

Лев БЕРДНИКОВ

## ПУЛЬС ВРЕМЕНИ

### Драматургия Рашели Хин

Рашель Мироновна Хин (1863–1928) — известная дореволюционная русско-еврейская писательница, яркий драматург, блистательная мемуаристка, чье творчество достойно, на наш взгляд, серьезного монографического исследования. Ученица Ивана Тургенева, она печаталась в ведущих русских и русско-еврейских изданиях, ее пьесы шли на сцене Малого театра. Приметная фигура в кругу московской интеллигенции, Хин организовала литературный салон, завсегдатаями

---

Лев Иосифович Бердников родился в 1956 году в Москве. Окончил филологический факультет Московского областного педагогического института и Высшие библиотечные курсы. Работал в Музее книги Российской государственной библиотеки, где в 1987–1990 годах возглавлял научно-исследовательскую группу русских старопечатных изданий. В 1985 году защитил диссертацию «Становление сонета в русской поэзии XVIII века». С 1990 года живет в Лос-Анджелесе. Автор книг: «Счастливый Феникс: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII — начала XIX века» (СПб., 1997; 2-е изд. 2013); «Щеголи и вертопрахи. Герои русского Галантного века» (М., 2008); «Евреи в ливреях. Литературные портреты» (М., 2009); «Шуты и острошловы. Герои былых времен» (М., 2009); «Евреи государства Российского XV — начало XX вв.» (М., 2011), «Jews in Service to the Tsar» (Montpelier, 2011); «Русский Галантный век в лицах и сюжетах», Т. 1–2 (Montreal, 2013) — и нескольких сотен публикаций в России, США, Канаде, Англии, Израиле, Германии, Дании, Латвии, Украине, Беларуси, Молдове. Тексты Л. Бердникова переведены на иврит, украинский, датский и английский языки. Член Русского ПЕН-центра, Союза писателей Москвы, Союза писателей XXI века и Союза русскоязычных писателей Израиля. Член редколлегии журналов «Новый берег» (Дания) и «Семь искусств» (Германия), зам. главного редактора журнала «Слово/Word» (США). Лауреат Горьковской литературной премии 2010 года в номинации «По Руси. Историческая публицистика». Почетный дипломант Всеамериканского культурного фонда имени Булата Окуджавы.

кого были Владимир Соловьев, Леонид Андреев, Максим Горький, Константин Бальмонт, Анатолий Кони, Алексей Толстой, Николай Стороженко и другие. Имя ее обессмертил Максимилиан Волошин, посвятив «Р. М. Хин», ставшее хрестоматийным стихотворение «Я мысленно вхожу в Ваш кабинет...» (оно положено на музыку композитором Давидом Тухмановым и стало в застойные времена популярным шлягером).

Долгое время имя Хин было незаслуженно забытым, и только в наши дни интерес к ее творчеству заметно активизировался<sup>1</sup>. Однако богатое драматургическое наследие писательницы совершенно выпало из поля зрения исследователей. Пять оригинальных пьес, вышедших из-под ее пера, не только не осмыслены, но и совершенно выключены из современного культурного обихода. Не затрагивают сути вопроса беглые суждения критиков, да и то исключительно о пьесах, увидевших свет рамп. Между тем своеобразные творческие решения, реализованные Хин в жанре драмы, открывают новые грани ее таланта. Имеют ее пьесы и непреходящий общественно-исторический интерес.

К искусству театра Рашель Хин обратилась, будучи уже вполне зрелой писательницей, автором книги «Силуэты» (М., 1894) и множества повестей, рассказов, очерков, переводов в русской и русско-еврейской печати. Профессора Николай Стороженко и Алексей Веселовский, коротко с ней знакомые, пригласили ее принять участие в литературном сборнике «Призыв. В пользу престарелых и лишенных способности к труду артистов и их семейств» (М., 1897), издаваемом литератором Дмитрием Гариным-Виндингом под патронажем Российского театрального общества. Предполагалось сделать сборник «полным и разнообразным», что в значительной мере удалось. Достаточно сказать, что мы находим здесь рассказы Александра Герцена и Антона Чехова, Дмитрия Мамина-Сибиряка, Ивана Леонтьева-Щеглова, Николая Потапенко и Владимира Немировича-Данченко, стихотворения К. Р., Константина Бальмонта, Татьяны Щепкиной-Куперник, Спиридона Дрожжина, Владимира Гиляровского и др.; переводы Алексея Веселовского и Ольги Чюминой, а также путевые заметки, мемуары, исторические зарисовки и т. д. Немало места уделено и театру, судьбам людей искусства. Воспоминания о Николае Рубинштейне, о выступлении Федора Достоевского на вечере в Георгиевской школе фельдшерниц соседствуют с текстами «Из записной книжки драматурга» Петра Гнедича, поминальной заметкой об актере Александринки Павле Свободине, рассуждениями о «сценическом бессмертии», а также описанием репетиции пьесы «Ребенок» Петра Боборыкина и т. д. Так что Хин оказалась в хорошей компании.

Но вот что примечательно: ее пьеса для чтения «Охота смертная (Пословица)» — единственное драматическое произведение сборника. Американский литературовед Кэрл Бейлин поняла заглавие «Охота смертная» в буквальном смысле как «желание умереть» («Desire to Die»). Между тем в нем сокрыта колоритная русская идиома, на что указывает и авторская характеристика текста — «Пословица». В полном же виде русская пословица звучит как «Охота смертная, да участь горькая», и синонимична по смыслу таким фразеологизмам, как «Задор берет, да мочи нет», «Хочется, да не можется».

<sup>1</sup> Balin C. V. To Reveal Our Hearts. Jewish Woman Writers in Tsarist Russia. Detroit, 2000, P. 84–123; Глейзер А. Рашель Мироновна Хин и ее бегство от «торговки» // Гендерные исследования. 2003. № 9; Бердников Л. И. Рашель Хин-Гольдовская: крещение в жизни и литературе // Лехаим, № 7 (231), июль, 2011; Чайковская И. И. Забытое имя: Рашель Хин-Гольдовская // <http://www.chayka.org/>; Лившиц В. «Я мысленно вхожу в Ваш кабинет...» // Заметки по еврейской истории, № 1 (171), январь, 2014.

В то же время «смертная охота» подразумевает и «крайнюю нужду, неудержную, непомерную», что сродни самому сильному чувству. Однако поскольку героиня пьесы, сибаритствующая жена модного адвоката, рефлексирующая и безвольная Нина Павловна, такового начисто лишена, название обретает подчеркнуто иронический характер.

Действие открывается сценой за мольбертом. Нина Павловна, вооружившись кистью, тщится писать, но портрет не дается, не соблюдены пропорции, и, что еще печальнее, не уловлен сам *характер*. Да и как его постичь, когда она, Нина Павловна, сама совершенно *бесхарактерна*. «Я тряпка, ничтожная тряпка, бездарность!» — самокритично говорит она. Судя по отзывам прочих протагонистов, портреты новоявленной рисовальщицы лишены верности изображения и, что еще важнее, даже малой толики таланта. «Свободы у тебя хоть отбавляй», — говорит ей муж, и в самом деле: день-деньской она предоставлена сама себе — не стеснена никакими домашними обязанностями, даже воспитанием дочери, так что о социальной роли жены и домохозяйки здесь говорить не приходится. Но Нине Павловне претят «адские мучения немилого брака» с ненавистным и к тому же презирующим ее мужем, дерзкой грубиянкой дочерью и разными ничтожествами, что постоянно навешиваются в дом. Как это подобает завзятой феминистке, главную ставку она делает на профессиональную самореализацию — на творчество, не ведая при этом самобмана. Она клянет каждый свой бесцельно прожитый день («Вот еще один день ушел... на что? на вздор, на глупости, на переливанье из пустого в порожнее, на всякую мелочь») именно потому, что творить ей *все* постоянно мешают. И завидует своей незамужней подруге, которая «свободна, как ветер в поле, работает, когда хочет, любит, кто нравится». Нина сетует, что у нее нет «даже невинного флирта» на стороне, и вспоминает щеголеватого красавца Горского, оказывавшего ей особые знаки внимания. В возможность семейного счастья она не верит.

