УДК 821.111:82-09

Ольга Заболотська

(Херсон)

ІМПЛІЦИТНЕ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ІНТЕНЦІЇ

У статті розглядаються імпліцитні засоби вираження концепту КОХАННЯ у романі Дж.Гріна «Паперові міста», які представлені лексемами з негативною та позитивною конотацією понятєвого компоненту емоції: ніжність, бажання, прихільність, пристрасть, розпач, прикрій, омана, злість та розкривають авторські інтенції. Стилістичні засоби, які актуалізують у тексті твору імпліцитні смисли концепту Кохання, виражені метафорою, порівнянням, епітетом.

Ключеві слова: імпліцитність, концепт, підтекст, авторські інтенції.

Настанова на читача в самому тексті може бути виражена *експліцитно* або реалізована *імпліцитно*.

Експліцитна манера викладу суттєво полегшує роль інтерпретатора. Автор сам недвозначно оцінює персонажів, явно підтримуючи одну сторону у конфлікті [4].

Але прихований смисл повідомлення часто є більш важливим, ніж явно виражений. Для його позначення в лінгвістиці існує два основних терміни: «підтекст» та «імплікація». Ми схильні розглядати обидва поняття як синоніми, хоча у низці праць між ними проводиться кількісна межа (підтекст, як вважають, є більш обтяжним, включає більш, ніж імплікація) або якісна (імплікація дорівнюється до пресу позиції – загального фонду передбачуваних знань у комунікантів) [4]. Власно кажучи, підтекст присутній у будь-якому художньому творі.

У деяких працях з лінгвістики тексту підтекст відносять до категорії тексту. Так, М.Н. Кожина пише: «Підтекст, або глибина тексту – це категорія, пов’язана з проблемою взаєморозуміння під час спілкування». Безумовно, наявність або відсутність підтексту характеризує текст, є його властивістю,

так само як, наприклад, наявність або відсутність певного граматичного значення характеризує слово. Однак навряд чи правильним буде називати властиве слову граматичне значення граматичною категорією, оскільки категорія включає в себе всі однорідні значення і способи їхнього вираження [5, с. 68].

Те ж саме й контекст – не категорія, а лише реалізація однієї або декількох категорій тексту. Підтекст є частиною семантичної структури тексту, подібно до того, як граматичне значення є частиною семантичної структури слова, а тому не сам контекст характеризує мовленнєву одиницю – текст, проте його характеристики – це характеристики тексту. Визначимо підтекст як усвідомлено або неусвідомлено створену оповідаючим частину семантичної структури тексту, що підпорядкована сприйняттю в результаті особливої аналогічної процедури, яка передбачає переробку експліцитної інформації і вивід на її основі додаткової інформації. У цьому визначені можна виділити наступні характеристики підтексту, що реалізують текстові категорії:

1. Підтекст несе інформацію, а отже, пов'язаний з такою категорією тексту, як інформативність.
2. Підтекст не може бути знайдений у результаті стандартних аналітичних процедур, за допомогою яких виявляється експліцитна інформація, закладена в тексті, а отже, він пов'язаний з категорією експліцитності /імпліцитності.
3. Підтекст може виникати як несвідомо, так і в результаті свідомих дій того, хто говорить, а отже, він пов'язаний з категорією інтенційності [4].

В імпліцитній смисловій лінії яскраво виявляється системність і взаємозалежність усіх компонентів тексту, оскільки саме порівняння та протиставлення доволі різнорідних, різнорівневих явищ призводить до усвідомлення присутності іншого, прихованого, підтекстового смислу повідомлення.

Суттєвим є створення моделі адресату й опис його основних типів. Типологія адресату художнього тексту може бути побудована на основі трьох груп параметрів: комунікативно-текстових, соціально-типологічних та індивідуально-особистісних [5].

Комунікативно-текстові параметри пов'язані з характером актуалізації адресату у комунікативному акті за лінією реальний, гіпотетичний, ідеальний, передбачуваний читач; з розташуванням адресату у текстовому/ позатекстовому просторі – зовнішній, внутрішній, внутрішньо текстовий адресат; понад адресат як головний адресат, що має у різні епохи різне проникнення в зміст тексту; з нормативністю /не нормативністю сприймання; з характером дійсної адресованості (дійсний, формальний, фіктивний) [10].

