

**Олена КОВАЛЬЧУК**

*старший науковий співробітник ІПСМ,  
канд. мистецтвознав., доц.*

## **ФЕДІР НІРОД** **Образні пошуки в сценографії музичного театру**

Творчість народного художника СРСР Федора Нірода є невід'ємною частиною кількох етапів становлення і розвитку радянського театральньо-декораційного мистецтва. Він вийшов з тієї когорти митців, яка на початку 1930-х прийшла на службу театрові й склала другу генерацію майстрів українського радянського театральньо-декораційного мистецтва. Художник працював з багатьма провідними театрами України, серед яких — Львівський український драматичний театр ім. М. Заньковецької, Львівський академічний театр опери та балету ім. І. Франка, Київський академічний театр опери та балету ім. Т. Шевченка. Його творчість є візитівкою українського театральньо-декораційного мистецтва ХХ століття.

Авторці статті свого часу дуже пощастило — навчаючись на відділенні історії та теорії образотворчого мистецтва Київського художнього інституту, вона обрала темою своєї дипломної роботи творчість Ф. Нірода. Знайомство з художником відбулося у театральній майстерні оперного театру. Головний художник Київського оперного театру, людина дуже зайнята, Федір Федорович не відмовився від співпраці, як не відмовляв він і сценографічній молоді, майбутнім художникам театру, які приходила навчатися до його майстерні. Вислови щирої подяки художнику можна зустріти в інтерв'ю нині вже відомих діячів театральної декорації: М. Левитської, А. Александровича-Дочевського та ін.

Ф. Нірод був керівником моєї дипломної роботи, не маючи від цього жодного матеріального зиску. Йому просто було цікаво згадувати, розповідати і спостерігати, що з цього вийде. Коли, попередньо домовившись, дипломниця приходила до нього з безліччю запитань, він завжди заздалегідь готувався до зустрічі. В кімнаті на столі були розкладені ескізи, спеціально підібрані фотоматеріали. Художник із задоволенням пригадував призабуті вже подробиці минулих проєктів і розповідав, розповідав, розповідав...

Не по-радянському шляхетна, інтелігентна і витончена людина, митець із величезним життєвим досвідом, культурним і творчим надбанням, він читав усе, що я писала, і ніколи не критикував і не засуджував моїх текстів: він радив, допомагав, якщо це було необхідно, і постійно звертався до власних спогадів. Мені тепер здається, що він і сам захопився незвичною для себе грою «виروضування» майбутнього мистецтвознавця.

Ця стаття побудована почасти на власних спогадах авторки, а почасти на спогадах Ф. Нірода, виданих на початку 2000-х. У своїй дипломній роботі я описала творчий шлях митця, але в той час мені не вистачало знань і досвіду для того, щоб побачити в ньому загальну картину розвитку радянської сценографії, відчуті всі складності її існування, її проблеми, втрати і здобутки, які, звичайно ж, позначилися на творчості Ф. Нірода. Він був людиною свого часу, і разом з тим — яскравою творчою особистістю з глибокою генетичною пам'яттю та аристократизмом, обумовленими його петербурзьким дворянським дитинством; і все це завжди відбивалося в його ескізах.

Майбутній художник народився у шляхетній дворянській родині, в Санкт-Петербурзі; в його свідомості, спогадах та особливо вишуканій творчій манері назавжди залишилась неймовірна закоханість у красу цього міста. Наприкінці життя Ф. Нірод напише: «Санкт-Петербург! <...> Санкт-Петербург! Що може бути вищим і дорожчим за це поняття! Мало в світі святих міст, але він є одним з небагатьох, притому зовсім особливий і ні з чим не зрівняний» [9, с. 14].

Велика квартира батьків у центрі міста, — затишне домашнє середовище, з великим смаком прикрашене творами, зробленими власноруч. У родині панувала аматорська любов до мистецтва: мати захоплювалася живописом, батько — різьбленням по дереву. «Квартира, звісно, була велика, багатокімнатна, я пам'ятаю великі двері й високі стелі. З темного передпокою двері відчинялися в невеликий салон; це була дуже світла кімната з центральним ампірним вікном, прикрашеним золотисто-сонячними гардинами. <...> Всі двері в цьому великому приміщенні були перетворені батьком на витвори мистецтва, він оздобив їх різьбленим дерев'яним декором: ампірні вінки, геральдика (позолочене різьблення). Йдемо наліво, перша в анфіладі — це велика вітальня; пам'ятаю тільки ампірні меблі, зроблені з карельської берези. За нею була мала вітальня (інтимна), і тут я пам'ятаю два портрети <...> і меблі часів Директорії. Потім слідує кабінет батька, туди нас майже не пускали, коли батька не було

вдома. Пам'ятаю великий письмовий стіл, на якому стояв годинник. <...> Меблі з темно-червоного дерева, килим, великий кутовий диван у вельветово-оксамитову опуклу смужку, на стінах над диваном у всю довжину — гравюри <...>. Ясна річ, мене було важко від них відірвати. В кабінеті мені запам'яталися маленькі двері, через які по сходах можна було потрапити до батькової окремої туалетної кімнати — там затишно, скромно, свічки, бритва і особливий аромат чоловічих парфумів, ботфорти, форма парадна і повсякденна; словом, свята святих. Там ми, діти, бували украй рідко. В їдальні я пам'ятаю одне: уздовж всіх стін підіймалося до стелі великою смугою дерев'яне панно, що охоплювало все приміщення. Це — різьблене барельєфне зображення лицарського кінного ходу, очолюваного Жанною Д'Арк, — лицарі, коні, прапори, стяги. Все це — роботи мого батька. Він любив різати по дереву <...>» [9, с. 18]. Це був той маленький світ, який міцно вкладається у пам'ять маленької людини та назавжди сформує перші мистецькі враження і смаки майбутнього митця. Потім ця спокійна врівноваженість об'ємів, відчуття справжньої текстури і фактурності предметів, необхідність введення органічного освітлення в інтер'єрний простір і вишуканий смак іще не раз виявляться у виставах художника.

Перші мистецькі враження — уроки танців, на які хлопчика привозили з приміської дачі (дія відбувалася влітку). Ці уроки відбувалися в одному з шляхетних будинків Санкт-Петербурга під керівництвом балерини Тамари Карсавіної. Трохи пізніше, вже в Києві, він вчитиметься грати на скрипці, й тільки потім зацікавиться малюванням, яке зрештою й перемогло всі інші мистецтва. Музичні інтереси дитинства назавжди залишаться з художником і вповні виявляться в зрілому віці, в його декораціях до балетних і оперних вистав.

