

УДК 821.161.1– 2 Андреев
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-81-15

Поэтика пьесы Л. Андреева «Собачий вальс»

В. А. Сухоруков

*кандидат филологических наук, старший преподаватель,
Национальный технический университет «Харьковский политехнический институт»;
e-mail: margari_s@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0787-4053>*

В статье осуществлен анализ поэтики и жанровых особенностей драмы Л. Андреева «Собачий вальс». Показано, что важную роль в ней играют модернистские принципы и формы изображения: неомифологизм, интертекстуальность, доминирование образов-символов, мотивность, ирония, гротеск. Это «новая драма», в которой внешний конфликт и действие выведены за сцену, а ключевую роль играет внутренний конфликт и подтекст, находящий реализацию в неомифологической сюжетной линии. Созданная Л. Андреевым уже в первых драмах оригинальная модель стала инвариантной и лишь варьировалась в последующих пьесах.

Ключевые слова: интертекст, автоинтертекст, паратекст, мифопоэтика, мотив, хронотоп

Сухоруков В. А. Поэтика п'єси Л. Андрєєва «Собачий вальс»

У статті здійснено аналіз поезики та жанрових особливостей драми Л. Андрєєва «Собачий вальс». Доведено, що важливу роль у ній відіграють модерністські принципи та форми зображення: неоміфологізм, інтертекстуальність, мотивність, домінування образів-символів, іронія, гротеск. Це «нова драма», в якій зовнішній конфлікт та дія виведені за сцену, а ключову роль відіграє внутрішній конфлікт і підтекст, що знаходить реалізацію у неоміфологічній сюжетній лінії. Дослідження хронологу драм Л. Андрєєва різних періодів його творчості, поряд з варіативністю, демонструє його очевидну концептуальну однорідність. Локальні рамки, в які він переносить дію п'єси «Собачий вальс», являють собою лише просторові варіації локусів як ранніх драм, так і п'єс другої половини 1900-х років, інваріантам яких можна вважати кімнату, де проходить Життя Людини у однойменному творі. Окрім цього, у п'єсі, поряд із замкненим хронологом, який набуває символічні просторові обриси «петербурзького» топосу.

У цьому зв'язку трансформації зазнає авторська інтерпретація міфопоетичного мотиву маски, що є важливим атрибутом системи персонажів андрєєвської драматургії. На зміну схематизму й гіпертрофованої манекенності персонажів-масок «умовних» драм прийшла більш глибинна, на рівні підтексту, гротесковість образів, у яких письменник мотив маски поєднує з мотивами гри, двійництва, а також знову звертається до традиційної для його творчості моделі персонажів-дзеркал, які під різними кутами відбивають не тільки ідеологічні доктрини й вчинки героїв, але й стан їх деформованої свідомості та психіки. Результати нашого дослідження спростовують концепцію, згідно з якою письменник еволюціонував від перших реалістичних драм до «умовних» символіко-експресіоністичних драм, а потім до драм «пансіхе». Тип конфлікту, на якому вона будується, а також усі рівні її структури виявили модерністську природу та ізоморфність з прозою Л. Андрєєва.

Як у прозі, так і в драматургії письменника була відсутня еволюція, а лише змінювалися акценти в авторській концепції та варіювалися відповідні художні засоби і форми зображення: створена Л. Андрєєвим вже у перших п'єсах оригінальна модель стала інваріантною і лише варіювалася в усіх наступних творах.

Ключові слова: інтертекст, автоінтертекст, паратекст, міфопоетика, мотив, хронотоп

Sukhorukov V. A. Poetics of L. Andreev's play «The dog's walse»

In article is devoted to the thorough analysis of poetics and genre peculiarities of L. Andreev's play «The dog's walse». The study showed that the important role in this work play modernistic principles of representation of world and person as neomythologism, intertextuality, motifity, dominating of symbolical types and characters, irony, grotesque.

