

Д. Ю. Густякова**Имидж русской оперной классики в массовой культуре**

Выполнено по гранту Российского научного фонда 14–18–01833–П

В статье на примере современных театральных интерпретаций «Пиковой дамы» П. Чайковского ставится проблема существования русской классической оперы в пространстве массовой культуры. Концепт «имидж» рассматривается как внехудожественный фактор, определяющий характер репрезентации оперной классики в современной культуре. Особое внимание уделяется особенностям оперы «Пиковая дама», которые обеспечивают интерес деятелей массовой культуры к этому классическому тексту. Модус «режиссерской оперы» исследован через призму двух ярких и разных примеров динамично-провокационной интерпретации классики. Это постановки «Пиковой дамы» режиссера С. Херхайма в Амстердаме (2016 г.) и режиссеров Й. Вилера и С. Морабито в Штутгарте (2017 г.). Данные театральные постановки интересны и показательны с точки зрения анализа классического текста, помещенного в пространство массовой культуры. Основные вопросы связаны с тем, как классическое произведение трансформируется не в текстуальном, но в смысловом, концептуальном плане, подвергаясь влиянию механизмов и принципов деятельности массовой культуры, которые привносят в спектакль постановщики. Также в случае анализируемых спектаклей важен вопрос об имиджевом аспекте репрезентации русского классического текста в западной (европейской) культуре: какие культурные формы, стереотипы, мифы востребованы и как они представлены.

Ключевые слова: опера, классика, массовая культура, «Пиковая дама» П. Чайковского, имидж, интерпретация, репрезентация, «режиссерская опера», С. Херхайм, Й. Виллер и С. Морабито.

D. Yu. Gustyakova**The Image of the Russian Opera Classics in Popular Culture**

In the article the problem of the Russian classical opera existence in popular culture is investigated. In the heart of attention there is modern theatrical interpretations of P. Tchaikovsky's «Queen of spades» opera. The concept «image» is investigated as the extra art factor of representation of opera classics in modern culture. The special attention is paid to features of the opera «Queen of spades», which provide interest of popular culture doers in this classical text. The phenomenon «the director's opera» is investigated through the prism of two representative and different examples of the dynamically provocative interpretation of classics: staging performances of «Queen of spades» by Director S. Herheim in Amsterdam (2016) and Directors J. Wieler and S. Morabito in Stuttgart (2017). These theatrical performances are interesting and indicative from the point of view of the analysis of the classical text placed in space of popular culture. The main questions are connected with how classical work is transformed, not in textual, but in the semantic, conceptual plan, being under influence of mechanisms and the principles of activity of popular culture, which are introduced by directors in the interpretations. The question of the image aspect of representation of the Russian classical text in the western (European) culture is also important: what cultural forms, stereotypes, myths are in demand and how they are presented.

Keywords: opera, classics, popular culture, P. Tchaikovsky's «Queen of spades», image, interpretation, representation, «the Director's opera», S. Herheim, J. Wieler and S. Morabito.

Оперное произведение с имманентным ему исполнительским актом – это открытая система, подверженная модернизационным процессам, происходящим как в современной художественной культуре в целом, так и в театральном искусстве в частности. В ходе создания оперного спектакля актуализируется многовариантность трактовок, лежащая в основе жанра, предполагающего исполнительский процесс. Таким образом, сама сущность оперного жанра предоставляет широкие возможности для различных проявлений интерпретации, продуцирования новых вариантов прочтения классических произведений.

Анализ современной ситуации в сфере оперного жанра позволяет утверждать, что, помимо музыкального и вербального текста классическо-

го оперного произведения, существует еще и контекст массовой культуры. И этот контекст включает внехудожественные явления, в том числе имидж как искусственно создаваемый или стихийно возникающий символический образ, оптимизирующий самоидентификацию, самореализацию, самопрезентацию носителя/создателя [3, с. 68]. Обычно классику рассматривают как составную часть или характеристику, но не объект имиджа, что, вероятно, обусловлено прочной связью понятия имиджа с массовой культурой, тогда как понятие классики традиционно относится к сфере элитарной культуры. Вместе с тем имидж – «понятие, фиксирующее стереотипические схемы продуцирования, сохранения, трансляции, репрезентации как продуктов современ-

ной массовой культуры России, так и ее культурного наследия» [3, с. 60]. В этом контексте классическое произведение искусства, в том числе русская классическая опера, может рассматриваться как объект – носитель имиджа.

