

УДК 7.067; 7.049.2; 741.5

ББК 85.19; 85.36

**Мартынова Дарья Олеговна**

Кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник,  
Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций,  
старший преподаватель, Институт истории, Санкт-Петербургский  
государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург,  
Менделеевская линия, 5  
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458  
ResearcherID: AAK-1891-2020  
d.o.martynova@gmail.com

**Ключевые слова:** индустрия зрелищ, кафе-концерт, рецепция  
музыкальных практик, теория рецепции в искусстве, интермедийные  
исследования, визуальные коммуникации

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РНФ в рамках  
научного гранта № 23-28-01577 «Рецепция музыкальных практик и ее  
репрезентация в визуальной культуре второй половины XIX – первой  
половины XX века».*

Мартынова Дарья Олеговна

# «Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-288-313

**Для цит.:** Мартынова Д.О. «Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века // Художественная культура. 2025. № 1. С. 288–313. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-288-313>.

**For cit.:** Martynova D.O. "Life in a Café-concert: A Study of Manners, 1894, by E. Ouvrard and L. Ouri: The Role of Music and Audiovisualizations in the French Entertainment Industry of the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 288–313. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-288-313>. (In Russian)

**Martynova Daria O.**

PhD (in Art History), Junior Researcher, School of Journalism and Mass Communication, Senior Lecturer, Institute of History, St. Petersburg State University, 5 Mendeleevskaya Line, St. Petersburg, 5199034, Russia  
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458  
ResearcherID: AAK-1891-2020  
d.o.martynova@gmail.com

**Keywords:** the entertainment industry, reception of musical practices, café-concert, theory of reception in art, intermedia studies, visual communications

The research was carried out with the financial support of the Russian Science Foundation within the framework of scientific grant No. 23-28-01577 "Reception of Musical Practices and Its Representation in Visual Culture of the Second Half of the 19<sup>th</sup> – First Half of the 20<sup>th</sup> Centuries".

**Martynova Daria O.**

*Life in a Café-concert: A Study of Manners, 1894*, by E. Ouvrard and L. Ouri: The Role of Music and Audiovisualizations in the French Entertainment Industry of the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

**Аннотация.** Статья является частью научного проекта, посвященного анализу рецептивных механизмов искусства развлечений в культуре Франции второй половины XIX века. В статье исследуется книга французского композитора и исполнителя кафе-концерта Элуа Уврара (1855–1938) «Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года, в которой он проанализировал новые формы культурного зрелища в формирующейся «индустрии звезд». Для создания и кристаллизации амплуа артистов немаловажную роль играла и музыка номеров кафе-концерта. Анализ книги Э. Уврара позволил выявить специфику музыки в этом заведении, музыкальный инструментарий кафе-концерта, имена композиторов, исполнителей, мало известных как отечественным, так и зарубежным исследователям. Материалы этой публикации могут существенно расширить представление об истории музыкальной культуры французского кафе-концерта.

Основная цель статьи — изучение взаимодействия музыкальных средств и языка жестов кафе-концертов на страницах книги Э. Уврара. Для анализа кафе-концертов как индустрии зрелищ некоторые фрагменты текстов Уврара были оценены через концепции Ш. Бодлера о «современности» и Л. Малви о «бытии-под-взглядом». Анализ и критическое осмысление текста Э. Уврара позволили выявить главных артистов кафе-концерта — Паулюса и Иветт Гильбер, узнать специфику создания текстов песен и музыки к номерам популярных артистов. Дополняется информация иными публикациями французских критиков о музыке в кафе-концерте, а также анализом репрезентации музыкальных и танцевальных практик в иллюстрациях Луи Ури к книге.

**Abstract.** The article is part of a scientific project dedicated to the study of the reception of musical practices in visual culture. The article analyzes the book by the French composer and performer of café-concerts Eloi Ouvrard (1855–1938) *Life in a Café-concert: A Study of Manners* written in 1894 to reveal the hypothesis of the connection between the musical accompaniment of café-concert numbers and the role of artists. The analysis of this book made it possible to identify the specifics of the music of café-concerts, the main musical instruments, and the names of composers and performers of café-concerts which are little known to both Russian and foreign researchers. Not only did Ouvrard classify the genres of songs in the book, but he also analysed the role of the new form of cultural spectacle in the forming 'industry of stars' in the second half of the 19<sup>th</sup> century. The materials of this article could significantly expand the understanding of the history of the musical culture of the French café-concert.

The main purpose of the article is to study the reception of the interaction of musical culture and the sign language of café-concerts on the pages of the book by E. Ouvrard. To analyse café-concerts as an entertainment industry, some fragments of Ouvrard's texts were evaluated through Ch. Baudelaire's concept of 'modernity' and L. Mulvey's concept of 'being-under-the-gaze'. This was necessary in order to show the uniqueness of the café-concert among other phenomena of entertainment culture. The analysis and critical understanding of Ouvrard's text allowed identifying the main artists of café-concerts, Paulus and Yvette Guilbert, and learning about the specifics of creating lyrics and music for the numbers of popular artists. The information is supplemented by other publications by French critics on the music of café-concerts, as well as by the analysis of the reception of musical and dance practices in Louis Ouri's illustrations for the book.

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

## Введение

В настоящей статье внимание к кафе-концерту обусловлено тем, что во французском искусстве развлечений второй половины XIX века оно являлось местом притяжения для известных художников, сценаристов и танцоров, пространством, где возникали элементы нового авангардного искусства. В качестве материала исследования выступает книга Элуа Уврара с рисунками Луи Ури, посвященная устройству и организации кафе-концерта, а объектом исследования — трансформации художественной культуры Франции этого периода, обусловившие изменения роли искусства музыки и жестовой системы в публичном пространстве. Тем самым предметом исследования стали рецептивные механизмы (музыкальные и аудиовизуальные средства) в кафе-концерте на страницах и в иллюстрациях анализируемого произведения. Актуальность исследования определяется значительной ролью визуализации музыки для формирования новых художественных и эстетических концепций и подходов в визуальной культуре: так, известно, что символисты и модернисты черпали свое вдохновение из музыкальных произведений, стремились через образно-семантические структуры интерпретировать искусство музыки. В контексте такого внимания к визуализации музыкальных произведений можно вспомнить «Бетховенский фриз» Гюстава Климта (1902, Дом Сецессиона, Вена), в котором художник на теоретической основе текста Рихарда Вагнера «Отчет об исполнении Девятой симфонии Бетховена в Дрездене в 1846 году» (опубликован в 1871 году) иллюстрирует впечатления от прослушивания симфонии. Танцы из кафе-концертов и кабаре выступали для художников подспорьем для создания синестетического произведения, отражающего музыкальный ритм: Джино Северини стремился создать картину, которая станет эквивалентом музыки, запечатлеть через движения танцоров на полотне полифонические и полиритмические ансамбли.

