

УДК 821.161.1

## САМООГОВОР В ДРАМАТУРГИИ А. АФИНОГЕНОВА (О ПРОЕКТИВНО-ПРОГНОСТИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ СОЦРЕАЛИЗМА)

**Борисова Людмила Михайловна,**

*д. филол. н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы  
Таврической академии (структурное подразделение)  
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского»;  
e-mail: borisova@crimea.com*

Пьесы А. Афиногенова рассматриваются в контексте советских судебно-политических процессов 1920–1930-х годов.

**Ключевые слова:** советская литература, драматургия соцреализма, образ врага, положительный герой.

После долгого перерыва творчество А. Афиногенова в последние годы вновь стало предметом исследовательского внимания (см.: [10]; [13]; [15, 268–275]). Драматург заставил о себе говорить как автор запрещенной Сталиным пьесы «Ложь», герои которой с безоглядной смелостью высказываются о «магометанском социализме», об истинах, «усвоенных в порядке директивы», о превратностях политических судеб («вчера был вождь, и все перед ним кадили, а завтра сняли его и никто ему руки не подает»), об изменчивости генеральной линии партии («сегодня линия – завтра уклон»). Автор пьесы ни в коей мере не был настроен на конфликт с властью и свою позицию сформулировал вполне благонамеренно: «плохое у нас огорчает меня больше, чем радует хорошее» [4, 212]. В 1930 году в пьесе «Страх» он с такой же искренностью, из тех же побуждений писал о чувстве, охватившем всю страну: молочница боится конфискации коровы, крестьянин – коллективизации, советский работник – чистки, партиец – обвинения в уклоне, и т. д. Но «уничтожьте страх, уничтожьте все, что рождает страх, – и вы увидите, какой богатой творческой жизнью расцветет страна» [2, 229–230].

Внутренняя связь между «Страхом» и «Ложью» просматривается без труда. А всего за три-четыре года до этого Афиногенов пополнил репертуар советского театра такими образцами «диалектико-материалистического метода», как «Волчья тропа» и «Малиновое варенье», в которых создал впечатляющий даже по тем временам образ врага: белогвардейские недобитки, шпионы и диверсанты взрывают армейские склады, поджигают советские учреждения, убивают честных граждан,

в пузырьках от валерьянки хранят симпатические чернила, а в платяных шкафах – подпольные телефонные станции. В этих драмах, где зрителю внушается мысль, что вся страна – Москва, Тула, Архангельск, Баку, Севастополь <...> – оплетена агентурной сетью, кажется, трудно заподозрить какую-либо крамолу, для нее тут просто не остается места.

Театру, искусству максимально приближенному к массе, в 1920–30-е годы придавалось особое значение. А после того, как на встрече с творческими кадрами у Горького Сталин обратился к писателям с призывом: «Пишите пьесы!», драматургия была объявлена «самым важным и нужным видом литературы». Пройдя хорошую пропагандистскую школу в качестве завлита в Первом театре Пролеткульта, принимая непосредственное участие в выработке «театральной платформы» РАПП, Афиногенов отлично понимал, чего ждут от драматурга. По поводу «Малинового варенья» он говорил, что ставит своей задачей «привлечение общественного внимания к вопросам так называемой “психологической демобилизации”, выражающейся в недоучете реальных перспектив военной опасности и связанных с этим расхлябанностью и невыдержанностью» [8, 13]. Но даже в политически выдержанных его пьесах обращает на себя внимание малопривлекательный образ партийно-комсомольской массы. У этого автора конфликт часто приобретает форму столкновения героя и толпы. Именно крикливо-молчаливое большинство травит в «Чудаке» беспартийного энтузиаста Бориса Волгина, а в пьесе «Ложь» вычищает из партии не в меру откровенную Нину Иванову. На этот недостаток прежде всего указал Афиногенову верховный «цензор»: «Почему-то все (подчеркнуто Сталиным. – Л. Б.) партийцы у Вас уродами вышли <...>» [11, 192].

Бросается в глаза даже не количественная, а качественная диспропорция своих и чужих среди персонажей Афиногенова. Положительного героя здесь бывает отыскать нелегко. В советской драматургии это обычно «молодой партиец», один такой в «Волчьей тропе» есть – Николай Слетов. Но автор не случайно дает ему говорящую фамилию: «сознательность» в виде лозунгов и директив он обрел на бесконечных слетах, собраниях, совещаниях, навсегда обезопасив себя тем самым от жизненных бурь и невзгод. У молодого партийца все расставлено по своим местам: важнее всего мировая революция, партия и Советская власть. «Это значит, что для любви отводится четвертая, самая дальняя комната, входить в нее разрешается, если нет препятствий в первых трех, не раньше» [2, 53]. Всегда готовый донести на любого, даже на женщину, которую любит, Слетов с его поговоркой: «Живи не тужи, поменьше здесь (*хлопает себя по лбу*) сомнений, побольше тут (*хлопает по животу*) ам-ам, чав-чав и хррр!..» [2, 75] – не кто иной, как «обывателиус вульгарис». На фоне матерого врага Орлова (хозяин судьбы, птица высокого полета, он тоже оправдывает у Афиногенова свою фамилию) молодой партиец выглядит весьма бледно.