Федору Ніроду пощастило з учителями. «В нашому будинку на Круглоуніверситетській жила добра людина — художник Леонід Семенович Поволоцький, який чомусь мною зацікавився, постійно брав з собою, дуже цікаво розповідав про живопис, малювання, художників, давав книги. <...> Ось чому переміг живопис» [9, с. 29]. Перші ескізи, вивчення законів композиції та поєднання кольорів, відпрацьовування вміння зосереджуватися на головному, не розмінюючись на дрібнички, виховання художнього смаку. Поволоцький переглядав усі його твори, аналізував недоліки, вказував на прорахунки, але не нав'язував власних уподобань, терпляче спостерігаючи за тим, як поступово зростає мистецька індивідуальність молодого художника.



Протягом 1924–1926 р. Ф. Нірод навчався професійному малюванню у Київській художньо-індустріальній профшколі, що славилася своїм сильним викладацьким складом. Основи образотворчої освіти (живопис і малюнок) викладав Михайло Козик — учень відомого живописця і театрального художника К. Коровіна. Композицію викладав Костянтин Єлева, митець, якого, за спогадами Нірода, обожнювали всі. «<...> Це був вулкан красномовства, яскравих прикладів і найцікавіших розмов про класичних майстрів та народні примітиви. Як він вмів захоплювати і будити прагнення працювати і бажати результатів! Надзвичайна якість для викладача» [9, с. 31]. Саме цей художник зумів прищепити зацікавлення композицією, навчив думати, творчо використовувати класичну і народну мистецьку спадщину, відчувати логіку розвитку мистецьких форм і не боятися експериментів. Надзвичайне захоплення — так можна охарактеризувати психологічний стан Федора Нірода під час навчання у профшколі. Поступово сформувалися перші мистецькі уподобання, симпатії та антипатії художника; його приваблювала творчість постімпресіоністів, зокрема колористичні та об'ємно-просторові побудови П. Сезанна. Ф. Нірод жартував, що завдяки цьому прогресивному захопленню його твори на студентських виставках користувалися незмінним успіхом. Окрім обов'язкового контролю виконання всіх навчальних завдань зі спеціальних предметів, учителі пильно стежили за тим, щоб учні відвідували художні музеї, мистецькі виставки,



*Ф. Нірод. Малюнок Д. Боровського*

*Ф. Нірод. Фото. Київ. Бл. 1930 р.*

філармонічні концерти, вистави київських театрів та гастрольні спектаклі МХАТу й театру Мейєрхольда. За спогадами художника, велике зацікавлення викликали вистави курбасівського «Березоля».

Після закінчення навчання в індустріальній профшколі, Ф. Нірод у 1926 р. вступив на живописний факультет Київського художнього інституту. Зірковий склад викладачів: М. Бойчук, Ф. Кричевський, В. Татлін, В. Пальмов, О. Богомазов — класики мистецтва, імена яких донині уособлюють золотий фонд української культурної спадщини. Це були яскраві особистості, нерідко з протилежними поглядами на цілі та завдання мистецтва. Візантинізм монументального живопису М. Бойчука, кольорове життєстверджуюче мистецтво з народними парافразами — живопис Ф. Кричевського, авангардні експерименти В. Татліна, спектарлізм В. Пальмова, кубофутуризм О. Богомазова, — і диспути, диспути, диспути... Ця різноманітність художніх платформ — від суворой школи реалістичного живопису чи осягнення надбань народного мистецтва до авангардних проєктів — розкривали перед студентами величезні можливості для розвитку власних мистецьких уподобань. «<...> Відпрацьовувалася самостійність мислення, виникала особиста платформа кожного. Словом, було цікаво та несамовито <...>», — підсумує пізніше Ф. Нірод [9, с. 35]. З великою вдячністю Федір Федорович згадуватиме настанови педагога з курсу «формально-технічного живопису» Л. Чуп'ятова (учня К. Петрова-Водкіна), який навчав студентів тон-

ко відчувати особливості колористики, вмінню «втягувати» з одного кольору максимум художньої виразності. Згадував безкомпромісність і категоричність В. Пальмова на завданнях з живопису, чітку визначеність завдань на заняттях з рисунка у Ф. Кричевського.

В інституті панувала свобода стосунків, і тогочасні викладачі нерідко товаришували із учнями. Поза стінами установи це були просто старші товариші, колеги, з якими можна було разом гуляти на природі чи бувати на виставках і філармонічних концертах. Бурхливий розвиток мистецтва 1920-х — початку 1930-х давав підстави для роздумів, пошуків й експериментів. В. Пальмов влаштував своїм студентам приватну зустріч із В. Маяковським, коли той приїздив до Києва і зупинявся у «Континенталі», а ввечері студенти слухали виступ поета в цирку. Ф. Нірод згадував про візит до Києва театру Вс. Мейєрхольда, виступ якого відбувся у філармонії. «Ми, молодь, заповнили галерку. І звідтіля спостерігали, як весь перший ряд партеру зайняли «франківці» на чолі з Гнатом Юрою. Зал дуже тепло прийняв Мейєрхольда і не раз його виступ переривали аплодисменти. Але раптом сталося неочікуване — розповідаючи про різні театри країни, він особливо підкреслив, що в Україні, в Харкові є один визначний театр «Березіль», яким керує Лесь Курбас. Після цієї фрази весь перший ряд демонстративно підвівся і мовчки вийшов із зали. Мейєрхольд зробив паузу, <...> провів поглядом шеренгу, що йшла з зали, і з багатозначною посмішкою і також багатозначно сказав: Як видно, я не помилявся. <...> Ясна річ, зала відповідно зреагувала» [9, с. 36].

Іноді випадала можливість поїхати в Москву і Петербург, відвідати музеї та театри. Під час чергової студентської практики Нірод працював в Ермітажі, де копіював картини Тіціана. У студентські роки художник захоплювався театром. Вступаючи на живописний факультет художнього інституту, він мріяв через 2–3 роки перейти на театральний факультет. Живописець-станковист Нірод технічний бік театральної майстерності опановував по ходу дії: з великим зацікавленням відвідував майстерні теа-кінофакультету, де вивчав техніку макетування. Навчаючись в інституті наприкінці 1920-х, Нірод не підозрював, до якої міри доля наблизилася його до здійснення цієї мрії. Закінчити навчання не вдалося: з інституту Ф. Нірод буде відрахований за приховування свого справжнього соціального статусу і приналежність до дворянського стану. А працювати в театрі почне ще в 1930-і, протягом трьох років поступово дозріваючи до посади художника-постановника Першого державного польського театру

