

which was the favourite genre of the younger generation of Russian writers of the first wave of emigration, reflected a polemic feature that allows the author to keep the shape of artistic discourse and fill it with publicistic pathos, inherent for the Russian Diaspora in general. Discussion as a part of the poetic of “The novel with cocaine” brings up those issues which had disturbed the Russians at the beginning of the century and continued to agitate the Russian man who was found in the forced conditions of emigrant being: the issues of faith, the crisis of Orthodoxy, the dual nature of personality, human relations, search of love and happiness. Mind “duels” in “The novel with cocaine” allow to make a conclusion of the peculiarities of intellectual prose and inheritance of Lermontov’s traditions in the imagery of the “human soul”.

Keywords: M. Ageev, “The novel with cocaine”, the Russian abroad, the younger generation of Russian writers of the first wave of emigration, intellectual prose.

УДК 82.091

Остапович М. О.,
викладач,
Буковинський державний
фінансово-економічний університет
(Чернівці)

ОБРАЗ ИНТЕЛЕКТУАЛА ЯК ЧУЖОГО В ОПОВІДАННЯХ СТАНІСЛАВА ДИГАТА

Літературний процес у Польщі завжди був тісно поєднаним з історичними подіями, що змінювали обличчя країни, а інколи й світу. Зрештою можемо говорити, що полякам властиве таке собі історичне мислення, яке дозволяє підкреслити “обраність народу”. Проте у ХХ столітті ряд авторів зробили спробу аналізу процесів історичних та психологічних нібито збоку, що дозволило їм дійти до доволі непересічних висновків. До таких письменників ми зараховуємо зокрема Станіслава Дигата та Чеслава Мілоша.

Станіслав Дигат стартував у літературу в 1938 році, коли написав кілька оповідань, в яких показував як польську знать, так і звичайного обивателя в процесі деградації їхньої моралі, втрати зв'язку із реальним світом. Добровільне усунення автора від ряду процесів, у які була занурена вся мистецька Польща, наразило його на критику. Так, В. Хорев, роблячи огляд польської літератури воєнного періоду, зауважує, що “тексти Дигата, як і ряд інших творів польських письменників, були зараховані критикою до “інтелігентської літератури” з пасивним, споглядальним ставленням до життя довоєнної інтелігенції” [3, 126]. Письменник не міг собі дозволити пасивної ролі, адже суспільство вимагало обрати якусь чітку позицію із яскраво вираженим політичним забарвленням. “Потреба” такого роду вибору зіграла із митцями злий жарт: дозволивши наліпити на себе маску “визначеного”, митець не лише втрачав свободу дій, а й прирікав себе на довічне носіння хай інших, але масок, втрачав можливість говорити те, що думав.

Поняття маски стає концептуальним, розширює сферу як смисловою, так і свого словесного означення аж до виникнення терміну “кетман”. Дане поняття функціонує як в рамках окремих текстів Станіслава Дигата та інших польських письменників, так і в середовищі політологів, культурологів, аналітиків, інтелектуалів.

За визначенням літературознавчої енциклопедії, концепт – це “формулювання, розумний образ, загальна думка, поняття, що домінують у художньому творі чи літературознавчій статті” [4, 521]. Термін запровадив російський філософ та літературознавець С. Аскольдов-Алексєєв (стаття “Концепт і слово”, 1928), який тлумачив його як родове поняття, “мислене утворення, що заміщує в процесі думки невизначену кількість предметів одного і того ж типу”. Використовуючи міркування свого попередника, Д. Лихачов (стаття “Концептосфера російської мови”) уточнював, що концепт постає як “наслідок зіткнення словникового значення слова з особистим та народним досвідом людини”, а не утворений із безпосереднього лексичного значення, концентрує фаховий досвід у поезії, прозі, драматургії, теорії письменства тощо, залишаючи можливості для домислювання. Концепт як інформаційна структура художньої чи аналітичної свідомості вважається різносубстратною, відповідно організованою одиницею пам’яті, що включає сукупність знань про об’єкт літературного пізнання. Сучасне розуміння поняття “концепт” почало формуватися ще в добу Середньовіччя. Так, П. Абеляр вбачав у ньому ідею Бога, прабрази одиночних речей. Концепт перебуває між багатством мови та обмеженнями її застосування, тому його використання залежить від сучасного контексту та конкретного концептоносія.

