

не используются по прямому назначению), они не становятся в то же время метафорой или знаком. Они — некая принадлежность, константа мира, в который режиссер помещает любые произведения, у кореня в этом мире, как в почве, Шекспира, Достоевского и Чехова. Вещи здесь первичны, они принимают в свою постоянную художественную среду мир очередного автора.

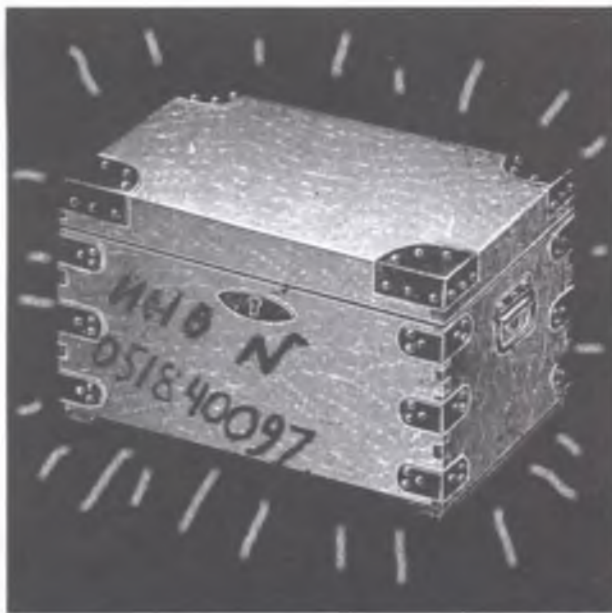
Кто-то (как Волкострелов и Перетрухина) сочиняет сценическую жизнь, пользуясь тем, на чем точно нет «патины времени», одушевляющей любой предмет. Они создают неодушевленную реальность, вписывая в нее такого же подлинного и обезличенного (неодушевленного) персонажа.

Кто-то (как Егоров и Ахмадзас в «Развалиных») кидает на песок старую белую эмалированную посуду, имея в виду чисто атмосферный ход: во-первых, посуда белая (зима, холод, блокада); во-вторых, это ненужные, пустые миски (есть нечего, голод); в-третьих, эмалированная посуда ассоциируется с больницей, лотками для шприцев, «утками» (обесиленные блокадники, рядом смерть...). При этом ни одно из значений не акцентировано как метафора, образ, на предметы вообще не обращают внимания, занятые идеологией.

Очевидно, что в современном театре четко разграничились фактуры. Бутафория не маскируется под подлинность, а, напротив, выставляет напоказ свою «ненастоящность», в контрасте с подлинными материалами, которые совсем не «гримируются», чтобы стать театральными. С другой стороны, новые технологии смешивают все (Шишкин), создавая фактурный микст, в котором, как и в мире, трудно различить, что настоящее, а что — искусственное.

Короче говоря, мы приглашаем к разговору театральные люди. Надеюсь, что статьи этого номера лишь начало и к нам присоединятся те, для кого сценическая вещь — дело живое...

Март 2013 г.



«НАСТОЯЩАЯ» ВЕЩЬ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ: МУЗЕЙ-БАРАХОЛКА- ВЕЩЕВОЙ РЫНОК

Мир советской коммуналки в спектакле Алвиса Херманиса «Долгая жизнь» и обстановка советской квартиры номенклатурной интеллигенции в его же «Соне» вплоть до обоев и паркета полностью воссозданы с помощью старых вещей, найденных в забро-



«Долгая жизнь», режиссер А. Херманис. Сцена из спектакля.
Фото В. Луповского

шенных квартирах Риги и Петербурга. Причудливо-наивные образы реальности, слой за слоем создаваемые и тут же стираемые в спектаклях Лаборатории Дмитрия Крымова, собираются и разбираются с помощью вещей и предметов, найденных на бабушкиных антресолях и на развалах блошиных рынков. Спектакли Николая Коляды набиты под завязку пестрым барахлом китайского производства с Кировского рынка Екатеринбурга и старьем с вещевого рынка «Уралмаш». Это режиссеры, описывая спектакли которых невозможно говорить о декорациях, костюмах, реквизите, но хочется думать и рассуждать о месте и роли вещи.

