

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ "ИБЕРИИ" И. АЛЬБЕНИСА И
"ГОЙЕСОК" Э. ГРАНАДОСА В РУСЛЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ
ТРАДИЦИИ РЕНАСИМЬЕНТО**

Статья посвящена анализу поэтико-интонационной уникальности фортепианных циклов И. Альбениса "Иберия" и Э. Гранадоса "Гойески", рассматриваемых в русле испанской музыкально-исторической традиции эпохи Ренасимьенто.

Ключевые слова: музыкальная культура Испании, Ренасимьенто, фортепианный цикл, фламенко.

Заєць Наталія Вячеславівна, викладач кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової

Жанрово-стильові аспекти "Іберії" І. Альбеніса та "Гойєсок" Е. Гранадоса у річизі музично-історичної традиції Ренасим'єнто

Стаття присвячена аналізу поетико-інтонаційної унікальності фортепіанних циклів І. Альбеніса "Іберія" і Е. Гранадоса "Гойєски", що розглядаються у річизі іспанської музично-історичної традиції епохи Ренасим'єнто.

Ключові слова: музична культура Іспанії, Ренасим'єнто, фортепіанний цикл, фламенко.

Zayaz Natalia, lecturer of the special piano Odessa National Music Academy A.V. Nezhdanova

Genre and stylistic aspects of the "Iberia" by I. Albeniz and "Goyescas" by E. Granados in line of the historical and musical tradition of Renacimiento

This article analyzes the poetic and unique intonation piano cycles I. Albeniz ("Iberia") and E. Granados ("Goyescas"), considered in line with the historical traditions of the Spanish musical era Renacimiento.

Key words: musical culture of Spain, Renacimiento, piano cycle, flamenco.

Творчество И. Альбениса и Э. Гранадоса органично вписывается в контекст Нового музыкального Возрождения – интереснейшей эпохи в истории испанского музыкального искусства, ее "нового Золотого", или "Серебряного века", ознаменованного высочайшими достижениями в музыке, литературе, поэзии, театре, живописи и архитектуре. По мнению Мигеля де Унамуно, путь Испании можно определить как "движение не "вперед" по пути исторического прогресса и не "назад" по пути исторической традиции, а "вглубь" к нетленному и таинственному образу Испании через духовный подвиг, совершаемый каждым человеком" [2, 4], что целиком соответствует и эстетическим параметрам испанской музыкально-исторической традиции, наиболее яркие образцы которой приходятся именно на XIX – начало XX ст. Творчество Ф. Педреля, М. де Фальи и их современников по праву считается одной из ярких страниц в развитии мировой музыкальной культуры. В ряду этих выдающихся музыкантов имена И. Альбениса и Э. Гранадоса занимают достойное место. Их сочинения, популярные в современной исполнительской практике, вместе с тем не стали пока предметом всестороннего музыковедческого анализа, что определяет актуальность темы представленной статьи, предмет которой ориентирован на выявление жанрово-стилевой и национальной специфики фортепианных циклов И. Альбениса ("Иберия") и Э. Гранадоса ("Гойески") в контексте испанской музыкально-исторической традиции рубежа XIX–XX ст.

Обзор исторических путей развития испанской музыки в XIX ст. [5] свидетельствует о ее существенном вкладе в культуру Ренасимьенто, связанную в том числе и с именем Ф. Педреля, ставшего не только творческим наставником поколения молодых испанских композиторов начала XX ст., но и своеобразным идеологом данной эпохи. Опубликованный в 1891 году знаменитый Манифест Ф. Педреля "За нашу музыку" явился наиболее полным и четким выражением эстетических идеалов Ренасимьенто и его репрезентантов. По мнению П. Пичугина, "было бы совершенно неверно... сводить значение этого документа лишь к призыву "за национальную музыку". Испанская профессиональная культура будь то творчество великих мастеров "siglo de oro" Моралеса, Герреро, Виктории, Кабесона, или прославленных тонадильерос XVIII века Мисона Эстева-и-Гримау, Ласерны или Мануэля Гарсиа, или же популярнейших авторов сарсуэл... – всегда отличалась ярчайшим национальным обликом". Оценивая ее реалии на момент рубежа столетий, исследователь констатирует, что "в эпоху Педреля она [испанская музыкальная культура] страдала другим: местной ограниченностью, провинциализмом, отсутствием универсальных, общезначимых художественных ценностей. Поэтому подлинное возрождение национальной музыки Педрель видел не в возвращении к эстетике "siglo de oro"..., а в том, чтобы, прикоснувшись к живительному источнику старинных традиций – народных и, особенно, профессиональных, – поднять ее до уровня передовых европейских музыкальных школ". Самому