Однако до сих пор и в отечественной, и в зарубежной литературе нет исчерпывающих трудов, посвященных музыке и композиторам кафе-концертов, которые писали аранжировки и тексты песен для певиц, что в совокупности во многом обуславливало и модели их сценического поведения. В современных публикациях культурологов и искусствоведов, посвященных кафе-концерту, вскользь упоминается

роль музыки в этих заведениях, хотя уже из названия популярной интермедии становится понятна значимость музыкальности [Harris, 1989; Gouspy, 2003; Paillet, 2020]. Критики второй половины XIX века отмечают, что авторы песен для кафе-концертов были практически неизвестны даже завсегдатаям этих заведений: «По правде говоря, это простые аранжировщики более или менее известных мотивов. Многие авторы текстов, такие как Ксанроф, Аристид Брюан, Жюль Жуи, сами адаптируют к своим песням какой-либо мотив, часто простую реминисценцию, которая, по крайней мере, не нарушает просодию их стихов, слишком редко соблюдаемую музыкантами» [Joncieres, 1896, p. 111].

Все это и определяет научную проблему настоящей статьи, которая связана с отсутствием осмысления в исследовательском поле влияния музыки на специфику «шоу» в кафе-концертах, в рамках которых не только предполагалось эпатировать зрителей, но и посредством языка тела и нового взгляда на телесность транслировать культуральные тенденции времени. Кроме того, роль искусства музыки в процессах конституирования жестов и амплуа актрис была недооценена даже в момент развития кафе-концерта во второй половине XIX века, как было отмечено выше. Гипотеза настоящего исследования состоит в том, что специфика взаимосвязи музыкального искусства и искусства представления оказала существенное влияние на тенденции развития культуры Франции XIX века, будь то целостное «шоу» в кафе-концертах и амплуа артистов, или изменившееся отношение к вопросам телесности и жестовой системы и их представление в публичном пространстве. Для подтверждения гипотезы в первую очередь необходимо выявить, как артисты и композиторы относились к музыке в кафе-концерте.

Исследовать эту тему можно на примере книги «Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» авторства Элуа Уврара (Éloi Ouvrard, 1855–1938). Выбор этого произведения для анализа музыкальных композиций и связи музыки с аудиовизуализациями телами артистов кафе-концерта связан с личностью автора произведения: Элуа Уврар был французским исполнителем, композитором, работавшим в кафе-концертах, изобретателем особого амплуа мужчин-артистов в кафе-концертах, *comique troupière* (комический солдат)<sup>(1)</sup> [Condemi,

(1) Уврар создал около 800 песен на тему солдатской и крестьянской жизни и музыку к ним.

1992, p. 115; Roynnette-Gland, 2013]. Эти артисты были облачены в военную форму и исполняли ироничные песни, связанные с солдатской жизнью. Роль и значение появления подобных песен в культуре Франции также будут раскрыты в статье. Анализ труда композитора, который работал над созданием музыки для кафе-концертов, позволит понять не только процесс создания музыкальных произведений, но и влияние музыки на артистов и их номера и танцы. Таким образом, целью статьи является изучение рецепции музыкальной культуры и языка жестов кафе-концертов на страницах книги Элуа Уврара как документального источника и как первая попытка осмысления трансформаций художественной культуры Франции.

Новизна исследования обусловлена вниманием к связи музыки и жестов артистов кафе-концерта во время выступления на страницах книги, написанной композитором и исполнителем кафе-концерта. Впервые в отечественной и зарубежной науке будет проанализирован труд Уврара и осуществлен перевод некоторых фрагментов из его труда, посвященных значению музыкальных практик в кафе-концерте. Помимо этого издания материалами для статьи служат публикации из журнала *Le Figaro Illustré*. Из-за малой изученности и отсутствия переводов этих публикаций в статье значительное место уделяется интерпретации оригинальных текстов. Благодаря настоящей публикации в отечественный научный дискурс будут введены имена композиторов кафе-концертов, впервые будут перечислены жанры песен в кафе-концерте, а также описана специфика кафе-концертной музыки.

### «Современность» Ш. Бодлера и кафе-концерт

Визуальную культуру второй половины XIX века во Франции характеризует стремление к осмыслению научных и технических открытий и индустриализации, а также к изучению новой городской среды и новых форм развлечений. *Modernité* — понятие, введенное в широкий обиход Шарлем Бодлером [Newmark, 2015–2016], лучше всего описывает специфику периода формирования массовых идеологий. На взгляд автора, именно через *modernité* и можно анализировать кафе-концерт и критические заметки о нем, так как эта концепция обозначает идею действовать в соответствии со своим временем, а не

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

в соответствии с ценностями, которые де-факто считаются «устаревшими».

Кафе-концерт — самое популярное место для досуга парижанина второй половины XIX века, что доказывает постоянное обращение к кафе-концертам мастеров импрессионизма. Это связано с тем, что доступ в кафе-концерт был легче, чем в театр, так как он был свободным. Кроме того, в кафе-концерте почти нет ограничений: можно было пить, курить, веселиться; сами действия артистов предельно партиципаторны, они должны были максимально вовлекать зрителя в представление. Посетители таких заведений не были почти никак ограничены: они могли ругаться, открыто и свободно взаимодействовать с артистами, просить петь и играть их любимые композиции. Такая свобода приводила не только к изменению номеров и музыки в кафе-концерте — исполнитель должен был не просто максимально вовлекать, он должен был апеллировать к коллективному бессознательному, чтобы зритель живо участвовал, проявлял свое дионисийское, — в том числе посредством репрезентации через песни остросоциальных тем, волнующих каждого. Из-за этого деятельность кафе-концерта пытались ограничить: 17 ноября 1849 года в Париже был издан приказ полиции, по которому запрещали политические и аморальные песни, а также хоровые и ансамблевые произведения [Gousry, 2003, p. 31]. С этого момента в кафе-концерте пытались обойти цензурные правила: помимо исполнения артисты стремились воплотить в своем внешнем виде и жестах скрытый смысл композиций, аудиовизуализировать его.

