

Нина Александровна Цыркун

Nina Aleksandrovna Tsyrkun

доктор искусствоведения, главный научный сотрудник,

doctor in arts, Principal researcher,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

tsyrkun@mail.ru

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ В ФИЛЬМАХ ВУДИ АЛЛЕНА И РОМАНЫ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: АДАПТАЦИЯ И ТРАНСФИГУРАЦИЯ CRIME AND PUNISHMENT IN WOODY ALLEN'S FILMS AND F.M. DOSTOEVSKY'S NOVELS: ADAPTATION AND TRANSMUTATION

В статье рассматриваются фильмы американского драматурга и режиссёра Вуди Аллена, связанные с прослеживаемой на протяжении всего его творческого пути темой преступления и наказания, в которых отчетливо выступают сквозные мотивы, сопряженные с романами Ф.М. Достоевского, прежде всего «Братья Карамазовы» и «Преступление и наказание». Наряду с анализом определенных изменений в подходе Аллена к содержательно-смысловой концепции этого корпуса фильмов, осмысляемой автором в оптике современного американского режиссёра и репрезентируемой в свойственной его нарративности интертекстуальности, конвергенции жанров и стилей, в статье также указывается на основные художественные приемы, перенимаемые им у русского классика, как они обозначены М.М. Бахтиным: диалогичность как важнейшая характеристика полифоничности романов Достоевского, двойничество и карнавализация действия.

Ключевые слова: Вуди Аллен, Ф.М. Достоевский, преступление и наказание, благополучие, вина, существование Бога

Для цитирования: Цыркун Н.А. Преступление и наказание в фильмах Вуди Аллена и романы Ф.М. Достоевского: адаптация и трансфигурация // Артикульт. 2024. №2(54). С. 61-72. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-61-72

The author considers the films by American scriptwriter and director Woody Allen, connected with the traceable over the course of his creative activity theme of crime and punishment, demonstrating cross-cutting motives connected with novels of F.M. Dostoevsky, first of all *The Brothers Karamazov* and *Crime and Punishment*. Alongside with analysis of certain changes in a way of Allen's tackling of semantic sense bearing conceptions of this filmic body frame treated by the contemporary American author and represented in characteristic of his narrative manner intertextuality, convergence of genres and styles, the article deals with the major discursive vehicles intercepted from the Russian classic as distinguished by M.M. Bakhtin: the great dialogue as the pivotal characteristic of polyphony of his novels, personages' duplicity and carnivalization of the action.

Keywords: Woody Allen, F.M. Dostoevsky, crime and punishment, private comfort, guilt, existence of God

For citation: Tsyrkun N.A. "Crime and Punishment in Woody Allen's films and F.M. Dostoevsky's novels: adaptation and transfiguration." *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 61-72. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-61-72

Введение

Российские киноведы и критики, анализируя фильмы американского режиссёра Вуди Аллена, часто упоминают очевидные в них разного рода отсылки к творчеству Федора Михайловича Достоевского, однако целостно-системной работы на эту тему не обнаруживается, что, по-видимому, объясняется прежде всего отсутствием в его фильмографии полноценных экранизаций произведений писателя. В данной статье по возможности подробно рассматриваются темы, ставшие лейтмотивами творчества Аллена, навеянные романами Достоевского: преступление и наказание или же безнаказанность; наказание невинного, а также и поиск ответа на вопрос: есть ли Бог и что ждет человека за порогом смерти. Здесь также акцентируются основные художественные приемы, сближающие его с поэтикой Достоевского: диалогичность как важнейшая характеристика полифоничности его романов, двойничество и карнавализация действия, а также предпринимается попытка отметить определенные изменения в умонастроении Аллена, обусловленные личными и социокультурными обстоятельствами.

© Цыркун Н.А., 2024

Дата поступления: 12.03.2024. Дата одобрения после рецензирования: 21.05.2024. Дата публикации: 08.06.2024.

N.A. Tsyrkun *Crime and Punishment in Woody Allen's films and F.M. Dostoevsky's novels: adaptation and transfiguration*

Магнетизм полифонии Ф.М. Достоевского притягивает Вуди Аллена, служит источником творческого вдохновения на протяжении всего его творческого пути, что не прошло мимо внимания целого ряда зарубежных киноведов, философов и социологов. В частности, словенский киновед, славист Михал Бобровски углубленно рассматривает интертекстуальные связи фильма «Преступления и проступки» и романа «Братья Карамазовы», раскрывая их структурные аналогии и фундаментальные идеологические различия. Американский философ Марк У. Рош интерпретирует три варианта «философии справедливости», сравнивая позиции Достоевского в «Братьях Карамазовых» и Аллена в «Преступлениях и проступках». Канадская исследовательница Румиана Делтчева в оптике компаративистики рассматривает влияние русской литературы на кинематограф Аллена, в значительной степени сформировавшее художественный мир американского автора. В качестве модели исследования [Deltcheva, 1999, p. 52-53] Делтчева усматривает позицию А.К. Жолковского и М. Б. Ямпольского в книге «Бабель/Babel» с определением Исаака Бабея как «чужака», в фигуре которого сочетаются сильные тенденции к апроприации и к отталкиванию, стремление остаться не до конца включенным в ассимилируемый контекст [Жолковский, Ямпольский, 1994, с. 8]. Однако в рамках данной статьи представляется более адекватным базироваться на высказывании М.М. Бахтина, касающемся Ф.М. Достоевского, но, как представляется, оказывающемся тем существенным пунктом, в котором сходятся позиции русского писателя и американского литератора и режиссёра: «Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого» [Бахтин, 1979, с. 54]. Аллену близко самосознание как художественная доминанта построения образа, которая подсказывается самой номенклатурой его героев – писателей, режиссёров, музыкантов, студентов, актёров с присущей им склонностью к рефлексии.

