

УДК 82-193.3

<https://doi.org/10.25587/2782-6635-2025-2-29-44>

Оригинальная научная статья

Юношеские сонеты Павла Антокольского в литературном континууме литературы начала XX в.

К. В. Соха

Литературный институт им. А.М. Горького, г. Москва, Российская Федерация

✉ sokhakonstantinvalerievich@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена эволюции «сонетного» творчества Павла Антокольского, фокусируясь на двух ключевых аспектах: ранних («юношеских») сонетах 1914–1920-х гг. и масштабном «Венке сонетов» (1920–1967). Юношеские сонеты, созданные под влиянием среды театральной студии Вахтангова и поэтики позднего Серебряного века, отражают поиск поэтического голоса и романтические мотивы (любовь, искусство, судьба). Долгое время хранясь в архивах поэта и его потомков, они впервые были опубликованы в 2010 г. Центральными мотивами «Венки сонетов» выступают время, память, сакрализация творческого процесса и судьба «революционного» поколения советских поэтов, что связывает венок с поздней лирикой Антокольского. Статья подчеркивает единство двух периодов: ранние эксперименты стали основой виртуозного владения формой зрелого творчества, тогда как «Венок сонетов» представляет осмысление творческого и жизненного пути. Анализ опирается на архивные материалы, тексты сонетов и литературный контекст эпохи.

Ключевые слова: Павел Антокольский, Александр Блок, Валерий Брюсов, Николай Гумилев, Николай Грибачев, сонет, сонетная форма, творческий семинар, серебряный век, юношеское творчество

Финансирование. Исследование не имело финансовой поддержки

Для цитирования: Соха К. В. Юношеские сонеты Павла Антокольского в литературном континууме литературы начала XX в. *Вопросы национальных литератур. Issues of national literature.* 2025, №2 (18). С. 29–44. <https://doi.org/10.25587/2782-6635-2025-2-29-44>

Original article

Early sonnets of Pavel Antokolsky in the literary continuum of literature of the beginning of the 20th century

Konstantin V. Sokha

A. M. Gorky Literary Institute, Moscow, Russian Federation

✉ sokhakonstantinvalerievich@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the evolution of Pavel Antokolsky's sonnet writing, focusing on two key aspects: the early ("youthful") sonnets of 1914–1920 and the large-scale "Wreath of Sonnets" (1920–1967). The early sonnets, created under the influence of the Vakhtangov Theatre Studio and the poetics of the late Silver Age, reflect the search for a poetic voice and biographical motifs (love, art, fate). Having remained in the archives of the poet and his descendants for a long time, they were first published in 2010. The central motifs of the "Wreath of Sonnets" are time, memory, sacralization of the creative process, and the fate of the "revolutionary" generation of Soviet poets,

© Соха К. В., 2025

which connects the wreath with Antokolsky's late lyrics. The article emphasizes the unity of the two periods: early experiments became the basis for the virtuoso mastery of the form of mature creativity, while the "Wreath of Sonnets" represents an understanding of the creative and life path. The analysis is based on archival materials, sonnet texts and the literary context of the era.

Keywords: Pavel Antokolsky, Alexandr Blok, Valery Bryusov, Nikolai Gumilev, Nikolai Gribachev, sonnet, sonnet form, creative seminar, silver age, youth creativity

Funding. No funding was received for writing this manuscript

For citation: Sokha K. V. Early sonnets of Pavel Antokolsky in the literary continuum of literature of the beginning of the 20th century. *Issues of national literature*. 2025, 2(18). Pp. 29–44. <https://doi.org/10.25587/2782-6635-2025-2-29-44>

Введение

Актуальность темы исследования связана с обзором творческого взгляда П. Антокольского на сонет (как на твердую форму и некую условную жанрово-строфическую структуру) и освещает пересечение европейской поэтической традиции и литературной тенденции позднего Серебряного века. Как поэт, который застал как эстетические опыты старших современников (Н. Гумилева, А. Блока и В. Брюсова) и воплотил их, так и официоз быстро развивающейся советской литературы, сонеты Антокольского отражают и эстетическую преемственность, и некий «идеологический диалог», являя собой своеобразный объектив, позволяющий рассмотреть развитие отдельных образцов формального поэтического творчества в рамках определенных концептуальных ограничений, свойственных всей советской литературе. Этот аспект творчества П. Антокольского подчеркивает парадоксальную участь сонета в советской литературе: символ «декадентского» формализма для одних и инструмент «дисциплинирующего» ремесла для других.

Целью работы является попытка проанализировать, как П. Антокольский адаптировал сонет – форму, связанную с индивидуализмом и европейской элитарностью – к требованиям советской литературы, рассматривая его как наследие коллективной памяти, педагогический «инструмент» и эмблему личного сопротивления официозу и цензуре.

Одной из задач является взгляд на эволюцию сонетного творчества поэта от влияний Серебряного века до романтики советской эпохи, особо изящным образом которой можно назвать его «Венок сонетов».

Объектом исследования является «сонетное» наследие П. Антокольского из нескольких книг: четырехтомника 1970-х гг. и книги «Далеко это было где-то...», содержащей ни разу не публиковавшиеся при жизни поэта произведения, а также его исторический и культурный контекст. Предмет исследования: взаимодействие формальной структуры сонета (метр, рифменная схема, тема) с идеологическими императивами творчества П. Антокольского, определяемых временем поэта, с учетом его роли в сохранении модернистской эстетики в условиях цензуры. Краткий обзор литературоведческих источников – основополагающие труды ученых-исследователей теории стиха и истории сонета, включая работы М. Гаспарова, исследования О. Федотова о традициях сонета и др. Кроме того, собственные эссе и мемуары П. Антокольского, наряду с заметкой В. Некляева (Вланеса) о «сакральности» сонета, обеспечивают контекст для лучшего понимания его художественной философии.

О сонете

Среди многочисленных заимствований, осуществленных русской поэзией в отношении европейского канона, ни одно не оказалось столь исключительно плодотворным, как сонет, развившийся и в некий самостоятельный жанр, и в самостоятельную «форму твердой строфики» [1, с. 425].

