

УДК 821.111-31 І. Мак'юен:81'42]165.21-028.16/.22  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-49>

**Ірина МАЛИШІВСЬКА,**  
*orcid.org/0000-0002-5544-5889*  
кандидатка філологічних наук,  
доцентка кафедри англійської філології  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
(Івано-Франківськ, Україна) *iryna.malyshivska@pnu.edu.ua*

**Ольга БІЛИК,**  
*orcid.org/0000-0002-3973-0700*  
кандидатка філологічних наук, доцентка,  
доцентка кафедри англійської філології  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
(Івано-Франківськ, Україна) *olha.bilyk@pnu.edu.ua*

**Наталія ПИЛЯЧИК,**  
*orcid.org/0000-0002-0642-6745*  
кандидатка філологічних наук, доцентка,  
доцентка кафедри англійської філології  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
(Івано-Франківськ, Україна) *natalia.pyliachik@pnu.edu.ua*

## «АМСТЕРДАМ» ІЄНА МАК'ЮЕНА В КОНТЕКСТІ ЕКФРАЗИСТИЧНОГО ДИСКУРСУ

Стаття присвячена аналізу екфразису в творі Ієна Мак'юена «Амстердам». Увага зосереджена на функціях, які виконує екфразис у тексті. Екфразис належить до понять зі столітньою історією та класично трактується, як вербальне розкриття ідейно-естетичного змісту мистецьких артефактів. Зважаючи на природу та типологію екфразису було розглянуто різні підходи до його тлумачення. Екфразис, як інтерсеміотичний феномен, передбачає роботу з цюнайменше двома знаковими системами: візуальною та вербальною. Фізичне існування твору мистецтва у реальному світі не є обов'язковою умовою для дослідження екфразису, оскільки вербалізація тексту створеного у невербальній системі знаків може включати об'єкти, які існують тільки у художньому світі літературного твору.

Теоретико-методологічною основою дослідження стали праці Т. Бовсунівської, Л. Генералюк, К. Клювера, В. Т. Мітчелла, Дж. Хефернена, Я. Юхимук, Т. Якобі. В «Амстердамі» домінуючою формою екфразису є фотографічний. Як різновид візуального екфразису, завдяки унікальній комунікативній природі подачі та сприймання інформації закладеної у фотографію, залучення фотографічного екфразису до художньої тканини твору створює ширше поле для інтерпретації авторських інтенцій.

Предметом фотографічного екфразису в творі є компрометуючі знімки політичного діяча Джуліана Гармоні, які стають джерелом морально-етичного конфлікту між журналістом Верноном Халідейом та його товаришем композитором Клайвом Лінлі. Ієн Мак'юен вдається до детального опису як технічних, базових характеристик фотографій (розмір, якість, освітлення, композиція), так і деталізованої вербалізації зображення, починаючи від виразу обличчя та завершуючи одягом та поставою політика. Для безпосереднього опису зображень, автор використав ряд порівнянь та зворотів, які в першу чергу привертають увагу до контраверсійності та непересічності зображеного. Прикметним є те, що фотографічний екфразис твору виконує дві основні функції, а саме сюжетотворчу та характеротворчу. Оприлюднення фотографії стає каталізатором для подальшого розвитку окремих подій у творі. Реакція героїв на провокативні знімки сприяє повноті розкриття їхніх образів.

Використання фотографічного екфразису, дозволило автору художньо обіграти одну з базових властивостей фотографії – бути доказом, оскільки, те що зафіксувала камера не можливо заперечити, але варто інтерпретувати.

**Ключові слова:** екфразис, фотографічний екфразис, вербалізація, інтерпретація, Ієн Мак'юен.

**Iryna MALYSHIVSKA,**  
orcid.org/0000-0002-5544-5889  
Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor at the English Philology Department  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University  
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) iryna.malyshevskaya@pnu.edu.ua

**Olha BILYK,**  
orcid.org/0000-0002-3973-0700  
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,  
Associate Professor at the English Philology Department  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University  
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) olha.bilyk@pnu.edu.ua

**Natalia PYLIACHYK,**  
orcid.org/0000-0002-0642-6745  
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,  
Associate Professor at the English Philology Department  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University  
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) natalia.pyliachik@pnu.edu.ua

