

УДК 792..071.2.027(477–25)

РЕЖИСЕР МИХАЙЛО РЕЗНІКОВИЧ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТА ЇХ ПРАКТИЧНЕ ВТІЛЕННЯ У СПІВПРАЦІ З АКТОРАМИ

Олена Крутова

У статті проаналізовано художньо-естетичні принципи й теоретико-методологічні засади художнього керівника, головного режисера і директора Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки Михайла Резніковича. Розглянуто і досліджено їх утілення в театральній практиці на прикладі співпраці режисера з окремими провідними акторами театру.

Ключові слова: психологічний театр, театральна режисура, акторська майстерність, співпраця режисера з актором, театр ім. Лесі Українки, режисер М. Резнікович.

The article analyses artistically aesthetic principles and methodology-theoretical principles of the artistic director, chief stage director and general director of the Lesya Ukrainka National Academic Theatre of Russian Drama – Mykhaylo Reznikovych. It also considers their implementation within theatrical practice exemplified by the stage director's cooperation with the theatre's some leading actors.

Keywords: psychological theatre, theatrical stage direction, acting technique, stage-director-actor cooperation, Lesya Ukrainka Theatre, stage director M. Reznikovych.

Одним з головних завдань сучасного театрознавства було і залишається вивчення творчості провідних майстрів українського театру, чия діяльність визначає становлення і формування основних художньо-естетичних принципів сценічного мистецтва.

Розвиток драматичного театру в Україні останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. скеровували чимало провідних режисерів, зокрема С. Данченко, І. Молостова, Е. Митницький, В. Малахов, А. Бабенко, Д. Богомазов, А. Білоус та інші. У цьому процесі чільне місце займає й творча діяльність керманіча та ідейного натхненника трупі Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки (далі – Театр ім. Лесі Українки) М. Резніковича.

Нині М. Резнікович – визнаний майстер сцени, педагог, лауреат багатьох національних і міжнародних премій. Однак шлях митця до вершин творчих звитяг та успіху був смугастим і непростим. З Театром ім. Лесі Українки та його колективом режисеру довелося пройти «вогонь, воду і мідні труби». Саме у стінах цієї «рідної старої домівки» (до речі, одна з нещодавніх постановок М. Резніковича за п'єсою «В цьому милу старому домі» О. Арбузова) режисер створив низку вистав за творами класичної і сучасної прози та драматургії авторства П. Загребельного, Ф. Достоевського, О. Дюма-Старшого, Лесі Українки, А. Чехо-

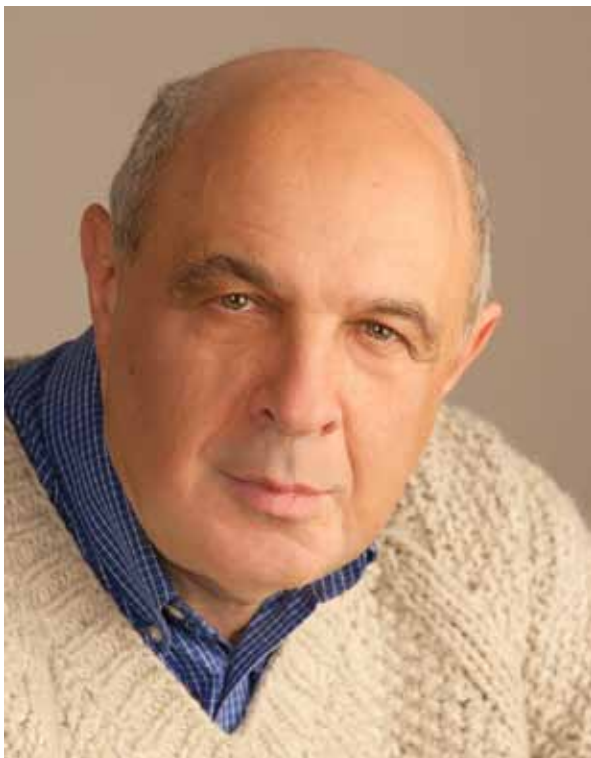
ва, В. Шекспіра, Р. Шерідана, О. Уайльда, Г. Джеймса, Б. Нушича, І. Губача, Н. Лабюта, Ж. Ануя, Д. Карона та інших.

На наш погляд, митець збудував театр, який уже третє десятиліття незмінно залишається одним із флагманів театального руху в Україні. За свою багаторічну творчу кар'єру режисер створив понад сто вистав.

У сценічних образах, народжених у виставах М. Резніковича на основній і двох камерних сценах театру, розкрили свої творчі дарування чимало акторів як старшого покоління (Д. Бабаєв, Ю. Мажуга, Л. Кадочникова, В. Заклунна, так і молодшого (О. Треповський, К. Кашліков, В. Зайцев, Н. Кудря, О. Кобзарь (працює в театрі з 2016 р.), П. Панчук (головна роль у постановці «Всюди один... Свічка на вітрі»; актор Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка)), що вможливило вести мову про формування потужної школи акторського мистецтва, яка скерована на різноманітні акторські техніки.

Визначальний вектор у становленні художнього *credo* Театру ім. Лесі Українки пов'язаний з видатним сценографом ХХ ст. Д. Боровським. Саме він відкрив М. Резніковичу розуміння декорації як дійової складової вистави, а не тла події. У співпраці з Д. Боровським зароджувалися новаторські ідеї й щодо окремих сценічних образів. У виставах режисера, у художньому

ПОСТАТІ



Михайло Резнікович

оформленні Д. Боровського, на повну міць виявилися метафори й алегорії. Така творча взаємодія двох митців певним чином вплинула й на загальний розвиток мистецького процесу в Україні.

На думку авторки статті, одним з головних достоїнств М. Резніковича як митця, педагога і власне творчої особистості є те, що він щиро ділиться таїнствами режисерської професії, аналізує особисті перемоги та невдачі, занурюється у процес співпраці з акторами, ретельно опрацьовує п'єси й персонажів. У доробку митця – низка книг, зокрема «Долгий путь к спектаклю» («Довгий шлях до вистави») (Київ, 1979; аналізу п'єси «Безприданниця» Олександра Островського і власній постановці за цим твором присвячено розділ «В поисках гармонии» («У пошуках гармонії»)), «От репетиции к репетиции» («Від репетиції до репетиції») (Київ, 1996), тритомник «Театр времен. Жизнь театра» («Театр часів. Життя театру») (Київ, 2001), «Записная книжка режисера. Продолжение...» («Записна книжка режисера. Продовження...») (Київ, 2014). Вищеподані дослідження М. Резніковича є вагомим внеском у загальну

спадщину режисерської думки сучасного драматичного театру. Водночас ми маємо змогу простежити, як розмисли майстра втілюються на практиці, допомагають у становленні представникам багатьох театральних професій – режисерам, акторам, театрознавцям. Чимало з публіцистичних напрацювань режисера цікаві й глядачеві-театралу (на шпальтах газети «Факти» роками друкували інтерв'ю з М. Резніковичем, які згодом були впорядковані в театральну трилогію «Театр времен. Жизнь театра»). Зважаючи на вищевикладене, теоретичну спадщину М. Резніковича ми розглядаємо як своєрідну сповідь, що так нечасто трапляється в мистецькому середовищі.