Ф. Педрелю, ставшему идеологом Ренасимьенто, не суждено было в полной мере реализовать свои замыслы. Эта честь выпала его преемникам. "Если в Педреле, как говорили современники, воплотился разум *Renacimiento*", то "Альбенис и Гранадос вдохнули в него жизнь..." [7, 135], подняв испанскую музыку до уровня высочайших образцов европейской музыкально-исторической традиции того времени.

Одновременно, в сочинениях названных авторов получил оригинальное запечатление и обобщение многовековой духовный и культурно-исторический опыт Испании. Хуан Лалагуна, рассматривая этапы исторического развития своей родины, выделяет характерное испанское выражение: "*la geografía manda*" – "за географией всегда последнее слово" [3]. Действительно, культура этой страны много столетий развивалась на пересечении западных и восточных влияний, что и определяет самобытность ее национальной идеи и разнообразных форм ее художественного претворения. От остальной Европы ее отделяло своеобразие географического положения, повлекшее за собой и синтез влияний Запада и Востока, и разногласия провинций, резко отделенных друг от друга климатическими контрастами и языковыми диалектами. Не случайно слово "Испания" на протяжении многовековой истории страны чаще всего использовалось во множественном числе [6, 234].

Обобщая сведения по истории Испании различных эпох и ее культурно-исторической традиции, выделяем, с одной стороны, ярко выраженное стремление к сохранению национальной идентичности на самых разнообразных уровнях, несмотря на внутригосударственную многонациональность, обусловленную историко-географическими факторами существования этой страны. Сказанное нашло отражение и в ее культурных артефактах, и в духовной направленности Реконксты – священной войны испанцев за родину, нацию, христианскую веру, и в борьбе нации за "чистоту" крови; позднее, в эпоху Нового времени – в создании идеализированного образа своей родины, заключавшегося в своеобразном противостоянии "розовой" и "черной" легенд об Испании и т. д.

С другой стороны, показательна исторически закодированная открытость испанской нации и культуры к контактам с иными народами, что в особенности характерно для Андалузии. Испания по условиям своего исторического развития – своеобразный "мост" между Европой и мусульманским Востоком. Одновременно, на формирование культуры Испании, в том числе и духовно-религиозной, существенное влияние оказала не только арабская, но и греко-византийская, а также и цыганская культуры.

Сказанное, по мнению исследователя А. Романовой, определяет "диалектику испанской культуры", заключенную "в глубоком влиянии Востока" и, одновременно, в "суровом непреклонном преодолении этого влияния" [9, 53]. Диалектическое взаимодействие "охранительной" и "космополитической" тенденций испанской нации определяет принадлежность страны к так называемому типу "пограничных культур" (см. более подробно об этом: [1]).

Для Испании показательна значимость христианства, эволюционировавшего от греко-византизма, усвоенного в рамках мозарабской традиции, вплоть до католицизма. Утверждение и защита католической веры в сочетании с устоями монархии выступает в числе важнейших факторов духовного сплочения испанской нации [6, 275]. Еще одним существенным ее качеством можно считать особого рода эмоционально-психологический настрой, что в свое время дало право Сальвадору Мадариаге определить испанцев как "людей страсти" [4], воспринимающих мир сквозь призму оппозиционных, амбивалентных понятий, порождающих культуру "срыва", культуру "на грани", "поданную" под маской вечного праздника. Данное свойство существенно дополняется отвагой, мужеством и особой значимостью чувства собственного достоинства, выступающих в тесной взаимосвязи с обозначенными выше качествами испанской ментальности.

Выделенные аспекты находят отражение и в испанской культурно-художественной традиции, в том числе и музыкальной. Своеобразным музыкальным "концентратом" испанского национального качества, на наш взгляд, можно считать искусство фламенко, представляющее собой запечатление органичного синтеза пения, танца и инструментального сопровождения. Данный феномен в сочетании с парадоксами исторического и культурного развития Испании обусловил повышенный интерес к этому пласту ее культуры как носителю испанского национального начала, наиболее полно запечатленного в музыке эпохи Ренасимьенто и ее репрезентантов, в том числе И. Альбениса и Э. Гранадоса.

