

УДК 7.01:791(44)
doi:10.35853/vestnik.gu.2026.14-1.13
5.7.3

«Взлетная полоса» Криса Маркёра как противостояние принуждению к идентичности

Борис Викторович Рейфман

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,
brejfm@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1915-7609>

Аннотация. В первой части предлагаемой статьи речь идет о тех идейных установках, которые сыграли предопределяющую роль в развитии французского кинематографа, как игрового, так и документального, на рубеже 1950–1960-х годов. В фокусе авторского внимания оказывается, прежде всего, кинематограф французского документалиста Криса Маркёра. Опираясь на несколько текстов теоретика кино Ольги Давыдовой, автор рассматривает творчество Маркёра как одно из важных проявлений общей для многих режиссеров-документалистов того времени тенденции, которая была связана со стремлением преодолеть власть манипулятивных технологий. Это стремление имело в основе веру в то, что достижима такая репрезентация реальности, которая абсолютно достоверна, т. е., не будучи обусловленной теми или иными субъективными режиссерскими интенциями, тождественна тому, что репрезентируется. Маркёровский вариант выхода за пределы манипулятивного контекста был одним из самых радикальных: он предполагал устранение самого логического основания этого контекста, а именно – отказ от понимания основной кинодокументалистской задачи как достижения достоверной репрезентации внеположной создателю фильма реальности. Вместо этого французский режиссер утверждал в качестве единственно возможного опыта достоверности зрительский «особый субъективный опыт», который переживается при восприятии фильмов, построенных не как реализация режиссерского желания выдать за саму реальность ее репрезентацию, а как своего рода «поток» не стремящихся к целостности «различий». Такая позиция сближает творчество Маркёра с кинематографической версией французского «нового романа». Это сближение, как показывает автор статьи, становится очевидным именно в игровой картине «Взлетная полоса», безымянный главный герой которой – потерявший память человек, переживающий травматическое психологическое состояние, которое стало следствием атомной III Мировой войны. Анализ этой картины посвящена вторая часть статьи. Опираясь на работы Кэти Карут, Натали Саррот, Джорджо Агамбена и Бориса Дубина, автор выявляет структурообразующую бинарную оппозицию нарратива фильма Маркёра и показывает, что оппозиция эта родственна как раз тем важным для кинематографа рубежа 1950–1960-х годов идеологическим позициям, о которых речь пойдет в первой части статьи.

Ключевые слова: Крис Маркёр, репрезентация, «базовая конвенция», субъективный опыт, «Взлетная полоса», «новый роман», свидетельство

Для цитирования: Рейфман Б. В. «Взлетная полоса» Криса Маркёра как противостояние принуждению к идентичности // Вестник Гуманитарного университета. 2026. Т. 14, № 1. С. 149–159. DOI 10.35853/vestnik.gu.2026.14-1.13.

Chris Marker's *La Jetée* as a Resistance to Identity Coercion

Boris V. Reyfman

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
brejfman@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1915-7609>

Abstract. The first part of this paper highlights the ideological underpinnings that significantly influenced the trajectory of French cinema during the transition from the 1950s to the 1960s, encompassing both fictional narratives and documentary productions. The analysis primarily centers around the cinematic works of Chris Marker, a prominent figure in French documentary filmmaking. Drawing on a number of texts by the film theorist Olga Davydova, the author analyses Marker's artwork as one of the significant manifestations of a tendency shared by many documentary filmmakers of that period, which was linked to the aspiration to transcend the influence of manipulative techniques. This aspiration was predicated on the conviction that it is feasible to attain a depiction of reality that is entirely trustworthy, that is, unmediated by any subjective interpretive biases, and identical to the thing being represented. Marker's interpretation of surpassing the framework of manipulation was one of the most revolutionary: it entailed dismantling the very foundation of this framework, namely, rejecting the notion that the primary objective of documentary filmmaking is to provide an accurate representation of reality independent of the filmmaker's perspective. Rather, the French filmmaker contended that the sole viable encounter with authenticity is the spectator's "unique subjective experience," which arises when encountering films conceived not as an embodiment of the filmmaker's aspiration to convey an accurate representation of reality, but as a form of "flux" of "divergences" that resist cohesion. This position places Marker's work in closer proximity to the cinematic adaptation of the French "le nouveau roman". This connection becomes apparent in the film *La Jetée*, whose nameless protagonist is an individual with amnesia who is experiencing a traumatic psychological condition resulting from the nuclear bombing during World War III. The second section of the paper explores this cinematic piece. Employing the insights of prominent scholars such as Katie Caruth, Nathalie Sarraute, Giorgio Agamben, and Boris Dubin, the author uncovers the underlying narrative binary opposition in Marker's film. This opposition is shown to be analogous to the ideological stances discussed in the initial part of the paper, which were instrumental in shaping cinematic discourse at the critical juncture of the 1950s and 1960s.

Keywords: Chris Marker, representation, "basic convention", subjective experience, *La Jetée*, "le nouveau roman", testimony

For citation: Reyfman BV. Chris Marker's *La Jetée* as a Resistance to Identity Coercion. *Vestnik Gumanitarnogo universiteta = Bulletin of Liberal Arts University*. 2026;14(1):149-159. (In Russ.). DOI:10.35853/vestnik.gu.2026.14-1.13.

