

DOI 10.23683/2415-8852-2019-2-17-28

УДК 792 + 13.11.47

ЧАСТИЧНАЯ ИММЕРСИВНОСТЬ КАК СПОСОБ КОНСТРУИРОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО НАРРАТИВА В СПЕКТАКЛЕ ГРЭМА ВИКА «ИДОМЕНЕЙ»

Анна Александровна Сокольская

кандидат искусствоведения, доцент Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, ведущий научный сотрудник лаборатории многофакторного гуманитарного анализа и когнитивной филологии Федерального исследовательского центра «Казанский научный центр РАН» (Казань, Россия)

e-mail: anewta@gmail.com

Ая Макарова

магистр философии, магистр гуманитарных наук (музыкальная критика), приглашенный редактор в литературно-издательском отделе Государственного академического Большого театра России, Москва (Санкт-Петербург, Россия)

e-mail: aya.makarova@gmail.com



Фото: Mats Backer

Аннотация. Опера как жанр, требующий высокого профессионализма и максимальной скоординированности исполнения, не располагает к использованию иммерсивных практик. В статье рассматривается превращение оперы в иммерсивный театр, успешно осуществленное Грэмом Виком в Бирмингемской опере («Идомеи» В.А. Моцарта). Включение зрителей в действие спектакля осуществляется лишь эпизодически – с помощью зонирования пространства, использования принципа «мерцающей четвертой стены» и переключений между иммерсивным и зрелищным режимами; при этом сохраняется необходимая для оперного жанра дистанция «сцена – зритель». Метод Вика позволяет не только вовлекать в оперное представление непрофессиональных исполнителей, но также обеспечить понятность и действенность сложного театрального события для неподготовленной аудитории. Такой подход к исполнению является частью художественной политики Бирмингемской оперы, которая учитывает смену театральных конвенций в наши дни и прежде всего новый тип взаимодействия зрителя и спектакля.

Ключевые слова: опера, «Идомеи», Моцарт, Грэм Вик, иммерсивный театр, режиссер, режиссерский театр в опере.

Британский режиссер Грэм Вик успешно работает в крупнейших и самых кассовых оперных театрах мира – от Метрополитен-оперы в Нью-Йорке до Парижской оперы. Это означает, что он хорошо знаком как с оперной конъюнктурой, так и с проблемами наполняемости залов.

Консервативность оперы как жанра неизбежно отдаляет ее от зрителя: несмотря на рекламу и использование медиа для привлечения публики, оперная аудитория неизбежно стареет и уменьшается [Vincent]). Разумеется, «в течение последних тридцати лет – а особенно в последнее десятилетие – стало очевидно, что новые постановки <написанных ранее> опер предлагают больше, чем нейтральную и неизменную базу для певцов; они могут заставить нас заново изучить музыку и драматургию произведения и переосмыслить ее. Любая постановка может оспаривать установившиеся мнения¹» [Levin: xvii] (подробнее, но сжато об истории режиссерского театра в опере см.: [Макарова: 74–81]). Однако границы такого рода пересмотра достаточно близки к ограничениям традиционного, «коробочного» театра: оперы, написанные до недавнего времени, не предполагали никакой иммерсивности или интерактивности.

Существующие театральные практики даже в самых новаторских спектаклях – а равно и неизменно высокие цены на билеты (подробнее см.: [Higgins]) – диктуются в первую очередь очевидными ограничениями самого жанра: даже для концертного исполнения необходимы профессиональные певцы, оркестр, хор. Более того: спонтанное участие в оперном спектакле невозможно – человек из зала не будет способен влиться в музыкальную ткань исполнения без репетиций. Естественно, что такая ситуация способствует восприятию оперы как сложного и малопонятного искусства, и усилия множества режиссеров (а равно и популяризаторов, как то музыковедов и критиков) направлены на преодоление именно этой проблемы.

В отличие от них Грэм Вик утверждает, что проблемы на самом деле не существует:

«Как режиссер я могу делать сложные многомерные постановки, где публике придется много думать и делать выбор, а могу оставить голый каркас, где будет много пространства для зрительского воображения, но в любом случае моя цель – выразить музыку. Показывая, как музыка взаимодействует со смыслом и темой, я привожу певцов к такому отождествлению с материалом, чтобы он мог благодаря им заново родиться. Чем боль-

¹Здесь и далее перевод везде наш. – А. С., А. М.

