

**”Понятие иронии и ее выражение на примере повести
Виктории Токаревой ”Старая собака”**

Анна Паюнен
Университет г. Тампере
Отделение современных языков и переводоведения
Русский язык и культура
Дипломная работа
Октябрь 2012

Tampereen Yliopisto
Venäjän kieli ja kulttuuri
Kieli- ja käännöstieteiden laitos

Pro gradu -tutkielma, 61s.
Lokakuu 2012

PAJUNEN, ANNA: Ponyatie ironii i ee vyrazhenie na primere povesti Viktorii Tokarevoi "Staraya sobaka".

Ironian käsite sekä sen ilmaisu Viktoria Tokarevan kertomuksessa "Staraya sobaka".

Pro-gradu tutkielmani aiheena on ironian käsite sekä sen ilmaisu Viktoria Tokarevan kertomuksessa "Staraya sobaka". Tutkielman tavoitteena on tarkastella ironiaa teoreettisesta näkökulmasta ja tuoda ilmi ironian erilaisia lähestymistapoja sekä sen pohjalta analysoida, miten Viktoria Tokareva rakentaa ironiaa kertomuksessaan "Staraya sobaka" ja mitkä ovat kirjailijan ironisen ilmaisun erityispiirteitä.

Tutkielman teoreettisessa osassa käsittelen sekä ironian tärkeimpiä historiallisia tulkintoja, että erilaisia nykyaikaisia teorioita. Tutkielmassa tarkastelen myös ironian viisi komponenttia sekä tutkin miten ironia rakentuu tekstissä ja mitä keinoja siihen tarvitaan. Esittelen lyhyesti myös analyysia varten valitun Tokarevan kertomuksen "Staraya sobaka".

Tutkimuksessani aion myös selvittää ja määrittää Tokarevan paikan nykykirjallisuuden prosessissa, jonka yhteydessä tarkastelun kohteiksi nousevat sellaiset kirjallisuuden genret kuten naisten proosa ja "vaaleanpunainen" romaani. Asian tarkastelu on keskeistä, sillä Tokareva yhdistää teksteissään molempia genrejä, mikä puolestaan vaikuttaa kirjailijan ironian piirteisiin.

Tutkimalla ironian ilmiötä teoreettisesta näkökulmasta, luon samalla perustan tutkielmani analyttiselle osalle, jossa haluan tarkastella miten ironia ilmenee Tokarevan kertomuksessa "Staraya sobaka" sekä näyttää mitä keinoja kirjailija käyttää ironian luomiseen tekstissä.

Ironian teorian tutkimukseni sekä Tokarevan paikan määrittäminen nykykirjallisuudessa pohjautuvat pääosiltaan venäläisiin kirjallisuuden tutkijoiden, kirjailijoiden ja kirjallisuuden kriitikoiden teoksiin ja artikkeleihin. Ironian teoriaa tutkiessa tulee kuitenkin ilmi myös länsimaalaisia lähestymistapoja ironian tarkastelemiseen. Kyseiset teokset ovat perustana myös tutkimuksen analyttiselle osalle.

1. Введение.....	3
1.1 Тема и цели работы.....	3
1.2 Творчество Виктории Токаревой.....	6
2. Место В. Токаревой в современном литературном процессе	9
2.1 Феномен ”женской литературы” и его характерные черты	9
2.2 Особенности ”розового романа” как жанра массовой литературы.....	13
2.3 Токарева - представительница ”женской” прозы или ”розового романа”?.....	16
3. Материал для анализа: повесть ”Старая собака”	19
4. Теория иронии.....	20
4.1 Классические определения и исторические интерпретации иронии	20
4.2 Ирония как ”готовый инструмент” и как ”дискурсивный эффект”	23
4.3 Компоненты иронического высказывания	24
4.3.1 Отрицательное высказывание	24
4.3.2 Иронизирующий и его интенции	25
4.3.3 Объект иронии	26
4.3.4 Жертва иронии	26
4.3.5 Многосмысленность выражения.....	27
4.4 Роль контекста в интерпретации иронии	28
4.5 Внутренний и внешний контекст.....	29
4.6 Ирония как троп. Способы текстовой реализации иронии	30
5. Является ли повесть ”Старая собака” ироническим текстом?	33
6. Ироники, их жертвы и объекты иронии	36
6.1 Инна как ироник.....	36
6.2 Адам как ироник.....	42
6.3 Повествователь как ироник.....	44

7. Способы текстовой реализации иронии в повести "Старая собака".....	51
7.1 Ироническое сравнение и метафора.....	51
7.2 Грамматические и морфологические средства	53
7.3 Антифразис и парафраз	54
7.4 "Старая собака" - смысл ключевого для повести иронического сравнения.....	55
8. Заключение	57
Список источников.....	60

1. Введение

1.1 Тема и цели работы

Тема данной дипломной работы – ”Понятие иронии и ее выражение на примере повести Виктории Токаревой ”Старая собака”. Прежде, чем перейти непосредственно к анализу повести, мы рассмотрим понятие иронии с теоретической точки зрения. Мы хотим подробно исследовать различные подходы к изучению феномена иронии и таким образом создать историко-контекстуальную и теоретическую рамку для аналитической части нашей работы. Другой важной целью нашей дипломной работы является изучить, как ирония выражена в выбранной нами повести ”Старая собака” и какие подходы использует Токарева для реализации иронии в тексте.

В теоретической части нашей дипломной работы, мы коротко представим писательницу Викторину Токареву и выбранную нами для анализа повесть писательницы ”Старая собака”. Творчество Токаревой знакомо нам, и читая ее тексты, мы можем утверждать, что отличительной чертой текстов писательницы является ироническое повествование. В данной дипломной работе мы хотели бы глубже познакомиться с конкретными приемами, с помощью которых Токарева создает свои оригинальные и интересные иронические повествования.

В нашей работе мы также представим особенности творчества писательницы и коротко опишем сюжет повести ”Старая собака”. Мы попытаемся определить место Токаревой в современном литературном процессе, и в связи с этим рассмотрим такие жанры как женская проза и ”розовый” роман, поскольку считаем, что писательница частично соединяет в своем творчестве отличительные черты обоих жанров.

В теоретической части нашей дипломной работы, мы, во-первых, дадим определение термину ”ирония”, и рассмотрим как основные исторические интерпретации понятия, так и различные современные подходы к изучению иронии. При рассмотрении исторических интерпретаций иронии мы остановимся на описании иронии Сократом, понятии романтической иронии Шлегеля, а также опишем коротко подход к иронии у Ницше. Мы выбрали для рассмотрения именно этих философов, так как каждый из них представляет характерный взгляд на иронию в разные исторические времена и их интерпретации иронии различаются между собой. Наша цель - рассмотреть эти отличия. При описании

современных подходов к изучению иронии, мы обратимся к двум - инструментальному и коммуникативному. Во-вторых, мы рассмотрим принципы построения иронического высказывания. В связи с этим будут представлены такие понятия, как негативное сообщение, говорящий/пишущий и его интенции, объект иронии, жертва иронии и многосмысленность выражения. Мы в отдельности рассмотрим каждое из понятий и определим их взаимосвязь. Мы также определим роль контекста в интерпретации иронии, и рассмотрим такие понятия как "внутренний" и "внешний" контекст и их соотношение в ироническом высказывании. В-третьих, в теоретической части нашей работы мы рассмотрим способы текстовой реализации иронии. В связи с этим будут представлены различные средства создания иронии в тексте, которые будут подробно проанализированы в нашей аналитической части.

В качестве главного источника для изучения теоретической части иронии, мы будем использовать научную работу исследователя В.М. Пивоева "Ирония как феномен культуры", поскольку Пивоев концентрируется в своей работе на выявлении ценностного характера иронии как эстетического, этического, риторического и общекультурного явления, а также описывает особенности выражения иронии, охватывая этим все пункты, интересующие нас в рассмотрении иронии с теоретической точки зрения.

При представлении современных подходов к изучению иронии ключевой будет статья К.М. Шилихоной "Современные теории вербальной иронии".

При рассмотрении принципов построения иронического высказывания, нашим главным источником будет научная работа Тойни Рахту "Sekä että. Ironia koherenssina ja inkoherenssina". Исследователь всесторонне представляет составляющие компоненты иронического высказывания, которые мы подробно рассмотрим в аналитической части данной дипломной работы на примере выбранной нами повести "Старая собака". Именно поэтому мы решили остановиться на названной выше работе.

При исследовании роли контекста и его особенностей ключевым источником для нас будет научная статья К.М. Шилихоной "Роль контекста в интерпретации иронии". В рассмотрении концепции контекста мы также будем использовать статью С. В. Лескина "Экстралингвистическая каузальность пейоративности фразеологизмов английского и русского языков".

Важным источником при рассмотрении способов реализации иронии в тексте в теоретической части и непосредственно при анализе этих способов в повести "Старая

собака” в аналитической части нашей дипломной работы, будет научная статья А. В. Розсохи ”Ирония: История изучения и способы текстовой реализации”.

В нашей работе, мы также будем ссылаться на работы А.С. Смирнова ”Романтическая ирония в русской литературе первой половины XIX века и творчество Н.В. Гоголя”, Е. Ю. Третьяковой ”Ирония в структуре художественного текста” и Линды Хатчеон ”Irony’s edge. The theory and politics of irony”.

Главным источником для рассмотрения творчества Токаревой будет статья Ричарда Чаппла ”Happy never after: The work of Viktoria Tokareva and Glasnost”. Мы будем использовать также работы Сигрид МакЛафлин, Росамунд Бартлетт, и И.М. Поповой и Е.В. Любезной, посвященные общему анализу творчества Токаревой.

При изучении Токаревой в современном литературном процессе и рассмотрении жанров женской прозы и ”розового” романа, нашими ключевыми источниками будут работы Е.М. Трофимовой ”Женская литература и книгоиздание в современной России”, статья И.Л. Савкиной ”Говори, Мария! (заметки о современной женской прозе)”, монография М.П. Абашевой и Н.В. Воробьевой ”Русская женская проза на рубеже XX-XXI веков”, статьи Т.М. Колядич ”Тенденции развития современной ”женской” прозы” и М.А. Черняк ”Женский почерк в современной прозе”, книга М.А. Черняк ”Феномен массовой литературы XX века” и статья О.О. Вайштейн ”Розовый роман как машина желаний”. Считаем, что все упомянутые выше научные работы и статьи подробно описывают женское творчество, и поэтому являются важными при рассмотрении места В.Токаревой в современном литературном процессе.

Думаем, что наша работа является весьма актуальной, так как исследование иронии, зародившейся еще в античные времена, продолжается и сегодня, потому что феномен иронии весьма многосложный и к нему возможны различные подходы. По словам исследовательницы Розсохи, техника иронии постоянно усложнялась и изменялась со времени её появления в античности и продолжает развиваться на современном этапе (Розсоха 2010: 130). О важности иронии пишет и В.М. Пивоев, отмечая, что, ирония важна тем, что использовалась и продолжает использоваться не только в художественной культуре, но и в межличностном общении в различных сферах жизни общества (Пивоев 2000: 5). Творчество В. Токаревой представляется нам очень подходящим материалом для изучения того, как функционирует ирония в современной литературе.

1.2 Творчество Виктории Токаревой

Прежде чем предметно анализировать избранный нами текст В. Токаревой, нам необходимо взглянуть на ее творчество в целом. В этой главе мы постараемся раскрыть главные отличительные черты творчества писательницы и кратко представим повесть "Старая собака", которую будем использовать в аналитической части нашей работы.

Главным источником для рассмотрения творчества Токаревой будет статья Ричарда Чаппла "Happy never after: The work of Viktoria Tokareva and Glasnost". Мы будем использовать также работы Сигрид МакЛафлин, Росамунд Бартлетт, и И.М. Поповой и Е.В. Любезной, посвященные общему анализу творчества Токаревой.

В своей статье Чаппл подробно описывает три периода творчества Токаревой, отмечая характерные для каждого периода отличительные черты.

Как замечает исследователь, раннее творчество Токаревой (начиная с 60-ых до начала 70-ых) собрано в ее сборниках "О том, чего не было" (1969) и "Когда стало немножко теплее" (1972). Согласно Чапплу, персонажи Токаревой - одинокие мужчины и женщины, не понятые другими. Эти персонажи депрессивны, можно сказать изгнаны из общества. Они осознают окружающую их реальность и хотят выбраться из нее и преуспеть в жизни. У этих героев часто есть какая-то мечта, но эта мечта не является непременно практичной, и она не всегда согласована с окружающей их реальностью. Персонажи Токаревой одновременно и хотят изменить ситуацию и не желают предпринимать усилия. (Chapple 1993: 285-286.) По Чапплу, тема любви играет большую роль в ранних произведениях Токаревой и постоянно перекликается с надеждами и мечтами героев. Как отмечает исследователь, истории о любви осложнены тем, что герои понимают, как окружающие относятся к ним и какую роль им суждено сыграть в этой жизни. Часто супруги плохо относятся друг к другу, холостяки игнорируются, используются или обижаются противоположным полом, а члены семьи осуждают друг друга. (Chapple 1993: 185-186.)

Второй период творчества Токаревой, согласно Чапплу, начинается с рассказов, написанных в 70-е годы и со сборника "Летающие качели" (1978). В этот период, как пишет исследователь, Токарева сосредотачивается на теме любви. Ее герои по-прежнему в депрессии и незамеченные, но этому уже не придается столь важное значение, как в ранних текстах. Эта пустота заполняется любовью. Мечты и надежды героев показаны как в позитивном, так и в негативном свете. (Там же: 190.)

В этот период творчества, как показывает Чаппл, любовь желанна для персонажей и любовные отношения подробно анализируются автором. В большинстве рассказов, акцент делается на том, что герой несчастлив в брачных или внебрачных отношениях. Характер отношений и связанные с этим ожидания не зависят от того, состоит ли пара в браке или нет; женщина, как и мужчина, ищет любовь и реализацию вне брака. (Chapple 1993: 189-191.)

По мнению Чаппла, творчество Токаревой в 80-х годов (третий период) еще больше делает акцент на теме любви, а также на некоторых социальных и политических наблюдениях, которые можно отнести к влиянию гласности и перестройки (Chapple 1993: 195). Хотя в этот период Токарева затрагивает социальные темы, по словам Сигрид МакЛафлин, социальная критика не свойственна текстам Токаревой (McLaughlin 1994: 650).

По Чапплу, герои этого периода творчества Токаревой остаются такими же, как и раньше, но тема любви и проблемы 80-х явно доминируют. Мечты и надежды все еще присущи им. Герои продолжают видеть любовь или даже романтические отношения как желанный и возможный ответ на жизненные проблемы. Исследователь подчеркивает, что в этот период творчества Токаревой в текстах описывается необходимость любви. В рассказе "Любовь и путешествия" таксист Прокушев говорит: "А жить без любви это болезнь, которую нельзя запускать ни в коем случае, иначе душа умрет" (Токарева 1987: 234). По словам Чаппла, для текстов этого периода также характерна тема верности и преданности. (Chapple 1993: 195-197.)

Если говорить в общих чертах о творчестве Токаревой, то нельзя не согласиться с Росамунд Бартлетт (Bartlett 1998: 801-803), которая пишет, что герои Токаревой - мужчины и женщины, в чьей жизни не хватает любви или же она полностью отсутствует, что подталкивает их вести себя эгоистично. Эта отличающая героев рассказов Токаревой черта присутствует и в выбранном нами для анализа тексте "Старая собака".

Как мы указали выше, в рассказах Токаревой тема отношений между мужчиной и женщиной, а также неверности является центральной. Герои женского и мужского пола представлены по-разному. Как отмечает Сигрид МакЛафлин (McLaughlin 1994: 650), Токарева описывает женщин сильными, выносливыми, в то время как мужчины представлены читателю неуверенными в себе. В другой своей работе Сигрид также подчеркивает, что нередко героини Токаревой становятся любовницами женатых мужчин (McLaughlin 1989: www).

