

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 130.2

DOI: 10.34130/2223-1277-2019-3-26-38

**А. В. Бабаева, Е. В. Кузнецова**

Нижегородский государственный педагогический университет  
имени Козьмы Минина, Нижний Новгород

### **Режимы гендерного перформанса в пространстве дрэг-культуры**

*В статье предпринята попытка анализа понятия и феномена «дрэг». Авторами выделяется два рабочих подхода к пониманию термина: широкий — как заимствование черт, атрибутов, внешнего вида, стиля, речи, закреплённых за противоположным полом; и узкий — как сценическое амплуа. Предлагается стратегия описания дрэга как игровой интеллектуальной практики воссоздания полноты видения, восприятия и понимания в работе по девальвации гендерных нормативов. В заключение высказывается предположение, что переход дрэга в мейнстримную зону культуры грозит ему скатыванием в неосексизм.*

**Ключевые слова:** дрэг, игра, перформативность, гендер, пол, гендерная матрица, культурный код.

**A. V. Babaeva, E. V. Kuznetsova**

Kozma Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University, Nizhny Novgorod

### **Modes of gender performance in the space of drag culture**

---

© Бабаева А. В., Кузнецова Е. В., 2019

*The article includes an attempt to analyze the concept and phenomenon of the «drag». The authors describe two working approaches of understanding the term: broadside — drag as borrowing features, attributes, appearance, style, speech, assigned to the opposite sex; and narrow — as a stage role. Authors propose a strategy for describing drag as a gaming intellectual practice of recreating the completeness of vision, perception and understanding in the process of the devaluation of gender norms. In conclusion, it is suggested that the transition of the drag into the mainstream culture may result in falling into neosexism.*

**Keywords:** *drag, game, performativity, gender, sex, gender matrix, cultural code.*

*Мы рождаемся голыми, а все остальное — это дрэг.*  
**РуПол**

Феномен «дрэг» в последнее время часто оказывается в поле зрения общественности. Еще полвека назад данное явление ограничивалось рамками квир-сообществ и по большей части ассоциировалось с китчевыми альтер эго ее представителей, сегодня же дрэг стал неотъемлемой частью культуры — им вдохновляются дизайнеры, художники, а дрэг-персоны становятся влиятельными политическими активистами или видными представителями шоу-бизнеса. Как ни парадоксально, но дрэг (синоним слова — кросс-дрессинг) — это отнюдь не явление Новейшего времени, элементы дрэга как «игр» с переодеванием и присваиванием признаков противоположного пола в той или иной форме встречаются в различных культурах еще с древности. Но, несмотря на подлинный интерес к телесности и субъектности во второй половине XX века, феномен «дрэг» так и не стал предметом академического дискурса. Данная статья представляет собой попытку обозначить некоторые проблемные точки в описании данного явления, а также продемонстрировать перспективность (в классическом смысле) исследования дрэга для социокультурных практик в целом.

Этимология понятия «дрэг» затемнена, четкой трактовки его не существует, поэтому в качестве рабочих можно допустить минимум две версии разворачивания значения. Версия первая, поддерживаемая представителями самой субкультуры: лексема «дрэг» — это аб-

бrevиатура *dressed resembling a girl*, что буквально означает «одежда как девушка». Трактовка этой версии делает акцент на мужских практиках, т. е. описании особого типа маскулинного поведения, когда женские образы используются для временной смены базовых идентификационных качеств мужчин. В этом смысле весьма примечательно, что наиболее успешными дрэг-персонами выступают именно шоумены, примеряющие женские образы: Верка Сердючка, Новые русские бабки, Александр Песков, РуПол, Дивайн, Ража, Ким Чи и др. Версия вторая: в «дрэге», субстантивированной отглагольной конструкции, раскручивается комплекс значений, связанный с «волочением» и «перетягиванием». Здесь возникает образ тяжеловесных одежд, затрудняющих, сковывающих движение; в этом случае исключается узурпация мужской инверсии, т. е. привязки к конкретному модусу человеческой природы. В традиционных культурах объемные, тяжеловесные одеяния были характерны как для женщин, так и для мужчин аристократических кругов. Вторая версия богаче значениями и, как нам кажется, в большей степени отражает суть явления.