ше я работаю с певцами, чем лучше понимаю, как снимать барьеры и срывать покровы, чтобы обеспечить прямое личное взаимодействие с оперой. Это же я могу дать и публике. В опере все уже есть, все уже понятно – нужно только позволить этому выйти на поверхность... Чтобы опера тебя тронула, задела, чтобы ты полюбил ее – совсем не нужно относиться к подготовленной аудитории. Нужно просто из первых рук, напрямую, без помех, познакомиться с оперой. И задача тех, кто представляет оперу публике, – удалять препоны и создавать связи, чтобы мощь оперы стала очевидна каждому» [Vick b].

В 1984 г. молодого Вика пригласили в качестве режиссера-постановщика в Шотландскую оперу, переживавшую в тот момент финансовый и репертуарный кризис. Вик превратил оперную компанию в маленький постоянно гастролирующий театр, целью которого стало познакомить с оперой жителей отдаленных уголков Шотландии – горных районов и островов. Этот проект был осуществлен при поддержке правительственной программы по созданию рабочих мест и оказался успешным. Продолжая работать в Шотландии, Вик сделал еще один огромный проект по вовлечению безработных в работу в музыкальном театре: поставил «Вестсайдскую историю» Леонарда Бернштейна на заброшенной мельнице в Йоркшире. В создании спектакля участвовало около 300 человек [McKechnie].

В 1987 г. Вик покинул Шотландскую оперу и создал собственную оперную компанию в Бирмингеме, традиционно являющемся центром британских левых [Stevenson], и поныне продолжает быть ее художественным руководителем. «Нужно перестать думать, что, если мы постараемся, мы станем совсем как настоящий оперный театр, – постулирует Вик. – Интерес для нас представляет не опера сама по себе, а тот опыт, который благодаря ей можно получить» [Vick a]. Режиссер поясняет:

«[В Бирмингемской опере] мы переписываем правила, по которым артисты и публика взаимодействуют друг с другом. <...> У нас нет своего здания, и мы не работаем в традиционных театральных помещениях. Мы создаем театр в пространствах, предназначенных для других целей, а иногда просто заброшенных. Короткий период преобразования – и мы движемся дальше, не пытаясь удержаться за кирпичи и цемент. <...> Мы постоянно ищем, как можно исполнить оперу. Как нужно это делать. <...> Как экспериментировать с пространством и акустикой. К кому еще опера может обратиться» [Birmingham Opera Company a].

Слоган проекта – «не то, чего вы ожидаете от оперы» (см. официальный видеоролик: <https://vimeo.com/209808321>) – подтверждается делом.

«В Бирмингеме мы почти 30 лет ищем способы по-иному представлять замечательные оперы. <...>

“Живые” представления оставляют впечатления, несравнимые ни с видеотрансляциями, ни с концертами. Но чтобы обратиться к каждому, опере нужны кровь и плоть, нужен пот, нужна первобытная мощь и пронзительная красота. Поэтому да – я сторонник купюр <...>, новых оркестровок, маленьких составов <...> и, главное, постановок на английском языке. Так завоевываются новые слушатели» [Vick a].

«[У театра] нет образовательной программы – потому что образование стоит в центре нашей работы. Мы работаем с людьми от 16 лет – они могут быть как участниками, так и зрителями. Обучение происходит на репетициях и на спектаклях» [Birmingham Opera Company a].

В Бирмингемской опере также почти нет постоянного штата сотрудников (лишь три человека, работающие на административных должностях), нет даже главного дирижера – нонсенс для оперной компании. Однако это и позволяет «заново создавать театр для каждого спектакля» [Ibid.].

Г. Вик рассказывает:

«Я постоянно возвращаюсь в Бирмингем, потому что там, когда я утром просыпаюсь, я знаю, ради чего работаю: ради восхитительного участия в спектакле зрителей и исполнителей <...>. Разве не этого мы все ищем в жизни? Волшебным образом разделенных впечатлений – чего-то глубоко в душе, что бы нас объединило, – того, что позволит нам всем почувствовать человеческую общность» [Vick b].

