

Научная статья /  
Research Article

<https://elibrary.ru/VYSUXE>  
УДК 821.111.0  
ББК 83.3(4Вел)6

## ФЕНОМЕН КРИКА В ПОЭЗИИ ТЕДА ХЬЮЗА

© 2023 г. А.А. Мясникова

*Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»,  
Нижний Новгород, Россия*

*Дата поступления статьи: 05 сентября 2022 г.*

*Дата одобрения рецензентами: 27 февраля 2023 г.*

*Дата публикации: 25 сентября 2023 г.*

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-3-46-67>

**Аннотация:** В статье рассматривается феномен художественного изображения крика в творчестве английского поэта XX в. Теда Хьюза. В ходе анализа стихотворений выявляется постепенное семантическое расширение поэтического образа: если в ранней анималистической и ландшафтной лирике крик интерпретируется как выражение страдания животных или олицетворение неживой природы, то в более поздних сборниках, содержащих элементы авторской мифологии, акустический образ становится метафорой божественного присутствия («Адам и священная девятка»), симптомом расщепленности сознания («Прометей на своей скале»), механизмом исцеления психологических травм («Наблюдение за волками»), а также обретает космогонические черты («Ворон», «Пещерные птицы»). Парадигма значений художественного образа завершается «рождением логоса», знаменующим начало коммуникации персонажа с окружающим миром. Семантическая трансформация исследуемого мотива оказывается практически значимой для исследования эволюции авторского мифа поэта. Становление лейтмотива крика в хьюзовском творчестве исследуется с опорой на авторские высказывания в письмах и интервью, а также факты биографии, что выявляет возможность соотнесения метафоры крика с особенностями «поэтического голоса» Теда Хьюза.

**Ключевые слова:** Тед Хьюз, акустический образ, олицетворение, космогония, поэтический цикл, авторский миф, христианство, расщепленность сознания.

**Информация об авторе:** Антонина Александровна Мясникова — аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Большая Печерская, д. 25/12, 603155 г. Нижний Новгород, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2477-9253>

**E-mail:** [amyasnikova1@hse.ru](mailto:amyasnikova1@hse.ru)

**Для цитирования:** Мясникова А.А. Феномен крика в поэзии Теда Хьюза // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 3. С. 46–67.  
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-3-46-67>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

*Studia Litterarum*,  
vol. 8, no. 3, 2023

## THE SCREAM PHENOMENON IN THE POETRY OF TED HUGHES

© 2023. Antonina A. Myasnikova

*National Research University Higher School of Economics, Nizhny Novgorod, Russia*

*Received: September 05, 2022*

*Approved after reviewing: February 27, 2023*

*Date of publication: September 25, 2023*

**Abstract:** The article examines the phenomenon of artistic depiction of the scream in the poetry of the 20<sup>th</sup> century English poet Ted Hughes. The analysis of the poems reveals a gradual semantic expansion of the poetic image: while in early animalistic and landscape lyrics the scream is interpreted as an expression of animal suffering or the personification of wild nature, later collections containing elements of the author's mythology show the acoustic image as a metaphor of the divine presence ("Adam and the Sacred Nine"), a symptom of split consciousness ("Prometheus on his crag"), a mechanism for healing psychological traumas ("Wolfwatching"), and also acquires cosmogonic features ("Crow," "Cave birds"). The paradigm of the meanings ends with the "birth of the logos," marking the beginning of the character's communication with the outside world. The semantic transformation of the investigated motif turns out to be practically significant for the study of the author's myth evolution. Hughes' statements in letters and interviews, as well as the facts of biography, reflect the leitmotif formation in author's work. This fact reveals the possibility of correlating the metaphor of the scream with Ted Hughes' "poetic voice."

**Keywords:** Ted Hughes, acoustic image, personification, cosmogony, poetic cycle, author's myth, Christianity, split consciousness.

**Information about the author:** Antonina A. Myasnikova, PhD Student, National Research University Higher School of Economics, Bolshaya Pecherskaya St. 25/12, 603155 Nizhny Novgorod, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2477-9253>

**E-mail:** amyasnikovar@hse.ru

**For citation:** Myasnikova, A.A. "The Scream Phenomenon in the Poetry of Ted Hughes." *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 3, 2023, pp. 46–67. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-3-46-67>

Крик как психомоторная форма выражения эмоций в качестве объекта гуманитарных исследований имеет богатую семантику. В антропологии и фольклористике крик рассматривается в качестве многофункционального компонента архаической картины мира, инструмента ритуально-магических действий, входившего в звуковой код сельскохозяйственных, боевых, свадебных, родильных и похоронных обрядов, а также части звукового пейзажа, отраженного в языке [3, с. 105]. В психологии крик соотносится с физиологической реакцией организма на страх, отчаяние и боль. Литературоведение, рассматривая крик как акустический элемент психологического портрета или прием олицетворения, чаще всего обращается к вышеупомянутым психологическим или этнографическим интерпретациям. М. Бахтин рассматривал бессловесный младенческий крик как типичное «завершенное высказывание», которое возможно отнести к бытовому жанру, а также, в зависимости от контекста, обнаружить в нем эпические, лирические или драматические родовые черты.

Крик как один из ключевых мотивов творчества британского поэта Теда Хьюза (1930–1998) никогда не становился прежде объектом отдельного исследования. Значимость крика для художественного мира поэта лишь упоминалась в разноаспектных работах таких ведущих хьюзоведов, как К. Сейгар, Э. Ски, Э. Фаас, Л. Сигедж, Д. Трунс и др. Ввиду того, что частотность употребления слов, объединенных семантикой крика, в поэтическом корпусе Хьюза очень велика, представляется важным дать системный анализ мотива крика в хьюзовской поэзии, представив его в динамике.

