

УДК 821.161.1(091)

В.В. Баняс, Н.Ю. Баняс

## МІФ ТА ОНІРИЗМ У ЛІТЕРАТУРІ РОМАНТИЗМУ

### Вступ

Парадоксально, але важлива проблема – трактовка мистецтвом Західної Європи кінця XVIII–першої половини XIX ст. явищ міфу та оніризму – досі не знайшла різнобічного, об’ємного висвітлення в науці. Є хіба що фрагментарні роботи, де відсутня аналітична систематизація. Запропонована стаття є спробою розглянути відповідне питання схематично, тезово й без претензій на вичерпність формувань і висновків. Хоча з претензією на вловлення суті.

### Романтична рецепція міфів

Із-поміж визначних світоглядних переворотів, здійснених романтизмом, виокремлюється майже радикальна зміна ставлення до міфології.

Справді: європейська культура в сприйнятті цього явища пережила два великі етапи. Перший стартував за Середньовіччя й тривав до середини XIX ст., його суттю була думка про те, що міф є нічим іншим, аніж вигадкою. Відповідна думка спиралася на догму раннього християнства: все, що не вкладалось у контекст Святого Письма, вважалось або ерессю, або вигадкою, тобто міфом. Відтоді й аж до початку діяльності в Німеччині романтиків гейдельберзького гуртка поняття «міф» сприймалося на такому ж рівні, як інше поняття – «казка», символізуючи розповідь, що не мала ніякого чи майже ніякого стосунку до дійсності. Ситуація змінилась у XIX ст., коли, за словами психолога Е. Фромма, «набув розповсюдження інший підхід, згідно з яким на перший план висувалося релігійне та філософське значення міфу. Було навіть встановлено, що його явний зміст слід розуміти не просто як породження фантазії «первісних» народів, у ньому є свідчення минулого, які трепетно оберігаються» [5, с. 267]. Так європейська інтелігенція з подивом для себе відкрила,

що міфи – то інформація про рецепцію «первісними» етносами світобудови, вони постають як зусилля осмислити онтологію, зрозуміти взаємодію космічних сил та місце людини в цьому дійстві.

Фінальним акордом процесу романтичного переосмислення є праця «Філософія міфології» (1842 р.) Ф. В. Й. Шеллінга, де німецький ідеаліст, зробивши узагальнений огляд попередніх розвідок (Д. Юма, Г. Гайне, Г. Германа тощо) цього питання, виклав власну концепцію. Головна ж причина успішного здійснення названої вище еволюції полягає в світоглядній суті романтизму та його відмінності од Просвітництва: позитивістська доба, внаслідок принципового неприйняття будь-якої релігійності, за визначенням не могла продукувати інтерес до міфологічного спадку, адже, як наголошує Шеллінг, герої міфів – то «боги, певна, як вважається, невизначена множинність шанованих у релігії особистостей, що складають особливий світ [...] міфологія виступає як політеїзм [...] це загалом учення про богів» [7, с. 163-164]. Романтизм, одкинувши просвітницький атеїзм, повертається до пошуків Універсального Центра, що, крім появи гегельянської моделі світу і явища кордоцентризму, спровокувало виникнення інтересу до міфології.

Один із чинників цього інтересу зумовлений самою суттю міфологічної свідомості та її подібністю до свідомості романтичної: культуролог Я. Голосовкер розвинув тезу про те, що міфологічне мислення є імагінативним, іншими словами – воно функціонує як діяльність уяви [7]. Мистецтво романтизму ґрунтується на схожих засадах: одійшовши від просвітницького раціоналізму, тодішні художники, спираючись на концепцію «двосвіття», прагнули до-сотворити існуючий матеріальний світ. Сливє, здатність вигадувати проголошувалась у них засадничим творчим принципом.

