DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-163-188
EDN XMHVYK
УДК 791.43.03(44)+791.44.071.2(44)

Н. П. Баландина
Государственный институт искусствознания,
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия
ORCID ID: 0009-0000-8478-0216

Искусство Бурвиля как отблеск социальной жизни Франции конца 1940–1960-х годов. Гордость и предубеждение французской провинции

АННОТАЦИЯ
Статья посвящена осмыслению творчества выдающегося французского артиста Бурвиля в контексте социальной жизни Франции конца 1940–1960-х годов и разговора о провинции во французском кино. Автор подробно анализирует ранние экранные работы нормандского музыканта и исполнителя скетчей, ставшего в 1940-е годы «звездой» парижской эстрады, а потом — кинематографа. В частности, рассматривается генезис образа «комического крестьянина», который артист перенес на экран. Бурвилю удалось создать свою галерею жизненных типов, связанных и с конкретной средой, и с условностью сценической маски. В его фильмографии, так же как в «Человеческой комедии» Бальзака, можно выделить «сцены из провинциальной жизни», «сцены из деревенской жизни», «сцены из жизни Парижа», обнаружив сквозных персонажей, рисующих портрет французского общества в период второй половины 1940–1960-х годов. Анализируются не только роли Бурвиля, связанные с амплуа провинциала, простака, слуги, верного наперсника главного героя, но и острохарактерные роли, например, Тенардье в «Отверженных» (1958) Ж.-П. Ле Шануа. В исполнении артиста герой Гюго — это искаженное отражение провинциала, болезненно мечтающего о столице и богатой жизни, и одновременно — мошенник-лицедей, постоянно меняющий маски, имена, костюмы, биографии. В фокусе исследования — эволюция актерского искусства Бурвиля, отражающая смену культурных вех и глобальные перемены в жизни Франции на протяжении нескольких десятилетий: переход от патриархального уклада к эпохе урбанизации и «экономического чуда».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
Бурвиль, кинематограф Франции, французская комедия, комический крестьянин, Нормандия, экранизация.

© Баландина Н. П., 2026

DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-163-188
EDN XMHVYK
УДК 791.43.03(44)+791.44.071.2(44)

Natalia P. Balandina
State Institute for Art Studies,
Russian State University for the Humanities, Russia
ORCID: 0009-0000-8478-0216

The Art of Bourvil as a Reflection of Social Life in France from the Late 1940s to the 1960s. Pride and Prejudice of the French Provinces

ABSTRACT
The article is dedicated to the reflection of the work of the outstanding French artist Bourvil in the context of the social life of France in the late 1940s–1960s and the discourse on the province in French cinema. The author analyzes in detail the early screen works of the Norman musician and sketch performer, who became a "star" of the Parisian stage in the 1940s, and later in cinema. In particular, the genesis of the "comic peasant" image, which the artist transferred to the screen, is examined. Bourvil managed to create his own gallery of life-like types, connected both to a specific environment and to the conventionality of a stage mask. In his filmography, just as in Balzac's *Human Comedy*, one can distinguish "scenes from provincial life", "scenes from village life", and "scenes from Parisian life", revealing recurring characters that create a portrait of French society in the second half of the 1940s–1960s. The article examines not only Bourvil's roles associated with the persona of a provincial, a simpleton, a servant, or the loyal sidekick of the main character, but also his sharply characterized roles, for example, Thénardier in *Les Misérables* (1958) by J.-P. Le Chanois. Hugo's character is a distorted reflection of a provincial, morbidly dreaming of the capital and a wealthy life, and simultaneously a swindler-actor, constantly changing masks, names, costumes, and biographies. The focus of the study is the evolution of Bourvil's acting art, reflecting the shift in cultural landmarks and global changes in the life of France over several decades: the transition from a patriarchal way of life to the era of urbanization and the "economic miracle".

KEYWORDS
Bourvil, French cinema, French comedy, "the comic peasant", Normandy, film adaptation.

Описание провинции и деревни во французской литературе и искусстве давно превратилось в принцип самоанализа, способ нации понять себя, разгадать загадки собственной истории и культуры, повседневной жизни страны на протяжении веков. Положительные и отрицательные черты жителей провинции исследуются придирчиво и пристрастно, язвительно и восторженно, рассматриваются под увеличительным стеклом, служат предметом дискуссии и основой для противоречивых гипотез. В первую очередь об этом мире рассказывают те, кто сам принадлежал к нему, родился или вырос вдали от столицы: нормандцы Флобер и Мопассан, учившиеся в Руане; Бальзак, чьи предки, лангедокские крестьяне, волновали писательское воображение; Пруст, часто гостивший в детстве в Кабуре и сделавший из него мифологический Бальбек в «Поисках утраченного времени»… Принадлежность к тому или иному региону Франции — яркая краска для создания живого и своеобразного характера в авантюрном или в историческом романе. Дюма, рисуя образы слуг главных героев в «Трёх мушкетёрах», подчеркивал их географическое происхождение: Планше — пикардиец, Мушкетон — нормандец, Базен — берриец, а молчаливый слуга Атоса, как и его господин, скрывает свое прошлое. Все они — люди своего края, что наряду с другими чертами отличает их друг от друга, но одновременно — представители одного сословия, что позволяет, например, быстро завязать дружбу Планше и Мушкетону.

«Такой чуткий опытный наблюдатель, как Бальзак, изучая в сороковых годах жизнь крестьянина, пришел к убеждению, что его странная любовь к земле объясняется жаждой независимости и личного достоинства» [1, с. 525], — писал Мережковский, размышляя о методе французского писателя XIX века. В сороковых годах века XX некоторые кинематографические персонажи точно так же объясняли неотъемлемое свойство французского крестьянина, в легком водевильном регистре, но с беспримерным упорством развивая мысль Бальзака, позволяя предположить, что за столетие его объект изучения не так сильно изменился. Интересно, что киноактер, а не режиссер, подобно писателю, может выступать в роли создателя собственного художественного мира, узор которого просвечивает в каждом новом фильме с его участием. В некотором смысле Андре Рембуру, взявшему себе псевдоним Бурвиль, удалось построить свою галерею жизненных типов, связанных и с конкретной средой, и с условностью сценической маски. В творчестве актера так же, как в «Человеческой комедии» Бальзака, можно выделить «сцены из провинциальной жизни», «сцены из деревенской жизни», «сцены из жизни Парижа» и даже что-то вроде этюдов о физиологии брака, а также обнаружить сквозных персонажей, рисующих портрет французского общества в период второй половины 1940–1960-х годов.

Ранние роли Бурвиля словно посвящены защите внутреннего достоинства крестьянина, показывая, что как бы ни менялись социальные обстоятельства, уклад общества и настроения эпохи, подлинная природа человека, привязанного к своей земле, его «кодекс», императив поведения неизменны. «Как бы ни был ничтожен клочок поля, он чувствует себя на нем таким же самостоятельным, полноправным владельцем, такой же цельной, неприкосновенной

личностью, как соседний буржуа в своем великолепном замке. <…> Крестьянин отстаивает не только каждый клочок своего поля, но и каждое самое ничтожное из своих прав, так как в них он видит единственную охрану своей личности» [1, с. 520–521]. Персонажи французского комика в фильмах второй половины 1940-х — начала 1950-х годов передают дух сельской Франции и одновременно свободны от него, существуют сами по себе — в своем воздушном слое. И даже в структуре сюжета его герои противопоставлены всем остальным. При этом творческая биография Бурвиля — пример того, какую головокружительную артистическую карьеру способен сделать молодой человек из крестьянской среды в Париже середины XX века.

Вероятно, воспоминания детства Андре Рембура чем-то похожи на образ «Милой Франции» из одноименной песни Шарля Трене, вспоминающего в годы оккупации беззаботную страну с деревенской колокольней и идиллию довоенного мира. И хотя пейзажи и воздух Прованса, где вырос Трене, совсем не похожи на нормандские луга и переменчивую погоду Приморской Сены, но образ мальчишки в черной блузе, напевающего «романсы без слов» по дороге в школу, точно описывает характер его младшего сверстника из деревни Бурвиль. Отождествив себя с пространством детства, Рембур сделает, в сущности, то же самое, что Шарль Трене: с помощью творчества восстановит «утраченное время». Период его взросления — конец 1920-х — 1930-е годы, «декорация» — северная природа Нормандии.