Перед тем как начать разговор о вышедшем в 1962 году фотомонтажном фильме «Взлетная полоса», являющемся единственной игровой картиной близкого к группе «Левый берег» французского кинодокументалиста Криса Маркёра, проясню некоторые аспекты кинематографической ситуации, в первую очередь ситуации во французском кинематографе, сложившейся на рубеже 1950–1960-х годов. Речь, главным образом, пойдет о тех идейных установках, которые сыграли важную роль в развитии кинематографа в этот период и, в частности, оказали существенное влияние на творчество автора «Взлетной полосы».

Период создания «Взлетной полосы» был временем проблематизации реалистических стратегий в *игровом кино*. Эти стратегии все в большей степени осознавались как методы утверждения определенных выгодных той или иной власти идеологом и превращения их в мифологемы. Прояснялась связь реалистических стратегий с технологиями манипуляции, как правило, использующими принцип типизации, т. е. художественной гиперболизации тех или иных свойств социальной реальности. Все более ясным и неприемлемым становилось то, что вследствие такой гиперболизации типизируемые моменты закрепляются в зрительском сознании как проявления в обществен-

ной жизни чего-то закономерно повторяющегося, типичного, само собой разумеющегося. Сопротивлению таким властным интенциям содействовали в игровом кино этого времени переживавшие «прото-постмодернистский» генезис интенции симулятивные, связанные с тогда еще интуитивными, не обретенными артикулированными теоретических оснований интертекстуальными ориентирами, которые лишь позже соединились с самим постструктуралистским смыслом понятия «интертекстуальность». Цитаты и стилизации, очевидные в ранних фильмах Франсуа Трюффо и, особенно, Жан-Люка Годара, манифестируя эти симулятивные интенции, демонстрировали склонность к авторской игре и, прежде всего, раскрывали перед «считывающим» эту авторскую игру реципиентом то, «что референциальный характер повествования зависит не только от собственного опыта автора, но... нередко возникает как результат текстового заимствования» (см.: [Пьеге-Гро 2008, с. 79]).

Серьезные перемены происходили и в кинодокументалистике. Начиная именно с рубежа 1950–1960-х годов в документальном кино все отчетливее заявляло о себе критическое переосмысление так называемой «базовой конвенции» (см.: [Давыдова 2025, с. 53–83]), понимавшейся как не подвергавшийся сомнению в течение многих лет такой приоритет профессиональной режиссерской деятельности, который еще в начале 1930-х Джон Грирсон назвал «креативной интерпретацией действительности» [Там же, с. 71]. Грирсоновская «креативная интерпретация» узаконивала «возможность режиссера выбирать, располагать, аранжировать фрагменты действительности в соответствии со своими собственными целями, задачами и представлениями» [Там же]. И именно этот режиссерский подход к снимаемому материалу стал рассматриваться совсем иначе, чем его понимал сам Грирсон, т. е. не столько как социально-критическая творческая деятельность художника-документалиста, старающегося улучшить мир, сколько как реализация потенциала опять же властного манипулирования. Подразумевавшийся «базовой конвенцией» интерпретативный подход был переосмыслен как профессиональное умение выдавать за реальность ее репрезентации. Таким образом, он переместился в контекст, связанный с организацией тех или иных властных воздействий на зрителя, формируемых с помощью, прежде всего, сопровождающего визуальный ряд закадрового комментария, других вербальных элементов текста, а также межкадрового и внутрикадрового монтажа.

Для «базовой конвенции» само собой разумеющимся был «внеисторический взгляд на эстетическую модель киноотражения реальности» (см.: [Прожикио 2004, с. 12]), т. е. взгляд, исходящий из нерелексивной веры в возможность именно киноотражения и, таким образом, в тождество реальности и ее репрезентации, веры, не учитывающей ее, репрезентации, конкретно-исторического характера. Это вело к тому, что, по словам Галины Прожикио, документальное кино воспринималось зрителем как «информация о реально происходящей жизненной “драматургии”, в сочинении которой... не принимает участия никакая авторская воля» [Там же].

Одной из самых действенных манипулятивных форм репрезентации, когда-либо существовавших в рамках «базовой конвенции», согласно Ольге Давыдовой, является тот актуальный и сегодня режим документальности, который концептуализировавший его Билл Николс назвал «разъяснительным» или «предъявляющим» (см.: [Давыдова 2020, с. 625]). Этот режим «распределяет фрагменты мира истории в рамках риторической или аргументативной структуры <...> способствует обобщениям. Образы скорее поддерживают основные пункты общей аргументации, не стремясь создать живое ощущение частных проявлений внешнего мира <...> Режим «предъявления» идеален для передачи информации или подтверждения парадигмы, которая уже заранее заложена в фильм» (цит. по: [Там же]).

Будучи наиболее очевидным выражением властного потенциала «базовой конвенции», именно «разъяснительный» режим документальности стал «основной мишенью всех течений документалистики 1960-х» (см.: [Давыдова 2022, с. 277]), которые были «нацелены на слом конвенции, на реструктуризацию отношений между идеями ре-

презентации и достоверности <...> проект визуальной антропологии Жана Руша, идеи “прямого кино” в США и “свободного кино” в Великобритании – все эти феномены делают ставку на подрыв власти вербального языка, выводя на первый план образ визуальный. Кино может показывать, ему не нужно говорить» [Давыдова 2022, с. 277].

