



Приемы аргументации в публицистическом тексте (На материале эссеистики Татьяны Толстой)

Аннотация. Доказывается, что в современных эссе как в художественно-публицистическом тексте используются различные художественные способы аргументации. Оригинальность способа выражения оценочной аргументации посредством приема трансформации различных вещей свойственна художественной публицистике Татьяны Толстой. В творчестве Татьяны Толстой проблема исторического прогресса воплощается с помощью художественного приема иронической аргументации: показа трансформации вещи-символа во времени, приема, создающего трагикомический пафос произведения.

Ключевые слова: публицистика, журналистский текст, способы аргументации в политическом тексте, художественный прием трансформации вещи как знака времени, символический экспрессив, оректив.

Раздел: (05) филология; искусствознание; культурология.

В статье рассматриваются особенности аргументации в современном публицистическом тексте на примере журналистских статей Татьяны Толстой, включавшей в свои произведения различные типы неологистической аргументации. Аргументация – это процесс приведения доводов с целью изменения убеждений оппонентов или утвердившейся в обществе точки зрения. Посредством аргументации публицист всегда обращается к разуму человека, который способен принять или опровергнуть представленные аргументы. Г. Джонстон – американский специалист в области теории убеждения – справедливо считал аргументацию всепроникающей чертой человеческой жизни [1].

Различные способы аргументации используются и в публицистическом тексте, 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 [2].

Публицистика известного писателя и журналиста Татьяны Толстой отличается оригинальностью и разнообразием способов выражения оценочной аргументации. Особенно частотны приемы трансформации «вещи» в публицистических и журналистских текстах Т. Толстой, наиболее полно представленные в нашей диссертации [3], где подчеркивалось, что публицистике Т. Н. Толстой присуще такое публицистическое качество, как «рзряженная сюжетность» [4]. Событийное начало в произведениях Т. Н. Толстой ослаблено, поскольку в их сюжетно-композиционной структуре активизируется начало оценочно-экспрессивное и орективное одновременно. Проявляется оно преимущественно через субъективную форму повествования, реже через специального рассказчика-хроникера.

В эссеистике писательницы аргументация выражается сменой эмоциональных состояний, оценок, переживаний героев, поскольку излюбленный персонаж – «маленький человек» у Т. Н. Толстой не может сам выразить состояние своей «корчащейся души»: у него отсутствует самоанализ и рефлексия, а значит основная оценочная аргументация принадлежит повествователю, причем преобладают возвы-



шенно-лирическая или скрыто-ироническая аргументация, направленная на оценку тех или иных явлений действительности [5].

Заменяя строго объективное авторское повествование фразами с субъективными и эмоционально маркированными речевыми фигурами, автор придает своим журналистским статьям сквозную лирическую метафорическую окрашенность. Огромное значение в структурно-композиционном плане имеют многочисленные детали-намёки, которые выступают как средство выражения аргументации автора («Белые стены», «Живой труп», «Лилит», «Ножки», «Неугодные лица», «90-60-90», «Бедный Йорик» и др.).

В журналистике Татьяны Толстой, в частности, проблема исторического прогресса воплощается с помощью оригинального приема: показа определенной трансформации вещи-символа во времени. Этот прием аргументации мы назовем для краткости рабочим термином «трансформер». Показывая изменение какого-либо предмета быта (расцветку обоев, швейной машинки, корсета) или определенной детали одежды (перемещение линии талии на платье, изменение формы шляпок, обуви, чулок) в разные исторические эпохи, писательница символически передает существенные черты исторического развития Российского общества, аргументируя свое отношение к ним как к драматическим и даже трагическим.

В эссе «Йорик», например, такой способ аргументации дан через описание динамики китового уса (сначала в корсете бабушки Наталии Васильевны, от лица которой ведется повествование), затем как виртуальный образ нескольких эпох Российской истории.

«Как череп Йорика, найденный гробокопателями в шекспировском «Гамлете», когда-то оживил в памяти образ простого человека в истории отечества, так и «маленькие трупы вещей, ракушки затонувших островов», найденные девочкой в круглой жестянке из-под консервов, возродили для ребенка осознание исторического пути народа, семьи, личности в XX веке» [6].

Способом оценочной аргументации трагизма русской истории становятся и другой трансформер – машинка «Зингер». С начала швейная машинка являет собой силу традиции России, а затем распада Великой Империи: «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 сыромятным приводным ремешком, со стальным, опасно-зубастым провалом куда-то вглубь» [7].

