

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX–XXI ВЕКОВ**

УДК 82.09

**ФЕНОМЕН КВИР-СТРАТЕГИИ  
В ЖЕНСКОЙ РОК-ПОЭЗИИ 90-х ГОДОВ XX ВЕКА  
(на материале поэтических текстов  
Дианы Арбениной и Светланы Сургановой)**

*А.С. Афанасьев*

*Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, 420008, Россия*

**Аннотация**

Статья продолжает исследования автора в области женской рок-поэзии и посвящена анализу способов художественной репрезентации квир-стратегии, актуальной для женской рок-культуры 90-х годов XX в. Наиболее декларативно и последовательно данную стратегию использовал образовавшийся в 1993 г. дуэт Дианы Арбениной и Светланы Сургановой «Ночные снайперы». Исполнители стали восприниматься как представители гендерных меньшинств исключительно благодаря биографическому мифу, творившемуся как самими музыкантами, так и их поклонниками. Моделирование квир-имиджа происходило на двух уровнях: визуальном (внешность, стиль одежды, поведение) и вербальном (тексты песен). В работе рассмотрен первый альбом дуэта «Капля дёгтя в ложке мёда» (1998), в аутентичный вариант которого вошло 27 композиций. В результате проведённого анализа автор приходит к выводу, что квир-стратегия в вербальных субтекстах рок-композиций реализуется через «плавающую» гендерную идентичность лирического субъекта и лирического объекта, а также поэтику телесности.

**Ключевые слова:** женская рок-поэзия, Диана Арбенина, Светлана Сурганова, «Ночные снайперы», «Капля дёгтя в ложке мёда», «плавающая» гендерная идентичность, квир-стратегия, поэтика телесности

---

В исследованиях, посвящённых проблеме гендера, выделяют две основные теории субъекта. Эссенциалистская концепция, представленная в уже ставшей классической работе С. де Бовуар «Второй пол» (1949), заключается в провозглашении уникальной женской субъективности, которая коренным образом должна отличаться от мужской. Теория перформативной субъективности, разработанная Дж. Батлер, «деконструирует гендерную субъективность, утверждая, что гендерные дифференциации являются артикуляцией повторяемых перформансов культурно санкционированных гендерных норм и стереотипов» [1, с. 253–254]. Иными словами, феминность и маскулинность выступают «и процессом, и результатом

постоянных повторений культурных практик (без начала и конца), типичных для той или иной гендерной идентичности: жестикюляции, форм артикуляции, моды, походки, общественных норм поведения и т. д.» [2, с. 19–20]. При этом человек не может выбрать гендер: в процессе социализации он получает сформировавшиеся в обществе «автоматизмы, которые не осознаются самими индивидами и не ставятся ими под вопрос» [2, с. 20].

Мы подробно остановились на описании перформативной теории гендера в связи с тем, что именно из её основных положений в 1990-е годы выросла квир-теория. У её истоков стоят работы Дж. Батлер, Т. де Лауретис, И. Кософски Седжвик и некоторых других. Как отмечает Дж. Аннамари, «институционально квир ассоциировался, прежде всего, с предметом гей- и лесби-исследований, но его аналитический каркас также включает в себя такие топики, как трансвестизм, гермафродизм, гендерную омонимию, хирургическое изменение пола. В отличие от трансвестизма и академической деконструкции, квир располагается как бы между терминами “пол”, “гендер”, “влечение”, которые стабилизируют гетеросексуальность, использует их алогичность. Демонстрируя невозможность любой “естественной” сексуальности, он ставит под вопрос даже такие очевидно непроблематические термины, как “мужчина” и “женщина”» [3, с. 8]. Квир и как политическое движение, и как научная дисциплина, и как философская концепция, таким образом, основным своим посылом имеет деконструкцию гетеронормативности, которая, по мнению его идеологов, является порождением дискурса власти; вследствие этого в центре круга рассматриваемых вопросов стоит проблема идентичности.

