

СЮЖЕТ «СУД СОЛОМОНА» В ДРАМАТУРГИИ

21 мая 1803 года в Петербургском Большом театре состоялась премьера драмы Л.-Ш. Кенье в переводе А. И. Клушина «Суд царя Соломона». Это было последнее произведение, подготовленное А. И. Клушиным, в ту пору инспектором театральной труппы, для сцены, и одна из первых мелодрам, которые стали особенно популярны в России в 1810—1820-х годах.

Новый драматургический жанр, отличающийся острой интригой, перенесенной в сферу нравственных проблем, эмоциональностью, вниманием к внутреннему миру человека, появился во Франции в конце XVIII века, хотя термин возник позднее. Впервые «мелодрамой» была названа пьеса Р.-Ш. Г. де Пиксерекура «Белый пилигрим» в критической статье актера и теоретика драматургии Ж.-М. де Ларив, опубликованной театральной альманахом «*Courcier des spectacles*» (1801). С 1803 г. Пиксерекур сам стал называть свои произведения для театра «мелодрамами». Однако этот термин долгое время оставался принятым только во Франции.¹ В России такие пьесы называли драмами, историческими или романтическими представлениями. Слово «мелодрама» появилось на афишах только в 1820-х годах.²

Важная роль в мелодраме отводилась музыке. Она усиливала впечатление от лирических эпизодов, подчеркивала драматизм действия, отмечала значительность изображаемых на сцене событий. Парижские «театры бульваров», в которых исполнялись пьесы Ж.-А. Ф. Ламартельера, Ж.-М. Монвеля, Пиксерекура, а затем Кенье и В. Дюканжа, содержали хорошие оркестры.

Мелодрама Кенье «*Le jugement de Salomon*» была представлена в *Ambigu-Comique* в 1802 г. и принесла автору, которого впоследствии современники называли «бульварным Расином», известность. По свидетельству театральной критики, персонажи были обрисованы хорошо и в высшей степени театрально.³ Музыку к спектаклю написал капельмейстер театра А. Кезен (*Quaisain*). В том же году пьеса была напечатана,⁴ а

¹ Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре М., 1955 С. 404

² История русского драматического театра 1801—1825 М., 1977 Т. 2 С. 449

³ *Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800 jusqu'à 1875* par Alphons Roger Paris, 1878 Т. 1 P. 363

⁴ *Le jugement de Salomon, mélo-drame en trois actes, mêlé de chants et de danse, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Ambigu-Comique, le 28 nivôse an X* Par L. C. Gagniez, auteur de la *Forêt Enchantée*, et le *Nourjahad* et *Chérédin* Musique du c'en *Quaisain* Ballets du c'en *Richard* A Paris, se vend au théâtre, an X, 1802 P. 1—39

позднее включена в издание «Collections des théâtres français». ⁵

Библейский сюжет, который Кенье положил в основу пьесы, записан в Третьей книге Царств (III. 16—28).

В Библии сказано, что к Соломону пришли две блудницы с просьбой рассудить их. Они жили в одном доме и почти одновременно родили по ребенку. Ночью сын одной из женщин умер, ибо она «заспала» его. Тогда она положила своего мертвого младенца к груди другой женщины, а живого взяла себе. Утром, увидев возле себя мертвого младенца и взглядевшись в него, эта женщина обнаружила подмену «И сказала другая женщина: нет, мой сын живой, а твой сын мертвый. А та говорила ей: нет, твой сын мертвый, а мой живой. И говорили они так пред царем. И сказал царь: Эта говорит: „Мой сын живой, а твой сын мертвый“, а та говорит: „Нет, твой сын мертвый, а мой сын живой“. И сказал царь: „Подайте мне меч“. И принесли меч к царю. И сказал царь: „Рассеките живое дитя надвое, и отдайте половину одной, и половину другой“. И отвечала та женщина, которой сын был живой, царю, ибо взволновалась вся внутренность ее от жалости к сыну своему: „О, господин мой! Отдайте ей этого ребенка живого и не умерщвляйте его“. А другая говорила: „Пусть же не будет ни мне, ни тебе, рубите“. И отвечал царь и сказал: „Отдайте этой живое дитя и не умерщвляйте его; она его мать”»

В библейском рассказе изображен суд в его древнейшей форме. ⁶ Соломон рассматривает не преступление — кражу ребенка, а словесный поединок между женщинами. Целью суда является установление истины, а не наказание виновной, ибо судьей в библейском смысле подобает быть только Богу (I Книга Царств. 2.10). В Библии этот сюжет является доказательством мудрости Соломона, его права вершить суд над людьми от имени Бога. Рассказ завершается словами: «И услышал весь Израиль о суде, как рассудил царь; и стали бояться царя, ибо увидели, что мудрость Божия в нем, чтобы производить суд».