Романтики почали освоюватись у міфопросторі вже впродовж раннього періоду існування свого культурного напрямку (хоча, порівняно з кінцем XIX ст. та особливо з модернізмом, тогочасний вплив теорій, ідей і мотивів, коріння котрих простягається до стародавніх «історій про богів», є порівняно незначним). Вони крок за кроком odkривали розмаїття головних релігійно-міфологічних доктрин,

передусім трьох: біблійної – численні ознаки (підтексти) в творчості Т. Шевченка, драматична поема «Дзяди» (1832 р.) А. Міцкевича, трагедія «Фауст» (1808, 1832 рр.) Й. В. Гете, видіння В. Блейка, драма «Каїн» (1821 р.) Д. Байрона, міні-поема «Оливна гора» (1862 р.) А. де Вінї, роман «Мобі Дік» (1851 р.) Г. Мелвілла; давньогрецької (а також давньоримської) – кілька переробок (чи переспівів) «Енеїди», лірика Г. Гайне та Ф. Гельдерліна, лірична драма «Звільнений Прометей» (1819 р.) П. Б. Шеллі, вірш «Прометей» (1843 р.) Т. Готье; язичницької – «Пісні Осіана» (1760 р.) Д. Макферсона й епічна поема «Пісня про Гайавату» (1855 р.) Г. Лонгфелло.

Ключовим же автором-романтиком, який власноруч трансформував панівний досі культурно-умоглядний контекст, був француз Ж. де Нерваль: простір більшості його книг наповнений просто-таки гігантською кількістю алюзій на різні міфологічні системи (де найулюбленішою була давньоєгипетська – ймовірно, саме цей митець повернув забуту культуру долини Нілу в коло інтересу західного мистецтва). При цьому функціонування його художньої думки підтверджує влучність тези антрополога К. Леві-Строса про те, що «міф розвивається через низку бінарних опозицій та примирень між ними» [цит. за 8]: у текстах Нерваля найбільшими опозиціями є романтична «світ матеріальний / світ абстрактний» і суто авторська «реальність / оніричний простір», а письменникове міфомислення у спрямованості до смислового центра повсякчас намагається синтезувати ці протиріччя. Нерваль силкується вловити архаїчний вимір міфу, який, за словами антрополога Б. Малиновського, «у примітивному суспільстві, отже, в його первісних і живих формах, не просто казка, то реальність, що проживається. Ми бачимо тут не дух винайдення чогось нового, притаманний романам сьогодення, а живу реальність, в яку беззаперечно вірять, себто вірять у те, що вона мала місце в архаїчні часи, продовжуючи здійснювати вплив на світ» [цит. за 8, с. 16].

Головні Нервалеві твори – повість «Аврелія» та сонети циклу «Химери» – наскрізь просякнуті вищезгаданою вірою в міф як прожиту реальність, їхнє художнє полотно складається з численних

елементів найрізноманітніших релігійних доктрин – од єгипетської до скандинавської. Письменник категорично відкидає все ще розповсюджене за романтизму уявлення про міф як архаїчний продукт уяви, на його переконання, він є проявом трансцендентних шукань людей, які поступово оформлюються у моральні настанови та умоглядні концепти.

Хоча, з другого боку, слід виокремити у французького автора рису, характерну для попередньої до романтичної – позитивістської – доби: маємо на увазі крен до наукового сприйняття міфологічних історій, уміння побачити за ними насамперед прихований «фасад», коли кожен мотив слугує відображенням архетипного образу, походженням із систематизованого К. Г. Юнгом колективного несвідомого. Припустімо, Нерваль вельми чутливо простежував численні «перевтілення» віковичного праобразу Жінки-Матері-Богині.

