



Ежи ФАРИНО

Как пророк Пушкина сделался лицедеем Хлебникова

Вышел сеятель сеять семя свое
Лк 8: 5

По своему характеру «Одинокий лицедей» Хлебникова (СС, 2, 255) тяготеет к жанру притчи, к жанру, семантика которого раскрывается не столько путем выявления внутритекстовой системы соответствий, сколько путем *аллегорезы*, т. е. путем «опознания» подспудного, иносказательного смысла.

Обычно такое опознание предполагает отгадку соответствующего референта, а точнее — референта референта, т. е. референта, стоящего за воспринимаемым как знак собственным референтом интерпретируемого текста притчи или аллегории как таковой. Естественно, что таким иным искомым референтом может быть референт другого имеющегося текста. Так, например, в христианской традиции читались ветхозаветные книги, в том числе и *Песня Песней*, — в них опознавались события, повествуемые позже, т. е. повествуемые в книгах *Нового Завета*. Для такого чтения-аллегорезы особенно характерно то, что текст, который выбирается как референт читаемого текста, теряет свойства текста и расценивается как контекстная реальность, т. е. как обладающий самостоятельным внетекстовым статусом мир референтов¹. Поэтому «правильное» прочтение текста, подлежащего аллегорезе, состоит в реконструкции его исходного текста («пре-текста») и в реконструкции предполагавшихся им (т. е. «пре-текстом») референтов (или, по крайней мере, его референтных значений). Коротче говоря, задача читателя с установкой на аллегорезу заключается не в том, чтобы раскрыть, что в данном тексте зашифровано, а в том, чтобы восстановить то, что в нем расшифровано. Сам же текст, предполагающий чтение-аллегорезу, построен не по принципу шифровки располагаемой автором информации на известном получателю (читателю) коде (языке), а по обратному принципу — по принципу дешифровки уже якобы известного читателю сообщения и выявления кода (языка) того предшествующего сообщения. Если в данном слу-

чае автор такого образования (текста-дешифровки) нечто и сообщает читателю (получателю), то сообщает он именно код «чужого», уже имеющегося в культуре и долженствующего присутствовать в памяти читателя, сообщения². Как раз такой механизм и лежит в основе стихотворения Хлебникова «Одинокий лицедей» (написанного в конце 1921 года; СС, 2, 255):

1. И пока над Царским Селом
2. Лилось пенье и слезы Ахматовой,
3. Я, моток, волшебницы разматывая,
4. Как сонный труп влачился по пустыне,
5. Где умирала невозможность.
6. Усталый лицедей,
7. Шагая напролом.
8. А между тем курчавое чело
9. Подземного быка в пещерах темных
10. Кроваво чавкало и кушало людей
11. В дыму угроз нескромных.
12. И волей месяца окутан,
13. Как в сонный плащ вечерний странник,
14. Во сне над пропастями прыгал
15. И шел с утеса на утес.
16. Слепой я шел, пока
17. Меня свободы ветер двигал
18. И бил косым дождем.
19. И бычью голову я снял с могучих мяс и кости,
20. И у стены поставил
21. Как воин истины, я ею потрясал над миром:
22. Смотрите, вот она!
23. Вот то курчавое чело, которому пылали раньше толпы!
24. И с ужасом
25. Я понял, что я никем не видим:
26. Что нужно сеять очи,
27. Что должен сеятель очей идти!

Мотивный состав стихов (1–4) на первый план выдвигает категорию «романтического поэта», а уже — наследника Пушкина, и строит два параллельных современных отношения к этой традиции. Упоминание Царского Села и без пушкинских реминисценций ассоциируется с представлениями о «поэзии сердца и воображения». Стих же второй — «Лилось пенье и слезы Ахматовой» — редуцирует эти представления до круга элегического начала, т. е. чистой воспевающей, медитативной, меланхолической и интимной лирики. «Ахматова» в этом контексте звучит как певец Царского Села и как соответствие Музы³. При этом как «наследник Пушкина» Ахматова оказывается тут реализацией Пушкинских слов «Над вымыслом слезами обольюсь» и этим самым превращается в их референт, совпадающий в данном

случае: с лирическим субъектом стихотворения «Элегия»⁴, а в пределе и с самим Пушкиным. Иначе говоря, пушкинский текст прочитывается Хлебниковым по принципу аллегорезы: его референты становятся знаками референтов в Хлебниковской современности.

Модель, соплагаемую и противопоставляемую мусической модели поэзии и поэта (Музы), можно определить как профетическую, предполагающую Поэта-Пророка, Поэта-Деятеля, поэта, не воспевающего мир или предающегося медитации, а воздействующего на мир и перестраивающего его. Само собой разумеется, что мусическая модель тут не аннулируется профетической — они взаимодополняются и создают исчерпывающую одну универсальную модель архипоэта и архипоэзии. Пушкин же получает характер не множества текстов, а одного единого текста, референты которого локализованы не в пушкинской современности, а в современности хлебниковской. А если говорить о пушкинском лирическом субъекте, то его референт уже не сам творец текста, т. е. не сам Пушкин, а Ахматова и отождествляемый с Хлебниковым хлебниковский «Я». Показательно, кроме того, так же исчерпывающее распределение стихотворных инстанций и их стихогенных установок: если мусическому началу предпосылается роль воспевающего мир или — точнее — шифрующего мир («Над Царским Селом / Лилось пенье и слезы»), то профетическому предпосылается роль познающего или дешифрующего мир, раскрывающего тайну бытия («Я, моток волшебницы разматывая, <...> влачился»).

Обе этих роли, заданные архепозетом и архепозетией, выполняются в Хлебниковской современности, и выполняются они одновременно, что выражено синтаксической конструкцией «...пока <...> / Лилось пенье и слезы Ахматовой, / Я, моток волшебницы разматывая <...> / влачился...»⁵.

Отмеченная полярность шифрующей и дешифрующей установок отражена и в их распределении по «поэтическим» локусам. Мусическое начало локализовано вверху («над Царским Селом»), профетическое же внизу (на земле — в «пустыне» с подразумеваемым спуском в подземный лабиринт, на что указывает «моток волшебницы»). Первое соотнесено с миром запредельным и крайне абстрактным («пустыня») как символ абстракции, как нечто, находящееся за пределами жизненной, экзистенциальной сферы и как место божественных откровений; ср., с одной стороны, библейское толкование пустыни как земли, которую Бог не благословил, а с другой — как испытательного пути к Богу и как особого локуса встречи с Богом⁶. В других терминах это распределение можно сформулировать как распределение по признаку обладающий поэтическим даром — ищущий профетического дара и по признаку получивший поэтический дар от эллинской Музы — получающий

профетический дар от христианского Бога (или иначе: призванный воспевать — призываемый гласить и претворять)⁷. Начиная с третьего стиха Хлебниковский текст сосредоточен уже только на профетической роли поэта⁸.

