

А. Мутон-Реззук

ORCID: 0000-0002-5867-4222

✉ Aurelie.mouton-rezzouk@sorbonne-nouvelle.fr

Университет Новая Сорбонна

(Франция, Париж)

ОТ МЕСТА К ТЕРРИТОРИИ: ЗАМЕТКИ О ФРАНЦУЗСКОМ ЛАНДШАФТЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ФОРМ IN SITU

Аннотация. Термин *in situ* относится к очень разнородным художественным и профессиональным практикам, мало изученным во французской академической среде: от создания сайт-специфических спектаклей до показа постановок, созданных на сцене театра, в школе или на городской площади. Это понятие смежно с другим — *hors les murs* («вне стен»), использующимся для обозначения «уличных искусств» или «спектаклей в публичном пространстве», имеющих свои отраслевые особенности и задачи. Оно также связано с исторически сложившимися миссиями культурных учреждений во Франции. В данной статье предлагается анализ формирования и структуры эстетического и профессионального ландшафта театра *in situ* во Франции, а также рассматриваются связанные с ним теоретические трудности. Театр *in situ* анализируется в аспекте теории «градов» из прагматической социологии. Рассмотренный теоретический, критический и драматургический материал позволяет выявить напряжение между эстетическими экспериментами и социально-политическими задачами территориальных театральных практик, начиная с рубежа XIX и XX вв., — от «Макбета», поставленного Жоржеттой Леблан в бывшем аббатстве Сен-Вандриль, и Народного театра в Бюссане — через поворот 1970–1980-х годов вплоть до наших дней, на примере двух проектов *in situ* коллектива «In Vitro».

Ключевые слова: *in situ*, сайт-специфический театр, *hors les murs*, коллектив In Vitro, Жоржетта Леблан, Андре Энгель, французский театр

Благодарности. Статья переведена при поддержке Центра франко-российских исследований в Москве (ЦФРИ).

Для цитирования: Мутон-Реззук А. От места к территории: заметки о французском ландшафте театральных форм *in situ* / Пер. с фр. Е. И. Гордиенко // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 10–26. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-10-26>.

Статья поступила в редакцию 15 июня 2021 г.

Принято к печати 20 ноября 2021 г.

© А. МУТОН-РЕЗЗУК

© Е. И. ГОРДИЕНКО (пер. с фр.)

A. Mouton-Rezzouk

ORCID: 0000-0002-5867-4222

✉ Aurelie.mouton-rezzouk@sorbonne-nouvelle.fr

Sorbonne Nouvelle University

(France, Paris)

**FROM SITE TO TERRITORY: HYPOTHESIS ABOUT
THE *IN SITU* THEATRE LANDSCAPE IN FRANCE**

Abstract: Barely theorised about in the academic world in France, the term *in situ* refers to very heterogeneous artistic and professional practices: from site-specific creation to programming outside of theatre walls, in a school or a public square, of an indoors-conceived show. It tends to be confused with other categories — “hors les murs” (“outside walls”), “street arts”, or “creation in public space” (all disciplines combined), which do not actually cover the *in situ* field, and have their own sectoral specific network and issues. It also inherits missions linked to the history of cultural institutions in France. As a result, *in situ* performing arts practices are caught up in issues — professional, economic, political as well as aesthetic — that need to be explained. This article therefore proposes an analysis of the formation and structuring of this aesthetic and professional landscape in France, as well as the theoretical difficulties it raises, and elaborates the definition of *in situ* theatre as what pragmatic sociology would conceptualize as a “city”. The study considers a diachronic theoretical, critical and dramatic corpus representative of the tension between aesthetic experimentation and the socio-political stakes involved in conquering a territory. Starting in the 1910s with a *Macbeth* staged by Georgette Leblanc, Maurice Maeterlinck’s companion, in a former abbey, and the *Théâtre du peuple* in Bussang, through the turn of the 1970s–1980s, and into the present day, namely, with two *in situ* creations by the In Vitro collective, *Tchekhov dans la ville* (“Tchekhov within the city”), and *Série Noire / La chambre bleue*, an itinerant site-specific drama based on a “noir” novel by Simenon.

Keywords: *in situ*, site-specific theatre, hors les murs, In Vitro Collective, Georgette Leblanc, André Engel, French theatre

Acknowledgements. This article was translated with the support of Moscow Centre for Franco-Russian Research (Centre d’études franco-russe de Moscou — CEFR).

To cite this article: Mouton-Rezzouk, A. (2022). From site to territory: Hypothesis about the *in situ* theatre landscape in France (E. I. Gordienko, Trans. from French). *Shagi / Steps*, 8(1), 10–26. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-10-26>.

Received June 15, 2021

Accepted November 20, 2021

© A. MOUTON-REZZOUK

© E. I. GORDIENKO (Trans. from French)

Термин *in situ* во французском словоупотреблении охватывает все формы спектаклей, сыгранные за пределами сценических пространств, т. е. вне стен театра, а точнее, вне театрального зала. Распространился он недавно, укоренившись сначала в лексиконе театральных кураторов, и описывает очень разнородный корпус практик: от «hors les murs» («вне стен») и «городской интервенции» до театральных представлений в квартирах, в сельской местности или у национальных памятников. Как *in situ* охарактеризуют цикл перформансов на рынке, в заброшенном ангаре или в кафе, но также и эскиз, показываемый по итогам хореографической резиденции, во время реализации проекта развития территорий или по его завершении, представление в больнице или в тюрьме. Показ спектакля на школьной сцене в рамках осуществляемой государственными учреждениями программы демократизации, когда сценическая коробка наряду с другими принципами театральной игры переносится из стен театра в школу «под ключ», тоже назовут *in situ*. Музыкальная или драматическая «малая форма», созданная в музее, затем показанная на городской площади, прежде чем быть — возможно — перенесенной на театральную сцену в рамках фестивального показа; спектакли-променады, меняющиеся от города к городу, партиципаторные постановки в панельных домах и городских парках; перформанс в публичном пространстве города, относящийся к арт-ивизму¹, — все они попадут в тот же условный разряд.