в м. Києві. В театр його рекомендував Мориць Уманський, і це врятувало молодого художника. Його прийняли на посаду художника-макетника та виконавця декоративних робіт, і на початковому етапі саме Уманський вводив Нірода у курс справи. Перший державний польський театр розташовувався на вулиці Прорізній, 19, в будинку колишнього офіцерського зібрання, і проіснував до початку 1930-х. У 1931 р. в театрі змінилося керівництво: з Москви приїхав новий головний режисер — Олександр Броніславович Скібневський. Невідомо, як би склалася доля початківця, коли б Скібневський не помітив твори молодого художника, якого і залучив до виконання декорацій через хворобу М. Уманського. Перш ніж почати роботу, Нірод наполіг на розмові з Уманським, і тільки після одержання його благословення взявся до справи. «Іспит виявився серйозним, але до чого цікавим! Важко словами описати, що я переживав в той час. <...> Прем'єра! І в театрі! В повному сенсі цього слова прем'єра. <...> Зустрічі з поважним режисером. З тобою розмовляє як із рівнею. Ідеї захльостували! Перепон багато: у театра нема грошей, сцена маленька, технічно не пристосована. <...> Дні пролітали, як секунди! І от вже твої думки в об'ємних формах втілюються на сцені, і все це тобою виношене, вже реально починає жити. Починається диво!» [9, с. 43].

Режисер театру, Олександр Скібневський, у 1925 р. закінчив режисерську студію; він проходив режисерську практику в Московському камерному театрі та був відомим прихильником режисерської школи О. Таїрова, з яким тривалий час товаришував. До приїзду в Київ О. Скібневський працював режисером туркменського театру в Ашхабаді. В режисерських уподобаннях був прихильником лаконічної, гострої форми, здатної сконденсовано, ритмічно вивірено й візуально виразно донести до глядача загальну думку вистави [14, с. 130]. Естетична платформа Польського театру формувалася на засадах конструктивізму.

Для підвищення професійного рівня та для ознайомлення з основними напрямками розвитку прогресивного театру режисер нерідко відправляв Ф. Нірода до Москви: набиратися художнього досвіду. «Це виливалося у захоплюючу подорож по московським театрам того часу: Мейєрхольд і Таїров, Вахтангов і МХАТ, Малий (який я тоді зневажав!). Я не тільки передивився всі вистави, але й ознайомився з “кухнею” сцени, її свята святих. Це були мої університети в повному сенсі цього слова. Ніякий інститут не дав би мені ніколи таких безцінних знань», — згадував художник [9, с. 44].

Кожен з театрів мав свою неповторну творчу позицію, свій погляд на світ і мистецькі завдання. Режисер, художник та актор були єдиним творчим монолітом. Режисери шукали «своїх» художників і надавали їм право цілковито вільної самореалізації у пошуках конструктивних візуальних рішень тривимірного простору сцени. «Цілковито різні за своїми принциповими поглядами молоді театри Москви того часу захопили мене своїми пошуками, і, звичайно, я саме їм віддавав перевагу перед Малим театром, натуралістичний реалізм якого здавався мені тоді легко вкритим павутиною часу. Звичайно, я сприймав все інтуїтивно, і саме інтуїція підштовхувала мене ставити Таїровський естетизм вище Мейєрхольдівського усвідомленого конструктивізму. Навіть МХАТ здавався мені тоді трохи застарілим» [9, с. 45]. Із творчих відряджень до Москви Ф. Нірод виніс переконання, що художник у театрі — не пасивна людина, не виконуєч режисерського задуму, а активна творча особистість, творець пластичного образу вистави.

У 1920-х — на початку 1930-х театр переживав піднесення. Молодь захоплювалася театральними експериментами В. Мейєрхольда, О. Таїрова, Леся Курбаса. Для того, щоб подивитися вистави перших двох, Нірод із великими пригодами добирався до Москви, і через багато років з великим задоволенням розповідав про них. Піднесення стосувалось також і сценографії. Відбувалися дискусії щодо ролі живопису у виставі, а на сценах провідних театрів панували вигадливий, вільний, азартний конструктивізм Попової та братів Стенбергів, а в Україні — А. Петрицького, В. Меллера, О. Хвостенка-Хвостова та ін. Художники виступали як новатори та наполегливі реформатори сцени. Новаторство розпочалося відпрацюванням принципово нового підходу до організації сценічного простору. Категорично відкидалися живописні полотна, розкривався фактурно неприхований простір тривимірної сцени, активно використовувалась конструкція. Застосовувались чіткі ритми індустріального часу, стриманість кольорів, відверта фактурність сценічних конструкцій та предметів. Відбувались експерименти з обертовими сценами; активним діючим компонентом вистави стало освітлення. На певний час художники припинили живописати, реалізуючи свої здібності архітекторів та інженерів простору. На сценічних майданчиках головував конструктивізм і панували композиції, в яких змішувались різноманітні майданчики, сходи, пандуси, пропелери тощо, що перетворювало театральні новобудови на активний, діючий елемент вистави. Художник вибудовував не абстрактну конструктивну композицію:

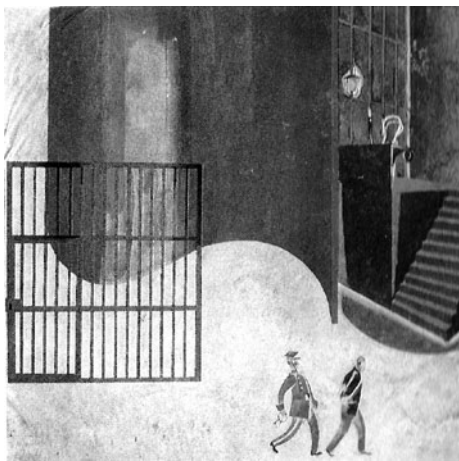


він працював у тісному контакті з режисером та акторами, які мусили вільно почуватися в запропонованому просторі: бігати, стрибати, здійснювати кульбіти, злітати над поверхнею сценічного майданчика тощо. Співпраця режисера та сценографа мала бути настільки цілісною і технічно відпрацьованою, щоб діючий у створеному ними просторі актор міг активно виявити свої мистецько-пластичні здібності заради головної ідеї вистави.

Молодий художник театру, Ф. Нірод одержує на все життя надзвичайно яскравий творчий досвід і ледь-ледь встигає протягом нетривалого часу попрацювати у конструктивістській манері. Його ескізи декорацій та костюмів до вистав «Вільгельм Телль» Ф. Шиллера, «Вулиця радості» М. Зархі, «Рабан» В. Вандурського, котрі зберігаються в театральних музеях Києва, Москви та Санкт-Петербурга, свідчать про вміння художника опанувати тривимірний простір сцени не лише за допомогою конструкцій, але й завдяки обмеженій кольоровій гамі, умовності та лаконізму стилю. В ескізах костюмів персонажів, що нерідко виходять за межі технічного малюнка, Нірод постає психологом, сатириком і художником, який активно перевтілюється, грає в кожного конкретного героя, створюючи гострі портретні характеристики персонажів. «Ряд таких ескізів — це справжня галерея персонажів, побачених художником у сценічній дії, у мізансценах, в єдності зі створюваним ним сценічним середовищем» [11, с. 10].

