

**К проблеме поэтики и семиозиса Ёко Тавады  
(на примере поэтического сборника «Табула раза»)**

**Т. С. Симян**

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Аннотация.* Статья посвящена Ёко Таваде (род. 1960), одной из самых известных ныне живущих представителей литературы Японии и Германии, пишущей на двух языках – японском и немецком. Сборник стихов «Табула раза» Ёко Тавады конструирован на оппозициях «не-знак vs знак», «чистая бумага vs текст», «чистая бумага vs оттенки красного», «реальность vs сон» т. д. Первые две оппозиции аргументируются на основе выбора бумажного материала, близкого к цвету дерева, и пагинации самой книги. В статье описываются также два уровня «начала»: «начало» сборника, «начало» поэтических произведений.

Главными детерминантами сборника «Табула раза» стали психологические и поэтологические основы порождения текста. Связующим звеном двух детерминант в построении сборника стала оппозиция сон vs реальность, которую можно увидеть на уровне «начала» поэтических текстов. Беспокойный сон в «начале» стихотворений является следствием дисгармонии в душе лирического Я. Ёко Тавада в своих стихотворениях опускает причины снов, тем самым придавая своим текстам экспрессию и затуманивая личное и эмоциональное.

*Ключевые слова:* поэтика, порождение текстов, моделирование текстов, сон vs реальность, означивание (семиозис).

*Симян Т. С.* К проблеме поэтики и семиозиса Ёко Тавады (на примере поэтического сборника «Табула раза») // Критика и семиотика. 2018. № 2. С. 434–453.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2018. № 2  
© Т. С. Симян, 2018

УДК 83:13

DOI 10.25205/2307-1737-2018-2-434-453

*Контактная информация:* Симян Тигран Сержикович, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Ереванского государственного университета (ул. Алека Манукяна 1, Ереван, 0025, Армения, tsimyan@ysu.am)

Ёко Тавада – одна из самых известных ныне живущих представителей литературы Японии и Германии, пишущая на двух языках – японском и немецком. Она родилась в 1960 году в Токио. В 1980 году в первый раз через транссибирскую магистраль приехала в Германию<sup>1</sup>. Ёко Тавада изучала русскую литературу<sup>2</sup> и литературоведение в Токио и в Гамбурге. В 1982–2006 годах проживала в Гамбурге, а ныне живет в Берлине. Она – человек «границы»: в культурном плане она *формально* находится на стыке немецко-японской культуры, а по ценностным координатам – космополит, находящийся в более широком ценностном пространстве между *географическим* Западом и Востоком.

<sup>1</sup> Художественное осмысление этой поездки описано в ее романе «Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов» (см. «Путешествие шестое», «Путешествие седьмое»).

<sup>2</sup> Японский русист Муцуэто Нумато по поводу точки соприкосновения с русским языком отмечает, что Ёко Тавада училась на отделении русской литературы в Токийском университете Васэда «не особенно хорошо». Переехав в Германию, она «за несколько лет освоила немецкий, совсем забыв русский... начала писать по-немецки. Если бы она приехала в Россию, она бы стала первым японским писателем, пишущим по-русски. Жаль, что упустили такую возможность» [Нумато, 2002]. Может быть, Ёко Тавада и забыла русский язык, но ее творчество богато аллюзиями на русскую культуру и литературу. Автору данной статьи кажется, что высказывание японского русиста по поводу языковых способностей Ёко Тавады не вполне корректно и, по всей вероятности, основано на одной фразе из романа «Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов», которую проговаривает героиня романа: «на филфаке учишься еле-еле» [Тавада, 2010] (Третье путешествие (В Загреб)). Проливает свет на это высказывание Ёко Тавады ее интервью о том, что она «действительно хотела выучить русский язык и учиться в России до того, как приехала в Россию. Это было невозможно в советское время, и после Перестройки также не состоялось бы ее литературное развитие, поскольку нет для этого никакого содействия. В Германии есть не только премия Шамиссо, но и вообще я имею всегда конкретную, а также неформальную поддержку. Видно, что люди здесь интересуются, как пишут иностранцы на немецком» [Tawada, 2009, S. 83]. Из сказанного видно, что и до сих пор не изменилось ее отношение к творческим людям не только в России, но и во всех странах постсоветского пространства: пока неосуществимо понятие «свободный писатель» (freie Schriftsteller), который, нигде не работая, зарабатывает на жизнь гонорарами от проданных книг, стипендиями, премиями.

После «открытия дверей» в эпоху Мэйдзи (1868–1912) процесс «вестернизации» и межкультурной коммуникации стал необратимым. Вполне прав был японский поэт-романтик Кутamura Тококу (1868–1994), указавший на этот процесс: «Поток стремится с Востока на Запад и с Запада на Восток. Страны света являют собой лишь разные стороны единого мира идей»<sup>3</sup>.

Ёко Тавада является яркой представительницей андрогинной (термин Григория Чхартишвили) литературы конца XX и начала XXI века, в сознании которой Запад / Восток – относительные «величины». В эссе «На Шпрее» (An der Spree, 2011) она играет географическими названиями, являющимися относительными обозначающими ценностного мира: «Я в Европе, я не знаю, где я. Одно достоверно: Ближний Восток отсюда совсем недалеко. Место, откуда Ближний Восток совсем близок, называется Европой. Когда я жила на Дальнем Востоке, Ближний Восток был далек. Но это было ошибкой. Ближний Восток был совсем недалек от Дальнего Востока, как о нем думали на Дальнем Востоке. <...> Европа находится там, где заканчивается Шелковый путь. <...> Европа находится там, куда приземляются самолеты» [Tawada, 2011, S. 11, 12].

Из приведенной цитаты очевидно, что благодаря технологиям, средствам передвижения и коммуникации, мир превратился в «глобальную деревню» [Мак-Люэн, 2004, с. 47]. Запад и Восток стали интенсивнее соприкасаться в ценностном плане, этот процесс наблюдается и в литературном дискурсе. Григорий Чхартишвили точно заметил: «...в конце XX века преодолен некий качественный барьер и появилась возможность говорить о литературе, для которой нет Востока и Запада, а точнее – нет границы между Востоком и Западом, потому что и левая, и правая стороны горизонта для писателей этого направления в равной степени родны и неэкзотичны (разрядка автора. – Т. С.) [Чхартишвили, 1996]. Эксплицитно о размежевании культурных границ между японским и европейским читателем в интервью Ёко Тавады «Быть иностранцем – это искусство» («Fremd sein ist eine Kunst», 2009): «<...> когда японцы видят фотографии моей хаотической комнаты, думают: “Ах, там же много европейских вещей”. Я думаю потом, какие европейские, какие японские? Пианино сестры “Ямаха” – это японское или европейское? Я никогда не разделяла» [Tawada, 2009, S. 84].

Ёко Тавада начала издаваться с 1987 года. Ее литературное дарование проявилось в разных литературных родах (лирический<sup>4</sup>, драматический,

<sup>3</sup> Цит. по: [Григорьева, 2002].

