

UDC 791.3+77+7.041

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.4-151-193

EDN: YQJYTX

Received 01.08.2023, revised 19.11.2023, accepted 29.12.2023

DARIA O. MARTYNOVA

Saint Petersburg State University
5, Mendeleevskaya line, Saint Petersburg 199034, Russia

Researcher ID: AAK-1891-2020

ORCID: 0000-0003-0426-6458

e-mail: d.o.martynova@gmail.com

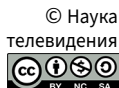
For citation

Martynova, D.O. (2023). Audiovisualization of Cabaret Culture in Silent Films of the 1900s–1920s. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (4), 151–193. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-151-193>, <https://elibrary.ru/YQJYTX>

AUDIOVISUALIZATION OF CABARET CULTURE IN SILENT FILMS OF THE 1900s–1920s

Abstract. This article is based on a presentation delivered at the 51st Ludmila Verbitskaya International Philological Conference. The study explores the phenomenon of audiovisualization of cabaret culture in silent films of the 1900s to 1920s, examining how it conveyed the concept of the tape to viewers. Notably, there have been no Russian studies dedicated to examining the influence of cabaret on early cinema. In contrast, Western film critics have predominantly focused on the role of cabaret performers, perceiving early cinema as an art form characterized by hysteria, a logical extension of cabaret and its various forms of entertainment. This paper aims to demonstrate, however, that the inclusion of cabaret poses and gestures in films was intentional, serving to enhance the viewing experience and reflect upon the socio-cultural phenomena of the turn of the century, as well as to provide a means of exposing mores through a distinct gestural neurotic system.

The research findings indicate that early cinema, particularly films featuring cabaret dances, functioned as polycode texts, accumulating blocked or previously experienced memories through actions and images. It can be



argued that the tendency and attraction to the primitive, which was popular in the 1910s and 1920s, first manifested itself in the grassroots dances and was audiovisually expressed through dance movements. The cancan initially incorporated a pathological gestural language, which later became associated with regression in the context of its convergence with African dances, mesmeric practices, and quack discourse.

Keywords: proto-performance, early cinema, audiovisualization, cabaret, Georges Méliès, grizzly bear dance, cakewalk, polycode text in culture, cancan, Alice Guy

Acknowledgments. This research has been completed with the support of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 23-28-01577.

УДК 791.3+77+7.041

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.4-151-193

EDN: YQJYTX

Статья получена 01.08.2023, отредактирована 24.11.2023, принята 29.12.2023

ДАРЬЯ ОЛЕГОВНА МАРТЫНОВА

Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5

Researcher ID: AAK-1891-2020

ORCID: 0000-0003-0426-6458

e-mail: d.o.martynova@gmail.com

Для цитирования

Мартынова Д.О. Аудиовизуализация культуры кабаре в немом кино 1900–1920-х // Наука телевидения. 2023. 19 (4). С.151–193. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-151-193>. EDN: YQJYTX

АУДИОВИЗУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ КАБАРЕ В НЕМОМ КИНО 1900–1920-х

Аннотация. Статья написана по материалам выступления на конференции «LI Международная научная филологическая конференция имени Л.А. Вербицкой». В статье рассматривается феномен аудиовизуализации культуры кабаре в немом кино 1900–1920-х как способ ретрансляции замысла ленты

зрителю. Необходимо отметить, что в отечественной науке еще не было исследований, посвященных влиянию кабаре на ранний кинематограф, а западные киноведы рассматривали роль кабаре для кино 1900–1920-х только в связи с исполнителями, позиционируя ранний кинематограф как истерическую форму искусства, логическое продолжение кабаре и его развлекательных форм. В этой же статье автор стремится показать, что позы и жесты кабаре были включены в киноленты неслучайно: для усиления эффекта от просмотра фильма, как рефлексия по поводу социокультурных феноменов рубежа веков и обличение современных нравов через особую жестовую невротическую систему.

В итоге проведенного исследования сделаны выводы о том, что раннее кино, а особенно кино с танцами кабаре, представляло собой поликодовый текст, который действиями и образами аккумулировал заблокированные или уже пережитые воспоминания. Можно утверждать, что именно в низовых танцах раньше всего проявилась тенденция и тяга к примитивному, столь популярная в 1910–1920-е, аудиовизуализированная танцевальными движениями: в самом канкане изначально был заложен патологический жестовый язык, который позже стал ассоциироваться с регрессом на фоне сближения с африканскими танцами, месмерическими практиками и шарлатанским дискурсом.

Ключевые слова: протоперформанс, ранний кинематограф, аудиовизуализация, кабаре, Жорж Мельес, медвежий танец, кекуок, поликодовый текст в культуре, канкан, Алис Ги

Благодарности: исследование выполнено при финансовой поддержке РФФ в рамках научного гранта № 23-28-01577

INTRODUCTION

Before delving into the analysis of films and other visual documents from that era, it is important to clarify the mechanism of audiovisualization in early cinema. This term is most commonly used in relation to city symphonies. Scholars tend to perceive such films in terms of a musical analogy, comparing their formal elements to a musical composition. In cinema, these elements become an inaudible expression of sound (Schwartz, 2018) through the use of two techniques: generation of “visual noise” by using high-speed editing and motion blur, or treating motion as sound, as exemplified in the films of Walter Ruttmann and Dziga Vertov. As for audiovisualizations in films related to dance culture, rhythm is conveyed through the movements of the actors.

Emmanuel André discusses this characteristic in her book *Subject's Shock: From Hysteria to Cinema (19th–21st Century)* (French: *Le Choc du Sujet: De l'Hystérie*

au Cinema (XIXe-XXIe Siècles): she suggests that cinema can help eliminate pathology by suppressing its symptoms (André, 2011, p. 15). Here she refers to the idea that while watching a dance performance, we experience its pathological influence, yet “healing” in that moment: the suggestion conveyed by the dancer’s gestures and movements evokes an urge to imitate. Rae Beth Gordon referred to this phenomenon as the *new theory of spectacle reception* (Gordon, 2013, p. 24), in which convulsions and spasms embody the dominance of the body (low) over reason (high).

Gordon’s works position cinema as a hysterical form of art, a logical continuation of cabaret culture and its entertainment forms. The researcher suggests that if popular performances have encouraged—or even elicited—imitation of exceptional bodily and mental states, then this tendency to mime hysterical or somnambulistic gestures would be even stronger in cinema, where the hypnotic effect was enhanced by the flickering light on a luminous screen in a darkened room (Gordon, 2013, p. 155). According to her, this amplification was associated with the fact that the motif of hypnotism-somnambulism served as the embodiment of the cinematic experience (Gordon, 2013, p. 156). Essentially, for the early cinema spectators, films were a mechanism to reflect on their contemporary suggestion, the “decay” of society, and its potential contagion for the individual. The influence of psychiatric discourse on cinema can also be observed within cinema itself: the image of Dr. Caligari, controlling the characters and the audience throughout the film, was inspired by Dr. Charcot, a researcher of hysteria and a “breeder of hysterics,” as described by Guy de Maupassant (Kaes, 2009, pp. 63–64; de Maupassant, 1882, pp. 2–3).

In this context, it is interesting that researchers connect cabaret dance culture with psychiatric disorders and point out a direct exchange between them (Gordon, 1989; Gutsche-Miller, 2015; Pillet, 1992). Gordon wrote that “clinical observations, and psychiatric theory in late nineteenth-century France furnished the Parisian cabaret and early film comedy with a new repertoire of movements, grimaces, tics, and gestures” (Gordon, 2001(a), p. 515). This is confirmed not only by memories but also by the songs themselves. For example, the 1900 song *The Parisian Epileptic* (French: *La Parisienne épileptique*) by Mistinguett¹ began with the words, “When I hear music, I become epileptic” (French: “Quand j’entends la musique, je deviens épileptique”) (Gordon, 2010, p. 58).

Indeed, voyeurism and bodily control influenced the “low” culture of the 19th century. The cancan, which originated in Montmartre in the late 1820s, became the dominant dance by the end of the 19th century, largely due to Jane

¹ French singer, dancer, and actress.

Avril. She was one of the most popular dancers, who herself suffered from St. Vitus's dance and had been a patient of Dr. Charcot. After completing her treatment, Avril began performing the cancan in cabarets (Bonduelle & Gelfand, 1999). Through her expressive dances and costumes, Avril provided an audiovisual spectacle for the audience, narrating the story of a "mad" woman who conquered the stage. Lisa Appignanesi, a prominent researcher of cabaret, noted that at the Salpêtrière Hospital, Dr. Charcot's patients diagnosed with hysteria would enact the dramatic stages of these conditions in front of the camera, much like the early stars of silent film who could perfectly imitate their expressions (Appignanesi, 2004, p. 311).

When analyzing the works of the aforementioned researchers, a significant problem arises: none of these scholars thoroughly examines the penetration of the cabaret gestural system into silent film, nor do they decode its significance for the film's structure. Instead, they focus on the role of neuropathological gestures within the gestural system structures of cabaret and cinema. Furthermore, given that the interest in such "unconscious" movements and gestures was determined by legislative restrictions (since the cabaret gestural system itself emerged due to the 1848 ban on some of the songs: see further), one can engage in a hypothetical debate with Gordon's opinion: the imitation of uncontrollable tics of the mentally ill in cabaret was associated with significant socio-cultural changes in France during the second half of the 19th century rather than being instinctive.

Based on these premises, the **hypothesis** of this article is as follows: the visual connection between the cabaret gestural system and early cinema is defined by a direct and conscious replication of cabaret gestures with the purpose of communication with the audience. This thesis is related to the fact that early cinema was silent, and audiovisual cues and gestures played a significant role in deciphering the plotlines, and cabaret already had such an audiovisual language system established. Therefore, the **aim** of this paper is to analyze and comprehend the reception and audiovisual representation of cabaret in silent films from the 1900s to 1920s.

The **relevance** of this study lies not only in the expansion of the boundaries of silent film analysis and clarification of the genesis of some patterns within it; it also enables interdisciplinary exploration at the intersection of cultural studies, art history, psychology, and psychiatry. It identifies key cultural and aesthetic dominants that characterized young cinema, actively appropriating significant cabaret images for mass culture. This article helps to fill the gap in the study of the gestural system of early cinema and explain the reasons behind the utilization of the cabaret gestural system in silent cinema of the 1900s–1920s. While paying tribute to the experience of scholars within the outlined problematics, the concept of this paper differs: unlike previous researchers, who pointed to

the uncontrolled copying and exclusively somatic perception of cabaret gestures and dances by the audience, this study examines the integration of cabaret in terms of its polycode meaning for the films.

During the research process, documentary and visual sources from the National Library of France were utilized to reconstruct attitudes of contemporaries towards cinematic tendencies and shed light on the causes behind those trends. The works selected for comprehensive analysis include works by Alice Guy, Georges Méliès, Pathé Frères, as well as several German films from the 1920s. These films were chosen due to their direct replication of cabaret gestures, which is evident in both their titles and visual sequences.

FORMATION OF THE CABARET GESTURAL SYSTEM

Prior to analyzing the cabaret as a phenomenon, its role in the socio-cultural environment, and its reception in cinema, let us note a number of important trends in cabaret culture and identify their key categories which subsequently found reflection in films.