Нарративные элементы и сквозные мотивы романов Достоевского, интертекстуальные референсы к ним, касающиеся темных сторон личности, скрытых интенций, пороков и неврозов, встречаются во многих фильмах Вуди Аллена, даже, казалось бы, далеких от проблематики первоисточников. Но, как мастер «малых форм» (коротких скетчей, одноактных пьес и фильмов в хронометраже от часа с небольшим до максимум двух часов), он не пытается встать вровень с литературными образцами в эквиваленте экранного масштаба и не притязает на то, чтобы более-менее адекватно перенести на экран смыслы первоисточника и снимать кино по мотивам произведений русского классика. Он прибегает к своеобразной фрагментарной адаптации определенных текстов Достоевского, приобретающих в его фильмах автореференциальность: почти в каждом из них обнаруживаются параллели с личной жизнью режиссёра, отголоски его проблем и идейных исканий. Это всегда восприятие русской литературы в преломлении современного американского автора, авторское кино, созданное по его сценариям и режиссированное им, и зачастую он сам исполняет в них главную роль. Но даже когда он прячется за фигуру, скажем, молодого, высокого и статного Оуэна Уилсона в фильме «Полночь в Париже», сам актёр без нажима, но точно копирует походку, жесты и мимику пожилого, сутуловатого создателя фильма, так что при всей внешней – вызывающей – непохожести прямоком указывает на Вуди Аллена. Гил (Уилсон) – современный голливудский сценарист-поденщик, для души сочиняющий роман о человеке, который держит ностальгический магазинчик. Понятно, что пишет он о себе; таким образом режиссёр отражается в образе главного героя, а тот в свою очередь в герое своего романа, который становится предметом обсуждения в том родственном ему по духу культурном кругу, которым он только и желал бы быть судим.

Одна из повторяющихся тем в творчестве Вуди Аллена – преступление и наказание так или иначе соприкасается с произведениями Ф.М. Достоевского, и это прежде всего «Братья Карамазовы» и «Преступление и наказание». Таковы фильмы «Преступления и проступки» (1989), «Пули над Бродвеем» (1994), «Мужья и жены», «Разбирая Гарри» (1997), «Мелинда и Мелинда» (2004), «Матч-пойнт» (2005), «Мечта Кассандры» (2007), «Иррациональный человек» (2015) и последний на сегодняшний день «Великая ирония» (2023). Аллен осваивается на территории русской классики, преображая глубоко изученные образы и связанную с ними проблематику в трагикомических и даже комических ситуациях. Здесь уместно вспомнить, что М.М. Бахтин солидаризируется с оценкой

Н.А. Цыркун *Преступление и наказание в фильмах Вуди Аллена
и романы Ф.М. Достоевского: адаптация и трансфигурация*

жанрово-композиционных особенностей романов Достоевского Л. Гроссманом, отмечавшим, что в них сливаются страницы священных книг с газетой, анекдотом, пародией, уличной сценой, гротеском или даже памфлетом [Бахтин, 1979, с. 17]. Аллен меняет изначальную диспозицию персонажей первоисточников, скрепляя фабульно-сюжетные ходы и краски в их обрисовке с соответствующими модусами произведений других авторов, например, «Преступления и наказания» и «Американской трагедии» Теодора Драйзера в фильме «Матч-пойнт», прибегая к автоцитированию для подчеркивания наиболее важных для него самого моментов. Свойственный Аллену прием наполненности нарратива диалогами и отсутствие иерархии персонажей соответствует присущей романам Достоевского возможности предоставить каждому выявить свою позицию, чтобы через событийный ряд подвести его вместе со зрителем к открытию позиции, занимаемой самим автором или конфронтующей с ней.

