

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Кафедра музичного мистецтва  
праця на правах рукопису

**ЛО ЇНЬЦЗЯНЬ**

**ОРІЄНТАЛЬНА ТЕМАТИКА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ  
МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ XVII - XX СТОЛІТЬ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво  
Освітньо-професійна програма Музичне мистецтво  
Робота на здобуття ступеня вищої освіти магістра

Науковий керівник:  
**НОВАКОВИЧ МИРОСЛАВА  
ОЛЕКСАНДРІВНА,**  
професор кафедри музичного мистецтва  
доктор мистецтвознавства

**РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ**

Протокол №  
засідання кафедри музичного мистецтва  
від \_\_\_\_\_ 2025 р.

Завідувач кафедри

доктор мистецтва \_\_\_\_\_ доц. І.І. Косинець

ЛУЦЬК – 2025

**Анотація. Ло Їньцзянь. Орієнтальна тематика в європейському музичному театрі XVII – XX століть. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття другого (магістерського) рівня зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Волинський національний університет імені Лесі Українки. Міністерство освіти і науки України, Луцьк, 2025.**

У роботі розглядається тематика орієнталізму в європейському музичному театрі XVII–XX століть. Вона постає як багатоаспектне художнє явище, у якому Схід слугує водночас джерелом екзотики, метафорою Іншого та полем для естетичних, політичних і філософських проєкцій Європи. Від барокових опер з турецькими та перськими сюжетами, крізь класицистичні й романтичні уявлення про Схід як простір пристрасті, деспотії або витонченої чуттєвості, до модерністських переосмислень орієнтальних образів у музиці на рубежі XIX–XX століть, де орієнтальна тематика еволюціонує разом із самою мовою музичного театру.

У центрі дослідження простежено за оперними та балетними формами як найбільш репрезентативними для сценічного конструювання так званого східного образу: від творів Люлли, Генделя та Моцарта до Россіні, Верді, Бізе, Пуччіні, Дебюссі й Бартока, до балетів Мінкуса до балетних постановок Моріса Бежара. Особлива увага приділяється музичним засобам створення орієнтального колориту (мелодичним формулам, ритмічним моделям, ладовим та тембровим ефектам), театральній семантиці костюму й жесту, а також трансформації орієнталізму від умовної стилізації до психологічно складного й критично осмисленого образу.

Тема орієнталізму розглядається не лише як історико-стильовий феномен, але й як прояв європейської культурної саморефлексії, що виявляє зміну уявлень про Інше, межі ідентичності та художні стратегії діалогу між культурами впродовж трьох століть європейського музичного театру.

**Ключові слова:** орієнталізм, європейський музичний театр, XVII – XX ст., оперний спектакль, балетна постановка

**Annotation.** Luo Yinjian. **Oriental Theme in European Musical Theater of the 17th – 20<sup>th</sup> Centuries.** A qualification research paper as a manuscript. A thesis submitted for the second (master's) level degree in specialty 025 «Musical Art». Lesya Ukrainka Volyn National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Lutsk, 2025.

Orientalism in European musical theatre of the seventeenth to twentieth centuries emerges as a multifaceted artistic phenomenon in which the East functions simultaneously as a source of exoticism, a metaphor of the “Other,” and a field for Europe’s aesthetic, political, and philosophical projections. From Baroque operas with “Turkish” and Persian subjects, through Classical and Romantic conceptions of the East as a space of passion, despotism, or refined sensuality, to Modernist re-interpretations of Oriental imagery in music at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, Oriental themes evolve in parallel with the development of the musical-theatrical language itself.

The study focuses on opera and ballet as the genres most representative of the scenic construction of the “Eastern” image—from works by Lully, Handel, and Mozart to those of Rossini, Verdi, Bizet, Puccini, Debussy, and Bartók, Minkus’ ballets and Maurice Bejart’s ballet productions. Special attention is devoted to the musical means of creating Oriental colour (melodic formulas, rhythmic models, modal and timbral effects), the theatrical semantics of costume and gesture, and the transformation of Orientalism from conventional stylization to a psychologically complex and critically re-examined artistic concept.

Orientalism is considered not only as a historical and stylistic phenomenon, but also as a manifestation of European cultural self-reflection, revealing changing perceptions of the “Other,” shifting boundaries of identity, and evolving artistic strategies of intercultural dialogue across three centuries of European musical theatre.

**Key words:** orientalism, European musical theater, 17<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries, opera performance, ballet production.

## ЗМІСТ

|                                                                                               |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                             | <b>5</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 1. ОРІЄНТАЛІЗМ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ЯВИЩЕ.....</b>                                    | <b>9</b>  |
| 1.1. Поняття орієнталізму: сутність та особливості.....                                       | 9         |
| 1.2. Тема Сходу у європейській культурі XVII - XX століття.....                               | 15        |
| <b>РОЗДІЛ 2. МАНІФЕСТАЦІЯ ОРІЄНТАЛІЗМУ У ЄВРОПЕЙСЬКИХ<br/>МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ ЖАНРАХ.....</b> | <b>24</b> |
| 2.1. Орієнтальні мотиви в оперних спектаклях.....                                             | 24        |
| 2.2. Орієнт як індикатор «чужого» в балетних постановках.....                                 | 36        |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                                                                          | <b>49</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>                                                        | <b>52</b> |

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.**Орієнталізм як художньо-естетичний і культурний феномен посідає особливе місце в історії європейського мистецтва. Починаючи з XVII століття, образ Сходу стає одним із важливих компонентів європейської уяви, формуючи специфічний тип Іншого, водночас екзотичного, привабливого і відчуженого. У музичному театрі орієнтальна тематика набула особливої виразності завдяки синтетичній природі жанру, що поєднує музику, слово, сценічну дію та візуальні образи.

Разом з тим, ця тематика зумовлена зростанням інтересу сучасного музикознавства та культурології до проблем міжкультурної взаємодії, репрезентації «чужого» та ідеологічних механізмів формування художніх образів. У цьому контексті орієнталізм у європейському музичному театрі XVII–XX століть постає не лише як стильова тенденція або тематичний прийом, а як складна система символів, музичних кодів і драматургічних моделей, що відображають європейське сприйняття Сходу в різні історичні епохи.

У роботі використано міждисциплінарний підхід, що поєднує музикознавчий аналіз із культурологічною та театрознавчою перспективами. Теоретичну основу дослідження склали праці з історії орієнталізму, естетики музичного театру та аналізу оперної та балетної семіотики. Методологічно важливими стали порівняльний, аналітичний та історичний методи. Наукові праці, в яких досліджується даний феномен з'являються лише в кінці XX – на початку XXI століть і основною з них є книга американського мислителя, літературного критика палестинського походження Едварда Саїда, який вперше вводить цей термін у науковий дискурс [20, 4].

Саме поняття орієнталізм, яке носить соціально-політичний та глибоко культурологічний характер, функціонував як механізм для конструювання Іншого, ідеалізованого чи демонізованого, але завжди протилежного Заходу. Наслідуючи критику Едварда Саїда, мистецтво часто відображало і зміцнювало уявлення про Схід як про місце чуттєвості, пристрасті та декадансу, регіон

військової доблесті, але й тиранії та нераціональності, статичний світ, який потребує цивілізуючого втручання Заходу. Це якраз був той латентний колоніальний наратив, який пояснював і оправдовував загарбницьку політику Заходу.

В цьому плані цікаві дослідження науковців міждисциплінарного наряду. Б. Андерсен, зокрема, розглядає причини походження та поширення націоналізму [1]. Т. Гундарова займається питаннями транзитної культури як симптому постколоніальної травми [8]. Е. Доманська вивчає теорію знання про минуле з точки зору сучасної гуманітаристики [9]. А. Бучко досліджує прояви орієнталізму в філологічній науці [4]. К. Гірц у своєму есе демонструє інтерпретацію культур західним вченням [5]. Цікаві є сходознавчі дослідження волинської науковиці О. Огнєвої, в яких тема Сходу поєднується з українським контекстом [13; 14].

Однак, тема орієнталізму розглядається не лише як історико-стильовий феномен, але й як прояв європейської культурної саморефлексії, що виявляє зміну уявлень про Інше, межі ідентичності та художні стратегії діалогу між культурами впродовж трьох століть європейської мистецької культури. Упродовж зазначеного періоду орієнтальні сюжети, персонажі та інтонаційні моделі зазнають суттєвої еволюції – від барокової умовності та декоративної екзотики до романтичної ідеалізації «Сходу» та модерністських спроб художнього осмислення чужої культури. Водночас образ Сходу в музичному театрі часто виконує проєкційну функцію, відображаючи внутрішні потреби, страхи та ідеали європейського суспільства. І саме в цих питаннях, музичний театр став одним із головних просторових майданчиків, де Європа впродовж кількох століть осмислювала образ Сходу як «іншого», як екзотичний і культурно віддалений світ, а також як дзеркало власних страхів, бажань і уявлень про владу, чуттєвість і духовність.

Проблема діалогу культур Сходу-Заходу є особливо актуальною у наш час, оскільки світові інтеграційні процеси набувають з кожним роком все більшого значення. Цей діалог почався односторонньо з боку Заходу, який

зацікавився культурами Сходу як певною екзотикою ще в добу Ренесансу. Мистецтво, і музично-хореографічне зокрема, стало невід'ємною складовою цього процесу, зумовивши появу цілої низки творів, у яких можна спостерегти взаємодію європейської та східної культур у всьому розмаїтті їх проявів.

**Мета** роботи – це комплексний аналіз еволюції орієнталізму в західноєвропейському музичному театрі — від барокової умовності та декоративної екзотики до психологічно загострених і критично переосмислених образів у музиці кінця XIX — початку XX століття.

**Завдання** для розкриття поставленої мети:

- висвітлити сутність поняття орієнталізму;
- простежити тему Сходу у європейській культурі XVII – XX століть;
- продемонструвати еволюцію орієнтальних мотивів у європейській опері;
- репрезентувати орієнт як знак Чужого в балетних постановках.

**Об'єкт** дослідження – орієнталізм як явище в європейській філософії та культурі XVII – XX століть.

**Предмет** дослідження – розвиток європейського музичного театру в контексті орієнтальної естетики.

**Елементи наукової новизни** полягають у тому, що в магістерській роботі вперше обгрунтовано сутність та особливості такого явища як орієнталізм, який ще з XVII століття проникає в європейський контекст і репрезентує в європейському театрі поняття Іншого, визначено його стилістичні особливості у різних європейських культурах, а також простежено феномен Орієнту та його трансформації в оперному та балетному мистецтві.

**Апробація матеріалів дослідження.** Окремі положення магістерської роботи були представлені на Міжнародній мультидисциплінарній науковій інтернет-конференції «Світ наукових досліджень. Випуск 43» (16-17 липня 2025 р., м. Тернопіль, Україна, м. Ополе, Польща), та опубліковано статтю: Ло Їньцзянь. «Образи Китаю в європейському оперному й балетному мистецтві XVII – XX століть». Матеріали Міжнародної мультидисциплінарної наукової

інтернет-конференції «Світ наукових досліджень. Випуск 43». Тернопіль. Електронне видання: Наукова спільнота, 2025. С. 44-47.

**Практичне значення роботи** полягає в можливості використання її матеріалів у курсах історії музики, музичного театру, культурології та при підготовці лекцій і наукових публікацій, присвячених проблемам міжкультурного діалогу в мистецтві.

**Структура** роботи складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (31 найменування). Загальний обсяг роботи становить 55 сторінок, основний зміст роботи викладено на 52 сторінках друкованого тексту.



## РОЗДІЛ 1. ОРІЄНТАЛІЗМ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ЯВИЩЕ

### 1.1. Поняття орієнталізму: сутність та особливості

Гуманітарна наука з кожним роком розширює коло своїх дослідницьких інтересів. Сьогодні такі поняття як Своє, Чуже, Інше вже не викликають такого антагонізму як в попередні епохи. Закони глобалізації поступово стирають ці відмінності і навпаки змальовують єдину картину світу у своїй різнобарвності. З'ясовуючи саме поняття орієнталізму, слід наголосити на тому, що його розуміння досить відмінне з точки зору Заходу і Сходу.

Орієнталізм, як зазначено в Вікіпедії, від лат. *orientalis*, тобто східний, являє собою течію переважно в західноєвропейському мистецтві – живописі, музиці, графіці, архітектурі – XIX століття. Основою цього напрямку було нереальне поверхневе зображення картини інших цивілізацій, скоріше як екзотичних вкраплень культури країн мусульманського світу, максимально наближених до європейського континенту, переважно культури Османської імперії. Разом з тим, тут слід підкреслити, що до орієнталізму чи так званого Орієнту, тобто Сходу, належать вияви культурних ознак, які співвідносяться з культурою Північної Африки, так званого Магрибу. Зауважимо, що Магриб – це не офіційна назва, а досить умовна. Ще в епоху середньовіччя арабські мандрівники та історики так називали країни, які були розташовані західніше Єгипту та Аравійського півострова. В перекладі Магриб означає «край, де ховається сонце» і рухаючись із заходу на схід, включає такі країни як Мавританія, Західна Сахара, Марокко, Алжир, Туніс, Лівія. Цікавий той факт, що ця узагальнена назва залишилась до цього часу в арабському світі, а завдячуючи французьким колоністам, вона вживається і на європейському континенті. Магриб в свій час був мікстом оригінальних культур. Пригадаємо, що на цій території існувала відома країна-місто Карфаген. Протягом багатьох віків ці землі були привабливими для численних завойовників, що, в свою чергу, сприяло взаємопроникненню різноманітних культур і звичаїв [25].