During the Third Republic (1870–1940), there was an active development of café-concerts and imported English music halls, referred to by Sarah Gutsche-Miller (2015, p. 15) as a fundamental tension between elegance and ill repute. In 1877, Jacques Bonhomme wrote,

When payday comes, we spend half, three-quarters, if not all, at the cabaret. The owner gets merry, but there is no bread or meat at home, the children cry, the wife scolds, we quarrel, we irritate each other, and the household becomes hell. Where is the source of this evil? In the cabaret. (Bonhomme, 1877, p. 31)

Indeed, cabaret was one of the most popular forms of entertainment in the second half of the 19th century, as evidenced by numerous lithographs and engravings by French artists such as Henri de Toulouse-Lautrec, Edgar Degas, Jules Chéret, and others.

It is necessary to clarify that the emergence and formation of cabarets and music halls were a reaction to the “stupid falseness” of café-concert (Angenot, 1991, p. 94). This raises the question about the reasons for the popularity of not only café-concert but also other forms of entertainment in the second half of the 19th century, as well as their differences. The answer is

quite simple: in café-concerts and later in cabarets, a distinct gestural system emerged, primarily expressed through dance, which became a sort of language for interpersonal communication. This system of expression developed as a response to governmental taboos in France in 1848, resulting in the prohibition of approximately ten percent of songs (Goldstein, 2012, p. 28).

The restrictions led to the emergence of specific dances and gestures (*épileptique*,² *gommeuse*³), in which artists used a highly encoded system of communication with the audience (Gordon, 2009, p. 36; Conway, 2004, p. 34). The popularity of this system continued until 1906, when song censorship was abolished. That is why café-concert became a primarily visual spectacle: in addition to the special gestures of dancers and singers, there were “living pictures” (French: *tableaux vivants*), wrestlers, and mime artists.

Furthermore, café-concert continued the carnival tradition by giving a central place to the body and its movements, thus abolishing the boundaries of decency and restrictions of high society within the performance space. As a result, café-concert became a place for reflection on social, political, and economic problems, which is why among the popular performances there were scatological songs, songs about drunkards and women subjected to domestic violence (visualized both verbally and through gestures and costumes) (Harris, 1989, pp. 335–339). This is where the difference between café-concert and cabaret lies: cabaret is characterized by ambiguity and satire on social norms and the political situation of society, expressed through innuendos and visualized in dance.

This is why leading cabaret artists devoted significant attention to constructing their own stage personas: the phantasmal image of May Milton, the marginal self-representation strategy of Valentin the Boneless (French: Valentin le Désossé) and Jane Avril, the neurotic repertoire of Yvette Guilbert, whose stage personas were complemented by gestures unique to them. It was the neurotic discourse of France during that period that formed and inspired the gestural system of dancers and singers, which is supported by the reminiscences of contemporaries. For instance, André Chadourne (1889, p. 277) wrote that the *raison d'être* of the café-concert is “to do away with all decency. For most of the public, it is the Bicêtre asylum where their madness is free to express

² The style known as the *épileptique* imitated the jerky and chaotic movements observed in patients of neurological and psychiatric hospitals.

³ The term *gommeuse* was used to designate female singers or dancers dressed in daring yet elegant and unconventional costumes. There was also a sub-style called the epileptic *gommeuse*, which combined elements of both the epileptic and the *gommeuse* styles (Gordon, 2009, p. 78).

itself.” According to him, all cancan dancers ended up in psychiatric wards, and the audience that craved their performances already had “hysterical tastes” (Chadourne, 1889, pp. 277–278).

This idea was connected to the association of such dances with the space of the Salpêtrière Hospital, where photographs of gestures and poses allowing for the identification of the insane were first published. Furthermore, the Salpêtrière hosted “proto-performances”: onstage presentations of the so-called Salpêtrière medical theater that demonstrated the possibility of manipulating the body of the *other*. Medical professionals would hypnotize patients and publicly make them recreate poses and gestures from classical works of art. Basically, they introduced pathologies into artistic discourse. Such performances attracted the artistic elite of Paris, including Guy de Maupassant, Émile Zola, Sarah Bernhardt, Auguste Rodin, and many others (Walusinski, 2013, pp. 35–37).

The popularity of Charcot’s performances can be explained by their intersection with the romantic notion of a supernatural dancing automaton that captivated audiences with its inexplicable energy while remaining under control. In the cultural context of the 19th century, the controlled body held particular fascination, as seen in artworks such as paintings by Edgar Degas, *The Man and the Puppet* (1873), and Jean Veber, *The Doll Man* (1899). It is worth noting that this theme also found expression in literary works, such as E.T.A. Hoffmann’s story *The Sandman*. In it, the professor’s daughter is revealed to be an automaton who seduces the main character through her otherness during a dance, ultimately leading to his demise. The rational machine undermined the rationality of the protagonist, entangling his mind through audiovisual stimuli—the automaton’s dance and the brief phrases—provoking him to consider the inanimate object as animated (Jentsch, 1996).

The performances played upon this powerful ambiguity: instead of a non-living object dancing, the dancer behaved as if they were an inanimate object. Performers sought to harness the power of the automaton to hypnotically influence the spectators’ consciousness. This was not limited to dancers alone; any participant in café-concert or the cabaret aimed to fulfill this intriguing role. One can recall the so-called *corbeilles*⁴—a group of half a dozen young women in evening dresses who sat in a semicircle on the stage throughout the evening, barely moving. The *corbeilles* were perceived as an object of voyeuristic pleasure,

⁴ Etymologically, the term *corbeille* derives from the French word meaning “basket.” In the context of café-chantantes, it came to be associated with the group of extras or background performers: in the early days of café-chantantes, performers did not receive regular salaries, so the best-looking member in the company would pass a basket to the customers between songs in order to collect cash rewards.

becoming a non-individualized sexualized mass through the power of public gaze, reflecting the 19th-century concept of ocularcentrism.⁵

One of the earliest manifestations of the controlled and ecstatic dancing body was the romantic ballet, in which female dancers created ambivalent, otherworldly, and perilous images. The Wilis in *Giselle* (1841) serve as a vivid example. These supernatural beings, possessed by the erupting unconscious, corresponded to the theme of somnambulism and hypnotism, very popular in the visual arts of the second half of the 19th century. This is one of those seductive discourses that was reflected in the cabaret corps de ballet.

Some cabaret performances were also influenced by late nineteenth-century psychophysical and psychophysiological experiments, which discovered that watching the movements of others unconsciously triggered a repetition of the same movements in the observer's body, involving the vascular, muscular, and respiratory systems. For instance, in his 1885 work, *Introduction to a Scientific Aesthetics*, Charles Henry wrote that there was no idea without virtual and then real action (Henry, 1885, p. 2). Researchers unanimously concluded that a dancer's gestures and poses could, through a kind of contagion, cause similar symptoms in the observer and invariably induce hysteria in people (Simon, 1877, p. 98; Gordon, 2010, p. 64). Essentially, dances that rooted in the unconscious awakened the unconscious in the viewers, immersing them in a wild, primitive state that was dangerous and exhilarating at the same time. This was achieved through a particular gestural language that became the subject of study within the scientific realm of the Salpêtrière Hospital.

Thus, cabaret dances were associated with primitive societies and ideas of degeneration, and served as a kind of way to experience all marginal strategies that fascinated and frightened the inhabitants of the turn-of-the-century city. The reason was that precisely at the end of the 19th century, the *pre-cultural art*, as Michel Thévoz called it, of primitives, children, the insane, and the *others* gained special popularity (Thévoz, 1976, pp. 1–3). It is worth noting that both the café-concert and cabaret were places where all popular tendencies of the second half of the 19th century converged: one only needs to recall the bearded female singer or such cabarets as Cabaret of Heaven (French: Cabaret du Ciel) and Cabaret of Hell (French: Cabaret de l'Enfer), which embodied the *neurosis* and *purification* concepts of the second half of the 19th century.

The popularity of audiovisualizations in the 19th century reached such heights that Blind Cafe (French: Café des Aveugles) held particular significance, featuring blind musicians who, as noted by contemporaries, epitomized society's

⁵ The dominance of sight, a way of perceiving reality through visibility.

hidden intentions best of all (Delvau, 1862, pp. 183–187; Tissot & Aude, 1794, pp. 5–6). Subsequently, the “sonorization” of action became associated with physicality. According to Gordon, the epileptic aesthetic of late 19th-century Parisian cabarets was transferred to film by performers who moved from the stage to the screen (Gordon, 2001(b), pp. 207–214). This continuity can be traced back to early films about dancers such as 1900 *Moulin Rouge* and 1896 *A Serpentine Dance* (French: *Danse Serpentine*), but solely because the dancers became actors.

RECEPTION AND AUDIOVISUALIZATION OF CABARET CULTURE IN CAKEWALK, GRIZZLY BEAR DANCE, AND SILENT CINEMA

The desire for the wild and psychotic was particularly evident during the late 19th and early 20th centuries—a period that saw the emergence of a large variety of dances that had a significant impact on visual culture. Many of those dances incorporated gestures and poses borrowed from the cancan. Two notable examples are the cakewalk and the grizzly bear dance, which gained popularity between the 1900s and 1910s. Both of these dance forms developed by drawing on cultural phenomena from previous decades.

The cakewalk initially started as a competitive and caricature form of dance culture, where workers parodied the dances of the upper class. It was characterized by syncopated movements that required considerable physical exertion, similar to the epileptic dance, involving throwing the upper body back, kicking the legs up, and imitating running.

The cakewalk gained widespread popularity through its performances at the 1889 and 1900 World Expositions, as well as the appearances of two touring American ensembles in Paris from November 1902 to January 1903 (Deaville, 2014, p. 33; Gordon, 2010, pp. 58–59). These events turned the cakewalk into a major sensation performed not only by African but also by European dancers, bringing it closer to the cancan. Dancers like Polaire stereotyped the cakewalk, transforming it into a showy and acrobatic simulation of an epileptic seizure (the essence of the dance called *épileptique*), as it aligned with the French ethnological perceptions of the Hottentots and other “savages” who were seen as lacking culture and consciousness (Baldwin, 1981, p. 205–207; Caddy, 2007, pp. 288–289). The resulting *café-chantant* version of the dance was perceived by contemporaries as the cakewalk only when gestures lost all measure (D’Arc, 1894). The connection between the epileptic dance and the cakewalk was

also supported by scientific research. American psychologist and psychiatrist Boris Sidis noted in 1908 that “the lower we descend in the scale of animal life, the more prominent do the motor reactions become” (Sidis, 1908, pp. 56–57). The exaggerated motor reactions captivated the audience while remaining safe and controlled. (However, concerns about the “contagion” of the dance led to the establishment of a society regulating its performance.)

The ambivalence in the perception of the cakewalk and the audiovisual discourses surrounding it can be observed in the first film about the dance, Georges Méliès’ 1903 *The Infernal Cake-Walk* (French: *Le Cake-Walk infernal*). For Méliès, it represented a visual narrative of contemporary reactions to the new dance form, depicting its genesis and its connection to cabaret and cancan.

In this film, Méliès-Mephistopheles discovers the cakewalk on Earth and decides to stage it in Hell. He summons two black cakewalk dancers, who perform with great intensity, executing acrobatic movements and zigzag patterns reminiscent of epilepsy. Before this, the dancers, dressed in white and representing statues, perform the cancan with rhythmic and almost mechanical movements (possibly referencing corbeilles). They then clumsily imitate the movements of the cakewalk dancers. Mephistopheles himself appears, performing the cakewalk on a small platform resembling a cake (alluding to the dance’s name), arching his back and lifting his knees high (Figures 1–2).