«Жизнь в Нормандии течет неторопливо, в ритме полевых работ, под скрип телег и фырканье стад. Море, хотя и близко, совершенно не видно отсюда. Почти неуловимо. Бук и яблони, словно занавес, скрывающий простор, заслоняющий вид на открытый, безграничный мир <…> Андре — мальчик примерный, веселый, смешливый, полный жизни» [2][1], — отмечает Сандро Кассати, автор книги «Андре Бурвиль. Правдивая история». Ранние увлечения ребенка — занятия рисованием и игру на музыкальных инструментах — дополняет стремление смешить и исполнять песни из репертуара разных исполнителей. В школьные годы Рембур часто гостил у своего учителя, чтобы слушать радио и новинки эстрады. Особенно мальчик дорожил двумя подарками родителей — фонографом и аккордеоном. «Он продолжает выписывать из Парижа ноты модных песенок, разучивать их. После мандолины он берется за корнет-а-пистон и с таким упорством осваивает этот музыкальный инструмент, что становится прямо виртуозом. Андре записывается в духовой оркестр районного центра Фонтэн-ле-Дюн» [3], — пишет Катрин Клод, автор двух монографий о Бурвиле и романа «Клад Жозефы» (1963), ставшего литературной основой для одноименного фильма с участием актера. Взрослея, Андре ясно осознает, что на ферме его ничего не держит, и полагает все же, что должен освоить какое-нибудь ремесло и приобрести самостоятельность. В 17 лет, став учеником булочника, а вскоре и хозяином собственной пекарни в Руане, он в то же время вместе со своими друзьями организовал любительский ансамбль. Наконец, в самом конце 1930-х годов Андре Рембур, увлеченный

1 *Здесь и далее перевод на русский язык автора статьи.*

творчеством Фернанделя, решил последовать его примеру и завоевать парижскую эстраду.

Это решение кажется отчаянным и парадоксальным прежде всего потому, что двадцатитрехлетний юноша приезжает в столицу в 1940 году в период оккупации, когда город, наоборот, стремительно пустеет. Видимо, порыв осуществить свое призвание и сделать профессию музыканта и артиста главным средством заработка оказался сильнее любых доводов рассудка. Пройдет пять лет, и нормандский аккордеонист, который веселил публику на сельских балах, станет «звездой» кабаре, мюзик-холла и оперетты в городе, изгнавшем немцев и празднующем спасение людей от войны. Знаменательно, что Бурвиль, взявший это сценическое имя в 1942-м, добивается успеха именно в период Освобождения и в первые послевоенные годы, когда у зрителей возникает потребность в прямом диалоге с артистом, общении, основанном на доверии и взаимопонимании. Бурное развитие разных эстрадных жанров и форм театра во второй половине 1940-х годов во Франции и, в частности, в Париже, где новые сценические площадки открываются с неслыханной прежде быстротой, отражает стремление людей найти силы для обновления и возвращения к нормальной жизни. Не случайно Жак Превер, всю жизнь писавший стихи, только в 1946 году публикует свой первый сборник, и с этого момента начинается его слава как поэта и автора песен, которые исполняют во всех залах Парижа. В моду снова входят сентиментальные и шутливые песенки, городские романсы, которые пользуются популярностью у народного зрителя, полюбившего песню Бурвиля «Карандаши» (1945) о тяжелой судьбе продавщицы почтовых открыток и карандашей в большом городе.

НОВАЯ МАСКА

К этому времени окончательно определилось амплуа начинающего артиста, сценическая маска, которая с легкостью перекочует в кинематограф: «комический крестьянин» (“paysan comique”) Бурвиля вырос из старого эстрадного образа «комического солдата» (“comique troupier”). Маску «солдатика», комментирующего или разыгрывающего сцены из жизни казармы, участника грубоватого фарса Бурвиль примерял еще во время выступления на сцене армейского театра в годы службы в конце 1930-х и в казино на Елисейских полях в начале 1940-х. В том же амплуа на эстраде выступал Фернандель десятилетием раньше. Однако тогда его основной сценой был мюзик-холл, который, так же как бульварный французский театр, переживал расцвет в межвоенный период, связанный с обновлением сюжетов и блестящей плеядой актеров, но после Освобождения едва ли не главной эстрадной площадкой современности становится кабаре. «Если на протяжении XIX века кабаре воспринималось просто как место, где подают напитки, то к концу века оно приобретает положительный оттенок, превратившись в глазах прессы и интеллектуалов в настоящий творческий центр, предлагающий качественные представления, — в отличие

от кафешантанов, которые критики осуждали как символ дешевых удовольствий…» [4, p. 143]. Во второй половине 1940-х годов «кабаре превращается в миниатюрный мюзик-холл, ориентированный в основном на песни и скетчи» [4, p. 144]. Этот камерный формат больше соответствовал духу времени, помогая дебютантам, таким как Бурвиль, не получившим профессионального театрального образования, начать карьеру.

"Comique troupier" — это название и персонажа (маски), и эстрадно-литературного жанра, родившегося во Франции еще в эпоху Реставрации и сочетавшего солдатский фольклор, шутки, построенные на стереотипах об армии, и самоиронию. Одиль Руанетт-Глан, прослеживая генеалогию этого жанра, относит к предшественникам так называемой солдатской комедии водевильную буффонаду «Женщины-солдаты, или плохо защищенная крепость», поставленную в театре «Водевиль» в феврале 1809 года. «Эти пьесы часто изображали возвращение ветерана наполеоновских войн в родную деревню» [5, p. 46], показывая «необходимость порядка и процветания, к которому бывшие солдаты должны были приобщиться, сложив оружие и взявшись за плуг» [5, p. 46]. Любопытно, что одним из дальних предков персонажа, который продержится полтора века на французской эстраде и повлияет на развитие национальной кинокомедии, был солдат, вернувшийся домой из наполеоновского похода. В период Реставрации и Третьей Республики в военных водевилях появятся ирония, насмешка, гротеск[2]. В середине и во второй половине XIX века «комический солдат» превратится в популярного сквозного героя французских газетных фельетонов, комических романов, скетчей и оперетт. В «Физиологии солдата» (1841) Эмиля Марко де Сент-Илер представлена его типология: «от наивного "Жан-Жана" до уставшего от жизни ветерана, не забывая "Турлуру" — архетипа красавца-военного, "добродушного, щеголеватого, проказника, щедрого, галантного, бойкого, бесстрашного и чувственного"» [5, p. 48]. Именно «Турлуру» часто будут называть «комического солдата» на французской эстраде 1920–1930-х годов. Однако Бурвилю, вероятно, будет ближе наивный молодой «Жан-Жан». Стеснительный солдатик Бурвиля, как и его песенка о маленькой продавщице карандашей, отсылал скорее к Андерсену, чем к казарменному фарсу, и был абсолютно не похож на солдафона Фернанделя с «лошадиной физиономией», хотя именно пародии на его любимого артиста принесли Андре Рембуру успех в кругу знакомых. Но как раз отказ от подражания Фернанделю заставил его найти собственную сценическую маску — добродушного и смешливого крестьянина в узком выходном костюме.

Отметим, что во французском искусстве второй половины 1940-х годов был востребован образ не брутального, сильного и удачливого героя, а трогательного, робкого и неловкого персонажа-провинциала (в исполнении Бурвиля и Жака Тати) или нежного романтика (Жан-Луи Барро, Жерар Филип, Жан Десайи)[3]. Деревенский почтальон Франсуа из дебютного новаторского «Праздничного

2 *Яркий пример — водевили Эжена Лабиша «Кавалерийская атака» (1852) и «Порывы капитана Тика» (1861).*

3 *Можно вспомнить, что Жерар Филип сыграл князя Мышкина в экранизации Ж. Лампена («Идиот»), вышедшей в 1946 году.*

дня» (1946) Жака Тати свидетельствовал о характере послевоенной Франции в той же степени, что и крестьянин, которого играл Бурвиль в наивных музыкальных комедиях и мелодрамах второй половины 1940-х — начала 1950-х. И в форме «интеллектуальной комедии», умеющей обходиться без диалогов, и в жанре «болтливой», крепко сделанной комедии положений просвечивал образ французской провинции, голос которой необходимо было услышать.

Может быть, эта внутренняя потребность эпохи и объясняет стремительный взлет карьеры музыканта-любителя сначала на парижской эстраде, а потом — на киноэкране, тем более что герои ранних фильмов с участием Бурвиля — это продолжение его «крестьянских» скетчей. Сценическая «маска» и внешний облик артиста совпали с художественными тенденциями своего времени и ожиданиями публики. «Это лебединая песнь той самой Франции, исчезающей навсегда как раз накануне расцвета “тридцати славных лет”. Гендерный аспект занимает важное место в ряде исследований, предлагая интересный взгляд. Особенно это заметно в статье Гвенаэль Ле Гра о Бурвиле. Как показывает автор, в послевоенные годы мужской образ, создаваемый киноактерами, смягчается и феминизируется — несомненно, как реакция на культ мужественности, царивший во время войны…» [6, p. 191], — подчеркивал критик Франсуа Ами де ла Бретек. Напомним, что «Тридцать славных лет» (*“Trente Glorieuses”*) — это устойчивый термин для обозначения периода экономического подъема Франции с 1945 по 1975 годы, когда сформировалось *общество потребления* (во Франции уровень жизни стал одним из самых высоких в мире)[4]. Любопытно, что тема «смягчения» мужского образа в кино получит новое развитие как раз в разгар «славного тридцатилетия» в фильмах французской «новой волны», где, в частности, утверждается особый тип актера, воплощенный, например, в облике Мориса Роне и Жана-Пьера Лео.

