

«Невинные крошки» в «Повороте винта»: повесть и оперное либретто

В статье рассматривается тема детства и детской невинности — центральная тема в повести 1898 года Г. Джеймса «Поворот винта» и в одноименной опере Б. Бриттена на либретто М. Пайпер. В данной статье либретто трактуется как драматическое произведение, предлагающее интерпретацию загадочной повести Джеймса. Детские персонажи рассматриваются с точки зрения юнгианства. Аргументы подкреплены письмами Бриттена, материалами, предоставленными Фондом Бриттена — Пирса и интервью с исполнителями партии Майлза.

Ключевые слова: детство, невинность, «Поворот винта», Г. Джеймс, М. Пайпер, Б. Бриттен, У.Б. Йейтс, К.Г. Юнг.

Загадочность детства зиждется на непереводаемости его языка, на лакунах и зияниях в его смыслах. Его конечная и надежная интерпретация невозможна по причине отсутствия инструмента верификации. В этом смысле толкование детства сродни толкованию сновидений. Именно это обстоятельство делает тему детства и детские образы столь привлекательными для художественного фантазирования — как литературного, так и музыкального.

В 1895 году, услышав страшную историю, рассказанную архиепископом Кентерберийским о призраках, Генри Джеймс записал в дневнике:

Это история детей... вверенных заботам слуг в старом загородном доме, так как родители, предположительно, умерли. Слуги, безнравственные и развращенные, разлагают и развращают детей. Дети глубоко испорчены, крайне порочны. Слуги умирают (история умалчивает о том, как это произошло). Призраки слуг, их фигуры, показываются в доме, и они являются детям, словно

приглашая, умоляя, подманивая издалека, находясь по другую сторону опасных преград — глубоких рвов или осевших оград и пр., так что дети могут погибнуть, потеряться, если откликнутся и окажутся в их власти. Пока детей охраняют от них, дети в безопасности, но эти злобные призраки все снова и снова пытаются добраться до них¹.

В этой записи Джеймс недвусмысленно заявляет о том, что влияние призраков было развращающим. Значит ли это, что замысел писателя состоял в том, чтобы изобразить в святочной повести «Поворот винта» действительно «глубоко испорченных» и «крайне порочных» детей?

После публикации «Поворота винта» шокированные газетные обозреватели, хоть и объявили повесть едва ли не лучшим творением писателя, возмутились тем, что автор намекает на преступления против нравственности: «Непостижимо, как мистер Джеймс осмелился <...> избрать предметом изображения инфернальный разврат»².

Примерно так же, но гораздо сдержанней, трактовал «Поворот винта» психолог и парапсихолог Фредерик Майерс, прочитав свежее произведение своего приятеля Джеймса. Вот как он интерпретирует события повести:

Это весьма впечатляющая история одной усадьбы <...> герой и героиня — два милейших ребенка — мальчик 9 лет и девочка 6 лет. Девочка испытывает лесбийские чувства к полуматериализовавшемуся призраку развратной гувернантки, а мальчик (которого за непристойное поведение исключили из школы) испытывает педерастическую страсть [sic] к частично материализовавшемуся призраку развратного слуги. Историю убедительно и с большим достоинством рассказывает гувернантка (хорошая, добродетельная девушка). Слуга [sic] соблазняет первую гувернантку, которая кончает с собой, забеременев (или уже родив ребенка) <...> основной мотив их появления заключается в естественном желании призраков — забрать с собой детей в ад³.

¹ The Notebooks of Henry James / Ed. F. O. Matthiessen and K. B. Murdock. New York, 1947. P. 178–179.

² The Independent. LI (January 5). 1899. P. 73. Цит по: James H. The Turn of the Screw: An Authoritative Text and Background and Sources: Essays in Criticism / Ed. D. Esch and J. Warren. New York, 1999. P. 156.

³ Beidler P. Ghosts, Demons, and Henry James: «The Turn of the Screw» at the Turn of the Century. Columbia, 1989. P. 107.

Очевидно, что Майерс воспринимает происходящее с детьми как клиницист, совершенно однозначно полагая, что Джеймс создал произведение с гомозротическим сюжетом. По всей видимости, Майерсу не было никакого дела до композиционной тонкости этого исключительно двусмысленного текста.

Сам Джеймс в письме к Луи Уолдштейну (1853–1915), автору книги «Бессознательное и его связь с образованием и здоровьем» (*The Subconscious Self and Its Relation to Education and Health*, 1897), признавался в сложностях, которые возникли в процессе работы над повестью, и утверждал, что считает важнейшим нравственный смысл этого произведения, а именно вопрос о том, как всевозможные внешние воздействия могут отразиться на детской психике⁴. Таким образом, писатель выделяет проблему детства как центральную в «Повороте винта».

Внешне простой сюжет чудом балансирует между двумя диаметрально противоположными позициями, каждая из которых последовательно и виртуозно выстроена писателем⁵. Чтобы иметь возможность придерживаться каких бы то ни было ориентиров, воссоздавая собственную картину произошедшего, читатель вынужден — хотя бы на время — встать на одну из крайних точек зрения. Согласно первой, полностью соответствующей позиции гувернантки, Майлз и Флора «одержимы дьяволом», а значит, сомнения, которые почти все время испытывает героиня, напрасны, и нам приходится признать ее вполне вменяемой. Если мы займем противоположную позицию, то есть решим, что «одержима» именно гувернантка, нам следует признать ее невменяемой, что само по себе должно служить доказательством полной невиновности детей.

