Негосударственное образовательное частное учреждение

высшего профессионального образования

ИНСТИТУТ ЭКОНОМИКИ, ПРАВА И ГУМАНИТАРНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

Переводческий факультет

Зачетная работа

Специальность 035700 «Лингвистика»

Выполнила студентка

очного отд. магистратуры, гр. 11М Пархоменко И.О.

Научный руководитель

Канд. филол.наук, профессор Кушнарева Л.И.

Краснодар 2010

Содержание

Введение

1 Текст (его определение и категории)

* 1. Текст и художественный текст
  2. Текстовые знаки

1.3 Метатекст в текст

2 Интерпретация текста

2.1 Герменевтический подход

2.2 Семиотический подход

2.3 Лингвистический подход

3 Практический анализ текста «A Wicked Woman»

Приложение 1

Приложение 2

Введение

В последнее время анализ текста привлекает всё больше внимания в различных областях, таких как безопасность, коммерция, наука.

Дело в том, что если человек «не видит» текста, не владеет навыками анализа, не воспринимает информации, заложенной в тексте, и не умеет ее интерпретировать – он беспомощен.

Цель нашей работы – ознакомиться с основными приемами и видами анализа художественно-прозаического текста с учетом его специфики, базовых категорий и понятий.

Задачи нашей работы – ознакомиться с современными подходами интерпретации художественно-прозаического текста, методикой и системой исследовательских приемов. Так же нам необходимо рассматривать художественный текст как единство содержания и формы.

По мере выполнения задач мы расширяем наш кругозор, повышаем культурный уровень, морально обогащаемся.

1 Текст (его определение и категории)

**Текст** (от латинского textus - ткань, сплетение, соединение) можно определить как объединенную смысловой и грамматической связью последовательность речевых единиц: высказываний, сверхфразовых единиц (прозаических строф), фрагментов, разделов и т.д. (http://rudiplom.ru).

**Текст** - 1) минимальная целостная единица речевой коммуникации, любое отдельное сообщение; 2) фрагмент культуры, выраженный в любой знаковой системе, имеющий содержательную и структурную законченность (= текст культуры); 3) осмысленная последовательность знаков любой природы (букв, звуков, жестов, действий, предметов и т.д.; = семиотический текст) (http://www.gumchtenia.rggu.ru/article.html?id=72853).

Текст – это произведение речи (высказывание), воспроизведенное на письме или в печати (http://www.gumer.info/bibliotek\_Buks/Linguistics.php).

Согласно Гальперину И. Р., текст – это некий снятый момент процесса, в котором все дистинктивные признаки объекта обозначаются с большей или меньшей степенью отчетливости (Гальперин, 1981:7).

Наличие специфических категориальных свойств является одним из конституирующих признаков любого текста и дискурса. Впервые система текстообразующих категорий была предложена и разработана И.Р. Гальпериным, который выделил категории содержательные и формально-структурные, где формально-структурные категории имеют содержательные характеристики, а содержательные категории выражены в структурных формах (http://polikatura.ru/3.html).

Необходимо знать основные категории текста или его основные признаки.

Текстовая категория (характеристика) – это такой признак, который свойственен всем текстам, и без которого не может существовать ни один текст, то есть – это типологический признак.

Текстовая категория – типичный признак текста, который запрограммирован уже на уровне первичного авторского замысла и представляет собой отдельный параметр этого замысла.

Итак, основными признаками текста являются его цельность, связность, членимость, тематичность, логичность, темпоральность, локальность, оценочность, композиция (http://rulinguistic.com/osnovnye-kategorii-teksta/).

* 1. Текст и художественный текст

В качестве сущностных признаков художественной и нехудожественной коммуникации чаще всего называют:

1) присутствие/отсутствие непосредственной связи между коммуникацией и жизнедеятельностью человека;

2) отсутствие/наличие эстетической функции;

3) эксплицитность/имплицитность содержания (отсутствие/наличие подтекста;

4) установка на однозначность/неоднозначность восприятия;

5) установка на отражение реальной/нереальной действительности (художественные тексты представляют не модель реальной действительности, а сознательно конструируемые возможные модели действительности).

Первые позиции в данном перечне занимают признаки нехудожественных текстов, вторые – текстов художественных.

Художественные тексты имеют свою типологию, ориентированную на родо-жанровые признаки.

Нехудожественные тексты имеют свою частную типологию: тексты массовой коммуникации; научные тексты; официально-деловые тексты (Гвенцадзе, 1986:91).

Художественный текст строится по законам ассоциативно-образного мышления, нехудожественный – по законам логического мышления. В художественном тексте жизненный материал преобразуется в своего рода «маленькую вселенную», увиденную глазами данного автора. Поэтому в художественном тексте за изображенными картинами жизни всегда присутствует подтекстный, интерпретационный функциональный план, «вторичная действительность». Нехудожественный текст, как правило, одномерен и однопланов, действительность реальна и объективна. Художественный текст и нехудожественный обнаруживают разные типы воздействия – на эмоциональную сферу человеческой личности и сферу интеллектуальную; кроме того, в художественном изображении действует закон психологической перспективы. Наконец, различаются эти тексты и по функции – коммуникативно-информационной (нехудожественный текст) и коммуникативно-эстетической (художественный текст).

Художественный текст строится на использовании образно-ассоциативных качеств речи. Образ здесь конечная цель творчества, тогда как в нехудожественном тексте словесная образность принципиально не необходима и при наличии является лишь средством передачи (объяснения) информации. В художественном тексте средства образности подчинены эстетическому идеалу художника (художественная литература – вид искусства); второстепенная роль словесного образа в нехудожественной литературе (например, научно-популярной) освобождает автора от такой подчиненности: он озабочен другим – с помощью образа (сравнения, метафоры) передать информационную сущность понятия, явления.

Таким образом, для нехудожественного текста важна логико-понятийная, по возможности объективная сущность фактов, явлений, а для художественного – образно-эмоциональная, неизбежно субъективная. Получается, что для художественного текста форма сама по себе содержательна, она исключительна и оригинальна, в ней сущность художественности, так как избираемая автором «форма жизнеподобия» служит материалом для выражения иного, другого содержания, например, описание пейзажа может оказаться не нужным само по себе, это лишь форма для передачи внутреннего состояния автора, персонажей. За счет этого иного, другого содержания и создается «вторичная действительность». Внутренний образный план часто передается через внешний предметный план. Так создается двуплановость и многоплановость текста, что противопоказано тексту нехудожественному (http://evartist.narod.ru/text14/17.htm).