Этим перечисленным выше направлениями документалистики удалось преодолеть свойственное «разъяснительному» режиму подчинение власти смысла, навязываемого визуальному ряду вербальным комментарием. Однако отказаться от как таковой веры в репрезентацию ни *cinéma vérité* Жана Руша, ни американское «прямое кино», ни британское «свободное кино» не смогли: «Удерживая эмпирическую действительность в качестве авторитета, документальное кино бесконечно, даже с некоторой одержимостью, стремится к этому недостижимому идеалу – устранить зазор между тем, что на пленке, и тем, что перед объективом камеры. Быть действительностью» (см.: [Давыдова 2022, с. 277–278]).

Маркёр пошел дальше, поставив перед собой цель «не столько передать нечто как достоверное, сколько создать условия, в которых достоверность станет возможна как особый субъективный опыт. При этом механизмы формирования этого опыта достоверности будут отличаться от тех, которыми уже привыкла пользоваться документалистика» (см.: [Давыдова 2020, с. 627]). Подразумеваемый Маркёром зрительский опыт можно, опираясь на его интерпретацию О. Давыдовой, понимать как опыт не сводимой ни к какому «центру» множественности, фактором которой становится создаваемое французским режиссером «чистое различие» вербального и визуального элементов фильма, т. е. такая форма их сосуществования, которая не предполагает никакого служащего повествованию подчинения одного другому, никакого диалектического синтеза. Раскрывая свой собственный зрительский опыт восприятия фильма Маркёра «Без солнца» и, очевидно, мысля свое восприятие как рецепцию, соответствующую замыслу самого режиссера, О. Давыдова пишет: «Вербальное и визуальное здесь самостоятельны и существуют параллельно, провоцируя другой, отличный от привычного, опыт зрительского восприятия. Инаковость этого опыта будет связана с манифестированной одновременностью двух различных нарративов, не связанных между собой явно, в пространстве рефлексии или в риторическом поле. Единственная связь, о которой здесь можно говорить, – аффективная» [Там же].

Такая форма сосуществования, как мне представляется, напоминает артикулированные в теориях киноавангарда синестетические структуры, результат воздействия которых на зрителя можно сопоставить с высказанной Фридрихом Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» гипотезой о характере восприятия древнегреческим зрителем соединения в театральной трагедии музыкального ритма, создаваемого хором, и разыгрываемого актерами драматического действия: «Когда гармония, соединяющая... драму с ее музыкой, предустановлена, это произведение достигает высочайшей степени зримости, словесной драме не доступной»¹, и зритель после финала такого музыкально-драматического зрелища, зрелища, в котором музыка и драма, хотя и «предустановлены» друг другу, но сосуществуют без подчинения друг другу, «... конечно же, вспомнит, как чувствовал себя поднявшимся до уровня некоего всеведения по отношению к мифу...»².

Ницше, будучи основоположником «философии жизни», имеет в виду зрительское «всеведение» по отношению не к тем «порожденным повседневной жизнью» [Барт 1994, с. 46] мифам, о которых, в частности, писал в «Мифологиях» Ролан Барт, а к «жизненному» Мифу, понимаемому немецким философом как коллективно-психологическое, можно сказать, бытийное, основание существования того или иного этноса, в данном случае древних греков. Этот Миф «центрирован» такими, согласно Ницше,

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза : пер. с нем. / [сост. и вступ. ст. М. Кореневой ; вступ. ст. и коммент. А. Аствацатурова]. СПб. : Художественная литература, 1993. С. 233 (цит. по: [Рейфман 2012, с. 705]).

² Там же. С. 235 (цит. по: [Рейфман 2012, с. 705]).

тождественными друг другу в силу их «жизненности» повествованиями, как, например, миф об Эдипе и миф о Прометее.

Субъективный опыт множественности, который как вариант зрительской рецепции, избегающей подчинения манипулятивным технологиям, приходит у Маркёра на смену опыту восприятия репрезентаций, отличается, таким образом, от ницшевского «всеведения», прежде всего, именно по причине «центрированности» последнего. Это, по моему мнению, сближает предполагаемую О. Давыдовой позицию французского кинодокументалиста в большей степени, чем с философией раннего Ницше, с тем пониманием зрительского восприятия, которое артикулируется Р. Бартом в другом его тексте – в статье «Третий смысл». Анализируя воздействие некоторых экранных изображений из эйзенштейновского «Ивана Грозного», Барт говорит об «ускользающем, но упрямом» [Барт 1984, с. 176] их смысле, не совпадающем ни с тем, *первым* в его, Барта, ряду, смысловым уровнем, который он называет «уровнем коммуникации», ни с тем, *вторым* уровнем, который обозначается им как «уровень значения»: «Я не знаю, каково его [“Ускользающего” смысла. – Б. Р.] значение, во всяком случае, я не в состоянии назвать его, но я хорошо различаю черты, элементы, из которых этот “неполный” знак складывается: излишняя плотность грима придворных... дурацкий нос одного... тонкий рисунок бровей другого, его вялая белизна, его бледность, прилизанность его прически, смахивающей на парик <...> Нечто в их лицах выходит за рамки психологии фабулы, функции и – чтобы уж все сказать – конкретного смысла» [Там же, с. 177].