В основание данного текста заложена гипотеза, согласно которой все, что связано с полом, биологическим или социальным, — это всегда надстройка над *humanus*. Как бы гены, гормоны, социальные нормативы не влияли на поведение и жизненные стратегии личности — все это не меняет фундаментальных видовых свойств *homo sapiens*. «Пол» стоило бы трактовать как «избыток» над собственно человеческим, а актуальное бытие личности — как бытие-в-поле (мужском / женском), что означает осознание субъектом наличия некоего добавочного элемента, нагружающего дополнительными значениями базовые компоненты человечности. Перевести описание пола в режим дрэга можно тезисом РуПола, иконы современной дрэг-культуры: «Дрэг — идеальный способ... сказать, что ты — это не то, во что тебе положено одеваться, и не то, что написано в твоей метрике» [1]. Как бы тривиально не звучало, но человек больше, чем пол, а пол есть всего лишь часть целого, не-достаток, не-полнота, в этом ракурсе мы полагаем, что дрэг перспективно рассматривать не как психосоматические эксперименты, а как интеллектуальную практику воссоздания полноты ви-

дения, восприятия и понимания. Человеческий взгляд, устремленный на мир из личностной оболочки — оболочки эго, изначально мужской или женской, всегда неполноценен, всегда только часть, аспект, грань. Обилие гендерных метафор и маркеров обуславливают считывание жизни человеческим существом сквозь гендерные линзы, которые, во-первых, создают пустоты и искажения в личностной картине мира, ибо оптика — это одновременно и фокус, и критерии восприятия / искажения. Во-вторых, гендерная оболочка эго — это механизм различения, волей-неволей выливающегося в разделение и, как следствие, в противопоставление и оппозицию. В этой связи за практиками присвоения атрибутов противоположного пола видится не просто манипуляция с одеждой, а смена эпистемологической телесности.

В этой логике и стоит рассматривать мутации английского полисемантического глагола «to drag» в американском культурном пространстве, где собственно возник термин. Процесс и контекст рождения понятия обусловил примечательные коннотации: от «сопротивления» и «торможения» как результата «волочения» до «лобового столкновения» (экспликация значения из авиационного сленга). Исходные смыслы буквально отсылают к волочению как перемещению чего-либо тяжелого, что требует серьезных усилий со стороны перемещающего, или того, что само тянется позади, волочится по земле. Ближайший метафорический перенос обозначается в глаголе «влачить», т. е. существовать, ощущая тяжесть, бремя. В любом случае исходная лексема указывает на некий исчезающий, но обременяющий излишек, создающий неудобство носителю и часто рождающий в нем импульс сопротивления. Действенными техниками протеста в дрэге обрисовывается не отказ от пола (отказ от пола фактически означал бы отказ от тела, но это уже другой формат существования), а оптические игры восприятия: смещение из *ядра пола* на *периферию* — циркуляцию *между полами*.

В этой связи самой продуктивной стратегией описания феномена «дрэг» и собственно его актуализации в социальных практиках является игра. Гамма смыслов полифонической конструкции «дрэг» максимально раскрывается именно в инверсионном перформативном ключе: играющий с переодеванием всегда сохраняет возмож-

ность вернуться к своему исходному состоянию, сведя происходящее к шутке, розыгрышу. Участники, с одной стороны, имеют возможность опробовать новые техники, ходы, не акцентируя внимание на серьезности процесса, с другой — поскольку ситуация преподносится в качестве экспериментальной, когда результат ещё не определён, имеют возможность сделать откат назад. Когда мужчина или женщина примеряют образы противоположного пола, это далеко не всегда указывает на перверсии или транссексуальность, нам кажется перспективным рассматривать феномен значительно шире, в качестве своеобразных оптических игр.