Отже, це був теж один із шляхів проникнення орієнтальної культури в цивілізаційний простір європейського континенту.

Сьогодні вказані тенденції прослідковує сходознавство або інакше орієталістика, що відносить орієталізм до мистецтвознавчого дискурсу, предметом вивчення якого виступають стилі, течії, іманентні властивості в розвитку архітектури, образотворчого мистецтва, музики та літератури.

Поряд з тим, орієталізм має і глибоке філософське тлумачення, що являє собою систему поглядів Заходу на Схід при домінуванні першого. Цим європейські країни виправдовували необхідність колоніальних завоювань східних територій, спасаючи, на їхню думку, відсталість даного регіону. Ця практика отримала назву так званого культурного імперіалізму.

Та розглянемо працю, в якій вперше поняття орієталізму вводиться у науковий дискурс. Це книга відомого американського інтелектуала палестинського походження Едварда Саїда «Орієталізм» [20]. Автор цієї роботи мав широке коло інтересів. Він був засновником постколоніальної школи, політичним активістом, журналістом, літературним критиком. Професор Колумбійського університету у Нью – Йорку був авторитетним експертом в питаннях орієнтальної тематики. Він народився в 1935 році в Ізраїлі в сім'ї палестинського баптиста із Назарета. Згодом, родина переїжджає на проживання у США. Талановитий юнак отримує блискучу освіту в Принстонському та Колумбійському університетах. Він з легкістю комунікує англійською та французькою мовами, ніж рідною арабською. Він був одним із кращих представників західної освіти та, не дивлячись на це, ніколи не ідентифікував себе з нею.

Книга вийшла друком у 1978 році і швидко викликала інтерес у багатьох прихильників східної культури. В ній автор окреслює основний зміст орієталізму, який тісно пов'язаний з представленням картини традиційної культури Сходу в європейській культурі у всіх її проявах і різноманітності [10, 89].

Втім, тут слід дещо пояснити західний, досить стереотипний погляд на спосіб життя, культуру народів східного континенту. Образ «Сходу» у західному світі завжди асоціювався з чимсь таємничим, незрозумілим, містичним, навіть диким і непередбачуваним. Традиції та обряди, наповнені символічними ритуальними діями лякали і разом з тим приваблювали європейських дослідників. Колективна свідомість жителів Сходу, яка підкорялася чітким екзистенціальним правилам, образ східної жінки як спокусниці, чоловічі ритуальні традиції збереження честі, тиранія, жорстокість і разом з тим, небачена пишність та екзотичність східного двору – це ті маркери, які формували західний погляд на Схід. Таке спрощене представлення розвитку східної цивілізації, щоне збігався із західними нормами і породив своєрідний міф про Орієнт як про більш відсталу, закапсульовану систему в самій собі і без належного зовнішнього втручання і керування [19, 35].

Отже, інтерпретуючи західне бачення орієнталізму, приходимо до висновку, що це була досить поверхнева, умовна, віддалена від реальності система уявлень про Орієнт, тобто, насамперед, про країни Близького Сходу, Азії та Північної Африки. Вона створювалася роками і в колективному розумінні Заходу виступала статичною картиною, яка не викликала ніяких непорозумінь та заперечень. Такий коментар був дуже вигідним для європейських правителів, які виправдовували свої колоніальні апетити, що проголошували звільнення східних народів від свавілля і жорстокої диктатури свого уряду. А насправді, дуже вміло і хитро прикривали пограбування та знищення місцевого населення. Тим самим, стверджуючи перевагу західної цивілізації над східною, в суспільстві укоренилось переконання про ключову роль імперіалізму як домінування «одного» над «іншим» [18, 21].

Повертаючись до вчення Едварда Саїда, наголошуємо на тому, що в своїх працях він вперше сформулював поняття орієнталізму як своєрідну шаблонну парадигму Сходу у західному мисленні. Орієнталізм як специфікація європейського бачення Сходу, тобто Іншого, формується в своєрідну ідеологічну систему, яка надійно захищає пануючі сили. За вченням Саїда,

орієнталізм представляє собою систему знань, що забезпечує наукове пояснення колоніалізму як прогресивного методу підкорення східних територій західним світом. Основними способами такого впливу найчастіше виступає мистецтво, тобто музичні, літературні, образотворчі та художні артефакти, що стверджували упереджене ставлення до східної культури. Отже, таке ухвалення Сходу як містичного та більш відсталого «Іншого», уможливило сприймати Захід як недсяжну вершину розвитку всього цивілізаційного континенту в найближчій перспективі. Таким чином, орієнталізм обіляв експлуатацію східних народів, створюючи нереальну, вигідну для Заходу, картину Сходу і стверджував, що східні народи не спроможні самі вирішувати свої питання і для цього необхідна зовнішня західна допомога [17, 100].

Підсумовуючи, можна констатувати, що Едвард Саїд розглядає орієнталізм як ідеологічну надбудову, яка мала можливість легітимізувати панівну позицію Заходу над Сходом. Укорінюючи подібні твердження та висновки, цей викривлений наратив слугував утриманню зверхності Заходу над Сходом, що забезпечувало абсолютну владу над цілим континентом [20, 455].

Втім, досліджуючи походження орієнталізму, слід простежити його коротку історію появи та поступального руху протягом століть. Як вже було сказано вище, орієнталізм — це поняття, що демонструє спотворену картину Сходу західним розумом. Дана парадигма починає формуватись в епоху просвітницької Європи XVIII століття, коли європейські держави активно розширюють свої території за рахунок колонізації східних земель. В цей період з'являються перші європейські дослідники, сферою інтересів яких стає вивчення мови, традицій, ритуалів, обрядів завойованих народів [15].

Схід, в першу чергу, приваблює їх як Інше порівняно зі Своїм. Він зачаровує нових мандрівників своєю незвичністю, дивовижністю, містикою та фантазійністю. Це стосується природи, побуту, одягу, ювелірних прикрас, музики, музичних інструментів, різноманітних церемоніальних дійств і ритуальних свят. Безумовно, це давало безмежне поле для пізнавальної діяльності. Орієнтальна тематика вже давно стала частиною наукового

дискурсу гуманітарного спрямування. Поява орієнталізму як вчення глибоко вкоренилася у саму сутність гуманітарного вислову і перевернула всі попередні, тобто раніше існуючі теорії, які так довго вибудовувала гуманітарна наука для пояснення свого цивілізаційного розвитку. І тут відкривається інший світ, зі своїми традиціями, мовою, культурними надбаннями, зі своєю філософією і правилами життєвого розпорядку. Маючи свою модель світу, західна думка сприймає Інше як більш відстале, примітивне. Вона ніяк не хоче сприймати Інше як рівне з собою. Тому Схід – це дуже цікаво, але як щось містичне, дивовижне, яскраве і, безумовно, більш нижче [16, 163].

Так виникає концепція орієнталізму – ідеологічна складова західноєвропейського напрямку, картина Сходу, яка була представлена західним баченням. Саме в цей період з'являється книга Едварда Саїда «Орієнталізм», яка була контрверсійною за своїм характером. Професор Колумбійського університету Е. В. Саїд в своєму дослідженні репрезентував європейське розуміння Сходу. Вчений опрацював велику кількість наукових робіт і прийшов до висновку, що європейці представляють Схід як колоніальну систему Іншого. Е. В. Саїд у пролозі своєї праці вказує: «Відносини між Заходом і Сходом – це відносини сили, домінації, розмаїтих ступенів складної гегемонії» [20,16]. Він вказує на те, що Схід як приклад Іншого, сформований західним розумом. Захід розглядався як зразок європейської цивілізаційної ідентичності, а Схід репрезентувався як територія містики, загадковості, невідомості, страху. Він настоював на тому, що Схід виступав альтернативою Заходу, тобто Іншим. Книга Е. В. Саїда мала міждисциплінарний характер і вона істотно вплинула на подальший розвиток західноєвропейської культури, зокрема мистецтва. Дослідник значно розширює саме поняття орієнталізму і розглядає його як академічне вчення, як стилістику мислення і як корпоративний контакт зі Сходом, де зберігається зверхність Заходу над Сходом.

Цінність роботи Е. В. Саїда полягає не лише в тому, що він подає саме значення терміну орієнталізм, але і виводить глибше його розуміння. Перш

визначення стосується наукового дискурсу. Науковці все частіше в своїх дослідженнях починають звертатися до східної тематики, яка стає все помітнішою в особливостях розвитку європейської культури та наукової думки. Так появляється поняття орієнталізм, тобто сходознавство, а ті, хто займається цим напрямком, називаються орієнталістами або сходознавцями. Також Е. Саїд розглядає орієнталізм як природне явище. Це Інший світ, інше сприйняття світу, інша стилістика думки, яка тримається на глибинній екзистенційній відмінності Заходу та Сходу. Ще один цікавий момент виділяє в своїй праці автор, це орієнталізм як західна система поглядів і тлумачень про Схід. Цей потужний, але такий незрозумілий, загадковий та містичний світ, який базувався на глибоко архаїчних віруваннях, на думку західної думки, легше було трактувати як щось відстале та примітивне. Тому західна цивілізація таким способом оправдує своє завоювання Сходу і панування над ним. Звідси, в першому випадку, орієнталізм визначається як природне явище, а в наступних акцентується право західноєвропейського регіону на їхню колоніальну політику. Безперечно, що всі ці визначення пов'язані між собою і репрезентують західноєвропейський погляд на східну цивілізацію. Відповідно, це диктує і саме відношення до східного регіону і пропонує систему дій від дослідницького інтересу до колоніальних загарбань. Отож, доктрина Е. В. Саїда полягає в узагальненні знань про Схід як маніфестизація Іншого. Ця система була переважаючою в західному контексті і виступила основним методологічним підґрунтям для подальших досліджень Орієнту західною наукою. Вчений сміливо вказує на те, що всі ці розвідки носять домінуючий характер, який не змінюється протягом багатьох століть. Картина Сходу в очах Заходу висвітлюється як така, яку сам Захід бачить, тобто картину уявного, неправдивого, штучного Сходу [17, 101].

Втім, хоча Е. В. Саїд не відмовляється від того, що Схід та Захід виступають різними одиницями, він підтримує та сприяє вченню про теорію штучного Сходу. І тут виступає цікаве спостереження. Мислитель в своїй теорії пов'язує науку та владу, тобто концепція орієнталізму трактується як

специфічна теорія влади. Так зване сходознавство як владний дискурс, також виступає і як класична наукова дисципліна, в якій вивчається архаїка самого поняття і його історичний поступ, а також практичні вміння та навички, які предоставила постколоніальна теорія. Таким чином, книга Е. В. Саїда значно розширила тематику європейських доліджень, що стало поштовхом до подальших вивчень та розробки теорій постколоніального характеру [8, 25].

Е. В. Саїд в своїй роботі викриває так зване латентне трактування Сходу Заходом, яке носить чисто ідеологічне тлумачення, що, в свою чергу, накопичувало відомості про східні території і показувало методи розвитку цього регіону шляхом його усвідомленої колонізації і насаджування своїх західних цінностей.

## **1.2. Тема Сходу в європейській культурі XVII – XX століть**

Орієнталізм, як відомо, явище, що носить міждисциплінарний характер і яскраво проявився у західноєвропейському мистецтві ще з XVII століття. Тогочасна музика, образотворче мистецтво, декор в архітектурі, інтер'єрі, посуді, одязі демонструвало захоплення елементами східної культури.

Втім, тут слід дещо уточнити. В XIX столітті тема Сходу в західноєвропейському мистецтві виділилася уже в окрему течію, зі своїми особливостями, критеріями і текстом. Орієнталізм – це той напрямок, який використовував в своїй творчості екзотичні елементи східної культури, переважно мусульманського світу. Ця тенденція, першочергово, кардинально змінила французьке мистецтво. Та поява перших орієнтальних ознак в європейській творчості появляється ще в далеку середньовічну епоху. Образи мусульман, турків, африканців в яскравому екзотичному вбранні з чалмою на

голові все частіше з'являються на художніх полотнах. Це відноситься насамперед до італійської Венеції – міста, яке завжди стояло на перетині західноєвропейських та східноазіатських торговельних шляхів. Так в Європу проникали не лише товари зі східного ринку, але і витончені предмети заокеанського мистецтва. Венеція як постійний ринковий партнер і суперник, військовий антагоніст Османської імперії стала одним із центрів проникнення східного мистецтва на європейський континент. Ця тематика була характерна для творчості таких художників як Якопо Тінторетті, Паоло Веронезе, Франческо Фонтібассо. На полотнах цих творців на релігійну тематику завжди присутні персонажи у вбранні, що належить до мусульманського світу. Насамперед, цей мотив присутній в картинах на тему «Поклоніння волхвів немовляті Христу». Та це ще були поодинокі прояви східної тематики у європейському мистецтві [2, 72].

