

DOI: 10.31866/2616-759X.9.1.2026.362841

УДК: 792.01:168.33:[808.55:159.943]:001"19/20"

**АБСУРД ЯК КАТЕГОРІЯ ТЕАТРОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ:
ПРОБЛЕМИ МОВИ, ДІЇ ТА ТІЛЕСНОСТІ
В НАУКОВИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ****Юлія Шевченко^{1а}, Віра Михайленко^{2а}, Леонід Космін^{3а}**¹e-mail: sopmobi431@gmail.com; ORCID: 0009-0004-7859-9495²e-mail: vira_mykhailenko@xdak.ukr.edu; ORCID: 0009-0005-6381-9413³e-mail: kosminlg@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6783-1886^аХарківська державна академія культури, Харків, Україна**Анотація**

Мета дослідження. Стаття спрямована на систематизацію сучасних вітчизняних і зарубіжних наукових підходів інтерпретації феномену абсурду в театрі ХХ–ХХІ століть з акцентом на проблемах сценічної мови, дії та тілесності в межах театрознавчого дискурсу. Дослідження має на меті вийти за межі жанрово-стильового тлумачення театру абсурду і продемонструвати, що абсурд функціонує як структуроутворювальний чинник сценічної реальності, який визначає трансформацію драматургічної логіки, акторської майстерності та режисерських стратегій ХХ століття. **Методологія дослідження.** Методологічну основу становить міждисциплінарний підхід, що поєднує інструменти театрознавчого аналізу, філософської антропології та теорії акторської майстерності. Застосовано структурно-семіотичний аналіз для виявлення функцій дії, мовлення і пластики у сценічних моделях абсурду, а також герменевтичний підхід для інтерпретації абсурду як форми репрезентації екзистенційного досвіду людини ХХ століття. Компаративний аналіз дозволив співвіднести класичні абсурдистські практики із післядраматичними театральними формами. **Наукова новизна дослідження** полягає у систематизації сучасних театрознавчих підходів до аналізу феномену абсурду як комплексної категорії, що поєднує вербальні, тілесні та перформативні механізми сценічної комунікації. У статті виявлено методологічні обмеження наявних інтерпретацій та обґрунтовано необхідність інтегрованого аналізу мови, дії і тілесності в межах єдиної аналітичної моделі. Особливе значення має залучення практичного сценічного матеріалу – канонічних постановок п'єс С. Беккета, Е. Йонеско та Г. Пінтера, що дозволило верифікувати теоретичні положення на емпіричному рівні. **Висновки.** Здійснено системний аналіз сучасних наукових підходів до інтерпретації феномену абсурду в театрі ХХ–ХХІ століть. Виявлено домінування філософсько-антропологічного, семіотичного та перформативного напрямів дослідження, кожен з яких по-різному інтерпретує взаємодію мови, дії та тілесності. Аналіз канонічних сценічних інтерпретацій дозволив продемонструвати, що абсурд функціонує як складна система сценічних принципів, де дія, мова та пластика формують багаторівневу структуру театральної комунікації. Отримані результати мають значення для розвитку сучасного театрознавства і театральної педагогіки.

Ключові слова: сценічне мислення; екзистенційна репрезентація; акторська партитура; тілесна семантика

© Юлія Шевченко, Віра Михайленко, Леонід Космін, 2026

Постановка проблеми

У театрознавстві ХХ століття феномен абсурду тривалий час розглядався переважно як жанрово-стильова характеристика окремої драматургічної течії, що зумовило фрагментарність його аналізу та недостатню увагу до внутрішніх механізмів сценічного мислення. Такий підхід не дозволяє повною мірою пояснити, яким чином абсурд функціонує як цілісний принцип організації дії, мовлення і пластики та як він пов'язаний із філософсько-антропологічним досвідом людини ХХ століття. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення абсурду в контексті трансформацій акторської майстерності та режисерських практик, де класичні моделі психологічного реалізму виявляються недостатніми для аналізу неklasичних театральних форм. Вирішення цієї проблеми має важливе теоретичне значення для уточнення понятійного апарату сучасного театрознавства та практичну цінність для підготовки акторів і режисерів, орієнтованих на роботу з післякласичними сценічними мовами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

