
ОСОБЕННОСТИ ВЫРАЖЕНИЯ СПОСОБОВ АРГУМЕНТАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ

И.М. Попова, Е.В. Любезная

Кафедра русской филологии
Тамбовский государственный технический университет
ул. Советская, 106, Тамбов, Россия, 392000

В статье рассматриваются особенности аргументации в художественном тексте на примере творчества Татьяны Толстой, включавшей в свои произведения символическую аргументацию.

Писателем используются различные способы аргументации и в художественной публицистике, где преобладает в основном четыре способа построения аргументации: описание, экспрессив, оценка и оректив. Во всех этих случаях выражение убеждения является результатом синтеза названных способов аргументации.

Ключевые слова: аргументация в художественном тексте, прием «трансформера», экспрессив, оценочная аргументация, оректив.

Татьяна Толстая — создатель особых авторских жанров, соединяющих художественный и публицистический дискурсы. Известно, что аргументация — это приведение доводов с целью изменения убеждений оппонентов или утвердившейся в обществе точки зрения. Аргументация всегда обращается к разуму человека, который способен принять или опровергнуть аргументы. Г. Джонстон — американский специалист в области теории убеждения — считал аргументацию всепроникающей чертой человеческой жизни.

Оригинальность способа выражения оценочной аргументации посредством приема «трансформации вещи» свойственного художественной публицистике Татьяны Толстой, в своих научных трудах исследовала Е.В. Любезная [1], подчеркивая, что художественным рассказам Т.Н. Толстой присуще такое публицистическое качество, как «разряженная сюжетность». Событийное начало в произведениях Т.Н. Толстой ослаблено, поскольку в их сюжетно-композиционной структуре активизируется начало оценочное экспрессивное и орективное одновременно. Проявляется оно преимущественно через субъектную форму повествования, реже через специального рассказчика.

Эссе и рассказы писательницы строятся как смена эмоциональных состояний, оценок, переживаний героев, поскольку излюбленный персонаж — «маленький человек» — у Т.Н. Толстой не может сам выразить страдание своей «корчащейся души»: у него отсутствует самоанализ и рефлексия, а значит основная оценочная аргументация принадлежит повествователю, причем преобладают возвышенно-лирическая или скрыто-ироническая аргументация, направленная на оценку тех или иных явлений действительности.

Заменяя строго объективное авторское повествование фразами с субъективными и эмоционально маркированными речевыми фигурами, автор придает своей прозе сквозную лирическую метафорическую окрашенность. Огромное значение в структурно-композиционном плане имеют многочисленные детали-намёки, ко-

торые выступают как средство выражения аргументации автора («Белые стены», «Живой труп», «Лилит», «Ножки», «Неугодные лица», «90-60-90», «Бедный Йорик» и др).

В творчестве Татьяны Толстой, в частности, проблема исторического прогресса воплощается с помощью оригинального приема: показа трансформации вещи-символа во времени. Этот прием аргументации мы назовем для краткости рабочим термином «трансформер». Показывая изменение какого-либо предмета быта (обои, машинка Зингер, корсет) или определенной детали одежды (линия талии на платье, шляпка, туфли, чулки) в разные исторические эпохи, писательница символически передает существенные черты исторического развития российского общества, аргументируя свое отношение к ним как к трагическим.

В рассказе «Йорик», например, такой способ аргументации дан через описание изменений частички китового уса от корсета бабушки Наталии Васильевны, вызвавшего в памяти героини, от лица которой ведется повествование, виртуальный образ нескольких эпох российской истории.

«Как череп Йорика, найденный гробокопателями в шекспировском „Гамлете“ и ожививший в памяти поколений образ этого простого человека, так и „маленькие трупички вещей, ракушки затонувших островов“, найденные девочкой в круглой жестянке из-под консервов, возродили осознание трагичности исторического пути личности, семьи, народа России в XX веке» [1].

Способом оценочной аргументации трагизма русской истории становится и другой трансформер — машинка «Зингер»: «Машинка Зингер, на которой так долго никто не шил, что она понемножку стала растворяться в комнатном воздухе, истончаться в собственную тень, да так и пропала, а ведь была красавицей: черная, с упоительно тонкой талией, с четко-золотым сфинксом, напечатанном на плече, с золотым колесом, с черным сырмятным приводным ремешочком, со стальным, опасно-зубастым провалом куда-то вглубь» [2].

