

Т. П. Карпухина

## ЭКФРАСТИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ ТЕДА ХЬЮЗА “PORTRAITS”

Рассматривается феномен экфрасиса – словесного описания предмета искусства в литературе, – представленного в английской поэзии. Материалом исследования послужило стихотворение известного английского поэта XX в. Теда Хьюза “Portraits”. Анализируются особенности функционирования экфрасиса и лингвистические средства его выражения в данном произведении. В стихотворении реализуется архетипическая схема диалогического экфрасиса, важнейшим компонентом которой является тайный смысл изображения, раскрываемый в ходе беседы между автором и художником, создающим портрет его жены. Использование экфрастических принципов позволяет дать интерпретацию особой роли проявившегося на портрете второго изображения как двойника героини, приведшего ее к гибели.

**Ключевые слова:** английская поэзия, Тед Хьюз, «Портреты», изобразительное искусство, экфрасис, диалогический экфрасис, архетипическая схема, оживающее изображение, тайный смысл изображения, мотив двойничества

В конце XX – начале XXI в. литературоведы и лингвисты вновь ввели в научный оборот термин античной риторики – экфрасис (экфраза), предложив несколько иную трактовку данного термина. Риторы Древней Греции включали в это понятие широкое содержание, называя экфрасисом описательную речь, направленную на то, чтобы слушателей сделать как бы зрителями, отчетливо представив их глазам то, что эта речь поясняет [1, 2]. К экфразам относились описания неба, восхода и захода солнца, моря, кораблекрушения, роши, дома, храма, картины, статуи и т. п.

Позднее объем понятия значительно сузился, и экфрасис, трактуемый как литературный жанр (или прием), стал обозначать описание произведений искусства. Традиционно за экфрасисом закрепилось описание предмета изобразительного искусства, что предполагало визуальный характер изображаемого.

В настоящее время наметилась тенденция к расширению рамок экфрастического описания, в которое стали включать, помимо визуальных артефактов (картин, скульптур, архитектурных сооружений, фотографий, кинематографа), также и музыкальные произведения [3–5].

Большая заслуга в изучении экфрасиса, его истоков и эволюции принадлежит Н. В. Брагинской, исследовавшей античную литературу и выделившей такие разновидности экфрасиса, как монологический / диалогический, одиночный / серийный, поэтический / прозаический [2].

Интерес к экфрасису значительно возрос после опубликования докладов, представленных учеными из разных стран, на Лозаннском симпозиуме [6]. В последнее десятилетие появился целый ряд работ, посвященных изучению вербальной репрезентации в художественной литературе произведений искусства [7–20].

Вместе с тем проблематика экфрасиса представляется далеко не исчерпанной. Актуальным,

в частности, остается вопрос об особенностях экфрастического описания в поэтическом тексте. Интересно установить не только преемственность традиции экфрасиса (сохранение его архетипических свойств), но и то новое, что вносится в него конкретным автором. Необходимо определить место и роль экфрасиса, функционирующего в поэтическом произведении. Определенный интерес представляет то, как языковая форма поэтического текста служит целям экфрастического описания.

В настоящей статье феномен экфрасиса рассматривается применительно к английской поэзии. В качестве материала исследования было выбрано стихотворение известного английского поэта XX в. Теда Хьюза “Portraits”. Объектом анализа являются особенности функционирования экфрасиса в данном произведении. Предметному рассмотрению подвергаются лингвистические средства, участвующие в экфрастическом описании. Изучение экфрасиса, задействованного в произведении Т. Хьюза, нацелено на определение того места, которое занимает экфрасис в данном произведении, и уяснение основной роли, которую он призван сыграть в осуществлении авторского замысла.

Краткое содержание стихотворения “Portraits” таково.

Лирический герой, обращаясь к любимой женщине, жене, задает ей вопрос о том, что же все-таки произошло с ее портретом, который создавал их друг-художник: ‘What happened to Howard’s portrait of you?’ Он вспоминает, как на его глазах постепенно, сквозь яркие краски (in a flaming of oils) проступало изображение (Yourself lifted out of yourself).

Внезапно происходит нечто, что наполняет героя мистическим ужасом: из глубин изображения, из-за плеча молодой женщины появляется тень в облике горбуна-гуманоида, злорадно пожирающего глазами изображение героини (Somebody had

emerged, hunched, gloating at you / <...> a cowed / Humanoid of raggy shadows).