This is the "new drama" which moves behind the scene external conflict and the action, the key role is played by internal conflict and subtext, which is finding realization in neomifological storyline. The study of L. Andreev drama's chronotop in various periods of his work, along with variability, demonstrates his apparent conceptual uniformity. The local framework, where he transfers the action in the play "The dog's walse", represents only spatial variations of the locuses of early dramas and plays of the second half of the 1900s, the invariant of which can be considered the room where the Life of Man flows in the work of the same name. Furthermore, in the play, aside from the spaceless chronotope offered to the spectator, it is steadily found, often dominating the open "space" chronotope, acquiring the symbolic spatial outlines of petersburg's topos.

In this regard, the transformation undergoes an author's interpretation of the mythopoetic motive of the mask, which is an important attribute of the Andreev's drama art system. Instead of sketchiness and hypertrophied mannequins, mask characters of the "conditional" drama came more deeply, at the level of subtext, grotesque images, in which the writer combines the motive of the mask with the motives of the game, duality, and again appeals to the traditional model of character of his mirrors for his work, which at different angles reflect not only the ideological doctrines and actions of the heroes, but also the state of their deformed consciousness and the psyche.

The results of our research refute the conception, that approves the evolutionary type of Andreev's dramaturgy from early realistic to "conventional" symbolico-expressionistic dramas and dramas "panpsihe".

Type of the conflict, which lies in its basis, and also all levels of its structure revealed the modernistic nature and isomorphism with Andreev's prose.

Apparently, both in prose, and in dramaturgy of the writer there was no evolution, the accents in the author's concept only changed and the appropriate art means and image forms merely varied.

Already in the first dramas all was put that only came to light, deepened and became more obvious.

Key words: intertext, autointerest, paratext, mythopoetics, motif, chronotop

Наш исследовательский интерес к особенностям поэтики пьесы Л. Андреева «Собачий вальс» объясняется неоднозначностью в оценках ее жанровой специфики. Большинство исследователей квалифицируют его как драму «панпсихе».

Сам Андреев определял жанр «Собачьего вальса» как мистерию, к которой «нужно сзывать колокольным звоном, а предпосылать ... похоронный марш» [2, с. 74], и называл ее своей «молитвой». Наиболее полный и детальный анализ проблематики и поэтики пьесы осуществила еще Л. Иезуитова. Она утверждала, что «Собачий вальс» был значителен для Андреева прежде всего как опыт новой драмы «панпсихе» (в камерном ее варианте), как открытие новых возможностей драматургической формы» [2, с. 73]. По ее мнению, «тема "Вальса" – преступление, его причина (идея, проблема "Вальса" – глубокое одиночество человека, безысходность его замкнутости, фатальность его отъединенности, отчужденности (отсюда подзаголовок "Поэма одиночества")» [2, с. 74].

Соглашаясь с основными выводами Л. Иезуитовой, отметим все же спорность утверждения о ключевой жанрообразующей роли мотива преступления в этой драме. На наш взгляд, он является лишь одним из составляющих автоинтертекстуального комплекса мифосимволических мотивов игры (дьявольской игры) и одиночества Человека в мире, представляющем из себя абсурдистский театр марионеток-собачек, трагически подчиненных воле неведомого кукловода.

Преступление действительно становится лейтмотивом, проходящим через все произведение. Однако с самого начала произведения Андреев снижает трагический пафос этого мотива иронией, параллельно сопрягая его с другим автоинтертекстуальным мотивом, – театральной игры, представления (ср. «К звездам», «Анатэма»).

Сцена первого исполнения героем заглавной музыкальной пьесы приобретают гротесково-иронический характер нарочито-театрализованных «представлений в представлении» со своим пластическим, интонационным, музыкально-звуковым и ритмическим рисунком. Согласно ремарке, Карл не просто «подсвистывает» звучащей за сценой «тихой, без слов, монотонной песенке маляров» и фиксирует ее ритм («...через равные промежутки сосредоточенно ударяет ладонью по столу, произнося: "Так. Так." [1, с. 419]). В репликах приглашенных Генрихом для осмотра новой квартиры гостей песня маляров порождает мотив тоски («русской тоски»), которая, по мнению исследовательницы, и «проскальзывает в позу Тиле, весело играющего "собачий вальс"» [2, с. 86].

