

## *У смерти много поз: умереть красивой*

*Наталья Загурская*

Множество смертей, которые, как правило, становятся сюжетными кульминациями в текстах и кинофильмах Р. Литвиновой, окружены флером прекрасного и даже прелестного. В некоторых случаях они специально отрежиссированы: это смерти, о которых мечтают и грезят, а затем целенаправленно осуществляют, если ими не одаривает провидение – как в *Обладать и Принадлежать (Стране глухих)*: «И вздохи наполняли пространство или шум крыльев, атмосфера прибрежья – не моря, а мория. У смерти много поз, если так можно сформулировать ее осуществление. <...> А бледность лица не мертвая, а походила на присыпанные пудрой щеки, и чудилось, что вся она дрожит от ветра. И, видно, выпито было немало, множество рюмок дымилось, расставленных по скамейке и в ногах. И что-то прозрачное, как глицерин – тянулись линии слез из опущенных глаз и не высыхали, бликуя, отражаясь неизвестно от какого источника света. Это была многословная, многоподробная картина, как послание, как завещание, как то, ради чего рожден был этот человек. Только ради этого мгновения, этого поступка, этого изображения»<sup>1</sup>.

Выраженная эстетизация смерти приводит к тому, что к ней стремятся, если усматривают достаточную степень такой эстетизации: «У тебя дар. Красота погубит тебя. То есть это предупреждение тебе, что она может погубить тебя. Ты ею очаруешься, и тогда тебе не страшно будет умирать. Ты согласишься на смерть, если только она будет красива. Вот если она будет некрасива, ты спасешь себя, а если все будет окрашено благородными красками, тогда ты согласишься... Это опасно!»<sup>2</sup>. Или: «Меня заботит тема красоты и тема стремления к финалу. Каждый родившийся человек, пусть некрасивый, переживает в своей жизни пик красоты, хоть полчаса, хоть несколько мгновений, но он бывает прекрасным. Но обычно это бывает в ранней юности»<sup>3</sup>. Это мгновение Р. Литвинова обычно связывает с любовью, а точнее – с ее пиком. «Любовь как случайная смерть» (саундтрек Земфиры к кинофильму Р. Литвиновой *Богиня. Как я полюбила*), пожалуй, наилучшая формулировка такого подхода. Привлекательной становится только смерть как дар и только в момент его принесения, причем обычно – главной героиней, альтер-эго самой Р. Литвиновой, как и всех других

героинь, «раненной ее ранами»<sup>4</sup>. М. Бланшо в *Спокойной смерти (Умереть довольным)* настаивает на том, что «писать можно только при умении владеть собой перед лицом смерти, только если с ней установлены отношения суверенитета. <...> Искусство – это власть над предельным моментом, предельная власть»<sup>5</sup>. Момент смерти, незамутненный «ничтожным сожалением о том, что ты уже больше не равен себе»<sup>6</sup>, становится в таком случае моментом обретения смысла. Ж. Деррида в *Даре смерти* показывает, что такого рода дар становится точкой обретения специфической субъективности – дарующей и дающей и, значит, овладевающей.

О прекрасной смерти/любви как метафоре смысла Р. Литвинова прямо говорит в интервью о героине кинофильма *Небо. Самолет. Девушка*: «в моей версии смысла жизни, она невлюбленная – была бессмысленна, несостоятельна, как шкурка от семечки, ведь без любви человек дуреет»<sup>7</sup>. Тема обретения любви как смысла актуальна для Р. Литвиновой со студенческих лет: одна из однокурсниц в дневнике называла ее «бессмысленным существом»<sup>8</sup>, а однокурсники по ВГИКу – «фашисткой»<sup>9</sup>, и этот сюжет нашел неоднократное воплощение в текстах и кинофильмах. Их контекст задается поверхностью означающих как гранью смерти, любви и смысла.