Мы привыкли к тому, что театр — искусство вещное. Как и к тому, что из современного театра вещь в ее миметической и живописной функции, как часть декорационной инфраструктуры и «знак

реальности»¹, стремительно уходит — уступая место театральным механизмам и аттракционам, абстрактным или символическим предметам. Тем значимее оказывается актуализация той функции вещи, которая, собственно, и выделяет ее из предметного мира в целом, — речь идет о функции указания на принадлежность, причастность — эпохе, человеку, истории вообще², когда вещь осмысливается как имя притяжательное.

Особый и крайний случай такого рода — построение спектакля через прием использования «настоящих», как правило «старых» вещей. Это вещи, которые попали в спектакль из нетеатральной, внехудожественной реальности. В этом и состоит их подлинность. Это вещь из мира зрителя и из того мира, откуда актер приходит в театр и куда он уходит после спектакля. Из того мира, в котором важную роль играет наше чувство повседневности в его ностальгической составляющей: мы вглядываемся, вслушиваемся, внюхиваемся в окружающую реальность, пробуем ее на вкус, фактуру и цвет — чтобы не потерять и не забыть. Такая вещь не является зна-



оказывается тем материалом, из которого складывается художественно завершенное пространство спектакля. Она тотально влияет на зрителя именно своей данностью, самостью. Нарушаются не границы, а принцип театральности условности. Нормативное требование соблюдения художественной целостности непременно предполагает отбор, обобщение и универсализацию. «Сырая» реальность заменяется означающим, которое не выдает себя за реальное, но означает как таковое на основании негласных презумпций миметичности: традиционно действует принцип упрощения реальности, ее «пришпили-



«Борис Годунов», режиссер Н. Коляда. Сцена из спектакля.
Фото В. Луповского



«Демон. Вид сверху», режиссер Д. Крымов. Сцена из спектакля.
Фото М. Гутермана

ком реальности, она сама реальность и есть. В знаменитой «Системе вещей» Жан Бодрийяр указывает на специфическую функцию старой вещи: она обозначает время. «Это то, что имеет место в настоящем в качестве сбывшегося прежде и что в силу этого глубоко укоренено в себе самом, то есть „подлинно“»³.

Интересно, что формального нарушения традиционных границ спектакля в случае работы с аутентичной вещью не происходит: «настоящая вещь»

вания» с помощью нескольких предметов-знаков, которые позволяют идентифицировать ее природу и место действия. Нет ничего предосудительного в том, что актеры едят из пустых тарелок. Проблемы рецептивного свойства возникают, когда актеры начинают есть настоящую курицу и пить настоящей чай.

Течение привычной театральной коммуникации нарушается также избыточностью, чрезмерной, неотобранной предметной подробностью. Сценическая реальность хуже всего переносит нестилизованное, переполненное предметами и вещами сверх всякой нормы изображение, нарушающее представления о «хорошем вкусе». Зритель теряется в массе достоверных фактов; он узнает элементы своего окружения, но при этом не знает, что делать с таким подробным воссозданием действительности: вместо

¹ См.: Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 392–400.

² См.: Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 7–111.

³ Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 2001. С. 63.



театра он попадает в лучшем случае — в музей, в худшем — на вещевой рынок.

Сильнейшее впечатление от «Долгой жизни» Алвиса Херманиса — сопровождающий зрителя на протяжении всего действия мучительный запах старости. Запах, который невозможно имитировать, принесенный в спектакль вместе с теми вещами из старых рижских коммуналок, из которых сложен быт героев постановки. Зрители проходят на свои места через коридор коммунальной квартиры, в котором свалено разное старье, а главное — сконцентрирован столь узнаваемый запах долгой жизни — людей и вещей. Жизнь коммуналки реконструирована с тщательностью археологического порядка.

Важная задача актеров Херманиса — органично и естественно жить в этом мире старых вещей и предметов, правильно и аутентично, по назначению, эти вещи использовать и при этом не ошибиться в мелочах. Именно во внимании к мелочам и коренится суть режиссерского метода в данном случае.

