

«ДІВЧИНА З ДАНІЇ»: ЕКФРАЗИС У ТВОРІ ТА НА ЕКРАНІ

Ірина Малишівська

*кандидатка філологічних наук,
доцентка кафедри англійської філології
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
ORCID ID 0000-0002-5544-5889
iryna.malyshivska@pnu.edu.ua*

Світлана Романчук

*магістрантка філології
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
ORCID ID 0009-0000-0033-5618
svitlana.romanchuk.23@pnu.edu.ua*

Ключові слова: екфразис,
інтермедіальність, живопис,
кінематограф, Девід
Еберсгофф.

Стаття присвячена дослідженню екфразису, як міжмистецького явища, у літературному та кінематографічному контекстах. Мета статті здійснити порівняльну інтерпретацію екфразису на прикладі твору сучасного британського письменника Девіда Еберсгоффа «Дівчина з Данії» (2000) та його однойменної екранізації Тома Гупера 2015 року. Твір натхненний історією життя непересічних митців початку ХХ століття: пейзажиста Ейнара Вегенера (Лілі Ельбе) та його дружини, художниці-портретистки Герди Вегенер.

В основі запропонованого дослідження лежить компаративний метод, що передбачає порівняльний аналіз літературного та кінематографічного творів, які належать до різних «семіотичних дискурсів». Для роботи з текстовою складовою та для виокремлення лексичних одиниць, що використовувались автором для створення екфрастичних описів було обрано когнітивно-семіотичний метод. Такий підхід сприяє глибшому розумінню природи та функцій екфразису як мистецького явища, а також підкреслює його важливість у міжкультурному та міжмистецькому діалозі. Розвідка виконана у руслі інтермедіальних досліджень, які передбачають розуміння екфразису як інтермедіального посилання в межах різних знакових систем. Було виявлено, що екфрази у творі та у фільмі, хоча і представляють ті ж самі мистецькі об'єкти (у нашому випадку, живопис), передають їхню повноту неоднорідно. Розглядаючи різні типи екфразису (атрибутивний, зображальний, інтерпретаційний, драматичний), було відзначено, що кожен з них виконує свою власну інтонаційну роль, що допомагає краще зрозуміти сюжет та ідеї твору.

Вербально екфразис у структурі тексту був реалізований за допомогою лексичних одиниць, які можна віднести до однієї тематичної групи живопис, яка містить кілька підтем: інструменти та мистецькі техніки, колір, враження/сприйняття.

Перспектива подальших досліджень полягає в аналізі інших творів та їхніх екранізацій з мистецькою тематикою, де екфразис охоплюватиме не лише живопис, але й архітектуру чи скульптуру.

“THE DANISH GIRL”: EKPHRASIS IN THE NOVEL AND ON THE SCREEN

Iryna Malyshivska

PhD in Philology,

Associate Professor at English Philology Department

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Svitlana Romanchuk

Master of Philology

Vasyl Stefanyk National Precarpathian University

Key words: *ekphrasis, intermediality, painting, cinema, David Ebershoff.*

The article is devoted to the study of ekphrasis as an interartistic phenomenon in literary and cinematic contexts. The purpose of the article is to make a comparative interpretation of ekphrasis on the example of the work of the contemporary British writer David Ebershoff "The Girl from Denmark" (2000) and its 2015 film adaptation by Tom Hooper. The work is inspired by the life story of outstanding artists of the early 20th century: landscape painter Einar Wegener (Lili Elbe) and his wife, portrait painter Gerda Wegener.

The basis of this study is the comparative method, involving a comparative analysis of literary and cinematic works belonging to different 'semiotic discourses.' The cognitive-semiotic method was chosen to analyze the textual component and distinguish the lexical units used by the author to create ekphrastic descriptions. Such an approach contributes to a deeper understanding of the nature and functions of ekphrasis as an artistic phenomenon, emphasizing its importance in intercultural and interartistic dialogue. The research is carried out in the context of intermedial studies, which involve understanding ekphrasis as an intermedial reference within different sign systems. It has been observed that ekphrases in a literary work and its film adaptation, although representing the same artistic objects (in this case, paintings), convey their fullness heterogeneously. Considering the different types of ekphrasis (attributive, depictive, interpretive, dramatic), it was noted that each of them fulfills its own role, which helps to better understand the plot and ideas of the work.

Verbally, ekphrasis in the structure of the text was implemented using lexical units that can be categorized into a thematic group related to painting. This thematic group encompasses several subthemes, including tools and artistic techniques, color, as well as impressions and perceptions.

