



## Идеи философского диалогизма и «пирамида» Кесьлевского

**Ю.В. Михеева**

кандидат философских наук

*В статье анализируется спонтанное проявление идей философского диалогизма в кинематографе Кишиитофа Кесьлевского. Прослеживается эволюция творческой мысли режиссера в отображении состояния сознания современного человека. Углубленное исследование сложных духовных исканий личности приводит режиссера (в позднем периоде его творчества) к выводам, созвучным философским идеям эпохи постхристианства.*

философский диалогизм, экзистенциальное событие, постхристианство, монологический и диалогический кинематограф

В течение XX века философская мысль о Боге все более и более растворяется в *молчании*. После Витгенштейна и Хайдеггера наступило всеобщее понимание того, что «в философии о Боге лучше молчать» и не пытаться «выразить невыразимое». Попытки непосредственного, прямого обращения к проблеме Бога к концу XX века практически иссякают. Одновременно с исчезновением артикулированной мысли о Боге все более отчетливым становится понимание трагического для человека тупика монологического характера направленности философского знания в XX веке. Основа философии Хайдеггера (а вслед за ним и практически всего западного экзистенциализма) — в признании приговоренности человека к общению с самим собой в попытке разрешения вопроса об отношении человеческого наличного существования к собственно бытию. Наиболее плодотворные направления философствования о Боге после и помимо экзистенциализма связаны с попыткой выхода за пределы самообусловленности «Я» — и с передачей в этом выходе чувства живого присутствия Трансценденции. В этом смысле непреходящую важность имеют идеи, выдвинутые еще в первой половине XX века представителями нового философского направления — диалогизма (Ф. Розенцвейг, Ф. Эбнер, О. Розеншток-Хюсси), более всего известного разработкой понятия «Другой» именно в проблемном поле современного богоискательства.

## От Другого — к Ты... и обратно

Диалогизм переводит понятие «Другой» из области внеперсональных субъект-объектных отношений — в участника экзистенциального события для «Я». «Другой» переводится из «Оно» — в «Ты». Мартин Бубер (пожалуй, наиболее глубокий и влиятельный представитель диалогизма) совершает еще один важнейший шаг — соединяет понятия «Я» и «Ты» в одно слово, в неразрывное единство — «Я-Ты». Способ существования человека, его личность определяется по ощущению своего места: в связке «Я-Оно» — или в слове «Я-Ты». Смысл этого самоопределения человека можно выразить и в формулировке Эриха Фромма — «иметь» или «быть». Связь «Я-Ты» Бубер определяет как «основное слово»: «Человек тем в большей степени личность, чем сильнее в человеческой двойственности его Я-Я основного слова Я-Ты»<sup>1</sup>. Человек слова «Я-Оно» проявляет себя как самодовлеющую и отдельную *субъективность*, в слове же «Я-Ты» человек осознает себя как *личность*, которая проявляется лишь в *отношении к Другому*. Но по отношению к «Другому», получающему ответ как прикосновение, эта *встреча* возможна лишь как милость, как дарованное благо: «...полная взаимность неприсуща совместной жизни людей. Она — милость, к приятию которой человек всегда должен быть готовым и на которую он никогда не может рассчитывать как на нечто гарантированное». Бубер призывает мыслить другого человека не просто как субъекта (*ego*), а мыслить *им* — его мыслями, его чувствами, мыслить его во всей его конкретности, во плоти. Именно в этом экзистенциальном, подлинном понимании «Другого» как «Ты» человек обретает полноту и цельность своего существования, которую он никогда не сможет обрести, будучи погруженным в «монологическое бытие» — каким бы глубоким и одухотворенным оно ни было. Человеческая жизнь по природе диалогична, различные формы и виды взаимоотношения человека с миром — не менее реальны, чем отношения человека с самим собой. И именно в силу диалогичности человеческой природы возможна встреча его с Абсолютом. Иными словами, отношение к «Другому», по Буберу, есть подлинное подобие отношения к Богу: «в нем истинному обращению уделяется истинный ответ»<sup>2</sup>. Для Бубера именно в «Ты» открывается Бог: «Если вера в Бога означает способность говорить о Нем в третьем лице, то я не верю в Бога. Если вера в Него означает способность говорить с Ним, то я верю в Бога».

Западный кинематограф, начиная с послевоенного времени, очень ясно ставит, и главное, осмысливает проблему отношения «Я-Другой» (как одну из важнейших проблем эпохи постхри-

<sup>1</sup> Бубер М. Я и Ты // Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 53.

<sup>2</sup> Там же. С. 74.



