

Олена Ковальчук

кандидат мистецтвознавства, доцент

МАРІЯ ЛЕВИТСЬКА. ДРАМАТУРГІЯ СЦЕНОГРАФІЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ У ПРОСТОРІ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

Анотація: Досліджено сценографічну діяльність головного художника Національної опери України Марії Левитської — представника школи Д. Лідера й автора нової просторової сценографічної концепції музичного матеріалу. Проаналізовано основні етапи творчого становлення видатної представниці театральньо-декораційного мистецтва і сценографії в історичних реаліях — від початкових проявів її таланту до визрівання справжнього авторського стилю майстра драматургічних концепцій сценографічної режисури вистав музичного та драматичного театрів. Розглянуто творчо-психологічні аспекти феномену авторської режисури Марії Левитської, реконструйовані підтексти її просторово-пластичних рішень. Доведено, що поява подібної режисерської складової у сценографії робить сучасну музичну виставу не лише видовищною, але й глибоко психологічно змістовною. Матеріал подано у порівнянні із театральними системами інших представників цього виду мистецтва.

Ключові слова: художник Марія Левитська, Національна опера України, українська сценографія музичного театру, психологія оформлення вистав.

Постановка проблеми. Марія Левитська — головний художник Національної опери України ім. Т. Шевченка, автор більш ніж п'ятдесяти вистав, численних костюмованих розробок, графік, станковист, глибока змістовна людина. Вона довгий час залишалася закритою для мистецтвознавчих контактів, що не могло не позначитись на рівні та якості нечисленних публікацій про неї.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Лише у 1916 році, за сприяння керівництва Національної опери, було видано альбом з ретельно підібраним ілюстративним матеріалом та коментарями самої художниці [5]. Тож мабуть настав час, коли науковці мають можливість не лише переглядати вистави, що йдуть на сцені провідного музичного театру країни, а й спілкуватися зі сценографом, розкриваючи світові непересічну особистість великого майстра театального видовища в усій глибині її психологічної та творчої варіативності.

Мета статті — вперше в національній мистецтвознавчій науці ґрунтовно проаналізувати творчість головного художника Національної опери України ім. Т. Шевченка Марії Левитської, чії твори увійшли до скарбниці національної сценографічної спадщини як зразки довершеної видовищності та глибинно-образного підходу до драматургії музичного твору.

Виклад основного матеріалу. Історія сценографії музичного театру осяяна іменами видатних митців, до кола яких належать художники мамонтівської опери (В. Поленов, В. Васнецов, В. Серов, М. Врубель), театральні декоратори «Руських сезонів» С. Дягілева (О. Бенуа, Л. Бакст, О. Головін, Н. Гончарова, М. Добужинський, Ф. Федоровський) — художники театру, живописці, котрі відкрили глядачам неперевершену музичність та яскраву мальовничість оперно-балетних вистав, монументальну велич живописних панорам, посилені вишуканою грою світлових партитур та вигадливістю костюмованої образності.

Робота художника музичного видовища завжди вимагала особливої спеціалізації. Успішною у цьому складному, синтетичному виді театального мистецтва

могла стати лише людина з величезним культурним досвідом, посиленою емоційною схвильованістю, яка здатна тонко й глибоко відчувати музичні контексти твору, розуміти специфіку його мови, своєрідність образів.

Провідна роль музики, що головує у дії, органічно інтерпретуючи драматургічний зміст, вимагає від художника вміння не просто працювати із кольором (живопис), а й органічно мислити ним, бо уявлення «...про масивність, важкість чи легкість, повітряність звукових поєднань, про лінійність мелодичного руху, про щільність і прозорість фактури, про жорсткість чи м'якість акордів — усі подібні уявлення, основані на асоціації слухових і глядачевих вражень, створюють передумови вираження музики саме через живопис» [2, с. 55]. Підтримуючи цю думку, класики музичної театральної сценографії говорили про необхідність «...створювати таку симфонію у кольорах, яка звучить в музиці» [2, с. 58]. Провідний сценограф українського театру Ф. Нірод вважав, що обов'язковою передумовою успішності праці художника у цьому виді театрального мистецтва є вміння розуміти музичну форму, відчувати матеріал, бо без ретельного вивчення музики не може бути успіху.

Сьогодні, при різноманітті творчих пошуків та експериментів із матеріалами, найсучасніших технік й технологій, обрана до постановки музична партитура світової класики може бути інтерпретована не лише за допомогою живописного еквіваленту. Працюючи над авторським варіантом сценографічної драматургії та задаючи власні правила сценічної гри, художники театру не відмовляються від образності живописного задника, при необхідності збагачуючи його характеристики новаціями конструкцій та матеріалів, видовишною варіативністю екранів, різноманітністю комп'ютерних новацій, фрагментарністю архітектурних форм. Презентована у глибинах сценічного простору кольорова пластична формула виростає з органіки музичного матеріалу та надає сценічній дії видовищність та багатство змістових підтекстів.

Історія української сценографії ХХ століття знає багато славетних імен, що становлять мистецьку славу національної сцени. Серед них Анатолій Петрицький, який із притаманною йому багатовекторністю розробляв на музичних сценах Харкова, Києва, Одеси конструктивістську ексцентричність та костюмовану національну ритмічність; Федір Нірод, мудра людина, що залишила нащадкам у спадок вишукану аристократичність та витонченість сценографічної образності; Євген Лисик, який відтворив у національному театральному просторі ідею могутньої образної гри у експресіоністичну монументальність із філософським, майже космічним звучанням. Серед цього сузір'я індивідуальностей Марії Левитській вдалося створити свій власний, ні на кого не схожий театр, розвинути свою концепцію нової варіативності простору музичної сцени, користуючись і старими техніками театального живопису, і новітніми технологіями. «Марія Левитська, — зазначав головний режисер Національної опери України Анатолій Солов'яненко, — належить до тих поодиноких Майстрів, які ще пишуть пензлем, наповнюючи твори власним талантом, а не працюють у готових комп'ютерних програмах, послуговуючись механічними математичними розрахунками» [5, с. 5].

За старою театральною традицією у пролозі театралізованої дії маємо презентувати головну діючу особу. Наводимо офіційне текстове подання: народилася у Києві, вчилася у КДХІ (майстерня професора Д. Лідера), з 1989 року працює головним художником Національної опери України ім. Т. Шевченка. Створила декорації та костюми до близько п'ятдесяти вистав класичних опер та балетних постановок, член Національної спілки художників України, Національної спілки кінематографістів України, член-кореспондент Академії мистецтв України, нагороджена орденом княгині Ольги II і III ступенів, лауреат премії «Людина року — 2000», працювала в кіно, оформлювала драматичні спектаклі, займалася графікою, станковим живо-

писом, розписом в техніці батик. Перед нами — рядки, які у скороченому чи розширеному вигляді залишаються після кожної людини. Різниця полягає у їх якісному та змістовному наповненні.

Це вольова, цілеспрямована жінка, для якої гра у Театр, занурення у духовно-матеріальні шари минулих століть є сенсом творчого буття. Як в реальному житті, так і на численних фото, де її портретна хустинкова вишуканість (національним особливостям зав'язування подібного роду хустки її навчив сам Іван Миколайчук) сусідує з масково-костюмними еквівалентами. «Дуже важко сформулювати її художнє кредо. Вона невловно-талановито безпосередня. Миттєво й легко відгукується на найпарадоксальніші пропозиції режисера. І в кожній своїй роботі несподівана неочікуваністю свого таланту», — скаже про неї режисер Михайло Резнікович [5, с. 6].

Все починається з дитинства. Саме в родині зароджується життєвий та мистецький всесвіт людини, який фіксується у свідомості й залишається на все життя. Глибина світосприйняття Марії Левитської, її психологічні властивості — це продовження та розвиток надбань поколінь талановитих предків, чії особистості та славетні діяння зафіксовані не лише у родинних спогадах («...до мене жили люди, мої прадідусі, прабабусі, дідусі, бабусі, батьки. Моя мама. Жили, любили, страждали» [5, с. 230]), а й на сторінках «Енциклопедії сучасної України». Вона безмежно вдячна їм, хто всім своїм життям та здатністю творити підготували «...той світ, ту ауру, до якої вона зі своїм народженням увійшла. Бо нічого не буває з нічого» [5, с. 230].

Батьківська чоловіча лінія — блискуча плеяда представників наукової еліти. Михайло Андрійович Левитський (1871–1942) — дід, лікар-офтальмолог, хірург, викладач. Його брат — Григорій Андрійович Левитський (1878–1942) — ботанік, цитогенетик. Брав участь у революції 1905 року, був заарештований, висланий за кордон, де працював на дослідній станції Вілла-Франка поблизу Ніцці (Франція), у ботанічному саду Боннського університету (Німеччина). З 1925 року співпрацював із Миколою Вавиловим. Зробив вагомий внесок у розвиток уявлень про будову та еволюцію хромосом. Сергій Михайлович Левитський (1926) — батько, радіофізик, викладач Київського університету. Можливо, саме від них в художниці практичність, раціональність, цілеспрямованість, сила характеру. «А ще у діда був брат — Григорій Андрійович Левитський. Визначний учений-генетик. Я пам'ятаю чудовий старовинний гербарій, складений за всіма правилами — підписи латиною, рослини прикріплені, як на картинках старих англійських акварелістів. У дитинстві бачила його в Богуславі, на дачі — старовинному будинку із заплетеною верандою. Там, у бібліотеці, я вперше побачила книжечки з трикутником та оком (або кельмою, не пригадую) на титульній сторінці — масонським знаком. Гербарій складали разом Григорій Андрійович та мій батько, тоді ще маленький Сергійко, який і робив підписи під керівництвом дядька. А ще розповідали, як до революції Григорій Андрійович об'їхав пів-Європи на дерев'яному велосипеді і подеколи спілкувався латиною. Йому пропонували лишитися в Швейцарії — він повернувся до Петербурга. Потім працював із великим Вавиловим. Григорія Левитського «забирали» тричі. Утрете — остаточно» [5, с. 233].

На противагу чоловічій, жіноча лінія родоводу має сталу мистецьку традицію, що охоплює широкі кола зацікавлень: театр, кіно, образотворче мистецтво. Театральний початок закладає прабабуся художниці, графиня Анна Леонідівна Тузинкевич, яка вийшла заміж за італійця Теофіла Боріололі. Згодом, обравши псевдонім Єгорова, вона гастролювала країною з різними пересувними групами, працювала в театрі Київського військового округу та на кіностудії: «За сімейною легендою, Анна Єгорова була ученицею Миколи Лисенка, знала Марію Заньковецьку... Перед війною бабуся була актрисою кіно. Працювала на кінофабриці — нині кіностудія

ім. О. Довженка. Збереглися фільми «Щорс» та «Я люблю», там вона в епізодах. На жаль, у титрах її прізвища немає. А далі була війна» [5, с. 230]. Саме її сукні кінця XIX сторіччя (певне, з театрального гардеробу) маленька Марія з подругами «псуватиме», граючи у дитинстві у «Трьох мушкетерів»: «Вочевидь ми не були такими тендітними, як Єгорова», — зазначить вона згодом [5, с. 231].

Від цього акторського шлюбу народиться донька — Олена Борілоллі — балерина, яка, за сімейними переказами, була ученицею Броніслави Ніжинської. Танцювала в Петрограді в балеті Маріїнського театру, зазнавши травм, повернулася на батьківщину до Києва, грала у драматичному театрі. Актриса трагічної долі, що повернулася з «місць віддалених», коли її онуці було вже чотири роки. Мати художниці, Ірина Левитська, згодом напише у своїй книжці: «...у тяжкі хвилини тільки краса нас лікує. Трагічне життя моєї матері, Олени Борілоллі, стало посівом для розвитку таланту Марії Левитської, моєї донечки. Бабуся Ляля подарувала їй у спадок свій театральний світ» [6, с. 81]. Цім думкам вторить і сама Марія Левитська: «...саме її пристрасть до театру, напевне, і стала тією основою, тим заговором над моїм ліжечком, який і визначив мій шлях» [5, с. 231].

Ірина Георгіївна Левитська¹ у подальшому — відомий монументаліст, портретист, графік. Театр завжди залишався одним з центрів тяжіння, довкола якого розвивалися творчі шукання художниці. Актори й сцена — важлива домінанта її численних серій. З ранніх років вона мандрувала із театральними колективами, виконуючи дитячі ролі Серьожі в «Анні Кареніній» і Генріха у п'єсі «За океаном» Гордона. Час від часу театр відбувався у них вдома: «...коли йшли репетиції, я захоплено сиділа в закутку і повторювала всі ролі» [6, с. 10].

Тож в особі художниці Марії Левитської маємо унікальне генетичне поєднання наукової наполегливості, цілеспрямованості та мистецьких талантів.

Частина дитинства майбутнього сценографа проходила у будинку на вулиці Чкалова, де було багато кімнат, величезні зібрання книг та картин відомих українських художників. «У кімнатах висіли великі картини. В темній ідальні — важкий обідній стіл та стільці з тисненою шкірою в стилі “модерн”. Мама носить мене на руках — підходить до картини. Я: “Ава, ава!” (тобто собачка). — “Ти диви, а ми й не помічали”. “Весняна повинь” Жуковського. Картина в темно-зелених тонах у великій рамі. Я знаю її напам'ять. Вона висіла над фортепіано, і коли я грала (мордувала клавіші) — весь час дивилася вгору, на картину. Минув час. Родина розпалася. Заходжу до зали Музею українського мистецтва — ой! — а та картина якась маленька і чомусь блакитно-рожева. Напевне, почистили. ...А поряд у залі — Світославський: пастушка зі стадом, у червоній хустці. Ця картина висіла над письмовим столом Юлії Миколаївни» [5, с. 233]. Юлія Миколаївна, батькова мати — уроджена княгиня Надеждинська.