Соціально-типологічні властивості адресата визначаються його національною та етнічною приналежністю; соціальною з точки зору соціального статусу та характеру соціальної ролі та професіональною приналежністю; обсягом тезауруса у співвідношенні з тезаурусом автора – оповідача; віковою та расовою приналежністю; часовою співвідносністю з актом текстової/ позатекстової художньої комунікації.

Індивідуально-особистісні властивості адресата виявляються як вираження ступеня знайомства з оповідачем (можливим є і ауто адресат); ступеня ознайомленості адресату – ознайомлений /не ознайомлений; характеру його замученості; (неупереджений адресат упереджений адресат: цензор, редактор, рецензент, арбітр, захисник); ступеня спільності з автором ціннісних настанов (наприклад, спільник опонент, мішень); віковою та расовою зорієнтованістю за рівнем прийняття /неприйняття; типу та характеру сприйняття (емоційно-інтуїтивний або інтелектуально-логічного, раціонального); ступеня емоційного співпереживання з адресантом; психологічного стану на момент сприйняття; почуття гумору [10].

Автор завжди підпорядковує написання твору вираженню його головної ідеї, для втілення якої він й існує. Сформована ідея твору є його концептом. Обов'язково наявність концепту – *концептуальність художнього тексту* –

можна вважати її фундаментальною категорією. Отже, закритість текстової системи цілком зумовлена авторською інтенцією і пов’язана з завершенням процесу породження тексту.

Думка про те, що творення тексту зумовлене комунікативними намірами автора, тобто його інтенцією (від лат. intentio – ‘увага’, ‘намір’ [12, с. 103]), є у сучасній лінгвістиці незаперечною. Інтенція є важливим компонентом у схемі "адресант – інтенція – текст – адресат – декодування – вплив" і належить одному із трьох рівнів, що складають структуру мовної особистості – до прагматичного рівня, поряд із цілями, мотивами, інтересами й настановами [12, с. 102].

У мовознавстві зазвичай вживаються терміни «комунікативна інтенція», «комунікативний намір», «ціль висловлювання комунікантів». За визначенням Ф. Бацевича, комунікативна інтенція – це "осмислений чи інтуїтивний намір адресанта, який визначає внутрішню програму мовлення і спосіб її втілення" [2, с.116].

Сучасне розуміння інтенції передбачає акцентування її когнітивної природи – вона розглядається "як психічний стан і когнітивний конструкт, що визначається мотивом і метою, як задум мовця, що має вольову установку" [8, с.190]. Інтенція відіграє важливу роль у когнітивному сценарії реалізації мовленнєвих актів, впливаючи на добір мовних засобів для формування висловлення [9].

Проте, спостерігаються істотні коливання в тлумаченні інтенції лінгвістами. Приміром, М.М. Бахтін надавав категорії інтенціональності вужчого значення, окреслюючи орієнтацію слова на позамовні предмети або на інше слово, що сприймається як об'єкт [1, с.164].

Поняття інтенції звужується також у діяльнісному плані. У розумінні А.Д. Олійник, інтенція – це намір мовця повідомити певну інформацію реципієнтові та спонукати його виконати певну дію – найчастіше в інтересах самого відправника, рідше – в інтересах одержувача [8, с. 39]. Як зазначає О.Г.Почепцов, "інтенцію можна розглядати як різновид бажання, а саме як

бажання, для реалізації котрого особа вдаватиметься до певних кроків. У тому разі, якщо інтенція належить мовцеві, дії, спрямовані на реалізацію інтенції, включають продукування мови або зводяться до цього процесу" [9, с.74].

З огляду на вищезазначене, слідом за Л.Р. Безуглою, під комунікативною інтенцією розуміємо різновид ментальної репрезентації людини, що становить намір мовця донести до адресата певну спрямованість своєї свідомості на об'єкти й стани речей зовнішнього світу й у такий спосіб вплинути на нього [3, с. 95].

