

УДК 792.038.5:111.852
ORCID iD 0009-0008-2254-3045

І. Матюшин

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ЕСТЕТИКИ ТА ФІЛОСОФІЇ АБСУРДУ В ДРАМАТУРГІЇ СЕМЮЕЛА БЕККЕТА І МІНОРУ БЕЦУЯКУ

Вводиться та застосовується концепція «Ентропійної комедії» Мінору Бецуяку для відмежування його естетики від класичного беккетівського трагікомізму. П'єса «Годо прийшов» («Yattekita Godot») розглядається як ревізійністський акт, що переосмислює спадщину Беккета у ХХІ столітті. Пропонується детальний культурологічний аналіз функціональної відмінності жіночих персонажів у контексті європейського відчуження та японської сімейної (соціальної) травми. Проаналізовано філософську основу абсурду у творчості С. Беккета та М. Бецуяку (метафізична порожнеча, очікування). Розкрити особливості японського «ангура-абсурду» та сутність «Ентропійної комедії» М. Бецуяку. Порівняні використання ключових сценічних символів С. Беккета та М. Бецуяку (Дерево vs. Телефонний стовп), як відображення різного ставлення до соціальної ізоляції. Визначено, що на відміну від статичної пустки Беккета, Бецуяку зосереджений на розкладі, деградації та ентропії (фізичному і соціальному руйнуванні), і тому, Абсурд тут є наслідком, а не першопричиною. Досліджено п'єсу «Годо прийшов», як приклад прямої між текстової ревізії беккетівського сюжету. Виявлені принципові відмінності концепції «надії» в обох п'єсах. Розглянуто відмінність можливості самогубства, як альтернатива надії, у творах Беккета і Бецуяку: ставлення до дії, роль у драмі, стримуючі фактори та джерела відчаю. Сформульовані перспективи подальшого дослідження аналізу впливу конкретних японських театральних форм (наприклад, театру «Но») у творчості Бецуяку та його зв'язок із європейським абсурдом.

Ключові слова: філософія абсурду, «анг 'ура-абсурд», ентропія, комедія.

DOI 10.34079/2518-1343-2026-16-31-130-136

Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.uk>

Актуальність цього дослідження ґрунтується на необхідності розширення традиційного уявлення про Театр Абсурду, яке зазвичай обмежується європейським каноном (Пікассо, Беккет, Йонеско, Адамян, Пінчер). Дослідження дозволяє простежити трансгресію абсурдистської парадигми від *метафізичного вакууму* Беккета до *соціальної ентропії* Бецуяку та її *адаптацію* в неєвропейському контексті (*Анг'ура*). Тема є актуальною для сучасного театрознавства, яке акцентує увагу на глобальному діалозі культур та впливі західних ідей на східні мистецькі рухи.

Наукова новизна. Вперше проводиться системний культурологічний порівняльний аналіз двох ключових символів сценічної пустки: Бекетового Дерева та Бецуякувого Телефонного Стовпа, як метафор різних типів *ізоляції*: космічної vs комунікативної. Вводиться та застосовується концепція «Ентропійної комедії» Мінору Бецуяку для відмежування його естетики від класичного беккетівського трагікомізму. Пропонується детальний аналіз функціональної відмінності жіночих персонажів у контексті європейського відчуження та японської сімейної (соціальної) травми. П'єса

«Годо прийшов» («*Yattekitā Godot*») розглядається як ревізійоністський акт, що переосмислює спадщину Бекета у ХХІ столітті.

Мета дослідження полягає в здійсненні комплексного порівняльного аналізу естетичних і філософських принципів втілення абсурду в ключових п'єсах С. Беккета і М. Бецуяку, а також визначити характер і ступінь взаємовпливу ідей.