Подобное отношение к институту семьи коренится в русском нигилизме и ярко выражено в «Отцах и детях» (1862) Ивана Тургенева, а именно в репликах Евгения Базарова, называвшего брак «предрассудком» («Ты придаешь еще значение браку; я этого от тебя не ожидал», — говорит он Аркадию Кирсанову). И хотя в романе Николая Чернышевского «Что делать?» (1867) представлен идеал образцовой семьи, основанной не только на взаимном уважении, но и на глубоком чувстве (в конце торжествуют две счастливые семьи — Кирсановы и Лопуховы, которые еще и дружат между собой), достичь сей гармонии можно было только вне рамок традиционного буржуазного брака. А при всех плюсах такового, видных особенно в сравнении с патриархально-домостроевским семейным укладом (отделение деловой жизни от частной; освобождение женщин от обязательного труда; распределение ролей: мужчина — кормилец, жена — возлюбленная и мать; семья закрыта от посторонних и автономна), буржуазный брак всегда был мишенью сокрушительной критики. Карл Маркс и Фридрих Энгельс в «Манифесте коммунистической партии» (1848) утверждали, что буржуазная семья основана на капитале, на купле-продаже, на наживе, при этом слабый член семьи (женщина) в полной зависимости у экономически более сильного (мужчина). О «подчиненной» роли женщины в такой семье говорил и Фридрих Энгельс в работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства» (1884). Их последователи-марксисты клеймили буржуазную семью как гнездилище «цинизма, презрения к человеку, взаимного обмана и надувательства», а некоторые без обиняков называли такой брак «узаконенной, прикрытой церковным венчанием проституцией». С позиций классового подхода женщины — угнетенный класс и призваны бороться за свое освобождение. И в наши

дни, наряду с подобным «социалистическим феминизмом», на Западе влиятелен и радикальный феминизм, с его резким отрицанием института семьи как такового.

Критики отмечали, что в своих произведениях «Хин сосредотачивает внимание на выяснении... пошлости буржуазной среды — среды модных адвокатов и модных докторов. Симпатии Хин принадлежат решительно всем протестующим против этой пустоты и пошлости». А Кэрл Бэйлин видит такой протест в поведении самой Нины Павловны. На самом деле наша героиня ведет себя совершенно рептильно и не может быть строгой даже с прислугой, не говоря уже о домочадцах. «А я не могу, — восклицает она, — и что всего интереснее — это вовсе не от доброты, а просто от страха... Я боюсь... Я всех боюсь». Ее достает лишь на то, чтобы перечить ретроградке свекрови, считавшей, что женщина от мужа должна терпеть все, даже всякие мерзости, исполняя при этом неизбывный семейный долг. Или с присущим ей женским лукавством выпроводить вон докучливого занудного гостя, буквально помещанного на своем здоровье (он злоупотреблял вином и шампанским, что «ужасно не гигиенично»), предложив тому весьма рискованный рецепт — мазать лысину нашатырным спиртом с добавлением касторки. При этом никакая Нина не революционерка, не потрясатель устоев «пошлой мещанской буржуазной среды», она плоть от плоти этой самой среды и всем своим поведением показывает, что даже не помышляет выйти за ее пределы.

Интересно, что образ такой незадачливой рисовальщицы был уточнен Хин в тексте «Одиночество. Из дневника незаметной женщины» (Вестник Европы. 1899. Т. 5. Вып. 9—10). «Я дрябла, ленива, не умею ни добиваться, ни бороться, не умею ничего сильно желать. А ведь подумаешь, что и я когда-то мечтала — смешно сказать — о славе! Когда-то... я и впрямь вообразила себя художницей. ...Ах как [муж] меня скоро отрезвил. Теперь мои идеалы гораздо проще; не притворяйся, *в самом деле*, ничего ни от кого не ждать».

Нашей Нине и от гостей, званых и незваных, ждать решительно нечего. Все это верхоглядья и пустельги. Вот кузина Адель, молодая дама, одетая по последней моде, хвастается удачно приобретенными полотнами на аукционе картин, чью ценность измеряет в аршинах и больших рамах. С тем же бахвальством разглагольствует она о своем знакомце, модном декаденте Пташинском, сочинявшем поэмы про «Оргии цветов» и «Краски звуков»: «У него есть стихотворение (декламирует) „Слезы брызнули из груди“... Дальше не помню, но ужасно страшно».

Приходит в дом и бойкая Софья Николаевна Муравьева («очень эффектна, тон самоуверенный»), особа с весьма приземленными взглядами. Впрочем, она тоже рисовальщица, но, в отличие от Нины, весьма довольная собой. Ставит свои художества очень высоко («уж когда я работаю, то хоть мать родная приди с того света — ее не впусьят!»). При этом супруг Нины, плотьодный Виктор Павлович («широкоплечий, румяный, в пенсне, целует руки всем дамам») всячески перед ней заискивает. Он беззастенчиво расхваливает картины Муравьевой («сколько воздуха!.. движения!») называет ее «настоящей артисткой», а к прескучившей ему «дилетантке» — жене и ее занятиям тут же выказывает нескрываемое презрение («Ах, мне эта живопись!»). Он явно напрашивается в гости к сей «эффектной» даме, чего и добивается: когда Муравьева из вежливости приглашает в студию обоих супругов, Виктор Павлович — не иначе как из любви к искусству — предложение «с наслаждением» принимает, а супруге повелительным тоном бросает: «Ложись пораньше спать, Нина, у тебя очень утомленный вид!» Венчает пьесу появление в доме Горского, «красивого молодого человека с темной бородкой à la Henry IV, очень изящно одетого». Он кошачьей походкой не спеша подходит к удрученной своим одиночеством Нине. И видно, что *бесхарактерная* Нина ухаживания Горского *покорно* принимает.

Своеобразие драматургического воплощения Рашелью Хин современного женского характера предстанет рельефнее, если обратиться к ее ранней прозе. Повесть «Силуэты» тоже открывается сценой за мольбертом. И стоит за ним рисовальщица по имени Нина. И она глубоко ненавидит собственного мужа, да и все свое окружение, причем высказывает это категорично и прямолинейно: «Вечно одна среди постылых, гадких людей. Здесь все пошло: и брань, и слезы, и ликование». В повести конфликт со средой доводится до кульминации: Нина даже готова покончить с собой, но, по счастью, на помощь приходит ее природный дар (героиня «Охоты смертной» такового как раз лишена!). Он властно зовет ее к работе, и та уходит в живопись с головой («стало быть, не все во мне заглушили!») и преодолевает житейские невзгоды. «Ее талант выручит», — резюмирует автор в конце повести. Так подлинная творческая самореализация женщины становится и смыслом жизни, и спасением души. В другой ранней повести Хин заключена нравственная дилемма женщины, не уважающей свое окружение и постылого мужа, покинутой возлюбленным, но нашедшей забвение в социальной роли матери — в воспитании детей...

