

**Клео Протохристова**, проф. д. н.  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

## **ЛИТЕРАТУРНИЯТ КАНОН В РАБОТИЛНИЦАТА НА УДИ АЛЪН**

**Резюме.** Изследването се основава на констатацията за специфична обвързаност на филмите и разказите на Уди Алън с литературния канон. Като специален фокус е избран настойчивият ангажимент на неговите сценарии към руския класически роман и към старогръцката трагедия. Представени са наблюдения върху своеобразията на прочита, който Алън прави на образцовите литературни текстове, и се предлага хипотеза за механизма, по който работят анализиранияте интермедиялни референции.

*Ключови думи:* Уди Алън, литературен канон, руски роман, интермедиялни референции

Обект на проучване в тази статия е отношението на Уди Алън към литературния канон, проявено в неговите филми, но също и в разказите му, както и в друг род негови авторски текстове. Наблюденията върху своеобразията в прочита на образцовите литературни текстове, с приоритетен фокус върху ангажимента на Алън към руския класически роман и старогръцката трагедия, имат за цел да отведат към хипотеза за определящия характер и механизма на анализиранияте интермедиялни референции.

Отношението на Уди Алън към литературата е прелюбопитно и всякакви опити то да бъде сведено до утвърдените типове четене са обречени на провал, тъй като каквато и да е евентуална негова квалификация може да бъде незабавно отхвърлена в услуга на друга, полюсно противоположна, и същевременно равностойна като уместност. Самият Алън допринася немалко за пораждането на подобни противоречия с настойчивите си твърдения, че не е интелектуален тип творец и че запознанството му с голямата литература е било закъсняло и навакващо. Многократно в различни интервюта, както и в наскоро публикувана автобиографична книга<sup>1</sup> той споделя, че е започнал да чете сериозни автори, между които и руските класици, единствено с цел да впечатлява момичетата, които му харесвали.<sup>2</sup> Какъвто и да е бил мо-

---

<sup>1</sup> АЛЪН, У. *Само да вметна. Автобиография*. София: Кръг, 2021.

<sup>2</sup> Вж. напр.: АЛЪН, У. Цит. съч., с. 48–51; също и: ЕВАНИЪР, Д. *Уди. Биография*. София: Колибри, 2015, с. 29.

тивът, догонващото четене несъмнено се е оказало ефективно, защото позоваванията на един или друг писател при Алън са системни, а филмите и текстовете му изобилстват от литературни референции. По различни поводи той говори за литературните си предпочитания, изразява симпатиите си към определени автори, прави им оригинални и находчиви характеристики. Като свои литературни предпочитания назовава Хемингуей, Фокнър, Фицджералд, Стайнбек, Елиът и Дикинсън, Е. Е. Къмингс, Уилям Карлос Уилямс; особено харесва Рилке, за когото прави уговорка, че е чел единствено в превод; като „номер едно“ между поетите определя Йейтс, с аргумента, че е „трудно да намериш след Шекспир и Милтън някой, който е писал на по-прекрасен английски от него“<sup>3</sup>; декларира извънредна любов към Чехов с уговорката „Хората може да не харесват Толстой, Достоевски, Пруст или Кафка, или Елиът, но не познавам човек, който не обича Чехов“<sup>4</sup>.

Същевременно режисьорът продължава да твърди, че не обича да чете. Ето едно негово показателно изказване в този смисъл: „Чета много, но никога не съм чел за удоволствие. Чета, защото е важно да се чете. От време на време нещо ми доставя удоволствие, но в повечето случаи ми е досадно.“<sup>5</sup>

Ако решим да направим някакъв предварителен извод на базата на представените дотук факти, бихме могли да обобщим, че при Алън моментът на „наваксване“ по отношение на четенето е видим – преди всичко поради настървението, с което той демонстрира познаването на многобройни писатели, но най-вече заради подбора на автори и произведения, на които се позовава, експлицитно или с вариращи степени на дискретност – те неизменно гравитират около литературния канон. Очевидно е, че познаването на канона му се представя като престижно, с предполагаема полза гаранцията за участие в общност на споделени знания, където ти е позволено да „намигаш“ с обезпечена комуникативност. Уместно е да предположим, че когато във филма „Друга жена“ героинята чете знаменитото стихотворение на Рилке „Архаичен торс на Аполон“ и в добавка са въведени още ред други цитати на Рилке, или пък в лентата „Могъщата Афродита“ интригата е „структурирана като старогръцка трагедия“, докато в „Да разнищим Хари“ режисьорът се стреми да наподобява представянето на ада на „виденията на Белини или Джото или на някой от художниците, илюстрирали „Божествена комедия“<sup>6</sup>, очевидно авторът е разчитал на надеждно разпознаваеми кодове.

Подобна стратегия по отношение на литературния канон се на-

---

<sup>3</sup> Алън, У. *Аз пиша чрез филми. Разговори със Стив Бьоркман*. София: Колибри, 2003, с. 230–231.

<sup>4</sup> Пак там, с. 182.

<sup>5</sup> Пак там, с. 205.

<sup>6</sup> Пак там, с. 400.

блюдава и в разказите на Алън. В „Нищожеството“ (1980)<sup>7</sup> подаръкът на героя за харесваната от него жена включва биографията на Толстой (защото я е чул, че „харесва Анна Каренина, стихове от Уърдсуърд и хайвер“<sup>8</sup>). „Случката с Кюгълмас“ (1977)<sup>9</sup> разгръща сюжета си в експлицитно заявения и многообразно оползотворяван контекст на романа „Мадам Бовари“, „Диетата“<sup>10</sup> е откровена пародия на новелата на Кафка „Присъдата“, в „Отмъщение“<sup>11</sup> любимата на героя може да обсъжда Новалис и да рецитира Ригведа, а комплексът ѝ за малоценност е квалифициран като съпернически с този на Франц Кафка.<sup>12</sup>

Особено настойчива е амбицията на Алън да влиза в диалог с образците на руската класическа литература. Показателен в това отношение е ранният му разказ „Записки от пресития човек“ (1968), чието заглавие алюзийно подсказва адреса на интертекстуалния си ангажимент; препотвърден, вече експлицитно, в подзаглавието, което гласи: „След последователен прочит на Достоевски и на списание „Тънка талия“ в самолета“.<sup>13</sup> Сниманият няколко години по-късно филм „Любов и смърт“ (1975)<sup>14</sup> е демонстративна, извънредно забавна пародия на „Война и мир“, която същевременно обиграва и лесно разпознаваеми мотиви от „Братя Карамазови“, „Престъпление и наказание“, „Идиот“ и „Играчът на рулетка“, а диалозите са изпълнени с референции към същите романи.<sup>15</sup>

---

<sup>7</sup> ALLEN, W. *The Shallowest Man*. – In: ALLEN, W. *Side Effects*. New York: Random House, 1980. Прев. на бълг. в: АЛЪН, У. *Странични ефекти*. София: Ера, 1996, с. 72–78.

