

Lidia Mięowska

Uniwersytet Śląski
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Zakład Historii Literatury Rosyjskiej
41-205 Sosnowiec
ul. Grota-Roweckiego 5

Диалог с абсурдом. Заметки о драматургии Михаила Волохова

«У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического» отмечал в своих лекциях по русской литературе Владимир Набоков¹, и драматургия Михаила Волохова², как кажется, подтверждает это мнение и указывает, что «абсурдистские художественные миры могут создаваться различными средствами»³. Абсурдизм в литературе означает – вспомним – отказ от традиционных форм в драматургии, т. е. от разных реалистических форм выражения, от сюжета, характера, психологизма в образе человека. Абсурдизм выступает там, где нарушается внутренняя логика, которая заменяется рядом ассоциаций, разрушаются причинно-следственные связи, исчезают логическая и временная последовательность, где отсутствует интрига, а специфически понимаемое действие разворачивается по кругу. Целью использовать

¹ В. Набоков, *Лекции по русской литературе*, Москва 1999, с. 124.

² Михаил Волохов (род. 1955), русский и французский писатель, драматург и теоретик театра. Ученик Ю. Эдлisa и Г. Горина. В 1987 уехал во Францию, где стал известным во всем мире драматургом и постановщиком, когда при содействии Эжена Ионеско поставили на французском и немецком языках во Франции и Германии его пьесу *Игра в жмурики*. С 1995 г. Волохов является членом парижского ПЕН-клуба, с 1996 г. он член Союза писателей Москвы. Он написал более пятнадцати пьес, между прочим: *Игра в жмурики*, *Людмила Гурченко Живая*, *Хроники Макбета – короли подъезда*, *Рублевское сафари нах*, *Лесбияночки шума цунами*, *И в Париже*, *Вышка Чикатило*, *Непорочное зачатие*, *Великий утешитель*, *Диоген. Александр Коринф*, *Килиманджаро на губах твоих*, *Гольи снег небрежно нежный*, *Компаньонка*, *Сорок восьмой градус солнечной широты*, *Пули в шоколаде*, *Палач его величества*. С 1996 г. живет преимущественно в России. См. на сайте: www.volokhov.ru.

³ М. Марусенков, *Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина. Заумь, гротеск и абсурд*, Санкт-Петербург 2012, с. 204.

все абсурдистские приемы считается достижение эффекта иррациональности того, что происходит на сцене в художественном мире, и поэтому этим приемам обычно сопутствуют такие эстетические категории как: парадокс, гротеск, юмор. Другим важным поводом для обращения к абсурдизму (вытекающим из близости абсурда к экзистенциализму) является, как отмечает Дмитрий Токарев, желание выразить «чувство абсурдности бытия, которое испытывает человек, осознавший механичность человеческой экзистенции»⁴.

Михаил Волохов (как и родоначальники литературы абсурда Даниил Хармс и Александр Введенский⁵) создает литературу, которая «представляет собой не тотальное отсутствие смысла, а наоборот – иной, не укладывающийся в обыденную логику смысл, разрушающий, как правило, устоявшиеся логические связи»⁶. В творчестве Волохова действительно наблюдаем различные средства, с помощью которых автор добивается названного выше эффекта абсурдности. Ключом для его понимания считается, с одной стороны – прямая связь с западным театром абсурда, представляемым лицом Эжена Ионеско (с которым Волохов дружил), и самый важный для отца театра абсурда вопрос о кризисе коммуникации и проблемы абсурда языка и языка абсурда. С другой стороны – очень сильные связи с экзистенциализмом, что породило интерес автора к философствованию и определяет, тем самым, не только проблематику художественного высказывания (экзистенциальные и метафизические начала в пьесах Волохова, т. е. борьба Добра со Злом, человек в пограничной ситуации, смерть, совесть, искупление и т.д.), но и сильно влияет на его форму.

Философствование Волохова принимает часто форму трактата или помещено в рамки традиционного драматургического жанра, т. е. напоминает древнегреческую трагедию, что и наблюдается в рамках театра абсурда, который, как убеждает Мартин Эсслин:

[...] обеспокоенный основными реалиями жизни, занятый сравнительно немногими фундаментальными проблемами жизни и смерти, вопросами изоляции и коммуникации [...] может проявляться гротескно, поверхностно и непочтительно, возвращаясь к первоначальной, религиозной функции театра – противопоставлению человека сфере мифа и религиозной истины. Подобно древнегреческой трагедии, средневековым мистериям и барочным аллегориям, театр абсурда ставит целью рассказывать публике о непрочном, таинственном положении человека во вселенной⁷.