Еще большее недоразумение – молодой партиец в пьесе «Малиновое варенье», проболтавшийся даме о своих планах на вечер и ставший косвенным виновником диверсии в воинской части. Драматургу, однако, удалось сделать из болтуна становящегося героя. Изображая трагическую вину этого персонажа, Афиногенов играл на скрытых струнах души зрителя, привыкшего чувствовать над собой дамоклов меч большевистского правосудия, просветлял темные страсти советского человека, а заодно и подсказывал ему модель поведения в определенных обстоятельствах. В финале зал должен был пережить настоящий катарсис.

«Шмелев. <...> (Добрался до телефона, крутит ручку.) Дайте ГПУ... Спасибо... (Крутит ручку.) Дежурного... Говорит Шмелев.... Да... (Силы изменяют ему, он сползает на пол.) <...> Вот что, брат... Прошу арестовать меня... Как виновника взрыва на огнескладе...<...> На допросе расскажу обстоятельно. Пришли, брат, только тележку. Так не дойду... Ослаб... <...> Буду ждать... (Бессильно опускает трубку.)» [2, 136].

Беспорно положительны у Афиногенова только старые партийцы и вожди – заведующий архивом Нелин в «Волчьей тропе», рабочий Петров в «Чудаке», член Контрольной Комиссии Клара в «Страхе», командир корпуса Малько в «Далеком» и замнаркома Рядовой в пьесе «Ложь», но в драматическом действии они большой роли не играют. «Старый партиец» и «вождь» – лишь новые названия амплуа резонера.

Ольга Кленова, главный оппонент злодея Орлова, явная жертва обстоятельств, в протагонисты тоже не годится. (Бросается в глаза эта обреченность правдолюбивых и человеческих героинь Афиногенова: гибнет Ольга, пробует покончить с собой Нина Иванова.)

«Наличие в сюжете темы “врага” (в структуре пьесы это могут быть как конкретные образы, так и обобщенное, даже закадровое вражеское окружение) помогает рождению героя» [13, 135], – пишет о советской драме образца 1920–30-х В. Гудкова. В «Волчьей тропе» все наоборот: враг есть, а героя нет. Никому конкретно не дано здесь разоблачить белого недобитка. Как «бог из машины», конфликт разрешает все то же не видимое, но всесильное ГПУ: слышится сначала стук в дверь, потом резкий звонок. Орлов, сказано в ремарке, «в ужасе отшатывается, шепотом»: «Звонят! Нашли! Тише! (бросается к окну, потом обратно. Понял, что выхода нет). Нашли! Пропал я! Карягина нашли! <...>

*Звонок повторяется еще более властно. Слышен стук кулаком в наружную дверь»* [2, 87].

На первый взгляд, главный герой пьесы – законченный враг, этот злодей не останавливается ни перед чем: протаскивает в государственное учреждение своего сообщника, сначала объявляет жену сумасшедшей, потом убивает ее, устраивает пожар в архиве. Драматург все

сделал, чтобы превратить Орлова в ходячий трафарет, но, когда во втором действии герой рассказывает Ольге о пережитом, за грубо сработанной маской на какое-то время проглядывает живое лицо.

«Орлов. Да. Начальник шустовской банды. <...> Как я попал туда, спрашиваешь? Как борец за идею, оказавшуюся дutoй. За спасение истерзанной врагами родины боролся, думая, что большевики гибель и разложение несут.

<...> Теперь я новый человек, другой... Карягин умер для всех и для меня в том числе. Умер. Но кто в таких тонкостях разбирается? Люди знают одно: тело Карягина существует, оно еще ходит по земле, вместо того, чтобы гнить. Так нужно это тело за прошлое расстрелять... Да, мои глаза, уши, руки не изменились физически. Но глаза мир по-новому видят, уши слышат ранее недоступные истины, руки для нового строя кирпичи носят...» [2, 62].

В 1927 году, закончив работу над пьесой, Афиногенов писал Н. И. Голощаповой: «Это, собственно, моя первая *серьезная* (курсив автора. – Л. Б.) пьеса, в которой я пробую философствовать» [3, 21]. Попутно он высказывался о материале, с которым по долгу службы ему приходилось иметь дело в Первом Рабочем театре Пролеткульта: «Пьесы убийственно бездарные, и своей бездарностью даже вредные. Все буржуи по-прежнему толстые и обладают двадцатью семью смертными грехами, все соглашатели, “лакеи и прихвостни”, по-прежнему глупы и тупы; все красивые, наоборот, ангелы в кожаных куртках и красных платках» [3, 20].

В том же 1927 году Афиногенов записал в дневнике:

«ТЕМА:

Возвратившийся эмигрант, то же, что Чацкий, но роли переменялись; все настолько новые, что он не узнает людей.

Он пробирается в СССР потихоньку, ярый большевикоед, зубр, идеолог помещиков. И то, что видит он, – наполняет его сомнением и печалью.

С радостью подчеркивает он все тени, встречающиеся ему на пути, с натугой соглашается записать новое, но это новое властно идет на него, заставляя отступать перед неизбежным...» [3, 108].

В 1939 году Л. Леонов развил похожий сюжет в созвучной афиногеновским «Страху» и «Лжи» пьесе «Метель». Здесь с такой же прямотой говорится о шпиономании, подслушивании, слежке, доносах и прочих прелестях советской жизни в 1930-е годы. Леоновской героине пришлось испытать и социальную изоляцию. Так же, как от Нины Ивановой («сама тони, нас с собой не тяни»), от Зои Сырваровой, узнав о порочащем ее родстве, отвернулся здоровый коллектив («поскреби с железцем, где ложь, другую найдешь»). Но самое главное – в «Метели» Леонов фактически реабилитировал белоэмигранта, из двух братьев Сырваровых отдал предпочтение не Степану, советскому «ди-

ректору чего-то», а Порфирию, вчерашнему белому офицеру. При этом автор поиграл словами, противопоставив красному «венценосцу» (Степан в переводе с греческого – венценосец) белого порфириносца (Порфирий в переводе – багряный). Именем героя писатель не только намекал на монархические убеждения определенной части белого офицерства, но и давал ему как патриотической и антифашистской силе (Порфирий воевал в Испании) недвусмысленную оценку: «красный» в советском лексиконе – синоним политической правоты. Пьесу Леонова постигла та же судьба, что и афиногеновскую «Ложь»: в 1940 году решением Политбюро ЦК ВКП (б) «Метель» была запрещена к постановке.

