

УДК 37.013.73

DOI 10.32461/2226-2180.39.2021.238737

Цитування:

Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Новаторство режисерської лексики Оскараса Коршуноваса. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 261-266.

Ivashchenko I., Strelchuk V. (2021). Innovation of the director's vocabulary of Oskaras Korshunovas. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 39, 261-266 [in Ukrainian].

Іващенко Ірина Віталіївна,

доцент, заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-1046-0735>
fusya5@ukr.net

Стрельчук Вікторія Олександрівна,
професор, кандидат педагогічних наук,
професор кафедри режисури та
майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8516-5829>
maximile@ukr.net

НОВАТОРСТВО РЕЖИСЕРСЬКОЇ ЛЕКСИКИ ОСКАРАСА КОРШУНОВАСА

Мета статті – виявити особливості театральної режисури О. Коршуноваса та проаналізувати новаторство його режисерської лексики. **Методологія дослідження.** Застосовано компаративний та структурний методи, що посприяло виявленню своєрідності та багатоплановості новаторської режисерської лексики; метод мистецтвознавчого аналізу, типологічно-структурний метод та метод художньо-композиційного аналізу сценічних творів, завдяки яким досліджено та структуровано режисерський «інструментарій» та ін. **Наукова новизна.** Досліджено режисерську діяльність Оскараса Коршуноваса в контексті провідних стратегій сучасного європейського театру; на основі мистецтвознавчого аналізу вистав «Там бути тут», «Стара» за Д. Хармсом, «Здравстуй Соня, Новий рік» за О. Введенським, «P.S. справа ОК» С. Парульскіса, «Роберто Зукко» Б.-М. Кольтеса, «Гамлет» У. Шекспіра та ін. виявлено і проаналізовано застосовані режисером новаторські способи репрезентації; визначено характерні риси режисерської лексики О. Коршуноваса і доведено, що вона є відкритою та динамічною системою, яка розвивається під впливом актуальних проблем сучасного соціуму; введено до наукового обігу раніше невідомий фактологічний матеріал. **Висновки.** Режисерське мистецтво О. Коршуноваса – один із найяскравіших прикладів актуального театру, що торкається проблем сучасної людини, а специфіка його змісту та форми підкреслює кризу репрезентації кінця ХХ – початку ХХІ ст., що проявляється через глибинні зміни стосовно дії, почуття, сприйняття сцени, фрагментації, кризи тілесного опосередкування та інваріантних опор вистави, як на рівні постановки, так і на рівні реценції. Режисура О. Коршуноваса вирізняється принциповим новаторством поглядів, прагненням до руйнування ідейної, художньої та методологічної обмеженості театральної режисури, унікальним трактуванням класичних п'єс як сучасних, з акцентом на актуальних сьогоднішньому дню моментах, експериментальною розробкою на базі театральної лабораторії унікальної метафоричності та образності. Дослідження виявило, що характерними рисами режисерської мови О. Коршуноваса є: застосування принципу деформації, контрасту і трансформації, що набувають форму трагічного гротеску; закодування в елементах вистави принципів, пов'язаних зі специфікою драматургії; використання предмету як абстрактної конструкції; використання хору – елемента класичного грецького театру – в постановках творів сучасної драматургії та ін.

Ключові слова: О. Коршуновас, європейський театр, режисерська лексика, репрезентація.

Ivashchenko Iryna, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts; Strelchuk Victoriya, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts

Innovation of the director's vocabulary of Oskaras Korshunovas

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the theatrical direction of O. Korsunovas and analyze the innovation of his director's vocabulary. **Methodology.** Comparative and structural methods were applied, which contributed to the identification of the originality and diversity of innovative directorial vocabulary; the method of art history analysis, the typological-structural method, and the method of artistic-compositional analysis of stage works, thanks to which the director's "toolbox" has been studied and structured, etc. **Scientific novelty.** The directorial activity of Oskaras Korshunovas is investigated in the context of the leading strategies of modern European theater; based on the art historical analysis of the performances "There to be here", "Old" by D. Kharms, "Hello Sonya, New Year" by A. Vvedensky, "P.S. case OK "S. Parulskis," Roberto Zucco "B.-M. Colts, "Hamlet" by W. Shakespeare and others, the