Героя терзают страшные предчувствия: в том недосыгаемом для него измерении (in some inaccessible dimension) его любимая, навечно пригвожденная там кистью художника (As if Howard's brush-strokes tethered you there), отдана в жертву (a bait, an offering) чудовищу (that creature had you, now to himself).

И так же мистически, неожиданно в оранжерее, где происходит действие – художник пишет портрет, а герой созерцает процесс создания изображения, – появляется змея. Она величественно проплывает по оранжерее мимо находящихся там людей (we watched a small snake swim out), но в каком направлении она движется, в чью сторону направлено ее жало, остается недосказанным. Именно в этом месте герой, в восхищении, восклицает, что она прекрасна: ... a bronze prong / ... as a snail's horn, lifting its flow / Magnetically towards – 'Beautiful!' / That's what I cried.

Логика предшествующего изложения диктует, чтобы змея направилась к тому, кто до сих пор метафорически описывался как жертва (a bait, an offering), как одинокое (alone) и беззащитное (unprotected) существо. Это молодая жена героя, носящая в себе ребенка (pregnant). Но лирический герой этого не осознает, очарованный яркой жизненной силой (Glistening life, tentative and vital) и красотой змеи (Beautiful! So intense it's hypnotic!).

Художник, которого герой призывал полюбоваться змеей ('Look, Howard, beautiful!'), в ответ заметил, что того притягивает, ужасает и вместе с тем глубоко волнует зло, носителем которого является змея: 'Snakes are snakes. You like it', he said, / 'Because it's evil. It's evil, so it thrills you'. Художник своим творческим чутьем ухватил то, что составляло суть героя, но было скрыто от него самого.

За все время, пока длится эта история, героиня, позировавшая для портрета, не проронила ни слова (You made no comment). Не опровергла она и слова художника. Завершается стихотворение Т. Хьюза описанием эпизода, предшествующего по времени сеансу позирования. Экскурс в прошлое представляет жену героя за неделю до сеанса (Hardly a week before) сидящей за письменным столом, погруженной в свой зачарованный мир (entranced), полный музыки, которую слышит только она (Untangling on your fingers a music / That only you could hear).

Молодая женщина, склонившись над листом бумаги, как своим ребенком (Bowed as over a baby), поклоняясь ему, как святыне, запечатлевая на странице оксюморонный образ бессмертного смертно-

го двойника (Conjuring into its shrine, onto your page, / This thing's dead immortal doppelganger).

Нетрудно догадаться, что речь идет о тайнстве словесного творчества, о музыке рифмованного, поэтичного слова, которой внимает героиня. Напомним высказывание М. Ю. Лотмана: «Заполняемый лист – это тот мир, который творит поэт и в котором он свободен. Поэт – трагическая смесь мира, создаваемого на листе бумаги, и мира, вне этого листа лежащего» [21].

Но вот загадку двойника можно разрешить, лишь выйдя за пределы контекста собственно стихотворения и обратившись к биографии его автора. Прототипом героини послужила жена поэта, известная американская поэтесса Сильвия Плэт (Sylvia Plath), покончившая с собой через несколько месяцев после их развода. Попытки самоубийства были у Сильвии Плэт и ранее. Поэтесса обладала чуткой, ранимой душой, ее стихи отличались исповедальностью и обнаженностью чувств. Тед Хьюз до конца своих дней писал прочувственные стихотворения, посвященные жене.

Обращаясь к концовке стихотворения "Portraits", следует заметить, что она перекликается в определенной мере с началом стихотворения, где описывается увлеченность художника своим творчеством (He got carried away), которому, казалось бы, помогают сверхъестественные силы (Spirits helped Howard). Художник признается, что в момент вдохновения ему слышится вызывающий к нему, доносящийся из каких-то далеких сфер, голос женщины – Музы: 'Sometimes / When I'm painting, I hear a voice, a woman's, / Calling, Howard, Howard, – faint, far-off, / Fading.'