¹ Ірина Георгіївна Левитська (1927–2012). Вищу освіту здобула у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва на монументальному факультеті (1954, Й. Бокшай, Р. Сильвестров). В 1960-х — 1990-ті роки працювала в царині монументального мистецтва, створивши понад 200 монументальних творів. Монументальне мистецтво, графіка. Вітражі в столичних музеях Т. Шевченка, Лесі Українки, Максима Рильського, працювала з металом. Після розпаду СРСР розпочала роботу над серією акторських портретів, писала образи святих, а також історичних персонажів. Серія акварелей, літографій, ліногравюр «Історія Київської Русі» (1970–1990), рефлексії на теми творчості М. Гоголя, Т. Шевченка, Лесі Українки, Е. Т. А. Гофмана та інших класиків української та світової літератури. Особливою темою художниці є музика. Її відчуття вона відтворює у кольорі, персоніфікує в портретах композиторів різних століть. Створила цикл портретів грузинських артистів — Г. Гарікашвілі, Д. Гоганідзе, Р. Чхикавадзе, А. Махарадзе. Монументаліст, живописець, графік, журналіст, знавець історії театру, музики, літератури.

Там майбутня художниця продовжувала свою гру у Театр — пригадаємо «Трьох мушкетерів»: «...я поцупила з батькового столу конвертики з монограмою “О. Б.” та яхонтову печатку княгині Надеждинської» [5 с. 231]. Листи герцогу Бекінгеми від імені Міледі вона (з подругами) писала при свічках та «...запечатувала справжнім сургучем. Усю підлогу ним закрापала. Як же мені перепало потім від батька!» [5, с. 231].

Марія Левитська від самого початку була внутрішнє налаштована на творчість саме в художньо-театральному її варіанті. Вона обрала ту професію, яка дозволяла об'єднати театр, образотворче мистецтво, любов до літератури (драматургія), глибин режисури та таємниць акторських перевтілень. Вона свідомо готувалася до професії сценографа (художника Театру), розуміючи, що саме ця спеціалізація визначить її послідовний творчий розвиток, надасть можливість створювати нову драматургію сценічного простору у варіативній контактності з всесвітнім мистецьким надбанням.

Пощастить тому, чий творчий старт започатковує людина високого польоту. Так, професіонал — це обов'язково, але головним пріоритетом, який вимірює якість творчого еквіваленту, є майже невлітима якість творчої особистості, котра має безліч визначень, одне з яких — вміння «доторкнутися до зірок». Знати справжню красоту творчого натхнення, вміти поринати у таємниці високих енергій і, повертаючись звідтіля, вкладати в зорові еквіваленти сценічних композицій ту багатовимірність і образну глибину, яка й складає справжню цінність творів мистецтва. Саме до наново відкритих мистецьких світів прагнуть доторкнутися відвідувачі театральних залів або музейних експозицій.

Михайло Резнікович висловить припущення, що Левитська-художник «...стала спадкоємицею двох художніх стихій — Данила Лідера, свого безпосереднього вчителя, майстра предметно-образної сценографії, та Федора Федоровича Нірода, аристократичного, витонченого оперного художника» [5, с. 6].

Левитська на все життя вдячна вчителям, чия глибинна мудрість була сприйнята вчасно або надолужена завдяки творчій самореалізації. Підвалини її професійного буття формувалися під впливом Данила Лідера — художника-філософа. Вперше Марія Левитська побачить Лідера у чотирнадцять років: «Був ювілей театру ім. І. Франка, мама з колегою-архітектором робила експозицію музею театру. Увечері, прямо у фойє, під тьмянним світлом накрили стіл. Аж раптом з'явився Данило Лідер із красунею дружиною Аріадною Перепелицею і сказав: „Вони всі (колектив театру) поїхали до ресторану, а я втік до вас”. Я побачила його — і все... Мою долю художника театру було визначено» [5, с. 235].

Працюючи над будь-яким сценографічним матеріалом, Данило Лідер максимально концентрував своє уявлення про життя і його зміст, замислювався над першоджерелами та архетипами загальнолюдського мислення, досліджував шари мікрокосму власної особистості. Він зіставляв наслідки своїх роздумів із сформованими задовго до його народження проблемами, обумовленими жорсткими нормативами часових особливостей розвитку людської спільноти, особливо з тими, які категорично позначалися на долі пересічної особистості, — адже, як він з'ясував на власній долі, великі та малі світи людства глибинно і нерідко трагічно переплетені між собою.

Лідерівські вистави поєднані між собою спільною думкою про больові питання сьогодення та історії. В них присутнє постійне занурення в глибини людської свідомості та у безкінечність власних внутрішніх вимірів. Він досліджував джерела вічного тяжіння людського духу до злету та глибинну сутність жорсткої приреченості його існування в межах певного часу та простору. В його просторово-образних сценічних будовах пульсувала жива енергія глибинної думки творця, людини,

що не тільки пізнає світ, а й шукає спосіб його дієвого вдосконалення. Сценографія була для Д. Лідера «...розвідкою з проблем буття, на рівні космічного та земного одночасно. Це спосіб композиційного мислення, властивий розумній істоті. Спосіб освоєння та перебудови світу» [8, с. 179].

Він все життя ставив перед собою гострі питання, відкриваючи нові закономірності сценічного мислення — комплексного, монтажного, метафоричного. Сценографія надавала йому можливість грати на межі вічності та реалій, оперувати потоками: часом, простором, драматургією життя. Через театр він пізнавав світ, закони його існування, глибини людської особистості та реалії її зіткнення із простором. Через театр він реалізував свою глибинну внутрішню сутність, свій вічний потяг до роздумів, співставлень, філософії. Будь яку тему він пропускав через себе, і співрозмовниками його у глибинних мандрах були «...всі ті, хто здатен зрозуміти Буття через власний біль і перетворити це Буття через діалектичний образ, сповнений конфліктності. Образ, що стає багатогранною і незавершеною істиною. Образ, життя якого ніколи не закінчиться» [8, с. 179–180]. Нерідко його співрозмовниками були Шекспір і Чехов, Гете та Толстой, Леся Українка, Г. Сковорода, Мікеланджело, Гоген.

Він створював надзадум вистави, виявляв її сутнісний конфлікт як дієву органічну можливість розвитку сценографічної драматургії. Водночас у сценічну пластичну образності художник закладав величезний потенціал. Розроблена концепція художнього образу набула вигляду витонченої, інтелектуальної образної формули, сутність якої розроблялась, майже по-режисерському планувалась під час складного творчого процесу. Внутрішні та зовнішні пластичні потенції сценографії Майстра повинні були розкриватись у ході вистави завдяки фізичній і психоенергетичній взаємодії з актором. Після складних внутрішніх теоретичних розробок з'являлись проникливі режисерські рішення з визначенням психології мізансцен, з майстерною образною мелодикою сучасної вистави, в котрій сценічний простір, розкриваючи свої якості, перетворювався на щоразу щось нове.

Всі вистави Д. Лідера поєднують послідовність думки про болючі питання історії та сьогодення. У них присутнє постійне занурення у глибини людської свідомості та у нескінченність власних внутрішніх вимірів. Художник постійно досліджував джерела вічного тяжіння людського духу до злету та глибинну сутність жорсткої приреченості існування в межах конкретного часу та простору. В його просторово-образних сценічних роботах пульсувала жива енергія та глибока думка творця, людини, яка не тільки пізнає світ, але й шукає дієві способи його вдосконалення. Сценографія для Д. Лідера була «...розвідкою проблем буття, на рівні космічного та земного одночасно. Це спосіб композиційного мислення, властивий розумній істоті. Спосіб освоєння та перебудови світу» [8 с. 179].

Талант Д. Лідера-вчителя полягав в його вмінні виявляти можливості учня. Він не тільки відчував — він вслуховувався в людину, він внутрішньо бачив іноді те, що людина про себе могла й не знати. Лідер вчив ненав'язливо. Він завжди бачив помилки або штампи своїх учнів і, розмірковуючи сам, намагався підвести художника до більш глибоких роздумів. Монологи Митця, розповіді про свої пошуки, відкриття, про систему перевтілення свідомості сценографа в процесі роботи, були поєднані з підключенням учнів та колег до діалогу: «...він приходив, розповідав — світ нам відкривався не лише в ширину, а й в глибину (ось так просто), — туди, де народжуються основи буття» [5, с. 235]. Відверта, розкріпачена атмосфера сприяла диспутам і підводила до розкриття творчих можливостей в майже магічному процесі створення вистави. Цікаво простежувалося, як іноді за скромними пошуками поставали вже готові, вкрай витончені, майже режисерські рішення з розробкою психології мізансцен, з найтоншою образною мелодикою сучасної вистави.

А. Александрович-Дочевський, згадуючи вчителя, порівнюючи різні педагогічні системи, скаже: «У фаховому план різниці мало, це просто високий професійний рівень. Головна різниця — Лідер робив ставку на особистість, допомагав відчутти, що там усередині, на які ноти спрямована душа, а не просто давав ази професії. Тут інший хід, бо самій професії, може, він і не вчив» [3, с. 31]. І ще: «Данило Лідер хотів розбудити в людині внутрішній біль, тому він спрямовував нас не на оформлення вистави, а на творення її образної системи. А це народжується внутрішньою роботою» [3, с. 31].

Пізніше, протягом 1970–1980-х років, поруч з Д. Лідером були не стільки учні (студенти КДХІ) і колеги, скільки коло однодумців, коло майстрів, які репрезентували вельми високий рівень української сценографії.

Вже на студентському рівні Марія Левитська працює художником по костюмах у двох його легендарних виставах «Кар'єра Артура Уї» Б. Брехта (1974) та «Макбет» В. Шекспіра (1976), режисер В. Булатова (Хмельницький музично-драматичний театр ім. М. Старицького).

Сміливість і незвичайність проекту полягала в тому, що вистави пройшли в одному і тому ж сценографічному оформленні. Перехрестя цивілізацій — образ «навколишнього середовища», єдиний і для Брехта, і для Шекспіра — матеріалізувався у цих виставах у театралізованому фрагменті вулиці сучасного міста з відтвореними каналізаційними люками, дротами, світлофорами, дорожніми знаками. Середньовіччя і сучасність, цивілізація і культура, свідоме і підсвідоме, висоти духу і нищівна його поразка; і знов Людина на перетині часу і простору. В пластичній дійсності лідерівські перехрестя приховували підсвідомість цивілізації, підвалини людського бруду; під важкими кришками, за задумом митця, знаходилась справжня клоака реальності, клоака людських душ. Актори, потрапляючи до цього середовища, використовували прийоми майданного театру, відповідно до історичних реалій кожної з п'єс. Різниця у часі підкреслювалась тими предметами, котрі в тому чи іншому випадку витягались на поверхню. У сценічному середовищі Брехта панувала естетика помийної ями сучасного суспільства, людського дна. В трагедії Шекспіра бруд темних сил людської душі матеріалізувався постатями тринадцяти відьом в одязі із довгими шлейфами, які, витягуючись з люків, зависали над сценою, затиювали її, позбавляючи героїв можливості не лише вільно рухатися, але й дихати (ідея М. Левитської). Людина виходила на рандеву з Історією².

Для дипломної роботи вона обирає «Маскарад» за М. Лермонтовим — знакову виставу в історії сценографії. В житті її вчителя був свій визначальний «Маскарад» (1947) — постановка, котра посяде особливе місце серед вистав його раннього періоду. Це був його матеріал, який зачіпав зсередини і надавав змогу вперше кардинально осмислити гострі та болючі питання конфліктного протиставлення особисті та суспільства. Чинником, котрий вплинув на свідомість художника, став найвищий зразок театрального трактування цього твору — вистава Вс. Мейерхольда — О. Головіна. Оновлений Мейерхольдом варіант художник побачив у студентські роки.

Тоді, у 1939 році, Д. Лідера зачарували сутнісні складові запропонованої сценічності — відпрацьована ритміка образних спускних завіс, котрі протягом дії вели свою партію, співзвучну грі акторів. Йому назавжди запам'ятався величний біло-золотий портал з масивними дверима і могутньою аркатурою склепіння, за-

² Макети до вистав «Таке довге, довге літо» та «Кар'єра Артура Уї» Лідера були представлені на Третій празькій квадриеналі у 1975 році, у складі загальної експозиції, що була відмічена головним призом — Золотою квадригою. На Прибалтійській триеналі сценографії у Вільносі макет, експозиція розкадрувань та манекени до «Макбету» також були відзначені першою премією.

гальна розкіш сцени, заповненої матовими дзеркалами та освітленої настінними канделябрами, з вишуканими диванами, розташованими за позолоченою огорожею. Тут були сконцентровані образна енергія, надзвичайна краса та неймовірна пишність; тут була присутня трагедія, що народжувалась під час конфлікту суспільства та особистості. Вистава унаочнювала блискучий результат взаємодії режисера та художника, що доповнюють один одного у співпраці, створюючи в образному єднанні виставу немислимої напруги, в якій прозвучала драматургія високої сценічної образності.

Відпрацьовуючи свій хід «Маскараду» (1947), Лідер вибудовував єдину порталну декораційну установку. Завдяки сконцентрованій образності він подавав холодний та відсторонений зміст. Центр композиції — видовжена в глибину сцени анфілада, що унаочнює неосяжну безкінечність. З обох сторін композицію фланкували двоповерхові портали, оздоблені внутрішніми арочними системами, пілястрами та колонами. У дію було введено розроблені сценографом архітектурні мотиви, здатні за умов навіть незначної зміни антуражу швидко змінювати контексти мізансцен, перетворюватися на великосвітські вітальні, приватні кімнати, приміщення для гри чи ложі для залаштункових гравців. Лідер грав жорстко та більш зосереджено: він виносив свій вердикт, зривав маски, і у фінальній розв'язці мішура сповзала, відкриваючи справжнє холодне, жорстоке обличчя великосвітського Петербурга. Пізніше художник зазначить: «Той же збудований мною маршрут вглиб інтер'єрів вистави за лермонтовським „Маскарадом” привів мене до осмислення відходу у небуття. <...> Це був прорив порожнечі сцени, руйнування ілюзорної реальності» [1, с. 565]. Коли сцену заповнював глибинно-чорний інфернальний простір, в архітектурно-анфіладних вимірах та ярусах лож негайно змінювалось відчуття пропорцій: вони збільшувалися, зростали у своїй надмірній пихатості. В ескізах загрозливість реалій посилювалась за рахунок контрастного протиставлення окресленого простору поодинокій постаті людини, котру виштовхнули геть.

