

# Grażyna Lewandowicz-Bocian

---

## Rzeczywistość epicka "Czerwonego śmiechu" Leonida Andriejewa

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 3, 58-66

---

1979

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Rzeczywistość epicka „Czerwonego śmiechu” Leonida Andriejewa

*Grażyna Lewandowicz-Bocian*

Twórczość Leonida Andriejewa rozwijała się w klimacie różnorodnych, często krańcowo sobie przeciwstawnych zjawisk, cechujących atmosferę twórczą epoki fin de siècle'u. Na specyficze etyki i estetyki pisarza zaciążyły wpływy symbolizmu skandynawskiego, reprezentowanego przez twórczość Henryka Ibsena, Johana Augusta Strindberga, Knuta Hamsuna, filozofii niemieckiej, a także narzucony jeszcze przez Fiodora Dostojewskiego problem „winy i kary” oraz typowa dla kultury schyłku XIX stulecia walka o zmianę obyczajowości, drażnienie „podświadomości”, neuroza i pesymizm graniczący z katastrofizmem. Nagromadzona w ciągu kilku dziesięcioleci literatura krytyczna dostarczyła wielu kontrowersyjnych ocen i analiz, z których nieliczne tylko świadczą o właściwej percepcji utworów i głębszym zrozumieniu zasadniczej idei pisarstwa Leonida Andriejewa<sup>1</sup>. Niemniej jednak współcześni badacze<sup>2</sup> podkreślają, że w swojej twórczości pisarz usiłował odpowiedzieć na odwieczne „przekłętą” problemy, jakimi są cel istnienia ludzkiego, tragedia życia i śmierci, drogi rozumu, wiary i uczucia, walka ze złem świata, szczęście człowieka, piękno i dobro. Tę umiejętność i konieczność stawiania pytań i żądania na nie odpowiedzi uwzględnia grupa opowiadań sięgających do problematyki ogólnoludzkiej, którą otwiera utwór *Czerwony śmiech* (*Krasnyj smiech* — 1904) napisany pod wpływem wojny rosyjsko-japońskiej i przepełniony silnymi akcentami pacyfistycznymi. W utworze tym Andriejew przedstawił koszmarne przeżycia anonimowego uczestnika wojny w tradycyjnej konwencji znalezionej rękopisu, posługując się ekspresywnymi, sugestywnymi środkami wyrazu, takimi m.in. jak hiperbola. Efekt ten osiągnął on przez spotęgowanie i udramatyzowanie wewnętrznych przeżyć człowieka, przez oderwanie akcji od konkretnego miejsca i czasu, deformowanie obrazu świata (który w ujęciu Andriejewa jest dramatyczny i fatalistyczny). Tym samym pisarz

<sup>1</sup> Omawia L. Jezuitowa: *Twórczość Leonida Andriejewa (1892—1906)*, Leningrad 1976, s. 3—16.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 151—187.

pozwala dopatrzeć się w utworze związków i cech z literaturą ekspresjonistyczną<sup>3</sup>.

„Milion ludzi zebrano w jednym miejscu. Starają się oni nadać sens swoim postępkom, zabijają jeden drugiego i wszystkim im jest jednakowo ciężko, i wszyscy oni są jednakowo nieszczęśliwi — cóż to takiego, przecież to obłąkanie?”<sup>4</sup>

*Czerwony śmiech* jest utworem, który niepokoi czytelnika sugestią niesamowitych w swej ekspresyjności obrazów, ewokuje idee antywojenne, opowiada się po stronie człowieka. Dążność do wielkiego uogólnienia zaważyła na technice postaciowania. Pisarz nie interesuje się jednostką z jej indywidualnymi cechami, lecz człowiekiem „w ogóle”. Rezygnuje więc z przedstawienia przeżyć jednostkowych i drobiazgowej analizy psychologicznej, obawiając się, że zamąci ona „formułę ogólną” człowieka. Bohaterowie *Czerwonego śmiechu* są ludźmi bez nazwisk, imion, istotami pozbawionymi woli czynu, reagującymi jak automaty, którzy rozprawiają się w samotności z zasadniczym problemem swej egzystencji — z tajemnicą śmierci.

