

Ирина Московкина

Мотив любви к ближнему в «кривом зеркале» иронических миниатюр начала XX века

В статье анализируется поэтика «комедийки» Л. Андреева «Любовь к ближнему» в контексте русской и западноевропейской литературы XIX и XX вв. Показана важная концептуальная и структурообразующая роль в ней библейского интертекста, функций мотивов, а также анекдотической и неомифологической жанровых составляющих. На этом основании одноактная комедия Андреева истолкована не только как сатира на его современность, но и как автопародия на новеллу-миф «Стена» и пародийная по отношению ко многим типам и коллизиям русской литературы «золотого» и «серебряного» веков. Сопоставление «Любови к ближнему» с новеллой И. Бунина «Господин из Сан-Франциско» и «злой сказкой» П. Лагерквиста «Смерть героя» выявила роль Андреева в создании трагифарсовых миниатюр – лаконичных «новых мифов» XX в.

Ключевые слова: интертекст, неомифология, анекдот, пародия.

Впервые открыв собрание сочинений Л. Андреева и увидев названия его произведений («Ангелочек», «Прекрасна жизнь для воскресших», «Христиане», «Елеазар», «Иуда Искариот», «Сын человеческий», «Анатэма», «Каинова печать (Не убий)», «Кающийся», «Воскресение всех мертвых», «Реквием» и т. п.), даже неискушенный читатель почти безошибочно определит одну из доминант писательского творчества –

«вечные», библейско-евангельские, проблемы жизни человека. Станет понятным и «звание» Ивана Карамазова русской литературы, присвоенное ему современниками, подчеркивающее очевидную для них преемственную связь между «проклятыми вопросами» Достоевского и проблематикой произведений Андреева. Гораздо сложнее, глядя на эти названия, понять, почему Андреева именовали язвительным Леонидом, какова природа его «язвительности» и как она сочеталась с «вечными вопросами». Между тем, осмыслить это необходимо, поскольку большинство из названных произведений и вообще из написанного Андреевым по-разному сопрягает трагическое и смеховое начала, а в позднем творчестве писателя ирония доминирует и в прозе, и в драматургии. В полной мере это относится и к его «комедийкам» 1908–1916 годов («Честь (Старый граф)»), «Прекрасные сабинянки», «Кающийся», «Упрямый попугай», «Конь в сенате», «Монумент»), начало которым положила «Любовь к ближнему» (1908).

Литературная и театральная критика рубежа веков истолковывала и оценивала эту «комедийку» по-разному. Так, А. А. Измайлов говорил о «Любви к ближнему» как о «легком памфлете», «без блеска и яркости», «написанном в намеренно наивных, упрощенных тонах шаржа или лубка» [5:200]. Другой критик (аноним) почувствовал, что в этой пьесе «здоровый и бодрый юмор соединяется с глубокой мыслью» [5:196]. А. К. Елачич воспринял юмор Андреева как «мрачный» и попытался объяснить его: «Объект шутки – любовь к ближнему. Орудие шутки – страшная близость к правде: то глупое, гнусное, чудовищное, что здесь происходит – это почти видимая правда... это портрет наших дней» [5:201].

Современные издатели этой и всех остальных «комедиек» Андреева поместили их в разделе «Сатирические миниатюры для сцены» (здесь и далее курсив мой – И. М.) [1:V:374]. Ю. В. Бабичева выявила еще одну важную, *травестийную*, функцию миниатюр: «кривым зеркалом иронии (Андреев – И. И.) все время контролировал сам себя, измерял глубину и важность волновавших его вселенских “проклятых” вопросов» [2:72–75]. Сегодня же все очевиднее, что драматические миниатюры Андреева не исчерпывались сатирическим пафосом и автопародированием, а включали и «густой» интертекст: от античных мифов и европейской живописи до русской литературы XIX в. (Пушкина, Гоголя и др. писателей) и XX в. (прежде всего – символистов), позволявший обобщать и концептировать современную писателю действительность [7; 8]. Представляется, что важную роль при этом играл и библейско-евангельский интертекст.