Поскольку в английском, как и во многих других языках, глагол «кричать» имеет дополнительное значение «плакать», а также входит

в ряд неполных синонимов (рус. «вопить», «выть», «кликать»; англ. “cry”, “shout”, “yell”, “scream”, “shriek” и т. д.), в исследовании были учтены разные словоформы, имеющие указанный семантический ареал. Статистический подсчет показал, что в многостраничном собрании стихотворений Т. Хьюза слово “scream”, например, используется 46 раз, “cry” — 197, “shriek” — 20, “yell” — 7. Неудивительно, что исследователь Д. Трупс назвал творчество Т. Хьюза поэзией кричащих голосов [11].

Целью исследования было проследить обширное использование образов крика и плача в поэтическом наследии Т. Хьюза, описать и объяснить трансформацию их семантики, а также предложить возможный анализ феномена крика у Т. Хьюза в связи с теоретическими интерпретациями крика в психологии (А. Янов, Д. Кёнинг, Э. Скарри, К. Юнг, З. Фрейд, Ж. Лакан), фольклоре (М. Бахтин, Е. Мелетинский, И. Седакова), литературоведении и религиоведении.

С целью демонстрации эволюции функционирования мотива крика на всем протяжении творчества поэта в качестве материала исследования был выбран широкий диапазон стихотворений, взятых как из ранних поэтических сборников Т. Хьюза {«Ястреб под дождем» (“The Hawk in the rain”, 1957), «Луперкалии» (“Lupercal”, 1960)}, так и из книг зрелого периода {«Вудву» (“Wodwo”, 1967), «Ворон» (“Crow. From the songs and the life of crow”, 1970), «Прометей на своей скале» (“Prometheus on his Crag”, 1973), «Пещерные птицы» (“Cave birds”, 1975), «Адам и священная девятка» (“Adam and the Sacred Nine”, 1978)}.

**Крик Природы.** Художественный образ крика иллюстрирует темы вечной борьбы за существование и жесткости природного мира, которые принято считать главными в ранней анималистской и ландшафтной лирике поэта<sup>1</sup>. Крик в стихотворениях этого периода сопровождает как страдания живых существ, так и проявления неживой природы.

В натуралистичной метафорике анималистских стихов Хьюз демонстрирует опыт внимательного наблюдения за повадками животных, умение понять их бессловесную боль. Так, муки овечки, у которой только что забрали новорожденного ягненка, способны вызвать человеческое сострадание. Крик словно отделяется от тела животного и преследует мучителя:

1 “Poetic voice of blood and guts” — один из газетных заголовков в ноябре 1984 г., когда Хьюз стал Поэтом-лауреатом.

Then only the disembodied cry  
Going with the human, while she runs in a circle [15, p. 511].

(Тогда только бестелесный крик / сопровождает человека, пока она бежит по кругу.)

Д. Трупс отмечал, что такое описание дорефлексийного страдания животного воспитывает читателя, открывая «моральное пространство, в котором сочувствие и альтруизм могут конкурировать с естественным эгоизмом» [11].

В стихотворении «Этапы» (“Stations”), по мнению В. Скороденко, изображены уже не просто муки, но «глубокий трагический подтекст бытия, ощущение постоянного присутствия смерти»:

Cries the poulterer’s hare hanging  
Upside down above the pavement  
Staring into a bloody bag

(Вопиет освежеванный заяц / Вися над кровавым прилавком / Вниз головой<sup>2</sup>) [4, с. 6].

Мотив крика в этих примерах не только несет экспрессивную функцию, но и открывает тему «неумолкающего бытия», которая оказывается детально раскрыта в изображении акустики неживой природы в ранней поэзии Т. Хьюза, где поэт приближается к языческому восприятию и описанию природного мира, сопоставляемого с душевной жизнью человека. Небесные светила, природные стихии, земля, камни, деревья, травы имеют свой акустический образ, чаще всего выраженный именно криком: “Seeing the window tremble to come in. / Hearing the stones cry out under the horizons” (“The wind”) [15, p. 37] (Видим, как окна дрожат, пытаюсь спрятаться внутри, / Слышим *крик камней* под горизонтом); “We cling to the earth, with glistening eyes, pierced afresh by the tree’s cry” [15, p. 153] (Мы цепляемся за землю, блестя глазами, вновь пронзенные *криком дерева*); “And the incomprehensible cry / From the boughs, in the wind / Sets us listening for below words” (“A wind flashes the grass”) [15, p. 153] (И *непонятный крик* /

2 Пер. А. Кистяковского.

С ветвей, на ветру / Заставляет нас прислушиваться к словам); “And a scream going on and on to fierce for the ear nerve too deep in the air stillness” (“The brother’s dream”) [15, p. 194] (И непрерывный крик, продолжающий глубоко вонзаться в ушную перепонку из неподвижности воздуха); “The iron river cannot stir. The iron wind leaks out a cry” (“Wolf”) [15, p. 590] (Железная река не движется. / Железный ветер извергает крик). В стихотворении “A Citrine Glimpse” описание крика природы развернуто на несколько строф:

And stones leapt in their prison  
Clay cried out in its chains  
Bedrock in its little-ease, cried with silent open mouth

<...>

He had hardly stepped  
when he heard the *water crying*  
He stared at it it *continued to cry*  
*and sob* under naked shoulders  
He stepped again  
and the swamp quaked and *a cry came*  
All the length of the reeds  
A groan stifled and a silence worse  
He stepped

*And the moon in the bottom of the sea*

*Was a shriek, a gouging*

*The sea was like the hands and the hair*

*Of the moon*

*Whose a shriek brought blood into the mouth* [15, p. 555].

(И камни запрыгали в своей тюрьме / Глина закричала в своих цепях / Скала в оцепенении рыдала с безмолвно раскрытым ртом <...> / Едва он сделал шаг, как услышал, как плачет вода / Он уставился на нее, она продолжала плакать и вздрагивать обнаженными плечами / Он сделал еще шаг, и болото содрогнулось, и раздался крик / По всей длине тростника / Сдавленный стон и тишина еще хуже / Он шагнул / И луна на дне моря / Была криком, раздирающим / Море, похожее на руки и волосы луны / от чьего вопля рот наполнялся кровью.)

