

UDC 791.4

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-89-146

EDN: TNPDBG

Received 06.10.2024, revised 02.12.2024, accepted 27.12.2024

DARIA O. MARTYNOVA

State Institute for Art Studies,
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia;
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

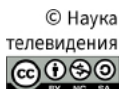
For citation

Martynova, D.O. (2023). Café-concert and music hall gestures in Soviet silent adventure films. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (4), 89–146. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.4-89-146>, <https://elibrary.ru/TNPDBG>

Café-concert and music hall gestures in Soviet silent adventure films

Abstract. This paper examines how the characteristic behaviors of late 19th- and early 20th-century café-concerts and music halls shaped the portrayal of women in post-revolutionary Soviet silent cinema. While some Russian scholars have noted the relative neglect of performer imagery during this period, the present study hypothesizes that some female performers in these films symbolized the vices of the “old world” or highlighted the corruption around them, while others represented the “new woman,” reinforcing Soviet ideals. These “imperfect” dancers, through their movements and poses, either heightened the positive qualities of the perfect Soviet hero or created a stark contrast.

The primary focus is on *Evil Spirit*, analyzed here for the first time, along with *The Happy Canary* and *The Bear's Wedding*. For comparative purposes, the study also includes *The Doll with Millions*, *The Ice House*, and *The Devil's*



Wheel. Furthermore, Soviet films are compared to French and German silent films from the 1910s and 1920s, which similarly employed cabaret and variety show imagery.

The study concludes that cabaret and its performers served as both the setting and the means (*locus* and *modus agendi*) for criticizing pre-revolutionary morals and highlighting the positive aspects of the “new Soviet man.”

Keywords: silent cinema, anthropological project, reception theory in art, intermedia studies, audiovisual culture, marginality in culture, adventure cinema

Acknowledgements: the research was supported by the Russian Science Foundation grant for small research groups No. 24-28-01484, Anthropological Ideals in Adventure Films of the Domestic Silent Cinema of 1910–1920s.

УДК 791.4

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-89-146

EDN: TNPDBG

Статья получена 06.10.2024, отредактирована 02.12.2024, принята 27.12.2024

ДАРЬЯ ОЛЕГОВНА МАРТЫНОВА

Государственный институт искусствознания МК РФ
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5;

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. Жестовая система кафе-концертов и мюзик-холлов в советском немом приключенческом фильме // Наука телевидения. 2024. 20 (4). С. 89–146. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-89-146. EDN: TNPDBG

Жестовая система кафе-концертов и мюзик-холлов в советском немом приключенческом фильме

Аннотация. Цель настоящей публикации — описание влияния поведенческих паттернов, характерных для кафешантанов и кабаре конца XIX и начала XX века, на создание женских образов в постреволюционном немом кино. Необходимо отметить, что некоторые отечественные исследователи указывают, что в 1920-е годы уделяли малое внимание образу исполнительницы. В этой же статье предлагается следующая гипотеза — некоторые исполнительницы в советских немых фильмах маркировали «старый мир» с его пороками, демонстрировали порочность окружения, а некоторые позволяли манифестировать амплуа «новой женщины», усилив антропологический советский идеал. «Неидеальные» танцовщицы своими движениями и позами масштабировали положительные коннотации «идеального» героя нового советского кино, вступали с ним в резкую конфронтацию. Основными материалами для исследования послужили отобранные фильмы: «Злой дух», «Веселая канарейка», «Медвежья свадьба». Особое внимание уделено описанию фильма «Злой дух», который будет впервые проанализирован в настоящей публикации. Для компаративного анализа приведены такие фильмы, как «Кукла с миллионами», «Ледяной дом» и «Чертово колесо». Советские немые ленты также были сравнены с французскими и немецкими немыми фильмами 1910–1920-х, в которых использовались образы и жесты из кабаре и варьете.

В итоге проведенного исследования сделаны выводы о том, что кабаре и артисты кабаре и мюзик-холлов были *locus* и *modus agendi*, являющимися рупором критики в сторону дореволюционных нравов в советском кино и заостряющими положительные черты антропологических идеалов советского кино.

Ключевые слова: немое кино, антропологический проект, теория рецепции в искусстве, интермедиальные исследования, аудиовизуальная культура, авантюрно-приключенческое кино

Благодарности: исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 24-28-01484 «Антропологические идеалы в приключенческих фильмах отечественного немого кинематографа 1910–1920 годов».

INTRODUCTION

In cinema, the perception of a film depends on how the body is filmed. Our perspective—of an active observer, the heroine, the hero, a detached viewer, or unreliable witness—determines how we perceive what is happening on the screen and interpret the actors' gestures and poses. This constitution of corporeality did not emerge with the invention of cinema; it was fostered by studies of the body in hospitals and photo studios in the mid-to-late 19th century, which contributed to the transformation of the body into a tool for performance, operating with specific gestures and poses.

Early silent cinema, often adventure stories, relied heavily on body language. This was connected to the freedom of gesture from causality and finality; a gesture in cinema was both a letter in an alphabet and a free category that could be interpreted (if the audience deciphered it) depending on each viewer's experience. A cinematic gesture is communicative, speculative, always directed towards the Other, towards *homo observatorio*. While repeated, they are never exactly the same, varying across time. This explains, I believe, the cyclical nature of the roles of dancers and singers in pre-revolutionary and Soviet cinema, as Rachel Morley highlights in *Performing Femininity: Woman as Performer in Early Russian Cinema*. She identifies recurring types: the Oriental dancer/beauty, the femme fatale/Salome, the peasant dancer, the opera singer, the tango dancer, the Gypsy dancer, and the ballerina. All these heroines of different films by various directors, according to Morley, are extremely adventurous; they create their own adventures within sometimes extremely dramatic storylines. They act as prisms, refracting relationship dramas and life's twists and turns, even satirizing the "fallen woman" trope of pre-revolutionary cinema. Though their dances and roles remain consistent, the researcher notes that they often signify immoral behavior (consider, for instance, the thoughtless gaiety in the 1934 film *The Youth of Maxim* by Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg) (Morley, 2023, p. 128).

I would argue that such images, beyond simply marking their otherness, often served as a plot wobbler,¹ and the performers themselves were adventurous heroines, involving the heroes in both positive and (mostly) dramatic adventures. Their very profession—involving constant *to-be-looked-at-ness*²—helped the viewers focus on the narrative. The very nature of performance instilled adventurousness in the singers: many songs were accompanied by dances for a reason—due to censorship, gestures and poses were intended to replace words. However, studies

¹ A *wobbler* is an advertising technique used to grab the attention of potential customers.

² Recently, there has been a tendency, especially in Russian scholarship, to link the perception of the body on the screen with Laura Mulvey's idea of *to-be-looked-at-ness*, according to which the female performer's body is constitutionalized by the male gaze (Smagina, 2019; Smagina, 2023; Gritsenok, 2024).

of pre-revolutionary and Soviet cinema often overlook the fact that many dance forms originated from strict rules and cabaret styles, from café chantant poses and cabaret dances, which marked the perception of the hero as a negative or positive character. For instance, Oksana Bulgakowa in her book, *The Factory of Gestures*, considers bodily behavior through non-sign movements, deliberately omitting staged, artistic movements (Bulgakowa, 2021). Morley, on the other hand, examines the symbolism of Salome-like figures and femme fatale dancers, exploring how audiences viewed the dances of the “new woman.” She correctly concludes that these unrestrained, energetic dances fueled contemporaries’ anxiety towards this new type of woman. However, she does not address how this “unregulated” style was, in fact, shaped by specific rules and norms, and rooted in animalistic, wild dances initially seen as alien to the civilized world of the late 19th century.

Svetlana Smagina echoes Morley’s interpretations, comparing old and new portrayals of women in pre-revolutionary and Soviet cinema. She contrasts the “ideal” and “fatal” female screen images, noting that in the 1920s, artistic young ladies with delicate sensibilities were overlooked in Soviet cinema—a trend lasting throughout the decade (Smagina, 2019, p. 244). However, this claim is debatable, since throughout the 1920s a whole series of films appeared with female performers (dancers and singers): the 1926 film *The Happy Canary* (Russian: *Весёлая канарейка*) directed by Lev Kuleshov; *The Bear’s Wedding* (Russian: *Медвежья свадьба*) created in the 1926 by Konstantin Eggert and Vladimir Gardin; Sergey Komarov’s 1928 *The Doll with Millions* (Russian: *Кукла с миллионами*); Konstantin Eggert’s 1928 *The Ice House* (Russian: *Ледяной дом*); and the 1926 film *The Devil’s Wheel* (Russian: *Чёртовое колесо*) directed by Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg. Indeed, in the case of *The Happy Canary* and *The Doll with Millions* it is difficult to speak of “delicate sensibilities” of the heroines. However, the artistry of gestures and poses in *The Bear’s Wedding* and, for example, *Evil Spirit* (1926) demonstrates that lyrical performances persisted throughout the decade.

My **research hypothesis** stems from the presence of these female performers in 1920s cinema and suggests that the *migration of images* of female performer in Soviet art and culture did not cease; it simply evolved, adapting to audience expectations. This “migration” can be applied to analyzing the gestures of Soviet cinema performers, many borrowed from café chantants and cabarets (Appignanesi, 2004, p. 311). Dance gestures, which had shaped in music halls and cabarets and were characteristic of various roles of dancers, influenced the female body movement patterns in cinema. These venues were popular because they featured rising stars who, due to the censorship ban on social criticism in songs, used their bodies to express the social issues of the time. By the late 19th century, each performer developed a unique gestural style tied to their role. Yvette Gilbert,

for instance, portrayed nervous, uninhibited women, mirroring those characteristics in her movements, as noted by music hall performer and author Louis Ouvrard (see more on this topic: Ouvrard, 1894). Ouvrard himself, a soldier's song performer, incorporated military gestures into his acts. Gilbert, often labeled a "fortune-teller singer," used dramatic gestures like arm-raising, eye-rolling, and a "mystical" demeanor (Gouspy, 2003). Performers like Polaire, known as *gommeuses*, favored elegant, fashionable attire, often with elaborate hats and makeup, and frequently performed the can-can with sharp, extremely theatricalized doll-like movements. Jane Avril, portraying madness, mimicked the movements of Saint Vitus' dance, a style similar to that of *épileptique* performers. *Épileptique* dancers used grimaces, tongue-showing, imitated tics, uncontrolled muscle spasms, tonic convulsions, and frantic twitching (Pillet, 1992, p. 47–49)—a gestural system developed by singers Paulus and Emilie Bécot (1871 and 1875). It was one of the most popular ways to visualize the unspoken emotions of the song, as the "insane" were considered to be those allowed to freely express their unconscious. *Épileptique* performers drew upon the system of nervous and mental pathologies developed by the Salpêtrière physician Paul Richet, detailed in his dissertation (Gordon, 2013, p. 81–135). Researcher Rae Beth Gordon has established that it was this system, clear and easily understood across Europe, that later transitioned into early silent cinema, replacing dialogue (Gordon, 2013, p. 203–220).

Like their 1900s counterparts, some female performers in Soviet silent films used gestures reminiscent of earlier eras to represent the "old world" and its flaws, or to highlight the moral failings of their surroundings. Others, on the contrary, used these same gestures to embody the "new woman." Scholars often overlook the development of the Soviet anthropological ideal (or "project," as Grigorii Tulchinskii describes it) (Tulchinskii, 2024, pp. 27–29) in early Soviet cinema. The "new man," an ideal supporting the new social order, stood in stark contrast to pre-revolutionary figures, like, for instance, actresses, who now embodied anti-ideals. "Non-ideal" dancers, through their movements and poses, actually reinforced the positive image of the "ideal" hero in new Soviet cinema, creating a pointed contrast. These binary oppositions of ideals and anti-ideals served as a "means of building a conceptual picture of the world" (Tulchinskii, 2024, p. 29). Therefore, 1920s Soviet cinema, much like its pre-revolutionary predecessor, actively challenged the established types and tropes of the late 19th century. *Evil Spirit*, adapted from a late 19th-century work, serves as a prime example, satirizing the outdated morals and customs of the bygone era.

Consequently, a key—though often overlooked, especially during the first, cursory viewing—character in these films is the dancer or performer, embodying concepts either opposed to or championed by the new Soviet state. These

adventurous characters are frequently relegated to supporting roles; however, their gestures, facial expressions, and body language often serve to illuminate the plot, highlighting its underlying meaning. This is crucial because, in silent film, audiovisuals and gestures were essential for conveying the narrative, with the performers' movements acting as a kind of cinematic "language."

This publication aims to explore how the behavioral patterns of late 19th- and early 20th-century café chantants and cabarets shaped the female characters in post-revolutionary silent cinema. In this article, a broad definition of "adventure" is adopted, identifying such motifs in films that are not typically classified as adventure films, understanding adventure as any exciting, unexpected, or pivotal event.

Chronologically, this study focuses on the 1920s, the heyday of Soviet *silent* cinema. The research expands the analysis of silent film, clarifying the origins of several stylistic patterns, and facilitates interdisciplinary study across philosophy, psychoanalysis, cultural studies, art history, psychology, and musicology, composing the relevance of the study. Furthermore, it identifies key cultural and aesthetic elements of early cinema, which readily adopted the popular imagery of music halls, café chantants, circuses, and cabarets, explaining the use of performers' gestural systems in 1920s Soviet silent films.

This study primarily analyzes three films: *Evil Spirit*, *The Happy Canary*, and *The Bear's Wedding*. *Evil Spirit* receives particular attention due to its previous scholarly neglect, with only passing mentions in existing monographs and articles. For comparative purposes, the analysis also includes *The Doll with Millions*, *The Ice House*, and *The Devil's Wheel*. Soviet silent films are further compared to French and German silent films from the 1910s and 1920s that similarly incorporated cabaret and variety theater imagery and gestures, such as Léonce Perret's 1912 *The Mystery of the Rocks of Kador* (French: *Le Mystère des roches de Kador*) and Romeo Bosetti's 1911 *Rosalie and Léontine Go to the Theater* (French: *Rosalie et Léontine vont au théâtre*).

MUSIC HALL PERFORMER IN *THE HAPPY CANARY*: A TRICKSTER HEROINE

Pre-revolutionary cinema frequently portrayed female performers as fallen women, femme fatales, temptresses, and neurotics. This portrayal stemmed from societal perceptions of their profession—often associated with courtesans and demimondaines—and their alluring appeal to men, who sometimes patronized them. This perception was further shaped by the history of café chantants, music halls, and cabarets. Many renowned performers in Russia and Europe incorporated neurotic and even epileptic-like gestures into their songs and dances, expressing their subconscious desires (Chadourne, 1889, p. 277). The connection between Russian film performers and Western dance styles is also evident in how directors often gave them Europeanized names after a character’s “fall” (e.g., “Manetschka” becoming “Mary” in *The Girl from the Street* (Russian: *Дитя большого города*)) or assigned them foreign stage names (like the ballerina Lolita in *The Love of the State Counselor* (Russian: *Любовь статского советника*)).

This negative portrayal of performers is also reflected in pre-revolutionary caricatures. An 1897 issue of *Shut* magazine (the title is translated as “Jester”) featured illustrations titled “Germs of Modern Human Ailments.” Along with the microbes of gossip, decadence, and flirtation, there was a “café-chantant microbe” (Mikrob kafe-shantanny, 1897, p. 16): a grotesquely deformed star-shaped sage-green figure with a gaunt face, upturned eyes with numerous under-eye bags, its gaping mouth either singing or screaming—possibly parodying the singer Thérèse, known for her boisterous behavior and a habit of opening her mouth wide. This caricature of a “microbe” invading onlookers’ mouths mirrors how variety performers were portrayed in pre-revolutionary and Soviet cinema. This is humorously echoed in Mikhail Bonch-Tomashevsky’s 1915 film, *Mother-in-Law in the Harem*, where the protagonist Vladimir is torn between his fiancée Nina and a café singer, a Spanish woman named Estrella, whose attempts to harm him in his sleep are likened to a deadly disease—a parallel drawn to the then-prevalent Spanish flu.