Головна проблема дослідження інтенцій полягає в складності й унікальності самого явища. Віддзеркалюючи внутрішній світ людини і являючи собою певні ментальні психічні стани, комунікативні інтенції є дуже нечіткими, що ускладнює їх дослідження. Крім того, висловлення в мовленні завжди зазнають впливу екстралінгвістичних факторів. О.А.Лапшова зазначає, що "адресати інтерпретують зміст текстів, виходячи з власних установок, життєвого досвіду, впливу попередніх текстів, тому реакція аудиторії досить часто буває неочікуваною, непередбачуваною для автора" [6, с. 242].

Для встановлення інтенції будь-якого мовленнєвого акту, слід вдатися до аналізу контексту та ситуації в сукупності когнітивних, біо-соціальних, психологічних, комунікативних та лінгвістичних чинників – до методу інтент-аналізу. Під час інтент-аналізу тексту приймається до уваги його якісне наповнення, тобто не те, про що каже автор (пор. контент-аналіз), а те, що він намагається донести. У такий спосіб інтент-аналіз (або інтенціональний аналіз) дає змогу реконструювати авторські інтенції на основі прозового тексту.

Поєднання методів контекстуального й інтенціонального аналізу використовується з метою визначення прагматичного потенціалу художніх концептів на основі виявлення комунікативної інтенції мовця. У дослідженні художніх текстів інтент-аналіз уможливлює висновки соціально-

психологічного та загальносоціального плану, наприклад, щодо ступеня та якості їхнього впливу на індивідуальну та масову свідомість, ступеня викривлення "картини світу" автором текстів, адже пропонована автором необ'єктивна картина дійсності здатна трансформувати уявлення про світ та естетичні уподобання адресатів.

Спираючись на твердження вчених про те, що "мотив із закладеним у ньому акціональним кодом утілюється в авторській інтенції, а сама авторська інтенція із закладеними в ній мотивом та акціональним кодом – у текстовому концепті" [12, с.97], ми наголошуємо на тому, що художній концепт обумовлений авторським задумом і формується на основі інтенціональної природи ментальних процесів [11, с.109-110], спрямованих на семантику актуалізованих у мові вербалізаторів художнього концепту.

Інтенціональність є чинником, який поєднує значення й окремі смислові компоненти та лежить в основі породження смислу окремих висловлень і активації текстових концептів. Формування концептуального простору відбувається ступенево та базується на обробці інформації культурного, історичного, психологічного та мовного характеру, сприйняття автора сфокусовано лише на окремих сторонах феномена, що перебуває в полі зору письменника.

Відтак у ході моделювання художнього концепту ми пропонуємо слідом за В.Г.Ніконовою [7] розглянути ще один шар – інтенціональний шар, який передавав би авторський намір, який формує активацію саме до того чи іншого концепту. Дослідження інтенціонального шару в складі художніх текстових концептів покликане виявити та класифікувати закладені в ці концепти авторські інтенції, які вказують на причину звернення письменника до певної категорії та його прихований намір певним чином вплинути на читача.

Автор, намагаючись розповісти про суб'єктивну реальність, за допомогою мовних засобів (тезауруса) вербалізує концепти в контекстах, доступних для сприйняття читачем. В процесі сприйняття відбувається щось

подібне, але вже у зворотному напрямку: з одного боку, письменник впливає на читача, а з іншого – читач намагається проникнути в глибинний смисл, закладений у суб'єктивну реальність, тобто порозуміти, що мав на увазі автор.

Крім глобального інтенціонального задуму, на кожному етапі процесу сприйняття, формування, вербалізації та інтерпретації окремого феномена, автором керують проміжні інтенції, створюючи своєрідний інтенціональний фрейм – сітку концептів та смислів, поєднаних певними інтенціями.

Таким чином, породження смислу, тексту та вербалізованого ним концептуального простору продиктовані авторською інтенцією. Саме інтенціональність є смислоутворюючою причиною, яка неминуче впливає на текстоформуючі категорії, які структурують конкретний текст та підпорядковують собі всі інші лексико-семантичні та стилістичні ресурси виразності.