⁴ Д. Токарев, *Курс на худшее: абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета*, Москва 2002, с. 7.

⁵ Упоминает об этом, напр., Дмитрий Токарев в названной работе *Курс на худшее...* Он называет также фамилии других ученых, у которых похожее мнение, между прочим Владимира Глоцера и Михаила Мейлаха, который произведения Хармса и Введенского определяет как русский довоенный театр абсурда. См.: Д. Токарев, *Курс на худшее...*, с. 7.

⁶ А. Кобринский, *Даниил Хармс*, Москва 2009, с. 416–417.

⁷ М. Эсслин, *Театр абсурда*, пер. Г. Коваленко, Санкт-Петербург 2010, с. 412.

Относительно скандально-гениальных пьес, диалогизирующих с широким мировым культурным и философским контекстом, критики характеризуют Волохова по-разному, например, как классика русского авангарда, о чем говорил Александр Зотов. Он считает, что *Игра в жмурики* была «абсолютно лечебно-шоковой для Москвы и России и всего высоко элитного западного мира, и именно из нее в России выросло явление „новая драма”»⁸. Юлиу Эдлис, в свою очередь, говорит о нем как о «маргинальном» драматурге, который своими текстами «открывает нечто новое в истории драматургии», а Оливье Шмидт утверждает, что это драматург, который «принадлежит к плеяде писателей, пишущих очень сгущенными метафорическими красками, который никогда не набрасывает узды на свое воображение в виде комплекса или самоцензуры», это «автор, который пишет о том, о чем другие только думают, но никогда не формулируют»⁹. Андрей Житинкин обращает внимание на важнейший аспект творчества Волохова:

Авангардизм [Волохова – Л. М.] состоит в том, что он впитав в себя школу западного театра абсурда, оставаясь при этом глубоко русским классическим писателем – не занимается в отличие от прочих современных литераторов диагностики окружающего зла, а просто встраивает это наше зло в структуру Мировой Фатальности, доводя до абсолюта завет Станиславского о правде жизни¹⁰.

Диалогическое начало пьес Волохова отмечал в 2006 г. также Эдуард Бояков, тогдашний художественный руководитель театра «Практика», говоря: «Волохов – это архаика, традиционализм и как бы Шекспир. В пьесах Волохова есть эта почти фольклорная ориентация на архетип, традицию, даже на некий теологический контекст, отсылающий к представлениям о „новой Теодицее”»¹¹.

Таким образом, в пьесах драматурга можно найти намеки на тексты, идеи, трактаты, философию Эсхила, Софокла, Шекспира, Расина, Корнеля, Камю, Сартра, Жене, Шестова, Достоевского, Гоголя, Михаила Булгакова, Льва Толстого, Кьеркегора, Хайдеггера, Ницше и Тертуллиана. Цитата «Верую, ибо абсурдно» (лат. *Credo quia absurdum*), автором которой считается именно Тертуллиан, апологет раннего христианства, лучше всего описывает абсурдистское мироощущение Михаила Волохова.

⁸ А. Зотов, *В нехорошей квартире Михаила Булгакова хорошая пьеса Михаила Волохова «И в Париж»*, «Правда.ру» от 31.05.2006, [Электронный ресурс] <http://www.pravda.ru/culture/theatre/premiers/12-04-2006/81461-0/> [12.08.2014].

⁹ Мнения названных Ю. Эдлиса, О. Шмидта, А. Житинкина и др. цит. по статье *Великая Отечественная Игра современной драматургии Михаила Волохова*, помещенной в рубрике Культура электронной газеты «Правда.ру» от 12.04.2006, [Электронный ресурс] <http://www.pravda.ru/culture/theatre/premiers/12-04-2006/81461-0/> [09.09.2014].

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

Лучше всего оно выражается в четырех текстах драматурга, о которых он сам говорит, что «это как бы Четырежды Единство»¹². Это пьесы: *Игра в жмурики*, *Великий утешитель*, *Вышка Чикатило* и *Непорочное Зачатие*. В них затрагиваются существенные для театра абсурда вопросы кризиса духовности, борьбы Добра со Злом, человека в пограничной/конечной ситуации кризиса личности, утраченных культурных ценностей, разрушительного влияния тоталитаризма на личность, кризиса коммуникации, девальвации/обесцениения языка и т.д.