Афиногенов не решился развить сменовеховский сюжет, но вся «философия» в его «первой серьезной пьесе» связана с фигурой вчерашнего белого офицера, который пробует вписаться в новую жизнь. В «Волчьей тропе» драматург, известный, кроме всего, как гонитель Булгакова, продолжил тему «Дней Турбиных», где разочаровавшийся в белой идее Мышлаевский под конец готов уйти к большевикам. После мхатовской премьеры пьесы Булгаков получил письмо от зрителя, подписанное «Виктор Викторович Мышлаевский». Его автор, узнавший себя в этом герое, рассказывал драматургу, как верой и правдой служил новой власти и как повернулось дело, когда прошли «медовые месяцы революции»: «Общие собрания под бдительным инквизиторским взглядом месткома. Резолюции и демонстрации из-под палки. Малограмотное начальство <...> Никакого понимания дела, но взгляд на все с кондачка. Комсомол, шпионящий похода с увлечением» [18, 189].

Карягин-Орлов, как видим, трезво оценивал и весьма правдиво описывал ситуацию. Даже в годы Гражданской войны, когда большевики нуждались в знающих дело военных, «несмотря на успокаивающие заявления о том, что каждый офицер, служащий в Красной Армии, “имеет право на почет и уважение трудящихся и Советской власти”, бывшие офицеры работали под постоянным страхом расправы. <...> Очень часто лишь случай (срочная необходимость в комсоставе, настраивание местного руководства и т. д.) решало – попасть ли офицеру под расстрел – или на службу» [12, 171], – пишет историк С. Волков. После окончания Гражданской войны этих людей ждали открытые процессы, Соловки и другие лагеря. Все, служившие в белых армиях, перешедшие на сторону красных или скрывшие свое прошлое, были для новой власти «нежелательным элементом». «Учет бывших офицеров был поставлен большевиками очень хорошо. Поскольку все архивы и текущие учетные документы военного ведомства были в их руках, ничего не стоило составить списки на всех офицеров русской армии <...> Списки всех офицеров дееспособного возраста были разосланы в местные органы ГПУ, где по ним велась проверка. Летом 1921 г.

были созданы фильтрационные комиссии с целью радикальной чистки кадров» [12, 198]. Афиногенов, таким образом, не случайно сделал городской архив местом «диверсии». Только недалекий Слетов, узнав про пожар в архиве, мог удивляться: «Кому понадобились эти несчастные бумажонки?», но политически недалекое действующее лицо – важное амплуа в советской драме, реакция такого персонажа – лишний повод призвать зрительный зал к бдительности.

Драматург не переставал верить в справедливую Гражданскую войну, в то, что только насилем можно победить зло. Героиня, которой он симпатизирует, не признает иного решения проблемы: «Злых людей как ни люби – они все равно будут делать зло». В то же время Афиногенов хотел выслушать *другого*. Леонов в «Метели» лишил Порфирия Сырварова слова, вывел на сцену инвалида с простреленным горлом – голос зарубежного брата в те годы не доходил до родины. Афиногенов не только в пьесе «Ложь», но уже в «Волчьей тропе» «предоставлял трибуну врагу».

В те годы тайно фрондировавшие авторы (тот же Леонов) часто отдавали опасные мысли социально скомпрометированным персонажам. Афиногенов тоже подстраховался, сделал своего Карягина-Орлова карателем. Такие ни под одну большевистскую амнистию не попали.

Драматургу нравился булгаковский «Бег», он не мог не оценить фигуру Хлудова. У Булгакова, как известно, было два варианта финала пьесы, до самого конца работы над ней в 1937 году он так и не мог отдать предпочтение ни одному из них. По первому, Хлудов возвращается на родину за возмездием, по второму – кончает жизнь самоубийством. Афиногенов (его мнение Е. С. Булгакова записала в дневнике 9 сентября 1933 года) считал, что первый вариант лучше [14, 162]. Но сам он на такой трагизм не замахивался, зная его политическую цену.

В «Волчьей тропе» какое-то время параллельно развиваются два сюжета – реалистический и пропагандистский. Герой первого – растерянный, уставший от постоянного чувства опасности человек. Единственное утешение в жизни этого Орлова – Ольга. В первом случае это любящая и преданная жена, безропотно несущая свой крест.

*Ольга.* <...> О прошлом никто не знает. А молчанию моему можно верить, как самому себе.

*Орлов.* А вдруг Нелин, случайно узнав мою прежнюю фамилию, в архиве на нее наткнется? Что тогда?

*Ольга.* А как Нелин может узнать?

*Орлов.* Хандрин назвал меня Карягиным при Слетове. Стоит Слетову разговориться, – и все будет ясно.

<...>

*Ольга* (ласково, грустно). Тяжело, милый? Знаю я, тяжело. Но, подумай: Нелин встречает в архивных делах столько имен и фамилий.