У вітчизняному культурологічному дискурсі важливим підґрунтям для аналізу сценічної мови є дисертація О. Доманської (2012). Значний внесок у вивчення абсурдистської драматургії здійснено у працях, присвячених творчості Е. Йонеско та С. Беккета. Дослідження В. Перейра (Pereira, 2016) демонструє, що сценічні ремарки Е. Йонеско виходять за межі допоміжного тексту і формують самостійну театральність. У працях Дж. Бігнелл (Bignell, 2021) і М. Гірдууд (Girdwood, 2019) акцентовано увагу на голосі та хореографічності як ключових елементах беккетівської сцени. У роботах О. Абрамович і А. Кудренко (2020) пластична виразність розглядається як фундаментальний компонент професійної підготовки актора, а у науковій розвідці А. Меженіна та Ю. Циватої (2021) специфіка акторської майстерності осмислюється в контексті післядраматичного театру. Проблему інноваційних театральних практик, сформованих під впливом драматургії Беккета, розглядають І. Іващенко та В. Стрельчук (2018). Дослідження А. Макмаллан і Г. Сондерс (McMullan & Saunders, 2018) фокусуються передусім на режисерських і культурних стратегіях, а не на антропологічних підставах сценічного абсурду. Філософсько-антропологічний вимір проблеми репрезентовано в дисертації В. Ведмедева, а також у праці А. Чачич (Čačić, 2025), що пропонує міждисциплінарний погляд на абсурд крізь призму деградації мовлення та втрати стабільних семантичних структур.

Отже, попри значну кількість наукових праць, не вирішеною залишається проблема цілісного аналізу абсурду як принципу сценічного мислення, що поєднує дію, мову і пластику у цілісну антропологічно зумовлену систему.

Метою статті є аналіз і систематизація сучасних вітчизняних та зарубіжних наукових підходів до інтерпретації феномену абсурду в театрі ХХ–ХХІ століть з акцентом на проблемах сценічної мови, дії і тілесності в межах театрознавчого дискурсу.

Виклад основного матеріалу

У сучасному театрознавстві феномен абсурду осмислюється в межах кількох провідних теоретичних парадигм, кожна з яких акцентує увагу на різних аспектах сценічної комунікації. Філософсько-антропологічний підхід інтерпретує абсурд як форму репрезентації екзистенційної кризи людини модерної та постмодерної доби, пов'язаної з утратою стабільних смислових орієнтирів і руйнуванням традиційних моделей ідентичності. У цьому контексті сценічна форма розглядається як засіб фіксації меж людського пізнання та саморозуміння. Семіотичний підхід зосереджується на аналізі абсурду як особливої знакової системи, у межах якої відбувається дестабілізація усталених механізмів означування. Перформативний і виконавський підхід наголошує на тілесному вимірі абсурду, трактуючи його як результат взаємодії акторської присутності, руху, голосу та темпоральної організації вистави. Синтез зазначених підходів дозволяє розглядати абсурд як багатовимірну театрознавчу категорію, що поєднує антропологічні, семіотичні та перформативні параметри сценічної комунікації.

Абсурд є не темою, а операційним механізмом театру модерності / пізньої модерності, що реконфігурує саму природу сценічної комунікації та статус глядача як співучасника інтерпретації. Історично цей принцип кристалізується на перетині післявоєнного екзистенційного досвіду, кризи гуманістичних наративів і радикальних оновлень театральної мови, коли сценічні практики дедалі частіше функціонують як лабораторія комунікації під умовою її зламу (Доманська, 2012).

Ключова інновація абсурду як сценічного принципу полягає у переозначенні дії: вона перестає бути лінійною траєкторією до розв'язки й дедалі більше нагадує «механізм існування» персонажа в ситуації, де мета не обґрунтовує вчинок. Це продукує тип сценічної дії, що тяжіє до повторів, циклічності, застиглості, мікрорухів, «відкладеної події», а також до дії як демонстрації самої неможливості діяти. Відтак структура вистави формує не «сюжет», а поле напруги між імпульсом до вчинку та онтологічною інерцією.

Мовлення в театрі абсурду ХХ століття функціонує не просто як носій змісту, а як автономний матеріал, який може виявляти розрив між значенням і комунікацією. Мова продукує не порозуміння, а експонує неможливість стабільного порозуміння. Виникають зони «порожньої» балакучості, тавтологій, логічних провалів, клішованих формул, псевдодіалогу, де репліки не зустрічаються у спільному смислового просторі. Для акторської майстерності це означає принципову зміну: інтонаційно-психологічна «мотивація» репліки не будується виключно на внутрішній причинності персонажа; натомість актор працює з мовою як із партитурою ритмів, повторів і збоїв, де смисл постає як ефект точності виконання, а не як заздалегідь задана психологічна «правда».

