

УДК 821.133.1-3.09

В.В. Баняс, Н.Ю. Баняс

СОН У ЛІТЕРАТУРІ РОМАНТИЗМУ

За словами російського дослідника 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» й «еліксира життя», магнетизм, ідеологія масонства <...> а мотив сновидіння як єдиного можливого пояснення окремих неймовірних подій або

ж перипетій сюжету перетворюється в своїй романтичній трактовці в цілу світоглядну концепцію, універсальний засіб сприйняття й осмислення життя» [1, с. 104, 107]. Однак з іншого боку – згадана концепція реалізувалась у тогочасному культурному вимірі частково, будучи, найчастіше, використаною митцями-романтиками в ролі всього-лише засобу поживлення художньої інтриги, урізноманітнення фабульної композиції твору.

Тим не менше, даний мистецький період залишив помітний слід у розвитку тлумачень сновидінь зокрема та осмислення оніричного феномену загалом, адже саме протягом існування романтизму європейська культура розпочала здійснювати істотний перегляд свого бачення явища сну – маємо на увазі поступове його осерйознення та надання йому глибокого психологічного наповнення. І хоча до виникнення психоаналізу – теорії, котра докорінно змінила уявлення щодо суті оніричних елементів – залишалося пройти кілька важливих етапів, певні зародки нового розуміння помітні вже в романтизмі. Втім, пануючим тогочасним кутом зору щодо походження снів був, усе ж таки, вищезазначений, тобто ігровий. Спробуємо, задля більш повного розуміння цілісної картини, зупинитися на певних умоглядних узагальненнях, які слугували причиною, а потім стали логічним наслідком цього.

Парадигму оніричних потрактувань ділять на два загальних періоди – ранній або ж не-психологічний і психологічний, тобто сучасний. «Історія тлумачення снів починається зі спроб осягнути їхній смисл, зрозуміти, що насправді відбувається з душею, позбавленою тілесної оболонки, зрозуміти голоси духів і привидів. При цьому сновидіння зовсім не розглядалися як психологічне явище» [2, с. 228], тоді як в основі психологічного підходу – намагання зрозуміти сон як відображення роботи мозку сплячої людини. Відмінність поміж цими уявленнями полягає також у тому, що в першому випадку не виникає питання про тлумачення снів, адже вони сприймаються буквально, будучи приписами майбутніх подій. Французький письменник і антрополог Р. Кайуа влучно виокремлює сутність еволюції, яку спромоглася пройти культура в ставленні до оніризму – від часів первісного ладу до капіталізму: «Для «первісної» людини сцена з

майбутнього, відбившись у дзеркалі сну, в якому сенсі вже збулася, відповідно вона й має рано чи пізно відбутися знову і саме такою, якою побачив її сплячий <...> Тепер усе навпаки: скептичний герой зі зневагою або ж із відразою ставиться до віщого сну, але потроху ошелешено помічає, що реальність поступово зближується з ним і, врешті-решт, відтворює його» [3, с. 136]. Цей процес є відображенням і складовою частиною еволюції людського духу, яку позначають терміном «десакралізація». Секуляризація сновидінь призвела до іншого їх сприйняття: відтепер сон, що нав'язливо повторюється, є, зазвичай, передвістям всього-лише психічного розладу, аналогічно й видіння, котре неодмінно було би потрактоване як божественний голос; до того ж позбавлення сновидінь їхньої сакральності спричинило те, що вони перетворились у щось суто особисте, цілком замикаючи людину в безвихідній самотності.