Заметим, что Хьюз редко описывает страдания природы независимо от восприятия человека (лирического героя, персонажа, наблюдателя и т. д.). Напротив, почти во всех приведенных цитатах множественные олицетворения неживой природы предваряются, сопровождаются или предшествуют какой-либо человеческой активности («мы слышим <...> крик камней», «мы цепляемся <...> пронзенные криком дерева», «он сделал шаг <...> и луна на дне моря стала криком»). Таким образом, крики и вопли, издаваемые неживой природой, звучат, прежде всего, в сознании наблюдателя, чаще всего пассивного, и являют собой экзистенциональное восприятие мира человеком, словно бы обездвиженным этой трагической акустикой бытия. Экспрессивные олицетворения и неявный психологический параллелизм ранних стихотворений указывают на наследование Хьюзом романтической и — еще сильнее — экзистенциальной литературных традиций.

Таким образом, мотив крика, присутствуя как в анималистской, так и в ландшафтной ранней поэзии Хьюза, подчеркивает и выявляет более масштабное мировидение природной лирики, включающей в себя психический мир человека в его страдании, отделенности от мира природы, расщепленности сознания. Образы хищников — птиц, животных и людей — преподносятся в поэзии как воплощения стихийной энергии природы и человеческой души, порождающей насилие. В более зрелых поэтических сборниках рассматриваемый художественный образ обретет новые функциональные аспекты, однако восприятие крика как непрерывного трагического гула бытия будет сохраняться.

**Крик как центр мироздания.** В переломном для Т. Хьюза поэтическом сборнике «Ворон» семантика крика расширяется. Уже в стихотворении «Ворон на пляже» (“Crow on the beach”) ставится проблема дополнительной интерпретации «зловещего крика и конвульсий моря» [15, p. 229]. Становясь свидетелем борьбы материи с самой собой, Ворон ощущает пределы своего восприятия и решает, что он здесь «нежеланный слушатель». Хьюз планировал показать путь перерождения трикстера в человеческое существо<sup>3</sup>, именно поэтому его путь — это путь любопытства, попытки объ-

3 Кит Сейгар в реконструкции истории «Ворона», основанной на беседах с Т. Хьюзом, сообщал, что сюжет книги должен был завершиться, «как и все квесты, выходом героя из тьмы его преступлений и страданий к чистой мудрости, <...> высвобождением его собственной глубочайшей человечности» [9, p. 171].

яснить окружающее пространство. Мир, в котором Ворон появляется на свет, полон страданий и боли, и в стихотворении «Родословная» (“Lineage”) началом этого мироздания является крик:

In the beginning was Scream  
Who begat Blood  
Who begat Eye  
Who begat Fear  
<...> [15, p. 218].

(В начале был Крик / Что породил Кровь / Что породила Глаз / Что породил Страх.)

Стилизованное под ветхозаветный текст и иронически переименовывающее его стихотворение закольцовывается криком новорожденного: вороненок «кричит о крови» (“screaming for blood”), что отсылает к начальному уровню его родословной (крик) и указывает на тесную связь между творением и его творцом.

Космогоническая семантика крика еще не раз появится в цикле «Ворон». Стихотворение «Две легенды» (“Two legends”) завершается «чудо-вищным заиканием крика, что... не смог возгласить свое солнце» [15, p. 217]; и далее в стихотворении «Тираннозавр-ворон» (“Crow Tyrannosaurus”):

Creation quaked voices —  
It was a cortege  
Of mourning and lament [15, p. 214].

(Создание дрожало голосами — / Это был кортеж / Скорби и плача.)

Полифония мира и концепт «голоса» изначально были крайне важны для сюжетной схемы сборника, реконструированной К. Сейгаром. В начале «Истории Ворона» фигурирует некий бестелесный персонаж, Голос, представленный только акустически и являющийся антиподом Бога. Этот Голос, подобно гётевскому Мефистофелю, заключает с Богом пари о том, что сможет создать на земле существо, намного превосходящее «божественный венец творения» — человека. Таким существом Голос намеревается стать сам и, с воплем восторга погрузившись в материю, воплощается в маленьком



эмбрионе, который позже и становится Вороненком [9, p. 175]. Возможно, именно этот вопль воплощения раздается в начале «Родословной» и продолжает звучать в других стихотворениях.

Исследователь христианских мотивов в творчестве Т. Хьюза Д. Трупс видит в неустрашимом кричащем фоне мироздания «предсмертный крик Христа: агония, полная заброшенность богом» [11]. По его мнению, за сарказмом «Ворона», хотя он и направлен против религиозного пуританизма, содержится непоколебимая истина о страдании живого мира, символом которого является Иисус. И действительно, библейский крик зачастую используется Хьюзом в качестве метафоры и в более поздних стихотворениях: “Gulkana – Biblical, a deranging cry /From the wilderness – burst past us” [15, p. 665] (Гулкана – библейский, безумный крик / Из пустыни – пронесся мимо нас); “casualty of a peculiar cry: / Eloï Eloï / Which is the only sound it ever utters” [15, p. 775] (Жертва особого крика: / Элои Элои / Это единственный звук, / который он когда-либо издает). В последнем примере, взятом из стихотворения «Он нас пожирает» (“Us he devours”), возглас Христа на кресте «Элои, Элои, лама сабахтхани?» («Боже мой, Боже мой, почему ты оставил меня?») (Мк. 15: 34) приписывается страдающим животным.

