

УДК: 792.8

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-9731-4668>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-27-2025-1.103-118>

## ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БАЛЕТМЕЙСТЕРКИ ТА ПЕДАГОГІНИ АЛЛИ РУБІНОЇ

**Коваленко****Єва Ігорівна**

кандидатка мистецтвознавства,  
завідувачка кафедри хореографії,  
ДП «Київський хореографічний  
коледж», м. Київ  
[missevacomp@gmail.com](mailto:missevacomp@gmail.com)

**Yeva Kovalenko**

Ph.D. (Art Studies),  
Head of the Department  
of Choreography,  
Subsidiary enterprise “Kyiv  
Choreographic College”, Kyiv  
[missevacomp@gmail.com](mailto:missevacomp@gmail.com)

*Анотація.* У статті розповідається про творчий шлях видатної сучасної хореографіні А. Рубіної, про вчителів, які сформували її особистість та світогляд. Проаналізовані деякі знакові постановки: балети, хореографічні номери, драматичні вистави, поставлені хореографінею в Київському державному хореографічному училищі<sup>1</sup>, Національній опері України, Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки тощо. Висвітлено значення творчої діяльності А. Рубіної для розвитку єврейської танцювальної культури в Україні. Розглядаються теоретичні напрацювання А. Рубіної, зокрема, щодо особливостей акторської виразності в балетному та драматичному театрі, а також класифікації методів творчого процесу створення хореографії. Авторка статті, в минулому балерина Національної опери України, описує співпрацю з балетмейстеркою А. Рубіною — участь у її постановках, роботу над дипломним проєктом, а також публікує уривки з інтерв'ю, яке відбулося 22 вересня 2023 року.

*Ключові слова:* балетмейстерка, Алла Рубіна, хореографія, театр, драматичний театр, єврейський театр, сучасна хореографія, український балет.

Стаття присвячена відомій українській балетмейстерці, педагогині Аллі Давидівні Рубіній, яка зробила великий вклад у розвиток українського хореографічного мистецтва, починаючи з 80-х років ХХ століття. А. Рубіну можна назвати однією з найбільш яскравих хореографів-новаторів, яка у своїй творчості поєднує різні хореографічні стилі від балетної класики до сучасних форм танцю. А. Рубіна зробила великий внесок у розвиток і популяризацію єврейської танцювальної культури під час роботи головною балетмейстринею в Київському єврейському театрі «Мазлтов» (1990–1996 рр). Як балетмейстериня вона працювала також у провідних драматичних театрах, створюючи хореографічне оформлення вистав і працюючи над пластикою з акторами. А. Рубіна виховала кілька поколінь балетмейстерів, на її хореографічних номерах виросли й розкрили свою індивідуальність талановиті виконавці — артисти балету.

*Актуальність дослідження.* Усе це ставить за необхідне вивчати творчість Алли Рубіної, яка створила свій оригінальний стиль у хореографії, зануритись у її творчу лабораторію і детально проаналізувати методи її педагогічної діяльності,



Лл. 1. Заслужена артистка України, балетмейстерка, педагогиня Алла Давидівна Рубіна

особливості зображально-виражальних засобів, застосованих нею під час постановки нових вистав та хореографічних номерів. Розбір постановок А. Рубіної стане корисним для студентів мистецьких навчальних закладів, які планують присвятити своє життя виконавській та балетмейстерській діяльності, а також для театрознавців — дослідників хореографії та балетного театру. Важливе значення має також знайомство з біографією А. Рубіної, середовищем, яке вплинуло на її формування як людини і творчої особистості, а також з її естетичними принципами та поглядами на життя.

*Матеріалами для дослідження* стали статті про А. Рубіну, відеозаписи її вистав, спогади авторки статті, колишньої солістки Національної опери України, про роботу з видатною балетмейстеркою, а також інтерв'ю, записане 23 вересня 2023 року.

А. Д. Рубіна є непересічною творчою особистістю, і тому їй присвячують свої роботи як відомі театрознавці, так і молоді дослідники історії та теорії балетного та хореографічного мистецтва, серед яких О. Чепалов, Ю. Станішевський, О. Зінич, Л. Козинко, Т. Драч, В. Сосіна, Н. Мірошніченко, С. Сімакова та багато інших. У той же час усі ці фундаментальні наукові та публіцистичні праці висвітлюють результат творчої діяльності відомої хореографині — її вистави, хореографічні номери, біографічні відомості, творчі принципи.

У цьому дослідженні творча лабораторія

А. Рубіної і сам процес створення хореографічного твору показані зсередини так само, як і її педагогічна діяльність, і в цьому є його *наукова новизна*. Зроблена спроба узагальнення теоретичного досвіду А. Рубіної стосовно методів створення хореографічного твору та порівняння її поглядів на естетику балетної вистави з іншими видатними майстрами.

У статті використовуються описовий, аналітичний та компаративний *методи дослідження*.

*Основна частина.* Алла Давидівна Рубіна належить до старшого покоління українських балетмейстерів-новаторів, які народилися й отримали балетну освіту ще в радянські часи. Вона народилася в Києві, у єврейській родині, і завжди з теплотою згадує своїх близьких. Склалося так, що А. Д. Рубіна більшу частину свого життя, за винятком кількох років після закінчення Київського хореографічного училища, проживає в домі, де вона народилася — у центрі Києва, на вулиці, яка тричі змінювала свою назву — Фундуклеєвська, Леніна, Богдана Хмельницького. З дитинства А. Рубіна любила танцювати й почала відвідувати балетну студію в клубі «Метробуд», який знаходився майже поряд з її домом — на вулиці Прорізній. У клубі було кілька балетних залів і навіть маленька сцена, де проходили концертні виступи вихованців. А. Рубіна згадує:

«Валентина Данилівна Кремер, наш педагог, дала нам завдання придумати деякі номери для спектаклю на тему пір року або місяців самостійно, і я придумала «Пролісок». Я сама підбрала музику на кілька хвилин і станцювала перед нею свій номер. Валентина Данилівна підійшла до мене й сказала, що мені треба йти до хореографічного училища. Я спитала: «А де воно?» Вона відповіла: «Тут недалеко, на Пушкінській, 32». Я одразу й пішла: перейшла Прорізну (адже тоді не було підземних переходів), перейшла вулицю Леніна, бульвар Шевченка й постукала у двері хореографічного училища. Мені відкрила Лоліта Ростиславівна<sup>2</sup>, яка була на той час асистентом педагога й сказала, що, на жаль, прийом уже закінчено, але трохи згодом усе-таки повела мене до балетної зали, де були присутні й Галина Олексіївна Березова, директор хореографічного училища, і концертмейстер. Вони перевірили мої дані до балету

(крок, виворотність, підйом тощо), потім я зробила якісь піруети (те, що вже встигла вивчити в студії). Дані в мене виявились середніми, але Березова спитала: «А ти можеш зараз під музику що-небудь зімпровізувати?» «Так,можу», — відповіла я. Піаністка почала грати, а я почала імпровізувати. І тут у мені народився балетмейстер! Я бігала по залі, робила якісь танцювальні рухи, а вони не переривали мене, доки я сама не втомилася. Після короткої наради мені повідомили, що я прийнята. Так я потрапила до хореографічного училища»<sup>3</sup>.

