

Метафоры войны в киноновелле Кшиштофа Кесьлевского «Не лжесвидетельствуй» из цикла «Декалог»

Гусева Е.В.,

Кандидат филологических наук, кафедра «Зарубежной и русской филологии»
ФГБОУ ВО МГППУ, Москва, Россия,
lemuelle@yandex.ru

В статье рассматривается киноновелла Кшиштофа Кесьлевского «Не лжесвидетельствуй» из цикла «Декалог» (1989). Лейтмотивом этого короткого фильма-притчи является война, показанная сквозь призму многочисленных метафор, переходящих из сцены в сцену и логически связанных между собой. К ним, в частности, относятся падающая картина в доме центральной героини; лампа, которая постоянно выключается; разорванное письмо. Война в новелле предстает не только в прямом, но и в переносном значении слова: как состояние вражды между людьми, как внутренний разлад личности. Выделение метафор войны способствует пониманию ключевых идей фильма, осознанию его внутреннего сюжета, касающегося поисков смысла жизни, попыток персонажей обрести самих себя и примириться с окружающими.

Ключевые слова: Кшиштоф Кесьлевский, Кшиштоф Песевич, «Декалог», «Не лжесвидетельствуй», метафора, война, роль личности, свобода, нравственный выбор, диалог, образ ребенка, детство, «слезинка ребенка».

Для цитаты:

Гусева Е.В. Метафоры войны в киноновелле Кшиштофа Кесьлевского «Не лжесвидетельствуй» из цикла «Декалог» [Электронный ресурс] // Язык и текст 2019. Том 6. №2. URL: http://psyjournals.ru/langpsy/2019/n2/Guseva_2.shtml doi: 10.17759/langt.2019060207 (дата обращения: дд.мм.гггг)

For citation:

Guseva E.V. Metaphors of the war in the Kszysztof Kieslowski kinovellle «Do not bear false witness» from the «Decalogue» cycle [Elektronnyi resurs]. *Jazyk i tekst [Language and Text]*, 2019, vol. 6, no. 2. Available at: http://psyjournals.ru/langpsy/2019/n2/Guseva_2.shtml doi: 10.17759/langt.2019060207 (Accessed dd.mm.yyyy)

Киноцикл «Декалог» (1989) – менее известное произведение Кшиштофа Кесьлевского по сравнению с исполненной драматизма трилогией «Три цвета» (1993 – 94) или лиричной «Двойной жизнью Вероники» (1991). «Светский вариант евангельских заповедей» [3, с. 44] вышел на экраны в 80-х годах прошлого столетия. О том, как возник замысел этого философского сериала, сам Кесьлевский в своей автобиографии пишет короткими, лаконичными фразами, будто дробя воспоминания на отдельные сцены кино: «Шел дождь. Было холодно. Я потерял перчатку. И вдруг Песевич говорит: “Надо бы снять фильм по десяти заповедям. И это должен сделать ты”» [5, с. 77]. После недолгих раздумий режиссер решил изложить библейские предания на языке нового времени, актуализировав вечные нравственные дилеммы посредством современной проблематики: «В середине 80-х в стране царил хаос – да и в жизни каждого из нас тоже. Напряженность, ощущение безнадежности, сгущающегося мрака. (...) За вежливой улыбкой скрывалось равнодушие, и я испытывал мучительное чувство, что все чаще встречаю людей, которые просто не знают, зачем живут» [5, с. 77]. В десяти коротких сериях-эпизодах режиссер обратился к жизни обыкновенных людей, своих соотечественников разных профессий, интересов и взглядов, показав, что в их подчас неприметном существовании, как и тысячи лет назад, отображается божественный замысел, находят свое воплощение или предаются поруганию божьи заповеди, борется нравственная тьма со светом

© 2019 ФГБОУ ВО МГППУ «Московский государственный психолого-педагогический университет» © 2019 Moscow State University of Psychology & Education

духовным. Каждая заповедь иллюстрируется в сериале драматичной, заостренной до конфликта ситуацией.