В 1904 году Хин завершает работу над пьесой в пяти действиях и двух картинах «Поросль», цензурное разрешение на публикацию которой получает 24 августа, а отдельной книгой пьеса выходит в свет в самом начале 1905 года в типографии Ивана Николаевича Холчева (1874—1909), прогрессивного издателя, редактора газеты «Вечерняя почта», печатавшего сборники материалов по истории русской революции, судебного психолога, автора книги «Мечтательная ложь» (1903). Драматургу взялся поставить Малый театр, и Рашель Хин 18 января 1905 года писала в своем дневнике: «Ни к чему у меня душа не лежит. Я как-то забыла, что репетируется моя пьеса [„Поросль“]. — Л. Б.]. Ни разу не была на репетициях. Впрочем, написала Федотову, чтобы справиться, как идет».

Премьера состоялась на сцене Малого театра 3 февраля 1905 года с декорациями Феодосия Лавдовского и в постановке очередного режиссера Александра Федотова. Всего прошло семь спектаклей, причем в них были заняты лучшие актеры театральной труппы.

В основе драмы — романтическая история преуспевающего адвоката Павла Грибина, которого уводит из семьи (от жены Софьи Васильевны и дочери Юлии) настойчивая и предприимчивая молодая женщина, учительница музыки Юлии. Но, несомненно, наибольший интерес представляют психологическая линия сюжета и, прежде всего, колоритные типы современной русской молодежи, представленные здесь во всей широте. Эта самая «поросль», воплощенная в ярких сценических образах, показана Хин отнюдь не однозначно.

Вот двадцатилетняя Варя по прозвищу «ветрогонка». Она обуреваема ненасытной жаждой деятельности, зачем — и сама не знает: тут и музыка, и живопись, и рефераты. Любит наряжаться, «накупит всякой дряни, половину растеряет... прически какие-то невиданные себе придумывает». И при всем том — добрейшее существо. Бесхитростное. Миллион друзей. Всем верит...

Полярно разнятся взгляды на жизнь двух друзей-студентов: сломленного и растерянного Бориса (актер Пров Садовский) и активного, энергичного Сергея Грибина (актер Александр Остужев). Борису с его мизантропией противен ближний (не говоря уже о дальнем), он «ставит между собой и окружающими стеклянную стенку». От деятельности на благо общества он высокомерно устранился, называя ее не иначе как «рабством». Сергей же, напротив, говорит, что от слов Бориса разит «родной Обломовкой», что он «замуровал себя в башню... раскапывать собственное нутро». «Лень это! Безволие... Неврастенический туман», — заключает он и напоминает другу о долге интеллигенции перед народом, о необходимости служить Отечеству.

Выведен здесь и молодой поэт-декадент с говорящей фамилией Безбрежный (его блистательно играл Александр Ильинский), как и Борис, отгороженный от окружающей действительности «стеклянной стенкой». «Общественные темы банальны... — заявляет он. — Все построено на фундаменте честной нечестности. Мир — это гармоническая дисгармония. Это трудно объяснить, это надо постигнуть... Есть невесомые трепетанья... светозарные точки в бесконечном. — По-Вашему, это вздор? .. а для меня кристально прозрачно... Я ощущаю воздушно-целомудренные точки в беспредельности».

А вот образ Ольги Линевиц (в исполнении Елены Лешковской), племянницы Павла Грибина, как она себя называет, «женщины новой эпохи», интересен как раз своим отчаянным феминизмом, приправленным вдобавок неприкрытым гедонизмом. Эгоистичная, тщеславная, ветреная, она ищет развлечений, удовольствий, острых ощущений («Надо пользоваться каждой минутой. Не оглядываться назад, не забегать вперед. Что мое — то мое!»). Разумеется, брак с его «тиной мелких забот и обязанностей» и подчиненностью мужчине для нее совершенно неприемлем. В споре с матерью, Катериной Васильевной (ее играла знаменитая Гликерия Федотова), Ольга выказывает отвращение «к той противной комедии, из которой дураки делают трагедию и которая называется — «семейная жизнь». «Почему, — вопрошает она мать, — девушки в романах Тургенева, — все эти Натальи, Елены, Марианны, выходившие из рамок общепринятой морали, — тебя приводят в восторг, а я возбуждаю твое негодование и презрение? Напрасно! Я только смелее других, знаю себе цену и не желаю притворяться».

Катерина Васильевна, сравнивая прежних героинь с нынешними, конечно же, на стороне первых и беспощадно, со всей страстностью, разит таких «женщин новой эпохи». Тургеневские девушки, втолковывает она дочери, уклонялись от шаблона во имя высокой идеи, во имя того, что считали правдой и долгом. А такие, как она, Ольга, — «нравственные ничтожества». Искательницы ощущений, они никого не любят и любить не умеют. Это перекаати-поле, которым не интересны ни страна, в которой живут, ни народ, к которому принадлежат. Все внешнее, напускное, словно дикари, одетые в модные костюмы и усвоившие культурные жесты. Ими движет «даже не честолюбие, а маленькое, жалкое тщеславие». А цель одна — производить эффект! Не остается в долгу и Ольга, аттестуя мать «фанатичкой, политиканкой», «трусливой, мимолетной козявкой, которая всякую радость отравляет резонерством и завидует тем, кто имеет смелость жить».

Литературовед Кэрол Бэйлин говорит о конфликте «матерей и дочерей» как о чуть ли не единственном конфликте пьесы. Между тем даже у представительниц поколения «матерей» взгляды существенно разнятся. Так, тянущая семейную лямку Софья Васильевна Грибина заявляет той же Катерине Васильевне Линевиц, женщине куда более эмансипированной, о ее совершенно ином подходе к жизни. Она называет сестру «удачницей», бросившей «скверного» мужа и всегда поступавшей по своему хотению («Скучно показалось в России — поехала за границу. Надоело за границей — вернулась в Россию»). Забавно, что Грибина ставит на одну доску конфликтующих между собой мать и дочь Линевиц («И дочь твоя — такая же перелетная птица. На всех глядит свысока, точно перед ней черви»).

Важно то, что в пьесе задействованы и представители поколения «отцов», типы яркие и колоритные. Отставной земский деятель Чеборхин (актер Константин Рыбаков) пробавляется мемуарами, в которых утверждает, что человеческая жизнь нигде не ценится так дешево, как в России, и никакому европейцу не понять квинтэссенцию нашего смирения. На русскую действительность он смотрит как на сумбур, говорит о вечном «топтании на месте». Его убеждения и жизненную

позицию очень емко выразил в пьесе Сергей Грибин: «Чего тут нет! Кликушество, полицейская теософия, чиновный мистицизм — это с одной стороны. А с другой — кустарная риторика, позерство, мелодраматическое озорство, сдобренное сивушной сентиментальностью, и безграмотство, возведенное в культ!»

Или Павел Алексеевич Грибин, этот, как самокритично называет он себя, «осколок человека». Беспринципный и увертливый, он утверждает, что в общественной жизни никак нельзя без компромиссов. Автор припечатывает его убийственной репликой: «Нынче компромисс, завтра компромисс... глядишь, и вышел подлец».

В пьесе отозвались и культурные реалии той эпохи. Здесь, в частности, содержится рассказ о некоем модном салоне м-м Сотниковой («Какие-то мрачные субъекты в блузах... Пианистка, скрипач, певец... Читали приехавшие из Москвы молодые писатели... Это должно обозначать протест новых людей против дряблого культурного общества»). Надо иметь в виду, что сама Рашель Хин держала в это самое время литературный салон в Москве, куда были вхожи многие литературные знаменитости. «Эти литературные вечера, дни и беседы — такое наслаждение!.. Всем приятно, легко и свободно», — отметила она в своем дневнике.