<sup>4</sup> «Только там, где ты есть, ничего нет» (Nur da, wo du bist, da ist nichts, 1987), «Где Европа начинается» (Wo Europa anfängt & Ein Gast, [1991] 2014), «Посторонний из консервов» (Das Fremde aus der Dose), «Гость» (Ein Gast, 1993), «Но сегодня вечером мандарины должны быть украдены» (Aber die Mandarinen müssen heute

эпический), жанрах (рассказ, повесть, роман, пьеса)<sup>5</sup> и в «пограничных» (суб)жанрах на стыке литературы и радио (радиопьеса)<sup>6</sup>, литературы и музыки (либретто)<sup>7</sup>, науки и литературы (эссе)<sup>8</sup>. Кроме оригинальных литературных произведений, она написала прекрасную диссертацию «Игрушка и магия языка в европейской литературе» (2010) на примере произведений Э. Т. Гофмана [Tawada, 2000]<sup>9</sup>.

За оригинальный разножанровый капитал, созданный на литературном поприще в 1990–2000 годах, Ёко Тавада получила самые высокие литературные премии Германии и Японии и стипендии США: Премия города Гамбург (1990), Гунзо-Шинджин-Бунгаку-Шо (Япония, 1991), Литературная премия Акутагавы (Япония, 1993) за повесть «Собачья невеста», Премия Лессинга города Гамбург (1994), Премия Шамиссо (1996), Стипендиатка Вилла Аврора в Лос-Анджелесе (1997), Тюбингенская доцент-поэтесса (1998), Макс Кад высокопоставленный гость Массачусетского технологического института (1999), Поэтический доцент в Тюбингене (в серии Будущего? Будущего!), Стипендия Роберта Боша, Стипендия немецкого литературного фонда, Литературная премия Удзуми Кеки (2000), Писатель в литературном доме Базеля (2001), Литературная премия Сей-Ито (2003), Литературная премия Дзюньитиро Танидзаки (2003), Писатель в немецком доме Нью-Йорка (2004), Медаль Гёте (2005), Писатель в гостях Вашингтонского университета в Сент-Луисе (март-апрель, 2008), Писатель в гостях Стэнфордского университета (февраль, 2009), Гость-профессор интеркультурной поэтики (Гамбург, 2011) и т. д. [Tawada, 2011, S. 154–156; 2012; 2014, S. 316].

---

Abend noch geraubt werden, 1997), «Путешествие немецкой грамматики. Стихи» (Abendteuer der deutschen Grammatik. Gedichte, 2010).

<sup>5</sup> *Рассказы*: «Осьминог в путешествии» (Tintenfisch auf Reisen), «Балконная площадь для мимолетных вечеров» (Ein Balkonplatz für flüchtige Abende), «Голой глаз» (Das nackte Auge, 2014); *повести и романы*: «Ванна» (Das Bad, на немецком и японском, 1990), «Гость» (Ein Gast, 1993), «Беременная в Бордо» (Die Schwanger in Bordeaux, 2008), «Этюды в снегу» (Etüden im Schnee, 2014) (Tawada 2014); *пьесы*: «Журавлиная маска, которая ночью сияет» (Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt, 1993), «Как ветер в яйце» (Wie der Wind im Ei, 1997) и т. д. (Tawada 2013).

<sup>6</sup> «Орфей и Ицанаги. Радио-пьеса» (Orpheus und Izanagi – Till, 2000).

<sup>7</sup> «Что меняет дождь в нашей жизни» («Was ändert der Regen an unserem Leben? Oder ein Libretto», 2005 – Stadtooper Graz von Peter Ablinger) [Tawada, 2013, S. 195–235].

<sup>8</sup> Литературные эссе: «Талисман» (Talisman, 1996), «Транспереводы. Литературные эссе» (Übersetzungen. Literarische Essays, 2006) Sprachpolizei und Spielpolyglotte («Языковая полиция и играющий полиглот», 2008), «Без акцента. Эссе» (Akzentfrei. Literarische Essays, 2016)

<sup>9</sup> Подробнее о хронологии изданий книг Ёко Тавады на немецком и японском языках, а также переводах на другие языки до 2010 года см.: [Saito, 2010].

В русскоязычном пространстве, насколько нам известно, не много статей о писателе. Александр Чанцев в «предисловии» по поводу произведения Ёко Тавады «Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов» контурно описывает деятельность автора и некоторые внетекстовые детали романа [Чанцев, 2011], а Кирилл Озерный – европейский контекст романа [Озерный, 2011]. О немецко-японском авторе написал также переводчик повести «Собачья невеста» Григорий Чхартишвили в статье «Но нет Востока и Запада нет (О новом андрогине в мировой литературе)», усмотревший в повести Ёко Тавады приметы культурной андрогинности. Повесть, в свою очередь, является также продуктом «кросскультурности» [Чхартишвили, 1996]. О кросскультурном творчестве Ёко Тавады и его неотъемлемости от современного литературного процесса Германии и Японии говорят также многочисленные международные высокие премии и стипендии, дающие ей возможность представлять свое творчество.

Как видно из описанного обзора русскоязычной литературной критики, данная статья является первой попыткой описания творчества Ёко Тавады, имеющей конкретный фокус и ракурс описания.

Материалом статьи стал сборник стихов «Табула раза» (Tabula rasa, 1994)<sup>10</sup>, который даст нам возможность контурного описания «начального» уровня поэтики автора: азбуки рождения литературы – не-знак vs знак, чистая бумага vs текст, чистая бумага vs оттенки красного, реальность vs сон т. д.

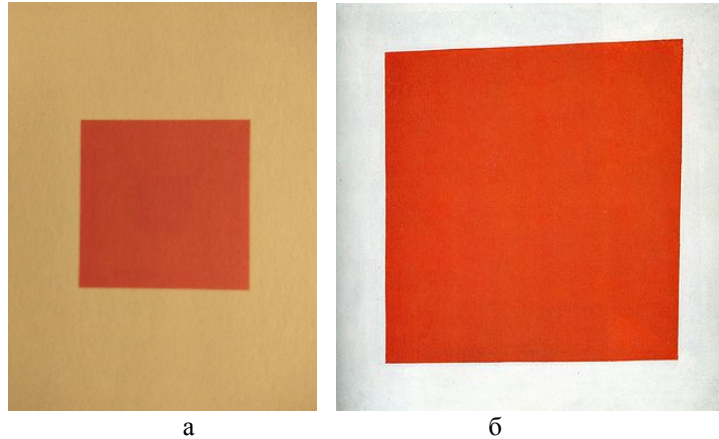
Главный тезис статьи: эксперимент с языком, процессы означивания (семиозис) и (мета)рефлексия о сущности литературы становятся темой самой художественной литературы. Иначе говоря, художественная литература Ёко Тавады является образным метаязыком для описания порождения и моделирования художественных текстов.

Сборник стихов «Табула раза» по объему небольшой, но книга продумана до мельчайших деталей. Даже само оформление сборника по максимуму приближено к духу заглавия сборника. Стихи напечатаны на жесткой желтой бумаге, по фактуре близкой к цветку дерева, и нет пагинации, т. е. нет структурирования последовательности чтения, что, в свою очередь, затрудняет точное указание страниц при цитировании.