За испытанием, которому Соломон подвергает женщин, угадывается долгий исторический путь развития человечества от обряда принесения ребенка в жертву до появления табу на этот обряд. ⁷ Древние корни имеет и образ блудницы. На стадии формирования образов герой наделялся профессией, связанной с той стихией, которую он олицетворял. Мать — метафора богини плодородия — в фольклоре и литературе в ре-

⁵ Collection des Théâtres français Mélodrames — V Tome 5 Seulis, Tremblay, Imprimeur de S a R M G R le duc de Bourbon 1829 P 1—66

⁶ Фрейденберг О Поэтика сюжета и жанра Л, 1936 С 97

⁷ Данилевский Р Ю «Eines Kindes blut'ger Mord» (Заметки к теме) // Res slavica Festschrift für H Rothe Zurich, 1994 S 17—24

зультате смещения религиозной значимости превращается в сводницу, прелюбодейку, гетеру, блудницу.⁸

Необычайный драматизм и психологическая достоверность, потенциально содержащиеся в лаконичном библейском эпизоде, в разные эпохи привлекали к нему внимание художников. Назовем, например, миниатюру Сенской Библии XIV в., фреску Рафаэля в Станцы делла Сеньятура в Ватикане, полотна П. Скалберга, Л. Джордано, Н. Пуссена, П. Рубенса, П. Веронезе

Образ мудрого царя Соломона был с древних времен чрезвычайно популярен и на Руси. Притчи о его судах, включая и библейский рассказ, вошли в состав Палеи, древнейшие списки которой восходят к XIV веку⁹ Рассказ Палеи добавляет к этому сюжету несколько деталей. Блудницы здесь названы подругами. Верша суд, Соломон обращается к слугам: «Разрубите этого живого мальчика пополам и отдайте половину его этой, а половину той. И мертвого тоже, разрубив, дайте половину его этой, а половину той».¹⁰

Сюжеты Соломонова цикла, близкие к сказкам новеллистического и анекдотического типа, имели широкую популярность в письменности XVII—XVIII веков, продолжая жить и вне текста Палеи.¹¹ Это делало возможным появление в них мотивировок и новых подробностей «Бысть у некоего евреина народися детище в дому, и прилучися соседовой жене в том дому быти; чад у нея не бысть. И быша рождению младенцову, уснувшие матери и всем в доме, и прибежа нощию соседова жена и украде детище, и принесе в дом свой, и учини детищу краденному рождение, и ляже на одре своем и повеле мужу своему заколоти овцу и кровию помаза срам свой и призва бабу и повеле иерею с потребою быти и как изготовити младенца крестити, и наутрие возташа вси в дому того жителя, где прежде младенец родися в колыбели, младенца не обретоша...» и т. д.¹²

А. Н. Веселовский приводит также древние восточные варианты этого сюжета, которые, несомненно, прежде чем были записаны, долго существовали в устной традиции. Один из них находится в Винае, втором отделе священных писаний буддистов. Рассказывается, что у одного человека не было от жены детей, и он взял себе еще одну жену. Вторая жена

⁸ Фрейдберг О Поэтика сюжета и жанра С 242—243, 305—306

⁹ Лурье Я С Апокрифы о Соломоне // Словарь книжников и книжности Древней Руси Л, 1988 Вып 2 (вторая половина XIV—XVI в.) Часть 1 А—К С 66—68

¹⁰ Памятники литературы Древней Руси XIV—середина XV века М, 1981 С 67, 541 (публ. прим Г М Прохорова)

¹¹ Истоки русской беллетристики Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе Л, 1970 С 329 (исследование Я С Лурье)

¹² Тихонравов Н Летописи русской литературы и древности М, 1862 Т IV, отд II С 142

родила ему сына, которого уступила первой из боязни вызвать ее ненависть Умирает муж, и женщины начинают спорить о ребенке, потому что только на мать переходит право владеть всем домом. Судья хочет убедиться, которая из двух женщин мать, и велит обеим тянуть к себе ребенка изо всей силы, рассчитывая, что настоящая мать будет тянуть осторожнее, чтобы дитя не пострадало.