Розглянемо засоби імпліцитної репрезентації концепту КОХАННЯ у романі Дж. Гріна «Паперові міста»

У сучасній концептології та лінгвокультурології велика увага приділяється концептам саме емоційного та етичного характеру. Концепт КОХАННЯ є досить цікавим об’єктом лінгвістичного дослідження вже тому, що культура кохання у лінгвокультурному ареалі є передусім культурою вербальною, тісно пов’язаною із словесним вираженням. Зважаючи на багатоаспектність феномену емоцій і, відповідно, інформативну насиченість знання про нього, що акумулюється та структурується концептом, вербалізований емоційний концепт КОХАННЯ можна визначити як складний динамічний структурно-смисловий конструкт людської свідомості, специфіка якого обумовлюється єдністю етнокультурного, соціокультурного та індивідуального досвіду мовця про певну емоцію.

Емоційний концепт КОХАННЯ може бути представленим у мові готовими лексемами та фразеологізмами, вільними словосполученнями, структурними та позиційними схемами речень (синтаксичні концепти), текстами та сукупностями текстів. Проте, найчастіше концепт як ментальне

утворення вищого ступеня абстрактності пов'язаний саме зі словом [7, с. 99–100], тому прототиповим засобом вербалізації концепту є його ім’я, тобто номінативна одиниця, що вирізняється своєю частотністю, синтаксичною поліфункціональністю та полісемантичністю. Назвою аналізованого концепту вважаємо лексему *love.*

Лексеми на позначення концепту КОХАННЯ в англійській мові мають як негативну, так і позитивну конотації: з одного боку, кохання асоціюється з ніжністю, турботою, теплом, прихильністю, а з іншого, кохання може бути негативним, навіженим, шаленим. Наявність у семантичній структурі лексеми *love* таких компонентів значення, як: *devotion, passion, adoration, fondness, affection, worship infatuation, fancy, enjoyment,* дозволяє охарактеризувати концепт КОХАННЯ як "стан людини", "сильне почуття приязні, прихильності", "сильне позитивне поклоніння". У складі лексем-репрезентантів концепту КОХАННЯ позитивні та негативні конотації містяться у поняттєвому компоненті *emotion* (емоція), які можуть мати як позитивний (ніжність, бажання, прихильність, пристрасть) так і негативний характер (омана, злість).

У творі Дж.Гріна «Паперові міста» концепт КОХАННЯ набуває як позитивної так і негативної конотації, тобто тут прослідковуються різні прояви кохання.

Любов головного героя Квентіна до своєї сусідки Марго Рот Шпігельман – це божевільне та нерозділене кохання. Все життя він мріє бути поруч з нею:

«*I stopped waving. My head was level with hers as we stared at each other from opposite sides of the glass. I don’t remember how it ended — if I went to bed or she did. In my memory, it doesn’t end. We just stay there, looking at each other, forever.*

Margo always loved mysteries. And in everything that came afterward, I could never stop thinking that maybe she loved mysteries so much that she became one» [13, p. 4].

В основі метафоричного осмислення художнього концепту КОХАННЯ номінативною одиницями якого є темпоральні прислівники та словосполучення *forever, always, never stop thinking* лежать метафоричні концептуальні схеми LOVE IS LIFE, LOVE IS ADDICTION, LOVE IS DREAM.

Квентін ніколи не переставав любити Марго. У своїх фантазіях він бачить себе поруч з цією дівчиною. При цьому головний герой не наполягає на тому, щоб втілити свої мрії. Його фантазії, швидше, схожі на художній фільм, де історія закінчується з'єднанням закоханих. Подальше життя залишається десь за кадром.

«*So it turned out that I did spend prom night with Margo, just not quite as I'd dreamed. Instead of busting into prom together, I sat against her rolled-up carpet with her ratty blanket draped over my knees, alternately reading travel guides by flashlight and sitting still in the dark as the cicadas hummed above and around me.*

Maybe she had sat here in the cacophonous darkness and felt some kind of desperation take her over, and maybe she found it impossible to unthink the thought of death. I could imagine that, of course.

But I could also imagine this: Margo picking these books up at various garage sales, buying every travel guide she could get her hands on for a quarter or less.<…> And in this imagining, she was alive. Had she brought me here to give me the clues to piece together an itinerary?» [13, p. 45].