Описанный трансформер символизирует утрату женственности в суровых условиях революционных катаклизмов. Глагол «вращаться» наглядно аргументирует драму жизни интеллигенции России, поскольку употреблен не только в смысле «танцевать», «выходить в свет», поскольку до революции юная бабушка, «стройная и маленькая декадентская Афродита с тяжелым узлом темно-золотистых волос, шурша шелками и дыша французскими духами и модными норвежскими туманами», гордо проходила анфиладами дворца [2. С. 348]. Важнее другой смысл глагола «вращаться» — «пытаться приспособиться ко времени, к общественным переменам».

Аргументация выпадения из привычной жизни такова. Долго «вращалось», но остановилось колесо в бабушкиной машинке Зингер. Не могла «вращаться» в свете без модного корсета юная бабушка: «Сейчас, Наталья Васильевна, без прямой планшетки вращаться нельзя», — эти слова портнихи «устыдили» красавицу, и она сшила себе корсет. «Бабушка благополучно вращалась, нося под грудью, или на талии, осколки морей, частички нежной серо-розовой пасты» [2. С. 348]. После революции героиня «вращалась» уже для того, чтобы спасти жизнь свою

и своих детей: «Она неосторожно полюбила, вышла замуж, и началась война, а потом революция, и она родила папу, — в день, когда строчил пулемет из тумана — и волновалась, и забаррикадировала матовое стекло ванной, и бежала на юг, и ела виноград, а потом опять застрочил пулемет, и она бежала на последнем пароходе из виноградной, богемной Одессы, и добралась до Марсея, а потом до Парижа, и голодала, и бедствовала, и унижалась, и сама теперь шила богатым, и ползала на коленках вокруг их юбок... и отчаялась» [2. С. 348].

других условиях. Много чего тут вращалось. Чтобы пересказать жизнь, нужна жизнь, пропустим это. Потом как-нибудь» [2. С. 349].

Оценочная аргументация в тексте переносится с описания судьбы бабушки в сталинские времена на рассказ о китах, заменяется многозначительной «фигурой умолчания», «не затрагивающий политики». Автор явно пересиливает себя: «Я, собственно, думаю про кита, поскольку про дальнейшую жизнь бабушки говорить слишком опасно» [2. С. 350].

Сообразно этому обстоятельству вводится сугубо научная логическая аргументация, даются документальные выписки о китах. Т.Н. Толстая как будто обобщает судьбу бабушки Наталии Васильевны до судьбы народа и утверждает вечную память о ней, называя всех и бабушек и китов «бедными Йориками»: «Наш бедный Йорик рыбы не ел, рыбаков не обижал, прожил жизнь светлую и короткую — нет, нет, долгую, долгую жизнь, она длится и посеячас, она будет длиться, пока из жестянки на дребезжащем подоконнике чьи-то неуверенные, задумчивые пальцы будут вылавливать и отпускать молчаливые чудесные черепки времени» [2. С. 349—350].

Вещь (машинка «Зингер», ус кита) в «Бедном Йорике» стала ярким аргументом необходимости исторической памяти, оказалась той незыблемой основой, на которой стоит, «как на трех китах», бесконечно изменяющийся во времени мир.

В эссе «Лилит» Т. Толстую тоже интересует судьба женщины в XX столетии. «Они смотрят на воду, они сидят у воды, они сами — вода, эти женщины начала века», — пишет Т.Н. Толстая, объясняя, что женщина — это всегда первооснова бытия — вода и соль жизни: «Они сидят на морском берегу, на всех морских берегах нескончаемой, прерывистой белой полосой, словно рассыпали соль» [3. С. 92]. Мир «уловлен» женщиной только тогда, когда она воспета и поставлена на пьедестал. Аргументом женского могущества в произведении становится шляпа с кисейей и вуалями: «Женщина начала века несет весь мир на голове — весь мир мечты на проволочном каркасе, обмотанном муслином, — и ей не тяжело» [3. С. 94].