Останній аспект особливо прикметний: якщо поставитися до Нервалевих текстів як до символічного дзеркала, що ніби відображає загальнолюдські тенденції, побачимо: у свідомості сучасної людини (надто представників художніх професій) панує якраз раціоналістична, «лабораторна» трактовка міфології та навіть релігії. Причиною є радикальна відмова культури Західної Європи від «серйозного» (інакше кажучи – «первісного») сприйняття міфів. Відмова, що, як уже підкреслювалося, почала реалізовуватись за Середніх віків, сягнувши апогею вже за часів Просвітництва: позитивістська епоха різко відкинула все трансцендентне, вважаючи такі поняття, як «релігія» та «віра», пережитком «відсталого минулого». Результатом стала «втрата людиною свободи» (визначення М. Еліаде), бо «В усіх традиційних соціумах кожна важлива подія відтворювала свою міфічну, над-особистісну модель, внаслідок чого вона мала своє місце у священному часі [...] Істинне «підкорення часові» розпочинається разом із секуляризацією праці. Тільки в сучасному соціумі людина відчуває себе заручником повсякденної «роботи у поті чола», в якій вона ніколи не може втекти від часу» [9, с. 38].

На цьому тлі художність Нерваля є, вочевидь, визначальною. Будучи «вихованцем» доби Просвітництва, він більшу частину життя

вважав будь-яку релігію переважно надбанням культури, тож його книги можуть слугувати зрізом стану «втрати свободи», а фанатичний інтерес письменника до власних снів-видінь-марень і давньої міфології був нічим іншим, як потужним потягом до «сакрального часу», потягом людини-безвірника. Та, зваживши на ментальну приналежність Нервала до романтичної епохи, можемо припустити, що він не міг не відчувати глибинних змін, які вона спровокувала: якщо робити висновки з деяких його творів, наприкінці життя французький митець спробував вернутися до лона католицизму, відтак – до справжньої релігійності; схожим чином європейська культура наприкінці XVIII ст. розпочала поворот до кардинально іншого сприйняття свого міфологічного спадку. І вже у XX ст. Юнг, розробивши теорію універсальних архетипів, аргументовано довів неспроможність нормального функціонування людської психіки без «живого міфу».

### **Романтична рецепція оніризму**

За спостереженням літературознавця Д. Нечаєнка, «епоха романтизму пройшла під знаком пристрасного захоплення містикою. Умами всіх освічених людей світського суспільства другої половини XVIII – початку XIX ст. цілковито заволоділи алхімія, магія, астрологія, окультні науки, пошуки «філософського каменя» та «еліксиру життя», магнетизм, ідеологія масонства [...] а мотив сновидіння, як єдиного можливого пояснення деяких неймовірних подій або ж перипетій сюжету, перетворюється в романтичній трактовці на цілу світоглядну концепцію, універсальний засіб сприйняття й осмислення життя» [4, с. 104, 107]. Парадокс у тому, що згадана концепція реалізувалась у тогочасному культурному вимірі частково, будучи зазвичай використаною митцями в ролі всього-лише засобу пожвавлення художньої інтриги, урізноманітнення фабульної композиції твору.

Втім, попри все, романтизм залишив помітний слід в осмисленні оніричного феномена, бо якраз упродовж його світоглядно-художнього домінування європейська культура розпочала здійснювати сутнісний перегляд свого бачення явища сну – маємо на увазі поступове його осерйознення та надання йому глибокого психологічного

наповнення. Й хоча до виникнення психоаналізу – методології, котра докорінно змінила уявлення щодо суті оніричних елементів, – залишалося пройти кілька важливих етапів, певні зародки нового розуміння помітні вже на початку ХІХ ст. (цікаво, що саме за романтизму з'явивсь один із прем'єрних художніх витворів, де фактично підіймалася психоаналітична проблематика задовго до офіційної появи терміна – мова про повість «Незвичайні пригоди Петера Шлеміля» 1814 р. авторства А. Шаміссо).