Друга хвиля проникнення східного елемента в західноєвропейське мистецтво пов'язано з військовим походом Наполеона Бонапарта у Єгипет. Справа вся в тому, що в цьому поході французького полководця супроводжували різноманітні митці і дослідники, що мало за мету надати цій події цивілізаційного характеру. Як наслідок, в Європі, зокрема в Парижі, стає все модне, пов'язане з єгипетською міфологією на противагу всьому турецькому, тобто мусульманському. Пізніше вплив орієнтальних мотивів посилюється в роки війни за незалежність Греції від Османської імперії та Кримської війни, в якій Франція приймала участь на боці Туреччини як свого союзника. Не менш важливим у проникненні орієнтальних елементів в західне мистецтво стало захоплення всім японським після того, як Японія самостійно відкриває свої кордони для європейських мандрівників та дослідників. Так японська тематика вривається в західний простір і залишається там надовго [2, 70].

Орієнталізм у європейському мистецтві виступає між фантазією і діалогом культур. Орієнталізм у мистецтві – це візуальний образ Сходу, створений митцями Заходу на перетині уявлень, захоплення екзотикою та



реальних міжкультурних контактів. Схід — широкий, метафоричний і багатолікий: від Північної Африки й Османської імперії до Близького Сходу та Індії. У західноєвропейському мистецтві орієнтальні мотиви стали не лише модою, а й художньою мовою, що відкривала нові способи бачення світу, формувала канони краси, символізму та емоційної експресії [27].

Витоки інтересу до Сходу носять давній характер. Перші кроки до візуального так званого винайдення Сходу пов'язані з розвитком торгівлі та подорожей. Контакти Венеції з Османською імперією зробили Схід присутнім у культурному полі Європи. Вже в добу Ренесансу художники використовували окремі східні атрибути для збагачення композицій — килими, тканини, тюрбани, зброю. Однією з таких ранніх робіт є «Портрет молодого мавра» - узагальнений європейський образ людини зі Сходу, створений у портретній манері Відродження художником Albrecht Dürer. Особливий інтерес у митця викликали не лише риси обличчя, а й орнаментальність костюма, що демонструвала глибоку увагу до деталей текстур і ліній у східній естетиці [28].

Орієнталізм стає справжнім мистецьким феноменом у XIX столітті. Справжнього розквіту орієнтальна образність досягає у XIX столітті. Європейські митці вирушають у Північну Африку, Єгипет, Сирію та Туреччину — іноді як мандрівники, іноді як візуальні дослідники колоніальних контекстів. Ця доба породжує жанр орієнталізму, де головною характеристикою є романтизація Сходу: він зображується загадковим, чуттєвим, величним або навіть небезпечним.

У живописі образ гарему, базару, пустелі чи воїнів стає стилістичним топосом. Символом орієнтальної тематики є полотно «Алжирські жінки в своїх покоях», створене французьким маляром Eugène Delacroix. Для нього Схід — це передусім колір, атмосфера, контраст світлотіней, а також драматичність композиції, які в більшій мірі властиві романтичному мистецтву. Паралельно зростає попит на декоративну орієнтальну розкіш. Екзотичні предмети (справжні й стилізовані) наповнюють картини митців: східні керамічні вазы, арабська каліграфія, яскраві орнаменти, мозаїка. Ця тенденція простежується в

роботах французького художника Жана-Леона Жерома Jean-Léon Gérôme, який надав академічній точності зображенням сцен із каїрських вулиць, храмів і ринку [26].

Не менш цікаві зміни відбуваються і в Архітектурі та декоративному мистецтві. Орієнтальні мотиви проникли й в архітектуру. У другій половині XIX – початку XX століття виникають будівлі в псевдоосманському, мавританському чи індійському стилях. Яскравий приклад – Королівський павільйон, збудований у романтизованому індо-сарацинському стилі в англійському місті Брайтон, для принца-регента Георга IV архітектором John Nash. У декоративному мистецтві орієнтальні ремінісценції помітні в добу модерну: арабески, «павичеві» мотиви, складні лінійні орнаменти, які балансували між Сходом і Заходом, стали частиною нової естетики, що прагнула відійти від строгих класичних канонів.

З появою епохи імпресіонізму, постімпресіонізму з'являється і новий погляд на Схід. Орієнтальні мотиви з'являються й у мистецтві імпресіоністів. Щоправда, їх менше цікавить сюжет, натомість важлива сама візуальна мова: світло, колір, фрагментарність і миттєвість враження, які Схід міг підсилити. Художник Claude Monet, оформлюючи інтер'єри, використовував японські гравюри Хокусая та Хіросіге для створення творчої атмосфери в своїй майстерні. Зрештою, саме японському мистецтву орієнталізм у Європі завдячує появою окремого явища – японізму, що вплинув на композиційну сміливість, кадрування та пласкі декоративні площини [21, 24].

У постімпресіонізмі орієнтальний вектор став ще радикальнішим. Поль Гоген підживлював своє захоплення орнаментальністю *arabesque* і прагнув створити живопис, близький до декоративного символізму, інколи прямо, інколи через трансформацію в умовні, позаєвропейські сюжети.

Орієнталізм між образною фантазією і критикою опинявся не раз. Попри свою популярність, орієнталізм не раз критикували за те, що Схід у ньому часто існував як художній конструкт, а не реальний культурний суб'єкт. Літературознавець і дослідник культури Edward Said у праці «Орієнталізм»

описав це явище як уявний Схід, що створюється Заходом як дзеркало власних стереотипів, політичних і культурних амбіцій. Хоча критика стосувалася передусім гуманітарного дискурсу, її теза є важливою рамкою і для мистецтва.

Однак окрім романтизації та колоніального контексту, орієнтальні мотиви стали й формою діалогу. Вони розширили західноєвропейський художній інструментарій, відкрили нові палітри, орнаментальні системи та культурну багатомірність, стимулювали появу нових стилів і синкретичних мистецьких експериментів [19, 432].

Східні мотиви в європейському мистецтві — це тривала мандрівка між реальністю і мрією, між естетичним присвоєнням і захопленням, а інколи — між міфом і дослідженням культурної «інакшості». Орієнталізм дав Заходу змогу бачити себе крізь призму іншої цивілізації, а мистецтву — оновити способи говорити про красу, світло і людські сюжети.

Орієнтальний елемент у мистецтві Іспанії: від Аль-Андалуса до модерного погляду. Іспанське мистецтво — одне з найглибших втілень діалогу між Заходом і Сходом. На відміну від інших країн Європи, де орієнталізм часто був уявним та екзотичним, в Іспанії він формувався органічно, як наслідок майже восьми століть співіснування ісламського і християнського світів у Аль-Андалус. Орієнтальні мотиви тут не є інкрустацією в чужий культурний код — вони стали структурою стилю, матеріалом архітектури, орнаментики, ремесел і живописних метафор [21, 42].

Ісламський спадок як основа мистецького синтезу. Ісламська художня традиція принесла до Іспанії: геометрію арок і ритмічні просторові послідовності (Кордовські підковоподібні арки у Мескіта Кордови); містичну орнаментальність мукарнів (сталактитові склепіння, що створюють ефект каменю, який тане у повітрі — купол у Альгамбра як ікона цього явища; культ води і саду як метафору раю (сади Хенераліфе, де ландшафт стає частиною естетичного і духовного проєкту); декоративну каліграфію, що замінювала сюжетність і творила текст, який є образом. Цей доробок заклав фундамент для стилістичного синтезу наступних епох. Після Реконкісти ісламські майстри

залишилися працювати в християнських королівствах, створивши унікальний стиль — мудархар. Його риси: арабески, багатокутні зірки та плетінки на стінах і стелях; дерев'яні артесонадо — кесонні стелі, де кожна балка стає орнаментальною літерою простору (палацові зали Алькасар Севільї); цегляна архітектура з керамічними вставками азулехо; відчуття безкінечної поверхні, де декор є головною мовою. Мудархарські вежі у Теруелі (комплекс Teruel Mudéjar Ensemble) містять цілі ритмічні тексти орнаменту, ближчі до музики, ніж до архітектурної площини.

Іспанський живопис виробив специфічний романтичний орієнталізм. В Іспанії XIX століття орієнталізм мав дві паралельні лінії. Історична пам'ять Сходу в Іспанії. Він — як місцевий міф, що говорить про власну історію. Художники зображують мавританські сцени не як далеку екзотику, а як культурний шар інакшої Іспанії. Другий – екзотизм і декоративний смак. Цей вектор найбільш помітний у творах Маріано Фортуні. Він вводив у картини справжні східні шовки, килими, металевий блиск зброї, віяла і пояси; став одним із найяскравіших колористів Європи, довівши, що Схід — це колір як емоція, а не лише сюжет. Паралельно в портретах Raimundo de Madrazo декоративні віяла, кашемірові шалі й східні жести стали символом іспанської ідентичності, що дивиться на себе крізь арабський або османський код [28, 14].

Окремим прикладом візуальної східності є полотно «Маха вбрана» Гої, написане художником Francisco Goya, де східний пояс і вишитий одяг вводять мову орієнтального шарму в академічний портрет. Орієнтальний стиль проявився і в текстилі, ремеслах і «ріко ор'єнталь». Іспанський двір XVI–XVII ст. мав моду на східні атрибути статусу: шалі кашеміру (індійський мотив), турецькі килими на портретах, віяла та ширми як частина ритуалу образу. Назва цього стилю — Rico Oriental: мовний код розкоші, де Схід задавав стильні інтонації панування та краси.

Подальший Модерн і відлуння орієнтальної лінії – нуево-іспанський модерн, який живився арабесками, геометрією і керамікою, підсилював

декоративний ритм Іспанії нового часу. Найвидатніший представник цього стилю Антоніо Гауді у своїх роботах цитував мавританський ритм арок та керамічну барвистість, переосмислюючи їх у формах органічної архітектури Каталонії. Висновки. Орієнтальні мотиви в Іспанії – частина внутрішньої історії, а не лише зовнішня екзотика. Вони сформували унікальний іберійський декоративний синкретизм – стиль Мудехар. У живописі Схід виявився через нову палітру, текстури і жести, найглибше – у Фортуні. Іспанія показала Європі, що Орієнт може бути корінням стилю, а не лише мотивом [21, 16].

Існує ще одна країна, де орієнталізм став органічною складовою її власного стилю. Прояви орієнталізму в мистецтві Португалії – це глобальні контакти як джерело стилю. Португальський орієнталізм має особливу природу: він народився не з колоніального погляду на Іншого, а з морської експансії та торговельної присутності Португалії в Азії, Африці й на Далекому Сході. Завдяки першим регулярним контактам із Індією, Японією, Китаєм та халіфатами Північної Африки, Схід у португальській культурі існував як реальний діалог цивілізацій, а не тільки як уявна екзотика.

Епоха Великих географічних відкриттів – це Схід у баченні Європи через Португалію. Артефакти Сходу потрапляють у Португалію як частина торгових обмінів: порцеляна, прянощі, лаковані скриньки, шовки, зброя. Ці об'єкти формують новий художній смак, що згодом впливає на декор, колірну культуру й візуальні коди португальського мистецтва.

Один з них – мануеліну: орієнтально-мористичний синкретизм у національному стилі. Унікальний португальський стиль *Manueline* втілює: геометричну орнаментальність, близьку до ісламської традиції; арабескові плетінки, багатолопатеві та підковоподібні арки в архітектурному декорі; мотиви моря, коралів і вузлів, але стилізовані мовою Сходу, де орнамент важливіший за сюжет; портал *Mosteiro dos Jerónimos* – одна з найяскравіших маніфестацій цієї естетики [21, 53].

Монастир Жеронімуш, також відомий як монастир Санта-Марія-де-Белен, є культовою пам'яткою в Лісабоні, Португалія, та шедевром архітектурного стилю мануеліно. Заснований королем Мануелом I на початку XVI століття, монастир розташований у Белені, поблизу річки Тежу, та відзначає Епоху Великих відкриттів. Будівля славиться своєю приголомшливою архітектурою, яка включає клуатр, церкву та гробницю Васко да Гами.

Монастир був замовлений королем Мануелом I у 1501 році для релігійного ордену Ордену Христа, замінивши стару церкву та розмістивши ченців, які допомагали морякам. Монастир є одним із найвидатніших зразків архітектури мануеліно, що характеризується використанням багатого орнаменту та деталей, що відзначають досягнення Епохи Великих відкриттів. Будівництво тривало понад століття та включало співпрацю кількох відомих архітекторів та скульпторів, таких як Діогу де Бойтак та Жуан де Кастільйо. Місце розташування монастиря вибрано не випадково. Він знаходиться у Белені, поруч із річкою Тежу, у місці, яке було відправною точкою для багатьох португальських кораблів та каравел. Монастир включає декілька споруд. Церква Санта-Марія-де-Белен: невід'ємна частина монастиря, ця церква є однією з найяскравіших місць відвідування. Клуатр: це одна з найвражаючих і найкрасивіших частин монастиря, з детальними скульптурами екзотичних тварин. Гробниця Васко да Гами: гробниця відомого мореплавця розташована в церкві. Гробниця Луїша Васа де Камоенса: поет, автор «Лузіад», також має свою гробницю в цьому місці.

І сьогодні монастир не втрачає своєї значимості. Монастир Жеронімуш є об'єктом Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, визнаним за його історичне та архітектурне значення. Ця історична пам'ятка уособлює силу, багатство та дух пригод Португалії в епоху Великих відкриттів. Тут Орієнт не «чужий мотив», а частина національної декоративної граматики, переосмислена через океанський досвід [24, 80].

«Намбан»: прямий візуальний запис міжкультурної зустрічі. Перші португальці з'явилися в Японії у 1543 р., і ця зустріч стала темою мистецтва.

