

Марк Липовецкий

Легенда о Раневской:

ТРИКСТЕР И ГЕНДЕРНАЯ ТРАНСГРЕССИЯ

Mark Lipovetsky

The Legend of Ranevskaya: The trickster and gender transgression

Марк Липовецкий (Колумбийский университет (Нью-Йорк), профессор; доктор филологических наук) ml4360@columbia.edu.

Mark Lipovetsky (Dr. habil.; Professor, Columbia University, New York) ml4360@columbia.edu.

Ключевые слова: Файна Раневская, трикстер, трикстар, квир, кэмп

Keywords: Faina Ranevskaya, trickster, trickstar, queer, camp

УДК: 792.071

DOI: 10.53953/08696365_2025_193_3_161

UDC: 792.071

DOI: 10.53953/08696365_2025_193_3_161

В статье рассматривается культурная легенда, окружающая актрису Ф.Г. Раневскую и состоящая из воспоминаний и анекдотов о ней, приписываемых ей афоризмов и отчасти сочиненных ею знаменитых ролей. Все вместе образует модификацию тропа женского трикстера («трикстара»), воплощающего подрыв патриархальной нормативности. Как показывает анализ, специфический юмор Раневской ближе всего соответствует модели кэмп, описанной С. Зонтаг и другими исследователями.

The article examines the cultural legend surrounding actress Faina Ranevskaya, constituted through memories and anecdotes about her, aphorisms attributed to her, and her famous roles that she co-created. Together, these elements form a modification of the female trickster ("trickstar") trope, embodying the subversion of patriarchal normativity. As the analysis shows, Ranevskaya's specific humor most closely corresponds to the camp model as described by Susan Sontag and other scholars.

Гендерные трикстеры

Мировая культура знает немало женских трикстеров. От Шахерезады и Цирцеи до шекспировских героинь (Виола из «Двенадцатой ночи», Порция из «Венецианского купца», Розалинда из «Как вам это понравится»), от Коломбины из комедии дель арте до героини пикарески (классические образцы — «Молль Флендерс» Дефо или «Пригожая повариха» Чулкова). Известны также многочисленные шутихи и юродивые женщины.

Однако что представляет собой этот феномен? Гендерную разновидность универсальных трикстерских типов (плутов, дураков, шутов, юродивых) или же самостоятельный тип трикстера?

Мэрилин Джурих (Marilyn Jurich), опираясь на обширный материал мировой мифологии и фольклора, обосновывает мысль о том, что, несмотря на сходство с «мужскими» нарративами, истории о женщинах-трикстерах приобретают иную семантику. Настолько иную, что исследовательница вводит новый термин для женских трикстеров — она называет их трикстарами (trickstar). По мнению Джурих, трикстар в первую очередь воплощает «власть безвластных» в контексте патриархальной культуры. В случае трикстара

...трик становится декларацией свободы для героини, освобождая женщину от ограничений, наложенных на нее обществом и культурой. Трик фактически является преодолением гендерной репрессии и способом обретения гендерной — или шире: общечеловеческой — власти. <...> Как трикстары женщины с особенным удовольствием лишают мужчин их достоинства и воруют у них мужскую гордость [Jurich 1998: 196].

Посредством трюка женщина-трикстар выводит себя из-под власти социальных конвенций, создавая лиминальную ситуацию, которая является условием ее свободы. В этом смысле показательна лиминальность Шахерезады, находящейся между жизнью и смертью, или кицунэ, являющейся одновременно человеком и животным. В своем роде символом трикстарской лиминальности становится хитроумная дочка из сказки братьев Гримм «Умная дочь крестьянская» (аналогичный сюжет встречается и в других культурах, в том числе славянских), которая является к королю «ни одетая, ни нагая, ни верхом, ни в повозке, ни по дороге, ни без дороги...».

Трикстар подрывает гендерные оппозиции, нарушая границы и ускользая от патриархальной власти. Таким путем она обнажает и пародирует социальную семиотику. Ее важнейшее орудие — нарративная власть, которая всегда таит в себе скрытое измерение пародии на доминантные дискурсы: нарративная власть свидетельствует об интеллектуальном превосходстве женщины над мужчиной, тем самым ломая гендерные стереотипы и подрывая эссенциалистские основания (патриархальной) власти. Аналогичным образом способность трикстара к метаморфозам (Джурих называет трикстаров трансформерами) наглядно демонстрирует сконструированность как социальных, так и гендерных идентичностей. См., например, очерк 1903 года о легендарной воровке Соньке — Золотой Ручке (Софье Блювштейн):

Каким же образом ей удалось бежать незамеченной из рук полиции, в то время, когда повсюду была известна деятельность ловкой аферистки? Это ей очень легко удавалось: в каждом городе, перед отъездом она загримировалась так ловко, что никто не мог бы опознать в ней ту, которую видели за час раньше. То она являлась нищенкой, то монашкой или странницей; а в большинстве случаев она переодевалась в мужское платье и с каким-либо товаром в руках она ходила по деревням, пока ступевывалась от преследований¹.

Разумеется, нарративы о трикстарах существуют в рамках патриархальной культуры, и поэтому те трансгрессии, которые вызывают восхищение в мужчинах-трикстерах, по отношению к женщинам воспринимаются как предосудительные и этически неприемлемые. Вот почему нередко трикстар предстает в образе *злодейки* — интриганки, развратницы, непокорной жены или тещи. Особенно часто демонизируется женская сексуальность, которая в то же время является важным орудием трикстара. В этом смысле прототипическим образом трикстара Джурих считает мифологическую Пандору:

Пандора не совершает ничего, что могло бы быть описано как трюк. Она сама является трюком. <...> Вместо того, чтобы удовлетворять нужды других, она нена-

1 Клефтортов М.Д. Сонька «Золотая ручка»: Похождения знаменитой воровки-убийцы и ее пребывание на Сахалине. 2-е изд. Одесса: С.С. Полятус, 1905. С. 8.

сытна и в еде, и в сексе. <...> У нее нет ни сознания, ни морали <...> Она опрокидывает намерения богов и утирает нос Зевсу, и поэтому становится, наряду с Прометеем, культурной героиней [Jurich 1998: 197].