Рефлексии об актерском творчестве Бурвиля в контексте социальной эпохи второй половины 1940-х во Франции посвящены работы исследовательницы Гвенаэль Ле Гра: «Бурвиль, создание представления о мужественности в послевоенной комедии: от “комического крестьянина” к “среднему французу” (1947–1958)» и «Бурвиль, или “tempo rubato” крестьянина послевоенной эпохи». Автор напоминает, что «с 1947 по 1952 год Бурвиль переносит на большой экран свой образ поющего деревенского простака, который он разработал в кабаре и на радио. Бурвиль объединяет широкую аудиторию, ищущую ориентиры в послевоенную эпоху, помогая освоить современность через экранные версии песен с зажигательными ритмами <…> Ведь сущность Бурвиля определяется его уникальной музыкальностью. Гибкий, изменчивый, адаптируемый rubato-темп придает ритму характерную неуверенность — между танцевальным порывом и своеобразной стыдливостью в его проявлении, что прекрасно характеризует актёрскую игру Бурвиля…» [7, p. 170–173]. Простые истории, в которых действовал на первый взгляд робкий, неказистый, но находчивый и обаятельный герой, похожий

4 *«Славное тридцатилетие» закончилось вместе с мировым нефтяным кризисом. Понятие введено в научный обиход в 1979 году Жаном Фурастье, по аналогии с «Тремя славными днями» Июльской революции, 27–29 июля 1830 года.*

на каждого из нас, не могли не нравиться зрителям. Гвенаэль Ле Гра нашла точный образ для описания манеры Бурвиля, балансирующего между страстью к творчеству и природной застенчивостью.

СИДР И ШАМПАНСКОЕ

Сюжеты первых фильмов с участием Бурвиля и его ранние киноперсонажи — чуть ли не прямое отражение его собственной биографии и сценического опыта. В 1947 году режиссер Андре Бертомье доверяет ему главную роль в комедии «Не так глуп», что подготовило появление цикла фильмов со сквозным героем — Леоном Менаром, деревенским пареньком, который попадает в самые неожиданные ситуации, терпит насмешки, разоблачает интриги или сам оказывается их жертвой. Очевидно, что Бурвиль участвовал и в создании сценариев, и в разработке экранного образа «комического крестьянина», которому подарил фамилию своего отчима, срисовав нормандский характер с натуры. «Не так глуп» — новая версия первого фильма Бертомье, снятого в 1928 году, вдруг ставшего хитом 1946 года в огромной степени благодаря актерской работе Бурвиля. Уже в тот момент проявилось удивительное свойство этого актера — не играть, а быть готовым персонажем, не исполнять роль, а просто существовать и действовать в кадре. Причем именно камера улавливает эту особенность с фотографической точностью. Герой Бурвиля меняется в каждом фильме цикла: Леон Менар, сохраняя главные черты характера и происхождение, каждый раз получает новую профессию и новую биографию.

Любопытно, что первая «версия» Менара — это находчивый, умный, ловкий молодой фермер, влюбленный в свою работу. У него есть невеста с 80-ю гектарами земли, он намерен продолжать дело своих родителей и расширить хозяйство. Это тот Менар, которым не стал Андре Рембур в жизни, но которого он придумал и воплотил на экране. Любопытно, что герой фильма «Не так глуп» очень практичен и уверен в себе, смел и даже дерзок, обладает молниеносной реакцией, за словом в карман не лезет, чувствует себя абсолютно свободно в любой обстановке, в отличие от многих будущих киноперсонажей Бурвиля. При этом его реплики пронизаны авторской самоиронией, манеру речи отличает смесь стеснительности и хвастовства: Менар сообщает, что он «лидер» в велогонках в своей деревне и во всем стремится быть первым. Но за этим удальством прячется веселый рассказчик, сочинитель, общительный собеседник. В нем что-то есть от предприимчивого дзанни, который распутывает интригу и придумывает, как соединить влюбленных. Именно эту роль герой Бурвиля и выполняет в сюжете фильма: выводит на чистую воду мнимых друзей своего дяди, пытающихся его ограбить, и помогает кузине и ее жениху. При этом со стороны Менар выглядит деревенским недотепой, случайно оказавшимся в светском обществе. Но примерно в середине истории обнаруживается, что этот простак, приехавший погостить в замок разбогатевшего дяди, — истинный наследник героев Бомарше и Мариво, мотор действия фабулы.

Комедия Бертомье отсылает к любимой теме Жана Ренуара «слуги-господа», не просто отменяя дистанцию между сословиями, а показывая, что «здравый смысл» крестьянина может не только развенчать лицемерие высшего общества, но и спасти честь виконта, заодно устроив счастье влюбленных. Режиссер не забывает и об эстрадном таланте своего артиста, включив в сценарий длинную сцену исполнения комической песенки за обеденным столом: герой Бурвиля по-своему развлекает гостей в смокингах и кринолинах, сам предпочитая шампанскому сидр на кухне в компании дворецкого. Еще один эпизод, похожий на мюзик-холльный номер, — первая попытка Менара сыграть в большой теннис и его удивление, почему игрок норовит бросить мяч совсем не в тот угол, где стоит партнер.

Другие экранные истории с участием Леона Менара уже меньше похожи на пьесу с ловко закрученной интригой, они развернуты во времени и в пространстве, наполнены бытовыми подробностями и предлагают новый конфликт: испытания сельского жителя в большом городе. Если действие первого фильма Бертомье целиком разворачивалось в загородном замке дяди героя (за исключением экспозиции), то большая часть событий других частей цикла происходит в Париже. В дальнейшем оппозиция города и деревни превратится в один из сквозных мотивов творчества Бурвиля, режиссеры и сценаристы будут использовать это противопоставление, выстраивая драматургию, ориентируясь на предыдущие роли актера. Ранний образец модели такого фильма — «Простая душа» («Сердце на ладони», 1949) А. Бертомье, в которой Леон Менар появляется на экране в третий раз. Его сюжет практически копирует биографию актера, изображая героя как талантливого деревенского аккордеониста, музыканта-импровизатора, покоряющего Париж (фото 1).

На этот раз Леон — служка, играющий на фисгармонии в церкви в нормандской деревне, который по вечерам выступает на сельских балах. Он лишается работы из-за сплетен, так как аккомпанировал актрисе кабаре Мари Пэнсон, и решается отправиться в Париж в поисках счастья. Герой Бурвиля не только становится репетитором известной певицы (факт биографии актера), но вскоре сам просыпается знаменитым после дебюта на эстраде в амплуа комического певца. Поднявшийся на олимп, став хозяином кабаре и любимцем публики, Леон оказывается жертвой заговора и обмана и теряет все, кроме своего аккордеона (с надписью «Бурвиль»). В фильме точно и подробно описана атмосфера артистического мира Парижа второй половины 1940-х, показано, с какой легкостью открывались новые кабаре и музыкальные залы, как внезапно можно было добиться успеха в этой среде и в один миг — оказаться на улице, без средств к существованию. Стать «звездой» гораздо проще, чем продержаться в обществе, где правит дух коммерции и никого не щадят.

«У крестьянина дом всегда в порядке, а мусор за порогом», — горько и резко прощается Менар с девушкой, которую считал своей невестой. Во всех актерских работах Бурвиля рубежа 1940–1950-х годов звучит тема гордости и достоинства скромного человека, выросшего в провинции, который гораздо богаче тех, кто смеется над ним или притворяется другом или покровителем. «Вот

Фото 1. Кадр из фильма «Сердце на ладони», реж. А. Бертомье, 1949. 1 час 2 мин. 5 сек. Скриншот автора статьи / Still from The Heart on the Sleeve [1:02:05]. (1949). Directed by André Berthomieu

комик, даже не подозревающий об этом», — говорит о Менаре коммерсант, который занимается покупкой и продажей новых кабаре, называя себя открывателем талантов. Действительно, персонаж Бурвиля, который то смущенно прижимает руки к груди, то разводит их в стороны, как будто не зная, что с ними делать, робко улыбающийся, словно извиняясь за что-то — удивительно артистичен, его простодушная манера рассказывать забавные случаи из жизни покоряет слушателя. «Расскажи хоть что-нибудь», — просит его патрон.

Самым убедительным свидетельством эстрадного таланта Бурвиля и его героя выглядит номер, который исполняет Менар в новом зале в Пале-Рояль. Прежде всего, поражает свобода его общения с публикой, он — конферансье, дирижер, музыкант, певец и танцор — ведет программу и с первых мгновений завоевывает внимание зала. Порой в образе этого французского крестьянина из фильма Бертомье просвечивает чаплиновская тема, которую подчеркивает мотив грустного клоуна в финальной сцене. Однако главная перекличка с героем Чаплина возникает в эпизоде выступления Менара в Пале-Рояль. Песня на смеси французского и английского языков, которую он исполняет, очаровывая зрителя, вызывает ассоциацию с «Бессмысленной песенкой» Чарли из фильма «Новые времена» (1936). Пожалуй, самое сильное впечатление производит именно танец героя, грациозного и невесомого, угловатого, смешного — в высоких штанах на подтяжках — и одновременно эфемерного. Он в своем покачивающемся ритме свинга как будто летает по сцене, вычерчивая ногами какой-то причудливый изысканный рисунок, напевая что-то

столь же причудливое, двигаясь на носках, почти не касаясь пола, то самостоятельно, то в паре с девушкой, с которой он ведет музыкальный диалог. Непосредственность и деликатность манеры исполнения Бурвиля открывает модный американский танец с неожиданной стороны. Хореография походки и удивительная пластика актера, который в комедиях 1960-х часто будет подчеркивать неловкость, неуклюжесть, рассеянность своих персонажей, подтверждает его родство с великими комиками немого кино, с Чаплиным в особенности.