У цьому уривку аналіз семантики номінативних одиниць, які позначають умовний стан подій *as I'd dreamed, I could also imagine this, I could imagine that,* дозволяє конкретизувати базову концептуальну схему LOVE IS DREAM, як LOVE IS UNREALITY.

Навіть у подумках кохання для Квентіна нещасливе та сповнене негативних конотацій, образ Марго репрезентовано номінативними одиницями *dark, cacophonous darkness, desperation take her over, impossible to*

unthink the thought of death, що допомагають актуалізувати метафоричні концептуальні схеми LOVE IS DESPAIR, LOVE IS DARKNESS.

Базові концептуальні метафори LOVE IS LIFE, LOVE IS DREAM зазнають у тексті модифікації і трансформується у такі концептуальні схеми LOVE IS DESPAIR, LOVE IS DARKNESS. Кохання головного героя амбівалентне – навіть у мріях Квентін сповнений розпачу та жалю, кохання для нього – це світ і темрява, надія розпач:

« *I feel her hands on my back. And it is dark as I kiss her, but I have my eyes open and so does Margo. She is close enough to me that I can see her, because even now there is the outward sign of the invisible light, even at night in this parking lot on the outskirts of Agloe. After we kiss, our foreheads touch as we stare at each other. Yes, I can see her almost perfectly in this cracked darkness»* [13, p. 212].

«*RHAPAW ran not on gasoline, but on the inexhaustible fuel of human hope. You would sit on the blisteringly hot vinyl seat and hope she would start, and then Ben would turn the key and the engine would turn over a couple times, like a fish on land making its last, meager, dying flops. And then you would hope harder, and the engine would turn over a couple more times. You hoped some more, and it would finally catch»* [13, p. 265].

Не бачучи майбутнього з Марго, Кью намагається представити своє життя без неї:

«*As I trail off, I hear them making one another laugh — not the words exactly, but the cadence, the rising and falling pitches of banter. I like just listening, just loafing on the grass. And I decide that if we get there on time but don't find her, that's what we'll do: we'll drive around the Catskills and find a place to sit around and hang out, loafing on the grass, talking, telling jokes. Maybe the sure knowledge that she is alive makes all of that possible again — even if I never see proof of it. I can almost imagine a happiness without her, the ability to let her go, to feel our roots are connected even if I never see that leaf of grass again*» [13, p. 54].

Він неодмінно отримає гідну освіту в престижному коледжі і стане адвокатом. Проте кожен раз його серце малює ідеальний образ дівчини, в яку він закоханий без тями:

«*The thing about Margo Roth Spiegelman is that really all I could ever do was let her talk, and then when she stopped talking encourage her to go on, due to the facts that 1. I was incontestably in love with her, and 2. She was absolutely unprecedented in every way, and 3. She never really asked me any questions, so the only way to avoid silence was to keep her talking*» [13, p. 26].

Метафорична концептуальна схема у наведеному уривку набуває вигляду LOVE IS BLINDNESS, LOVE IS MADNESS завдяки номінативним конструкціям *incontestably in love with her, absolutely unprecedented in every way.*

Концептуальну схему LOVE IS MADNESS специфіковано через конкретизацію додаткової концептуальної ознаки, втіленої у лексемах drunk guy, crazy man, Joker:

«*No, I love you . Not like a sister loves a brother or like a friend loves a friend. I love you like a really drunk guy loves the best girl ever. I love you loke I was only one man in this whole damn world….the only one carazy man, I am your Joker and you are mine Batman" She smiled.*

I took a step forward, trying to save him from further embarrassment, and placed a hand on his shoulder. "If we're gonna get you home by six, we should be leaving," I said» [13, p. 187]

Квентін Джейкобсон погоджується допомогти Марго «покарати кривдників», щоб якось завоювати її прихильність, але замість цього він отримує тільки розпач та образу, тому що головна героїня втікає:

«*It must have been like this for Margo, too. With all the planning she'd done, she must have known she was leaving, and even she couldn't have been totally immune to the feeling. She'd had good days here. And on the last day, the bad days become so difficult to recall, because one way or another, she had made a life here, just as I had. The town was paper, but the memories were not. All the*

things I'd done here, all the love and pity and compassion and violence and spite, kept welling up inside me. These whitewashed cinder-block walls. My white walls. Margo's white walls. We'd been captive in them for so long, stuck in their belly like Jonah» [13, p. 289].