Адвокат («Я»)

стианства) как она есть в *реальной* жизни социума. Кинематограф безжалостно анализирует (давая им самопроявиться) изменения структур «Я» и «Другой», фиксируя нисхождение идеального христианского взаимоотношения «Я-Ты» — в «Я-Он», а далее в «Я-Оно», «Я-Оно», «Оно-Оно» и даже... «Это-Это». Примеры такого безжалостного взгляда режиссера на состояние современного человека мы можем увидеть у П.П. Пазолини («Аккаттоне», «Мама Рома»), Л. Бунюэля («Виридиана», «Назарин»), Р. Брессона («Деньги»)... Особенно важен в этом отношении вопрос финала. Именно финалами так разнятся сознание восточноевропейского режиссера, направляющего свой взор *за пределы конкретной ситуации и вообще за пределы этого мира*, и сознание западного режиссера-интеллектуала, рационализм которого приковывает его к действительности. Его изобретательное воображение и завидная смелость позволяют ему свободно работать со всеми ее (действительности) элементами, в том числе проникать в тонкие слои человеческой психики, но отрыв от «слишком человеческого» он в большинстве случаев считает равнозначным лжи.

Однако «антропологический пессимизм» западного кинематографа послевоенного времени, плавно перешедший в постмодернистскую иронию по отношению к «предельным вопросам» человечества, в последней трети XX века неожиданно «перебивается» подлинной интонацией, найденной некоторыми режиссерами в разговоре на тему состояния человека в эпоху постхристианства. Особенно это заметно у представителей восточноевропейского интеллектуального кинематографа, которые вобрали в себя рафинированный рационализм Запада, но сохранили интуитивное чувство непознаваемости и невыразимости трансцендентного, свойственное восточной традиции.

Тема ощущения Абсолюта как Тайны имела (и, собственно, имеет до сих пор) очень большое значение для польского режиссера Кшиштофа Занусси, и была достаточно глубоко осмыслена им как художественно, так и теоретически. Однако в основном Занусси остается (возможно, в силу своего первого, физико-математического образования) на позиции рационального исследователя, тонкого аналитика духовных процессов, происходящих внутри *монологического человека*. Мышление героя «закольцовано» на нем самом. Характерен эпизод в фильме «**Иллюминация**» (1973): настоятель монастыря, куда в силу определенных жиз-

ненных обстоятельств и внутренних исканий приходит молодой физик, спрашивает гостя: «Вы пришли сюда, отыскивая дорогу для себя?» — и получает прямой ответ: «Да». Характерная особенность фильмов Занусси: в них герой всегда один. Даже при большом внешнем окружении людей, при многообразии его связей и отношений с ними, мышление героя всегда имеет *цель и смысл в себе же самом*. Происходящее с ним даже может менять окружающих его людей, но сам он остается *человеком-в-себе-для-себя*, и если и меняется — то именно в силу проявления и воздействия Тайны на его разум — но не выдвигая своего сознания за границы своего «Я». У Занусси, поглощенного вопросом о *существовании Трансценденции*, не ставится эта проблема в аспекте *видения Бога в Другом*. Так, в картине **«Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем»** (2004) герой — врач, умирающий от рака, до последних своих дней сопротивляется присутствию божественной Тайны в явленном мире: в разговоре с ксендзом в монастыре он постоянно выказывает вполне здоровый атеистический цинизм: «Бог заставляет заниматься другими людьми. А с меня этого уже хватит». Рассуждения священнослужителя о том, что страдания человека могут стать жертвой во имя спасения других, герой опрокидывает одним вопросом: «Вы правда считаете, что этот мир стоит спасать?» И тот факт, что в последние минуты своей земной жизни герой видит сны, «посылаемые Богом», воспринимается как божественная милость, откровение, но не цель его *собственного пути*.

Но этот собственный, долгий и трудный *путь героя* нашел выражение в творчестве соотечественника и соратника Занусси — Кшиштофа Кесьлевского, так рано ушедшего из жизни, но оставившего нам поразительные по силе художественного высказывания произведения, открывающие сущность *диалогического события* «Я-Ты». И в этих картинах действуют уже *два героя*.

### От людей — к Человеку

Первые художественные фильмы Кшиштофа Кесьлевского во многом были продолжением его взглядов и принципов работы в документальном кино. Картины «Персонал» (о работниках театральной сцены), «Шрам» (о жизни обитателей маленького городка) были сняты в документальной манере, с большим количеством непрофессиональных актеров. Однако с каждым новым фильмом Кесьлевский все ближе подходил к теме отдельного человека, к проблеме индивидуального нравственного выбора, к сложности понимания и оценки мотива и последствий поступка личности.