Советская культура, несмотря на декларации равенства полов, остается в полной мере патриархальной, и поэтому женщина-трикстер в ней, как правило, представлена негативно. Наряду с немногими позитивно или амбивалентно окрашенными трикстерами² — литература и кино как сталинского, так и последующего периода богата негативными женскими персонажами, в которых, при ближайшем рассмотрении, угадывается трикстар. Таковы многие роли Фаины Раневской — Ляля в «Подкидыше» (1939, реж. Татьяна Лукашевич), Мачеха в «Золушке» (1947, реж. Надежда Кошверова и Михаил Шапи-ро) и Королева Марго в «Легкой жизни» (1964, реж. Вениамин Дорман). Из этого же разряда многочисленные версии Бабы-яги в советском кино — как правило, исполняемые актером Георгием Милляром. Рядом с Бабой-ягой Лиса Алиса из «Золотого ключика», старуха Шапокляк из мультфильмов о Чебурашке и крокодиле Гене (реж. Роман Качанов), а также многочисленные второстепенные персонажи советского кино, оттеняющие добродетели главной героини. Такова, например, Людмила (Ирина Муравьева) из культового советского фильма «Москва слезам не верит» (1981, реж. Владимир Меньшов). Если главная героиня Катя, пройдя через многие испытания, добывается «простого женского счастья», то Людмила остается в конечном счете у разбитого корыта — без мужа и детей. Но как показывают Александр и Елена Прохоровы, «в то время как Катя старается следовать нормативным нарративам образования, успеха и социального роста, Людмила отказывается играть по правилам и настаивает на успехе, достигаемом путем трансгрессии» [Prokhorov; Prokhorova 2017: 36]. Исследователи продолжают:

Как комедийный персонаж Людмила обнажает патриархальную конструкцию гендера не только тем, как она играет с конвенциями телесности, но и через главное оружие патриархата — язык. Как словесный трикстер Людмила использует три главные стратегии: обнажая ритуалы гендерного поведения путем шуточных искажений или преувеличений, присваивая официальный советский дискурс для самозащиты или защиты своих подруг или же включая быструю и агрессивную ответную реакцию. Она прибегает к этим стратегиям в ситуациях, когда другие персонажи пытаются встроить ее в жанровые «рамки приличия» — либо в качестве мелодраматической жертвы, либо в роли «паразита» в социалистическом сюжете [Ibid: 38].

Репрезентация трикстера как не вписывающейся в рамки гендерной нормативности (муж — семья — дети) наводит на мысль о сходстве с квиром. Особенно если вслед за Джеком Халберстамом (Jack Halberstam) интерпретировать квир как «ненормативную логику и организацию сообщества, сексуальной идентичности, способов воплощения и деятельности, направленной на изменение пространства или времени» [Halberstam 2005: 20]. По выражению дру-

2 Позитивно окрашенные трикстеры чаще появляются в постсоветской культуре. См., например, мой разбор романа Виктора Пелевина «Священная книга оборотня» (2003) с центральной героиней — лисой-оборотнем А Хули, современной версией японской кицунэ в [Липовецкий 2008].

гого исследователя, квир саботирует «многочисленные бинарные оппозиции (мужское/женское, оригинал/копия) <...> Демистификация культурных конструкций может стать мощным оружием, дестабилизирующим нормативность, основанную на на освященном браке и ориентированной на репродукцию "естественной" сексуальности; дестабилизация охватывает и все то, что в других семиотических режимах направлено на поддержание социального порядка» [Cleto 1999: 15].

Как и квир, трикстар в патриархальной культуре, как правило, изображается терпящей поражение — но ее поражение предполагает альтернативу нормативному стилю жизни и потому воспринимается как источник опасности: «...в то время как поражение приходит в окружении сонма негативных аффектов, таких как разочарование и отчаяние, оно также дает возможность для использования этих аффектов как антидота против токсичной позитивности современной жизни» [Halberstam 2011: 3]. «Токсичная позитивность» — этот оборот в полной мере относится и к соцреалистической картине повседневной жизни непременно в границах советской семьи, и именно ее в равной мере подрывают как трикстары, так и квир-трикстеры.

Учитывая криминализацию гомосексуальности с 1933 по 1993 год, прямая репрезентация квир-трикстера в культурной продукции была невозможна, хотя более или менее тайно квир-культура сохранялась и в СССР (см.: [Healey 2021]). В качестве примера квир-трикстера в культуре сталинского времени можно указать на фигуру Федора Басманова, любовника царя, во второй части «Ивана Грозного» Эйзенштейна — танцующего в женском платье и озорно выглядывающего из-под женской маски во время песни опричников, прославляющих террор. Черты квира угадываются и у других негативных персонажей — в комедиях Леонида Гайдая это знаменитая троица Трус — Балбес — Бывалый (Вицин — Никулин — Моргунов)³, появляющаяся в целом ряде фильмов этого режиссера, или же пара Лёлик и Гена (Анатолий Папанов и Андрей Миронов) из «Бриллиантовой руки» (1969). В знаменитом своей неожиданной откровенностью мультфильме «Голубой щенок» (1977) тот же Миронов озвучивает яркого негативного квир-трикстера Черного Кота, становящегося близким другом Пирата.

Однако позитивно изображенный квир-трикстер встречается гораздо реже. Можно вспомнить советскую мультипликационную версию шведского Карлсона («Малыш и Карлсон» (1968) и «Карлсон вернулся» (1970), реж. Борис Степанцев), а также героев-кроссдрессеров — Дженни Гокинс (Клавдия Пугачева) в первой советской киноверсии «Острова сокровищ» (1937, реж. Владимир Вайншток); Шурочка Азарова (Лариса Голубкина) в «Гусарской балладе» (1962, реж. Эльдар Рязанов) и в особенности тетки Чарли (Александр Калягин) в телевизионном фильме Виктора Титова «Здравствуйте, я ваша тетя!» (1975) — экранизации известной английской комедии Брэндона Томаса «Тетка Чарли». Игра Александра Калягина в роли тетки Чарли представляет собой выразительный пример дрег-квин шоу, хотя, вероятно, ни актер, ни режиссер даже не знали этого термина.

Можно сказать, что каждый трикстер в чем-то квир. Но это не значит, что каждый квир — трикстер. Иначе говоря, даже учитывая черты сходства меж-

3 См. о квири в репрезентации ВиНикМора [Prokhorov 2003].

ду трикстером и квиром, все же необходимо попытаться зафиксировать, что именно характеризует квир-трикстера.

Квир во многом подобен трикстеру (и трикстару) своей трансгрессивностью, в сочетании с амбивалентностью и лиминальностью. Трансгрессивность квира покушается не только на гендерные нормы и гетеронормативную сексуальность, но и воплощает *радикальную негативность*: по определению Ли Эдельмана (Lee Edelman), «...квир опустошает значение, дереализует бытие и заставляет нас признать нашу безликость» [Edelman 2022: 126]. И далее: «...квир разрывает связность мира» [Edelman 2022: 141].

