

# Павел Каплевич: самообман — единственное, что нам остается

Татьяна Рассказова

— В 91-м году художник Павел Каплевич произнес: «Мне вдруг стало скучно в моей профессии. Скучно даже с самыми любимыми режиссерами, скучно с самим собой». Как вам удалось (если удалось) восстановить вкус к работе в театре и кино?

— Помыкавшись года полтора со своей коллекцией одежды, — с приобретением материалов, шитьем и т. д., — я взмыл. Чтобы сделать нечто придуманное довольно быстро, пришлось потратить целый год. Но я по натуре спринтер, а не стайер, и *деление* стало раздражать. То есть мир моды оказался еще более зыбким, чем зона театра и кино, из которой я пытался ускользнуть. А ничуть не изменившаяся театрально-киночная ситуация, в которую таки вернулся, от сравнения значительного выиграла.

— Оформляя когда-то «Возможности» Баркера в постановке Владимира Мирзоева, вы парадоксально сочетали в костюмах мех и газ, вводили детали из дерева. Одна из наиболее эффектных идей периода «Саломеи» и «Нижинского» — надувные декорации, иногда преображавшиеся в костюм. Ваше увлечение 93-го года — фетр, из которого была сшита коллекция одежды под девизом «Тело в шляпе» (о ней только что шла речь). А какие фактуры вас завораживают в 95-м?

— В силу несущественности — сыпучие. Когда-то мне хотелось сделать принцип сыпучести основным в решении «Ревизора». Сейчас мы с Мирзоевым заканчиваем немножко другой спектакль, но некоторые идеи того замысла в нем сохраняются. Представьте, например: лежит под лоскутным одеялом Осип и по обыкновению рассуждает. А когда поднимается, то оказывается, что это не одеяло, а ворох маленьких подушечек, часть которых с негосыпается, а часть — нет, потому что они прикреплены к огромному палантину — своеобразной сетке, надетой на актера.

Я-то хотел, чтобы по ходу действия спектакля все сыпалось, чтобы цыплята гуляли по сцене, чтобы декорации были заляпаны птичьим пометом.

Можно было разложить повсюду огромное количество яиц, поставить несколько мешков с горохом, а один с яичной шелухой. Я хотел также ввести шелуху как фактуру в какой-то из костюмов. Ну, не знаю, почему... А, знаю! Потому что сначала возникла идеяставить «Ревизора» не на сцене театра Станиславского, где мы сейчас это делаем и где два сезона идет мирзоевская «Женитьба», а в «Эрмитаже» с его царственной правильностью архитектуры, с его стабильностью, что ли. Понимаете теперь, почему мне нужны были сыпучие субстанции и все эти птицы, яйца?

— Чтобы зыбкое контрастировало с устойчивым, птичий двор соседствовал с торжественными архитектурными формами?

— Ну да. То есть для меня это Россия. Вся Россия — огромный птичий двор.

— И кто же тогда Хлестаков в этом птичнике?

— Ну, Вова Мирзоев этот образ сложнее обрабатывает, а для меня Хлестаков — петух, яркое пятно среди сереньких, как куропатки, чиновников, которых он всячески провоцирует.

— Работая с классикой, на-верное, полагается плотно въезжать в материал, досконально изучать все вокруг пьесы, вплоть до истории прежних постановок. Но, может быть, излишняя до-точность вредит? Может быть, чтобы под воздействием автори-тетов не утратить свободы интер-претации, полезна некоторая по-верхностность?

— Нет-нет, я все-таки обязан погрузиться в материал, быть компетентным в том, чем занимаюсь. К спектаклю «Государы-ты наш, батюшка!» Петра Нау-мовича Фоменко я сделал абсолютно достоверные, казалось бы, глубоко прокопанные кос-тюмы петровской эпохи. И в то же время сочинил себе игру: придумал историю про портного, которого послали на Запад перенять последние портнов-ские новшества. Он так долго добирался, что, когда приехал, тут же получил известие: пора возвращаться. А поскольку успел увидеть одно-единственное платье, то и сшил много-много разных — на одной основе... То есть я делал костюмы как бы по одному лекалу, но каждый разработал по-новому. Можно, конечно, сшить и пятьсот совер-шенно различных, но зачем? Зритель же запомнит не больше одной-двух вещей. Так наяву-щую идею, как бесконечные вариа-ции основной темы.