Название сборника отсылает не к дискурсу сенсуализма vs рационализма, а к самому процессу семиозиса (Пирс), т. е. процессу означивания, переходу от не-знака к знаку, благодаря работе сознания и подсознания, проявляющейся в оппозиции «реальность vs сон».

---

<sup>10</sup> Данный сборник билингвальный, написан на японском и немецком языках.



«Светлое пространство» Антонио Кальдерара (а)  
и «Красный квадрат» Казимира Малевича (б)

Интересно маркировано «начало» сборника. На чистой странице напечатана картина итальянского художника-минималиста Антонио Кальдерара (1903–1978) «Светлое пространство» (*Spazio Luce*, 1963<sup>11</sup>). В самом красном квадрате можно различить три квадрата благодаря разным оттенкам красного. Если рассмотреть «начало» сборника, то оно отсылает прежде всего к «Красному квадрату» (1915) Казимира Малевича (1878–1935). Напомним нашему читателю, что на оборотной стороне картины Малевич обозначил свое произведение еще одним названием – «Женщина в двух измерениях». Такая интертекстуальная связь вполне функциональна в контексте прозаических стихотворений Ёко Тавады, поскольку визуальный «мост» между картинами Кальдерара и Малевича вполне очевиден, а второе название его картины «Женщина в двух измерениях» состоит в диалоге с произведениями Тавады, поскольку лирическое-Я проявляется или разыгрывает себя в оппозиции «реальность vs. сон», т. е. в двух измерениях:

а) «Мой собственный сон до сегодняшнего дня мне не принес особой радости» // «*Mein eigener Schlaf hat mir bis heute keine besondere Freude gemacht*»);

б) «В одну ночь я услышала пронзительный крик и проснулась» // «*In einer Nacht hörte ich einen schrillen Schrei und wachte auf*»);

<sup>11</sup> В книге Ёко Тавады, по всей вероятности, допущена ошибка – дата картины обозначена как 1962, см.: <https://www.wikiart.org/en/antonio-calderara/spazio-luce-1963/>.

в) «Я выбежала из своей спальни по лестницам вниз и открыла дверь дома» // «Ich sprang aus meinem Schlafzimmer, ging die Treppen hinunter und machte die Haustür auf»);

г) «В моем собственном сне я не могла никогда отдохнуть» // «In meinem eigenen Schlaf konnte ich mich nie ausruhen» [Tawada, 1994, S. 5, 9, 21, 59]<sup>12</sup>.

Приведенные примеры показывают, что «начало» произведений раскрывает внутренний мир женщины в двух измерениях – реальность и сон. Именно сон в сборнике «Tabula rasa» становится «семиотическим окном» [Лотман, 2000, с. 123], генератором коннотативных смыслов. Сказанное можно увидеть в партитуре хора в пьесе «Как ветер в яйце»: «Дерево поет в почти светлом пространстве // Но во сне он будет пеной плевать // Сны и пена воскрешают слова // Сны и пена воскрешают места»<sup>13</sup>.

Следует заметить, наблюдается общность между стихами этого сборника и текстами Кафки, поскольку и у австрийского писателя такие общеизвестные тексты, как «Процесс», «Превращение», начинаются с утра, со сна. Например, в «Превращении» (Die Verwandlung, 1915) Кафки читаем: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое» (Пер. С. Алта) // «Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt» [Кафка, 1991, с. 292; Kafka, 1970, S. 56]. Если у Кафки синтагма сюжетов строится на языке сна, т. е. алогичности (описываются последствия без причин), то у Тавады – на снах-стихах, порожденных бодрствованием, т. е. работой над текстом («В моем собственном сне...») [Tawada, 1994, S. 59]<sup>14</sup>. Подобная типологическая общность не случайна. В одном из своих интервью («Быть иностранцем – искусство» // «Fremd sein ist eine Kunst», 2009) она отмечает, что произведения Кафки ей знакомы еще со школы. В Восточной Азии Кафка известен в основном по теме метаморфоз, что не являлось главной темой европейской литературы (Овидий, Кафка), и чего нельзя сказать о восточной культуре (буддизм, мифология, сказки) [Tawada, 2009, S. 83].

Общность двух авторов заключается еще и в том, что стиль письма у обоих минималистический, нет многословности, энтропии. Каждое слово имеет свое четкое значение, а смыслы кодируются не прямыми речевыми актами, а косвенными, т. е. что-то выступает как «медиум» для выражения

<sup>12</sup> Страницы обозначены автором статьи, поскольку нет пагинации.

<sup>13</sup> «Der Baum singt kaum in hellen Raum // Aber in Traum würde er Schaum spucken // Träume und Schäume rufen Worte wach // Träume und Schäume rufen Orte wach» [Tawada, 1997, S. 22].

<sup>14</sup> Подробнее о связи Ёко Тавады и Кафки, ее научных интересах и художественных обработках см. [Tawada, 2010, S. 137–152; 2013, S. 271–285; Bay, 2010a; 2010b].

чего-то. Подобный стиль «речи» свойственен японцам, такова, например, икебана – «искусство говорить цветами»<sup>15</sup>, иными словами, невербальное средство общения в межличностных отношениях.

Эмпирический материал сборника подтвердил тонкие наблюдения Ю. М. Лотмана по поводу полилингвильности сновидений: «Сновидение отличается полилингвильностью: оно погружает нас не в зрительные, словесные, музыкальные и прочие пространства, а в их слитность, аналогичную реальной» [Лотман, 2000, с. 125]. Именно этот процесс и наблюдается на примере поэтических текстов «Tabula rasa» в лейтмотивах сна, тонов, голосов, шорохов и т. д.: а) «Был инструмент...» («Es war ein Musikinstrument»); б) «Я выбежала побежала из своей спальни...» («Ich sprang aus meinem Schlafzimmer...»); в) «Был смычковый инструмент» («Es war ein Streichinstrument»); г) «Я не знаю, что я больше ненавижу – язык или музыку» («Ich weiß nicht, was ich hasse: Sprache oder Musik») и т. д. [Tawada, 1994, S. 15, 21, 33, 37].

По сути, игра на грани, между сном и реальностью, дает возможность играть денотативными и коннотативными смыслами<sup>16</sup>. Ёко Тавада в своем первом стихотворении сборника лирическое Я задается вопросом о соотношении языка и сна: «Иногда спрашивают меня: на каком языке вижу сны? На этот вопрос невозможно ответить, потому что мой язык не существует в моем сне. Сон похож на нескончаемую аннотацию, состоящую только из реклам с ценами, номерами телефонов, адресами и календарными числами, не интересующими меня, появляются на доске, и я должна непрерывно работать тряпкой, чтобы стирать их»<sup>17</sup> [Tawada, 1994, S. 5].

Постановка вопроса уже сама по себе семиотична. В обычном смысле «язык» и «сон» – несоотносимые понятия, но если сон воспринимается как синтагматическая единица, состоящая из отдельных мотивов-тем, соединенная в некий сюжет, то он уже может рассматриваться как язык со свой-

<sup>15</sup> См. подробнее [Крейдли, Кронгауз, 2013, с. 152].

