

Н.Д. Потапова

ТАКАЯ РАЗНАЯ ПРАВДА: ПАМЯТЬ О ВОЙНЕ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО 1970-х гг.

Исследуется появившаяся на рубеже 1960–1970-х гг. новая форма документального кино, заимствованная в социологии и опирающаяся на техники развернутых интервью. Для исследования выбран случай одного документального фильма Марселя Офюльса «Горе и сострадание: Хроника французского города в период оккупации» (1969), в котором был остраним доминировавший нарратив героизации Сопrotивления. В статье обсуждается производство подобного знания о войне, его социальное действие, влияние этого направления на позднесоветскую документалистику.

Ключевые слова: документальное кино; память; компаративистика; Вторая мировая война; Пятая республика; перестройка.

Размышляя о том, как общество переживает войну и работает с травматичным опытом, оставленным войной, Алейда Асман выделяла несколько базовых стратегий. Она показала, как послевоенное бегство и забвение, охватившие практически все страны, принимавшие участие во Второй мировой войне, сменяются героизацией пошлого. Нарратив жертвенности, подвига, мученичества, вечной славы апеллировал к древним мотивам для оправдания перенесенных потерь и страданий. Возможность назвать большой период времени, наполненный разными событиями и принесший травматичный опыт в жизни миллионов людей, одним общим словом «война» работала на упрощение, отчуждение, идеологизацию памяти о прошлом. Пройдет немало лет и Джорджо Агамбен напишет: есть события, остающиеся непроницаемыми для тех, кто пытается их понять с точки зрения логики здравого смысла. Война наполнена такими событиями, с которыми не может справиться опыт, а память – преодолеть. «Смысл и причины поведения палачей и жертв, а зачастую и сами их слова все еще представляются непостижимой загадкой», – писал Агамбен о травматичной реальности холокоста [1. С. 7–8]. Так было прежде всего для самих участников событий, совесть которых сопротивлялась героизации, а память забвению. Страх, насилие, беспомощность, одиночество, разрушение привычного уклада жизни, желание оправдать свои действия, ужас от разрушения порядка и морали, происходящего вовне и переживаемого внутри слома собственных нравственных установок, – время показало, что все невозможно забыть и невозможно однозначно представить как подвиг. Прошлое возвращается, как тень новых надвигающихся событий и страха новых потерь.

«Почти все это произошло на самом деле. Во всяком случае, про войну тут почти все правда... тонны искрошенных в труху человеческих костей <...> Когда я вернулся домой после второй мировой войны, двадцать три года назад, я думал, что мне будет очень легко написать о разрушении Дрездена, потому что надо было только рассказывать все, что я видел <...> Но я никак не мог придумать нужные слова <...> Да слова не приходят и теперь <...> И я думаю: до чего бесполезны все мои воспоминания». Эти строки нового романа Курта Воннегута мир увидел в марте 1969 г. Память сопротивлялась идеологии, облеченной в слова. Война во Вьетнаме уносила новые жизни и была совсем не похожа на войну в кино, где играют

«знаменитости, скверные старики, которые обожают войну. И война... показана красиво» [2. С. 284, 296]. Герои Воннегута размышляли о силе пропаганды в кино. Что можно ей противопоставить? Снова и снова «у нас идут войны страшнее всего, что вы видели, о чем читали. И сделать мы тут ничего не можем, так что мы просто на них не смотрим. Мы не обращаем на них внимания. Мы их игнорируем», – Воннегут писал о войне, которая не может закончиться с росчерком пера дипломатов и калечит жизни тех, кто в этой бойне случайно выжил. Война во Вьетнаме творила насилие, а «партизан» делала не просто частью далекого прошлого. Остановить ее путем обычных гражданских протестов или выборов в 1969 г. многим казалось уже невозможным, существующие гражданские механизмы не срабатывали. Незадолго до этого была опубликована книга Ханны Арендт «Банальность зла», которая вскрывала невозможность устроить настоящий суд над виновными в массовом уничтожении людей во время войны, в антисемитизме и других военных преступлениях, поскольку вину эту разделяют все. Преступления эти произошли вследствие рутинного исполнения миллионами немцев своих обязанностей, они «никогда не приходили к решению об уничтожении евреев – они всего лишь совместными усилиями планировали шаги, необходимые для выполнения данного Гитлером приказа». Разделяют ответственность за то, что насилие оказалось возможным, и те, кто стал жертвами чудовищной машины: «пятнадцать тысяч человек охраняли всего сто вооруженных охранников». Почувствовать самообман, рутинные безразличие, покорность, ложь, как глубоко укоренено насилие в современном обществе, как оно прорастает в сознании потенциальных палачей и жертв, можно только на их месте. И искоренить антисемитизм, дискриминации, насилие возможно, только если люди, оказавшись на этом месте, поймут, как нужно поступать по-другому. Арендт описывала суд над отдельным нацистским преступником как театральное представление, работающее на пафосное и циничное самоуспокоение общества, – и потому бесполезное, чтобы искоренить антисемитизм, расизм, шовинизм, насилие. В этой игре мы всегда отождествляем себя с героями или невинными жертвами, а противников – с преступниками и палачами. Чтобы действительно искоренить возможность рецидива ужаса войны, необходима большая внутрен-

няя работа над собой, гражданская работа, которую обществу в целом и каждому его члену предстоит провести, чтобы не оказаться однажды палачом или жертвой. Сводить счеты и судить людей – значит продолжать войну, формально закончившуюся в 1945 г. Бессмысленно проводить показательные суды над другими и не видеть укорененные внутри обыденных практик привычные реакции, делающие новое насилие возможным. Аренд в своем эссе бралась за «серую зону», в которой насилие обесценивается не животной патологической ненавистью, а равнодушием, пассивностью, буржуазной привычкой к порядку, маскируемой под сознательность, круговой порукой, нежеланием поставить на кон маленькие повседневные радости и выгоды обывателя среднего класса. Кажется, что если бы не нацистское государство и его преступные законы, то мелочный шкурный эгоизм и бытовая неприязнь шовиниста никогда не произвели бы таких катастрофических последствий, как лагеря смерти, куда офицер гестапо Эйхман отправлял людей целыми эшелонами [3]. Но что такое государство? Как оно делает людей покорными и как они могут протестовать? Как исследовать власть, которая сидит в голове и реализуется через дисциплинарные практики, подчиняет, превращает людей в покорных жертв и беспощадных палачей, прорастает в обыденные практики и привычные схемы мышления, действует через предрассудки?

В 1970-е гг. в публичное пространство памяти оказались включены нарративы, не соответствовавшие официальной конъюнктуре, предметом общественной дискуссии стал травматичный опыт войны, увиденной глазами гражданского населения, чья память о бомбардировке городов, изнасиловании женщин, принудительной депортации, голоде, спекуляциях и других преступлениях военного времени стала предметом публичного обсуждения, границы свой-чужой утратили национальную определенность, а сопротивление фашизму – черты единого фронтового братства. Анри Руссо, исследовавший память о Второй мировой войне и режиме Виши во Франции, обратил внимание на решающую роль, которую сыграли в этом процессе кинодокументалисты, искавшие новые формы антивоенного кино, сделавшие эти темы предметом публичного обсуждения [4. Р. 98; 5. Р. 139]. Обсуждение фильма Марселя Офюльса «Горе и сострадание: Хроники оккупированного города» (*Le Chagrin et la pitié: chronique d'une ville française sous l'occupation*, 1969) изменило способы говорить о войне, затронув профессиональную историографию, публичную политику, общественное мнение, новая форма документалистики оказалась востребована в условиях новых войн, начинавшихся в разных точках мира. Мы обсудим его влияние на советское кино и сравним, как происходила работа по переосмыслению прошлого в 1970-е гг. в разных национальных контекстах, как преломились в ней социальные конфликты и гражданская непримиримость и как она связана с начинавшимся изменением отношений в обществе и режимов власти.

С момента выхода фильма «Горе и сострадание» специалисты расходятся в его оценках. Одни рассматривают его как противовес одностороннему представлению о войне и Сопротивлении, доминировавшему в

общественном дискурсе при де Голле [6; 7. Р. 139]. Другие, вслед за Стенли Хоффманом и Анри Руссо, делают акцент на том, что реальность военного времени была гораздо сложнее тех проблем, которые смог затронуть в своем фильме Офюльс. Пьер Лабори также расценивал фильм как результат политических манипуляций с памятью, когда без комментариев и альтернативы был создан миф о Франции пассивной вместо голлистского мифа о Франции героической [8]. С подобной оценкой фильма не согласен ряд современных исследователей [9. Р. 245].

Эндрю Собане и Ферзана Банаджи подчеркивали, что фильм не содержал радикального отказа от традиционной позиции в интерпретации войны. Фильм опирался на осуждение германского фашизма, не ставил под сомнение смысл жертвенного подвига павших героев Сопротивления, осуждал коллаборационизм, но предлагал более сложную и неоднозначную картину прошлого [10. Р. 47]. Собане акцентировал форму фильма, которая также несла важный политический заряд. В данной статье мы продолжим его работу, делая акцент на том, какие политические и социальные условия сделали возможным поставить в связи с войной те вопросы, которые задавала Ханна Арендт. Мы обсудим техники производства подобного знания о войне и его социальное действие. Важным инструментом анализа является компаративный анализ: мы рассмотрим влияние этого направления киноинтервью на позднесоветскую документалистику. Сравнение двух киношкол позволит увидеть особенность национальных условий производства памяти о войне.