Данная линия уводит нас к игре с телесностью, личностными оболочками — к игре, которая не только имеет целью развлечение, но и очерчивает стратегии поиска собственной субъектности, субстанциональной основы «Я». В чем, собственно, и проявляется сопротивление как эссенциалистским, так и конвенциональным значениям пола и гендера. С другой стороны, игры с ракурсами восприятия могут иметь и далеко идущие последствия: практики сопротивления как проявления активизма способны делать проницаемыми границы социальных полей, в значении П. Бурдьё, и трансформировать символический порядок [2]. Описываемая модель оказывается масштабируемой: дрэг в узком смысле и на уровне отдельной личности — вполне уместается в параметры «актерского амплуа», когда перевоплощение ограничивается преимущественно сценой, а функционал сведен к развлечению; в широком смысле дрэг — это присваивание субъектом черт / атрибутов / внешнего вида / стиля / речи, закреплённых за противоположным полом, что в развлекательной форме приглашает к восстановлению целостности культуры.

Одним из ключевых моментов дрэга является перформативность. Перформативность отсылает нас к Джудит Батлер, которая заимствует концепт из теории языка и работает с ним в пространстве гендера. Такой подход становится революционным: она совершает сдвиг в определении гендера как социального пола к гендеру как культурному концепту. Разрабатывая понятие субъекта как *властного* субъекта, Батлер разоблачает противопоставление гендера и пола как основание биологизации идентичности и бинарной гендерной матрицы. Батлер демонстрирует, что тело и гендер не су-

ществуют вне культурных рамок, «природа» недоступна нам в «чистом» виде, ее понимание возможно лишь через культурное знание, чьи конструкции и проецируются на «природу» [3]. В этом контексте размышления о дрэге как о «гендерном перформансе» становятся размышлениями о фундаментальном культурном коде/ключе к пониманию механизмов социального взаимодействия между полами.

И казалось бы, это подводит нас к тому, чтобы в первую очередь рассматривать дрэг как политический жест, видеть в нем технику сопротивления дискурсу власти в процессе гендерного конструирования идентичности. Рискнем предположить, что более продуктивной здесь является линия с пересмотром суверенности дихотомического описания логики взаимодействия полов и гендеров. Гендерный перформанс, явленный в дрэге, не стоит трактовать как конкретное адресное послание с четко обозначенным смыслом: здесь важно, на наш взгляд, не столько содержание, сколько форма, вмещающая палитру значений, отсылку, многослойных метафор. Дрэг не означает, а отсылает, замещает — он media.

Исторически у людей / мифологических персонажей, использующих дрэг, были разные цели, однако сам этот процесс всегда работал с конвенциональной бинарностью. Нельзя с уверенностью сказать, что дрэг направлен исключительно на подрыв определённого порядка, в этом случае мы должны стоять на позиции, что тело культуры имеет разрывы и пустоты. Бинаризм, который мы привыкли описывать вокабулярным аппаратом нововременной эпистемологии, являет собой видимую поверхность социальных практик. Реальность же социокультурного тела — это веер нюансов, множество граней: гендерный калейдоскоп включает значительно больше, чем два типа маскулинности и феминности в культуре, даже традиционной. Дрэг, таким образом, представляет специфические гендерные практики воссоздания непрерывности культуры — запуска режима *перспективы*, в смысле де Кастроу [4].