Лексическая и семантическая нестабильность

Заемствованный из области пластического и визуального искусства и сферы наследия², термин *in situ* еще недостаточно осмыслен в рамках театральных исследований. В недлинный библиографический список входят прежде всего литература, посвященная уличному искусству [Chaudoir 2000; Freydefont, Granger 2008; Gaber 2009] и/или изобразительному искусству в публичном пространстве [Ardenne 2002; Lemoine, Terral 2005; Zask 2013; Escorne 2015], а также отдельным местам игры (театр в квартире [Menegello 1999; 2020], театр в музее [Chevalier et al. 2018]) и анализ кейсов в сборниках, посвященных театрам, фестивалям и отдельным художникам [De Groote et al. 2006]; несколько источников можно найти относительно танца [Clidière, De Morant 2009; Lefevre et al. 2019]. Изучение сценических форм *in situ* как таковое не фигурирует в учебных программах университетского театрального образования, за исключением междисциплинарной программы от FAI-AR, «высшего образования по искусству в публичном пространстве», предлагающего среди прочего открытый для всех онлайн-курс «Create in public space»³, а очно проходящего показательным образом в Городке уличного искусства (Cité des arts de la rue) — «месте творчества и экспериментов в области искусства в публичном пространстве»⁴.

¹ Арт-ивизм, или арт-активизм, — художественная практика в общественном пространстве, затрагивающая социально и политически значимые темы, побуждающая сообщество к изменениям. — Примеч. переводчика.

² Главное управление по вопросам наследия Министерства культуры Франции с 2001 г. издает журнал «In Situ. Revue des Patrimoines» (In situ: Вестник наследия).

³ См.: <https://createinpublicspace.com>.

⁴ См.: <https://www.lacitedesartsdelarue.net/en/home-city-of-arts-in-public-spaces>.

В круг *in situ* в равной степени входят произведения и художественные практики, определяемые отношением к месту, его эстетическими и политическими аспектами (что соответствует англоязычной концепции *site-specific*), и художественные проекты, относящиеся больше к сфере культурно-просветительских акций, анимации на уровне городских микрорайонов, призванной расширить состав аудитории культурных событий. Стержнем в этой смеси практик можно назвать уличный театр, вокруг которого во Франции сформировался институциональный сектор, к которому по крайней мере частично относятся практики *in situ*. Европейская платформа IN SITU была запущена в 2003 г. французской структурой «*Lieux publics*», «международным центром по представлению и изучению художественных практик в общественных местах и свободных городских пространствах»⁵, созданным в 1983 г. на Ферме дю Бюиссон под Парижем. В настоящее время этот «национальный и европейский центр творчества в публичном пространстве»⁶ расположен в марсельском Городке уличного искусства и имеет статус «Национального центра уличного театра и искусства в публичном пространстве» (CNAREP). Национальный центр уличного и циркового искусства, впоследствии объединенный с Национальным центром театра в структуру Arcsena, до 2016 г. носил название «*Hors les murs*» — эта формулировка обозначает часть программы театров, которую они проводят за пределами своих зданий. Наконец, в 2014 г. Министерство культуры Франции под руководством Жана Блэза сформулировало «программу по изучению искусства и культуры в общественном пространстве», которые были оценены как «новый шаг в направлении культурной демократизации» [L'art 2014]. Все художественные дисциплины оказались даны в этой программе вперемежку, несмотря на организационную структуру министерских департаментов, которая их четко различает.

Лексической и семантической нестабильности термина *in situ*, таким образом, соответствует неоднородность практик, с одной стороны, частично включенных в систему художественных событий в публичном пространстве, а с другой — частично поддерживаемых государственными театрами в контексте их миссий по децентрализации и демократизации. Однако эти структуры покрывают далеко не все художественные проекты *in situ*. Так, частные или закрытые помещения (квартиры, жилые дома, тюрьмы, заброшенные или еще работающие военные и промышленные здания, церкви, где ведутся или не ведутся службы), которые часто задействуют театральные режиссеры и художники, не соответствуют или плохо соответствуют рамке «публичного пространства».

Если окинуть быстрым взглядом платформу IN SITU, можно заметить большую долю художников, которые занимаются художественными интервенциями в городскую среду и близки к сфере современного искусства. Недавний всплеск популярности программ *in situ* связан также с современным танцем (от танца из обыденных движений Бориса Шармаца, который может

⁵ См.: <https://www.lieuxpublics.com/fr/le-centre-de-creation/lhistoire>.

⁶ См.: <https://www.lieuxpublics.com/fr/europe/pole-europeen>. Центр «*Lieux publics*» получил международный статус и был наделен соответствующими задачами в 2017 г. — *Примеч. переводчика*.

быть сыгран где угодно⁷, до минуты танца в день как акта протеста от Нади Вадори-Готьер⁸). Драматические же формы оказываются представлены в этом секторе в меньшей мере. Сделанные наблюдения нуждаются, конечно, в более систематическом исследовании.

Эти несколько вступительных замечаний позволяют в самом начале показать, что применение термина *in situ* к существующему корпусу театральных практик и институциональных рамок не является самоочевидным, хотя поле как будто бы и структурируется лексическими и концептуальными маркерами: «вне стен», программы демократизации и децентрализации, стратегии привлечения (не-)публики, искусство в публичном пространстве, уличное искусство. Можно смело сказать, что нынешнее положение дел с использованием терминов, касающихся представлений в нетеатральных пространствах, характеризуется одновременно лексической и семантической нестабильностью. Министерство культуры в 2014 г. и затем в 2016 г. особо отмечало необходимость выработки общего словаря⁹.

Эти лексические колебания должно воспринимать не как следствие теоретической лакуны, которую следует быстро устранить, исключив менее релевантные практики, а как повод изучить состав и структуру французского эстетического и профессионального ландшафта. В процессе создания и продюсирования спектаклей *in situ* необходимо учитывать отсутствие четких границ между различными ценностями и практиками, которые с теоретической точки зрения весьма различны. В противовес подходу, основанному на логике действия и ценностей (см. статью Даниэля Уррутьеге в этом номере журнала), и принципу типологии внимание к этой перспективе высвечивает проницаемость границ и логику слияния, а не разделения.

Вместе с тем ландшафт зрелищных практик *in situ* во Франции можно рассмотреть и исходя из тех вариаций, которые предлагает нам язык для обозначения «других пространств», где появляются спектакли: местом как «площадкой» (*site*) или «территорией» (*territoire*) режиссеры и художники назовут местность, район, окружающую среду, общественное пространство, улицу, городской или сельский пейзаж. Эти лексические различия далеко не незначительны, что открывает аналитические перспективы и контексты употребления, которые необходимо учитывать.

