

Nina Osipova

"Канатоходцы" Серебряного века

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 5, 107-117

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

«КАНАТОХОДЦЫ» СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Nina Osipova

*Московский гуманитарный университет**Москва, Россия**nina.osipova@list.ru*

Ключевые слова: *мотив «канатного плясуна», русская поэзия первой трети XX в., репрезентация образа, символ, знак*

В обширном массиве художественных текстов первой трети XX в. обращает на себя внимание повторяющийся образ, обнаруживающий типологическую общность в разных видах искусства, что заслуживает пристального внимания исследователей как на общефилософском уровне, так и в аспекте изучения общекультурных моделей XX в. Это образ акробата-канатоходца («канатного плясуна»), который воплощается как на собственно образном, так и на мотивном уровне. Канатоходцам в художественной разработке цирковой темы принадлежит особое место. И это связано не только с опасностью их профессии, но и с завораживающей иллюзией полета между небом и землей, с каким-то мистическим ужасом, который испытывает толпа от искусства канатного плясуна. Это отразилось в визуальных и словесных репрезентациях образа как в европейской, так и в русской культуре – Э. Дега, Э. Шинн, П. Клее, ван Донген, А. Модильяни, М. Шагал, А. Маке, А. Тулуз-Лотрек, Ш. Эгон, Т. Готье, Г. Флобер, Ж.-К. Гюисманс, Э. Гонкур, Д. Григорович, А. Куприн, А. Грин, И. Бунин, Ю. Олеша и др.

Актуализация этого образа в художественной культуре связана с несколькими обстоятельствами, среди которых выделим главные. Прежде всего, это повышенный интерес художников, писателей, композиторов к теме цирка, который из сферы «площадной» («низкой») культуры переходит в сферу художественно-интеллектуальной рефлексии, отвечая как эстетике модерна с его символистскими интуициями, так и экспериментаторству авангарда.

Люди цирка – это люди границы (маргиналы), границы между небом и землей, божественным и дьявольским, человеком и сверхчеловеком. Не случайно в гравюре П. Брейгеля (Старшего) *Падение Симона-волхва* (1565) демоны-

оборотни представлены в обличье цирковых. При этом центром композиции является вовсе не Симон-волхв, а канатный акробат в птичьей маске, царящий и над миром св. Петра и его свиты, и над миром хтонических чудовищ. Это отражает особую природу искусства канатоходца – его дьявольски-мистический смысл, приводящий публику в состояние оцепенения и ужаса.

Концептуальная установка цирка, направленная на то, чтобы удивлять и потрясать, соотносится с получившей теоретическое обоснование у русских символистов ницшеанской идеей сверхчеловека, противопоставленного толпе, не способной подняться над бытом и лишенной духовного полета и высоты. Цирк демонстрировал победу человека над собственным телом и одновременно прорыв к высшим ценностям. Текст цирка превращается в философский текст и онтологизируется.

Эстетическое сознание модерна, балансирующего на грани прекрасного – безобразного, «полубытия», открытой телесности и резких контрастов нашло в искусстве цирка реальное воплощение. Иллюзорность и магия, сопряженные с опасностью и мистикой смерти, приводят к трагическому осмыслению «цирковой» темы. При этом следует иметь в виду, что генетически и сам цирк как ритуализированное действие изначально сакрален – само его название («круг») этимологически и семантически сближает его с функцией жертвенника, храма, требующих неизбежного ритуального жертвоприношения: «Видимо, возникновение того, что позднее будут отождествлять с цирком, немисливо без символики могилы, и это, прежде всего, вызов судьбе, игра со смертью, испытание, борьба, ритуальный смех. Театр требует психологизма, литературности, высокой культуры; цирк же архаичен и примитивен в смысле первозданности. Театр рассчитан на индивидуальность восприятия; цирк – на роевое, трибальное сознание, соответственно, тризны» [Хренов 2006: 276]. Все это сделало цирк не столько формой досуга, сколько выражением потребности массы в самоидентификации и в жертвенном приношении идеалу¹.