Таким образом, смысл текстов песен был понятен только благодаря жестам артистов, их произношению и интонациям; слова стремились изменять, подражать звукам. По сути, кафе-концерт — одна из первых форм культуры, в которой зарождался модернизм с его радикальными идеями и манифестами, отрицанием традиционных норм и правил. Кафе-концерт — самая яркая форма проявления *modernité*; в нем сочетаются и эскапизм, и вуайеризм — характерные черты «современности» конца XIX века. Кроме того, именно кафе-концерты стимулируют изменение отношения к танцевальной культуре: классические танцы с регламентированными движениями сменяются на предельно чувственные, неконвенциональные па, провоцирующие изменение и музыкального сопровождения,

которое становится синкопированным. Это способствует усилению вовлечения зрителя в «шоу» кафе-концерта: ритмичная, прерывистая музыка, несоблюдение танцевальных норм самими исполнителями стимулировали зрительскую кинесику, желание повторять движения артистов и коллективно танцевать, хаотично, в своей стилистике. Кроме того, подобные изменения впоследствии приводят к появлению «неприличных» музыкальных и танцевальных форм, которые запрещала или порицала своеобразная «полиция нравов» в разных странах: регтайм, фокстрот, кекуок и все формы «животных» танцев.

Таким образом, значительную роль в конституировании тела исполнителя и его репертуаре играла и музыка (в свою очередь движения также задавали изменения в музыке), однако парадокс в том, что при этом именно музыкальное сопровождение в кафе-концертах было самой острой, проблемной и плохо осмысленной темой.

### Своеобразие музыки в кафе-концерте

В 1896 году в журнале *Le Figaro Illustré* критик Викторин Жонсьер задает вопрос: «Есть ли музыка для кафе-концерта, как есть музыка для оперы, оперетты или симфонии? Одним словом, имеет ли музыка, которую мы слышим там, свой особый характер, свой особый стиль?» [Joncieres, 1896, p. 110]. Далее Жонсьер указывает, что, по правде говоря, трудно выделить особый жанр музыки как для кафе-концертов, так и для оперы. Однако если в опере, например Р. Вагнера, доминирует неясность, которая не понятна толпам, то в кафе-концерте достаточно сентиментального романса или просто куплета, чтобы привлечь и вовлечь посетителя, что, конечно, предопределено как простотой такой культурной формы, как кафе-концерт, так и определенной карнавальностью кафе-концерта, стремлением к единению, созданию одного организма, соединяющего исполнителя, оркестр и зрителя. Однако не все критики понимали упрощение музыки и танцев, они видели в этом вульгаризацию традиционных форм культуры. «Песнопения наших отцов уступили место грязной песенке, печально гнусавому припеву, весь смысл которого заключается в непристойном слове, долго распространяемом на последние ноты, которые должен проронить хриплый, жалобный, тоскливый и монотонный голос» [Joncieres, 1896, p. 110], — пишет Жонсьер. Такая характеристика

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

очевидно связана с осуждением нарушения традиционных ритмов и введением в слова песен общенной лексики.

Автор описывает и подробности создания музыки и песен: «Песни в стиле бурлеск, в бешеном ритме, с нотками голосов „громовые раскаты“ были изобретением Жозефа Кельма, музыку к которому сочинил Лоран де Рилле... Еще одним большим хитом Джозефа Кельма стал „доктор Изамбар“, чей негромкий, но очень запоминающийся мотив был озвучен его голосом, похожим на трубу, который доминировал над неистовыми духовыми и бас-барабанами в оркестре» [Joncieres, 1896, p. 110]. Так и в книге Уврара в иллюстрациях Луи Ури часто актрисы кафе-концерта изображены с бас-барабанами и барабанами.

### Книга Элуа Уврара и индустрия звезд в кафе-концерте

Книга Уврара — уникальный артефакт того времени. Как артист кафе-концерта Уврар приоткрывал сокрытое от глаз публики и даже искушенного критика в создании музыкальных номеров и звезд. Внимание к тексту Уврара во второй половине XIX века доказывает уже тем, что в 1895 году появляется афиша авторства Кандида де Фариа [Faria, 1895], обнаруженная автором статьи в Национальной библиотеке Франции, на которой визуализировано содержание книги «Жизнь в кафе-концерте» Уврара. Обозначено, что это «мемуары» и «изучение нравов», а также визуализированы главные герои книги: сам Уврар, смеющийся и улыбающийся, в сценическом костюме, доминирующий над другими артистами, выбегающими из дверей кафе-концерта, и прославленные артисты кафе-концерта. Среди исполнителей особо узнаваемы три самых популярных артиста: Тереза<sup>(2)</sup> в виде суровой, тучной женщины, Паулюс<sup>(3)</sup> с характерным для него прищуром и Иветт Гильбер<sup>(4)</sup> в длинных черных перчатках. Подобная афиша к книге, с изображением шеренги артистов, связана с описанным в самой книге обычаем изображать исполнителей на

(2) Тереза (Thérèse, настоящее имя Désirée Emma Valladon, 1836–1913) — исполнительница песен в кафе-шантанах «Прекрасной эпохи».

(3) Паулюс (Paulus, настоящее имя Jean-Paulin Habans, 1845–1908) — один из самых известных французских певцов «Прекрасной эпохи».

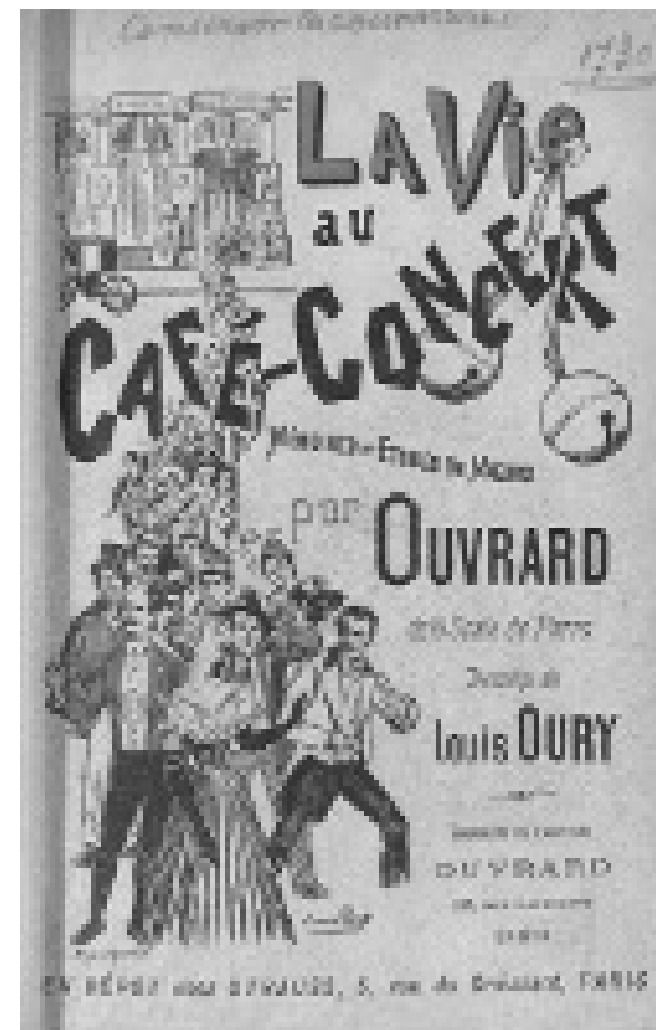
(4) Иветт Гильбер (Yvette Guilbert, 1865–1944) — французская актриса и певица «Прекрасной эпохи», модель французского художника Анри де Тулуз-Лотрека.