«Тема любви окружена аурой трансгрессии», – замечает А. Усманова, анализируя кинофильм *Небо. Самолет. Девушка* В. Сторожевой и Р. Литвиновой. В других текстах и кинофильмах Р. Литвиновой эта смертельная трансгрессивность проявлена также достаточно четко, и тесно связана и с другими трансгрессивностями. Кроме отчетливо выраженных смертности и плача, эротики и безумия невозможно не отметить и комедийный дар Р. Литвиновой. «Литвинова – представитель моего любимого, вымершего уже вида гламурных комедийных актрис»<sup>10</sup>, – пишет А. Васильев, автор сборника *Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой*, подтверждая оценку К. Муратовой: «Это соединение дает вспышку, искру высекает: характерная и красавица»<sup>11</sup>. Данная гетерогенность во многом задает и смертельную тематику Р. Литвиновой. Если, как утверждает А. Васильев, «смущает она саму себя, специально смутить ее не пытайтесь – не выйдет»<sup>12</sup>, а с другой стороны, ей не свойственна и ирония как условие картезианской субъективации. То есть пути поиска смысла Литвиновой состоят не столько в другом как пределе, сколько на пределах самой себя, то есть не столько любви к другому, сколько любви как таковой, любви платонической (сократической), скорее анабазической, чем оргиастической.

Необходимая для построения сюжета романтическая любовь также не только предполагает трансгрессию, но и является воплощенной трансгрессией. Для реализации цепи желание – влечение – любовь для реализации каждого из ее элементов необходимы препятствия, например запрет, препятствие, отсрочка и т.д. Так, в частности в случае несчастной романтической любви, препятствием является отсутствие взаимности. Препятствия становятся травмой реальности

как условием установления символического порядка и в любом случае разрешаются в признании как его языковом эквиваленте. В случае несчастной любви признающийся освобождается, перекадывая долю ответственности на любимого; в случае счастливой – получает в той или иной степени симметричный ответ, что, как правило (по крайней мере в искусственных сюжетах), означает появление новых препятствий. Парадокс символического в искусстве и состоит в том, что оно не обретает законного статуса – во всяком случае, если после его установления не следует финальное «жили долго и счастливо». Если, согласно Р. Барту, признание – особенно одновременное – не вписывается ни в одну из форм экономики и является наиболее выразительным примером бесцельной траты, тогда символическое здесь аккумулируется не в законное, но в мортальное. Р. Литвинова обнаруживает этот феномен, признаваясь (с помощью героини *Неба. Самолета. Девушки*) в вопросительной форме: «Я люблю вас? – Он замер. – Как вы думаете, я люблю вас? – отчаянно переспросила она»<sup>13</sup>.

В текстах и кинофильмах Р. Литвиновой любовь представлена именно в этой предельной трансгрессивности. Ее подчеркнута авторские тексты и кинофильмы принципиально не предполагают счастливого конца. По замечанию А. Усмановой, подчеркнутое авторство здесь призвано обозначить репрезентацию женской субъективности. В интерпретации Р. Литвиновой эта субъективность доводит соблазн до логического предела и даже в самых отвратительных декорациях не выглядит натуралистичной. Героини в формалистском духе воображаемо или вполне реально инсценируют собственную смерть, чтобы даже умирание не выглядело отвратительным. Возможно, именно этим объясняется всенародная любовь к Р. Литвиновой – несмотря на ее подчеркнутый эстетизм.

По мнению большинства теоретиков, модерная рациональность предполагает вытеснение как фон, однако на уровне современной популярной культуры этот фон уже не различается, и даже похороны – особенно кремация – рассматриваются как прекрасный ритуал, не предполагающий эмоционального отреагирования: «на мертвых люди вымещают свое отчаяние, поскольку им более не удастся вспомнить о самих себе»<sup>14</sup>. Но в сюжетах Р. Литвиновой, как правило, предусматривается смерть главной героини. И в этом смысле она ни в коем случае не забывает о самой себе; более того, по замечанию К. Муратовой, она является образцом самодостаточности и во всех героинях «представляет себя – так же как Марлен Дитрих. Ничего другого она не представляет»<sup>15</sup>. Жизненные истории Р. Литвиновой перетекают в ее тексты, становящиеся жизненными историями. Так реализуется один из ее основных жизненных принципов: «ты должна быть не состоятельная, а состоявшаяся»<sup>16</sup>.

