

7. Кононенко П. Валер'ян Поліщук / П. Кононенко // Поліщук В. Вибрані поезії / В. Поліщук. – К. : Дніпро, 1968.
8. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років : Мікропортрети в стилях і напрямках / Неврлий М. – К. : [б. в.], 1991.

УДК 82.0:791.43.01

*Ольга Пуніна*  
(м. Донецьк)

## ВПЛИВ ЯК ТИП ІНТЕГРАТИВНОЇ ВЗАЄМОДІЇ: ЛІТЕРАТУРА Й КІНО

У статті зосереджено увагу на такому типі інтегративної взаємодії щодо зв'язку літератури та кінематографа, як вплив. Звернення до цього типу зумовлене тим, що специфіка дії засобів кіномови на художньо-літературний твір передовсім полягає в появі змінених засобів (прийомів) у самій літературі.

**Ключові слова:** вплив, синтез, симуляція, кіномистецтво, художня проза.

**Пунина О. Влияние как тип интегративного взаимодействия: литература и кино.** В статье сосредоточено внимание на таком типе интегративного взаимодействия, как влияние, по отношению литературы и кинематографа. Обращение к этому типу объясняется спецификой действия приёмов языка кино на художественно-литературное произведение в такой способ, что происходит изменение приёмов самой литературы.

**Ключевые слова:** влияние, синтез, симуляция, киноискусство, художественная проза.

**Punina O. Influence as a Type Integrative of Interaction: the Literature and Cinema.** In clause the attention is concentrated on such type интегративного of interaction, as influence, under the attitude of the literature and кинематографа. The reference to this type is explained by specificity of action of receptions of language of cinema on art-literary product in such way, that there is a change of receptions of the literature.

**Key words:** influence, synthesis, simulation, motion picture arts, art prose.

У сучасному літературознавстві сформувалося кілька поглядів на тандем «кіно/література (а ширше – і вся культура)» щодо впливу першого. Хоча не менш популярною від праць С. Ейзенштейна з розгляду «монтажності» творів О. Пушкіна, Ч. Діккенса стає думка про «первісну словесність» як будову кінематографічного сюжету за принципом літературної оповіді, тобто йдеться про початковий вплив



літератури на кіно й уже тільки за цим етап дії засобів синтетичного мистецтва кіно на словесне.

**Завдання** статті – визначити тип дії кінематографічного мистецтва на словесне – інтеграція-вплив, а також наголосити на його доречності щодо такого зв'язку, який формально виявляється на рівні тектоніки художнього твору.

Спроба надати такому процесові визначення «синтезу» (прийняте за модне поняття [17, 3]) веде за собою однозначне визнання нового кількаскладового утворення, до якого входить значна кількість компонентів із об'єднуючим началом [9, 374], себто нового виду мистецтва з кількома різними носіями образності (так, як це свого часу відбулося при витворенні справжніх синтезованих форм мистецтва: танок, театр, те ж кіно, мультиплікація), адже, за М. Алпатовим, «під синтезом варто розуміти складне співвідношення, яке ґрунтується на суперечності, яке в підсумку складається *в нову єдність*» (курсив авт. – О. П.) [цит. за 13, 7–8]. Це, зазначає В. Харитонов, «художня органічна цілісність, що більша за суму її складових частин і не зводиться до цієї суми» [23, 132]. Утім у випадку взаємозв'язку літератури з кіно утворення подібної мистецької структури не відбувається – словесне мистецтво лишає за собою функцію «одного матеріального носія образності» [21, 100], слова, але з урахуванням «кіноцентристської» (поняття М. Кагана) концепції як «переходу від понятійно-словесної до візуальної культури» [21, 103].

Тому доречність уживання щодо зв'язку літератури та кіно поняття інтегративної взаємодії (інтеграції, услід Н. Горницькій [див.: 4]) як «стану зв'язаності не лише художніх, а й позахудожніх компонентів у певне ціле» [13, 22] у вияві типу *впливу* як моменту поповнення одного за рахунок іншого (художніх засобів літератури за рахунок кіно), «переймання» принципів суміжних мистецтв, стає безапеляційною. Тут простежуємо момент руху кіно в літературу (і культуру), за чим не простежується лінія мистецьких новоутворень, а лише появи змінених засобів (прийомів) у самій літературі.