Об этом говорит уже название миниатюры «Любовь к ближнему», эпатажно акцентирующее общеизвестное словосочетание (мотив), сразу

отсылающее читателя и зрителя к широчайшему кругу религиозных и литературных претекстов. Ведь любовь к ближнему является не только «золотым правилом» нравственности, но и одной из важнейших заповедей в Священном Писании. В христианстве она – главнейшая, поскольку мера любви к ближним есть мера проявления Бога в человеке и человечестве, степени их человечности. Не требует особых доказательств тот факт, что в основанной на христианстве европейской культуре в целом и искусстве, в частности, эта заповедь, неоднократно варьируясь в своем художественном (живописном, музыкальном, словесном) выражении, стала стержневым лейтмотивом, функционирующим на протяжении двух тысячелетий, приобретая особое значение в кризисные эпохи [11].

На рубеже XIX и XX веков очередные кардинальные изменения в мировосприятии и миропонимании привели к смене всех важнейших культурных парадигм: философских, этических и эстетических. Переосмыслению подвергся и рассматриваемый нравственный императив, в том числе под влиянием учения Ницше, поставившего любовь к дальнему и будущему (сверхчеловеку) выше, чем любовь к ближнему. «Попав на улицу», эта идея обернулась вульгаризацией представления о «сверхчеловеческом» как о вседозволенности и эгоистичности, а любовь к ближнему заменилась оправданием равнодушия к нему. Такие умонастроения и миросостояние стали объектом художественного осмысления русской литературы «серебряного века», в том числе и Андреева.

Интертекстуальное включение библейско-евангельского мотива любви к ближнему в качестве основного тематического и структурообразующего позволяло Андрееву, оставаясь в рамках миниатюры, вывить меру человечности современного человека и богоприсутствия в современном ему человечестве. В «Любви к ближнему» этому же служит функционирование автоинтертекста и интертекста русской и западноевропейской литературы. Причем автотравестийно здесь представлена не только и не столько коллизия трагедии «Анатэма» (как полагала Ю. В. Бабичева [2:73]), сколько новеллы-мифа Андреева «Стена» (1901). Пародируются же типы и коллизии, как русской классической литературы с ее фундаментальными гуманистическими основами (среди которых и заглавная идея – любовь к ближнему, и безусловная для христианства ценность человеческой жизни, и уважение к смерти), так и современного писателю модернизма, ориентированного на философию Ницше, Шопенгауэра и др.

Если неомифологическая новелла Андреева запечатлела прокаженных (человечество) перед Стеной (олицетворявшей, по словам писателя, «политический и социальный гнет; ... несовершенство человеческой природы с ее болезнями, животными инстинктами, злобою,

жадностью и пр.; это – вопросы о смысле бытия, о Боге, о жизни и смерти» [1:1:609]), которую оно (человечество) настойчиво, хотя и безуспешно *пытается преодолеть*, то в «комедийке» – это *скучающие туристы перед скалой*, ожидающие острого зрелища – смертельного падения со скалы человека.

В то же время, и в автопародии Андреев подчеркивает *условный (неомифологический) характер* и предельно *обобщающий масштаб* хронотопа, персонажей и ситуации. В ремарке сообщается, что место действия – «дикая местность» где-то «в горах», действующие лица – «какой-то человек» и «толпа». Это «туристы», «привлеченные слухами о готовой совершиться катастрофе», представляющие все основные европейские нации («англичане, немцы, русские, французы, итальянцы и т. д.»), и обслуживающие их «торговцы», «разносчики», «лакеи», «полицейские» (разрядка автора – И. М.) [1:V:374]. Туристы оснащены новейшими достижениями цивилизации: «Почти у всех альпенштоки, бинокли фотографические аппараты» [1:V:374]. В преддверии падения человека все что-то едят и пьют, продают и покупают, оживленно беседуют и поют – «Шумно и весело» [1:V:374].

По мере развития действия эту *толпу* пополняют такие персонажи, как двое пьяных из буфета, дама и ее дочка, толстый турист и его дети, воинственная дама, фотографы, корреспондент главнейших европейских газет, пастор, бродячие музыканты, члены Армии Спасения и, наконец, хозяин импровизированного буфета под скалой и находящегося неподалеку отеля. Каждый из них репрезентирует легко узнаваемый и неоднократно описанный в литературе тип (психологический и социальный), который здесь *пародируется*, благодаря *шаржированию*, то есть гипертрофированному подчеркиванию одной из его наиболее характерных черт и по сути сведения к ней всего «портрета».