Еще одно обстоятельство, определившее повышенный интерес к мотиву канатоходца, связан с философской составляющей. Благодаря «тексту Ницше» к концу XIX в. образ канатоходца стал символом-сигнификатором эпохи с её контрастами, взлетами и падениями, иллюзиями, жизнью и смертью. В этом своем проявлении он был, несомненно, навеян мотивом *Заратустры*, в частности хрестоматийным эпизодом на рыночной площади, где в ожидании зрелища (выступления канатного плясуна) собралась толпа, в своей пошлости не замечающая высоких устремлений гимнаста. Канатоходец и канат, по Ницше, являются символами человека в его движении к сверхчеловеку, что отражено в известной сентенции Ницше из Предисловия к *Заратустре*: «Человек – это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком» – канат над пропастью. Опасно прохождение, опасно быть в пути, опасен взор, обращенный назад, опасны страх и остановка» [Ницше 1990: 9].

¹ Следует добавить сюда и своеобразную «моду» на экстремальные переходы по канату через пропасти, Ниагару, между высокими городскими сооружениями, о чем охотно писали европейские газеты.

Канатоходец (у Ницше дословно – *Seiltänzer*, «канатный плясун») объединяет в своем облике и профессии демоническое и божественное, высшее стремление и космический танец мироздания («танец поверх себя»), а его смерть на глазах толпы является иллюстрацией речи Заратустры. Это увидел и передал в известном эссе о Ницше С. Цвейг (глава в его книге носит символическое название «Танец над бездной»): «Израженный, истерзанный <...> он показывает миру своё новое, смертоносное искусство <...> Никто не подозревает смертельной страсти в этой наигранной лёгкости. Без слушателей, без отклика доигрывает он самую потрясающую драму человеческого духа...» [Цвейг 1990].

Во всех произведениях вышеназванных авторов образ акробата-канатоходца, несомненно, навеян Ницше, и это обнаруживается в выраженном онтологическом слое изображений: в трагических изгибах тела канатной плясуньи К. ван Донгена, в то ли полете, то ли падении «кроваво-красного» канатоходца А. Маке, в парящем в воздухе серебристом канатоходце Э. Шина, в траектории падения канатоходца П. Клее, в растворенной в изумрудном пространстве одинокой фигурке канатной танцовщицы А. Тулуз-Лотрека...

Положение канатоходца, парящего над партером цирка (бездной), почти всегда затемненным, враждебным, уподоблено высшей степени свободы, но свободы опасной, иллюзорной и сиюминутной. Модель романтического дуализма, дополнившись интуициями Ницше, органично перешла в сферу художественно-эстетических теорий *fin de siècle* с его идеями хрупкости человеческого существования и эстетизации смерти, теургических идей символизма и художественных экспериментов авангарда. При всей неоднозначности эстетических идей и художественных решений в осмыслении образа важно лишь то, что акробат «должен всегда удерживать равновесие там, где его нет и не может быть в принципе, другими словами, его путешествие заключается в поисках самого минимального равновесия, такого, где угроза падения или утраты равновесия исключительно высока – ведь необходимо удержать равновесие в хаосе действующих космических сил. Танцор начинает движение, и оно не определяется только лишь его волей и страстью к танцу, но также (и, может быть, главным образом) изначальной потерей равновесия» [Подорога 1995: 196-197]. Поэтому канатоходцы всегда «парят», «летят», «скользят» по канату-струне «над бездной», уподобляясь существам неземным, приближенным к ангелам.

Одно из самых ярких философско-эстетических эссе о канатном акробате в контексте обозначенной философизации темы в XX веке принадлежит Ж. Жене (*Канатоходец, Le Funambule*, 1958) и написано под впечатлением смерти его интимного друга канатоходца Абдаллы (гимнаст погиб, сорвавшись с проволоки).

Несмотря на то, что эссе, на первый взгляд, «выпадает» из хронологического контекста образной модели «канатного плясуна», обращаем на него внимание потому, что оно интересно глубиной художественного проникновения не только в саму «ткань» образа, но и в экзистенциальную его сущность – оно о любви акробата к своему канату, о «душе» каната, о «смертельном одиночестве в той отчаянной и сверкающей сфере, где работает артист» на фоне публики, которая боится и ждет падения, о цирке, который, «наряду с поэзией,

войной, корридой – одна из жестоких игр, существующих на самом деле». Канатоходец подобен «одинокому любовнику, который мчится за своим образом, убегает и растворяется в канате» [Genet 1958] (перевод мой – Н.О.). Написанное в психоаналитическом ключе, эссе Ж. Жене по-своему развивает ницшеанский подтекст образа, выводит его на новую ступень осмысления в духе Ж. Лакана.