На наш взгляд, параллельно с мотивом тоски в драме Андреева начинает все сильнее звучать мотив одиночества, постепенно, исподволь, заполняющий сознание и душу главного героя. «Манекенность» же его позы мотивирована логикой имплицитного пока еще формирования пространственного образа театра масок-марионеток: «Во время игры сидит очень прямо, серьезен, лицо неподвижно, как каменное» [1, с. 425]. Андреев вновь вводит образы персонажей-зеркал, под разными углами отражающих внутренний мир и действия героя. Не случайно Л. Иезуитова замечала, что «три персонажа – Карл, Феклуша и Елизавета – ...как голоса его (Генриха – В. С.) души, как его двойники, маски, помогают понять степень отчуждения ... Тиле» [2, с. 80]. Сам герой по ходу действия «примерирует различные маски, стремясь угадать, какая из них и есть он сам» [2, с. 78]. Более того, Андреев предлагает зрителям еще один уровень «маскарадной» поэтики – в образах Генриха, Карла, Феклуши и Елизаветы автоинтертекстуально просвечивают маски-отражения главного героя «Рассказа о Сергее Петровиче» – Керженцева и Савелова из «Мысли», Ментикова и Екатерины Ивановны из одноименной пьесы. По ходу первого действия явственно ощущаются контуры безумной игры Керженцева с «приговоренным» им к роли жертвы Алексеем. Согласно авторским ремаркам, неоднократно Карл «лжет» в диалоге с Генрихом. В сцене первого исполнения вальса он «рассматривает его (Генриха – В. С.) холодно и внимательно, затем первый рукоплещет» [1, с. 425].

В концовке первого действия драматург переплетает автоинтертекстуальные мотивы смерти и тьмы. Вариации мотивов смерти и преступления, кроме возможного самоубийства, получают ироническое воплощение в мотиве «убийства вещей».

О трагической дисгармоничности внутреннего состояния героя свидетельствует не только психологизированные и символизированные автором детали интерьера, но и хронотоп пьесы в целом. По ходу первого действия Андреев, используя трагическую семантику, аккумулированную в рамках интертекстуальных и автоинтертекстуальных мотивов, усложняет структуру хронотопа драмы, усиливает ощущение дисгармоничности происходящего на сцене. Возникают ассоциации с петербургским хронотопом «Профессора Сторицына» (Генрих «встретил его на Невском: был сильный дождь» [1, с. 419]), а в символическом локусе детской с «окнами на солнце» просвечивают образы комнаты умершего сына из «Жизни Человека» и детских комнат из «Екатерины Ивановны» и «Мысли».

Подчеркивая нарастающий трагизм мироощущения главного героя пьесы, Андреев

сопровождает финальный монолог первого действия не только символическим звуковым, но и свето-цветовым образным рядом, включающим в себя мотивы сумерек, тьмы (мрака) и тени. Согласно ремарке, покидающие квартиру маляры «двумя тенями в густеющих сумерках тихо проскальзывают мимо хозяина», а сам Тиле «постепенно сливается с нарастающим мраком» [1, с. 429]. В монологе героя парадоксально-иронически трансформируется временной уровень хронотопа пьесы. Временному отрезку в три года (срок, на который герой нанял квартиру), инерционно символизирующему рухнувший «строгий план» жизни Тиле, он противопоставляет образ ожидающей Генриха ночи, в котором угадываются космическая безграничность экзистенциального одиночества Человека в мироздании: «Какая долгая ночь, какая темная ночь...» [1, с. 430].

Во втором действии Андреев продолжает множить вариации мотива преступления. Карл с помощью подкупа слуги завладевает ключом от черного хода квартиры Генриха, он же предлагает Феклуше уговорить брата застраховать свою жизнь, а затем поделить деньги. Сам Тиле признается Феклуше, что «хочет украсть у них (в банке – В. С.) миллион» [1, с. 436], а затем бежать за границу.

