

М., 2001; Мимо денег. М., 2001; Всеу есть предел. М., 2001; Возвращение из мрака. М., 2002; Ярость жертвы. М., 2002; Влекущая в ад. М., 2002; В объятиях олигарха. М., 2003.

Лит.: Переяслов Н. Вертухайная реальность Анатолия Афанасьева // Лит. Россия. 1998. № 38. С. 10–11; Переяслов Н. Оправдание постмодернизма // Наш современник. 1999. № 5; Переяслов Н. Очередная «зона» Анатолия Афанасьева // Лит. Россия. 1999. № 41. С. 10; Золотцев С. Опознание антихриста: Читая роман Анатолия Афанасьева «Ужас в городе» // Лит. Россия. 2001. № 28. С. 14; Селиванова С. Эсхатологический реализм Анатолия Афанасьева // Москва. 2003. № 11; Козлов Ю. Душа чиста и свободна: Памяти Анатолия Афанасьева // Лит. Россия. 2003. № 42. 17 окт.

М. Г. Карнаух

АФИНОГЕНОВ Александр Николаевич [22.3(4.4).1904, г. Скопин Рязанской губ.— 29.10.1941, Москва] — драматург.

Родился в семье железнодорожника, ставшего впоследствии писателем (псевдоним — Н. Степной). Юность А. совпала с событиями революции и Гражданской войны, заставшими его в Скопине, где он вступил в комсомол и участвовал во мн. общественных делах. Здесь же проявился его интерес к сценическому искусству: в уездной газ. «Власть труда» печатал рецензии на спектакли местного театра.



А. Н. Афиногенов

Лит. деятельность А. началась в период его учебы в Московском ин-те журналистики (1921–24). Его творческой колыбелью стал Пролеткульт, заказавший ему пьесу «**Роберт Тим**» — о разрушителях машин в Англии XVIII в. (опубл. в 1924). Несколько лет А. находился, по его словам, в роли «присяжного драматурга Пролеткульта» (**Автобиография**. С. 13), что указывало на его юношеские симпатии к «левому» искусству. На сцене Театра Пролеткульта в течение 1926–27 были поставлены его пьесы «**По ту сторону щели**» (инсценировка рассказа Дж. Лондона), «**На переломе**», «**В ряды**», «**Малиновое варенье**». Затем пришло осознание «тупика пролеткультовской теории», ее оторванности от жизни. Разрыв с иллюстративной эстетикой Пролеткульта отчетливо обозначился в 1928 (пьесы «**Волчья тропа**», «**Черный яр**»).

Подлинно афиногеновская драматургия, тяготеющая к воспроизведению «простых человеческих чувств» (Статьи, дневники, письма. С. 25), начинается с пьесы «**Чудак**» (1929). В создании ее писатель, по собственному признанию, впервые шел не от «идеи», а от живого и неповторимого человеческого характера (образ Бориса Волгина). Наивный молодой «чудак», беспартийный энтузиаст, нарушивший по своей инициативе привычный ход дел на фабрике и поставивший себя в конфликтное положение с ее руководством, оказался настоящим открытием драматурга. И хотя сама проблема пьесы, актуальная для эпохи первой пятилетки, канула в Лету, характер ее героя, обрисованный со множеством психологических оттенков, живо и точно запечатлел свое время. Не случайно пьесой заинтересовался 2-й МХАТ, успешно воплотивший ее на своей сцене (1929, реж. И. Н. Берсенева и А. И. Чебан). Положительными рецензиями на спектакль откликнулись А. Луначарский, П. Марков, А. Фадеев, Ю. Либединский и др. Приобщение к МХАТу сыграло важную роль в творческом развитии А., обогатило его представление о ремесле драматурга, сориентировало на классический худож. опыт. Лирическая тональность и психологический подтекст пьесы «Чудак» свидетельствовали о приверженности ее автора к чеховской традиции русской драматургии.

Однако следующая пьеса А. «**Страх**» (1931), с ее ярко выраженной идеологической окраской, политико-философскими спорами между персонажами, напоминала скорее о горьковских драматургических принципах. С тех пор своеобразное переплетение