Возвращаясь к теме, отметим, что увлеченная нищезанятостью русская культура первой трети XX века не только продолжила эту традицию, но и наполнила её новыми смыслами: преодоления земного и неудержимого стремления ввысь, идеей поэта, чья жизнь и творчество уподоблены смертельному искусству канатоходца, свободного от вкусов человеческой толпы.

Символическая фигура художника, находящегося в пространстве между полетом духа и зависимостью от публики, с имплицитной отсылкой к *Заратустре* воплощена в герое романа А. Грина *Блестящий мир* (опубл. 1924) – Друде (в сканд. языках – колдун, волшебник). Публика пребывает в восторге до тех пор, пока зрелище не выходит «из пределов фокуса, став чудом» – тогда канатоходец становится страшен для толпы: «Галерея завывала; крики „Сатана! Дьявол!“ подхлестнули волну паники; повальное безумие овладело людьми; не стало публики; она <...> превратилась в дикое скопище, по головам которого, сорвавшись с мощных цепей рассудка, бешено гудя и скаля зубы, скакал Страх...» [Грин 1958: 19]. В мгновение толпа превращается в животную злобную силу, жаждущую крови, знаменуя собой победу низменных инстинктов. В написанном в это же время рассказе А. Грина *Канат* (1922) эта мысль обретает еще более четкие очертания: «Меня попросту желали видеть убитым. Началось это глухо и спрятанно... <...> „Почему ты не падаешь? Мы все очень хотим этого. Мы, в сущности, явились сюда затем, чтобы посмотреть, не упадешь ли ты с каната <...> Все мы можем упасть с каната, но ты не падаешь, а нужно, чтобы упал ты. Ты становишься против всех. Мы хотим тебя на земле, в крови, без дыхания. Надо бы тебе зашататься, перевернуться и грохнуться. <...> Мы желаем волнения, вызванного твоим падением. <...> Падай! Падай! Падай!“» [Грин 1980: 267].

В связи с этим закономерным представляется процесс художественной ремифологизации и вторичной семиотизации мотива в творчестве поэтов, оказавшихся в эмиграции в ситуации одиночества, разрыва, границы между родиной и чужбиной. Маргинальное положение писателя-эмигранта придало особую остроту этой теме, подняло её на новый уровень, наполнило идеологическим подтекстом, расширило семантику ассоциативных смещений, превратив в один из лейтмотивов творчества, как это мы наблюдаем, например, в динамике эволюции лирики М. Цветаевой.

Еще в 1914 году она пишет поэму *Чародей*, действие которой происходит в 1909 г., где есть эпизод с поэтом Эллисом (Л. Кобылинским), импровизирующим под музыку перед сестрами Цветаевыми:

...В плаще из разноцветных блесток,
Под говор напряженных струн

На площадь вылетел подросток,
Как утро – юн! <...>
<...> Уже канат дрожит тугой
Под этой маленькой и твердой
Его ногой.
В своей чешуйке многозвездной,
– Закончив резвый пируэт, –
Он улыбается над бездной,
Подняв берет [Цветаева 1994: 3: 12].

В развернувшейся на одном из сайтов дискуссии по поводу литературных претекстов этого фрагмента [Лекманов 2009] упоминаются и *Братья Земганно* Э. Гонкура, и сюжеты из журнала «Круглый год» Диккенса, и символистская пьеса самого Эллиса (Л. Кобылинского) «Канатный плясун» [Эллис 2003: 350-370], где есть похожий фрагмент и похожие строки: «Ты, как дитя, танцуешь на канате, / И над тобой, и под тобою бездна».