Самый мощный заряд зрительской интриги у Херманиса несут повторяющиеся из спектакля в спектакль (в рамках его документальной серии) ритуалы приготовления и приема пищи и одевания (именно ритуалы, связанные с едой и одеждой, во многом складываются в телесно-чувственный образ исторической эпохи!). Так, один из обитателей коммуналки в «Долгой жизни» от начала до конца, без малейшей редукции воспроизводит ритуал разделывания селедки на старой газете в общей кухне. Так же ритуально и завораживающе Гундарс Аболиньш в роли Сони в одноименном спектакле готовит тушку курицы для закладывания ее в духовку и обмазывает кремом коржи для торта. Интрига здесь состоит не только в ностальгическом узнавании как таковом («У моей бабушки на прикроватном столике стояли те же пузырьки»; «У моей бабушки была точно такая же меховая шапка!»), актерская задача здесь гораздо более тонкая: стать своим в этом мире вещей и предметов, научиться в нем аутентично двигаться, владеть предметами — оставаясь в логике исторического времени. Знаковым в этом контексте оказывается эпизод из спектакля «Соня», в котором Гундарс Аболиньш на глазах у зрителя превращается в свой пер-

«Долгая жизнь», режиссер А. Херманис. Сцены из спектакля.
Фото В. Луповского

сонаж — медленно и обстоятельно облачаясь в одежду Сони, прилаживая парик, накручивая бигуди, припудриваясь, накрашивая губы... Происходящее на глазах превращение означает одновременно примеривание на себя другой эпохи, погружение в нее — в буквальном смысле — телесно¹.

В спектакле «Соня» есть рамка: он начинается с того, что в коммунальную квартиру забираются двое воров. Чувствуя себя в безопасности, они не спеша разглядывают старые вещи, открывают банку варенья (один из них — сладкоежка, на протяжении спектакля он последовательно съедает варенье, конфеты из вазочки, торт, приготовленный Соней), рассматривают фотоальбомы, перебирают странички — то ли дневника, то ли писем. У того, кто в итоге и расскажет историю Сони, в какой-то момент разыгрывается воображение, и он заставляет своего товарища надеть женское платье, превратиться в Соню и разыграть ее историю. Самое главное происходит в финале: один из воров — тот, который рассказчик, — вместо серебряных ложек и еще чего-то антикварного и ценного набивает клеенчатую сумку этими самыми листочками — «личными документами», свидетельствами чужой жизни, становясь тем самым носителем и хранителем памяти о недавнем прошлом.

В спектакле Херманиса «Поздние соседи», который он поставил в берлинском театре Kammerspiele, есть одна значимая подробность. Долгая, примерно получасовая бессловесная прелюдия, когда главный герой по имени Гарри в режиме реального времени осуществляет привычную последовательность очень простых, ежедневно повторяемых действий — встает с кровати, умывается, открывает холодильник, — включает в себя и поедание кукурузных хлопьев, которые герой достает прямо из картонной коробки. Сцена сопровождается громким и подчеркнуто неэстетичным хрустом хлопьев — сначала в руках и во рту Гарри, а затем — когда он рассыпает хлопья на ковер — на полу под его ногами. Этот хруст, который кажется оглушительным в атмосфере аб-



солютной тишины, представляется квинтэссенцией того эффекта археологической достоверности и документальности, которого достигает Херманис работой с настоящими вещами и предметами: хруст кукурузных хлопьев оказывается главным предметом зрительского внимания и героем спектакля. Он не значит ничего дополнительного, ничего не означает — он просто есть как знак реальности².

Дмитрий Крымов в спектаклях Лаборатории использует старые вещи как расходный материал для осуществления своих визионерских экспериментов, работая как режиссер в жанре, очень близком техникам реди-мейда и предметных инсталляций из мира contemporary art. Содержание его спектаклей вырастает, точнее, прорастает из материи старых вещей. Вещи, являясь носителями памяти о прошлом как пересечения личных судеб и историй жизни их обладателей, становятся строительным материалом для создания нового. Новое у Крымова — это настоящее, современное, но построенное на фундаменте памяти о прошлом. Памяти, которая

¹ Дмитрий Крымов в спектакле «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...» использует похожий прием (актеров, перед началом прогуливающих по фойе и разговаривающих со знакомыми из публики, затем прямо на сцене гримируют и облачают в костюмы), но действует менее радикально, работая с игровым нарушением пространственной связи между сценой и залом и оставляя актера в роли пассивного субъекта: его гримируют, одевают, в результате актер превращается в персонаж — скорее посредством фокуса, волшебства, но не той обстоятельной работы овладения чужим габитусом, которую проделывает актер у Херманиса.