Гипотеза Д. Труписа не подтверждена прямыми высказываниями Хьюза о семантике крика в его поэзии, однако примечательна одна фраза, содержащаяся в письме поэта христианскому писателю Мерчанту: «Каким-то образом животная жизнь (возможно, вся жизнь вне человеческого эго) стала отождествляться не только с Христом в частности, но и с божественным миром в целом» [16, p. 579–80]. Т. Хьюз не раз писал о том, что животные не теряли райского состояния и могут слышать божественный голос непрерывно. Образ Христа был крайне важен для Хьюза как художественная метафора, это также подтверждается многочисленными высказываниями поэта о творчестве других авторов: «Невозможно не почувствовать, что дух его поэзии стремится к самому обнаженному и беспомощному из всех противостояний: позе распятия, подобной позе Христа. Его молчание – это молчание момента на кресте, после крика» [18, p. 232] (о поэзии Пилзинского); «его воздействие на зрителя подобно <...> ошеломляющему крику о конце всего сущего, о смерти бога – который также является <...> экстатическим криком при его одновременном воскресении» (о гравюрах Баскина) [18, p. 99].

Стоит отметить, что возможна и другая гипотеза: поскольку неповторимый художественный мир сборника «Ворон» включает в себя различные мифологические мотивы (древнегреческие, индейские, палеоазиатские, кельтские, ирландские) [12], справедливо будет предположить, что космогоничность крика имеет языческую (мифологическую) основу<sup>4</sup>. Т. Хьюз считал, что «германская и скандинавская мифологии глубоко укоренены в английском сознании, более близки англичанам, нежели греко-римский пантеон, пришедший в Британию вместе с христианством и вновь утвержденный в эпоху Ренессанса» [17, р. 38–44].

Любопытной представляется возможность выяснить, в какой из этих мифологических систем начало мира каким-то образом соотносится с криком. Практически все мифы о сотворении мира связаны либо с рождением божеств, появляющихся из хаоса и олицетворяющих природные стихии, либо с разрыванием тела первоначального божества и превращением его частей в материальные объекты мира. Скандинавский миф о великане Имире, появившемся из ядовитых рек темного мира, имеет такую же структуру: Один со своими братьями разрывают тело великана на части, из которых появляются земля, океан, камни и т. д. Исследователь Х. Кюрэ указывает на редко замечаемый в этом мифе факт: имя великана в переводе со скандинавского означает «крик», т. е., если следовать аллегорической логике мифа, можно заключить, что первородным хаосом в этом сюжете являлся олицетворенный крик, а процессом творения, мифологического окультуривания этой недифференцируемой субстанции будет являться либо музыка, либо слова. Таким образом, крик в скандинавской мифологии может ассоциироваться с началом, которое через процесс божественного творчества — процесс создания культуры — станет словами и языком, миром, каким мы его знаем [8, р. 315–317]. Кажется вполне вероятным, что Т. Хьюз, учившийся на антропологическом факультете в Кембридже, увлекавшийся в то же время мифологиями народов мира и теориями мифа, мог знать и такую интерпретацию скандинавского мифа о творении мира и хотя бы интуитивно иметь ее в виду при написании стихотворений.

4 К. Сейгар отмечал, что книга создавалась с опорой не только на мифологию трикстеров, но и на всю совокупность из мифов, фольклора и литературы, с которыми Хьюз познакомился к концу шестидесятых [9, р. 171].

Заметим при этом, что в «родословной» Ворона нет места логосу, вороненок, находящийся в конце этой цепи, не говорит, а *кричит* о крови. Мифологическое пространство «Ворона» отличается от скандинавского мифа тем, что настоящие слова здесь так и не появляются. Несмотря на то что поэтика сборника переполнена различными этическими и культурными маркерами, Ворон не может их вербализовать, поскольку эти слова не соответствуют своей истинной сущности. Как человек в поэзии Хьюза разобщен со своими эмоциями и голосом, так и связка «означающее–означаемое» для главного персонажа разорвана: вместо слов из клюва Ворона вырываются чудовищные существа, каковыми, по Хьюзу, и являются творения ложного мифа:

‘No, no,’ said God. ‘Say Love. Now try it. LOVE.’

Crow gaped, and a bluefly, a tsetse, a mosquito

Zoomed out and down

To their sundry flesh-pots [15, p. 211].

(«Нет, — сказал Бог. — Вот так: ЛЮБОВЬ. Попробуй!» / Ворон каркнул — мошка, цеце, комар / Возникли перед ним и разом кинулись / К котлам с кипящим мясом.)

В другом месте реакцией персонажа на произнесенные слова становится самоистязание:

When I said: ‘Civilisation,’

He began to chop off his fingers and mourn.

When i said: ‘Sanity and again Sanity and above all Sanity,’

He disembowelled himself with a cross-shaped cut.

I stopped trying to say anything [15, p. 420].

(Когда я сказал: «Цивилизация», / Он начал отрубать себе пальцы и скорбеть. / Когда я сказал: «Здравомыслие, еще раз Здравомыслие и прежде всего Здравомыслие», / Он выпотрошил себя крестообразным разрезом. Я перестал пытаться что-либо сказать.)

Общее в двух гипотезах генезиса крика — христианской и мифологической — то, что в обоих случаях крик восходит к категории божествен-

ного, которая неотлучно сопутствует персонажу хьюзовских поэтических книг. Божественное происхождение акустических образов наиболее явно проступает в стихотворениях сборника «Адам и священная девятка»<sup>5</sup>, где именно крик становится связующей нитью между персонажем, находящимся в глубоком сне и стагнации, и реальностью: “All this time his cry / Was a breeze happening to dry grass / And his cry / Was starry wind / Having nothing at all to do with him, just passing” [15, p. 444] (Все это время его крик / Был легким бризом, стелющимся по сухой траве / И был его крик / Звездным ветром / Не причастным к нему, просто летящим мимо).

Стихия крика, действующая автономно, все же содержится и в человеческом теле, находясь в его костях в виде «голоса», как призрак духа и сознания, как надежда на преодоление страданий: «помимо этого *голос* сохранялся в его костях» (“Except that a voice sat in his bones”) [15, p. 444].

Поэтическое видение Хьюза здесь полностью согласуется с архаическим пониманием акустической функции человека (голос, крик, плач, пение и т. д.), служащей приметой земного мира в противоположность потустороннему миру, где нет никаких звуков и голосов [2, с. 85]. Именно голос, не покидающий Адама даже во сне, а позднее крик девяти божественных птиц, сообщающих ему о страдании как о необходимом условии перерождения, позволяют герою пробудиться к жизни.