<sup>8</sup> АЛЪН, У. *Аз пиша чрез филми*, с. 76.

<sup>9</sup> *The Kugelmass Episode* – In: ALLEN, W. *Side Effects*. (АЛЪН, У. *Странични ефекти*, с. 28–43.)

<sup>10</sup> *The Diet*. – In: ALLEN, W. *Side Effects*. (АЛЪН, У. *Странични ефекти*, с. 44–50.)

<sup>11</sup> *Retribution*. – In: ALLEN, W. *Side Effects*. (АЛЪН, У. *Странични ефекти*.)

<sup>12</sup> Пак там, с. 89.

<sup>13</sup> АЛЪН, У. *Квит сме*. София: Труд, 1997, с. 65–69 (Notes from the Overfed, after reading Dostoevsky and the new ‘Weight Watchers’ magazine on the same plane trip. Разказът е публикуван първоначално в “New Yorker” през 1968 г., а впоследствие в сборника *Getting Even*, New York: Random House, 1971, pp. 62–67).

<sup>14</sup> Оригинално заглавие “Love and Death”, режисьор и сценарист Уди Алън, в ролите: Уди Алън, Даян Кийтън, Джеймс Толкън, Харолд Гулд, Олга Жорж-Пико, Бет Портър.

<sup>15</sup> Ето един пример от разговор между главния герой Борис и Соня, в която той е влюбен: „Соня, а ако няма Бог? / Борис Дмитриевич, шегувате ли се? / Ами ако ние сме просто група абсурдни хора, които се мотаят без система или смисъл? / Но ако няма Бог, тогава животът няма смисъл.“ Вж. ALLEN, W. *Love and Death*. – In: *Scriptorama*: [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/l/love-and-death-script-transcript.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/l/love-and-death-script-transcript.html).

В лентата на Алън от 1992 г. „Съпрузи и съпруги“<sup>16</sup> героят, писател и университетски преподавател, обсъжда своеобразието на великите руски писатели, използвайки кулинарни метафори – Толстой е оприличен на пълноценно ястие, Тургенев – на приказан десерт, а Достоевски – на пълноценно ястие, комплектувано с хапче витамин и добавка от пшенични кълнове.<sup>17</sup> В относително скорошния филм „Почти нормален“ е представен професорът по философия Лукас (изпълняван от Х. Финикс), който подобно на Разколников извършва убийство с идеята, че така допринася за справедливостта в света, но същевременно личността му е моделирана и по героя на „Записки от подземиеето“. За да бъдат подсилени недокрай прозрачните аналогии, на героя е дадена реплика, в която той заявява, че обича руските писатели и особено Достоевски, защото „той разбира нещата“.<sup>18</sup> Убийството, извършено от професора, е по-изтънчено от това на Разколников (той отравя своята жертва). Същевременно обаче, като откровена инверсия на образа, когато бива разкрит и неговата студентка, с която той има интимна връзка, го убеждава да се предаде, Лукас се опитва да я убие, като я хвърли в асансьорна шахта, но при настъпилото боричкане, тя успява да бутне него в шахтата и убиецът на свой ред се превръща в жертва. Впрочем, съотносимост с творби на Достоевски или негови лесно разпознаваеми мисловни конструкции са констатирани също за филмите на Алън „Интериори“ (“Interiors”, 1978), „Септември“ (“September”, 1987) „Друга жена“ (“Another Woman”, 1988), „Хана и нейните сестри“ (“Hannah and Her Sisters”, 1986), „Да разнищим Хари“ (“Deconstructing Harry”, 1997).<sup>19</sup>

Спецификата на боравенето с литературния канон при Алън се проявява особено ефективно при „прочита“ на „Престъпление и наказание“ в три негови филма, които оформят своеобразна трилогия –

---

<sup>16</sup> “Husbands and Wives” (1992), сценарий и режисура Уди Алън, в ролите: Уди Алън, Миа Фароу, Сидни Полък, Джуди Дейвис, Лиъм Нийсън.

<sup>17</sup> “Tolstoy is a full meal. Turgenev is a fabulous dessert. That’s how I characterize him. / Dostoyevsky? / Dostoyevsky is a full meal with a vitamin pill and extra wheat germ.” Вж.: ALLEN, W. Husbands and Wives. – In: *Scriptorama*: [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/h/husbands-and-wives-script-transcript.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/h/husbands-and-wives-script-transcript.html).

<sup>18</sup> “I like Russian writers, especially Dostoyevsky, he understands things”. Вж. ALLEN, W. Irrational Man. – In: *Scriptorama*: [https://www.scripts.com/script/irrational\\_man\\_10974](https://www.scripts.com/script/irrational_man_10974).

<sup>19</sup> Вж.: BOBROWSKI, M. Disturbing the Balance. Woody Allen Reads Dostoyevsky. – In: *Slavia Centralis*, IV, 2, 82–93, p. 83: <http://dx.doi.org/10.17161/SCN.1808.8624>.