Убийца («Другой»)

<sup>3</sup> Характерный диалог двух друзей в фильме: «Мой шурин в 30 лет поверил в Бога» — «Ну и что? Мне тоже 30» — «Плохо кончил» — «Что с ним случилось?» — «Стал священником». — Прим. авт.

<sup>4</sup> Даже с учетом времени и места действия фильма — социалистическая Польша конца 1970-х — нет основания понимать фразу священника как предостережение новообращенному об угрозе неких последующих для него санкций со стороны госструктур (что вполне могло бы случиться в аналогичной ситуации в СССР). Слова священника — лишь выражение неподдельного удивления несоответствием личностных качеств Витека и его намерения войти в церковь. — Прим. авт.

В «**Кинолюбителе**» (1979) тема выделения личности из коллектива разрабатывается с изрядной долей своеобразного польского юмора<sup>3</sup>. Филип, работник рядового провинциального предприятия, покупает по случаю кинокамеру (советскую) — с незамысловатой целью снимать своего ребенка, который вот-вот появится на свет. Постепенно невинная забава молодого человека перерастает в фанатичное увлечение, угрожающее даже его семейному спокойствию.

Филип «забывает» о семье, накрепко прилепившись к кинокамере и снимая всё и вся вокруг себя. Его постоянно приглашают что-нибудь запечатлеть «для истории», он становится «личным оператором» своего заводского начальника, его фильмы отправляют на конкурс в Варшаву и показывают по центральному телевидению. *Жизнь как фильм* для Филипа становится гораздо интереснее, чем просто жизнь. А жена не может понять его слова: «Человеку нужно чего-то большего, чем просто покой». Дело, собственно, не в кинокамере. Просто *случайно и очевидно* открывается, что человеку нужно «*нечто большее*».

В картине «**Случай**» (1981) эта интуитивно ощущаемая человеческая тоска по *другой* жизни выражается уже более декларативно устами священника: «Каждое поколение хочет какой-то святости, нуждается в уверенности и вере, что мир можно устроить справедливой и лучше. Эта потребность напоминает наркотик. В начале жизни дает радость, потому что свет так близок, что создает видимость досягаемости, а в конце жизни приносит горечь, поскольку видно, как сильно опять всё отдалилось... Свет дальше, чем в начале пути. Но жизнь без этой горечи, без этой надежды была бы жалкой».

Герой картины — Витек — все время куда-то бежит, но создается ощущение, что сам не знает куда. Символ тщетности его суетливых жизненных усилий — уходящий последний вагон электрички, на которую он вечно опаздывает. Но самое главное, он опаздывает с осознанием своих поступков — когда идет на соглашательство с властными структурами, когда предает любимую женщину, когда бездумно пытается найти смысл жизни в увлечении то диссидентским искусством, то религией... С какой же интонацией нашему герою надо было произнести фразу «Хочу покреститься», чтобы ксендз (!), к которому были обращены эти слова, в ужасе воскликнул: «С ума сошел? Зачем тебе это?»<sup>4</sup>. Следует совершенно логичный инфантильный ответ: «Чтобы

знать, зачем я живу. Стольким людям это дает уверенность и покой». Ксендз отвечает, что для этого нужна вера: «Ты молишься? — Нет. — Попробуй как-нибудь». Для такого религиозно девственного неопита нужны для начала четкие «технические» указания. И «честный» Витек, уже будучи крещеным, наивно (но требовательно) взывает к Богу: «Я все сделал, я уже покрещен. А теперь — *будь!*»

В «Случае» впервые появляется незамысловатый на первый взгляд (однозначный лишь по мгновенному исторически-смысловому восприятию) символический предмет, который впоследствии будет еще не раз играть важную роль в фильмах Кесьлевского. Это *цепочка с крестом*. Важно отметить, что режиссер показывает не сам крест в его отдельности (отделенности) от человека, но крест на цепочке, подчеркивающей *связь* (телесную и духовную) креста с человеком. Усложнение этого символа начинается в процессе экранного развития сюжета, то есть значение символа надо считать в контексте динамики и композиции кадра. И тогда возникает внутреннее беспокойство: почему *нательный* крест на цепочке почти никогда не надевается на человека, а если надевается, то смысл этого ношения вступает в кричащий конфликт с поведением человека? Почему эта цепь с крестом существует как бы отдельно от человека, но в то же время имеет к нему прямое отношение, оказывает на него непосредственное и очень значительное влияние? Она может одиноко лежать на столе, нервно тербеться в руке, теряться и находиться вновь — как знак какой-то *другой* жизни, к которой человек еще не готов, но которая будит и тревожит его сознание, к которой его влечет неведомая сила.

