

УДК 811.161.1

**КОМЕДИЯ КОММУНИКАТИВНЫХ ШАБЛОНОВ:
А.Н. ОСТРОВСКИЙ «КРАСАВЕЦ-МУЖЧИНА»**

Д.А. Романов

*Доктор филологических наук, профессор,
руководитель Центра русского языка и региональных лингвистических исследований
e-mail: kafrus@rambler.ru*

Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого

Пьеса А.Н. Островского «Красавец-мужчина» рассматривается в аспекте представления в ней коммуникативных особенностей дворянского и купеческого сословия второй половины XIX века. Вместе с тем отмечается, что драматургу удалось воспроизвести характерные черты общения, свойственные русской нации в целом и актуальные до настоящего времени. Текст интерпретируется как модель речевого поведения персонажей, во многом эквивалентная реальности.

Комедия представлена на фоне всего творчества драматурга, что позволило выявить специфические черты воплощения коммуникативных личностей персонажей. В избранном исследовательском ракурсе главной чертой пьесы считается воспроизведение коммуникативных шаблонов, которые автор с помощью сюжетных и композиционных приемов подвергает осмеянию. Выделяются основные линии текстового представления коммуникативных стереотипов: собственно речевые, психологические, этические, эмоциональные, социальные. Каждый из них проявляется в поведенческих характеристиках, монологической и диалогической речи, эмоциональном настрое героев. Выявляется своеобразие воплощения авторской позиции с учетом коммуникативной системы координат «драматург – читатель (зритель)».

***Ключевые слова:** художественный текст, коммуникация, коммуникативная личность, шаблон, лексика, композиция, психотип, социальный тип, осмеяние, ирония.*

Введение

Отмечаемое в этом году 200-летие со дня рождения А.Н. Островского становится еще одним поводом для того, чтобы посмотреть на его творчество в совокупности и оценить в нем те аспекты, которые актуальны до настоящего времени. Среди писателей второй половины XIX в. Островский, безусловно, одна из самых больших величин. Его произведения и по объему изображения, и по стилю, и, конечно, по идейному наполнению являются значительным фактом своего времени. По сути это довольно точные документальные свидетельства того, что сейчас называют «языковой картиной эпохи». Многоголосье пьес Островского, социальная многоплановость персонажей, точность речевых характеристик действующих лиц – все это может становиться отдельным сторонами рассмотрения с точки зрения истории русского языка,

лингвокультурологии, этнолингвистики и т.д. Однако, с другой стороны, в драматических произведениях Островского немало вневременного, присущего русскому миру всех эпох. В первую очередь, сказанное относится к структуре и характерным особенностям коммуникативного поведения русского человека. Именно эта проблема будет поднята в настоящем исследовании.

Материалы и методы

В концепции И.А. Стернина и Ю.Е. Прохорова [2011] коммуникативное поведение носит ярко выраженный национальный характер и базируется на ключевых концептах культуры, принятых у разных народов. Кроме того, в представление о коммуникативном поведении входит этикетная сторона речи, языковое оформление наиболее распространенных типов речевых актов, формы проявления субъективного начала в речи, характер построения диалога и полилога, приемы оптимизации и повышения эффективности речи, статус ожидания перлокутивных эффектов и некоторые другие черты. Всё названное доступно как в наблюдении естественной коммуникации, которая современными методами может быть отражена в наглядной видеоформе, так и в её текстуальной фиксации, проведенной посредством графической записи речи участников коммуникации и комментариев, характеризующих коммуникативную пропозицию. Драматическое литературное произведение может быть рассмотрено как своеобразная художественная модель стенографической фиксации коммуникативных особенностей. В этой модели воспроизводится не только монолог, диалог, полилог, но и с помощью ремарок дается характеристика ситуации общения. При этом художественная направленность текста не снижает его научной достоверности, т.к. предполагает погружение в коммуникативную атмосферу, ориентацию на воспроизведение эмоционально-чувственной стороны коммуникации и, что особенно важно, расчет на её адекватное восприятие зрителем или читателем. Как мы уже отмечали, значение при этом имеет художественный метод, используемый автором [Романов 2021]. Реалистические пьесы в обозначенном выше ракурсе могут служить, с нашей точки зрения, вполне достоверными источниками коммуникативной информации.

При исследовании драматических текстов в коммуникативно-поведенческом аспекте используются не только основные подходы коммуникативной теории, но и традиционные лингвистические методы. В частности, чрезвычайно важно лексическое наполнение речи общающихся сторон, особенности которого можно выявить с помощью данных толковой лексикографии, а также всего комплекса семасиологических методик. Синтаксическая структура речи, её прагматическая направленность, стилистика ведения речевой линии могут быть описаны в

терминах и с применением методик традиционного и семантического синтаксиса. Наконец, интонационная сторона речи, особенности акцентировки высказываний, реконструкция внешнего звукового эффекта возможна с помощью инструментария современной интонологии, эмфатических концепций и лингвопоэтических подходов.

