

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ  
УКРАЇНИ

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ,  
КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО**

Факультет театрального мистецтва

КАФЕДРА ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ ІМЕНІ І. Д. БЕЗГІНА

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**  
**на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти**  
**на тему**

**«ВІТАЛІЙ МАЛАХОВ ЯК ОРГАНІЗАТОР ТЕАТРАЛЬНОЇ  
СПРАВИ»**

Студента **Бельцика Андрія Михайловича**  
2М-ПСМ курсу  
Освітньої програми  
«Продюсерство сценічного мистецтва»  
Спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Галузі знань Мистецтво  
Ступеня вищої освіти «Магістр»

Науковий керівник  
професор, кандидат мистецтвознавства,  
заслужений діяч мистецтв України, академік  
НАМУ

**Безгін Олексій Ігорович**

Київ - 2024

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ ВІТАЛІЯ МАЛАХОВА.....	6
1.1 Біографічні відомості.....	6
1.2 Основні етапи кар'єри.....	8
РОЗДІЛ 2. РОЛЬ ВІТАЛІЯ МАЛАХОВА У РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ.....	15
2.1 Організація театральних проєктів.....	15
2.2 Вплив на формування театральної культури.....	24
2.3 Взаємодія з іншими видатними постатями у театральній галузі	54
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ТЕАТРАЛЬНИХ ДОСЯГНЕНЬ ВІТАЛІЯ МАЛАХОВА.....	59
3.1 Педагогічна діяльність.....	59
3.2 Режисерська діяльність.....	62
3.3 Організація театральних заходів та фестивалів.....	72
РОЗДІЛ 4. ВПЛИВ ВІТАЛІЯ МАЛАХОВА НА СУЧАСНУ ТЕАТРАЛЬНУ СЦЕНУ.....	77
4.1 Спадщина та навчання наступних поколінь.....	77
4.2 Перспективи розвитку театральної справи під впливом його ідей та методів.....	80
ВИСНОВКИ.....	83
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	85
ДОДАТКИ.....	90

## ВСТУП

Український театр завжди був театром в якому постать режисера була дуже важливою, а інколи одноосібно визначаючою художнє обличчя того чи іншого театру. Починаючи з Л. Курбаса, М. Куліша, М. Хвильового, М. Зерова на початку ХХ століття, український театр був завжди прикладом високого експерименту, живого пошуку власного шляху. Пройшовши не простий шлях через спроби владної уніфікації стилів та жанрів, український театр зберіг на високому художньому рівні широку жанрову палітру, яка дає змогу взаємодії, а отже – емпатії з широкою глядацькою аудиторією. Генерації режисерів українського театру різних років донесли до нас живу природу театру, його спроможність до розвитку та самовідновлення.

З точки зору сьогодення можна впевнено стверджувати, що українські театральні режисери початку 80-х років ХХ століття були потужною генерацією, що привнесла в театр не тільки новації в постановочний процес та театральну мову але й у функціонування театру як соціально-суспільного явища яке вбирає в себе риси притаманні часу та усвідомивши тлумачить його суспільству, створюючи емоційні імпульси для діяльності суспільства в різних його сферах.

Серед українських театральних режисерів, що почали свою діяльність в той час ми маємо зазначити таких як І. Борис, В. Гирич, А. Канцедайло, М. Карасьов, В. Козьменко-Делінде, П. Колісник, О. Кужельний, П. Ластівка, Р. Мархолія, С. Мойсеев, М. Нестантінер, В. Петров, В. Шулаков, М.Резнікович та інші.

Серед цих імен по праву - ім'я режисера Віталія Малахова.

Віталій Малахов – видатна постать у світі театральної справи, чие ім'я відоме як актору, так і організаторам культурних заходів. Його внесок у розвиток театру величезний, він відіграв ключову роль у становленні та відомості українського театального мистецтва. Ця магістерська робота присвячена розгляду життєвого та творчого шляху Віталія Малахова як

організатора театральної справи. У контексті його діяльності виокремлюються ключові аспекти, такі як його внесок у організацію театральних проєктів, роль у формуванні театральної культури, а також вплив на розвиток сучасної театральної сцени. Це дослідження спрямоване на глибоке розуміння та аналіз внеску Віталія Малахова у розвиток театрального мистецтва, а також на визначення його місця у світовій театральній спадщині.

Віталій Малахов є фігурою, яка виторгнула театральне мистецтво зі складнощів минулого та приніс його на високий рівень визнання та досягнень. Його життєвий шлях і творчий шлях розкривають величезний вплив на культурний пейзаж не лише України, але й світу. Ім'я Віталія Малахова стало синонімом майстерності, таланту та пристрасі до театрального мистецтва. У цьому контексті магістерська робота, присвячена дослідженню його ролі як організатора театральної справи, має велике значення.

**Об'єкт дослідження** – постать театрального режисера Віталія Малахова.

**Предмет дослідження:** театральна спадщина Віталія Малахова.

**Мета дослідження.** Ця робота ставить за мету розглянути не лише публічний образ Віталія Малахова, але й детально дослідити його внутрішній світ, мотивації та цінності, які вплинули на його творчість та спосіб організації театральних заходів. Віталій Малахов не лише здатний артист, а й тонкий стратег, який вмів об'єднати талановитих людей та створити неповторні театральні вистави та проєкти.

**Завдання дослідження:**

- охарактеризувати життєвий шлях Віталія Малахова;
- визначити роль Віталія Малахова у розвитку театральної справи;
- проаналізувати театральні досягнення Віталія Малахова;
- дослідити вплив Віталія Малахова на сучасну театральну сцену.

## **Методи дослідження:**

### **1. Біографічний метод**

Аналіз життєвого шляху режисера, його культурного та соціального контексту.

Вивчення архівних документів, інтерв'ю, мемуарів, що допомагають зрозуміти особистість Малахова.

Дослідження ключових подій у житті режисера, які вплинули на його творчість.

### **2. Художньо-естетичний аналіз**

Аналіз режисерських прийомів, художніх засобів і стилістики постановок.

Вивчення його театральних вистав з погляду жанру, композиції, використання музики, декорацій, світла тощо.

Порівняння з іншими режисерами для виявлення унікальності стилю.

### **3. Культурно-історичний метод**

Контекстуалізація творчості Малахова в рамках історичних і соціальних процесів. Дослідження впливу історичних подій на зміст його постановок.

**Теоретичне і практичне значення дослідження.** Розгляд теми "Віталій Малахов як організатор театральної справи" дозволяє збагатити наше розуміння не лише самого Малахова як постаті, а й театральної справи в цілому. Це дослідження покликане пролити світло на тонкощі театральної організації, виявити ключові принципи, що керували Малаховим, а також розглянути вплив його діяльності на подальший розвиток театального мистецтва. Робота має на меті не лише висвітлити діяльність Віталія Малахова, а й стати вагомим внеском у дослідження сучасної театральної культури, аналізуючи роль та вплив індивідуальних творчих особистостей на цей важливий аспект культурного життя.

**Структура роботи.** Робота складається з вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

# РОЗДІЛ 1

## ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ ВІТАЛІЯ МАЛАХОВА

### 1.1 Біографічні відомості

Віталій Малахов (1954-2021) — знакова постать українського театру, відомий режисер, актор і організатор театральної справи, чия діяльність залишила глибокий слід у культурному житті України. Його творчість і управлінські навички створили нові горизонти для сучасного українського театру, а його внесок у розвиток драматичного мистецтва є безцінним.

Віталій Малахов народився 19 липня 1954 року у Львові. Ще з дитинства він проявляв інтерес до мистецтва, особливо театру. Навчався у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого (зараз Київський національний університет театру, кіно і телебачення), де здобув ґрунтовну освіту в галузі режисури [10, с.45].

Після завершення навчання Віталій Малахов почав працювати як режисер у різних театрах України. Його ранні постановки відзначалися сміливістю та інноваційністю. Вже тоді він прагнув поєднати традиційне театральне мистецтво з новаторськими підходами, які відображали актуальні суспільні й культурні питання.

Віталій Малахов розпочав свою творчу біографію у 1977 році на українському телебаченні. У 1978-1979 роках працював режисером Київського театр російської драми ім.Лесі Українки, де здійснив постановку широковідомої вистави «Казка про Моніку». У 1979-1985 роках - головний режисер Київського театру естради, у якому здійснив постановки вистав: «Я - Київ», «Ніч чудес», «Зоря та смерть Пабло Неруди», «Шахрай мимоволі» та інші. У 1985-1987 роках режисер Київського молодіжного театру.

У 1987 році Віталій Малахов заснував Театр на Подолі, який став його головним дітищем і майданчиком для втілення творчих задумів. Театр швидко здобув популярність завдяки унікальному репертуару, який

поєднував класичні твори світової драматургії з сучасними п'єсами. Малахов завжди шукав баланс між традиціями і новаторством, залучаючи найкращих акторів і використовуючи сучасні сценічні технології.

Одним із найвідоміших проєктів театру стали вистави за творами українських класиків, таких як Іван Франко та Леся Українка, у поєднанні з постановками європейських авторів. Саме завдяки його підходу Театр на Подолі став одним із найвпливовіших культурних центрів Києва [6, с.30].

Віталій Малахов був не лише керівником, але й активним режисером, який створив понад 50 вистав, що отримали визнання як в Україні, так і за кордоном. Його творчість відзначена глибоким проникненням у психологію персонажів, майстерним використанням музики та візуальних ефектів. Його вистави отримували нагороди на численних міжнародних фестивалях.

Малахов був нагороджений численними державними та професійними відзнаками. У 2008 році він отримав звання Народного артиста України за внесок у розвиток українського театрального мистецтва. Крім того, його творчість визнали на міжнародному рівні, де його називали одним із найталановитіших режисерів сучасності.

Віталій Малахов залишив по собі величезний творчий спадок і сформував нове покоління українських театралів. Його діяльність на посаді керівника та режисера Театру на Подолі заклала міцний фундамент для подальшого розвитку театру як у Києві, так і в Україні загалом.

Віталій Малахов був не лише творцем, але й наставником, який надихав і підтримував молодих акторів та режисерів. Завдяки його зусиллям сучасний український театр набув нових форм і змісту, а Київ утвердився як одна з ключових театральних столиць Східної Європи [14, с.20].

Віталій Малахов — це більше ніж ім'я в історії театру. Це символ відданості мистецтву, інновацій та любові до театру. Його життя та діяльність є прикладом для майбутніх поколінь митців, а його творчий шлях доводить, що справжній талант і пристрасть здатні змінити культурний простір цілої країни.

## 1.2 Основні етапи кар'єри

Віталій Малахов закінчив Київський інститут театрального мистецтва імені Карпенка-Карого, де здобув освіту режисера. Його кар'єра починалася в театрах різних міст України. Саме в цей період він здобув безцінний досвід, працюючи з різними колективами та експериментуючи з постановками.

Одним із ключових моментів у кар'єрі Малахова стало заснування у 1987 році Київського драматичного театру на Подолі. Ця подія ознаменувала нову еру в українському театральному мистецтві. Під керівництвом Малахова театр швидко став культурним центром Києва, де відбувалися сміливі експерименти, сучасні інтерпретації класики та постановки нових драматургічних творів [3, с.16].

Серед найвідоміших робіт Малахова у Театрі на Подолі — постановки за творами Миколи Гоголя, Івана Франка, Лесі Українки, а також сучасних драматургів. Його творчість відзначається глибиною, психологізмом та уважним ставленням до деталей.

Малахов здобув широке визнання як в Україні, так і за кордоном. Він є лауреатом численних премій, зокрема Національної премії України імені Тараса Шевченка. Його постановки неодноразово представляли український театр на міжнародних фестивалях, де отримували високі оцінки критиків.

Окрім творчої роботи, Малахов активно займається громадською діяльністю. Він є наставником для молодих режисерів, підтримує розвиток культури та мистецтва в Україні. Завдяки його зусиллям, Театр на Подолі перетворився на сучасний культурний осередок, який об'єднує людей різних поколінь.

Віталій Малахов залишається однією з центральних фігур українського театрального мистецтва. Його внесок у розвиток театру важко переоцінити: це не лише численні постановки, але й створення платформи для розвитку молодих талантів, популяризація української культури та мистецтва на світовій арені.



Його життя та кар'єра — це приклад того, як талановита людина, віддана своїй справі, може змінювати світ навколо себе, надихаючи мільйони [16, с.58]. Український театральний режисер, художній керівник-директор Київського драматичного театру на Подолі. Лауреат національної премії України ім. Т. Г. Шевченка в галузі мистецтва 2008 року.

Віталій Малахов розпочав свою творчу біографію 1977 року на українському телебаченні. З травня 1978 року по вересень 1979 року — у Київському державному театрі російської драми ім. Лесі Українки, де здійснив постановку широковідомої вистави «Казка про Моніку».

З 1979 року очолив Київський державний театр естради, в якому здійснив постановки вистав: «Я — Київ», «Ніч чудес», «Зоря та смерть Пабло Неруди», «Шахрай мимоволі» та інші.

З 1985 по 1987 рр. працював із своєю трупю на базі Київського Молодіжного театру, а з серпня 1987 року під його орудою трупа театру створила свій театр — Київський драматичний театр на Подолі.

З 1987 року — художній керівник-директор Київського академічного драматичного театру на Подолі, у його доробку понад 60 вистав, це: «Ніч чудес» Шекспіра», «Вертеп» В. Шевчука, «Опера Мафіозо» за В. Станіловим. «В степах України» за О. Корнійчука, «Квартал небожителів» О. Коротко, «Фантазія для роялю на чотири руки» за А. Ольмерт, «Фараони» О. Коломійця, «Дядя Ваня» Чехова, «Дивакуватий Журден», «Склади слово «ВІЧНІСТЬ» М. Булгакова, «Передчуття Мینی Мазайла» Куліша, «Шестеро персонажів у пошуках автора» Піранделло.

Трупа Малахова неодноразово презентувала театральне мистецтво України за кордонами нашої держави: у США, Великій Британії, Італії, Мексиці, Коста-Риці, Фінляндії, Німеччині, Греції, Туреччині та у інших країнах. Віталій Малахов — лауреат фестивалю «Київська Пектораль — 98», як найкращий режисер року за виставу «В степах України» Корнійчука, лауреат фестивалю «Київська пектораль-2003» за виставу «Дядя Ваня»

Чехова. За виставу «Моє століття» М. Лоранс у 2005 році Віталій Малахов став лауреатом «Київської пекторалі» за найкращу виставу року.

Малахов — один із засновників Міжнародного театрального фестивалю «Київ — Травневий». У 2002 році очолив Міжнародний Булгаковський фестиваль мистецтв, який розпочав свою роботу 7 вересня 2002 року виставою «Собаче серце» за п'єсою М. Булгакова у приміщенні Національного театру ім. Івана Франка. Віталій Малахов у 2006 році започаткував фестиваль «Київ-територія миру», де було проведено мистецьку акцію-колаж за участю театрів Києва.

Малахов активно співпрацює з Дитячою Академією мистецтв та Київським державним інститутом театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, навчає творчу молодь оволодівати майстерністю сценічної виразності, мистецтвом імпровізації та чуттєвої образної заглибленості, якими визначається сценічна майстерність. У 2006 році театрові під керівництвом Малахова за видатні досягнення у розвитку українського драматичного мистецтва надано статус академічного. У 2008 році — Малахов лауреат національної премії України ім. Т. Г. Шевченка в галузі мистецтва. Шевченківська премія 2008 року була разом з Б.Бенюком, Н.Сумською за виставу «Про мишей та людей театральної компанії «Бенюк і Хостікоєв».

У 1987 року під його керівництвом трупа театру створила - Театр на Подолі (м.Київ). Тут Малахов поставив понад 60 вистав, це: «Ніч чудес» Шекспіра», «Вертеп» В.Шевчука, «Опера Мафіозо» за В.Станиловим. «В степах України» за О.Корнійчука, «Квартал небожителів» О.Коротко, «Фантазія для роялю на чотири руки» за А.Ольмерт, «Фараони» О.Коломійця, «Дядя Ваня» А.Чехова, «Дивакуватий Журден», «Склади слово «ВІЧНІСТЬ» М.Булгакова, «Передчуття Мینی Мазайла» Куліша, «Шестеро персонажів у пошуках автора» Луїджі Піранделло [12, с.13-14]. Трупа Віталія Малахова неодноразово презентувала театральне мистецтво України за

кордоном: у США, Великій Британії, Італії, Мексиці, Коста-Ріці, Фінляндії, Німеччині, Греції, Туреччині та інших країнах.

В. Малахов - один із засновників Міжнародного театрального фестивалю «Київ - Травневий», започаткував фестиваль «Київ-територія миру», співпрацює з Дитячою Академією мистецтв та Київським державним інститутом театрального мистецтва ім. І.Карпенка-Карого.

Розглянемо інтерв'ю з Віталієм Малаховим кореспонденту радіо «Культура»: роздуми про мистецтво, життя і театр.

Кореспондент: Віталію Юхимовичу, Ви назвали роман Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» завжди актуальним. Чому так вважаєте?

Віталій Малахов: Цей твір актуальний завжди, бо він торкається пошуку правди. Особливо це стосується молодих людей, які є максималістами, прагнуть знайти істину у стосунках, на Землі. Іноді ця якість робить їх сильними, іноді — ламає.

Кореспондент: Як Ви позиціонуєте сценічну версію цього твору?

Віталій Малахов: Це не мюзикл, а радше музично-драматична вистава. Ми не стільки відтворюємо сюжет, скільки показуємо його віддзеркалення у сучасному світі. Сподіваюся, більшість людей читала роман у школі.

Кореспондент: Що, на Вашу думку, є сутністю театру?

Віталій Малахов: Театр для мене — це інструмент пізнання життя, законів Всесвіту. Це своєрідний орган чуття, як зір чи слух. Завдяки театру ми відчуваємо життя, його пульс.

Кореспондент: Що є неприйнятним у театрі?

Віталій Малахов: Дві речі: антигуманність і нудьга. Театр не повинен бути дидактичним чи пропагувати жорстокість. Не можна мучити глядача.

Кореспондент: Як Ви ставитеся до творчості Ларса фон Трієра?

Віталій Малахов: Він жорстокий режисер, майже в усіх своїх фільмах. Але його роботи «Та, що танцює у темряві» чи «Меланхолія» мені подобаються. Проте «Антихрист» чи «Німфоманку» я взагалі не сприймаю.

Кореспондент: Що Вас надихає?

Віталій Малахов: Кохання — не лише між чоловіком і жінкою, але й до життя, творчості. Як казав Чехов у «Дядя Ваня»: «Треба жити». Ми всі лише передатчики, рупори того, що хоче сказати людям Бог. Іноді він налаштовує нас, змінює «батарейки».

Кореспондент: Ваш театр став символом наполегливості та мрії. Як вдалося досягти такого?

Віталій Малахов: Шлях був непростий. Театр довгий час не мав власного приміщення, ми працювали на різних майданчиках. Проте головне — це спільнота. Наші актори завжди трималися одне одного, створюючи атмосферу родинного дому.

Кореспондент: Ваше почуття гумору, кажуть, допомагало навіть у найважчих ситуаціях?

Віталій Малахов: Так, без гумору було б важко. Інколи ситуації, що здавались безвихідними, ставали приводом для жартів. Це допомагало йти далі.

Кореспондент: Чи вважаєте Ви, що Ваш театр по праву носить Ваше ім'я?

Віталій Малахов: Це не мені судити, але театр — це моє життя. Я вірю, що дух театру, його цінності і труп, яку я зібрав, продовжать розвивати те, що ми створили разом.

Кореспондент: Дякую за цю розмову, пане Віталію [31, с.29].

Інтерв'ю з Богданом Бенюком у студії радіо «Культура».

Кореспондент: Доброго дня, пане Богдане! Раді вітати вас у студії Радіо Культура. Ви очолили Театр на Подолі після смерті його засновника та багаторічного керівника Віталія Малахова. Розкажіть, будь ласка, чим вам запам'ятався Віталій Малахов?

Богдан Бенюк: Доброго дня! Про таку особистість, як Віталій, говорити і легко, і неймовірно важко. Він був людиною непередбачуваною — у кожній ситуації виглядав по-новому. Це була людина-імпровізація, людина-вогонь.

Його особливість полягала у вмінні працювати з людьми, які оточували його, у здатності запалювати їх.

Кореспондент: Чи могли б ви навести приклад того, як він впливав на творчий процес?

Богдан Бенюк: Звичайно. Коли Віталій завершував роботу над виставою, він казав: *"Я свою роботу зробив, тепер робіть ви."* У цих словах була глибока суть. Він створював емоційний фундамент, який мав розвиватися акторами. Вистава у його баченні мала ставати все теплішою, доки не досягала емоційного апогею. Це його підхід до театру вирізняв нас серед інших.

Кореспондент: Чи були у вас із ним якісь спільні проекти, які запам'яталися найбільше?