Поэт-профет решен здесь в ключе мифического героя с возложенным на него высшими силам и (Судьбой, Роком или Божественной Инстанцией) заданием фундаментального — спасительного — порядка. Так, в частности, могут тут читаться слова «Я, моток волшебницы разматывая». В контексте последующих упоминаний «Подземного быка в пещерах темных» (стихи /8–11/) и победы над ним /19–23/ просматриваются отсылки к мифу о Минотавре и Тезее, которые «разматывание мотка» определяют как рассекречивание пути в лабиринте и возврата из него, а в итоге как расшифровку мирового кода, овладение тайной бытия. Такая именно миссия и возлагается здесь на «Я» данного текста⁹.

Стих «Как сонный труп влачился по пустыне», благодаря своей откровенной цитатности, соотносит Хлебниковского «Я» с Пушкинским Пророком. При этом легко заметить, что это не буквальная, а, так сказать, синкретическая цитата, которая в свернутом виде содержит в себе весь сюжет «Пророка» (ср. такой же механизм, отмеченный в примечании 5).

Слова «влачился по пустыне» имеют в виду начальную ситуацию «Пророка»¹⁰:

Духовкой жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился, —

Сравнение «Как <...> труп» подразумевает конечную фазу перестройки Пушкинского «Я»:

Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:

А эпитет «сонный» соотносится с промежуточной фазой перестройки Пушкинского «Я» Серафимом:

Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещие зеницы,
<...>

Такое прочтение подтверждается и на другом уровне — на уровне распределения пространственных признаков. У Пушкина строение мироздания открывается «Я» вследствие вскрытых вещей глаз и вещего слуха, т. е. вследствие установления контакта с Божественной Истиной, после чего ему внятен весь космос:

И внял я неба содроганье,
И горный ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

У Хлебникова соответствие этой трехчленной пространственной модели вводится с самого начала и как нечто данное: «И пока над Царским Селом» /1/ — «Я, <...>, влачился по пустыне» /3–4/ — «А между тем курчавое чело / Подземного быка в пещерах темных <...> / В дыму угроз нескромных» /8–11/. При более внимательном взгляде в этом сходстве миростроений обнаруживаются и глубокие различия.

Пушкинское мироздание спациально. Спациальность же Хлебниковского содержит в себе черты диахронного разреза (см. примечание 3): «Царское Село» и «Ахматова» соотносятся с современностью, «пустыня» и «Я» — с Пушкинской и библейской ситуацией, а «подземный бык» и «пещеры темные» — с реальностью античного мифа. Открывающаяся Пушкинскому «Пророку» тайна спациального миропорядка трансформируется у Хлебникова в истину темпорального миропорядка; отсюда, естественно, и разница миссий «пророка» и «лицедея»: задача первого — гласить Божественную Мудрость, тогда как задача второго — изменить миропорядок или преодолеть «время-смерть» (ср. примечание 3).

Легко также заметить, что Хлебниковский «Я» не становится «пророком», а уже им является: он начинает с того момента, в котором закончилось возведение в ранг «пророка» Пушкинского «Я». Это значит, что Хлебниковым его «Я» — «лицедей» мыслится как продолжение Пушкинского или — точнее — как оформившийся референт Пушкинского текста¹¹.

Дабы стать «пророком», Пушкинский «Я» претерпевает полную перестройку, с телесной включительно: все его органы коммуникации с миром подлежат изъятию и замене более идеальными, божественными, так сказать, имматериальными, не только открываются вещи слух и зрение, но и вырываются у него его плотские (земные) язык и сердце и подменяются на «жало мудрыя змеи» и «уголь, пылающий огнем», а взамен за бытовое (человеческое) слово он получает сакральный, Божественный «глагол»¹².

С этой точки зрения эпитет «сонный» /4/ и атрибут «сонный плащ» /13/ — не эквиваленты угнетенного состояния Пушкинского «Я», т. е. не синонимы стиха «Духовной жаждою «томим», а дешифровка референтного значения, стоящего за его новой ипостасью «пророка»: «сонный» локализует Хлебниковского «Я» в сфере запредельного бытия, делает его незримым для обычного физического зрения, с одной стороны, а с другой — повышает его в онтологическом ранге, сообщает ему *жреческие* (тут — *профетические*) свойства; такова,

во всяком, случае, распространенная в индоевропейских культурах мифологическая символика плаща¹³ и таковы ее актуализации, например, у Пастернака или у Цветаевой¹⁴, а у самого Хлебникова хотя бы в поэме «Поэт» (СС, 3, 203–204).

Смотрите, какую горой темноты,
Холмами, рекою, речным водопадом
Плащ, на землю складками падая,
Затмил голубые цветы,
В петлицу продетые Ладюю.
И бровь его, на сон похожая,
На дикой ласточки полет,
И будто судорогой безбожия
Его закутан гордый рот.

Еще интереснее в данном отношении Хлебниковский «труп». Он, в отличие от «трупа» романтиков или трупа символистов, — не лишённое жизни тело, а трансформация предшествующей ипостаси, результат состоявшейся метаморфозы. С точки зрения предыдущего состояния обретенное новое есть его «труп», с точки же зрения предполагаемого последующего состояния это новое, это «труп», носит характер самостоятельной деятельной ипостаси. Так, например, в поэме «Письмо в Смоленке» (СС, 2, 17) «труп» — всякая очередная ипостась исходного инварианта «великого солнца»:

Погребальная колесница трупа великого Солнца:
Умерло солнце — выросли травы,
Умерли травы — выросли козы,
Умерли козы — выросли шубы.
И сладкие вишни.

Мне послезавтра 33 года:
Сладко потому мне, что тоже труп солнца,
А спички — труп солнца древес.
Похороны по последнему разряду.

