

Память текста и текст как память

Юлле Пярли

Настоящая статья,¹ посвященная проблемам “памяти” поэтического образа, представляет собой попытку рассмотреть отдельное стихотворение как звено в творческом процессе. Как образы, повторяющиеся в предыдущих текстах и приобретающие в ходе этого повторения различные коннотации, способны создавать все более многозначные смысловые конструкции, — демонстрируется нами на анализе стихотворения Иосифа Бродского *Послесловие к басне*:

“Еврейская птица ворона,
зачем тебе сыра кусок?
Чтоб каркать во время урона,
терзая продрогший лесок?”

“Нет! Чуждый ольхе или вербе,
чье главное свойство — длина,
сыр с месяцем схож на ущербе.
Я в профиль его влюблена”.

“Точней, ты скорее астроном,
ворона, чем жертва лисы.
Но профиль, присущий воронам,
пожалуй, не меньшей красы”.

¹ Статья была впервые опубликована по-английски: Ülle Pärli. Afterword to a Fable. In: *Essays in poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle*. Kiel, Autumn 1998, Vol. 23. Настоящий вариант имеет незначительные изменения и дополнения.

Я просто мечтала о браке,
пока не столкнулась с лисой,
пытаясь помножить во мраке
свой профиль на сыр со слезой”.
1992² (III: 256)³

Стихотворение с названием *Послесловие к басне* можно понимать и как “послесловие”, обобщение пройденной жизни — истории в структуре басни, и как послесловие к басне — творчеству, если “басню” истолковать не как жанр, а в значении “вымысла”.

И в том и другом случае реализуется прямой смысл слова “после” — т.е. тогда, когда все уже завершилось.

Взгляд на собственную жизнь и творчество как на то, что длится, когда все уже было, длится “после” — взгляд, распространенный в поздних стихах Бродского. “Жизнь моя затянулась” — звучит через все стихотворение *Эклога 4-я (зимняя)*. Но сходная точка зрения встречается и в более раннем творчестве поэта. Ср., например: “Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной” в стихотворении *Я входил вместо дикого зверя в клетку...* (1980, III: 7); “Жизнь бессмысленна. Или / слишком длинна.” (*Мексиканский дивертисмент*, II: 373). А собственно “длина” жизни приближает ее к самой пустоте, к тому, что ее длинней — “Ничего на земле нет длиннее, чем жизнь без нас” (III: 157). В этом смысле *Послесловие к басне* перекликается с многочисленными элегическими стихотворениями Бродского, написанными *Памяти ...* или *На смерть ...*

Но, тем не менее, рассматриваемое нами стихотворение написано Бродским как своеобразный “эпимифий” именно к басне Крылова “Ворона и лисица”. Само построение басни, где мораль предшествует изложению истории, оставляет конец открытым для такого послесловия. И изложенный Крыловым басенный сюжет, и двусоставность построения басни и ее серийность, и

² Автор благодарен проф. Кильского университета Валентине Полухиной за уточнение времени написания стихотворения. В *Сочинениях ...* указан 1993 год.

³ Все тексты И. Бродского цитируются по изданию: *Сочинения Иосифа Бродского*. Санкт-Петербург, 1992–95.

низкое расположение в жанровой иерархии использованы Бродским в поэтике стихотворения.

Если *Послесловие к басне* действительно претендует на роль морали к басне, то мы имеем дело с текстом, абсолютизирующим свойство басенной морали не совсем соответствовать рассказу, о чем писала в свое время Е. В. Падучева, анализируя построение басен Эзопа (Падучева 1977: 53). Именно эту особенность выделяет в басне Крылова “Ворона и лисица” Л. С. Выготский: “мораль, которая идет от Эзопа, Федра, Лафонтена, в сущности говоря, совершенно не совпадает с тем басенным рассказом, которому она предпослана у Крылова” (Выготский 1987: 114). Построив стихотворение как разговор с осмеянной в традиционной басне вороной, поэт меняет “тематического” персонажа и стирает формальную грань между историей и ее обобщающим смыслом. У Бродского автор выступает в роли вопрошателя, строящего гипотезы, но в то же время он не лишен и свойств баснописца — за автором, участником диалога, стоит автор, знающий истинный, потаенный смысл происходящих событий.