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века



**Ил. 1.** Кандидо де Фариа. Продается повсюду «Жизнь в кафе-концерте: мемуары и этюды о нравах» Уврара. Рисунки Луи Ури. 1895. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003721t.r=Louis%20ouvrard%20cafe-concert?rk=85837;2>

**Fig. 1.** Cândido de Faria. En vente partout La Vie au Café-Concert; mémoires et études de mœurs par Ouvrard de la Scala. Dessins de Louis Oury. 1895. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003721t.r=Louis%20ouvrard%20cafe-concert?rk=85837;2>



**Ил. 2.** Луи Ури. Обложка книги «Жизнь в кафе-концерте» Элуа Уврара. Источник: *Ouvrard E. La vie au café-concert: études de mœurs. Paris: Impr. de P. Schmidt, 1894.* URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k377800p/f1.item#>  
**Fig. 2.** Louis Oury. The cover of the book "La vie au café-concert: études de mœurs" by Eloi Ouvrard. Source: *Ouvrard E. La vie au café-concert: études de mœurs. Paris, Impr. de P. Schmidt, 1894.* URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k377800p/f1.item#>

афишах кафе-концертов. Так, директор кафе-концерта Эльдорадо Ренар создал традицию размещать артистов по старшинству на афише: наименее популярный артист занимал на афише последнее место, так что уже по самому визуальному произведению потенциальный читатель мог понять, о ком больше всего будет писать Уврар в своем произведении (пришедший последним занимал последнее место на афише). Уже в этом визуальном произведении видно, что публика приходила именно на артиста и его амплу.

Таким образом, свою книгу Уврар позиционировал не только как мемуары, но и своего рода демонстрацию создания артистических амплу, песен и музыкальных номеров. Тут важно отметить, что к труду Уврара надо относиться критически: как артист этой формы культуры, он, конечно, стремился показать важность кафе-концерта, его инновационность и преимущества над другими подобными формами. Именно поэтому он и приоткрыл «закулисы», писал о композиторах и артистах, демонстрируя их своеобразие и достоинства (при этом отмечая и формирование звездной индустрии, роль именно артиста и его исполнения для привлечения публики). В труде Уврара отдельные части книги посвящены тому, как создают новую звезду сцены, а в иллюстрациях Луи Ури изображает двух ключевых исполнителей кафе-концертов: Паулюса и Иветт Гильбер.

Действительно, основными в кафе-концерте, конечно, являются певцы, которых директора специально обучали привлекать публику. На обложке книги Уврара представлены узнаваемые популярные артисты кафе-концертов: на первом плане Иветт Гильбер и сам Уврар, на заднем — Тереза, Паулюс и многие другие. Ури также намекает на специфику генезиса кафе-концерта, размещая в названии книги колокольчики, — своеобразная отсылка на народное происхождение подобных заведений, доминирование игрового компонента в программах кафе-концертов.

В самом начале текста Уврар отмечает особую роль кафе-концерта в городской жизни современного парижанина: «Ах, как бы я хотел в сельскую местность, подальше от шума риторелл, ударов бас-барабанов и популярных припевов...» [Ouvrard, 1894, p. 8]. Уврар считает, что зрители не понимают сути выступлений в кафе-концертах, указывая, что концертный исполнитель для публики — не более чем игрушка, марионетка, предмет фантазии [Ouvrard, 1894, p. 10].

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

Подобное описание можно связать с концепцией Л. Малви о бытии-под-взглядом [см.: Mulvey, 1975], суть которой заключалась в том, что артист воспринимает свое тело в качестве контролируемого и пассивного объекта во время выступления, которое должно быть источником как визуального удовольствия, так и удобной призмой, через которую зритель анализирует свой опыт или проецирует на него свои воззрения. В этом и заключается специфика «индустрии звезд», шоу-программ: наделение артиста архетипичными и стереотипными образами, популярными в этот период культуры, что и отмечает в довольно едкой форме Уврар.

### Специфика музыки в кафе-концерте по Э. Уврару

Для идентификации себя и своих взглядов с амплу артиста нужно было усиление, которыми и являлись песни и музыкальное сопровождение. Так, когда Уврар пишет про Паулюса, он выделяет его громкий и звонкий голос: «последний должен занять самое большое место в анналах концерта»; «звонкий голос, словно щелкающий сустав, ловкие жесты, поставленная физиономия, исключительный темперамент»; «ни один певец не мог позволить себе то, что делал Паулюс, даже оперный» [Ouvrard, 1894, p. 14]. Дополняла невротические движения синкопированная музыка. Причем для Уврара музыка для кафе-концертов значимее, нежели классическая музыка: «Классическая музыка настроена на теноров, но я не уверен, что они способны исполнить песни кафе-концерта»; «я убежден, что на второй песне бедный тенор, весь в поту и пыхтящий, как тюлень, попросил бы пощады, в то время как для Паулюса это была игра, и иногда по вечерам он таким образом пел восемнадцать или двадцать песен» [Ouvrard, 1894, p. 15–16]. Такая интерпретация и постоянные выпады в сторону оперных певцов не должны удивлять: если рассматривать кафе-концерт как форму *modernité*, то отказ от классической музыки и выпады против оперных певцов являются отрицанием старых правил и норм исполнения. Уврар демонстрирует, что мастерство не спасет певца в заведении нового типа и нового мира, в котором постоянно нужно удерживать внимание зрителя как исполнением песни, так и подстраиванием собственного амплу под ее слова и музыку. Именно поэтому сразу же Уврар отмечает и значение аудиовизуализаций для раскрытия музыки

и смысла текста песни: «Паулюс, обретя свой новый жанр, нарушил все традиции, и менее чем за шесть месяцев концерт претерпел полную трансформацию; потребовалось движение... Публика слушала голос, но смотрела на ноги» [Ouvrard, 1894, p. 16]. Паулюс одним из первых понял, что усиление музыки и песен особым амплуа повлияет на публику; прерывистую музыку он дополнял такими же нервными, прерывистыми движениями, привлекавшими и завораживавшими публику. В связи с этим Ури показывает Паулюса в предельно выразительных позах, со сценическими жестами.

