

## ПЕРФОРМАТИВНЫЕ ТЕЛЕСНЫЕ ПРАКТИКИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВВ.

**Т. А. Светашёва**

*Белорусский государственный университет,  
Минск, Беларусь, [t\\_svet@inbox.ru](mailto:t_svet@inbox.ru)*

В статье анализируются ключевые перформативные стратегии игровой презентации текста, связанные с театрализацией и конкретным телесным воплощением: от эстрадной поэзии до медиаакционизма. Рассматривается, как голос, жест и имидж формируют уникальный перформативный код и эффект аутентичности. Доказывается, что поэтическое высказывание обретает завершенность в живом исполнении, где тело автора становится главным медиумом между текстом и зрителем.

**Ключевые слова:** перформативность; телесность; игра; русская поэзия второй половины XX века; поэзия начала XXI века.

## PERFORMATIVE BODILY PRACTICES IN RUSSIAN POETRY OF THE LATE 20TH — EARLY 21ST CENTURIES

**T. A. Svetashova**

*Belarusian State University,  
Minsk, Belarus, [t\\_svet@inbox.ru](mailto:t_svet@inbox.ru)*

The article analyses key performative strategies for the playful presentation of text, involving theatricalization and concrete bodily embodiment: from stage poetry to media actionism. It examines how voice, gesture, and image form a unique performative code and an effect of authenticity. It is demonstrated that a poetic utterance achieves its completeness in live performance, where the author's body becomes the primary medium between the text and the audience.

**Keywords:** performativity; corporeality; play; Russian poetry of the late 20th century; early 21st-century poetry.

Письменная традиция частично закрепила поэтический текст, лишив его ситуативности и оторвав от физического присутствия автора. И хотя чтение поэтом своих стихов в узком или широком кругу всегда было актуальной практикой, в большинстве случаев в классической традиции автор дистанцирован от процесса рецепции.

В XX веке поэзия активно возвращается в сферу телесности. Можно говорить о движении от текстоцентричной к телесной парадигме, своеобразном возвращении к корням, к тому, как возникла поэзия как форма речи; возвращении к экзальтации и магическим функциям стиха. Происходит сдвиг в понимании природы поэтического высказывания: тело поэта превращается в главный медиум между произведением и аудиторией, поэтическое высказывание при этом неотделимо от своего физического воплощения. Телесные перформативные практики представляют собой не просто способ презентации текста, а стратегии его игрового развертывания, где языковой знак вступает в сложное взаимодействие с голосом, жестом и имиджем.

Поэтические выступления авторов серебряного века нередко сопровождались эпатажем и скандалом, как это было с поэзией футуристов. Во второй половине XX века традицию подхватили шестидесятники, сформировав понятие эстрадной поэзии. Это значительно более масштабный, нежели у предшественников, опыт театрализации поэтического слова. Поэты создавали особый авторский имидж (сумму характерных движений, жестов, мимики, костюма, поведения, интонации и др.), который, с одной стороны, поддерживал узнаваемость, а с другой — закреплял дистанцию со зрителем.

Так, Е. Евтушенко отличался напористыми, размашистыми жестами и яркой одеждой. А. Вознесенскому были присущи резковатые движения и быстрая, иногда сбивчивая речь. Р. Рождественский создал себе имидж поэта-трибуна, уверенного в своей позиции харизматичного оратора. Б. Ахмадулина, с ее неторопливой речью и внешней утонченностью, аристократизмом, подчеркивала связь с досоветской культурной традицией.

Авторская песня — еще один перформативный жанр, где звучащий текст разыгрывается в реальном времени — актуализировала изначальную связь и синтез поэтического слова с музыкой, так как жанр песни — ровесник самой поэзии. И именно динамический характер предопределил ее быстрое распространение и относительную неподцензурность. В творчестве А. Галича, Б. Окуджавы, В. Высоцкого и позднее — А. Башлачева и других авторов простая гитарная музыка и специфическая исполнительская манера в своем «несовершенстве» создавали особую доверительную интимность, подчеркивая уникальность авторского присутствия.

Голос В. Высоцкого вызывал нарекания педагогов Школы-студии МХАТ, профессор Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского Э. Чарели, занимавшийся с Высоцким-актером, отмечал: «Если бы мы продолжили заниматься, мы бы ему стали прививать грудное резонирование, но без его хрипоты. Но Высоцкий-то считал, что хрипота — это его индивидуальность. А это далеко не индивидуальность.

Это определенные зажимы на пути голосообразующих органов» [4]. Отоларинголог А. Белецкий вспоминает: «У Высоцкого ложные голосовые связки были гиперплазированы, они практически перекрывали истинные. Он, собственно, и пел за счет ложных голосовых связок, а истинные еле-еле просматривались» [4]. Однако характерная хрипота, шероховатость тембра, которые можно отнести к вокальным несовершенствам, были семиотизированы и превратились в мощное средство художественной выразительности, сформировав узнаваемый перформативный код, который стал объектом стилизации для целого ряда исполнителей-последователей.