## IAN MCEWEN'S «AMSTERDAM» IN THE CONTEXT OF EKPHRASIC DISCOURSE

*The article is devoted to the analysis of ekphrasis in Ian McEwan's novel «Amsterdam». The main attention is paid to the functions that ekphrasis performs in the text. Ekphrasis is understood as a verbal representation of the ideological and aesthetic content of art works. Considering the nature and typology of ekphrasis, different approaches to its interpretation are considered. Ekphrasis as an intersemiotic phenomenon involves working with at least two sign systems: visual and verbal. The verbalization of a text created in a nonverbal system of signs may include objects that exist not only in the real world but also in the imaginary world of a literary work.*

*The theoretical works of such scholars as T. Bovsunivska, L. Heneraliuk, C. Clüver, W. J. T. Mitchell, J. Heffernan, Ya. Yukhymuk, T. Yacobi are used in the research. In «Amsterdam», the dominant form of ekphrasis is photographic. As a kind of visual ekphrasis, due to the unique communicative nature of the presentation and perception of information embedded in a photography, the involvement of photographic ekphrasis into the novel creates a wider field for the interpretation of author's intentions. The subject of photographic ekphrasis in the novel is compromising photos of politician Julian Garmony. They cause a conflict between journalist Vernon Halliday and his friend composer Clive Linley. Ian McEwan describes technical, basic characteristics of photographs (size, quality, lighting, composition) and provides a detailed verbalization of the image, from politician's facial expressions to his clothing. For a direct description of the images, the author uses those lexical units, which primarily draw attention to the controversy and uniqueness of the photos. It is noteworthy that the photographic ekphrasis of the novel performs two main functions, namely the plot forming and the character forming. The photographs cause the further development of events in the novel. Heroes' reactions to provocative pictures contribute to the completeness of the disclosure of their characters.*

*The utilization of photographic ekphrasis allows the author to rely on one of the basic features of a photo – to be a proof, because what has been captured by the camera cannot be denied, but should be interpreted.*

**Key words:** ekphrasis, photographic ekphrasis, verbalization, interpretation, Ian McEwan.

**Постановка проблеми.** Література завжди була своєрідним маркером культурно-історичних та соціальних коливань у суспільстві. Для того, щоб звучати переконливо, письменники нерідко звертаються до інших мистецтв таких як живопис, скульптура, архітектура тощо, залучаючи мистецькі артефакти до композиційно-сюжетного полотна власних творів. Такий інтермедіальний діалог, в якому відбувається взаємодія літературного, тобто вербального, та мистецького, тобто візуального, іменується екфразисом.

**Мета** даної розвідки проаналізувати екфразис у романі відомого британського письменника Ієна Мак'юена «Амстердам» та з'ясувати, які функції може виконувати екфразис у літературному тексті. Ієн Мак'юен належить до тих митців, які однаково цікаві як критикам, так і широкій читацькій аудиторії. Його романи перекладають та екранізують. «Амстердам» у 1998 році був відзначений Букерівською премією. Сайт присвячений творчості автора [www.ianmcewan.com](http://www.ianmcewan.com) налічує кілька десятків наукових праць та досліджень,

проте власне екфразис у романах письменника ще не ставав предметом окремих розвідок.

**Аналіз досліджень.** Останні десятиліття позначені зростанням кількості наукових праць, які присвячені проблемі аналізу екфразису, зважаючи на його багатокomпонентну структуру та типологію. Зокрема варто згадати праці Т. Бовсунівської, Л. Генералюк, В. Т. Мітчелла, Дж. Хефернена, Я. Юхимук Фотографічний екфразис в свою чергу потребує більш детального опрацювання, зважаючи на унікальну комунікативну природу фотографії, як джерела подачі та інтерпретації інформації. Трактатування екфразису, як «літературної репрезентації візуального мистецтва» (Mitchell, 1995: 151) та «вербальної репрезентації графічної репрезентації» (Heffernan, 1991: 297) авторства В. Т. Мітчелла та Дж. Хефернена відповідно, належать до найбільш цитованих тлумачень даного міжмистецького феномену. Дещо ширше трактування пропонує німецький дослідник Клаус Клювер, який розуміє екфразис як «вербалізацію реального чи вигаданого тексту створеного у невербальній знаковій системі» (Clüver, 1998: 35–36). В свою чергу Тамар Якобі наголошує на тому, що екфразис варто розглядати, як своєрідний «umbrella term» (парасольковий термін), який передбачає кооперацію найрізноманітніших форм перетворення візуального у вербальне, немов би «оживляючи» просторове мистецтво (Yacobi, 1995: 600). Опираючись на те, що екфразис – це перш за все інтерсеміотичний феномен Тамар Якобі виокремлює дві принципові позиції, які варто враховувати при його дослідженні: 1) семіотична двополярність екфразису проявляється у його приналежності до відразу двох медіа (візуального та вербального) чи до двох видів мистецтва (образотворчого та літературного); 2) подекуди достатньо побіжної згадки про мистецький твір, щоб мати підставу говорити про екфразис, адже мінімальність згадки компенсується здатністю мовних засобів до створення численних текстових взаємозв'язків та посилянь (Yacobi, 1999: 93). Зважаючи на повноту вербальної репрезентації у тексті, Валері Робілард поділяє екфразис на зображальний та асоціативний (depictive and associative), де в першому мистецький артефакт представлено максимально детально та чітко, а в другому, присутня тільки згадка про нього (Robillard, 1998). Семіотична природа екфразису, умовне протистояння між візуальним та вербальним, стало основою для виокремлення таких типів екфразису як: атрибутивний (attributive), зображальний (depictive), інтерпретаційний (interpretive), драматичний (dramatic) (Sager, 2008).