Moving forward, the prospect of further research involves analyzing additional works and their film adaptations with artistic themes. This expanded analysis will explore ekphrasis across a broader spectrum, encompassing not only painting but also architecture or sculpture.

Вступ. Живопис належить до видів образотворчого мистецтва, який окрім своєї безпосередньої здатності вражати, спроможний розповісти нетривіальну історію зображеного на полотні, привідкрити завісу творчої особистості митця та змусити глядача прагнути дізнатись потаємний зміст закодований у творі, який подекуди для кожного, хто споглядає картину, буде свій. Саме тому сучасний літературознавчий та кінематографічний світи містять чимало знакових літературних та екранних творів в яких поєднання «митець-полотно» стають об'єктом художнього переосмислення («Щиголь» Донна Тарт, «Дівчина з перловою сережкою»

Трейсі Шевальє, «Дівчина з Данії» Девід Еберсгофф тощо). Дослідження, які знаходяться на перетині літературознавства, лінгвістики та кінематографу належать до сфери зацікавленості інтермедіальності, оскільки передбачають вивчення різних семіотичних систем та того, як вони переплітаються для передачі повідомлень читачам чи глядачам.

Аналіз художніх творів та їх екранних втілень знаходимо у роботах науковців, які простежували зв'язки та інтерпретаційні відмінності між письменницькою та режисерською версіями романів: Боднар, Малишівська, 2023; Дубініна, 2018; Bazin, 2000; Elliott, 2003; Hutcheon, 2006.

Інтермедіальний діалог між літературою та візуальним мистецтвом, зокрема живописом, не рідко лягав в основу досліджень, які вивчали екфразис: Бовсунівська, 2013; Яцків, 2017; Brosch, 2018; Yacobi, 1998.

Не зважаючи на суттєве зацікавлення міжмистецькими явищами, поза увагою науковців залишається порівняльне висвітлення екфразису, який є невід'ємною складовою не тільки самого роману, але і його екранізації.

Мета нашої наукової розвідки провести порівняльний аналіз екфразису у літературному та кінематографічному трактуванні, на прикладі роману Девіда Еберсгоффа «Дівчина з Данії» (*The Danish Girl*, 2000) та його однойменної екранізації Тома Гупера 2015 року. Саме такий підхід, на нашу думку, допоможе розширити межі сприйняття та розуміння чутливих тем (гендерна ідентичність, самоусвідомлення, сексуальність тощо), які у сучасному літературно-кінематографічному світі продовжують викликати багато питань та не завжди підштовхують до адекватних відповідей.

Матеріал та методи дослідження. В основі запропонованого дослідження лежить компаративний метод, що передбачає порівняльний аналіз літературного та кінематографічного творів, які належать до різних «семіотичних дискурсів» (Касперський, 2008). Для роботи з текстовою складовою та для виокремлення лексичних одиниць, що використовувались автором для створення екфрастичних описів було обрано когнітивно-семіотичний метод. Розвідка виконана у руслі інтермедіальних досліджень, які передбачають розуміння екфразису як інтермедіального посилання в межах різних знакових систем (Rajewsky, 2005; Eidt, 2008). Зауважимо, що для нашого дослідження розуміємо інтермедіальність як текстову категорію, що з одного боку є тією характерною рисою художніх текстів, яка базується на перетині різних систем кодів мистецтв, а з іншого в своїй основі має художнє усвідомлення та представлення дійсності у різноманітних мистецьких проявах, які включені до текстової структури літературного твору за допомогою лінгвальних засобів (Пешкова, 2019).

Результати та обговорення. Традиційне розуміння екфразису як вербальної передачі візуального образу, яке було детально обґрунтоване та досліджене у роботах Neffernan, 1991; Mitchell, 1995; Clüver, 1998 наштовхує на думку про те, що мистецький світ візуальних творів отримує щоразу нові можливості для їх інтерпретації, залежно від того, хто описує та в якому контексті. Доречним в цьому руслі будуть міркування Мітчелла щодо трьох основних аспектів екфразису: байдужості, надії та страху. Байдужість, пояснює науковець, має місце тоді, коли зароджується переконання,