Поэтический текст, дополняемый исполнительским имиджем автора, обретает завершенность именно в момент живого выступления. Можно назвать каждое исполнение отдельным уникальным перформативным актом, отдельным произведением, поскольку каждый раз исполнитель приносит импровизационные элементы, может заменять слова, в выступление вторгается реакция публики — все это формирует эффект подлинности переживания.

Ситуация сценического выступления позволяет перевоплощаться. Здесь игра литературная — использование персонажной маски — сочетается с игрой театральной. Исполнитель может менять голос, использовать спектр интонаций, жестов. Может даже играть несколько персонажей поочередно, как в песне В. Высоцкого «Диалог у телевизора».

Вообще, для В. Высоцкого характерен и частотен прием смены персонажных масок. Будучи профессиональным актером, он конструировал полифоническое пространство, где проявлялись разные социальные и культурные типажи. Этот прием и обеспечивал эффект остранения, и позволял обойти идеологические ограничения, а кроме того, создавал мощный карнавальский эффект. Посредством персонажной маски маргинала или шута озвучивались смыслы, недопустимые к прямому высказыванию. Само растворение авторского «я» во множестве персонажных голосов, перевоплощение как форма отказа от прямой декларативности стали одной из аутентичных черт творчества В. Высоцкого; каждое его произведение — мини-спектакль, где живое присутствие и телесность исполнителя разделяют смысловую нагрузку с текстом.

Русская рок-поэзия, традиционно текстоцентричная, наследует и трансформирует традицию авторской песни. Однако если атмосфера бардовского выступления камерно-доверительная, то рок-концерт — масштабное сценическое действие, где текст вступает в сложный синтез с музыкой, сценографией и телесностью исполнителей. Сценический имидж рок-исполнителей, интуитивно создаваемый (в ситуации материального дефицита), тем не менее становился предметом поклонения и подражания.

Так, В. Цой на ранних этапах творчества в поисках своего стиля экспериментировал с эпатажными костюмами и гримом, но позже его сценический образ выкристаллизовался в лаконичный монохромный минимализм, что вкупе с резкими, порывистыми танцевальными движениями и энергичной исполнительской подачей сформировало образ современного романтика-бунтаря.

Важной частью исполнения и авторского имиджа становится танец как телесное проживание ритма и смысла. В новом формате рок-песни текст окончательно сращивается с перформансом: его поэтическая ценность реализуется именно в момент экстатического разыгрывания — на сцене, совместно с публикой; в момент прямого обмена эмоциями с аудиторией, превращающейся из слушателей в участников перформативного акта. Манера исполнения может быть экстатичной, а характер взаимодействия с публикой — даже агрессивным, и далее эмоциональное и телесное напряжение толпы получает разрядку в коллективных танцах. Так, к панк-эстетике восходит слэм и другие агрессивные танцевальные практики.

В эстрадной песенной поэзии, в силу ее принадлежности к массовой культуре и преимущественно развлекательным функциям, как ни в каком другом жанре эстетизирована телесность исполнителя, его имидж играет ключевую роль в формировании и трансляции смыслов.

Близок по форме к песенной поэзии саунд-арт, когда голос поэта накладывается на музыку или другие звуки, но, в отличие от песни, музыка не задает метроритмическую основу: звук функционирует как равноправный медиум, создающий эмоциональный и семантический фон, углубляющий и дополняющий образный ряд текста. Здесь также важно авторское телесное присутствие, его имидж и манера чтения. Так, в проекте Д. Воденникова «Воденников не для всех» интимная, «домашняя» интонация, эмоциональные восклицания чередуются с полупшепотом и шепотом. В коллаборации Е. Гришковца с группой «Бигуди» (проект «Гришковец и бигуди») на стыке саунд-поэзии и медитативного сторителлинга также важна «домашняя», доверительная интонация с естественными паузами, заминками, растягиваниями речи.

Ключевым моментом в этой жанровой разновидности синтетических произведений становится то, что текст не просто читается, а сливается в целостный аудиовизуальный образ со звуковым рядом и авторским имиджем и телесностью — особенностями голоса и декламации. Для читателя текст обретает новое измерение и превращается в комплексный сенсорный опыт: слово, звук и образ автора-чтеца сплавляются в единое перформативное высказывание.

Ж. Деррида, трактуя Ж.-Ж. Руссо, подчеркивает семантическую незаменимость голоса: «Силой выражения может обладать лишь звук голоса — в то мгновение, когда субъект находится здесь, наличествует собственной персоной и выражает страсть. Когда субъекта здесь нет, то сила, интонация, напевность теряются в понятии» [1, с. 509–510].

В аудиозаписи именно голос (и только он) составляет авторское присутствие. С этим единственным аспектом телесности читатель-слушатель взаимодействует быстрее и раньше, чем со смыслом текста. Тембр, высота, особенности артикуляции и различные аспекты интонации («зернистость голоса» в терминологии Р. Барта) формируют индивидуальность читающего. Датские исследовательницы И. Хэве и Б. Стоугор предлагают специальный термин «автор-чтец» [5].