Лейтмотивом восьмой новеллы, «Не лжесвидетельствуй», становится война, вносящая хаос в людские жизни, безжалостно рушащая судьбы, убивающая надежду на будущее, веру в идеалы и любовь к окружающим. Та война, которая остается в сердцах людей спустя много лет после того, как стихают залпы орудий.

В киноистории можно выделить два сюжета: внешний, задающий ход немногим происходящим в серии событиям, и внутренний, связанный с глубинными психологическими изменениями персонажей, их поисками смысла и попытками обрести самих себя. Внешний сюжет разворачивается вокруг судьбы девочки Эльжбеты, еврейки по происхождению, которую во время войны отказалась принять семья поляков-католиков, мотивировав это тем, что подобный шаг стал бы преступлением против их веры. Спустя долгие годы, подросший ребенок, выживший по счастливой случайности, так и не смог примириться с тем давним отказом от дома, который чуть не привел его к гибели.

Незажившая душевная рана становится причиной того, что повзрослевшая Эльжбета (Элизабет Лоуренс), переехав в Америку, посвящает себя исследованию преступных и героических деяний военных лет. Она работает в американском институте, который изучает судьбы евреев, спасенных во время войны. Впоследствии она отыскивает женщину, которая когда-то ее предала, желая понять, что в действительности ею руководило.

Внутренний сюжет, представляющийся более значимым для режиссера, связан как с переживаниями самой Эльжбеты, так и той женщины, которая сыграла роковую роль в ее судьбе, – преподавателя, профессора университета Зофьи. В диалогических сценах, с крупными планами героинь, мы видим их душевные метания, затаенную боль, попытки понять и простить друг друга. Лишь поначалу героини кажутся антиподами, позже оказывается, что у них намного больше общего, чем представлялось. По сути, это одна жизнь, прожитая на двоих, потому что Эльжбета, как выясняется, на протяжении многих лет не прекращала следить за тем, как живет Зофья, а Зофья, в свою очередь, так и не смогла никогда забыть о девочке, которую она когда-то не приняла. Диалогическая форма повествования киноновеллы оборачивается «диалогом» судеб героинь.

Стремление визуальными средствами показать движения души отдельной личности, в целом характерно для режиссуры Кесьлевского: «Моя цель – увидеть наш внутренний мир, запечатлеть неподвластное камере. К этому можно лишь приблизиться. Мне кажется, это главная задача искусства...» [5, с. 105]. Киноновеллу, как и весь цикл, отличает сдержанная манера изложения: вместо надрывных сцен и активных действий здесь – воспоминания, разговоры, обмен репликами и взглядами. Вместо крика отчаяния – тихая проникновенная речь. О центральной для картины истории Эльжбеты мы узнаем из ее ретроспективных рассказов и из вступительной сцены – своеобразного предисловия к фильму: в этом черно-белом эпизоде – резко контрастирующем по тональности с последующей сценой, насыщенной яркими весенними красками, – по вечернему городу идет мужчина, держащий за руку маленькую девочку. Позже мы узнаем, что это был связной, который вел шестилетнюю Эльжбету улицами Варшавы в попытках найти пристанище.

Намеренная скупость киноизложения восполняется многочисленными метафорами, переходящими из сцены в сцену и так или иначе отсылающими зрителей к теме войны. Войны, рассмотренной не только в прямом смысле этого слова, но и в переносном – как состояния вражды между людьми и внутреннего разлада личности.

Согласно словарю литературоведческих терминов, метафора представляет собой «вид тропа, в котором отдельные слова или выражения сближаются по сходству их значений или по контрасту. (...) Помимо словесной метафоры, большое распространение в художественном творчестве имеют метафорические образы или развернутые метафоры» [9, с. 208]. К трем основным видам метафор относятся «олицетворение – перенос признака живого лица на неживой предмет (...); овеществление

– перенос признака неживого предмета на живое лицо (...); отвлечение – перенос признака конкретного явления (лица или предмета) на явление абстрактное, отвлеченное» [2, с. 779].