Майлз и Флора и в самом деле производят на читателя двойственное впечатление, возможно потому, что являются необыкновенными детьми. Читатель вынужден, руководствуясь сведениями и впечатлениями гувернантки, с изрядной периодичностью менять свое мнение о ее воспитанниках. Думается, что восторженная и малоопытная гувернантка выдает желаемое за действительное, конструируя типичную педагогическую модель образцового ребенка своей эпохи: послушного, исполнительного, приветливого, аккуратного, трудолюбивого. Стоит ли говорить о том, что эта модель имеет слабое отношение к реальности: дети — не автома-

⁴ *James H. Letters* / Ed. P. Lubbock. V.1. New York, 1920. P.296–297; или: *James H. The Turn of the Screw: An Authoritative Text...* P.115.

⁵ О знаменитой двойственности «Поворота винта» см., в частности, мои предисловие и комментарий в кн.: *Джеймс Г. Поворот винта*. Санкт-Петербург, 2005. С. 5–24, 397–414, а также в главе 1 моей книги «Фантастика и фантастическое. Поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы». СПб., 2013.

ты и не куклы. Не удивительно, что, столкнувшись с живой природой детства, ее представления и созданные в ее воображении креатуры рассыпаются в прах.

Экспансивная и легковозбудимая девушка, сама недавно освободившаяся от родительской опеки, слишком увлекается своими подопечными, наслаждаясь прежде не испытанными комфортом и волей. Ее легко понять, так как забот у нее было немного, а дети «цвели здоровьем и счастьем». В своих фантазиях она представляет милых крошек наследниками короны, а себя саму — их надежным стражем, наделенным исключительными, королевскими полномочиями, но порой задумывается о том, «что с ними сделает грубая будущность, как она их поранит» (TS 14)⁶. Первые недели, проведенные с «очаровательными» и «кроткими» Майлзом и Флорой, упоительны, наполнены «романтикой детской и поэзией классной комнаты» (TS 18). Героине бесконечно интересно общаться со столь развитыми и талантливыми детьми.

К. Г. Юнг посвятил проблеме детской одаренности несколько работ, в которых заявил, что талант выдвигает значительные требования к психологической, интеллектуальной, моральной и артистической восприимчивости у воспитателя. Желательно, чтобы наставник такого ребенка сам был конгениален. Что же в плане воспитания и образования могла дать столь посредственная провинциальная девушка, как гувернантка из «Поворота винта», например, Майлзу? Ответ очевиден — почти ничего. Лучшее, что она могла бы сделать, — это стать для него близким другом. Но вместо этого гувернантка проецирует на обоих детей свою зависть и комплексы — свои фантазии о том, чего ей самой так сильно не доставало в детстве. Вслед за Юнгом мы можем подозревать, что педагоги, подобные ей, рассуждая об идеальном ребенке, имеют в виду «ребенка во взрослом». Во взрослом, по словам Юнга, «застрял именно ребенок, вечный ребенок, нечто все еще становящееся, никогда не завершающееся, нуждающееся в постоянном уходе, внимании».

Это — часть человеческой личности, которая хотела бы развиться в целостность. <...> В мрачном ощущении своей ущербности он [взрослый] захватывает в свои руки воспитание ребенка, вдохновляется детской психологией, теша себя мыслью, будто

⁶ Я привожу собственный перевод цитат из «Поворота винта», указывая номера страниц издания: *James H. The Turn of the Screw: An Authoritative Text...* (далее TS). Варианты перевода, предложенные И. Дарузес (в кн: *Джеймс Г. Повести и рассказы / Пер. с англ. Л., 1983*) и Н. Васильевой (в кн: *Торжество тьмы: Готический рассказ XIX — XX веков: сборник. М., 2010*), как мне представляется, искажают оригинал.

во время его собственного... детского развития что-то пошло вкривь и вкось, и что это, конечно же, можно будет устранить в последующем поколении⁷.

Гувернантку оправдывают следующие обстоятельства: во-первых, ее молодость и незрелость (кроме того, дети, судя по всему, гениальны, а у их воспитательницы средние способности). Во-вторых, то, с чем ей приходится иметь дело, действительно умопомрачительно. Ей приходится решать пугающие загадки, находясь в полной изоляции и неся тяжкое бремя ответственности. Так, версия о реальности призраков Питера Квинта и мисс Джессел, а следовательно, о виновности детей с одинаковым успехом то подтверждается, то опровергается в повести.

Вполне возможно, что именно Майлз и Флора, а не гувернантка, *первыми оживили* в своем воображении старых друзей — умерших слуг. Удивительная способность детей создавать себе фантомных, химерических друзей хорошо известна. Яркость и убедительность фантазий Майлза и Флоры, а также нездоровая обстановка в усадьбе Блай создали эффект «заразительности эмоций». В таком случае гувернантка, наделенная даром эмпатии, могла воспринять и материализовать их фантазии.

Но вне зависимости от того, были ли призраки фантомами сознания, или они — пришельцы с того света, с их появлением на сцене отношение гувернантки к детям постепенно, но радикально меняется. В дальнейшем она приходит к выводу, что дети уже «ранены», «испорчены», «развращены». Трудно игнорировать тот факт, что гувернантка ни разу не была свидетельницей встреч ее подопечных с призраками, она лишь предполагает, что дети «ощущают», а возможно и видят, инфернальных гостей.