И именно языковой абсурд присущ каждому тексту Волохова, независимо от того, какую проблему автор в нем затрагивает. Драматурга в основном интересуют мат, нецензурщина, о которых сам говорил, что «это рентген духа. Озон речи. Это сакральный, сверхгениальный язык, усиливающий искусство, если оно есть, и сметающий его в ноль, если это искусство голых королей» и добавляет, что «если произведение с ненормативной лексикой выполняет жертвенную функцию Высокого Покаяния, то мат лечит людей, общество, мир – как змеиный яд в руках настоящего целителя»¹³.

Легкость, с какой Волохов обращается к мату (его пьесы написаны сплошным матом) обусловлена не потребностью эпатировать читателя, а вытекает скорее из своеобразного понимания сущности театра. Волохов утверждает, что в его пьесах «главное не мат, а мысль, ибо театр – не место для расслабленно-вульгарного ржания»¹⁴. Он признается, что театр для него является «малым собором, где люди собираются для того, чтобы лицедрезать – зреть Иситину»¹⁵. И действительно такое может произойти во время чтения/спектакля, если потребителю удастся преодолеть мат в процессе восприятия произведения, если удастся не воспринимать мат как чуждое и враждебное литературе и театру начало. Эти читатели/зрители, которым повезет, смогут погрузиться вместе с героями пьесы на самое дно, на глубочайшую глубину человеческого несчастья и страдания. Эдлис пытается оправдать склонность Волохова писать сплошным матом словами: «вновь всплывая на поверхность, мат уже кажется просто признаком чего-то вроде кессонной болезни всего общества»¹⁶.

О душевных и духовных заболеваниях современного человека пишет Волохов в своей самой известной пьесе *Игра в жмурики*. Это диалог Аркадия и Феликса, кагебешников-убийц, которые в течение пьесы разговаривают и выясняют отношения друг с другом, и вследствие этого со всем миром.

¹² Так называет их сам Волохов во время беседы с Н. Струве. См.: «*Театр Кайроса по сути*» – эссе Михаила Волохова о теории театра и искусства, «Литературные вести» 2001, № 50, [Электронный ресурс] http://volokhov.ru/site/?page_id=388 [02.09.2014].

¹³ М. Волохов, *Мат лечит как змеиный яд*, «ТРУД», № 146 от 11.08.2006, [Электронный ресурс] http://volokhov.ru/site/?page_id=518 [02.09.2014]. Здесь и в дальнейшем текст цитируется в авторской редакции (пунктуация, синтаксис, использование заглавных и строчных букв).

¹⁴ Там же.

¹⁵ «*Театр Кайроса по сути*»...

¹⁶ *Великая Отечественная Игра*...

Тем самым, они рассчитываются со своим прошлым. Беседуя, они подробно, со всеми тонкостями, описывают свои методы действия и эффекты работы. Таким образом, они вводят в пьесу четкий «советский фон» и абсурды тех времен. Итак, они издеваются над новоязом и перечисляют цели «камнизма» (с ошибкой) в саркастических высказываниях о прошедшем:

Науку уважать, Аркашка, надо. Особенно в нашей научной стране. Когда каждый неуч ученый научно аксимирует, что его в любой момент, в любой неизвестной свободной точке неизвестно за что могут научно сцапать за жопу, посадить в тюрьму, где блатари еще своим научным трудом судить будут, в сралу обгуливать по-научному¹⁷.

В абсурдные диалоги бывших убийц, рабочих морга, где они «обрабатывают» жмуриков неврологии, вплетены цитаты (иногда аллюзии) из русской поэзии (напр., Марины Цветаевой). Эти диалоги перемежаются грубыми сценами секса. Вследствие совмещения в рамках одного образа изображаемой действительности высокого и низкого начал, сфер *sacrum* и *profanum* получается удручающая картина потенциального «нечеловеческого апокалипсиса» от заигрывания в «благие убийства во имя дурманящих разум идей»¹⁸.

