

**Уява як засіб візуалізації світу  
(на матеріалі ранньої прози М.Коцюбинського)**

*У статті на матеріалі ранніх творів М.Коцюбинського розглядаються особливості процесу візуалізації уяви.*

*Ключові слова: візуалізація, уява, цивілізація, соціум, принцип задоволення.*

*В статье на материале ранних произведений М.Коцюбинского рассматриваются особенности процесса визуализации воображения.*

*Ключевые слова: визуализация, воображение, цивилизация, социум, принцип удовольствия.*

*The article deals with peculiarities of the process of visualization of imagination in early works by M.Kotzyubinsky.*

*Key words: visualization imagination, civilization, society, the principle of satisfaction.*

Завдяки безмежним можливостям фантазії перед уявою відкриваються широкі горизонти для візуального "перепрофілювання" світу. Відчуваючи це, М.Коцюбинський звертається до даного прийому вже в ранніх творах (передусім в оповіданні "Ціпов'яз" та у казці "Хо").

Головним мотивом стало не бажання "естетизувати" текст, а необхідність показати складність практик повсякдення, де уява (а, до речі, без неї життя майже неможливе: "відсутність уяви" заважає людям "існувати" [2, с. 126] виконує чітко визначену і вкрай необхідну роль. Про це гарно і точно зауважив відомий російський психолог С.Рубінштейн: "Для того, щоб перетворювати дійсність на практиці, треба її переформувати у мисленні. Цю потребу й задовольняє уява ..." [14].

Якою ж виглядає дійсність у ранніх творах митця? Чому так нагально треба її переформувувати?

Життя у текстах, датованих 1884–1894 рр., виглядає "розіпнутим" між двома полюсами – красиве і огидне, які мають відповідні суспільні конотації: рай – пекло.

Рай – це передусім розкішна природа (так, приміром, виглядає червневий полудень: "Скрізь тепер весело, ясно, світ божий скидається на рай..." [11, с. 173].

Але яка вона різна, ця краса природного світу, яка "текуча" – навіть у межах одного пейзажного малюнка.

Поглянемо, як без жодної цезури ідилічна картинка наповнюється мотивом страждань, які інспірує тема крові, втілена у яскравому, виразному малюнку. "Була тепла, ясна осінь ... На заході, під безхмарним небом ... стояло ... золоте сонце. Під його скісним промінням золотом сяяло жовте листя лип та беріз. Здавалось, що якийсь чарівник, як у казці, убрав дерева в щиро-золоті шати. Падало жовте листя, а здавалось, що то золото капає на землю з дорогих шат" [11, с. 77] (принагідно нагадаємо, що колір золота у А.Белого асоціюється з "восторгом святих о небе" [3, с. 209]. Тепер ледь-ледь змістимо об'єктив і побачимо, як на повну силу утверджується інший мотив, пов'язаний із червоним кольором – не кольором божої благодаті, а "жаху вогню і терну страждань" [3, с. 2050]: "Червоні, як у кров умочені, черешні полум'ям горіли на сонці. Земля під ними була вкрита червоним листом та червоніла, як полита свіжою кров'ю" [11, с. 77].

Тому аналогом раю все ж виступає не зрадлива, свавільна краса природи, яка миттєво може змінювати свій лик з одного на інший – часом емоційно та пафосно протилежний, – а культивований людиною сад (передусім у час літнього розвою), оскільки він або безпосередньо (як "сад Едемський" (Бут., 2:15)) "вмонтовується" у хронотоп раю, або передбачає його (особливо якщо виплеканий людиною сад – "монастирський сад" – оточує божу обитель [7, с. 72].