Fig. 1. Still from *The Infernal Cake-Walk* [film, 01:23], directed by Georges Méliès, 1903⁶

⁶ See the image source: *Le Cake-walk infernal* (1903) Georges Méliès -- YouTube (15.11.2023).



Fig. 2. Still from *The Infernal Cake-Walk* [film, 03:24], directed by Georges Méliès, 1903⁷

The message of the film is quite apparent: it portrays the negative consequences of dancing the cakewalk, which the Mephistopheles himself performs in Hell. Additionally, Méliès conveys the ethical and social significance of the dance within a society dominated by Darwinist theories: the association with a lower culture and mindless mimicking of it are viewed unfavorably. At the same time, the director demonstrates how easily one can succumb to this influence: the statue-like girls uncontrollably begin to copy the movements of the dancers, thus plunging themselves into a fiery abyss.

The epileptic and degenerative gestures of the dancers, appearing as controlled bodies, are an integral part of aesthetic discourse in Méliès' films. Bodies and their executed movements become a sort of alphabet, while the eyes serve as tactile organs, introducing a proprioceptive function into the viewer's visual and, most importantly, auditory experience. One can recall Méliès' 1904 film titled *A Mesmerian Experiment* (French: *Le Baquet de Mesmer*, translated as "The Mesmer's Tub"). Again, Méliès plays the main role of the charlatan Franz Anton Mesmer, the founder of the pseudo-scientific theory of "animal magnetism." It was believed to be a special fluid present in every living being. Imbalances or blockages in this fluid were thought to contribute to illness or disease, and only a trained mesmerist, by doing passes with their hands over the patient, could

⁷ See the image source: *Le Cake-walk infernal* (1903) Georges Méliès – YouTube (15.11.2023).

restore the equilibrium. Mesmerism, the precursor to hypnosis, was one of the most satirized practices of the 18th and 19th centuries. Cartoonists depicted patients of mesmerists as animals, alluding to the practice's name and the foolishness of those who sought treatment from charlatans.

A resurgence of interest in mesmerism of the late 19th century was largely influenced by Dr. Charcot's use of Mesmer's techniques to exert control over his patients. It can be presumed that Méliès created this film in response to this. Méliès-Mesmer, aided by his mesmerist disciples, fills a wooden tub with water, which then bursts into flames. When the flames subside, Mesmer retrieves women's dresses out of the tub, which his assistants drape over a group of statues adorning the room. After Mesmer's magnetic passes towards the statues, they transform into eight girls dancing a frenzied cancan with epileptic-like pas imitating the gestures of patients hypnotized, for example, of the Salpêtrière Theater (Fig. 3-4).

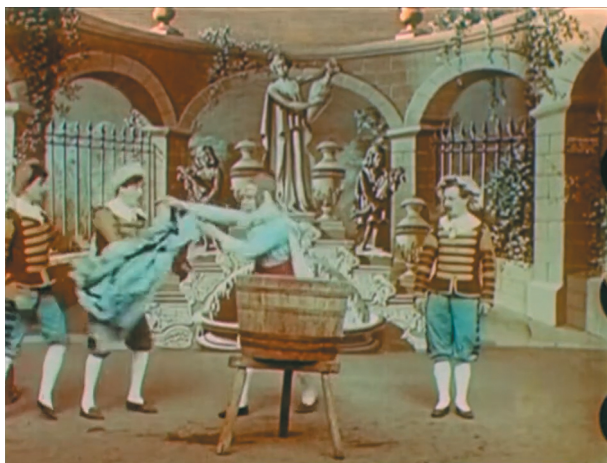


Fig. 3. Still from *A Mesmerian Experiment* [film, 00:46], directed by Georges Méliès, 1904⁸

⁸ See the image source: Le Baquet de Mesmer (1905) *A Mesmerian Experiment* (Méliès) - YouTube (15.11.2023).



Fig. 4. Still from *A Mesmerian Experiment* [film, 02:11], directed by Georges Méliès, 1904⁹

After the dance, Mesmer drapes a dress over the central statue that materializes into a prima dancer. She performs a series of impulsive movements that demonstrate her flexibility. The dancer then simulates the “arch of hysteria,” thus portraying a café-chantant version of the cakewalk: she replicates the movements of cabaret artists who borrowed poses from mentally ill women (Gordon, 2001a, pp. 515–516). Having finished the dance, the dancers return to their places and freeze, becoming statues again. Mesmer then tears off their dresses and throws them into the tub, which his assistants have brought back in. Flipping the tub, Mesmer transforms the clothing of the dancers into chickens and ducks, mocking the suggestibility of women and alluding to the alternate name for mesmerism—animal magnetism (Forsyth, 2002, p. 6).

In this context, another early film comes to mind—the 1907 *The Dancing Pig* (French: *Le Cochon Danseur*), produced by the Pathé studio. It was an onscreen adaptation of a one-act vaudeville performance of the same name, where a singer sang while a dancer dressed as a pig visualized the chant. In the film, a pig in the tuxedo flirts with a young girl who strips the pig of its clothing and forces it to dance. Soon, the girl and the pig begin dancing together and, in the end, disappear behind the curtains. But after a few seconds, the pig re-emerges alone, the camera zooms in, and it reveals its fangs, which might hint at the pig’s intentions of harming the girl.

⁹ See the image source: *Le Baquet de Mesmer* (1905) *A Mesmerian Experiment* (Méliès) - YouTube (15.11.2023).

The choice of the costume may allude to mesmerist practices and serve as a symbol of deception. Depicting the dancer as an animal also signifies the degeneracy of the performed dance.

Continuity with similar visual imagery can be observed in films that feature what is known as the grizzly bear dance, or bear dance. It emerged in the United States around 1910 and gained immense popularity prior to World War I. The name comes from the similarity of the characteristic syncopated movements to that of a grizzly bear. Among other animal dances of that period were, for example, rabbit embraces, frog jumps, and others. Due to the closeness of the partners, the dance was perceived as the manifestation of lust. As long as the mimicking of animal movements was presumed to indicate its regressive nature, public performance of the grizzly bear dance was prohibited.

The bear dance is also associated with epileptic movements, further indicating its degenerative nature. This connection to *épileptique* is evident in the 1913 *The Grizzly Bear (dance)* (French: *Le Pas de l'Ours (danse)*), where Mistinguett was dancing with the boxer Georges Carpentier. The grizzly bear dance was often comically staged. For instance, in another 1913 film, *Simple Simon's Grizzly Hug* (French: *Onésime et le Pas de l'ours*), the main character attempts to win a competition organized by the Academy of Fine Arts with a dance that is both pathological and vulgar.



Fig. 5. *Simple Simon's Grizzly Hug* cover, 1913. National Library of France, Paris¹⁰

¹⁰ See the image source: *Onésime et le pas de l'ours : scénario* | Gallica (bnf.fr)(15.11.2023).

In the films dedicated to bear dance, regressiveness and degeneracy were depicted through the imitation of animal movements or, as in the case of *The Dancing Pig*, through the humanization of animals. *A Mesmerian Experiment*, however, not only demonstrates the influence of suggestion and mesmerism on performing arts, along with the reflection of medical discourse in contemporary dances; it also showcases the control over women's bodies, highlighting the process of objectification in mass culture. The transformation of statues into living beings represents boundless control over the body: it is the mesmerist who decides when the statue comes to life and when it freezes again. Such control and manipulation reveal the psychology of escapism and the futility of action, as it is a staged show with a predetermined script. Just as during dance performances the audience was confident that the erupting unconscious was controlled by the stage environment itself, the same tropes begin to be employed in cinema. The contrast between the moving bodies in *A Mesmerian Experiment* and the static, mechanized automaton becomes particularly evident when comparing it to another Méliès 1897 film, *Gugusse and the Automaton* (French: *Gugusse et l'Automate*). The latter film showcases the horror of encountering an actual mechanism.

Méliès explores the boundaries of the subject and their individual body, as the line between movement and stillness can be likened to that between life and death. This can also be compared to the popular practice of the "living picture": numerous early films depict an inanimate object with a female image or in the form of a woman which becomes the main character. Among such pictures are Méliès' 1906 *The Hilarious Posters* (French: *Les Affiches en goguette*) and Alice Guy-Blaché's 1905 *The Statue* (French: *La Statue*). In these films, the bodies existed in a liminal state between static and ecstatic, and the interpretation of this liminality depended on the viewer's experience and perception of such a narrative: the audience literally projected their own ideas onto the liminal object, imbuing it with life and keeping it under their control.

On the other hand, the audience itself could also become the subject of such control, as vividly demonstrated by the 1911 film *Rosalie and Léontine Go to the Theatre* (French: *Rosalie et Léontine vont au théâtre*) directed by Romeo Bosetti. In the theater, two women behave inappropriately: laughing loudly, disturbing other viewers, and gesturing vigorously. The exaggerated poses and expressions of the heroines tell the viewer about their temperament, social status, and habits. Bosetti had already ironized the reading of emotions through gestures and facial expressions in his earlier 1907 film *The Tick* (French: *Le Tic*), where the main character, a woman suffering from an involuntary head twitch, is constantly nodding and winking at men. Here, the issue of misinterpreting body language, kinesics, is presented, as not all gestures are interpreted the same

way by different people. However, early cinema not only allowed the viewer to express their unconscious but also set boundaries for their behavior: *Rosalie and Léontine Go to the Theatre* demonstrates the audience how not to behave, while *The Tick* shows the importance of controlling the unconscious movements. Thus, the magic of the screen amplifies the control over the image and bodily manifestations not only of the on-screen character but also of the viewers.

This healing power of cinema is vividly reflected in the 1912 film *The Mystery of the Rocks of Kador* (French: *Le Mystère des roches de Kador*) by Léonce Perret. The plot revolves around an orphan, Suzanne de Lormel, who becomes the heiress to a significant fortune from her uncle. However, until her 18th birthday, she cannot manage the inherited wealth, which is under the control of the deceased's cousin, who seeks to gain full control over it. He decides to drive the girl insane so that she is unable to manage her wealth. She is forced to experience a tragic event and falls into hysterical amnesia, which her relatives strive to cure. A doctor suggests to treat Suzanne with cinematography: she observes her reactions to on-screen images, which aids in her recovery. The projection on the screen accumulates her muscle memory, helping to restore her somatic well-being (Figures 6–7).



Fig. 6. Still from *The Mystery of the Rocks of Kador* [film, 03:37], directed by Léonce Perret, 1912¹¹

¹¹ See the image source: *Le Mystère des roches de Kador* (Léonce Perret, Fr., 1913) - YouTube (15.11.2023).



Fig. 7. Still from *The Mystery of the Rocks of Kador* [film, 03:40], directed by Léonce Perret, 1912¹²

Apart from its healing power, cinema could also provoke unpleasant visual and bodily sensations. For example, the convulsive seizure caused by the inability to remove clothing in Georges Méliès' 1900 film *Going to Bed Under Difficulties*, alternatively *An Increasing Wardrobe* (French: *Le Déshabillage impossible*) received special interest from the director's contemporaries due to its connection to the body (Danvers, 1925, p. 5).

