

Віктор Собіянський

**(ХОЛ)ОДНА
ГОРА**

Черниш (з гітарою) —
Анатолій Хостікоєв,
Брянський — Богдан Козак,
Сагайда — Федір Стригун.



Спроба часткової реконструкції вистави Львівського театру ім. Марії Заньковецької «Прапороносці» за однойменним романом Олеся Гончара (режисер — Сергій Данченко, 1975).

Дуже сильні особисті враження Сергія Данченка — тоді режисера театру ім. Марії Заньковецької — могли стати переконливим емоційним поштовхом взятися «за Гончара». «У 1974 році, — згадує Данченко, — я поїхав до Словаччини, в Кошице. Недалеко від міста був перевал, через який наші війська входили в Чехію. Німці його тоді перетворили на укріплену фортецю, і хоча простір цей невеликий (автобусом їхати хвилин із двадцять), але на тих кількох сотнях метрів полягло, як нам розповідали, десь біля двохсот тисяч бійців, по сто тисяч із кожного боку. Вважайте, суцільна могила. Навколишній ліс і за тридцять років не відновився, так і стояв посічений, мертвий і повний мін... Там-то я відчув, що головною подією мусить стати бій у Долині червоних маків, де загинула Шура Ясногорська, коли вже перемогу було оголошено, а німецькі частини і далі пробивалися через Чехію до Мюнхена... Тобто головна подія полягала у тому, що після перемоги гинуть люди. Трагічна ситуація і для того часу нова...»¹.

Над текстом «Прапороносців» режисер працював разом із актором «заньківчан» Богданом Антковим, який і до цього часто займався інсценуванням і — що цікаво — вже готував одного разу «Прапороносців», але Олесь Терентійович, як завжди, коли справа стосувалася будь-яких інсценізацій його власних творів, був категоричним... Отже, цього разу режисеру довелося хитрувати. На прохання Гончара показати текст інсценівки, Данченко відрізав: «Та знаєте, Олесю Терентійовичу, не хочу я Вам його давати». Той аж сторопів, а я й веду собі: «Ви ж одразу будете проти, адже це частина вашого твору... вибрана. Ліпше я поясню, що хочу сказати цією виставою»². Ну, а далі, мабуть, подіяло режисерське вміння Данченка переконувати.

Сам текст уже готової вистави, як зазначала тоді більшість критиків³, тяжів за своєю стилістикою до літературного театру. М.Шевченко називає виставу спектаклем — баладою⁴. Анатолій Поляков у своїй монографії пи-

ше, що «Прапороносці» у заньківчан сприймаються як серія новел, в центрі яких постають то ті, то інші герої»⁵. Учасник тодішньої постановки Богдан Козак, намагаючись передати відчуття акторів, зайнятих у спектаклі, дозволяє собі наректи виставу «оптимістичною трагедією про кохання серед жорстокості. [...] Я поставив би її, — продовжує Богдан Миколайович, — поряд з «Річардом» Шекспіра, причому це досить логічно, бо вся труп хапалася за ролі в цій постановці з таким же опалом і честю, як «за Шекспіра»...»⁶.

І лише в одній рецензії тих часів ми знаходимо: «Епіграфи з геніального «Слова о полку Ігоревім» перед кожною з частин трилогії наче підкреслювали прагнення автора до масштабного *епічного* (курсив мій. — В. С.) зображення великої народної війни»⁷. Значно пізніше Ростислав Коломієць⁸ поставить «Прапороносці» поряд з «Оводом» у Львівському ТЮГові, «Моїм словом» у театрі ім. М.Заньковецької, «Вибором», «Енеїдою», «Санаторійною зоною», «Здавалося б, одне лиш слово...» у франківців і назве ці постановки усвідомленням Данченка епічного начала своєї режисури. «У «Прапороносцях» з усією силою й художньою переконливістю виявився авторський стиль режисури Данченка, те, що критики назвуть пізніше „стереоскопічністю режисерського мислення“, те, завдяки чому режисер, навіть емоційно захоплюючи глядачів, залишає їх розумово вільними, не заангажованими режисерськими підказками»⁹...

Якщо поглянути, чим сьогодні історично запам'яталася вистава Сергія Данченка, поставлена ще 1975 року, то, крім того, що це єдина інсценізація «Прапороносців», впливе ще ім'я Володимира Івасюка. Для цього — сьогодні архівізованого — пісняра робота із заньківчанами пов'язана з першою (і, на жаль, майже єдиною) спробою себе як театального композитора.