В этой статье я предлагаю рассмотреть три различных периода и три работы (постановку «Макбета» 1909 г., поворот 1970-х и 1980-х годов и два недавних спектакля коллектива «In Vitro»), наметить некоторые исторические и теоретические вехи для лучшего понимания французского театрального ландшафта *in situ* и разработать методологию исследования, подходящую для анализа этого все еще нового для театроведения объекта. Внимание будет сосредото-

⁷ Проект Шармаца «20 танцовщиков XX века» (см.: <http://www.borisharmatz.org/?20-danseurs-pour-le-xxe-siecle>) был показан в пространстве библиотеки Champs Libres в Ренне 4 ноября 2012 г., в музее MoMA в Нью-Йорке 18, 19 и 20 октября 2013 г., в парке в рамках фестиваля «Foreign Affairs» в Берлине 27 и 28 июня 2014 г., в Tate Modern в Лондоне 15 и 16 мая 2015 г., на Tanzkongress в оперном театре Ганновера 16 июня 2016 г. и в Центре искусств королевы Софии в Мадриде 17 декабря 2016 г.

⁸ См.: <http://www.uneminutededanseparjour.com>.

⁹ См. доклад Национальной миссии по искусству и культуре в общественном пространстве (MNACEP) [MNACEP 2016: 61].

чено на драматических формах in situ, при этом проводить различия с другими художественными дисциплинами на данный момент не представляется целесообразным, особенно при первом приближении. Хотя эстетические и организационные условия и контексты, конечно, различаются в зависимости от того, идет ли речь о танце, театре или перформансе, модели и система координат практик in situ кажутся в значительной степени трансдисциплинарными.

Смятение критиков

«Вне жанров, вне стен» — так назывался раздел в журнале «Актеры» за июнь 1982 г., подготовленный критиком Ги Дюмюром и посвященный театру in situ второй половины 1970-х — начала 1980-х годов, особенно плодотворного периода в истории этого направления. Термин, однако, еще не использовался: режиссер и главный редактор журнала Пьер Лавиль в предисловии к разделу говорил об «отклоняющихся от обычных путей начинаниях, которые выводят театр из мест, для него отведенных, и тем самым проблематизируют театральное искусство и его формы как таковые» [Dumur 1982: 16]. Со своей стороны, Дюмюр пишет о «взорвавшемся театре» [Ibid.], которому больше недостаточно театрального зала, особенно итальянской сцены-коробки. В статье, среди прочего, рассказывается о недавнем спектакле Андре Энгеля «Ад»¹⁰, поставленном в заброшенных помещениях химического завода в Сен-Дени, куда зрителей перевозили специальным поездом с Северного вокзала, и о его же «Прометее-огненосце»¹¹, гигантском и грандиозном эксперименте в заброшенном железном руднике в Нев-Мезон в мае 1980 г. в рамках театрального фестиваля в Нанси. Критик упоминает и такие спектакли, как «Фауст в больнице Сальпетриер» Клауса-Михаэля Грюбера 1975 г.¹², которым он был «глубоко впечатлен» [Dumur 1975], как и Бернар Дор [Dort 1980], в отличие от большинства критиков; «Неистовый Роланд»¹³ Руки Ронкони в павильонах Бальтара в Париже в 1974 г., который, по словам Дора, «заставил нас выйти за сценические рамки» [Ibid.], и исключительный «Оргаст» Питера Брука в развалинах древнего города Персеполя на фестивале искусств в Ширазе в 1971 г.¹⁴

¹⁰ «Dell'Inferno», реж. Андре Энгель, текст Бернара Потра, художник Ники Риети. Премьера состоялась 16 марта 1982 г. Копродукция с Театром Жерара Филиппа. См., например: [Perruchon 2018: 94–106].

¹¹ «Prométhée Porte-Feu», реж. Андре Энгель, текст Бернара Потра на основе произведений Эсхила, Вергилия и Эрнеста Кёрдера. Копродукция Национального театра Страсбурга и Международного театрального фестиваля в Нанси. Премьера состоялась 15 мая 1980 г. на территории заброшенного рудника рядом с Нев-Мезон. По идее Энгеля, зрителей должны были привозить к четырем часам утра на военных грузовиках. Организовать это не удалось, и после четырех показов спектакль отменили, прежде всего по причинам безопасности — он открывался пожаром, — но официально говорилось, что режиссер остался недоволен результатом [Perruchon 2018: 83–84; Thibaudat 2017: 293–297].

¹² «Faust Salpêtrière», реж. Клаус-Михаэль Грюбер, художники Жиль Айо и Эдуардо Арройо, драматург Бернар Потра. Премьера состоялась в часовне больницы Сальпетриер 21 мая 1975 г.

¹³ «Orlando Furioso», реж. Рука Ронкони, текст Лудовико Ариосто в адаптации Эдоардо Сангвинети, художник Умберто Бертакка, костюмы Елены Маннини. Премьера состоялась в церкви св. Николая на Фестивале двух миров в Сполето в 1969 г.

¹⁴ «Orghast», реж. Питер Брук, текст Теда Хьюза. Показы прошли на Международном фестивале искусств в Ширазе/Персеполе в августе 1971 г.

Названием «Вне жанров, вне стен» критик подчеркивает, что решение ставить спектакль *in situ* открывает театральным художникам большие эстетические возможности — Дюмюр говорит об «освобожденном театре». В то же время он указывает на недостаточность концептуального аппарата для осмысления этих более или менее неизведанных форматов и форм.

Упомянутые спектакли он относит к направлению неореализма, ставя в один ряд вместе со спектаклями *in situ* в узком смысле слова спектакли Living Theatre, уличные демонстрации театра Bread and Puppet, а также постановки на театральной сцене с реальными элементами в сценографии (в спектакле «Диспут» Патриса Шеро Ришар Педуцци посадил на сцене настоящие деревья); работы Питера Брука в театре Буфф дю Нор, где разрушенные стены обнажались и оставались видимыми; «гиперреализм» Клода Режи и Жоржа Лаводана. Основным мотивом появления этих форматов вне театрального зала критик называет желание переизобрести пространственные диспозитивы и стремление поставить зрителя в центр действия. Кроме того, анализируя выбор нетеатрального пространства, прежде всего в работах Энгеля¹⁵, он добавляет, что «элемент реальности» используется в них как в кино — для достижения «полной иллюзии».

Почти семьдесятю годами ранее в газете «Фигаро» и в совершенно ином эстетическом контексте критик Абель Боннар также прибегает к проблематике «избытка реальности» при анализе «Макбета», который Жоржетта Леблан готовилась представить в интерьерах бывшего аббатства Сен-Вандриль в Нормандии, где она жила вместе с Метерлинком.