Мінору Бецуяку (Minoru Betsuyaku) — видатний японський драматург, якого часто називають «японським Семюелом Беккетом» за особистий внесок у жанр театру абсурду. Всі його драматичні твори написані після Другої світової війни і досліджують теми ізоляції, безглуздості існування та нездатності до спілкування. Ось деякі з найбільш відомих його п'єс, що належать до жанру театру абсурду:

Слон (Zō) (1962). Синопис: Одна з його найбільш ранніх і відомих робіт. Сюжет обертається навколо чоловіка, який пережив атомне бомбардування, і його племінниці. Вони живуть у постійному очікуванні, що їх викличуть, щоб показати їхнє «опухле» тіло, як символ наслідків війни. П'єса є потужною алегорією на травму Хіросіми та Нагасакі, показуючи абсурдність виживання та необхідність виставити своє страждання на показ.

Місто і камера (Machi to Kamera) (1968). Синопис: Досліджує відчуження та бюрократичну порожнечу. Персонажі живуть у місті, де все фіксується і контролюється, втрачаючи особистість та будь-яку можливість на приватне життя.

Дві жінки (Futari no Onna) (1970). Синопис: Фокусується на двох жінках, які чекають на щось невідоме. П'єса наповнена повторами та нелогічними діалогами, що підкреслюють абсурд їхнього існування та пасивність.

Ворота (Mon) (1975). Синопис: Персонажі намагаються пройти через ворота, але постійно стикаються з безглуздими перешкодами та незрозумілими правилами. Це метафора бюрократії, нездатності до прогресу та безвихідного очікування.

Кішка, яка померла влітку (Natsu no Arika) (1976, хоча іноді перекладається як *Natsu ni Shinda Neko*, або *The Cat Who Died in Summer*). Синопис: Досліджує тему пам'яті, втрати та нездатності оговтатися від минулого. Відрізняється надзвичайно заплутаним сюжетом, а межа між реальністю та ілюзією розмита.

Годо прийшов (яп. *Yattekitā Godot*), написана у 2007 році, і є свого роду постскриптомом або *сиквелом* до класичної роботи С. Беккета «В очікуванні Годо». Синопис: Основна сюжетна лінія полягає в тому, що Годо справді приходить, але його прихід не приносить, а ні очікуваного «порятунку» чи сенсу, а ні дає жодної відповіді. Навпаки, він попадає у бюрократичні лещата: облік, формальні анкети, безглузді опитування.

Фактично Бецуяку імплементував абсурдизм Беккета в японський театральний андеграунд, (рух *Angura*), зробивши його інструментом для критики японської суспільної післявоєнної амнезії. Його п'єси поєднують *екзистенціальну* пустку Беккета з естетичною стриманістю традиційного національного театру «Но», щоб створити драму, де абсурд — це не просто космічна доля, а соціально-психологічна хвороба. Він вважається одним із засновників та ключових драматургів японського театру абсурду (яп. *fujōri-geki*), а його творчість глибоко вкорінена у впливі С. Беккета. Бецуяку свідомо відійшов від традиційного реалістичного театру, прийнявши *мінімалізм* Беккета. Як і єдине дерево у «Чекаючи на Годо», у Бецуяку часто фігурує лише *самотній Телефонний Стоп* на порожній сцені. Це створює відчуття ізоляції, безглуздості та безкінечного очікування. Як і у Беккета, його персонажі часто позначені просто літерами (А, В, С) або загальними назвами, що підкреслює їхню універсальність і втрату ідентичності (наприклад, як у п'єсі «*A to B to Hitori no Onna*» - «*A і B і Одна Жінка*»). Персонажі Мінору застрягли у безкінечних, часто циклічних і безглузких діалогах, що відображають неможливість справжньої комунікації та абсурдність людського