С этого времени тема канатного плясуна, расширяясь, пересекаясь с другими мотивами, встречается в творчестве М. Цветаевой с упорной устойчивостью. В том же 1914 году она пишет стихотворение – своеобразный отклик на начало мировой войны, которое, впрочем, не мешает включить его в цикл интимной лирики, посвященный П.Э. (Петру Эфрону, брату Сергея Эфрона). Образ канатного плясуна вписывается здесь в типичную для Цветаевой метафору «двух бездн», которая на протяжении всего творчества будет доминантой её художественной модели мира. С присущей её лирическому сознанию антиномичностью она помещает свою лирическую героиню между двух «бездн» – войной и любовью, что и вызывает ассоциацию с ницшевским канатным плясуном:

На, кажется, – надтреснутом – канате
Я – маленький плясун.
Я тень от чьей-то тени. Я лунатик
Двух темных лун [Цветаева 1994: 1: 210]

Примечательно, что и у ранней Ахматовой мы также встречаем подобную двойственность в контексте интимной лирики, которая обретает типичную для поэта диалогическую форму (*Меня покинул в новолунье...*, 1911), где впервые появляется «канатная плясунья» как двойник лирической героини (Не случайно А. Модильяни изобразил Ахматову в образе гимнастки на трапеции – «Акробатка»). Маска «канатной плясуньи» А. Ахматовой «множится» в зеркалах её ранней лирики (*Сказка о черном кольце, Под навесом темной риги жарко...*, *Покинув рощи родины священной...*) до тех пор, пока не сгорит в экзотической пляске Коломбины в *Поэме без героя*, знаменуя падение в «историческую бездну» и гибель блистательной эпохи.

Антиномии, имплицитно восходящие к «канатному плясуну», будут сопровождать и поэзию Цветаевой на протяжении всего творчества. В разных вариациях мотива смерть будет ассоциироваться с падением, равно как и лю-

бовь. В этом смысле Цветаевой вполне могла принадлежать сентенция Ницше: «...В человеке можно любить только то, что он *переход и гибель*» [Ницше 1990: 9].

В орбиту «перехода и гибели» органично входит тема поэта и его творчества. Поэт, подобно канатоходцу, не принадлежит миру людей, его душа «крылата», а высшая поэзия – это всегда смерть-падение:

Дабы с гранитного надбровья
Взмыв – выдышаться в смерть! [Цветаева 1994: 2: 121].

В свойственной ей афористической манере М. Цветаева еще более определенно выскажет эту мысль: «Смерть страшна только телу. Душа её не мыслит. Поэтому – в самоубийстве – тело – единственный герой. Героизм души – жить, героизм тела – умереть» [Цветаева 2000: 318].

Заявленная поэтом дихотомия тела/души вполне вписывается в семантическое поле канатного плясуна, представляющее конфликт взглядов: взгляд снизу – от публики (толпы) и сверху – с высоты. Танцор, выполняющий свой трюк на канате, ведет рискованную игру. Канат, видимый глазами публики, только усиливает ощущение опасности, а сам канатоходец, отрешившись от всего земного, от того, что связано с его страхами и эмоциями, живет по другим жизненным законам. Такова и судьба поэта, который «шестует, а гибель/Внимательно сопровождает тело,/Лишенное опоры и поддержки, / И даже тени собственной...» [Корвин-Пиотровский 2012].

В поэтическом сознании М. Цветаевой гимнасту, взметнувшемуся ввысь «на канате собственных жил», уподоблен Пушкин:

Больше балласту –
Краше осанка!
Мускул гимнаста
И арестанта,
Что на канате
Собственных жил
Из каземата –
Соколом взмыл! [Цветаева 1994: 2: 268].

– и юнга, пляшущий на канате «над разверзающейся бездной» (*Пахнуло Англией – и морем...*). А в тексте «песен» не состоявшейся пьесы *Ученик* (1920) три образа (поэт-мореход-канатоходец) сливаются воедино:

...Мы, певцы, что мореходы:
Покидаем вскоре!
Есть на свете три свободы:
Песня – хлеб – и море...

4

Там, на тугом канате,
Между картонных скал,

Ты ль это как лунатик
Приступом небо брал? [Цветаева 1994: 1: 541-542]

Образ канатоходца, оторвавшегося от толпы, – характерный символ поэта-эмигранта, с одной стороны, отмеченный интертекстом Ницше, с другой – развивающий тему «поэта и черни».