Так, Дама, ассоциирующаяся со всеми «дамами, прекрасными во всех отношениях», начиная с гоголевских, – глупа. Ее роль сведена к почти не варьируемому повтору реплики («Ах, Боже мой! А мужа нет!»), то есть к одному мотиву. (Муж же с приятелем на протяжении всей «комедийки» пьет в буфете). Воинственная дама, коллекционирующая экстремальные смертельные случаи (падения акробатов, канатоходцев, аэронавтов и т. п.), вызывает ассоциации с inferнальными героинями декадентской литературы, в основе которой лежал *мотив любви к смерти* [10:335–367].

Лейтмотив роли Толстого туриста – его поучения, адресованные постоянно перечасим (лейтмотив детей) двум сыновьям и дочери, завершающиеся восклицанием: «Какая трагедия!». При этом он ко всем изменениям в положении Незнакомца прикладывает одни и те же ба-

нальные обывательские мерки и «истины», а также классические литературные «примеры»: ситуацию чеховских драм – «люди закусывают, все так приятно, а он должен свалиться. Какая трагедия!» [1:V:379]; шекспировской трагедии – «картина безумия. Петя, скорее вспоминай Гамлета» [1:V:387] и т. п. Это пародийно воспроизводит не только коллизию «отцов и детей», запечатленную русской литературой XIX века (от Тургенева до Достоевского, Чехова, Сологуба и др.), но и более широкий круг претекстов, так или иначе репрезентовавших трагедийные ситуации (вплоть до шекспировских).

Современные же соплеменники и тезки великого трагика (одного из туристов-англичан зовут сэр Вильям) сначала реагируют на происходящее заключением пари (сколько лет Незнакомцу, когда он упадет и т. п.), что становится лейтмотивом этих персонажей. Затем, выражая возмущение неприличным поведением шумной толпы, англичане предлагают Незнакомому поступить «как джентльмену»: поскорее упасть, чтобы себя «избавить от унижения – страдать публично перед этим сбродом», а заодно доставить удовольствие публике [1:V:387].

Корреспондент постоянно беззастенчиво врет и изъясняется газетными штампами: «Смертельный ужас оковывает члены... Ледяной страх холодом пробегает по спине... Никакой надежды... Перед мысленным взором проходят картины семейного счастья... Вздволен сочувствием публики... Выразил предсмертное желание, чтобы последний вздох его был напечатан в нашей газете...» [1:V:385]. Пастор тоже врет и механически цитирует все важнейшие евангельские заповеди. Фотографы ждут падения Незнакомца и возможности сделать сенсационный снимок, «в ажиотации щелкают кодаками» [1:V:379], а затем откровенно жалеют о напрасно потраченной пленке.

В целом же складывается *шаржированный портрет* современного цивилизованного человечества, для которого *любовь к ближнему* и остальные христианские заповеди и нравственные ценности совершенно утратили живой смысл и превратились, как сказал бы Андреев, в «правила добра и приличия», принятые в современном административно-бюрократическом обществе. Наиболее откровенно это эксплицировано в репликах Высокого туриста и Любопытных:

«Высокий турист: Мы не язычники, мы христиане, мы должны любить ближнего. Раз он просит его спасти, должны быть приняты все меры, какие есть в распоряжении администрации...»

Один из любопытных: По моему мнению, следует обратиться к высшей администрации.

Остальные (хором). Да, да, необходимо жаловаться...» [1:V:381].

Таким образом, «туристы», демонстрируя полную неспособность проявления любви как искреннего сочувствия и деятельной помощи ближнему, лишь со все более возрастающим нетерпением ожидают трагическую развязку. Поэтому развитие сюжета драматической миниатюры сведено к *ретардации* (*повтору с усилением одной и той же ситуации* – очередного несостоявшегося падения Незнакомца, сопровождающегося разочарованием и досадой каждого из зрителей и толпы в целом), последовательно *переводящей трагический случай в анекдот* [4].