Найближчим до райського виступає опис саду в оповіданні "Дядько та тітка", де образ святості та настроїв райського блаженства, зрештою, землі, що "тече молоком і медом", підтримують і образи дерев, і трапеза, де і "борщ з сметаною", і "вареники з сиром до сметани" [11, с. 316], і нагадування про мед (розширимо раніш наведену цитату зі статті А.Белого "Священні кольори" – подамо знову ж таки мовою оригіналу, щоб зберегти найтонші відтінки думки, що так характерно для мислення цього цікавого й глибокого російського символіста, який так гарно відчував специфіку образного мислення – "Как разливающийся мед – восторг святих о небе – его "золотые, густе волосы" [3, с. 209]) і, зрештою, образи церковних угодників та святих – Савастія й Зосими: "Через скляні двері – гайда у садок. Квітник перед ганком аж горить червоними, рябенькими, білими гвоздиками, аж очі бере в себе. Молоді щепи аж до пасіки, котра притулилася на полянці межи високими розложистими волоськими горіхами, грушками та яблунями. Бджоли гудуть; пахощі так і обіймають, так і огортають тебе. Гіллястий волоський горіх розкинув густу тінь. В тіні лавка з сінником, а на цівці образ св. Севастія і Зосими, оборонців бджіл" [11, с. 313].

Після такого опису, де проглядає відверте замилювання світом, з беззастережною довірою сприймаються читачем дядькові слова: "Тепер в мене у пасіці рай..." [11, с. 313].

Наповнені райським світлом можуть бути й певні моменти життя в соціумі. Так, про "рай у серці" думає Гнат (герой повісті "На віру") після того, як "Настя вступила в його хату" [11, с. 89]. Про це ж говорить своєму супутнику Лука ("Помстився"): "І жив я отак, брате мій, мов у раю, щось з півроку..." [11, с. 157].

Та не до цього полюса, не до райського світу хилиться життя. Цивілізація сама по собі ("Минаю місто, минаю гній людський" ("Дядько та тітка") [11, с. 310] і особливо соціум, точніше – кричущі диспропорції між панамі і "бидлом" [11, с. 174] породжують крайню зневіру: "Ще тоді, порівнюючи життя панів та мужиків, він (Гнат – О.К.) глибоко пересвідчився, що бог не дав долі мужикам (принагідно нагадаємо – "Спочатку саме слово Бог мало значення "доля" [13, с. 110] – О.К.), що для мужиків нема щастя на землі" [11, с. 42].

Навіть більше – життя деградує до рівня пекла. Його породжують злидні, безпритульність, беззахисність, неспроможність витримувати удари долі.

Торжество огидного не змушує митця відводити очі від картин, які принижують людину. Навпаки – з рідкісною жорстокістю (що так не характерно для М.Коцюбинського-естета), не жаліючи уяви читача, не боючись травмувати його психіку, розгортає митець картини "свинцових мерзостей", які аж ніяк не є винятком у житті знедолених. Для того, щоб відчути це, достатньо навести одну з найнешадніших сцен з оповідання "21 грудня, на введеніє": "Пішла мама: де там – баба сидить на печі, чухається, натрушує нужі. В кухні смород. Під бабою мокро, аж потьоки на печі. Біда" [11, с. 309].

Здолати все це може уява, оскільки, як зауважував Ж.-П.Сартр, "будь-який предмет уява ... позбавляє форми наявного буття й немовби занурює в без-межну все-можливість буття; з іншого боку, вона й сама занурюється у надсмислову стихію всеєдності й "видобуває" ту чи іншу конечну форму, іншими словами – творить, винаходить, продукує її [5, с. 195].

Саме цим – предметністю (як зауважують дослідники) й відрізняється уява від інших форм фантазійно-мрійливого, ігрового творення світу: "Від неплідної й безплотної мрійливості й глуздові-відстороненого мудрування уява відрізняється тим, що в ній не тільки предмет зведений "в образ" й не тільки сам суб'єкт зводить себе "в образ", але він, суб'єкт, так би мовити *присутній* (курсив авторів цитованої статті – О.К.) у цьому образі, присутній усім своїм еством. Уява насичена світом, уявлюване ж насичене суб'єктом" [5, с. 181].