Попова и Любезная выделяют в творчестве Токаревой иронию, афористичность, динамичность повествования и игру интертекстами (Попова, Любезная 2008: www). Они также отмечают, что в своих текстах писательница затрагивает проблему падения духовности в современном обществе, связывая это с такими причинами как: утрата морали, отсутствие религиозного фундамента, изменение роли женщины в семье и ее отношения к материнству (там же).

Виктория Токарева автор таких сборников, как: "О том, чего не было" (1969), "Когда стало немножко теплее" (1972), "Летающие качели" (1978), "Ничего особенного"(1983), "Первая попытка" (1989), "Сказать - не сказать"(1991) и других.

Исходя из вышерассмотренных особенностей творчества Токаревой, можно сказать, что ее тексты относятся к жанру "женской" прозы. Но на наш взгляд, в ее рассказах также присутствуют и элементы "розового" романа, хоть сама писательница не причисляет себя к этому жанру. В следующей главе мы попытаемся подробнее рассмотреть особенности как "женской" прозы, так и "розового" романа, и определить какой из жанров доминирует в текстах Токаревой.

2. Место В. Токаревой в современном литературном процессе

Говоря о творчестве женщин, в критике и литературоведении употребляют два термина - "женская проза" (женская литература) и женский роман ("розовый роман", "любовный роман", "дамский роман"). Первое определение используют тогда, когда говорят о специфическом явлении современной литературы, второе – когда говорят об одном из жанров массовой литературы. Для того, чтобы определить, является ли Токарева представительницей "женской" прозы или "розового" романа, нам необходимо подробнее рассмотреть эти два понятия в отдельности.

2.1 Феномен "женской литературы" и его характерные черты

По мнению Е. Трофимовой, роль женщины в культуре, искусстве, литературе стала обсуждаться в русской интеллектуальной жизни примерно с первой четверти XIX столетия, но наиболее интенсивная дискуссия относится к концу XIX - началу XX века. И в те годы, и позже даже само право на существование этой проблемы, не говоря о введении понятий "женская литература", "женское творчество", "женская история" и т.д., часто подвергалось сомнению, осмеянию и отрицанию. Исследовательница подчеркивает, что во все времена право женщины на место в искусстве и ее художественная дееспособность обсуждались и критиковались с различных позиций и точек зрения за исключением времени существования СССР, когда участие в феминистском движении было уголовно наказуемым, а использование слова "литература" с прилагательным "женская" воспринималось негативно, было ироническим ярлыком, и писательницу, поэтессу (слова, звучавшие оскорбительно; рекомендовалось использовать слова мужского рода: писатель, поэт) рассматривали лишь как одного из солдат армии литераторов. (Трофимова 1998: 147-148.)

По Трофимовой, демократизация и плюрализация общественных подходов к различным явлениям, произошедшим в 70-90-е годы во многих странах мира, создали условия для преодоления односторонности в изучении такого понятия, как феминизм, и связанных с ним вопросов, теорий, проблем. Исследовательница замечает, что с середины 80-х годов на фоне общедемократического движения усилился интерес к положению и проблемам женщин. (Там же: 148.) По Савкиной, именно в это время женская точка зрения получила возможность заявить о себе в области культуры (Савкина 1996: 63). Как пишет

исследовательница, о женской литературе говорилось, конечно, и раньше, но именно в конце девяностых это выражение начали использовать в качестве категориального, а не оценочного (как обозначение второсортности), вероятно, потому что к этому моменту феномен русской женской литературы настолько определился, что стало невозможно не замечать его (там же: 64).

По М. Абашевой и Н. Воробьевой, понятие женская проза возникло в литературе и критике именно на рубеже 1980 - 90-х годов, когда в свет вышли сборники современной женской литературы: "Женская логика" (1989), "Не помнящая зла" (1990), "Чистенькая жизнь" (1990), "Новые амазонки" (1991), "Жена, которая умела летать" (1993), "Чего хочет женщина" (1993) и др. Как пишут Абашева и Воробьева, эти сборники включали в себя рассказы, повести, стихи и пьесы как известных, так и малоизвестных тогда писательниц. (Абашева, Воробьева 2007: 70.) Согласно Савкиной, большинство из названных сборников сознательно делались составителями-женщинами как своего рода декларации о том, что женская проза в России есть и имеет право на существование (Савкина 1996: 63). В предисловиях-манифестах этих сборников, как пишут Абашева и Воробьева, писательницы заявили творческие позиции "новой женской прозы", которыми стали, во-первых - значимость пола, во-вторых - репрезентация женской телесности, в третьих - установка на женский субъективный опыт, и главное - утверждение женщины через писательство/творчество (Абашева, Воробьева 2007: 70-71).

Как пишет исследовательница Колядич, в произведениях женской прозы женщина выступала главным действующим лицом, а не только носителем авторской идеи (Колядич 2005: 164). И.М. Попова и Е.В. Любезная тоже пишут в своей статье "Феномен современной "женской прозы", что "женской" прозе свойственно сочетание таких факторов как: автор - женщина, центральная героиня - женщина, проблематика так или иначе связанная с женской судьбой (Попова, Любезная 2008: www). Попова и Любезная также подчеркивают роль взгляда на мир с точки зрения женщины, с учетом женской психологии (там же). Колядич тоже отмечает, что термином "женская" проза обозначали произведения с характерной проблематикой, в которых говорилось о положении женщины, ее судьбе, отношениях с противоположным полом (Колядич 2005: 168).

По Абашевой и Воробьевой, коллективный прорыв женщин-авторов в современной литературе вызвал горячее обсуждение в критике (Абашева, Воробьева 2007: 72). Как пишет Савкина, прежде всего критика, фиксирует факт, что женской литературы стало много.

Говорят о женской экспансии, женском десанте, женском взрыве, бабьем бунте в литературе. (Савкина 1996: 64.) Абашева и Воробьева замечают также, что в начале 1990-х годов критика не столько анализировала явления "женской" прозы, сколько спорила, есть ли женская проза или ее нет? (Абашева, Воробьева 2007: 72). Но уже к середине 1990-х годов критика ушла от споров и "новая женская проза" утвердила свое право на существование и стала не только привычным и заметным фактом литературного процесса, но вошла и в литературный, и даже в академический контекст.

Каковы же основные темы и особенности современной русской женской прозы?

Как отмечает Черняк, одной из основных тем современной женской прозы является тема семьи (Черняк 2004: 162). Черняк также отмечает, что "женская" проза простым языком говорит о традиционных ценностях, о высших категориях бытия: семья, дети, любовь (там же: 179). Абашева полагает, что в "женской" прозе читатель застает в основном "руины любви": разводы, расставания, глухую супружескую взаимную ненависть (Абашева) (Колядич 2005: 177). Абашева и Воробьева предлагают стратегию репрезентации женского в "женской" прозе в виде формулы: "мы такие, как мы есть" - а не красивые, благополучные, влюбленные и легкие - какими должны быть (Абашева, Воробьева 2007: 85).

Важной особенностью текстов женской прозы является, по мнению Абашевой и Воробьевой, деконструкция стереотипного образа женщины (Абашева, Воробьева 2007: 76). Об этом пишет и Савкина, подчеркивая, что в женской прозе разрушаются созданные классикой мифы о мужественности и женственности. Оппозиции активность/пассивность; сила/слабость; интеллект/эмоции; дух/тело; определенность/неопределенность; герой/жертва, связанные с традиционными представлениями о различиях мужского/женского начал, в современной русской женской прозе опрокидываются, и меняются местами. В итоге, мужчина в изображении женской прозы последовательно утрачивает признаки мужественности, часто приобретает черты неполноценности, дегенеративности, а женщина оказывается перед необходимостью брать на себя инициативу, быть сильной, агрессивной, "менять пол". (Савкина 1996: 64.)

По Колядич, в "женской" прозе особое значение имеет рассматриваемый конфликт, он не только определяет взаимоотношения между героями и динамику действия, но и становится способом оценки и характеристики персонажей (Колядич 2005: 170).

Исследовательница также отмечает, что при организации произведений используются определенные сюжетные схемы. Колядич пишет, что ради достижения цели, героиня вынуждена преодолеть препятствия, социальные или же психологические, в результате чего, она обретает личное счастье или покой. Однако, исследовательница подчеркивает, что в женской прозе обретение личного счастья и покоя не всегда само собой разумеющееся. В финале возможен и крах всех надежд. Может также создаваться и вариативная ситуация, допускается открытый финал. (Колядич 2005: 170-171.)

Следующая особенность женской прозы, по мнению Колядич, связана с организацией топоса. В текстах женской прозы подробно обозначается не необычная, а вполне заурядная бытовая обстановка. Местом действия обычно становится дом, офис, школа, больница, родильные отделения, общежития. (Колядич 2005: 176.) По Савкиной, палата больницы или родильного дома нередко появляется на страницах женской прозы. Эти места действия являются чужими, временными пространствами, "транзитными зонами", что типично для женской прозы. (Савкина 1996: 67)

По Колядич, что также своеобразно текстам "женской" прозы - это углубление повествования за счет разнообразных внесюжетных вставок, свойственных жанру. Сравнения, метафоры, авторские эпитеты, тоже свойственны "женской" прозе. (Колядич 2005: 171,179.)

Еще одним признаком женской прозы, по мнению исследовательницы, можно считать поток сознания, выступающий в качестве сюжетобразующей основы. По Колядич, использование потока сознания обуславливает тяготение авторов к исповедальности, вследствие чего, ведущими приемами подобного повествования становятся монолог и диалог. Автору необходимо передать разнообразные душевные переживания героини, нередко дается и анализ ситуации, в которую она попадает. (Колядич 2005: 172,174.) Как подчеркивает исследовательница, взгляд со стороны присущ не только автору, но и героине, поэтому часто используется несобственно-прямая речь, когда диалог героини входит в авторское описание (там же: 174).

Колядич также добавляет, что соотносительность автора и героини не случайна, их взгляд на мир часто совпадает. На основе этого, критики считают автобиографизм образов одним из свойств женской литературы. (там же.) Определенная документальность повествования и стремление авторов основываться на фактах собственной биографии, являются еще одним важным свойством женской прозы, по мнению Колядич (Колядич 2005: 175).

Как пишет Ирина Савкина, главные усилия современной русской женской прозы в настоящее время направлены на то, чтобы разбить зеркало, в котором отражается не настоящее женское лицо, а миф о женственности, созданный мужской культурной традицией, что определяет и оформления сборников женской прозы - женские фигуры и лица на обложках и иллюстрациях намеренно деформированы, отталкивающе некрасивы в отличие от гляцевых красавиц из популярных мужских журналов (Савкина 1996: 68).

2.2 Особенности "розового романа" как жанра массовой литературы

Как пишет М. Черняк, термин "массовая литература" обозначает не широту распространения того или иного издания, а определенную жанровую парадигму, в которую входят детектив, фантастика, фэнтези, женский роман (он же "розовый роман", "любовный роман", "дамский роман") и др. (Черняк 2005: 3). То есть, рассматриваемый нами розовый роман, является жанром "массовой литературы". Предпосылками становления массовой литературы, по словам Черняк, стали коммерциализация писательской деятельности, ее вовлечение в рыночные отношения и увеличение количества читателей. Согласно исследовательнице, "массовая литература" выступает как универсальный термин, возникший в результате размежевания художественной литературы по ее эстетическому качеству и обозначающий нижний ярус литературы. (Черняк 2005: 4.)

Согласно Черняк, развитие массовой литературы обусловлено в значительной степени изменением круга чтения, унифицированностью запросов и вкусов массового потребителя. Поэтому "массовая литература" понимается как социологическое понятие. (Черняк 2005: 9.) Основной функцией "массовой литературы", по мнению Черняк, является упрощение и стандартизация передаваемой информации. Другой важной функцией "массовой литературы", как пишет исследовательница, является "создание такого культурного подтекста, в котором любая художественная идея стереотипизируется, оказывается тривиальной по своему содержанию и по способу потребления, вызывает к подсознательным человеческим инстинктам, видит в искусстве компенсацию неудовлетворенных желаний и комплексов, создает определенный тип эстетического восприятия, который и серьезные явления литературы воспринимает в упрощенном виде". (Черняк 2005: 12,16.)

Как утверждает Черняк, определение "массовая" не требует стремления автора создать шедевр, и предполагает тиражируемость приемов и конструкций, простоту содержания и

примитивность экспрессивных средств. Исследовательница также отмечает, что для массовой литературы, в которой предсказуемость тем, поворотов сюжета и способов решения конфликтов чрезвычайно высока, принципиально важным оказывается понятие "формулы". (Черняк 2005: 16.) Далее мы рассмотрим, как же построена формула "розового романа".

Согласно О. Вайнштейн, идеальная формула должна сигнализировать, что система стабильна и знакома читателю (Вайнштейн 1997: www). Поэтому, согласно Колядич, "розовому роману" свойственно описание в нем стандартных ситуаций с предсказуемым финалом. Авторы опираются на известные схемы, чаще других повторяется "история Золушки". Что касается героев, то как герой, так и героиня являются стереотипными красавцами, в большинстве случаев они не испытывают материальных сложностей, если таковые и существуют, то персонажа находят богатые родственники или он делает успешную карьеру. (Колядич 2005: 169.) Ольга Вайнштейн в своей работе "Розовый роман как машина желаний" подчеркивает важность прямой читательской идентификации с героиней, которая является одним из важнейших законов жанра (Вайнштейн 1997: www). О героях "розовых романов" Вайштахн пишет так: "Герой должен быть желательным внешне хорош собой, иметь приличный счет в банке и всячески демонстрировать порядочность и гражданскую благонадежность. Героиня, как правило, девственница и обладает уникальной работоспособностью: если это секретарша, то она отлично печатает, если домохозяйка, то потрясающе готовит, и уж, конечно, она должна быть внешне неотразима". Поэтому, по Вайнштейн, алкоголики, бедняки, наркоманы и т.д. не годятся в герои "розового романа". (Вайнштейн 1997: www.) В "розовых романах", согласно Вайнштейн, также предпочтительно избегать изображения беспокойных событий, таких как войны, политические кризисы, катастрофы. (там же).

О связи "розового" романа с фольклором, со структурой волшебной сказки о "Золушке" упоминает и Черняк. Она отмечает, что стереотипность сюжета, в котором существенную роль занимает мотив превращения героини из бедной и неустроенной в преуспевающую и любимую, непобедимый главный герой и хороший конец являются отличительными чертами "розового романа". (Черняк 2005: 119-120.) Согласно Вайнштейн, сущность "розового" романа во всех его жанровых модификациях сводится к любовной истории со счастливым концом (Вайнштейн 1997: www).

В основе "розовых" романов находится изображение судьбы женщины, описание ее чувств, переживаний. Обязательным в них становится поиск идеальной и чистой любви, личного счастья. (Колядич 2005: 168.)

Одним из доминантных кодов "розового" романа, по мнению Черняк, является эскапизм - уход от реальности в другой, более комфортный мир, где побеждают добро, ум, красота и сила (Черняк 2005: 215). Об эскапизме "женского" романа также пишут О. Вайнштейн и Т. Колядич. "Женскому" роману как бы отводится задача компенсировать отсутствие необходимого количества положительных эмоций. Интересное мнение, почему женщины читают "розовые романы", мы нашли в статье Светланы Глебовой, напечатанной в онлайн газете "АиФ Здоровье". Как пишет Глебова в своей статье, сексологи утверждают, что женщины читают "любовные романы" из-за откровенных сцен (Глебова 2010: www). И вправду, в "розовых" романах описанию эротических сцен отводится немаловажная роль. Но как пишет Вайнштейн, допустимые границы приличий в изображении любовных сцен строго определены. Рекомендуются косвенные приемы описаний. (Вайнштейн 1997: www.)