С 2001 г. Бирмингемская опера регулярно выпускает по спектаклю в год (подробнее о старых и новых постановках: [Birmingham Opera Company b]), а в 2008 г. Вик осуществляет в Бирмингеме постановку моцартовского «Идоменея». Это опера, написанная в рамках сразу двух жанровых моделей: классицистская опера-серия с матримониально-политической интригой и этическими акцентами и французская барочная опера с мифологическим сюжетом (одна из очевидных параллелей к фабуле оперы – жертвоприношение Авраама), чудесами и изобретательным использованием машинерии придворного театра, где антагонистами и союзниками человеческих персонажей были боги, волшебники и фантастические существа.

Моцарта полностью не устраивала, вероятно, ни та, ни другая модель:

«Опера-серия занималась исследованием “чистых”, без какой-либо конкретики – исторической, национальной, персональной – страстей; отсюда предпочтение мифических и царственных персонажей. А Глюка больше интересовала область этики. Моцарт же был чуть ли не единственным, кто умел превращать абстрактные персонажи в живых людей» [Кириллина: 31].

В то же время радикального разрыва с традициями у Моцарта не было и быть не могло в силу консервативности театральных практик, обнаружившейся едва ли не со времен са-

мого возникновения жанра, тем более в его придворном варианте.

Этическая, политическая и социальная проблематика в зрелых операх Моцарта всегда переплетается, представляя не самостоятельные линии интриги, а разные стороны и способы человеческого взаимодействия. Отсюда возрастание роли ансамблей (например, значение квартета, который является в «Идомене» одной из центральных точек драматургии¹) и хоровых номеров, появление сцен, приближающихся к сквозному типу строения (таких как финал 3-го действия или ария Электры “*Tutto nel cor mi sento*”, переходящая в хор). Опираясь на канон оперы-серия, Моцарт не создает «...ничего заданного, ничего традиционного, ничего схематичного» [Эйнштейн: 377]. При

этом «Идомений» – опера, ставящаяся в различных редакциях, от значительно отличающихся друг от друга авторских редакций до созданной в начале XX в. редакции Рихарда Штрауса, – традиционно считается допускающей значительную вариативность текста вплоть до переработок.

В спектакле Вика конвенция, разделяющая всех, кто находится в помещении, на участников и исполнителей, периодически нарушается; временные и пространственные рамки спектакля оказываются пронизываемыми, поскольку действие начинается до начала собственно спектакля и к тому же за пределами помещения.

Проницаемой оказывается и фабула: используя с самого начала очевидные визуальные параллели (не только костюмы греков,

¹ «По привычке он сам отнесся было к намечавшемуся в третьем действии квартету без должного внимания, легко согласился с просьбой Рааффа заменить его арией и даже сам уверял отца, что “таким образом отпадет ненужный кусок”; но чем больше углублялся он в работу, тем яснее осознавал значение квартета как драматической кульминации: трагическое объяснение Идаманта с отцом должно было обнажить затаенные до сих пор страсти и подчеркнуть всю сложность и безвыходность создавшегося положения. Ни одна ария не могла бы сделать это с полной убедительностью, да и связать в единый узел столь противоречивые чувства мог только ансамбль. Поняв это, Моцарт начал отстаивать квартет со всей свойственной ему пылкостью. Защитить его от нападков Рааффа оказалось делом нелегким. Об этом можно судить по отклику в письмах, где Моцарт живо описывает свои столкновения с почтенным певцом: “С квартетом хватил я с ним горя. Квартет же, чем больше я его себе воображаю на сцене, тем сильнее на меня действует; да и всем, кто его слышал просто в клавири, он тоже понравился. Один только Раафф предполагает, что он не произведет впечатления. Он сказал мне это с глазу на глаз – *non c'è da spianar la voce* [негде развернуть голос], здесь слишком тесно. Как будто в квартете не следует гораздо больше говорить, нежели петь. В таких вещах он совсем не разбирается” (27 декабря 1780 г.). Это “больше говорить, нежели петь” убедительно доказывает, что Моцарт отстаивал именно драматическую функцию квартета, не желая превращать его в виртуозное соревнование певцов” [Черная].