Впервые Аллен прикоснулся к русской литературе и Достоевскому, в частности, в эксцентрическом бурлеске «Любовь и смерть», сюжетно скомпонованном из многочисленных отсылок к произведениям Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и Ф.М. Достоевского, дополненном гротескно стилизованными хрестоматийными кадрами из фильмов Сергея Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”» и «Александр Невский», музыкой Сергея Прокофьева. Представляется не вполне взвешенной характеристика, данная в монографии Р.Г. Круглова «Ф. М. Достоевский и кинематограф: проблемы интерпретации художественного мира писателя на экране» [Круглов, 2020], где подробно анализируются некоторые фильмы отечественных и зарубежных режиссёров, и единственная вошедшая в этот список картина Аллена «Любовь и смерть» представлена как «высмеивание русской классики», а сам Аллен якобы пытающимся стать на один уровень с ней. Однако подчеркнутая пародийность в данном случае – отнюдь не самоцель и обращена прежде всего на самого автора фильма. Это, скорее, виртуозная игра на основе элементов художественных миров, уважаемых и любимых Алленом. В этот формат, например, органично вписываются яркие фигуры крестьян, словно списанных с репинских запорожцев. В начале картины как фрагмент из воспоминаний главного героя входит крупный кадр с его рыжеусым хохочущим дядей. Этот момент отсылает нас к приведенному М.М. Бахтиным в книге «Проблемы поэтики Достоевского» воспоминанию самого Достоевского о своеобразном и ярком ощущении жизни, пережитом писателем в начале его творческого пути, то есть о карнавальном ощущении, на основе которого возникли его первые литературные замыслы. В том числе упоминается карнавальный «хохот», по словам Бахтина, в редуцированной форме сопровождающий все творчество Достоевского [Бахтин, 1979, с. 187-188]. Главный герой «Любви и смерти» Борис Грушенко в исполнении Аллена – небогатый русский дворянин-провинциал в элегантно скроенной белоснежной косоворотке оверсайз и очках (которые не меняют форму оправы у всех сыгранных Алленом героях), которому приходится идти на войну с Наполеоном. Жена подталкивает его к идее убить императора. Он возражает: «Насилие порождает насилие!» и цитирует Евангелие от Матфея: «Тот, кто поднимет меч, от меча и погибнет». Те же слова произносит Великий князь Александр Невский в фильме Эйзенштейна, которые в его устах звучат так: «Кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет!». Так или иначе жена уговорила Бориса и, подобно Пьеру Безухову, он решается убить Наполеона. Ему это не удается; убийство совершает некто другой, причем не Наполеона, а его двойника. Тем не менее невиновного Бориса арестовывают, но в тюрьме ему является призрак – тень Ангела Божьего, обещающий, что смерти его не предадут, ибо он прожил жизнь праведника. Казнь все же произошла, но Борис до конца в нее не верил, или же уверовал в жизнь вечную. Потому, обращаясь к зрителю, он говорит, цитируя 22-ой псалом: «Если я пойду и долиною смертной тени», и продолжает: «скорее пробегу, потому что я праведно жил» (рис. 1). И фильм завершается эпизодом удаляющегося приплясывающего Бориса по лесной тропе в сопровождении аллегорической фигуры тоже танцующей смерти в белом балахоне (смешное и трагичное идут рука об руку) под аккомпанемент сюиты С. Прокофьева, первоначально прозвучавшей в фильме Александра Файнциммера «Поручик Киже» (1934) по повести Юрия Тынянова «Подпоручик Киже» (1928). Анекдотичная история несуществующего офицера, появившегося в официальных документах из-за погрешности переписчика, прочитывается и как самоирония Аллена, как будто намекающего зрителю на то, что он в этом «карнавализованном» действе играет «несуществующего себя». В то же время у зрителя, наблю-



Рис. 1.
Вуди Аллен в роли Бориса. Кадр из фильма «Любовь и смерть».

дающего, как персонажи и события фильма приобретают некие универсальные характеристики, как бы переставая быть привязанными к конкретному времени и среде, создается впечатление, что российский провинциал из 19-го века вполне может перевоплотиться в нью-йоркского артиста конца 20-го.

Уже совсем в другом ключе в 1989 году Аллен снимает драму «Преступления и проступки», хотя в 2005-ом признается в одном из интервью, что, читая и перечитывая роман «Братья Карамазовы», испытывает стыд за свой фильм. Тем не менее следует признать, что при всем несоответствии масштабов роман послужил источником осмысления темы преступления и наказания, обнаруживающим существенные различия между подходом к ней русского православного писателя и американского интеллектуала-агностика, обрисовывающего состояние современной ему среды. Аллен прочитывает Достоевского прежде всего через библейский образ первородного греха, что связано с его еврейским воспитанием. Согласно иудаизму, после грехопадения человек уже не смог подняться; дурное начало, что соблазнило его один раз, уже не оставило его, а наоборот укрепилось и потребовало дальнейших уступок. Библейский образ первородного греха сужает прочтение Алленом Достоевского, который видел в Христе прежде всего богочеловека, а потому и с человека не снимал ответственности за его поступки. Между тем, если для Достоевского самое суровое наказание за тяжкое преступление состоит в разрушении сознания самого преступника, его гибель как человека, то для героев Аллена все зависит от того, присуще ли было изначально человеку представление о морали или же нет, и во втором случае, если его преступление остается нераскрытым, ему никакого рода такое экзистенциальное наказание не грозит. В лишенном общего морального кода обществе консюмеризма, в котором живут его прагматичные преступники-убийцы, они способны испытывать лишь мимолетные приступы метафизической вины за совершенные преступления или проступки и мало верят в справедливость и неминуемость наказания, что неприемлемо для автора, который не жалеет пародийно-сатирических красок для их изображения.

Исследователи творчества Аллена нередко обосновывают особенности его подхода к проблемам преступления и наказания исходя из его воспитания и получения первого образования в еврейской школе. Однако во взрослой жизни Аллен постоянно минимизировал значение своих еврейских корней: «Мне было неинтересно в еврейской школе, для меня неважно было быть евреем. ... Я этого не стыдился и этим не гордился. Это не имело для меня значения» [Lax, 2000, p. 40-41]. По-видимому, для него неважна принадлежность к той или иной конфессии; главный вопрос – есть ли Бог и как в него поверить. В фильме «Любовь и смерть» Борис вспоминает как одну из лучших страниц юности беседы с православным батюшкой Николаем и ждет, чтобы Бог «подал ему знак», а в картине «Ханна

Н.А. Цыркун *Преступление и наказание в фильмах Вуди Аллена и романы Ф.М. Достоевского: адаптация и трансфигурация*

и ее сестры» ипохондрик Мики в минуту отчаяния решает приобщиться к церкви и обращается к католическому кюре, на вопрос которого «почему?» отвечая малозначительными фразами о том, что, мол, это красивая, хорошо организованная религия, и она выступает против абортот. Но потом, увидев в витрине церковной лавки благостную фигурку покачивающего головой «оживающего» Христа, отходит удрученный, чтобы потом столь же неудачно обратиться к буддизму.

Аллен находит триггеры преступлений прежде всего в моральной подоплеке представителей хорошо ему известного американского среднего класса, воспитанного в доминирующей секуляризованной форме протестантской этики и более всего озабоченного угрозами разрушения своего благополучия. (Хотя иногда действие фильмов перемещается в Западную Европу, где постановщику удается найти финансирование, но статус героев при этом не меняется). Некогда случайно брошенная Алленом фраза «Мир скорее смешон, чем трагичен», который часто упоминается критиками и интервьюерами, им же самим не раз опровергалась. С течением времени его фильмы становятся все более мрачными; он говорит о трагичности мира, полагая, что неверие позволяет человеку действовать, руководствуясь собственными представлениями о морали, подразумевающими отсутствие наказания за преступления.