Окончательная анекдотическая (неожиданная, вызывающая смех) развязка происходит в финале миниатюры. На самом деле скала оказалась *сценой*, на которой за 25 рублей разыгрывал свою роль Незнакомый, нанятый хозяином соседнего трактира и гостиницы. Такой неожиданный финал не только разочаровывает зрителей, но и вызывает их гнев. Они требуют удовлетворения своих ожиданий, т. е. смерти разыгравшего их «актера». В последней же реплике перед закрытием занавеса неожиданно звучит по-настоящему пугающая нотка. Хозяин потихоньку обещает в следующий раз не обмануть ожидания публики: «Я его привяжу не так крепко... и понимаете?...» [1:V:391]. В итоге андреевская анекдотическая «комедийка» окрашивается таким же «черным» юмором, как и его прозаические миниатюры («Черт на свадьбе», «Мои анекдоты» (обе – 1915), «Чемоданов» (1916) и др.) и две подобные одноактные «нецензурности» – «Кающийся» (1913) и «Конь в сенате» (1915). Таким образом, в «Любви к ближнему» прекрасный живописец Андреев предложил, так сказать, *неомифологический шарж в драматической форме*, в «смеховом» варианте представляющий сгущенную сущность, экстракт жизни современного человечества.

Несколько лет спустя «Любовь к ближнему» интертекстуально перекликнулась с новеллой Бунина «Господин из Сан-Франциско», которую можно было бы назвать «Смерть господина из Сан-Франциско, или Атлантида». В ней идеалом современной цивилизованной жизни оказывается плавучий *комфортабельный отель* – корабль с «говорящим» мифологическим названием «Атлантида», а его население – безликой, безмянной, бездумной, бездушной, скучающей *толпой туристов, нуждающихся в развлечениях (нанятых актерах, разыгрывающих роль влюбленной пары)*. Бунинская новелла была написана в 1914 году, ознаменовавшемся Первой мировой войной, – катастрофой, обернувшейся тысячами смертей, к которой логически привело развитие такой цивилизации. В последнем романе-мифе Андреева «Дневник Сатаны» (1919), действие которого также приурочено к началу 1914 года, *хозяин положения* – лишенный совести идеолог (возможно, побочный сын Отца Дьявола) Магнус, готов подобно андреевскому Хозяину трактира и гостиницы «выпустить смерть из загородки», т. к. жизнь человека для

него совершенно обесценена. Вместе с Буниным [3] и другими писателями «серебряного века» Андреев писал о человеке без совести, преступлении без наказания, о миросостоянии, утратившем нравственную составляющую.

Судя по всему, Андреев довел здесь до логического предела некоторые важные свойства поэтики реалистической литературы XIX века (от Гоголя до Салтыкова-Щедрина), допускающей «регуширование» персонажей (выпуклое, контрастное, зачастую гротескно-карикатурное изображение); парадоксальность (исключительность, экстравагантность) сюжетных ситуаций; высокую степень их обобщения, граничащего с неомифологизмом; принцип дополнительности: сопряжение трагического и смехового начал, в том числе пародирования и анекдотичности. Выросший из такого реализма XIX в. модернизм XX столетия стремился не только адекватно изобразить изменившийся мир, но и еще раз (более экспрессивными способами) достучаться до читателей и зрителей и предупредить о надвигающихся катастрофах.

Как водится, человечество не услышало, но крик и смех Андреева, судя по всему, все же эхом отозвались в литературе XX века. В 1924 г. отдельной книгой был опубликован цикл «Злые сказки» современника Андреева – шведского писателя Пера Лагерквиста (1891–1974), который был моложе на 20 лет, а в литературу вошел в 1912 году. В этот цикл была включена и миниатюра «Смерть героя», в основе которой лежала ситуация, выглядевшая как вариация коллизии «Любови к ближнему» Андреева. Здесь предсказанный Андреевым возможный финал (реальная смерть актера) не только сбывается, но и изначально становится основной двигательной силой действия.

Ее сюжет (как и в драматической миниатюре Андреева) развивается в условном *хронотопе* («одного города»), в ситуации, когда «граждане всех сословий», «все люди» (т. е. современное цивилизованное человечество) «жаждали все новых и новых развлечений» [6:141]. Для удовлетворения этого желания консорциум пригласил акробата, который за пятьсот тысяч согласился балансировать на вершине церковного шпилья, стоять там на голове, а затем упасть и разбиться на глазах у публики. По сравнению с андреевским временем, цивилизация сделала следующий, предсказанный им, шаг вперед. Организатором представления оказывается не единичный мелкий мошенник (хозяин гостиницы и трактира), а некая вполне легальная и уважаемая финансовая структура (консорциум), заключающая с артистом на законных основаниях и по обоюдному желанию сделку. При этом от зрителей не только ничего не скрывается, но и, напротив, энергично рекламируется в средствах массовой информации. Репортеры и газеты здесь оказываются еще более могущественной, чем у Андреева, силой, влияющей на массовое сознание.