Другой рассказ помещен в собрании легенд о Будде. В нем говорится, что одна женщина, купаясь, оставила на берегу ребенка. Демон Yakinni принимает образ женщины и просит у матери позволения понянуть ребенка, на самом деле собираясь съесть его. Мать соглашается, но видя, что демон с ребенком на руках убегает, преследует их. Они приходят к жилищу пандита (Будды). Спор решается следующим образом Пандит начертил на полу линию, и, положив на нее дитя, велит одной женщине взять ребенка за руки, другой за ноги и каждой тянуть. Кто перетянет — та и мать. Мать потянула немного, но потом оставила и принялась плакать. Решение известно.¹³

Библейский рассказ о мудром Соломоне, решившем спор женщин, еще в средние века явился благодатным материалом для драматургии, поскольку судебный процесс, представляющий собой словесную борьбу двух сторон, имеет генетическую связь с драматическим действием¹⁴ Наиболее ранними пьесами, использовавшими его, были анонимная «Страсбургская пьеса» (1541), «комедия» Ганса Сакса «Juditium Salomonis» (1551), школьная драма Иоганна Баумгарта «Das Gericht Salomonis» (1561).¹⁵ А. Н. Веселовский указывает на драму Христиана Цирля (Christian Zirl) «Urtheil Salomons», напечатанную в Страсбурге в 1692 г. В ее основе апокрифические и фольклорные суды Соломона, причем они изложены так, что один суд входит в другой по способу скрещивания Второй акт открывается известным судом между двумя женщинами о ребенке.¹⁶

Л.-Ш. Кенье существенно осложнил и дополнил библейский рассказ, сообразуясь с духом времени и вкусами публики.

В мелодраме спор о ребенке ведут деревенская девушка Лелия и Тамира, вдова военачальника Баная. Лелия — обманутая невинность, характерный для литературы того времени образ, который в скрытой форме соотносится с образом блудницы. Дочь богатых родителей, Лелия рано осиротела и жила со своей кормилицей Деборой крестьянскими трудами. По ходу действия пьесы постепенно выяснялось, что за четыре года до изображаемых событий Лелия познакомилась с млад-

¹³ Веселовский А Н Собр соч Пг, 1921 Т 8, вып 1 С 90—92

¹⁴ Фрейденберг О Поэтика сюжета и жанра С 160

¹⁵ Kawerau W Johann Baumgarts «Gericht Salomonis» // Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte 1896 Bd 6 S 1—37

¹⁶ Веселовский А Н Собр соч Т 8, вып 1 С 397

шим братом Соломона Элиофалом. Он был на охоте и увидел Лелию, собирающую цветы. Молодые люди полюбили друг друга, и «любовь привела в заблуждение» их разум. Между тем Соломон призвал Элиофала к себе, и тот, «рассеянный удовольствиями двора» и служебными обязанностями, забыл о своей возлюбленной. Узнав о том, что Лелия родила сына, Элиофал хотел «излить на нее всевозможные благодеяния», но она не приняла их, тем более что сразу после рождения, ночью, ребенок был похищен, а вместо него положен мертвый. Теперь в каждом трехлетнем младенце Лелия ищет черты сходства со своим сыном.

Действие пьесы происходит в день бракосочетания Соломона и Египетской царевны. Лелия со своей кормилицей пришли в Иерусалим, чтобы увидеть этот пышный праздник. Лелия в душе надеется встретить Элиофала, тем более что в народе ходят слухи, что он намерен жениться на Тамире, вдове с трехлетним сыном.

Шаг за шагом драматург ведет зрителей к догадке, что Тамира не родная мать этого ребенка. Садовник Морад замечает, что в те редкие минуты, когда Тамира бывает вместе с сыном, она холодна с ним. Нянька младенца рассказывает, что он родился очень слабым, но призванный на помощь врач за одну ночь вылечил его.

Напряженность действия постепенно нарастает. Выясняется, что Банай хотел оставить Тамире, и только рождение сына удержало его от этого шага. Расставшись с мужем, Тамира вынуждена была бы вернуться к своему прежнему «низкому состоянию».

Многочисленные трогательные сцены вызвали у зрителей чувство сопереживания и составляли основное содержание пьесы. Лелия встречает ребенка, в руках у которого гнездо с птенцами. Она уговаривает мальчика положить гнездо на место: «Ты не знаешь, милая крошечка, что мать, которая потеряла детей своих, будет их вечно оплакивать» (д. 1, явл. 2). Насыщен волнующими диалогами эпизод, когда Элиофал встречает Лелию и в его сердце возрождается любовь (д. 2, явл. 3). В душе Лелии борются надежда и отчаяние, когда по знакам на шее и руке ребенка она узнает в нем своего сына (д. 2, явл. 5).

О сцене, когда конфликт между разоблаченной Тамирой и Лелией достигает предельной остроты, следует сказать особо. Это первая кульминация пьесы. Обнимая ребенка, Лелия обвиняет Тамире в его похищении. Она не намерена еще раз терять сына: «Скорей можно вырвать сердце у меня!». Тамира приходит в исступление. Она пытается вырвать мальчика из рук Лелии, и та, после некоторого сопротивления, выпускает его, восклицая с отчаянием: «Ах, она его так больно жала!» (д. 2, явл. 6). Нетрудно заметить, что этот эпизод по способу решения спора напоминает один из восточных вари-

антов сюжета. Он был бы достаточен для разрешения конфликта в пьесе. Но, по замыслу Кенье, время для развязки еще не наступило. Следует еще одна психологически напряженная сцена. Элиофал, в душе которого борются любовь к Лелии и чувство долга по отношению к Тамире, узнает, что ребенок может оказаться его сыном. Взволнованный, он принимает решение обратиться за помощью к Соломону.