Японські ширми нанбан, так звані «варвари з Півдня», зображували португальських моряків і кораблі в екзотичних, заморських кодах орієнтальної репрезентації. Для Португалії це стало не стільки мистецькою стилізацією, скільки візуальним документом філософії контакту культур: кораблі, костюми, обмін предметами і поглядами.

Псевдоосманський і мавританський вектор XIX століття. У XIX – на початку XX століття Португалія підхоплює європейську романтичну моду на Схід, але знову ж крізь призму власної історії та Сінтри: мавританські та османські мотиви з'являються в архітектурі в стилі Moorish Revival; палацово-фантазійний Palácio Nacional da Pena вводить: підкови-арки, мінаретоподібні башти, керамічні та філігранні орнаменти, декоративні інтер'єри, прикрашені османським та арабським декором [23, 719].

Це орієнталізм як архітектурна мрія, але коріння якої лежить у реальному ісламському минулому Іберії та контактності португальців.

Живопис і декоративні практики. У живописі орієнтальний вектор менший, ніж у французькому чи іспанському академізмі, але він помітний у: попиті на східні текстури в інтер'єрному портреті, увазі до екзотичної деталі, декоративності поверхні. У модерністському мистецтві XX століття орієнтальні впливи стали частиною авангардного синтезу.

Художник і поет José de Almada Negreiros переосмислював позаєвропейські системи орнаменту, ритму і символу в своїх графічних роботах і монументальних розписах.

Отже, орієнтальний код Португалії має наступні ключові смисли. Орієнталізм як досвід морських цивілізаційних контактів. Орнамент як структура стилю – мануеліно, мудехарські та ісламські ремінісценції. Сади та вода — як духовно-естетичні герої, близькі до арабської концепції. Прямий культурний запис – японські ширми нанбан як відлуння появи португальців у Японії. Романтична стилізація XIX ст., але крізь іберійську історичну пам'ять.

## **РОЗДІЛ 2. МАНІФЕСТАЦІЯ ОРІЄНТАЛІЗМУ У ЄВРОПЕЙСЬКИХ МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНИХ ЖАНРАХ XVII – XX СТОЛІТЬ**

### **2.1. Орієнтальні мотиви в оперних спектаклях**

Орієнталізм в оперному театрі — це використання уявного Сходу як художнього простору, що формується через музику, лібрето, сценографію, костюм і хореографію. Опера створювала не документальний, а театралізований, символічний і чуттєвий образ Азії, Близького Сходу та Північної Африки, який служив ідеєю екзотики, пристрасті, містики, фатуму й Іншого.

Насамперед, орієнталізм в опері використовується в сюжеті та лібрето. Це заключається в тому, що дія відбувається в східних локаціях: палаци, пустелі, храми, гареми, базари. Типовими були і теми сюжетів: заборонене кохання, полон, зваблення, тиранія правителя, фатум, ритуал. Найчастіше Схід виступає як метафора крайніх емоцій і несвободи, на тлі яких герой чи героїня прагнуть волі.

Деякої трансформації зазнали і музичні засоби виразності. Тут важлива не точність автентичної музики, а її впізнаваність як Сходу для європейського вуха.

Ладові маркери: гармонійний мінор, збільшена секунда, фрігійський колорит, модальність. Мелодика: орнаментальна, хвилеподібна, з трелями, мелізмами, співом-вигином. Ритміка насичена остінатними фігурами, танцювальними ритмами, часто тріольними або псевдо-маршевіми у дусі яничарської музики.



Цікаве тембральне звучання оркестру: арфа, ударні, дзвіночки, трикутник, тарілки, гобої та англійський ріжок як звукоколористика пустелі чи ночі.

В музичному тексті використовувались цитати або квазі-цитати такі як, імітації індійських раг, китайської пентатоніки, яничарських фанфар, такі інструментальні маркери як тарілки, бубни, трикутник, військові ритми.

Географії Сходу в європейській опері стосується, насамперед, Османського так званого яничарського Сходу. В оркестрі звучать такі інструменти як тарілки, бубни, трикутник, військові ритми. Орієнталізм змальовується як блиск і велич турецького світу. Арабський або пустельний Близький Схід зображається при допомозі ладової насиченості, нічного колориту, протяжних кантилен і статички акордових формул. Образ пустелі виступає як картина психологічного часу й долі.

Картини індійського Сходу – це ритуальність, хорові сцени-обряди, мелодичні мелізматичні прикраси, бурдонність. Як приклад: колоніальна екзотика і сакральні дієства.

Китайський і японський Схід відображається в опері в стилі шинуазрі. Він репрезентується пентатонікою, дзвіночковими тембрами, декоративністю жесту, стилізацією під ляльковий театр, де мініатюрність та симетрія візерунку визначальні [11, 128].

У західному музичному театрі орієнтальна тематика уже відстежується з XVIII століття, зокрема в опері Вольфгага Амадея Моцарта “Викрадення із сераля». Гарем був показаний як топос полону і несвободи. На характер музики орієнтальна тематика не плинула, хіба що в партитурі були присутні турецькі барабани й орнаментальний спів. Наступна романтична епоха більш глибоко занурюється у орієнтальну тематику. Особливо, вона була характерна для тогочасної французької оперної драматургії. Опера «Шукачі перлів» Жоржа Бізе відтворює східну екзотичну атмосферу острова Цейлон, його ритуали, нічні пейзажи, ладовий колорит музики острова передається через партію арфи в оркестровій партитурі.

На автентичному єгипетському міфі побудована опера Джузеппе Верді «Аїда». В партитурі опери присутні ритуальні хори, тріумфальні марші, тембральна східна тембральність.

Відомим прихильником східної екзотики був відомий італійський композитор Джакомо Пуччіні. Його опера «Мадам Батерфляй» написана за мотивами драми Дейвіда Беласко «Гейша». Тут слід наголосити на тому, що композитор уже використовує не лише зовнішню атрибутику Сходу, східні музичні інструменти, але і японську народну мелодику. На противагу мелодії японського гімну «Kimigayo», яка характеризує Чіо Чіо Сан, в опері звучить американський гімн «The Star Spangled Banner», що не лише вносить екзотичний елемент, але і підкреслює драматургічний конфлікт опери [21, 56].

Не менш цікавою в плані орієнтальної тематики є опера «Турандот» Джакомо Пуччіні за однойменною п'єсою Карло Гоцці. Опера написана на екзотичну китайську тематику в стилі шинуазрі, що поєднує європейську та азіатську специфіку. Стиль шинуазрі – це європейський стиль, в основі якого лежить стилізований, часто містичний образ китайського мистецтва та естетики.

Та це не перше звернення до відомого сюжету. Образ принцеси Турандот увійшов у європейський культурний простір через драму Карло Гоцці – казкову п'єсу із східними мотивами, що була написана у 1762 році. Пізніше сюжет популяризував Фрідріх Шиллер, який створив німецьку версію у 1801 році. Саме драматичні сюжети, а не безпосередні китайські джерела, стали основою для подальших оперних інтерпретацій у Європі. Образ Турандот у європейській оперній традиції – це образ чистолубивої, жорстокої, недоступної жінки-феміністки неперевершеної краси. Сюжет Турандот – це символ зіткнення східної жорстокості й європейської чутливості (Калаф як героїчний контрапункт) а також поєднання казкової умовності й психологічного драматизму. Цей образ суголосний типології *femme fatale*, але переосмислений через східний міф і театральну казку [12, 233].

Поява Турандот в опері відбувається в добу, коли Схід у європейському мистецтві сприймався як екзотичний простір випробування людини, символ іншої цивілізації, що контрастує з європейською, джерело барвистої, але часто умовної декоративності. В опері Турандот стала художньою метафорою незбагненого Сходу, що його «завойовує» європейський герой Калаф не силою, а любов'ю і відвагою.

Перше втілення образу Турандот в оперному жанрі зробив італійський композитор Антоніо Бадзіні в 1867 році в опері «Туранда». Його Турандот – драматична, проте ще не монументальна постать, більше пов'язана з романтизованою театральною умовністю. Наступну оперу «Турандот» написав італійськи композитор Ферруччо Бузоні в 1917 році, де Турандот – уже не просто екзотична принцеса, а символ східного ритуалу, носій ідеї жорстокої долі. В опері наявна іронія, гротеск, відлуння театру масок і філософії випробування. Його опера 1926 року після смерті композитора стала кульмінацією втілення даного сюжету. У Пуччіні Турандот – це вже світовий міф, що музично і сценічно створений як монумент недосяжної жіночої влади. Образ Турандот характеризується широким сопрано, царственным і величним вокальним тембром. Партія принцеси звучить завжди над оркестром, над почуттям, над людиною, владний жест замість мелодійного співу – вона говорить музикою, не сповідується нею. Тематичні фрагменти часто побудовані на пентатоніці, мідних духових, дзвоноподібних кластерах – звучання ритуалу й тріумфу жорсткості, відсутність ліризму до фінальної трансформації: її людяність постає різко, як тріщина в металевому панцирі. У фіналі (після смерті Лю, яка є символом жертвовного європейського кохання), Турандот переживає музичне перевтілення. Її вокальна лінія вперше стає кантиленною, людиною замість міфу, жінкою замість імператриці смерті. Отже, на цьому конфлікті побудовано головний сенс образу: Європа не підкорює Схід, але робить його зрозумілим через емоцію, а не через екзотику або насильство [12, 232].

Образ Турандот помітно еволюціонував від казкової східної правительки (XVIII ст.) до монументальної, психологічно-контрастної особистості (1926 р. у Пуччіні). Турандот стала одним із найпомітніших оперних символів втілення орієнту в західному мистецтві. Східні елементи в оперному сюжеті виводяться за межі декоративності у площину міфу та психології. Турандот подарувала європейській опері новий тип героїні – не жертовну, не ліричну, не побутову, а абсолютну і надлюдську, чия трансформація стала подією. Турандот довершила оперний орієнталізм і водночас поставила питання про межі людської жорстокості та всеохоплюючу силу любові.

Ще однією цікавою версією Сходу є опера «Саломея» Ріхарда Штрауса. Ця музична драма на одну дію написана на однойменну драму Оскара Уайльда в перекладі Гедвіга Лахмана.

Жорж Бізе ще в молодому віці створив свою ранню оперу на східний сюжет «Шукачі перлів». Опера складається з трьох актів на лібретто Е. Кормона та М. Карре. Події розгортаються на острові Цейлон. Музика опери була насичена колоритною гармонією і вишуканою мелодійною лінією. Особливої популярності набув романс Надира, написаний в орієнтальній естетиці.

Однією із орієнтальних ознак оперного спектаклю виступає візуальна картина сцени. Музика орнаменту стає прикрасою музики. Арабеска з'являється і в звуці, і в декорі. Різноманітні купольні й аркадні декорації, блискучі тканини, золото, бірюза, візерунки, інкрустації, стереотипні, але видовищні костюми: тюрбани, шаровари, шовки, віяла, маски – все це органічно доповнює східну тематику.

Велику роль в орієнтальній тематиці музичного театру відводиться творчості лібретиста. У XVIII столітті оперний театр Європи активно звертався до образу умовного «Сходу», який формував естетичний горизонт опери *seria*. Лібретто, створені у віденському придворному середовищі, поширювалися оперними сценами Священної Римської імперії та стали основою для численних музичних інтерпретацій. Східна тематика в цій творчості не є

етнографічною чи документальною, вона належить до просвітницької моделі орієнталізму, де Орієнт постає як елегантний топос для морально-політичної парадигми. Образ Сходу у лібретто – це насамперед театр випробування характерів, у межах якого персонажі проходять через екзистенційні та моральні конфлікти. На відміну від французької традиції, що часто тяжіла до еротизованої іконографії гарему, — лібретист культивує етичну стриманість і стоїчну шляхетність героя. Османський, перський, асирійський чи китайський локуси не представлені в побутовій конкретиці. Вони універсалізовані як простір освіченого абсолютизму, трону, закону, вірності та фатуму. Особливо помітним є акцент на монархічному ідеалі як просвітницькій філософії влади, типовій для німецькомовного культурного світу, з яким ці лібретто були тісно пов'язані [12, 235].

Одним із найвідоміших лібретистів того часу був П'єтро Метастазіо. Орієнтальний елемент у його творчості найвиразніше проявлений у низці визначних текстів. «*Semiramide riconosciuta*» (1729) переносить дію до легендарної Ассирії — прадавнього топосу Сходу, де трон є ритуалом долі, а правителька вписана у текст політичного фатуму. У «*L'eroe cinese*» (1752) Китай функціонує як філософська монархічна утопія. Імператор представлений не через екзотику, а як «монарх-мислитель», провідник морального закону. «*Il re pastore*» (1751) використовує номінальний простір Малої Азії з пасторальним дуалізмом «природа як трон» як політичний міф свободи та обов'язку. Китайська тема у «*L'eroe cinese*» суголосна логіці освіченого абсолютизму, що домінував у Центральній Європі доби реформ. «*Semiramide riconosciuta*» є одним із найвпливовіших лібретто доби *oriental serious*, який став каталізатором для оперних постановок у Центральній Європі. Усі ці твори не містять докладної локальної топографії чи етнографії Сходу. Їхня орієнтальність — структурна й семантична, а не побутова: арка трону, символіка суду, випробування полоном, героїчна вірність, святість обов'язку і пафос долі. Хоча в самих лібретто майже немає музичних вказівок на східні маркери, їх сценічне життя на німецьких землях супроводжувалося активною орієнтальною

музичною стилізацією. Композитори, що писали на ці тексти, часто додавали до драматургії східні звучання: ефект яничарських ударних, орнаментальну мелодику, пентатонічні асоціації, розкіш арфових гармоній, тим самим наповнюючи умовний поетичний Схід акустичними й візуальними образами театру XIX століття. Схід в оперній стилістиці цих творів працює як емоційний каталізатор конфлікту, художня картинка, що наповнена пристрастю й несвободою, алегорія трону, долі та закону, простір, де орнамент у музиці перегукується з орнаментом сцени, але походить не від етнографії, а від естетики «благородного іншого».