Творчо-трудова діяльність М. Резнікович розпочав 1955 року в Російському драматичному театрі Прикарпатського військового округу (м. Львів). Згодом вступив до фізико-математичного факультету Львівського державного університету ім. Івана Франка (нині – Львівський національний університет ім. Івана Франка). Провчившись три роки, 1958 року продовжив навчання на режисерському факультеті Ленінградського державного інституту театру, музики і кіно (нині – Російський державний інститут сценічних мистецтв), поступивши на курс видатного театрального режисера-реформатора ХХ ст. Г. Товстоногова. У 1963–1966 роках митець дебютував як режисер Театру ім. Лесі Українки. Дипломний спектакль «Поворот ключа», за п'єсою чеського письменника М. Кундери, М. Резнікович поставив на сцені саме київського театру. У 1966–1970-х роках молодий режисер працював у Московському драматичному театрі імені Костянтина Станіславського (нині – Електротheater Станіславський). У 1970–1984-х роках – знову режисер, а згодом – головний режисер Театру ім. Лесі Українки. У 1985–1988-х роках – художній керівник у Новосибірському драматичному театрі «Червоний факел» (нині – Новосибірський державний академічний театр «Червоний факел»). І нарешті, – з 1994 року і понині – генеральний директор і художній керівник Театру ім. Лесі Українки.

М. Резнікович чітко визначає творчий шлях театру на майбутнє, ґрунтуючись на

власному мистецькому *credo*. Безперечно, як режисер психологічного театру він передусім заглиблюється в категорію «людина», вивчає і досліджує незбагненну людську душу. Упродовж діяльності на посаді художнього керівника і головного режисера свій інтерес митець постійно спрямовує на духовний світ особистості, прагне розкрити її думки і почуття засобами театру.

Отже, вистава виникає задовго до репетиції, до зустрічі режисера з акторами. І починається вона з режисерського задуму. Життєвий досвід постановника, його світосприйняття, особисті переживання – усе це допомагає митцеві «прожити» п'єсу, а також «запалити» акторів. Власний досвід, особливо особистісно-емоційний, завжди сприяє осягненню й вираженню у творі мистецтва тих чи інших явищ. Створена вистава відображає режисерське трактування певних виявів життя, бачення навколишнього світу загалом.

Задовго до початку репетицій народжується і поступово міцніє режисерський задум: щось відкидається, приходить дещо нове, поступово задум вимальовується, стає більш чітким і структурованим. Однак це все технічний бік роботи, який, безумовно, необхідний, як фундамент для будівлі. Утім, найважливіше, сутнісне полягає у чіткій відповіді режисера на головне питання: «Навіщо сьогодні ставити цю п'єсу, інсценізувати саме цю прозу?» Відтак режисерське бачення починається із задуму, а задум – з «навіщо і про що ставити»: «У цьому *НАВИЩО* – перше осягнення духовного заряду п'єси, витоки та запорука співпереживання глядацької зали» [5, с. 19].

Невід'ємна складова задуму – це і відповідь на питання «Як ставити?». Якщо режисер знайшов для себе відповіді на «навіщо» і «про що», тоді наступний крок – «як?». І тут насамперед постає завдання сценічного вирішення часу і простору. Від природи обраного часу залежить і простір, і його організація, побутовий або умовний підхід до образності та пластики, а вже від цього – темпоритм, спосіб гри артистів, їхня взаємодія між собою і глядацькою залю. Обраний принцип часу – підґрунтя, на яке спирається художник, створюючи просторове вирішен-

ня і пластичний образ сценічного твору. Отже, час і простір – основні складові вистави.

Найвиразніша ознака вистав М. Резніковича – поліфонічна. Поліфонічний принцип побудови створює для глядача додаткові емоційні подразники, асоціації, аналогії. Саме з поліфонії народжується та невловима, магічна аура, яку ми називаємо атмосферою вистави, адже атмосфера – це світло й музика, темпоритм, звуки, пластика, акторські та сценографічні знахідки.

Проте головне у психологічній виставі – характер. Без нього сходить нанівець поліфонія й атмосфера, губляться й усі інші складові сценічного дійства, адже відсутнє життя людини. І створення характеру передусім залежить від актора: це не лише окремі риси, а загалом внутрішній світ персонажа. Багатогранно, у всій повноті виявити індивідуальність героя – найважливіше завдання режисера. Водночас і актор повинен свідомо і самовіддано працювати, аби досягти спільної мети (самостійно і з режисером на репетиціях). Справжній артист щодня перебуває в пошуку і ніколи не припиняє його. Завдання артиста пізнавати людей, процеси, що відбуваються з ними, мотиви їхніх вчинків, чуйно прислухатися і придивлятися до життя, до навколишнього світу. Окрім того, акторові необхідно багато читати, розвивати інтелект і розширювати кругозір, слухати класичну музику й орієнтуватися в музичних традиціях різних країн, знатися на живописі – словом, самовдосконалюватися і ніколи не зупинятися на досягнутому. Саме з таким актором прагне працювати М. Резнікович. І тільки з таким актором можливий, на думку митця, «живий театр». А що ж таке «живий театр»? Розмірковуючи над цим поняттям, режисер визначив його так: «Живий театр – це вільне дихання артиста, неможливе без удосконалення акторської техніки. Живий театр – це божевільна віддача, до поту, на кожній репетиції, гостре відчуття ансамблю, готовність і здатність реалізувати пропозицію режисера, це пошук живих засобів виразності свого “я”» [8, с. 10]. Саме творча індивідуальність актора і створює особливу чарівну неповторність, яка робить мистецтво театру вічно живим, дихаючим.

ПОСТАТІ

Головне, чим зобов'язаний володіти майбутній актор, те, без чого він у принципі не відбудеться, і взагалі не зможе перебувати у професії, М. Резнікович вважає біологічну обдарованість, себто так звану акторську природу: щирість, темперамент, психологічну й пластичну гнучкість, а також бажання наполегливо, щоденно працювати над собою. Виявивши в собі таку природну схильність, він повинен їти вчитися, освоювати професію. Сумлінна праця, самовіддача, щоденне зростання у професії, розвиток акторської виразності – усе це і є невід'ємною складовою розвитку особистості.

Озброївшись азами майстерності, актор починає свій важкий і прекрасний шлях щоденної боротьби, перемог і поразок. Дві основні якості, якими має оволодіти виконавець, вступивши на цей шлях, – дієвість і духовність. М. Резнікович називає ці властивості артиста двома китами, двома пробними каміннями, покладеними в основу акторського мистецтва. «Для мене, без сумніву, народження справжньої акторської індивідуальності, народження особистості артиста може відбутися лише в тому випадку, якщо дієвість і духовність органічно злиті в індивідуальності» [5, с. 78]. Відтак духовність – це і є особистість артиста, його розум, інтелект, життєвий, емоційний досвід, а дієвість – щоденна практика, праця над собою, бажання зростати і розвиватися у професії.