Похоже, таким образом, на то, что в «Одинокоем лицедее» Пушкинская ситуация *Бог — поэт* дешифруется в Хлебниковских терминах и обретает вид трансформации *инвариант* (Бог, божественный Логос) — *вариант* («сонный труп»), а «пророк» не просто переименовывается в «труп», но прочитывается как *труп Бога*, т. е. как воплотившееся в материальную земную ипостась Слово Бога. Если смотреть на Хлебниковского «Я» как на референт Пушкинского «Я» — «пророка», то тогда следовало бы говорить о *трупe пророка* — Пушкинский «пророк» *умирает*, трансформируясь в новую ипостась, в Хлебниковского «лицедея».

Вся эта трансформация, однако, не произвольна и не навязана Пушкинскому тексту какой-то изощренной изобретательностью Хлебникова. Пушкинский «пророк», так сказать, *дважды умерший*.

Во-первых, он трансформированный (пере- и развоплощенный) «Я» — поэт, что и дает Хлебникову основания читать «Пушкинский “труп”» как синоним для результата трансформации — «пророка» (подчеркнем еще раз, что Хлебниковское *трансформироваться в нечто* значит именно *стать трупом подвергшегося трансформации*).

Во-вторых, «пророк» занимает промежуточную позицию между двумя инстанциями: высшей (Божественной и ее Логосом или Глаголом) и являющей собой *Вещательную Инстанцию* (творца, автора или владеющего деятельным Словом — ср. «Глаголом жги сердца людей») и низшей, являющей собой *внемлющую инстанцию* (получателя сообщения, слушателя или просто — «людей»). Такая промежуточная позиция как раз и есть «труп» в Хлебниковской системе, ибо Хлебниковский «труп» — *уже не нечто, не X, но и еще не нечто, еще не Y*.

И именно наличие обеих этих ситуаций или, иначе, наличие обоих этих глубинных смыслов в Пушкинском тексте и эксплицируется (дешифруется) Хлебниковым и подвергается актуализации в «Одиноким лицедее»¹⁵.

Как соответствие пушкинскому стиху «В пустыне мрачной я влачился» позволительно видеть Хлебниковские стихи /4–7/: «Я, <...> влачился по пустыне, / Где умирала невозможность. / Усталый лицедей, / Шагая напролом»¹⁶.

Слово «невозможность» неоднозначно. Один его смысл — «нечто сверхобычное, чрезвычайное, нечто выходящее за рамки привычных закономерностей». Другой же — «неспособность, отсутствие необходимых умений и сил». Стихи /6–7/ занимают позицию «разъяснения» этой загадочной «невозможности», в силу чего между стихами /5/ и /6–7/ устанавливается отношение эквиваленции и возникает равенство: «умирала невозможность» = «Усталый лицедей, / Шагая напролом».

Эквиваленция «невозможность» = «лицедей» в определенном отношении естественна: «искусство» (которое вводится словоформой «лицедей») в большинстве общекультурных моделей ситуируется, как правило, вне привычного, а «художник» (или «поэт») расценивается как некто обладающий некими сверхзнаниями и сверхумениями и (аналогично «пророку», «профету», «магу» и т. д.), с одной стороны, а с другой — как некто неприспособленный к бытовому образу жизни и в этом качестве — как некто «неумелый». При таком подходе слова «умирала невозможность» /5/ можно понимать как «умирало или кончалось искусство, т. е. лицедейство или пророчество», (что, в частности, подтверждалось бы финалом текста, с одной стороны,

а с другой — явным «прекращающим традицию» характером Хлебниковской трансформации). Если же акцентировать второй смысл, то «умирала невозможность» ведет к другому прочтению: «кончается неспособность, все начинает быть возможным», а «Я» обретает свойства «лицедея» — «профета».

В письмах 19-го и 22-го августа 1913 года к А. Е. Крученых имеются, в частности, и следующие предложения Хлебникова для замены таких слов как «актер», «режиссер», «автор» и «поэт» (СС, 6–2, 155–157).

Актер — «ликодай», «личага», «лице-мен», «тело-мен», «ликоноша», «обликмен», «рожух», «ликавый», «игрец», «личар», «переоблач», «перевоплащ», «передеплащ»;

Режиссер — «воляр», «волхв»;

Автор — «дей», «делащ», «словащ»;

Поэт — «небогрез», «мечтистей», «песниль», «грезан», «небеснязь».

Цель всех этих форм — не столько избежать иностранных слов, сколько подменить их их же семантикой. По отношению к упраздненным словоформам Хлебниковские играют роль чистых «сем», единиц *lingua mentalis*¹⁷. Иначе говоря, Хлебников вводит слова, раскрывающие свою внутреннюю форму или свою семантику путем собственного морфологического строения, т. е. слова самодешифрующиеся (и, по идее, совпадающие со структурой называемого ими явления). Примечательно при этом, что среди дешифровок слова «актер» нет словоформы «лицедей», которое в нормативном русском языке означает именно «актера». Есть поэтому определенные основания полагать, что в «Одиноким лицедеем» под словом «лицедей» Хлебников понимает не «актера», а «автора» или даже «творца». Если на Хлебниковском языке «автор» — «дей», «делащ» или «словащ», то «лицедей» читается как «делатель лиц» и свободно соотносится с библейским пониманием Творца как издателя человека по образу своему и подобию. А это значит, что замена «пророка» «лицедеем» подразумевает ту же связь «лицедея» с Божественной Инстанцией, что и библейско-Пушкинский «пророк», и что «лицедей» является дешифровкой семантики имени «пророк». Наличие же морфемы «-дей» сохраняет связь и со смыслом «словотворчества», поскольку Хлебниковский «дей» синонимичен «словачу» (этим самым сохраняется и связь с семантикой пушкинского «пророка» — «поэта», должествующего «Глаголом жечь сердца людей»)¹⁸.

Если причастие «усталый» /6/ читать как семантический повтор глагола «влачился» и понимать как «обессилевший», то стихи «Усталый лицедей, Шагая напролом» /6–7/ должны восприниматься как парадокс, как внутреннее противоречие, и как реализация упомянутой

в стихе /5/ «невозможности» — «невероятности», «сверхобычности», хотя и «усталый», но неким чудом шагающий с особой энергичностью, т. е. «напролом».