„Престъпления и прегрешения“ (1989)<sup>20</sup>, „Мач пойнт“ (2005)<sup>21</sup> и вече споменатия „Почти нормален“ (2015)<sup>22</sup>, както и в „Сънят на Касандра“ (2007),<sup>23</sup> съотносим със същия сюжет. „Мач пойнт“ е окачествяван дори като римейк на „Престъпление и наказание“.<sup>24</sup>

Главният герой Крис, амбициозен млад мъж, тенисист, бивш състезател, преориентирал се към позицията на треньор в луксозен тенис клуб, успява да се приобщи към богаташко семейство, като се сприятелява със сина и се жени за дъщерята, но същевременно започва връзка с годеницата на сина Нола, която забременява и настоява той да се раздели със съпругата си, като го заплашва самата тя да я информира за създамата се ситуация, в отговор на което Крис решава да я убие, за да запази семейното и материалното си благополучие. В пряко съответствие с престъплението на Разколников Крис извършва двойно убийство – убива и възрастната съседка на момичето, за да инсценира грабеж, така че убийството на Нола, с която предварително е уговорил среща, да изглежда като ликвидиране на нежелан свидетел. Въпреки безупречното изпълнение на престъпния план и наличието на неоспоримо алиби, Крис е заподозрян заради уликите в дневника, който Нола тайно е водила, така че, подобно на Разколников, и той става обект на криминално разследване. И в „Мач пойнт“, както в „Престъпление и наказание“, обвинението пада върху невинен човек.

Филмът съдържа и други, по-второстепенни „цитати“ от

---

<sup>20</sup> Оригинално заглавие “Crimes and Misdemeanors”. Режисьор и сценарист Уди Алън. В ролите: Уди Алън, Мартин Ландау, Миа Фароу, Анжелика Хюстън, Джери Орбах, Алън Алда, Сам Уотърстън и Джоана Глисън. В годината на излизането си на екран филмът получава три номинации за „Оскар“, две от които са за режисура и най-добър сценарий.

<sup>21</sup> Оригинално заглавие “Match Point”, режисьор и сценарист Уди Алън. В главните роли: Джонатан Рис Майърс, Скарлет Йохансон, Емили Мортимър, Матю Гуд, Брайън Кокс. Премиерата е на 12 май 2005 г. на кинофестивала в Кан.

<sup>22</sup> Оригинално заглавие “Irrational Man”, режисьор и сценарист Уди Алън, в ролите: Хоакин Финикс, Ема Стоун, Паркър Поузи, Джейми Блекли.

<sup>23</sup> Оригинално заглавие “Cassandra’s Dream”, режисьор и сценарист Уди Алън, в ролите: Юън МакГрегър, Колин Фарел, Том Уилкинсън, Сали Хокинс, Хейли Атуел. За интерпретацията на филма като част от „трилогия за доброто и злото“ вж.: GRINBERG, M. The Birth of a Hebrew Tragedy: Woody Allen’s Cassandra’s Dream as a Morality Play. – In: *Journal of Religion & Film*. Vol. 14: Iss. 1, Article 3: [https://www.researchgate.net/publication/290862074\\_The\\_birth\\_of\\_a\\_hebrew\\_tragedy\\_cassandra’s\\_dream\\_as\\_a\\_morality\\_play\\_in\\_the\\_context\\_of\\_crimes\\_and\\_misdemeanors\\_and\\_match\\_point](https://www.researchgate.net/publication/290862074_The_birth_of_a_hebrew_tragedy_cassandra’s_dream_as_a_morality_play_in_the_context_of_crimes_and_misdemeanors_and_match_point)

<sup>24</sup> Такива мнения съдържат рецензиите на Tatiana Siegel и Thomas Hibbs (вж.: STORCHEVOY, L. The Case of Woody Allen vs. Dostoevsky: Judeo-Cinematographic Philosophy of Crime and Non-Punishment. – In: *Fine Arts Journal*, Vol. 14, No. 1, 2010, pp. 58–64).

„Престъпление и наказание“. И тук, както в романа на Достоевски, се появява неочакван свидетел – срещата на Крис с фотографа след убийството е съответна на ситуацията, в която попада Разколников, изправен пред опасността да бъде разкрит от появилите се следващи клиенти на лихварката. При това е възпроизведено конкретното място на перипетията – и в двата случая нежеланите свидетели се появяват на входното стълбище. Явни паралели могат да бъдат открити също и между фигурите на следователя от „Мач пойнт“ и Порфирий Петрович от „Престъпление и наказание“.

Всички споменати референции във филма на Алън към романа на Достоевски са подчинени на една основна задача – изцяло в съответствие с принципите на пародийността, външното подобие е призвано да проясни фундаментална съдържателна разлика. Докато Разколников разбира убийство на лихварката като морален дълг, като акт в името на общественото благо, Крис убива единствено заради собствения си интерес, при това красива млада жена, която е обичал и която носи собственото му дете. И още, докато Разколников е разкъсан от съвестта си и непоносимото чувство на вина, така че в крайна сметка решава да се предаде, търсейки в наказанието си изкупление, Крис успява да избегне каквото и да е възмездие и продължава да съществува в благополучие, радвайки се на забележителния си късмет. За разлика от вярата в човечността и справедливостта, излъчена от романа на Достоевски, при Уди Алън изповядва философски цинизъм и морален релативизъм.

Сам по себе си достатъчно интересен интертекстуален казус, защото освен към „Престъпление и наказание“, филмът реферира и към „Братя Карамазови“ (по-конкретно към главата „Руският монах“, в която старецът Зосима разказва на Альоша Карамазов историята на Михаил – той убива жената, в която е влюбен, открадва нейни вещи, за да създаде впечатлението, че е била убита от крадец, обвинен е невинен човек, самият той остана ненаказан от закона), но е регистрирано също съдържателното му подобие с романа на Драйзър „Американска трагедия“ и с „Талантливият мистър Рипли“ на Патриша Хайсмит.<sup>25</sup> „Мач пойнт“ се превръща в още по-привлекателен обект за проучване в контекста на принадлежността си към споменатата поредица от филми на Уди Алън, изградени като реплики към романа на Достоевски, както и спрямо значително по-широката контекстуална рамка, зададена от трайния ангажимент на режисьора както към творчеството на Достоевски, така и към класическия руски роман изобщо.

---

<sup>25</sup> Подобие с „Американска трагедия“ и романа на Патриша Хайсмит е забелязано от Михел Корески. Вж.: KORESKY, M. A History of Reference: Woody Allen's "Match Point". – In: *IndieWire*, Dec. 27, 2005: <https://www.indiewire.com/2005/12/a-history-of-reference-woody-allens-match-point-77488/>.