² Спектакли, выполненные Херманисом в стилистике «сценического вербатима» (формула Марины Давыдовой), концептуально и структурно напоминают спектакль Томаса Остермайера «Концерт по заявкам» с Анне Тисмер в главной роли (театр «Шаубюне», Берлин, 2004): в обоих случаях режиссеры работают с приемом «выключенного звука», не давая возможности персонажам говорить. «Выключенный» актерский голос способствует усилению и укрупнению работы вещи, более того, делает и самого актера частью воссозданного на сцене реалистичного интерьера квартиры. Любопытно, что традиционный, исповедально-мемуарный, «голосовой» вербатим, к которому неоднократно обращался Херманис в других своих спектаклях из той же документальной серии, дает возможность сыграть историю жизни, но закономерно «вытесняет» габитус персонажа, предполагающий растворение исторического в телесном опыте перемещений в пространстве и взаимодействия с вещами.

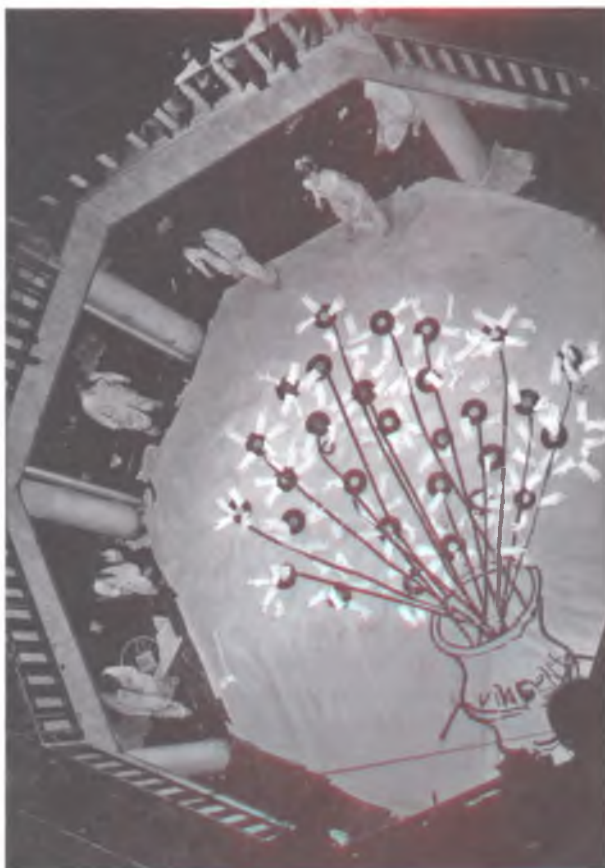
реализует себя не в речевыражении мемуарного толка, а в буквальном, физическом прикосновении к вещам из былой жизни.

На театральной пражской квадриеннале 2007 года Дмитрий Крымов построил павильон, пространство которого было оформлено как большая коммунальная квартира, в ней протекали потолки, шел дождь, и нужно было надевать калоши и открывать зонтики, чтобы не промокнуть. Макеты, которые экспонировались в павильоне, были защищены от сырости предметами-обитателями старой коммуналки — перевернутыми стульями, посудой, сложенной горкой, стопками старых книжных томиков. Крымов часто говорит о теплоте и душевности как важных для него чертах русского театра, и его обращение к старым вещам служит созданию именно такого, ностальгически заряженного образа исторического прошлого. Однако, в отличие от Херманиса, который работает с частной историей, Крымова индивидуальная биография интересует только в своей включенности в большую историю и большой стиль — будь то советская эпоха или эпоха модерн. Это прошлое, собранное из обрывков личных и официальных документов, осколков музыки, радишумов и старых вещей¹. Но не только.