innovative ways of representation applied by the director were revealed and analyzed; the characteristic features of the director's vocabulary were determined and it was proved that it is an open and dynamic system that develops under the influence of urgent problems of modern society; previously unknown factual material was introduced into scientific circulation. **Conclusions.** The art of directing by O. Korsunovas is one of the most striking examples of contemporary theater, which deals with the problems of a modern person, and the specificity of its content and form emphasizes the crisis of representation of the late 20th - early 21st centuries, manifests itself through deep changes in relation to action, feelings, scene perception, fragmentation, the crisis of bodily mediation and invariant supports of representation, both at the level of setting and at the level of reception. Directing by O. Korsunovas is distinguished by a fundamental innovation of views, a desire to destroy the ideological, artistic, and methodological limitations of theatrical direction, a unique interpretation of classical plays as modern ones, with an emphasis on contemporary moments, an experimental development on the basis of a theatrical laboratory of unique metaphor and imagery. The research revealed that the characteristic features of O. Korsunovas' directorial vocabulary are: application of the principle of deformation, contrast, and transformation, which take the form of a tragic grotesque; coding in elements of presentation of principles related to the specifics of drama; using the subject as an abstract construction; the use of the chorus - an element of classical Greek theater - in the performances of works of modern drama, etc.

Key words: A. Korshunovas, European theater, director's vocabulary, representation.

Актуальність дослідження. Актуальне театральне мистецтво неможливе поза інтернаціональним художнім контекстом – одним із найяскравіших проявів наразі є самоідентифікація сучасного національного режисерського мистецтва як частини загальносвітового художнього процесу. У свою чергу це вимагає розширення та доповнення чинної теоретичної бази новим фактологічним матеріалом.

Дослідження професійної діяльності провідних світових сучасних театральних режисерів, виявлення об'єктивних та суб'єктивних моментів, що зумовили специфіку творчості, концептуалізація особливостей авторських пошуків, аналіз художньої лабораторії майстрів, художньо-естетичних принципів, прийомів та методів режисури мають принциповий характер у процесі теоретизації сучасного театрального мистецтва.

Актуальність дослідження творчості одного з провідних європейських режисерів кінця ХХ – початку ХХІ ст. О. Коршуноваса, засновника та художнього керівника Театру Оскара Коршуноваса (ОКТ, 1998 р.), лауреата Європейської театральної премії в номінації «Нова реальність» (2006 р.), художнього керівника Національного драматичного театру Литви (з лютого 2021 р.) зумовлена кількома факторами: величезним впливом творчості майстра на розвиток сучасного європейського театрального мистецтва (на основі дослідження творчості майстра можливо не лише більш детально розглянути сучасне театральне мистецтво, але і простежити тенденції його розвитку в найближчому майбутньому) та недостатнім висвітленням його діяльності у вітчизняному науковому вимірі (особливості сучасної світової театральної режисури лишається наразі одним із малодосліджених українськими науковцями питань в теорії та історії сценічного мистецтва).

Аналіз досліджень і публікацій. На сучасному етапі розвитку сучасного мистецтва і театрознавства значно актуалізувалася проблематика сучасного режисерського театру. Проте особливості театральної режисури Оскара Коршуноваса досі не отримали необхідного висвітлення в сучасному українському академічному вимірі. Серед закордонних науковців проблематику індивідуального режисерського почерку провідного балтійського майстра досліджували С. Заксайте в науковій статті «Викриття агресії у творах Оскараса Коршуноваса та Ларса фон Трієра» [11], Ю. Станішкіте в публікації «Театральна історія, постановочна ідентичність: стратегія сучасного театру в країнах Балтії» [8] та ін.

Мета статті – виявити особливості театральної режисури О. Коршуноваса та проаналізувати новаторство його режисерської лексики.

Виклад основного матеріалу. Трансформації в балтійському театрі протягом останніх десятиліть посприяли суттєвим змінам, що торкнулися найважливіших елементів театральної постановки – тексту, актора і глядача. Зміна статусу театру в суспільстві, разом із театралізацією повсякденного життя, передбачає суттєвий зсув не лише в функціях театру, але і в його естетиці. Новаторські форми репрезентації в сучасному театрі, безпосередньо пов'язані з традиціями та новими тенденціями сценічного мистецтва, а також різноманітними зовнішнім впливами і отримали унікальне виявлення в постановках одного з провідних литовських режисерів – О. Коршуноваса.