Метафора может выступать не только в качестве яркого средства выразительности, но и как эффективное средство мыслительной деятельности, отвечающее «способности человека улавливать и создавать сходство между разными индивидами и классами объектов» [1, с. 15]. Известный исследователь метафоры, Р. Хофман, писал: «Метафора исключительно практична. (...) Она может быть применена в качестве орудия описания и объяснения в любой сфере: в психотерапевтических беседах и в разговорах между пилотами авиалиний, в ритуальных танцах и в языке программирования, в художественном воспитании и в квантовой механике. Метафора, где бы она нам ни встретилась, всегда обогащает понимание человеческих действий, знаний и языка» [10, с.152].

Что касается метафоры в кино, то она выражается преимущественно при помощи специфического киноязыка: это может быть, например, крупный план на каком-нибудь объекте или детали, особый монтаж, игра со светом, смена скорости показа эпизодов. Ю. Лотман и Ю. Цивьян в книге «Диалог с экраном» выделяют изобразительные и пластические метафоры в киноискусстве: «Силой метафоры иногда обладает элемент изображения или изображение в целом, внезапно отсылающее нас к реальности другого плана» [7, с. 171]. Кинометафоры могут также подразделяться на статические и динамические. Динамическая метафора в фильме появляется неоднократно, и, в отличие от статической, она развивается по ходу сюжета, дополняя, а подчас и трансформируя свой изначальный смысл: «Ее значение понятно после первого использования и с каждым следующим появлением автор развивает ее все больше. Она часто используется в отношении к нескольким персонажам и появляется в новых ситуациях и местах действия. Именно поэтому она и обладает таким значением: эта идея проходит через линии нескольких персонажей, она противопоставляется другим идеям, нам напоминают о ней на протяжении всего фильма. В роли динамической метафоры может выступить что угодно: целое здание, предмет одежды или реквизита» [4]. В фильмах К. Кесьлевского преимущественно встречаются именно динамические метафоры, претерпевающие развитие в течение экранного времени.

Кшиштоф Песевич, комментируя роль метафоры в фильмах Кесьлевского, пишет, что та «метафора, которая вытекает из логичного, реалистичного описания окружающего мира и человеческих взаимоотношений, хотя ее и сложно найти, – фантастический инструмент для того, чтобы донести до сознания людей важные вопросы» [8]. Так, своеобразной метафорой внутреннего разлома, войны с самой собой становится постоянно падающая картина в доме Зофьи. Героиня неоднократно поправляет ее, но безрезультатно. В постоянном падении картины видится нарушение идеальной целостности жизни героини – напоминание о том неблагоприятном поступке, который она когда-то совершила и о котором постоянно вспоминала впоследствии. Другие ее действия в военные и послевоенные годы были безупречны, что признает даже Эльжбета, несмотря на свое предвзятое отношение: «Ваши действия, уже после случая со мной, известны. Благодаря Вам, несколько человек с подобными судьбами живы до сих пор». Падающая картина также визуально отображает внутреннее одиночество Зофьи, ее заброшенность в мире. Такими же маркерами одиночества и уязвимости героини становятся лампа, которая постоянно выключается; не работающая газовая плита на кухне; машина, которая не заводится с первого раза.

Манера съемки «Декалога» близка к документальной – камера выхватывает из реальности обыденные и, на первый взгляд, мало чем примечательные детали. Так, Зофья, возвращаясь со своей утренней пробежки, встречает соседа-филателиста и заговаривает с ним; зайдя в подъезд, она разрывает полученное письмо; в университете, идя по коридору, здороваются со студентами. Тем не менее, каждый из этих бытовых эпизодов – отрывков из жизни – имеет свое значение в контексте фильма, каждая мелочь вносит свой вклад в осознание целого. Например, зритель может домыслить, что разорванное письмо предназначалось сыну героини, который давно не живет с ней вместе; любовь соседа-филателиста к маркам подобна любви к детям; уважительное отношение студентов к Зофье подчеркивает, что ее труд не напрасен:

« – Что Вы говорите своим студентам? Как жить?
– Я с ними, чтобы они сами до всего дошли».

Кесьлевский, создавая эффект присутствия, заставляет зрителей буквально вживаться в судьбы своих «обычных» героев – сопереживать им, сопоставляя их проблемы и горести со своими собственными. Это и позволяет отнести его фильмы к так называемому «кино морального беспокойства» [6, с. 45], пробуждающему людей ото сна, заставляющему вспомнить о главных ценностях – любви, понимании, взаимопомощи.