існування. Його драматичні твори досліджують втрату сенсу життя, відчуття *самотності та ізоляції* у післявоєнній Японії, а також марність пошуку істини чи ідентичності. Це перегукується з екзистенційною нудьгою та очікуванням «Годо». Бецуяку був активним учасником руху *Ангура* (конкретно, він був співзасновником театру *Waseda Shōgekijō* разом з Тадасі Судзукі), який виник як бунт проти комерційного та реалістичного театру мейнстріму. Саме тому його «театр абсурду» став важливим інструментом Ангура для відходу від «соціалістичного реалізму» та «побутового» театру, які домінували на той час, пропонуючи натомість більш філософський, інтимний та анти-реалістичний підхід. Як і Беккет, Бецуяку був «драматургом-мислителем», залучаючи невелику групу шанувальників, які прагнули розгадати філософський зміст його дивних п'єс. Таким чином, Бецуяку взяв *структуру, тематику та філософію* абсурдизму Беккета і використав їх для створення самобутнього японського Театру Абсурду, що стало значною частиною радикального та експериментального мистецького руху *Ангура*.

Творчість М. Бецуяку постійно перебуває у фокусі уваги науковців та театрознавців. Серед них виділяються Brandon, James R. (Brandon, 1992), Goodman, David G. (Goodman, 1988), Sorgenfrei Carol (Sorgenfrei, 2005), Rimer, J. Thomas (Rimer, 1991), O'Neill, Patrick (O'Neill, 1995), Tanaka, Mariko Hori (Tanaka, n.d.), Terayama, Shūji (Terayama, 2012). Хоча п'єса «*Годо прийшов*» (*Yattekita Godot*), є знаковою для світового театру, відсутність її широкої публікації українською пояснює, чому постановки в нашій країні є рідкісними та маловідомими. Бо для театру та режисерів доступність якісного перекладу є критичною умовою для включення твору в репертуар.

Драматургію Бецуяку відносять до категорії «*Ентропійна комедія*», або «драматургія ентропії», оскільки його твори послідовно відображають теми занепаду, безладу, руйнування сенсу та розпаду соціальних структур, використовуючи при цьому комедійні або абсурдистські засоби. Термін походить від фізичного поняття *ентропії* — міри неупорядкованості системи, яка згідно з Другим законом термодинаміки, завжди зростає в ізольованих системах. Цей термін був запропонований і вперше використаний Джеймсом Р. Бренденом (Brandon, 1992), у 1992 р. в його статті «*Entropy Comedy*», для опису характерної структури п'єс японського драматурга, де персонажі часто перебувають у стані поступового розпаду, бездіяльності та деградації, що відображає рух до *ентропії* (фізичний принцип поступового зниження організованості та енергії).

Основні причини, чому драматургію Бецуяку відносять до жанру «Ентропійної комедії»:

1. Зростаючий безлад і розпад сенсу. *Фізичний розпад*: Сцени Бецуяку часто відбуваються в напівзруйнованих, забутих або ізольованих місцях, що відображає фізичний розпад навколишнього світу. *Розпад мови*: Діалоги стають циклічними, безглуздими та нездатними до справжньої комунікації, що є найяскравішим проявом зростання ентропії в соціальній сфері. Як було видно у «Годо прийшов», герої ігнорують головну подію, заплутуючись у дрібних, безглузких деталях.

2. Безцільне існування та втрата мотивації. *Статичність*: Персонажі застрягають у нескінченному циклі повторюваних дій або очікування. Вони втрачають мотивацію до зміни і активно чинять опір будь-якому "порядку" чи рішення, що могло б зменшити їхню ентропію. «*Ефект Годо*»: У п'єсі «Годо прийшов» прихід Годо мав би стати подією, що наводить порядок і дає сенс. Однак герої ігнорують його, воліючи залишитися у звичному, хоч і безглуздому, стані безладу (сім'ї, суперечок), зберігаючи високий рівень ентропії.

3. Абсурдистський гумор як засіб (*Комедія*). Бецуяку використовує елементи фарсу, гротеску та чорного гумору, щоб показати трагічний розпад суспільства. Сам факт, що персонажі, які роками чекали на порятунок, ігнорують його, коли він

з'являється, є глибоко комічним у своїй абсурдності. Гумор тут слугує для підкреслення безнадійності та непорядкованості людського існування.