When comparing films featuring cabaret or other dance styles derived from it and imitating different deviations (such as *Rosalie and Léontine Go to the Theatre*), one can trace the evolution of the reception and audiovisual representation of cabaret in cinema. In the 1900s and 1910s, cabaret dances served as metanarratives and explained the plot. In the 1920s, however, the demonstration of cabaret culture conveyed the message to the audience clearly enough, and the dances no longer involved intertwining concepts and theories. In films like Jean Benoît-Lévy's *Il était une fois trois amis* (translated as "Once upon a time there were three friends") (1928) and Jean Choux's *A Kiss That Kills* (French: *Le Baiser qui tue*) (1928), the reception of cabaret culture played a significant role. Cabaret and cancan became reflections of the liminal state of the main characters, their hidden desires, exposing the ambivalence and concealed debauchery of both the characters and the events leading up to

¹² See the image source: *Le Mystère des roches de Kador* (Léonce Perret, Fr., 1913) - YouTube (15.11.2023).

the cabaret (Danet, 2015, pp. 42–47). Overall, in the 1900s and 1910s, the connection between cabaret and debauchery was still observed. For instance, in Alice Guy's films *In the Cabaret* (French: *Au cabaret*) (1899) and *The Epileptic Mattress* (French: *Le Matelas épileptique*) (1906), deviant behavior was associated with alcohol consumption, and the director sought to demonstrate and condemn this sinful affiliation (in *The Epileptic Mattress*, the alcoholic convulsions were equated with epilepsy). German films of the 1920s explained the debauchery of the characters by their love for dancing, and the dances themselves were perceived by the audience as an impending danger. This was related to the migration of cabaret gestures and poses into pathological dances such as the cakewalk and grizzly bear dance.

Additionally, through the portrayal of cabaret culture, directors revealed the boundaries and dangers of the city. The 1926 *False Shame* (German: *Falsche Scham—Vier Episoden aus dem Leben eines Arztes*) is an exemplary film here. The screenplay, written by actual doctors Curt Thomalla and Nicholas Kaufmann, includes a story about two young men who plan to attend a cabaret performance at a fair. However, on their way, they are approached by a stranger who invites them to a preventive exhibition and lecture on syphilis. In that exhibition, the young men observe bacteria transmitting the disease and witness its progression through a microscope. This scene reminds of *The Cabinet of Dr. Caligari*, in which people also seek entertainment at a fair (Danet, 2015, p. 48). The German film *Moral* (1928) by Willi Wolff further explores this theme by narrating the story of a cabaret dancer who, paradoxically, uses a movie camera to collect compromising material on male visitors, who put on the face of moral crusaders. Here, the cabaret functions as a place of purification: a woman persecuted by the society for her “immorality” exposes the hypocrisy of the society itself. *False Shame* can be interpreted in the same vein: it is precisely the viewing of a cabaret performance that prompts the young men to attend the fair, where they learn about the fatal disease.

Frequently in cinema, there is an integration of sanitary education and medical actions into popular leisure venues (which is not coincidental, as the cancan also imitated the movements of the mentally ill), mimicking urban entertainments. In addition to the aforementioned films, one can also recall the 1928 film *Six Girls and a Room for the Night* (German: *Sechs Mädchen suchen Nachtquartier*). The interest of 1920s cinema in popular urban amusements led to non-narrative approaches to depicting everyday life: the city was presented through gestures and repetitive actions. This is why cabaret began to be featured as one of the prominent cinematic characteristics of the “debauchery of the city”.

CONCLUSION

Early cinema, especially films featuring cabaret dances, represented a polycode text that accumulated blocked or already experienced memories through actions and images. It was not merely physical imitation that did not affect the subconscious, as in the case of *Rosalie and Léontine Go to the Theatre*, but rather a metadiscourse with a constructed narrative. Through the analyzed films, one can observe the process of manipulating the audience: disjointed dance movements were deliberately introduced to make the viewer experience the scenario, embedded in the film, audiovisually. The dancers' seemingly automatic gestures hypnotize the audience, suppressing their consciousness. The viewers could not resist and somatically and mentally mimicked the mechanical movements happening before them. This imitation and reverence for the uncontrollable and mechanical were already present in the romantic adoration of dolls.

Synesthesia contributed to fathoming the secrets of the collective unconscious. It can be argued that the tendency and attraction to the primitive, which was popular in the 1910s and 1920s, first manifested itself in the grassroots dances and was audiovisually expressed through dance movements. The cancan itself initially incorporated a pathological gestural language, which later became associated with regression in the context of its convergence with African dances, mesmeric practices, and quack discourse. As a result, researchers Gordon and Rabinovitz believed that the viewer was entirely dependent on bodily movements, mimicking them (Gordon, 2001b, pp. 67–71; Rabinovitz, 2012, p. 141). This can also explain the large number of deviations in early cinema. Such are, for example, the 1909 *Princess Nicotine; or, The Smoke Fairy*, the 1901 *The Dwarf and the Giant* (French: *Nain et géant*), or the 1903 *The Dwarfs' Cake Walk* (French: *Le cake-walk chez les nains*) by the Pathé Frères: these are all somatic triggers that help the viewer “read” the underlying meaning embedded in the film.

ВВЕДЕНИЕ

Прежде чем приступить к анализу непосредственно фильмов и других визуальных документов эпохи, стоит пояснить читателю, в чем заключается сам механизм аудиовизуализации в раннем кино. Чаще всего этот термин применительно к кинематографу используют в разговоре о городских симфониях. Ученые склонны воспринимать такие фильмы в терминах музыкальной аналогии, которая сравнивает их формальные элементы с музыкальным про-

изведением, в кино подобные элементы становятся неслышимым выражением звука (Schwartz, 2018). Это влияние проявляется в двух различных техниках создания неслышимого звука: генерация «визуального шума» за счет высокой скорости редактирования и размытия изображения в движении и обработка движения как звука (как в фильмах Вальтера Рутtmана и Дзиги Вертова). Если же мы будем вести речь об аудиовизуализациях в фильмах, связанных с танцевальной культурой, то сам ритм передается через движения актеров.

Об этой особенности пишет Эммануэль Андре в книге «Шок субъекта. От истерии к кино (XIX–XXI вв.): «кино могло бы помочь избавиться от патологии, подавив ее симптомы» (André, 2011, р. 15). Речь в этой цитате идет о том, что человек, находясь перед «лицом» танцевального представления, испытывал на себе его патологическое влияние, «исцеляясь» в этот момент: появлялась тяга подражать из-за внушения, оказываемого жестами и движениями танцора на зрителя. Р.Б. Гордон называла это «новой теорией зрелищности» (Gordon, 2013, р. 24), воплощающей посредством подергиваний и судорог доминирование тела над разумом (низшего над высшим).

В целом в своих трудах Гордон позиционирует кинематограф как истерическую форму искусства, как логическое продолжение непосредственно культуры кабаре и ее развлекательных форм. Исследователь пишет: «Если верно, что популярные спектакли поощряли — или даже вызвали — имитацию исключительных телесных и психических состояний, то эта тенденция имитировать истерические или сомнамбулические жесты была бы еще сильнее в кинематографе, где гипнотический эффект усиливал мерцающий свет на ярком экране в полутемной комнате» (Gordon, 2013, р. 155). Подобное усиление, по мнению Гордон, было связано с тем, что мотив «гипнотизма-сомнамбулизма» являлся олицетворением кинематографического опыта (Gordon, 2013, р. 156). По сути, кино для первых кинозрителей являлось в таком случае механизмом рефлексии о современном им внушении, «разложении» общества и его потенциальной заразительности для индивида. Влияние психиатрического дискурса на кино можно проследить и в самом кино: образ доктора Калигари, контролирующего героев и зрителя на протяжении киноленты, был списан с доктора Шарко, исследователя истерии и «заводчика истеричек», по выражению Ги де Мопассана (Kaes, 2009, р. 63–64; Maupassant, 1882, р. 2–3).

В этой связи интересно, что исследователи связывают танцевальную культуру кабаре с психиатрическими заболеваниями и указывают на то, что между ними происходил прямой взаимообмен (Gordon, 1989; Gutsche-Miller, 2015; Pillet, 1992). Гордон писала, что «клинические наблюдения и психиатрическая теория во Франции конца девятнадцатого века снабди-

ли парижское кабаре и ранние кинокомедии репертуаром движений, гримас, тиков и жестикуляций» (Gordon, 2001(a), p. 515). Это подтверждается как воспоминаниями, так и песнями самих исполнителей: так, Мистингетт¹ в 1900 году спела песню «Парижанка-эпилептичка», которая начиналась со слов: «когда я слышу музыку, у меня начинается эпилепсия» (Gordon, 2010, p. 58).

Действительно, вуайеризм и контроль над телом повлияли на «низовую» культуру XIX века: зародившийся на Монмартре в конце 1820-х канкан превратился в доминирующий танец в конце XIX века во многом благодаря тому, что одна из самых популярных танцовщиц Жанна Авриль, страдающая пляской Св. Вита и являвшаяся пациенткой доктора Шарко, после окончания лечения стала исполнять именно канкан в кабаре (Bonduelle and Gelfand, 1999). В своих танцах и костюмах Авриль проводила аудиовизуализацию для зрителя: рассказывала свою историю «безумной» женщины, покоровшей сцену. Одна из основных исследовательниц кабаре Лиза Аппиньянези писала, что в Сальпетриер пациенты доктора Шарко, у которых диагностировали истерию, «подобно ранним звездам немого кино, которые вполне могли имитировать их выражения, они проходили драматические этапы этих состояний перед камерой» (Appignanesi, 2004, p. 311).

При анализе трудов перечисленных выше исследователей возникает значительная проблема: всеученые подробно не рассматривают проникновение жестовой системы кабаре в немое кино и не расшифровывают ее значение для структуры фильма, фокусируясь на роли невропатологического жеста в структуре жестовой системы кабаре и фильма. К тому же, учитывая, что интерес к подобным «бессознательным» движениям и жестам был определен законодательными ограничениями (ведь жестовая система кабаре сформировалась из-за закона о запрете песен 1848 года: см. об этом далее), можно вступить в заочную полемику с мнением Гордона: копирование бесконтрольных тиков душевнобольных в кабаре было связано с важнейшими изменениями в социокультурной среде Франции второй половины XIX в. и не являлось инстинктивным.

Этим и определяется постановка гипотезы настоящей статьи: визуальная связь между жестовой системой кабаре и ранним кино определена прямым и сознательным копированием жестов кабаре для диалога со зрителем. Выдвинутый тезис связан с тем, что раннее кино было немым, аудиовизуализации и жесты играли значительную роль для расшифровки сюжетных линий, и именно в кабаре уже была сформирована такая аудиовизуальная «языко-

¹ Французская эстрадная певица, танцовщица и актриса.

вая» система. В связи с этим **цель** статьи — анализ и осмысление рецепции и аудиовизуализации кабаре в немом кино 1900–1920-х.