Но прозрачный пушкинский контекст позволяет читать эти стихи и еще иначе — как реализацию финального воззвания «гласа Бога»:

Встань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнишь волею моею,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Тогда словоформа «усталый» может пониматься как южно-западное «устать», которое значит «встать, подняться» и в этом отношении целиком синонимично пушкинскому «Встань», означающему «встань», поднимись»¹⁹, а «напролом» — как непосредственное воздействие, соответствующее пушкинскому «жги сердца людей», где «жги» подразумевает новое «сердце» «пророка», т. е. «сердце» = «уголь, пылающий» и не опосредствованную коммуникацию «слово говорящего — слушатель», а непосредственно контактирующую сердце (вещающего «пророка») — сердца (слушающих «людей»).

Само собой разумеется, что противоречие динамики в словах «Усталый» (с предваряющими «влачился», «умирала» — «Шагая напролом» сохраняется только в рамках их отождествления с нормативными лексемами литературного русского языка и что в рамках Хлебниковских словоформ тут никакого противоречия нет. Наоборот, в Хлебниковской системе здесь выражена сплошная динамика: «быть трупом», «умирать» и «шагать напролом» — семантически родственны, хотя бы по принципу предполагаемой во всех них трансформации из одного состояния в другое. Поскольку, однако, оба языка тут до конца не расподоблены, то следует также учитывать и вызываемый этой двойственностью (этим двуязычием) эффект двойственности ситуации «лицедея»: вполне естественно он может отражать принадлежность «Я» — «лицедея» к двум разным онтологическим сферам: к сфере бытового, так сказать, земного уровня, и к внебытовой, ирреальной или «за-умной» реальности.

Стихи /8–11/ вводят мотив мифического требующего человеческих жертв хтонического чудовища-быка, родственного Минотавру, на что указывает явственный мотив лабиринта в словах «моток волшебницы разматывая» /3/. Хлебниковский «бык» сохраняет статус мифического подземного быка как властелина царства мертвых и как деструктивного начала: «Кроваво чавкало и кушало людей / В дыму угроз нескромных» /10–11/. Тем не менее это не механическое воспроизведение общеизвестного мифа. От мифа тут сохранены мотивы вынуждаемых жертвоприношений (вероятнее всего — в виде девиц:

«В дыму угроз нескромных») и культового отношения к быку людей («дым» как признак обрядовых возжиганий жертвенников). Одновременно в данный популярный миф привносится и нечто новое. Обратим внимание на одну немаловажную деталь: голова быка названа тут «курчавым челом», а в синтаксической конструкции предложения место субъекта занимает не столько «бык», сколько именно «чело», которое контаминируется с «пастью»: «чело <...> чавкало и кушало» /8–10/.

За такой контаминацией угадывается выведение наружу внутренней мифопоэтической логики «Минотавра». Согласно общепринятым толкованиям, «Минотавр знаменует собой последнюю ступень на шкале соотношений между духовным и звериным началами человека. Доминанция духовного начала символизируется князем или рыцарем; преобладание монстра выражается при помощи кентавра с туловищем коня или быка. Такая же инверсия, когда голова звероподобна, а тело человеческое, предполагает господство самых низких начал, доведенных до их логического предела»²⁰.

Если «чело» предполагает интеллектуальное или духовное начало, то его именование «чавкающе-кушающим», т. е. переименование в «пожирающую пасть», и было бы предельной инверсией и означало бы деструктивное начало или, выражаясь хлебниковскими категориями, — разрушительный разум²¹.

Во многих традициях бык соотносится как с подземным царством, так и с божеством солнца. Если «курчавость» читать как «волохатость», то ее можно тогда интерпретировать именно как показатель солнечной природы этого быка. Более того: в ряде культур солнце часто изображается в виде глаза. Примечательно при этом, что египтяне изображали глаз как «солнце в устах», что соотносит его со Словом, а точнее — с творящим (креативным) глазом-словом.

Однако в Хлебниковской системе наблюдается довольно отчетливая дифференциация «волосатости» и «волохатости». Если первая так или иначе соотносится с творческим поэтическим началом, то «волохатость» предполагает начало физическое, чувственное. Курчавость же — срединное состояние между «волосатостью» и «мохнатостью» и вписывает в мотив быка нерасчлененность духовного и телесного, интеллектуального и чувственного, словесного и физического. В этом случае Хлебниковский «бык» мог бы толковаться и в соответствии с мифопоэтическими представлениями как существо, обладающее глубинной тайной бытия и одновременно как похититель Солнца и всякой креативности, в том числе и поэтического (словесного) начала. Едва ли случайно в финале стихотворения дважды упоминаются «очи» /26–27/, подменяющие собой ожидаемый на фоне отсылок к «Пророку» мотив *Логоса* или *профетического жгучего*

Слова-Глагола. Аналогичное толкование *глаз* у самого Хлебникова см. в поэме «Кусок» (СП, 3: 220–221):

Морскими щупальцами тянулись к коню слепому и бедному —
Храма тысячеокого очи.
Бык попятился прочь, бык конский живот на рогах волочит,
И толпа тысяч и тысяч сосала
Щупальцами и жалами зрелище.
<...>
Усатым пьяницей пьет кишек развороченный мед.
<...>
К быку победителю — длинные пиявки по руслу реки — тысячи глаз
Тянулись черные, поперечные.
Зарево красное платье ликом цыганок становилось, заревом глаза быка.

В русском языке «челом» часто называется печной зев, отверстие русской речи. Эта семантика актуализована у Хлебникова в его устойчивом мотиве «мыслящих печей». Ср. заявление 3-й Молнии, в «Сестрах-Молниях» (СС, 5, 293):

Мы — мыслящие печи,
Дыханье наше — дым,
А сам печник далече
За облаком седым.

или в стихотворении «Дерево» (СП, 3, 224):

Солнце зимою клячи везут.
В сырых печах, утробах людей,
И в мыслящих печах людей.
<...>
И мчатся поезда все с солнцем
В подземные жилища.

Сохранение «чела» со сдвигом с мышления на «поеданье-чавканье» (которое мотивируется синонимией «чело» и «устье» — «уста» по отношению к печному отверстию) в таком контексте надо бы понимать как разрушительный рационализм или отсутствие всякого мыслительного начала, а в итоге — всякого иррационализма и всякого духовного начала. Ср. в «Сестрах-Молниях» (СС, 5, 281) предупреждение 1-ой Молнии: «Бойся разума осад» и мотив разрушительности рассудка в «Поэте» (СС, 3, 207):

На мельницу седую приходя,
Ты истязал своим рассказом
О празднике научного огня.
Ведь месяцы сошли с небес,

Запутав очи в черный лес,
 И, обученные людскому бегу,
 Там водят молнии телегу
 И толпами возят людей.
 На смену покорных коней.
 На белую муку
 Размолот старый мир.
 Работою рассудка,
 И старый мир — он умер на скаку!
 И над покойником синеет незабудка,
 Реки чистоглазая дочь.
 Над древним миром уже ночь!
 Ты истязал меня рассказом,
 Что с ним и я, русалка, умерла,
 И не река девичьим глазом
 Увидит времени орла.