4. Соціальний та історичний контекст. На творчість Бецуяку сильно вплинув післявоєнний японський контекст, зокрема, досвід Хіросіми та Нагасакі, а також швидка модернізація 60-х років. «Ентропія» тут також є метафорою морального та соціального розпаду японського суспільства, яке втратило свої традиційні цінності після війни, але не знайшло адекватної заміни. Всі, без винятку, персонажі Бецуяку — це люди, які не можуть знайти своє місце у новому, хаотичному світі. Таким чином, саме термін «Ентропійна комедія» ідеально описує стиль Бецуяку, оскільки його п'єси зображують неминуче зростання безладу (ентропії) як у всесвіті, так і в свідомості людини, але роблять це через меланхолічний, абсурдистський та часто комічний фільтр.

Драматургія Беккета і Бецуяку має глибокі точки дотику в рамках жанру Театру Абсурду. Розглянемо спільні риси естетики та філософії абсурду їх драматургії. По-перше, це – *Циклічність та Статичність*. Обидва драматурги використовують повторювані дії та діалоги, підкреслюючи, що життя персонажів «застрягло» і не має прогресу. По-друге, їх драматургію абсурду об'єднує тема *Безглуздості Існування*. Герої обох п'єс перебувають у світі, де традиційні цінності та цілі зруйновані, а дії персонажів часто не мають логічної мети. Наступним спільним чинником можна вважати *Крах Комунікації*. У обох п'єсах дійові особи не здатні до справжнього спілкування, а мова використовується, або для заповнення тиші (Беккет), або для свідомого відходу від істини (Бецуяку). Головні герої обох драматургів по суті, *Архетипні Персонажі*, вони є бродягами, які символізують універсальну людську долю, а не конкретні соціальні типи.

Попри спільні філософські та естетичні складові, драматургія Беккета і Бецуяку має багато принципових відмінностей. Центральний конфлікт у Беккета, це, зазвичай, *Очікування проти Нічого*, коли трагедія полягає у відсутності Годо, а у Бецуяку – *Прихід проти Ігнорування*, коли Трагедія (комедія) полягає в тому, що Годо приходить, але його не визнають. Також принципово різняться і реакції персонажів на абсурдність ситуації. Беккетова *Трагічна Витримка*, як трагедія людського стану, за якого герої змушені терпіти безкінечне очікування, проти Бецуякової *Свідомої Втечі (Апатії)*, де персонажі воліють зайнятися буденними клопотами (сім'я) замість того, аби прийняти чергову «велику» істину, що по суті є соціальною критикою. Також принципово різняться історичні підтексти. Якщо у драматургії Беккета історичний підтекст завжди *Універсальний* (пост-Друга світова війна, загальнолюдське відчуження), то у творах Бецуяку він *Конкретний*: або, післявоєнна Японія, або, *Ентропія* як розпад соціальної структури. Серед головних відмінностей неможливо обійти тему *Сім'ї*. По суті, ця тема у Беккета відсутня, бо його персонажі ізольовані, їхній зв'язок, то лише звичка, а у Бецуяку вона – ключова. Це підсилюється і введенням жіночих персонажів, як у п'єсі «Годо прийшов», і темою сім'ї (батьківства), як універсального «замінника» сенсу.