Если он даже прочтет о Карягине, он забудет о нем, как о сотнях других мертвых, неинтересных» [2, 63].

Вторая Ольга отлично знает советское законодательство, в частности, декреты ВЦИК от 3 ноября 1921 года и ВЦИК и СНК от 9 июня 1924 года, согласно которым амнистия распространялась только на рядовых солдат и казаков белых армий, и допрашивает мужа, как суровый следователь: «Многое... многое туманно. Владимир Карягин – правая рука генерала Шустова, это ведь не рядовой, часто несознательный противник... <...> Какое имел ты право скрывать прошлое?» [2, 62]. И другой вариант названия – «Я буду молчать», и вся логика драматического действия говорили о том, что эта Ольга справедливо поплатилась за свое попустительство врагу.

Второй Орлов – собрание всех мыслимых социальных и человеческих пороков. Взятый из жизни характер был принесен в жертву той самой пролеткультовской схеме, о которой драматург с отвращением писал в цитированном выше письме к Н. А. Голощаповой. Афиногенов не дал зрителю долго раздумывать о судьбе классового врага, заставил его саморазоблачаться на манер героя жестокой мелодрамы.

«Карягин умер?.. Как же, черта с два, он не умрет, пока жизнь до последней косточки не обгложет <...> я свою тропинку в жизнь вытопчу, к солнцу поближе заберусь, повыше, где воздух чистый, где власти много. А власть большая... да, власть – это сила, независимость, почет, деньги, женщины <...> Мое прошлое тебя интересует – изволь: начал с приказчика, кончил золотопромышленником, заодно не брезговал крапленой колодой и ни разу пойман не был – выше подозрений стоял. <...> Мало? На еще. <...> Неужели ты думала, что я в эту сквернейшую дыру служить степному пролетариату приехал? Я знал – в городишке архив Шустова находится, последняя улика. Женился на Ольге Кленовой, работнице архива, по горячей любви, не правда ли? Был нежен, помогал при разборке дел и осторожно содержанием бумаг интересовался» [2, 80].

Такой биографии хватило бы на персонажей не одной пьесы. В годы Первой мировой войны приказчик, окончив краткосрочные курсы, мог быть произведен в офицеры, но, чтобы стать полковником, ему нужно было оказаться в Красной армии, где вчерашние унтер-офицеры и матросы командовали полками, выбирались комбригами и комдивами. Что касается золотопромышленника и шулера, то они, вероятно, могли встретиться за карточным столом, но это все же представители разных «специальностей». Обе связаны с риском, но предсудительна только вторая. Если уж говорить об авантюристах и лицах с криминальным прошлым, то они (вспомним Котовского, Железняк, Дыбенко) находили применение своим талантам именно в Красной армии.

Фигура Корчагина-Орлова, на первый взгляд, не имеет ничего общего с жизнью, в этом собирательном образе собрано несоединимое.

Но даже такой соцреализм был зеркалом социалистической реальности. Было в этой литературе нечто прогностическое, и по точности прогнозов «диалектико-материалистическая» бульварщина порой не уступала высокохудожественному гротеску. Афиногенов словно переписывал с невидимого черновика сценарий, который в те годы вынашивала сама жизнь и который в недалеком времени будет разыгран в лицах сначала в Военной коллегии Верховного суда, потом в Колонном зале Дома Союзов, а затем в массовом порядке в более камерных условиях.

Выступая на процессе антисоветского троцкистского центра, К. Радек признавал все выдвигаемые против него обвинения, рисовал невымыслимое громадьё планов: физическое устранение вождей, террор, диверсии в оборонной промышленности и на транспорте, сближение с Германией, работа на поражение СССР в войне, а после ее окончания раздел и экономическое закабаление страны... – «То, что предлагал Троцкий, было без пределов». В речи партийного публициста, деятеля Коминтерна, когда он отвечал прокурору, слышались знакомые интонации мелодраматического злодея:

*«Вышинский. Эти ваши действия были сознательными?»*

*Радек. Я в жизни несознательных действий, кроме сна, не делал никогда»* [17, 58].

Так же, как ротозею Шмелеву в «Малиновом варенье», советская действительность давала врагу возможность пережить катарсис, и точно в соответствии с древним каноном момент очищения страстей совпадал с трагической развязкой.

*«Вышинский. Что вы решили?»*

*Радек. Первый ход это было идти в ЦК партии сделать заявление, назвать всех лиц. Я на это не пошел. Не я пошел в ГПУ, а за мной пришло ГПУ.*

*Вышинский. Ответ красноречивый!*

*Радек. Ответ грустный»* [17, 63].

На открытых процессах иногда весьма эффектно вскрывалось прошлое подсудимых, в стенограмме появлялись целые фрагменты, выполненные по законам хорошо сделанной драмы. Так, например, заместителя наркома земледелия РСФСР П. Т. Зубарева в зале суда опознал бывший пристав Д. Н. Васильев, завербовавший его когда-то в агенты охраны и теперь невзначай, но кстаи оказавшийся под рукой прокурора. Для большей выразительности «сценаристы» прибегали к приличествующей теме предательства, всем понятной архетипической метафорике.

*«Вышинский. Какая же плата была установлена?»*

*Васильев. Исправник прислал ему 30 руб. <...>*

*Вышинский. А как вы запомнили его хорошо? С тех пор времени прошло немало, а вы запомнили этого Зубарева так хорошо.*



*Васильев.* Запомнил.