Сукупність концептів формують універсальну концептуальну картину світу (за Д. Лихачовим – концептосферу). Особливо виразними складниками концептуальної картини світу є так звані “культурні концепти”. М. Скаб у своїй праці наголошує, що “такий концепт, за Ю. Степановим, це свого роду “згусток культури у свідомості людини, те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини <...>, той “пучок” уявлень, понять, знань, асоціацій, який супроводжує слово, <...> основний осередок культури в ментальному світі людини” [9, 24].

Однією із ключових проблем при розгляді конкретного концепту є вирішення його структури. Питання це, як зауважує О. Селіванова, доволі суперечливе: дослідники виокремлюють у структурі концепту (за принципом поля) ядро та периферію, базовий шар і додаткові когнітивні ознаки, розглядають сіткову структуру, представляють його у межах структурованих концептуальних сфер (доменів) [7, 196]. Маємо й інші погляди, так, Ю. Степанов вважає, що “структура концепту тришарова: 1) основна, актуальна ознака; 2) додаткова чи декілька додаткових, “пасивних” ознак, що є вже не актуальними, “історичними”; 3) внутрішня форма, звичайно не усвідомлювана, втілена в зовнішній, словесній формі” [9, 46], окрім того, різні його шари є результатом, “осадам” культурного життя різних епох [9, 49].

На нашу думку, структура концепту має дворівневу будову: ядро, що містить у собі такі смислові ознаки, які є позакультурними, універсальними, та периферію, яка заповнюється вузькокультурними (національними) ознаками, особистим естетичним досвідом.

Специфічну польську периферію концепту кетмана чудово демонструє в своїй малій прозі С. Дигат, який розглядає множину втілень цього поняття у суспільстві, що втрачає здатність до самоіронії, щирості, аналізу. Зокрема прірва,

до якої неминуче падали “визначені”, ті, хто свідомо взяли на себе носити концепт кетмана. маску-кетмана, проглядає із оповідання Станіслава Дигата “Рожевий зошит”.

Справжня комунікативна драма відбувається за столом міщанської родини, яка очікує недільну гостю – стареньку тітку, що добряче всім набридла. Родина (“Мати – дебелила сива жінка з постійно розчарованим обличчям. Старший син – Еміль, що мав у родині славу дотепника. Молодший – Кароль, мав спортивну статуру. Донька Франя, що мала не одного коханця, дядечко Філіп, який ніколи не відповідав на запитання конкретно” [2, 369]), лузаючи горіхи, говорить про речі несуттєві, навіть дріб’язкові. Зокрема предметом для насмішок стає тітка, від якої хочуть сховатися, щоб уникнути її товариства. Проте зачинені вікна не допоможуть у втечі, адже тітка влетить через комин (жарт Емілія вкотре підтвердив його статус дотепника).

Досі не має своєї визначеної ролі в родині тільки маленький хлопчик Манусь, який бавиться шматками паперу (нібито ловить метеликів сачком). Іншою, значно цікавішою забавкою для хлопчика є рожевий зошит, в якому він “перепишує” все те, що говорять його родичі, на власний штиб: “Несподівано щось зашуміло вгорі. Хвилина тиші – і зверху в камін посипалась штукатурка. Після цього щось сильно грюкнуло, щось летіло, сопіло та охкало. Вогонь в каміні погас. Це тітка Сабіна, втративши усіляку надію зайти через двері, залетіла через комин. <...> От біда, – зашипіли всі приглушеним хором” [2, 370].

Комічні випадки на папері роблять Мануся єдиним чесним гравцем у цій ігровій партії. Решта героїв брешуть вже на стадії локуції (опираючись на дослідження О. Яшенкової, локуція є не лише фонетичним, фактичним актом, а й передбачає утворення множини смислів [10]), адже на довгоочікувані слова прощання, які виголошує тітка, реакція дивна: “Ну що ви, тітонько, – запротестували раптом всі. – Ми дуже любимо ваші недільні гостини. – Говорячи це, вони не дивилися одне одному в очі” [2, 373]. З’являється ціла палітра смислів, якщо брати до уваги лише діалог, а не коментарі автора: по-перше, родина могла й справді любити цю стареньку; по-друге, герої можуть казати таке, щоб про них не склалося іншого враження, ніж уже є (боротьба за власну маску); по-третє, дана репліка могла б сигналізувати тітці, що вона вже засиділася, а показна ввічливість – це наполегливе прохання покинути дім якнайшвидше. Намагаючись відшукати у цій множині істину іллокутивну мету, Манусь прогнозує страхітливо-комічну смерть тітки (перлокутивну дію): “Схопили те, що було під рукою. Тарілки, блюдця, шкаралупа горіха, ножі для фруктів. Всі накинулися на тітку. Через хвилину все кипіло. Стогони. Крики. Удари. Нарешті всі відійшли. На місці, де сиділа тітка, лежала купка останків. <...> Вони збрали останки, кинули їх до каміну, розвели полум’я. Останки піднялись у повітря і вилетіли через димар. – Пішла так, як і прийшла, – промовив Еміль” [2, 374].