Массовая культура, затыгивая классику в сферу своего влияния, трансформирует ее в продукт, товар, который должен эффективно «работать» в системе рыночных отношений. Механизмы массовой культуры, манипулирующие общественным мнением (мода, реклама, пропаганда), работают на формирование положительного предметного имиджа русской классической оперы как «источника духовной культуры», как «фактора личностного роста и развития через приобщение к прекрасному», как «престижной и красивой формы досуга», как «модного и востребованного средства формирования персонального имиджа личности». В то же время, чтобы механизм работал, нужно нивелировать негативный имидж классической оперы как «устаревшей и неактуальной», «сложной и непонятной», «скучной и обременительной для восприятия». Здесь подключается, в частности, «режиссерская опера», интерпретируя классику (в том числе русскую) в русле, необходимом для ее эффективной репрезентации в пространстве массовой культуры.

Изучая положение русской оперной классики в современной культуре, мы обратили особое внимание на оперу П. Чайковского «Пиковая дама». Полагаем, что данное отечественное классическое произведение является репрезентативным феноменом в контексте изучения классического (оперного) дискурса массовой культуры. Опера «Пиковая дама» – внедренная в пространство массовой культуры и востребованная в этом пространстве как объект зачастую «ярко-нетрадиционных» театральных интерпретаций – существует в русле столь характерного для современного оперного театра сочетания потребности в общедоступном репертуаре с заботой о «хорошем» и «образованном» (по классификации Т. Адорно) слушателе-зрителе [1].

Важно подчеркнуть, что интерес «режиссерской оперы» к «Пиковой даме», в первую очередь, обусловлен особенностями самого классического оперного текста. С нашей точки зрения, существенным и принципиально значимым является то, что опера П. Чайковского имеет выразительную романтическую/мелодраматическую сюжетную основу, которая ясна и понятна представителям любой национальной культуры. Конечно, художественное произведение с такой драматургической особенностью – это «лакомый

кусочек» для массовой культуры. В тексте оперы осуществлено сочетание лирической любовной линии и эффектной презентации интегративного культурного поля «Россия+Европа» (XVIII век). Данный культурный контекст читается, например, в сюжете второй картины (Сцена в комнате Лизы), в содержании монолога Графини четвертой картины (Сцена в спальне Графини), в интермедии «Искренность пастушки» третьей картины (Сцена бала). Такого рода аллюзии и реминисценции активизируют работу воображения зрителя-слушателя, оживляют эмоциональные переживания и в результате усиливают суггестивное воздействие художественного образа. Кроме того, в массовом сознании текст этой оперы и контекст ее создания/бытования в культуре окружен ореолом мистицизма, трагического предчувствия, что делает произведение П. Чайковского еще более привлекательным для массовой аудитории, независимо от ее национальной культуры. Подчеркнем, что в самом музыкальном материале «Пиковой дамы» – как, пожалуй, нигде больше в русской новаторской, подлинно оригинальной классической опере – содержится множество привычных для европейского уха мелодических и гармонических ходов, интонационных отсылок, реминисценций к камерной (лирической) итальянской и французской опере, а также стилизаций и прямого цитирования, что обуславливает едва ли не «шлягерность» целого ряда номеров этой оперы. Объективный факт, что художественное произведение с такими свойствами будет широко востребовано в пространстве массовой культуры.

В целом, влияние массовой культуры на репрезентацию оперы П. Чайковского связано с особенностями классического текста, в том числе с высочайшим качеством музыкального материала. Это произведение популярно, известно публике и потому востребовано современными постановщиками, что логично, ведь оперные постановки должны окупаться. К «Пиковой даме» не ослабевают интерес представителей «режиссерской оперы», реализующих демонстративно нетрадиционные, намеренно скандальные и провокационные трактовки классики. При этом выявляется тенденция не просто произвольно «вчитывать» в классический текст П. Чайковского свободные режиссерские трактовки и смелые фантазии: заметны попытки или хотя бы интенции примирения с классическим материалом. Характерно, что при работе с оперой «Пиковая дама» попытки приближения к классике реализуются не только в рамках текста П. Чайковского, но и расширяются до первоисточника – одно-

именной повести А. Пушкина. Напомним, что начало такого рода «приближениям» к пушкинскому первоисточнику в постановках оперы «Пиковая дама» заложил еще В. Мейерхольд [2]. Учитывая особенности интерпретационной деятельности в условиях «режиссерской оперы», можно сказать, что работа режиссеров с текстом «Пиковой дамы» не отторгает композиторский материал, как таковой: режиссерское решение, скорее, стремится вступить в диалог с композиторским материалом, порой, правда, переходящий в дискуссию и даже конфронтацию действия и музыки. Таким образом, репрезентации русской классической оперы П. Чайковского «Пиковая дама» в пространстве массовой культуры базируются в основном на использовании (эксплуатации, утилизации) конкретного композиторского текста.