Раздвоенность лирического субъекта, форма диалога — типичный для Бродского прием, выражающий изначальную и неизбежную раздвоенность “Я” и превращающий каждый из отдельно звучащих голосов в несамостоятельный. При этом своеобразно обыгрывается и двусоставность басенной структуры. Стихотворение представляет собой одновременно и историю, рассказ, и его осмысление; память о пройденном, утраченном, и смысл этой утраты. Сам басенный сюжет и ее условные герои — ворона, лиса — одна из возможностей “изоляции”, дистанцирования от действительной истории, необходимая для ее эстетизации. Отсылка к классической басне занимает как бы среднее, промежуточное место в создании этой эстетизированной условной биографии “Я”.

Не менее важным, чем связь с самой классической басней, является с точки зрения образования смысла текста “память” о тех произведениях, в которых уже встречались эпизоды сюжета басни “Ворона и лисица”, и связь со стихотворениями, где образы, представленные в басне, включены в совершенно иной контекст. Основные образы стихотворения — басенные — ‘ворона’, ‘сыр’, ‘лиса’ — а также ‘месяц’, ‘астроном’, ‘длина’, ‘ольха’, ‘верба’ — образы, неоднократно повторяющиеся в творчестве

Бродского. В *Послесловии к басне* они сложно мотивированы семантикой, приобретенной в ходе этого повторения, продолжают “помнить”, сохранять ее за собой. Многие из них повторяются и внутри анализируемого стихотворения. Так, например, ‘ворона’ (“Еврейская птица ворона”; “ты скорее астроном, / ворона”; “профиль, присущий воронам) и ‘сыр’ (“сыра кусок”, “сыр с месяцем схож”, “сыр со слезой”) повторяясь, не совпадают в своих коннотативных значениях, они выдвигают то те, то другие оттенки значения и осуществляют тем самым одновременно диалог с разными произведениями из предшествующего творчества поэта. В то же время, через эти повторы они все более теряют определенность, что вполне соответствует основной ситуации стихотворения — ситуации исчезновения, потери.

Прежде всего *Послесловие к басне* входит в контекст стихотворений, тоже написанных как диалог с птицей (от *Диалога* 1962 года (I: 186–87) до “*Что ты делаешь, птичка, на черной ветке ...*” 1993 г. (III: 265). Оно примыкает и к кругу стихотворений, где мотивы творчества, души связаны именно с образом птицы: *Большая элегия Джону Донну* (I: 247–251), *Осенний крик ястреба* (II: 377–380) и другие. Первое обращение к самой крыловской басне относится к 1964 г., когда были написаны “*Воронья песня*” (I: 103) и “*Развивая Крылова*” (I: 321). Происходило это явно опосредованно, через интерпретацию ситуации и образов крыловской басни О. Мандельштамом. И далее в поэзии Бродского мандельштамовское истолкование сохраняется, обрстая новыми коннотациями.

В *Вороньей песне* поэт прямо соотносит себя с вороной из басни: “*Выронив сыр из клюва / но поймав червяка*” (I: 103). “*Червяк чернильный*” — песня, песня картавая. Обращение к басне служит здесь, в частности, средством создания самоиронии. В дальнейшем образ ‘вороны’ то сохраняет ироническую окраску, то теряет ее, — становится элементом поэтической метафизики Бродского, сближаясь с более благородными птицами в системе образов поэта, типа ‘скворца’ или ‘ястреба’.