**Крик как инструмент психического исцеления.** В стихотворении «Бери, что хочешь, но плати за это» (“Take what you want but pay for it”), созданном примерно в те же годы, что и сборник «Адам...», образ крика также выполняет воссоединяющую функцию, помогая преодолеть метафизический дуализм материи и духа. Сюжет стихотворения изображает человеческое страдание, обусловленное разделением души и тела, — Бог отделяет тело от души и приговора его к столбу со словами: “This great beast / Shall destroy your peace no more” [15, p. 773] (Этот великий зверь / Больше не нарушит твой покой). Именно вопль, пронизывающий бездыханное распятое тело, запускает механизм возвращения жизни и воссоединения тела с душой:

5 Наиболее детально анализом сборника «Адам и священная девятка» занималась австралийская исследовательница Э. Ски, интерпретировавшая обездвиженность главного персонажа, используя оккультные и алхимические термины [10].

and there came  
 In from his hands and feet up through  
 His bowels and in  
 Through his shoulders and down  
 From all the sutures of his skull a single  
 Cry braiding together all the untried  
 Cries his body could no longer cry [15, p. 774].

(и проник сквозь его ладони и ступни вверх / по нутру к плечам и вниз / ото швов его черепа — / крик, вобравший в себя все крики, на которые его тело уже не было способно.)

Воссоединяющую энергию крика хорошо понимал создатель «театра жестокости» А. Арто, в понимании которого «крик — это изгнание невыносимой внутренней поляризации между жизненными силами и отрицанием смерти, символ созидания и разрушения одновременно, десублимация речи в тело» [12, p. 24]. Можно предположить, что и Хьюз, будучи режиссером спектакля «Оргаст»<sup>6</sup>, воспринимал крики как механизм освобождения художественного смысла от конвенциональности слов и психики актера от клишированной игры: «я хотел избежать <...> склонности актеров “говорить” <...> чтобы каждая фраза была вырвавшимся криком. Воплем или вздохом. <...> Идея была в том, чтобы нестись сломя голову, стартовав на полной мощности и всю дорогу ускоряясь — пока голос не врежется в звуковой барьер или не прорвется сквозь него, и каждая материальная часть не износится, не расплавится или не испарится» [18, p. 642].

Более очевидно психологические функции крика изображены в поэтическом сборнике «Пещерные птицы»<sup>7</sup>, который, наряду с предыдущими упомянутыми книгами Хьюза, был создан как развитие основного поэтического мотива о духовном путешествии и преображении героя. Как и

6 «Оргаст» (“Orghast”) — экспериментальная пьеса, основанная на мифе о Прометее, написанная П. Бруком и Т. Хьюзом и поставленная в 1971 г. на фестивале искусств в Ширазе и Персеполисе. В создании произведения были использованы древние языковые системы, частично — придуманный язык, а также традиции ритуального театра. Целью авторов было установить контакт с аудиторией с помощью чистого звука, в режиме, когда передача смысла выходит за рамки рационального дискурса.

7 Сборник «Пещерные птицы. Алхимическая пещерная драма» (“Cave birds. The alchemical cave drama”, 1975), как и «Ворон», создан в сотрудничестве с художником Л. Баскином.

в книге «Ворон», крик здесь является одним из центральных художественных образов, проявляясь уже в одноименном стихотворении-прологе (“The Scream”), которое разворачивает перед читателем пространство младенческой умиротворенности и защищенности:

There was the sun on the wall — my childhood’s  
Nursery picture. And there was my gravestone  
Which shared my dreams, and ate and drank with me happily [15, p. 419].

(Там было солнце на стене — моя детская картинка / И там был мой могильный камень, который разделял мои мечты / и ел и пил со мной счастливо.)

Мотивы безумия, жестокости и гордыни во второй части текста проявляют поэтическое пространство как бессознательное психически больного: “Calves’ heads <...> Grinned like masks, and sun and moon danced” [15, p. 419] (Головы телят <...> скалились, как маски, а солнце и луна танцевали); “When I saw the little rabbits / with their heads crushed on roads / I knew I rode the wheel of the galaxy” [15, p. 419] (Когда я видел маленьких кроликов / и их раздавленные головы на дорогах / я знал, что вращаю колесо галактики).

Фантазийные образы детства в начале текста тоже не случайны и, по Юнгу, могут сигнализировать о катастрофе сознания и психологическом кризисе [7, p. 165], о котором персонаж не подозревает до тех пор, пока разрастающееся безумие не столкнется с вытесненными моральными ограничениями, внезапно проявляющими себя автономно и физиологически: “The scream / Vomited itself” [15, p. 419] (Крик вышел рвотой сам).

Крик, который в «Вороне» понимается как начало мироздания (внешнего пространства), становится в сборнике «Пещерные птицы» внезапным осознанием ложного эго, начальной точкой духовной трансформации персонажа (во внутреннем мире). Из космогонической метафора крика превращается в психическую. И действительно, многие психоаналитические исследования подтверждают терапевтическую функцию крика. Например, автор книги «Первичный крик» Артур Янов в качестве основополагающего тезиса своей теории определяет крик как «следствие центральной универсальной боли, присутствующей у каждого невротика. Эта боль является исходным ранним страданием, на котором строится весь наступающий

позднее невроз. Эта специфическая боль зачастую не осознается, так как она диффузно распространена по всему организму. Для того, чтобы снова обрести цельность, надо почувствовать и распознать расщепление и испустить крик, который восстановит единство личности» [6, с. 47]. Книга Янова произвела впечатление на Т. Хьюза, «всколыхнув в нем одну гигантскую истину» (“stirred up one giant truth”) о самом себе. В письме к сыну в 1998 г. поэт упоминает этот психоаналитический труд и признается: «временами <...> я пытался <...> установить контакт со своими реальными ресурсами <...> стать целым — вместо того, чтобы обладать двумя умами: у одного — все умные идеи, у другого — настоящие истины и моя настоящая природа. <...> Писательство было в некотором смысле <...> способом сформулировать, как я справлялся с этой задачей» [16, p. 707]. Таким образом, Хьюз осознанно подходил к проблеме восстановления внутренней цельности, и его произведения на эту тему — регистрация в том числе и собственного психического опыта.