Третье действие представляет собой сцену суда, которая разработана с обстоятельностью. Для зрителей важен был не результат суда, он был предопределен, а сам его процесс. Во время суда персонажи пьесы наиболее полно проявляли свою сущность. Это выражалось в их репликах и подчеркивалось сценическим поведением, определяемым авторскими ремарками. Тамира «входит с левой стороны с видом гордым и презрительным и едва кланяется Соломону. Потом Лелия (...) выходит с правой стороны. Вид ее скромн, глаза опущены в землю» (явл. 4). Открываются последние неясные детали и подробности совершенного Тамирой преступления. Именно так оценивается ее поступок в пьесе. У Тамиры была корыстная цель. Похищенный ребенок позволил ей сначала сохранить мужа, а затем стать наследницей его богатства. Близится развязка конфликта. Но Соломон в нерешительности. Тем самым драматическое напряжение еще более усиливается. Царь размышляет: «Каким образом могу я произнести мой приговор без оскорбления правосудия? Одна имела на дитя неоспоримые права даже до сего дня. Другая разрушает их, если не сильными доводами, то, по крайней мере, догадками (...) Желая отдать ребенка одной, может быть, могу я отнять сына у другой. Между тем обе могут быть невинны. Итак, пусть одна из вас сделает великодушную жертву другой. А я клянусь всем моим могуществом наградить эту потерю». Лелия решительно отказывается: «Всеми вашими сокровищами не можете вы мне заплатить за моего сына». Тамира, предчувствуя свое поражение, восклицает: «Мне видеть его у этой женщины! Пусть лучше он погибнет!». Этой репликой она и подсказывает Соломону способ, которым можно разрешить спор. Соломон повторяет ее слова: «Пусть лучше погибнет... Некоторый луч блеснул для меня в глубине мрака (...) (Тамире) Ты меня научила, чем я должен решить... (Солдату) Возьми этого ребенка, умертви его, и чтобы потом драгоценные остатки его тела положены были в два гроба, каждую из этих женщин...» Развязка традиционна. Следует только добавить, что в этом эпизоде участвует и ребенок, который просит пощады у солдата «сложив ручки». В финале истинные родители ребенка Лелия и Элиофал воссоединяются, Соломон лишает Тамиру родового имени Баная, а сама она испытывает глубокое раскаяние: «Я должна заплатить оскорбленной природе. Я менее краснею от преступления, что похитила этого ребенка, нежели от того, что, почитая себя его

матерью, соглашалась видеть его растерзанным пред моими глазами».

Обогащение и расширение сюжета в пьесе Кенье происходит также с помощью второстепенных персонажей. Типичная параллель из низкого состояния к героине и герою — Дебора и Морад. Они не лишены здравого смысла. Их усилиями развивается действие, а рассуждениями о жизни привносится в пьесу легкая ироническая интонация.

Получил развитие и образ Соломона. Библейский царь является лишь его ядром. Как и в Библии, Соломон в мелодраме просит мудрости у Бога, но принять верное решение ему помогают наблюдательность, знание жизни, понимание человеческой души. Звучавшие со сцены рассуждения Соломона о тяжелой обязанности царей вершить беспристрастный суд над людьми и о том, что цари должны быть примером добродетели и благонравия, не выходили за рамки сюжета. Однако значимость этого персонажа подчеркивалась сценическим оформлением эпизодов с его участием. Это были красочные массовые сцены с музыкой и балетом.

Успех мелодрамы Кенье был определен не только достоинствами самой пьесы, но и некоторыми внешними факторами. В середине 1801 г. во Франции были официально восстановлены права католической церкви, и в один из воскресных дней в Париже после более чем десятилетнего перерыва зазвучали колокольные звоны.¹⁷ Появление пьесы, написанной на известный библейский сюжет, соответствовало духу времени и знаменовало возвращение к давно ожидаемому общественному спокойствию.

Усилиями Наполеона весной 1802 г. был заключен долгожданный мир с Англией. Наступили дни всеобщей радости. Популярность первого консула необычайно возросла, день его рождения был объявлен национальным праздником. Мудрый царь Соломон, горячо любимый народом, невольно вызывал ассоциации с Наполеоном, только что, в августе 1802 г., провозглашенным пожизненным первым консулом. Исторической ситуации соответствовали даже некоторые детали библейского сюжета, сохраненные в пьесе. Действие ее происходит в день, когда Соломон берет в жены дочь египетского фараона и тем самым расширяет свои владения. Египетские походы Наполеона (1798) еще не были забыты.