Но можно ли надеяться на слишком легко давшийся способ (крещение) понимания Тайны? Смеет ли человек требовать от Бога — *будь!* Является ли *один* священный акт воротами в *вечную* преображенную жизнь? Витек слишком ориентирован на *случай* (*дарованный* извне) как поворотное *одноразовое событие*, а не как на *возможность* нового, осознанного и *лично ответственного* длительного *пути*. Эта ложная установка на самом деле может повлечь трагические последствия. Ведь жизнь Витека после крещения действительно (внешне-событийно) счастливо меняется. Он женится на красивой девушке, довольно скоро у него рождается прекрасный ребенок. Налаживается и стремительно идет в гору его карьера.

Убийство



<sup>5</sup> Польское слово *przypadek* («случай») пришло в русский язык в начале XVIII в. со своим звучанием и значением — «припадок» тогда значил «случай, счастье, счастливый случай». В связи с этим определение человека словом «припадный» («припадошный») означало «счастливый, знатный, фаворит». Однако уже к середине XVIII в. «припадок» в своем «счастливом» значении уступает место своему омониму — «припадку» как обозначению внезапного болезненного приступа. — Прим. авт.

И даже — о счастье! — выпадает *случай* заменить старшего коллегу с докладом на конференции в Париже! И только молодая жена Витека интуитивно чувствует *неправду* всего происходящего и даже отговаривает мужа от командировки во Францию. Но Витек только посмеивается над опасениями жены. Что может помешать потоку *блага*, проистекающему на нашего героя? Ведь он уже давно предпринял судьбоносный шаг, развернувший его жизнь к счастью. И мы бы, возможно, равнодушно восприняли это зыбкое благополучие в судьбе Витека, если бы Кесьлевский в последнем кадре картины не взорвал взлетающий самолет с Витеком на борту — взорвав тем самым успокоенное сознание зрителя<sup>5</sup>.

В «Случае» герой остался глух к многочисленным знакам инобытия. Речь в данном случае не столько о цепочке с крестом, сколько вообще о понимании онтологического значения связи «Я-Другой», в которой «Я» — пункт *от-бытия* к «Другому», а не вбирания его в пространство своего Это. В следующих своих картинах режиссер расширяет это пространство образно-символического явления *другого мира* (или *мира других*) по отношению к главному герою картины. Теперь герой просто вынужден обратиться и *изменить* свой взгляд на эти явления другого порядка, хотя и вряд ли артикулирует для себя их смысл.

Так, Кесьлевский вводит некоего бессловесного персонажа, *постороннего*, который появляется в самых неожиданных местах развития сюжета и, собственно, *не делая ничего* в кадре, сбивает героя с прямой линии его эгоистически-мотивированного поведения или мышления (часто в этой своеобразной роли в разных фильмах задействован актер Артур Барчиш). В этом же смысле из фильма в фильм появляется маленькая сгорбленная старушка, пытающаяся затолкнуть бутылку в высокое отверстие мусорного контейнера (иногда место старушки занимает старичок с палкой): ее беспомощные, нелепые, жалкие движения приковывают, «центрируют» расфокусированный взгляд смотрящего. Одним своим появлением, никак сюжетно не мотивированным, эти «пришельцы» заставляют героя изменить вектор своего взгляда. Взгляд, обращенный *на себя*, вдруг делает крутой оборот и начинает смотреть *от себя*, выходит в *мир Других*.

Кроме того, функцию явления *другого мира* выполняет и музыка. Из фильма в фильм переходит мелодия некоего Ван ден Буден-

«Посторонний»



майера, мифического голландского композитора времени то ли Баха, то ли Моцарта, которая хранится каким-нибудь персонажем словно шкатулка с драгоценностями и открывается собеседнику как сокровенная тайна.

В одном из интервью Кесьлевский сказал, что не понимает и не чувствует музыки, ее места в фильме, и в этом вопросе всецело полагается на вкус своего постоянного соавтора — композитора Збигнева Прайснера (собственно, и играющего роль «Буденмайера»). Однако здесь режиссер не совсем прав в отношении себя самого. Музыка — это не только звуковая материя и форма, выражающая *невыразимое* другими художественными средствами. *Ощущение музыки* — это и особый талант восполнения *любого* художественного пространства до состояния *гармонии*, совершенства тонкого соотношения внешнего и внутреннего, высокого и низкого, обыденного и трансцендентального. И этим талантом обладал Кесьлевский. Именно повинувшись этой интуиции, он вводил в свои картины символы *нездешности* — звуки, цвета и явления *другого мира*, звучащие контрапунктом к главной теме (жизненная коллизия героя).

