ные словесно-образные темы, уже встречавшиеся в стихотворении. Вот некоторые из них:

— *дохнул* осенний хлад — в их сенях *ветра* шум и свежее *дыханье* — паруса *надулись*, ветром *полны*;

— *бежит*... ручей — *бег* саней — рифмы... навстречу им *бегут*;

— *легкий* бег саней — *легко* и радостно играет в сердце кровь — и рифмы *легкие*;

— *будит* лай собак *уснувшие* дубравы — чредой слетает *сон* — *пробуждается* поэзия во мне — и ищет, как во *сне* — так *дремлет* ... корабль (ср. и эпиграф из Державина: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?»);

— и мглой *волнистою* покрыты небеса — душа стесняется лирическим *волненьем* — и мысли в голове *волнуются* в отваге — громада двинулась и рассекает *волны* — плывет. Куда ж нам плыть?

— я снова жизни *полн* — паруса надулись, ветром *полны* и др. Получается, что метатекстовой уровень «Осени» создается из образно-языковых тем, уже преломленных творческой рефлексией в первичном тексте, и является «плодом» его. Наконец, в финале мы читаем:

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу!— матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветром полны;
Громада двинулась и рассекает волны.
Плывет. Куда ж нам плыть?..
. . . . . .

Какова художественная природа этого финала? Прежде всего это развернутое сравнение, создающее условно-поэтический образ протекания творческого акта (заметим, что аналогия между созданием произведения и плаванием по морю на корабле — один из древних топосов [25, с. 138—141]. Но совершенно очевидно, что данный фрагмент — не только развернутое сравнение, но и вполне реальное новое стихотворение, «плод» творчески воссозданного вдохновения. Иначе говоря, перед нами «стихотворение стихотворения» (как «Евгений Онегин», например, «роман романа»). Оказывается, «Осень», будучи стихотворением, т. е. условно-поэтической реальностью, одновременно обнаруживает в себе качества реальности субстанциальной, обладающей способностью порождения нового текста.

Подобного рода метацелостность после Пушкина становится отмеченной особенностью русской неканонической лирики. Лучше всего это видно в тех случаях, когда темой творчества оказывается само творчество, назовем только крайние полюса послепушкинской лирики «Не верь себе» (1839), «Есть речи — значенье...» (1840) Лермонтова и «Ты не гонись за рифмой своенравной...» Случевского (1898), входящие в цикл «Песни из Уголка».

Послепушкинская традиция делает еще более явной связь интересующей нас образной структуры с диалогической ориентацией высказывания, причем в первом из названных стихотворений Лермонтова и у Случевского субъект речи обращен к «ты», который является именно *художником* (в «Есть речи...» он — творящее слово, «бог»). Этот «ты»-художник выступает в то же самое время в роли косвенной формы «я» или его рефлексивного уровня, воспринимаемого субъектом речи как еще наивное, «одноголосое» творческое сознание. Сам же субъект речи занимает по отношению к такому «ты» позицию вненаходимости (у Случевского это подчеркнуто тем, что стихотворение входит в цикл, заглавный символ которого выявляет как раз внежизненную активность творческой интенции).

Такого рода двухуровневая рефлексия порождает, как мы заметили уже у Пушкина, особую образную структуру, которую мы рассмотрим на примере стихотворения Случевского. В нем на уровне рефлексирующего сознания постоянно подчеркивается нематериальность («Слова — не