Содержание

ОБ ЭТОЙ КНИГЕ 7

ЧАСТЬ I 11

ПОЧЕМУ ИСТИНА — «ГОЛАЯ»? 13

Есть ли у истины пол? 15

Режим истины 17

«НАГОЕ» И «ГОЛОЕ» 21

Одежды славы и костюм света 21

Нагота на сцене 24

Природа и искусство 27

Нагота — красота — истина 30

ТЕЛО ИСЧЕЗАЮЩЕЕ: ТАНЕЦ И КОСТЮМ АВАНГАРДА 33

Макияж для тела 34

Исчезновение материи 36

Новые измерения 39

Гора Истины 42

ИСТОРИЯ ОДНОГО РАЗОБЛАЧЕНИЯ: ОРИЕНТАЛЬНЫЕ КОСТЮМЫ ЛЬВА БАКСТА 46

Будуарные открытки 48

Танец семи покрывал 49

«СКЛАДКИ МАТЕРИИ И СГИБЫ В ДУШЕ». ДРАПИРОВКА В ИСКУССТВЕ, ПСИХИАТРИИ И ФИЛОСОФИИ 53

Тысяча и одна фотография психиатра Клерамбо 54

Похитительницы шелка 54

Власть диагноза 57

Коллекционер складок 60

От классической (не)ясности к барочной слож(ен)ности . . . 63

ОДЕЖДА КАК ПРАВДА И КАК НОВАЯ МИФОЛОГИЯ:
КОСТЮМИРОВАННЫЕ ПЕРФОРМАНСЫ ПЕРЕСТРОЙКИ . . . 66
Стиляги и хулиганы . . . 67
Перформанс выходит из андеграунда . . . 70
Стеб и ступор . . . 72
Платье «Ура!» . . . 74
Постсоветские мифологики . . . 76
Конец героической эпохи . . . 80

ЧАСТЬ II . . . 83

ТЕХНИКИ ТЕЛА И ГОРОДСКАЯ ПОВСЕДНЕВНОСТЬ . . . 85
Двигательная культура нового советского человека . . . 86
Массовый танец . . . 89
Эволюция ходьбы . . . 92

ПУАНТЫ: ТЕХНИКА, ЖЕЛАНИЕ, ВЛАСТЬ . . . 95
Балерина как фетиш . . . 97
Босоногий танец . . . 99
Корсет для ноги . . . 101

МОДА НА ТЕЛО: ПОСТПАНДЕМИЙНАЯ
КОРПОРЕАЛЬНОСТЬ . . . 104
Дух и тело . . . 105
Тело как ресурс . . . 108
Изоляция и близость . . . 110

СЕТЕЛО: ТЕЛЕСНОСТЬ ДО И ПОСЛЕ ЦИФРЫ . . . 117
Теории тела . . . 118
Техники сетела . . . 121
Кинестетический поворот и новые медиа . . . 124

ПРОТИВ ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИХ ИЕРАРХИЙ:
ЦЕННОСТЬ ТЕЛЕСНОГО ЗНАНИЯ . . . 128
Кинестетический интеллект . . . 130
Ме́тис, или Хитроумный Одиссей . . . 134
Технэ и техники тела . . . 137
Умение и ум . . . 140

Примечания . . . 145

Библиография . . . 149

Указатель . . . 169

Об этой книге

Эта книга — об одежде, теле и движении как метафорах познания. Задумывались ли вы над тем, почему говорят «голая истина», а «шикарно одетая истина» — не говорят? И к кому этот вопрос — к теории моды или теории знания, эпистемологии? Истину часто пытаются приукрасить или завуалировать, но она в конце концов все равно обнажается перед искателем-исследователем. Мы говорим «неприкрытая правда», подчеркивая, что ничего не прячем от других, и словно предупреждая, что эта правда может слушателя задеть или даже шокировать, и именно своей обнаженностью. На полотне французского художника Адольфа Фожерона (La Vérité — «Истина», 1914) Истина выходит к людям, блистая своей наготой и неся источник света в высоко поднятой руке (ил. 1 и другие иллюстрации см. во вкладке). Перед ней — толпа одетых людей, в испуге убегающих, отворачивающихся и закрывающих глаза. Неприкрытая нагота Истины — отказ от приукрашивания и лицемерия; источник света в ее руке призван рассеять тьму невежества и высветить предрассудки.

На картине Фожерона, заметим, «голая» Истина не привлекает, а лишь отпугивает окружающих своим сияющим женским телом. Итальянский философ Марио Перниола связывает эротику в искусстве не с каким-то одним состоянием голизны или одетости, а с переходом между ними, «транзитным» состоянием раздевания или одевания (Perniola 1989). Другой пример, который приводит Перниола, — драпировки в искусстве барокко: их форма повторяет контуры тела. Барочная одежда с ее складками, изломами и движениями не столько закрывает тело, сколько выдает его присутствие.