Вершинним проявом психологічного періоду розуміння природи снів є виникнення психоаналізу – сукупності теорій і методів, які спрямовані на систематизоване пояснення несвідомих зв'язків через асоціативний процес. Попри існуюче неоднозначне ставлення до цієї концепції – побутує думка про її ненаукову суть – вплив, здійснений нею на культуру величезний. Ключовою вона стає і для розуміння творів французького романтика Ж. де Нерваля: психоаналітична методологія вельми продуктивна щодо розкриття механізмів їх створення й функціонування. Епоха романтизму відзначилася й тим, що в її надрах з'явився один із найперших художніх текстів, де фактично підіймалась основа проблематики психоаналізу задовго до його «офіційної» появи – маємо на увазі вже згадувану нами повість «Незвичайні пригоди Петера Шлеміля» А. Шаміссо. В кінці XIX ст. цю тему розвинули новели «Орля» (1887 р.) Гі де Мопассана, «Випадок на мосту через Совиний струмок» (1891 р.) А. Бірса та повість «Дивна історія Доктора Джекіля і містера Хайда» (1888 р.) Р.Л. Стівенсона. Розглянемо головні концепти психоаналізу – З. Фрейда, К.Г. Юнга й Е. Фромма – всі подальші теоретичні напрацювання в цьому напрямі є їх фактичним продовженням.

Згідно із психоаналізом, причиною вчинків будь-якого індивідуума є процеси, що мають місце в його підсвідомості. Багато з них є

неприємними для людини: йдеться, передусім, про устремління, про бажання, що стають предметом сорому чи страху, і свідомість воліє «забути» або «не помічати» численних прагнень підсвідомості, внаслідок чого вона витворює щось, що можна назвати «цензурою», яка, своєю чергою, видозмінює бажання. Подібна структура наявна й у функціонуванні сновидінь. За словами З. Фрейда, «в усіх сновидіннях відіграють найбільш помітну роль дві психічні сили (течії, системи), з яких одна утворює бажання, що проявляється в сновидіння, тоді як інша виконує функції цензури і, завдяки цій цензурі, сприяє викривленню цього бажання <...> Із першої системи нічого не може досягти свідомості, не пройшовши попередньо через іншу інстанцію, а та інша інстанція вже не пропускає нічого, не здійснивши своїх прав і не провівши бажаних для неї змін у матеріалі, що прагне до свідомості» [4, с. 153-154]. Себто бажання, котрі свідомість у стані неспання пильно контролює (основною причиною цього є потенційний їх осуд із боку соціуму), під час сну ніби вириваються назовні, однак внаслідок діяльності внутрішнього цензора вони настільки деформуються, що стають справжньою загадкою для людини, коли та вже прокидається. Ця деформація, названа Фрейдом «маскуванням», є однією з двох аспектів його теорії сновидінь. Інший (і, без сумніву, найголовніший) аспект вищезгаданої теорії полягає в тому, що «сновидіння є здійсненням бажань <...> здійснення бажань є смислом кожного сну <...> немає інших снів, окрім «сновидінь про бажання» [4, с. 130, 144]. Потрібне уточнення стосується того, що це здійснення бажань є уявним.

Іншу, фактично діаметрально протилежну, позицію щодо походження снів займав відомий швейцарський психіатр К.Г. Юнг. За словами Фромма, «Якщо Фрейд спирався головним чином на довільні асоціації та розумів сновидіння як вираження витіснених бажань, відчутих у дитинстві, то Юнг відходив від концепції вільних асоціацій і так само догматично схилився до того, щоби загалом інтерпретувати сновидіння як вираження мудрості нашої підсвідомості» [2, с. 222]. Основною ознакою юнгіанського розуміння снів є віра в їхнє трансцендентне походження, отожд, процес їхньої інтерпретації набуває релігійного забарвлення. К.Г. Юнг висловлював переконання, що