Отметим также, что уже в двух рассмотренных сборниках феномен крика предстает как нечто *автономное*, не исходящее от человека, а словно звучащее само по себе, стихийно. Такая автономность в поэзии Хьюза характерна и для других физических проявлений человеческих чувств и эмоций. Например, в том же сборнике «Пещерные птицы» стихотворения «Улыбка» (“The Smile”) и «Усмешка» (“The Grin”) повествуют о словно бы отделившихся от людей человеческих атрибутах смеха и радости, свободно путешествующих по пространству и не находящих себе подходящего пристанища: “It ran through the clouds, a third light / And it ran through the skin of the earth <...> Looking for its occasion” [15, p. 241] (Она промчалась сквозь облака, третий свет / пробежала по коже земли <...> В поиске подходящего случая). То же происходит с мимическим проявлением злорадства — усмешкой, которая в одноименном стихотворении путешествует по лицам несчастных людей, ни на одном не находя покоя: “There was this hidden grin. / It wanted a permanent home. It tried faces / In their forgetful moments, the face for instance <...> Of a man so preoccupied / With the flying steel in the instant / Of the car-crash he left his face / To itself” [15, p. 213] (Жила-была скрытая усмешка. / Хотела найти себе постоянный дом. Она примеряла лица / В моменты их забвения, например, лицо <...> человека, настолько поглощенного / летящей сталью в момент / автокатастрофы, что она оставила это лицо / в покое).

Эти образы в очередной раз иллюстрируют расщепленность человеческого сознания, переходящую в расщепленность человеческого образа, все более напоминающего куклу со злой ухмылкой: “But people were prepared / They met it / With visor smiles, mirrors of ricochet / With smiles that stole a bone / And smiles that went off with a mouthful of blood” [15, p. 241] (Но люди приготовились / Они встретили ее / С улыбками-забралами, зеркалами рикошета / С улыбками, зажавшими кость / И улыбками, полными крови).

Таким образом, в «Пещерных птицах» крик предстает символом автономной человечности, отделившейся от человека, абсолютной истины, с которой ослабевшее эго персонажа уже не в силах справиться.

**Крик как герменевтический потенциал.** Критические работы Хьюза содержат глубокие размышления о феномене боли в связи с воображением и творчеством. В эссе о гравюрах Л. Баскина «Повешенный и стрекоза»<sup>8</sup> поэт пишет об особой энергии творчества, появляющейся в момент смертельной опасности и сильной боли. Эта энергия, по словам Хьюза, сравнима с понятием «дуэнде»<sup>9</sup>, введенным Ф.Г. Лоркой: «дуэнде не появится там, где нет смерти. В мысли, звуке и жесте дуэнде борется с создателем на краю пропасти. Дуэнде ранит — и в исцелении этой раны рождается гений» [14, с. 307]. Аналог дуэнде для Хьюза — мана<sup>10</sup>, возникающая как защитная реакция организма на боль, самоизлечение. Боль — плата за появление маны, именно поэтому великое искусство всегда трагично [9, p. 72].

По мнению исследователя и близкого друга Т. Хьюза К. Сейгара, большинство хьюзовских персонажей на пути своей духовой трансформации проживают именно такое преодоление боли — через близость смерти. Иллюстративным примером исцеления через боль, возникновения «маны» и осознания своей сущности в поэзии Т. Хьюза является поэтический сборник «Прометей на своей скале», состоящий из 21 стихотворения, каждое из которых словно бы знаменует отдельный этап духовного преобразования персонажа. В контексте нашего рассуждения интересно проследить, как

8 “The Hanged Man and the Dragonfly” [18, p. 84–101].

9 Дуэнде, или тенер дуэнде («иметь дуэнде») — испанский термин, обозначающий повышенное состояние эмоций, экспрессии и аутентичности в процессе творчества.

10 Мана — существующая в верованиях сверхъестественная сила, универсальное именованное энергии, применяющейся для применения необычных способностей людьми, животными и объектами неживого мира [5, с. 34].



постепенная трансформация образа крика в этих стихотворениях маркирует стадии преображения героя. Сравнимый с «криком конца света» (“world’s end shout”) первый возглас Прометея, появляющийся во втором стихотворении цикла, связан с избавлением от «стрекочущих помех» (“chattering static of the wind-honed summit”) — птиц, нескончаемо досаждающих герою, еще не успевшему осознать свое положение [15, p. 286]. Несмотря на простоту механизма, этот крик явно магически трансформирует реальность:

The birds became what birds have ever since been,  
Scratching, probing, peering for a lost world —  
A world of holy, happy notions shattered  
By the shout  
That brought Prometheus peace  
And woke the vulture [15, p. 286].

(Птицы стали тем, чем с тех пор были птицы, / Царапающими, снующими, вглядывающимися в затерянный мир — / Мир священных образов о счастье, разрушенный криком, / Принесшим Прометею покой / И разбудившим стервятника.)

Доносящиеся до Прометея как напоминание о наказании «бездонный крик младенца, плач матери, проклятие отца» (“the infant’s bottomless cry, the mother’s lament, the father’s curse”) не дают персонажу уйти в мир грез. Попытка логически осмыслить свой опыт боли и неподвижности в стихотворении показывается как бессвязный поток образов, завершающийся криком:

Was this stone his grave this cradle  
Nothingness nothingness  
over him over him  
Whose mouth and eyes? A mother another  
Prisoner a jailor? He spoke it was a scream [15, p. 289].

(Был ли этот камень его могилой, колыбелью, / Небытием, небытием над ним, над ним, / Чьи уста и глаза? Мать другая / Заключенный — тюремщик? / Он заговорил это был крик.)