И. Иштван обращает внимание на замечание Р. Литвиновой о Мэрилин Монро, тем более применимое и к ней самой: «Смотришь на нее – сияние не источается». И это неистончаемое сияние – соблюдение всех необходимых условий красоты, где нож в сердце – как ключ, открывающий путь сквозь все

зеркала и свет»<sup>17</sup>. В этих зеркалах отражаются другие, тогда как сами героини Р. Литвиновой проходят сквозь эти зеркала. Такие прохождения, как правило, представляют собой метафоры пересечения границы между мирами и в полном объеме запускают мифопоэтику смерти. Именно мифопоэтику, поскольку у Р. Литвиновой, как правило, не присутствует и намек на *danse macabre*. Ее героини вообще не танцуют – у смерти много именно поз. Не случайно Р. Литвинову так привлекает образ Офелии, обычно изображаемой уплывающей, мирно сложившей руки. Нередко эти изображения включают еще и лодку как раму, фиксирующую статуарность героини.

Ю. Кристева вслед за М. Прустом обращает внимание на то, что современный Гамлет вопрошает не онтологически, а символически о том, «принадлежать» или «не принадлежать». И решает в пользу «не принадлежать», становясь матеревубийцей: «это черные глубины, поворот Эроса стороной преисподней, где любовное “мы”, как в мечтах Ореста, разбивается о матеревубийство. На самом деле, взаимообращенность супругов и близость любовников – это видоизменения первородной близости ребенка к матери, близости, которая обещает ему воображаемую возможность возродиться»<sup>18</sup>.

Отплывая в бессознательное, героини Р. Литвиновой, говоря словами Ю. Кристевой, остаются по ту его сторону, будучи защищенными контурами своей позы, а по большому счету – красоты как атрибута аполлонического. Бессознательное неуместно в этом экстракте сублимации, своего рода сублимации сублимации. Такого рода сублимация выражено нарциссична: субъект пытается предстать Другому в качестве знака и произвести на него сильное впечатление. Ю. Кристева подчеркивает условный характер такого нарциссизма, поскольку «знак вытесняет *хору* и ее вечное возвращение»<sup>19</sup>. И далее: «именно здесь объект перестает быть обусловленным, осмысленным, отчужденным: он предстает... отвратительным [объектом]»<sup>20</sup>. В ходе такого нарциссического криза отвращенный и отвратительный объект становится абъектом (*abject*), уже не противостоящим мне, не ускользающим и не игровым. Абъект приостанавливает производство смыслов, обнаруживая несостоятельность Другого.

Тексты и кинофильмы Р. Литвиновой полны знаков отвратительного – таких как волосы в супе вместо лука, мух, крыс и пр., и она сама также любит все «нереставрированное, неиспорченное», ведь «отбросы вроде трупа *указывают* мне на то, что именно я постоянно отодвигаю от себя, чтобы жить»<sup>21</sup>. Поэтому знаки отвратительного у Р. Литвиновой не вызывают собственно отвращения. В одном из интервью она говорит о том, что ей не нравится «грязь в кадре». Под этой «грязью» она понимает его неорганизованность; будучи же организованной, абъективированной, она эстетизируется. «Неорганизованная грязь» выступает метафорой смерти Я и распада субъективности, тогда как «организованная грязь» и осознанное отвращение – метафорой символического воскрешения: «это алхимия, превращающая влечение к смерти во взрыв жизни, в новое значение. <...>

Оно убивает во имя жизни»<sup>22</sup>. Отвращение в таком случае противопоставляется объективации смерти, и героини Р. Литвиновой неоднократно утверждают, что рассматривание мертвого старит и лучше отвернуться от трупа. А привлекательным и жизнеутверждающим является только момент смерти.