Серед своїх перших педагогів А. Рубіна називає Галину Олексіївну Березову та Алісу Василівну Нікіфорову, які були ученицями А.Я. Ваганової, а також Ірину Михайлівну Булатову. Незважаючи на проблеми зі здоров'ям, які поставили під сумнів можливість продовження навчання, А. Рубіна успішно закінчила училище, у чому була неабияка заслуга Г. Березової, яка кілька разів виступала проти її відрахування. А. Рубіна з великою вдячністю згадує Г. Березову, яка повірила в неї, побачила її талант до композиції танцю та створення хореографічних образів. Г. Березова не тільки навчала академічній манері й досконалій техніці класичного танцю, а й розвивала у своїх учениць творчу уяву, пробуджувала в них інтерес до інших видів мистецтва, виховувала повагу до педагогів. А. Рубіна розповідає:

«Галина Олексіївна Березова була однією з тих учениць Ваганової, яких направили в усі республіки СРСР. Вона тут [у Києві — Є.К.] застувала класичний танець. Ще Березова їздила по селах і збирала український фольклор. Вона була дуже інтелігентною. Її внесок в українську хореографію просто неоціненний. У неї є книги по балету в Україні. І я писала статті про Березову, десь вони надруковані»<sup>4</sup>.

На жаль, мені не вдалося знайти більше інформації про публікації А. Рубіної, але її розповідь про своїх педагогів також дає цікавий матеріал для дослідження.

Зокрема, діяльність Г. Березової дійсно зіграла важливу роль для становлення і розвитку українського національного балетного театру. Вона 1937 року стала художньою керівницею та головною

балетмейстеркою Київського театру опери і балету ім. Т. Шевченка (нині Національна опера України) і здійснила там низку постановок класичних вистав, а також 1940 року створила перший балет за творами Т. Шевченка «Лілея», де органічно поєдналися класична й українська народна хореографія. Г. Березова продовжувала керувати балетною трупю до 1947 року й навіть у воєнні роки, коли під час евакуації частина Київського театру опери і балету ім. Т. Шевченка приєдналася до Казахського театру опери і балету ім. Абая, де Г. Березова стала головною балетмейстеркою (1942–1944). З 1945 по 1966 Г. Березова була керівницею Київського державного хореографічного училища, а з 1972 по 1980 — його педагогинею. Також вона працювала художньою керівницею ансамблю класичного танцю Жовтневого палацу культури<sup>5</sup>, балетмейстеркою-постановницею і педагогинею-репетиторкою Київського ансамблю класичного балету, викладала на кафедрі хореографії Київського інституту культури (нині КНУКіМ). Г. Березова залишила кілька праць про методику класичної хореографії, зокрема, про свій досвід роботи з дітьми дошкільного віку<sup>6</sup>.

«Я її пам'ятаю завжди в синій в'язаній сукні з білим комірцем, а зачіска в неї була, як корона з волосся, — продовжує свою розповідь А. Рубіна. — Вона була дуже скромною. Галина Олексіївна давала нам урок (за лєнінградською методикою), а потім задавала придумати власні комбінації. Таким чином вона нас розвивала. Ще ми описували варіації, наприклад, «Червону шапочку», «Фею Крихітку», але не рухи (хореографічний текст), а наші почуття, сюжет, який ми собі уявляємо під час перегляду або виконання. Ми писали в зошитах, вона їх перевіряла й писала свої зауваження. Мені вона писала: «Аллочка, пишете дуже гарно, але чому не виконуете?» Це було, мабуть, тому, що я її боялася. Але те, що ми все це писали, зіграло важливу роль у нашому подальшому житті. Ще вона наполягала, щоб ми більше читали, ми навіть вивчали систему Станіславського»<sup>7</sup>.

«Що було характерно для Березової, — продовжує А. Рубіна, — це те, що вона розвивала виразний танець. Тобто є танець зобразальний і виразний. Ось у «Лебединому озері» треба відчувати стан душі Одетти і передати його через танець. Не зображати, що ти страждаєш,

а дійсно це страждання повинно проходити через тебе. Саме тому нам викладали акторську майстерність, були у нас гарні педагоги»<sup>8</sup>.

Варто зазначити, що крім російських педагогів в училищі було багато вихованців української балетної школи, зокрема й Київського хореографічного училища, яке було засновано 1934 року<sup>9</sup>. Значно пізніше А. Рубіна створила свою концепцію акторської майстерності саме для балетних артистів і навіть сама викладала цю дисципліну в хореографічному училищі та інших навчальних закладах. Суть цієї системи полягає в тому, що в драматичному творі є текст і підтекст, і цей підтекст може бути прямо протилежним тексту, тобто актор каже одне, а в цей момент у нього всередині все кипить і він ненавидить партнера, а в балеті такої можливості немає, тому що артисти балету не розмовляють, тому наш підтекст — це і є текст, адже не можна показати слова й думки одночасно, якщо вони означають протилежне.

На випускному концерті А. Рубіна танцювала «Танець басків» з балету Б. Асаф'єва «Полум'я Парижа», і на неї звернув увагу балетмейстер Микола Іванович Трегубов, який запросив випускницю до балетної трупи Одеського оперного театру, де вона пропрацювала 6 років. Молода артистка танцювала в кордебалеті, але в неї було кілька яскравих характерних партій, концертних номерів, наприклад, танець з шаблями з балету «Гаяне» А.Хачатуряна. Після Одеси А. Рубіна повернулася до Києва, де деякий час працювала в Київському театрі опери і балету ім. Т. Г. Шевченка (нині Національна опера України), потім — у Харківському театрі опери і балету ім. М. Лисенка.

А. Рубіна бачила своє призначення не у виконавській діяльності, а у створенні нової хореографії, тому вона шукала можливості вчитися. У Радянському Союзі було на той час тільки 2 вищих навчальних заклади, де можна було отримати кваліфікацію балетмейстера-постановника — Державний інститут театрального мистецтва ім. А. Луначарського<sup>10</sup> в Москві і балетмейстерське відділення консерваторії ім. О. Римського-Корсакова в Ленінграді (нині Санкт-Петербург). А. Рубіна спочатку закінчила театрознавчий факультет московського Державного інституту театрального мистецтва. Вона писала статті, рецензії на вистави. А. Рубіна згадує, як під час свого навчання відвідувала виста-

ви в кращих театрах, і це сприяло її освіті не менше, ніж лекції і майстер-класи. Наприклад, велике враження на неї справив В. Висоцький у «Гамлеті» в постановці Ю. Любимова в театрі на Таганці, а також вистави в Театрі на Малій Бронній, куди студентів пускали по контрамарках.

Після закінчення Державного інституту театрального мистецтва А.Рубіна вступила на балетмейстерське відділення Ленінградської консерваторії ім. А. Римського-Корсакова. Вона справила враження на членів комісії своєю постановкою хореографічної мініатюри на музику популярної на той час пісні «Арлекіно» Е. Дімітрова (у виконанні А. Пугачової). Вона була прийнята до консерваторії, незважаючи на те, що голова приймальної комісії не симпатизував особам єврейської національності. А. Рубіна з успіхом закінчила навчання, яке вона поєднувала з роботою в театрі, приїжджаючи кілька разів на рік на екзаменаційні сесії.