Интерпретация текстуальных наблюдений над произведениями Островского может быть значима для многих отраслей знания о человеке и обществе, что соответствует интердисциплинарности современной филологии, которая «включает в себя самые разные науки – и психологические, и политологические, и социологические...» [Пильщиков 2022: 35].

Результаты

Комедию А.Н. Островского «Красавец-мужчина» большинство современников, литературных критиков последующих эпох, филологов считают неудачной. «С самого начала восьмидесятых годов его творчество начинает бледнеть... Комедия «Невольницы» (1881 г.) явно знаменует поворот от яркого художественного воссоздания лиц и фактов в сторону простых сценических диалогов – неизменно очень живых, содержательных, полных остроумия и идей, но не создающих на сцене движения и драматизма, и, большей частью, одинаково бесполезных и для развития действия, и для уяснения психологии действующих лиц. Такова, например, комедия «Красавец-мужчина»...» [Павленков 2004: 519].

Объяснения неудачи приводятся разные: начиная от особенностей развития творческой манеры драматурга, находившегося, как полагают, «на излете своих сил», до желания отвечать невзыскательным вкусам широких слоев публики, которое могло стать результатом коммерческих задач автора, его сотрудничества с дирекцией императорских театров и т.д. Однако мало кто обращает внимание, что пьеса «Красавец-мужчина» выбивается из общего контекста творчества Островского уже своим замыслом.

Это пьеса, которая организована совершенно по-иному, чем другие произведения драматурга, это очередной его эксперимент. В том числе эксперимент соотношения драматургического представления человеческой коммуникации с её реальными чертами, построенный по принципу поискового заострения, «педалирования» отдельных характеристик, сознательного их выделения и акцентировки. Напомним, что Островскому на протяжении всего его творческого пути были характерны подобного рода эксперименты: на фоне, казалось бы, поступательно развивающегося, идущего в одном направлении цикла пьес вдруг возникало нечто совершенно иное, не похожее на общий «творческий фон». Так было со «Снегурочкой», ставшей единичным феноменом в творчестве Островского, так было с его историческими пьесами, так было с

«Пучиной», так в самом конце жизни Островского будет с драмой «Не от мира сего».

Во всех названных произведениях Островский-экспериментатор предлагает новые драматургические ходы соотнесения событий пьесы с действительностью, оригинальные приемы воплощения реальности на сцене, увеличивающуюся концентрацию языковых маркеров в речи персонажей, наконец, разные коммуникативные модели поведения. Именно поэтому считать пьесу «Красавец-мужчина» неудачной в корне неправильно. Получившийся результат, по нашему мнению, вполне соответствует замыслу драматурга.

Мы бы назвали пьесу Островского «комедией коммуникативных шаблонов», потому что главной задачей драматурга становится не просто воспроизведение черт реального общения русских людей, а выделение наиболее характерных языковых сторон и проблем определенного рода коммуникации, принятой в его время, и преодоление недостатков такой коммуникации путем их осмеяния. Делает это драматург достаточно наглядно, путем воплощения принятых речевых стереотипов, постоянного их повторения в пьесе, что влечет за собой эффект предельной наглядности, а потому вызывает у зрителей критическое отношение.

Коммуникативные штампы закрепляются за каждым персонажем (в разном наборе) и постоянно воспроизводятся в речи таким образом, что герой обретает гротесковый речевой портрет и узнается буквально с первой фразы, когда появляется в новой сцене комедии: «в процессе общения коммуникант выбирает ту фокусную идею, которая наиболее адекватно отражает его намерение» [Орлова 2022: 25]. Тот определенный социальный круг, коммуникативные стереотипы которого осмеивает Островский, – это круг дворян и зажиточных, так называемых «просвещенных» купцов, который был хорошо знаком зрителю и читателю по другим пьесам Островского. Но, повторимся, воспроизведена коммуникация этого круга в пьесе совершенно по-иному.