Примечательным выглядит следующее высказывание представителя дрэг-культуры: «Я все и одновременно ничего. Я черный, белый, мужчина, женщина. Для меня видеть все грани себя — следующий уровень человеческой эволюции». Перед нами своеобразная трактовка режима делезианского становления — становления без

уничтожения элементов, базирующегося на преодолении узости восприятия: при сохранении различения нет разделения. Описываемые практики имеют мощнейший когнитивный потенциал, поскольку открывают возможность получения разнопланового опыта представителями различных миров, что фактически обеспечивает бесперебойную циркуляцию смысловых токов по коллективному социальному телу. Выскажем предположение, что дрэг не столько подрывает, сколько реконструирует и воссоздаёт гендерную матрицу.

Однако проницаемость границы пола — это феномен, находящийся вне повседневности. Практики дрэга получают статус легальных только в особом пространственно-временном континууме. Дрэг открывает смысловые каналы обмена мужского и женского миров и как бы скользит между ними в театре, на сцене, на карнавалах и т. п. И только здесь дрэг-персоны воспринимаются адекватно, здесь они чувствуют себя в безопасности и общество, действительно, защищает их в пространстве сцены, поскольку они в данном случае выполняют специфическую функцию медиации, что-то сродни роли жрецов в ритуалах актуализации в наличном сакрального единства человеческого со-бытия — *бытия-до-пола*.

Особая маркированность ситуации гендерного перформанса не нарушает онтологической безопасности социального восприятия. Подобно театру, где за актером закрепляется задача донести до зрителя определенное послание, расширяющее границы жизненного опыта последнего, дрэг-персонам и их спектаклям отведена роль формирования перспективного видения другого, преодоления узости одностороннего ракурса, собирания отдельных регионов бытия. Особая локация и временные параметры позволяют сохранять дистанцию между субъектом, практикующим дрэг, и тем образом, который он / она репрезентирует. Для социума дрэг-спектакли — это, в дополнение всего, эксклюзивные коммуникативные площадки для раскручивания гендерных сюжетов в гротескной, шаржевой форме. Перед нами комедия положений, где посредством смеха присваиваются характеристики Иного и разыгрываются предельно серьезные, поистине космологические сюжеты.

Однако мистификация может давать и иной эффект: демонстрация трансвидовой амбивалентности *humanus* действительно способ-

на проблематизировать гендерные границы, в результате чего вещи начинают притягивать определённые свойства и пересоздавать символические поля. Самый простой пример — это начало ношения женщинами брюк. Вначале мужские брюки в женском гардеробе означали вызов гендерным нормативам, но постепенно стали для женщин символом отвоёванных у мужчин гражданских свобод: обладание избирательным правом, возможность работать и самостоятельно выбирать супруга. И в итоге предмет мужского туалета стал инструментом протоколирования субъектности женщины. Заметим, не женской субъектности, а именно субъектности по мужскому образцу. Не случайно множество женщин-активисток в XIX — начале XX века подчеркнуто носили мужские костюмы (Жорж Санд и Изабелла Эхберард). В дореволюционной России тоже были дамы, практиковавшие ношение мужской одежды, наиболее известной среди них являлась Зинаида Гиппиус. Линию примеров можем продолжить сюжетом со стилистикой современного женского делового костюма: в частности, женщинам-политикам, чтобы быть адекватно воспринятыми в политической сфере, приходится облачаться в мешковатые, бесформенные костюмы серого и тёмного тонов, соответственно минимизировать, если не исключать использование косметики [5]. Кстати, этот пример демонстрирует обратимость дрэг-практик: вещи могут придавать конкретные качества, но всегда ли они меняют сущность их владельцев?

Вновь мы возвращаемся к проблеме, что образ («то-что-должно-быть-увидено») и сущность (остов, на который этот образ примеряется) — вещи разные, и манипуляции с первым могут не затрагивать идентичности [6; 7]. В этом смысле дрэг продуктивно рассматривать как технику сопротивления дискурсу власти и властному механизму формирования идентичности посредством гетеросексуальности [8]. А в рамках идеи Фуко о расширяющихся границах дисциплинарного надзора и всепроникающих структурах власти продуктивно трактовать дрэг как гендерную символизацию, вскрывающую искусственность доминантной культурно-исторической формы бытования гендера.