Актуальность предложенной темы заключается в том, что благодаря такому исследованию можно не только расширить границы анализа немом кино и уточнить генезис ряда паттернов в нем, но и проводить междисциплинарные изыскания на стыке нескольких дисциплин: культурологии, искусствоведения, психологии и психиатрии. Кроме того, статья поможет выявить ключевые культурно-эстетические доминанты, характерные для молодого киноискусства, активно апроприирующего важные для массовой культуры образы кабаре, восполнив лакуну в изучении жестовой системы раннего кино и объяснив ряд причин использования жестовой системы кабаре в немых фильмах 1900–1920-х. Опыт исследователей в рамках намеченной проблематики учитывается автором, однако концепция отличается: если ранее в литературе основной фокус был на бесконтрольное копирование и исключительно соматическое восприятие зрителем жестов и танцев кабаре, то автор данного текста стремится рассмотреть интеграцию кабаре с точки зрения ее поликодового значения для фильма.

Необходимо отметить, что при работе над статьей автор использовал документальные и визуальные источники Национальной библиотеки Франции, которые помогли реконструировать отношение современников к подобным тенденциям в кино и то, как и из-за чего эти тенденции появлялись. Материалами для исследования послужили отобранные фильмы Алис Ги, Жоржа Мельеса, студии Пате и ряд немецких фильмов 1920-х. Эти фильмы выбраны для комплексного анализа, т.к. в них напрямую копируются жесты кабаре, что отражено как в названиях фильмов, так и в их визуальном ряде.

ФОРМИРОВАНИЕ ЖЕСТОВОЙ СИСТЕМЫ КАБАРЕ

Для проблематизации феномена кабаре, его роли в социокультурной среде, а также его рецепции киноискусством, отметим ряд важных тенденций культуры кабаре, выявив их ключевые категории, которые впоследствии нашли отражение в кино.

В период Третьей республики (1870–1940) активно развиваются кафе-концерты, кабаре, завезенный из Англии мюзик-холл, демонстрирующие, по мнению С. Гутше-Миллер, «фундаментальное противоречие между элегантностью и дурной репутацией» (Gutsche-Miller, 2015, p. 15). В 1877 году

Жак Бонном написал: «когда приходит зарплата, мы оставляем половину, три четверти, если не все, в кабаре. Хозяин повеселел; но в доме нет ни хлеба, ни мяса, дети плачут, жена ругается, мы ссоримся, раздражаемся друг на друга, и вот домашнее хозяйство становится подобием ада. Причина зла, где она? В кабаре» (Bonhomme, 1877, р. 31). Действительно, кабаре во второй половине XIX века было одной из самых популярных форм развлечения, что подтверждается большим количеством литографий и гравюр французских художников А. Тулуз-Лотрека, Э. Дега, Ж. Сёра и других.

Тут необходимо сделать оговорку: появление и формирование кабаре и мюзик-холлов были следствием реакции на «глупую фальшь» кафе-концерта (Angenot, 1991, р. 94). В этой связи встает вопрос о причинах популярности не только кафе-концерта, но и других форм развлечений во второй половине XIX в. и их отличий. Ответ достаточно прост: во второй половине XIX в. в кафе-концертах, а позже и в кабаре, сложилась особая жестовая система, выражавшаяся преимущественно в танце, которая стала своего рода «языком» для общения среди людей. Она сформировалась в результате правительственных табу 1848 г. во Франции: около десяти процентов песен было запрещено (Goldstein, 2012, р. 28). Новые ограничения привели к появлению особых танцев и жестов (эпилептика², гоммёза³), в которых артисты использовали сильно закодированную систему общения со зрителем (Gordon, 2009, р. 36; Copway, 2004, р. 34). Популярность этой системы продолжалась до — года отмены цензуры песен. Именно поэтому кафе-концерт — визуальное зрелище: помимо особых жестов танцоров и певцов, здесь ставили живые картины, выступали борцы, танцоры, исполняли пантомимы.

Кроме того, кафе-концерт продолжал карнавальную традицию: телу и его движениям отводилось центральное место, что отменяло рамки приличий и ограничения светского общества в пространстве представления. В итоге кафе-концерт — место рефлексии над социальными, политическими и экономическими проблемами, поэтому в нем были популярны скатологические песни, песни пьяниц, женщин, над которыми совершали домашнее насилие (визуализированное как устно, так и жестами, и костюмами) (Harris, 1989, р. 335–339). В этом и проявляется отличие кафе-концерта и кабаре: характеризуется двусмысленностью и сатирой на нравы и политическую ситуацию общества, но проявляется эта сатира через полунамеки, визуализированные в танце.

² Стиль «эпилептика» копировал отрывистые и хаотичные движения пациентов неврологических и психиатрических отделений.

³ Гоммёза — современная женщина, одетая в откровенную, но элегантную, необычную одежду. В этом стиле был подстиль — эпилептическая гоммёза, в котором совмещались эпилептика и гоммёза (Gordon, 2009, р. 78).

В связи с этим ведущие артисты кабаре уделяли значительное внимание конструированию собственного сценического образа: «призрачный» образ Мэй Мильтон, маргинальная стратегия саморепрезентации Валентина Бескостного и Жанны Авриль, невротическое амплуа Иветт Гильбер, чьи сценические образы дополнялись присущими только им жестами. Жестовая система танцоров и певиц в основном была сформирована и вдохновлена невротическим дискурсом Франции того периода, что подкрепляется воспоминаниями современников. Так, Андре Шадурн писал в 1889 г., что «смысл кафе-концерта в том, чтобы покончить со всеми приличиями. Для большей части публики — это Бисетр, где они могут свободно выражать свое безумие» (Chadourne, 1889, p. 277). По его мнению, все танцоры канкана попадали в психиатрические отделения, а зрители, жаждавшие их выступлений, уже имели «истерические» вкусы (Chadourne, 1889, p. 277–278).

Это было связано с тем, что подобные танцы ассоциировались с пространством больницы Сальпетриер, где впервые были опубликованы фотографии жестов и поз, по которым можно было идентифицировать безумца. Кроме того, в Сальпетриер были поставлены «протоперформансы»: представления на сцене так называемого «Театра Сальпетриер», в которых демонстрировали возможность манипулирования телом «Другого». Медики заставляли пациенток публично с помощью гипноза копировать позы и жесты с полотен старых мастеров. Таким образом, они вводили патологии в художественный дискурс, и подобные представления посещал весь артистический Париж: Ги де Мопассан, Эмиль Золя, Сара Бернар, Огюст Роден и многие другие (Walusinski, 2013, p. 35–37).

Популярность постановок Шарко объясняется тем, что они пересекались с романтическим представлением о сверхъестественной танцующей живой машине, контролируемой и при этом завораживающей зрителей своей необъяснимой энергией. В целом подконтрольное кому-то тело было популярным объектом в культуре XIX века, достаточно вспомнить полотна «Мужчина и кукла» (1873) Эдгара Дега и «Мужчина с куклами» (1899) Жана Вебера. Стоит отметить, что подобная тема отразилась и в литературных произведениях, например, в рассказе Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек», в котором дочь профессора на самом деле оказалась автоматом, соблазнившим своей инаковостью главного героя во время танца и доведшим его тем самым до смерти. Рациональная машина ниспровергла рациональность главного героя. Разум героя был запутан аудиовизуализацией: танцем и короткими фразами автомата, которые вводили неодушевленный предмет в категорию одушевленного (Jentsch, 1997).

Перформанс XIX века также играл на этой мощной двусмысленности: вместо танцующего неодушевленного объекта танцовщик/ца вел/а себя так, как если бы она или он были неодушевленным объектом. При этом исполнители пытались использовать мощь автомата, чтобы оказывать гипнотическое воздействие на сознание зрителя. Это относилось не только к танцовщикам; в целом любой деятель кафе-концерта или кабаре старался исполнять эту одну из самых интригующих для зрителя ролей: можно вспомнить деятельность так называемых *corbeille*⁴ — группы из полудюжины молодых женщин в вечерних платьях, которые сидели полукругом на сцене в течение всего вечера, почти не шелохнувшись. Корбейли воспринимались как объект вуайеристского удовольствия, силой общественного взгляда они становились неиндивидуальной сексуализированной массой, что ярко отражало концепцию окулярцентризма⁵ XIX века.

Одним из первых проявлений управляемого и экстатичного танцующего тела был романтический кордебалет, в котором танцовщицы создавали амбивалентные, потусторонние и опасные образы, ярким примером являются Вилисы в «Жизели» (1841). Потусторонние существа, обуреваемые прорывающимся бессознательным, коррелировали с популярной темой сомнамбул и загипнотизированных в изобразительном искусстве второй половины XIX века. Это один из тех соблазнительных дискурсов, который и отразился в кордебалетах кабаре.

На еще ряд представлений в кабаре повлияли психофизические и психофизиологические эксперименты конца XIX века. Они показали, что наблюдение за движениями других людей вызывает бессознательное повторение в теле зрителя сосудистой, мышечной и дыхательной системами. Так, например, Шарль Анри в 1885 году во «Введении в научную эстетику» писал, что «нет идеи без виртуального, а затем и реального движения» (Henry, 1885, p. 2). Исследователи в унисон приходили к выводу, что жесты и позы танцовщика «могут, благодаря своего рода заражению, вызывать аналогичные симптомы у смотрящего» и «человек неизменно впадал в истерику» (Simon, 1877, p. 98; Gordon, 2010, p. 64). По сути, танцы, опирающиеся на бессознательное, пробуждали бессознательное зрителя, вводили его в «дикое», «первобытное» состояние, опасное и в то же время будоража-

⁴ Этимологически слово *corbeille* происходит от «корзина». По отношению к статистам это слово стало употребляться в связи с тем, что в ранний этап кафе-шантанов руководство не платило регулярную зарплату исполнителям, и они были вынуждены выбирать самого симпатичного представителя группы, который передавал корзину посетителям между песнями для получения денежного вознаграждения.

⁵ Главенство зрения, способ восприятия действительности через визуальность.

щее. Происходило это благодаря особой жестикуляции, которая стала предметом наблюдения в научном пространстве: больнице Сальпетриер.

Таким образом, танцы кабаре связывались с примитивными обществами, идеями о вырождении, были своего рода способом испытать все маргинальные стратегии, завораживающие и пугающие жителя города рубежа XIX–XX веков. Это определено тем, что как раз в конце XIX столетия примитивное, как его называл Мишель Тевоз, «докультурное искусство» примитивов, детей, сумасшедших, «инаковых» пользуется особой популярностью (Thevoz, 1976, p. 1–3). Тут стоит учитывать, что как кафе-концерт, так и кабаре были местом сосредоточения всех популярных тенденций второй половины XIX века: достаточно вспомнить певицу с бородой или такие кабаре как «Ад» (*Cabaret du Ciel*) и «Рай» (*Cabaret de l'Enfer*), в которых воплощались концепции о современном «неврозе» и «очищении» второй половины XIX века.

Аудиовизуализации стали настолько популярными, что особую роль в XIX веке стал играть кафе-шантан «Слепых» (*Café des Aveugles*), главными звездами которого были слепые музыканты, которые, по мнению современников, удачнее всего воплощали скрытые от современников интенции общества (Delvau, 1862, p. 183–187; Tissot & Aude, 1794, p. 5–6). Впоследствии «озвучивание» действия было связано с телесностью. Гордон предполагает, что эпилептическая эстетика парижского кабаре конца XIX века была перенесена в кино исполнителями, которые перешли со сцены на экран (Gordon, 2001(b), p. 207–214). Эта преемственность прослеживается в ранних фильмах о танцорах: Мулен Руж» (ориг. *Moulin Rouge*) 1900 года, «Танец серпантина» (ориг. *Danse Serpentine*) 1896 года, но исключительно из-за того, что танцоры становились актерами.