Этот «ускользающий», т. е., по-видимому, не причастный ни к какому «центру», смысловой уровень Барт как раз и называет «третьим смыслом». Такое название дается им еще и потому, что этот «третий смысл», родственный, я полагаю, понятию «пунктум» из бартовского же эссе «Camera Lucida», противопоставляется им гораздо более очерченному, более выразимому «некоему третьему» – определенному, опять же «центрированному», значению, которое, согласно Эйзенштейну, рождается при зрительском восприятии его фильмов вследствие диалектического синтеза тех или иных двух смысловых «кусков»: «Следовало бы обратиться к случаям, когда куски не только безотносительны друг к другу, но когда само *конечное, общее, целое* не только предусмотрено, оно само предопределяет как элементы, так и условия их сопоставления... В них это целое совершенно так же будет возникать, как “некое третье”... При таком рассмотрении монтажа как кадры, так и их сопоставление оказываются в правильном взаимоотношении» [Эйзенштейн 1964, с. 159].

Направлений критики стремления к устранению зазора «между тем, что на пленке, и тем, что перед объективом камеры», предопределенного верой в то, что сама эмпирическая реальность предъявляет некую истину, которую нужно и можно репрезентировать «без потерь», было немало. Можно, например, вспомнить кинематографические версии эпического театра Бертольта Брехта с его в определенном смысле причастным к такой критике «принципом очуждения». В этот же ряд вписываются предложенные американскими киноавангардистами стратегии выявления «“материальности” фильмической основы» (см.: [Уоллен 2018]), эксплицирующие медиум «с целью оказать противодействие или хотя бы найти альтернативу кино репродукции или репрезентации, мимесиса или иллюзии» [Там же].

Путь Маркёра к «достоверности... как особому субъективному опыту» отличает то, что этот путь не только *выражает критическую позицию* по отношению к репрезентации, но являет и *позитивную программу* ее, репрезентации, преодоления, исходящую, к тому же, из понимания «внутренней» достоверности как процесса, протекающего в зрительском сознании именно *не «центрированно»* и, следовательно, сопоставимого, например, с делезовским «ризоматическим» потоком «различий».

Маркёровская позитивная программа преодоления репрезентации, как мне представляется, родственна и идеям «театра жестокости» Антонена Арто. Говоря об этой театральной концепции в «Эмансипированном зрителе», Жак Рансьер интерпретирует замысел Арто как идею такого театра, который «заставляет зрителей выйти за пределы

своей позиции: вместо того, чтобы находиться лицом к лицу со зрелищем, они оказываются окружены им, вовлечены в круг действия, который возвращает им коллективную энергию» [Рансьер 2018, с. 12]. Возвращение «коллективной энергии» средствами «театра жестокости» Рансьер проясняет как обретение зрителями предельной интеллектуальной эмансипированности, заключающейся в «способности каждого и каждой по-своему переводить то, что он или она чувствует, связывать это с каким-то особенным интеллектуальным приключением» [Там же, с. 19].

Противостоящий вере в репрезентацию не «центрированный» маркёровский «субъективный опыт» выводит и на понятие «тела без органов», впервые появившееся в пьесе Антонена Арто «Покончить с божьим судом» и, в другую эпоху, ставшее одним из ключевых в философии Жюль Делёза [Делёз, Гваттари 2007, с. 24–33]. Как пишет в книге «Феноменология тела» Валерий Подорога, сквозь «тело без органов» «прорываются жизненные силы, более не нуждающиеся... в устойчивой организации каналов коммуникации с внешней средой» [Подорога 1995, с. 68]. Прямое подключение тела к внешним ему «жизненным силам» становления, оказывающимся после этого «своими» для тела, имманентными ему, а точнее, генерирующими собственную «жизнь» тела, возможно только в процессе, который, используя метафоры Подороги, мы можем назвать сбрасыванием «кожи», причем как физиологической «первой кожи», распределяющей все внешние воздействия по дифференцированным каналам (органам) повседневных чувств, так и «второй кожи», обеспечивающей нашу социокультурную детерминированность, казалось бы, неотчуждаемые этические и эстетические ценности и поведенческие нормы [Там же, с. 44–50]. По словам Подороги, «замысел Арто должен был оправдать “театр жестокости”: освободить тело от органов, высвободить чистые энергии жизни, которые, если этого не сделать, так и останутся заточенными в системе органов, откуда им нет выхода...» [Там же, с. 68].

Полагаю, что концепция «тела без органов» была предсказана еще в «Антропологии» Иммануила Канта, в которой немецкий философ «делит телесные ощущения на получаемые посредством определенного органа (*sensus fixus*) и так называемые “жизненные ощущения” (*sensus vagus*). Последние появляются, когда воздействие оказано на “всю систему нервов”, они “пронизывают все тело там, где только чувствуется жизнь...” ... Если первые служат познанию мира, то вторые – скорее удостоверяют мое в нем присутствие» (см.: [Ознобкина 2019, с. 51]).