Наиболее полную характеристику квир-идентичности дала А. Шевелева: «Во-первых, она [идентичность] пластична и меняется в течение жизни. <...> Во-вторых, идентичность в рамках квир-теории мозаична. Она состоит из разных составляющих, ни одна из которых не является центральной, определяющей. <...> Наконец, идентичность является одновременно и объектом воздействия дискурса, и тем субъектом, который этот дискурс меняет, влияет на него и перестраивает...» [4, с. 354–355]. Суммируя отмеченные качества квир-идентичности, мы будем называть её «плавающей». Кроме того, для нашего исследования значимо ещё одно положение, сформулированное А. Шевелевой: реализация квир-идентичности происходит главным образом через телесные практики [4, с. 354].

Помимо всего вышесказанного, квир способен функционировать как стратегия творчества. Наиболее ярко данная стратегия заявляет о себе в женской рок-поэзии (и шире – культуре) 90-х годов XX в. и связывается с именами Дианы Арбениной и Светланы Сургановой, организовавших в 1993 г. дуэт «Ночные снайперы», который позже перерос в группу. Появление подобного феномена на отечественной сцене может быть обусловлено как общими социокультурными тенденциями, наблюдавшимися в рок-культуре в целом, так и процессами, протекавшими непосредственно в русле женского рока.

Эпоха конца 80-х – начала 90-х годов XX в. стала переломным моментом в истории русского рока. Как отмечает И. Алексеев, в «золотое десятилетие» отечественной рок-музыки (речь идёт о 1980-х годах) «наиболее востребованными у публики становились коллективы с ярко выраженной социально-нравственной

позицией нонконформизма, выражающие протест от лица поколения» [5, с. 23]. Хотя процитированное высказывание и не бесспорно, но факт остаётся фактом: в массовом сознании понятия «рок» и «нонконформизм» неразделимы. С развалом советской системы, по словам А. Курбановского, «вся “подпольщина” потеряла всякий смысл своего существования и умерла» (цит. по [5, с. 26]). В этой сфере петь стало некому (погибают А. Башлачёв, В. Цой, М. Науменко; Б. Гребенщиков распускает «Аквариум») и в общем-то не для кого (симптоматично заглавие книги А. Горбачёва и И. Зинина «Песни в пустоту. Потерянное поколение русского рока 90-х» [6], отражающее отсутствие как адресата, так и адресанта). Иными словами, советский рок как субкультура перестаёт существовать, а российский рок 90-х годов начинает развиваться по двум основным направлениям: ряд групп («Химера», «Машинбэнд», «Соломенные еноты», «Собаки Табака», «Последние танки в Париже») уходят в андеграунд и выступают в небольших клубах [6], другие же («Сплин», «Би-2», «Мумий Тролль», «Танцы минус» и некоторые принадлежащие к жанру поп-рока / брит-попа / «рокапопса» (И. Лагутенко)), минуя формацию субкультуры, пытаются войти непосредственно в лоно культуры.

Схожая ниша образовалась и в женской рок-культуре. Судьбы знаковых рок-див 80-х годов – Я. Дягилевой, Ж. Агузаровой и А. Полевой – складываются следующим образом: Янка погибает в 1991 г., в это же время Жанна Агузарова уезжает в США (возвратившись в 1996 г., она со своей сольной карьерой уже не имеет былого успеха), Анастасия Полева в 1993 г. переезжает из Екатеринбургa в Санкт-Петербург, записывает альбомы, даёт концерты в небольших клубах, существуя в узком кругу петербургского рок-андеграунда. Стратегия маскулинизации, которая была актуальной для представительниц женского рока 80-х годов (подробнее об этом см. [7]), практически не активизируется десятилетие спустя.

Именно в таких социокультурных условиях формируется женская рок-культура 90-х годов. Если в «золотое десятилетие» об обособленности женского рока от мужского говорить не приходится, то в 90-е годы его представительницы создают свою субкультуру, взяв за основу принцип не социокультурной, а гендерной идентичности. Вместе с тем женский рок этого периода, будучи в рок-музыке субкультурой, вычлененной по гендерной идентичности, стремился стать частью культуры как таковой. Помогла сочетать эти векторы квин-стратегия, которая на начальном этапе работала на имидж исполнительниц, а позже способствовала их культурной кодификации.