В 60-е гг. творчество нередко сравнивается с карканьем вороны:

Стихи его то глуше, то звончей,
то с карканьем сливаются вороньим.
Дом тучами придавлен до земли ... (I: 338)

Как птица неперелетная, ‘ворона’ приобретает значение поэта — патриота по необходимости:

Хотя вообще для птичьего ума
понятья нет страшнее, чем зима,
куда сильнее страшится перелета
наш длинноносый северный Икар.
И потому пронзительное “карр!”
звучит для нас как песня патриота.
Отрывок (II: 46)

Позже, в *Эклоге 4-й (зимней)* Бродский еще раз близко повторяет этот образ:

Только ворона не принимает снега,
и вы слышите, как кричит ворона
картавым голосом патриота. (III: 16)

А последняя строфа *Прощальной оды* (1964), как известно, построена как смесь пения птицы певчей и карканья вороны:

Карр! чивичи-ли-карр! Карр, чивичи-ли ... струи
снега ли ... карр, чиви ... Карр, чивичи-ли ... ветер ... (I: 313).

Если в вышеприведенных примерах в образе ‘вороны’ можно было вычитать намек на поэта-еврея, то далее “картавость” будет прямо соотнесена с еврейским выговором: “[развалины] в ломаном “р” еврея / узнают себя ... (III: 43).

Есть в стихах Бродского и отголоски библейской легенды о не вернувшемся в Ковчег вóроне, наказанном за это Богом:

В Ковчег птенец
не возвратившись доказует то, что
вся вера есть не более, чем почта
в один конец.
Разговор с небожителем (II: 210)

Образ вороны связан и с мотивом дома, гнезда (и разоренного), нередко со смертью. Но чаще всего все же с темой крика. Стихи о вороне являются одной из реализаций темы голоса — крика — звука.

Повторение звука **р** является важнейшей особенностью звуковой структуры стихотворения *Послесловие к басне*; все непарные рифмы содержат **р** как звуковое живописание речи “еврейской птицы”. Однако, любопытно, что “картавость” — повторение звуков **к, а, р** — более свойственно речи поэта (еврейская, каркать, время, урона, терзая, продрогший — I строфа; скорее, астроном, ворона, жертва, профиль, присущий воронам, красы — III строфа). В речи же вороны доминирует другой параллельный звуковой комплекс — **е, л, м** (нет, ольхе, вербе, длина, месяцем, влюблена — II строфа). Вообще II строфа по своему построению резко выделяется на фоне первой, выражая и на формальном уровне пафос отрицания, опровержения вороной точки зрения своего собеседника — ‘Нет!’. Далее ворона как бы заражается “картавостью” у поэта, а последний, в свою очередь, меняет свою интонацию, принимая ответ вороны (‘пожалуй’ — прямое выражение такой уступки) и в IV строфе уравновешены оба фонетических комплекса. И в рифмах они взаимопроникаются — ворона/урона, кусок/лесок, вербе/ущербе, длина/влюблена. Думается, что определенное значение для смысла стихотворения имеет то, что по своей фонетической характеристике согласные ‘р’ ‘л’ и ‘м’ очень близки друг-другу. Будучи сонорными, они занимают промежуточную позицию между гласными и согласными, приближаясь с гласными по преобладанию музыкального тона. Такая промежуточность, стертость или невыраженность признаков вполне соответствует поэтике текста в целом.

Для ритмического рисунка текста характерно, что если в первой и второй строфах метрические границы могли “разбивать” слова (особенно во II строфе), то к концу стихотворения границы стопы и слова начинают все более совпадать. Сильное ударение на первом слоге первой строки особо выделяет вторую строфу — оно добавляет одну стопу и стих начинает звучать как четырехстопный дактиль. Слова ‘главное’ и ‘с месяцем’, изоморфные дактилической стопе, поддерживают такое впечатление. Но это не ассоциация с дактилическим размером как таковым, а отсылка к конкретному тексту, к элегии *Тучи* М. Лермонтова, к последней строфе стихотворения: “Нет, вам наскучили нивы бесплодные ... / Чужды вам страсти и чужды страдания”. ‘Нет’ приобретает тем самым в стихотворении Бродского значение протеста против жанра басни. В отличие от лирического субъекта (в роли басно-

писца) ворона говорит длинными и сложными по синтаксической структуре фразами, что делает ее речь архаичной, сближает со звучанием классической элегии. Ворона и тучи имеют одинаковую функцию — быть противостоящим поэту риторическим партнером — *alter ego* поэта (с той разницей, что в *Тучах* поэт сам отвечает на задаваемые вопросы).