Саме такими – глибинно насиченими, насиченими настроями і почуттями суб'єкта – постають картини у ранніх творах М.Коцюбинського. Інтенсивність процесу при цьому така, що він може наближатися до хворобливої маячні: герої – бідняки, як правило, не мріють про щасливе життя, а марять. Хоч марять по-різному й про різне, навіть незважаючи на те, що вони рідні брати: "Романко ходив до школи, приносив якісь книжки від вчителя та часто-густо голосно марив про те, що то буде, як він вивчиться та зробиться великим паном. А буде от що. Насамперед поставить він собі "двір", такий високий, як дзвіниця, або й вищий, а сам сидітиме в кімнаті на стільчику та дивитиметься крізь вікно, як "мужики", проходячи повз двір, здіймають шапку та кланятимуться панові ... і то здалеку, бо він не звелить слугам пускати їх у двір, щоб йому й не тхнуло в горницях "мудьом солоним"..." [11, с. 119] – "От якби я був паном, – марив Семен, – я б мав багато-багато грошей, хліба, усього... Я б конче дізнавався, хто голодує, та давав би йому хліба, страви, одежі, щоб не було в селі голодних та бідних" [11, с. 117].

Таким чином уявлюване стає достатньо ефективним засобом для вирішення найскладніших проблем, оскільки забезпечує (хай навіть ілюзорно) гідні умови для існування особистості навіть у майже непридатних для життя умовах.

Якраз таку роль відводить Уявлюваному Ж.Лакан, який структуру психіки людини розглядає як складне плетиво трьох складових: Уявлюване, Символічне, Реальне – "У найзагальнішому плані Уявлюване – це той комплекс ілюзорних уявлень, який людина створює про себе і який відіграє важливу роль його психологічного захисту, або, точніше, самозахисту" [9, с. 240].

Та для вирішення базових проблем суспільства можливостей однієї уяви замало (зрештою, це тільки паліатив). Потрібні інші, ефективніші підходи. Їх (як універсальні й, на думку М.Коцюбинського, по-справжньому ефективні) пропонує митець уже в ранній прозі.

Константи, на яких ґрунтується погляд митця на цю проблему у ранній період його творчості, дослідниками вже визначені, й визначені (як нам видається) достатньо переконливо (тим паче, що М.Коцюбинський сам відверто заманіфестував їх уже в оповіданні "Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма"): "... твори першого етапу творчості М.М.Коцюбинського є виявом системно-монологічного світогляду самого автора з ідеями культурництва, українофільства, народництва, де головна площина – інтелігенція – народ, з місією "просвіти темного люду", прагнення показати їм "розум – совість" через "малі діла" та українську ідею ("Хо", "Посол від чорного царя",

"Андрій Соловійко, аба Вченіс світ, а невченіс тьма" та ін.) ..." [1, с. 111].

То що ж – "ключик" для вирішення усіх суспільних проблем знайдено (згадаймо, як беззастережно вірує у це головний герой оповідання "Дядько та тітка": "Не дуже ви, дядьку, з канчуками. Не канчуки тут (у стосунках власників із селянами – О.К.) у пригоді би стали, а просвіта... Просвіти більше, науки більше, а не канчуків, і тоді тільки добро буде" [11, с. 314]. З цим же зрештою погоджується й дядько: "Сам бачу, що просвіта та добрий приклад переінакшили б діло!" [11, с. 315].

Що ж заважає у такий спосіб вирішити найнагальніші, найскладніші суспільні проблеми, коли все так просто і прозоро. Очевидно, у реальному житті все не так ясно, просто і зрозуміло. Реалізація подібного сценарію насправді можлива лише у казці, а не у повсякденні, де суспільством рухають зовсім інші закони та правила.

Про це переконливо свідчить казка "Хо", де прозірлива інтуїція художника сміливо веде читача углиб – за казкові лаштунки, туди, де життя обертається у складних хащах людської підсвідомості.

Зовні у творі все виглядає логічно і пояснювано: винен страх, у формуванні якого чи не найактивнішим гравцем є уява – як стверджує А.Лук, "Страх – відчуття, яке виникає внаслідок роботи уявлення, що випереджає загрозу і страждання" [17, с. 14]. І так протягом усього життя людини.

Зважаючи на це, М.Коцюбинський органічно komponує відповідний фрагмент у тексті казки, спираючись (як на базовий елемент) на вертикаль людського життя: дитинство – юність – зрілість. І в кожній із фаз існування героїв (зрештою, як і в кожного з нас) у формуванні настроїв та почуттів найактивнішу участь бере страх.