Эта четырнадцатистрочная структура с ее специфическими чеканно-четкими схемами рифмовки и особым взаимодействием четверостиший-катренов с трехстишиями-терцетами (или, в случае сонетов английского типа, с двустишиями-«кодами») [2], привлекала творцов всего идеологического и эстетического спектра русской литературы, от условных «традиционалистов» до авангардных «ниспровергателей канонов». Хотя нормативная строгость формы, несомненно, привлекала в том числе и сторонников условно «классического» стиха, ее непреходящая жизнеспособность проистекает из резонанса ее семантической специфики – слияния тематической серьезности и эстетической возвышенности [3].

Сонету присуща парадоксальная двойственность: для некоторых синтез формальных и содержательных элементов защищает традицию Возрождения; для других же это является поводом для радикального экспериментирования. На протяжении трех столетий (начиная с опытов В. К. Тредиаковского и А. П. Сумарокова) русский сонет сохранял свою особую роль в русской поэзии, что является свидетельством его многогранной адаптивности.

Рассуждая о «притягательной силе этой формы», филолог и поэт В. Некляев (Вланес) приходит к выводу, что «два фактора являются главными. Во-первых, создателям сонета удалось найти ту золотую середину, в которой форма не сжимается слишком туго, а содержание не чувствует себя слишком свободным. Сонет невозможно написать, не ограничивая себя, не находя своим мыслям самого лаконичного, ясного, сдержанного выражения. С другой стороны, форма сонета похожа на узкую, но ладно сколоченную лодку, в которой места хватает лишь настолько, чтобы уместиться в ней, но зато лодка это прекрасно плывет, и ей можно доверить свою жизнь. Во-вторых, так получилось, что через поэтов Раннего Возрождения, благодаря шедеврам Данте и Петрарки, сонет приобрел в глазах поэтов некоторую священность; и с каждым новым поколением принимал в себя все больше образцовых произведений, которым хотелось подражать, с которыми хотелось спорить, рядом с которыми хотелось поставить собственные труды...» [4, с. 5–6].

История сонета, как и его основных «разновидностей», хорошо известна, и осветить этот аспект в пределах данной работы нужно очень кратко: сонет, авторство первого из которых присуждается стихотворцу сицилийской школы Дж. Лентини, «возник, вероятно, как упрощенная форма канцоны <...> из двух четверостишных «шагов» восходящей части и шестистишия нисходящей части. Первоначально рифмовка в нем была простая, как в «страмботто» <...>: АБАБАБАБ+ВГВГВГ; потом она стала сложнее. Так, во французской поэзии стали предпочитаться сочетания «закрытой» (охватной) рифмовки в катренах и «открытой» в терцетах или, наоборот, «открытой» (перекрестной) в катренах и «закрытой» в терцетах, т. е. АББА+АББА+ВВГ+ДГД или АБАБ+АБАБ+ВВГ+ДДГ. Первый тип употреблялся гораздо чаще, второй – реже. Контаминированный тип – АББА+АББА+ВВГ+ДДГ <...>. Делались попытки канонизировать и тематическое строение сонета (например, 1-й катрен – тема, 2-й – ее развитие, 1-й терцет – поворот темы, 2-й – разрешение), но подавляющее большинство сонетов в эти схемы не укладывается <...>. Когда из Франции сонет перешел в Англию, то рифмующая пара строк сместилась: теперь она не начинала, а заканчивала собой терцеты (и весь сонет), а четверостишие, встав перед нею, принимало вид третьего катрена. Вместо французского АББА+АББА+ВВГ+ДГД или ВВГ+ДДГ

мы находим АББА+АББА+ВВГ+ДГД или АБАБ+АБАБ+ВГВГ+ДД. Потом и эта форма расшаталась еще больше, так что даже в первых двух катренах повторение рифм перестало быть обязательным: сонет превратился в четырнадцатистишие АБАБ+ВГВГ+ДЕДЕ+ЖЖ. Такие упрощенные сонеты писал Шекспир, и они обычно называются «шекспировскими» (хотя первыми ввел их в моду не Шекспир, а поэт Г. Говард, граф Суррей) <...>. Резкая отбивка последнего двустипия побуждала строить его как броскую сентенцию-концовку <...>. В итальянском языке большинство слов имеет ударение на предпоследнем слоге, и поэтому в итальянском стихе обычно все окончания – женские. Не будучи, таким образом, обязаны заботиться о чередовании женских и мужских рифм (как во французском языке), итальянские поэты могли позволить себе более разнообразную рифмовку в терцетах, например, такую: АБАБ АБАБ ВГД ДГВ. <...> Вообще, если для французского сонета характерна парная рифмовка в начале терцетов, а для английского – в конце, то для итальянского – полное отсутствие парной рифмовки в терцетах; типичное их строение – ...ВГВ+ВГВ или ВГД+ВГД» [5, с. 224–226].

Тем не менее свести все формально-тематические принципы сонета к однозначной формулировке, части воплощения которой неизбежно и последовательно «перетекают» одна в другую в границах строгой рифменной схемы, не удастся; его сила заключается в интуитивном поэтическом согласовании «архитектонических» ограничений и собственных творческих исканий.

Творчество П. Антокольского представляет собой убедительный пример такого согласования: однако воплощал ли он «меру» истинного сонетиста? В конце концов для поэзии XX в. сонет был не «окаменелостью традиции», а горнилом для модернистских инноваций. Его поэзия двигалась в более тонкой диалектике: сохраняя классическую «строгую сдержанность» сонета, при этом наполняя его «советской историчностью» (конечно же, если не касаться ранних сонетов, несших на себе неизбежную печать ученичества). П. Антокольский, как бы, избрал себе статус своеобразного «верного прислужника» и хранителя классической традиции.

Таким образом, его сонеты иллюстрируют двойную роль твердой формы: в качестве сосуда для «плодов шедевров прошлого» и средства, посредством которого смелые, не скованные какими-либо рамками (кроме «органически» налагаемых спецификой сонетной формы) мировоззрения преобразуют «общечеловеческое» культурное наследие.

О П. Антокольском

Павел Григорьевич Антокольский, выдающийся советский поэт и переводчик, родился в Санкт-Петербурге в семье адвоката, чьи профессиональные устремления, однако, не нашли отклика в душе сына. Переехав в Москву в 1904 г., П. Антокольский окончил частную гимназию Кирпичниковой (1914), после чего слушал лекции в народном университете имени Шанявского и формально числился студентом юридического факультета Московского университета, который так и не окончил, ибо «юридический факультет <...> представлял собою вожденное место для нерадивых молодых людей» [6, с. 75]. Судьбоносным годом стал – 1915 год, когда П. Антокольский попал в драматическую студию Е. Б. Вахтангова; по словам Вениамина Каверина, «в поэзии он был человеком театра, а в театре человеком поэзии» [7, с. 9].