Описанный трансформер символизирует также утрату традиционной русской женственности, распада семьи в суровых условиях революционных катаклизмов. Глагол «вращаться», наглядно аргументирует драму жизни интеллигенции России, поскольку употреблен не только в смысле «танцевать», «выходить в свет». 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 [8]. Важнее для автора эссе второй смысл глагола «вращаться», то есть пытаться приспособиться ко времени, к глобальным общественным переменам, выжить.

Аргументация того, как произошло, по каким причинам стало возможным выпадение персонажей из привычной жизни связана с трансформацией символической вещи. В данном случае изменения вращения машинки «Зингер»: машинка и героиня меняются ролями.



До революции «Бабушка благополучно вращалась во дворце,нося под грудью, или на талии, осколки морей, частички нежной серо-розовой пасты» [9]. После революции героиня «вращалась» уже для того, чтобы спасти жизнь свою и своих детей: «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 Марселя, а потом до Парижа, и голодала, и бедствовала, и унижалась, и сама теперь шила богатым, и ползала на коленках вокруг их юбок... и отчаялась» [10].

Автор философски иронизирует: «Можно было уже вращаться без планшетки, на других условиях. Много чего тут вращалось. Чтобы пересказать жизнь, нужна жизнь, пропустим это. Потом как-нибудь» [11]. Оценочная аргументация в тексте переносится с описания судьбы бабушки в сталинские времена на многозначительную «фигуру умолчания, не затрагивающую политики»: «Я, собственно, думаю про кита, поскольку про дальнейшую жизнь бабушки говорить слишком опасно» [12]. Китовый ус укрупняется до кита, корсет умалется до отрепий постаревшей красавицы.

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 персонажей истории «бедными Йориками»: «Наш бедный Йорик рыбы не ел, рыбаков не обижал, прожил жизнь светлую и короткую – нет, нет, долгую, долгую жизнь, она длится и посейчас, она будет длиться, пока из жестянки на дребезжащем подоконнике чьи-то неуверенные, задумчивые пальцы будут вылавливать и отпускать молчаливые чудесные черепки времени» [13]. Путем символизации вещь в эссе «Бедный Йорик» стала ярким аргументом необходимости возрождения исторической памяти.

В эссе «Лилит» Т. Толстая тоже аргументирует исторический изменения в России судьбами женщин начала XX столетия. «Они смотрят на воду, они сидят у воды, они сами – вода, эти женщины начала века», – пишет Т. Н. Толстая, объясняя, что женщины – это первооснова бытия – вода и соль жизни. Мир подчинен женственности только тогда, когда женщина поставлена на пьедестал. Аргументом женского могущества в произведении становится шляпки с кисеей и вуалями: «Женщина начала века несет весь мир на голове – весь мир мечты на проволочном каркасе, обмотанном муслином, – и ей не тяжело» [14].

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 ничего не видишь». Затем дама превращается в «монмартрского вампирчика», в «сирену петроградских трактиров», в «призрак с пустыми глазами» [15].

Женщина тридцатых годов обретает только внешнюю свободу, в то время как страна потеряла свободу даже внутриличностную. Это отразилось в новой форме шляпки-берета: «Хочешь – сдвинь его на затылок, хочешь – спусти на один глаз, притворись загадочной, сделай вид, что еще не прозрела» [16]. Женское и мужское стирается, можно курить, распустить волосы, потому что «ветер дует в спину, ветер разметал старые империи Европы и Азии, то ли еще будет!» [17].



Сороковые годы символизирует шляпа – «таблетка с дымкой вуали, крупной, редкой, не скрывающей глаз, случись им быть заплаканными... Вот вам о чем думалось в тиши каземата» [18].

Приход «капрона» и «каблука» – это тоже символы аргументации свободы личности 1960 годов, поскольку эти предметы одежды отражают 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» [19].

Ироническая аргументация Толстой низводит с пьедестала низкобробную политику, доказывая, что власть в обществе всегда принадлежит только женщине, посредством обуви ставшей «символическим аргументом» сексуальности. Любые дефекты туфелек, настоящие или воображаемые, по словам Т. Н. Толстой, вырастают «в проблему тревожней, чем Карибский кризис» [20].

Автор эссе сопоставляет общегосударственное и личное, отдавая приоритет последнему: «Подвиг Мересьева впечатляет, но мы добровольно, буднично совершаем этот подвиг годами!» Так происходит потому, что женщина знает: «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 – немыслим» [21].

Эпоха шестидесятых аргументируется как краткий этап свободы, характеризующийся как стремление личности к поиску своей истинной сути через сугубо сексуальное, через символическую трансформацию женской одежды и обуви. 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...» [22].