Согласно официальным опросам, проведенным во Франции в 1967 г., большинством французов во время войны участвовали в Сопротивлении. Едва ли кто-то всерьез верил, что это правда, но статистика, считалось, показывала успех исторической политики правительства Шарля де Голля. Казалось, национальное единство создано, есть уверенность и консенсус в обществе в отношении того, как поступать в случае новых вызовов и возможного рецидива фашизма. Опросы эти проходили осенью, а в мае 1968 г. баррикады в Париже вскрыли другую, настоящую реальность: раскол в обществе, где насилие по-прежнему было основным инструментом разрешения конфликтов. Левые журналисты с телеканала ORTF – Марсель Офюльс, Андре Харрис и Ален де Седуи поднимали эту тему в своих телепроектах задолго до того, как напряжение проявилось в уличных столкновениях. К их работе привлекала внимание новая форма телевизионного языка. Вместе с другими французскими интеллектуалами они размышляли, как телевидение способно оказать политическое действие, изменить дисциплинарные формы и распределение власти в обществе. Традиционный телевизионный формат новостей отчуждал, по мнению ряда критиков, у зрителей право высказывать свое мнение о событиях, даже используя форму интервью, комментаторы оставляли за собой решающий «экспертный» голос, часто события комментировал голос за кадром. Зрителю оставалась роль пассивного наблюдателя [11. Р. 91, 117]. Творческие эксперименты левых кинодокументалистов были

направлены на то, чтобы показать, как кино и телевидение может превратиться из инструмента господства и подавления в инструмент исследования социальной реальности и форму политического взаимодействия. Телевидение способно дать голос тем, кто лишен его в медиапространстве, показать многочисленные, но маргинализованные группы, не имеющие доступа к информационным ресурсам. В этом виделась задача: позволить людям увидеть друг друга, раскрыть их друг другу, признать существующее многообразие и выслушать позицию и аргументы другого, признать сложность современного положения и начать работу с ним, начать работу друг с другом, вне иерархий, а не производить подавление, игнорирование и маргинализацию, толкающие к насилию.

Новый формат документалистики предложил Жан Руш, работавший вместе с этнологом-африканистом Марселем Гриолем и социологом Эдгаром Мореном. Они использовали интервью, чтобы показать, чем живут современные горожане. Новая техника позволила снимать с плеча на 16-миллиметровую пленку (живая камера) и писать звук прямо в городе, в поле, синхронизируя его с изображением (пилотон), а не накладывать его в студии. Кинематографисты отправлялись на окраины, останавливали на улице людей и предлагали им, без сценария, в духе киноправды (*la cinéma vérité*), рассказать, чем они живут, что их волнует. Сценарий в документальном кино неореализма приходил сам, по мере того как непривыкшие сознавать себя субъектами публичной политики люди начинали говорить о своем опыте. Задолго до баррикад и студенческих протестов, в 1961 г. на экраны вышел первый фильм «Хроника лета» (*Chronique d'une été*), в котором его создатели ставили задачу выяснить у молодых парижан, случайных прохожих, их отношение к жизни, задавая им один и тот же вопрос, он был нейтральным, но провоцировал размышления: «Скажите, вы счастливы?». Фильм монтировал истории и голоса людей с улицы, рабочих, мигрантов, их реакцию на внезапный вызов камеры – он претендовал на то, чтобы разглядеть разное, конфликты, разделяющие людей, показать скрытое за официальной статистикой игнорируемое устройство, основанное на логике повседневной рутины, выслушать мнение обычных людей, выявить социальный контекст, в котором укоренена возможность политического действия. Создатели фильмов отказались от прямого комментирования – в кадре или за кадром, предоставив зрителю включиться в обсуждение и проанализировать то, что ему было показано (смонтированные сцены и голоса людей, рассказывающих о себе и о том, от чего они отчуждены современными условиями, лишение чего сознают). Так началось большое движение, к которому были близки и солидаризировались Годар и Трюффо, Бертолуччи и многие другие и которое оказало влияние на кинематограф далеко за пределами Франции. Усилило оно и дискуссию о влиянии камеры и о том, можно ли действовать искренне перед камерой – может ли она исследовать и давать «прямой» доступ к социальной реальности или активно вмешивается как новый актер и все меняет. И как работать, чтобы получить по возможности прямой доступ к социальной ре-

альности. Дискуссии эти повлияли со временем на разработку методов социологического включенного наблюдения и устной истории.

Андре Харрис и Ален Седуи делали первые репортажи в форме *cinéma vérité* для телевидения, также стараясь дать основное право для комментария событий не репортеру или редактору, передать разные мнения и голоса. Андре Харрис работал в горячих точках, Будапеште и Алжире. Вместе с режиссером Марселем Офюльсом они опрашивали рабочих, студентов, молодежь, в мае 1968 г. снимали студенческое движение, обходя официальный запрет. Весной 1969 г., когда стало ясно, что политика де Голля окончательно зашла в тупик, они начинают работу над новым, историческим проектом¹. Название, которое Офюльс дал своему фильму, «Хроники оккупированного города», отсылало к традиции фильмов Рюша [10. Р. 61]. Фильм должен был дать возможность публично рассказать о своем прошлом тем, кто при де Голле был этой возможности лишен. Франция должна была увидеть «общественное мнение» в реализме, а не формате контролируемых элитами новостей. Проработать то, что скрыто и подавлено, но живо и действует подспудно, на уровне предрассудков, на чем держится рутинный порядок и действия. Показать даже неприемлемые мнения так, чтобы исключить возможность агрессии, начать судить мнения, а не людей. Начать ту большую работу, к которой призывали Арндт, Фуко и другие интеллектуалы 1960-х гг. Задачу это легко было описать на бумаге и даже реализовать на пленке, – но при столкновении с реальным зрителем она оказалась не такой простой.

Впервые речь шла не о боевых операциях по освобождению Франции, – темой стала жизнь на оккупированных территориях. Офюльс сфокусировал внимание на том, как разворачивались события с началом войны и как медленно складывалось их понимание, как сталкивались противоречивые интересы и разными путями преодолевались страхи и неуверенность в завтрашнем дне. Офюльсу удалось остранить сложившийся нарратив о едином Сопротивлении и шестивии Франция к победе над фашизмом и показать размытую «серую зону», события, в которых нет героев и предателей, а действуют обычные люди, в распадающемся государстве и обществе думающие о своей выгоде, своих интересах, пытающиеся сохранить собственный мирок, островок личного благополучия. Для этого каждый выбирает свой путь, они действуют разными средствами. Офюльс выбрал формат хроники, позволив зрителю вернуться в прошлое, услышать официальные сообщения старых пропагандистских кинороликов и газет и пережить обычную в такой ситуации реакцию обычного человека, который уверен, что весь этот ужас, называемый войной, ненадолго и скоро кончится. Фильм позволял увидеть, как работала логика того, что казалось здравым смыслом. У разных людей этот здравый смысл был свой, разный, и экстремальная ситуация войны обнажила заложенные в способах мышления о мире противоречия и породила антагонизмы. По тому, как люди вспоминают на экране о себе в прошлом, можно было видеть, что эти привычки и противоречия

действуют до сих пор, никто не раскаялся в том, как поступал, и каждый находит оправдание себе в прошлом. На интервью пришлось большая часть фильма, – из 260 минут только 45 заняли кинопропаганда и газеты военного времени [4. Р. 101; 5]². В фильм вошли 36 интервью. Не все, к кому обращался Офюльс, согласились говорить. Офюльс интерпретировал отказ как активную позицию, артикуляцию нежелания публично вспоминать и говорить о прошлом, которое также может расцениваться как свидетельство о неблагоприятном состоянии современного общества. Всего были записаны тысячи метров пленки, 60 часов интервью в трех странах: Франции (26 чел.), Германии (5 чел.), Англии (5 чел.). Большинство принадлежали к буржуа – предпринимателям, занимавшимся средним и малым бизнесом (аптекарь, коммивояжер, галантерейщик, владелец отеля, ресторатор, фермеры, парикмахер), пятеро аристократов (которые позиционируют себя как маргиналы – кокаинист-министр, женатый на американке; живущий идеалами чести и доблести офицер Waffen-SS; окруженный феодальной прислугой потомок Лаваля и др.), интеллектуалы (два профессора и журналист), партийные деятели. Создатели фильма старались не доминировать на экране, но строго контролировали организацию киноматериала, чтобы представить полярные взгляды на причину поражений на начальном этапе войны, цену войны, включая прямые и косвенные потери, судьбу военнопленных, разные взгляды на то, что значит выжить и сохранить себя в условиях оккупации и войны; опыт лагерей, пыток, убийства; как люди становились героями и палачами, исследовать мужество и трусость, почему люди не сопротивляются, – выслушать аргументы. Впервые прозвучавшие публично голоса французов, переживших войну, образуя смысловые оппозиции, показывали, что идеалы, партийность, классовость, происхождение мало влияют на то, что произошло. Человек не знает, как поведет себя.

Хроникальный рассказ позволял увидеть, какие нелепые действия казались «гражданской сознательностью» в самом начале войны, и как при столкновении с реальным опытом войны и смерти от этой «сознательности» не оставалось следа, она оборачивалась банальной привычкой к патернализму, производя в чрезвычайных обстоятельствах покорность силе, власти. Пьер Мендес-Франс рассказывал в фильме: «В благонамеренных кругах, в высшем парижском обществе симпатизировали нашим солдатам, проблемы которых были несравнимы с тем, что произошло после. В этот период люди искали отвлечения и развлечения от скуки. На линии Мажино, где время тащилось улиткой и было до боли скучно, благонамеренные дамы из парижской буржуазии решили сформировать комитет для развлечения наших храбрых солдат, чтобы создать приятную атмосферу. Идея была посадить розовые кусты вдоль линии Мажино, чтобы она приятнее выглядела, чтобы создать приятную атмосферу, были люди, которые жертвовали на это деньги, чтобы наши солдаты не смотрели на ужасные бетонные стены, чтобы они жили в цветущей обстановке. Это патетично, когда вы думаете о страшных вещах, которые были позднее».

