

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**Факультет культури і мистецтв  
Кафедра хореографічного мистецтва**

**РОЗКРИТТЯ ТРАГЕДІЇ ТА АВАНТЮРИЗМУ МАТИ ХАРІ  
ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**Кваліфікаційна робота (проект)**

**Пояснювальна записка**

на здобуття вищої освіти “магістр”

Виконала: здобувачка 2 курсу 13-231М  
групи  
Спеціальність 024 Хореографія  
Освітньо-професійної (наукової) програми  
Хореографія  
Нестерова Регіна Олександрівна

Керівник: кандидатка педагогічних наук,  
доцентка, Терешенко Н.В.

Рецензент: викладач хореографічних  
дисциплін КЗ «Херсонський фаховий  
коледж культури і мистецтв», Кізяков В.М.

Івано-Франківськ, 2023

**ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНА ОСНОВА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ</b> .....	6
1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції.....	6
1.2. Ідейно-тематична основа твору.....	18
<b>РОЗДІЛ 2. ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ</b> .....	21
2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору.....	21
2.2. Графічна таблиці твору та опис хореографічного тексту.....	23
2.3. Сценографія.....	34
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	36
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	38
<b>ДОДАТКИ</b> .....	40

## ВСТУП

**Актуальність проблеми.** Сучасне мистецтво є самобутнім та різноманітним. Проте, не можна відкидати той факт, що сучасне мистецтво лише одна з віх у загальній мистецькій історії. Аналізуючи саму історію мистецтва, можна виділити одну цікаву закономірність: всі існуючі і неіснуючі речі, можливі і неможливі події хоча б раз ставали натхненням для творення мистецьких творів. Проте, все ж деякі теми є більш популярними для відтворення у мистецтві. Однією з таких тем майже завжди була людина, людська постать, її тіло, душа, розум, емоції, її вплив на суспільство і т. п. Зокрема, найбільший інтерес для творців становлять екстравагантні постаті, як чоловічі, так і жіночі.

Великий період історії складалася така картина світу, в якій жінка займала нерівне місце з чоловіком. Проте, в мистецтві ця ситуація була дещо протилежною. Бо ж історії сильних жінок, незвичних для суспільства, які ламають його канони і підґрунтя, були більш цікавими і захоплюючими. Через це, жіночі постаті часто мали більший вплив на мистецтво, навіть якщо воно творилося чоловіками. Тим більше, коли воно творилося чоловіками — жінка ставала музою і суб'єктом натхнення.

Кількість різноманітних досліджень на цю тему, впливу і прояву жіночої постаті у мистецтві, доволі велика. Зокрема, до теми життя і творчості Мата Харі зверталися такі дослідники та митці як П. Карманьяні, Р. Фельскі, Дж. Вілрайт, Ф. Кодряну, Х. Хенсон, К. О'Рау, О. Мачай, А. Колб, І. Ілахія, М. Курнія, Р. Рей, Т. Брандсен. Дослідники вбачали у цій темі як нестандартну жіночу особистість, особливо на той час, так і реакцію тогочасного суспільства на творчу діяльність Мата Харі. Не меншої уваги вони приділяли впливу цієї жінки на чоловіків високих посад, і разом з тим, на хід деяких історичних подій. Митці ж, в

свою чергу, вбачали у діяльності Мата Харі екзотику і руйнування прийнятих у соціумі шаблонів.

Разом з тим, тема життя і творчості Мата Харі продовжує зберігати свою актуальність і у сучасному світі. Бо ж прикладів різноманіття жіночої постаті є багато, але найбільше серед них виділяються ті, які залишили свій слід у історії людства.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Робота пов'язана з науковою тематикою кафедри хореографічного мистецтва Херсонського державного університету — формування професійно творчих здібностей майбутніх хореографів в умовах освітнього процесу ЗВО.

**Мета.** Виявити і передати глибину жіночої постаті на мистецтво, зокрема на хореографію, на прикладі трагічно-авантюрної історії життя Мата Харі.

**Завдання.**

1. Розробити історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції.
2. Проаналізувати ідейно-тематичну основу твору.
3. Створити композиційно-архітектонічну побудову твору.
4. Розробити літературно-графічний запис хореографічної постановки.
5. Розробити сценографію.

**Об'єкт дослідження.** Мистецьке відображення жіночого образу.

**Предмет дослідження.** Тема авантюризму Мата Харі у хореографічному мистецтві.

**Методи дослідження.** Історичний, інформаційний, метод аналізу та синтезу.

**Наукова новизна.** Розкриття нестандартних жіночих образів прийомами хореографічного мистецтва у повноцінних танцювальних творах.

**Практичне значення.** Результати даної кваліфікаційної роботи можуть бути використанні для створення нових танцювальних творів у колективах сучасної хореографії, як професійного так і аматорського рівнів. Теоретична частина ж може використовуватись як основа для подальших досліджень нестандартних жіночих образів у мистецтві.

**Апробація результатів творчої частини кваліфікаційної роботи.** Результати дослідження були оприлюднені на засіданні кафедри хореографічного мистецтва ХДУ та основні теоретичні результати викладенні в статті «Багатогранність жіночої постаті крізь мистецьку призму» (збірка Магістерські студії, ХДУ, Херсон – Івано-Франківськ 2023).

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНА ОСНОВА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

### 1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції

Постать Мата Харі є достатньо контроверсійною, адже її неможна назвати примірною, для свого часу, жінкою. Історія життя Маргарет Геертрейди Зелле — це низка жорстоких падінь і карколомних злетів. Народившись у відносно заможній родині, вона дуже рано зіткнулася з життєвими труднощами і вже з 13 років мала навчитися сама відповідати за своє життя. У 18 років вона вже вийшла заміж за більш ніж вдвічі старшого від неї капітана Рудольфа Мак-Леода. Проте їх шлюб не був щасливим. Такі життєві гойдалки були протягом усього її життя. Через що її історія стала настільки ж заплутаною, наскільки ж і цікавою.

У своєму дослідженні ми зверталися до різноманітних джерел. Так, був проведений огляд розділу присвяченому Мата Харі у книзі «Performing Otherness» [6] за авторством Метью Кохена. Також, ми проаналізували книгу Пета Шипмана «Femme Fatale: Love, Lies, and the Unknown Life of Mata Hari» [17], яка всебічно звертається до історії життя Маргарте Зеле.

Іншими проаналізованими джерелами стосовно життя, творчості та постаті Мата Харі стали статті «Suryani's struggles to prove harassment in the Mata Hari theater group on movie «Copier Light»» [7], «The «Dance of the Seven Veils». Salome and Erotic Culture around 1900» [13] авторства Удо Культерманна, ««You'll Be the Death of Me»: Mata Hari and the Myth of the Femme Fatale» [20] за авторством Розі Вайт, «Modern Dance Before 1914: Commerce or Religion?» [8] Едварда Дікінсона. У цих роботах

закордонні автори звертаються до різноманітних аспектів постаті Марграрет Зеле, як у її звичному житті так і після становлення Мата Харі. Не менша увага приділяється її діяльності як танцівниці і шпигунки.

Ми також звернулися до деяких робіт вітчизняних дослідників, зокрема до статті Зигмунта Ковальчука та Олександра Осипенка «Номо historicus. Скандал існування» [2], і до дослідження Олени Зінич «Пластичний театр як художній феномен в контексті інтегративних тенденцій у сучасному хореографічному мистецтві» [1]. Перша праця звертається до складної долі Мата Харі, зокрема до періоду її шпигунської діяльності. Друга ж праця звертає увагу на творчість Марграрет з боку її впливу на мистецтво, а саме на ті твори, ідеї яких базувалися на історії Мата Харі.