У першій фазі – на рівні дитячої свідомості – страх частіш усього вноситься ззовні: передусім у той момент, коли він повинен виконати "педагогічні" функції. Так, у казці "Хо" лякають дівчинку "по другій весні" [11, с. 168]: "Ну, цить же, цить! бо як не будеш тихо, то я тебе зараз віддам дідові Хо... – сердиться нянька й підносить дитину до вікна. – О, бач, стоїть дід Хо з торбою на плечах... Скоро кричатимеш, зараз кину в торбу... На тобі її, діду Хо, на!.." [11, с. 169]. Подібним же чином впливають на психіку шестилітнього хлопчика: "Чи не замовкнеш ти мені?.. Марино, а заклич-но діда Хо!" [11, с. 170].

Єдина принципова різниця між дітьми полягає у механізмі та способах реагування, точніше – в способах роботи дитячої уяви, яка має свої вікові особливості. У малесенької дитинки вона ще не розвинена. Тому дівчинка матрично копіює образи, сформовані уявою

дорослих: "Дитина здоровими очима вдивляється в п'тьму ... і затиха ... В очах, ще мокрих од сліз, малюється жах... Так, ті очі бачать у тасмній п'тьмі постраха дітей – Хо, страшного, бородатого діда, з величезною торбою за плечима, повною неслухняних дітей" [11, с. 169].

Шестилітній хлопчик має вже достатньо розвинену уяву. Його психіка, за Е.Геккелем, ближча до психіки дорослої людини, але людини архаїчної або ж невротика. Її чуттєвість (подібна до чуттєвості дикуна) "є більш гострою, а свідомість галюціногенною" [17, с. 42]. Тому нагадування про діда Хо (попри певний скептицизм) запускає в уяві хлопчика потужний механізм галюцинацій, який багато в чому спирається на знайомі реалії: "А тим часом фантазія хлопцева вперто працює над фігурою Хо. Які в нього очі? Мабуть, червоні, як у трусика... А ніс, певно, такий довгий та гострий, як у куховарки... а може, ще довший... Борода біла та довга аж до п'ята... руки... Хлопцеві враз уявляються залізні трійчатки, що стоять у stodолі..." [11, с. 171]. І все це аж до того, що страшні картини, які малює уява, матеріалізуються аж до того, що страх заміщується жахом: "... на чорному тлі шибок щось біліє... то Хо... Божевільний жах охоплює дитину, поширшує зіниці, витяга обличчя, ворухить волоссям на голові, душить за горло..." [11, с. 171].

Час юності у казці "Хо" репрезентує Ярина Дольська – панна, яка має намір стати народною вчителькою.

У своєму розвитку дівчина проходить шлях від моменту, коли за рахунок посиленої роботи душі, інспірованої ревним читанням книг, у неї відкриваються очі на справжню природу світу та його страждання (спадає "полуда з очей" [11, с. 175] й з'являється ідея служіння у формі подвигу на ниві освіти для народу, і аж до того часу, коли банальний, але дуже сильний (і природний) страх перед змарнінням плоті (уява послужливо і дуже виразно малює перед її очима цю картину: "І Ярина бачить уже свої білі, випещені руки худими, чорними від праці, бачить красу свою змарнілу, зів'ялу, чує в грудях хоре, розбите серце, а за плечима смерть..." [11, с. 178] змушує заплющити їх і віддатися звичній течії забезпеченого життя: "А що там хотсь стогне, хтось пропадає – заплющити очі, затулити вуха, як робить більшість, – і моя хата скраю..." [11, с. 178].

Значно заплутаніше виглядає ситуація в останній частині твору, де псевдодіячеві українофільського руху, представникові його старої формації протистоїть групка справжніх, несхитних подвижників, здатних сміливо подивитись у очі страхові і тим самим змусити його зникнути з горизонту життя. І тоді, мов за помахом чарівної палички, нівелюється різниця між заможними людьми й мужиками, корчма

перетворюється на школу, а пустотливі діти (у побутовому середовищі), мов на концерті "Просвіти", дружно декламують байку Л.Глібова "Вовк та ягня".