Это еще и набор характерных для каждой эпохи визуальных клише, опредмеченных, овеществленных в нашей памяти. Если Херманис скрывает в финальной версии своих спектаклей источники реконструкции образов прошлого, оставаясь в границах миметического воспроизведения реальности, то Крымов их всячески обнаруживает: это мировая живопись, фотография, документальное и раннее игровое кино. Тонкая и ироничная игра Крымова с визуальными и пластическими мифами и штампами, из которых и складывается в нашем восприятии образ исторической эпохи, подразумевает работу с темой метаморфозы, превращения топосов одной эпохи в топосы другой, их взаимоналожения в современном сознании. С этим связан и принцип палимпсеста, прием снятия слоев, характерный для многих спектаклей Крымова: когда только что старательно создававшаяся на глазах у зрителя сценическая инсталляция тут же решительно уничтожается, сменяется актом нового творения (и новой смерти).

Так кажущаяся историчность режиссерского мышления Крымова оборачивается мифологичностью, причем космогонического типа. «Старые вещи — их или выкидывают, или как-то с ними патетически обращаются, а мы находим для них другую, необычную жизнь, поэтому их биография срывает игру, своей противоположностью. Почему пластинки становятся подсолнухами? Не знаю. Просто кто-то предложил на репетиции, и я понял,

¹ Весь реквизит, по утверждению самого режиссера, Крымов и его актеры-художники добывают на «ярмарке вещей, бывших в употреблении», — блошином рынке рядом с платформой «Марк» Савеловской железной дороги.



«Демон. Вид сверху», режиссер Д. Крымов. Сцена из спектакля.
Фото В. Луповского

что это здорово. А перчатки — это лепестки. Действительно чем-то похоже. А сочетание несоединимого: пластинок, которых сейчас уже нет, и перчаток, которыми моют унитазы, почему-то в большом количестве и то и другое? Из желтых резиновых перчаток сложить картину ван Гога „Подсолнухи“...» — рассуждает Крымов в одном из интервью². В спектаклях Крымова новая реальность не столько творится, сколько — как и положено мифу — воссоздается, воскресает. Акт творения, за которым напряженно следит зритель, оборачивается в итоге узнаванием: все мы тешим себя надеждой, что в запале свободной игры создаем что-то новое, а сами собой получают «Подсолнухи» Ван Гога.

Как и в случае Херманиса, у Крымова — в его разработке темы вещи — решающим оказывается технологический момент физического взаимодействия актера с вещью здесь и сейчас. Актер в спектаклях Крымова решает во многом чисто технические задачи: он должен суметь завести старый будильник, застегнуть на все пуговицы старое пальто, открыть старый чемодан, наладить старую мышеловку, выстрелить из незнакомого ружья. Эти задачи носят

² «Работать, конечно, нужно, но...»: Интервью с Дмитрием Крымовым // Русский Журнал. 2008. 27 сент. URL: <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Rabotat-konechno-nuzhno-po>

подчеркнуто этюдный, будто бы ученический характер: необходимо совершить то или иное действие во всех подробностях и максимально достоверно. Здесь эксплуатируются навыки не столько драматического, сколько циркового артиста, для которого филигранная работа с предметом является неотъемлемой частью его профессиональной компетенции¹. Создавая на глазах у зрителя свои художественные миры, Крымов держит его все время на крючке любопытства: как это сделано? как это работает? — в прямом смысле, на уровне технологий. Именно поэтому он показывает изнанку спектакля, обнажает все его швы и скрепы, вплоть до того, что актеров одевают и гримируют прямо на сцене, на глазах у зрителя.

Если для театра вещей Херманиса и Крымова важной отличительной чертой — в рамках решения технической задачи взаимодействия актера и вещи — является обращение к практикам пантомимы и цирка, то Николай Коляда обращается к средневековой карнавальной поэтике с важными для нее характеристиками амбивалентности верха и низа, избыточности и кричащей пестроты. Мир спектаклей Николая Коляды самым непосредственным образом заявляет о себе как безвкусный и аляповатый. Но ровно настолько, насколько безвкусна и аляповата русская жизнь в ее тягостной повседневности. Для героев Коляды тяга к главным, бытийным смыслам, стремление вырваться в вертикаль настолько абсолютны, что все находящее вокруг, в плоскости бытового, вещного существования, самим этим порывом превращается в бардак и хаос. Перманентный надрыв, крик, скандал — это и знак отчаянных попыток прорваться на какой-то иной, высший уровень бытия, и результат хаотичной неупорядоченной жизни, в которой ни формы общения, ни формы выражения не могут обрести характер законченности и воспроизводимости. Поэтому такое большое значение в пьесах и спектаклях Коляды играет поэтика преувеличения, гротеска и абсурда, замешанная на самом что ни на есть подножном, низовом материале безытной русской жизни. Вещи, предметы, которыми наполнены, просто набиты спектакли Коляды, нелюбимы его героями. Все свалено в кучу, бессмысленно-бессистемно, узнаваемо до боли. Это мир вещей, из которого ничего не убывает, так как ничего не выбрасывается. Но и ничего не хранится, не бережется — все в пыли, завалено-зброшено по углам. Весь сор, весь мусор окружающего мира приносит режиссер в свои спектакли.