Варіант дипломного лермонтовського «Маскараду», створений Левитською, геть інший. Вже тоді художниця проявляє свою здатність занурюватися у пласти старих культур, витягаючи звідти квінтесенцію майбутньої образності. В ескізних проєктах постає місто-фантом, місто-марення — складна композиція з помпезних арок, величних колон та каналів, що проступають серед павутиння та імлі.

Вже тоді вона свідомо працює з інтуїтивним накладанням різночасових, але схожих за сутністю культурних шарів: «малювала Петербург — мріяла про Венецію» [5, с. 167]. Вийде монументально, із розмахом. Її архітектурні фантоми сповнені образних алюзій, спогадів, ремінісценцій. Форми нагромаджуються, тиснуть, наповзають одна на одну, маревом проростають одна крізь другу, закривають простір від світла.

Працює ідея дверей як ідея виходу, як остання надія на спасіння, але їхня форма композиційно зсунута, образно викривлена, видаючись майже маренням. Існувати в цьому просторі і не заплямувати себе — неможливо, все живиться смородом брутальної гнилісної розкоші.

В останню мить, експериментуючи з техніками, художниця вкриє ескізи лаком. Вийде дивно, неочікувано, лячно. Старий учитель приїде, подивиться і заспокоїть. Образність е! Той лак додасть її ескізам патини часу, посилить ремінісценції темряви. І алюзії з італійською аркою Траяна стануть у пригоді, бо в цьому просторі пророчені імперські амбіції «північної Венеції», її брутальності. Спогади художниці: «Рим. Приїхали пізно. Центр міста. Вискочили, і у вечірньому освітленні — Колізей, арка Траяна, Ромул і Рем. Ранок — як добре, що ми побачили це вночі: диво розчинилося. Потім я була там ще раз, бачила знову. Бозна-коли я малювала щось подібне для диплома за «Маскарадом» — напевне, мала на увазі арку Траяна — яким же

я була невігласом!» [5, с. 234]. Відпрацьована художницею у лермонтовському «Маскарад» композиційна надмірність ще довго не покине її, проростаючи маревом численних деталей у подальших роботах.

Лідер завжди буде її маяком, ознакою професійності, відповідальності, необхідності постійного людського та творчого вдосконалення: «...учитель у мистецтві. Учитель по життю. Коли я розгублена, не бачу рішення, то подумки згадую: а що казав ВІН? — І «воно» приходить. Багато слів сказано про НЬОГО. І найпотаємніше, що я змогла зробити для вчителя — ні, для себе! але на честь та в пам'ять про нього — намагатися здійснитися як театральний художник» [5, с. 235]. У 1983 році вона у складі численної групи лідеровських учнів візьме участь у Празькій Квадріеналі і, єдина серед усіх, отримає відзнаку [4, с. 33].

Левитський щастило з учителями. Думаємо, що драматургії сценічної виразності сценограф могла вчитися в Ірини Молостової, про яку Федір Нірод зазначав: «...вона згусток енергії, спрямований на досягнення мети, пізнання та осмислення матеріалу, вона шукає та прагне досконалості, вона правдива й не терпить фальші (з-за чого їй не завжди буває легко!)» [7, с. 100]. Щодо роботи у музичному театрі, Левитська на все життя запам'ятала пораду самого Нірода: «Машо, ти лібрето не читай, ти музику, музику слухай!» [5, с. 114]. І мав для цього усі підстави.

Федір Нірод, перш ніж прийти у музичний театр, довгі роки працював у драматичних театральних установах. Він всебічно знав і любив світову й вітчизняну драматургічну класику та літературу взагалі і вважав їх осередком власної творчої позиції. Тому досвід роботи із матеріалом музичної вистави народжувався поступово у щоденній практиці. Триразово працюючи над оперою «Пікова дама» (в 1953, 1966, 1969 роках), він щоразу запитував себе: хто важливіший — драматург (О. Пушкін) чи композитор (П. Чайковський)? Чия образність має бути покладена в основу загальної образності сценографії? Сценографічне рішення однієї з його вистав (1966) свідчило на користь поета, і художник оформив спектакль у стилістиці ХІХ століття (матеріал поета), нехтуючи ХVІІІ століттям (подання композитора), що призвело, на думку сценографа, до зорової поразки. Тож, його практичний досвід вагомо свідчив: якщо існують два однаково важливих першоджерела, то музика (у музичній виставі!) завжди відіграватиме значнішу роль, ніж драматургія, і робити ставку на літературне першоджерело треба вкрай обережно.

У музиці до «Ромео і Джульєтти» (В. Шекспіра — С. Прокоф'єва) композитор свідомо загострював поетичну форму, і завданням сценографа, вважав Нірод, ставало посилення сценографічної образності саме у тій же тональності. Тому на його сцені панувало середньовічне місто-яма, яке не залишало героям жодного шансу на спасіння.

У ситуації О. Пушкін — П. Чайковський композитор, активно працюючи із драматургічним матеріалом, посилив загадковість, масковість ХVІІІ століттям, свідомо нехтуючи практицизмом ХІХ століття. Тому у виставі 1969 року Нірод обережно поставився до музики: спираючись на драматичну основу, він відштовхувався безпосередньо від музикального матеріалу і вигравав. Як би там не було, Марія Левитська назавжди запам'ятає найважливіший вислів визначного художника.

Вчитиметься вона філософії буття й творчості, а також й «музичній справі» у останнього визначного балетмейстера української сцени — Анатолія Шекери, який, за висловом мисткині, «...вечорами приходив до нас у майстерню і розмірковував. Говорив про світобудову, про макросвіт, про елевацію в просторі та, зокрема, в балеті. Мислив філософськими категоріями. Я слухала його з великою цікавістю. Я давно не чула розумних творчих розповідей, думок!» [5, с. 126].

З Шекерою Левитська працювала над «Копшелією» Л. Деліба (1999), де хореограф був «...і Дроссельмаєром, і Копшеліусом водночас. Йому було ВІДКРИТО... Треба

тільки уважно читати саме Гофмана, а не адаптоване лібрето в програмці. Це не буркотливий старий — це ВІН, той, кому відкрита багат шаровість світобудови» [5, с. 126]. Тож, Анатолій Шекера та Е. Т. А. Гофман — непоганий старт для початківця.

По закінченні навчання у КДХІ (тепер — НАОМА) Марія Левитська плідно працює у драматичному театрі³ та кіно⁴, але найповніше її синтетичний хист художника розкривається саме в царині музичного театру. З початку 1980-х років її запрошують до Національної опери України, і на цій сцені талант художниці, її вміння створювати складне драматичне видовище розкривається якнайповніше.

Аналізуючи творчий доробок М. Левитської, спробуємо зіграти у власну театральну гру із можливістю зазирнути за лаштунки, почути пряму мову художника, доторкнутися до таємниці не тільки народження творчого задуму, а й реалій його повсякденного втілення, відчути себе присутніми у глядачевій залі, причарованими масштабністю та розмахом запропонованих мистецьких рішень людини «якій відкрита багатомірність світобудови» [5, с. 126] і яка вміє придумувати біографію місця дії або, цитуючи славетного театрального декоратора П'єтро Гонзага, створювати музику для очей.

Піднімаємо завісу та розпочинаємо дію. Вирушаємо у мандри творчим всесвітом художниці з її зрілим сьогоденням, досвідченістю та досвідом, розкриваючи не тільки виміри її Театру, найкращі проекти якого ввійшли до анналів сценографічного мистецтва, а й зазираючи до глибин особистісного внутрішнього світу, до витоків внутрішньо-творчих пошуків та рішень, які нерідко залишаються невідомими широкому колу шанувальників.

Рушаємо від вистави до вистави, від періоду до періоду у початок, у самісінькі першоджерела творчого становлення, вимальовуючи образ художниці посеред розкішного матеріалу не лише театральних декорацій та костюмів, а й старовинних портретів, вітражів, архітектурних споруд, коштовностей, дзеркал, венеційських підлог, тобто всього того, з чого народжуються просторові сценічні світи Марії Левитської.

На початковому етапі, вимальовуючи «портрет» художниці, надамо слово видатним режисерам, які не лише спостерігали за її творчим ростом, а й співпрацювали із нею. За визначенням Михайла Резніковича, Левитська — художниця «...відчайдушна, яскрава, іноді епатжна, з власним неповторним почерком, в якому талановито й химерно переплелися сценографічні відкриття різних напрямів живописного, предметного, образного, умовного. Фактура й колорит її рішень завжди несподівані, емоційні, захоплюючі» [5, с. 6]. Вона ніколи «...не підлаштовувалася під авторитети, наполегливо реалізуючи в спектаклях власне відчуття драматичного матеріалу, покладаючись на свої творчі імпульси, емоції, інтуїцію. Насамперед це стало можливим після абсолютного оволодіння школою» [5, с. 6]. І ще: «Левитська дуже вимоглива, в першу чергу до себе і до своєї творчості. А відтак — і до тих людей, які, власне, виконують завдання, що їх вона ставить», — скаже про неї Анатолій Солов'яненко, головний режисер Національної опери України [5, с. 5].

Вона енциклопедично освічена. Вбираючи в себе реалії того чи іншого культурного контексту, сценограф завжди фіксує «те, що вразило», те, що здатне переплавитися у внутрішньому просторі, наповнюючи душу й розум тим дивним відчуттям, що можна описати як «я відчула». У реальній практиці, за свідченням М. Резніковича, «...вона ніколи не пояснює своїх рішень: „Не знаю... Так захотілося... Я відчуваю...”. Ось ступінь переконливості її доказів» [5, с. 6].

³ Найвідоміші: «За двома зайцями» М. Старицького (1978), «Три сестри» А. Чехова (1981), «Свійкий принц» П. Кальдерона (1981), «Майстер і Маргарита» за М. Булгаковим (1981) тощо.

⁴ Найвідоміші: «Поцілунок» (1983), «Капітан Фракасс» (1984), «Украдене щастя» (1984) та ін.

З чого виникає задум майбутньої театральної образності, які компоненти опрацьованого матеріалу ввійдуть у майбутню композиційну варіативність, що складає той стрижень (зачіпка — Д. Лідер), довкола якого збиратиметься пластика майбутнього театралізованого простору?

Просторова сценографічна драматургія художниці виростає з глибинного осмислення мистецьких презентацій минулих епох. Працюючи над виставою з її тематикою та музичним матеріалом, сценограф поринає у шари духовно-матеріальних аспектів історичних культур, вишукуючи в історичній спадщині зорову, просторову предметну матеріальність, яка б допомогла презентувати характерно-образний еквівалент музичної дії. У мистецьких мандрах її оточують скульптури та вітражі кафедральних соборів, надихають розкішні сторінки «Часослова герцога Беррійського», захоплює силуетна ритміка червоно-чорного грецького вазопису, причаровує барокова перспективність історично-театральних канонів, хвилює трагічно кольорова, або, навпаки, яскраво емоційна проблематика національного репертуару.

Так було із самого початку, коли Левитська разом з режисером Іриною Молостовою⁵ працювала над «Лючією ді Ламмермур» Г. Доніцетті⁶. Драматургію складної сценічної дії було вирішено за допомогою чорних ширм, розташованих у формі відкритого до глядачів каре. На сцені домінували архітектурні перспективи. Вони, сповнені ритмічної величі, створювали замкнений простір, що жорстко унормовує дії людини, практично пастку. Назовні вели три дверні отвори, і кожне попадання героїв у цій замкнений світ, за задумом художниці, позначалося яскравими спалахами променів.

Емоційну оркестровку напруженої музичної драматургії здійснювали звисаючі згори гобелени-штандарти, чий різноманітні пейзажно-просторові композиції змінювалися відповідно до атмосфери та місця дії. У радянські часи майже неможливо було знайти допоміжний матеріал для уточнення деталей шотландських антуражів. Свої поїздки на місця «реальних» подій вона почне практикувати значно пізніше. Тоді ж, виходячи з положення, художниця користувалася маленькою книжечкою із чорно-білими зображеннями, все інше — власна уява, режисер Ірина Молостова та музика Г. Доніцетті.

Про свою роботу над «Дон Жуаном» В.-А. Моцарта⁷ вона напише пізніше: «...багато малювала, шукала не завжди до ладу. Але, напевне, знайшла» [5, с. 154]. Дію розпочинає монументальна інтермедійна завіса. Її образність сприймається як могутній вольовий вступ до вистави, як образно-символічна інтерпретація глибинної драматургії моцартівського твору. Все заплетене розкішним золотим павутинням, що огортає різноманіття архітектурних фрагментів. Конструктивну основу композиції тримають прямі ритми колон, зав'язаних гнучкими вигинами надмірної барокової пластики. Сценограф вміло грає фрагментами вікон, консолей, рам, решіток. Все звивається у золотавій бароковій пристрасті, все міцно переплетено. Перед глядачем постає шалена розкіш, що приховує підступність, зраду, спокусу та прагнення до вічного ідеалу. Початкову тональність сценографічної образності задано, створено напружене поле майбутньої трагедії, де серед тонкого павутиння інтриги розгортаються складні стосунки діючих персонажів.

⁵ Це була не перша зустріч з І. Молостовою. У 1978 році Левитська працювала в її виставі «Сподіватися» за Ю. Щербаком художником по костюмах. Художником-постановником був Д. Лідер (Київський театр російської драми ім. Лесі Українки).

⁶ Національна опера України (1987 рік).

⁷ Оригінальна назва «Дон Жуан, або покараний розпусник», лібрето Лоренцо да Понте. Режисер І. Молостова, Національна опера України (1989).

У центрі композиції деяких актів вистави — барокова конструкція з крученими колонами та складними архітектурними нашаруваннями. Образна тональність її у сценічній дії — різноманітна. Саме довкола неї відбуватиметься образна гра. У ході вистави художниця розташовувала поряд з конструктивною домінантою будь-яку обрану нею ігрову варіативність, приглушала емоційну тональність дії, відсікала зайве, а іноді, навпаки, посилювала її звучання, граючи нюансами сценографічних підтекстів. Усьому акомпанували тонкі тональності її дієвої режисури — світлові ефекти.