Справжній тітці вдалося вийти від родичів не тільки цілком живою та неушкодженою, але й відчутти “опіку” близьких, бо “всі вийшли за нею в коридор. Один подавав пальто, інший – капелюшка, третій вже відчиняв двері” [2, 374].

Хоч в даному випадку символічна смерть значно важливіша реальну, адже те, що тітонька помирає у фантазії героя, а насправді є живою, робить її як безсмертною, так і одиницею, що не має жодного значення, оболонкою, кетманом щирої любові родичів, симулякром.

Чи міг Манусь довго залишатися непоміченим іронічним спостерігачем, тобто Інтелектуалом, що не просто здатен побачити щось, а й осмислює побачене, дає йому оцінку? Ні, його схопили на гарячому: брати взяли зошита й прочитали написане про них оповідання. Розв'язка “Рожевого зошита”, майстерно виписаного Станіславом Дигатом, демонструє нам іще один комунікативний казус: все прочитане було сприйнято не як критика, відверта насмішка над поведінкою, масками родичів, а як свідчення Манусевої справжньої іпостасі. Загублені у власних масках, герої намагаються відшукати їх на обличчях всіх довколишніх: “Цинізм? – підхопила матір. – Цинізм Мануся? Зараз, зраз... Манусь і цинічні рефлекси. У Мануся цинічні рефлекси, – вигукнула вона так радісно, що навіть її завжди розчароване обличчя набуло іншого виразу. – Нарешті Манусь висловився!” [2, 374]. Тут маємо справу із саморозумінням, яке намагається знайти підтвердження вже зробленим висновкам про себе, а не поглянути на проблему під іншим кутом. Розуміння себе героями Дигата через інтерпретацію тексту Мануся нагадує озвучену П. Рікером позицію щодо перекладацької діяльності: “інтерпретація тексту досягає найвищої точки у самоінтерпретації суб’єкта, що з цього часу розуміє себе краще, розуміє себе по-іншому чи просто починає розуміти себе. Ця кульмінація розуміння тексту в саморозумінні є особливістю різновиду рефлексивної філософії” [6, 317]. Звісно ж, носії кетмана не почали розуміти себе, проте проінтерпретували невідомі їм раніше деталі так, щоб дооформити реальність зі звичними для них правилами.

Всі довколишні, навіть ті, хто взагалі ніякого стосунку до цієї родини не мали, із захопленням сприйняли новину про Мануся: “– У Мануся цинічні рефлекси! – говорив перед сном своїй дружині водій. – У Мануся цинічні рефлекси! – бурмотів нічний сторож, дрімаючи на посту” [2, 374]. Захват від такого плану відкриття констатує, що концепт кетмана став зрозумілий суспільству в цілому; інтеркультурне ядро злилося із периферією значення концепту, саме тому він набуває особливої значимості, навіть апокаліптичного звучання.

Станіслав Дигат вміло нанизує комунікативні парадокси, нагнітає через сарказм та іронію ситуацію аж до того рівня, що виникає думка, ніби “контраст, породжений невідповідністю знаку й означуваного, мови та значення, характерний для постмодерної свідомості, мабуть, і є головним героєм твору” [1, 86]. Написане 1938 року оповідання демонструє проблеми ідентифікації особистості у суспільстві, що пережило глибоку екзистенційну кризу – війну. Результатом такого процесу стала неможливість існувати в межах одного смислового дискурсу, потреба витравити пам’ять про біль та помилки. У суспільстві “не-пам’яті” зайвими опиняються всі ті, хто має історичне чуття, а, отже, може пізнати своє справжнє обличчя, а не шукати маски в карнавалі масової культури. Про свою окремішність із гордістю писав Чеслав Мілош, адже йому, Інтелектуалу,

