

УДК 7.08

ББК 85.103(3); 85.364.2

Мартынова Дарья Олеговна

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Институт истории Санкт-Петербургского государственного университета, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

Ключевые слова: рецептивные механизмы в искусстве, искусство XX века, перформативность, танцевальная культура, животные танцы, кекуок, танец медведя гризли

Исследование выполнено при финансовой поддержке РНФ в рамках научного гранта № 23-28-01577.

Мартынова Дарья Олеговна

Рецепции рэгтайма и танца медведя гризли в искусстве начала XX века



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-366-389

Для цит.: Мартынова Д.О. Рецепции рэгтайма и танца медведя гризли в искусстве начала XX века // Художественная культура. 2023. № 4. С. 366–389. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-366-389>.

For cit.: Martynova D.O. Reception of the Ragtime and the Grizzly Bear Dance in the Art of the Early 20th Century. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 366–389. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-366-389>. (In Russian)

Martynova Daria O.

PhD (in Art History), Senior Lecturer, Institute of History of Saint-Petersburg State University, 5 Mendeleevskaya Line, Saint Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

Keywords: receptive mechanisms in art, art of the 20th century, performativity, dance culture, animal dances, cakewalk, grizzly bear dance

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

Martynova Daria O.

Reception of the Ragtime and the Grizzly Bear Dance in the Art of the Early 20th Century

Аннотация. В настоящей статье автор анализирует рецепцию танца медведя гризли в визуальной культуре начала XX века. Подобное исследование актуально в отечественном дискурсе, так как в последние годы появляются отдельные труды о рецепции танцевальной и музыкальной культур в визуальной культуре.

В танце медведя гризли слились несколько характерных тенденций начала XX века США и Европы: увлечение примитивным, стремление к контролю морального поведения, взаимопроникновение различных культурных стратегий разных стран. В связи с этим актуально проанализировать визуальные репрезентации танца медведя гризли, чтобы выявить, какие конкретно социокультурные изменения отразились в художественных произведениях на тему этого танца.

Проанализировав фильмы, гравюры и картины, посвященные танцу медведя гризли, можно обозначить те социальные изменения, которые подверглись вторичной рецепции в визуальных произведениях. В первую очередь, это связь танца с африканской культурой, олицетворение медведя с африканцами в силу культурных традиций и ассоциаций с другими танцами эпохи. Кроме того, из-за непристойности танца, нарушения устоявшихся танцевальных норм медвежий танец стал способом самоманифестации новой женской ролевой модели поведения. Большую роль в отрывистых, тесных движениях играла и музыка: рваный ритм рэгтайма усиливал бесконтрольность и «дикость» танца.

Abstract. In this article, the author analyses the reception of the grizzly bear dance in the visual culture of the early 20th century. Such a study is relevant in the Russian discourse, since in recent years, there have been separate works on the reception of dance and music cultures in visual culture.

In the grizzly bear dance, several characteristic trends of the early 20th century of the USA and Europe merged: fascination with the primitive, a desire to control moral behaviour, and the interpenetration of various cultural strategies of different countries. In this regard, it is important to analyse the visual representations of the grizzly bear dance in order to identify which specific social and cultural changes were reflected in the works of art on the theme of this dance.

Analysing films, engravings and paintings dedicated to the grizzly bear dance, it is possible to identify those social changes that have undergone secondary reception in visual works. First of all, it is the connection of the dance with African culture, the personification of the bear with Africans due to cultural traditions and associations with other dances of the era. In addition, because of the obscenity of dance and violations of established dance norms, the bear dance has become a way of self-manifestation of a new female role-model behaviour. Music also played a great role in the jerky, cramped movements: the ragged rhythm of ragtime increased the uncontrolled spirit and “wildness” of the dance.

Введение

На рубеже XIX–XX веков появилось большое количество «низовых» танцев: канкан, кекуок, в которых было место эротическому подтексту; в них прослеживалась связь с африканской культурой и невротическим дискурсом. Особым успехом пользовались танцы животных — парные танцы, имитирующие движения разных зверей и птиц, исполняющиеся под рэгтайм — музыку афроамериканцев.

Популярность подобных танцев была связана с социокультурными изменениями: проникновением французских развлекательных заведений в американскую жизнь, последующим культурным взаимодействием между странами, а также интересом начала XX века к «дикому», «примитивному», апеллирующему к бессознательному как исполнителя, так и зрителя. В 1910–1920-е годы в Америке и Франции был опубликован ряд статей, осуждающих животные танцы: объятия кролика, индюшачий шаг, танец медведя гризли. Так, врач Р.А. Адамс (R. A. Adams, 1921) в своей книге «Социальный танец», опубликованной в 1921 году, писал: «Для людей... печально, что у них закончились танцевальные па и названия танцев, и они опустились до уровня грубиянов, чьим сексуальным действиям они подражают в так называемых танцах животных. Хорошо известно, что эти танцы животных являются имитацией сексуальных упражнений животных...» [5, р. 26]. Кроме того, современники считали, что в таких танцах доминирует соматическое, «нечеловеческое» [18, р. 61], то есть потустороннее, интриговавшее европейское общество с конца XIX века (можно вспомнить спиритические фотографии).