По Вайнштейн, при построении "розовых" романов, описание еды, одежды и других деталей играет чрезвычайно важную роль. Как отмечает исследовательница, описания еды, даются в духе кулинарных страниц дамских журналов: указываются "маленькие хитрости" практического характера, и в то же время акцентируется фантастическая легкость приготовления. При описании одежды, авторы прибегают к лексике модных журналов, подробно и технически точно указывая фасон, ткань, фирму и завершая описание костюма рекламными фразами типа "В этом платье Вы будете неотразимы". (Вайнштейн 1997: www.)

Важно заметить, что построение "женского" романа, по словам Черняк, основывается на антифеминистских позициях и отражает скорее мужской взгляд на нормы женского поведения (Черняк 2005: 223). О том же упоминает и Вайнштейн.

Важно также учесть, специфический характер женской сексуальности в "розовых романах". По Вайнштейн, героиня всегда сдерживает желания, оставаясь внешне пассивной и предоставляя герою инициативу. Согласно Вайнштейн, это создает пылкость атмосферы, соединенную, однако, со сдержанной чувственностью, что очень типично для розовых романов. (Вайнштейн 1997: www.)

2.3 Токарева – представительница ”женской” прозы или ”розового романа”?

Из рассмотренных нами выше особенностей женской прозы и ”розового романа”, мы полагаем, что в определении качества прозы В. Токаревой отчетливо видна некоторая двойственность. С одной стороны, мы можем утверждать, что творчество Токаревой относится к ”женской” прозе, с другой стороны, можно полагать, что в ее повествовании присутствуют детали ”розового романа”. Показательна в этом смысле издательская практика. Если в советское время Токареву издавали как ”серьезную” писательницу, то теперь большинство ее новых текстов и переизданий старых рассказов и повестей печатается в сериях ”для женского чтения” и оформление обложки (цвет, иллюстрации) соответствующее. В настоящее время тексты Токаревой печатаются в большинстве случаев в сериях: ”русский романс”, ”городская проза”, ”любить по-русски”.

Общим для женской прозы и ”розового романа” является то, что в основе обоих типов произведений лежит изображение судьбы женщины, описание ее чувств, переживаний и ее отношения с противоположным полом. По словам Вайнштейн, в ”розовом романе” обязательным также становится поиск идеальной и чистой любви, личного счастья (Вайнштейн 1997: www). На наш взгляд, в рассказах Токаревой, главные героини, как и в ”розовом романе”, тоже ищут свое личное счастье, пытаются найти свой идеал. В текстах Токаревой можно найти и такие черты ”розового” романа, как например сдерживаемая чувственность, когда героиня сдерживает желания, оставаясь внешне пассивной и предоставляя герою инициативу (Вайнштейн 1997: www). В качестве примера мы можем привести момент из выбранного нами текста:

”Инна все время ждала, что Адам проявит какие-то знаки заинтересованности: коснется локтем локтя или мизинца мизинцем” (Токарева 1987: 396).

Но, с другой стороны, отделяет Токареву от ”розового романа” и причисляет ее к писательницам женской прозы то, что в ее текстах уделяется большое внимание теме семьи, и в особенности искаженности человеческих отношений, как в семье, так и между мужчиной и женщиной. В своих рассказах Токарева деконструирует стереотипные роли мужчины и женщины, что также является характерным свойством женской прозы.

В женской прозе особое значение придается конфликту, который не только определяет взаимоотношение между героями и динамику действия, но и становится способом оценки и

характеристики героев (Колядич 2005: 170). В рассказах Токаревой рассматриваемый конфликт действительно имеет особое значение и влияет на характеризацию героев. Хорошим примером того является выбранный нами рассказ "Старая собака", где описываемая ситуация не только определяет отношения между героями, но и показывает их моральные ценности, их взгляд на жизнь и окружающих.

Что также причисляет Токареву к писательницам женской прозы - это отсутствие в ее текстах "истории о Золушке" и счастливых концов. Текстам писательницы более свойственно изображение реальных и возможных неудач и «многозначие» в конце рассказов. И поскольку Токарева описывает в своих рассказах заурядные бытовые ситуации, в ее текстах также отсутствует чувство эскапизма и - во многих случаях - идентификация читательницы с главной героиней.

Места действия в рассказах Токаревой самые разные. В основном это промежуточные пространства как больница или офис. В выбранном нами рассказе это санаторий. По Савкиной, именно чужое, временное пространство свойственно текстам женской прозы (Савкина 1996: 67). Интерьеру и предметному миру Токарева не уделяет особого внимания, так как это делается при построении "розовых" романов, где описание еды, одежды и других деталей играет чрезвычайно важную роль (Вайнштейн 1997: www).

Что касается языкового уровня творчества Токаревой, то мы также можем причислить ее к писательницам "женской" прозы, так как язык Токаревой богат сравнениями, метафорами, авторскими эпитетами, что свойственно "женской" прозе (Колядич 2005: 179). В качестве примера приведем цитату из выбранного нами текста:

"Она все смотрела, смотрела, видела его детскость, беспородность, волосы серые с бежевым, иностранец называл такой цвет "коммунальный", бледные губы, какие бывают у рыжеволосых, покорные глаза, привыкшие перемаргивать все обиды, коммунальный цвет усов и бороды" (Токарева 1987: 389).

Характерным для текстов женской прозы являются внесюжетные вставки (Колядич 2005: 171). В выбранном нами рассказе таких вставок две. Они не относятся к главному сюжету рассказа, но занимают в нем довольно много места.

Надо заметить, что в своих рассказах Токарева всегда оставляет надежду, ее тексты не травматичные, это в своем роде "легкое чтение". Почему? Одним из объяснений является особенности стиля: для Токаревой в высшей степени характерны юмор и ирония. Ирония не

характерна для розового романа, но тот тип иронии, который характерен для Токаревой, не часто встречается и в женской прозе с ее травматической серьезностью. Поэтому мы выбрали темой нашей работы исследование иронии, являющейся самым важным, отличительным признаком текстов Виктории Токаревой.

3. Материал для анализа: повесть "Старая собака"

Выбранная нами повесть "Старая собака" написана Токаревой в 1979 году и впервые опубликована в сборнике "Летающие качели" в 1987. По классификации Ричарда Чаппла, повесть "Старая собака" относится к третьему периоду творчества Токаревой.

Главной героиней повести "Старая собака" является Инна Сорокина, которая приехала в санаторий не затем, чтобы лечиться, а чтобы найти себе мужа. Инне 32 года и у нее всего лишь два требования к будущему мужу: он должен быть социально устроен и ему не должно быть больше 82-х лет. Когда Инна находит подходящего кандидата, она более серьезно задумывается над постоянством отношений. Она должна быть уверена в том, что все будет по-прежнему как сейчас, так и через год. Кандидат в мужья Вадим (которого Инна зовет Адамом) - женат.

Вскоре Инна и Вадим возвращаются в Москву и уже решено, что они поженятся. Но Вадим тянет с женитьбой - не хочет расстраивать жену. Собака - другое препятствие для Ирины. Собака очень предана Вадиму и тот настаивает, чтобы Радда жила вместе с ними, когда они поженятся. Инна категорически против. И когда в один день пропадает Радда, Вадим не находит себе места, и все планы, касающиеся Инны и их замужества исчезают. Инна понимает, что "это не было любовью, это было желанием любви, маскирующееся под любовь". Инна также понимает, что даже если Вадим и бросил бы свою жену, он все равно бы к ней вернулся "потому что порядочность - это совесть. Совесть - это Бог, а Вадим - верующий" (Токарева 1987: 422). Узнав много о себе и о любви, Инна продолжает жить и надеяться. То, что Инна поняла, насколько верен Вадим своей жене, несмотря на их связь, играет большую роль. Именно тема преданности ярко выражена в работах Токаревой в 80-ых годах. Как видим, в рассказе обсуждаются весьма серьезные проблемы, но при этом всегда присутствует юмор и ирония, которые являются характерными чертами всего творчества Токаревой.

4. Теория иронии

Как мы уже отметили, рассказы Виктории Токаревой отличаются ироничным повествованием, и именно эту отличительную черту ее рассказов мы хотим рассмотреть подробнее в нашей работе. Прежде чем приступить к анализу текста, нам надо обратиться к теоретическим работам об иронии. В данной главе нашей задачей будет дать дефиницию термину "ирония", рассмотреть основные исторические интерпретации понятия, различные современные подходы к изучению иронии, рассмотреть принципы построения иронического высказывания, определить роль контекста в интерпретации иронии, посмотреть, как соотносятся внешнее и внутреннее значение иронического высказывания, а также рассмотреть способы текстовой реализации иронии.

4.1 Классические определения и исторические интерпретации иронии

Ирония (от греческого *eironia*) в буквальном смысле означает "притворство" (Русский язык энциклопедия 1997: 159). Иронию также определяют как троп, заключающийся в употреблении наименования или целого высказывания в смысле, прямо противоположном буквальному (там же). Другими словами, ирония - это когда говорится одно, но подразумевается другое.

Как пишет А. Смирнов, отличительной особенностью иронического высказывания является наличие, кроме явного значения, второго - ясного для посвященных в иронический контекст смыслового "дна", подтекста, значение которого не совпадает с явным смыслом высказывания, воспринятого без установки на иронию. Таким образом ирония способна не только определять особенности содержательной стороны высказывания, которая в свою очередь определяется целями и задачами, поставленными иронизирующим автором, она также существует и как своеобразный композиционный прием, характеризующий особый способ оформления высказывания. (Смирнов 2004: 4.)

Ирония также характеризуется как вид комического: тонкая насмешка, содержащая отрицательную, осуждающую оценку того, что критикуется (Инджиев 2007). Существуют и другие определения иронии. В. Пивоев пишет, что ирония является инструментом переоценки отживших ценностей, внушает негативное отношение к тому, что уже отжило и

исчерпало свой ценностный потенциал (Пивоев 2000: 4). А. Розсоха в своей статье пишет об иронии как о средстве оценки и выражения говорящим своего отношения к тем или иным реалиям (Розсоха 2010: 125).

Ирония возникла еще в античной культуре и использовалась древними философами. В различные периоды истории ведущее значение приобретал тот или иной вид иронии. Мы рассмотрим несколько из них, с целью увидеть, как менялось осмысление понятия иронии в зависимости от периода истории. Итак, мы рассмотрим такие виды иронии, как "ирония Сократа", "романтическая ирония" Шлегеля и ирония Ницше. Розсоха подчеркивает, что указанные виды классифицируют иронию не по стилистическим средствам её создания, а по осмыслению автором самого понятия иронии и манере её использования в тексте (Розсоха 2010: 125).

Как утверждает Пивоев, историю практического употребления иронии начинают обычно с Сократа (Пивоев 2000: 8). Ирония противостояла самодовольству и ограниченности обыденного сознания античности (там же). Важнейший прием Сократа, как отмечают и Пивоев и Розсоха, заключался в том, что Сократ делал вид простеца, желающего поучиться у своих "всезнающих" собеседников. Сократ задавал "наивные" вопросы, ставящие "всезнающих" собеседников в тупик, и они самостоятельно приходили к абсурдным выводам, которые делали очевидной ложность их первоначального суждения. Таким образом, ирония Сократа служит поиску истины и морального совершенствования через самопознание. (Пивоев 2000: 10, Розсоха 2010: 126.) Пивоев считает важным отметить бимодальный или другими словами двунаправленный характер иронии, так как, посмеиваясь над ограниченностью собеседников, Сократ не щадил и себя, представляясь простаком и невеждой (Пивоев 2000: 9). "Я знаю, что ничего не знаю" и "Познай самого себя" являются, по словам Пивоева, исходными позициями философии Сократа (Пивоев 2000: 9).

Вторым историческим периодом, когда понятие иронии оказалось на первом плане, была эпоха романтизма. Романтическое понимание иронии связано, прежде всего, с именем философа-мыслителя Фридриха Шлегеля, проповедовавшего в своей эстетической теории отрыв искусства от жизни.

По Смирнову, сократовская ирония стала одним из источников шлегелевской концепции (Смирнов 2004: 15). Розсоха также пишет, что романтическая ирония Фридриха Шлегеля во многом опирается на античную иронию Сократа (Розсоха 2010: 126). По Пивоеву, опираясь также на фихтевскую концепцию свободного "Я", Шлегель построил свое понимание

”гениальной” субъективности художника творца, где большое значение придавалось иронии (Пивоев 2000: 19).

Возникновение концепции Шлегеля, как пишет Смирнов, было предопределено осознанием и переживанием разлада между духовными устремлениями личности и социальной действительностью, вследствие чего произошло отторжение человека от социальных связей, и в качестве высших ценностей стали субъективное сознание и свобода от несовершенства действительности. Пересматривались отношения между человеком и социумом. Понимание личности и социума как двух не совпадающих систем выдвинуло иронию как определяющую черту романтического мировоззрения. (Смирнов 2004: 6-8,15.)

Как пишет Смирнов, суть романтической иронии заключается в признании ограниченности и условности любой, даже собственной, точки зрения и системы ценностей (Смирнов 2004: 5,20). Таким образом, художник занимает ироническую позицию не только по отношению к миру, но по отношению к самому себе и к своему произведению. В романтической иронии художник добровольно и открыто признает свое бессилие в осуществлении идеала, и ирония является знаком дистанции между несовершенством и неполнотой объективированного замысла и совершенством идеального мира художника (Пивоев 2000: 19-20). Пивоев также добавляет, что ирония у романтиков является игровой формой субъективной свободы, снимающей серьезность и ответственность жизни, от которой нужно освободиться, чтобы переместиться в мир творческой фантазии (Пивоев 2000: 21).

По словам Шлегеля, ”в иронии все должно быть шуткой и все должно быть всерьез, все простодушно откровенным и все глубоко серьезным” (Ф.Шлегель) (Пивоев 2000: 21).

Наследником романтизма явился Ф. Ницше, который акцентировал внимание главным образом на разочаровании. По Пивоеву, ирония Ницше - это крайнее разочарование и субъективная разрушительность. (Пивоев 2000: 22,24.) В своем анализе абсурдности традиционной системы ценностей, Ницше руководствовался стремлением разрушить ее как устаревшую и выстроить систему ценностей, соответствующую реальной живой жизни (там же: 23).

Из вышесказанного мы можем сделать вывод, что понимание и функции иронии менялись со временем. Ирония могла пониматься как основа мировоззрения или как черта стиля, манера письма, как это было в творчестве многих писателей XX века.

В XX веке феномен иронии вызывает всё больший интерес и у ученых: у лингвистов, психологов, логиков, философов. Так, Е. Ю. Третьякова пишет о роли изучения иронии в XX веке: "С появлением семиотики было подробно изучено, как "кодируется" и "расшифровывается" иронизирование в тексте. Теория коммуникации установила диалогическую природу иронии и проанализировала отношения между автором, адресатом и предметом иронического высказывания. Итоги более чем полувековой полемики, пишет Третьякова, привели к убеждению, что для объяснения сути иронии важнее всего обратить внимание на ее знаковую природу и парадоксальность. Данные лингвистики, логики и семиотики свидетельствуют, что значение иронической образности неустойчиво и в каждом конкретном случае индивидуально. Неизменна лишь функция иронии — соединять несоединимое, делать образ перекрестьем двух и более знаковых систем". (Третьякова 2006: www.)

4.2 Ирония как "готовый инструмент" и как "дискурсивный эффект"

К исследованию иронии можно подходить разными путями. Например, инструментальный подход предполагает, что ирония является свойством конкретного текста или высказывания, и в этом смысле, как и любой инструмент, существует самодостаточно и независимо от участников дискурса (Шилихина 2008: www). Как пишет Шилихина, инструментальный подход включает в себя те или иные стандартные способы использования языка, которые несут в себе ироническое отношение. Говорящий/пишущий использует определенные языковые конструкции для достижения иронического эффекта. Адресат же воспринимает высказывание как "готовый инструмент". Таким образом, инструментальный подход - это подход к иронии как к тропу. (Шилихина 2008: www.)