Під час навчання в Литовській музичній академії (курс Й. Вайткус, 1989–1994 рр.) Оскарас Коршуновас, представив на головних литовських сценах трилогію за творами представників останньої групи авангарду в Росії оберіу (Об'єднання реального мистецтва), що виникла в Ленінграді в 1926 р. і діяла до

початку 1930-х рр. – оповіданнями одного з найяскравіших письменників російського літературного авангарду ХХ ст., родоначальника російської та європейської літератури абсурду Д. Хармса «Бути тут» (1990 р.), «Стара» (1992 р.) та п'єсою «Ялинка у Іванових» поета і драматурга О. Введенського (вистава «Здравствуй, Соня, Новий рік»), продемонструвавши новаторське сприйняття театральної виразності, ідею рівноцінності усіх засобів, унікальну театральну мову. Акцентуючи на тому, що оберіути вірили в підкорення світу та життя людини певним законам і намагалися знайти закономірності в творчості, режисер прагне віднайти їх в театральному мистецтві.

На думку дослідників, саме у вистав «Бути тут» сформувалися головні постулати творчості режисера – у постановці, сповненій чорного гумору та фантастичних ідей, що не відповідають дійсності, домінували сценічний мінімалізм (епіцентром дії стало піаніно) та «чаплінський» образ акторів (образ п'яти акторів в білих сорочках, чорних костюмах, з капелюхами та тростинами нагадував образ Чарлі Чапліна). О. Коршуновас створив виставу сповнену сюрреалістичних ситуацій, в якій переважали елементи таємничості, обману та чуда, ототожнюючи людину з предметом, що символізував добу матеріалізму. Р. Васінаускайте акцентує, в роботі режисера поєднуються трагедія, жорстокість та особливий стиль комедії, що відображений практично в усіх його виставах [9, 10].

Вистава «Стара» побудована на темі абсурду – абсурдним є розмови, реакції та дії. Режисер чітко наслідує логіку автора, який позиціонує повість своєрідним підсумком власних роздумів про абсурдність буття, а соціальне зло окреслює за допомогою метафоричних рис. У творі наявні кілька сенсових планів: біографічний, що відображає хармсовський страх арешту, голод, фінансові проблеми, творчу кризу; літературний, в якому простежуються посилання до роману Ф. Достоєвського «Злочин і кара», містеріям К. Гамсуна та «Пікової дами» О. Пушкіна; психологічний – автор вперше наділяє героя особистісно-індивідуальними якостями та показує його внутрішні переживання; фантастичний, що проявляється у вторгненні ірраціонального зла в життя героя в образі старої та філософський план, що пов'язаний з проблемою віри та зневір'я [4, 11]. Посилуючи онтологічний сенс категорії абсурду в літературному першоджерелі, режисер акцентує на тому, що страх арешту, переслідування та кари викликаний вторгненням ірраціонального зла в життя героя.

Наймасштабнішою постановкою з трилогії О. Коршуноваса за оберіутами стала вистава «Здравствуй, Соня, Новий рік» за п'єсою О. Введенського «Ялинка у Іванових» – режисер залучив 30-ть акторів, а постановка вирізнялася оригінальною музикою (композитор Г. Садейка), наскрізними партіями хору, що доповнювалися поєднанням партитур світла і відео. Варто наголосити, що, на думку літературознавців, означена п'єса збігається з французьким театром абсурду, зокрема першою п'єсою Є. Іонеско «Урок». О. Шамарін стверджує, що спільна спрямованість на критику чинної мови, відмова від прийнятих законів розвитку театральної дії, абсурд та алогічність як основна характеристика тексту, створюють відчуття типологічної близькості театру Введенського до творів Іонеско [3, 15].

О. Коншуновас надзвичайно вдумливо підійшов до постановки драматургічного твору О. Введенського, якого вважав поетом (на відміну від театрального та надзвичайно кінематографічного, на його думку, Д. Хармса) [1, 131], а головне навантаження поетичної постановки переніс на осмислення тексту в інтонаціях. Ремарки постановник перетворює на частину театрального тексту, який виконує хор.