Квирная лиминальность выражается в создании особого времени и пространства. Как пишет Хальберстам, «<к>вирное время, возникая в сердце кризиса, использует потенциал всего того, что Бодлер считал воплощением модернизма, — “преходящего, летучего и бесконечно изменчивого”» [Halberstam 2005: 14]. Квирная лиминальность, таким образом, открывает возможности для *утопизма* особого рода, о котором пишет Хосе Эстебан Муньос (José Esteban Muñoz):

Поворот к эстетике в случае квира — это не бегство из социальной реальности; напротив, эстетика квира производит карту будущих социальных отношений. Квир всегда перформативен, поскольку он не просто живет, но и действует по направлению к будущему. По сути, квир предполагает отрицание *здесь и сейчас* и веру в конкретные возможности для другого мира [Muñoz 2019: 1. Курсив автора. — М.Л.].

Однако утопичность или негативность квирного пространства-времени всегда окрашены театрально — предъявлены как *игра или представление*.

В книге «Дурное воспитание» Ли Эдельман анализирует фильм Михаэля Ханеке «Забавные игры» (1997), в центре которого находятся два садистических квир-трикстера, измывающиеся над случайно оказавшейся в их власти семьей. В кульминационный момент фильма жена находит ружье и убивает одного из мучителей, но тогда другой злодей берет в руки пульт от телевизора и «перематывает» ситуацию назад, чтобы сохранить жизнь сообщнику и обезоружить жену. Как комментирует Эдельман, тем самым этот персонаж доказывает, что репрезентация обладает таким же онтологическим статусом, что и реальность. В результате квир-трикстерского перформанса «реальность» превращается в разновидность игры — мрачной или смешной — в зависимости от стратегий трикстера. В «Забавных играх»

...Семья принимает свой мир за реальный, тогда как Питер и Поль, наоборот, знают, что снимаются в фильме. Они знают то, чего члены Семьи не понимают, что все они «всего лишь персонажи», находящиеся в пространстве игры или пьесы, в котором нет «настоящей» смерти, и только власть воображаемого подерживает фикцию «реальности» [Edelman 2022: 152].

Совершенно иначе, но с похожими результатами *дереализация реальности* осуществляется посредством такого характерного для квир-трикстерства метода, как **кэмп**. По классической характеристике Сюзан Зонтаг,

1. <...> Кэмп это определенный вид эстетизма. Существует некий способ видеть мир как эстетическое явление. Этот способ, способ Кэмп, выразим не в терминах красоты, но в терминах степени искусственности, стилизации. <...>

8. Кэмп — это некоторое представление мира в терминах стиля, но вполне определенного стиля. Это любовь к преувеличениям, к «слишком», к вещам-которые-то-чем-они-не-являются. <...>

10. Кэмп видит все в кавычках цитации. Это не лампа, но «лампа», не женщина, но «женщина». Ощутить Кэмп — применительно к людям или объектам — значит понимать бытие как исполнение роли. Это дальнейшее расширение на область чувствительности метафоры жизни как театра. <...>

38. Кэмп — это последовательно эстетическое мировосприятие. Он воплощает победу «стиля» над «содержанием», эстетики над «моралью», иронии над трагедией. <...>

41. Один из главных моментов Кэмпа это развенчание серьезности. Кэмп игрив, анти-серьезен. Точнее, Кэмп подключает новые, более сложные, связи к «серьезности». Он может быть серьезен во фривольности и фриволен в серьезности [Зонтаг 1997: 50—52, 60].

Впоследствии теоретики упрекали Зонтаг за то, что она использует кэмп как шифр для всей современной культуры, как рафинированный — и подчеркнуто аполитичный — эстетический вкус к вульгарному и китчевому и критиковали за «превращение гомосексуальной в своей основе модальности саморепрезентации в дегейфизированный вкус, ироническое смакование безвкусицы — “плохо настолько, что уже хорошо”» [Cleto 1999: 10]. Однако тот же исследователь определяет кэмп в согласии с акцентами, расставленными Зонтаг, как «радикальную семиотическую дестабилизацию, при которой объект и субъект дискурса *обваливаются друг в друга (collapse into each other)*» [Cleto 1999: 4—5, курсив автора]. Развивая тему театральности кэмпа, Марк Бут (Mark Booth) отмечает:

Кэмп самопародийно представляет себя намеренно безответственным и незрелым, нарочитая искусственность саморепрезентации подчеркивает театральность вне сцены, бесстыдную неискренность, которая может быть провокативной, но может быть и потенциально критической — из-за неустранимой амбивалентности [Booth 1999: 69].

Еще один важный аспект кэмпа отмечен Эстер Ньютон (Esther Newton) — диспропорциональность, неадекватность, алогизм — так, вероятно, можно перевести слово «incongruity» в формуле: «Кэмп обычно основан на диспропорциональных [неадекватных, алогичных] противопоставлениях (incongruous juxtapositions)» [Newton 1999: 103]. Иначе говоря, кэмп основан на структурных и семантических оксюморомах — что вообще характерно для трикстерского дискурса. Но кэмп добавляет к оксюморомам особого рода ироническую саморефлексивность, выдающую связь этого дискурса с квир-культурой.

В качестве феномена, сочетающего в себе черты трикстера и квир-трикстера, я хочу рассмотреть Фаину Раневскую — но не как реальное лицо и не как великую актрису, а как своего рода фольклорного персонажа, героиню культурной легенды, во многом созданной ей самой. Поэтому меня не занимает вопрос, насколько достоверны приписываемые Раневской, афоризмы и шутки (многие из них, безусловно, почерпнуты из более раннего фольклора). Для меня важно то, что конкретные истории «прилипли» к образу Раневской, а значит, вписались в ее легенду. Именно логика этой легенды представляет для меня главный интерес.

Легенда о трикстаре

Судя по сохранившимся свидетельствам, знаменитая советская актриса Фаина Раневская (1896—1984) была крайне противоречивым человеком. Огромный актерский талант и всенародная слава, сопровождавшая ее с 1930-х до конца жизни, сочетались в ней с непроходящим чувством профессиональной нереализованности. Репутация неуживчивой, резкой на язык и скандальной актрисы, которой боялись не только коллеги-актеры, но и режиссеры, странным образом уживалась с образом «Дон Кихота в юбке», готового раздать все и помочь каждому. Непочтительность к авторитетам, любовь к обценной лексике, слава убийственного острослова не мешали ей изрекать (устно и письменно) пафосные (и банальные) речи о святом искусстве и его падении. Несмотря на принадлежность, по крайней мере, к двум маргинализированным группам — не только еврейка, но и лесбиянка, по одним свидетельствам, бисексуал — по другим [см.: Жук 1998: 78—82], — она была неотъемлемой частью советского культурного истеблишмента и при Сталине, и при Хрущеве, и при Брежневе, что подтверждается «похоронными принадлежностями» Раневской (по ее собственному выражению) — многочисленными званиями, премиями (три Сталинские премии) и государственными наградами (в том числе орден Ленина).