Суть любого «животного танца» заключалась в тесном контакте между партнерами, ритмичных, направленных друг к другу движениях и синкопированности. Однако конкретные названия каждого из животных танцев объясняются их подражательным и игривым характером. Одним из первых появившихся танцев были заячьи объятия, во время которых партнеры тесно прислонялись друг к другу. Самым же противоречивым как по генезису, так и по манере исполнения был танец медведя гризли — это имитация движений медведя, суть танца заключалась в покачивании в разные стороны, сгибании колен, тесных объятиях партнеров, руки при этом перекидывались через плечи партнера, а пальцы должны были имитировать медве-



Ил. 1. Андре де Такач. Заячьи объятия. 1912. Литография. 28,96 × 38,19 см. Обложка музыкальной партитуры The Bunny Hug The Craze of the Day Уильяма Джерома и Гарри фон Тильцера

жь когти [15, р. 61]. У ученых есть несколько версий происхождения и популярности подобного танца. По словам музыковеда Маршалла Стернса (M. Stearns, J. Stearns, 1994), есть несколько характеристик, свидетельствующих о далеком африканском происхождении танцев животных: считается, что они произошли от танцев, исполняемых босиком, при этом звук обуви на полу не играет в них важной роли; они часто включают в себя фазу приседания с согнутыми в коленях ногами, реалистично имитируют черты поведения животных, ценят импровизацию [29, р. 14–15]. Эти характеристики были свойственны и танцу медведя гризли. Однако здесь перед исследователями возник большой вопрос, как медведь гризли может относиться к африканским племенам. Подобный вопрос, затрудняющий четкое определение генезиса танца, волновал уже и современников: в 1913 году историк Леон Ла Фаржа предположил, что танец является продолжением ритуального танца медведя Древней Греции, который исполняли молодые женщины, чтобы смягчить гнев богини Артемиды [18, р. 65]. Это предположение было отвергнуто; так, Мишель Пастуро

(M. Pastoureau, 2007) доказал, что копирование движений медведя было синтезом европейской и африканской культур: в европейском сознании медведь ассоциируется с неряшливостью, похотью и ленью, и эти характеристики впоследствии были перенесены на образ африканцев [22, р. 326–327]. Таким образом, символика танца медведя гризли амбивалентна: она может свидетельствовать о пародии на африканскую культуру европейцами, совсем как отсылки на канкан и кадрили в кекуоке [6, р. 61].

Тут раскрывается еще одна проблематика, связанная с этим танцем: его считали вульгарным, безумным, порочным [11, р. 78]. Эта интерпретация связана с теориями Дарвина и психофизиологической наукой начала XX века: искаженные, «животные» движения ассоциировались с регрессом, низшей ступенью эволюции, а также эпилепсией. С одной стороны, происходит эволюция социальных практик афроамериканского сообщества в результате его урбанизации, миграции на северо-восток Соединенных Штатов, развития мест для социализации. Это приводит к отказу от танцев босиком, а также к индивидуализации движений и более сильной ассоциации жестов с сексуальными коннотациями [23, р. 94].

Несмотря на столь запутанную историю происхождения танца, можно уверенно утверждать, что в нем слилось сразу несколько характерных тенденций начала XX века США и Европы: увлечение примитивным, стремление к контролю морального поведения, взаимопроникновение различных культурных стратегий разных стран. В связи с этим актуально проанализировать визуальные репрезентации танца медведя гризли, чтобы выявить, какие конкретно социокультурные изменения отразились в художественных произведениях на тему этого танца. Таким образом, цель этой статьи — анализ рецепции танца медведя гризли в визуальной культуре начала XX века. Основные визуальные источники для статьи — лист «Танец смерти» и фильм «Онесим и медвежий танец», так как они ярче всего демонстрируют сложности, которые возникают при анализе рецепции медвежьего танца в визуальной культуре. Немаловажно отметить, что анализ рецепции этого танца также связан и с рецепцией музыкальных практик рубежа веков, так как отрывистый регтайм повлиял на синкопированные движения животных танцев.

Стоит отметить, что подобное исследование актуально в отечественном дискурсе, так как в отечественной научной литературе в последнее десятилетие инициированы отдельные междисциплинарные дискуссии о роли рецепции танцевальной культуры в кино и в целом культуре [1, с. 51; 2, с. 89; 3, с. 115; 4, с. 86].

«Опасный танец»: танец медведя гризли и патологичность «новой женщины»

В журналах 1910–1920-х годов танец медведя гризли осуждался, так как он демонстрировал зыбкую грань между человеком и животным [17, р. 7–10]. Связано это с тем, что газеты и периодические издания играли важную роль в морально-нравственном воспитании нации, их рассматривали как «институт социального служения для духовного улучшения общества» [13, р. 249–250].