Как и в сборнике «Ворон», крику Прометея еще не суждено превратиться в речь, потому что боль на этой стадии отменяет все зрительные и акустические образы. Это лучше всего выражено в стихотворении, не вошедшем в основной цикл, но приведенном в примечаниях к собранию стихотворений:

Prometheus On His Crag

Knew what was coming and his eyes closed

And his scream started. So all that day

The shuddering chestnut tree tore slowly open

<...>

But his scream

Crammed his head and all that day

He saw nothing and he heard nothing [15, p. 1258].

(Прометей На Своей Скале / Знал, что будет дальше, и его глаза закрылись / И начался его крик. И так весь тот день / Дрожащий каштан медленно раскрывался / <...> Но крик / Забил ему голову, и весь тот день / Он ничего не видел и ничего не слышал.)

Надежда на «обретение речи» появляется в 19-м стихотворении цикла, где Прометей, словно окрыленный новым знанием о своей человечности, наконец-то выкрикивает «слова, летящие во всех направлениях как птицы» (“words / Go off in every direction / Like birds”):

So speech starts hopefully to hold

Pieces of the wordy earth together

But pops to space-silence and space-cold

emptied by words scattered and gone [15, p. 294].

(Итак, начинается речь, которая, надеясь удержать / Части многословной земли вместе / Врывается в космическую тишину и космический холод / Опустошенные разбросанными и ушедшими словами.)

Интерпретация семантики крика в упомянутых стихотворениях позволяет выделить в сборнике «Прометей на своей скале» важный мотив — обретение речи как метафоры истины и человечности (способности

к состраданию) через собственную боль, переход из области недифференцированного крика к способности коммуникации.

Боль разрушает язык, возвращая коммуникацию людей к доминирующим в первобытном обществе крикам. По Гегелю, индивидуальную боль нельзя передать, ее можно только выкрикнуть, тем самым объективизировав свой опыт и установив связь с другими субъектами. Согласно мысли А. Янова, «если крик возникает от глубокого, разрушающего чувства, то <...> это исцеляющий крик, а не просто сброс напряжения. <...> Исцеляет не крик сам по себе, а первичная боль <...> означающая, что больной, наконец, может чувствовать» [6, р. 119]. Именно к такому заключению приходит Прометей, рассуждая в предпоследнем стихотворении о назначении стервятника, его личной метафоры боли:

Or was it, after all, the Helper  
Coming again to pick at the crucial knot  
Of all his bonds...? [15, p. 296]

(Или, в конце концов, это был Помощник / Вновь возвращающийся,  
чтобы развязать главный узел / Всех его уз...?)

### **Заключение**

Полисемантический и эволюционирующий образ крика предстает одним из центральных элементов поэтического пространства, созданного Т. Хьюзом в 1960–1980-е гг. Функциональная нагрузка художественного образа в книгах этого периода чрезвычайно разнообразна. Если в ранней поэзии крик описан либо натуралистически (как атрибут страдающего животного), либо как непрекращающийся гул бытия (наиболее ярко представленный олицетворением неживой природы), то в зрелых стихотворениях концепт крика вписан в нарративную структуру авторской мифологии. В сборнике «Ворон» образ крика метафорически соотносится с космогонической семантикой, причем сразу на двух уровнях: языческом и христианском. Авторское внимание к последнему Иисусову возгласу как к метафоре непрекращающегося акустического фона природы и поэтическое описание крика как автономной стихии, не покидающей даже умирающего персонажа, позволяет соотнести образ крика с божественным присутствием, с психическим катализатором, дающим терапевтический эффект и воз-

вращающим силу духа, ума и тела. В психоаналитических терминах такое преобразование расценивается как осознание и преодоление внутренней травмы, вины и психологической расщепленности — процессов, которые метафорически изображены в поэтических сборниках Т. Хьюза.

В связи с проведенным анализом интересно предположить, как поэзия, насыщенная трансформирующейся семантикой крика, формировала поэтический голос Т. Хьюза. Определенно, индивидуальный стиль автора нельзя свести ни к «поэзии кричащих голосов» (Д. Трупс), ни к «поэзии крови и кишок» (газетный заголовок 1984 г). Несмотря на то что в экспериментальной драме Хьюза крик иногда становился непосредственным художественным средством выражения («Оргаст»), поэт никогда не прибегал к глоссолалии как к художественному приему в поэзии. Крик в творчестве Хьюза — прежде всего знак первичной реальности, деконструкции, хаоса, боли, но вместе с тем и пространства, не затронутого ложным мировоззрением. Именно в это нечеловеческое стихийное первоначало («в начале был Крик») персонажи поэзии Хьюза (Ворон, вудву, безымянный герой пещерных птиц, Адам, Прометей) возвращаются каждый раз, когда терпят фиаско в обретении истины, выстраивании диалога с ближними, конструировании порядка. Тем не менее попытки обретения своей идентичности, преобразование, поиск истины — это настоящая движущая сила стихов, поэтому «голос поэта» — это не крик, а преодоление крика посредством силы истинной поэзии, наполненной мифом и преобразующей первобытной энергией.

Почти в каждом сегменте проанализированной семантической парадигмы образ крика противопоставляется логосу как недифференцируемая субстанция смысловому элементу. Возможно, трагичность крика в хьюзовском творчестве связана прежде всего с тем, что крик знаменует отсутствие Слова, безуспешный поиск коммуникации, способной вернуть связь людей с природой, Богом и друг с другом. В первичной онтологии Я–Другой, по словам М.М. Бахтина, «жизненное событие в его целом безысходно: изнутри жизнь может выразить себя поступком, покаянием-исповедью, криком; отпущение и благодать нисходят от Автора. Исход не имманентен жизни, а нисходит на нее как дар встречной активности Другого» [1, с. 151]. Именно такой дар ждет многоликого персонажа авторского мифа Т. Хьюза в финале его квеста: обретение себя через настоящее общение с ближним.