сни є засобом, за допомогою якого Бог спілкується з людиною, тобто їхнє джерело перебуває за межами кожного окремого «Я». Ще однією суттєвою відмінністю між концепціями Юнга і Фрейда є те, що другий сприймав сни як фасад, за котрим щось ретельно приховано, тоді як Юнг наполягав на безпосередньому сприйнятті інформації, ними породженої. У книзі «Алхімія снів» швейцарський психіатр описує й аналізує 59 снів-видінь свого пацієнта, імені котрого не називає. Прикладом юнгіанського уявлення про сновидіння постає 21 сон: «Велика прозора куля, котра містить багато маленьких куль. Зверху виростає зелена рослина» [5, с. 107]. Він інтерпретується ним таким чином: «Куля, сфера – це ціле, котре охоплює свої частини. Цілісне життя, що повинне привести до закінчення марної боротьби, знову стає можливим. У кундаліні-йозі назва «зелене лоно» – це ймення Ішвари (Шіви), котрий проявляється зі свого прихованого стану» [5, с. 107]. Бачимо, що на думку К.Г. Юнга, всі предмети вві сні означають те, що означають, іншими словами, інтерпретація сновидінь полягає в зануренні у символічно-образну глибину кожного явища й кожної речі, бачених там; суттю фрейдівського аналізу є пошук асоціацій, тобто тлумач має знайти на що схожі та що символізують речі і явища, котрі стали предметом зображення в сновидінні.

Третій підхід до розуміння сновидінь належить до здобутків психіатра Е. Фромма, уявлення котрого ґрунтується на впевненості, що «Підсвідомість – це дещо інше, ніж міфічний генетичний досвід, як уважав Юнг, і ніж вмістилище ірраціональних сил лібідо, як уважав Фрейд. Свідомість – це діяльність мозку в стані, коли ми оперуємо із зовнішнім світом, тобто коли ми діємо. Підсвідомість – це те, що відбувається в мозку в стані, коли всі наші зв'язки із зовнішнім світом відключені і ми звернені не на дію, а на сприйняття себе. Підсвідомість – це те, що «працює», коли ми перебуваємо в специфічному стані – стані не-діяльності» [2, с. 193]. Фромм будує власну теорію сутності сновидінь на основі ідей Фрейда та Юнга, висловлюючи переконання в тому, що свідомість і підсвідомість – це всього лише різні стани внутрішнього життя, інакше кажучи, він протиставляє свою концепцію юнгіанській, відкидаючи думку останнього щодо позаособистісного джерела сновидінь; із другого боку він катего-

рично не погоджується з фрейдівською тезою про те, що сновидіння є результатом роботи виключно ірраціональної частини людського ества, вважаючи, що «стан сну має подвійні функції. За відсутності контакту з культурою проявляється як найгірше, так і найкраще в нас; саме тому вві сні ми можемо бути не такими розумними, не такими мудрими і не такими пристойними, але ми так само можемо бути і кращими, і мудрішими, ніж коли не спимо» [2, с. 196].

Соціолог і антрополог Р. Бастід відзначає, що «впродовж усієї історії Франції <...> ми двічі відзначаємо звернення до сну як елементу соціального протесту й обидва рази в епоху глибоких соціальних перетворень – у період першої індустріальної революції (література романтизму) та в період другої гігантської ломки індустріальної системи, котра здійснюється в наші дні. Зрозуміло, що люди бачать сні в усі часи, але, можливо, саме стикаючись із глибинними змінами ладу, з ворожою і такою, що втратила для неї будь-який смисл, дійсністю, людина починає до своїх снів приглядатися, намагається зафіксувати їх і за їхньою допомогою «порятуватися» [3, с. 132]. Зазначена в цитаті тенденція характерна, без жодного сумніву, не тільки для Франції, а й для всього західного світу. Тож періодичні й бурхливі сплески інтересу до оніризму зазвичай зумовлені конкретними історичними подіями. Романтична доба, де «ще нема повного розриву між світом реальним і світом сну. Поет живе в обох цих світах і з легкістю переходить із одного в другий, оскільки вірить, що вони сполучені між собою» [3, с. 132], стала важливим етапом у процесі ґрунтового осмислення ролі й місця сновидінь у житті людини, опрацювавши два основні різновиди застосування оніризму в літературній творчості: перший полягає в тому, що сон стає не більше ніж елементом гри, вигадки, необхідної для «розкрутки» інтриги; другий фактично обмежується творчістю Ж. де Нерваля, чи, точніше, його повістю «Аврелія», де автор, записуючи власні сновидіння, намагається за їхньої допомоги усвідомити, що відбувається в його свідомості, котра потерпає від психічної хвороби.