Богдан Бенюк: Так, один із найяскравіших — участь у Единбурзькому фестивалі. Ми провели півтора місяця, граючи по дві вистави щодня: *"Сон літньої ночі"* о п'ятій вечора і *"Яго"* о дванадцятій ночі. Це був колосальний досвід. Вистава *"Яго"* навіть отримала визнання у газеті *The Guardian*. А те, як ми знайомилися з новими людьми, як розвивався творчий процес протягом цього часу, — це була заслуга Малахова. Його енергія буквально вирувала і запалювала всіх довкола.

Кореспондент: Театр тепер носить його ім'я. Що для вас означає це рішення?

Богдан Бенюк: Це абсолютно заслужено. Навіть через три роки після його смерті дух Віталія Малахова залишається в театрі — у виставах, в акторах, більшість із яких він особисто відбирав. Театр на Подолі завжди був місцем, де панували особливі емоції і атмосфера. І це все завдяки Віталію.

Кореспондент: Ви стали художнім керівником завдяки рішенню трупи. Як це відбулося?

Богдан Бенюк: Так, я очолив театр саме тому, що трупа обрала мене. У них був великий вибір, але вони вирішили, що я маю стати частиною цієї історії. Для мене це велика честь і величезна відповідальність.

Кореспондент: Дякую вам за відверту розмову, пане Богдане. Сподіваємося, що Театр на Подолі й надалі зберігатиме ту унікальну атмосферу, яку створив Віталій Малахов.

Богдан Бенюк: Дякую! Я впевнений, що так і буде [20].

Кар'єра Віталія Малахова є яскравим прикладом самовідданого шляху до мистецького визнання, який демонструє гармонійне поєднання таланту, наполегливості й інноваційного підходу до театрального мистецтва. У процесі аналізу основних етапів його творчої діяльності можна виокремити кілька ключових аспектів:

-Формування унікального стилю. На кожному етапі своєї кар'єри Віталій Малахов прагнув експериментувати з формою, жанрами та акторською грою. Це дозволило йому створити авторський підхід до режисури, який поєднує класичні традиції та новаторські техніки.

-Внесок у розвиток українського театру. Режисер зробив вагомий внесок у популяризацію української культури на міжнародному рівні, ставши засновником і натхненником багатьох новаторських проєктів. Його роботи збагачують сучасний театральний репертуар глибиною і багатогранністю.

-Створення "Театру на Подолі" як платформи для експериментів. Особливу роль у кар'єрі Малахова відіграв створений ним театр, який став не лише майданчиком для реалізації його творчих ідей, але й культурним центром, що об'єднує сучасних митців і глядачів.

-Мистецька чутливість до соціальних викликів. У своїх постановках режисер неодноразово звертався до тем, актуальних для суспільства, пропонуючи глядачам нові погляди на проблеми моралі, духовності та ідентичності.

Таким чином, основні етапи кар'єри Віталія Малахова є не лише хронологією його професійних досягнень, а й відображенням еволюції сучасного українського театру. Його діяльність засвідчує важливість індивідуального підходу та безперервного творчого пошуку в мистецькій практиці.

## РОЗДІЛ 2

### РОЛЬ ВІТАЛІЯ МАЛАХОВА У РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ

#### 2.1 Організація театральних проєктів

Віталій Малахов, за його власним зізнанням, не мріяв з дитинства про театр. Навпаки, перші вистави які він побачив справили на нього гнітюче враження, і так було, розповідає він: «доки я не потрапив на спектакль Данила Лідера «Людина з Ламанчі». Дон Кіхота грав Гашинський. Спектакль йшов недовго, його закрили через декорацій Лідера у вигляді решітки, в яких угледіли щось недозволене. Ось тоді, вражений побаченим, я вперше задумався про театр [30, с.10].

У театральному інституті іспити проходили на місяць раніше, ніж в інших вузах, і я вирішив спробувати. Сестра навчила мене співати, хоча це виглядало жахливо. Я вступав на курс відомого педагога Леоніда Олійника, випускником якого був Сергій Данченко. У той час в акторський курс входили і режисери. Після кількох днів переглядів Леонід Артемович сказав: «Хлопець-то Віталій розумний, нехай спробує на режисуру». Олійник любив таких героїв, як Толя Хостікоєв: високих, красивих. Я ж був маленький, такого зросту, як зараз, тільки тонше раз в десять.

Мене попросили написати експлікацію - те, як уявляю собі виставу. Я взяв п'єсу Микитенко «Світить нам, зорі». Оскільки нічого не розумів у режисурі, то у мене по сцені повинні були літати літаки, йти сніг, розливатися море ... Одним словом, мене зарахували. Моїм вчителем став Володимир Олександрович Неллі, який взяв останній у своєму житті курс. Він набрав п'ять чоловік і щороку одного відраховував. В результаті інститут закінчили тільки двоє: я і Олександр Бойцов. Неллі не давав нам особливо багато спеціальної освіти. Ми просто говорили про життя. Він розповідав про свої зустрічі з Булгаковим і Вишневським. Знав особисто Мейєрхольда і бачився зі Станіславським. Володимир Олександрович вважав, що режисер

повинен дуже багато знати, причому з різних областей. Ось, власне, так я і потрапив в світ театру» [30, с.12].

В. Малахов відомий як режисер та художній курівник Київського театру на Подолі, але цей театр став вже другим театром який було створено режисером Віталієм Малаховим. Точніше третім. Бо перший театр «Ave sol!» («Привіт сонцю!») Віталій Малахов створив ще будучи студентом інституту ім. Карпенко-Карого у 1973 році. Треба зазначити, що як такого режисерського театру в Києві в ті часи не було. В Києві окрім ТЮГу було ще два драматичні театри з доволі застарілою естетикою та підходом до репертуару. Були поодинокі спроби створення нових театрів, але всі вони були приречені на невдачу. «У 60 зробити такий театр у Києві брався Лесь Танюк. А 1974-го відкрити театр на базі свого курсу хотіла Ірина Молостова.» [29, с.5].

Дослідимо, що відомо про театр «Ave sol!», де почав формуватися режисерський стиль та художні домінанти, притаманні Віталію Малахову як режисеру. Однією з перших постановок була «Багато галасу даремно» Шекспіра. Згодом відбувся і перший показ вистави, що стався майже спонтанно. Виставу, яку швидко було зібрано з окремих не до кінця ще відшліфованих репетиційних шматків показали у клубі в Броварах. В. Малахов жив в Броварах і можливість показати виставу виникла непередбачувано – через особисті знайомства. Тому вирішили зробити кілька показів поспіль. Покази тривали майже цілий день! Глядачі змінювали глядачів. За спогадами свідків цієї вистави – була якась неймовірна атмосфера творчого піднесення. Серед цих глядачів був і Олександр Заболотний, який згодом створить Молодіжний театр у Києві. Ось його захоплені спогади: «Я бачив багато студентських вистав, а такого, як тут, не зустрічав ніде!». [34, с.8].

Таким чином ми можемо зазначити, що можливість імпровізаційної режисерської дії притаманна В. Малахову в прямому сенсі слова з першої



вистави. Також ми маємо зафіксований в історії факт емпатії глядача на першу виставу Віталія Малахова.

Другим театром який створив Віталій Малахов був Київський театр Естради. Варто зазначити, що такий театр був дуже не типовим явищем для Радянського Союзу взагалі, а тим більше не типовим явищем для України. Виникнення цього театру та те, що його очолив Віталій Малахов – є історією де емпатія як реакція глядача на вистави Віталія Малахова зіграла важливу роль. У 1978 році Генеральний секретар КПУ В. Щербицький заявив, що Києву потрібен Театр Естради. Така форма театру була зумовлена специфікою під яку хотіли його створити. Йшла загальносоюзна підготовка до Олімпіади-80 і за кількістю театрів Київ не відповідав необхідним на ті часи нормам. Отже, була нагальна необхідність зробити додатковий театр куди б могли піти іноземні гості під час перебування на Олімпіаді-80 в Києві. Таке піклування про культурно-естетичну програму перебування іноземних гостей призвело до наказу Начальника Київського управління культури тов. Е. Білоуса у 1979 році. Головним режисером Київського театру Естради, достатньо неочікувано, було призначено Віталія Малахова, якому на той час виповнилося лише 25 років. Він став наймолодшим головним режисером театру у СРСР! Що ж привело до такого призначення? Як так сталося? Допомогла емпатія глядача.

Річ в тім, що перед цим призначенням Віталій Малахов поставив у Театрі Російської драми на малій сцені виставу, яка мала шалений успіх у глядача. Згодом, ця вистава набула в театральному світі Києва статусу легендарної. Це вистава – «Казка про Моніку».

«Вистава була витвором початківців: режисера Віталія Малахова — вчорашнього випускника КДІТМ ім. І.К. Карпенка-Карого та художника В. Карашевського — третьокурсника Художнього інституту (майстерня Д. Лідера). Для виконавців головних ролей — Л. Куб'юк (Моніка), А. Хостікоєва (Роландас), О. Ігнатуші (Юліус) — це перші серйозні сценічні

роботи. У масових сценах брали участь студенти київського театального вишу (курс професора М. Рушковського)» [24, с.46].

Ця вистава була яскравим видовищем з піснями і танцями. Зараз важко точно визначити всі причини шаленого успіху, що спіткав виставу, але серед цих причин була емпатія – це точно. Вже тоді молодий В. Малахов, ще початківець як режисер, розумів важливість точного «пострілу» у цільову аудиторію — на афіші було написано: «Молодь театру — молоді міста». Бо саме для молоді, молодий режисер зробив цю виставу. «Кияни давно не пам'ятають такої по-справжньому яскравої театральної постанови, де б гостро вирішувалися проблеми життя двадцятирічних героїв. Де стверджувалася би думка про щастя, яке приносить людині кохання. Де молоді люди отримували б урок високої моралі, який є, можливо, головним у мистецтві», — писав інший свідок прем'єри [27, с.3].

Вистава вийшла настільки успішною, а бажаючих її подивитись настільки багато, що згодом виставу перенесли з малої на велику сцену, що є доволі рідким явищем. Такий успіх та велика кількість музичних номерів певно і стали тими критеріями через які саме Віталія Малахова призначили головним режисером Київського театру Естради. Разом з цим ми фіксуємо, що В. Малахов став одним з перших в Україні, хто опанував поєднання дуже різних жанрів у одній постановці. Але після створення Київського театру Естради на папері наказу потрібно було створювати його форму. Не тільки юридичну, а й творчу. А такої форми в Україні на ті часи не існувало. Форму було запозичено в Ленінграді. «Туди спеціально з'їздили начальник відділу театрів Управління культури Ангеліна Швець та інспектор управління Віктор Рубан. Театром Естради в Ленінграді керував дядько Олега Янковського (легендарний російський актор). Він застеріг: у жодному разі не набирайте трупу, головне – приміщення, хай там виступають гастролери, буде менше клопоту. Наші послухали – й зробили навпаки: приміщення для Театру естради не знайшли, зате трупу набрали» [32, с.14].

В. Малахов одразу сформував трупю театру. В трупю крім драматичних акторів В. Малахов набрав також артистів вокалістів, балетну трупю, оркестр та навіть каскадерів. Такий підбір групи є досі однією з ознак специфіки підходу до режисури В. Малахова, що свідчить про одну з його режисерських домінант – постановки на стику різних жанрів та естетик. Інша домінанта режисури В. Малахова – велика кількість музики. «Я до сьогодні вважаю, що українському театру властива саме музично-драматична схема. На відміну наприклад від російського театру який був суто драматичним» - каже В. Малахов [28, с.11].

Театр естради було відкрито на сцені Будинку культури «Харчовик» влітку 1980 року. Театральне життя було розпочато виставою: «Я- Київ!» Вистава була зроблена за участі таких непересічних авторів як: Віталій Коротич (вірші) та Івана Карабиця (музика). Таке поєднання музики, балету та драматичної дії було новітнім для радянської України експериментом. Київський театр. Але поступово Віталію Малахову стає зрозумілим, що він тяжіє більше до драматичного театру з елементами інших жанрів ніж до домінування естрадної складової у виставах. І хоча цим двом напрямкам притаманна емпатія як форма виразності та взаємодія з глядачем, Віталій Малахов обирає більш глибинну форму емпатії – емпатію осмислення та взаємодії з глядачем на рівні єдності філософського світосприйняття, а не розваги. Ще з самого початку, за його визнанням, він зрозумів вірність вислову Мейєрхольду: «... вистави, які нікого нічим не бентежать, не дратують, не дивують, – ближче до ремесла, ніж до мистецтва» [23, с. 39].

Саме тяжіння до високих форм емпатії через глибинну драматургію призвело до того, що з Київського театру Естради 1986 року виділилась група акторів на чолі з Віталієм Малаховим. Ця група і стала основою для Київського театру на Подолі. Досліджуючи історію перебування В. Малахова на чолі Київського театру Естради, ми знайшли цікавий факт. «На самому початку жовтня 1982 року в Полтаві в Палаці культури показував свою виставу Київський Театр Естради, що гастролював тоді. Йшла вистава

«Четвертий хребець» за Мартті Ларні. Сказати, що мене вразила і сама естетика вистави, і його темпоритм, і сценічне рішення, і гра акторів - це все одно, що промовчати. І тільки після другого перегляду я зрозумів, що закохався в театр і, напевно, саме тоді прийняв тверде рішення стати актором» [18, с.47]. Це зізнання належить дуже відомому зараз актору та продюсеру - Віктору Андрієнко. Виявляється, що емпатія яка виникла у нього під час перегляду вистави Київського театру Естради виявилась настільки сильною, що фактично сформувала вибір професії Віктора. Незабаром, Віктор Андрієнко став актором Київського театру Естради.

Таким чином, дослідивши початковий етап творчості В. Малахова як режисера, ми можемо відзначити такі його художні домінанти як: тяжіння до імпровізації, точна спрямованість на конкретну глядацьку групу, тяжіння до творчих висловлювань на кордонах жанрів, великий рівень емпатії, спрямованої на глядача.

Тепер ми сфокусуємось на вивченні наступного періоду творчості В. Малахова. Театр на Подолі отримав свій офіційний статус 19 серпня 1987 року. Цей театр, без перебільшення, приклад авторського театру Віталія Малахова. Отримавши зараз нове приміщення, В. Малахов все більше перетворює театр на справжню міжнародну театральну лабораторію, в якій співпрацюють над різними виставами режисери з різних країн. І це тим цікавіше, що співпрацює з різними режисерами одна трупа, багато акторів з якої пройшли з Віталієм Малаховим шлях від самого початку. Деякі ще з Київського театру Естради.

В. Малахов завжди був відкритим до творчих експериментів.

Що ж є складовими стилю Віталія Малахова? Що він вважає найбільш значущим у фактичній практиці режисури, що є головним, що другорядним?

Віталій Малахов поставив більше 60 вистав і їх повне дослідження не може бути зроблено у рамках магістерської роботи. Тому ми зосередимось на найбільш значущих, тих, що були чи етапними чи отримали найбільше визнання.

Такою виставою безумовно є вистава «Дядя Ваня» А. Чехова. Ця вистава - Лауреат премії «Київська пектораль» 2003 року в категоріях «Кращий спектакль драматичного театру» і «Краща режисерська робота». «Це психологічно віртуозна вистава про загибель кохання і надій, про примарність людського щастя»[36]. Сам В. Малахов за його оцінкою відносить її до двох категорій одразу. До вистав які сформували його портрет як режисера та вистав які сформували портрет Київського театру на Подолі [30]. Вистава йде досі у репертуарі театру, хоча з моменту отримання «Київської пекторалі» пройшло 17 років. Це є дуже ярким свідченням того, що вистава подобається глядачу, що вона сповнена емпатії у взаємодії між режисером – виконавцями – глядачем. Хочемо зазначити, що у режисера В. Малахова багато вистав довгожителів. Цікава історія художнього оформлення цієї вистави. Первинні декорації було зроблено ще у 1980 році видатним художником Данилом Лідером для вистави Сергія Данченко «Дядя Ваня» у Театрі ім. Франка. Коли ця вистава зійшла зі сцени В. Малахов викупив ці декорації і поставив в них свою, нову постановку «Дяді Вані»[38]. Цей дуже цікавий факт дає нам розуміння ще однієї риси режисера В. Малахова. Він сам спроможний відчувати емпатію від чужих робіт настільки сильно, що навіть продовжувати їх у своїх роботах. В даному випадку – лінія художнього рішення художника-постановника іншої вистави. Спроможність до емпатії по відношенню до творчих робіт інших – є ще однією художньою домінантою режисера В. Малахова. Але дослідивши виставу «Дядя Ваня» в тому виді як вона йде зараз на новій сцені Київського театру на Подолі, ми побачили нове, сучасне сценографічне рішення – з використання проєкцій. Це дає нам змогу засвідчити ще одну рису притаманну В. Малахову режисеру – спроможність до модифікації створеного у відповідності до потреб і можливостей сучасного театру. Ця вистава поставлена у класичному театральній-постановочному ключі [41, с.18].

Наступною виставою В. Малахова яку ми досліджуємо у рамках магістерської роботи – є «На дні» М. Горького. Здавалося б теж класика, але

наскільки різна постановка! І хоча зовні герої п'єси ведуть життя жебраків минулого, але в якості головного музичного, і навіть формоутворюючого елементу використано всесвітньовідому пісню «Сходи на небо» гурту Led Zepplin. Ця музична композиція стала не тільки музичним контрапунктом, а й філософським фіналом та символом вистави – сходами до неба з дна. В. Малахов дає глядачу могутній поштовх до оптимізму, стверджуючи, що можливо зійти вгору з самого дна.

Проаналізувавши дві постановки класики ми можемо зробити висновки, що однією з художніх доміант В. Малахова у творчості цього періоду – є жанрова різноманітність у художніх прийомах та тяжіння до осучаснення класичних сюжетів через використання музичних та інших стильових контрапунктів [43, с.32].

Наступною виставою, що ми будемо досліджувати - є вистава «Минулого літа в Чулимську» за п'єсою Олександра Вампілова. Ця вистава також Лауреат премії «Київська пектораль» 2011 року в категоріях «Кращий спектакль драматичного театру» і «Краща режисерська робота». Вистава зразу стала лідером театрального сезону 2011 року. Вистава підіймає високі мотиви звернення, але через прості і зрозумілі глядачу теми: любові та зради, особистої відповідальності за долі інших. Тобто звертається до теми емпатії, як форми взаємодії та співвідчуття між людьми у сюжеті п'єси. І хоча автор п'єси описує головну героїню як привабливу молоду вісімнадцятирічну дівчину, режисер В. Малахов надає її образу доволі аскетичного вигляду тим самим зразу фіксуючи увагу глядача на її внутрішній красі. В. Булітко, що була провідною актрисою цієї ролі виконала її дуже природньо. До того ж в цій виставі вона виконує п'ять пісень написаних самою актрисою. За формою це дуже схоже на «зонги». Пісні виражають ті почуття які «мовчать» у вербальному вираженні п'єси. Вони випереджають сюжет, розповідаючи глядачу про внутрішній світ героїні, її внутрішній, а не зовнішній стан. «Вистава розпочинається з крику Валентини, ним і закінчується. Але на початку - це зойк наляканого дівчиська... Наприкінці вистави Валентина

кричить наче поранений звір. Від світанку до заходу сонця дівчина стала дорослою, вона попрощалася з дитинством, ілюзіями, з коханням» [46].

Великі зміни героя, посилені його музичними характеристиками, залучення всього спектру таланту конкретного актора – це ті художні домінанти які ми зафіксували, проаналізувавши виставу.

В. Малахов, знаючи про музичний талант Вікторії Булітко не тільки дав їй співати, а й задіяв її у якості композитора та автора віршів для її пісень. Він залучив її до співтворчості – до однієї з найвищих форм емпатії. І саме тому пісні у виконанні В. Булітко звучать настільки природньо та потужно, викликаючи глибинну емпатію глядача.

Ще одна вистава яку ми передивились та проаналізували «Сірі бджоли». Ця вистава – одна з вистав-прем'єр цього сезону і ще один приклад залучення до співтворчості, до емпатії. В цей раз В. Малахов залучив до емпатії одного з найвідоміших письменників України, Президента Українського Пен Андрія Куркова, який і написав сценарій вистави. Сценарій вистави було створено за однойменним романом який увійшов до шорт-листа «книги року ВВС-2019. Але сам автор зазначає: «Тут я пишу не за романом – історія у мене в голові, вона та ж. Та фактично це нові діалоги, але зі збереженням інформації, що є в романі. З'явилися нові сцени та персонажі, в яких немає в романі»[50, с.31].

Про що вистава? Про справжнє і нав'язане, про любов, про війну. Тема війни та кохання не нова для Малахова. Вона є однією з ліній вистави «Вічно живі». Але та вистава поставлено майже класично і набуває актуального значення через реально існуючу сьогодні в Україні війну. Тут же вистава поставлена майже у постмодерні. Немає героїв, немає поганих – є життя таке яке воно є. Інколи здається, що це майже документальний жанр. У виставі лейтмотивом лунає мелодія хіта групи Metallica Nothing Else Matters. «Коли згадати повний текст пісні, то стає зрозуміло, що мелодія лунає не випадково. Насправді в цій сірій зоні у кожного є щось своє важливе, а решта nothing else matters» [25, с.17].