Трикстерство также входило в этот сложный коктейль в качестве одного из компонентов, но именно оно стало предметом легенды — фольклора, окружавшего Раневскую при жизни и в известной степени распространявшегося ею самой и многократно возросшего после ее смерти и особенно в постсоветское время, когда анекдоты о Раневской, ее остроты и афоризмы вошли в массовую культуру⁴. Важной частью этого нарратива, сопоставимого с историями о Диогене или Ходже Насреддине, стали кинороли Раневской. Как правило, эпизодические, они тем не менее почти сразу же превращались в культурные идиомы — и не случайно: Раневская славилась тем, что сочиняла реплики своих героинь, так что эти эпизоды были продуктом не только ее актерского, но и драматургического таланта.

Марина Балина первой назвала Раневскую «трикстаром» (вслед за Джурих), подчеркивая прежде всего ее трансгрессивность, она

нарушала социокультурные нормы «приличия», внедряя взрывные элементы трансгрессии в строго регламентированную жизнь советского театра. Раневской удалось построить свой публичный образ на грани разрешенного, всегда вер-

4 «Целая индустрия выросла на публикациях воспоминаний о ней <Раневской>, анекдотов о ее скандальном поведении, ее афоризмов, так что введение ее имени — не являющегося именем авторов — в любую библиотечную базу данных приносит десятки результатов», — пишет Марина Балина [Balina 2017: 52]. См., например: Фаина Раневская: Случаи, шутки, афоризмы / Под ред. И. Захарова. М.: Захаров, 2001 (ссылки на это издание маркированы указанием страницы после цитаты в основном тексте); Фаина Раневская. Судьба-шлюха / Авт.-сост. Д.А. Щеглов. М.: АСТ: Олимп, 2002; Фаина Раневская: Философ с папиросой в зубах / Под ред. К. Винокурова. М.: Зебра Е, 2012; Фаина Раневская. Арлекин и скорбный Экклезиаст / Сост. Ю.И. Крылова. М.: АСТ, 2017; *Глезер М.* Фаина Раневская. М.: Молодая гвардия, 2012; *Скорыходов Г.* Разговоры с Раневской. М.: АСТ, 1999; *Скорыходов Г.* Фаина Раневская. Фуфа Великолепная, или С юмором по жизни. М.: Родина, 2002; *Скорыходов Г.* Женщины шутят: Раневская, Зеленая, Пельтцер. М.: Родина, 2021; *Щеглов А.* Фаина Раневская: Вся жизнь. М.: Захаров, 2002.

бально и визуально подрывая отведенное ей культурное пространство [Balina 2017: 51].

Однако трансгрессивность трикстара направлена прежде всего против патриархальной нормативности. Кроме того, трикстер — и трикстар — никогда не сводится к одной лишь характеристике: как отмечалось выше, помимо различных форм трансгрессивности, необходимым аспектом трикстерства является остранение, дистанцированное (посредством комедии или пародии) воспроизведение социальной семиотики («репрезентация репрезентации»). Есть ли это у Раневской?

Безусловно, есть!

В сохранившихся обрывочных мемуарах Раневская подробно рассказывает о своих неудачах — любовных и театральных. Во всех этих новеллах она помещает в себя в ситуации, взрывающие гендерные нормы и сценарии. Придя на первое свидание с нравящимся ей гимназистом, юная Фаина обнаруживает, что объект ее любви уже находится на свидании с другой девушкой, причем соперница отгоняет ее камнями. Уже актриса, она ожидает к себе премьеры вечером после спектакля — и он приходит, но «пьяный и с бабой»: «Деточка, — говорит, — погуляйте где-нибудь пару часиков, дорогая моя!» С тех пор не то что влюбляться — смотреть на них не могу: гады и мерзавцы!» (89). Поклонники приглашают ее на свидание также самым неромантическим образом. «Приглашение на свидание: “Артистке в зеленой кофточке”, указание места свидания и угроза: “Попробуй только не прийти”. Подпись. Печать. Сожалею, что не сохранила документа, — не так много я получала приглашений на свидание»⁵.

В юности она дебютирует в театральном амплуа гранд-кокет, играя роли соблазнительниц и романтических героинь. Но ее записи сохраняют только конфузные ситуации. В одном спектакле, после слов «Шаги мои легче пуха, я умею скользить, как змея...», Раневской удается «свалить декорацию, изображавшую гору, и больно ушибить партнера. В публике смех, партнер, стена, угрожает оторвать мне голову»⁶. В другом, играя жертву пиратов, она не замечает, как ее парик зацепился за «волну»: «Косы поплыли по волнам. Я начала неистово хохотать, а мои похитители, увидев повисший на гвозде парик, уронили меня на пол. Несмотря на боль от ушиба, я продолжала хохотать»⁷. В третьем, играя романтическую героиню, она не замечает, что краска, нанесенная ей на старую горжетку, от жары потекла и окрасила шею актрисы в черный цвет: «Лисица на мне непрестанно линяла. Публика веселилась при виде моей черной шеи, а с премьершей, сидевшей в ложе, бывшим моим педагогом, случилось нечто вроде истерики...»⁸. Все эти ситуации подчеркивают несовместимость Раневской с традиционными гендерными ролями, несовместимость, которую она сознательно превращает в источник для комических новелл о себе как о гендерной клоунессе.

Буффонада — это только одна сторона подрыва патриархальных сценариев, которыми всегда славится трикстар. Другая приобретает характер яростной, но при этом почти всегда комической войны, которую Раневская вела про-

5 Фаина Раневская. Судьба-шлюха. С. 33.

6 Там же. С. 39.

7 Там же. С. 32.

8 Там же. С. 29—30.

тив режиссеров — как правило, мужчин, но не только: «Режиссеры меня не любили, я платила им взаимностью», — пишет она в своих «мемуарах»⁹. Она не скрывает своего сарказма и по отношению к таким знаменитым режиссерам, как Охлопков или Пырьев. Об Эйзенштейне, который в конечном счете после долгой борьбы с начальством вынужден был отказаться от затеи снять ее в роли княгини Старицкой в «Иване Грозном», она (якобы) произносит гневную фразу: «Лучше я буду продавать кожу с жопы, чем сниматься у Эйзенштейна. Автору “Броненосца” незамедлительно донесли, и он отбил из Алма-Аты восторженную телеграмму: “Как идет продажа?”» (10).