Как художника, так и позировавшую ему поэтессу вдохновляют и призывают к творчеству некие существа, находящиеся за пределами данной реальности. Интересно, что это не пугает творческих людей. Художник, увидев возникающий ниоткуда, по ту сторону картины, образ, говорит, что будет писать его, раз тот пришел. И он рад, когда так происходит: Howard was surprised. He smiled at it. / 'If I see it there, I paint it. I like it. / When things like that happen. He just came.'

Так же поступает и героиня, которая, будто колдуя, заклиная духов, вплетает в ткань своей поэзии двойника, зная о его потусторонности, т. е. о том, что он – бессмертный, вечный вестник смерти: Conjuring into its shrine, onto your page, / This thing's dead immortal doppelganger.

И художника, и позирующую ему героиню не смущает, что в итоге создается не портрет, а два изображения, – ее и двойника, что отражено в названии стихотворения (Portraits).

Иначе воспринимает происходящее лирический герой, смятение которого передают вопросы, адре-

сованные жене и портретисту: ‘What happened to Howard’s portrait of you?’; Suddenly – ‘What’s that? Who’s that?’; ‘Who? Came from where?’

Сама постановка вопросов ставит героя в положение непосвященного, недоумевающего зрителя, который адресуется к тому, кто знает ответ, т. е. к знатоку, посвященному в некую тайну. Это означает не что иное, как актуализацию архетипической схемы диалогического экфрасиса [1, 2], включающей в себя следующие важнейшие признаки: таящийся, скрытый смысл изображения, получающий истолкование в ходе созерцания прекрасного предмета искусства и беседы между знатоком (посвященным, экспликатором, экзегетом, наставником, учителем) и зрителем (непосвященным, наивным слушателем, профаном, случайным путником, учеником). Описание включает в себя «оптическую» лексику, световые образы (блеск, сияние и т. п.), отсылки к сверхъестественному (чудесам, призракам) и мотив оживающего изображения.

Исторические корни античного экфрасиса берут свое начало в описании того, как совершающие путешествие паломники подходят к храму, т. е. сакральному, священному месту, и охраняющий его храмовник показывает им храм, его внутреннее убранство, давая разъяснения и отвечая на вопросы путников. Внутри храма находятся разные артефакты, представляющие собой прекрасные творения – произведения искусства, созерцание которых приводит паломников в изумление, наполняет их чувством глубокого почтения, благоговения [1, 2].

Стихотворение Теда Хьюза соответствует всем важнейшим признакам диалогического экфрасиса, приведенным выше. Напомним, что экфрасическое описание связано не столько с репрезентацией произведения искусства, сколько с содержанием самого изображения. Перед читателем предстает «образ не картины, а видения, постижения картины», и это видение, возникающее при описании вымышленной картины, часто «подчиняется либо нарративной, либо топической, но не живописной логике» [3].

Построенное на экфрасисе стихотворение “Portraits” вводит читателя в вымышленный мир, где сочетаются два плана, которые условно можно назвать реальным и фантастическим.

С одной стороны, реминисценции героя увязаны с четкими хронологическими границами, указывающими на время и действие реально происшедшего факта – процесса написания портрета жены поэта. Из текста следует, что портрет создавался в глухом лесном уголке Америки (см. американизмы Yaddo ‘некогда’, fall ‘осень’), поздней осенью, когда начинали топить печь дровами, во время холодных, проливных дождей. Лесную

тишину нарушают лишь мерные звуки дождя и воронье карканье.

Этот звуковой образ рождается благодаря разного рода повторам: на уровне аллитерированных звуков ([r]), ассонанса ([ou]), звукосочетаний ([tr] – [kr]; [kon]), слов (rain), предложений, с их номинативной, односоставной структурой: Yaddo fall. Woodstoves. Rain, rain, rain in the conifers. Tribal conflict / Of crows and their echoes.

Вместе с тем читателя не покидает ощущение присутствия в этой реальной действительности неких ирреальных, фантастических моментов. Неожиданным, непредсказуемым оказывается появление именно двойника, но в том, что должно произойти что-то странное, сомнений у читателя не возникает. Это предчувствие появляется при чтении первых строк стихотворения, где приводятся слова художника о том, что в творчестве ему помогают духи (Spirits). Интересно, что в эпитетах, характеризующих голос некой женщины, взывающей к нему в момент творчества, повторяется глухой фрикативный щелевой звук [f]: faint – far-off – fading. Аллитерация этого звука, произносимого на выдохе, создает явственный слуховой образ затихающего голоса, произносимого на одном дыхании имя художника (*Howard! Howard!*).