Простір її сцени «проростав» спокусливою презентабельністю паркових алей із чарівними фонтанчиками та іншими дивами композиційних ассамбляжів. Все вабило кольорово-грайливими нюансами стильової вишуканості, легкими нотками лірики та звабливості, але ж опера Моцарта не тільки про це.

Декорації М. Левитської завжди були чуйним камертоном драматичних подій музичного твору, в них була присутня власна драматургія, свій варіант дієвого на-дзадуму. Для художниці Дон Жуан — це людина, яка «...прагне всепоглинаючої сво-боди, в усьому ніби зводячи її на віттар» [5, с. 154].

Працюючи над розвитком внутрішньої драматургії образності, художниця ви-будувувала свій головний хід. У фінальній сцені вона вписувала у центральну барокову конструкцію величезний стіл, ставлячи біля нього крісло для головного героя. Напруження дії зростало: «...і в сакраментальний момент — запрошення на вечерю до Командора — ах! виявлялося, віттар — надгробок Командора» [5, с. 154], і в ту мить, коли Дон Жуан заскакував на нього, «...простягаючи руку до Командора: „Дай руку мені“, — він провалювався в пекло (технічно у стіл)» [5, с. 154]. Декорації миттєво перетворювалися, руйнуючи марево спокусливої розкоші, демонструючи глибини внутрішньої пустоти. На сцені поставав напівзруйнований архітектурний остов минулої зачарованої звабливості.

Згодом, ймовірно, що пізніше, Левитська розбереться із трагічними нюансами життя реального прототипу моцартівського героя, з'ясує, ким насправді був Дон Хуан Австрійський — реальний персонаж XVI століття, бастард і позашлюбний син імператора Карла V, переможець у морській битві при Лепанто (1571), зведений брат короля Філіпа II, «герой численних походеньок, красивий, з вишуканими манерами» [5, с. 157], чий образ неодноразово приваблював найкращі уми європейських та вітчизняних драматургів. Дізнається, що загинув Дон Хуан Австрійський «через безмежну жагу до слави та влади» [5, с. 157]. У величному пантеоні замку Ескоріал, недалеко від Мадриду, вона розшукає надгробок свого героя, оком професійного художника відмічаючи його особливу мистецьку вишуканість.

Образність костюмів головних героїв сценограф трохи зсуває у часі, орієнтуючи їх на початок XVIII століття. В жіночих ескізах спостерігаємо характерні складки Ватто, ретельно окреслений силует кунтуша Донни Анни, венеційську карнавальну маску «бауту» у комплекті чорного із золотом, дрібниці стилю «фонтанж». Не від-повідуючи стилістиці суворого іспанського XVI століття, ця характерність чудово вписується у моцартівське XVIII століття та барокову розкіш Марії Левитської.

Робота над її першою «Попелюшкою» С. Прокоф'єва¹ припала на кінець 1980-х років. Казкова драматургія у поєднанні із фантастичною музикою породжували очі-кування дива, і художниця не зрадила глядача, бо метаморфози її сценічних знахідок весь час вибухали чарівними несподіванками.

За задумом сценографа, уся пластика змін декорацій відбувалася в унісон із му-зиккою, і вигадані нею легкі напівпрозорі драпування злітали «...догори тієї ж миті, що й батмани танцівниць» [5 с. 148], а перехід від сцени у будинку Попелюшки до акту чарівного лісу проходив, немов підкорюючись рухам чарівної палички. Дах будиночку здіймався угору, камін відсувався углиб і «...на чорному оксамиті вдалині

далеко з'являлася одна біла гілочка, що світилася. Гілка тяглася ввись і за нею, наче з-під землі, випростовувався і густішав біло-рожевий-блакитний сад, заповнюючи всю глибину сцени. З наступною музичною фразою прилітали нові гілочки. А внизу пурхали в довгих шопенівських легких сукнях дівчата» [5, с. 148].

Камін хатинки Попелюшки не просто відсувався в глибини простору, він вагомо «підвищувався у рангах», доповнювався архітектурними (переважно готичними) склепіннями і на очах глядачів створював осередок чарівного замку принцу. Цей образний хід М. Левитська й досі вважає однією з найкращих своїх вигадок. Вона впевнена, що глядачі, як у старому фільмі «Попелюшка», на мить опинялися у країні мрій.

Продовжуючи еволюцію сценічної образності дії, сценограф грається легкими змінами ритмів, трансформуючи деталі сценічної конструкції. Підкорюючись музиці, у дію вступають не тільки стрілчасті готичні склепіння, а й казкової краси мереживна партитура та ритмічна прозорість легких тканин. Екстер'єрні сцени прикрашають паркові алеї із вишуканими альтанками. Вийшла легка, ніжна, прозора, неначе мрія, вистава. Згодом художниця напише: «...ах, яка була вистава щойно її випустили! Найкращій балет Віктора Литвинова. Я й дотепер у цьому переконана» [5, с. 148].

Усю цю найтоншу образну оркестровку Левитська розів'є у костюмах головних персонажів, дозволяючи собі сміливо змішувати форму галіфе з ексцентричним трактуванням силуетності іспанського одягу XVI століття, презентувати барокову вишуканість французького одягу середини XVII століття поряд із осучасненим варіантом східної звабливості. Для кордебалету сценограф власноруч відпрацює величезну кількість різноманітних варіантів, що дозволить подати на кону не спрощену кольоровість балетних пачок, а індивідуалізовану орнаментику кожної з суконь. Усі вони будуть ніжно-різнобарвними, подекуди ретельно уквітчаними, але завжди вишукано легкими. Згодом вона скаже: «...тоді ще були справжні тканини — натуральний газ (надлегка матерія!) летів за Феєю, лишаючи в рапіді шлейф місячного сяйва» [5, с. 148].

Образність сценографії до «Різдвяної ночі» Є. Станковича⁸ в Марії Левитської народилася впродовж кінних поїздок у Пирогові, де вона з сином цілими днями «...намотували кола вимерзлим снігом і кружляли, кружляли навколо пирогівських вітряків. Тихо кружляли, сніг вкривав коней і нас, і всі ми ставали схожі на засніжені, втоплені в кучугурах хати» [5, с. 140]. Вслуховувалася у тишу довкілля, вдивлялася у мовчазні контури білих хатин, їхні білі стріхи під снігом на тлі біло-сірого зимового неба, відчувала єднання із всесвітом. Пізніше у її інтермедійній завісі вкриті білою хуртовиною хати проростатимуть корінням у землю, а церкви банями тягнутимуться у зоряне небо. Мовчазне вікове стояння серед зимового вечора-ночі, яке одного разу, коли «...місяць-молодик з-за хмар споглядав і чортяки з-поза хмар зиркали та й на місяці хтось гойдався» [5, с. 140], вибухає різдвяними дивами.

Провідна тема села, що розкинулося на пагорбах, засніжена місцина із церквами та вітряками (вдень, вночі, на ранок) створює тло для різноманіття костюмованої варіативності. Щоб не загубити чарівну поетичність твору, в її ескізи-колажі введено безліч етнографічних, всім відомих нюансів, які посилено жартівливими підтекстовками. Художниця залюбки цитує духовно-мистецький арт-фактаж барокової доби. Маленькі барокові янголи по кутках ескізу спрямовують глядача до іконостасного джерела походження чоловічого костюмованого варіанту (першоджерела походження форми — сільський одяг), а ікона з Архангелом освячує духовні та світські паралелі фрескової костюмованості жіночої вишуканості (близько до міського варіанту).

⁸ Балетмейстер В. Литвинов, Національна опера України, 1992 рік

Якщо колажність костюмів більшості персонажів «покращена» позитивними архітектурно-фресковими паралелями, то стрій чудернацької Солохи апліковано скіфськими золотими прикрасами та доповнено деталлю, що натякає на синтез шотландського тартану із вишитою на ньому іконою Богородиці. Відверта язичницька розкіш розвішана поверх клаптикової картатої спідниці, доповнена червоними чоботями та увінчана смугастою хустиною. Тож, в остаточному варіанті маємо модернізований варіант всесвітньої шаманської програми.

Окрему костюмовану групу створюють різдвяні ряджені колядники. Тут художниця майже не відступає від традиції, жартуючи лише у «жіночому» варіанті (сорочка, шаровари, стрічки та великі вуса). Взагалі, представлена костюмована програма презентує симбіоз барокового соборно-фрескового та народного макрокосму. Шукаючи характерні особливості персонажів, Левитська прописує портретні замальовки кожного з героїв відомого твору (ймовірно, для гримерів та перукарів), а насправді — для себе, піддаючись споконвічному бажанню будь-якого сценографа зазирнути в обличчя діючих осіб, визначити характерність поведінки або зазирнути під маску.

До костюмів в неї завжди було особливо дбайливе ставлення. Українське панське вбрання для «Мазепи» П. Чайковського⁹ Левитська вивчала по книжках з бібліотечного зібрання свого діда М. Левитського, серед яких була «История Малой России» Бантиш-Каменського, видана 1842 року. У цій книзі вона побачила старовинні гравюри, підфарбовані вручну. Розшукала художниця й «Українську культуру. Коротку історію культурного життя українського народу» Огієнка (1918), «Опис України» 1660 року, в яких знайшлися старовинні мапи, виконані Гійомом Левассером де Бопланом. Читала Марія й «Івана Мазепу. Руїну» М. Костомарова й особливо цінний артефакт — переписку гетьмана Мазепи із Мотрею Кочубеївною, видану 1917 року. «Ксерокопії і зараз, мабуть, є в Музеї гетьманства. Я їм давала сканувати...», — згадує художниця [5, с 138].

Збирала матеріал, входила в епоху, вдивлялася в обличчя, шукала точки дотику, мотивації вчинків. І постануть її герої у виставі авторські інтерпретованими персонажами колишніх власних прототипів, у розкішних шатах, зі зброєю та прикрасами на тлі реальних штандартів українських панських родів, щоб зіграти визначені ролі у складній історичній драмі вітчизняної історії в антуражі закутої у жорсткі історичні обставини батьківщини. За визначенням Михайла Резніковича, Марія Левитська «...наполегливо реалізує в спектаклях власне відчуття драматургічного матеріалу, покладаючись на свої творчі імпульси, емоції, інтуїцію» [5, с. 6].

За останні тридцять-сорок років у сценографії сучасного драматичного театру склалася стала традиція стримано-скупого, майже безкольорового, фактурного простору. В цьому фактажі є своя філософія, драматургія розвитку, але драматичний простір вже майже забув безупинність емоційно-кольорової розкріпаченості, вільність живописної наснаги. Тому, коли М. Левитська працює на драматичних сценах, вона завжди помітна. Її вміння узагальнювати та синтетично оперувати артефактами різночасових культурних просторів, її природна схильність до посиленої кольорової емоційності, доповнене знанням про матеріальну та костюмовану культуру будь-якого століття, її режисерсько-ігрові здібності, вміння майстерно обігравати будь-який матеріал змушують по-новому засяяти сцену драматичного театру, повертаючи на кін вже давно полишену розкіш. Так сталося із сценографією до вистави «Молоді роки короля Людовика XIV» А. Дюма-батька¹⁰. Режисер М. Резні-

⁹ Режисер Дмитро Гнатюк, Національна опера України, 1992 р.

¹⁰ Режисер М. Резнікович, Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки, 1993.

кович згадував: «...вона чудово придумала ці велетенські двері, які відображали всю сутність тієї епохи — просто встановили їх у глибині, просто поставили одне крісло. І в такий декорації зіграли виставу. Вона спитала: „А ви зможете поставити на по-рожній сцені?“ — „Зможу“» [5, с. 131].

Головне композиційне рішення художниці згруповане довкола ідеї різноманітної варіативності бароково-рокайльної анфілади. Її трансформація (фізична чи за допомогою обертового кола) дозволяє діяти у просторі, обігруючи багату варіативність його внутрішніх палацових панорам чи зовнішню характерність паркових зон.

Головний дієвий мотив сценографічної образності — двері. На сцені вони різні: є великі парадні; є маленькі, що ведуть у кулуари; є великі скляні, за допомогою яких можна вийти у парк (екстер'єрності сцен допомагає поодинокий вазон, розташований праворуч); є великі з дзеркалами, серед яких губляться персонажі та визрівають інтриги. Все поєднано скульптурною бароковою надмірністю та позолотою. Саме в цьому середовищі здатна творитися велика політика, розквітнути кохання, що мріє подолати перепони, або зачаїтися підступність та зрада. Завдяки «дзеркальній» підлозі (плівка), архітектурна розкіш посилює себе в рази.

Квінтесенція задуму обертається довкола головного осередку влади та центру прийняття рішень — крісла-трону, що панує у центрі ліворуч. Дія огортатиметься довкола цієї ознаки складної політичної гри та визрівання майбутньої особистості «короля-сонця». Презентована на сцені розкіш дбайливо зібрана його пращурами та продовжена ним самим.

Обраний М. Левитською матеріальний еквівалент доби трохи зсунуто у часі. Його стилістика відповідає не стільки більш аскетичному антуражу часів молодого Луї XIV (читай: стилістиці Луї XIII та кардинала Ришельє), скільки вже «пізньому» Луї XIV або навіть Луї XV. Саме за роки володарювання останнього розкіш французького абсолютизму і перш за все Версалю (чий образний еквівалент ми бачимо на сцені) набирає своїх найвищих ознак.

Костюми до вистави художниці взяла зі спектаклю «Амадеус», який свого часу не відбувся, і вписала їх в новий мистецький проект. Одяг персонажів презентував стиль «суконь франсез» другої половини XVIII століття, і «все вернулося на круги своя» [5, с. 131], все вписалося в єдину образну домінанту. Відторгнення не відбулося саме тому, що об'єднуючим мотивом сценічного рішення обрано архітектурні мотиви французької монархії.

Резнікович зустрівся з Левитською, коли вона вже була сформованим майстром і, можливо, «...підсвідомо, у пошуках сценографічних рішень визначала для себе певні художні завдання, які їй були цікаві. Вона їх не декларувала, не говорила про них, але наполегливо йшла до своєї мети» [5, с. 6]. На цей момент ті завдання він визначив би так: «...цілісність і місткість просторового рішення спектаклю при мінімумі виразних засобів. Бенкет деталей. Ґрунтовність. Насичення простору сцени предметами, площинами — це вже у минулому» [6, с. 6].