У статті Паоли Карманьяні «Mata Hari: an icon of modernity» [14] дещо детальніше розглядається життєвий шлях Марграрет Геертрейди, а саме становлення її кар'єри. При цьому, П. Карманьяні вказує, що Мата Харі є прикладом «exotic femme fatale» — фатальною жінкою з екзотичної культури. Хоч цей термін і є стереотипним, все ж таки, він в повній мірі відображає одну із сутностей Мата Харі. Особливо це співвідноситься з її шпигунською діяльністю.

Вважається, що культовий статус Мата Харі походить від певного моменту в європейській культурі, між 1880-ми та 1930-ми роками, який ототожнювався тоді з поняттям «сучасності». Підтвердження цьому наводить Рита Фельскі тезою про те, що «ідея модерну насичує дискурси, образи та наративи кінця дев'ятнадцятого та початку двадцятого століть», епохи «глибоко сформованої логікою періодизації, спробою розташувати індивідуальні життя та досвід до ширших історичних моделей і всеосяжних наративів інновацій і занепаду» [9, с. 9].

Ця епоха відзначена вирішальними метаморфозами в сексуальності та статевих ролях. Тобто, культура сучасності знайшла центральну організуючу метафору в гендері через використання образів жіночності як втілення тривоги, страхів і надій [4, с. 34-35].

Кар'єра Мата Харі як артистки та куртизанки, в період її перебування в паризькому вищому суспільстві, ідеально вписується в нові образи жіночності, актуальними на той період, зі значним додаванням екзотики. Підживлюваний спокусливою привабливістю колоніальних імперій, тяжіння до екзотики в кінці століття було переплетено з культом сучасності. Тобто, Париж справді став втіленням міської сучасності, де традиційний буржуазний етос можна було переглянути через «символічний перерозподіл відносин між жіночим і чоловічим». Якщо символами тріумфальної капіталістичної системи виробництва були чоловічі постаті, то зворотний бік медалі безперечно був жіночим: світ мрій, в якому різниця між приватними та громадськими просторами, які традиційно відводили жінок до домодерної сфери, раптово розмилася.

В 1900 році на Всесвітній виставці у Парижі відвідувачі могли переглянути здобутки східної архітектури (зокрема у павільйоні Голландської Ост-Індії). Разом з тим вони могли помилуватися найвидатнішими досягненнями західного мистецтва та технологій. У цьому контексті Маргарет швидко зрозуміла, що може отримати користь від свого яванського досвіду. Вона вигадала для себе нову публічну ідентичність як екзотична танцівниця. В міру того, як її слава зростала, вона майстерно сформувала свою біографію відповідно до бажань своєї аудиторії. Маргарет оголосила, що є уродженкою Яви з батьками європейцями, дочкою індійської храмової танцівниці. Інша її версія, щодо свого походження — сирота, яку виховували священники індійського храму, котрі присвятили її душу Шиві і навчили танцю.



У 1905 році Париж уже говорив про неї: «До мене дійшли туманні чутки про жінку з Далекого Сходу», — писала Френсіс Кейзер, кореспондентки Лондонського суспільного журналу. За її словами Маргарет була «уродженка Яви, дружина офіцера, яка прибула до Європи, з купою парфумів та коштовностей, аби поділитися частиною багатства східного колориту і життя у сите суспільство європейських міст» [19, с. 14].

В той же рік Маргарет, яка все ще носила своє заміжнє ім'я, леді МакЛеод, дала дивовижний танцювальний виступ у салоні мадам Керевські. Там вона познайомилася з Емілем Гіме, промисловцем і колекціонером, який заснував Музей східного мистецтва. Він організував для неї грандіозний дебют у музеї, перетворивши бібліотеку на уявний індуїстський храм із приглушеним світлом; пахощами, що ширяють у повітрі; колонами, прикрашеними білими квітами; перськими килимами на підлозі та дорогоцінною статуєю Шиви, яка головує на церемонії. Виконавши три танці, вона зірвала фату, яка прикривала її стегна, і постала майже оголеною перед пригніченим поглядом публіки. Одягнена лише в коштовності та нагрудний платок, вона стала Мата Харі — «око дня» малайською — і прийшла до слави [4, с. 37].

За додатковими підтвердженнями вказаних вище фактів ми звернулися до сорока хвилинної радіопрограми BBC «Mata Hari: Dancer, Lover, Spy» [14], яка призначена сторіччю смерті Мата Харі і має в якості гостей трьох експертів з її біографії. Як йдеться у програмі, Маргарет змогла звільнитися від умовностей свого часу, занурившись в індонезійську культуру і традиції, будучи одруженою з офіцером Рудольфом Маклеодом, відправленим служити в Голландській Ост-Індії. Більше того, вона була наділена дещо темною шкірою, завдяки якій їй було легше приховувати свою справжню європейську ідентичність незадовго до та після розірвання шлюбу. Завдяки досвіду, отриманому

на Суматрі та Яві, Маргарета Зелле покинула своє попереднє життя та вигадала нове, створивши собі нове ім'я та змінивши своє минуле не раз та й не двічі.

І знову наголосимо, що починаючи саме з 1905 року, перспективи її кар'єри екзотичної танцівниці стали яскравими та ясними. Спочатку вона підкорить Париж, потім світ, мандруючи від однієї європейської столиці до іншої в пошуках танцювальних угод чи контрактів. Її план був зміцнений дорогими номерами в готелях, шубами, житлом за містом, подорожами та різними іншими привілеями чи подарунками, пропонованими багатими банкірами, офіцерами та державними діячами. Міжнародна слава Мата Харі зберігалася впродовж усієї її кар'єри, хоча часом вона ставала сумно відомою і була засуджена суспільством за моральну розпущеність. Тим не менш, усього гламуру та звабливості, здавалося, є недостатньо у світі, який прагне втратити контроль і не знає меж. Таким чином, Мата Харі була реальною жінкою, перетвореною на сучасний міф, який функціонував як у реальності, так і в уявних історіях про шпигунство та військові справи. Сенсаційна манера переписування її біографії полягала не лише в тому, що вона дала волю всім своїм емоціям і основним бажанням, а й головним чином у її силі перетинати кордони:

Стаття Флорини Кодряну «The dance of death from Salome to Mata Hari» [5] так само вказує на Маргарет Геєртрейд як на «*femme fatale*», проте вважає її переосмисленням цього стереотипу у відповідності із тодішнім суспільством. Саме ж переосмислення відбувається з переходом від Саломеї до Мата Харі. Таким чином, створена Оскаром Уайльдом Саломея, яку він наділив чітко окресленою особистістю та власною психологією, відрізнялася від нової «Саломея» у персоні Мата Харі. Остання ж проклала шлях до «фатальних жінок» двадцятого століття з плоті своєї та крові.

Новій або сучасній (на той час) «фатальній жінці» вдалося замінити пасивну та замкнуту постать на активну та самостійну, умови реальності якої є більш вимогливими, ніж потребує її уява, і для якої фантазії навколо її особистості часто стають найгіршим кошмар. Для голландки Маргарети Гертруїди, або ж відомої як Мата Харі, фабрикація життя в екзотичній неєвропейській матриці була головним поштовхом для її особистої катастрофи і, врешті решт, невиправданої страти [5, с. 237].