Если рассматривать сознательно созданные автором речевые коммуникативные шаблоны пьесы, то они могут быть представлены следующим списком: шаблоны собственно речевые (формулы, стилистические штампы, словесные повторы и т.д.); психологические шаблоны (воплощение определенных типов коммуникативной личности людей обозначенного выше социального статуса); шаблоны этические (расхожие и, как правило, примитивные моральные представления, распространенные в обществе); шаблоны эмоциональные (предсказуемая динамика настроения героев в типических ситуациях); шаблоны социальные (стереотипы представления о браке, имущественных отношениях супругов, любовных и денежных интересах в общении мужчины и женщины). Наконец, само оформление пьесы включает ряд композиционных шаблонов, которые также можно отнести к разряду

коммуникативных, потому что они осмеивают принятые в тогдашнем обществе отношения между драматургом и зрителем, указывают на предсказуемый эффект развития схем действия, поступков героев и т.д. К разряду композиционных шаблонов можно отнести обман, на который идут персонажи, сцены с переодеванием и неузнаванием собеседника, мелодраматический финал с потенциальным прощением «грешника» и открывающимся путем его исправления.

Сделаем обзор каждого из указанных типов коммуникативных шаблонов в пьесе Островского.

Начнем с того, что приложение, вынесенное в название пьесы, – *красавец* – является в тексте сильной позицией слова как такового и сильной коммуникативной позицией в диалоге «автор – зритель (читатель)». Это слово занимает доминирующее положение в речевой коммуникации героев практически каждой сцены комедии, когда оно либо воспроизводится буквально, либо подразумевается участниками действия. Кроме того, само понятие, стоящее за словом *красавец* вступает в разные смысловые отношения с другими (преимущественно морально-этическими) понятиями пьесы, образуя достаточно занимательную и, видимо, специально построенную Островским систему.

Заметим, что узуально слово *красавец* не выступает как обозначение какого-либо социального типа. Во времена Островского лексема *красавец* имела семантику: «красивый, пригожий, видный взрачный человек» [Даль 1905: 475], не включая каких-либо коннотаций или прагматических наращений значения. У других однокоренных слов такие наращения, по Далю, могли быть, например, у слов *красава*, *красик*, *красавчик*, *красавик* и др. Однако Островский узуально оценочные слова игнорирует, не вкладывая в уста ни одного из героев – ни с положительной, ни с отрицательной, ни с иронической коннотацией. Это, конечно, делается умышленно, чтобы не размывать того нового контекстного значения, которым автор наделяет слово *красавец* в своей пьесе.

В современном употреблении *красавец* – «красивый мужчина» [БАС 2007: 578] с одной из типических видов сочетаемости – как приложение (*красавец-мужчина*) и возможностью иронического разговорного переосмысления с другим ударением (*красавЕц*). Какой-либо социальной типизации, надления свойствами обобщения у этого слова лексикографически не отмечается.

Островский же закрепляет в своей пьесе за словом *красавец* обозначение определенного социального типа – беспечного самовлюбленного молодого человека, ведущего праздный образ жизни за счет других (преимущественно женщин). В комедии лексема приобретает достаточно много коннотативных и прагматических характеристик. Уже во втором явлении первого действия Лотохин говорит: «Глядишь, глядишь кругом: ну, слава богу, думаешь, нет красавцев, все люди как люди. И

*вдруг, откуда ни возьмись, красавец тут как тут. <...> В бархатном сюртуке, в голубом либо в розовом галстуке – художник какой-нибудь непризнанный, певец без голоса, музыкант на неизвестном инструменте, а то и вовсе темная личность, а голову держит гордо» [Островский 1975: 288]. Помимо пластических характеристик образа у слова *красавец* контекстуально развивается несколько других «прагматических ракурсов» значения, которые и составляют авторскую систему смысловых координат этого слова, упомянутую нами выше. Так, оно вписывается драматургом в имущественную и семейную сферы жизни. В речи одних героев это сопряжено с негативными смыслами (у того же Лотохина: «... *выскочит замуж за такого проходимца – разоренье-то разореньем, да кого еще в родню-то введет!*») [Островский 1975: 288]), в речи других, наоборот, – со словом обязательно сопрягается представление о счастливой семье (Аполлиария Антоновна произносит: «*От такого мужа и страдать есть счастье; а с немилым вся жизнь есть непрерывное страдание*» [Островский 1975: 292]).*

Определение-приложение *красавец* соотнесено автором с оценкой русским человеком жизни вообще – как прозаической или торжественной, гнетущей или радостной, скучной или разнообразной: для одних героев красота несовместима с истинной радостью (Лотохин, Лупачев, Олешунин), для других – только она и является условием жизненной яркости (Аполлиария Антоновна, Зоя). Здесь у Островского заложено гендерное противопоставление: мужчины преимущественно скептически относятся к красоте или сознательно эксплуатируют её (как Окоемов, Пьер, Жорж), женщины же искренне ею восхищаются. Исключение составляет только Сосипатра Семеновна. И это становится «ключом» к разрешению конфликта пьесы.