В 2020 году начала выходить поэтическая серия аудиокниг «Текст + голос автора» (редакторы Д. Суховой, А. Кияница и О. Первушина), где стихи начитываются самими авторами (С. Круглов, В. Богомяков, А. Гобунова и др.): «Подчеркнутый непрофессионализм автора как чтеца выступает маркером искренности в противовес актерскому чтению, построенному на выученных приемах» [2].

Так, на фестивалях голосового стиха акцентируется внимание на материальных, телесных аспектах голоса и авторского присутствия; смыслы собственно текста равнозначны эстетическому смыслу, порожденным самим голосом и живым бытием автора. Часто используются пение и крик, принципиальна авторская манера исполнения, слово автора, его телесность. В схожем значении употребляется также термин «изустная поэзия», введенный научный дискурс в 30-е годы XX в. Н. Я. Марром, однако не обретший достаточную популярность, вероятно, потому, что сам феномен изустной поэзии имел региональный характер. Возвращение термина в обиход связано с ростом интереса к игровым формам импровизационной поэзии, поэтическим состязаниям, слэмам.

Поэтический слэм — это игровая литературная практика, в которой поэты состязаются в мастерстве, читая импровизированные (или заготовленные) тексты и используя самые разные способы взаимодействия с публикой. Соревновательность и зависимость победы от реакции аудитории доводят до максимума значимость телесного присутствия автора и его исполнительской харизмы.

В интернет-пространстве авторы также используют телесность, соединяют текст и перформанс, однако в данном случае добавляются еще и другие возможности медиапоэзии: видеоарт, гипертекстуальность и др. В проекте П. Барсковой «Седьмая щёлочь», посвященном стихам и воспоминаниям блокадников, именно голос становится проводником травмы,

«оживляет» историческую память и запускает эмпатические переживания. Современная поэзия в интернете — это гибридный медиаконтент.

Медиаакционизм восходит к концептуалистским стратегиям, где в максимальной степени реализована телесная перформативность: акция, перформанс, хэппенинг. В этом случае текст фактически теряет самостоятельность и неотделим от поведения поэта, сиюминутного действия и спонтанной реакции. Тело поэта используется не просто как инструмент декламации, а как полноправный материал искусства, вовлекаемый в самые разные, иногда шокирующие действия. Например, Д. А. Пригов создавал образы авторов-персонажей: то читающего вслух газету, то заставляющего кота сказать «Россия», то приглашающего памятники к себе на ужин. В данном случае происходит размывание межродовых границ литературы, синтез поэзии, прозы и драматургии. Такие сиюминутные перформативные произведения «выходят за границы не только литературы, но и самого текста в сферу его функционирования» [3]. Развиваясь в этом направлении, поэзия возвращается к истокам еще более древним, нежели оформившийся эпос, «возрождает первичную нерасчлененность различных видов знания и видов искусства, стремясь восстановить утраченное единство мироздания» [3].

В случае использования коллективных авторских масок (митьки, куртуазные маньеристы) границы игрового фрейма расширяются настолько, что фактически исчезают. Стирается грань между искусством и жизнью, а сам поэт превращает свое повседневное существование в тотальный перформанс, и сама жизнь становится художественной практикой.

Анализ перформативных практик требует пересмотра традиционных категорий «автор» и «текст». Перформативные телесные практики направлены на создание синтетических произведений, которые разыгрываются во времени и пространстве. Подобные практики в русской поэзии второй половины XX и начала XXI веков представлены широким спектром стратегий и жанров и прошли путь от частичной театрализации эстрадной поэзии до тотального слияния искусства и жизни в акционизме. В этой парадигме поэтическое произведение следует рассматривать не как статичный, завершенный объект, а как уникальное и неповторимое событие, разыгрываемое, совершающееся здесь и сейчас с участием тела поэта.

Телесный жест, манера, «зернистость» голоса постепенно были осмыслены как неотъемлемые элементы поэзии, обогащающие и усложняющие поэтическое высказывание. Дистанция между автором и текстом, традиционно характерная для литературы, сменилась установкой на прямое аутентичное присутствие; и именно тело стало гарантом аутентичности переживания и эстетического опыта. Подобная трансформация

заложила основу для дальнейшего развития в XXI веке мультимедийных перформативных практик в интернет-пространстве.

### Библиографические ссылки

1. Деррида Ж. О грамматиологии. М. : Ad Marginem, 2000.
2. Кейлин В. «Поэта — далеко заводит речь...» : Современная русская поэзия через призму аудиальной культуры. URL: <https://articulationproject.net/10306> (дата обращения: 25.10.2025).
3. Скоропанова И. С. Мини-словарь постмодернистской терминологии // Филолог. Вып. №6. Пермь, 2009. URL: [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_6\\_141](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_141) (дата обращения: 25.10.2025).
4. Цыбульский М. Чарующий голос Высоцкого. URL: [https://v-vysotsky.com/statji/2014/Charujuschij\\_golos/text.html#1](https://v-vysotsky.com/statji/2014/Charujuschij_golos/text.html#1) (дата обращения: 25.10.2025).
5. Have I., Birgitte S. P. Digital Audiobooks : New Media, Users and Experiences. London : Routledge, 2015.