Показовим є аналіз інструктивного потенціалу ремарок у драматургії: сценічна мова вистави виявляється «контрольованою» авторськими вказівками, що посилюють напруження між вимовленим словом, ситуацією та тілесною/просторовою організацією гри. Мова не відокремлена від дії, а є інженерією сценіч-

ного мислення, яке конструює ефекти абсурду через точний режим виконання (Pereira, 2016). Окремо варто підкреслити роль голосу як медіального феномену: артикуляція організує зв'язок між тілом, темпоральністю й технікою подання і тим самим стає частиною сценічного мислення абсурду. Для актора це означає високий рівень дисципліни голосу як структурного елемента сценічної композиції, де пауза, тембр і ритм можуть бути смислотворчими нарівні зі словом (Bignell, 2021).

У театрі абсурду пластика не є декоративним супроводом «тексту», а виступає автономною семіотичною системою. Парадоксально, але саме обмеження руху, мікропластика, повторювані схеми переміщення, а також «механізовані» жести здатні інтенсифікувати смисл сильніше, ніж експресивна тілесність. Це формує специфічну тілесну етику абсурду: актор не грає емоцію, а виконує тілесну партитуру, де виразність народжується з точності, дозування і структурної необхідності.

Пластична виразність у сучасному сценічному мистецтві концептуалізується як здатність тіла створювати просторові форми художнього твору та організувати сценічний час; у цьому підході пластика стає інструментом композиції, а не ілюстрації. Це безпосередньо релевантно до абсурдистського принципу, де композиційна функція пластики часто домінує над «сюжетною» (Абрамович & Кудренко, 2020). Рух (і його обмеження) функціонує як поетика символічної напруги, де тілесний реєстр не підпорядкований репліці, а вступає з нею у складні відношення контрапункту. Відтак абсурд як сценічне мислення можна описувати як взаємодію «хореографічної структури» з мовним матеріалом, де обидві системи взаємно підважують однозначність одна одної (Girdwood, 2019).

Післядраматична сцена системно розвиває домінування драматичного тексту і підсилює значущість тілесної, візуальної та перформативної організації. Це дозволяє точніше описати, яким чином актор у пізньому ХХ столітті (і в «післяабсурдних» театральних мовах) працює з матеріалом як із композицією, де слово й тіло конкурують і співпрацюють, утворюючи багатоканальну семантику (Меженін & Цивата, 2021).

Ефективність абсурду як принципу сценічного мислення залежить від постановочної дисципліни: точності темпоритму, композиції мізансцен, оптики простору, а також від того, як режисура організовує співвідношення тексту, паузи, руху і «порожнечі» (Іващенко & Стрельчук, 2018). Принципи абсурду розглядаються як поле взаємодії естетики, інституційних режимів виконання та дискурсивних практик (архівування, реконструкції, авторського контролю, інтерпретаційної етики). Саме постановочні протоколи визначають, як ці компоненти утримуються в напрузі, не редукуючись один до одного (McMullan & Saunders, 2018).

Розрив у мові і демонтаж традиційних логічних структур у театрі абсурду становить не лише естетичну, а й антропологічну проблему: радикальна деградація мови трансцендує слово і нівелює вимовлені слова як стабільні носії значення у виставі, що утворює поле для деконструкції сенсу, яким характеризуються людські спроби репрезентації буття. У цій перспективі абсурд стає не лише театральною технікою, а медіатором між людською потребою у значенні та неможливістю його однозначної артикуляції (Саїс, 2025).

Цікавим у контексті філософсько-антропологічного синтезу є також критичне осмислення традиційних концепцій театру абсурду, що вказують на його зв'язок із екзистенціальною антропологією. Ключовий фокус абсурду полягає не в констатації сенсової порожнечі, а у протиставленні людини як рефлексивної істоти структурі світу, що не є здатним задовольнити її прагнення до значення, тим самим спрямовуючи увагу до динаміки сенсу як процесу, а не стійкої категорії. У цій альтернативній структурній перспективі абсурд виступає як базова антропологічна парадигма, де театр не просто фіксує «безглуздя» світу, а розгортає його як поле для рефлексії над обмеженнями людського існування (Bennett, 2011).

В. Ведмедєв (2018) розглядає абсурд як екзистенційний феномен, що формує структуру свідомості людини та визначає характер її самосприйняття у постмодерному культурному середовищі. Драматургічні техніки (мовні розриви, реакції тілесних повторів, паузи як семіотичні маркери) синхронізуються із загальною антропологічною ситуацією сучасності: прагнення сенсу у світі, що лишає його невизначеним; пошук стабільності у лінійності комунікації, що руйнується під вагою власної рефлексивності; і, зрештою, усвідомлення неможливості репрезентації повної смислової цілісності у традиційних структурних формах. Це дозволяє трактувати абсурд саме як межу репрезентації, де вона перформативно демонструє обмеженість мовних і драматичних конструкцій у фіксації людської екзистенції.