**Список литературы****Исследования**

- 1 *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Работы 20-х годов. Киев: Next, 1994. С. 23–217.
- 2 *Мороз А.Б.* Звук / Отсутствие звука как способ характеристики «сего» и «того» света (на примере сербохорватских заговоров) // *Голос и ритуал. Материалы конф.* М.: Гос. ин-т искусствознания, 1995. С. 85–87.
- 3 *Седакова И.А.* Крик в поверьях и обрядах, связанных с рождением и развитием ребенка // *Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян.* М.: Индрик, 1999. С. 105–123.
- 4 *Скороденко В.А.* Предисловие // *Из современной английской поэзии.* Роберт Грейвз, Дилан Томас, Тед Хьюз, Филипп Ларкин. М.: Прогресс, 1976. С. 5–6.
- 5 *Элиаде М.* Очерки сравнительного религиоведения. М.: Ладомир, 1999. С. 33–37
- 6 *Янов А.* Первичный крик. М.: АСТ, 2009. 608 с.
- 7 *Jung C.G.* Man and His Symbols. London: Pan Books, 1978. 316 p.
- 8 *Kure H.* In the beginning was the Scream. Conceptual thought in the Old Norse myth of creation // *Scandinavia and Christian Europe in the Middle Ages. Papers of The 12<sup>th</sup> International Saga Conference.* Bonn: Hausdruckerei der Universität Bonn, 2003. P. 311–319.
- 9 *Sagar K.* The Laughter of Foxes. A study of Ted Hughes. Liverpool: Liverpool univ. press, 2000. 196 p.
- 10 *Skea A.* Adam and the Sacred Nine: A Cabbalistic Drama // *ann.skea.com: информационно-справочный портал, 2015–2022.* URL: <https://ann.skea.com/AdamHome.html> (дата обращения: 19.06.2022).
- 11 *Troupes D.* Ted Hughes and Christianity. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 262 p.
- 12 *Weiss A.S.* Phantasmic Radio. Durham and London, 1995. 144 p.
- 13 *Witte J.C.* Wotan and Ted Hughes's Crow // *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal.* 1980. № 26 (1). P. 38–44.

**Источники**

- 14 *Лорка Ф.Г.* Избранные произведения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 2. 416 с.
- 15 *Hughes T.* Collected Poems. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. 1333 p.
- 16 *Hughes T.* Letters of Ted Hughes. London: Faber and Faber Ltd., 2007. 756 p.
- 17 *Hughes T.* Shakespeare and the Goddess of Complete Being. London: Faber and Faber Ltd., 1993. 524 p.
- 18 *Hughes T.* Winter Pollen. New York: Picador USA, 1995. 480 p.

## References

- 1 Bakhtin, M.M. "Avtor i geroi v esteticheskoi deiatel'nosti" ["An Author and a Hero in Aesthetic Activity"]. Bakhtin, M.M. *Raboty 20-kh godov* [Works of the 20s]. Kyiv, Next Publ., 1994, pp. 23–217. (In Russ.)
- 2 Moroz, A.B. "Zvuk / Otsutstviie zvuka kak sposob kharakteristiki 'sego' i 'togo' sveta (na primere serbokhorvatskikh zagovorov)" ["Sound / The Absence of Sound as a Way to Characterize 'This' and 'That' World (Using the Example of Serbo-Croatian Charms)"]. *Golos i ritual. Materialy konferentsii* [Voice and Ritual. Proceedings]. Moscow, State Institute of Art History Publ., 1995, pp. 85–87. (In Russ.)
- 3 Sedakova, I.A. "Krik v pover'iakh i obriadakh, sviazannykh s rozhdeniem i razvitiem rebenka" ["Cry in Beliefs and Rituals Related to the Birth and Development of a Child"]. *Mir zvuchashchii i molchashchii. Semiotika zvuka i rechi v traditsionnoi kul'ture slavian* [The Sounding and Silent World. Semiotics of Sound and Speech in the Traditional Culture of the Slavs]. Moscow, Indrik Publ., 1999, pp. 105–123. (In Russ.)
- 4 Skorodenko, V.A. "Predisloviie" ["Preface"]. *Iz sovremennoi angliiskoi poezii. Robert Greivz, Dylan Tomas, Ted Kh'iuz, Filipp Larkin* [From Modern English Poetry. Robert Graves, Dylan Thomas, Philip Larkin, Ted Hughes]. Moscow, Progress Publ., 1976, pp. 5–6. (In Russ.)
- 5 Eliade, M. *Ocherki sravnitel'nogo religiovedeniia* [Essays on Comparative Religion Studies]. Moscow, Ladimir Publ., 1999, pp. 33–37. (In Russ.)
- 6 Ianov, A. *Pervichnyi krik* [The Primal Scream]. Moscow, AST Publ., 2009. 608 p. (In Russ.)
- 7 Jung, Carl Gustav. *Man and His Symbols*. London, Pan Books, 1978. 316 p. (In English)
- 8 Kure, Henning. "In the Beginning was the Scream. Conceptual Thought in the Old Norse Myth of Creation." *Scandinavia and Christian Europe in the Middle Ages. Papers of The 12<sup>th</sup> International Saga Conference*. Bonn, Hausdruckerei der Universität Bonn, 2003, pp. 311–319. (In English)
- 9 Sagar, Keith. *The Laughter of Foxes. A Study of Ted Hughes*. Liverpool, Liverpool University Press, 2000. 196 p. (In English)
- 10 Skea, Ann. *Adam and the Sacred Nine: A Cabbalistic Drama*. Available at: <https://ann.skea.com/AdamHome.html> (Accessed 19 June 2022). (In English)
- 11 Troupes, David. *Ted Hughes and Christianity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2019. 262 p. (In English)
- 12 Weiss, Allen S. *Phantasmic Radio*. London, Durham and London, 1995. 144 p. (In English)
- 13 Witte, John C. "Wotan and Ted Hughes's Crow." *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*, no. 26 (1), 1980, pp. 38–44. (In English)