Итак, к началу 1950-х Бурвиль продолжает шлифовать образ наивного, доверчивого провинциала, сталкивающегося с миром корысти и фальши, преодолевающего невзгоды, оставаясь самим собой. В драматическом регистре эта тема прозвучала в фильме «Один в Париже» (1951) Эрве Бромберже, посвященном размышлениям о соблазнах большого города. Анри в исполнении Бурвиля и Жанетта, которую играет Магали Ноэль, — молодожены, приехавшие в Париж, чтобы провести медовый месяц. Их разлучает турникет и толпа в переполненном метро, и эта случайность приводит к серьезным испытаниям. Если экспозиция фильма — почти этнографическая зарисовка свадьбы в нормандской деревне, с точным описанием традиций праздника, в котором участвуют все односельчане и, конечно же, дети, исполняющие обязанности свидетелей и комментаторов происходящего, то основная часть сюжета — изображение тоскливых скитаний героя в чужом городе в поисках пропавшей жены. Сдержанная актерская игра, тихие диалоги, отстраненная авторская интонация, подробное описание фона усиливают ощущение документального репортажа, холодноватого этюда о «физиологии брака» в бальзаковском ключе, о трудностях, которые подстерегают молодоженов в необычной обстановке. «Сцены из праздничной деревенской жизни» (постановка групповой семейной фотографии, реплики соседей, застольные песни на пленэре перед крестьянским домом) неожиданно сменяются сухим физиологическим очерком о горечи одиночества среди шумной парижской толпы, готовящейся отмечать 14 июля. Сельский праздник, дающий чувство общей радости и единения, не похож на праздник в большом городе, где все заняты собой, и незаметно возникает чувство разобщенности. Режиссер показывает суетливый, неприветливый, хаотичный Париж, где легко можно стать добычей мошенника или Дон Жуана.

ИППОЛИТ И ЗЛАЯ ФЕЯ

Вероятно, заключительной главой в «крестьянской саге» с участием Бурвиля в кино 1950-х стала «Нормандская дыра» (1952) Жана Буайе, анекдот из сельской жизни, построенный по канонам сказки. Любопытно, что прощание с маской «комического крестьянина» послевоенной эпохи состоялось в фольклорной форме: герой, вышедший из реальной жизни, становится персонажем мифов и легенд. Между тем в социально-политической атмосфере Франции начала

1950-х он был востребован и популярен не меньше, чем в искусстве и фольклоре. Инфляция вызвала недовольство рабочих и служащих заработной платой и условиями труда, мелкие торговцы и ремесленники требовали расширения системы социального страхования. В 1953 году начались массовые забастовки и усилилось недовольство крестьян, которые требовали снижения налогов и установления справедливых закупочных цен на сельскохозяйственные продукты. На юге и в центре Франции выступали лавочники под руководством владельца писчебумажной фабрики Пьера Пужада, возглавившего движение защиты мелких ремесленников. «Хитрый нормандский крестьянин, простофиля из фильма "Не так глуп" — это вариация на тему популизма эпохи Пужада. Простонародный шарм Бурвиля делает его наследником Дранема, а соперником ему стал Фернандель, игравший на том же поле. <…> Идентичность в этих фильмах строится на "внутренней экзотике" — провинциальной, своеобразной, но не слишком <…> Ничего общего с нынешним прославлением "многоликой" или мультикультурной Франции. Это интеграционная республика, принимающая провинциальное разнообразие и лишь робко мечтающая о расширении» [6, p. 191–192]. Так или иначе, «народный герой» Бурвиля отражал полемические настроения во французском обществе Четвертой республики.

Однако в фильме «Нормандская дыра» нет противопоставления города и деревни или конфликта между нечестными буржуа/аристократами и здравомыслящим порядочным крестьянином. Столкновение разных систем ценностей в этот раз происходит внутри сельской среды, где есть свои завистники и интриганы. Жизнь в деревне сама по себе не наделяет человека безупречными нравственными качествами. Это история про коварную тетушку и простофилю племянника, очаровательную, но надменную кузину, похожую на капризную принцессу, и сочувствующих односельчан. Все соседи друг друга знают и ведут себя как родственники, без стеснений, умеют не только сплетничать, но и сопереживать, быстро приходят на помощь, а настоящие родственники строят козни и готовы со свету сжить того, кто стоит у них на пути. Командирша тетя уверена, что именно ей достанется постоялый двор «Нормандская дыра» и дом ее брата, которые, оказывается, по завещанию должны перейти его взрослому племяннику Ипполиту. Но есть одно условие: он должен закончить начальную школу. Наивный парень, с которым в семье обращаются как со слугой, вдруг понимает, что его родственница вопреки воле ее брата хочет стать «хозяйкой» и «спать на перине». Он соглашается сесть за школьную парту, вступая в борьбу за наследство. И вскоре вся деревня поддерживает Ипполита и готовится устроить праздник по случаю его успешной сдачи экзаменов.

В фильме «Нормандская дыра» герой Бурвиля — снова «простодушный», «счастливый дурачок», в смешном берете и тесном костюме, доставшемся ему от дяди, идущий с портфелем в школу, вместе с первоклассниками, вприпрыжку, втянув голову в плечи. Он не боится насмешек, читает по складам с места, гоняет в футбол с мальчишками и берет частные уроки у дочки директора школы. В этом фильме у Бурвиля тоже есть песенный номер, который он исполняет на прогулке, возглавляя процессию из малышей. Ему кажется, что

Фото 2. Кадр из фильма «Нормандская дыра», реж. Ж. Буайе, 1952. 1 час 22 мин. 38 сек. Скриншот автора статьи / Still from Crazy for Love [*1:22:38*]. *(1952). Directed by Jean Boyer*

он влюблен в свою кузину (первая роль Брижит Бардо в кино), и это использует в качестве оружия его завистливая тетка. Ради девушки он специально хочет провалить экзамен, но почему-то все ответы на вопросы экзаменаторов оказываются правильными. И здесь он попал впросак, но победил. И даже прелестная избалованная кузина с короткой челкой и надутыми губками меняется в лучшую сторону, напоминая Ипполиту, что он не один, у него есть друзья (фото 2).

В фильме Буайе есть любопытный эпизод, описывающий скандал, который вызвал доверчивый герой, ставший жертвой столичных репортеров. В газете появляется заметка об Ипполите с заголовком «В Куртевиле живет последний неграмотный человек Франции». Односельчане ворчат, обсуждая эту новость: «Они облили нашу деревню грязью, они оскорбили всю Нормандию». Интересно, что противостояние между тетей и племянником, их битва за наследство вырастает в комическое соревнование между Парижем и Нормандией. Финал истории подчеркивает ее сказочную природу. Ипполиту достается не только постоялый двор и хозяйская перина, но и симпатии всех жителей деревни, а также благосклонность дочери директора школы. «Я счастлив, как в волшебной сказке», — признается друзьям герой Бурвиля, поднимая стаканчик сидра. В этот момент появляется тетя, которая уже не решается поколачивать своего племянника. «А вот и злая колдунья», — замечает один из гостей.

К середине 1950-х в биографии артиста и во французском кинопроцессе завершается пора бесхитростных «деревенских комедий», хотя пленэрные

пасторальные сцены (вроде семейной рыбалки) иногда составляют сюжетную канву таких камерных фильмов, как «Апрельская рыбка» (1954) Ж. Гранжье, где впервые в кадре встречаются Бурвиль и Луи де Фюнес. Первый в этот момент — опытный киноактер, исполнивший почти десяток главных ролей, второй — почти до конца 1950-х остается артистом «второго плана». Однако эпизоды, в которых вредный егерь Луи де Фюнеса строит козни против героя Бурвиля, отправившегося с сыном порыбачить, чрезвычайно любопытны, даже если они занимают не так много экранного времени. Тем более, что «Апрельская рыбка» — пролог к важной главе в истории французской комедии 1960-х, построенной на дуэтах двух выдающихся комиков мирового кино. Эта линия в творчестве Бурвиля заслуживает самостоятельного исследования и лишь в небольшой степени связана с темой французской провинции. Конечно, речь идет о противопоставлении героев, принадлежащих к разным социальным слоям общества, но еще важнее — носителей противоположных темпераментов и характеров. И этот контраст — пылкости и безмятежности — задан уже в картине Гранжье.