По версии Коляды, современная жизнь требует обращения к метафорике традиционного общества средневекового типа. Ведь именно в таком обществе красивым и ценным считается яркое, наряд-

ное и блестящее. Именно так — в наряды с вещевого рынка — одеты персонажи спектаклей Коляды. Так, на Бланш в «Трамвае „Желание“» синтетическое платье из дешевого свадебного салона и пластмассовые темные очки, а квартира Стеллы и Стенли украшена новогодними электрическими гирляндами и воздушными шариками. Сознательно создается обобщенный образ современного праздника, забывшего о своем сакральном, обрядово-ритуальном прошлом, — одновременно Рождества, Нового года и дня рождения, превращающегося в вакханалию в исполнении выпавших из истории и впавших в варварство современных дикарей.

Обращаясь к «настоящей вещи», Коляда игнорирует ее винтажный потенциал. Если Херманис или Крымов даже вещь из сегодняшнего настоящего показывают такой, какой ее можно будет увидеть из будущего в возвышенно-ностальгическом запале — как потенциально бывшую, прошлую, то Коляда, напротив, обнаруживает в любой, в том числе и «старой» вещи ее временный, преходящий характер — как побрякушки или просто мусора. Создавая образ цветущего вишневого сада в постановке чеховской пьесы с помощью дешевых пластиковых стаканчи-

«Борис Годунов», режиссер Н. Коляда.
Фото В. Луповского



¹ Элементы цирка и иллюзионистского шоу являются важной составляющей практически всех спектаклей Дмитрия Крымова, не случайно многие из его актеров — выпускники кафедры эстрадного искусства РАТИ.

ков и складывая художественное пространство «Гамлета» из тридцати китайских репродукций «Моны Лизы», Коляда укореняет высокое и вечное в непричесанной, пестрой и бедной (на изящно-эстетические проявления) действительности. Прибегая к поэтике вещевого рынка, Коляда подчеркивает свой принципиальный демократизм и возвращает зрителя к теме «маленьких людей», чувствуя глубокое противоречие между элитарным характером проявлений высокой культуры и образом переживаний и поступков, характерных для народной среды, в которой влияние массовой культуры оказывается гораздо более поверхностным, чем ее физиологически-нутряные основания («Полюбите нас голенькими!»). Коляда очень остро — на телесном, материальном уровне — ощущает размеры своей страны и число населяющих ее жителей. Именно с этим связан прием умножения вещи, с которым он работает: если портрет Джоконды, то в количестве нескольких десятков, если пластиковые стаканчики — ими будет завалена вся сцена. Этот эффект избыточности и гиперболичности¹ поглощает возможность автобиографически-исповедальной наррации — все знаменитые монологи персонажей (будь то монолог Гамлета, Бориса Годунова или Бланш) произносятся через крик, истерику, под громкую музыку.

Современный театр сегодня, как, может быть, никогда, стремится к эффектам и зрелищности, располагая для этого богатейшим набором технических возможностей. На фоне этой тенденции опыт режиссеров такого направления художественной мысли, как Херманис, Крымов или Коляда, можно описать как опыт камерного театра и акт доверия зрителю. Старая вещь у этих режиссеров незрелищна, даже антизрелищна. Она шероховата, неубедительна, требует усилия вспоминания. У нее есть запах, не всегда приятный. В их спектаклях собрано то, что требует

¹ Он реализуется и на звуковом, вернее, шумовом уровне: Коляда активно работает с очень громкой музыкальной фразой — как правило, выходящей за рамки представлений о хорошем вкусе и прекрасном популярной обработке классики или песней из «первыхдесяток» «Русского радио» или радио «Европа Плюс» — настойчиво звучащей в спектакле снова и снова; на повышенных тонах произносят все свои реплики и персонажи.