І як жінка і як громадський діяч, Мата Харі представляла тривожно-рухливу жіночність. Суд над нею був спробою виправити або ж зламати цю мобільність у режимі французьких сексуальних та імперських відносин. Тому важливо було не те, що насправді зробила Мата Харі, а скоріше те, що вона представляла. У цьому сенсі вигідний імідж, створений Маргарет, став її найлютішим ворогом і, зрештою, причиною смерті [10, с. 74].

Знову ж таки, наприкінці століття західний світ був глибоко зворушений інтенсивним почуттям ностальгії, пов'язаної з неспроможністю сприйняти рушійну силу сучасності з усіма її новими технологіями та досягненнями в знаннях, з емансипацією жінок і подальшим розривом з патріархальними цінностями. З іншого боку, домодерний східний світ, який став формою міського ескапізму, з його штучними претензіями та збірним способом життя здавався ідеальним рішенням для розпаду західної реальності. Досучасні задоволення, котрі люди отримували в паризьких салонах чи театрах, урівноважували їхні страхи та бажання щодо необмеженої сексуальності. Сформована з цього культурного настрою, Мата Харі об'єднала традиції та сучасність, використовуючи для власної користі поширені переконання про злиття духовності та еротики, публічної та приватної сфер відповідно.

Артистка-аматорка, прикрита вуалями, макіяжем, коштовностями та екзотичним реквізитом, вона перетворилася на танцівницю яванських

храмів після того, як відмовилася від своєї поважної кар'єри середнього класу як загнана домогосподарка і розчарована мати. Замість того, щоб грати роль жертви, як це зробила б більшість у її випадку, Мата Харі майже до кінця успішно грала роль вільної жінки, хоча її вибір означав, фактично, запропонувати себе світові як професійну куртизанку.

Стаття Олени Мачай «Міжнародне шпигунство та діяльність Мата Харі під час Першої світової війни» [3] розкриває роль Маргарет Геертрейд у шпигунських «іграх» Першої світової війни. Наведені в цій роботі факти доволі детально показують які саме зв'язки мала Мата Харі і з якими спецслужбами во співпрацювала. Проте, читаючи про її шпигунську діяльність, автор потроху розкриває причини, які привели Маргарет до страти. Одну з ключових ролей у цьому зіграла телеграма німецьких спецслужб, яку перехопили французи: «До Мадриду прибув агент «Н-21». Йому вдалось поступити на французьку службу. Він просить інструкцій і грошей (знову грошей!). повідомляє наступні данні про розташування полків... вказує також, що французький державний діяч N знаходиться у близьких стосунках із іноземною принцесою ... » [3, с. 171].

Інша дослідницька стаття «Mata Hari's Dance in the Context of Femininity and Exoticism» [12] за авторством Олександра Колба розглядає саме мистецький шлях Мата Харі і її культовий статус в історії танцю 20-го століття. Автор вважає, що частково такий статус вона отримала завдяки страті як німецької шпигунки в 1917 році. Хоч їй і бракувало значної танцювальної підготовки, вона успішно виконувала свої твори, як правило, у еkleктичному східному стилі, перед європейською публікою. Дискусія автора у його статті ведеться на рахунок внеску Мата Харі у європейську танцювальну сцену до Першої світової війни. Досліджується ідеологічна та естетична структура, в яку вона входила як жінка-художниця у контексті пов'язаних одночасних танцювальних тенденцій того періоду. Спираючись на феміністські

теорії, орієнталізм і постколоніалізм, стаття досліджує, як образи Маргарет Геєртрейд на сцені та поза нею відповідали певним стереотипним образам жінок, водночас руйнуючи соціальні традиційності.

Для тої, хто не мала попередньої танцювальної підготовки, Мата Харі зробила чудову кар'єру, яка охоплювала різні жанри: приватні салони, мюзик-холи, оперні театри та музичні комедії. Вона почала з представлення власних хореографій в етнічних стилях, частково заснованих на індійських і яванських танцях, у приватних паризьких салонах у 1905 році. Оголошуючи ці творіння автентичними азіатськими танцями, Маргарет все ж мала обмежені знання яванських і суматранських танців, які вона отримала у результаті кількох років (з 1897 по 1902), проведених у Голландській Ост-Індії. Там вона була домогосподаркою і жила разом зі своїм чоловіком, який працював у колонії. Ймовірно, вона взагалі не мала першоджерельних знань про індійський танець, але, окрім кількох гострих критиків, здавалося, ніхто й не помічав цього.

Маргарет виконувати свої хореографічні номери переважно напів-або повністю оголена у мюзик-холах і театрах, іноді разом з естрадними номерами, такими як жонгливання та трюки з собаками. Для прикладу, такі вистави були у театрах Трокадеро і досить престижній Олімпії у 1905 році. Також вона гастролювала за кордоном, в Іспанії та Відні, а пізніше навіть танцювала балетні інтермедії (повністю одягнена) у серйозних театральних виставах, зокрема в балеті Массне «Король Лахора» в Монте-Карло у 1906 році.

Другий пік її кар'єри відбувся у 1911-1912 роках, коли після кількох років невиразної творчості вона була запрошена виконувати добре їй відому «Принцесу та чарівну квітку» у «Арміді» Крістофа Глюка, а також зіграла Венеру у «Вакх та Гарбіні» у найкращому оперному театрі Мілану «Ла Скала». Пізніше вона танцювала у Фолі-

Бержер, у музично-комедійних стилях, а в 1913 році в театрі Тріанон Палац на Сицилії: театр-кафе, що пропонувало кабаре з музичними розвагами, де Маргарет поділяла сцену з виконавцями сумнівної мистецької якості. У 1914 році вона переїхала до Берліна та Голландії, де її кар'єра незабаром зупинилася через початок Першої світової війни, до її арешту французами за підозрою в шпигунстві на користь німецького уряду на початку 1917 року [12, с. 58-59].

У тій же статті Колба багато уваги приділено специфіці хореографії Мата Харі, поєднання танцю і оголення, яке було (або майже було) на межі вульгарного і розпусного. Аналізуючи танці Мата Харі автор виділяє, що вони мали багато характерних тотожностей із роботами інших провідних танцівниць раннього модерну: сольні танці (іноді з танцюристами чи музикантами на задньому плані); танці босоніж; реальні або фіктивні природні декорації (у випадку Мата Харі вона часто наполягала на тому, щоб її декорації включали пальми та місячне світло, і вона іноді танцювала просто неба, принаймні під час приватних виступів); використання «реформістського» одягу, такого як вуалі, який дозволяв виконувати широкий діапазон рухів; і її схильність до моди орієнталізму, одного з двох ключових танцювальних напрямків, які виражають «інакшість» разом із античними моделями.