ДОБЛЕСТИ И ПОРОКИ ПРОВИНЦИАЛА

Однако чаще всего в 1950-е Бурвиль принимает участие в экранизациях и костюмных лентах, раскрывающих его талант перевоплощения в героя отдаленной исторической эпохи. Можно сказать, что режиссеры находят литературных предков «крестьянина» из ранних фильмов Бурвиля, позволяя ему попробовать свои силы в авантюрном жанре. Примечательно, что точка отсчета в этой серии комедий плаща и шпаги — роль Планше в «Трех мушкетерах» (1953) Андре Юнебеля, нашедшего рецепт популярного кино, который он будет совершенствовать на протяжении нескольких десятилетий.

Оказалось, что внешность и пластика Бурвиля идеально подходят образу слуги д'Артаньяна, и ближе к середине фильма кажется, что именно так он всегда и выглядел в воображении читателя. Простодушный плут, умеющий найти выход из любого положения, храбрый трус, сначала опасливо прижимающийся к стене во время поединков мушкетеров и гвардейцев, но, преодолев страх, принимающий активное участие в драке, увалень с порхающей походкой, никогда не бросающий своего хозяина. Бормоча перед сном «Все равно все попадут в Бастилию», Планше проявляет смелость и предприимчивость в любой опасной ситуации, повторяя «Подождите меня!», с трудом держась на своей лошадке, скача вслед за д'Артаньяном. Одним словом, неоценимый слуга и верный друг. Если нет ни единого су, он что-нибудь придумает, чтобы если не накормить, то хотя бы напоить своего хозяина и его друзей. Одна из самых ярких сцен с участием Бурвиля: бесплатная «покупка» вина в трактире. Мягкая обходительная манера Планше и его талант к логическим головоломкам помогают обдурить даже лавочника, который не упустит своего и догонит клиента на улице. Слуга д'Артаньяна, держа по кувшину красного вина в каждой руке,

терпеливо объясняет, что он не заплатил за белое вино, потому что оставил его трактирщику, обменяв на красное. Вообще, герой Бурвиля очень ловко обходится со своей и чужой кухонной утварью, в случае необходимости используя в качестве боевого средства сковородку, тарелки, фужеры и блюдечки с кремовыми тортами, которые мушкетеры собирались заказать на десерт.

Андре Юнебель снимет с Бурвилем еще три костюмных фильма, закрепив за ним амплуа слуги или верного наперсника романтического героя, которого в «Горбуне» (1959) и в «Капитане» (1960) сыграет Жан Маре. Отметим, что ленты плаща и шпаги и масштабные экранизации с участием Бурвиля отражают черты производственной модели, которая укореняется во французском (и в целом — европейском) кинопроцессе в этот период — *копродукции*. Большинство проектов, в которых снялся артист с середины 1950-х до конца 1960-х, — картины совместного кинопроизводства, связывающие разные страны взаимными обязательствами и позволяющие исполнителям завоевать широкую аудиторию.

Интересно, что именно в костюмном фильме нормандский комик откроет новую сторону своего дарования, проявив себя ярким острохарактерным артистом. Самая неожиданная и знаменитая роль Бурвиля в жанре экранизации — Тенардье в «Отверженных» (1958) Жана-Поля Ле Шануа. Катрин Клод вспоминала, что «машинист сцены театра “Шатле”, где выступал Бурвиль, сказал ему с непринужденностью, к которой он располагает кого угодно: “Вам его не сыграть — вы не умеете играть «подонка»” <…> В принципе роль Тенардье Бурвилю не подходила. Мог ли он “спасти” того, за кем уже упрочилась вполне определенная репутация?» [3]. Действительно, Тенардье — главный антагонист романа Виктора Гюго, ставший символом алчности, коварства и лицемерия, олицетворением темной стороны провинциальной жизни. Эта сюжетная линия «Отверженных» раскрывает бездну, в которую может рухнуть человек, использующий других ради наживы. И вот такого трактирщика из французской глубинки, придумавшего теорию о том, что выжимание денег путем обмана — это «обязанность кабатчика», должен был сыграть актер, которого зритель привык видеть в образе доброго малого, деликатного и добродушного героя, вызывающего улыбку и сочувствие. Бурвиль решился на то, что «он еще никогда не пробовал», создав своеобразную карикатуру на традиционного Тенардье, сделав из него комедианта и шута, который не перестает играть до такой степени, что никогда нельзя сказать с уверенностью, каков же он на самом деле» [3]. И оказалось, что ему подвластно двойное амплуа — простака и злодея. Однако его Тенардье в «Отверженных» Ле Шануа — это персонаж, который тонко и искусно сделан при помощи внешних приспособлений и пластического рисунка, и глубже всего он раскрывается в диалоге-дуэли с Жаном Вальжаном, лучшим Жаном Вальжаном в истории кино, — в исполнении Жана Габена.

Вескость образа героя Габена, его непобедимое достоинство словно непрерывно бросают вызов низости Тенардье, так же, как сдержанная «неопровержимая» игра Габена воспламеняет актерский темперамент Бурвиля, заставляя его быть максимально точным в деталях, оттенках, интонации. Натяжение между артистами и персонажами (благотворителем и преследователем)

ощущается во всех общих эпизодах, описывающих конфликт между молчаливым спокойствием Вальжана и бессильной досадой, страхом и завистью Тенардье.

Герой Бурвиля в «Отверженных» — как будто перевернутое искаженное отражение провинциала, болезненно мечтающего о столице и богатой жизни: с этими мыслями разорившаяся семейка Тенардье переезжает в Париж, где бывший кабатчик становится участником преступной банды. Он постоянно меняет маски, имена, костюмы, социальные роли, разыгрывая спектакль, придумывая на ходу монолог, будучи готовым в любой момент прервать представление и вступить в сделку. Мошенник-лицедей с изворотливым умом и лисьими повадками, настороженный и цепкий, уверенно ведущий свою игру. Жан Вальжан в исполнении Габена, напротив, — воплощение естественности и простоты, ясности и скрытой внутренней силы.

ДОБЛЕСТИ И ПОРОКИ ПАРИЖАНИНА

«Отверженные» — вторая встреча Бурвиля и Габена на съемочной площадке, в первый раз они снялись вместе в фильме «Через Париж» Клода Отан-Лара, вышедшем в прокат на два года раньше. Уже тогда произошел поворот в творческой биографии актера, исполнившего первую крупную драматическую роль в кино, подарившую ему признание ведущих кинокритиков и Кубок Вольпи на Венецианском кинофестивале 1956 года. Жак Дониоль-Валькроз в «Кайе дю синема», Франсуа Трюффо в журнале «Арт», Андре Базен в «Паризьен либере», Клод Мориак в «Фигаро литерер» и Жорж Садуль в «Леттр франсэз» подробно анализируют достоинства картины и высоко оценивают мастерство актеров. Всплеск такого интереса к постановке Клода Отан-Лара, которого до выхода «Через Париж» критики называли едва ли не главным представителем «папиного кино», связан не только с ее художественными качествами, но и смелостью режиссера, предложившего честно взглянуть на эпоху оккупации. Эта экранизация рассказа Марселя Эме — первый в истории французского кино жесткий, горький и беспощадный взгляд на время, которое в послевоенные годы было принято наделять героическим и легендарным ореолом. Причем, авторы не использовали язык намеков и аналогий, а прямо, гротескно, укрупненно изображали отрицательные черты быта Парижа периода оккупации. В этой истории Бурвилю досталась роль не слишком смелого и симпатичного героя, обывателя, который пытается выжить и обеспечить свою семью. Впрочем, при ближайшем рассмотрении оказывается, что охарактеризовать его личность не так-то просто, наше отношение к нему и его спутнику в исполнении Габена постоянно меняется. Приземленность, неприметность облика Бурвиля помогали создать характер рядового француза, вынужденного жить в повседневной атмосфере страха и несвободы, выявляющей не лучшие человеческие качества. Его Мартен — безработный водитель такси, который соглашается отправиться в опасную ночную прогулку, чтобы доставить на другой конец города товар с «черного рынка».

Фото 3. Кадр из фильма «Через Париж», реж. К. Отан-Лара, 1956. 58 мин. 11 сек. Скриншот автора / Still from The trip across Paris [58:11]. (1956). Directed by Claude Autant-Lara

Критик Жак Лурселль в «Авторской энциклопедии фильмов» писал, что «Через Париж» — это «вершина творчества Отан-Лара <…> Бурвиль, на чьей кандидатуре с удивительной прозорливостью настоял Отан-Лара, играет здесь (после 1-го интересного опыта в фильме Бромберже "Один в Париже", 1951, снятом по инициативе Марселя Паньоля, продюсера этого фильма) свою 1-ю большую серьезную роль: трусливого и слабовольного спекулянта, вызывающего скорее жалость, нежели симпатию» [8, с. 756]. Конечно, трудно согласиться с тем, что «Один в Париже» — «первый интересный опыт» Бурвиля в кино, но то, что именно режиссер отстоял свое решение пригласить артиста на роль Мартена, — чрезвычайно важный момент. Марсель Эме резко возражал против кандидатуры Бурвиля, и Отан-Лара уговорил его только в обмен на отказ от цветового решения фильма. А накануне премьеры писатель признался, что ошибался, высоко оценив художественный результат работы артистов и режиссера (фото 3).