пристального всматривания, вслушивания. Зрителю как раз и предлагается обратить внимание, всмотреться, почувствовать. Проникнуться этой мелкой работой.

Именно вниманием к мелочам и отличается качественный, штучный, спектакль от серийного театрального продукта. Тем, насколько честно, мелко, медленно и аккуратно работают создатели спектакля, реконструируя образ времени, эпохи и человека. Подделку легко опознать: поэтика старой вещи оборачивается в ней традиционной режиссурой «в стиле ретро» с несколькими крупными винтажными деталями-подсказками, а задача детального воссоздания образа современного человека подменяется его набросанным крупными и быстрыми мазками портретом (часто оказывающимся карикатурой). Это может быть очень техничная, профессиональная работа, но — в отсутствие доверия режиссера по отношению к зрителю.

Включение в спектакль старых или новых, но в любом случае «настоящих» вещей можно представить как реализацию (насколько осознанную — отдельный вопрос) в пространстве сцены давно описанного Виктором Шкловским приема остранения. «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством»². Как заставить вещь на сцене задышать и заговорить? Нужно достать ее с антресолей.

Февраль 2013 г.

² Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М., 1929. С. 13.



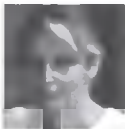
Владимир ДУДИН — главный редактор газеты «Консерватория». Постоянный музыкальный обозреватель газеты «Санкт-Петербургские ведомости». Печатается в петербургских и московских газетах и журналах, в «Петербургском театральном журнале». Живет в Петербурге.



Софья КОЗИЧ — театральный критик, редактор «Петербургского театрального журнала», редактор блога на сайте «ПГЖ». Печаталась в «Петербургском театральном журнале», в газете «Золотая маска», в «Российской газете», на портале «Соль». Живет в Петербурге.



Николай КОЛЯДА — режиссер, драматург, заслуженный деятель искусств РФ, художественный руководитель «Коляда-Театра». Живет в Екатеринбурге.



Марина КОРЖЕЛЬ — филолог, работала в редакции журнала «Труды американского общества инженеров-механиков» и в МИТе. Живет в Москве.



Елена КЛИМОВА — журналист, преподаватель факультета журналистики НГУ. Публикуется в изданиях «Страстной бульвар, 10», «Русский репортер», «Место встречи. Сибирь», «Культура», «Российская газета» и др. Живет в Новосибирске.



Оксана КУШЛЯЕВА — театральный критик, редактор блога на сайте «Петербургского театрального журнала», магистрант Школы театрального лидера при Центре им. Вс. Мейерхольда. Печаталась в журнале «Страстной бульвар, 10», в «Петербургском театральном журнале». Живет в Петербурге.



Александра ЛАВРОВА — журналист, театральный критик. Печаталась в сибирской прессе, «Петербургском театральном журнале», журналах «Театр», «Страстной бульвар, 10», газетах «Культура», «ДА» и др. центральных изданиях. Живет в Москве.



Анна ЛАСКИНА — студентка театроведческого факультета СПбГАТИ. Печатается впервые. Живет в Петербурге.



Елена ЛЕВИНСКАЯ — театральный критик. Печаталась в журналах «Театр», «Петербургский театральный журнал», «Московский наблюдатель», «Театральная жизнь», «Современная драматургия», «Столица», в сборнике «Вопросы театра»; в газетах «Московские новости», «Культура», «Независимая газета», «Дом актера», «Экран и сцена». Живет в Москве.