В своем творчестве И. Альбенис сумел достаточно полно воплотить в рамках культуры XIX ст. национальные и духовные идеи испанской музыки, формировавшейся на базе взаимодействия различных этнических и религиозных традиций. Широкий спектр творческих задач по воплощению национально-культурных идей своей родины, которые ставил перед собой композитор, нашел запечатление и в оригинальном фортепианном цикле "Иберия".

Данная идея для И. Альбениса не была, в сущности, нова, она воодушевляла его в создании многочисленных произведений, где он также представлял "зарисовки" Испании. Однако здесь она приобрела наибольшую масштабность, многоплановость, обобщенность. В этом произведении композитор по-новому освоил не только особенности листовской виртуозной техники, но и колористические находки пианизма импрессионистов, причем все это подчинил раскрытию художественного образа страны и ее фольклора, воспринятого творчески, без этнографических устремлений, что и дало основание видеть в "Иберии" квинтэссенцию музыкального испанизма.

Данный цикл, созданный в 1906-1909 гг., фактически является завершающим итоговым сочинением в его наследии и может расцениваться как своеобразный памятник Испании-Иберии, художественно обобщающий не только ее богатую и многоликую культуру, но и ее национальную идею. Одновременно, "Иберия" И. Альбениса – "энциклопедия южно-испанской фольклорной традиции – прославленной культуры фламенко", родиной которого по праву считается Андалузия, культуру которой, вместе с тем, нередко расценивают как "экстракт" собственно "испанского" [5, 154].

Большая часть цикла И. Альбениса, включающего 12 пьес, согласно программным заголовкам, ориентирована именно на Андалузию и ее культурную традицию. Здесь представлены и картины жизни портовых городов – Альмерии, Эль-Пуэрто-де-Санте-Марии, и культурно-исторических центров Андалузии – Малаги, Хереса, и один из вариантов фанданго, популярный в андалузской Ронде, и впечатляющая сцена религиозной процессии в праздник "Тела Христова" в Севилье. Одновременно, ряд пьес представляет цыганские "пласты" испанской культуры, сопряженные с их конкретными географическими "точками" ("Триана", "Альбайсин" и др.).

Отметим характерный географико-культурный "крен" программности произведения И. Альбениса, показательный, кстати, и для других его фортепианных циклов ("Испанские сюиты") и принципиально отличающий его сочинения от аналогичных композиций, известных в западноевропейской традиции XIX века. Автора практически не привлекают образы природы, портретно-психологические зарисовки. Предмет его интересов в данном цикле фактически сконцентрирован именно на тех аспектах программности, которые фиксируют важнейшие составляющие испанской национальной и культурно-исторической традиции. Здесь представлен богатый собственно испанский географический колорит, фиксированный главным образом через ладово-интонационную и композиционно-драматургическую специфику инструментально претворенных традиций фламенко.

С другой стороны, ряд пьес запечатлевает также цыганскую традицию, весьма популярную в Испании. Наконец, пьеса № 3 "Праздник Тела Христова в Севилье" ориентирована на буквальное воспроизведение испанской религиозной традиции – своеобразного "крестного хода", "сердцевинной" которой становится сольная духовная песня – саэта.

Фиксация характерных особенностей испанской музыкально-исторической традиции в "Иберии" осуществляется И. Альбенисом и на уровне воспроизведения в фортепианном фактурном варианте показательного для испанской музыки синтеза вокального, инструментального (гитарного) и танцевального начал (с очевидным доминированием последнего). Немаловажная роль здесь также принадлежит и ладогармоническому аспекту. Композитор чрезвычайно часто обращается к так называемому "ладу ми" с его характерным ощущением доминантовости и незавершенности, который во многом определяет не только колорит фламенко, но и отмеченный выше эмоционально-образный тонус испанской культуры в целом.

Одновременно, согласно историческим данным, генезис отмеченных ладовых показателей восходит и к греко-византийской литургической практике, трансформированной в Испании в мозарабскую традицию, которая много столетий символизировала принадлежность Испании к древнехристианской традиции и была "знаком" национально-духовной самобытности. Вытесненная позднее римским обрядом, она сохраняла свою ладово-интонационную выразительность уже в рамках культуры фламенко, запечатлевшей и дух, и силу, высокую страсть испанской души и глубину ее культуры (см. более подробно об этом: [8]).