Его литературный дебют состоялся в 1921 г. в сборнике «Художественное слово», а уже в 1922 г. вышел первый поэтический сборник. В 1920-е гг. П. Антокольский активно экспериментировал с поэтическим содержанием, создав, например, «Санкюлота» (1927) – стихотворение, ставшее частью цикла его произведений о Французской революции. Тогда же начались его гастрольные поездки с театром Вахтангова, отразившиеся в сборнике «Запад» (1926), где

европейские впечатления переплавились в романтические образы. 1930-е гг. ознаменовались как начало преподавательской деятельности в Литературном институте, так и масштабная переводческая работа: Антокольский переводил О. Туманяна, Ш. Руставели, Н. Гянджеви, а также французских поэтов – от Гюго до Элюара, что позже вылилось в антологии «Гражданская поэзия Франции» (1955) и «Два века поэзии Франции» (1976). Семинары в Литературном институте же в дальнейшем сыграли важную роль в становлении многих молодых поэтов. Великая Отечественная война стала личной трагедией: гибель сына Владимира в 1942 г. вдохновила на создание поэмы «Сын» (1943), удостоенной Сталинской премии в 1946 г. Однако это не спасло П. Антокольского от жесткой критики в годы «борьбы с космополитизмом», когда его обвиняли в «снобизме» и «буржуазных, чуждых взглядах на поэзию»; «главной уликой» подобных обвинений, к слову, тоже стал сонет, или, во всяком случае, попытка использовать его в качестве своеобразного «творческого мерила» в собственном педагогическом методе, нацеленном на работу со студентами Литературного института, о которой будет сказано в дальнейшем: «Вот, например, какие темы давал П. Антокольский для практических работ студентов: сонет на тему «бессонница», французскую балладу; сонет «Хлестаков» и т. п. <...> Антокольский создает поэтические группки по нездоровому принципу» [8, с. 3]. В 1949 г. он был уволен из института, вернуться в который смог только через пять лет – в 1954 г. [9].

Несмотря на идеологическое давление, поэт продолжил работу, выпустив в 1950–1970-е гг. сборники «Мастерская» (1958), «Четвертое измерение» (1964) и мемуарную прозу «Сказки времени» (1971). Личная жизнь П. Антокольского, полная страстей и творческих союзов, также оставила след в его творчестве. Его брак с актрисой З. Бажановой, ставшей музой многих стихов, продлился до ее смерти, после которой поэт, по словам А. Цветаевой, «рухнул <...> началась уже не жизнь – доживание» [10, с. 36–38]. Умер П. Антокольский 9 октября 1978 г., оставшись в истории как мастер, соединивший европейскую культурную традицию с советским контекстом. Однако какое место в его творчестве занимает сонет?

Сонеты в корпусе «юношеского» творчества

Утверждение, что даже величайшие поэты, достигшие какого-то успеха на литературном поприще «с молодых ногтей», редко признают собственное юношеское творчество, предпочитая относиться к нему иронично или конфузливо, так же старо, как и сама литература.

Юношеские произведения, хотя часто технически искусные, чаще всего отражают те или иные заимствования, а не декларируют оригинальное, или, во всяком случае, сформированное видение. Они существуют в качестве формального ученичества, осмысление чужого влияния и упражнение в самопознании через попытки «примерить чужую шкуру» – бесспорно ценные для биографов и ученых-литературоведов, но редко – для поэтов, которые перерастают их в процессе творческого формирования.

Восемь сонетов П. Антокольского, написанные между 1915 и 1918 гг., являются примером этого парадокса. Эти тексты, более половины из которых не имеет заглавия (исключения – сонеты «Так я богат», «Решение» и «Юность»), колеблются между естественным ученичеством и пастишем, их «эскизность» и «мгновенность» выдают беспокойное экспериментирование молодого художника, борющегося с тяжестью традиции. Однако в их производных рамках мерцают проблески элегантности, технических амбиций и зачатки идей, которые позже определяют зрелое творчество Антокольского. В таблице ниже приведены некоторые сугубо внешние аспекты этих образцов творческого наследия П. Антокольского – схемы рифмовки, а также некоторые заметки относительно их метрики:

Таблица 1

Метрика и рифмовка юношеских сонетов Антокольского

Table 1

Metrics and rhythm of the Antokolsky's early sonnets

Сонеты			
«Дождь бьет в стекло. Удушье черноты...» (1915)	«Так я богат» (Окт.-дек. 1915)	«Решение» (Окт.-дек. 1915)	«Юность» (Окт.-дек. 1915)
A b b A A b b A c D D c EE	a B B a a B B a C d C d d C	a B B a a B B a c D c D D c	A b b A b A A b c D c c D C
1101010001 01010101010 00010101010 0101010001 0101010001 01010100010 01010100010 0100010001 01010100010 0100010001 0001010001 00010100010 0101010001 1100010001	11011101010 0101010101 0101010001 01011001010 10010101001 1100010001 0101010001 01000101010 1101100101 01010001010 0101010001 01010101010 01000101010 0101010001	11010101010 0101010001 1101110001 11010111010 10010100010 0100010101 1101010001 01011001010 11000101010 1001010001 11000100010 1100010001 0101010101 11000100010	010101 010101 010101 0100010 010101 0101010 010001 010001 010101 0100010 010001 100101 010100 010001 010001 0100010 010101 0101010 110001 000101 010101 0100010 010001 0101010 110101 110001 010100 0101010

«Я видел океан неукротимой Воли...» (Окт.-дек. 1915) a B B a a B a B C d C d C d	«Как много вас сошлось: король с ключкой высокой...» (Зима-весна 1916) a B A B B a a a B C D e C D e	«Когда шериф, читавший тот указ...» (Осень 1916-1917) A b A b A b b b A c c D e e e D	«И все они, чьи близкие глаза...» (Лето 1918) A b b A A b A b c d E c d E
010001 0001010 010100 010001 010101 100101 010100 1100010 011001 0100010 1101010010101 011100 0100010 110101 100101 100101 110101 110001 1100010 111101 010101 010100 1100010 010101 010101 010101 0101010	110101 0101010 010100 011001 010001 0100010 010101 010101 010001 010101 010100 0100010 100101 1001010 010101 010101 010101 010101 010100 010001 010101 0100010 010101 110101 010101 010101 010101 0101010	0101010101 01010100010 0100010001 01010101010 0001000101 01010100010 01010100010 0101000101 11010101010 01000101010 0100010101 00010101010 11010100010 0110010001	0101110001 01010100010 10010100010 0100010001 0100010001 01000100010 0101010001 01000101010 01010100010 01010001010 0101010001 11010100010 11010100010 0101000101

*(Пять из восьми сонетов – Я5, остальные три – Я6 (шестая строка пятого сонета – вторая строка второго катрена – представляет собой пятистопный ямб: незначительное отступление от равностопности); всего 112 строк, 41 – Я6, 71 – Я5).