Творческий дуэт Д. Арбениной и С. Сургановой стал восприниматься как квин исключительно благодаря биографическому мифу, творившемуся как самими музыкантами, так и их поклонниками, поскольку ни Диана, ни Светлана в 90-е годы о нетрадиционной сексуальной ориентации не заявляли и своей позиции на тему ЛГБТ не высказывали. Моделирование квин-имиджа происходило на двух уровнях: визуальном (внешность, стиль одежды, поведение) и вербальном (тексты песен). В рамках настоящей статьи мы остановимся на втором уровне.

В предыдущей нашей работе был выделен ряд черт, присущих лирике квин-автора, основной из которых названа “плавающая” гендерная самоидентификация

лирического героя/героини [7, с. 119]. Здесь мы хотим дополнить данное высказывание, причислив к характеристикам квир-лирики поэтику телесности. Эти элементы художественного мира обнаруживаются в первом альбоме «Ночных снайперов» «Капля дёгтя в бочке мёда» (1998), состоящем из двух частей.

Первая часть альбома – «Капля дёгтя» – в своём аутентичном варианте состоит из 13 композиций, тексты к двенадцати были написаны Д. Арбениной, к одной – С. Сургановой. Вторая часть – «В бочке мёда» – включает в себя 14 произведений, вербальную часть одиннадцати из них создала Д. Арбенина, двух – С. Сурганова, одной – М. Чен. Таким образом, для анализа отобрано 27 поэтических текстов.

В 13 стихотворениях «Капли дёгтя» лирический субъект гендерно маркирован четырежды (три поэтических текста написаны от лица женщины, одно – от лица мужчины), а в девяти случаях пол грамматически не фиксируется. В стихотворениях «Блины по-снайперски», «Автомобильный блюз» и «Зовёт дорога» лирическая героиня пассивна, женственна, спокойна:

если хочешь будь активен со мной.  
если хочешь я буду с тобой нежна (С, с. 110).

При этом она смиренно повинуется судьбе, которая, в свою очередь, готовит испытания в виде разлуки с объектом её любовных переживаний:

будем жить параллелью имён:  
я по-прежнему здесь.  
ты по-прежнему там (С, с. 110).

Или:

зовёт дорога меня в путь.  
зовёт асфальт меня куда-нибудь (С, с. 48).

Даже если возлюбленные едут в одном автомобиле, то в финале стихотворения они всё равно должны разлучиться («Автомобильный блюз»). Именно поэтому в лирике Д. Арбениной актуализируется корпус слов, связанный с состоянием/перемещением: «дорога», «автомобиль», «путь», «поезд», «асфальт», «мост» и многие другие.

Кроме того, нужно отметить наблюдаемую в этих произведениях поэтику телесности. Категория телесности в лирике Д. Арбениной может выполнять разные функции. Во-первых, в своих произведениях автор актуализирует традиционную для современной женской литературы ситуацию освобождения тела. Однако в отличие, скажем, от лирики Веры Павловой, здесь не активизируется сексуальная интенция. Упоминаемые поэтом части тела (губы, глаза, рука) никогда не конкретизируют лирический субъект (в первую очередь это связано с отсутствием эпитетов у существительных, их обозначающих). Они выступают своеобразной формой психологизма, поскольку его традиционные формы (рефлексия, медитация и т. д.) в песенной поэзии Д. Арбениной практически не появляются. Например:

воробьи стали жертвой зрачка.  
контур губ слегка изменён (С, с. 110).