Создаваемый звуко-символический образ, входящий в естественный ход событий некую сверхъестественную силу, в полной мере соответствует архетипической схеме экфрасиса, отводящей особую роль духам, призракам, которые связаны неразрывными узами с созерцаемой картиной.

Одновременно реальным и ирреальным, естественным и чудесным предстает сам процесс создания портрета.

С одной стороны, тематическая лексика (portrait, painting, colours, brush-strokes, tripod, image, vision, smudge, glaze wetness) не оставляют сомнений в том, что перед нами разворачивается обычное, реальное действие по созданию живописного полотна.

С другой стороны, результатом этого творческого процесса является создание изображения, оживающего на наших глазах. Таким образом, портрет как бы выходит из «рамы», преодолевая плоскость полотна, приобретая объем и наливаясь жизненными силами.

Весьма примечательна в этой связи используемая поэтом развернутая метафора, описывающая, как плоскостная одномерность живописи преодолевается телесной глубиной (You deepened), глаза оживали, направляя взор на зрителей (looking at us), а сам живой образ отделялся от неживого изображения, преодолевая портретные рамки, образующие своеобразное окно (From that window of

Howard's vision of you. / Yourself lifted out of yourself.)

По сути речь идет о так называемом фенестрационном принципе изображения (от лат. fenestra – окно), разработанном западноевропейской живописью еще в период Возрождения, требующем, чтобы изображение заключалось в раму, показывая его как «вид из окна» [22, с. 223–224, 232; 23, с. 78–81].

Очень экономными языковыми средствами, опираясь на художественные детали, поэт показывает, как художник создавал портрет его жены. Этой цели послужили различные метафоры. Так, чтобы влить жизнь в изображение, мастеру необходимо было насытить его красками, как пищей (he started feeding his colours into your image), холодные краски, расплавленные с помощью тигеля (crucible), пылающей субстанцией (a flaming of oils) вливаются в изображение, и оно, как литое, появившееся из расплавленной формы (molten), начинает излучать свет подобно светоносному объекту (luminous). Это образ, проливающий огненный, пламенеющий свет, вызывает поклонение ему со стороны зрителей, как божеству (your new-fired idol brilliance).

Нетрудно заметить обилие световых метафор, опирающихся на первичные значения, связанные с обозначением огня, блеска, сияния, что является неизменным признаком экфрастического описания со времен античности. Образ героини, сотканный из обозначений яркого, пламенеющего, т. е. горячего света, носит одновременно и визуальный и тактильный характер. Читателю передается ощущение света, исходящего от изображения (luminous, brilliance) и раскаленных красок, до которых невозможно дотронуться (flaming of oils, new-fired idol).

Этому образу противопоставлен двойник, появившийся из темной, мрачной пустоты (Out of the gloomy neglected chamber, in a dark emptiness), олицетворяющий не только тьму, но и смертельный холод (This thing's dead immortal doppelganger). В этой связи напомним замечание Ю. М. Лотмана о пустом пространстве, которое «потенциально содержит в себе структуры всех подлежащих созданию тел», способных при возникновении из пустоты, небытия вытеснить конкретную живую личность из окружающего пространства, портрета, пейзажа [21, с. 742, 743].

Герой, ищущий ответа на вопрос, кто же этот двойник на портрете – людоед, монстр, демон, – каждый раз в смятении отбрасывает эти предположения, что хорошо передано многократным повторением: повтором отрицательной частицы not, итерацией сегмента -er, являющегося морфемой в одном случае и псевдоморфемой – в другом, повто-

ром конструкции, создающей синтаксический параллелизм, рассредоточенного повтора сочетания звуков [m – n]: not a man-eater, not a monster, / Not a demon – what? Who? (О взаимодействии разных видов повтора см.: [24–26].)

Завесу над этой мистической тайной (mystery) лишь частично приоткрывает художник, говоря, что такое бывает (things like that happen). Но и он не может полностью истолковать произошедшее, что свидетельствует о некотором отступлении от канонической схемы диалогического экфрасиса с четким распределением ролей: посвященного, знатока, отвечающего на вопросы экзегета (от греч. exegesis – толкование) и проявляющего любопытство, вопрошающего зрителя-профана (от лат. profanus – человек, не имеющий права входа в храм, непосвященный, несведущий в чем-либо) [27].