Алексис Граве был одним из тех самых солдат, он вспоминал, что строительство укреплений не было завершено (об этой проблеме, требовавшей совсем иных сил и средств, едва ли разрешимой в короткие сроки, предпочли забыть, обсуждая «кусты роз»), – в результате солдаты оказались в один момент в недостроенных дотах и блиндажах с пулеметами против немецких танков. Люди гибли или сдавались в плен. «Огромное число людей в панике и страхе на дорогах сходили с ума, терроризируемые бомбежками, несли с собой, что могли: детей, животных, ценные вещи, на фурах, велосипедах, это была мешанина всего и вся, страшно смотреть, – продолжал Мендес-Франс. – Многие военные разделяли позицию штатских и вели войну без энтузиазма. Я не говорю, что они были предателями (в любом случае предателей было мало), но они предпочитали Гитлера Леону Блуму и это было очень популярно в буржуазных кругах, к этим кругам принадлежали многие солдаты.» «Тогда у всех были очень разные позиции», далеко не все готовы были продолжать сражаться, – подтвердит в своем интервью британский министр Энтони Иден. Находились те, кто полагал, что продолжение войны приведет к гибели нации, будет противно общему благу, разрушит города. Они не думали, что «есть вещи похуже, чем разрушение городов», – заявляет Иден.

Немецкая пропаганда призвала прекратить «сражаться за английских лордов». Офюльс мастерски монтирует в фильме вскоре после напоминания этих кадров пропагандистской хроники слова «чужого» британского политика, которому не жаль французских городов и который помнит, как хотел избежать бомбардировок А.Ф. Петен. Зритель начинает понимать логику того, что для многих решение сложить оружие было радостной новостью и сулило минимальной ценой положить конец резне, сохранить жизни близких и привычный уклад, сулило «возрождение жизни». На оккупированных территориях ждали «возрождения Франции», разрушенной, как уверяли, социалистами. Фармацевт Вердье сравнивал в своем интервью это с поражением на спортивном поле. Открыто заявивший в фильме о своем сочувствии фашистам, Кристиан де ла Мезьер в интервью связывал окончание войны с освобождением от власти социалистического правительства, которое и привело Францию к этому поражению в войне. Немецкая кинохроника показывает, как в Париже возобновились скачки, открылись театры, радостные лица французской публики, переживающей оккупацию как долгожданное окончание войны. Французы в кадре показаны рядом с немецкими солдатами, женщины кокетничают с военными, французы наполняют залы расистской выставки, слушают лекции об антисемитизме, собираются вместе с солдатами послушать немецкую музыку, смотрят нацистское кино и т.д. В это время англичане предлагали оставшимся в Англии французским морякам продолжать сражаться или просто рыть траншеи, те отказывались «почти злобно... они считали, что Англии повезло, тогда как французская армия разбита» – вспоминал генерал Эдвард Спирс. Те, кто ехал сражаться в Англию, на родине были осуждены за дезертирство – вспоминал Мендес-Франс.

Офюльс впервые покажет в кадре рядом бывших противников – он возьмет интервью у солдат вермахта и французской армии, смонтирует их, чтобы зритель видел одинаковые человеческие эмоции, которые производит война, первая ассоциация с которой страдания и горе. Вспоминая начало войны, они говорят, что не хотели воевать, хотели домой, чтобы все это быстрее закончилось, не хотели умирать. И одинаково радовались победам. Это память выживших, в отличие от политиков и пропаганды, они не говорят ни о героизме, ни о самопожертвовании, ни о патриотизме, ни о свободе или родной земле. Они помнят только свое желание выжить: «Человек всегда привязан к своей земле. – Думали вы об этом в Бухенвальде? – Нет, о выживании, вот о чем я в основном думал. Но я говорю о себе, как я смотрел на вещи. Я не говорю о тех, кто плакал. Когда я видел их плач, я знал, что они не выживут. Это невозможно, прежде всего, нужно думать о себе, а уже потом о других. Нет ничего глупее войны, – вспоминал Луи Граве, воевавший во французской армии и после участвовавший в Сопротивлении. – Думаете, кто-то на самом деле знал, за что воюет? Сомневаюсь. Есть кучка фанатиков, которые знают. Я не знал. Я ушел на войну в 1940, остался в 1939, меня послали в Модан, – я ничего не знал, что я мог сделать, я шел убивать парней, которых никогда не видел, которые никогда не вредили мне».

Насилие начинается как простое исполнение долга, подчинение приказам, затем работает на идентификацию – солдат встречает страх местного населения, в них видят «плохих парней», творящих насилие. «Мы видели разрушенные села, горящую землю, это оказывало на нас определенное воздействие, люди на дорогах спасались от плохих парней», – рассказывал полковник Вермахта Таузенд. – То есть вы были плохими парнями? – Ну, во-первых на нас смотрели как на врагов, решивших разрушить страну. Потом они увидели, что мы хотим помочь, это их успокоило».

Офюльс монтировал фрагменты интервью и пропагандистской хроники военного времени, показывая, как пропаганда внушает («либо мы, либо нас», «мы должны защитить наш народ от той участи, в которой оказался противник»), пропаганда перекладывает ответственность за убийства на «евреев-поджигателей войны» и «политиков-плутократов», срабатывает за счет укорененных в обществе предрассудков. «Англофобия, всегда бывшая во Франции, возникла с новой силой. И все это шло рука об руку с ужасающим цинизмом», – вспоминал Мендес-Франс. Одни не понимали, что происходит. Другие искали виновных, на кого можно было возложить ответственность за первые дни поражения: правительство Леона Блума, народный фронт или ошибки военного командования. «Так мы облегчали себе боль поражения нашей нации, смакуя удовлетворение и месть во внутренних делах». Это быстро привело к ксенофобии, англофобии, антисемитизму, включает Офюльс. «Антисемитизм начал поднимать свою уродливую голову. Те, кто обычно скрывал свои чувства, открыто заявили о своем антисемитизме, потому что Франция начала перенимать определенные германские ценности... антисемитизм и англофобию нетрудно пробудить во Франции, даже

если реакция на них латентна и придушена, нужно одно событие, один инцидент, международный кризис или дело Дрейфуса, чтобы эти скрытые чувства возникли вдруг со всей силой, оказавшись не умершими, а просто уснувшими», – вспоминал Мендес-Франс. Люди отказывали «врагам» в медицинской помощи, лишали работы, выносили пристрастные приговоры, казнили, – сначала масонов, евреев, левых, затем правых и сотрудничавших с немцами. Дважды в течение войны начинали преследовать тех, кто занимал высокое положение, – при установлении режима Виши и затем во время Освобождения. Жестокие казни имели место в обоих случаях, и в обоих случаях были «люди, жаждавшие жестоких приговоров», публика с одинаковым рвением требовала расправы. Никто не протестовал: «Вы не понимаете, какой тогда был менталитет», – отвечали Дантон и Дионе, профессора лицея Паскаля в Клермон-Ферране, на прямой вопрос Марся Офюльса, почему они не подали всем коллективом в отставку при увольнении евреев из лицея. Вспоминая об этом, оба добродушно смеются, – за этим смехом проступает то, что Агамбен предлагал называть «жестом» узника [1. С. 32], а Арндт разоблачала как то, на чем на самом деле держится весь механизм уничтожения людей: «пятнадцать тысяч человек охраняли всего сто вооруженных охранников». Профессорам и из 1969 г. кажется оправданным то, что они делали в 1940 г. Газеты, конечно, влияли на общественное мнение, но еще сильнее было действие предрассудков, глубоко укорененных внутри, – говорит адвокат Анри Роша, защищавший людей на политических процессах в Клермон-Ферране, сначала левых и евреев после оккупации, потом коллаборационистов и правых после Освобождения.

Действие предрассудков – как власть, которая сидит в голове. Офюльсу удалось продемонстрировать это на примере Кляйна Мариуса, галантерейщика из Клермон-Феррана. Во время войны он дал объявление в приложении к газете «Монитор», в котором заверял своих клиентов, что он француз родом из Дюнкерка, а не еврей. Офюльс разыскал его и уговорил дать интервью. Он начал с медалей, полученных в Первую мировую, которые Кляйн продолжал носить и которыми гордился: «Вы должны быть очень храбрым? – Я следовал за другими, выполняя свой долг». И тут же свидетельствует о своем подлинном малодушии: «Люди думали, что мы евреи. Мое имя Кляйн звучит как еврейское, но я католик. Это было поводом для беспокойства <...> евреев арестовывали, а они нас называли евреями, я не мог себе позволить иметь ярлык еврея, будучи католиком, вот почему я это сделал». Когда Кляйн Мариус произносит эти слова, в кадре он, как и профессора из лицея, не раскаивается в своем поступке, не видит в нем предательства, пассивной поддержки нацизма, условия массового уничтожения людей и соучастия в нем. Годы исторической политики де Голля научили его понимать, что антисемитизм это зло: «я никогда не был расистом», добавит Кляйн. При де Голле люди научились на словах отречься от того, что они продолжают считать оправданным мотивом для действий. Этот персонаж вновь напоминал тему коллаборационизма и посредничества, возможных

даже внутри еврейской общины, о которой писала Ханна Арендт.