Затяжной характер бунт Раневской против режиссерского авторитета принимает во время ее службы в Театре Моссовета — и обращен он против художественного руководителя театра Юрия Завадского. Раневская характеризует его разнообразно, но всегда комически-гротескно:

Завадскому снится, что он уже похоронен на Красной площади.

Пипи в трамвае — вот все, что сделал режиссер в искусстве.

Блядь в кепочке.

Вытянутый в длину лилипут.¹⁰

Раневская называла Завадского маразматиком-затейником, уцененным Мейерхольдом, перпетуум кобеле. «Завадскому дают награды не по заслугам, а по потребностям. У него нет только звания “Мать-героиня”», — говорила актриса. Творческие поиски Завадского аттестовались Раневской не иначе как «капризы беременной кенгуру» (40).

Когда Завадский хочет убрать из спектакля «Шторм» сочиненный Раневской эпизод — ради которого и ходили на этот спектакль, в остальном остающийся образцом казенной скуки, — он мотивирует это так: «Вы слишком хорошо играете свою роль спекулянтки, и от этого она запоминается чуть ли не как главная фигура спектакля...» На что Раневская предлагает: «Если нужно для дела, буду играть свою роль хуже»¹¹. На упрек Завадского: «Фаина, вы своими выходками сожрали весь замысел!», — она отвечает со сцены: «То-то у меня чувство, как будто говна нажралась» (38).

Бунт Раневской обращен не только против диктаторской власти режиссера, но и против того культурного контракта, на котором она основана. Театральная культура в России предполагает, что актер, а в особенности актриса, находится в полном подчинении у режиссера, от которого зависит ее карьера, успех или неуспех и который поэтому волен манипулировать ею как марионеткой. Платой за эту подчиненность является возможность достичь статуса звезды и наслаждаться зрительским обожанием. Раневская решительно нарушает этот контракт. Во-первых, она активно берет на себя функции режиссера своих сцен и драматурга, сочиняющего для себя тексты, которые входят в спектакли и фильмы с ее участием и становятся идиомами. Как она написала в своих фрагментарных воспоминаниях: «...я бывала частым соавтором и режиссером многих моих ролей — в современных пьесах»¹². Впрочем, не только в совре-

9 Там же. С. 52.

10 Там же. С. 132.

11 Щеглов А. Фаина Раневская: Вся жизнь. С. 165.

12 Фаина Раневская. Судьба-шлюха. С. 43.

менных — не раз она дописывала любимого ею Чехова, в частности, подарив своей героине в киноверсии рассказа «Человек в футляре» фразу, ставшую идиомой: «Я никогда не была красива, но постоянно была чертовски мила».

Во-вторых, она с искренним страданием воспринимает толпы поклонников и поклонниц, изводящих сочиненной и сыгранной ей фразой из фильма «Подкидыш»: «Муля, не нервируй меня!». Даже когда Брежнев, вручая ей орден Ленина, произносит эту фразу, Раневская, не сдержавшись, замечает: «Леонид Ильич, так ко мне обращаются только мальчишки и хулиганы» (25).

Как и пристало трикстару, Раневская постоянно создает комическое острашение даже самых будничных ситуаций. Брехт недаром называл Раневскую «ходячим эффектом отчуждения»¹³. Многие ее шутки строятся на обмане ожиданий. Так, в 70 лет она хочет вступить в партию не для дополнительных привилегий и не из идейных соображений, а для того, чтобы знать, «что эта сука Верка Марецкая говорит обо мне на партсобраниях (101)».¹⁴ На замечание о том, что в ее пиве плавают мухи, Раневская отвечает: «Всего одна, милочка! Ну сколько она может выпить?» (110). На предложение своей подруги и наставницы Павлы Вульф спеть внуку колыбельную, чтобы он поскорее уснул, Раневская возражает: «Зачем же так сразу? Давай еще попробуем по-хорошему» (86). Нередко эти фигуры острашения разворачиваются в целую сцену. Когда директор театра без стука вошел в ее гримерную и обнаружил Раневскую совершенно голой, та, не моргнув глазом, осведомилась: «Вас не шокирует, что я курю?» (59).

Острающие сдвиги регулярно приобретают трансгрессивный характер, когда подрывают социальный этикет. На вежливый вопрос о здоровье, Раневская порывается дать подробный отчет, от которого ее (неприятный ей) собеседник сбегает. На приглашение прийти еще раз отобедать после не слишком сытного угощения, Раневская не задумываясь выпаливает: «С удовольствием... хоть сейчас!» (5). Назойливой попугачице, пытающейся завязать знакомство со знаменитостью и представляющейся: «Я — Смирнова», Раневская вместо того, чтобы назвать свое имя, отвечает: «А я — нет» (46). Когда артисты ее театра, возмущенные постоянными опозданиями Раневской на репетиции, демонстративно не отвечают на ее приветствия (этикетное наказание), она с кинической естественностью переворачивает обращенный на нее «игнор» на коллег: «Ах, нет никого?! Тогда пойду поспу!» (35). Ее сдвиги этикета носят не только реактивный характер, — напротив, она часто сама создает перевернутые ситуации. Неотразимую красавицу-актрису Раневская спрашивает:

— Вам никогда не говорили, что вы похожи на Брижит Бардо?

— Нет, никогда, — отвечает N, ожидая комплимента.

Раневская окидывает ее взглядом и с удовольствием заключает:

— И правильно, что не говорили (50).

Трансгрессивность ее острающего юмора усиливается благодаря резким снижениям — путем перевода философских или иных возвышенных категорий на язык «телесного низа» с нередким использованием обценной лексики.

¹³ Там же. С. 137.

¹⁴ Вера Марецкая — народная актриса СССР, одна из жен режиссера Юрия Завадского; Раневская многие годы работала с ней в Театре Моссовета. В книге Глеба Скорохова «Разговоры с Раневской» актриса опровергает этот анекдот как сплетню, но таков фольклор — сплетни в нем на равных сосуществуют с фактами.