Зупинимось детальніше на кожному з них. Так, атрибутивний екфразис – це словесний натяк на певний мистецький твір, без обговорення та опису. Зображальний – передбачає опис, аналіз чи дискусію щодо наявних у тексті мистецьких об'єктів. Інтерпретаційний екфразис, в свою чергу, окрім опису чи безпосереднього обговорення, в контексті літературного твору має здатність набувати додаткового значення та породжувати нові інтерпретаційні ланцюги, які покликані допомогти розгадати авторські інтенції щодо персонажів чи подій у тексті. Драматичний екфразис найбільш концентрований та пізнаваний, адже це той екфразис, в якому мистецький об'єкт є невід'ємною складовою твору, тобто без нього композиційна структура твору була б неповноцінною (Sager, 2008: 45–60). Доповнюючи запропоновану типологію екфразису Manana Rusieshvili-Cartledge та Georgia Rusudan Dolidze, який для точності називають екphrastic inserts – екфрастичними вставками, апелюють до того, що адекватна інтерпретація екфразису передбачає «співпрацю» трьох сторін, тобто митця, автора та читача (глядача). (Rusieshvili-Cartledge, 2015: 2) Власне саме в такому випадку можемо говорити про екфрастичний дискурс, в якому задіяні вже згадані обов'язкові елементи та сам текст твору з наявним описом реального чи уявного мистецького об'єкту. Екфрастичний дискурс сприймаємо як своєрідну співпрацю між вербальним інструментом – словом та виражальними засобами інших мистецтв, що в перспективі може створювати нові інтермедіальні зв'язки та розширюючи діапазон сприймання як літературних творів, так і творів інших мистецтв.

Продовжуючи згадані міркування, можемо говорити, про так званий поняттєвий трикутник в межах якого існує екфразис та який передбачає співіснування трьох граней: автор, митець, читач, а також трьох вершин: твір, мистецький артефакт, читацька інтерпретація. Забезпечити таку формулу не зіставляє зусиль, якщо мова йде про відтворення словами реально існуючого об'єкту, не залежно від повноти зображення. Проблема ускладнюється, якщо мистецький артефакт – існує виключно на сторінках твору, тобто він є плодом уяви автора. В такому випадку автор твору бере на себе роль митця та прямо чи через персонажів творі апелює до читацької уяви та попереднього досвіду, який би спровокував виникнення схожих з реально існуючим об'єктом асоціацій. Вершини ж зберігають свою попередню позицію.

Окремо варто звернути увагу на те, що семантична структура екфрастичної вставки містить