Другой взгляд на природу иронии, по мнению Шилихиной, представляют теории, где возникновение иронического смысла становится результатом взаимодействия коммуникантов.

Исследовательница утверждает, что ирония становится возможной благодаря тому, что между выраженным (буквальным) и скрытым (подразумеваемым) значениями высказывания есть определённые отношения, так же как есть отношения и между людьми, различными высказываниями, интенциями и их интерпретациями. Ирония становится результатом активных дискурсивных действий, как со стороны говорящего, так и со стороны адресата,

поскольку появление иронии в равной степени зависит и от интенции говорящего, и от интерпретации высказывания адресатом. (Шилихина 2008: www.) Линда Хатчеон также подчеркивает, что ирония возникает в результате взаимодействия всех сторон, участвующих в коммуникации (Hutcheon 2005: 117). Такой подход к иронии означает, что возникновение иронического смысла уже не считается готовым инструментом, а сложным коммуникативным процессом.

4.3 Компоненты иронического высказывания

Если мы понимаем иронию как коммуникативный процесс, то мы говорим об ироническом высказывании.

Тойни Рахту предлагает выделять пять составляющих компонентов иронического высказывания. Он отмечает, что интерпретация иронии несет в себе негативное сообщение, которое надо интерпретировать в соответствии с заданной говорящим интенцией, у которой имеется какой-либо объект и главным образом также жертва. Многозначность выражения существенна: один или несколько компонентов или же все компоненты скрыты и поэтому их надо разгадать самому. (Rahtu 2006: 46.)

Итак, пятью компонентами иронии, по Рахту, являются: негативное сообщение, говорящий (автор) и его интенция, объект иронии, жертва иронии и многозначность выражения. Каждое из них мы подробно рассмотрим ниже.

4.3.1 Отрицательное высказывание

Иронично отрицательным высказыванием, как утверждает Рахту, могут быть сарказм, насмешка, критика, несогласие (Rahtu 2006: 47). Хотя отрицание и является ядром ироничного сообщения, Рахту все-таки подчеркивает, что отрицание всего лишь одна составная часть иронического высказывания. Отрицание включено в ироническое высказывание, но оно не заглушает другие составные части. (там же.) Таким определением отрицательности, Рахту показывает, что ирония является многозначной. У нее много оттенков и, по крайней мере, один из них является отрицательным. Рахту заключает, что

отрицание это в первую очередь позиция. (там же.) Мы согласимся с ним, так как автор иронии, ироничным высказыванием показывает свою позицию по отношению к кому-либо или к чему-либо. Автор иронии своей позицией часто критикует кого-то или что-то. Особенности иронической критики, как отмечает Пивоев, состоят в том, что она, во-первых, внешне пассивна, скрыта, не разрушительна, но обладает большим внутренним потенциалом; во-вторых, она имеет обоюдный характер, направленный и на себя, и на внешний мир; в третьих, она имеет конструктивный, плодотворный характер, побуждает к выработке новых идеалов (Пивоев 2000: 50).

Пивоев также отмечает, что сила и активность критики зависят от величины негативной ценности, которая в свою очередь, зависит и складывается из объективного фактора - действительного несоответствия идеалу, и субъективного - величины потребности данного субъекта в оптимизации социального функционирования, в преодолении устаревшей ценностной парадигмы (Пивоев 2000: 50-51).

Надо заметить, что ирония не всегда отрицательна. Она также имеет позитивную сторону. Как пишет Рахту, иронию используют для придания юмористического оттенка, для проявления вежливости, эмпатии, с помощью иронии создается чувство единства. Но даже восприятие развлекательной стороны иронического высказывания, по словам Рахту, основывается на отрицательности высказывания. (Rahtu 2006: 48.)

4.3.2 Иронизирующий и его интенции

Ко второму компоненту Рахту причисляет говорящего (иронизирующего) и его интенции. Хотя ироничность высказывания, в конечном счете, определяет адресат, по мнению Рахту, он все равно в своей интерпретации отталкивается от интенции ироника. И только когда адресат уверен, что высказывание предназначено быть ироничным, он утверждает в ироничности высказывания. (Rahtu 2006: 48.)

Согласно Рахту, ироничность ситуации или высказывания может быть как намеренной, так и случайной, поэтому мы согласимся с Рахту, что хоть адресат и играет важную роль в интерпретации иронии, все-таки необходимо учитывать интенцию говорящего/пишущего (Rahtu 2006: 48).

Мы можем заключить, что и говорящий/пишущий и адресат одинаково значимы для создания иронической интерпретации.

Шилихина, тоже подчеркивает важность обеих сторон, только на лингвистическом уровне. По ее словам, ирония требует высокого языкового творчества не только со стороны говорящего, но и со стороны того, для кого было создано ироническое высказывание. Ирония не может полноценно функционировать, и цели говорящего не будут достигнуты, если по каким-то причинам собеседник или читатель не сумеет распознать и правильно интерпретировать адресованное ему высказывание. (Шилихина 2008: www.)

Иронику отводится немаловажная роль среди компонентов иронии. Как учитывает Рахту, человек приравнивает высказывание к высказывающему. Мы интерпретируем не только сообщение, но и говорящего. Через высказывание мы узнаем мнения, статус, позиции высказывающегося. (Rahtu 2006: 49.)

4.3.3 Объект иронии

Согласно Рахту, под объектом иронии подразумеваются качества, явления или особенности, на которые направлена ирония (Rahtu 2006: 49). Если, к примеру, иронизируется неверность, то неверность это объект иронии, а человек, ответственный за то, что иронизируется (в данном случае неверность), это жертва иронии. К последнему мы вернемся чуть позже.

Объектом иронии, по мнению Рахту, могут также быть внешний вид или поведение, событие или ситуация, реплика или высказывание (Rahtu 2006: 50). Рахту причисляет к вышеуказанным также мысли: как индивидуального человека, так и ход мыслей, характерных для какой-либо культуры или группы людей. Из этого Рахту заключает, что ирония может быть направлена на какую-нибудь религию, идеологию или стереотип. В таких случаях, отмечает исследователь, возникает вопрос, кто является жертвой иронии. (там же.)

4.3.4 Жертва иронии

По Рахту, под жертвой иронии подразумевается человек, одушевленное существо, подверженное иронии. Жертвой может быть как один человек, так и группа людей или тип

человека, который несет ответственность за то, что иронизируется. (Rahtu 2006: 50.) Итак, жертва и объект иронии - два разных понятия, но они все-таки связаны друг с другом. Жертва иронии как бы отвечает за объект иронии, обычно в этическом или моральном смысле.

Согласно Рахту, ирония также может быть направлена на какое-нибудь высказывание, поведение или вещь. В таком случае, жертвой является высказывающий или человек, ведущий себя, так или иначе, или же владелец иронизируемой вещи. (Rahtu 2006: 50.)

Так как объект и жертва так близки друг к другу, стоит ли выделять жертву иронии как отдельный компонент? По мнению Линды Хатчеон, (Hutcheon 1995: 42), нет надобности разделять объект и жертву иронии на две разные категории. Рахту в свою очередь утверждает, что связь между объектом и жертвой не всегда прямая.

Жертва, как отдельный компонент иронии, выделена Рахту также потому, что обычно ирония построена на межличностном функционировании, на комментариях. Как отмечает Рахту, если в сообщении находится направленная на что-то, а не на кого-то скрытая критика или сарказм, ироничность высказывания приобретает игровой характер. (Rahtu 2006: 51.)

4.3.5 Многосмысленность выражения

Как мы уже упомянули в части 4.3.2, роль говорящего и роль адресата в равной степени важны для воспроизведения ироничного высказывания.

Как пишет Рахту, когда высказывание соединяется в сознании адресата с его информацией, позициями, ожиданиями, высказывание может быть интерпретировано по-другому - не обязательно так, как задумывал говорящий (Rahtu 2006: 52). Интерпретирование высказывания может также быть разным, в зависимости от адресата. То есть, разные адресаты могут понять одно и то же высказывание по-разному. Именно поэтому Рахту выделяет многосмысленность выражения как отдельный компонент.

Он также подчеркивает, что ироничную многосмысленность следует понимать как интенциональную: цель говорящего состоит в том, чтобы адресат понял высказывание, по крайней мере, двумя способами одновременно. И из предложенных интерпретаций, одна, по крайней мере, будет в какой-то степени отрицательной. (Rahtu 2006: 52.)

4.4 Роль контекста в интерпретации иронии

Как мы видим из вышеизложенного, в понимании иронии важна позиция ироника и адресата, то есть, интерпретация иронического высказывания зависит как от говорящего, так и от адресата. Роль контекста - ситуации, включающей в себя говорящего, адресата и объект иронии, тоже важна в интерпретации иронии.

Согласно Пивоеву, кодирование иронической информации, внутреннего содержания иронии осуществляется через указание на контекст, который позволяет правильно понять исходную ценностную ориентацию субъекта иронии - ироника (Пивоев 2000: 61). При интерпретации иронии, по Шилихиной, адресат сталкивается с двумя контекстами - внутренним и внешним (Шилихина 2008: 12).

Интерпретация иронии требует от адресата, во-первых, оценки интенции говорящего именно как иронической, а во-вторых, установления коммуникативной цели говорящего (там же). Иными словами, адресату необходимо сначала распознать ироническую интенцию говорящего и одновременно понять с какой целью сделано ироническое высказывание. Этими целями могут быть насмешка, критика, несогласие и другие. Смирнов также подчеркивает важность информированности реципиента об ироническом контексте. По Смирнову, адресат иронии должен знать, что предлагаемое ему высказывание является ироничным, и что его задачей является расшифровать "закодированное" высказывание, и найти кроющийся в нем потаенный действительный смысл. (Смирнов 2004: 21.) Пивоев также подчеркивает важность информированности адресата о контексте, так как один и тот же текст разные адресаты-реципиенты могут воспринимать по-разному. Согласно исследователю информированность адресата о контексте является важным условием реализации иронии как отношения. (Пивоев 2000: 65).

Как пишет Пивоев, ирония без достаточного контекста не может быть понята и превращается в таком случае в обман или лицемерие, поскольку нарушается ее коммуникативный характер. Исследователь также подчеркивает важность социального и культурного контекстов. Он пишет, что ирония одной эпохи не воспринимается как ирония в другой период, если теряется конкретно-исторический социальный и культурный контекст. Согласно Пивоеву, социальный контекст - это то окружение, те связи и отношения, которые позволяют составить более полное и целостное представление о предмете осмысления (Пивоев 2000: 62). Согласно исследовательнице Лескиной, под социальным контекстом

подразумевается сумма всей опознаваемой релевантной информации, включая физическое и социальное окружение, а также внутреннее состояние говорящего/пишущего - душевное и физическое, плюс исторические данные (например, биография), знания о сходных ситуациях в прошлом, прогнозирование явлений в будущем (Лескина 2009: 797). Под контекстом культуры Пивоев понимает совокупность предварительных знаний как языкового, так и, в особенности, фактического характера, общих в большей или меньшей степени для всех индивидуумов данного языкового сообщества. (Пивоев 2000: 62,64.)

Согласно Шилихиной, чтобы адресат правильно интерпретировал интенцию говорящего, высказывание должно содержать определенные вербальные сигналы. Дальнейшая интерпретация высказывания возможна только с учетом внешнего контекста (Шилихина 2008: 10).

4.5 Внутренний и внешний контекст

Итак, для интерпретации иронии необходимо различать одновременно значение высказывания и значение говорящего. Как пишет Шилихина, адресат в первую очередь имеет дело с вербальной составляющей (внутренний контекст). Именно вербальное значение, по словам Шилихиной, служит сигналом наличия иронии в высказывании. Согласно исследовательнице, помимо вербальной составляющей, высказывание включает в себя ситуацию, в которой и говорящий и адресат и объект иронии принимают участие (внешний контекст). (Шилихина 2008: 12.)

Итак, контекст может быть внутренним и внешним. Согласно Шилихиной, внутренний контекст отличается от внешнего тем, что внутренний контекст является почвой для множества интерпретаций высказывания, тогда как внешний контекст понимается широко, и функционирует как набор ограничений, которые позволяют интерпретировать высказывание как ироническое (Шилихина 2008: 12).

Внешний и внутренний контекст играют различную роль в интерпретации иронии. По мнению Шилихиной, чтобы адресат мог сделать вывод о несовпадении значения высказывания со значением говорящего, внутренний контекст должен содержать сигналы этого несовпадения. Их роль — предупредить адресата сообщения о наличии дополнительного значения. (Шилихина 2008: 12.)

По Шилихиной, в ряде случаев, внутренний контекст имеет минимальное количество сигналов, и тогда основной опорой для интерпретации высказывания как иронического становится внешний контекст (Шилихина 2008: 14).

Согласно Шилихиной, оба контекста взаимодействуют друг с другом. Поэтому понимание иронической интенции невозможно без опоры на внутренний и внешний контекст. По мнению исследовательницы, ключи к интерпретации иронической интенции говорящего могут содержаться внутри самого высказывания, и тогда для вывода о том, что автор относится к тому, о чем идет речь, с иронией, достаточно внутреннего контекста. Разнообразие вербальных сигналов иронии, согласно Шилихиной, гарантирует понимание скрытой интенции говорящего. Для понимания цели, ради которой говорящий использует иронию, адресату приходится выходить за рамки текста и пользоваться ключами, содержащимися во внешнем контексте. (Шилихина 2008: 14.)

Выше мы рассмотрели иронию как коммуникационный процесс, теперь остановимся на способах создания иронии в тексте.

4.6 Ирония как троп. Способы текстовой реализации иронии

Говоря о средствах создания иронии, следует, прежде всего, упомянуть их многообразие. Согласно Розсохе, ирония может создаваться едва ли не всеми известными языковыми средствами, а часто то или иное высказывание становится ироническим лишь благодаря правильно выбранному контексту (Розсоха 2010: 128).

Как утверждает исследовательница, одним из наиболее известных средств создания иронии в художественном тексте является антифразис — употребление слова или словосочетания в противоположном смысле. Антифразис часто строится на контрасте значения определенного слова или выражения со смыслом всего высказывания. (Розсоха 2010: 128.) В качестве примера Розсоха приводит строки из стихотворения А. С. Пушкина "Кокетке":

Мы знаем: вечная любовь
Живет едва ли три недели

По Розсохе, средствами создания иронии могут служить омонимия (слова разные по значению, но одинаковые по написанию) и полисемия (многозначность слов, то есть наличие

у слова двух и более значений), а также паронимия (слова частично сходные по звучанию, но не совпадающие по значению) (там же).

По словам Розсохи, в литературных произведениях часто наблюдается переосмысление стереотипных сочетаний, что тоже является одним из средств создания иронии. В качестве примера Розсоха ставит "12 стульев" Ильфа и Петрова: "А! Пролетарий умственного труда! Работник метлы! — воскликнул Остап, завидя согнутого в колесо дворника". Кроме того, ирония может строиться на грубом преувеличении или явном противоречии.

Особый вид иронии — иронические сравнения, которые не усиливают какое-либо качество, а скорее указывают на его противоположность. (Розсоха 2010: 128-129.) В качестве примера у Розсохи служит эпиграмма Н. Некрасова на Ф. Булгарина:

Он у нас осьмое чудо —
 У него завидный нрав.
 Неподкупен — как Иуда,
 Храбр и честен — как Фальстаф.
 С бескорыстностью жидовской,
 Как хавронья мил и чист,
 Даровит — как Тредьяковской,
 Столько ж важен и речист.
 Не страшитесь с ним союза,
 Не разладитесь никак:
 Он с французом — за француза,
 С поляком — он сам поляк,
 Он с татаринном — татарин,
 Он с евреем — сам еврей,
 Он с лакеем — важный барин,
 С важным барином — лакей.
 Кто же он? (Фаддей Булгарин,
 Знаменитый наш Фаддей)

Как отмечает Розсоха, в литературных текстах можно найти примеры иронии, возникающей лишь на повторении слов собеседника. Согласно исследовательнице, ирония, возникающая при повторении чьих-то слов, часто используется не только в литературных текстах, но и в повседневной речи. Она может выражаться в подражании кому-то, когда человек как бы играет роль своего собеседника, повторяя слова последнего или рассуждая, как тот. (Розсоха 2010: 129-130.)