<...> После 1909 года я его в глаза не видел. Он тогда был еще человек молодой, а теперь он как будто бы мужчина пожилой.

*Вышинский.* Ну, я думаю! Вы тогда тоже были моложе <...>

*Вышинский.* Вы не припомните, этот Васильев тогда был приставом?

*Зубарев.* Так как прошло 30 лет, мне трудно сейчас вспомнить, но, кажется, что этот... Не отрицаю.

*Вышинский.* Похож?

*Зубарев.* Да.

*Вышинский.* Тогда был моложе?

*Зубарев.* Конечно» [19, 90].

Назначением соцреализма было проецировать в настоящее картины будущего. Сталин и Луначарский учили: соцреалист должен видеть в недостроенном здании прекрасный дворец. В 1928 году появился роман Г. Алексеева с показательным названием – «Тени стоящего впереди», в котором обыгрывался известный афоризм: «Грядущее отбрасывает назад свои тени». Под теньями грядущего подразумевались новые люди и новые отношения, изменяющийся образ жизни. У Афиногорова в настоящий день из завтрашнего тоже наплывали тени: за несколько лет до Большого террора он вывел на сцену людей, практикующих самодоносы и самооговоры.

Подобная самокритика не сразу стала обязательной составляющей партийной этики. Как пишет досконально изучивший вопрос Л. Эррен, свое специфическое значение это понятие приобрело «не раньше декабря 1927 г. на 15 съезде, когда Сталин заявил об отсутствии в обществе самокритики. В июне того же года было принято обращение ЦК партии «Ко всем членам партии, ко всем рабочим», поощрявшее самокритику и критику «снизу». Пример всем в это деле подавали писатели. Особенно активно занимались самокритикой рапповцы, объявившие себе авангардом партии. Самокритика была ловким маневром в политической игре: тем самым руководство РАПП лишало попутчиков морального права требовать свободы в межгрупповой борьбе и оправдывало свои возможные уклонения от генеральной линии: предугадать ее движение со стопроцентной точностью было нельзя, как откровенно говорил о том в пьесе «Ложь» А. Афиногенов. До конца 1920-х «еще не считалось преступлением, если кто-то допускал и «исправлял» такие «ошибки». С началом в 1930 году кампании по унификации литературных групп и объединению их вокруг РАПП самокритика, предлагающая «признание ошибок» и обещание «работы над собой», стала обязательной частью ритуала для вступающих в Ассоциацию недавних ее противников. «Театр действий передвинулся, таким образом, с внешней, литературной и партийной деятельности, во внутреннее пространство личности». А после 1932 года литература и соответственно писательские покаяния контролировались непосредственно партийным руководством [20, 54; 63], – заключает Л. Эррен.

Подготовка к Первому съезду писателей проходила в атмосфере общей самокритики, но теперь уже с особым удовольствием слушались и критиковались как недостаточные самообвинения рапповцев. «<...> Мы пытались удержаться на старых формах работы <...> мы не всегда умели использовать методы воспитательной работы <...> В оценке произведений мы руководствовались нередко тем соображением, какое групповое место <...> занимает данный писатель, и не всегда тем, что представляет собою данная книжка <...> Мы недоучитывали всей важности поворота, который проделала интеллигенция в сторону советской власти <...> Неужели мы не могли продумать до конца, что такая группа, как “На посту”, по существу является Магнитостроем групповщины <...>. В конце сентября, в Ленинграде, на заседании нашего пленума я сказал, что группу распустить никто не может <...>. Формально это было правильно <...>, но по существу обнаружилось все непонимание мною постановления ЦК партии», – не щадил себя М. Чумандрин. «Мы в нашей работе не умели использовать тех указаний, которые партия, – и в первую очередь тов. Сталин в ряде бесед, – нам делала <...>. На словах мы это понимали <...> на деле же этого не получалось <...> у нас, в рапповской работе, были существенные элементы администрирования и командования <...> нам была свойственна известная нетерпимость <...>», «<...> если вдуматься, то будет ясно: жалко, что раньше не ликвидировали РАПП», – подавал пример самокритики Л. Авербах. «<...> Мы стали превращаться в поезд, который начал сходить с рельс, но сами этого не замечали. <...> у нас было большое расхождение между <...> лозунгами и живой практикой. <...> мы уже перестали быть по-настоящему творческой группой <...> “налитпостовцы”, ведущий отряд РАППа, <...> не оправдали надежд нашей партии. Мы оказались значительно меньше тех задач, которые она перед нами ставила. <...> наша беда, рапповцев и напостовцев, состояла в том, что мы не сразу догадались сломать группу» [22, 87–88; 117; 118; 125–126], – принимал эстафету А. Фадеев.

Описывая одно из писательских заседаний, Афиногенов иронически заметил в дневнике 26 марта 1937 года: «Керженцев бьет себя в грудь, положив под пиджак ваты, и клянет себя – не заметил вовремя чужих ошибок, мало их критиковал. Оригинальный способ самокритики... Моей ошибкой было то, что я не заметил твоей ошибки!» [5, 244]. Будучи значительной фигурой в РАПП, драматург знал толк в самооговорах. В пьесе «Страх» он показал, каким должно быть настоящее чистосердечное признание. Профессор Бородин со слезами счастья на глазах перечисляет свои прегрешения: «Я Макаровой боялся, от нее кабинет запираю, ее вел по неверной дороге... я радовался каждому признаку страха и не замечал бесстрашия... Я жил приблизительной жизнью... я не понял подлинной жизни...».