В социальном контексте Островский, видимо, воспроизводит распространенные в языке начала 1880-х гг. коннотативные и прагматические характеристики определения-приложения *красавец-мужчина*, которые были сформированы в том числе под европейским влиянием (в других языках уже активно были распространены слова вроде *альфонс* и *жиголо*). Вполне вероятно, что коннотации формировались и с участием уже давно усвоенных русским языком слов разной степени активности: *селадон*, *донжуан*, *ловелас* и т.п.

Безусловно, в прагматической интерпретации значения сам автор на стороне скептиков (об этом свидетельствует развитие сюжета пьесы). Коннотативно же Островский нагружает определение-приложение в первую очередь ироничной оценочностью, до того не характерной слову *красавец*. Наоборот, потенциально в представлении русского человека красота, скорее, повод для восхищения, позитивной оценки, чем для осмеяния и снижения [Огольцева 2019: 218-219]. Однако в результате многочисленных контекстуальных употреблений в комедии *красавец*

начинает звучать явно иронично. Здесь срабатывает типичный для языка механизм «имплицитного отрицательного комментирования»: «Под иронией понимается высказывание, фигуративное значение которого связано с выражением насмешки по поводу отрицательного и критического отношения к факту или явлению. При этом насмешка или критика, основанная на имплицитном отрицательном комментарии, может выражаться в буквально противоположном или просто ином, нежели буквальное значение» [Третьякова 2020: 61].

Очерченная семантическая система слова *красавец*, выстроенная Островским, осталась в пределах его комедии. Она отражает в основном авторское творческое видение того явления, которое стоит за этим социальным и личностным типом. Приведенные выше семантические приращения, конечно, окказиональны. Но влияние на судьбу этой лексики в русском языке пьеса Островского все же оказала: как указывалось ранее, «Большой академический словарь русского языка» в 2007 г. фиксирует сочетание *красавец-мужчина* в качестве типичного и распространенного среди носителей языка, т.е. Островский во многом способствовал синтагматическому скреплению определяемого слова и приложения, а также складыванию тенденции к закреплению за ними единой целостной семантики.

Пьеса Островского построена на осмеянии множества коммуникативных штампов. И первое, что становится заметным зрителю (читателю) – это штампы речевые. Драматург иронизирует над тем, как постоянно повторяемые словесные формулы вуалируют непритязательность и неразборчивость людей, их готовность принимать «за чистую монету» то, что они привыкли слышать, что не требует вдумчивого отношения и размышления. В пьесе есть две ключевые штампованные фразы, которые словно бы двигают само комедийное действие.

Первая из них принадлежит женщинам, избирающим себе в спутники красавцев-мужчин, – «*Мой жених хорош собой, умен, образован!*» [Островский 1975: 286]. По замыслу Островского, ее, как зачарованные, произносят все молодые героини: сначала Зоя Окоимова, потом Сусанна Лундышева. Лотохин же говорит, что эта фраза – верный показатель того, что женщины, теряя рассудок от любви, не способны к трезвым мыслям и оценкам (фраза встречается во втором явлении первого действия и втором явлении третьего действия). Названные эпизоды в речевом плане зеркальны, и этим достигается дополнительный комический эффект. В данном случае речь идет не о насмешке над женскими персонажами, а об осмеянии самой формулы, которая коммуникативно репрезентирует красавца-мужчину. Островский выносит на всеобщее обозрение речевой шаблон, весьма распространенный в его время, и

подвергает этот шаблон осмеянию, наглядно показывая ходом действия (историями обеих названных женщин) его смысловую опустошенность.

Второй собственно речевой шаблон – это коммуникативная самопрезентация красавца-мужчины, играющего на женских слабостях и желающего вызвать к себе обязательное сочувствие. Сначала Сосипатра Семеновна в диалоге с Сусанной назидательно воспроизводит «обольщающие фразы» красавца-мужчины, дабы предостеречь собеседницу и показать ей, насколько ее любовный объект предсказуем: *«Моя жена нехороша собой, глупа, зла и к тому же не верна мне. Если вы не можете помочь моему горю, так поплачьте вместе со мной!»* [Островский 1975: 342]. Затем мы слышим эти же фразы из уст Окоемова, объясняющегося с переодетой в Оболдуеву Сусанной. В этом случае срабатывает тот же художественный эффект: драматург демонстрирует речевые стереотипы любовных объяснений, почерпнутые из бульварных чувственных романов, и срывает с их адресанта маску искренности.