По Розсохе, еще одним способом создания иронии является парафраз — пересказ, изложение текста своими словами. При использовании парафраза говорящий пытается по-новому истолковать слова оппонента, выходя, таким образом, за допустимые рамки интерпретационной сферы чужого высказывания. Основное отличие в использовании

парафраза и цитаты для создания иронии заключается именно в том, что цитата точно воспроизводит высказывание собеседника, но рассматривает его в новом контексте, изменяя его смысл. Парафраз же передает высказывание измененным внешне, а не внутренне. (Розсоха 2010: 130.)

По Шилихиной, одной из техник создания иронического отношения является использование метафор (Шилихина 2009: 41). В текстах Токаревой их довольно много. Метафора представляет собой перенесение свойств одного предмета на другой по принципу их сходства. Примеры метафор: "золотые волосы", "солнечная улыбка".

По Пивоеву, эпитеты, неологизмы и архаизмы, смешение стилей, сказовые формы повествования, перифраз и аллюзия также являются средствами выражения иронии (Пивоев 2000:68). Кроме уже перечисленных, исследователь также называет цитацию, кавычки, курсив и каламбуры (там же: 69).

Согласно Пивоеву, для выражения иронии применяются также грамматические и морфологические средства. Исследователь пишет, что ирония может быть выражена через употребление эмоционально - экспрессивных слов, имеющих уменьшительно-ласкательные суффиксы. Пивоев приводит пример таких слов как "работнички", "зданьице". (Пивоев 2000: 69.)

Как мы видим, средств выражения иронии очень много и перечисленные нами приемы далеко не полностью описывают все разнообразие способов и средств создания иронии. Мы выбрали и описали способы наиболее важные с точки зрения нашего анализа.

5. Является ли повесть "Старая собака" ироническим текстом?

Основываясь на нашей теории иронии, мы можем утверждать, что выбранный нами для анализа текст Виктории Токаревой "Старая собака" является ироническим. Кроме главных компонентов иронии, в тексте также наблюдаются и различные текстовые реализации иронии. То, что уже с первых строк текст строится, как иронический мы видим по описанию автором главной героини Инны. Уже в первых строчках повести, Инна становится жертвой автора, а объектом иронии автора, на наш взгляд является неполноценность Инны, ее отчаянность и цинизм:

"Инна Сорокина приехала в санаторий не затем, чтобы лечиться, а чтобы найти себе мужа. Санаторий был закрытого типа, для высокопоставленных людей, там вполне мог найтись для неё высокопоставленный муж. Единственное условие, которое она для себя оговорила, — не старше восьмидесяти двух лет". (Токарева 1987: 384.)

Как мы видим, объектом иронии автора является расчетливость Инны. Главная цель Инны - найти себе мужа, и не лишь бы какого, а высокопоставленного. Ее расчетливость (или же все-таки отчаянность) также видна в том, что ей подойдет мужчина любого возраста, главное чтобы он был не старше восьмидесяти двух лет. Кроме этой критерии, других не упоминается, поэтому мы склонны думать, что все-таки объектом иронии автора является отчаянность незамужней Инны. Эта отчаянность Инны видна и в последующем ее описании:

"Инне шёл тридцать второй год. Это не много и не мало, смотря с какой стороны смотреть. Например, помереть — рано, а вступать в комсомол — поздно. А выходить замуж — последний вагон. Поезд уходит. Вот уже мимо плывёт последний вагон. У них в роддоме тридцатилетняя женщина считается "старая первородящая" ". (там же.)

Главным средством создания иронии является ироническое сравнение. Ирония здесь видна в том, что тот факт, что Инна все еще незамужем и что в ее 32 года уже давным-давно пора быть замужем, сравнивается с последним вагоном движущегося поезда, в который надо успеть запрыгнуть. Инна отчаянно пытается догнать этот последний вагон и выйти замуж, но пока ничего не получается.

С иронией автор также описывает и внешний вид главной героини:

"В наше время принято выглядеть на десять лет моложе. Только малокультурные люди выглядят на своё. Инна не была малокультурной, но выглядела на своё — за счёт лишнего веса. У неё было десять лишних

килограмм. Как говорил один иностранец: ”Ты немножко тольстая, стрёмительная, и у тебя очень красивые глаза...””. (там же.)

Из данного примера мы видим, что автор иронизирует внешний вид Инны подчеркивая ее лишний вес в 10 килограмм и то, что из за этого лишнего веса Инна выглядит на свои 32 года, когда в наше время принято выглядеть на 10 лет моложе.

В другом описании внешнего вида Инны, мы также замечаем иронию:

”Инна была ”немножко тольстая”, высокая крашенная блондинка. Волосы она красила югославской краской. Они были у неё голубоватые, блестящие, как у куклы из магазина ”Лейпциг””. (там же.)

Ирония заметна через сравнение Инны с куклой из за голубоватых, блестящих волос. Иронические сравнения являются одним из способов реализации иронии в тексте.

В следующем примере автор также использует ироническое сравнение в качестве способа реализации иронии:

”Одета Инна была в белые фирменные джинсы и белую рубаху из модной индийской марли, и в этом белом одеянии походила на индийского грузчика, с той только разницей, что индийские грузчики — худые брюнеты, а Инна — плотная блондинка” (Токарева 1987: 385).

Ироничностью описания, по нашему мнению, автор пытается подчеркнуть неидеальный внешний вид главной героини. Ирония выражается через сравнение Инны с индийским грузчиком из-за того, как она одета. На наш взгляд, ироничными сравнениями автор хочет показать странность, неуместность внешнего вида Инны.

Ирония автора не останавливается на этом, а продолжает развиваться дальше, при описании внутренних качеств Инны:

”Внешне Инна была высокая блондинка. А внутренне - наивная хамка. Наивность и хамство - качества полярно противоположные. Наивность связана с чистотой, а хамство - с цинизмом. Но в Инне все это каким-то образом совмещалось - наивность с цинизмом, ум с глупостью и честность с тяготением к вранью. Она была не врунья, а вруша. На первый взгляд это одно и то же. Но это совершенно разные вещи. По задачам. Врунья врёт в тех случаях, когда путём вранья она пытается что-то достичь. В данном случае — это оружие. Средство. А вруша врёт просто так. Ни за чем”. (Токарева 1987: 386.)

Из примера мы можем видеть, что объектом иронии автора является скверный характер Инны, его неполноценность и цинизм. Ирония наблюдается в противопоставлении словосочетаний ”высокая блондинка” и ”наивная хамка”. Иными словами можно сказать, что

то, что мы видим, на самом деле не совпадает с реальностью. Мы видим высокую блондинку, а получаем наивную хамку. Инна также характеризуется как вруша. На наш взгляд, то, что Инна врет просто так, без цели достичь чего-либо, и является наивностью ее характера.

Иронично автор описывает и такую, свойственную Инне черту характера как хамство:

”Что касается хамства, то оно имело у неё самые разнообразные оттенки. Иногда это было весёлое хамство, иногда обворожительное, создающее шарм, иногда умное, а потому циничное. Но чаще всего это было нормальное хамское хамство, идущее от постоянного общения с людьми и превратившееся в черту характера. [---] Возможно, это хамство было как осложнение после болезни — дефект неустроенной души. Лечить такой дефект можно только лаской и ощущением стабильности”. (Токарева 1987: 386.)

Наличие иронии мы можем наблюдать в том, что автор сравнивает хамство с осложнением после болезни. То есть ироническое сравнение является средством реализации иронии в данном тексте. Объектом же иронии автора является хамство Инны.

Из данных примеров мы видим, что автор использует разные приемы иронии, и все они направлены на Инну - жертву этой иронии. Мы еще вернемся к анализу иронии повествовательницы и к приемам иронии, но сейчас хотим поставить вопрос - является ли автор (повествователь) единственным ироником в тексте или есть и другие субъекты и объекты иронии?

В ходе анализа текста, кроме автора, мы нашли еще, по крайней мере, двух ироников в рассказе - это Инна и Вадим. Как у автора, так и у Инны и Вадима свои жертвы, объекты и интенции иронии, которые отличаются друг от друга.

6. Ироники, их жертвы и объекты иронии

Как мы уже сказали выше, в повести "Старая собака" мы можем видеть несколько ироников. У каждого из них есть свои жертвы и объекты иронии. В этом разделе нашей аналитической части, мы подробнее рассмотрим и проанализируем каждого из ироников в отдельности.

6.1 Инна как ироник

Приступая к анализу Инны как ироника, надо отметить, что жертвами и объектами ее иронических высказываний становятся чуть ли не все и вся, окружающие ее. Итак, мы знаем из слов автора, что Инна приехала в санаторий не за тем, чтобы лечиться, а чтобы найти себе мужа. Уже с первых строк, жертвой иронии Инны становятся отдыхающие санатория, а объектом ее иронии становится как их старость, так и их неполноценность:

"Войдя в столовую, Инна оглядела зал. Публика выглядела как филиал богадельни. Старость была представлена во всех вариантах, во всем своем многообразии. Средний возраст, как она мысленно определила, - сто один год". (Токарева 1987: 385.)

Инна как бы подчеркивает, что она не вписывается в компанию других присутствующих. Важно также заметить, как главная героиня описывает внешность окружающих ее людей:

"Инну посадили за стол возле окна на шесть человек. Против нее сидела старушка с розовой лысинкой, в прошлом клоун, и замужняя пара: он - по виду завязавший алкоголик. У него были неровные зубы, поэтому неровный язык, как хребет звероящера, и привычка облизываться. Она постоянно улыбалась хотела понравиться Инне, чтобы та, не дай бог, не украла ее счастье в виде завязавшего алкоголика с ребристым языком. Одета была как чучело, будто вышла не в столовую высокопоставленного санатория, а собралась в турпоход по болотистой местности". (там же.)

Из примера мы видим, что Инна с иронией, пренебрежительно и отталкивающе относится к ним. Окружающих людей мы наблюдаем глазами Инны. На наш взгляд, эти иронические описания далеко не достоверны и во многом придуманы самой Инной. Ведь как Инна может, не зная человека, так уверенно утверждать, что сидевшая напротив нее старушка была в прошлом клоуном. Или как можно по виду определить, что человек - завязавший алкоголик.

Интересно также заметить, что в самом начале повести слово "старость" упоминается по отношению к самой Инне:

"У них в роддоме тридцатилетняя женщина считается старая первородящая"
(Токарева 1987: 384).

И как мы узнаем из текста Инне уже за 30, и она не замужем и не имеет детей. Именно этот факт делает ее старой в своем контексте. Поэтому как бы она иронично не отзывалась о постояльцах санатория и об их среднем возрасте в 101 год, она сама в каком-то смысле принадлежит к остальной группе. По-своему, но принадлежит и разделяет старость с другими по-своему. Несмотря на это, Инна предпочитает не осознавать этого и по-прежнему осмеивает окружающих ее стариков.

При прямом контакте с главной героиней, жертвой иронии оказывается старушка, которую Инна прозвала клоунессой. Инна подшучивает над ней, когда та спрашивает у Инны, к чему ей ночью приснилась потрошенная курица, объектом иронии Инны становится неполноценность и неконкурентоспособность старушки:

"- Вы понимаете, я вытащила из нее печень и вдруг понимаю, что это моя печень, что это я себя потрошу...
- А вы Куприна знали? - спросила Инна.
- Куприна? - удивилась клоунеса. - А при чем здесь Куприн?
- А он цирк любил.
Старушка подумала и спросила:
- А как вы думаете, есть жизнь после жизни?
- Я ведь не апостол Петр. Я психоаналитик.
- А что говорят психоаналитики?
- Конечно, есть.
- Правда? - обрадовалась старушка.
- Конечно, правда. А иначе - к чему все это?
- Что "это".
- Ну Это. Все.
- Честно сказать, я тоже так думаю, - шепотом поделилась клоунеса. Мне кажется, что Это начало Того. А иначе зачем Это?
- Чтобы нефть была.
- Нефть? А при чем тут нефть?
- Каменный уголь - это растения. Торф. А нефть - это люди. Звери.
- Но я не хочу в нефть.
- Мало ли что...
- Но вы же только что сказали "есть", а сейчас говорите нефть, - обиделась старушка". (Токарева 1987: 387.)

Из примера мы также замечаем, что старушка не понимает иронии Инны, и ироническое высказывание поэтому функционирует неполноценно по отношению к старушке. Но читателю ирония Инны становится заметной.

Инна иронизирует над "клоунессой" и еще в одном эпизоде повести. И опять же объектом ее иронии становится неполноценность старушки. Инна открыто подшучивает над ней, зная, что ее ирония не будет замечена:

— Можно я у вас спрошу? — обратилась клоунеса. Она не начала сразу с вопроса, который хотела задать, а как бы деликатно постучалась в Инну.

[...]

— Мне сегодня снилось, будто меня кусала кошка.

— Больно? — спросила Инна.

— Ужасно. Она сцепила зубы на моей руке, и я просто не знала, что мне делать. Я боялась, что она мне выкусит кусок. [---]

— Это очень хороший сон, — сказала Инна. Она сказала то, что клоунесса хотела от неё услышать. [---]

Клоунесса радостно закивала, поверила, что кусающая кошка — вестник прекрасных перемен". (Токарева 1987: 404.)

Из вышесказанного мы можем сделать вывод, что Инне люди, находящиеся в санатории представляются недееспособными, неполноценными, жалкими существами, живущими в мире иллюзий и необоснованных надежд. Сама же Инна, рассуждая со своей точки зрения в качестве ироника, считает себя хозяйкой своей жизни и своей судьбы, которой все подвластно, она все может, у нее есть будущее. Такой взгляд на людей показывает Инну как беспощадного и самоуверенного человека. Ее надменность над окружающими делает ее хамкой.

Другой жертвой иронии Инны является ее избранник Вадим. Инна, опять же только по виду, иронично определяет его качества уже до знакомства с ним:

— "Противный", - определила Инна, но это было неточное определение. Он был и привлекателен, и отталкивающ одновременно. Как свекла - и сладкая, и пресная в одно и то же время". (Токарева 1987: 388.)

На наш взгляд, интересно также заметить, как описывают друг друга Инна и Вадим при их знакомстве за обедом, когда "она увидела его, а он ее". При описании Инны, Вадим не иронизирует:

— Он увидел ее глаза и губы - наполненные, переполненные жизненной праной. И казалось, если коснуться этих губ или даже просто смотреть в глаза, прана перельется в него и тело станет легким, как в молодости". (Токарева 1987: 389.)

Зато Инна все также иронично продолжает описывать Вадима:

”А она увидела, что ему не пятьдесят, а меньше. Лет сорок пять. В нем есть что-то отроческое. Седой отрок. Интеллигент в первом поколении. Разночинец. Было очевидно, что он занимается умственным трудом, и очевидно, что его дед привык стоять по колено в навозе и шуровать лопатой. В нем тоже было что-то от мужика с лопатой, отсюда бородка под Добролюбова. Маскируется. Прячет мужика. Хотя - зачем маскироваться? Гордиться надо. Еще увидела, что он - не свекла. Другой овощ. Но не фрукт. Порядочный человек. Это было видно с первого взгляда. Порядочность заметна так же, как и непорядочность. Она все смотрела, смотрела, видела его детскость, беспородность, волосы серые с бежевым, иностранец называл такой цвет "коммунальный", бледные губы, какие бывают у рыжеволосых, покорные глаза, привыкшие перемаргивать все обиды, коммунальный цвет усов и бороды”. (там же.)

Инна продолжает делать свои выводы, основанные только на ее воображении. Объектом ее иронии становится, как предполагает Инна, немужественность Вадима, его детскость и беспородность. Она, как бы, принижает его, и через ироническую критику Вадима, главная героиня хочет предстать в позиции сильной и властной женщины.