<sup>16</sup> В стихотворении «Я вошла в дом, в котором никто из моих друзей не жил» («Ich ging in das Haus, in dem keine Freunde von mir wohnten») [Tawada, 1994, S. 27, 29] лирическое Я играет с последовательностью времен года. Парадигма времен года (весна, лето, осень, зима) представляется как *вариативные величины*, их последовательность относительна, вследствие чего времена года становятся метафорами, означающими душевного состояния («Каждый знает, что зима может прийти сразу же после весны и что нет месяца, который может упорядочить времена года» // «Jeder weiß, daß ein Winter direkt einem Frühling folgen kann und daß es eigentlich keinen Monat gibt, der sich einer Jahreszeit zuordnen läßt») [Ibid., S. 29].

<sup>17</sup> «Manchmal fragt man mich, in welcher Sprache ich träume. Diese Frage kann nicht beantwortet werden, denn meine Sprache existiert nicht in meinem Traum, genauer gesagt, mich gibt es nicht in Traum. Der Schlaf ähnelt einem endlosem Vorspann, der nur aus Werbung besteht: Presse, Telefonnummern, Adressen und Daten, die mich nicht interessieren, erscheinen auf einer Tafel, und ich muß mit einem Wischlappen pausenlos abreiben, um sie zu löschen».



ственной ему речи (= индивидуальная речь, сон). Пассаж показывает, что лирическое Я по возможности отказывается от всего ненужного («рекламы с ценами, номерами телефонов, адресов и календарных чисел»), появляющегося на табло («Tafel»), т. е. во время сна. Поэзия, по сути, для автора является продуктом когнитивной работы, но сон используется не исключительно, а включительно, поскольку является одним из важных арсеналов для симбиоза литературы и сна. Интересно, что годами позже, в пьесе «Как ветер в яйце» (1997) проговаривается эксплицитно устами женщины-поэтессы мысль о богатстве сна как языке: «Сон – самый богатый язык» («Der Schlaf hat die reichste Sprache») (Tawada 1997: 21).

Действительно, язык сна или его синтагма отличается от нарратива бодрствования. Использование языка сна становится для автора прекрасным приемом для семантической игры – от денотативного к коннотативному и обратно. Для аргументации сказанного приведем стихотворение целиком: «Я услышала ужасающий крик и проснулась. Я не была уверена, что кто-то действительно закричал или зашелестели листья деревьев на заднем дворе. Уже месяц не хожу больше в институт, чтобы руководить одним проектом. Исследование посвящено одному историческому музыкальному инструменту, который никогда не существовал» [Tawada, 1994, S. 51]<sup>18</sup>.

Если бы в приведенной цитате не было одного абсурдного «витка» («исследование, посвященное несуществующему музыкальному инструменту»), текст мог бы свободно функционировать на первом (коннотативном) уровне. Но абсурдный «виток» разрушил всю цепочку, синтагму, и весь текст начал функционировать на втором (коннотативном) уровне. Если понять, что подразумевает фраза «никогда не существующий музыкальный инструмент» («niemals existierte historisches Musikinstrument»), то можно декодировать весь смысл данного пассажа. Насколько легитимна будет интерпретация, если денотатом «темной» фразы считать поэзию? В таком случае можно сказать, что поэзия, литература не являются обучаемыми феноменами.

Вернемся к «началу» сборника, чтобы поподробнее понять игровой акцент (код) анализируемого сборника. По сути, «Красный квадрат» Кальдерары отличается от одноименного произведения Малевича по форме и оттенкам. Общеизвестно, что в картине Малевича красный квадрат – неправильный четырехугольник, есть его углы не прямые, а «Светлое пространство» Кальдерары – правильный четырехугольник (квадрат), но имеет свою «фишку». Это не однотонный квадрат: *по цветовым оттенкам*

<sup>18</sup> «Ich hörte einen schrillen Schrei und wachte auf. Ich war dann aber nicht mehr sicher, ob jemand wirklich geschrien hatte, oder ob die Blätter der Bäume auf dem Hintergarauscht hatten. Seit einem Monat ging ich nicht mehr ins Institut, an dem ich eine Forschung betreiben sollte. Es ging um eine Untersuchung historischer Musikinstrumente, die niemals existierten».

в нем можно различить три квадрата. «Светлое пространство» Кальдерары имеет метаязыковую функцию, указывающую на принцип построения, моделирования или, вернее, нанизывания смыслов.

Следует задаться вопросом: почему автор в «начале» своего сборника поместил картину Кальдерары «Светлое пространство»? Заглавие сборника и название минималистической картины Кальдерары указывают на интеллектуальную игру между отправителем сообщения (автор) и реципиентом (читатель).

Читатель в тексте автора должен различать смысловые оттенки, нюансы, скорее всего, эмоционально-чувствительные и семантические нюансы поэтических текстов. «Начало» сборника акцентирует «цветовые» оттенки души, нанесенные на «чистую доску» (*Tabula rasa*). Иначе говоря, автор своим «началом» кодирует сказанное не только на уровне символа-знака (слова), но и на иконическо-цветовом (красный квадрат с разными оттенками) уровне. «Начало» сборника Тавады отсылает также к некоторым семантическим «оттенкам»-оппозициям: «пустота (чистая доска) vs цвет (красное)», «пустота vs оттенки красного», «непоэтическое vs поэтическое», означивание как светлое пространство, противопоставленное не-светлому пространству (пустота).

«Конец» сборника – стихотворение, в котором поэтически описывается работа мозга при порождении художественных текстов: «В моем собственном сне я не смогла отдохнуть. Прекрасно было бы, если могла бы войти в сон другого человека и там поспать, но в моем собственном сне чувствую себя неуютно. Там я должна записать названия мест, строительные проекты и подсчеты. Я непрерывно занята, поэтому лучше остаться по возможности бодрой и писать дальше тексты, которые не будут читать ни дерево, ни животное, ни человек. Все, что я в своем сне записала, снова тушу, чтобы в течение дня дальше работать над текстом» [Tawada, 1994, S. 59]<sup>19</sup>.

Если перевести смысл поэтического высказывания последнего произведения, то на самом деле в «конце» передается дискомфортное, эмоционально-внутреннее состояние лирического Я (не может отдохнуть во сне, ищет место за пределами своего Я), и, несмотря на абсурдную деятельность, поскольку никто и ничто (дерево, животное, человек) не будут читать ее текст, лирическое Я продолжает работать над поэтическим текстом. Кропотливая работа над ним «в течение всего дня» («tagsüber»)

---

<sup>19</sup> «In meinem eigenen Schlaf konnte ich mich nie ausruhen. Es ist schön, in den Traum eines anderen Menschen einzutreten und dort zu schlafen, aber in meinem eigenen Traum fühle ich mich nicht wohl. Ich muß dort so viele Ortsnamen, Baupläne und Rechnungen abschreiben, daß ich ununterbrochen beschäftigt bin. Deshalb bleibe ich lieber- so lange wie es geht – wach und schreibe an einem Text, den kein Baum, kein Tier, kein Mensch lesen wird. Alles, was ich in meinem Traum abgeschrieben habe, lösche ich wieder, indem ich tagsüber an diesem Text weiter arbeite».