Но именно герою, выступающему в роли последнего, откроется тайна. И, пожалуй, когда метался и задавал вопросы, он в глубине души, знал на них ответы. Ведь неслучайно призрак, скрывающий лицо под капюшоном капуцина (cowled humanoid), не только находится в том же пространстве «рамы», что и изображение героини, но буквально прячется за ее спиной, показываясь затем из-за ее плеча (behind you / Somebody had emerged; just behind your shoulder). Пространственная смежность указывает на какую-то таинственную связь между светлым обликом героини и темным безликим существом. В том измерении, недоступном для героя (In some inaccessible dimension), у призрака, отбрасывающего неясную, с изломанными контурами, тень (humanoid of raggy shadows), есть свои права на изображение героини (that creature had you, now, to himself).

Именно молчание героини побудило поэта вспомнить, как она за неделю до сеанса позирования так же отстраненно, молча, в полном погружении в свои мысли, вызвала из ниоткуда при помощи поэзии, которая, как известно, родилась из магических заклинаний (conjuring), свое темное «я», свой архетип тени, и этот двойник (doppelganger) увел ее из жизни, полной света, в вечную тьму смерти.

Поэт оказался в двойственной роли: он знает разгадку, но боится в ней признаться. Задавая вопросы в полном соответствии с ролью наивного, несведущего зрителя, он ждет иных ответов, не тех, о которых он догадывается. По сути посвященным в тайну является именно поэт, а не художник, на которого, по идее, должна бы возлагаться обязанность интерпретатора: ведь именно он является творцом, создателем картины. Посвященный в тайны ремесла, воплощающий свой замысел, он исполняет роль знатока в том, что относится

к творчеству и его побудительным, вдохновляющим силам. Это явствует из его ответов лирическому герою. Он проницателен и в том, что касается психологии людей, вот почему его портреты чрезвычайно жизненны. Ведь именно это хочет подчеркнуть поэт, когда пишет о том, что изображение на портрете предстает как живое. Он видит и светлое, и темное в человеке: неслучайно двойника художник не только увидел, но и запечатлел на картине, а в поэте он подметил увлеченность злом.

И вместе с тем, как явствует из концовки стихотворения, художник знает не все. В итоге партию экзегета, интерпретатора довел до конца поэт, который описывает историю под другим временным углом зрения. Художник остался в заданных прошлым временем границах, когда создавался портрет. Поэт смотрит в прошлое из настоящего, на котором лежит тяжесть знания о трагическом уходе жены в небытие.

Итак, анализ стихотворения Теда Хьюза "Portraits" подводит к следующим выводам.

Рассматриваемое стихотворение построено по типу экфрасиса, представляющего собой вербальную репрезентацию предмета искусства в литературном произведении. В стихотворении, описывающем, как создавался портрет любимой женщины поэта, задействована архетипическая схема диалогического экфрасиса, включающая целый ряд основополагающих признаков.

В рассмотренном произведении нашли свое отражение такие признаки, как особое восприятие изображения, придание ему черт таинственности, загадочности, двойственности бытия – одновременно реального и ирреального, неживого и оживающего, естественного и сверхъестественного.

В определенной мере соответствует диалогическому экфрасису и вопросно-ответная форма стихотворения, представляющая участников диалога согласно предписанным им партиям: непосвященного, вопрошающего наивного зрителя-профана и посвященного, отвечающего на вопросы и поясняющего изображаемое знатока-экспликатора. Партию первого ведет недоумевающий поэт, партию второго исполняет искусственный в своем творчестве художник.

Существенную роль в создании зрительных и тактильных образов в стихотворении играют метафоры, в основе которых лежат обозначения света, блеска, огня, что в целом характерно для лексического состава экфрасического текста.

Вместе с тем, отмечая актуализацию в стихотворении основных признаков диалогического экфрасиса, следует указать на специфическую для данного произведения черту, определяющую его своеобразие. Важнейшим аспектом является метаморфоза, которую по ходу изложения претерпева-

ют главные герои относительно распределения их ролей в диалоге. В итоге посвященным, поясняющим смысл изображения оказывается поэт, а не художник.