А. Рубіна здійснювала свої постановки в Київському державному хореографічному училищі, в Одеському, Харківському, Київському театрах опери і балету, Київському музичному театрі для дітей та юнацтва<sup>11</sup>, у Київському мюзик-холі, Київському театрі естради, драматичних театрах ім. Лесі Українки та І. Франка, інших колективах як в Україні, так і за кордоном.

Дуже цікава сторінка творчості А. Рубіної — робота в Київському єврейському театрі «Мазлов», де вона була головною балетмейстеркою (1990–1996 р.). В Україні існували традиції єврейської театральної культури, що знайшло своє відображення в літературних творах, зокрема, у романі Шолом-Алейхема «Мандрівні зірки», присвяченому долям артистів мандрівної трупи, та в дослідженнях театрознавців. Зокрема, І. Мелешкіна пише, що за даними перепису населення 1926 року, понад чверть населення Києва розмовляло єврейською мовою, тому «Київ виявився <...>значним центром розвитку культури на ідиш» (Мелешкіна, 2003), де існували єврейські школи, технікуми, факультети у вузах, літературні видавництва і, звичайно ж, театри, які були справжніми осередками єврейської національної культури (Мелешкіна, 2003). Н. Томазова присвячує свої дослідження видатним митцям єврейського театру, які зазнали репресій радянської влади, зокрема, талановитій артистці Мірі Лівшиць (Томазова, 2015), яка працювала з 1928 р. у Києві у єврей-



*Іл 2.А. Рубіна — учениця КДХУ під час концерту*

ському та польському театрі, у 1937 була заарештована за фальшивим звинуваченням і померла в таборі у 1942 р.

Узагалі на території колишнього Радянського Союзу існувала ціла низка єврейських театрів і останній з них Київський ДЕРЕТ було закрито 1950 року під час кампанії боротьби з космополітизмом. Отже, у театрі «Мазлтов», який було засновано 1988 року, на київській сцені рівно через 38 років відродилися традиції єврейського національного музично-драматичного мистецтва. Хореографія була дуже важливою складовою вистав.

«До роботи в театрі «Мазлтов» я не брала до єврейської теми в балеті, певною мірою боялася. А тут, у єврейському театрі, як кажуть, сам бог велів. Спочатку я навіть соромилася. Адже в мене свій почерк. Я не вивчала детально фольклор, я просто відчуваю рух, відчуваю дух танцю. Єврейський танець у театрі «Мазлтов» — це була особлива розмова тіла й рук. Плечі, що здіймаються, трепетні руки, придикування... Я була в Ізраїлі, там зовсім інший танець. У нас культура ідишу, у них культура івриту, давнішня. Носії ідишу, перебуваючи в розсіюванні, пристосувалися до кожної країни, всотували її фольклор, і в танці з'явилися відтінки.

Мені хотілося створити танцем розмову душ. Плечі мали бути тремтливими, а руки напівзгнутими. Долоні вперед, лікті трохи відставлені, вони ніби про щось просять, про щось попереджають. Були також такі рухи-нирвання. <...> Лікоть зігнутий, трохи зводиться рука, десь до рівня шиї, пірнає вниз і знову виринає, ніби бажає познайомитися з наступною людиною. Спочатку одна, потім інша рука. Ногами танцівник мав робити дрібні, дуже вигадливі рухи» (Сімакова (упор.), 2023, с.101).

А. Рубіна створила хореографію для таких вистав, як «Двісті тисяч», «Фрейлекс», «Містер Скворода», «Важко бути євреєм», а також «Вечір камерної єврейської музики та балету». У балетних номерах, крім артистів театру, брали участь солісти Національної опери України, серед яких народна артистка України Тетяна Боровик, заслужені артисти України Тетяна Андреева, Алла Калюжна, Віктор Дзюбенко, Ірина Чумак; згодом балетна труппа

поповнилася випускниками хореографічного училища.

Взагалі театр «Мазлтов» був студією, творчою майстернею, відкритою для експериментів у режисурі, сценографії і, звичайно ж, пластичному рішенні вистав, тому кожен танцівник повинен був бути, насамперед, актором, частиною драматичного дійства, а драматичні актори — володіти всім арсеналом виразних засобів театрального мистецтва, у тому числі й хореографією. Як відомо, Костянтин Ріттель-Кобилянський<sup>12</sup>, який виконував роль нареченого у виставі «Фрейлекс», з великою вдячністю згадує роботу з Аллою Давидівною Рубіною, яка працювала з ним над танцювальними номерами:

««Фрейлекс» був майже балетною виставою з прекрасною музичною канвою Святогогорова<sup>13</sup>, драматичні актори танцювали з балетними, такий мікс, усе сюжетно, вихід кожного гостя Алла Рубіна уміла зробити так, щоб драматичний актор не був смішним, а балетний мав ще й драматичне навантаження» (Сімакова (упор.), 2023, с.194).

Вищезгаданий «Вечір камерної єврейської музики та балету» складався з кількох самостійних хореографічних мініатюр, поєднаних між собою загальним настроєм. Якщо в першому відділенні були історичні номери на біблійні сюжети, то в другому — фольклорні. Концертна програма з часом розвивалася і доповнювалася новими концертними номерами, зокрема, «Єврейською сюїтою» в постановці Георгія Ковтуна, хореографічною мініатюрою «Закохані» та балетом «Весільний кортеж» Леоніда Якобсона. 1992 року було створено фільм-балет «Хава-нагіла» («Укртелефільм», режисер. Ж. Бебешко), куди увійшли кращі номери з концертної програми «Вечір єврейської музики й балету». А. Рубіній вдалося не тільки показати традиційний єврейський танець, а й підняти його до рівня балетного мистецтва, де фольклорні елементи органічно поєднуються з класичною хореографією. Балетмейстер використовує пластику танцівників, їхні красиві лінії, ліпить з їхніх витончених гнучких фігур символічні орнаментальні візерунки, включаючи в постановки віртуозні підтримки, групові композиції і навіть танець на пуантах. А. Рубіна торкається не тільки комедійних сюжетів, а й ліричних, драматичних і навіть трагедійних тем. У фільмі «Хава-нагіла»

знімалися артисти балету театру «Мазлтов», серед яких дуже талановиті танцівниці С. Василець та Т. Братушко — випускниці Київського державного хореографічного училища (нині Київський державний фаховий хореографічний коледж). А. Рубіна теж зіграла у фільмі трагічну роль єврейської матері, яка втратила на війні свою дитину та збожеволіла від горя.

А. Рубіна вважає, що її творчість співзвучна з творчістю Леоніда Якобсона, який був майстром малої хореографічної форми й перетворював сцену на художнє полотно, використовуючи не тільки сценографію, а й пластичні можливості танцівників. Скульптури Родена, живопис Марка Шагала — усе це надихало геніального Леоніда Якобсона на створення хореографічних шедеврів. Так само й А. Рубіна під час створення хореографії бачить у своїй уяві не окремі технічні комбінації, а цілісний художній образ. І ще для неї дуже важлива індивідуальність танцівника-актора.