Критиков и зрителей поражало ощущение достоверности эпохи, тесной, душной, снятой в павильоне, — с ее нелепыми, противоречивыми, обычными и парадоксальными персонажами, удивляла атмосфера города, в котором перемешано страшное и смешное, циничное и честное, утилитарное и человечное. Отан-Лара уловил рисунок сумеречного клаустрофобного времени-пространства, через которое пришлось пройти его соотечественникам и вернуться назад — к нормальной жизни. Бурвиль хорошо знал этот «маршрут», поэтому он не осуждал и не оправдывал своего героя, предоставляя зрителю разобраться самому в его истории.

1960-е годы — эпоха расцвета актерской карьеры Бурвиля в кино, когда он пробует себя в самых разных жанрах и регистрах, работает в авторском и массовом кино, вместе с тем это период его классических комедий, наиболее полно освещенный в научной и критической литературе. Время, постепенно снимающее табу в разговоре о самых сложных и болезненных темах французской истории, использующее сатирические и язвительные интонации, разрушающее жанровые и стилистические клише. Открытия в области киноязыка, поиски «новой волны» не мешают взлету приключенческого и комедийного кино, построенного на дуэтах выдающихся актеров. Кажется, что тема деревни и провинции остается в прошлом, эпоха «экономического бума» делает город главным героем искусства. Фильмы этого десятилетия подтверждают и закрепляют статус «кинозвезды» по отношению к Бурвилю. Кстати, как раз в 1957 году во Франции появляется одно из первых масштабных исследований, полностью посвященных понятию «star»: монография Эдгара Морена «Звёзды». Его размышления будет развивать английский культуролог Ричард Дайер, подчеркивая, что «кинозвезды» воплощают социальные типы, «всегда более сложные и специфичные, чем просто тип» [9],», или типаж.

«Разиня» (1965)[5] и «Большая прогулка» (1966) — кинохиты, подарившие Бурвилю и Луи де Фюнесу международный успех, построены вокруг «сюжета дороги» и противопоставляют городских жителей из разных социальных миров, представителей непохожих характеров. Действующим лицом современной комедии становится «средний француз», нередко житель Парижа, миролюбивый, простоватый и находчивый одновременно, а его оппонентом — экспансивный и вспыльчивый господин, любящий командовать, делец, интриган, начальник. В новом обществе появляются новые соблазны — идеал материального благополучия и успеха, дух утилитаризма и властолюбия — черты постиндустриальной вселенной высмеивают Бурвиль и Луи де Фюнес. «Мы дополняем друг друга. Он — тревожный, я — спокойный. Наши комические характеры не вычитают друг друга, а складываются»[6], — пояснял Бурвиль (фото 4).

И все же во французском кинопроцессе первой половины 1960-х можно выделить две картины, продолжающие разговор о французской провинции и прямо отсылающие к образу «комического крестьянина». Их авторы экспериментируют со старой «визитной карточкой» Бурвиля, открывая актуальность темы защиты собственного достоинства крестьянина или жителя провинции в контексте другой социальной эпохи. Первый фильм — «Всё золото мира» (1961), снятый патриархом звуковой французской комедии Рене Клером, второй — «Стряпня на сливочном масле» Жиля Гранжье, ставший лучшим фильмом 1963 года по кассовым сборам.

5 *Характерно, что одна из глав фундаментальной монографии «Бурвиль: о смехе и нежности» («Bourvil: de rire et tenresse» Philippe Crocq et Jean Mareska, 2020) называется «"Разиня" — первый бестселлер Ури».*

6 *Veillot C. Notre cousin Bourvil // L'Express. 1969. 17 nov.*

Фото 4. Кадр из фильма «Разиня», реж. Ж. Ури, 1965. 1 час 45 мин. 16 сек. Скриншот автора / Still from The Sucker [1:45:16]. (1965). Directed by Gérard Oury

ОХОТА НА БУРВИЛЯ

Встреча Рене Клера с Бурвилем, кажется, должна была рано или поздно произойти — природе этого актера удивительно созвучна лирико-ироническая стихия «Миллиона», стиль автора, переосмысливающего французскую песенную и водевильную традицию средствами кино. Еще одна общая черта их творчества — мотив «тихого» героя, обнаруживающего твердый свободолюбивый характер. Приступая к съемкам «Всего золота мира», Клер говорил, что его новая картина должна быть в духе его раннего звукового фильма «Свободу нам!» (1932), в финале которого ветер разбрасывал денежные банкноты по двору фабрики, а персонажи сбегали из столичного комфортного, но фальшивого мира. В начале 1960-х эта тема звучит еще более остро, поэтому режиссер выстраивает прямую оппозицию парижского общества, среды обманщиков и обманутых, «фабрики» лицемерия и притворства, созданной масс-медиа и дельцами, и уклада людей, живущих на своем участке земли, вдали от большого города.

Сюжет позднего фильма Клера основан на реальном случае: деревушку рядом с Сен-Тропе один промышленник захотел превратить в богатый курорт, выкупив землю и дома у местных жителей. Только один крестьянин не захотел расстаться со своей собственностью, нарушив планы коммерсанта. Так режиссер придумал свой Кабос — село на юге Франции, где расположен источник, обладающий целебными свойствами, что подтверждает статистика, ведь в этом местечке много долгожителей. Столичный бизнесмен, которого играет Филипп Нуаре, решил превратить Кабос в «Лонгви» — центр долголетия для особых клиентов, к услугам которых великолепные земельные участки, отель, казино, гольф-клуб и водолечебница. Есть договоренность с мэром, получено согласие всех жителей, кроме одного — старика Дюмона, живущего как раз возле источника. Он наотрез отказывается подписать бумагу, находя разные

поводы, в частности, объясняя, что сначала должен обсудить этот вопрос с сыном, который пасет овец высоко в горах и вернется только в конце лета.

В этом фильме Бурвиль сыграл всю крестьянскую династию Дюмонов — упрямого и сурового отца, робкого чудаковатого сына-пастуха и его таинственного брата, сбежавшего в Мексику и объявившегося в сюжете перед финалом, и, наконец… деда, смотрящего с семейного портрета, к которому то и дело обращаются персонажи. «Всё золото мира» стоит посмотреть хотя бы для того, чтобы полюбоваться этой волной актерских метаморфоз, богатством красок и деталей в обрисовке характеров, игрой Бурвиля с собственным амплуа. Впрочем, в комедии Рене Клера каждый ведет свою партию: герой Филиппа Нуаре с помощниками разыгрывают спектакль, ласково обрабатывая Дюмонов, отец оттягивает время, чтобы сохранить дом, журналисты жонглируют фактами, чтобы устроить сенсацию, девушка, влюбленная в пастуха, который никак не решается ей рассказать о своих чувствах, пытается вызвать его ревность…

Главная цель разящих ударов Рене Клера — империя телевизионщиков и газетчиков, обучающих способам манипуляции. Режиссер напоминает о гипнотической силе «голубого экрана», магии «прямого эфира» в эпизоде, описывающем телемост между студией в Париже, где находится младший Дюмон, незаметно ставший лицом рекламной кампании будущего центра долголетия, и трактиром в Кабосе, где собралась вся деревня. Ведущие передачи демонстрируют возможности телевидения, которое все вокруг превращает в зрелище, устраивая встречу сына — доверчивого Туана, впервые оказавшегося в Париже, и его отца, прогоняющего при помощи ружья, заряженного солью, всех, кто без разрешения ступает на его землю. «Этот славный французский крестьянин приехал из мест, где люди живут дольше всего». Образ пастуха становится маркой курорта «Лонгви», который должен стереть с лица земли его собственную деревню. Однако реклама целебного воздуха во французской провинции оборачивается разоблачением спекуляций «благодетелей» Кабоса. Туан с экрана доверительно рассказывает своему отцу, что новости в газетах — сплошное вранье. «В Париже такие вещи никого не удивляют. Здесь главное привлечь внимание дураков». Это похоже на подтекст действия романа «Мадам Бовари»: ловушка, в которую попадает Эмма, связана с циничными рассуждениями о том, как принято в Париже. Подмена понятия «норма» модой и правилами игры в светском столичном обществе, которое кажется особенным, притягательным миром — опасность, о которой предупреждает Клер.

Бурвиль во всех трех ипостасях воплощает чувство «здравого смысла», умение не поддаваться очарованию и гипнозу чужого мнения, власти средств массовой информации, способность оставаться самим собой в любых обстоятельствах, отстаивать свою точку зрения и свободу. Эту решимость нельзя сломить, даже если против Туана, который так же, как и его отец, не хочет подписывать документ, настроена вся деревня, соседи, считающие, что он мешает всеобщему процветанию. «Имею я право жить там, где хочу?». С этой «охотой» на крестьянина перекликается «Охота на бабочек» (1992) Отара Иоселиани. Если роль наивного героя, которым командуют властные родственники, — почти

сказочная функция, закрепленная за Бурвилем в массовом кино, то образ ворчливого старого крестьянина, который защищается от мошенничества и хамства, охраняя свой дом, как неприступную крепость, прозвучал в его исполнении неожиданно и драматично, с документальной точностью.