Преступления без наказания

Главный герой «Преступлений и проступков» – офтальмолог, профессор Джуда Розенталь (Мартин Ландау), чья фамилия переводится как «розовая долина», что неслучайно служит характеристикой комфортного благополучия процветающего доктора, женатого уже четверть века. Но накануне чаемого им триумфа – открытия крупного медицинского центра – возникает угроза. Любовнице Джуды Долорес надоел ее статус, и она решила открыть правду жене Розенталя. К тому же Долорес известны некоторые подробности его финансовых дел, так что шантаж обещает быть сокрушительным для его карьеры. Розенталь обращается за советом к своему пациенту, раввину Бену, который предлагает рассказать всю правду жене, но тот предпочитает искать помощи у брата Джека, связанного с мафией. Поколебавшись, Розенталь за хорошие деньги соглашается избавиться «от этой неврастенички» руками неизвестного ему человека, и вину за преступление в итоге расследования возложили на какого-то случайного человека.

В начале фильма, открывая новый центр, Розенталь говорит, что это событие произошло благодаря Богу и вспоминает слова своего отца: всевидящее око Господа всегда устремлено на нас, он видит дела праведные и грешные, и праведники будут вознаграждены, а грешники преданы вечному наказанию. Однако вместе с тем в нем самом зародились сомнения относительно универсальности моральной максимы отца из-за слов матери, свидетельницы Холокоста о том, что нацисты избежали заслуженного наказания за смерть шести миллионов евреев. Потому он и стал офтальмологом, чтобы узреть всевидящее око Господа или же убедиться в его отсутствии.

Кульминационный эпизод фильма, окончательно решивший для Розенталя проблему вины – посещение им квартиры, где он когда-то жил с родителями. Ему разрешают зайти в гостиную, и там в его воображении возникает картина из прошлого – пасхальный ужин, за которым идет разговор о том, наказывает ли Господь за грехи. Раввин Сол уверен, что да, а вот марксистка тетка Мэй вообще отказывается от аргументации с точки зрения «опиума для народа», иначе как же возможен был Гитлер и все, что он принес миру? Так что нет никакой высшей справедливости. И Сол не может ей убедительно возразить с точки зрения рации, ибо вера иррациональна, она приходит к человеку как дар. Его главный аргумент – разве во всем следует искать логику? Как известно, Достоевский полагал, что рациональные аргументы, доказывающие не-существование Бога, никак не опровергнуть. «Я всегда ставлю бога выше истины», – говорит Сол, как будто транслируя слова Достоевского из письма к Н.Д. Фонвизинной: «Если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [Достоевский, 1985, с.176]. Джуда вмешивается в застольный спор с вопросом: «А если человек совершил преступление? Убил?» Сол отвечает, что так или иначе он будет наказан, «по Ветхому Завету или по Шекспиру» убийство всплывет наружу. На эти слова опять возражает тетя Мэй: ежели человеку повезет, и этика его не волнует,

N.A. Tsyркun *Crime and Punishment in Woody Allen's films and F.M. Dostoevsky's novels: adaptation and transfiguration*

то нечего ему и беспокоиться. Возвращаясь к теме значащих имен, надо сказать, что имя доктора Розенталя – Джуда – транслитерируется еще и как Иуда. Евангельский Иуда, предавший Иисуса Христа, не имеет корреляций в фильме Вуди Аллена; Розенталя не постигло раскаяние, он довольно легко справляется с приступами отчаяния. Марк У. Рош [Roche, 1995] обратил внимание на то, что Иуда – сын ветхозаветного патриарха Иакова, родоначальник одного из колен Израилевых, именем которого обозначается еврейская религия. Рош делает вывод, что образ Джуды, по сути, демонстрирует предательство своей веры: доводы раввина не прошли рационалистичный фильтр его «логики».

В параллель истории Розенталя в Шестой книге «Братьев Карамазовых» напрашивается рассказ старца Зосимы о Таинственном посетителе (Михаиле), который четырнадцать лет мучился виной за совершенное убийство любимой женщины, ушедшей к другому. Он пытался искупить свой грех благотворительностью, но безуспешно. После долгих бесед с Зосимой Михаил нашел в себе силы публично открыться в преступлении и на пороге смерти сказал: «...теперь предчувствую бога, сердце как в раю веселится... долг исполнил...» [Достоевский, 1976, с. 283]. Сам же Зосима был рад в душе, ибо узрел несомненную милость Божию к восставшему на себя и казнившему себя.

Фигура Розенталя корреспондирует с образом Ивана Карамазова, тоже интеллектуала и тоже пытающегося найти ответы на «вечные» вопросы об источниках добродетели и порока, приходя к выводу, что Бог не мог создать мир, полный зла, а ежели Бога как нравственного авторитета нет, как нет и бессмертия, то все дозволено. Подобно Розенталю, Иван, желая смерти мешающему ему отцу, но не способный своими руками совершить убийство, подталкивает к преступлению Смердякова. Именно сводный брат Смердяков, кстати, дает Ивану характеристику, которая укладывается в набор качеств Розенталя: «Умны вы очень-с, деньги любите, почет тоже любите, потому что очень горды, прелесть женскую чрезмерно любите, а пуще всего в покойном довольстве жить...». Смердяков надеялся, что увидел в Иване близкие себе черты, а когда из разговора с ним понял, что убийство не поставило его вровень с Карамазовыми и он остался жалким лакеем, повесился. А Иван тоже понес свое наказание; он лишился того, что ценил в себе более всего – рассудка. На совести Ивана не одна жертва, как и на совести Розенталя, за вину которого кроме Долорес пострадал невинный в убийстве человек.