чеховского и горьковского начал станет характерной особенностью творчества А. В центре пьесы «Страх» — образ профессора Бородина, руководителя Ин-та физиологических стимулов, создавшего «лабораторию людского поведения». Его цель — доказать зависимость поведения человека от вечных, неподвластных никаким политическим изменениям регуляторов — любви, голода, гнева и страха. Слова Бородина о том, что «мы живем в эпоху великого страха», имели безусловную опору в самой жизни. Здесь драматург уловил существенную черту времени нарождавшегося тоталитаризма. Но его пьеса построена на опровержении философии страха Бородина устами старой большевички Клары Спасовой. Молодое поколение ученых (Кимбаев, Елена) верит в возможность подчинения законов физиологии интересам гос. политики. Пьеса не свободна от романтических иллюзий о воспитании нового человека лабораторным путем (рецидив пролеткультовских взглядов А.). Театры проявили к ней большой интерес: в 1931 она была поставлена в Ленинградском академическом театре драмы (реж. Н. В. Петров) и во МХАТе (реж. И. Я. Судаков). Как свидетельствуют рецензенты тех лет, особое впечатление на зрителей производили доклад Бородина и монолог Клары (два кульминационных момента произведения), написанные автором с равной силой мастерства. М. Горький оценил пьесу «Страх» как «крупный шаг вперед» в творчестве А. (см.: М. Горький и советская печать. М., 1965. С. 261).

В 1931 А. выпустил книгу «**Творческий метод театра**», заявив о себе как о наиболее авторитетном деятеле РАППа в области драматургии. Эта книга, наряду с дневниками и записными книжками писателя, отразила его внутреннюю потребность осмыслить пройденный путь, самоопределившись. Однако приверженность рапповскому «диалектико-материалистическому творческому методу» неизбежно сковывала теоретическую мысль А. и по-своему осложняла его развитие как драматурга. Сознание чрезмерной идеологизированности, непреодоленной расщорочности и иллюстративности (типично рапповский синдром) не давало покоя А., доводило его порой до отчаяния: «Никогда мне не испытать радости непосредственного творчества» и т. п. (Дневники и записные книжки. С. 58). Творческие затруднения, возникшие у него после «Чудака» и «Страха», были отчасти преодолены благодаря длительной зарубежной по-

ездке, встрече с М. Горьким в Сорренто (1932).

Настоящее потрясение пережил А. в связи с пьесой «**Ложь**» («**Семья Ивановых**», 1933), посланной им на отзыв Сталину и жестоко раскритикованной последним. Особенно возмутило вождя то, что коммунисты в пьесе выведены «физическими, нравственными или политическими уродами (Горчакова, Виктор, Кулик, Сероштанов)». «Не думаете ли, — обращался он к драматургу, — что только физические уроды могут быть преданными членами партии?» Тут же был вынесен и приговор: «Пускать пьесу в таком виде нельзя» (Караганов А. — С. 297). Сам факт обращения за отзывом к генсеку свидетельствовал о мучительных сомнениях А. по поводу пьесы и затронутых в ней проблем. Главная из них обозначена в заглавии произведения: ложь, проникающая не только в быт, но и во все сферы жизни общества. Пьеса создавалась в полемике с Н. Погодиным, автором «Моего друга», где главный герой (директор завода Гай) сознательно шел на обман государства ради интересов производства. То же самое делает и Виктор в пьесе «Ложь», но автор не одобряет подобных действий, ибо они ведут к разрушительным нравственным последствиям. Вместе с тем проблема лжи поставлена у А. гораздо шире: он разглядел в общественной жизни и прежде всего в партийной среде симптомы опасного явления — клеветы, посредством которой рушатся репутации, человеческие судьбы, совершаются служебные карьеры и т. д. Однако убедительно развить данную тему драматургу не удалось. Наиболее привлекательный персонаж пьесы Нина Ковалева, непримиримая ко всякой лжи, сама пострадавшая от злого навета, в критический момент «забывает» о своих принципах и готова солгать ради спасения скрытого оппортуниста Накатова. На внутреннюю противоречивость поведения Нины обратил внимание М. Горький, которому пьеса также была послана на отзыв. Он же отметил и излишне пессимистический настрой произведения (ЛН. Т. 70. С. 32–34). Основываясь на критических замечаниях Сталина и Горького, А. переработал пьесу, но и во 2-м варианте она не удовлетворила вождя. Первая ее публикация стала возможной лишь много лет спустя (Совр. драматургия. 1982. № 1).