Две премьеры «Пиковой дамы», 2016 г. в Амстердаме (режиссер С. Херхайм) и 2017 г. в Штутгарте (режиссеры Й. Вилер и С. Морабито), – яркие и разные примеры динамично-провокационной интерпретации классики, реализованные в русле «режиссерской оперы». Обе эти театральные постановки интересны и показательны с точки зрения анализа классического текста, помещенного в пространство массовой культуры. Основные вопросы здесь связаны с тем, как классическое произведение трансформируется (не в текстуальном, но в смысловом, концептуальном плане), подвергаясь влиянию механизмов и принципов деятельности массовой культуры, которые привносят в спектакль постановщики. Также в случае этих постановок важен вопрос репрезентации русской культуры в западной (европейской) массовой культуре: какие культурные формы, стереотипы, мифы востребованы и как они представлены. При всей внешней непохожести этих постановок принцип интерпретации обоих обусловлен массовой культурой: создание коммерчески востребованного, окупаемого «продукта», понятного, эффектного и поточно привлекательного для публики. Для достижения этой цели постановщики обоих спектаклей опираются на стереотипы восприятия западным массовым сознанием России, русской культуры, русской истории, русской классики, русского творца, русской оперы.

Как известно, в центре внимания Чайковского-творца лежит нравственно-психологическая трансформация образа Германа. Все острые драматические конфликты композитор раскрывает средствами музыки – интонационными, композиционными, тональными, тембральными, гармоническими, мелодическими, метроритмиче-

скими. Он включает в текст оперы «отстраняющий» жанровый материал, который «ставит на паузу» (но не прерывает) развитие главной сюжетной коллизии, чтобы продолжить и усилить интонационно-драматургическую напряженность. То есть весь целостный композиторский текст «работает» на передачу основной идеи произведения и создание целостного художественного образа, при этом сама музыка определяет и обуславливает движение и развитие сюжета.

В этот гармоничный классический оперный текст норвежский режиссер С. Херхайм «вчитывает» свой сюжет, в основу которого положены известные биографические факты о П. Чайковском, которые могут заинтересовать массовую публику. Это и покровительство Н. Фон Мекк, и женитьба на нелюбимой женщине, и гомосексуализм, и смерть от холеры. А также широко растиражированный в массовой культуре миф, выросший из сплетни о самоубийстве композитора, якобы намеренно выпившего сырую воду во время эпидемии холеры. На этой почве режиссер выращивает свой миф о «Пиковой даме» как об автобиографической опере П. Чайковского. Постановщик создает эффектное остросюжетное зрелище, придавая классическому произведению черты столь популярного в современной массовой культуре жанра психологического триллера, в котором все происходящее на сцене является фантазией/галлюцинацией больного невротического воображения П. Чайковского, расстроенного психологическим стрессом, тяжелыми переживаниями и депрессией.

С. Херхайм предлагает зрителю исследовать психологию нового главного героя – композитора Чайковского (В. Стоянов). Однако такие психоаналитические поиски идут вразрез с музыкальными образами. Материал классического произведения сопротивляется, и вместо скрытых смыслов на первый план выходит гротеск навязчивых и эпатажных режиссерских «находок»: толпа двойников Чайковского, суетливо-неестественные и неорганичные движения дирижирующего и музицирующего за роялем композитора, придающие этому образу эксцентрический и шаржированный оттенок, смерть от холерной воды Лизы (С. Аксенова) и Графини (Л. Дядькова), рояль как постель и гроб Графини, намек на близость (в физическом смысле) Германа (М. Дидык) и Чайковского. В костюмах (художник-постановщик А. Майер-Дерценбах) – эклектика: парики, перья, кринолины XVIII в. (времени действия оперы) сочетаются

с костюмами конца XIX в. (времени создания оперы). С одной стороны, это «рифмуется» с анахронизмами текста П. Чайковского, с другой – создает ощущение натянутости решения, например, когда Чайковский посредством добавления внешних деталей (облачаясь в камзол и туфли с бантами, прикрепляя к волосам белые букли) превращается в Елецкого. В постановке вообще всего слишком много: слишком много психоанализа и «прозрачных» намеков, слишком много двойников и суеты на сцене, слишком много стаканов с холерной водой, слишком много птичьих перьев. Это все придает пародийность и абсурдность происходящему на сцене, фактически разрушая художественный образ.