Відповідно до режисерського бачення, ретельна робота над інтонацією проводилася не за єдиною системою, а за власним принципом у кожній окремій сцені. Завдяки різномірності створюється особлива естетика, принцип існування актора – перед глядачем постає цілісна картина особливого світу, що складається з напівмеханічних рухів акторів з зафіксованою гримасою, зображення кокетства скупими жестами, криків, наближення до зовнішнього натуралізму, різномірної музики та напівреалістичних костюмів.

Особливу увагу привертає сценографічне вирішення: метрове «палаццо» колоно-арочної форми, що розміщено вздовж задника на всю довжину сцени та поворотні білі екрани над ним, що в певні моменти освітлюються необхідним кольором та розсуваються, відкриваючи хід для персонажів або хору; на центральний екран проектується відео (переважно кадри із зображенням часового механізму і очного яблука, що червоніє). Практично порожній простір вирішений в чорних тонах стає контрастним тлом для акторів, вдягнутих у білі костюми С. Страукайте (елементи чорного одягу наявні лише на виконавці ролі няні). Єдиною поверхнею природного кольору був паркет, викладений хрест-навхрест (натяк на різдвяну страту, коли дерева вбивають для прикраси, освячення та принесення в жертву одночасно). Художник-постановник З. Кемпінас прагнув

створити урочистий настрій внаслідок симетрії та ритму колон. Величезний металевий годинник «ліворуч від дверей» уособлювали примарного свідка подій, а послідовність чисел на ньому відповідав послідовності годин, виділених автором у п'єсі [7].

Театральні критики акцентують на тому, що «всі складові частини вистави прилипають один до одного, як зубці зубчатого колеса, що призводить в дію злагоджений механізм. З іншого боку, в кожному з них по-різному закодовано стрункий принцип, пов'язаний з поетикою театру Введенського» [6]. Режисер чітко осмислив специфіку не лише тексту п'єси, але і особливий тип взаємовідносин з реальністю, закладений автором – в його філософській ліриці розробляються есхатологічні мотиви часу, смерті та Божественного втручання [7]. У візуальному плані це проявилось в фокусуванні уваги засобами зовнішньої акторської виразності (вербальні та пластичні елементи) та аудіовідеорядом (звукова партитура, що набувала особливого значення, наприклад, постріли Доктора сприймалися як частина музичної текстури; відео) на часі та смерті як двох найважливіших універсумів О. Введенського. Акцент на Бога режисер робить засобами відеопроєктування – саме він дивиться на присутніх з величезного екрана в центрі сцени.

На думку театрального критика Р. Паукстіте, надзвичайно важливою особливістю етики О. Коршуноваса є уникнення позитивного або негативного оцінювання людських слабкостей: «він сміється, але ні над чим не знущається. На повільному шляху людини до смерті від народження все має сенс, іноді парадоксальний, але завжди трагічний, і ця трагедія була б нестерпною, якби супроводжувалася сльозами, а не радістю та святом» [7].

Невдовзі О. Коршуновас звертається до аналізу соціокультурного середовища і здійснює постановки п'єс сучасних драматургів, ставши першим режисером, який досліджував суспільство незалежної пострадянської Литви, його конфлікти та взаємовідносини. Його творчість органічно поєднує постановки класичного і сучасного театру – вистави за п'єсами М. Равенхілла, М. фон Майєнбурга, Й. Фоссе та С. Кейн здійснили вплив інсценізації творів Софокла, У. Шекспіра, М. Булгакова, А. Стріндберга та ін.

Протягом 1990–1998 рр. О. Коршуновас створював постановки під егідою Литовського національного драматичного театру – творчим кредо його режисури стало осучаснення класичних п'єс, оскільки театр повинен зображувати теперішнє, а іноді і випереджати

час. Вистави «P.S. справа ОК» С. Парульскіса, (1997 р.) та «Роберто Зукко» Б.-М. Кольтеса (1998 р.) присвячені трагедії молодого людини – у першому випадку режисер репрезентує історію 30-літнього юнака, учня-Ісаака, який перейшов від однієї ідеологічної системи до іншої (іде вистави виникла в результаті імпровізації творчої трупи), а в другому, що став своєрідною відповіддю на виставу «Гамлет» Е. Някрешюса, – перетворив Роберто Зукко, парубка який вбив батька, мати, поліцейського та дитину, на романтичного героя, котрий кидає виклик суспільству. На думку театрознавців, вистава «Роберто Зукко» – одна з найсильніших постановок режисера, в якій головний герой мчить по життю на роликів ковзанах (на сцені було встановлено бан для скейтборду), захоплюючи та збиваючи з ніг перехожих в пориві самогубця; незворотно «випадає з людського зв'язку» і опиняється обличчям до обличчя з «чимось іншим», що змушує його не з власної волі грішити проти людства. Надзвичайно емоційно виразно була вирішена сцена вбивства Роберто Зукко заручника – він надягав на його голову целофановий пакет і робив постріл – коли стінки пакету офарбовувалися кров'ю, тіло повільно осідало.