Пластичне рішення вистави «Рабан» В. Вандурського (1933 р.) було «<...> лаконічне, загострене і сприяло сценічному перетворенню соціального змісту п'єси <...>» [6, с. 15]. Художник за допомогою композиції з ширм, сходів, зігнутих площин активно освоює простір сцени, а насичено-червоні кольори надають їй напруженої, драматичної атмосфери. Невеликий розмір сцени, відсутність значних коштів на оформлення активізували творчі здібності митця. Верхню частину сцени формували софіти, які під час дії рухалися у темпі вальсу, що супроводжував дію вистави. Простір сцени заповнювали конструкції та предмети реквізиту, які давали можливість майже миттєво (в темпі вальсу) змінювати картини 23 епізодів дії [14, с. 139].

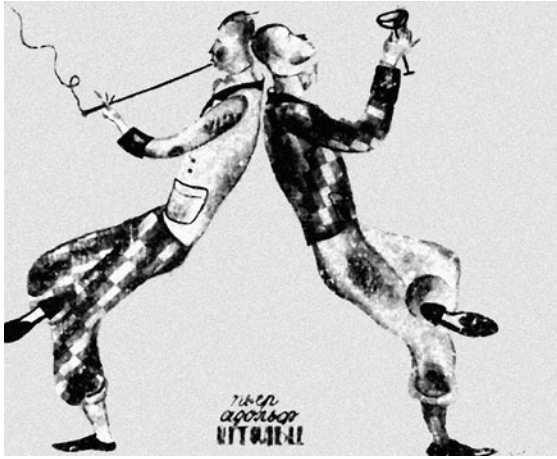
Коли Уманський пішов з театру, Нірод зайняв посаду головного художника, а після служби в армії повернувся в театр, якого вже фактично не було. Нірода звільнили без будь-яких пояснень. «Підсумовуючи досвід моєї роботи в Польському театрі, треба сказати, що цей період був для мене, ще зовсім “зеленого”, вельми значимим», — зауважить художник [9, с. 45].



«Рабан» В. Вандурського. Ескіз декорацій. 1932

Дуже швидко, у 1930-х, насильницьким чином припиниться, не вичерпавши своїх образних можливостей, авангардна фаза радянського мистецтва, і Нірод на тривалий час забуде про своє захоплення творчістю О. Таїрова, В. Мейєрхольда і Леся Курбаса. Життя реалізує його творчу особистість зовсім навпаки, в керунку мистецьких традицій художників-живописців Великого театру та МХАТу.

До вершини своєї кар'єри — художника-живписця музичного театру — Федір Нірод пройде довгий шлях. 10 років він пропрацює у Запорізькому театрі ім. М. Заньковецької. Це був побутовий за своєю художньою програмою театр, який мав приміщення, цехи, велику і хорошу сцену. Для Ф. Нірода це «перш за все була практична школа освоєння сценічного простору, а це означало навчитися створювати в ньому те образне середовище, яке ти замислив для тої чи іншої сценічної дії. А це немало. Я опанував мистецтва відбору аксесуарів, які працюють на образ, навчився ліпити за допомогою театрального костюма зовнішній образ персонажів, вивчав суто технічні питання механіки та освітлювальної апаратури, щоб в своєму задумі не бути в полоні їхніх капризів. Словом, 10 років наполегливого осягнення цих «хитромудростей» зобов'язані були принести свої наслідки» [9, с. 47]. Потім буде тривала робота у Львівському українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької (1934–1945) і знайомство із режисером В. Скляренком.



«Єще паньська не згінела» О. Скибневського. Ескіз костюмів. 1933 р.

Саме він у 1945 р. запропонував Ніроду оформити «Севільського цирюльника» Дж. Россіні на сцені Львівського опери і балету. І саме тут художник уперше зіткнувся з зовсім іншими масштабами сценічного простору, іншими «правилами гри». Великий оркестр, велика сцена, багато артистів, робітників, майстрів, майстерень, костюмерів, техніків. У 1948 р. на сцені цього ж театру він працюватиме над оформленням балету «Есмеральда» Ц. Пуні. Єдине, що він тоді зрозумів, — що балету потрібна вільна сцена, яка не заважає пластиці танцюриста. «Інші тонкощі — образотворче рішення з урахуванням ритміки, притаманної умовній мові хореографії — прийдуть пізніше, з досвідом роботи та настроювання мислення» [9, с. 69]. Вистава вийшла. «І музичний театр заволодів мною цілком. З'явився такий трепет, який важко з будь-чим порівняти; можливо, що з палкою захоханістю» [9, с. 70]. Поступово Нірод вийшов на шлях пізнання так званої музичної драматургії.

Подальша творча доля художника пов'язана з провідними музичними колективами країни: Львівським академічним театром опери та балету ім. І. Франка (1950–1960) та Київським академічним театром опери та балету ім. Т. Шевченка (1961–1990-і), головним художником якого він був тривалий час.

Сцени провідних музичних театрів 1950–1970-х прикрашали монументальні живописні полотна. В декораціях музичних вистав цих років було багато кліше: на сценах нерідко з'являлися

сусально-красиві палаці, ідилічно-романтичні пейзажі, позбавлені глибокої художньої правди. Але в творчості провідних митців — А. Петрицького, О. Хвостенко-Хвостова (1950–1960-і), а пізніше й А. Волненка, Ф. Нірода та інших, — виявлялися високий професіоналізм і мистецька образність. Музична класика, з якою працювали художники, давала їм змогу опановувати цікавий історичний матеріал, поринати в народну культуру, в мистецтво та філософію. Працюючи над драматургією оперних і балетних вистав, провідні українські митці завжди використовували величезний інтелектуальний досвід, виявляли неповторні живописні таланти та образні знахідки. Провідні майстри театрального оформлення цього періоду відтворювали найтиповіші риси, що характеризують епоху, прагнучи до глибокої образної виразності. Декорації Нірода до «Далі бора» Б. Сметани (1950), «Хованщини» М. Мусоргського (1963, редакція 1986), «Пікової дами» П. Чайковського (1969), «Ромео і Джульєтти» С. Прокоф'єва (1971), «Гугенотів» Д. Мейєрбера (1974) тощо, стануть класикою не лише українського, а й радянського театрального декоративного мистецтва. За оформлення опери «Абесалом і Етері» З. Паліашвілі (1972) художник одержав звання лауреата Державної премії Грузинської РСР ім. З. Паліашвілі.