Этому рационализму противопоставляется в «Поэте» другое состояние поэта — уводящее в запредельный мир, в мир магии и воображения, по-Хлебниковски — в сферу «заумного» (СС, 3: 204–205):

Причесала эти волосы,
 <...>
 С голубой душою панна.
 <...>
 И теперь он не спал, не грезил и не жил,
 Но, багровым лучом озаренный,
 Узор стен из камней голубых
 Черными кудрями нежил.
 Он руки на груди сложил.
 Прижатый к груди камней призрак,
 Из жизни он бежал, каким-то светом привлеченный,
 Какой-то грезой удивленный,
 И тело ждало у стены
 Его души шагов с вершины,
 Его обещанного спуска,
 Как глина, полная воды,
 Но без цветов пустой кувшин,
 Без запаха и чувства.
 У ног его рыдала русалка. <...>

Не сложно заметить, что данная модель поэта имеется в виду и в «Одиноким лицедее»: трансформация «Я» в лунного сонного вечернего странника, т. е. в сомнамбулика, повторяет мотив иррационализма, интуиции, *за-уми*. Появление слов «И волей месяца окутан, Как в сонный плащ вечерний странник» /12–13/ после мотива *подземного быка* заставляет и мотив *луны* читать как отсылку к той же мифопоэтической традиции. Согласно же мифологическим

представлениям *луна* и *лунный путь* соотносятся с интуицией, воображением и магией в противовес *солнцу* и *солнечному пути*, которые связываются с разумом (рациональностью), рефлексивностью, объективностью. Эта оппозиция *луны* как покровителя *поэтического* (заумного) *начала* и *рассудка* вполне эксплицитно выражена в уже процитированной выдержке из «Поэта»:

Ведь месяцы сошли с небес,
Запутав очи в черный лес, <...>
На белую муку
Размолот старый мир
Работою рассудка,
И старый мир — он умер на скаку!» (СС, 3, 207).

Она поддерживается и в «Одиноким лицедеем».

Если не упускать из виду Пушкинского «Пророка», то это присутствие легко обнаружить в стихах /12/, и /17/: «И волей месяца окутан» и «Меня свободы ветер двигал» звучат как трансформации Пушкинского стиха «Исполнишь волею моею». Эта трансформация тем очевиднее, если помнить, что *месяц*, т. е. *луна*, в общем символическом коде индоевропейских культур соотносится с вещим, поэтическим словом, а «ветер» — с божественным «духом-словом» (прежде всего, в христианской традиции) или с поэтическим вдохновением и с провидческим даром.

В том же семантическом поле ситуирует данное «Я» и его *слепота*: «Слепой я шел» /16/, так как «слепота» — не что иное как углубленное, умудренное, вещее зрение, гораздо более универсальное, чем зрение физическое (ср. Пушкинское: «Перстами легкими как сон / Моих зениц коснулся он. / Отверзлись вещие зеницы», где прежнее *нормальное* зрение — явно неудовлетворительно и знаменует собой *духовную слепоту*, вот эту новую *вещую сверхзрячесть* Пушкинского «пророка» и эксплицитно Хлебников как *физическую слепоту*, что значит, что Хлебников не только подменяет Пушкинский мотив его эквивалентом, но и продвигается по семантической парадигме вспять в предшествующую Пушкинской ситуации мифопоэтическую мотивику).

В случае обоих этих мотивов, как видно, имеет место дешифровка глубинной семантики Пушкинских мотивов — *гласа Бога*, и *вещих зениц*. Первый — «Бога глас» — расшифровывается как «воля» (выведенная из глагола «воззвал»), «ветер», который в свою очередь основан на прочтении Божьего Слова-гласа, в терминах библейских, согласно которым Бог есть *(в)дуновенье* и инстанция, одарившая человека *вольной волей* (откуда и словосочетание «свободы ветер»). Второй — *слепота* — это дешифровка вещего внутреннего зрения,

а еще точнее — реализация мифологемы о неполноценной, ущербной зрячести обычного биологического глаза (см. примечание 28).

При этом крайне существенно, что данная дешифровка ведет к реконструкции мотивики, на базе которой сформированы Пушкинские категории. Иначе говоря, тут мы имеем дело не с произвольным истолкованием «Пророка» как предшественника «Одинокого лицедея», а с реконструкцией *пре-текста* самого «Пророка», т. е. *пре-текста пре-текста* и с движением вспять ко все более древним пластам культурной мотивики.

Так, стихи /14–15/ и отчасти /17–18/:

Во сне над пропастями прыгал
И шел с утеса на утес,
<...>
Меня свободы ветер даивал
И бил косым дождем —

отсылают уже к библейским мотивам. Один из них — мотив «идущего по вершинам» *Второй Книги Царств* или *Второй Книги Самуила* в словах Господа к Давиду (2-я Цар 5: 24–25):

И когда услышишь шум как бы идущего в по вершинам туговых деревьев, то двинься; ибо тогда пошел Господь пред тобою, чтобы поразить войско Филистимское, И сделал Давид, как повелел ему Господь, и поразил Филистимлян от Гаваи до Газера.

Другой — мотив ожидания Возлюбленного в *Песне Песней* (*Книги Песни Песней Соломона* 2: 8–11):

Голос возлюбленного моего! вот он идет, скачет по горам, прыгает по холмам. Друг мой похож на серну или молодого оленя. Вот, он стоит у нас за стеною, заглядывает в окно, мелькает сквозь решетку. Возлюбленный мой стал говорить мне: встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди! Вот зима уже прошла, дождь миновал, перестал.

У Хлебникова эти мотивы не только реконструируются, но и трансформируются в контаминацию *Я — голос = Я — Господь*двигающийся и движимый, контаминацию, которая объединяет в себе и Господа и его ипостась («пророка»), и, таким образом, эксплицирует или реализует механизм тождества и нетождества «пророка» и «лицедея», «Бога» и автора. Отсылка же к *Песне Песней* вводит мотив еще более древний: она подводит к мотиву борьбы с драконом и освобождения из его власти похищенной девы-царевны. Естественно, в данном случае этот мотив минуетя и получает вид архетипического мотива победы над подземным чудовищем-быком, т. е. над «Минотавром» и его лабиринтом, а этим самым оборачивается не столько мотивом

высвобождения девы, сколько мотивом разгадки бытия вообще, разгадки тайны лабиринта.