Но даже если на время согласиться с тем, что героиня страдает галлюцинациями, та роль, которую играют привидения, по существу неизменна: с появления «галлюцинаций» (призраков) меняется логика ее поведения. Постоянно сталкиваясь с привидениями (или порождениями собственного сознания), обезумевшая наставница принимается за разоблачение хитроумных поступков детей, пытается отвлечь их от соблазнительных свиданий с покойными слугами. Наталкиваясь на тайны и пытаясь расшифровать загадочные символы, гувернантка приходит к мысли о том, что, поскольку Майлз и Флора испорчены, их детскость — всего лишь прикрытие, маска на лицах не по годам опытных обманщиков.

⁷ Юнг К.Г. О становлении личности // Юнг К.Г. Конфликты детской души. М., 1995. С. 189.

И все же внимательный читатель не может полностью доверять свидетельствам главной героини. Недоверие к гувернантке вызвано не столько остротой и силой ее реакции, сколько тем фактом, что ее оценки столь резко меняются на диаметрально противоположные. С ней происходит стремительная метаморфоза: подозревая, что дети старательно скрывают свою связь с призраками, героиня приписывает им «недетскую хитрость» и «коварство». Отныне она усматривает во всех поступках детей «намеренно преувеличенные проявления любви», «ложь», «притворство», «скверну» и «точный расчет», полагая, что поначалу сама была «околдована», «попалась в хитрую ловушку» и была «ослеплена детской прелестью своих питомцев». Подозрительность, которая теперь неизменно присутствует в ее отношении к детям, оправдывается необходимостью защищать их от «инфернального разврата». Но последствия ее благих намерений, как водится, оказываются губительными.

Незнание того, насколько невинны Майлз и Флора, видят ли они призраков, как далеко простираются их сексуальные познания, неведение относительно намерений призраков (если они и правда появляются), нечеткость добытых гувернанткой доказательств — всё это дает возможность подозревать, что все действующие лица этой драмы (или никто) (не) имеют если не тайные пороки, то тайные желания.

Джеймс намекает на пороки, которым, возможно, предаются воспитанники главной героини: притворство, ложь, воровство, похоть. Однако в распоряжении читателя оказываются лишь твердые доказательства того, что оба ребенка умеют притворяться, дерзить, пользоваться обценной лексикой, а также того, что Майлз украл письмо гувернантки. (Нельзя не заметить, что подавляющее большинство детей замечено в подобных провинностях, и что большинство взрослых опасается того, что языковая искушенность перерастет в телесную.) Все остальные грехи и проступки Майлза и Флоры, вполне вероятно, — всего лишь фантомы болезненного сознания воспитательницы или ужасы, которые возникают в воображении впечатлительных читателей, ведь Джеймс постарался дать пищу их фантазиям. В его готической повести именно «затемнение» и двойственность позволяют проникать в сферу непроизносимого, неслыханного, непостижимого и трансгрессивного.

Отстранившись от решения вопроса о реальности кошмаров, переживаемых детьми и их наставницей, отмечу, что именно авторитарность и догматизм гувернантки, взявшей на себя право «изгонять дьявола», наказывать порок, способствовали окончательной победе зла. Вступив с ним в непримиримую и фанатичную борьбу, героиня не понимает, что лишь с помощью самоотверженного терпения могла бы сохранить привя-

занность и любовь своих подопечных. Однако она решает во что бы то ни стало всецело и безраздельно овладеть душами детей, чтобы спасти их от развращающего влияния призраков.

Последний «допрос» Майлза показывает, что героиня прибегает то к запугиванию ребенка, то к тактичному выведыванию, прекрасно понимая, что в разбирательстве столь деликатного дела она неизбежно совершит «насилие над беспомощным маленьким существом», «внушит ему сознание грубости и вины» (*TS* 80–81) в ответ на всю красоту подаренного им общения. Но это ее не останавливает. В заключительной сцене дознания сохраняется двусмысленность и «затемнение». Так, например, совершенно не ясно, в чем именно признается мальчик, когда называет имена призраков, не ясно также, действительно ли его последние слова являются подтверждением правоты гувернантки, или он всего лишь хочет любым способом прекратить давление на психику. Зло побеждает: вольно или невольно героиня душит Майлза своими страстными объятьями.

Кого бы мы ни объявили виновником болезни Флоры и смерти Майлза — гувернантку или «инфернальных развратников», — очевидно, что в Блэе не нашлось никого, кто проявил бы искреннее сочувствие к этим детям. Избрав жанр «кошмара», психологического триллера, Джеймс, как видим, предусмотрел трагическую развязку, неизбежную, когда в зоне поражения, в центре сражения, на территории конфликта долга, истины и страсти, оказывается ребенок.

По иронии судьбы, Генри Джеймс, так и не сумевший добиться популярности в области драматургии, посмертно оказался в числе авторов, чьи произведения нашли великолепное воплощение в опере. Так, в 1954 году британский композитор Бенджамин Бриттен сочинил оперу «Поворот винта». Годом ранее художественный критик и либреттист Майфенви Пайпер подсказала Бриттену, что эта повесть — многообещающий литературный материал для его очередного опуса. Композитору идея понравилась. Дневники Бриттена свидетельствуют о том, что еще в 1930-е годы он с восторгом прочитал этот текст Джеймса.

Еще до того как был получен заказ от венецианского оперного театра Ла Фениче, Бриттен и Пайпер приступили к работе над кратким содержанием и либретто оперы, обозначив главной темой «соблазнение детей». Отмечу сразу, что текст либретто не содержит никаких прямых указаний на то, что «соблазнение» означало сексуальное соvrращение. Надо отдать должное авторам либретто: они оставили читателя (зрителя) в том самом лабиринте, который придумал Джеймс. Что до опасных аллюзий, то они выражены не столько словесными, сколько музыкальными средствами.