* 1. Текстовые знаки (структура)

Текстовые знаки – это единицы, из которых текст состоит; по форме выражения они могут совпадать с языковыми, но их значения и функции в тексте принципиально иные.

Определение знака содержит в себе 3 момента:

1. форма знака всегда материальна;
2. знак служит для представления о чем-то, для замещения чего-то;
3. знак сообщает информацию.

Знак является единством формы, представляет, замещает некоторые предметы и информацию о них. Важно отметить, что речь идет не о самом предмете, а о его представлении.

Существует множество классификаций знаков. Сама известная – классификация Чарльза Пирса, которая делит их на 3 вида:

1. знаки символы (условные знаки);
2. знаки индексы (указательные знаки);
3. знаки иконы (иконические знаки)

Решающую роль в понимании и истолковании целого текста играют текстовые знаки, образовывающие его формально-семантическую структуру.

Обычно о месте их расположения говорят как о сильных позициях. Существует один текстовый знак, который присущ всем текстам и всегда занимает в них одно и то же место, образуя сильную позицию – это заголовок.

Заголовок – это текстовый знак, являющийся обязательной частью текста и имеющий в нем фиксированное положение. Анализ заголовка как сильной позиции любого текста помогает определить свойства текстовых знаков, образующий сильные позиции в целом.

Имена собственные так же являются текстовыми знаками и определяются они по-разному:

1. Имя собственное – это знак, обозначающий единичный объект.
2. Имя собственное – это знак, указывающий на свой референт, но ни коим образом его не характеризующий;

Первое определение отчасти сближает имя собственное с условным знаком и отражает намерения говорящего. Второе – сближает его с индексальным знаком и отражает позицию получателя сообщения, содержащего имя собственное.

В художественном тексте имена собственные являются константами того мира, который создал автор, их повтор зачастую показатель специфики текста, как в формальном, так и содержательном отношении.

Из-за сближения заголовка с именем собственным его восприятие до прочтения текста – это индексальный знак; по мере чтения он трансформируется в знак условный, а после прочтения и усвоения приближается к мотивированному условному знаку.

Семантика заголовка кроме цельности обладает тенденцией к расширению, к тому, чтобы вместить содержание целого текста, поэтому правомерно утверждать, что книга есть развернутое до конца заглавие, а заглавие – стянутая до объема двух – трех слов книга.

* 1. Метатекст в тексте

Метатекст – это текстовые элементы второго порядка, выполняющие служебные функции по отношению к некоему первичному тексту.

Метатекст в литературоведении и текстологии – это набор связанных с каким-то произведение текстов, помогающих понять текст или его роль в культуре – черновиков, прототипов, пародий, продолжений, критическийх статей и т.д.

Метатекст в лингвистике – это элементы текста, соотносимые с ситуацией общения, описывающие и структурирующие речь, частью которой они являются (http://ru.wikipedia.org).

В художественном тексте метатекст выявляется на фоне целого. Получатель должен сначала прочесть весь текст, сформировать гипотезу о его общем содержании и лишь затем можно обнаружить метатекст. «Открытие» метатекста может стать предпосылкой для понимания и интерпретации.

Одним из основных понятий теории интертекстуальности является цитата. Цитата понимается как такая часть текста, которая изначально является частью другого текста, интегрированная во заимствующий текст, в его структуру, выполняющая функции локально и, возможно, глобальной связности.

Цитата может сближаться с метатекстовым повтором, когда источником цитаты становится часть того текста, которому данная цитата принадлежит.

Цитата может находиться в любой части текста, и цитатой может быть любой фрагмент текста, в том числе и заголовок. Отсюда следует, что цитата всегда выполняет функцию связности, которая специфична в том отношении, что повтор осуществляется не в тексте, а между текстами, именно поэтому интертекст (т.е. межтекстовая связность на всех уровнях) признается одним из признаков текстуальности.

Еще одни понятием интертекстуальности является эпиграф. Эпиграф – сильная позиция, которая имеет фиксированное положение в тексте: между заглавием и текстом.

Эпиграф и заглавие – авторские знаки, указывающие получателю путь интерпретации текста. Они служат для сужения возможного диапазона истолкований текста, но вовсе не предполагают только какое-то одно. Эпиграф может достаточно однозначно указывать на основную тему и в какой-то мере на ее решение.

Эпиграф соотносится с последним текстом как целым, в отличие от заглавия, его связанность с текстом чисто семантическая. Эпиграф редко повторяется в тексте, но значимость такого повтора весьма велика. Повтор эпиграфа в тексте заметнее любого другого повтора, поэтому является самой интертекстуальной позицией в тексте. Эпиграф представлен цитатой либо из классического текста, либо из письма известно широкой аудитории.

1. Интерпретация текста

Интерпретации художественного текста – это истолкование художественного текста.

Согласно Полю Рикеру, понятие интерпретации получает определенное значение: интерпретация – это работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, т.е. в раскрытии уровня значения, заключенного в буквальном значении.

С лингвистической точки зрения интерпретация может быть успешной, только если она основана на знании того, как устроен текст, значит, анализ всегда предваряет интерпретацию.

Анализ – это расчленение текста на формальные и формально-аналитические составляющие. Истолкование имплицитно сопровождает все этапы анализа, однако, даже выявление структуры текста не приводит к полноценному объяснению смысла текста, наоборот, это вызовет множество вопросов. В итоге, мы оказываемся перед конфликтом формы и содержания. Лингвистически проведенная интерпретация текста всегда уязвима в том смысле, что она должна быть обоснована и открыта для обсуждения. С другой стороны, это всегда предполагает вероятность ее опровержения, тем не менее, такой путь позволяет:

1. устранить конфликт между формой (структурой) и содержанием (цельностью);
2. согласовать их между собой и тем самым объяснить, почему именно такое содержание требует для себя именно такой формы текста.

