



Дарія ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА

## ТОЙ, ЩО ВГОРІ СИДИТЬ, versus ТОЙ, ЩО НА КНОПКУ НАТИСКАЄ

*(Історія одного забутого вертепу з Тернополя)*

Історія українського театру ляльок часів радянського культурного закріпачення має на своєму віку вкрай скромний перелік вертепних вистав: політичні скетчі від колективу “Революційний ляльковий театр” Межигірського художньо-керамічного училища (1923–1924 рр.), зокрема “Свято в раю”, “Ляльки розказують і показують” Харківського державного театру ляльок (1975), “Вертеп” Івано-Франківського обласного театру ляльок (1990).

Гадаю, варто сказати кілька слів для розуміння, чому за сім десятиліть в Україні було поставлено лише три вертепні вистави. Річ у тім, що ця форма театру через свою історичну приналежність (вимірювану століттями!) саме до українського лялькарства настільки жахала советських керівників, відповідальних за питання культури, що ті цілеспрямовано викреслили її з театрального процесу, нав’язавши натомість російського маскота Петрушку та переконуючи, що згаданий персонаж об’єднує всіх “советських кукловодів”.

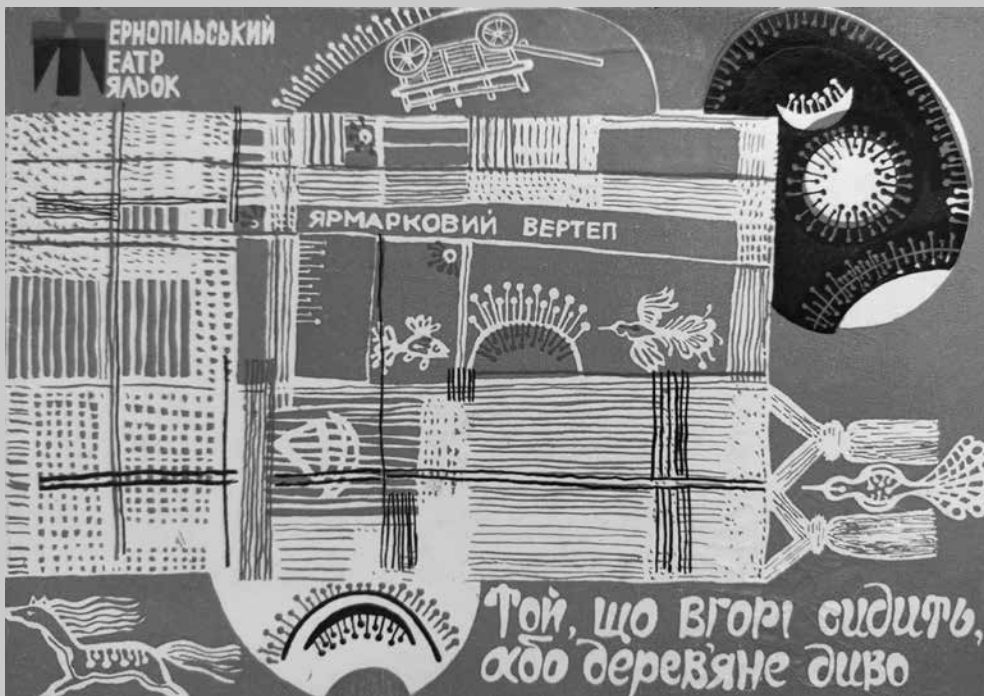
Зона відповідальності сучасних театрознавців та практиків сцени – згадати і запам’ятати всі мистецькі кейси українських лялькарів-відчайдухів, які відстоювали право вертепу на історичну реабілітацію. На

жаль, їх не так уже й багато, і майже всі вони припадають на 1980-ті роки – присмерк радянської імперії.

У пропонованій статті йдеться саме про таку історію – з Тернополя. Виклад побудовано на спогадах творців й учасників вистави художника Володимира Якубовського та актриси Тетяни Сільченко. Крім них, у тексті з’являтимуться й інші персоналії, причетні до відродження вертепу на сцені Тернопільського обласного театру ляльок (нині – Тернопільський академічний обласний театр актора і ляльки).