Кстати, этот принцип очень характерен для Хамдамова (я у него многому научился). Он не имеет разности, то есть

напротив: берет, например, двух одинаковых актрис, Соловьей и Лебле, — и обе, именно в силу взаимной уподобляемости, оказываются убедительными. Этот закон уподобления, обобщения для меня очень важен.

Что касается новых фактур, то мы с Меньшиковым варим одну историю, только я не хочу пока произносить название...

— Речь идет, наверное, о «Гам-лете» в постановке Някрошо-са?

— Нет, это идея Олега, я к «Гамлету» не причастен, хотя, если будет нужно, подключусь. Я имел в виду другую затею. Декораций в этом спектакле не будет: только голый задник. На сцене ворохом во-о-от такой толщины должны летать kostюмы — нечто вроде культурного слоя. Там и актеры могут быть зарыты, и реквизит; какие-то элементы оформления могут оттуда возникать — как бы подниматься. И т. д. Этого никто не делал, ведь обычно декорации,

стилем Мари Тёрёчик, Наташа Коляканова, Яцко, Лавров и другие ребята потрясающе работали. Надо сказать, когда в свое время я ушел от Васильева, то испытал чрезвычайную радость от того, что так много всего могу теперь делать! Не то что в этой лаборатории, где культивировалось некое скрытое, замкнутое существование... А вот пришел, посмотрел и думаю: Господи, что я? Выпустил за эти годы семьдесят спектаклей, тридцать фильмов, а сколько из них со мной остается? Насчитали четыре-пять работ, которые я действительно вспоминаю, которые оказались нужны ми по жизни. Так ведь и ребята за это время сделали ровно столько же. Только для них каждая из их работ — важный момент личной судьбы.

— Семьдесят спектаклей, тридцать фильмов! Наверное, нужен авиационный ангар, чтобы разместить все ваши костюмы и декорации. А действительно, где вы их храните? Где теперь дивной красоты металлический шлем императора Александра из «Возможностей»? Где «меховое дерево», которое после цепи трансформаций превращалось в прозрачную сияющую колонну, внутри которой по лабиринту яичек могла струиться вода? Где декадентски-лиловые раковины и улитки из «Саломеи»?

— Все это не является моей личной собственностью. Дерево сгорело. Маску реквизировали мои друзья, которые ее делали... Знаете, для меня есть «сегодня» и «завтра», а «вчера» — уже не существует. Ну придумал, ну сделал — теперь пусть другие видят, ценят. Мне-то что? Я к живописи своей так же отношусь — с удовольствием раздариваю.

— Вы не выставляетесь?

— Никогда. Нет, ну как? На Западе выставляется. И потом, в рамках спектакля «N.» была выставка портретов Нижинского, которую потом полностью купили: теперь в Токио есть зал моих Нижинских.

Однажды в мастерской своего товарища, художника, сделал несколько его портретов. Как-то он звонил: «Паш, помнишь, ты сказал, что портрет, который у меня остался, тебе не нужен, что я вправе им распоряжаться, как хочу? Знаешь, я его продал на выставку «Ленин в произведениях современников и потомков». А портрет был с аппликацией, так что к нему совершиенно безболезненно были доклеены усы и борода. И теперь у меня есть бумага, подтверждающая, что в Музее революции хранится портрет Ленина моей работы. Это к вопросу, выставлялся ли я. Выставлялся, как выясняется...

— Вы сказали, что, рассчи-тывая на режиссерский дебют Меньшикова, возлагаете особые надежды на отсутствие у него андерграундного мышления. Наверное, освобождение от этого типа мышления может служить принципиальным пожеланием отечественного театра в целом. А чего еще вы от него (то есть от театра) ожидаете?

— Чего угодно. Он непредсказуем. Равно как, собственно, и сама жизнь. Непонятно, чего и от самого себя-то можно ждать: кто знает, может, я уже все лучшее сделал? А вообще, говорят, в 97-м или 98-м году наступит конец света.

— Обидно. Я надеялась дожить хотя бы до 2000-го.