### Эпифания<sup>6</sup> Другого

В 1988 году Кесьлевский снял цикл телевизионных фильмов по десяти библейским заповедям — «Декалог». «Декалог» в отношении нашей темы стоит на особом месте, представляя собой своего рода «экзамен» по современной христианской антропологии. Режиссер ставит сложнейшие вопросы и отвечает на них в жестко ограниченном, художественно аскетичном пространственно-временном промежутке. Каждый фильм — как напряженный, сконцентрированный в душевном и умственном усилии ответ на вопрос, который рано или поздно встает перед каждым человеком. В этом кратком ответе не может быть лишних или фальшивых слов, ухода или уклонения от темы, поскольку суровый экзаменатор, выносящий оценку отвечающему, — его собственная *реальная* жизнь, которая вряд ли даст шанс на переэкзаменовку.

В десяти коротких фильмах «Декалога» (каждый из них продолжительностью не более 60 минут) рассказаны очень личные истории, связанные с названием каждого из них довольно сложносочиненным, а иногда даже сильно опосредованным образом. В принципе, каждый из фильмов мог бы быть снят по теме предыдущего или последующего, то есть существует внутренняя (глубинная) связь «всего со всем». И эта связь осуществляется через Человека — который всегда был и остается в центре пристального внимания режиссера.

<sup>6</sup> От греч. epiphaneia — явление

Стоит сказать, что Кесьлевский никогда не позиционировал себя как выразителя или тем более пропагандиста каких-либо профессиональных доктрин (в отличие от Занусси, открыто провозглашающего свою приверженность католицизму). Его понимание как веры, так и религии вообще, совершенно очищено от ритуальной специфики ее повседневного бытования: «Для меня вера в Бога не связана с церковью как институтом. Когда меня спрашивают, верующий ли я, я отвечаю: мне не нужны посредники. Более того, я убежден, что многие из нас не нуждаются в таких <...> Разве уже сам факт, что человек жаждет добра и любви, не является фактом религиозного порядка? Меня раздражает отношение к Богу как к тому, кто отвечает за все добро и все зло мира»<sup>7</sup>. Это взгляд на религию и веру современного европейского интеллектуала, не лишнего, тем не менее, ощущения грандиозной тайны мироздания, и такая позиция, безусловно, находит горячее сочувствие и согласие у огромного числа современников. И именно это категорическое отрицание Кесьлевским самой возможности восхождения на «кафедру проповедника», эта принципиальная позиция нахождения не «сверху», не в «центре» и не «за кадром», а *рядом* (на равных) с персонажем, рядом с живым, чувствующим, страдающим человеком — эта позиция придает фильмам Кесьлевского особый вкус правды, психологической подлинности, и соответственно — вызывает безусловное доверие зрителя<sup>8</sup>. «Только тот, кто не находится внутри заколдованного круга ритуализованных контактов между человеком и Богом и непоколебимой веры в возможность таких контактов, может сказать что-то путное по поводу этих самых контактов. Иначе получится проповедь»<sup>9</sup>.

Однако возможно именно благодаря такому самопозиционированию автора «рядом», но не «внутри» отношений человека с Трансценденцией, «Декалог» вызвал очень неоднозначную реакцию публики. В фильмах нет окончательной оценки того или иного персонажа, порой позиции персонажей практически меняются местами, сбивая логический настрой зрительского восприятия. Кинокритик Тадеуш Соболевский заметил, что «провокативный смысл “Декалога” и главное его достоинство состоит в стирании грани между человеком верующим, религиозным и человеком нерелигиозным»<sup>10</sup>. Особенно острую реакцию «Декалог» встретил в самой Польше, где вера, по словам самого Кесьлевского, «является само собой разумеющейся данностью и даже необходимостью». На Западе (особенно в либеральной Франции) фильмы «Декалога» были, напротив, встречены с восторгом — как произведения скорее метафизического, интеллектуального, нежели догматического порядка.

<sup>7</sup> Кшиштоф Кесьлевский — Тадеуш Соболевский. Нормальный момент (диалог режиссера и кинокритика от 09.03.1990. Перевод с польского и примечания И. Рубановой) // «Искусство кино», 1993, №3. С. 125.

<sup>8</sup> Известно, что и во время съемочного процесса Кесьлевский всегда находился в непосредственной близости от играющего в кадре актера и никогда не переходил на начальный тон «режиссера в кресле с мегафоном». — Прим. авт.