Лібретто зі східною тематикою були широко поширені в Центральній Європі і вплинули на розвиток музичного театру. Вони заклали сценічні стандарти зображення «східної монархії» в опері *seria*, сприяли інтересу до архаїчного, легендарного та «освіченого» Орієнту, уможливили трансплантацію арабески й східного орнаменту з тексту в музику та сценографію, сформували палацовий ієрархічний вимір оперної сцени, що згодом розквітне у театральному історизмі XIX століття [12, 236].

Отож, орієнтальна тематика в музичному театрі – це Схід як етична сцена, як міф політичної величі та морального випробування, де персонаж важливіший за простір, чеснота вища за декор, а орієнтальність постає як естетичний, аристократичний і філософський код влади та долі. Орієнтальна тематика в лібретто має особливий характер. Найчастіше, це просвітницький, витончений і морально центрований орієнталізм, де Схід радше елегантний символ імперської величі, шляхетності й випробування чеснот, ніж екзотичний етнографічний декор.

Німецький оперний театр, для якого писали багато композиторів, активно працював із цими лібретистами, тому східні сюжети Метастазіо стали містком у формуванні орієнтального стилю на сценах Центральної Європи. Метастазіо найчастіше звертався до Османської імперії (Туреччина), Персії, стародавньої Азії як умовної монархічної утопії, Близького Сходу з античними або давніми

правителями. Ці ландшафти не мають точної локальної достовірності. Вони універсалізовані за законами опери *seria* й служать драматургії характерів.

Османський знак у Метастазіо закодований в «*L'impresario delle Canarie*». Хоча цей твір і не є «великою» оперою, але містить ігрову пародійну рецепцію турецької моди XVIII ст. Османський Схід у нього зазвичай – це простір випробування героя, що потрапляє в полон або протистоїть деспотизму. «Турецьке» несе загрозу, але не руйнує шляхетності персонажа. Персія зображається як середовище серйозного орієнталізму. «*Nitteti*» – дія формально відбувається в Єгипті, але образ палацу й влади виступає як узагальнений східний деспотично-ієрархічний знак, близький до персько-азійського бачення уявного Сходу. Наступний твір – «*L'eroe cinese*». Китай поданий через персько-просвітницьку модель влади й чеснот. Імператор тут не екзотичний правитель, а філософський монарх. Орієнтальність проявлена у величі й ритуальності, але без побутового колориту. Персія і Китай у Метастазіо – це моделі ідеального монарха, близькі до німецького інтересу тодішньої доби до «освіченого абсолютизму».

Східний деспотизм як свободу і мораль Метастазіо показує у наступних творах. «*Il re pastore*» – локація – Мала Азія, але художня картина: пастораль як східна імперська ідея. Контраст між природною свободою «пастуха» і владою царя творить прихований орієнтальний політичний міф. В «*Semiramide riconosciuta*» представлена Ассирія – легендарний пра-Схід сильних правительок і політичного волі. Орієнтальність тут виступає у жіночій владі, інтригах, ритуалі трону і впізнаваному фатальному вимірі. Вплив цих лібретто на німецький оперний театр був колосальним. Саме через Метастазіо орієнтальна модель влади стала сценічним стандартом для багатьох постановок у Центральній Європі. Його тексти підсилювали колоніальну й академічну цікавість до Персії, Туреччини, Китаю. Німецькі композитори не змінювали структуру драм, але наповнювали їх музичними «східними» маркерами — пентатонікою або яничарськими ударними, хоча в самих текстах це майже не було прописано.

Таким чином, орієнтальна тематика в *Метастазіо* – це Схід як театр чеснот і політичної алегорії, де головну роль грають гідність, влада, закон і фатум. Тут орієнтальність є стилістичне обрамлення, а не побут, а персонажі Сходу є носіями універсального морального ідеалу або його випробування. Дещо по-іншому орієнталізм проявляється в італійській опері. Це – один із найяскравіших проявів сценічного «міфу Сходу» в Європі. Італійська традиція перетворила Орієнт на драму пристрасті, фатуму, розкоші та вокальної арабески (мелізм як емоція) [25].

В Італії орієнтальна тематика виникла із моди на «туркерії» XVIII ст. (яничарський звучний код), інтересу до античних цивілізацій (Єгипет як міф імперії), романтизму XIX ст., що шукав крайніх афектів і «чужого простору» для трагедії.

Музичні ознаки італійського оперного Орієнту. Італійська опера не цитує автентичний Схід, вона створює впізнавану екзотику для європейського вуха. Основними музичними засобами виступають гармонічний мінор, фрігійський колорит, збільшена секунда. Мелодика мелізматизована, голос звучить як вокальна арабеска. В ритмі переважають остінатні, триольні, псевдо-маршеві ритми. Тембри відповідають екзотичній сценічності. В оркестровій партитурі часто зустрічаються такі інструменти як арфа, англійський ріжок, трикутник, бубон, тарілки. Основними сюжетними моделями стали полон та визволення, любов та влада, ритуал і містерія, східний правитель. Східна функціональність показана через палац як пастку пристрасті, несвободу як шлях до свободи, хор як сакральна громада, деспотизм або просвітницький монарх.

До найбільш маститих італійських композиторів, який втілював східну тематику в своїх операх був Джоаккіно Россіні. У творчості Россіні є кілька опер, де Схід виступає як екзотичний топос, простір «іншого», часто із комічним або напів-пригодницьким відтінком, у традиції італійського орієнталізму поч. XIX ст. Ось головні опери зі східною або псевдо-східною тематикою. Опера «Італійка в Алжирі» була написана в 1813 році. Алжирський бек Мустафа захоплюється європейською «екзотикою», а італійка Ізабелла у



дусі опери-буфа перевертає гаремні кліше з гумором і сатирою. Опера побудована на грі стереотипів про Схід і Захід. Інша опера «Турок в Італії» була створена в 1814 році. «Турецький» персонаж Селім потрапляє в Італію. Це не опера про Схід як місце, а радше опера, де східний герой є каталізатором культурної комічної гри й орієнтальної екзотизації. Опера «Магомет II», написана в 1820 році – це серйозна опера (*opera seria*) про османського султана Магомета II та облогу Негропонта. Тут орієнтальна тема використана без комізму, а драматично, із військовим пафосом і романтичним конфліктом між обов'язком і пристрастю. В 1822 році з'являється опера «Zelmira». Події відбуваються на острові Лесбос у часи античності, але опера має явні східні (близькосхідно-елліністичні) алюзії в персонажах, атмосфері змов, царських родинних інтригах та загальній екзотичній стилізації. В 1818 році Россіні пише оперу «Adina», прем'єра якої відбулася в 1826 році. Це –одноактна опера-фарс про бедуїнське середовище. Це – рідкісний приклад прямої «пустельної» орієнтальної декорації у Россіні, хоч і трактованої в легкому, пасторально-комічному ключі [27].

Опери Джоаккіно Россіні мають свою, яскраво виражену специфіку. В них Схід змальовується не як етнографічний Схід, а як вигаданий або стилізований екзотичний світ для італійської сцени. В цій палітрі колористичними акцентами виступають гарем, султан, бек, турок, пустеля, змови і пристрасті. В музичній мові це часто виражено за допомогою ритмічних, чисто механічних *ostinato*, через маршевість передається стереотип сили й влади. Оркестр насичений тембральною яскравістю, мелізмами, хроматичними прийомами, але без прямого цитування східного фольклору, а також гротеском або військовим пафосом, залежно від жанру опери.

В своїх *opera-buffa* Россіні показує Схід через комічний театр. В «*L'italiana in Algeri*» Схід присутній через гарем, деспотизм, одалісок, ритуальну механічність і сміхову деконструкцію. В драматургії опери екзотика служить для того, щоб показати інший культурний зріз. Східні мотиви інспірують остінатні ритми, найчастіше в нижньому регістрі оркестру – це

символ влади східної імперії. Хорові унісони та поодинокі вигуки «Viva il flagel!» виступають як своєрідна пародія на військові гасла. Постійна динамічна змінність, раптова контрастність створює досить карикатурну театралізацію пристрастей, перкусивність оркестру та акцентована маршевість пародіює османську мілітарність, колоратура у чоловічих партіях, зокрема партія Мустафи, звучить не як прикраса співу, а як гротескний варіант самовихваляння. Тут Схід не звучить правдиво-автентично. Він звучить фантастично-карнавально, як феєрверк, сценічна маска.

В опері «*Il turco in Italia*» картинка змінюється і герої міняються місцями. Головний персонаж Селім з'являється в Італії, вся дія сюжету переноситься в Італію. Це ніби дзеркальне відображення свій-чужий. У вокальній партії Селіма Россіні часто підкреслює його шляхетність, інколи навіть більше, ніж італійських персонажів, комедія не з нього, а навколо нього. У супроводі з'являються ритмічні формули *alla turca*, але м'яко, як культурна цитата-натяк, а не характеристика місцевості. Тут образ Сходу простежується не як географічна одиниця, а як типізація: благородний, темпераментний, трохи загадковий чужий край [21, 65].

В *opera-seria* Россіні створює картину драматичного Сходу як фатального простору. В опері «*Maometto II*» немає ніякої пародії, лише трагедійний пафос зіткнення цивілізацій і пристрастей. Образ Магомета II у музичному вимірі звучить як варвар. Россіні робить його партію темно-величною, гармонічно ускладненою, риторично царською. Він використовує мінорну тональність, хроматичну напругу, широкі оркестрові блоки, маршові формули без гумору, майже симфонічного діапазону. Його любовний мотив до Анни – справжній *bel canto* у мінорі, що руйнує просте кліше про східного тирана й робить його постаттю трагічної амбівалентності. Тут Схід – архаїчно-царський, величний, але приречений, бездушний, жорстокий, а не просто етнічна колористична картинка.

Наступна опера «*Zelmira*» написана на античний сюжет, але східний за характером: царська династія, змова, сакралізація монарха, сімейна честь. Це

італійська модель східного двору. В музичній атмосфері переважають спільні ансамблеві фінали із наростанням шаленого темпу (*crescendo rossiniano*), де екзотика – це не лад чи мелодія, а психологічний стиль, ритуальна публічність пристрасті, властива романтичному орієнталізму. Східність проявляється у переживанні (крайність, фатум, змова), а не в темах інструментів чи народних мотивах.

Пустельний, пасторально-комічний Схід змальований в опері «Adina». Россіні відтворює життєвий простір бедуїнів, але у жанрі фарси. Образ пустелі виступає як пісочний салон, де співають про кохання в легкій колоратурі. В музиці цьому сприяють світлі тональності, плавна кантилена, колоратура як пасторальна гра, не вживається жодних так званих турецьких чи арабських тем, лише універсальна *bel canto* як лексика в екзотичних декораціях. Ця опера як східна ілюзія, як оперний міраж, створений для романтичної легкої пригоди.

Отож, музична мова опер Россіні – це стилізація Сходу для європейського театру, без автентики. Східні мотиви замінені на театральні прийоми такі як *ostinato*, унісони, марші, *crescendo*, темброва яскравість, екстремальні темпи, колоратурний гротеск або царський пафос. Східні герої часто музично благородніші, ніж ті, з кого сміються в сюжеті (Селім, Магомет II). В їхніх музичних характеристиках екзотика служить більше для драматичного контрасту культур, ніж для музичного етноколериту. Россіні працює із Сходом як із простором уявного, простором пристрасті, влади, небезпеки або гри, але не як із джерелом музичної ідентичності. Сценографія і вбрання акторів теж відповідають східній стилістиці: палаци з куполами, арками-кілями, мозаїками, шовкові тканини, золоті лампи, тюрбани, криві шаблі, місячна або пустельна світлова гама. Танці та масові сцени відображають симетрію жесту або мілітаристичну характерність. Італійський орієнталізм помітно відрізнявся від інших традицій його втілення. В порівнянні з Францією, в ньому більше співу, ніж декору і еротики, *bel canto* виступає основним вокальним стилем. Східна тематика в німецькій опері пропонує більше автентики, менше афектів і

фатальності. В Британії орієнталізм це не етнографія, а театр душі і голосу [21, 76].

Безумовно, орієнтальна тематика значно розширила можливості опери і вплинула на її розвиток. Вокальний орнамент став не декорацією, а методом драматургії голосу. Масові хори отримали обрядовий, ритуальний масштаб. Оперний оркестр збагатився ударними й тембрами «екзотичної ночі» або «сонячної пустелі». Східні локації стали алегорією емоційного забарвлення. В італійській опері, зокрема, Схід – це насиченість пристрасі, орнаментальна музика – це психологія, палац як метафора пастки, а фатум як головний сюжетний закон. Це не достовірне звучання Сходу, а про те, як звучить людина, поставлена в крайній, східний, драматичний світ [25, 193].