Эта переключка понимания рецепции маркёровских документальных фильмов как «особого субъективного опыта», являющегося новым «опытом достоверности», который не имеет отношения к вере в репрезентацию, с некоторыми как современными этому пониманию, так и более ранними концепциями зрительского восприятия заставляет вспомнить процитированную выше мысль О. Давыдовой, что «единственная связь, о которой здесь можно говорить, – аффективная».

В финальной части статьи «Автономия аффекта» ее автор Брайан Массуми, стремясь разобраться в причинах популярности Рональда Рейгана, пишет, что этот президент США «политизировал... власть прерывания... Каждый резкий жест отсрочивает непрерывность движения на долю секунды, слишком краткую для полноценного восприятия, но достаточную для того, чтобы обозначить возможность смены направления <...> Как и его вербальная бессвязность в регистре значения. <...> Две параллельные линии абстрактной отсрочки вступали в резонанс... Это было воплощение неозначающей интенсивности» [Массуми 2020, с. 127–128].

Важным для меня моментом этого анализа является использование Массуми понятия «неозначающая интенсивность». Представляется, что именно «неозначающая интенсивность» как некий «нулевой уровень» для дальнейшего множественного означивания, в определенной мере схожего, например, с тем, что Р. Барт называл «удовольствием от текста», характерна и для восприятия фильмов Маркёра.

В то же время, неоднократно упоминавшийся в данной статье характер рецепции фильмов Маркёра, тот зрительский «опыт достоверности», который существует как

«особый субъективный опыт», несомненно вписывает творчество этого режиссера в кинематографический контекст, связанный с экранизациями произведений французского «нового романа». Это родство становится особенно очевидным при просмотре игровой картины «Взлетная полоса».

В опубликованном в 1956 году эссе «Эра подозрения» его автор Натали Саррот, говоря о французском «новом романе», одним из манифестов которого данный текст как раз и являлся, пишет, что именно в «новом романе» с наибольшей полнотой выразилась важнейшая потребность послевоенного искусства в прямом выходе на нечто «достоверное». Н. Саррот цитирует Жака Турнье, полагающего, что у современного читателя «...в цене только подлинное происшествие» (цит. по: [Саррот 1978, с. 314]). При этом утверждается, что «подлинными» для современного читателя могут быть только те «происшествия», которые описывают «реальность психического процесса» [Там же]. Причем эти «подлинные происшествия» должны быть лишены реалистического жизнеподобия и, прежде всего, жизнеподобных персонажей: «...персонажи, как их понимал старый роман... уже не способны вобрать в себя современную психологическую реальность... важно не допустить, чтобы внимание читателя рассеялось и позволило персонажам овладеть им, а для этого необходимо лишить его каких бы то ни было указаний, зацепившись за которые он безотчетно, в силу естественной склонности, фабрикует обманчивые подобия» [Саррот 2000, с. 209].

Предложенный Н. Саррот и ее единомышленниками вариант преодоления реалистической репрезентации был, вероятно, одним из самых радикальных в игровом кино ибо полностью разрушал принцип типизации, исходивший из веры в сущностные истины и, как я отмечал выше, предустановливающий необходимость их гиперболизации с целью утверждения определенных «само собой разумеющихся» типовых закономерностей самой жизни. По словам исследовательницы французской литературы XX века Ленины Зониной, «новый роман» упразднял «надежду читателя на то, что он имеет дело со знакомой ему социальной типизацией» [Зонина 1984, с. 64]. Как отмечает уже сама Н. Саррот, представляющему «новый роман» писателю, преодолевающему фикции как бы происходящих в реальности «вымышленных историй», претит наделять своего персонажа «слишком отчетливыми приметами: физическим обликом, жестами, поступками, ощущениями, привычными чувствами, давным-давно изученными и хорошо знакомыми, всяческими аксессуарами, которые сообщают ему видимость жизни и делают его доступными читателю» [Саррот 2000, с. 210]. Подчиняясь автору, от первого лица артикулирующему перманентность метаморфоз своего сознания, «новый роман» явно отсылает к мифу о принимающем самые разные обличья Протее [Саррот 1978, с. 319].

Стилистика фильма К. Маркёра «Взлетная полоса», который теперь станет основным предметом моего рассмотрения, близка к реализации этих заветов. Действие картины происходит после атомной III Мировой войны, заставившей выжившую часть человечества переселиться в оставшиеся от городов руины и катакомбы. Страшные события привели множество людей к состоянию психологической травмы. Некоторые из выживших, отбираемые исходя из их эмоциональной способности к тому, что закадровый голос называет «одержимостью образами прошлого», в частности безымянный герой фильма, становятся объектами экспериментов, проводимых людьми, которых этот же голос называет «победившими в войне технократами». *Тактическая* цель таких экспериментов – превращение в памяти подопытного в целостные временные последовательности разрозненных моментов индивидуального прошлого, которые, говоря уместными в данном случае словами известного американского культуролога Кэти Карут, существуют в пережившей травму психике как «особая комбинация амнезии и вторжения» [Карут 2009, с. 562]. Согласно Карут, это состояние «является психическим, нейробиологическим и философским парадоксом, так как точность и подробность видений из прошлого... находятся в прямой зависимости от их недоступности для сознания и памяти» [Там же], и «о том, кто выжил... вряд ли можно сказать, что

у него «есть память»; те, кто пережил катастрофическое событие, оказываются, скорее, носителями истории, которая им не вполне принадлежит» [Карут 2009, с. 562]. Превращение этих диссоциированных видений, не осознаваемых индивидом как «мое прошлое», «сенсорно непосредственных» [Там же, с. 563], как называет подобные следствия «комбинации амнезии и вторжения» Карут, в как бы принадлежащую индивиду связную историю означает их, этих видений, своего рода приручение, нарративизацию, т. е. семиотизацию. Им надлежит обрести целостный смысл, стать вербализованными репрезентациями прошлого, преодолевшими свою «сенсорную непосредственность» и детерминировавшими устойчивую идентичность.