Мотив *плаща* в стихах /12–13/: «И волей месяца окутан, / Как в сонный плащ вечерний странник» — мотив, как уже говорилось, облачения переводящего «Я» в ранг *жреческого* («пророческого») сана и мотив *невидимого* для обычного рационального зрения. В контексте Пушкинского «Пророка» и стихов /14–15/: «...над пропастями прыгал / И шел с утеса на утес» он — реализация стоящего за библейским образом, более древнего *переодевания-перевертня*, так сказать, *волшебной наузы*, что и создает возможность контаминировать два других мотива: «пророка» — «профета» и *блуждающего рыцаря*, занимающего промежуточную позицию между *рыцарем благословенным, спасенным* (ср. трансформацию слов «Духовной жаждою томим» в «моток волшебный разматывая», «Восстань» в «Усталый» и затем в *воина истины* в стихе /21/ и *осужденным, проклятым охотником*, вечно гонящимся за своими страстями и стремящимся подчинить их себе (ср. трансформацию *охотника* в *героя*, побеждающего «Подземного быка в пещерах темных» и затем стихи /24–25/: «И с ужасом я понял, что я никем не видим»).

Интересно при этом, что соотнесение с *пророком*, подспудно присутствующим *рыцарем* и «воином истины» дано Хлебниковым в сравнительных оборотах в определенной последовательности:

- 4: Как сонный труп влачил по пустыне,
- 13: Как в сонный плащ вечерний странник,
- 21: Как воин истины, я ею потрясал над миром:

в последовательности, выстраивающейся в строгую трансформационную парадигму, в которой реализуется постепенное превращение «сонного трупа» (*пророка*) в «воина истины», предварительно получившего трансформирующий (магический, волшебный, *поэтический* и т. п.) атрибут — «сонный плащ», который сообщает «Я» характер *ночного рыцаря* («вечернего странника»). На уровне сравнения осуществляются, таким образом, две тенденции: поведение «Я» уподобляется поведению *культурного героя* (*пророка, рыцаря*) и популярной мифологеме XIX века *борца за истину* (в частности, в его вариантах типа «пророков» и «Дон-Кихотов») и одновременно в этой мифологеме вскрывается ее связь с мифическим (архаическим) *героем-победителем*, например, с героем волшебной сказки или христианским Георгием. В финале обе этих модели поведения отрицаются — обе они оказываются уже недействительными /24–25/: «И с ужасом / Я понял, что я никем не видим»). Короче говоря, здесь имеет место прекращение предварительно расшифрованной традиционной мифологемы. Она повторена во всей ее исторической парадигме и доведена до ее древней-

ших истоков (критского Минотавра), но вовсе не с целью возобновить ее, а как раз с целью прекратить и в тех же истоках начать совершенно иной культурный *мегацикл* (см. параграф. 0.2.5. и примечание 11 в: Faryno J. Дешифровка // Pojmovník ruske avangarde. Šesti svezak. Uredili Aleksandar Flaker i Dubrovka Ugresic. Zagreb, 1989).

Стихи /19–23/, минуя фабульное звено поединка с *чудовищным быком*, манифестирует самое *победу*. В данном случае существенно, что эта манифестация удвоена, т. е. реализована в двух актах.

Первый из них

19: И бычьё голову я снял с могучих мяс и кости,

20: И у стены поставил.

имеет характер детронизации *быка*, спуска «головы» сверху вниз. Он напоминает, в частности, библейский акт снятия головы Савей, поднявшего руку на царя Давида (2 Цар 20; 21–23):

<...> человек с горы Ефремовой, по имени Савей, сын Бихри, поднял руку свою на даря Давида: выдайте мне его одного, и я отступлю от города. И сказала женщина Иоаву: вот вот, голова его будет тебе сброшена со стены. И пошла женщина ко всему народу со своим умным словом; и отсекли голову Савею, сыну Бихри, и бросили Иоаву. Тогда Иоав затрубил трубою, и разошлись от города все люди по своим шатрам: Иоав же возвратился в Иерусалим к царю. И был Иоав поставлен над всем войском Израильским.

Выбор Хлебниковым «стены» мотивирован, по всей вероятности, еще и древней символикой стены: возносясь над земным уровнем, мир земной она соотносит с *низом*, *пещерой* и указывает на его *ограниченность* и невозможность проникнуть *вовне*, *в иной мир*, *в запредельность*. Более того: мифологи истолковывают *стену* также и как символ *женской утробы*, *пассивного женского начала*. Учитывая факт, что стихи /14–18/ вводят в контекст «Одинокое лицедея» и мотивику *Песни Песней*, есть определенные основания усматривать в Хлебниковском мотиве *стены* и связь со «стеной», упоминающейся в *Песне Песней* (2: 8–9, 14):

Голос возлюбленного моего! Вот, он идет, скачет по горам, прыгает по холмам. <...> Вот, он стоит у нас за стеною, заглядывает в окно, мелькает сквозь решетку. <...> Голубица моя в ущелии скалы под кровом утеса! Покажи мне лице твое, дай мне услышать голос твой.

И еще ср. слова Суламиты (там же, 8: 10): «Я — стена, и сосцы у меня как башни; потому я буду в главах его, как достигшая полноты».

Эта параллель подсудно кроет в себе мифологему *чуда о Георгии и драконе*, а слова «у стены поставил» могут читаться как *перед женским началом всего рода человеческого*. Последнее прочтение

тем естественнее, что весь текст «Одинокого лицедея» открывается мотивом как раз *женского плача*: «Над Царским Селом / Лилось пенье и слезы Ахматовой» (/1–3/; ср. еще примечания 3 и 8).

Второй акт манифестации победы дан в стихах 21–23:

21: Как воин истины, я ею потрясал над миром:

22: Смотрите, вот она!

23: Вот то курчавое чело, которому пылали раньше толпы!