Логічно розпочати оповідь з ініціатора, без чиїх зусиль спектаклю не відбулося б, – із Юліяна Кройтора. На дев’ятий рік існування Тернопільського обласного театру ляльок та за два роки до падіння радянського режиму директор театру відчув зацікавленість минулим України у настроях співвітчизників і забажав показати ошелешеному натовпу школярів та дошкільнят, яких завозили автобусами для виконання плану обслуговування глядачів, родинам, які відвідували лялькові вистави, дещо справді українське.

Такому благородному прагненню значно сприяли обставини особистої біографії керівника. Для Кройтора, народженого в Чернівцях, у серці буковинського краю, до 1940 року вільному від радянських й атеїс-



Афіша та сцена з вистави "Той, що вгорі сидить, або дерев'яне диво". І. та Я. Златопольських. Режисер – Сергій Калина, художник – Володимир Якубовський. Тернопільський театр ляльок. 1990 р.

тичних наративів, звичними були різдвяне обрядове перевдягання, колядування, ходіння з вертепом та масковими маланківськими переберіями<sup>1</sup>.

Художник Якубовський згадує: "Цього захотів директор. Він дуже хотів вертепного дійства. То вже був 1990 рік, відродження відбувалося: якісь пісні забуті – і повстанські, й бандерівські – все частіше звучали, їх співали все сміливіше. Тому він відчував, що це було на часі. Він був немісцевим, із Чернівців. Але до директорства він прийшов із народного самодіяльного мистецтва, він бачив і знав ці традиції. Знав, як народ творив такі народні дійства" [1].

То був рідкісний випадок, коли директор вимагав від підлеглих не кон'юнктурної "датської"<sup>2</sup> постанови на угоду партійним чиновникам, відповідальним за культуру в місті й області, а пропонував натомість звернутися до вертепної традиції – потужного, універсального, загадкового та духовно поживного явища в історії



не лише українського лялькарства, а й театрального мистецтва України загалом.

Цією ідеєю Юліян Кройтор поділився із тим, в кому відчув таку необхідну для справи спорідненість духу, – з художником театру Володимиром Якубовським.

"Я особисто виріс у цій місцевості. На Тернопіллі. Бучацький район. Це ближче до Галича. Я радше таки корінний галичанин, хоча народився в росії. Батьки мої були репресовані, але за п'ять років після мого народження ми повернулися в село. А тут вертепне дійство я бачив з дитинства. Навіть у ра-

<sup>1</sup> Переберія – традиційне карнавальне дійство з масками, яке відбувається у м. Вашиківцях Вишницького району Чернівецької області на свято Василя та Маланки.

<sup>2</sup> "Датська вистава" – жартівливий вислів театральних діячів радянських часів для позначення постанов з нагоди "важливих" дат (здебільшого річниць жовтневої революції, створення партійних інституцій, ювілеїв).



Ляльки з вистави "Той, що вгорі сидить, або дерев'яне диво" І. та Я. Златопольських. Режисер – Сергій Калина, художник – Володимир Якубовський. Тернопільський театр ляльок. 1990 р.



дянські часи тут збиралися хлопці і дівчата такого вже старшого, не шкільного віку, і створювали свої вертепні дійства. Це в усній формі передавалося. Там була присутня і церковна, і народно-побутова мова. Вертеп самі робили. Самі робили маски, крила ангела, все-все... Я то з дитинства бачив і чув. Ці колядки, які розігрувалися. Як це дійство створювалося" [1].

Безумовно, на формування ставлення Володимира Якубовського до вертепного театру вплинули бачені ще в дитинстві та юності епізоди з побутування народного вертепу. Щозими в 1970-х роках він спостерігав сцени переслідування вертепників органами місцевої влади або уповноваженими особами. Мабуть, саме тоді у майбутнього мистця зародилося відчуття, що вертеп потребує захисту, навіть фізичної оборони.

На його очах вертепна традиція осучаснювалася й модернізувалася, поповнюючись новими персонажами народно-побутової частини. Серед негативних героїв замість звичних панів, поляків або жидів можна було побачити маску Сталіна чи карикатурну бутафорську мармизу енкавєсника.