В основі дієвості – процес уваги і стеження за партнером. На першому етапі освоєння дієвої логіки без зосередженої уваги репетиція неможлива. М. Резнікович переконаний, що сфокусована увага, спрямована на партнера, – найнеобхідніший компонент дієвості. Другий етап – процес свідомого стеження за партнером. Часто на репетиціях дієвий конфлікт гальмується саме тієї миті, коли хтось із артистів зупиняється, «випадаючи» з пропонованих обставин п'єси і ролі. Однак здатність стежити за партнером, виходячи з логіки пропонованих обставин, – сутність дієвого акту. В основі втрати дії лежить відсутність процесу стеження за партнером. Якщо таке трапляється на репетиції, М. Резнікович завжди її зупиняє і пояснює акторам їхні помилки. Режисер у цьому безкомпромісний. Розумію-

чи емоційний стан акторів, він із граничною увагою до кожного пояснює, де вони схибили. М. Резнікович ніколи не квапить артиста, позаяк розуміє, що труднощі оволодіння дієвим процесом ще й у тому, що важливо не лише стежити за партнером, а діяти від імені героя – з погляду його логіки.

Не менш важливим у процесі роботи над роллю є для актора й опанування «другим планом»: це весь внутрішній світ персонажа, його духовний багаж. Він формується з його думок, почуттів, світосприйняття, життєвих вражень, обставин долі. Наявність добре розробленого «другого плану» загострює, робить яскравими, живими всі реакції героя на події у п'єсі, виявляє мотиви його вчинків, насичує змістом кожне слово. Він робить характер цілісним, різнобічним, збагачує його. Безсумнівно й те, що «другий план» допомагає створити посправжньому живий характер, взаємодіяти з партнерами. Пізнати внутрішній світ свого персонажа, зануритися і проїнятися його думками, мотивами вчинків, обставинами минулого – словом, усеохоплюючо опрацювати психологічний стан свого героя – конче потрібно кожному, хто вважає себе актором «живого театру».

Запропоновані обставини – невід'ємна складова, яку має опанувати актор на шляху створення відповідного характеру. Однак просте обговорення пропонованих обставин малокорисне. Освоювати їх потрібно практично, намагаючись у подіях життя героя віднайти знайомі переживання: «Що б я відчував у цій ситуації? Як реагував?» Для цього потрібно проаналізувати минуле персонажа п'єси, яке визначило його сьогодення, і, виходячи із цього, намагатися зрозуміти логіку його вчинків і почуттів. Якщо під час роботи над роллю акторові не вдається створити самобутній характер, варто шукати помилки в початковій дії. Вона або неправильно визначена, або не відчута.

Саме тому в роботі з актором М. Резнікович не поспішає приступати до етюдів. Режисер вважає: якщо актор ще не дозрів психологічно, не усвідомив для себе логіку вчинків свого персонажа, – він не зможе працювати над етюдами. Розібрати, як слід, п'єсу під час застільного періоду – ось

єдино правильний шлях до «зачаття, виношування і народження» живого характеру. Однак, працюючи з актором, режисер, ведучи і підказуючи, захоплюючи своїм рішенням, підштовхує його до самостійних пошуків і зусиль. Звернімося до влучного висловлювання М. Резніковича: «Звичайно, чимало залежить від режисера: підказати, наштовхнути, поставити завдання, захопити рішенням. Проте і сам артист повинен багато чого відкрити в романі життя героя, сам збагнути витoki його вчинків і світогляду» [7, с. 162].

Окрім спільної роботи з режисером на репетиціях і самостійної домашньої роботи над образом, актори театру водночас читають художню, історичну, публіцистичну літературу, яка так чи інакше стосується особистості митця, а також інші драматургічні твори епохи, у яку автор творив. Зазвичай кожен актор, задіяний у постановці, отримує від режисера список книг для самостійного опрацювання, що, на нашу думку, надзвичайно необхідний етап роботи, особливо для акторів-початківців. Отже, молодому поколінню режисер прищеплює ці навички, а зрілі актори, розуміючи хід думок наставника, самостійно, крім рекомендованої літератури, шукають й іншу. В цьому контексті слушно навести спостереження театрознавця й історика театру Н. Єрмакової щодо однієї з ключових засад видатного українського режисера Леся Курбаса: «Найдієвішим знаряддям культурного розвитку особистості Л. Курбас – ревний читач і кваліфікований бібліофіл – вважав книгу. Власну бібліотеку він роками збирав й оновлював, з книгами щоденно працював» [1, с. 144]. І це вдвічі цікавіше (і вартує уваги), зважаючи на те, що Лесь Курбас був архітектором і засновником «умовного театру», себто так званого антагоніста психологічного, натуралістичного театру, що засвідчує глибинні закони мистецтва, їхню спільну сутність.

Відомо, що актори полюбляють імпровізувати, адже імпровізація – квінтесенція акторства, стихія гри. Однак акторська уява починає працювати в потрібному напрямі лише тоді, коли зрозуміла логіка вчинків свого героя, позаяк справжня імпровізація

виникає лише після того, як цілком освоєна і стала звичною дієва лінія поведінки персонажа. М. Резнікович не стримує артистів, не пригнічує їхню фантазію (особливо на перших етапах роботи), а навпаки, – уважно слухає всі їхні пропозиції. Він – спокійний, терплячий, водночас суворий наставник, який контролює уяву акторів, аби вона не перетворилася на акторське «хуліганство», оскільки природна імпровізація виникає лише в руслі визначеної дії. Важливо наголосити: за незмінного авторського тексту імпровізація стосується лише психофізичної лінії поведінки персонажа. Режисер ретельно за цим стежить. Будь-які акторські знахідки не мають сенсу, якщо вони не обумовлені суттю конфлікту й відповідними запропонованими обставинами.

У роботі з актором М. Резнікович послуговується двома методами, які застосовує на репетиціях: самоствердження і самозаперечення. Перший має відношення до п'єс зі слабкою драматургією, мляво вибудованими характерами, коли актор рятує роль тільки собою і власною інтонацією. Проте здебільшого, – а режисер звик працювати з добірною драматургією і прозою (як перевіреною часом, так і сучасною), – актор зобов'язаний репетирувати за допомогою методу самозаперечення – заперечення своїх навичок, умінь, напрацювань. Це важко, легше використовувати засвоєні прийоми, але, якщо не виховувати в собі смак до перегляду минулого досвіду, – не створиш інший – неповторний, цікавий – характер. У такій роботі здатність чути режисера, сприймати, всотувати, плідно взаємодіяти з ним набувають першорядного значення.