РЕЦЕПЦИЯ И АУДИОВИЗУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ КАБАРЕ В КЕКУОКЕ, МЕДВЕЖЬЕМ ТАНЦЕ И НЕМОМ КИНО

Стремление к «дикому», нервному особо проявилось на рубеже XIX–XX веков, в период, когда появилось большое количество разных видов танцев, которые оказывали значительное влияние на визуальную культуру. Эти танцы преимущественно заимствовали жесты и позы из канкана. Речь идет о кекуоке и танце медведя гризли, которые стали популярны в 1900–1910-е. Оба эти вида оформились благодаря опоре на ряд культурных феноменов прошлых

десятилетий. Если говорить о кекуоке, то это изначально соревновательный и в первую очередь пародийный вид танцевальной культуры (рабочие пародировали танцы господ), который представляет собой синкопированный танец, требующий больших физических затрат (как и эпилептика): откидывания верхней части тела, подбрасывание ног вверх, имитация бега.

Популярным танец стал благодаря его постановкам на Всемирных выставках 1889 и 1900 годов, а также благодаря выступлению двух гастролирующих американских ансамблей в Париже в ноябре 1902 – январе 1903 годов (Deaville, 2014, p. 33; Gordon, 2010, p. 58–59). После этих событий кекуок стал главной сенсацией, его исполняли не только африканские, но и европейские танцовщицы, приблизив его к канкану. По сути, такие танцовщицы, как Полер⁶ стереотипизировали кекуок. Они превратили его в показательный акробатический вид симуляции эпилептического припадка (суть танца под названием «эпилептика»), так как в таком виде он отвечал этнологическим представлениям французов, которые считали готтентотов и другие народы дикарями, проявляющими свои отсутствие культуры и бессознательное (Baldwin, 1981, p. 205–207; Caddy, 2007, p. 288–289). В итоге кафешантанная версия кекуока воспринималась современниками, только если «жесты теряют всякую меру» (D'Arc, 1894). Подобная связь эпилептики с кекуоком была определена и научными изысканиями: американский психолог и психиатр Борис Сайдис в 1908 году заметил: «чем ниже мы спускаемся по лестнице жизни животных, тем более выражены двигательные реакции» (Sidis, 1908 p. 56–57). Преувеличение двигательных реакций одновременно будоражило зрителя и при этом было для него абсолютно безопасным, подконтрольным (при этом идея «заражения» от кекуока все равно появилась, и в итоге было создано общество по контролю за танцем).

Амбивалентность восприятия кекуока и аудиовизуализированные связанные с ним дискурсы можно увидеть в первом фильме на тему кекуока «Адский кекуок» (ориг. *Le Cake-walk infernal*) Жоржа Мельеса 1903 года. Мельес снял этот фильм как визуальный рассказ о реакции современников на новый вид танца, изобразив, по сути, его генезис и связь с кабаре и канканом. В этой комедии Мельес-Мефистофель посмотрел на земле кекуок и решил поставить его в аду: зритель становится свидетелем манипулирования Мефистофеля чужими телами, того, как два чернокожих танцовщика кекуока начинают неистово выступать, совершая различные акробатические этюды и выполняя зигзагообразные движения, свойственные эпилептике. Перед этим облаченные в белое, пародирующие статуи танцовщицы

⁶ Французская эстрадная певица, танцовщица и актриса.

танцуют канкан, совершая ритмичные, почти механические движения (возможная отсылка и на корбейлей). Позже они неумело начинают подражать движениям танцоров кекуока. После нескольких па появляется сам Мефистофель, который начинает также исполнять кекуок на небольшой платформе, похожей на торт (отсылка на название танца), выгнув спину дугой и высоко подняв колени (рис. 1–2).



Рис. 1. Кадр из фильма «Адский кекуок» (ориг. *Le Cake-walk infernal*), реж. Жорж Мельес, 1903 год. 1 мин. 23 сек. Скриншот автора⁷

Основной посыл фильма считывается сразу же: это негативные последствия кекуока, который танцует сам Мефистофель в аду. Кроме этого, Мельес передал этическое и социальное значение танца: в обществе, в котором основными были дарвинистские теории, связь с низшей культурой и бездумное подражание ей не в фаворе. При этом режиссер показывает, как легко можно подвергнуться этому влиянию: девушки-статуи начинают бесконтрольно копировать движения танцоров, тем самым ввергая себя в огненную пучину.

⁷ Источник изображения см.: URL: *Le Cake-walk infernal* (1903) Georges Méliès – YouTube (15.11.2023).



Рис. 2. Кадр из фильма «Адский кекуок» (ориг. *Le Cake-walk infernal*), реж. Жорж Мельес, 1903 год. 3 мин. 24 сек. Скриншот автора⁸

Эпилептические и дегенеративные жесты танцовщиков а, скорее, контролируемых тел были неотъемлемой частью эстетического дискурса фильмов Мельеса. Это связано с тем, что тела и исполняемые ими движения становились своего рода «буквами» алфавита, что приносило проприоцептивную функцию в зрительный и, что самое важное, слуховой опыт зрителя. Здесь можно вспомнить фильм Мельеса 1904 года под названием «Ванна Месмера» (ориг. *Le Baquet de Mesmer*, в английском варианте фильм ошибочно называют «Месмеровский эксперимент», по всей видимости, для упрощения). Мельес вновь играет главную роль — шарлатана Месмера. Ф.А. Месмер — основатель псевдонаучной теории о животном магнетизме, суть которой заключалась в том, что любой человек пропускает особый флюид и состоит из этих флюидов. Если баланс флюидов нарушается в организме, человек может заболеть, и только особый врач-месмерист сможет исправить свершившийся дисбаланс в организме, направив свои руки на больного и тем самым передав ему свой флюид. Месмеризм — прародитель гипноза, одна из самых высмеиваемых практик XVIII–XIX веков: карикатуристы изображали пациентов месмеристов в виде животных (отсылка на название практики и глупость тех, кто лечился у шарлатанов).

⁸ Источник изображения см.: URL: *Le Cake-walk infernal* (1903) Georges Méliès – YouTube (15.11.2023).

В конце XIX века произошел новый всплеск интереса к месмеризму благодаря доктору Шарко, который использовал практику Месмера для того, чтобы контролировать своих пациентов. Можно предположить, что именно из-за этого Мельес и создал фильм. Мельес-Месмер с помощью учеников-месмеристов ведрами наполняет стоящий в центре зала деревянный чан, внутри которого загорается пламя. Когда пламя потухает, Месмер достает женские платья, которые помощники накидывают на группу статуй, украшающих зал. Месмер делает магнетический пасс в сторону статуй, и они становятся восьмью девушками, танцующими неистовый канкан с «эпилептическими» па. Они копируют те жесты, которые воспроизводили пациентки, находящиеся под гипнозом, например, в театре Сальпетриер (рис. 3–4).

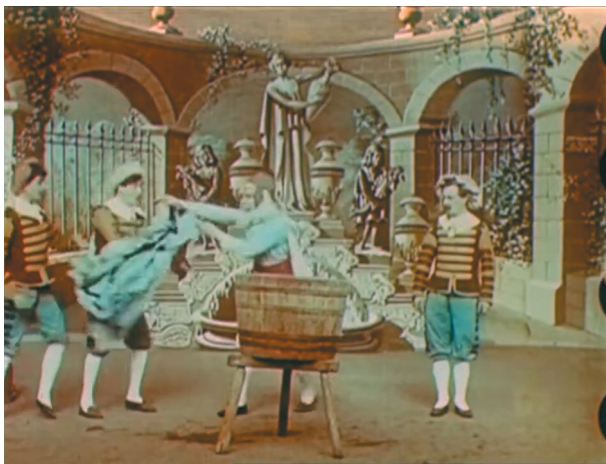


Рис. 3. Кадр из фильма «Ванна Месмера» (ориг. *Le baquet de Mesmer*), реж. Жорж Мельес, 1904 год. 0 мин. 46 сек. Скриншот автора⁹

По завершении танца Месмер накидывает платье на центральную статую, «создавая» новую танцовщицу, приму этого кордебалета, совершающую ряд импульсивных движений, которые демонстрируют гибкость ее тела, и имитирующую «истерическую дугу», разыгрывая кафешантанную версию кекуока. Эта танцовщица повторяет движения артисток из кабаре, заимствовавших позы психически больных женщин (Gordon, 2001a, p. 515–516). Завершив танец, танцовщицы возвращаются на свои места, застывают

⁹ Источник изображения см.: URL: *Le Baquet de Mesmer* (1905) A Mesmerian Experiment (Méliés) – YouTube (15.11.2023).

и вновь превращаются в статуи. Месмер срывает с них одежды, помощники выносят чан, и он бросает в него платья. Переворачивая чан, Месмер превращает одежду танцовщиц в куриц и уток, подшучивая над внушаемостью женщин и отсылая зрителя ко второму названию месмеризма — животный магнетизм (Forsyth, 2002, p. 6).



Рис. 4. Кадр из фильма «Ванна Месмера» (ориг. *Le baquet de Mesmer*), реж. Жорж Мельес, 1903 год. 2 мин. 11 сек. Скриншот автора¹⁰

В этом контексте можно вспомнить еще одну раннюю киноленту — немой короткометражный фильм «Танцующая свинья» (ориг. *Le Cochon Danseur*, 1907), выпущенный французской студией «Братья Пате». Этот фильм был экранизацией одноактной водевильной постановки «Танцующая свинья», во время которой певица пела, а танцор, переодетый в костюм свиньи, танцевал под эти песни, визуализируя пропетое. Свинья, одетая в модный смокинг, пытается соблазнить молодую девушку, которая, в свою очередь, срывает с нее одежду, заставляя танцевать. Вскоре девушка и свинья начинают двигаться вместе, затем скрываясь за занавесками позади себя. Через несколько секунд свинья возвращается в полном одиночестве, камера приближается, и он обнажает клыки, что намекает на расправу над девушкой.

Выбор костюма может отсылать к месмерическим практикам и быть символом обмана. Изображение танцора в виде животного свиде-

¹⁰ Источник изображения см.: URL: *Le Baquet de Mesmer* (1905) A Mesmerian Experiment (Méliés) – YouTube (15.11.2023).

тельствует и о дегенеративности исполняемого танца. Преемственность с таким визуальным образом прослеживается в фильмах, в которых снят так называемый медвежий танец.

Танец медведя гризли или медвежий танец появился в Соединенных Штатах около 1910 года, он пользовался огромной популярностью до Первой мировой войны. Название происходит из-за схожести с движениями аналогичного животного. Помимо стиля медведя гризли бытовали в этот период и другие животные танцы: заячьи объятия, лягушачий прыжок и другие. Танцы отличались синкопированными движениями; из-за близости партнеров их воспринимали как проявление похоти, а имитация животных движений свидетельствовала о регрессивности танца, что позже привело к запрету на его исполнение в общественных местах. Танец связывают и с «эпилептическими» движениями, что также указывает на его регрессивность (связь с эпилептикой ярко видна в фильме «Танец медведя гризли», ориг. *Le pas de l'ours* 1913 года, где танцевала медвежий танец Мистингетт вместе с боксером Жоржем Карпентье). Кроме того, танец медведя гризли часто комически обыгрывался: например, в фильме 1913 года «Онисим и танец медведя гризли» (ориг. *Onésime et le Pas de l'ours*, где главный герой пытался с помощью патологического и вульгарного танца выиграть конкурс, организованный Академией изящных искусств).