похожие на одежду современного коммунистического Китая, а их траурные, праздничные и повседневные ритуалы – имитирующие современные китайские, но и дополнительные сценографические элементы – такие как портреты царя Идомедея, очевидно копирующие портреты председателя Мао), Вик размывает барьер, отделяющий не только время действия оперы от современности (это традиционный прием для режиссерского театра), но и саму художественную реальность от повседневного новостного контекста (напомним, что коммунистическая идеология традиционно популярна в Бирмингеме, а большинство зрителей Вика – представители рабочего класса). Здесь нельзя не отметить и изобретательность, с которой Вик в очередной раз решает техническую задачу – как сделать эффективным участие в постановке большого количества людей, для которых театр не является профессией: заставить многочисленный любительский хор не только петь, но и убедительно танцевать, разумеется, очень сложно, однако несложно и уместно положить на музыку серию движений гимнастики, напоминающей гимнастику цигун, – очевидная отсылка к обязательной в КНР гимнастике [Bra-nigan].

Спектакль Вика поставлен не в театральном пространстве, а на территории заброшенной фабрики. В сценографии используются элементы, которые являются или мог-



Рис. 1. Заброшенная резиновая фабрика Sherbourne Rubber Co Ltd на Икнилд-сквер в Бирмингеме до начала работы над спектаклем, 2008 ©Birmingham opera Company: <https://www.birminghamopera.org.uk/blog/found-spaces-idomeneo-2008>

ли бы являться естественной частью этой пространственной среды: большая куча пепла, транспортировочный контейнер, технический стол, лестницы и вышки. Наряду с ними в спектакле присутствуют и чужеродные элементы: прежде всего это большое разбитое зеркало, установленное вертикально на возвышении. Апельсиновые деревья, установленные («посаженные») внутри ангара, в отличие от него не диссонируют с пространством. Действие спектакля не ограничено сценой (сцена как таковая отсутствует, единственная специально выделенная часть

территории – это помост, на котором рас-сажен оркестр и находится дирижер). Таким образом, пространство, в котором развивается действие спектакля, состоит из нескольких локаций, расположенных на воз-вышениях и обрамляющих оркестр. Это куча песка и контейнеры в дальнем от входа углу помещения (локация, связанная с носителями власти – Идоменеем, Электрой и отчасти Идамантом¹), трибуна (место встречи власти и народа), зеркало и апельсиновая «роща» (локация, предназначенная для рефлексии и поисков выхода из ситуации) и, наконец, стол-«алтарь» и вышка главного жреца (локация для центрального события – жертвоприношения, находящаяся практически в центре помещения). Их расположение, перемещение исполнителей и зрителей между ними определяется исходными пространственными условиями (наличием видимых из любой точки возвышений в помещении) и одновременно событийным планом спектакля.

В зависимости от нужд режиссера, на протяжении всего спектакля «четвертая стена» появляется и исчезает. Вначале зрители включены в действие пассивно: их входным билетом является знак пленников-троянцев, и они выделенной группой стоят в центральной части помещения, глядя на возвышение

с зеркалом, где в этот момент развивается действие. Однако с момента освобождения пленников (по сюжету спектакля) хор и зрители смешиваются, зрители получают возможность по желанию сесть на кучу песка (где происходит существенная часть действия) или остаться стоять в удобных им местах. Дальнейшие события частично происходят с непосредственным нарушением границ театрального действия (прямое взаимодействие со зрителями происходит и с помощью включения их в действие спектакля, и с помощью выхода солистов и хора в часть помещения, где в данный момент располагаются зрители), частично же, напротив, с восстановлением границы между артистами и «залом» (так, некоторые арии адресованы именно «в зал» в традиционном понимании). «Подготовка» зрителя к восприятию музыкальной и драматической составляющих оперного жанра, таким образом, происходит в ходе самого действия, а итоговой стадией становится финал.

Финальная сцена жертвоприношения Идаманта в драматургии моцартовской оперы решена с помощью внешнего вмешательства Голоса, возвещающего решение неких неопределенных высших сил – по принципу *deus ex machina*. В спектакле Вика сцена жертвоприношения становится моментом макси-

¹ Ария Идаманта из первого действия “Non ho colpa”: <https://youtube.com/watch?v=dqpMycznNbw>

мального включения зрителей в действие; этот эффект достигается постепенно, в течение всего спектакля – в результате постоянного переключения между способами восприятия и участия (театр как зрелище / театр как коллективное действие). Появление Голоса, сообщающего «волю богов» из зоны, где в этот момент находятся зрители, буквально из толпы, окончательно замыкает зрителей внутри ритуала и в то же время снимает границу между наблюдением над представлением и участием в нем. Голос – подлинный носитель отцовской власти и отцовского слова, на которые не способен Идоменей – выражает от имени зрителей их волю; таким образом участие в спектакле как представлении и спектакле как ритуале вначале делегируется зрителям, а потом – как бы от их лица – снова поющему артисту (тот же самый прием использован в начале спектакля, когда одной из пленных троянцев-зрителей оказывается Илия).