Уміння сприймати зауваження режисера – також окремий талант. Потрібно намагатися зрозуміти, чим вони продиктовані, адже режисер проживає сцену разом з артистом, і всі його зауваги – результат пережитого процесу, правди внутрішнього співпереживання. М. Резнікович надає цьому процесу взаємної співпраці значної уваги і неодноразово наголошує: «Знову і знову повертаюся до вже знаної теми – самостійної роботи артиста, самостійного мислення, коли не тільки на прикладі своїх репетицій, але й у результаті того, що роблять товари-

ПОСТАТІ

ші, артист відкриває для себе щось, що ним ще не вивчене. Тут важливо і розуміння зауважень режисера колегам, усвідомлення цих зауважень і перекладення їх на те, що я сам роблю» [9, с. 327].

У спільній роботі з актором М. Резнікович не відмовляється від класичного прийому – режисерського показу. Проте режисер у показі демонструє не емоцію, не те, як потрібно грати, а вчинок, котрий мусить зробити артист, якщо не відчуває природу дії.

Внутрішній темпоритм є одним з нагальних елементів у процесі творення сценічного самопочуття. Пропоновані обставини викликають темпоритм, а він своєю чергою змушує думати про відповідні пропоновані обставини. М. Резнікович розуміє, що вміння працювати в потрібному ритмі й при цьому бути психологічно вивіреним – не легка справа, тому митець ніколи не поспішає на цьому етапі. Якщо ж артист не відчуває ритм, дисонує з партнерами, – він під час репетицій не допрацював, а також самотійно не провів належної роботи щодо відтворення позасценічного життя героя. У таких випадках артист дуже часто втрачає контакт із залом.

Відтак у психологічному театрі надзвичайно важливо вивчити, зрозуміти і проаналізувати кожен вигин внутрішнього життя свого персонажа, виокремити час на виношування образу і створення живого характеру. І лише тоді, за правильного переживання, умотивований темпоритм природно встановлюється. Саме на цьому наголошував великий майстер сцени, педагог і режисер-реформатор К. Станіславський: «Якщо артист інтуїтивно відчує те, що говорить і робить на сцені, тоді потрібний темпоритм сам собою з'явиться зсередини і розподілить сильні та слабкі місця промови і збіги» [2, с. 142].

Однією з головних таємниць акторської майстерності, що так захоплює в грі артистів, М. Резнікович уважає почуття міри: уміння не виявити образ героя до кінця, аби глядач мав можливість додумати й розгадати недомовлене й після вистави.

Однак якого б професійного рівня не досягнув актор, яку б віртуозну техніку не розвинув, він не підніметься вище реміс-

ництва, якщо не буде особистістю, якщо він бездуховний. На думку режисера (яку авторка статті цілковито підтримує), формування власної особистості – головне, до чого має прагнути актор. Якщо актор – не особистість, якщо він «порожній» – це завжди відчуває глядач і, як наслідок, залишається байдужим. Сильний, складний характер не зіграєш, не сформувавши індивідуального характеру.

Цікаво, що в одній зі своїх теоретичних праць М. Резнікович ствердив, що немає нічого незбагненого й загадкового в акторській професії. І головною акторською якістю виокремив адекватність: «Після чималих років роботи в різних театрах я дійшов висновку, що володіючи середніми нормальними даними (темперамент, захопленість, уява, дикція і голос), головна акторська якість – адекватність» [6, с. 55]. Режисер визначив це як здатність адекватно оцінювати свої можливості у професії, і, відштовхуючись від цього, напрацьовувати якості, яких бракує, а саме:

- потреба в партнері, здатність безкорисливо ділитися своїми почуттями;
- генерувати думки, а не лише емоції;
- підпорядковувати текст спільній меті;
- розвивати уяву;
- відпрацьовувати дикцію, ритм, слово;
- у дрібницях знати «роман життя», минуле героя;
- гостро відчувати і переживати.

Отже, зосередженість актора, виконання дієвого завдання і взаємодія (сценічне спілкування) між партнерами, м'язова свобода, розвинуті дикція і голос, готовність завжди вчитися і не зупинятися на досягнутому, робота на загальну мету, почуття міри, розуміння життя і діяльна фантазія, невпинне особисте самовдосконалення, почуття художньої правди – це необхідні умови творчого стану актора.

Варто також наголосити, що для М. Резніковича важливий і актор-співавтор. Саме в такому співавторстві й народжуються цікаві, живі, багатогранні характери. Режисер не вмирає в акторах, а нібито незримо живе в кожному.

Відтак зрозуміло, яким знанням акторського матеріалу, гострим оком, чуйністю і

проникливістю повинен володіти режисер під час роботи з акторським складом, аби цінувати і любити актора, розуміти його психофізику, прислухатися до пропозицій на репетиціях, але не задовольнятися до-ти, доки акторське виконання не стане органічним, внутрішньонаповненим і художньо правдивим.

Отже, ми розглянули теоретичну частину: основні принципи і методи режисера М. Резніковича на шляху створення цілісного сценічного образу. Далі проаналізуємо практичну: як теоретично-методологічні засади режисера втілюються у сценічній практиці.

Д. Бабаєв прийшов у Театр ім. Лесі Українки 1972 року, дебютувавши у виставі за п'єсою «Варвари» М. Горького (1973, реж. Е. Митницький). Перша зустріч актора з М. Резніковичем відбулася під час роботи над виставою «Добряки» (за п'єсою Леоніда Зоріна) – Д. Бабаєва призначили на епізодичну роль Кореспондента (яка проходила через увесь спектакль). Роль для актора була знаковою, адже це, з одного боку, – його перша співпраця з М. Резніковичем, а з другого, – у виставі були зайняті визнані на той час майстри сцени: Ю. Мажуга, В. Добровольський, М. Швідлер. Для молодого актора це була неабияка школа, оскільки Д. Бабаєв пройшов з метрами повний репетиційний процес. Однак це ще не була повноцінна робота режисера з актором.

У 1974 році М. Резнікович здійснив постановку вистави «І земля стрибала мені назустріч» за мотивами романів «З погляду вічності» й «Переходимо до любові» П. Загребельного. Інсценізував особисто. Жанр визначено як «діалоги з глядачем», що зобов'язувало режисера й акторів шукати засобів для створення дійства, розрахованого на активний контакт із залом. І такий діалог відбувся.

Події проходили на великому підприємстві, сконцентровані навколо лабораторних досліджень, спрямованих на поліпшення хімічного складу продукції. У спектаклі Д. Бабаєв зіграв Кривцуна – робітника-шабашника. У виставі, поряд з «позитивними» радянськими персонажами, – це єдиний «негативний» образ. За спогадами Д. Ба-

баєва, Кривцун був доволі молодецьким «епізодом-образом» у його акторській біографії. Однак важливо те, що для актора – це перша предметна робота з М. Резніковичем, оскільки вибудовувався складний негативний характер. За ним стояла його правда – він щиро не розумів: що ганебного в тому, якщо у вільний від роботи час людина заробляє для себе грошей? Актор знайшов свої психологічні мотивування, які робили його героя живим і переконливим.