Пригадуючи свою працю над виставою «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва¹¹, художниця писала «...я метушилася біля макету, не знаючи, з чого починати: лібрето незрозуміле — ані про що, ані як. З одного боку, дія у виставі наче „капусник“, а з іншого — я ж знаю, що то була пародія на оперу-„вампуку“» [5, с. 114].

Левитська працювала з папером (згортала, розгортала, перекроювала), і в результаті була обрана форма класичної колони, до якої сценограф, поступаючись усіма класичними правилами, додала гібридно-фантазійні верхівки. Головний образний ключ було знайдено: задаючи ритм композиції, на сцені домінували «...чи то

¹¹ Режисер М. Кузнецов, Національна опера України, 2001 рік.

пальми у пустелі, чи то колони з коринфськими капітелями, що переродилися у моїй свідомості в якісь несусвітні фантастичні дерева» [5, с. 114].

Стовбури «гібридів» художниця пофарбує у синій колір. Вони стирчатимуть у просторі сцені протягом майже усієї дії, нахабно тягнучись догори своїми коринфсько-пальмовими верхівками. В залежності від ситуації винайдені артефакти матимуть змогу «пересуватись» сценою, трансформуючи її дивакувато-образну атмосферу суголосно змінам кольору підлоги та панорам задників. Всі нюанси сценічної дії працюють на загальну атмосферу сценічної тональності. У цю гру художниця грає з величезним задоволенням, іноді вносячи у простір нотки кумедного порядку, щоб наступної миті зламати його, додаючи до дії дешицу чергового фантазійного розграю (варіації різноманітні). І глядач ні на хвилину не забуває, що перед ним розгорнуто казковий світ. Хіба дарма його увінчують одночасно сонце і місяць, підвішені на мотузці?

Потім Левитська захоче знайти «контрзображення до цих фантастично-вигаданих брутально-кольорових елементів» [5, с. 114]. Вона шукатиме образні можливості злиття залу та сцени, що мали поєднати «...величну форму класики (роззолочений зал Опери з його кришталевою люстрою — апофеозом розкоші) з фантастичними елементами доби футуризму (часу створення опери)» [5, с. 114]. Допоможе знання історії театру, і художниця поверне до життя старий архітектурно-театральний прийом XVIII століття, періоду, коли венецієць Карло Гоцці написав свою дивну казкову п'єсу. Ложі глядачевої зали «повернуть» на сцену, і виникне та образна єдність, що врівноважить фантастичний весвіт її мистецького рішення. Левитська відсалютує: «...мистецький ключ був знайдений. Народився свій стиль. Народилася форма» [5, с. 114].

У 2002 році над «Паяцями» Р. Леонкавалло¹² сценограф працюватиме разом із молодим австрійським режисером, чий театральний досвід був занадто малим, а головний напрям творчого підходу зводився до ідеї об'єднати акторів та церкву. Пояснюючи режисеру-парвеню тонкощі складних взаємовідносин цих двох компонентів, художниця шукала свій варіант рішення сценічного простору. Своєрідність її образного ходу визрівала не лише з роздумів про долю акторських мандрівних труп. Допомогли справжні гастролі трупи Національної опери Італією, бо танцювали артисти славного колективу на арені Сферістеріо (М. Мачерата) просто неба. Актори постійно скаржилися на підлогу відкритого амфітеатру, що подекуди заріс травною. Це і був початок її образного рішення. Художниця уявила «...італійське селище в далечині, рештки давньоримського амфітеатру з монументальними коринфськими колонами, які вросли глибоко в землю за сторіччя, що минули. Руїни кам'яних сходів глядацьких рядів, порослих травною, та кіз із найближчого селища, які пасуться поміж них» [5, с. 121].

Саме в таке сценічне середовище приїздить візок з мандрівними акторами, які розкидають на чотирьох діжках невеликий театральний майданчик. Пофарбовані стіни цієї простої споруди стають декораціями, нюанси яким додають накинуті тканини або роздобутий реквізит. Ставимо праворуч сходи — і можна грати будь-що. Але в просторі Левитської є вагомий нюанс: маленький театральний візочок розташувався у величезному просторі нехай і зруйнованого, але дотепер могутнього греко-римського амфітеатру. Його напіврозбиті коринфські колони ще й досі фланкують зруйновані варварами та часом кам'яні місця для глядачів. Сколки цього каміння розкидані поряд. Герої вистави, сідаючи на них, можуть дивитися акторські імпровізації маленької мандрівної групи. Чудове поєднання-протиставлення великих театральних культур. Художниця додає: «...дуже імпазантний вигляд мають

¹² Режисер В. Арнионкур, Національна опера України.

кози та хор „глядачів” — селян на тлі коринфських капітелей. Це точно як на гравюрі мого улюбленого графіка XVIII ст.. А він-бо малював з натури» [5, с. 121].

У 2003 році їй знову запропоновано роботу над казкою венеційця-драматурга Карло Гоцці. Цього разу головною темою стає Схід. Підійти до рішення тематики «Турандот» Дж. Пуччіні¹³, користуючись обмеженим ілюстративним матеріалом, неможливо, і Левитська відправляється до Китаю. Вона проїде від Пекіна до Сіаня, Лояня та Шанхаю. Дивилася, порівнюючи власні враження із відомою кінокласикою, згадуючи кожний кадр фільму Б. Бертолуччі «Останній імператор». Мета подорожі — не просто наситити себе фактажем, а по-справжньому відчути Китай. Вона «доторкнеться до різьблення у палацах Забороненого міста, вдихне божевільний вітер Китайської стіни» [5, с. 107] та відкриє для себе глину Сіаня.

Її інтермедійна завіса крупно, вагомо-образно подає квінтесенцію дії: вічний розподіл навпіл, вічне протиставлення червоно-чорного в образному еквіваленті боротьби птаха із драконом, що, ймовірно, призведе до початку нового світу.

Левитська ретельно працює над кольоровими відтінками у виставі: «...у китайській культурі все визначено. У Сіані, звідти її витоки, — глинястий ґрунт. Цю глину розвіє вітер. І усі дерева, люди, будинки — кольору жовтої глини. Палац — у зовсім іншій колористиці. У золоті, у темно-коричневих барвах, такий собі перегук із різьбленням» [5, с. 107].

Художниця писала: «Жовтий колір — колір імператора. У фільмі Бертолуччі вражаюче звучить ця тема. Юний імператор питає зведеного брата: „Чому ти вбрався сьогодні в одяг імператорського кольору?” „Ні, — відповідає той, — це інший жовтий”. У „нашого” імператора був костюм „правильного” жовтого кольору. Почт, міністри, інші персонажі (понад сто осіб) — там теж своя ієрархія за кольором» [5, с. 107]. І колористична режисура художниці супроводжує сценічну дію тонкою грою відтінків та нюансів, моделюванням світлової партитури. Тональності золотавого, синього, сріблястого, ніжно-зеленого, темно-коричневого змінюються легко, ненав’язливо, перетікаючи одна в іншу, заповнюють сценічний простір варіативністю емоційних нюансів східної культури. «Останній акт — чорно-білий, холодний — чому? Понад усе в китайському образотворчому мистецтві (і в японському так само) мене вразило замилювання снігом в саду — на квітах, зелені. У цьому поєднанні — південь та холод — є щось містичне, чарівливе. До фіналу сніг зникає, настає весна. Бравурна музика... Іноді Турандот називають Крижаною дівою. Тільки любов та благородство принца Калафа допомагають розтопити її холодне немилосердне серце — чи то сніг, чи то квітучий сад — незбагненно» [5, с. 108].

Кожна деталь в її насиченому образами східного мистецтва просторі осмислена, впорядкована, має глибокий змістовний окрас. Фрагменти архітектурних палацових об’єктів, тонка орнаментика різьблення та живопис внутрішніх панорам, лірична мелодійність парково-альтанкових просторів не презентують статику, маючи потенцію до розвитку. Під час арії Турандот майже миттєво змінювалась загальна кольорова гама декорацій та трансформувалася одяг героїні: «...згори на всю сцену мали падати великі легкі драпірування і одночасно мав змінюватися колір костюму Турандот. ...з її плечей спадала сукня-халат — миттєво, легко» [5, с. 108]. Гра кольорів костюмованого ряду продовжувалася далі, демонструючи гаму від коштовного золотого до червоного та бірюзового, а у «...фіналі, коли принц Калаф розв’язував усі загадки, — героїня поставала оголеною, ніби у внутрішньому коконі. У цьому епізоді виразно звучала тема жінки, сполоханою передчуттям кохання» [5, с. 108].

Дивовижно трагічна казка Карла Гоцці зі щасливим (є трагічні нюанси) фіналом, чарівна музика Пуччіні неодноразово приваблювала видатних митців вітчиз-

¹³ Режисер Маріо Кораллі (Італія), Національна опера України.

няної сценографії. Визначною була конструктивістка сценографія А. Петрицького. У творчому задумі панувала рухома установка, котра складалася з кількох майданчиків, поєднаних за радіусним принципом. Конструкція по-справжньому грала в дії: вона змінювалась та трансформувалась, несподівано відкриваючи численні загадки сценографа. У надзвичайно гарній та вишуканій виставі домінувала східна казковість і фантастичність. Таємниче сявав чорний китайський лак, полум'яніло золото, спалахував пурпур. Світло-кольорові ефекти посилювались розсувними ширмами-гратами, на котрих кріпилось безліч лампочок. На бокових частинах радіуса розташовувались рефлекторні поверхні, котрі посилювали не тільки світлові ефекти, але й відчуття казковості. У другому акті, коли Турандот загадувала нареченим загадки, вона сиділа в кріслі золотого кольору на зафарбованому чорним лаком високому станку циліндричної форми. Довколишнім тлом слугували великі механічні віяла, котрі, складаючись чи розкриваючись, реагували на відповіді героїні. По-східному казкові костюми персонажів своїми темними відтінками або розчинялися серед деталей східного побуту, або, навпаки, вражали глядачів, активно втручаючись у сценічну композицію яскравими поєднаннями кольорів.

Левитській вдалося знайти свій неповторний, ні на кого не схожий варіант. «Її просторові образи, — напише Михайло Резнікович, — як правило, — це цілі світи. Вони відкривають акторам і глядачам світ автора не тільки однієї п'єси, не окремої, не ескізи його природи почуттів, а справді весь світ драматурга, атмосферу епохи, її колорит, її енергію» [5, с. 7]. Численні світові гастролі підтвердили великій успіх вистави та її оформлення. Лише Японія побачила цю спектакль майже п'ятдесят разів.

Робота над «Джокондою» А. Понкієллі¹⁴ (2004) дозволить Левитській досхочу «розкошувати у скарбах Венеції» [5, с. 103], повернувшись до найулюбленішого XVIII століття, любові усього її життя. У роботі — улюблена венеційська проблематика, і художниця збирається у подорож. Блукаючи вуличками Венеції, вона багато спостерігала, роздивлялася, вслуховувалась у власні відчуття, намагаючись відчутти образні ходи насиченої сильними драматичними емоціями вистави. Майбутня сценографічна домінанта визрівала поступово. Спочатку були обережні роздуми, споглядання за місцевими природними феноменами: «*Aqua alta* (висока вода)... <...> ...у Венеції вона особлива, заворожлива. Розмиває грані між набережними та каналами. Вода усюди — на вуличках, завулках, на перших поверхах крамниць... <...> Не визнаючи дверей, порогів і перепон, владно заливає дзеркалом підлогу базилики Сан-Марко» [5, с. 103].

Художниця блукала містом, із задоволенням збираючи безліч зорових вражень від тамтешніх палаців та соборів. Стоячи на узвишші Сан-Марко, уважно споглядала безкінечні складні візерунки візантійської мозаїки на долівці галерей собору, а «...легкі хвилі ковзали, обертаючи орнаменти в живих істот, чудернацьких, іноді страшних, іноді гротескних» [5, с. 103].

Підчас прогулянки містом, режисер Маріо Кораллі подарував їй розкішне видання «*Paviments pietra di Venezia*» («Кам'яні підлоги Венеції»). Художниця багато фотографувала, намагаючись осягнути таємницю численних відтінків води венеційських каналів. Наприкінці поїздки, вона знала про них майже все. Для Левитської насичена бурхливими перипетіями дія опери схожа на венеційську *aqua alta*, від якої «...розпалюються пристрасті, й персонажі в них, як у бурхливих хвилях. Ще трохи й лагуна всіх поглине...» [5, с. 107].

Синтез пройшов свої стадії трансформації. В ньому реальність *Aqua alta* — таємничої сили Венеції, основа її свободи, її головна загадка, факт її унікальності —

¹⁴ Режисер Маріо Кораллі (Італія), Національна опера України.

злилася із мозаїчною величчю підлог. Саме підлоги обрані сценографом еквівалентом розкоші венеційської барокової культури, як варіант її великої культурно-історичної гри. А ще мали співпасти її живописна пластика із побажаннями режисера. І зазвучить у спектаклі поліфонією змістів її сценографічна формула, створюючи індивідуальний синтез, власну драматургічну ідею, пропонуючи нові зв'язки у складних перипетіях сценічної дії.

У першій картині Левитська переносить місце дії з площі Сан-Марко у внутрішній двір Палацу Дожів. Адже саме там знаходився La Vossa — колона із лев'ячої морди з розкритою пащею для вкидання листів-доносів, знаковий атрибут внутріполітичного життя годішньої Венеції. Він фігурує в сюжеті опери, і серед персонажів вказані нашіптувачі інквізиції.

Продовжуючи експерименти довкола обраних історичних об'єктів, сценограф «кидає» на підлогу сцени театру розкішний кесонний плафон Палацу Дожів, «золото і живопис Веронезе» [5, с. 103]. Ця гра — не статична і має свій драматичний розвиток: на площі Сан-Марко — підлога собору. Посилюючи зорові враження метушливим натовпом у карнавальних масках, Левитська виводить на сцену сотні персонажів *commedia dell' arte*. Згодом, переосмислюючи дію, вона напише: «Звісно, тепер я лишила би тільки баути — білі маски з чорними трикутниками... Але тоді — невиситима» [5, с. 103].