17 марта 1937 года автор «Страха» с удовлетворением писал о заседании московского партактива, главной темой которого была самокритика: «Это знаменательный признак!» [5, 244]. А когда в апреле того же года на собрании московских драматургов его исключили из партии, он вместе со всеми проголосовал за это решение, «ибо так надо. Почему надо? Трудно сказать, такая уж волна идет, но так надо» [6, 225]. Афиногенов отлично знал правила игры, но никакая партийная дисциплина не могла подавить крика боли: «За что меня еще будут мотать и мучить, спрашивать и не верить, требовать правды, хотя большей правды, чем я уже сказал им, – вообще нет в мире!» «За что? За что? Напрасно спрашивать – в революцию лучше взять и погубить десять невиновных, чем дать уйти одному виновному. Но кто остальные девять со мной? Как они переживают сейчас. Вот Бела Илеш отравился <...> вот-вот и мне уже не хватит сил, вот-вот и я закричу не своим голосом о чем-нибудь совершенно диком!» [5, 250; 251].

Он и пытается объяснить происходящее заговором с целью «истребить талантливых советских художников», и не шадит себя: «<...> все же на тебя наброшена тень не зря. <...> ты знал врагов народа, бывал у них...», «<...> ты сам виноват, что поддался на провокацию, когда выступил с такой речью перед собранием. <...> ты сам все представил так, что тебя нужно тоже казнить, Как же после этого удивляться тому раскату – который получился потом?» [9, 41]. Подобного рода мысленные диалоги не могут не привлечь внимания: уж очень много в них партийной дисциплины, уж очень глубоко проникла директива в авторское подсознание.

Писательские дневники и записные книжки, как известно, не только человеческий документ, но и особым образом организованный художественный текст. И уж тем более организован дневник такого рода, как афиногеновский, предназначенный столько же для себя, сколько и для постороннего глаза. «<...> Ему было чрезвычайно важно отвести возможные подозрения в том, что дневник был написан специально “под следователя”, и в то же время представить его единым документом, с предельной искренностью описывающим, а следовательно, и утверждающим произошедшие с ним во время опалы изменения» [9, 16], – характеризует стратегию драматурга И. Венякин.

«<...> Если б было дозволено прочесть один из многих протоколов допроса одного из тех, кто был в аппарате и вредил тайно и страшно! О, какие бы темы романов, фигуры и типы, мы могли бы там обнаружить» [9, 34], – писал Афиногенов 29 августа 1937 года. Между тем он еще полгода назад познакомился с одним из таких документов, 15 февраля отметил в дневнике: «Отчет о процессе троцкистов издан на трех языках в шесть дней! Умеют у нас работать, когда надо» [5, 242]. Тогда эти протоколы, как видно, не произвели на него большого впе-

чатления. И не удивительно: в них разыгрывался старый, опробованный им еще в «Волчьей тропе» и «Малиновом варенье» сюжет.

А нечто действительно оригинальное вышло из-под пера драматурга в сентябре 1937. Афиногенов написал протокол своего воображаемого допроса, и эта маленькая пьеса куда более похожа на аутентичный документ, чем стенограммы Наркомюста. Автобиографический герой писателя растерян, объясняет случившееся «работой врагов», не признает своей вины... и при этом готов понести любое наказание: «Не валите на меня ничего зряшного, не старайтесь придать форму для оправдания моего наказания. Я и так пойму, что раз надо, значит, надо, и нечего говорить зря. Поверьте, я от этого не озлюсь и не осержусь...»

В стремлении примириться с действительностью, «чтобы плыть в революцию дальше», Афиногенов чистит себя под Сталиным. С какой радостью «по поводу новых хороших людей» тот отсекает «зараженный член», «отдает обманщиков в руки государственной машины» – и тут же перестает о них думать: «слишком много надо сделать, слишком велика страна» [9, 30]. По этому пути, пишет драматург, вслед за вождем может идти любой человек, если поймет цель происходящего, а это – «генеральная чистка Советского дома от всякой нечисти». При чистке неизбежно попадет кому-то и зря, но «участник цели» должен участвовать в чистке хотя бы своим одиночеством и отторжением», разясняя людям, что случившееся с ним «пустяки и никто в этом не виноват из настоящих людей» [9, 41].

Высказавшись таким образом перед читателем-следователем, Афиногенов переходил к другим, по-настоящему волновавшим его темам. В одночасье лишившись всего – постов, друзей, положения в обществе, он в 1937 году спасался чтением, избегая при этом политической литературы. Ему хотелось забыть все формулы и лозунги, «читать только о том, как жили разные люди, как они любили и работали, как переносили несчастья и становились счастливыми...» [6, 229]. Особенно подбирал его Достоевский.

На себе испытавший силу зла, принявшего форму борьбы со злом, русский писатель не мог пройти мимо духовного опыта Достоевского. Диалог советской литературы с автором «Бесов» и «Мертвого дома» был неизбежен. Имевшие возможность сравнивать царскую и советскую каторгу, создатели лагерной прозы начинали с того, что разоблачали «наивность» «Записок из Мертвого дома», а заканчивали тем, что открывали у Достоевского вечное. «Получив бесценнейший опыт русского Мертвого дома, опыт страдания и духовного перерождения, Солженицын научился видеть в Достоевском единомышленника и соратника» [21, 580], – пишет Л. Сараскина. Именно в тюрьме Солженицын, по его словам, понял «правду всех религий мира» и «ложь всех революций истории»: «Нельзя изгнать вовсе зло из мира, но можно в каждом человеке его потеснить». За это знание он благодарил судьбу в

«Архипелаге ГУЛАГ»: «Благословение тебе, тюрьма, что ты была в моей жизни!» (С V, 584)\*.