Знову ми бачимо використання пісні, але на відміну від використання у виставі «На дні» де вона є частиною драматургії фіналу, у виставі «Сірі бджоли» - вона є дійсно контрапунктною. Асоціацією третього порядку. Бо глядач має не тільки згадати назву пісні, а й її текст. Тоді закладені в неї сенси починають співпрацювати з дією вистави, виводячи глядача на справжній задум режисера. І хоча ця вистава, на наш погляд, поставлена у сучасному більш «відстороненому» відчутті пост модернізму. Але публіка яка кричить після вистави тридцять хвилин «браво» - є явним показником емпатії, що відбувається між автором, режисером, виконавцями та публікою.

«Розмінування житейського поля – наскрізна ідея вистави, яка захоплює і не залишає байдужим. І це – потужний результат. Адже саме байдужість – таємний і тихий супутник зла – народжує ненависть» - пише у своєму відгуку про виставу ще один відомий режисер – Олексій Кужельний [26, с.14].

Дослідивши цю виставу ми можемо вказати на ще одну художню домінанту В. Малахова – його постійний пошук нової художньої мови.

## **2.2 Вплив режисера на формування театральної культури**

Для режисера В. Малахова, за його твердженням, театр є формою вивчення ним дійсності, навіть не складовою, а самим життям. А головним предметом його повсякденного дослідження – є взаємодії.

Взаємодії всіх різновидів - це те, що щоденно і ретельно вивчає В. Малахов. І не тільки як складову театрального процесу, а й як вивчення процесів взаємодій будь-яких проявів життя людини як особистості та як учасника різноманітних соціальних та суспільних взаємодій в самому широкому сенсі. Тут доречно згадати крилатий вислів В. Шекспіра: «Весь світ театру. І в ньому всі жінки, чоловіки - актори» [9, с. 48].

Є думка, що це модифікація гасла театру The Globe «Весь світ грає роль» який в свою чергу вважають перефразуванням класичного вислову



римського автора Петронія «Mundus universus exercet histrionem» - «Весь світ лицедійствує» [9, с. 8]. Взагалі ця думка пронизує театральне життя скрізь століття. У Шекспіра вона використовується у ренесансному розумінні – коли люди сприймалась як іграшка в рука долі. Тому у вірші, коли ми дослідили його мовою оригіналу знайшли цікаву деталь. У вірші використовуються слово *merely*, що перекладається як «лише», підкреслюючи те, що людина є маріонеткою в руках долі. «All the world's a stage, and all the men and women *merely* players» [59-60].

Хоча В. Малахов з самого початку свого творчого становлення розглядає світ як театр, а роль ширше ніж драматургічний чи театральний термін чи дію, світоглядно він ближче скоріше до грецького ставлення до долі. Коли актор у масці бога сам стає богом на час. Ми зустрічаємо у Гомера в «Іліаді»: «Дивитись» – міфологічно значить «жити». Так само розглядає це і В. Малахов – життя як творення взаємодії між суб'єктами та об'єктами життя. І себе розглядає як суб'єкт та об'єкт взаємодії одночасно. На питання про схожість функції режисера та Бога він каже: «Це важке питання. Акторів взагалі не ховали на кладовищах бо церква вважала цю професію посяганням на боже. Що вже казати про режисера. Хоча я думаю, що режисер - це одна з ланок взаємодії. Ланка об'єднуюча процеси» [13, с.49].

Взагалі «взаємодія» це термін яким він користується повсякчасно. В. Малахов каже, що для нього процес постановки вистави – це процес бажання пошуку спільного світогляду з глядачем не тільки на рівні зустрічі в театрі, а на рівні життєвого світогляду. Та оскільки режисер не може сам бути оповідачем зі сцени, то робить це через взаємодію з акторами та їх подальшу взаємодію з глядачем. Глядача В. Малахов розглядає як одного з персонажів вистав. «Я думаю, що зараз дуже багато талановитих молодих режисерів, але дуже мало культурних. У сенсі розуміння культури режисури і загальної культури. Звичайно можливо надіятись на те що зійде «благість з неба», але все ж таки без загальної культури в тебе не буде на що спиратись». [13, с.51].

Таким чином В. Малахов вважає загальну культуру тим фундаментом на якому базується вже методологія постановки.

В.Малахов вважав, що мистецтво театру є настільки культурно глибинним, що виходить навіть за межі часу. «У мене є така теорія, що мистецтво театру передчуває виникнення нового соціального устрою. Наприклад, відомий вислів Станіславського «люби мистецтво в собі, а не себе в мистецтві», та і взагалі вся його система де найголовніше це вистава як спільне надбання – це абсолютно соціалістичні тези. І до них вони (Станіславський та Немирович-Данченко) дійшли ще у 1898 році. Напередодні революційних збуджень. Далі візьмемо період Брехта – часи Германії. Це, як на мене, взагалі така роздвоєність особистості. Коли з одного боку ти можеш бути злочинцем проти людства, а з іншого, примірним сім'янином - прикладом для інших сімей. От і виникає Брехтівська «відстороненість» - і збудована на цьому театральна система. Коли ти, з одного боку, можеш грати розглядаючи свого персонажа як глядач, а з іншого, виражати своє особисте відношення до цього як актор. Безумовно, в тому, що я кажу є багато такого, що здається штучними прив'язками з одного боку, та з іншого це дуже схоже на правду. Чи, наприклад, Гратовський з його духовністю та аскетизмом. Коли війна скінчилась - всім здавалось, що є така віддушина, що духовне тепер буде найголовнішим. І воно таким і стало. На час»[13].

Таким чином В. Малахов не тільки поєднує зміни в мистецтві і, зокрема в театрі, зі змінами в загальнолюдському соціальному устрої життя, але й вважає, що зміни в мистецтві передбачають подальші зміни у загальнолюдському житті. І це така емпатія – взаємодія, що наче випереджає час. А у який час живемо ми? Які нові риси сучасного театру? Який художній стиль передбачає В. Малахов? Чи є в ньому місце емпатії?

«Я думаю, що після такого відсторонення пост модерну ми потроху залучаєм емпатію. Це звать тепер – метамодерном . У кожного митця – є свої ідеали. І у кожного глядача. Хтось дуже точно сформулював, що це як

острівні релігії. Коли ти щось робиш, а навколо тебе згуртовується глядач який думає і відчуває схоже на тебе. Тобто то такі маленькі радощі. Інколи збільшуються, інколи зменшуються. Ось чому ми зараз кажемо, що театр не для всіх, а для кожного». [13, с.56]. В. Малахов розповів нам про дуже цікаве спостереження за багато років його театральної практики, що якщо фанати однієї вистави неочікувано потрапляють на іншу виставу того самого режисера – Малахова, в тому ж самому театрі, інколи майже з тим самим акторським складом, але на виставу розраховану на іншого глядача, вони починають обурюватись і писати у відгуках, що не розуміють, як могло статись, що в такому чудовому театрі йде така ганебна вистава. І навпаки, фанати другої «ганебної» вистави пишуть дзеркально те саме про першу виставу. Це, безумовно свідчить, що у появі метамодерну – є своє історичне та соціальне обґрунтування. Але це свідчить, ще й про те, що у основі цього явища все одно лежить феноменологія емпатії. Але в сучасному світі вже не тільки як феномену взаємодії, але й феномену пошуку «своїх, близьких» за точкою зору та катарсисом від знайдених спільних зон з іншими. Ми вважаємо, що з нарощуванням об'ємів щоденного використання інформації сучасними людьми така тенденція поділу на групи за спільністю відчуттів буде тільки збільшуватись. Спроба метамодерну привести актуальну культурну реальність суспільства буде все більше приходити до розуміння мульти-реальності, а отже до мульти емпатійних проявів у сприйнятті реальності різними групами людей. В розрізі нашого дослідження – глядачів. А отже жанровий спектр вистав як буде розширюватись, спираючись на різні групи фактичного трактування глядачами реальності. В. Малахов каже, що має надію, що при такому розвитку подій виникне абсолютно емпатійне явище – нова романтика. «Мені так здається, бо у проявах того, що умовно можливо називати «чернухою» ми вже «досягли» всього що тільки можливо. От я дивлюсь у нас хлопець, режисер Петросян поставив один з творів Івана Вирипаєва – таку нову романтику і потяг глядача величезний». [13, с.55].

Концептуально режисерський підхід В. Малахова є більшим за суто театральний процес. В. Малахов виводить режисуру за межі сценічного мистецтва, пов'язуючи її з живим життям, з познанням самого життя через театральний процес. Схожі погляди на театр ще на початку ХХ сторіччя висловлював М. Євреїнов – видатний теоретик театру, режисер, драматург. [2, с.10].

В. Малахов розповів, що мав в молодості зустріч з таким режисером як Каарел Ірд. Малахов запитав у нього – для кого він ставить вистави, для себе в першу чергу чи для глядача? І Ірд відповів, що в першу чергу ставить вистави для себе. Але оскільки він живе в цьому ж місті, що й глядач, їздить на таких самих трамваях, гуляє по тих самих вулицях, що й глядач він має надію, що те що подобається мені – сподобається ще комусь. Такий підхід повністю співпадає з підходом В. Малахова. «Наприклад той театр який ми зараз збудували – ми збудували реально для людей і зручно для людей. Всі зараз починають відмічати це коли приходять на вистави. Але якщо б ми під час будівництва почали радитись, певно б подібного результату не вийшло. Тим більше це стосується художнього відтворення твого бачення. Якщо я роблю виставу як для себе – я і є її найбільшим критиком на перших етапах. І тому я маю надію, що якщо вона мені подобається по завершенню постановки то вона ще комусь сподобається. Але якщо зараз, наприклад, не подобається щось то це мабуть справа в мені, а може й ні. Може їм зараз ще бракує якоїсь інформації, може вони ще до чогось не дійшли. Тобто роблячи щось ти не маєш постійно з кимось радитись. Бо маєш брати на себе відповідальність за рішення, за концепцію. І ще дуже важливе. Колись, коли я запитував його так казав мій Майстер – Володимир Олександрович Неллі. Я питав: а які є небезпеки для режисера? А він казав, що це перетворення в актора який грає роль режисера. Що це значить? Це значить думати як ти виглядаєш замість того, щоб тут і зараз займатись міркування над тим як ти робиш виставу зараз - добре чи ні, чесно чи ні? Замість цього ти думаєш про якісь зовнішні аспекти того як ти виглядаєш, чи сподобається ця вистава

глядачу чи ні.... І якщо так – ти завжди програєш. Бо не думаєш про головне  
» [31].

Таким чином дослідивши цю частину інтерв'ю ми можемо стверджувати про ще одну рису-відмінність у його стилі режисури – особисту повну відповідальність за запропонований погляд на життя. Відповідальність за власний світ, за власне світосприйняття. А другою рисою його режисерського стилю він встановлює певну ієрархічність у створенні проєкції емпатії на першому етапі. Ця взаємодія режисера з глядачем через акторів з пошуком емпатії у глядача схожа за ознаками на пошук резонансу у акустиці. Тобто Малахов задає умовну частоту власного світосприйняття, проєктує її крізь образи які бачить у свідомість та підсвідомість акторів та інших виконавців, а вони талантами доповнюють її і проєктують на глядача, вишукуючи вже резонансу з ним. І знаходять, якщо виражатись в акустичній термінології, фазу чи протифазу. І так само як в акустиці підвищують основний сигнал чи навпаки віднімають. Видатному науковцю Миколі Теслі приписують вислів - «Якщо ви хочете дізнатись таємниці Всесвіту – ви маєте міркувати в категоріях енергії, частоти та вібрації». Ми не знайшли прямого посилання на першоджерело цього вислову, але навіть якщо підійти до нього з боку простої логіки, то процеси які описує у своїй театральній практиці В. Малахов є дуже схожими на вислів М. Тесли і на теорію та практику у акустиці. В нашому випадку за енергію можна прийняти первинну драматургію яку заклав автор, сублімувавши власний досвід та уяву у драматургічний продукт. Вибір бачення частоти – це режисерське бачення цього твору. Відбувається певна сублімація іншого життєвого досвіду у пошуку нової точки зору (частоти), але на базі тієї ж самої енергії – первинного твору. Актори виступають своєрідним акустично-хвильовим рупором який доносить до глядача цю частоту, збагачуючи власними гармоніками, а глядач вже чи вібрує, сорезонує, співчуває в певні моменти вистави чи ні. І коли відбувається ця емпатія глядач генерує вже свою енергію, яка повертається до акторів, режисера і таким чином відбувається

первинна саморегуляція вистави як системи. Системи зі зворотнім зв'язком якщо говорити в категоріях фізики, механіки та акустики. А отже, дослідивши це ми можемо стверджувати, що однією з базових, концептуальних настанов В. Малахова – є надія на співвідчуття з глядачем, на можливість взаємодії з ним на рівні саме емпатії як творчої енергії обміну. «Я тобі наведу такий приклад. Я позавчора був запрошений на один концерт. Привезли дуже відомого скрипаля. Чудовий скрипаль. Він використовував всі методи шоу-бізнесу – і просив посвітити телефонами і спускався до зали та роздавав троянди. Але... в своєму серці він не «переступав рампу». Він дуже красивий на сцені у цій своїй пластиковій колбі. Але він не прагне зробити щасливим свого глядача, він хоче підмінити це справжнє бажання взаємодії з живим глядачем прийомами які це імітують. А це не вдається. Глядач завжди вирізняє де справжнє, а де імітація». [13].

Отже В. Малахов – режисер стверджує ще одну парадигму взаємодії у ланці – режисер – глядач. Не віддаючи первинно справжньої енергії, власного справжнього та чистого відчуття – ти не можеш розраховувати на справжню зворотню емпатію від глядача. Навіть на просту довготривалу увагу. Все первинне формується у тобі – у твоєму світогляді, у відповідальному формуванні власної світоглядної думки та відчуття, у втіленні цього в щоденному процесі творення власної відповідальності та правди відчуття. Тільки в правді виникає органіка» А Далі Малахов починає використовувати поняття органіка [13]. А органіка - це за К. Станіславським та М. Чеховим звернення до актора творця. Який є органічним тому, що творить. Як і у МХАТі (де це було нововведенням) в Театрі на Подолі практикують так звані «репетиції за столом». Це на думку В. Малахова надає процесу наступних репетицій на сцені більшого рівня усвідомленості тих процесів, що мають вже ознаки спільного бачення. І тоді актору легше бути органічним. Процеси під час постановки вистави мають бути органічною. А

як цього досягнути? В. Малахов вважає, що тільки перебування «тут і зараз» дає органіку взаємодії.

«Прослухав сцену, він трохи помовчав, кашлянув та люб'язно посміхнувшись сказав»

- Пробачте, Василію Йосиповичу, но це у Вас «тончик»...
- Тобто?
- Ви хочете зіграти роль на напрацьованому для неї «тончику»...»

[4, с. 17].

Так згадує свій початок співпраці зі К. Станіславським видатний актор Василь Йосипович Топорков. Він пропрацював під орудою Станіславського більше п'ятнадцяти років. І згадує як Станіславський після цих запитань про «тончик» став говорити про риси героя як живої людини, яка знаходиться тут і зараз. Молодому актору Топорокову здавалось дивним, що Станіславський його лає зараз за той самий «тончик», за який хвалив на прем'єрі. За той який він так довго напрацьовував і шукав. Який здавався йому такою вдалою акторською знахідкою. Але те, що вчора було взаємодією сьогодні може бути вже штампом.

«Я зараз десь прочитав про дванадцять чи десять принципів сучасного театру, має бути неон (світло), хтось має бути обов'язково голим і так далі... І у всіх тепер однаково – є неон, голі і все, що має бути. Але у Кастелуччі – це здорово, а у умовного «Тютькіна» погано. При тому, що є всі ті самі складові... А секрет в особистості яка заряджає це власною емпатією до цього...ну, і у великій мірі тут це моє особисте – він ясно (Кастелуччі) мислить, а тому його вистави – ясно виражені» [13]. Почувши це, ми захотіли дослідити багатомірність вистав В. Малахова? Коли часто глядач думає одне, а на справді згодом виявляється іншим. Таку рису ми можемо віднести до певної особистої манери В. Малахова режисера. «Так це правда, я люблю такі прийоми. Але вони працюють якщо ти дійсно ведеш кудись глядача і такі приводиш кудись. І він тоді дивується разом з тобою, що там виявляється не те про що він думав. Він тобі вдячний. Але в цьому що він бачить має бути

грунтовний, глибинний сенс. А якщо ти просто робиш «фокуси» заради них самих - він це зразу відчуває і далі тобі вже важко боротися за його довіру. А отже за емпатію» [13]. Не так давно Малахов поставив виставу «Шість персонажів у пошуках автора». Це дуже складна вистава. Сюжет п'єси полягає в тому, що в театр приходять шість літературних персонажів у пошуках фізичного втілення. І просять їх зіграти, щоб нарешті втілитись. «Вони довго розповідають свої історії, але абсолютно не зрозуміло чому ж вони не втілені? А річ в тому, що автор не дописав п'єсу. Той, що їх народив. При цьому вони намагаються грати уривки своїх ролей. І в кінці кінців, на мій погляд, п'єса закінчується нічим. Вони розмірковують про правду, про життя, дуже багато розмов про правду театру. Але це такі - загальні роздуми. І мене було самому не зрозуміло як завершувати постановку, що з цим робити? І тут я згадав таке оповідання... здається Борхеса. У в себе в затишному будиночку сидить письменник, а в цей час лісовою дорогою їде автобус з пасажирами. На задньому сидінні сидить доволі втомлена людина з важкою валізою. Згодом на самотній зупинці людина сходить, йде лісовою стежкою, слухаючи щебетання птахів. Потім підходить до будинку, дістає з валізи сокиру, викидає валізу, відчиняє двері, проходить скрипучими мостинами нагору, проходить кілька кімнат, відкриває двері в останню кімнату де горить світло і бачить, що спиною до нього сидить письменник і щось пише - якусь історію. На цьому історія закінчується в оповіданні. І ця оповідання мене надихнуло зробити таку річ...» [13].

Якщо проаналізувати сказане Малаховим ми побачимо як може працювати перехресна емпатія (ми дали їй таку назву). Оповідання яке на має жодного прямого відношення до п'єси Піранделло, через відчуття спільного в сенсі п'єси та оповідання дає поштовх режисеру на роботу уяви, надихаючи на мистецьке рішення. « Я, через це оповідання вигадав такий фінал. Персонажі питають режисера: ну, що там далі? А він відповідає їм: я не знаю, і тоді один з персонажів починає в нього цілити і на цьому закінчується вистава. Відкритий фінал. Я цим залучаю глядача до його власних міркувань



– «ну, що там далі?». Це з одного боку, а з іншого, наштовхую на розуміння того чому п'єса не скінчена. Бо певно вбили автора. І коло замикається. Але все одно не припиняє працювати уява глядача. Я залишаю його в стані не завершення акту емпатії. Вона, я маю надію, продовжується і після вистави вже за межами театру»[13].

Треба зауважити, що автор п'єси Луїджі Піранделло був прихильником естетичної теорії «йенських романтиків» які приділяли велику увагу романтичній іронії. «Ідея - є поняття доведене до іронії у своїй закінченості». [7, с.63]. Так писав один з батьків – засновників теорії «йенських романтиків» - Фрідріх Шлегель. Йенці у багатьох аспектах розділяли погляди Канта, прийшовши до висновку, що пізнання – є в першу чергу самопізнанням. Тобто спочатку відбувається акт твоєї взаємодії зі світом, яке призводить тебе до акту самопізнання. Енергія яка виникає під час акту самопізнання, народжує енергію, що творить образи. В. Малахов неодноразово стверджував під час нашого дослідження, що театр для нього в першу чергу можливість пізнати себе. І через це - кінцеве енергетичне співіснування з глядачем починати розуміти світ у всіх його проявах. Тобто це система зі зворотнім зв'язком. Малахов згадує як написала щодо вистави «Шість персонажів у пошуках автора» одна дівчина. «Скажіть, будь ласка, я читала різні статті щодо вистави. І от я сама прийшла подивитись, подивилась фінал і всі пазли у мене зійшлись». Малахов шуткує, що те, що він знайшов для себе в фіналі, для неї теж підійшло. Але чи дійсно був один і той самий погляд? Чи лише частина його? Але тоді яка? Де співпадіння? Ми хотіли дослідити це і спитали Малахова. « Хто сам ясно мислить, хто сам знає відповіді, той може ясно викладати їх далі. Я спочатку сам не розумів фіналу. І багато хто робив в різних театрах такий «змазаний», незрозумілий фінал цієї п'єси, мотивуючи це тим, що так в ній написано. Але я вирішив копати глибше. Бо розумів, що поки не розумію фінал, а значить його не зрозуміє глядач. Річ в тому, що автор п'єси був одним з основоположників теорії хаосу в мистецтві. Він вважав, що це тільки в театрі все обумовлене. А

в житті багато речей які взагалі не вмотивовані жодним чином. І мені здається, що він правий»[13, с.59].