Ирина ПАВЛОВА — киновед, кинокритик. С 1991 г. профессор факультета кино и телевидения «Barclay-University» (Сан-Франциско, США), автор и ведущая телепередач «Кино и время», «Для тех, кто любит кино», «Киносалон», «Nota-Bene». Автор свыше 600 статей по вопросам истории и теории кино, современного кинематографа, актерского мастерства, телевидения и театра в различных периодических изданиях в России и за рубежом. Автор книг «Олег Борисов», «Профессия — режиссер». Автор и составитель книг «„Ленфильм“: новое поколение»; «Телевидение и мы»; «Аранович». Член редколлегии и автор «Новейшего кинословаря», «Энциклопедии кино», «Словаря кинорежиссеров». Главный редактор газеты «ТелеСемь» в СПб. Лауреат ежегодных премий критики Союза кинематографистов; ежегодной премии «Королева кинопресс»; премии «Белый слон» Гильдии киноведов и кинокритиков. Член Правления Союза кинематографистов РФ (1994–1999 гг.), член Правления Гильдии киноведов и кинокритиков Союза

кинематографистов РФ, Член ФИПРЕССИ и жюри ФИПРЕССИ различных кинофестивалей. С 1996 г. директор пресс-центра и арт-директор Всероссийского кинофестиваля «Виват кино России!». Художественный руководитель российских программ Московского Международного кинофестиваля с 2003 г. по нынешний день. Живет в Москве.

Николай ПЕСОЧИНСКИЙ — кандидат искусствоведения, проректор СПбГАТИ, старший научный сотрудник РИИИ. Печатался в журналах «Театр», «Театральная жизнь», «Петербургский театральный журнал», в центральных и петербургских газетах, научных сборниках. Живет в Петербурге.

Ольга РОГИНСКАЯ — кандидат филологических наук, преподаватель на кафедре наук о культуре факультета философии НИУ-ВШЭ, читает университетские курсы о современном театре, автор исследовательских статей по проблемам театра. Печаталась в журналах «Критическая масса», «Эрмитаж», «Новое литературное обозрение», в «Независимой газете», на порталах «Часкор», «Полит. Ру», «GlobalRus», «Русский журнал». Живет в Москве.

Наталья СКОРОХОД — кандидат искусствоведения, драматург, доцент СПбГАТИ и СПбГУКиТ. Печаталась в журналах «Московский наблюдатель», «Театр», «Театральная жизнь», «Петербургском театральном журнале», петербургских газетах. Автор книги «Как инсценировать прозу». Живет в Петербурге.

Александр СОКОЛЯНСКИЙ (1959–2013) — кандидат искусствоведения, театральный критик. Преподавал в ГИТИСе, печатался в газетах «Культуре», «Общей газете», «Ведомостях», «Времени новостей», журналах «Театральная жизнь», «Московский наблюдатель», «Столица», «Дар», в «Петербургском театральном журнале».

Алёна СОЛНЦЕВА — кандидат искусствоведения, театральный критик. В 1985–1992 гг. работала в журнале «Театр» (сотрудник отдела публицистики, зав. отделом публицистики, зав. отделом драматургии). В 1992–1995 гг. — редактор отдела политики и экономики газеты «Сегодня», в 1996–1998 гг. — сотрудник отдела культуры журнала «Огонек». С 1998 г. работала в газете «Время МН», параллельно — на ТВ («Кино в деталях», ток-шоу «Ничего личного»). Публиковалась в журналах «Театральная жизнь», «Театр» и др., московских и центральных газетах. Живет в Москве.

Инна СКЛЯРЕВСКАЯ — театральный критик, историк и критик балета. Художник. Персональные выставки живописи в галереях Петербурга, Париже, Вене, Гамбурге, Лондоне и других городах Европы. Публиковалась в журналах «Театр», «Балет», «Наше наследие», «Театральная жизнь», «Петербургский театральный журнал», «Московский наблюдатель», «АРС», «Дезиллюзионист», «Ballet review» (Нью-Йорк), «Dance magazine» (Нью-Йорк), в научных сборниках и изданиях Мариинского театра, обозреватель Фонтанка.ру. Живет в Петербурге в Царском Селе.

Анна СТЕПАНОВА — кандидат искусствоведения, профессор РУТИ (ГИТИС). Автор книг «Современная советская драматургия и ее жанры» (1985), «Степанида» (2010). Печаталась в журналах «Театр», «Современная драматургия», «Театральная жизнь», «Страстной бульвар, 10», «Петербургский театральный журнал», газетах «Культура», «Экран и сцена». Живет в Москве.

Елена СТРОГАЛЕВА — театровед, театральный критик, редактор «Петербургского театрального журнала». Печаталась в «Петербургском театральном журнале», петербургских и центральных газетах. Живет в Петербурге.