Оппонент Розенталя в фильме – режиссёр-документалист Клифф Стерн, которого сыграл сам Аллен. В финале их сюжетно-жизненные истории сходятся, причем если расчетливый Розенталь, справившись с чувством вины, остается спокойным и успешным, то полный нереализованных идей бескомпромиссный Стерн (кстати, его фамилия переводится как «непреклонный», «стойкий») терпит неудачи и на профессиональном, и на личном фронте. Они оба встречаются на свадьбе дочери раввина Бена, где Джуда вовлекает Клиффа в абстрактный спор о вине и морали, причем сам утверждает, что время все лечит и о совершенном проступке забываешь. Клифф же на это отвечает, что «мало кто может жить с таким бременем». И когда довольный собой Джуда с женой уходит, Клифф с поникшей головой остается в одиночестве. Не только мораль, но и искусство в его лице тоже проиграло циничному прагматизму, лишенному потребности вчувствования и эмоциональности (рис. 2).



Рис. 2.
Розенталь (Мартин Ландау)
и Стерн (Вуди Аллен).
Кадр из фильма
«Преступления и проступки».

Н.А. Цыркун *Преступление и наказание в фильмах Вуди Аллена
и романы Ф.М. Достоевского: адаптация и трансфигурация*

Тема ненаказанного преступления еще более жестко прозвучала в фильме «Матч поинт», который открывается закадровым голосом главного героя, ирландца Криса Уилтона (Джонатан Рис-Майерс), который будто цитирует слова тетушки Мэй: «Человек, который говорит “лучше быть удачливым, чем праведным”, глубоко понимает суть жизни. Люди боятся принять тот факт, что жизнь во многом зависит от удачливости». Крис – бывший профессиональный теннисист, который устраивается инструктором в частный клуб Тома Хьюита, потом заводит роман с бывшей подругой Тома Нолой (Скарлетт Йоханссон), а когда подвернулся удобный случай – с его сестрой Хлоей, на которой и женится. Но Нола сообщает Крису, что беременна, грозит сообщить все Хлое, и тогда он проникает в квартиру соседки Нола, убивает ее из заранее подготовленного обрезка, инсценирует ограбление и, дождавшись на лестнице Нолу, стреляет и в нее. Когда началось расследование, Крис, подобно Раскольникову, увидевшему во сне призрак смеющейся старухи-процентщицы, видит призраков Нола и ее соседки и говорит им, что если бы его разоблачили и арестовали, то была бы надежда на существование справедливости. Встык с этим эпизодом монтируется кадр очнувшегося от сна полицейского инспектора, расследующего дело. Так что, скорее всего, призраки и проявленное Крисом смутное желание быть арестованным, возникли во сне блюстителя закона. И он становится таким образом условным двойником Криса. Однако Крису помогла случайность: избавляясь от выкраденных в квартире соседки ценностей, он случайно обронил кольцо, которое позже было найдено в кармане убитого наркомана. Полиция, воспользовавшись случайной уликой, снимает все подозрения с Криса или, можно сказать, что если полицейский его карнавализованный двойник, то Крис сам с себя снимает вину. Это пример использования Алленом того «амбивалентного» смеха, который Бахтин находит вместе с жанровой традицией карнавализации во всех романах Достоевского (рис. 3).

В финале Крис с семейством встречает Хлою с их новорожденным младенцем, а Том, как бы закольцовывая фильм, провозглашает: неважно, будет ли его племянник великим, главное, чтобы ему везло.

В отличие от Раскольникова, убившего сестру процентщицы Лизавету как случайную свидетельницу, Крис заранее планирует свое преступление, чтобы замести следы, начиная с соседки Нола, потом убивает ее саму и ее неродившегося еще ребенка в соответствии со своим правилом – «Надо научиться заматывать чувство вины под ковер. Иначе она тебя уничтожит». Вуди Аллен еще четче проводит идею о том, что проступки ведут к преступлению, которое влечет за собой следующее; неслучайно фильм о Розентале называется «Преступления и проступки».



Рис. 3.
Крис (Джонатан Рис-Майерс). Кадр из фильма «Матч-пойнт».

N.A. Tsyркun *Crime and Punishment in Woody Allen's films and F.M. Dostoevsky's novels: adaptation and transfiguration*

Преступления и наказания

Еще в 1994 году Вуди Аллен снимает «Пули над Бродвеем», где приводит персонажа-убийцу к наказанию, причем делает это скорее в комическом, «карнавализованном» ключе. Этот подход оказывается особенно уместным, имея в виду, что действие происходит в закулисе либо непосредственно на сценической площадке, в Нью-Йорке в 1920-е годы, и действующие лица закономерно меняют маски. Амбициозный драматург Дэвид (Джон Кьюсак) пытается поставить спектакль по своей пьесе «Бог наших отцов», но деньги он смог получить только от мафиози Ника Валенти, при условии, что в главной роли будет блистать его любовница Оливия, девица бездарная и капризная. Ник на всякий случай приставил к Дэвиду телохранителя Оливии Чича (Чезз Палминтьери), который понемногу начинает активно вмешиваться в репетиции и даже представил свой вариант текста, становясь таким образом двойником Дэвида. Тому трудно признать, что полуграмотный простак гораздо удачнее разобрался с темой «Бог наших отцов», но результат налицо (рис. 4). Когда же Чич убеждается, что Оливия портит все дело, убивает ее. «Это аморально!», ужасается Дэвид, на что Чич отвечает: «Поблагодари меня! Мы оба этого хотели». Премьера принимается восторженно, а тем временем Валенти приказывает расправиться с Чичем, последние слова которого – внезапно озарившая его финальная фраза пьесы.