Маркёр, как было отмечено выше, эстетически и философски был близок именно к литературно-кинематографическому направлению «новый роман». Повествовательные формы и игровых фильмов, созданных режиссерами, которые непосредственно принадлежали к этому направлению, прежде всего фильмов Алена Рене, и «Взлетной полосы» противостояли нарративным структурам реалистической репрезентации, сопоставимым с таким представлением о последовательности событий, которое Анри Бергсон в работе «Материя и память» назвал «механической памятью» или «памятью-привычкой»: «Из двух родов памяти, различных нами, первая оказывается... действительно памятью в собственном смысле слова. Вторая же... по сути дела скорее привычка... чем сама память... Наше существование... протекает среди определенного числа предметов... каждый из них, будучи воспринят, вызывает с нашей стороны по крайней мере зарождающиеся движения, при помощи которых мы к нему приспосабливаемся. Эти движения... переходят в состояние привычки...» [Бергсон 1992, с. 209].

Во «Взлетной полосе» последовательность событий, детерминированная определенной устойчивой, «привычной», инвариантной структурой, «памятью-привычкой», оказывается, во-первых, имплицитным, т. е. подразумеваемым, но актуально не явленным «оппонентом» как таковой повествовательной формы фильма, событийный ряд которого – это, прежде всего, диссоциированные видения героя, свидетельствующие о его посттравматическом состоянии. Во-вторых же, бергсоновская «память-привычка» предстает в фильме и как эксплицитный негативный член явленной в нарративе бинарной оппозиции, как та самая целостная память о своем прошлом, закрепление которой в сознании героя как раз и является в картине тактической целью победивших в ядерной войне технократов, стремящихся навязать ему определенную идентичность.

«Память-привычка» – это всегда «рассказ» в том смысле, который имеет в виду Джорджо Агамбен, противопоставивший в своем философском эссе «Костер и рассказ» лишенному сакральных истоков литературному «рассказу» то, что он называет «костром», т. е. мистическим началом так или иначе понимаемой истории. «Элементом, в котором рассеивается и утрачивается мистерия, является история... история – это то, в чем мистерия погасила или спрятала свои костры» [Агамбен 2015, с. 15]. «Там, где есть рассказ, костер затушен, там, где есть мистерия, не может быть истории», – вслед за исследователем иудейской мистики Гёршомом Шолемом говорит Агамбен [Там же, с. 19].

«Механическая память» подопытных, актуализирующая, по Бергсону, двигательные механизмы, которые обеспечивают успешную адаптацию к внешним обстоятельствам, нужна проводящим эксперименты «технократам» для подготовки к достижению их главной, *стратегической*, цели, каковой является временное перемещение подопытного в будущее. Вероятно, осуществимость такого перемещения мыслится экспериментаторами именно как следствие обретения индивидом идентичности, дающей ему возможность соединиться с неким инвариантным прогрессистским *рассказом* о будущем, с подразумеваемой этим рассказом событийной целостностью, своего рода «большим» культурно-историческим нарративом. Задача этого путешествия во времени вполне прагматична: именно будущее с его научно-техническим потенциалом, согласно замыслу экспериментаторов, сможет по просьбе попавшего в него человека из

настоящего времени помочь современности выжить в катастрофической послевоенной реальности.

Такая интерпретация замысла проводящих опыты экспериментаторов родственна также и более поздним, чем время создания «Взлетной полосы», постмодернистским концепциям исторической памяти и ностальгии. Как пишет Франклин Рудольф Анкерсмит в работе «История и тропология: взлет и падение метафоры», «метафора осуществляет историческое знание, и эта метафорическая организация предназначена для... воплощения того единства, которое историк пытается обнаружить в прошлом или спроецировать на прошлое... с диссолюцией метафорической его организации, прошлое трансформируется из объединенного целого в анархическую тотальность независимых *petits récits*» [Маленьких рассказов. – Б. Р.] [Анкерсмит 2009, с. 375].