Взагалі парадигму оніричних потрактувань ділять на два загальні періоди – ранній або ж не-психологічний та психологічний, тобто сучасний. «Історія тлумачення снів починається зі спроб осягнути їхній смисл, зрозуміти, що насправді коїться з душею, позбавленою тілесної оболонки, збагнути голоси духів і привидів. При цьому сновидіння зовсім не розглядались як психологічне явище» [9, с. 228], натомість у базисі психологічного підходу – намагання трактувати оніричний простір як відображення роботи мозку сплячої людини. Відмінність поміж окресленими уявленнями полягає також у тому, що в першому випадку не виникає питання про тлумачення снів, адже вони сприймаються буквально, мов приписи майбутніх подій. Антрополог Р. Кайуа влучно виокремлює сутність еволюції, пройдені західною культурою в рецепції оніризму – від часів архаїчного суспільства до капіталізму: «Для «первісної» людини сцена з майбутнього, відбившись у дзеркалі сновидіння, в якомусь сенсі вже збулась, отже, вона має рано чи пізно відбутися знов і саме такою, якою побачив її сплячий [...] Тепер усе навпаки: скептичний герой зі зневагою або ж із відразою ставить до віщого сну, але потроху ошелешено помічає, що реальність неухильно зближується з ним, врешті-решт, відтворюючи його» [3, с. 136]. Секуляризація сновидінь, опріч усього іншого, спричинила те, що вони перетворилися на суто особистісне явище, замикаючи людину в безвихідній самотності.

Загалом же романтична доба, де «ще немає повного розриву між світом реальним та світом сну. Поет живе в обох світах, легко переходить із одного в другий, оскільки вірить, що вони сполучені поміж собою» [7, с. 132], стала, повторюємо, важливим етапом

у ґрунтовному осмисленні ролі й місця сновидінь у житті людини, опрацювавши два основні різновиди їхнього застосування в літературній творчості: перший полягає в тому, що сон стає не більше, ніж елементом гри, вигадки, необхідної для «розкрутки» інтриги; другий глобально обмежується творчістю Нервала (точніше, повістю «Аврелія»), де цей автор, записуючи марення, намагається за їхньої допомоги збагнути, як функціонує його свідомість, що потерпає від психічної хвороби.

Окремо слід згадати англійського поета В. Блейка, котрий у літературознавстві інтерпретується як митець-візіонер, іншими словами – автор, для якого основним джерелом творів стають власні видіння – явище, котре зазвичай вважається спорідненим зі сном, а інколи навіть тотожним йому. Наприклад, в одному з його програмних творів, який має заголовок «Сад любові» (1789 р.), поет змальовує візію загадкового саду: «І я побачив його встеленим могилами, // Й замість квітів були надгробні плити; // Й проповідники в чорних рясах обходили їх колом, // І обгортали терновими вінками мої радості й бажання» [8]. У цьому вірші (як і в багатьох інших) відчувається творча манера, котра ріднить англійського митця з Нервалем, а саме з поетичним циклом останнього, що має назву «Химери»: мова про розуміння тексту як записаного видіння, котре найчастіше з'являється під час сну, а провіденційний зміст якого не ставиться під сумнів. За таких обставин уже не йдеться про несерйозну, ігрову рецепцію сновидінь, тому можемо констатувати істотну відмінність автора «Саду любові» од романтичного контексту та його доволі очевидну спорідненість із французьким письменником.

Серед найперших творів, де онірична тематика була піднесена на новий рівень інтересу західної культури, був незакінчений роман «Генріх фон Офтердінген» (1800 р.) Новаліса. На початку книги батько центрального персонажа – юнака Генріха – говорить йому, мовляв, пройшли вже часи, коли сни поєднувались із божественними одкровеннями, на це син відповідає, що марення здаються йому оплотом супроти буденності життя [12]. Два окреслені ставлення – батька й сина – сутнісно ідентичні: вони базуються на уявленні, що

час сновидінь-одкровень минув, натомість настала епоха снів-для-відпочинку, снів-для-гри. Проте далі дізнаємося, що батько Генріха лукавив, коли іронічно говорив про значення снів, адже саме крізь марення він побачив жінку, котра згодом стала його дружиною; потім сам Генріх вирушає на пошуки Синьої квітки, баченої впродовж снання, й усе, що з ним відбувається під час мандрів, отримує символічний зміст [12]. Отже, сновидіння в романі набувають провіденційного змісту, а сам він перебуває наче на переломі сприйняття західноєвропейським соціумом оніризму: від грайливого й іронічного до серйозного.