Об этих же вечных ценностях напоминает и семинар, который проводит Зофья со студентами – он становится кульминационным для всей киноновеллы. На занятии рассматривается тема душевного ада. В этом прослеживается переключка как с судьбой главной героини, ее личной трагедией, так и с судьбой Эльжбеты, приехавшей из Штатов, чтобы посетить занятие профессора, ведь обе женщины не смогли полностью оправиться от травм военного времени. Постепенно от выдуманных историй с драматичным сюжетом студенты переходят к реальным. Грань между вымыслом и жизнью окончательно стирается, когда Эльжбета решает на занятии рассказать о своей судьбе.

Нравственный императив эпизода, произошедшего сорок лет назад, в том, что «жизнь ребенка – самое главное». Эльжбета повествует о паре поляков, которые отказывают девочке-еврейке в спасении, мотивировав это тем, что они не могут решиться на обман по отношению к тому, в кого верят. Студенты понимают, что это ложный мотив, лживое свидетельство, и пытаются найти истинные причины подобного поведения супругов. Может быть, это страх? Иллюзия веры, но не истинная вера в Бога?

Любопытно то, что посередине психологически насыщенного рассказа Эльжбеты в аудиторию врывается пьяный студент. Это еще один случайный эпизод, который, с одной стороны, отчасти снимает напряжение, царящее на занятии, ведь Зофья постепенно догадывается, что рассказываемая история не выдумана, что она сама – ее прямая участница: женщина, пославшая ребенка на верную гибель. С другой стороны, в лице этого эпизодического персонажа мы вновь сталкиваемся с воплощением темы душевного ада, разлада внутри личности, ведь пришедший человек явно не помнит себя, он забыл или утратил свои ценности и не живет в гармонии с самим собой. Таким образом, Кесьлевский вновь демонстрирует нам тонкую грань между событиями, происходящими в притчах и в реальном мире, в фильме и в жизни.

После занятия женщины встречаются и едут на улицу Ноаковского, где когда-то произошли описанные драматические события. Здесь давняя история отчасти проигрывается заново, получая обратное повторение. Зофья, потеряв из виду Эльжбету, начинает искать ее в подъезде, в квартирах дома. Повсюду царят отчуждение, неприязнь, вражда. Соседи по коммунальной квартире почти не общаются. В конце концов один из озлобленных жильцов выгоняет Зофью из дома, где она сама когда-то жила, крича ей вслед: «Пошла вон! Пошла вон отсюда!». Через эту метафоричную сцену Кесьлевский вновь демонстрирует отголоски войны в жизни современных ему людей: их страх, недоверие и агрессию по отношению друг к другу. Интересно и то, что в этом эпизоде сама Зофья стала гонимым человеком, которому отказали от дома, от помощи. Ее, как когда-то Эльжбету, выгнали на улицу. Круг замкнулся. Символически ребенок и взрослый поменялись местами. За бесплодными поисками Зофьи Эльжбета наблюдает со стороны. Представляется, что для нее это своего рода психологический эксперимент. Если Ф.М. Достоевский в «Братьях Карамазовых» сделал «слезинку ребенка» зримым образом крушения мира, то Кесьлевский в восьмой части «Декалога» показал мир уже после разлома, глазами выросшего дитя, пострадавшего когда-то от людской несправедливости и выступающего теперь в роли судьбы. Эльжбета неоднократно пытается выяснить у Зофьи, почему одни люди призваны спасать, а другие – быть спасенными. Ей представляется, что вторая роль унижительна для человека. Она сорок лет не была в Польше и объясняет это тем, что «у людей не возникает желания встречаться со свидетелями их унижения, даже если это просто стены дома».