Варто зауважити, що попервах роль не вдавалася. Це був саме той випадок, коли в актора з режисером ще не сформувалися точки дотику. Він не зовсім розумів, що потрібно режисерові, але згодом, під час роботи над роллю, на одній з генеральних репетицій, у Д. Бабаєва стався прорив – природно відбулося злиття з образом, він уперше зрозумів, що значить *ГРАТИ ЧУЖЕ ЖИТТЯ, ЯК СВОЄ*. Це сталося на колосально позитивному, легкому заряді.

Перша ж потужна, серйозна роль актора відбулася у спектаклі «П'ять днів у липні» М. Резніковича за п'єсою «Тил» М. Зарудного, де Д. Бабаєв зіграв німця. Саме в цій ролі розкрилося вміння Д. Бабаєва створити глибокий психологічний образ, а не тільки виявити себе як майстра епізодів. У статті Г. Перепиліциної, присвяченій творчості Д. Бабаєва, міститься влучне спостереження: «Кожен артист знає, як важливо своєчасно знайти “свого режисера”, тому зустріч М. Резніковича і Д. Бабаєва по праву можна вважати доленосною і для самого актора, і для театру, “який побудував Михайло Юрійович”» [4, с. 8].

У виставі «Гравець» (1980), за романом Ф. Достоєвського, М. Резнікович виступив і як автор інсценізації. Робота над цим спектаклем тривала доволі довго – майже півтора року. Прочитавши інсценізацію, Д. Бабаєв миттєво зрозумів, що Астлей (персонаж твору) – його роль, що він знає, як її грати, причому навіть на рівні інтуїції.

Партитура ролі Астлея–Бабаєва складалася більш із пауз і мовчання. У першій дії він майже нічого не говорив, а тільки спостерігав за подіями. Проте на репетиції режисер зауважив акторові, що йому його «не вистачає», що його герой відсутній.

ПОСТАТІ

Д. Бабаєв згадував: «У цьому спектаклі я грав англійця Астлея. І, незважаючи на те, що спочатку відчував, що роль – цілковито моя, на одній з репетицій Михайло Юрійович сказав, що у хвилини мовчання, а таких було доволі багато в ролі, – я відсутній. Я почав працювати над цією прогалиною і напрацьовувати внутрішню діючу лінію. І тоді мої зони мовчання “заговорили”, “ожили” і це, безумовно, помітив і режисер»¹. Відтак роль миттєво «задохалася» і «заграла» новими барвами. Так чи не вперше актор повною мірою осягнув значення дієвого підтексту і психологічної паузи.

У Театрі ім. Лесі Українки одну зі своїх провідних ролей актор зіграв 1995 року у спектаклі «Школа скандалу» за п'єсою Р. Шерідана. І допоміг йому в цьому доленосний випадок. Актор, який грав сера Пітера Тізла, захворів, а Д. Бабаєв виявився і технічно, і професійно підготовленим грати головну роль. За спогадами М. Резніковича, «...Довгі роки Бабаєв готував себе до шансу. І коли цей шанс був даний, – чітко і впевнено реалізував його. <...> Наївність, довірливість, зворушливість переплітаються в нього, у цій ролі, з різкою конфліктністю» [11, с. 14–15]. У той непростий період, на стику двох епох, у середині 1990-х років, режисер М. Резнікович достеменно відчув, наскільки необхідний був герой Д. Бабаєва – сер Пітер – чуттєвий, емоційний і гранично щирий.

На нашу думку, саме вистава «Школа скандалу» є точкою відліку у творчій кар'єрі Д. Бабаєва. Для режисера ця постановка також була знаковою: у ній відображена прихована гіркота втрати і радість повернення до улюбленого театру, закулісні інтриги та плітки, що часто-густо руйнують людські долі. Спектакль вийшов дуже щирим, живим, експресивним та яскраво театральним (художник по костюмах – М. Левицька). Він з неодмінним аншлагом проходив на сцені театру більше двадцяти років.

Як і в більшості своїх вистав, М. Резнікович у спектаклі «Наполеон і корсиканка», поставлений за п'єсою чеського драматурга І. Губача 2004 року, у властивій йому манері психологічного театру зацентрував на внутрішній розробці характерів. Глибинне

розуміння політичного, філософського, історичного сенсу подій минулого, закладене постановником у спектакль, актор утілює образно, самобутньо, мобілізувавши всю силу свого внутрішнього потенціалу та особливої органіки. Стрижнем вистави став дует Наполеон–Бабаєв – Жозефіна–Назарова. У цій постановці образ Жозефіни сприймається як здійснення ідеї народу, Наполеона – ідеї влади. Взаємодія двох акторів, їхнє злагоджене партнерство, відчуття одне одного створюють вражаючий своєю цілісністю органічний тандем. Вочевидь, акторами проведено колосальну внутрішню роботу як таку і спільно з режисером на репетиціях. Щохвилини стежити за партнером, шукати себе в партнері – режисерський принцип М. Резніковича майстерно втілений ними у вищеназваній виставі.

Наступна роль, яка становила творчу біографію актора і, на нашу думку, синтезувала всі його попередні напрацювання, – Санчо Панса у спектаклі «Дон Кіхот. 1938 рік», поставлений М. Резніковичем на сцені Театру ім. Лесі Українки 2006 року. Драматургічна основа вистави – мало відома п'єса М. Булгакова, а також листи, щоденникова проза письменника, політична хроніка кінця 30-х років ХХ ст. Режисер спробував об'єднати два світи – світ М. Сервантеса і М. Булгакова. У цьому зіткненні виявилася головна тема, що преважує в духовних світоладах обох письменників, – «людина і влада».

Простакуватий і життєрадісний товстун, бродяга-блазень Санчо–Бабаєв привніс у драматичний спектакль веселі нотки комедійності та фарсу. Схильність актора до іронії та, водночас, до психологізму знаходилася в цій ролі новий вимір і глибину. Очевидно, актор виконав величезну внутрішню роботу, яка привела його до професійного зростання і творчого збагачення. Цілісний образ, представлений Д. Бабаєвим, – природний і щирий, – у трагічній симфонії вистави звучав життєствердним мажорним акордом. Радість і свобода сценічного існування Санчо Панси миттєво пронизували глядацьку залу. Він відданий своєму сеньйору щиро і беззастережно, і вже лише одним цим викликав сердечну симпатію.

Коли ж Санчо–Бабаєв мовчав, то його мовчання настільки було виразним, що й надалі тримало увагу глядачів. Упродовж вистави актор усім своїм єством був присутній на сцені, вкладаючись енергетично і не відволікаючись ні на мить. Проаналізувавши цю акторську роботу, сміливо стверджуємо, що в ній вдало синтезовано головні засади М. Резніковича: насиченість «другого плану», доцільна імпровізація в контексті режисерського малюнку, почуття міри, опанування дієвою лінією ролі, уважне стеження за партнером і, як результат, – органічна взаємодія та, водночас, характерний для Д. Бабаєва живий контакт із глядачами.