Упоминается в драме и «Власть тьмы» Льва Толстого, которую с ужасом читают слуги Грибиных («Там ведь смертоубийство. Младенчика порешили...»). На Рашель Хин эта пьеса Толстого произвела «просто потрясающее впечатление». Она посетила не только ее генеральную репетицию в Малом театре 28 ноября 1895 года, но и спектакли в народном театре «Скоморох». «Пьеса его — настоящая шекспировская драма, — отмечала Хин, — страшная история целого народа, происходящая перед зрителем — в темной, жалкой русской деревне. Весь трагизм „Власти тьмы“ — в ее невероятной эпической простоте. Эти православные христиане, живущие в величайшей империи в конце XIX века, — в сущности, люди пещерного периода».

Забавен в этой пьесе Хин монолог тридцатипятилетней фельдшерицы, бесхитростной и простодушной Дарьи Петровны Кузовской, о том, как она вывела на чистую воду своего начальника-доктора, показав зрителю и попечительнице реальное, а отнюдь не богоугодное положение дел в больнице. А когда расвирепешивший патрон обругал ее за это «форменной психопаткой», Кузовская заявила, что «не желает марать свою плебейскую руку о его дворянскую щеку». По этому поводу один из домочадцев сострил: «Она — жертва исторического момента. Зритель, очевидно, марксист, попечительница — эстетка, а Дарья Петровна — народница». Сарказм вполне понятен, если принять во внимание тенденциозность, вульгарно-социологический запал современной критики, против чего, солидаризуясь с Петром Боборыкиным, выступала и сама Рашель Хин.

Но — увы! — тот ироничный домочадец оказался провидцем. Советские исследователи корили драму как раз за ее безыдейность и неактуальность. Авторитетные театроведы объявили ее «совсем не нужной... запоздало противопоставлявшей растерянную современную молодежь старикам народнического поколения». А историк Малого театра Николай Зограф заключил о пьесе: «Показанная в дни острейших политических событий, в феврале 1905 года, она с особой очевидностью продемонстрировала свою идейную слабость, устарелость суждений, отсутствие перспективы и подлинных исторических конфликтов». Однако драма ценна тем, что показала во всей широте характеры русской интеллигенции, которые не устарели и в тот судьбоносный исторический момент. А тенденциозным критикам хочется напомнить, что «Поросль» была написана Хин в середине 1904 года, когда революционной ситуации в стране еще не наблюдалось.

Зато драма Хин в пяти действиях «Ледоход» была непосредственно посвящена революционным событиям 1905 года. Она была напечатана под псевдонимом

Stanislas Le Char в Петербурге в 1906 году, в типографии купца-миллионера Ефима Дмитриевича Мягкова (1868–1930), издателя серии книг и брошюр марксистского содержания, а также литературы эсеровского и социал-демократического направления (в том числе статей В. И. Ленина и других деятелей революции). В типографиях Мягкова печатались и бесцензурные книги, которые потом нередко конфисковывались по решению суда. Квинтэссенция драмы Хин выражена здесь в словах ее главного героя: «Мы увидим свободу... Что-то переменялось в русской жизни. Это чувствуют все. Старое умерло. Мороз как будто еще злее. Но это перед ледоходом».

Понятно опасение Хин печатать пьесу революционного содержания под своим подлинным именем. Но что сокрыто за псевдонимом Stanislas La Char? Не исключено, что Stanislas – производное от имени ее мужа Онисима Борисовича Гольдовского (1865–1922), которого она называла Стась. А вот слово Le Char в современном ей французском языке означало «военная колесница» (впоследствии так будет аттестоваться «танк»), что в данном контексте могло знаменовать собой «несокрушимую силу революции». Можно также предположить, что Рашель, с ее тонким лингвистическим чутьем (она вслед за Эрнстом Ренаном восторгалась языком галлов XVII века, который «победил Европу»), употребила слово в его прежнем значении, а именно «поплавок». Если воспринять это понятие как метафору и спроецировать ее на встроенный в художественную ткань пьесы образ ледохода на реке, перед нами предстанет революционер, всегда остающийся на плаву.

Пьеса открывается семейным конфликтом. Богатый фабрикант Бутюгин, завзятый реакционер (читает запоем «Новое время»), никак не желает открывать учебные курсы для рабочих, усматривая в них опасность («под видом грамоты... забастовки, 8-часовой рабочий день, политика и тому подобное»). А его дочь, совестливая Саша, инициатор обучения пролетариев, заявляет: «Когда я увидела, на чем покоится наша сытость, мне все опротивело... я знаю, что мне тепло, потому что другим холодно; что мне удобно, потому что другие задыхаются».

Под стать Бутюгину и некоторые его важные гости. Влиятельный генерал Афромеев – сторонник самых жестких и репрессивных мер. Крюкотвор и формалист, он ярый поборник смертной казни, ненавидит Толстого, а о революционерах говорит: «надо расстреливать эту сволочь, как бешеных собак». Организатор еврейских погромов, он объясняет это тем, что «иначе мы рискуем... что вместо евреев народное пламя может перекинуться на... ну, словом, на коренных русских людей». Вторит генералу и присяжный поверенный Майоров, который во всех российских бедах беззастенчиво винит евреев. «Да один только и есть у нас „внутренний враг“ – жид! Социалисты наши, бундисты, анархисты... все жида!.. От свобод их чесноком пахнет... Если не устроить [евреям] грандиозную чистку – мы пропали. Бунты запасных, возмущение в армии, стачки, все их штуки». О том, что подобные взгляды были весьма распространены в среде так называемых «охранителей», свидетельствуют сказанные в том же 1906 году слова известного публициста-почвенника Александра Шмакова: «Русское революционное движение есть движение инородческое, по преимуществу еврейское». И Максим Горький отмечал, что «главный враг русских евреев – русское правительство, в глазах которого каждый еврей – революционер».

Выделяется в окружении Бутягина капиталист-богачей Чумаков, получивший образование в Европе и только что вернувшийся на родину. Он в некотором смысле фрондер, признает, что «мужик голоден, рабочий бунтует, интеллигенция задавлена», и вовсе не считает евреев «гениями зла». Впрочем, в глазах власть предержащих, «блажь» Чумакова при его богатстве вполне простительна. Вот как

аттестуется он в пьесе: «Благоразумен, терпелив, богат, прекрасный оратор... На груди конституция, в груди самодержавие... Идеальный министр». Не намек ли это на конституционных демократов, приверженцев конституционной монархии и развития страны мирным, парламентским путем, без революций, насилий и крови? Или же на партию политических реформ, основатель которой Максим Ковалевский декларировал верность «унаследованной от предков монархии» и выступал против «владычества невежественной черни и против ее исчадия — народного цезаризма». Полемизируя с Онисимом Гольдовским, он категорически противился всеобщему избирательному праву, утверждая, что «в безграмотной, дикой, разноплеменной стране может произойти такая поножовщина и пугачевщина, что [все] взвоят по самодержавию». Рашель Хин писала о таких: «Либеральствующая „с оглядкой“ русская фронда. Что может быть скучней!» И еще: «У нас есть либеральные болтуны, тупицы и трусы, вроде наших слюнвявых кадет». А ведь в 1905 году правительство графа Сергея Витте предлагало кадетам войти в кабинет министров.

Когда Бутюгин рекомендует гостям рачительного и образованного директора своей фабрики, «хорошего еврея» Павла Брауна, Афромеев парирует: «Чем они [евреи] лучше, тем для нас хуже. Нам говорят: они трезвы, трудолюбивы, даровиты... Тем хуже! Тем больше мы должны оборонять от них русского человека... Зачем же мы, законные попечители русского народа, будем подковырять его врага!»