В годы Большого террора Афиногенов примеривался к судьбе Мити Карамазова. «Дмитрий Карамазов уже после суда спрашивал себя: готов ли? То есть к другой жизни готов ли? И сам себе отвечал – не готов. Прошел первый пыл вдохновенного гимна в рудниках, осталось желание быть с Грушенькой, бежать в Америку, отпустить бороду и жить на свободе. Так и я спрашиваю себя все время сейчас – готов ли я к новой моей жизни? Или все еще давит на меня обида за несправедливую проработку и удаление от любимого дела?

Или все еще жаль расстаться с вещами и удобствами?

Про совесть отвечаю – не жаль» [6, 232], – писал Афиногенов в дневнике 26 июля 1937 года.

В основе Митиногo самооgовора – сораспятие, подражание Христу, сознание, что «всякий перед всеми во всем виноват». Отшельничество, признавался Афиногенов, помогло ему осознать свою связь с миром, открыло глаза на «живую жизнь». В обсуждении столь важной для Достоевского темы Афиногенов обрел собеседника в лице Пастернака. Он был одним из немногих, если не единственным, кто в это время не боялся посещать драматурга и «воскрешал» его своими беседами. Совсем по Пастернаку («Здесь были бабы, слобожане, учащиеся, слесаря...»), своеобразным символом «живой жизни» у Афиногенова стал дачный поезд. «Ехали бабы с мешками и корзинами, сидели напротив маленькие девочки, серьезные и рассудительные, ну совсем как взрослые женщины. Что-то доказывал старик в грубой синей фуфайке, сером ватнике, щетинистый и подвыпивший. <...> Люди ехали каждый в свое место, каждый со своей жизнью, и каждая эта жизнь была уж никак не меньше моей...» [7, 218].

Опала Афиногенова продлилась меньше года, 3 февраля 1938 он был восстановлен в партии и возвращен в спроектированную реальность, к старым сюжетам – оговорам и самооговорам. На запросы времени он ответил пьесой «Мать своих детей» (1939), где дал возможность без вины виноватому ответработнику реабилитировать себя черным трудом, его брата, пострадавшего от родства с репрессированным, призвал бороться за правду, их матери предоставил убиваться о сыне-«уроде», о «порченном» и с пафосом восклицал: «Хорошее не может кончиться плохо!» Но в знаменитой «Машеньке» (1940) нет и намека на врагов и обострение классовой борьбы. «Машенька» была внутренней реакцией ее автора на 1937 год, она родилась «от страстного желанья побыть среди хороших людей, полных чистых чувств, благородных намерений, сердечной теплоты и подлинной дружбы» [1, 218].

### Примечания

\*Солженицын А.И. Собр. соч. В 9 т. М.: Терра, 1999–2000. Здесь и далее ссылки на Собрание сочинений А.И. Солженицына приводятся в

тексте статьи в круглых скобках с употреблением сокращения *С.* и указанием номера тома и страницы.

### Список использованных источников

1. Афиногенов А. Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания. М.: Искусство, 1957. 371 с.
2. Афиногенов А. Избранное. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1977. 574 с.
3. Афиногенов А. Избранное. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1977. 726 с.
4. Афиногенов А. Ложь (Семья Ивановых) // Современная драматургия. 1982. № 1. С. 190–222.
5. Афиногенов А. Дневник 1937 года // Современная драматургия. 1993. № 1. С. 239–253.
6. Афиногенов А. Дневник 1937 года // Современная драматургия. 1993. № 2. С. 223–241.
7. Афиногенов А. Дневник 1937 года // Современная драматургия. 1993. № 4. С. 217–230.
8. Б.п. «Малиновое варенье» // Новый зритель. 1928. № 8. С. 13.
9. Венявкин И.Г. «Самодопрос» писателя Афиногенова // Источниковедение и культура. 2010. Вып. II. С. 13–66.
10. Венявкин И.Г. «Небогатое оформление» // Новое литературное обозрение. 2011. № 108. С. 134–159.
11. Власть и художественная интеллигенция: Документы РКП (б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. М.: Международный фонд «Демократия», 2002. 872 с.
12. Волков С.В. Трагедия русского офицерства. М.: Центрполиграф, 2002. 512 с.
13. Гудкова В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920 – начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 456 с.
14. Елена и Михаил Булгаковы. Дневник Мастера и Маргариты. М.: Вагриус, 2003. 720 с.
15. Куманев В.А. 30-е годы в судьбах отечественной интеллигенции. М.: Наука, 1991. 295 с.
16. Прилепин З. Леонид Леонов: «Игра его была огромна». М.: Молодая гвардия, 2010. 568 с.
17. Процесс антисоветского троцкистского центра (23–30 января 1937 года). М.: Юридическое издательство, 1937. 258 с.
18. Соколов Б. Булгаковская энциклопедия. М.: Локид, 2002. 586 с.
19. Судебный отчет по делу антисоветского «право-троцкистского блока». М.: НКЮ СССР, 1938. 384 с.
20. Эррен Л. «Самокритика своих собственных ошибок». Истоки покаянных заявлений и лозунг самокритики в среде партийных интеллектуалов // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века. Форум немецких и российских культурологов. М.: АИРО–XX, 2002. С. 53–65.

21. Сараскина Л.И. Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына). М.: Русский путь, 2006. 608 с.