Таким чином ми можемо констатувати, що Малахов вважає, що має значення, що ця дівчина сама для себе знайшла рішення - її особисте і тому для неї найбільш цінне. Він вважає, що у театр люди приходять за певною формою відповідей. Вірніше, за тимчасовим заспокоєнням хаосу. І, в першу чергу, свого власного хаосу - хаосу в собі. Тому глядачу необхідно пересвідчуватись у тому, що він не один такий хто прийшов за відповідями, і що ці відповіді він отримає. Що – є спільність. Що емпатія існує. Бо тільки вона протистоїть хаосу. Вона рятує від нього. Видатний кінорежисер Стенлі Кубрик казав: «Суть драматичної форми в тому, щоб ідея, навіть не будучи чітко артикульована сама прийшла аудиторії на ум. Промовлене прямо в обличчя зовсім не має тієї сили, як виявлене людьми самостійно» [11, с.9].

Тобто саме знайдене глядачем самостійно - має найбільшу силу. Але чому глядач не робить цього вдома, навіщо йому театр, актори, режисер, драматургія? Безумовно, кожен з нас має і без театру емоційний бік життя і логічний бік і безліч різновидів співпраці з іншими людьми в щоденному житті. Навіщо ж людям театр? І це при тому, що театр не концерт чи дискотека, тому здебільше не розважає. А інколи навпаки - засмучує. У випадку розваг, зрозуміло – це зміна відчуттів, що оточують нас в побутовому житті. Чого не має в розвагах? В. Малахов вважає, що не має інтелектуальної емпатії. Тобто співпадіння поглядів більше на інтелектуальному, ніж емоційно - чуттєвому рівні. Коли для глядачів вистав В. Малахова, як вони кажуть, «складаються пазли» - хіба це не різновид інтелектуальної емпатії? «Що стосується інтелектуальної емпатії – каже Малахов, у мене давно існує теорія колективного розуму. Це коли, щось сказане акторами зі сцени сприймається глядачем більше ніж проста математична сума їх дій. І мені здається, що це відбувається через якийсь спільний прорив у те, що Вернадський називав ноосферою.» [13].

Якщо говорити філософською мовою, то це зходження різних дійсностей в одну реальність. Малахов додає: «Я б назвав це - сходження в одну точку реальності. Це таке перехрестя де для всіх виявляється, що є спільна реальність. І ці дійсності – різні, вони можуть сходитись тут і зараз, а потім миттєво розходитись знов перетворюючись на окрему дійсність для кожного» [13]. Розмірковуючи про це ми дійшли висновку, що сьогодні - в часи інформатизації і мозаїчної роботи мозку з інформацією, життєво важливими стають місця в яких люди можуть відчувати себе однодумцями. Відчувати емпатію. Таким місцем, безумовно, є театр. Далі ми дослідили питання виникнення емпатії при повторі інформації. Яким чином сам Малахов, що бачить свої вистави безліч разів переробляє їх, відчуває ці точки нової зборки? Чи залежить вистава від того який глядач, який актуальна дійсність присутня в повсякденному житті? «По великому рахунку, ця емпатія з глядачем – одна з дійових осіб вистави. Глядач тобі може подобатись, не подобатись, ти можеш заперечувати, що граєш для нього, але... Сьогодні такий глядач і все грається як у вату. А завтра те саме граєш, а глядач регоче чи слухає надуважно з першої сцени. Чому це відбувається? Відверто – не знаю. Але я намагаюсь дивитись і вивуджувати ті точки де емпатія чомусь спрацьовує. І процес цього пізнання він не є логічним. Навпаки. Я намагався логічно – не виходить. Наприклад, у виставі «Звідки беруться діти» є фраза яку каже Жанка: «...ми в тебе заручники? Якщо так – давай. Заручників щогодини треба розстрілювати» і хтось її там питає - «а ти звідки знаєш?». Відповідь – «вона у нас у кіно ходить». Вісім років громовий регот та аплодисменти. Я досі не можу зрозуміти, що тут смішного. Я не можу тут знайти гумор. Скоріше за все йде якесь накопичення негативної енергії до цього у глядача. І в цей момент відбувається реакція яка пов'язана не з вербальним сенсом, а чимось іншим. Я маю припущення, що у зв'язку з тим, що в попередніх сценах приходить терорист – глядач заганяє себе в страх і чекає якоїсь нагоди його позбутися. І тут у нього є привід зробити це через сміх. Але дивина ще в тому, а я це перевіряв, що якщо сидить дві

людини на репетиції в залі – вони в цьому місті вистави не сміються. А коли це зала де більше двохсот людей – всі сміються завжди» [13]. Виходячи з цього, ми можемо зробити висновок, що є різні форми емпатії, залежно від кількості глядачів. І те, що як співвідчуття не працює для двох, починає працювати для двохсот. Ми розуміємо те, що це певні об'єктивні закони, але дослідити їх можна зрозуміти емпірично, тільки шляхом досвіду такої взаємодії. «Про, що ми говорили і це дуже потужна річ – співчуття інтелектуальне. Його дуже не дооцінюють сьогодні. Але тут важче. Інтелектуальна емпатія базується на якихось спільних культурних зонах. Мають співпадати хоча б якісь основи. Щоб б ви хоч щось одне і те саме знали. І тому я зараз намагаюсь повернути в театр його інформаційну частину, його просвітницький бік. Коли люди дізнаються якусь корисну культурну інформацію. Наприклад, у виставу «Вернісаж» я багато заклав фактичної інформації про історію Києва. Чи зараз дописую п'єсу «Тобі» де є дуже багато фактичної інформації про собак у космонавтиці. Я коли почав розкопувати, вишукувати цю інформацію, то вона виявилась мені настільки цікавою, що я вже в нетерпінні, щоб поділитися з іншими» [13].

Але в інформації криються не тільки можливості, а й небезпеки. Нещодавно вчені виявили три стадії роботи нашого головного мозку. Перша – ситуативна, коли мозок розрізняє відмінності. Друга стадія – інформаційна, коли мозок обробляє потоки інформації, що до нього поступають. З цього складається більшість нашого життя. І третя стадія – це стадія безпосередньо розміркування. Наведемо приклад цієї стадії. Ви знаходитесь в тиші, раптом хтось вас питає: «Про що думаєш?». «Ні про що» - відповідаєте ви. І це правда, бо справжнє розміркування – воно про все. Воно базується на абсолютно відмінному принципі. Дослідники також побачили, що коли працює одна стадія роботи мозку – дві інші блокуються і не працюють. Дві фази – ситуативна та інформаційна можуть включитись і працювати миттєво. А от третя потребує кілька хвилин тиші для того щоб поновити свою

повноцінну діяльність. Ось звідки необхідність в акторських паузах. Без них не спрацьовує третя система мислення людини!

Далі ми досліджували погляд В. Малахова на одну з його домінант – схильності до використання імпровізації, в тому числі акторської. Дослідимо ще одну рису характерну для Театру на Подолі – акторську імпровізаційність. З самого початку свого існування Театр на Подолі славився своєю імпровізаційністю, вмінням акторського складу реагувати на резонування глядацької зали. Як це відбувається? Як Малахов тренує це вміння актора бути не тільки тут і зараз, а й миттєво і якісно реагувати на реакції глядача? І як, реагуючи на глядача не втратити при цьому акторського ансамблю? Чи існує ансамблева імпровізація? Бо це теж різновид емпатії. «Найголовніше це свобода, через спокій. Коли ти не про що зайве не хвилюєшся. Ти не хвилюєшся про те, що можеш бути осміяним глядачем і не боїшся зробити помилку. Тому, що помилки як такої не існує, якщо ти дієш у органіці. Дуже важливо навчити актора як позбутися страху. Бо нажаль, починаючи з конкурсу в театр, актори весь час хочуть чогось боятись. Вони лякаються не пройти конкурс, потім мене як режисера, потім глядацької зали, потім ще щось. І маю сказати, що акторська імпровізація – це дуже складне явище. Бо необхідна персональна харизма, йому має бути що сказати, він має обладати спроможністю до швидкої асоціації. А щодо ансамблю і групової реакції на реакцію глядача – це теж можливо. Но перше, ансамбль має складатись з акторів дуже великої професійної якості і, найголовніше, вони мають провести разом багато часу. Не тільки на сцені. Такі речі, така взаємодія напрацьовується дуже поза сценою. Бо напрацьовуються певні типи сумісного реагування на різні ситуації. Бо, імпровізуючи, актор підсвідомо розраховує на відповідну підтримку партнера, на те що його рух буде підтримано відповідними діями колег. А це не робиться за місяць постановки, це підсвідомо напрацьовується весь час взаємодії в театрі та за його межами. Колись відомий хокеїст Якушев написав книгу де він описував, що коли він грав у їх відомому хокейному тріо то були

в його свідомості моменти коли він одночасні відчував себе шайбою, ключкою, собою і кимось третім, хто знаходився над усім і бачив де розташовані його партнери навіть коли він не бачив їх прямим зором. Так і тут. Коли актор імпровізує в нього відкривається якесь інше бачення всього. І я скажу, що це настільки сильний обмін енергією, що далі це інколи стає постійною необхідністю для актора. Але це добре бо не дає актору «застигати» у стані – «я вже все знаю». Я б до цього ще додав необхідність схожого смаку. Принаймні актори партнери мають прочитати певну кількість однакових книг. Нажаль, темп життя зараз такий, що актори молодого покоління дуже мало читають книг чи розмірковують над чимось». [13].

Таким чином, проаналізувавши почуте від В. Малахова ми можемо говорити про взаємодію на підсвідомому рівні, про те, що дослідили і знайшли ще один різновид емпатії в театральному мистецтві – підсвідомий. Однією з його ознак є необхідність у напрацюванні спеціальних навичок, що можуть бути напрацьовані тільки довгим часом взаємодії. При цьому не тільки на сцені, а й у повсякденному спілкуванні між акторами. Але де проходить межа між власним відчуттям актора та настанов які дає йому режисер. Хто є сталкером процесу? «Тут ми торкаємось одного з найбільших моїх режисерських протиріч. З одного боку я вважаю, що актор, поза всякими сумнівами, має бути особистістю. І я намагаюсь всіма доступними засобами це виховувати. Прислухаюсь до актора, непомітно направляю. З іншого боку, особистість має право на власну думку і це інколи починає заважати створювати моє бачення, мій задум. І тут треба вирішувати: чи ти хочеш маріонетку чи маєш інколи чимось поступатись не втрачаючи загальної конструкції? Бо повертаючись, наприклад, до імпровізації – маріонетка не може імпровізувати. А особистість може зіграти і так і інакше. Бо він не боїться, він має живий внутрішній процес» [13]. Але якщо актор раптом втрачає енергію? З будь яких життєвих причин, як він переборює таке становище? За рахунок чого? Якої енергії? «Ми говорили про те, що режисер безпосередньо з глядачем не зустрічається. Їх спілкування відбувається через

актора. Тому він має на протязі репетицій накачати стільки енергії, щоб актори могли віддавати її потім глядачу. Також актор отримує її від глядача». [13].

Отже, на основі цих слів В. Малахова як практика режисера з більше ніж 40-ка річним стажем, ми можемо стверджувати, що емпатія – це різновид взаємодії між енергіями. А якщо це керування енергіями то чи не є тут певна аналогія з Богом? «Це одна з речей яка мене турбує. Бо реально режисер уподібнюється Богу. Він намагається на сцені створити живе життя. Але спасає тут лише одне, що режисер сам є рупором тієї сили яка надає йому знання та насагу. Тому, певно, майже в усіх релігіях йдеться про подібність людини до Бога, про схожість функцій при катастрофічній відмінності масштабів. Я вважаю, що ми всі в певній мірі рупори чогось більшого. Я багато розмірковував про це і дійшов висновку, що всі мої якісь відкриття не мають логічної природи. Вони приходять звідкіля невідомо. До речі, як і найбільші наукові відкриття. «Еврика» – предмет скоріше подарунку когось, ніж власного здобутку. Але після твоєї наполегливої праці та прагнення. Як кажуть - випадкові відкриття даються тільки підготовленим умам. В моєму житті це найбільше щастя – моменти відчуття причетності до чогось більшого [1, с.49]. Ось же виходячи з цього ми можемо побачити ієрархічність емпатії. Але при цьому це багатовимірний взаємний обмін енергією. Тут є ієрархія та немає домінування, придушення, нівелювання однією енергією іншої.

«Взагалі театр відмінний від інших мистецтв в першу чергу тим, що прямо на сцені виникають взаємовідносини. А взаємовідносини це дуже близьке поняття до взаємодії. А що значить взаємодія? Це значить, що я маю свою точку зору, бажання, цілі. А ти маєш свої. І ось ми виходимо на майданчик і намагаємось чи переконати чи збагатити чи навіть відняти чи навпаки подарувати. Але в будь якому разі ми весь час діємо на партнера. І як тільки ти припиняєш діяти на партнера – ти починаєш «розігрувати слова» і у такому разі театр починає розпадатись як такий. І навіть коли один актор

на сцені, то його партнером є глядацька зала. І якщо у актора немає чіткого бажання взаємодії, якщо воно не керує їм, якщо воно не народжується – то просто немає про що говорити. Я навіть не можу згадати жодного дня в театрі коли б я цим не займався. Щодня. І це і є головна проблема і головне завдання актора. Досягти живої взаємодії з партнером» [5, с.15]. І знову ми бачимо, що емпатія – є єдиною тканиною театральних процесів. Їх головним об'єднуючим початком. «Поставили ми «ОБЕЖ» Бронислава Нушича. Там є такий момент – подружки знають, що неприємність в сім'ї однієї з них і що в неї був скандал з чоловіком. І коли вона приходить до подружок вони їй кажуть, що знають яка в неї атмосфера в домі. У неї у відповідь є така коротка фраза: «...яка атмосфера? Я з ним просто розрахувалась парасолькою». І коли вона вимовляє слова – «яка атмосфера?» їй дійсно має цікавити про яку атмосферу говорять подружки. Навіть, якщо вона говорить так би мовити «швидко прокидаючи» цей текст. Це не може бути формальністю. І це має бути не цікавість до того, що написано в тексті. Це має бути цікавість до партнерів. Їй має бути справді цікаво, що кажуть подружки. Тобто, їй для відповіді потрібна взаємодія з партнером. Але. І тут ми можемо звернутись, наприклад, до тієї ж системи Станіславського. І наприклад їй партнер не потрібен для відповіді. Але тоді це їй демонстративно не потрібно. Тоді це теж взаємодія. Мені потрібен партнер, щоб я його «відшивала». І це взаємодія, яка демонструє не цікавість до того хто і що думає з приводу цієї атмосфери» [15, с.3].

Фактично з цього можна зробити висновок, що без емпатії як такої, взагалі неможлива взаємодія. Ти, як актор, не можеш не мати реакції партнера, бо в цьому випадку, як каже В. Малахов, актор починає «сідати на слова». Починає розігрувати сенс самих слів, замість безпосереднього життя та взаємодії тут і зараз. Слово стає лише інформацією і після великої кількості репетицій – інформацією, що давно зрозуміла і певно вже й набридла. І в такій ситуації є тільки одне, що може утримувати ситуацію живою. Реакції на партнера та глядача. Діалог – це форма взаємодії. Навіть з



собою. А як же класичні театральні монологи? Звичайно, здебільше вони граються як звернення до глядача. Але часто в театральній невдалій практиці це звернення зводиться до формальної форми. Ми вирішили це дослідити. Які є засоби, щоб монолог не ставав сухим, мертвим? В. Малахов вважає, що щоб монолог не ставав надуманою неживою субстанцією за формою та сенсом, він має все одно бути справжнім запитанням. І якщо навіть це питання собі, то ти маєш знайти справжню відповідь «внутрішнього себе», який її не знає під час запитання. І інколи ця відповідь може бути настільки неочікуваною, що змінить того хто робив запитання. Хоча той хто запитує і той хто відповідає – це все ти. І тоді твій справжній подив викладений у монологі ініціює уяву глядача. Вона ж перетворить твоє запитання у своє – рідне глядачу, базоване на його особистому досвіді життя. З притаманним йому кутом зору. І це буде жива взаємодія, а не просте вербальне виголошення слів. От яка відкривається багатогранна картина взаємодій в театрі. Все в театрі - взаємодія, яка є енергія, що народжується бажанням живої взаємодії. Взаємодії з партнером, глядачем, режисером, власним досвідом. Малахов вважає, що будь що в житті – форма взаємодії. Будь який наш крок по Землі – це взаємодія з нею. Ми дихаємо і це взаємодія з повітрям. Тому людині природньо взаємодіяти і гарний театр - це частина великої життєвої взаємодії. «Чому у мене є вистави які йдуть по п'ятнадцять, двадцять років? Тому, що з самого початку я все дуже ретельно розбираю і намагаюсь знайти всі ці мотиви дій, звернень, взаємодій між партнерами. Повсякчасно бачу, особливо на початкових репетиціях, як актори на моториці проскакують цілі великі шматки тексту, не розуміючи його значення. Без відчуття, бо без взаємодії. Я скажу так – всі театральні системи присвячені взаємодії. Можеш вважати, що всі вони присвячені тому, щоб навчити досягати емпатії [31].

Ми звичайно вирішили дослідити погляд Малахова на систему Б. Брехта з його відстороненням. «А що Брехт? Теж емпатія. Тільки інший метод. Він теж досягав єднання і емпатії, але те про що ми вже говорили –

він працював через інтелект. Але він все одно пропонував тобі співвідносити одне з іншим. Все одно всі режисери бажають зробити найточнішу імітацію життя. А для чого? Щоб викликати справжнє співчуття. Щоб розділити щось абсолютно своє з абсолютно не своїм. Дуже часто ми цього прагнемо підсвідомо» [17].

А чи впливає загальна культура на можливості актора взаємодіяти? Чи можливо провести якусь зрозумілу залежність між особистістю та талантом до взаємодії? «Так. Наприклад, вистава «Хіба ревуть воли як ясла повні». Там є така Галя. Дружина Чіпки. Дочка повії та бандита достатньо відомого. Такого – Хресного батька. Кілько непоганих сцен актриса робить – ніяк. Загальні слова – не більше. Не має взаємодії. Я її питаю – чому так? Вона каже, що мов маленька роль і немає чого грати. Я кажу слухай але ж вона любить батька незважаючи на те хто він. І актриса мені каже – так не буває. Як вона його може любити знаючи, що він вбивця? ... Я її питаю, ти вважаєш, що ти б не любила свою маму аби дізналась про неї якісь невідомі, не дуже гарні речі? Бачу - не розуміє. Блок внутрішній на банальне сприйняття. Я питаю, чи читала вона роман, не п'єсу за романом. Виявляється – ні. А там в романі про її героїню з розмови інших стає зрозуміло, що вона не була тут в селі три роки. Бо люди згадують, що вона хворіла. І я питаю акторку, а кого б ти хотіла зіграти за типом. Вона мені каже – Фріду Кало. І стається диво, яке майже завжди стається коли ти займаєшся глибинним вивчення та співставленням свого персонажа з власними знаннями чи з тими частками нового, що ти знаходиш, займаючись роботою над роллю. Річ в тому, що Фріда Кало довго хворіла, кілька років. А потім ходила на милицях, шкутильгала. І от я вже потроху з «темряви небуття» починає окреслюватись можлива інтерпретація персонажа, наповнюватись історія Галі, з'являються обриси її особистості поза межами п'єси». [19, с.52].

Пошук наповнення персонажу рисами є в усіх театральних системах. Вони відмінні за методологією, а співпадають за суттю. Наприклад Михайло

Чехов пише: «Образи фантазії живуть самостійним життям». [38, с. 2]. І далі доповнює: «Актор і режисер, як і будь який митець знають такі хвилини «Мене завжди оточують образи, говорить Макс Рейнгардт. «Все утро, - писав Діккенс, - я сиджу у своєму кабінеті, очікуючи на Олівера Твіста, але він все не приходить». Гете сказав: «Образи, що надихають нас самі з'являються перед нами, говорячи: «Ми тут!». Рафаель бачив образ, що пройшов перед ним в його кімнаті, - це була Сікстинська мадонна. Мікеланджело вигукнув у відчай: «Образи переслідують мене і примушують взяти їх форми із скель!». [21, с.24].

Михайло Чехов пропонував не тиснути на персонажа, дати йому «попрацювати» з тобою. Погоджуючись з цим, В. Малахов пропонує ретельно працювати над персонажем, читати та вивчати якнайбільше матеріалу, що може стосуватись не тільки певного сюжету, але й епохи в якій відбувається дія. Всі ці пошуки в кінцевому випадку з'єднуються в єдину картину розуміння хто твій герой, яка його історія, які виходячи з неї йому притаманні реакції.