Але спробуємо зайти за старанно вибудовані декорації казки. І що ж. Картина буде тією ж? Ні.

Так, Макар Іванович Літко таки справді боїться. Й страх українофіла можна легко зрозуміти, зваживши на те, що "основною рушійною силою царської Росії був страх" [10, с. 241]. Звідси мімікрія громадського діяча і прагнення відійти від активної діяльності.

Однак не все так просто, як виглядає на перший погляд. Видається, що у тексті казки "Хо" М.Коцюбинським на глибинному рівні людської психіки виявлено щось складніше, ніж одноклітинна дія феномену страху.

Страх як загроза і як переляк від неї у творі гарно змальовані. Та (швидше за все) страх виступає тут частиною складнішої "конструкції". Якої саме?

Спробуємо це з'ясувати, виходячи з текстуальних реалій. Для цього гіпотетично змоделюємо достатньо складну ситуацію.

Конттури світу, в якому обертається Макар Іванович Літко, чітко окреслюються у межах психологічного трикутника, окресленого базовими поняттями: страх – сором – насолода.

Розповідь про Літка розпочинається з опису "поганого сну": "... снілось йому, що в його був трус, що при трусі тому знайдено кілька примірників тоненького збірника творів українського поета-самовродка Рябоклячки, збірника, пущеного, nota bene, цензурою, але виданого його коштом – і то в великій таємниці, треба додати. Непрохані гості грізно випитували, звідки взяв він такі страшні брошури та яку ціль має тримати їх, а Макар Іванович, наляканий, зрошений циганським потом, брехав, що купив їх тільки задля їх дешевизни, маючи потребу в папері для обгортання снідання своїм дітям-школярам, що він не знає, про що пишеться в книжках тих, бо не вміє навіть читати по-українському... Йому, однак, не понято віри, потягнуто його з дому, страхано в'язницею, карами, засланням..." [11, с. 179–180].

Очевидно, в даному випадку маємо справу із звичною реалізацією латентних думок про арешт, в'язницю, заслання, які постійно супроводжують щоденне свідоме життя Літка (про це, зокрема, свідчить – як ми бачили – продумана система "вбивчих" контраргументів). У сновидіннях ці латентні думки "заступаються низкою чуттєвих образів та візуальних сцен" [19, с. 486].

Все зрозуміло, логічно і, здається, гарно пояснювано. Однак насторожує відверта неспівмірність рівня злочину і характеру покарання.

Суспільне становище героя, зрештою, його освітній ценз дозволяють побачити (чи відчути) це різке неспівпадіння. Зрештою, все можна було б списати на неконтрольований рух образів у сновидінні. Та на заваді цьому стають практики свідомого існування Макара Івановича: контрольована свідомість видає "картинки" ще різючіші, ще неспівмірніші, ніж у сновидінні. Згадаймо, що після відвідування безневинних вечорниць той же спалах страхолюдного безуму, тільки ще більш пороговий (порівняно зі сновидним): "Буйна фантазія (розрядка наша – О.К.) тручає бідного Макара Івановича по похилості в якусь чорну безодню, звідки нема стежки наверх" [11, с. 183].

Особливо зважимо тут на особливості психології безодні – це абсолютний кінець, бо одне на одне накладаються два психологічних фактори – просторово-фізичний і суб'єктивний, пов'язаний із внутрішньою капітуляцією – цей момент вже достатньо чітко проартикульований дослідниками. Згадаємо, зокрема, роздуми Я.Гуревича, які супроводжують статті у відомій антології "Страх": "Запаморочення голови біля краю безодні можна назвати тривогою, але зовсім не тому, що я боюся зірватися у безодню, а тому, що *не можу ручитися, що сам у неї не кинуся* (курсив наш – О.К.)" [16, с. 26].

У підсумку Макара Івановича огортає такий страх, "... якого він не пригадує в дитинстві навіть" [11, с. 183].

Та повернемося до сновидіння. Якщо (за твердженням Фрейда) "Сновидіння з'ясує... реальну сутність людини..." [18, с. 67], то за гіпертрофованими уявними картинами страхіть та всіяких напастей (аж до мотиву заслання), які мають упасти на Літка, і в сновидіннях, і в реальному житті також, мабуть, приховуються якісь складніші, потаємніші, істинніші речі.