що передача візуального образу словами – неможлива; надія, в свою чергу, означає прагнення знайти мовні засоби, що дозволять подолати розрив між словом і образом, а також здатність викликати відповідний образ у свідомості читача; страх, полягає у відчутті, що розрив між вербальною і візуальною репрезентацією, може знищити магічність оригіналу (Mitchell, 1995). Якщо ж говорити про екфразис саме у літературному творі, то можна підкреслити, що «найважливіше завданням екфразису, незалежно від його виду, змусити читача «побачити» те, що автор описав словами» (Малишівська, Білик, Пилячик, 2022: 318). Проте, окремі науковці, зокрема Лаура М. Сагер Ейдт, дещо розширюють розуміння екфразису, зокрема, наполягають на тому, що кінематографічне відтворення творів мистецтва заслуговує на окрему інтерпретаційну модель для його розуміння (Eidt, 2008). Така позиція більше ніж доречна, особливо, якщо говорити саме про екранізації романів з екфрастичною складовою. Важливо зазначити, що екранізація твору – це завжди «інтермедіальне перекодування» (Дубініна, 2018), для якого ключовим є збереження, розширення чи зменшення інформативності художнього послання твору джерела. Більше того, зважаючи на сучасний розвиток кінематографа та увесь набір кінематографічних засобів, починаючи від постановки кадру та завершуючи грою акторів, можна припускати, що екранізація є «віртуальним утіленням літературного першоджерела, що слугує інтонаційним доповненням до його прочитання» (Боднар, Малишівська, 2023: 21).

Зупинимось детальніше на типах екфразису, які виокремила Ейдт. Взнявши за основу класичні трактування Хеффернена та Мітчела, а також, доповнивши їх теоріями Peucker, 2003, Poulton, 1999, які розглядали екфразис саме у контексті кінематографічних студій та напрацюваннями Robillard, 1998 та Yacobi, 1998 в роботах яких знаходимо теоретичну складову дослідження функцій та типології екфразису, дослідниця пропонує чотири базові підвиди екфразису, які можуть бути присутні, як в кінематографічному, так і в літературному варіанті. Науковиця, звертає увагу, що кінематографічна репрезентація мистецького твору, не обмежується його вербальним та візуальним представленням, а може бути доповнена ще й аудіальним (музика), потенційно ще більше посилюючи напругу та взаємозв'язок між знаковими системами. Більше того, «кінематографічний екфразис може відмовитися від будь-якого вербального дискурсу на користь аудіовізуального» (Eidt, 2008: 21).

Атрибутивний (attributive) екфразис передбачає вербальну згадку картини в описі або діалозі твору чи фільму, тобто сцени, в яких мистецькі

роботи показані або згадані, але їхній детальний опис відсутній. Такий екфразис часто слугує доповненням до загального враження від персонажів або, підсилює розуміння їхніх характерів. Зображальний (depictive) екфразис передбачає більш детальний опис твору мистецтва: якщо це твір, тоді в описі присутні номінації окремих деталей чи елементів зображення, а у фільмі така деталізація реалізується завдяки відповідному плану зйомки та повільному руху камери, тобто камера затримується на частинах зображення, а не на самому зображенні в цілому. Інтерпретаційний (interpretative) екфразис, в свою чергу покликаний більш детально розповісти читачу про мистецький артефакт. У творі присутній детальніший опис зображення, а в кінематографічному контексті, картина часто немов «розігрується», тобто актори повторюють зображене на полотні. Драматичний (dramatic) екфразис має місце тоді, коли мистецький твір фактично повністю розчиняється у творі чи фільмі, а зображуване виходить за рамки простого опису чи кадру, починаючи жити своїм життям і «прочитується як екфразис лише тими читачами чи глядачами, які знайомі з творчістю митця, оскільки драматичний екфразис має тенденцію приховувати свій екфразистичний дискурс, майже повністю абсорбуючись у літературний чи кінематографічний простір» (Eidt, 2008: 63).

Роман Девіда Еберсгоффа «Дівчина з Данії» – це спроба крізь призму мистецтва розповісти непросту історію життя непересічних митців початку 20 століття: пейзажиста Ейнара Вегенера та його дружини, художниці-портретистки Герди Вегенер. Ейнар Вегенер став другою офіційною зареєстрованою особою, яка змінила стать.

Роман автора перш за все розглядають в контексті трансгендерних студій (Рикова, 2019; Rodríguez-Salas, 2022; Saputra, Bahar, 2020) проте сам письменник в одному зі своїх інтерв'ю наголошує, що фокус твору хоча і зосереджений на проблемі фізичного та психологічного переходу між статями, проте не обмежується цим: «в ній є набагато більше, як і в кожному з нас. Ніч життя не можна звести до одного речення. Тож це також історія кохання, шлюбу та довіри, а також історія мистецтва (Ebershoff, 2019: 320-326). Письменник, натхненний щоденниками Лілі (ім'я, яке вибрав собі Ейнар), які вона вела під час переходу від чоловіка до жінки, створив нетривіальну оповідь, яка привідкриває завісу незрозумілості, що повсякчас окутує тему трансгендерності.