Ранние сонеты поэта в значительной степени отражают время, когда они были написаны: весьма очевидно поветрие эстетических и философских концепций Серебряного века. Влияние А. Блока, которого зрелый Антокольский, не таясь, называл «самым облюбванным, зачитанным до дыр поэтом» [11, с. 244], вырисовывается сильнее всего; характерные мотивы Блока – Прекрасная Дама, двойственность земного и божественного, напряжение между эротизмом и мистицизмом – пронизывают ранние стихи П. Антокольского. В «Юности» (четвертый сонет) безымянная «Она» (все относящиеся к ней местоимения так же «сакрально» пишутся с заглавной буквы: также как и Дорога, представляющая здесь некую условно-метафорическую траекторию, и имя мифологического Солнцебога, позаимствованного, по-видимому, из стихотворения «облюбванного» Блока «За холмом отзвенели упругие латы...» («Солнцебоги, смеясь, напрягут свои луки...»; «Воротясь, ты направишь копьё полуночи / Солнцебогу веселому

в грудь...») [12, с. 260] воплощает Вечную Женственность [13], воспринятую Антокольским через блоковскую поэтику; абстрактная муза, которая «прощает» и «помнит» – находясь при этом от лирического героя на некоем неодолимом расстоянии – через дихотомически противопоставленные друг другу «метель» и «полдень», «подземный мрак» и «райскую дорогу».

Пройти метель судьбы и полдень райских роз,
Пройти подземный мрак и райскую дорогу,
Искать Её везде, молиться Ей и Богу,
И в строфы претворить магический вопрос.

И знать: Она простит. И давнюю тревогу
Волшебнo отве́дет от набежавших слёз.
И в медном золоте струящихся волос
Припомнит, наконец, и Имя, и Дорогу.

Но это там, в конце... Крестовый путь в начале.
Мой рдяный Солнцебог не перешёл зенит.
И струны, что поют, о главном умолчали.

И стаи кораблей томятся на причале...
Но если надо плыть – под ветром зазвенит
И будет парусом струна моей печали [11, с. 27].

Аналогично мучительное послание в пятом сонете к безымянной «прекрасной даме» (и вновь «сакральные» заглавные буквы), оказывающейся попеременно «дьявольской ложью» и «детской мечтой» [11, с. 34]), отражают романтически-циклические колебания между обожанием и разочарованием.

Однако отношения Антокольского с блоковской эстетикой осложняются его одновременным долгом перед В. Брюсовым, строгим теоретиком и «естествоиспытателем» самых различных стиховых и поэтических практик – одним из непосредственных «зачинателей» русского символизма. Судя по всему, многочисленные практики В. Брюсова (с которым юному поэту посчастливилось пересечься в будущем) находят отклик во вьедчивом формализме молодого Антокольского: не случайно впоследствии он отмечал, что «Мои школьные годы прошли под знаком поэзии Брюсова, его стиховой и общей культуры, его словаря, его отточенного и отчеканенного блеска...» [13, с. 7], а воспоминания одного из выпускников семинара в Литературном институте, поэта Евгения Винокурова, содержат упоминания о «брюсовской системе воспитания», которой Антокольский «был верен» [14, с. 322].

Сонеты придерживаются строгих схем рифмовки (которые преимущественно представляют собой вариации сонетов французского типа), в то время как их эклектичная образность (гоголевские мотивы в неназванном первом сонете, шекспировские аллюзии в сонете, озаглавленном «Решение») отчасти соответствует вере В. Брюсова в то, что поэзия должна синтезировать мировое культурное наследие [15].

«Книжная» ориентация Антокольского, как видно из парада литературных архетипов и персонажей шестого сонета (Золушка из сказок Шарля Перро, Пьеро из итальянской комедии масок, пушкинская Пиковая дама, названная «Дамой Пик») [11, с. 41–42]), позволяет, впрочем, сделать несколько «обобщенный», но справедливый вывод: начинающий поэт был прекрасно образован, и имел сильное влечение к европейской культуре (в основном – французской, в которой

прижились и персонажи итальянского народного театра, которому посвящено несколько отдельных юношеских стихотворений, задуманных, видимо, как некий условный лирический цикл: «Коломбина», «Commedia dell'arte» и «Пьеро умирает» [11, с. 27-30]), но в силу неопытности и, если угодно, излишнего юношеского пафоса, проявлялся вкус будущего мастера весьма «книжно», но, впрочем, вряд ли это можно считать чем-то заведомо неправильным или незакономерным для молодого и «начитанного» творца.

Акмеистический отпечаток оказывается столь же важным. «Высокая техника» Н. Гумилева проявляется во владении П. Антокольским метром (отдельно можно отметить свободное владение поэтом шестистопным ямбом, который, по наблюдению М. Гаспарова, проанализировавшего шестистопный ямб в советской поэзии, в начале XX в. ощущался «отжившей экзотикой» и «ощутимой стариной» [16, с. 120]) и подводит его к целостному словесному представлению романтических образов. Сонет, озаглавленный «Так я богат», трансформирует символистскую абстракцию в акмеистическую осязаемость: «колчаны выюг», «руины слов» и «крылатые струны» [11, с. 22] вызывают в памяти материальный мир, однако воспринятый через призму фантастической мечтательности. Даже безымянный восьмой сонет, датированный 1918 г. – первым с начала Революции, с его «Музыки лозой, / Цветущей, как хвост, в твоём прологе» [11, с. 131] – уравнивает символистский мистицизм с акмеистической ясностью. Впрочем, иногда гумилевское влияние выражалось и несколько «прямей» – по-видимому, «беззастенчиво списывал целые строфы» [17, с. 279] молодой поэт не только из стихов обожаемого Блока: например, в ранней комедии Антокольского «Кукла инфанты», написанной специально для Юрия Завадского, в примечаниях к одной из сцен используется почти прямая цитата из раннего стихотворения Гумилева «Попугай» (причем тоже сонета!) [18, с. 242]: «Квадратная келья в башне, где заключен Бадруль аль Будур. Его заточение – дело рук Святейшей Инквизиции, и грозит ему костер. Вокруг реторты, глобусы, бумага, песочные часы... Полночь. Перекликаются часовые. За окном гуляет ветер. Ночник меркнет и коптит...» [11, с. 215].