Швидше за все, за картинами страху приховується "якийсь згнічений інстинктивний порив" [19, с. 486].

Який? Природу його можна з'ясувати, якщо простежити за наступною сценою, що оприявнюється після картини сновидіння та після усвідомлених думок про пострахи, від яких "Щось... зазірало під шкуру комашнею" [11, с. 181]: "Макар Іванович зупинився перед дзеркалом, звідки визирнуло до його чепурне, але пом'яте вже обличчя з шпакуватою бородою, з довгим українським носом, хитрими сивими очима та виплеканим волоссям, що, мов кримським смушком, вкривало йому голову. Кокетним, навиклим рухом поправив він бороду й волосся, осміхаючись до думки, що не понизився ще курс його в жінок" [11, с. 181].

Уважний, тривалий погляд Макара Івановича на свій лик у свічаді видає головне: зображення у дзеркалі є "відбитком наших фантазій та бажань", у ньому ми бачимо себе "такими, якими хочемо бути" [8].



У безодні страху, куди опускається душа героя, не може бути й мови про кокетство, не може бути й тіні жінки, оскільки страх і сексуальні втіхи несумісні (якщо, звісно, не йдеться про патології). Справжній страх не залишає місця для торжества еротичного.

Отже, страх у Макара Івановича Літка несправжній. Це явна імітація певного стану.

Герой, у підсвідомості якого домінує принцип задоволення, очевидно, свідомо нагнітає до краю атмосферу страху, бо перед ним стоїть найголовніше завдання – задушити сором ("нутряню сповідь перед совістю" [6, с. 347].

І Макару Івановичу це вдається, щоправда, для цього йому доводиться висунути останні, найголовніші, "бронебійні" аргументи – він мусить діяти так, бо на кону головне – власна шкура: "Напевне, сором перемиг би той страх, коли б наш патріот міг збоку глянути на свою громадянську відвагу чи то пак на брак її. Але де там йому до сорому, коли шкура в небезпечності! Шку-ра, розумієте ви? Шкура!!" [11, с. 183].

Звернемо увагу на такі виразні ці два знаки оклику. Тут нема випадковості. Йдеться не про випадкове дублювання. Ці знаки мають просигналізувати реципієнту про особливе, навіть виняткове ставлення до сказаного.

Про такі ситуації гарно говорив Бодуен де Куртене. У мові, зауважував він, існує два типи розділових знаків – морфологічні й ті, які хоч і пов'язані з морфологічними, але "підкреслюють головним чином семасіологічний бік, вказуючи на настрій того, хто говорить, чи того, хто пише, і на його відношення до змісту того, що виявляється письмово" [4, с. 238–239].

Очевидно, в тексті М.Коцюбинського і йдеться про ставлення героя до сказаного. Однак (при всьому пафосі) тут відсутня щирість. Натомість маємо показово істеричну, відверто театралізовану (явно спрямовану на самого себе) виставу-маячню про особливі загрози, – очевидно ж, викликану не інстинктом самозбереження.

Немає (і не може бути – в силу нещирості почуттів) і того страху, який в естетиці Лессінга трактується "як різновид співчуття, а саме співчуття до самого себе" [2, с. 29].

Від сцени до сцени вся яснішим стає розуміння того, що за яскраво оформленою виставою про неймовірний переляк героя ховається справжній режисер (а він – попри гарно візуально оформлені хитрощі Літка – проглядається дуже виразно) – це передусім бажання Макара Івановича утвердити як провідний у своєму житті принцип насолоди.

Очевидно, про справжній страх у цьому випадку не може й бути мови, бо (за Фройдом) страх лежить в основі совісті: "У результаті відповідного розвитку совість набула такої каральної функції і стала настільки агресивною, що постійно тяжіє над людиною, викликаючи у неї страх (страх перед власною совістю" [12, с. 540].

У Макара Івановича немає й тіні страху перед совістю. Тож насправді маємо справу із страхом нещирим, імітованим, який нагнітається штучно, щоб ним (мов котком) душити паростки сорому, соціальної відповідальності, зрештою, патріотичного обов'язку.