Технічно все було вирішено за допомогою дзеркал, котрі висіли над сценою і залежно від ситуації змінювали кут свого нахилу. Вони були не суцільні, а «...зі шматків дзеркального пластику. Кожен шматок вигинався по-своєму. Це створювало чудовий ефект води в каналі — багатопланову гру відображень» [5, с. 102]. У епізодах сцену наповнювали венеційські дерев'яні місточки і вертикальні криві палиці — *attracsto* (швартовка), до яких місцеві мешканці зазвичай прив'язувати гондоли.

А ще на сцені був корабель, рух якого дозволив художниці згадати старі театральні прийоми «розхвильованого моря». Уявімо: «...ніч, море, що зливається з небом, містками снує люд із ліхтарями в руках... <...> Темним громадам височіє корабель... <...> А пристрасті вирують... <...> Кульмінація — пожежа! Горять вітрила, аж відблиски в горішніх дзеркалах. Розвивається, живе й рухається — фантастичне видовище. А на тлі пожежі на реях чорні силуети матросів» [5, с. 102].

Пристрасті вирували не лише у виставі, а й під час репетицій, коли на сцені «...персонажі перемішались, утворивши натовп. Маріо¹⁵ нервує. На кону хор понад сто осіб, а режисер розплутує швартові та троси від корабля. Пальці у фарбі — проводить по моїй щоці. „Basta cosi (досить)”, — кажу я. Наступний наш спектакль „Фауст” Гуно. Ні! Я не робитиму. Працюватимуть інші художники» [5, с. 105].

Режисер Михайло Резнікович, який неодноразово співпрацював з Левитською, зауважив, що вона «...дійсно людина театру. Задуми її народжуються в розмовах, як похідна від розмов із режисером. Вона може загорітися від мимоволі зроненого слова, від випадкової фрази; в її уяві несподівано виникає яскравий, видовищний образ, достатній для народження цілого спектаклю. Ось чому режисери так хочуть, так прагнуть працювати з нею. І ще тому, що вона народжує ідеї, уміє попри явити в пластиці не тільки своє, а й їх бачення» [5, с. 7].

Дамо слово художниці: «Коли ти працюєш з неординарним, мислячим режисером, мимоволі починаєш підкорюватися, намагаючись візуалізувати його цікаві творчі думки. Якщо поруч з тобою немає режисера, з яким ти разом міркуєш, вигадуєш, ти „входиш в колір»» [5, с. 121].

І знову М. Резнікович: «...дуже гостро, якимось десятим чуттям вона відчуває фальш людську і фальш художню. І миттєво пориває зв'язки, внутрішньо „закрес-

¹⁵ Маріо Кораллі — режисер вистави.

люе” фальшиву людину. Її відвертість іноді межує з різкістю, приголомшує. Спілкуватися з нею непросто, але цікаво» [5, с. 6].

Не беремося наполягати на тому, що у випадку «Джоконди» спрацювали саме такі важелі, але висновок Левитської був категоричним: «Коли випускали „Фауста”, Маріо все ще поглядав на мене, заговорював. І от остання зустріч. Він, голосно співаючи, заходить до мене в кабінет: „О, Maria!” — підносить величезну червону троянду. „Троянду візьму. Дякую. А працювати не буду”. „Фауст” йшов недовго. Та й „Джоконда” — теж» [5, с. 105].

Марія Левитська працює монументально, вміє охоплювати історичну культуру в цілому, не втрачаючи відчуття фрагментарної різноманітності деталей, вміє вишукувати самостійні драматургічні підтексти. Працюючи у 2007 році над «Макбетом» Дж. Верді¹⁶, вона спробує пройти шляхами своєї попередниці, відправляючись до Шотландії у Кавдорський замок, бо саме сюди «...приїздила Елен Террі надихатися перед роллю леді Макбет. Нічого. Порожньо. Не те. Багато років потому в горах я побачила... „Та це ж Макбет!”. Але це було в іншій країні» [5, с. 79].

Цією іншою стане Англія, яка в свідомості художниці поєднає відьом, скелі та Стоунхендж. Саме там вона знайде нову основу її вистави — замкнене кам'яне коло: «...бо де ще можна в колі варити Долю?» [5, с. 79].

На сценічному подвір'ї Левитська виставить колони з грубо-монументальним архаїчним різьбленням. Сцену оточують брутальні скелі-колони, прикрашені скульптурними рельєфами раннього середньовіччя: різке поєднання святих, янголів, неодмінної рослинної орнаментики із лихими обличчями. На одному з них — оголена людина, що розпласталась в замкненому колі. Режисером висловлені сумніви щодо необхідності останнього: «”Знаєш, це знак... жаху”. І у відповідь: “Ні — не знаю. Тиші, нескінченності? Я бачила це зображення у соборі в Італії. Воно мене вразило”» [5, с. 79].

На «Макбеті» не обійшлося без містики. За розповіддю сценографа: «...щоразу, виставляючи на кону скелі, ми втрачаємо сьому з них. Її просто не видно. Мовби в японському саду каменів: як не ставиш, останнього каменя... не видно. Бачиш завжди на один менше, ніж є насправді» [5, с. 79]. Таке іноді трапляється на сцені, коли по-справжньому граєш у вічну гру простих тіл сакральної геометрії, де коло так само має не одне значення і все залежить від куту зору того, хто дивитися, у даному випадку, грає.

У фінальній частині Левитська руйнує фатальну замкненість зла і, підкорюючись музиці, колони рвучко, одна за одною здійснюються угору. Відкривається величезна панорама, де «...в лісі зі списів, маси людських, кінських фігур можна розглядіти чорну постать вершника — воїна Апокаліпсиса на червоному тлі, що набирає сили» [5, с. 87].

Багато чого у цій вистави вона робить по-інакшому, сміливо відступаючи від традиційності (читай: стереотипів). Відьми у неї «...ні, не страшні й жахливі, з чоловічими бородами, як у Шекспіра, а молоді, гарні, напівоголені, у відкритих сукнях — і по грудях, по руках течуть червоні вени. Червоні губи, червоне волосся і червоні легкі хустки на підборіддях — себто бороди. Хор — багато жінок, і всі красиві, ставні. Червоні — бо ж проллється кров» [5, с. 78–79].

Робота М. Левитської над костюмами до цієї вистави — особлива історія. Драматургія вихідного положення: вона грає у епоху, коли «...відьми передрекли долю. Вплітаючи свої нитки в одягу людей...» [5, с. 81]. Основу архаїки її костюмів складатиме старовинна техніка ручної роботи, для якої збивали рами — метр на два. Техніку вигадала сама¹⁷ художниця: «...вона моя. Улюблена...» [5, с. 81].

¹⁶ Режисер Італо Нунціато, Національна опера України.

¹⁷ Припускаємо, техніка була вперше відпрацьована нею ще часів праці у фільмі «Важко бути Богом», 1986, (не здійснено).

Для виконання робіт запросила студенток художнього технікуму, gobеленниць, вишивальниць шістнадцяти-сімнадцяти років. Вечорами Левитська малювала ескізи кожного шматка майбутньої тканини, потім це розклали на підлозі — та до роботи: «Ескіз — ескізом, але ж плели вони! Я і тепер можу впізнати й розпізнати руку кожної з майстринь» [5, с. 81]. Було створено понад 80 варіантів. Хвилювала реакція акторів, але вони розхапали усі костюми, одразу перетворившись на людей з іншої епохи. Мабуть, такою була містика твору або сила її таланту.

Кожного разу, працюючи з новим матеріалом, сценограф поринає у глибини матеріальних та духовних культур, перевтілюючи себе і той простір, який стає плоттю саме її драматургічного вибору. У 2011 році, займаючись проблематикою «Іоланти» П. Чайковського¹⁸, Марія Левитська поїде «...на уклін до короля Рене Доброго та його дочки Іоланди — у Прованс» [5, с. 72]. Насолоджувалась дивним відчуттям, що охопило її при огляді кафедрального храму Святого спасителя та «Неопалимої купини» Ніколя Фромана: «...у темному кутку собору триптих величезний. У центральній частині — Мадонна, по боках портрети донаторів: мабуть, король Рене та його друга дружина Жанна де Леваль. Вони стоять на колінах перед аналоєм з покривом із різними родовими гербами» [5, с. 72].

Там, у Провансі, вона фотографує необхідні герби, фрагменти, дрібнички готичного побутування, вивчає відомості, що збереглися про реальних прототипів дії: «...читала, що власницею “Часослова” деякий час була Іоланда Арагонська — мати короля Рене» [5, с. 72].

Повернувшись до Києва, художниця в деталях вивчала нюанси численних гербів шляхетних родів Франції та біографічні реалії історичних прототипів. Ночами добирала фрагменти, роздивляючись «...зображення манускриптів короля Рене Анжуйського — останнього короля-трубадура, автора „Книги про серце, скорене коханням” з мініатюрами Бартелемі д’Ейка» [5, с. 72]. Побачена нею у Провансі вітражна монументальність центруватиме сценічний простір окремих сцен вистави, палаючи з її глибин незбагненною красою різнокольорового скла, відтіненого чорним.

У власній книжковій шафі художниця відшукає факсимільне видання «Розкішний часослов Герцога Беррійського», яке колись знайшла на книжкових полицях Неаполя на Port’Alba e Piazza Dante: «У мене є один ритуал — після відвідин музею заходить до музейної крамниці, щоб переглянути і купити книжки. Ретельно передивляючись, відкладаю їх десятками, добираю, знову переглядаю та відкладаю. А потім ще раз, і ще... Зрештою, несучи кілограми, ледве дотягну до готелю... У музейних крамницях трапляються рідкісні книжки, яких не знайдеш у звичайних книгарнях» [5, с. 72].

Фонтан — Рай, довкола якого обертатиметься дія низки сценічних епізодів, вона знайде саме у мініатюрах братів Лімбург і Бартелемі д’Ейка до «Часослову». Легка готична конструкція, запозичена звідси, правитиме бал у ліричних сценах вистави. Саме довкола її витонченої прозорості розгорнуться паркові антуражі. Саме її велич доповнятиме підвісна вуалева п’ятикутна конструкція як парафраз на тему дивовижних готичних дамських головних уборів. Змінюючи її світлову тональність, художниця може акомпанувати дії.

У вишукано-шляхетних мініатюрах братів Лімбург і Бартелемі д’Ейка Левитська знайде наймодніші силуети костюмованих форм кавалерів та дам справжнього середньовіччя, саме там вона побачить істинні кольорові відтінки та «...поеднає яскраво-зелений та блакитно-синій» [5, с. 72]. У численних костюмованих варіаціях, котрі вона створила для вистави, подумки звіряючи себе з оригіналом (немов кон-

¹⁸ Режисер М. Третяк, Національна опера України.

сультуючись із Іоландою Арагонською), художниця відтворить справжню придворну костюмовану розкіш, відпрацює численні деталі різноманітних силуетів, фактури тканин, нюанси орнаментики, різноманіття модних дрібничок.

Кожен її костюмований персонаж — індивідуально-неповторний, фантазійно-вишуканий та історично обґрунтований. Костюмовані винаходи Левитської становлять органічну частину загального сценографічного рішення вистави, посилюючи її вишуканість та одухотвореність, тому що, за висловом Михайла Резніковича, «...у декораціях Левитської завжди присутня певна нота духовності... вічності, нетлінності буття. Це не краса замилювання своєю майстерністю композиції, своїм мистецтвом малюнка, бездоганною лінією костюма, достовірного й стилізованого водночас. Вона чує драматурга, режисера, точно відображаючи епоху, вона відтворює життя в його повному, суперечливому, діалектичному єднанні» [5, с. 7].

При постановці «Балу-маскараду» Дж. Верді¹⁹ режисер Італо Нунціато переніс час і місце дії опери у Рісорджіменто²⁰, тож на сцені мала постати епоха Наполеона III. Марія Левитська, вивчаючи історичні реалії, знову шукає надзадум майбутньої драматургічної образності своєї сценографії. В її розпорядженні були безмежна, трохи важкувата розкіш, реалії побудови паризької Grand Opera архітектором Garnier. Це були часи володарювання найвродливіших жінок. При зустрічі двох імператорів, Австрії та Франції, преса, не порушуючи етикету (!), влаштувала словесні змагання, обговорюючи красоту двох імператриць: Євгенії де Монтіхо (Франція) та Єлизавети Баварської, улюблениці Австрії, найбільш відомої у Відні як Сіссі. Нечувана розкіш.

На відміну від жіночої тендітності, чоловік того часу — взірець усіх чеснот, звідси кольорова стриманість одягу, чіткість силуету та вишуканість бакенбардів. Жінка схожа на вишукану квітку, атрибутом якої є кринолін, оголені плечі, декоративні композиції, що прикрашають довге волосся, зібране на потилиці. Розкішна обкладинка доби напередодні великих потрясінь. Художниця зчитує ці контексти: «Війна... Сумний кінець Наполеона III — втрачає корону» [5, с. 68]. Тож, маємо премамбулу із прихованим підтекстом.

Левитська відмовляється від старого сценографічного ходу — створення красивої обгортки, що зноситься (сповзає, знищується) ходом історії, оголюючи свою сутність. Сценограф владно та монументально веде свою драматургію, вигадуючи власну БЮГРАФІЮ МІСЦЯ ДІЇ. Вона мислить масштабно, сміливо режисує дію, вибудовуючи на сцені глибоко осмислену сценографічну образність.

Зазираючи в історію європейської культури, вона витягає із запиленого горища цивілізації всіма забуті артефакти, надаючи їм нового значення, нової сили звучання. Старий собор, що стане місцем дії, неодноразово перебудовували, залишаючи рештки готичного декору на горищі, і люди майже не помічали, що між черепицею даху і небом «...високо в піддашші собору знайшли спокій демони. <...> Розтріскані, накриті ганчірками, обв'язані грубими мотузками, аби остаточно не розвалитися, горгульі. <...> Їх багато, вони є на кожному архітектурному вигині» [5, с. 68]. Готична підсвідомість європейської ментальності та проблемності.