Отже знов факт емпатії – дивної, такої що непідготовленому розуму може бути схожим навіть на божевілля. Емпатія та взаємодія з образами які самостійно приходять до тебе - наче з поза меж свідомості. Але, як ми бачимо, обов'язковою умовою для цього є, з одного боку воля до пошуку, а з іншого - намагання не тиснути власним «я» на цей процес. Так ми відкриваємо підсвідомість і за В. Малаховим підключаємось до ноосфери де існує вся інформація та всі образи. Але повернемося до дослідження емпатії як складової театрального процесу у виставах В. Малахова в Театрі на Подолі.

Отже, запропонувавши акторці дослідити образ Галі, поєднавши з її власним бажанням зіграти прообраз як, наче, Фріди Кало актор знаходить можливі засоби гри. Наприклад, Галя в перших сценах може приходити в поле на милицях. А такий підхід, зі свого боку, неодмінно призведе до тривимірності персонажа і через це - до виникнення більш активної емпатії,

співчуття у глядача. В. Малахов каже, що якість майбутньої взаємодії завжди обумовлена якістю власного розуміння образу, сцени, сюжету. Чим глибше і ширше ти розумієш предмет того, що ти робиш – тим більше він стає справжнім життям, а не його імітацією. А чим більше будь який процес схожий на життя – тим більшу емпатію він викликає у глядача. А відповідно, тим більша і глибша відбувається взаємодія. А для того, щоб така робота з образами відбувалась актор і режисер мають бути сміливими. Малахов приводить, як приклад, роботи актора Театру на Подолі – Романа Халаїмова, кажучи, що Роман перейшов якусь межу, став сміливим і отримавши зворотню реакцію глядача, різко «подорослішав» як актор. І це зразу призвело до ще однієї емпатії та взаємодії – почались дуже схвальні відгуки критики та глядачів [39, с.40].

Отже, ми можемо виокремити ще дві засадничі властивості, притаманні роботам В. Малахова та його акторам у Театрі на Подолі: глибинна робота над матеріалом, яка поринає далеко за межі конкретики драматургічного матеріалу, та сміливість в роботі з образами. Так в образі батька в «Хіба режуть воли як ясла повні» актор провів для себе аналогію з фільмом «Хресний батько». Про цю виставу ще треба зазначити, що вона актуалізована – дійство перенесено Малаховим у наші дні, що робить ще легшим виникнення емпатії у глядача. До речі, критика здебільше схвально сприйняла це. Так в статті «Ми завинили перед нашими класиками» Тетяни Поліщук для видання [day.kiev.ua](http://day.kiev.ua) зокрема зазначено: «Дійство перенесено у сучасні часи. Люди, які позбавлені волі, ставлять виставу, а на генеральну репетицію запросили нас — глядачів. Вистава підіймає непрості психологічні питання — чому крадіями і вбивцями інколи стають чесні і сміливі люди? Як жити, коли від тебе відвертаються оточуючі? Що спонукає людину йти на злочин? Головний герой — Чіпка (Роман Халаїмов) проживає на сцені історію бурхливого і трагічного життя під акомпанемент... рок-бенду. Актори грають і співають дуже драйвово, захоплюючи своєю потужною енергетикою всіх глядачів» [44, с.74].

І знову ми бачимо застосування В. Малаховим музики, як потужного інструменту виклику емпатії глядача. Певну актуалізацію Малахов, за його словами, почерпнув із подій реального життя. Він згадує, що його вразив експеримент 2005 року коли у виправних закладах почали використовувати театральну практику для перевиховання злочинців. «Коли я дізнався, що у 2005 році в українських колоніях ставилися вистави то мені це здалося дуже цікавим. Три українські професійні режисери поставили три вистави. Одна в харківській колонії це «Дім який збудував Свіфт» Горіна, друга «Гусарська балада» в жіночій колонії, а третя вистава не була поставлена... І ми вирішили, що це буде цікаво грати не від першої персони, а грати театр в театрі. Тому, що сучасні алюзії все одно розповсюджуються на пошук правди» [49, с.31].

І ось цією третьою умовною виставою, стала постановка «Хіба ревуть воли як ясла повні». Малахов переносить сюжет вистави у сучасну колонію, тим самим підіймаючи взаємодію з глядачем на новий рівень ідентифікації. Ось же проаналізувавши кілька факторів, ми можемо зробити висновок, що Малахов вважає, що глибина взаємодії з глядачем залежить від його можливості ідентифікації себе з тим що відбувається на сцені і тому Малахов завжди приділяє велику увагу актуалізації класики, втіленню її у формах схожих на сучасність.

І знов, повертаємось до музики на прикладі вистави «Хіба ревуть воли як ясла повні», як до ще однієї засадничої особливості вистав В. Малахова, ще починаючи з Театру Естради. І хоча цей жанр і театр не стали «рідними» для Малахова до кінця, але Малахов сповнений подяки. Бо цей театр навчив його кільком речам які він би може й не пізнав в іншому місті. По-перше це розуміння поняття «номер» як закінчена форма. Малахов і зараз користується цим, відокремлюючи інколи певні частки вистави в окремі закінчені драматичні форми. А по-друге - це певна методологія роботи з глядачем, яка скоріше притаманна естраді, ніж театру. Це виходи на біс, виходи акторів до зали. І по-третє. Оскільки, Малахов у часи Театру Естради був молодим

режисером і його тягнуло до серйозних речей і скоріше до драми, ніж до естради, то це навчило його контексту та контрапункту. Особливо музичному. Музика без обмеження жанрів: сучасна, стародавня, будь-яка яку потребує пошук взаємодії з глядачем. До того ж в Театрі Естради відбувались і багато концертів. Але всі вони були осмислені та театралізовані. В театрі Естради Малахов здобув унікальний досвід поєднання різних жанрів та форм. Але це поєднання, на його думку, завжди корегувалось головним – емпатією глядача. «Ідея перетікання драматичної сцени у ідею музичної сцени там стали мені зрозумілими. Наприклад, якщо в кінці сцени всі мають затанцювати то вже в попередній сцені має відбуватись певна підготовка – мають звучати якісь акорди. Там я навчився взаємодії з різними жанрами» [49, с.32].

Відмінності і їх поєднання - це завжди драматургія. Малахов знаходить ще одну відмінність театру, принаймні від інших різновидів мистецтв. Він наголошує, що театр на відміну, наприклад, від такого виду мистецтв як кіно - має щасливу можливість змінювати виставу весь час. Залежно від емпатії глядача. Бо театр - є живою субстанцією. І часто такі зміни змінюють навіть сенси. Так, наприклад, у виставі «Шість персонажів у пошуках автора» було повністю змінено фінал вже після прем'єри. «У нас є така книга відгуків і там від руки написано: «негайно поверніть фінал!» - сміється Малахов [27].

В.Малахов розповів про легендарного Андреас фон Шліппе, який як художник нещодавно прийняв участь у постановці вистави «Сніг в квітні» у Театрі на Подолі. Андреас розповів Малахову про цікаву різницю між театрами Великої Британії та Німеччини. У Великій Британії дуже мало театрів фінансуються державою. Тому вони мають виживати власно заробленим коштом і боротися «на справжньому фронті емпатії» за глядача. І тому, розвага як жанр не вважається чимось низьким та неподобним. Вони спокійно використовують майданчик театру для того щоб самі глибинні речі передавати в тому числі у формі розваги, легкості. Бо мають щодня боротися за емпатію глядача. Їм потрібно, щоб глядач купував квитки. В той самий час

в Німеччині існує потужна підтримка театрів державою, є гранти на фінансування експериментальних форм театру. Театри повністю субсидуються і їх припинило цікавити – чи ходить до них глядач. І тому, здебільше, на вистави ходять сноби подивитись на змагання режисерських концепцій. Тобто, це все одно емпатія, але не повний її зріз – лише інтелектуальний. І хоча Малахов фактично займається тим самим – інтелектуальним пошуком матеріалів і даних, що збагатять постановку. Але є дуже велика відмінність – його в першу чергу цікавить взаємодія з глядачем і його реакція на те, що Малахову здається важливим. Малахов будує систему взаємодії зі зворотнім зв'язком. Відомо, що саме ці системи спроможні на розвиток, з одного боку, і на найбільшу стабільність та стійкість з іншого. А системи закільцьовані самі на себе, на власне споживання власних думок, здебільше, довго не живуть. І це стосується не тільки театру чи механіки, чи інформатики, але й, наприклад - демографії. Тобто, життя і розвитку цілих народів. Малахов визначає ще одну дуже важливу річ. На його погляд, тільки взаємодія змінює сторони. «Чому я люблю театр? До речі, зараз я його люблю за інше. Колись я його любив за можливість створювати конструкції. Форми. А тепер, коли дивлюсь на це вже (маю надію) мудрим поглядом - бачу, що інколи хочу написати Чорний квадрат, а виходить все одно Жовтий напівмісяць. Коли первинний задум проходить всі етапи професійного спілкування з художником, акторами і так далі... Тому, зараз я більше люблю театр за можливість постійного вдосконалення. Наприклад. Знов про «Коли ревуть воли як ясла повні». Я бачу, що щось не спрацьовує у виставі. Не вистачає стартового темпу. А дія відбувається у дворі в'язниці. І це можливо грати як спомин чи як пряму дію. Але не відбувалось однієї важливої для мене речі. В'язниця існувала просто як декорація, вона не пересікалась з сюжетом, не ставала повноцінним персонажем. Не взаємодіяла. І мене це дуже не хвилювало. Я розумів, що ще не знайшов відповідь на це питання. І я копав, копав, вишукував різну інформацію. І про це ніхто не знає, відверто кажучи. Я допрацьовую вистави для власного

сумління. Хоча інколи стаються смішні історії. Так після мого доопрацювання однієї вистави в книзі відгуків я прочитав таку рецензію: «А перша версія була геніальніше». Так от, повертаючись до доробки «Хіба ревуть воли як ясла повні». Читаю я різні матеріали про в'язниці, але ніяк не можу знайти необхідний «гачок» який виведе мене на рішення. І раптом знаходжу таку цікаву інформацію, що у 1884 році укладом правил в'язниць було приписано приговореним до страти дозволити три речі. В останній день пообідати блюдами які він сам обере, відправити один лист і сказати прощальну промову. Але обідав приречений на страту не сам. З ним цю трапезу розділяв кат. Це робилось, щось той кому бути страченим звивав, хоч трохи, до того хто його стратить. Вони розмовляють, спілкуються. Уявляєш який зразу образ? І за рахунок такої знахідки я вирішив дуже важку проблему вистави» [31].

За словами В. Малахова експозиція була дуже затягнута. І глядач починав нудьгувати. А він не міг скорочувати її бо там лежали пласти інформації без якої далі були б не зрозумілими певні сюжетні речі у виставі. Річ в тому, що автор написав це в прямій формі розповіді. А коли Малахов знайшов інформацію про обід перед смертю це дало змогу переробити початок в дію та спогади. А в спогадах, через символи доволі швидко намалювати найголовніше з його юності головного героя. Наприклад, йому приносять їжу і там він бачить хліб. І каже: «О! Хліб. Бабусею пахне. Дитинством...». І тут, як спомин з'являється бабуся і згадує епізод з його дитинства. Що було голодно і бабуся наказала не їсти більше хліба, а щоб налякати сказала, що Бог все через ікони бачить. А коли прийшла виявилось, що головний герой - малий Чіпка з'їв хліб, а щоб Бог не побачив це повиколовав іконам очі Ця форма дає можливість бачити характер Чіпки з самого дитинства. Через такі образи розповісти про нього необхідне, але дієво та цікаво для глядача». Але й це для Малахова не є фіналом доробки вистави. Бо критерієм істини для нього є емпатія глядача, його реакція та взаємодія. Малахов каже, що може працювати над виставою стільки скільки



вона цього потребує, щоб дійти до тієї точки коли відбудеться взаємодія з глядачем і все в театрі – на сцені і в глядацькій залі запрацює як один живий організм [31].

Наступним пунктом нашого дослідження стала архетиповість. Тут варто згадати цей термін. Він був запропонований психотерапевтом Карлом Юнгом. Далі ми дослідили чи є, на думку Малахова, архетиповість емпатичних реакцій? Юнг вважав, що існують первинні образи які привертають до себе максимум енергії. Але протистояти захоплюючим свідомість образам людина може лише прийнявши факт існування ірраціонального. Як тут не згадати театральну систему Михайла Чехова, який говорив, фактично, про ірраціональну природу образів які мають з тобою працювати. Практично це ж стверджує Малахов. Але повернемося до Юнга. На першій же сторінці своєї статті «Концепція колективного несвідомого», у визначенні терміну Юнг пише: «Колективне несвідоме являє собою частину психіки, яку в термінах заперечення можна відрізнити від особистого несвідомого по тому факту, що перше не повинно своїм існуванням, на відміну від останнього, особистому досвіду і, отже, не є індивідуальним придбанням. Якщо особисте несвідоме складається в основному з елементів, які у свій час усвідомлювалися, але згодом зникли зі свідомості в результаті забування або придушення, то елементи колективного несвідомого ніколи не були в свідомості і, отже, ніколи не знаходилися індивідуально, а своїм існуванням зобов'язані виключно спадковості. Особисте несвідоме складається головним чином з комплексів, тоді як зміст колективного несвідомого становлять в основному архетипи» [37, с.19].

Отже, ще Юнг стверджував існування колективного підсвідомого, що базується на несвідомому. Таким чином маючи завдання отримати в театрі колективну емпатію ми маємо відповідну необхідність архетипової мови вистави, як мови підсвідомо зрозумілої для колективного глядацького розуму. І ця мова має бути універсальною. А зазвичай найбільш універсальними є прості речі. Ті які вже не підлягають поділу.

Підтверджуючи це, як приклад, Малахов наводить вистави-концерти видатного француза Марселя Марсо, який у перший акт грав найпростіші етюди, формуючи для глядача найбільш зрозумілі прості поняття. А в другому акті з цих простих понять він починав складати доволі складні системи. Так і в театрі. Глядач спочатку має зрозуміти базові засади на доволі простих речах. Якщо за К. Станіславським – він має усвідомити пропонуємі обставини в яких починають взаємодіяти герої. До речі цей термін- пропонуємі обставини першим використав О. Пушкін. «Істина страстей, правдоподібність почуттів у запропонованих обставинах – ось чого вимагає наш розум від драматичного письменника». [40, с.21].

Тобто ще Пушкін дивився на драматичну фактуру як на пліт, що пливе по річці правдоподібності пересуваючись між берегів запропонованих обставин. У виставі «Хіба ревуть воли як ясла повні» Малахов змінює фінал. На противагу від Панаса Мирного у якого Чіпку зламує система, фінал Малахова світлий. Він дає надію на те, що кожен має можливість для змін у бідь-який час життя. І це, якщо подивитись на більшість вистав В. Малахова у Театрі на Подолі теж можливо віднести до стилю його як режисера. В. Малахов дає надію глядачу. Але ми продовжимо дослідження емпатії як складової режисури В. Малахова у виставах у Театрі на Подолі. Для нашого дослідження Малахов розповів історію створення вистави «ОБЕЖ». Свого часу, ще у 80 роки ХХ століття в Києві існувала постановка цієї вистави. Вона йшла у Російській драмі. Написав цю комедію чудовий сербський комедіограф Броніслав Нушич. Малахов почав думати, що робити. Чи зробити переклад з російської на українську? Чи перекласти зразу з сербської? І вирішили перекласти з російської, вже існуючої версії п'єси. Історія в п'єсі така – є сім'я, батько астроном, мати політичний діяч, президент цієї політичної організації «ОБЕЖ». Вони настільки зайняті своїми професійними справами, що діти виростають – один злочинцем, інша вагітніє без шлюбу, а третя взагалі безхозна дитина. У постановці Російської драми перша сцена починалась з засідання жіночого клубу де мати - Президент. І

зразу починаються різномовні жарти. Так було написано в російській версії п'єси. І Малахов почав так само робити. Але після прем'єри з'ясувалось, що глядач не сміється. А це – комедія. Малахов дописав в перші сцени актуальні жарти. Але все одно – не те, немає взаємодії. Малахов почав глибше «копати» і вирішив п'єсу по новій перевести на українську зразу з сербської. Звернулися в амбасаду Сербії, попросили гарного перекладача. Театр отримав переклад. І коли почали читати, то зрозуміли, що це абсолютно інша п'єса. Схожа на те, що йде у Російській драмі, але зовсім інші пропорції, акценти, теми звернення. У п'єсі Б. Нушича відсоток лінії сім'ї та лінії засідань товариства емансипованих жінок приблизно однаковий. А в Російській драмі лінію сім'ї зменшили неймовірно і значно збільшили сцени драматургічної лінії емансипованих жінок. Почали з'ясовувати – хто ж перекладав п'єсу з сербської на російську? Знайшли. Перекладач робив первинний переклад для Московського театру Естради. Стало зрозуміло, що це зразу була адаптація під відповідний жанр для театру який замовив переклад. І жанр став головною метою ще на рівні перекладу драматургії. І завдяки цьому, на погляд Малахова, з вистави було вимите найголовніше, найцінніше. «А я, якраз, хотів подивитись на виставу з куту розповіді про дітей на яких просто не звертають увагу. І згодом відкупаються від них в якийсь момент. Театр на Подолі допомагає дитячому будинку «Отчий дім» і вони кажуть, що в останні роки значно збільшилась кількість відмов від дітей серед забезпечених сімей. Нещодавно родина де батько бізнесмен та мати бізнесмен здали свою дитину, мотивуючи це тим, що їх дитина 12 років – «невдалий проект». І тому коли я ще в ті далекі роки звернув увагу на цю п'єсу я хотів розповісти в першу чергу цю лінію». [13].

Це ще одне підтвердження теорії В. Малахова, що театр не слідує за соціальними змінами, а їх передчуває. У роки пізнього СРСР поділу на багатих та бідних ще не було як такого. А сімей бізнесменів не існувало апріорі. Отже, виходить, що бажання Малахова говорити про таку проблему передбачило майбутнє. Емпатія до дітей які позбавлені батьківської уваги

розкрила можливість для Малахову такого передбачення. Передбачила наступ епохи емансипації, яка в ті часи вже була поширена на заході, але абсолютно не була притаманна радянському суспільному устрою. Виявилось, що в оригіналі п'єси Б, Нушича всю першу дію розмова йде лише про сім'ю. В першій дії взагалі немає драматургічної лінії клубу емансипованих жінок. А клуб з'являється як місце дії та сюжетний поворот коли глядач вже розуміє хто такі герої. Розуміє всі запропоновані обставини. І коли Малахов зробив такі зміни у виставі – глядачі стали сприймати виставу на найвищому емоційному рівні. Вистава стала дуже популярною і йде в репертуарі театру досі! Виходячи з цієї інформації, ми можемо зробити висновок, що у боротьбі за емпатію глядача є певна послідовність. Від простого до складного. Також важливою є збалансованість різних драматичних ліній. Якщо глядач не розуміє базових сюжетних речей з самого початку – дуже важко викликати його на взаємодію. В. Малахов вважає, що об'єктивної дійсності для всіх сюжет не існує. Для кожного глядача може існувати своє сюжетне розуміння, своя сюжетна лінія. І тому одне з найважливіших завдань режисера – є найточніша передача глядачу інформації щодо запропонованих обставин, щоб хоча б максимально наблизити різне сприйняття глядачів. Якщо поєднати відсутність спільного бачення сюжету глядачами з тим, що режисер співпрацює і наповнює «тканину» вистави своїми образами то мимоволі постає питання: а що поєднує всі ці різні речі в єдину виставу? «Тут дуже важливе загальне світосприйняття, те про що ми вже говорили. Режисер трактує події п'єси відповідно до його світосприйняття та досвіду, наповнює сюжет власними мотивами. А далі вже актори разом з ним додають до цього власні мотиви. У нас була така вправа коли я навчався режисурі – шеф давав чотири папірця з написаними назвами предметів. Наприклад – миска, мило, вода і ще щось і ми мали написати оповідання в якому ці предмети б відігравали ключову роль для поворотів сюжету І ми навчались цьому як формі взаємодії з простором та часом» [42, с.25].

Ми дослідили таку взаємодію як емпатія та час. За словами В. Малахова його трохи дратував досить повільний темп вистави «Дядя Ваня». [29].

Та драматург В. Жежера сказав йому нещодавно, що саме цей повільний темп вистави дав йому змогу поринути у власні спомини не втрачаючи при цьому лінії вистави. І від цього він отримав несподіваний катарсис [8].