Перемена роли – вопрошающего на всезнающего – объясняется временным сдвигом. Герой, ищущий ответа на вопрос, как появилось на портрете жены второе изображение, находится в прошлом. Он же, знающий ответ, раскрывший тайну, принадлежит настоящему, в котором хранится память о жене, вызвавшей своего темного двойника и покончившей с собой. Концовка стихотворения дает разгадку двойничества, появления на портрете второго изображения, представляющего темное «я» жены поэта, вытеснившего ее из общего пространства портрета, что предвосхитило ее последующий добровольный уход из жизни.

### Portraits

What happened to Howard's portrait of you?  
I wanted that painting.  
Spirits helped Howard. 'Sometimes  
When I'm painting, I hear a voice, a woman's,  
Calling *Howard, Howard* – faint, far-off,  
Fading.'  
He got carried away  
When he started feeding his colours  
Into your image. He glowed  
At his crucible, on its tripod.

How many sessions?  
Yaddo fall. Woodstoves. Rain,  
Rain, rain in the conifers. Tribal conflict  
Of crows and their echoes. You deepened,  
Molten, luminous, looking at us  
From that window of Howard's vision of you.  
Yourself lifted out of yourself  
In a flaming of oils, your lips exact.

Suddenly – 'What's that? Who's that?'  
Out of the gloomy neglected chamber behind you  
Somebody had emerged, hunched, gloating at you,  
Just behind your shoulder – a cowed  
Humanoid of raggy shadows. Who?  
Howard was surprised. He smiled at it.  
'If I see it there, I paint it. I like it  
When things like that happen. He just came.'

Came from where? Mystery smudge extra,  
Stalking the glaze wetness  
Of your new-fired idol brilliance.  
I saw it with horrible premonition.  
You were alone there, pregnant, unprotected  
In some inaccessible dimension  
Where that creature had you, now, to himself.

As if Howard's brush-strokes tethered you there  
In a dark emptiness, a bait, an offering,  
To bring up – not a man-eater, not a monster,  
Not a demon – what? Who?  
We watched  
A small snake swim out, questing  
Over the greenhouse dust – a bronze prong  
Glistening life, tentative and vital  
As a snail's horn, lifting its flow  
Magnetically towards – 'Beautiful!'  
That's what I cried. 'Look, Howard, beautiful!  
So intense it's hypnotic!' Howard laughed.

Snakes are snakes. 'You like it,' he said,  
'Because it's evil. It's evil, so it thrills you.'

You made no comment. Hardly a week before –  
Entranced, gnawing your lips, your fingers counting  
The touches of your thumb, delicately  
Untangling on your fingers a music  
That only you could hear, you had sat there,  
Bowed as over a baby,  
Conjuring into its shrine, onto your page,  
This thing's dead immortal doppelganger.