Отже, орієнталізм в опері — це сценічний образ Сходу, втілений всією архітектонікою звучання, в котрій Схід виступає драматичним поступом, що підсилює пристрасі, тембр і лад замінюють етнографію емоцією, а сцена сприймається як алегорія свободи, влади, долі та звабливості.

## **2.2. Орієнт як індикатор Чужого в балетних постановках**

Балетні постановки або балетні сцени, які ще починаючи з XVII століття прикрашали оперу у західноєвропейському музичному театрі завжди використовували орієнтальні мотиви для надання спектаклю більшої барвистості та колориту. Але тут треба вказати на деякі особливості. Західного глядача приваблювали картини містичного та загадкового Сходу, саме такого, який був заснований на європейських стереотипах і був зрозумілий йому. Композитор не стільки переймався автентичною правдивістю, як він прагнув здивувати і покорити публіку. Цей феномен був особливо поширений у XIX – початку XX століть.

Ці спектаклі мали низку типових ознак. Насамперед, орієнтальна тематика проявилася у сюжетах і лібретто. Сценографи та художники створювали

найдивовижніші екзотичні декорації. Дія часто відбувалася у віддалених, загадкових країнах, які загалом називали Сходом – Туреччина, Індія, Персія, Єгипет, Китай, а іноді й екзотичні регіони Європи, такі як Іспанія, Південна Італія. В цих спектаклях були присутні переважно типові герої, як от пристрасна, чуттєва жінка-танцівниця в образі баядерки, одаліски, гаремної танцівниці. Переважно, ці образи протиставляються романтичній балерині Заходу, як приклад, Сильфіда та Баядерка. Орієнтальний колорит підтримують і чоловічі персонажі. Це відноситься до різноманітних воїнів, піратів, пашів, султанів та інших колоритних чоловічих образів. Драматургія сюжету побудована на конфлікті, який особливо загострений на темах рабства, гаремів, фатального кохання, ревнощів, містичних ритуалів. Схід уявляється як місце пристрасті, небезпеки та розкоші [21, 34].

Щодо музики, то оркестрова партитура насичена різноманітними ударними інструментами – литаври, тарілки, трикутник; духовими, особливо флейтами для імітації східного колориту. Як приклад, «Турецька церемонія» з комедії-балету Ж.-Б. Люллі «Міщанин-шляхтич». Досить специфічною була мелодика та гармонія у цих спектаклях. Іноді застосовувалися мелодії з характерними інтервалами, переважно збільшена секунда або незвичні для європейської музики лади. Хоча найчастіше це тільки окремі поверхневі вкраплення в межах академічної тональності. Специфічною була і ритмічна організація музики. Чіткі акценти, зіставлення ритмічної контрастності та розмірів створювали містику східного танцю.

Східна тематика надавала більшої свободи та винахідливості хореографам та художникам по костюмах. У танець вводяться елементи так званого характерного танцю, який належить до інших національних традицій, які у європейському уявленні асоціюються зі Сходом. Це призводило до модифікації класичної балетної техніки, як приклад, танці на підлозі, чуттєві рухи корпусом, жестикуляція, що відрізняється від *ballet blanc*. З французької *ballet blanc* означає білий балет. Це термін, який використовується для позначення сцени або акту в балеті, де балерина та кордебалет одягнені в білі сукні або

пачки. Кордебалетом в балеті називається група танцівниць. Це явище є типовим для романтичного стилю балету XIX століття і має глибоке символічне значення. Ключовими характеристиками цього виду в танцювальному жанрі є костюми. Найчастіше використовуються переважно білі, легкі, напівпрозорі сукні або довгі пачки, так звані пачки-шопенки, що підкреслюють невагомість і ефемерність. Тематика сцен білого балету зазвичай зображує надприродний, ірреальний світ. Його населяють різноманітні привиди, як у «Жізелі», сільфіди, як у балеті «Сильфіда» або «Шопеніана», дріади, наяди, зачаровані дівчата, казкові феї та інші духи. В цих спектаклях присутня атмосфера містики, сакральності, неземної краси. Хореографія підкреслює легкість, граціозність і повітряний подих, ніби танцівниці ледь торкаються землі. Прикладами такого балету є балет «Сильфіда», створений Жан-Мадленом Шнейцхоффером та балет «Жізель» Адольфа Адана [29].

Співставляючи *ballet blanc* з балетами на орієнтальну тематику насамперед візуалізуються костюми героїв. Вони виділяються яскравістю, прискіпливою увагою до дрібних деталей, розкішні тканинами, орнаменти, тюрбани, багаті прикрасами, які покликані підкреслити картинну екзотику та відмінність від європейських балетних пачок. Вражають своїм шиком блискучі декорації, що зображують храми, гареми, пустелі, фантастичні сади.

Як відомо, сучасне мистецтвознавство розглядає орієнталізм у балеті з позиції критичної думки. Як зазначав Едвард Саїд, орієнталізм часто є способом конструювання образу «Іншого» – казкового, примітивного або надмірно чуттєвого Сходу – як протиставлення цивілізованому і раціональному Заходу. Багато балетів містять стереотипні та расистські карикатури, які сучасні хореографи намагаються переосмислити або усунути з постановок [19, 42].

Простежимо хронологію та еволюцію орієнталізму в балеті. Епоха Бароко та Рококо (XVII – поч. XVIII ст.) – «Туреччина» і «Китайщина». В цей час був актуальним стиль *Chinoiserie* (Китайщина) та *Turquerie* (Туреччина), який мав низку своїх особливостей. Орієнталізм був частиною придворного балету (*ballet de cour*). Екзотика використовувалася переважно для візуальної

прикраси та костюмів, які були фантастичними і мало стосувалися реальної культури, як у Ж.-Ф. Рамо, Галантна Індія. Сама хореографія залишалася в рамках європейського придворного танцю, основна функція якого є демонстрація розкоші, дива та естетичного задоволення.

В епоху Романтизму (XIX ст.) на перше місце виходить містика і Баядерки. Передумовами появи романтичного балету виступає єгиптологія, якою зацікавилась Європа після вторгнення Наполеона в 1798 р. в Північну Африку та зростання колоніалізму, зокрема в Індії. Ключовим моментом в балетах цього періоду виступає образ баядерки (індійської храмової танцівниці). Це було безпосередньо спричинено візитом групи храмових танцівниць із Південної Індії до Парижа в 1838 році. Разом з тим, стилістика Сходу ідеалізується як джерело містичної загадкової локації, сакрального ритуалу, духовності, чуттєвості і трагічного кохання, за словами Пері Бургмюллера в 1843 році. На відміну від *ballet blanc* (балету в білому), орієнталістські балети були насичені атмосферою пристрасті, трагедії та смерті [21, 208].

Кінець XIX – початок XX ст. прославився таким жанром як колоніальний дивертисмент. Саме в балетах Маріуса Петіпа орієнталізм набув форми так званого колоніального дивертисменту. У відомих балетах-феєріях Схід зображається як набір колоніальних продуктів і стереотипів. Це такі східні коди як танець кави, шоколаду, чаю. Танцювальна техніка теж стає орієнтальною. Тіло танцівника-європейця, яке часто виступає із затемненою шкірою або одягнене в костюмі, що імітує туземний, модифікувало класичну техніку для імітації Іншого – рухи корпусом, трясіння, жестикуляція. Ці презентації того, як рухається Інший, ґрунтувалися на вже існуючих європейських стереотипах, а не на автентичних зразках. В цьому випадку слід згадати пояснення феномену орієнталізму в балеті Едвардом Саїдом. Мислитель трактував його як класичний приклад дискурсу, де дика, пристрасна, жорстока емоція слугувала контрастом раціональному і контрольованому Заходу. Жіночий персонаж, що виступає в образі сексуальної рабині, одаліски, трагічної коханки являється для європейського чоловічого товариства як утилізація жіночого тіла Іншого.

Тематична сюжетність цих балетів не конкретна, позаісторична, це статична картинка, яка легітимізує колоніалізм. Така культура не належить нікому, тому може бути присвоєна західному споживачу. Хореографія танцю теж включає орієнтальні елементи. Насиченість партитури складними барабанными ритмами імітує різноманітні етнічні рухи, танці на підлозі. В цьому випадку, етнічний танець як зразок орієнтальної категорії протиставляється універсальному класичному європейському балету [25, 187].

Орієнталізм був особливо виражений у французькій традиції, а також отримав поширення в інших європейських школах. Найвідоміші приклади – це такі балети: Жан-Філіп Рамо (Галантна Індія, 1735) – ранній етап, «галантний» орієнталізм; Жуль Перро (хореографія) і Фрідріх Бургмюллер (Пері, 1843) – романтичний балет на східний сюжет; Жак Оффенбах (Метелик, 1860) – сюжет із далекосхідними мотивами; Едуар Лало (Намуна, 1882).

Одним із найбільш знакових прикладів орієнталізму є балет Людвіга Мінкуса «Баядерка» (1877, хореографія Маріуса Петіпа), дія якого відбувається в Індії. Це балет-феєрія у трьох діях, одна з найвідоміших класичних вистав світового балетного репертуару, який написав Людвіг Мінкус, а хореографію поставив Маріус Петіпа. Лібрето засноване на романтичних східних легендах про Індію. Дія відбувається у Стародавній Індії. Це історія про трагічне кохання та вірність, яким перешкоджають ревності, помста та жага влади. Головні герої балетного спектаклю – закохані Баядерка (храмова танцівниця) і Нікія та знатний воїн Солор присягають одне одному у вічному коханні біля Священного Вогню, про що підслуховує закоханий у Нікію Великий Брамін. Через цілу низку складних маніпуляцій, прекрасна Нікія помирає від укусу змії, а Солор кається у своїх злочинах.

Балет «Баядерка» є еталоном академічної хореографії, а знаменитий «Акт Тіней» вважається одним із найдосконаліших класичних балетних видовищ. Музика Людвіга Мінкуса насамперед вирізняється чітким акцентованим ритмом, мелодійною лінійністю та танцювальністю, що дозволило Петіпа створити складні й водночас витончені балетні па. Мінкус використав



деякі східні мотиви та інструменти, щоб підкреслити екзотичний колорит Індії.

Варто окремо відзначити «Акт Тіней» — це єдиний фрагмент балету, який завжди залишався незмінним, переживши всі редакції. У цій сцені 32 балерини (або більше) виходять на сцену одна за одною, виконуючи ідентичні рухи, так звані арабески, що створює ефект абсолютної симетрії та чистоти класичного танцю. Цей акт вважається хореографічним шедевром і є обов'язковим для вивчення в балетних школах світу. Балет «Баядерка» Л. Мінкуса і сьогодні є одним із найчастіше виконуваним на балетних сценах світу. В Україні «Баядерка» теж міцно увійшла до репертуару українських театрів і є важливою частиною їхньої класичної спадщини. Цю виставу постійно показує Національна опера України імені Т. Г. Шевченка, регулярно ставить «Баядерку». Це одна із найбільш масштабних постановок. Одеський національний академічний театр опери та балету також має в репертуарі «Баядерку», часто використовуючи редакцію хореографії В. Чабукіані та В. Пономарьова. Львівський національний академічний театр опери та балету імені С. Крушельницької також представляє цю виставу.

Крім «Баядерки» не меншою популярністю користується ще один балет Мінкуса «Дон Кіхот», в якому Іспанія розглядається як частина орієнтального світу. Основна причина в тому, що Іспанія з її мавританським минулим була екзотичною для північної Європи. Балет має іманентні особливості, які проявляються у використанні характерних танців Іспанії такі як фанданго і сегідилья, що протиставляється чистому класичному танцю. Це інспірує тему внутрішнього Сходу Європи.

Кінець XIX – початок XX століття – це епоха імпресіонізму, де формується нова естетика і нова екзотика. Орієнталізм в цей період стає більш витонченим і психологічним, хоча і продовжує використовувати стереотипні норми. В 1912 році Полем Дюка (Paul Dukas) був написаний балет «Пері». Це був насамперед не балет, а симфонічна поема, призначену для балету. Це зразок музичного імпресіонізму у східному стилі. Всі засоби

музичної виразності відповідали зазначеній стилістиці. Гармонічна фактура складалася з незвичайних акордів, поєднання яких створювали ілюзію загадковості та барвистої іризації. Ладова організація переважно трималася на цілотнонових та пентатонічних гамах, які асоціюються з поняттям Іншого, ба ще краще Чужого. Інструментовка створювала відчуття колористично-прозорого, ніби повітряного ландшафту, акцентуючи партії духових дерев'яних інструментів та арфи. Використовуючи прийом *divisi* в оркестрі, створювалася атмосфера містичності та ефемерності [5, 432].

В 1923 році Альбер Руссель пише оперу-балет «Падмаваті». Сюжет твору переносить нас до середньовічної Індії, що відображає інтерес до індуїстської культури. Це поєднання *опери* та балету. Балетні частини ключають великі танцювальні сцени, що імітують індійські ритуальні та народні танці. В музичному тексті Руссель свідомо намагався бути більш автентичним, вивчаючи індійську музику. Він використовує індійські ритми та мелодичні структури, як приклад, елементи раги, але інтерпретує їх через призму французької модерної музики, створюючи потужну та екзотичну звукову феєрію.