Ранние формальные эксперименты П. Антокольского позволяют судить о его явной осведомленности в типизации и «разновидностях» сонетной формы. Так, один из образцов его юношеского творчества, имеющий заглавие «Решение», представляет собой пример деривата сонета французского типа с графически «преобразованными» терцетами, уподобленными «английской» двустрочной сентенции-коде (как тут не вспомнить, особенно из-за упоминания «отравленной шпаги для Гамлета», шекспировское наследие – не только драматургическое, но и поэтическое!), традиционной для сонетов английского типа, являющийся таким образом «гибридной структурой» (aBbA aBbA cDcD Dc). Эта формальная «смешанность» отражает тематическое напряжение между судьбой, довлеющей над всеми людьми сразу и, таким образом, объединяющей их («Пусть каждый сам торгуется с судьбой»), и индивидуальной деятельностью («У каждого написанная роль» [11, с. 23]). Отсылка к Гамлету – фигуре, вечно разрывающейся между действием и рефлексией – подчеркивает эту двойственность, в то время как «Архипелаг» (вероятно, имеется в виду старинное название Эгейского моря) вызывает ассоциации со средиземноморскими пейзажами драматических произведений Шекспира (таких как «Буря», «Двенадцатая ночь», и пр.), в которых открытые безлюдные пространства служат фоном для зарождения экзистенциальных вопросов.

Мрачная картина обезглавливания аристократа в седьмом сонете («женоподобные, подведенные глаза») и восклицание на французском («O, Sacrebleux!») живописует картину Революции – предвосхищая более позднее увлечение П. Антокольского

историческими потрясениями, трагедийно «обновляющими» современность. Фрагментированная структура сонета с ее резкими изменениями перспективы и темой насилия предрекает его зрелые драматические поэмы («Робеспьер и Горгона», а также, возможно, является вариацией еще одного более раннего юношеского стихотворения «Я обезглавлен на Страстной Неделе...» [19, с. 99]): «вертлявый ксендз» становится «патером», а тема «посмертного существования» раскрывается под противоположным углом: обезглавленный по указу шерифа аристократ из сонета оживает в безголовом «земном» теле, тогда как лирический герой стихотворения – «проходит с кровавой головой по облакам», то есть, воскресает на небе.

Адресат лирического послания в четвертом и пятом сонетах – будь то настоящая возлюбленная или воплощенное «романтическое клише» – подчеркивает напряжение между искренностью и условностью в юношеских стихах. Муза Антокольского представляет собой смесь Прекрасной Дамы А. Блока, роковых женщин В. Брюсова и экзотизированных героинь Гумилева. В четвертом сонете она – искупительная сила, которая «волшебным» рассеивает тревогу, ее «медное золото струящихся волос» [11, с. 27] символизирует как эротическую привлекательность, так и духовную трансцендентность. Однако в пятом сонете она превращается в «страшную тень», «отражение смерти» [11, с. 34], воплощающее разочарование поэта. Эта двойственность, хотя и производная, раскрывает раннее понимание Антокольским центрального парадокса лирической поэзии: муза одновременно и как воплощенное «вдохновение», и как воплощенное «уничтожение».

Назвать все эти сонеты простыми подражаниями было бы несправедливо из-за их технической искусности и «культурности», хотя бы и книжной. Владение поэтом строгой сонетной формой, его способность синтезировать разрозненные влияния (ранняя проза и драматургия Гоголя, проза Пушкина, драматургия Шекспира...) свидетельствуют о несомненном и раннем таланте. Слияние гоголевских мотивов в первом сонете – Вия с «чугунным перстнем», Хлестакова «во фраке голубом» (и даже «бедного Смеха», становящегося как бы отдельным героем – очевидно, благодаря знаменитой цитате Гоголя про «честное, благородное лицо») [11, с. 19] – в условно-символистскую структуру демонстрирует богатый внутренний мир молодого поэта, перерабатывающего образы родной литературы через модернистскую призму. Однако недостатки этих стихов тоже весьма показательны. Использование «общих» лирических абстракций (воля, любовь, чистота), злоупотребления готическими клише (тени, кресты, гробницы) и некая синтаксическая расплывчатость («...и ангелов – гроза, / И ангелов слепые образа, / И грешники, чьи груди и берлоги / Раскрылись в ночь...» [11, с. 131]) выдают новичка, все еще плохо владеющего собственным голосом. «Безымянные сонеты», в частности, ощущаются как незаконченные самосконцентрированные фрагменты – такая «поэтическая завязь», которая не успела созреть в полной мере.

Юношеские сонеты П. Антокольского лучше всего воспринимать как лабораторию (если угодно, гумилевскую «квадратную келью мага»; мага, бесспорно, талантливую, но начинающего и допускающего по этой причине некоторые «промахи») – пространство, в котором поэт испытывал идеи, формы и голоса, которые позже кристаллизовались в его особый стиль. Их «эскизность» – не неудача, а неизбежность. Акмеистическая строгость, унаследованная от Гумилева, символистский мистицизм, «процеженный» поэтикой Блока, и брюсовская эрудиция – все это сходится в едином порыве, формируя основу будущих опытов Антокольского: мировая история, личные травмы и коллективная память. Если эти стихотворения не представляли особого интереса для самого поэта в более поздние годы (почему ни одно из них и не было опубликовано при жизни), то именно потому, что он преуспел в своей цели: перерос их. Они – куколочки,

в которых формировались аспекты творчества зрелого Антокольского – поэта, который, хотя и никогда полностью не избавился от «теней» своих учителей и вдохновителей, смог найти свой собственный голос. В этом смысле ранние сонеты – «пролог», или даже «титulusный лист» поэтической карьеры, которой придется формироваться в суете советской литературной жизни.