За продължителното преборване на Уди Алън с Достоевски най-убедителна и просветляваща илюстрация съдържа „Престъпления и прегрешения“ – филм, далеч по-амбициозен от „Мач пойнт“. И в него мъж решава да ликвидира своята любовница, която заплашва да съсипе брака му. Самото заглавие е директна отпратка към „Престъпление и наказание“, но в своята цялост сюжетът реферира по-скоро към романа „Братя Карамазови“ с представения в него фундаментален сблъсък между мистично-ортодоксалната вяра и интелектуалния скептицизъм (впрочем, работното заглавие на филма е било „Братята“, но се оказало, че същото заглавие е вече запазено за друга лента.<sup>26</sup> С големите опуси на Достоевски филмът се съотнася и на базата на усложнената си, многопластова сюжетика.

За разлика от опростената наративна структура на „Мач пойнт“, в „Престъпления и прегрешения“ са разгърнати два самостоятелни повествователни потока. Първият проследява събитията около главния герой Джуда Розентал – офталмолог на средна възраст, успешен във всяко отношение – семейно, професионално, социално, който има продължителна връзка с Долорес, млада стюардеса, с която се е запознал по време на служебно пътуване. В момента на действието тя вече не иска да се примири с нелегалния характер на отношенията им и настоява той да каже за тях на жена си и да се разведе (опитва се дори да изпрати на съпругата му писмо, но по волята на случайността то попада първо в ръцете на Джуда и той успява да осуети прочитането му). Напрежението между любовниците ескалира, Джуда споделя тревогите си с равина Бен, негов приятел и пациент, който го съветва да признае истината на жена си. Отхвърляйки подобно решение, Джуда се обръща към брат си, личност с подозрителни занимания, който му предлага да „отстрани“ любовницата му с помощта на наемен убиец. Първоначално шокиран, при следващ момент на необуздало поведение от страна на Долорес, Джуда приема предложението и осигурява необходимото заплащане. След убийството той отива в апартамента ѝ, за да прибере писма и вещи, които биха могли да представляват улики срещу него, и вижда трупа ѝ. Първоначално е измъчван от морални терзания, дори обмисля да признае вината си, но сравнително бързо се отърсва от тях и продължава живота си, напълно освободен от каквито и да е угризения за извършеното от него престъпление.

Втората сюжетна линия на „Престъпления и прегрешения“ представя драмата на другия основен персонаж Клиф<sup>27</sup> – кинорежисьор неудачник с провален брак, парадоксална смесица от неборим песимизъм и възторжен идеализъм, който твърдо отстоява високите си

---

<sup>26</sup> Вж.: BOBROWSKI, M. Op. cit., p. 43.

<sup>27</sup> Ролята на Клиф се изпълнява от Уди Алън – симптоматичен белег за специалното значение, което авторът отдава на този герой.



морални и естетически принципи и превръща в кауза заснемането на документален филм за философ, преживял Холокоста, но запазил вярата си в хуманистичните идеи, назован като Луис Леви. За да си набави средства за осъществяването на филма, Клиф се съгласява с цената на компромис да направи документален филм за преуспяващия телевизионен продуцент Лестър, самодоволен и арогантен тип, брат на съпругата му, когото той искрено презира. Докато работи по натрапения му проект, Клиф се влюбва в своята колежка Хали, с която изглежда като да споделят общи ценности. И двете му упования водят до провал – неочаквано философът се самоубива, самият Клиф, който не успява да преодолее отвращението си към Лестър, създава филм карикатура, заради което е изхвърлен от продукцията, а Хали се омъжва за Лестър, явно съблазнена от популярността, успехите и богатството му. Същевременно, от разговор между съпругата на Клиф и Лестър става ясно, че тя се радва на извънбрачна любовна връзка.

Макар и двете сюжетни линии да са не само фактически почти независими една от друга,<sup>28</sup> но и формално противопоставени, защото едната представя трагическа история, докато другата е комична, те активно кореспондират помежду си по същностен начин на нивото на моралните послания, тъй като обследват общия проблем за сложността и цената на личностния избор.

В сравнение с „Мач пойнт“, „Престъпления и прегрешения“ търси много по-отчетливо предизвикателствата си към Достоевски. Не просто фабулната схема на „Престъпление и наказание“ е присвоена и превърната в носеща съдържателна конструкция, но и ред допълнителни референции към характерни моменти от романа, както и към други произведения на Достоевски, а и към специфики в творческия маниер на писателя могат да бъдат разпознати във филма при едно по-аналитично вглеждане. Специфичен детайл е, например, репликата на Джуда, когато брат му предлага да организира убийството на Долорес: „Не мога да повярвам, че говоря за човешко същество. Та тя не е някакво насекомо. Не можеш просто да стъпиш върху нея.“<sup>29</sup> Очевидна е алюзията за думите на Разколников, когато обмисля убийството на лихварката: „...какво означава на общите везни животът на тази охтичава, глупава и зловна бабичка? Не повече от живота на една въшка,

---

<sup>28</sup> Единствената връзка между отделните истории е основана на равнина Бен, който освен приятел на Джуда, е и брат на Лестър, съответно и на съпругата на Клиф. Едва в края на филма, по повод пищната сватба на дъщерята на Бен, финансирана от Лестър, двете групи персонажи се оказват събрани на едно и също място

<sup>29</sup> “I can’t believe I’m talking about a human being. She’s not an insect. You don’t just step on her.” (Вж.: ALLEN, W. Crimes and Misdemeanors. – In: *Scripts*: [https://www.scripts.com/script.php?id=crimes\\_and\\_misdemeanors\\_6058&p=14](https://www.scripts.com/script.php?id=crimes_and_misdemeanors_6058&p=14).)



на една хлебарка, пък и толкова дори не струва“.<sup>30</sup> Контрастът между изходните позиции на Джуда и Разколников се оказва в светлината на по-нататъшното им развитие иронично преповторен, вече като огледална инверсия – докато Разколников стига до разбирането, че нищо не може да оправдае убийството на което и да е, дори и най-нищожно човешко същество, в края на филма Джуда приема вече спокойно мисълта за убийството на младата и красива жена, която някога е обичал, при това с ясното съзнание, че носи основната отговорност за него.