Но работа предрассудков была не такой простой и производила не только предательство. Денис Рейк, британский тайный агент и диверсант, заброшенный на оккупированную территорию Франции, вспоминал, что пошел в разведку, дабы доказать себе, что не хуже своих друзей, которые стали пилотами: «Как гомосексуалист в тот момент моей жизни я боялся, что мне не хватит храбрости делать такие вещи. – В этом смысле Вы разделяли общие предрассудки, Вы чувствовали, что гомосексуализм делает Вас менее храбрым, чем других? – Да, я боялся этого». В отличие от остальных он пытается осознать действие предрассудков и приходит к парадоксальному выводу, что на самом деле ему было даже легче, чем другим на этой войне: «Люди часто смотрят, что они потеряют, мне терять было нечего, у меня не было ни родных, ни жены, так что это не влияло». Впрочем, история, которую он вспоминает, роман с немецким офицером, который доверился ему, не зная, с кем имеет дело, и которого он боялся потерять, открыв двойную игру, и все же потерял (тот погиб на восточном фронте), отношения без будущего, подрывают истинность того, что терять ему было нечего. И дальше зритель увидит, что выбор – «греть ли ноги у огня» или уйти в Сопrotивление – не зависел от того, был ли человек связан семейными обязательствами: историю мадам Ману знает весь город, она была замучена гестапо и заживо похоронена.

История парикмахера Соланж показывает, что убивать друг друга толкала людей не идеология, а бытовая ревность и сведение счетов. Ревнивая жена ее знакомого подделала почерк Соланж и отправила от ее имени доклад в гестапо, который был перехвачен участниками Сопrotивления. После Освобождения Соланж арестовали, пытали и осудили на 15 лет. Ее интервью было одним из первых случаев публичного обсуждения насилия над женщинами и пыток, которые совершали борцы Освобождения, те, кого много лет было принято считать героями: «Один человек снял с меня всю мою одежду, положил меня в ванну, полную воды. Я старалась держаться, но мои руки были связаны за спиной, я повернула голову, но он ударил меня в подбородок, так что я опустилась на дно ванны. Будучи под водой, мне пришлось глотать, они поняли, что я захлебываюсь. Он схватил меня за волосы и вытащил из воды, засунул мне два пальца в рот так что меня вырвало, спросил меня, признаюсь ли я. Но я была невиновна. И я жалела, что я ничего не сделала, это было так ужасно <...> больше я этих людей не видела. Думаю, это были люди, вовлеченные с единственной целью убивать других людей». Политика де Голля привела к тому, что эта несчастная женщина так и не решилась публично признать, что люди, пытавшие ее, принадлежали к Сопrotивлению, и что за все эти годы она так и не смогла их простить и принять тот дискурс, который возлагал всю ответственность за насилие обеих сторон на режим Петена: «Когда Вы говорите, что в зале были друзья и враги, Вы делите на друзей и врагов по определенному поведению при оккупации или нет? – Нет. – Вашими врагами были те, кто говорили, что они бойцы Сопrotивления? – Точно они не

были личными врагами, я поддерживала маршала, а они нет. Или я думаю так. – Когда Вас принесли в ту комнату с ванной, думали ли Вы прежде, когда в целом Вы были согласны с режимом, что то же самое происходило с другими? – Не знаю».

Вышедший на экраны в 1965 г. фильм Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» обвинял пропаганду в разжигании войны³. Технически он был близок к работе Марселя Офюльса: также опирался на нацистскую кинохронику и документы военного времени, использовал «живую камеру», чтобы показать, насколько подвержены предрассудкам люди, насколько одинаковы их чаяния и желания, как все они боятся за жизнь своих близких и как легко сыграть на этих страхах. Принципиальным было лишь одно отличие. Офюльс считал необходимым дать голос свидетелям, вовлечь зрителя в совместную гражданскую работу, где дело каждого – осознать действие предрассудков внутри себя и увидеть собственную ответственность за возможное насилие. Ромм считал людей неспособными к этой работе. В его фильме звучал голос за кадром, который задавал одно единственно правильное видение. Впрочем, впервые в исторической документалистике это был голос автора, современника событий, что также создавало эффект «личной вовлеченности» и «субъективного вторжения», связывало с «собственным настоящим» [12. С. 110, 112; 13. Р. 145–148]. Ромм использовал приемы замещения непосредственных свидетельств – экзистенциальный опыт жертв нацизма он пытался передать, акцентируя при монтаже их эмоции и взгляд на старых фотографиях, приближаясь к ним камерой⁴. В духе марксистской критики Ромм утверждал, что нацистская идеология произвела ложное сознание, ввергла народные массы Германии в пучину заблуждения. Необходима контрпропаганда, чтобы нейтрализовать действие идеологии: «если бы все немцы вдумались, как следует, в содержание, пожалуй, судьба Германии могла бы стать иной». Голос за кадром субверсировал содержание нацистской хроники, а контрастный монтаж остроял благополучие порядка, построенного на насилии: кадры из архивов гестапо, фиксирующие насилие⁵, изуродованные детские трупы напоминали про невинные жертвы, порожденные преступным режимом, уже отправленным на скамью подсудимых. Покорные жертвы фашизма заблуждались, «думали, что будут жить» в лагерях смерти. Пособники, мелкие буржуа-обыватели, пребывали в плену иллюзий, демагогии и пустых обещаний: «я не хочу сказать, что немецкий народ был слеп, он был обманут», заявлял голос за кадром в этом фильме. Люди просто не хотели думать, критически мыслить, были косны и ленивы, поддавались «воздействию на простейшие чувства», равнодушно исполняли приказы. Другим не хватало мужества сопротивляться приказам, они не готовы признать вину. В отличие от Арендт, Воннегута, Офюльса и других Михаил Ромм не считал, что война в равной степени травмирует и тех, кто совершает убийства, и тех, кто подвергается нападению: «летчику сверху разбитые дома кажутся тихими, мирными, даже красивыми, а люди сверху кажутся муравьями или тараканами и их не страшно расстреливать». Фильм Ромма воспроизводил парадигму,

восходившую к пропаганде военного времени: вся ответственность за преступления была возложена на противника, борьба с которым героизировалась. «Они», нацисты, творили насилие и совершали убийства, «мы» совершали подвиги и «отдавали жизни» ради победы. Разоблачая манипуляции Гитлера с пропагандой и его теорию, согласно которой «масса охотно подчиняется силе», идет за тем, кто указывает на врага и охотно исполняет приказы, Ромм обращался со зрителями так же, как Гитлер: «все зависит от того, что мы с вами вылепим из них во что мы превратим их». В этом был парадокс и ловушка старого антивоенного кино. Оно опиралось на приемы пропаганды военного времени. Ромм делал это осознанно, он заявлял, война не окончена: «раковая опухоль фашизм вырезана, а метастазы остались».

Офюльс рассматривал форму киноповествования как политическое действие. Он сознательно отказался от прямого комментирования [6. Р. 162–166] и от того, чтобы фильм диктовал «правильный взгляд». Фильм должен был не выносить приговор нацистским преступникам, подобным Эйхману. Фильм, вслед за эссе Арендт, содержал призыв отказаться от суда над преступлениями прошлого. В нем есть слова Энтони Идена о том, что «нам трудно судить, была ли оправдана людская злоба. Мы не были под оккупацией, мы через это не прошли, поэтому не можем и судить» [5. Р. 139]. По мнению Ферзины Банаджи, Офюльс не давал своим зрителям простого ответа на вопросы, которые ставил фильм в связи с войной, но побуждал их к внутренней работе. А когда речь шла об отрицании холокоста и т.п., он предъявлял факты, и информантам приходилось признавать собственную неправоту, одновременно делая очевидной легкость, с которой ложь входит в коллективную память нации. Его фильм был примером столкновения не людей, а аргументов, сдержанности в отношении к собственным пристрастиям, учил воздерживаться от привычки судить и выносить приговор, предлагал слышать аргументы друг друга.

Ромм был уверен, зритель нуждается в помощи, чтобы преодолеть ложное сознание, навязанное пропагандой. Он утверждал: режим держался на том, что «народные массы» слепы. Офюльс в фильме «Горе и сострадание» показал людей, память которых вовсе не затронута пропагандой, люди сознавали ее условность: «мы никогда не обсуждали то, что писали газета... все, мясник или молочник, инженер или интеллектуал, берегли себя», – говорит Вердье. Пропаганда не справлялась и не срабатывала до конца в оправдании того ужаса, который несла война, и в котором пришлось участвовать этим людям. Важнее и опаснее было действие того, о чем не принято говорить, что принято было публично осуждать как предрассудки, но от чего люди до сих пор не избавились и чем продолжали руководствоваться, совершая политическое действие. Ханна Арендт считала это единственной возможностью предотвратить новую войну. «Практика самообмана была до такой степени всеобъемлющей, почти превратившейся в моральную предпосылку выживания, что даже теперь, через столько лет после падения

нацистского режима, когда большинство специфических деталей его лжи уже забыты, порою трудно не думать, что лицемерие стало составной частью национального характера», – писала она о Германии. Офюльс вывел на экраны то, что долгие годы было подавлено и вызывало страх во Франции.

Офюльс говорил, что главной задачей при создании фильма было «изобразить людей так, как они себя видят, не судить, услышать истории, которые они готовы рассказать» [14. Р. 309–327]. Его задачей было создать такие условия съемки, чтобы его респонденты рассказали больше, чем привыкли говорить о войне [15. Р. 480]. Создатели фильма избегали политических комментариев. В редких случаях они провоцировали, но всегда оставляли свободу идентификации респонденту. Характерен вопрос, обращенный в фильме к полковнику дю Жонше: «Вы республиканец? – Не слишком. – Вы более монархист? – Да, это так». Такой же вопрос был задан Кристиану де ла Мезьеру: «Вас не заденет, если мы скажем, грубо говоря, что в 1941 г. Вы были молодым фашистом? – Нет, это правда». Фрагмент диалога с мадам Соланж показывает, что респонденты не испытывали давления, делая признания с экрана: «Вы сказали, что были за Петена. Это объяснялось влиянием католической веры? – Нет. – Тогда почему, пожалуйста, постарайтесь вспомнить? – Возможно, из-за его идей... – Каких идей? – Его идей о будущем Франции. Я считала его великим человеком. – Вы и сейчас так думаете? – Да». Оператор, работавший с Офюльсом, обладал свободой в выборе крупных и общих планов [7. Р. 56], в результате ему удалось передать эмоциональный заряд момента, когда очевидцы ощущали столкновение со своим прошлым, это отмечал еще Марк Ферро [6].