В іншому творі, написаному німецькою мовою, – повісті «Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер» (1819 р.) Е. Т. А. Гофмана – автор також показово використовує сновидіння: матір потвори Цахеса, «прибиту горем, зморив глибокий сон, а син її борсався при ній, тож трапилося так, що панна фон Рожа-Гожа, патронка поблизького притулку, якраз тою дорогою верталася з прогулянки» [10, с. 241], вирішивши обдарувати виродка чарівними здібностями. Причому акт наділення магічним даром відбувається саме під час сновидіння матері, котра, прокинувшись, чаклунку вже не застає. Тобто марення, як дещо відокремлене од реальності, потрібне Гофману для створення ефекту більшої казковості подій, відтак його інтерпретація явища суголосна сприйняттю романтиків, для яких простір сну – то царство духів, край чудес – Джинністан, що має з уявним набагато більше спільного, ніж із дійсним, але який дуже зручно використовувати в творчості, коли виникає потреба «завернути» річище фабули в потрібний бік.

Вкладається у зазначений контекст і рецепція оніризму англійським романтиком С. Т. Кольриджем. Візьмемо, як приклад, його поему «Кубла Хан, або Видіння вві сні» (1798 р.), про яку автор говорив, що вона йому наснилася. Тут сон грає роль фантастичної оповідки, манера розповіді поета про бачену ним у маренні країну, якою керує містичний орієнтальний правитель, нагадує манеру казки: «У Ксанату Кубла Хан побудував // Гарну величну будівлю, // Де Альф, священна ріка, протікав // Через печери, котрі



людині годі зміряти, // Вниз до моря, позбавленого сонця» [10, с. 695]. Сливе, на противагу т.зв. «первісній» традиції, візія в поемі не несе в собі сакральності, нічого не пояснює й не передбачає, будучи тільки рушійною силою літературної гри.

Щось схоже відзначаємо й у творчості деяких східноєвропейських митців. Зокрема, в Т. Шевченка, більшість поезій якого вміщує два види функціонування снів: вони або стають засобом для художнього створення неіснуючої, бажаної реальності (наприклад, у вірші «На панщині пшеницю жала...» 1858 р.), або виконують функцію спогадів. Яскравим зразком другого виду є поезія «І досі сниться: під горою...» (1850 р.), точніше, умовно перша її частина: «І досі сниться: під горою, // Між вербами та над водою, // Біленька хаточка. Сидить // Неначе й досі сивий дід // Коло хатиночки і бавить // Хорошеє та кучеряве // Своє маленькеє внуца» [6, с. 387]. Також згадаємо О. Пушкіна, «віртуальний» світ якого відзначається характерним для романтизму застосуванням т.зв. «сновидіння-уяви», інакше кажучи, російський поет використовує оніричне середовище з метою надання текстам імагінативності. Наприклад, у заключних рядках його віршованого роману «Євгеній Онегін» (1831 р.) читаємо: «С тех пор, как юная Татьяна // И с ней Онегин в смутном сне // Явились впервые мне – // И даль свободного романа // Я сквозь магический кристалл // Еще не ясно различал» [цит. за 4, с. 121]. Себто автор стверджує, що ліричні герої й усі перипетії їхніх доль у його витворі були побачені ним у сновидінні, котре, не маючи психологічної та провіденційної суті, проте наділене елементами таємничого, чарівного, виконує в романі спорадичну функцію. Насамкінець відзначимо М. Гоголя, котрий у кількох повістях («Невський проспект» 1834 р., «Ніс» 1836 р.) вибудовує фабулу таким чином, аби оніричний простір (де й стаються всі містико-нереальні події) виразно контрастував із дійсним: прокидаючись, ліричні герої обох творів чітко розмежовують два світи.