Парадокс, однако, в том, что именно «враг народа» Браун горячо отстаивает права рабочих, печется и о технике безопасности на фабрике, и о пособиях по потере кормильца, протестует против их избиения начальством. Вот что говорит ему мастерской Ефим: «Только вы сами, Павел Львович, знаете рабочего. Со всех сторон его обманывают. Вам он верит». Его называют «каменщиком новой жизни, где не будет рабов», и он свято верит, что «справедливость ведет к свободе». «Я убежден, что мы стоим на грани истории», — говорит этот еврейский Гриша Добросклонов.

Рашель Хин, пожалуй, впервые в русской драматургии дает обаятельный портрет профессионального революционера-еврея, используя для этого все художественно-выразительные средства. Если говорить о традиции, то можно назвать Гесю Гельфман из книги Сергея Степняка-Кравчинского «Подпольная Россия» (1884), революционерку «такой нравственной силы, такого самоотречения и мужества, которые свойственны только героиням». Безгранично преданная принципам социализма, она с жаром бросилась в борьбу, охотно выполняя роли почтальона, рассыльного, часового, хозяйки конспиративной квартиры, была осуждена на вечную каторгу и, будучи беременной, умерла в тюрьме после рождения ребенка, который был у нее отнят. Впрочем, образ Геси начертан писателем однолинейно.

И двадцатидвухлетний студент-социалист Борух Френкель из драмы Евгения Чирикова «Евреи» (1904) заявлял: «Я хочу служить тем, кто голоден!» Он исключен из университета за участие в беспорядках. Интернационалист, воинствующий атеист, он утверждал, что «Маркс полезнее Талмуда», и выступал за «общую солидарность бедняков». Однако и Борух, и Гесья выступали как носители определенной идеи и лишены каких-либо индивидуальных черт. Не то у Хин. Писательница сосредотачивается и на внешности своего героя. Вот авторская ремарка при появлении Брауна на сцене: «Худой брюнет, небольшая бородка, гладкие черные волосы, бледен, глубокие глаза, прекрасный голос, мягкая улыбка, манеры и жесты сдержанные; когда раздражается, темперамент берет свое, голос становится стальным, мимика оживляется, глаза сверкают, как угли, он весь подбирается, как тигр, готовый кинуться на противника». Над столом в его кабинете висит копия репинских бурлаков; налево большой портрет Фердинанда Лассалья, направо — Николая Чернышевского.

Браун из тех революционеров-евреев, которые, по словам историка Сергея Сватикова, «стремились прежде всего освободить русский народ». Убежденный социал-демократ (его политический лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»), он прошел через мрачные казематы царских тюрем и снежные вьюги сибирских острогов. О том, насколько распространенным в России был тип такого революционера, свидетельствуют факты: в 1905 году евреи составляли 34 % всех политических арестантов, а среди сосланных в Сибирь — 37 %; на V съезде РСДРП (Лондон, 1907) около трети делегатов были евреи. Трудно сказать, кто был реальным прототипом Брауна, но, несомненно, автором схвачен типический характер в типических обстоятельствах.

При этом Хин посчитала необходимым показать становление характера «несгибаемого революционера». Вот что рассказывают о нем товарищи по борьбе: «Павел Браун юношей вступил в армию борцов за русскую свободу. Пятнадцатилетним мальчиком он пережил еврейский погром. Он видел, как одни голодные люди в слепой ярости убивали других голодных людей. Такие испытания не проходят бесследно. Слабых они гнут в дугу, а сильных обращают в героев. Павел Браун принадлежал к сильным. Живой ум и благородная душа подсказали ему, что виноваты не жалкие, озверевшие нищие, а та мрачная, злая сила, которая свободных людей обращает в покорное кнуту слепое стадо. Этой злой силе Браун объявил беспощадную войну. Его могучая воля притягивала, как магнит. К нему нельзя было относиться безразлично. Его или ненавидели, или шли за ним».

Пошла за Брауном и Саша Бутюгина, помогавшая ему в распространении нелегальной литературы, сборе средств в фонд стачечного комитета, словом, в революционной агитации и пропаганде. Она видела в нем свой идеал человека и мужчины.

«— Бывают такие минуты, — говорил ей Павел, — когда подлость и бестолковщина русской жизни доводят меня до отчаяния... Такой мрак кругом... И вдруг в этом мраке, словно звезды, мелькнут твои глаза... и я сейчас же оживаю... Не может погибнуть страна, где есть хоть несколько таких женщин, как Саша».

Но вот у Брауна произведен обыск, найдены марксистская литература, прокламации. Рассвирепевший Бутюгин называет Брауна «крамольником», а дочь обвиняет в том, что та «жида в полюбовники взяла». Павла ссылают в Сибирь, в Нохтуйск.

Саша идет на прием к Афромееву просить за Брауна. Речь заходит о прокламациях:

САША: Таких прокламаций ходит по России миллион...

АФРОМЕЕВ: Дело рук того же еврея и его единоплеменников. Ведь он еврей?

САША: Еврейство тут ни при чем.

АФРОМЕЕВ: Ошибаетесь. Все, что от евреев, есть гибель.

САША: Иисус Христос тоже был еврей.

АФРОМЕЕВ: Это не оправдание для его врагов...

Афромеев называет русский народ «святая серая скотинка» и разглагольствует: «Разве наш народ дорос до свободы!... Это темный, дикий зверь...»

САША: Так думают все, кому выгодно держать народ в рабстве... Да ведь это самый ужасный цинизм!.. «Серая скотинка»!.. из которой высасываются все жизненные соки, грабят, порют... одурманивают водкой... На ее крови, на крови ее детей строятся дворцы и ее же посылают на убой за чужие леса... Генерал!.. «Серая скотинка» — проснулась!.. Она почувствовала свою силу и свое право... Ее гнев будет страшен... От него содрогнется мир...

Афромеев называет Сашу «петролейщицей» (так аттестовали революционер-поджигательниц петролем (бензином) во времена Парижской коммуны), «фуррией, разнузданной и бесстыдной».

Завершается пьеса революционными событиями 1905 года в Москве, всеобщей забастовкой рабочих и общим пением:

Вставай, подымайся, рабочий народ, —  
 Вставай на врагов, брат голодный,  
 Раздайся крик мести народной:  
 Вперед, вперед!

И, наконец, вожденный царский Манифест 17 октября. Общее ликование. Браун возвращается из ссылки в Москву. Как тут не вспомнить сказанные о Манифесте слова кадета Петра Струве: «Страна свершила великое дело; родилась русская свобода, создан русский гражданин». В действительности, однако, благодаря усилиям и погромной агитации афромеевых и майоровых Манифест спровоцировал небывалую вспышку реакции. Только за двенадцать дней после его обнародования в стране произошло 660 погромов (Одесса, Екатеринослав, Ростов-на-Дону, Белосток и т. д.), погибло 1622 человека, ранено — 3544. Вот и в пьесе в залу торжествующих революционеров врывается черная сотня с ножами, городовые с револьверами и тесаками и набрасываются на публику. Под отчаянные крики «Вот вам Манифест! Вот вам Конституция!» громилы избивают собравшихся. Браун убит...