Порівняємо головні аспекти *естетики та філософії* Беккета та Бецуяку, використовуючи п'єси «В очікуванні Годо» і «Годо прийшов», як основні приклади, коли драматурги суттєво розходяться, особливо у питаннях реакції на *екзистенційний вакуум*. Якщо естетика (місце дії) Беккета, то є *Мінімалізм і пуста*, коли домінує абстрактний простір, де лише дерево і дорога (метафора вакууму). То у Бецуяку, це завжди – *Конкретний розпад*. Зазвичай, дійство відбувається у напівзруйнованих, забутих місцях, які відображають післявоєнний японський хаос (більш соціально-конкретний). Наступним важливим маркером, що відрізняє їх творчість, є мова. Естетика діалогів Бецуяку, без винятку, тяжіє до циклічної безглуздості, зосередженої на дрібницях, щоби свідомо ігнорувати глибинні питання і є ознакою *повсякденної побутової абсурдності*. Навпаки, діалоги Беккета часто замінюються мовчанням, а мова

стає засобом заповнення порожнечі, що тільки підкреслює його *поетичний та філософський* характер. Походження його абсурду – не в кабінетних роздумах, а в реальному досвіді очікування смерті, зради та розпаду звичного світу. У 1940-х, коли Беккет був активним учасником французького Опору під час нацистської окупації, його головним завданням був збір та передача розвідувальних даних, тобто, робота з інформаційними потоками в умовах смертельної небезпеки. Можливо й тому, мова його драматургічних творів створює середовище, де слова стають лише об'єктам, позбавленими ностальгії. Ми припускаємо, що на це також вплинув свідомий вибір французької для своїх ключових творів, замість рідної ірландської.

Філософська основа драматургії Беккета, це – *Екзистенційний Вакуум* (Ніщо), коли життя перетворюється на безглузде, нескінченне очікування, а свобода стає тягарем, і немає порятунку (Годо не приходить). Філософські ж підвалини Бецуякового абсурду мають принципово відмінний характер. Насамперед, це *Ентропія та Відчуження* (Хаос), коли світ розпадається, а людина, щоб вижити, воліє залишатися в хаосі, а справжнє значення ігнорується заради буденного, побутового. Беккет є майстром *трагедії очікування*, де *Ніщо* визначає *Життя*. Бецуяку ж, відштовхуючись від цього, створює *комедію ігнорування*, де панує *Хаос (Ентропія)*. Ключове філософське питання у Беккета: «Як жити в світі, де немає сенсу і немає Годо?». Персонажі Бецуяку не страждають від відсутності сенсу, а навпаки, активно відмовляються від нього, коли він з'являється, воліючи залишитися у своїй звичній, абсурдній безладності. «Що відбувається, коли сенс (Годо) приходить, а ти вже знайшов «замінник»: сім'ю, звичку?», – запитує Бецуяку.

Беккет стверджує, що Абсурд походить від *космічної пустки та невідповідності* між бажанням сенсу і безглуздям Всесвіту. Бецуяку, навпаки, доводить, що Абсурд походить від *соціальної та історичної травми*. І навіть, коли сенс чи «порятунок» (Годо) прибувають, сучасна людина настільки ізольована та заклопотана побутом, що не може його прийняти, перетворюючи навіть прибуття на чергову форму відчуження. Бецуяку, по суті, говорить: «Минуло півстоліття. Годо прийшов. Але ми стали настільки байдужими, що навіть Його прихід не зміг нас врятувати. Наш абсурд сьогодні — це тепер абсурд *байдужості*».