За счет частичного использования (постоянного включения / отключения) иммерсивной практики достигается постоянное вовлечение зрителя, который не может потерять внимания, поскольку не пребывает долго в одном качестве, и который постепенно встраивается в процесс восприятия оперы не как чужеродного (в том числе из-за обилия непривычных конвенций) явления, а то как зритель, то как непосредственный участник. Таким образом спектакль одно-

временно раскрывает все смысловые линии оригинальной партитуры: политическую (зрители встроены в социум, показанный в спектакле), мифологическую (спектакль как мистерия жертвоприношения и зрители как ее свидетели и участники), этическую (не перенос действия в «современность», но непосредственное участие зрителей в событиях гарантирует актуальность этической проблематики).

Литература

Кириллина, Л.В. Бог, царь, герой и оперная революция. К проблематике «Идоменей» // Советская музыка. 1991. № 12. С. 30–34.

Макарова, А. Опыт классификации оперных спектаклей // OPERA MUSICOLOGICA. 2017. № 2 (32). С. 71–100.

Черная, Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Музгиз, 1963 [Электронный ресурс]. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/chernaya_mt4.htm (дата обращения: 12.09.17).

Эйнштейн, А. Моцарт. Личность. Творчество / Пер. с нем. Е.М. Закс. М: Музыка, 1977. *Birmingham Opera Company. About us.* (n.d.a). Retrieved from: <https://www.birminghamopera.org.uk/about-us> (date of access: 12.09.2017).

Birmingham Opera Company. Brief History. (n.d.b). Retrieved from: <https://www.birminghamopera.org.uk/brief-history> (date of access: 12.09.2017).

Branigan, T. (2010, August 10). Beijing workers shape up for return of compulsory exercises. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/world/2010/aug/10/beijing-workers-compulsory-exercises> (date of access: 12.09.2017).

Higgins, C. (2001, November 29). Why is opera so expensive? *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/culture/2001/nov/29/artsfeatures2> (date of access: 12.09.2017).

Levin, D. (2010). *Unsettling opera: staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University Of Chicago Press.

McKechnie, K. (2014). *Opera North: historical and dramaturgical perspectives on opera studies*. Bingley: Emerald Group Publishing.

Stevenson, G. (2009, January 1). *Birmingham communists in action in the 1930s*. Retrieved from: http://www.grahamstevenson.me.uk/index.php?option=com_content&view=article&id=727&Itemid=83 (date of access: 12.09.2017).

Vick, G. (2016a, September 1). Opera needs radical overhaul to survive. *The Stage*. Retrieved from: https://www.thestage.co.uk/opinion/2016/graham-vick-opera-needs-radical-overhaul-to-survive/?login_to=https%3A%2F%2Fwww.thestage.co.uk%2Faccounts%2Fusers%2Fsign_up.popup (date of access: 12.09.2017).

Vick, G. (2016b, May 10). You do not need to be educated to be touched, to be moved and excited by opera. *The Guardian*. Retrieved from:

<https://www.theguardian.com/music/2016/may/10/graham-vick-opera-rps-awards-key-note-speech> (date of access: 12.09.2017).

Vincent, C. (n.d.) The incredible shrinking opera audience. *Opera Pulse*. Retrieved from: <https://www.operapulse.com/explore-opera/features/the-incredible-shrinking-opera-audience/> (date of access: 12.09.2017).

References

Birmingham Opera Company. About us. (n.d.). Retrieved from: <https://www.birminghamopera.org.uk/about-us> (date of access: 12.09.2017).

Birmingham Opera Company. Brief History. (n.d.). Retrieved from: <https://www.birminghamopera.org.uk/brief-history> (date of access: 12.09.2017).

Branigan, T. (2010, August 10). Beijing workers shape up for return of compulsory exercises. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/world/2010/aug/10/beijing-workers-compulsory-exercises> (date of access: 12.09.2017).