У 1998 р. разом з актором М. Будрайтісом та композитором Г. Содейкою він заснував Театр Оскараса Коршунова – незалежну та універсальну театральну інституцію, що розвивалася відповідно цілеспрямованій репертуарній політиці та сповідувала цілеспрямований дух експериментальної режисури [10, 324]. З 2009 р. театр, якому було присвоєно почесне звання Вільнюський міський театр отримує власне постійне приміщення (до цього часу постановки здійснювалися на орендованих театральних майданчиках), що стало новим культурним центром столиці. Постановки Театру Оскараса Коршуноваса – «Сон літньої ночі» У. Шекспіра, «Дивна і сумна історія Ромео та Джульєтти», «Вогняний лик» М. ван Майєнбурга, «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Едип-цар» Софокла та ін. – відповідно власному кредо режисера не лише відображають теперішнє, а зазвичай навіть випереджають час, передбачаючи майбутнє і позиціонуючись як попередження: класичні п'єси він осмислює як сучасні, акцентуючи на актуальних сучасному глядачу моментах, а сучасні п'єси – як класичні, що передають щось універсальне і позачасове.

На думку литовської дослідниці Ю. Станішкіте, появу нових способів репрезентації в сучасному балтійському театрі можна концептуалізувати як саморефлексивність та контрканонічні репрезентації – тенденції, що

тісно пов'язані між собою і торкаються трансформації уявлень про мову, тіло та сприйняття в сучасній культурі і критичній теорії, а також локальних моделях театральних вистав. Театрознавець акцентує на тому, що діяльність О. Корсунюваса – представника молодого покоління балтійського театру є симптомом пострадянського періоду, коли конструювалися перехідні ідентичності та виконувалися нові сценарії соціального минулого і майбутнього [8, 537].

У 2008 р. О. Корсунювас здійснив постановку п'єси У. Шекспіра «Гамлет», що ознаменувала новий етап його творчості. Режисер відкриває студію ОКТ – новий робочий простір, що зосереджує діяльність в напрямку лабораторних досліджень. Абсолютними прикладами театральної лабораторії ОКТ стали вистави «На дні» М. Горького, «Міранда» за п'єсою «Буря» У. Шекспіра, «Чисті» С. Кейн, «Весілля» Б. Брехта, «Записки божевільного» М. Гоголя, «Людина з Подольська» Д. Данилова та ін.

На думку дослідників, експериментальний простір, що поєднує наукову лабораторію, перформанс і п'єсу найкраще проявляється в конкретних виставах Театру О. Корсунюваса: трилогії «Гамлет» У. Шекспіра (2008 р.), «На дні» М. Горького (2010 р.) та «Чайка» А. Чехова (2014 р.) [11]. Відповідно до режисерського бачення, «Чайка» продовжує теми, розкриті у перших двох вказаних постановках. Актори і глядачі у виставі «На дні» сидять за одним столом – таким чином він остаточно руйнує рубікон між ними, а в «Чайці» цей процес стає ще більш радикальним у прагненні створити враження, ніби дія відбувається за участю глядача. Трилогія створена таким чином, щоб актори не могли ховатися за декораціями, сценою або один за одним. У першій частині трилогії – «Гамлеті» - режисер аналізує тему обману та провини, оскільки головний герой підходить до суті життя, до істини (виявлення хто ж вбив його батька) театральним шляхом: він викриває свого дядька Клавдія, наказуючи акторам розіграти сцену, схожу на вбивство його батька – не в змозі витримати це видовище, Клавдій йде, чим і видає себе. Таким чином переконливо зіграний перформанс може допомогти виявленню значних даних, що згодом будуть перетворені на процесуальні докази.