А. И. Клушин обратил внимание на мелодраму Кенье потому, что она отвечала сразу нескольким требованиям, предъявляемым в России начала XIX в. к драматическим произведениям. Она изображала «чувствительных» героев в сложной для них психологической ситуации, предоставляла возможности для богатого сценического оформления спектакля, что в ту пору было модно, и давала возможности драматургу для выра-

¹⁷ Манфред А 3 Наполеон Бонапарт М, 1971 С 390—392

жения его общественно-политических взглядов. Этими возможностями Клушин в первую очередь и воспользовался. Оригинал для перевода послужило французское издание пьесы 1802 г. Сравнение его с наиболее ранним из дошедших до нас списков перевода (РНБ, ф. 550, Q XIV. 62), сделанным в 1808 г. (на с. 41, по другой пагинации 61 — писцовая запись: «окончена перепискою июня 24 дня 1808 года»), показывает, что Клушин значительно расширил роль Соломона, реплики которого превратились в публицистические выступления в духе идей Просвещения. Для более естественного включения одного из пространных монологов Соломона в действие пьесы Клушин добавил эпизод с ребенком. Ребенок спрашивает Соломона: «Отчего это ты царь, а я не боюсь тебя?» На что Соломон, лаская его, отвечает: «Оттого, что дети должны любить отца, а не бояться его. Я проклинаю те страхи, которые презрительная гордость владык сеет между царем и народом. Ежели я могу быть удален на минуту от моих любезных подданных, а они от меня, то низлагаю эту пышную, ненавистную мне корону. Когда не благодарение царя и не любовь народа поддерживает и украшает ее, она тогда недостойна Соломона» (д. 1, явл. 5).

Еще характернее другая написанная Клушиным сцена. Соломону докладывают, что один из подданных осмелился оскорбить его своими суждениями о несовершенстве законов и теперь находится под стражей. Соломон велит тотчас освободить его, «а на несовершенство законов сделать ему свои замечания. И ежели они с пользою граждан более согласны, нежели мои законы, я их завтра приму (...) Если он говорит правду, тогда достоин моего уважения. Если обманывается, то заслуживает наказания. Самое величайшее наслаждение царя простить и, если можно, никогда не наказывать» (д. 1, явл. 6).

В пространных монологах Соломона слышались отзвуки державинских наставлений царям — сохранять законы, помогать слабым, быть «на троне человеком» и отцом своим подданным («Властителям и судиям», «На рождение в севере порфирородного отрока»). Упрекая Элиофала, Соломон говорит: «Брат мой, ты преступник. Удалясь от трона, сошел в хижину затем, чтобы напасть на бессильную, немощную, рыдающую добродетель... Затем ли мы на троне, чтобы сеять преступления и пожинать слезы. Научись знать царя и человека. Чем блистательнее сан первого, тем преступления его ужаснее и вреднее (...) Когда трон царя — трон добродетели — тогда подданный не может быть ни зол, ни порочен» (д. 2, явл. I). «Трон, порфира, алмазы, столь блистательные, не сотрут лучами своими черных пятен в сердце. Думаешь ли ты, что умильный голос бессильной, гонимой добродетели не слышен у престола всемогущего? Нет, мой друг! Будет время, в которое раздастся он сильнее грома, пламеннее мол-

ний. Там — когда мы здесь всемогущи — там, за каждый вздох, за каждую слезу подданного должны мы дать мучительный ответ, там не порфиру, не царя, но человека судить будут» (д. 2, явл. 3).

В обработке Клушина французская мелодрама получила второе рождение. Она стала хорошо вписываться в политическую ситуацию России, проникнутую необычайным воодушевлением в связи с либеральными тенденциями, которыми началось правление Александра I — амнистией политических заключенных и ссыльных, отменой телесных наказаний, смягчением цензуры и другими. Образ либерального царя, царя-гражданина рисовался в первой же сцене пьесы, в разговоре Морада и Деборы: «Вы видели толпу народа, которая собирается со всех сторон, чтобы видеть Соломона? Такова участь добрых царей (...) Кроток, снисходителен, милосерд и мудр, он занимается только нашим спокойствием (...) Какой бедной вдове не отер он слез? Какому сироте не сделался отцом? Так, он более гражданин, нежели царь, более отец, нежели властелин...»

Другие изменения, которые внес Клушин во французский оригинал, должны были сделать пьесу более сценичной. Так, несколько подробнее разработана сцена встречи Лелии и Элиофала, узнавание ребенка по знакам на теле. В ряде случаев Клушин разделил диалоги на более короткие реплики, что сделало речь персонажей живее, позволило придать ей разговорный характер. С этой же целью в текст были включены некоторые реплики: «Идем, идем, Лелия, не думай больше об этом», «Боже мой!». Кое-где добавлены ремарки, которыми должны были руководствоваться актеры: «с небольшой досадою», «с горьким чувством».