22. Советская литература на новом этапе. Стенограмма первого пленума Оргкомитета Союза советских писателей (26 октября – 3 ноября 1932). М.: Советская литература, 1922. 258 с.

FALSE CONFESSION  
IN DRAMATIC WORKS BY A. AFINOGENOV  
(ON PROJECTIVE AND PROGNOSTIC FUNCTION OF  
SOCIALIST REALISM)

**Borisova Lyudmila Mikhailovna,**

*Doctor of Philology, Professor  
of Crimea Federal V.I. Vernadsky University  
(Simferopol, Crimea Republic, Russia),  
e-mail: borisova@crimea.com*

The article examines A. Afinogenov's plays in the context of judicial-political proceedings of 1920–1930s in the Soviet Union.

**Keywords:** Soviet literature, the socialist realism drama, the image of enemy, positive literary character.

**References**

1. Afinogenov A. Statyi. Dnevnik. Pisma. Vospominaniya [Articles. Diaries. Letters. Memories]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957. 371 p.
2. Afinogenov A. Izbrannoe. V 2-h tomah [Favorites. In 2 volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. Vol. 1. 574 p.
3. Afinogenov A. Izbrannoe. V 2-h tomah [Favorites. In 2 volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. Vol. 2. 726 p.
4. Afinogenov A. Lozh (Semya Ivanovyh) [False (The Ivanov family)] // *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern drama]. 1982. No 1. Pp. 190–222.
5. Afinogenov A. Dnevnik 1937 goda [The Diary 1937] // *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern drama]. 1993. No 1. Pp. 239–253.
6. Afinogenov A. Dnevnik 1937 goda [The Diary 1937] // *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern drama]. 1993. No 2. Pp. 223–241.
7. Afinogenov A. Dnevnik 1937 goda [The Diary 1937] // *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern drama]. 1993. No 4. Pp. 217–230.
8. Б.п. «Malinovoe varenie» [“Raspberry jam”] // *Novyi zritel* [New audience]. 1928. No 8. P. 13.
9. Venyavkin I.G. «Samodopros» pisatelya Afinogenova [“Questioning to himself” of the writer Afinogenov] // *Istchnikovedenie i kultura*. 2010. Vol. II. Pp. 13–66.
10. Venyavkin I.G. «Nebogatoe oformlenie» [“A poor clearance”] // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2011. No 108. Pp. 134–159.

11. Vlast i hudozhestvennaya intelligenciya <...> [The authorities and the artistic intelligentsia <...>]. Moscow, The International Fund “Democracy”, 2002. 872 p.

12. Volkov S.V. Tragediya russkogo oficerstva [The tragedy of Russian officers]. Moscow, Centrpoligraf Publ., 2002. 512 p.

13. Gudkova V. Rozhdenie sovetskikh syuzhetov: tipologiya otechestvennoy dramy 1920 – nachala 1930-h godov [The birth of Soviet plots: a typology of domestic drama of the 1920s and early 1930s]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie [New literary observer Publ.], 2008. 456 p.

14. Elena and Mikhail Bulgakovy. Dnevnik Mastera i Margarity [The diary of the Master and Margarita]. Moscow, Vagrius Publ., 2003. 720 p.

15. Kumanev V.A. 30-e gody v sudbah otechestvennoy intelligencii [30<sup>th</sup> years in the destinies of the Russian intellectuals]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 295 p.

16. Prilepin Z. Leonid Leonov: «Igra ego byla ogromna» [Leonid Leonov: “His game was huge”]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2010. 568 p.

17. Process antisovetskogo trockistskogo centra (23–30 yanvarya 1937 goda) [The process of the anti-Soviet Trotskyite center (23-30 January 1937)]. Moscow, Yuridicheskoe izdatelstvo [Juridical Publ.], 1937. 258 p.

18. Sokolov B. Bulgakovskaya enciklopediya [Bulgakov encyclopedia]. Moscow, Lokid Publ., 2002. 586 p.

19. Sudebnyi otchet po delu antisovetskogo «pravo-trockistskogo bloka» [Judicial report on the case of anti-Soviet “right-Trotskyite bloc”]. Moscow, The People’s Commissariat of justice of the USSR Publ., 1938. 384 p.

20. Jerren L. «Samokritika svoih sobstvennyh oshibok». Istoki pokayannyh zayavleniy i lozung samokritiki v srede partiynyh intellektualov [“Self-criticism of its own errors.” The origins of penitential statements and the slogan of self-criticism in the environment of the party of intellectuals] // Kultura i vlast v usloviyah kommunikacionnoy revolyucii XX veka. Forum nemeckikh i rossiyskikh kulturologov [Culture and power in the face of the communications revolution of the twentieth century. The forum of German and Russian culturologists]. Moscow, AIRO–XX Publ., 2002. Pp. 53–65.

21. Saraskina L.I. Dostoyevskiy v sozvuchiyah i prityazheniyah (ot Pushkina do Solzhenitsyna) [Dostoyevsky in the accords and the magnet (from Pushkin to Solzhenitsyn)]. Moscow, Russkiy put Publ., 2006. 608 p.

22. Sovetskaya literatura na novom etape. Stenogramma pervogo plenuma Orgkomiteta Soyuza sovetskikh pisateley (26 oktyabrya – 3 noyabrya 1932) [Soviet literature in the new stage. Transcript of the first plenary session of the organizing Committee of the Union of Soviet writers (26 October – 3 November 1932)]. Moscow, Sovetskaya literature Publ., 1922. 258 p.