Наконец, между женщинами происходит долгожданное объяснение: Зофья рассказывает Эльжбете, чем было вызвано ее жестокое по отношению к ней поведение. Причина оказывается по-человечески понятной: была получена информация, что люди, у которых жила девочка, работали на Гестапо. Якобы через ребенка тайная государственная полиция могла выйти на членов подпольной организации, что привело бы к прекращению их деятельности, ко множеству жертв. Эльжбета – с позиции ребенка – хочет видеть мир черно-белым и знать наверняка, кто прав, а кто нет, кто спаситель, а кто жертва. Зофья же философски говорит о том, что никто никогда не знает заранее, как он поступит. Многое зависит от ситуации, которая пробуждает в человеке добро или зло. «Тот вечер не пробудил во мне добра», – грустно замечает она. Жертвы и палачи – не всегда антиподы. Как наглядно показывает нам Кесьлевский, очень часто, особенно в ситуациях военного времени, они выступают в одном лице.

Таким образом, в фильме «Не лжесвидетельствуй», повествующем о 1980-х годах, присутствует множество явных и скрытых отсылок к войне, метафор вражды и внутриличностного разлада. Но есть и то, что этой войне противопоставлено. Это искренние человеческие чувства и душевные связи между людьми. Это красота природы – неслучайно дважды за серию мы видим Зофью в пробуждающемся, озаренном светом и наполненном птичьими трелями весеннем лесу. Каждый день Зофья покупает белые цветы – символ изначально прекрасного мира, детской чистоты и невинности. Но и этот символ оказывается отчасти отравленным жестокой действительностью. Собственный ребенок Зофьи, ее сын, не живет с ней вместе, и на вопрос о том, где он сейчас, она отвечает, не желая вдаваться в подробности: «Далеко от меня». За этой короткой репликой приоткрывается еще одна история разлада, войны и непонимания внутри семьи. Ведь имеется в виду прежде всего не географическое расстояние, но душевная пропасть между когда-то родными людьми. Так мы – на этот раз через семейную историю Зофьи – снова возвращаемся к ключевому для всей киноновеллы образу потерянного ребенка, который, в свою очередь, является зримым воплощением несовершенного мира, мира враждующего.

Такой же отравленной многими печальными внешними событиями оказывается и жизнь связанного, который когда-то спас Эльжбету от верной гибели, укрыв ее у своих родственников. Элизабет находит его – он работает портным в маленьком ателье – и хочет поблагодарить за свое спасение. Но он не желает разговаривать с ней: «Я не хочу говорить о том, что было во время войны. Не хочу говорить о том, что было после войны. Не хочу говорить о том, что происходит теперь». Война завершилась, но ее следы остались повсюду, нанесенные ею травмы – в судьбе каждого. И люди по-своему ищут если и не избавления, то хотя бы забвения этих травм. Кто-то – закрываясь от людей и от воспоминаний, как портной; кто-то – уезжая в другую страну, чтобы вернуться на далекую, утраченную родину лишь через сорок лет, как Эльжбета; кто-то – вовлекаясь в активную работу и взаимодействуя с людьми, но оставаясь при этом во многом душевно замкнутым, как Зофья.

В восьмой части «Декалога» Кесьлевский поднимает сложные, а подчас и неразрешимые вопросы о роли отдельной личности в истории, об ответственности за свои поступки, о поисках смысла жизни. По сути, на протяжении всего фильма мы видим не реальность, но ее всегда изменчивое отображение во взглядах разных людей. Так, война перестает быть единообразным коллективным опытом людей, а становится лично переживаемой трагедией каждого. Она распадается на тысячи историй, которые рассказываются режиссером на языке метафор. Выявление и анализ этих метафор способствуют пониманию авторского замысла.

Литература

1. Арутюнова Н.Д. *Метафора и дискурс // Теория метафоры: сборник.* – М., Прогресс, 1990. – С. 5 – 32.
2. Горкин А.П. *Литература и язык. Современная иллюстративная энциклопедия.* – М.: Росмэн, 2006. – 1680 с.

Гусева Е.В.
Метафоры войны в киноновелле Кшиштофа
Кесьлевского «Не лжесвидетельствуй» из цикла
«Декалог»
Язык и текст
2019. Том 6. № 2. С. 44–50.

Guseva E.V.
Metaphors of the war in the Kszysztof Kieslowski
kinovellle «Do not bear false witness» from the
«Decalogue» cycle
Language and Text
2019, vol. 6, no 2, pp. 44–50.