Незважаючи на цю вагому деталь, поняття «синтезу» на сьогодні входить до літературознавчого апарату (найбільш ґрунтовні праці А. Мазаєва «Проблема синтезу мистецтв в естетиці російського символізму», В. Харитонова «Взаємозв'язок мистецтв», збірник наукових праць «Проблема синтезу в художній культурі», О. Рисака «Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі



к. XIX – поч. XX ст.» [13; 23; 17; 18]) і фактично витісняє в розумінні «поєднання елементів різних мистецтв у єдиному ансамблі» [3, 290] разом із явищем «інтерсеміотики» (у дискурсі знакового вивчення [див.: 6]), у якому під синтезом розуміють «один із найвищих проявів» як поєднання вторинних моделюючих систем [6, 6], інші типу симбіоз, інтеграція. І щодо синтезу літератури й образотворчого мистецтва, музики, що втілюється в ілюстрованих виданнях, вокальних жанрах [3, 290], таке тлумачення видається цілком закономірним. Поясненням цього можуть слугувати тенденції початку XX ст. (під патронатом самих репрезентантів цих тенденцій-ідей) до різноманітних форм синтезу чи то реалізації модерністської поетики синтезу.

Так, доволі популярними стають «союзи синтезу всіх мистецтв» (до одного з них – об'єднання поезії, театру, живопису – у 20-х роках за чаюванням в А. Радлової була спроба залучити О. Мандельштама) [14, 105], синтетичні мистецькі угруповання літераторів, видавців, художників, графіків, зокрема книги російських поетів-футуристів [див.: 2, 90], вечори на кшталт «трьох лівих вечорів» (читання віршів, постановка п'єси, показ фільму) ОБЭРИУ, мистецька періодика з орієнтацією на синтетизм у роботі («Леф», «Нова Генерація», «Новий леф»). Не менш промовистими виглядають і стильовий (той же відомий панфутуризм) та жанровий (у нашому аспекті – кінороман, кіноновела, кінооповідання тощо) синтетизм як «злиття різно-рідних літературних форм» [див.: 7, 259].

Для соціолога культури В. Харитонова подібна діяльність (на матеріалі культури 60–70-х років) виражає загальну закономірність до «універсалізації художньої діяльності» [23, 18] як необхідності в контактуванні родів і жанрів мистецтв, що виникає за рахунок розширення діяльності творчого суб'єкта як людського чинника та потенційно здатна впливати на виникнення нових змістових і формальних структур. Коли ж говорити про кіно-літературні зв'язки, а саме – запозичення словесним мистецтвом засобів мови кіно, поняття «синтезу мистецтв» не знаходить свого конкретного втілення, адже «єдиного ансамблю» як такого не утворюється.

Прихильність до «синтезу» як загальнономистецького явища відзначаємо й серед українських знавців літератури. Наприклад, про популярність в українській критиці 20-х років, зокрема в А. Лейтеса, думок про «синтез» психології та «художньої кінозйомки подій», прикладом чого слугують твори О'Генрі [19, 8–9], пише Л. Сенік,



лишаючи за синтезом таке формулювання, як «синтез – це філософська думка щодо осмислення соціально-психологічних явищ, певна глибина аналізу й інтертекстуальність – наповнення психологічної “студії” реальним матеріалом: відносинами між людьми, конкретними думками та емоціями» [19, 14].

Розглядаючи прозову спадщину Вільної академії пролетарської літератури та питання жанрових форм, Л. Кавун акцентує на «структурно-семантичному синкретизмі» (поєднанні рис, притаманних різним типам мистецького мислення), характерному, на її думку, для естетичної системи ваплітян, що виявляється в «переплетенні різних видів мистецтва» (музика, живопис, архітектура, кінематограф, література), взаємопроникненні прози, поезії, драматургії «в органічне співіснування стилів» [8, 108–113]. Такий синкретизм, продовжує Л. Кавун, можна бачити у творах М. Хвильового, Ю. Яновського, М. Бажана, А. Любченка, Ю. Шпола, у яких на рівні візуальної образності він «набуває конструкторсько-механістичного виміру монтажності» [8, 113; 8, 237].