### Список литературы

1. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточные и славянские параллели. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
2. Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей. Человек в истории: Картина мира в народном и ученом сознании / Рос. акад. наук, Ин-т всеобщей истории. М.: Наука, 1994. С. 274–313.
3. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 5–23.
4. Третьяков Е. Н. Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009. 19 с.
5. Токарев Д. В. Международная научная конференция «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе» // Рус. лит. 2009. № 1.
6. Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. 216 с.
7. Рубенс М. Экфрасис в раннем творчестве Георгия Иванова // Рус. лит. 2003. № 3. С. 68–85.
8. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 217–226.
9. Хадынская А. А. Экфрасис как способ воплощения пасторальности в ранней лирике Георгия Иванова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2004. 22 с.
10. Ханинова Р. М. Сон-экфраза и «оживший» экфрасис в прозе А. К. Толстого 1910–20-х годов // Изв. Волгоградского гос. пед. ун-та. Серия «Филологические науки». 2008. № 10 (54). С. 150–156.
11. Криворучко А. Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009. 18 с.
12. Грякалова Н. Ю. Визуальный образ и смысл: Заметки о чеховском экфрасисе (к юбилею А. П. Чехова) // Рус. лит. 2010. № 6.
13. Хайнади З. Живописание словом. О поэтической функции визуального изображения в творчестве Л. Толстого // Вопр. литературы. 2010. № 12.
14. Самсонова И. В., Серопян А. С. Основания русского экфрасиса // Вестн. МГОУ. Серия «Русская филология». 2011. № 3. С. 129–135.
15. Поддубцев Р. Экфрасис у Андрея Платонова: Поэтика визуальности // Вопр. литературы. 2011. № 10. С. 173–196.
16. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопр. философии. 2011. № 11.
17. Яценко Е. В. Экфрасис в проекте западноевропейской культуры К. М. Кантора // Вопр. философии. 2012. № 12. С. 55–57.
18. Кривонос В. Ш. «Мертвые души» Гоголя: Изображенный человек // Изв. РАН СЛЯ. 2012. № 2.
19. Васильев С. А. Пушкинская «Мадонна» // Рус. речь. 2013. № 10.
20. Булкина И. Слово и изображение. XX Лотмановские чтения // Новое лит. обозр. 2013. № 6.
21. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. СПб.: Искусство, 2001. 848 с.
22. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.
23. Карпухина Т. П. Морфемный повтор в художественном тексте в свете общеэстетической теории игры. Хабаровск: ДВГГУ, 2006. 392 с.
24. Карпухина Т. П. Эстетический аспект взаимодействия морфемного повтора и синтаксического параллелизма в английской художественной прозе // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2013. № 2 (130). С. 216–222.
25. Карпухина Т. П. Эффект обманутого ожидания при взаимодействии морфемного повтора и синтаксического параллелизма (на материале англоязычной художественной прозы) // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2013. № 3 (131). С. 22–27.
26. Карпухина Т. П. Взаимодействие морфемного повтора и синтаксического параллелизма в англоязычной художественной прозе // Вестн. Воронежского гос. ун-та. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2013. № 2. С. 36–41.
27. Словарь иностранных слов. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1949. 801 с.

Карпухина Т. П., доктор филологических наук, профессор кафедры.  
Дальневосточный государственный гуманитарный университет.  
Ул. Карла Маркса, 68, Хабаровск, Россия, 680000.  
E-mail: tkarpukhina1@rambler.ru

Материал поступил в редакцию 23.04.2014.

T. P. Karpukhina

## EKPHRASIS AND ITS INTERPRETATION IN TED HUGHES'S POEM "PORTRAITS"

The article is focused on ekphrasis serving as a term to designate verbal representation of a work of fine arts in literature. Ekphrasis is analysed as presented in the poem "Portraits" written by the famous English poet Ted Hughes. Specific features of ekphrasis and various linguistic means of its manifestation are subjected to analysis. A dialogic form of ekphrasis is employed in the poem. The main features embedded in the archetypal scheme of an ekphrastic dialogue are revealed in the poem under analysis. The mysterious message sent by the portrait of the heroine with the doppelganger in the background is deciphered not by the artist as the connoisseur and the interpreter, but by the poet whose role is that of a naïve listener.

**Key words:** English poetry, Ted Hughes, "Portraits", fine arts, ekphrasis, ekphrastic dialogue, the archetypal scheme, an image coming to life, mysterious message of the picture, the motif of a doppelganger.