Взаимодействие различных видов интерпретации дает понимание – внутренне реализованную “удачную интерпретацию”, не обязательно проявленную внешне, для других людей. Дройзен полагал, что мы прибегаем к интерпретации только когда нет непосредственного личного контакта с автором; отсюда – следующие виды интерпретации: а) прагматическая – по делам и по фактам, б) интерпретация окружения – времени и пространства, в) психологическая – по мотивам и т.п., г) по идеям или по этическим факторам (Droysen, 1943:153).

* 1. Герменевтический подход

Герменевтика возникла в античности как искусство истолкования речей и текстов.

В ее современном виде герменевтика занимается проблемой понимания вообще и в частности текста. Ее суть – понять текст, исходя из того, что он есть сам по себе. Один из наиболее авторитетных представителей философии герменевтики ХХ века Г.Г. Гадомер пишет: «Когда мы пытаемся понять текст, мы не переносимся в душу автора … мы переносимся в то, что он подразумевал как смысл. Задача герменевтики – прояснить это чудо понимания, а чудо заключается не в том, что души таинственно сообщаются между собой, а в том, что они причастны к общему для них смыслу».

Если бы мы знали все, что знает автор, то не было бы проблемы понимания как таковой, поэтому само понимание возникает в следствие преодоления непонятного. Для читателя непонятным в тексте является то, что было понятным автору еще до написания текста, т.е. замысел, общая идея. Пытаясь понять произведения автора, можно думать о таких вещах, которые не приходили на ум их авторам.

Понимание по времени предшествует интерпретации, интерпретация же потенциально содержится в понимании, она есть разработка тех возможностей, которые набросаны в понимании.

По мере интерпретации текста мы согласуем отдельные его части в одно целое, объясняя им другие, ранее не понятые нами части. Так возникает круг понимания, или герменевтический круг.

* 1. Семиотический подход

Семиотика – наука о знаках, появилась в начале ХХ в. Идея создания науки о знаках возникла почти одновременно и независимо у нескольких ученых. Основателем семиотики считается американский логик, философ и естествоиспытатель Ч.Пирс (1839–1914), который и предложил ее название. Семиотика рассматривает художественный текст как сложно организованный знак, состоящий из знаков низшего уровня - языковых, культурных, социальных и т.д. При этом идея уровневой организации текста является существенной для семиотики, поскольку она дает способ единообразно (хотя и не совершенно одинаково) описывать разные стороны текста (http://philologos.narod.ru/semiotics/semiotics.htm).

В основу семиотического анализа произведения положены такие понятия семиотики как знак, знаковая система, мощность знаковой системы, виды знаковых систем, отношения между знаковыми системами и т.д. Ниже представлены основные положения семиотического анализа художественного текста:

1. Выделение и анализ отдельных знаков в произведении.
2. Рассмотрение взаимодействия знака(ов) и системы(м) в соответствии с сюжетной динамикой произведения.
3. Рассмотрение взаимодействия двух или более знаковых систем в соответствии с сюжетной динамикой произведения (http://www.dissercat.com).

В семиотической действительности, в сущности, есть следующие объекты: знаки, состоящие из означаемого и означающего; комбинации знаков; дифференциальные признаки, которые позволяют отличать одно означающее от другого или одно означаемое от другого. Комбинация знаков на более высоком уровне может сама становиться знаком, и тогда входящие в состав комбинации знаки низшего уровня выступают в качестве дифференциальных признаков; при движении вниз знак рассматривается как комбинация знаков, в свою очередь различающихся новыми дифференциальными признаками. Дифференциальные признаки есть результат со- и противопоставленности знаков одного типа, то есть являются основой парадигматических отношений между знаками; комбинации знаков строятся по некоторым правилам, которые определяют синтагматические отношения между знаками.

Таким образом, семиотический анализ можно представить как процедуру:

1) разделения текста на некоторые значимые фрагменты;

2) описания различий между этими фрагментами, т.е. их парадигматики;

3) описания отношений между этими фрагментами в тексте, т.е. их синтагматики. На основании результатов анализа можно будет осуществлять синтез – определение смысла целого текста (http://www.repiev.ru/articles).

* 1. Лингвистический подход

Л. А. Новиков выделяет следующие приемы лингвистического анализа художественного текста:

1) лингвистический комментарий, главная задача и основной прием которого – словарное или подстрочное разъяснение непонятных, малоупотребительных, устарелых, специальных слов и выражений, грамматических явлений и других подобных фактов языка (такой анализ имеет своим объектом главным образом собственно языковой уровень текста, а также частично – экстралингвистический);

2) лингвостилистический анализ, изучающий изобразительные средства художественного текста, тот эстетический эффект, который дает их синтез (основной прием здесь – поиск синтезирующего начала в средствах речевой изобразительности), а объект – ключевые тропы и фигуры);

3) целостный лингвистический анализ, задача которого – комплексное многоаспектное филологическое изучение художественного текста. Основным приемом этого анализа является исследование текста путем раскрытия его образной поэтической структуры в тесном единстве с идейным содержанием и системой языковых изобразительных средств. В основу такого синтезирующего анализа кладется категория образа автора.

Этот анализ немыслим без раскрытия поэтической (композиционной) структуры текста, системы образов в их сюжетном развитии как выражения идейного замысла произведения, особенностей его жанра, эстетических функций словесных образов в их взаимной связи и обусловленности (Новиков, 1988).

1. Практический анализ текста «A Wicked Woman» Джека Лондона

**анализ художественный текст**

Джек Лондон (Jack London) - псевдоним; настоящее имя - Джон Гриффит Лондон 12.01.1876-22.11.1916, США.

Джек Лондон - американский прозаик, новеллист, публицист, классик мировой литературы ХХ столетия.

Будущий писатель родился 12 января 1876 в небогатой семье в г. Сан-Франциско. При рождении получил имя Джон Чейни, но восемь месяцев спустя, когда мать вышла замуж, стал Джоном Гриффитом Лондоном. В 1889 г. Лондон заканчивает среднюю школу.

Юность Лондона пришлась на время экономической депрессии и безработицы, материальное положение семьи становилось всё более шатким. В 1893 г. Лондон на восемь месяцев выходит в плавание на промысел морских котиков. Вернувшись, он принимает участие в литературном конкурсе – пишет очерк «Тайфун у берегов Японии» и завоёвывает первый приз.