Ю. Кристева видит причины влечения к отвратительному как симптому нарциссического криза в чрезмерной строгости Другого отцовского толка. В текстах и кинофильмах Р. Литвиновой и без того редкие и невыразительные мужчины проявляют такую строгость и отчужденность. Не случайно ее заинтересовывает возможность принять участие в ремейке именно кинофильма *Еще раз про любовь*, в котором коллизия между парой главных героев во многом дублирует коллизии между публичным и интимным. А. Усманова обращает внимание на показательность названия ремейка – *Небо. Самолет. Девушка*, акцентирующее внимание именно на героине, страдающей от того, что «девушки потом». Фаллическая властность героя здесь передается посредством метафоры самолета, который – «первым делом». И хотя, в отличие от героини оригинала, героиня ремейка уже не страдает от «“собственной женской неполноценности” и стремится к созданию женских сообществ, однако нередко испытывает ощущения одиночества или “неподлинности” мира»<sup>23</sup>.

«Неподлинность», отделенность от мира пленкой материнской утробы, хоры становится необходимым условием его подлинности. Симулятивность Р. Литвиновой ближе к симулятивности в понимании Ж. Делеза, чем Ж. Бодрийяра, и симулякр в этом случае становится копией, превосходящей оригинал. Это своеобразный онтологический дендизм, в котором эстетический принцип «заметной незаметности» перетекает в метафизическую про/израчность, а на пределе – в онтологическую симулятивность. Поэтому в ее «экранных и театральных выходах, при всей их жеманности и остраненности, не сыскать фальшивых нот»<sup>24</sup>, поскольку такого рода искусство состоит не в отражении реальности, а в реализации отраженного, зеркального, двоящегося.

Кропотливая работа с отвратительным приводит к обострению чувств, развитому вкусу и нюху на носящиеся в воздухе тенденции. Специфичность Р. Литвиновой в этом отношении состоит в том, что ее вкус и нюх также предельны: «она верит, что пленка впитывает всю энергию, все токи, собирающиеся на площадке. Впитает и запахи», – выдает секрет харизматичности ее кинофильмов А. Васильев. Имидж Р. Литвиновой – это имидж дамы как денди в женском облике. Позиция «дамы» в отличие от «женщины» «базируется на чувстве незыблемого превосходства над мужчинами – по сути дела она их ни в грош не ставит»<sup>25</sup>. Она не принимает мужчин всерьез, намеренно мучает их и даже предлагает переписать классические пьесы, сделав главными героинями женщин, но при этом, как образцовая дама из романов М. Пруста герцогиня Германская, подчеркнута внимательна к обслуживающему персоналу<sup>26</sup>.

В одном из интервью Р. Литвинова замечает, что в кинофильме *Небо. Само-*

лет. Девушка не обратила достаточного внимания на мужчин и даже ошиблась, что не довела этого до абсолюта. Так она симметрично отвечает на мужскую чрезмерную строгость, отдавая предпочтение женским сообществам и тщательно прописывая и прорисовывая более тонкие женские характеры, поскольку «забыла полностью о мужчинах и сконцентрировалась только на женщинах»<sup>27</sup>. Это забывание не является вытеснением, и при случае она вспоминает о мужчинах, чтобы снова их помучить:

«Твои брови без меня – они плачущие, да?

В общем, я люблю твои брови.

Твои

Сигареты

Шаги

Звуки

Улыбки

Взгляды

Вздохи»<sup>28</sup>.

Этот отрывок из песни для кинофильма *Небо. Самолет. Девушка* особенно показателен: героиня надеется, что герой *уже* плачет, а затем добавляет новые причины для этого, мстительно механистически расчлняя не только его тело, но и образ после даже уже не вопросительного, а небрежного признания. В описанной ситуации героиня демонстрирует сравнительную эмоциональную вовлеченность, тогда как в *Офелии, безвинно утонувшей* прагматично отвергает мужчину: «у меня отдельный большой план жизни, а ты, мой милый, сбиваешь, сбиваешь меня с толку»<sup>29</sup>. Отчасти она таким образом мстит за его эмоциональную холодность, отчасти – проявляет себя как фаллическую женщину, манекенщицу или куклу как воплощенный фаллос. В этом образе она может играть мужчинами: «если сама не любишь, можно не отвечать любовью, но увлекаться еще больше. Как азартной игрой»<sup>30</sup>. Или прямо третировать: «часто чувствую себя лесорубом, мужланом и сантехником, который сказал что-то – и не понимает, почему от него женщина бежит вся в слезах»<sup>31</sup>.