Заметными чертами и основным конкурентным способом для звезд, выделяющимися их среди конкурентов, были не только эксцентричный костюм, необычная жестикация, но и репертуар, зависящий от голоса звезды и легко запоминающихся мелодий. Определенная публика приходила на определенный репертуар. Именно поэтому в кафе-концертах и появились особые виды песен, которые и разбил на категории и описал Уврар.

### Песенные жанры в кафе-концерте по Э. Уврару

По Уврару репертуар кафе-концертов можно поделить на следующие песенные жанры: духовная песня, которую исполняли «возвышенные» девушки; банальный романс, связанный с бытовыми и любовными темами; нелепая (экстравагантная) песня, которую исполняла артистка-декадентка; популярная веселая песня с запоминающимися словами и музыкой. Автором духовной песни был Рене Эссе, а популярными исполнителями являлись Герни, Ксанров и Меу-Си; популярные же песни были остроумными и основывались на текущих событиях. Для всех жанров Уврар выделяет общий знаменатель — неумелость. Тут важно сделать ремарку, что для Уврара неумелость в песне и музыке — это показатель таланта. На наш взгляд, такое отношение к неумелому исполнению пересекается концептуально с идеями романтических авторов, которые считали, что лучший художник — тот, кто не обладает академической выучкой, например ребенок, что связано с концепцией анамнезиса, припоминания бытия до физической жизни. В такой интерпретации исполнитель был не просто призмой для зрителя, но и тем, кто видел суть проблем, кто переживал и разрешал их, способствовал своеобразному «исцелению»

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

зрителя: посетитель мог выплеснуть свои эмоции и иначе посмотреть на проблемы. Уврар даже утверждает, что можно выделить отдельный песенный жанр под таким названием, характеристикой которого будет отсутствие какого-либо значения. Подобная стратегия связана с концепцией антиэстетики, разрушением раио, использованием свободных ассоциаций и импровизаций, которые также связаны с главенством иррационального над сознательным, приводящим к глубокому пониманию себя и окружающего мира.

При этом популярные песни задуманы для того, чтобы стать запоминающимися и привлекающими, основное в них — припев и простая мелодия. Как пишет Уврар, «для того чтобы песня стала популярной, нужны либо смешная фраза, либо оригинальные и необычные слова, либо веселая и запоминающаяся музыка в стиле Эмиля Шпенцера» [Ouvrard, 1894, p. 248].

В отличие от Жонсьера Уврар призывает читателя своей книги не обвинять авторов легкомысленных куплетов, которые на протяжении месяцев будут петь весь Париж: для создания такого музыкального материала человек должен обладать недюжинным талантом. Например, читаем: «Итак, господа великие авторы, будьте более снисходительны к припеву и больше не закатывайте глаза, когда оказываетесь в присутствии счастливого обладателя такого успеха, потому что ваше отношение отнюдь не свидетельствует о презрении, напротив, демонстрирует досаду» [Ouvrard, 1894, p. 250]. В какой-то степени такие комментарии могут свидетельствовать об отношении Уврара к профессиональным исполнителям: соблюдение правил ограничивает их талант.

### Отображение жестов артиста в музыке и песнях кафе-концерта

В творческом плане авторам кафе-концерта работалось труднее всего, так как песни для таких заведений исчисляются сотнями и каждый раз композитору и автору слов нужно вновь делать открытие, способное удивить публику. В этом контексте Уврар упоминает особый жанр во французских песнях — «пилу», *chanson scie* — песню с повторяющимися глуповатыми выражениями или словами [Ouvrard, 1894, p. 252; Harris, 1989, p. 345]. С исполнением таких песен он связывал успех Паулюса — звезды кафе-концерта, исполнителя и композитора.



Кроме того, из подобных описаний Уврара можно выделить два особо значимых типа артиста: исполнителя экстравагантной песни и исполнителя так называемой «духовной» песни — главных звезд кафе-концерта этого периода. Именно на двух типах исполнителей и строит свой текст Уврар: на Паулюсе и Иветте Гильбер. Репертуар и манера поведения этих артистов были призваны разыгрывать невзгоды повседневной жизни, репрезентировать нравы того времени. Для этого они усиливали свои песни сценическими амплуа: Паулюс был экспрессивен; Иветт Гильбер<sup>(5)</sup>, напротив, была предельно спокойна, казалось, ее тело доведено до предела, истощено.

Можно заметить, что такое разграничение исполнения связано с именем другой певицы, вскользь упоминаемой Увраром, Терезы [Ouvrard, 1894, p.13], грубой и близкой к народу. Она специально заимствовала тирольский акцент в своих песнях для придания им грубоватого оттенка, стремилась сделать песни «тягучими», а мелодии «извилистыми» [Gouspy, 2003, p. 30]. Ее исполнение характеризуют быстрые переходы, частая смена регистров, она нередко переходила от обычного грудного голоса к фальцету. Кроме того, она была одной из первых исполнительниц, кто ввел сленг в куплеты. Своеобразная «простота» Терезы и внедрение специфичной лексики способствовали и изменению музыки: в ней чувствовалась та же небрежность, развязность, свойственная поведению артистки. Как писал Жонсьер, «в своей простодушной манере она все еще сохраняла беззаботный ритм старой французской песни, который, увы, исчез, уступив место душераздирающей псалмодии плача» [Joncieres, 1896, p. 111] (в последнем словосочетании чувствуется отсылка к Гильбер). Действительно, Тереза в этот период «пыталась подражать старинным французским песням XVIII века», как впоследствии и Гильбер, что, к слову, «вызывало восхищение у музыканта М. Равеля» [Gouspy, 2003, p. 36].

«У Терезы гротеск сменялся комизмом, гримаса заменяла игру физиономией, язвительность — да простят мне это выражение — заставляла забыть очарование голоса. Потому что, надо признать, у Терезы от природы был голос очень приятного тембра и замечательной

(5) Иветт Гильбер, например, использует свою известность, чтобы опубликовать несколько работ, посвященных исполнительству [Guilbert, 1927].