Дослідниця А. Біла в контексті аналізу концептуальних явищ авангарду, дендізму зокрема, зупиняється і на проблемі синтезу мистецтв. Новий ракурс сприйняття, на думку авторки, відбувається на межі різних видів мистецтв, наразі ж, відзначає А. Біла, «синкретизм межі століть є штучним» [2, 76]. В авангарді (симультанізм, інтелектуальний колаж), на відміну від декадансу, – теорія звукового символізму, зацікавлення графічною стороною слова, спроби створення метамови (А. Рембо, Г. Аполлінер, Б. Сандрар та ін.), ці відкриття постають як технічні, а пошук синтетичних жанрових форм, зокрема поезофільм, «зумовлений концептуальною настановою авангарду на прискорену психічну еволюцію нової людини» [2, 196].

Варто зупинитися і на тому, коли й наскільки вагомим стає так званий «другорядний синтез», а саме – у романтично-символістську добу: повернення німецькими романтиками й пізніше Р. Вагнером, В. Івановим, А. Скрябіним «мистецтва до витоків синтезу» [21, 101] для створення вищих форм (наприклад, для Р. Вагнера опера як вища форма театральної-драматичної творчості), універсального мистецтва [18, 9], – відбувається, за словами Д. Наливайка, «розмивання кордонів між жанрами, родами й видами мистецтва, які вступають в активну взаємодію. <...> Виникає владне прагнення до творення нових художніх форм і структур» (курсив наш. – О. П.) [16, 13].



Для дослідника російського формалізму А. Оге Ханзена-Льове подібний синтез, що називає симуляцією (себто визнає не стільки взаємодію форм, скільки їх копіювання, запозичення), є одним із виявів акту відчуження: «у романтично-символістській естетиці з'являється *принцип симуляції однієї форми мистецтва засобами іншої* <...> живопис–література, література–музика <...> романтичний принцип руйнування меж між формами мистецтва в ході реалізації синтезу мистецтв звертає увагу на межі між різними засобами повідомлення і вираження та між жанрами лише в акті відчуження структурна тотожність засобів вираження чи конструкції жанрів стає предметом сприйняття» (курсив наш. – О. П.) [22, 53].

Тож слід узагальнити, що поняття синтезу передбачає не тільки об'єднання окремих елементів тих чи інших мистецтв, але несе на собі навантаження «нової системи», утвореної кількома об'єднаними чинниками в ціле задля «видобутку» нового типу образності. Тому перевага у використанні поняття інтегративної взаємодії-впливу, котра охоплює собою такий тип взаємозв'язку, при якому «всі види існують не лише в певних просторових і часових відношеннях, а й у художньо-смыслових, образно-композиційних, у тому числі стильових контекстах» [23, 125], зумовлена тим фактом, що вплив кіно на художньо-літературний твір відбувається за рахунок функціонування компонентів кіно на рівні тектоніки як принципу, копіювання, накладання фактури кіно (чи то, за словами Р. Копилової, відбувається засвоєння і трансформація стилістики кіно [12, 165]). Синтез же за своєю природою передбачає витворення дечого цілісного, що «доступне спогляданню» [13, 22], відтак стає складником архітектоніки твору, на рівні якої говорити про кіновпливи не доводиться, адже те, що відкривається поетичному уявленню в кіно, не проєктується на художній твір: «образ цілого» в кіно (зображене слово, «образ слова» [11, 111]) відкривається лише в кіно, «образ цілого» в літературі (слово, що зображає; «словесний образ» [11, 111]) – лише в літературі (до того ж – художній!, здатної до формування власної трансцендентності). Впливовою стає і думка французького вченого А. Моля: як прихильник інформаційного підходу до явища мистецтва він підкреслює «неперехідність естетичної інформації, коли йдеться про передачу змісту твору одного виду мистецтва засобами іншого» [цит. за: 5, 130], і пояснює це тим, що в самому процесі передачі змісту новими засо-



бами до нього додається нова якість, а з нею народжується і новий стан мистецтва.