— Нет, именно в 97—98-м. И так многое происходит ужасного, что я уже готов в это поверить. Меня, правда, по поводу конца света друзья успокоили: «Паш, ну ты что? Он уже длится весь двадцатый век».

— Если вы с Ноstrадамусом правы и страшный суд не за горами, то как, по вашему мнению, следует себя вести?

— Ну как? Мне кажется, надо любить друг друга. И заниматься самообманом: работать, радоваться, забываться. Самообман — единственное, что нам остается.

Вообще, я стараюсь доро-жить теми, кто уже есть в моей жизни, а заводить новых партнёров что-то не хочется. Люблю я, допустим, Настю Вертишскую (несколько лет назад мы сделали спектакль о судьбе ее отца), долго «приучал» ее к режис-серской манере Мирзоева — еще до его отъезда в Канаду приглашал на наши спектакли. И, кажется, не напрасно: скоро при участии французов состоится совместная работа «Под-свечник» Мюссе.

— Примерно год назад вы занимались одновременно девятью проектами. А сейчас?

— Раз, два, три... Сейчас их шесть: четыре театральных и два киношных — в различных стадиях осущесвления (причем плюс-добного опыта, исключая бук-лет к «Нижинскому», у меня не было). И еще — дизайн ресторана. Это уж совсем новое веяние.

задники опускаются сверху... Не знаю, может, зря я вам... А вообще — плевать, я все равно всем все рассказываю. Если кто-то сделает — занятое будет посмотреть...

— Вы утверждаете, что обыч-но игровые возможности костю-мов не реализуются на сцене про-текторов на семьдесят. А между тем для вашей манеры, по словам Мих. Гуревича, характерна экс-панция костюма в сценографию, в режиссерский прием, актерское приспособление. Боясь, как вы ни противитесь, все же придется самому заняться режиссурой: ведь очевидно, что стопроцентной отыгрышности костюмов не допустит ни один постановщик: если они самоигральны, он-то за-чем тогда нужен?

— Я отдаю себе в этом отчет и в настоящее время выращиваю режиссера, которому с удо-вольствием готов подчиняться, готов согласиться, чтобы моя интонация в его спектакле зву-чала типе.

— Вы уже где-то говорили, что собираетесь толкнуть в омут режиссера Олега Меньшикова. То есть сами от нелегкой режис-серской судьбы по-прежнему злонамеренно уклоняйтесь?

— По-прежнему. Мне инте-реснее наблюдать, как осваиваю-ют смежные профессии мои друзья. Например, Денис Ев-стигнеев, с которым мы в по-следнее время многое сделали (в частности, «Лимита» — продукт наших совместных усилий), вдруг стал прекрасно писать сценарии. Сейчас начали на телевидении серьезную работу: десять полтораминутных филь-мов, которые должны создать имидж первому каналу. Эти новеллы, сценарии, которые пишут наши первачи (Денис в их числе) и в которых будут заняты любимые народом суперзвезды (если удастся уговорить), обозначат в образной форме те тен-денции, которые становятся на ОРТ ведущими.

— То есть?

— Ну как объяснить? Вы ви-дели сюжет про птичек, которые улетели и забыли своих роди-телей? Наши новеллы будут того же рода, но, надеюсь, иного художественного уровня. Денис — режиссер, Сережа Козлов — оператор, а я участвую в деле как художник, стилист.

— Однажды вы сказали, что ненавидите студийность, что это для вас синоним фальшивой, лживой, неистинной судьбы. Уж не имели ли вы в виду, боже со-храни, нынешнюю студию Ана-толя Васильева, с которым были на определенном этапе тесно-связаны?

— Ни одной секунды. Я не считаю, что в театре Васильева существует дух студийности. Дух эксперимента — да, дух по-клонения и даже рабского ощуще-ния себя относительно мастера — существует. И тем не ме-нее это чистое дело, почти что путь монашества, схизмы. Ничего общего со студийной псев-допраздничностью, псевдовороди-чеством, псевдомечтой. Ни-каких «взмемся за руки, дру-зья». Там могут друг друга даже не видеть, но это не имеет от-ношения к делу.

Недавно я был у них на спек-такле «Ляльошкин сон» с уча-



НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА РУСТАМА ХАМДАМОВА

«АНА КАРАМАЗОФФ»