В первой части книги мы также займемся складками и драпировками и рассмотрим, в частности, параллель между фигурой «разоблачающейся истины», будуарными открытками начала XX века и эскизами костюмов, которые Лев Бакст создал для ориентальных балетов Сергея Дягилева. На тех и других изображениях женщины поднимают покрывало, обнажая лицо, шею и грудь. В другой главе обратимся к истории психиатра

Гаэтана-Гасьяна Клерамбо, автора диагноза «эротомания», а также увлеченного искусствоведа и фотографа. Находясь на службе в Марокко, Клерамбо сделал несколько тысяч снимков местных жителей, женщин и мужчин, облаченных с головы до ног в покрывало — так называемый аик. Психиатр снимал разные степени «транзита» — их разоблачения и облачения в аик. Драпировки, от классических до современных арабских, были не только искусствоведческим хобби, но и эротической обсессией Клерамбо, наложившей отпечаток на всю его жизнь.

Несколько глав в первой части книги посвящены танцу и танцевальному костюму. На рубеже XIX и XX веков, наряду с балетом, родился танец модерн. Его появление и жизнь тесно связаны с авангардными течениями в искусстве — абстракционизмом, кубизмом, супрематизмом — и научными открытиями того времени. Открытие рентгеновских лучей и квантовая физика революционизировали представления о материи, которая стала казаться исчезающей, распадающейся на части. На театральных подмостках, в частности в представлениях парижской танцовщицы Лои Фуллер, тело тоже будто исчезало, растворяясь в лучах света, купаясь в облаках ткани. А в абстрактных балетах Василия Кандинского, Оскара Шлеммера и супрематических постановках группы УНОВИС тело танцовщиков, закрытое кубистическими костюмами и геометрическими фигурами, тоже исчезало из виду.

Во второй части книги мы обратимся к проблеме телесного знания, рассмотрев, как наши практические умения и навыки создают возможность для того, чтобы «знать» нечто с помощью тела. На этом пути эпистемология встречается с теорией моды и философией телесности. Почти век назад антрополог Марсель Мосс предложил термин «техники тела» — так он назвал устойчивые способы сидеть, стоять, ходить, есть, спать, приветствовать друг друга и тому подобное. В разных культурах техники тела различны — в одних люди предпочитают сидеть на стуле, в других — на коленях или на корточках; в одних мать носит младенца на груди, в других — возит в коляске. Техники тела историчны: они возникают, устаревают, сменяются новыми. Мосс приводил в пример появление нового стиля плавания — кроля, которому сам тщетно пытался научиться и продолжал плавать по старинке брассом, да еще — шутил он — заглатывая при этом воду и отплевываясь, как колесный пароход (Мосс 2011).

За прошедшее столетие техники тела еще более изменились. Замощенные дороги и более удобная обувь изменили ходьбу (а также техники катания на роликах и доске). Обновились и техники танца: в балете появились жесткие пуанты, на которых легче держать равновесие, а современный танец, напротив, снял пуанты и туфли и предпочитает двигаться в кроссовках

или босиком. В своем первоначальном значении «пуанты» — не обувь, а особая стойка на пальцах ног, но в русском языке это название закрепилось именно за балетными туфельками. И тем не менее, утверждают историки танца, пуанты — больше чем обувь: это символ желания и власти. Недаром обутую в пуанты ногу балерины сравнивают с женской талией, затянутой в корсет: как и корсет, балетная обувь может превратиться в фетиш. Танцовщица Айседора Дункан сняла пуанты и вообще всякую обувь и стала танцевать босой. Это позволило ей уйти от вертикали балетного тела, сделав верхнюю часть тела более пластичной и свободной, а также придумать новые па и позиции, исполнять движения сидя или лежа на полу, в нижнем и среднем уровнях. Если пуанты — эмблема балета, то босые ноги и кроссовки стали лозунгом современного танца.

С появлением виртуальной реальности представления о телесности также подверглись пересмотру. Компьютерные технологии коренным образом изменили многие привычки и привили новые техники тела, такие как управления сенсорным экраном и так называемый swipe — печатание слов в одно касание. По аналогии с понятиями «сетература» (сетевая литература) и «осетевление», мы предлагаем говорить о «сетеле» — теле сетевом, синтезе физического тела с цифровыми технологиями. «Сетело» пересекается с терминами «кибертело», «киборг», но полностью с ними не совпадает. Его «осетевление» вовсе не означает, что тело исчезает, поглощается интернетом. Напротив, как и физическое, реальное тело пользователя интернета, *сетело* имеет свою внутреннюю, кинестетическую составляющую. Термин этот мог бы дополнить ряд таких понятий, как «техники тела», «габитус», «двигательная культура».

В самом начале 2020-х годов, во время пандемии ковида, стало особенно ясно то, о чем давно упоминали историки телесности: тело принадлежит не только самому человеку, но и медицинскому, статистическому, бюрократическому и другим властным дискурсам. Тем не менее пандемия продемонстрировала и нечто противоположное: тело остается важнейшим личным ресурсом и даже способно в каком-то смысле «замещать» душу. Вошедшие в обиход телесно-двигательные практики — йога, соматика, осознанность, mindfulness, танцевально-двигательная терапия и многие другие — основаны на единстве «души» и «тела», нераздельности в человеке ментального и физического. В условиях карантина телесно-двигательные практики по своей популярности уступали, пожалуй, только кулинарии — практике также весьма телесной и чувственной. Как в пандемию, так и до нее многие из этих практик перенеслись в онлайн и сейчас доставляются каждому пользователю интернета. В заключение книги мы вернемся к вопросу о практическом знании, «умном умении» и телесных метафорах истины[1].