Гамлет у виконанні Д. Мешкаускаса є не просто альтер его режисера, він грає роль Гамлета-режисера, який створює уявний Ельсінор – «видовище – зашморг, щоб заарканити совість короля» [2]. Головний герой, зіштовхнувшись з «чимось», невідворотно лишається самотнім; не

зважаючи на те, що Гамлет намагається наслідувати присязі, яку дав батьку-привиду, його веде не жаждоба помсти, а власна уява – відповісти на питання «бути і не бути» означає перетнути межі розуму та уяви, щоб відчутти на досвіді, що таке та «незвідана країна, з якої не повертається жоден перехожий» [2]. У постановці О. Корсунюваса «Гамлет» - це трагедія уяви.

Режисер довірив ролі Клавдія та Привида батька Гамлета одному актору Д. Гавенонісу, таким чином демонструючи ілюзорність вибору Гамлета – вони обидва одночасно істинні і ілюзорні, як бачення гамлетовської уяви, їх виконання різняться єдиним жестом. Водночас актору вдалося не лише віртуозно змінювати маски, але й психологізувати їх, зображуючи, практично ототожнюючись з роллю.

Обравши відкритий принцип уяви, режисер лишається вірним йому протягом усієї постановки і прагне допомогти глядачу уявити те, що неможливо зіграти. Відповідно специфіці режисерського бачення п'єси, смерть у виставі не зображується, наприклад, Клавдія не вбивають, не помирає в процесі дуелі Лаерт (Гамлет відкрито поливає себе фарбою, що імітує кров), вбитий у засаді Полоній падає, але одразу встає і сідає біля гримерного дзеркала [2]. Поетико-символічним вираженням невидимого стає мовчання, невинно останні слова п'єси: «решта – тиша».

У постановках О. Корсунюваса обман може використовуватися для розкриття правди, тобто театр використовується для того, щоб розкрити реальність, що стане більш правдивою і чистою, без жодних прикрашень і жорстокості, а збіг – кращий режисер, який може проявлятися лише в роботі, в процесі колективної творчості, в діалогах та перетинах, протистояннях та протиріччях [5].

Новаторська лексика режисури О. Корсунюваса позначилася на сучасному європейському театральному мистецтві, вплинувши на формування провідних тенденцій та теоретичних підходів.

Наукова новизна. Досліджено режисерську діяльність Оскараса Корсунюваса в контексті провідних стратегій сучасного європейського театру; на основі мистецтвознавчого аналізу вистав «Там бути тут», «Стара» за Д. Хармсом, «Здравстуй Соня, Новий рік» за О. Введенським, «P.S. справа ОК» С. Парульскіса, «Роберто Зукко» Б.-М. Кольтеса, «Гамлет» У. Шекспіра та ін. виявлено і проаналізовано застосовані режисером новаторські способи репрезентації; визначено характерні риси режисерської лексики О. Корсунюваса і доведено, що вона є відкритою та динамічною системою, яка розвивається під впливом актуальних проблем сучасного

соціуму; введено до наукового обігу раніше невідомий фактологічний матеріал.

Висновки. Режисерське мистецтво О. Коршуноваса – один із найяскравіших прикладів актуального театру, що торкається проблем сучасної людини, а специфіка його змісту та форми підкреслює кризу репрезентації кінця ХХ – початку ХХІ ст., що проявляється через глибинні зміни стосовно дії, почуття, сприйняття сцени, фрагментації, кризи тілесного опосередкування та інваріантних опор вистави, як на рівні постановки, так і на рівні рецепції.

Режисура О. Коршуноваса вирізняється принциповим новаторством поглядів, прагненням до руйнування ідейної, художньої та методологічної обмеженості театральної режисури, унікальним трактуванням класичних п'єс як сучасних, з акцентом на актуальних сьогоднішньому дню моментах, експериментальною розробкою на базі театральної лабораторії унікальної метафоричності та образності.

Дослідження виявило, що характерними рисами режисерської мови О. Коршуноваса є: застосування принципу деформації, контрасту і трансформації, що набувають форму трагічного гротеску; закодування в елементах вистави принципів, пов'язаних зі специфікою драматургії; використання предмету як абстрактної конструкції; використання хору – елемента класичного грецького театру – в постановках творів сучасної драматургії та ін.