Під час професійного становлення Д. Бабаєв працював не тільки з М. Резніковичем, а й з іншими майстрами сцени Театру ім. Лесі Українки. Однак, на наш погляд, саме завдяки співтворчості із цим режисером розкрилися трагіфарсові нюанси дарування Д. Бабаєва, і відбулося його становлення як актора психологічного театру. М. Резнікович завжди тонко відчував природу актора, його можливості, а головне, те, що режисер близький акторові духовно, інтелектуально, емоційно. Саме ця спорідненість і створювала невловиму, чарівну магію, яка завжди відчувалася в колоритних, соковитих і живих образах Д. Бабаєва.

Т. Назарову М. Резнікович помітив на четвертому курсі Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого і запропонував роботу в Театрі ім. Лесі Українки. Нині діапазон ролей актриси насичений і різноманітний. У її творчому доробку чимало яскравих, гострохарактерних образів.

У 1996 році М. Резнікович поставив спектакль «Тойбеле та її демон» за п'єсою польського письменника і драматурга єврейського походження, лауреата Нобелівської премії з літератури Ісаака Башевіса-Зінгера. Особиста драма жінки в озвученій виставі набула філософського сенсу і загальнолюдського звучання. Фантазмагорія, химерна гра уяви, таємнича містифікація – це світ Тойбеле. Світ віри, що сяє в серці героїні, огортає її невидимою світлоносною ауру. У постановці режисер показав істо-

рію жінки як драматичний розлад між мрією і реальністю, ідеалом любові та її безпосереднім утіленням. Тойбеле відмовитися від мрії не в силах, і режисер, разом з актрисою, досліджує цей, непростий, стан героїні, досліджує глибину почуттів, що роздирають на шматки її душу, її крайні стани – від всепоглинаючого щастя до глибокого суму.

Справжнім театральним святом стала вищезгадувана вистава «Школа скандалу», в якій Т. Назарова зіграла роль молоді дружини сера Пітера Тізла – леді Тізл. У цілісному, завершеному сценічному портреті актриса зуміла природно й органічно поєднати комедійність і серйозну драму. За слушним визначенням театрознавця Р. Коломійця, «...Як шок відбувається відкриття мішури і порожнини світської суєти. Тетяна Назарова несподівано змінює виконавський реєстр: переводить комедію положень у драму» [3, с. 108]. Однак хід перевтілення від легковажності до серйозності й відповідальності за себе та чоловіка не виник сам по собі – він був тонкою задумкою режисера, який і підказав його актрисі.

П'єсу «Пані міністерша» написав сербський драматург Б. Нушич 1929 року. Автор на той час обіймав посаду начальника відділення мистецтва в Міністерстві культури, тому в драматурга вийшла блискуча «комедія характерів» на всі часи.

І смішно, і сумно, і прикро спостерігати за всіма дотепними метаморфозами, що відбуваються з новоспеченою міністершею Живкою у виконанні Т. Назарової. Глузливо, іронічно дивлячись на свою героїню, актриса співчуває їй і немовби намагається людськи зрозуміти. І не тільки її, а й будь-яку людину, котра б опинилася в аналогічній ситуації. Наголосимо, що під таким кутом зору в театральній практиці ще ніхто не намагався осмислити образ героїні Б. Нушича. Можливо, це й стало однією з причин, яка забезпечила довготривалий успіх вистави. І знову наголосимо: у режисера М. Резніковича немає ані усталеного жанру, ані статичних персонажів. Навіть у відверто негативних образах він намагається знайти певну людяність і зрозуміти людину. Саме так – зрозуміти людину і, за можливості, відповісти на питання «Чому вона така? Які

ПОСТАТІ

мотиви призводять до певних учинків?». Режисер не зраджує ані собі, ані своєму художньо-ідейному *credo* – він завжди працює в системі психологічного театру.

У цьому контексті зауважимо, що співчуття, яке викликає героїня Т. Назарової, йдучи за такою концепцією режисера, – не штучне. По суті, якщо уважніше заглибитися у драматургію, то його знаходимо і в авторській розробці образу Живки. Саме тому цю виставу потрібно сприймати не лише як вдалу інтерпретацію з блискучим акторським ансамблем і дотепним гумором, а і як оригінальний мистецький твір, просякнутий новим і несподіваним режисерським баченням.

Значним етапом у творчій біографії актриси стала роль Жозефіни Понті у вищезгаданій виставі «Наполеон і корсиканка». Роль Жозефіни – яскравий успіх Т. Назарової, у якій вона майстерно демонструє різноманітну палітру акторських фарб – тонкі нюанси інтонацій, гру очей, емоційних переходів, стрімкий ланцюг живих реакцій, знаходячи в розвитку ролі нові ритми, повороти і несподівані ходи.

Зазначимо, що, не виходячи за межі режисерського задуму і завдань, поставлених перед акторами Т. Назаровою і Д. Бабасвим, вони блискуче імпровізували, щоразу збагачуючи свій партнерський дует новими барвами і невловимими випромінюваннями. Режисер це дозволяв, і актори цим обережно користувалися. Щодо вищевикладеного доречно згадати міркування видатного режисера-реформатора ХХ ст. Є. Вахтангова: «Тільки тоді, коли все зроблено, актор може імпровізувати (рухи, жести, інтонації) у точній відповідності зі знайденою формою даного спектаклю, не інакше» [12, с. 539].

Роль Т. Назарової – чітко ритмічна, а безпосередні емоції і жвавий темперамент розкрито в імпульсивних, щирих проявах. У цій роботі актриса поєднує драматизм із комедійністю. І це ключова особливість, притаманна як Т. Назаровій-актрисі, так і спорідненого їй за духом режисерів – уміння органічно поєднати високу драму з гострою комедією, характерність і психологізм.

У Театрі ім. Лесі Українки 2016 року відбулася чергова прем'єра вистави за п'єсою

«У цьому милому старому домі» О. Арбузова в постановці М. Резніковича. Події відбуваються у приморському містечку в 1970-ті роки. Головна героїня Юлія, яку грає Т. Назарова, повертається до чоловіка і дітей-підлітків, від яких пішла кілька років тому до іншого. Проте, розчарувавшись у новому коханні й каючись у своєму вчинку, вона хоче повернутися в сім'ю. Юлію з радістю приймають у колишній милій оселі. Однак, за іронією долі, виявляється, що її попередній чоловік Костянтин (Д. Савченко, Ст. Москвін) є обранцем нової знайомої Юлії – Ніни (О. Силантьєва). Дізнавшись про це, жінка відмовляється від особистого щастя заради благополуччя Костянтина і його коханої.