Специално внимание заслужава персонажната конфигурация в „Престъпления и прегрешения“, моделирана по аналогия с тази на „Братя Карамазови“. Като реплика на основния „квартет“, който гради полифонията на романа – Иван и Альоша, Старецът Зосима и Смердяков, се извява групата главни герои от филма. За всеки от посочените персонажи на Достоевски Алън е осигурил съответен двойник.<sup>31</sup> Джуда, с настояването си да противопоставя разум и вяра като взаимно изключващи се ценности, наподобява Иван Карамазов. Приликата е и на фабулно ниво – и при двамата желаното убийство – на любовницата на Джуда и на бащата на Иван, Фьодор Карамазов, е извършено от друг, и в двата случая този друг е техен брат, при това по много сходен начин фигурата на брата се оказва реализация на тъмната страна от характера на протагониста. Аналог на стареца Зосима при Уди Алън е професор Леви, чиято хуманистична философия се основава на любовта и жизнеутвърждаването. И той обаче, подобно на героя на Достоевски, чиято смърт, последвана от бързо и зловонно тление, поставя на изпитание вярата на Альоша, също разколебава неусъмненото обожание, което Клиф изпитва към философията и към личността му, със своето самоубийство.

Във втората съдържателна линия на филма също могат да се открият референции към романа на Достоевски – в съперничеството между Клиф и Лестър за любовта на Хали може лесно да се разпознае аналогия с отношенията между Фьодор Карамазов, Дмитрий Карамазов и Грушенка. Същевременно, равинът Бен, пациент и приятел на Джуда, е пряко съответствие на Альоша. И той, като героя на Достоевски, съумява да запази непоколебимата си вяра и при най-неблагоприятни обстоятелства, а разговорите му с Джуда наподобяват дискусиите между Альоша и Иван.

Диалог с Достоевски в „Престъпления и прегрешения“ може да бъде открит и при избора на име за главния му герой. Джуда, английският вариант на Юда, е име, което съответства на предателството, извършено от него по отношение на жената, която му дава любовта си

---

<sup>30</sup> ДОСТОЕВСКИ, Ф. *Престъпление и наказание*. София: Народна култура, 1968, с. 67.

<sup>31</sup> Този аспект от обвързаността на „Престъпления и прегрешения“ с „Братя Карамазови“ е открит и коментиран от Михал Бобровски (вж.: BOBROWSKI, M. Op. cit., pp. 86–88).

и която той също обича. Предател е Джуда и по отношение на баща си, човек със солиден морален интегритет, чиито етични принципи синът безскрупулно погазва. Същото име позволява да бъде видяно като полупрозрачна референция към името Разколников. Много по-изразително е обаче решението с фамилното име на Джуда – Розентал („розова долина“ на немски език), което е противопоставено на това на Смердяков, другия герой от „Братя Карамазови“, чийто двойник Джуда представя. Впрочем, опозицията със Смердяков е подчертана и по още един начин – докато Смердяков, подобно на Юда, се обесва, Джуда, макар че носи името на парадигмалния престъпник, избягва самонаказанието и свободен от угризения, продължава щастливия си живот.

В „Престъпления и прегрешения“ могат да бъдат разпознати и още два, не така показни типа съотнасяне с романите на Достоевски. Първият се изразява в превода на характерния за творчеството на писателя полифонизъм на човешкото съзнание на езика на киното. Достатъчно отчетливо характерното противодействие на „гласовете на другите“ се проявява в съзнанието на Джуда в онзи момент от филма, който представя първоначалното му стъписване пред идеята за убийство, и по-късно – особено изразително – при моралните му терзания след неговото осъществяване, когато разнобоят в съзнанието на героя е възпроизведен не просто като сблъсък на аргументите „за“ и „против“, предложени му преди това от брат му Джак и Бен в разговорите с тях, но и с помощта на визуализация – парадоксално, заедно с Джуда на екрана се появяват образите на двамата, докато те изговарят своите убеждения.

Вторият случай на дискретен, по-скоро имплицитен диалог с Достоевски е един от най-драматичните моменти на филма, когато непосредствено след убийството Джуда посещава къщата, в която в преминало детството му (в момента там обитава друго семейство). Пред очите на зрителя се разгръща спомен от миналите години – но като съноподобна сцена, рязко противопоставена на останалата част от кинематографичния разказ. С рязко пропадане в миналото Джуда се озовава на семейно събиране, където между негова леля и равина Сол се разгръща непримирим спор относно възмездието за извършени престъпления. Равинът отстоява вярата си, че Бог задължително наказва грешните, докато лелята вижда тази му вяра като абсурдна и се аргументира с примера за Хитлер, виновен за изгарянето на шест милиона евреи и останал практически ненаказан. Самият Джуда също се включва в разговора с въпроса какво става, ако някой е извършил убийство. Равинът отговаря, че той във всички случаи ще бъде наказан, докато лелята настоява, че ако някой може да убие и да се измъкне, като реши да не се съобразява с моралните принципи, тогава той остава всъщност свободен от вина и възмездие. Описаният епизод е аналогичен на срещата на Иван Карамазов с дявола и по същия начин, както при Достоев-

ски, ониричното преживяване на героя изиграва ролята на епифания.

За неслучайния характер на този похват при Алън свидетелства и въвеждането на подобна сцена в „Мач пойнт“, където обаче просветляващото видение се присъхва на полицейския следовател и от него той разбира как точно Крис е извършил престъплението (по ирония на съдбата и за късмет на престъпника, когато случаят е вече приключен, така че разкриването на истината се оказва безполезно). В този случай налице е директна референция към „Престъпление и наказание“, където в третия сън на Разколников убийството на лихварката е реактуализирано като кошмар, в пределно интензифицирана версия. Логично е да се предположи, че Алън използва ониричните епизоди целенасочено, а оттам и че е имал съзнанието за ключовата роля на сънищата в романите на Достоевски.<sup>32</sup>