«Я ніколи не буду примушувати танцівника робити те, що йому не притаманно, або запрошу іншу людину, яка може втілити мій задум, донести мою ідею до глядача»<sup>14</sup>, — каже балетмейстер.

А. Рубіна вважає, що у балеті обов'язково повинна бути історія, лібрето, вона не прихильниця безсюжетної хореографії, навіть сучасної.

«У минулому на балет приходили милуватися красивими ніжками балерин, але це не може тривати 2 години: 20–30, максимум 40 хвилин. «Шопеніана» — дуже прекрасний балет, але він короткий. А взагалі в балетній виставі має бути сюжет. Навіть Баланчин, який ставив безсюжетні балети, потім з успіхом поставив і кілька сюжетних, зокрема «Лускунчик»»<sup>15</sup>.

У творчості Баланчина дійсно були як безсюжетні, так і сюжетні балети («Блудний син», «Кішка», «Аполлон Мусaget», «Сон літньої ночі» та багато інших), але він прославився саме тим, що зробив танець у балеті самодостатнім і створив багато балетних творів за законами музичної, а не літературної драматургії. Ось як Джордж Баланчин розповідав про створення балету «Серенада»,

який став його першою постановкою в США, здійсненою для Нью-Йоркської школи американського балету:

«Мені здалося, що найкращий спосіб пояснити ученицям суть сценічної майстерності — дозволити їм станцювати щось нове, те, чого вони ніколи ще не бачили. <...> У перший вечір у класі зібралося сімнадцять дівчат і жодного хлопця. Завдання полягало в тому, як розташувати непарне число дівчат таким чином, щоб їхній малюнок виглядав цікаво. Я поставив їх по діагоналі й вирішив, що почати танець варто з рухів рук, щоб учениці мали можливість потренуватися. Саме так і починається балет «Серенада». Наступний клас складався з дев'яти дівчат, третій — з шести. Я ставив танці з тими ученицями, які в той момент були присутні в класі. Незабаром клас почали відвідувати і юнаки, які теж долучилися до роботи. Одного разу, коли всі дівчата залишили середину, яку ми умовно вважали «сценою», одна з них впала й заплакала. Я попросив піаніста не зупинятися і вставив цей епізод у танець. Наступного дня одна з дівчат запізнилася на урок, і цей епізод теж увійшов до балету» (Balanchine, & Mason, 1975, p. 390).

А. Рубіна називає такий метод створення балетної вистави музично-формотворчим. Узагалі вона виділяє чотири методи балетмейстерської творчості: логічно-раціональний, який використовував Маріус Петіпа, вищезгаданий музично-формотворчий, де основою для хореографічного твору стає музика, літературно-асоціативний (Алла Давидівна згадує Бориса Ейфмана та Леоніда Якобсона), де основою для хореографічного твору є літературне джерело, а також імпровізаційно-мисленневий, де творчий процес відбувається спонтанно й залежить від конкретної ситуації та індивідуальних особливостей його учасників. Саме імпровізаційно-мисленневий метод у своїй балетмейстерській роботі використовує А. Рубіна, яка не робить заготовок танцювальних комбінацій заздалегідь, а імпровізує прямо на репетиції, знаючи музику й загальну ідею номеру. Індивідуальність танцівника або актора надихає балетмейстера на створення хореографічного образу. Тому один і той самий номер А. Рубіної у

виконанні різних танцівників має зовсім інший вигляд. Здатність імпровізувати на репетиціях та природна музикальність допомагають А. Рубіній у роботі зі складними партитурами, такими як твори Є. Станковича, І. Стравінського.

Під час постановки балету «Весна священна» на сцені Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка А. Рубіна стикнулася з великою проблемою: у концертмейстера не було клавіру. У цьому творі дуже складний ритмічний малюнок, а багатоголосся різних інструментів не дає можливості відобразити звучання всіх голосів у клавирі. Балетмейстеру довелося спочатку працювати з артистами без музики (найскладнішу партитуру І. Стравінського А. Рубіна знала напам'ять), показуючи їм комбінації та пояснюючи сюжет балету, а потім був здійснений запис твору під час оркестрової репетиції. А. Рубіна вважає постановку «Весни священної» своїм творчим успіхом. За основу сюжету вона взяла давній епос, легенду про поклоніння Сонцю та жертвоприношення дівчини.

«Я обрала спалення на вогнищі, тому що це виглядало дуже видовишно, особливо коли дівчину піднімали наверх на канаті, а всі учасники вистави виконували ритуальний танець [тут Алла Давидівна починає наспівувати і показувати комбінацію — Є.К.]. Узагалі я вважаю, що таку музику, як «Весна священна», повинен поставити кожен сучасний балетмейстер»<sup>16</sup>.

Серед постановок А. Рубіної на харківській сцені можна згадати також «Петрушку» І. Стравінського і балет «Колесо фортуни», який складається з двох окремих частин — «Болеро» М. Равеля та «Карміна бурана» К. Орфа, поєднаних між собою спільною ідеєю мінливості долі.

Серед великої кількості хореографічних творів у А. Рубіної є вистави на українську тематику. Так вона поставила фолькоперу-балет «Цвіт папороті» на муз. Є. Станковича в Національному заслуженому академічному українському народному хорі України імені Г. Верьовки, «Травнева ніч» Є. Станковича за твором М. Гоголя на сцені Київського театру опери та балету для дітей та юнацтва (нині «Київська опера»), «Обранець Сонця» на музику О. Шимка, «Катерина Білокур» на музику Л. Дичко за участі артистів Національної опери та учнів Київського державного хореографічного учи-