Феномен абсурду в театрі ХХ століття набуває повноцінного естетичного та сценічного значення лише в контексті конкретних постановок, у яких драматургічні тексти перетворюються на складні сценічні структури, що поєднують дію, мовлення і пластичну організацію простору. Саме сценічні інтерпретації дозволяють простежити, яким чином абсурд функціонує не лише як літературна категорія, а як принцип сценічного мислення, що визначає логіку акторського існування, характер комунікації персонажів і специфіку режисерського конструювання сценічної події. У цьому контексті особливо показовими є постановки канонічних п'єс Семюела Беккета, Ежена Йонеско та Гарольда Пінтера, які стали репрезентативними зразками інтерпретації драматургії абсурду у світовій театральній практиці.

Одним із найвпливовіших сценічних прикладів естетики абсурду є постановка п'єси Семюела Беккета «Чекаючи на Годо», прем'єра якої відбулася 5 січня 1953 року у «Théâtre de Babylone» у Парижі в режисурі Роже Блена. У цій виставі принципово змінюється сама природа сценічної дії: замість традиційного драматургічного конфлікту і розвитку сюжету глядач спостерігає циклічну структуру подій, у якій персонажі перебувають у стані постійного очікування. Сценічний простір мінімалістичний: на сцені присутні лише дерево, дорога та два персонажі, які ведуть нескінченний діалог. Вистава вимагала від акторів принципово нового типу сценічного існування, де кожен жест і рух мусили бути точно розраховані (Alguzo, 2020). Акторське існування у виставі базується на особливій системі пауз, повторів і мікрорухів, які формують темпоритм сценічної дії. Персонажі Люсьєна Рембо та П'єра Латура існують на сцені не як психологічно мотивовані персонажі, а як фігури, які виконують своєрідну сценічну партитуру очікування. Їхня взаємодія побудована на принципі контрапункту: один по-

чинає фразу – інший завершує, один падає – інший підтримує. Саме ця партитурність акторської гри, де кожен жест і пауза мають структурне значення, створює ефект абсурду як особливого режиму сценічної комунікації. Показово, що пізніше С. Беккет сам режисував цю п'єсу в берлінському театрі Шиллера (1975) та створив детальні постановочні нотатки, які засвідчують його увагу до мікроритмів акторської гри та просторової хореографії персонажів. Дослідники сучасного театру підкреслюють, що започатковано нову модель режисерської роботи з текстом С. Беккета, де ключовим стає не інтерпретація драматургічних смислів, а точна реалізація сценічної структури п'єси (McMullan & Saunders, 2018). Пізніші постановки демонструють різноманітність режисерських підходів до осмислення циклічної структури п'єси, де клоунада, водевільні прийоми та патос поєднуються у складній сценічній партитурі.

Подібну логіку сценічного мислення демонструє інша п'єса С. Беккета – «Кінець гри», прем'єра якої відбулася 3 квітня 1957 року в лондонському Royal Court Theatre французькою мовою, а згодом в англійському перекладі. На відміну від «Чекаючи на Годо», де дія розгортається у відкритому просторі дороги, у «Кінці гри» сценічний простір організований як замкнена система, що нагадує своєрідну театральну клітку або шахову дошку – метафору, закладену вже в самій назві п'єси. Центральний персонаж Гамм, якого у прем'єрній постановці виконував Роже Блен, знаходиться у кріслі та практично не може пересуватися, нагадуючи шахового короля, обмеженого в русі. Його слуга Клов (Жан Мартен) існує у жорстко регламентованій системі переміщень сценічним простором, функціонуючи як шаховий кінь. Така просторово-пластична організація вистави створює ефект механічного існування персонажів, де рухи повторюються за визначеним ритмом. Наглядний режим Гамма щодо Клова реалізується через візуальний контроль та примусові переміщення, що формує каркеральну структуру сценічного простору (Lahiri, 2024). Пізніше С. Беккет сам режисував цю п'єсу двічі: у берлінському театрі Шиллера (1967) та з гуртом San Quentin Drama Workshop (1980). Його режисерські нотатки засвідчують надзвичайну увагу до просторової хореографії персонажів та темпоральної організації сценічної дії. Важливою особливістю постановки є те, що пластика персонажів функціонує як самостійна система знаків. Наприклад, повільні рухи Клова, його підйоми на драбину або механічне відкривання вікон стають не просто діями, а символічними жестами, що підкреслюють абсурдність ситуації. Дослідження сучасної сценічної інтерпретації С. Беккета показують, що саме тілесна хореографія персонажів створює відчуття ритуалізованої дії, де рух і пауза набувають майже музичної організації (Girdwood, 2019).