Однако не только музыка, но и словесный текст сохраняет джеймсовскую неопределенность и двусмысленность.

Бриттен принимал самое активное участие в создании либретто. Некоторые конструктивные драматургические идеи принадлежат именно ему. Так, именно он предложил Пайпер сочинить или подобрать стихи, которые будут петь Флора и Майлз. В одном из многочисленных писем, адресованных Пайпер, композитор говорит о том, что было бы неплохо, если бы «Майлз смог аккомпанировать на рояле...»⁸. (Таким образом Бриттен решил сценически подчеркнуть музыкальный талант мальчика.) Так и было сделано: когда Майлз садится к инструменту, в оркестре звучит фортепиано.

Оставив в стороне музыкальный язык оперы Бриттена, проанализирую либретто. Оно представляет собой не только талантливое драматургическое произведение, но и — что наиболее ценно — является одной из самых интересных, новаторских и вместе с тем деликатных интерпретаций повести Джеймса.

После того как композитор и либреттистка определили главную тему оперы — беззащитность невинности, Пайпер стала искать «подсказки» в книгах и снах. Она вспоминала: «В детстве я впадала с состояние крайнего возбуждения и фрустрации, слыша отголоски взрослой жизни, после того, как меня уже отправили в постель»⁹. Одну из таких подсказок либреттистка нашла, перечитывая знаменитое стихотворение У.Б. Йейтса «Второе пришествие» (*The Second Coming*, 1921). Одну из строк этого стихотворения она сделала эпиграфом к либретто. Приведу соответствующую строфу:

Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned...

В переводе Г. Кружкова эти строки звучат так: «*Всё рушится, основа расшаталась, / Мир захлестнули волны беззаконья, / Кровавый ширится прилив и топит / Священные стыдливости обряды*»¹⁰. Переводчик не усомнился в возможности «потопления обрядов». А между тем, слово *ceremony* — кроме очевидного («обряд») — имеет и другой смысл: «одеж-

⁸ Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten 1913–1976. Vol. IV (1952–1957) / Ed. Philip Reed, Marvyn Cooke and Donald Mitchel. Rochester, NY, 2008. P. 219.

⁹ Цит. по: The Operas of Benjamin Britten / Ed. D. Herbert. London, 1979. P. 12.

¹⁰ URL: <http://mirpoezylit.ru/books/6792/146/> (дата обращения: 1.12.2013).

ды», «покров», на что указывает и словарь (хотя надо признать, что в этом значении слово *ceremony* встречается редко). Строки Йейтса выражают ужас перед грядущим апокалипсисом — временем, когда инстинкты восторжествуют над разумом, когда не только обряды будут преданы забвению, но и «покров невинности опустится на дно». Эти слова, неоднократно звучащие в опере в первой картине II акта, призваны сфокусировать наше внимание на триумфе страстей, на разрушительных для детей стихиях, бушующих в Блэе. Либреттистка признавалась:

...Самое завораживающее и возбуждающее в «Повороте винта» — это *не грех, скрытый дымкой зла*, и даже не безответная любовь Гувернантки, которую в какой-то момент мода на фрейдизм сделала ответственной за всё произошедшее, а беззащитность невинности во все времена. Детское невинное любопытство подвергается внешней угрозе, а любопытство юной девушки — угрозе как внутренней, той, что порождена ее собственными страхами и воображением, так и внешней, как свидетельствует ее расстроенное восприятие, которому она неизменно не доверяет. Когда я нашла строку из стихотворения Йейтса «Второе пришествие», использованное в дуэте Призраков, *The ceremony of innocence is drowned*, мне подумалось, что оно резюмирует весь сюжет. И Бриттен сделал ее темой всего произведения¹¹.

Выделенные слова — лучшее свидетельство в пользу того, что авторы намеревались сохранить тотальную двойственность, все лакуны и завесы, туман и лабиринты повести Джеймса. В либретто найдется немало вариаций знаменитых джеймсовских парадоксов, его двойных отрицаний. Достаточно привести один пример из монолога гувернантки (акт II, картина 1): «*Меня развратила невинность, / Какой теперь мне выбрать поворот? / Неведом мне порок, / Но чувствую его и опасаясь, хуже — порок воображаю*»¹². Следует отметить, что авторство этих строк отнюдь не принадлежит Джеймсу.

Как и всякая драма, написанная на основе прозаического произведения, либретто Пайпер, казалось бы, упрощает сложный текст оригинала. Но, по существу, оно, хоть и сгущает некоторые смыслы, все же остав-

¹¹ Цит. по: *The Operas of Benjamin Britten*. P. 22.

¹² «Поворот винта» Бенджамин Бриттена. Концертное исполнение. Британский совет, Гос. Эрмитаж, Новосибирская академия музыки, Новосибирская филармония, Лондонская королевская академия музыки, 2001. С. 30.

Текст либретто приводится по этому изданию в моем переводе, сделанном для постановки 2001. (Далее — *ПВ*).

ляет тайны «Поворота винта» нераскрытыми. Текст либретто добавляет еще одно измерение повести Джеймса, предлагая отсутствовавшую прежде «точку зрения»: призраки получают собственные партии, обретая, таким образом, «право голоса». Читателю повести, как уже было сказано, приходилось довольствоваться догадками о причинах появления призраков, их целях и о характере их взаимоотношений с Майлзом и Флорой (разумеется, если на время встать на сторону «готической» интерпретации).