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

гибкости. Она исполняла некоторые группетки с особой аккуратностью, тем более что никогда не изучала певческое искусство» [Joncieres, 1896, p. 111]. Гильбер же отдавала предпочтение дикции и тексту [Klein, 1989, p. 135], а также пыталась показать себя с помощью одежды: она была облачена в неизменные черные перчатки и платье с глубокими вырезами спереди и сзади.

Гильбер постоянно изображала из себя разных людей: например, в композиции «Девственницы» она пытается имитировать женщин, не знающих любви, с помощью ряда уловок. Она шепчет запретные слова или кашляет на месте намеренно пропущенных запрещенных слов, а музыка при исполнении этой песни была медленная и повторяющаяся, чтобы «передать суровость девственниц» [Harris, 1989, p. 344]. С помощью музыки и дикции Гильбер создавала нового «персонажа» и демонстрировала свое отношение к нему. В песне «Я стерва» ее голос был томным, протяжным, она пыталась имитировать пьяного человека. Его трудности с речью также выражаются в резком изменении высоких и низких частот под быструю музыку (быстрый ритм затрудняет соблюдение четкой дикции) [Gouspy, 2013, p. 34]. В этом исполнении комический эффект создается из-за пародии на пьяную женщину, что приводит к удивительным вокальным эффектам [Harris, 1989, p. 347]. Такая амбивалентность Иветт Гильбер представлена и на рисунке Луи Ури: он изображает кафе-концерт (очевидно, это «Эльдорадо», так как надпись на рисунке гласит «Сегодня Иветт Гильбер в „Эльдорадо“»), напротив которого представлен плакат с застывшей в болезненной и драматичной позе Гильбер, а рядом девушка в сценическом костюме, напоминающая прославленную артистку, колотит в барабаны, зазывая на шоу [Ouvrard, 1894, p. 23].

Жонсьер также подчеркивает, что ленивая дикция и ровный голос Гильбер вызывают восхищение. По его мнению, ни одна из певиц не могла достичь того же, чего достигла она: «Гильбер полностью изменила способ исполнения песни»; «ее протяжный монотонный тембр усиливает кажущуюся бессознательность» [Joncieres, 1896, p. 112]. При этом по тексту Жонсьера мы узнаем, что Гильбер — уникальная артистка, поэты и певцы сами платят, чтобы написать для нее стихи и музыку, адаптируют к стихам мелодии и, наоборот, стремятся при написании музыки соответствовать просодии. Дополняет эту характеристику и Уврар, который посвящает несколько страниц Гильбер.

Он указывает, что певица подробно расскажет историю, состоящую всего из трех или четырех куплетов. Она выявит мельчайшие нюансы, извлечет суть из каждой ситуации; но, поскольку эта песня воспринимается зрителем как шутка, пустяк, то посетитель поймет всю серьезность разыгрываемой сцены [Ouvrard, 1894, p. 26–30].

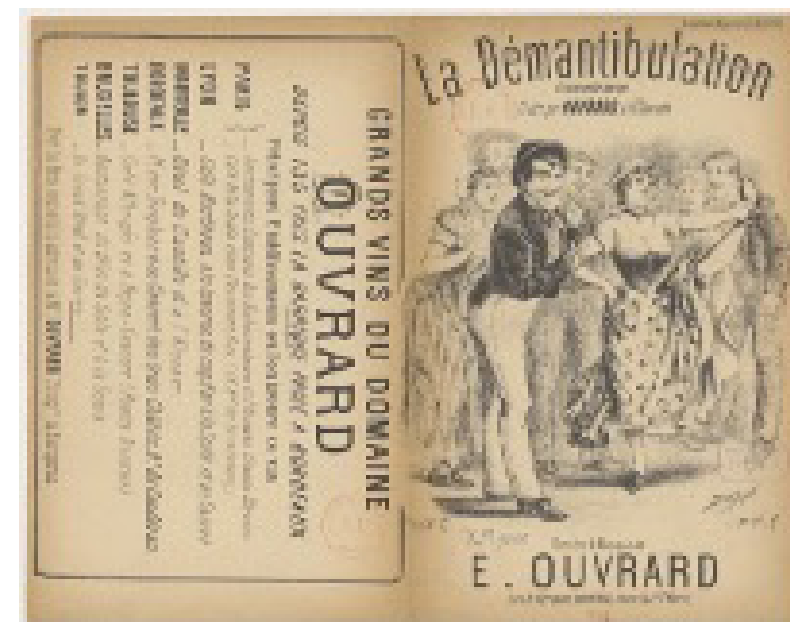
При этом Жонсьер выделяет, как и Уврар, Паулюса, указывая, что тот эпилептический фарс, который характеризует кафе-концерт, возник из-за него. Под эпилептическим фарсом Жонсьер подразумевает включение в песни набора плоских шуток, двусмысленных грубостей и наложение этих слов на музыку в ритме марша, которая позволяет певцам двигаться в такт во время припева.

### Критика музыки и представлений кафе-концерта

Из-за обилия жанров и амплуа до реформ Паулюса было востребовано множество композиторов; каждый песенный жанр нуждался в своем композиторе. При этом песня имеет успех только тогда, когда ее исполняет известный певец. Жонсьер объясняет это тем, что некоторые работы в театре до сих пор называются именами выдающихся артистов, каждый жанр в кафе-концерте получил название по имени, кто его создал. О мужчине говорят: «Он поет а-ля Паулюс, Либер, Бурж или Полин»; о женщине: «Она поет а-ля Иветт Гильбер». У каждого певца, который хоть немного известен, есть свой особый репертуар и свой любимый редактор. Репертуар Паулюса наиболее известен. Бурж, Уврар и Кловис специализируются на песнях для пьяниц; Либерт открыл тип молодых дебилов [Joncieres, 1896, p. 111].

Здесь важно обратить внимание на появление песен очевидно социальных: амплуа пьяниц, душевнобольных наводнили кафе-концерты. Вероятнее всего, это можно связать с тем, что введение себя в поле маргинального позволяло певцам произносить или аудиовизуализировать своим телом неудобные или табуированные темы. Кроме того, это связано и с возросшим социальным спросом на алкогольные напитки, а также с проблемой положения душевнобольных в лечебницах. Сам Уврар, комический труппье, создавал популярные песни на манер военного музыкального фольклора в период между 1875 и 1880 годами. Распространение такого жанра связано с революциями

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века



Илл. 3. Элуа Уврар. Демонтаж: комедийная песня. Париж: Издатель Эмиль Бенуа, 1894.

Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70599955>

Fig. 3. Eloi Ouvrard. La démantibulation: chansonnette comique, [paysannerie]. Paris, Emile Benoît, 1894. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70599955>

(1848, 1870) и франко-прусской войной (1870–1871), от которых Франция не могла оправиться долгое время. Так, в 1894 году были изданы музыка и текст песни Уврара под названием «Демонтаж: комедийная песня (крестьянская paysannerie)» [Ouvrard, 1894], перед которыми было размещено изображение автора: Уврар представлен здесь в образе смешливого, задорного человека, трикстерного персонажа, хитро подмигивающего зрителю и указывающего на крестьянку, имитирующую канкан и неприлично закинувшую ногу.

В 1895 году был опубликован текст и музыка Уврара на произведение «Скажи ему: военная песня», исполненное Альбенсом из Паризианы: здесь так же изображен Уврар в военной форме и со своими фирменными движениями — подмигивающим и указывающим другому солдату в сторону [Ouvrard, 1895].



**Ил. 4.** Гюстав Донжан. Иллюстрация к песне «Скажи ему: военная песня». Слова и музыка Э. Уврара; создана Увраром в «Эльдорадо», спета Альбенсом в «Паризиане». Париж: Издатель Эмиль Бенуа, 1895. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7062977b>

**Fig. 4.** Gustave Donjean. Illustration to the song "Dis-lui z'yl: chansonnette militaire". Words and music by E. Ouvrard; created by E. Ouvrard in "Eldorado", sung by Albens in "Parisians". Paris, Emile Benoît, 1895. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7062977b>

Подобных публикаций, визуализирующих смысл песни, было много: например, в 1877 году опубликованы текст и музыка «Баллады о выщербленном черепе: эксцентричная музыка» авторства Рене де Сен-Преста, Поля Бурже и Уврара, где изображен туземец, венчающий европейца снятым скальпом вместо скинутого последним цилиндра. В некоторой степени скабрёзный образ Уврара был определен его жанровым репертуаром и музыкой, что отмечали и критики, писавшие, что он был неугомонным и обладал «удивительно обезьяноподобной внешностью, насаженной на пучок нервов» [см. подробнее: Gordon, 2013, p. 200–215]. Вероятнее всего, подобные характеристики проистекали из попыток объяснить те или иные принципы создания композиций в книге Уврара. И он намеренно

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века



**Ил. 5.** Луи Ури. Иллюстрация из книги «Жизнь в кафе-концерте» Элуа Уврара. Источник: Ouvrard E. La vie au café-concert: études de moeurs. Paris: Impr. de P. Schmidt, 1894. P. 139. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k377800p/f141.item>

**Fig. 5.** Louis Uri. Illustration from the book "La vie au café-concert: études de moeurs" by Eloi Ouvrard. Source: Ouvrard E. La vie au café-concert: études de moeurs. Paris, Impr. de P. Schmidt, 1894, p. 139. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k377800p/f141.item>

посвящает в книге отдельную главу анализу и критике современной ему прессы [Ouvrard, 1894, p. 137].

Выделяя среди остальных журналов, пишущих о кафе-концерте, «Флейту», Уврар указывает, что многие газеты стремятся взять на себя роль «отражения правды о кафе-концерте», становясь своеобразным надзорным органом над популярным зрелищем. Уврар пишет: «Плохая певица, у которой нет ни игры, ни голоса, ни дикции, ни манеры держаться, придет и споет вам еврейку или африканку... В то время как г-жа Иветт Гильбер или г-жа Джудик придут и изящно споют вам простую песенку, они будут творить маленькое искусство!.. Оперная

певица сможет надрать вам уши... она занимается большим искусством. Она ни за что не последует замыслу автора, она не проявит ни малейшего чувства, ничего, она поет оперу; она творит великое искусство!» [Ouvgard, 1894, p. 136–138]. Этот комментарий в сторону прессы был дан, чтобы показать, что журналисты не могут по достоинству оценить талант кафе-концертных исполнительниц, которые экспрессивнее и чувственнее, вне каких-либо конвенций, исполняют песни. Для Уврара все регалии и должности — мишура, которая заслоняет истинный талант. Это пытался показать и иллюстратор Ури: он изобразил новую звезду кафе-концерта [Ouvgard, 1894, p. 139]. Перед читателем предстает Венера с картин С. Боттичелли, за спиной которой звезда, в руках — зеркало, где отражается и проецируется в зал слово «Правда». Свет от зеркала, как и сама «новая Венера», пугают музыкантов в оркестровой яме, разбегающихся от новоявленной артистки.

## Заключение

В целом, проанализировав и сравнив книгу Уврара с заметкой о музыке в кафе-концерте, связанными с кафе-концертом иллюстрациями, можно понять, что смущало критиков в музыке кафе-концертов и почему ее не стремились изучать. Артист кафе-концерта — своего рода синтез всего того, что зритель любит в индустрии зрелищ. Артист веселил, задавал атмосферу в зале, подстраивался под публику, так же и в музыке — именно артист определял мелодию, которая должна была вовлекать зрителя в действие. Доминировали в кафе-концерте песни-«пилы» с запоминающимися припевами, которые в основном исполнялись под духовые инструменты, бас-барабаны и барабаны. Выступление артиста превращалось в своего рода шоу, в рамках которого он искал пути обхода цензурных правил, чтобы эпатировать публику, манифестировать своим телом провокационные взгляды на те или иные явления культуры.

В зависимости от амплуа искажалась мелодия или происходило столкновение жестких ритмов, крик или пение заменяли или имитировали собой музыкальные инструменты. При этом от музыки могли зависеть просодии и наоборот, а также — наряд и жесты артиста, которые проясняли скрытый в словах песни смысл, аудиовизуализировали