Надаючи подальшого розвитку власній драматургії, у картині «На пустирищі», де мала бути відтворена тема жаху, Левитська відмовляється від традиційно «хвилюючого» глядачів набору (тобто штампів): ніч, туман, відблиск місяця... Продовжуючи свою «біографію місця дії» європейської підсвідомості, сценограф, загострюючи дію, розташовує на сцені найбільшу й найстрашнішу паризьку шибеницю XIII століття, що «...забута з появою гільйотини... Стовпи-велетні тягнуться вгору, в морок» [5, с. 68].

¹⁹ Національна опера України, 2008 рік

²⁰ Відродження, оновлення.

Зазираючи у жахиття історичної минувшини, у фіналі опери глядач потрапляє у французьку розкіш другої половини XIX століття. Вона засліплює. На сцені преважують величні драпування, колони, дзеркала. У такт музиці відбувається фанфарне звучання кольорів. Дзеркальні фойє Grand Opera, театр, маска, маскарад. Бальне видовище представлено у всій повноті розкішних часів Наполеона III. У рамці архітектурної величі художника, акомпануючи музиці та видовищу, динамічно змінює драпування, здимає завіси, пересуває фрагменти. Декорації живуть у єдиних ритмах з музикою та драматичністю вистави. Задана від початку драматургія сценічної образності неминуче йде до розв'язки. Трагедія, що назрівала, відбулася, сталося вбивство у буянні архітектурної розкоші, виблискуванні золота та дзеркал, «...у вихорі білих бальних суконь жінок небаченої краси» [5, с. 68]. *Finita la comedia*.

Сценографічний проект М. Левитської у «Каприсах долі» Н. Паганіні — М. Скорик²¹ — ритміка, майже не прив'язана до історичного антуражу. Вона працює за своїм власним потенціалом, підкорюючись лише музиці. Струни, що перетинають простір, бринять життям, сенсами життєвих реалій, потенціями волі-неволі головної діючої особи.

Сюжет твору одразу не дуже зрозумілий, він фрагментарний. Художниця вслуховувалася у музику, саме звідси і її образний ряд: «...струни-нерви на межі, музика гримить... Дзень! — урвалася струна. Дзень! — друга. Дзень! — відлунує різким боєм у голові. Бачу! Бачу, як вони натягнуті, бачу, як рвуться, як лопнула остання!» [5, с. 62].

Сюжет балетної композиції — доля Паганіні. Постійні гастролі, зміна міст, вражень, складні зв'язки з людьми. Про все це розповідає музика, стрімко, фрагментарно, уривками. В проекті художниці все діафрагмовано, все екранується. Простір пульсує ритмікою, суголосно смичковим тактам. Численні варіації рухомих композицій геометричних форм «грають» мелодику напруженої варіативності життя героя, створюють реалії перешкод та відчаю, доповнюють дію тональностями та відтінками кольорових співвідношень, демонструють пейзажні фрагменти, оптимістично сяють блакиттю або розкриваються панорамою у нічне зоряне небо.

Музика, головна складова життя композитора, веде мелодику сценічної дії. Напружену тему індивідуального композиторського виконання художниця вирішила за допомогою струн. Вони, немов нерви, перетинають сценічний простір. Підкорюючись смичковим ритмам, ці чорні горизонтальні і вертикальні смуги ведуть дію, відтворюючи нервову енергію композитора та виконавця, його вольовий імпульс, спрагу до життя. Стрімко змінюються картини і «...напнуті чорні та білі струни відстрілюються, створюючи непередбачуваний малюнок надтонких агресивних вен людських, що летять через усю сцену. Зверху безпорадно розгойдується обривок чорної жалобної стрічки — струни, розірваної вени. Смерть. Фінал» [5, с. 62]. Додамо ще, далі — вічність.

Коли у 2010 році Марія Левитська розпочне працю над другим варіантом сценічного простору «Попелюшки» Дж. Россіні²², вона гратиме за встановленими нею законами. Цього разу драматургія її посилана на традиційній казковості майже знята, а драматургія енергій видовища посилена в рази. Домінанта образа — найулюбленіша барокова тема, бо пам'ятаємо (!): «...це моя. Моя і лише моя радість» [5, с. 57]. Відправною точкою у вирішенні просторових палацових глибин сценограф обирає принципи театральної декорації барокової доби з її просторовими оптичними ілюзіями, розмахом, розкішшю.

²¹ Балетмейстер В. Литвинов, Національна опера України, 2012 рік.

²² Режисер Італіо Нунціато (Італія), Національна опера України.

Підбираючи матеріал, вона поперегортала «...всі книжкові розвали Рима, Неаполя, Венеції» [5, с. 57], переглянула різноманітну літературу про театральні декорації означеної доби і з задоволенням відкрила 26-метрові глибини київської сцени. Виведений на геть інший рівень образних вимірів, її простір засяє неймовірною розкішню справжніх барокових перспектив, що «...линуть у безкрай, втілюючи ідею безкінечності та мінливості земного світу й водночас відкривають інший світ — небесний» [5, с. 57]. Надзвичайний ефект вийде із дзеркальною підлогою: відображення архітектурних перспектив зворотно повернеться на декорації, відбиваючись догори ногами. «Досить цікаво», — вирішить художниця, а ми додамо: ще й неймовірно красиво!

Граючи у закони старовинного театру, вона вправно працює із освітленням. На авансцені розміщується ряд гасових ламп. Високо над сценою визначати розкіш барокового видовища призначено низці кришталевих люстр, що освітлені міріадами свічок.

Особливий мотив будь-якого плафонного живопису барокової доби — хмарини, бо «...підійми голову в будь-якому соборі епохи бароко — і відлетити разом із янголятками-путті в блакитну височінь, обіймаючись із персонажами грецької міфології (але в туніках за останньою модою двору їхніх величностей)» [5, с. 57]. Тому її сценічний майданчик з усіх боків фланкують клуби різноформатних хмар та хмаринок. Їхній рух на сцені — визначена сценографом партитура супроводу казкових див. У виставі будуть хмаринки, що вмють клубочитися у такт із музикою та змінюватися за усіма законами партитури Росії. Вони матимуть свій настрій і композиційну надмірність, що грає за законами драматургії її вистави. У сценах найголовніших подій цей «оркестр» грав на повну міць: гримів грім, спалахувала блискавка і «...хмари-хмаринки відпливали вглиб, створюючи магічні кільця — ніби замикаючи у собі божественну енергію бурі» [5, с. 57]. Ці композиційні ефекти знаменували вступ у дію головного героя.

Втім, поява Попелюшки не менш вражаюча. У сцені балу вона йде зі сценічних глибин у... чорній на криноліні сукні. «Чому чорна? А чому у старих постановках „Сплячої красуні“ партію Діамант танцювали в чорній пачці? Щоб підкреслити розкіш гри коштовних каменів», — відгукнеться художниця [5, с. 57].

В остаточному варіанті маємо «...музику — кришталевий Росії та сюжет — вічна мрія» [5, с. 57] і простір, в якому, якщо прибрати зайві хмаринки, залюбки прийматиме бал не казковий, а справжній принц, що може стати великим королем, якщо назбирає кращих архітекторів, дизайнерів паркових ландшафтів та збудує свою казку, але це вже зовсім про інше.

У балеті «Дафніс і Хлоя» М. Равеля²³ (2014) вона зупиниться на проєкціях для екрану. Працювала ночами за комп'ютером, підготувала понад 200 зображень, котрі мали змінюватися кожні декілька секунд у повній відповідності з музичною партитурою та подіями на сцені. Вибудовуючи загальну драматургію композиції, вона малювала, складала, поєднувала. В остаточному варіанті виникла органічна музики та сценографічної образності: «...оживлені фігури та зоровий ряд з'єдналися — і то була музика для очей [5, с. 47].

Вивчаючи прототипи культурних просторів, уважно роздивлялась різні за епохою та стилістикою вазы Стародавньої Греції, дивувалась простоті й геніальності в умінні передавати напружений рух людського тіла простими засобами. Весь час пам'ятала про хореографа дягілевських вистав Михайла Фокіна та його танцювальну ритміку, побудовану за мотивами розпису тих самих ваз.

В Афінах відвідала Музей археології. Надивилася та відзняла величезний мате-

²³ Балетмейстер А. Рехвіашвілі, Національна опера України.

ріал, наново відкриваючи для себе пластику і динаміку фігур на кераміці: «...ай! — це ж неможливо відтворити! Знову і знову — ну як можна так намалювати ноги, що біжать, із м'язами?!» [5, с. 47]. Вивчала кожен лінійний чорно-червоний вазопис. У результаті виникла ідея використати у костюмах акторів давньогрецький прийом м'язового руху під час бігу. Майнула думка: чому б не промалювати на балетних комбінаціях лінії, щоб увиразнити рухи танцівників? Згодом стала зрозуміла неможливість виконання прийому давньогрецьких майстрів в реаліях сучасної сцени та балетного танцю. Означений прийом треба використовувати для кожної людини індивідуально, «...враховуючи саме її форму тіла, а на це можливості немає: біжимо, женемо... А до того ж, якщо в костюмі танцюватиме інший — все буде не на своїх місцях. Погано» [5, с. 47].

В остаточному варіанті на костюмах для кордебалету вона покладе орнамент горизонтально, охопивши ним руки і ноги. Її знахідка виявиться найскладнішим завданням для працівників кравецького цеху за всю її практику. «Вони — генії! — значить художника. — Реально від них залежить дуже багато... або майже все. Річ у тім, що в балетному танці, в русі м'язи „грають“. Розмір обводу змінюється з різницею в 5–7 см, особливо в чоловіків. І закрійниці — майстрині! — знайшли рішення. Весь орнамент був розрізаний на шматочки по 2 см і закріплювався на комбінезон на живій людині, а не на манекені. Примірки тривали по дві години і довше. Але на кону воно було того варте. Я схилила голову перед їхньою майстерністю» [5, с. 47].

У 2012 році, працюючи над «Дон Карлосом» Дж. Верді²⁴, вона знов «входить» у матеріал через книги, насичуючи власну свідомість трагічною сюжетикою реальних доль героїв свого майбутнього образного рішення, глибинною сутністю їхніх стосунків. Вивчає сімейні відносини найзаможнішої родини Європи XVI століття — Габсбургів, складне переплетіння доль короля Філіпа II, інфанта Дон Карлоса, інфанти Ізабелли Клара Еухенії, майбутнього штатгальтера Фландрії, та її сестри Каталіни Мікаели. Художниця «...перечитує, передивляється, вивчає напам'ять генеалогічне древо. Скрізь впізнає на портретах усіх чотирьох дружин Філіпа II» [5, с. 39]. Вона живе цім, вона щаслива.

Для Левитської сюжет «Дон Карлоса» Верді — «...трагедія літнього чоловіка, характер якого сформувався під тиском монаршого обов'язку та всеосяжного служіння католицькій вірі» [5, с. 39]. Занурюючись у матеріал, художниця намагається знайти мистецький еквівалент, що здатен був відтворити квінтесенцію сутності їх життя з надмірною ідеєю релігійності та аскетичним способом життя. Вихідні дані: Ескоріал — палац-фортеця-монастир, розкішна бібліотека, невеличка паркова регулярна зона, ймовірно, перша з подібних у європейському просторі, та під ногами (у палаці!) — мавзолей представників родини, які пішли у небуття. Аскетично-стриманий спосіб життя, невеличкі кімнати з обмеженою кількістю вишуканих меблів, обов'язкові бокові двері, котрі з будь-якої кімнати палацу обов'язково ведуть до серцевини замку та суті їхнього життя — собору.

Вона знаходить свої нюанси, повною мірою згущуючи квінтесенцію образності та розуміючи, що Ескоріал — величезний монастир: «...на плані зверху він має форму решітки, на якій був живцем спалений Св. Лаврентій. Тисячі кімнат для тисяч монахів. Унизу — королівська усипальня. Там помиратиме Філіп у малесенькій кімнаті на маленькому ліжку. І лише напівсидячи — у вікні, в далечині — бачитиме сади Ескоріалу» [5, с. 39–41]. Драматургію її сценографії визначало саме життя.

Цього разу її остаточно захопить іспанська вівтарна композиція — Ретабло: «...грандіозні, різьблені, злітають до неба золотим блиском тисячі й тисячі пере-

²⁴ Режисер А. Солов'яненко, Національна опера України.

плетених фігур. І лише таємний промінь згори пронизує цей велетенський простір золотавої пітьми, висвітлюючи розг'ятого, голого, бідного Христа. І гвіздок пробиває його білі, худорляві, беззахисно схрещені ноги» [5, с. 39–41]. І факт того, що підійти до неї впритул не можна. Цьому заважають величезні ґрати, що перетинають простір собору. Саме там вона побачить «...беззахисні пальці зі слідами крові та синіми нігтями через гігантську чорну решітку. Вона рівна, міцна, безкінечна та беззаперечна. За нею, звиваючись, переплітаються золоті фігури, фігурки, орнаменти — все зливається в нервово золото. І трубний голос органу звідусіль. А в центрі — розг'ята гола людина. Така беззахисна, якими були вони — персонажі опери» [5, с. 39–41]. Їх короткий вік підпорядковувався нестерпному жорсткому ритуалу, а «...за ритуалом — жалоба нескінчена. <...> Родичів багато, помирили часто — для живих мало не все життя у жалобі» [5, с. 39–41].

Безжальна драматургія жорстко унормованої аскетичної життя. Вона зіграє свою партитуру з цією образністю: фрагментація решітки, решітка-хрест, цілий світ за межами решітки. Поряд міцності та величі додаватимуть рустовані стіни, штандарти, надгробки і вправна гра із освітленням та проєкціями. Таким буде головний вердикт у режисерській драматургії сценографічного рішення Марії Левитської.

Переважа чорного у костюмах. Чорний представники іспанської монаршої родини, як і іспанське панство в цілому, вдягали не лише на знак жалоби. Тіло як спокуса (особливо жіноче) мало бути повністю прикриті, майже знищено. Чорний одяг — вічний обладунок у боротьбі за чистоту світла вічної души, символу внутрішнього християнського горіння. Чорне як ознака відмови від тілесної заради перед перевагами духовного життя, як символ вічного внутрішнього молитовного стану, тяжіння до божественного прощення. В іспанській образотворчості живопис художника Ель Греко — сама суть цього явища. Втім, в реальному житті були можливі й варіації: чорний із золотим шиттям, чорний із високими вишукано-мереживними комірцями, чорний із перлами, чорний у поєднанні з червоним...