Інший важливий аспект сценічної реалізації абсурду демонструє постановка п'єси Ежена Йонеско «Лиса співачка», яка вперше була поставлена 11 травня 1950 року в паризькому «Théâtre des Noctambules» режисером Ніколя Батаєм. У цій виставі основним механізмом створення абсурдного ефекту є руйнування комунікативної функції мови. Сама ідея п'єси народилася з досвіду Е. Йонеско у вивченні англійської мови за допомогою підручника Ассіміль, де банальні фрази типу «стеля зверху, підлога знизу» стали для драматурга символом по-рожнечі повсякденної комунікації. Сценічна взаємодія персонажів побудована

як діалог, який поступово втрачає логічну послідовність і перетворюється на мовний хаос. Репліки персонажів складаються із фрагментів банальних фраз, мовних кліше та повторів, які не ведуть до взаєморозуміння. Примітно, що у п'єси циклічна структура: фінальна ремарка вказує на те, що вистава має знову розпочатися, причому подружжя Мартінів замінює подружжя Смітів. У сценічній реалізації цей ефект підсилюється специфічною інтонаційною організацією мовлення. Актори вимовляють репліки з різними ритмічними акцентами, змінюючи темп мовлення від монотонного до майже істеричного. П'єса йде в паризькому «Théâtre de la Huchette» із 1957 року, встановивши світовий рекорд найтривалішого безперервного показу в одному театрі. У результаті вербальна мова поступово перетворюється на звукову композицію, де слова функціонують радше як ритмічні та фонетичні елементи, ніж як носії значення. У дослідженнях драматургії Е. Йонеско підкреслюється, що авторські ремарки відіграють ключову роль у формуванні сценічної структури вистави, оскільки вони визначають не лише інтонацію мовлення, але й характер пластичних взаємодій персонажів (Pereira, 2016).

Британська традиція театру абсурду отримала особливий розвиток у постановках п'єс Гарольда Пінтера, зокрема «День народження», прем'єра якої відбулася 19 травня 1958 року в театрі «Lyric Hammersmith» у режисурі Пітера Вуда. На відміну від відкрито алогічних структур С. Беккета або Е. Йонеско, у творчості Г. Пінтера абсурд виникає через поступове руйнування звичних моделей комунікації. Показово, що прем'єрна лондонська постановка закрилася вже через п'ять днів після нищівної критики, однак телевізійна версія (1960) мала значний успіх. У 1959 році Г. Пінтер сам режисував другу професійну постановку п'єси у турне Англією, що дозволило йому сформулювати власне бачення сценічної реалізації тексту. Діалоги персонажів побудовані таким чином, що між репліками виникають довгі паузи, які створюють напруження і невизначеність. Саме пінтерівська пауза стала одним із найвідоміших елементів сучасної театральної мови, давши підстави для формування прикметника «пінтерівський», що описує характерне відчуття загрози, мінімалізм та реалістичні паузи (Elyamanu, 2017). У сценічній практиці вона виконує функцію своєрідного драматургічного механізму, який дозволяє акторам створювати психологічну атмосферу навіть за відсутності активної дії. Сцена допиту Стенлі Голдбергом та Макканном, де запитання набувають абсурдного ритму і знецінюють саму можливість відповіді, стала канонічним прикладом пінтерівської техніки мовної агресії. У постановках «Дня народження» паузи між репліками поступово перетворюються на самостійний сценічний елемент, що формує ритм вистави та визначає характер взаємодії персонажів. Постановка Яна Ріксона в театрі імені Гарольда Пінтера (2018), присвячена 60-річчю п'єси, запропонувала інтерпретацію, що акцентувала гумористичні аспекти тексту. Сучасні дослідження наголошують, що мовчання у пінтерівській драматургії є не менш інформативним, ніж слово, оскільки воно дозволяє виявити приховані структури влади, страху та психологічної залежності між персонажами (Саїсі, 2025).