3. Елисеева Т.Н. Режиссеры польского кино (справочник). – М.: Материк, 2007. – 128 с.
4. Как использовать динамические метафоры в сценарии(перевод статьи Дженнифер Ван Сижл «Кем был бы “Гражданин Кейн” без розового букета»). URL:http://www.cinemotionlab.com/stati/Kak_ispolzovat_dinamicheskie_metafori_v_scenarii/(дата обращения: 23.03.2019)
5. Кеслевский К. О себе: Запись Дануты Сток. – М.: Новое издательство, 2010. – 132 с.
6. Колодынский А. Пути польского кино [Очерк: перевод с польск.]. – М.: LegeArtis, 2006. – Варшава: Институт им. Адама Мицкевича, 2006. – 76 с.
7. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн, Александра, 1994. – 214 с.
8. Песевич К. «Приятие человеческой слабости...» URL:
http://www.chaskor.ru/article/kshishtof_pesевич_priyatie_chelovecheskoj_slabosti_17951 (дата обращения: 23.03.2019)
9. Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
10. Hoffman R.R. What could reaction-time studies be telling us about metaphor comprehension? // *Metaphor and Symbolic Activity*, 1987. – Pp. 152.

Metaphors of the war in the Kszysztof Kieslowski kinovelle "Do not bear false witness" from the "Decalogue" cycle

Guseva E.V.,

*Candidate of Philological Sciences, Department of Foreign and Russian Philology, MSUPE,
Moscow, Russia*

The article deals with the Kinowell of Krzysztof Kieslowski "Do not bear witness" from the cycle "Decalogue" (1989). The leitmotif of this short film-parable is the war, shown through the prism of numerous metaphors, moving from scene to scene and logically interconnected. These include, in particular, the falling picture in the house of the central heroine; a lamp that constantly turns off; broken letter. The war in the novel is presented not only in the direct, but also in the figurative sense of the word: as a state of enmity between people, as an internal disorder of personality.

Keywords: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Pezevich, "Decalogue", "Do not bear false witness", metaphor, war, the role of personality, freedom, moral choice, dialogue, image of a child, childhood, "a tear of a child".

References

1. Arutyunova N.D. Metafora i diskurs // Teoriya metafory: sbornik. – M., Progress, 1990. – S. 5 – 32.
2. Gorkin A.P. Literatura i yazyk. Sovremennaya illyustrativnaya enciklopediya. – M.: Rosmen, 2006. – 1680 s.
3. Eliseeva T.N. Rezhissery pol'skogo kino (spravochnik). – M.: Materik, 2007. – 128 s.
4. Kak ispol'zovat' dinamicheskie metafory v scenarii(perevod stat'i Dzhennifer Van Sizhl «Kem byl by "Grazhdanin Kejn" bez rozovogo buketa»).URL:[http://www.cinemotionlab.com/stati/Kak_ispolzovat_dinamicheskie_metafori_v_scenarii/\(data obrashcheniya: 23.03.2019\)](http://www.cinemotionlab.com/stati/Kak_ispolzovat_dinamicheskie_metafori_v_scenarii/(data_obrashcheniya:23.03.2019))
5. Keslevskij K. O sebe: Zapis' Danuty Stok. – M.: Novoe izdatel'stvo, 2010. – 132 s.
6. Kolodynskij A. Puti pol'skogo kino [Ocherk: perevod s pol'sk.]. – M.: LegeArtis, 2006. – Varshava: Institut im. Adama Mickevicha, 2006. – 76 s.
7. Lotman YU., Civ'yan YU. Dialog s ekranom. – Tallinn, Aleksandra, 1994. – 214 s.
8. Pesevich K. «Priyatie chelovecheskoj slabosti...» URL: http://www.chaskor.ru/article/kshishtof_pesevich_priyatie_chelovecheskoj_slabosti_17951 (data obrashcheniya: 23.03.2019)
9. Timofeev L. I., Turaev S. V. Slovar' literaturovedcheskih terminov. – M.: Prosveshchenie, 1974. – 509 s.
10. Hoffman R.R. What could reaction-time studies be telling us about metaphor comprehension? // Metaphor and Symbolic Activity, 1987. – Pp. 152.