Втім, слід наголосити, що більшість опер XIX століття не обходилися без балетних сцен, де орієнталізм часто виступав головною характеристикою. І тут насамперед слід згадати оперу Жоржа Бізе «Кармен», яка насичена орієнтальними мотивами. Це – сцена в таверні Ліллас Пастіа, де з'являється пристрасний циганський танець, що передає картину «дикого» Півдня Європи. Наступний французький композитор Каміль Сен-Санс в опері «Самсон і Даліла» в сцені вакханалії використовує мотиви циганських танців для передачі екстатичного стану. Лео Деліб в 1883 році пише свою оперу «Лакме», балетні сцени з якої передають зразки індійського орієнталізму [5, 254].

Цікавим експериментом в контексті орієнтальної тематики виступає творчість угорського композитора Белли Бартока, зокрема його «Чудесний мандарин». Балет-пантоміма Бели Бартока «Чудесний мандарин» є яскравим, дещо контroversійним прикладом орієнталізму у мистецтві XX століття.

Орієнталізм у даному контексті – це не стільки глибоке вивчення східної культури, скільки використання стереотипних та екзотичних образів «Сходу», в даному випадку, Китаю, для створення контрасту, напруги та підкреслення Чужого на тлі жорсткого європейського міського ландшафту [6, 115].

Музичні та сюжетні маркери орієнталізму в балеті є досить широкі. Насамперед, сам Мандарин – китайський чиновник високого рангу, є уособленням «Сходу». Його поява в європейських міських кварталах одразу створює екзотичний і чужорідний контраст, який потрібен для сюжету. Він зображений як загадковий, з елементами надприродної сили і охоплений дикою пристрастю, що відповідає багатьом західним матрицям загадкового Сходу. Для характеристики персонажу Мандарина композитор використовує музичні засоби, які асоціюються з китайською або східною музикою, хоча й у сильно модернізованому та стилізованому вигляді. В одному із джерел зазначається про використання мелодії з використанням пентатоніки, яка виглядає як алюзія до азійської теми, гармонізовану тритонами (див. Analysis of 'The Miraculous Mandarin'). Пентатоніка часто асоціювалася в західній музиці з музикою Сходу. Інтервал малої терції також використовується для характеристики Мандарина, підкреслюючи його Інакшість та неприступність [7, 58].

Орієнтальний образ Мандарина в балеті протиставляється західним героям, тобто трьом волоцюгам і дівчині. Його поява є каталізатором всіх драматичних подій і змальовує жорстокість та розпусту європейського міського побуту. Його майже ритуальна незламність померти від звичайних поранень підкреслює його надприродну, в якомусь сенсі, містичну долю, що є частиною орієнталістичного виміру.

Разом з тим, важливо розуміти, що для Бартока, як і для багатьох його сучасників, екзотичний образ «Мандарина» слугував для вираження експресіоністичних ідей про пристрасть, насильство, порятунок та моральний стан, а не для етнографічних студій. Деякі аналітики схильні розглядати балет не просто як східну драму, а як деконструкцію орієнталізму,

як певний міф і ритуал, в основі якого лежить конфлікт між природною пристрастю та міською реальністю, як алегорію на природну силу людського бажання та спротиву соціуму. Орієнталізм у «Чудесному мандарині» виступає специфічним стилістичним прийомом, який застосовує поверхневі маркери східної традиції для посилення драматичного конфлікту і урізноманітнення музичної мови, що є умовною ознакою сюжету твору.

Проблема орієнталізму була важлива для творчості Бартока, оскільки його інтерес до Сходу був глибоко науковим. В цьому була специфіка творчої особистості Бартока у порівнянні з багатьма його сучасниками, які трактували Схід лише як територію Іншого, досить поверхнево. Свої наукові дослідження Барток проводив у двох напрямках [7, 90].

Перший або етнографічний. Барток був одним із найважливіших етномузикологів своєї епохи. Його інтерес до народної музики Угорщини, Румунії, Словаччини, тобто тих народів, які історично населяли територію сучасної Угорщини, поступово поширився на ті регіони, які традиційно відносилися до східних земель у європейському дискурсі. Але вивчення фольклору цих етносів у Бартока носив чисто науковий інтерес, а не вже відомі стилістичні зразки.

Він досліджував фольклорний Анатолійський та Північноафриканський зв'язок. У 1913 році Барток відвідав Алжир місто Біскру, а пізніше, у 1936 році, здійснив важливу експедицію в Туреччину до Анатолії з метою збору та каталогізації народних мелодій. В результаті своїх досліджень Барток створює так звану тюрксько-угорську теорію. Він підтримував гіпотезу про давній зв'язок між угорською та тюркською музикою, що спонукало його до пошуку більш глибоких та спільних джерел музичного вислову. Як наслідок, науковий інтерес композитора призвів до теорії про глибоку інтеграцію модальних ладів, асиметричних ритмічних формул та яскравої мелізматики не як екзотичної орнаменталістики, а як ключових основ його музичного тексту, що яскраво продемонстровані у деяких бартовських концертах, струнних квартетах та фортепіанних творах [22, 60].

Другий напрямок носив стилістичний характер. Він розглядав проблему Сходу у драматичному вимірі. Саме у творах театрального спрямування «Чудесний мандарин», Барток використовує орієнталістичні кластери більш традиційним для європейського модернізму способом.

Таким чином, Бела Барток зробив багато для того, щоб інтегрувати східний так званий орієнтальний елемент у західноєвропейський музичний контекст. Новаторство Бартока полягає саме в тому, що він етнографію підняв до рівня високого мистецтва. Балет-пантоміма «Чудесний мандарин» визнається як приклад експресіоністського орієнталізму, де китайський герой є символом, що відповідає європейським уявленням про містичне та казкове, що рухає драматургію сюжетної лінії. Барток в своїй творчій діяльності поєднав дві іпостасі – науковця і модерніста-драматурга, що принесли йому світове визнання. Барток у своїй музичній мові виділяє пентатоніку як конкретний музичний штрих, що підкреслює орієнталізм у «Чудесному мандарині» і тісно пов'язаний з його етнографічними дослідженнями. Пентатоніка виступає одним із найголовніших засобів, що використовується Бартоком для створення відчуття східного або Чужого у балеті, хоча він переформатовує цей вислів, наповнюючи його дисонансним звучанням. Для Бартока пентатоніка була не просто екзотичним звуком, а кардинальним маркером музики Центральної та Східної Європи, а також музики Азії, а саме Туреччини, Китаю, тощо. Його дослідження угорського та румунського фольклору показали, що архаїчні шари цих пісень часто ґрунтувалися на пентатоніці, п'ятиступеневому ладу без загострених напівтонів, тобто це характеристика Чужого незахідного музичного письма. Мелодичний малюнок Барток будує на пентатоніці, що вже за своїм характером створює відчуття Іншого від європейської музичної каліграфії. Основоположним атрибутом являється гармонія, де на відміну від романтичних композиторів, які могли б просто гармонізувати пентатоніку у мажорі чи мінорі, Барток накладає на пентатонічну мелодію загострені дисонанси та політональні побудови. В партитури часто звучать тритони та кластери, які ще більше підкреслюють мерзотність, небезпеку та огидність цієї

екзотики в експресіоністському тексті балету. Барток використовує загальновідомий орієнталістський музичний знак, тобто пентатоніку і трансформує його на символ надмірно чуттєвої, дикої, безсвідомої пристрасності, яка панує і переборює страх смерті. Цей спосіб є типовим для творчої лабораторії Бартока. Він широко користувався автентичними фольклорними мотивами, перефразовуючи їх методом модерністської гармонії, що стало яскравим віддзеркаленням його власного творчого стилю. Бела Барток залишив багато власних висловів на рахунок свого авторського стилю, які пояснюють коло його зацікавлень і виправдовують звернення до східного так званого орієнтального мистецтва. Барток пояснював, що його етнографічні дослідження мали вирішальний вплив на його композиторський стиль, особливо у контексті розширення тональності. Він писав, що «результат цих досліджень мав вирішальний вплив на мою творчість, оскільки звільнив мене від тиранічного правління мажорного та мінорного ладів. Більша частина зібраного скарбу, і більш цінна його частина, була в старих церковних або старогрецьких ладах, або ґрунтувалася на більш примітивних (пентатонічних) гамах, а мелодії були сповнені найбільш вільних і різноманітних ритмічних фраз і змін темпу, які гралися як *rubato*, так і *giusto*.» [З автобіографії Бартока; див. *Search Result 2.5*]. Ця цитата безпосередньо пояснює, чому він використовував такі елементи, як пентатоніка, не як прикрасу, а як інструмент для руйнації західної музичної мови. Барток наполягав, що композитор повинен не просто цитувати народні мелодії, а повністю засвоїти їхнє звучання. «Який найкращий спосіб для композитора повною мірою скористатися плодами своїх досліджень народної музики? Це асимілювати ідіому народної музики настільки повно, щоб він був здатен повністю забути про неї і використовувати її як свою музичну рідну мову». (З есе «*The Relation of Folk-Song to the Development of the Art Music of Our Time*»; див. *Search Result 2.8*). Тут Барток описує свій третій і найвищий метод використання фольклору, який заключається у створенні абсолютно нової музики, яка лише пронизана духом, ладами та ритмами народної музики, а не є просто її аранжуванням чи цитуванням. Це стосується його зрілого

стилю, який був продемонстрований в архітектоніці оркестрового полотна «Чудесного Мандарина». На противагу націоналістичній течії, Барток прагнув до міжнародної співпраці та сприйняття впливів від усіх сусідніх народів, включаючи східні зразки, тобто словацькі, румунські, арабські, турецькі тощо. «Моя власна справжня провідна ідея, — якої я був повністю свідомий з того часу, як знайшов себе як композитор, — це братство народів, братство попри всі війни та конфлікти. Я намагаюся — наскільки це в моїх силах — служити цій ідеї у своїй музиці; тому я не відкидаю жодного впливу, чи то словацького, румунського, арабського, чи будь-якого іншого джерела. Джерело має бути лише чистим, свіжим та здоровим.» (З промови, 1931 р.; див. Search Result 2.2). Це висловлювання легітимізує його інтерес до музики не лише сусідніх європейських країн, але й до арабської та турецької музики, яку він активно збирав, що вказує на його широке, етнографічно вмотивоване використання Чужого як маркеру Свого [6, 126].

Досліджуючи орієнтальні елементи в європейському хореографічному мистецтві неможливо обійти осторонь творчість Мориса Бежара.

Моріс Бежар (Maurice Béjart) – французький реформатор танцю, був одним із найвидатніших хореографів ХХ століття, і орієнтальний елемент дійсно займав важливе місце в його творчості. Це спостерігалось в декількох кардинальних моментах. Бежар був глибоко зацікавлений у східних духовних традиціях, включаючи буддизм та суфізм, який був однією з гілок ісламу, яку він прийняв у 1973 році. Це філософське підґрунтя впливало на тематику його балетів, надаючи їм медитативного, трансцендентного характеру, досліджуючи теми внутрішнього пробудження, єдності та взаємозв'язку між людьми. Він створював балети, які безпосередньо базувалися на азіатській тематиці або включали деякі її складові. Як приклад: «Bhakti» (1968) – балет, присвячений індійським традиціям. «Le Manteau» (Мантія) – постановка, побудована на суфійській філософії. Балети в стилістиці Кабукі або інших азіатських культур. Постановку свого балету «Voléro» (1961) на музику Равеля, Бежар описував як мелодію орієнтального характеру. Хореографічний стиль Бежара відзначався

динамічним синтезом класичного балету, модерну, джазу, акробатики, а також елементів Східних та Африканських традицій. Це дозволяло йому створювати інноваційну мову рухів, яка долала традиційні умовності. Бежар прагнув використовувати танець як універсальну мову, що об'єднує людей, долаючи расові та культурні розбіжності. Його інтерес до Сходу був частиною його гуманістичного світогляду, який сприймав мистецтво як метод для виходу за межі особистих і культурних кордонів [29, 41].

Підсумовуючи все вищесказане, можна констатувати, що орієнтальна тематика у Бежара була не просто декоративною картинкою, а філософською та структурною віссю його хореографії, відображаючи світоглядність митця та його пошуки універсального знання засобами танцю. В цьому плані, Моріс Бежар був одним із найвпливовіших хореографів XX століття, відомим своїм новаторством, експресіонізмом та інтеграцією різних культурних впливів у балеті. Орієнталізм, у широкому сенсі, як інтерес до культури Сходу, займав значне місце у його життєтворчості. Його глибоко цікавили духовні та філософські трактати східної мудрості. Бежар мав глибокий інтерес до містичних та духовних течій Сходу, що часто ставало джерелом натхнення для його балетів. Він вивчав Дзен-буддизм під керівництвом Майстра Десімару (Deshimaru) і був прихильником його філософії, яка вплинула на його ставлення до часу, простору та тіла в танці. Він прийняв Іслам і захоплювався суфізмом (містична течія в Ісламі), зокрема ідеями єдності (unicity) та простоти. Він бачив танець як явище релігійного порядку, ритуал, священнодійство. Його батько був філософом, який цікавився східною філософією і знав китайську мову, що могло з самого дитинства вплинути на його інтерес до Азії. Східні ідеї, такі як Інь і Ян, символіка двох протилежних, але взаємодоповнюючих начал, безперервна зміна та єдність множинності світу, часто втілювалися у його постановках. Бежар прагнув відновити в балеті справжній сенс ритуалу та надати йому великих, універсальних тем. Він створював балети, натхненні східними сюжетами та локаціями, як приклад, «La Route de la soie» (Шовковий шлях), «À propos de Shéhérazade» (З приводу



Шехеразеди) та «Bhakti». Бежар використовував колаж як основний спосіб, сміливо поєднуючи окремі деталі з різних культурних та мистецьких практик, такі як декламація, спів, кіно, спорт, цирк, що дозволяло йому розділяти характерних персонажів та прискорювати темп до авторського сенсу. Його інтерес до Сходу мав і навчально-просвітницьку мету. Він заснував школу Mudra Afrique в Дакарі, а його школа Rudra в Лозанні також підкреслювала відкритість та єдність світових культур [31, 23].