вдавалося відчутти себе “багатшим, ніж мої студенти, котрі, з усіма своїми перевагами, були позбавлені історичного чуття, тобто були абсолютно аісторичні. <...> пам’ять є чимось амбівалентним, і все залежить від того, до яких її складових ми апелюємо, шукаючи відповіді на запитання: хто ми?” [5, 114]. Проте радість Чеслава Мілоша була, як виявилось, дещо передчасною, адже знання історії згодом перетворилося на рудимент, а його місце заступив цілком новий “орган” – уява та маніпуляція: знання не має жодного значення, важливим є лише те, настільки реалістичною є вигадка про історію. Ідентифікація відбувається не за фактом співвіднесеності із об’єктивною реальністю, а із тим, що є зручним вданій ситуації для реципієнта.

Невипадковим співпадінням є звернення Станіслава Дигата та Чеслава Мілоша (щоправда, таке звернення було різною мірою осмисленим) до концепту “кетмана”. Таке звернення відбувалося в ті моменти, які стали знаковими не лише в історичному плані, а й у ментальному. Збірка під назвою “Рожевий зошит” була видана С. Дигатом у 1958 році. Здавалось би, що перевидавати оповідання, які свого часу не знайшли належного поцінування, річ доволі безглузда чи й марнослава. Проте саме в цей час польська інтелігенція мала шанс заявити про свої погляди на повен голос через паризьку “Культуру”, що її курував Єжи Гедройць. Саме завдяки Є. Гедройцю письменник, викладач, інтелектуал, майбутній володар Нобелівської премії Чеслав Мілош зміг написати та надрукувати “Поневолений розум” (1958). Не чистокровний поляк (як і Дигат), Ч. Мілош став строннім спостерігачем за польським літературним, культурним та й ментальним процесом. Ряд його спостережень та оцінок сколихнули свідомість як поляків, так і європейців загалом: хоча мова велася про співпрацю чотирьох митців із владним режимом, про втрату естетичної цінності їхніх надбань, автор також проаналізував саме явище, що спричинилося до появи і режиму, і колаборантів, – кетман (первісно – маска, яку надягали під час проведення певних релігійних обрядів).

Для багатьох культур (зокрема для мусульман) є цілком прийнятною ситуація, коли всі грають визначені ролі. Це називають життєвою мудрістю, адже маска дозволяє маневрувати власною позицією, уникати гострих конфліктів. Проте у суспільствах, де традицією не затверджені чітко ролі, виникає мало не психічний розлад. Причин цього є декілька: по-перше, кожен учасник має сам визначитися, яка в нього роль; по-друге, цю роль доведеться узгоджувати із панівною політичною думкою; по-третє, треба мати на увазі, що більше ніколи не вдасться відновити справжнє обличчя; по-четверте, таких іпостасей мусить бути незліченна множина, відповідна до того, в скількох типах комунікативних ситуацій перебуває герой.

Чеслав Мілош знайшов у концепті кетмана ядро, яке згодом було назване “симулякром”, а периферію його формує кожна ментальна група під себе. Саме процес формування кетмана, польську ментальну модель його зафіксував у “Рожевому зошиті” Станіслав Дигат.

На суспільне маскування першими відреагували ті, хто мали дати собі чіткий звіт про власне “Я”, про приналежність до культурної групи, адже ні Дигат, ні Мілош не могли претендувати на звання поляка. Зібравши до купи себе, їм потрібно було зробити те саме із суспільством, проте воно чекало, поки кожен “висловиться”, тобто зізнається, яку роль собі взяв. Таким героєм у “Рожевому зошиті” є Манусь, адже “через нього було багато проблем. Оскільки було відомо, що у матері завжди розчароване обличчя, що Еміль має репутацію дотепника. Що Кароль – спортивний хлопець, що у Франі нема відбою від коханців. Що, нарешті, дядько Філіп ніколи не дає конкретної відповіді. Але жодна із цих рис не була притаманною Манусеві. Всі насторожено чекали, коли він висловиться” [2, 369–370].

Поле концепту “кетман” відверто тисне на тих, хто має маску, але намагається бути собою справжнім. Так герой оповідання “Далека мандрівка” Станіслава Дигата відчайдушно вдає, що роль батька, чоловіка, робітника із низькою зарплатнею – це його справжні іпостасі, інших й бути не може. Але постійне втручання суспільства у приватне життя, неможливість усамітнитися роблять із нього невротика, який живе примарною думкою про свободу: “Діти знову почали битися. У вазу влучив кубик, і вона розбилася. Вода монотонно капала зі столу на підлогу. Маріан відклав газету і подумав: “Добре, що ще існує ніч. І я господар своїх снів. Ніхто не має права втручатися в них”” [2, 399].