Самое интересное режиссерское решение Клера в его предпоследней работе — финальный эпизод объяснения Туана Дюмона и его подруги Розы в исполнении Анни Фрателлини на мосту в окрестностях деревни. Так как второй наследник-«мексиканец» согласился отдать своему брату все права на дом и землю при условии, что тот женится, герой Филиппа Нуаре со своей свитой, надеясь, что Туан наконец подпишет заветную бумагу, устраивает при помощи жителей деревни встречу героев, которые никак не могут объясниться. Младший Дюмон напоминает сквозного персонажа кинематографа Клера — робкого влюбленного, который стесняется прямо заговорить с девушкой о самом главном. Это качество передает прием, организующий монтажную конструкцию эпизода, — принцип звукозрительного контрапункта, «визитная карточка» мастера. Сцена на мосту снята с верхней точки, издалека — с пригорка, где расположились организаторы курорта, наблюдая и комментируя текущие события. Мы видим живописный пейзаж, в который вписана дуга моста, ставшего своего рода сценической площадкой кульминационной сцены «пьесы». С противоположных сторон движутся группы односельчан, словно перегораживающие путь Туану и Розе. Различая силуэты, фигуры, направление движения, зрители, так же как герой Нуаре и его секретарь, не слышат разговор влюбленных и не вполне понимают, что происходит между ними. То есть Клер предлагает нам визуальный образ, отбирая звуковой. Но в конце концов он дает нам услышать обрывки разговора, который похож на монолог о любви, подсказанный и произнесенный Розой. Немота, косноязычие, стеснительность героя обыгрываются в пластическом построении эпизода, начало и финал которого обрамляют дальние планы и композиция фигур в пейзаже.

К ВОПРОСУ О ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛИНАРИИ

Если действие ленты Клера происходило в Новой Аквитании, то основная часть фильма «Стряпня на сливочном масле» (1963) разворачивается еще южнее — в Провансе. Эксцентрическая комедия Жиля Гранжье превращается в увлекательный разговор об особенностях региональных традиций Франции, история с элементами абсурда приглашает к дискуссии о взаимоотношениях севера и юга. Сценарий был специально придуман, чтобы соединить на съемочной площадке двух знаменитых комиков, которые смогут блестяще провести этот диспут, так как их имена к началу 1960-х стали своего рода эмблемой «северного» и «южного» французского характеров. Партнером Бурвиля на этот раз оказывается Фернандель, которого в юные годы он считал своим любимым артистом и учителем в профессии. Равноправный союз двух «звезд» и быстрый ритм диалогов станут основой драматургии лучших

французских комедий 1960-х. Более того, сценаристы, например Мишель Одиар, будут ориентироваться на индивидуальные особенности и даже биографические черты исполнителя, смешивая реальное и вымышленное. В комедии Гранжье на это намекают имена героев-соперников — Андре и Фернан. Более того, во время просмотра фильма трудно отделаться от ощущения, что актеры — Бурвиль и Фернандель — тоже в некотором смысле персонажи, они как будто бы выходят за рамки сценария и создают параллельный сюжет, увлеченно соревнуясь друг с другом в актерском мастерстве. Причем избыточный стиль игры Фернанделя уравновешивает сдержанность, почти сухость манеры Бурвиля, чрезмерную эмоциональность и эгоцентричность первого охлаждает скромность и флегматичность второго. Это состязание гиперболы и литоты — двигатель действия внутреннего сюжета о неожиданной встрече марсельца и нормандца.

Нелепая и анекдотичная завязка неожиданно помогает раскрытию характеров героев и перерастает в тему мужской дружбы, терпимости и любви к французской кулинарии. Повар Фернан во время Второй мировой войны несколько лет провел в немецком плену, а после победы союзников остался в Тироле с красавицей Гердой. Спустя тринадцать лет он возвращается домой в маленький провансальский городок, где его имя высечено в списке погибших солдат на памятнике. Он узнает, что его кабачок «Буйабес» превратился в респектабельный ресторан «Нормандская камбала», а его жена Кристин давно вышла замуж за «северянина», повара Андре, ставшего хозяином заведения. Этот нормандец — скромный, интеллигентный и очень трудолюбивый человек, который, услышав рассказ своего соперника об ужасах русского плена в Сибири[7], приглашает его временно пожить в их доме. Сцена в больнице, где впервые встречаются «мужья», представляет собой череду лацци, ярких фарсовых приемов, невероятных историй, которыми потчует своих слушателей Фернан, объявив себя «жертвой культа личности». Герой Фернанделя — рассказчик небылиц, балагур, любитель сиесты, праздности и пиров, сначала пытается вернуть свою жену, посмеивается вместе со своей компанией над чужаком Андре и его кулинарными блюдами (нежеланием использовать оливковое масло и чеснок, рецептом омлета), но потом неожиданно для самого себя завязывает дружбу с новым мужем своей жены, обучая его «средиземноморскому» подходу к жизни. Надо быть шефом не только на кухне, но и в своей жизни, устраивать себе дополнительный выходной, ходить на рыбалку, распоряжаться выручкой по собственному усмотрению.

Эволюцию отношений между персонажами демонстрируют две сцены игры в петанк, происходящей возле живописного канала, похожего на миниатюрную изящную декорацию. Фильм снимался в городке Мартиг, получившем название «провансальской Венеции», неподалеку от Марселя. В первый раз Фернан играет со своими старыми друзьями, не реагируя на просьбы Андре и насмешливо напевая гимн «Моя Нормандия». Во второй сцене он бросает шары вместе с героем Бурвиля, подсказывая ему секретные

7 *Так Фернан объясняет свое долгое отсутствие.*

Фото 5. Кадр из фильма «Стряпня на сливочном масле», реж. Ж. Гранжье, 1963. 1 час 20 мин. 42 сек. Скриншот автора / Still from La Cuisine Au Beurre [1:20:42]. (1963). Directed by Gilles Grangier

приемы. Игра как доступ в мир Прованса, принятие другого, признание своим, так же как приглашение распить анисовку и согласие попробовать кальвадос. Этот обмен культурными ценностями приводит к совместному мастер-классу на кухне, где оба повара, бок о бок, готовят блюда своего региона, кушанья, вкус которых они знают с детства (фото 5).

Кодой фильма Гранжье становится эпизод в нормандской деревушке, куда возвращается Андре, думая, что его жена хочет остаться с Фернаном. Герой Фернанделя пересекает Францию, чтобы приехать в дом Андре и убедить его, что тот ошибается. В этот момент возникает достоверная атмосфера действия, исчезает жанровая условность, звучит личная автобиографическая интонация, сквозная бурвилевская тема — любовь к родному дому, климату северной Атлантики, привычному пейзажу… И становится понятно, что сидр и кальвадос — это не просто знаки, клише о Нормандии, а часть повседневной культуры тех мест, где выросли актер и его герой. Вкусы и запахи их воспоминаний. Андре, мечтавший перенести кусочек нормандского мира в Прованс, поделиться самым дорогим, соединить две половинки Франции, сохранить неделимость ее облика, связав пространство и время, — в некотором смысле это другой Андре, подаривший свое имя художественному двойнику. И неважно, идет ли речь о Провансе, Париже или Лангедоке. Когда герой Фернанделя стоит под дождем и стучит в дверь друга, который не пускает его, думая, что он приехал из жалости, то кажется, что это сам Бурвиль закрылся в своем доме, окруженном стеной воды.

Ресторан «Нормандская камбала», в котором есть место двум поварам с противоположными гастрономическими концепциями, где мирно соседствуют североатлантическая и средиземноморская кухня, уживаются два стиля жизни — воплощение мечты о единстве, построенном на уважении к многообразию.

Кулинарная метафора оказывается самым точным символом регионального богатства Франции. Эта идея в полной мере созвучна и итальянской культуре, поэтому замысел Гранжье с самого начала был интересен и итальянской продюсерской компании "Dear Film Produzione", принявшей участие в кинопроизводстве. Разговор о блюдах и напитках — сквозная линия в сюжетах ранних фильмов с участием Бурвиля в образе «комического крестьянина», так как тема совместной трапезы имеет особое значение для нормандцев. «Обед во всей Франции не назовешь досугом, в Нормандии же — это несомненный труд, увлекательный и нелегкий. Понятно, что века изощренной культуры постарались и для тебя, чужака и дилетанта, — знай, делай как велят. Не пугайся обилия сливок и масла, промывай руанскую утку или каэнский рубец положенным вином, опрокидывай вовремя кальвадос, ни в коем случае не отказывайся от сыра, завершай все чашкой кофе — и, может быть, сумеешь дойти до постели» [10, с. 111], — писал Петр Вайль.