### References

1. Braginskaya N. V. Ekphrasis as a type of the text (structural classification). *Slavonic and Balkan Linguistics. Karpato-Eastern and Slavonic Parallels*. Moscow, Nauka Publ., 1977. Pp. 259–283 (in Russian).
2. Braginskaya N. V. "The Pictures" by Philostrates Senior: genesis and structure of the dialogue before the picture. *Odyssey. Man in history: The image of the world in national and scientific thought*. Russian Academy of Sciences, the Institute of History. Moscow, Nauka Publ., 1994. Pp. 274–313 (in Russian).
3. Geller L. Revival of the Concept, or the Word about Ekphrasis. *Ekphrasis in Russian literature: Proceedings of the Lozanna symposium*. Ed. by L. Geller. Moscow, MIK Publ., 2002. Pp. 5–23 (in Russian).
4. Tret'yakov E. N. *Ekphrasis as matrix-making representation of iconic signs*. Abstract of thesis candidate of philol. sci. Tver', 2009. 19 p. (in Russian).
5. Tokarev D. V. International scientific conference "Picture and Word: forms of ekphrasis in literature". *Russian Literature*, 2009, no. 1 (in Russian).
6. *Ekphrasis in Russian literature: Proceedings of the Lozanna symposium*. Ed. by L. Geller. Moscow, MIK Publ., 2002. 216 p. (in Russian).
7. Rubens M. Ekphrasis in Georgiy Ivanov's early lyrics. *Russian Literature*, 2003, no. 3, pp. 68–85 (in Russian).
8. Shatin Yu. V. Revived pictures: ekphrasis and diagesis. *Critics and Semiotics*. Issue 7. Novosibirsk, 2004. Pp. 217–226 (in Russian).
9. Khadynskaya A. A. *Ekphrasis as a means of expressing pastorality in Georgiy Ivanov's early lyrics*. Abstract of thesis of candidate of philol. sci. Tyumen', 2004. 22 p. (in Russian).
10. Khaninova R. M. Ekphrasis as a dream and «revived» ekphrasis in A. K. Tolstoy's prose of 1910–1920-s. *Volgograd State Pedagogical University News. Philological Sciences*, 2008, no. 10 (54), pp. 150–156 (in Russian).
11. Krivoruchko A. Yu. *Functions of ekphrasis in Russian prose of 1920-s*. Abstract of thesis candidate of philol. sci. Tver', 2009. 18 p. (in Russian).
12. Gryakalova N. Yu. Visual image and message: Notes on Chekhov's ekphrasis. *Russian literature*, 2010, no. 6 (in Russian).
13. Khaynadi Z. Painting by means of a word. Poetic function of visual images in Leo Tolstoy's works. *Issues of Literature*, 2010, no. 12 (in Russian).
14. Samsonova I. V., Seropyan A. S. Basics of Russian ekphrasis. *Moscow State Regional University Bulletin. Russian Philology*, 2011, no. 3, pp. 129–135 (in Russian).
15. Poddubtsev R. Ekphrasis in Andrey Platonov's works: Poetics of visibility. *Issues of Literature*, 2011, no. 10, pp. 173–196 (in Russian).
16. Yatsenko E. V. "Do like pictures, poets...". Ekphrasis as an artistic and a ideological model. *Issues of Philosophy*, 2011, no. 11 (in Russian).
17. Yatsenko E. V. Ekphrasis in West European culture as projected by K. M. Kantor. *Issues of Philosophy*, 2012, no. 12, pp. 55–57 (in Russian).
18. Krivonos V. Sh. "Dead Souls" by Gogol: Portrayal of man. *Russian Academy of Science News*, 2012, no. 2 (in Russian).
19. Vasilyev S. A. Pushkin's "Madonna". *Russian speech*, 2013, no. 10 (in Russian).
20. Bulkina I. Word and picture. XX-th Lotman Readings. *New Literature Review*, 2013, no. 6 (in Russian).
21. Lotman Yu. M. *On poets and poetry. Analysis of a poetical text. Articles and research. Notes. Reviews. Performances*. St. Petersburg, Iskusstvo – SPb Publ., 2001. 848 p. (in Russian).
22. Uspenskiy B. A. *Poetics of composition*. St. Petersburg., Azbuka Publ., 2000. 352 p. (in Russian).
23. Karpukhina T. P. *Morphemic repetition in artistic prose in the light of the theory of aesthetic game*. Khabarovsk, DVGGU Publ., 2006. 392 p. (in Russian).

24. Karpukhina T. P. Aesthetic aspects of the interrelation of morphemic repetition and syntactical parallelism in English artistic prose. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2013, no. 2 (130), pp. 216–222 (in Russian).
25. Karpukhina T. P. The effect of defeated expectancy created by the interrelation of morphemic repetition and syntactical parallelism in English artistic prose. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2013, no. 3 (131), pp. 22–27 (in Russian).
26. Karpukhina T. P. Interrelation of morphemic repetition and syntactical parallelism in English artistic prose. *Voronezh State University Bulletin*, 2013, no. 2, pp. 36–41 (in Russian).
27. *Dictionary of foreign words*. Moscow, Slovary Publ., 1949. 801 p. (in Russian).

**Far-Eastern State University of Humanities.**

Ul. Karla Marxa, 68, Khabarovsk, Russia, 680000.

E-mail: tkarpukhina1@rambler.ru