In pre-revolutionary and early Soviet cinema, the female performer of the 1910s often served as a mere mannequin, a projection screen for male protagonists’ desires. In the 1918 Nikandr Turkin’s *Chained by the Film* (Russian: *Закованная фильмой*), for example, the ballerina’s allure exists only as long as she remains a figure on a poster—as long as the hero fantasizes of absolute love. Similarly, in Pyotr Chardynin’s *The Love of the State Counselor*, ballerina Lolita loses her exoticism upon marriage, becoming a caged bird. This portrayal of performers as yearning for freedom and exhibiting a certain “pathological” nature finds a parallel in Marlene Dietrich’s Lola Lola from the 1930 film *The Blue Angel* (German:

Der blaue Engel) directed by Josef von Sternberg. Lola Lola, defying all moral constraints, captivates and drives men to madness with her voice and appearance. This same blend of trickster qualities and ambivalent portrayal is evident in some of the Soviet films, like in Kuleshov's *The Happy Canary*.

Like Chardynin's Lolla, the titular character in *The Happy Canary*, actress Brio, is depicted as an exotic and carefree woman, a canary. The film, echoing Western adventure films, shows her boudoir, nocturnal cabaret escapades, bathing scenes, and even a scene where she is auctioned off half-naked—all aspects that were subject to harsh criticism at the time. This portrayal of the cocotte differs significantly from other representations of variety and cabaret performers in 1920s films, such as Sergey Komarov's six-part adventure comedy, *The Doll with Millions* (1928).

In *The Doll with Millions*, a millionaire Madame Colly dies, leaving her fortune to Maria Ivanova, her niece in Moscow, to the shock of her Parisian relatives, pleasure-seekers Paul and Pierre Cuisinai. The two set off to Moscow to find Maria. A wobbler fueling their pursuit of the inheritance is Pierre's dancer girlfriend, Blanche, brawling about her career. The intertitles reveal that Blanche's performances are weak, since she lacks talent and temperament. To gain popularity, she tries to talk a journalist into writing favorable reviews (one suggested headline: "Charming Dancer Blanche Performs at the Moulin Rouge"). However, he demands money, to which Blanche reacts emotionally: "Couldn't you pay these scribblers to recognize my talent and temperament?" When the journalist learns of Madame Colly's death and abandons his article to pursue the inheritance story, Blanche sees an opportunity. She spreads the rumor that Pierre has inherited the fortune, leading to a throng of creditors and opportunistic hangers-on at his door—the former aiming to collect debts from Pierre, while the latter swearing allegiance to the "heir." After learning of his aunt's will, Pierre sets off for Russia to find the mysterious doll with the inherited shares worth millions hidden in it, leaving Blanche a dismissive note: "Farewell, my little hen! I'm off to find a bride with millions. Don't be angry at your rooster." These scenes portray Blanche as a cunning but foolish woman driven by greed, status, and fame (Fig. 1), ready to employ deception and further machinations, as will be demonstrated in further scenes.



Fig. 1. Blanche and Pierre. Still from *The Doll with Millions* [07:12]. (1928). Directed by Sergey Komarov. Author's screenshot³

The film contrasts the outlandish fashions of the past—extravagant tailcoats, the archaic makeup of pre-revolutionary film stars, and the ridiculously exaggerated movements of Pierre and Paul—with the everyday life of Soviet youth in a communal house. These pseudo-aristocratic playboys Pierre and Paul, who are constantly bickering and getting into trouble, are a stark contrast to the unified, friendly atmosphere among the Soviet students. The difference between Masha Ivanova and Blanche is striking. Masha, a university student, is athletic, studious, and helpful; Blanche, on the contrary, is self-absorbed and materialistic. This difference is reflected in their appearances. Blanche, a quintessential flapper, embodies the Jazz Age—think bright lipstick, thin eyebrows, cloche hats, and richly embellished, form-fitting dresses. Masha's simple attire⁴ and selfless actions highlight her dedication to society and her honesty. Blanche's extravagant clothing, stiff, almost mechanical movements of a ball-jointed doll, and theatrical posing (even when talking to reporters!) reveal her as a manipulative *gommeuse*, a performer playing the part of a frivolous *cocotte*, unconcerned with life's hardships and always seeking personal gain. In the film, it is not a mere way of acting, but her lifestyle.

³ See the image source: https://m.vk.com/video-162918645_456241923?list=4b63ec68cfbec1ca33&from=wall-139293122_88124 (19.11.2024).

⁴ Masha wears a *sokolka*, a common Soviet-era jersey, often striped, with lacing on the chest instead of buttons.

This contrast is further emphasized when Blanche confronts Pierre in Russia and makes a scene. Her affected, cabaret-style movements appear staged and artificial, even vulgar, within the context of Soviet society. In fact, all the foreigners in the film are depicted as frantic, puppet-like figures, each resembling a performer with a specific role. The film thus critiques the illusion of easy wealth, the artificiality and superficiality of idle lives, portraying Blanche as the main antagonist, leading the heroes toward deceit and instant gratification.

Kuleshov's *The Happy Canary* centers on the fight against counterintelligence. Brio, a cunning and opportunistic café singer, becomes instrumental to the plot. The story unfolds in an occupied city, where Brianski and Lugovec, tasked by an underground Bolshevik committee, are assigned to surveil counterintelligence agents. They meet actress Brio (played by Galina Kravchenko) at The Happy Canary Café, where she is the object of affection for the counterintelligence chief and his aide. Lugovec is arrested during a routine document check, prompting Brianski to devise a rescue plan. At a charity auction, he buys the right to Brio's affections and then trades it to the aide for a military uniform. Disguised as the aide, Brianski infiltrates the prison and saves Lugovec.

The film depicts the idle, carefree lives of the White Guards, counterintelligence agents, and those connected to Mademoiselle Brio. Contemporary reviews were mixed. The filmmakers were labeled class-alien elements, with the Proletarian Cinema magazine (one of the issues of 1931) criticizing Kuleshov's "formalism" and stating that the director would not soon be "forgiven" for cultivating American adventure and bourgeois themes on Soviet soil (A-ov, 1931, p. 85).

The film meticulously portrays Galina Kravchenko's character as a jazz dancer, showcasing her mastery of new, often "inappropriate" dance styles like the foxtrot—a so-called animalistic dance, mimicking animal movements and flouting social norms (see the next section for details). Her easygoing nature, adaptability, and lack of strong convictions—always choosing the most advantageous situation—represent the perceived moral decay of Western influence. Although Brio ultimately helps save the day, many of her actions are morally questionable. She is a complex, ambivalent character, a trickster who undermines both sides in the film, much like the animalistic dances that shattered early 20th-century moral codes. Her immoral lifestyle and simultaneous assistance to the Bolsheviks created a mixed reaction; unlike Blanche in *The Doll with Millions*, Brio is not openly criticized; instead, she is portrayed as the central figure who saves the protagonists.

At the same time, Brio embodies the mass culture of the past—the late 19th and early 20th centuries. This is evident in scenes described by Kravchenko. She recalled that, when playing Mademoiselle Brio, she had to dance on a wire. Director Lev Kuleshov had it strung across the enormous studio where the café

set was built (Kravchenko, n.d.). This wire-walking dance was a popular motif in 19th-century depictions of cabaret performers (think of Manet's iconic 1882 work, *A Bar at the Folies-Bergère*, with its trapeze artist balancing in the background). Sergei Eisenstein used a similar technique in *Wise Man* as an “attraction,” to surprise and engage the audience. Early Soviet films frequently drew parallels between cinematic scenes and paintings, often creating coded “living pictures” that echoed pre-revolutionary cinema. For example, the poster for the 1918 film *The Poet and the Fallen Soul*—about a man disillusioned by a seemingly honest woman—echoes the biblical story of Eve and the serpent. It depicts a giant snake, wrapped around a baluster, approaching a woman in a rose garden. These allusions to earlier art likely resonated with audiences, highlighting the film's archaic and frivolous elements. Beyond her animalistic dance moves and embodiment of the *gommeuse*, Brio is also a product of her environment. *The Happy Canary* is one of the first films to explore character decay through their surroundings.

Kuleshov presents the Red and White conflict playfully, as an adventure. *The Happy Canary* features romantic and adventurous scenes: disguises, shootouts, and humorous dance numbers. This focus on bourgeois life and entertainment leads us to compare the film to the works of the FEKS⁵ members (“Could the FEKSes and Eisenstein claim to understand the masses? No, they couldn't” (Petrov-Bytov, 1929, p. 8)). Their 1922 Eccentrism Manifesto definitized their program through the prism of circus, music hall, and pantomime aesthetics (Pronin & Svyatoslavsky, 2024). This expressive style and eccentric archetypes are evident in the 1926 adventure-melodrama *The Devil's Wheel*, directed by Kozintsev and Trauberg. The plot follows a young sailor, Ivan Shorin, meeting a girl Valya and going for a walk with her. He misses his scheduled time to return to the ship, which makes him a deserter. The two are offered a shelter by a group of performers, who turn out to be a criminal gang led by the magician Human-Question. The film showcases various attractions: a Ferris wheel, tunnels of love, and so on.

The filmmakers highlight the criminals and their exemplars: Human-Question's entourage includes dwarfs, blind men, and living skeletons. Ivan and Valya become unwittingly entangled in this bizarre, frightening “Guignol” world. The setting itself creates an atmosphere of danger and pathology. The amusement park and its transient culture become the *locus agendi*, embodying vice and soullessness.

This parallels *The Happy Canary* and *The Devil's Wheel* with German films of the 1920s, where cities or landmarks often serve as the main antagonists. Fairs and cabarets were frequently the major setting. Such is the 1926 film *False Shame*

⁵ FEKS—Factory of Eccentric Acting—was a group of young theater artists, founded in 1921 in Petrograd.

(German: *Falsche Scham—Vier Episoden aus dem Leben eines Arztes*), written by medics and filmmakers Nicholas Kaufmann and Curt Thomalla and directed by Rudolf Biebrach. Two young men watch a cabaret act at a fair before attending a lecture on syphilis (for more on spatial construction in German films, see: Martynova, 2023b; Salnikova, 2024, p. 120). Similarly, *Moral* (German: *Moral*), a 1928 film directed by Willi Wolff, features a cabaret performer trying to escape her life of vice by secretly recording compromising evidence on her clients. Even in *The Cabinet of Dr. Caligari*, fairground scenes act as triggers for the narrative. In these films, the cabaret is a place that corrupts its inhabitants and visitors, seeking either to delve into sin or find a path to redemption.

The vice, grotesqueness, and soullessness in Soviet films featuring cabaret performers and entertainment reflect the corrupting influence of the city (as, for instance, of Paris in *The Doll with Millions*). Cabaret is presented as the antithesis of morality. This explains Brio's ambivalent nature; despite her immoral lifestyle, she retains a desire to help and save others. This contradictory portrayal is probably the reason for the mixed reactions to her character. The dancers' vice is emphasized not only by their environment but also by their dances—the “fox dance,” fox-trot, and “bear dance,” which will be discussed further.

LUNACHARSKY'S BEAR DANCE: A DESCENT INTO SAVAGERY

In 1925, Konstantin Eggert and Vladimir Gardin adapted Anatoly Lunacharsky's play (Lunacharsky, 1923, pp. 307–342),⁶ *The Bear's Wedding*, sometimes also titled *The Last Shemet* (Russian: *Медвежья свадьба, or Последний Шемет*), into a film. The play underwent significant changes, resulting in many scenes differing greatly from the original. For instance, the play opens with peasant girl Tuska's attack by a brutal, animalistic man—a scene absent from the film. The film's unconventional plot sparked considerable negative criticism. For example, futurist poet Petr Neznamov's 1926 satirical film guide, *Kino-Azbuka* (The ABC of Avant-Garde Cinema), quipped about *The Bear's Wedding* and its cinematographer, Pyotr Yermolov: “Some people have got no grain of joy. Yermolov filmed some bear passions, oh boy” (see: *Electronekrasovka*).

Set in Lithuania during the first half of the 19th century, the film follows Count Casimir Shemet, his associates, and his wife, Countess Adelina Shemet, on a hunting trip commemorating their wedding near his ancestral castle. A dispute

⁶ Lunacharsky's play was, in turn, based on Prosper Mérimée's novella *Lokis*.

erupts between the Count (described in an intertitle as jealous and cruel) and Countess over Adelina's contacts with her younger cousin, Olgierd. After a quarrel, the Countess rides off alone, only to be attacked by a bear. She faints from terror. The Count kills the bear. Back at the castle, while Adelina is still unconscious, the Count engages in a sexual act with her. This leaves Adelina insane, convinced it was the bear with whom she had intercourse. She soon gives birth to a son, Mikhail. The Count, far from accepting responsibility, suspects Olgierd is the father.

Mikhail's strange behavior—as a result of his mother's terror of the child and his father's distrust, he identifies himself with a beast—is evident from childhood. Intertitles describe him as “amazing everyone with his odd actions and antisocial nature,” and note that he “shut himself inside during bad weather.” As an adult, he develops a bloodlust, attacking young peasant women. These attacks are initially attributed to Lokis, a mythical beast said to have left its lair. Meanwhile, the film shows Mikhail's romance with Yulka, a vibrant, cheerful young woman who embraces her beauty and youth. Yulka loves him in return. Her playful, artistic nature, and love of dance (dancing is a central wobbler of the film), contrasts sharply with her sister, Maria, described in an intertitle as “filled with Christian morality.”

After establishing the characters and their relationships, the film intensifies Mikhail's descent into madness. The attacks of girls by the “evil Lokis” continue. Tuska, a young peasant girl, is bitten, and a fake tow beard is left at the scene—a clear sign that the attack was deliberate and premeditated. Shemet's friends correctly deduce his guilt, horrifying Count Mikhail with their accusation. They try to dissuade Yulka from marrying Mikhail, warning her sister: “Shemet shows every sign of DEGENERACY... Think what awaits your sister if she marries him.” Adelina, confined to the castle and driven mad, understands the truth as well, declaring, that “everyone in this house is a beast in disguise.” Shemet himself, seeing his father's portrait, concludes that his mental illness is hereditary.

The Countess's memories, triggered by lightning during a thunderstorm, unlock the secret to the young Count's illness. “Each storm brought back the ghosts of her past,” explaining Mikhail's fear and withdrawal during thunder and lightning. She suffers a seizure, writhing and falling as she relived the attack by a bear and her encounter with young Olgierd, crying out, “Everyone thinks the BEAR IS MY SON!” (Fig. 2). Her movements resemble those of an *épileptique* performer—jerky, with nervous twitches—until, realizing her son was a murderer, she raises her arms heavenward, like actresses playing prophetesses, such as Yvette Gilbert.



**Fig. 2. Countess's fit. Still from *The Bear's Wedding* [20:14]. (1925).
Directed by Konstantin Eggert and Vladimir Gardin. Author's screenshot⁷**

The bright light acts as a trigger, reviving the Countess's buried memories of her abuse. Her son becomes a living reminder of the attack, her failed love, and her domineering husband—she views both her husband and her son as beasts. This likely shaped Shemet's own deviant behavior, mirroring her perception of him. "Conceived by a bear," he seems to embrace a bearish role in his relationships.