В приведенной линии речевых комедийных штампов проявляется особенность замысла автора: перед нами не обычная социальная комедия, не комедия характеров, а комедия с элементами гротеска, показывающая «святая святых» – любовь и брак – как вереницу навязчивых неискренних повторений. Здесь Островский в чем-то предвосхитил эстетику постмодернизма с его дежавю-представлением человеческой жизни.

Драматург в своей пьесе выводит действующих лиц вполне определенных психотипов, хорошо известных зрителю и читателю не только по окружающей действительности или литературным отражениям, но и по предыдущим произведениям самого Островского. Совсем не случайно действие разворачивается в городе Бряхимове, который уже фигурировал в «Бесприданнице» и некоторых других его пьесах. У пьес Островского есть своя конкретная топография и «свое постоянное население» [Лакшин 1976: 457]. В городе те же узнаваемые лица, автор лишь несколько смещает оценки своих персонажей. Он также вкладывает оценку расхожих психотипов в речь героев, чтобы показать, насколько они предсказуемы не только для зрителей, но и для своих собеседников, а значит – и для самих себя. В этом проявляется горечь авторской иронии, не позволяющей ему изображать сочувственно тех, на чью сторону он раньше встал бы безоговорочно.

Ни честный Олешунин, для которого мир «затенен» вселенской правдой, ни кроткая и доверчивая Зоя, готовая всем пожертвовать во имя любви к недостойному человеку, ни пылкая Сусанна, энергично пытающаяся творить свое счастье, – никто не вызывает благосклонной симпатии драматурга, как в предыдущих пьесах подобные им персонажи: Платон Зыбкин из «Правда – хорошо, а счастье – лучше», Юлия Тугина из «Последней жертвы», Машенька из «На всякого мудреца довольно простоты». В «Красавце-мужчине» мир представлен по-иному:

Островский показывает, что шаблонные психотипы обречены на жизненное фиаско, надежды автора связаны со здравомыслящими, отчасти циничными героями – Лотохиным и Сосипатрой Семеновной.

К здравомыслящим, не склонным к оболъщениям героям Островский всегда испытывал симпатию, однако и персонажи, «обиженные жизнью», изображались им сочувственно (хотя бы отчасти). В этой поздней пьесе драматург дает оценки более жесткие: все, кто ведет себя шаблонно, не анализирует своих поступков, кто не чуток и глух к «указаниям жизни», кто живет в плену своих книжных представлений о реальности, – тот становится жертвой авторской иронии.

Можно сказать, что Островский производит отбор персонажей по психологическим свойствам коммуникативной личности. К числу достойных принадлежат только самостоятельно мыслящие, преодолевающие стереотипы персонажи. Вот как говорит о себе Сосипатра Семеновна в разговоре с Лотохиным: *«Пожалуйста, не церемоньтесь! Напускную скромность я не считаю за добродетель, и излишней стыдливостью не отличаюсь, особенно в мужском обществе. Да вот у меня платок (показывает носовой платок). Коли что такое, так я закроюсь, а все-таки послушаю, я очень любопытна»* [Островский 1975: 285]. И на ее стороне явная позитивная оценка автора. Чего нельзя сказать о правдивом и честном Олешунине, которому Лупачев дает такую уничижительную характеристику: *«Он и любить-то не умеет, а умеет только ревновать. Он до тех пор не обращает внимания на женщину, пока она не полюбила кого-нибудь; а как полюбит, так он сейчас обижаться, почему не его»* [Островский 1975: 290]. Обратим внимание, что здесь нет ни слова о нравственных качествах героя, о его желании исправить недостатки общества, о его правдолюбии. Композиция пьесы построена так, что после скандального любовного объяснения с Зоей Олешунин «выпадает» из действия: Островский не дает надежд на какое-нибудь полезное применение его положительных качеств. Перспектив у такого психотипа нет, поэтому он и не интересует автора в финале. Финал определяют Лотохин и Сосипатра, а также те герои, которые способны «пойти за ними» и отказаться от шаблонного поведения.

Предметом насмешки Островского становятся и этические стереотипы его времени. Пьеса достаточно откровенно изображает крушение традиционных представлений о награде за добродетель и наказании зла. Беспечный Окоемов не чувствует в финале искреннего раскаяния, а Зоя не обретает спокойствия. Недаром в своем последнем монологе она произносит в адрес мужа: *«Постарайтесь, я не говорю исправиться, постарайтесь найти в своей душе хоть что-нибудь доброе, честное, и я опять полюблю вас и все остальное прощу вам»* [Островский 1975: 352]. Едва ли это предвещает будущее счастье.