Осуществляемое экспериментаторами из «Взлетной полосы», негромкие голоса которых иногда звучат в фильме по-немецки, приручение *petits récits*, разрозненно сосуществующих в памяти подопытного, с целью прагматического использования их для выполнения определенной задачи, несомненно противостоит стратегиям «нового романа». Противостоит так же, как «механическая память» в интуитивизме Бергсона противостоит «длительности», являющейся, согласно французскому философу, единственной истинной памятью, «памятью в собственном смысле слова» [Бергсон 1992, с. 209], причастность к которой ведет нас «в реальнейшие недра духа» (см.: [Блауберг 1992, с. 25]). Эта «истинная память», «длительность», протекает как спонтанно, самопроизвольно всплывающие в сознании «отдельности». Говоря словами Мераба Мамардашвили, сказанными о романах Марселя Пруста, эти «выскакивающие отдельности», будучи вполне автономными, в то же время находятся со всеми другими «отдельностями» памяти не в мотивированных логикой сценария отношениях, а «в какой-то... связи веером» [Мамардашвили 1997, с. 100]. И именно «длительность» задает во «Взлетной полосе» ту актуальную структуру повествования, которая, скажу об этом еще раз, с одной стороны, как в «новом романе», противостоит подразумеваемой как имплицитный «оппонент» реалистической репрезентации. С другой же стороны, тождественная «длительности» память героя «Взлетной полосы», длящаяся как не «центрированная» череда разрозненных «маленьких рассказов», на фоне властных интенций производящих эксперименты технократов является позитивным членом нарративной бинарной оппозиции фильма.

Такая интерпретация, однако, чревата парадоксом: если посттравматическое состояние тождественно причастной к человеческому бытию, т. е. к «реальнейшим недрам духа», «длительности», значит, оно должно рассматриваться как более «правильное», чем состояние обретенной идентичности?

Узники катакомб, над которыми в картине Маркёра проводятся эксперименты, похожи на «мусульман» из Аушвица, описанных Джорджо Агамбеном, опиравшимся на воспоминания Примо Леви, в книге «Что остается от Аушвица. Архив и свидетельство». В тексте, посвященном этой книге, Борис Дубин говорит о том, что Агамбен, «зеркально отзываясь на жест Ницше» [Дубин 2008], вслед за Леви видит нацистский концлагерь как «зону вне ответственности» [Там же], которая «располагается... не за пределами добра и зла, а, можно сказать, до этих пределов» (цит. по: [Там же]). Это дает основание Примо Леви видеть в тех узниках концлагеря, которых называли «мусульманами», «нечеловеков» [Там же]. В то же время, согласно Леви, «человек – это тот, кто может пережить человека» (цит. по: [Там же]), причем такое утверждение подразумевает «двойное выживание»: «...нечеловек – это тот, кто выживает после человека; человек – это тот, кто выживает после нечеловека... То, что может быть беспредельно разрушено, может беспредельно выживать» [Там же]. Это второе, т. е. выживание «мусульманина», превращающее его из «нечеловека» в «человека», можно понимать по-разному.

Герой «Взлетной полосы» одержим желанием вспомнить, т. е. осмыслить и вербализовать анонимно, «сенсорно непосредственно» существующий и постоянно всплы-

вающий в его памяти момент. Этот момент – заставляющий героя страдать образ ребенка, который становится свидетелем смерти мужчины в парижском аэропорту Орли. В конце фильма, вопреки целям экспериментаторов-«технократов», всплывающий образ выходит за пределы навязываемой ему извне семантической ограниченности лишь элемента линейно разворачивающегося биографического рассказа, вписанного в некий «большой нарратив». Вызывающее страдание воспоминание самопроизвольно произрастает смыслом мгновения его, героя фильма, собственной смерти. Этот обретаемый смысл, во-первых, как раз и являет ту «связь веером», о которой говорит Мамардашвили и которая нелинейно разворачивается как вся нарративная структура фотомонтажного фильма Маркёра. Во-вторых, вырываясь за пределы своей сенсорной непосредственности, событие смерти героя, «подлинное происшествие», как сказали бы представители «нового романа», указывает – и здесь я вновь должен процитировать Кэти Карут – на его, героя-рассказчика, «пробуждение ото сна». «В пробуждении ото сна, – пишет Карут, – содержится императив свидетельствовать, который не просто переводит травму в более простой вид знания, но призывает к новому виду знания, происходящему из самой природы... травмирующего события» [Карут 2009, с. 580]. Это новое знание отвечает предъявляемому к нашей культуре требованию пребывать в состоянии «непрекращающегося бодрствования» [Там же]. Возвращаясь же к философскому эссе Джорджо Агамбена «Костер и рассказ», можно сказать, что в финале «Взлетной полосы» «рассказ» соединяется с «костром», придавая воспоминанию о трагическом происшествии в аэропорту Орли именно смысл необходимости «непрекращающегося бодрствования».

Что же касается той «формы» существования памяти героя фильма, которую выше я, приведя цитату из Анкерсмита, сопоставил с «анархической тотальностью независимых *petits recits*», то и сама по себе она является художественным *свидетельствованием*. Это такое свидетельство, которое созвучно мысли Агамбена о том, что «называть Аушвиц “невыразимым” или “непостижимым”... значит хранить перед ним “набожное молчание”... и этим, даже при самых благих намерениях, соучаствовать в его прославлении» (цит. по: [Дубин 2008]). Однако «несоучастие» возможно лишь, когда «слово и письмо возникают не как воплощение или следование мысли, а в ее разрыве, приостановке – в горизонте возможности-не-быть. Почему речь – в том числе речь поэтов – и может свидетельствовать» [Там же]. Это своего рода оправдание поэзии, вступающее в диалог с известным высказыванием из «Негативной диалектики» Теодора Адорно о том, что «после Освенцима любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование» [Адорно 2014, с. 455].