«Венок сонетов»

«Венок сонетов» П. Антокольского, датированный сорокалетним интервалом – с 1927 по 1967 гг. – это мастерское слияние личного лиризма, исторического сознания и идеализма советской эпохи. Структурированное как классический венок сонетов – т. е., последовательность из 15 взаимосвязанных сонетов, где последняя строка каждого становится первой строкой следующего, формируя магистрал, становится глобальным размышлением об искусстве, революции и роли в них поэта, подхваченного бурным потоком времени. Тематически оно колеблется между интимным посланием его любимой З. Бажановой, чествованием его литературных современников и более широкой одой революционному пылу молодежи.

Вот наконец-то, муза, мы одни!
Не знаю только, будешь ли ты рада,
Возмездье ждет меня или награда...
Пусть запыхают звездные огни!

Так многие из юных в наши дни
На площадях москвы и ленинграда
Вступают в строй рабочего отряда!
Встань! Нашу песню с нами затяни!

Ты спутников связала в цепь со мной.
И все, что ты сулила нам весной,
С поэтами сбывалось непременно.

Прошли как сон моря и города,
Со свитком клио! В маске мельпомена!
Будь счастлива, подруга! Будь горда!

<...> Будь счастлива, Подруга! Будь горда!
И знай, что это счастье, гордость эта
Есть достоянье твоего поэта,
Есть оправданье моего труда.

А труд не автострада, а СТРАДА,
Не счетчиком исчисленная смета,
Не смиренная планета, а КОМЕТА,
Параболой летящая звезда.

Вот наконец-то и пришло веселье,
Которого не знали мы доселе.
Не только руки – губы протяни!

С декабрьской стужей, с майскою грозой
Вошла в сонет четырнадцатый ЗОЯ,
Вот наконец-то, Муза, мы одни! [10, с. 543–550]

Стилистически веночек отмечен «стратегическим» использованием прописных букв (магистрал написан исключительно прописными буквами) [20], сменой повествовательных голосов и диалектикой между индивидуальным творчеством и коллективной борьбой.

Закономерная «закольцованность» венка как твердой формы отражает тематическую озабоченность Антокольского непрерывностью времени, связью между эпохами и поколениями и, вместе с тем, их обновлением. Каждый новый сонет венка строится на основе предыдущего, создавая ритмический цикл, который отражает неумолимое историческое течение. Первая строка – «Ну наконец-то, Муза, мы одни!» – устанавливает личный диалог между поэтом и воплощенным вдохновением, но эта близость очень скоро расширяется до коллективного хора. К четырнадцатому «звену» венка цикл завершается возвращением к лирической уединенности, теперь смягченной присутствием «музы» – Зои Бажановой («вошла в сонет четырнадцатый ЗОЯ»; интересно, что если в юношеских стихах Антокольский выделял расплывчатые обращения к неопределимой «прекрасной даме» при помощи начальной заглавной буквы, в образце зрелого творчества выделяется уже определенное имя конкретного человека – причем каждая буква этого имени выделяется как заглавная), символизируя взаимодействие личной любви и художественного творчества.

Циклическая структура как бы отражает веру Антокольского в долговечность искусства: хотя эпохи проходят «как сон» (одиннадцатый сонет) [20], голос поэта сохраняется, сплетая воедино прошлое и будущее.

По сути, «Веночек сонетов» – это гимн молодежи, «воплощенное» революционное рвение. Пятый сонет «Венка» превозносит «многих из юных наших дней», которые «построят мир свободы / Из голода, из горя и невзгоды» [20, с. 545–546], в то время как седьмой – объединяет индустриальные образы («строй рабочего отряда», «система прочно сбитых шестерен») [20, с. 546–547] с художественной трансцендентностью. Автор возвышает коллективный труд, но «смягчает» его персональной жертвой: роль поэта – «Страда» (четырнадцатый сонет [20, с. 550]). Абстрактные образы – «Муза, Страда, Комета», диалектическая пара «Откуда – Куда» – служат «идеологическими якорями». Все эти слова выходят за рамки простой метафоры, становясь почти мифическими силами. «Муза» переходит от классических «театрализованных» атрибутов («Со свитком Клио, в маске Мельпомена» [20, с. 549–550]) к соратнице советской эпохи, «гражданка Буря, девочка Менада» (шестой сонет [20, с. 546]), воплощая напряжение между традицией и современностью. Аналогичным образом «Страда» и «Комета» сопоставляют земную борьбу с романтическими образами звездного неба, изображая труд поэта одновременно как мученичество и «космическую судьбу».

П. Антокольский отдает дань уважения своим литературным коллегам – Светлову, Кирсанову, Луговскому, Сельвинскому, и позиционирует как сотворцов «эпохи исполинской», используя их фамилии в тексте «Венка». Эти имена – не просто отсылки, а символы коллективной устойчивости: «Мы возмужали вместе со страной, / Прошли войну и мир, рассвет и полночь» [20, с. 547–548]. Этот общий путь отражает понимание Антокольским искусства как общей задачи, даже в лирической «уединенности» творчества («Вот наконец-то, Муза, мы одни!»).

З. Бажанова, жена и муза П. Антокольского, проявляется как личная и поэтическая сила. Ее появление в финальном «звене» «Венка» («Вошла в сонет четырнадцатый ЗОЯ») – это момент синтеза: образ возлюбленной становится неотделим от образа Музы, оправдывая идеализм стихотворения человеческой нежностью. Воплощение образа Зои среди образов античных муз (Клио,

Мельпомены) возвышает ее до мифической фигуры, моста между личными эмоциями и универсальной творческой энергией.