Некоторым критикам не понравилось то, что призраки появляются на сцене подобно обычным злодеям из плоти и крови. Но если видения гвернантки, описанные у Джеймса, — это всего лишь «объективированные субъективные образы», то материализация столь искусна, что попытка дематериализации обесмысливает повесть. В опере материализовавшиеся фантомы выведены на сцену, что уравнивает шансы противоборствующих сторон: приверженцы «призрачной» интерпретации получают равные шансы со сторонниками «галлюцинаторной» версии. На такой трактовке настоял композитор: прямая речь Питера Квинта и Мисс Джессел должна была открыть слушателю, что именно так сильно привлекало в них детей. Пайпер комментирует:

Один из способов, к которым может прибегнуть Зло, привлекая невинных, — это что-то вроде песни сирен. То, что поет Квинт, выражает тайну, которая, как представляется романтичному одинокому мальчику, окутывает этого загадочного взрослого мужчину»¹³.

Либреттистку упрекали в том, что в сиренических песнях Квинта, обращенных к Майлзу, по существу, нет ничего дурного, порочного. Действительно, до поры до времени у нас нет оснований считать, что призраки, придуманные Пайпер и Бриттеном, — воплощение Зла. Творческая задача, стоявшая перед Пайпер, была непростой. Вот что об этих трудностях говорила либреттистка:

...Как... сделать так, чтобы Майлз восхищался [Квинтом] — а он, безусловно, им восхищался; как сделать Квинта воплощением того, что кажется романтическим ребенку, воплощением неведомого... тайного голоса... тайной жизни, которая вспыхивает тогда, когда гаснет свеча и пр¹⁴.

¹³ Цит. по: The Operas of Benjamin Britten. P. 11–12.

¹⁴ Transcript of Symposium on *The Turn of the Screw* on 8 June 1983. Audio file reference: L:\00112001L Opera Forum.mp3. P.29. Выражаю признательность Фонду Бриттена —

Опера Бриттена рисует образ ребенка, существующего в двух мирах, вернее, в пограничной области между двумя мирами — жизнью и смертью. Вопрос о смерти для этих детей имеет особое значение: все, кого любили Майлз и Флора, умерли. Вполне естественно, что смерть и есть для них главная тайна. Само по себе появление призраков старых друзей показывает детям, насколько проницаема граница бытия и инобытия.

Посмотрим на тексты сиренических песен, сочиненные в стихах — для того, чтобы, как объясняла Пайпер, поэтическим образом отделить «живых от мертвых».

КВИНТ (*невидимый*): Майлз!..

МАЙЛЗ: Я здесь! Здесь!

КВИНТ: *Я — все, что чудно, дерзновенно, / Как дикий конь, / Что, всхрапывая, копытом роет твердь прибрежного песка, / Как герой-разбойник, что опустошает земли, / Как царь Мидас и золото его.*

МАЙЛЗ: Золото! О да, золото!

КВИНТ: *Я — изнанка мира, / Крылья Меркурия, / С опушкой зла, лукавства. / Коварный искуситель. / Все тайны и неясные желанья — во мне...*

МАЙЛЗ: Тайны, тайны!

КВИНТ: *Я — потайная жизнь, что будоражит / Во тьме, когда погашена свеча; / Едва слышны шаги на лестнице вверх, вниз. / И странный жест, настойчивое, вкрадчивое слово, / И долгое паренье ночной птицы (ПВ 26).*

Приведенный текст показывает, что посулы Квинта — это перечень того, что сильнее всего будоражит воображение мальчика: богатство, могущество, тайны взрослой жизни. Обращает на себя внимание и то, что Майлз никак не откликается на слова «зло», «лукавство» и «коварный». Они нисколько не задевают мальчика, который, возможно, не понимает их истинного смысла и потому, несмотря на вкрадчивые предостережения призрака, не чувствует опасности. Движущей силой поступков Майлза оказывается желание вырваться из-под опеки, войти в загадочный и манящий мир взрослых мужчин. Такое желание — норма для любого мальчика его возраста.

Не меньше заворожена и Флора, слушающая колдовские песнопения мисс Джессел. Девочку больше всего волнует, кого она найдет в той оби-

тели смерти, куда отправились все, кого она любила. В ответ на ее единственный вопрос к призраку: «Скажи мне, что увижу там?» — мисс Джессел обещает:

Ты встретишь всех, кого оплакали мы вместе. / Красавицу, которую чудовищу отдали, / Русалочку, что плакала одна на берегу, / Психею, Герду, вновь жаждущих любви, / Пандору с гибельным ее сосудом» (ПВ 27).

Обещания мисс Джессел полностью отвечают насущной потребности одинокого ребенка узнать, что плохой конец любовной истории — еще не конец. Как и Майлз, Флора не внемлет завуалированным предостережениям: имя Пандоры ее не настораживает.

Как мы видим, дети околдованы отнюдь не злом, а обещанием чудес. Не потому ли они глухи к призывам и вопросам гувернантки? Но ей нечего противопоставить волшебству, изумительным ночным грезам, видениям дальних стран и образам сказочных героев.

Призывы призраков в опере Бриттена могут быть истолкованы и символически, как голос бессознательного или, говоря словами Юнга, «голос глубин»:

...Голос глубин — это голос более полной жизни, более полного и объемного сознания. Боязнь, которую ощущает большинство обычных людей перед голосом глубин, не столь уж детская, как можно подумать... Часто в голосе глубин бывают парадоксально смешаны самое низкое и самое высокое, самое лучшее и самое гнусное, самое истинное и самое ложное. Такое смешение внешне распаивает бездну смятения, обмана и отчаяния¹⁵.