In later scenes, Shemet almost reveals his true nature. Despite his flaws, Yulka refuses to leave him. He tries to end their relationship, but she distracts him with conversation and dance, inviting him to perform a folk dance of a bear and a mermaid. Shemet's movements mimic a bear's clumsy gait; he then lunges at Yulka, trying to bite her neck in surge of passion (Fig. 3).

⁷ See the image source: https://vk.com/video-136471876_456241380 (19.11.2024).



**Fig. 3. A bear and a mermaid dance. Still from *The Bear's Wedding* [43:23]. (1925).
Directed by Konstantin Eggert and Vladimir Gardin.
Author's screenshot⁸**

Their embrace and kisses shock the onlookers, though Yulka remains unfazed. Shemet, however, recoils and tries to flee (followed by the girl), his animalistic side emerging. This dance references popular animal dances of the 1900s and 1920s (Brandstetter, 2010), including the “grizzly bear dance,” common in pre-revolutionary Russia. These dances involved mimicking animal movements—in the bear dance, partners shuffled and leaned on each other. In the early 20th century, such physical contact was considered indecent (Martynova, 2023a, pp. 373–375). A woman participating was often seen as promiscuous or in danger. The raw, animalistic nature of these dances was unsettling. Shemet’s dance—shuffling and passionately trying to kiss Yulka—was thus a fashionable, yet socially unacceptable, expression of affection. For Shemet, society’s disapproval, however, felt like growing suspicion and a personal rejection. These fears were reinforced by his traumatized mother, who, watching Yulka dance and seeing her son trying to jealously pull her away from other men, screamed, “The bear is carrying off a woman! Shoot!”—once again comparing her son to an animal.

Shemet and Yulka marry, but on their wedding night, Shemet backslides and kills Yulka. He has no memory of the event and flees in terror. The villagers, furious at the revelation of Lokis’s secret, hunt him down. The story ends tragically:

⁸ See the image source: https://vk.com/video-136471876_456241380 (19.11.2024).

Shemet's mother burns down the castle, escaping her memories, while Yulka's sister, Maria, kills Shemet. The film ends with an intertitle with Shemet's words: "I must kill the beast, but it wants life, LIFE!"

Shemet projects society's judgment onto himself; his violence stems from his parents' rejection. However, the film's climax—the key to understanding Loka's identity—is the animal dance. While contemporaries linked the film solely to pre-revolutionary cinema, this dance critiques the aristocrats' suppression of their desires. Identifying with the animal unleashes Shemet's deviant behavior, leading to tragedy. The dance becomes a release: for Yulka, it is her vitality and Eros' passion; for Shemet—a destructive urge for *mortido*, fueled by rejection by society and his own family.

This theme of societal rejection of unconventional characters is also explored in *Evil Spirit*.

THE ROLE OF GESTURE IN *EVIL SPIRIT*: INFLUENCE OF FRENCH CINEMA

The 1926 film *Evil Spirit* seems quite unusual for its time in the ASSR. It depicted archaic customs of pre-Soviet Armenia, a common theme in films about the East. However, it was based on Alexander Shirvanzade's 1894 story, *The Possessed*, which incorporated the references to prejudices and medicine of that era. Contrastingly, most films of the period focused on the "new Eastern woman"—a liberated woman fighting for her rights. Scholars note that the Soviet era in Central Asia brought women's emancipation and gender equality (Khan, 2021, p. 215), a trend also seen in Armenia.

Evil Spirit, however, focuses on a woman suffering from the primitive beliefs and habits of her husband's family, not a flapper. The numerous dance sequences and gestures are clues to the reasons for character motivations. Divided into six scenes, the film follows the heroine's tragic fate.

Sonia, a blacksmith's daughter, suffers from seizures, the causes of which are demonstrated throughout the film. The story opens with images of spring—flowers, a cow and calf—followed by children playing bat-and-ball, teasing each other, and dancing by a river. Sonia, however, is isolated, her close-up revealing a furious laughter at their games (Fig. 4; Fig. 5).



Fig. 4. Sonia. Still from *Evil Spirit* [01:16]. (1926). Directed by Mikheil Gelovani.
Author's screenshot⁹



Fig. 5. Sonia. Still from *Evil Spirit* [01:57]. (1926). Directed by Mikheil Gelovani.
Author's screenshot¹⁰

⁹ See the image source: https://vk.com/video?q=злой%20дух%201926&z=video-136471876_456241251%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

¹⁰ See the image source: https://vk.com/video?q=Rosalie%20et%20Léontine%20vont%20au%20théâtre&z=video215284776_456240288%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

Later, one of the boys gets his face smeared with mud and blames Sonia. A close-up shows Sonia's face, exaggerated and distorted as she laughs wildly. These shots are reminiscent of foreign films portraying a “wicked woman”—like Romeo Bozetti's *Rosalie and Léontine Go to the Theater*, where women's defiance of social norms is depicted with vivid, almost grotesque emotion. This wicked woman archetype had its own distinct gestures: actresses mimicked drunken movements and laughed wildly and theatrically, often in public or at the stage. The director highlights Sonia's otherness, her alienation from societal norms. Her isolation and refusal to join in the games lead to her being condemned for something she had not committed; society rejects her. This rejection triggers her seizure.

In the next shot, Sonia collapses, convulsing violently (Fig. 6).



Fig. 6. Sonia. Still from *Evil Spirit* [03:00]. (1926). Directed by Mikheil Gelovani. Author's screenshot¹¹

These opening scenes reveal the director's message: Sonia embodies spring, a harbinger of new life, a “new woman” who finds joy in the world, not in social games. She mocks old traditions and lives on her own terms, but her status as an outsider in this archaic society leads to her being attacked, causing her seizures. These seizures are a physical reaction to societal pressures that stifle her vitality and self-expression. The use of epilepsy—a condition linked to

¹¹ See the image source: https://vk.com/video?q=злой%20дух%201926&z=video-136471876_456241251%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

Saint Vitus' dance, which influenced turn-of-the-century dances like the can-can or *épileptique*—as an expression of a protest is not accidental. Some can-can dancers, like Jane Avril, suffered from chorea, historically referred to as Saint Vitus' dance. Sonia's seizure can also be compared to tarantism—a frenzied dance symbolizing release from oppression, like the convulsions after a mythical spider bite.

Crazy Danel, the local madman, witnesses this dramatic event and is deeply affected. He is crucial to understanding the film's message. He shoos the children away from Sonia, saying, "Show me my Manishak's house"—clearly seeing some other girl in Sonia, not Sonia herself. He carries Sonia home to her mother, Shushan. Her mother worries that if Sonia's illness is discovered, her daughter's life will be ruined. Danel warns the girl to be careful, or "the araba will run her over," metaphorically representing society's rejection of her illness.

The film then explains Danel's concern. We see him a younger, focused man watching his daughter, Manishak, play by the river. Frightened, he shouts—apparently ordering her to get off the cliff, but causing her to fall off into the river. The current sweeps her away, and he cannot save her. He becomes insane (as the intertitle reads, "From then on, Crazy Danel searched, and searched for his Manishak"). Later, Danel looks at a bouquet of violets; through double exposure, he sees first Manishak's face, then Sonia's. This is not coincidental: Manishak means "violet" in Armenian. Sonia becomes Manishak's double: seeing Sonia triggers Danel's memories—the river, the children playing, and the girl he failed to save. He now cares for Sonia, an embodiment of his lost daughter.

Sonia's seizures are getting worse. She has had four now, the last one on the street. Her mother is terrified someone will find out about her illness, so Sonia has been kept home to avoid gossip. We then see Sonia's mom, the only one working to support the family. Sonia's father, Oskan, is a drunk who destroys their home and abuses his wife and daughter. During one of his drunken rages, when he is trying to grab the family's hidden money, Sonia has yet another seizure. Right after, Danel shows up with the same violet bouquet—the one in which he saw visions of his daughter and Sonia. Sonia ends up confined to the house, her only entertainment watching a turkey and a dog with puppies in the yard. There is a powerful shot of her loneliness: she is behind a gate, off to the side of the frame—a perfect visual representation of her social detachment.

The film then shifts to the shopkeeper's family, a stark contrast to Sonia's. Their business is introduced to us in slow motion: the money, goods, scales—a glimpse into their life. The paraphrases with the goods hint at a new type of family. One son, Sarkis, is married with a child; the other, Murad, is single. Murad rides into Sonia's yard and nearly kills her only delight: the chicks. Sonia fiercely defends

them, her anger and threat clear as she looks directly into Murad's eyes. Danel, however, tries to explain Sonia's situation to Murad, and they both examine her closely, even as she remains wary of Murad.

Next, we see scenes of a religious festival. Sonia's mother packs eggs and bread for the pilgrimage, while Sonia cares for a black hen. We also see the Murad's family preparing: Sarkis holds a black sheep, saying, "You will be slaughtered for God, and my cheating will be forgiven." Gulnaz, Sarkis' wife, comes out with her crying baby. Her father-in-law, the merchant, is grumpy because of the baby's crying and a headache or toothache (his cheek is bandaged). The scene highlights the merchant family's hypocrisy: Sarkis cheats, and Gulnaz blames their baby's fussiness for the disfavor of the family patriarch. Murad keeps apart from the family, and the sacrificial lamb tries to escape his brother.

Near the church, people are dancing, and we see a "miracle healing hole" where children are passed through to ward off illness. Danel shows up and asks for the black hen, an intertitle ordering him, "Slaughter it! May St. George heal our Sonia." But Danel cannot bring himself to do it and asks for help, and the hen escapes, causing havoc—knocking over a milk jug and soaking Murad's father. Enraged, the merchant throws the man who tried to kill the hen into the crowd. Throughout the film, black birds symbolize Sonia—like the black hen sacrificed to heal the girl, or a black crow later in the film. In this context, the hen's chaotic actions foreshadow the disruption Sonia will cause when she enters the merchant's life.

Murad watches Sonia enjoying the party. When Sonia sees him looking, she leaves the walk-around dance, darkling. Murad approaches his family and says, "I've liked Shushan's daughter for a while now. She is the one. It is time we married." His family voices concerns based entirely on rumors about Sonia's family. The intertitles reveal their prejudice: "She is not good enough for you, son... Her mother is a laundress, her father is a drunk..." Murad insists, "I don't have to live with her parents. I like HER. Look at her." The emphasis on *her* (and other capitalized words further on in the film) highlights a key difference between Murad and his family.

Next comes the viewing of the bride. Murad's family objects: "...you'll shame our family!" But Danel is thrilled for Sonia, and her father boasts about her upbringing. Sonia is terrified, clutching her knees. The viewing starts badly: a chair breaks under one of the visitors, and Oskan gets drunk and rowdy, upsetting Murad's family and worrying Sonia. It begins with the words, "Show us YOUR goods!"¹² Sarkis with his wife, Murad, and the brothers' parents—all scrutinize Sonia. The

¹² The beginning of the traditional Russian introductory phrase addressed to the bride's parents during the viewing, "You have the goods; we have the merchant."

merchant is charmed; he smiles, even knocking over his sugar cubes. This worries Sonia, and echoes the *snokhachchestvo*¹³ problem depicted in the 1912 film *The Incestuous Father-in-Law* (Russian: *Снохач*), directed by Aleksandr Ivanov-Gai and Pyotr Chardynin. Gulnaz's dislike of Sonia grows. When asked about Sonia's flaws, Gulnaz significantly says, "It is hard to know what is inside..." hinting that Sonia's problems will manifest later. The viewing ends with, "If she has no flaws, she is OUR goods." This reveals the core difference: Murad cares about Sonia herself—her personality and inner life, the mysteries of her soul—while his family cares only about her appearances and whether the future daughter-in-law is able to maintain the family's social standing.

Afterward, Oskan causes more trouble, triggering another episode for Sonia. At the wedding, Sonia cries, leading to gossip; guests assume it is happy tears: Murad is quite a prize catch for the daughter of a simple laundress. Sonia struggles through the ceremony; her vision blurs, and the camera spins, foreshadowing a seizure. The wedding ends peacefully. We then see Sonia's new life: she cares for the household and Murad's parents while Gulnaz ignores her own child. Murad's parents express their approval: the merchant watches Sonia kindly, his wife, Zarnishan, gives her jewelry. Murad also shows his care, choosing the best meat for her. Gulnaz notices this, fueling her jealousy and causing her to look for Sonia's mistakes.

Sonia's father visits frequently, "by chance," according to the intertitles, on Tuesdays and Thursdays. Oskan eats greedily, messily, grabbing food with his hands. His indecency upsets Sonia, who feels judged by Murad's family. Zarnishan complains, "My house isn't a tavern," further distressing Sonia. Meanwhile, Shushan prays in church for Sonia's recovery.

Tension mounts in the new house: Gulnaz makes no secret of her dislike for the family's newest member—everyone loves Murad's young wife except her. The neglectful mother sets a trap for the heroine: Gulnaz orders Sonia to boil milk, then pretends not to notice it boils over, later criticizing Sonia in front of the family: "You don't belong here... She will starve the child eventually... I do all the housework anyway!" Murad and his father defend Sonia. (Murad warns, "One more word about Sonia, and I am leaving... I will move out," to which Gulnaz replies, "That quiet girl will break us all up." The merchant: "Ugh! You are just jealous!")

These scenes show how meek, helpful, and mysterious Sonia—an enigma to her in-laws—becomes the wobbler, the catalyst, exposing the family's problems. Sarkis, unlike Murad, ignores Gulnaz, who is overlooked by the whole family.

¹³ *Snokhachchestvo* was a controversial practice in some Slavic cultures referring to sexual relations between a father-in-law and his daughter-in-law, typically occurring during the absence of the husband.

Gulnaz, in turn, neglects her own child and avoids housework, seeking to bolster her self-esteem by targeting Sonia. Unsatisfied with her own status and her husband's, she envies Sonia.

The conflict explodes when Gulnaz's son gets sick. The intertitle says it is just measles, but Gulnaz blames Sonia: "She touched him yesterday with her evil hand! She cursed him!" They call a faith healer—"a cure-all... treats the evil eye, curses, tremors, and all sorts of illnesses." Seeing how the women feel about Sonia, the healer confirms the curse: "Evil hands touched him... an evil eye looked..." "Black, evil eyes..." Zarnishan and Gulnaz believe Sonia is cursed and perform a ritual the healer suggests: burying a black crow where Sonia walked. Sonia, anxious, clutches her neck with a scarf, triggering her first epileptic seizure in the new house. She convulses violently, her body almost assuming a tonic curve. To avoid watching, Murad's mother covers her with a sheet. Gulnaz, in her rush to see what is happening, drops a heavy featherbed over her son's face, accidentally smothering him (Fig. 7).



Fig. 7. Sonia's fit. Still from *Evil Spirit* [43:18]. (1926). Directed by Mikheil Gelovani. Author's screenshot¹⁴

The child dies, turning everyone against Sonia. Murad's relatives believe she is possessed and responsible for their misfortunes. The merchant tells Sonia's mother, "It is simple. Take her and go. We do not want her." Sonia's breakdown is seen as a

¹⁴ See the image source: https://vk.com/video?q=злой%20дух%201926&z=video-136471876_456241251%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

curse on the family. Only Murad sees that Sonia is not evil; he tells his family, “You are the ones who are possessed... She is a victim of her father’s alcoholism. She needs help!” He stands apart from their archaic beliefs.

The healer calls Sonia an “evil spirit,” so Gulnaz kicks her in her stomach. Then she and Zarnishan tell the healer, “Come back tonight... no one will be home,” planning to kill Sonia. They force the young woman to fetch coals, covering her head with a rug, suffocating her. Murad, Shushan, and Danel, realizing something is wrong, rush home, but they are too late. Sonia is dead. Danel grieves as if he has lost his daughter again, whispering, “Wake up, Manishak, I brought you violets...”