Если попытаться собрать корпус исторических сюжетов гендерного перформанса, то выстроится некоторая логика, в которой дрэг

из сугубо практических соображений переосознается и становится «чёрным ходом» в пространстве «гендерной игры», культурным «чит-кодом», переопределяющим взаимодействие социальных акторов. Самые ранние упоминания о дрэг встречаются еще в скандинавской мифологии, где в одном из преданий Тор и Локи переоделись женщинами, чтобы обмануть великана Трюма, который украл молот Тора, главную ценность и оружие последнего. Известная женская история с переодеванием — старинная китайская поэма о Хуа Мулан, которая легла в основу одноименного мультфильма Disney.

Далее — реальные социальные практики: Древняя Греция и всем известный греческий театр, где все роли, в том числе и женские, играли мужчины. Театр вообще благодатная почва для дрэга: вспомним, к примеру, о японском театре кабуки (который, кстати, изначально был чисто женским, но потом то ли из-за соображений морали, то ли из-за того, что девушек-актрис часто похищали, стал исключительно мужским). Кросс-дрессинг породил своеобразную для средневековой Японии культуру оннагата — особого типа маскулинности: утонченных и излишне манерных актеров-мужчин.

Не было актрис и в знаменитом «Глобусе» Шекспира. Жизнь этого театра отличалась обилием абсурдных ситуаций по причине того, что в пьесах часто по сюжету присутствовало переодевание, и мужчины, игравшие женских персонажей, вынуждены были притворяться женщинами, переодетыми в мужчин. Воссозданные театральные сюжеты — это иллюстрация узкого использования понятия «дрэг», т. е. переодевания и вживания в образ противоположного пола определяется практическими соображениями: необходимостью исполнения женских ролей, однако присвоение признаков противоположного пола могло вызывать и стигматический эффект.

Средневековье, пожалуй, самый проблематичный для нас период. Церковь резко осуждала не только женщин на сцене, но и само театральное искусство, поэтому шекспировский «Глобус» нельзя расценивать как показатель времени. Дрэг в средневековой культуре продуктивнее иллюстрировать через карнавал, где переодевания с гендерным подтекстом были обычным делом. Да, это порицалось церковью, вплоть до наложения епитимьи на провинившихся, поскольку обычно подобные практики увязывались либо с дьяволь-

скими происками, либо с языческим прошлым. Тем не менее карнавалы с переодеванием были устоявшейся частью городской жизни и являлись довольно распространённой забавой. Тоталитарный христианский дискурс, базирующийся на жёсткой бинарности, пытался детерминировать последовательную дихотомию пола, однако гендерный перформанс был неотъемлемой частью низовой, народной культуры — дыханием жизни.

Дрэг имел место не только в европейской культуре. В качестве примера стоит упомянуть Египет, где до XVIII века сохранялись мужские танцы гавази, имевшие неоднозначную оценку в ортодоксальном мусульманском обществе. Гавази традиционно был именно мужским танцем, исполняемым юношами, которые обладали необходимой манерностью и одевались в соответствующие, несколько сковывающие движения, одежды. Смысл и назначение танца гавази — возбуждение чувственности зрителей мужского пола. Серьезность и однозначность ситуации снимались тем фактом, что танцоры принадлежали к этническим меньшинствам Египта (как правило, хавали), что в очередной раз подчеркивало пограничность, периферийность значений, исходно заложенных в факте переодевания.