Юнг, размышляя о вариантах ответа на потребность сверхчувствительного детского сознания, отмечал, что невозможно винить воспитателей в благонамеренной заботе, в том, что они, желая оградить чувствительного ребенка от опасности, «возводят защитные стены и указывают торные пути». Юнговская трактовка, как представляется, дает ключ к пониманию происходящего с детьми. Если сиренические песни призраков — это «голос глубин», то мы можем интерпретировать образы Квинта и мисс Джессел в том числе и как фантомы детского сознания, а не только как

¹⁵ Юнг К. Г. О становлении личности. С. 206.

галлюцинации гувернантки. Это лишний раз подтверждает, что Пайпер и Бриттен весьма искусно поработали с повестью Джеймса.

Но следующий поворот сюжета не заставляет себя ждать. Прекрасные посулы призраков оборачиваются обманом. О действительных целях привидений мы узнаем, когда Питер Квинт обращается к мисс Джессел, отвергая ее притязания и объясняя, что все его внимание направлено отныне на Майлза:

*Ищу я друга, / Что последует за мной / Покорно и бесповоротно, /
Что будет мысль мою ловить / С готовностью, охотно. / Его гор-
дыней, любопытством / Питаться будет моя власть. / За пре-
данность его вознагражу, / Открыв отчаянную страсть. / Тогда
останется одно: / «Покров невинности опустится на дно»
(ПВ 29).*

Отчаявшись обрести взаимность, вернув себе любовь Квинта, призрак Мисс Джессел заявляет свои притязания на Флору.

Характеризуя детские персонажи оперы, крупнейший специалист по творчеству Бриттена Людмила Ковнацкая пишет, что они «одержимы радостью детских игр и пронизаны горечью взросления, беспечны при свете дня и тонут в ночных фантазиях, трогательно и наивно открыты и погружены в тайну, ангельски непорочны и гибельно искушены»¹⁶.

Пайпер и Бриттен смогли полнее, чем это сделано в повести Джеймса, показать детскую психологию, поместив детей в самый центр оперного сюжета. (Это в особенности касается Майлза: его партия столь же весома, а арии и дуэты столь же продолжительны, что и у взрослых героев.) Поначалу очаровательные, Майлз и Флора не кажутся нам необычными или странными детьми, так как до поры до времени не делают ничего, что вызывало бы недоумение. Пайпер лишь добавила конкретные детали, чтобы изобразить жизнь детской, лишь вскользь обозначенную у Джеймса. В либретто прописано, что и как изучают дети, в какие игры играют, какие знают считалки, какие поют колыбельные. Но, как будет сказано ниже, их игры и песни при желании (режиссера, актеров, критиков) можно трактовать не только как невинные забавы.

Пайпер предусмотрела возможность по-разному интерпретировать поступки детей. Так, колыбельная, которую Флора поет кукле, возможно,

¹⁶ Ковнацкая Л. «Поворот винта» Ор. 54, 1954 // Бенджамин Бриттен. «Поворот винта». СПб.: Мариинский театр, 2006. С. 10. Более подробный анализ оперы см. в монографии Л. Ковнацкой «Бенджамин Бриттен» (Л., 1974).

призвана отвлечь внимание гувернантки от появившегося на берегу призрака мисс Джессел. Но и сама по себе колыбельная представляет собой удивительный поэтический текст, который пока не попадал в поле зрения исследователей. Флора, как свойственно девочкам, представляет себя владычицей куклы, она повелевает ее судьбою:

Пусть спит моя крошка, где я прикажу ей. / Сегодня у моря, что всех солонее. / Пусть завтра закроются веки усталые / В полях у далекой московской заставы. / А ныне принцессой восточной лежит, / И турок суровый ее сторожит. / Лишь следующий вечер спустится зарею, / Она обернется пастушкой простою. / Но спи, дорогая, о спи, и когда / Ты вдаль уплывешь по течению сна, / Быть может, моря снова станут дворцом — / Ведь нет постоянного в мире земном» (ПВ 25)¹⁷.

Это текст о сновидческой свободе, позволяющей ребенку перенестись в волшебную страну и стать там героиней сказки. Но, учитывая патологию, которая подспудно сопровождает все события этой страшной истории, колыбельная может восприниматься и как пример пугающей власти воображения, страшной силы травмированного сознания, способного породить фантомы.

В либретто, как и в повести Джеймса, масса загадок, связанных с детьми. Так, неясно, что именно Майлз имеет в виду, когда настаивает, что он — «плохой, правда плохой мальчик» (“I am bad! Really bad”) (ПВ 18). Какую провинность он совершил? Как и в повести Джеймса, единственный серьезный проступок, в котором Майлз уличен, — это кража написанного гувернанткой письма.

Не менее двусмысленна и песня Майлза. К большому удивлению гувернантки, во время урока латыни Майлз поет: «Мало, лучше птицей быть, / Мало, чем порочным быть...» (ПВ 24). Многозначность латинского слова виртуозно обыграна в песенке. *Malo* — это и форма прилагательного «плохой», и форма первого лица единственного числа глагола «предпочитает». Но, кроме того, *malo* обозначает «яблоневые». Сочетание «плохого» и «яблони» наталкивает на мысль о запретном плоде. Что именно запрещает или позволяет себе Майлз, странная песенка про «плохого мальчика» не объясняет. Таким образом, главный вопрос — грешны ли дети, сохранилась ли их невинность, или они соблазнились посулами призраков? — остается открытым.

¹⁷ Перевод колыбельной выполнен Ю. Неменовой.