Освен по същностни начини, като заемане на сюжетни схеми, оспорване на идеологически постановки или възпроизвеждане на емблематични специфики на поетиката като полифонията или свръхфункционализацията на съновиденията, обвързаността на филмите на Уди Алън с творчеството на Достоевски се проявява и в режима на значително по-лековати заигравки, както е моделирането на собствените заглавия в съответствие с практиките на озаглавяване при Достоевски или руския класически роман по-общо. Такъв е случаят с „Любов и смърт“, което иронично цитира „Война и мир“. Интересен случай е „Престъпления и прегрешения“, което съдържа явна референция към „Престъпление и наказание“ – с дихотомичната си структура и с преповтарянето, макар и в деликатно модифициран вариант на първия компонент от опозиционната двойка. Същевременно обаче то е различно от оригиналното, при това отликите са симптоматични. От една страна е заглавието на Достоевски с категоричната опозиция „престъпление – наказание“, изоморфна на представителните за XIX век дихотомични заглавия като „Червено и черно“, „Война и мир“ или „Гордост и предразсъдъци“, с характерния за парадигмалната формула „епистемологичен империализъм“.<sup>33</sup> В заглавието на Алън, от друга страна, перифразата „Престъпления и прегрешения“ отменя опозицията от оригинала в услуга на почти тавтологична формулировка с демонстративно отсъствие на уместното (и очаквано по предположение) „наказание“. Характерен детайл от редактирането е и промяната от единствено в множественото число, която освен че съвпада с отно-

---

<sup>32</sup> Този проблем е основно изследван от Николай Нейчев в книгата му „Ф. М. Достоевски. Тайнствената поетика“. Специално за третия сън на Разколников вж.: НЕЙЧЕВ, Н. Ф. М. Достоевски. Тайнствената поетика. Пловдив: Макрос, 2001, с. 235–237.

<sup>33</sup> Терминът е на Стивън Келман. Вж.: KELLMAN, S. G. Dropping of Names: The Poetics of Titles. – In: *Criticism*, Spring, 1975, p. 155.

сително обща тенденция в речевите практики на английския език от последните десетилетия, е любопитна и като жест на своеобразно неглижиране, на лишаване от значимост и ясно определена аксиология.

Ако към всичко написано до момента по темата все още е възможно да се набави някаква допълнителна обяснителност, то би следвало да я потърсим в смяна на перспективата – с префокусиране на вниманието от отношението Алън към руския роман, към диахронен оглед на собственото творчество на сценариста и режисьора. Един дори и повърхностен съпоставителен поглед към филмите от „трилогията“ по Достоевски показва симптоматични развития и измествания. Най-задълбочен и разностранен в полемиката с идеите на руския писател е „Престъпления и прегрешения“. В него обаче, въпреки плътната му интертекстуална обвързаност с романите на Достоевски, липсват каквито и да е експлицитни референции към тях. Вероятно това е причината метатекстовият характер на филма да остане неидентифициран от актуалната критика и да се превърне в обект на изследователски интерес едва след появата на „Мач пойнт“<sup>34</sup>, в който вече не е необходима особена прозорливост за осъзнаване на съотносимостта му с Достоевски – оправдано разочарован от неразпознаването ѝ в предходния филм и поради разбираем скептицизъм по отношение компетентността на публиката, режисьорът е решил, очевидно неуверен в ефективността на буквалните фабулни съвпадения, да я подсили, като покаже още в началото на филма, при това в едър план, как героят му чете „Престъпление и наказание“, и то не само и не просто романа, а с паралелно надникване в добре известен авторитетен наръчник за Достоевски.<sup>35</sup> Експлицитните заигравки в „Мач пойнт“ освобождават Алън от необходимостта за по-сложна интертекстуална стратегия, поради което референциите към Достоевски са далеч по-малобройни и елементарни от тези в „Престъпления и прегрешения“. Колкото до „Почти нормален“ – заснет, след като се е стабилизирало разбирането за „Мач пойнт“ като пародия или римейк на „Престъпление и наказание“, филмът е смущаващо неамбициозен, особено в сравнение с предходните два опуса от „трилогията“. Съотносимостта му с Достоевски е рехава, затова и е било необходимо името на писателя да бъде директно назо-

---

<sup>34</sup> Д. Хоберман например в статия за „Ню Йорк Таймс“ от 14 март 2014 г. отбелязва безспорната връзка на филма с Достоевски, като обръща внимание, че със заглавието си Алън съзнателно перифразира „Престъпление и наказание“ и „сходството не е само привидно. Също като тези на Достоевски, неговите герои са забележително предразположени да измъчват сами себе си със самоанализи и рядко във филм на Алън залогът е бил толкова висок“. (Цит. по: ЕВАНИЪР, Д. Цит. съч., с. 339.)

<sup>35</sup> *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. На екрана ясно се вижда корицата на изданието.

вано, а доколкото има налице някаква полемика, тя, както се вижда, е в модусите на инверсията и карикатурното.

Съпоставката между трите филма показва отчетлива тенденция към опростяване, буквализация и тривиализация на междутекстовите стратегии. Тази констатация е уместно да бъде осмислена в контекста на споменатите изказвания на Уди Алън за своеобразията на читателския му опит. Ако те могат да бъдат поставени под въпрос предвид вездесъщата ирония на автора, като надеждна симптоматика позволява да бъде приета една друга негова характеристика – останала, струва ми се неразпозната – изненадващото отсъствие на рефлексия относно действителната стойност на неговите филми, както и за междутекстовата им обусловеност, за което свидетелстват собствените му изказвания за тях.<sup>36</sup>

В така очертанния контекст неизчерпаемото изобилие от изненадващо усложнени и многосмислени интертекстуални референции в творбите му свидетелстват както за нескритите амбиции за себедоказване на Уди Алън, така и за наличието на феноменална творческа интуиция. Макар и с риска на непремерена аналогия, изглежда уместно да се предположи, че начинът, по който режисьорът и писателят включва във филмите и разказите си всевъзможни алюзии, цитати или пародийни отпратки, активизиращи като контекст огромен текстови корпус, мислим като литературния канон, напомня за изкуството на джаза и характерното боравене със стандартите в него. За аргументация на тази смела хипотеза могат да бъдат приведени като подходящи илюстрации два от вече споменатите разкази – „Случката с Кюгълмас“ и „Диетата“.