Размышляя среди этих камней, [Жоржетта Леблан] почувствовала, что их дополнит; так постепенно у нее родилась идея привести эти стены то, что они просили, и каким-то летним вечером не сыграть, не представить, а явить, возродить здесь драму Макбета так, как ее зафиксировал Шекспир. <...> Это будет не спектакль, это будет драма, которая оживет. Место соответствует чудеснейшим образом. «Макбет» заполнит эти залы, как бронза — форму. Эти места ждут, когда драма придет. <...> Склонившись, затаив дыхание, зрители увидят драму, но драма не увидит их. Они застанут ее случайно, по счастливому стечению обстоятельств, как становишься свидетелем яркой сцены из чьей-то жизни, проходя мимо открытого окна. <...> Что испытают зрители? Что-то запредельное, чрезмерное, непрерывное. В театре в силу необходимости драма доходит до нас раздетой, обобранной, лишенной обстоятельств. Актеры кричат на фоне холста или картона. Условность без конца ранит и отталкивает, и нужно закрыть глаза, чтобы перестать ее видеть. От драмы остаются только голые ветки. Здесь, напротив, мы обнаружим крепкий ствол со всей листвой, полной загадочных шорохов и звуков. Восстановленная таким образом пьеса прозвучит целиком, ни один момент не будет обеднен, все найдет свой отклик, опираясь на реальность вместо

¹⁵ «Аpocalypse now по-древнему» — так, с отсылкой к фильму Фрэнсиса Форда Coppoly (1979), называлась рецензия Поля Лебёфа на спектакль «Прометей-огне носец», опубликованная в газете «Est Républicain» 10 мая 1980 г.: режиссер, помимо прочих грандиозных спецэффектов, заполучил на время показов военный вертолет. См.: [Thibaudat 2017: 295].

декораций. Скрипнет дверь, послышатся шаги, задрожит Макбет¹⁶ [Bonnard 1909].

Спектакль вызвал скандал. Отклики в прессе были противоречивы: если некоторых, как Боннара, он восхищал, то другие были возмущены превращением сакрального пространства в площадку для театральных представлений, сомневаясь в художественной обоснованности использования не предназначенного для театра места. Как свидетельствует актриса, в их глазах этот опыт «противоречил самой сути театра»:

Теперь спектакль состоялся, и зрители благосклонно разрешили проблему, которая вызывала и продолжает вызывать у тех, кто спектакля не видел, опасения и сомнения. Не противоречит ли эта попытка, как заявляют многие, самой сути театра?

«Театр — это прежде всего искусство условности», — утверждал Анри де Ренье. Это утверждение, вчера еще казавшееся неоспоримым, вызывает сегодня сильные возражения в сознании тех, кто стал 28 августа актерами и слушателями.

Получается, что рампа, отделяющая актеров от публики, совсем не обязательна? Дистанция, призванная благоприятствовать актерской игре, не необходима? Тогда что это была за театральная иллюзия, которая, как мы верили, делала драму живой?

Достаточно ли в спектакле жизни, реальности и правды, чтобы можно было не боясь выпустить ее среди толпы, дать смешаться с теми, кто пришел на нее смотреть, и освободить от всего бутафорского? [Leblanc 1909].

Жоржетта Леблан поставит в стенах Фонтенельского аббатства еще один спектакль — «Пеллеаса и Мелизанду» — в 1910 г. и спустя два года начнет работу над «Гамлетом» и «Принцессой Мален», которую не завершит из-за нехватки средств. Постановка «Макбета», потребовавшая участия большой массовки, набранной среди селян, своим гигантизмом претендовавшая на «тотальное искусство» (Леблан открыто ссылается на Вагнера, говоря, что хотела бы сделать Сен-Вандриль французским Байрёйтом¹⁷), оказалась довольно разорительным предприятием [Ibid.].

Нас интересует прежде всего следующее. Для того чтобы осмыслить «очень смелое, очень новое и очень поэтичное» предложение актрисы, Абель Боннар считает необходимым полностью отрицать его театральность: «Это будет не спектакль, это будет драма, которая оживет» [Bonnard 1909]. Жоржетта Леблан в своих мемуарах также подчеркивает, что место навязывает особые

¹⁶ См. по этому поводу статью Кристофа Готье, посвященную двум сохранившимся съемкам этих экспериментов [Gauthier 2008].

¹⁷ В 1872–1876 гг. в баварском городе Байрёйте, вдали от признанных культурных столиц, был построен театр, созданный по замыслу композитора Рихарда Вагнера для исполнения его опер. Оперу Вагнер считал образцом синтеза искусств, где неразделимы поэзия, музыка, танец, живопись, сценическое действие, а также архитектура и скульптура. Зрительный зал Байрёйтского театра вмещал в себя около 2000 мест, при этом фойе в здании нет, и публика во время антракта, до и после спектакля прогуливается на свежем воздухе. Летние вагнеровские фестивали проходят в Байрёйте регулярно с 1882 г. — *Примеч. переводчика.*

условия игры, и прибегает к метафоре кино, чтобы объяснить процесс: «Его (места. — А. М.-Р.) гигантские пропорции не дают права на ошибку, преувеличивая ее чудовищным образом, как будто показывая в объективе камеры»¹⁸ [Leblanc 1931: 244] (цит. по: [Gauthier 2008: 330]).

В предисловии к «Пустому пространству» Питера Брука Ги Дюмюр сделает те же акценты, что и Боннар, чтобы описать происходившее в «Оргасте» погружение зрителя в другое время и другую реальность: «Мы стали современниками мифов через пейзаж» [Dumur 1977: 19]. Помимо бесспорно содержащегося в этой фразе риторического клише театральной критики, мне кажется, в ней можно заметить глубокий след того же самого критического смятения.

Таким образом, художественные эксперименты вне театральных стен определяются двояко: выходом за физические рамки и эстетической инаковостью. Речь идет о том, чтобы играть в другом месте и по-другому, образуя театр «вне себя», согласно формулировке Патриса Пависа в его «Словаре перформанса и театра» [Pavis 2014: 263].