Расправившись с мужчинами, Р. Литвинова воссоздает детский мир, в котором кроме нее присутствовали три женщины – бабушка, мама и кошка – и отсутствовали мужчины. Ее актуальный мир, состоящий из дочери и секретарши, также не включает мужчин, уничтожая их вполне в духе экстремистского феминизма: «Эти три дамочки вместе насмешничают, столуются и рыскают по центру в поисках мест, в названиях которых фигурируют женские имена и подарочные цветы, где наверняка пахнет бисквитом и отутюженными лентами, в которых любой мужчина ногу сломит и предпочтет воображать по обрывкам веселых и восторженных фраз этого триплета как некий женский раек, куда нам ходу нет, нежели оказаться там взаправду»<sup>32</sup>. Так, к примеру, упомянутое вопросительное признание в любви вызывает вполне предсказуемую мужскую реакцию: «мне-то

почудился в этом эмоциональный шантаж, хоть и выраженный весьма беззащитно. Осторожный запрос на гарантию вечной любви. То есть: «Сам скажи мне, что я тебя люблю, и я послушаюсь, а ты будешь отвечать за свои слова»<sup>33</sup>. Мужчина в таком случае оказывается в тупике изгнания из женского рая.

Это искусственный сияющий мир «о дивах и для див»<sup>34</sup> принципиально нового типа: «образы, связанные со временемпрепровождением див прошлых лет – истории которых для нее всегда были источником неподдельного интереса, – она трансплантирует в свое “здесь и сейчас” именно в великолепии образа, свободным от бытовой шелухи и печальной подоплеки. Игра или нет, но у меня часто складывается впечатление, что она отважно взялась пережить открыточную часть знаменитых звездных биографий, отделив от них и отбросив тягостную суть – и преуспев в этом»<sup>35</sup>, – замечает А. Васильев. Сама Р. Литвинова восхищенно говорит о проходе Л. Орловой сквозь зеркала в кинофильме *Весна* – «это же постмодернизм какой-то»<sup>36</sup>. Развивая такого рода постмодернизм, она берет образы див прошлых лет, преобразует в означающие и освобождает, позволяя вступить в свободную игру. Все они становятся двойниками Р. Литвиновой, которые «умирают за нее» снова и снова, давая возможность снова и снова состояться ей самой. Речь идет именно о двойниках див, их «лакированных образах», тогда как дивы сами по себе интересуют ее все меньше: «Все люди внутри себя имеют шкафчик, в котором стоят эти тонкие хрустальные стаканы наших иллюзий. Ты встречаешь эту актрису-легенду, вступаешь в разговор – шкафчик открывается, и этот стакан бьется внутри себя. Некоторые иллюзии рушатся постепенно, от встречи к встрече. Как елочные игрушки из стекла: на этот Новый год у зайца отбита лапка, на другой – ручка, на третий выпал глаз. Я теперь за то, чтобы не разрушались мифы. В советские времена сказали бы, что я стремлюсь к лакировке, помните, такой был термин?»<sup>37</sup>. Она сама однажды также прошла этот путь: «Представляете: вот такой стакан, там я плаваю, а снаружи, из того мира, все мне кричат: “Это – ненормальная. Сумасшедшая! Просто дура!!!” А она все равно, эта рыба, плавает, и ей отлично, и она сквозь воду, сквозь стенки стакана вообще никого не слышит. Я была просто замечательная... Я все время говорю: “Та Рената давным-давно умерла... Но она была столь прекрасна!”»<sup>38</sup>. Но, как замечает А. Васильев, «бокал Литвиновой, даже если его искрошить в осколки, соберется назад, без единой трещинки»<sup>39</sup>.