Література

1. Коршуновас Оскарас. Я знаю тільки одного геніального режисера // Театр. 1991. № 11. С. 131.
2. Люга А. Лицом к лицу с иным. Петербургский театальный журнал. 2008. № 4(54). URL : <http://ptj.spb.ru/archive/54/westfront-54/licom-klicu-sinym/> (дата звернення: 20 лютого 2021)].
3. Шамарин А. В. Знаковая природа абсурда в творчестве А.И. Введенского : автореферат дис. канд. филологических наук : 10.01.01 / Московский педагогический государственный университет. Москва, 2010. 19 с.
4. Шмидт М. М. Проза Д. Хармса в контексте лирической абсурдизма : автореферат дис. канд. филологических наук : 10.01.01 / Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. Москва, 2011. 23 с., с. 11].
5. Artimiaiusi spektakliai. OKT. Vilniaus miesto teatras. URL : <https://www.okt.lt/> (дата звернення : 20 лютого 2021).
6. Liuga A. The Charming Laughter of Death. Lietuvos aidas. 1994. 26.03. p. 8.
7. Paukstyte R. Church Festival on the Eighth Day of Christmas. Vilniaus miesto teatras. URL : <https://www.okt.lt/en/plays/hello-sonya-new-year/> (дата звернення : 16 лютого 2021).
8. Staniškytė J. Performing History, Staging Identity: Strategies of Contemporary Theater in the

Baltic States. Journal of Baltic Studies. 2009. Vol. 40. Issue 4. pp. 537-544. doi.org/10.1080/01629770903320163.

9. Vasinauskaitė R. The theatre of Oskaras Koršunovas. Baltos lankos, 2002. 120 p.

10. Vasinauskaitė R. Laikinumo teatras. Lietuvos kultūrų tyrimo institutas. Vilnius : Lietuvos kultūros tyrimų inst., cop., 2010. 415 p.

11. Zaksaitė S. Agresijos demaskavimas Oskaro Koršunovo ir Larso von Triero kūryboje. Sociology. Thought and Action. 2018. Vol 42. No 1: Sociologija. Mintis ir veiksmai. <http://www.journals.vu.lt/sociologija-mintis-ir-veiksmai/article/view/12170>. DOI: 10.15388/SocMintVei.2018.1.12026

References

1. Korshunovas, O. (1991). I know only one genius director. Theater, no. 11. p. 131 [in Russian].
2. Luga, A. (2008). Face to face with another. Petersburg theater magazine. no. 4 (54). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/54/westfront-54/licom-klicu-sinym/> [in Russian].
3. Shamarin, A.V. (2010). The symbolic nature of the absurd in the work of A.I. Vvedensky. Abstract of Ph.D. Moscow: Moscow State Pedagogical University [in Russian].
4. Schmidt, M. M. (2011). Prose of D. Kharms in the context of the literary absurdism. Abstract of Ph.D. Moscow: Moscow State University named after M.V. Lomonosov [in Russian].
5. Artimiaiusi spektakliai. OKT. Vilniaus miesto teatras. URL : <https://www.okt.lt/> [in English].
6. Liuga, A. (1994). The Charming Laughter of Death. Lietuvos aidas., p. 8 [in English].
7. Paukstyte, R. (1994). Church Festival on the Eighth Day of Christmas. 7 meno dienos. 25.03., p. 8 [in English].
8. Staniškytė, J. (2009). Performing History, Staging Identity: Strategies of Contemporary Theater in the Baltic States. Journal of Baltic Studies, Vol. 40, Issue 4, pp. 537-544. doi.org/10.1080/01629770903320163 [in English].
9. Vasinauskaitė, R. (2002). The theatre of Oskaras Koršunovas. Baltos lankos [in Lithuanian].
10. Vasinauskaitė, R. (2010). Laikinumo teatras. Lietuvos kultūrų tyrimo institutas. Vilnius : Lietuvos kultūros tyrimų inst., cop. [in Lithuanian].
11. Zaksaitė, S. (2018). Agresijos demaskavimas Oskaro Koršunovo ir Larso von Triero kūryboje. Sociology. Thought and Action, Vol 42, no 1: Sociologija. Mintis ir veiksmai. <http://www.journals.vu.lt/sociologija-mintis-ir-veiksmai/article/view/12170>. DOI: 10.15388/SocMintVei.2018.1.12026 [in Lithuanian].

Стаття надійшла до редакції 22.03.2021
Отримано після доопрацювання 05.04.2021
Прийнято до друку 09.04.2021