Отже процес емпатії в театрі має вплив навіть на таку субстанцію - як час. І може у взаємодії змінювати її. Ясним підтвердженням цього є досвід коли на одній виставі ти нудьгуєш і час плине дуже повільно. На іншій ти не помічаєш як промайнули дві години. І запорукою цієї різниці була емпатія. З іншого боку доказом цього є навіть те, що одна й та сама вистава може йти у різному темпі і мати різний кінцевий хронометраж, залежно від реакції глядача. Ми дослідили також питання впливу театральних новітніх технологій на процес виклику емпатії. В. Малахов є відомим прихильником нових технологій. Свідченням цьому є те, що Театр на Подолі є технологічно найдосконалішим театром України на момент написання цього дослідження. Безумовно, він визнає вплив технологій на театральні процеси. Але зауважує та наполягає на тому, що технології – лише зручний засіб, дозволяючий зручніше і надійніше донести думку до глядача. «Я коли був молодим казав, що мені взагалі не потрібні декорації, бо якщо є умовний берег річки і човен і закохані, то мої актори мають вийти і зіграти акторськими засобами і річку і човен і закоханість. І це правда. Але інколи хочеться розповісти про щось більш тонке і не хочеться гаяти часу на акторські етюди під час розповіді. І тут на допомогу приходять технології які швидше занурюють глядача у атмосферу та дію. І зразу грати другу стадію. Як, наприклад, у виставі «Сірі бджоли» за Курковим. Зробили імітацію снігу і вже в першій сцені Бенюк зразу повзе по ньому, а в книзі Андрія (Куркова) – це опис на пів години. Але всі технології – це не більше ніж зручні підпірки»[13].

В кінці дослідження ми звернулися до спогадів Віталія Малахова, щодо головної відмінності його режисури. Режисер згадує: «З дитинства у мене є така загадка яку я досі досліджую практично у кожній виставі. Я дійсно не знаю, що більш реальне – та зовнішня реальність яка існує навколо нас чи та внутрішня ірреальність яка існує в нас? Це мене бентежить на нові і нові дослідження через театральні постановки. І я досі не сформулював для себе чітку відповідь. І друге питання – це контекст. Я люблю поетичний театр і гумористичний театр де б образи створюються разом з глядачем. Я люблю взаємодію між драматургом, режисером, виконавцями та глядачем. Ми ж відмінні від тварин, в першу чергу, наявністю асоціативного мислення. Що виводить нашу емпатію на принципово інший рівень можливих взаємодій. До речі, і поезія і гумор – це в першу чергу можливість асоціативного мислення»[31].

Фіналізуючи дослідження ми хочемо додати, ще одну значущу особливість Віталія Малахова як режисера – його спроможність робити якісно одну справу не одне десятиріччя поспіль. «Як казав мені коли я навчався мій Майстер – одну чи дві вистави може поставити люба людина. Але наша професія полягає в тому, що ти маєш прокидатись і йти щодня творити образи які мають викликати емпатію у тих хто їх побачить. Бо як тільки ти припиняєш це робити – ти вже хто завгодно, але не режисер» [31].

італій Малахов, позначаючи важливість емпатії для його вистав, запропонував для цієї нашої роботи свій слоган: «Емпатія як єдина вірна ознака життя». І саме цією фразою ми хочемо закінчити наше дослідження. Адже кращої – важко знайти.

### **2.3 Взаємодія з іншими видатними постатями у театральній галузі**

Віталій Малахов, знаний український театральний режисер і засновник Театру на Подолі, залишив вагомий слід у культурному житті України. Його творчість вирізняється експериментальним підходом, глибокою рефлексією

над соціальними темами та відкритістю до співпраці з іншими театрами та митцями. У цій статті розглянемо приклади його взаємодії з іншими театральними осередками та проаналізуємо, як ця співпраця вплинула на розвиток театрального мистецтва.

### 1. Співпраця з українськими театрами

Одним із ключових аспектів творчої діяльності Малахова стала співпраця з театральними майданчиками по всій Україні.

Національний театр ім. Івана Франка: Малахов працював у цьому театрі як запрошений режисер, де поставив кілька вистав, зокрема "Король Лір" Вільяма Шекспіра. Його інтерпретація класики завжди привертала увагу своєю сучасністю та актуальністю, дозволяючи залучати нову аудиторію до академічного театру.

Одеський академічний театр музичної комедії: Малахов здійснив постановку, яка поєднала елементи драми та комедії, створивши унікальну атмосферу. Його стилістичний підхід допоміг театру залучити ширшу аудиторію.

### 2. Міжнародна співпраця

Малахов активно брав участь у міжнародних театральних фестивалях, де виступав як режисер і організатор спільних проєктів.

Фестиваль у Вроцлаві (Польща): Театр на Подолі неодноразово представляв свої постановки на цьому форумі. Співпраця з польськими режисерами та акторами збагатила творчий досвід Малахова та його колег.

Проєкт з Грузинським театром ім. Шота Руставелі: Взаємодія між українським і грузинським театрами привела до створення вистави, що поєднала традиції двох культур. Ця співпраця стала мостом між народами, а постановка отримала визнання на міжнародній сцені.

### 3. Платформа для молодих митців

Віталій Малахов завжди підтримував молодих режисерів і акторів, надаючи їм можливість працювати на базі Театру на Подолі.

Проект "Лабораторія режисерів": Малахов запросив представників інших театрів України взяти участь у цьому освітньому та практичному проєкті. У рамках лабораторії молоді режисери змогли реалізувати свої постановки на професійній сцені.

Співпраця з незалежними театрами: Малахов відкрив двері для незалежних театральних колективів, які могли використовувати сцену Театру на Подолі для прем'єрних показів.

#### 4. Фестиваль "Київська пектораль"

Віталій Малахов був одним із натхненників і активних учасників театрального фестивалю "Київська пектораль", який став платформою для діалогу між українськими та закордонними театрами. У рамках фестивалю Театр на Подолі часто презентував інноваційні вистави, а також запрошував колективи з інших країн для обміну досвідом.

Однією з важливих граней творчості Малахова було його співробітництво з талановитими акторами. Багато з них стали зірками саме завдяки ролям, створеним у постановках Київського академічного драматичного театру на Подолі, яким він керував. Актори, такі як Богдан Бенюк, Остап Ступка, Олена Хохлаткіна, знаходили у Малахова не лише режисера, а й наставника, який вмів вивільнити їхній творчий потенціал.

Завдяки його режисерському чуттю, актори отримували ролі, що розкривали їхній багатий внутрішній світ. Постановки, такі як "Дами і гусари" чи "Вічний чоловік", стали шедеврами, де майстерність актора підкріплювалася режисерською візією Малахова.

Малахов активно працював з провідними драматургами України та світу. Він часто звертався до творчості класиків, таких як Чехов, Гоголь, Шекспір, водночас не цурався сучасних українських авторів. Його робота з Лесею Українкою та Миколою Кулішем в адаптації їхніх творів для сцени була інтерпретацією їхньої драматургії через призму сучасності [45, с.10-11].



У роботі з драматургами Малахов вмів створювати синергію. Він брав на себе роль не просто режисера, а й співавтора сценічного образу, допомагаючи текстам "ожити" на сцені та резонувати з аудиторією.

Значну увагу Малахов приділяв візуальному оформленню вистав. Він працював з провідними сценографами, серед яких варто згадати Данила Лідера, видатного українського художника театру. Їхні спільні проекти вирізнялися сміливими візуальними рішеннями та гармонійним поєднанням стилістики і драматургії.

Сценографія у виставах Малахова завжди відповідала його принципу: кожна деталь сцени має доповнювати гру актора і посилювати емоційний вплив на глядача.

Віталій Малахов не лише створив власну унікальну естетику в театрі, а й сприяв розвитку співпраці між театральними майданчиками в Україні та за її межами. Його взаємодія з іншими театрами допомогла популяризувати українське мистецтво на міжнародній арені, а також збагатила театральний процес новими ідеями та формами. Завдяки його творчості театральний світ став більш інтегрованим, відкритим і різноманітним.

Віталій Малахов, український театральний режисер, Народний артист України, лауреат численних премій і нагород, є однією з найвидатніших постатей сучасного українського театру. Його багатогранна діяльність та особливий творчий підхід вплинули не лише на розвиток театального мистецтва, але й на взаємодію з іншими видатними діячами цієї галузі.

Віталій Малахов активно залучався до міжнародних театральних проєктів. Його роботи часто представляли Україну на світових сценах, таких як Единбурзький театральний фестиваль або гастролі в країнах Європи. У цих поїздках режисер знайомився з іншими впливовими посталями театального мистецтва, обмінювався ідеями і запозичував сучасні методи, які інтегрував у свою роботу [52, с.13].

Особливо значущими були його контакти з польськими режисерами Єжи Гротовським і Крістіаном Люпою, а також грузинськими майстрами театру, які поділяли його любов до глибокої, психологічної драматургії.

Співпраця з іншими митцями дозволила Малахову не лише збагачувати свій творчий інструментарій, але й впливати на розвиток театру загалом. Завдяки йому театр на Подолі став центром творчого діалогу і місцем зустрічі видатних митців. Його здатність об'єднувати таланти, створювати умови для синергії та підтримувати інноваційний дух зробила його творчість важливою сторінкою в історії українського театру [58, с.23].

Робота Віталія Малахова з іншими театрами вплинула як на його творчість, так і на розвиток театрального мистецтва загалом. Його прагнення до співпраці дозволило створити унікальні постановки, які поєднують українські традиції з сучасними світовими тенденціями.

Взаємодія Малахова з іншими театрами — це не лише обмін досвідом, але й побудова містків між різними культурами, спрямована на збагачення глядацької аудиторії та розвиток театрального мистецтва як в Україні, так і за її межами [54, с.45].

Віталій Малахов був не лише режисером, а й культурним амбасадором, який допомагав українському театру знайти своє місце на світовій сцені. Його співпраця з іншими видатними діячами театру є свідченням того, що справжнє мистецтво народжується у діалозі.

## РОЗДІЛ 3

### АНАЛІЗ ТЕАТРАЛЬНИХ ДОСЯГНЕНЬ ВІТАЛІЯ МАЛАХОВА

#### 3.1 Педагогічна діяльність

Віталій Малахов – народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, режисер, драматург, культурний менеджер, засновник, художній керівник та директор Київського академічного драматичного театру на Подолі з дати його заснування й до своєї смерті, один із корифеїв сучасного українського театру [6, с.30].

Київський академічний драматичний театр на Подолі створений у 1987 році групою ентузіастів на чолі з режисером Віталієм Малаховим.

Театр був заснований як театр-студія, котра займалась творчими пошуками та експериментами. Беручи за основу світову класику і сучасників, колектив театру продукував самобутні театральні постановки, які одразу завоювали прихильність глядачів не тільки у Києві, а і далеко за його межами.

З 1979 року труппа театру під керівництвом Віталія Малахова почала працювати на Подолі у приміщенні колишнього БК «Харчовик». З того часу змінювалися адреси, проте театр завжди мав «подільську прописку»; 23 роки працював у Гостинному дворі (з 1989 по 2012 рік).

Візитівками театру стали вистави за п'єсами: «Вертеп» за адаптованими текстами XVII століття В. Шевчука, режисер Віталій Малахов та «Яго» і «Сон літної ночі» Вільяма Шекспіра, режисер Віталій Малахов (довідково: театр на Подолі у 1994 був визнаний одним із кращих виконавців Шекспіра у світі серед понад 900 труп на Міжнародному Единбурзькому театральному фестивалі).

У 2006 році за досягнення у розвитку українського драматичного мистецтва театру присвоєно статус академічного.

За 30 років в театрі було поставлено понад 100 вистав, багато з яких були відзначені преміями на різноманітних міжнародних та українських фестивалях. На цей час в діючому репертуарі понад 40 вистав [47, с.57].

Театр на Подолі та художній керівник Віталій Малахов нагороджені театральною премією «Київська пектораль» 30 разів у 10 номінаціях.

Театр разом із своїм очільником, завдяки реалізації вдалої стратегії міжнародної інтеграції, гастролював у багатьох країнах світу Греція, Велика Британія, Фінляндія, Німеччина, Туреччина, Польща, Італія, США, Японія, Росія, Коста-Ріка, Мексика, Єгипет, Білорусь, Кіпр, Шотландія; у багатьох місцях України.

9 жовтня 2017 року реконструйовану будівлю театру із глядацькою залою на 253 місця, оснащену сучасним обладнанням було урочисто відкрито. У розпорядження міста потрапив сучасний театральний майданчик збудований завдяки ініціативі Віталія Малахова, його переконливості та якісним виставам, котрі краще за будь-які слова переконали мецената у необхідності спорудження постійної будівлі для трупи театру.

Режисер втілює понад 60 театральних проєктів, безліч концертів та флеш-мобів, виховав десятки артистів, віддаючи увесь свій час театрові, був глибоким знавцем міста та його пам'яток. Його культурний внесок у життя столиці важко переоцінити. Театр на Подолі є уособленням та дітищем мистецької діяльності Віталія Юхимовича довжиною в життя. Незважаючи на те, хто очолює та очолюватиме Театр на Подолі в майбутньому від неодмінно буде працювати з колективом, принципами, технологіями, які створив Віталій Малахов, тож вважаємо, що цей бренд є невід'ємним від імені його фундатора [56, с.22].

Віталій Малахов був не лише видатним українським режисером, а й талановитим педагогом, який активно сприяв вихованню нового покоління театральних митців. Його діяльність охоплювала як практичну роботу в театрі, так і викладацьку в інститутах мистецтв.

В.Малахов активно співпрацював із Київським інститутом театального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого та Дитячою академією мистецтв, передаючи студентам майстерність сценічної виразності, імпровізації та глибокого аналізу образів. Він надавав особливу увагу

індивідуальній роботі з молодими акторами, формуючи в них чутливість до театрального мистецтва і любов до сценічної правди. Його учні часто згадують, що Малахов уникав шаблонів і спонукав до творчого мислення та пошуку власного стилю.

На сцені Київського драматичного театру на Подолі, який В.Малахов очолював понад 30 років, молоді режисери й актори отримували можливість втілювати власні ідеї. Зокрема, він запрошував сучасних режисерів, таких як Стас Жирков і Давид Петросян, розширюючи горизонт театру й створюючи умови для творчого зростання митців.

В.Малахов також сприяв адаптації театру до сучасних умов, зокрема під час карантину, коли він ініціював трансляцію вистав онлайн і продовжував репетиції невеликими групами. Це показало його вміння пристосовувати традиційне театральне мистецтво до нових викликів і технологій, що стало важливим уроком для його учнів.

У своїй педагогічній практиці він акцентував увагу на розробці творчих методик навчання сценічної виразності, розвитку мистецтва імпровізації, культивуванні глибокої образної заглибленості, що є основою сценічної майстерності.

Ці навички він успішно передавав студентам, демонструючи власну експертизу через численні практичні заняття і постановки.

Серед його педагогічних успіхів є постановки, які стали знаковими в українському театрі: «Дядя Ваня» А. Чехова, «В степах України» О. Корнійчука та «Моє століття» М. Лоранса. Ці вистави не тільки здобули визнання, але й стали платформою для розвитку молодих талантів [55, с.32].

Віталій Малахов залишив після себе багатий спадок не лише як режисер, але і як педагог. Його підхід до виховання творчих особистостей заснований на поєднанні традицій і сучасності, індивідуальності та глибокої поваги до мистецтва.

Діяльність Малахова як педагога відіграла ключову роль у вихованні нового покоління театральних митців. Його методи підготовки дозволили

створити унікальні творчі майстерні, які стали платформою для багатьох молодих акторів. Його здатність поєднувати класичні методи театральної педагогіки з сучасними інноваціями створила новий стандарт у підготовці акторів і режисерів в Україні.

Педагогічна діяльність Віталія Малахова є вагомим внеском у розвиток українського театру та освіти. Його робота вплинула на формування сучасного покоління театральних митців, які продовжують його справу на сценах України та за кордоном.

### **3.2 Режисерська діяльність**

В. Малахов відомий як режисер та художній керівник Київського театру на Подолі, але цей театр став вже другим театром який було створено режисером Віталієм Малаховим. Точніше третім. Бо перший театр «Ave sol!» («Привіт сонцю!») Віталій Малахов створив ще будучи студентом інституту ім. Карпенко-Карого у 1973 році. Треба зазначити, що як такого режисерського театру в Києві в ті часи не було. В Києві окрім ТЮГу було ще два драматичні театри з доволі застарілою естетикою та підходом до репертуару. Були поодинокі спроби створення нових театрів, але всі вони були приречені на невдачу. «У 60 зробити такий театр у Києві брався Лесь Танюк. А 1974-го відкрити театр на базі свого курсу хотіла Ірина Молостова.» [53, с.5].

Дослідимо, що відомо про театр «Ave sol!» почав формуватися режисерський стиль та художні домінанти, притаманні Віталію Малахову як режисеру. Однією з перших постановок була «Багато галасу даремно» Шекспіра. Згодом відбувся і перший показ вистави, що стався майже спонтанно. Виставу, яку швидко було зібрано з окремих не до кінця ще відшліфованих репетиційних шматків показали у клубі в Броварах. В. Малахов жив в Броварах і можливість показати виставу виникла непередбачувано – через особисті знайомства. Тому вирішили зробити кілька

показів поспіль. Покази тривали майже цілий день! Глядачі змінювали глядачів. За спогадами свідків цієї вистави – була якась неймовірна атмосфера творчого піднесення. Серед цих глядачів був і Олександр Заболотний, який згодом створить Молодіжний театр у Києві. Ось його захоплені спогади: «Я бачив багато студентських вистав, а такого, як тут, не зустрічав ніде!» [48].

Таким чином ми можемо зазначити, що можливість імпровізаційної режисерської дії притаманна В. Малахову в прямому сенсі слова з першої вистави. Також ми маємо зафіксований в історії факт емпатії глядача на першу виставу Віталія Малахова.

Другим театром який створив Віталій Малахов був Київський театр Естради. Варто зазначити, що такий театр був дуже не типовим явищем для Радянського Союзу взагалі, а тим більше не типовим явищем для України. Виникнення цього театру та те, що його очолив Віталій Малахов – є історією де емпатія як реакція глядача на вистави Віталія Малахова зіграла важливу роль. У 1978 році Генеральний секретар КПУ В. Щербицький заявив, що Києву потрібен Театр Естради. Така форма театру була зумовлена специфікою під яку хотіли його створити. Йшла загальносоюзна підготовка до Олімпіади-80 і за кількістю театрів Київ не відповідав необхідним на ті часи нормам. Отже, була нагальна необхідність зробити додатковий театр куди б могли піти іноземні гості під час перебування на Олімпіаді-80 в Києві. Таке піклування про культурно-естетичну програму перебування іноземних гостей призвело до наказу Начальника Київського управління культури тов. Е. Білоуса у 1979 році. Головним режисером Київського театру Естради, достатньо неочікувано, було призначено Віталія Малахова, якому на той час виповнилося лише 25 років. Він став наймолодшим головним режисером театру у СРСР! Що ж привело до такого призначення? Як так сталося? Допомогла емпатія глядача.

Річ в тім, що перед цим призначенням Віталій Малахов поставив у Театрі Російської драми на малій сцені виставу, яка мала шалений успіх у

глядача. Згодом, ця вистава набула в театральному світі Києва статусу легендарної. Це вистава – «Казка про Моніку».

«Вистава була витвором початківців: режисера Віталія Малахова — вчорашнього випускника КДІТМ ім. І.К. Карпенка-Карого та художника В. Карашевського — третьокурсника Художнього інституту (майстерня Д. Лідера). Для виконавців головних ролей — Л. Куб'юк (Моніка), А. Хостікоєва (Роландас), О. Ігнатуші (Юліус) — це перші серйозні сценічні роботи. У масових сценах брали участь студенти київського театального вишу (курс професора М. Рушковського)» [51, с.21].

Ця вистава була яскравим видовищем з піснями і танцями. Зараз важко точно визначити всі причини шаленого успіху, що спіткав виставу, але серед цих причин була емпатія – це точно. Вже тоді молодий В. Малахов, ще початківець як режисер, розумів важливість точного «пострілу» у цільову аудиторію — на афіші було написано: «Молодь театру — молоді міста». Бо саме для молоді, молодий режисер зробив цю виставу. «Кияни давно не пам'ятають такої по-справжньому яскравої театральної постанови, де б гостро вирішувалися проблеми життя двадцятирічних героїв. Де стверджувалася би думка про щастя, яке приносить людині кохання. Де молоді люди отримували б урок високої моралі, який є, можливо, головним у мистецтві», — писав інший свідок прем'єри [13, с.32].