На деле эти стихи повторяют и эксплицируют смысл предыдущих двух /19–20/, с тем, что «стена» тут уже отчетливо связывается с понятием *истины*. Об этом явственно свидетельствует устремленность фонетического уровня всего речевого потока к слову «истина»:

СНял С МогучИх МяС И коСТИ И у СТЕНЫ поСТавИл,
как воИН С ИСТИНЫ я ею потряСал
Над МИроМ; СМОтрИте, вот оНа!

Такой Хлебниковский ход станет понятнее, если учесть излагаемые Хлебниковым в статьях и учитываемые им в его конкретной поэтической практике семантические экспликации отдельных «звукобукв». Так, например, «М» выражает *малость мира, уменьшение, дробление*; «Н» — *обращение в ничто весоного*, «Т» — *подчиненность движения большей силе, цель*; «И» — *соединяет*; «С» — *собрание частей в целое (возраст)*; «С начаты самые крупные тела», «за С именем скрыт отвлеченный образ действия умножения», «С — движение посланных неподвижной точкой нескольких точек, под узким углом и в одном направлении. Солнце, сиять (лучи), сол (луч правителя)»; «С — движение прочь от неподвижной точки (рост пути, постоянство угла)», «Сиять имеет дело с общей огневой точкой и множеством восходящих лучей (солнце)» (см. цитировавшиеся статьи Хлебникова «Перечень. Азбука ума», «Художники мира!», «О простых именах языка» (СС, 6, 117), «Воин не наступившего царства...» (СС, 6, 204).

«Истина» в предложенном контексте оказывается *побежденным миром-малостью, обращенной в ничто «стеной» и движением «прочь от неподвижной точки» и к восходящему солнцу*.

На поведенческом уровне эта «истина» реализуется в двух других мотивах — в *декапитации* (т. е. в *снятии головы быка*) и в жесте *воздетой вверх руки*. Сам по себе жест подразумеваемый в словах «я ею потрясал над миром» — жест победителя и жест единения со *зрителем, с толпой*. Но в связи с мифологическим контекстом он обретает еще и другие смыслы, взаимодополняющиеся и взаимоподдерживающиеся.

«Голову я снял» и «я ею потрясай над миром» читается как *оторванность от земли* («с могучих мяс и кости») и этим самым лишение

силы побежденного хтонического начала. Акт же снятия головы — акт *декапитации* — означает еще отделение интеллектуального начала от чувственного, плотского.

В результате в данном случае имеет место двойная победа: над хтонической силой чудовищного быка и над его *рассудочностью*, т. е. победа над рациональным началом.

Более того: «я ею потрясал над миром» предполагает поднятую или воздетую руку. С одной стороны, воздетая рука, согласно мифологическим толкованиям, — *знак свободы, воскресения*, мена статуса *мертвого*, на статус *живого* (ср. мотив *трупа* и пребывания в царстве мертвых, выраженного *сонным плащом и слепотой «Я»*), а с другой — это символ «голоса» и «песни». В этом жесте, таким образом, реализовано получение или обретение Хлебниковским «Я» божественное *Слова* или *Глагола*, а по отношению к Пушкинскому «Пророку» — это расшифровка или экспликация слов «Глаголом жги сердца людей» до предсловесного состояния полученного *Божественного Глагола*. И это и есть теперь самое «истина».

Однако, будучи предназначенной для «толп» данная «истина» открывается только самому «Я» — для «толп» же она остается все той же непроницаемой «стеной»:

24: И с ужасом

25: Я понял, что я никем не видим.

Громоздкая синтаксическая конструкция «я никем не видим» контаминирует два основных смысла:

а: никто не зряч, не в состоянии видеть, все «слепы»;

б: я не видим = я недоступен видению других, я — незримый,

и локализует «Я» и *других* в разных сферах на разных уровнях бытия, в разных онтологических статусах. Зрение «толп» несовершенно, они нуждаются в особом типе зрения, им необходим особый — сверхзрячий — глаз. Такой, каким обладает «Я» = «слепой», где «слепой», как уже говорилось, — пребывающий на ином уровне мира и обладающий *вещим, сверхпроницательным зрением*.

Слова «Как воин истины» вполне естественно связывают в данном случае мотив *зрения* с мотивом *понимания*, с *интеллектуальностью высшего порядка*. Тем не менее, переход к «очам» в заключительных стихах /25–27/, если можно так выразиться, не целиком Хлебниковский:

25: Я понял, что никем не видим:

26: Что нужно сеять очи,

27: Что должен сеятель очей идти!

Дело в том, что *пророк* — не только человек Божий, но и *прозорливец, провидец*, получающий дар особого видения от Бога. Это значит, что мотив *очей* эксплицируется Хлебниковым из Пушкинского мотива «пророка». Но и это не всё.

Двоекратное упоминание *сеяния* и *сеятеля* вводит в контекст данного стихотворения евангельскую притчу о сеятеле (Мф 13: 1–23; Мк 4: 1–20; Лк 8: 5–15), т. е. притчу о тех, кто «видя не видят, и слыша не слышат, и не понимают» (Мф 13:13) и «не имеют корня, и временем веруют, а во время искушения отпадают» (Лк 8:13).

Выражение «сеятель очей» позволяет более точно идентифицировать отсылку Хлебникова — речь о Евангелии от Луки. У Матфея и у Марка сказано только «вышел сеятель сеять» (Мф 13:3; Мк 4:3) и лишь затем в разъяснении притчи говорится, что «Сеятель слово сеет» (Мк 4:14; у Матфея же вообще не сказано, что именно «вышел сеятель сеять»). Зато у Луки (8:5) «Вышел сеятель сеять семя свое», а в разъяснении (8:11) — «семя есть слово Божие».

Трансформация новозаветного сеятеля *семян = слова Божия* в «сеятеля очей» знаменательна. Она «отсылает к известному положению Плотина, что глаз не был бы в состоянии видеть солнца, если бы некоторым образом он сам не был солнцем. Принимая во внимание, что солнце есть источник света и что свет символизирует интеллект и духовность, процесс видения являет собой духовный акт и означает понимание. Немаловажно при этом, что во многих мифопредставлениях, в том числе и в славянских, солнечный свет истолковывается как *небесное семя-зерно* и как *небесная мудрость*. Аналогичные толкования свойственны и самому Хлебникову, ср. хотя бы стихотворение «Ра, видящий очи свои в ржавой и красной болотной воде...» с переходом на мотив *дерева* «с живыми, бегающими и думающими листьями» СС, 2, 187) (33) или статью «О современной поэзии», где, между прочим, говорится (СС, 6, 182):

Иногда солнце — звук, а земля — понятие; иногда солнце — понятие, а земля — звук.