Впрочем, подобная частотность экспликации мотива, на наш взгляд, представляет художественный прием, с помощью которого драматург маскирует иронией экзистенциальный трагизм внутренней, ключевой для жанровой структуры пьесы, коллизии главного героя. Не случайно во втором действии он сопрягает мотив преступления не только с мотивом игры, но и с автоинтертекстуальными изоморфными мотивами бегства и изгнания (ср. «Анатэма», «Профессор Сторицын» и др.). При этом Андреев традиционно чередует иронические и трагические вариации мотивов, демонстрируя призрачность, иллюзорность спасительных ожиданий персонажей, в первую очередь – самого героя.

Автор показывает, что бегство (как и женитьба, и преступление) есть лишь очередная «фигура» безжалостной дьявольской игры, правила которой неподвластны персонажам. В этот образный ряд логично вписывается сцена второго исполнения «вальса», который Генрих «играет с той же серьезной, деревянной, чопорной манерой» [1, с. 437]. Специфика этого символического пластико-звукового лейтмотива состоит не только в том, что «Тиле начинает пробуждаться от новой иллюзии» и проигрывает себе «музыкальную поэму одиночества», а в том, что «серьезность его бунта-преступления окрашивается иронией» [2, с. 86]. Автор, на наш взгляд, хочет подчеркнуть: подобно другим персонажам, главный герой пьесы остается всего лишь марионеткой в абсурдном театре Мироздания, предвещающем образную ткань «Реквиема».

Варьируя внутренний и внешний уровень хронотопа, Андреев подчеркивает трагическую призрачность как открытости возникших в воображении героя морского топоса и образа «дворца души», в котором даже ночью «светит солнце» [1, с. 437], так и спасительной замкнутости собственной квартиры (ср. «Профессор Сторицын»).

Мотив призрачности находит свое выражение в интерьере квартиры (Лиза «видит» на стенах так и не повешенные Генрихом ковры и картины), а также функционирует во внутренней сюжетной линии пьесы. Кроме того, данный мотив становится тем элементом жанровой структуры произведения, с помощью которого автор связывает воедино различные пространственные уровни хронотопа пьесы. Он выносит события первой картины третьего действия на открытое пространство «набережной одного из петербургских каналов».

Не случайно Л. Иезуитова отмечала стилизаторско-пародийный характер первой картины, «обстановочные ремарки» которой «...являются реминисценциями стихотворения "Ночь, улица, фонарь, аптека" [А. Блока – В. С.], стилизованы под другие петербургские стихи и поэмы о "страшном мире"» [2, с. 80]. Кроме того, пародийно-ироническую реинтерпретацию получают и отдельные персонажи. Однако помимо этого мотивы тумана, бездны (провала канала), смутного намека на дома и огни окон демонстрируют изоморфность мотиву призрачности существования главного героя (жизни Человека).

К третьему действию Андреев формирует и традиционный для его драматургии неомифологический уровень сюжета, который поначалу (в отличие от большинства его пьес) носит локальный и подчеркнуто иронический характер. Феклуша, искушаемый братьями, сравнивает Карла с сатаной («Что вы привязались ко мне, как сатана? Сатана!» [1, с. 434]), а Генриха, который к моменту начала действия, подобно Керженцеву из «Мысли», достиг мифологического «возраста Христа», – с демоном-искусителем: «Истинный вы демон-искуситель, Генрих Эдуардович!» [1, с. 446]. Иронический неомифологический и автоинтертекстуальный характер носят также новые образы-маски римского папы и американского миллионера-филантропа («благотелья идиотов», создаваемые на сей раз уже воображением героя, «планирующего» свое постпреступное будущее (ср. образ искушаемого Сатаной Давида Лейзера из «Анатэмы», а также образы кардинала и Сатаны-Вандергуда из более позднего «Дневника Сатаны»). Однако за такой иронической оболочкой скрывается свойственная андреевской драматургии интертекстуальная и автоинтертекстуальная трагико-ироническая полифония неомифологической сюжетной линии пьесы.