Рис. 5. Обложка фильма «Онисим и танец медведя гризли». 1913 год.
Национальная библиотека Франции, Париж¹¹

¹¹ Источник изображения см.: URL: Onésime et le pas de l'ours : scénario | Gallica (bnf.fr)

Однако если в кино, посвященном медвежьему танцу, регрессивность и дегенеративность отражались в подражании животным движениям или, как в случае с «Танцующей свиньей», в уподоблении человека животному, то в «Ванне Месмера» продемонстрировано не только влияние внушения и месмеризма на зрелищные искусства, зависимость современных ему танцев от медицинского дискурса, но и контроль над телом девушек: здесь шуточно обыгран происходивший процесс объективации в массовой культуре. Превращение статуй в живые тела демонстрирует безграничный контроль над телом: именно месмерист решает, когда статуя оживет, а когда вновь застынет. Подобный контроль и управление раскрывают психологию бегства и безрезультатность действия, ведь это постановочное шоу с определенным сценарием. Так же как во время танцевальных постановок зритель был уверен, что прорывающееся бессознательное контролируется самой сценической средой, так и в кино начинают использоваться эти же тропы. Контраст между движущимися телами в фильме «Ванна Месмера» и статичным, механизированным автоматом в его же фильме 1897 года «Гугусс и Автомат» (ориг. *Gugusse et l'Automate*) становится очевидным при сравнении этих лент. В последнем фильме Мельес демонстрировал ужас от столкновения с истинным механизмом.

Режиссер изучает границы субъекта, его индивидуального тела, ведь та грань, которая лежит между движением и статикой, может быть уподоблена жизни и смерти. Это можно сравнить и с популярной практикой «живой картины», т.к. ранних фильмов, в которых неодушевленный предмет с женским изображением или в виде женщины становится главным героем, довольно много, — например, «Веселые плакаты» (ориг. *Les Affiches en goguette*) Мельеса 1906 года или «Статуя» (ориг. *La Statue*) Алис Ги-Блаше 1905 года. Тела в этих лентах находились в лиминальном состоянии: между статикой и экстафикой. Интерпретация этой пограничности зависела от зрительского опыта и восприятия подобного сюжета, то есть зритель буквально проецировал свои представления на пограничный объект, наделяя его жизнью и удерживая под своим контролем.

Такой контроль можно было осуществить и над зрителем в кино — это ярко можно проследить в фильме «Бетти и Джейн в театре» (ориг. *Rosalie et Léontine vont au théâtre*) 1911 года режиссера Ромео Бозетти. Две женщины посещают театр, где ведут себя непристойно: громко смеются, мешают другим зрителям и активно жестикулируют. Гипертрофированные позы и мимика героинь «рассказывают» зрителю о темпераменте, социальном положении и привычках двух женщин. При этом режиссер иронизирует над считыванием эмоций по жестам и мимике в своей ленте «Тик»

(ориг. *Le Tic*) 1907 года, где главная героиня — женщина, страдающая от тика, из-за которого она кивает и подмигивает мужчинам. Здесь показана проблема интерпретации телесного языка, кинесики: не все жесты интерпретируются разными людьми одинаково. Однако раннее кино не просто позволяло зрителю выражать свое бессознательное, но и задавало ему рамки поведения: в «Бетти и Джейн в театре» зрителю наглядно показывают, как не нужно себя вести, а в фильме «Тик» — отчего необходимо контролировать свои бессознательные движения. Таким образом, магия экрана усиливает сам контроль над образом и телесными проявлениями не только экранного персонажа, но и зрителя.

Подобная целительная сила кино ярко отражена и в фильме «Тайна Кадорских скал» (ориг. *Le Mystère des roches de Kador*) Леонса Перре 1912 года. Сюжет фильма завязан на наследстве: сирота Сюзанна де Лормель становится наследницей значительного состояния своего дяди, но до своего 18-летия она не может распоряжаться полученным состоянием: оно перешло в управление кузену покойного, который хочет окончательно завладеть деньгами. Он решает свести девушку с ума, чтобы она не была способна распоряжаться собственным богатством. В итоге ее заставляют пережить трагическое событие, и она впадает в истерическую амнезию, от которой ее стремятся излечить родственники. Попадая к врачу, Сюзанну начинают лечить кинематографом: она наблюдает за своими реакциями на экранное изображение, благодаря чему излечивается. Проекция на экране аккумулировала ее мышечную память, что помогло восстановить соматическую (рис. 5–6).



Рис. 6. Кадр из фильма «Тайна Кадорских скал» (ориг. *Le Mystère des roches de Kador*), реж. Леонс Перре, 1912 год. 3 мин. 37 сек. Скриншот автора¹²

¹² Источник изображения см: URL: *Le Mystère des roches de Kador* (Léonce Perret, Fr., 1913) – YouTube (15.11.2023).



Рис. 7. Кадр из фильма «Тайна Кадорских скал» (ориг. *Le Mystère des roches de Kador*), реж. Леонс Перре, 1912 год. 3 мин. 40 сек. Скриншот автора¹³

Помимо целительной силы, кино могло и провоцировать неприятные как зрительные, так и телесные ощущения, например, конвульсивный припадок от невозможности снять одежды у героя фильма Мельеса «Самый невозможный способ лечь спать» (1900) пользовался особым интересом у современников режиссера из-за связи с «телом» (Danvers, 1925, p. 5).

При сравнении лент с танцами кабаре и прочими видами танцев, которые произошли от кабаре, копирующих различные девиации («Бетти и Джейн в театре»), можно проследить эволюцию развития рецепции и аудиовизуализации кабаре в кино. Если в 1900–1910-е сами танцы кабаре становились метанарративом и объясняли сюжет, то в 1920-е демонстрация культуры кабаре четко давала понять зрителю, о чем идет речь, в танцах больше не было переплетений концепций и теорий. Для таких фильмов, как «Путешествие втроем» (ориг. *Il était une fois trois amis*, 1928) Жана Бенуа-Леви и «Поцелуй, который убивает» (ориг. *Le Baiser qui tue*, 1928) Жана Шу рецепция культуры кабаре играет значительную роль: кабаре и канкан становятся отражением лиминального состояния главных героев, их потаенных желаний, обнажая амбивалентность и сокрытую порочность как героя, так и событий, происходивших до кабаре (Danet, 2015, p. 42–47). В целом, связь кабаре с порочностью прослеживается и в 1900–1910-е: так, в лентах Алис Гис «В кабаре» 1899 года и «Эпилептический матрас» 1906 года девиантное поведение было связано с распитием алкоголя, и режис-

¹³ Источник изображения см.: URL: *Le Mystère des roches de Kador* (Léonce Perret, Fr., 1913) – YouTube (15.11.2023).

сер стремился продемонстрировать и осудить эту порочную взаимосвязь (в «Эпилептическом матрасе» алкогольные конвульсии пьяницы приравнялись к эпилептике). В немецких фильмах 1920-х порочность героев объясняется любовью к танцам, а сами они воспринимаются зрителем как грядущая опасность. Связано это с миграцией жестов и поз кабаре в такие патологические танцы как кекуок и медвежий танец.

Помимо этого, через изображение культуры кабаре режиссеры раскрывают границы города, его опасность. Так, в фильме «Четыре эпизода из жизни врача» (ориг. *Falsche Scham—Vier Episoden aus dem Leben eines Arztes*, 1926) врачей-сценаристов Курта Томаллы и Николаса Кауфмана повествование разворачивается вокруг двух молодых людей, отправляющихся на ярмарку, чтобы посмотреть номер кабаре. Однако незнакомец приглашает их на профилактическую выставку и лекцию о сифилисе. Двум молодым людям предлагается заглянуть в микроскоп, чтобы мельком увидеть микробы, ответственные за это заболевание: они видят болезнь по мере ее прогрессирования. Эта мизансцена сравнима с «Кабинетом доктора Калигари» (ориг. *The Cabinet of Dr. Caligari*), где люди также ищут развлечений на ярмарке (Danet, 2015, p. 48). Продолжал эту тему фильм «Мораль» (ориг. *Moral*) Вилли Вольфа, в котором была рассказана история танцовщицы кабаре, использовавшей кинокамеру для сбора компромата на мужчин-посетителей, которые были членами «Общества нравственности». Здесь кабаре выступает как своеобразное «место очищения»: гонимая за свою аморальность женщина разоблачает лицемерие современного ей общества. В этом же контексте можно интерпретировать и «Четыре эпизода из жизни врача»: именно просмотр номера кабаре стимулирует молодых людей сходить на ярмарку, на которой они узнали о смертельной болезни.

Довольно часто в кино санитарное просвещение и медицинские действия проникают в популярные места досуга (и это неслучайно, ведь канкан тоже копировал движения психически больных), имитируя городские развлечения (помимо упомянутых выше фильмов можно вспомнить и фильм 1928 года «Шесть девушек ищут пристанища» (ориг. *Sechs Mädchen suchen Nachtquartier*)). Интерес кино 1920-х к городским популярным развлечениям породил ненарративные подходы к изображению повседневной жизни: город презентовался через жесты и повторяющиеся действия, именно поэтому кабаре начинает фигурировать как одна из ярких характеристик «порочности» репрезентируемого в фильме города.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, раннее кино, а особенно кино с танцами кабаре, представляло собой поликодовый текст, который действиями и образами аккумулятировал заблокированные или уже пережитые воспоминания. Это была не только телесная имитация, никак не затрагивающая подсознательное, как в случае с «Бетти и Джейн в театре», а метадискурс с выстроенным рассказом. На примере разобранных выше фильмов можно проследить процесс манипуляции зрителем: отрывистые танцевальные движения появлялись специально для того, чтобы заставить зрителя пережить сценарий, заложенный в фильме, аудиовизуально. Кажущиеся автоматическими жесты танцоров гипнотизируют зрителя, подавляя его сознание; зритель не мог сопротивляться и соматически и психически подражал механическим движениям, происходящим перед ним. Такое подражание и благоговение перед бесконтрольным и механическим было заложено уже в романтическом преклонении перед куклой.

Синестезия способствовала проникновению в тайны так называемого коллективного бессознательного. Можно утверждать, что именно в низовых танцах раньше всего проявилась тенденция и тяга к примитивному, столь популярная в 1910–1920-е, аудиовизуализированная именно танцевальными движениями: в самом канкане изначально был заложен патологический жестовый язык, который позже стал ассоциироваться с регрессом на фоне сближения с африканскими танцами, месмерическими практиками и шарлатанским дискурсом. В итоге исследователи Гордон и Рабинович считали, что зритель полностью зависел от движений тела, перенимал их (Gordon, 2001b, p. 67–71; Rabinovitz, 2012, p. 141). Этим можно объяснить и большое количество девиаций в раннем кино (например, «Никотиновая фея» 1909 года (ориг. *Princess Nicotine; or, The Smoke Fairy*), «Гном и гигант» (ориг. *Nain et Géant*) 1901 года или «Кекуок гнома» (ориг. *Le cake-walk chez les nains*) компании Пате 1903 года): все это соматические триггеры, помогающие зрителю «прочитать» заложенный в ленту смысл.