"Хлопці готувалися до вертепу місяць-два. Як на професійні карнавали. Текст дописували. Навіть у цікавій віршованій формі. Були місцеві обдаровані поети, які могли підібрати риму. Просто словом сказати – нецікаво, а от поетично – це вже загадковість, це містифікація. Я застав, коли були гоніння, коли йшли вертепні такі дійства, а за ними бігали вчителі, бігали якісь хлопці в погонах, які були направлені, щоб розганяти колядувальників. Як зараз пригадую, хлопчина з крилами ангела на плечах, втікаючи, забрів по пояс у сніг і не може з тими крилами ні туди ні сюди вибратися. І така трагедія відбувається. Крик-гвалт. Як відбити того ангела від тих нападників?! І декорації порвуть. Я бачив це зсередини, як у кіно відбувалося" [1].

Показово, що Юліян Кройтор не поділився задумом спершу з тодішньою головною художницею театру Ларисою Воробійовою, як того вимагала виробнича субординація. З усією повагою до її професійних компетенцій та досвіду, він розумів, що лялькарка родом із Ленінграда не відчує нерву замислу, його українськості, справжності – натомість може сприйняти це як чергову виробничу задачу. Такий підхід міг втілитися у хай навіть високохудожню, та по-музейному холодну репліку вертепної постанови. Юліян Кройтор же прагнув вертепного *дійства*, занурення театру в атмосферу ярмаркової автентичної стихії.

Тож з усього видавалося, що кандидатура молодого сценографа Володимира Якубовського найбільше годилася у "спільники" для цієї відповідальної справи. Уродженець Галичини, він, як і Юліян Кройтор, з дитинства був знайомий з вертепними традиціями. Йому імпонувала насиченість кольорів ярмаркового вертепу, його різьблений рельєф, фактура, гіперболічна маскова фантастичність, таємничість скрині. Усі ці дитячі спогади, тактильні й емоційні враження, помножені впродовж років на професіоналізм майстра, зреалізувалися врешті у постанові "Той, що вгорі сидить, або Дерев'яне диво" 1990 року.

Вистава народилася з імпульсу принести вертеп і вертепну ляльку на сцену Тернопільського театру ляльок, тобто задум передував важливному фаховому питанню, якою ж буде драматургія – традиційна різдвяна історія чи адаптація відомих казкових сюжетів. Відповідь знайшлася досить швидко й була вельми логічною. У ті роки в Україні доволі активно й ефективно функціонувало Українське республіканське відділення Всесоюзного агентства з авторських прав<sup>3</sup>, яке на постійній основі розсилало театрам зразки нових п'єс із пропозиціями для подальшого сценічного втілення.

<sup>3</sup> Державна організація, що спеціалізувалася на зборі й виплаті авторської винагороди (рояліті). Основне завдання установи – захист майнових авторських прав вітчизняних і зарубіжних авторів на території України. Заснована в Україні 1926 року.

За щасливим збігом обставин саме тоді дует київських авторів Ірини і Яна Златопольських запропонував для розповсюдження текст “Той, що вгорі сидить, або Дерев’яне диво”. Отримавши його разом з іншими п’єсами як рутинну щомісячну розсилку, тернопільські лялькарі зрозуміли, що витягнули джекпот! Ця драматургія настільки органічно кореспондувала з їхнім ідейним запитом, що інші варіанти п’єс навіть не розглядалися.

П’єса Ірини та Яна Златопольських була без перебільшення своєчасною. Пересипана дотепними народними приповідками, уїдливими поголосками, афористичними приказками, заримованими з монологами та діалогами головних і другорядних персонажів, вона пульсувала давно забутими (навмисно знівельованими советською цензурою) мудрощами українського народу, була живим утіленням відомого народного прислів’я *народ скаже, як зав’яже*. Не можна не зазначити, що п’єса дихала в унісон із часом історичних змін, а подекуди навіть випереджала його. Деякі її епізоди, з огляду на сьогоднішню Україну, звучать тепер пророче.

Та найголовніше, що озивалося тернопільським лялькарям в обраній п’єсі, – це те, як драматурги презентували призабутий в українській культурі (для когось на рівні атакізму) вертепний театр. На присмерку комуністичного режиму, ворожого ринковій економіці й здоровому менеджменту, драматурги буквально “продали” концепт вертепу, продали достатньо хитро й продумано. Насамперед, вони не виносили архаїчне на ту пору для українського споживача слово “вертеп” у заголовок п’єси і вистави, аби не відвадити глядачів невідомим старожитнім поняттям. Натомість запакували цю модель театру у привабливу обгортку інтригуючої назви – “дерев’яне диво”. Важко не погодитися, що такий виважений маркетинговий хід сприяв промоції вертепу, його легалізації не лише на сцені, але й у свідомості українських глядачів.