Подобный контекст налагает трагический отпечаток на весь образный ряд третьего действия: звучащее из уст Генриха шутовское сравнение появляющейся на сцене Жени с «лесным царем» обнаруживает интертекстуальные мотивы призрачности, сна и смерти, лежащие в основе поэтики одноименного стихотворения Гете, а появление на сцене Генриха в костюме «рыжего» сэра Томпсона – образы клоуна Тота из пьесы «Тот, кто получает пощечины» и Керженцева из «Мысли». По словам Тиле, он «каждую ночь... надевает это платье, смотрит в зеркало и ходит по комнате один» [1, с. 457].

В первой картине третьего действия трагической авторской иронией окрашена не только мифосимволическая образность, но и новые варианты изначально трагических мотивов преступления (пьяный Генрих грозит бросить Феклушу в воду канала, а тот, подобно Дану в «Океане», плюет в воду) и безумия (Тиле намеревается поить Феклушу коньяком до тех пор, пока тот не сойдет с ума). Однако на этом фоне вновь становится очевидным трагизм бесплодной эйфории главного героя, изображаемый Андреевым с помощью мотивов полета («Ты говоришь, это туман,... нет, это крылья, на которых полетит Генрих Тиле»), сна и мысли.

Сопрягая автоинтертекстуальные образы бездны (провала) и решетки, автор, на наш взгляд, хочет подчеркнуть: открытое пространство набережной дарит Тиле лишь временную иллюзию, призрак внутренней свободы, к которой он стремится. Более того, оно априори не способно спасти героя (Человека) от бездны экзистенциального одиночества.

Во второй картине (драматургическое время обеих картин ограничивается одной ночью) автор возвращает действие в пространственные рамки пустоты» [1, с. 450]. И хотя локус комнаты вновь ярко освещен электрическим светом, драматург углубляет трагический полифонизм хронотопа с помощью новой вариации лейтмотива детской с окнами на солнце и получающего зримые очертания мотива театра марионеток, импровизированной сценой которого становится гостиная Тиле. Андреев усложняет комбинацию мотивов, определяющих семантику локуса детской за счет мотивов смерти и убийства: обсуждая перспективы сдачи пустой комнаты внаем, Феклуша вспоминает об умершем, а счастливая Женья – об убитом ребенке.

По ходу второй картины автор вновь гротесково оттеняет трагизм внутренней коллизии умирающего сознания Генриха ироническими интертекстуальными и мифосимволическими деталями. В первой сцене счастливая Женья сушит на голове промокшую под петербургским дождем шляпу Прекрасной Дамы. А затем в ее же реплике Андреев озвучивает пасхальную аллюзию: тройной поцелуй с Феклушей она сопровождает

такими словами: «Прямо Христос воскрес» [1, с. 457]. «Собачий вальс», исполняемый Тиле в конце третьего действия, по нашему мнению, становится своеобразным камертоном, определяющим характер образного ряда заключительного действия пьесы. На первый взгляд, персонажи, присутствующие на сцене в его начале (Карл, Елизавета, Феклуша), ощущают себя в реальных пространственном и временном измерениях. Действие происходит в «той же обстановке» гостиной Генриха. Анализируя прошлое и планируя будущее, персонажи оперируют реальными временными категориями (полтора года отсутствия в квартире, неделя, оставшаяся до оформления страхового полиса Генриха, один день – до его предполагаемого бегства и т.д.).

Однако в первых диалогах заключительного действия легко угадываются мифосимволические контуры характерного для андреевского творчества образа бездны одиночества Человека, обреченного на роль танцующей собачки-марионетки в столкновении с безжалостным Роком. Подобно героям повести «Он» (1913), персонажи пьесы оказываются в безысходной пустоте. Не случайно в дискурсивной организации четвертого действия ключевую роль играют три последовательно звучащих монолога оставшихся в одиночестве Елизаветы, Феклуши и Генриха. Драматург таким образом трансформирует структуру хронотопа, акцентируя внимание зрителей на его внутреннем аспекте.