Пожилой коллеге-актрисе прямо на сцене во время репетиции Раневская вручает огромных размеров огурец со словами: «Вавочка, я дарю тебе этот огурчик. Хочешь есть его, хочешь — живи с ним» (61). Про буфет в доме отдыха сообщает: «Я хожу в этот буфет, как в молодости ходила на аборт» (109). На вопрос о том, как протекает ее жизнь, Раневская отвечает так: «Знаете, милочка, что такое говно? Так оно по сравнению с моей жизнью — повидло», а встречаясь через год с тем же собеседником, уточняет: «Я вам еще в прошлом году говорила, что говно. Но тогда это был марципанчик» (12—13). Свою карьеру она описывает так: «Я жила со многими театрами, но так и не получила удовольствия» (11); «Всю свою жизнь я проплавала в унитазе стилем баттерфляй» (18). Жизнь вообще Раневская определяет как «затяжной прыжок из п.зды в могилу» (13).

Афоризмы Раневской нередко строятся на приеме, обратном материализации метафоры. Ситуацию, связанную с физиологией, она с удовольствием превращает в самопародийное философское обобщение:

Снимается сцена на натуре. В чистом поле. У Раневской неважно с желудком. Она уединяется в зеленый домик где-то на горизонте. Нет и нет ее, нет и нет. Несколько раз посылают помрежа: не случилось ли что? Раневская откликается, успокаивает, говорит, что жива, и опять ее все нет и нет. Наконец она появляется и величественно говорит: «Господи! Кто бы мог подумать, что в человеке столько говна!» (84).

Однако возможны и обратные ситуации, когда Раневская нарочно превращает психологическую ситуацию в карнавальную пантомиму:

Актерам навязали незапланированный концерт. Раневская, вечно страдавшая желудком, согласилась участвовать в нем, только если Любочка Орлова... поставит ей клизму. Раневской прислали опытную медсестру. Но актриса ее даже на порог своего номера не пустила:

— Нет, только Любочка!¹⁵.

Клизма, которую Любовь Орлова — воплощение советского официоза, любимая звезда Сталина — должна поставить Раневской, это, конечно, трансформированный королевский поцелуй в задницу шута, который Раневская требует в качестве гонорара за участие в навязанном ей концерте.

В том же карнавально-гротескном ключе выдержаны и многие «микрорецензии» Раневской на коллег-актеров, режиссеров и их творчество:

У нее не лицо, а копыто, — говорила об одной актрисе Раневская (20).

Ия Саввина — помесь гремучей змеи с колокольчиком¹⁶.

Без сомнения, Орлова превосходная актриса. Одно у нее плохо — голос. Когда поет, кажется, будто кто-то ссыт в пустое цинковое ведро...¹⁷

«Эх, не имей сто рублей, а имей двух грудей» — говорила Раневская о Галине Сергеевой, исполнительнице главной роли в фильме «Пышка» (30).

¹⁵ Там же. С. 152.

¹⁶ Скороходов Г. Разговоры с Раневской. С. 44.

¹⁷ Фаина Раневская: Философ с папиросой в зубах. С. 52.

Актриса Мария Бабанова — «болонка в климаксе» (31).

— Я была вчера в театре, — рассказывала Раневская. — Актеры играли так плохо, особенно Дездемона, что когда Отелло душил ее, то публика очень долго аплодировала (35).

Во время репетиции Завадский за что-то обиделся на актеров, не сдержался, накричал и выбежал из репетиционного зала, хлопнув дверью, с криком: «Пойду повешусь!» Все были подавлены. В тишине раздался спокойный голос Раневской: «Юрий Александрович сейчас вернется. В это время он ходит в туалет» (37).

Все эти и подобные примеры не только характеризуют Раневскую как носителя карнавального юмора. Для многих из них характерно глубоко телесное, а оттого нарочито сниженное переживание искусства. Например, читая восхитившее ее стихотворение Ронсара — по-французски и в переводе, — Раневская заканчивает чтение неожиданным снижающим жестом:

В тот вечер за столом Раневская сказала собравшимся гостям: «Знаете, я вчера перечитывала Пьера Ронсара, это восхитительно...» И стала читать стихотворения великого поэта по-французски, а потом и в русском переводе, опустив веки, чуть раскачиваясь <...> Но вдруг, неожиданно прервавшись и широко раскрыв глаза, спросила: «Ну как? Обосраться можно, верно?!»¹⁸.

В этих и подобных снижениях можно увидеть не только трансгрессию, но и характерные для кэмп «диспропорциональные противопоставления» (Э. Ньютон): ироническое столкновение возвышенного и вульгарного во всех этих примерах нарочито и саморефлективно.

Кэмп как метод

Раневская «наивно» позволяет себе такие скачки из одного регистра в другой, чем — используя выражение Зонтаг — «подключает новые, более сложные, связи к *серьезности*». К Раневской в полной мере относится и следующая характеристика кэмп: «может быть серьезен во фривольности и фриволен в серьезности». Эта «неустойчивость» принципиальна для Раневской и ее типа юмора. Раневская с удовольствием пародирует высоко почитаемую ей Ахматову, исполняя ее стихи как песенки швеи. Относясь к Пушкину с почти религиозным восторгом, она так описывает свой сон, в котором происходит ее встреча с кумиром: «Он остановился, посмотрел, поклонился и сказал: “Оставь меня в покое, старая б... Как ты надоела со своей любовью”»¹⁹.

Кэмповская эстетика окрашивает свойственную Раневской «репрезентацию репрезентации». Ее главной чертой является расширенное представление о театральности. Для нее театр не заканчивается нигде и никогда. Кинодраматург Евгений Габрилович вспоминал о *modus vivendi* Раневской:

Это была игра. Десятки быстро сверкавших, быстро мелькавших миниатюр, где Фаина Георгиевна была то кондуктором, то продавщицей, то старухой на перед-

¹⁸ Там же. С. 110.

¹⁹ Фаина Раневская. Судьба-шлюха. С. 184.

ней скамье автобуса, то младенцем рядом, на той же скамье, была прогоревшим антрепренером, восторженной гимназисткой, пьяным суфлером, милиционером, продавцом пирожков, адвокатом и каким-то юнкером или подпоручиком, в которого она была в юности влюблена и для которого зажарила как-то индейку, украсила ее серпантином и бумажным венком. Игра переполняла ее, актерское естество бушевало в ней, билось наружу, не утихая ни на мгновение...²⁰

Напомним, что Зонтаг подчеркивала: «Кэмп видит все в кавычках цитации. Это не лампа, но “лампа”, не женщина, но “женщина”. Ощутить Кэмп — применительно к людям или объектам — значит понимать бытие как исполнение роли. Это дальнейшее расширение на область чувствительности метафоры жизни как театра»²¹. Для Раневской тотальная театрализация равняется смыслу жизни. Раневская говорит об умершей коллеге: «Она не ощущала разницы между вымышленным и реальным миром. У актеров это бывает. Некоторые именно это называют счастьем, — улынулась Ф.Г.»²². В полном соответствии с представлением о жизни как театре Раневская говорит о другой умершей подруге-актрисе: «Хотелось бы мне иметь ее ноги — у нее были прелестные ноги! Жалко — теперь пропадут...» (22). К смерти она вообще относится как к своего рода спектаклю: «А может быть, поехать в Прибалтику? Я там умру? Что я буду делать?»²³.