„Wkrótce przyjdzie taka chwila, gdy nikt już nie wyjdzie. Tak. Ani ja, ani nikt i w starych oczach jego dostrzegłem zastygły wyraz tępego wrażenia. W głowie mej zabłysło coś przerażającego, jakby runęło tysiące gmachów i lodowaciejąc z przestraszu, szepnąłem Czerwony śmiech.” (s. 95)

Andriejew w swoich propozycjach estetycznych zbliża się często do teatru uproszczonej ekspresji, sprowadzającego człowieka do prymitywnego symbolu, bowiem w utworze postać centralna — narrator — jest tylko uosobieniem krzyku przerażenia wszystkich ludzi, którzy nie wyrażają i nie ukazują niczego prócz tragicznej pustki pejzażu pola bitwy.

„Drżało rozpalone powietrze i drżały bezdźwięczne kamienie roztopione tak dalece, iż zdawało się, że rozplyną się lada chwila. Ogromne, bliskie, straszliwe słońce rozpało na wszystkich metalowych blachach tysiące drobnych, oślepiających słońc, które ze wsząd, z boków i z dołów cisnęły się do oczu; palący, wysuszający żar przenikał ciało do głębi, aż do szpiku kości, do mózgu [...]” (s. 25)

„Wirujący wkoło ludzie-żołnierze-marionetki, bezwolne kukły o skamieniałych twarzach, samotne i zagubione w tłumie wypełniającym teren działań wojennych, muszą aż do ostatniego taktu wytrwać w swym tańcu śmierci.” (s. 37)

Rzeczywistość, która otacza narratora jest pozbawiona wewnętrznego ładunku przede wszystkim dlatego, że umarło w niej prawo moralne, jest widownią kataklizmu, gdzie wszyscy walczą z wszystkimi w samot-

<sup>3</sup> W. Gauzensztejn: *O ekspresjonizmie w żywopisi*, [w:] *Ekspresjonizm*, Pieterburg 1923, s. 56—72.

<sup>4</sup> L. Andriejew: *Czerwony śmiech*, Kraków 1905, s. 118 (według tego wydania pozostałe cytaty).

ności. Toczy się walka o człowieka i przeciwko człowiekowi. Tutaj człowiek ma możliwość wszechstronnego przemyślenia przeszłości i teraźniejszości, przejrzenia zła, kłamstwa i rozważenia nowych zasad prawdy. Powstaje paradoksalna antyteza: pozornemu porządkowi życia, który jest w gruncie rzeczy chaosem, przeciwstawia się pozorny absurd, który wskazuje drogę do logicznego i rozumnego układu świata.

„Dlaczego jest tak wielu szaleńców — wszakże dawniej nie było ich nigdy tak wielu? Wszakże zawsze i teraz ludzie walczyli z sobą i nic podobnego nie miało miejsca. Walka jest prawem życia, mówią ze spokojną pewnością siebie, lecz sami bledną, lecz sami krzyczą: wody, dajcie co prędzej szklanke wody.” (s. 43)

Andrzejew w swoim opowiadaniu pokazuje tragiczny i jednocześnie groteskowy świat, rządzący się własnymi prawami, niepodobnymi do praw obowiązujących w życiu codziennym (zachowanie się ludzi wciągniętych w pułapkę wojny). Narrator jakby utożsamia się z samym twórcą i równolegle do rozwoju linii przebiegu wydarzeń w opowiadaniu zarysowuje konflikty, formułuje różne stanowiska z punktu widzenia osób działających, konfrontuje z sobą ich argumenty, jednak nie rozstrzyga sporu, nie wypowiada się po niczyjej stronie.

„Czy widział pan kiedy bijatykę w szpitalu dla wariatów? Nie? A ja widziałem. I wszyscy ci ludzie bili się, jakby byli zdrowi. Rozumie pan! Jakby byli zdrowi. — Więc cóż? — również jak i on wystraszony zadałem mu pytanie. Nic. Jakby zdrowi. — Czerwony śmiech — rzekłem. Lali na nich wodę.” (s. 52)

Absurdalność obrazów epickich ma swoje wewnętrzne uzasadnienie; jest negacją fałszywych praw, które zdaniem autora *Czerwonego śmiechu* zapanowały w życiu.