Концептуальну схему LOVE IS PAIN специфіковано через конкретизацію додаткової концептуальної ознаки, втіленої у лексемах *pity, compassion, violence, spite, bad days* . Метафорична концептуальна схема набуває вигляду LOVE IS VIOLENCE, LOVE IS PAIN, LOVE IS FAULT, LOVE IS DISAPOINTMENT.

Авантюра, на яку його вмовляє Марго, стає надією, що життя все-таки може текти в іншому руслі. Однак, пройшовши довгий шлях пошуків, Кью розуміє, що кохана дівчина була зовсім не такою, якою він її собі уявляв. Квентін приписував Марго якості, яких у неї не було, ігноруючи те, що було насправді. Він любив образ, а не реальну людину.

«*Maybe it's more like you said before, all of us being cracked open. Like, each of us starts out as a watertight vessel. And these things happen — these people leave us, or don't love us, or don't get us, or we don't get them, and we lose and fail and hurt one another. And the vessel starts to crack open in places. And I mean, yeah, once the vessel cracks open, the end becomes inevitable. Once it starts to rain inside the Osprey, it will never be remodeled*» [13, p. 301].

У цьому уривку аналіз семантики номінативних одиниць дозволяє конкретизувати базову концептуальну схему LOVE IS DEAD END, як LOVE IS PAIN, LOVE IS FAILAURE.

Не всім читачам відомо, що назва роману – це термін. Паперовими містами називаються нанесені на карту неіснуючі населені пункти. У романі цей термін отримав нові значення. З одного боку, паперовими містами називають населені пункти, подібні до тих, в якому живуть головні герої. Таким чином автор намагається підкреслити штучність, неприродність життя обивателів, які загрузли в рутині. Люди опалюють паперові будинки власним майбутнім, стверджує автор. Роль цієї метафори полягає в тому, щоб

показати, що більшість з нас згодні спалити свої мрії, аби обігріти себе в сьогоденні. Паперові міста також символізують безтілесні ілюзії, до яких схильні головні герої роману. Досить одної іскри здорового глузду, щоб папір спалахнув, а від яскравої привабливої мрії залишилася жменька попелу.

«*No," I said. "It wasn't that, I don't think. Not just that, anyway. She kind of hates Orlando; she called it a paper town. Like, you know, everything so fake and flimsy. I think she just wanted a vacation from that*» [13, p. 236].

Проте не тільки паперові міста були несправжніми та переконливими, ставлення головної героїні роману теж було таким. В основі метафоричного осмислення художнього концепту КОХАННЯ номінантом якого є прикметники *fake, flimsy* лежать метафоричні концептуальні схеми LOVE IS DISSAPOINTMENT, LOVE IS FRUSTRATION.

Марго за своєю сутністю була досить легковажна людина. Головна героїня представляється оточуючим яскравою, привабливою і найпопулярнішою дівчиною в своїй школі:

«*I always got very nervous whenever I heard that Margo was about to show up, on account of how she was the most fantastically gorgeous creature that God had ever created. On the morning in question, she wore white shorts and a pink T-shirt that featured a green dragon breathing a fire of orange glitter. It is difficult to explain how awesome I found this T-shirt at the time.*

Margo, as always, biked standing up, her arms locked as she leaned above the handlebars, her purple sneakers a circuitous blur. It was a steam-hot day in March. The sky was clear, but the air tasted acidic, like it might storm later» [13, p. 276].

Вона обожнює порушувати правила, оскільки впевнена в тому, що ніяких правил насправді не існує. Їх вигадали люди, щоб якось упорядкувати свої будні. Правила потрібні тільки для того, щоб виправдати свою рутину. Їх дотримання є доказом того, що людина живе «як усі нормальні люди».

«*She laughed, waved her hand at me, and said, "You just love my big ass." I turned from the road for a second and glanced over, and I shouldn't have,*

because she could read my face and my face said: Well, first off I wouldn't say it's big exactly and second off, it is kind of spectacular. But it was more than that. You can't divorce Margo the person from Margo the body. You can't see one without seeing the other. You looked at Margo's eyes and you saw both their blueness and their Margo-ness. In the end, you could not say that Margo Roth Spiegelman was fat, or that she was skinny, any more than you can say that the Eiffel Tower is or is not lonely. Margo's beauty was a kind of sealed vessel of perfection — uncracked and uncrackable» [13, p. 78].