Исследовательница Кэти Пейсс (K. Peiss, 1985) считает, что танец медведя гризли (как и все другие формы танцев) демонстрирует изменения в социальной танцевальной практике: появление большого количества танцевальных залов помогало молодым работающим женщинам осваивать новые формы социализации (вне контекста семьи) и укрепляло «современные» взгляды на досуг, сексуальность и самореализацию [23, р. 89–90]. Развитие таких танцевальных клубов (часто со сниженной входной платой) воспринималось современниками как подстрекательство к проституции и попытка свести с ума неокрепшие женские умы. В целом стоит отметить, что регламентирование норм поведения во время исполнения танца сформировалось не в связи с животными танцами: можно вспомнить учебники танцев, которые демонстрировали, как должна вести себя женщина с партнером. Так, в учебнике Аллена Додворта 1885 года (A. Dodworth, 1885) изображены позиции, которые партнеры должны избегать при исполнении вальса: нельзя было прислоняться слишком близко и крепко держать мужскую руку (если это происходило, то поза трактовалась как вульгарная) [9, р. 269–271].

Для преодоления подобных ограничений женщина должна была ввести себя в поле ненормального: если она обладала девиациями, то тогда ее распушенное поведение можно было легко объяснить. С этим связано развитие эпилептических танцев во Франции, когда



Ил. 2. Анри де Тулуз-Лотрек.
Обморок. 1894. Литография.
37,9 × 26,1 см. Букингемский дворец,
Лондон

танцовщица обмякала в руках партнера как бы в обмороке, что продемонстрировано Анри Тулуз-Лотреком в литографии «Обморок» 1894 года (Букингемский дворец, Лондон). Кроме того, подобные танцы также воплощали бессознательное танцовщика, освобождая его от морально-нравственных ограничений. Автоматически освобождался и зритель, так как, полагают исследователи, подобные танцы отличались гипнотическим свойством: движения танцовщиков вызывали соматическую реакцию у зрителя [14, р. 58–60]. Этому способствовала и музыка: в конце XIX века особую популярность приобретают гонги, вводящие человека в состояние транса, манипулировавшие его телом и пробуждающие скрытые в нем интенции [24, р. 7–8].

В результате этого в танцевальных залах Америки юные танцовщицы предпочитали шпиль, или «жесткий танец» — стиль, когда тела тесно прилегают друг к другу. Исполнительниц шпиля называли шпилерами. Согласно опросу, проведенному в 1908 году в New York dancings по просьбе Белль Москович, шпиль — это форма «вульгарного танца», требующая «большого количества изгибов и поворотов»



Ил. 3. Джордж Лакс. Шпилеры.
1905. Холст, масло. 36 × 26 см.
Галерея американского искусства
Аддисона, Андовер

и вызывающая «сексуальное возбуждение» [11, р. 78]. У шпиля есть подстиль — поворот, который является пародией на вальс: лишенный всякой сдержанности, он состоит из быстрого вращения, которое часто приводит к тому, что партнерша теряет контакт с землей [10, р. 208; 23, р. 101; 31, р. 24].

Ярко показывает проблему восприятия этого танца картина Джорджа Лакса «Шпилеры» 1905 года (Галерея американского искусства Аддисона, Андовер). На первый взгляд, на ней изображены две маленькие девочки, которые забавно танцуют, крепко прижавшись друг к другу. Однако само название и поза показывают, что художник выбрал провокационный сюжет, замаскированный под детские шалости. Если разбираться в этимологии слова «шпильер», то становится понятно, почему Лакс решает изобразить танцующими маленьких девочек. «Шпильер» этимологически ведет свое начало от немецкого spielen — «играть», что в целом применимо к изображенным Лаксом девочкам. Однако сами их позы вызывают вопросы: они прямо смотрят на зрителя, их движениям не присуща элегантность, одежды



Ил. 4. Кадр из фильма «Вальс Бауэри». 1897. Длина фильма – 50 футов. Продюсер, оператор Уильям Хейз

крайне неопрятны, а волосы не убраны, что нарушает нормы женского поведения начала XX века. Кроме того, решение полотна отличается неопределенностью: девочки танцуют на фоне темного мрачного проема, находящегося то ли на улице, то ли в танцевальном зале, их тела не четко прописаны, будто они двигаются слишком быстро, чтобы их запечатлеть. Из-за неопределенности места возникают вопросы и относительно действий девочек: вызывающий взгляд на зрителя свидетельствует, что они танцуют для кого-то, а не ради развлечения. Действительно, под детским образом был замаскирован сексуализированный уличный танец шпиль. Таким образом, избрав подобный сюжет, Лакс демонстрировал опасность «шпилеров» — невинные детские забавы могли обернуться опасными последствиями; а также показывал амбивалентность сюжета, связанного с определением места женщины в обществе, эмансипацией и ролью танцев и музыки в этой феминной самоманифестации.

