

Нет, всё не то! Режиссерский театр в опере: верность произведению, верность зрителю

Ая Макарова

Первоначальная версия текста опубликована 13 декабря 2021 года в буклете к премьере спектакля «Фауст» в Пермской опере («Фауст», опера Шарля Гуно, либретто Жюль Барбье и Мишеля Карре, режиссер Василий Бархатов, премьера 18 декабря 2021 года).

Ая Макарова. Независимый исследователь, Санкт-Петербург, Россия, aya.makarova@gmail.com.

Статья посвящена возникновению и развитию феномена интерпретативной режиссуры в оперном театре. Опера как часть индустрии, как часть современного оперного бизнеса — живет по театральным законам, и оперный театр во многом структурно сходен с драматическим. Автор исследует исторические корни режиссерского театра применительно к опере, обязательное взаимодействие театра и общества, ситуации комфортного и дискомфортного существования зрителя. В статье обозначается несколько возможных истоков оперной режиссуры, каждый из которых задает собственную траекторию ее будущего развития. На протяжении этой истории различные режиссерские традиции, обладающие специфической генеалогией и восходящие к различным социокультурным контекстам, переплетаются и конфликтуют друг с другом, вступая в напряженный и содержательный разговор между собой. Актуальность интерпретативной режиссуры представляется читателю в разных аспектах. Проблемы оперного театра показаны через рассуждения о различных путях развития режиссуры и индустрии. Помимо этого, проанализированы культурные различия бытования режиссерского театра в зависимости от запросов государства, общества и ранее существовавшей театральной традиции. Статья предлагает обзор основных течений и галерею важнейших персоналий в истории режиссерского театра в опере. В заключительной части статьи автор делает прогноз на будущее. Режиссерский театр родился как проект, призванный изменить общество через деэлитизацию самого элитарного и вместе с тем самого человеческого из искусств — оперы. Возможно, что его возрождение будет связано с очередным обновлением общества и организующего его социополитического порядка.

Ключевые слова: *опера; режиссура; режиссерский театр; интерпретативная режиссура; история оперы; история театра.*

Прочитайте сказку... и решите, какой же все-таки у сказки должен быть конец — настоящий конец — и почему. Очень может быть, что вам не понравится ни один. В таком случае сами придумайте сказке конец.

Джанни Родари

ДЖАННИ РОДАРИ написал серию сказок, у которых было по три финала, часто весьма разнящихся между собой. У нашей же истории — несколько начал; вот те, что нравятся мне.

Начало первое: целостность спектакля

Можно сказать, что режиссура как искусство создавать образ спектакля, подчиненный единому замыслу, зарождается в драматическом театре — в постановках Людвиг Кронек в Мейнингене в 1860-е годы. После успешных гастролей Мейнингенского театра по Европе такое понимание работы режиссера распространяется на сцене других стран и постепенно становится нормой.

Опера как часть индустрии, как часть современного оперного бизнеса — живет по театральным законам, и оперный театр во многом изоморфен драматическому (плюс оркестр и дирижер). Это значит, что и режиссер здесь — обязательная фигура; без него невозможно собрать спектакль как целое. Режиссер в опере уподобляется режиссеру в драме, становится не оформителем, а аналитиком. Советский и российский режиссер Борис Покровский, во многом определивший отечественные представления о данной профессии, формулирует это так:

Современному оперному режиссеру полагается, детально проанализировав партитуру, найти тонкие переплетения систем музыкальных образов, интонаций, гармоний, мелодий, особенностей драматургических приемов композитора, соотношения эмоциональных акцентов в связи с событиями, развитием действия. И, как результат, следует найти логику действий персонажей и образ всего события, ставшего центром эмоциональной разработки композитора¹.

1. Покровский Б. Режиссура оперного спектакля. М.: РАТИ — ГИТИС, 2016. С. 146.