У 1960–1980-х театральне декоративне мистецтво переживало період змін образної мови. Сценографія драматичного театру набувала дієвості; художники створювали глибокі, багатозначні сценічні світи з філософськими контекстами, що впливали на режисерський задум та акторську гру. На сценах панував аскетизм, активно використовувалася справжня фактурність, впливаючи на свідомість і підсвідомість глядача; здавалося, зі сцени надовго вигнали великі живописні задники і мальовані декорації. Апелюючи до пошуків вітчизняного авангарду 1920-х, «нова предметність» активно завойовувала тривимірні сценічні майданчики. Значно посилилися вимоги до самого сценографа (термін «художник театрального декоративного мистецтва» художні критики майже не використовували). В дискусіях, які активно розгорталися на сторінках загальносоюзної та національної преси, жваво обговорювалися нові тенденції у сценографії драми. У них брали участь і самі сценографи. Так, художник А. Васильєв зазначав, що «<...> художник у театрі — це творча індивідуальність зі своєю точкою зору на світ і життя. Це — людина, яка любить колір, фактуру, вміє перетворювати простір. Він володіє своїм творчим потенціалом, художнім смаком. <...> Він здатний на перетворення — це феномен сценічного

мистецтва, коли з творчої пам'яті обираються ті думки, почуття і образи, які в даній роботі стають образом, що розкриває у зримих образах ідею драматурга. <...> Постійні зустрічі під час роботи художника з новими темами, новими ідеями, новими країнами, соціальними верствами суспільства, звичаями, архітектурними стилями вимагають від нього глибокої освіченості та внутрішньої культури» [5, с. 7]. Сценографам драматичного театру докоряли за певну втрату кольорового бачення, а з ним і втрату цікавості до живопису на сцені. І, навпаки, значна роль на сцені відводилася фактурі. Вона, «<...> завдяки своєму фізіологічному впливу, розширює середовище сприйняття декорації в цілому, тобто апелює не тільки до нашої уяви та здатності до логічного мислення, але й проникає у глибини чуттєвого досвіду» [12, с. 156]. Фактура предметів, які заповнюють сцену, діє не тільки на глядацьке сприйняття, але й на чуттєві уявлення про образ, впливаючи своєю сутністю, змістом і кольором.

На сторінках преси у 1960–1970-х нерідко проходили дискусії на теми стану розвитку музичного театру. У дискусії брали участь художники, режисери, хореографи, актори, театрознавці. Яким має бути сучасна театральна декорація музичного театру? Чи має вона йти шляхами театру драматичного, звільняти простір, насичувати його речами, грати з фактурами? Художник музичного театру має залишатися живописцем, тому що «<...> опера вимагає від художника найвищого ступеня емоційної схвильованості», як вважав режисер Великого театру Б. Покровський [4, с. 58].

Головним завданням художника, якщо він працює в музичному театрі, є відтворення у художньому оформленні постановки його музично-драматичної основи. «Музичний театр тим і відрізняється від драматичного, що музика в ньому не просто супроводжує чи “розфарбовує” дію, а органічно вводить у неї: вона несе в собі головний зміст дії» [4, с. 11]. Ф. Нірод вважав, що художник музичного театру має розуміти музичну форму, відчувати матеріал. Без ретельного вивчення музики не може бути успіху. Тому робота живописця в музичному театрі вимагає його особливої спеціалізації. Уміння відчувати музику, розуміти її образи та настрої — обов'язкова вимога і передумова успішності цієї праці. Підтримуючи цю думку, відомий художник музичного театру Ф. Феодоровський говорив про необхідність «<...> створювати таку симфонію в кольорах, яка звучить в музиці» [4, с. 58]. Класик радянської сценографії В. Риндін писав, що «<...> почути музику, відчуті її глибину, її стиль і втілити думку автора в своїх декораціях — завдання, яке постає пе-

ред художником опери» [4, с. 97]. Це не означає, що художник втілює у своїй роботі тільки музику, а не зміст, виражений у діях і словах; він працює над втіленням музично-драматичного змісту в цілому. «<...> Суть справи не в тому, що “більше” знаходить своє втілення у роботі художника — музична чи літературно-драматична основа опери; а в тому, що в будь-якому випадку вираження музики для оперного художника є обов’язковим. Поза цим праця втрачає специфіку, необхідну саме для музичного театру, а отже, відривається від вистави в цілому, випадає з нього» [4, с. 58–59].

Подібні погляди поділяли не всі. Представник молодого покоління сценографів, В. Серебровський, навпаки, категорично стверджував, що «<...> художник не повинен ілюструвати ані музику, ані, тим більше, драматургію. Ані музика, ані драматургія, ані режисура, ані декораційне оформлення не є головним. Головною є театральна дія». Далі художник пише, що, на його думку, «<...> прагнення виразити одне через інше (в даному випадку музику через живопис — О. К.), один вид мистецтва через інший — дилетантизм. <...> Музика виражає тільки музику, а живопис тільки живопис, і в цьому їх сила як видів мистецтва. А в театрі, в синтетичній формі мистецтва, всі компоненти не виражають один одного, а співіснують, як в готичному соборі співіснують архітектура, живопис і скульптура <...>» [10, с. 53]. І ще: «<...> якщо ми хочемо робити театральну дію, питання “хто головний?” відпадає. На думку багатьох, у музичному театрі головною вважають музику. Ця хибна думка заважає опері та балету стати власне театром. Потрапляючи на театральну сцену, музика має перестати бути лише музикою, вона мусить стати лише одним із компонентів <...>» [10, с. 53]. Художник не повинен ілюструвати музику; але найчастіше сценограф створює органічне оформлення, саме відштовхуючись від неї. Музика в цьому випадку — основа, базис сценічної дії. Художник повинен спиратися на партитуру: в ній закладено музичну драматургію, весь зміст музичної дії.

В. Ванслов вважав, що уявлення «<...> про масивність, важкість чи легкість, легкість звукових поєднань, про лінійність мелодійного руху <...>, про щільність і прозорість фактури, про жорсткість чи м’якість акордів <...> — усі подібні уявлення, основані на асоціації слухових і глядацьких вражень, створюють передумови вираження музики через живопис. Це вираження становить сукупність їхніх формальних засобів при спільності змісту» [4, с. 55]. Крім того, всі компоненти можуть бути об’єднані на сцені «<...> за умови спільного емоційного тону, збігу їх предметних значень, єдності їх ідейного

завдання» [4, с. 14]. І нарешті, головний компонент — це сценічна дія, бо тільки в ній «<...> музика і живопис постають як сторони багатогранного художнього цілого; вони підпорядковані цьому цілому і взаємодіють не самі по собі, а лише на його основі» [4, с. 14–15].