Немного сложнее картины абсурда в пьесе *И в Париж*. Здесь в качестве персонажей выступают два беглых зека, которые намереваются попасть в Париж на свободу, и поэтому бегут из Сибири на крыше вагона товарняка. Сюжет типично абсурдистский, напоминает западный театр абсурда Сэмюэля Беккета или Эжена Ионеско, а также пьесы русского драматурга Алексея Шипенко – в основном его *Москву–Франкфурт. 2000 метров над поверхностью почвы*, где два клоуна путешествуют на крыльях самолета, совершают дурные прогулки во вселенной и обсуждают тему состояния человечества в конце XX века.

В пьесе Волохова зеки бегут и во время путешествия доедают своих товарищей по побегу, а точнее доедают их головы. В конечном счете Штырь и Глобус не попадают в Париж, поскольку Штырь убивает Глобуса и съедает его мозги, в финале падает замертво. Таким образом, убийство/смерть (любимая тема Волохова) прекращает путешествие зеков-людоедов на свободу.

Их диалоги наполнены рассуждениями насчет сущности Бога, экзистенции, ценностей литературы, классической музыки (упоминают Моцарта, Мендельсона, Шопена, Чайковского) и т.п.¹⁹. Они относятся друг к другу или грубо и матерятся, или нежно, ласково, с сочувствием: «Мир непросто и тесен [...] Никто нас, людоедиков сердечных, понять не может, сука, кроме нас самих одних»; «Ох, [...] в Париже нас съедят, когда узнают, что мы

¹⁷ М. Волохов, *Игра в жмурики*, [Электронный ресурс] <http://www.volokhov.ru> [02.11.2014].

¹⁸ «Театр Кайроса по сути»...

¹⁹ Прием называть друг друга другими именами в каждой реплике напоминает прием, используемый для конструирования образа персонажей в пьесе *Валтургиева Ночь, или Шаги Командора* Венедикта Ерофеева.

людоедики-христосики»; «Друг дружку невозможно, милый, съесть. Один, блядь, будет есть – другой, блядь, будет съеден»; «Непорченное мяско у еврея в целом»²⁰.

Создавая картину зеков-людоедов Волохов с юмором (или скорее с горькой улыбкой) философствует и заставляет читателя ставить вопрос: Кто я? для самого себя и для другого человека? Писатель показывает, что во всех нас «можно обнаружить ложь и тотальную агрессию», поскольку, как объяснял смысл пьесы Эдуард Бояков: «Это все – наши внутренние зеки. Такие вот чудовищные существа, живущие в каждом из нас»²¹, терроризирующие нас внутренне – как сказали бы братья Пресняковы, ссылаясь на Хайдеггера. Возможно по этим причинам самые поражающие сцены (канибализма или гомосексуального полового акта) наделены у Волохова чертами ритуальных действий, своего рода причастия:

Г л о б у с. Да не волнуйся ты – я к сведенью приму – ты не волнуйся только, нервную энергию тебе не надо тратить. Ты вот еще маненечко покушай. (*Отгрызает ухо от головы «Семечки», дает Штырю.*) Любовь-то к президенту, истинно – в желудке поживает.

Ш т ы р ь. Ох ты, блядь, ебучий совратитель. (*Берет ухо, ест.*) Ну, вкусный же, блядь, – ей Богу – Семка вкусный твой – умеешь разбираться, сука, в людях, Глобусярчик.

Г л о б у с. Ну так ведь для тебя и разбираюсь для Парижа, мой Штыречек.

Ш т ы р ь. Да я хочу всего-то малость – оживлять английскую пизду хочу на благо, сука, всем – на благо, сука, этого пропащего, блядь, мира – энергию ж, блядь, тратить буду тела своего. Хуй кто оценит, сука, альтруизм, блядь, хуя моего. Неблагодарно человечество к живителям своим.

Г л о б у с. Неблагодарность, сука, надо превозмочь и оживлять пизду и день и, сука, ночь. Такая непростая у тебя судьба. Ты подкрепишь еще-то язычком, блядь, калорийным, сука. (*Отгрызает у «Семечки» язык и дает Штырю.*)

Ш т ы р ь. Благодарствую, папанечка-министр, благодарствую. (*Ест язык.*) Питательно и вкусно – что еще сказать.