К двадцати трем годам Лондон сменил множество занятий, арестовывался за бродяжничество и выступления на социалистических митингах, был старателем на Аляске во время «золотой лихорадки», был студентом, плавал матросом, участвовал в марше безработных.

В его короткую 40-летнюю жизнь вместились годы серьезного занятия сельским хозяйством на ранчо в Калифорнии, работа корреспондентом во время русско-японской войны, сан-францисского землетрясения 1906 года и мексиканской революции. Еще Джек Лондон читал лекции в Гарварде и Йеле, был активистом соцпартии - пока не разочаровался в её идеалах. Несколько раз он тяжело болел - в том числе цингой и тропической лихорадкой; дважды был женат.

Усвоив взгляды К. Маркса, Г. Спенсера и Ф. Ницше, Лондон разработал собственную философию. Будучи социалистом, он решил, что при капитализме легче всего заработать деньги писательским трудом и, начав с коротких рассказов в «Оверленд мансли», вскоре завоевал литературный рынок восточного побережья рассказами о приключениях на Аляске. Неоромантические повести и рассказы о Севере, проза о жизни на море сочетают поэзию суровой природы, бескорыстного мужества с изображением тяжёлых физических и моральных испытаний.

22 ноября 1916 г. Лондон умер в Глен-Эллене (шт. Калифорния) от смертельной дозы морфия, которую он принял или с целью умерить боль, вызванную уремией, или сознательно, желая покончить с собой.

В 1920 г. посмертно издан роман «Сердца трёх» (Hearts of Three), в котором Лондон обращается к новому для него, но весьма перспективному жанру американской литературы – киноповести.

За неполных 20 лет литературной деятельности Джек Лондон создал свыше 200 рассказов, 20 романов и 3 пьесы. Тематика его произведений не менее разнообразна, чем его жизнь. Наиболее известен цикл его произведений, условно называемый «Северная Одиссея», куда входят, наряду с другими, повести «Зов предков» (1903) и «Белый клык» (1906), рассказы «Закон жизни» (1901), «Любовь к жизни» (1905), «Костер» (1908).

Стиль прозы Лондона - ясный и в то же время образный - оказал существенное влияние на многих писателей ХХ века, в частности на Хемингуэя, Оруэлла, Мейлера, Керуака (http://lib.aldebaran.ru).

Рассказ «A Wicked Woman» был написан в 1906 году, его относят к циклу «Когда Боги смеются».

Главные герои рассказа:

Лоретта – молодая девушка, совершенно невинная, ей около 20 лет, стройная, красивая, наивная;

Нэд Бэшфорд – измученный молодой человек, с философским подходом к жизни, не доверяет женщинам;

Билли Марш – мальчик из провинции, оттуда же откуда и Лоретта, врунишка и зануда;

Элис Хемингуэй – светская дама с добрым сердцем, и стремлением к сводничеству;

Джек Хемингуэй – муж Элис.

«A Wicked Woman» (Безнравственная женщина) – это история о молодой девушке Лоретте, которая живет в провинциальном городке со своей сестрой Дэйзи и ее мужем капитаном Китом. Живет обычной жизнью, встречается с парнем Билли, но неожиданно для всех, даже для самой себя, она разрывает с ним все отношения, и муж сестры посылает ее пожить у друзей семьи – четы Хемингуэй.

Поначалу Лоретта все еще грустит, к тому же Билли пишет ей письма, она скучает по сестре, но через время ей даже начинает нравиться жить вдали от семьи, т.к. теперь, на сцене жизни, ей достается главная роль. И красота ее сестры больше не затмевает ее саму, она цветет, взрослеет, приобретает свои собственные мысли и желания. И госпожа Хемингуэй приглашает в гости своего старинного приятеля, который когда-то был в нее влюблен, но разочаровался в женщинах и потерял веру в их чистоту – Нэда Бэшфорда, обещая ему, что познакомит его с самой непорочной женщиной на свете.

Молодые люди знакомятся и начинают проводить друг с другом очень много времени, им нравится это общение, Нэд помогает Лоретте развиваться, т.к. он очень умный молодой человек. Лоретта продолжает получать письма от Билли, но начинает их игнорировать, перестает ему отвечать, пока, в один далеко не прекрасный момент не получает одно особое письмо, которое отличается от всех других. Это расстраивает ее до глубины души и Нэд находит ее рыдающей в гостиной. Он долго пытается узнать, в чем же причина горьких слез этой девушки, расспрашивает ее, нежно обнимает и даже тайком целует, отчего мы можем понять, что ему очень нравится и дорога эта девушка. Лоретта так расстроена, что не может ничего внятно объяснить, все время твердит, что она безнравственная женщина, что она натворила ужасных глупостей. Во время их разговора эмоции влюбленного Нэда меняются одна за одной, но когда Лоретта наконец-таки смогла внятно объяснить, что случилось, что Билли написал ей, что после того, как они поцеловались, она должна по традиции выйти за него замуж. Он только рассмеялся, и сам сделал ей предложение. И, конечно, она сказала да.

Начиная читать рассказ, мы в первую очередь сталкиваемся с названием «A Wicked Woman» в переводе – «Безнравственная женщина». Название говорит нам о том, что в рассказе дальше пойдет речь о безнравственной женщине, и, скорей всего, безнравственность будет темой, а эта женщина – главной героиней рассказа, такие у нас мысли вызывает это название. Т.к. мы знаем, что рассказ был написан в 1906 году, то мы понимаем, что в то время правила поведения для женщин были гораздо строже, особенно в отношении мужчин. Но по ходу чтения рассказа, мы постепенно понимаем, что название скорее ироничное, имеет шуточный характер, т.к. главная героиня, Лоретта, по своей сущности является девушкой наивной и непорочной, об этом неоднократно упоминается в тексте: «she was so innocent a young thing that were it not for her sweet guilelessness she would be positively stupid» – она была так молода и наивна, что если бы не ее милое простодушие, она бы казалась глупой; «absolutely true, unsullied, and innocent woman» – совершенно искренняя, невинная женщина с незапятнанной репутацией; «A more guileless, immaculate bud of womanhood never blushed on the planet» – еще никогда не расцветал на нашей планете бутон более чистый и безупречный.