Працюючи над «Піковою дамою» П. Чайковського, Ф. Нірод не раз себе запитував: якщо драматург і композитор є рівними, хто мусить більше впливати на загальний образ сценографії? Він вважав, що, якщо існують два першоджерела, то музиці відведена більш значна роль, аніж драматургії: тобто йдеться про оформлення музичної вистави. Взагалі використовувати літературне першоджерело слід обережно. Так, на думку Ф. Нірода, в «Ромео і Джульєтті» Прокоф'єв загострив шекспірівську форму, і завдання сценографа полягає у тому, щоб «договорити» в тій же тональності. Зовсім інша справа — Пушкін і Чайковський. Композитор застосовує інакшу ідею та форму щодо драматургії. Тому, спираючись на початкових етапах на прозу відомого класика, художник зазнавав поразки. Нірод вважав, що треба мати на увазі драматичну основу, але відштовхуватися при створенні сценічного образу безпосередньо від музики.

Працюючи художником, Ф. Нірод нерідко ставив собі запитання щодо проблем сценічного простору, наприклад, у балеті. Сцена може бути порожньою та вільною для танцю. Формуючи простір подібним чином, необхідно враховувати, що повне оголення великої балетної сцени, при якому все образотворче вирішення зосереджено на задньому плані, призводить до того, що сценічний простір часом стає невиразним, нерозчленованим; а крім того, оголення сцени може заважати танцю, бо воно створює неясність планів, котра псує малюнок хореографічної композиції. Художники намагаються уникнути цієї неясності. Частіше за все, залишаючи вільною сцену, вони ритмічно членують її зверху, таким чином досягаючи визначеної впорядкованості. Разом з тим балетна сцена не виключає також і складного планування нижньої частини сцени, з розгортанням дії на різних сценічних майданчиках. Тоді хореограф отримує змогу використовувати різні сценічні майданчики, вибудовуючи на них пластичні мізансцени. Простір вимагає водночас великої узагальненості й умовності. Художник, відтворюючи ту чи іншу добу, відбирає визначену кількість образів і предметів, у котрих максимально сконцентровано уявлення про той час. У балеті все має бути межово лаконічним. Глядач вдвляється в декорації у їх «чистому вигляді» протягом певного, дуже обмеженого часу. Звучить музична увертюра, і декорація разом із музикою допомагає налаштуватися на на-

ступні сценічні події, забути про дійсність і поринути в класичні сюжети. В даному випадку художник і композитор, музика і живопис діють у єдиному пориві, і, зосереджуючи увагу глядачів, повідомляють перші правила майбутньої театральної гри. Якщо ці правила завдані вірно, то декорація, нерозривно пов'язана з дією, органічно входить у свідомість глядача. Він нібито забуває про неї, свідомо чи підсвідомо помічаючи ті світлові та кольорові ефекти, за допомогою яких художник емоційно посилює або коригує дію.

У балеті умовна не лише декорація, але й костюми. Це перш за все уніформа, котра не повинна заважати акторові танцювати. «Балет — не анатомія. Він — пластика. Він не терпить приблизності. Це тільки на перший погляд здається, що можна вдягнути трико красивого кольору, хвилясту пачку, і балетний костюм вже готовий. Нічого подібного. В балеті костюм виконує підкреслено образну функцію. Це видимий звук; він є виразом характеру і доби» [13, с. 225]. Тут на образ працює не лише крій, а й колір костюма. Оформлення одягу кордебалету найчастіше вирішують у єдиній кольоровій гамі, що допомагає створювати єдність сценічної дії та відокремлювати головних персонажів.

У творчості Ф. Нірода кольорове вирішення костюмів завжди психологічне. Колір костюма, його крій є камертоном даного образу, миттєвим виразом найхарактерніших рис даного персонажа. Образ Тібальда в «Ромео і Джульєтти» найчастіше асоціюється з поняттям «кривавий», психологічно нестримний, різкий в діях, і відтінки червоний кольору обов'язково присутні в більшості костюмних розробок цього персонажа.

В оформленні оперної вистави художник керується дещо іншим ракурсом. З усіх видів музичних мистецтв саме цей, на думку Нірода, є найближчим до драматичного театру. За висловом Ф. Нірода, художник має наситити себе звуками музики, і на її основі створювати видимі образи вистави. Простір сцени найчастіше не буває вільним. Створюючи декорацію, митець враховує не тільки вирішення майбутніх мізансцен, а й умови розташування на кону значної кількості людей. Колориту в оперній виставі завжди відведено провідну роль. Як вважає художниця С. Юнович, «Важко уявити собі “Царську наречену” в блакитних тонах, — така там мідь в оркестрі. <...> Моцарта не можна подавати в громіздких рішеннях, як, наприклад “Аїду”» [13, с. 225]. Живописна гама музичної вистави складається з двох тісно взаємопов'язаних компонентів — декорації та костюмів.



Не можна не враховувати і функції сценічного освітлення. «Образотворча функція світла (зміна дня і ночі, схід сонця, місяць, зірки і таке інше) не завжди може виразити ідейно-емоційний зміст твору. Художник має використовувати для цього виразну функцію світла. Світло може бути трагічним чи ліричним, воно може бути веселим, іронічним. Світлом можна виявити архітектуру, а можна її знищити. Можна виявити і звеличити героя. <...> Воно мусить надавати всій виставі необхідні ритм, динаміку, емоційну напругу. Художник театру повинен мати на озброєнні цей найсильніший за своїми виразними можливостями компонент вистави» [8, с. 160].

В арсеналі сучасного художника багато виражальних засобів — колір, світло, технічне обладнання. Основне — вміння створювати яскравий художній образ. Головне — творча індивідуальність. «Сценограф має працювати з матеріалом різної художньої якості. Але театр — це завжди гра, завжди фантазія, вигадка. Про це слід пам'ятати. І в будь-якому матеріалі треба “грати”, використовуючи будь-який привід, будь-яку зачіпку. Грати з радістю, з вірою у театр, з вірою у магічну силу сценічної дії» [1, с. 157].

Музичним виставам Нірода притаманний чіткий малюнок. Художник свідомо приділяв йому найбільшу увагу, стримуючи себе як колориста. Лише після початку роботи у Львівському театрі опери і балету (де виразно змінюються його манера і підхід до справи) він розвивається як видатний колорист. «Специфіка музичного театру, де людські емоції передаються за допомогою музики, танцю, співу вплинули на живопис Ф. Нірода», — напише про художника театрознавець А. Драк [7, с. 25]. Постановки художника відрізняє м'якість, витонченість, ліризм. Творчості Нірода притаманні риси, властиві сучасному художникові мистецтву: лаконізм, узагальненість побудови зорового образу вистави. В живописних розробках Нірода присутнє глибоке проникнення у своєрідність музики, її ритміку і мелодійну основу. В своїх виставах сценограф використовує задник як музичний камертон загальної дії вистави.