“Ремарка: І як же ми раніше не помітили! На сцені ж стоїть справжнісінький вертеп. На два поверхи, з різьбленими стовпчиками...”

Вертепник: Ось моє *дерев’яне диво!* В ньому танці, в ньому й співи! В ньому несподіванки й пригоди, в ньому сонце за будь-якої погоди! Хоч і хмарно буває вряди-годи, бо не прожити людині без біди... В ньому бувальщини й небилиці, балаканини й плутанини три копиці! Доля й недоля, сміх і гріх! Побрехеньок доволі, вистачить на всіх!” [2].

Драматурги не взяли за сюжет реконструкцію біблійної легенди про народження Ісуса Христа – не цього вони прагнули. Вертеп цікавив їх як форма – мислили його драматургічні та постановочні можли-



Художник Володимир Якубовський в майстерні

вості значно ширше, поза релігійними й календарними канонами. Він став для них плацдармом для оповіді п’яти універсальних притч (“Як дід щастя добував”, “Як батько сина оженив”, “Як ведмідь весняну Марусю чекав”, “Як Грицько та Стецько змії не злякалися”, “Як дурень сокиру дістав”).

Митці вписали їх у вертеп, і не лише у дизайн багатоповерхової структури скрині, виправдавши поєднання живого виконавця з вертепними ляльковими фігурами, – вони віднайшли і відновили світоглядні зв’язки української свідомості про устрій світу, про концепт горішнього раю з неодмінною присутністю творця на вершині й долішнього світу із атрибутивним пеклом як місцем правосуддя і розплати для тих, хто зазіхнув на усталений порядок і спокій.

Будьмо чесні – станом на момент прем’єри вистави ці уявлення внаслідок тривалих культурних цензурних обмежень й атеїстичного фанатизму советів були частково стерті з історичної пам’яті українців. Реконструювати духовні цінності та нейронні зв’язки моральних переконань було більш ніж художнім завданням драматургів і постановників, – це був виклик громадянський.

В окресленій вище системі координат п’єси, як і в переліку дійових осіб, чільне місце посідає образ Вертепника – головного розпорядника ярмарково-лялькового дійства. Саме введення у канву п’єси персонажа з таким іменем було вже перемогою для українського лялькарства і багаторічного театрального процесу країни в цілому. Адже за часів радянщини усіх дотичних до цього різновиду театрального мистецтва в Україні називали у кращому випадку “лялькарями”, але найчастіше – “петрушечниками”

(легко простежити деривативність від прізвиська російського народного героя Петрушки) або ж “кукольниками”, “кукловодами” на російський штаб. А чого вартий розтиражований у колах радянських лялькарів принизливий жарт “Все горбатіє уроди поступають в кукловоди”...

Отже, у п’єсі та у тернопільській виставі “Той, що вгорі сидить, або Дерев’яне диво” було здійснено акт репатріації українського лялькаря на професійний українській кін. Крім того, його присутність у канві вистави мислилася значно ширше і глибше за традиційного оповідача тривіальної дитячої постановки. Він перебирав на себе (точніше, йому ввіряли драматурги) функції не кого іншого, як Творця світу, – розміщувався над вертепом, над його божественним поверхом, створював світ і всіх його мешканців, укладав порядок згідно з законами справедливости, поваги, духовности.

“У нас було все за законами вертепного дійства: нижній ряд, де чорти гуляють; середній ряд – світське життя; верхній ряд – ангельське життя. Над цим усім була ще позаду надбудова, де сидів головний лялькар. Вертепник. Цей лялькар був, немов Бог, Усевишний над тим усім. Керував усім наживо. Не інакше – божество над тим вертепом” [1].

У тернопільській поставі всі учасники дійства – живі виконавці та вертепні фігури – виявляли Вертепникові пошану й довіру – такі рідкісні риси взаємодії для тогочасного, далекого від демократичного, українського суспільства. Чому ж Вертепник викликав прихильність та емпатію? Гадаю, відповідь проста: у ньому вбачали свого – рідного українського відповідального розпорядника.