The film’s ending leaves us pondering the cyclical nature of history and the consequences of projecting our own desires onto others. Sonia acts as a prism, refracting the hidden desires and frustrations of every character. Danel yearned to see his daughter grow and shield her from death; Murad defied his family’s outdated beliefs; and for Gulnaz, Sonia represented her own marital disappointments. Societal expectations fueled Sonia’s seizures, her body’s rebellion against unfair treatment. The film explores several interwoven metanarratives: generational conflict, the lingering effects of the past, identity struggles, trauma, and women’s roles within the family.

Sonia’s physical reactions—as previously noted—resemble the stylized movements of “nasty women” in early cinema, a type of character Maggie Hennefeld (2024, p. x) analyzes in her work on dance mania, madness, and female defiance by looking at little-known early films and affect theory. Hennefeld connects these women’s uncontrolled laughter and expressive gestures (like laughing Sonia’s close-up in the opening scene) to cabaret and music hall performers. These women represented a new kind of woman—unconstrained by societal norms, provocative, and uninhibited. Female viewers’ laughter connected them to the actresses, but also made them targets of criticism, as they were not playing a role on stage. Similarly, Sonia’s uninhibited behavior draws criticism, but unlike heroines in Romeo Bozetti’s films, she does not ignore it; instead, she responds physically, silently rejecting it. This repressed reaction mirrors the heroine in *The Mystery of the Rocks of Kador*, who suffers repeated seizures before healing from past trauma.

In essence, Sonia embodies Hennefeld’s nasty woman, a meek soul who tries to anticipate others’ desires while simultaneously rebelling against societal norms through physical expression. Sonia instinctively resists oppression. Unlike the more progressive Murad, she struggles with new technology (like the gramophone in her husband’s home), prefers animals to people, and remains cautious around others. She is reminiscent of the Woman-Earth archetype, as described by Svetlana

Smagina: a victim of injustice, only finding strength for transformation within herself, within her “earthly” resources (Smagina, 2019, p. 142). Sonia similarly draws on inner reserves to express her dissent. This connects her to épilétique performers who used simulated fits to release their unconscious. Sonia’s subtle, restrained performance—making her an enigmatic figure until the very end, a fleeting shadow—allows us to interpret her physical actions as a direct, textual communication with the viewer. Unlike *The Doll with Millions* and *The Devil’s Wheel*, where the city is the *locus agendi*, dictating the characters’ actions, in *Evil Spirit*, Sonia herself becomes the driving force, the *modus agendi*, shaping both character behavior and the film’s depiction of the urban and domestic environment.

CONCLUSION

Obviously, artistic heroes were not depicted solely through unusual behavior or exaggerated poses; gestures typical of cabaret and music hall performers resonated deeply with audiences on both emotional and physical levels. These gestures—common among singers, dancers, and actors in the late 19th century—replaced music and dialogue (absent in silent cinema), becoming a powerful form of communication. This was not limited to simply creating a character; extreme makeup, exaggerated expressions, and gestures all aimed to connect and speak with the audience. Each cabaret or music hall performer had a specific stage persona, defined by unique movements and gestures. Épilétique dancers, for example, mimicked the tics and seizures of the mentally ill, while *gommeuses* imitated the mannerisms and costumes of high-class courtesans.

Soviet filmmakers of the 1920s used these pre-revolutionary tropes to highlight the otherness of their “anti-ideal” characters, contrasting them with the ideal Soviet citizen. Films like *The Bear’s Wedding* and *Evil Spirit* directly quoted these earlier styles to portray the flaws and pathologies of the past. In *Evil Spirit*, Sonia is presented as a “nasty woman,” whose epileptic-like seizures alienate her from her husband’s family and society. Despite her gentle nature, she physically rejects societal norms, seeking freedom and self-expression, a pursuit that ultimately leads to her downfall. The film serves as a cautionary tale about superstition and dogma. In contrast, in *The Bear’s Wedding*, the protagonist uses a bear dance—imitating bear-like movements considered indecent at the time—to reveal his inner viciousness, wildness, and repressed nature. *The Happy Canary* centers on a cabaret, framing its main character, Brio, as a *cocotte* and a type of *gommeuse*. Her commitment

to this role is evident in a scene where she walks a tightrope, echoing images of late 19th-century cabaret performers. This theatrical appropriation of gestures is a hallmark of the *gommeuse* character. Brio is ambivalent: immoral due to her profession, yet she becomes a lifeline for other characters. This use of setting to define characters is also seen in *The Doll with Millions* and *The Devil's Wheel*, where late 19th-century cultural tropes are juxtaposed with Soviet reality.

The analysis supports the hypothesis that some female performers in Soviet silent films symbolized the vices of the “old world” or highlighted the corruption around them, while others represented the “new woman.” This parallel is found in Western cinema, in which certain professions visually marked moral failings. In Soviet cinema, cabaret and its performers served as both the setting and the means (*locus* and *modus agendi*) for criticizing pre-revolutionary morals and highlighting the positive aspects of the “new Soviet man.”

ВВЕДЕНИЕ

В кино, исходя из того, как тело снимается, зависит и восприятие картины: какими глазами мы смотрим произведение — с позиции активного наблюдателя, глазами героини, глазами героя, «отстраненным» взглядом, взглядом «ненадежного свидетеля», — так мы и будем воспринимать происходящее на экране и интерпретировать жесты и позы актеров. Подобное конституирование телесности появилось не с изобретением кино: этому благоприятствовали исследования тела в больницах и фотостудиях середины — второй половины XIX века, которые способствовали превращению тела в инструмент производительности, оперирующий заданными жестами и позами.

Раннее немое кино было авантюрно-приключенческим, пользовалось именно языком жестов, что связано со свободой жеста от причинности и окончательности; жест в кино одновременно являлся своеобразной буквой алфавита, но при этом был и свободной категорией, которую каждый интерпретировал (если считывал) исходя из собственного опыта. Киножест коммуникативен, спекулятивен, всегда ориентирован на Другого, на *homo observatorio*. Жесты повторяемы, но не тождественны самим себе в разные временные отрывки. Именно этим, на взгляд автора, и можно объяснить своеобразную цикличность артистических амплуа танцовщиц и певиц

дореволюционного и советского кино, которые ярко выделяет в своем труде «Изображая женственность: женщина как артистка в раннем русском кино» Рэйчел Морли: восточная танцовщица/красавица, роковая женщина/олицетворение Саломеи, танцующая крестьянка, оперная певица, тангистка, танцующая цыганка, балерина. Все эти героини разных фильмов различных режиссеров у Морли чрезвычайно авантюры, они создают внутри порой предельно драматических линий свои приключенческие; через них, словно сквозь призму, показывали драмы отношений, перипетии судеб, высмеивали специфику образа «роковой, падшей женщины» в дореволюционном кино. Несмотря на то, что танцы и амплу исполнительниц остаются неизменными, последние, как отмечал Морли, становились индикаторами аморального поведения (см. бездумное веселье в фильме Г. Козинцева и Л. Трауберга «Юность Максима» 1934 года) (Морли, 2023, с. 128).

На наш же взгляд, часто образ исполнительницы, помимо маркировки инаковости их героинь, был своеобразным сюжетным «воблером»¹, а сами исполнительницы — авантурными героинями, впутывающими героев как в положительные, так и драматичные приключения (преимущественно драматичные). Благодаря «бытию-под-взглядом»², предопределенному профессией, они позволяли уловить сюжет, сконцентрировать внимание зрителя на нем. Само исполнительство закладывало в певицах авантюризм: известно, что многие песни сопровождались танцами не случайно — это было связано с цензурными правилами, в результате которых жесты и позы заменяли слова. Однако исследователи, занимающиеся дореволюционным и советским кино, не учитывают, что многие формы танцев произошли из четко регламентированных правил, а также проистекают из кафешантанских поз и танцев кабаре, которые и маркируют восприятие героя как негативного или положительного персонажа. Так, Оксана Булгакова в «Фабрике жестов» рассматривает телесное поведение через незнакомые движения, намеренно упуская из поля зрения постановочные, артистические движения (Булгакова, 2021). Морли же уделяет значительное внимание семантике саломании и роковых танцовщиц в дореволюционном кино, обозначает проблему восприятия танцев «новой женщины», делая закономерный вывод, что нерегламентированные, энергичные танцы вызывали страх современников перед «новой женщиной». Она не пишет, что «нерегламентированность»

¹ От англ. *Wobbler* — наживка, приманка — элемент, обычно использующийся в рекламе для привлечения внимания.

² Последнее время существует тенденция, особенно в отечественных исследованиях, связывать восприятие тела на экране с идеей Лоры Малви о «бытии-под-взглядом», в рамках которой феминное тело исполнительницы конституируется смотрящим (Смагина, 2019; Смагина, 2023; Гриценко, 2024).

была также predeterminedена сводом четких правил и законов, как и была связана с «животными», дикими танцами, первоначально интерпретировавшимися во второй половине XIX века в качестве чего-то чужеродного цивилизованному миру.

К таким же интерпретациям, как у Морли, приходит С.А. Смагина, которая рассматривает сопоставления старого и нового в героинях дореволюционного и советского кинематографа, параллельно противопоставляя образы «идеальной» и «роковой» женщины на экране. При этом исследователь указывает: «Артистические барышни с тонкой душевной организацией окажутся невостребованными на первых порах советского кинематографа. Эта тенденция продержится все 1920-е гг.» (Смагина, 2019, с. 244). С этим тезисом нельзя согласиться, т. к. на протяжении 1920-х появился целый ряд кинокартин с исполнительницами (танцовщицами, певицами): «Веселая канарейка» (1929, реж. Лев Кулешов), «Медвежья свадьба» (1926, реж. Константин Эггерт, Владимир Гардин), «Кукла с миллионами» (1928, реж. Сергей Комаров), «Ледяной дом» (1928, реж. Константин Эггерт) и «Чертовое колесо» (1926, реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг). Действительно, в случае с «Веселой канарейкой» и «Куклой с миллионами» сложно говорить о тонкой душевной организации героинь, но артистизм жестов и поз актрис из фильмов «Медвежья свадьба» и, например, «Злой дух» (1926) свидетельствует, что лиричность интерпретации образа исполнительницы в 1920-е никуда не исчезала.

Исходя из присутствия в лентах 1920-х исполнительниц, строится и **гипотеза** нашего исследования, которая состоит в том, что «миграция образов» артистки в истории советских искусства и культуры не заканчивается, она лишь меняет интерпретацию, подстраивается под зрителя; такая «миграция образов» может быть применена и для анализа жестов исполнительниц советского кино, заимствованных из кафешантанов и кабаре (Appignanesi, 2004, p. 311). Система танцевальных жестов, характерная для различных амплу танцовщиц и сформировавшаяся в мюзик-холле и кабаре, повлияла на поведенческие паттерны, особенности телодвижений исполнительниц в кино. Это определено своеобразием кабаре и мюзик-холла как популярных мест: в них выступали новосформированные звезды, отображавшие социальные проблемы эпохи своими телами из-за цензурного запрета на социальные песни. Так, в конце XIX века у каждого исполнителя была своя уникальная жестовая система, пересекающаяся с его амплу: Иветт Гильбер играла нервных, раскованных женщин, поэтому ее движения были столь же нервными, о чем писал в своей книге по формированию звезд мюзик-холлов артист этой индустрии Луи Уввар (см. подробнее: Ouvrard, 1894). Сам

Уврар был исполнителем «солдатских песен», в связи с чем во время номеров имитировал солдатские жесты и привычки. Кроме того, Гильбер часто определяют как «*левицу-гадалку*», для которой были характерны следующие движения и действия: вскидывания рук, закатывания глаз, «мистический» вид (Gouspy, 2003). Были и такие, как Полер, выступающие в амплуа под названием *gommeuse*. Они изысканно одевались, по последней моде, часто носили причудливые шляпки, подчеркивали свою красоту косметикой. Именно эти танцовщицы чаще всего исполняли канкан, их жесты были отрывисты, напоминали движения кукол на шарнирах, были предельно театрализованы. Жанна Авриль же отыгрывала безумную, копируя движения пляски святого Вита. Она была близка к артистке жанра «*эпилептика*». «Эпилептики» гримасничали, показывали зрителям язык, имитировали тики, неконтролируемые мышечные сокращения, изгибы, похожие на тонические арки, неистовые подергивания (Pillet, 1992, p. 47–49). Подобную жестовую систему для исполнителей в этом жанре создали в 1871 и 1875 годах певцы Паулюс и Эмили Бека. Это был один из популярнейших способов визуализации скрытых в песне слов, т. к. безумцы считались теми, кто свободно может выражать свое бессознательное. Артисты-«эпилептики» опирались в своих номерах на сконструированную Полем Рише, врачом Сальпетриер, систему жестов нервных и ментальных патологий, опубликованную им в его диссертации (Gordon, 2013, p. 81–135). Современная исследовательница Рэй Бет Гордон установила, что именно эта четкая и понятная для жителей Европы система впоследствии перекечевала в раннее немое кино, заменяя собой слова (Gordon, 2013, p. 203–220).

На наш взгляд, как и в 1900-е, некоторые исполнительницы в советских немых фильмах с помощью имитации описанных жестов артисток старой эпохи маркировали «старый мир» с его пороками или же демонстрировали порочность своего окружения, а некоторые, напротив, позволяли манифестировать амплуа «новой женщины». Кроме того, иногда здесь не учитывается формирование антропологического советского идеала (проекта, как указывает Г.Л. Тульчинский) (Тульчинский, 2024, с. 27–29) в раннем советском кинематографе: «новый человек» был идеалом, поддерживающим новые правила жизни, а популярные герои дореволюционного кино, например артистка, — антиидеалом. «Неидеальные» танцовщицы своими движениями и позами усиливали положительные коннотации «идеального» героя нового советского кино, вступали с ним в резкую конфронтацию. Бинарные оппозиции антропологических идеалов и антиидеалов были «средством выстраивания смысловой картины мира» (Тульчинский, 2024, с. 29). Таким образом, по нашей мысли — советское кино 1920-х, почти так же, как и дореволюционное, выступало против сформулированных типов и тропов

второй половины XIX века. Ярким примером этого является фильм «Злой дух», снятый по произведению второй половины XIX века и обличающий нравы и обычаи усатрелой эпохи.

Именно поэтому одной из основных героинь (хоть это может быть и не очевидно при первом, беглом просмотре лент) в этих фильмах становится танцовщица и исполнительница, вбирающая в себя ряд концепций, противных новому государству или же им поощряемых. Сами эти героини авантюры по своей сути, чаще всего они кажутся второстепенными, мало значащими для сюжета, однако именно их жесты, мимика, телесные проявления способны пояснять значение сюжетных линий, резко таковые «подсвечивая» и артикулируя скрытый смысл. Выдвинутый тезис связан с тем, что раннее кино было немым, аудиовизуализации и жесты играли значительную роль для расшифровки сюжетных линий, и именно движения исполнительниц становились одним из своеобразных «языков» кинокартины.

В связи с этим основная **цель** настоящей публикации — описание влияния поведенческих паттернов, характерных для кафешантанов и кабаре конца XIX и начала XX века, на создание женских образов в постреволюционном немом кино. В рамках статьи мы широко трактуем понятие «приключенческий», выявляя соответствующие мотивы в разных лентах, часто не маркируемых как «приключенческое кино», исходя из значения слова «приключение» — захватывающее происшествие, неожиданное событие или случай в жизни.