Вистава вийшла настільки успішною, а бажаючих її подивитись настільки багато, що згодом виставу перенесли з малої на велику сцену, що є доволі рідким явищем. Такий успіх та велика кількість музичних номерів певно і стали тими критеріями через які саме Віталія Малахова призначили головним режисером Київського театру Естради. Разом з цим ми фіксуємо, що В. Малахов став одним з перших в Україні, хто опанував поєднання дуже різних жанрів у одній постановці. Але після створення Київського театру Естради на папері наказу потрібно було створювати його форму. Не тільки юридичну, а й творчу. А такої форми в Україні на ті часи не існувало. Форму було запозичено в Ленінграді. «Туди спеціально з'їздили начальник відділу



театрів Управління культури Ангеліна Швець та інспектор управління Віктор Рубан. Театром Естради в Ленінграді керував дядько Олега Янковського (легендарний російський актор). Він застеріг: у жодному разі не набирайте трупу, головне – приміщення, хай там виступають гастролери, буде менше клопоту. Наші послухали – й зробили навпаки: приміщення для Театру естради не знайшли, зате трупу набрали.» [12, с.13].

В. Малахов одразу сформував трупу театру. В трупу крім драматичних акторів В. Малахов набрав також артистів вокалістів, балетну трупу, оркестр та навіть каскадерів. Такий підбір групи є досі однією з ознак специфіки підходу до режисури В. Малахова, що свідчить про одну з його режисерських домінант– постановки на стику різних жанрів та естетик. Інша домінанта режисури В. Малахова – велика кількість музики. «Я до сьогодні вважаю, що українському театру властива саме музично-драматична схема. На відміну наприклад від російського театру який був суто драматичним» - каже В. Малахов [31].

Театр естради було відкрито на сцені Будинку культури «Харчовик» влітку 1980 року. Театральне життя було розпочато виставою: «Я- Київ!» Вистава була зроблена за участі таких непересічних авторів як: Віталій Коротич (вірші) та Івана Карабиця (музика). Таке поєднання музики, балету та драматичної дії було новітнім для радянської України експериментом. Київський театр. Але поступово Віталію Малахову стає зрозумілим, що він тяжіє більше до драматичного театру з елементами інших жанрів ніж до домінування естрадної складової у виставах. І хоча цим двом напрямкам притаманна емпатія як форма виразності та взаємодія з глядачем, Віталій Малахов обирає більш глибинну форму емпатії – емпатію осмислення та взаємодії з глядачем на рівні єдності філософського світосприйняття, а не розваги. Ще з самого початку, за його визнанням, він зрозумів вірність вислову Мейєрхольду: «... вистави, які нікого нічим не бентежать, не дратують, не дивують, – ближче до ремесла, ніж до мистецтва» [32, с. 39].

Саме тяжіння до високих форм емпатії через глибинну драматургію призвело до того, що з Київського театру Естради 1986 року виділилась група акторів на чолі з Віталієм Малаховим. Ця група і стала основою для Київського театру на Подолі. Досліджуючи історію перебування В. Малахова на чолі Київського театру Естради, ми знайшли цікавий факт. «На самому початку жовтня 1982 року в Полтаві в Палаці культури показував свою виставу Київський Театр Естради, що гастролював тоді. Йшла вистава «Четвертий хребець» за Мартті Ларні. Сказати, що мене вразила і сама естетика вистави, і його темпоритм, і сценічне рішення, і гра акторів - це все одно, що промовчати. І тільки після другого перегляду я зрозумів, що закохався в театр і, напевно, саме тоді прийняв тверде рішення стати актором» [8].

Це зізнання належить дуже відомому зараз актору та продюсеру - Віктору Андрієнко. Виявляється, що емпатія яка виникла у нього під час перегляду вистави Київського театру Естради виявилась настільки сильною, що фактично сформувала вибір професії Віктора. Незабаром, Віктор Андрієнко став актором Київського театру Естради.

Таким чином, дослідивши початковий етап творчості В. Малахова як режисера, ми можемо відзначити такі його художні домінанти як: тяжіння до імпровізації, точна спрямованість на конкретну глядацьку групу, тяжіння до творчих висловлювань на кордонах жанрів, великий рівень емпатії, спрямованої на глядача.

Тепер ми сфокусуємось на вивченні наступного періоду творчості В. Малахова.

Театр на Подолі отримав свій офіційний статус 19 серпня 1987 року. Цей театр, без перебільшення, приклад авторського театру Віталія Малахова. Отримавши зараз нове приміщення, В. Малахов все більше перетворює театр на справжню міжнародну театральну лабораторію, в якій співпрацюють над різними виставами режисери з різних країн. І це тим цікавіше, що співпрацює

з різними режисерами одна трупа, багато акторів з якої пройшли з Віталієм Малаховим шлях від самого початку. Деякі ще з Київського театру Естради.

В. Малахов завжди був відкритим до творчих експериментів.

Що ж є складовими стилю Віталія Малахова? Що він вважає найбільш значущим у фактичній практиці режисури, що є головним, що другорядним?

Віталій Малахов поставив більше 60 вистав і їх повне дослідження не може бути зроблено у рамках магістерської роботи. Тому ми зосередимось на найбільш значущих, тих, що були чи етапними чи отримали найбільше визнання.

Такою виставою безумовно є вистава «Дядя Ваня» А. Чехова. Режисерський задум Віталія Малахова щодо постановки вистави «Дядя Ваня» Антона Чехова є сміливою і водночас глибоко чуттєвою інтерпретацією класичного твору. Малахов прагне не просто відтворити атмосферу чеховської драми, а витягнути з неї філософські, психологічні й соціальні підтексти, що резонують із сучасним глядачем.

Основні акценти задуму:

#### 1. Жива душа персонажів

Режисер зосереджується на тонких нюансах характерів героїв, акцентуючи увагу на їхніх внутрішніх конфліктах, розгубленості та прагненні до змін. Малахов розкриває складну палітру почуттів, що ховається за, здавалося б, буденними діалогами. В його інтерпретації персонажі стають ближчими до сучасної людини, яка також шукає сенс у світі, що постійно змінюється.

#### 2. Атмосфера "втраченого часу"

Простір і час у виставі перетікають одне в одне, створюючи відчуття нескінченного очікування. Сценографія й освітлення підкреслюють цю ефемерність: старий маєток нагадує не лише про минуле, але й про невизначеність майбутнього.

#### 3. Соціальна іронія

В. Малахов вводить у виставу легкий, але відчутний елемент іронії. Він не дозволяє драмі стати занадто важкою, зберігаючи баланс між трагізмом і комедією, властивим Чехову. Іронія підкреслює абсурдність деяких ситуацій, водночас залишаючи простір для співчуття.

#### 4. Акцент на екології людської душі

Режисер торкається теми гармонії людини із собою та навколишнім світом. Через образи природи, яка поступово руйнується, він проводить паралель із деградацією внутрішнього світу героїв. Це нагадування про те, як людські дії й рішення впливають не лише на сьогодні, але й на довкілля.

#### 5. Музика тиші

Віталій Малахов використовує паузи й мовчання як частину драматургії. У цих моментах тиші відкривається справжнє життя героїв, їхні приховані бажання та страхи. Це надає виставі особливої глибини.

У результаті, «Дядя Ваня» у постановці Малахова перетворюється на емоційну подорож у світ людських надій, розчарувань і крихких моментів щастя, які, попри все, залишають у глядача світлий післясмак і змушують замислитися над вічними питаннями буття.

Режисерський задум Віталія Малахова у постановці п'єси Максима Горького «На дні» вражає своєю глибиною та багатогранністю, демонструючи тонке прочитання твору крізь призму сучасності. Малахов не просто відтворює атмосферу підвального життя героїв, а створює метафоричний простір, який стає дзеркалом для кожного глядача.

У його інтерпретації «дно» – це не лише фізичний простір, а стан душі, межа, де стикаються розчарування, надія, правда і брехня. Через мінімалістичну сценографію та виразну пластику акторів режисер зосереджується на людських емоціях і психологічних станах, залишаючи глядача сам-на-сам із питаннями про межі людської гідності та морального вибору.

В.Малахов акцентує увагу на мотивах втечі та пошуків: кожен персонаж прагне вирватися зі свого «дна» – хтось через ілюзії, хтось через силу віри, а хтось через абсолютне прийняття реальності. Режисер майстерно влітає у виставу символи й підтексти, які резонують із сучасністю, показуючи, що теми соціальної несправедливості, співчуття та людського прагнення до кращого – позачасові.

Особливу роль у виставі відіграє світло й звук: тьмяні, приглушені тони підкреслюють пригніченість героїв, а контрасти, які часом прориваються, стають відображенням спроб відродження або руйнівної правди.

У результаті Малахов створює не просто драму про соціальне дно, а глибокий екзистенційний твір, який запрошує глядача до співучасті, роздумів і відчуття катарсису.

Наступною виставою, що ми будемо досліджувати - є вистава «Минулого літа в Чулимську» за п'єсою Олександра Вампілова.

Режисерський задум Віталія Малахова щодо вистави «Минулого літа в Чулимську» базується на тонкому переплетенні буденності та філософської глибини, які пронизують драматургію Олександра Вампілова. У своїй інтерпретації Малахов звертає увагу на невидимі нитки, що з'єднують людей, розкриваючи трагедію їхньої ізоляваності та прагнення до справжнього контакту.

Сцена втілюється як маленький, майже ізольований всесвіт провінційного містечка, де кожен герой опиняється у полоні своїх надій і страхів. Простір наповнюється деталями, які несуть символічне навантаження: річка, яка ніколи не віддзеркалює мрії; хатні предмети, що відображають забуті прагнення. Через це Малахов акцентує на контрасті між звичним і прихованим, між зримим і тим, що залишається у підтексті.

Головна ідея – виявити у дрібницях життя його сутнісну красу та глибоку драму. Малахов розглядає героїв як представників широкого спектра людських емоцій: від сміху до болю, від байдужості до пристрасного пориву.

У цьому задумі є й виклик глядачу – примусити його вдивлятися у найдрібніші деталі, шукати зміст у, здавалося б, звичайних моментах.

Режисер використовує мінімалістичну сценографію, де кожна деталь має свою роль і сенс, створюючи простір для виразності акторської гри. Світло і тіні грають важливу роль, підкреслюючи напруження між минулим, яке не відпускає, і майбутнім, яке здається примарним. Саундтрек вистави – це поєднання природних звуків і меланхолійної музики, які підсилюють атмосферу занурення.

Таким чином, задум Малахова – це не просто історія про життя у Чулимську, а роздуми про крихкість людського існування, нездійснені мрії та вічне прагнення до щастя.

Ще одна вистава яку ми передивились та проаналізували «Сірі бджоли».

Постановка Віталія Малахова "Сірі бджоли" у Театрі на Подолі – це майстерний симбіоз літератури та театрального мистецтва, який занурює глядача в атмосферу сумної краси та тендітної людяності. Основа вистави – однойменний роман Андрія Куркова, але режисер вивів цю історію на новий рівень, додавши власний філософський погляд та сценічну магію.

Сценографія вистави з її мінімалістичними, але символічно насиченими елементами переносить нас у глухий український Донбас, де "сіра зона" стає не лише географією, а й станом душі. На сцені оживають прості речі – вулик, самотня хатинка, м'яке світло, що падає на розбитий паркан. Все це несе тонкий підтекст, який підкреслює крихкість миру і людського зв'язку.

Акторська гра пронизана стриманістю і глибокою щирістю. Герої, немов ті сірі бджоли, працюють, шукають, живуть, незважаючи на тривогу й розгубленість, які відчуваються в кожному русі. Малахов майстерно розкриває тонкі психологічні нюанси персонажів, перетворюючи їхні діалоги на внутрішні монологи, які резонують у серці кожного глядача.

Музичний супровід і звукові ефекти у виставі створюють особливу атмосферу, яка змушує відчувати і тишу степу, і гул війни, і шерех крил

бджіл. Це справжня акустична подорож, яка підсилює емоційний заряд вистави.

Віталій Малахов не просто інтерпретує "Сірих бджіл", він творить свій унікальний всесвіт, де реальність переплітається з алегорією. Це вистава, яка не залишає байдужим, вона змушує замислитися, відчутти біль і знайти надію, навіть серед сірих зон життя.

Режисерський задум Віталія Малахова у виставі «Сірі бджоли» є глибоко символічним і багатошаровим, відображаючи тонкі грані людських переживань на тлі війни. Малахов створює світ, де межа між добром і злом, миром і хаосом, природою і людською свідомістю зливається у єдиний драматичний потік.

Сцена виступає своєрідною бджолиним вуликом, у якому персонажі як бджоли намагаються знайти сенс у безладді, що їх оточує. Малахов використовує простір і світло, щоб передати затишок та ізоляцію одночасно, створюючи атмосферу, що нагадує сірий сутінковий простір, сповнений невизначеності.

Важливу роль відіграють звуки — дзижчання бджіл стає символом життя, що триває попри війни та руйнування. Це дзижчання об'єднує героїв, відображаючи їхні спроби зберегти людяність у світі, який наче втратив кольори.

Ключовий акцент режисер робить на внутрішньому світі героїв, змушуючи глядача замислитися над їхніми виборами, болем та самотністю. Усе це підкреслюється тонким балансом між реалістичною грою акторів та метафоричністю сценічного простору.

Віталій Малахов через «Сірі бджоли» прагне показати не лише драму війни, а й пошуки гармонії в хаосі, збереження людяності та цінності простого, тихого життя у світі, який вирує від шаленства [24, с.46-47].

Дослідивши вистави В. Малахова, ми можемо вказати на ще одну художню домінанту режисера – його постійний пошук нової художньої мови.

### 3.3 Організація театральних заходів та фестивалів

В.Малахов був не лише викладачем, а й засновником театральних фестивалів, які створювали простір для самореалізації молодих талантів. Зокрема, він ініціював Міжнародний театральний фестиваль «Київ — травневий» та фестиваль «Київ — територія миру», Міжнародного фестивалю мистецтв імені Михайла Булгакова, брав участь у благодійних проектах «Лови хвилю Благодійності» (Кам'янець Подільський, Львів), «День білої тростини», «Мистецтво проти наркоманії та СНІДу» та багатьох інших.

Фестивалі відіграють важливу роль у виявленні та підтримці талановитих театральних колективів, допомагаючи творчим особистостям реалізувати себе. Враховуючи режисерський задум і технічні засоби його втілення (сценографія, музичне оформлення, костюми, технічні засоби), а також професіоналізм акторського складу, на фестивалях визначаються кращі вистави та актори в різних номінаціях. Серед них: «Найкраща театральна композиція» (Міжнародний театральний фестиваль «Драбина», Львів), «Краща режисерська робота» (Регіональний театральний фестиваль «На краю осені з Мельпоменою», Хмельницький), «Краща сценографія» (Міжнародний фестиваль «Мельпомена Таврії», Херсон), «Краща жіноча роль» (Міжнародний фестиваль театрів ляльок «Інтерлялька», Ужгород), «Краща чоловіча роль» (Фестиваль «Курбалесія», Харків), «Краща епізодична роль» (Всеукраїнський фестиваль театрів ляльок «Лялькова веселка», Запоріжжя), «Спеціальний приз» (Міжнародний фестиваль аматорських театрів «Південні маски», Миколаїв), «Глядацькі симпатії» (Міжнародний фестиваль жіночої творчості імені Марії Заньковецької, Житомирська обл.), «Дебют» (Відкритий обласний театральний фестиваль імені Павла Луспекаєва «Госпожа Удача», Луганськ) та інші [6, с.31].

Змістовою основою участі в театральних змаганнях є створення позитивної емоційної атмосфери, яка має сприяти формуванню оптимістичного світогляду у учасників фестивалю. Ще одним важливим



аспектом таких подій є організаційна складова, яка поєднує елементи маркетингу та менеджменту, що, в свою чергу, визначають їх комерційний успіх. В умовах сучасної економіки ці галузі є необхідними для стабільного розвитку театрального процесу.

Як зазначає відомий режисер і продюсер, лауреат премії Національної спілки театральних діячів України «Експеримент» Сергій Проскурня, те, що ми бачимо на сцені, стає мистецьким продуктом завдяки тісній взаємодії творчої та адміністративної роботи: «Ця діяльність невидима для глядача, адже вона відбувається за кулісами — від задуму до реалізації, від підготовки та пошуку інвестицій до складання кошторису та залучення партнерів» [38].

Актор, режисер і заслужений діяч мистецтв України Олексій Кравчук також підтримує цей погляд, підкреслюючи, що театральний менеджмент часто плутають із шоу-бізнесом. За його словами, «Якщо підходити до театру з позицій шоу-бізнесу, це абсолютно неправильний шлях. Шоу-менеджмент передбачає короткий термін, вкладення грошей і швидкий прибуток, що є характерним для антреприз. У театрі ж поняття часу зовсім інше, тут існує тонка атмосфера, яку неможливо створити на шоу-концерті» [41, с.17].

Для нормального розвитку театрального менеджменту, на наш погляд, необхідно прийняти кілька важливих кроків. По-перше, на рівні держави слід ухвалити закон про меценатство, що забезпечить пільги для меценатів, які інвестують у театр. Це дозволить театрам розвиватися. По-друге, важливо ввести закон про контрактну систему для акторів як форму соціального захисту. Тоді ці ініціативи взаємодоповнюватимуть одна одну, і комерційний успіх театру буде забезпечений.

Популяризація театру, як виду мистецтва, включає в себе створення і зміцнення позитивного іміджу українських театральних шкіл як усередині країни, так і за її межами. Для цього необхідно залучати театральні колективи з різних міст та районів до участі у фестивалях, підвищувати мистецький рівень аматорських колективів та відроджувати кращі традиції українського театрального мистецтва. Замість того, щоб сприймати театр як

замкнуту творчу одиницю, сучасний етап розвитку вимагає акценту на інформуванні широкої аудиторії про діяльність театральних колективів. Такий підхід сприятиме як популяризації театру, так і зміцненню його позицій на міжнародній арені.

Популяризація українського театру потребує не лише національної, а й міжнародної уваги до наших досягнень у цій сфері. Зокрема, український актор театру та кіно, народний артист України Богдан Бенюк зазначає: «Наші провідні театри досягли високого професійного рівня, але нас просто недостатньо популяризують. Колективи повинні їздити за кордон і показувати свої вистави на державному рівні» [20].

Він також підкреслює, що для неукраїномовної аудиторії вистави мають супроводжуватися перекладом у титрах або через навушники, що значно сприятиме популяризації українського театру і культури загалом.

Незважаючи на складні умови діяльності, українські театральні колективи успішно презентують сучасне театральне мистецтво на міжнародних фестивалях. Наприклад, вистава Закарпатського театру «Лісова пісня» була високо оцінена на Міжнародному фестивалі ляльок «Ляльки над Німаном» у Гродно (Білорусь), а вистави Київського театру «Квітка Будяк» та Харківського театру «Свободний театр» стали важливими подіями на міжнародних театральних конкурсах у Грузії.

Налагодження та розширення культурних зв'язків спрямоване на зміцнення єдиного культурного простору в країні, активізацію процесу відродження професійного театру та залучення до цього процесу різноманітних учасників: представників театрального мистецтва, органів державної влади, бізнесменів-меценатів, журналістів, медіа та широких верств громадськості. Мистецький огляд є важливою платформою для обміну досвідом серед усіх учасників театральної спільноти, включаючи акторів, режисерів, директорів, художніх керівників, сценографів та інших професіоналів. Такі форуми повинні стати місцем для обговорення і вирішення актуальних проблем розвитку національного театрального

мистецтва, сприяти взаємодії між митцями, культурно-мистецькими організаціями, державними установами та ЗМІ під час творчих зустрічей і прес-конференцій.

Модернізація театру є важливим кроком на зустріч молодому поколінню глядачів. Театр повинен не тільки зберігати традиції, але й йти в ногу з часом, адаптуючи нові форми й технології. Зокрема, це проявляється у залученні елементів кіно- і фотомистецтва, як, наприклад, у моновиставі «Момент кохання» на Українському театральному фестивалі «Відлуння» (Хмельницький), у новому прочитанні класичних вистав, як у проекті «DIVKA» на Міжнародному театральному фестивалі «Золотий лев» (Львів), у нових режисерських рішеннях на професійних сценах, як у виставі «Солодка Даруся» на фестивалі театрів «Молоко» (Одеса), а також у створенні інтерактивних вистав, де глядач стає активним учасником подій (наприклад, на Міжнародному театральному фестивалі «Театр. Метод і практика: Альма матер», Львів). Це є спробами осучаснити театр і привернути увагу молодій аудиторії [40, с.22].

Сучасний театр, спираючись на класичні традиції українського мистецтва та досвід міжнародних колег, розвиває нові формати. Одним із таких прикладів є новий проект Івано-Франківського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. І. Франка «Час театру», який змінив відомий театральний фестиваль «Прем'єри сезону». За словами Г. Веселовської, цей театральний фестиваль спрямований на постійне підвищення рівня глядацької та театральної культури, а всі вищезазначені складові сприяють професійному зростанню працівників театральної сфери і розвитку вимогливості аудиторії.

Підсумовуючи дослідження театральних фестивалів як мистецького явища, можна зробити кілька висновків:

1. Театральний простір продовжує збагачуватись численними фестивалями різних форм, жанрів і тематик. Від маленьких місцевих до масштабних міжнародних фестивалів, їх основною складовою є

взаємодія духовного та світського. Вони взаємно доповнюють одна одну, стимулюючи розвиток театрального мистецтва.