Сексуальность и жестокость, связанные со шпилем, ярко отражены в ленте «Вальс Бауэри» с участием Джеймса Келли и Дороти Кент 1897 года. Два танцора приближаются друг к другу с противоположных концов экрана, встречаясь в центре. При этом героиня Кент идет расхлябанно, покачиваясь, опустив голову, неловко падая на своего партнера и прижимаясь к нему туловищем, чтобы устоять, имитируя пьяную. Партнер во время этого выжидающе смотрел на нее и улыбался. Как только она прислонилась к Келли, он грубо схватил ее и притянул, после чего они начали танцевать извращенную версию вальса, прижимаясь друг к другу и совершая поступательные движения. Вскоре Келли поворачивает свое тело, резко делая шаг вперед правой ногой по диагонали, используя его как своего рода

точку опоры, с помощью которой он начал вращать свою партнершу. Девиантное поведение женщины определено нормами приличия: исключение себя из поля «нормальности» позволяет исполнять вульгарный танец, женщина не контролирует свои движения, отдается во власть партнеру. Хотя фильм предшествует появлению танцев животных, изображенный танец-поворот, по-видимому, предвосхищает некоторые их аспекты, в частности равенство танцоров обоих полов [16, р. 130–131]. Некоторые исследователи считают, что два элемента этого танца предвосхитили танцы животных: «медвежий объятия» (bear-hug) партнеров и тот факт, что их движения не всегда зеркальны, они иногда нарушаются, — полагая, что это свидетельствует о раннем влиянии танцев афроамериканцев [16, р. 125].

Вращательное движение, совершенное партнером, во время которого танцовщица как бы обвивает его, может свидетельствовать и о влиянии популярной на рубеже веков концепции «дочерей Евы» на жесткий танец. Концепция отличалась двойственностью: дочери Евы — это все женщины, которые несут в себе опасность и грех, но также могут быть и источником знания. Змеиная, серпентиническая линия нашла свое проявление в костюмах Жанны Авриль — одной из основных исполнительниц в кабаре рубежа веков, а также в танце серпантина Лои Фуллер.

В связи с этим стоит отметить, что с 1905 года выражение «жесткие танцы» приобретает то же значение, что и «животные танцы», причем первая формулировка подчеркивает социальную идентичность практикующих, а вторая — название их танцев [23, р. 101]. Это важное уточнение в связи с тем, что в животных танцах этого периода есть также и танец змеи, где партнерша имитирует серпентинные движения. Так, в 1912 году в журнале «Парижская жизнь» появляется карикатура на животные танцы, на которой изображены люди, имитирующие движения животных. Танцоры изображены в позах лягушки, тюленя, индейки, медведя, змеи. Виньетку обрамляют пары медведей, кланяющиеся друг перед другом. Танец змеи заключается в том, что женщина обвивает стоящего мужчину, будто змей-искуситель древо познания. Вероятнее всего, подобная репрезентация (как и танец) могли сформироваться под воздействием французской культурной традиции. В целом известно, что с приходом кабаре и мюзик-холлов в Америку начал происходить взаимообмен между двумя культурны-

девушками. Яркий пример — лист «Танец смерти» Росса Гордона, опубликованный в журнале «Пак» 31 января 1912 года. Лист поделен на две части: в верхней части изображены мужчины и женщины, танцующие в танцевальном клубе, в центре зал «разрывается» ярким красным светом, в результате чего девушки падают вниз. В процессе падения они лишаются одежды. Они падают в темный мрачный переулок, где их встречает женщина в грязном античном облачении, ее правый глаз шрамирован когтем зверя. Руки и ноги женщины имитируют когтистые лапы хищного животного, в ее левой руке красный фонарь с лампочкой в виде черепа, свечение которого и разрушило танцевальный зал. В правой руке она держит на привязи собак, на ошейниках которых начертано «Болезнь», «Безумие» и «Самоубийство». Позади этой женской фигуры находится кладбище «Поттерс Филд» (кладбище в Омахе, штат Небраска, использовалось для захоронения малообеспеченных людей). Справа от фигуры находятся два заведения, которые служат прикрытием для незаконной деятельности: такой вывод можно делать, поскольку очередь посетителей выходит из «Китайского ресторана» в ожидающий их фургон «полицейского патруля». Упавшие же из танцевального зала женщины попадают в реку из золотых монет, из которых они выходят бедными старухами, женщинами низкой социальной ответственности. Именно на них готовится спустить собак женщина с фонарем. В этой иллюстрации художник демонстрирует представления современников о том, что произойдет с юными девушками, танцующими животные танцы, — они попадают в квартал красных фонарей, заканчивая жизнь в бедности и безумии. Художник буквально визуализирует представление о «падшей женщине» и ее неблагоприятном окружении.