Или страна лучистого разума, или страна лучистого звука.

Упоминание «месяца» в стихе /12/ («И волей месяца окутан») и «сеятеля очей» (стихи /26–27/) позволяет «сеятеля очей» понимать именно как эквивалент неназванного солнца. Мотив *быка* в контексте дважды упомянутого мотива *сеяния* /26–27/ ассоциируется уже не столько с Минотавром, сколько с Аписом. Египетский Апис связан с царством мертвых, является божеством плодородия и контаминирован с Озирисом. Незримость «Я» и неспособность «толп» видеть победившего — признаки принадлежности «Я» к царству мертвых, к потустороннему миру (об этом свидетельствуют также уже обсуждав-

шиеся мотивы *трупа, сонности, месяца, вечера и сонного плаща*). Но Озирис — не самостоятельное божество. Он — *ночная и земная (подземная)* ипостась верховного божества Ра, божества как раз солнечного и изображаемого египтянами в виде глаза. Более того, смерть Аписа считалась у египтян большим несчастьем.

Данная под видом мотива победы над Минотавром разгадка бытия ведет к откровению о недостаточности одной только победы над *смертью* — необходима еще и перестройка всего мира, необходима определенная креативная сила — «сеятель очей».

В контексте Евангелия от Луки и в контексте пушкинского «Пророка» этот «сеятель очей» получает смысл, *сеятеля слова Божья*. Однако мифологема действенного *Слова-Глагола* в данном случае прерывается. Мир таков, что переданный «пророку» *Глагол* — пусть, даже «уголь, пылающий огнем» — уже бездейственен. Он должен быть подменен самим *Солнцем* или самим Богом, не «сеятелем семян», а «сеятелем очей» и, собственно, требуется новое пришествие нового *Спаса* (мотив, кстати, едва ли не наиболее устойчивый, у Хлебникова).

В рамках Хлебниковской системы мотив *очей* соотносятся не только с поэтическим началом, не только с *Солнцем*, но и с новой, противостоящей традиционному Богу, креативной инстанцией. По отношению к данному миропорядку эта инстанция разрушительна. Так, в стихотворении «Ра, видящий очи свои...» такой новой инстанцией оказывается зеркальный антагонист *Ра* — Разин. В «Куске», в свою очередь «очи» уподоблены «пиявкам», всасывающим-пожирающим прежнее ниспровергаемое божество-«коня». Это значит, что «сеятель очей» — это не некто дарующий «толпам» прозрение, а некто отдающий себя или жертвующий собой для *съедения очами толпы*. Таков, в частности, «саможертвующий» «Я» в стихотворении «Я и Россия»:

<...>

Пала темница рубашки!
А я просто снял рубашку,
Дал солнце народам Меня!
Голый стоял около моря.
Так я дарил народам свободу,
Толпам загара.

Как ни парадоксально, но тут Хлебников вновь сближается с Пушкиным, однако уже с другим, *гневым*. Прерывая традицию «Пророка», он устанавливает связь с другой *программой* Пушкина, выраженной в стихотворении 1823 года «Свободы сеятель пустынный...»:

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды
Рукою чистой и безвинной

В порабощенные бразды
Бросал живительное семя —
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь,
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.

При этом существенно, что данное стихотворение Пушкин предварил эпиграфом как раз из Евангелия от Луки (8: 5): «Изыде сеятель сеяти семена своя».

Согласно комментариям Благого «Пророк» написан «под впечатлением казни пяти и ссылки многих из декабристов на каторгу в Сибирь». По поводу же «Свободы сеятель пустынный...» Пушкин писал (А. И. Тургеневу), комментируя, кроме того, свое стихотворения «Наполеон» о победе французской революции: «Это последний мой либеральный бред. Теперь я раскаялся и на днях написал подражание басне умеренного демократа Иисуса Христа».

Трансформируя *пророка* в *сеятеля*, Хлебников движется одновременно по Пушкину как *единому тексту* от «Пророка» к «Свободы сеятелю...» и этим самым реконструирует Пушкинский реально-исторический *пре-текст*. Вводя же мотив «Ахматовой» и затем подспудную трансформацию «слезы — очи», где «очи» равным образом эквивалент Пушкинских «резать или стричь» и «бича», Хлебников продолжает этот Пушкинский *пре-текст* и подключает к нему как референт свою историческую реальность (ср. примечание 8). В данном случае, как видно, активизирован тот же механизм аллегорезы-дешифровки, который перевел Хлебниковского «лицедея» — «Я» в статус референта Пушкинского «пророка» — «Я» (см. еще примечание 11).

Текстуальные связи между стихотворениями «Одинокий лицедей» и «Свободы сеятель пустынный» настолько очевидны, что в особом разборе не нуждаются. Хотелось бы только остановиться на следующем.

Мотивы «сонный труп», «сонный плащ», «вечерний странник», «Во сне над пропастями прыгал» и мотив «месяца», оставаясь чисто Хлебниковскими, выводятся не только из «трупа» — «пророка» Пушкина, но и из мотива «Я вышел рано до звезды», из «Свободы сеятеля...». Сюда же вполне естественно подключается и финальный мотив «Одинокого лицедея», — мотив *сеятеля очей — солнца*.

Выбор Хлебниковым для финала мотива из Евангелия от Луки не непосредственный, а произведен через Пушкинский эпиграф, и трансформирован этот мотив тоже не непосредственно, а именно

через Пушкинскую же его трансформацию. Однако Пушкинская трансформация не сохраняется: вместо отчаянного «Паситесь, мирные народы!» у Хлебникова вводится его устойчивый мотив *космогонического переворота*, т. е. возврата к началу начал и принципиальной перестройки мира.

Однако Пушкинский *отказ* в некоторой степени сохранен и у Хлебникова. С одной стороны, он сохранен в заглавии «Одинокий лицедей», где «Одинокий» — семантическая экспликация Пушкинского «пустынный» («Свободы сеятель пустынный»). С другой, переключкой со стихотворением «Я и Россия», написанном в том же 1921 году, где Хлебниковский «Я» в финале заявляет: «Я дарил народам свободу».

Похоже, таким образом, на то, что «Одинокий лицедей» повторяет и поддерживает Пушкинское разочарование и Пушкинскую автоиронию в «Свободы сеятель пустынный...».