Аналіз сценічних інтерпретацій п'єс С. Беккета, Е. Йонеско та Г. Пінтера демонструє, що абсурд у театрі ХХ століття функціонує як складна система сце-

нічних принципів, у межах якої дія, мова та пластика формують багаторівневу структуру театральної комунікації. У постановці «Чекаючи на Годо» партитурність акторської гри, де кожен жест і пауза мають структурне значення, створює ефект абсурду як особливого режиму сценічного існування, а пізніші режисерські версії С. Беккета засвідчують продуктивність такого підходу. У «Кінці гри» просторово-пластична організація трансформує тіло актора на ключовий інструмент смислотворення, де хореографія персонажів набуває майже музичної структурованості. Постановка «Лисої співачки» в «Théâtre de la Huchette», що безперервно триває із 1957 року, засвідчує здатність абсурдистської сценічної форми генерувати стійкий глядацький інтерес, трансформуючи мову на звукову композицію. У п'єсах Г. Пінтера, зокрема «Дні народження», пауза стає самостійним сценічним елементом, що дозволяє виявити приховані структури влади та психологічної залежності між персонажами. У цих виставах дія перестає бути засобом розвитку сюжету і перетворюється на форму сценічного існування персонажів, мова демонструє кризу комунікативних механізмів, а пластика стає самостійним семантичним каналом. Саме завдяки поєднанню цих компонентів театр абсурду створює особливий тип сценічного мислення, у якому смисл виникає як результат взаємодії ритму, паузи, руху та мовлення, а не як прямий наслідок драматургічної логіки.

Наукова новизна полягає в систематизації сучасних театрознавчих підходів до аналізу феномену абсурду як комплексної категорії, що поєднує вербальні, тілесні та перформативні механізми сценічної комунікації. Авторами виявлено методологічні обмеження наявних інтерпретацій, зокрема їхню орієнтацію переважно на драматургічний матеріал, та обґрунтовано необхідність інтегрованого аналізу мови, дії і тілесності в межах єдиної аналітичної моделі. Вперше в українському театрознавстві здійснено комплексний аналіз канонічних сценічних інтерпретацій драматургії абсурду, зокрема прем'єрних постановок п'єс «Чекаючи на Годо» та «Кінець гри» С. Беккета, «Лиса співачка» Е. Йонеско та «День народження» Г. Пінтера, що дозволило верифікувати теоретичні положення щодо взаємозв'язку дії, мови та пластики на конкретному емпіричному матеріалі. Доведено, що абсурд функціонує як особливий режим сценічної комунікації, в якому партитурність акторської гри, ритмічна організація мовлення та хореографічна структура тілесного існування персонажів формують багаторівневу семантичну систему.

Висновки

У статті здійснено системний аналіз сучасних вітчизняних та зарубіжних підходів до інтерпретації феномену абсурду в театрі ХХ–ХХІ століть у межах театрознавчого дискурсу. Виявлено, що доміантними є філософсько-антропологічний, семіотичний та перформативний напрями, кожен з яких акцентує увагу на окремих аспектах сценічної комунікації. Аналіз канонічних постановок п'єс С. Беккета, Е. Йонеско та Г. Пінтера дозволив продемонструвати, що абсурд у театрі ХХ століття функціонує як складна система сценічних принципів, у межах якої дія, мова та пластика формують багаторівневу структуру театральної ко-

мунікації. Постановка Р. Блена «Чекаючи на Годо» започаткувала модель режисерської роботи, де партитурність акторської гри та ритмічна організація пауз створюють ефект абсурду як особливого режиму сценічного існування. У «Кінці гри» С. Беккета просторово-пластична організація вистави трансформує тіло актора на ключовий інструмент смислотворення, де хореографія персонажів набуває майже музичної структурованості. Постановка «Лисої співачки» Е. Йонеско демонструє механізми руйнування комунікативної функції мови, де вербальний матеріал перетворюється на звукову композицію. У п'єсах Г. Пінтера пауза стає самостійним сценічним елементом, що дозволяє виявити приховані структури влади та психологічної залежності між персонажами. Встановлено, що взаємодія вербальної мови, сценічної дії та тілесної експресії формує багаторівневу систему смислотворення, у межах якої абсурд постає як особливий режим театральної комунікації.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом конкретних сценічних інтерпретацій драматургії театру абсурду, залученням архівних матеріалів, відеофіксацій вистав і порівняльним вивченням національних театральних традицій.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Абрамович, О., & Кудренко, А. (2020). Теоретико-методологічні аспекти пластичної виразності в майстерності актора. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 3(2), 165–179. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219280>
- Ведмедєв, В. М. (2018). *Рецепція абсурдного у філософсько-антропологічному дискурсі* [Дисертація кандидата філософських наук, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова]. https://old.npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/K_26.053.13/dis_Vedmediev.pdf
- Доманська, О. А. (2012). *Театральна сценічна мова як фактор розвитку сучасних арт-практик* [Дисертація кандидата культурології, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова]. <https://enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/08df46d0-698e-4431-b247-7f25e91bb5b7/content>
- Іващенко, І., & Стрельчук, В. (2018). Драматургія С. Беккета в контексті формування інноваційних театральних практик ХХІ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 39, 36–42. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153650>
- Меженін, А., & Цивата, Ю. (2021). Специфіка майстерності актора в контексті постановок постдраматичного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 329–333. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240114>
- Alguzo, N. I. (2020). Hope and Anxiety in Samuel Beckett's *Waiting for Godot*. *International journal of humanities and social science*, 10(11), 87–90. <http://dx.doi.org/10.30845/ijhss.v10n11p8>
- Bennett, M. (2011). *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. Palgrave Macmillan.