В то же время из текста мы можем понять, что Лоретта еще и молода и красива: «Loretta began to discover that she was not a pale orb shining by reflection. Quite unconsciously she became a small centre of things» – Лоретта начала понимать, что она не тусклое отражение большого светила. Совершенно бессознательно она стала центром событий; «She had the grace of a slender flower, the fragility of colour and line of fine china» – она обладала грацией стройного цветка, нежностью красок и хрупкостью тонкого фарфора.

Для описания непорочности и красоты девушки автор использует различные стилистические приемы, например:

Метафора – «She had the grace of a slender flower, the fragility of colour and line of fine china» – она обладала грацией стройного цветка, нежностью красок и хрупкостью тонкого фарфора.

Так же в этом рассказе мы можем увидеть и самого автора, какие-то его отдельные качества и предпочтения, через героя Нэда Бэшфорда. В таких мелочах, как, например, любовь к Бернарду Шоу: «…in spite of Bernard Shaw – in whom he believed» – несмотря на Бернарда Шоу, в которого он верил. Мы знаем, что самому автору так же нравилось творчество Бернарда Шоу.

Персонаж Нэда Бэшфорда так же очень интересен, Джек Лондон описывает его в очень забавной манере, Нэд напоминает нам грустного непоседу, веселого, но принципиально серьезного: «Ned Bashford had philosophically not broken his heart over it. He merely added the experience to a large fund of similarly collected data out of which he manufactured philosophy» – создается впечатление, что он сам решил, что не стоит разбивать свое сердце, а просто приписать данный опыт к собираемой им жизненной информации.

Нэд из тех мужчин, кто, разочаровавшись в женщинах всего один раз, уже не может хорошо относиться и ко всем остальным женщинам, он из тех, кто им не верит, для описания его чувств по отношению к женщинам, автор использует следующий эпитет: «Women were faithless and unveracious» – женщины вероломны и лживы.

Так же этот персонаж все время цитирует Ницше «He was fond of quoting from Nietzsche», а нам известно, что автор разрабатывал свою философию, опираясь на взгляды К. Маркса, Г. Спенсера и Ф. Ницше, исходя из этого, опять же, мы можем рассмотреть немножко самого автора в этом персонаже.

По мере того, как развиваются события, как Лоретта и Нэд проводят все больше времени вместе, как постепенно влюбляются друг в друга, мы видим изменения в характерах героев, т.к. рассказ все-таки о любви, автор дает нам понять, что любовь хоть немножко, но меняет людей.

Самый смешной момент в этом рассказе – диалог между Нэдом и Лореттой после того, как она получила письмо от своего бывшего парня Билли и очень сильно расстроилась. Из этого диалога мы можем много выяснить о наших героях:

«"There, there, don't cry, little one," he said soothingly» – тише, тише, не плачь, маленькая, – сказал он мягко. Так Нэд утешал Лоретту, отсюда видно его отношение к ней, как к младшей по возрасту, даже с немного отцовской заботой. Он ведет себя как джентльмен, как защитник: «He put his arm protectingly around her shoulder». Чувства к этой женщине меняют его: «He thrilled in ways unusual for a Greek who has recovered from the long sickness».

Девушка в этом диалоге постоянно повторяет одну и ту же фразу, она повторяет название рассказа, что очень важно, делает акцент на этом: «if you only knew how wicked I am!»; «I am such a wicked woman, Ned»; «No one knows how wicked I am – except Billy».

В течение всего диалога Нэд испытал полный спектр чувств и эмоций: сначала он не придал большого значения ее словам, наслаждаясь моментом близости с ней: «He smiled indulgently, and breathed in a great breath freighted with the fragrance of her hair». Он представляет себе ее совершенно чистой, невиновной, он не слишком переживает и не думает, что могло произойти что-то ужасное: «There seemed to emanate from her the perfect sweetness of a child» – данную персонификацию автор использует для описания мыслей Нэда о ней; «the aura of a white soul» – еще одно описание девушки с использованием белого цвета, который, как мы знаем, по всему миру ассоциируется с непорочной чистотой, девственностью. Здесь символ белого цвета связан с ее душой, white soul – белая, непорочная душа.

В данной ситуации он совершенно не воспринимает ее всерьез, он задает ей следующие вопросы: «Has Jack been bullying you? Or has your dearly beloved sister failed to write? » – к тому же согласно тому времени, это было нормально для женщины расстраиваться по таким пустякам. Он даже осмеливается признаться ей в любви «I want to tell you how I love …», на что она реагирует практически комическим образом: «moaned – "Too late!"». После этой фразы он уже удивляется и начинает беспокоиться и относиться к ситуации более серьезно: «He was aware of a swift chill at his heart» – холодок прокрался к нему в сердце, и когда он узнает, что проблема связана с мужчиной, он и вовсе отстраняется от девушки: «He drew away from her gently, and gently he deposited her in a big chair».

Девушка впадает в истерику, она считает, что с ней произошла самая ужасная вещь на свете, она все повторяет, что она безнравственная женщина, что Билли сказал, что после того, что они сделали, она обязана выйти за него замуж: «We were with each other so much. Мы считаем, что нам, так же как и Нэду на ум приходят мысли о том, что у нее с Билли были какие-то половые отношения, а по традиции того времени лишиться девственности можно было только с мужем, во время брачной ночи и настоящий джентльмен должен был жениться на ней после такой окказии. За это время Нэд испытывает и злость и обиду, он и готов кинуться разбираться с Билли: «"The scoundrel!" With the explosion Ned Bashford was on his feet, no longer a tired Greek, but a violently angry young man», она уверяет, что это все ее вина, тогда он меняет свое мнение: « I don't blame you in the least, Loretta. And you have been very honest. But Billy is right, and you are wrong. You must get married». Эта комедия продолжается до тех пор, пока Лоретта не обронила одну случайную фразу: «"How was I to know? – Boo – hoo," Loretta was crying. "He didn't tell me. Nobody else ever kissed me. I never dreamed a kiss could be so terrible . . . until, boo – hoo . . . until he wrote to me. I only got the letter this morning».