Вернемся в 1970–1980-е годы. В то же время, когда Энгель и Брук осуществляли свои эксперименты, Театр Восточного Парижа (Théâtre de l'Est Parisien, сокращенно ТЕР), расположенный в 20-м округе, осуществлял выход в город, ставя спектакли внутри района. С одной стороны, играть на площадях, на рынках, в барах и кафе, в домах («домашний театр» Пьера Аскарیدا), пойти к рабочим на фабрику, в то же время, с другой стороны, приводить местных жителей в театр и даже на сцену — в начале 1980-х годов эти две стратегии достижения демократизации и децентрализации, которые художественный руководитель театра Ги Реторе реализовывал даже после того, как ТЕР получил статус национального театра (1972)¹⁹, работали друг на друга. Две «операции» — «История района, история семьи» и «Фабричный свет»²⁰ (1982) — показывают эту проницаемость пространств и мест. Праздничный ужин в театре или дома у жителей предвосхищают и продлевают спектакль. «Многие люди приходят в ТЕР. Но еще больше тех, кто не приходит. Те неизвестно, которые никогда здесь еще не были, возможно, могут жить без него. А вот ТЕР без них, жителей района, где он построен, жить не может. И ровно для того, чтобы встретиться с ними, в ТЕР начала работу Группа связи между творческим процессом и публикой», — пишет Ги Реторе [Rétoré 1982]. Эта «группа связи», согласно современной терминологии, проводила одновременно культурные и художественные акции. Один из рычагов стратегии демократизации как раз

¹⁸ Спектакль снимали не в 1910, а в 1915 г., во время повторного показа. Готье замечает, что, хотя Жоржетта Леблан живо интересовалась кинематографом, о съемках «Макбета» она практически нигде не упоминала, по-видимому будучи недовольной тем, как фильм оказался не в состоянии передать театральный опыт [Gauthier 2008: 332].

¹⁹ Театры во Франции имеют разные документально закрепленные миссии в зависимости от своего статуса. Если национальные драматические центры (CDN) обязаны добиваться децентрализации театра и вовлечения аудитории, то национальные театры, букв. «сцены» (scènes nationales), отвечают прежде всего за развитие и демонстрацию современного театрального искусства. Особняком стоят пять государственных театров (théâtres nationaux). — *Примеч. переводчика.*

²⁰ См. № 140, 141, 142, 147 журнала театра ТЕР («TER. Mensuel du Théâtre de l'est parisien – théâtre national») за март — апрель, май — июнь, сентябрь — октябрь 1982 г. и май — июнь 1983 г. соответственно.

состоит в возможности создавать и показывать спектакли в непосредственной близости к жителям — у них дома, в местах, в которых они часто бывают, — чтобы потом привести их в театр.

В том же ключе в парижском пригороде Обервилье работал «Театр де ля Коммюнь», устраивая хэппенинги и ставя «малые формы» в общественных местах, чтобы завлечь горожан в театр. Помимо этого, театр показывал «агитационные» спектакли на заводах и в публичном пространстве. В рамках первого театрального фестиваля в Обервилье в 1961 г. Арман Гатти читает «Публичную песню перед двумя электрическими стульями», спектакль по которой в мае 1964 г. войдет в репертуар ТЕР, в социальном доме; театр Bread and Puppet, который Ги Дюмюр относит к *hors les murs*, приглашают поставить спектакль у многоэтажек в начале 1970-х [Servin 1980: 45].

В конце 1960-х годов в Нантере театр, не имевший стационарной площадки в течение сезона 1968–1969 гг., под названием «районного театра» показывал спектакли в школах и жилых домах. Критик Эмиль Копферман видит в этом возникшем по необходимости диспозитиве добродетель — выход за рамки «монументального театра» — и приветствует появление новой формы:

Эта проба обещает Нантеру больше, чем у него когда-либо было. Отказ от средств монументального театра должен быть более систематическим, только тогда будет изобретена другая форма. Как уже отмечалось, все происходит быстро. Два года назад разговоры о кризисе театральных учреждений неизменно вызывали сарказм. Мы мечтали, еще очарованные идеей Домов культуры, об уникальном и решительном монументальном инструменте. Горькая река слез разочарования растеклась с тех пор под мостом, подорвав груды соглашений между государством и муниципалитетом. То, что Р. Дэвис называл партизанским театром, говоря об экспериментах труппы мимов Сан-Франциско и театре Bread and Puppet в Соединенных Штатах, теперь вдохновляет некоторых здешних бунтарей, нащупывающих свои возможности. Этот «районный театр» аналогичен тому, что описывал Дэвис. Остается узнать, будет ли этот эксперимент в Нантере, как об этом говорят официальные лица, только «прообразом Дома культуры» или же он будет продолжаться вопреки, рядом или параллельно ему (Дому культуры. — А. М.-Р.). В первом случае эта попытка представляла бы собой всего лишь мероприятие, связанное с «public relations». В другом же случае этот опыт может породить, если будут продолжены поиски собственных выразительных средств, новую форму театра, только первую пробу которой мы наблюдали [Coperfmann 1968].

Авантюра *hors les murs* была в этих децентрализованных театрах далеко не только институциональным средством встречи с непривычной к театру публикой, она была частью проекта театрального обновления, как эстетического, так и политического. В циклах «Фабричный свет» и «История района, история семьи» материал для спектакля разрабатывался и писался в процессе длительного общения с рабочими и жителями района. Драматурги (Ален Грассе и Даниэль Беснхард в первом проекте, Ален Грассе и Жорж Бюиссон

во втором) шли в «поле» с магнитофоном или видеокамерой, разрабатывая форму на грани социоантропологического исследования и документального фильма. Не так важно, внутри или вне театра игрался спектакль, речь шла о создании общего пространства, стирании стен и различий между театром и районом. Характерно, что в рецензиях на «Фабричный свет» критики акцентируют внимание на том, что зал ТЕР все еще мало изменился по сравнению с тем, что эта часть здания представляла собой до того, как ее занял театр. Так, в газете «Монд» от 13 мая 1983 г. читаем:

Любопытное место, странный спектакль, особенная публика. Место: на холмах двадцатого округа, за кладбищем Пер-Лашез. В бывшей столярной мастерской, преобразованной в театр [Rendu 1983].

Для Ги Реторе, который описывает это укрепляющееся сцепление между театром и территорией,

...задача состоит в том, чтобы еще глубже пустить корни [Театра Восточного Парижа] на территории, где он существует уже много лет. <...> Похоже, мы с пространством совпадаем в желании, чтобы здесь или там возникали подходящие места для нашей деятельности²¹.

Если посмотреть на ситуацию *in situ* с точки зрения институции и художественного руководства, то вместо четкого разделения между эстетическими экспериментами и интересами децентрализации и демократизации мы увидим скорее их взаимопроникновение.