Всегда ли мы при этом говорим о режиссерском театре в опере, анализируя современный репертуар оперных домов? Мне представляется, что нет; давайте посмотрим, как еще может начаться эта история.

Начало второе: ничто нельзя принимать как данность

Можно сказать, что режиссерский театр приходит в оперу после Первой мировой войны. В это время театр вообще сильно меняется, потому что меняется, обнуляется мир, который не может больше существовать по прежним законам. Немецкий режиссер Эрвин Пискатор, изменивший само понимание возможностей и задач театра, писал: «Мое летоисчисление начинается с 4 августа 1914 года»².

На первый план выходят вопросы социальные и политические. Новое искусство с доминирующей экспрессионистской эстетикой силится, но как будто не может описать отчаяние и боль, в которых тонет мир; искусство старое воспринимается как неуместно комфортное, некорректно развлекательное, смехотворно оторванное не просто «от жизни», но прежде всего от духовной жизни человека. Зыбкость мира требует радикализации эстетического высказывания, но при этом и неоднозначности. Бог дискредитирует себя так же, как автор произведения, и режиссеры нового типа начинают работу с современными им авторскими пьесами, неавторскими текстами, коллажами, а затем переносят свою постановочную эстетику на работу с классическими текстами и оперой. Открытость — для интерпретации, для внешних влияний, для неизбежного шока бытия — становится принципиальной чертой нового отношения к театру.

У руля нового оперного проекта оказывается драматург и режиссер. Бертольт Брехт пишет: «Развитие театра должно утратить свою предсказуемость, чтобы зритель не мог сказать: „Так и должно было быть“, а говорил скорее: „Это так, но могло быть и иначе“»³. Вместе с композитором Куртом Вайлем Брехт берется за создание новых оперных партитур, заведомо на-

2. Пискатор Э. От искусства к политике // Agitclub.ru. URL: <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/heartf/piscator.htm>.

3. Цит. по: Музыкальный театр в меняющемся обществе // Проза.ру: литературный портал. 27.08.2011. URL: <https://www.proza.ru/2011/08/27/854>.

строенных на очищение жанра от однозначности и нацеленных как против сохранения *status quo* в обществе, так и против понимания оперы в этом обществе как одного из вариантов развлечения, отдыха, культурного досуга. Оперу для скучающих зрителей, которые хотят приятно провести вечер, Брехт сравнивает с кулинарией, поход в театр — с визитом в ресторан. И в первом же собственном либретто, «Возвышение и падение города Махагони», он рисует гротескную сцену гибели одного из персонажей от вождя обжорства.

Значит ли это, что старые партитуры, созданные в рамках другой картины мира, заведомо не подходят режиссерскому проекту, что композиторов и либреттистов, писавших оперы на протяжении трехсот лет до явления Брехта и Вайля, следует сбросить с корабля современности? Мне представляется, что нет.

Начало третье: секреты текста и правда контекста

Можно сказать, что по-настоящему режиссерским в нынешнем понимании оперный театр становится после Второй мировой войны, когда мир вновь пошатнулся. Оказалось, что уроки двадцатипятилетней давности никому не помогли и инфекция, попавшая в рану самоидентификации европейской культуры, развилась в устрашающую болезнь, болезнь нацизма. И если это так, если исцеление невозможно, то что же остается — ампутация истории, культуры, контекста?

И люди искусства, и политики стали искать прививку от нацизма — и нашли ее в оперном театре, на той самой территории, где можно «уловить» богатых зевак, инертных членов общества, досужих комнатных мыслителей и бросить им в лицо неуютную правду искусства, в котором нет готовых ответов, зато самые знакомые вещи — годами складывавшийся репертуарный канон — ставятся под сомнение.