возможна, если забывается все ненужное, как «названия мест, строительные проекты и подсчеты» (Ortsnamen, Baupläne, Rechnungen).

Из сказанного можно заключить, что поэтический текст рождается в результате кропотливой работы над текстом, т. е. он не следствие «озарения», а когнитивно-эмоциональная работа автора. Эта идея по-другому сформулирована и в пьесе Ёко Тавады «Как ветер в яйце» (Wie der Wind im Ei, 1997): «Я занимаюсь не тем, что в меня входит, – говорит женщина поэту, – а тем, что из меня выходит»<sup>20</sup> [Tawada, 1997, S. 15]. Между тем в той же пьесе у Женщины-персонажа возникает вопрос: поэт должен находить слова для описания вещей или наоборот? Вещи становятся поводом для творчества, речевых актов: «Я хочу найти слова, которые приведут пустые бутылки к речи. Нет, наоборот. Только пустые бутылки приведут меня к словам» («Ich möchte Worte finden, die die leere Flaschen zum Sprechen bringen. Nein, umgekehrt. Nur die leeren Flaschen bringen mir die Worte») [Ibid., S. 50].

Вопрос остается открытым, поскольку он очень спорный и решаем индивидуально. «Ответом» на него может послужить стихотворение Р. М. Рильке «Поэт» (Der Dichter): «Ты изранил меня крылами, // о мой час, улетающая прочь! // Куда мне деться с моими устами? // На что мне день? На что мне ночь? // Сиротея день ото дня, // я тону в людском равнодушии. // Вещи, которым я отдал душу, // по частям расточают меня (пер. К. П. Богатырева) [Рильке, 1977, с. 51]<sup>21</sup>. Как видно из цитаты, поэт отдается вещам, а вещи, в свою очередь, становятся богаче и отпускают (mich ausgeben) лирическое Я («Alle Dinge, an die ich mich gebe, // werden reich und geben mich aus»). Ausgeben (sich) правильнее переводить словом «освободить», а не «расточать по частям», как перевела К. П. Богатырева, поскольку после работы над текстом вещь-поэзии (Ding-Poesie), поэт освобождается от эмоционально-когнитивной работы, и конец стихотворения ознаменовывается концом творческого процесса.

Следует отметить еще одну деталь в последнем произведении сборника Ёко Тавады. В анализируемом стихотворении лирическое Я настроено скептически по отношению к своему творчеству (поскольку нет у нее читателей, реципиентов). Такая позиция говорит об адекватности автора по отношению к собственному творчеству.

В стихотворении «Я не знаю, что я презираю...» («Ich weiß nicht, was ich hasse...») лирическое Я замечает, что «слова делают воздух уставшим» вокруг него, и единственный выход из ситуации – бить одно слово о дру-

<sup>20</sup> «Ich beschäftige mich nicht mit dem, was in mich hineinkommt, sondern mit dem, was aus mir herauskommt» [Tawada, 1997].

<sup>21</sup> «Du entfernst dich von mir, du Stunde. // Wunden schlägt mir dein Flügelschlag. // Allein: was soll ich mit meinem Munde? // mit meiner Nacht? mit meinem Tag? // Ich habe keine Geliebte, kein Haus, // keine Stelle auf der ich lebe. // Alle Dinge, an die ich mich gebe, // werden reich und geben mich aus» [Rilke, 2000, p. 70].

гое. Во время столкновения слов сверкает молния. «Эта молния – единственная языковая продукция, которая меня интересует // Dieser Blitz ist das einzige sprachliche Produkt, das mich interessiert» [Tawada, 1994, S. 37]. Именно в этом заключается функция поэта – скомбинировать слова, чтобы появилась «молния», но слова «встречаются друг с другом, обнимают друг друга», «пытаются поддержать друг друга», вследствие чего остаются «носителями смыслов» («Bedeutungsträger»), т. е. означающими на денотативном уровне.

Но все поэтическое мастерство Ёко Тавады заключается в том, что, жонглируя словесными комбинациями (I), лирическое Я не может дышать, но «для того, чтобы дышать дольше», оно должно придумать новое столкновение слов, чтобы появилась «молния» (II). Даже вторая попытка комбинаций, по словам лирического героя, не может «породить длительную молнию», и поэтому «каждый день надо иметь новую идею» (III комбинация). Но проблема в том, что лирическое Я еще больше ненавидит «игру слов» (Wortspiel) или «спор слов» (Wortstreit): оно «пытается только спастись бегством от пустоты слов» («Wortleere») [Ibid., S. 39].

Обратим внимание на приведенные ниже комбинации слов и попытаемся понять, насколько они поэтические или непоэтические, полые или неполые:

I комбинация (вариант)	II комбинация (вариант)	III комбинация (вариант)
<b>мастер и литература</b> (Meister und Literatur)	<b>мастер и блоха</b> (Meister und Floh)	<b>мастер и кукурузная каша</b> (Meister und Maisbrei)
<b>голос и демократия</b> (Stimme und Demokratie)	<b>голос и вилка</b> (Stimme und Gabel)	<b>голос и остаток чего-то</b> (Stimme und Stummel)
<b>свободное время и природа</b> (Freizeit und Natur)	<b>св. время и свинцовая доска,</b> (Freizeit und Bleitafel)	<b>св. время и ледниковый период</b> (Freizeit und Eiszeit)

Словосочетания первого столбика вполне рациональны (непоэтические) и являются частью современного немецкого литературоведческого, политического и социального дискурса или идеологии, чего нельзя сказать о словосочетаниях второго столбика. В контексте словосочетаний первого столбика первые два словосочетания получают иронический оттенок: мастер и литература vs мастер и блоха, голос и демократия vs голос и вилка, а третье – свободное время и свинцовая доска – абсурдное. Но более «говорящими» столбиками являются второй и третий в контексте творчества писателя. Если «бессюжетные» парадигматические словосочетания перевести на язык синтагматики, то можно сконструировать закодированный смысл игры слов Ёко Тавады: «Голос мастера-блохи в свободное время вилочкой царапает на свинцовой доске (как вторичная переработка приро-

ды (Natur)), вследствие чего голос (Stimme) блохи-писателя превращается во что-то (Stimmel / остаток), т. е. в «кукурузную кашу» (Maisbrei), энтропийную систему – «ледниковый период» (Eiszeit).

В противовес сказанному первый столбик представляет идеальную модель творческого процесса: «голос автора, произнесенная или написанная (литература) в свободное время, является частью непринужденного демократического дискурса». Автор статьи осознает, что «перевод» парадигматической системы Ёко Тавады на синтагматический язык является одной из *возможных* интерпретаций автора данной статьи, но она вполне легитимна в контексте выведенных словосочетаний из произведения Ёко Тавады.