...Звучить черговий текст від автора у виконанні Віталія Розстального: «... Все урвалося знов... Попереду темним, підступним морем знову клекотіла війна...»¹⁰. Почи-

нається музика. Органічна, із неочікуваним залученням скрипки, в якій героїка раптом переплітається із класичними мотивами. Закінчується цей шматочок трьома окремими тактами, які переходять у «Ніч, яка місячна...». Пісня не закінчується, навіть коли починаються слова персонажів, – просто приглушується звук, поки мелодія поступово не стає фоном, далі, протягом усієї ліричної сцени «Ніч...» лишається тільки у вигляді ненав'язливого мотиву «угу-угу-гу». Мабуть, найсильніший в музичному плані уривок.

Музика у виставі бурхлива, напружена, часом аж детективна. Інколи вона яскраво набувала ознак кіностилістики. Одним з найхарактерніших засобів Володимира Івасюка тут був фон. Ліричного орнаменту, маршу... і звичайно «Знамено полку» – вірш з ранньої поезії Олеса Гончара, текст якого Івасюк обрав для узагальненого музичного образу вистави. (Дехто¹¹, до речі, стверджує, що саме із написаного в листопаді 1945 року «Знамена полку» й народилася, власне, ідея роману).

Вистава ще тільки готувалась, а пісню вже наспівували всі актори, зайняті і не зайняті у виставі. І то не на репетиціях, а так, для себе. Пісня була якась сонячно-чиста, неповторна своєю вродистістю та ліризмом, одразу запам'ятовувалась. Саме вона стала супроводом усієї вистави, справжнім її камертоном.

«Починалася вистава розповіддю замполіта Воронцова про те, що радянські війська перейшли державний кордон. А в глибині сцени на тлі сірих сукон у напівтемряві шикувалися ті, з ким він мав іти далі. Ця картина змінювалась іншою – у центрі виникала мальовнича композиція: Черниш (А[натолій] Хостікоєв) з гітарою, Брянський (Б[огдан] Козак) і Сагайда (Ф[едір] Стригун), які стиха співають»¹²:

*Я завтра їду на Вкраїну,
Яку покинув так давно.
Цілую, ставши на коліна,
Своє полкове знамено»¹³.*

«На напівтонах, лірично й цнотливо звучала сцена Юлечки – Наталі Міносян і Сагайди – Федора Стригуна, в якій «грав» кожен зустрічний погляд, і цей погляд промовляв утаємничене... І тоді звучал[о] продовження] пісн[і]:

*Звитагу нашу, наші болі,
Загублх друзів імена
Читаю на шовковім полі
Свого ясного знамена...»¹⁴.*

І лише у фіналі, вже після смерті Шури Ясногорської, коли Ведучий завершував тему прапороносця: «... Монолітною, замкненою колоною, при розгорнутім прапорі, обличчям до сонця... Таким пройде він через усю Прагу, на льоту карбуючи по стінах чеської столиці свої славетні укази. Таким вилетить він за місто, в золоту імлу далеких, незнайомих доріг. Випробуваний всім! Готовий до всього!»... – отоді Анатолій Хостікоєв знову ж дуже просто, тихенько, хриплим баритоном, без жодного акомпанементу заводив останній куплет:

*Усе, що разом пережито,
В походах вистраждано, – все,
Я знаю – інший гордовито
Прапороносець понесе!*

Одна глядачка, яка бачила цей спектакль, розповідала, що у фіналі сліз не міг стримати ніхто...

Отак, з легкою долею ліризму, майже без пафосу вирішив музичний малюнок вистави Володимир Івасюк. «Це не було музичним оформленням у повному розумінні, але – способом домовленості з глядачем. Пропонувалися не постріли і вибухи, не патріотична декламація, а задушевна розмова про людину на війні. Вони співали ніби без розрахунку на публіку – для себе, про себе...»¹⁵.

Оформленню художника Мирона Кипріяна була притаманна метафоричність, яка часом переростала у прозору символіку.

«Умовна установка, що займає майже всю сценічну площадку, трансформується то в бліндаж, де вперше зустрінуться Черниш, Самієв та Воронцов, то виявиться тією висотою, на якій обірветься на «зльоті» життя Юрія Брянського, то перетвориться на окопи чи плацдарм. І над усім цим здійснюються у височині численні деревка знамен»¹⁶.

Проекціювання кінематографічних кольорових елементів на сценічні планшети створює ілюзію відчуття бойових доріг гвардійського полку через високі Альпи, блакитний Дунай, древній Будапешт – до сонцесайної Праги.

«У виставі цікаво й ефектно використано світло. По-перше, світловим бар'єром замінено завісу – заміна сцен проходить при відкритій завісі, але за світловою стіною. Ми бачимо на сцені постійний рух. Це надає дії безперервної поступальності, а отже, й формує цілісне враження про події. По-друге, за цією «світловою даллю», що майже протягом всього спектаклю розділяє глядачів і артистів, події набирають особливого легендарного відтінку, зберігаючи свою зорову справжність. Глядач бачить бійців у заграві бою, відчуває, як жухне трава в гарячих канонадах. І все так близько, так поруч»¹⁷.