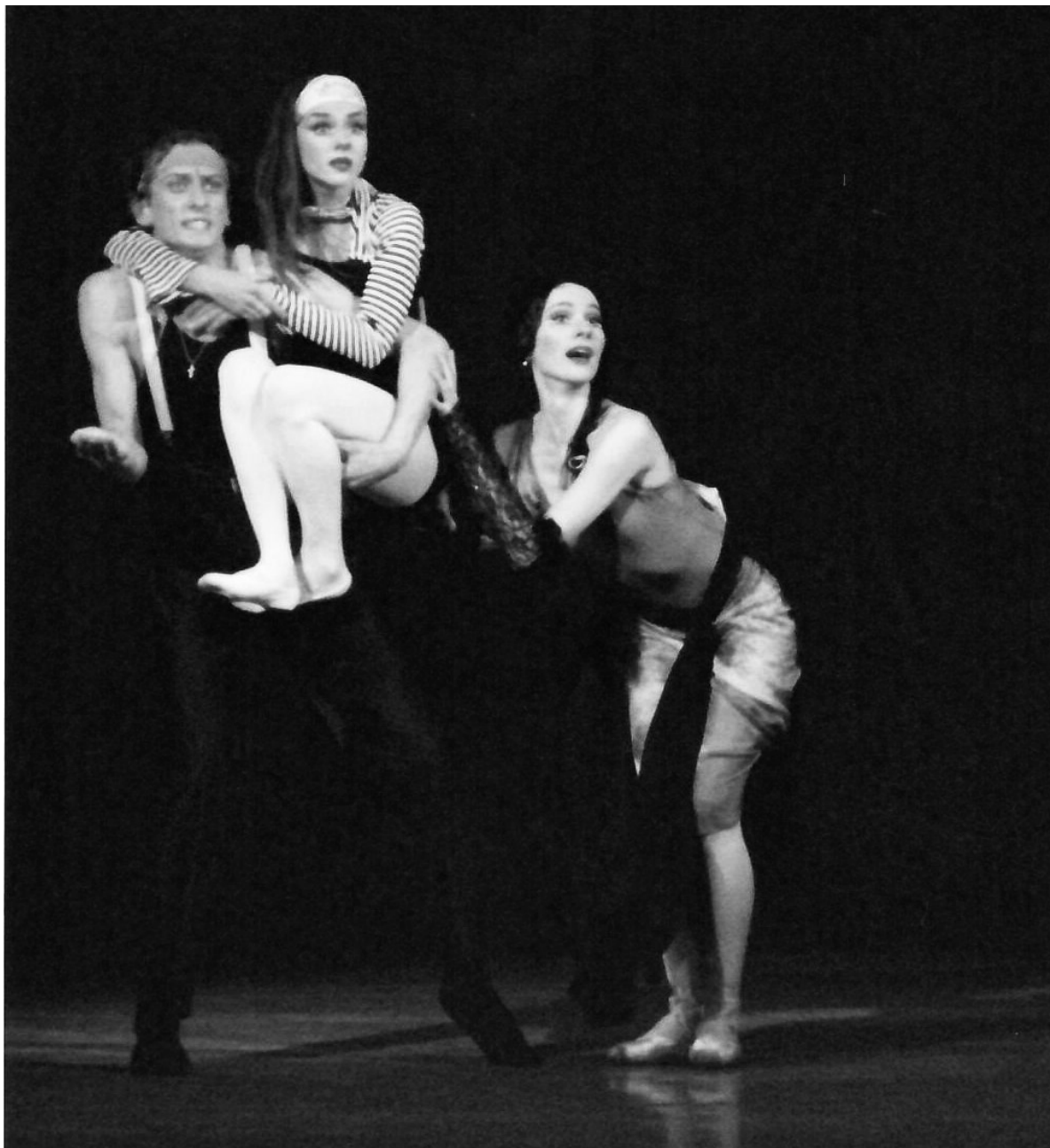
лища, хореографічні сцени в опері-ораторії «Київські фрески» І. Карабиця (вистава пройшла на сцені Національної опери України)<sup>17</sup>. У всіх цих постановках А. Рубіна продемонструвала своє бачення українського фольклору, душі й історії українського народу. У своїх хореографічних інтерпретаціях творів на українську тематику А. Рубіна створює синтез народного фольклору, класичної хореографії та сучасних танцювальних форм. Дослідниця творчості А. Рубіної Д. Шестакова пише, що у своєму балеті-фольк-містерії «Обранець Сонця», прем'єра якого відбулася в лютому 2009 року в Національному академічному ансамблі «Калина»,

«виразився не тільки інтерес балетмейстера до масштабних форм, але й її творча тема. Пошуки світла. Світла в душі людини, у людських взаємовідносинах. Світла, яке губиться серед насилля, захлинається в людських пристрастях, що культивуються з такою силою. Вона пропонує подивитися на світ інакше» (Шестакова, 2011).

У своїй постановці фолькоперу-балету «Світ папороті» Є. Станковича А. Рубіній, за словами О. Зінич,

«вдалося мовою сучасного танцю відтворити особливості старослов'янського укладу, специфіку взаємин у середині родових общин, їхнє протистояння, обрядовість свята, пов'язаного з магією очищення вогнем і водою, елементи обрядової еротики тощо» (Зінич, 2023, с. 315).

Л. Козинко наголошує на «символічній знаковості в сценічному прочитанні» (Козинко, 2010) постановок А. Рубіної на теми українського фольклору. Як бачимо, у «Київських фресках» І. Карабиця, де через синтез музики, поезії, вокалу та хореографії відтворено знакові моменти історії Києва (цей твір був написаний композитором 1983 року й присвячений 1500-літтю Києва, а поставлений у січні 2005 року на сцені Національної опери), одним із таких символів став трагічний образ Блаженної, яка з'являється в ключові моменти вистави (революція, війна, реквієм за полеглими). А. Рубіна запропонувала мені взяти участь у виставі, коли вже йшли репетиції і цей образ вималювався в неї вже в процесі роботи. За задумом балетмейстера, Бла-



*Іл. З.С. Коваленко, Г. Денисенко та В. Чуприн. «Чудернацькі люди». Пост. А. Рубіної*

женна відсторонена від подій, що відбуваються на сцені, але відчуває тривогу, смуток, усі перипетії історії головних героїв — закоханих Юнака та Дівчини (І. Козлов та Т. Андреєва), що нерозривно пов'язана з історією Києва. А. Рубіна пояснювала, що жести повинні бути виразними, гранично чіткими, навіть скульптурними, немов на давньогрецьких барельєфах. А. Рубіна також використовує предметні символи — червоні хустки, які одягають

на голову дівчата в сцені революції, великі червоні полотнища, які майорять над сценою, підсилюючи динаміку дії. Прем'єра «Київських фресок» збіглася з подіями Помаранчевої революції (листопад–грудень 2004 року), і дирекція Національної опери України прийняла рішення включити до програми святкового урядового концерту цей уривок з вистави. А. Рубіній вдалося здолати статичність жанру ораторії, який передбачає концертне виконання, і



*Іл. 4. С. Коваленко, Г. Денисенко, В. Чуприн. «Чудернацькі люди»*

створити драматичне дійство, залучивши до нього не тільки артистів балету, а й солістів-вокалістів (народна артистка України М. Шопша, заслужений артист України Д. Кузьмін тощо).

Взагалі моє знайомство з Аллою Давидівною Рубіною почалося ще з Київського хореографічного училища, де вона здійснила багато знакових постановок. Особливо запам'ятався номер «А зорі тут тихі» за сюжетом однойменної повісті

Б. Васильєва, який виконували 5 учениць випускного класу. Номер розповідає про трагічну долю п'ятох молодих дівчат-розвідниць, які загинули під час виконання військового завдання. Для змалювання кожної героїні балетмейстер використовує індивідуальну пластичну характеристику, і всі п'ять взаємопов'язаних епізодів контрастні за характером. А. Рубіна дуже вдало підбрала склад виконавиць для номера, знайшла виражальні засо-

би для розкриття індивідуальності кожної з них.

Тема голокосту — знищення євреїв під час Другої світової війни — також знайшла відображення у творчості А. Рубіної, зокрема, у хореографічних номерах «Дівчина з гетто» (у виконанні Т. Андреевої та К. Іваненко) та «Анна Франк» на музику А. Шнітке (у виконанні Г. Денисенко). Останній отримав спеціальний приз на конкурсі артистів балету й балетмейстерів ім. С. Лифаря, а також на Московському всесоюзному конкурсі артистів балету та хореографів. Також А. Рубіна здійснила постановку балету «Анна Франк» для вихованців Полтавської державної освітньої школи «Паросток». Цей спектакль мав успіх не тільки в Україні, а й за кордоном. Трагічна доля дівчини, яка загинула в німецькому концтаборі, дуже вразила А. Рубіну і вона змогла знайти пластичне рішення її передсмертних мук. Загострені рухи дівчини передають страждання та безвихідь, а жовта хустка, яка накриває її лице під час фінального бігу на глядача, — це символ жорстокої й невідворотної смерті.