Возвращаясь к образу вороны, следует учитывать и то, что он участвует в поэтической системе Бродского в создании контраста черного и белого. Ворона изображается чаще всего на фоне зимнего пейзажа, снега: “Белым — бело. И видит каждый ворон ...” (I: 407).

Образ вороны становится символом мира — негатива, мира наоборот, перевернутого отражения. Наиболее ярким примером являются здесь строки из стихотворения *На отъезд гостя*:

И, картавя, кричит с высоты
негатив Вифлеемской звезды (I: 381)

Соотнесенность с небесной высью, как в этом стихотворении, так и в ряде других текстов, в свою очередь сближает этот образ, например, с превращающимися в точку ястребом из *Осеннего крика ястреба*:

В астрономический объективный ад
птиц, где отсутствует кислород,
где вместо проса — крупа далеких
звезд. Что для двуногих высь,
то для пернатых наоборот.
Не мозжечком, но в мешочках легких
он догадывается: не спастись.

И тогда он кричит. (II: 378–9)

Вопрос: “Ты скорее астроном / ворона, чем жертва лисы” в стихотворении *Послесловие к басне* во многом перекликается с поэтическим сюжетом этого стихотворения, а также с концепцией астрономии как науки потерь и ее музы Урании как богини утрат. Ср. в стихотворении *Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова*:

Муза точки в пространстве! Вещей, различаемых
лишь
в телескоп! Вычитанья
без остатка! Нуля! (II: 329)

“Вычитание” же, собственно, то же “умножение во мраке”, о котором говорится в *Послесловии к басне*, т.е. потеря очертаний, телесности, как “уступка тела душе” в *Литовском ноктюрне*, или слову, голосу, которые могут оставить тело, от него отделиться.

В целом образ вороны в разных текстах Бродского может находиться и в положении “низком” и “высоком”, т.е. быть образом сакральным и профанным, что вполне соответствует амбивалентности ворона — вороны в мифах, его роли быть медиатором между жизнью и смертью, небом и землей, загробным царством (См. об этом: Гура 1993; Мелетинский 1979). И в *Послесловии к басне* он находится в центре вертикальной линии — тяготения вниз (мотив урона), и вверх (влюбленность в своего двойника — месяц).

В семе ‘сыр’, влекущей за собой паронимы ‘сырье’, ‘сырость’, в свою очередь оживляются значения, приобретенные в предыдущих текстах, и участвуют в образовании образа ‘сыра’ в анализируемом нами стихотворении.

Именно через этот образ осуществляется отсылка к теме памяти. Сыр — самая распространенная в поэзии Бродского метафора памяти. “Сыр дырявый” — память несовершенная, приобретает свой космический аналог в виде “черных дыр” в космосе. И когда, например, с помощью этого метафорического образа поэт описывает освещение, то, тем не менее, и здесь главными становятся ассоциации с потерей памяти:

желтизну подворотни, как сыр простофили,
пожирает лиса темноты.
Литовский ноктюрн (II: 326)

А в стихотворении *Темза в Челси*:

это — начало большого сырого мира,
где мостовая, которая нас вскормила (II: 351)

К этим значениям прибавляется как воспоминание о России как о “матери-сырой земле”. В стихотворении *Колыбельная Трескового Мыса*:

перемена [империи] , связана с колкой дров,
с превращением мятой сырой изнанки
жизни в сухой платяной покров
(в стужу — из твиды, в жару — из нанки),
с затвердевающим по орех
мозгом. Вообще из всех

внутренностей только одни глаза
сохраняют свою студенистость ... (II: 357–8)

Метафорический эпитет ‘сырое’ перекликается с другими образами — синонимами “влаги”, обозначающими наличие жизни, — в противоположность образам высыхания, затвердевания.