В это время оперный театр объявляет себя радикальным. Как объясняет немецкий оперный интендант (тот, кто отвечает за планирование сезона, эстетическое направление театра, выбор людей, которые смогут это обеспечить) Клаус Целяйн, многое сделавший, чтобы утвердить именно такое понимание театра, — радикальность предполагает, что

...перед нами нет ничего, кроме оперного текста,
и мы обязаны вчитаться в него так глубоко, как

только можем. Нет никакой традиции, ничего — только партитура. И мы, как археологи, должны добраться до самых корней. Мы воссоздаем опус на сцене, находясь в определенном времени и месте, и видим его в соответствующей временной перспективе⁴.

Любопытно, что Целяйн описывает режиссерский театр в опере как театр текста, театр раскрытия существующих смыслов, то есть театр, к которому должны быть применимы любимые слова дирижера Артуро Тосканини — *come scritto*, «как написано». Такого подхода к музыке требовал Тосканини от своих оркестрантов. В немецком для этого тоже есть термин — *Werktreue*, «верность произведению», который приписывают мультиинструменталисту Арнольду Долмечу, умершему в 1940 году. *Werktreue* он проповедовал, чтобы сделать исполнение старинной музыки «аутентичным», то есть лишить его исполнительской интерпретации и максимально приблизить к «воле автора». Чувствуете подвох?

И не зря: в немецкоязычной критике слово *Regietheater* изначально появляется как антоним *Werktreue*. Иллюзия достижимости отказа исполнителя от интерпретации (сегодня применительно к музыке как таковой, скорее, преодоленная — на всех языках «аутентизм» как движение теперь принято называть «исторически информированным исполнительством») и от того, что он является человеком своего времени, — кажется, ключевая причина неприятия радикального режиссерского оперного театра как проекта, в то время как сам этот проект нацелен на понимание произведения, раскрытие его смысла (или смыслов), превращение стертых от частого воспроизведения и затуманенных «кулинарной» привычкой партитур в задевающие за живое спектакли.

Неудивительно, что зрители не хлынули потоком в театр, где им доставляют дискомфорт и предлагают задуматься о собственной неидеальности, используя для этого все параметры человеческого существования: зрение, слух, понимание речи, переживание тела, эмоции, способность к мышлению. От такого — оперного — театра сложно спрятаться, приходится вовлекаться. Или не ходить.

Проект режиссерского театра в опере был коммерчески невыгодным: мало кто захочет отдавать деньги неизвест-

4. Рейдер М. Штутгарт — Тель-Авив. Интервью // Московский музыкальный вестник. 09.05.2000. URL: https://www.mmv.ru/interview/09-05-2000_reider.htm.

но за что, да еще и с риском испытать дискомфорт, чтобы не сказать ужас. К тому же оперные постановки намного более дорогостоящие, чем другие типы театра: нужен оркестр, дирижер, певцы (которые учатся по многу лет и запрашивают соответствующие гонорары), декорации, свет...

От гибели режиссерский театр спасло государственное финансирование театров в Германии, обусловленное как раз таки желанием на государственном уровне защитить немецкоязычный мир от повторения двух мировых катастроф. Это означало не только субсидии, но и свободу выражать свое мнение со сцены. Такая роскошь была редкостью: немецкий театр получил возможность растить свою публику почти без оглядки на мнение людей, не задействованных непосредственно в работе самого театра.

Начало четвертое: оперная режиссура — всем

Однако и это еще не последнее начало. Можно сказать, что существенной чертой режиссерского театра в опере является глобальность, всеохватность, нормализация самой идеи постоянной реинтерпретации партитур и постоянно высказываемых противоречивых мнений по этому поводу. Мы помним, что Брехт и Пискалов хотели именно этого, но спровоцировать достаточно масштабную дискуссию невозможно до тех пор, пока она ограничивается жителями одного города, а точнее — публикой одного театра.

Неизбежно режиссерский театр должен был захватить важную площадку, к которой приковано внимание всего мира, а в идеале еще и каким-то образом обеспечить этому миру возможность посмотреть на результат. Решение обеих задач напрашивается: Байройт и телевидение.