М. Цветаева, понимая высокую значимость этой метафоры, признавалась в письме к Дону Аминадо: «Я на Вас непрерывно радуюсь и Вам непрерывно рукоплещу – как акробату, который в тысячу первый раз удачно протанцевал на проволоке. Сравнение не обидное. Акробат, ведь это из тех редких ремесел, где всё не на жизнь, а на смерть, и я сама такой акробат» [Цветаева 1994-1995: 7, 653].

В то же время, наряду с сохраняющейся дихотомией божественного и земного в трактовке акробата-канатоходца в более поздних опытах эта антиномичность «снимается», как, например, в стихотворении В. Набокова *Тень* (1925): канатоходец одновременно принадлежит и миру ангелов, и миру грубой толпы; он двулик, и эта двуликость есть трагическая ирония и своеобразный ответ поэта философу Ницше. Если сила искусства возвышает его над толпой, преобразя в ангела («в свет преобразился»), то грубая сила «зверя» будит в нем грубого мужлана (гаера, фигляра), просящего вознаграждение за свой трюк. Это более сложная метафора превращения, отражающая природу человека вообще, его подсознательные импульсы:

...И вдруг над башней с циферблатом,
ночною схвачен синевой,
исчез он с трепетом крылатым –
прелестный облик теневой.

И снова заиграли трубы,
меж тем как, потен и тяжел,
в погасших блестках, гаер грубый
за подаяньем к нам сошел [Набоков 2004: 569].

Одновременно расширяется семантическое поле модели поэт-канатоходец. Так, Г. Иванов, размышляя об ускользящем от поэта чувстве меры в художественном творчестве, использует сравнение с канатоходцем: «...Тому, кто хочет пробраться сквозь хаос противоречий к вечной правде, хотя бы к бледному отблеску ее, остается один-единственный путь: пройти над жизнью, как акробат по канату, по неприглядной, растрепанной, противоречивой стенограмме жизни» [Иванов 1938: 37].

В этом же контексте заслуживает внимания стихотворение В. Ходасевича *Акробат* (1913, 1921). Приведем его полностью:

От крыши до крыши протянут канат.
Легко и спокойно идет акробат.

В руках его – палка, он весь – как весы,
А зрители снизу задрали носы.

Толкаются, шепчут: «Сейчас упадет!» –
И каждый чего-то взволнованно ждет.

Направо – старушка глядит из окна,
Налево – гуляка с бокалом вина.

Но небо прозрачно, и прочен канат.
Легко и спокойно идет акробат (1913) [Ходасевич 1989: 99].

Так выглядел вариант 1913 года, который был написан для театра Никиты Балиева «Летучая мышь» (кольцевой повтор фиксирует законченность текста). Из комментария мы узнаем, что стихотворение относится «к трем силуэтам какого-то немецкого художника... Там [в театре – Н.О.] их читала Елена Маршева» [Ходасевич 1989: 376]. Стихотворение представляет собой театрализованную сценку-описание акробатического трюка канатоходца, успешно справляющегося со своим номером. Однако позже, в редакции 1921 года, почти перед тем как покинуть родину, поэт дополняет текст еще одной строфой, существенно расширяющей границы его смысла:

А если, сорвавшись, фигляр упадет
И, охнув, закрестится лживый народ, –
Поэт, проходи с безучастным лицом:
Ты сам не таким ли живешь ремеслом? [Ходасевич 1989: 376].

Здесь усиливается линия второго персонажа (зрителей), его точки зрения, эмоционально дополненной оценочными характеристиками толпы («лживого народа»), для которой акробат – «фигляр», и «чувство трусливой безопасности» сообщает «еще большую остроту зрелищу, обещанному толпе» (Т. Манн)

Вопрос, которым заканчивается стихотворение, становится предвестием собственной жизни поэта. В 1933 году в статье *Русская литература в изгнании* поэт замечал: «Судьба русских писателей – гибнуть. Гибель подстерегает их и на той чужбине, где мечтали они укрыться от гибели» [Ходасевич 1991: 472].

Кроме того, исследователи отмечали переключку финальной строфы с известным стихотворением А.С. Пушкина, что еще больше акцентирует основную линию финала [Захариева 2003: 460-466]:

Поэт! Не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум,
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм [Пушкин 1959: 295].