Тут у Нэда падает камень с души: «His face brightened. It seemed as though light was dawning on him», чтобы описать его чувства, автор использует такое олицетворение. И мы понимаем, что эта девушка даже еще более невинна, чем можно было предположить, т.к. после ее фразы: «I let him, and he kissed me», Нэд просит ее: «Go on», на что она отвечает: «That's all», и Нэд настолько удивлен, он не может поверить, что она настолько наивна: «All? I mean – er – nothing worse?», а она даже не понимает, что может быть еще хуже: «"Worse?" She was frankly puzzled. "As though there could be! Billy said …"»

Нэд в порыве радости хватает ее и, пораженный, насколько девушка все таки чиста, невинна и наивна, не раздумывая, делает ей предложение руки и сердца, на что она просто не могла не согласиться. История со счастливым концом.

Даже не зная, что Джек Лондон писал в начале ХХ века, прочитав эту историю, можно сразу понять, что происходило действие давно, возможно, даже в ХIХ веке, не обязательно в ХХ. Только в то время еще можно было встретить девушек такой наивной простоты. В наши время такие ценности, как девственность и непорочность давно никого не интересуют, редко когда девушка остается невинной до свадьбы. А поверить в то, что после поцелуя вы обязаны выйти замуж и подавно никого не заставить. Так бывает только в сказках.

Рассказ довольно таки комичен. По прочтении мы окончательно убеждаемся в том, что название истории иронично.

Джек Лондон пишет простым, понятным языком, не используя большое количество стилистических приемов, пользуясь, в основном, метафорами и эпитетами для описания главной героини. В данном рассказе автор совершенно не уделяет внимания окружению, а именно, природе, или убранству дома. Самой значимой частью этого рассказа является диалог, где мы окончательно понимаем суть рассказа и то, почему он так назван, а так же отношения между Нэдом и Лореттой.

Заключение

Благодаря проделанной нами работе, мы узнали основные приемы и виды анализа художественно-прозаического текста

Приложение 1

A Wicked Woman by Jack London.

It was because she had broken with Billy that Loretta had come visiting to Santa Clara. Billy could not understand. His sister had reported that he had walked the floor and cried all night. Loretta had not slept all night either, while she had wept most of the night. Daisy knew this, because it was in her arms that the weeping had been done. And Daisy's husband, Captain Kitt, knew, too. The tears of Loretta, and the comforting by Daisy, had lost him some sleep.

Now Captain Kitt did not like to lose sleep. Neither did he want Loretta to marry Billy – nor anybody else. It was Captain Kitt's belief that Daisy needed the help of her younger sister in the household. But he did not say this aloud. Instead, he always insisted that Loretta was too young to think of marriage. So it was Captain Kitt's idea that Loretta should be packed off on a visit to Mrs. Hemingway. There wouldn't be any Billy there.

Before Loretta had been at Santa Clara a week, she was convinced that Captain Kitt's idea was a good one. In the first place, though Billy wouldn't believe it, she did not want to marry Billy. And in the second place, though Captain Kitt wouldn't believe it, she did not want to leave Daisy. By the time Loretta had been at Santa Clara two weeks, she was absolutely certain that she did not want to marry Billy. But she was not so sure about not wanting to leave Daisy. Not that she loved Daisy less, but that she had doubts.

The day of Loretta's arrival, a nebulous plan began shaping itself in Mrs. Hemingway's brain. The second day she remarked to Jack Hemingway, her husband, that Loretta was so innocent a young thing that were it not for her sweet guilelessness she would be positively stupid. In proof of which, Mrs. Hemingway told her husband several things that made him chuckle. By the third day Mrs. Hemingway's plan had taken recognizable form. Then it was that she composed a letter. On the envelope she wrote: "Mr. Edward Bashford, Athenian Club, San Francisco."

"Dear Ned," the letter began. She had once been violently loved by him for three weeks in her pre-marital days. But she had covenanted herself to Jack Hemingway, who had prior claims, and her heart as well; and Ned Bashford had philosophically not broken his heart over it. He merely added the experience to a large fund of similarly collected data out of which he manufactured philosophy. Artistically and temperamentally he was a Greek – a tired Greek. He was fond of quoting from Nietzsche, in token that he, too, had passed through the long sickness that follows upon the ardent search for truth; that he too had emerged, too experienced, too shrewd, too profound, ever again to be afflicted by the madness of youths in their love of truth. "'To worship appearance,'" he often quoted; "'to believe in forms, in tones, in words, in the whole Olympus of appearance!'" This particular excerpt he always concluded with, "'Those Greeks were superficial – out of profundity!'"

He was a fairly young Greek, jaded and worn. Women were faithless and unveracious, he held – at such times that he had relapses and descended to pessimism from his wonted high philosophical calm. He did not believe in the truth of women; but, faithful to his German master, he did not strip from them the airy gauzes that veiled their untruth. He was content to accept them as appearances and to make the best of it. He was superficial – out of profundity.

"Jack says to be sure to say to you, 'good swimming,'" Mrs. Hemingway wrote in her letter; "and also 'to bring your fishing duds along.'" Mrs. Hemingway wrote other things in the letter. She told him that at last she was prepared to exhibit to him an absolutely true, unsullied, and innocent woman. "A more guileless, immaculate bud of womanhood never blushed on the planet," was one of the several ways in which she phrased the inducement. And to her husband she said triumphantly, "If I don't marry Ned off this time" – leaving unstated the terrible alternative that she lacked either vocabulary to express or imagination to conceive.

Contrary to all her forebodings, Loretta found that she was not unhappy at Santa Clara. Truly, Billy wrote to her every day, but his letters were less distressing than his presence. Also, the ordeal of being away from Daisy was not so severe as she had expected. For the first time in her life she was not lost in eclipse in the blaze of Daisy's brilliant and mature personality. Under such favourable circumstances Loretta came rapidly to the front, while Mrs. Hemingway modestly and shamelessly retreated into the background.

Loretta began to discover that she was not a pale orb shining by reflection. Quite unconsciously she became a small centre of things. When she was at the piano, there was some one to turn the pages for her and to express preferences for certain songs. When she dropped her handkerchief, there was some one to pick it up. And there was some one to accompany her in ramblings and flower gatherings. Also, she learned to cast flies in still pools and below savage riffles, and how not to entangle silk lines and gut-leaders with the shrubbery.