Протагонист на първия е позастарял университетски преподавател по класически езици и литература, който изстрадва втори нещастен брак, мечтае за нова жена и заявява нуждата си от „някакъв роман“. Представата си за тази емоционална компенсация той свързва с романтичната любов, която му се привижда като нежност и ухажване, еротични преживявания във Венеция и интимна вечеря с червено вино на светлината на свещи. Психологичният му, призован на помощ, заявява, че желанията на пациента му предполагат по-скоро компетентността на магьосник, който своевременно се материализира с предложението да пренесе Кюгълмас в желана от него книга. Изборът на героя е „Мадам Бовари“, така че той започва любовна авантюра с Ема. Първоначално събитията се разгръщат по страниците на романа, но впоследствие, по волята на героинята, връзката се пренася и в съвременен Ню Йорк, за да предизвика всевъзможни усложнения и неудобства, така че

---

<sup>36</sup> В писмо до биографа си Дейвид Еваниър Алън пише: „...мнението Ви, че „Престъпления и прегрешения“ и „Зелиг“ са моите два шедьовъра, при положение че никой от двата не е шедьовър, нито дори най-добрият ми филм, ме смущава“ (ЕВАНИЪР, Д. Цит. съч., с. 66). Вж. също оценките му за „Престъпления и прегрешения“ в: АЛЪН, У. *Аз пиша чрез филми*, с. 240–261.

се налага Ема да бъде спешно и окончателно върната в Йонвил. Скоро след това обаче Кюгълмас отново закопнява за литературна романтика и повторно се обръща за помощ към магьосника. Този път книгата, която си избира, е „Синдомът Портной“ на Филип Рот. Магическият апарат обаче засича и се възпламенява, при което изгаря и цялата къща на магьосника, а самият Кюгълмас попада безвъзвратно между страниците на стар учебник по испански език, където му се налага да бяга със сетни сили, преследван от „огромния и космат неправилен глагол tener“.<sup>37</sup>

Ако позоваването на Филип Рот е сведено единствено до функцията му на иронична заигравка с ескалиращите еротични фантазии на Кюгълмас, референциите към романа на Флобер присъстват в разказа по забележително артистичен и нееднозначен начин. Героят не просто съпреживява целенасочено и придиричиво избрания от него момент от живота на Ема (в Йонвил, след връзката с Родолф, но пък преди тази с Леон), а и действително попада в текста на Флобер, за удивление на учениците, изучаващи романа, които настояват за отговор от учителите си какъв е този нов, непознат персонаж („някакъв плешив евреин“), който целува мадам Бовари на стотната страница. Когато любовната двойка се пренася в Ню Йорк, предвидимо, Ема изчезва от текста на романа, което предизвиква поредното недоумение, вече на професор от Станфорд, по-рано озадачен от появата на „странен герой на име Кюгълмас“. Преминаването на границата между фикционално и реално пространство, което Алън неколкократно разиграва и във филмите си (напр. в „Пурпурната роза от Кайро“<sup>38</sup>), е в очевидна връзка с разколебаната граница между литературата и живота в „Дон Кихот“, където идалгото среща „в действителност“ не само любимите си рицари и лица от историите, разказани в романа, но и хора, които го разпознават, защото вече са чели романа за него.

В предизвикателно оголена схема характерната за Алън интертекстуална нацеленост се проявява в разказа „Диетата“. Героят, означен с Ф., е поканен от началника си на обяд и от неудобство нарушава с цената на огромни угризения своята строго спазвана диета, с която цели да подобри непривлекателния си външен вид. След това, прибрал се у дома, където изповядва прегрешението пред баща си, чува в отговор думите „Осъждам те на смърт!“. В разгръщането на оскъдния сюжет

---

<sup>37</sup> АЛЪН, У. *Странични ефекти*, с. 43.

<sup>38</sup> „The Purple Rose of Cairo“ (1985), сценарий и режисура Уди Алън, с участието на Миа Фароу, Джеф Даниелс и Дани Айело. Героинята на филма Сесилия е влюбена в киното и не пропуска филм в кварталния салон. Един ден героят от поредния филм я забелязва, заговаря я и слиза в залата при нея, което предизвиква невъобразим хаос в по-нататъшното развитие на действието.



освен тази неочаквана, но същевременно и предвидима реплика, прозрачна референция към новелата на Кафка „Присъдата“, присъстват и други, по-явни или по-дискретни алюзии за представителни кафкиански мотиви – алогичната обстановка на работното място на Ф. и абсурдните отношения във фирмата, затрудненото му до крайност общуване, парализиращата липса на комуникация с институциите на властта, парадоксалните диалози и – най-сетне – себеидентификацията на героя с „отвратителен бръмбар“ и „жалко отвратително насекомо, от което всички се гнусят“, което би следвало да живее „в прахта под леглото“.

Вижда се, че при боравенето с чужди текстове Уди Алън залага на импровизации, които не само засрещат и преплитат теми, често демонстративно несводими една към друга, но и допускат спонтанното, непреднамерено прозвучаване на чужд, извънсистемен мотив, извикан неочаквано от паметта на музиканта по волята на необясним артистичен каприз. Същият подход към литературните прецеденти е изоморфен на собствената филмова естетика на Алън, водещ принцип в която, редом с настойчивото рефериране към едни и същи автори и литературни сюжети, е пастишният колаж на парадигмални стилове на европейското кино. Той е аналогичен също и на обесивния ангажимент на собствените джаз композиции на режисьора към ню-орлеанския джаз от 1920-те.

Остава, естествено въпросът за несъмнената диспорпорция между виртуозна техника и импровизационна сръчност, от една страна, и непреодолимата неравностойност спрямо съдържателната значимост, емоционалната интензивност и художественото могъщество на първообразите, от друга. Но това е вече нова, неизследвана тема.

#### **ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА**

АЛЪН, У. *Аз пиша чрез филми. Разговори със Стиг Бьоркман*. Прев. Т. Трифонова. София: Колибри, 2003.

АЛЪН, У. *Квит сме*. Прев. Г. Шарабов, Б. Дамянов. София: Книгоиздателска къща „Труд“, 1997.

АЛЪН, У. *Само да вметна. Автобиография*. Прев. В. Мирчева, М. Петров. София: Кръг, 2021.

АЛЪН, У. *Странични ефекти*. Прев. Б. Дамянов, М. Акрабова, София: ИК „Ера“, 1996.

ДОСТОЕВСКИ, Ф. *Престъпление и наказание*. Прев. Г. Константинов. София: Народна култура, 1968.

ЕВАНИЪР, Д. *Уди. Биография*. Прев. Н. Баева. София: Колибри, 2015.