Роль Вертепника у виставі випало грати молодому акторові Тернопільського обласного театру ляльок Олексієві Сільченку. Він утілював найкращі чесноти українського лялькаря – був справжнім музичним диригентом, кондуктором дійства, майстром імпровізації, блискавичних жартів, мудрих приповідок, що так органічно лунали зверху, з його чільного місця, зробленого художником Володимиром Якубовським.

У п’єсі Ірини та Яна Златопольських звучать деякі моторошні паралелі із сучасною історією України, які, немов провісники майбутнього, оселилися на сторінках дитячої п’єси. Йдеться про фінальну притчу “Як дурень сокиру дістав”. Із назви цього розділу драматургічного твору очевидно, хто виступає антагоністом – класичний йолоп, наділений необмеженою владою, котру йому завиграшки передали люди. Влада уособлена в сокирі – у найвірнішій та найнебезпечнішій зброї, спроможній зруйнувати весь світ, що тримається ні на чому іншому, як на стовпах українського вертепу. Один помах сокири зарозумілого довбня – і світові кінець.

Як тут не провести паралелей із кривавим диктатором путіним, що за допомогою мовчазної згоди свого покірнього народу-отари захопив владу і тепер тероризує світ вільним доступом до кнопки для нищівного ядерного удару по всій планеті. Одне імпульсивне натискання – і фінал історії людства. А ціль – знову! – Україна як уособлення європейської демократії, солідарности, єдности.

“Ремарка: Дурень озирнувся навколо, та не побачив жодного дерева. Зате побачив стовп, на якому тримався вертеп. Зрадив, підскачов, та як бабахне сокирою! Вертеп здригнувся.

Вертепник: Не рубай! На цьому стовпі світ держиться!

Громада:

Кинь, Дурню, сокиру!

Світ завалиться!

Ремарка: Дурень, здається, нарешті щось утямив. Глянув уважно спершу на стовп, тоді – на сокиру.

Дурень: Оце так-так!.. Виходить, од мене залежить – стояти світові чи ні? Га-га-га! От тепер ви в мене поскачете!

Вертепник: Люди! Заберіть у Дурня сокиру!

Дурень: Ану спробуйте! Ану підійдіть! То хай загине світ!

Громада (хором): І ти, Дурню, з ним загинеш.

Дурень: Хай! Хай загину, коли не моє зверху!

Ремарка: Дурень щосили вдарив по стовпу! Жарти скінчилися – такого удару ніщо б не витримало. Темрява охопила невеличкий дерев’яний світ вертепу, а Дурень з упертістю божевільного продовжував наносити нові й нові нищівні удари. І раптом розлігся страшений гуркіт – наче справжній, великий світ загинув!..” [2]

Звісно, за негласними канонами побудови дитячої п’єси остання притча завершується хепендом. Автори вдаються до перевіреного в ляльковому театрі драматургічного прийому – то був лише сон, розігрування альтернативного сценарію розвитку подій в уяві окремого персонажа. Тож врешті з’ясовується, що жахлива катастрофа, побачена глядачами, – лише марення безпорадного Дурня, здатного хіба що дошкуляти своїми нісенітницями перехожим на ярмарку.

Нині цей ексцентричний епізод зчитується як історичний алярм на світанку української незалежности, навіть ще до підписання Україною Будапештського меморандуму<sup>4</sup>, що мав би гарантувати всьому

<sup>4</sup> Будапештський меморандум – міжнародна угода, укладена 5 грудня 1994 року між Україною, РФ, Великою Британією та США про гарантії Україні у зв’язку з набуттям нею неядерного статусу. Того ж дня Україна приєдналася до Договору про нерозповсюдження ядерної зброї.

світові безпеку. Та світ не застрахований від дурнів, котрі реалізують свої амбітні злочинні марення наяву...

Історія постанови “Той, що вгорі сидить, або Дерев’яне диво” на тернопільській сцені вкотре доводить неабиякий художній потенціал театральної ляльки, здатної навіть у межах своїх начебто дрібних пропорцій та лімітованих пластичних можливостей говорити з публікою на серйозні теми. Єдиний вид ляльки, обраний для роботи у цій виставі, — вертепний. Це була принципова позиція автора ідеї директора Юліяна Кройтора та його однодумця – художника Володимира Якубовського. У такий спосіб тернопільські лялькарі долучилися до неоголошеної (і, на жаль, не надто популярної за тих часів) програми українських майстрів лялькової справи з реабілітації на професійному кону притаманної українській культурі ляльки на патику.