Подобные негативные коннотации могут быть связаны с тем, что в танцах был определенный «закодированный» расистский подтекст: иммигрантская молодежь стигматизировалась и изолировалась высшим классом, а исполнение танцев под рэптайм африканского происхождения было своеобразной перформативной манифестацией личности, подчеркиванием собственной значимости [26, р. 113].

Связь движений танца медведя гризли с музыкой рэптайма подчеркивается и в работе Джино Северини «Медвежий танец в Мулен-Руж» 1912 года. В 1911–1912 годы в Париж приезжают танцовщицы, исполняющие этот танец. Сохранились воспоминания о танцевальных



Ил. 8. Джино Северини. Медвежий танец в Мулен-Руж. 1913. Холст, масло. 100 × 73,5 см. Национальный музей современного искусства, Париж

номерах Этель Леви, Габи Десли и Этель Леви. При этом медвежий танец и другие виды животных танцев в парижской прессе публиковались как «американские танцы». Считалось, что именно Америка является родиной успешных музыкально-хореографических ритмов, которые стирают различия между разными странами и разными культурами [19, р. 59]. Кроме того, это связано с тем, что ранее запрещенные движения позволили сформировать женскую идентичность, между партнерами была беспрецедентная непринужденность, музыкальный ритм и структура танца позволяли выбирать дистанцию, превращая социальный танец в своеобразное публичное заявление о гендерном сопротивлении [20]. Сами синкопированные движения и рваный ритм танца проводили ассоциации с гипнотическими свойствами, раскрытием бессознательного. Подобные свойства медвежьего танца и его влияние на телесные проявления не могли ускользнуть от Джино Северини, в творчестве которого танец играет важную роль: в Париже Северини почти каждую ночь посещал балы и мюзик-холлы. Танец для него способен вдохновлять тело на «пластические, по-

лифонические и полиритмические ансамбли», а сами танцовщицы вдохновляют его «динамическими иероглифами» своих тел [см.: 28], что уже свидетельствует о восприятии их движений как связанного «текста». Такой интерес к танцам связан с поисками Северини: он стремился создать «полифоническую», тотальную картину, которая воздействовала бы на зрителя не только формами, но и звуками, запахами, теплом, движениями.

В 1912 году Северини начал работу над картиной под названием «Медвежий танец в Мулен-Руж», которая была замечена и перепечатана международной прессой [27; 28, p. 72]. Он искал пластические эквиваленты эмоций, которые передались бы зрителю. В результате он объявляет эту живопись «эквивалентом музыки», предвосхитив орфизм. Эта тема была повторена в одноименной работе в 1913 году (Национальный музей современного искусства, Париж), где Северини отказался от фигурации в пользу динамики ярко окрашенных частиц. Он сделал это для того, чтобы убрать именно визуальное воплощение танца и продемонстрировать сам музыкальный ритм, провоцирующий подобные движения, передать эффект от музыки посредством ритмичного изображения линий [12, p. 21].

Таким образом, танец медведя гризли не только ассоциировался с образом новой женщины, был способом ее манифестации, но и выражал влияние музыки на телесные проявления танцоров, что и показал Джино Северини в своих работах.

Танец медведя гризли в контексте образа медведя в визуальной культуре начала XX века

Мода на танец медведя гризли была связана и с политической ситуацией в Америке: она определена большим увлечением плюшевыми медведями, которое возникло после публикации карикатуры Клиффорда Берримена на Теодора Рузвельта в журнале *The Washington Post* (1902). На этой карикатуре изображен Теодор Рузвельт, отказывающийся застрелить медвежонка, привязанного к дереву помощником президента для легкой охоты. Демонстративный отказ Рузвельта тут интерпретируется не просто как отказ от насилия над животным, медвежонок изображен в виде темнокожего маленького мальчика. Тем самым карикатурист показывает, что Рузвельт защищает инте-

ресы темнокожих, приравнивая их к зверю. Этот противоречивый образ стал пользоваться популярностью, и Берримен создал большое количество карикатур на эту тему. Именно благодаря успеху этого образа появился знаменитый плюшевый мишка Teddy. В связи с этим историческим фактом встает еще одна проблема, связанная с образом медведя: медведь изображался как олицетворение глупости, и его начали ассоциировать с африканскими народами. Здесь можно выдвинуть предположение о том, что танец медведя гризли мог быть обратной пародией на медвежье представление, во время которого медведей заставляли имитировать танцы и другие действия человека. Это предположение может быть выдвинуто и в связи с кекуоком, который первоначально также был пародийным танцем африканцев на самих себя.

Кроме того, на большей части рекламных афиш и музыкальных обложек, посвященных танцу медведя гризли, художники изображали женщин, позади которых стоял медведь, как бы манипулирующий их движениями, будто подавляющий их телесные реакции. Подобное прямое копирование движений медведя было ярко продемонстрировано в фильме «Онесим и медвежий танец» 1913 года режиссера Жана Дюрана. Дюран снял цикл фильмов, посвященный приключениям (всегда с плохим концом) Онесима. Это была серия жестоких сюрреалистичных комедий.