Окремо слід згадати англійського поета В. Блейка (1757-1827 рр.), який у сучасному 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 тотожним йому. Зваживши на це, прийдемо до важливих висновків щодо творчості Блейка. Наприклад, в одному з його програмних віршів, який має назву «The Garden of Love» («Сад любові»), поет змальовує візію загадкового саду: «And I saw it was filled with graves, // And tombstones where flowers should be; // And priests in black gowns were walking their rounds, // And binding with briars my joys and desires» [7] («І я побачив його встеленим могилами, // І замість квітів були надгробні плити; // І проповідники в чорних рясах обходили їх колом, // І обгортали терновими вінками мої радості й бажання»). У цьому вірші (як і в багатьох інших) відчувається творча манера, котра ріднить англійського митця з Нервалем, а саме з його поетичним циклом «Химери»: маємо на увазі розуміння тексту як записаного видіння, котре найчастіше з'являється протягом сну, і провіденційний зміст якого не ставиться під сумнів. За таких обставин уже не йдеться про несерйозне, ігрове ставлення до сновидінь, тому можемо констатувати істотну відмінність автора «Саду любові» від романтичного контексту та його доволі очевидну спорідненість із аналізованим нами письменником.

Серед найперших творів, у котрому тема сновидінь була піднесена на новий рівень інтересу західної культури, був уже згадуваний нами роман «Генріх фон Офтердінген» Новаліса. Тут майже на самому початку батько Генріха говорить йому, що пройшли вже ті часи, коли сні поєднувались із божественними одкровеннями; на це син відповідає, що сні здаються йому оплотом проти правильності й буденності життя. Ці два ставлення – батька й сина – в основі своїй майже ідентичні: вони базуються на уявленні про те, що час сновидінь-одкровень давно минув, натомість настав час сновидінь-для-відпочинку, сновидінь-для-гри. Проте далі стається незрозуміле: спочатку ми дізнаємося, що батько Генріха фактично лукавив, коли іронічно говорив про значення сновидінь, адже саме вві сні він побачив жінку, котра згодом стала його дружиною; потім сам Генріх вирушає на пошуки Синьої квітки, баченої ним уві сні, і все, що з ним відбувається під час мандрів, його зустрічі й бесіди, пригоди й перипетії долі, набувають у романі символічного змісту, тобто

сновидіння тут усе ж мають провіденційну функцію, в творі уживаються скептичне та благоговійне ставлення до них. Очевидно, роман є своєрідним символом процесу зміни сприйняття західноєвропейської культури оніризму: від грайливого й іронічного до серйозного.

В іншому цікавому нам творі – повісті «Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер» (1819 р.) Е.Т.А. Гофмана – автор доволі показово використовує сновидіння: матір потвори Цахеса «прибиту горем, зморив глибокий сон, а син її борсався при ній, трапилося так, що панна фон Рожа-Гожа, патронка поблизького притулку, саме тою дорогою верталася з прогулянки» [8, с. 241] і вирішила обдарувати виро́дка чарівними здібностями, причому акт наділення магічним даром відбувається саме протягом сновидіння матері, котра, прокинувшись, панну чаклунку вже не застає. Можна припустити, що сон як щось відокремлене від реальності, потрібен Гофману для створення ефекту більшої казковості всіх подій. Отож, сприйняття Гофманом сновидінь укладається в контекст їхнього сприйняття більшістю романтиків, для яких простір сну – це царство духів, край чудес – Джинністан, що має з уявним більше спільного, ніж із дійсним, але який дуже зручно використовувати в творчості, коли виникає потреба «завернути» річище фабули у потрібний бік.