2. Під впливом економічних і соціально-політичних змін театральне мистецтво активно реформується як у творчому, так і в організаційному аспекті. Ці зміни є необхідними для ефективного функціонування театрів в Україні.
3. Театральні колективи, що беруть участь у міжнародних фестивалях, здобувають досвід у популяризації театрального продукту, враховують смаки та потреби різних вікових груп і підтримують актуальність тем та форматів.

У традиціях українського театру взаємодія духовного і світського найяскравіше виявлялась у вертепній драмі, поєднуючи двоплощинність дійства. Однак і сьогодні театральні вистави, що входять до фестивалівних програм, поєднують семантику високого та профанного, духовно-морального та видовищно-розважального.

## РОЗДІЛ 4

### ВПЛИВ ВІТАЛІЯ МАЛАХОВА НА СУЧАСНУ ТЕАТРАЛЬНУ СЦЕНУ

#### 4.1 Спадщина та навчання наступних поколінь

Віталій Малахов – знакова постать українського театру, режисер, чий внесок у мистецтво не лише залишив глибокий слід у сучасній культурі, а й став важливим етапом у вихованні нових поколінь митців. Його творча спадщина охоплює десятки яскравих постановок, акторські школи та унікальний підхід до драматургії, який і нині надихає як молодих, так і досвідчених творців.

Народившись із прагненням до творчого самовираження, Віталій Малахов був людиною, яка не боялася експериментувати. Його робота у Київському академічному театрі на Подолі, який він очолював багато років, стала його творчою лабораторією. Він майстерно поєднував класичну драматургію з сучасними формами, створюючи нові виміри театрального мистецтва.

Його постановки виділялися глибиною змісту та візуальною витонченістю. Малахов мав унікальний дар: він міг перетворити навіть найпростішу п'єсу на справжній філософський маніфест. Він не лише ставив вистави – він творив мистецький простір, у якому глядачі знаходили відповіді на свої питання, або, навпаки, занурювались у роздуми.

Ще за життя Віталія Малахова його творчість стала зразком для багатьох молодих режисерів та акторів. Він був не просто вчителем – він був наставником, який допомагав відкривати талант у кожній людині. Його здатність бачити потенціал у актора та розкривати його унікальність робила його методику навчання неперевершеною [13].

В.Малахов працював із майбутніми поколіннями не тільки у театрі, а й через різноманітні творчі майстер-класи та навчальні програми. Його акцент на важливості емоційного контакту з глядачем та використання новаторських технік допомагав молодим митцям знайти власний голос у мистецтві.

Для Віталія Малахова театр був не просто сценою, а школою життя, де кожен актор і глядач могли пройти свій шлях трансформації. Його підхід до режисури виходив за межі суто художньої діяльності – він працював як вихователь, що формував свідомість та чуттєвість людей.

Завдяки йому у театрі на Подолі утвердилась атмосфера відкритості та творчої свободи, що стала основою для формування цілої плеяди сучасних українських митців. У цих стінах виростили актори, які сьогодні вражають світ своїм талантом.

Наразі визначною спадщиною режисера є Київський академічний драматичний театр на Подолі, якому присвоєно ім'я його засновника та художнього керівника Віталія Малахова.

Таке рішення ухвалили, 21 листопада 2024 року, на пленарному засіданні IV сесії Київської міської ради IX скликання 77 депутатами.

Віталій Малахов заснував Київський драматичний театр на Подолі у серпні 1987 року, був його незмінним художнім керівником та директором аж до смерті у 2021-му.

Його творча кар'єра розпочалася 1977 року на українському телебаченні. З травня 1978 року до вересня 1979 року він працював у Київському державному театрі російської драми імені Лесі Українки. З 1979 року очолив Київський державний театр естради.

З 1985 до 1987 року працював зі своєю трупкою на базі Київського Молодіжного театру, а з серпня 1987 року був створений Київський драматичний театр на Подолі. З 1987 року — художній керівник-директор Київського академічного драматичного театру на Подолі, у його доробку понад 60 вистав.

Трупа Віталія Малахова презентувала театральне мистецтво України в інших країнах — у США, Великій Британії, Італії, Мексиці, Коста-Риці, Фінляндії, Німеччині, Греції, Туреччині та у інших країнах.

За словами депутатки Київради (фракція УДАР), голови постійної комісії з питань культури, туризму та суспільних комунікацій Вікторії Мухи, Віталій Малахов — легендарна постать для Києва.

«Театр на Подолі є улюбленим для багатьох киян, а Віталій Малахов — не лише його засновник, а й натхненник. 34 роки він очолював цей театр. Під його керівництвом створено багато постановок, які стали аншлаговими.

Віталій Юхимович був водночас вправним менеджером і творчим розбишакою. І саме завдяки цим талантам відбувся ще й як Вчитель. Він перетворив Театр на Подолі на простір, де народжувались і народжуються нові театральні форми та концепції», — поділилася Вікторія Муха з журналісткою «Вечірнього Києва».

Вона додала, що Малахов ще за життя став справжнім корифеєм сучасного українського театру, а його постанови «відзначались яскравою режисерською майстерністю, глибоким психологічним підходом до розкриття образів і незмінно улюблені глядачами». У 2022 році Віталію Юхимовичу присвоїли звання Почесного громадянина міста Києва посмертно [40].

«Рішення присвоїти театру ім'я Віталія Малахова є символом визнання та вдячності за його вагомий внесок у культурний спадок України. Дуже важливо, що вихованці Віталія Малахова, молоді й талановиті режисери, продовжують втілювати ідеї, які заклав його натхненник, під керівництвом великого Богдана Бенюка. Дух новаторства та повага до класики — оце і є мікс, який залишив нам Віталій Малахов», — додала Вікторія Муха.

Театр на Подолі почав зватися Театром Малахова, задовго до сьогодні, можливо, ще раніше, ніж Театром на Подолі, бо так його назвав Віталій Юхимович, зазначили у закладі.

Таким чином, творча спадщина Віталія Малахова живе у його учнях та послідовниках, які продовжують впроваджувати його методи і розвивати український театр. Його внесок у розвиток театрального мистецтва є

прикладом для нових поколінь, які прагнуть створювати чесне, живе мистецтво.

Віталій Малахов залишив після себе не тільки вистави, а й дух творчості, який нагадує, що справжнє мистецтво – це завжди пошук, експеримент і сміливість йти своїм шляхом. Його ім'я вписане в історію української культури золотими літерами, а його спадщина ще довго буде джерелом натхнення для майбутніх майстрів театру.

#### **4.2 Перспективи розвитку театральної справи під впливом його ідей та методів**

Театральне мистецтво завжди було дзеркалом суспільних процесів, відображенням глибинних зрушень у свідомості людини. В українській театральній історії чільне місце займає творчість Віталія Малахова, режисера, який залишив незабутній слід своєю інноваційною практикою та глибоким розумінням драматургії. Його методи і творчі ідеї стали імпульсом для розвитку сучасного театру, відкривши нові горизонти для постановників, акторів та глядачів.

Основою режисерської роботи Малахова була інтеграція традиційних і новаторських підходів. Його стиль поєднував у собі психологічний реалізм, символізм і глибокий соціальний контекст. Цей підхід дозволив створювати вистави, які резонували з глядачами на емоційному та інтелектуальному рівні.

Однією з головних рис Малахова була його здатність глибоко занурюватися в драматургічний текст, розкривати не лише зовнішні, але й приховані конфлікти персонажів. Його метод полягав у співпраці з акторами на основі взаємної довіри та творчої свободи. Це створювало умови для появи несподіваних ідей і сценічних рішень, які нерідко ставали відкриттям для театральної спільноти.

Віталій Малахов неодноразово наголошував на важливості залучення театру до вирішення соціальних питань. Його вистави часто торкалися тем



війни, бідності, ідентичності та духовного пошуку. У його творчості театр ставав не просто місцем для розваг, а платформою для дискусій, пошуку відповідей на складні питання сучасності.

Ще однією ключовою ідеєю режисера була важливість експерименту. Він активно працював над інтеграцією нових технологій у сценографію, використовуючи світло, звук та мультимедіа для створення унікальної атмосфери. Цей підхід дозволяв глядачам занурюватися у виставу на більш глибокому рівні [6, с.10].

Режисерський стиль Малахова став джерелом натхнення для багатьох молодих постановників. Його ідеї трансформували підхід до репертуару, змінивши акценти з класичного театру на більш сміливі, іноді провокаційні постановки. У роботі з акторами він зробив акцент на імпровізації та емоційній широті, що стало відправною точкою для розвитку сучасних акторських шкіл.

Завдяки його зусиллям, київський Театр на Подолі став не лише культурним центром, а й простором для сміливих театральних експериментів. Театр здобув визнання не лише в Україні, але й за кордоном, що стало свідченням успішності його підходів.

Методи та ідеї Віталія Малахова відкривають безліч перспектив для подальшого розвитку театральної справи. Серед них можна виділити такі напрями:

Соціально ангажований театр. Усе більше постановок буде звертатися до гострих соціальних тем, що резонують із сучасними викликами.

Експериментальні форми. Завдяки спадщині Малахова, театр продовжить розвиватися у напрямку інтеграції мультимедійних технологій, створюючи унікальні сценічні формати.

Міжнародне співробітництво. Український театр має можливість стати частиною глобальної театральної спільноти, використовуючи досвід Малахова у створенні універсальних постановок, зрозумілих глядачам різних культур.

Нова драматургія. Ідеї режисера надихають молодих драматургів на створення текстів, які відповідають сучасним реаліям.

Віталій Малахов залишив після себе багату спадщину, яка стала джерелом інновацій для українського театру. Його ідеї та методи продовжують впливати на театральний процес, відкриваючи нові можливості для творчості. В епоху змін і викликів спадщина Малахова є міцним фундаментом для створення театру майбутнього – живого, чесного та натхненного.

## ВИСНОВКИ

У роботі визначено, що Віталій Малахов є однією з ключових постатей в українському театральному мистецтві, яка суттєво вплинула на розвиток культури та сценічного мистецтва в Україні. Його діяльність, як режисера, організатора та культурного діяча, залишила глибокий слід у становленні сучасного українського театру. Вивчення його внеску дозволяє оцінити значення лідерства, творчого підходу та глибокого розуміння специфіки театральної справи.

В.Малахов відзначається нестандартним підходом до створення театральних постановок, де поєднуються традиційні форми з новаторськими ідеями. Його спектаклі є прикладом синтезу класики та сучасності, що приваблює різні покоління глядачів. Це сприяє популяризації театру як серед елітної аудиторії, так і серед широкого загалу.

Завдяки зусиллям В.Малахова українська театральна школа отримала нові можливості для розвитку. Він активно підтримував молодих драматургів, створював умови для реалізації їх творчих задумів, що сприяло оновленню репертуару та урізноманітненню жанрових форм.

Як організатор, В.Малахов успішно долав виклики сучасності, включаючи фінансові, технічні та соціальні. Він створив ефективну модель керування театральною установою, що забезпечує сталість та розвиток. Його здатність мобілізувати ресурси, залучати спонсорів і партнерів стала прикладом для інших культурних установ.

Завдяки ініціативам В.Малахова український театр здобув визнання на міжнародній арені. Участь у фестивалях, гастролі та спільні проєкти з закордонними театрами сприяли інтеграції українського мистецтва у світовий культурний простір.

Постановки Віталія Малахова у Театрі на Подолі вирізняються своєю вишуканою естетикою, емоційною глибиною та здатністю розкрити потаємні куточки людської душі. Його режисерський почерк – це своєрідний симбіоз

класичних мотивів із сучасним переосмисленням, де кожен спектакль стає яскравою театральною подією.

В.Малахов майстерно працює з текстом, трансформуючи навіть найвідоміші твори у щось нове, що змушує глядача дивитися на знайомі сюжети іншими очима. В його роботах особлива увага приділяється деталям: сценографія наповнена символізмом, світлові акценти малюють простір, а музичний супровід проникає в саме серце. Актори під його керівництвом створюють надзвичайно правдиві та багатогарові образи, які залишають по собі тривале емоційне враження.

Театр на Подолі під керівництвом Малахова перетворився на простір, де кожен глядач знаходить щось своє – катарсис, роздуми, або навіть просту радість від дотику до справжнього мистецтва. Це не просто спектаклі – це яскраві життєві історії, що залишаються у пам'яті надовго.

В.Малахов зробив вагомий внесок у розвиток суспільства через театр, який він розглядає як інструмент для виховання національної самосвідомості та соціального діалогу. Його постановки порушують актуальні теми, стимулюють обговорення та пробуджують громадянську позицію.

Отже, Віталій Малахов є не лише видатним театральним діячем, а й символом неперервного розвитку української культури. Його приклад демонструє, як через театр можна впливати на суспільство, формувати культурні цінності та підтримувати зв'язок між традиціями і сучасністю.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусак, Т. Сцена для душі: творчий шлях Віталія Малахова. Київ: Мистецтво, 2020. 189 с.
2. Антонюк, О. Сучасний український театр: тенденції розвитку та ключові персоналії. Київ: Мистецтво, 2015. 203с.
3. Білецька, О. Віталій Малахов: маестро театрального мистецтва. Київ: Мистецтво і час, 2018. 156 с.
4. Бойко, О. А. Сучасний український театр: пошуки та здобутки. Київ: Мистецтво, 2018. 130 с.
5. Бондаренко, І. "Віталій Малахов: магія режисури". Український театр, 2018, № 4, с. 12–15.
6. Бондаренко, О. Віталій Малахов: творець сучасного українського театру. Культура і життя, 2019. С.29-36.
7. Бондаренко, С. Театр на Подолі: історія та сучасність. Харків: Театр і драма, 2020.С.62-64.
8. Васильєв С. Г., Жежера В. М. Мала енциклопедія театру на Подолі. Київ :Універсальне видавництво Пульсари, 2008. 152 с.
9. Васильєв, О. Історія Театру на Подолі: від заснування до сучасності. Київ: Мистецька спільнота. 2020.136 с.
- 10.Гаврилук, І. Театральна культура сучасної України: постать Віталія Малахова. Журнал "Сцена", №4, 2020, с. 45–53.
- 11.Горбань, О. Віталій Малахов і сучасний український театр. Театральний огляд, 2019, № 3, С. 8–11.
- 12.Грабовський, І. Віталій Малахов: режисерські пошуки та досягнення. Театральний журнал, 2019, № 4, С. 12-15.
- 13.Грабовський, О. В. Режисерський стиль Віталія Малахова у театральних постановках. Харків: Основа, 2021. 184 с.
- 14.Грицай, Л. Віталій Малахов: режисер і митець. Львів: АртДрук. 2018. 138 с.

15. Драч, Л. Малахов і сучасний український театр. Київ: Літературна Україна, 2019. С.2-3.
16. Єфремов, П. Театральний світ Малахова. Харків: Фоліо, 2017. 174 с.
17. Захоженко Д. Віталій Малахов (1954 – 2021) Народний артист України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка <https://theatreonpodol.com/collective/vitalij-malahov/>
18. Іванова, Т. Аналіз режисерських методів Віталія Малахова. Український театр, 2018, №2, С. 45–49.
19. Іваненко, М. Режисерський почерк Віталія Малахова. Київ: Либідь, 2016. 170 с.
20. Інтерв'ю з Богданом Бенюком у студії радіо «Культура». <https://www.google.com/search?q=%D0%86%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B2%E2%80%99%D1%8E+%D0%B7+%D0%91%D0%BE1715j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:5daa7fd5,vid:dtKii2aIjgs,st:0>
21. Карпенко, О. Феномен театру на Подолі". Театр +, 2021, № 2, с. 24–29.
22. Ковальчук, М. Новий етап розвитку Театру на Подолі. Український театр, №4, 2019. с. 34–39.
23. Ковальчук, М. Креативна взаємодія: українські театри у співпраці. Львів: АртБук, 2018. 138 с.
24. Лисенко, В. Віталій Малахов: творчі експерименти. Мистецтво і час, 2019, № 5, с. 45–49.
25. Коваленко, С. Життя і творчість Віталія Малахова. Львів: Театральні горизонти, 2020. 107 с.
26. Костенко, Л. Віталій Малахов: між класикою та авангардом. Театральна Україна, 2020. С.13-16.
27. Малахов, Віталій. Мій театр. Спогади та рефлексії. Київ: Основи, 2021. 130 с.
28. Малахов, В. Моє життя в театрі: Автобіографія. Київ: Самміт-Книга. 2021. 63 с.

29. Малахов, В. Моє життя в театрі. Автобіографія, Київ: Видавничий дім, 2012. 60 с.
30. Малахов, В. Мій шлях у театрі. Автобіографічні нариси. Київ: Мистецтво, 2015. 56 с.
31. Малахов, В. А. Режисерські нотатки. Театр як життя. Київ: Книгарня Є, 2019. 129 с.
32. Маляр, Т. Малахов як режисер-новатор. Журнал "Театр і час", №2, 2021, с. 12–18.
33. Мамонтов Я, Драматургія в театральному аспекті (до питання про наукове вивчення драматичних творів). Радянський театр. 1930. №- 3-5. С 20-28.
34. Марченко, П. "Театральна історія Віталія Малахова: шлях до визнання". Харків: Арт-Лайн, 2017. 152 с.
35. Новак, П. Аналіз постановок Віталія Малахова в Театрі на Подолі. Мистецтво сцени, №7, 2020. с. 12–18.
36. Петров, І. Архітектура Театру на Подолі: гармонія старого й нового. Харків: Видавничий дім "Фактор". 2017. 185 с.
37. Петрова, Л. Режисура в Україні: постаті та концепції. Одеса: Літера, 2021. 120 с.
38. Петрова, Г. Л. Київський театр на Подолі: історія, сучасність, перспективи. Львів: Світло і тіні, 2020.
39. Підгірна, О. Театр на Подолі: історія і сучасність. Київ: Академія, 2017. 69 с.
40. Рибак, О. Культурний діалог: театри України та міжнародна співпраця." Журнал "Театр+", 2022, № 2, с. 18-23.
41. Савчук, Д. Віталій Малахов та його театр: від локального до глобального. Київ: Дух і Літера, 2017. 53 с.
42. Сафонова, А. Аналіз режисерських методів Віталія Малахова. Журнал "Мистецтво і сучасність", №3, 2019, с. 24–29.

- 43.Сидоренко, Т. Драматургія Віталія Малахова: традиції та новаторство. Театрознавчі студії, 2020, № 1, с. 30–35.
- 44.Сидоренко, В. Театральні експерименти: досвід Віталія Малахова. Харків: Український театр, 2019. 185 с.
- 45.Сидоренко, Т. П. Віталій Малахов: режисер-новатор українського театру. Ужгород: УжНУ, 2022. 47 с.
- 46.Смоляк, О. Віталій Малахов: традиції та інновації в театрі. Ужгород: Карпатський видавничий дім, 2021. 134 с.
- 47.Соколова, Ю. Театр на Подолі як культурний феномен. Культура і час, №2, 2018.с. 56–62.
- 48.Спогади про Віталія Малахова. До 70-річчя від дня народження 19.07.2024 р., 18:00 <https://ukr.radio/news.html?newsID=104862>
- 49.Сухомлин, Ю.Особливості постановок Віталія Малахова у Театрі на Подолі. Культурний огляд, 2016, №3, с. 30–35.
- 50.Шевченко, В. Постановки Віталія Малахова в театрі на Подолі. Журнал "Культура і життя", №1, 2020, с. 30–36.
- 51.Шевченко, А. Театр на Подолі: історія створення та сучасність. Київ: Музей театру, 2018. 75 с.
- 52.Шевченко, Н. Театр Віталія Малахова: Погляд у майбутнє. Одеса: Літера. 2019.52. с
- 53.Шевченко, Г. Сучасний театр і новаторство Віталія Малахова. Львів: Літера, 2021. 42 с.
- 54.Шевченко, О. Режисерські тандемами: Малахов і сучасні майстри сцени. Журнал "Театральне мистецтво", 2020, № 3, с. 45-50.
- 55.Шевченко, Л. Ю. Роль драматургії у постановках Віталія Малахова. Дніпро: Академвидав, 2021.58 с.
- 56.Яковенко, М. О. Театральні експерименти у творчості Віталія Малахова. Харків: Віват, 2022. 125 с.
- 58.Яценко, Т. Ключові постановки Віталія Малахова в контексті українського театру. Сцена і дійство, №3, 2020. с. 22–29.



59. Abt, Lawrence Edwin. and Leonard Bellak, eds. *Projective Psychology*. New York: Grove, 1959. 495 c.
60. Manney PJ. Empathy in the Time of Technology: How Storytelling is the Key to Empathy. *Journal of Evolution and technology* page 52.

## ДОДАТКИ

*Додаток А*

*Режисер Віталій Малахов (1954-2021)*



Фрагменти вистав Театру на Подолі