Зоя не предпочитает морально развенчанному мужу давно влюбленного в нее Лупачева, как это делали в финале героини пьес «Последняя жертва» и «Таланты и поклонники». В «Красавце-мужчине» Островский демонстрирует веру не в прощение, не в воздаяние за грехи и добродетели, а только в смех. Это комедия в истинном, изначальном понимании жанра. Организующей ее действие сущностью является насмешка, ирония, критика, у которых драматург видит глубоко национальные корни. В морально-нравственном аспекте преодолеть коммуникативные стереотипы помогает осмеяние, свойственное русскому характеру. В последнем монологе Сосипатры Семеновны звучат мысли самого драматурга, к которым должны, по его замыслу, прислушаться зрители и читатели. В словах, вложенных Островским в уста героини, ощущаются отголоски гоголевской традиции восприятия смеха как очистительного и созидательного начала: *«Русский человек любит посмеяться над ближним, и смеется безжалостно. Вот пусть они попробуют теперь показаться куда-нибудь в публичное место; они оценят силу и меткость русского остроумия. А ваше несчастье послужит нам уроком...»* [Островский 1975: 351]. Ни в одной из своих пьес Островский настолько не приближался ни к гоголевскому гротеску, ни к гоголевской оценке всепобеждающей силы иронии.

«Поздний» Островский, как и Гоголь, в максимальной степени воплощает национальные приоритеты коммуникативного поведения, отраженные в речевом общении героев, он «воспроизводит культурно детерминированную картину мира» и стремится к тому, чтобы воздействие литературы (драматургии) на человека было эффективным, позволяющим «осуществить движение от мировидения к мировоззрению» [Ковшова 2019: 13].

Обсуждение результатов

Коммуникативные дискомфорта, возникающие в общении героев пьесы Островского, обусловлены во многом их различными представлениями о сущности брака. И в этом аспекте драматург развенчивает и осмеивает устоявшийся в социальном сознании стереотип любовной основы супружества. Против такого понимания брака Островский выступал и в других своих пьесах: по его мнению, только на любви (тем более – на страсти) крепкий брак построить нельзя. Как и многие писатели конца века (например, Толстой), он искал свой ответ на вопрос о том, что объединяет людей в семью. В рассматриваемом нами ракурсе комедии «Красавец-мужчина» важно неприятие Островским шаблонных, расхожих мнений по этому поводу. Драматург стоял на весьма реалистичной, можно сказать «практической» позиции, но при этом не опускался до сугубо коммерческого представления о браке.

В пьесе сталкиваются два стереотипа брака – теория «красоты и любящего сердца», которую защищают Зоя и Аполлиария Антоновна, и «денежная теория», проповедуемая Лупачевым. Герои, на чьей стороне безусловные симпатии автора, – Сосипатра и Лотохин – своих теорий не выдвигают: они, по замыслу автора, «не знают – как надо, однако точно знают – как не надо».

Необходимо отметить, что для Островского в пьесе «Красавец-мужчина» противоположные взгляды на брак были не просто отдельными высказываниями героев, а именно теориями, как сказано ранее. Каждая из них получает четкое и последовательное воплощение в «программных» суждениях носителей этих теорий. В коммуникативном плане – это ядро идейного наполнения пьесы, то, что автор безусловно хотел сделать предметом своего разговора со зрителем и читателем. Взгляды на брак и семью включают комплекс вопросов: собственно социальный, нравственный, христианский, имущественно-деловой и др. Их филологическое осмысление возможно благодаря «интеграции полимодальной и когнитивной парадигм, базирующихся на принципах антропоцентризма и междисциплинарности» [Цибуля 2022: 148].

Квинтэссенция первой теории брака представлена в монологе Аполлиарии Антоновны в четвертом явлении первого действия комедии: *«... женихи слетятся со всех сторон, жди, жди! Может, явится такой красивый мужчина, что заахают все дамы и девицы, вот тогда на зависть всем и бери его. Бери во что бы то ни стало, не жалей ничего, пожертвуй половиной состояния, и тогда ты узнаешь, в чем заключается истинное счастье женщины!»* [Островский 1975: 293].

Лупачев высказывает свои идеи на брак в разговоре с Зоей в пятом явлении второго действия: *«Браки между людьми неравного состояния, по большей части, торговые сделки. Богатый мужчина если женится на бедной, то говорят, что он берет ее за красоту; то есть, проще сказать, платит деньги за ее красоту. <...> Деньги – это дело прочное, существенное, а красота – блестящая игрушка...»* [Островский 1975: 306].

Сюжет пьесы развивается таким образом, что обе теории поворачиваются комическими сторонами своего прямого воплощения: и Аполлиария Антоновна, в престарелом возрасте выходящая замуж за молодого красавца, и Лупачев, безуспешно пытающийся купить любовь покинутой мужем Зои, вызывают только горькую улыбку. В речи и поведении Аполлона Окоемова пародируется и денежная, и любовная теории.