В пьесу были включены и новые музыкальные эпизоды — хор, прославляющий царя, и балет (д. 1, явл. 8, 9). Музыка к русскому варианту мелодрамы написал А. Н. Титов, для творчества которого характерны мелодизм, умение передать особенности местного колорита, в данном случае восточного.¹⁸

Успеху пьесы в русском театре способствовали ее богатое сценическое оформление и слаженный актерский ансамбль. В списке пьесы 1808 г. указаны ее первые исполнители. В роли Соломона выступил крупнейший актер начала XIX в. А. С. Яковлев, который умел создать на сцене образ человека с богатым душевным миром и к тому же обладал красивым сильным голосом. Лелию сыграла А. Д. Каратыгина, превосходно передававшая нежные чувства любовниц и матерей и умевшая искренне страдать и плакать на сцене. Большой мастер бытовых ролей В. Ф. Рыкалов исполнил роль садовника Морада. В спектакле участвовали А. В. Каратыгин (Элиофал), старейший актер Н. Д. Сахаров, а также воспитанники теат-

¹⁸ Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре С 63

ральной школы (А. Люстих). Четырнадцатилетняя М. И. Валберхова исполнила роль ребенка. По-видимому, это было одно из первых ее выступлений на сцене, в главной роли она дебютировала в 1807 г.¹⁹

После первого представления 21 мая 1803 г. мелодрама «Суд царя Соломона» исполнялась на той же сцене на следующий день, затем 11 сентября. По несколько представлений состоялось в Петербурге в 1804 и 1805 годах.

В то же время в Москве в здании Петровского театра французская труппа ставила пьесу — оригинал Кенье. Труппа не блистала талантами, и мелодрама в ее постановке успеха не имела. 28 января 1805 г. С. П. Жихарев записал в своем дневнике: «Сегодня, в бенефис мадам Дюпаре и Mérienne давали мелодраму „Le jugement de Solomon” и оперку „La danse interrompte”. Первая пьеса, несмотря на пространное и высокопарное объявление о ее высоком достоинстве, о господствующей в ней с первой до последней сцены нравственности и проч., есть такое литературное уродство, которому и названия придумать не умею, и, сверх того, так скучна, так скучна, что мочи нет! Это древняя мистерия вроде той, „как Олоферну царю Юдифь отрубила голову”. Рыжая m-me Duraçai играла Соломона, а m-me Mérienne — настоящую мать ребенка. Охота же французам давать такой вздор, а нам платить за него деньги!».²⁰

Судьба русского варианта пьесы сложилась благополучнее, хотя напечатана она не была. Текст мелодрамы сохранился в четырех списках. Кроме списка 1808 г., наиболее раннего, сделанного, по-видимому, с авторской рукописи, существует список Московского театра, который относится, вероятно, ко второй половине 1810-х годов.²¹ После войны 1812 года, которая совершенно разрушила хозяйство театра, он заново создавал свой репертуар, расходуя средства главным образом на постановку мелодрам.²² «Суд царя Соломона» представлялся на его сцене по несколько раз в 1817, 1818 и 1823 гг. На Петербургской сцене постановки возобновились в 1813 г., затем по несколько представлений состоялось в 1814, 1820—1823 гг., в 1825 г.

В петербургской Театральной библиотеке хранятся еще два списка пьесы. Рукопись под шифром I.7.2.64, на бумаге с водяным знаком «1825». Это дефектный текст с большим количеством механических пропусков. Самым поздним из сохранившихся списков является цензурный вариант пьесы (шифр 25 998) с надписью от 21 мая 1860 г. о запрещении ее постановки.

¹⁹ История русского драматического театра. Т. 2. С. 188

²⁰ Жихарев С. П. Записки современника Л., 1989 Т. 1: Дневник студента С. 42

²¹ К сожалению, у автора статьи не было возможности познакомиться с этим списком

²² История русского драматического театра Т. 2 С. 280

В годы правления Николая I мелодрама «Суд царя Соломона» сначала сошла со сцены, так как не соответствовала новым, значительно ужесточившимся, цензурным требованиям. В это время запрещалось изображать в театре монархов, говорить о них хорошее или дурное. Запрет распространялся также на их приближенных, слуг и придворных, которые могли своим поведением бросить тень на повелителей. Позже Николай I снял запрещение выводить на подмостки царей, исключая царствующий дом Романовых, но мало кто из драматургов воспользовался этим разрешением.