REFERENCES

1. André, E. (2011). *Le choc du sujet: De l'hystérie au cinema (XIXe-XXIe siècles)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
2. Angenot, M. (1991). *Café-concert: Archéologie d'une industrie culturelle*. Montréal: CIADEST.
3. Appignanesi, L. (2004). *The cabaret*. New Haven: Yale University Press.
4. Baldwin, B. (1981). The cakewalk: A study in stereotype and reality. *Journal of Social History*, 15 (2), 205–218. <https://doi.org/10.1353/jsh/15.2.205>
5. Bonduelle, M. & Gelfand, T. (1999). Hysteria behind the scenes: Jane Avril at the Salpêtrière. *Journal of the History of the Neurosciences*, 8 (1), 35–42. <https://doi.org/10.1076/jhin.8.1.35.1778>
6. Bonhomme, J. (1877). *Lettres de Jacques Bonhomme sur les choses du jour. III, Les journaux. La dîme. Le cabaret*. Paris: Societe Generale de Librairie chez Victor Palme.
7. Caddy, D. (2007). Parisian cake walks. *19th-Century Music*, 30 (3), 288–317. <https://doi.org/10.1525/ncm.2007.30.3.288>
8. Chadourne, A. (1889). *Le café-concert*. Paris: E. Dentu.
9. Conway, K. (2004). *Chanteuse in the city: The realist singer in French film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
10. D'Arc, J. (1894, 22 avril). Mlle Polaire aux Ambassadeurs. *Le Courrier Français*, 9.
11. Danet, J. (2015). Representation of dangerous sexuality in interwar non-fiction sex hygiene films: A Franco-German comparison. *Gesnerus*, 72 (1), 39–55. <https://doi.org/10.1163/22977953-07201003>
12. Danvers, V.-G. (1925, 23 janvier). Un des pionniers du Cinema: Geo Melies. *Comoedia*, 4–5.
13. de Maupassant, G. (1882, 16 août). Une femme. *Gil Blas*, 2–11.
14. Deaville, J. (2014). Debussy's cakewalk: Race, modernism and music in early twentieth-century Paris. *Revue musicale OICRM*, (2), 20–39. <https://doi.org/10.7202/1055844AR>
15. Delvau, A. (1862). *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*. Paris: E. Dentu.
16. Forsyth, N. (2002). Shakespeare and Méliès: Magic, dream and the supernatural. *Études Anglaises*, 55 (2), 167–180. <https://doi.org/10.3917/etan.552.0167>

17. Goldstein, J. (2012). Censorship of caricature and the theater in nineteenth-century France: An overview. *Yale French Studies*, (122), 14–36.
18. Gordon, R.B. (1989). Le caf conc' et l'hystérie. *Romantisme*, (64), 9–21.
19. Gordon, R.B. (2001b). *Why the French love Jerry Lewis: From cabaret to early cinema*. Stanford: Stanford University Press.
20. Gordon, R.B. (2001a). From Charcot to Chariot: Unconscious imitation and spectatorship in French cabaret and early cinema. *Critical Inquiry*, 27 (3), 515–549. <https://doi.org/10.1086/449019>
21. Gordon, R.B. (2009). *Dances with Darwin, 1875–1910: Vernacular modernity in France*. Aldershot: Ashgate Publishing.
22. Gordon, R.B. (2010). Les rythmes contagieux d'une danse noire: Le cake-walk. *Intermedialites*, (16), 57–81.
23. Gordon, R.B. (2013). *De Charcot à Charlo: Mises en scène du corps pathologique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
24. Gutsche-Miller, S. (2015). *Parisian music-hall ballet, 1871–1913*. Rochester: University of Rochester Press.
25. Harris, G. (1989). But is it art? Female performers in the Café-Concert. *New Theatre Quarterly*, 5 (20), 334–347. <https://doi.org/10.1017/S0266464X00003651>
26. Henry, Ch. (1885). *Introduction à une esthétique scientifique*. Paris: Hermann.
27. Jentsch, E. (1997). On the psychology of the uncanny. *Angelaki*, 2 (1), 7–16. <https://doi.org/10.1080/09697259708571910>
28. Kaes, A. (2009). *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*. Princeton: Princeton University Press.
29. Pillet, E. (1992). Cafés-concerts et cabarets. *Romantisme*, (75), 43–50.
30. Rabinovitz, L. (2012). *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*. New York: Columbia up.
31. Schwartz, D. (2018). Sounding the inaudible: Rethinking the musical analogy in the city symphonies of Walter Ruttmann and Dziga Vertov. *Music, Sound, and the Moving Image*, 12 (1), 1–31. <https://doi.org/10.3828/msmi.2018.1>
32. Sidis, B. (1908). The doctrine of primary and secondary sensory elements. *The Psychological Review*, (XV), 44–68.
33. Simon, P.-M. (1877). *Hygiène de l'esprit au point de vue de la préservation des maladies et nerveuses*. Paris: J.-B. Baillière et fils.
34. Thévoz, M. (1976). *Art brut*. New York: Rizzoli.

35. Tissot, Ch.-L. & Aude, J. (1794). *Cadet-Roussel, ou Le café des aveugles, pièce en deux actes qui n'en font qu'un, en vers et en prose*. Paris: chez la citoyenne Toubon.

36. Walusinski, O. (2013). Hysteria in fin de siècle French novels. *Front Neurol Neurosci*, (31), 35–43. <https://doi.org/10.1159/000343250>

ЛИТЕРАТУРА

1. André, E. (2011). *Le Choc du sujet. De l'hystérie au cinéma, XIXe-XXIe siècles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

2. Angenot, M. (1991). *Café-Concert: Archéologie d'une industrie culturelle*. Montréal: CIADEST.

3. Appignanesi, L. (2004). *The Cabaret*. New Haven: Yale University Press.

4. Baldwin, B. (1981). The Cakewalk: A Study in Stereotype and Reality. *Journal of Social History*, 15 (2), 205–218. <https://doi.org/10.1353/jsh/15.2.205>

5. Bonduelle, M. & Gelfand, T. (1999). Hysteria Behind the Scenes: Jane Avril at the Salpêtrière. *Journal of the History of the Neurosciences*, 8 (1), 35–42. <https://doi.org/10.1076/jhin.8.1.35.1778>

6. Bonhomme, J. (1877). *Lettres de Jacques Bonhomme sur les choses du jour. III, Les journaux. La dîme. Le cabaret*. Paris: Societe Generale de Librairie chez Victor Palme.

7. Caddy, D. (2007). Parisian Cake Walks. *19th-Century Music*, 30 (3), 288–317. <https://doi.org/10.1525/ncm.2007.30.3.288>

8. Chadourne, A. (1889). *Le Café-Concert*. Paris: E. Dentu.

9. Conway, K. (2004). *Chanteuse in the City: The Realist Singer in French Film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

10. D'Arc, J. (1894, 22 avril). Mlle Polaire aux Ambassadeurs. *Le Courrier français*, 9.

11. Danet, J. (2015). Representation of Dangerous Sexuality in Interwar Non-Fiction Sex Hygiene Films: A Franco-German Comparison. *Gesnerus*, 72 (1), 39–55. <https://doi.org/10.1163/22977953-07201003>

12. Danvers, V.-G. (1925, 23 janvier). Un des pionniers du Cinéma: Geo Méliès. *Comoedia*, 4–5.

13. de Maupassant, G. (1882, 16 août). Une femme. *Gil Blas*, 2–11.
14. Deaville, J. (2014). Debussy's Cakewalk. Race, Modernism and Music in Early Twentieth-Century Paris. *Revue musicale OICRM*, (2), 20–39. <https://doi.org/10.7202/1055844AR>
15. Delvau, A. (1862). *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris / Alfred Delvau; avec dessins et eaux-fortes de Gustave Courbet, Léopold Flameng et Félicien Rops*. Paris: E. Dentu.
16. Forsyth, N. (2002). Shakespeare and Méliès: Magic, Dream and the Supernatural. *Études anglaises*, 55 (2), 167–180. <https://doi.org/10.3917/etan.552.0167>
17. Goldstein, J. (2012). Censorship of Caricature and the Theater in Nineteenth-Century France: An Overview. *Yale French Studies*, (122), 14–36.
18. Gordon, R.B. (1989). Le caf conc' et l'hystérie. *Romantisme*, (64), 9–21.
19. Gordon, R.B. (2001b). *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema*. Stanford: Stanford University Press.
20. Gordon, R.B. (2001a). From Charcot to Chariot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema. *Critical Inquiry*, 27 (3), 515–549. <https://doi.org/10.1086/449019>
21. Gordon, R.B. (2009). *Dances with Darwin, 1875–1910: Vernacular Modernity in France*. Aldershot: Ashgate Publishing.
22. Gordon, R.B. (2010). Les rythmes contagieux d'une danse noire: le cakewalk. *Intermedialités / Intermediality*, (16), 57–81.
23. Gordon, R.B. (2013). *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
24. Gutsche-Miller, S. (2015). *Parisian Music-Hall Ballet, 1871–1913*. Rochester: University of Rochester Press.
25. Harris, G. (1989). But Is It Art? Female Performers in the Café-Concert. *New Theatre Quarterly*, 5 (20), 334–347. <https://doi.org/10.1017/S0266464X00003651>
26. Henry, Ch. (1885). *Introduction à une esthétique scientifique*. Paris: Hermann.
27. Jentsch, E. (1997) On the Psychology of the Uncanny. *Angelaki*, 2 (1), 7–16. <https://doi.org/10.1080/09697259708571910>
28. Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton University Press.
29. Pillet, E. (1992). Cafés-concerts et cabarets. *Romantisme*, (75), 43–50.

30. Rabinovitz, L. (2012). *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*. New York: Columbia up.
31. Schwartz, D. (2018). Sounding the Inaudible: Rethinking the Musical Analogy in the City Symphonies of Walter Ruttmann and Dziga Vertov. *Music, Sound, and the Moving Image*, 12 (1), 1–31. <https://doi.org/10.3828/msmi.2018.1>
32. Sidis, B. (1908). The Doctrine of Primary and Secondary Sensory Elements. *The Psychological Review*, (XV), 44–68.
33. Simon, P.-M. (1877). *Hygiène de l'esprit au point de vue de la préservation des maladies et nerveuses*. Paris: J.-B. Baillière et fils.
34. Thévoz, M. (1976). *Art Brut*. New York: Rizzoli.
35. Tissot, Ch.-L & Aude, J. (1794). *Cadet-Roussel, ou Le café des aveugles, pièce en deux actes qui n'en font qu'un, en vers et en prose...* Paris: chez la citoyenne Toubon.
36. Walusinski, O. (2013). Hysteria in fin de siècle French novels. *Front Neurol Neurosci*, (31), 35– 43. <https://doi.org/10.1159/000343250>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ДАРЬЯ ОЛЕГОВНА МАРТЫНОВА

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель Института истории СПбГУ
199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5

Researcher ID: AAK-1891-2020

ORCID: 0000-0003-0426-6458

e-mail: d.o.martynova@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

DARIA O. MARTYNOVA

Cand.Sci. (Art History),
Senior Lecturer at the Institute of History,
Saint Petersburg State University
5, Mendeleevskaya line, Saint Petersburg 199034, Russia

Researcher ID: AAK-1891-2020

ORCID: 0000-0003-0426-6458

e-mail: d.o.martynova@gmail.com