Є у А. Рубіної не тільки номери з трагічною тематикою. Достатньо згадати «Сиртакі» — пародію на античну хореографію. Цей номер А. Рубіна поставила для ювілейного вечора заслуженого артиста України, одного з кращих педагогів Київського хореографічного училища Валерія Парсегова. Першими виконавцями були Т. Андреева та В. Чуприн, для яких цей номер став своєрідною візитівкою, а А. Рубіна як постановник отримала згодом звання лауреата Міжнародного конкурсу артистів балету та балетмейстерів ім. С. Лифаря.

Мені також довелося брати участь у постановці А. Рубіної, призначеної для конкурсу ім. С. Лифаря, разом з моїми колегами, артистами Національної опери, Ганною Денисенко та Володимиром Чуприним. Номер називався «Чудернацькі люди», де ми грали трьох жебраків, кожен з яких був неповторною особистістю. Робота з балетмейстером була дуже цікавою: Алла Давидівна вигадувала прямо на репетиції і хореографічний текст, і сюжет мініатюри, де все було побудовано на взаємодії персонажів і зміні емоціональних станів. За сюжетом ми лялися, мирилися, а у фіналі дружно залишали сцену, підстрибуючи під звуки акордеону. Наші характери, як і візуальні образи, контрастували один з одним. Якщо А. Денисенко та В. Чу-

прин уособлювали гротескне начало (побутова пластика, жести, що імітували сварку, бійку), то від мене А. Рубіна вимагала образу романтичного, але з відтінком перебільшення, манірності, химерності. «Ти немов не від цього світу», — пояснювала вона під час репетиції. Я представляла собі щось дуже витончене, блакитну троянду, яка опинилася на смітнику. Для розуміння образу А. Рубіна принесла мені з костюмерної театру ім. Лесі Українки чорний капелюшок з вуаллю (аксесуар костюму з п'єси «Пані міністерша» Б. Нушича). Ми ставилися до постановки дуже серйозно й виконували всі вказівки Алли Давидівни, що додавало гумору нашій історії. У «Чудернацьких людях» не було особливих хореографічних трюків, але номер був цікавий пластичними характеристиками, режисурою, тому його було відзначено II премією на конкурсі ім. С. Лифаря, а нас запрошували на різні мистецькі заходи — концерти, фестивалі тощо. У 90-х роках ХХ століття А. Рубіна стала дуже популярним хореографом, і жодна знакова подія в столичному балетному житті не обходилася без її постановок: вона ставила хореографічні номери для конкурсів, концертів, творчих вечорів провідних артистів балету.

Звичайно, А. Рубіна у своїх хореографічних постановках використовувала досвід роботи в драматичних театрах. Багато років вона була головним балетмейстером театру ім. Лесі Українки, де розробила пластичний малюнок вистав «Маскарадні забавки», «Таємниці мадридського двору», «Пані міністерша», «Камінний господар» та багато інших. Вона здійснила постановку вистави «Неймовірний бал» за власним лібрето. Це був балет-шоу для драматичних артистів, який складався винятково з танців та пластики. Особливістю цієї вистави було те, що актори зовсім не розмовляли, використовувалися лише записи віршів Д. Хармса, Ж. Превера, Ш. Бодлера, що уособлювали потаємні думки персонажів, а також музичні твори Н. Рота, Г. Брегговича, Р. Обрі (спектакль ішов під фонограму). Перед акторами драми стояло непросте завдання розкрити тему вистави за допомогою виразних засобів пластичного театру та хореографії. А. Рубіна примушує глядача замислитися над такими вічними поняттями, як життя, смерть, кохання, надія тощо. У спектаклі були зайняті молоді актори, які в процесі його підготовки, крім акторського тренажу,



Іл. 5. Заслужена артистка України,  
балетмейстерка, педагогиня Алла Давидівна Рубіна.

також займалися класичним екзерсисом під керівництвом педагога-репетитора, колишньої солістки Національної опери, Світлани Приходько.

А. Рубіна любить працювати з дітьми та молодими артистами, вважаючи, що вони ще не надто закомплексовані в межах стереотипів і легше йдуть на контакт з балетмейстером. Багато талановитих хореографічних номерів А. Рубіна створила для дітей хореографічного училища: «Мушкетер» (виконавиця Аліна Кажокару), «Турецький марш» (К. Кухар), «Вальс» (А. Кожокару, І. Путров), вищезгадані «А зорі тут тихі...» та багато інших. У «Молодому балеті Києва» А. Рубіна поставила балети «Кармен-стріт» (муз. Ж. Бізе — Р. Щедрина) про долю безпритульних дітей та «Спляча красуня і дівчинка з планети Оріон» (муз. П. Чайковського), де показала своє бачення відомої балетної казки. У цих балетах відчувається вплив постмодернізму: класична хореографія переплітається з сучасними хореографічними стилями, народжуються несподівані режисерські рішення. Наприклад, маленький Принц у «Сплячій красуні...» навчається мистецтву фехтування, а одну з провідних ролей у сюжеті грає дівчинка, яка прибула з космосу, щоб допомогти головним героям подолати сили зла. В анотації до вистави сказано:

«Це казка про світ дитинства, про прагнення до любові й порозуміння між батьками і дітьми» (Спляча красуня і дівчинка з планети Оріон, 2017).

А. Рубіна багато років займається педагогічною діяльністю: вона викладає сучасний танець, композицію танцю, майстерність актора у фахових хореографічних закладах, а також курси «Режисура балету» в КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого. Мені дуже пощастило навчатися саме в А. Рубіноі. Вона вміє розвивати своїх студентів, не нав'язуючи їм свою творчу волю, а тільки спрямовуючи їх на досягнення кращих результатів. «Коли учень готовий, приходять Учителі»<sup>18</sup>. Це давнє китайське прислів'я А. Рубіна любила повторювати, і це було її кредо в педагогічній діяльності. Наприклад, коли в нас прийшов час визначитися з темою дипломної роботи, я знаходилася під впливом нещодавно побаченої в Національній опері України вистави «Саломея» О. Уайльда в постановці Романа Віктюка. Мені дуже сподобалося пластичне рішення, гра акторів, я швидко написала лібрето й показала його А. Рубіній, яка була моїм керівником, але вона сказала, що перш, ніж брати таку тему, треба краще вивчити історичний матеріал, не обмежуючись п'єсою О. Уайльда. Сама А. Рубіна дуже ретельно заглиблювалася у вивчення історичної основи творів, які збиралася втілювати на сцені, особливо якщо це стосувалося біблійних сюжетів. Так вона поставила хореографію до рок-опери «Цар Ірод» І. Поклада на сцені Кримського академічного українського музичного театру (2013) та рок-опери «Мойсей» А. Бродського в Одеському театрі музичної комедії ім. М. Водяного (2016). У роботі над хореографією цих вистав А. Рубіна приділяла увагу не тільки віртуозності й злагодженості виконання, а й хореографічній образності. Наприклад, у рок-опері «Мойсей» вона виокремила дві образні характеристики: одну — для зображення єгиптян (графічні профільні рухи), іншу — для ізраїльтян (делікатна молитовна пластика).