Проте, ми не можемо оцінити її танець з боку професійної думки, проаналізувати його і розкласти на складові, з яких можливо було би синтезувати лексичні і стилістичні особливості її рухів. У цьому випадку проблема полягає у тому, що більшість описів танців Маргарет надзвичайно розмиті. Скоріше за все, це пов'язано зі створенням у її перформансах містичної аури, а не використання «словника впізнаваних танцювальних рухів». Тим не менш, ми маємо змогу ознайомитися з одним із найяскравіших описів її виступу, який дає анонімний критик «Neue Wiener Journal» від 15 грудня 1906 року [15]. У статті під назвою «Танці Брахми у Відні» критик так оцінює її виступ у Віденському залі

«Сецесіон»: «Глядацька зала була занурена в містичну темряву. Приглушені сині, зелені, білі вогні. У передній частині кімнати встановлено вівтар Брахми, оточений квітучим фруктовим деревом. Кадильниці у повітрі доповнюють майже урочисту атмосферу маленької глядацької зали. Потім до кімнати входить актор з Гофбурга на ім'я Грегорі ... він імпровізує невелику вступну промову. Каже, що танці Мата Харі схожі на молитву ... індійці танцюють, коли вшановують своїх богів» [15, с. 9]. Цей фрагмент показує нам, як саме виглядала «передмова» до виступу Мата Харі, яким саме чином створювалася та містична атмосфера з екзотичним присмаком. Також, можна зрозуміти, що самому її виступу передувала невеличка вистава, яка вводила глядача у потрібний емоційний стан, надавала йому експозицію.

Наступний фрагмент цієї статті показує нам появу самої Маргарет на сцені: «... Мата Харі входить розміреним кроком. Привид юної Юнони. Великі вогняні очі надають їй благородному обличчю особливий вираз. Її смаглявий колір шкіри ... чудово пасує їй. Екзотична краса першого ґатунку. Біла зібрана вуаль огортає її, червона троянда прикрашає глибоке чорне волосся. І ось Мата Харі танцює ... тобто: вона не танцює. Вона звершує молитву перед ідолом, як священик звершує службу. Деякий час покривало — сленданг — служить символом цнотливості. Під вуаллю прекрасна танцівниця носить на своєму торсі нагрудну прикрасу та золотий пояс ... більше нічого. Зухвалість костюма — незначна сенсація. Але без найменшої непристойності ... Те, що артист розкриває в танці, є мистецтвом. Задіяний кожен м'яз верхньої частини тіла. Завершується танець перемогою любові над стриманістю ... покривало спадає» [15, с. 9]. Цей фрагмент показує нам як Маргарет дотримуючись свого образу, свого нового життя, з'являлася на сцені без будь-якого сумніву у своїх діях. Оголеність не була для неї ціллю її перформансу, а, скоріше, інструментом творіння свого мистецтва. Тим паче, ще завершувалась її вистава танцем войовничому

Шиві, в якому вона скидала вуаль за вуалю, звільняючи своє тіло від прикрас. І на сам кінець вона лишалась повністю оголена. Саме на цій найвищій ноті Маргарет закінчила свій танець опустившись на підлогу, символізуючи покірність своєму божеству.

Розглядаючи Мата Харі як символ боротьби жінки з патріархатом, ми звернулися до статті «The struggle of Mata Hari resisting against patriarchal system in Europe in Mata Hari novel by Paulo Coelho» [11]. Хоча в цій роботі розглядається образ Мата Харі у новелі, тим не менш, він базується на реальній особистості, а точніше сфабрикованій, Маргарет Геертрейд. Автори статті проводять аналіз роману, вказують, що у ньому присутня патріархальна системи, з вишуканими та дещо екстремальним характеристиками. Зазначається про епоху, яка була розкрита у ньому — 20-е століття.

Отож, у романі розповідається про патріархальну систему, яка виникла дуже давно. Ця система переслідує головну героїню, жінку-феміністку, яка протиставляє себе патріархату. Також розкривається, як патріархальна система керує життям жінок. Думка, яка є нав'язаною у романі, вказує про те, що бути вільною — це щось погане для жінки, яка прагне отримати свободу, зокрема і для Мати Харі. Сама ж Маргарет висвітлюється як постать яка мріє про рівність прав і свобод між жінками та чоловіками.

Далі, автори доходять до однієї з важливих тез у своєму аналізі: патріархальна система, з якою доводиться стикатися Мата Харі, починає пригнічувати її одразу після народження, проте виявляється це у більш пізньому віці — коли люди починають називати Мата Харі повією лише тому, що вона вивчає з танці та верхову їзду [11, с. 263-264]. Загалом же, вся ця ситуація є відображенням тогочасного суспільства, коли чоловіки за якийсь вид діяльності отримували повагу і гроші, а жінки, за ту ж діяльність — зневагу, дорікання, приниження і т. д.



Для більш повного розуміння постаті Мата Харі та її життя, ми зверталися до деяких робіт, які досліджували фотографії Маргарет, а також їх внесок у створені фіктивної життєвої історії танцівниці. Однією за таких робіт є стаття «Orientalizing the bayadère/fabricating Mata Hari» [16] за авторством Роміти Рей. У цій статті аналізується, як фотографії шпигунки і танцівниці Маргарет Зелле сфабрикували її образ танцівниці індуїстського храму на ім'я Мата Харі. Зокрема розглядається, як вони змінили деякі ключові парадигми орієнталізму в орбіті її ретельно розробленої особистості. Ключовим у цій роботі є дискусія щодо Натараджа, культового зображення індуїстського бога Шиви, який танцює Ананда Тандаву або «танець блаженства». Суть цього танцю, у творчості Мата Харі — узаконити перетворення Зелле з голландської жінки середнього класу в сумнозвісну Мата Харі, екзотичну танцівницю. У статті також розглядається, як фотографії її дебютного сольного концерту подібні до індуїстської іконографії, задля забезпечення її культової ролі.

Перша аналізована у статті фотографія демонструє Маргарет під час її виступу. Це фото представляє її як Мата Харі, а також відіграє важливу роль у сакралізації її образу та ідентичності як танцівниці, відданої Шиві. Тим не менш, вона була не єдиною виконавицею, яка у свої творчості охоплювала східні теми у період «Прекрасної епохи»; також вона не була єдиною танцівницею, яку фотографували в орієнталізованих ролях. Хоч вона не була унікальною, так і інші танцівниці були еротизовані на своїх фотографіях, проте, саме вона містифікувала свою ідентичність, аби бути максимально приближеною до екзотичної національності [18, с. 164]. Проте, доля Мата Харі мала свої негативні відмінності від подібних до неї танцівниць — вони не були страчені як шпигуни.

Таким чином, образ Маргарет Геєртрейд є унікальним, саме як Мата Харі, у якості прояву еротичного видовища та вияву «східної»

культури. З одного боку її можна вважати сильною і вольовою жіночою постаттю яка сама обирала свій, хоч і не прийнятний для більшості, життєвий шлях. Особливо, враховуючи, що вона жила в епоху сильного патріархального впливу і не мала таких же можливостей як мають жінки зараз. А з іншого боку, її авантюризм, любов до азартних ігор і, врешті решт, шпійонські інтриги призвели до її ранньої смерті. Хоча, навіть перед обличчями свої катів вона не проявляла слабкості і дотримувалась своєї ідентичності — сильної жінки, яка сама обирає свій шлях і приймає всі його можливості та ризики. Її історія може бути основою для багатьох мистецьких творів, як трагічних, так і пригодницьких. Сама її постать є унікальною, настільки, що її можна виділити як глибокий архетип для створення жіночих ролей.