Вкладається у вищезазначений контекст і ставлення до оніризму ще одного романтика – англійця С.Т. Кольріджа (1772-1834 рр.). Йдеться про його поему «Kubla Khan, or A Vision in a Dream» («Кубла Хан, або Видіння вві сні») 1798 року, про яку автор говорив, що вона йому наснилася. В цьому творі сон грає роль казкової оповідки, тобто, манера розповіді автора про бачену ним уві сні країну, якою керує Кубла Хан, нагадує манеру казки: «In Xanadu did Kubla Khan // A stately pleasure-dome decree: // Where Alph, the sacred river, ran // Through caverns measureless to man // Down to a sunless sea» [9, с. 695] («У Ксанаду Кубла Хан побудував // Гарну величну будівлю: // Де Альф, священна ріка, протікав // Через печери, котрі людині годі зміряти // Вниз до моря, позбавленого сонця»). В умовно другій частині цієї поеми описується «діва» з Абіссинії (сучасна Ефіопія), спів якої автор почув у видінні. Це – ключове місце поеми, бо саме тут у читача виникає розуміння того, що простором поеми є простір сну: «A

damsel with a dulcimer // In a vision once I saw: // It was an Abyssinian maid, // And on her dulcimer she played, // Singing of Mount Abora» [9, с. 696] («Дівчину з цимбалами // Я побачив якось у видінні: // Це була Абіссінська діва, // І на цимбалах вона грала, // Співаючи про гору Абору»). Спробуємо підсумувати: на відміну від т. зв. «первісної» традиції, сновидіння-видіння у поемі «Кубла Хан» не несе в собі сакральності, адже воно ні до чого не зобов'язує, нічого не пояснює і не передбачає, будучи тільки рушійною силою літературної гри.

Щось подібне відзначаємо й у творчості окремих східноєвропейських митців, зокрема в Т. Шевченка, більшість поезій якого вміщують два види функціонування снів: вони або стають засобом для художнього створення неіснуючої, бажаної реальності (наприклад, у вірші «На панщині пшеницю жала...» (1858 р.), або грають роль 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 // Хорошее та кучеряве // Своє маленькеє внуча» [10, с. 151]. Необхідно також згадати й О. Пушкіна, художній світ якого відзначається характерним для романтизму застосуванням т. зв. «творчого сну» («сновидіння-уяви»), інакше кажучи, російський поет використовує оніричне середовище з метою надання текстам імагінативності та містичності. Наприклад, у заключних рядках його віршованого роману «Евгений Онегин» (1831 р.) читаємо такі слова: «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 1, с. 121]. Отже, автор стверджує, що ліричні герої й усі перипетії їхніх доль у його творі були побачені ним у сновидінні (тут ми констатуємо зближення роману Пушкіна з міні-поемою Кольїріджа), котре, будучи позбавленим психологічної та провіденційної суті, проте наділений елементами таємничого та чарівного, виконує в згаданому романі додаткову, спорадичну функцію. Насамкінець, відзначимо М. Гоголя, котрий у кількох своїх повістях («Невский проспект» (1834 р.) або «Нос» (1836 р.) вибудовує

художню фабулу таким чином, аби оніричний простір (у якому й стаються всі містико-нереальні події) виразно контрастував із дійсним: прокидаючись, ліричні герої обох творів починають чітко розмежовувати два світи.