Байройт — один из немногих островков оперы, где диктатура возводилась в добродетель даже после Второй мировой войны, когда не только оперное творчество, но и выказывания Вагнера были использованы как идеологическое оружие, служащее интересам НСДАП. Созданный Вагнером для себя и ставший средоточием его культа, Байройтский театр оставался сверхпопулярным, а сам культ Вагнера отнюдь не угас — лишь оказался украшен кисеей элитизма, которая должна была скрыть не то травму, не то стыд за события первой половины XX века. К 1976 году, когда тетралогии «Кольцо нибелунга» исполнялось сто лет, в Байройте царствовала вагнеровская династия. Попытки менее консервативно на-

строенных потомков расшатать устои приводили к тому, что в качестве радикальных и неканонических воспринимались решения чисто эстетические (например, отказ от громоздких декораций)—за неимением политических. Дирижерские трактовки тоже, при всем их несхождении, оценивались по лекалам соответствия неуловимому вагнеровскому духу, который мог снизить или не снизить на оркестр.

И вдруг в ознаменование столетия за «Кольцо» берутся двое французов: остросоциальный участник самых передовых общественных дискуссий режиссер Патрис Шеро и композитор и дирижер Пьер Булез, защитник и пропагандист современной музыки, гордящийся своим правом на интерпретацию.

Дирижер и режиссер тесно сотрудничают. К неортодоксальному, полному воздуха и некомфортных высоких тембров звучанию оркестра добавляется сценическое действие, одновременно следующее вагнеровскому сюжету и комментирующее его. Персонажи переосмысляются как социальные силы, идеи Фрейда и левых политиков становятся фундаментом для обсерватории, из которой можно понаблюдать за возвышением и падением Байройта.

Четыре спектакля, освященные на премьере, тем не менее продержались в Байройте четыре года, и на последнем представлении публика провожала их стоячей овацией. Цикл дважды был снят на видеопленку и демонстрировался по телевидению, а позже запись вышла сперва на видеокассете, а затем на DVD.

Интерпретация Шеро и Булеза стала частью вагнеровского канона, запись, которую не пропустит ни один любитель оперы. А идея смотреть оперу в записи или трансляции становится такой же привычной, как раньше благодаря грамзаписи и радио в обиход вошла привычка оперу слушать, не глядя.

Начало пятое: интендант — всему голова

И все-таки можно сказать, что режиссерский оперный театр начинается там и тогда, когда на сцену выходит интендант, чья задача не только в том, чтобы собрать во вверенном ему театре или на фестивале слаженный ансамбль творческих людей. Прежде всего он должен проложить эстетический маршрут, которым проследуют авторы, артисты и зрители, — и следить за тем, чтобы никто не заблудился. А это не-

легко. Чтобы обнаружить пятое начало, мы движемся еще ближе к сегодняшнему дню и переносимся в конец 1980-х — начало 1990-х годов.

Мы уже забежали вперед и познакомились с Клаусом Целяйном, собравшим в 1991–2006 годах в Штутгарте уникальную плеяду режиссеров и певцов, готовых решать сложнейшие сценические задачи. Многие из них сейчас — живые классики.

К 1990-м годам за режиссерским театром в опере уже закрепилась дурная слава. Американцы называли его *Eurotrash*, «евромусор», европейцы обвиняли в нарушении заветов жанра и жаловались на то, что он доставляет публике дискомфорт. Пожалуй, это косвенно подтверждает успешность проекта: благодаря творческой воле режиссеров опера (хотя бы частично) вернулась на территорию искусства. А искусство, разумеется, и не должно быть комфортным, уютным и успокаивающим; оно должно будоражить, задевать, порой даже принуждать человека к душевной работе. Это неприятно, тяжело — и бесценно.