## **1.2. Ідейно-тематична основа**

**Тема:** трагічна доля авантюристки жінки.

**Ідея:** спроба жінки віднайти своє місце у світі повному нерівності та перепон.

**Надзавдання:** звернути увагу на складність життя жінки в умовах дискримінації соціумом.

**Наскрізна дія:** пошуки жінкою «себе» у світі.

**Конфлікт:** боротьба з соціальною несправедливістю і упередженістю.

**Танцювальна форма:** масова форма.

**Танцювальні жанри:** авантюрна трагедія.

**Лібрето.**

Життя цієї жінки було щасливим. Разом з чоловіком та їх донькою вони планували спільне майбутнє. Проте з часом їх союз дав тріщину, все більше ставало суперечок, все менше було довіри. Врешті решт, її чоловік, засліплений ревностями, зруйнував цю ідилію. Звинувачуючи у

зраді і неповазі, він покинув її забравши з собою доньку. Але йому було цього недостатньо, недостатніми були страждання жінки, в якій забрали дитину. Знищивши їх сім'ю, він разом з тим знищив її добре ім'я, пускаючи брудні плітки та брехливі історії про свою жінку.

Як би несправедливо це не здавалося, проте, суспільство не стало на її бік. Воно, як скажена гієна, тільки більше розносило цю брехню все далі і далі. Врешті решт жінка, розбита, але не зломлена, вирішує поїхати в інше місто далеко від дому, далеко від пліток і брехні, далеко від зруйнованого щастя. В цьому новому місті вона відкрила себе інакшу — сповнену загадками таємничу танцівницю, чий шарм підкорював статних та владних мужів. Її танець міг підкорити майже будь-якого чоловіка настільки, що в своєму бажанні володіти нею, мужі часто «втрачали голову». Вона крутила ними заради власних забаганок, заради красивого життя і азартних ігор, проте ніколи не заради почуттів.

Та й цього разу життя повстало проти неї. Ведені своєю жагою до цієї танцівниці, чоловіки сповнилися ненависті через неможливість володіти нею. Владні мужі назвали її шпигункою ворогів, зрадницею власного народу і країни. Вони підбурювали суспільство, розпалювали в ньому ворожнечу до цієї жінки та все ж досягли свого. Понівечена життям удруге, вона стояла перед тріумфуючим натовпом, який бажав її смерті. Проте й тоді вона була незламна, приймаючи свою долю з посмішкою на вустах.

### **Характеристика хореографічних образів.**

Жінка — головна героїня, чиє серце хоче щастя, проте доля підкидає їй лише страждання. Вона стійка та сильна, таємнича і авантюрна, незламана життям і вірна собі до кінця.

Чоловік — коханий головної героїні. Його любляче серце було отруєне власними ревностями та брехнею. Врешті, з доброї і чуйної людини він перетворився у злісну та безжальну тінь самого себе.

Статні і владні мужі — чоловіки, зачаровані танцем головної героїні. Вони всі різні, проте всі мають владу і статус у суспільстві. Кожен з них жадав володіти головною героїнею, але не отримавши бажаного, вони в унісон знищують її.

Маленька дівчинка — донька головної героїні, добра та відкрита, проте її мучать сварки батьків.

### **Аналіз музичного супроводу.**

Музичний супровід усієї танцювальної постановки складається з трьох окремих композицій, у відповідності з танцювальними частинами.

Перша композиція складається з пісні Toby Fox – My Castle Town, яка є спокійною та трохи мрійливою, і другої пісню, яка є напруженою за настроєм.

Лад — мажор.

Форма — тричастинна.

Розмір — 3/4, 4/4.

Темп — адажіо, алегро.

Загальна кількість тактів — 52 (3/4) + 40 (4/4); 92 такти.

Хронометраж — 2:32.

Друга композиція є стилізованою під східні мотиви пісню у поєднанні з електронним звучанням.

Лад — мажор.

Форма — двочастинна.

Розмір — 4/4.

Темп — алегро.

Загальна кількість тактів — 70.

Хронометраж — 2:19.

Третя композиція є пісню AYTEKIN ATAŞ - MUHTEŞEM YÜZYIL JENERİK, яка має доволі швидкий темп та напружений характер.

Лад — мажор.

Форма — одночастинна.

Розмір — 4/4.

Темп — алегро.

Загальна кількість тактів — 52.

Хронометраж — 1:43.

## РОЗДІЛ 2.

### ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

#### 2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору

Архітектоніка першої частини хореографічної композиції.

Назва частини	Кількість тактів	Зміст
<b>Експозиція</b>	8	На сцені з'являються дві дівчини та йдуть узявшись за руки, що символізує стосунки матері і доньки.
<b>Зав'язка</b>	32	Дівчата виконують синхронний танець на сцені, символізуючи спілкування доньки та матері.
<b>Розвиток дії</b>	32	На сцені з'являється хлопець і починає танцювати з однією з дівчат, що символізує спілкування чоловіка та дружини.
<b>Кульмінація</b>	8	Танець пари набуває напруженого характеру з ударними рухами, що є символом сварки у подружжі. Після чого хлопець забирає другу дівчину.
<b>Розв'язка</b>	12	На сцені лишається одна дівчина у ролі матері у якої відняли дитину.

Архітектоніка другої частини хореографічної композиції.

Назва частини	Кількість тактів	Зміст
<b>Експозиція</b>	16	На сцені у центрі стоїть солістка, обличчя якої приховане тканиною, і починає свій

		танець, приховуючи своє обличчя. Перед нею по півколу сидять дівчата та хлопці у ролі глядачів.
<b>Зав'язка</b>	10	Солістка розкриває тканину показуючи своє обличчя і пробігає поряд з публікою звертаючи їх увагу.
<b>Розвиток дії</b>	24	Солістка виконує перед публікою динамічний танець поступово підігриваючи їх інтерес до себе.
<b>Кульмінація</b>	12	Публіка повністю захоплюється солісткою і піднімає її на руки проносячи по сцені.
<b>Розв'язка</b>	8	Після тріумфального виступу солістка залишає публіку закінчивши свій перфоманс.





Архітектоніка другої частини хореографічної композиції.

<b>Назва частини</b>	<b>Кількість тактів</b>	<b>Зміст</b>
<b>Експозиція</b>	10	Солістка починає свою танцювальну частину на підлозі, символізуючи своє перебування у в'язниці.
<b>Зав'язка</b>	8	Солістка поступово піднімається з підлоги і продовжує виконувати свій танець вже стоячи.
<b>Розвиток дії</b>	16	На сцені з'являються інші танцівники, що символізує появу тюремників у камері солістки.
<b>Кульмінація</b>	8	Тюремники ведуть солістку насильно на місце страти, поступово нагнітаючи атмосферу.


<b>Розв'язка</b>	10	Тюремники приготувавшись до страти виконують постріли за наказом свого командира, солістка падає на підлогу, випустивши у повітря свою хустку, що є символом вірності собі до кінця.
------------------	----	--

## 2.2. Графічні таблиці твору та опис хореографічного тексту



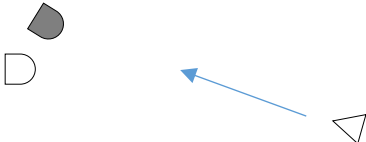


### Умовні позначення.

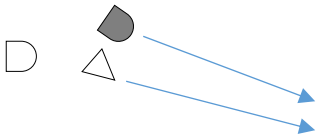

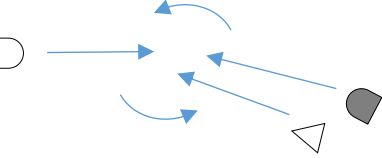

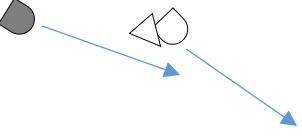
-  — обличчя хлопця.
-  — обличчя дівчина.
-  — напрям руху.
-  — солістка.