Автор аргументирует, что, пройдя через испытания жестким временем, женственность сдала свои главенствующие позиции, о чем говорит трансформация женской шляпки. В годы гражданской войны «на маленькой головке, словно память о фронтовой канонаде — скупая шляпка-грибок, подобие немецкой каски... Под такой каской хорошо затаиться, хорошо думать, что делать дальше, если сама ничего не видишь». Дама превращается в «монмартрского вампирчика», в «сирену петроградских трактиров», в «призрак с пустыми глазами» [3. С. 96].

Женщина тридцатых годов обретает только декларированную свободу, в то время как страна потеряла свободу даже внутриличностную. Это отразилось в но-

вой форме шляпки-берета: «Хочешь — сдвинь его на затылок, хочешь — спусти на один глаз, притворись загадочной, но сделай вид, что еще не прозрела» [3. С. 96—97]. Можно курить, распушить волосы: «Ветер дует в спину, ветер разметал старые империи Европы и Азии, то ли еще будет!» [3. С. 97].

Сороковые военные годы символизирует шляпа — «таблетка с дымкой вуали, крупной, редкой, не скрывающей глаз, случись им быть заплаканными... Вот вам о чем думалось в тиши каземата» [4. С. 279]. Личное поглощается общественным.

Приход «капрона» и «каблука» — это тоже аргументация свободы 1960 годов, отражающая вечное стремление ввысь: «Те, кто летал во сне, знают, что крылья — в ногах, недаром же у Гермеса крылатые сандалии. Подняться вверх, оторваться от земного притяжения, воспарить — не это ли заставляет нас втискиваться в неудобный, противоестественный, в природе не встречающийся, костоломный предмет: туфли на шпильке» [4. С. 281].

Ироническая аргументация Толстой низводит с пьедестала политику, доказывая, что власть всегда принадлежит женщине. Туфли стали символическим аргументом женственности, а любые их дефекты, настоящие или воображаемые, по словам Т.Н. Толстой, выросли «в проблему тревожней, чем Карибский кризис» [4. С. 279].

Автор эссе теперь сопоставляя общегосударственное и личное, отдает приоритет последнему: «Подвиг Мересьева впечатляет, но мы добровольно, буднично совершаем этот подвиг годами!» Так происходит потому, что женщина знает, что «от высоты каблука зависит абсолютно все: посадка плеч и изгиб шеи, блеск глаз и улыбка; долгая, долгая, счастливая жизнь, что лебедь в шлепанцах невозможен, леди в чунях — противоестественна, ангел в валенках — немислим» [4. С. 281—282].

Эпоха шестидесятых аргументируется как краткий этап внутренней свободы, стремления личности к поиску своей истинной сути через сугубо личное, через символику трансформации женских вещей. Последующие же времена — это только следствие «оттепели шестидесятых»: «Пусть каблук то и дело выходит из моды, все равно страсть к полету сильнее. Котурны, танкетки, „платформы“ — неважно, главное — приподняться над земным прахом. И даже если никто не посмотрит, никто не оценит, если умный Шерлок Холмс ушел в свои клубы опиума, как современный принц безвозвратно, не попрощавшись, уходит в Интернет... мы все равно приподнимаемся и летим...» [4. С. 282].

В эссе «Ножки» вновь трансформер («чулки простые, коричневые», «пыльные сандалики», превращающиеся в «капрон» и «туфли на шпильке») становится знаком смены эпох: от послевоенной нищеты к времени, когда «в шестидесятые годы ветер оттепели принес в школы «новый разврат» — капрон. Почти совершенно голые ноги, стыд и красота» [4. С. 278]. Затем смена «шпилек» на «омерзительные» стильные ботинки с заклепками в эссе «Ножки», постепенное «отмирание» дамской шляпки в эссе «Лилит», исчезновение женского корсета в рассказе «Йоррик», перенос линии талии в «90-60-90» служат оценочной аргументацией постепенной утраты исконно женственного, извращения изначальной человеческой су-

ти, уродливой трансформации природного, произошедшее в процессе исторического развития людского сообщества. Логическая аргументация такова: «Настоящая леди, Ватсон, узнается по обуви. Мы не можем ждать милости ни от природы, ни от государства, запершего вожделенные туфли на высоченных каблуках в валютные „Березки“, да еще и наглухо завесившего окна подолами занавесок, чтобы больше желалось, глубже вздыхалось, волшебнее представлялось» [4. С. 280].