В предсмертном монологе главного героя пьесы драматург поткрывает зрителю еще один динамичный символический пространственно-временной план, также носящий автоинтертекстуальный характер. Как заметила Л. Иезуитова, в пьесе «отдельные вещи... нарисованы... в унисон с переживаниями Тиле, как частички его души» [2, с. 78]. В финальном монологе решившегося на самоубийство героя автор вновь (как и в монологе Карла в начале произведения) оперирует сходными элементами предметного мира (на сей раз – письменный стол и хранящийся в нем револьвер). Однако с их помощью он не только иллюстрирует душевное состояние Генриха, но и эксплицирует символические мотивы смерти и призрачности. Как и в «Профессоре Сторицыне», надежды героя на спасительную замкнутость выстраиваемого им мира (квартиры) оказываются иллюзорными и окончательно рушатся.

На уровне предметного мира это проявляется в том, что Тиле в финале перестает понимать предназначение наполняющих его дом, но ненужных в пустоте одиночества вещей. Он произносит: «Может быть, надо сидеть за столом, а я хожу?» [1, с. 468]. В финальной ремарке Андреев так описывает сценическую динамику поведения персонажа: «Снова выходит из

спальни...и что-то озабоченно и молча ищет. Повидимому, или забыл, или не находит. Ищет. И, не найдя и уже перестав думать о том, что искал, теми же быстрыми шагами уходит в спальню» [1, с. 470]. В сознании Тиле к концу пьесы формируется образ «странного чужого» дома, заполненного убийцами, в котором явственно просвечивает интертекст новелл Э. По («Падение дома Ашероув», «Маска Красной смерти»), а также автоинтертекст повестей «Мысль», «Красный смех», «Он», драм «Черные маски», «Профессор Сторицын» и др.: «Это пустые комнаты так ужасно действуют на меня – как будто там убийца. В каждой комнате спрятались убийца и ждет» [1, с. 409].

Андреев не случайно вновь интегрирует в этом образе дьявольскую семантику ненастного петербургского хронотопа и образа окна-ловушки: по ходу монолога герой тщетно «пытается протереть стекло, за которым неслышный городской дождь» [1, с. 488]. Так, через мифосимволический подтекст, он акцентирует внимание, с одной стороны, на условности и призрачности светоцветовой декорации пьесы, с другой – на доминирующей роли и космической глубине внутреннего временного аспекта хронотопа произведения.

Становится очевидным, что используемые автором по ходу пьесы детали интерьера, – письменный стол, зеркало, рояль, дверь, так и не занявшие своего места в гостиной портреты Бетховена и Грига (ср. гравюры с изображением волхвов на стенах обсерватории в окончательном варианте «К звездам»), – получают не только психологическую и символическую, как полагает Л. Иезуитова, но и мифопоэтическую окраску, выполняя функцию структурных элементов «Голгофы» для персонажей, в первую очередь, главного героя пьесы. В заключительном действии Елизавета, обращаясь в своем монологе к отсутствующему на сцене Генриху, принимает символично молитвенную позу – «становится на колени и опускает голову на клавиши рояля» [1, с. 463], а по-хозяйски обращающийся с зеркалом и письменным столом Тиле Феклуша произносит: «Скажите правду, Генрих Эдуардович, на колени перед вами встану... в церковь пойду, молиться за вас буду» [1, с. 466]. В подобном контексте вопросы Лизы («Кто не родился? Кто не увидел света? Кого здесь ждали и кто не пришел?»), рефреном звучащие во время ее монолога, также приобретают дополнительное неомифологическое значение.

На наш взгляд, автор имеет в виду не только неродившихся детей Генриха и Лизы или неспособную уже к возрождению душу главного героя. Сквозь эти очевидные смысловые уровни образа просвечивает интертекст Святого Писания. Андреев вновь использует традиционный для его творчества сюжетный ход. Он парадоксально ремифологизирует библейский сюжет – сфокусированный в символическом локусе

детской хронотоп распятия (Голгофы) снова не находит адекватного развития в хронотопе воскрешения (Пасхи) (ср. «Иуда Искариот»). В результате герой, в лабиринте масок так и не нашедший ответа на один из вечных вопросов («Где же я был с моей великой, печальной и одинокой душой?»), в предшествующем самоубийству монологе задается другим: «Зачем я говорю: "Боже мой?"». В контексте уже упоминавшейся выше автором иронической «демонизации» своего главного героя напрашивается вывод: Андреев предлагает зрителю новую интерпретацию персонажа, гротесково сочетающего в себе черты Христа и Антихриста. Не случайно в том же финальном монологе Генриха трагизм экзистенциального одиночества переплетается с иронией самооценки: «Чтобы черт взял того, кто это выдумал» [1, с. 469].