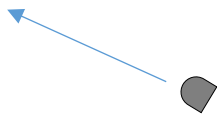
Запис першої частини танцювальної композиції.

<b>Архітектоніка</b>	<b>Малюнок танцю</b>	<b>Кількість тактів</b>	<b>Хореографічний текст</b>
Експозиція		8	Дівчина і солістка виходять з лівого краю сцени рухаючись до центру, при цьому тримаються за руки.
Зав'язка		8	Дівчата виконують комбінацію № 1 у парі. Після чого розходяться від центру сцени.



		8	Дівчата виконують комбінацію № 2 по черзі.
		16	Дівчата знову сходяться до центру і виконують спільний танець.
Розвиток дії		4	На сцену виходить хлопець, наступає на дівчат і займає центр сцени.
		4	Хлопець відходить з центру трохи в бік, в цей час солістка підбігає до нього.
		4	Хлопець відкидає солістку і прямує до другої дівчини. Солістка підводиться та біжить за хлопцем і стрибає йому на спину.

		8	Хлопець знову відходить від дівчат, а солістка продовжує переміщуватись по сцені за ним.
		4	Солістка танцює біля хлопця, після чого останній відмахується від солістки, що символізує удар по щоці.
		8	Хлопець переходить до центру сцени, за ним слідує солістка. Дівчина так само переміщується до центру. Трое танцівників виконують танець рухаючись по колу.
Кульмінація		6	Солістка та хлопець виконують спільну танцювальну частину з дівчиною у центрі.
		2	Хлопець забирає дівчину і рухається до куліси, солістка при цьому біжить за ними та падає.

Розв'язка		12	Солістка з краю сцени повертається на її центр. Та виконує там свою танцювальну частину.
-----------	---	----	--

#### Комбінація № 1.

1 такт. Дівчата тримаються за руки і виконують pas tombe у напрямку першої точки (на глядача).

2 такт. Дівчата виконують pas tombe у напрямку п'ятої точки.

3 такт. Дівчина виконує поворот за правим плечем і стає спиною до солістки, одночасно піднімаючи руки догори. Дівчата тримаються за руки.

4 такт. Дівчина падає спиною на руки солістки.

5-6 такт. Солістка виконує підтримку з дівчиною тримаючи її під руки, переносе її з ліва на право. При цьому дівчина розкриває ногу у шпагат.

7-8 такти. Дівчата розходяться двома кроками убік від центру сцени.

#### Комбінація № 2.

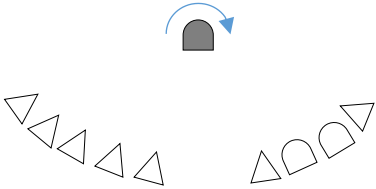
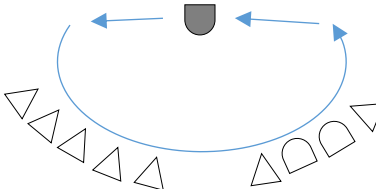
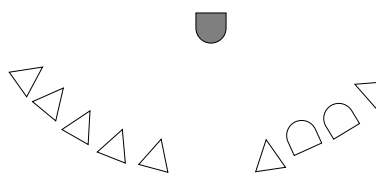
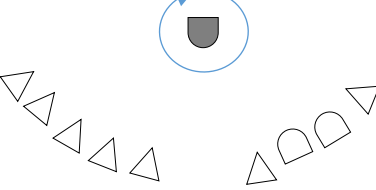
1 такт. Солістка піднімається на півпальці почергово правою ногою, потім лівою. Одночасно піднімаючи догори відповідні руки — праву, потім ліву.

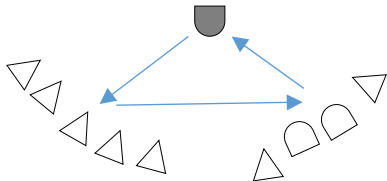
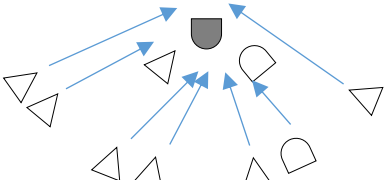
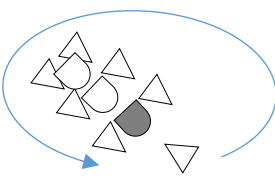
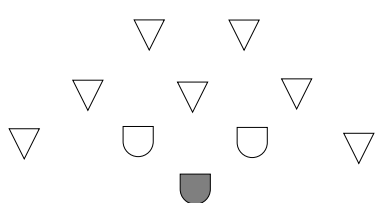
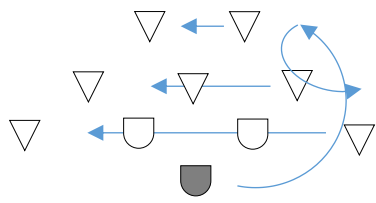
2 такт. Солістка виконує мах правою ногою за лівою, одночасно з цим виконує свінг обома руками вліво.

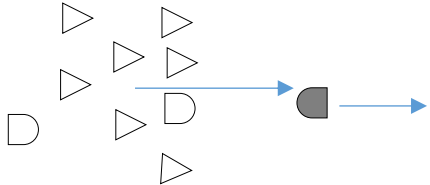
3-4 такти. Солістка виконує поворот на правій нозі за правим плечем, одночасно лівою ногою проводить по колу на підлозі. Ліва рука виводиться в бік, права рука — в третю позицію.

5-8 такти. Дівчина повторює рухи 1-4 тактів.

Запис другої частини танцювальної композиції.

Архітектоніка	Малюнок танцю	Кількість тактів	Хореографічний текст
Експозиція		16	Солістка починає танцювати на центрі сцени перед іншими виконавцями, символізуючи сольний виступ
Зав'язка		10	Солістка знімає тканину з обличчя, пробігає поруч з глядачами і виконує танець руками.
Розвиток дії		8	Солістка виконує танцювальну комбінацію № 3 з тканиною перед публікою.
		8	Солістка виконує повторювані повороти з тканиною перед публікою.

		4	Солістка звертається рухом тканини до одного хлопця та дівчини, які виходять до неї на центр.
		4	Публіка зацікавлена солісткою підходить до неї на центр сцени і готується до підтримки.
Кульмінація		10	Публіка проносить солістку в підтримці по колу.
		2	Після підтримки солістка виходить вперед, а всі інші виконавці стають у лінії за нею.
Розв'язка		4	Солістка та інші виконують комбінацію № 4. Після чого солістка забирає тканину, а публіка переходить на лівий бік.

		4	Солістка покидає сцену, а публіка слідує за нею поки не впаде.
--	---	---	--

### Комбінація № 3.

1 такт. На першу половину такту солістка робить два невеликих кроки назад і руками здіймає тканину над собою за спиною. На другу половину такту солістка виконує махи руками в ліву, потім в праву, тримаючи тканину за спиною.

2 такт. На першу половину такту солістка переводить тканину перед собою через правий бік витягнутими руками. Далі, продовжуючи рух першої половини такту, солістка різким рухом здіймає тканину вверх з лівого боку.

3 такт. На першу половину такту солістка продовжує рух 2-го такту і відпускаючи тканину у повітрі, покриває нею своє тіло. На другу половину — вона перехоплює тканину по середині і виконує з нею поворот за правим плечем з просуванням в ліво.