Г л о б у с. Как говорится, блядь, не держим мы дерьма. (*Раскалывает «Семочкин» череп о крышу вагона.*) А как насчет мозгов отведать? (*Протягивает Штырю «Семочкины» мозги.*)

Ш т ы р ь. Да ты меня совсем забаловал, папашка. (*Кушает «Семочкин» мозг.*) Как хлеба белого батончик, сука – мед. Илюшкины мозги мы ща расколем тоже. (*Раскалывает череп «Илюшки» о крышу вагона.*) Прими, папань, живительный кусочек. (*Дает Глобусу кусок мозга.*)

Г л о б у с. Ну спасибо! (*Ест мозг.*) Ну, у тебя я, бля, скажу – мозги, Штыренок – такого мозга я не пробовал с рожденья²².

Ритуальность поведения персонажей, повторяемость совершаемых ими действий, создаваемая автором философия убийства все время приближает театр Волохова к корням театра, к религиозному, мистериальному началу сценического искусства, о чем говорилось выше по отношению к театру

²⁰ М. Волохов, *И в Париж...*

²¹ *Великая Отечественная Игра...*

²² М. Волохов, *И в Париж...*

абсурда. С другой стороны, поднимая сложный вопрос абсурда как объединяющего начала, как смысла жизни и построения любой формы и содержания в ней Волохов в то же время убеждает нас в том, что «абсурд – это повсеместная глобальная воссоединяющая жизненная метафора»²³.

Конструируя свои антипьесы и «населяющих» их антигероев, Волохов каждый раз показывает, как кажется, человека из подполья, напоминающего персонажей Достоевского: подпольный антигерой Волохова так же чувствует себя несчастным и требует у других сочувствия, у него сильное чувство превосходства над другими, но к этому он остается обыкновенным человеком и, согласно своей природе, получает удовольствие от того, что утомляет одновременно самого себя и других. Вся внешняя скандальность произведений Волохова, в том числе и языковая, о чем говорилось выше, не прикрывает философских осмыслений мира и эмоциональной насыщенности проводимых рассуждений. В пьесах его звучат другие «идеи» Достоевского, как например «Красота спасет мир» (*Идиот*) или «Если Бога нет, все дозволено» (*Братья Карамазовы*), а также императив Льва Толстого «непротivления злу насилем». Кроме того, в драматургии Волохова чувствуется наличие идей экзистенциалистов, особенно мысль о пограничной ситуации (Карл Ясперс), и экзистенциалистски понимаемые категории выбора, свободы выбора, смерти, вины, страха («страх есть головокружение свободы» Серен Кьеркегор), внутреннего терроризма («das Man» Мартина Хайдеггера) или тезис «ад – это другие» («L'enfer c'est les autres» Жан-Поль Сартр).

Полный анализ вышеуказанных связей с театром абсурда и экзистенциализмом выходит за пределы настоящей статьи из-за очевидных ограничений формы, но стоит здесь в качестве характерного примера привести пьесу *Вьшика Чикатило*. В ней писатель решительно утверждает, что наступил конец света, «люди жрут друг друга», и нам осталось всего лишь собирать какие-то остатки человечества.

Драма представляет собой монолог Чикатило, смертника, ждущего наказания, смертника, первообразом которого послужила Волохову личность Андрея Чикатило (1936–1994) – самого известного советского серийного убийцы²⁴. Чикатило-герой пьесы искренне исповедуется перед читателем/зрителем, поскольку автора почти болезненно волнует проблема Добра и Зла, особенно вопрос «поврежденности» человеческой природы, «искажения», которое идет от первородного греха и осуществляется в человеке благодаря данной ему Богом свободе выбора между Добром и Злом, что трагически определяет всю экзистенцию человека.

²³ «Театр Кайроса по сути»...

²⁴ С 1978 по 1990 год Чикатило совершил 53 доказанных убийства; среди жертв были: 21 мальчик в возрасте 7–17 лет, 14 девочек 9–17 лет, 18 девушек и женщин. Его успели расстрелять до отмены в России смертной казни.

Волохов, работая в своем творчестве, как мы уже сказали, с человеком из подполья, создает здесь картину, по его определению, «последней стадии падения человека», т. е. картину «чикатилизма».