Следует задаться вопросом: а что есть язык для автора и какую функцию выполняет он? В стихотворении «Был музыкальный инструмент» («Es war ein Musikinstrument») язык для человека, «двумя ногами идущего вперед», является инструментом (Werkzeug), с помощью которого можно «убить другого» [Tawada, 1994, S. 45]. По сути, язык воспринимается как оружие в межличностной коммуникации. В интервью «Быть иностранцем – искусство» Ёко Тавада отмечает, что, играя со словами в детстве и учитывая реакцию взрослых (смех, гнев), поняла: «Язык имеет силу, язык может волновать сердца людей, <...> обвораживать, как магия» [Tawada, 2013, S. 810].

Сказанное Ёко Тавадой о языке как инструменте наводит на идею немецкого лингвиста Карла Бюлера (1879–1963) о том, что язык является инструментом (Organon), описанную в главе «Модель языка как органа» [Бюлер, 1993]. Если даже эксплицитно Ёко Тавада и не указывает на бюлеровскую идею языка как инструмента, то в своих интервью неоднократно выражала на эту идею. В одном из интервью она отмечает: «...если я живу в (немецком) языке, то он для меня небезразличен, я обязательно должна что-то с этим языком сделать» [Tawada, 2011], но в интервью «Быть иностранцем – искусство» она намного конкретнее говорит о языке-инструменте, а именно о том, что пишущие не должны забывать об этом чувстве, и «если эта база сохраняется, то с иностранным языком можно интересно обращаться (работать)» [Tawada, 2013, S. 81].

Мы пропустим анализ «убивающей» функции языка как «дополнение» к трем языковым функциям: выражение (Ausdruck), представление (Darstellung), апелляция (Apell), предложенные Карлом Бюлером, и обратим внимание на то, чем являются письменные знаки (Schriftzeichen) для лирического героя, с помощью которых он наносит знаки на чистую доску (Tabula rasa). Для деревьев «письменные знаки означают нечто иное, чем царапина или раны. Пока на их коже не было написано, им было все равно,

что и как я писала» [Tawada, 1994, S. 47]<sup>22</sup>. Поэтизированное означивание творческого процесса подготавливает почву для понимания лаборатории автора, в которой один из самых ключевых вопросов – *о чем* (was) писать и *как* (was). Во время процесса письма важны оказываются также эмоционально-когнитивные причины возникновения желания писать.

О порождении и моделировании поэтического смысла (*как*) встречаем интересные пассажи в пьесе «Как ветер в яйце». В четвертой «партитуре» хора представляется механизм порождения текстов: «Не сооружай мосты // между здесь и там // Дай трещине дальше пожить // На мосту она остановится // чтобы плевать в воду // Сначала она будет плевать слюну // Потом плевать камни // Потом плевать самого себя // Не сооружай мосты // Дай трещине дальше пожить // Из трещины выпрыгивает чудо» [Tawada, 1997, S. 44]<sup>23</sup>. Ключевым словом для психологического объяснения поэтического текста является «трещина» (die Spalte). «Трещина» является означаемым беспокойства, дискомфорта, дисгармонии внутренней жизни автора, что и порождает «чудо» (Wunder) – поэзию. Но из приведенной цитаты видно, что рождение поэзии происходит не сразу, а через словесную игру, метаморфозу: трещина плюет слюну, камень, самого себя, а в конце возникает чудо (Spucke – Steine – sich selbst – Wunder).

Порождение поэтического текста также представляется и в первой партии хора: «Ветер подгузник стена изменение рана чудо // Ветер приносит чудо // Девочка стоит перед дверью // послушная и чудесная // Стена превратилась в ветер // И рана превратилась в ветер // Ветер подгузник стена изменение рана чудо»<sup>24</sup> [Ibid., S. 9]. В дословном переводе не чувствуется аллитерация звука «W», имитирующая присутствие ветра. Именно в этой цитате закодировано означаемое (смысл) названия пьесы – «Как ветер в яйце» (Wie der Wind im Ei). Языковая игра закодировала смысл на двух уровнях. На денотативном уровне ряд существительных указывает на рождение и становление человека (Ветер подгузник стена изменение рана чудо). Поэтически представлено зачатие ребенка; ветер (Wind) приносит чудо-ребенка (онтогенез), а существительные «подгузник», «стена»

<sup>22</sup> «Die Schriftzeichen bedeuteten für sie nichts anderes als Risse oder Wunden. Solange sie nicht auf ihrer Haut geschrieben wurden, war es ihnen egal, was und wie ich schrieb».

<sup>23</sup> «Bau keine Brücke // zwischen hier und dort // Laß die Spalte weiterleben // Auf der Brücke bleiben sie stehen // Um ins Wasser zu spucken // Zuerst spucken sie Spucke // Dann spucken sie Steine // Dann spucken sie sich selbst // Bau keine Brücke // Laß die Spalte weiterleben // Aus der Spalte springt ein Wunder».

<sup>24</sup> «Wind Windel Wand Wandel Wunde Wunder // Der Wind bringt ein Wunder // Ein Mädchen steht vor der Tür // windelweich und wunderbar // Die Wand hat sich in Wind verwandelt // Und die Wunde hat sich in Wind verwandelt // Wind Windel Wand Wandel Wunde Wunder».

«изменение», «рана», «чудо» указывают на биологическое и духовное становление ребенка.

Коннотативный уровень высказывания основывается на аналогии рождения ребенка и творческого процесса. Если «перевести» ряд существительных на коннотативный уровень, то получаем описание творческого процесса. Художественный текст возникает ниоткуда (ветер, Wind), проходит через ребяческий, незрелый период (подгузник, Windel), а затем наступает период творческого застоя или стагнации (стена, Wand). Интеллектуальный «застой» преодолевается благодаря ветру («Стена превратилась в ветер»). В этом контексте «ветер» может обозначать подъем творческого духа поэта, пришествие муз. Для подъема творческого процесса важную роль играет также «боль», дисгармония в душе поэта («И рана превратилась в ветер»). Партитура хора заканчивается повторением первой строки, таким образом, 2–5 строки обрамляются в основную смысловую рамочную конструкцию.

Еще одно «объяснение» порождения механизма художественных текстов встречаем в стихотворении «Я часто стояла на заднем дворе» (Ich stand oft auf dem Hinterhof...) из сборника «Табула раза». Лирическое Я задается вопросом, откуда появляется «звук, слово, тон» («Woher kommt überhaupt ein Ton?»): «Может, неправильно считать, что каждый тон имеет свой источник. Тон может быть даже там, где как будто никто его не производит. Точно так, как человек может сказать что-то без голоса. И если он голосом что-то и говорит, остается он для него всегда чужим» [Tawada, 1994, S. 55]. Конечно, автор стихотворения мистифицирует источник тона (тем) поэтических текстов, поскольку нами не осознается нейронная, когнитивная работа в нашем головном мозгу. Если первая часть цитаты описывает творческий процесс внутри головного мозга, то вторая – сравнение (человек может сказать что-то без голоса), относится к невербальной коммуникации.