Цензура относилась с крайней осторожностью ко всему, что было так или иначе связано с религией. Запрещались исторические пьесы, имевшие отношение к церкви, не допускалось изображение церковных обрядов. В 1836 г. в тексте «Ревизора» Н. В. Гоголя цензором были вычеркнуты все упоминания святых угодников, благословения, восклицания «Боже мой!», «Ей-Богу!», слово «безбожник». Не одобрялись также произведения, посягавшие на чистоту семьи, святость брака, изображавшие соблазнительей или соблазнительниц. Цензура вымарывала все, что могло оскорбить женщину.²³

После большого перерыва представления мелодрамы Клушина возобновились в 1847 году в Петербурге (9, 11 и 16 сентября) и Москве (8 и 11 декабря). В 1840-е годы интерес к пьесе проявили некоторые провинциальные театры. В 1844 г. Харьковская театральная дирекция просила в Цензурном комитете разрешения представить на своей сцене среди других драм «Суд царя Соломона».²⁴ Ярославский частный театр, содержащийся купцом М. Я. Алексеевым, включил эту пьесу в репертуарный список, представленный в цензуру в 1848 г.²⁵ В 1858—1859 гг. она же значится в числе пьес, предполагаемых к постановке Ярославским театром, находящимся на содержании «рыбинского купеческого сына» В. А. Смирнова.²⁶

В эпоху Александра II цензурные требования мало изменились. А. Никитенко записал в 1869 г. в своем дневнике: «Вообще для литературы настала эпоха весьма неблагоприятная. Главное, государь сильно против нее вооружен».²⁷ По-прежнему не рекомендовалось изображать на сцене лиц с атрибутами царской власти. Непозволительным считалось изображение в театре церковных атрибутов, религиозных символов, святых или сцен, затрагивающих религиозные чув-

²³ *Дризен Н В* Драматическая цензура двух эпох 1825—1881 Книгоиздательство «Прометей» Н Н Михайлова, [1917] С 5—6, 42, 104—105, 117, 169

²⁴ РГИА, ф 780, оп № 2, № 46, с 32

²⁵ Там же, ф 780, оп № 2, № 42, с 8, 10

²⁶ Там же, ф 780, оп № 2, № 42, с 43, 55, 74

²⁷ *Никитенко А В* Дневник Гос изд худож лит, 1955 Т 2 С 106

ства.²⁸ В рапорте о пьесах, рассмотренных драматической цензурой 21 мая 1860 г., о драме «Суд царя Соломона», готовящейся к постановке Ярославским театром, после изложения сюжета пьесы сказано: «Цензура, имея в виду, что содержание драмы этой заимствовано из священного писания и что в ней одно из главных действующих лиц — царственный пророк Соломон, полагала бы пьесу эту запретить, как неприличную к представлению на сцене».²⁹ Автором перевода назван А. Крутиннин. Возможно, это ошибка чиновника, составлявшего рапорт, или уловка руководителей Ярославского театра, пытавшихся представить известную цензуре пьесу как новый ее перевод. В том же году в рапорте о пьесах для Харьковского театра о драме «Суд царя Соломона» сказано: «...переделанная с французского Клушиным. Пьеса эта была уже в рассмотрении цензуры и, на основании рапорта 21 мая 1860 года № 114, запрещена».³⁰

Хранящийся в Театральной библиотеке цензурный вариант пьесы позволяет увидеть, какие изменения произошли с ней через 57 лет после премьеры.

Во второй половине XIX в. слово «мелодраматизм» стало синонимом театральной посредственности. Трогательные сцены, когда-то вызывавшие слезы у зрителей, теперь казались нелепыми, устаревшими. Поэтому текст пьесы сократился до двух действий прежде всего за счет этих сцен. Сильно сжаты все монологи Соломона, что сделало его образ безжизненным, схематичным. Сокращены рассуждения и других действующих лиц. Сюжет развивается динамично, быстро обнаруживаются все скрытые мотивы, которыми руководствовались в своих поступках персонажи пьесы, но при этом ощущается недостаточность психологических мотивировок. Количество действующих лиц также сокращено, среди них нет Азелии. Сцена суда во втором действии изображается в кратком варианте. В финале нет упоминания о наказании Тамиры, а мудрость Соломона провозглашается «небесной» (но не божественной). В тексте пьесы опущены все музыкальные эпизоды, а описание места действия лишено прежней красочности.

Еще раз переделка Клушина упоминается в 1884 г. в циркулярном отношении Главного управления по делам печати начальникам губерний. В связи с тем что с 1876 г. надзор за театральными представлениями и зрелищами был возложен на полицию, в циркуляре, во избежание недоразумений, печатался перечень пьес, дозволенных к представлению безусловно (то есть без исключения некоторых мест) по 1 января 1888 г. Среди прочих драматических произведений под № 3782 зна-

²⁸ Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. С. 159—160, 169—170, 222, 238.

²⁹ РГИА, ф. 780, оп. № 1, 1860, д. № 37, с. 56.