Екранізація твору у 2015 році викликала бурхливу реакцію як критиків, так і глядачів, про що свідчать численні нагороди, зокрема і премія Оскар у номінації найкраща жіноча роль, яку отримала Алісія Вікандер за екранне втілення

дружини Ейнара Герди (у творі та фільмі ім'я змінене на Грета). Творці фільму відмітили, що картини, а саме портрети Лілі намальовані Гердою, стали ключем до розповіді, оскільки вони не тільки ілюстрували подорож Лілі, але й певним чином ілюстрували їхні життя (Garcia, 2015). Для фільму було відібрано та відтворено 70 полотен, кожне з яких зіграло свою роль для створення неповторної атмосфери богомного життя митців початку минулого століття.

У романі, як і у фільмі на передньому плані своєрідний емоційно-життєвий трикутник, в основі якого дві постаті, які наприкінці розповіді стають одним цілим: Ейнар Вегенер та Лілі Ельбе. Вершиною трикутника є дружина Ейнара Грета, якій довелось прийняти правила гри – залишатись дружиною та стати подругою. Окрім трансформаційного процесу, який відбувається з Ейнаром (Лілі) сама Грета з художниці-портретистки, твори, якої були не надто затребувані, поступово перетворюється на художницю з власним стилем та манерою подачі, яка стає пізнаваною в мистецьких колах.

Картина, яка стала своєрідним каталізатором незворотних змін, що відбулись у житті героїв, була портретом балерини Улли Поульсен створеним Гердою у 1927 році. Саме цю картину, а точніше злегка модифіковану репліку ми бачимо у кінострічці та спостерігаємо за тим як, те що було статичним та тільки натякало на передісторію свого створення, постає перед глядачами живим втіленням витонченості і граційної сором'язливості, яка читається у несміливих рухах Ейнара, коли він позує для дружини, одягнений на її прохання у сукню та панчохи. У творі даний епізод позбавлений екфразистичних описів, увага зосереджена на відчуттях героя, на тому, що саме він переживає, торкаючись сукні та панчіх «Einar could concentrate only on the silk dressing his skin, as if it were a bandage... the silk was so fine and airy that it felt like a gauze – balm-soaked gauze lying delicately on healing skin» (Ebershoff 2015: 12). Картина у романі згадується побіжно, ми не можемо уявити, що саме було зображене на ній, оскільки для автора важливішим постає те, що процес створення картини виявився значно промовистішим ніж саме полотно. Натомість у фільмі, завдяки послідовному монтажу та кадрам великого плану, що фіксували емоції Ейнара та кадрам макроплану, які були зосереджені на таких важливих деталях, як край сукні чи тому, як панчохи плавно торкаються ніг героя, вдалось сповна відтворити безпосереднє зображення картини, іншими словами герой перевтілюється на зображуване на полотні. Тому в даному випадку можемо говорити про інтерпретаційний екфразис, адже позування Ейнара майже повністю співпадало з тим, що було намальоване на картині.

Якщо говорити про обидва твори в контексті драматичного екфразису, то можна сказати, що фактично Лілі, як мистецьке творіння автора, в межах твору з фізичних внутрішніх та зовнішніх рамок тіла Ейнара, виходить на волю в момент власне перевтілення «He'd begun to think of his make-up box as his palette. Brush-strokes to the brow. Light dabs to the lids. Lines on the lips. Blended streaks on the cheeks. It was like painting – like his brush turning a blank canvas into the winter Kattogat» (Ebershoff 2015: 86). Такий опис нагадує покроковий опис створення картини, де завдяки чітким вказівкам автор намагається максимально візуалізувати процес створення зображення, в якому митець перетворюється у своє творіння. У фільмі спостерігаємо, як Лілі з картин Грети оживає: одяг, постава, палітра кольорів тощо, все це вже не просто витончені зображення натхненні неординарністю Лілі, а вона сама – жива, повноцінна особистість зі своїми слабкостями та бажаннями.