Jack Hemingway did not care to teach beginners, and fished much by himself, or not at all, thus giving Ned Bashford ample time in which to consider Loretta as an appearance. As such, she was all that his philosophy demanded. Her blue eyes had the direct gaze of a boy, and out of his profundity he delighted in them and forbore to shudder at the duplicity his philosophy bade him to believe lurked in their depths. She had the grace of a slender flower, the fragility of colour and line of fine china, in all of which he pleasured greatly, without thought of the Life Force palpitating beneath and in spite of Bernard Shaw – in whom he believed.

Loretta burgeoned. She swiftly developed personality. She discovered a will of her own and wishes of her own that were not everlastingly entwined with the will and the wishes of Daisy. She was petted by Jack Hemingway, spoiled by Alice Hemingway, and devotedly attended by Ned Bashford. They encouraged her whims and laughed at her follies, while she developed the pretty little tyrannies that are latent in all pretty and delicate women. Her environment acted as a soporific upon her ancient desire always to live with Daisy. This desire no longer prodded her as in the days of her companionship with Billy. The more she saw of Billy, the more certain she had been that she could not live away from Daisy. The more she saw of Ned Bashford, the more she forgot her pressing need of Daisy.

Ned Bashford likewise did some forgetting. He confused superficiality with profundity, and entangled appearance with reality until he accounted them one. Loretta was different from other women. There was no masquerade about her. She was real. He said as much to Mrs. Hemingway, and more, who agreed with him and at the same time caught her husband's eyelid drooping down for the moment in an unmistakable wink.

It was at this time that Loretta received a letter from Billy that was somewhat different from his others. In the main, like all his letters, it was pathological. It was a long recital of symptoms and sufferings, his nervousness, his sleeplessness, and the state of his heart. Then followed reproaches, such as he had never made before. They were sharp enough to make her weep, and true enough to put tragedy into her face. This tragedy she carried down to the breakfast table. It made Jack and Mrs. Hemingway speculative, and it worried Ned. They glanced to him for explanation, but he shook his head.

"I'll find out tonight," Mrs. Hemingway said to her husband.

But Ned caught Loretta in the afternoon in the big living-room. She tried to turn away. He caught her hands, and she faced him with wet lashes and trembling lips. He looked at her, silently and kindly. The lashes grew wetter.

"There, there, don't cry, little one," he said soothingly.

He put his arm protectingly around her shoulder. And to his shoulder, like a tired child, she turned her face. He thrilled in ways unusual for a Greek who has recovered from the long sickness.

"Oh, Ned," she sobbed on his shoulder, "if you only knew how wicked I am!"

He smiled indulgently, and breathed in a great breath freighted with the fragrance of her hair. He thought of his world-experience of women, and drew another long breath. There seemed to emanate from her the perfect sweetness of a child – "the aura of a white soul," was the way he phrased it to himself.

Then he noticed that her sobs were increasing.

"What's the matter, little one?" he asked pettingly and almost paternally. "Has Jack been bullying you? Or has your dearly beloved sister failed to write?"

She did not answer, and he felt that he really must kiss her hair, that he could not be responsible if the situation continued much longer.

"Tell me," he said gently, "and we'll see what I can do."

"I can't. You will despise me. – Oh, Ned, I am so ashamed!"

He laughed incredulously, and lightly touched her hair with his lips – so lightly that she did not know.

"Dear little one, let us forget all about it, whatever it is. I want to tell you how I love … "

She uttered a sharp cry that was all delight, and then moaned –

"Too late!"

"Too late?" he echoed in surprise.

"Oh, why did I? Why did I?" she was moaning.

He was aware of a swift chill at his heart.

"What?" he asked.

"Oh, I . . . he . . . Billy.

"I am such a wicked woman, Ned. I know you will never speak to me again."

"This–er–this Billy," he began haltingly. "He is your brother?"

"No . . . he . . . I didn't know. I was so young. I could not help it. Oh, I shall go mad! I shall go mad!"

It was then that Loretta felt his shoulder and the encircling arm become limp. He drew away from her gently, and gently he deposited her in a big chair, where she buried her face and sobbed afresh. He twisted his moustache fiercely, then drew up another chair and sat down.

"I – I do not understand," he said.

"I am so unhappy," she wailed.

"Why unhappy?"

"Because . . . he . . . he wants me to marry him."

His face cleared on the instant, and he placed a hand soothingly on hers.

"That should not make any girl unhappy," he remarked sagely. "Because you don't love him is no reason – of course, you don't love him?"

Loretta shook her head and shoulders in a vigorous negative.

"What?"

Bashford wanted to make sure.

"No," she asserted explosively. "I don't love Billy! I don't want to love Billy!"

"Because you don't love him," Bashford resumed with confidence, "is no reason that you should be unhappy just because he has proposed to you."

She sobbed again, and from the midst of her sobs she cried –

"That's the trouble. I wish I did love him. Oh, I wish I were dead!"

"Now, my dear child, you are worrying yourself over trifles." His other hand crossed over after its mate and rested on hers. "Women do it every day. Because you have changed your mind or did not know your mind, because you have to use an unnecessarily harsh word – jilted a man …"

"Jilted!" She had raised her head and was looking at him with tear-dimmed eyes. "Oh, Ned, if that were all!"

"All?" he asked in a hollow voice, while his hands slowly retreated from hers. He was about to speak further, then remained silent.

"But I don't want to marry him," Loretta broke forth protestingly.

"Then I shouldn't," he counselled.

"But I ought to marry him."

"Ought to marry him?"

She nodded.

"That is a strong word."

"I know it is," she acquiesced, while she strove to control her trembling lips. Then she spoke more calmly. "I am a wicked woman, a terribly wicked woman. No one knows how wicked I am – except Billy."

There was a pause. Ned Bashford's face was grave, and he looked queerly at Loretta.

"He – Billy knows?" he asked finally.

A reluctant nod and flaming cheeks was the reply.

He debated with himself for a while, seeming, like a diver, to be preparing himself for the plunge.

"Tell me about it." He spoke very firmly. "You must tell me all of it."

"And will you ever forgive me?" she asked in a faint, small voice.

He hesitated, drew a long breath, and made the plunge.

"Yes," he said desperately. "I'll forgive you. Go ahead."

"There was no one to tell me," she began. "We were with each other so much. I did not know anything of the world then."