<sup>9</sup> Кшиштоф Кесьлевский — Тадеуш Соболевский. Нормальный момент // «Искусство кино», 1993, № 3. С. 125.

<sup>10</sup> Там же. С. 123.



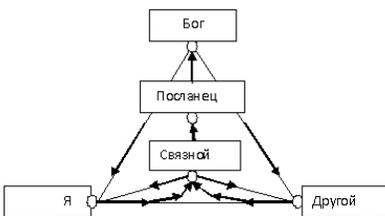
Приготовление  
к казни

Практически в каждом фильме «Декалога» задействована хорошо работающая в ограниченных пространственно-временных условиях система расположения и взаимодействия персонажей. Обычно это два главных действующих лица («Я» и «Другой») + некто третий («Связной» — связующее звено двух главных персонажей, не обязательно появляющийся в кадре, а также могущий выступать даже в виде неодушевленного, но *значимого, говорящего* предмета; обычно «Я» и «Другой» находятся «по разные стороны» в отношении «Связного») + Трансценденция (невидимый, но воссоздаваемый контекстом сюжета и интуитивно ощущаемый образ, образующий вершину религиозной вертикали). Зачастую в эту схему входит и четвертый персонаж — некий внесюжетный «пришелец» (тот самый *якобы* случайный прохожий-свидетель, или некий образ из воспоминания, смысл явления которого — в пробуждении спящего сознания главного героя), которого, в силу его отнесенности к вертикали, лучше назвать «Посланец». Пространственно-смысловое эти персонажи располагаются следующим образом: два главных действующих лица — на одной линии на равном удалении от зрителя; несколько позади них — «связной», чуть выше, как бы «между небом и землей» — «посланец» и *над* всеми — главенство Трансценденции.

Эту схему условно можно назвать «*пирамидой Кесьлевского*». Структура внутренне очень подвижна. «Я» и «Другой» действуют (со всеми сложными психологическими девиациями) в стремлении друг к другу, испытывая одновременно явственное влияние Связного и неявственно — Посланца, и в некой точке сближения начинают совместное движение по вертикали. *Это же движение по вертикали одновременно знаменует преобразование «Другого» в «Ты»*. Признаем, что существует некоторое затруднение, кого из равнодействующих персонажей определить как «Я» и кого — как «Другой». Мы в нашем анализе исходим из определения «Я» пер-

сонажа, с которым происходят наиболее важные и принципиальные изменения самосознания, и с которым интуитивно (поскольку изначально «Я» обладает большим количеством положительных внешних и внутренних качеств) ассоциирует себя зритель (понятно, что здесь присутствует большая доля субъективизма,

Рис. 1. «Пирамида»  
Кесьлевского  
(рисунок автора)



неизбежного, впрочем, в эстетическом анализе). Признаем также, что в некоторых фильмах цикла и даже в некоторых эпизодах одного и того же фильма это различие «Я» и «Другого» весьма зыбко — но это и есть показатель психологической полифонии, достигнутой режиссером (напомним, что идею полифонии художественного текста развивал еще один представитель диалогизма — М.М. Бахтин).

Каждый фильм цикла Кесьлевского достоин отдельного анализа. В структуре каждого из них мы встречаем интересные вариации вышеописанной «пирамиды». Но остановимся только на одном фильме, который наиболее сильно в эмоциональном плане приближен к нашей теме.

Фильм пятый цикла «Декалог» — «**Не убий**» — пожалуй, самое тяжелое испытание для зрителя<sup>11</sup>. Ощущение ужаса от натурализма показанных событий усиливается чувством абсолютно абсурда происходящего, бессмысленности и беспричинности поведения совершенно вменяемого молодого убийцы. Фильм поднимается до постановки вопроса, кого вообще можно считать человеком, совокупность каких физических и моральных качеств дает право «прямоходящему двуногому без перьев»<sup>12</sup> именоваться Человеком, к которому можно применить положения из «Декларации прав человека»?

Мы видим молодого перспективного адвоката («Я»), полного честолюбивых планов не только в построении собственной карьеры, но и в своей благородной деятельности по изменению общественного сознания. В условиях постсоциалистической Польши, еще не помышлявшей о вступлении в Европейский союз, но зато хорошо помнившей «удобство» карательной системы тоталитарного государства, этот человек (еще никогда не сталкивавшийся, с одной стороны, с практикой применения карательных мер, а с другой — еще не окунавшийся в глубины мерзости человеческих преступлений) наивно заявляет: «Со времен Каина ни одно наказание не исправляло и не отпугивало от преступлений». Скоро ему доведется столкнуться и с Преступлением, и с Законом, и тогда его прекраснодушие навсегда будет придавлено невыразимой тяжестью жизненных реалий.