Говоря о связи между вовлечением жителей в театральную деятельность, открытостью театра городу и проектом демократизации, нельзя не упомянуть архитектурную идею Народного театра в Бюссане, где по традиции в конце спектакля деревянные панно, образующие задний фасад, раздвигались, открывая зрителям вид на природу и тем самым реинтегрируя сценическое пространство в окружающую его территорию²².

Чехов в городе

Что происходит сегодня с этим взаимопроникновением? Рассмотрим относительно недавний пример. С ноября 2016 г. по февраль 2018 г. коллектив «In Vitro» во время резиденции в больничном центре Деллафонтен в Сен-Дени в рамках программы «Культура и здоровье»²³ еженедельно проводил мастерские в разных больничных отделениях, поработав с подростками с психическими расстройствами в дневном стационаре Казадо, с опекаемыми в центре

²¹ Программа сезона 1982/1983. Коллекция ТЕР. ВнФ. Коробка 324 (листы непагинированные).

²² См.: <https://www.theatredupeuple.com/lhistoire>; [Boisson, Denizot 2015: 37, 248].

²³ Партнерами в этой межминистерской программе выступают Региональное агентство здравоохранения (ARS) Иль-де-Франс, Региональное управление по делам культуры (DRAC) Иль-де-Франс и ассоциация «Искусство и здоровье», выступающая непосредственным организатором события.

помощи «Дом женщин» и пациентами отделения гериатрии больницы Казанова, с медсестрами и административным персоналом Центральной больницы в Сен-Дени. Все участники были приглашены на спектакли театра Жерара Филлиппа, партнера проекта, а также на постановку «Меланхолии» основательницы коллектива Жюли Делике, написанной по мотивам «Трех сестер» и «Иванова», которого в то же время играли в Театре Бастилии.

По окончании года резиденции три члена коллектива — Анна Барбо, Жан-Кристоф Лорье и Аннабель Симон — представили на территории больницы «малую форму» in situ «Чехов в городе»: 3 февраля 2018 г. три адаптированных сцены из первого акта «Трех сестер» были сыграны в разных частях больницы для партнеров и участников мастерских. Этот спектакль-прогулка сам по себе уже был кочующим: первая версия была создана еще в Лорьяне в копродукции с Театром Лорьяна — Национальным драматическим центром Бретани. Там спектакль проходил в кафе, парикмахерском салоне и книжном магазине. В районе Сен-Сиприен Тулузы, где партнером выступал Национальный центр уличного театра и искусства в публичном пространстве «L'Usine», снова были задействованы парикмахерская, кафе, а также библиотека, и спектакль шел параллельно с «Меланхолиями» на сцене тулузского театра Гаронн. В Сен-Дени Андрей стал трудотерапевтом, а Маша делала прически жителям дома престарелых.

В своей работе артисты «In Vitro» практикуют долгий предрепетиционный период, когда погружаются в среду вне всякой перспективы постановки in situ, добиваясь скорее эстетических задач, касающихся актерской игры и драматургического процесса:

В наших текстах отражается не только импровизация, но и столкновение с реальностью. Первое время мы работаем в существующих местах (дома — квартиры — гаражи — рестораны — автомобили — сады), долгое время импровизируем, смешивая работу актеров с действиями не-актеров, которые играют свои собственные роли «...» Задача этой работы по исследованию реальности — уловить живое и закрепить его в наших художественных историях, чтобы сократить по максимуму границу со зрителем «...». Во время работы над «Мы теперь одни» (третьей части «Триптиха от 1970-х до наших дней») один актер работал две недели на молочной ферме. «...» Эти поиски контакта с реальностью становятся общей почвой, на которой мы строим драматургию. «...» На наших репетициях вымысел проникает в окружающую реальность, и мы смотрим, насколько возможен разговор между ними. Наш подход в каком-то смысле близок к документальному, как у Чехова, чье письмо обогащалось его социологическими и антропологическими наблюдениями как бывшего врача [Mélancolie(s) 2019: 2–12].

В «Чехове в городе» коллектив решил, таким образом, показать процесс своей работы, предложив зрителям разделить с ними «опыт погружения в реальность» in situ вместе с пользователями и завсегдатаями пространств, в которых артисты работали на этапе резиденции.

Влить чеховскую речь в сегодняшний город, район, в конкретное время года — вот вызов, который поставили перед собой три актера. Неделя погружения в трех пространствах (кафе, парикмахерская, книжный магазин) позволяет вписать три литературных персонажа в повседневность. С каждым днем актер вместе с соучастниками на местах все больше приближается к чеховской истории.

Зрителей затем приглашают за один день посмотреть несколько адаптированных сцен из «Трех сестер», следуя за Машей, Ириной и Андреем, каждым в своей локации. По-настоящему интересный зрительский опыт, доступный всем, этот калейдоскоп сцен заставляет прозвучать социальные чеховские вопросы в нашем настоящем [In Vitro 2019].

Различая между собой по временным и целевым характеристикам разные диспозитивы (резиденции, репетиции на сцене, «малые формы» *in situ*, мастерские, культурные акции), мы понимаем, что они как минимум организуют и подкрепляют друг друга. В этой же мере эстетические намерения (натурализм игры, сценическое письмо, отталкивающееся от импровизации, «погружение в реальность») и движение навстречу аудитории, вписывание в картину местной жизни и в афишу структуры, занимающейся здесь искусством в публичном пространстве, помимо простого совпадения, в результате экономических и профессиональных контекстов (копродукции, резиденции, технические требования), исходят из одной логики, определяющей процесс создания спектакля и — в этом конкретном случае — обмен с публикой.

«Черная серия». Место, среда, территория

Другой, недавний спектакль того же коллектива «In Vitro» «Черная серия. Голубая комната», написанный и поставленный Эриком Шароном по мотивам романа Жоржа Сименона в Лорьяне²⁴, позволяет рассмотреть подробнее эти взаимодействия. Сюжет — судебное расследование преступления на почве страсти — был вписан в рамку рыболовного порта, куда зрителей приглашали прийти на рассвете, к открытию рыбного рынка. В 2021 г. спектакль был показан в Сен-Дени и затем отправится на гастроли по разным площадкам. Каждый раз Шарон адаптирует сценарий исходя из особенностей пространства: социально-профессиональная среда персонажей, топография, сюжет должны опираться на существующие практики использования и темпоральность места, чтобы интрига была правдоподобной. Все это, таким образом, переписывается. Сериальная форма соответствует одновременно изначальному желанию режиссера создать работу *in situ* и письму самого Сименона, чьи романы во многом основываются на социально-профессиональных наблюдениях:

Сделать город и его атмосферу своей игровой площадкой, изучить его прошлое, его районы, его особенности, определить те круги, в которых вершится его история; примерить проект к мифологии мест, соткать канву детектива *in situ*, приспособиваясь к реальным ме-

²⁴ См.: <https://vimeo.com/347069656>.