Как уже говорилось, позиция, близкая идеям автора, в пьесе не высказана: она скрывается за иронией Лотохина и Сосипатры Семеновны. Даже ум, который, казалось бы, драматург (судя по развитию действия) должен возводить в культ, – и тот в браке не играет первостепенной роли.

В последнем явлении комедии Лотохин, советуя Сусанне идти замуж за полковника, иронично замечает на ее предположение о том, что в этом браке она поумнеет: *«Ну, нет: это редко бывает. А скорее он поглупеет, как поживет с тобой. Вот и будете пара»* [Островский 1975: 351]. Таким образом, и здесь Островский направляет своих зрителей и читателей на размышления о стереотипах: можно ли выстроить идеальную теорию брака и семьи, можно ли получить от кого-то в этом надежные рецепты.

В комедии «Красавец-мужчина», как и всегда у Островского, много афористических выражений, достойных языкового словаря крылатых фраз. В самом начале пьесы Лупачев произносит: *«Все, что я знаю, я знаю про себя, а резонерством не занимаюсь»* [Островский 1975: 291]. Это высказывание, на наш взгляд, отражает суть авторской позиции драматурга (в том числе и на общественные коммуникативные шаблоны): каждый человек должен делать собственные выводы, вести свою линию поведения, а не принимать на веру чужих указаний и самому не заниматься проповедничеством.

Заключение

Островский – создатель драматургических коммуникативных моделей, абсолютно эквивалентных реальному общению людей. Причем эти модели полностью действующие, работающие, и главное их назначение – заставить читателей (зрителей) задуматься об эффективной коммуникации, обратить внимание на погрешности и ошибки, часто допускаемые участниками поведенческого диалога и полилога. Пьесы Островского – своеобразный «испытательный полигон» этих моделей: здесь они опробуются всеми способами и во всех условиях, претерпевают все возможные нагрузки и воздействия. Драматург создает такой литературный материал, который, пользуясь словами современных когнитологов, в своем речевом наполнении «интерпретирует значимые для человека фрагменты мира, восприятие которых зависит от особенностей как коллективного, так и индивидуального сознания» [Болдырев, Беляева 2022: 164]. А в конце – после прочтения пьесы или просмотра спектакля – вдумчивый читатель и зритель может сделать для себя выводы, пополнить или скорректировать свой коммуникативный опыт.

Мир пьес Островского наполнен жизненными, достоверными коммуникативными личностями, которые вполне узнаваемы при сравнении с действительностью. Такой эффект пьес Островского часто отмечается филологами: *«...читателям и слушателям эти герои начинают казаться едва ли не более реальными, чем десятки мелькнувших на жизненных перепутьях лиц»* [Лакшин 1976: 458]. А это результат длительных и весьма ценных для потомков наблюдений над речевой коммуникацией соотечественников, ведь, «чтобы ввести в текст

рассуждение героя, надо сначала заметить его в обычной многозвенной речи, вычленив его как особый текст» [Харченко 2020: 190].

Библиографический список

БАС – Большой академический словарь русского языка. Т. 8. М., СПб.: Наука, 2007. 840 с.

Болдырев Н.Н., Беяева И.В. Факторы интерпретации фразеологии в языковой коммуникации // Язык. Человек. Речь. Сборник научных трудов Института языкознания РАН. М.: Канцлер, 2022. С. 163–169.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 2. М., СПб.: Издательство М.О. Вольф, 1905. 912 с.

Ковшова М.Л. Лингвокультурологический анализ идиом, загадок, пословиц и поговорок: Антропонимический код культуры. М.: ЛЕНАНД, 2019. 400 с.

Лакшин В.Я. А.Н. Островский. М.: Искусство, 1976. 527 с.

Огольцева Е.В. Компаративное гнездо как система грамматических модификаций образа сравнения // Вестник Нижегородского университета имени Н.И. Лобачевского. 2019. Вып. 3. С. 217–225.

Орлова О.С. Эвфемизмы и загадки о рождении и смерти в русской и англоязычной культурах: принцип непрямой номинации. Когнитивно-культурологическое исследование. М.: ЛЕНАНД, 2022. 240 с.

Островский А.Н. Красавец-мужчина // Островский А.Н. Полное собрание сочинений в 12 т. Т. 5. М.: Искусство, 1975. С. 281–352.

Павленков Ф.Ф. Александр Николаевич Островский // Великие россияне. Биографическая библиотека Ф.Ф. Павленкова. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. С. 509–520.