На первый взгляд, решение интригует, затрагивая важные вопросы, связанные с судьбой творческой личности, с автобиографичностью творчества, с влиянием личностных психологических проблем на окружающих людей. Однако через какое-то время возникает чувство досады, связанное, во-первых, с поверхностностью разработки столь актуальных тем; во-вторых, с очевидной чужеродностью этих тем и мотивов тексту классического произведения и, в-третьих, с явным влиянием массовой культуры, «снижающей» пафос классического текста посредством привлечения ряда маскультовских механизмов и приемов (формальная иллюстративность, грубоватый юмор, карикатурность, гротеск и гэги, внешняя эффектность и эпатажность решений). Таким образом, режиссер перекодировал классическое произведение П. Чайковского, размыв и разрушив миф «Пиковой дамы» как целостного и самоценного классического произведения, оставив за скобками непонятный западному зрителю миф Петербурга, привнеся в свою «неклассическую» и «непетербургскую» постановку представления и мифы, бытующие в глобальном пространстве современной массовой культуры.

В отличие от Амстердамской интерпретации «Пиковой дамы», Штутгартская постановка «петербургская», но актуализированная. Мрачные каменные «дворы-колодцы», грязные закопченные стены с черными граффити, облезлые фанерные двери (сценография и дизайн костюмов А. Виброк) – именно таким видит сегодняшний Петербург режиссерский тандем Й. Виллер и С. Морабито. Постановщики воссоздают на сцене оперного театра Штутгарта условное социально неблагополучное место, коим является совершенно конкретный двор нынешнего Санкт-Петербурга. В сценографии спектакля реализовано странное сочетание улицы и интерьера – решение, скорее всего, подчеркивающее не-

устроенность жизни: в пространстве «двора-колодца» мы видим стены с остатками барочной отделки, присущей, скорее, внутренним помещениям, здесь же, «на улице», парадоксальным образом присутствуют облезлые батареи отопления, неопрятные шторы (ржаво-рыжие тряпки), вдоль стен стоят ряды скрепленных между собой (как в старом кинотеатре) кресел. Пианино в грязной подворотне наделено двойной функцией: во-первых, на нем аккомпанируют Лизе и Полине во второй картине; во-вторых, можно предположить, что оно должно подчеркивать образ российской «культурной столицы». Полагаем, таким образом данная постановка эксплуатирует стереотипы восприятия России западным массовым сознанием: грязно, убого, страшно, кругом разруха и нищета. Решение сцены в Летнем саду, видимо, должно шокировать массового европейского зрителя: дети, голодные, слабые, несчастные, с бледными лицами и темными кругами под глазами, ползают по грязному полу. Поют «Гори, гори ясно» – жмурятся с непривычки, редко видя солнце: «редко солнышко вас, родимые, греет радостью», с одной стороны, это формально-иллюстративный ход; с другой – еще один реверанс в сторону массового сознания, в котором укоренен штамп: Россия – это холод и мрак.

Тема алкоголя также не осталась за скобками. Полина с бутылкой вина в руке «вспоминает» «романс любимый Лизы». Графиня в магазинной тележке возит всякие вещи, в том числе еду и выпивку – коробку бутылок водки с громким названием «Rodina». Томский в седьмой картине (сцена в Игорном доме) угощает всех пивом «Балтика». Полагаем, таким образом в постановке представлен еще один распространенный стереотип о России – повсеместное пьянство.

В контексте массовой культуры симптоматично решены образы персонажей. Через их внешность и поведение в спектакль вводится тема насилия, агрессии, жестокости, являющаяся одним из главных акцентов постановки. В этот же социально неблагополучный, неустроенный контекст режиссеры вписывают/«втискивают» образы Лизы (Р. Липински) и Германа (Э. Кавес) – они оба жертвы насилия.