В фильме про медвежий танец сюжет завязан на желании Онесима победить в конкурсе современного танца Академии изящных искусств по кекуоку, ликетте и особенно знаменитому медвежьему танцу, о котором он узнал из газеты. Приз за конкурс составлял баснословную сумму — 12 франков.

Для того чтобы точно выиграть, Онесим отправляется в Пиренеи, где находит своего учителя танцев — медведя, которого он ловит на приманку из консервной банки с лобстером. Онесим начинает учиться у медведя двигаться, что сопровождается поломкой мебели, битьем посуды. Однако Онесим достигает поставленной цели — выигрывает первый приз. В разгар триумфа Онесим отворачивается от зверя, и тот начинает глушить горе и разочарование алкоголем.

Выпивка сделала его озлобленным негодяем, жаждущим мести. Онесиму удалось выкрутиться из передрыга, а в конце он демонстри-

рует зрителю еще один танец, намекая на возможное продолжение истории.

В этой ленте режиссер прямо указывает на копирование движений животных людьми. В целом это может являться ответом на вопрос о генезисе танца медведя гризли: наблюдение за медведями в естественной среде обитания или в зоопарках. Причины копирования — олицетворение животного с африканскими народами и их танцами, набирающими популярность в этот период. Как и африканские танцы, так и танец медведя гризли были проявлением дикого, необузданного. Кроме того, между танцем медведя гризли и кекуком — танцем африканских слуг — было много схожего: имитация и пародия движений, испо

Заключение

Таким образом, в фильмах, гравюрах и картинах, посвященных танцу медведя гризли, наметилось несколько проблемных моментов, важных для общества того периода: в первую очередь, это связь танца с африканской культурой, олицетворение медведя с африканцами в силу культурных традиций и ассоциаций с другими танцами эпохи; помимо этого, из-за непристойности танца, нарушения устоявшихся танцевальных норм медвежий танец стал способом самоманифестации новой женской ролевой модели поведения. Большую роль в отрывистых, тесных движениях играла и музыка: рваный ритм регтайма усиливал бесконтрольность и «дикость» танца.

Можно сделать выводы, что первые иллюстрации были связаны с устоявшимся в Америке восприятием медведя как низового животного, в результате чего произошел перенос культурного образа этого зверя на африканские народы. По этой причине танец медведя гризли стал ассоциироваться с африканскими танцами. Кроме того, на ранних иллюстрациях за спинами танцоров фигурировал медведь, движения которого люди и копировали. В фильме «Онесим и медвежий танец» эта особенность была гипертрофировано изображена режиссером: главный герой бежит в леса, чтобы обучиться модному танцу у медведя. Такая интерпретация свидетельствует о «дикости», отсутствии связи с городской культурой в танце. Эту же дикость и связь с потусторонним, бессознательным закрепила сама музыка, заставляющая

тело совершать танцевальные па, что стремился отразить в своих работах Джино Северини. «Дикость» медвежьего танца пересекалась с увлечением примитивом начала XX века; однако эта же дикость и неуместность повлияли на запрет танца в танцевальных салонах. Это породило обличающие карикатуры, демонстрирующие риски для молодых женщин, которые могут возникнуть после подобного развлечения. Негативная реакция была связана и с тем, что в этом социальном танце было равенство партнеров, а рваный ритм провоцировал смену доминирующих ролей, закрепив новую феминную идентичность.

Подводя итог, можно утверждать, что в танце медведя гризли отразились социальные и гендерные перемены, происходившие в Америке и Европе начала XX века.

Список литературы:

- 1 Колотвина О.В. Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих Первостихий Испании») // Артикульт. 2021. № 4 (1). С. 49–58. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-1-49-58>.
- 2 Лёкен Е.В. Denazified but not yet Americanized: западнонемецкий кинематограф на заре образования ФРГ // Артикульт. 2017. № 26 (2). С. 88–99.
- 3 Марков А.В. От идеализма к неомарксизму. Часть 2. Борис Виппер // Артикульт. 2021. № 3 (43). С. 115–124. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-3-115-124>.
- 4 Марков А.В. Психология искусства как искусствоведческая дисциплина // Артикульт. 2022. № 4 (48). С. 80–101. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2022-4-80-101>.
- 5 Adams R.A. The Social Dance. Kansas City: Kan., The Author, 1921. 32 p.
- 6 Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader / Ed. by J. Malnig. Urbana: University of Illinois Press, 2009. 392 p.
- 7 Ban “Grizzly Bear” at Yale: New Haven Police Also Forbid the “Turkey Trot” at Public Dances // The New York Times. January 21, 1912. P. 12.
- 8 Ban Reporters from Ball: Philadelphia Society Dance “Turkey Trot” Behind Closed Doors // The New York Times. February 2, 1912. P. 1.
- 9 Dodworth A. Dancing and Its Relations to Education and Social Life: With a New Method of Instruction. New York: Harpers & Brothers, 1885. 273 p.
- 10 Dorr R.Ch. What Eight Million Women Want. Boston: Small, Maynard & Co, 1910. 413 p.
- 11 Edwards R.H. Popular Amusement. New York: Association Press, 1915. 240 p.
- 12 Fonti D. Gino Severini: The Dance 1909–1916. Milan: Skira, 2001. 240 p.
- 13 Goody A. “And Do a Grizzly”: Djuna Barnes and Dancing Animals in the New York Press // The Journal of Modern Periodical Studies. 2022. Vol. 13. № 2. P. 247–275. <https://doi.org/10.5325/jmodeperistud.13.2.0247>.
- 14 Gordon R.B. Les rythmes contagieux d'une danse noire: le cake-walk // Intermédialités / Intermédiality. 2010. № 16. P. 57–81. <https://doi.org/10.7202/1001956ar>.
- 15 Hazzard-Gordon K. Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture. Philadelphia: Temple University Press, 1990. 248 p.
- 16 Heap C. Slumming: Sexual and Racial Encounters in American Nightlife, 1885–1940. Chicago: University of Chicago Press, 2009. 432 p.
- 17 Hebert A.R. Modernist Literature and Modern Dance: Djuna Barnes Writing the Body // Senior Capstone Projects. 2020. № 1014. URL: https://digitalwindow.vassar.edu/senior_capstone/1014 (дата обращения 01.08.2023).
- 18 Knowles M. The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances: Outrage and Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries. Jefferson: MacFarland, 2009. 272 p.
- 19 Les relations culturelles internationales au XXe siècle: de la diplomatie culturelle à l'acculturation / Ed. by D. Dulphy, R. Frank, M.A. Matard-Bonucci, P. Ory. Bruxelles: Peter Lang, 2010. 700 p.
- 20 Maples H. Embodying Resistance: Gendering Public Space in Ragtime Social Dance // New Theatre Quarterly. 2012. Vol. 28. Issue 3. P. 243–259. <https://doi.org/10.1017/S0266464X12000437>.
- 21 Opera and the Golden West: The Past, Present, and Future of Opera in the U.S.A. / Ed. by J.L. DiGaetani, J.P. Sirefman. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1994. 311 p.
- 22 Pastoureau M. L'Ours: histoire d'un roi déchu. Paris: Seuil, 2007. 432 p.
- 23 Peiss K. Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York. Philadelphia: Temple University Press, 1985. 260 p.
- 24 Pesic P. Composing the Crisis: From Mesmer's Harmonica to Charcot's Tam-tam // Nineteenth-Century Music Review. 2022. Vol. 19. Issue 1. P. 7–30. <https://doi.org/10.1017/S1479409820000087>.
- 25 Philadelphia Bans the Trot: Grizzly Bear Also to be Eliminated from Society Dances // The New York Times. January 5, 1912. P. 9.
- 26 Robinson D. Race in Motion: Reconstructing the Practice, Profession, and Politics of Social Dancing, New York City, 1900–1930 (PhD Thesis). Riverside: University of California, 2004. 336 p.
- 27 Severini Depicts Dancers – With Real Sequins // The Sketch. April 16, 1913. N. p.
- 28 Soffici A. Cubismo e futurismo: con 32 illustrazioni di Balla, Boccioni, Braque, Carrà, Cezanne, Picasso, Russolo, Severini, Soffici. Florence: Libreria della Voce, 1914. 78 p.
- 29 Stearns M., Stearns J. Jazz Dances: The Story of American Vernacular Dances. New York: Da Capo Press, 1994. 508 p.
- 30 To Ban Turkey Trot in Their Ballrooms: Managers of Dance Halls Agree on That, but How to Do It Is a Problem // The New York Times. February 3, 1912. P. 20.
- 31 Tomko L.J. Dancing Class: Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890–1920. Bloomfield: Indiana University Press, 1999. 304 p.

References:

- 1 Kolotvina O.V. Ključevye osobennosti ehstetiki avtorskogo kinematografa H. Val' del' Omara (na primere kinotriologii "Triptikh Pervostikhii Ispanii") [Key Features of the Aesthetics of the J. Val del Omar's Author Cinema (On the Case Study of the Film Trilogy "Elementary Triptych of Spain")]. *Artikult* [Art & Cult], 2021, no. 41 (1), pp. 49–58. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-1-49-58>. (In Russian)
- 2 Lieken E.V. Denazified but not yet Americanized: zapadnonemetskii kinematograf na zare obrazovaniia FRG [Denazified but not yet Americanized: West German Cinema at the Dawn of the Formation of Germany]. *Artikult* [Art & Cult], 2017, no. 26 (2), pp. 88–99. (In Russian)
- 3 Markov A.V. Ot idealizma k neomarksizmu. Chast' 2. Boris Vipper [From Idealism to Neo-Marxism. Part 2. Boris Whipper]. *Artikult* [Art & Cult], 2021, no. 3 (43), pp. 115–124. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-3-115-124>. (In Russian)
- 4 Markov A.V. Psikhologiya iskusstva kak iskusstvovedcheskaya distsiplina [Psychology of Art as an Art Criticism Discipline]. *Artikult* [Art & Cult], 2022, no. 4 (48), pp. 80–101. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2022-4-80-101>. (In Russian)
- 5 Adams R.A. *The Social Dance*. Kansas City, Kan., The Author, 1921. 32 p.
- 6 *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*, ed. J. Malign. Urbana, University of Illinois Press, 2009. 392 p.
- 7 *Ban "Grizzly Bear" at Yale: New Haven Police Also Forbid the "Turkey Trot" at Public Dances*. *The New York Times*, January 21, 1912, p. 12.
- 8 *Ban Reporters from Ball: Philadelphia Society Dance "Turkey Trot" Behind Closed Doors*. *The New York Times*, February 2, 1912, p. 1.
- 9 Dodworth A. *Dancing and Its Relations to Education and Social Life: With a New Method of Instruction*. New York. Harpers & Brothers, 1885. 273 p.
- 10 Dorr R. Ch. *What Eight Million Women Want*. Boston, Small, Maynard & Co, 1910. 413 p.
- 11 Edwards R.H. *Popular Amusement*. New York, Association Press, 1915. 240 p.
- 12 Fonti D. *Gino Severini: The Dance 1909–1916*. Milan, Skira, 2001. 240 p.
- 13 Goody A. "And Do a Grizzly": Djuna Barnes and Dancing Animals in the New York Press. *The Journal of Modern Periodical Studies*, 2022, vol. 13, no. 2, pp. 247–275. <https://doi.org/10.5325/jmodeperistud.13.2.0247>.
- 14 Gordon R.B. Les rythmes contagieux d'une danse noire: le cake-walk. *Intermedialités / Intermediality*, 2010, no. 16, pp. 57–81. <https://doi.org/10.7202/1001956ar>.
- 15 Hazzard-Gordon K. *Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*. Philadelphia, Temple University Press, 1990. 248 p.
- 16 Heap C. *Slumming: Sexual and Racial Encounters in American Nightlife, 1885–1940*. Chicago, University of Chicago Press, 2009. 432 p.
- 17 Hebert A.R. Modernist Literature and Modern Dance: Djuna Barnes Writing the Body. *Senior Capstone Projects*, 2020, no. 1014. Available at: https://digitalwindow.vassar.edu/senior_capstone/1014 (accessed 01.08.2023).
- 18 Knowles M. *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances: Outrage and Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries*. Jefferson, MacFarland, 2009. 272 p.
- 19 *Les relations culturelles internationales au XXe siècle: de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, eds. D. Dulphy, R. Frank, M.A. Matard-Bonucci, P. Ory. Bruxelles, Peter Lang, 2010. 700 p.
- 20 Maples H. Embodying Resistance: Gendering Public Space in Ragtime Social Dance. *New Theatre Quarterly*, 2012, vol. 28, issue 3, pp. 243–259. <https://doi.org/10.1017/S0266464X12000437>.
- 21 *Opera and the Golden West: The Past, Present, and Future of Opera in the U.S.A.*, eds. J.L. DiGaetani, J.P. Sirefman. Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1994. 311 p.
- 22 Pastoureau M. *L'Ours: histoire d'un roi déchu*. Paris, Seuil, 2007. 432 p.
- 23 Peiss K. *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*. Philadelphia, Temple University Press, 1985. 260 p.
- 24 Pesic P. Composing the Crisis: From Mesmer's Harmonica to Charcot's Tam-tam. *Nineteenth-Century Music Review*, 2022, vol. 19, issue 1, pp. 7–30. <https://doi.org/10.1017/S1479409820000087>.
- 25 *Philadelphia Bans the Trot: Grizzly Bear Also to be Eliminated from Society Dances*. *The New York Times*, January 5, 1912, p. 9.
- 26 *Robinson D. Race in Motion: Reconstructing the Practice, Profession, and Politics of Social Dancing, New York City, 1900–1930 (PhD Thesis)*. Riverside, University of California, 2004. 336 p.
- 27 *Severini Depicts Dancers – With Real Sequins*. *The Sketch*, April 16, 1913, n.p.
- 28 Soffici A. *Cubismo e futurismo: con 32 illustrazioni di Balla, Boccioni, Braque, Carrà, Cezanne, Picasso, Russolo, Severini, Soffici*. Florence, Libreria della Voce, 1914. 78 p.
- 29 Stearns M., Stearns J. *Jazz Dances: The Story of American Vernacular Dances*. New York, Da Capo Press, 1994. 508 p.
- 30 *To Ban Turkey Trot in Their Ballrooms: Managers of Dance Halls Agree on That, but How to Do It Is a Problem*. *The New York Times*, February 3, 1912, p. 20.
- 31 Tomko L.J. *Dancing Class: Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890–1920*. Bloomfield, Indiana University Press, 1999. 406 p.