Ще в дитячі роки Марго багато міркувала про життя. Навколишнє її дійсність здається їй паперової. Батьки, знайомі, родичі та друзі ніби біжать по колу. Життя занадто швидкоплинне, щоб витрачати її на нудьгу. Але ніхто не хоче зупинитися і задуматися.

З такою легковажністю вона ставилася і до Квентіна, вона не кохає його, її почуття до нього швидше за усе просто гра, у якій вона грає головну роль, тому в основі метафоричного осмислення художнього концепту КОХАННЯ номінантом якого є іменник *selfishness* лежать метафоричні концептуальні схеми LOVE IS CONTEMPT, LOVE IS ADULTERY:

"Sorry," she said. "Maybe things would have been different for me if I'd been hanging out with you the whole time instead of — ugh. Just, God. I just hate myself so much for even caring about my, quote, friends. I mean, just so you know, it's not that I am oh-so-upset about Jason. Or Becca. Or even Lacey, although I actually liked her. But it was the last string. It was a lame string, for sure, but it was the one I had left, and every paper girl needs at least one string, right?"

"That's sweet," she answered, her voice trailing off. She turned to me and nodded softly. I smiled. She smiled. I believed the smile. We walked to the stairs and then ran down them. At the bottom of each flight, I jumped off the bottom step and clicked my heels to make her laugh, and she laughed. I thought I was cheering her up. I thought she was cheerable. I thought maybe if I could be confident, something might happen between us. I was wrong" [13, p. 86].

Головна героїня не просто індивідуаліст. Вона справжній егоцентрик. Всіх оточуючих вона бачить шаблонними, немов зійшли з конвеєра. Всі вони хочуть одного й те саме. Чоловіки мріють про власний будинок, автомобілі, зразковий шлюб і запаморочливої кар'єри. Молоді дівчата хочуть вдало вийти заміж, щоб перекласти турботу про фінансове благополуччя на плечі чоловіка. Марго вважає себе не такою, як усі. Вона особлива і не має наміру присвячувати своє життя рутині. Дівчина робить радикальні кроки, щоб позбавити себе від сірого майбутнього.

"*It is saying these things that keeps us from falling apart. And maybe by imagining these futures we can make them real, and maybe not, but either way we must imagine them. The light rushes out and floods in*" [13, p. 86].

Квентін відкривається наприкінці роману зовсім з іншого боку, він розуміє з кожним кроком пошуку Марго, що він кохав зовсім іншу людину, що ідеалів, до яких біжить Марго, не існує і кохання також не існувало, а була лише нерозділена пристрасть, біль та знехтування.

"*I stand in this parking lot, realizing that I've never been this far from home, and here is this girl I love and cannot follow. I hope this is the hero's errand, because not following her is the hardest thing I've ever done.*

I keep thinking she will get into the car, but she doesn't, and she finally turns around to me and I see her soaked eyes. The physical space between us evaporates. We play the broken strings of our instruments one last time.

I feel her hands on my back. And it is dark as I kiss her, but I have my eyes open and so does Margo. She is close enough to me that I can see her, because even now there is the outward sign of the invisible light, even at night in this parking lot on the outskirts of Agloe. After we kiss, our foreheads touch as we stare at each other. Yes, I can see her almost perfectly in this cracked darkness" [13, p. 76].