Враховуючи, що п'єса японського драматурга є своєрідним продовженням або, точніше, переосмисленням знаменитої п'єси Беккета «В очікуванні Годо», дослідимо її героїв. Склад персонажів Бецуяку значною мірою ґрунтується на оригіналі, але з додаванням нової дійової особи, власне, самого Годо. Автор свідомо дотримується структури оригіналу Семюеля Беккета, де склад дійових осіб є виключно чоловічим: Естрагон (Гого), Владімір (Діді), Поццо, Лакі, Хлопчик, Чоловік (який приходить і стверджує, що він і є Годо). Відсутність жіночих персонажів тільки підкреслює герметичність світу «чекання», де людські стосунки зведені до абсурдної звички та ритуалу між друзями та знайомими. Бецуяку зберігає імена оригінальних героїв Беккета, але додає до них «незнайомця», чия ідентичність як Годо постійно ставиться під сумнів самими героями. Весь конфлікт будується на тому, що Годо прийшов, але очікування стало для персонажів сильнішою реальністю, ніж нова реальність присутності людини. В оригіналі Беккета сама суть була в *нескінченному чеканні*, що символізувало безглуздість людського існування. Та коли у Бецуяку Годо дійсно приходить, наче звичайний подорожній з валізою та парасолькою, і оголошує: «Я – Годо», ніхто з персонажів не реагує так, як можна було б очікувати після п'ятдесяти чотирьох років очікування. Прихід Годо *нічого не змінює* у безглуздому, порожньому житті героїв. Драма не отримує вирішення, а «великий» фінал обертається пшиком. Замість того, щоб надати сенсу або вирішення, прихід Годо просто *підкреслює безглуздість* самого чекання та існуючої реальності. Він перетворює епічне очікування

на буденну подію, що швидко забувається. Володимир та Естрагон, зайняті іншими, раптово виниклими проблемами, ігнорують його, або просто не можуть «відчутти» важливість цієї події. Неважливо, *хто саме* прийшов, важливо лише те, що *якась нова форма реальності* вторгається в їхнє ідеалізоване екзистенційне чекання.

Висновки. Результати порівняльного аналізу естетики та філософії абсурду в драматургії С. Беккета і М. Бецуяку підтверджують, що, незважаючи на спільну інтелектуальну основу (театр абсурду), автори розвинули принципово різні художні моделі. Беккет створив модель *Метафізичного Абсурду*, що досліджує універсальну, позачасову пустку та ізоляцію людини у великому космосі. Його естетика прагне до мінімалізму та трансцендентності.

На відміну від Беккета, Бецуякова модель *Соціально-Ентропійного Абсурду* вкорінена у конкретній історичній травмі (японський післявоєнний контекст) та зосереджена на розкладі соціальних зв'язків та ідентичності. Його естетика виростає з Ангура і схиляється до руїни та іманентності.

Навіть їх *сценічні символи* відображають різну природу ізоляції: *Бекетове Дерево* символізує архетипну та філософську пустку (байдужість природи), тоді як *Бецуякувий Телефонний Стоп* символізує соціальну та комунікативну пустку (зруйновану цивілізацію). Цей контраст є серцевиною порівняння: *Телефонний стоп* — це символ зв'язку, який мав бути, але був втрачений, відображаючи соціальну ізоляцію. Їх драматургічний комізм також служить різним цілям: Бекетівський гумор є інтелектуальним та екзистенційним засобом *виживання* в абсурді, а Бецуякува «Ентропійна комедія» є іронією та гротеском, що супроводжує *процес розпаду* форм і норм. Під час дослідження виявлено різне ставлення до *гендерного аспекту*. У Беккета жінки часто є абстрактною пам'яттю чи метафізичною самотністю. У Бецуяку вони є конкретними носіями сімейної/соціальної травми та активніше включені в процес ентропії. Доведено, що фактично п'єса «Годо прийшов» виступає як *критична ревізія* спадщини Бекета. Бецуяку доводить, що навіть *реалізована надія* (прихід Годо) не здатна подолати абсурд, а лише знецінює очікування, підтверджуючи кінцеву безглуздість буття.

Перспективи подальшого дослідження. Подальше дослідження може бути зосереджене на: 1. Глибшому порівнянні використання *тілесності* та *руху* (або його відсутності) у двох драматургічних школах. 2. Аналізі впливу конкретних японських театральних форм (наприклад, «Но») на Бецуяку та його зв'язок із європейським абсурдом. 3. Дослідженні рецепції та перекладів п'єс Беккета в Японії, як культурного каталізатора для *ангура*.