Огромная людская толпа на его похоронах. Пение «Вечная память» все усиливается. Гигантский венок из красных цветов с надписью «Мученику за народную свободу». Красные флаги: «Свобода для всех граждан», «Да здравствует свободная Россия!». Несколько депутатий с венками и флагами и нескончаемая публика. Гроб ставят на мостки перед могилой. Яркая круглая луна плывет по небу. Свет свечей, сливаясь с лунным светом, бросает блики на лица... Хор затихает. И в торжественной тишине зычный голос: «Товарищи! Мы донесли сюда — до места последнего успокоения — прах одного из лучших людей. Он ни разу не сдался. На школьной скамье он поднял знамя народной воли... и умер с этим знаменем в руках — на пороге русской свободы... Он ненавидел произвол, убивающий жизнь, — жизнь, которую он так любил и которую так мало берег». Характерная параллель — муж Хин Онисим Гольдовский в составе делегации Совета Союзов ездил к московскому генерал-губернатору договариваться об организации похорон убитого черносотенцами социал-демократа, большевика Николая Баумана. То была многотысячная манифестация. «Невиданное зрелище, — писала Рашель Хин. — Этого никогда нельзя забыть. И описать нельзя... я, по крайней мере, не умею... нескончаемая человеческая волна. Идут *вместе*: студенты, рабочие, барышни, дамы, старики, военные, мальчишки. Поют... *Марсельезу*».

В самом финале пьесы — текст самой революционной песни «Вы жертвою пали в борьбе роковой...». Примечательно, что в том же 1906 году Ефимом Мягковым было предпринято в Москве новое издание «Ледохода», к которому были приложены и *ноты* этой песни («Вечная память (Знаменный напев)». Впрочем, тиражи обоих изданий были по решению суда конфискованы, так что до нас дошли лишь считанные экземпляры.

В своем дневнике от 18 октября 1905 года Рашель писала, что члены их семьи стали чуть ли не жертвой кровопролития в Москве, учиненного черной сотней, науськанной на избиение интеллигентов и евреев. Дома они укрывали раненного погромщиками студента, чудом уцелевшего от нападения разъяренных охотнорядцев.

В окна их квартиры полетели камни. И только драгуны, вызванные к месту происшествия знакомым околоточным, спасли Гольдовских от неминуемой гибели. Поэтому на семейном совете было принято решение уехать за границу.

Здесь Хин вновь обращается к теме «поросли» — нового поколения молодежи, но уже в условиях первой русской революции. В 1908 году в Берлине в издательстве Ивана Павловича Ладыжникова (1874—1945), социал-демократа, выпускавшего марксистскую литературу, а также писателей горьковской группы «Знание», вышла в свет драма Хин в одном действии «Под сенью пенатов». Надо отметить, что по своим политическим взглядам писательница явно склоняется влево, свидетельством чему является ее встреча в Париже с известным деятелем освободительного движения священником Георгием Гапоном (1870—1906), организатором «Все-российского союза рабочих», участником неудавшейся попытки вооруженного восстания в Петербурге.

Действие драмы разворачивается в годину революции, однако она остается за кадром и материализуется в виде отдаленного грохота канонады и криков на улице. Все же сосредотачивается на квартире инспектора гимназии Сергея Сергеевича, его супруги, их сына гимназиста Пети, восемнадцатилетней племянницы, воспитанницы Наташи и няни. Их окна наглухо закрыты драпировками, причем взрослые домо-чадцы, дабы не слышать «ужасного шума», придвигают к ним тяжелый шкаф и ширму.

НЯНЬКА: На что лучше!... (*Слышен отдаленный гул и выстрел.*) Опять! Чер-ти океанские... Креста на них нет... Ну мы-то законопатились со всех сторон... чисто гроб... (*Вздыхает.*)

К окну подходит Наташа, отодвигает чуть-чуть ширму и заглядывает за драпировку. Нянька бросается к ней.

— Оставь! Не велено. Увидит дяденька — всю душу вымотает.

НАТАША: Мы тут словно в могиле, няня.

НЯНЬКА: А то и хорошо. В могиле нас никто не видит, ничто не тронет... Пройдет гроза, мы и выползем на солнышко.

ПЕТЯ: Какая тоска! Пробовал читать — ничего не выходит. Десять раз перечитываешь одну страницу... Буквы скачут перед глазами... Удавиться можно... Наташа! Скажи что-нибудь...

Происходит характерный диалог:

НАТАША: Что говорить... Слова и опять слова... Я не могу... Одна мысль — сверлит, сверлит... (*Встает и ходит по комнате.*) Там, на улице... люди умирают... а мы... заперлись на все замки, загородили окна, укрылись потеплее... и не шелохнемся... Стыдно... противно, Петя... Там расстреливают смелых, сильных... которые добывают свободу... для нас с тобой...

ПЕТЯ (*закрывая глаза*): Ужас... ужас... Я с ума сойду.

Во главе угла — опять конфликт поколений, причем обретает он уже откровенно непримиримый, антагонистический характер. Проблема «поросли» решается в новом, революционном ключе:

НАТАША: Самое великое совершается теперь у нас... Создается новый мир...

СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ (*повертывается к ней*): Вот как! Какой же этот мир, позвольте спросить!.. Мальчишки, безбожники, для которых нет ничего святого... Для меня совершенно явно твое сочувствие шайке негодяев, которые не могут быть терпимы ни в каком благоустроенном обществе... Мы... то есть правительство (*ест*). Лояльные граждане, которым дорога культура,

понимают, что для спасения порядка от хаоса анархии приходится прибегать к суровым карам... Я сам педагог и, смею сказать, гуманист... Но бывают исторические моменты, когда родственные чувства должны замолкнуть перед суровой обязанностью гражданина.

И Сергей Сергеевич в назидание Наташе рассказывает о ее родителях, о своей сестре, которая некогда воспылала «легкомысленным чувством» к «фанатику, государственному преступнику», как они сложили головы на эшафоте и как он, «благородный» Сергей Сергеевич, «смело, открыто» сказал министру о невиновности двухлетней дочурки за беззакония отца и матери и дал ей семейный очаг. Он попрекает девушку куском хлеба, воспитанием, образованием, но в первую голову — «дурной кровью», которую, никак «нельзя истребить». Однако разоблачения главы семейства, вопреки ожиданиям, получили прямо противоположный результат. К его удивлению, Наташа, оказывается, давно догадывалась об этом, и виной тому сам бесцеремонный дядюшка, его «взгляды, полуслова». Но главное, то, что в глазах Сергея Сергеевича достойно хулы и поношения, Наташу необычайно обрадовало и воодушевило.

НАТАША: Моя «дурная кровь» (*тихо смеется*)... Дурная кровь, дядя, открывает удивительные вещи...

Очевидно, что «дурная кровь» здесь не просто генетическая категория. Это кровь, пролитая за народное счастье родителями восемнадцатилетней Наташи. А значит, речь идет о преемственности в освободительной борьбе с поколением народников, верность которой хранят такие, как она, Наташа, современные революционеры.

Даже маленького Петю попреки отца Наташе возмутили до глубины души: «Нет!.. Я сейчас убегу отсюда... сейчас!.. И никто меня не удержит (*вскакивает из-за стола и бросается к двери*).».

Пьеса завершается неистовым криком няньки: «Нет их! Нет! Оба... убегли...»

Наташа и Петя тайно покинули постылый дом и присоединились к бастующим...

А вот о следующей подготовленной Хин драме руководитель Малого театра Александр Южин писал ей 20 июля 1910 года: «Я прочел „Наследники“ с настоящим удовольствием. И понятно. Это чуть ли не первая пьеса из тех, которые я читаю по обязанности, носящая на себе печать вкуса и изящества письма. А кроме того, она интересна по коллизиям, лица живые... и даже новые и оригинальные». В начале 1911 года в Петербурге (типографию определить не удалось) текст драмы «Наследники» был напечатан. А свет рампы она увидела в Московском Малом театре 12 октября 1911 года, до 2 ноября состоялось девять спектаклей, после чего в результате шумного скандала была снята с репертуара. Но обратимся к самой пьесе.