Грузовато-тяжеловатый Герман – в джинсах, кроссовках, куртке, с рюкзаком за плечами, эталонный подросток-переросток. Судя по данной трактовке, Герман – не просто страстная натура, он опасный хулиган с ножиком, психопат и неврастеник. То есть, вопреки музыкальной драматургии оперы, сценического развития этот образ не получает, так как в этом спектакле Герман изначально психически неблагополучен. Сурин, Че-

калинский и их компания бьют Германа на протяжении всего спектакля. По ходу своего Бриндизи «Что наша жизнь? Игра!» Герман получает реванш – колотит обескураженных его везением обидчиков – банальный и прямой режиссерский ход, но при этом яркий и дающий массовому сознанию то, что оно хочет: справедливое возмездие за неоправданное насилие.

Лиза – содержанка некрасивого, нелюбимого ею Елецкого (Ш. Ишино). В духе современного прагматизма она и тяготеет этими отношениями и в то же время рассчитывает на выгодный союз с благополучным Елецким. Через бытовую, повседневную, порой развязную пластику создается образ-штамп – маловоспитанная вульгарная девица с ранимой и нежной душой, воплощением которой является некий плюшевый зверь с белой замусоленной шерстью и огромными глазами. В этом решении очевидны влияния массовой культуры, предлагающей легко читаемую символику, доступный, доходчиво и прямо трактуемый образ. Здесь даже не возникает вопроса, как Лиза связана с Графиней – бедная воспитанница (по А. Пушкину) или богатая наследница (как у П. Чайковского), все это не важно. Главное – создать яркую, интересную, эпатазирующую картинку, понятную публике.

Еще один масскультовый признак – физиологизм и насилие как постановочные акценты решений психологически-пиковых конфликтных ситуаций. Так, страсть Германа и к Лизе, и к тайне трех карт, а через них и к Графине представлена в контексте физиологического телесного контакта, через секс. Реализуется скандально-провокативное решение: Графиня (Х. Шнейдерман) не испугана появлением Германа, а возбуждена и вожделеет его так же сильно, как он хочет заполучить тайну трех карт. Умирает Графиня не от испуга, а от страсти. В свою очередь, и Герман не закаляется, он падает замертво после поцелуя призрака Графини. Таким образом, постановщики сопровождают кульминационные моменты текста П. Чайковского эффектными, доходчивыми и однозначно трактуемыми иллюстрациями, решенными в ракурсе физиологической репрезентации насилия и секса.

Отметим броский, но, на наш взгляд, чужеродный решению сценографический элемент – это выполненный в натуральную величину подъезд, представляющий собой большой громоздкий деревянный ящик с дверями и окнами, периодически выезжающий из ниши в стене. В этом «выдвижном-передвижном» подъезде приживалки возят по сцене Графиню. В финале оперы в

«подъезд-катафалк» Лиза и Графиня заводят и увозят со сцены уже погибшего Германа. В сугубо реалистической трактовке постановки такое воплощение перехода между жизнью и смертью выглядит, по меньшей мере, странно. С этим сценографическим объектом связано еще одно концептуальное противоречие постановки: после смерти Графини Герман спокойно и деловито «заметает следы» – прячет ее тело в шкаф-гроб, не забыв предварительно обыскать мертвое тело и забрать драгоценности. На фоне такого прагматизма полностью лишается смысла пятая картина (сцена в Казарме): какое видение может испугать этого Германа? В реалистическую концепцию в принципе не вписывается появление призрака. Нарушения логики действия свидетельствуют об искусственности постановочной концепции, которую насильно «вчитали» в классический текст, а также о небрежности и непоследовательности решения.

Суммируя стилистические признаки данной постановки, отметим, что в некоторых эпизодах просматривается эстетика кино итальянского неореализма (особенно в 7 картине), но основной «посыл» смещен с жизнеутверждающих мотивов на депрессивное и негативное восприятие действительности. Обратная сторона «культурной столицы» представлена в эстетике отечественного кино 90-х гг.: «Бандитский Петербург», «Брат», «Небеса обетованные», «Интердевочка». Постановщики утрируют смыслы, стараются сделать их более яркими и выпуклыми, чтобы было доходчиво и понятно. Расходясь с композиторской концепцией, в постановке режиссеры представляют не бытовые эпизоды, отстраняющие развитие основного конфликта, но пародийные и гротескные эксцентрические «сценки», напоминающие капустник и подчеркивающие абсурдность происходящего. Странный эстетический (антиэстетический) результат – оперная условность, переданная языком реализма: концепция рассказывает, объясняет, наглядно показывает жизнь без прикрас. Свою концепцию постановщики «отрабатывают» полностью, исчерпывают до дна, планомерно осуществляя в спектакле контрастное противопоставление великой музыки, высокой классики и «низовой» культуры, «чернухи», показывая в убогой обстановке убогих людишек с их убогими страстишками.