„Kto powiedział, że nie wolno zabijać, grabić, palić! Będziemy zabijać i grabić, i palić! Wesola dziatwa, a wszyscy pełni ognistego śmiechu. O! my zatańczymy na gruzach.” (s. 67)

Punkt archimedesowy to punkt maksymalnego natężenia negacji, najbardziej od przeszłości odległy, a zatem ów stan całkowitej odmiany, w którym przeczenie przechodzi w twierdzenie i wyłania się nowa, pozytywna treść życia. Andrzejew podobnie więc jak Franz Kafka uważa negację nie tylko za najskuteczniejszy sposób w walce o prawdę, lecz także za możliwość jej poznania i określenia. Należy do tych pisarzy, których wysiłek koncentruje się na ukształtowaniu problemu, a nie na jego zdefiniowaniu, na poszukiwaniu możliwości dotarcia do pozytywnej prawdy. Toteż w *Czerwonym śmiechu* manifestuje się konieczność walki z bezprawiem, z złem wojny urastającym do potęgi przytłaczającej człowieka i odbierającej nadzieję.

„Szaleństwo i okropność. Uczułem to po raz pierwszy, gdy szliśmy ęńską drogą, nie zatrzymując się nigdzie, nie podnosząc tych co upadli, lecz pozostawiając ich nieprzyjacielowi.” (s. 15)

Problem utworu Andriejewa nie mieści się w alternatywie: nadzieja-rozczarowanie. Pisarz koncentruje całą uwagę przede wszystkim na poszukiwaniu prawdy absolutnej, bez względu na to czy zakończy się ono zwycięstwem, czy też niepowodzeniem. Człowiek nie może żyć bez trwałego zaufania do czegoś niezniszczalnego w sobie, jak powiedział kiedyś Franz Kafka, „przy czym zarówno to niezniszczalne, jak i zaufanie mogą stale pozostawać w ukryciu przed nim”<sup>5</sup>. To „niezniszczalne” jest więc ogólną predyspozycją człowieka, manifestującą się w procesie jego ziemskiego życia.

Inspiracją twórczości Andriejewa jest niepokój — nastrój w historii literatury nie nowy. Świat pędzący od jednej katastrofy do drugiej, nękany rasowymi i narodowymi konfliktami wywołuje przerażenie, wzmagające poczucie osamotnienia i beznadziejności. Wydarzeniom i przewrotom technicznym towarzyszy kryzys kultury. Opowiadanie *Czerwony śmiech* żyje tym nastrojem, ale jest zarazem próbą jego przewycięzenia. Ta cecha pisarstwa Andriejewa przypomina bardzo Sartre'owską koncepcję egzystencjalizmu, zrodzoną z niepokojów człowieka nowoczesnego, który utracił wiarę w dobroczynne skutki cywilizacji. Andriejew w swoim utworze ukazuje bezradność ludzi wobec fatalistycznych sił historii, nicność i przypadkowość istnienia, zagubienie człowieka w obcym i wrogim mu świecie. Kapitalny problem koniecznego wyboru, samookreślenia się w świecie, w uniezależnieniu od wszelkiej ingerencji zewnętrznej: boskiej, ludzkiej, społecznej, ilustruje pisarz na przykładzie swojego bohatera; pokazuje do jakiego stopnia wolny wybór jest fikcją, jak bardzo wybór ten uzależniony bywa od rozstrzygnięć wynikających z konieczności historycznej, politycznej i społecznej. W *Czerwonym śmiechu* Andriejew przedstawia świat w stanie katastrofy, świat absurdu, w którym człowiek czuje się samotny, bezradny, nie rozumiany przez otoczenie i społeczeństwo; szuka sposobu dla wolnego działania w sferze irracjonalnej halucynacji graniczącej z obłędem.

„Stopniowo poczęło mi się wydawać, że gdy chodzę nie jestem samotny: naokoło mnie w ciemnościach poruszali się ludzie. Ociekali się nieomal o mnie i była taka chwila, że owiał mnie czyjś lodowaty oddech. Gdy począłem znów chodzić, ludzie ci milcząco i straszliwi sunęli za mną. I chociaż wiedziałem, że jest to przywidzenie, nie mogłem przewyciężyć lęku.” (s. 68)

„O tak, ja muszę oszaleć — byleby prędzej, byleby prędzej [...] (s. 79)

W celu zwiększenia ekspresji opowiadania Andriejew pokazuje świat zdeformowany, operujący symbolem. Na polu walki nie obowiązują tradycyjne reguły życia. Tutaj zamiera czas i rozplývają się kontury przestrzeni, tu musi się zapomnieć o przeszłości i terażniejszości. Tak jak w *Ulissesie* bieg świata zatrzymuje się na kilkanaście godzin w drobia-