“Сама лялька – вона знакова була, як символ. Чисто ручки на таких пружинках, коли рухаєш її за шток, то ручки рухалися самі по собі, за інерцією. І ляльки доволі великі були. Якщо зазвичай вертепна лялька не перевищує 25 сантиметрів, то мої були по 40 сантиметрів. До того ж з великою спідничкою або елементами костюмів вони ставали об’ємні й неповороткі” [1].

Виготовленню ляльок художник присвятив левову частку виробничого процесу з підготовки вистави. Володимир Якубовському будь-що кортіло уникнути банальності, не виготовляти персонажів у сотні разів апробованій техніці пап’є-маше. На його переконання, ляльки мали бути естетично ексклюзивними, по-українськи рідними й упізнаваними. Художник прагнув, аби не лише за силуетом вертепної фігури, а й на відстані відчувалися тактильні якості фактури. Для цього обрав (і що не менш важливо – добув!) сировину липового дерева, з якої власноруч вирізав, випилював десятки вертепних ляльок. Театр надав майстрів у розпорядження токарний станок та дозвіл на ньому працювати.

Наступним етапом став дизайн ляльки, пошук стилістичного рішення. Володимир Якубовський уже тоді послуговувався у практичній роботі правилом: максимально уникати малювання. Як на професійного художника, таке правило видається дивним, але для художника в театрі ляльок, зокрема в театрі вертепного типу, воно цілком виправдане, бо його застосування не дає змоги сліпучому театральному



Сцена з вистави “Той, що вгорі сидить, або дерев’яне диво”.  
І. та Я. Златопольських. Режисер – Сергій Калина, художник – Володимир Якубовський. Тернопільський театр ляльок. 1990 р.

світлові “з’їсти” об’єм з поверхні розписаних елементів. Аби запобігти втраті об’єму й перспективи, художник шукав опуклих рельєфних рішень для лялькових образів. І тут зійшлися його естетичні, ідейні та професійні запити. Відповіддю на них стало використання максимально натуральних деталей декору.

“Кожну ляльку було оздоблено сукнями і капелюшками, сплетеними з натуральної лози. Прикраси на капелюшках теж були натуральні – з ягід калини, горобини” [3].

Виконавців надихнуло захоплення екологічними природними складовими вистави. До прикладу, актриса театру Раїса Олефір з власної ініціативи перед показами запарювала настоянки із сушених трав, сіна, ягід та завчасно розставляла у залі паруючі горнятка у глядацькій залі, аби публіка вповні відчула атмосферу народного українського таїнства.

На жаль, недовго публіка мала нагоду милуватися цим дійством, всотуючи його усіма органами чуття, – замалим два театральні сезони. Причини такої короткотривалої сценічної історії вистави “Той, що вгорі сидить, або Дерев’яне диво” вкрай цинічні – занадто складна у монтажі та демонтажі вертепна установка. Через це вистава не могла охоплювати широку

географію гастролей та виїздів до шкіл або дитячих садочків. Урешті виставу визнали нерентабельною, а на фоні мобільних вистав-пограйок, зручних у транспортванні, вертепне дійство зазнало забуття.

“Але вона [вистава] довго не йшла, тому що була технічно складна. Суто стаціонарна. Для виїздів не годилася. Ми повезли її раз на фестиваль в Ужгород. І після того ніхто її не бачив...” [1].

Втішає лише, що на основі вертепної конструкції вистави “Той, що вгорі сидить, або Дерев’яне диво” тернопільські лялькарі створили іншу фольклорну постанову – “Чарівний перстень, або Казка за три п’ятаки”<sup>5</sup>, а вертепні ляльки помандрували до музею в Нідерландах.

“Коли виставу було вже знято з репертуару, прийшло повідомлення з Голландії (тепер — Нідерланди) про створення великого музею лялькового мистецтва, і прохання, щоб театр ляльок надіслав їм якийсь український експонат. Тепер українські вертепні театральні ляльки з вистави “Той, що вгорі сидить” прикрашають один із нідерландських музеїв” [3].