В стихотворении И. Елагина *Цирк* символика канатного плясуна расширяется до масштаба эпохи, встраиваясь в гротесково-сатирический план (не случайна в данном контексте метафора «зала вселенной», давшая название всей

книге). В «игровом поле» стихотворения обнаруживаются выраженный идеологический пласт и штрихи автобиографического характера. «Цирковая» эпоха сталинского режима, уживающаяся с гибельным кошмаром 30-х годов, придает поэтическому тексту многослойный характер. Советская «Лилипутия» страшна не только «политическими» клоунами, акробатами, жонглерами, «лауреатами с услужливыми совками», но и «вурдалаком во френче», ведущим локомотив, «хищным зверьем», шатающимся под проволокой, «боевыми слонами», готовыми уничтожить артиста – в этом смысле и «бесовская чехарда», и царство вурдалака приобретают символический смысл, отсылая нашу ассоциативную память к упомянутой гравюре Дюрера.

...Луна сегодня нанята
Сопутствовать стиху.
Вон жизнь моя натянута
Как проволока вверху! <...>
Деревья, трубы, кровельки,
Ворона на кресте.
А я иду по проволоке
На страшной высоте!
В зале вселенной <...>
Что сделаешь, – с эпохой
Столкнулся таковой,
И я над суматохой
Качаюсь цирковой [Елагин 1982: 15-17].

Мотив приобретает дополнительные смысловые оттенки – понятие «толпы» расширяется до понятия «государства», подстерегающего каждый неосторожный шаг канатоходца, путь которого – это постоянная борьба за выживание. В изобразительном искусстве подобная художественная концепция воплощена в творчестве американского фотографа и художника П. Аутербриджа, который в 1934 году выполнил 4 графические работы на цирковую тему с главными составляющими цирка – канатоходцем, слоном, воздушным гимнастом и клоуном. У нас нет сведений о знакомстве Елагина с творчеством известного американского фотографа (скорее всего этого знакомства и не было), но общее звучание мотива придает ему обостренную типологическую общность. На рисунке *Канатоходец*, выполненном в минималистском стиле, условно-стилизованная фигурка на канате представляет изображение ног акробата, напоминающих ножки циркуля, а вместо тела – огромный круг мишени, «яблочко» которой располагается на уровне головы и сливается с ней. Вот такой же принцип «мишени» положен и в основу поэтической концепции И. Елагина и отражает современную интерпретацию мотива, в соответствии с которой гибель канатоходца – это не случайное падение с проволоки, а целенаправленное уничтожение-убийство.

Метафора «поэт-канатоходец» в этом же звучании обрела особый смысл в 1930-1950-е годы, когда один за другим уходили поэты (по своей ли, по чужой воле). П. Антокольский, свидетель блестящей эпохи, теряя одного за дру-

гим своих друзей (целое поколение поэтов) – нет Пастернака, Цветаевой, Мандельштама, Есенина, Маяковского и многих других – пишет в 1964 году стихотворение «Канатоходцы», которое можно назвать реквиемом по ушедшим:

Наше дело очень простое:
Удержать вверху равновесье,
Верить в звездное поднебесье.
Как деревья, погибнуть стоя.

И финальные строки обращены к «публике»:

Что бы ни было, нет вам дела
До грозящей другим расплаты,
Оттого что вы не крылаты
И не ваша рать поредела [Антокольский 1978: 83].

Уже в 1970-е годы эстафету «канатоходцев» принимает и В. Высоцкий в известной балладе «Натянутый канат» (1972), вступая в диалог с поэтической традицией. Примечательно, что при этом поэт предлагает новый акцент в разработке мотива. Называя свою стихотворную притчу *Натянутый канат*, он фиксирует внимание не только на образе канатоходца, но и на символике каната, «натянутого, как нерв» и символизирующего дорогу, творчество и судьбу. Смерть канатоходца не воспринимается здесь как принесенная в угоду публике жертва (у Высоцкого – «лилипутам») – это, скорее, вызов, борьба, поэтому сама смерть остается «за текстом», а в бой вступает новый акробат, которому «зачем-то... тоже нужно пройти четыре четверти пути». Здесь поэт продолжает тему «братства канатоходцев» (в противовес одиночеству акробата в литературе предшествующего периода), которая отчетливо звучала в упомянутом стихотворении П. Антокольского, а позже стала лейтмотивом творчества самого Высоцкого: «Поэты ходят пятками по лезвию ножа/ И режут в кровь свои босые души»; «К каким порогам приведет дорога.../ В какую пропасть напоследок прокричу?...».