Завязка такова. У прикованного подагрой к креслу престарелого мультимиллионера Романа Ильича Волькенберга, выкреста из евреев, прежде властолюбивого дельца, а ныне — умиротворенного мудреца с лицом и речью лессинговского Натана, две категории наследников. С одинаковой страстностью, но с разными целями они грезят об этих презренных, но так хорошо пахнущих миллионах. На одной стороне — вся проживающаяся не у дел семья тайного советника Дмитрия Лузгина, его жена Дарья Михайловна и его дочь, княгиня Софья Чемезова, главная мечтательница о еврейских деньгах. На другой — дочь того Лузгина, только от его первого брака, Варвара. Она осталась в девушках, хотя ей перевалило за тридцать, и в лузгининской семье играет роль Золушки, но Золушки, которая себе на уме и проста лишь на вид.

Надо заметить, что описание дворянской семьи, грезившей о миллионах, разрабатывался Хин и ранее. В повести «На старую тему» (Северный вестник, 1890,

№ 1) показаны родовитые Обуховы. Некогда богатые, но совершенно разорившиеся, они не в силах отказаться от прежних вкусов и привычек, от бахвальства своим ветвистым родословным деревом. Все взаимно грызутся, сваливают вину друг на друга: отец, негодуя на всех, скрывается с томиком Золя; мать пишет бесконечные романы и пьесы в идиллическом вкусе с прологом и эпилогом, которые никто не печатает; а сын («благородный дворянин, собаку через ять писал»), успевший наделать долгов на 40 тысяч рублей, язвит всех своими остротами и с горя, что нет шампанского, напивается сивухой. К несчастью, их мечты о миллионах совершенно бесплодны.

Не то Лузгинины. Они, конечно, признают: «Дела запутаны так! Мы теперь на краю бездны... Блюда с гербами, а есть нечего». Но нацелены на вполне конкретное: «У нас расчет астрономический: наследство». Ими движет самое откровенное вожделение людей с большими аппетитами и малыми деньгами на счет человека, волею случая поставленного близко к их семье (Волькенберг был их свойственником, мужем покойной сестры Дарьи Лузгининой). По словам критика Натана Эфроса, «их родовитое обнищание — обнищание и материальное и духовное, и родовитая жадность до миллионов... даже забрызганных грязью еврейского происхождения, — все это наблюдается и передано верно, и имеет свою бесспорную художественную ценность».

Они из кожи вон лезут, чтобы предупредить все желания и неустанно обихаживать этого, как они его называли, «подлого Шейлока». Причем Хин удивительно точно раскрывает презрительно-брезгливое и вместе с тем заискивающее отношение к еврею (вспомним афористическую формулу А. С. Пушкина из «Скупого рыцаря»: «Проклятый жид, почтенный Соломон!»).

Дама-мотылек Софья (ее блистательно играла Александра Яблочкина) признает, что обхаживание еврея — это не что иное, как «ломать комедию». Она тщательно изучила его привычки, слабости, желания и всячески тщится ему угождать, ловить на лету его мысли, лизоблюдничают. Стараются, чтобы у Волькенберга не было и тени подозрения, будто его хотят эксплуатировать. Под стать ей и глупый и надутый чванством престарелый отец, Лузгинин (актер Осип Правдин), и мать, алчная, ограниченная и ханжа Дарья Михайловна, «фигура интересная... ей бы надо действовать в эпоху Медичи» (актриса Надежда Никулина), и беспутный, вороватый, погрязший в мотовстве брат Гаврик (Иван Худолеев). Эти «охотники за миллионами» приставляют к старику «своего человека», Варю, с помощью которой надеются подчинить Волькенберга своему влиянию и заполучить вожделенное наследство.

Между тем в ходе действия выясняется, что покойная родственница Лузгининых, «легкомысленная» Лиза, с аффективными манерами и «мещанским языком», за двадцать прожитых совместно с ним лет принесла нашему миллионеру лишь «милльон терзаний». Отец-Рюрикович зятем его не признал и проклял дочь, которая «сбежала с жидом». А сама «прелестная Лиза» водила амурсы на стороне, требуя от мужа оплачивать многотысячные карточные долги своих любовников, а в случае замешательства грозя револьвером, визжала: «Жид, ростовщик». В результате «в погоне за новыми ощущениями» Рюриковна «довела себя до того, что последние три года могла спать только... в ванне». Не отставали от Лизы и сами лакомые до поживы Лузгинины: в прошлом они «с наглостью почти эпической» тоже обирали Волькенберга и тоже шипели: «Ростовщик... жид». Потому когда Софья с напускным сожалением говорит, что круг Лузгининых „недостаточно ценил“ Волькенберга, тот иронически отвечает: «С меня довольно!»

Когда Дарья Михайловна просит Волькенберга заплатить внушительную сумму за свое чадо, которому грозит суд за похищенное им у любовницы брилли-

антовое кольцо, тот приводит в пример своего дальнего родственника, которому наказание за проступок такого рода пошло впрок. Та презрительно кривит губы, и Роман Ильич догадывается о причине: «Я знаю, что между ними большая разница... Тот жалкий еврей, или, как по нынешней терминологии, „инородец“, а ваш сын принадлежит к самому высшему слою общества». Однако согласитесь, что в ситуации есть некоторые аналогии.

Ему прекрасно видны все потуги «благочестивейших» свойственников обработать старого «жида», дабы любыми путями заполучить его богатство. И он решительно не желает «процветания такой плесени, как фамилия Лузгининых», и радуется, что «те перед ним кувыркаются».

Критики отмечали, что «старик Волькенберг отлично удался г-же Хин». Образ его не банален, это чрезвычайно привлекательный персонаж с богатым, сложным духовным миром и потому сразу же приковывает к себе внимание. К искусству автора присоединилось и искусство исполнителя. У превосходно игравшего эту роль Александра Южина «и отличный внешний облик, национальный без преувеличенности, живописно старый и отличный тон умиротворенной мудрости и охлажденных чувств, однако зажигающих и теперь еще иной раз в глазах яркий блеск... С полной четкостью проступали выразительность и простота, все элементы души этого старика, с большою волею и большим умом». Вообще финансист Волькенберг становится положительным героем. Если принять во внимание, что ходульная фигура еврея-ростовщика служила в русской литературе да и в произведениях самой Хин мишенью самой едкой и беспощадной сатиры, в этом ее несомненное новаторство.

Престарелый богачей с его острой проницательностью быстро разгадал приставленную к нему Варю и... пленился ею, пообещав в дальнейшем именно ей завещать свое состояние. Потому что понял: Варя не только не намерена служить интересам Лузгининых, но и глубоко их презирает («Я насмотрелась на красу и гордость „избранных сфер“»). И отношение ее к презренному металлу совершенно иное: «Если у меня будут миллионы — миллиарды... я буду сильнее их... Надо быть владыкой золота, а не рабой его!...» В этом весь секрет».

Варвара (ее играла Елена Лешковская, «с большой простотою и большим, сосредоточенным чувством») поведала Волькенбергу, как горек был ее хлеб в постылой барской семье, как она грезила, что «через грязный, тошный постоянный двор лежит путь в другой, увлекательный новый мир». «Теперь такое необычайное, такое неповторяющееся время, — мечтала девушка. — Во всем мире трещат вековые устои, на наших глазах совершается пересоздание истории... Видеть это не украдкой — из подполья, с заднего крыльца, а где хочу, когда хочу и с кем хочу... Да ведь это и есть счастье! Вашим золотым ключом я открою дверь в Будущее! И как знать! Быть может, я там увижу такие чудеса, что у меня крылья вырастут». Ее привлекают «люди в больших массах», которые можно «толкать вперед», и это она называет «чувствовать жизнь».