В эссе «Ножки» вновь применяется художественный прием трансформера («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» [23]. Смена «шпилек» на «омерзительные» стильные ботинки с заклепками в эссе «Ножки»; постепенное «отмирание» дамской шляпки в эссе «Лилит»; исчезновение женского корсета в рассказе «Йорик»; перенос линии талии на платье в эссе «90-60-90» – служат оценочной аргументацией постепенной утраты исконно женственного, извращения изначальной человеческой сути, уродливой трансформации природного, которое произошло 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 вождельные туфли на высоченных каблуках в валютные «Березки», да еще и наглухо завесившего окна подолами занавесок, чтобы больше желалось, глубже вздыхалось, волшебнее представлялось» [24].

Прием трансформации вещи в эссе «90-60-90» (изменение взгляда на женскую талию как на эталон красоты в одежде) применяется в том же ключе, а именно: мода на узкую талию выступает в качестве знака определенной эпохи, а ее изменение 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, эмоциональности и неоднозначности описываемым явлениям с помощью иронического модуля).

Те же приемы символической аргументации эффективно применяются в эссе «Белые стены», «Частная годовщина» и «Неудобные 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, высвеченная 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» [25]. Они 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 понадобится ног» [26].

Этапы процесса уничтожения памяти 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» [27]. 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, изпод могил, могил, могил проглянули газеты с офицерами-белогвардейцами, затем обрывки «с траурной очередью к Ильичу» [28].

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 обоев. Хрущевская оттепель несет цвета надежды на расцвет жизни: «лиловые, обои с выпуклыми белыми розами». Но уже следующий слой – обои «серовато-весенние с плакучими березовыми сережками» – 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 окон-



чательно 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 мяли слои времени, ломкие, как старые проклеенные газеты; ломкие, как слои времени; начав рвать, мы уже не могли остановиться...» [29]. Автор убеждает, что воссоздать разрушенное в первозданности уже невозможно: «дворцовые обои» превратили бы дачу Янсона в «сарай в цветочках. Собачью будку» [30]. 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 [31].

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!» [32].

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.

В результате, выявив сходную функциональность оригинального способа аргументации посредством описания трансформации вещей во времени в журналистских текстах Татьяны Толстой, можно прийти к выводу, что этот вид оценочной аргументации писательницы обращен не столько к разуму читателя, сколько к его эмоциям; к воображению, к чувству юмора, к его национальному самосознанию, которые на самом деле являются способом аргументации в самобытном художественном тексте. Такой способ художественной аргументации может быть также назван символическим, поскольку строится на символизации вещи, претерпевающей историческую трансформацию во времени и знаменующую собой изменение общественных ценностей, традиций, духовности человека.

Ссылки на источники

1. Львов М. Р. Основы теории речи. М.: «Просвещение», 2002. – С. 51.
2. Выготский А. С. Мышление и речь. М.: Наука, 2001. – С. 59.
3. Любезная Е. В. Авторские жанры в художественной публицистике и прозе Татьяны Толстой. Диссертация кандидата филологических наук 10.01.01 – Тамбов, 2006. – С. 198.
4. Бахтин М. М. Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества. М.: Наука, 1979. – С. 194.
5. Выготский А. С. Мышление и речь. М.: Наука, 2001. – С. 62.
6. Толстая Т. Н. Двое: разное. М.: Подкова, 2002. – 384 с.
7. Там же.
8. Там же.
9. Там же.
10. Там же.
11. Там же.
12. Там же.
13. Там же.
14. Толстая Т. Н. День. Личное. М.: Эксмо, 2003. – 512 с.



15. Там же.
16. Там же.
17. Там же.
18. Там же.
19. Там же.
20. Там же.
21. Там же.
22. Там же.
23. Там же.
24. Там же.
25. Там же.
26. Там же.
27. Там же.
28. Там же.
29. Там же.
30. Там же.
31. Там же.
32. Там же.

Elena Luybeznaya,

candidate of Philological Sciences, associate Professor, Public Relations department. FSBEI HPE Tambov state technical university, Tambov
llv82@mail.ru

Methods of reasoning in a journalistic text (On a material of essays Tatyana Tolstoy)

Abstract: Various artistic devices of argumentation are proved to be used in journalistic texts. The original way of expressing orectic argumentation by means of «transforming things» is peculiar to T. Tolstoy's artistic journalism.

The issue of historic progress is embodied in T. Tolstoy's work with the help of the stylistic device of ironical argumentation: showing transformation of thing-symbol in time.

Key words: journalism, journalistic text, methods of argumentation in a political text, art reception transformation thing as the sign of time, a symbolic expression orektiv.

Рекомендовано к публикации:

Горевым П.М., кандидатом педагогических наук, главным редактором журнала «Концепт»

ISSN 2304-120X