Мы склонны согласиться с современным исследователем проблем «посткультуры» Е. Шапинской, что, если «текст прошлого входит в культурное пространство и становится в нем востребованным, в нем есть то сочетание уни-

версальности и хронотопоцентризма, которое заставляет культурных производителей обращаться к тому или иному тексту прошлого, а публику – смотреть, слушать, обсуждать очередную интерпретацию хорошо знакомой истории» [4]. Казалось бы, именно психологический модус оперы «Пиковая дама», сконцентрированный в музыкальной составляющей, пристальный авторский анализ внутреннего мира личности, показанного в развитии, должен вызывать наибольший интерес. Однако мотивы и интересы интерпретаторов связаны, прежде всего, с выдвинутым на первый план более понятных массовому сознанию визуальных образов. Таким образом, классика как «падчерица» современной массовой культуры безропотно и безотказно «работает» на создание массового продукта, кладя на алтарь его общественного признания и коммерческого успеха гармоничную форму, глубокое содержание и известное имя.

Библиографический список

1. Адорно, Т. Избранное: Социология музыки [Текст] / Т. Адорно. – М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. В. Э. Мейерхольд. Пиковая дама : Замысел. Воплощение. Судьба [Текст] : документы и материалы / сост. Г. В. Копытова ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб. : Композитор, 1994. – 406 с.
3. Летина, Н. Н. Имидж – образ и оппозиция действительности [Текст] / Н. Н. Летина // Коды массовой культуры: российский дискурс : коллективная монография / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. – С. 60–70.
4. Шапинская, Е. Н. Проблема кризиса идентичности в искусстве модернизма: трагизм «Пиковой дамы» П. И. Чайковского и «Воццека» А. Берга в контексте вызовов современности [Электронный ресурс] / Е. Н. Шапинская // Культура культуры. – 2014. –

№ 2. – URL: <http://cult-cult.ru/problem-of-identity-crisis-in-modern-art> (дата обращения: 11.11.2017).

Bibliograficheskiy spisok

1. Adorno, T. Izbrannoe: Sociologija muzyki [Tekst] / T. Adorno. – M. ; SPb. : Universitetskaja kniga, 1998. – 445 s.
2. V. E. Mejerhol'd. Pikovaja dama : Zamysel. Voploshhenie. Sud'ba [Tekst] : dokumenty i materialy / sost. G. V. Kopytova ; Ros. in-t istorii iskusstv. – SPb. : Kompozitor, 1994. – 406 s.
3. Letina, N. N. Imidzh – obraz i oppozicija dejstvitel'nosti [Tekst] / N. N. Letina // Kody massovoj kul'tury: rossijskij diskurs : kollektivnaja monografija / pod nauch. red. T. S. Zlotnikovoj, T. I. Erohinov. – Jaroslavl' : RIO JaGPU, 2015. – S. 60–70.
4. Shapinskaja, E. N. Problema krizisa identichnosti v iskusstve modernizma: tragizm «Pikovoj damy» P. I. Chajkovskogo i «Vocceka» A. Berga v kontekste vyzovov sovremennosti [Jelektronnyj resurs] / E. N. Shapinskaja // Kul'tura kul'tury. – 2014. – № 2. – URL: <http://cult-cult.ru/problem-of-identity-crisis-in-modern-art> (data obrashhenija: 11.11.2017).

Reference List

1. Adorno T. Selected: Sociology of music. – M.; SPb. : Universitetskaya Kniga, 1998. – 445 pages.
2. V. E. Meyerhold. Queen of spades: Plan. Embodiment. Destiny: documents and materials / author G. V. Kopytova; Russian Institute of Arts History. – SPb. : Kompozitor, 1994. – 406 pages.
3. Liotina N. N. Image – image and opposition of reality // Codes of popular culture: Russian discourse: the collective monograph / under scientific editorship of T. S. Zlotnikova, T. I. Erokhina. – Yaroslavl : RIO YSPU, 2015. – Page 60–70.
4. Shapinskaya E. N. Problem of crisis of the identity in art of modernism: tragic element of P. I. Tchaikovsky's «Queen of spades» and A. Berg's Vozzeka in the context of present challenges [An electronic resource] / E. N. Shapinskaya // the Culture of culture. – 2014. – № 2. – URL: <http://cult-cult.ru/problem-of-identity-crisis-in-modern-art> (access date: 11.11.2017).