Материнская хора в таком случае сохраняет свою целостность. Ю. Кристева отмечает, что библейские границы отвратительного устанавливаются для того, чтобы подчинить материнское могущество символическому порядку как логике социального<sup>40</sup>. Если, как обращает внимание Ж. Деррида в *Даре смерти*, анабазическое включает в себя, инкорпорирует оргиастическое, то в библейском контексте, особенно христианском, анабазическое репрессуется и приносит в жертву. Но поскольку символическое для Р. Литвиновой – не законное, а моральное, то более отвратительной оказывается не женская кровь, сходная

с кровью животных, которая удаляется из кошерной пищи, а мужская кровь. «Слушай, Миша, какая у тебя, оказывается, вонючая кровь!»<sup>41</sup>, – говорит героиня *Ждать женщину*. Она испытала приступ тошноты, когда почувствовала запах женской крови только потому, что разбитая ваза, на осколки которой наступила женщина, не собралась назад, разрушив долго лелеемую иллюзию.

Мортальное материнское приводит к формированию повторяющихся судеб. Особенно показательной в этом отношении является новелла *Офелия, безвинно утонувшая*, ставшая частью сценария кинофильма *Три истории* К. Муратовой. Главная героиня с красноречивым именем Офа, от которой в детстве отказалась мать, экспрессивно отрешивается от младенцев («Нет, нет, нет, я не касаюсь детей, я даже не имею такого образования – вытаскивать их из чрева! Я касаюсь только бумаг, только бумаг!»<sup>42</sup>) и воплощает материнские грезы о смерти: «Ну это же хорошая смерть, мам! Ты же сама мечтала и грезила о ней, а я воплотила ее в жизнь. Давай прощаться, ведь все складывается независимо от нас, мама!.. И ты ни в чем теперь не виновата передо мной, я прощаю тебя»<sup>43</sup>. Увлеченная ремейками как способом состояться, Р. Литвинова и в определенной мере сама является ремейком, знаком «матерей и бабушек», реализуя утопию женского прошлого, тоска по которому, как убедительно показывает М. Николчина в *Значении и матерубийстве*, свойственна всем пишущим женщинам. Так механизм идеализации платоновского толка сублимируется, усложняя механику психологической защиты.

Одной из значимых фигур утопии женского прошлого для Р. Литвиновой становится Т. Доронина, которая «как исключение была в то советское время, с таким придыхательным голосом, с этими жестами... Казалось бы, эти свои “минусы”-манерности она превратила в плюсы, в неповторимость. Она была одна такая»<sup>44</sup>. Такая манерность может быть рассмотрена в качестве симптома истеричности как формы женского сопротивления. Кроме того, она может выражать дендистскую позу дамы. В любом случае манерность является гаджетом, функционирующим ради самого себя, фетишем, как туфля разбившейся героини на подоконнике, регулярно фигурирующая в текстах Р. Литвиновой.

Так, оставляя на подоконнике туфлю-фетиш, героиня улетает – «прекрасная как мечта». Р. Литвинова вспоминает, что в детстве среди прочих кинофильмов смотрела «всякую “Русалочку”», а сейчас регулярно воспроизводит ее сюжет в собственных сюжетах с одним, но значительным изменением: она сама оставляет спасенного героя, а ее разорвавшееся сердце наполняется «сладкой сладостью» гомосексуального толка, в результате чего она становится в большей степени женщиной, чем сами «женщины», – то есть дамой или дивой. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить эталонную сцену из *Богоматери цветов* Ж. Жене, в которой гомосексуальная дива взамен короны из поддельного жемчуга надевает вставную челюсть, а затем снова возвращает ее в рот с финалом *О счастье и о зле...* (*Богиня: Как я полюбила*): «На белых волосах у нее вместо шапки была

посажена корона с ободранными блестками и свисающими вдоль нарумяненных щек гирляндами бус. Множество громоздких поддельных украшений, как будто взятых из театра: перстни с выпавшими камнями, ожерелье из поддельного жемчуга, как монисто, одетое на него еще одно ожерелье. Серебристая, сверкающая на скудном солнце накидка, порванная в нескольких местах, туфли на высоких расщепленных каблуках – ничего это не могло согреть ее в такой мороз, но она не дрожала. Мальчишки бежали вслед и плевались в нее из трубочек. Она им говорила:

– Оставьте меня!»<sup>45</sup>.