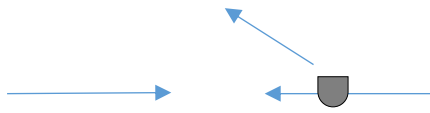
4 такт. На першу половину такту солістка закінчує попередній рух (поворот) одночасно здіймаючи тканину в праву, паралельно виконуючи крок в лівою ногою в бік. На другу половину такту солістка продовжує рух в ліво трьома послідовними кроками, одночасно тримаючи тканину з права.

### Комбінація № 4.

1 такт. На першу половину такту танцівники виконують випад на ліву ногу вперед, одночасно виконуючи руками махи вбік, після чого переводять їх знизу-вверх перед собою. На другу половину такту танцівники роблять відскок назад підбиваючи лівою ногою праву, одночасно виконуючи обома руками кола по обидва боки від себе і приводять їх у умовну другу позицію.

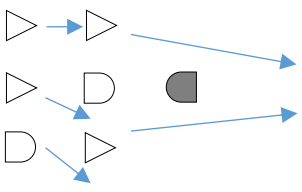
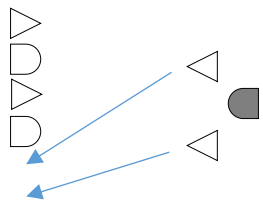
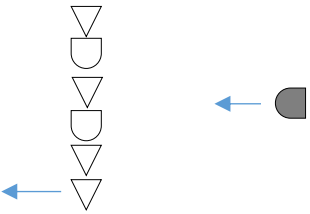
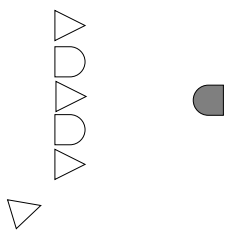
2 такт. Солістка виконує два повільні перехресні кроки вперед, починаючи з правої ноги, руки при цьому рухаються плавно над головою в бік робочої ноги. Всі інші танцівники стають у пози і виконують три плескання в долоні над головою.

Запис третьої частини танцювальної композиції.

Архітектоніка	Малюнок танцю	Кількість тактів	Хореографічний текст
Експозиція		10	Солістка знаходячись на підлозі починає танцювати у партері з невеликим просуванням вліво.
Зав'язка		6	Солістка виконує комбінацію № 5 просуваючись вправо.
		2	Солістка переміщується на задник сцени у центр, з обох боків на сцені з'являються інші танцівники у ролі тюремників.

Розвиток дії		3	Солістка проходить на перед сцени, до неї поступово сходяться інші танцівники, які в кінці блокують її шлях.
		9	Танцівники розходяться на лінії і виконують комбінацію № 6.
		4	Танцівники переміщуються в наступний малюнок, солістка виходить окремо навпроти них.
Кульмінація		2	Танцівники наступають на солістку, а та відступає від них до краю сцени.
		2	Солістка наступає на танцівників, ті, в свою чергу, відступають від неї до центру сцени.



		2	Двоє танцівників у підтримці відносять солістку до краю сцени, символізуючи підготовку до страти.
		2	Солістка стоїть осторонь, поки танцівники шикуються в одну лінію.
Розв'язка		4	Танцівники в колоні виконують спільну танцювальну частину, після перший з них відходить в бік. Солістка в цей час робить декілька повільних кроків на зустріч їм.
		6	Танцівник, що вийшов з колони, вказує на солістку, після чого всі інші танцівники виконують рухи схожі на прицілювання зброєю та лунає постріл. Солістка кидає у повітря червону хустку і падає на підлогу.

Комбінація № 5.

1 такт. Перша половина такту — солістка сидить спиною до глядача та різко повертає голову на першу точку, після чого довертає тіло. Друга половина такту — солістка сідає на ліве стегно, спираючись на руки, виконує мах правою ногою у повітря.

2 такт. Першу половину такту — солістка повертає праву ногу на підлогу, ставлячи її над лівою. Друга половина такту — виконує поворот на колінах за лівим плечем (спиною до глядача), починаючи поворот на лівому коліні.

3 такт. Солістка повертається обличчям до глядача та виставляє руки в лівий бік від себе на підлогу. Після чого, спираючись на руки, вона переносить ноги, виставляючи їх у лівий бік від себе.

4 такт. Солістка піднімається на ноги трохи нахиляючись вперед і збирає до купи своє волосся. На останню сильну долю такту вона відкидає волосся вгору, одночасно виконуючи поворот за правим плечем на лівій нозі.

5 такт. Солістка виходить з повороту 4 такту у першу точку підставляючи праву ногу під себе, а ліву відставляє у бік від себе. Після чого одразу виконує поворот за лівим плечем на лівій нозі. Весь час солістка просувається у правий бік сцени.

6 такт. Солістка завершує поворот обличчям в сьому точку, підставляючи праву ногу трохи за себе, а ліву — трохи попереду. Після чого вона виконує мах лівою рукою перед собою і стає у позу першого арабеску.

#### Комбінація № 6.

1 такт. Перша половина такту — танцівники роблять томбе на праву ногу вперед, одночасно здіймаючи руки вгору. Після чого роблять крок лівою ногою вперед, опускаючи руки плавно до низу. Друга половина такту — танцівники стоять на лівій нозі, трохи присівши та нахилившись, права рука опущена до підлоги, ліва торкається ліктя

правої. Після чого руки змінюють положення: ліва спрямовується до підлоги, права — до ліктя лівої.

2 такт. Танцівники виконують елементи зі стилю таттінг: перша фігура — руки зібрані зовнішніми частинами кистей перед грудьми, спрямовані до низу, а передпліччя спрямовані вбоки; друга — виконується елемент «коробочка» права рука знизу, ліва зверху; третя — та ж «коробочка», положення рук змінено місцями, права зверху, ліва знизу; четверта — обидві руки рухаються в боки зберігаючи форму кистей, допоки останні не стикнуться посередині грудної клітини.

3-4 такти. Танцівники виконують тербушон правою ногою у напрямку 7 точки, ліва рука виведена вперед зі спущеною кистю донизу, права відведена назад. Далі танцівники виконують мах правою ногою назад та роблять сісон. На останню половину такту танцівники роблять поворот на правій нозі за правим плечем, лівою ногою проводячи по колу, права рука в третій позиції, ліва у другій.

### **2.3. Сценографія**

#### **Оформлення сцени.**

Оформлення сцени немає декорацій, через кардинально різні локації кожної з частин. Тим не менш, завдяки мультимедійним засобам та проектору створюється атмосфера потрібної локації у кожній частині. Так, для першої частини використовується фонове зображення кімнати в англійському стилі 19 сторіччя. Для другої частини використовується фонове зображення сцени кабаре та стільці. Для третьої частини використовується фонове зображення камери та дворику у в'язниці.

#### **Світлова партитура.**

Для першої частини використовується повне освітлення сцени злегка теплим світлом. Потім, з появою хлопця, світло тьмяним. В

кульмінації світло декілька разів блимає разом з діями солістки та хлопця для підкреслення побутового конфлікту.

Для другої частини загальне освітлення тьмяне, переважають червоний та жовтий кольори на прожекторах.

Для третьої частини на початку освітлення мінімальне, аби створити гнітючу атмосферу в'язниці. Друга половина танцю освітлена яскравим жовтим світлом.

### **Ескізи костюмів.**

Перша частина:

Дівчина у ролі доньки — вдягнута у плаття довжиною до колін, взута у балетки, на голові має дві косички.

Солістка — вдягнута у плаття, взута у балетки, має зібране в косу волосся.