Таким чином, орієнтальна тематика Бежара спрямована не лише на використання екзотичних костюмів та декорацій в своїх спектаклях. Це є глибоке занурення у східну філософію та духовність, що стало фундаментальною основою для його трансформації балету та дослідницьких розвідок, які змінили зміст та форму самого танцювального жанру [30, 190].

## ВИСНОВКИ

Орієнталізм у європейському мистецтві XVII – XX століть був складним, багатогранним і суперечливим явищем, яке виходило далеко за межі простого вибору екзотичних сюжетів. Він слугував як естетичним, так і ідеологічним цілям, глибоко впливаючи на формування західного сприйняття Сходу.

Хоча термін «Орієнталізм» найчастіше асоціюється з розквітом у XIX столітті, особливо в епоху Романтизму та Академізму, його витоки простежуються вже у XVII – XVIII століттях через посилення торгових і дипломатичних контактів, як приклад, турецькі мотиви у стилі «тюркері». Проте, справжнє ідеологічне навантаження та масовість він набув саме у XIX столітті.

Орієнталізм функціонував як механізм для конструювання Іншого, ідеалізованого чи демонізованого, але завжди протилежного Заходу. Наслідуючи критику Едварда Саїда, мистецтво часто відображало і зміцнювало

уявлення про Схід як про місце чуттєвості, пристрасті та декадансу (Одаліски, гареми, екзотична еротика); регіон військової доблесті, але й тиранії та нерациональності (сцени битв, галасливі базари); закам'янілий у часі світ, який потребує цивілізуючого втручання Заходу (колоніальний наратив).

Естетика Сходу пропонувала художникам багатий арсенал для художніх експериментів та задоволення попиту публіки на екзотику, драму та насичені кольори. Орієнталізм дозволяв уникнути буденності європейського життя, практикувати нові прийоми роботи зі світлом, кольором та фактурою, що вплинуло на розвиток таких течій, як імпресіонізм, зокрема, через інтерес до японського мистецтва – японізм [3, 3].

Мистецький орієнталізм не був монолітним. Поряд з відверто вигаданими, стереотипними зображеннями, існували й твори, засновані на досвіді реальних подорожей як у Девіда Робертса, Ежена Делакруа, які фіксували пейзажі, архітектуру та етнографічні деталі. Проте, навіть ці документальні роботи часто були відфільтровані західною свідомістю.

На початку XX століття орієнталістична тематика в традиційному розумінні втрачає свою гостроту і популярність. Художники модерністських течій, як-от Анрі Матісс чи Пабло Пікассо продовжували звертатися до мистецтва Сходу та Африки, але вже не з метою створення ілюзорних східних сцен, а для запозичення формальних принципів – примітивізм, спрощення форм, нові колірні рішення – для оновлення європейського мистецтва.

Отож, орієнталізм у європейському мистецтві XVII – XX століть був дзеркалом західної самосвідомості. Він відображав не стільки справжній Схід, скільки бажання, страхи та колоніальні амбіції Заходу. Він залишив глибокий слід у світовій історії мистецтва, створивши шедеври, які сьогодні є предметом критичного переосмислення щодо їхньої ролі у візуальній політиці колоніалізму.

Орієнталізм у музично-сценічних жанрах є одним із найбільш яскравих і тривалих художніх явищ, що вплинуло на розвиток опери та балету. Він забезпечив європейську сцену потужним джерелом естетичної екзотики та

драматичних сюжетів, але водночас зміцнив стереотипні та колоніальні уявлення про Схід.

У центрі орієнталістичних опер та балетів часто лежить конфлікт між «диким» Сходом та «цивілізованим» Заходом, або ж тема забороненого кохання, яке закінчується трагічно. Східні сюжети (Туреччина, Індія, Єгипет, Китай) надавали композиторам і лібретистам можливість досліджувати теми пристрасті, жертви, тиранії та магії з більшою свободою, ніж дозволяла європейська цензура – «Баядерка» Л. Мінкуса, «Лакме» Л. Деліба, «Аїда» Дж. Верді, «Турандот» Дж. Пуччіні.

Композитори розробили специфічний музичний інструментарій для створення «східної» атмосфери. Це включало використання незвичайних для європейської музики інструментів (імітація ударних, дзвіночків, цимбал), застосування модальних ладів та хроматизму для імітації східних гармоній, остинатні ритми та швидкі, динамічні танці, наскрізну імітацію, а не автентичність. Музичні елементи були, по суті, західною фантазією на тему Сходу, призначеною для створення ефекту екзотики, а не для етнографічної точності.

В музично-театральних спектаклях підвищилася візуальна роль сценографії та костюмів. Орієнталізм став театром розкоші та видовищності. Сценографія та костюми були надмірно яскравими, деталізованими та часто історично недостовірними, але відповідали західним уявленням про загадковий Схід. Колорит: насичені, контрастні кольори (червоний, золотий, синій). Декорації: пишні палаци, гареми, екзотична природа. Гендер та Тіло: східна жінка (Баядерка, Лакме, Аїда) часто зображувалася як пасивна, чуттєва, приречена жертва, тоді як чоловік (Султан, Раджа) – як жорстокий і могутній тиран. У балеті орієнталістична маска часто була пов'язана з уявленням про жіночу підпорядкованість та чуттєвість.

Історична еволюція появи орієнтальних елементів в європейському музичному театрі простежується з XVII – по XX століття. Як от, XVII – XVIII століття – перші легкі запозичення, пов'язані з модою на турецькі мотиви

(«Викрадення із сералю» В. А. Моцарта). ХІХ століття – розквіт. Він збігається з піком європейського колоніалізму. Жанр використовується для підтримки романтичних і колоніальних наративів, як приклад, «Баядерка» – апофеоз індійської фантазії. Початок ХХ століття – трансформація. Художники, як-от Леон Бакст, Микола Реріх використовували східні мотиви для модерністських експериментів з кольором та формою, відходячи від академічного реалізму.

Як і в образотворчому мистецтві, орієнталізм в опері та балеті був ідеологічною зброєю. Створюючи образ «примітивного, але привабливого» Сходу, європейська культура підсвідомо виправдовувала своє культурне та політичне домінування.

Таким чином, орієнталізм дав опері та балету безпрецедентний естетичний та драматичний імпульс, збагативши їхній музичний та візуальний словник. Проте, його спадщина є досить контroversійною. З однієї сторони, він є джерелом великих музичних творів, але водночас слугує прикладом того, як мистецтво може бути залучене до конструювання та поширення культурних стереотипів, що відображають західний погляд на світ.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти : Міркування щодо походження й поширення націоналізму / Бенедикт Андерсон ; [Пер. з англ. Віктора Морозова]. – Друге, перероб. видан. – К. : Критика, 2001. – 272 с.
2. Белнакіта У. М. Атрибуція східних килимів за матеріалами живописних полотен європейських художників доби Р. Current Trends in Art and Culture (International scientific conference, Cuiavian University in Włocławek, April 3–4, 2024). Włocławek, 2024. S. 70–74.
3. Белнакіта У. М. Орієнтальні теми в європейському образотворчому мистецтві від доби Середньовіччя до початку ХХ століття. Етнокультурні традиції в образотворчому мистецтві та дизайні України. Зб. мат-лів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київський

столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, 08 травня 2024).  
Київ, 2024. С. 3–5.

4. Бучко А.В. Орієнталізм у творчості Ельзе Ласкер-Шюлер. Дис. На здобуття канд. філолог. наук: 10.01.04 – література заруб. країн. Чернівці. 2013. 203 с.
5. Гірц К. Інтерпретація культур : Вибрані есе / Кліфорд Гірц ; [Пер. з англ. Наталія Комарова]. – К. : Дух і Літера, 2001. – 542 с.
6. Гнатів Т. Бела Барток і опера «Замок герцога Синя борода»: На перехресті культур // Музика у просторі культури: Наук. вісник НМАУ. — К., 2004. — Вип. 33. С. 115-128.
7. Два листи Юлія Мейтуса до Бели Бартока, 1929 р. // Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя і творчості. Спогади. Статті. Листи. Матеріали (до 100-ліття від дня народження): Наук. вісник НМАУ. — К. 2006. — Вип. 34. С. 89-103.
8. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : [статті та есеї] / Тамара Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с. – (Серія «De profundis»).
9. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / Ева Доманська; [Пер. з польс. та англ. В. Склонін, С. Троян]. – К. : Ніка-Центр, 2012. – 264 с.
10. Кузін В. Орієнталізм Едварда Саїда як методологія постколоніальних досліджень. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія». 2015. Випуск 18. С. 87-95.
11. Лі Мін. Специфіка втілення стилю «Шинуазрі» в опері К. В. Глюка «Китаянки» // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 26–27 квітня 2018 р.) / Харків. держ. акад. культури / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2018. С. 128–129.
12. Ма Юйцзяо. Китайська легенда про принцесу Турандот в європейській опері ХVIII століття. «Україна. Європа. Світ». Історія та імена в

- культурно-мистецьких рефлексіях. 2002. НМАУ імені П.І. Чайковського. С. 232-236.
13. Огнєва О. Ге Баоцюань та Леся Українка // Українознавчі дослідження. Вип. 2. – Пекін: Китайське видання суспільних наук, 2016. – С. 111-122. (мова кит. 奥格涅娃•叶莲娜。戈宝权与莱霞•乌克兰英卡：文学创作上的递接// 乌克兰研究。第2辑。–北京：中国社会科学出版社，2016。–页111-122).
  14. Огнєва О.Д. Буддійська спадщина з фондів Церковно-археологічного музею при Київській духовній академії // Могилянські читання 2002: 36. наук. праць. К., 2003. С. 345-359.
  15. Орієнталізм // Українська мала енциклопедія : 16 кн. : у 8 т. / проф. Є. Онацький. — Буенос-Айрес, 1962. — Т. 5, кн. X : Літери Ол — Пер. — С. 1237. — 1000 екз.
  16. Орієнталізм // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — Київ : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 2 : М — Я. — С. 163.
  17. Потапенко Л. В. Праця Е. Саїда «Орієнталізм» в оцінці критиків і літературознавців. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2015 № 18 том 1. С. 99-101.
  18. Саїд Е. Гуманізм і демократична критика / Едвард Саїд ; пер. з англ. А. Чапай. — К. : Медуза, 2014. — 144 с.
  19. Саїд Е. Культура й імперіалізм / Едвард Саїд ; [З англ. перек.: К. Ботанова, Т. Цимбал та ін.]. — К. : Критика, 2007. — 608 с.
  20. Саїд Едвард В. Орієнталізм / Едвард В. Саїд ; Пер. з англ. В. Шовкун. — К. : Видавництво Соломії Павличко Основи, 2001. — 512 с.
  21. Сторі Д. Теорія культури та масова культура. Вступний курс / Джон Сторі; [Пер. з англ. С. Савченка]. — Акта. — 360 с.
  22. Швець Н. Риси пізнього стилю Б. Бартока в творах для струнних смичкових інструментів // Наук. записки Терноп. держ. пед. університету

- ім. В. Гнатюка та НМАУ. Серія Мистецтвознавство. — Тернопіль, 2004. — Вип. 1. С. 57-69.
- 23.Ibrahim, A.O. (2022). The Afro-Arab unique hybrid architecture in search for a socio-cultural unification symbolism in the Sudan. *Technium Social Sciences Journal*, 28(1), 705-733.
  - 24.Al-Fahad, K. (2023). The resurgence of a new orientalism from the Middle East. *World Art*, 13(1), 79-99.
  - 25.González, A., & Llano, I. (2024). An overview of music from the Maghreb and Maghrebi musicians in the Spanish Mediterranean arc. In K. Mora (Ed.), *Mediterranean musicscapes in contemporary Spain: From mosaic to net* (pp. 184- 210). New York: Blomsbury Academic.
  - 26.Lopez-Jantzen, N. (2021). Historiography, periodization, and race: Italy between Antiquity and the Middle Ages, Europe and Africa. *New Literary History*, 52(3/4), 469-487.
  - 27.Murray-Miller, G. (2023). Europe and its orientalisms: Epistemology and practice in the long nineteenth century. In M. Hewiston & J. Vermeiren (Eds.), *Europe and the East: Historical ideas of Eastern and Southeast Europe, 1789-1989*
  - 28.Erdmann, Kurt. Erdmann, Hannah (ed.). *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*. Translated by Beattie, May H.; Herzong, Hildegard. Berkeley, California: University of California Press, 1970. 238.
  - 29.Livio A. Bejart. Lausanne: L'Age d'Homme, 2004. 280 p.
  - 30.Robert M. Bejaet si Dieu le veut. Bruxelles: Racine, 2011. 198 p.
  - 31.Dollfus A. Bejaer: le demiurge. Paris: Flammarion, 2017. 448 p.