Повертаючись до своєї дипломної роботи, можу сказати, що за порадою А. Рубіноі я взяла для інтерпретації зовсім інший, романтичний сюжет на музику «Фавна» К. Дебюссі, який мені вдалося поставити за участі студентів Київської муніципальної академії танцю ім. С. Лифаря і показати в їхньому звітному концерті. Оскільки у своїй ди-

пломній роботі я аналізувала постаті знаменитого танцівника Вацлава Ніжинського та режисера-експериментатора Всеволода Мейерхольда, їхнє ставлення до музичного матеріалу, паралелі й перетини їхніх творчих шляхів, то моя постановка була дотичною до теми диплому. Я дуже вдячна моєму педагогу А. Рубіній, яка допомагала мені своїми вказівками. Взагалі в питанні обрання тем дипломних робіт А. Рубіна надавала перевагу простим і зрозумілим сюжетам, щоб пробудити фантазію і хореографічне мислення студентів, загострити увагу не на ефектному лібрето, а на засобах його інтерпретації.

Коли А. Рубіна набирала черговий курс, вона звертала увагу насамперед на індивідуальність майбутніх студентів, їхній потенціал у продукуванні творчих ідей, що є дуже цінним у професії балетмейстера. Тому її випускники володіють широким спектром виразних засобів та хореографічних стилів і створюють оригінальні постановки як у балетному театрі, так і в драматичному, на естраді та в інших видах сценічного мистецтва. Програма дисципліни «Мистецтво балетмейстера», яку викладає А. Рубіна, складається як з теоретичних занять, де вона знайомить студентів з формами та методами балетмейстерської творчості на прикладі великих митців минулого й власного професійного досвіду, так і з практичних завдань, які є основною частиною курсу. Починається з легких традиційних завдань, наприклад, зімпровізувати етюд на задану музику, показавши настрій, емоцію, потім — зміну емоційних станів, створити образ, використавши заданий хореографічний стиль. Наприклад, на одному з уроків А. Рубіна дала студентам завдання створити хореографічний етюд, зобразивши різних давньогрецьких богів. Кінцевою метою курсу є створення одноактної балетної вистави (мінімум на 20 хвилин), обов'язково сюжетної, а також написання пояснювальної записки, де студенти обґрунтовують вибір теми своєї дипломної роботи і описують сам хореографічний твір (лібрето, режисерська експлікація, хореографічний текст, музична та світлова партитура, сценографія та ескізи костюмів). У процесі навчання майбутніх балетмейстерів А. Рубіна використовує також свої авторські напрацювання, наприклад, подібно до Броніслави Ніжинської, яка задавала своїм студентам придумати й виконати хореографічний етюд, голосно декламуючи вірш. Це дуже корисна справа, яка до-

помагає звільнитися від фізичних та психологічних затисків і зробити танець виразним, таким, що йде від душі. 2024 року А. Рубіна випустила курс режисерів балету, і деякі з них показали роботи дуже високого рівня, наприклад, О.Харченко («Ангели серед нас»), І. Авдієвський («Широко розплющені очі»), О. Гогідзе («Червоні черевички») та інші. Звичайно, не у всіх були технічні можливості створити масштабне видовище, але й у камерних роботах студентів були наявні оригінальні режисерські та пластичні знахідки. Наприклад, Олексій Гогідзе, випускник Київського державного фахового хореографічного коледжу, а нині артист United Ukrainian Ballet, створив свою інтерпретацію відомої казки Андерсена «Червоні черевички», змінивши трагічний фінал на щасливий. Він пояснив це тим, що головна героїня казки Андерсена Карен, яка носила червоні черевички в недоречних місцях (на похоронах, у церкві тощо) все-таки не заслуговує на таке жорстоке покарання, як втрата ніг, а має отримати другий шанс на щасливе життя.

Позитивним є той факт, що студенти виявляли зацікавленість не тільки до мистецтва балетмейстера, а й до інших спеціальних та гуманітарних дисциплін, зокрема, до методики класичного танцю та історії хореографічного мистецтва, які мені довелося викладати на цьому курсі. Незважаючи на те що навчання, що збіглося в часі з карантинном та військовою агресією Росії, часто проходило в дистанційному форматі, усі вони вчасно виконували складні завдання, знімали методичні відео комбінацій класичного танцю і працювали над дипломними роботами, поєднуючи навчання з виконавською або педагогічною діяльністю. Як відомо, вищезгаданий Олексій Гогідзе та Аліса Нікітіна, артисти Об'єднаної української балетної трупи United Ukrainian Ballet, яку 2022 року заснувала в Гаазі нідерландська балерина Ігоне де Йонг з метою допомоги українським артистам, які постраждали від війни, та популяризації українського балетного мистецтва у світі. Молоді артисти працювали з провідними сучасними хореографами О. Ратманським, І.Кіліаном та іншими, брали участь у виставах і гастролях трупи. Діана Потапенко, Аеліта Шевчук, Марта Каляндрук також працювали за кордоном, під час гастролей у Парижі вони мали можливість відвідувати класи в Гранд-опера. Іван Авдієвський працює в Національній опері України та вже успішно дебютував у кількох сольних пар-

тіях, а також був першим виконавцем провідних партій у балетних постановках В. Іщука «Фауст» та «Мадам Боварі». Олександра Харченко та Дмитро Аврашко успішно працюють викладачами хореографічних дисциплін та хореографами.

*Висновок.* На прикладі творчого шляху видатного українського балетмейстера Алли Давидівни Рубіної, її ушлявлених педагогів та талановитих учнів можна простежити, як відбувається наступність поколінь у балетному мистецтві, перехід, трансформація артиста-виконавця у вчителя або

в балетмейстера-творця нових хореографічних творів. Алла Давидівна Рубіна часто говорить, що навчити професії балетмейстера неможливо, бо з цим потрібно народитися, але кількість її учнів, які відбулися як хореографи, педагоги, розкрили свою індивідуальність як артисти-виконавці і не тільки танцівники, але й драматичні актори, вказує на те, що вона має унікальну інтуїцію знаходити талановитих людей-однорумців, які готові вчитися і здатні творити. «Коли учень готовий — приходить Учитель...»

### Примітки:

<sup>1</sup> Нині Київський державний фаховий хореографічний коледж.

<sup>2</sup> Мовиться про Лоліту Ростиславівну Зіхлінську, педагогиню КДХУ.

<sup>3</sup> Тут і далі — уривки з інтерв'ю автора статті Коваленко Є.І. з А.Д. Рубіною, яке відбулося в Київському хореографічному коледжі 22 вересня 2023 року.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Міжнародний центр культури і мистецтв Федерації профспілок України.

<sup>6</sup> Основні праці Г. О. Березової: Класичний танець у дитячих хореографічних колективах. К., 1977; 1990; Хореографічна робота з дошкільнятами. Ч. 1–2. К., 1982–83; Методика викладання класичного танцю. К., 1983; 1989. (Інформація зі статті : Березова Галина Олексіївна / Т. О. Швачко // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. — К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. — Режим доступу : <https://esu.com.ua/article-39343>).