Аналогичный глубинный подход к запечатлению национальной музыкально-исторической традиции демонстрирует и фортепианное наследие Э. Гранадоса, включающее свыше 250 сочинений. Многочисленные фортепианные циклы миниатюр, развернутые концертные пьесы, транскрипции, сюита "Гойески" – все эти сочинения позволяют отчетливо представить творческий облик композитора, проследить эволюцию его стиля. В фортепианной музыке Э. Гранадоса совершенно особым образом проявляется национально-характерное начало. В процессе изучения творческой эволюции художника, становится очевидным его движение к поиску индивидуальной трактовки фольклорных элементов. Тенденции, созревшие в годы становления Э. Гранадоса, обозначились со всей остротой в его зрелых сочинениях. В них композитор, практически не используя цитирование, синтезирует и обобщает типические элементы испанских народных песен и танцев. По мнению И. В. Красотиной, "особое значение в это время для Гранадоса приобретает этап подготовительной работы над произведением. В стремлении выразить в музыке национальную образность, он глубоко погружается в изучение испанской поэзии и живописи, а также сам берется за кисть и перо. В результате глубоко личностное переживание и усвоение художественного опыта испанского искусства в целом проецируется на авторский стиль Гранадоса, рождая его самобытный и неповторимый облик" [2, 76]. Сказанное в полной мере нашло воплощение и в цикле "Гойески", в процессе работы над которым Э. Гранадос приобщался не только к музыкально-исторической, но и к художественно-поэтической стороне испанской культуры, претворяющей образы махо и махи как наиболее показательные для испанской ментальности и ее национальной идеи.

"Гойески" Э. Гранадоса, известные в фортепианном и сценическом вариантах, были созданы в 1909-1914 гг. под непосредственным воздействием художественных работ Ф. Гойи, посвященных образам махи и махо, концентрировавших в себе наиболее характерные качества испанского нацио-

нального характера. Отметим также достаточно своеобразный характер взаимосвязи цикла Э. Гранадоса (равно как и его сценической версии) с работами Ф. Гойи. С одной стороны, очевидна конкретика апеллирования композитора к живописным первоисточникам, обнаруживаемая в подчеркнутом интересе к творчеству художника, к тематике его наследия, в копировании его некоторых работ, сопряженных с образно-смысловыми приоритетами цикла. С другой стороны, "Гойески" Э. Гранадоса нельзя считать музыкальной иллюстрацией работ Ф. Гойи. Последние скорее стали для композитора источником вдохновения и духовно-творческой фантазии в претворении национальной тематики и характерных испанских типажей махи и махо, на что он указывал в одном из своих писем.

Созданию "Гойесок" предшествовала работа Э. Гранадоса над серией "Тонадили" – вокальных миниатюр, воплощающих тему махи. Все это в совокупности послужило Э. Гранадосу основой для создания фортепианной сюиты "Гойески", которая была опубликована в двух частях. Первая, имеющая подзаголовок "Влюбленные щеголи", окончена между 1909 г. и 1910 г., содержит следующие пьесы: "Галантные признания", "Беседа у оконной решетки", "Фанданго при свечах", "Жалобы, или маха и соловей". Вторая часть, опубликованная в 1914 г., имеет ещё два эпизода: "Любовь и смерть" и "Призрак, поющий серенаду". Пьеса "Соломенная кукла" с подзаголовком "Сцена-гойеска" не включена в фортепианную сюиту "Гойески", хотя несколько раз исполнялась автором, как неотъемлемая её часть. Объединяющими или образно централизирующими моментами цикла являются тематические связи между пьесами и, конечно, Ф. Гойя как образно-живописная программа всего произведения, определяющая его поэтико-смысловую сферу.