З іншого боку, Ю. Тинянов стверджує про те, що «для кіно як мистецтва <...> існують лише технічні засоби, які удосконалюють його даності <...> саме мистецтво нашо́вхує на технічні прийоми, мистецтво відбирає їх у своєму поступовому русі, змінює їх застосування, функцію і, врешті-решт, відкидає» (курсив наш. – О. П.) [20, 328]. Звідси – можливість запозичень тільки фактури кіно, що художнім твором сприймається якраз на тектонічному рівні. Тому цілком доречним стає твердження про прагнення авангарду «до переносу конструктивних принципів однієї форми мистецтва на іншу» [20, 54]. Недаремно про так звану здебільшого «поверховість» (а тут не зайве додати про найголовнішу особливість кіно як виду мистецтва, за Б. Ейхенбаумом, його конструктивну доміную – «примітивність», або, за Ю. Тиняновим, «бідність, площинність, безкольоровість» [20, 328], на основі яких з'являються нові прийоми) впливу кіно на літературу (звернімо увагу: модерністського толку) говорить І. Маневич, відзначаючи «своєрідне кінонавіювання», данину моді в романах І. Еренбурга «Незвичні пригоди Хуліо Хуреніто та його учнів...», «Любов Жанни Ней», «Трест Д. Є. Історія загибелі Європи», М. Шагінян «Месс Менд, чи Янки у Петрограді», а також Дж. Лондона, П. Бенуа, Ж. Ромена, німецьких експресіоністів [15, 233] й ін. Під цим дослідник розуміє і стилізацію під мову кінематографічних написів, літературну імітацію під форму фільму, і пародію на нього. Важливо зазначити, що таку «поверховість» дослідник приписує лише творам 20-х років; та ж література, що з'явиться в 60-х, говорить І. Маневич, підпадає під категорію «неповерхового взяття» кіноелементів як взаємопроникнення, із чим, насправді, погодитися складно. І більш доречно звернутися до думки Н. Горницької, яка вважає, що існує два типи впливів кінематографа на літературу: зовнішній (формальні прийоми «кінематографічності», що «примусово» вводяться в тканину літератури, розриваючи її, або, за Р. Копиловою, відбувається «прямолінійно-механістичне засвоєння кінодосвіду» [12, 163]) та внутрішній (власне глибинні, на основі яких можлива взаємодія) [4, 10]. За специфічний тип впливу науковець визнає і роль кіно як «каталізатора»: приховані можливості літератури активізуються за рахунок



кіно, надаючи враження новизни, прикладами чого слугують монтаж, крупний план, багатоепізодичність, просторово-часові зсуви тощо.

Не менш підтримуваною в наукових колах гіпотезою «кінематографічності» є думка (Р. Копилова, А. Зверев) про не наслідування подібною літературою (прозою Дж. Дос Пассоса, Е. Гемінгвея — Р. Копилова) кінопринципів, а вираження форми, властивої часу, яка бачиться найбільш повно відповідною до кінематографа [12, 153–154]. Проте остаточного спростування кіноцентричного впливу у працях не простежуємо. І пов'язане це передовсім із тим, що «екран впливає на формування культурного контексту, атмосфери, у якій народжується сучасна література» [12, 153] (наприклад, враження, які справив на американця Дж. Дос Пассоса перегляд фільмів С. Ейзенштейна, відбилися в літературному експерименті — роман «42-га паралель»: зіткнення фабульно непов'язаних епізодів, чергування «планів», документальність матеріалу тощо).

Значну частину в праці «За “нечисте” кіно (На захист екранізації)» проблемі впливу кінематографа на літературу (як вплив здебільшого на сучасний американський роман) присвятив французький кінознавець А. Базен, що розрізняє тип безпосереднього (неприхованого) запозичення кіноприйомів (наприклад, книга Р. Кено «Вдалині від Рюейя») та так званий «прихований» тип (твори Дж. Дос Пассоса, Л. Колдуелла, Е. Гемінгвея, А. Мальро), який не підтримує. На думку А. Базена, мистецтво цих авторів аж ніяк не виходить із методів та принципів кінематографа, попри навіть те, що «нові форми сприйняття, породжені екраном, такі способи бачення, як крупний план, такі структури оповіді, як монтаж, допомогли романістам оновити свої технічні прийоми» [1, 130]. Однак, продовжує дослідник, тією же мірою, як приймаються такі запозичення, вони можуть бути відкинуті, адже «кінематографічні прийоми лише доповнюють комплекс прийомів, із яких письменник будує власний світ» [1, 130].