С точки зрения творческой идеи концепция «Венка» находится между лирическим одиночеством и коллективной согласностью. Интроспективный тон вступительного сонета («Не знаю только, будешь ли ты рада») сменяется коллективными увещаниями («Встань с нами! Нашу песню зятяни!») [20, с. 543]. Однако даже в моменты духовного «единения» П. Антокольский со своими современниками подчеркивает особое бремя поэта: «Мой век недолог, только опыт горек» [20, с. 549–550]. Эта двойственность отражает парадокс советского творца как такового: призванного прославлять коллектив, но «изолированного» самим творческим актом. Повествовательный голос лирического героя плавно меняется, лирическое «я» сливается с хоровым «мы», не растворяясь в нем окончательно. В седьмом сонете голос Музы «удесетярен», вторя какофонии революции, как бы распадающейся на общие «катренные» рифмы («канонада – серенада – клоунада»). Эта полифония отражает собственную идентичность Антокольского: одновременно поэта, актера и «историка» – во всяком случае, несомненного «летописца» и сотворца истории – амплуа, которые сходятся в финальной строке сонета: «Будь счастлива, подруга! Будь горда!».

Работа П. Антокольского с прописными буквами не ограничивается простым акцентированием отдельных слов в тексте, и обозначает концептуальные максимы. Такие термины, как «человек» (как «двухчастная шарада "Чела" и "Века"»), «предел», «возмездье» и «награда» (третий сонет [20, с. 544–545]) становятся архетипическими силами, в то время как Клио и Мельпомена (двенадцатый сонет [20, с. 549]) помещают «Венок» (и в целом творческий процесс) на сакральный, эстетически-мифологизированный уровень. Из личного размышления венки сонетов дорастают до универсальной аллегории. Интертекстуальные отсылки – к Шекспиру («Быть или не быть»), Тихонову – еще одному современнику, не названному по фамилии; видимо, потому что это произведение в то время было на слуху, и не требовало дополнительных уточнений («Баллада о гвоздях») и модернистским деятелям, таким как Пикассо и Эйнштейн (с которыми, кстати, Антокольского сравнивали в старости [21, с. 179]) – его помещают в глобальный литературный континуум. Отсылка к «Гренаде» (шестой сонет) заставляет вспомнить революционную песню М. Светлова, в то время как одушевленный двадцатый век из седьмого сонета, который является «верным союзником» Времени, воспроизводит в памяти многочисленные обращения к этому образу многих других поэтов XX в. – самых разных направлений и абсолютно несхожих пристрастий: с той лишь поправкой, что пафос Антокольского все же находится всецело в рамках советского утопизма.

В «Венке сонетов» автор воплощает метафизику искусства, где он перемещается в «четырёхмерный, неевклидов мир» (седьмой сонет [20, с. 546–547]), воскрешая мертвых, погружаясь в историческую – и собственную – память, и поэтически живописуя утопические картины будущего. Заключительные строки произведения – «Вот наконец-то, Муза, мы одни!» – возвращают к его началу, однако теперь они пронизаны присутствием Зои и весом прожитой истории. Эта замкнутость – не смирение, а вызов: декларация того, что искусство, как и юность, бесконечно возобновляемо, его свет не затмевается «ужасом» или «гибельностью» (двенадцатый сонет) [20, с. 549]. «Венок» является свидетельством роли поэта как свидетеля – «запечатлевателя» истории – и творца – «воплотителя» истории – фигуры, которая, хотя и «еще неизвестна» (одиннадцатый сонет), гарантирует, что «ничто не пропадет» (тринадцатый сонет). В своем сочетании

интимной лирики и коллективного пыла цикл остается пронзительным исследованием силы творчества, способного преодолеть даже самые темные эпохи.

Заключение

«Сонетное» творчество П. Антокольского представляет собой уникальный синтез европейской поэтической традиции, наследия Серебряного века и идеологических реалий советской эпохи. Его сонеты – от юношеских опытов до монументального «Венка сонетов» – демонстрируют не только формальное мастерство, но и глубокую диалектику между индивидуальным творческим поиском и коллективным историческим сознанием.

Юношеские сонеты (1915–1918 гг.), несмотря на их ученический характер, стали лабораторией для освоения поэтической традиции. Влияние А. Блока (мистицизм, образ Вечной Женственности), В. Брюсова (строгий формализм, интертекстуальность) и Н. Гумилева (акмеистическая предметность, безупречное владение стиховой техникой) позволило Антокольскому отточить технику и наметить ключевые темы: искусство как жертва, история как драма, личность в вихре эпохи. Хотя эти тексты остались неопубликованными при жизни поэта, их значение – в становлении голоса, сумевшего преодолеть подражательность и найти баланс между романтической экзальтацией и дисциплиной формы.

«Венок сонетов» (1927-1967 гг.) – вершина эволюции Антокольского-сонетиста. Циклическая структура (14 законченных сонетов, связанных кольцевой композицией через пятнадцатый, называемый магистралом) стала метафорой непрерывности времени, связи поколений и бессмертия искусства. Здесь личное («Муза, мы одни!», посвящение жене Зое Бажановой) органично сливается с коллективным (гимн революционной молодежи, имена современников – Светлова, Кирсанова, Луговского). Прописные буквы в ключевых словах («СТРАДА», «ЗОЯ», «МУЗА») трансформируют абстракции в мифологические символы; диалектика одиночества/единения же отражает парадокс советского поэта: глашатая коллектива, чье творчество рождается в интимном диалоге с вечностью.

Сонет для П. Антокольского стал не только «дисциплинирующей» формой (по В. Брюсову), но и инструментом сопротивления. В условиях цензуры он сохранил связь с модернистской эстетикой Серебряного века, переплавив ее в советский контекст. Его сонеты – мост между эпохами: они вбирают культурные коды Возрождения (Ф. Петрарка, У. Шекспир), романтический пафос революции и трагический опыт XX века, оставаясь при этом исповедью художника, для которого поэзия – «не автострада, а СТРАДА».

Таким образом, раннее сонетное творчество П. Антокольского – свидетельство непреходящей жизнеспособности классической формы в любую эпоху и время. Даже в рамках идеологических ограничений поэзия способна говорить о вечном: любви, смерти, памяти и творчестве как акте свободы. «Венок сонетов», завершающийся возвращением к начальным строкам («Вот наконец-то, Муза, мы одни!»), – не просто формальный эксперимент, а метафора победы искусства над временем: голос поэта продолжает звучать, сплетая прошлое, настоящее и будущее в единое созвездие смыслов.

Л и т е р а т у р а

1. Литературный энциклопедический словарь. Москва: Энциклопедия; 1987:752.
2. Квятковский А.П. *Поэтический словарь*. Москва: Советская энциклопедия; 1966:376.
3. Совалин В. *Русский сонет: XVIII–начало XX века*. Москва: Московский рабочий; 1986:492-498.
4. Вланес. *Искусство сонета*. Избранное 1994-2017. Москва: Русский Гулливер, Центр современной литературы; 2017:1-7.