Волькенберг весьма впечатлен максимами Вари, ее «ненасытным любопытством жизни» и, дабы закрепить ее права на наследство, предлагает: «Самое благоразумное было бы нам повенчаться». И внезапным ходом — женитьбой — спутал все карты незадачливых Лузгининых.

Известный критик Натан Эфрос логику мыслей счастливой наследницы решительно не понимает: «Смотреть, как совершается пересоздание истории, можно и без миллионов или нельзя и при миллионах, — отмечает он. — И потом, что же это за высокая цель — видеть, как трещат вековые устои, хотя бы даже видеть и не с заднего крыльца? И какие чудеса увидит Варвара, когда миллионами Волькенберга откроет дверь в будущее? И какие у нее могут вырасти крылья?» Ему вто-

рит советский театровед, охарактеризовавший «Наследников» как «пьесу, неясно написанную, в которой героиня «неизвестно во имя чего хлопочет». Важно понять, что ломка вековых устоев в России связывалась Хин именно с освободительной борьбой, что наиболее ярко показано в ее драме «Ледоход». И примечательно, что одним из эпизодов названной пьесы стал сбор пожертвований в поддержку рабочих. Понятно, что для того, чтобы «толкать вперед» — в революцию — «людей в больших массах», требовались внушительные финансовые вливания. Ну, как тут не вспомнить Савву Морозова, других жертвователей ассигнований на дело пролетарской борьбы. И хотя в монологе самой Вари нет непосредственных политических аллюзий (возможно, по цензурным соображениям), в драме «Наследники» упоминаются эсдеки и эсеры как действующие политические силы. Свободная Россия — вот то вожделенное Будущее, в борьбе за которое Варя, по-видимому, только и «чувствует жизнь».

Драма вызвала отрицательную реакцию литератора Власа Дорошевича, который назвал ее «шаблонная стряпня г-жи Хин». А вот историк театра Виктория Левитина рассматривает «Наследников» в ряду «еврейской драматургии», внесшей в русскую литературу важную национально-общественную проблематику. Об этом, кстати, свидетельствовал и журнал «Театр и искусство» (1913), утверждая, что «самые модные темы — еврейские темы. Самые хлебные пьесы — пьесы с еврейской начинкой».

На премьере «Наследников» не обошлось без инцидента. Журнал «Театр» сообщил: «Скандал в Малом театре на представлении пьесы Хин „Наследники“... Тенденция автора пьесы не понравилась братьям Прохоровым [владельцам прохоровской мануфактуры. — Л. Б.]. Вооружившись свистками и сиренами и заняв по купонам верхние места, при первом появлении на сцене Александра Южина-Волькенберга они устроили грандиозную обструкцию со свистом, гиканьем и улюлюканьем». Полиция вывела дебоширов из зала, и спектакль продолжился при горячем одобрении публики. Но в правой прессе появились статьи в поддержку хулиганов, изобличающие театр в отсутствии патриотизма. Газета «Земщина» поместила хулиганскую статью под названием «Жидовская пьеса». Другая газетка «Голос Москвы» в заметке под заглавием «Стыдно!» возмущалась тем, что «гнусная пьеса, оскорбительная для русских, ставится на императорской сцене, старательно разыгрывается русскими актерами, а со стороны публики, терроризированной или развращенной инородческой левой печатью, не встречает или почти не встречает протеста». Им вторили и «Московские ведомости», которые возмущались пьесой «русской еврейки Хин, проникнутой фанатической ненавистью к русским аристократам». «Наследники» сразу же вошли в проскрипционный список «Союза русского народа». Шовинисты не уставали повторять, что «на сцене вместо православия, самодержавия и русской народности воцарились безбожие, безвластие, космополитизм», указывая на «вопиющий» пример: вместо «Ильи Муромца» идут «Мирра Эфрос» и «оскорбляющие русское национальное самолюбие „Наследники“ Р. Хин». И сетовали, что «театры не желают ставить, а газеты — рецензировать антисемитские пьесы, и, несмотря на усердные хлопоты крайне правых организаций, они остаются без сцены».

Все это возымело действие, так что Московский отдел Всероссийского театрального союза в письме от 5 ноября 1911 года обращал внимание директора Императорских театров Владимира Теляковского на то, что «Наследники» представляют собой «сплошную злостную карикатуру на родовитую русскую семью, с одной стороны, и идеализацию еврейства в лице банкира, с другой стороны». Это привело к тому, что вскоре пьеса была запрещена. Уже 21 ноября 1911 года Рашель Хин писала во

Францию Максимилиану Волошину: «Пьесу „Наследники“ сняли в Малом театре по приказу из СПб. (под нажимом Союза русского народа). Нельзя ли устроить ее на какой-нибудь парижской сцене? Не возьметесь ли за хлопоты о переводе и постановке?» О дальнейшей судьбе «Наследников» — последней драме писательницы — сведений нет. В 1913 году Хин писала: «...„Наследники“ были сняты за оскорбительное изображение дворянства!»

Впоследствии, уже после Февральской революции, в Москве в 1917 году будет напечатано третье издание пьесы Хин «Ледоход», на сей раз под именем автора и с подзаголовком: «Драма из эпохи освободительного движения 1905 года». Она вышла в типографии знаменитого издателя и культуртрегера Анатолия Ивановича Мамонтова (1839—1905), в то время принадлежавшей его сыну, Михаилу Анатольевичу (1865—1920), человеку оппозиционных взглядов, печатавшему газету «Борьба», орган лекторской группы ЦК РСДРП, а также труды Карла Радека и «Известия Совета рабочих депутатов». Впрочем, это издание пьесы Хин выглядело весьма неказисто: блеклый машинописный текст, напечатанный литографским способом.

После Октябрьского переворота и прихода к власти большевиков оригинальных художественных произведений Хин в печати уже не появлялось. Диктатуру пролетариата она, при всей своей левизне, по-видимому, не приняла и в советскую культуру не вписалась, хотя числилась во Всероссийском Союзе писателей — профессиональной писательской организации для литераторов «старой» (дореволюционной) формации, организованной в 1920 году (и просуществовавшей до 1932 года). Состояла она и членом Общества любителей российской словесности при Московском университете. Известно, что 2 августа 1921 года Рашель Мироновна была командирована Наркомпросом РСФСР в Германию «для изучения детской литературы и детского искусства и лечения», да и на родине аттестовалась «детской писательницей». Но единственная ее публикация в Совдепии — это переиздание драмы «Под сенью пенатов» под новым заглавием «Дурная кровь (На баррикады)», выпущенной в 1923 году издательством «Содрабис», как значилось на титульном листе, «для театра подростков». Акцент пьесы был тем самым несколько смещен, а название стало звучать более революционно и наступательно. Но опять-таки то была литография с машинописи, отпечатанная самым малым тиражом.

Драматургическое творчество Рашели Хин — безусловное явление в русской культуре. Она точно чувствовала пульс времени и именно в драме — наиболее конфликтном виде литературы — воплотила борения молодого поколения с ошестинившейся реакцией, требования угнетенных и обездоленных, настроения и чаяния героев первой русской революции. Созданная ею галерея оригинальных художественных портретов представляет уникальный срез российского общества, схваченный на самом переломе истории.