Цілком протилежну роль сновидіння відіграють у книгах Нервала, котрому було притаманно те, що Кайуа називає «первісним» сприйняттям оніризму: він вірив, що через сні посилаються

знамення, котрі мають стосунок до його життя, а самі вони несуть у собі сакральну інформацію. Ймовірно, ключовою причиною такої позиції стала душевна недуга: попервах вона підштовхнула його до думки, що саме в оніричному просторі можна знайти своєрідні «підказки», котрі допоможуть вилікуватися; згодом, як наслідок прогресу хвороби, Нерваль починає трактувати свої марення крізь призму видінь, присланих йому «згори» для започаткування нової – синкретичної – релігії.

В одному з розділів «Аврелії» ліричний герой говорить: «Єдиною відмінністю неспання від сну було тоді те, що в першому випадку все перетворювалось на моїх очах» [11, с. 763]. Отож стається максимальне зближення між двома станами свідомості – оніричним та реальним, що, крім текстів Нерваля, простежується ще в одного романтика – Е. По. Правда, у значно меншому масштабі: якщо француз, унаслідок цілої сукупності причин, робить сновидну надбудову ключовою у власних творах, то американець, радше, інтуїтивно торкається науково непояснених на той історичний момент аспектів функціонування людської душі впродовж сну (згадаємо, як приклад, оповідання «Правда про те, що сталося із містером Вальдемаром» 1845 р.), не доходячи цілісних аналітичних висновків.

Отже, констатуємо: у просторі світоглядно-естетичної системи романтизму виокремилися два основні різновиди художнього застосування оніричних компонентів (не враховуючи позакласифікаційної позиції деяких митців, наприклад, Блейка): по-перше, використання їх як важливих складників фабульної структури твору, коли сни (видіння, марення) слугують підґрунтям або ж засобом для створення естетичного ефекту, не містячи серйозного семантичного навантаження (Шевченко, Пушкін, Гоголь, Кольридж, Гофман, Новаліс та ін.); по-друге, позиція, згідно з якою митець бачить у сновидіннях глибокий психологічний зміст (своєрідний внутрішній «документ»), – таке уявлення притаманне лише книгам Нерваля та (меншою мірою) По.

### Література

1. Висоцька Н. О. Зарубіжна література: підруч. для 8 кл. загальноосвіт. навч. закл. у 2 ч. Київ: Бліц, 2004. 304 с.
2. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. Москва: Наука, 1958. С. 3–17.
3. Кайуа Роже. Чары и проблемы снов. Иностранная литература. 2003. № 12. С. 126–150.
4. Нечаенко Д. А. Сон, заветных исполненный знаков. Москва: Юрлит., 1991. 304 с.
5. Фромм Эрих. Душа человека. Москва: Республика, 1992. 430 с. (Мыслители XX века).
6. Шевченко Т. Г. Кобзар. Донецьк: ТОВ БАО, 2008. 480 с.
7. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: в 2 т. Москва: Мысль, 1989. Т. 2. 636 с. (Филос. наследие).
8. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Київ: Гос. библи. України для юношества, 1996. 384 с.
9. Элиаде Мирча. Мифы, сновидения, мистерии. Москва: Рефл-бук, Ваклер, 1996. 288 с.
10. Literature: the English Tradition. New Jersey: Prentice Hall Edition, 1989. 1465 p.
11. Nerval Gerard de. Oeuvres / Gerard de Nerval / [sommaire biographique, etude, notes par H. Lemaitre; illusree de 23 reproductions]. – P.: Garnier Freres, 1966. – 988 p.
12. URL : [http://lib.ru/INOOLD/TIK/heinrich\\_von\\_ofterdingen.txt](http://lib.ru/INOOLD/TIK/heinrich_von_ofterdingen.txt).
13. URL : [http://blake.sacrum.ru/poem\\_marriage.htm](http://blake.sacrum.ru/poem_marriage.htm).