На наш взгляд, это четко подчеркнуто в эпизоде при покупке Вадиму нового костюма. Инна становится инициатором идеи, распоряжается, что надо делать Вадиму. Инна как бы намеревается переделать его, сделать его таким, каким она хочет видеть его. Инна опять же иронизирует над внешним видом Вадима:

”У Адама в прежних портках зад выглядел как чемодан, и любая мечта споткнется о такое зрелище” (Токарева 1987: 394).

Немужественность Вадима и его послушность во всем также хорошо выражено в одном ироничном сравнении Вадима с собакой:

”Инна понимала это и догадывалась, что если она скажет: ”Адам!” — и бросит палку в кусты, он тут же помчится со всех ног, путаясь в ногах, и принесёт ей эту палку в зубах, и, приподняв лицо, будет ждать, что ему дадут кусочек сахара или погладят по щеке” (Токарева 1987: 409).

Важно также упомянуть, что уже в самом начале Инна придумывает Вадиму свое имя - Адам. Имя Вадим ассоциировалось у нее с разочарованием:

”- Как вас зовут? - спросила Инна.

- Вадим.

Когда-то, почти в детстве, ей это имя нравилось, потом разонравилось, и сейчас было скучно возвращаться к разочарованию.

- Можно я буду звать вас иначе? - спросила она.

- Как?

- Адам.

Он тихо засмеялся. Смех у него был странный. Будто он смеялся по секрету”. (Токарева 1987: 389.)

Несмотря на то, что при покупке костюма, Вадим выполняет все указания Инны, важной деталью, по нашему мнению, является размышления самого Адама:

”Адам не знал, нужен ему костюм или нет. Но Инна вела себя таким образом, будто она знала за него лучше, чем он сам”. (Токарева 1987: 393.)

На наш взгляд, это скрытая ирония над Инной, ведь предложение ”*вела себя таким образом, будто* она знала за него лучше, чем он сам” указывает на то, что на самом деле Инна не знает что лучше для Вадима, она просто ведет себя *как будто* знает. Предложение показывает также, что, несмотря на то, что Вадим выполняет все распоряжения Инны, он все-таки знает все и сам и уверен в своих действиях. То есть Вадим представляется нам совсем не таким, каким описывает нам его Инна. И в этот момент стоит задуматься, и может пересмотреть то, как нам представила Вадима Инна. Действительно ли он такой слабый и никчемный, которого надо нянчить как ребенка.

При иронизации Вадима, объектом Инны также становится его безынициативность:

”Инна все время ждала, что Адам проявит какие-то знаки заинтересованности: коснется локтем локтя или мизинца мизинцем. Но Адам сидел как истукан, глядел перед собой с обалделым видом и не смел коснуться даже мизинцем. Инна догадывалась, что все так и будет продолжаться и придется брать инициативу в свои руки”. (Токарева 1987: 396.)

Переломным моментом в отношениях Инны и Вадима становится появление в сюжете повести собаки Вадима, через которую Инна начинает понимать каким на самом деле является Вадим. Созданный ей Адам совсем не такой бесхарактерный и наивный, каким он был в воображении Инны. Все также иронично главная героиня сравнивает Вадима с собакой:

”Инна внимательно посмотрела на Адама и вдруг увидела, что они похожи со своей собакой: та же седая желтизна, то же выражение естественности на длинном лице. И то же упрямство. Чем бы их желания ни были продиктованы, пусть даже самыми благородными намерениями, но они всегда делали так, как хотели, — и Радда, и Адам. Эта собачья преданность была, прежде всего, преданностью себе”. (Токарева 1987: 407.)

Считаем важным также заметить, что иронизируя над Вадимом, Инна одновременно создает другой образ Вадима вместо того, над которым иронизирует:

”Инна посмотрела и не поверила своим глазам. Перед ней стоял элегантный господин шведского типа — сильный мира сего, скрывающий свою власть над людьми”. (Токарева 1987: 394.)

Инна как бы создает "своими руками" Адама. И словосочетание "господин шведского типа" - это знак того вымышленного, ложного мира, который Инна себе создает.

Другим похожим моментом в тексте мы можем считать то, когда Инна спрашивает Вадима, какой породы его собака:

”— А какой она породы? — спросила Инна.
— Шотландский сеттер.

Инна в породах не разбиралась и не представляла себе, как выглядит шотландский сеттер, однако оба этих слова ей понравились. За словом ”шотландский” стояло нечто ещё более иностранное, чем ”английский”. За этим словом брезжили молчаливые блондины в коротких клетчатых юбках”. (Токарева 1987: 405.)

В обоих эпизодах важно слово ”иностранный”, так как Инна всего-навсего в своем воображении представляет то, чего на самом деле нет. Ее ”Шотландия” и ее ”Швеция” - это те же сны клоунессы - то, чего нет, но во что хочется верить.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод, что позиция, с которой Инна выступает в качестве ироника – это позиция сильной, властной и уверенной в себе и в своих возможностях женщины. Такой Инна хотела бы видеть себя и для этого она, с помощью иронии, создает различия и ставит дистанцию между собой и другими – жертвами ее иронии. Однако, более внимательный анализ показывает, что создается не только различие, но и сходство. Иронизируя над неполноценностью постояльцев санатория и их иллюзиями и необоснованными надеждами, Инна, сама того не замечая, иронизирует над собой. Все качества, которыми она наделяет постояльцев санатория, присущи ей самой.

Более пристальное изучение объектов и жертв ее иронии, позволяет увидеть в Инне женщину, в некотором смысле, противоположную приведенному выше описанию. Инна видит мир и окружающих такими, какими она их видит в своем воображении, а не такими, какие они есть на самом деле. Из Вадима она создает Адама, ”лепит” из него того мужчину, каким хочет чтобы он был, наделяя его качествами характера совсем ему неприсущими, но которые по мнению Инны имеют место быть. Таким образом, Инна заблуждается в своих рассуждениях и предположениях по отношению к окружающим и таким образом разочаровывается, видя реальную сторону событий.

6.2 Адам как ироник

Кроме автора и самой главной героини, в тексте мы также нашли еще одного ироника. Им является Вадим. Жертвой его иронии становится главным образом его жена Светлана. Но надо заметить, что ирония Вадима по отношению к жене не столько разрушительна, сколько сострадательна. В его иронии видны любовь к жене и проявление защиты. Объектом иронии Вадима является чрезмерная доброта и простодушие Светланы по отношению к соседке Райке, которая использует эти качества в своих целях. Райка тоже является жертвой иронии Вадима, объект его иронии - вымогательство Райки.

”Адам ненавидел эту вымогательницу Райку, она вымогала из Светланы все, что ей удавалось, с искусством опытной попрошайки. Адам даже усвоил её систему: сначала Райка начинала жаловаться на свою жизнь и приводила такие убедительные доводы, что её становилось жаль. Потом начинала извиняться за предстоящую просьбу, и извинялась так тщательно, что хотелось тут же все для неё сделать. Потом уже шла сама просьба, просьба ложилась на подготовленную почву, и эта дурёха Светлана готова была тут же стащить с себя последнюю рубашку, и если надо — вместе с кожей. Может, и кожа пригодится для пересадки”. (Токарева 1987: 411.)

Из примера очень хорошо заметно отношение Вадима, как к Райке, так и к своей жене Светлане. Обе жертвы иронизируются, но по-разному. И как мы уже сказали выше, ирония Вадима по отношению к жене более жалеющая, желающая защитить. Ирония же, направленная на Райку, явно является пренебрежительной и отталкивающей.

Отношение Вадима к Райке мы можем наблюдать еще из одного примера:

”Райка сидела в платье с низким декольте. Она всегда носила низкие декольте, видимо, ей сказали, что у неё красивые шея и грудь. Может быть, когда-то это было действительно красиво, но сейчас Райке шёл сорок девятый год, и эти сорок девять лет были заметны всем, кроме неё самой. На вопрос: ”Сколько тебе лет?” — она отвечала: ”Уже тридцать семь”, — и при этом надевала выражение, которое она усвоила в детском саду, — выражение счастливого, незамутнённого детства. И такой же голос — под девочку, едва начавшую говорить”. (Токарева 1987: 412.)

Жена же иронизируется совсем по-другому, когда описывается ситуация изнашивания Светланой туфель Райки:

”Светлана тоже стояла на Райкиной колокольне и думала не о своих ногах, а о её туфлях. Адам смотрел на жену. Она исхудала, и её глаза светились одухотворённым фанатическим блеском. Лицо она намазала кремом, смешанным с облепиховым маслом, от этого оно было жёлтым, как у больной.

Адам сел перед ней на корточки и с трудом стащил туфли, они были малы размера на три”. (Токарева 1987: 413-414.)

Мы видим, что, несмотря на ироничное описание, Вадим видит доброту жены и жалеет ее, хочет оберечь от таких людей как Райка.

Нам интересно также заметить, что в повести Вадим сравнивает Светлану с собакой:

”Светлана мирилась с односторонностью и, сталкиваясь со злом, только удивлялась и недоумевала. Как Радда. У них были одинаковые характеры”. (Токарева 1987: 412.)

Как мы упоминали выше, когда ироником была Инна, она иронично сравнивала Вадима с собакой, а когда Вадим становится ироником, он сравнивает Светлану с собакой. А собаки в свою очередь преданные. Мы считаем, что именно эта ”собачья преданность” не позволила Вадиму уйти из семьи и не разрушила его отношения со Светланой.

Хотим еще заметить, что когда Вадим сравнивает Светлану с собакой, он делает это мягко и только в хорошем смысле, в то время как Инна делает это по отношению к Вадиму в негативных тонах, со злостью от своего же бессилия изменить что-либо.

И возможно преданность себе, про которую говорит Инна - это в первую очередь преданность своим моральным убеждениям и преданность своей семье, своей жене.

Из вышесказанного мы можем сделать вывод, что, несмотря на роман с Инной, через иронию Вадима, мы видим, что герой питает к своей жене самые нежные чувства. Его ирония, направленная на Светлану, вовсе не разрушительна, а наоборот - сострадательна. И именно через эту сострадательную иронию к жене, создается параллель между Инной и Вадимом. Мы видим их несовместимость, то, что они такие разные, что роман между ними невозможен, и они оба обманывают себя в этой ”любви”. Обманывают по-разному. Инна обманывает себя тем, что создает иллюзии по отношению к Вадиму, выдумывает любовь, которой нет. Вадим же обманывает себя в том, что не питает к жене чувств. Но на самом деле и Инна, и Вадим понимают, что все совсем наоборот. Инна замечает, что Вадим предан жене и что любовь между ними была лишь каким-то подобием любви:

”И то, что случилось у неё с Адамом, — КАК любовь. И даже с официальным предложением и ситцевыми стенами. Но это — не любовь. Это желание любви, выдаваемое за любовь”. (Токарева 1987: 409.)

Что касается Вадима, то в один момент он понимает, как любит жену и что не может без нее жить. Он сравнивает жену с совестью, от которой нельзя надолго уйти:

”Вадим тоже ничего не сказал, прошёл в комнату и лёг на диван лицом к стене. Депрессия диктовала организму именно эту позу. Он закрыл глаза, чтобы проникало как можно меньше раздражителей, и тут уже увидел взгляд Светланы и понял, что такими одинаковыми взглядами он мог обмениваться только со своей женой, и больше ни с одним человеком на всем свете. Они существовали с ней на одной колокольне, и как бы там ни бывало скучно, а иногда и безнадежно, все-таки это была одна колокольня. Вадим подумал, что если бы он ушёл от Светланы, то, наверное, через какое-то время вернулся обратно, потому что нельзя надолго уйти от совести. Светлана была не только его человек, она ещё сама по себе была порядочным человеком. Бывают, конечно, моменты, когда порядочность не имеет никакого значения. Но это моменты. А в конечном счёте — в чёрные дни, да и в серые, и даже в розовые порядочность — это единственное, что имеет значение. Потому что порядочность — это совесть. А совесть — это бог. А Вадим — человек верующий”. (Токарева 1987: 421-422.)

Итак, проанализировав Инну как ироника и Вадима как ироника, мы можем наблюдать несовпадение их взглядов и убеждений. Они, как бы, существуют в разных мирах, и смотрят на жизнь по-разному.

6.3 Повествователь как ироник

Как мы показали на примерах выше, в рассказе существует не один, а несколько ироников и объектов иронии – они составляют сложную систему, в которой важны соотношения и иерархии. Ключевое место, в качестве ироника занимает автор-повествователь, для которого, как мы говорили в начале – жертвой иронии становятся герои.

Мы отметили, что уже с первых строк, жертвой автора - повествователя является, прежде всего, Инна, в том числе и Инна в качестве ироника. Мы также определили, что объектом иронии повествователя становится неполноценность Инны, ее отчаянность и цинизм. Но, когда мы анализируем Инну как ироника, главная героиня представляется нам совсем иной. Мы видим ее как целеустремленную, самоуверенную, беспощадную женщину, которой все подвластно и которая считает себя хозяйкой своей судьбы.

Анализируя же повествователя как ироника, мы видим подлинную сторону Инны. Через иронию, направленную на Инну, повествователь как бы заставляет читателя усомниться и пересмотреть характеристику Инны.

Именно эта разница дает читателю понять, что на самом деле Инна, по своей сути, не такая уж и самоуверенная и вовсе не является хозяйкой своей судьбы.

Можно сказать, прибывая в роли ироника, и иронизируя над Адамом, Инна, в принципе, описывает себя и свои черты. Ведь если подумать, то в отношениях с мужчиной, которого она любила, Инна была как бы Адамом, а в отношениях с Адамом, она была тем мужчиной, которого любила:

”Инна понимала это и догадывалась, что если она скажет: ”Адам!” — и бросит палку в кусты, он тут же помчится со всех ног, путаясь в ногах, и принесёт ей эту палку в зубах, и, приподняв лицо, будет ждать, что ему дадут кусочек сахара или поглядят по щеке” (Токарева 1987: 409).

”А потом вспомнила, что он живёт возле ВДНХа, и значит, до телевизионной башни ему удобно добираться. А то, что ей пилить через всю Москву, так это ни при чем. К тому же он передвигается на собственной машине, а она на общественном транспорте”. (Токарева 1987: 417.)

”Пока она ехала к нему на трех видах транспорта [...] (Токарева 1987: 417).

”Инна вышла из машины и стала подниматься по широкой лестнице к кассами. Захотелось вернуться и спросить: а почему я? Кто из нас двоих мужчина? Вспомнила, как они с Адамом выходили из магазина. Он открыл перед ней дверь. За дверью стоял нетрезвый плюгавый мужичонка, и Адам чуть не снёс этого мужичонку с поверхности земли.

- Осторожно... — сказала Инна.

- Пусть он сам ”осторожно”, — возразил Адам. — Идёт королева.

А тут королева пилит через всю Москву на трех видах транспорта, теперь бежит к кассам, потом повезёт его к себе домой, будет утешать, шептать на ухо, сколько он достоинств в себе совмещает”. (Токарева 1987: 418-419.)

Кроме первого иронического представления героини – автор как ироник проявляет себя в комментариях, которые возникают в тех частях текста, где фокализатор Инна:

”- А где вы работаете? - спросила Инна. *Этот вопрос был продиктован не праздным любопытством. Она забивала сваи в фундамент своей стабильности*”. (Токарева 1987: 392.)

”- А ваша жена - тоже в патентном бюро? - спросила Инна. *Это был генеральный вопрос. Ее совершенно не интересовало участие жены в общественной жизни.* Ее интересовало - женат он или нет, а спросить об этом прямо было неудобно”. (там же.)

”- Оставайтесь так, - распорядилась Инна. *Она уже не смирилась бы с обратным возвращением в дедовские штаны и неприталенную рубаху, которая пузырилась под поясом*”. (Токарева 1987: 394.)

Эти авторские комментарии иронически проблематизируют позицию Инны.