Возрастающая концентрация изоморфных символических образов находит свое разрешение в возникающем в сознании героя образе, названном автором «ЭТО» (ср. образы ОНО из «Так было», ОН из одноименной повести). Генезис этой категории андреевских образов уже рассматривался ранее. Образ вновь отличается вездесущностью, однако, по замыслу автора, он не только несет эсхатологическую семантическую нагрузку и призван поглотить жизнь главного героя, став вариацией мотива смерти. В финальном монологе Тиле он лишь вербализуется, а по сути подчиняет себе сознание Генриха задолго до самоубийства. Синтезировав традиционные для своего творчества мотивы смерти, призрачности, безмолвия, пустоты, автор создает полифоничный символический образ неподвластного человеческому Разуму инобытия, превращающего жизнь Человека в абсурдный театр марионеток, а его самого обрекающего на роль одинокой танцующей собачки в этом театре.

Таким образом, финальное звучание заглавной музыкальной темы произведения становится традиционным для драматургии Андреева реквиемом не только по жизни главного героя, но и по человеческому Разуму в его очередном трагическом столкновении с бездной Рока: «Играет – сперва громко, потом все тише. К концу, оборвав музыкальную фразу, падает головой на рояль и беззвучно плачет. Молча и осторожно закрывает крышку рояля, берет со стола револьвер, и идет к спальне» [1, с. 469] (ср. «Жизнь Человека», «Царь Голод» и др.). Подобный автоинтертекстуальный фон заключительной сцены пьесы свидетельствует о том, что, несмотря на очевидный «панпсихизм» пьесы (автор исследует в ней сложнейшие процессы, протекающие в сознании и душе героя), жанровая структура «Собачьего вальса» представляет собой характерный и для всех предыдущих его драм сложный синтез художественных элементов поэтики символизма, экспрессионизма и экзистенциализма.

Литература

1. Андреев Л. Н. Драматические произведения : В 2 т. Т. 2. / Л. Н. Андреев; [ред. кол. Б. Ф. Егоров, Г. А. Лапкина, В. М. Маркович, А. Б. Муратов и др.]. – Л. : Искусство, 1989. – 550 с.
2. Иезуитова Л. А. «Собачий вальс» Л. Андреева. Опыт анализа драмы «панпсихе» / Л. А. Иезуитова // Андреевский сборник : Исследования и материалы. – Курск : КГПИ, 1975. – С. 67–90.

References

1. Andreev L. N. Dramatic works: In 2 vols. T. 2. / L. N. Andreev; [ed. count B. F. Egorov, G. A. Lapkina, V. M. Markovich, A. B. Muratov and others]. – L.: Art, 1989. – 550 p.
2. Jesuitova L. A. "Dog Waltz" of L. Andreev. The experience of analyzing the drama "panpsyhe" / L. A. Jesuitova // Andreev's collection: Studies and materials. – Kursk: KSPI, 1975. – P. 67–90.

Сухоруков Віктор Анатолійович, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української, російської мов та прикладної лінгвістики, Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут» (вул. Кирпичова, 2, Харків, 61000, Україна); e-mail: margari_s@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0787-4053>

Сухоруков Виктор Анатольевич, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры украинского, русского языков и прикладной лингвистики, Национальный технический университет «Харьковский политехнический институт» (ул. Кирпичева, 2, Харьков, 61000, Украина); e-mail: margari_s@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0787-4053>

Sukhorukov Victor Anatolyevich, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Ukrainian, Russian Language and Applied Linguistics, NTU “KhPI” (2 Kyrpychova str., 61002, Kharkov, Ukraine); e-mail: margari_s@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0787-4053>