стам, находя соучастников среди рабочих, на базарах, блошиных рынках, фабриках, в мастерских, больницах; смешаться до такой степени, чтобы территория стала естественной декорацией для детективной истории... Кто бы не мечтал о лучшей отправной точке? <...> Мы хотим охватить действием и другие места, другие территории, помещая тот же полицейский роман в другие пространственные и временные рамки так, чтобы получился настоящий детективный сериал. Существует столько потенциальных голубых комнат и возможных решений, сколько социально-профессиональных сред и природных рамок [Série noire 2021: 4].

Из изучения среды рождается каждый раз новое сочинение — и, даже несмотря на то что у актеров теперь меньше времени на такую «аккультурацию» в среде, детективная интрига способствует их и зрителей погружению в выбранное пространство. В Сен-Дени санитарные ограничения 2021 г. приводят спектакль в мастерские Ла Бриш, между гаражами и каналом. В других районах рассматривается вариант автобусного парка и футбольного поля. Интересно в отношении рассматриваемого нами вопроса отметить возникновение в процессе работы с площадками некой триангуляции между режиссером, театрами, в частности отделами по работе со зрителями, и, если это необходимо, местными властями. Например, в Сен-Дени, когда кафе и рынок, где изначально планировалось играть, закрыли в связи с эпидемическими ограничениями, новое место — удивительное пространство Ла Бриш — в срочном порядке нашла зрительская служба театра, она же держала связь с его работниками и искала жителей на роль второстепенных персонажей. Для гастролей спектакля в Лез-Юлис (город в коммуне Эссон), где его принимает культурное пространство Бориса Виана, подходящее место ищут вместе с местными чиновниками, и маршрут прогулки — от пешеходного моста к футбольному полю (а это город, откуда родом звезда футбола Тьерри Анри) — определяется пересечением политики города и видения художника²⁵. Находясь в тесной связке с эстетическими вопросами, производство спектакля опирается, таким образом, и на другие ценности, другие принципы действия (наладить социальные связи, охватить программой отдаленные или неблагополучные районы, завязать контакты между коллективами театров, выстроить отношения с постоянными посетителями, жителями района...)

Град?

Привлечение к работе над спектаклем *in situ* наряду с художником служб театра по работе со зрителями или местных органов власти вписывается в общую тенденцию сотрудничества и обмена в процессе создания спектакля с внешними для театральной индустрии акторами (музеями, библиотеками, памятниками культуры) или с профессионалами театральной сферы, не входящими в состав постановочной команды (кураторами, которые ищут и предлагают место для спектакля), — принцип, который мы рассматривали в другом исследовании [Chevalier et al. 2018]. Тем не менее пример спектаклей Жоржетты Леблан и Андре Энгеля показывает, что этот принцип не является систематическим и не может лечь в основу определения практики *in situ*.

²⁵ Интервью с Эриком Шароном по видеосвязи 30 марта 2020 г.

Переплетение мотивов, задач и практик, не исключающее напряженности и расхождений, позволяет взглянуть на конвергентную практику производства спектаклей *in situ* как на «град» — понятие из прагматической социологии, которое Беренис Амиди-Ким, заимствовав у Люка Болтански и Лорана Тевено, развила в монографии «Грады политического театра во Франции с 1989 года». «Град» театра *in situ* довольно близок к тому, что она называет «градом восстановления театрального и политического сообщества», тем более что Амиди-Ким посвящает важную часть своего анализа «новым местам» театрального творчества [Hamidi-Kim 2013: 357–373], многие из которых полностью вписываются в то, что мы определяем как *in situ*.

Лексическая нестабильность, о которой я говорила выше, вероятно, по крайней мере частично возникает вследствие эпистемологического затруднения или даже сопротивления в рассмотрении в рамках эстетического анализа театральной формы этих внехудожественных коллабораций и институциональных задач, которые, тем не менее, в значительной мере отражаются на творческом процессе. Патрис Павис в статье «Театр, созданный в конкретном месте» своего «Словаря перформанса и современного театра» замечает неизбежные последствия вовлечения актеров *in situ* в вопросы и тело пространства:

Развитие искусства *in situ* (site-specific) объясняется желанием отталкиваться от конкретных реалий, как это должна делать этнология, вместо того чтобы проецировать готовые идеи и навязывать универсальные теории. Велика опасность, тем не менее, замкнуться только в конкретных примерах, мыслить рамками исключительно «local knowledge», локального и эмпирического знания, и отказаться от любого обобщения, любой символизации и любой теории, под тем обманчивым предлогом, что искусство предлагает только отдельные случаи [Pavis 2014: 263].

Несмотря на то что размышление Пависа, по-видимому, больше относится к художественному измерению, его кажется возможным применить к интересующей нас эпистемологической проблематике. Ее рамки и задачи еще предстоит определить, но сначала казалось необходимым в анализе репертуарной политики и описании корпуса источников, все еще малоисследованных, пойти от «конкретных реалий».

Если это «град», то, развивая метафору, как он выглядит? Кто его строители, какие у него стили, памятники, значимые места, районы? Мы упомянули некоторые из них, от театра тотального искусства, который пыталась организовать Жоржетта Леблан, до народного театра в Бюссане, от Питера Брука до Андре Энгеля. Можно назвать и другие, более современные объекты, от шести «метеоритов» режиссера Натали Беасс — пластических этюдов, вписанных в пейзаж, которые она определяет как *in situ*, до «Камерного сафари» театральной компании «Oréga Pagaï», обозначенного как «спектакль в публичном пространстве», в котором зрители бродят по району и заглядывают в окна жилых домов, где их обитатели разыгрывают драматические сценки, разученные вместе с артистами компании. Только максимально охватив эти различные практики, можно приступить к созданию общей теории французского театра *in situ*.