Отсутствие знака (нулевой знак) тоже является знаком, но вербальный знак по отношению к нулевому – избыточный, иными словами, полон энтропией. Вот поэтому и стихотворение заканчивается «объяснением» чуждости вербального знака (слова): «Колебание воздуха, живущее за пределами тела, не имеет никакого отношения к его персоне» [Ibid.]. Заметим, что как раз предыдущее стихотворение «Был струнный инструмент» («Es war ein Streichinstrument») поэтически описывает избыточность информации, «тона», из-за чего «нервы слушателей вскоре отделились от тела и плавали в одном пространстве с кишечными<sup>25</sup> инструментами. Тела, потярявшие свои нервы, не могли больше стоять. Они не могли даже сидеть. Не знали, как себя вести» [Ibid.]<sup>26</sup>. С помощью натуралистической аллю-

<sup>25</sup> То есть жильными.

<sup>26</sup> «<...> die Nerven lösten sich bald vom Fleisch des Zuhörers und schwammen mit dem Darmsaiten zusammen in einem Raum. Die Körper, die ihre Nerven verloren hatten,

зии, а именно благодаря двусмысленной игре со словом «Darmsaiten» (жильный [кишечный] инструмент, Darm + Saiten) и визуальными преувеличениями она доносит до читателя невыносимость излишней информации, «шума» в семиотическом смысле.

Таким образом, можно заключить, что сборник стихов «Табула раза» Ёко Тавады конструировано на оппозициях «не-знак vs знак», «чистая бумага vs текст», «чистая бумага vs оттенки красного», «реальность vs сон» и т. д. Первые две оппозиции аргументируются на основе выбора бумажного материала, близкого к цвету дерева и пагинации самой книги. В статье было описано два уровня «начала»: «начало» сборника, «начало» поэтических произведений. Детальный анализ «начала» сборника раскрыл имплицитные коммуникативные и семантические стратегии автора по отношению к своему читателю на контаминированном цветовом «начале» («Светлое пространство»). Иначе говоря, читатель должен был провести четкую демаркационную линию между чистой бумагой и оттенками красного и декодировать семантические нюансы («красного») и психологическо-эмоциональное составляющее поэта как означаемое красного и его оттенков.

Следует заметить, что главными детерминантами сборника «Табула раза» стали психологические и поэтологические основы порождения текста. Связующим звеном двух детерминант в построении сборника стала оппозиция «сон vs реальность», которую можно увидеть на уровне «начала» поэтических текстов. Беспокойный сон в «начале» стихотворений является *следствием* дисгармонии в душе лирического Я. Ёко Тавада опускает *причины* снов, тем самым придавая своим текстам *экспрессию* и затушевывая личное и эмоциональное. Минимизация описания приватного, индивидуального повышает процент функционирования сна как прием порождения текстов.

Как было отмечено, сон благодаря полилингвильности (Лотман), стал метаприемом для моделирования художественных текстов. Конечно, одним из главных приемов порождения текстов стала также сознательная игра со словами, эксперимент с языком, сам процесс «спонтанного» или «наивного» означивания и (мета)рефлексия автора о сущности литературы. Другими словами, в каком-то смысле поэтические тексты Ёко Тавады стали художественным «метаязыком» для раскрытия творческой лаборатории, в которой рождаются тексты.

#### Список литературы

Бюлер К. Теория языка: Репрезентативная функция языка. М.: Прогресс, 1993.

---

konnten nicht mehr stehen. Sie konnten aber auch nicht sitzen. Es gab keine Haltung mehr, die sie einnehmen konnten».



*Григорьева Т.* Путь японской культуры // Иностранная литература. 2002. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/8/grig.html> (дата обращения 15.08.2017).

*Кафка Ф.* Замок: Роман; Новеллы и притчи. М.: Политиздат, 1991.

*Крейдлин Г. Е., Кронгауз М. А.* Семиотика, или Азбука общения. 6-е изд. М.: Флинта; Наука, 2013.

*Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000.

*Мак-Люэн М.* Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр, 2004.

*Нумато Мицусеи.* Граница японской литературы и ее сдвиги в мировом контексте // Иностранная литература. 2002. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/8/numat.html> (дата обращения 14.08.2017).

*Озерный К.* Европейский контекст романа Ёко Тавады «Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов» // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр: Сб. ст. / Отв. ред. Л. А. Назарова. Екатеринбург: Ажур, 2011. Вып. 1. С. 55–57. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=22556353> (дата обращения 14.08.2017).

*Рильке Р. М.* Новые стихотворения. М.: Наука, 1977.

*Тавада Е.* Собачья невеста / Пер. Г. Чхаргишвили. 1996. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/tavada.html> (дата обращения 14.08.2017).

*Тавада Ёко.* Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов. М.: Азбука-Классика, 2010. URL: [http://royallib.com/read/tavada\\_yoko/podozritelnie\\_passagiri\\_tvoih\\_nochnih\\_poezdov.html#40960](http://royallib.com/read/tavada_yoko/podozritelnie_passagiri_tvoih_nochnih_poezdov.html#40960) (дата обращения 14.08.2017).

*Чанцев А.* Рецензия // Тавада Ёко. Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов (пер. А. Мерещяков). СПб.: Азбука-Аттикус, 2011. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/30485/?expand=yes#expand> (дата обращения 14.08.2017).

*Чхартишвили Г.* Но нет Востока и Запада нет (О новом андрогине в мировой литературе) // Иностранная литература. 1996. № 9. URL: [http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/vostoc\\_z.html](http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/vostoc_z.html) (дата обращения 14.08.2017).

*Bay H.* A und O. Kafka-Tawada // Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk (Hrsg. Christine Ivanovic). Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2010a. S. 149–169.

*Bay H.* Transkulturelle Stockungen. Verwandlung und Verhaftung bei Kafka und Tawada // Heimböckel, Dieter u.a. (Hrsg.). Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un) vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften. 1. Auflage. München: Wilhelm Fink, 2010b. S. 251–274.

*Kafka F.* Sämtliche Erzählungen. Fr. am Main, 1970. URL: <http://www.textlog.de/31996.html> (26.08.2017).

*Rilke R. M.* Neue Gedichte / New Poems (Transl. by Stephen Cohn). USA: Northwestern University Press, 2000.

*Saito Yumiko.* Synchronopse der Buchpublikationen von Yoko Tawada in Deutschland und Japan // Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge

zum Gesamtwerk (Hrsg. Christine Ivanovic). Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2010. S. 471–485.

*Tawada Yoko*. Etüden im Schnee. Tübingen: Konkurs Verlag Claudia Gehrke, 2014.

*Tawada Yoko*. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk / Hrsg. Christine Ivanovic. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2010, S. 149–169.

*Tawada Yoko*. Fremd sein ist eine Kunst // Migrationsliteratur – Eine neue deutsche Literatur? (V.i.S.d.P. Olga Drossou, MID-Redaktion, Heinrich-Böll-Stiftung). 2009, März, S. 81–85. URL: <https://heimatkunde.boell.de/2009/03/18/editorial-dossier-migrationsliteratur-eine-neue-deutsche-literatur> (24.08.2017).

*Tawada Yoko*. Fremde Wasser. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge. Tübingen: Konkursbuchverlag, 2012.

*Tawada Yoko*. Mein kleiner Zeh war ein Wort. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2013.

*Tawada Yoko*. Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie. Tübingen: Konkursbuchverlag, 2000.