Chyornaya, E. (1963). *Motsart I avstriyskiy muzykalnyi teatr* [Mozart and Austrian Music Theatre]. Moscow: Muzgiz. Retrieved from: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/chernaya_mt4.htm (date of access: 12.09.17).

Einstein, A. (1977). *Mozart, his Character, his Work*. Moscow: Muzyka (E.M. Zaks, Trans.).

Higgins, C. (2001, November 29). Why is opera so expensive? *The Guardian*. Retrieved from:

<https://www.theguardian.com/culture/2001/nov/29/artsfeatures2> (date of access: 12.09.2017).

Kirillina, L.V. (1991). Bog, tsar', geroy i opernaya revolyutsiya. K problematike "Idomeneya" [God, king, hero and the operatic revolution. To the problematics of "Idomeneo"]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 12, 30–34.

Levin, D. (2010). *Unsettling opera: staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University Of Chicago Press.

Makarova, A. (2017). *Opyt klassifikatsii opernykh spektakley* [Study in classification of opera productions]. *OPERA MUSICOLOGICA*, 2 (32), 71–100.

McKechnie, K. (2014). *Opera North: historical and dramaturgical perspectives on opera studies*. Bingley: Emerald Group Publishing.

Stevenson, G. (2009, January 1). *Birmingham communists in action in the 1930s*. Retrieved from: [\[dex.php?option=com_content&view=article&id=727&Itemid=83\]\(dex.php?option=com_content&view=article&id=727&Itemid=83\) \(date of access: 12.09.2017\).](http://www.grahamstevenson.me.uk/in-</p>
</div>
<div data-bbox=)

Vick, G. (2016, September 1). Opera needs radical overhaul to survive. *The Stage*. Retrieved from: https://www.thestage.co.uk/opinion/2016/graham-vick-opera-needs-radical-overhaul-to-survive/?login_to=https%3A%2F%2Fwww.thestage.co.uk%2Faccounts%2Fusers%2Fsign_up.popup (date of access: 12.09.2017).

Vick, G. (2016, May 10). You do not need to be educated to be touched, to be moved and excited by opera. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/music/2016/may/10/graham-vick-opera-rps-awards-keynote-speech> (date of access: 12.09.2017).

Vincent, C. (n.d.) The incredible shrinking opera audience. *Opera Pulse*. Retrieved from: <https://www.operapulse.com/explore-opera/features/the-incredible-shrinking-opera-audience/> (date of access: 12.09.2017).

INTERMITTENT USE OF IMMERSIVE THEATRE PRACTICES AS A WAY TO CREATE STAGE NARRATIVE IN GRAHAM VICK'S PRODUCTION OF "IDOMENEO"

Anna Sokolskaya, PhD in Art History, The N.G. Zhiganov Kazan State Conservatory, Assistant Professor of the Department of History of Music, Leading research fellow at the Federal Research Center "Kazan Scientific Center of the Russian Academy of Sciences", Research laboratory of multiple humanitarian analysis and cognitive philology, Russia, Kazan; e-mail: anewta@gmail.com.

Aya Makarova, M.Ph., M.A., freelance editor at the Literary Dept of The State Academic Bolshoi Theatre of Russia (Moscow), Russia, St. Petersburg; e-mail: aya.makarova@gmail.com

Abstract. While advanced professional skills and supremely coordinated performances are crucial for the demanding art of opera, immersive theatre practices seem less than welcome on the operatic stage. This paper analyzes the successful transformation of opera into an immersive performance under the direction of Graham Vick (Mozart's "Idomeneo" renamed "King Idomeneo" at the Birmingham Opera Company). The audience are immersed in the performance but only for short periods of time, due to the zoning of the performance space, the "wandering fourth wall", and the switching between the immersive mode and the spectator mode (the prerequisite operatic separation between the stage and the audience nevertheless is maintained throughout the performance). Vick's approach allows to involve amateur performers into the production and to make a complicated piece of theatre comprehensible and effective even for the unprepared audience. This approach is part of the Birmingham Opera Company artistic agenda, which takes heed of the current shift of theatre conventions, focusing on the new mode of the spectator-stage interaction.

Key words: opera, "Idomeneo, Re di Creta", Mozart, Graham Vick, immersive theatre, director, director's theatre.