В то же время ее кэмповая ирония воплощает максимально серьезное отношение к искусству, которое Раневская пронесла через всю жизнь. Как в юности, когда она впервые увидела «Вишневый сад» и не уходила из театра долгое время после окончания спектакля. «Очнулась, когда капельдинер сказал: “Барышня, пора уходить!” Я ответила: “Куда же я теперь пойду?”»²⁴ «Вульгарный» юмор Раневской парадоксально выражает ее сопротивление циническому отношению к искусству (регистр возвышенного), примеры которого она то и дело видит у своих коллег. См. ее характеристику режиссера Николая Охлопкова: «Есть люди, хорошо знающие, “что к чему”. В искусстве эти люди сейчас мне представляются бандитами, подбирающими ключи. Такой “вождь с отмычкой” сейчас Охлопков. Талантливый как дьявол и циничный до беспредельности»²⁵. Не случайно Раневской приписывают афоризм: «Цинизм ненавижу за его общедоступность».

По точной характеристике М. Балиной, Раневская предлагает «перевернутую» логику: «для нее “жизнь” является пространством для ничем не сдерживаемой игры и импровизаций, в нарушение любых норм. Театр и кинороли являются одновременно и высшей формой импровизации... и аутентичной “реальностью”, где все происходит по-настоящему и где нет места для “ремесла”» [Balina 2017: 61]. Эта логика является естественным развитием принципов кэмп, «усиленных» системой Станиславского. Раневская принципиально не хочет отделять театр от «жизни», для нее театр и является самым концентрированным выражением бытия. Комические снижения, кэмп и гротескный юмор, окружающие высказывания Раневской об искусстве, подчеркивают именно *неотделимость* искусства от всего живого, разрушая представления

20 Фаина Раневская: Философ с папиросой в зубах. С. 17.

21 См. выше.

22 Скорыходов Г. Разговоры с Раневской. С. 80.

23 Фаина Раневская. Судьба-шлюха. С. 203.

24 Там же. С. 25.

25 Там же. С. 92.

об искусстве как изолированном от повседневного, телесного, практического планов бытия.

Таким образом, в легенде Раневской происходит органическое слияние трикстара и кэмп. Кэмп не только становится оружием трикстарского подрыва иерархий, но и обеспечивает Раневскую внутренней иронической дистанцией по отношению ко всему авторитетному и репрессивному. Это касается и лучших ролей Раневской. Как работает трикстарский кэмп по отношению к власти, особенно отчетливо видно на примере такой, пожалуй, самой знаменитой и самой успешной роли Раневской, как Мачеха в «Золушке» (1947) режиссеров Надежды Кошеверовой и Михаила Шاپиро по пьесе Евгения Шварца.

Роль Мачехи — это традиционная мизогинистская версия трикстара: перед нами не только злая мачеха, но и сварливая жена-диктатор. В первой же сцене фильма Лесничий, ее муж, говоря с Королем, признается, что для него она страшнее чудовища, разбойников или злого волшебника: «Ее родную сестру, точно такую же, как она, съел Людоед. Отравился и умер. Видите, какие в этой семье ядовитые характеры». Однако текст Шварца и игра Раневской переориентируют этот характер, превращая мизогинистскую карикатуру в воплощение трикстера *при власти*. Мачеха очень хочет войти во власть, став тещей короля, она с удовольствием мечтает о том, как «теперь они у нее попляшут во дворе! <...> Эх, жалко — королевство маловато, разгуляться негде!» Но даже король опасается ее: «У нее такие связи». Угрожая Золушке, она вновь упоминает свои связи, и они таковы, что благодаря им она замучает своего мужа, отца Золушки: «Ты знаешь мои связи. Я выживу его из собственного дома. Он умрет на плахе, в тюрьме, в яме!».

Вообще, как ни странно, система характеров в этом фильме-сказке выстроена вокруг власти — добрая Фея, помогающая Золушке, образует «пару» по отношению к доброму Волшебнику, который заткнул себе уши оттого, что не мог никому отказать, однако прекрасно слышит Короля, когда тот обращается к нему с просьбой. А Мачеха образует аналогичную «пару» по отношению к самому Королю, скандальному и истеричному («Ухожу в монастырь!» — кричит он поминутно), но отходчивому и искреннему. Если Король — это именно сказочный персонаж, то Мачеха представляет куда более реалистический образ власти, основанной на манипуляциях, подкупе, угрозах, постоянно требующей благодарности и знаков внимания, лицемерной, коварной, лживой и жестокой, несмотря на маску лести и заботы. Придуманные Раневской реплики, вроде брошенной Королем напоследок: «А еще корону надел!» (перифраз традиционного оскорбления в адрес интеллигента: «А еще шляпу надел!») или «Какое сказочное свинство!» — придают этому образу современное звучание. Таким образом негативные характеристики, традиционно приписываемые женщине-трикстару, становятся в «Золушке» характеристиками власти, выходящей за пределы гендерных ролей. Героиня Раневской не только «демонстрирует разрушительную силу циничной героини» [Balina 2017: 59], точнее будет сказать, что она становится воплощением *цинической власти*.

Однако, как отмечает Глеб Скороходов, с характером Мачехи связан парадокс:

Мачеха — одна из лучших комедийных ролей Раневской. Но вот загадочная метаморфоза: злая Мачеха — объект ненависти читателей «Золушки» — в фильме вызывает восхищение и восторг. Даже юные зрители, которые часто острее взрослых

воспринимают зло, встречают появление Мачехи на экране с радостным оживлением. И по окончании фильма говорят о ней не с возмущением, а с любовью²⁶.