Очікуване порятуння від симулякрів повсякденності не з’являється вночі, адже Маріан, навіть лежачи у ліжку, мусить терпіти та вдавати: “А вночі дружина дорікала Маріанові. Плакала, а оскільки він мовчав, лежачи горілиць, заклавши руки за голову і тільки зрідка сопучи, то вона зі злості вкусила його за носа” [2, 399]. Врешті носіння кетмана стає нестерпним для героя. Позбутися від вічного тягаря – річ немислима, бо й поговорити про це нема із ким, адже всі вдають щасливих імітаторів, які нібито й не знають, що брешуть самі собі. Розмова, яка вивела би їх на чисту воду, спричинила б глибоку кризу з невідомими наслідками: не імітуючи життя, власники масок мусили б або загинути, або знайти іншу маску.

Станіслав Дигат іронізує над своїм героєм, бо дозволяє йому визволитися лише за умови, що Маріан знайде собі нову маску. Маріан спершу й сам не протриває цій ідеї. Щоб втекти від всього того, що вимиває Я, Маріанові необхідно змінити територію: він просить у друга ключі від квартири на час, поки той буде у відрядженні. Маріана, добропорядного сім’янина, починають підозрювати у подружній зраді. Парадокс в тому, що чоловіка це цілком влаштовує, адже головне те, що він отримає на якийсь час омріяне. Тут він погоджується на кетман розпусника.

Наступною реінкарнацією для Маріана стає супергеройство, мало не всемогутність, адже він – це “директор Джон Браун з Алабами”, який просить “замовити два квитки на літак до Рима на завтра. Якщо про мене буде запитувати синьйора Джина Лолобриджа, перекажіть, що я прошу її підійнятися до мене, нагору. Більше мене ні для кого нема” [2, 400]. Така дивна телефонна

розмова із порт'є приносить Маріану справжнє задоволення, від якого він не може відмовитися вже за хвилину. Тож здійснює другий дзвінок все тому ж порт'є: “Це директор Джек Браун з Алабами. Прошу принести вечерю на двох мені в номер. Віскі, шампанське, омарів, ікру...”. Гра у важливу людину продовжується, коли в руках на якийсь час опиняється сьогоднішня газета. Отже, можна посидіти і почитати про події, які нібито залежать від твоїх рішень, про те, що не могло би відбутися, якщо цей світ втратив би твоє Я. Імітація тривала не надто довго. Маріан ще не втратив свого справжнього обличчя, йому й досі вдається пам'ятати про Я. Саме тому він “повільно підвівся, підійшов до вікна. Над будинками стелились рожеві сутінки. Чорні лінії дротів та антен перерізали небо. Вулицею прогулювались дівчата в різнокольорових спідницях... Він сховав обличчя в долоні, ліктями оперся на скло і розплакався” [2, 400].

Безпомічність головного героя, неможливість виходу за рамки кетмана підкреслена також і самою назвою оповідання – “Далека мандрівка”. У тексті суттєво не змінюються ані просторові координати, ані часові. Попри незмінність хронотопу мандрівка є таки далекою, адже вона заводить Маріана (а з ним і Станіслава Дигата, і Чеслава Мілоша, та й Інтелектуала загалом) на незвідану територію поза полем традиційних культурних концептів. Вирвавшись за мури концептуального поля, Інтелектуал отримує змогу осмислити все, що відбувається, з позиції стороннього. Що, з іншого боку, перетворює його на вигнанця із власного дому. Так пасивна інтелігентська позиція робить із Інтелектуала Чужого, якого витискають на терени позаісторичні та позакультурні. Тож проза Станіслава Дигата просякнута тугою за причетністю до культури того народу, який вважав базовим у визначенні власної національної приналежності.