За А. Базеном, не слід визнавати певну подібність, приміром, творів Г. Гріна, що деякий час практикував себе в ролі кінокритика, із кінематографом, утім дати такій подібності визначення «удаваної кінематографічної техніки, що насправді в кіно зовсім не використовується» [1, 131], кінознавець не упускає можливості. І йдеться радше, підсумовує науковець, про загальний технічно-цивілізаційний вплив на культуру, літературу ж — найбільш плідно, що й дало змогу кінематографу надихатися таким типом художньої літератури (напри-



клад фільми «Могутність і слава» режисера У. К. Говарда 1933 року та «Громадянин Кейн» О. Уеллса ніколи б не були створені без прози Дж. Джойса та Дж. Дос Пассоса), а не навпаки (відбувається естетична конвергенція, що викликає одночасну поляризацію кількох сучасних форм вираження [1, 133]). Маємо зазначити, за А. Базеном, що відбувається вплив кінематографа, якого не існує або так – «ідеального кіно, яке міг би створити романіст, коли був би кінематографістом» [1, 132]. Ці твердження А. Базена ще раз підкреслюють таку особливість впливу кінофактури, як дія її лише на рівні «опредмеченому», фактури художнього твору як прояву тектонічного рівня композиції.

Тут варто звести вище сказане до такого аспекту, як цілеспрямоване (свідоме не у психоаналітичному розумінні) використання засобів кіномови так, як «свідомо скорочував шлях від прози до кіносценарію» А. Хейлі [12, 160], навмисне розробляли структуру твору сценарного типу Л. Скрипник, Гео Шкурупій, С. Складенко, застосовував зі знанням справи монтажно-контрапунктний принцип за працями С. Ейзенштейна в романі «Контрапункт» О. Хакслі [10, 49], та – несвідоме чи потенційне (телеграфний стиль Е. Гемінгвея, «рубана проза» 20-х років, авантюрна домінанта у прозі тощо), що за доцільне позначити як «кінематографічність у прозі» та «кінематографічність (динамічність) прози».

Отже, звернення до впливу як типу інтегративної взаємодії щодо зв'язку літератури та кінематографа зумовлене тим, що специфіка дії засобів кіномови на художньо-літературний твір передовсім полягає в появі змінених засобів (прийомів) у самій літературі – це один із варіантів бачення так званої кінематографічності словесного мистецтва.

### *Література*

1. Базен А. Что такое кино? : сб. ст. / Андре Базен ; [пер. с фр. В. Божович, И. Эпштейн]. – М. : Искусство, 1972. – 384 с.
2. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки : монографія / Анна Біла. – [вид. 2-е, допов. і переробл.]. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
3. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2008. – 430 с.
4. Горницкая Н. О границах взаимодействия кино и литературы / Н. Горницкая // Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия: [сб. ст.]. – Л. : Искусство, 1985. – С. 3–59.