Зовсім протилежну роль сновидіння відігравали в житті Жерара де Нерваля. Письменникові було властиве те, що Р. Кайуа називає «первісним» сприйняттям оніризму: він вірив, що через сни йому посилаються знамення, котрі мають безпосереднє відношення до його життя, що сни несуть у собі певну сакральну інформацію. Безумовно, метою написання «Аврелії» не було бажання продемонструвати свою обраність: причиною, що спонукала його до написання такого твору, була потреба у створенні своєрідного документа, що зафіксував би (якомога детальніше) «протікання» психічного захворювання, від якого потерпав поет. «Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme continue l'oeuvre de l'existence» [6, с. 753] («Сон – це інше життя. Я ніколи не міг без трепету пройти крізь ці ворота зі слонової кістки чи рогу, які відділяють нас від невидимого світу. Перші хвилини сну – це образ смерті; неясне заціпеніння охоплює наші думки, і ми не можемо точно означити хвилину, коли наше я, вже в іншій формі, продовжує справу існування») – такий початок цієї загадкової повісті. Цей абзац задає тон для всього твору, що являє собою безперервний потік, де перемішалися описи реальних подій, фіксації сновидінь, марення і своєрідні «подорожі» у глибини своєї підсвідомості, причому автор узагалі не розрізняє ці компоненти. Іще потрібно врахувати те, що друга частина «Аврелії» була надрукована після смерті Нерваля, коли в його кишені знайшли рукописні фрагменти, котрі згодом склали до купи. Як приклад нервалівської мозаїчності візьмемо другу главу твору, де в перших двох абзацах герой розповідає про свою подорож до Парижа, у третьому й четвертому – про сон, у п'ятому – про зустріч із друзями і в шостому опис шляху додому переростає в містичне видіння.

Одна з причин даної фрагментарності стосується душі поета. Уражений тяжким психічним захворюванням, Ж. де Нерваль був уже неспроможний написати великий твір із логічно побудованою композиційною та смисловою структурою. Зосередившись на створенні тексту, який символізував би його вилікування, внаслідок чого вже з третього розділу повість переходить ніби в інший вимір, через що фактично унеможлиблюється навіть простий переказ змісту твору. Найкращою характеристикою цього переходу і того, куди він веде, є перше речення глави: «Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle» [6, с. 760] («Тут почалося для мене те, що я назву вторгненням сну в реальне життя»). Трохи далі ліричний герой говорить: «La seule différence pour moi de la veille au sommeil était que, dans la première, tout se transfigurait a mes yeux» [6, с. 763] («Єдиною відмінністю неспання від сну було тоді те, що в першому випадку все перетворювалось на моїх очах»). Відбувається максимальне зближення між двома станами і це вагомो свідчить про велику вагу, яку письменник надавав твору, структурно-смісловим фундаментом якого є явище оніризму.

Отож можемо констатувати, що в просторі світоглядно-естетичної системи романтичного періоду розвитку культури виокремилися два основні різновиди художнього застосування оніричних компонентів (не враховуючи позакласифікаційну позицію окремих митців, наприклад, Блейка): по-перше, використання їх в якості важливих компонентів фабульної структури твору, коли сни (видіння, марення) слугують своєрідним підґрунтям або ж засобом для створення певного естетичного ефекту, не містячи при цьому серйозного семантичного навантаження (Шевченко, Пушкін, Гоголь, Кольрідж, Мюссе, Нодьє, Гофман і Новаліс); по-друге, позиція, згідно з якою митець убачає у сновидіннях глибокий психологічний зміст (або ж внутрішній «документ»), унаслідок чого тексти постають у вигляді відображення складних процесів, функціонуючих у його підсвідомості – це уявлення частково властиве прозі та віршам По і влучно характеризує більшість зрілих творів Нерваля.