Хлопець у ролі чоловіка солістки — вдягнутий у білу сорочку та чорні брюки, сорочка захована у брюки, взутий у туфлі.

Друга частина:

Танцівники у ролі публіки — вдягнуті у чорні брюки, білі сорочки та чорні піджаки/фраки, взуті у туфлі.

Солістка — вдягнута у червоний костюм, з реквізиту має довге червоне полотно тканини, взута у балетки.

Третя частина:

Солістка — вдягнута у чорне плаття, трохи довше колін та балетки, з реквізиту має червону троянду.

Танцівники у ролі тюремників — вдягнуті у чорні брюки та чорні гольфи, взуті у туфлі.

## ВИСНОВКИ

1. Провівши аналіз та розглянувши різноманітні джерела стосовно життя і творчості Маргарет Геєртрейди Зелле, жінки яка стоїть за псевдонімом Мата Харі, ми виявили що її доля є одним з найяскравіших прикладів авантюрно-трагічної історії. Більше того, вона стала героїнею багатьох мистецьких творів, як то література, хореографія і балет, кіно та музика. За своє життя Маргарет змінила безліч «ролей»: від люблячої матері до азартної завсідниці казино, від таємничої танцівниці до дорогої коханки статних мужів, від жертви домашнього насилля до ув'язненої на власній страті.

Більшість граней особистості Маргарет не були щасливими, або такими, які б можна було назвати прикладами для наслідування. Проте, майже кожен прояв її особистості, зокрема і в образі Мата Харі, вона творила сама. Навіть в ситуаціях де вона була жертвою насилля чи на власній страті, ця жінка ніколи не зраджувала себе. Особливо яскраво це показується в мистецьких творах, що висвітлюють останні миті життя Маргарет. В нашій роботі ми зробили висновок по те, що постать Мата Харі є невичерпним прикладом яскравого жіночого персонажа. Глибина її особистості склалася як з яскравих моментів слави, так і з драматичних страждань.

Також, не можна не вказати про те, що її танець був в своєму роді унікальним. Вона вбачала в ньому не просто еротичну рухливість, а справжню філософську глибину за якою стояла створена нею особистість Мата Харі. Оголеність в її номерах була лише інструментом прояву власних творчих думок, проте ніяк не проявом земних втіх.

2. Після аналізу теоретичної складової танцювальної композиції, ми створили сценарій для нашої хореографічної постановки, який передає трагічну та захопливу історію Мати Харі.

Також, провівши ідейно-тематичний аналіз, ми визначили тему, ідею, надзавдання, наскрізну дію, конфлікт, стиль, жанр, хореографічну форму, характеристику дійових осіб. Враховуючи поточну ситуацію в мистецтві, ми визначили всі ці аспекти з урахуванням вибраних нами основної ідеї та теми. Іншими словами, визначені категорії відповідають розробленому лібрето і хореографічній композиції.

Далі, ми провели аналіз музичної основи хореографічної композиції. Музика, обрана нами, повністю відповідає емоційному навантаженню та сюжету закладеному в хореографічній постановці.

3. Наступним кроком, на основі лібрето, було розроблено літературно-архітектонічну побудову твору. Архітектоніка відповідає сюжетній основі та ключовим подіям у хореографічному номері.

4. Визначили умовні позначки. Розробили сценарно-композиційний план — графічний запис танцю, детальний розбір танцювальних комбінацій.

5. Наприкінці, описали сценографію композиції, що включає в себе оформлення сцени, світлової партитури, опис костюмів. Вся сценографія була розроблена таким чином, аби відповідати тематиці номеру, стильовим особливостям обраної хореографії та наявному сюжету.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зінич О. Пластичний театр як художній феномен в контексті інтегративних тенденцій у сучасному хореографічному мистецтві. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.* Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 147-153.
2. Ковальчук З., Осипенко О. Homo historicus. Скандал існування. *Філософські обрії*. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2006. Вип. 15. 303 с.
3. Мачай О. Міжнародне шпигунство та діяльність Мата Харі під час Першої світової війни. *ПЕРША СВІТОВА ВІЙНА В ДОЛЯХ НАРОДІВ ЄВРОПИ ТА СВІТУ: Збірник наукових статей*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2014. С 167-175.
4. Терешенко Н.В. Історія та методика бального танцю: навчально – методичний посібник для студентів напрямку підготовки (спеціальності) Хореографія\* вищих навчальних закладів. Херсон : МПП «Издательство «ІТ».2015. 220с.
5. Carmagnani P. Mata Hari: An Icon of Modernity. *PLOTS AND PLOTTERS Double Agents and Villains in Spy Fictions*. Milano: Mimesis International, 2015. Vol. 02A. P. 33-53.
6. Codreanu F. The Dance of Death from Salome to Mata Hari. *Death within the Text: Social, Philosophical and Aesthetic Approaches to Literature*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019. P. 224-243.
7. Cohen M. Mata Hari. In: *Performing Otherness. Studies in International Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2010. P. 23-35.
8. Damayanti K., Ningrum A., Barus I., Simanjuntak M. Suryani's struggles to prove harassment in the Mata Hari theater group on movie «Copier Light». *UNDERGRADUATE STUDENTS' NATIONAL SEMINAR «Students Identity and Scientific Thought Enhancement»*. Pacitan: 15 feb. 2022. P. 110-114.

9. Dickinson E. Modern Dance Before 1914: Commerce or Religion? *Dance Chronicle*. London: Routledge, 2013. Vol. 36. P. 297-325.
10. Felski R. The Gender of Modernity. Cambridge: Harvard University Press, 1995. 256 p.
11. Hanson H., O’Rawe C. The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts. London: Palgrave Macmillan, 2010. 236 p.
12. Ilahiyah I., Kurnia Dewi M. The struggle of Mata Hari resisting against patriarchal system in Europe in Mata Hari novel by Paulo Coelho. *UNCLLE (Undergraduate Conference on Language, Literature, and Culture)*. Jakarta: Universitas Dian Nuswantoro, 2021. Vol 1, No 1. P. 261-271.
13. Kolb A. Mata Hari’s Dance in the Context of Femininity and Exoticism. *Mandragora*. São Bernardo do Campo: Instituto Metodista de Ensino Superior, 2009. Vol. 15. P. 58-68.
14. Kultermann U. The «Dance of the Seven Veils». Salome and Erotic Culture around 1900. *Artibus et Historiae*. Cracow: IRSA s.c., 2006. vol. 27, no. 53. P. 187–215.
15. Mata Hari: Dancer, lover, spy. URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p04plxq2>
16. Neues Wiener Journal, 16. Dezember 1906. URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19061216&zoom=33>
17. Ray R. Orientalizing the Bayadère/Fabricating Mata Hari. *photographies*. Singapore: Taylor & Francis, 2012. Vol 5, issue 1. P. 87-111.
18. Shipman P. Femme Fatale: Love, Lies, and the Unknown Life of Mata Hari. New York: HarperCollins Publishers, 2008. 464 p.
19. Thompson J. The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau. *Art Journal*. London: Taylor & Francis, 1971. Vol 31. P. 158-167.
20. Wheelwright J. The Fatal Lover: Mata Hari and the Myth of Women in Espionage. London: Trafalgar Square, 1992. 192 p.



21. White R. «You'll Be the Death of Me»: Mata Hari and the Myth of the Femme Fatale. *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. London: Palgrave Macmillan, 2010. P. 72-85.

Додатки  
Додаток А.



## Додаток Б.



## Додаток В. 1.



## Додаток В. 2.