Авторка статті була присутня на одній з репетицій вистави і стала свідком роботи режисера з актрисами. На початку першої дії на сцені відбувався дует Т. Назарової і О. Силантьєвої, які опрацьовували довгий епізод знайомства, що презентував розкриття їхніх характерів. Вочевидь, що не все вдавалося. Іноді акторки втрачали внутрішній темпоритм, і відчувались певні розгубленість і штучність. Однак режисер терпляче очікував, допоки вони не відіграли довгу першу дію знайомства. Згодом він делікатно й скрупульозно виявляв їхні помилки (зауваження стосувалися саме внутрішньої лінії ролі, себто психологічної мотивації вчинків героїнь). Це засвідчує один з важливих режисерських принципів у роботі з актором – не квапити його, аби він цілковито оволодів дієвою лінією ролі, тобто коли почне жити чужим життям, як своїм. Відтак з упевненістю стверджуємо: теоретичні засади режисера не лише продекларована ним теорія, а й утілені митцем безпосередньо на практиці. І саме тому, що актриси сумлінно прислухалися до порад режисера під час репетицій, на прем'єрі вищеописаних недоліків узагалі не було. Перед глядачами в образах Юлії і Ніни виступили дві партнерки – Т. Назарова й О. Силантьєва, які навдивовижу тонко відчували одна одну, при чому в такому партнерстві увиразнювалася і яскрава індивідуальність кожної з актрис. Створені ними образи стали «живими», «дихаючими», за ними відчувалася біографія героїнь.

М. Резнікович у книзі, присвяченій митцям театру, про Т. Назарову-актрису згадав так: «Солідна амплітуда найрізноманітніших ролей <...> Здатність безумовно, безкорисливо любити, віддавати себе по краплині коханому, піднімаючись у цьому великому почутті до справжньої трагедії <...> Водночас одна особливість ніколи не полишає всі її сценічні створення – це людська теплота. Та теплота, що підкупує і відкриває серце назустріч. Вона наявна навіть у самому гострохарактерному малюнку, яким наділяє актриса своїх героїнь» [10, с. 230–231]. Отже, людина як зміст і людина як форма – воістину невичерпна тема, яка і є основою мистецтва актриси у співпраці з режисером.

Проаналізувавши теоретико-методологічні принципи режисера М. Резніковича, що становлять значну частину його публікацій, та їх практичне втілення у співпраці з акторами, ми виявили фундаментальні засади митця, на яких побудована його система, а саме: дієвість і духовність, процес уваги і свідомого стеження за партнером, опанування запропонованих обставин, оволодіння «другим планом» і необхідним темпоритмом, уміння імпровізувати, не виходячи за межі режисерського завдання, невтомна праця над удосконаленням акторської техніки; розвиток почуття міри, адекватність і вміння сприймати зауваження режисера, потреба в органічному спілкуванні з партнером; невпинне професійне самовдосконалення, прагнення до самопізнання і пізнання світу в усіх його виявах.

Дослідивши співпрацю митця з провідними артистами театру, які під керівництвом режисера сформувались як професійні драматичні актори, ми знайшли та проаналізували реалізацію вищеперерахованих режисерських засад на прикладі низки ролей Д. Бабаєва і Т. Назарової.

Приміром, у виставі «П'ять днів у липні» Д. Бабаєв, у співтворчості з М. Резніковичем, завдяки ретельній розробці характеру й опанування дієвої лінії, уперше досягнув рівня справжнього драматизму – від особистої трагедії до загальнолюдської. У виставі «Гравець» актор отримав від режисера розуміння такого важливого елемен-

ту акторської професії, як «другий план», і вдало втілює цей принцип у створенні ним живого, цікавого персонажа. Роль Пітера Тізла принесла Д. Бабаєву довгоочікуване визнання, позаяк режисер вчасно побачив потенціал актора і його готовність до складної головної ролі.

Актриса Т. Назарова, завдяки тому, що її, ще студенткою, примітив М. Резнікович і запропонував роботу в театрі, отримала доленосний шанс зростати як актриса на міцній драматургії в одному з провідних колективів столиці.

У співпраці з режисером нею створені живі й самобутні характери: емоційна, іронічна і, водночас, серйозна леді Тізел; романтична, спалювана нестримною жагою кохання Тойбеле; кумедна, але й така, що викликає співчуття, пані міністерша; кмітлива і спритна корсиканка Жозефіна; нарешті, одна з нещодавніх ролей – Юлія, жінка, яка розчарована в любовних стосунках і сповна пізнала гіркоту втрати, однак зберегла душевне благородство і віру в життя.

Особливо варто наголосити на двох режисерських роботах М. Резніковича, де Д. Бабаєв і Т. Назарова зуміли вдало синтезувати основні принципи режисера, створивши соковиті й запальні акторські дуети. Це вистави «Школа скандалу», що незмінно збирала аншлаги протягом двадцяти років, і «Наполеон і корсиканка», що з не меншим успіхом ішла на сцені театру п'ятнадцять років.

Отже, артист, який думає, слухає, сприймає, уважний до партнера, готовий безупинно вчитися і, що дуже важливо, однодумець у життєвих поглядах і поглядах на мистецтво, і є той тип митця, який близький і потрібний режисерові. Уважаємо, що саме така природа акторських індивідуальностей Д. Бабаєва і Т. Назарової. Воістину, велика удача і запорака справжнього мистецтва – зустріч актора і режисера, які внутрішньоспоріднені. Творчі взаємини М. Резніковича із зазначеними акторами під час створення вистав – *будівництво театру-душі*, живих почуттів, спроба осягнути безмежний світ людських переживань.

Підсумовуючи, зауважимо, що обрана тема спонукає до подальших розвідок що-

ПОСТАТІ

до акторських дарувань, зокрема Ю. Мажуги, В. Заклунної, Л. Кадочникової, та співпраці з режисером.

Згадаймо, що М. Резнікович повернувся до Театру ім. Лесі Українки 1994 року – у нелегкий для колективу період, коли йому бракувало найголовнішого – упевненої і важеної режисерської та репертуарної політики. Так, працювало чимало цікавих акторів, виходили вистави, але театр, подібно кораблю без капітана, «втрачав курс», і, як наслідок, часто можна було спостерігати напівпорожні зали. Проте режисерові вдалося подолати хронічну кризу, в якій перебував колектив тривалий час. Під його керівництвом театр став одним із провідних центрів культурного життя не лише столиці, а й країни загалом. Вітчизняні та європейські критики високо оцінюють вистави театру, відзначаючи професіоналізм та рівень сценічної культури його трупі. На нашу думку, ці безперечні досягнення є

результатом упровадження і вкорінення одного з фундаментальних принципів М. Резніковича, що спирається на ансамблевисть колективу, атмосферу взаємодії і духу товариства. Режисерові не потрібні «зірки» в театрі, йому потрібен «*ТЕАТР-ЗІРКА*», адже це і є ключова цеглина психологічного театру, безпосередньо втілена М. Резніковичем у роботі з акторами. Упродовж творчого шляху режисер ніколи не зраджував його засадам, сповідуючи «життя людського духу» засобами сценічної образності, у постановочній естетиці та стильових напрямках української сцени другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Отже, здійснений аналіз як теоретичних напрацювань, так і роботи режисера з акторами виразно засвідчив незмінність творчого *credo* митця.