Неудача с «Ложью» породила у А. чувство растерянности, неуверенности в своих силах, желание обойтись в творчестве «без политики», что было вряд ли возможно для него. Итогом его поездки на Беломорканал в составе большой группы писателей была пьеса

«**Портрет**» (1934). Но она не стала достижением драматурга, хотя в какой-то степени помогла ему преодолеть душевный кризис. Настоящую полноту творческого дыхания А. обрел в драме «**Далекое**» (1935), где обнаружилось присущее ему сочетание публицистичности и лиризма, социально-философской мысли и тонкого психологизма. Идея пьесы внутренне полемична: жизнь обычного железнодорожного разъезда не менее значительна и интересна, чем славные и всенародно известные дела стхановцев и строителей Магнитки, спасателей челюскинцев и покорителей стратосферы. Не только Москва, но и расположенный за многие тысячи километров от нее маленький разъезд «тоже является точкой приложения творческих сил» (Избранное. Т. 1. С. 523–524). Драматургу удалось убедить в этом зрителя (пьеса появилась на сцене Театра им. Евг. Вахтангова, 1935, реж. И. М. Толчанов) благодаря целому ряду удачно разработанных сценических характеров (Корюшко, Женя, Глаша, Лаврентий и др.). В то же время образ комкора Малько, как бы осчастливившего своей случайной остановкой разъезд Далекое и его обитателей, не избежал некоторой идеализации. Имеется в виду не столько его характер, которому, как считал М. Горький, необходим «хотя бы маленький недостаток» (Горький М. СС: в 30 т. М., 1965. Т. 30. С. 367), сколько та исключительно благотворная роль, которую он играет в судьбе каждого жителя разъезда. Единственный его оппонент в пьесе — индивидуалист Влас, при всей изворотливости его ума, выглядит все же недостаточно сильным противником для Малько. При доработке пьесы автор пытался преодолеть налет идеализации в облике комкора, но само положение, возвышающее его над другими персонажами, осталось неизменным.

В пьесе «**Салют, Испания!**» (1936) А. сделал неожиданный поворот к жанру героико-романтической драмы. Несмотря на ее бурный сценический успех (особенно в Театре им. МОСПС, реж. И. Н. Берсенев), она не выходит за рамки оперативного отклика на актуальные международные события.

1937 стал поистине «черной» датой в жизни А. По ложному доносу он был исключен из партии, пьесы его были сняты с репертуара. Ситуация, воспроизведенная им ранее в пьесе «**Ложь**», реализовалась, таким образом, в его собственной жизни. В дни тяжелых испытаний он сполна ощутил последствия изоляции, оставшись наедине со своим дневником. Через год, однако, А. был восстановлен в партии и смог вернуться к творческой

деятельности. Он пробовал свои силы то в историко-революционной теме (пьеса «**Москва, Кремль**», 1938), то в современной («**Мать своих детей**», 1939), работал над продолжением драмы «Далекое» («**Вторые пути**», 1939) и задуманного ранее романа «**Три года**» (главы из него были опубликованы много позднее в ж. «Театр». 1958. № 3). Долгое время ему не удавалось восстановить прежнее творческое самочувствие и заново обрести свой истинный путь. Лишь в лирической комедии «**Машенька**» читатели и зрители вновь встретились с настоящим А., погруженным в желанную для него стихию «непосредственного творчества». Самая задушевная и жизнеспособная из афиногеновских пьес, она была подготовлена всем предшествующим опытом автора, включая и пережитую им личную драму 1937. Здесь с новой силой открылась неизменная ценность «простых человеческих чувств». По словам А., он пришел к пьесе «**Машенька**» «от страстного желания побыть среди хороших людей, полных чистых чувств, благородных намерений, сердечной теплоты и подлинной дружбы» (Статьи, дневники, письма. С. 218). Эти проявления «человеческого в человеке» писатель реализовал в полную меру своего таланта на примере взаимоотношений профессора Окаемова и его внучки Маши, идущих нелегким путем навстречу друг другу. Чутьем драматурга А. безошибочно угадал, что трудный, но вполне преодолимый путь ученого старика и его внучки к взаимопониманию есть одновременно и путь к сердцу зрителя. Убедительным подтверждением тому явился спектакль Театра им. Моссовета (1941, реж. Ю. А. Завадский, в роли Машеньки — В. П. Марецкая), ставший общепризнанным лит.-театральным событием тех лет. Этой пьесе А. суждена была долгая и счастливая сценическая жизнь.

Последним произведением А. стала драма на «оборонную» тему «**Накануне**», начатая им за несколько месяцев до Великой Отечественной войны и законченная в авг. 1941. Вскоре после этого жизнь писателя внезапно оборвалась: он погиб в Москве от фашистской бомбы.

Соч.: Избранное: в 2 т. М., 1977; Творческий метод театра: Диалектика творческого процесса. М.; Л., 1931; Статьи, дневники, письма. Воспоминания. М., 1957; Дневники и записные книжки. М., 1960; Советские писатели: Автобиографии. М., 1966. Т. 3.

Лит.: Караганов А. Жизнь драматурга: Творческий путь Александра Афиногенова. М., 1964.

В. П. Муромский