

Рецензия Глазкова Дмитрия на "Интерьеры" Вуди Аллена

Вышедшие в 1978 году «Интерьеры» для Аллена становятся новым этапом в развитии его авторского стиля. Если в прогремевшей за год до этого «Энни Холл» режиссёр появлялся сам и обращался к зрителям, переводя при этом сюжет в форму своих воспоминаний, то тут видимость автора как будто исчезает вовсе. Это первый фильм Вуди Аллена без Вуди Аллена в кадре и первая его полностью драматическая картина. Отказ от комедийной составляющей вместе с передачей главной роли девушке создают атмосферу искреннего повествования, что вполне соответствует лейтмотиву творчества режиссёра. Начиная с 1977 года Аллен создаёт серию картин, по которой его действительно можно назвать экзистенциалистом, что он сам и делал. В них автор пытается найти тот стержень, за который может удержаться человек, но проблема в том, что при более чётком рассмотрении этот самый стержень рассыпается и не оправдывает возложенных надежд, что прекрасно видно по "Интерьерам", где такой непрочной опорой оказывается семья.

Замкнутость становится главной причиной образовавшегося кризиса, поскольку находиться в такой структуре больно, а выйти из неё сложно. Все эти качества Аллен транслирует через метафору дома, представляющего собой далёкий от города набор однотипных комнат, загромождённых мелкими вещицами, в числе которых обезличенные и обтекаемые вазы. Подобного рода отгороженность показывает внутренний мир не только семьи, но и её участников. Каждый из персонажей, подобно Ренате в первом эпизоде фильма, обречён на заточенье и может лишь бить рукой о стекло, ограждающее от текущей за пределами дома жизни.

Можно сказать, что конфликт открытого и закрытого становится ключевым в картине, что ярко отображает образ матери, которая как будто концентрирует в себе качества, присущие всем в её окружении. Принадлежность к дому проявляется в ней больше всего: однотонность его стен и её одежды, попытка самоубийства через заточение - заклеивание

окон, а во время своего последнего появления Ева и вовсе кажется призраком в замке, который телесно уже умер, но дух остаётся прикован к родному месту. Стремление матери к идеалу, сформулированное в последнем монологе Джоуи, также переносится на остальных. Никто не может достигнуть своей цели, потому что отвергает всё положительное как критерий верного шага или мотивации идти дальше. Все комплименты считаются лживыми, а честные слова оказываются невозможными. Особенно это заметно во взаимоотношениях Фредерика и Ренаты, где он ищет "правды", признающей и оправдывающей его неудачи, а она, достигнув успеха, попадает из-за этого в кризис. Выходит, в некотором смысле, застой, при котором кончается движение и ничего нового не поступает. Ощущение духоты и замкнутости присутствует на всех уровнях, начиная с самого дома до внутреннего мира героев. Тупиковость такого пути передаётся ещё и тем, что дети не могут позаботиться ни о самих себе, ни о своих родителях или партнёрах, из-за чего новость о возможном ребёнке приравнивается к концу света.

Единственным спасением оказывается рискованный выход в *потусторонний мир*. Новая любовь отца, Пёрл, противопоставлена остальным героям уже на визуальном уровне, когда своим красным платьем разрезает тусклый фон дома. Она становится первым персонажем за весь фильм, который свободно и искренне улыбается, а затем и дарит эту улыбку остальным. Весь образ Пёрл звучит как призыв быть проще. Её не столь интеллектуальная развитость и острота ума показывают, что только так можно по-настоящему жить, а не истязать себя. Но, конечно же, тут и проявляет себя невозможность выйти из комфорта, ведь стоит только инородному элементу начать входить в устоявшуюся систему, как он встречает сопротивление. Свадьба прерывается криком, вызванным разбитой одной из ряда одинаковых ваз.

Символично, что с инициацией *новой матери*, прошлый мир начинает постепенно отмирать. Обновление одно из компонентов структуры несёт

за собой обновление всего остального: целого дома и, как следствие, смерть Евы - чего-то слившегося с уже устоявшимся.

Безусловно весь фильм напоминает одну из картин Ингмара Бергмана. Параллель дополняется ещё и тем, что в один года оба режиссёра позвали одну актрису - Ингрид Бергман, сделавшей выбор в пользу "Осенней сонаты". Так или иначе, подмечая некоторые пересечения с фильмами "Сквозь тёмное стекло" или "Шёпоты и крики" и прочими картинами шведского режиссёра, нельзя не назвать "Интерьеры" самостоятельным произведением хотя бы за то, что там виден почерк и стиль нового Аллена. Это уже не сатирическое обыгрывание Годара, того же Бергмана или русской классики, а новый этап творчества, в котором всё больше места приобретает размеренный и выдержанный тон, хоть и с привлечением комедийных приёмов. Аллен намеренно замедляет темп и упрощает сюжет и без того своих неспешных фильмов, чтобы выстроить отчётливую речь, не скрывающую за шутками настоящие эмоции.

Сама структура картины транслирует собой своё же содержание: Аллен отказывается от себя в кадре, от своего героя, от комедийного жанра и от своего шрифта. Режиссёр как один из героев фильма, который всё-таки преодолевает внутриличностные преграды и решается сделать шаг навстречу новому, чтобы не застыть окончательно, а продолжить творить.

"Интерьеры" ощущаются как сеанс у психотерапевта, что, впрочем, есть как часть фильма. Можно увидеть, что этот приём давно является неотъемлемым компонентом манеры Аллена, когда он лепит из остальных себе подобных и за счёт героев пытается излечить, ну или хотя бы зафиксировать мешающие проблемы. Это было как почти что в самом начале, так и есть до сих пор, что видно, к примеру, и в "Фестивале Рифкина".