Примітка

¹ Інтерв'ю з Д. Бабаєвим. Архів авторки.

Джерела та література

1. Єрмакова Н. Березільська культура: історія, досвід. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
2. Искусство режиссуры. К. С. Станиславский. Вс. Мейерхольд. Джорджо Стрелер. Ежи Гротовский. Питер Брук. ХХ век. / сост. С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. 767 с.
3. Коломиец Ростислав. Момент истины. Режиссер Резникович. Київ : Альтерпресс, 2001. 176 с.
4. Перепилицина А. Маленькие трагедии больших героев Д. Бабаева. *Театральное крылечко*. 2013. 22 сент.
5. Резникович Михаил. Долгий путь к спектаклю. Київ : Мистецтво, 1979. 208 с.
6. Резникович Михаил. Записная книжка режиссера. Продолжение... Киев : Издательский дом «Антиквар», 2014. 456 с.
7. Резникович Михаил. От репетиции к репетиции. Киев : Абрис, 1996. 344 с.
8. Резникович Михаил. Театр времен. Жизнь театра. Киев : Альтерпресс, 2001. Кн. 1. 384 с.
9. Резникович Михаил. Театр времен. Жизнь театра. Киев : Альтерпресс, 2001. Кн. 2. 368 с.
10. Резникович Михаил. Театр времен. Лики времени. Киев : Альтерпресс, 2001. 572 с.
11. Резникович М. Давид Бабаев. *Факты*, 1998. 16 мая.
12. Херсонский Хрисанф. Вахтангов. Москва : Молодая гвардия, 1963. 703 с.

References

1. YERMAKOVA, Natalia. *Berezil's Culture: Its History and Experience*. Kyiv: Feniks, 2012, 512 pp. [in Ukrainian].
2. NIKULIN, S., L. PICHKHADZE, compilers. *The Art of Directing. Konstantin Stanislavskiy. Vsevolod Meyerhold. Giorgio Strehler. Jerzy Grotowski. Peter Brook. XXth Century*. Moscow: Artist. Stage Director. Theatre, 2008, 767 pp. [in Russian].
3. KOLOMIYETS, Rostislav. *A Decisive Moment. The Theatre Director Reznikovich*. Kyiv: Alterpress, 2001, 176 pp. [in Russian].
4. PEREPILITSYNA, Anna. The Little Tragedies of David Babayev's Big Heroes. *The Theatrical Porch*, 2013, September 22 [in Russian].
5. REZNIKOVICH, Mikhail. *A Long Way to a Performance*. Kyiv: Mystetstvo, 1979, 208 pp. [in Russian].
6. REZNIKOVICH, Mikhail. *A Theatre Director's Notebook: A Continuation...* Kyiv: Antikvar Publishing House, 2014, 456 pp. [in Russian].
7. REZNIKOVICH, Mikhail. *From Rehearsal to Rehearsal*. Kyiv: Abris, 1996, 344 pp.

ОЛЕНА КРУТОВА. РЕЖИСЕР МИХАЙЛО РЕЗНИКОВИЧ...

8. REZNIKOVICH, Mikhail. *Theatre of the Times. Theatrical Activities. Book 1*. Kyiv: Alterpress, 2001, 384 pp. [in Russian].
9. REZNIKOVICH, Mikhail. *Theatre of the Times. Theatrical Activities. Book 2*. Kyiv: Alterpress, 2001, 368 pp. [in Russian].
10. REZNIKOVICH, Mikhail. *Theatre of the Times. Facets of Time*. Kyiv: Alterpress, 2001, 572 pp. [in Russian].
11. REZNIKOVICH, Mikhail. David Babayev. *Facts*, 1998, May 16 [in Russian].
12. KHERSONSKIY, Chrysantus. *Vakhtangov*. Moscow: Molodaya gvardiya, 1963 (*The Lives of Remarkable People Series*), 703 pp. [in Russian].

SUMMARY

The article analyses artistically aesthetic principles and methodology-theoretical principles of the artistic director, chief stage director and general director of the Lesya Ukrainka National Academic Theatre of Russian Drama – Mykhaylo Reznikovych. It also considers their implementation within theatrical practice exemplified by the stage director's cooperation with the theatre's some leading actors.

In our opinion, it can be argued that the artist has formed a theatre that has constantly remained one of leaders of the theatrical movement in Ukraine through the third consecutive decade. Over his creative career of many years, the stage director has produced more than one hundred performances of classical and modern prose and dramaturgy works, including Pavlo Zahrebelnyi, Fiodor Dostoyevskiy, Alexandre Dumas, Lesya Ukrainka, Anton Chekhov, William Shakespeare, Richard Sheridan, Oscar Wilde, Henry James, Branislav Nušić, Jiří Hubač, Neil LaBute, Jean Anouilh, Didier Caron, and others. Stage images, arisen on both the main and two other, chamber stages of the theatre during the performances of M. Reznikovych, brought popularity and exposed creative gifts of many actors, who have become public favourites.

Having analysed the theatre director's methodology-theoretical foundations, constituting most of his publications and their practical implementation in cooperation with actors, we found the artist's fundamental principles, which are at the heart of his system, namely: efficiency and spirituality; process of paying attention to and consciously keeping an eye on a partner; the mastering of proposed circumstances; the acquirement of the background and a required tempo-rhythm; extemporization ability without transcending the limits of stage director's instructions; indefatigable work on improving actor's techniques; developing a sense of harmony; adequacy and a skill of apprehending director's remarks; the need for natural communication with a partner; the unceasing professional and personal self-completion; and the striving for self-knowledge.

While investigating the director's collaboration with theatre's leading actors, who had evolved as professional dramatic artists under his steerage, we identified and analysed the realization of the director's aforementioned principles by way of example of a string of roles by D. Babayev and T. Nazarova.

Under the running of the stage director, the Lesya Ukrainka Theatre has become one of the leading centres of cultural activities not only in the capital but in the whole country. Domestic and European critics appreciate performances of the theatre, with noting the professionalism and a level of stage culture of his company. In our opinion, these indisputable achievements are the result of the implementation and enrooting of one of M. Reznikovych's basic principles based on the ensemble-ness of the group, the atmosphere of interaction and spirit of community. The director is not in need of finished stars in the theatre, he does require a *theatre-star*. After all, this is the key foothold of psychological theatre, which is immediately embodied by M. Reznikovych in his work with actors.

Keywords: psychological theatre, theatrical stage direction, acting technique, stage-director-actor cooperation, Lesya Ukrainka Theatre, stage director M. Reznikovych.