«<...> Знайдений головний художній прийом не стає у виставі самоціллю, а перетворюється на провідний лейтмотив сценографії; в працях останнього десятиліття він стає головним з принципових елементів у пошуках образного рішення» [6, с. 10].

Все вищезазначене переглянемо на прикладі оформлення художником балету «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва. Над цією темою митець почав працювати наприкінці 1960-х, а прем'єра вистави відбулася у 1971 р.

Художники-декоратори нерідко представляли шекспірівську трагедію в архітектурному оточенні італійського Відродження: безхмарна блакить неба, відкриті простори, гармонійні лінії ренесансних споруд. У радянські часи головним прикладом для наслідування були постановки Л. Лавровського та П. Вільямса в Ленінградському театрі опери та балету ім. С. Кірова та у Великому театрі в Москві. Задум постановки П. Вільямса полягав у тому, щоб у безсмертному коханні Ромео і Джульєтти показати перемогу відродження над темними силами Середньовіччя. Художник створює перед глядачами величну панораму Ренесансу, використовуючи при цьому великі живописні панно. Ескіз «Площа у Вероні» — архітектурний пейзаж італійського міста періоду Високого Відродження: не стільки реальність, скільки ідеальне втілення тих архітектурних утопій, які розвивали гуманісти у своїх теоретичних трактатах XV—XVI ст. Пречудові купольні будівлі, що оточують центральну площу сцени, прикрашені скульптурою та розписами, створюючи відчуття розмаху і величі людського духу. Це камертон до всієї вистави, але декорації художника вступають у протиріччя з сюжетом: важко поєднати архітектурну велич із кривавими подіями, що розгортаються довкола. Відомий й відгук самого С. Прокоф'єва на декорації П. Вільямса: «Я не згоден з високою оцінкою Лавровського (часто поставлено всупереч музиці) і Вільямса (причесаний та акуратний художник)» [3, с. 104]. Але для свого часу балет «Ромео і Джульєтта» був унікальним театральним явищем як за масштабністю рішення, так і за оригінальністю задуму. Він став вершиною, своєрідним еталоном окремого етапу розвитку радянського музичного театру, але в 1960-і ця еталонність вже не відповідала вимогам часу.

У 1965 р. Ф. Нірод їздив у туристичну подорож Італією: Мілан — Венеція — Ассізі — Рим — Неаполь — Помпеї. У Вероні він побачив «Двір Капулетті» з усією його середньовічною суворістю. Вже тоді Нірод відчував, наскільки це не збігається з ренесансним оточенням героїв у постановці Вільямса. «Відвідав двір Капулетті. Це похмурий кам'яний колодязь, буро-коричневий, з клаптиком блакитного неба десь дуже високо-високо, і там же дуже високо приліпився, як ластівчине гніздо, балкончик Джульєтти» [9, с. 90].

Одержані під час подорожі враження увійшли в основу образу вистави, над якою Нірод працював в кінці 1960 — на початку 1970-х. Художник вважав С. Прокоф'єва «своїм» митцем: його музика давала багате підґрунтя для роздумів. Робота ще тільки-но почалася,

і ще не було ескізів, але, вслухаючись у музичний матеріал, сценограф бачив майбутні форми вистави. В основу образної інтерпретації цієї вистави були закладені дві протилежні теми. Лейтмотив образної теми вистави — веронські спогади: «<...> опинившись в похмурому дворі середньовічного замку, в колодязі, я одразу відчув всю жорстокість, викладену грубим бурим каменем; опинившись на його дні, я відчув жорстокість доби феодалізму. Побачив ворогуючих Монтеккі і Капулетті. І в цьому середовищі — як паростки майбутнього ренесансу — юні постаті, які кохають один одного, Ромео і Джульєтта <...>. Для мене все стало ясно. Рішення є — до Ренесансу ще далеко!» [9, с. 105].

Макет на худраді не прийняли. Занадто глибоко у свідомості контролерів засіли класичні декорації з розвинутим Ренесансом. Нірод наполягав на своєму рішенні. Він стверджував, що «В музиці Прокоф'єва немає ніякої сентиментальності, музика така гостра, а іноді й жорстока! <...> Мені здавалося неймовірним (неможливим) вирішувати виставу в обстановці розквіту розкішного Ренесансу, як це було у Вільямса. <...> А критика зводилась переважно до того, що замало “блакитного неба” в романських арках, які супроводжують всю виставу при різному освітленні і положенні, створюючи лабіринти середньовічних вулиць, і що в замку на балу у Капулетті не вистачає оксамитових порт'єр. <...> Всупереч традиції, я вирішив створити колодязь-лабіринт» [9, с. 102, 105]. Художник вирішив нічого не змінювати і здав макет у виробництво.

Завіса просценіуму (пролог) — як вступ до балету. На великому полотні художник розміщує окремі живописні фрагменти, де змальовано основні події відомого твору. Всі фрагменти вставлені у «раму» проторенесансної архітектури. Романські арки, склепіння, видовжені вікна немов заковують живописні фрагменти, позбавляючи їх життя. Це кам'яне середовище складалося століттями, і саме воно породило усі криваві події. На такому тлі гостріше сприймаються постаті закоханих, які домінують у композиції.

В декораціях Нірода героїв оточують сіруваті, дуже масивні архітектурні форми. Кам'яні вежі закривають небо, нависають над простором, створюють атмосферу безвиході. Сценограф свідомо оточує героїв Шекспіра кам'яними громадами. Головний образ — посунуті зі своїх місць, тісно притиснуті одне до одних склепіння, які нависають і тиснуть, будучи втіленням зла та ворожнечі. Дія відбувається у Вероні, проте в декорації Нірода місце майже не визначене. Оформлення не зосереджується на питанні «де відбувається дія?»



*«Ромео і Джульєтта»  
С. Прокоф'єва. 1971.  
Ескізи декорацій і костюмів.  
Інтермедійна завіса*



бо художник намагається відповісти на запитання «що ж саме відбувається?». Перед нами не місто, а кам'яний мішок, яма, на дні якої розквітає ворожнеча, скупчилися нечистоти зла, насилля і ненависті. Декорації Нірода активними вольовими ритмами об'єднують ліричну лінію балету з трагічною напругою пристрастей.