Прием трансформации вещи в эссе «90-60-90» (изменение взгляда на женскую талию как на эталон красоты) является оценочной аргументацией, а именно: мода на узкую талию выступает в качестве знака определенной эпохи, а изменение ее размера свидетельствует об исторических социальных переменах.

Необходимо отметить, что оценочная аргументация в эссе «90-60-90» реализуется с такими же художественными целями, как и в других произведениях (придание наглядности, эмоциональность и неоднозначность описываемым явлениям с помощью иронического модуса).

Те же приемы символической аргументации эффектно применяются в эссе «Белые стены», «Частная годовщина» и «Неугодные лица», где они используются как художественные средства, воссоздающие позицию автора-публициста по поводу разрыва корневых связей с историческим прошлым.

Философско-политическое эссе «Белые стены» посвящено актуальной для постсоветской эпохи проблеме «манкуртизма», речь идет об особой форме потери исторической памяти, которая приводит к рабскому мировосприятию и полной духовной деградации. В произведении ставится проблема смысла жизни, высветленная автором как антиномия «доброй, вечной» памяти или безумного беспамятства. Как будто в противовес всеобщему процессу современного «обеспамятования», автор эссе настойчиво расставляет точные даты в своих детских и юношеских воспоминаниях.

«Я» в статье «Белые стены» — пассивное, созерцающее и сожалеющее об утерянном прошлом начало, а «мы» — начало активное, разрушительное: «Мы — это временщики, съемщики» [3. С. 17] уничтожили все до стерильной белизны: «Мы выскребли все: и белые по лиловому розы, и кровавых собак, и клубы морозного дыхания в очереди к сыну инспектора народных училищ, и ряды завтрашних инвалидов и смертников, доверчиво, за неделю до увечья или смерти накупивших круглых жестяных банок шарлатанского «Усатина» в расчете на любовь и счастье, подобно аптекарю Янсону, запасшему много валенок для будущих, уже не понадобившихся ног» [3. С. 21].

Этапы процесса уничтожения памяти, которая есть «недопустимое, невозвратимое» [3. С. 24] показаны параллельно в двух видах хронотопа: бытовое реальное время и время, «оставившее после себя микрон воздушной прокладки между напластованиями истории, между тектоническими плитами чьих-то горестей» [3. С. 20]. Первое время — точное, явное, датированное, второе — спрятанное в обрывках старых газет, наклеенных на стены, хранящееся только в символических расцветках и рисунках обоев.

Аргументом к реальности в произведении Т.Н. Толстой является бинарная антиномическая символика цвета. Белый цвет в тексте «Белых стен» несет семантику

забвения, пустоты. Цвет зеленый — это живая, текущая жизнь. Аргументом величия дореволюционной России является «рекламой» периода Первой мировой войны, содержащей сведения о многомиллионных жертвах и о бурно развивающейся капиталистической державе, которой была в то время Россия: «После братских могил, из-под могил, могил, могил, могил проглянули газеты с офицерами-белогвардейцами, затем обрывки „с траурной очередью к Ильичу“» [3. С. 21—22].

За ними шли газеты сталинского времени с лозунгами типа: «Народ требует казни кровавых зиновьевско-бухаринских собак», затем — газеты с информацией о праздничном салюте в честь освобождения Орла и Белгорода. Потом информация совсем исчезла даже со стен. Послевоенные годы символизирует лишь «коричнево-красная, густо записанная кленовыми листьями» палитра тревожных красок. Хрущевская оттепель несет цвета надежды на расцвет жизни: «лиловые обои с выпуклыми белыми розами». Но уже следующий слой — обои «серовато-весенние с плакучими березовыми сержками» — говорят о несбывшихся и вновь возникающих надеждах брежневского времени. Затем идут «рябые обои» неопределенности и безвременья. В них сочетается белый цвет забвения с синими проблесками неба. Их сменяют «белые в зеленую шашечку» — символ «квадратной» постмодернистской эпохи, когда люди окончательно отказываются от своего природного естества, «теряют гармонию естественных плавных линий», не ощущают нераздельности духовного и телесного.