*Tawada Yoko*. Sprachpolizei und Spielpolyglotte. 3. Auflage. Tübingen: Konkursbuchverlag, [2007] 2011.

*Tawada Yoko*. Wie der Wind im Ei: Theaterstück. Tübingen: Konkursbuchverlag, 1997.

*Tawada Yoko* Tabula rasa. Karlsruhe: Steffen Barth, 1994.

Yoko Tawada. Ein Gespräch. 21. Juli 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oWTNAQw5CMc> (21.08.2017).

#### **Article metadata**

*Title*: To the Problem of Poetics and Semiosis of Yoko Tawada (By Example of the Poetic Collection “Tabula rasa”)

*Author*: T. S. Simyan

*Author's e-mail*: [tsimyan@ysu.am](mailto:tsimyan@ysu.am)

*Author affiliation*: Yerevan State University

*Abstract*. The article is devoted to Yoko Tawada, one of the most prominent alive representatives of the literature of Japan and Germany, who writes in two languages – Japanese and German. The collection of poems “Tabula rasa” by Yoko Tawada is designed on the basis of oppositions: non-sign vs sign, clean paper vs text, clean paper vs shades of red, reality vs sleep etc. The first two oppositions are proved as based on the choice of the paper material close to the color of wood and pagination of the book itself. The article also describes the two levels of “beginning”: the “beginning” of the collection and the “beginning” of the poetic works.

The main determinants of the collection “Tabula rasa” come to be the psychological and poetic foundations of the text generation. The link between the

two determinants in the construction of the collection is the opposition sleep vs reality, which can be seen on the level of the “beginning” of the poetic texts. A restless sleep at the “beginning” of the poems is a consequence of disharmony in the soul of the lyrical “I”. In her poems, Yoko Tawada omits the causes of dreams, thereby giving her texts expression, and obscuring the personal and emotional.

*Key terms:* poetics, generation of texts, text modeling, dream vs reality, signification (semiosis).

*Reference literature (in translation):*

Bay H. A und O. Kafka-Tawada. In: Tawada Yoko. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Hrsg. Christine Ivanovic. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010a, S. 149–169.

Bay H. Transkulturelle Stockungen. Verwandlung und Verhaftung bei Kafka und Tawada. In: Heimböckel, Dieter u.a. (Hrsg.). Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un) vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften. 1. Auflage. München, Wilhelm Fink, 2010b, S. 251–274.

Biuler K. Teoriya yazyka: Reprezentativnaya funktsiya yazyka. Moscow, Progress, 1993. (in Russ.)

Chantsev A. Retsenziya. Tawada Eko. Podozritelnye passazhiry tvoikh nochnykh poezdov (per. A. Mereshchakov). St. Petersburg, Azbuka-Attikus, 2011. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/30485/?expand=yes#expand> (14.08.2017). (in Russ.)

Chkhartishvili G. No net Vostoka i Zapada net (O novom androgine v mirovoy literature). *Inostrannaya literature*, 1996, no. 9. URL: [http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/vostoc\\_z.html](http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/vostoc_z.html) (14.08.2017). (in Russ.)

Grigoreva T. Put yaponskoy kultury. *Inostrannaya literature*, 2002, no. 8. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/8/grig.html> (15.08.2017). (in Russ.)

Kafka F. Zamok: Roman; Novelly i pritchi. Moscow, Politizdat, 1991. (in Russ.)

Kafka F. Sämtliche Erzählungen. Fr. am Main, 1970. URL: <http://www.textlog.de/31996.html> (26.08.2017).

Kreidlin G. E., Krongauz M. A. Semiotika, ili Azbuka obshcheniia. 6<sup>th</sup> ed. Moscow, Flinta, Nauka, 2013. (in Russ.)

Lotman Yu. M. Semiosfera. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB, 2000. (in Russ.)

Mak-Lyuen M. Galaktika Gutenberga: Sotvorenje cheloveka pechatnoy kultury. Kiev, Nika-Tsentr, 2004. (in Russ.)

Numato Mitsuesi. Granitsa yaponskoy literatury i ee sdvigi v mirovom kontekste. *Inostrannaya literature*, 2002, no. 8. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/8/numat.html> (14.08.2017). (in Russ.)

Ozernyi K. Evropeiskiy kontekst romana Eko Tawada «Podozritelnye passazhiry tvoikh nochnykh poezdov». *Pavermanovskie chteniya. Literatura. Muzyka. Teatr*. Ed. by L. A. Nazarova. Ekaterinburg, Azhur, 2011, iss. 1, p. 55–57. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=22556353> (14.08.2017). (in Russ.)

Rilke R. M. *Neue Gedichte / New Poems* (Transl. by Stephen Cohn). USA, Northwestern University Press, 2000.

Rilke R. M. *Novye stikhotvoreniya*. Moscow, Nauka, 1977. (in Russ.)

Saito Yumiko. Synchronopse der Buchpublikationen von Yoko Tawada in Deutschland und Japan. In: Tawada Yoko. *Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*. Hrsg. Christine Ivanovic. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010. S. 471–485.

Tawada E. *Sobachia nevesta*. Transl. G. Chkhartishvili. 1996. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/tawada.html> (14.08.2017). (in Russ.)

Tawada Eko. *Podozritelnye passazhiry tvoikh nochnykh poezdov*. Moscow, Azbuka-Klassika, 2010. URL: [http://royallib.com/read/tawada\\_yoko/podozritelnie\\_passagiri\\_tvoih\\_nochnih\\_poezdov.html#40960](http://royallib.com/read/tawada_yoko/podozritelnie_passagiri_tvoih_nochnih_poezdov.html#40960) (14.08.2017). (in Russ.)

Tawada Yoko. *Etüden im Schnee*. Tübingen, Konkurs Verlag Claudia Gehrke, 2014.

Tawada Yoko. *Fremd sein ist eine Kunst. Migrationsliteratur – Eine neue deutsche Literatur?* (V.i.S.d.P. Olga Drossou, MID-Redaktion, Heinrich-Böll-Stiftung). 2009, März, S. 81–85. URL: <https://heimatkunde.boell.de/2009/03/18/editorial-dossier-migrationsliteratur-eine-neue-deutsche-literatur> (24.08.2017).

Tawada Yoko. *Fremde Wasser*. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge. Tübingen, Konkursbuchverlag, 2012.

Tawada Yoko. *Mein kleiner Zeh war ein Wort*. Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2013.

Tawada Yoko. *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie*. Tübingen, Konkursbuchverlag, 2000.

Tawada Yoko. *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. 3. Auflage. Tübingen, Konkursbuchverlag, [2007] 2011.

Tawada Yoko. *Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*. Hrsg. Christine Ivanovic. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010, S. 149–169.

Tawada Yoko. *Wie der Wind im Ei: Theaterstück*. Tübingen, Konkursbuchverlag, 1997.

Tawada Yoko *Tabula rasa*. Karlsruhe, Steffen Barth, 1994.

Yoko Tawada. *Ein Gespräch*. 21. Juli 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oWTNAQw5CMc> (21.08.2017).