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

его. Подобное подстраивание жестов под музыку и наоборот можно связать с концепцией Лауры Малви о бытии-под-взглядом: артист позволял зрителю проецировать на себя все представления о репрезентируемом трикстерном персонаже. Музыка усиливала этот эффект: синкопы, намеренные ошибки создавали эффект импровизации, алогичного повествования, свободных ассоциаций, что затрагивало бессознательное посетителя. Именно поэтому, как Элуа Уврар, артисты чаще были не только исполнителями, но и композиторами, авторами слов. Важным дополнением к текстам Уврара являются рисунки Ури, которые проясняют комментарии композитора по поводу формирования «фабрики звезд» и специфики современных исполнителей, ярко изображают механизм аудиовизуализаций телами артистов. Уврар же демонстрирует не только проблемы, связанные с кафе-концертами (предвзятое освещение феномена заведения в прессе, непонимание специфики работы артистов и создания музыки, в целом самого шоу), но и жизнь артистов, жанры их песен, амплуа, специфику управления индустрией зрелищ, что доказывает важность изучения этого труда при анализе музыки в популярных развлекательных заведениях второй половины XIX века. Однако необходимо сделать ремарку, что труд Уврара — глубоко личное произведение, связанное с его рефлексией на тему положения и признания артиста и композитора кафе-концерта, в связи с чем многие его выпады и комментарии в адрес классической культуры не совсем объективны. При этом стоит помнить, что кафе-концерт — молодая форма зрелищной культуры, критические подходы к которой не были сформулированы на момент публикации рассматриваемой книги, поэтому труд Уврара — своеобразное проявление бодлеровской *modernité*, выступающей против архаизированных форм культуры.

## Список литературы:

- 1 Condemi C. *Les cafés-concerts: Histoire d'un divertissement, 1849–1914*. Paris: Quai Voltaire, 1992. 207 p.
- 2 Faria C., de. En vente partout *La Vie au Café Concert; mémoires et études de moeurs par Ouvrard de la Scala*. Dessins de Louis Oury. Prix du volume 3f 50 [...] En dépôt chez Strauss, 5 rue du croissant, Paris: [affiche] impr. Delanchy, 1895. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003721t.r=Louis%20ouvrare%20cafe-concert?rk=85837;2> (дата обращения 15.10.2024).
- 3 Gordon R.B. *De Charcot à Charlot: Mises en scène du corps pathologique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. 238 p.
- 4 Gouspy C. La représentation des chanteuses au café-concert: les genres de la romanière comique et de la diseuse // *Volume!* 2003. № 2. P. 27–39.
- 5 Guilbert Y. *La chanson de ma vie (Mes mémoires)*. Paris: Grasset, 1927. 320 p.
- 6 Harris G. But Is It Art? Female Performers in the Café-Concert // *New Theatre Quarterly*. 1989. Vol. 5. Issue 20. P. 334–347. <https://doi.org/10.1017/S0266464X00003651>.
- 7 Joncieres V. La musique de Café-Concerts // *Le Figaro illustré*. 1896. Janvier 01. P. 110–112.
- 8 Klein J.-C. *Florilège de la chanson française*. Paris: Bordas, 1989. 254 p.
- 9 Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // *Screen*. 1975. № 16 (3). P. 6–18.
- 10 Newmark K. Now You See It, Now You Don't: Baudelaire's "Modernité" // *Nineteenth-Century French Studies*. 2015–2016. Vol. 44. № 1–2. P. 1–24.
- 11 Ouvrard E. La démantibulation: chansonnette comique, [paysannerie]. Paris: Emile Benoît, 1894. 3 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70599955> (дата обращения 15.10.2024).
- 12 Ouvrard E. *La vie au café-concert: études de moeurs*. Paris: Impr. de P. Schmidt, 1894. 276 p.
- 13 Ouvrard E. *Dis-lui z'y!: chansonnette militaire*. Paris: Emile Benoît, 1895. 3 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7062977b> (дата обращения 15.10.2024).
- 14 Paillet C. Bâtir la catégorie du populaire au café-concert // *Recherches en danse*. 2020. № 9. <https://doi.org/10.4000/danse.3572>. URL: <http://journals.openedition.org/danse/3572> (дата обращения 10.10.2024).
- 15 Roynette-Gland O. Le comique troupier au XIXe siècle: une culture du rire // *Romantisme*. 2013. № 161 (3). P. 45–59. <https://doi.org/10.3917/rom.161.0045>.

«Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврара и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века

## References:

- 1 Condemi C. *Les cafés-concerts: Histoire d'un divertissement, 1849–1914*. Paris, Quai Voltaire, 1992. 207 p.
- 2 Faria C., de. *En vente partout La Vie au Café Concert; mémoires et études de moeurs par Ouvrard de la Scala*. Dessins de Louis Oury. Prix du volume 3f 50 [...] En dépôt chez Strauss, 5 rue du croissant, Paris: [affiche] impr. Delanchy, 1895. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003721t.r=Louis%20ouvrare%20cafe-concert?rk=85837;2> (accessed 15.10.2024).
- 3 Gordon R.B. *De Charcot à Charlot: Mises en scène du corps pathologique*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013. 238 p.
- 4 Gouspy C. La représentation des chanteuses au café-concert: les genres de la romanière comique et de la diseuse. *Volume!*, 2003, no. 2, pp. 27–39.
- 5 Guilbert Y. *La chanson de ma vie (Mes mémoires)*. Paris, Grasset, 1927. 320 p.
- 6 Harris G. But Is It Art? Female Performers in the Café-Concert. *New Theatre Quarterly*, 1989, vol. 5, issue 20, pp. 334–347. <https://doi.org/10.1017/S0266464X00003651>.
- 7 Joncieres V. La musique de Café-Concerts. *Le Figaro illustré*, 1896, Janvier 01, pp. 110–112.
- 8 Klein J.-C. *Florilège de la chanson française*. Paris, Bordas, 1989. 254 p.
- 9 Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 1975, no. 16 (3), pp. 6–18.
- 10 Newmark K. Now You See It, Now You Don't: Baudelaire's "Modernité". *Nineteenth-Century French Studies*, 2015–2016, vol. 44, no. 1–2, pp. 1–24.
- 11 Ouvrard E. *La démantibulation: chansonnette comique, [paysannerie]*. Paris, Emile Benoît, 1894. 3 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70599955> (accessed 15.10.2024).
- 12 Ouvrard E. *La vie au café-concert: études de moeurs*. Paris, Impr. de P. Schmidt, 1894. 276 p.
- 13 Ouvrard E. *Dis-lui z'y!: chansonnette militaire*. Paris, Emile Benoît, 1895. 3 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7062977b> (accessed 15.10.2024).
- 14 Paillet C. Bâtir la catégorie du populaire au café-concert. *Recherches en danse*, 2020, no. 9. <https://doi.org/10.4000/danse.3572>. Available at: <http://journals.openedition.org/danse/3572> (accessed 10.10.2024).
- 15 Roynette-Gland O. Le comique troupier au XIXe siècle: une culture du rire. *Romantisme*, 2013, no. 161 (3), pp. 45–59. <https://doi.org/10.3917/rom.161.0045>.