Они старались исключить все, что может оказать давление на интервью. Сами участники могли выбирать, где им удобно говорить, дома, в баре или в рабочем кабинете, в кругу близких и друзей или наедине. Единственным условием было, чтобы они не забывали о присутствии камеры, что говорят публично. Офюльс принципиально не использовал скрытую камеру. Лишь в одном случае он вспоминал, что нарушил это правило. Мадам Соланж согласилась рассказать о совершенном над ней насилии, интервью проходило на работе, в комнате для персонала, наедине. Но в кульминационный момент, когда кто-то попытался войти, она бросилась к двери, чтобы закрыть ее. Офюльс решил сделать исключение, – тема была настолько важной и окружена безмолвием, стыдом, травмой, никто не решался ее затрагивать. Он решил включить этот фрагмент в фильм. Насилие над женщинами станет центральной темой этого фильма⁶. Зритель увидит доминирование мужчин и патриархальные отношения, проявляющиеся в сексистских шутках и комментариях, которые позволяют себе в отношении женщин все участники фильма [16. Р. 67]. Говорить согласились в основном мужчины, женщины присутствуют во втором плане, они прислуживают мужчинам за столом, пока те вспоминают о войне, смущенно улыбаются на шутки про бордели во время войны, которые отпускают все, и немецкий полковник Таузенд, и узник Бухенвальда Луи Граве. Офюльс намеренно вскрывал

мужское доминирование, акцентировал всплеск сексистской ненависти, отголоски которой звучат в злобных усмешках почти всех респондентов, показывал общество, сохраняющее тенденцию к господству и насилию, против которого была направлена сексуальная революция 1960-х гг. [17. Р. 149–159]. Как отметил Анри Руссо, отказ от этого типа общества шумно провозгласило поколение молодых в мае 1968 г. [4. Р. 98].

О том, что в войне принимали участие представители разных национальностей, рас и разных социальных слоев, парадоксальным образом напоминает нацистская хроника, монтируя портреты военнопленных с другим цветом кожи, «черных братьев французов», чтобы подчеркнуть «упадок цивилизации». Среди тех, кто согласился дать интервью, нет ни одного человека с темным цветом кожи, нет рабочих, духовенства. О рабочих говорят за рабочих. О людях с другим цветом кожи не вспоминает никто. Зато есть полуфеодалное поместье Пьера Лавала⁷. Нет де Голля, но есть довольно злые шутки над ним, полковник Куладон, например, отвечал, что так во время войны звали их пса в отряде. Мендес-Франс упомянул, что Жискара д'Эстен сотрудничал с режимом Петена, – фильм показывал ценности тех, кто пришел во Францию на волне протестов 1968 г. Но прежде всего он выводил на экран и делал предметом публичного обсуждения господствующие во Франции страхи. Отказ от участия был ярким свидетельством того, насколько сильным был страх объективировать свое политическое присутствие.

Выбирая респондентов, Офюльс показывал, что привычные классовые, религиозные, национальные интерпретации конфликтов не работают [4. Р. 111]. Общество сложнее стратифицировано. Ксенофобия и антисемитизм по-прежнему структурируют общество и работают на солидарности эффективнее, чем класс или партийность [4. Р. 111]. Два аристократа – д'Астье и де ла Мезьер представляют высшее общество, влиятельные кланы, золотую молодежь предвоенного времени, оба окончили военные академии и помнят о ценностях, которые культивировали дома, – помнят они и момент выбора. Этот момент застает их, кадровых офицеров, на фронте, оба говорят про горечь поражения, чувство потерянности, в одночасье переставший существовать старый порядок. Оба одинаково пронзительно вспоминают этот момент. Один, д'Астье, собирает людей, готовых продолжать сражаться, несмотря на приказы командования, он нарушает приказ. Второй, де ла Мезьер, вступает в ряды Ваффен СС. Свой выбор оба делают после Мерс-эль-Кебира, после того как вчерашние союзники, англичане, потопили французский флот, что привело к массовой гибели людей. Их объединяет сходство судеб, общая аристократическая среда и ценности, привитые в детстве (честь, порядок, воинская дисциплина), оба переживают свое увлечение политикой как «юношеский бунт против наших семей», нечто сродни религиозной экзальтации или донкихотству. Кардинальная противоположность их решений в критический момент создает то драматическое напряжение, на котором построен фильм Офюльса и в котором звучит главный, обращенный зрителю общий вопрос: «как?».

Д'Астье искал бесклассового общества, и его неподчинение приказам Виши в его трактовке приобретает почти анархическую природу. Де ла Мезьер утверждал, что в режиме Виши видел реставрацию старого порядка: «мы цвет нации... мы жили почти по-королевски, это было несомненно, все стыдятся сказать это ныне». Первый ненавидел иерархическое общество, второй восхищался иерархиями. По мнению де ла Мезьера, это было естественное следствие борьбы, развернувшейся в 1930-е гг.: «люди постоянно вдохновлялись бороться друг с другом», университеты были охвачены политической борьбой, которая принимала открыто насильственный характер, напряжение поддерживалось в печати, все говорили о революции, «для людей вроде нас реально не было другого выбора, мы не могли выбрать коммунистов и потому пришлось выбрать другую революционную партию, которой был фашизм». Д'Астье воевал в Испании на стороне республиканцев, де ла Мезьер, по его словам, был убежденным католиком: «как мог юноша моего возраста, выросший в той же атмосфере, что и я, быть кем-либо, кроме заклятого антикоммуниста, когда все газеты, которые я тогда читал, постоянно печатали фото расстрелянных монахинь или выкопанных кармелиток, оскверненных могильных плит». Однако в отличие от убежденного католика дю Жонше, еще одного участника фильма, который в интервью также не отрицал своего антикоммунизма, национализма и своих монархических взглядов, у де ла Мезьера и мысли не было поддержать Соппротивление. «Франция была расколота», – говорят все они. Но раскол этот не укладывается в простые классовые или религиозные интерпретации. Напротив, через продуманные создателями фильма структурные оппозиции и выбор риторических визави форма «открытого произведения» наполнялась драматизмом, а сюжетная коллизия и конфликты становились все сложнее и объемнее. Ни один из участников не выглядит кроважым врагом, каждый имеет боевые награды, и каждый очень неохотно, сбивчиво и путанно говорит про насилие «своих», – насилие, которым полна для них память об этой войне и которое оказывается в их памяти вытеснено, обезличено, отчуждено и заставляет их прятать взгляд.

Расколота была не только аристократия, фильм показывает, что это было характерно и для буржуазии. В название фильма вынесена цитата одного из них, аптекаря Вердье, ответившего на вопрос дочери (он давал интервью в кругу семьи), было ли во время войны что-то кроме героизма: «да, два чувства я испытывал чаще всего – горе и сострадание». Он, впрочем, не считает себя буржуа, у семьи жены было поместье, где он мог охотиться во время войны и кормить семью. Война для него ассоциируется с выживанием, а личная доблесть – с умением добыть продукты, он не произвел ни одного выстрела по людям, хоть и называет войну «резней». Горе и сострадание, о которых он заявил в начале, оказываются просто словами⁸. Он называет себя другом участников Соппротивления, другом замученных подпольщиков, евреев, но все что он может сказать о своем действии: «Можно было сделать лишь одно, если бы вы это видели... Вы взяли бы свои платки и сказали своим служащим, извините я вернусь через минуту, ушли бы

и плакали... и вы не должны забывать, даже если я никого не убил, я подумал о том, чтобы убить». Офюльс вспоминал, что им было нелегко найти человека, который публично признался бы в том, что «ничего не делал» во время войны. Для Вердые это была домашняя правда, семейная память, именно так его представила съемочной группе через своих друзей его дочь. Не ксенофоб и не герой, человек, исполнявший распоряжения правительства и не осуждавший тех, кто вел себя иначе, для которого семья и была его отечеством, а задача достать им мясо важнее, чем высокие моральные ценности и судьбы других людей. Парадоксально, но если стратегией Вердые была осторожность и неучастие, то бравый полковник Эмиль Куладон, также буржуа, предприниматель, торгующий бытовой техникой Philips, теми же мелкобуржуазными мотивами объясняет свой путь в Сопротивление: немцы отняли мясо наших коров, ввели комендантский час. Офюльсу удалось разговорить ветерана, который привык произносить патетические речи о патриотизме и гуманизме, о Сопротивлении как борьбе против ига немецко-фашистских захватчиков: «стоило даже умирать, чтобы не жить рабами». Сопротивление он также не героизирует и называет «школой преступлений, это был всего лишь вынужденный ответ тем, кто убивал наших товарищей». Офюльсу удалось добиться от этого ветерана войны искреннего сомнения, не жалеют ли его товарищи о том, что с ними было. Куладон («Гаспар») говорил о том, как его оскорбляла политика памяти де Голля. Зритель видел на экране общество, в котором подвиг мертвых был присвоен выжившими: ни один из участников фильма не помнил имен своих павших товарищей. Еще одним следствием этой политики было то, что большинство респондентов, вне зависимости от того, на чьей стороне они сражались и сражались ли вообще, под разными предлогами не хотели давать интервью и рассказывать о войне, даже те, кто как Мендес-Франс или д'Астье уже написали мемуары. Сложнее всего было найти тех, кто был готов публично заявить о своих симпатиях к нацизму, люди боялись за свою карьеру и репутацию [14. Р. 309–327].