«Ще був надзвичайно складний і ефектний момент, коли із величезних східців з дірками валив дим від бомб»¹⁸.

У виставі, що розповідала про війну, глядачі не бачили жодного солдата ворожої армії, не чули жодного пострілу. Батальні сцени ж, навпаки, вводилися у текст вистави лапідарно і свідомо відсувалися на третій план. Але головне, що й у цих моментах постановники прагнули до образної асоціативності. «У театральному багатоголоссі «солірує» то червоно-мерехтливе світло, то музика – тривожна, аритмічна, то «співочі барви» світла, то пластично побудована мізансцена»¹⁹.

Але ці шалено-захоплюючі, ретельно продумані технічні засоби не затьмарювали головних учасників спектаклю – акторів. Сьогодні більшість творців тієї постановки «народні й пренародні». Багато в кого склалися надзвичайно цікаві долі – в основному вони вже сформувалися у театральні легенди.

За задумом інсценівки текст від автора мав читати спеціально з цією метою введений персонаж – Ведучий. Проте дуже скоро у Віталія Розстального цей герой злився з думками і вчинками мужнього і доброго майора Воронцова. «Актор свідомо приглушує «заземлені» і «прозаїчні» барви, якими змальовано образ[...] [цієї особи] в романі, і яскраво відтіняє романтичну піднесеність, притаманну його могутній натурі, злитість його з воїнами полку (особливо у сценах задушевних і дотепних розмов замполіта з солдатами)»²⁰. Але, мабуть, сам обраний жанр

постановки пропонував акторам певне відсторонення, особливо це відчувалося на персонажі Розстального, бо ж саме його майор Воронцов там, де не вистачало власних слів, вибухав цитатами Гончара... „епічно і відчужено від конкретних подій та вчинків[...]. Як толстовський коментар до битви під Аустерліцом...»²¹.

Та в процесі роботи потреба у ведучому відпала: багато фраз й надалі залишалися в активі Віталія Розстального, та решта авторських слів якось досить природно лягла до вуст інших персонажів. «Прийде час, коли цю естафету урочистої, ліричної ноти прийме Шура Ясногорська, а закінчить її Сагайда»²². І це дуже влучно – так, «ліричної ноти»... Ніжно, зворушливо, але досить чітко і відверто відтворює Лариса Кадірова драму своєї героїні, довічну вірність і внутрішню боротьбу почуттів, безсмертну пам'ять про друзів, біль втрати, жагу миру і щастя. «Тут важили опущені плечі Кадірової – Ясногорської. Як мовчазний реквієм сприймалася її розпачлива пауза по загибелі Брянського»²³...

І зовсім по-іншому переймав естафету Сагайда Федора Стригуна. Скоріше вже урочисто... діловито... а що ще точніше – грубувато. Бо сприймався він наче закам'яніла від горя людина, яку війна зробила надто жорстокою²⁴ – і в цьому, напевно, відчувається еволюція образу – його різке перевтілення завжди гарячого зовні хлопця, та такого мирного характеру, з такою джерельною чистотою серця на початку.

Біляве волосся, виворотні матерчасті чоботи, похлорований одяг²⁵... «Молодий офіцер, бувалий відважний воїн, до останньої краплини крові відданий Батьківщині, поетична натура, вірний своїй далекій, своїй єдиній Ясногорській. При ньому воїни ніби очищалися... Таким чистим, ліричним створив образ Брянського артист Б.Козак...»²⁶.

«Сувору фронтову школу пройде Черниш, але не розгубить чистого світла своїх очей, залишається таким же романтичним і ніжним, м'яким серцем і вірним дружбі, розумним і творчим бойовим командиром. Це вгадував у ньому Брянський і не даремно саме йому передавав планшет із нотатками воєнної практики полку. Артист А. Хостікоєв (тільки що з Києва, з-під опіки Ірини Молостової – В.С.) передає змужніння героя, «ліпить» його характер тонкими мазками, складає, як пісню героїчної молодості, що мужніє у вогні боїв»²⁷...

Ще коли лише створювався роман, досить молодому Олеся спадає на думку геніальна назва майбутнього твору – (Хол)одна гора. Чомусь вона скоро відійшла на другий план. Безумовно, така тонка поетика, закладена в образі «(Хол)одна гора» (фашистськ[ий] концтаб[ір] на Холодній Горі... де без води, без крихти хліба ми гинули серед липневої спеки від хвороб і туги за волею[...]) [Олесь Гончар. Катарсис]²⁸...холодна, самотня, одна-єдина, та точка, де загинув коханий Ясногорської... та гора, стіна, яка завжди стояла між будь-якими стосунками Шури і Черниша... образ глибоко чуттєвий і водночас холодний, як сама війна)... «(Хол)одна гора» ніяк не стикувалася з однозначним прямим посилом ідеології створених «Прапорonosців». А хтозна, як склалася б доля роману, якби Олесь Терентійович задумався над цікавою метафорою... Логічно, що Сергій Данченко намагався принаймні частково позбавитись від декларативності й нафосу... набли-

зити виставу хоча б до рівня поетики словосполучення «(Хол)одна гора».