В первой строке вместо банальной фразы «Я увидел воробья» употреблена яркая метафора («жертва зрачка»). Однако здесь наблюдается мастерство поэта

не только в работе с изобразительно-выразительными средствами. Автор показывает через метафору отношение лирического субъекта к внешнему миру, а именно недоброжелательность (слово «агрессия» по отношению к лирической героине Д. Арбениной не совсем подходит). Во второй строке фиксируется не столько изменение внешности лирического субъекта, сколько его внутреннее состояние: недоброжелательность к миру уступает место его непониманию, которое будет заявлено в последующих строках, построенных на оксюмороне:

зеленеет на асфальте трава.  
и качается мост как устойчив он! (С, с. 110).

Во-вторых, тело является своеобразным проводником чувств от лирического субъекта к лирическому объекту и обратно:

теменем  
чувствуя  
в чьём-то авто  
близость тебя (С, с. 51).

Здесь лирический субъект не осознаёт близость лирического объекта (не видит или слышит), а чувствует её теменем.

В-третьих, телесность в текстах Д. Арбениной (как и лирике С. Сургановой) репрезентируется через мотив утраты тела. Например, в «Автомобильном блюзе»:

и мы не расстанемся.  
но растворяемся... (С, с. 51).

Чаще всего подобная утрата выражается через ситуации смерти и её частного варианта – самоубийства, реже – через исчезновение как таковое.

В названных выше стихотворениях, наряду с лирическим субъектом, эксплицируется лирический объект. Его гендерная репрезентация более разнообразна. В стихотворении «Зовёт дорога» лирический объект тоже женщина, но в отличие от пассивной лирической героини она «сурова», ждёт «каких-то перемен» (С, с. 48) (косвенная отсылка к Виктору Цою и его лирическому герою), то есть обладает стереотипно мужскими чертами характера.

В произведении «Блины по-снайперски» лирический объект – мужчина. Уже в самых ранних поэтических текстах Д. Арбениной с маскулинностью тесно связывается творческое начало. Творчество лирического объекта-мужчины декларируется в этом стихотворении только в одной строчке: «ты поёшь я пою о любви» (С, с. 110). Однако и она крайне показательна: творцу-женщине подвластны лишь определённые темы, в частности (а может быть, и только) любовь, в то время как творец-мужчина готов писать/петь обо всём.

Наиболее интересна в рассматриваемом контексте композиция «Автомобильный блюз». Гендерная маркированность лирического субъекта и лирического объекта укладывается в четыре строчки:

ты сделал меня  
абсолютно спокойной.  
спасибо тебе:  
безупречно-жестокой (С, с. 52).

Если определение пола лирического субъекта («абсолютно спокойная») не вызывает сомнений, то гендерная идентичность лирического объекта остаётся непрояснённой. Глагол, относящийся к лирическому объекту («сделал») стоит в форме мужского рода, тогда как прилагательное «безупречно-жестокая» – в женском. Здесь мы впервые можем наблюдать приём, который впоследствии в творчестве как Д. Арбениной, так и С. Сургановой будет встречаться неоднократно, а именно сдвиг (инверсия) гендерной идентичности лирического субъекта/объекта в пределах одного стихотворения.

Лирический герой-мужчина, как упоминалось выше, грамматически фиксируется лишь в одном стихотворении альбома – «Я раскрашивал небо». Гендерная маркированность выносится автором в заглавие – глагол «раскрашивал» стоит в мужском роде. Обратим внимание и на семантику этого слова – процесс, связанный (правда, немного опосредованно) с творчеством. Композиционно стихотворение состоит из четырёх практически повторяющихся восьмистиший:

я раскрашивал небо как мог.  
оно было белым как белый день.  
я лил столько краски на небеса!  
но не мог понять откуда там тень.  
это было в жаркий июльский день  
когда болота горят  
когда зажигается дом<sup>1</sup>  
от одного взгляда (С, с. 204).

Д. Арбенина в этом стихотворении фиксирует процессуальность творческого акта как такового. Поначалу лирический герой не воспринимается нами как творец, его умения ничтожны («раскрашивал небо», «лил... краски», неумелое сравнение «белым как белый день», непонятливость лирического героя). Однако постепенно, шаг за шагом, он, буквально реализуя пушкинский завет «жечь сердца людей», творит свою вселенную.