Этот страх был проявлением незавершенной войны между французами. Ханна Арендт приводила факты, свидетельствующие о том, как «свои» участвовали в уничтожении «своих» («окончательная чистка Берлина от евреев была произведена именно еврейской полицией»). Офюльс показал, что французы разделяют эту уверенность: «Я говорю, что будь у немцев только их гестапо, они не смогли бы причинить и половины того вреда, что натворили, – говорит в фильме политик-коммунист Жак Дюкло. – Они убивали людей на улицах, но это французская полиция им помогала. Если бы французская полиция не помогала искать коммунистов, не говоря уже о других патриотах, немцы наносили бы удары в темноте, но никогда бы не нанесли такой урон, что они причинили Сопротивлению». «Я должен был убить женщину, 60-летнюю женщину, продавшую меня Гестапо, она продала меня за деньги, за 30 серебряников, сынок» – говорит боец из отряда маки. На вопрос, не пытался ли он отомстить и каково это иметь соседей, которые были доносчиками, Алексис Граве отвечает: «я знаю,

кто это сделал, я вычислил, мне предлагали отомстить, но мстить недостойно. Я ничего не забыл. Что с этим сделать? Ничего». Понятие достоинство появляется в его словах неслучайно. Война лишает людей достоинства, отчуждает его, оставляя только борьбу за биологическую жизнь. Прекратить войну можно, только вернувшись к осознанию достоинства человека. Иначе война не кончится никогда.

Фильм показывает зрителю людей, ни один из которых не отказался от своих прежних убеждений, хотя не все привыкли их афишировать, а некоторые привыкли скрывать. Это срез общества, которое не изменилось с момента войны. Ключевой вопрос прозвучит на экране только в конце фильма, Офюльс задаст его Эммануэлю д'Астье де ла Вижери, одному из организаторов движения Сопротивления внутри Франции: «Есть ли у Вас впечатление, что Франция сегодня в чем-то определена событиями Второй мировой войны, по крайней мере, с 1939 по 1944 гг.?». Д'Астье поддержал Офюльса: «думаю, что если бы в 1940 г. у нас был тот же референдум, что и несколько дней назад, 27 апреля, 90% французского населения проголосовало бы за Петена и спокойную германскую оккупацию».

Фильм не содержал радикального отказа от традиционной позиции в интерпретации войны [10. Р. 47]. Однако он спровоцировал скандал не меньший, чем вышедшее на несколько лет раньше эссе Ханны Арендт, посвященное нацистскому преступнику Эйхману. Фильм вызвал возмущение Сартра, против показа выступили женщины, участницы Сопротивления, прошедшие нацистские лагеря и считавшие сохранение памяти о героической борьбе с фашизмом своим гражданским долгом, – Симона Вейль, Жермен Тийон, Анис Постель-Винай, они были возмущены картиной мужского доминирования и откровенно сексистского отношения к женщине, оппортунизма, покорности, которые фильм выводил на публичное обсуждение. Симона Вейль вспоминала, что потребовалось очень много времени, чтобы понять, почему Офюльс описал Францию так [10. Р. 49]. В 1971 г. Жан-Жак де Брессон, участник Сопротивления, дал отзыв комитету Сената по культуре, что фильм разрушает миф, в котором народ Франции еще нуждается. Участники фильма были недовольны монтажными приемами Офюльса, вскрывавшими «киноправду». Рене де Шамбрэн пытался запретить показ, Мендес Франс открыто критиковал упущения режиссеров. Анри Руссо считал причиной запрета фильма к показу по французскому телевидению то, что в своем интервью Мендес-Франс упомянул о сотрудничестве отца Валери Жискара д'Эстена с правительством Петена. В апреле 1971 г. фильм показан в маленьком театре «Сен-Северин» в Латинском квартале, затем на Елисейских полях. Показ выдержал небывалое количество дневных сеансов, его посмотрели более 600 тыс. зрителей. В США фильм был номинирован на «Оскар» как лучший документальный фильм 1972 г. Несмотря на неприятие критиков, скандал и сложную экранную судьбу, фильм не только подтолкнул начавшуюся экспертизу прошлого, но во многом совпал и с начавшимися трансформациями во французском обществе, предопределившими победу социалистов на выборах и приход к власти Франсуа

Миттерана. После его победы на выборах в 1981 г. фильм был впервые показан по французскому телевидению. Фильм затрагивал те проблемы, о которых историки Марк Ферро, Пьер Нора будут говорить намного позже: как историческая политика влияет на историческое знание и формирует консенсус в отношении прошлого, как меняется память о пошлом и как современное состояние общества связано с ней. Он вызвал дискуссию в профессиональной среде историков, которая продолжилась и после выхода книги Пакстона, основанной на немецких архивах [18], и способствовал открытию архивов французских. Со временем многие затронутые в фильме темы нашли подтверждение в работах французских историков, среди которых в первую очередь исследования Жана-Пьера Азема и Мишеля Винока.

В год премьеры фильма во Франции, в 1981 г., Виктор Дашук и Светлана Алесиевич на студии Беларусьфильм начинают работу над той же темой – о жизни на оккупированных территориях, об опыте советских людей и Белоруссии. Если у Офюльса женские голоса подавлены, Дашук и Алексиевич сделают эту тему ключевой. Проект совпал с началом войны в Афганистане. С 1978 г. Светлана Алексиевич собрала 500 магнитофонных записей интервью, которые были использованы в работе над сценарием. Алексиевич вторила Воннегуту: «Написать бы такую книгу о войне, чтобы от войны тошнило, и сама мысль о ней была бы противна. Безумна. Самих генералов бы тошнило» [19. С. 10].

В фильме оказалось всего одиннадцать героинь, все женщины были связаны с ветеранскими организациями и привыкли к официальному героическому дискурсу о войне. Однако Дашук использовал приемы Офюльса, многочасовые глубинные интервью помогли преодолеть инерцию зауценных публичных выступлений и получить свидетельства, взрывающие нарратив героизации. Фильм затрагивал тему действия идеологии, толкавшей мстить за неизвестного солдата или далекие земли. Оператор акцентировал эмоции, превращая их, подобно камере в фильме Офюльса, в аллегорию горя и травмы [20. Р. 85]. Фильм раскрывал травматичный опыт насилия, героини рассказывали, как тяжело было учиться убивать неизвестных людей, преодолеть страх и жалость к живому человеку, «руки немели, глаза слезились, все тело дрожало», – вспоминала снайпер Мария Морозова. Они говорили, как расстреливали своих. В первом фильме цикла «Это была не я» медсестра Ольга Омельченко вспоминала: «у нас два струсило, и началась паника, начали отступать... наутро пришел с особого отдела майор Аксенов, узнали двоих человек, которые струсили, и быстро трибунал судил за измену к расстрелу... Ну и командир батальон скомандовал “семь человек вперед” расстреливать... Три человека вышли, больше никто не выходит, тогда я с автоматом вышла четвертая, и за мной вышли несколько человек и расстреливали этих трусов. Потом через некоторое время я была в штабе полка, майор начальник штаба позвал меня и говорит, “когда кончится война, из тебя человека не будет”... Ничего... после войны, правда, тяжело болела, меня лечил профессор психиатр...».

В фильме была затронута тема сталинских репрессий, послевоенных лагерей, через которые пришлось

пройти тем, кто был в плену, в нацистских концлагерях. Правда, каждый раз режиссер подчеркивал, что арестовывали по ложному обвинению, а родственникам удалось добиться «справедливости»: «в 1937-м оклеветали отца, ночью арестовали мачеху. В Москве отец смог попасть на прием к Калинин, добился справедливости». Фильм акцентировал, что гибель близких и разрушение семьи лишали человека социальной защиты. В Советском государстве инвалиды, получившие тяжелые увечья на фронте, чувствовали себя обреченными на одиночество и смерть. Зенитчица Валентина Чудаева рассказала, как думала покончить с собой, узнав, что ей предстоит ампутация оторванных ног: «Ну, я думаю, отца нет, дома мачеха, кому я нужна-то, ну думаю, задушусь я... кому я нужна обрубок». Как и Офюльс, Дашук давал режиссерский комментарий только в исключительных случаях, он отметил: «Спасая ноги, врач знал, наверняка знал, что спасает жизнь». Медсестра Нина Вишневская вспоминала, как навещала после войны своего боевого товарища, танкиста Ивана Позднякова, выжившего во время Прохоровского танкового сражения и потерявшего зрение. Он прожил всю жизнь вдвоем с матерью. Много лет спустя он с отчаянием жалел, что не погиб: «Я единственное, о чем жалею, что рано дал команду своему экипажу покинуть горящий танк, мы могли бы подбить еще один танк, а так ребята все равно погибли, и я калекой остался...». Фильм описывал травму, которая не проходит с годами: «Эти лица у меня и сейчас в памяти. Я их вижу, глаза умерших. Это очень тяжело. Почему-то годы прошли, а хоть бы одно лицо забыть...».