Для немецкого — и, шире, европейского — режиссерского театра характерно повышенное внимание к экзистенциальным вопросам. Человеческое бытие проблематизируется прежде всего в поле социального и политического, но это инструмент, позволяющий направить луч прожектора на каждого и заставить его почувствовать себя опасно видимым, ответственным за себя. Не могут скрыться и артисты на сцене, под ярким светом софитов и зачастую в минималистичных декорациях. Идея радикального театра, какой мы ее уже знаем, заставляет искать в партитурах загадки и разгадки, полагаться в первую очередь на интеллектуальную работу как режиссера, так и зрителя. В таком театре нет места веселью: даже в комических операх прячется ужас бытия. Нет места и наслаждению театральностью, театром самим по себе, его красотой, его чудесами: ничто не должно отвлекать от главного, от идеи спектакля.

Чуть иначе представлял себе миссию и функцию оперного театра легендарный — и хорошо знакомый пермякам — бельгийский интендант Жерар Мортье.

В основе каждого оперного спектакля лежит партитура, которую необходимо проанализировать. Партитура, в свою очередь, состоит из трех элементов: музыкального текста, литературного текста (либретто) и сценических ремарок. По поводу

интерпретации этих трех составляющих всегда разгораются жаркие дебаты. Если внутри одной религии на основе одной книги формируются многочисленные конфессии и секты, то чему же удивляться, если интерпретации музыкального или литературного текста вызывают такую яростную реакцию. Игнорируя необходимость и неизбежность интерпретации, зрители говорят о «защите традиции», «верности духу произведения» и об «исторической достоверности». Многие считают, что театр должен быть «ближе к народу», а также что публика на спектакле должна расслабляться и погружаться в мечты»⁵.

Мортье поддерживал радикальную немецкую идею; но где бы он ни работал — от брюссельского Ла Моннэ, нового оперного дома, почти не населенного призраками прошлых времен, до дорогого и «статусного» Зальцбургского летнего фестиваля, — он стремился создать проект, способный говорить о мире именно средствами театра. Сюжет театра Мортье оказывается политическим не потому, что, по его мнению, театр, в особенности оперный, был придуман как политический проект: если внимательно проследить его рассуждения, видно, что этим тезисом он аргументирует следующую идею:

Театр должен постоянно находиться в движении, так же, как и мир. Ведь театр есть и картина, и рупор мира. Театр не должен шокировать, но должен расшатывать наши ежедневные привычки, наш конформизм. Театр не должен сводить наши чувства к сентиментальности. Только такой театр потрясает нас, будит эмоции и творческую энергию. А они суть экзистенциальная сила человечества⁶.

Словом, театр для Мортье не становится прозрачным медиумом, но превращается в самостоятельный, самодовлеющий, самооценный инструмент, который не только неверно игнорировать, но необходимо постоянно видеть; это не очки, о которых человек легко забывает при постоянном ношении, а скорее, бинокль, о котором необходимо помнить и заботиться.

5. Мортье Ж. Драматургия страсти. СПб.: Международный Дягилевский фестиваль, 2016. С. 64.

6. Там же. С. 92.

Его концепция оказалась настолько последовательно выстроенной и так сильно повлияла на умы, что мы можем говорить о «театре Мортье» как об особенном типе режиссерского театра в опере.

Но есть и третий путь. Во времена Маргарет Тэтчер театр как социальный инструмент обретает в Британии особую роль. От конфликтов в обществе нельзя спрятаться нигде, уровень политизации в стране нарастает. С 1982 по 1993 год в лондонской Английской национальной опере длится эра правления главного режиссера Дэвида Паунтни, заручившегося поддержкой дирижера Марка Элдера. В 1985 году их третьим верным соратником, который потом понесет знамя этой эстетики через море и горы, в баварский Мюнхен (1993–2006), становится интендант Питер Джонас. Они формируют собственный путь, основываясь, разумеется, на традициях британского драматического театра, но в той же мере и на многовековом опыте концертной жизни.