Бібліографічний список

- Beckett, S. 1986, *The complete dramatic works*, Grove Press, New York.
- Betsuyaku, M. n.d., *Godot came (Yattekita Godot)*.
- Betsuyaku, M. 2008, *The elephant and other plays*, trans. J.T. Rimer and M. Mitsuya, Columbia University Press, New York.
- Brandon, J.R. 1992, *Alternative Japanese drama: ten plays*, ed. R.T. Rolfe and J.K. Gillespie, University of Hawai'i Press, Honolulu.
- Esslin, M. 1961, *The theatre of the absurd*, Doubleday, New York.
- Goodman, D.G. 1988, *Japanese drama and the challenge of Angura*, State University of New York Press, Albany.
- O'Neill, P. 1995, 'The comedy of entropy: humour/narrative/reading', *Comparative Literature*, vol. 47, no. 1, pp. 5–18.
- Rimer, J.T. 1991, 'The theatre of Betsuyaku Minoru', *The Journal of Asian Studies*, vol. 50, no. 4, pp. 838–851.

Sorgenfrei, C.F. 2005, *Unspeakable acts: the avant-garde theatre of Japan*, University of Washington Press, Seattle.

Tanaka, M.H. n.d., 'Forgetfulness of the past as revealed in Minoru Betsuyaku's *Godot has come*: a play inspired by *Waiting for Godot*'.

Terayama, S. 2012, *Shuji Terayama: selected plays*, trans. C.S. Sorgenfrei, Seagull Books, New York.

Дата першого надходження статті: 01.04.2026 р.

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2026 р.

Дата публікації: 29.04.2026 р.

I. Matyushin

A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE AESTHETICS AND PHILOSOPHY OF THE ABSURD IN THE DRAMATURGY OF SAMUEL BECKETT AND MINORU BETSUYAKU

This article presents a comparative analysis of the aesthetics and philosophy of the absurd in the dramaturgy of Samuel Beckett and Minoru Betsuyaku, focusing on the transformation of the absurdist paradigm from a European to a non-European cultural context. The relevance of the study lies in the need to expand the traditional understanding of the Theatre of the Absurd beyond the Western canon by incorporating the Japanese avant-garde movement Angura, where Beckett's ideas were reinterpreted and adapted.

The research proposes a systematic cultural and comparative approach to the analysis of key dramatic works, particularly Beckett's *Waiting for Godot* and Betsuyaku's *Godot Came (Yattekita Godot)*. Special attention is paid to the symbolic structures of stage space, notably the contrast between Beckett's Tree and Betsuyaku's Telephone Pole as metaphors of different types of isolation: metaphysical and communicative. The study introduces and applies the concept of "entropy comedy" to define Betsuyaku's dramaturgy as distinct from Beckett's tragicomic model.

The findings reveal both significant similarities and fundamental differences in the aesthetic and philosophical foundations of the two playwrights. Both employ cyclical structures, static action, archetypal characters, and the collapse of communication to represent the absurdity of human existence. However, while Beckett constructs a model of metaphysical absurdity based on existential emptiness and endless waiting, Betsuyaku develops a socio-entropic model rooted in postwar Japanese trauma, where meaning is not absent but consciously ignored.

Particular emphasis is placed on the reinterpretation of the "Godot" motif: whereas Beckett's drama is defined by the absence of Godot, Betsuyaku's play stages his arrival, which paradoxically fails to resolve the existential crisis and instead reinforces the absurdity of everyday life. The article also highlights differences in the representation of gender, family structures, and social context, demonstrating that Betsuyaku's dramaturgy shifts the focus from universal existential concerns to historically and culturally specific forms of alienation.

The study concludes that Betsuyaku's work functions as a critical revision of Beckett's legacy, transforming the absurd from a metaphysical condition into a manifestation of social entropy, thus contributing to a broader, global understanding of absurdist theatre.

Keywords: philosophy of the absurd, «ang'ura-absurd», entropy, comedy.