Тому й виникали різні симультанні мізансцени, кілька планів, недомовки, хвилини для мислення.

«Режисер свідомо призупиняв сюжетний розвиток подій. І у цих вивільнених від руху і пересувань зонах зосереджував увагу на внутрішній дії, на розкритті внутрішнього світу героїв. Якщо вдатися до порівняння, ці зупинки зовнішньої дії виглядали аріями та ансамблями в оперній партитурі, коли композитору треба крупним планом подати те, що діється в душах героїв. Перебуваючи нерідко, за волею режисера, у статуарних пластичних зв'язках, герої жили динамічним внутрішнім життям. То могла йти тиха розмова із загиблим товаришем, пауза – подолання відчаю, погляд в уявлюване повоєнне майбутнє.

У якомусь непрямому сенсі сама вистава сприймалася як чеховська. Рефлексії героїв – внутрішні монологи на тлі чорно-білих документальних фотопроекцій – подавалися крупним планом. Статуарне мізансценування у вигляді озвучених стоп-кадрів[...на диво...] створювало особливу – ліричну атмосферу дії»²⁹.

Коли сьогодні слухаєш у радіозаписі «Прапорonosців», розумієш, що вистава була за термінологією Альфреда де Мюссе із типу «Театр у кріслі», тобто стиль літературного театру залишався домінуючим началом цього спектаклю...

Але ж там, де у Гончара на перший план виходили «Прапорonosці», Данченко апелював до (Хол)одної гори; де Олесь Терентійович нарочито оспівував красу подвигу, там Сергій Володимирович звертав увагу на, висловлюючись назвами тодішніх рецензій, «Обличчям до сонця», «Красу вірності» і рідній землі теж. Та все починається з вірності другу, коханій...

¹ Данченко С. В. Бесіди про театр. — К., 1999. — С. 116.

² Там само. — С. 117-118.

³ Див., напр.: Кулик О. О. Львівський театр імені М. К. Заньковецької. — К., 1989. — С. 129; Спиридонова А., Глазов Г. Прапорonosці // Культура і життя. — 1975. — 1 травня; Васюков О. Утверждає красоту подвига // Львовская правда. — 1975. — 21 мая. — С. 3.

⁴ Див.: Шевченко М. Прапорonosці // Комсомолец Полтавщины. — 1975. — 5 червня.

⁵ Поляков А. В. Героїка на сцені. — К., 1978. — С. 148.

⁶ Козак Б. Спогади про виставу «Прапорonosці». — Архів автора.

⁷ Приходько Л. Обличчям до сонця // Український театр. — 1975. — № 3. — С. 20-21.

⁸ Див.: Коломієць Р. Г. Сергій Данченко. — К., 2001. — С. 34-35.

⁹ Там само. — С. 35.

¹⁰ Тут і далі чит. за: Антків Б., Данченко С. Прапорonosці: Драма на 2 частини: Сценічний варіант театру ім. М. Заньковецької. — Машинопис. — Режисерський примірник п'єси. — Зберігається в літературній частині Львівського національного театру ім. Марії Заньковецької.

¹¹ Див.: Спиридонова А., Глазов Г. Прапорonosці // Культура і життя. — 1975. — 1 травня.

¹² Кулик О. О. Вказ. праця. — С. 129.

¹³ Чит. за: Гончар О. Т. Знамено полку // Гончар О. Т. Твори: В 4 т. — К., 1960. — Т. 4. — С. 26-27.

¹⁴ Коломієць Р. Г. Вказ. праця. — С. 35.

¹⁵ Там само. — С. 34.

¹⁶ Приходько Л. Вказ. праця. — С. 21.

¹⁷ Шевченко М. Вказ. праця.

¹⁸ Козак Б. Вказ. праця.

¹⁹ Приходько Л. Вказ. праця. — С. 21.

²⁰ Приходько Л. Вказ. праця. — С. 21.

²¹ Коломієць Р. Г. Вказ. праця. — С. 34.

²² Поляков А. В. Вказ. праця. — С. 148.

²³ Коломієць Р. Г. Вказ. праця. — С. 34-35.

²⁴ Див.: Поляков А. В. Вказ. праця. — С. 148.

²⁵ Див.: Козак Б. Вказ. праця.

²⁶ Шевченко М. Вказ. праця.

²⁷ Там само.

²⁸ Чит. за: Грабович Г. Тексти і маски. — К., 2005. — С. 272.

²⁹ Коломієць Р. Г. Вказ. праця. — С. 35.