Знаменательно, что «заготовленные для наклейки дворцовые обои с зелеными веночками по белому полю» не подошли к стенам янсоновского дома. Их тоже уничтожили, сделав стены совершенно белыми. Этим символом «пустоты» Татьяна Толстая аргументирует неостановимость процесса разрушения: «Начав рвать и мять, мы все рвали и мяти слои времени, ломкие, как старые проклеенные газеты; ломкие, как слои времени; начав рвать, мы уже не могли остановиться...» [3. С. 20]. Автор убеждает, что воссоздать разрушенное в первозданности уже невозможно: «дворцовые обои» превратили бы дачу Янсона в „сарай в цветочках. Собачью будку“ [6, С. 22]. Этот довод применим и в целом к России: обклеенная «ошибочным, виньеточным, совершенно случайным и непредусмотренным узором и позором... демократически-нейтральным, ко всему равнодушным» не может уже иметь «дворцовый», имперский, «европейский» вид [3. С. 22—23].

Логический вывод таков: остается только начать все с белого листа: «И в городе, у себя дома, каждый сделает то же самое. Белое — это просто и благородно... Белые стены. Белые обои... шарах — и чисто. Все сейчас так делают. — И я так сделаю. — И я. — И я тоже. Мне нравится белое! Начать жизнь сначала! Не сдаваться!» [3. С. 23].

И хотя «запрещенное прошлое» «выходит вон» навсегда, и хотя «съемщики дачи» благодаря ему узнали скрытое аптекарем Янсоном под обоями спальни «недопустимое, невозвратимое», следует допущение: нужно начать новый отсчет времени, не повторяя прежних ошибок, покрывая гармоничными рисунками «белые стены» своего исторического дома — России.

Таким образом, выявив сходную функциональность оригинального способа толстовской аргументации посредством приема «трансформера» в художествен-

ной прозе и публицистике Татьяны Толстой, можно прийти к выводу, что этот вид оценочной аргументации писательницы обращен не столько к разуму читателя, сколько к его эмоциям; к воображению, чувству юмора, его национальному самосознанию, которые на самом деле являются способом достаточной аргументации в художественном тексте. Такой способ аргументации может быть назван символическим, поскольку строится на символизации вещи, претерпевающей историческую трансформацию во времени и знаменующую собой изменение общественных ценностей, традиций, духовности человека.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Любезная Е.В. Авторские жанры в художественной публицистике и прозе Татьяны Толстой: Дисс. ... канд. филол. наук. — Тамбов, 2006. [*Lyubeznaya E.V. Avtorskie zhanry v khudozhestvennoj publicistike i proze Tatyany Tolstoj: Diss. ... kand. filol. nauk. — Tambov, 2006.*]
- [2] Толстая Т.Н. Ночь: рассказы. — М.: Подкова, 2002. [*Tolstaya T.N. Noch: rassказы. — M.: Podkova, 2002.*]
- [3] Толстая Т.Н. День. Личное. — М.: Эксмо, 2003. [*Tolstaya T.N. Den. Lichnoe. — M.: Eksmo, 2003.*]
- [4] Толстая Т.Н. Двое: разное. — М.: Подкова, 2002. [*Tolstaya T.N. Dvoe: raznoe. — M.: Podkova, 2002.*]

WAYS OF ARTISTIC ARGUMENTATION IN THE ARTISTIC CREATIVITY OF TATIANA TOLSTAYA

I.M. Popova, E.V. Lubeznaya

The Chair of the Russian Philological
Tambov State Technical University
Sovetskaya str., 106, Tambov, Russia, 392000

The article deals with the peculiarities of argumentation in the artistic texts of Tatiana Tolstaya's creative work including her symbolic argumentation.

The writer uses different ways of argumentation in artistic social and political essays where four techniques of argumentation such as description, expressiveness, evaluation and orrectic means dominate in the text. In all these cases the combination of the above mentioned ways of argumentation result in expressing conviction.

Key words: argumentation in an artistic text, a "transformer" method, an expressive, assessing argumentation, an orrective.