Следует сказать, что преступление у Достоевского и у Аллена как будто провоцируется случайностью. Как пишет А.В. Храброва, случайность у Достоевского «эволюционирует до статуса сумасшедшего, мистического события (к ним относятся и решения героев, принятые в лихорадочном состоянии)» [Храброва, 2016, с. 19]. Случайность сыграла фатальную роль в судьбах Раскольникова и университетского преподавателя Эйба Лукаса (Хоакин Феникс), героя фильма Аллена «Иррациональный человек». Однако в обоих случаях случайность выступает маской закономерности, то есть некоего созревшего ранее замысла, который получает толчок для своей реализации извне. Раскольникова подготовили к преступлению его размышления о том, «...вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею...» [Достоевский, 1973, с. 321]. И вот тут – ростовщица-процентщица, бесполезная и притом состоятельная, а он, талантливый, многообещающий, должен бросить университет, голодать, унижаться... И решающим толчком к убийству становится случайно подслушанный им в трактире разговор одного студента с офицером о той же старухе-процентщице: «... молодые, свежие силы, пропадающие даром без поддержки, и это тысячами, и это всюду! Сто, тысячу добрых дел и начинаний, которые можно устроить и поправить на старухины деньги ...». В лекции по философии, которую Эйб Лукас преподает в университете, он рассуждает о том, что есть разница между реальной жизнью, суть которой «понимал



Рис. 4.
Дэвид (Джон Кьюсак) и Чич (Чезз Палминтьери). Кадр из фильма «Пули над Бродвеем».

Н.А. Цыркун *Преступление и наказание в фильмах Вуди Аллена
и романы Ф.М. Достоевского: адаптация и трансфигурация*

Достоевский», и «философской чепухой». При этом Лукас готовится засесть за «очередную книгу про Кьеркегора и фашизм», с циничным равнодушием обрекая свой труд на немедленное забвение. Он чувствует себя ничтожеством, у которого ощущение свободы выбора вызывает ужас. Шанс сделать выбор ему представился, когда он случайно услышал в закуской жалобы незнакомой женщины на то, как третирует ее муж-судья. И Лукас думает: «А я мог бы убить его и положить конец вашим мучениям. И никто бы меня не заподозрил. Я сделаю что-то полезное»; ведь тот человек – «таракан», которого следует раздавить. Как и Раскольников, он пытается оправдать преступление соображениями высшего блага; оба принадлежат к категории «право имеющих». Но если Раскольников, совершив убийства, хочет вернуться за черту, отказывается от своего намерения быть сверхчеловеком, то Лукас, напротив, спит спокойно, он полон сил и энергии, он сделал свободный выбор и готов управлять своей жизнью. Тем временем его подруга-студентка Джилл начинает подозревать Лукаса в убийстве судьи, и ее последней уликой становится найденная ею в его доме книга «Преступление и наказание» с пометками на полях, в которых встречается имя убитого. Джилл обещает Лукасу, если он не сдастся полиции, сделает это она, и тогда он решает устранить девушку, но в схватке перед шахтой лифта сам сваливается в черную бездну.

Интеллектуалу Вуди Аллену, для фильмов которого критики ввели особый термин «интеллектуальная комедия», претит холодная расчетливость показного умствования, которое он высмеял в фильме «Манхэттен» в образе молодой женщины, жонглирующей именами модных французских постструктуралистов, и герой Аллена предпочитает ей неискушенную в подобном многословии студентку. В названии фильма «Иррациональный человек» использовано название книги филолога Уильяма Кристофера Баррета, своего рода перевода философии экзистенциализма на обыденный язык, вводящего ее в житейский обиход среднего американца. А пространство фильма – смоделированная Америка вымышленного провинциального университетского кампуса. Таким образом, Аллен как будто подытоживает то, что он хотел сказать о бесплодности умствований интеллектуала и о простодушном человеке (Джилл), действующим по совести, а также о том, как это соотносится с темой преступления и наказания.

Впавшему в апатию Эйбу только кажется, что решительным действием, совершенным (как он объясняет), чтобы хоть на миллионную долю процента улучшить мир, он достиг цели. Однако точную оценку его рассуждениям дает человек со стороны, мать Джилл, преподаватель музыки: «Его работа – всего лишь триумф стиля. Он умеет обращаться со словами, приводит грамотные, отточенные аргументы, однако если дойти до самой их сути, они рассыплются». Имея в виду, что сам Вуди Аллен кроме всего прочего – профессиональный музыкант-кларнетист, можно заключить, что это сказано от его имени, и фильм далее как раз и демонстрирует деградацию мастера играть словами вплоть до его почти буквального нисхождения в ад (рис. 5).



Рис. 5.

Эйб Лукас (Хоакин Феникс). Кадр из фильма «Иррациональный человек».

N.A. Tsyркun *Crime and Punishment in Woody Allen's films and F.M. Dostoevsky's novels: adaptation and transfiguration*

В фильмографии Вуди Аллена довольно скромное место занимает фильм «Мечта Кассандры», которую критики упрекали в схематичности, нарочитости. Однако эта картина, возможно, самой схематичностью указывает на то, что является суммой его представлений о преступлении и наказании. Здесь акцентируется важная для автора логическая связь: один соблазн порождает следующий, провоцируя преступление, а оно в свою очередь ведет к другому, но высшей инстанцией в отношении к совершенному злодеянию становится не прагматичное рассуждение, а душевное качество человека, его совесть.