<sup>7</sup> Уривок з інтерв'ю автора статті Коваленко Є.І. з А.Д. Рубіною, яке відбулося в Київському хореографічному коледжі 22 вересня 2023 року.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> У 1934 році це була балетна студія при Київському театрі опери та балету, а назву Київське державне хореографічне училище заклад отримав у 1940 році.

<sup>10</sup> Рос.: ГИТИС ім. А. Луначарського.

<sup>11</sup> Нині Київська опера.

<sup>12</sup> Костянтин Рігтель-Кобилянський — відомий український оперний і камерний співак, працює за кордоном (Німеччина).

<sup>13</sup> Арнольд Святогоров — композитор. Автор пісень, рок-опер. У театрі «Мазлтов» створював музику до вистав, використовуючи мотиви єврейських народних пісень.

<sup>14</sup> Уривок з інтерв'ю авторки статті Коваленко Є.І. з А.Д. Рубіною, яке відбулося у Київському хореографічному коледжі 22 вересня 2023 року.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Аналізу твору І. Карабиця «Київські фрески» присвячено багато наукових робіт, зокрема Берегової О. М. (Берегова, 2015), де розглянуто його структуру, лібрето, історію створення та особливості музичної інтерпретації. У цьому дослідженні ми зосередимося на хореографії «київських фресок» у постановці А. Рубіної.

<sup>18</sup> Давня китайська мудрість.

**Література:**

- Берегова, О. М. (2015). Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. № 2. С. 46–61. Відновлено з [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2015\\_2\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2015_2_7)
- Зінич, О. (2023). Пластична мова сучасного балетного театру: аспект інтерпретації тексту вистави. *Актуальні проблеми художньої культури. Сучасні інтерпретації. Колективна монографія*. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. 442 с.
- Козинко, Л. (2010). Фольклорні елементи в балетмейстерській творчості Алли Рубіної. *Сучасне мистецтво*. Випуск 7. С. 297–308.
- Мелешкіна, І. (2003). Зоря і смерть Київського «ГОСЕТу» (До 75-річчя створення Київського державного єврейського театру). *Театрознавчий журнал «Просценіум»*. № 3 (7). С. 19–26.
- Сімакова, С. (упорядниця). (2023). Київський єврейський театр «Мазлтов» Георгія Мельського в спогадах сучасників. Київ: Дух і літера. 360 с.+32с.іл.
- Спляча красуня і дівчинка з планети Оріон. Балет. (2017). Офіційний сайт Національної опери України. Відновлено з <https://opera.com.ua/afisha/splyacha-krasunya-i-divchinka-z-planeti-orion-0>
- Томазова, Н. (2015). Актриса Міра Лівшиць: сторінки біографії. *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики*. Число 26–27. С. 125–133.
- Шестакова, Д. (18.02.2011). Алла Рубина. Професія режиссёр. *Арт-журнал «Около»*. Відновлено з <https://okolo.me/2011/02/alla-rubina-professiya-rezhissyor/>
- Balanchine, G., & Mason, F. (1975). 101 Stories of the Great Ballets: the Scene-by-scene Stories of the Most Popular Ballets, Old and New. Anchor; Reissue edition, 541 p.

**References:**

- Balanchine, G., & Mason, F. (1975). 101 Stories of the Great Ballets: the Scene-by-scene Stories of the Most Popular Ballets, Old and New. Anchor; Reissue edition, 541 p.
- Berehova, O. M. (2015). Osoblyvosti kompozytorskoho styliu Ivana Karabytsia v konteksti ukrainskoi kultury [Features of Ivan Karabic's composer style in the context of Ukrainian culture]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. № 2. P. 46–61. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2015\\_2\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2015_2_7) (in Ukrainian)
- Kozyenko, L. (2010). Folklorni elementy v baletmeisterskii tvorchosti Ally Rubinoi [Folklore elements in Alla Rubina's ballet master's work]. *Suchasne mystetstvo*. Issue 7. P. 297–308. (in Ukrainian)
- Meleshkina, I. (2003). Zoria i smert Kyivskoho «HOSETu» (Do 75-richchia stvorennia Kyivskoho derzhavnogo yevreiskoho teatru) [Dawn and death of the Kyiv State Jewish Theater (to the 75th anniversary of the creation of the Kyiv State Jewish Theater)]. *Theater studies' journal 'Proscenium'*. № 3 (7). P. 19–26. (in Ukrainian)
- Shestakova, D. (18.02.2011). Alla Rubina. Professiya rezhissyor [Alla Rubina. Profession director]. *Art-journal «Okolo»*. Retrieved from <https://okolo.me/2011/02/alla-rubina-professiya-rezhissyor/> (in Russian)
- Simakova, S. (Editor-compiler). (2023). Kyivskiy yevreyskiy teatr «Mazltov» Heorhii Melskoho u spohadakh suchasnykiv [Kyiv Jewish Theater "Mazltov" Georgy Melsky in the memoirs of contemporaries]. Kyiv: Duh i litera. 360 p.+32p.il. (in Ukrainian)
- Splyacha krasunia i divchynka z planety Orion. Ballet [Sleeping beauty and girl from the planet Orion. Ballet]. (2017). Official website of the National Opera of Ukraine. Retrieved from <https://opera.com.ua/afisha/splyacha-krasunya-i-divchinka-z-planeti-orion-0> (in Ukrainian)

- Tomazova, N. (2015). Aktrysa Mira Livshyts: storinky biohrafii [Actress Mira Livshits: Biography pages]. *Special historical disciplines: questions of theory and methodology*. № 26–27. P. 125–133. (in Ukrainian)
- Zynych, O. (2023). Plastychna mova suchasnoho baletnoho teatru: aspekt interpretatsii tekstu vystavy [Plastic language of contemporary ballet theater: an aspect of interpretation of the text of the performance]. In *Aktualni problemy khudozhnoi kultury. Suchasni interpretatsii. Collective monograph*. Kyiv: IMFE im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy. 442 p. (in Ukrainian)

**Yeva Kovalenko**

**The significance of the creative activity of the choreographer and teacher Alla Rubina**

*Abstract.* The article deals with the creative path of the outstanding modern choreographer Alla Rubina, teachers, who formed her personality and worldview. Some of A. Rubina's landmark productions are analyzed: ballets, choreographic pieces, drama performances staged by the choreographer at Kyiv State Choreographic College, the National Opera of Ukraine, Lesya Ukrainka National Academic Drama Theater, etc. The significance of A. Rubina's activities for the development of Jewish dance culture in Ukraine is highlighted. A. Rubina's theoretical developments are considered, in particular, regarding the peculiarities of acting expressiveness in ballet and drama theater, as well as the classification of methods of the creative process of creating choreography. The author of the article, a former ballerina of the National Opera of Ukraine, describes the collaboration with the choreographer A. Rubina: participation in her productions, work on her diploma project and also publishes excerpts from an interview that took place on September 22, 2023.

*Keywords:* choreographer, Alla Rubina, choreography, theater, drama theater, Jewish theater, modern choreography, Ukrainian ballet.