Таким чином, імпліцитними засобами вираження концепту КОХАННЯ у романі Дж.Гріна «Паперові міста», представлені лексемами, що мають негативні та позитивні конотації поняттєвого компоненту емоції: ніжність,

бажання, прихільність, пристрасть, розпач, прикрій, омана, злість. Стилістичні засоби (метафора, порівняння, символ, епітет), які актуалізують у тексті твору імпліцитні смисли концепту Кохання, представлені номінативними мовними одиницями: *love, pity, compassion, violence, spite, bad days, unreality, worship, darkness, attraction, passion, fault, pain, loss, emptiness.*

Основою осмислення художнього концепту КОХАННЯ є метафоричні концептальні схеми: LOVE IS ADDICTION, LOVE IS DREAM, LOVE IS UNREALITY, LOVE IS DESPAIR, LOVE IS DARKNESS, LOVE IS BLINDNESS, LOVE IS MADNESS, LOVE IS DEAD END, LOVE IS PAIN, LOVE IS FAILAURE, LOVE IS DISSAPOINTMENT, LOVE IS FRUSTRATION, LOVE IS CONTEMPT, LOVE IS ADULTARY.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. – К.: Академія, 2004. – 342 с.

2. Бахтин М. М. Проблемы речевых жанров / Бахтин М. М. // Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Русские словари, 1997, - Т.5 – С. 159-206.

3. Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі: Монографія – Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2007. – 332 с.

4. Камчатнов А.М. Подтекст : термин и понятие / А.М. Камчатнов // Филологические науки. – 1988. – № 3. – С. 40 – 45.

5. Кожина М.Н. Стилистика русского языка . – М.: Флинта : Наука, 2008, 464 с.

6. Лапшова О. А. Психологическое содержание текста и его оценивание / Лапшова О. А. // Психология высших когнитивных процессов. Антология. Серия: Труды института психологи РАН / Под ред. Т. Н. Ушаковой, Н. И. Чуприковой – М.: Институт Психологии РАН, 2004. – 304 с. – С. 236-249.

7. Ніконова В. Г. Концептуальний простір трагічного в п'єсах Шекспіра: поетико-когнітивний аналіз: дис. …доктора філол.. наук: 10.02.04 / Ніконова Віра Григорівна. – Дніпропетровськ, 2008. – 558 с.

8. Олійник А. Д. Етапи комунікативного акту як категорії прагмалінгвістики / А. Д. Олійник // Матеріали VI міжнародної наукової практичної конференції «Основні проблеми сучасної науки. – 2010». – Том 19. Фил. Науки, - София: «Бел ГРАД-БГ» ООД, 2010. – С. 37-40

9. Почепцов О. Т. Основы прагматического описания предложения: Дисс. д-ра филол. Наук 10.02.04, 10.02.19 / Киевский государственный университет им. Т. Г. Шевченко. – К., 1989. – 390 с.

10. Сильман Т.И. Подтекст как лингвистическое явление / Т.И. Сильман // Филологические науки. – 1969. – № 1. – С. 84 – 90.

11. Формановская Н. И. Эмоции, чувства, интенции, экспрессия в языковом выражении // Эмоции в языке и речи, – М.: Издательство РГТУ, 2005. – С. 106-116.

12. Searle J. R. Collective intentions and actions/John Searle. Consciousness and Language. – Cambridge: Cambridge Univer.Press, 2002 a. – P. 90-105.

13. Green John "The paper towns" - [Електронний ресурс]. - Режим доступу: http://www.johngreenbooks.com/paper-towns/

Olga Zabolotskaya

IMPLICITE EXPRESSION OF AUTHOR'S INTENSION

This article observes implicit means of expression the concept of LOVE in "The Paper's cities" by Jh. Green, that are represented by lexemes with positive and negative connotation of notion "emotion": devotion, passion, adoration, fondness, affection, worship infatuation, fancy, enjoyment and reveal author's intentions. Stylistic means that actualize in the text implicit sense of the concept of love are expressed by metaphor, simile and epithet.

Key words: implicit means, concept, implication, author's intentions.

Ольга Заболотская

ИМПЛИЦИТНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ АВТОРСКОЙ ИНТЕНЦИИ

Статья рассматривает имплицитные способы выражения концепта ЛЮБОВЬ в романе Дж.Грина «Бумажные города», которые раскрывают авторские интенции и представлены лексемами с негативной и позитивной коннотацией понятийного компонента эмоции: нежность, желания, приверженность, страсть, отчаяние, обман, злость. Стилистические средства актуализации в тексте романа имплицитного смысла концепта ЛЮБОВЬ, выражены метафорой, сравнением, эпитетом.

Ключевые слова: имплицитность, концепт, подтекст, авторские интенции.