Почти ровесник адвоката — юный Яцек («Другой») — сначала кажется лишь одним из многочисленных воплощений подросткового идиотизма. Ну, гоняет голубей на тротуаре. Ну, сбрасывает камешки с моста на проезжающие машины. Кидается кофейной гущей на окно в кафе, пугая проходящих по улице девчонок. Вот только зачем-то в этом же кафе, незаметно, под столом он наматывает на руку кусок бельевой веревки и отрезает ненуж-

<sup>11</sup> Впоследствии фильм получил самостоятельную жизнь под названием «Короткий фильм об убийстве». — Прим. авт.

<sup>12</sup> Известное определение человека Платоном. — Прим. авт.



Казнь

ный конец остро заточенным ножом. Через несколько минут Яцек выйдет на улицу, поймает такси, и, выехав за пределы городской черты, на фоне молчаливого красивого сельского пейзажа жестоко расправится с таксистом<sup>13</sup>, задушив его той самой бельевой веревкой. И будет долго добывать этого крепкого мужика, нанося чудовищные по силе удары монтировкой по голове. А потом выволочет за ноги труп из машины и утопит его в озере. И съедет обратно в ав-

томобиль, найдет бутерброд таксиста, видимо, заботливо приготовленный в дорогу его женой, и с аппетитом съест его. Включит радио. Правда, услышав задорную детскую песенку, яростно вырвет его со всеми проводами<sup>14</sup>.

После суда, приговорившего убийцу к высшей (или, как всегда поправляют юристы, *исключительной*) мере наказания — смерти (казни!) через повешение — потрясенный страшной реальностью (как преступления, так и наказания) адвокат приходит в комнату судьи и, извиняясь за нарушение этических правил внутрисудебных отношений, спрашивает пожилого судью: «Я что-то сделал не так?». — «Нет, — отвечает судья, — Вы произнесли прекрасную речь». Потрясение адвоката усиливается еще и тем, что он был, отмечая с блеском защищенный диплом юриста, в том самом кафе и в то самое время, когда некий ничем не примечательный вихрастый юноша уже наматывал на руку веревку для спланированного убийства. Две такие разные, но одинаково *человеческие* реальности существуют одновременно, но в совершенно разных плоскостях, и надо признать, что эти параллельные пространства никогда не пересекутся.

Вопрос, а точнее, крик души *хорошего человека* адвоката «Что я сделал не так?!» ведь можно понимать по-разному. К кому относится этот вопрос? К суду, который не счел доводы защитника убедительными для проявления хоть капли милосердия к столь юному существу? К себе самому, который не понял, что такое *реальная* гнусная сущность человека, и которому плевать на все достижения гуманистической мысли? А может, к Богу, который допускает порождение таких чудовищ, несмотря на весь выстраданный культурно-этический опыт, накопленный человечеством?

Адвокат приходит в тюрьму к Яцеку для последнего перед казнью разговора. Смертник сам вызвал адвоката для этой получасовой исповеди. В его полуживотном сознании что-то сдвинулось, когда во время прохода под конвоем по тюремному двору он ус-

<sup>13</sup> Таксист (объект убийства) в нашей схеме может рассматриваться как «Связной». — Прим. авт.

<sup>14</sup> Фильм содержит два эпизода убийства, признанные одними из самых длинных в кинематографе: семь минут Яцек убивает таксиста, пять минут длится казнь его самого. — Прим. авт.



«Ненавижу!»

лышал, как адвокат окликнул его *по имени*: «Яцек!» (взгляд преступника направляется *вверх* и встречается со взглядом адвоката. Начинается совместное сближение «Я» и «Другого» по вертикали и одновременное превращение «Другого» в «Ты»). Преступник как будто в первый раз услышал свое имя, имя человека, почувствовал, что кто-то *другой* увидел в нем человека, а не конченого злодея. В исповедальном разговоре с адвокатом (скорее всего, первым и последним в

его жизни) Яцек говорит о себе: «На суде все были против меня». «Против того, что Вы сделали», — возражает адвокат. «Это одно и то же», — без всякой надежды признает юный убийца. На словах он еще не разделяет свою личность и свои поступки, хотя именно тот оклик его *по имени* запал в его душу как открытие: мои действия могут не совпадать с моей личностью! Это открытие пришло слишком поздно, и смертник понимает это. Он стал *таким* после того, как его младшую любимую сестренку переехал пьяный тракторист. «Если бы она была жива... Все могло бы быть по-другому». Теперь же у него осталась лишь одна просьба к адвокату, который *один* увидел в нем человека: попросить его мать уступить место на кладбище рядом с похороненным отцом<sup>15</sup>.