### Анотація

#### **В. В. Баняс, Н. Ю. Баняс. Міф та оніризм у літературі романтизму**

За час існування романтизму була здійснена спроба ґрунтовної переоцінки всього міфологічного «архіву» людства, внаслідок якої в ньому побачили вартісне свідчення структури мислення т.зв. «первісної» свідомості; біблійні, давньогрецькі разом із давньоримськими, давньоєгипетські, язичницькі, а також скандинавські «історії про богів» повернулись у коло інтересу нового мистецтва; втім, із другого боку, романтизм посилив процес відмежування європейською свідомістю себе від принципів релігійно-міфологічного мислення, що спровокувало десаκραлізацію довколишньої дійсності й «утрату людиною свободи», внаслідок її підкорення секулярному часові. Також у просторі світоглядно-естетичної системи романтизму

виокремилися два основні різновиди художнього застосування оніричних компонентів: по-перше, використання їх як важливих складників фабульної структури твору, коли сні (видіння, марення) слугують підґрунтям або ж засобом для створення естетичного ефекту; по-друге, позиція, згідно з якою митець бачить у сновидіннях психологічний «документ».

**Ключові слова:** романтизм, міф, оніризм, культура, мистецтво, архетип.

### Аннотация

#### **В. В. Баняс, Н. Ю. Баняс. Миф и ониризм в литературе романтизма**

За время существования романтизма была предпринята попытка основательной переоценки всего мифологического «архива» человечества, в результате которой в нем увидели стоящее свидетельство структуры мышления т.н. «первобытного» сознания; библейские, древнегреческие вместе с древнеримскими, древнеегипетские, языческие, а также скандинавские «истории о богах» вернулись в круг интереса нового искусства; впрочем, с другой стороны, романтизм усилил процесс отмежевания европейским сознанием себя от принципов религиозно-мифологического мышления, что спровоцировало десакрализацию окружающей действительности и «потерю человеком свободы», в результате ее покорения секулярным временем. Также в пространстве мировоззренчески-эстетической системы романтизма выделились две основные разновидности художественного применения оніричних компонентів: во-первых, использование их как важных составляющих фабульной структуры произведения, когда сны (видение, бред) служат основой или предметом для создания эстетического эффекта; во-вторых, позиция, согласно которой художник видит в сновидениях психологический «документ».

**Ключевые слова:** романтизм, миф, оніризм, культура, искусство, архетип.

### Summary

#### **V. V. Banias, N. Y. Banias. Myth and oneirism in the literature of romanticism**

During the existence of romanticism, an attempt was made to thoroughly reassess the entire mythological «archive» of mankind, as a result of which there was a valuable evidence of the structure of thinking so-called «primitive

consciousness»; Biblical, ancient Greek, along with ancient Roman, ancient Egyptian, pagan, as well as Scandinavian «stories about the gods» returned to the sphere of interest in new art. However, on the other hand, romanticism intensified the process of isolating the European consciousness from the principles of religious and mythological thinking, which provoked the desacralization of the surrounding reality and the «loss of human freedom», as a result of its subjugation to the secular time. Also, in the space of the ideological and aesthetic system of romanticism, two basic varieties of the artistic use of onyx components were distinguished: first, the use of them as important components of the plot structure of the work, when dreams (vision, delirium) serve as the basis or the aesthetic effect; and secondly, the position according to which the artist sees in the dreams a psychological «document».

**Key words:** romanticism, myth, oneirism, culture, art, archetype.

---

### *Інформація про авторів*

**Баняс Володимир Володимирович** – ORCID: 0000-0001-6880-8805; кандидат філологічних наук, кореспондент газети «Український футбол»; просп. Перемоги, 50, м. Київ, 03047, Україна

**Баняс Наталія Юліанівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов та перекладу Карпатського інституту підприємництва ВНЗ ВМУРоЛ «Україна»; вул. Заводська, 1а, м. Хуст, 01030, Україна