дві взаємозалежні площини, де перша – це власне вербальне представлення екфразису, а друга – це, той культурно-історичний фон на який опирається екфразис. Саме в другій площині закодована та інформація, яка покликана запустити інтерпретаційне коло читацьких асоціацій та спонукати до дискусій. Зауважимо, що в такій дуальності проявляється інтертекстуальна природа екфразису, саме тому його декодування може залежати від культурно-історичної обізнаності читача (дослідника). Більше того, Manana Rusieshvili-Cartledge та Georgia Rusudan Dolidze, пропонують розрізнити екфрастичний опис (ekphrastic description), екфрастичну алюзію (ekphrastic allusion), екфрастичне порівняння (ekphrastic simile) (Rusieshvili-Cartledge, 2015: 2-3). Говорячи про екфрастичний опис дослідники зауважують, що хоча з точки зору декодування він є найпростішим та найбільш пізнаваним, адже перед нами перенесення інформації з однієї семіотичної площини в іншу, повнота процесу все одно залежить від фонового культурного знання. В свою чергу екфрастична алюзія та екфрастичне порівняння спонукають до ґрунтовного дослідження як вербального представлення в літературному тексті, так і культурно-історичного періоду в якому був створений мистецький об'єкт. Я. Юхимук наголошує на таких характеристиках екфразису як експресивність, наративність, репрезентативність та імагологічність (Юхимук, 2017), їх наявність дозволяє ідентифікувати екфразис у тексті.

**Виклад основного матеріалу.** Як було уже зазначено, про екфразис можна говорити не тільки тоді, коли мова йде про реально існуючі твори мистецтва, а й тоді, коли вони є частиною авторського задуму та вплетені в художньо-композиційну структуру тексту виключно як предмет творчості самого автора. Зауважимо, що візуальний екфразис не обмежується творами малярного мистецтва, сюди можна сміливо зараховувати, і архітектурні, і скульптурні твори, а також фотографію. Власне про фотомистецтво та його здатність бути не менш красномовним в контексті екфрастичного дискурсу мова йтиме далі. «Фотографія в добу масового творення ерзац-образів не може не увійти в художній твір на правах об'єкта екфрастичного опису» (Бовсунівська, 2013: 93). Справді завдяки фіксації плинності часу фотографія здатна у тексті створити ефект подвійної реальності, бути джерелом додаткової інформації, слугувати елементом викриття чи навпаки приховування. Використання фотографії у тексті породжує нове, не типові зіткнення між візуальним та вербальним, в якому сприйняття поданої сюжетної інформації залежатиме від бажання

автора спростувати, підтвердити чи викрити події близькі до згаданого фото. Віддаючи належне екфрастичному потенціалу фотографії та розмірковуючи над стосунками між літературою та фото мистецтвом, Джеферсон Гантер зауважує, що вони здатні возвеличити та принизити одне одного, а подекуди їхня умовна співпраця набуває справді вагомому значення, якого жодне з них не досягнули б поодиночі. (Hunter, 1987). Більше того на відміну від унікальності та статичності традиційного твору візуального мистецтва здатність фотографії до потенційно нескінченне відтворення створюють новий вимір у дослідженнях екфрастичної моделі (Russek, 2015: 9).

Ролан Барт у своєму знаковому дослідженні «Camera Lucida. Коментар до фотографії» наголошує на тому, що фотографія передбачає два рівні сприйняття. Перший, який науковець називає *the studium* апелює до найрізноманітніших соціальних, історичних чи культурних кодів, які можна виокремити шляхом семіотичного аналізу. Іншими словами, фотографія завжди несе на собі відбиток простору та часу в якому вона була створена. Другий рівень сприйняття – *the punctum*, передбачає індивідуально-суб'єктивне прочитання зображення (Barthes, 1982: 25–27). У кожного окремого спостерігача одна й та сама фотографія може викликати різні емоційні коливання, а тригером для таких коливань може бути деталь, яка для однієї особи може бути непомітною, тоді як для іншої слугуватиме пусковим гачком для відтворення найрізноманітніших асоціативних ланцюгів. Власне таке сприйняття може бути притаманне і при спогляданні на картину, проте за фотокарткою криється більше особистісних історій і відповідно розширюється спектр тих емоцій, які вона здатна викликати.

Найважливіше завданням екфразису, незалежно від його виду, змусити читача «побачити» те, що автор описав словами. Фотографічний екфразис здатний впоратись з цим завданням чи не найкраще, оскільки те, що фіксує камера за замовчуванням належить реальному світові, незалежно від того чи ця реальність вигадана чи існує насправді.