Причина именно в трикстерском задоре, веселом блеске в глазах, энергии и изобретательности героини Раневской, не останавливающейся ни перед чем на пути к цели. У нее, в отличие от Феи и Волшебника, нет волшебной палочки, но она готова превратить всех и каждого в свой инструмент благодаря виртуозным трансформациям и манипуляциям. Ее цинизм самодостаточен, — в конце концов, у нее и так предостаточно власти. Ее увлекает сам процесс интриги, который она превращает в аттракцион, украшенный шутками и остротами. Именно в этом проявляется кэмповская ирония. Раневская нарочито «переигрывает» цинизм Мачехи, превращая его в «цинизм», образцово-показательный, лабораторно-чистый и упоенный собой экспонат; поэтому ее Мачеха не просто злодейка, а «Злодейка», упивающаяся своим злодейством как талантом. Конечно, сюжет сказки ведет к поражению Мачехи. Однако *избыток игры*, маркирующий кэмп, и порождает «радостное оживление», связанное с характером Мачехи.

Комический перформанс Раневской, длившийся всю ее жизнь, в то же время является оборотной стороной ее трагического мироощущения. И дело не только в чувстве нереализованности, которое она постоянно испытывала. Жизнь Раневской, как и многих ее современников, состоит из череды травм.

После всего, что Ф.Г. видела и пережила в Гражданскую войну: голод, тиф, жестокость и зверства террора, с трупами, раскачивающимися на фонарях и лежащими неделями на улицах, — всего, что так гениально описал Булгаков в «Белой гвардии» и «Беге», она заболела: боялась выходить из дому, переходить дорогу (этот страх сохранился у нее надолго). Ей пришлось лечиться. Болезнь вынудила ее оставить на время сцену: Ф.Г. не решалась ступить на подмостки, особенно подходить к их краю: ей казалось, что там, где сидят зрители, — обрыв, пропасть, бездна²⁷, —

пишет о начале карьеры Раневской Глеб Скороходов.

Она была свидетелем террора 1930-х годов, когда погибли многие ее близкие друзья. Когда в 1946 году Ахматова стала жертвой постановления ЦК, Раневская была одной из немногих, кто поддерживал ее. Раневская близко дружила с Соломоном Михоэлсом и глубоко переживала его убийство по приказу Сталина в 1948 году. Она не трудилась скрывать свое негативное отношение к советской политике. В частности, именно ей принадлежит одно из немногих высказываний, осуждающих советскую гомофобию: «Боже мой, несчастная страна, в которой человек не может распорядиться своей жопой» (95).

Именно трикстарский кэмп является для Раневской способом выживания и сохранения себя. Тотальная театральность связывает Раневскую с тем, что Бенджамин Бейтмен (Benjamin Bateman) обозначил как специфическое для квира «модернистское искусство выживания»:

Квир-выживание <...> означает не распространение индивидуальной жизни в будущее, а распространение жизненной энергии через личностные, видовые, имперские и поколенческие границы <...> «Большее» количество жизни в этом слу-

26 Скороходов Г. Разговоры с Раневской. С. 16.

27 Там же. С. 41.

чае достигается не за счет расширения себя (и времени для себя), но через жизни других [Bateman 2018: 4].

Эта философская модель в высшей степени подходит Раневской. Она раздвигает свою жизнь и жизненную энергию за счет безграничного расширения театральности. Роли и постоянные ролевые трансформации Раневской и есть ее форма проникновения в «жизни других». В конечном счете такова наиболее радикальная из ее трансгрессий: для тотальной театрализации, заражающей все индивидуальной жизненной энергией актрисы, нет никаких непреодолимых границ, запретов или барьеров.

Библиография / References

- [Жук 1998] — Жук О. Русские амазонки. М.: Глагол, 1998.
(Zhuk O. Russkie amazonki. Moscow, 1998.)
- [Зонтаг 1997] — Зонтаг С. Заметки о кэмпе / Пер. с англ. С. Кузнецов // Зонтаг С. Мысль как страсть. Избранные эссе 1960—70-х годов / Сост., общ. ред., пер. с фр. Б. Дубина. Пер. с англ. Б. Дубина, В. Гольшева и др. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 48—64.
(Sontag S. Notes on “camp” // Sontag S. Mysl’ kak strast’. Izbrannye esse 1960—70-kh godov / Ed. by B. Dubin. Moscow, 1997. P. 48—64. — In Russ.)
- [Липовецкий 2008] — Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернского дискурса в русской культуре 1920—2000-х гг. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
(Lipovetskii M. Paralogii: Transformatsii (post)modernistskogo diskursa v russkoi kul’ture 1920—2000-kh gg. Moscow, 2008).
- [Balina 2017] — Balina M. Performing History as a Story: Faina Ranevskaja and the Art of Remembering // Transgressive Women in Modern Russian and East European Cultures: From the Bad to the Blasphemous / Ed. by Y. Hashamova, B. Holmgren, M. Lipovetsky. London; New York: Routledge, 2017. P. 50—68.
- [Bateman 2018] — Bateman B. The Modernist Art of Survival. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- [Booth 1999] — Booth M. Campe-to! On the original definition of camp // Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject / Ed. by F. Cleto. Ann Arbor: The University of Michigan, 1999. P. 66—79.
- [Cleto 1999] — Cleto F. Queering the Camp // Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject / Ed. by F. Cleto. Ann Arbor: The University of Michigan, 1999. P. 1—42.
- [Edelman 2022] — Edelman L. Bad Education: Why Queer Theory Teaches Us Nothing. Durham; London: Duke University Press, 2022.
- [Halberstam 2005] — Halberstam J. In a Queer Time and Space: Transgender Bodies, Subcultural Lives. New York: New York University Press, 2005.
- [Halberstam 2011] — Halberstam J. The Queer Art of Failure. Durham: Duke University Press, 2011.
- [Healey 2021] — Healey D. Sexual and gender dissent in the USSR and post-Soviet space // Cahiers du monde russe. 2021. Vol. 62. No. 2—3. P. 225—250.
- [Jurich 1998] — Jurich M. Scheherazade’s Sisters: Trickster Heroines and Their Stories in World Literature. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1998.
- [Muñoz 2019] — Muñoz J.E. Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity. New York: New York University Press, 2019.
- [Newton 1999] — Newton E. Role Models // Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject / Ed. by F. Cleto. Ann Arbor: The University of Michigan, 1999. P. 96—110.
- [Prokhorov 2003] — Prokhorov A. Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai’s Comedies and El’dar Riazanov’s Satires of the 1960s // Slavic Review. 2003. Vol. 62. No. 3. P. 455—472.
- [Prokhorov; Prokhorova 2017] — Prokhorova E., Prokhorov A. Un/Taming the Unruly Woman: From Melodramatic Containment to Carnivalesque Utopia // Transgressive Women in Modern Russian and East European Cultures: From the Bad to the Blasphemous / Ed. by Y. Hashamova, B. Holmgren, M. Lipovetsky. London; New York: Routledge, 2017. P. 30—49.