У роботі над «Казкою про царя Салтана»²⁵ М. Римського-Корсакова Левитська матиме справу вже із двома царями та їхніми несхожими одне на інше царствами. Праця просувалася важко, тяжіла стара традиція, заважали усіма визначені мистецькі авторитети, рішення яких увійшли до скарбниці сценографічної спадщини: «Хіба хтось може написати другу Мону Лізу? — зазначить вона. — Важко шукати власне рішення, коли з дитинства в пам'яті неперевершені взірці» [5, с. 20].

Першу частину своєї казки з її комедійними персонажами художниця зробить неймовірно яскравою, зібравши у декораціях десятки кольорів: яскраво-зелені, яскраво-червоні та жовтогарячі. Основа декорації задника — згадка про відому українську ікону із зображенням міста.²⁶ На ній сценограф побачить стіни, будинки, дзвіницю, довкола якої побудує своє місто царя Салтана.

Відшукувати деталі та численні нюанси старовинних костюмів вона поїде до Москви, де у музеях шукатиме додаткові нюанси фантастичного міста та костюмів його численних мешканців. Досвітком, майже поночі, прийде у Кремль, відвідує Грановиту палату і саме там побачить головний мотив майбутнього міста царя Гвідона, його найважливішу тональність: «...перли — вони полонили мене. <...>Ось воно, рішення — перламутр, перлина та піна морська. Ось він, цей невольимий образ!» [5, с. 22–25]. А ще будуть золоті зірки на синьому тлі, що переходили у сферу небесну перед народженням острова Буяна. Вони, за ідеєю художниці: «...линуть у безкінечність, замикаючи сферу неба — мов купол над Землею. Геніальний задум усіх церков — і православні куполи у зірках, і сине небо у зірках у капелі Скрове-

²⁵ Режисер А. Солов'яненко, Національна опера України, 2013 рік.

²⁶ Ймовірно, йдеться про «Елецьку Богородицю», кінець XVII — початок XVIII ст.

ні — Джотто» [5, с. 25]. Декілька джоттівських зірок Левитська кине на костюми «мамок» (група у темно-синьому), зробивши їхні спідниці дзвонами: «...мов куполи церков у Лаврі» [5, с. 25]. Поряд із цими дивами, сцену фланкуватимуть традиційні іконописні лецадки, на яких вона відправить гніздитися птахів-сиринів.

Потім розпочнеться наполеглива праця із костюмовано-кольоровою композиційністю на сцені: «...адже ескіз — окремий вид графіки, твір, що існує сам по собі. Акторський костюм — це зовсім інше. Він живе, як людина, власним життям. В одній композиції група людей — це музика кольору, а в іншій — фальш. І це часом не залежить від тебе» [5, с. 22].

Одяг персонажів Марії Левитської — завжди органічна складова її вистав. Розкіш та ексклюзивність її театральних строїв завжди виростає з органіки матеріальних та духовних просторів обраних нею історичних епох. До остаточного рішення щодо композиційного поєднання на сцені численних казкових персонажів обох царств художниця прийде, збираючи їх наче мозаїку, костюм за костюмом, змінюючи різноманіття фасонів, намагаючись «стримати» шалене буяння кольорів, «...викладаючи з десяток тканин у кожному костюмі, і кожен був інакшим» [5, с. 22].

Левитська не просто знає історію костюма, вона й відчуває його «рух» у часі та ідейний розвиток у спектаклі. Рішення костюмів у кожній виставі сценографа — «...це окремий, естетичний і художній напрям. <...> Вражає міра її скрупульозності пошуку характеру в костюмі. Це рідкісна на сьогодні риса. Риса справжнього художника, вкрай вимогливого до себе», — зазначить Михайло Резнікович [5, с. 6].

В її «Шаленстві кохання» Ж.-Ф. Реньяра²⁷ поєднуються Матісс з Буше і Ватто, а в «Набукко» Дж. Верді²⁸ сцена київської опери «кам'янітима» тисячолітніми ритмами царського Вавилону як свідчення торжества принципу великого Мікеланджело — «відсікай зайве». Обрані окремі деталі — рельєфно-скульптурні сколки історичної минувшини — будуть ретельно підібрані та скомпоновані. Вони відтворюють на сцені маловідомі сучасникам характеристики культури та історії Сходу, охоплюють своїм задумом їх споконвічно застиглий всесвіт, вловляють реалії з життя людей та богів, суголосні ритмам урочистої ходи биків Шеду. За визначенням Михайло Резніковича, у Левитській — «абсолютне володіння школою» [5, с. 6].

Анатолій Солов'яненко, головний режисер Національної опери України, підкреслить, що Марія Левитська «...крім мистецького, має ще й неабиякий талант організатора. За роки роботи в театрі їй вдалося сформувати прекрасний колектив, когорту однодумців, у гарному сенсі слова, виконавців її задумів» [5, с. 5].

Серед настанов Д. Лідера, який навчав усім своїм життям («...важливо — бути собою, бо Театр — страшна машина, художник там — одинак. Ворог усім. Кожен вважає, що має право керувати (особливо “згори”), а як не керувати — то давати “поради”»; «...не боятися тих, хто “вище” і “над”»), буде й порада «цінувати „цехи” — тих людей, з якими працюєш пліч-о-пліч. Художників, які малюють декорації. Майстрів, котрі виготовляють костюми, бутафорів, працівників сцени. Всіх, із ким ти ведеш свій корабель» [5, с. 235].

Марія Левитська завжди розуміла, що робота театрального художника, це — робота колективу. Вона завжди шанувала правила існування за лаштунками, цінувала справжню творчу співпрацю з людьми, які втілюють її проекти, розуміла, що від їхнього таланту й здібностей залежить зовнішній сценічний вигляд її обра-

²⁷ Режисер М. Резнікович, Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2012 рік.

²⁸ Режисер А. Солов'яненко, Національна опера України, 2016 рік.

зів, їх існування в реаліях справжньої сценічної дії. Тому, виконуючи споконвічний заповіт сценографів, вона цінує людей, які працюють поруч «руками, серцем, розумом» [5, с. 235]. У реаліях її творчого життя вони — поряд: художники, які малюють декорації, закрійниці-майстрині, бутафори, освітлювачі, працівники сцени. З ними радяться, дивуються їхній винахідливості та професіоналізму, «схиляють голову перед їхньою майстерністю» [5, с. 47].

Аби віддячити, художниця ладна була вивести декого з них у дні прем'єр разом із собою на уклін. Бо це стара театральна традиція — разом вклонитися публіці. І ми, прихильники її таланту, щиро аплодуємо, дякуючи сценографу, і маємо можливість отримати палку відповідь художниці, яка колись обрала неймовірно складну, а й подекуди залежну професію художника театру: «...щоразу подумки повторюю: „Яке щастя, що завдяки професії я без упину маю вивчати створене до мене. І щоразу в захваті повторюю — не збагну, як це можна відтворити!”» [5, с. 25].

Марія Левитська любить мандрувати і малювати ескізи, іноді потрапляючи у непрості історії, як це було на загрозово-прикордонних синайських територіях. Там, у храмових нетрях «землі, де літає Бог» [5, с. 181], за звичкою все помічати, вона побачить численні графіті — хрести, які дряпали покоління прочан-ортодоксів або, можливо, ще хрестоносці. У якості суголосоного коментатора власних вражень та живописних ескізів географічно-християнських реалій, художниця обирає Василя Григоровича-Барського з його «Мандрями по святих місцях Сходу з 1723 по 1747 рік».

Висновки. Під завісу свого дослідження дозволимо собі знов процитувати висловлювання режисера Михайла Резніковича: «Я вважаю Марію Сергіївну Левитську найталановитішим, найкращим сценографом нашої країни... <...> Дар митця у найширшому сенсі цього слова — не тільки сценографа драми чи опери, але МИТЦЯ, останніми роками проявився у Левитської особливо виразно. І це по праву зробило її творчим, професійним лідером в Україні в усьому, що стосується організації сценічного простору. Вона живе сама по собі, даруючи людям справжню естетичну насолоду. Я думаю, що на сьогодні — це рідкість» [5, с. 6–7]. Хіба потрібно щось додавати?

У підсумку маємо дослідження про творчість одного з найкращих сценографів України Марії Сергіївни Левитської, художниці, яка поринаючи в глибинні пласти матеріальних культур, кожного разу наново та неповторно творить на сцені Національної опери України зорові та видовищні еквіваленти сценографічної драматургії, які виводять загальну образність музичних вистав на новий змістовний та сутнісний рівень. Проведений аналіз її творчого надбання вагомо свідчить, що на сьогодні вона є творчим, професійним лідером в усьому, що стосується оформлення та організації сценічного простору, якісним зразком сучасного стану сценографічного буття країни.

Література

1. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Сценографы России: Давид Боровский. Даниил Лидер: в 6 т. Москва: URSS, 2008. Т. 6. 717 с.
2. Ванслов В. Изобразительное искусство и музыкальный театр. Москва: Искусство, 1963. 161 с.
3. Мірошніченко М. Сценографічний камертон Андрія Александровича-Дочевського // Кіно-Театр. 2000. № 4 (30). С. 31–34.
4. Молодые художники советского театра. Советская экспозиция на международной выставке «Пражская quadriennale — 83»: Каталог / сост. В. П. Соколов. Москва; Прага, 1983. 69 с.
5. Левитська М. Музи і музика мого театру / передм. А. Солов'яненко, М. Резніковича. Київ: Либідь, 2016. 240 с.
6. Левитська І. Все моє з собою. Omnia mea mecum porto. Київ: Софія-А, 2004. 177 с.

7. Нірод Ф. Спогади художника, або Записки щасливої людини / упор. Н. Михайлової, В. Томазова; вст. ст., прим. В. Томазова. Київ: Либідь, 2004. 180 с.

8. Хоменко Н. Д. Д. Лідер // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та наукові праці. Київ, 1997. Вип. 4. С. 179–180.

References

1. Berezkin V. I. *Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra. Stsenografyi Rossii: David Borovskiy, Daniil Lider: v 6 t.* [Berezkin V. The set design art of the world theatre. Set design in Russia: David Borovsky. Daniil Lider: In 6 volumes]. Moskva: URSS, 2008. T. 6. 717 s.

2. Vanslov V. *Izobrazitelnoe iskusstvo i muzyikalnyiy teatr* [Vanslov V. Fine art and musical theatre]. Moskva: Iskusstvo, 1963. 161 s.

3. Mirosnhychenko M. *Stsenohrafichnyi kamerton Andriia Aleksandrovycha-Dochevskoho* [Mirosnhychenko M. Set design pitchfork of Andriy Aleksandrovich-Dochevsky] // *Kino-Teatr* [Cinema-Theatre]. 2000. No. 4 (30). S. 31–34.

4. *Molodyie hudozhniki sovetskogo teatra. Sovetskaya ekspozitsiya na mezhdunarodnoy vystavke «Prazhskaya kvadriennale — 83»: Katalog* [Young artists of the Soviet theatre. Russian exposition on the International exhibition «The Prague quadriennale'83»: A catalogue] / sost. V. P. Sokolov. Moskva; Praga, 1983. 69 s.

5. Levytska M. *Muzy i muzyka moho teatru* [Levytska M. Muses and music of my theatre] /peredm. A. Solovianenka, M. Reznikovycha. Kyiv: Lybid, 2016. 240 s.

6. Levytska I. *Vse moie z soboiu. Omnia mea mecum porto* [Levytska I. All that is mine comes with me]. Kyiv: Sofiia-A, 2004. 177 s.

7. Nirod F. *Spohady khudozhnyka, abo Zapysky shchaslyvoi liudyny* [Nirod F. Artist's memoir, or the Notes of a happy man] / upor. N. Mykhailovoi, V. Tomazova; vst. st., prym. V. Tomazova. Kyiv: Lybid, 2004. 180 s.

8. Khomenko N. D. D. *Lider* [Khomenko N. D. D. Lider] // *Ukrainska akademiia mystetstva: Doslidnytski ta naukovi pratsi* [Ukrainian Academy of Arts: Reseach and scientific works]. Kyiv, 1997. Vyp. 4. S. 179–180.

Елена Вадимовна Ковальчук

Мария Левитская. Драматургия сценографической образности в пространстве музыкального театра

Исследована сценографическая деятельность главного художника Национальной оперы Украины Марии Левитской — представителя школы Д. Лидера и автора новой пространственной сценографической концепции музыкального материала. Проанализированы основные этапы творческого становления выдающейся представительницы театрально-декорационного искусства и сценографии в исторических реалиях — от начальных проявлений ее таланта к вызреванию настоящего авторского стиля мастера драматургических концепций сценографической режиссуры спектаклей музыкального и драматического театров. Рассмотрены творческо-психологические аспекты феномена авторской режиссуры Марии Левитской, реконструированы подтексты ее пространственно-пластических решений. Доказано, что появление подобной режиссерской составляющей в сценографии делает современный музыкальный спектакль не только зрелищным, но и глубоко психологически содержательным. Материал представлен в сравнении с театральными системами других представителей этого вида искусства.

Ключевые слова: художник Мария Левитская, Национальная опера Украины, украинская сценография музыкального театра, психология оформления спектаклей.

Kovalchuk Olena

Maria Levitska. Dramaturgy of Scenographic Imagery in the Stage Space of the Music Theater

The scenographic activity of the main artist of the National Opera of Ukraine, Maria Levitskaya,

a representative of the school of D. Leader, and the author of a new spatial scenographic concept of musical material, was studied. The main stages of the creative formation of an outstanding representative of theatrical and decorative art are analyzed. The creative-psychological aspects of the phenomenon of the author's direction of Maria Levitskaya are considered, the subtexts of its spatial-plastic solutions are reconstructed. It is proved that the appearance of such a director's component in the scenography makes the modern musical performance not only spectacular, but also deeply psychologically meaningful. The material is presented in comparison with the theatrical systems of other representatives of this art form.

Keywords: creative work of Maria Levitska, the National Opera of Ukraine in Kyiv, Ukrainian scenography of the musical theatre, psychology of music performances design.