Може видатися дивним, що у викладі про історію вистави «Той, що вгорі сидить, або Дерев’яне диво» жодного разу не згадано про режисера, а той зазвичай виступає головним розпорядником дійства та рушійною силою постанови. Однак і в цьому історія спектаклю є винятковою. Річ у тім, що працювати над ним починав головний режисер Тернопільського обласного театру ляльок Євгеній Ткаченко. Проте його особисті та професійні обставини змінилися і він переїхав до Челябінська. Постави залишилися без режисера. Натомість робота художника Володимира Якубовського продовжувалася, він не полишав виготовлення ляльок та вертепної конструкції, вірячи у перспективу задуманого.

Минуло більше року, перш ніж директор театру Юліан Кройтор знайшов гідну фахову заміну – режисера драматичного театру Сергія Калину, який чимало привніс у роботу з акторами, особливо з виконавцем ролі Вертепника Олексієм Сільченком. Мінус у виборі полягав у тому, що Калині була зовсім незнайома специфіка роботи з театральною лялькою.

Втім, це не завадило виставі “Той, що вгорі сидить, або Дерев’яне диво” стати своєрідним підмурком у справі пошуку культурної самоідентифікації українських лялькарів. Провідником тернопільських театралів у цій кампанії став художник Володимир Якубовський, котрий, власне, і відродив вертепний театр на тернопільській сцені.

<sup>5</sup> «Чарівний перстень, або Казка за три п’ятаки» – вистава 2000 року за п’єсою Володимира Лісового, в його ж режисурі. Художник вистави Володимир Якубовський.

За його спогадами, режисер Сергій Калина, що прийшов на заміну попередньому постановникові, довірився художникові. “Те, що я йому давав, із тим він і працював. Однак нема де правди діти: із досвідченим лялькарем Ткаченком мені б не вдалося *такого* вертепу зробити. Той тяжів до класиків советських (Олеші, Айтматова, Булгакова), він *то* любив. [...] На той час, коли почалося українське відродження, дітей не будеш тим всім старим годувати. Звісно, було недобре, що театр не мав режисера, але для мене то було незле, бо я міг робити те, що хочу, так, як відчуваю. І вертеп відбувся” [1].

Цей коментар художника не варто розцінювати як художнє або ж субординаційне свавілля у театрі – радше він свідчить, що Володимир Якубовський намагався, хай там що, втілити задумане з Юліаном Кройтором. Від директора були імпульс та “зелене світло” вертепній постанові, від Євгенія Ткаченка – своєчасне позбавлення майбутньої постанови ймовірного привнесення радянських наративів та шаблонної стилістики, від Сергія Калини – довіра до колег та намагання зрозуміти природу ляльки та вертепу. А Володимир Якубовський художньо цементував цю постанову й тримав її близько до єдиного знаменника – знаменника автентичності народного дійства. Подібно до головного персонажа вистави – Вертепника, “того, що вгорі сидить”, – художник тримав усі нитки й складові вистави впродовж усього буремного шляху її створення, буквально “намацував” і творив стилістику, шукаючи виразніших візуальних, колористичних прийомів.

З огляду на викладене, справедливо буде за історичною традицією наректи цей вертеп іменем його творця – “Якубовський”. Згадаймо, до прикладу, вертеп 1975 року, створений художником Олексієм Щегловим у рамках вистави “Ляльки розказують та показують” у Харківському державному театрі ляльок, котрий нині знають як “Щегловський” [4].

“Якубовський” вертеп стилістично упізнаваний і відзначається невтомним ентузіазмом мистця, його громадянською небайдужістю та мистецькою відповідальністю. У боротьбі за культурну самоідентифікацію тернопільських лялькарів саме художник спромігся здобути перемогу для всіх.

1. Інтерв’ю з Володимиром Якубовським. Архів авторки статті.

2. Текст п’єси “Той, що вгорі сидить, або Дерев’яне диво”.

3. Сільченко Тетяна. Рукопис.

4. “Український вертеп”, Харків. Щегловський вертеп // Музей театального, музичного та кіномистецтва України. URL: <https://www.tmf-museum.com/sheglovskij-vertep> (дата звернення 27 серпня 2024)