Хронологические границы исследования определены 1920-ми, собственно основным периодом создания советского *немого* кино. **Релевантность** предложенной темы заключается в том, что благодаря такому исследованию можно не только расширить границы анализа немого кино и уточнить генезис ряда паттернов в нем, но и проводить междисциплинарные изыскания на стыке нескольких дисциплин: философии, психоанализа, культурологии, искусствоведения, психологии и музыковедения. Кроме того, статья поможет выявить ключевые культурно-эстетические доминанты, характерные для молодого киноискусства, активно апроприирующего важные для массовой культуры образы мюзик-холла, кафешантана, цирка и кабаре, объяснив ряд причин использования жестовых систем исполнителей в советских немых фильмах 1920-х.

Основными **материалами** для исследования послужили отобранные фильмы: «Веселая канарейка», «Медвежья свадьба» и «Злой дух», которому будет уделено особое внимание в связи с его малоизученностью. Кроме того, в целях компаративного анализа приведены такие киноленты, как «Кукла с миллионами», «Ледяной дом» и «Чертово колесо». Советские немые ленты также будут сравнены с французскими и немецкими немыми фильмами

1910–1920-х, где использованы образы и жесты из культуры кабаре и варьете: «Тайны скал Кадор» (иначе — «Тайна пород Кадор»; 1912, реж. Леон Перре), «Розали и Леонтина идут в театр» (1911, реж. Ромео Бозетти).

АРТИСТКА МЮЗИК-ХОЛЛА В ФИЛЬМЕ «ВЕСЕЛАЯ КАНАРЕЙКА»: ТРИКСТЕРНАЯ ГЕРОИНЯ

Как было отмечено, в дореволюционном кино исполнительница маркировалась почти всегда как «падшая» и «роковая» женщина, женщина-искусительница, невротик. Во многом это определено самим восприятием профессии исполнительницы: как кокетки, демимонденки, которой покровительствовали и которой были очарованы многие мужчины. На такое восприятие влияла и история кафешантанов, мюзик-холлов, кабаре и других форм развлекательной культуры. Большая часть исполнительниц, прославленных в России и европейских странах, во время песен и танцев копировали невротические, эпилептические жесты, которые высвобождали их бессознательное, были языком их потаенных желаний (Chadourne, 1889, p. 277). Связь исполнительниц в российских фильмах с западными формами танцев подчеркнута и тем, что режиссеры часто переделывают их имена на европейский лад после «падения» («Маня» превращается в «Мэри» в «Дитя большого города») или дают им иностранные сценические имена (балерина Лолла в фильме «Любовь статского советника»).

Такая патологичность исполнительницы была запечатлена и в дореволюционных карикатурах: в номере журнала «Шут» 1897 года была напечатана серия иллюстраций под красноречивым названием «Микробы современных людских недугов». Среди микробов сплетен, декаденства, флирта появился и кафешантанский микроб (Неизвестный автор, 21 июня 1897, с. 16), который был представлен в виде серо-зеленой, предельно деформированной звезды с осунувшимся лицом, вздернутыми вверх глазами, под которыми красуются многочисленные мешки, и раскрытым то ли в песне, то ли в крике рте. Вероятнее всего, здесь карикатурист хотел спародировать жесты певицы Терезы, известной своим грубым поведением и постоянно широко открытым ртом. Этот микроб, пробирающийся во рты зевак, очень похож на то, как интерпретировали артисток варьете в кино дореволюционного и советского времени. Так, в контексте описанной иллюстрации представляется забавной игра слов в фильме «Теща в гареме» режиссера Михаила Бонч-Томашевского

1915 года, где герой Владимир разрывается между двумя женщинами — невестой Ниночкой и кафешантанной певичкой Эстреллой, испанкой, которая во сне пытается загубить героя, словно смертельная болезнь этого периода, другая «испанка» — грипп.

Кроме того, в дореволюционном и раннесоветском кино артистка 1910-х — всего лишь манекен, объект проекций главных героев. Так, в «Закованной фильмой» (1918, реж. Никандр Туркин) балерина из фильма желанна и притягательна, пока она не сходит с плаката, и герой может фантазировать о ее абсолютной любви, то же происходит и в «Любви статского советника» Чардынина: балерина Лолла становится птицей в клетке, выходя замуж она теряет свою «экзотичность». Патологичность артисток, их жажда свободной жизни похожа на интерпретацию певицы варьете Лолы-Лолы в исполнении Марлен Дитрих из фильма «Голубой ангел» (ориг. *Der blaue Engel*, 1930, реж. Джозеф фон Штернберг), которая, отрицая все моральные правила, сводит своим голосом и видом мужчин с ума. Такая же трикстерность и амбивалентность интерпретации артистки проявляется и в советском кино, например в фильме «Веселая канарейка» Льва Кулешова 1928 года.

Как и Лолла Чардынина, главная героиня, по поведению которой и назван фильм, актриса Брио — экзотичная и беззаботная канарейка. В течение ленты зрителю показывают, по аналогии с западными приключенческими фильмами, будuar артистки, ночное кабаре и ночные гуляния, сцены в ванной с Брио, розыгрыш полуобнаженной женщины на аукционе... Все то, что было принято жестко критиковать. Интерпретация кокетки в этом фильме разительно отличается от репрезентации артисток варьете и кабаре в других лентах 1920-х, например, в приключенческой комедии в 6 частях под названием «Кукла с миллионами» 1928 года режиссера Сергея Комарова. По сюжету фильма в Париже умирает обладательница миллионного состояния мадам Колли, которая завещала свой капитал племяннице Марусе Ивановой, живущей в Москве. Поль и Пьер Кузинэ, родственники, находившиеся рядом с мадам и живущие праздной жизнью, шокированы этим решением и решают отправиться в Москву, чтобы забрать себе наследство. Воблером, подталкивающим к борьбе за наследство, становится танцовщица — Бланш, подруга сердца бонвиана Пьера. Именно с ее скандала по поводу собственной карьеры и начинается погоня за наследством. Как гласят интертитры, выступления Бланш неудачны, она лишена какого-либо таланта и темперамента. Она уговаривает знакомого журналиста писать о ней хвалебные статьи, чтобы ее узнавали (пример хорошего, по мнению Бланш, заголовка приводят в интертитре: «В Мулен-Руж выступает очаровательная танцовщица Бланш»). Однако тот требует денег, на что Бланш эмоционально реагирует:

«Неужели ты не мог платить этим писакам, чтобы они разглядели мой талант и темперамент?». В этот же момент редактор узнает о смерти мадам Колли и «посылает к черту заметки о танцовщицах», желая узнать и быстрее напечатать, кто же будет владеть миллионами усопшей. Услышав это, Бланш понимает, что может извлечь выгоду, ведь она знакома с родственником Колли. Она пускает слух, что деньги достались ее возлюбленному Пьеру. В доме последнего появляются толпы, жаждущие получить с Пьера долг. Некоторые требуют свои деньги назад, а кто-то клянется в верности новоявленному «наследнику». Узнав о последней воле тети, Пьер принимает решение о поездке в Россию и поиске там загадочной куклы, в которую зашиты акции. Он оставляет Бланш записку, выводящую ее из себя, не предупреждая непутевую любовницу о поездке в далекую Россию: «Прощай, моя курочка! Отправляюсь на поиски невесты с миллионами. Не сердись на своего петушка». В этих сценах Бланш показана как хитрая и глупая дама, которую волнуют только деньги, статус и слава (рис. 1). Ради них она готова не только на обман, но и на иные махинации, которые будут продемонстрированы в дальнейших сценах фильма.



Рис. 1. Бланш и Пьер. Кадр из фильма «Кукла с миллионами», реж. Сергей Комаров, 1928. 7 мин. 12 сек. Скриншот автора³

³ Источник изображения см.: URL: https://m.vk.com/video-162918645_456241923?list=4b63ec68cfbec1ca33&from=wall-139293122_88124 (19.11.2024).

Фраки, архаичный макияж звезд дореволюционного кино, нелепые движения Пьера и Поля — все это отсылки на моду прошлого. Этим псевдо-аристократичным бонвиванам противопоставлен быт советской молодежи в доме-коммуне. Советские студенты представлены как единый и дружный организм, когда как Пьер и Поль вечно ссорятся и ввязываются в неприятности. Когда французы находят Машу Иванову, зритель может увидеть явную разницу между ней и Бланш. Маша — вузовка, активно занимающаяся спортом, любящая учиться и помогать ближнему. Бланш же думает лишь о себе и своем благосостоянии. Это отражается и в ее внешнем виде: она одета в стилистике ар-деко — яркие губы-сердечки, тонкие брови, шляпки-клош, приталенные, богато украшенные и яркие платья с бисером — идеальная представительница эпохи джаза, охотница приключений. Маша же облачена в соколку⁴ и все делает на благо обществу, отличаясь честностью и искренностью.

Любовь Бланш к нарядам, «кукольные», будто «шарнирные» движения, театрализованные позы «живой картины» (позирует даже во время переговоров с журналистами), свидетельствуют о том, что она является воплощением *gommeuse*, артистки, отыгрывающей легкомысленную кокетку, не думающую о тяготах жизни, стремящуюся найти личную выгоду в любой ситуации. Однако в фильме это не просто амплуа, а стиль жизни.

Разница между Машей и Бланш заостряется, когда последняя настаивает Пьера в России и закатывает ему сцену. Ее жеманные движения артистки кабаре постановочны, искусственны, выглядят неестественно и несколько вульгарно в советских реалиях. В целом все иностранцы в фильме отличаются суматошностью и хаотичностью, марионеточностью движений, все они артисты с определенным амплуа. Таким образом в фильме подчеркивается иллюзорность обогащения сомнительным путем, искусственность и патологичность праздной жизни, а артистка кабаре Бланш становится главной злодейкой, которая толкает героев на путь обмана и быстрого насыщения.

Вернемся к сюжету фильма Кулешова. Он посвящен борьбе с контрразведкой, сама Брио становится очередной хитрой и легкой на подъем кафешантанной певичкой, которая помогает выполнить задание. Сюжет фильма таков: город занят интервентами, подпольный комитет большевиков поручает героям, чьи фамилии Брянский и Луговец, следить за контрразведчиками. Они знакомятся с актрисой Брио из кафе «Веселая канарейка», в которую влюблены начальник контрразведки и его личный адъютант. Во время проверки документов в кафе Луговца арестовывают. Брянский решает спасти товарища. На благотворительном вечере он приобретает с аукциона право

⁴ Распространенный в советское время предмет гардероба. Трикотажная, чаще всего полосатая, блузка со шнуровкой на груди вместо пуговиц.

на любовь Брио и уступает его адъютанту начальника контрразведки в обмен на военную форму. Под видом адъютанта подпольщик проникает в тюрьму и спасает Луговца от гибели.

Таким образом, на экране зрителю показывали праздную, «канареечную» жизнь белогвардейцев, контрразведки и всех связанных с мадам Брио. Реакция современной прессы на фильм была противоречива: создателей называли «классово чуждыми людьми»; в «Пролетарском кино» 1931 года можно было прочесть: «С именем Л. Кулешова вполне справедливо связан кинематографический формализм. Даже в лучшем для Кулешова случае ему не скоро “простят” “Веселую канарейку”. Не простят культивирование на советской почве американских приключенческих, а затем салонно-буржуазных фильм» (А-Ов, 1931, с. 85).

Подробное запечатление танцев, показ героини Кравченко как джазовой девушки, владеющей новыми, зачастую «неприличными» формами танцев, такими как фокстрот (вид «животного танца», связанный с имитацией движений животных и характеризующийся нарушением правил приличия, подробнее о специфике этого танца см. в следующем разделе), ее легкость и согласие на многое, отсутствие личной позиции и подстраивание под удобную и лучшую ситуацию, — олицетворение порочности западных практик и их вреда для человека. Несмотря на то, что Брио помогает спасти ситуацию, она совершает много поступков, которые не характеризуют ее с лучшей стороны. Однако Брио — трикстер, крайне амбивалентный персонаж, т. к. своими действиями она подрывает устои обеих сторон в фильме, как и «животные танцы», разрушающие нормы морали общества начала XX века. Брио как вела аморальную жизнь, так и помогла красным, спасла положение, что, вероятно, и могло вызвать негативный отклик: отрывкой критики Брио, как это было в случае с Бланш из «Куклы с миллионами», в фильме нет, напротив, по описаниям Брио — центральный, решающий персонаж, спасший протагонистов.

При этом Брио — героиня прошлого, массовой культуры рубежа XIX–XX веков, это можно понять по описанию сцен, приведенных исполнительницей роли кафешантанной актрисы Галины Кравченко: «Помню, мне, как мадемуазель Брио (так звали мою героиню), нужно было танцевать на проволоке. Кулешов приказал протянуть ее через весь громадный павильон, в котором была построена декорация кафе» (Кравченко, б. д.). Танец, проход на проволоке — популярный мотив в искусстве XIX века при изображении артисток кабаре и кафе (вспомним знаковую работу Эдуарда Мане «Бар в “Фоли-Бержер”» (1882), где на заднем плане в воздухе балансирует артистка), прием, которым пользовался и Сергей Эйзенштейн в своем «Мудреце» для создания удивления, вовлечения зрителя, «аттракциона». Такие параллели

между киносценами и сюжетами из живописи были распространены в ранних советских фильмах, во многом являясь зашифрованными живыми картинами, лентами, еще опирающимися на темы и образы дореволюционного кино: на плакате к фильму «Поэт и падшая душа» (1918), посвященном знакомству мужчины с милой дамой, которая оказалась не такой, какой он себе представлял, изображена отсылка на связь Евы со змием. К девушке в розарии крадется огромная змея, обвивающая балясину. Подобные параллели с искусством прошлого века также могли будоражить публику, и так намекавшую на архаичность и фривольность репрезентации в фильме. Помимо того, что Брио имитировала движения животных в своих танцах, была воплощением *gommeuse*, она становилась и созданием места, где обитала. «Веселая канарейка» — один из первых фильмов, где режиссер пытается отобразить своеобразное разложение героев посредством их локации.

Кулешов показывает борьбу красных и белых в приключенческом формате, «играючи». Для анализируемого фильма характерны романтические и авантурные сцены с переодеваниями, перестрелками, забавными танцевальными номерами. Подобное внимание к буржуазному быту и развлечениям привело автора к сравнению фильма «Веселая канарейка» с деятельностью ФЭКСов («Могут ли Фэксы и Эйзенштейн сказать, что они знают массы? Нет, не могут» (Петров-Бытов, 1929, с. 8)). ФЭКСы в манифесте «Эксцентризм» (1922) конкретизировали свою программу через призму эстетики цирка, мюзик-холлов, пантомимы (Пронин, Святославский, 2024). Выразительные пластика и типажи эксцентрики воплотились в приключенческой романтической мелодраме «Чертовое колесо» (1926, реж. Григорий Козинцев и Леонид Трауберг). По сюжету молодой моряк Иван Шорин знакомится с девушкой Валею, в результате гуляний опаздывая на уходящий к крейсеру катер, что предстало как дезертирство. Ивана и Валею приютили артисты, оказавшиеся преступной группой под предводительством Человека-вопроса. Интересно любованию в фильме разными формами аттракционов: чертовым колесом, туннелями любви.

Особое внимание режиссеры уделяют и преступникам, и их типажам: карлики, слепые, живые скелеты — вот свита Человека-вопроса. Молодые люди, Иван и Валя, невольно становятся частью мистического, страшного, пугающего, «гинольного» мира. Само окружение задает флер патологичности и опасности в новых для протагонистов обстоятельствах. Парк аттракционов, бродячая, ярмарочная культура становятся *locus agendi*, воплощением порочности и бездушности.