У романі «Амстердам», провокативні фотографії, які опиняються у руках журналіста Вернона Галлідея стають одним з джерел конфлікту між ним та його товаришем композитором Клайвом Лінлі. В основі протиріччя лежать різні погляди на те, що вважати морально-етичним, а що ні. Власне «мораль та її поняттєві похідні такі, як моральний вибір, суспільна мораль, особиста мораль, слугують відправною точкою для розу-

міння внутрішнього світу персонажів та проливають світло на мотиви їхніх вчинків» (Малишівська, 2020: 139). Екфразис в даному випадку вплетений у художню структуру твору та є необхідним для розвитку сюжетної лінії. Саме Вернон, який працює редактором газети *The Judge*, даючи настанови своїм співробітникам, висловлює ключову тезу, яку можна трактувати як ознаку фотографічного екфразису «*I want a picture that tells a story*» (McEwan, 2016: 38) Згодом він отримує фотокартки, які не просто розказують історію, а кричать про неї. Після смерті спільної подруги Вернона та Клайва Моллі Лейн, її чоловік Джордж Лейн знаходить компрометуючі фотознімки політичного діяча Джуліана Гармоні та хоче, щоб їх було опубліковано у *The Judge*. Момент оприявлення знімків відбувається у будинку Джорджа, окрім технічних характеристик на кшталт: «*... three ten by eights, glossy blacks and whites, head to foot and tightly cropped, a medium close-up, three-quarter profile...*» (McEwan, 2016: 56), автор ніяк не коментує того, що саме зображено на фотографіях, про вагомість та викривальність свідчить реакція Вернона, який побачивши зображене відчуває: «*...astonishment first, followed by a wild inward hilarity. Suppressing it gave him a sense of levitating from his chair...*» (McEwan, 2016: 56), а згодом у думках доходить висновку, що «*...a man's life or at least his career, was in his hands*» (McEwan, 2016: 56). Не даючи відразу конкретної відповіді на те, що саме на фотографіях має такий разуючий ефект, Мак'юен підсилює читацький інтерес та створює передумови для сенсаційної викривальності, яка буде присутня у наступному описі знімків. Можна відмітити сюжетотворчу функцію екфразису, оскільки саме фотографії стануть тим тригером, що спровокує розвиток наступних подій, вибір – публікувати чи не публікувати знімки стане одним з мірил моральності у творі. Отримавши фотографії, Вернон спішить у будинок свого друга Клайва, щоб почути його думку, а також отримати умовне схвальне рішення щодо публікації цих знімків. У вербалізації зображеного на фотографіях спостерігаємо своєрідну градацію емоційності опису. Спершу перед читачем деталізований опис композиції фотознімка, тобто, хто та як саме зображений на ньому. «*Julian Garmony in a plain three-quarter-length dress, posing cat-walk style, with arms pushing away a little from his body, and one foot set in front of the other, knees slightly crooked*» (McEwan, 2016: 69–70), далі автор привертає увагу до яскравих деталей та описує зовнішність, використовуючи при цьому ряд епітетів, які дозволяють краще візуалізувати

описане «*the false breasts were small, and the edge of one bra strap was visible. The face was made up, but not overly so, for his natural pallor served him well, and lipstick had bestowed a bow of sensuality on the unkind, narrow lips. The hair was distinctively Garmony's, short, wavy and side-parted, so that his appearance was both manicured and dissolute, and faintly bovine*» (McEwan, 2016: 70). В останню чергу автор зосереджує увагу на описі виразу обличчя Гармоні, «*...the strained, self-absorbed expression was that of a man revealed in a sexual state. The strong gaze into the lens was consciously seductive*» (McEwan, 2016: 71). Змалювання зображення наступного знімку відбувається за схожою схемою, тобто спершу автор згадає чітко виражені елементи: «*In this, a head and shoulders shot, Garmony's dress was more silkily feminine. There was a simple line of lace around the high sleeves and neckline*», далі говорить про анатомічні подробиці «*...Molly's artful lightning could not dissolve the jaw bones of a huge head, or the swell of an Adam's apple*» (McEwan, 2016: 71) та завершує згадкою про те, що дисонанс між видимим і бажаним, неможливо приховати від фотокамери: «*How he looked, and how he felt he looked were probably very far apart*» (McEwan, 2016: 71). Опису третьої фотографії приділено тільки кілька слів, зокрема автор концентрує увагу на одязі та погляді Гармоні: «*... in the third of the pictures he wore a boxy Chanel jacket and his gaze was turned downwards*» (McEwan, 2016: 71). Проте такий стислий опис підсилений коментарем щодо того, як інтерпретував знімок Клайв: «*On some mental screen of selfhood he was a demure and feasible woman, but to an outsider what was showed was evasion*» (McEwan, 2016: 71). Читач дивиться на знімки очима Клайва, його думка та його враження важливі для побудови цілісної картини фотографічного екфразису. Саме тому загальне сприйняття фотокарток зі зображенням чоловіка середніх років одягненого у жіночий одяг та з яскравим макіяжем могло б бути смішним, але автор дає змогу читачеві поглянути на такі знімки з зовсім іншого боку. «*They should have been ridiculous, these photographs, they were ridiculous, but Clive was somewhat awed*» (McEwan, 2016: 71). Мак'юен з притаманною йому легкістю обережно підводить до роздумів над досить дражливою темою для сучасного суспільства, ставлення до трансгендерів та транссексуалів, фотоекфразис тут слугує своєрідним інструментом, що руйнує стереотипне сприйняття, адже: «*We know so little about each other...here was a rare sight below the waves, of a man's privacy and turmoil, of his dignity upended*