³⁰ Там же С. 83.

чится «Суд царя Соломона. Драма в 3 д. с хоровыми балетами Подражание Кенье».³¹

Впервые познакомив русского зрителя с творчеством Л.-Ш. Кенье, А. Клушин открыл путь произведениям этого драматурга на российский театр. В период с 1811 по 1823 г. на петербургской и московской сценах с большим успехом шли драма Л.-Ш. Кенье и А. Лемера «Les enfants du bûche-gon» («Дети дровосека», пер. И. И. Вальберха), историческое представление «Jean de Calais» («Жан Калейский, или Мореходец и принцесса португальская», пер. Ф. И. Шеллера), драма «L'ermitte du mont Pausilippe» («Пустынник на горе Павзилиппе, или Торжество невинности», пер. И. И. Вальберха). Сильное впечатление произвела на публику драма Л.-Ш. Кенье и Т.-Б. Добиньи «La pie voleuse, ou La servante de Palaiseau» («Сорока-воровка, или Палезосская служанка», пер. И. И. Вальберха), впервые представленная в 1816 г. Как известно, ее сюжет лег позднее в основу повести А. И. Герцена «Сорока-воровка».

Параллельно «библейскому» сюжету о женщинах и ребенке самостоятельное развитие в драматургии получил и другой, «восточный» его вариант.

В Мюнхене в театральный сезон 1924—1925 гг. с успехом была представлена пьеса в пяти действиях Клабунда (настоящее имя Альфред Хеншке, Henschke, 1890—1928) «Меловой круг», переведенная «с китайского».³²

По сюжету пьесы мандарин по имени Ма покупает «девушку из чайного дома» по имени Чан-Хайтан. Сумма, за которую ее продавали, столь велика, что принц Пао, влюбленный в девушку, вынужден был отступить. У Чан-Хайтан рождается сын, но первая жена мандарина из ревности отравляет мужа и обвиняет Чан-Хайтан и ее брата в убийстве мужа и похищении ребенка. Принц Пао, став к этому времени императором, решает спор. Он очерчивает меловой круг, в него кладут ребенка и обеим женщинам велят тащить его из круга якобы для того, чтобы подлинная мать, имея больше сил, перетянула его к себе. Чан-Хайтан из любви к ребенку дважды выпускает его из рук. Ее признают матерью. В финале она становится женой императора.³³

Круг, являющийся символом светила, солнца, изначально сопутствовал судебному процессу. В древности судьи сидели

³¹ Полный алфавитный список драматическим сочинениям на русском языке, дозволенным к представлению безусловно, с приложением циркулярных распоряжений от 21 марта 1884 года за № 1361, 15-го и 20-го мая 1888 г за № 2139 и 2201 Исправлено и дополнено по 1 января 1888 г СПб, 1888 С 167

³² Автором этой китайской пьесы в спектаклях уругвайского театра был назван писатель XIII в Ли Синг-тао (Театр 1956 № 6 С 163)

³³ *Klabund* Der Kreidekreis Spiel in fünf Akten, nach dem Chinesischen Zürich, 1954

внутри священного круга или полукруга.³⁴ В этом сюжете символическое значение круга приобретает новый аспект. Способ разрешения спора смягчен. Нет речи об убийстве ребенка. Соперничество женщин строится на возможности или невозможности причинения ему боли, вреда.

Б. Брехт увидел пьесу Клубунда в берлинском Лессинг-театре. В 1940 г. он написал новеллу «Аугсбургский меловой круг», в которой использовал понравившийся ему сюжет, а затем пьесу «Кавказский меловой круг» (опубл. в 1948 г.).

Пьеса сохраняет рудименты старого сюжета, но Брехт существенно переосмыслил его.

Действие пьесы происходит в Грузии во времена деспотического княжеского правления. В минуту опасности жена губернатора Нателла оставляет своего сына в колыбели, но не забывает захватить с собой дорогие платья. Ребенка спасает служанка Груше. Ради него она в течение двух лет терпит всяческие невзгоды и унижения, жертвует личной жизнью. Когда Нателла узнает, что сможет стать наследницей большого богатства, только имея сына, она требует вернуть его. В роли судьи выступает деревенский писарь Аздак. По его указанию женщины тянут ребенка, поставленного в начерченный на полу круг, в разные стороны. Но Груше, а не «юридическая» мать отпускает его ручку. Она и побеждает в споре. По мысли Б. Брехта, право называться матерью имеет не та женщина, которая родила ребенка, а та, которая искренне и бескорыстно его любит. Пьеса насыщена психологическими мотивировками. Сюжет восточной легенды служит схемой, на которую наслаивается многовековой человеческий опыт.

³⁴ Фрейденберг О Поэтика сюжета и жанра С 97