Прикметно, що атрибутивний екфразис зустрічається і в кінострічці, і в романі. Пейзажі Ейнара згадуються в контексті розкриття його художніх вподобань та метафорично натякають на похмурість, яка панувала в ньому до моменту перетворення на Лілі: «...painting from memory a winter scene of the Kattogat Sea... Einar knew just how dark to mix his paints: grey enough to swallow a man, like that, to fold over like batter his thinking growl» (Ebershoff 2015: 3) або «...his little dark paintings of moors and storm...no more than grey paint on black» (Ebershoff 2015: 64). На екрані згадані пейзажі часто були на задньому плані, зокрема у сценах, де Ейнар розмовляв з Гретою у своїй студії. Більш промовистим атрибутивний екфразис є у сцені, де Лілі стоїть в оточенні своїх портретів авторства Грети. Вони усі позаду неї, камера сфокусована на Лілі, яка відверто насолоджується тим, що Грета бачила у ній жінку – відверту, сором'язливу, загадкову. Грета у романі займає вагому позицію, це читається з перших параграфів. Саме вона відчула зміни та підтримала чоловіка у його складній трансформаційній подорожі «His wife new first» (Ebershoff 2015: 3). Її власну трансформацію як художниці, можна простежити за зміною її художнього стилю. Хоча вона не змінювала предмет зображення, тобто це завжди були портрети людей, проте значно змінилась манера та колірна гама. Наприклад опис полотна з назвою «Lili Thrice», який належить до зображального екфразису, яскраво демонструє, як мисткині за допомогою фарб вдалося передати настрій. «It was a triptych, painted on hinged boards. It was three views of a girl's head at full scale: a girl removed in thought, her eyelids tired and red; a girl white with fear, her cheeks hollow; a girl over-excited, her hair slipping from its clip, her

lip dewy. Greta had used a fine rabbit's hair brush and egg tempera, which gave the girl's skin a translucence, a nightworm's glow. On this painting, she decided not to apply the shellac» (Ebershoff 2015: 64). Саме ця робота привернула до авторки увагу критиків і змусила її саму повірити у власні творчі сили. Для повноти екфразистичного зображення письменник окрім опису картини, додає опис враження, яке вона справила «A wild and rhapsodic imagination. Her painting of a young girl named Lily would be frightening if it wasn't so beautiful» (Ebershoff 2015: 64).

З розвитком сюжету бачимо, що наголос знову саме на колірній гамі. «Brighter colours, especially pinks and yellows and golds, and flatter lines and even larger scale... Greta's new style was to paint with pastel-bright colours, especially yellows and ice blues» (Ebershoff 2015: 74). Говорячи про картини, автор максимально прямолінійний, він вказує на манеру художниці чітко, щоб екфразистичний опис не втратив свою ефективність, наприклад «her previous paintings were serious and straightforward and official, her new paintings in their levity and colour, looked like sweets» (Ebershoff 2015: 95). Більше того спостерігаємо чітку вказівку на те, кого саме було зображено та на якому фоні, такі побіжні згадки можна вважати атрибутованим екфразисом, оскільки перелічені номінації викликають зрозумілий асоціативний ряд в уяві читача «...nothing made her happier than painting Lili... the paintings were large and depicted their subject,... almost always Lili, outdoors, in a field of poppies, in a lemon grove, or against the hills of Provence» (Ebershoff 2015: 74-75). Окремо варто згадати, що стан в якому перебувала Грета, коли творила, а також її ставлення до живопису, доповнює екфразистичні описи у творі, наприклад «Painting was like harvesting fruit» чи «...while she painted...her brain, her thoughts, felt as light as the paints she mixed into her palette» (Ebershoff, 2015: 95).

Вербально екфразис у структурі тексту був реалізований за допомогою лексичних одиниць, які можна віднести до однієї тематичної групи живопис, яка містить кілька підтем, зокрема найпомітнішими є такі: інструменти та мистецькі техніки (canvas, hinged boards, egg tempera, brush, shellac, palette, triptych, brush-strokes, blend); колір (pastel-bright, yellows, ice blues, golds, gray, black, translucence); враження/сприйняття, які здебільшого були реалізовані за допомогою порівнянь (painting like harvesting, her thoughts, felt as light as the paints she mixed, paintings looked like sweets, painting would be frightening if it wasn't so beautiful). Спільними для всіх підтем є наявність найбільш очевидних для тематичного ряду «живопис» таких лексем як: paint, painting, artist, portrait, colour, landscape, depict).