Необходимо добавить, что во всех вышеперечисленных случаях дрэг-спектакли становились возможными при условии, что одежда выступала особым социальным маркером. Существовали целые комплексы дресс-кодов в зависимости от пола, социального статуса, достатка и т. д. Но с конца XVIII века в связи с политическими и экономическими изменениями произошел коренной раскол в подходе к гендерному маркированию тела: женщины окончательно получили право эротического подчеркивания телесности, в то время как мужчинам пришлось отказаться от таких форм кокетства, как яркие цвета и обильные украшения в одежде. Облик мужчин был сведен к своего рода «рабочей униформе», состоящей из темного костюма, белой рубашки и галстука. Тем самым формат костюма подчеркнул биологические и социальные параметры маскулинного и феминного в культуре [9]: мужчины отвечали за прирост материального и интеллектуального социального продукта, женщины как объект сексуального желания должны были работать на воспроизводство

населения. Мужской дресс-код стигматизировал сдержанность, невозмутимость, основательность, а женский — фривольность и эмоциональность. В этом ключе становится понятным, почему со временем именно дрег-квин завоевали подмостки: гротеск и бурлеск великолепно легли на женские образы как максимально экспрессивные, а их шаржевый характер коррелировал с иронической нацеленностью пародий, что и составляет ядро современных дрег-спектаклей.

В общественной психологии периода модерна одежда была от-refлексирована как показатель статуса и механизм социального порядка, поэтому в XIX веке ношение женщинами брюк расценивалось как «симуляция» мужчины и считалось недопустимым, а для мужчины облачаться в женское платье трактовалось унижительным: «мужчина унижает себя, надевая женскую одежду, которая соответствует более низкому общественному статусу, в то время как женщина, наоборот, надевая мужскую одежду, поднимается по иерархической лестнице и достигает многочисленных преимуществ» [9, с. 14].

XVIII—XIX века, очевидно, ключевые в нашей схеме. Именно в данный период власть надзирает за каждым гардеробом и наказывает за неподобающий его выбор [10]. Феминистки того времени, с одной стороны, требовали от женщин отказа от «рабских» украшений и шелков, как подчёркивающих сексуальную объективированность женского, с другой, наоборот, призывали гордиться возможностью носить блестящие, живые ткани, демонстрирующие витальность женского начала. Это период, когда жесткая демаркационная линия делит тела на два пола, продолжением чего выступает одежда. Костюм становится языком, имеющим политическую нагрузку, а практики дрэга — вызовом и выражением протеста (ср.: «Каждый раз, когда я взмахиваю ресницами, я совершаю политический жест» [1]).

Победоносное вхождение в культуру дрег начинается в США в 1950—1960-х годах. Тогда брюками на женщинах никого было не удивить, однако несоответствие гардероба полу все еще преследовалось по закону. В Нью-Йорке в 1950-х гг. полицейские имели право арестовать любого прохожего мужчину, если на нём насчитывалось менее трёх элементов типично мужской одежды. Подобное нормативное давление на волне активизма не могло не породить осо-

бые китчевые кросс-дрессинговые практики. Начало было положено Стоунволлским бунтом, после которого стали организовываться воги — дрэг-балы, нечто среднее между конкурсом красоты и маскарадом. Вог стал благодатной средой, где дрэг культивировал свои основные черты. В 80-х с развитием возможностей самовыражения дрэг вышел на улицы и влился в массовую культуру благодаря сцене и кинематографу. Он не перестает быть политизированным, но в то же время становится более легальным и обретает гигантскую аудиторию из последователей и фанатов.

Современный дрэг — это гремучая смесь из политического активизма, высокой моды и иронии. Эпистемологизируя телесность, дрэг позволяет переосмыслить гендерные нормы и наделить их новым концептуальным содержанием. Однако гендерный перформанс, переходя из «подпольных» практик в мейнстрим, не лишен угрозы стать очередной формой сексизма. Возникнув как практика демонтажа собственно мужской решетки восприятия гендерного вопроса, дрэг на сегодняшний день явственно демонстрирует склонность к маскулинности. Предельная сосредоточенность на женских образах объясняется их эмоциональной насыщенностью и мощнейшим эстетическим зарядом. Однако отсутствие обратной инверсии (во всяком случае, раскручивания таковой) в практиках дрэга — симптом затухания его революционного импульса и появления неосексистских форм символического насилия.