Дуэт Фернанделя и Бурвиля — символический итог кинематографического разговора о французской провинции в середине «славного тридцатилетия». Комедия Гранжье обобщает и переосмысливает многие мотивы, характерные для творчества обоих артистов. Но если Фернандель сохраняет тесную связь со стихией плутовского романа и эстрады, продолжая существовать в рамках своей «маски», то Бурвиль отказался от условных приемов и театральных средств выразительности. Его кулинар Андре будто вышел из реальности, а к финалу фильма он скорее напоминает лирического персонажа, чем комического героя.

Работы Бурвиля в кино второй половины 1960-х — высшая точка его популярности и одновременно заключительный период его творчества. Как будто бы легко переходя из комического жанра в драматический, он стремительно расширяет актерский диапазон, блестяще владеет искусством импровизации. Под кинематографической маской простака скрывался очень образованный, тонкий, сердечный человек, обожающий свою семью, «душа компании», внимательный к каждому на съемочной площадке. Бурвиль любил изучать иностранные языки и сам дублировал свои фильмы на английский. Общением с ним дорожили все его партнеры, а некоторые становились близкими друзьями, например — Жан Габен и Луи де Фюнес. Любопытно, что Бурвиль, до середины 1960-х годов продолжающий выступать в оперетте, словно воспринял код французской культуры, гармонично сочетающей традиции высоких и низких жанров. С другой стороны, его биография отразила классический сюжет покорения Парижа, а он сам оказался воплощением идеального союза столицы и провинции: Бурвиль скучал по своей «нормандской дыре» и любил парижские аррондисманы, он свободно передвигался между этими двумя мирами и был лишен комплекса провинциала[8].

Предпоследняя актерская работа Бурвиля в кино[9] — комиссар Маттеи в трагическом «Красном круге» (1970)

8 *Впрочем, жить он предпочитал за городом. В 1955 году актер приобрел домик с садом в деревушке Монтэнвиль в регионе Иль де Франс, откуда удобно было добираться на киностудию (le studio de Boulogne).*

9 *Бурвиль умер от тяжелой болезни 23 сентября 1970 года. Фильм «Красный круг» вышел в прокат в октябре 1970 года.*

Жана-Пьера Мельвиля — закрепила философский и драматический вектор его позднего творчества. Режиссер рассказывал о работе с ним: «Андре Бурвиль — большой актер, один из самых больших во Франции, но он по природе своей не мельвилевский. Мне кажется, он прекрасно сыграл в "Красном круге" <…> Он привнес в мою историю человечность, на которую я не рассчитывал и которой не мог ожидать от Лино Вентуры. Лино Вентура сыграл бы Комиссара с большой буквы, и ждать от него сюрпризов было бы бесполезно. А с Андре Бурвилем (и благодаря Андре Бурвилю) сюрпризов будет предостаточно» [11, с. 215].

И все же желание смешить и вести прямой разговор с публикой, знакомиться с современниками и почувствовать эпоху, рассказывать истории, опираясь на свой личный опыт и артистизм, для Бурвиля оказалось сильнее меланхолии и груза болезни: в конце 1969-го — в начале 1970-го года актер под псевдонимом Эмиль Пэяссон вместе с двумя коллегами каждое утро вел радиопередачу на станции «Европа 1», беседуя с гостями и слушателями. До последнего момента он не хотел расставаться с ролью конферансье.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Мережковский Д. С.* Крестьянин во французской литературе. Очерки // Мережковский Д. С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. СПб.: Наука, 2007. — 902 с.
2. *Cassati S.* Bourvil, une histoire vraie. City Editions, 2010. — 240 p.
3. *Клод К.* Бурвиль / сокр. пер. с фр. Л. Завьяловой. М.: Искусство, 1973. — 128 с.
4. *Valgalier A.* Les comédies populaires françaises des années 1960–1970: conceptions, imaginaires, mémoires. La these. Art et histoire de l'art. l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Français. 2023. — 584 p. URL: https://theses.hal.science/tel-04753264v1 (дата обращения: 01.02.2026). DOI: 10.70675/271650b8z9a36z475aza3a6zf6b7994d76d0.
5. Roynette-Gland O. Le comique troupier au XIXe siècle: une culture du rire // Romantisme. 2013. № 161. P. 45–59. DOI: 10.3917/rom.161.0045.
6. Bretèque de la F. A. Sébastien Layerle et Raphaëlle Moine (dir.), Théorème, № 20, "Voyez comme on chante! Films musicaux et cinéphilie populaires en France (1945–1958)" // 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. 2015. № 76. P. 190–192. DOI: 10.4000/1895.5041.
7. *Le Gras G.* Bourvil ou le tempo rubato paysan d'immédiat après-guerre // Théorème. *2014.* № 20. P. 67–74.
8. *Лурселль Ж.* Авторская энциклопедия фильмов: в 2 т. Т. 2. СПб.; М.: Rosebud Publishing, 2009. — 1032 с.
9. Le Gras G. Quoi de neuf sur les stars? // Mise au point. 2014. № 6, mis en ligne le 01 mai 2014. URL: http://journals.openedition.org/map/1804 (дата обращения: 01.02.2026). DOI: 10.4000/map.1804.
10. *Вайль П.* Гений места. М.: Независимая газета, 1999. — 484 с.
11. Ногейра Р. Разговоры с Мельвилем / пер. с фр. С. Козина. М.: Rosebud Publishing, 2018. — 256 с.

REFERENCES

1. Merezhkovsky D. S. *Krestjanin vo frantsuzskoj literature. Ocherki* [The Peasant in French Literature. Essays]. In Vechnje sputniki. Portrety iz vsemirnoj literatury [Eternal Companions. Portraits from World Literature]. Saint Petersburg: Nauka, 2007. 902 p.

2. Cassati S. Bourvil, une histoire vraie. City Editions, 2010. 240 p.
3. Claude C. Bourvil. Abridged and Transl. from French by L. Zavyalova. Moscow: Iskusstvo, 1973. 128 p.
4. Valgalier A. Les comédies populaires françaises des années 1960–1970: conceptions, imaginaires, mémoires. La these. Art et histoire de l'art. l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Français. 2023. 584 p. URL: https://theses.hal.science/tel-04753264v1 (date of access: 01.02.2026). DOI: 10.70675/271650b8z9a36z475aza3a6zf6b7994d76d0.
5. Roynette-Gland O. Le comique troupier au XIXe siècle: une culture du rire. *Romantisme*. 2013, no. 161, pp. 45–59. DOI: 10.3917/rom.161.0045.
6. Bretèque de la F. A. Sébastien Layerle et Raphaëlle Moine (dir.), Théorème, № 20, "Voyez comme on chante! Films musicaux et cinéphilie populaires en France (1945–1958)". *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. 2015, no. 76, p. 190–192. DOI: 10.4000/1895.5041.
7. Le Gras G. Bourvil ou le tempo rubato paysan d'immédiat après-guerre. *Théorème. 2014*, no. 20, pp. 67–74.
8. Lourcelle J. *Avtorskaja entsiklopedija filmov: v 2 tomakh. T. 2* [Author's Encyclopedia of Films: in 2 vols. Vol. 2]. Saint Petersburg; Moscow: Rosebud Publishing, 2009. 1032 p.
9. Le Gras G. What's New on Stars? *Mise au point*. 2014, no. 6. URL: http://journals.openedition.org/map/1804 (date of access: 01.02.2026). DOI: 10.4000/map.1804.
10. Weil P. *Genij mesta* [The Genius of the Place]. Moscow: Nezavisimaya gazeta, 1999. 484 p.
11. Nogeyra R. *Razgovory s Melvilem* [Conversations with Melville]. Transl. from French by S. Kozin. Moscow: Rosebud Publishing, 2018. 256 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ
Баландина Наталья Петровна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, доцент кафедры истории театра и кино Российского государственного гуманитарного университета.
E-mail: balannata@gmail.com.
ORCID: 0009-0000-8478-0216

ABOUT THE AUTHOR
Natalia Petrovna Balandina — Cand. Sc. in Art Studies, Senior Researcher at the State Institute for Art Studies, Associate Professor at the Department of Theatre and Film History, Russian State University for the Humanities.
E-mail: balannata@gmail.com.
ORCID: 0009-0000-8478-0216

Статья поступила в редакцию: 20.01.2025
Отредактирована: 10.02.2026
Принята к публикации: 12.02.2026
Received: 20.01.2025
Revised: 10.02.2026
Accepted: 12.02.2026

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ
Баландина Н. П. Искусство Бурвиля как отблеск социальной жизни Франции конца 1940–1960-х годов. Гордость и предубеждение французской провинции // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2026. № 1. С.163–188.
DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-163-188
EDN XMHVYK

FOR CITATION
Balandina Natalia P. The Art of Bourvil as a Reflection of Social Life in France from the Late 1940s to the 1960s. Pride and Prejudice of the French Provinces. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2026, no. 1, pp. 163–188.
DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-163-188
EDN XMHVYK