Поражает своей двусмысленностью и сцена у церкви (акт II, картина 2). Отправляясь на службу, дети поют церковные гимны. Их текст в основном построен на библейских стихах (Пс. 96–97). Однако наряду с дарами земли, которые ассоциируются с божественной благодатью, дети возносят хвалу *морозу, палой листве, драконам, змеям и червям* (ПВ 31). Остается лишь гадать, является ли этот перечень случайным набором слов, пустой болтовней, детской абракадаброй, или намеренным святотатством. В последнем случае приходится согласиться с гувернанткой: «Они не шутят, то, что они говорят, — ужасно» (ПВ 31). Призыв детей восславить «стены и башни... луну и звезды, окна и озера» (ПВ 32) звучит, конечно, не столь дико. Однако нетрудно заметить, что именно *на башне, на озере по ночам* дети встречаются с призраками. Но *в окне* призраков видит только гувернантка. Знают ли об этом дети? Необъяснимо и то, что дети посещают церковную службу, а гувернантка вольно или невольно избегает ее.

Некоторые критики заподозрили авторов либретто в том, что те намеренно ввели в текст педофилические и/или гомоэротические аллюзии. Однако в одном из писем Бриттена к Пайпер есть такие слова:

Всё, что Джеймс говорит, — так это что «Квинт слишком уж вольничал с ребенком». Думаю, сексуальный подтекст указывает лишь на его отношения с мисс Джессел. А Вы как считаете? Кстати, это поможет избежать скандала в Венеции!!¹⁸

Таким образом, композитор, кажется, отвергает возможное трансгрессивное прочтение. Приверженцы квир-теории усматривают гомоэротический подтекст в опере Бриттена прежде всего из-за нетрадиционной сексуальной ориентации самого композитора, а также из-за параллели двух констелляций событий: 1. «Поворот винта» Джеймса опубликован через три года после гомосексуального скандала и суда над Оскаром Уайльдом. 2. Почти полвека спустя одноименная опера написана и поставлена вскоре после того, как Лорд Монтэгью и другие известные британские гомосексуалы были посажены за решетку за нарушение общественной морали. Бриттен и Питер Пирс, знаменитый тенор и партнер композитора, едва не стали жертвами судебного преследования: дошло до того, что в 1953 году полиция явилась к Бриттену домой с инспекцией. Правда, Бриттена и Пирса в итоге оставили в покое. Именно этот контекст объясняет слова композитора «это поможет избежать скандала в Венеции».

¹⁸ Letters from a Life. P. 240.

Но как раз эти обстоятельства заставляют усомниться в том, что либретто намеренно насыщено девиантно-эротическим подтекстом¹⁹.

Придуманый Джеймсом литературный эксперимент в той или иной степени обнажает скрытые пружины, приводящие в движение личные страхи и комплексы читателя, критика, драматурга и режиссера. Объектами эксперимента невольно становятся и дети — мальчики, исполнители партии Майлза²⁰, которые, несомненно, испытывают ни с чем не сравнимую психологическую нагрузку: им приходится играть роль странного ребенка, измученного комплексом вины, жертвы как инфернального, так и педагогического давления.

Первым исполнителем партии Майлза был Дэвид Хеммингз. Этот мальчик, по свидетельству всех окружающих, был достаточно зрел, чтобы догадываться об эротических аллюзиях, заложенных как в тексте Джеймса, так и в либретто. В своих мемуарах Хеммингз пишет: «Понимал ли я Майлза? Да. Он — это я. Думаю, Бен [Бриттен] видел это во мне. Он видел во мне дурное, видел что-то недоброе в моем лице. Он думал, что я испорчен, вот почему Питер Пирс опасался меня, так как тоже считал меня испорченным!»²¹ Но свидетельствует ли это признание о том, что Хеммингз, к которому Бриттен в те годы сильно привязался, действительно был испорченным мальчиком? Думается, что, скорее всего, его мнение о себе было результатом тщательной подготовки к сложной роли, итогом вживания ребенка в образ.

Мне довелось взять интервью у троих исполнителей партии Майлза. Первый — тринадцатилетний англичанин Грегори Монк. Это одаренный, чувствительный ребенок, который выглядел так, будто несет колоссальное бремя ответственности. Впрочем, к моменту постановки «Поворота винта» в 2001 году в Эрмитажном театре силами Королевской академии музыки у него за плечами был уже немалый исполнительский опыт в пер-

¹⁹ В 2002 г. оксфордский профессор Валентайн Каннингэм бросил вызов обществу вкусу, опубликовав статью «Непристойный Бриттен», в которой заявил, что в мнемоническом латинском стишке, который повторяет Майлз во время урока, перечислены слова, обозначающие мужские гениталии. См.: *Cunningham V. Filthy Britten // The Guardian*. 5 Jan. 2002 URL: <http://www.guardian.co.uk/education/2002/jan/05/arts.highereducation> (Rpt. In: *Wilson A. The Classics Page*. 15 May. 2002. <<http://www.users.globalnet.co.uk/~loxias>). Однако работы К. Стрея полностью опровергают тезис Каннингэма: *Stray C. A. The smell of Latin Grammar // Bulletin of the John Rylands Library University Library of Manchester*. 76 (3). 1994. P. 201–222; *Stray C. A. A Preference for Naughty Boys in Apple Trees // ad familiares*. XX. 2001. P. V–IX; *Stray Chr. Sexy Ghosts and Gay Gramarians: Kennedy's Latin Primer in Britten's The Turn of the Screw // Paradigm 2/6* (Aug. 2003). P. 9–13.