### Библиографический список

1. Попова Р. Королева Америки: История РуПола. URL: <https://meduza.io/feature/2018/03/25/koroleva-ameriki> (дата обращения: 23.04.2019).
2. Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики. СПб.: Алетейя, 2005. 576 с.
3. Техника «косого взгляда». Критика гетеронормативного порядка / под ред. И. Градинари. СПб.: Изд-во Института Гайдара, 2015. 352 с.
4. Кастру Э. В. де. Кристальный лес: заметки об онтологии амазонских духов / пер. с порт. Д. Престес // Опыты нечеловеческого гостеприимства / под ред. М. Крамар, К. Саркисова. М.: V-A-C Press, 2018. 253 с.
5. Бирд М. Женщины и власть: Манифест. М.: Альпина нон-фикшн, 2018. 120 с.
6. Закаблуковский Е. В., Кучинов Е. В. «НОМО RETIS»: философская антропология виртуальной персоны. М.: ФЛИНТА, 2017. 151 с.

7. Шмелева Н. В., Клюев А. А. Визуальные образы незримого в культуре // *Juvenis scientia*. 2019. № 1. С. 39—42.
8. Butler J. *Gender Trouble: Feminism and subversion of identity*. NY: Routledge Press, 1999. 272 p.
9. Бар К. Политическая история брюк / пер. с франц. С. Петрова. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 230 с.
10. Revenin R. *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours: contributions à l'histoire du genre et de la sexualité en France*. Paris.: Autrement, 2007. 293 p.

## References

1. Popova R. *Koroleva Ameriki: Istoriya RuPola* [Queens of America: RuPaul's history]. Available at: <https://meduza.io/feature/2018/03/25/koroleva-ameriki> (accessed: 23.04.2019)
2. Burd'e P. *Social'noe prostranstvo: polya i praktiki* [Social space: areas and practices]. Saint-Petersburg, Aletejya, 2005, 576 p. (In Russ.)
3. *Tekhnika «kosogo vzglyada»*. *Kritika geteronormativnogo poryadka* [Technique of «oblique view». Criticism of the heteronormative order], ed. I. Gradinari. Saint-Petersburg, Institution of Gajdar Pub, 2015, 352 p. (In Russ.)
4. Kastru E. V.de. *Kristal'nyj les: zametki ob ontologii amazonskih duhov* [Crystal forest: notes on the ontology of Amazonian spirits], per. s port. D. Prestes. *Opyty neche-lovecheskogo gostepriimstva* [Experiences of inhuman hospitality] pod red. M. Kramar, K. Sarkisova. Moscow, V-A-C Press, 2018, 253 p. (In Russ.)
5. Bird M. *Zhenshchiny i vlast': Manifest* [Women and power: The manifest] Moscow, Al'pina non-fikshn, 2018, 120 p. (In Russ.)
6. Zakablukovskij E. V., Kuchinov E. V. «*Homo Retis*»: *filosofskaya antropologiya virtual'noj osoby* [Homo Retis: Philosophical anthropology of virtual person]. Moscow, FLINTA, 2017, 151 p. (In Russ.)
7. Shmeleva N. V., Klyuev A. A. *Vizual'nye obrazy nezrimogo v kul'ture* [Visual images of the invisible in culture]. *Juvenis scientia*, 2019, no. 1, pp. 39—42. (In Russ.)
8. Butler J. *Gender Trouble: Feminism and subversion of identity*. NY, Routledge Press, 1999. 272 p. (In Engl.)
9. Bar K. *Politicheskaya istoriya bryuk* [The political history of trousers]; per. s franc. S. Petrova. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2013, 230 p. (In Russ.)
10. Revenin R. *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours: contributions à l'histoire du genre et de la sexualité en France*. Paris, Autrement, 2007. 293 p. (In Fran.)