Для Э. Гранадоса Ф. Гойя был поистине символической фигурой, превосходно воплотившей в своих произведениях испанский национальный характер. В эпоху Нового Возрождения в Испании творчество этого художника захватило умы и воображение многих испанских музыкантов и писателей, а термин "гойеско" ("goyesco"), означающий "характерный для манеры Гойи", вошел в обиход, как определение художественного стиля. В своих работах художнику удалось создать необычайно глубокий и всесторонний образ Испании его времени, обращаясь к самым разнообразным жанрам и темам – парадному портрету, бытовой картине, сценам народных праздников, репрезентации характерных типажей испанского общества (махо и махи) и, наконец, к гротескно-фантазмагорическим образам серии "Капричос". Ф. Гойя для Э. Гранадоса был одиозной фигурой, синонимизирующей с квинтэссенцией собственно испанского качества, о чем он неоднократно говорил и писал: "Первое, что предстает перед взором при входе в музей Прадо в Мадриде – его [Гойи] статуя, облик которой призван способствовать величию нашей родины... Меня вдохновляет человек, так прекрасно и точно воплотивший в своих произведениях испанский национальный характер" [2, 62].

Сказанное в полной мере подтверждает "вписанность" "Гойесок" в национальную испанскую музыкальную традицию рубежа XIX-XX ст., а обобщенно представленная в ней драма любви и ревности, равно как и ее герои, носит не только конкретно индивидуальный характер, но и приобретает смысл обобщения жизненного пути человека с выделением в нем наиболее важных (с позиций испанской ментальности и национальной идеи) аспектов – любовь, страсть, ревность, смерть, взаимопроникновение реального и мистического, оппозиции жизни и смерти, их одухотворенность, что в конечном итоге и составляет смысл такого существенного понятия испанской духовной жизни как дуэнде.

В отличие от И. Альбениса, Э. Гранадос в своем произведении в интерпретации национального качества исходит не из географии, но опирается на творчество Ф. Гойи как на символ, знак художественного запечатления собственно испанского качества. Композитор также акцентирует внимание на внутренней душевной жизни испанца, представленной через характерные типажи, из которых предпочтение отдавалось махо и махе. Вместе с тем, очевидна и опора на испанскую песенно-танцевальную и фольклорную традицию фламенко, на показательный для нее "андалузский лад", на гитарное исполнительское искусство Испании с характерными для него оригинальными приемами звукоизвлечения, что сблизает циклы Э. Гранадоса и И. Альбениса. Одновременно, данный цикл, при всем доминировании в нем "испанского качества", вместе с тем имеет контакты и с европейской музыкальной традицией, что очевидно в тяготении Э. Гранадоса к сюитности, цикличности, рапсодичности, а также к стиливым и фактурным качествам творчества Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана.

По мысли Г. Гачева, "описать национальное – это выявить уникальное". "Одно из условий существования нации – бесконечный поиск себя" [10, 3]. Путь поиска своей идентичности, формирования "национального образа мира" в условиях глубинных духовно-исторических сдвигов и потрясений показателен для всех народов, в том числе и для Испании. Жанрово-стилевая специфика "Иберии" И. Альбениса и "Гойесок" Э. Гранадоса в полной мере обобщает не только национально-эстетические аспекты испанской культуры эпохи Ренасимьенто, но и позволяет выявить через художественное творчество и его стиливые "выходы" глубинные преобразования испанской музыкально-исторической традиции.

Література

1. Антонова Е.А. Россия и Испания как пример пограничных культур между Востоком и Западом / Е.А. Антонова // Научный вестник МГТУ ГА : [сб. науч. статей / гл. ред. Б.П. Елисеев]. – 2005. – № 95 (13). – С. 164–166.
2. Красотина И.В. Энрике Гранадос. Фортепианное наследие : дисс... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / И. В. Красотина. – М., 2010. – 192 с.

3. Лалагуна Х. Испания. История страны / пер. с англ. Е. Гобитбаевой, М. Бамтакова / Х. Лалагуна. – М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2009. – 352 с.
4. Мадариага де С. Англичане, французы, испанцы / пер. с английского Говорунова А. В. / С. де Мадариага. – СПб. : Наука, 2003. – 239 с.
5. Мартынов И. Музыка Испании : [монография] / И. Мартынов. – М. : Советский композитор, 1977. – 360 с.
6. Национальная идея в Западной Европе в Новое время. Очерки истории / Отв. редактор В. С. Бондарчук. – М. : Зерцало-М ; Издательский дом "Вече", 2005. – 469 с.
7. Пичугин П. А. Мануэль де Фалья / П. А. Пичугин // Советская музыка. – 1971. – № 2. – С. 130–140.
8. Пичугин П.А. Фламенко / П.А. Пичугин // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти томах / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973– . –Т. 5. – 1974. – Стб. 838–845.
9. Романова А.В. Проблема исполнительской организации художественного времени в произведениях фольклорно-вариантного склада (на примере цикла И. Альбениса "Иберия") / А.В. Романова // Южно-российский музыкальный альманах. – 2010. – № 1. – С. 52–56.
10. Фогель М.А. Роль национальной идеи в современном политическом развитии России и Германии : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. политических наук : специальность 23.00.01 "Теория политики, история и методология политической науки" / М. В. Фогель. – М., 2004. – 32 с.