<sup>5</sup> D. Zatonski: *Frans Kafka i problemy modernizmu*, Moskwa 1965, s. 41.

zgowo, z najwyższą precyzją topograficzną opisanym Dublinie, podobnie w *Czerwonym śmiechu* Andriejewa, bieg świata, a nawet samo życie na polu bitwy zatrzymują się jak gdyby na chwilę. W tym epickim opowiadaniu ważną rolę odgrywają obrazy przyrody. Trojaka jest ich funkcja strukturalna:

1) odmierzają czas fizyczny (imaginowany) — funkcja ta jest oczywista: podział na dzień i noc,

2) są rezonatorem nastrojowym,

3) podkreślają kontrast lub podobieństwo ze światem ludzkim.

Pejzaż pola walki, pola przeciwieństw jest utrzymany w intensywnej (ewentualnie jej odcieniach) krwistej czerwieni. Czerwień sugeruje tutaj niehumanitarne gorąco, krew, piekło rzeczywistości. Jej odpowiednikiem staje się symbol noszący nazwę Czerwony śmiech.

„Wszystko było czerwone od krwi. Można było pomyśleć, że w całym świecie stała się jakaś katastrofa; oto znikły zupełnie kolory niebieski i zielony, a wraz z nimi znikły i wszelkie inne barwy łagodne, natomiast słońce zapłonęło czerwonym, bengalskim płomieniem. Czerwony śmiech — powiedziałem.” (s. 84)

Ten oszałamiający kolor wykorzystany został do celów ekspresyjnych. Andriejew, tak jak ekspresjoniści, stosuje jaskrawe dysonanse barwne, na które składa się przede wszystkim intensywna czerwień, intensywny błękit, kolory szare. Przestrzeń epicka w opowiadaniu to nie tyle obraz, ile skrót, streszczenie krajobrazu pola walki. Odbiorca — czytelnik odnajduje ją i percypuje w postaci niesamowitych drażniących barw. Drzewa, niebo, krzaki są na przykład czerwone. Ta gwałtowność kolorystyki wyraża wręcz grozę. Błękity, które zawsze działają uspokajająco i kojarzą się z treściami wzniosłymi, idealnymi, celowo odnoszą się w *Czerwonym śmiechu* do świata narratorowi drogiego, znajdującego się poza zasięgiem pola bitwy.

„Przymknąłem oczy, ujrzałem znajomy a niezwykły obraz: rąbek niebieskiego obicia i nietkniętą zakurzoną karafkę na moim stoliku.” (s. 77)

Chwył kontrastu uwidacznia się więc w „palecie” Andriejewa. Barwy mają znaczenie symboliczno-ekspresyjne i odwołują się do konwencjonalnych sposobów ich klasyfikacji, do europejskich tradycji kulturowych. Temu specyficznemu pejzażowi odpowiada cisza, która spowija, otacza, gnębi, tłumi działalność człowieka, czy nawet wyalienowuje. Pośród tego monotonnego krajobrazu wszelkie życie pozornie gaśnie, zastyga w bezruchu, jak gdyby zmrożone tragizmem. Ale to tylko pozory. Mamy przed sobą nie człowieka wtopionego w przyrodę, lecz scenerię uwydatniającą jego osamotnienie. Jest on zajęty jedynie walką z sobą i światem, nie wolno mu ani na chwilę odetchnąć i choćby przelotnie zwrócić uwagę w innym kierunku. Andriejewa nie tyle interesuje świat przedmiotowy, co rzeczywistość kreowana przez drażnienie podświadomości.

ci. Pisarz pozbawia przedmioty empirycznej rzeczywistości, ich cech indywidualnych i grupuje je w logiczną jedność zespoloną sensem paraboli. To przeczące zwykłej logice faktów szeregowanie cech (pod względem znaczenia) przedmiotów w całe serie wypełniające umowną, nieokreśloną dokładnie w dziele przestrzeń nadaje *Czerwonemu śmiechowi* charakter ekspresjonistycznego dramatu epickiego. To niby przypadkowe gromadzenie szczegółów w obrębie odgradzonego od świata zewnętrznego obszaru rzeczywistości przedstawionej przypomina układy rekwizytów teatralnych, które stają się jedynie oprawą akcji, niemymi świadkami walki, jaką stacza bohater-człowiek. Przestrzeń epicka *Czerwonego śmiechu* przypomina więc scenę, gdzie każda osoba została tak ustawiona, aby czytelnik mógł skoncentrować uwagę jedynie na postaci utworu.