She paused to meditate. Bashford was biting his lip impatiently.

"If I had only known … "

She paused again.

"Yes, go on," he urged.

"We were together almost every evening."

"Billy?" he demanded, with a savageness that startled her.

"Yes, of course, Billy. We were with each other so much . . . If I had only known . . . There was no one to tell me . . . I was so young …"

Her lips parted as though to speak further, and she regarded him anxiously.

"The scoundrel!"

With the explosion Ned Bashford was on his feet, no longer a tired Greek, but a violently angry young man.

"Billy is not a scoundrel; he is a good man," Loretta defended, with a firmness that surprised Bashford.

"I suppose you'll be telling me next that it was all your fault," he said sarcastically.

She nodded.

"What?" he shouted.

"It was all my fault," she said steadily. "I should never have let him. I was to blame."

Bashford ceased from his pacing up and down, and when he spoke, his voice was resigned.

"All right," he said. " I don't blame you in the least, Loretta. And you have been very honest. But Billy is right, and you are wrong. You must get married."

"To Billy?" she asked, in a dim, far-away voice.

"Yes, to Billy. I'll see to it. Where does he live? I'll make him."

"But I don't want to marry Billy!" she cried out in alarm. "Oh, Ned, you won't do that?"

"I shall," he answered sternly. "You must. And Billy must. Do you understand?"

Loretta buried her face in the cushioned chair back, and broke into a passionate storm of sobs.

All that Bashford could make out at first, as he listened, was: "But I don't want to leave Daisy! I don't want to leave Daisy!"

He paced grimly back and forth, then stopped curiously to listen.

"How was I to know? – Boo – hoo," Loretta was crying. "He didn't tell me. Nobody else ever kissed me. I never dreamed a kiss could be so terrible . . . until, boo – hoo . . . until he wrote to me. I only got the letter this morning."

His face brightened. It seemed as though light was dawning on him.

"Is that what you're crying about?"

"N – no."

His heart sank.

"Then what are you crying about?" he asked in a hopeless voice.

"Because you said I had to marry Billy. And I don't want to marry Billy. I don't want to leave Daisy. I don't know what I want. I wish I were dead."

He nerved himself for another effort.

"Now look here, Loretta, be sensible. What is this about kisses. You haven't told me everything?"

"I – I don't want to tell you everything."

She looked at him beseechingly in the silence that fell.

"Must I?" she quavered finally.

"You must," he said imperatively. "You must tell me everything."

"Well, then . . . must I?"

"You must."

"He . . . I . . . we . . ." she began flounderingly. Then blurted out, "I let him, and he kissed me."

"Go on," Bashford commanded desperately.

"That's all," she answered.

"All?" There was a vast incredulity in his voice.

"All?" In her voice was an interrogation no less vast.

"I mean – er – nothing worse?" He was overwhelmingly aware of his own awkwardness.

"Worse?" She was frankly puzzled. "As though there could be! Billy said …"

"When did he say it?" Bashford demanded abruptly.

"In his letter I got this morning. Billy said that my . . . our . . . our kisses were terrible if we didn't get married."

Bashford's head was swimming.

"What else did Billy say?" he asked.

"He said that when a woman allowed a man to kiss her, she always married him – that it was terrible if she didn't. It was the custom, he said; and I say it is a bad, wicked custom, and I don't like it. I know I'm terrible," she added defiantly, "but I can't help it."

Bashford absent-mindedly brought out a cigarette.

"Do you mind if I smoke?" he asked, as he struck a match.

Then he came to himself.

"I beg your pardon," he cried, flinging away match and cigarette. "I don't want to smoke. I didn't mean that at all. What I mean is …"

He bent over Loretta, caught her hands in his, then sat on the arm of the chair and softly put one arm around her.

"Loretta, I am a fool. I mean it. And I mean something more. I want you to be my wife."

He waited anxiously in the pause that followed.

"You might answer me," he urged.

"I will . . . if …"

"Yes, go on. If what?"

"If I don't have to marry Billy."

"You can't marry both of us," he almost shouted.

"And it isn't the custom . . . what. . . what Billy said?"

"No, it isn't the custom. Now, Loretta, will you marry me?"

"Don't be angry with me," she pouted demurely.

He gathered her into his arms and kissed her.

"I wish it were the custom," she said in a faint voice, from the midst of the embrace, "because then I'd have to marry you, Ned dear . . . wouldn't I?"

Vocabulary

1. to Acquiesce – согласиться;

2. Ample – обильный; достаточный;

3. Arden – ярый, страстный, пылкий;

4. Beseechingly – умоляюще;

5. to Bully – запугивать, задирать;

6. to Burgeon – распуститься, давать ростки, почки;

7. to Covenant – заключать договор, соглашение;

8. to Despise – презирать;

1. Demurely – скромно;

10. Dud – одежонка, манатки;

11. Duplicity – двуличность;

12. to Entangle – спутать;

1. to Entwine – вплетать; обвить; обхватывать;

14. Folly – глупость;

15. to Forbore – быть терпеливым, терпеть;

16. Fragrance – аромат, благоухание;

17. Gauze – марля, проволочная ткань;

18. Guileless – бесхитростный, простодушный;

19. Immaculate – безупречный, чистый;

1. Inducement – стимул, побуждение;
2. In token – в знак;
3. Jaded – измученный, пресытившийся, изнуренный;
4. to Jilt – увлечь и обмануть;
5. to Lurk – таиться;
6. Nebulous – туманный;
7. Ordeal – тяжелое испытание;

27. Palpitating – животрепещущий;

1. to Pout – надуваться, надувать губы;

29. to Quaver – произносить дрожащим голосом;

30. Queerly – странно, чудаковато;

31. Recital – рассказ, описание, изложение;

32. Relapse – рецидив; повтор; возвращение болезни;

1. Sagely – мудро;
2. Scoundrel – негодяй, подлец, мерзавец;
3. Shrewd – проницательный;

36. Soporific – снотворное;

1. to Strip – снимать, срывать, обнажать;

38. Trifle – мелочь, пустяк;

1. Unsullied – незапятнанный;
2. Unveracious – неверный; неточный; недостоверный;
3. to Veil – скрывать, маскировать;
4. to Weep – плакать;
5. Whim – каприз, причуда;
6. Wicked – злой;