Затронута в фильме и тема общей боли, рождавшей, вопреки идеологии, милосердие и жалость к противнику. Об этом вспоминала Антонина Кондрашова, мать которой убили каратели. Медсестра Зинаида Корж вспоминала, как спасала истекающего кровью немецкого солдата. Минская подпольщица Людмила Кашечкина прошла допросы, унижение и пытки в Гестапо, ее Дашук снимал скрытой камерой. Она привыкла показывать стойкость, но во время интервью плакала, вспоминая, как немцы дали ей попрощаться с дочерью перед отправкой в концлагерь. Горе, которое принесла война, было сильнее, чем голод и разруха. Зенитчица Клара Гончарова после войны стала уполномоченной обкома партии, она вспоминала, как в землянке вдова, потерявшая мужа в войну, отдала на антивоенный займ последнее: «я все отдам, чтобы только больше никогда не было войны». Если Офюльс создавал в своем фильме аллегории социальных групп, Дашук апеллировал, по традиции советской военной кинодокументалистики, к библейским образам, напоминая про две лепты бедной вдовы (фильм 7), предстояние у виселицы казненного нацистами товарища как предстояние у креста (фильм 6), воскрешение обреченных (фильм 2), милосердие к врагам, кровное братство (фильм 1), Рождество в овечьем хлеву в яслях (фильм 4).

Фильм затрагивал тему шовинизма и национализма: «иногда до оскорбительного больно говорят о женщинах, которые были на войне» (Софья Дубнякова), «через 20 лет про нас вспомнили. 20 лет мы были под спудом,

молчали, где были, что делали, была в армии и все, не вступали ни в какие разговоры, потому что мы знали, что все будет рикошетом в нас... Агишвили привез эту Нону к себе домой в Зестафони к старикам, и что вы думаете, когда они увидели, что это русская девушка, маленькая, худенькая, в солдатской шинели да с этим рюкзаком, да ничего у этой Ноны нету, выгнали эту Нону» (Валентина Чудаева). Светлана Алексиевич вспоминала, как во время интервью мужчины пытались отправить своих боевых подруг на кухню, чтобы те «не так, как надо, не рассказали» [19]. Фильм провоцировал зрителя задуматься, как мало изменилось общество со времен войны, насколько живы эти конфликты. Фронтвик Софья Дубнякова вспоминала: «Пережив такое горе, нельзя быть злым человеком, ведь все переживали, абсолютно все... А Вы знаете, горько об этом говорить, а ведь люди не стали такими, почему-то очень много злых людей».

«Кому теперь дано понять весь ужас и страх тех дней», – заключает Дашук, вторя главному лейтмотиву фильма Офюльса. Светлана Алексиевич отмечала, что это было предстояние человека с собой в прошлом: «По меньшей мере три человека участвуют в разговоре: тот, кто рассказывает сейчас, и тот, кто был этим человеком тогда, в момент события, и я. Моя цель – прежде всего добыть правду тех лет». Создатели фильма также старались сделать камеру инструментом исследования. Что отличало их проект – все съемки проходили дома и наедине, в редких случаях допускалась даже скрытая камера, это была домашняя, частная память. Вопрос о том, что новая форма публичного обсуждения войны может изменить режим и политические отношения, в отличие от Офюльса, советские кинематографисты прямо не ставили. Фильм также не ставил под сомнение значимость революции 1917 г., героизм участников Гражданской войны и классовую борьбу времен коллективизации, ответственность немцев за «людское горе» в годы войны, зверства нацистов, угрозу новой войны. Светлана Алексиевич описывала действие цензуры и самоцензуры, как женщины отказывались вспоминать: «рассказывать не могу. Нет сил... Это надо еще раз все это прожить... Мы привыкли о многом молчать». Невозможно было говорить с экрана о женской физиологии, сексе, насилии над женщинами, о женщинах, встречавшихся с немцами, о мародерстве и зверствах, которые творили советские солдаты («мы закалывали их, как свиней, шомполами, резали по кусочкам. Я ходила на это смотреть... Ждала! Долго ждала того момента, когда от боли у них начнут лопаться глаза»), безумии, самоубийствах.

Рецепция фильма Дашука происходила также в меняющемся социальном контексте и маркировала движение к перестройке позднесоветского общества. Также как и в случае с фильмом Офюльса, фильм «У

войны не женское лицо» сначала получил международное признание (в 1983 г. главную премию на Лейпцигском фестивале документальных фильмов). И только в 1985 г. режиссер был отмечен за этот фильм Государственной премией СССР. Алексиевич вспоминала, что смогла издать свою книгу только после начала перестройки: «Мою книгу сходу напечатали, у нее был удивительный тираж – два миллиона экземпляров» [19]. Как и фильма Офюльса, съемки Дашука и Алексиевич фиксировали сложный процесс дискурсивных трансформаций и формирование новых идентичностей, но главное – показывали несостоятельность базовых для советского проекта идеологием. Фильм подрывал уверенность в том, что советское общество это общество изобилия, свободы от иерархий, гендерного равенства, братства народов, где люди исполнены сознательности и совершают подвиги ради общего блага, а не из страха репрессий. Оба фильма показывали, что единство в борьбе с фашизмом и фронтное братство оказывалось идеологической условностью, за которой проступало сложное поле отношений и внутренних конфликтов, не разрешенных с момента окончания войны. Старые термины и схемы не годились для описания сложных явлений, порожденных Второй мировой войной, расколовшей общество на группы, границы между которыми не вписывались в привычную классовую логику.

Дашук снял, по сути, фильм не о войне, а о крушении советского проекта, не прошедшего испытания войной. Офюльс снял фильм о несостоятельности Пятой французской республики, несоответствии режима де Голля духу подлинного республиканизма и республиканскому пониманию свободы, неумении мирно достигать согласия с теми, кто притерживается иной точки зрения. За это де Голля и критиковал Пьер Мендес-Франс [21]. Пьер Нора сравнил миф о сопротивлении и победе над фашизмом с мифом о революции, деконструированным Франсуа Фюре, как два основных фундамента идеологии французского государства. Два фильма о войне рассказывали о социальных конфликтах и гражданской непримиримости в обществах, возводивших свою генеалогию к революции. Метонимия соучастия, ставшая лейтмотивом техники этого направления в документалистике, опережала время и предлагала подлинный республиканизм как политическую альтернативу, способную прийти на смену коммунизма и голлизма. Ни во Франции, ни в Советском Союзе эта идея не встретила отклика. Однако фильмы маркировали движение к изменению режимов. В Советском Союзе это было движение через гласность и умение говорить публично о тех отношениях в обществе и тех формах власти, которые люди не готовы терпеть дальше, об угрозе новой войны и новых бедствий, которые возможны, если не положить конец прежнему режиму.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Анри Руссо, исследовавший память о режиме Виши во Франции, отмечал, что переосмысление прошлого было имплицитно связано с разворачивавшимися столкновениями и острой критикой общества. На баррикадах спонтанно рождались ассоциации и параллели с военным временем, Сопротивлением нацистам и оккупации, студенты бросали вызов голлистскому режиму, сравнивая политиков с фашистами, а полицию с эсэсовцами и полицией. В этом усматривали подрыв, субверсию официального идеологического дискурса. Обвинения в фашизме были обращены режиму, идентифицировавшему себя с Сопротивлением. Вызов был адресован и тем, кто пытался скрыться в тени общей

славы. Кого считать подлинным участником Сопротивления? Что в действительности делали в годы войны миллионы так называемых «ветеранов»? Какое право имеют те, кто выжил, говорить от имени погибших героев? Кто все мы? Никто не ждал, что кризис 1968 г. затронет и выведет наружу подавленную травматичную память о войне. По мнению Руссо, сработало что-то вроде «бомбы замедленного действия», заложенной после войны [4. Р. 98].

² Выбор источников был отчасти вынужденным, по французским законам архивы Виши закрыты на 50 лет, срок давности еще не истек. В 1973 г. во Франции была переведена книга американского историка Роберта Пакстон, в основу которой положены документы из немецких архивов, в том числе переписка с французскими политиками. На основании архивов автор доказывал тезис, что Франция первой сделала шаг навстречу нацизму, правительство Виши не вело двойную игру и не поддерживало пассивное сопротивление, это было активное сотрудничество и установление откровенно профашистского порядка.

³ Вольфганг Байленхоф и Сабина Хэнсен назвали работу Ромма «первой всеобъемлющей попыткой кинематографического анализа фашизма и подспудно также собственного сталинского прошлого», они подробно рассмотрели влияние этого фильма на мировую документалистику и его роль в международных дискуссиях. По их мнению, структура и аргументация фильма опирались на «риторические клише холодной войны: мир четко разделен на добрый и злой – мир социалистического гуманизма и пораженный неофашизмом и милитаризмом капиталистический мир. Однако в то же время эта строгая оппозиция нарушается тем, что за счет визуальной организации материала создается сходство несходного: в негативно заряженных фашистских изображениях постоянно отражается и опыт собственной политической культуры» [12. С.104–106, 109].

⁴ «Его метод в чем-то близок подходу режиссера игрового кино, который хочет вызвать в зрителе сопереживание... Замысел Ромма приблизиться к повседневному, к обыденности фашизма, который он сам *в силу недостатка материала* смог реализовать лишь частично» [12. С. 111].

⁵ По мнению Байленхофа и Хэнсен, этот прием был заимствован Роммом в картине «Обычный день гестаповца Шмидта» [12. С. 110]. Они отмечают также влияние Алена Рене «Ночь и туман» (1955) на визуальную риторику Ромма, отсюда был заимствован контраст архивной и современной съемки концлагерей, как встреча с прошлым и предстояние выживших собственной памяти.

⁶ О том, как насиловали женщин, вспоминал и фашист де Ла Мезьер, и подпольщик Мену. Первый обвинял во всем русских и коммунистов («это одно из сильнейших воспоминаний моих, когда мы шли навстречу русским, мы столкнулись с потоком беженцев, это было похуже, чем в 1940, вся восточная Пруссия и часть Померании пытались укрыться в Центральной Германии. – Что они вам говорили? – Что они могли нам сказать? Они предлагали нам своих дочерей, они предпочитали отдать их нам, нежели их изнасиловать русские»), второй – нацистов («один из ее палачей сам рассказал мне, как они заталкивали ручку швабры ей в вагину»).