Література

1. Нечаенко Д.А. Сон, заветных исполненный знаков / Д.А. Нечаенко. – М. : Юрид. лит., 1991. — 304 с.
2. Фромм Эрих. Душа человека / Эрих Фромм / [общ. ред., сост. и предисл. П.С. Гуревича]. – М. : Республика, 1992. – 430 с. – (Мыслители XX века).
3. Кайуа Роже. Чары и проблемы снов / Роже Кайуа ; [пер. с фр. С. Зенкина] // Иностранная литература. – №12. – М., 2003. – С. 126-150.
4. Фрейд Зигмунд. Толкование снов / Зигмунд Фрейд; [пер. с нем. Г.В. Барышниковой]. – М. : Олимп, 1997. – 446 с.
5. Юнг К.Г. Алхимия снов. Четыре архетипа / К.Г. Юнг ; [пер. с англ. и посл. СЕМИРЫ]. – СПб. : Алетейя, 1997. – 351 с.
6. Nerval Gérard de. Oeuvres / Gérard de Nerval / [sommaire biographique, étude, notes par H. Lemaître; illustrée de 23 reproductions]. – P. : Garnier Frères, 1966. — 988 p.
7. Висоцька Н.О. Зарубіжна література : [підруч. для 8 кл. загальноосвіт. навч. закл.: У 2 ч.] / Н.О. Висоцька, Л.І. Пацанівська, В.І. Фесенко. – К. : Бліц, 2004. – 304 с.
8. Literature: the English Tradition. – New Jersey : Prentice Hall Edition, 1989. – 1465 p.
9. Веселка: антологія української літератури для дітей у трьох томах. Т.1: Твори дожовтневого періоду. Для ст. шкіль. в. / [упоряд., літ.-критич. нариси Б.Й. Чайковського; передм. д-ра філолог. наук І.І. Пільгука; худож. оформл. І.М. Гаврилюка]. – К. : Веселка, 1984. – 551 с. з іл.

Анотація

В.В. Баняс, Н.Ю. Баняс. Сон у літературі романтизму.

У статті розглядається творчість французького письменника-романтика Жерара де Нерваля, точніше – один її аспект: ставлення (художнє та світоглядне) автора до сновидінь. Обґрунтовується думка про окремішне місце Нерваля в цьому контексті: на тлі епохи, в якій митці ставилися до оніричного простору, як до чогось несерйозного та ігрового, французький письменник сприймав сновидіння як візії, потойбічні послання. Доводиться, що в літературі епохи Романтизму існувало три типи ставлення митців до оніричних елементів та їхнього застосування у творах. Також обґрунтовується думка, що бурхливий сплеск до сновидних аспектів людської свідомості саме в першій половині XIX століття не був випадковим, унаслідок того, що саме тоді, за часів існування культурно-мистецької епохи Романтизму:

відповідний сплеск став логічною реакцією на зміну довколишньої реальності.

Ключові слова: романтизм, сон, оніричний простір, «Химери», «Аврелія».

Аннотация

V.V. Baniyas, N.Y. Baniyas. Сон в літературе романтизма.

В статье рассматривается творчество французского писателя-романтика Жерара де Нерваля, а точнее – один её аспект: отношение автора (художественное и мировоззренческое) к сновидениям. Обосновывается мысль об особом положении Нерваля в этом аспекте: на фоне эпохи, в которой писатели относились к онирическому пространству как чему-то несерьёзному и игровому, французский писатель воспринимал сновидения как видения, потусторонние послания. Доказывается, что в литературе эпохи Романтизма существовало три типа отношения художников к оніричним элементам и их применения в произведениях. Также обосновывается мнение, что бурный всплеск в сновидних аспектах человеческого сознания именно в первой половине XIX века не был случайным, вследствие того, что именно тогда, во времена существования культурно-художественной эпохи Романтизма: соответствующий всплеск стал логичной реакцией на изменение окружающей реальности.

Ключевые слова: романтизм, сон, онирическое пространство, «Химера», «Аврелия».

Summary

V.V. Baniyas, N.Y. Baniyas. A dream in the literature of Romanticism.

The article focuses on the works of the French writer of Romanticism Gerard de Narval. It analyzes writer's attitude to dreams. The artists of Romanticism considered dreams to be something not serious. The French writer accepted the dreams as visions and messages of the other world (the beyond world). It is proved that in the literature of the romantic era there were three types of related artists to oneiric elements and their application in the works. The article also substantiates the view that the rapid surge in dream aspects of human consciousness in the first half of the nineteenth century was not accidental, because it was then, during the existence of the culture and art of the romantic era, that a corresponding surge was a logical response to changes in the surrounding reality.

Key words: Romanticism, dream, oneiric space, «Chimeras», «Avrelia».