Список источников

- Агамбен Д. Костер и рассказ / пер. с итал. и примеч. Э. Саттарова. М. : Грюндриссе, 2015. 192 с.
- Адорно Т. Негативная диалектика / пер. с нем. Е. Л. Петренко. М. : АСТ, 2014. 511 с. (Новая философия).
- Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / пер. с англ. М. Кукарцевой, Е. Коломойца, В. Кашаева ; науч. ред. Л. Б. Макеева, М. А. Кукарцева. М. : РООИ «Реабилитация», 2009. 400 с.
- Барт Р. Из книги «Мифологии» // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс : Универс, 1994. С. 46–71.
- Барт Р. Третий смысл // Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана : сборник статей / сост. и авт. предисл. К. Разлогов ; коммент. М. Ямпольского. М. : Радуга, 1984. С. 176–188.
- Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1 : Опыт о непосредственных данных сознания ; Материя и память / авт. вступ. ст. И. И. Блауберг. М. : Московский клуб, 1992. С. 160–316.

- Блауберг И. И. Анри Бергсон и философия длительности // Бергсон А. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1 : Опыт о непосредственных данных сознания ; Материя и память / авт. вступ. ст. И. И. Блауберг. М. : Московский клуб, 1992. С. 6–44.
- Давыдова О. Кино, которое не показывает // Логос. 2022. Т. 32, № 5 (150). С. 271–286.
- Давыдова О. Между правдой и вымыслом: проблема свидетельства в документальных фильмах Криса Маркёра // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. № 10. С. 624–631. DOI 10.18688/aa200-4-57. EDN ZOUXRH.
- Давыдова О. Эволюция неигрового кино, или Как смотреть документальные фильмы. СПб. : Порядок слов, 2025. 416 с.
- Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения / пер. с фр. Д. Кралечкина. Екатеринбург : У-Фактория, 2007. 670 с.
- Дубин Б. В. Что остается от Аушвица. Архив и свидетельство (Реферат на кн.: Джорджо Агамбен. Что остается от Аушвица) // Отечественные записки. 2008. № 4 (43). С. 58–68. EDN JVPCJX.
- Зонина Л. Тропы времени: заметки об исканиях французских романистов (60–70 гг.). М. : Художественная литература, 1984. 264 с.
- Карут К. Травма, время и история / пер. с англ. Е. Трубиной // Травма: пункты : сборник статей / под ред. С. Ушакина и Е. Трубиной. М. : Новое литературное обозрение, 2009. С. 561–581.
- Мамардашвили М. Психологическая топология пути : М. Пруст «В поисках утраченного времени» : [лекции]. СПб. : Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та : Журн. «Нева», 1997. 568, [3] с.
- Массуми Б. Автономия аффекта / пер. с англ. Г. Г. Коломийца // Философский журнал. 2020. Т. 13, № 3. С. 110–133. DOI 10.21146/2072-0726-2020-13-3-110-133.
- Ознобкина Е. В. О процедуре конституирования телесности в феноменологии Гуссерля // Ознобкина Е. В. Избранные работы. Статьи, рецензии, воспоминания. М. : Культурная революция, 2019. С. 51–55.
- Подорога В. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию : материалы лекционных курсов 1992–1994 годов. М. : Ad marginem, 1995. 341 с.
- Прожиго Г. Концепция реальности в экранном документе. М. : ВГИК, 2004. 454 с.
- Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : ЛКИ, 2008. 240 с.
- Рансьер Ж. Эмансипированный зритель / пер. с фр. Д. Жукова. Нижний Новгород : Красная ласточка, 2018. 128 с.
- Рейфман Б. В. Неповествовательные элементы киноформы в некоторых немецких и французских теориях киноавангарда // Экранная культура. Теоретические проблемы : сборник статей / отв. ред. К. Э. Разлогов ; сост. В. О. Чистякова, Я. Б. Иоскевич. СПб. : Дмитрий Буланин, 2012. С. 690–718.
- Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрения : пер. с фр. / вступ. ст. А. Таганова. М. : Полиформ-Талбури, 2000. 448 с.
- Саррот Н. Эра подозрения : эссе / пер. Л. Зониной // Писатели Франции о литературе : сб. статей : пер. с фр. / сост. и предисл. Т. Балашовой и Ф. Наркирьера ; авт. коммент. Ю. Гинзбург. М. : Прогресс, 1978. С. 312–320.
- Уоллен П. Онтология и материализм в кино / пер. с англ. Ю. Коголь // Cineticle. 2018. № 23. URL: <https://cineticle.com/23-0-wollen-onto-and-materia/> (дата обращения: 20.12.2025).
- Эйзенштейн С. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. М. : Искусство, 1964. С. 156–188.

Информация об авторе

Борис Викторович Рейфман, канд. культурологии, доцент, доцент кафедры истории и теории культуры факультета культурологии, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия).

Information about the author

Boris V. Reyfman, Candidate of Cultural Studies, Assoc. Prof., Assoc. Prof. of the Department of Cultural History and Theory, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia).

Статья поступила в редакцию | Submitted 06.01.2026.

Одобрена после рецензирования | Revised 21.01.2026.

Принята к публикации | Accepted 21.01.2026.