*by the overpowering necessity of pure fantasy, pure thought, by the irreducible human element – mind*» (McEwan, 2016: 71).

Демонструючи фотографії Клайву, Вернон чекав на гнівні коментарі, натомість реакція виявилась зовсім іншою. Вербалізація ставлення до зображеного на знімках була здійснена за допомогою таких лексичних одиниць як *manicured, dissolute, bovine, lurking masculinity, pathos, confounded identity, man's privacy and turmoil*. Як підсумок Клайв висловлює вкрай несподівану для Вернона думку: «*If it's OK to be a transvestite, then it's OK for a racist to be one. What's not OK is to be a racist*» (McEwan, 2016: 73). Іншими словами, інтимні вподобання людини – це її особиста справа, яка не має нічого спільного з її соціальною роллю, саме тому увагу потрібно звертати на ту морально-етичну складову, яка націлена на формування існування у суспільстві, а не на ту, яку людина реалізує наодинці з собою. Викривальні фотографії з'явилися на шпальтах *The Judge* і Вернон отримав свою «історію», проте для нього історія виявилась не така як він очікував, оскільки дружина Гармоні зіграла на випередження та у відвертому інтерв'ю підтримала чоловіка та звернулася до Вернона: «*Mr. Halliday, you have the mentality of a blackmailer, and the moral stature of a flea*» (McEwan, 2016: 125).

**Висновки.** Таким чином фотографічний екфразис в романі «Амстердам» в художній струк-

турі твору не створює дисонансу та не викликає відчуття штучності. Він дозволяє автору звернути увагу читачів на приховану ідентичність персонажів та слугує каталізатором конфліктних ситуацій. Опираючись на теорію взаємопроникності площин існування екфразису, можемо сказати, що у першій площині, тобто у площині вербалізації екфразису були задіяні лексичні одиниці, які в першу чергу характеризували технічні особливості фотографій: розмір, освітлення, композицію. Для безпосереднього опису зображень, автор використав ряд порівнянь та зворотів, які привертають увагу до контраверсійності та непересічності зображеного. Культурно-історичний фон на який опирається екфразис, це в даному випадку стереотипні уявлення щодо того, що вважати морально прийнятним, а що ні. Можемо говорити про дві основні функції, які виконує фотографічний екфразис у тексті твору: сюжетотворчу, оскільки саме довкола фотографій розгортається ряд знакових подій у тексті та характеротворчу, оскільки сприяли кращому розумінню особистостей персонажів. Використання фотографічного екфразису, дозволило автору художньо обіграти одну з базових властивостей фотографії – бути доказом, оскільки, те що зафіксувала камера не можливо заперечити, але варто інтерпретувати.