Кроме того, автор как ироник, обнаруживает себя в описании сцены суда, которая своего рода является "текстом в тексте", вставным эпизодом. Здесь жертвы иронии уже не Инна и не Адам. Инна и Адам в этой части являются пассивными наблюдателями, не участвующими в происходящем. Жертвами иронии в описании сцены суда, прежде всего, являются истопник пионерского лагеря "Ромашка" и истопник санатория "Березка".

Сцена суда сосредотачивается на убийстве истопника "Березки" истопником "Ромашки". В тексте герои только в конце сцены называются своими подлинными именами, но на протяжении всего описания сцены герои называются автором-повествователем просто – "Ромашка" и "Березка".

Из текста мы видим, что "Ромашка" и "Березка" закоренелые пьяницы, дебоширы, недалекого ума люди, ведущие пустую жизнь. И тот и другой также спонтанно агрессивны, вследствие чего и произошло убийство:

"[...] и вдруг представила себе "Березку" — озорного и двухметрового, не знающего, куда девать свои двадцать девять лет и два метра" (Токарева 1987: 400).

"...Берёзка" подошёл к "Ромашке" и положил ему на лицо ладонь с растопыренными пальцами. [...] Он положил ладонь на лицо и толкнул "Ромашку" — так, что тот полетел в грязь". (Токарева 1987: 397.)

или

"— Я, значит, сижу, а он подошёл, сел рядом со мной и спихнул. Вот так, — "Ромашка" дёрнул бедром. — Я упал в грязь.

"Ромашка" замолчал обиженно, углубляясь в прошлое унижение.

— Ну а дальше?

— Я пошёл домой. Взял нож. Высунулся в окно и позвал: "Коль..." Он пошёл ко мне. Я встал за дверями. Он постучал. Я открыл и сунул в него нож. Он ухватился за живот и пошёл обратно. И сел на лавку. А потом лёг на лавку". (Токарева 1987: 398.)

Недалекость ума можно наблюдать в тексте через пример ответа "Ромашки" судье:

"— Нет! — отрезал "Ромашка". — Я б его все равно убил!

— Почему? — спросил судья.

— Он меня третировал.

Чувствовалось, что слово "третировал" "Ромашка" приготовил заранее". (Токарева 1987: 399.)

Через иронию автора мы видим, что "Ромашка" необразованный и таких слов как "третировать" он вовсе не знает, а, скорее всего, где-то вычитал, чтобы показаться в глазах других образованным.

На наш взгляд, важно заметить, что, несмотря на агрессивность обоих героев и последовавшее из этого убийство, автор-повествователь на протяжении сцены суда, называет обоих истопников уменьшительно-ласкательными прозвищами ("Ромашка" и "Березка"). Ирония автора-повествователя направлена на обоих, и выражается в том, что прозвища "Ромашка" и "Березка" очень мягкие, хотя сами герои далеко не добродушные и милые.

Если же посмотреть на прозвища истопников с другой стороны, то можно сказать, что "Ромашка" и "Березка", в принципе, подходят героям, по тому, как автор-повествователь описывает внешний вид героев. Так, например, описывается "Ромашка":

" "Ромашка" был мелок, худ, как подросток, невзрачен, с каким-то стёртым лицом, на котором читались явные признаки вырождения. Чувствовалось, что его род пришёл к окончательному биологическому упадку, и следовало бы запретить ему дальше размножаться, в интересах охраны природы". (Токарева 1987: 397.)

"Да, "Берёзка" третировал "Ромашку", и тот убил его потому, что не видел для себя иного выхода. Драться с ним он не мог — слишком слаб. Спорить тоже не мог — слишком глуп. Избегать — не получалось, деревня состояла из одной улицы. Он мог его только уничтожить". (Токарева 1987: 399.)

" [...] "Ромашка" был слабый, почти ущербный" (Токарева 1987: 400).

"Так, что "Ромашка" был величиной с одну "Березкину" ногу. И наверняка от незначительного толчка летел далеко и долго". (Токарева 1987: 397.)

На наш взгляд, прозвище героя подходит его описанию. "Ромашка" ассоциируется с некоренастым и слабым человеком. Именно таким нам и представляется герой.

"Березка" же представляется нам крупным и коренастым, как и сама береза:

"По показаниям свидетелей, потерпевший "Берёзка" имел двухметровый почти рост и весил сто шестнадцать килограмм" (Токарева 1987: 397).

С одной стороны прозвище подходит герою, но с другой стороны, через уменьшительно-ласкательный суффикс -ка- показывается абсолютное несовпадение с реальностью.

Кроме "Ромашки" и "Березки" жертвами иронии также становятся и другие герои сцены суда. Автор-повествователь иронизирует над судьей, заседателями и свидетельницей, показывая своим ироническим повествованием их комичность, странность, недалекость ума

и нелепость сложившейся ситуации. В качестве примера мы можем привести описание заседателей:

”За длинным столом лицом к залу сидел судья — черноволосый, с низким лбом, плотный и идейно добротный. По бокам от него — народные заседатели, женщины со сложными, немодными причёсками и в крипленовых костюмах”. (Токарева 1987: 397.)

Через ироничное описание внешности судьи и заседателей автор-повествователь хочет показать, что не только простые жители деревни и пьяницы ”Ромашка” и ”Березка” нелепы, но также и судья, занимающий высокую должность, и заседатели не во многом отличаются от них.

Свидетельница произошедшего также описывается автором-повествователем довольно иронично:

”Вышла соседка подсудимого — баба в ситцевом халате, с причёской двадцатилетней давности, которую Инна помнила у матери” (Токарева 1987: 400).

”Свидетельница замолчала, устала на судью. Челюсть у неё слегка отвисла, а глазки стали круглые и удивлённые, как у медведика”. (там же.)

Из описания сцены суда мы можем заметить, что автор - повествователь иронизирует над всеми действующими лицами этой истории - над пострадавшим ”Березкой”, над обвиняемым ”Ромашкой”, над свидетелями. Трагическая история убийства истопника ”Березки” пронизана от начала до конца иронией.

На наш взгляд, главным в описании сцены суда являются не жертвы иронии, а объекты иронии. Мы считаем, что объектами иронии автора-повествователя, в данном случае, являются странность, бессмысленность, ущербность поведения людей. Отсутствие у них элементарных человеческих ценностей.

Ущербность поведения людей автор-повествователь иронизирует через образ жизни, который ведут жители деревни:

”- А потом днем я опять пришел к шестерке. Сел на лавку.
 - Зачем? - спросил судья.
 - Что ”зачем”? Сел или пришел?
 - Зачем пришел? - уточнил судья.
 - За бутылкой.
 - Так вы же уже взяли утром, - напомнил судья.
 ”Ромашка” посмотрел на судью, не понимая замечания.
 - Ну да, взял... - согласился он.

- Куда же вы ее дели?
- Так выпил... - удивился "Ромашка".
- С утра? - в свою очередь удивился судья.
- Ну да! - еще больше удивился "Ромашка", не понимая, чего тут можно не понять". (Токарева 1987: 398.)

или

- " - Я, значит, побежала утречком, набрала грибов в целлофановый мешок. Отварила в солёной водичке, скинула на дуршлаг. Собралась жарить с лучком. Говорю: "Вась, сбегай за бутылкой..."
- Опять бутылка! — возмутился судья. — Что вы все: бутылка да бутылка... Вы что, без бутылки жить не можете?". (Токарева 1987: 400).

или

- "Она действительно не помнила — зачем один заходил к другому? Может быть, поговорить об общем деле, все-таки они были коллеги. Истопники. Но скорее всего — за деньгами на бутылку". (Токарева 1987: 399.)

На первый взгляд может показаться, что сцена суда никаким образом не относится к остальному тексту, но, проанализировав объекты иронии глубже, мы можем предположить, что они непосредственно относятся и к главным героям текста - Инне и Адаму.

На наш взгляд, иронизируя странность, бессмысленность, ущербность поведения людей и отсутствие у них элементарных человеческих ценностей автор подвергает иронии также Инну и Адама, хоть они и не являются прямыми жертвами иронии автора. Наблюдая за процессом суда и слушая задействованных в нем лиц, Инна и Адам, сами того не понимая, в какой-то степени наблюдают за своим собственным поведением. Только в случае Инны и Адама, к примеру, ущербность поведения выражается не в бутылке и скверном характере, а в том, что оба ведут себя разрушительно. Адам по отношению к своей жене, а Инна по отношению к самой себе.

Ведь на самом деле, Инна не любила Адама, но призналась себе в этом только в конце рассказа:

- "Инна вдруг почувствовала замечательное спокойствие. Она поняла, что Адам и тот человек, которого она любила, были каким-то странным образом связаны между собой, как сообщающиеся сосуды. И присутствие в её жизни одного требовало присутствия другого. Когда один её унижал, то другой возвышал. Когда один её уничтожал, то другой спасал. А сейчас, когда один проехал мимо её жизни, исчезла необходимость спасаться и самоутвердиться. Значит, исчезла необходимость и в Адаме. Адам мог сочетаться только в паре, а самостоятельного значения он не имел". (Токарева 1987: 423.)

Важно также заметить, что голос автора-повествователя не всегда ясно отделен от голоса Инны или от голоса Адама. Иногда их голоса противоположны, а иногда очень близки, что в свою очередь доказывает сложность системы иронических соотношений и иерархий, а также является знаком сложного отношения автора-повествователя, как к Инне, так и к Адаму.

Считаем важным заметить тот факт, что повесть начинается с потока иронии, чуть ли не в каждом предложении мы можем наблюдать то или иное ироническое высказывание, но мы также можем заметить, что ближе к концу текста ирония стихает или даже совсем пропадает. Когда и Вадим и Инна понимают в конце повести, что им не суждено быть вместе, и когда оба обретают внутреннее спокойствие, то мы не наблюдаем в тексте иронии.

Мы также хотим обратить внимание на то, что автор неоднозначно оценивает героиню. Несмотря на иронию автора, все-таки кроме осуждения мы можем увидеть и сочувствие автора к Инне. В конце текста мы видим, что то, какой автор представлял нам Инну (хамкой, врушей, самоуверенной и беспощадной женщиной), по словам самой Инны, эти черты были для необходимости спастись и самоутвердиться. Иными словами, мы можем сказать, что героиня как бы сама признается, что она неполноценна, неустроена, но все еще есть надежда. В конце текста мы видим, что Инна как бы, наконец, увидела настоящую себя, ту, которой является на самом деле, и оставила позади ту выдуманную Инну:

”Зажёгся красный свет, и пешеходы двинулись через дорогу. Навстречу Инне шли люди разных возрастов и обличей, и среди всех бросалась в глаза яркая загорелая блондинка, похожая на финнку с этикетки плавленого сыра ”Виола”. Инна невольно обратила на неё внимание, потому что ”Виола” бросалась в глаза и очень сильно напоминала кого-то очень знакомого. ”На кого она похожа? — подумала Инна. — На меня”. ”Виола” шла прямо на Инну, не сводя с неё глаз до тех пор, пока Инна не сообразила, что это она сама отражается в зеркальной витрине магазина. Она шла себе навстречу и смотрела на себя как бы со стороны: вот идёт женщина неполных тридцати двух лет. Выглядит на своё. Не моложе. Но и не старше ни на минуту. Это не много — тридцать два года. И не мало. С какой стороны смотреть: на пенсию — рано. Вступать в комсомол — поздно. А жить и надеяться — в самый раз. И до тех пор, пока катится твой поезд, будет мелькать последний вагон надежды”. (Токарева 1987: 423.)

Как мы уже заметили в нашей теоретической части, в разделе 2.3, в своих рассказах Токарева всегда оставляет надежду, ее тексты не травматичные и не разрушительные. Выбранная нами повесть ”Старая собака” является именно такой - не травматичной и не разрушительной, кроме того, повесть оставляет надежду и веру, что все еще получится.

7. Способы текстовой реализации иронии в повести "Старая собака"

В нашей теоретической части, в разделе 4.6. мы описали способы текстовой реализации иронии, и подчеркнули их многообразие.

В этом разделе нашей аналитической работы мы рассмотрим, какими способами реализации иронии в тексте пользуется Виктория Токарева.

7.1 Ироническое сравнение и метафора

В начале нашей аналитической части мы упомянули, что главным средством создания иронии является ироническое сравнение, которое указывает на противоположность того или иного описываемого качества или же наоборот усиливает его. Мы также привели несколько примеров из текста, где явно можно увидеть данный способ реализации иронии:

"Инна была "немножко толстая", высокая крашеная блондинка. Волосы она красила югославской краской. Они были у неё голубоватые, блестящие, как у куклы из магазина "Лейпциг" ". (Токарева 1987: 384.)

Автор использует ироническое сравнение, сопоставляя внешний вид Инны с куклой. На наш взгляд, цель данного иронического сравнения - подчеркнуть неестественность внешнего вида Инны.

Внешний вид Инны критикуется автором также через ироническое сравнение героини с индийским грузчиком, подчеркивая тем самым все тот же внешний вид Инны, и акцентируя на его странности и неуместности:

"Одета Инна была в белые фирменные джинсы и белую рубашу из модной индийской марли, и в этом белом одеянии походила на индийского грузчика, с той только разницей, что индийские грузчики — худые брюнеты, а Инна — плотная блондинка" (Токарева 1987: 385).

Проанализировав повесть "Старая собака" более тщательно, мы заметили, что использование иронического сравнения, как способа создания иронии, повторяется в тексте довольно часто и преобладает над другими способами текстовой реализации иронии в тексте. Основываясь на примерах из текста, мы можем утверждать, что для Токаревой, именно иронические сравнения являются главным способом создания иронии в тексте "Старая собака":

”У него были неровные зубы, поэтому неровный язык, *как хребет звероящера*” [...] (Токарева 1987: 385).

”Одета была *как чучело* будто вышла не в столовую высокопоставленного санатория, а собралась в турпоход по болотистой местности” (там же).

”Дежуря в предродовой, она с трудом терпела своих рожениц, *трубящих как слоны, дышащих как загнанные лошади*” (Токарева 1987: 386).

”Он был и привлекателен, и отталкивающ одновременно. *Как свёкла — и сладкая, и пресная в одно и то же время*”. (Токарева 1987: 388.)

”— А где моя рыба? — спросил противный супермен. Он задал этот вопрос вообще. В никуда. *Как философ*”. (Токарева 1987: 389.)

” [...] отдыхающие выползали *как тараканы* [...]” (Токарева 1987: 390).

”У Адама в прежних портках зад выглядел *как чемодан* [...]” (Токарева 1987: 394).

”И все это время у Адама было чувство, *будто идёт через контрольный пост с фальшивыми документами*” (Токарева 1987: 395).

”Но Адам сидел *как истукан* [...]” (Токарева 1987: 396).

” [...] и пережидали кино от начала до конца, *как пережидают беседу с занудливым собеседником*” (там же).

”Зал зашумел, заволновался, *как рожь на ветру*” (Токарева 1987: 399).

”Их отношения последнее время *были похожи на боксёрский матч* — кто кому сильнее врежет. С той разницей, что в боксе сохраняются правила игры, а они без правил, в запрещённые места”. (Токарева 1987: 409-410.)

”Привык я к тебе, *как собака к палке*” (Токарева 1987: 417).

” [...] чтобы ею забивали недостающие участки в жизни. *Как чучело наклея*”. (Токарева 1987: 419.)

”И вдруг она поймала себя на том, что кружит, *как лошадь в шахте*” (Токарева 1987: 420).

”Во всех случаях он возвращался домой, *как самолёт на аэродром*” (там же).

”Номер состоял только из чётных чисел, легко запоминался, *был прост и ясен, как Адам*” (там же).

Еще одним способом, схожим, в какой-то степени, с ироническим сравнением является метафора, строящаяся на принципе перенесения свойств одного предмета на другой по принципу их сходства. В нашей теоретической части мы уже подчеркнули, что в текстах Токаревой метафор довольно много. Повесть ”Старая собака” не является исключением.