В этом плавно и линейно разворачивающемся сюжете тонус поддерживают перепады высокого и низкого, смешного и ужасного. Главные герои фильма – два брата, уроженцы Лондона, которых играют шотландец Колин Фаррел (простоватый Терри) и ирландец Юэн Макгрегор (прагматичный Йен). В момент удачи братья решили отремонтировать ржавый катер, получивший имя «Мечта Кассандры». Ирония в том, что под Кассандрой Терри подразумевал не прорицательницу царских кровей, которая никогда не ошибалась в мрачных предсказаниях, а собаку, принесшую ему удачу. Так тема рока, как всегда у Вуди Аллена, когда речь заходит о высоком, безжалостно упала на примитивно «кинологический» уровень. Когда братьям очень понадобились деньги, они согласились на предложение дяди Хоурда убрать одного неудобного тому сотрудника, который может сильно навредить своими показаниями на заседании аудиторской комиссии. Череда искушений сменяется серией преступлений: если сначала опасность представлял дядюшкин сослуживец, то теперь опасен Терри, которого так и тянет отправиться в полицию с чистосердечным признанием. В результате получается «американская трагедия преступления и наказания» с комическими обертонами фирменного алленовского снижения.

Когда, казалось бы, выполнив просьбу дяди, братья смогут жить долго и счастливо, у Терри неожиданно заговорила совесть, которая вызывает у него внезапный вопрос: «А вдруг Бог есть?». Можно предположить, что это сам Вуди Аллен, отбросив изощренные игры разума, напрямик обращается к нам – и к самому себе – с этим сакральным вопросом и, более того, похоже, дает на него столь же прямой ответ (рис. 6).

Разговоры Терри с братом о том, что он решил пойти в полицию и признаться в убийстве, отсылают к роману «Преступление и наказание». Раскольников признается Соне Мармеладовой в убийстве процентщицы и мучается угрызениями совести: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!..». Его внутренний судья – его бессмертная душа, его ищущее правды сознание, которое приводит к наказанию и раскаянию.



Рис. 6.
Йен (Юэн Макгрегор) и Терри (Колин Фаррел). Кадр из фильма «Мечта Кассандры».

Н.А. Цыркун *Преступление и наказание в фильмах Вуди Аллена и романы Ф.М. Достоевского: адаптация и трансфигурация*

Кассандра, некогда предсказывавшая гибель Трои, и на этот раз оказалась вестницей смерти – все главные герои фильма Аллена умерли, но трагикомизм ситуации заключается в том, что предвестие смерти исходило от Кассандры-собаки. Ради самосохранения Йен идет на братоубийство, отсылающее и к мелькающим в диалогах именам Медеи и Клитемнестры, и к всплывающей по умолчанию библейской истории Авеля и Каина, попутно свидетельствуя о том, что имя Бога в фильме прозвучало неслучайно.

В начале пятидесятого фильма Вуди Аллена «Великая ирония», действие которого происходит в Париже, а оригинальное название *Coup de Chance* переводится как «Удачный случай», тоже упоминается случайность, причем фразу «случайностей не бывает» произносит главный герой, преуспевающий финансист Жан (Мельвиль Пупо), не чурающийся сомнительных операций и соответствующих связей (рис. 7).

Жан благоденствует в браке с женой Фанни, откуда та случайно ни встречает на улице свою прежнюю любовь, Алена. Заподозривший измену супруг заказывает убийство соперника. Внезапное исчезновение Алена вызывает подозрения Фанни и особенно у ее матери. Послушав разговор женщин, Жан заказывает и убийство тещи, а когда ему подставили для инсценировки несчастного случая на охоте парня, не умеющего стрелять, берет на себя роковой выстрел. Но в тот момент, когда он прицеливается, внезапно появляются случайные охотники, один из которых, приняв фигуру Жана за дичь, стреляет первым. Таким образом, оказывается, что Жан сам подготовил себе возмездие.



Рис. 7.
Жан (Мельвиль Пупо). Кадр из фильма «Великая ирония».

Заключение

Проследившая в фильмах Вуди Аллена эволюцию сквозной темы преступления и наказания, навеянную творчеством Ф.М. Достоевского, прежде всего романами «Братья Карамазовы» и «Преступление и наказание», можно сделать основной вывод о том, что она настойчиво сводится к вопросу о существовании Бога и понятии первородного греха. При этом все более отчетливо проводится мысль, что если, как считал Достоевский, рациональные аргументы, доказывающие не-существование Бога, никак не опровергнуть, то естественным образом персонажи Аллена, в вопросах вины и воздаяния за преступление полагающиеся на презумпцию разума, легко избавляются от возможного раскаяния и не ожидают наказания как акта существования высшей справедливости. Те же, кто, не предаваясь изощренному умствованию, руководствуются голосом совести, сами идут навстречу наказанию. Однако, если в более ранних фильмах условным интеллектуалам удается от него уйти, то впоследствии автор этой возможности их лишает, причем мрачная ирония состоит в том, что они тем или иным образом сами же его и осуществляют.