Адвокат присутствует при исполнении смертного приговора. Кесьлевский безжалостно показывает все отвратительные подробности жуткого ритуала. Приготовление виселицы. Проверка исправности створок ниши, куда должен провалиться повешенный. Истерика приговоренного и заламывание ему рук сразу восемью конвоирами. Зачитывание приговора. «Может, сигарету?», — офицер протягивает традиционную папиросу. «Я бы хотел с фильтром», — голос приговоренного.

После казни адвокат долго гонит машину и останавливается посреди знакомого красивого пейзажа. Сидя за рулем, он в отчаянии кричит: «Ненавижу! Ненавижу!»...

Этот фильм «Декалога» являет собой поразительно точную и логически последовательную иллюстрацию философских идей еще одного представителя диалогизма — Эммануэля Левинаса, который посвятил свои исследования проблеме *эпифании Другого* — то есть явления (именно в христианском смысле этого понятия) «Другого» — и значения этого события для личности субъекта. Пока субъект пребывает в состоянии, как выражается Левинас, «довольства» (что и было в случае адвоката в фильме), он настолько самодостаточен, что не испытывает никакой нужды ни в Боге, ни в «Другом».

<sup>15</sup> Сестра, мать, отец Яцека — «посланцы» Трансценденции, обращающие его сознание. — Прим. авт.

«Довольство» предполагает отделенность самости — однако и в этом отделенном человеке живет идея бесконечного. В установлении связи с «Другим» («эпифания Другого в лике») происходит деформализация и конкретизация идеи бесконечного — происходит событие «встречи лицом к лицу». Без этой «встречи», без восприятия «Другого-Я» остается в своей внутренней жизни наедине с собой, «без речи и разума». В восприятии лика «Другого» открывается измерение божественного, первичное и основополагающее требование которого — «Не убий»: «Бесконечное парализует власть своим бесконечным сопротивлением убийству, сурово и непреодолимо сияющем в лице «Другого», в полной наготе его глаз, лишенных защиты, в наготе абсолютной открытости Трансцендентному»<sup>16</sup>. В фильме Кесьлевского *экзистенциальная встреча* адвоката «лицом к лицу» с «Другим» производит двойной поворот в его сознании, поскольку услышанное адвокатом требование Трансценденции «не убий» было открыто ему через *лицо реального убийцы*. И поэтому адвокат испытывает сильнейшее потрясение своего «сознания-в-довольстве», своего рода ломку сознания — через почти физическую ощущаемую боль, выразившуюся в бессильном крике — «Ненавижу!»

«Я не снимаю метафор. Это сами зрители находят в моих картинах нечто метафорическое. И хорошо. И пускай — этого мне и надо. Я стремлюсь расшевелить зрителя. Неважно, отдастся ли он бездумно истории, рассказанной с экрана, или станет ее анализировать. Главное, что я к чему-то его подтолкнул. Ради этого я и снимаю кино. Ради того, чтобы зрители что-то пережили. Все равно как — эмоционально или интеллектуально»<sup>17</sup>.

Кесьлевский дарит зрителю не просто переживание. Он дает человеку возможность увидеть и прочувствовать *самого себя* в знакомых до боли ситуациях, которые когда-то прошли мимо его сознания, он дает шанс зрителю еще раз прожить моменты собственной жизни, но увидеть их с других точек зрения. Увидеть взглядом своего же «расширенного» сознания, в поле видения которого теперь входят незамеченные ранее детали, промелькнувшие знаки, пропущенные подробности. И главное — отныне в сознание человека входит (а не проходит мимо) «Другой», со всей своей инаковостью, и это *со-бытие* рождает понимание, что именно в *характере отношения* к «Другому» творится твоя собственная судьба. ■

## ЛИТЕРАТУРА:

1. Бубер М. Два образа веры. — М.: Республика, 1995.
2. Журнал «Искусство кино», 1993. № 3.
3. Кесьлевский К. О себе. Запись Дануты Сток. — М.: Новое издательство, 2010.
4. Фишер Н. Философское вопрошание о Боге. — М.: Христианская Россия, 2004.

<sup>16</sup> Левинас Э. Тотальность и бесконечное. Цит. по: Фишер Н. Философское вопрошание о Боге. — М.: Христианская Россия, 2004. С. 390.

<sup>17</sup> Кесьлевский К. О себе. Запись Дануты Сток. — М.: Новое издательство, 2010. С. 104.