Пильщиков И.А. Семь бесед о филологии и Digital Humanities. М.: Издательство МГУ, 2022. 190 с.

Романов Д.А. Разновидности коммуникативной деструкции (на материале комедии А.Н. Островского «Волки и овцы» // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2021. № 4 (43). С. 178–188 [Электронный ресурс]. URL: https://api-mag.kursksu.ru/api/v1/get_pdf/4278/ (дата обращения: 25.04.2023).

Стернин И.А., Прохоров Ю.Е. Русские. Коммуникативное поведение. М.: Флинта, Наука. 2011. 328 с.

Третьякова Т.П. Ирония как компонент речевого поведения в политическом дискурсе // Человек в современном коммуникационном пространстве: коллективная монография. Иваново: ЛИСТОС, 2020. С. 61–70.

Харченко В.К. Рассуждение в разговорной речи: Опыт словаря и перспективы интерпретации. М.: ЛЕНАНД, 2020. 208 с.

Цибуля Н.Б. Роль интонации и невербальных средств в театральной концепции Е.Б. Вахтангова (когнитивный аспект) // Лингвокультурное и коммуникационное пространство человека: коллективная монография. Иваново: Издательство ИвГУ, 2022. С. 147–165.

References

BAS – Bol'shoj akademicheskij slovar` russkogo yazy`ka. T. 8. M., SPb.: Nauka, 2007. 840 s.

Boldy`rev N.N., Belyaeva I.V. Faktory` interpretacii frazeologii v yazy`kovej kommunikacii // Yazyk. Chelovek. Rech`. Sbornik nauchny`x trudov Instituta yazy`koznaniya RAN. M.: Kanczler, 2022. S. 163–169.

Dal` V.I. Tolkovyj slovar` zhivogo velikoruskogo yazy`ka. V 4 t. T. 2. M., SPb.: Izdatel'stvo M.O. Vol'f, 1905. 912 s.

Kovshova M.L. Lingvokul'turologicheskij analiz idiom, zagadok, poslovicz i pogovorok: Antroponimicheskij kod kul'tury`. M.: LENAND, 2019. 400 s.

Lakshin V.Ya. A.N. Ostrovskij. M.: Iskusstvo, 1976. 527 s.

Ogol`ceva E.V. Komparativnoe gnezdo kak sistema grammaticheskix modifikacij obraza sravneniya // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta imeni N.I. Lobachevskogo. 2019. Vy`p. 3. S. 217–225.

Orlova O.S. E`vfemizmy` i zagadki o rozhdenii i smerti v russkoj i angloyazy`chnoj kul'turax: princip nepryamoj nominacii. Kognitivno-kul'turologicheskoe issledovanie. M.: LENAND, 2022. 240 s.

Ostrovskij A.N. Krasavec-muzhchina // Ostrovskij A.N. Polnoe sobranie sochinenij v 12 t. T. 5. M.: Iskusstvo, 1975. S. 281–352.

Pavlenkov F.F. Aleksandr Nikolaevich Ostrovskij // Velikie rossiyane. Biograficheskaya biblioteka F.F. Pavlenkova. M.: OLMA-PRESS, 2004. S. 509–520.

Pil`shhikov I.A. Sem` besed o filologii i Digital Humanities. M.: Izdatel'stvo MGU, 2022. 190 s.

Romanov D.A. Raznovidnosti kommunikativnoj destrukcii (na materiale komedii A.N. Ostrovskogo «Volki i ovcy») // Teoriya yazy`ka i mezhkul'turnaya kommunikaciya. 2021. № 4 (43). S. 178–188. URL: https://api-mag.kursksu.ru/api/v1/get_pdf/4278/.

Sternin I.A., Proxorov Yu.E. Russkie. Kommunikativnoe povedenie. M.: Flinta, Nauka. 2011. 328 s.

Tret`yakova T.P. Ironiya kak komponent rechevogo povedeniya v politicheskom diskurse // Chelovek v sovremennom kommunikacionnom prostranstve. Kollektivnaya monografiya. Ivanovo: LISTOS, 2020. S. 61–70.

Xarchenko V.K. Rassuzhdenie v razgovornoj rechi: Opy`t slovarya i perspektivy` interpretacii. M.: LENAND, 2020. 208 s.

Cibulya N.B. Rol` intonacii i neverbalny`x sredstv v teatral`noj koncepcii E.B. Vaxtangova (kognitivnyj aspekt) // Lingvokul'turnoe i kommunikacionnoe prostranstvo cheloveka. Kollektivnaya monografiya. Ivanovo: Izdatel'stvo IvGU, 2022. S. 147–165.