N.A. Tsyркun *Crime and Punishment in Woody Allen's films and F.M. Dostoevsky's novels: adaptation and transfiguration*

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Великая ирония / *Coup de Chance* (2023, реж. Вуди Аллен, США, Франция), игр.
2. Иррациональный человек / *Irrational Man* (2015, реж. Вуди Аллен, США), игр.
3. Любовь и смерть / *Love and Death* (1975, реж. Вуди Аллен, США), игр.
4. Матч-пойнт / *Match Point* (2005, реж. Вуди Аллен, Великобритания), игр.
5. Мечта Кассандры / *Cassandra's Dream* (2007, реж. Вуди Аллен, США, Великобритания), игр.
6. Полночь в Париже / *Midnight in Paris* (2011, реж. Вуди Аллен, США, Испания), игр.
7. Преступления и проступки / *Crimes and Misdemeanors* (1989, реж. Вуди Аллен, США), игр.
8. Пули над Бродвеем / *Bullets over Broadway* (1994, реж. Вуди Аллен, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы: роман в 4 ч. с эпилогом – Полное собрание сочинений в 30 томах, т. 14. – Ленинград: Наука, 1976.
2. *Достоевский Ф.М.* Письмо Н.Д. Фонвизиной. // Полное собрание сочинений в 30 томах. Письма 1832-1859, т.28/1. – Ленинград: Наука, 1985. – С. 176.
3. *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание: роман в 6 ч. с эпилогом. – Полное собрание сочинений в 30 томах, т. 6. – Ленинград: Наука, 1973.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бактин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – Москва: Советская Россия, 1979.
2. *Жолковский А. К., Ямпольский М.Б.* Бабель / *Babel*. – Москва: Carte Blanche, 1994.
3. *Круглов Р.Г.* Ф.М. Достоевский и кинематограф: проблемы интерпретации художественного мира писателя на экране. – Санкт-Петербург: СПбГИКиТ, 2020.
4. *Храброва А.В.* «Вдруг – это открытие»: категория случайности в творческой системе позднего Лермонтова и раннего Достоевского // Сибирский филологический журнал. 2016. № 2. С. 16-20.
5. *Bobrowski M.* Disturbing the Balance – Woody Allen Reads Dostoyevsky // *Slavia Centralis*. 02/2011, volume 4, issue 2. P. 82-93.
6. *Deltcheva R.* The Russian Cultural Presence in the Works of Woody Allen. – Edmonton: Univ. of Alberta, 1999.
7. *Lax E.* Woody Allen: A biography. – New York: Da Capo Press, 2000.
8. *Roche M.W.* Justice and the withdrawal of God in Woody Allen's Crimes and Misdemeanors // *Journal of Value Inquiry*. 1995. № 29 (4). P. 547-563.

SOURCES

1. Dostoyevsky F.M. *Bratya Karamazovy: roman v 4 ch. s epilogom. Polnoe sobranie sochineniy v 30 tomakh, t. 14* [The Brothers Karamazov: a novel in 4 hours with an epilogue. Complete works in 30 volumes, vol. 14]. Leningrad, Nauka, 1976. (in Russ).
2. Dostoyevsky F.M. "Pis'mo N.D. Fonvizinoy" [Letter from N.D. Fonvizina]. *Polnoe sobranie sochineniy v 30 tomakh, Pis'ma 1832-1859, t. 28/1* [Complete works in 30 volumes. Letters 1832-1859, v.28/1]. Leningrad, Nauka, 1985. P. 176. (In Russ).
3. Dostoyevsky F.M. *Prestuplenie i nakazanie: roman v 6 ch. s epilogom. Polnoe sobranie sochineniy v 30 tomakh, t. 6* [Crime and punishment: a novel at 6 o'clock with an epilogue. – Complete works in 30 volumes, vol. 6.]. Leningrad, Nauka, 1973. (in Russ).

REFERENCES

1. Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1979. (in Russ.)
2. Bobrowski M. "Disturbing the Balance – Woody Allen Reads Dostoyevsky." *Slavia Centralis*, 02/2011. *Slavia Centralis*, volume 4, issue 2, p. 82-93.
3. Deltcheva, R. "The Russian Cultural Presence in the Works of Woody Allen." Edmonton, Univ. of Alberta, 1999.
4. Khrabrova A.V. "«Vdrug – eto otkrytie»: kategoriya sluchaynosti v tvorcheskoy sisteme pozdnego Lermontova i rannego Dostoyevskogo" ["Suddenly – this is a discovery": the category of chance in the creative system of the late Lermontov and early Dostoyevsky]. *Sibirsky filologichesky zhurnal* [Siberian Philological Journal]. 2016. No. 2. P.16-20. (in Russ).
5. Kруглов R.G. *Dostoyevsky I kinematograf: problemy interpretatsii khudozhestvennogo mira pisatel'a na ekrane* [F.M. Dostoyevsky and cinema: problems of interpreting the writer's artistic world on the screen]. Saint Petersburg, SPBGiKiT, 2020. (In Russ).
6. Lax E. *Woody Allen: A biography*. New York, Da Capo Press, 2000.
7. Roche M.W. "Justice and the withdrawal of God in Woody Allen's Crimes and Misdemeanors." *Journal of Value Inquiry*. 1995. No 29 (4). P. 547-563.
8. Zholkovsky A.K., Yampol'sky M.B. *Babel'/Babel*. Moscow, Carte Blanche, 1994. (in Russ).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Вуди Аллен в роли Бориса. Кадр из фильма «Любовь и смерть».
- Рис. 2. Розенталь (Мартин Ландау) и Стерн (Вуди Аллен). Кадр из фильма «Преступления и проступки».
- Рис. 3. Крис (Джонатан Рис-Майерс). Кадр из фильма «Матч-пойнт».
- Рис. 4. Дэвид (Джон Кьюсак) и Чич (Чезз Палминтьери). Кадр из фильма «Пули над Бродвеем».
- Рис. 5. Эйб Лукас (Хоакин Феникс). Кадр из фильма «Иррациональный человек».
- Рис. 6. Йен (Юэн Макгрегор) и Терри (Колин Фаррел). Кадр из фильма «Мечта Кассандры».
- Рис. 7. Жан (Мельвиль Пупо). Кадр из фильма «Великая ирония».