Література

1. Гнатюк О. Між літературою і політикою : есеї та інтермедії / О. Гнатюк // Авантюрний роман і повалення ідолів. – К. : Дух і літера. – С. 71–97.
2. Дыгат С. Прощание. Диснейленд. Рассказы / С. Дыгат. – М. : Прогресс, 1971. – 446 с.
3. Хорэв В. Польская проза в поисках правды о Второй мировой войне / В. Хорэв // Итоги литературного развития в XX веке в проблемно-типологическом освещении. Центральная и Юго-Восточная Европа / [редколл. : Ю. В. Богданов (отв. ред.), Г. Я. Ильина, С. А. Шерлаимова]. – М., 2006. – С. 119–148.
4. Літературознавча енциклопедія : [в 2-х т.] / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1. – 608 с.
5. Мілош Ч. Велике князівство літератури : [вибрані есеї] / Ч. Мілош. – К. : Дух і літера, 2010. – 439 с.
6. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій / П. Рікер // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / [за ред. М. Зубрицької]. – 2-ге вид., доповн. – Львів : Літопис, 2002. – С. 288–304.
7. Селіванова О. Концептуальний аналіз : проблеми та принципи / О. Селіванова // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія : лінгвістика. – Херсон, 2006. – Вип. 4. – С. 194–197.
8. Скаб М. В. Закономірності концептуалізації та мовної категоризації сакральної сфери / М. Скаб. – Чернівці : Рута, 2008. – 560 с.
9. Степанов Ю. С. Константы : [словарь русской культуры] / Ю. С. Степанов. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Академический проект, 2004. – 992 с.

10. Яшенкова О. В. Основи теорії мовної комунікації : [навч. посібник] / О. В. Яшенкова. – К. : ВЦ “Академія”, 2010. – 312 с.

Анотація

Процес комунікації у XX столітті виявився доволі проблемним, адже свідомість людини виявилася розділеною між сотнями можливих дискурсів. Висловлювання вже на стадії іллокуції спотворене, перлокутивна дія часто є протилежною, ніж очікувалося. Польський письменник, публіцист, актор Станіслав Дигат вловив у своїх оповіданнях момент “початкового поділу” свідомості європейця, який відбувся після Першої світової війни. Добровільне носіння кетмана, присвоєння назв-симулякрів останнім об’єктам реальності, осмислення глибини даної проблеми завдяки засобам гумору – ось головна мета С. Дигата. Метою дослідження є з’ясування причин неможливості порозуміння між героями оповідань С. Дигата, аналіз образу-концепту “кетман” та засобів гумору, що використані автором для зображення екзистенціального конфлікту в суспільстві та свідомості окремого героя, осмислення протиставлення “Я – Чужий”.

Ключові слова: Чужий, кетман, симулякр, концепт, локуція, іллокуція, перлокуція, Інтелектуал, комічне, Станіслав Дигат.

Аннотация

Процесс коммуникации в XX веке оказался достаточно проблемным, ведь сознание человека оказалось разделенным между сотнями возможных дискурсов. Высказывание уже на стадии иллокуции искаженное, перлокутивное действие часто является противоположным ожидаемому. Польский писатель, публицист, актер Станислав Дигат уловил в своих рассказах момент “начального разделения” сознания европейца, который состоялся после Первой мировой войны. Добровольное ношение кетмана, присвоение названий-симулякров последним объектам реальности, осмысление глубины данной проблемы благодаря средствам юмора – вот главная цель С. Дигата. Целью исследования является выяснение причин невозможности взаимопонимания между героями рассказов С. Дигата, анализ средств юмора, использованных автором для изображения экзистенциального конфликта в обществе и сознании отдельного героя, осмыслении противопоставления “Я – Чужой”.

Ключевые слова: Чужой, кетман, симулякр, концепт, локуция, иллокуция, перлокуция, Интеллектуал, комическое, Станислав Дыгат.

Summary

The process of communication in the twentieth century was rather problematic, as the human mind became divided between hundreds of possible discourses. The statement on the stage of illokutsiya is distorted, perlocutive action is often the opposite than it was expected. Polish writer, publicist, actor Stanislav Dyhat caught in his stories a moment of “initial separation” of european consciousness that took place after World War II. Voluntary wearing a ketman, awarding names-simuliacr to the last objects of reality, understanding the depth of the problem by means of humor – it is the main purpose of S. Dyhata. The aim of this research is to clarify the reasons of impossibility of understanding between the characters of stories of S. Dyhata, analysis of image-concept ketman and means of humor which are used by the author for depiction existential conflict in society and consciousness of individual character, understanding the opposition of “I am alien”.

Keywords: Alien, ketman, simuliacr, concept, lokutsiya, illokutsiya, perlokutsiya, Intellectual, comic, Stanislav Dyhat.