Придушивши сором, герой відкриває перед собою *via regia* – королівський шлях до втілення в життя мрій, які генерують приховані інстинкти, напряму пов'язані із реалізацією принципу задоволення.

Коли ж на горизонті життя лишається один орієнтир – задоволення, то виходу для особистості нема – треба ставати на шлях конформізму.

У цьому напрямку і йде Літка, прикриваючись картинами страху, який об'єктивно (поза життєвими практиками Макара Івановича) і так є одним із заголовних факторів, які спричиняють появу конформістських настроїв у суспільстві: "У його (соціальному конформізмі) формуванні (в залежності від обставин) вирішальну роль можуть відігравати страх, пропаганда, фанатична віра... імперативи внутрішньогрупової солідарності, бездумне наслідування загальноприйнятих стандартів..." [15, с. 143].

Чудово розуміючи це, Макар Іванович і влаштовує для тієї частини своєї свідомості, яка занурена у громадське, розкішну виставу про кошмари страху, який (а це вже, як ми бачили, справді, є життєвою даністю, несахитним фактором) поза волею Літка (що зробиш, є сильніші від нас закони життя) підштовхує героя до зради патріотичної справи (до нехтування покладеною на нього громадою – як обраного – "чолом даючи перед вашим патріотизмом і заслугами" [11, с. 185] – почесною місією: до рішучої відмови від поїздки на похорон "нашого славного письменника" [11, с. 184].

Тим самим розчищається дорога до такого бажаного, такого жаданого конформізму.

А це вже (за справжнім рахунком) кінець історії, бо конформізм не дозволяє сформуватися особистості, здатній змінювати стан речей, впливати на розвиток суспільства. За умов торжества конформізму життя "загусає" й перетворюється на болото, у якому раз і назавжди торжествує принцип – надалі буде так, як є.

## Література

1. Андрійчук Т. Гуманістично-екзистенціальні мотиви в творчості М.Коцюбинського / Т. Андрійчук // Література та культура Полісся.– Ніжин, 1998. – Вип. 10 : Творчість М. Коцюбинського та громадсько-культурний і літературний процес у Чернігові кінця XIX – поч. XX ст.
2. Арендт Х. Люди за темних часів / Х. Арендт. – К., 2008.
3. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М., 1994.
4. Куртенэ Бодуен де. Избранные труды по общему языкознанию : в 2 т. / Бодуэн Куртенэ де. – М., 1963.  
Т. 2. – 1963.
5. Возняк В. Мислення та уява / В. Возняк, В. Лимонченко // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 11–12.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка / В. Даль. – М., 1980.  
Т. IV. – 1980.
7. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде. – К., 1996.
8. Зеркало – толкование в соннике Фрейда [Електронний ресурс]. – Режим доступу:  
[tululu.ru/sonnik/sonnik\\_frejda/list/zerkalo](http://tululu.ru/sonnik/sonnik_frejda/list/zerkalo). – Назва з екрану.
9. Ильин И. Постмодернизм : словарь терминов / И. Ильин. – М., 2001.
10. Камю А. Бунтующий человек / А. Камю. – М., 1990.
11. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. / М. Коцюбинський. – К., 1973.
12. Лейбин В. Словарь-справочник по психоанализу. – СПб. ; М. ; Харьков ; Минск, 2001.
13. Потапенко О. Шкільний словник з українознавства / О. Потапенко, В. Кузьменко. – К., 1995.
14. Рубинштейн С. Основы общей психологии [Електронний ресурс]. – Гл. IV – Режим доступу:  
[azps.Ru/hrest/28/8429443.html](http://azps.Ru/hrest/28/8429443.html). – Назва з екрану.
15. Современная западная социология : словарь. – М., 1990.
16. Страх. Антология / сост. П. С. Гуревич. – М., 1998.
17. Туренко О. Страх: спроба філософського усвідомлення феномена / О. Туренко. – К., 2006.
18. Фрейд З. Толкование сновидений / З. Фрейд. – К., 1991.
19. Фрейд З. Вступ до психоаналізу / З. Фрейд. – К., 1998.