Прежде всего, интерес был прикован к личности акробата: «Репортеры буквально преследовали смельчака» [6:141]. Он же нисколько не тяготился этим, а, напротив, «любезно принимал журналистов в своем номере в лучшей гостинице города» и говорил, что для него это всего лишь удачная сделка: «Чего не сделаешь ради денег!» [6:142]. Лагерквист рисует портрет этого, как он иронично замечает, «типичного представителя лучшей части современной молодежи», подчеркивая его *ординарность*: «крепко скроенный человек, ничем особенно не примечательный, с энергичным, открытым лицом, живой и в меру самоуверенный, волевой и здравомыслящий» [6:142]. Между тем, именно такой, укорененный в массе и усредненный, тип репрезентуется репортажами и воспринимается читающей публикой как герой: «Ни одна газета не выходила без фотографии героя» [6:142]. В оценке же самого события, все сходились на том, что «это странная, фантастическая идея, которая может родиться только в наш необычайный век с его бешеным темпом жизни, век, который может пожертвовать всем» [6:142].

Разрекламированная «затея» вызвала «живейший интерес»: «все только и говорили что о предстоящем событии», граждане гордились, что «в их родном городе состоится подобное представление...» [6:142]. В итоге очень дорогие билеты были распроданы за несколько дней. Когда же «великий день» наступил, «квартал вокруг церкви был забит народом. Напряжение достигло предела. Затаив дыхание, люди ждали того, что должно свершиться» [6:142]. Человек упал и разбился, зрители же хотя и «содрогнулись», разошлись по домам, «испытывая, однако, некоторое разочарование»: «Это было, конечно, великолепно, но все же... Он ведь только упал и разбился. Пожалуй, слишком дорого заплатили они за то, что оказалось в конечном счете так просто» [6:142]. Смерть человека разочаровала публику и показалась недостойной потраченных денег, поскольку в современном Лагерквисту мире она стоила еще меньше, чем во времена Андреева. За десять лет до пришествия фашизма Лагерквист, как когда-то Андреев перед Первой мировой войной, попытался прокричать об этом. В 1933 году он напишет свою знаменитую повесть «Палач», которая, год спустя, будет инсценирована и поставлена в театрах Швеции и других стран Европы. Так Лагерквист (сам того не зная) «переписал» «комедийку» Андреева, превратив ее в одну из своих «злых сказок» или, как сказал бы Андреев, в «сказочку не совсем для детей».

Сопоставление миниатюр Андреева и Лагерквиста еще раз выявило поразительную близость этих писателей и по мироощущению, и по художественным способам его выражения [9]. В том числе – сопряжение иронии и черного юмора с неомифологизмом в предельно лаконичной жанровой форме миниатюры (драматической или повествователь-

ной), позволяющей ставить и осмыслять вечно злободневные нравственно-философские вопросы. При этом Лагерквист, блестяще развивая способы изображения, основа которых была заложена в европейской литературе рубежа веков, сделал следующий шаг вперед по сравнению с Андреевым, но в угаданном им направлении. Эти писатели оказались так близки еще и потому, что их творчество питалось общеевропейскими истоками от Библии до Ницше и модернистов рубежа XIX и XX веков, вроде Стриндберга, Гамсуна, Флобера, Мережковского. Они имели дело с одним и тем же устойчивым кругом «вечных» проблем, образов, мотивов и художественных способов их освоения. Сквозь оболочку злободневной сиюминутности социальной и национальной жизни они сумели рассмотреть архетипические ситуации и модели поведения человека и создать адекватные им жанровые формы.