Висновки. Враховуючи міжмистецьку природу екфразису, рамки його дослідження тяжіють до постійного розширення. Найбільш продуктивними є порівняльні дослідження, які охоплюють літературу та кінемаграф. На прикладі твору Девіда Еберсгоффа «Дівчина з Данії» та його екранізації було виявлено, що екфразис у творі та у фільмі, хоча і представляють ті ж самі мистецькі об'єкти (у нашому випадку, живопис), передають їхню повноту неоднорідно. Розглядаючи різні типи екфразису (атрибутивний, зображальний, інтерпретаційний, драматичний), було відзначено, що кожен з них виконує свою власну інтонаційну роль, що допомагає краще зрозуміти сюжет та ідеї твору. Подальший напрям досліджень полягає в аналізі інших творів та їхніх екранізацій з мистецькою тематикою, де екфразис охоплюватиме не лише живопис, але й архітектуру чи скульптуру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бовсунівська Т. Вербальні образи мистецтв. Київ : Київ. ун-т, 2013. 237 с.
2. Дубініна О. Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медій : збірник наукових праць*. ред. Т.І. Гундорова, Г.М. Сиваченко. Київ : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, 2018. С. 415–445.
3. Касперський Е. Про теорію компаративістики. Література. Теорія. Методологія. ред. Д. Уліцька. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. С. 518–537.
4. Пешкова О. А. Інтермедіальність англійськомовних художніх текстів ХХ–ХХІ століть: когнітивно-семіотичний аспект. Запоріжжя, 2019. 250 с.
5. Рикова Г. Трансгендерний вимір роману Д. Еберсгоффа «Дівчина з Данії». *Inozemna Philologia*. 2019. №132. С. 161–170. URL: <https://doi.org/10.30970/fpl.2019.132.2931> (дата звернення: 26.03.2024).
6. Яцків Н.Я. Письменники чи художники сучасного життя: живопис у романістиці братів Гонкурів. *Кременецькі компаративні студії*. 2017. Вип. VII. Т.І. С. 352–362.
7. Bodnar O. V., Malyshivska I. V. Literature and film: Kazuo Ishiguro's "Never let me go" as an example of intermediate re-coding. *Folium*. 2023. No. 1. P. 18–25. URL: <https://doi.org/10.32782/folium/2023.1.3> (date of access: 20.03.2024).
8. Bazin A. *Adaptation, or the Cinema as Digest*. Film Adaptation. [ed. Naremore J.]. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press. 2000. P. 19–27.
9. Brosch R. Ekphrasis in the Digital Age. *Poetics Today*. 2018. Vol. 39, no. 2. P. 225–243. URL: <https://doi.org/10.1215/03335372-4324420> (date of access: 20.03.2024).
10. Clüver C. «Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis». *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Eds. Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam: Vrije Universiteit UP, 1998. P. 35–52.
11. Elliott K. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge UP, 2003. 295 p.
12. Heffernan J. *Ekphrasis and Representation*. *New Literary History*. 1991. V. 22. P. 297–316
13. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. London & New York : Routledge, 2006. 232 p.
14. Mitchell W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* Chicago: University of Chicago Press, 1995. 445 p.
15. Malyshivska I., Bilyk O., Pyliachyk N. Ian McEwan's «Amsterdam» in the context of ekphrastic discourse. *Humanities science current issues*. 2022. No. 51. P. 315–321. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-49> (date of access: 20.03.2024).
16. Garcia P. The Real Story Behind the Paintings in The Danish Girl. *Vogue*. URL: <https://www.vogue.com/article/danish-girl-paintings> (date of access: 29.03.2024).
17. Saputra R. Bahar B. The analysis of a transgender identity in the novel “The Danish Girl” by David Ebershoff. *Journal of advanced English Studies*. v. 3, n. 2, p. 107-112, sep. 2020. URL: <http://dx.doi.org/10.47354/jaes.v3i2.89>. (date of access: 29.03.2024).
18. Ebershoff, David. *The Danish Girl*. New York, Penguin, 2015. 326 p.
19. Eidt L. M. *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*. New York: Rodopi, 2008. 234 p.
20. Peucker B. “Filmic Tableau Vivant: Vermeer, Intermediality, and the Real.” *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Ed. Ivone Margulies. Durham, NC and London: Duke UP, 2003. 294-314.
21. Poulton D. *Moving Images in Art and Film: The Intertextual and Fluid Use of Painting in Cinema*. Diss Brigham Young U, 1999.
22. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialities*. 2005. No 6. P. 43–64.
23. Robillard V. “In Pursuit of Ekphrasis (An Intertextual Approach).” *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Eds. Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press, 1998. 53-72.
24. Yacobi T. “The Ekphrastic Model: Forms and Functions.” *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Eds. Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press, 1998. 21–34.