- Bignell, J. (2021). Articulations of voice and medium in Beckett's screen work. In L. De Vos, M. Hori Tanaka & Johnson, N. (Eds.), *Beckett's Voices/Voicing Beckett (Themes in Theatre: Collective Approaches to Theatre and Performance, 12)* (pp. 280–294). Brill.
- Čačić, A. (2025). The Parallels Between the Glossolalia and the Theatre of the Absurd. *Religions, 16*(8), 1052. <https://doi.org/10.3390/rel16081052>
- Elyamany, N. (2017). The Interrogation Scene in Harold Pinter's 'The Birthday Party': A Multi-Faceted Analysis of Pinteresque Dialogue Nashwa Abdelkader Elyamany. *International Journal of Arabic-English Studies, 17*(1), 63–84. <https://doi.org/10.33806/ijaes2000.17.1.4>
- Girdwood, M. (2019). "Danced through its seven phases": Samuel Beckett, symbolism, and stage choreographies. *Journal of Modern Literature, 42*(4), 74–92. <https://doi.org/10.2979/jmodelite.42.4.06>
- Lahiri, P. (2024). *An Approach to Absurd Theatre in the Twentieth Century*. Cambridge Scholars Publishing.
- McMullan, A., & Saunders, G. (2018). Staging Beckett and Contemporary Theatre and Performance Cultures. *Contemporary Theatre Review, 28*(1), 3–9. <https://doi.org/10.1080/010486801.2017.1405393>
- Pereira, V. A. (2016). Stage Directions Beyond Theater: Eugène Ionesco's exercise in theatricality. *Revista Brasileira de Estudos da Presença, 6*, 331–351. <https://www.scielo.br/j/rbep/a/ZT9t5JzVb9GWpcWW6MdSxPM/?format=pdf&lang=en>

REFERENCES

- Abramovych, O., & Kudrenko, A. (2020). Teoretyko-metodolohichni aspekty plastychnoi vyraznosti v maisternosti aktora [Theoretical and Methodological Aspects of Plastic Expression in the Actor's Skill]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art, 3*(2), 165–179. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219280> [in Ukrainian].
- Alguzo, N. I. (2020). Hope and Anxiety in Samuel Beckett's *Waiting for Godot*. *International journal of humanities and social science, 10*(11), 87–90. <http://dx.doi.org/10.30845/ijhss.v10n11p8> [in English].
- Bennett, M. (2011). *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. Palgrave Macmillan [in English].
- Bignell, J. (2021). Articulations of voice and medium in Beckett's screen work. In L. De Vos, M. Hori Tanaka, & Johnson, N. (Eds.), *Beckett's Voices/Voicing Beckett (Themes in Theatre: Collective Approaches to Theatre and Performance, 12)* (pp. 280–294). Brill [in English].
- Čačić, A. (2025). The Parallels Between the Glossolalia and the Theatre of the Absurd. *Religions, 16*(8), 1052. <https://doi.org/10.3390/rel16081052> [in English].
- Domanska, O. A. (2012). *Teatralna stsenichna mova yak faktor rozvytku suchasnykh art-praktyk* [Theatrical stage language as a factor in the development of modern art practices] [PhD Dissertation, National Pedagogical Dragomanov University]. <https://enpuihb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/08df46d0-698e-4431-b247-7f25e91bb5b7/content> [in Ukrainian].
- Elyamany, N. (2017). The Interrogation Scene in Harold Pinter's 'The Birthday Party': A Multi-Faceted Analysis of Pinteresque Dialogue Nashwa Abdelkader Elyamany. *International Journal of Arabic-English Studies, 17*(1), 63–84. <https://doi.org/10.33806/ijaes2000.17.1.4> [in English].