Чикатило вспоминает и тщательно описывает убийства детей, пытаясь доказать, что виноваты во всем остальные, например, родители, которые жалели детям конфеток и чувствительности вследствие чего дети шли в темный лес с чужим дядей для этих сладостей, ласк и нежностей. С другой стороны – Чикатило выступает здесь как метафора абсурда экзистенции Человечества – он представляет себя как жертву, приговоренную к смертной казни по поводу своего милосердия:

А то, что я дал блаженную смерть их кровинушкам, блядь, теперь уже вечно безгрешным – этого понять и оценить, блядь, не хотят, не могут почему-то, что их детишки в рай попали золотой, минуя жизни ад крошечный [...] Помучились, конечно, перед смертью [...] А в рай дорогу надо заработать – мучениями великими заработать²⁵.

Монолог Чикатило можно рассматривать как монолог Человечества, находящегося накануне саморазрушения. Но абсурд трагедии Чикатило скрывается также в том, что он не может выбрать себе смерть, так чтобы получить кайф, полное удовлетворение от боли и насилия и сохранить чувство превосходства над миром и позицию пренебрежения к нему: «Подайте, бляди, мне партнера-палача!!!». К этому он говорит: «Ну а самому себя мучительно убить мне, блядь, не интересно, бляди, блядь, совсем – это уж совсем, блядь, не свою работу делать».

В заключение стоит добавить, что Волохов особое внимание уделяет в своих пьесах не только абсурду экзистенции человека, т. е. проблемам, возникшим вследствие неумения человека пользоваться свободой и волей. Он с большим интересом рассматривает также абсурд и ужас, пораженный политикой тоталитарных государств и «ведущий к феномену рождения антилюдей»²⁶. Чикатило, пытаясь оправдаться, выдвигает обвинение против тоталитаризма:

Морали нет – есть Правда на Земле. [...] Жизнь только есть в абсурде. Я всегда поступал по морали нашей страны.

Если у страны – фашистская мораль, то быть фашистом – это, блядь, морально человечесно – по развитию. Я же, блядь, не зверь – я же человеческий, блядь, сердечный думающий мальчик. [...]

Сталин же вон с Лениным – миллионы убиенных настругали, пример же показали стахановской маньяческой работы без кручины, чтобы попасть в десятку коммунизма без очков.

²⁵ М. Волохов, *Вышка Чикатило*, [Электронный ресурс] [http:// www.volokhov.ru](http://www.volokhov.ru) [02.09.2014]. В дальнейшем цитирую по этому ресурсу.

²⁶ Анатолий Брусиловский о Михаиле Волохове – «Верю, потому что абсурдно!», [Электронный ресурс] [http:// www.volokhov.ru](http://www.volokhov.ru) [02.09.2014].

Таким образом, нельзя не согласиться с Анной Краевской, которая отмечает двойную роль театра абсурда. Исследовательница обращает внимание, что театр абсурда, с одной стороны, затрагивает вопрос о самом существовании в мире, с другой – с помощью сатирического начала разоблачает абсурд мнимой жизни в условиях тоталитарного государства, которое принуждает существовать в лживой и деформированной языком, политикой и действиями социума реальности²⁷.

Подытоживая все вышесказанное, по необходимости в сокращенном и селективном виде, стоит подчеркнуть, что драматургия Михаила Волохова scandalous и часто вызывает упреки критики в злоупотреблении матом, но она является небанальным творчеством, особенно благодаря глубоким связям с гоголевско-булгаковской традицией чертовщины и дьявольщины, с наследием Достоевского, Льва Толстого и обериутов (в основном на уровне структурного абсурда, который позволяет полностью передать крайний хаос и кризис языка/коммуникации, а тем самым подчеркнуть отсутствие единого цельного образа человека). Незаурядность драматургии Волохова демонстрируется также в сфере богатых и сложных взаимных отношений с западным театром абсурда и экзистенциализмом, что позволяет вписать пьесы Волохова в широкий мировой контекст абсурдистского театрального искусства.

Lidia Mięowska

**A Dialogue with the Absurd:
Remarks on Mikhail Volokhov's Dramatic Works**

(Summary)

The article presents an attempt to describe the oeuvre of the Russian and French playwright and theatre theoretician Mikhail Volokhov in the context of his relation to the Russian theatre of the absurd of the 1920s as well as to the 1950s western model of theatre of the absurd, represented by Samuel Beckett and Eugène Ionesco. The author also discusses Volokhov's dramatic works in reference to the philosophy of existentialism.

Keywords: contemporary Russian drama, absurd, theatre of the Absurd, Martin Esslin, Ionesco, Beckett, Volokhov.

²⁷ См.: А. Крайewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, с. 14.