Здесь можно провести параллели между «Веселой канарейкой», «Чертовым колесом» и немецкими фильмами: в немецком кино 1920-х основным

злодеем часто становится город или городская достопримечательность. Главными *locus agendi* в них являются ярмарки или кабаре: в фильме «Четыре эпизода из жизни врача» (ориг. *Falsche Scham—Vier Episoden aus dem Leben eines Arztes*, 1926, реж. Рудольф Биербах) врачей-сценаристов Курта Томаллы и Николаса Кауфмана двое юношей отправляются на ярмарку, чтобы посмотреть номер кабаре (см. подробнее о конструировании пространства в немецких фильмах: Мартынова, 2023b; Сальникова, 2024, с. 120). Сразу после развлекательной программы они идут на лекцию о сифилисе, как и в фильме «Мораль» (ориг. *Moral*, 1928, реж. Вилли Вольф), где артистка кабаре пытается освободиться от порочной жизни, собирая компромат на клиентов с помощью скрытой камеры. В «Кабинете доктора Калигари» сценами-«спусковыми механизмами» также являются ярмарочные сцены развлечений. В приведенных лентах кабаре — место, вселяющее порок в обитателя и посетителя, стремящегося либо освободиться от него, либо в таковой погружающегося.

Порочность, гротескность, бездушность героев советских фильмов с артистками кабаре и сценами из развлекательной жизни — аналогичный побочный эффект, сформированный городом (например Парижем в «Кукле с миллионами»), местом. В целом кабаре воспринимается как что-то противопоставленное нравственности, именно поэтому Брио — амбивалентный персонаж; несмотря на работу в порочном месте и праздную жизнь, в ней еще остается желание помогать и спасать. На взгляд автора, именно из-за такой трактовки героиня Брио воспринималась противоречиво. Порочность артисток кабаре подчеркивала не только среда, но и исполняемые танцы. Например, «лисий танец», или фокстрот, или «медвежий танец», о которых речь пойдет в следующей подтеме статьи.

«МЕДВЕЖИЙ ТАНЕЦ» ЛУНАЧАРСКОГО: ВОПЛОЩЕНИЕ ДИКОСТИ

В 1925 году режиссерами Константином Эггертом и Владимиром Гардиным был снят фильм по пьесе А.В. Луначарского 1923 года (Луначарский, 1923, с. 307–342)⁵ под названием «Медвежья свадьба» (встречается и название «Последний Шемет»). Пьеса была значительно переделана, поэтому многие сцены в фильме с ней не соотносятся: так, в пьесе действие открывалось с истории крестьянки Туськи, на которую напал большущий, похожий

⁵ «Медвежью свадьбу» А.В. Луначарский написал по «мотивам новеллы» Проспера Мери-ме «Локис».

на зверя человек. Фильм вызвал волну негативных отзывов из-за необычности сюжета. Например, в 1926 году поэт-футурист Петр Незнамов опубликовал ироничный гид по премьерам года под названием «Кино-азбука». Под буквой «Е» досталось «Медвежьей свадьбе» и ее оператору Петру Ермолову: «Есть люди без крупинки счастья. Ермолов снял медвежьих страсти» (см.: Электронекрасовка, б. д.).

Действие фильма происходит в Литве в первой половине XIX века. Зрителю показывают графа Казимира Шемета, его приближенных и его жену Аделину, выехавших на охоту в годовщину свадьбы супругов, что проходила в предместьях старинного замка. Во время охоты происходит небольшая ссора между графом (он, как гласит интертитр, отличался ревнивостью и жестокостью) и графиней из-за общения последней с молодым Ольгердом, младшим ее кузеном. После ссоры графиня отделяется от группы и едет в лес, где на нее бросается медведь, от которого она в ужасе пытается спастись. Медведь нападает на нее, и она впадает в глубокий обморок. Граф убивает обидчика. Прибывая в замок, Адель все еще находится в обморочном состоянии, но муж все равно совершает с ней половой акт. Из-за этого Адель лишается рассудка и становится убежденной в том, что медведь имел с ней соитие. Вскоре после этого у нее рождается сын Михаил; граф не считает себя виноватым, наоборот, он подозревает, что это сын Ольгерда.

Из-за ужаса матери перед ребенком и недоверия отца наследник отличается странностями: он отождествляет себя со зверем (в интертитрах читаем: *«Его сын Михаил поражает всех поступками и странным поведением, нелюдимым характером»*; «Запирался в доме из-за непогоды...»). Став мужчиной, Михаил начинает испытывать жажду крови и нападает на молодых крестьянок, которые изначально обвиняют в нападениях Локиса — звериного князя, покинувшего свою берлогу и начавшего охоту. Параллельно зрителю показывают любовь между Михаилом и панной Юлькой — яркой, улыбающейся и жизнерадостной девушкой, осознающей прелесть своей молодости и красоты. Юлька отвечает ему взаимностью. Юлька шаловлива, артистична, любит танцевать (танцы — главный воблер этого фильма), антиподом Юльки является ее сестра панна Мария, как указывают в интертитре, «проникнутая духом христианской морали».

Познакомив зрителя с героями и показав специфику их отношений, режиссеры развивают тему безумия Михаила: на молодых девушек в лесу нападает злой Локис. Кто-то укусил молоденькую крестьянку Туську и на месте преступления оставил накладную бороду из пакли — очевидную маскировку, показывающую, что нападение было совершено намеренно и было продуманно. Друзья Шемета понимают, что именно он напал

на Туську, обвиняя его в этом и приводя графа Михаила в ужас своим верным предположением. Постепенно все знакомые пытаются убедить Юльку не выходить замуж за Михаила через ее сестру: «У Шемета все признаки ВЫРОЖДЕНИЯ... Подумайте, что ждет вашу сестру, если она примет предложение». Заключенная в замке и обезумевшая мать Шемета тоже понимает произошедшее, говоря, что «в этом доме все переодетые звери». Сам Шемет, увидев портрет отца, убеждает себя в наследственности душевного расстройства.

Ответ на загадку болезни графа проливают воспоминания его матери-графини, спровоцированные яркими вспышками молнии во время грозы: «каждый раз, когда начиналась гроза, в больном воображении графини вставали призраки прошлого» (именно поэтому Михаил во время грозы боялся и замыкался). Графиня впадает в припадок, падая и извиваясь, вспоминая молодого Ольгерда и напавшего на нее медведя, произнося: «Все думают, что МЕДВЕДЬ — МОЙ СЫН» (рис. 2). Движения графини похожи на движения артистки-эпилептики: отрывистые, в некоторых из них она нервно подергивается, словно страдающая от нервного тика, в момент осознания, что ее сын — убийца, она скидывает руки к небу, что похоже на жесты артисток-пророчиц, например Иветт Гильбер.



Рис. 2. Припадок графини. Кадр из фильма «Медвежья свадьба», реж. Константин Эггерт и Владимир Гардин, 1925. 20 мин. 14 сек. Скриншот автора⁶

⁶ Источник изображения см.: URL: https://vk.com/video-136471876_456241380 (19.11.2024).

Яркий свет является триггером для старой графини, всколыхнувшем подавленные воспоминания о пережитом насилии. Сын для нее — напоминание о нападении, несбывшейся любви и деспотичном муже, она сама считает сына и мужа животными. Именно поэтому Шемет и мог приобрести такую девиантную модель поведения, отзеркаливая представления о нем. «Зачатый от медведя», он сам примеряет на себя «медвежью роль» в отношениях с женщинами.

В следующих сценах Шемет почти раскрывает себя. Юлька, даже понимая отклонения возлюбленного, не желает отпускать его. Шемет пытается расстаться с ней, но Юлька отвлекает его разговорами и танцами. Она приглашает Михаила вместе станцевать народный танец медведя и русалки. В процессе танца Шемет имитирует косяпаые движения медведя, бросается на Юльку в порыве страсти и пытается укусить ее в шею (рис. 3).



Рис. 3. Танец медведя и русалки. Кадр из фильма «Медвежья свадьба», реж. Константин Эггерт и Владимир Гардин, 1925. 43 мин. 23 сек. Скриншот автора⁷

Их поцелуи и объятия порицаются присутствующей публикой; Юльку это не волнует, а вот Шемет замыкается и стремится скрыться. Вместе они убегают. В этот момент в Шемете просыпается зверь. Такой танец является отсылкой на популярные в 1900–1920-е животные танцы (Brandstetter, 2010), одним из подвидов которых был «танец медведя гризли», распространенный и в дореволюционной России. Суть животных танцев заключалась

⁷ Источник изображения см.: URL: https://vk.com/video-136471876_456241380 (19.11.2024).

в копировании движений животных, в случае с медвежьим танцем партнеры переминались с ноги на ногу и прислонялись друг к другу. В начале XX века такие танцы с касаниями и объятиями интерпретировались как нарушение норм приличия, если девушка исполняла такой танец, то ее пытались настаивать на «путь истинный» (Мартынова, 2023а, с. 373–375), часто ее принимали за девушку легкого поведения или девушку, попавшую в опасность. Дикость, животность танцев пугала. В этом контексте танец Шемета, переминавшегося с ноги на ногу и пытавшегося в страстном порыве поцеловать Юльку, интерпретируется иначе: они исполняли модный танец, не признаваемый обществом. Общественность в этот период не принимала подобное свободное проявление чувств, однако для Шемета их неодобрение маркируется как неприятие его, подозрение в его сторону. Опасения графа подкрепляются и поддерживаются его травмированной матерью, которая, наблюдая за хороводом танцующих, среди которых была Юлька, которую граф в порыве ревности и желания пытался отвлечь от других молодых людей, начинает кричать: «Медведь уносит женщину! Стреляйте!», сравнивая сына с животным.

В конечном итоге Шемет и Юлька женятся, однако во время супружеской ночи Шемет не сдерживает самого себя и после близости Юльку загрызает. Сам Шемет не помнит этого и в ужасе убегает. Местные жители возмущены открытием тайны Локиса и самим событием, они идут по его следу. В итоге история заканчивается печально: мать поджигает замок, освобождая себя от его оков и памяти о трагичных событиях, свершившихся с ней, а сестра Юльки Мария убивает Шемета. В самом конце в интертитре передают слова Шемета: «Зверя я должен убить, а он жизни хочет, ЖИЗНИ!»

Шемет проецирует восприятие общества на себя, а его акты жестокости — результат травмы от отношения к нему родителей. Однако в контексте темы статьи интересно то, что именно животный танец является кульминацией сюжета, который и приводит к развязке, раскрытию личности Локиса. Современники связывали этот фильм исключительно с дореволюционным кинематографом, однако «вшитые» в сюжет фильма практики, такие как животные танцы, показывают критику аристократических сословий, подавляющих свои желания. Ассоциация себя с животным способствует высвобождению девиантного поведения, что и приводит к трагическим последствиям. Танец выступает тут как акт высвобождения; если в случае с Юлькой — ее витальности, Эроса, то в случае с Шеметом — его стремлением к мортидо, связанным с нелюбовью семьи и общества. Общественным порицаниям, неприятию архаичных или отличающихся героев был посвящен еще один фильм под названием «Злой дух».

РОЛЬ ЖЕСТА В ФИЛЬМЕ «ЗЛОЙ ДУХ»: ВЛИЯНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО КИНО

В 1926 году был снят фильм «Злой дух», кажущийся на первый взгляд необычным во всех отношениях для АССР этого периода. Сюжет фильма в основном сконцентрирован на репрезентации архаичных обычаев старой, досоветской Армении, что было типично для фильмов о Востоке того времени. Однако базис фильма был сформирован на основе литературного произведения прошлой эпохи — рассказа А.М. Ширванзаде «Одержимая» (1894), в котором было много отсылок на специфику предрассудков и медицины того периода. Большинство же фильмов о Востоке этого периода были посвящены «новой восточнице» — женщине, борющейся за свои права, «эмансипе». Так, исследователи пишут, что «становление советской власти в Средней Азии положило начало эмансипации женщин, а также заложило основы гендерного равноправия» (Хан, 2021, с. 215); то же касалось и Армении.

«Злой дух» же, кажется, совсем не об «эмансипе» и освобожденной от обычаев девушке; напротив, героиня пострадала от воззрений семьи мужа. В этом контексте интересно проанализировать и описать картину, тем более что в ней присутствует значительное количество танцевальных вставок, а жесты являются разгадками причин тех или иных мотиваций и поступков героев. Лента состоит из шести сцен, каждая из которых драматически описывает перипетии судеб героев.

Соня — молодая девушка, дочь кузнеца, страдающая от припадков «падучей», причины которых режиссеры красочно пытаются показать в течение фильма. Начальные кадры демонстрируют зрителю цветы, корову с теленком, а интертитр гласит о наступлении весны. Следующие кадры показывают забавы детворы у реки: танцы, игры в лапту, задирание друг друга. Однако в изоляции от этой толпы находится героиня фильма — Соня, ее лицо показывают крупным кадром, она яростно смеется над происходящими игрищами сверстников (рис. 4; рис. 5).



Рис. 4. Соня. Кадр из фильма «Злой дух», реж. Михаил Геловани, 1926.
1 мин. 16 сек. Скриншот автора⁸



Рис. 5. Соня. Кадр из фильма «Злой дух», реж. Михаил Геловани, 1926.
1 мин. 57 сек. Скриншот автора⁹

⁸ Источник изображения см.: URL: https://vk.com/video?q=злой%20дух%201926&z=video-136471876_456241251%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

⁹ Источник изображения см.: URL: https://vk.com/video?q=Rosalie%20et%20Léontine%20vont%20au%20théâtre&z=video215284776_456240288%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

Впоследствии лицо одного из ребят измазали грязью, и он обвиняет в этом Сою. Лицо Сони, выделенное крупным планом, гипертрофировано: она заливисто смеется, и ее лицо искажают гримасы. Такие кадры похожи на иностранные фильмы с изображением образа «мерзкой женщины»: можно вспомнить ленту Ромео Бозетти «Розали и Леонтина идут в театр», где режиссер показывает, как женщины нарушают социальные приличия, ярко, почти гротескно выражая свои эмоции. Тип «мерзкой женщины» был особым типом, для которого также была характерна своя система жестов: артистки имитировали движения пьяных, яростно и преувеличенно смеялись, обычно в публичных местах или на сцене. Режиссеры стремятся подчеркнуть инаковость, отчужденность Сони от общепринятых норм. Изолированность в кадре героини, ее нежелание участвовать в общих играх способствует обличению в несовершенном ею поступке: общество отрицает ее. Именно это и провоцирует припадок.

Уже в следующем кадре Соня падает на землю, ее тело сотрясают конвульсии (рис. 6).



**Рис. 6. Соня. Кадр из фильма «Злой дух», реж. Михаил Геловани, 1926.
3 мин. Скриншот автора¹⁰**

¹⁰ Источник изображения см.: URL: https://vk.com/video?q=злой%20дух%201926&z=video-136471876_456241251%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

Эти начальные сцены демонстрируют главный посыл режиссера — Соня и есть та самая весна, предвестник новой жизни, «новая женщина», радующаяся окружающему миру, а не социальным забавам. Она высмеивает старые игры, живет своими интересами, но ее статус «белой вороны», отличной от архаичного общества, приводит к нападкам, следствием чего становятся приступы Сони. «Падучая» — результат со столкновением проекций общества, соматическая реакция на старые обычаи, сдерживающие витальность и проявления самости героини. Использование припадков эпилепсии, выражающего протест против позиции общества, конечно, тоже не случайно: эпилепсия, пляска святого Вита — болезни, которые подарили движения танцам рубежа веков: эпилептике и канкану. Ряд танцовщиц канкана страдали от настоящей пляски святого Вита, например Джейн Авриль. Припадок же Сони можно сравнить с семантикой тарантизма: захватывающим всего человека танцем, основанном на символических конвульсиях тела от мифического укуса паука, что становилось своеобразным актом освобождения от гнетущих проблем.