Именно метафора является еще одним средством, которое Токарева часто использует в тексте:

”Как правило, Инна *находилась в состоянии активной обороны*, потому что не хотела быть случайной ни в чьей жизни” (Токарева 1987: 396).

”*Повисла пауза*” (Токарева 1987: 400).

” [...] прикрикивал Адам низковатым *скрипучим голосом*” (Токарева 1987: 406).

”Ещё было решено, что *вить гнездо* они начнут после того, как Адам разведётся с женой и официально распишется с Инной” (Токарева 1987: 408).

” [...] и в этой бесконечности *сердце набухало болью* [...]” (Токарева 1987: 408-409).

”А Инна стояла — побеждённая и глухая от *навалившейся пустоты*” (Токарева 1987: 410).

” [...] и при этом *надевала выражение* [...]” (Токарева 1987: 412).

”Райка *всхлопнула ресницами, и уголки её губ летуче вспорхнули вверх*” (Токарева 1987: 413).

”Райка и Светлана *стали чирикать* какие-то светские сплетни [...]” (Токарева 1987: 414).

Как мы можем заметить, для реализации иронии в тексте, Токарева довольно много использует метафоры и иронические сравнения, которые, на наш взгляд, преобладают над другими способами.

7.2 Грамматические и морфологические средства

В нашей теоретической части, мы также выявили, что для выражения иронии помимо других способов, также применяются грамматические и морфологические средства. Ирония может быть выражена через употребление эмоционально - экспрессивных слов, имеющих уменьшительно-ласкательные суффиксы.

В повести ”Старая собака” данный способ текстовой реализации иронии является довольно важным в описании героев сцены суда. В нашей аналитической части, мы уже частично упомянули наличие данного способа через анализ прозвищ героев ”Ромашка” и ”Березка”, отметив, что несмотря на агрессивность обоих героев и последовавшее из этого убийство,

автор-повествователь на протяжении сцены суда, называет обоих истопников уменьшительно-ласкательными прозвищами используя суффикс *-ка-*.

Кроме уменьшительно-ласкательного суффикса *-ка-*, с целью создания иронии, Токарева также использует суффиксы *-к-* и *-ик-*:

”Свидетельница замолчала, устала на судью. Челюсть у неё слегка отвисла, а *глазки* стали круглые и удивлённые, как у *медведика*”. (Токарева 1987: 400.)

В данном примере, уменьшительно-ласкательные суффиксы употребляются автором с целью показать негативное отношение к свидетельнице, подчеркнуть ее мелочность и нерелевантность.

Как это видно из примера, с помощью уменьшительно-ласкательных суффиксов, в качестве способа образования иронии, в тексте образуется оценочное отношение по отношению к кому-то или чему-то.

7.3 Антифразис и парафраз

Еще одним средством создания иронии в тексте ”Старая собака”, которым пользуется Токарева, является антифразис. Как мы уже заключили в нашей теоретической части, антифразис означает употребление слова или словосочетания в противоположном смысле. Антифразис часто строится на контрасте значения определенного слова или выражения со смыслом всего высказывания. (Розсоха 2010: 128.)

Токарева использует антифразис в тексте довольно часто:

”Тот человек, которого она любила и на которого рассчитывала, очень *симпатично слинял*, сославшись на объективные причины” (Токарева 1987: 384).

”Одета Инна была в белые фирменные джинсы и белую рубашу из *модной индийской марли* [...]” (Токарева 1987: 385).

”Сейчас волосы были тщательно покрашены и промыты и *существовали в причёске под названием «помоталка»*” (там же).

”Она постоянно улыбалась, хотела понравиться Инне, чтобы та, *не дай бог, не украла её счастье в виде завязавшего алкоголика с ребристым языком*” (там же).

”Чувствовалось, что его род пришёл к окончательному биологическому упадку, и запретить ему дальше размножаться, *в интересах охраны природы*” (Токарева 1987: 397).

Кроме уже выше указанных способов, считаем важным упомянуть еще один - парафраз. На наш взгляд, парафраз тесно связан с антифразисом, только в более расширенном смысле. Если антифразис строится на контрасте значения определенного слова или выражения со смыслом всего высказывания, то парафраз строится на изложении всего текста с точки зрения пересказывающего, что в свою очередь предает тексту новое толкование.

На наш взгляд, именно сцена суда построена на употреблении автором парафраза. Эта ситуация известна читателю только через ироническое описание автора-повествователя. Иными словами, автор-повествователь пересказывает читателю серьезную ситуацию суда над убийцей через свое ироничное изложение, тем самым выходя за допустимые рамки интерпретационной сферы реальной ситуации.

7.4 ”Старая собака” - смысл ключевого для повести иронического сравнения

В процессе рассмотрения способов текстовой реализации иронии в повести ”Старая собака”, мы заметили, что из всех перечисленных способов в повести преобладают иронические сравнения. Считаем важным обратить особое внимание на ироническое сравнение героев с собакой. Это сравнение повторяется особенно часто.

Это ироническое сравнение использует Инна, сравнивая Адама с собакой:

”Инна понимала это и догадывалась, что если она скажет: ”Адам!” — и бросит палку в кусты, он тут же помчится со всех ног, путаясь в ногах, и принесёт ей эту палку в зубах, и, приподняв лицо, будет ждать, что ему дадут кусочек сахару или погладят по щеке” (Токарева 1987: 409).

”Инна внимательно посмотрела на Адама и вдруг увидела, что они похожи со своей собакой: та же седая желтизна, то же выражение естественности на длинном лице. И то же упрямство. Чем бы их желания ни были продиктованы, пусть даже самыми благородными намерениями, но они всегда делали так, как хотели, — и Радда, и Адам. Эта собачья преданность была, прежде всего, преданностью себе”. (Токарева 1987: 407.)

То же ироническое сравнение использует и Адам по отношению к своей жене Светлане:

”Светлана мирилась с односторонностью и, сталкиваясь со злом, только удивлялась и недоумевала. Как Радда. У них были одинаковые характеры”.
(Токарева 1987: 412.)

То, что автор сравнивает Инну с собакой, мы видим не через прямое ироническое сравнение, а через описание отношений Инны с человеком, которого она любила.

Сравнение с собакой, тем более, со старой собакой, конечно, иронически снижающее. Но одновременно мы видим, что во всех трех случаях в этом сравнении содержится позитивный момент. И в Адаме, и в Светлане это сравнение акцентирует такие человеческие качества как преданность, благородство, нравственность. Что-то подобное можно в конце концов найти и в характере Инны.

Автором создается идея жалости и милосердия к жертвам иронии, и в связи с этим, ирония не выполняет разрушительную функцию. Именно фактор нетравматичности и неразрушительной иронии является идеей рассказов Токаревой.

Основываясь на этом, мы можем еще раз утвердить, что с одной стороны, творчество Токаревой можно отнести к ”женской” прозе, с другой стороны, можно полагать, что в ее повествовании присутствуют детали ”розового романа”. Ведь для Токаревой характерны юмор и ирония, что вовсе не характерно для розового романа, но тот тип иронии Токаревой, о котором мы пишем, не часто встречается и в женской прозе с ее травматической серьезностью. Эта особенность стиля писательницы позволяет нам еще раз подчеркнуть двойственность качества прозы Токаревой.

8. Заключение

Целью нашей дипломной работы являлось исследование иронии на примере повести Виктории Токаревой "Старая собака", так как, с точки зрения большинства критиков и исследователей, именно ирония - самый важный отличительный признак текстов писательницы и, следовательно, через изучение способов выражения иронии мы можем понять своеобразие ее творчества.

Прежде чем перейти к анализу текста повести, мы считали необходимым представить и рассмотреть различные подходы к изучению феномена иронии и таким образом рассмотреть понятие иронии с теоретической точки зрения, создав при этом историко-контекстуальную и теоретическую рамку для аналитической части нашей работы. Основываясь на наших теоретических выводах, мы в аналитической части работы ставили целью проанализировать способы реализации иронии в повести В. Токаревой "Старая собака", и с помощью анализа выбранного нами текста показать, что иронический стиль Токаревой не является односложным.

В нашей работе мы представили Викторию Токареву и ее творчество, а также кратко описали сюжет повести "Старая собака", которую мы использовали в качестве примера в аналитической части нашей дипломной работы.

В ходе нашей работы мы обнаружили, что творчеству Токаревой свойственна некая двойственность. Определяя, опираясь на научные и критические работы, место писательницы в современном литературном процессе, мы пришли к выводу, что Токарева соединяет в своем творчестве как черты направления "женской" прозы так и некоторые признаки "розового романа". Характерной особенностью стиля Токаревой является юмор и ирония. Но как мы определили, ирония обычно отсутствует в розовом романе, а тот тип иронии, который характерен для Токаревой, не часто встречается в женской прозе, что в свою очередь влияет на особенности иронического повествования писательницы. Мы заключили, что ирония Токаревой не разрушительна и ее тексты оставляют читателю надежду и веру.

В нашей работе, мы также дали дефиницию термину "ирония", и рассмотрели основные исторические интерпретации понятия, что дало нам основания утверждать, что содержание термина, техника и функции иронии менялись в зависимости от исторического времени.

Ирония понималась и как риторический прием, и как стилистический прием, а также как способ мировоззрения.

Кроме этого, мы представили и современные подходы к изучению иронии. В связи с этим мы рассмотрели иронию как "готовый инструмент" и как "дискурсивный эффект", представили и изучили главные принципы построения иронического высказывания, определили роль контекста в интерпретации иронии, посмотрели, как соотносятся внешнее и внутреннее значение иронического высказывания, а также рассмотрели способы реализации иронии в тексте. На основе этого, мы определили, что ироническое высказывание включает в себя как буквальное, так и подразумеваемое значение. Кроме того, в ироническом высказывании присутствуют и определенные языковые конструкции для достижения иронического эффекта. В связи с этим, ирония понимается и как коммуникативный процесс и как инструментальный подход (подход к иронии как к тропу). Мы также определили, что, если подходить к иронии как к коммуникативному процессу, важно учитывать, что этот процесс строится на переплетении пяти компонентов, из которых ироник (автор) и адресат принимают активное участие в создании иронии, поскольку появление иронии в равной степени зависит как от интенции ироника, так и от интерпретации иронического высказывания адресатом. На примере повести Токаревой "Старая собака" мы нашли и проанализировали главные компоненты, используемые в процессе создания иронии в тексте.

В нашей дипломной работе при изучении подходов к изучению иронии, мы также рассмотрели иронию как троп, и исследовали текстовые реализации иронии в повести "Старая собака". Мы определили, что существует множество средств создания иронии в тексте и попытались найти именно те способы реализации иронии, которые характерны для Токаревой.

В нашей работе мы также определили, что контекст играет важную роль в интерпретации иронии, и он может быть как внутренним, так и внешним. Мы определили, что внутренний контекст понимается как вербальная составляющая высказывания, содержащая сигналы несовпадения значения высказывания со значением говорящего. Внешний же контекст представляет собой ситуацию, в которой и говорящий и адресат и объект иронии принимают участие. Когда внутренний контекст имеет минимальное количество сигналов, основной опорой для интерпретации высказывания как иронического становится внешний контекст.

В дипломной работой мы не только изучили феномен иронии и его особенности, но также ближе познакомились с творчеством Токаревой и узнали, в чем именно состоит своеобразие

ее прозы и почему ее творчество пользуется популярностью уже в течение не одного десятка лет.

На наш взгляд, было бы интересно рассмотреть специфику иронии Токаревой в сравнении с иронией другой представительницы жанра. Думаем, что через сравнение, можно узнать, какие оттенки ирония может принимать в ином контексте, что в свою очередь помогло бы лучше понять как феномен иронии, так и те черты прозы Токаревой, которые, возможно, остались не акцентированными в данной работе.

Список источников

- Bartlett, Rosamund 1998. *Reference guide to Russian literature*. Viktoriia Samoilovna Tokareva. Ed. by Neil Cornwell. Fitzroy Dearborn Publishers: Chicago, p. 801-803.
- Chapple, Richard 1993. *Fruits of her plume: essays on contemporary Russian women's culture*. Happy never after: the work of Viktoriia Tokareva and glasnost. Ed. by H. Gosילו. M.E. Sharpe: New York, p. 185-203.
- Hutcheon, Linda 2005. *Irony's edge. The theory and politics of irony*. Routledge: New York.
- McLaughlin, Singrid 1994. *Dictionary of Russian women writers*. Tokareva Viktoriia Samoilovna. Ed. by M. Ledkovsky, C. Rosenthal and M. Zirin. Greenwood Press: Westport, p. 649-651.
- Rahtu, Toini 2006. *Sekä että: Ironia koherenssina ja inkoherenssina*. Suomalaisen kirjallisuuden seura: Helsinki, s. 45-52.
- Абашева М.П., Воробьева Н.В. 2007. *Русская женская проза на рубеже XX-XXI веков*. Пермь: Перм. гос. пед. ун-т.
- Колядич, Т.М. 2005. Тенденции развития современной "женской" прозы. *Русская проза конца XX века*. Москва: Академия, с. 164-184.
- Лескина С.В. 2009. Вестник Башкирского университета. Том 14. №3. с. 797-800.
- Пивоев, В.М. 2000. *Ирония как феномен культуры*. Петрозаводск: ПГУ.
- Розсоха, А.В. 2010. Ирония: история изучения и способы текстовой реализации. *Коммуникация в современном мире. Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. № 2 (189), с. 125-130.
- Савкина И.Л. 1996. Преображение: Русский феминистский журнал. № 4. с. 62-67.
- Смирнов А.С. 2004. *Романтическая ирония в русской литературе первой половины XIX века и творчество Н.В. Гоголя*. Гродно: Министерство образования Республики Беларусь.
- Трофимова Е.М. 1998. Женская литература и книгоиздание в современной России. *Общественные науки и современность*. №5. с. 147-156.
- Шилихина, К.М. 2008. Роль контекста в интерпретации иронии. *Лингвистика и межкультурная коммуникация*. Вестник ВГУ, № 2, с. 10-15.
- Черняк, М.А. 2004. *Современная русская литература*. СПб, Москва: ААГА; ФОРУМ, с. 161-187.
- Черняк, М.А. 2005. *Феномен массовой литературы XX века*. СПб: РГПУ им. А.И. Герцена, с. 214-237.

Словари:

Инджиев, А.А. 2007. Словарь литературоведческих терминов для выпускников и абитуриентов. Изд. 1-е, Ростов на Дону: Феникс.

Русский язык энциклопедия 1997. Гл. ред. Ю.Н. Караулов. Изд. 2-е. Москва: Большая Российская энциклопедия.

Художественная литература:

Токарева, Виктория 1987. Летающие качели. Ничего особенного. *Повести и рассказы*. Москва: Советский писатель. с. 4 – 592.

Материалы, опубликованные в Интернете:

McLaughlin, Singrid 1989. *Soviet women. Contemporary Soviet Women Writers*.
<<http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/cws/issue/view/523/showToc>>.
[Просмотрен 8.10.2010]

Вайштейн, О. 1997. *Розовый роман как машина желаний*.
<http://www.situation.ru/app/j_art_735.htm>.
[Просмотрен 14.10.2010]

Глебова С. 2010. *Дамский роман*.
<<http://www.aif.ru/health/article/34547>>.
[Просмотрен 29.10.2010]

Попова, И.М., Любезная, Е.В. 2008. *Феномен современной "женской прозы"*.
<http://vestnik.tstu.ru/rus/t_14/pdf/14_4_025.pdf>.
[Просмотрен 12.4.2010]

Третьякова, Е.Ю. 2006. *Ирония в структуре художественного текста*.
<<http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=443&level1=main&level2=articles>>
[Просмотрен 8.11.2010]

Шилихина, К.М. 2008. *Современные теории вербальной иронии: основные проблемы*.
<<http://tpl1999.narod.ru/WEBLSE2008/ShilikhinaLSE2008.html>>
[Просмотрен 8.9.2010]