Истинная поэзия никогда не сможет ответить на этот вопрос, «ибо раз голос тебе, поэт, / Дан, остальное – взято» (М. Цветаева), а для поэтов всегда найдутся свои «проволоки» и «канаты» без права на страховку...

Библиография

- Антокольский П., 1978, *Стихотворения и поэмы*, Петрозаводск.
 Грин А., 1958, *Блестящий мир. Бегущая по волнам*, Романы, Ленинград.
 Грин А., 1980, *Канат*, [в:] А. Грин, *Собрание сочинений: в 6 томах*, т. 4: *Романы. Рассказы*, Москва.
 Елагин И., 1982, *В зале вселенной*, Ann Arbor.
 Захариева И., 2003, *Инвариантный персонаж Высоцкого*, [в:] *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века*: материалы Третьей международной конференции, Москва.
 Иванов Г., 1938, *Распад атома*, Париж.

- Корвин-Пиотровский В., 2012, *Беатриче*, Москва, libatriam.net/read/401194/ (20.11.2014)
- Лекманов О., 2009, *Лев, дитя и «Чародей»*. Коллективный ответ на закономерный вопрос, Москва, stengazeta.net/?p=10006734 (20.11.2014)
- Набоков В., 2004, *Собрание сочинений: в 5 томах, т. 1.: Рассказы. Стихотворения*, Москва.
- Ницше Ф., 1990, *Так говорил Заратустра*, [в:] Ф. Ницше, *Сочинения: в 2 томах, т. 2*, Москва.
- Подорога В., 1995, *Фридрих Ницше*, [в:] В. Подорога, *Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор Мартин Хайдеггер Марсель Пруст Франц Кафка*, Москва.
- Пушкин А., 1959, *Собрание сочинений: в 10 томах, т. 2: Стихотворения*, Москва.
- Ходасевич В., 1989, *Стихотворения*, Ленинград.
- Ходасевич В., 1991, *Колeblesмый треножник. Избранное*, Москва.
- Хренов Н., 2006, *Зрелища в эпоху восстания масс*, Москва.
- Цвейг С., 1990, *Фридрих Ницше*, [в:] Казанова, *Фридрих Ницше, Зигмунд Фрейд*, Москва, lib.ru/INPROZ/CWEJG/nietzsche.txt (19.11.2014)
- Цветаева М., 1994, *Собрание сочинений: в 7 томах, т. 3*, Москва.
- Цветаева М., 1994-1995, *Собрание сочинений: в 7 томах, т. 7*, Москва.
- Цветаева М., 2000, *Неизданное. Записные книжки: в 2 томах, т. 1*, Москва.
- Эллис (Л. Кобылинский), 2003, *Канатный плясун: Символическая драма для интимного театра: В 4 актах*, [в:] *Писатели символистского круга: Новые материалы*, Санкт-Петербург.
- Genet J., 1958, *Le Funambule*, Paris, compagnieespacecommun.com/wp-content/uploads/2010/10/Rapha%C3%ABlle-Tchamitchian-Le-Funambule-de-Jean-Genet-mise-en-sc%C3%A8ne-Julien-Fisera1.pdf (15.11.2014).

Summary

Silver Age Rope-Dancers

The article deals with one of the typologically sustained images and symbols in the Russian poetry of the 19th-20th – the image of a rope-walker or, to be more exact, a rope-dancer. This image is genetically connected with the subject of circus in different kinds of art, and, intensified by the motif of Nietzsche, it acquired ontological sense in literature. Taking the poetry of M. Tsvetaeva, V. Khodasevich, A. Akhmatova, I. Elagin and others as an example, the author of the article shows the connection of this image with the theme of the poet and the mob, with the tragedy of the poet's existence. The image of a rope-dancer has become the symbol of creation process and the poet's moral solitude.

This tradition continued into the mid 1900s in a new artistic context, sustaining common typological features (see P. Antokolsky, V. Vysotsky).

Key words: *motive of "the rope dancer", Russian poetry of the first third of the 20th century, representation of an image, symbol, sign*