„Nagie stopy trupów dotykały już nas, a leżały one tak zwartym szeregiem, że ręka przylegała do ręki. Przybywa ich coraz więcej, oni nas tu zaduszą. Uciekajmy przez okno. Tędy nie można! — Tędy nie można. Patrz co się tam dzieje. Za oknem w krwawym i nieruchomym świetle stał on sam — Czerwony śmiech.” (s. 105)

U Andriejewa istnieją, generalnie rzecz traktując, dwa zasadnicze warianty przestrzenne: prosty i przepełniony obszar. W pierwszym wariantcie (powtarza się on najczęściej) człowiek jest samotny i zdany na siebie; w drugim — uwięziony, zagubiony w tłumie, oddany na pastwę anonimowej masy. Obie odmiany przestrzeni uwidaczniają osamotnienie człowieka. Powstaje zamknięta i jednolita sfera, w której człowiek i rzecz wzajemnie się uzupełniają; przedmioty uwypuklają ogólną, zasadniczą, a nie indywidualno-psychologiczną sytuację ludzką.

Modyfikacja epickiej konstrukcji jest wyrazem ogólnych przemian, jakim podlega poetyka prozy Andriejewa; często ulega odwróceniu naturalny porządek temporalny wczoraj — dziś — jutro, a jego miejsce zajmuje kojarzenie odległych w czasie zdarzeń. Andriejew stosuje ten zabieg dość często. Lecz na tym nie kończy się nowatorstwo poetyki prozy artysty związane z kategorią czasu. Jedną z innowacji kompozycyjnych w tym utworze jest również stosowanie chwytu „zawieszania” w czasie, co doskonale służy unaocznianiu pewnych zjawisk, wydarzeń i sytuacji odległych od siebie. W *Czerwonym śmiechu* czas niekiedy jakby zatrzymuje się w miejscu (bohater na przykład jest człowiekiem anonimowym, bez przeszłości, żyje więc tylko chwilą obecną umownego czasu epickiego). Gdy czas „zamiera”, fabuła jak gdyby „krąży” w miejscu; na monotonnej, często maleńkiej przestrzeni (pobojowiska czy mrocznego pokoju), na której czas zatrzymuje się w miejscu, ludzie przemieniają się jak gdyby w zjawy.

„Jeżeli człowiek nie śpi trzy dni, staje się chory i zatracą pamięć, a oni nie śpią już cały tydzień i wszyscy są wariatami. Mówią, że pojawiły się fantastyczne oddziały, pułki cieni, najzupełniej podobne do żywych.” (s. 75)

Tam, gdzie świat przechodzi w zamęt, gdzie wszelkie próby uporządkowania bezładu są pogonią za ostateczną i nieosiągalną prawdą, tam rzeczywistość zostaje sprowadzona do uproszczonych form stereometrycznych (bryły o bokach sześciątów, trójkątów).

„Wszystkie trupy były nagie, zwrócone ku nam nogami tak, że widzieliśmy tylko stopy nóg i trójkątne głowy.” (s. 63)

„I tylko okna płonęły czerwonym światłem w kształcie wielkich czworokątów.” (s. 69)

Atmosferę samotności i bezosobowości potęguje język i technika narracji. Język opowiadania Andriejewa pełen jest niedomówień i aluzji. Powstaje aura tajemniczości i wieloznaczności. Tam gdzie pisarz wyjawia mniej aniżeli można i należy się spodziewać, wzrasta intelektualne napięcie fabuły. Każde słowo otwiera pole do domysłów, wyłania się możliwość różnorodnych interpretacji. Zdziwiała tu też paradoks językowy, zmiana konwencjonalnej funkcji słowa. Pisarz zmierza do zespolenia słowa z pojęciem, obrazu ze słowem. I oto precyzja ta prowadzi do wieloznaczności. Andriejew pragnie wypowiedzieć ostateczną prawdę o wojnie i szuka dla niej najodpowiedniejszego, najbardziej przejrzystego słowa. Przyoblekając zaś obrazy w szatę słowną, narrator Andriejewa opowiada samego siebie. Polegało to na skrajnej dezindywidualizacji własnego przeżycia.