Мы помним, что Великобритания — это остров; путь культурного развития Британии всегда был вполне европейским, но наособицу. И возникший здесь *director's theatre* похож и не похож на своего европейского собрата. Европейский режиссерский театр не знает слова более ругательно-го, чем «развлекательность»; британский постоянно стремится зрителя развлечь, чтобы увлечь, развеселить, чтобы удержать внимание, и, конечно, удовлетворить в некотором объеме потребность в театре-для-отдыха — потому что пилюлю в сладкой оболочке скормить зрителю проще. *Director's theatre* ориентируется на непосредственное восприятие, часто не заботясь об аналитичности, предпочитая европейскому дидактизму передачу аффекта для достижения эффекта.

Режиссеры двух европейских моделей гордятся собственным почерком, узнаваемостью, кодификацией приема; англичане стремятся стать протейми, подбирать средства под материал, постоянно удивлять. Европейский режиссерский театр *volens nolens* становится элитистским (напомним, что в Германии финансирование театров определяется не сборами), ориентированным на тех, кто готов раз за разом подставлять грудь под пулю, много думать, испытывать стыд за себя и за общество; *director's theatre* борется за аудиторию и стремится что-нибудь предложить даже самому ментально расторопному зрителю.

Режиссерский театр постепенно завоевывает мир, приходит он и на территорию постсоветской России, где наконец-то ощущается аромат свободы — в том числе и свобо-

ды интерпретации. Российский режиссерский театр стоит на плечах гигантов, умудрявшихся говорить со сцены о свободе во времена худсоветов и жесткого идеологического прессинга; во многом поэтому он наслаждается своим правом не только на свободу, но и на аполитичность.

Зонтичный термин «режиссерский театр в опере» собирает непохожие и вместе с тем сущностно родственные стратегии. Сегодня мы видим, что четких критериев режиссерского театра нет — но есть, несомненно, наблюдаемые семейные сходства.

Переплетаясь и смешиваясь, подпитываясь яркими идеями и стратегиями заокеанских режиссеров и неформатных одиночек, эти линии развития режиссерского театра в опере рожают все самое интересное и самое важное, что опера как театр может дать к началу XXI века.

Начало шестое, подозрительно похожее на конец: новое вино в дырявые мехи

В 2017 году австриец Мартин Кушей, один из обещанных выше живых классиков режиссерского театра немецкой модели, сказал: «Я думаю, что я в начале своей работы совершенно неосознанно открыл многое из того, что потом во всем мире внезапно стало современной эстетикой. Честно говоря, я до сих пор мечтаю о том, чтобы найти или выдумать нечто собственное, новое, ни на что не похожее. В то же время я знаю, что это мне больше не удастся. Когда тебе 55, открытия не совершить — может быть, позже, в 70»⁷, — и бросил ставить оперу.

Это предельно честная позиция: к 2019 году усталость материала и подхода стала очевидной. Режиссерский театр, яростно воевавший с потребительским отношением к искусству, сам стал его предметом: перестал удивлять, изумлять, шокировать, пронзать — но стал доступен для оправданного формирования ожиданий. Все чаще спектакли становились автореферентными, все больше новых постановок было посвящено осмыслению постановок более ранних. Сложившийся язык, отвердевший круг тем, понятные стратегии решения задач, предельная занятость самим со-

7. Макарова А. Театр возвышенного. Оперный режиссер Мартин Кушей. М.: Аграф, 2017. С. 131.

бой—все это наводило на мысль о том, что этот проект если не умер, то по крайней мере нуждается в отдыхе.

И отдых наступил. Совсем не такой, какого можно было ожидать. Пандемия коронавируса заставила театры закрыться, заперла людей в собственных домах, создала множество новых, малопонятных и оттого крайне болезненных проблем. Переосмысление этических норм стало невозможно воспринимать как набор локальных и четко ограниченных движений (#oscarssowwhite, #metoo, #blm), глобальность экологической катастрофы — бесполезно замалчивать. Сейчас, когда театры открываются снова, их существование уже не может быть прежним: изменился мир, а значит, изменились и люди, в том числе режиссеры.