Перспектива подальших досліджень полягає у дослідженні інших типів екфразису наявних у творях Ієна Мак'юєна.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бовсунівська Т. Вербальні образи мистецтв. Київ : Київ. ун-т, 2013. 237 с.
2. Генералюк Л. Екфразис у контексті *correspondence des arts*. *Наук. записки*. Серія : Філол. науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. Вип. 114. С. 52–77.
3. Малишівська І.В., Майковська Н.В. Проблема моралі та морального вибору в романі Ієна Мак'юєна «Амстердам». *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного університету ім. І. Франка*. 2020. Вип 31. Т. 2. С. 139–147 DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/31.213864>
4. Юхимук Я. Поетика та типологія музичного екфразису у прозі другої половини ХХ – початку ХХІ століття (компаративний аспект) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2017. 20 с.
5. Barthes R. *Camera Lucida: Reflections on photography* / R. Howard, Trans.). New York : Hill and Wang, 1982. 119 p.
6. 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.
7. Hunter J. *Image and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge, MA : Harvard Univ. Press, 1987. 229 p.
8. Heffernan J. Ekphrasis and Representation. *New Literary History*. 1991. V. 22. P. 297–316.
9. McEwan I. Amsterdam. London : Vintage, 2016. 178 p.
10. Mitchell W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* Chicago: University of Chicago Press, 1995. 445 p.
11. Robillard V. In Pursuit of Ekphrasis (An Intertextual Approach). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* / edited by V. Robillard and E. Jongeneel. Amsterdam : VU University Press, 1998. P. 53–72.
12. Rusieshvili-Cartledge M., Dolidze R. Ekphrasis and Its Multifaceted Nature: Ways of Its Usage in Literature and Cinematography. *The International Journal of Literary Humanities*. 2015. 13(3). P. 1–8.
13. Russek D. *Textual Exposures: Photography in Twentieth-Century Spanish Narrative Fiction*. Calgary, Alberta : U of Calgary P, 2015. 244 p.
14. Sager L. M. *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film Editions*. Amsterdam; New York : Rodopi B.V., 2008. 263 p

15. Yacobi T. The Ekphrastic Figures of Speech: Text and Visuality: Word & Image Interactions. Amsterdam-Atlanta, GA : Rodopi B.V., 1999. P. 93–101.
16. Yacobi T. Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*. 1995. V. 16. № 4. P. 599–649.

#### REFERENCES

1. Bovsunivska T. Verbalni obrazy mystetstv [Verbal images of art]. Kyiv : Kyiv University, 2013. 237 p. [in Ukrainian].
2. Heneraliuk L. Ekfrazys u konteksti correspondence des arts. [Ekphrasis in the context of correspondence des arts]. *Nauk. zapysky. Seriiia : Filol. nauky*. Kirovohrad : RVV KDPU im. V. Vynnychenka, 2013. Vyp. 114. S. 52–77 [in Ukrainian].
3. Malyshevskaya I.V., Maikovskaya N.V. Problema morali ta moralnoho vyboru v romani Iiena Makiuena «Amsterdam». [The problem of morality and moral choice in Ian McEwan's novel «Amsterdam»]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuz. zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho universytetu im. I. Franka*. 2020. Vyp 31. T. 2. S. 139–147 [in Ukrainian].
4. Yukhymuk Ya. Poetyka ta typolohiia muzychnoho ekfrazysu u prozi druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolittia (komparatyvnyi aspekt) : avtoref. dys. ... kand. filol. nauk. Kyiv, 2017. 20 s. [in Ukrainian].
5. Barthes R. Camera Lucida: Reflections on photography / R. Howard, Trans.). New York : Hill and Wang, 1982. 119 p.
6. 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.
7. Hunter J. Image and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts. Cambridge, MA : Harvard Univ. Press, 1987. 229 p.
8. Heffernan J. Ekphrasis and Representation. *New Literary History*. 1991. V. 22. P. 297–316.
9. McEwan I. Amsterdam. London : Vintage, 2016. 178 p.
10. Mitchell W. J. T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation Chicago: University of Chicago Press, 1995. 445 p.
11. Robillard V. In Pursuit of Ekphrasis (An Intertextual Approach). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* / edited by V. Robillard and E. Jongeneel. Amsterdam : VU University Press, 1998. P. 53–72.
12. Rusieshvili-Cartledge M., Dolidze R. Ekphrasis and Its Multifaceted Nature: Ways of Its Usage in Literature and Cinematography. *The International Journal of Literary Humanities*. 2015. 13(3). P. 1–8.
13. Russek D. Textual Exposures: Photography in Twentieth-Century Spanish Narrative Fiction. Calgary, Alberta : U of Calgary P, 2015. 244 p.
14. Sager L. M. Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film Editions. Amsterdam; New York : Rodopi B.V., 2008. 263 p.
15. Yacobi T. The Ekphrastic Figures of Speech: Text and Visuality: Word & Image Interactions. Amsterdam-Atlanta, GA : Rodopi B.V., 1999. P. 93–101.
16. Yacobi T. Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*. 1995. V. 16. № 4. P. 599–649.