„Wkrótce przyjdzie taka chwila, że nikt już nie wyjdzie. Tak. Ani ja, ani nikt — i w starych oczach jego dostrzegłem zastygły wyraz tępego zdziwienia.” (s. 99)

Pisarz prowadzi akcję, jak gdyby nie wiedział nic ponad to, co wie człowiek, o którym opowiada. Wstrzeźliwy opis unika za wszelką cenę rozlewności uczuć, która może przeszkadzać w spojrzeniu na bieg wydarzeń. Pisarz nie wie na przykład, jak wygląda bohater, nie zna jego rysów twarzy, nawyków, ubioru, jego ekspresja polega co najwyżej na geście, czy kilku słowach mówiących o pewnych cechach charakterystycznych — *bez nóg, łysy*. Stąd owa surowość, opanowanie, pozornie antyromantyczny umiar języka. Język ten nie znosi zdobnictwa, dlatego daje pierwszeństwo logicznym elementom mowy przed uczuciowymi. Wszystkie postacie mówią jednakowo, ponieważ zostały powołane do życia nie jako indywidua rozpoznawalne według osobistych, im tylko właściwych cech, ale jako istoty wyróżniające się swoją postawą wobec życia; liczy się zarówno człowiek jako jednostka ludzka, jak i ogół ludzi z całym bogactwem ich wewnętrznych przeżyć. Elementy przestrzeni, czasu, atmosfera fabuły, postacie i język jednoczą się w całość. Realistyczne przedstawienie postaci i ich otoczenia, to przedstawienie zgodne z doświadczeniem i wiedzą, to psychologiczna i społeczna determinacja losu człowieka. I w tym sensie Andriejew respektuje historyczno-społeczne uwarunkowanie postaci i zdarzeń, chociaż nie mówi o procesie dziejowym.



Metafizyczne determinanty osobowości (obłąd i stany psychopatyczne bohaterów, posługiwanie się symbolem) interpretowane irrealistycznie oraz aura irracjonalnego biologizmu „metafizycznej dziwności istnienia” tworzą drugi plan motywacyjny-irrealistyczny. Utwór prozatorski *Czerwony śmiech* dopiero z perspektywy doświadczeń literatury XX wieku pozwala odkryć w nim cechy ekspresjonizmu, sztuki wielkich uogólnień, sięgających do problematyki ogólnoludzkiej.

To, co napisał później Rene-Marvill Alberes w *Bilansie literatury XX wieku*<sup>6</sup>, że literatura XX wieku uchwyciła i uwypukliła konflikt między człowiekiem, a tym czego nie rozumie, co go przerasta, niepokoi lub przeraża, bez reszty można odnieść do pisarstwa Andriejewa i do jego *Czerwonego śmiechu* — utworu, który charakteryzuje dążenie do szczególnie wyrazistego przedstawienia subiektywnych przeżyć, ich wyolbrzymiania do granic ostatecznych, w celu uzyskania ekspresji wrażenia.

---

<sup>6</sup> R. Alberes: *Bilans literatury XX wieku*, Warszawa 1957, s. 145.

**Гражина Левандович-Боциан**

**ЭПИЧЕСКАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ „КРАСНОГО СМЕХА”  
ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА**

**Резюме**

Произведение Леонида Андреева „Красный смех” (1904) возникло под влиянием русско-японской войны. Оно стало протестом против ужасов войны. Ставя философские проблемы, Андреев решал их внеисторически в духе отвлечённой морали. Произведение подвергалось влиянию религиозно-этических концепций Л. Толстого и Ф. Достоевского, а также философии А. Шопенгауэра, Н. Гартмана и Ф. Ницше. С формальной точки зрения характерной чертой этого рассказа является связь с экспрессионизмом — схематичность, деформация действительности, гиперболизация конфликтов.

**Grażyna Lewandowicz-Bocian**

**THE EPIC REALITY IN „KRASNYJ SMIEKH” („RED LAUGHTER”)  
BY LEONID ANDREYEV**

**Summary**

„Krasnyj Smiekh” by Leonid Andreyev, written in 1904, was influenced by the developments at the Russian-Japanese front and revealed strong pacifistic tendencies. This short story reflected a variety of influences originating from the atmosphere of fin -de- siècle. Besides religious and ethical concepts of Tolstoy and Dostoyevski it drew from the respective philosophies of Schopenhauer, Hartmann and Nietzsche. The story also became a powerful protest against war. From the formal viewpoint it bears strong expressionistic affinities, such as non-defined time and space, exaggerated conflicts, schematic characters and misshapen reality.