Как мы уже отмечали, в девяти композициях «Капли дёгтя» гендерная идентичность лирического субъекта грамматически не выражается. Однако, учитывая гендерные характеристики лирического субъекта, вычлененные в гендерно маркированных текстах, и предполагая отсутствие гендерной инверсии, можно попытаться реконструировать его пол. В шести стихотворениях, написанных Д. Арбениной («Русский пассажир», «Jazz», «Просто кончился мёд», «Только шум на реке», «Алмазный британец», «Завоюй меня»), пол лирического субъекта может быть определён как женский. В этих текстах лирический объект доминирует над лирическим субъектом, присутствует мотив расставания/разлуки и поэтика тела.

В композиции «По волнам твоих слёз» лирический субъект может быть идентифицирован как мужчина. На это указывает его активность (желание прервать отношения с лирическим объектом) и реминисценция, связанная с лирическим героем В. Цоя, ср.:

---

<sup>1</sup> Данная строка имеет несколько вариантов: «когда зажигается город», «когда зажигается мир», «когда зажигается всё».

*Диана Арбенина:*  
 закрой свою дверь.  
 мы отсюда ушли (С, с. 151).

*Виктор Цой:*  
 Закрой за мной дверь.  
 Я уйду (ЗПИС, с. 218).

Опосредованно квир-стратегия заявляется в композиции «Уп-тау-ду». Это единственная песня, в которой не проговаривается (прямо или косвенно) ситуация расставания. Наоборот, лирический субъект и лирический объект «встретились... чтоб забыть покой» (С, с. 115). (К слову, этой песней заканчивается первая часть, и поэтому её можно интерпретировать как своеобразный *happy end* драматических отношений лирического субъекта и лирического объекта). Их гендерную идентичность определить затруднительно, наблюдается инверсия. Лирический субъект, который начинает композицию, присутствует в первой, третьей и четвёртой строфах. Ему лирический объект поёт песни «о плачущей луне» (С, с. 115). Во второй строфе лирический объект оборачивается лирическим субъектом: мы уже видим его монолог:

я каждый день тебя в толпе ищу.  
 я подчиняю свою жизнь скрипичному ключу (С, с. 115).

Здесь, как нам кажется, нужно говорить не столько о диалоге, сколько именно об инверсии лирического субъекта и лирического объекта в пределах одного текста.

Следует ещё раз подчеркнуть: мы произвели реконструкцию гендерной идентичности в этих девяти произведениях, учитывая результаты, полученные в ходе анализа корпуса гендерно окрашенных текстов. Если читать/прослушивать любую из данных композиций вне контекста, гендерная идентичность лирического субъекта окажется «плавающей».

Обращаясь к единственному стихотворению из первой части альбома, написанному С. Сургановой («Так начинался день»), отметим, что пол лирического субъекта грамматически не определяется и реконструировать его невозможно.

Из 14 композиций второй части альбома гендерно маркированы пять; слова к двум из них («Я нем знаю кто ты» и «Романс № 4») написаны Д. Арбениной, к другим двум («Кошка» и «Пороховая») – С. Сургановой, к одной – М. Чен. Поскольку лирический субъект Д. Арбениной во второй части альбома не претерпел изменений по сравнению с частью первой, остановимся на анализе двух композиций С. Сургановой.

В стихотворении «Кошка» мужская идентичность лирического субъекта обозначается уже в первых строчках:

Я видел таких свободных чистых.  
 Я видел таких закубанных в рай.  
 Я видел таких озадаченно-гибких.  
 Я знаю и тех, кто всё рвётся за край (ТС, с. 109).

Лирический герой предстаёт мужчиной, который многое повидал и многих знал. Данную информацию мы узнаём исключительно из его собственной декламации, психологического портрета С. Сурганова не даёт (в дальнейшем фиксируются лишь небольшие философские размышления-замечания героя). О лирическом объекте известно одно: это «кошка, которая гуляет сама по себе» (ТС, с. 109). Рефрен указывает на то, что лирический объект – женщина. Между

тем во втором восьмистишии лирический субъект обращается к лирическому объекту:

Ты много успел, да, но всё же послушай,  
тут дело не в крыльях, тут дело в корнях (ТС, с. 109).