Это прекрасная смерть, величие которой вряд ли что-либо может поколебать, и степень удовольствия от которой вряд ли что-либо может снизить. И посредством нее происходит переход к такой форме женской субъективации, которая позволяет жить и творить без уступок символическому как законному.

- 
- 1 Литвинова Р. *Обладать и принадлежать* (СПб., 2007), с. 179-180.
  - 2 Васильев А. *Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой* (М., 2004), с. 139.
  - 3 Литвинова Р. *Обладать и принадлежать* (СПб., 2007), с. 28.
  - 4 Иштван И. «Неистончаемое сияние: самая любимая Рита», *Гендерные исследования*, № 15, 2007, с. 351.
  - 5 Бланшо М. «Спокойная смерть», *Зоил*, № 3, 1997, с. 9.
  - 6 Там же.
  - 7 Васильев А. *Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой* (М., 2004), с. 104.
  - 8 Там же, с. 39.
  - 9 Келлер Н. «Рената Литвинова: “Надо рожать и много работать”», *Арт-мозаика*, № 50, 2002, с. 9.
  - 10 Васильев А. *Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой* (М., 2004), с. 191.
  - 11 Литвинова Р. *Обладать и принадлежать* (СПб., 2007), с. 8.
  - 12 Васильев А. *Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой* (М., 2004), с. 193.
  - 13 Литвинова Р. *Обладать и принадлежать* (СПб., 2007), с. 415.

- 14 Хоркхаймер М., Адорно Т.В. *Диалектика Просвещения. Философские фрагменты* (М.; СПб., 1997), с. 265.
- 15 Литвинова Р. *Обладать и принадлежать* (СПб., 2007), с. 8.
- 16 Васильев А. *Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой* (М., 2004), с. 40.
- 17 Иштван И. «Неистончаемое сияние: самая любимая Рита», *Гендерные исследования*, № 15, 2007, с. 355.
- 18 Кристева Ю. «Целания, боль бесприютного тела», *Синий диван*, вып. 5, 2004, с. 130.
- 19 Кристева Ю. *Силы ужаса: эссе об отращении* (СПб., 2003), с. 50.
- 20 Там же, с. 51.
- 21 Там же, с. 38.
- 22 Там же, с. 51.
- 23 Усманова А. «Повторение и различие, или “Еще раз про любовь” в советском и постсоветском кинематографе», *НЛО*, № 69, 2004, а также <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/us12.html>.
- 24 Васильев А. *Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой* (М., 2004), с. 459.
- 25 Вайнштейн О.Б. *Денди: мода, литература, стиль жизни* (М., 2005), с. 271.
- 26 Там же, с. 198-199.
- 27 Васильев А. *Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой* (М., 2004), с. 101.
- 28 Там же, с. 160.
- 29 Литвинова Р. *Обладать и принадлежать* (СПб., 2007), с. 17.
- 30 Васильев А. *Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой* (М., 2004), с. 52.
- 31 Там же, с. 21.
- 32 Литвинова Р. *Обладать и принадлежать* (СПб., 2007), с. 458-459.
- 33 Васильев А. *Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой* (М., 2004), с. 101.
- 34 Там же, с. 37.

- 35 Там же, с. 459.
- 36 Там же, с. 17.
- 37 Там же, с. 62.
- 38 Там же, с. 34.
- 39 Там же, с. 203.
- 40 Крестева Ю. *Силы ужаса: эссе об отвращении* (СПб., 2003), с. 127 и далее.
- 41 Литвинова Р. *Обладать и принадлежать* (СПб., 2007), с. 63.
- 42 Там же, с. 11.
- 43 Там же, с. 21.
- 44 Васильев А. *Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой* (М., 2004), с. 100-101.
- 45 Литвинова Р. *Обладать и принадлежать* (СПб., 2007), с. 307.