²⁰ Партия Флоры написана для взрослой певицы.

²¹ Цит. по: *Bridcut J. Britten's Children*. London, 2006. P. 206.

вокласных труппах. И тем не менее, отец Грегори Монка, всюду сопровождавший мальчика и не сводивший с него глаз, рассказал, что у сына расшатаны нервы.

Второй исполнитель — наш соотечественник Николай Ирви, в чьей трактовке образ Майлза выглядел весьма двусмысленно. Отвечая на вопросы: «Какой он — твой Майлз? Что за характер у этого мальчика? О чем он думает?» — маленький щедушный певец болезненно напрягся и с нажимом произнес: «Он — хороший мальчик!» На вопрос о том, как ему далась эта роль, последовал ответ: «Я очень мучаюсь. Мне снятся кошмары... Мне снится Квинт, он меня преследует».

И, наконец, третий Майлз, Фредерик Уэйк-Уокер, британский оперный режиссер, молодой руководитель труппы Махогани-опера, признался, что исполнение в детстве партии Майлза навсегда отразилось на его психике: с тех пор он не может заснуть, не задернув занавеси на окнах, так как боится непрошенных гостей «с того света».

В каком-то смысле оба «Поворота винта», и повесть, и опера, — вне зависимости от их интерпретации — срывают «покров невинности» с героев этой готической истории, бесстрашно обнажая перед читателем и слушателем глубины детской души.

Именно этот факт, а вовсе не трагическое положение гувернантки, эпатарует читателя и зрителя. Финал страшной истории, несмотря на ее двусмысленность, демонстрирует, насколько сокрушительно для всех участников насильственное обнажение тайны ребенка, в особенности если цель — победа любой ценой. Поскольку «Поворот винта» в конечном итоге показывает, что вокруг Майлза и Флоры, говоря словами Юнга, происходит «шабаш силы», неизбежно встает вопрос: какой исход этой борьбы оказался бы благоприятным для детей? Неужели было бы лучше, если бы Майлз отозвался на «голос глубин», а не стал жертвой невротических фантазий гувернантки?²²

Литература:

1. Головачева И. В. Предисловие. Комментарии // Джеймс Г. Поворот винта. СПб.: Азбука, 2005. С. 5–24, 397–414.
2. Головачева И. В. Фантастика и фантастическое. Поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы. СПб.: Петрополис, 2013. 419 с.
3. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М.: Советский композитор, 1974. 392 с.

²² Так, например, Кристофер Палмер, композитор и музыкальный критик, пишет: «Мы почти жалеем о поражении Квинта». Цит. по: *Benjamin Britten. The Turn of the Screw* / Ed. Patricia Howard. Cambridge, London, New York, 1985. P. 113.

4. Ковнацкая Л. «Поворот винта». Ор. 54, 1954 // Бенджамин Бриттен. «Поворот винта». Премьера. СПб.: Мариинский театр, 2006. С. 10–13.
5. *Пайпер М.* Либретто / Пер. И. Головачевой, И. Павлычевой // «Поворот винта» Бенджамина Бриттена. Концертное исполнение. СПб.: Британский совет, Гос. Эрмитаж, Новосибирская академия музыки, Новосибирская филармония, Лондонская королевская академия музыки, 2001. С. 14–44.
6. Юнг К. Г. О становлении личности // Юнг К. Г. Конфликты детской души. М.: Канон+, 1997. С. 185–209.
7. *Beidler P.* Ghosts, Demons, and Henry James: 'The Turn of the Screw' at the Turn of the Century. Columbia: Univ. of Missouri Press, 1989. 160 p.
8. *Bridcut J.* Britten's Children. London: Faber & Faber, 2006. 334 p.
9. *Benjamin Britten.* The Turn of the Screw / Ed. Patricia Howard. Cambridge, London, New York: Cambridge Univ. Press, 1985. 164 p.
10. *Britten B.* Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten 1913–1976. Vol. IV (1952–1957) / Ed. Ph. Reed, M. Cooke and D. Mitchel. Rochester, NY: Univ. of California Press, 2008. 676 p.
11. *Cunningham V.* Filthy Britten // Guardian. Saturday. January 5. 2002. URL: <http://www.guardian.co.uk/education/2002/jan/05/arts.highereducation>
12. *James H.* The Letters of Henry James / Ed. P. Lubbock. V. 1. New York: Scribner's Sons, 1920. 432 p.
13. *James H.* The Notebooks of Henry James / Ed. F. O. Matthiessen and K. B. Murdock. New York: Oxford Univ. Press, 1947. 425 p.
14. *James H.* The Turn of the Screw: An Authoritative Text and Background and Sources: Essays in Criticism / Ed. D. Esch and J. Warren. New York: W. W. Norton & Co., 1999.
15. The Operas of Benjamin Britten / Ed. D. Herbert. London: Hamish Hamilton, 1979.
16. *Stray C. A.* The smell of Latin Grammar // Bulletin of the John Rylands Library University Library of Manchester. 76(3). 1994. P. 201–222.
17. *Stray C. A.* A Preference for Naughty Boys in Apple Trees // ad familiares. XX. 2001. P. V–IX.
18. *Stray Chr.* Sexy Ghosts and Gay Grammarians: Kennedy's Latin Primer in Britten's *The Turn of the Screw* // Paradigm. 2/6 (Aug. 2003). P. 9–13.
19. Transcript of Symposium on *The Turn of the Screw* on 8 June 1983. Audio file reference: L:\00112001L. Opera Forum.mp3. Britten-Pears Foundation.