Глагол, употреблённый лирическим субъектом в отношении лирического объекта («успел»), стоит в форме мужского рода. Сочетание данной формы с образом кошки демонстративно фиксирует воплощаемую в тексте квир-стратегию.

Схожую картину можно наблюдать и в композиции «Пороховая». Лирический субъект текста гендерно не маркирован. При этом притяжательное местоимение, которое относится к нему, стоит в форме среднего рода:

Ты не видишь, как на дно  
идёт моё: «Нет, не покинет» (ТС, с. 123).

Семантически и синтаксически это объясняется достаточно просто: Светлана Сурганова использует эллипсис (например, «моё высказывание», «моё выражение»), однако средний род так или иначе высвечивает «плавающую» гендерную идентичность.

Таким образом, квир-стратегия русского женского рока 90-х годов XX в., пришедшая на смену стратегии маскулинизации, последовательно реализовывалась дуэтом Дианы Арбениной и Светланы Сургановой «Ночные снайперы». Она находила свои способы репрезентации как в лесбийском имидже дуэта, так и в рок-композициях, которые он исполнял. В вербальном субтексте произведений первого альбома «Капля дёгтя в бочке мёда» стратегия квир-автора реализуется через «плавающую» гендерную идентичность лирического субъекта и лирического объекта, а также поэтику телесности.

#### Источники

- С – Арбенина Д. Сталкер. – М.: АСТ, 2014. – 288 с.  
ЗПИС – Цой В. Звезда по имени Солнце: Стихи, песни, воспоминания. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 416 с.  
ТС – Сурганова С. Тетрадь слов. – М.: Астрель; СПб.: Астрель-СПб, 2012. – 316 с.

#### Литература

1. Жеребкина И.А. Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философской антропологии. – СПб.: Алетейя, 2007. – 307 с.
2. Техника «косо́го взгляда». Критика гетеронормативного порядка: Сб. ст. – М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2015. – 348 с.
3. *Анна-мари Дж.* Введение в квир-теорию / Пер. с англ. М. Кукарцевой. – М.: Канон+, 2008. – 207 с.
4. Швелева А. Концепция идентичности в рамках квир-теории // На перепутье: методология, теория и практика ЛГБТ и квир-исследований: Сб. ст. – СПб.: ЦНСИ, 2014. – С. 352–356.
5. Алексеев И. Рок. Питер. 1990-е. – СПб.: Геликон Плюс, 2006. – 184 с.
6. Горбачёв А., Зинин И. Песни в пустоту. Потерянное поколение русского рока 90-х.– М.: АСТ: CORPUS, 2014. – 446 с.



7. *Афанасьев А.С.* Стратегии конструирования социокультурной и гендерной идентичности в женской рок-культуре // Филология и культура. – 2017. – № 4. – С. 122–126.

Поступила в редакцию  
02.10.17

---

**Афанасьев Антон Сергеевич**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы

Казанский (Приволжский) федеральный университет  
ул. Кремлёвская, д. 18, г. Казань, 420008, Россия  
E-mail: [a.s.afanasyev@mail.ru](mailto:a.s.afanasyev@mail.ru)

---

ISSN 2541-7738 (Print)  
ISSN 2500-2171 (Online)

UCHENYE ZAPISKI KAZANSKOGO UNIVERSITETA. SERIYA GUMANITARNYE NAUKI  
(Proceedings of Kazan University. Humanities Series)

2018, vol. 160, no. 1, pp. 102–111

---

**The Phenomenon of Queer Strategy in Female Rock Poetry of the 1990s  
(Based on the Poetic Texts by Diana Arbenina and Svetlana Surganova)**

*A.S. Afanasev*

*Kazan Federal University, Kazan, 420008 Russia*  
E-mail: [a.s.afanasyev@mail.ru](mailto:a.s.afanasyev@mail.ru)

Received October 2, 2017

**Abstract**

This paper is devoted to the analysis of ways of artistic representation of the queer strategy, which was relevant in the female rock culture of the 1990s. At first, the strategy worked primarily for the benefit of the image of performers. Later, it promoted their cultural codification. The relevance of the study is due to the great interest of the humanities in gender issues, particularly, in the gender analysis of the text. The study has been performed in order to identify the main forms of explication of the queer strategy in female rock culture. To fulfill this purpose, the following main methods have been used: structural, motivational, and biographical.