За этим драматичным событием наблюдал местный сумасшедший Данэль, который принял происшествие близко к сердцу. Этот герой будет принципиально важен для понимания специфики и основного посыла фильма. Он отгоняет детей от Сони со словами «Покажите дом моей Манишак» (очевидно, что в Соне он видит не саму ее, а кого-то другого), поднимает ее на руки и относит домой к матери Сони Шушане. Дома мать переживает и боится за Соню, считая, что если люди узнают о ее болезни, жизнь дочери будет разрушена. Данэль же выражает беспокойство, говоря, что девушка должна быть аккуратнее, иначе «арба (телега) раздавит». Здесь можно интерпретировать арбу как воплощение общества, которое не примет и не поймет болезнь Сони.

Далее зрителю объясняют причины беспокойства Данэля за Соню. Показывают более молодого, статного героя, который увидел игры своей дочери Манишак с друзьями у той самой реки. Испугавшись за дочь, Данэль кричит на нее, надо думать, чтобы она сошла с обрыва, в результате чего Манишак падает с небольшого обрыва в воду, течение быстро уносит тело девушки, и Данэль не успевает ее спасти. С этого момента он и становится безумным Данэлем (в интертитрах читаем: «С тех пор безумный Данэль все ищет, ищет свою Манишак»). Далее Данэль смотрит на букет фиалок, в котором появляется лицо сначала дочери Данэля Манишак, а потом Сони с помощью двойной экспозиции. Такое слияние цветов и образа Сони неслучайно: с армянского Манишак переводится как «фиалка». Соня становится симулякрот Манишак: в момент, когда Данэль увидел ее, в его голове все

сошлось — река, играющие дети и упавшая девочка, которую ему удалось спасти, чье тело он смог удержать. С этого момента он начинает опекать Сою, которая становится для него заменой погибшей дочери.

Припадки Сони учащаются, она падает на улице, это четвертый ее приступ. Мать боится, что скоро все узнают о заболевании дочери, и Сою перестали выпускать на улицу из-за опасений, что пойдет злая молва. Следующие кадры демонстрируют мать Сони, единственную добытчицу в семье. Отец Сони пьянствует, громит дом и ужасно обращается с близкими. Очередной припадок девушки случается во время дебоша отца, во время которого он хотел забрать припрятанные деньги семьи. Сразу после приступа Сони приходит Данэль, передающий ей тот самый букет фиалок, в котором ему привиделись образы дочери и Сони. В конечном итоге Соня оказывается заперта в собственном доме, единственное ее развлечение — наблюдение за животными, индюком и собакой со щенками во дворе. Кадр, в котором отражены одиночество и изоляция Сони, крайне живописен: героиня находится за решеткой, сама она смещена в левый кадр; перед нами символически воплощенная социальная отстраненность Сони.

Зрителю показывают другую семью, отличную от семьи Сони — семью лавочника. С членами семьи зрителя знакомят, демонстрируя в замедленной съемке их способ заработка: деньги, товары, весы для измерения, стены лавки. Парафразы с товарами указывают на семью нового типа. Саркис, один из сыновей торговца, уже привел в дом жену и имеет ребенка, другой сын лавочника не женат. Именно он врывается на лошади во двор Сони и чуть не убивает ее единственную усладу: птенцов. Соня защищает их и здесь вновь демонстрирует свои истинные эмоции: она с ненавистью и угрозой смотрит прямо в глаза Мураду. Данэль же, напротив, начинает рассказывать юноше о Соне, и они внимательно осматривают ее с ног до головы, в то время как она все еще чувствует угрозу со стороны молодого человека.

В следующих сценах перед зрителем предстают сцены на богомолье. Чтобы пойти туда, мать Сони укладывает в корзину яйца и хлеб, а сама Соня ухаживает за черной курицей. Демонстрируют и приготовления семьи Мурада: Саркис пытается затащить черную овцу, говоря: «Зарежут тебя во славу Божию, а Саркису жульничества простятся». Выходит Гюльназ, жена Саркиса, у нее плачет ребенок, из-за плача малыша к ней плохо относится отец семейства, который страдает то ли от головной, то ли от зубной боли: его щека перевязана платком. Показаны предрассудки и фальшь семьи торговца: Саркис любит мошенничать, жена винит ребенка, из-за капризов которого ее невзлюбил глава семейства. Мурад держится в стороне от родственников, а жертвенный агнец пытается убежать от его брата.

В следующей сцене, у церкви, толпы водят ритмичные хороводы, параллельно зрителю показывают «чудесную, всеисцеляющую дыру», сквозь которую протаскивают маленьких детей, чтобы защитить их от болезней и несчастий. На празднике появляется Данэль, который выпрашивает черную курицу, интертитр гласит: «Зарежь! Да исцелит Св. Георгий нашу Соню». Данэль не может принести в жертву курицу и просит ему помочь, однако пернатая вырывается и начинает громить предметы вокруг, попадая в крынку с молоком и обливая им отца Саркиса и Мурада, который в бешенстве кидает мужчину, пытавшегося расправиться с курицей, в толпу. Черная птица — символическое воплощение Сони, на протяжении всего фильма черные птицы фигурируют рядом с героиней или же являются ее символической заменой: черную курицу приносят в жертву для исцеления Сони, далее в фильме черная ворона так же будет использоваться как своеобразная замена девушки. В этом контексте курица, нарушившая своими хаотичными движениями мирные посиделки лавочника, отца Мурада, может воплощать собой будущий беспорядок, который внесет появление Сони в доме торговца.

Следующие кадры демонстрируют Мурада, смотрящего на Соню, получающую наслаждение от пребывания на празднике. Замечая его взгляд, Соня мрачнеет, уходя от хоровода. Мурад подходит к семье и говорит: «Мне дочь Шушан давно уже нравится. Посмотри ее. Пора жениться». На это члены его семьи высказывают свои опасения о Соне, основанные исключительно на слухах и предрассудках о ее семье, о чем мы узнаем из интертитров: «Не пара она тебе, сынок... Мать прачка, отец пьяница...»; Мурад стоит на своем: «Не с отцом и матерью ее мне жить... Мне ОНА нравится... Посмотри». Здесь стоит обратить внимание читателя на выделение местоимения «она», так как другие выделения заглавными буквами далее в сценах фильма объяснят принципиальную разницу между Мурадом и его семьей.

Далее начинается смотр Сони, перед которым семья высказывается против выбора их сына: «...честь нашу позоришь!». Безумный Данэль искренне радуется за Соню, отец Сони бахвалится и говорит, что это все его воспитание. Сама героиня испугана, она поджимает колени, обхватывая их руками. С самого начала смотрин все идет не очень хорошо: в доме Сони ломается стул под одним из гостей, а отец неконтролируемо пьет и буянит, чем вызывает осуждающие взгляды семьи Мурада и беспокойство дочери. Смотрины начинаются с фразы: «Ну, покажите ВАШ товар!». После этого жена Саркиса, мать и отец Мурада и Саркиса оценивающе смотрят на Соню. Отец семейства очарован будущей невесткой, начинает улыбаться и даже промахивается мимо стакана с чаем ложкой, роняет кубики сахара на блюде. Это

вызывает беспокойство героини, а сама сцена может отсылать к проблеме снохачества, ярко отраженной в фильме «Снохач» (1912, реж. Александр Иванов-Гай и Петр Чардынин). Это, в свою очередь, провоцирует неприязнь Гюльназ в сторону Сони. Когда семья опрашивает мать Сони о ее недостатках, невестка многозначительно произносит: «То, что внутри, трудно знать...», намекая, что проблемы Сони проявятся потом. Смотрины заканчиваются фразой: «Если нет недостатков, то это НАШ товар». Именно в этом и проявляется разница между Мурадом и его семьей: его интересует сама Соня (использованное и выделенное местоимение ОНА указывает, что его волнует личность героини), ее внутренний мир и загадка; его семью же волнует исключительно социальный и нравственный облик семьи Сони, то, как будущая невестка будет сохранять приличный статус семейства в обществе.

После смотрин отец Сони начинает еще больше буяннить, вызывая у героини очередной приступ. На свадьбе Соня плачет, провоцируя людские пересуды; гости свадьбы уверены, что это слезы счастья, ведь дочери обычной прачки достался завидный жених. Сама церемония дается Соне с трудом: в глазах у нее мутнеет, камера начинается кружиться, что намекает на близящийся припадок героини. Церемония завершается без эксцессов, и в следующих кадрах показывают жизнь героини в новом доме: Соня заботится о хозяйстве и родителях мужа, пока жена Саркиса спит, не обращая внимания на собственного ребенка. За это Соню поощряют родители Мурада: отец постоянно одобрительно смотрит на нее, мать дарит ей украшения. Мурад тоже заботится о жене: выбирает ей лучшие куски мяса на ужине. Это видит и Гюльназ, что вызывает у нее зависть и ревность, она начинает подмечать малейшие ошибки Сони.

В дом приходит отец Сони Оскан; он часто заходил, как гласит интертитр, «случайно» (в интертитре это слово заключено в кавычки) по вторникам и четвергам. Он много ест, роняет еду на стол, жадно хватая все, что видит, руками. Неприличное поведение отца расстраивают Соню, косящуюся на семью супруга. Мать Мурада также высказывает свое недовольство: «Мой дом не духан», еще больше расстраивая героиню. Параллельно этим событиям Шушан пытается вымолить исцеление недуга Сони в церкви.

Обстановка в новом доме накаляется: Гюльназ уже не скрывает свою неприязнь к новому и любившемуся всем, кроме нее, члену семьи. Непутевая мать просит Соню позаботиться о ее ребенке, устраивая героине ловушку: велев Соне вскипятить молоко, Гюльназ намеренно не говорит ей, что молоко убежало, впоследствии попрекая ее этим перед семьей: «Не место тебе в хорошем доме...; В конце концов, она ребенка уморит... И так все работу в доме я несущ...». Мурад защищает Соню, так же, как и глава семьи

(Мурад: «Еще одно слово Соне, уйду... уйду отдельно жить», Гюльназ: «Эта тихоня всех нас рассорит», отец семьи: «Ух! Ехида, придираешься из зависти...»).

Из этих сцен становится понятно, что кроткая, услужливая и таинственная (женщина-загадка, эксцентрика по меркам семьи мужа) Соня становится воблером, триггером, который вскрывает очевидные проблемы семьи: Саркис, не обладающий всеми положительными качествами Мурада, не заботится о Гюльназ, которую не замечает семья. Та, в свою очередь, игнорирует собственного ребенка и не стремится быть хорошей хозяйкой, пытаюсь самоутвердиться и привлечь внимание к себе за счет Сони. Гюльназ, неудовлетворенная своим статусом в семье и статусом собственного мужа, завидует Соне.

Кульминацией конфликта становится болезнь сына Гюльназ. В интертитре подчеркивается, что мальчик заболел «обычной корью», однако Гюльназ пользуется случаем и говорит: «Это она, Соня, вчера касалась своей дурной рукой ребенка... Сглазила, проклятая!» В результате обвинения было решено вызвать знахарку — «универсального врача... лечит от сглаза, наговора, трясучки, дурной болезни и пр.». Пользуясь доверчивостью и видя настрой по отношению к Соне, знахарка подтверждает наговор на Соню: «Руки... дурные руки касались... дурной глаз смотрел...»; «В глазах черное, злое...». Мать Мурада и Гюльназ убеждены, что Соня проклята и проводят ритуал, который посоветовала знахарка: закапывают черную ворону, где ходила Соня. Последняя, в свою очередь, волнуется, перетягивая шею платком, что провоцирует очередной приступ эпилепсии — первый в новом доме. Соня извивается в конвульсиях, тело ее почти принимает тонический изгиб. Во время приступа Сони мать мужа накрывает ее простыней, чтобы не наблюдать за этой страшной сценой, а Гюльназ от неожиданности и желания быстрее увидеть, что случилось с Соней, бросает тяжелую перину на лицо собственного ребенка (рис. 7).



Рис. 7. Припадок Сони. Кадр из фильма «Злой дух», реж. Михаил Геловани, 1926. 43 мин. 18 сек. Скриншот автора¹¹

Ребенок задохнулся и умер. Этот эпизод окончательно настраивает всех против Сони: родственники Мурада уверены, что в ней находится дьявол, и именно Соня виновна во всех несчастьях семьи. Глава семейства также меняет отношение к невестке; позвав ее мать, он говорит ей: «Слова мои кратки. Бери свой товар и уходи. Нам его не надо». «Поломка» Сони ассоциируется с «черной меткой» на самой семье. Один Мурад понимает, что беда не в демонах, живущих внутри Сони, и говорит родственникам: «Вы сами одержимые... Она жертва алкоголизма отца... Ее лечить надо, лечить», вновь показывая свое отличие от архаичных воззрений семьи.

Знахарка между тем называет Соню «злым духом», в результате чего Гюльназ ударяет ее ногами в живот, они с матерью Мурада говорят знахарке: «Приходи вечером... Дома никого не будет». Все трое затевают убийство «злого духа», разрушившего традиционный распорядок семьи: Соню заставляют приносить угли для очага в полу, закрывая ее голову ковром, что постепенно привело к ее удушению. В этот момент беспокойство обуревают всех, кто любит и понимает этиологию недуга Сони: Мурад, мать Сони и Данэль бегут домой, чтобы проверить ее. Однако, когда все они приходят, уже слишком поздно: Соня мертва. Данэль вновь переживает горе, словно он вновь потерял свою дочь, произнося: «Вставай, Манишак, я тебе фиалки принес...».

¹¹ Источник изображения см.: URL: https://vk.com/video?q=злой%20дух%201926&z=video-136471876_456241251%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

Финальная сцена заставляет задуматься о цикличности истории и о последствиях, к которым приводят проекции на других людей. Соня — призма, сквозь которую каждый герой фильма выражал свои скрытые желания и недовольство. Данэль мечтал увидеть, как вырастет его дочь и спасти ее от смерти; Мурад шел против своей семьи, чьи архаичные взгляды не совпадали с его; для Гюльназ Соня была напоминанием о ее собственных неудачах в семье мужа. Общественные же проекции и ожидания были катализатором припадков Сони, тело которой восставало от несправедливого отношения к ней. Таким образом, в фильме много метанарративов: проблема поколений; тема пережитков прошлого; проблема личной идентификации; тема травмы и травматичности; роль женщины в семье. Телесный механизм реагирования Сони, как было упомянуто, похож на танцы и жесты кинолент с героинями под названием “nasty woman” («омерзительные женщины»). Это тип героинь описала Мэгги Хеннефельд в своей книге, где она анализирует репрезентации танцевальных маний, сумасшедших и не соблюдающих правила женщин, обращаясь к малоизвестным ранним фильмам и теории аффекта (Hennefeld, 2024, p. x). По Хеннефельд неконтролируемый смех и необычные мимика и жесты (как у Сони в самых начальных кадрах, где режиссеры показали ее крупным планом смеющейся) относились к амплу артисток кабаре и мюзик-холла и показывали новый тип женщины, свободной от общественных предрассудков, чье поведение было провокационным и раскованным. Смех во время шоу сблизил зрительниц с артистками, но при этом делал их объектами порицания, т. к. сами они были не на сцене, не отыгрывали сценический образ. В случае с Соней ее свободное поведение также вызывает критику, которую Соня не игнорирует, в отличие от героинь фильмов Ромео Бозетти, а реагирует на нее телесно, отрицая невербальным способом. Механизм выражения подавленных реакций совпадает с механизмом реакции героини фильма «Тайны пород Кадор», которая переживает приступ за приступом, прежде чем исцелиться от травм прошлого.