НЕЙЧЕВ, Н. Ф. М. *Достоевски. Тайнствената поетика*. Пловдив: Макрос, 2001.

## REFERENCES

- ALLEN, W. Crimes and Misdemeanors. In: *Scripts*: [https://www.scripts.com/script.php?id=crimes\\_and\\_misdemeanors\\_6058&p=14](https://www.scripts.com/script.php?id=crimes_and_misdemeanors_6058&p=14) [seen 17.09.2022].
- ALLEN, W. *Getting even*. New York: Warner Books, 1971.
- ALLEN, W. Husbands and Wives. In: *Scriptorama*: [http://www.script-orama.com/movie\\_scripts/h/husbands-and-wives-script-transcript.html](http://www.script-orama.com/movie_scripts/h/husbands-and-wives-script-transcript.html) [seen 17.09.2022].
- ALLEN, W. Love and Death. In: *Scriptorama*: [http://www.script-orama.com/movie\\_scripts/l/love-and-death-script-transcript.html](http://www.script-orama.com/movie_scripts/l/love-and-death-script-transcript.html) [seen 17.09.2022].
- ALLEN, W. *Side Effects*. New York: Random House, 1980.
- ALLEN, W. & B. DAMYANOV, M. AKRABOVA (trans.). *Stranichni efekti* [Side Effects]. Sofia: Era [publ.], 1996.
- ALLEN, W. & G. SHARABOV, B. DAMYANOV (trans.). *Kvit sme* [Getting even]. Sofia: Trud [publ.], 1997.
- ALLEN, W. & T. TRIFONOVA (trans.). *Az pisha chrez filmi. Razgovori sas Stig Björkman* [Woody Allen on Woody Allen. In Conversation with Stig Björkman]. Sofia: Colibri [publ.], 2003.
- ALLEN, W. & V. MIRCHEVA, M. PETROV (trans.). *Samo da vmetna. Avtobiografiya* [Apropos of Nothing. Autobiography]. Sofia: Krag [publ.], 2021.
- BOBROWSKI, M., Disturbing the Balance. Woody Allen Reads Dostoyevsky. In: *Slavia Centralis*, IV, 2, pp. 82–93: <http://dx.doi.org/10.17161/SCN.1808.8624> [seen 17.09.2022].
- DOSTOEVSKI, F. & G. KONSTANTINOV (trans.). *Prestaplenie i nakazanie* [Crime and Punishment]. Sofia: Narodna kultura [publ.], 1968.
- EBERT, R. *Crimes and Misdemeanors*. Oct. 13, 1989. In: *Roger Ebert*: <https://www.rogerebert.com/reviews/crimes-and-misdemeanors-1989> [seen 17.09.2022].
- ENAVIER, D. & N. BAEVA (trans.). *Udi. Biografiya* [Woody. The Biography]. Sofia: Colibri [publ.], 2015.
- GRINBERG, M. The Birth of a Hebrew Tragedy: Woody Allen's Cassandra's Dream as a Morality Play. In: *Journal of Religion & Film*, Vol. 14, Iss. 1, Article 3: [https://www.researchgate.net/publication/290862074\\_The\\_birth\\_of\\_a\\_hebrew\\_tragedy\\_Cassandra's\\_dream\\_as\\_a\\_morality\\_play\\_in\\_the\\_context\\_of\\_crimes\\_and\\_misdemeanors\\_and\\_match\\_point](https://www.researchgate.net/publication/290862074_The_birth_of_a_hebrew_tragedy_Cassandra's_dream_as_a_morality_play_in_the_context_of_crimes_and_misdemeanors_and_match_point) [seen 17.09.2022].
- HISHAK, T. *The Woody Allen Encyclopedia*. Lanham (Md.): Rowman & Littlefield, 2018.
- INGLE, Z. "A Full Meal with a Vitamin Pill and Extra Wheatgerm": Woody Allen, Dostoevsky, and Existential Morality. In: D. E. WYNTER, K. SZLEZÁCK (eds.). *Referentiality and the Films of Woody Allen*. London: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 119–136.
- KELLMAN, S. G. Dropping of Names: The Poetics of Titles. In: *Criticism*, Spring, 1975.

KORESKEY, M. A History of Reference: Woody Allen's "Match Point". In: *Indie-Wire*, Dec. 27, 2005: <https://www.indiewire.com/2005/12/a-history-of-reference-woody-allens-match-point-77488/> [seen 17.09.2022].

KUZ, M. *Justice and the Western Perception of Dostoevsky: Woody Allen's Crimes and Misdemeanors and Match Point*, 2015: <https://sites01.lsu.edu/faculty/voegelin/wp-content/uploads/sites/80/2015/09/Michal-Kuz.pdf> [seen 17.09.2022].

LEBLANC, R. Deconstructing Dostoevsky. God, Guilt, and Morality in Woody Allen's *Crimes and Misdemeanors*. In: *Film and Philosophy*, Vol. 4 (Special Issue on Woody Allen), 2000, pp. 84–101.

NEYCHEV, N. *F. M. Dostoevski. Taynstvenata poetika* [F. M. Dostoyevsky. The Mysterious Poetics]. Plovdiv: Makros [publ.], 2001.

STORCHEVOY, L. The Case of Woody Allen vs. Dostoevsky: Judeo-Cinematographic Philosophy of Crime and Non-Punishment. In: *Fine Arts Journal*, Vol 14, No 1 (2010), pp. 58–64.

LEATHERBARROW W. J. (ed.). *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

## THE LITERARY CANON IN WOODY ALLEN'S WORKSHOP

**Abstract.** This research elaborates on the recognition that Woody Allen's films and short stories are markedly linked to the literary canon. It features the reiterated indebtedness of his scripts to the classical Russian novel and the ancient Greek tragedy. The paper makes observations on the specificity of Allen's interpretation of exemplary literary texts, and proposes a hypothesis about the mechanism behind the transmedia references analysed here.  
*Keywords:* Woody Allen, literary canon, Russian novel, transmedia references

**Cleo Protokhristova**, Prof. DSc.  
Paisii Hilendarski University of Plovdiv,  
24 Tsar Asen Str., Plovdiv, Bulgaria  
E-mail: cleoproto@gmail.com