The paper cites a series of examples proving that this strategy was used in the most declarative and consistent way by the duet “Nochnye Snaipery” (‘Night Snipers’) by Diana Arbenina and Svetlana Surganova. The duet was perceived as a queer due to the biographical myth that was created by both the musicians themselves and their fans. Simulation of the queer image took place at two levels: visual (appearance, style of dress, behavior) and verbal (lyrics).

The material for the literary analysis is the first album of the duet “Kaplya degtya v lozhke meda” (‘A Drop of Tar in a Spoon of Honey’) (1998), the authentic version of which included 27 compositions. Based on the results of the study, the following conclusions have been made: the queer strategy in the verbal subtexts of the rock composition is realized through the “floating” gender identity of the lyric subject and object and the poetics of corporeality.

The obtained results are of great importance for further research of the gender image of the world in female rock poetry.

**Keywords:** female rock poetry, Diana Arbenina, Svetlana Surganova, “Nochnye Snaipery” (‘Night Snipers’), “Kaplya degtya v lozhke meda” (‘Drop of Tar in Spoon of Honey’), “floating” gender identity, queer strategy, poetics of corporeality

## References

1. Zherebkina I.A. *Sub"ektivnost' i gender: gendernaya teoriya sub"ekta v sovremennoi filosofskoi antropologii* [Subjectivity and Gender: The Gender Theory of the Subject and Today's Philosophical Anthropology]. St. Petersburg, Aleteiya, 2007. 307 p. (In Russian)
2. *Tekhnika "kosogo vzglyada". Kritika geteronormativnogo poryadka* [The Technique of "Side Look". The Criticism of Cisgender Order]. Moscow, Izd. Inst. Gaidara, 2015. 348 p. (In Russian)
3. Annamarie J. *Vvedenie v kvir-teoriyu* [Queer Theory: An Introduction]. Moscow, Kanon+, 2008. 207 p. (In Russian)
4. Sheveleva A. The concept of identity within the framework of queer theory. In: *Na pereput'e: metodologiya, teoriya i praktika LGBT i kvir-issledovaniy* [At a Crossroads: Methodology, Theory, and Practice of LGBT and Queer Research]. St. Petersburg, TsNSI, 2014, pp. 352–356. (In Russian)
5. Alekseev I. *Rok. Piter. 1990-e* [Rock. St. Petersburg. 1990s]. St. Petersburg, Gelikon Plyus, 2006. 184 p. (In Russian)
6. Gorbachev A., Zinin I. *Pesni v pustotu. Poteryannoe pokolenie russkogo roka 90-kh* [Songs in the Emptiness. The Lost Generation of Russian Rock in the 1990s]. Moscow, АСТ, СОРПУС, 2014. 446 p. (In Russian)
7. Afanas'ev A.S. Strategies for constructing sociocultural and gender identity in women rock-culture. *Filologiya i Kul'tura. Philology and Culture*, 2017, no. 4, pp. 122–126. (In Russian)

**Для цитирования:** Афанасьев А.С. Феномен квир-стратегии в женской рок-поэзии 90-х годов XX века (на материале поэтических текстов Дианы Арбениной и Светланы Сургановой) // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2018. – Т. 160, кн. 1. – С. 102–111.

**For citation:** Afanasev A.S. The phenomenon of queer strategy in female rock poetry of the 1990s (Based on the poetic texts by Diana Arbenina and Svetlana Surganova). *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki*, 2018, vol. 160, no. 1, pp. 102–111. (In Russian)