Литература

1. Андреев Л. Н. Собр. соч. В 6 т. / Леонид Андреев ; [редкол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. — М. : Худож. лит., 1990—1996.
2. Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX — начала XX века : учеб. пособие к спецкурсу / Ю. В. Бабичева ; [науч. ред. Вавилова М. А.; худож. Баранов С. Ю.]. — Вологда, 1982. — 125 с.
3. Колобаева Л. А. В споре с Ф. М. Достоевским : категории зла, совести, «преступления и наказания» в прозе И. А. Бунина // Русская литература конца XIX — начала XX века в зеркале современной науки : В честь В. А. Келдыша : Исследования и публикации ; [сост. Лекманов О. А., Полонский В. В. ; под общей ред. Полонского В. В.] — М. : ИМЛИ РАН, 2008. — С. 29—36.
4. Курганов Е. Похвальное слово анекдоту / Ефим Курганов ; [ред. А. А. Пурин ; худож. В. А. Гусаков]. — СПб. : Изд-во журн. «Звезда», 2001. — 288 с.
5. Леонид Николаевич Андреев : библиография. Вып. 2. Литература (1900—1919) / [Сост. Чуваков В. Н.]. — М. : Наследие, 1998. — 608 с.
6. Лагерквист П. Сочинения. В 2 т. — Т. 1. Повести и рассказы. Эссе. Пьесы (1915—1939) : Пер. со швед. / Лагерквист П. ; [вступ. ст., сост. и коммент. А. А. Мацевича]. — Харьков : Фолио, 1997. — 685 с.
7. Московкина И. И. Гоголевские координаты художественного мира одноактных комедий Л. Андреева // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. — 2009. — № 846. — Вип. 56. — С. 87—91.
8. Московкина И. И. Миф — пародия — анекдот в миниатюрах для сцены Л. Андреева («Прекрасные сабинянки» и др.) // Біблія і Культура : науково-теоретичний журнал. — Вип. 13 / За ред. А. С. Нямцу. — Чернівці : Чернів. ун-т, 2010. — С. 229—235.

9. Московкина И. И. Мифопоэтика Леонида Андреева и Пера Лагерквиста // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. — 2007. — № 787. — Вип. 52. — С. 310—313.

10. Ханзен-Лёве А. Русский символизм : Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Лёве; [пер. с нем. С. Броммерло, А. Ц. Масевича, А. Е. Барзаха]. — СПб. : «Академический проект», 1999. — 507 с. (Серия «Современная западная русистика», т. 20).

11. Хренов Н. А. Воля к сакральному / Хренов Н. А. — СПб. : Алетейя, 2006. — 571, [1] с.

Московкіна І. І.

Мотив любові до ближнього у «схованому дзеркалі» іронічних мініатюр початку ХХ століття

У статті проведено аналіз поезики «комедійки» Л. Андрєєва «Любов до ближнього» у контексті російської та західноєвропейської літератури ХІХ і ХХ ст. Визначено важливу концептуальну й структуротвірну роль біблейського інтертексту, функцій мотивів, а також анекдотичної та неоміфологічної жанрових складових. На цій основі одноактну комедію Андрєєва витлумачено не тільки як сатиру на його сучасність, але й як автопародію на новелу-міф «Стіна» та пародію на характерні колізії і типи російської літератури «золотого» та «срібного» століть. Співставлення «Любові до ближнього» з новелою І. Буніна «Смерть господина з Сан-Франциско» та «злого казкою» П. Лагерквіста «Смерть героя» виявило місце Андрєєва у створенні трагіфарсових мініатюр – лаконічних «нових міфів» ХХ ст.

Ключові слова: інтертекст, неоміфологія, анекдот, пародія.

Moskovkina I. I.

The motif of love for one's neighbor in the false mirror of the early 20th century's ironic miniatures

The article analyzes the poetics of L. Andreyev's "little comedy" *Love for One's Neighbor* in the context of Russian and Western European literature of the 19th and 20th centuries. The biblical intertext, functions of motifs, and the anecdotal and neomythological genre components were shown to play an important conceptual and structurizing role in the comedy enabling to interpret it not only as a satire on his contemporaneity but also as an autoparody on his novel-myth *The Wall* and parodic in relationship to a lot of types and collisions in the Russian literature of the "golden" and "silver" ages. The comparison of *Love for One's Neighbor* with I. Bunin's novel *The Gentleman from San Francisco* and P. Lagerkvist's evil tale *A Hero's Death* revealed Andreyev's role in creating tragic farce miniatures which are laconic "new myths" of the 20th century.

Keywords: intertext, neomythology, anecdote, parody.