В итоге можно заключить, что Соня в этом фильме — та самая «омерзительная женщина» Хеннефельд, отличающаяся кротким нравом, пытающаяся угадать желания и в то же время телесно отрицающая правила и порядки. Соня интуитивно восстает против притеснения, ведь в отличие от просвещенного Мурада, она не понимает, как работать с новой техникой (в доме мужа она не знает, как обращаться с патефоном), общается с животными, опасается людей. В этом плане ее можно сравнить и с таким кинообразом, как Женщина-земля. Как пишет Смагина, «Женщина-Земля — заложница несправедливых форм хозяйствования, способная к трансформации лишь благодаря собственным внутренним, “земным” резервам» (Смагина, 2019, с. 142). Так и Соня использовала внутренние резервы для показа

несогласия с решениями и мыслями других людей. В этом контексте она близка исполнительницам «эпилептики», которые посредством имитации жестов душевнобольных высвобождали свое бессознательное. Сдержанная и тонкая игра, превращающая Соню в причудливую и неразгаданную вплоть до самого конца личность, своего рода китайскую тень, скользкую по фильму, способствует интерпретации телесных действий Сони как текстового жеста и прямого обращения к зрителю. Если в фильмах «Кукла с миллионами» и «Чертово колесо» сам город являлся *locus agendi*, который задавал условия репрезентации персонажей, то в «Злом духе» Соня становится *modus agendi*, от которого зависят как поведение героев, так и репрезентация городской и жилой сред.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Конечно, репрезентация артистических героев не ограничена демонстрацией их отличающегося поведения или изломанных и жеманных поз. Использование жестов кабаре и мюзик-холлов, плотно вошедших в культуру, вызывало отклик зрителя как на психологическом, так и на соматическом уровнях. Жесты, позы и движения были заменой отсутствовавших музыки и речи: используемые на протяжении второй половины XIX века певцами и танцорами кабаре и кафешантанов, актерами театров, они стали способом коммуникации со зрителем и могли проявляться не только в конструировании образа артистки. Доведенный до предела и абсурда макияж, преувеличенные мимика и жесты — все было направлено на коммуникацию со зрителем, на то, чтобы вызвать отклик у зрителя, пообщаться с ним. При этом у каждого артиста кабаре и мюзик-холла было свое, закрепленное за ним сценическое амплуа, характеризующееся особыми движениями и жестами: например, у «эпилептик» — имитация поз душевнобольных, их нервных тиков и припадков; у *gommeuse* — имитация жеманных жестов и костюмов кокоток.

В советском кино 1920-х режиссеры использовали устоявшиеся тропы дореволюционного кино, чтобы артикулировать инаковость, «антиидеальность», отличия персонажей от советского человека. В некоторых случаях, как в «Медвежьей свадьбе» и «Злом духе», режиссеры прямо цитировали приемы и образы дореволюционных фильмов, чтобы показать патологичность героев прошлой эпохи. Соня в «Злом духе» является «омерзительной

женщиной», страдающей припадками, напоминающими эпилепсию, для архаичной семьи мужа и общества в целом, при этом ее героиня отличается кротким нравом и одновременно телесно отрицает правила и порядки, хочет наслаждаться жизнью, быть свободной от условностей, — что героиню и погубило. Зрителю демонстрируют, к чему могут привести суеверия и ереси. В «Медвежьей свадьбе», напротив, главный герой, принимающий на себя облик зверя, раскрывается через «медвежий» танец, имитирующий медвежьи повадки и неприличный для того времени, обнажающий порочность, дикость и закомплексованность героя. В «Веселой канарейке» же основным местом действия становится кабаре, сквозь призму которого интерпретируется и главная героиня Брио, жеманная женщина, кокетка, выставленная на торги, своеобразная *gommeuse*. Приверженность Брио именно к этому амплу выражена в сцене, где она идет по леске, напоминающей полотно с артистками кабаре второй половины XIX века. Театрализация, апроприация жестов из произведений — одна из черт *gommeuse*. Она — амбивалентный персонаж, как артистка кабаре она безнравственна, но, несмотря на работу в порочном месте, именно Брио становится «спасательным кругом» для многих героев. Подобная стратегия репрезентации через место присутствовала и в других фильмах раннесоветского кино: «Кукле с миллионами» и «Чертовом колесе», во всех них тропы поздней культуры XIX века были противопоставлены советской действительности.

Таким образом, проведенный анализ доказывает гипотезу автора о том, что некоторые исполнительницы в советских немых фильмах маркировали «старый мир» с его пороками или же демонстрировали порочность своего окружения, а некоторые, напротив, позволяли манифестировать амплу «новой женщины». Это же наблюдалось и в западном кинематографе, где движения определенной профессии могли маркировать порочность места. Можно заключить, что кабаре и артисты кабаре и мюзик-холлов были *locus* и *modus agendi*, являющимися рупором критики в сторону дореволюционных нравов в советском кино и заостряющими положительные черты антропологических идеалов советского кино, «нового человека».

REFERENCES

1. A-ov, O. (1931). "40 serdets" ili khitraya mekhanika ["40 hearts" or tricky mechanics]. *Proletarskoe Kino*, (2–3), 85–87. (In Russ.)
2. Bulgakova, O. (2021). *Fabrika zhestov* [The factory of gestures]. Moscow: NLO. (In Russ.)
3. Electronekrasovka. (n.d.). *Azbuka avangardnogo kino: Kinogid 1926 goda ot poeta-futurista Petra Neznamova* [The ABC of avant-garde cinema: 1926 film guide from the futurist poet Pyotr Neznamov]. (In Russ.) Retrieved August 30, 2024, from <https://electro.nekrasovka.ru/articles/special/kino1926>
4. Gritsenok, E.V. (2024). Vzglyad kiborga v kinematografe XXI veka: Na primere fil'ma Zhyulii Dyukurno "Titan" [Cyborg gaze in the 21st century cinema: The case of Julia Ducournau's *Titane*]. *Zhurnal Integrativnykh Issledovaniy Kul'tury*, 1 (6), 75–80. (In Russ.) <https://doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-1-75-80>, <https://www.elibrary.ru/zqgmzk>
5. Kravchenko, G. (n.d.). Mademuazel' Brio: Galina Kravchenko o s"emkakh fil'ma [Mademoiselle Brio: Galina Kravchenko on filming the movie]. *Chapaev*. (In Russ.) Retrieved September 10, 2024, from <https://chapaev.media/articles/6582>
6. Lunacharsky, A.V. (1923). *Dramaticheskie proizvedeniya* [Dramatic works] (Vol. 2). Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. (In Russ.)
7. Martynova, D.O. (2023a). Retseptsii regtayma i tantsa medvedya grizli v iskusstve nachala XX veka [Reception of the ragtime and the grizzly bear dance in the art of the early 20th century]. *Khudozhestvennaya Kul'tura*, (4), 366–389. (In Russ.) <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-366-389>
8. Martynova, D.O. (2023b). Audiovizualizatsiya kul'tury kabare v nemom kino 1900–1920-kh [Audiovisualization of cabaret culture in silent films of the 1900s–1920s]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (4), 151–193. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-151-193>, <https://www.elibrary.ru/yqjytx>
9. Morley, R. (2023). *Izobrazhaya zhenstvennost': Zhenshchina kak artistka v rannem russkom kino* [Performing femininity: Woman as performer in early Russian cinema] (I. Margolina, Trans.). Moscow: NLO. (In Russ.)
10. Mikrob kafe-shantanny [Café-chantant microbe]. (1897, June 21). *Shut*, (25), 16. (In Russ.)
11. Petrov-Bytov, P.P. (1929). U nas net sovetskoy kinematografii [We have no Soviet cinematography]. *Zhizn' Iskusstva*, (17). (In Russ.)
12. Pronin, A.A., & Svyatoslavsky, A.V. (2024). Georgiy Kryzhitskiy kak soosnovatel' i teoretik FEKS (k stoletiyu tvorcheskogo ob"edineniya) [Georgy Kryzhitsky as co-founder and theorist of the FEKS (on the centenary of the creative association)]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta—Iskusstvovedenie*, 14 (1), 60–77. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.104>, <https://www.elibrary.ru/rugymj>

13. Salnikova, E.V. (2024). “Aelita” Yakova Protazanova: Mars kak chast' bessoznatel'nogo geroya-intelligenta 1920-kh [Aelita by Yakov Protazanov: Mars as a component of the unconscious of the 1920s' intellectual character]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (2), 115–150. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>, <https://www.elibrary.ru/jjklga>
14. Smagina, S.A. (2023). *Novaya zhenshchina v kinematografe perekhodnykh istoricheskikh periodov* [A new woman in the cinema of transitional historical periods]. Moscow: NLO. (In Russ.)
15. Smagina, S.A. (2019). K tipologii ekrannoy reprezentatsii: Zhenskie obrazy v fil'me G.V. Pabsta “Bezradostnyy pereulok” (1925) [To the screen representation typology: Female images in G.W. Pabst's film “Joyless street” (1925)]. *Kul'turnaya Zhizn' Yuga Rossii*, (1), 22–28. (In Russ.)
16. Smagina, S.A. (2019). *Obraz “novoy zhenshchiny” v kinematografe perekhodnykh istoricheskikh periodov* [The image of the “new woman” in the cinema of transitional historical periods] [Doctoral dissertation]. Gerasimov Institute of Cinematography. (In Russ.) <https://vk.cc/cHtbnB>
17. Tulchinskii, G.L. (2024) Avantyrno-prikluchencheskoe nemoe kino i sovetskiy antropologicheskii proekt [Adventure silent cinema and the Soviet anthropological project]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (1), 13–42. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>, <https://www.elibrary.ru/lpwanb>
18. Khan, O.V. (2021). “Raskreposhchenie zhenshchiny Vostoka” v 1920-e gody: Ideologiya, praktika i kinematograf [“Emancipation of the Eastern woman” in the 1920s: Ideology, practice, and cinematography]. *Vestnik Antropologii*, (4), 215–229. (In Russ.) <http://dx.doi.org/10.33876/2311-0546/2021-4/215-229>
19. Appignanesi, L. (2004). *The cabaret*. New Haven: Yale University Press.
20. Brandstetter, G. (2010). Dancing the animal to open the human: For a new poetics of locomotion. *Dance Research Journal*, 42 (1), 3–11. <http://doi.org/10.1017/S0149767700000796>
21. Chadourne, A. (1889). *Le café-concert*. Paris: E. Dentu.
22. Gordon, R.B. (2013). *De Charcot à Charlot Mises en scène du corps pathologique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
23. Gouspy, C. (2003). La représentation des chanteuses au café-concert: Les genres de la romancière comique et de la diseuse. *Volume!*, 2 (2), 27–39. <https://doi.org/10.4000/volume.2218>
24. Hennefeld, M. (2024). *Death by laughter: Female hysteria and early cinema*. Columbia: Columbia University Press.
25. Ouvrard, E. (1894). *La vie au café-concert: études de mœurs*. Paris: Impr. de P. Schmidt.
26. Pillet, E. (1992). Cafés-concerts et cabarets. *Romantisme*, (75), 43–50.

ЛИТЕРАТУРА

1. А-Ов, О. (1931). «40 сердец» или хитрая механика. *Пролетарское кино*, (2–3), 85–87.
2. Булгакова, О. (2021). Фабрика жестов. Москва: Новое Литературное Обозрение.
3. Гриценко, Е.В. (2024). Взгляд киборга в кинематографе XXI века: на примере фильма Жюли Дюкурно «Титан». *Журнал интегративных исследований культуры*, 6 (1), 75–80. <https://doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-1-75-80>, <https://www.elibrary.ru/zqgmzk>
4. Кравченко Г. (б.д.) Мадемуазель Брио. Галина Кравченко о съемках фильма. *Чапаев, 1971*. <https://chapaev.media/articles/6582> (10.09.2024)
5. Луначарский, А.В. (1923). *Драматические произведения*. Т.2. Москва: Государственное издательство.
6. Мартынова, Д.О. (2023а). Рецепции рэгтайма и танца медведя гризли в искусстве начала XX века. *Художественная культура*, (4), 366–389. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-366-389>
7. Мартынова, Д.О. (2023b). Аудиовизуализация культуры кабаре в немом кино 1900–1920-х. *Наука телевидения*, 19 (4), 151–193. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-151-193>, <https://www.elibrary.ru/yqjytx>
8. Морли, Р. (2023). *Изображая женственность. Женщина как артистка в раннем русском кино*. Москва: Новое литературное обозрение.
9. Неизвестный автор. (21 июня 1897). Микроб кафе-шантаный. *Шут: художественный журнал карикатур*, 25, 16.
10. Петров-Бытов, П.П. (1929). У нас нет советской кинематографии. *Жизнь искусства*, 17.
11. Пронин, А.А., & Святославский, А.В. (2024). Георгий Крыжицкий как сооснователь и теоретик ФЭКС (к столетию творческого объединения). *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*, 14 (1), 60–77. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.104>, <https://www.elibrary.ru/rguymj>
12. Сальникова, Е.В. (2024). «Аэлита» Якова Протазанова: Марс как часть бессознательного героя-интеллигента 1920-х. *Наука телевидения*, 20 (2), 115–150. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>, <https://www.elibrary.ru/jjklga>
13. Смагина, С.А. (2019). К типологии экранной репрезентации: женские образы в фильме Г.В. Пабста «Безрадостный переулоч» (1925). *Культурная жизнь Юга России*, (1), 22–28.
14. Смагина, С.А. (2019). *Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов*. Doctoral Dissertation. Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова. Москва. <https://vk.cc/cHtbNВ>

15. Смагина, С.А. (2023). *Новая женщина в кинематографе переходных исторических периодов*. Москва: Новое литературное обозрение.
16. Тульчинский, Г.Л. (2024) Авантюрно-приключенческое немое кино и советский антропологический проект. *Наука телевидения*, 20 (1), 13–42. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>, <https://www.elibrary.ru/lpwanb>
17. Хан, О.В. (2021). «Раскрепощение женщины Востока» в 1920-е годы: Идеология, практика и кинематограф. *Вестник антропологии*, 4, 215–229. <http://dx.doi.org/10.33876/2311-0546/2021-4/215-229>
18. Электронекрасовка. (б.д.) *Азбука авангардного кино. Киногид 1926 года от поэта-футуриста Петра Незнамова*. <https://electro.nekrasovka.ru/articles/special/kino1926> (30.08.2024)
19. Appignanesi, L. (2004). *The cabaret*. New Haven: Yale University Press.
20. Brandstetter, G. (2010). Dancing the animal to open the human: For a new poetics of locomotion. *Dance Research Journal*, 42 (1), 3–11. <http://doi.org/10.1017/S0149767700000796>
21. Chadourne, A. (1889). *Le café-concert*. Paris: E. Dentu.
22. Gordon, R.B. (2013). *De Charcot à Charlot Mises en scène du corps pathologique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
23. Gouspy, C. (2003). La représentation des chanteuses au café-concert: Les genres de la romancière comique et de la diseuse. *Volume!*, 2 (2), 27–39. <https://doi.org/10.4000/volume.2218>
24. Hennessee, M. (2024). *Death by laughter: Female hysteria and early cinema*. Columbia: Columbia University Press.
25. Ouvrard, E. (1894). *La vie au café-concert: études de mœurs*. Paris: Impr. de P. Schmidt.
26. Pillet, E. (1992). Cafés-concerts et cabarets. *Romantisme*, 75, 43–50.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ДАРЬЯ ОЛЕГОВНА МАРТЫНОВА

кандидат искусствоведения,

исполнитель гранта РФ;

Государственный институт искусствознания МК РФ

125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

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),

Executor of the grant of the Russian Science Foundation;

State Institute for Art Studies,

5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia ;

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