5. Гаспаров М.Л. *Русский стих начала XX века в комментариях*. Издание второе (дополненное). Москва: Фортуна Лимитед; 2001:288.
6. Советские писатели: автобиографии. Т. 1. Москва: Гослитиздат; 1959:703.
7. Антокольский П. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград: Советский писатель; 1982:783.
8. Грибачев Н.М. *Против космополитизма и формализма в поэзии*. Правда. 16 февраля 1949:4 (Статья секретаря партбюро СП СССР. Фонд А.Н. Яковлева. Док. 113.).
9. Боров Ю. *Евреи в исторических преданиях и анекдотах*. Тель-Авив: Иврус; 1998:287.
10. Цветаева А.И. Воспоминания о Павлике Антокольском. Москва: Советский писатель; 1987:34-42.
11. Антокольский П. *Далеко это было где-то...: Стихи. Пьесы. Автобиограф. Повесть*. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой; 2010:464.
12. Блок А. *Собр. соч. в восьми томах*. Москва; Ленинград: Гослитиздат; 1963:2:465.
13. Антокольский П. *Собрание сочинений: Современники. Сила Вьетнама. Некоторые итоги*. В 4-х т. Москва: [б. и.]; 1973:352.
14. Винокуров Е.М. *Поэзия есть честность*. Москва: Советский писатель; 1987:321-329.
15. Гречишкин С.С., Котрелев Н.В., Лавров А.В. *Переписка с Вячеславом Ивановым*. Москва: Наука; 1976:248-433.
16. Гаспаров М.Л. *Современный русский стих: Метрика и ритмика*. Москва: Наука; 1974:487.
17. Антокольский П. *Пути поэтов: очерки*. Москва: Советский писатель; 1965:470 [2].
18. Гумилев Н.С. *Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910)*. Москва: Воскресенье; 1998:502.
19. Антокольский П. *Да здравствует путь!* Москва: НексМедиа; Москва: ИД Комсомольская правда; 2013:240.
20. Антокольский П. *Собрание сочинений: Стихотворения и поэмы. 1941–1971*. В 4-х т. Т. 2; 1971:622 с.
21. Озеров Л.А. *Большие расстояния*. Москва: Советский писатель; 1987:175-202.

References

1. *Literary Encyclopaedic Dictionary*. Moscow: Encyclopaedia; 1987:752 (in Russian).
2. Kvyatkovsky A.P. *Poetic Dictionary*. Moscow: Soviet Encyclopaedia; 1966:376 (in Russian).
3. Sovalin V. Afterword. In: *Russian sonnet: 18th – beginning of the 20th century*. Moscow: Moskovsky Rabochiy; 1986:492–498 (in Russian).
4. Vlanes. *The Art of the Sonnet. Selected 1994–2017*. Moscow: Russian Gulliver, Centre for Contemporary Literature; 2017:1–7 (in Russian).
5. Gasparov M.L. Russian verse of the early 20th century in comments. Moscow: Fortuna Limited; 2001:288 (in Russian).
6. *Autobiographies of Soviet writers*. V. 1. Moscow: Goslitizdat; 1959:703 (in Russian).
7. Antokolsky P. *Rhymes and poems*. Leningrad: Soviet Writer; 1982:783 (in Russian).
8. Gribachev N.M. Against cosmopolitanism and formalism in poetry. *Pravda*. 16 February 1949. (Article of the Secretary of the Party Bureau of the SP USSR. Fund A.N. Yakovlev. Doc. 113., 4 p.) (in Russian).
9. Borev Y. *Jews in historical legends and anecdotes*. Tel-Aviv: Ivru; 1998:287 (in Russian).
10. Tsvetaeva A.I. *Memories of Pavel Antokolsky*. Moscow: Soviet Writer; 1987:34–42 (in Russian).
11. Antokolsky, P. *Far it was somewhere...: Poems. Pieces*. Moscow: House-Museum of Marina Tsvetaeva; 2010:464 (in Russian).
12. Blok A. *Collected Works in eight volumes*. Moscow, Leningrad: Goslitizdat; 1963:465 (in Russian).
13. Antokolsky, P. *Collected Works: Contemporaries. The power of Vietnam. Some results*. In 4 vol. Vol. 4. Moscow: no publisher; 1973:352 (in Russian).

14. Vinokurov E. M. *Poetry is honesty. Memories of Pavel Antokolsky*. Moscow: Soviet Writer; 1987:321–329 (in Russian).
15. Grechishkin S.S., Kotrelev N.V., Lavrov A.V. *Correspondence with Vyacheslav*. Moscow: Nauka; 1976:248–433 (in Russian).
16. Gasparov M.L. *Modern Russian verse: Metrics and rhythmic*. Moscow: Nauka; 1974:487 (in Russian).
17. Antokolsky P. *Paths of poets: essays*. Moscow: Soviet Writer; 1965:472 (in Russian).
18. Gumilev N.S. *Complete Works in 10 vol. Vol. 1. Rhymes. Poems (1902–1910)*. Moscow: Voskresenye; 1998:502 (in Russian).
19. Antokolsky P. *Long live the way! Rhymes, poems*. Moscow: NexMedia; Moscow: Komsomolskaya Pravda; 2013:240 (in Russian).
20. Antokolsky, P. *Collected works: Rhymes and poems. 1941–1971. In 4 vol. Vol. 2.* 1971:622 (in Russian).
21. Ozerov L.A. *Great Distances. Memories of Pavel Antokolsky*. Moscow: Soviet Writer; 1987:175–202 (in Russian).

Сведения об авторе

СОХА Константин Валерьевич – студент 4 курса ФГБОУ ВО «Литературный институт имени А.М. Горького», e-mail: sokhakonstantinvalerievich@yandex.ru

About the authors

Konstantin V. SOKHA – 4th year student, A. M. Gorky Literary Institute, e-mail: sokhakonstantinvalerievich@yandex.ru

Информация о конфликте интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов

Conflict of interests

The authors declare no conflict of interest

Поступила в редакцию 25.05.25 / Submitted 25.05.25
Принята к публикации 16.06.25 / Accepted 16.06.25