5. Ждан В. Н. Эстетика фильма / Виталий Николаевич Ждан. – М. : Искусство, 1982. – 375 с.
6. Жодані І. М. Інтерсеміотичність у творчості письменників Нью-Йоркської групи (Емма Андієвська і Віра Вовк) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 – теорія літератури / Ірина Михайлівна Жодані. – К., 2007. – 16 с.
7. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Олег Ільницький ; [пер. з англ. Р. Тхорук]. – Л. : Літопис, 2003. – 456 с.
8. Кавун Л. І. «М'ятежні» романтики вітаїзму : проза ВАПЛІТЕ : монографія / Лідія Іванівна Кавун. – Черкаси : Брама-Україна, 2006. – 328 с.
9. Каган М. С. Морфология искусства. – Ч. 1–3 / Каган М. С. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
10. Кишкин Л. С. Образы изобразительного искусства и литература (вопросы взаимодействия) / Л. С. Кишкин // Славянские литературы : VII Междунар. съезд славистов, Варшава, август 1973 / [за ред. М. П. Алексеева]. – М. : Наука, 1973. – С. 140–159.
11. Козлов Л. К. Изображение и образ : очерки по истории поэтики советского кино / Леонид Константинович Козлов. – М. : Искусство, 1980. – 288 с.
12. Копылова Р. Аудиовизуальный ряд и литература / Р. Копылова // Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия : [сб. ст.]. – Л. : Искусство, 1985. – С. 149–167.
13. Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма / Анатолий Ильич Мазаев. – М. : Наука, 1992. – 326 с.
14. Мандельштам Н. Вторая книга : Воспоминания / Мандельштам Н. – М. : Моск. рабочий, 1990. – 560 с.
15. Маневич И. М. Кино и литература / Маневич И. М.. – М. : Искусство, 1966. – 240 с.
16. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики / Дмитро Наливайко // Теорія літератури й компаративістики. – К. : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2006. – С. 9–37.
17. Проблема синтеза в художественной культуре : [сб. ст. ; под ред. А. В. Прохорова и др.]. – М. : Наука, 1985. – 286 с.
18. Рисак О. О. Мелодії і барви слова : Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі к. ХІХ – поч. ХХ ст. : монографія / Олександр Рисак. – Луцьк : Надстир'я, 1996. – 98 с.
19. Сенік Л. Т. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.02 – Українська література / Любомир Тадейович Сенік. – К., 1995. – 40 с.
20. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Тынянов Ю. – М. : Наука, 1977. – 574 с.
21. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 1999. – 398 с.



22. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм : Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Оге А Ханзен-Лёве ; [пер. с нем. С. А. Ромашко]. – М. : Языки рус. культуры, 2001. – 672 с.
23. Харитонов В. В. Взаимосвязь искусств / Владимир Васильевич Харитонов. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 148 с.

УДК 821.161.2.09.

*Лариса Семенюк*  
(м. Луцьк)

### **«ЛЯМЕНТ ПО ОТЦЮ ІОАНУ ВАСИЛЕВИЧУ» (ЛУЦЬК, РОКУ 1628-ГО): ЕСТЕТИЧНА СУТНІСТЬ ЗОРОВИХ І СЛУХОВИХ ОБРАЗІВ**

Простежено використання зорових і слухових образів у «Ляменті по отцю Іоану Василевичу», що є першою друкованою книгою в Луцьку. Підкреслюється естетична сутність цих засобів барокової поетики в художньому контексті твору.

**Ключові слова:** «лямент», образ, поетика, жанр, естетична сутність.

**Семенюк Л. «Плач по отцу иоанну василевичу» (Луцк, года 1628-го): эстетическая сущность зрительных и слуховых образов.** Прослежено использование зрительных и слуховых образов в «Плаче по отцу Иоанну Василевичу», который является первой печатной книгой в Луцке. Подчеркивается эстетическая сущность этих средств бароковой поэтики в художественном контексте произведения.

**Ключевые слова:** «плач», образ, поэтика, жанр, эстетическая сущность.

**Semenyuk L. S. «Lament For Father Ioan Vasylevich»(Lutsk, Year 1628): Aesthetic Essence of Visual and Auditory Images.** The usage of visual and auditory images in «Lament For Father Ioan Vasylevich», the first printed book in Lutsk, is observed. The aesthetic essence of these Baroque poetics figures in literary context of the work is underlined.

**Key words:** «lament», image, poetics, genre, aesthetic essence.

Жанр «ляменту» (плачу) належить до тих різновидів давньої барокової поезії, які, з одного боку, сягають фольклорної традиції народних голосінь за померлим [2, 240], а з іншого – увібрали в себе поетику новітніх ренесансно-барокових жанрів – посмертного панегирика, епітафіону, елегії [6, 168]. Цей жанр цілковито відповідає головній естетичній засаді барокової літератури – викликати сильні вра-