Что это значит? Превращение режиссерского театра в понятный и удобный для препарации реликт? Новую косность приема? Анахроничность подхода? Или наоборот, выход из тупика?

Конец

Режиссерский театр в опере родился в атмосфере войны и ее предчувствия, в рушащемся мире, который нужно было отстраивать заново, в культуре, неизбежно коллапсирующей и не способной увидеть для себя будущее. Режиссерский театр родился как проект, призванный менять общество путем деэлитизации самого элитарного и вместе с тем самого человеческого из искусств — оперы. Режиссерский театр родился, чтобы зажечь свет в конце тоннеля. Режиссерский театр родился, чтобы люди поняли, что они — в тоннеле, и задумались о том, откуда исходит свет. Режиссерский театр родился как враг всякой стагнации, как противоядие против готовых решений. Режиссерский театр родился — и режиссерский театр умер.

Да здравствует режиссерский театр в опере. Может быть, вся наша надежда — на его второе пришествие.

Библиография

- Макарова А. Театр возвышенного. Оперный режиссер Мартин Кушей. М.: Аграф, 2017.
- Мортье Ж. Драматургия страсти. СПб.: Международный Дягилевский фестиваль, 2016.
- Музыкальный театр в меняющемся обществе // Проза.ру: литературный портал. 27.08.2011. URL: <https://www.proza.ru/2011/08/27/854>.

Писка́тор Э. От искусства к политике // Agitclub.ru. URL: <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/heartf/piscator.htm>.
Покровский Б. А. Режиссура оперного спектакля. М.: РАТИ — ГИТИС, 2016.
Целяйн К. Штутгарт — Тель-Авив / Беседовал М. Рейдер // Московский музыкальный вестник. 09.05.2000. URL: http://www.mmv.ru/interview/09-05-2000_reider.htm.

No, It's All Wrong! Director's Theatre in Opera: Fidelity to the Work, Fidelity to the Audience

Aya Makarova. Independent scholar, St. Petersburg, Russia, aya.makarova@gmail.com.

The article is dedicated to the emergence and development of the phenomenon of interpretive theatre direction in opera as an art form. The author investigates the historical roots of director's theater in relation to opera, the inevitable interaction of theatre and society, and the audience's experience in relation to comfort and discomfort. Various aspects of the relevance of interpretive opera direction are presented to the reader. Discussions of the ways in which direction and the theater and music industries have developed show the problems of opera as a theatrical form. The article analyzes the cultural differences in the existence of director's theater based on the demands of the state, society, and existing theatrical traditions. It offers an overview of the fundamental trends and a gallery of the most important personalities in the history of director's theater. In the final part of the article, the author provides a forecast for the future.

Keywords: *opera; staging; theatre direction; Regietheater; history of opera; history of theatre.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-6-95-108

References

- Makarova A. *Teatr vozvyshennogo. Opernyj rezhisser Martin Kushej* [Theater of the sublime. Opera director Martin Kušej]. М.: Agraf, 2017.
Mortier G. *Dramaturgiya strasti* [Dramaturgy of a passion]. Saint Petersburg, International Dyagilev festival, 2016.
Музыкальный театр в меняющемся обществе [Musical Theater in a Changing Society]. *Proza.ru: literary portal*. August 27, 2011. URL: <https://www.proza.ru/2011/08/27/854>.
Piscator E. *Ot iskusstva k politike* [From art to politics]. *Agitclub.ru*. URL: <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/heartf/piscator.htm>.
Pokrovsky B. A. *Rezhissura opernogo spektaklya* [Directing an opera performance], Moscow, RATI — GITIS, 2016.
Zehelein K. *Stuttgart — Tel'-Aviv* [Stuttgart — Tel Aviv]/Interviewed by M. Reider. *Moscow Musical Bulletin*. May 9, 2000. URL: http://www.mmv.ru/interview/09-05-2000_reider.htm.