References

1. Antonova, E.A. (2005). Russia and Spain as an example of cross-cultures between West and East. B.P. Yeliseyev (Eds.), Nauchnyy vestnik MGGU GA. (Vols. 95), (pp. 164–166). Moscow [in Russian].
2. Krasotina, I.V. (2010). Enrique Granados. Piano heritage. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].
3. Lalaguna, H. (2009). Spain. History of the state. H. Lalaguna. Moscow: Eksmo; SPb.: Midgard [in Russian].
4. Madariaga de S. (2003). The English, French, Spanish. S. de Madariaga. SPb.: Nauka [in Russian].
5. Martynov, I. (1977). Music of Spain. Muzyika Ispanii. I. Martynov. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
6. Bondarchuk, V.S. (Eds.). (2005). National idea in Western Europe in New Time. Notes of History. Moscow: Zertsalo-M; Izdatelskiy dom "Veche" [in Russian].
7. Pichugin, P.A. (1971). Manuel de Falya. Sovetskaya muzyika, 2, 130-140 [in Russian].
8. Pichugin, P. A. (1974). Flamenko. Yu. Keldysh (Eds.), Encyclopedia of music in 6 volumes. (Vols. 5), (pp. 838–845). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
9. Romanova, A. V. (2010). Problem of historical organization of artist time in compositions of folklore-varieties character (a cycle I. Albenis "Iberia"). Yuzhno-rossiyskiy muzyikalnyi almanah, 1, 52–56 [in Russian].
10. Fogel, M.A. (2004). Role of national idea in modern political development of Russia and Germany. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

УДК 793 (477)

Квецко Ольга Ярославівна
викладач Калуського коледжу
культури і мистецтв
olga.kalush@mail.ru

ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ПОСТАНОВКАХ МАРІЇ ЛЯШКЕВИЧ ТА ФЕДОРА ДАНИЛЯКА

У статті описано і проаналізовано творчі досягнення видатних балетмейстерів Марії Ляшкевич та Федора Даниляка. Визначено їхній вплив на розвиток хореографічної культури в Івано-Франківській області. Балетмейстери здійснювали постановки на основі фольклорних танців Прикарпаття та зробили великий внесок у розвиток українського танцю в Івано-Франківській області. Їхні хореографічні композиції є взірцем для керівників хореографічних колективів та викладачів українського танцю.

Ключові слова: Марія Ляшкевич, Федір Даниляк, бойківський танець, народна хореографія, балетмейстер.

Квецко Ольга Ярославівна, преподаватель Калушского колледжа культуры и искусств

Сохранение автентичности в хореографических постановках Марии Ляшкевич и Федора Даниляка

В статье описано и проанализировано творческие достижения выдающихся балетмейстеров Марии Ляшкевич и Федора Даниляка. Определено их влияние на развитие хореографической культуры в Ивано-Франковской области. Балетмейстеры осуществляли постановки на основе фольклорных танцев Прикарпатья и внесли большой вклад в развитие украинского танца в Ивано-Франковской области. Их хореографические композиции являются примером для руководителей хореографических коллективов и преподавателей украинского танца.

Ключевые слова: Мария Ляшкевич, Федор Даниляк, бойковский танец, народная хореография, балетмейстер.

Kvetsko Olga, Lecturer of Kalush College of Culture and Arts (Ivano -Frankivsk region, Ukraine)

Conservation authenticity in choreography setting Maria Lyashkevych and Fedor Danylyak

This article describes and analyzes the creative achievements of prominent choreographers Mary Lyashkevych and Theodore Danylyak. Determined their impact on the choreographic culture in Ivano-Frankivsk region. Choreographer staging was performed based on Carpathian folk dances and made a great contribution to the development of Ukrainian dance in Ivano-Frankivsk region. Their choreographic composition today is a model for leaders and teachers of dance groups Ukrainian dance.