Сравнительный подход к спектаклям *in situ*, предложенный нашими российскими коллегами на конференции, прошедшей осенью 2020 г. в Москве,

показался нам интересным, поскольку заставляет поставить под вопрос любое «эссенциалистское» определение зрелищных форм in situ, перестать выискивать, какими они могут или должны быть (более «специфическими», более «конкретными»), что навязывает общетеоретический искусствоведческий подход. Сопоставление российских и французских практик призывает также не ограничивать материал исследования спектаклями, которые кажутся нам наиболее новаторскими, наиболее поразительными с эстетической точки зрения, но, напротив, через анализ сходств и различий увидеть, что определяет и что ограничивает формы in situ в одном и другом контексте, во всем разнообразии их проявлений. Спектакли in situ задумываются и проходят в том или ином регионе, государстве, культурном контексте, и без анализа этих контекстов невозможно полностью понять художественные, эстетические, политические, экономические и социальные рамки, определяющие и объясняющие весьма специфические контуры этого явления.

Sources

- Bonnard, A. (1909, July 1). Une réalisation de Shakespeare. *Le Figaro*, 1909, 1. (In French).
- Copfermann 1968 — Copfermann, E. (1968, December 18). Théâtre de Quartier: mise en quartier du théâtre? *Les Lettres françaises*. (In French).
- Dort, B. (1980, April 14). Le parcours du spectateur. *Le Monde*, 1980, 19. (In French).
- Dumur, G. (1975, June 2). Promenade aux enfers. *Le Nouvel Observateur*, 1975, 65. (In French).
- In Vitro. Présentation du spectacle (2019). *Formart*. <http://www.bureau-formart.org/artistes/in-vitro>. (Accessed March 2, 2019). (In French).
- L'art et la culture dans l'espace public. *Ministère de la culture*. <https://www.culture.gouv.fr/Actualites/L-art-et-la-culture-dans-l-espace-public>. (In French).
- Leblanc, G. (1909, October 16). Macbeth à Saint Wandrille. *Le Figaro. Supplément littéraire*, 1909, 1. (In French).
- Mélancolie(s). Tchekhov dans la ville. Dossier de presse* (2019). Théâtre Garonne de Toulouse, L'Usine. (In French).
- [MNACEP 2016] *Mission nationale pour l'art et la culture dans l'espace: Public rapport remis par Jean Blaise, président de la MNACEP à madame Audrey Azoulay, ministre de la culture et de la communication* (2016, June). <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Arts-plastiques/Ressources/La-mission-nationale-pour-l-art-et-la-culture-dans-l-espace-public>.
- Rendu, M.-A. (1983, May 16). L'usine est un théâtre. *Le Monde*, 1983, 15. (In French).
- Rétoré, G. (1982, March–April). À l'écoute du quotidien. TEP. Mensuel du Théâtre de l'Est parisien – théâtre national, 1982, 140, 6. (In French).
- Série noire — La Chambre bleue. Dossier de diffusion* (2021). Théâtre Gérard Philippe. (In French).

References

- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel: Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Flammarion. (In French).
- Boisson, B., & Denizot, M. (2015). *Le théâtre du peuple de Bussang: Cent vingt ans d'Histoire*. Actes Sud. (In French).
- Chaudoir, Ph. (2000). *Discours et figures de l'espace public à travers les "Arts de la Rue". La ville en scènes*. L'Harmattan. (In French).

- Chevalier, P., Mouton-Rezzouk, A., & Urrutiaguer, D. (Eds.). *Le musée par la scène: Le spectacle vivant au musée: Pratiques, publics, médiations*. Deuxième époque. (In French).
- Clidière, S., & de Morant, A. (2009). *Extérieur Danse: Essai sur la danse dans l'espace public*. L'Entretemps. (In French).
- De Groote, P., Janssens, J., & Steil, J.-S. (Eds.). *In Situ: Voyages d'artistes européens = In Situ: European artists on the road*. L'Entretemps, 2006. (In French and English).
- Dumur, G. (1977). Préface. In P. Brook. *L'espace vide: Écrits sur le théâtre* (pp. 7–21). Éditions du Seuil. (In French).
- Dumur, G. (1982). Hors les genres, hors les murs. Les allers-retours de la réalité. *Acteurs*, 8, 16–19. (In French).
- Escorne, M. (2015). *L'art à même la ville*. Presses Universitaires de Bordeaux. (In French).
- Freydefont, M., & Granger, Ch. (Eds.). *Études théâtrales, 2008, No. 41–42 "Le théâtre de rue: un théâtre de l'échange"*. (In French).
- Gaber, F. (2009). *40 ans d'arts de la rue*. Ici et là. (In French).
- Gauthier, C. (2008). Au-delà du film d'art. Sur deux films retrouvés à la Cinémathèque de Toulouse. *1895*, 56(3), 327–334. (In French).
- Hamidi-Kim, B. (2013). *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*. L'Entretemps. (In French).
- Leblanc, G. (1931). *Souvenirs (1895–1918)*. Grasset. (In French).
- Lefevre, B., Roland, P., & Sizorn, M. (Eds.) (2019). *Danser la rue = Dancing street*. Presses universitaires de Rouen et du Havre. (In French and English).
- Lemoine, S., & Terral, J. (2005). *In Situ*. Alternatives. (In French).
- Menegello, S. (1999). *Le théâtre en appartement: Un théâtre de crise*. L'Harmattan. (In French).
- Menegello, S. (2020). Le théâtre d'appartement, théâtre de société engagé dans les combats de son temps. In V. Ponzetto, & J. Ruimi (Eds.). *Espaces des théâtres de société, Définitions, enjeux, postérités* (pp. 189–201). PUR. (In French).
- Pavis, P. (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Armand Colin. (In French).
- Perruchon, V. (2018). *André Engel. Œuvre Théâtrale*. Presses Universitaires du Septentrion. (In French).
- Servin, M. B. (1980). *Une aventure... le Théâtre de la commune d'Aubervilliers*. Encre. (In French).
- Thibaudat, J.-P. (2017). *Le festival mondial du théâtre de Nancy: une utopie théâtrale (1963–1983)*. Les Solitaires intempestifs. (In French).
- Zask, J. (2013). *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux. La Découverte*. (In French).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Аурелия Мутон-Реззук

доцент, заместитель директора,
Институт театральных исследований,
Университет Новая Сорбонна (Université
Sorbonne Nouvelle)
13 rue Santeuil, 75005, Paris, France
Тел.: +33145874060
✉ Aurelie.mouton-rezzouk@sorbonne-
nouvelle.fr

Aurélie Mouton-Rezzouk

Assistant Professor, Deputy Director,
Institute of Theatre Studies, Sorbonne
Nouvelle University
13 rue Santeuil, 75005, Paris, France
Tel.: +33145874060
✉ Aurelie.mouton-rezzouk@sorbonne-
nouvelle.fr