Це середовище — неоднозначне, і воно по-різному виявляється протягом вистави. Перша картина сповнена ясними, чистими звуками раннього ранку. «Музика цієї сцени “Ранок прокидається” чарує світлим колоритом: усе тут дихає внутрішньою свіжістю, осяяне радісною посмішкою сходу сонця. З непідробним гумором звучить підкреслено незграбна мелодія, наділена неочікуваними акцентами. Затяте повторення одного обороту, “гугнявий” тембр фагота, а також ритмічна рівномірність, що порушується у кінці, посилює гумористичний ефект» [2, с. 10]. Ясність ранку порушує поява слуг Монтеккі й Капулетті. Між ними зав'язується бійка, і сцена наповнюється першими кривавого кольору плямами, котрі посиляться з появою Тібальда та його друзів. Червоні відблиски впадуть на тих, хто не за власним бажанням втягується у криваву бійку. Насичені червоним кольором деталі з'являться на костюмі Ромео після того, як він вб'є Тібальда.

У сцені балу вияви зла набирають справжньої монументальності. Простір сцени організують склепіння з влаштованими на них запаленими свічками. Музика набуває надзвичайної емоційності. Загрозливі акорди танцю Монтеккі й Капулетті звучать як апофеоз ненависті й ворожнечі. Замикаючи простір, Нірод створює особливу замкнену атмосферу, використовуючи локальні поєднання червоного, синього, білого та чорного. Дію організує танок, в котрому постійно повторюється один жест: права рука, що різко піднімається догори на знак клятви. Виникає враження єдиної спяної сили. Сукня Джульєтти в цій сцені не білого, а рожевого кольору. Рожевий, потрапляючи до цього середовища, є пом'якшеним червоним, і героїня має підкоритися його законам. Сцена сприймається дуже гостро завдяки порівнянню з попередньою, бо кімнату Джульєтти відрізняє цілковита гармонія. В ній велика біла завіса з птахами і квітами перекиває простір; це світлий поетичний світ, в котрому героїня немов відгороджена від зовнішнього зла.

В сцені побачення масивний кам'яний балкон Джульєтти обвивають білі квіти. Промінь світла висвітлює білі кольори костюмів — своєрідний виклик суспільству. Герої втягуються у криваву колотнечу. Її на деякий час зупиняє наказ герцога, який Нірод ілюстрував ве-

личезним сувоєм, що опускають поверх заднього плану, немов забороняючи зло. Кульмінацією акту є фінал другої дії. Гине Меркуцію, що вимагає від Ромео відповідних вчинків. Символічно сприймається кривава рука Тібальда на білому костюмі Ромео. Естафету смерті передано. І якщо в постановці Великого театру загибель головних героїв — остання жертва жорстокого Середньовіччя, то у виставі Київського оперного театру герої так і залишаються наодинці з суворим неблаганним суспільством, яке унаочнюється сценографією Нірода. Спираючись на музику С. Прокоф'єва і драматургію В. Шекспіра, художник виступає в якості режисера дії, створюючи власний образний еквівалент сюжету, що утворює мистецьку глибину та емоційну насиченість київської вистави.

Справжній художник завжди відповідає вимогам свого часу. У 1930-і, на початку творчого шляху, пошуки Нірода збігалися з творчими знахідками художників-конструктивістів, сценографів Камерного театру О. Таїрова та ін. Оцінюючи цей етап становлення художника, мистецтвознавець І. Вериківська вважала, що в роботах Нірода 1930-х втілені риси, притаманні київській школі сценографії: конструктивність, чіткість, графічність, колористична стриманість. [11, с. 7]. Але найповніше мистецька індивідуальність художника розкрилася у 1950–1980-х, коли робота в музичних театрах України виявила його майстерність в об'ємно-живописній декорації, вивільнила палітру, побудовану на тонких нюансах між декораціями та костюмами, і розкрила режисерські здібності художника. В кожній своїй виставі Ф. Нірод грав, відкриваючи глибини власної індивідуальності, й намагався знайти такі образи, які виводять безсмертні класичні твори у площину сучасності. Саме це ставило його в один ряд із провідними художниками театру ХХ століття.

1. *Альшиц Л.* Решение всегда рядом // Сов. художники театра и кино. — М., 1979.

2. *Василенко В.* Балеты С. Прокофьева. — М., 1963.

3. *Ванслов В. С.* Вирсаладзе. — М., 1969.

4. *Ванслов В.* Изобразительное искусство и музыкальный театр. — М., 1963.

5. *Васильев А.* Без названия // Художник, сцена, экран. — М., 1980.

6. *Габелко В.* Видатний майстер сучасної сценографії // Образов. мистец. — 1977. — № 5.

7. *Драк А.* Українське театральне-декораційне мистецтво. Короткий нарис. — К., 1961.

8. Лушина А. Заметки о работе театрального художника // Советские художники театра и кино '76. — М., 1976.

9. Нірод Ф. Спогади художника, або записки щасливої людини / Упоряд. Н. Михайлова, В. Томазов; вступ ст. В. Томазова. — К., 2004.

10. *Серебровский В.* Главное — действие // Художник, сцена, экран. — М., 1975.

11. Федір Нірод. Альбом. / Авт. вступ. ст. та упоряд. І. Вериківська. — К., 1988.

12. *Хидекель Р.* Триеннале сценографії в Вільнюсе // Сов. художники театра и кино '77/78. — М., 1980.

13. *Юнович С.* О профессии // Сов. художники театра и кино. — М., 1983.

14. *Horbatowski P.* W szponach polityki: Polskie życie teatralne w Kijowie 1919–1938. — Warszawa, 1999.

**Анотація.** У статті О. Ковальчук розглядається творчість одного з найвідоміших представників українського театру — Федора Нірода. Аналіз психології та творчої діяльності майстра включає огляд протиріч розвитку радянського музичного театру ХХ століття і включає порівняння творчості Ф. Нірода з творчими пошуками інших майстрів музично-драматичної сценографії.

**Ключові слова:** музичний театр України, сценографія українського радянського музичного театру другої половини ХХ століття, Ф. Нірод, оформлення балетних вистав, Київський національний театр опери та балету ім. Т. Шевченка, С. Прокоф'єв.

**Аннотация.** В статье Е. Ковальчук рассматривается творчество одного из выдающихся представителей украинской сценографии музыкального театра — Федора Нирода. Анализ психологии и творческой деятельности мастера включает анализ противоречий в развитии советского музыкального театра ХХ в. и сопоставляется с творческими поисками других сценографов-современников художника.

**Ключевые слова:** музыкальный театр, сценография советского музыкального театра, Ф. Нирод, оформление балетных спектаклей, Киевский национальный театр оперы и балета им. Т. Шевченко.

**Summary.** The article deals with the artistic work of Fedir Nirod, one of the most famous representatives of Ukrainian theatre. The analysis of master's psychology and creativity is carried out in the context of contradictory problems in the development of soviet music theater of XX century and with the comparative insight to the creative pursuits of other artists in the area of music and drama stage design.

**Keywords:** music theatre of Ukraine, stage design of Ukraininan soviet music theatre in the second half of XX century, F. Nirod, stage design for ballet performances, Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre, S. Prokofiev.