- Girdwood, M. (2019). "Danced through its seven phases": Samuel Beckett, symbolism, and stage choreographies. *Journal of Modern Literature*, 42(4), 74–92. <https://doi.org/10.2979/jmodelite.42.4.06> [in English].
- Ivashchenko, I., & Strelchuk, V. (2018). Dramaturhiia S. Bekketa v konteksti formuvannya innovatsiinykh teatralnykh praktyk XXI stolittia [S. Beckett's dramaturgy in the context of the formation of innovative theater practices of the 21st century]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 39, 36–42. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153650> [in Ukrainian].
- Lahiri, P. (2024). *An Approach to Absurd Theatre in the Twentieth Century*. Cambridge Scholars Publishing [in English].
- McMullan, A., & Saunders, G. (2018). Staging Beckett and Contemporary Theatre and Performance Cultures. *Contemporary Theatre Review*, 28(1), 3–9. <https://doi.org/10.1080/10486801.2017.1405393> [in English].
- Mezhenin, A., & Tsyvata, Yu. (2021). Spetsyfika maisternosti aktora v konteksti postanovok postdramatychnoho teatru [Specificity of the actor's skill in the context of post-dramatic theater productions]. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 2, 329–333. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240114> [in Ukrainian].
- Pereira, V. A. (2016). Stage Directions Beyond Theater: Eugène Ionesco's exercise in theatricality. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 6, 331–351. <https://www.scielo.br/j/rbep/a/ZT9t5JzVb9GWpcWW6MdSxPM/?format=pdf&lang=en> [in English].
- Vedmediev, V. M. (2018). *Retseptsiiia absurdnoho u filosofsko-antropolohichnomu dyskursi* [Reception of the absurd in philosophical and anthropological discourse] [PhD Dissertation, National Pedagogical Dragomanov University]. https://old.npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/K_26.053.13/dis_Vedmediev.pdf [in Ukrainian].

Надійшла: 29.01.2026; Прийнято: 11.03.2026;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026

**ABSURDITY AS A CATEGORY OF THE THEATRE STUDIES ANALYSIS:
PROBLEMS OF LANGUAGE, ACTION AND PHYSICALITY
IN SCIENTIFIC INTERPRETATIONS OF THE 20TH–21ST CENTURIES**Yuliia Shevchenko^{1a}, Vira Mykhailenko^{2a}, Leonid Kosmin^{3a}¹e-mail: sopmobi431@gmail.com; ORCID: 0009-0004-7859-9495²e-mail: vira_mykhailenko@xdak.ukr.education; ORCID: 0009-0005-6381-9413³e-mail: kosminlg@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6783-1886^aKharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine**Abstract**

Purpose of the study. The article aims to systematise modern Ukrainian and international scientific approaches to the interpretation of the phenomenon of the absurdity in the 20th–21st centuries theatre, with a particular focus on the problems of stage language, action and physicality within theatre studies discourse. This study seeks to move beyond genre- and style-oriented interpretations of the theatre of the absurdity, as well as to demonstrate that the absurdity functions are a structure-forming factor of scenic reality that determines the transformation of dramaturgical logic, acting techniques and directing strategies in the 20th century theatre. **Research methodology.** The methodological framework grounds on the interdisciplinary approach that combines tools of theatre studies analysis, philosophical anthropology and theory of acting. Structural-semiotic analysis is applied to identify the functions of action, language and physicality in scenic models of the absurdity, while the hermeneutic approach is used to interpret the absurdity as a form of representation of the existential experience of the 20th century human beings' existence. Comparative analysis allows for the correlation of classical absurdist practices with postdramatic theatrical forms. **The scientific novelty** of the study lies in the systematisation of modern theatre studies approaches to the analysis of the absurdity as a complex category that integrates verbal, bodily and performative mechanisms of stage communication. This article identifies methodological limitations of existing interpretations and substantiates a necessity of an integrated analysis of language, action and physicality within a unified analytical framework. Particular importance is attached to the incorporation of practical stage material, specifically canonical productions of plays by S. Beckett, E. Ionesco and H. Pinter, which makes it possible to verify theoretical offers at the empirical level. **Conclusions.** A systematic analysis of contemporary scientific approaches to the interpretation of the phenomenon of the absurd in the 20th–21st centuries theatre is conducted. The study reveals the predominance of philosophical-anthropological, semiotic and performative research perspectives, each of which interprets the interaction of language, action and corporeality in different ways. The analysis of canonical stage interpretations demonstrates that the absurd functions as a complex system of scenic principles in which action, language and plasticity form a multi-layered structure of the theatrical communication. The obtained results contribute to the development of modern theatre studies and theatre pedagogy. **Keywords:** stage thinking; existential representation; acting score; bodily semantics