Далее ‘сырое’ будет соотнесено у Бродского с таким своим паронимом как ‘сырье’ в значении телесности, смертности человека. Человек — сырье для смерти, времени, искусства. Ср.:

“... прятка морщин. Она работает на сырье залежей, чьих запас / неиссякаем, пока производят нас” (III: 237); [батареи системы отсутствия] работая, видимо, от сети / на сырье, поставляемом смертью, арестом или / просто ревностью” (III: 240); “Горизонтальная масса в морге / выглядит как сырье садовой скульптуры” (III: 203). И в то же время мотив сырости — влаги продолжает развивать тему памяти. Необработанные же в стихах воспоминания, впечатления — сырье стихов. В этом смысле ‘сыр’ — ‘сырье’ имеет перекличку с цветаевским бытом-сырьем, непреображенным в стихах материалом (См.: Ельницкая 1988: 269).

Образ “сыра со слезой” из стихотворения *Послесловие к басне* естественно вписывается в этот контекст. Хотя, именно в силу полимотивированности этого образа невозможно однозначно ответить на вопрос — что же досталось в добычу лисе. Прежде всего сыр является символом потери. Потери жизни, памяти, отказа от собственного тела, неизбежной жертвы при устремлении ввысь. Семантика потери заключена уже в звучании слова сыр. Единственный гласный “ы” — фонема в русском языке спорная. Существует ли она вообще? Когда Бродский пишет в стихотворении *Декабрь во Флоренции*: О, неизбежность “ы” в правописании “жизни”! (II: 358), то помимо разницы между словом произнесенным и словом написанным, правомерны и коннотации, основанные на этой двусмысленности самого звука. Как, впрочем, “ы” может отсылать и к осознанию поэтом неизбежного восточного начала в собственной биографии (ср. оценку “ы” как

звука татарского Андреем Белым). В *Портрете трагедии* (1991) поэт актуализирует весь этот смысловой комплекс:

Давай, трагедия, действуй. Из гласных, идущих горлом,
выбери “ы”, придуманное монголом.

Сделай его существительным, сделай его глаголом,

наречьем и междометием. “Ы” — общий вдох и выдох!

“Ы” мы хрипим, бляя от потерь и выгод

либо — кидаясь к двери с табличкой “выход”.

(Ш: 207)

Тема потери, ущерба становится преобладающей в стихотворении *Послесловие к басне*. Она воплощается не только в семантике, но и в структуре образов. Так, в главных образах стихотворения, таких как ‘птица ворона’, ‘месяц на ущербе’, ‘сыра кусок’ прямо выражено значение части какого-либо целого. При этом безразлично, что все они построены по принципу убывания. Не кусок сыра, а сыра кусок. Интересна в этом смысле первая строка стихотворения. Как обращение она представляет собой одну синтаксическую позицию, целое, но на лексическом уровне делится на части — обозначение рода и вида. Семантика нецелого, исчезающего, убывающего выражена и в следующих словах: ‘лесок’, ‘время урона’, ‘профиль’, ‘меньшей’. Думается, что выражение ‘точней ты скорее’ реализует в одном случае значение точки, т.е. стать все более похожим на точку, и в другом — скорость превращения в нее. А в деепричастии ‘терзая’ сохраняется значение глагола “терзать” — рвать, раздирать на куски. Но наиболее значимым и богатым коннотациями является в этом ряду ‘профиль’, трижды повторяющийся в тексте стихотворения в сходной позиции в начале строки: “Я в профиль ...”, “Но профиль ...”, “свой профиль ...”. Профиль — это профиль вороны, профиль месяца, сыра кусок, похожий на месяц на ущербе, собственный профиль поэта. Именно в “профиле” все образы сближены друг с другом, сливаются в одно, теряя свою дискретность, дополняют или становятся отражением друг — друга. Лишь деревья — ‘ольха’ и ‘верба’ противостоят этому кругу образов — и не только потому, что “их главное свойство — длина”, но и из-за отсутствия у них профиля. По сравнению с анфас профиль, это твердость, резкость, обостренность контур, подчеркнутость границ. Ср.:

Повернись ко мне в профиль. В профиль черты лица
 обыкновенно отчетливее, устойчивее овала
 с его блядовитыми свойствами колеса:
 склонностью к перемене мест и т.д. и т.п.

Повернись ко мне в профиль ... (III: 80)

Но было естественней каменеть
 в профиль, утратив речь.

Полдень в комнате (II: 451)

Профиль, ввиду актуализации контуров, означает и предел бытия-небытия, крайнюю степень телесности. Ведь и затвердевание — то, чему следует превращение в пыль, в Ничто. Отсюда, например, и образ стула в профиль, напоминающий “ь” в стихотворении *Посвящается стулу* (III: 145–7), т.е. сравнение через непроизносимую букву, или образ ‘ветра в профиль’. Профиль предполагает другую, скрытую от глаз сторону, это одна сторона из двух, левое, предполагающее правое. Думается, что и письмо, движущееся слева направо, видится поэту в профиль, а то, что скрывается за видимой частью письма, так и остается загадкой. В этом смысле сам облик строк символизирует то, что в них выражено, и то, что остается за ними невербального, невыраженного. Ср. также в стихотворении *Колыбельная Трескового Мыса*: “в полушарье орла сны содержат дурную явь / полушария решки”. (II: 359). Образы той и обратной стороны вещей, образы изнанки часто встречаются в поэзии Бродского: “тыльная сторона светила” (II: 207), “с литерами ЭФАК” (II: 207), “Привет, оборотная сторона медали”, “Прижаться /.../ к грубой доске с той стороны иконы,” (III: 206), “и капля, сверкая, плывет в зенит, / чтобы взглянуть на мир с той стороны сетчатки.” (III: 216) и др. Все указанные коннотации участвуют в моделировании идейной структуры стихотворения *Послесловие к басне*, построенного по принципу рефлексии. А мечта о ‘браке’ во ‘мраке’, собственно, исчезновение за черту небытия, слияние с временем через свое телесное ‘отсутствие’. Не случайно Бродский в другом стихотворении, написанном в форме диалога с птицей — *Что ты делаешь птичка, на черной ветке ...* (1993) — рифмует ‘вечность’ и ‘бесчеловечность’. Отсюда и нерелевантность категории рода в словах ворона и месяц и обманный характер собственно любовного сюжета, вписанного в басню. ‘Месяц’ имеет в этом стихотворении значение и времени и небесного тела. Поэтическая идея вечной жизни тяготеет по мнению Бродского именно к космо-

гонии, что позволяет в в образе месяца одновременно видеть идею времени (история в структуре басни) и идею вечности (универсальный смысл истории). Значение же месяца как меры времени (ср. его название как производное от глагола “мерить”, “измерять”) приводит нас к образу двуликого Януса, как бы скрыто присутствующего в данном стихотворении. Знаменательно и то, что лики последнего могут быть “одно белое, другое черное” (Голан 1993: 136). Да и сам образ ‘мрака’, соединяя грядущее с прошлым (когда прошлое перестает быть освещенным памятью), приобретает значение времени. Время, соотносимое с земной судьбой человека, смертью, выражено и в образе лисы-охотника. Ср. в стихотворении *Дни расплетают тряпочку...*:

То ли сыр пересох, то ли дыханье сперло.
Либо: птица в профиль ворона, а сердцем — кенар
Но простая лиса, перегрызая горло,
не разбирает, где кровь, где тенор. (III: 20)

Думается, темой времени определен и выбор стихотворного размера. В формальной организации стихотворения в целом реализованы два принципа — дуальности и троичности. Текст состоит из четырех четверостиший (чередование голосов автора и вороны) с перекрестной рифмой. Размер трехсложный — амфибрахий, который оценивается Бродским как монотонный, обладающий интонацией времени, снимающий акценты. В этом размере поэтом написаны преимущественно рождественские стихотворения. Обладающий в поэзии Бродского определенным семантическим ореолом, он вносит в стихотворение *Послесловие к басне* новые смысловые оттенки.

То, что стихи на рождество написаны четырехстопным амфибрахийем, а *Послесловие к басне* трехстопным, заставляет ритм стихотворения воспринимать как усеченный, несовершенный по сравнению с первыми, что соответствует и характеру идейных связей между ними.

В целом стихотворение моделирует ситуацию, о которой Бродский, говоря о свойствах поэзии, пишет: “устремляясь ввысь звук скидывает балласт”. Многозначность образов, позволяющая реализоваться одновременно нескольким лирическим сюжетам и втягивать в экспрессивное поле текста самые разные иные тексты, превращает стихотворение в акт памяти, в котором стираются его собственные границы.

Литература

- Выготский, Л. С. (1987). *Психология искусства*. Москва.
- Голан, А. (1993). *Миф и символ*. Москва.
- Гура, А. (1993). “Ворон, ворона. Из словаря “Славянские Древности””. *Славяноведение*. 6: 21–27.
- Ельницкая, С. И. (1983). “О некоторых чертах поэтического мира М.Цветаевой”. *Wiener Slawistischer Almanach*. 11: 263–323.
- Мелетинский, Е. М. (1979). *Палеозиатский мифический эпос. Цикл ворон*. Москва.
- Падучева, Е. В. (1977). “О семантических связях между басней и ее моралью (на материале басен Эзопа)”. *Труды по знаковым системам*. Тарту: 27–54.

Teksti mälu ja tekst kui mälu

Autor käsitleb konkreetse J. Brodski luuletuse “Järelsõna valmile” analüüsi alusel teksti ja kujundi mälu seonduvaid probleeme. Üksikteksti kujundisüsteemi on vaadeldud poeedi loominguga kui tervikteksti osana. Luuletuse interpreteerimisel on arvestatud konnotatsioone, mis on seonduvad teose põhikujunditega (‘vares’, ‘juust’, ‘kuu’ ‘profiil’ ‘pimedus’ jt.) varem kirjutatud tekstides, žanri-mälu, viiteid, mis tulenevad luuletuse rütmilisest struktuurist. Autor püüab näidata, kuidas elementidest, mis toovad uude teksti kaasa terve tähendustekompleksi, moodustub keeruline semantiline struktuur (tekstis realiseeruvad paralleelselt erinevad lüürilised süžeed), mille tähendusväli on praktiliselt piiritlematu. Luuletuse kui teksti piirid hajuvad, teda ennast võib vaadelda kui mäluakti.

The memory of a text and text as a memory

The author examines problems of the text’s and image’s memory founding her discussion on the analyses of a particular poem by J. Brodsky, “Afterword to a Fable”. The image system of a single text is viewed as part of the larger text of the poet’s whole creation. The interpretation of the poem takes into account connotations which were connected with the main images in the earlier written texts (*crow, cheese, moon, profile, darkness, etc.*), genre-memory, allusions deriving from the rhythmic structure of the poem. The author tries to show how elements, which bring

into the new text the whole complex of meanings, create an intricate semantic structure (different lyric plots are parallelly realized in the text) whose plain of significance is practically indeterminable. The borders of a poem as a text vanish, the poem itself can be looked at as an act of memory.