⁷ Офюльс показал Виши не как революцию, а как режим, враждебный революции 1789 г. и событиям 1936 г., возрождение феодализма Бурбонов [4. Р. 111].

⁸ Анри Руссо видел иронию в названии фильма, по его мнению, высокопарные слова усиливали карикатурность образа Вердье, подчеркнута контрастируя с откровенным безразличием к человеческим судьбам и отсутствием солидарности, которые зрителю предстояло увидеть на экране [4. Р. 101].

ЛИТЕРАТУРА

1. Агамбен Дж. Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М., 2012. 192 с.
2. Воннегут К. Колыбель для кошки. Бойня номер пять, или Крестовый поход детей. М.: АСТ, 2008. 416 с.
3. Арендт Х. Банальность зла: Эйхман в Иерусалиме. М.: Европа, 2008. 424 с.
4. Russo H. Vichy Syndrome. History and Memory in France Since 1944. Harvard, 1987. 400 p.
5. Banaji F. Rethinking Memory: the Violation of a 'lieu de mémoire' in Marcel Ophuls's *Le Chagrin et la pitié* // *Anamnesia: Private and Public Memory in Modern French Culture (Modern French Identities)* / ed. by P. Collier, A. Elsner, O. Smith. Frankfurt am Main; New York; Wien, 2009. P. 131–143.
6. Ferro M. L'interview chez Ophuls, Harris et Sédouy // *Ferro M. Cinéma et Histoire*. Paris, 1977. Vol. 44. P. 162–166.
7. Entretien avec Marcel Ophuls / par B. Cohn, J.-P. Török // *Positif*: revue de cinema. 1971. № 128. P. 43–56.
8. Laborie P. *Le Chagrin et le venin*. La France sous l'Occupation, mémoire et idées reçues. Paris, 2011. 360 p.
9. Insdorf A. *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. Cambridge, 1989. 432 p.
10. Sobanet A. From Wedding Chapels to German Castles: Politicized Interview Sites in *Le Chagrin et la pitié* // *Contemporary French Civilization*. 2005. Vol. 29, № 1. P. 45–66.
11. Nichols B. *Introduction to Documentary*. Indiana, 2001. 223 p.
12. Байленхофф В., Хэнсен С. Зеркальные отражения // *Киноведческие записки*. 2010. № 97. С. 104–113.
13. Beilenhoff W., Hansgen S. Speaking about images: the voice of the author in Ordinary Fascism // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2008. Vol. 2. P. 141–153.
14. Sobanet A. Revisiting The Sorrow and the Pity: An Interview with Marcel Ophuls // *Contemporary French Civilization*. 2007. Vol. 31, № 2. P. 309–327.
15. Baker Ch.A. *Le Chagrin et la pitié* by Marcel Ophuls // *The French Review*. 1980. Vol. 53, № 3. P. 480–481.
16. Lowy V. *Marcel Ophuls*. Paris, 2008.
17. Reynolds S. *The Sorrow and the Pity* // *French Cultural Studies*. 1990. Vol. 1. P. 149–159.
18. Paxton R. *Vichy France. Old Guard and New Order, 1940–1944*. Paris, 1972. 438 p.
19. Алексиевич С. У войны не женское лицо. Минск: Мастацкая літаратура, 1985. 320 с.
20. James C.P. *Documentary and Allegory: History Moralized in Le Chagrin et la pitié* // *The French Review*. 1985. Vol. 59, № 1. P. 84–89.
21. Mendès France P. *Pour une république modern*. Paris, 1962.

Статья представлена научной редакцией «История» 6 сентября 2020 г.

Such a Different Truth: The Memory of World War II in the 1970s Documentaries

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2021, 462, 148–160.

DOI: 10.17223/15617793/462/19

Natalia D. Potapova, European University at St. Petersburg (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: n.d.potapova@gmail.com

Keywords: documentary film; memory; comparative studies; World War II; Fifth Republic; perestroika.

In memory studies carried out on the material of Germany, several basic strategies were noted for how society survived the war and dealt with the traumatic experiences; the post-war escape and forgetting were replaced by the glorification of the past. According to Aleida Assmann, the protests of 1968 showed that the heroic memorial project was not effective and the society was still ready for violence. The “ethical turn” in Germany was associated with the transition to a policy of repentance, with the idea of a “common catastrophe”, with a willingness to share responsibility for violence and solidarity based on compassion for a common sorrow. The aim

of this article is to determine how relevant the patterns Assman sees analyzing the experience of Germany were for other countries. Can we say that the experience of trauma processing was universal? How do the social structure, cultural heritage, the peculiarities of military operations, the political situation influence the nature of commemoration? The article uses methods of narrative analysis in film studies and viewer reception analysis to analyze, based on the techniques of contextualization, how the film was entangled in changing the social structure and national political culture. The research is based on the case study approach. I examine the case of one documentary film: analyze the materials of public discussion, interviews with the creators, reviews of film critics, and published viewer reviews. I argue how the discussion of Marcel Ophuls' film *The Sorrow and the Pity: The Chronicle of a French City under the Occupation* (*Le Chagrin et la pitié: chronique d'une ville française sous l'occupation*, 1969) changed the way we talk about war affecting professional historiography, public policy, public opinion. People discussed the traumatic experience of the war seen through the eyes of civilians, whose memory of the bombing of cities, the rape of women, forced deportation, hunger, speculation, and other wartime crimes became the object of public discussion, the borders between "us" and "them" lost their national identity, and resistance to fascism lost its features of a united frontier brotherhood. The film showed that the prejudices that split French society during the war did not lose their effect. It was prejudices, not propaganda, that possessed a powerful mobilizing force, pushing people to violence. The creative experiments of the left-wing documentary filmmakers aimed to show that film and television could turn from an instrument of domination and suppression into an instrument of research on social reality and a form of political interaction. France was supposed to see "public opinion" in realism (*cinéma vérité*), not in the format of elite-controlled news. Marcel Ophuls made the film about the inconsistency of the French Fifth Republic.

REFERENCES

1. Agamben, G. (2012) *Homo sacer. Chto ostaetsya posle Osventsima: arkhiv i svidetel'* [Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive]. Translated from Italian. Moscow: Evropa.
2. Vonnegut, K. (2008) *Kolybel' dlya koshki. Boynya nomer pyat', ili Krestovyy pokhod detey* [Cat's Cradle. Slaughterhouse Five, or the Children's Crusade]. Translated from English. Moscow: AST.
3. Arendt, H. (2008) *Banal'nost' zla: Eykhman v Ierusalime* [Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil]. Translated from English. Moscow: Evropa.
4. Russo, H. (1987) *Vichy Syndrome. History and Memory in France Since 1944*. Harvard University Press.
5. Banaji, F. (2009) Rethinking Memory: the Violation of a 'lieu de mémoire' in Marcel Ophuls's *Le Chagrin et la pitié*. In: Collier, P., Elsner, A. & Smith, O. (eds) *Anamnesia: Private and Public Memory in Modern French Culture (Modern French Identities)*. Frankfurt am Main; New York; Wien: Peter Lang. pp. 131–143.
6. Ferro, M. (1977) L'interview chez Ophuls, Harris et Sédouy. In: Ferro, M. *Cinéma et Histoire*. Vol. 44. Paris: Calmann-Lévy. pp. 162–166.
7. Cohn, B. & Török, J.-P. (1971) Entretien avec Marcel Ophuls. *Positif: revue de cinéma*. 128. pp. 43–56.
8. Laborie, P. (2011) *Le Chagrin et le venin. La France sous l'Occupation, mémoire et idées reçues*. Paris: Bayard.
9. Insdorf, A. (1989) *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. Cambridge University Press.
10. Sobanet, A. (2005) From Wedding Chapels to German Castles: Politicized Interview Sites in *Le Chagrin et la pitié*. *Contemporary French Civilization*. 29 (1). pp. 45–66.
11. Nichols, B. (2001) *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
12. Baylenkhoff, V. & Khensgen, S. (2010) Zerkal'nye otrazheniya [Mirror reflections]. *Kinovedcheskie zapiski*. 97. pp. 104–113.
13. Beilenhoff, W. & Hansgen, S. (2008) Speaking about images: the voice of the author in Ordinary Fascism. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2. pp. 141–153.
14. Sobanet, A. (2007) Revisiting The Sorrow and the Pity: An Interview with Marcel Ophuls. *Contemporary French Civilization*. 31 (2). pp. 309–327.
15. Baker, Ch.A. (1980) *Le Chagrin et la pitié* by Marcel Ophuls. *The French Review*. 53 (3). pp. 480–481.
16. Lowy, V. (2008) *Marcel Ophuls*. Paris: Le Bord de l'Eau.
17. Reynolds, S. (1990) The Sorrow and the Pity. *French Cultural Studies*. 1. pp. 149–159.
18. Paxton, R. (1972) *Vichy France. Old Guard and New Order, 1940–1944*. New York: Alfred A. Knopf, inc.
19. Aleksievich, S. (1985) *U voyny ne zhenskoe litso* [The war does not have a woman's face]. Minsk: Mastatskaya literatura.
20. James, C.R. (1985) Documentary and Allegory: History Moralized in *Le Chagrin et la pitié*. *The French Review*. 59 (1). pp. 84–89.
21. Mendès France, P. (1962) *Pour une république moderne*. Paris: Gallimard.

Received: 06 September 2020