

МОДА НАЧАЛА 2000-Х В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ПОЗДНЕГО ПОСТМОДЕРНА

В статье представлен анализ моды начала 2000-х годов как феномена художественной культуры позднего постмодерна, определены ключевые отличительные черты современной моды, их взаимосвязь с духом эпохи, отмечены ценностные смыслы искусства позднего постмодерна как текста культуры.

Ключевые слова: постмодерн, история художественной культуры, мода, культура современности.

Новое состояние современной культуры, начальной границей которого стали предположительно пятидесятые годы XX века, имеет множество разнообразных толкований. Противоположные точки зрения на данный период обнаруживаются не только в научном гуманитарном дискурсе и светской журналистике, но и в художественной литературе, а также искусствоведческой критике. Однако такой плюрализм мнений критиков и исследователей абсолютно созвучен самой идее обсуждаемого явления.

Сторонниками теории «постмодерна» можно назвать ярких представителей современной французской школы философии: Жана-Франсуа Лиотара, Мишеля Фуко, Жака Дерриду, Феликса Гваттари, Жилия Делеза, Фредерика Джеймисона. Их работы способствовали становлению самого понятия «постмодерна» в науке, стали фундаментом альтернативной гуманитарной парадигмы, в которой больше не было непреступных границ, непререкаемых мнений, «закрытых» тем и монохромности дуализма биполярной оппозиции суждений «добро – зло», «отвергнуть – принять». Одной из возможных предпосылок появления этой демократичной теории послужили быстрые темпы развития психологии как теоретической научной дисциплины, которая уже к середине XX века выявила логические закономерности тех деяний и потаенных мотивов, которые проходили раньше по ведомству мистицизма и религиозных учений или же вовсе считались за гранью человеческого восприятия. Развитие фармацевтической промышленности, открытие химических соединений, воздействующих на сознание человека; внедрение новых методов в практику клинической психиатрии, когда врач мог уже не только лишь наблюдать и констатировать тяжелое состояние

сознания пациента, но и применять новейшие разработки и методики для его улучшения – все это также способствовало в частности «новому повороту» в искусстве второй половины XX века и, как следствие, в гуманитарной науке в целом. Стоит отметить, что психология, психиатрия и теория постмодернизма (в широком смысле) находятся не в косвенной связи метакультурного контекста научно-технического прогресса XX века, но в прямом родстве – фундамент гуманитарной теории постмодерна был заложен известными психиатрами и психологами (например, Феликс Гваттари и Мишель Фуко). Влияние практического дискурса этих наук определилось для философии постмодернизма в нестандартном подходе к изучению культуры и социума с особой скрупулезностью, вниманию к мелочам, малейшим симптомам, «препарированием» существующей ситуации, выставлением диагноза, использованием медицинской терминологии – «тело без органов», «шизофреник», «шизофрения», «шизоанализ» [1, с. 65].

С другой стороны, «постмодернизм» философской и культурологической мысли является вторичным для «постмодернизма» искусства. Следуя за мыслью Рубцова А.В., что «постмодерн был зачат в другом лоне – в эстетике среды, в философии градостроительства, как реакция на «Современное Движение» в архитектуре и дизайне первой половины XX в. (postmodern как post для «Modern Movement», «Современного Движения»), а уже оттуда импульс был воспринят другими искусствами и философией с ее «большим Модерном», от Возрождения» [2], можно сказать, что «постмодерн» в теории культуры и философии, каким мы его знаем сейчас, многим обязан не только изобразительному искусству, но и литературе.

Ультрамодернизм экспериментальных текстов таких американских авторов, как Джозеф Хейлер, Уильям Берроуз, Генри Миллер, Джером Селинджер, новаторский концептуализм героев «латиноамериканской волны» Хулио Кортасара, Габриэля Гарсиа Маркеса, Хорхе Луиса Борхеса, французского китч-авангарда Бориса Виана задали основное направление эстетической составляющей «постмодернизма», дали толчок распространению прогрессивных взглядов в литературоведении и литературной критике.

В философской мысли этот поворот также выразился в расширении ее кругозора за рамки академизма, открытие новых полей социальной реальности для метафизической рефлексии. Для исследователей-постмодернистов перестало существовать деление на «высокое» и «низкое». Проявления массовой развлекательной культуры, сам механизм ретрансляции и закрепления «потребительских» ценностей в сознании обывателя, поп-культура, повседневное информационное поле человека толпы, индустрия развлечений давно стали не только предметом пристального внимания зарубежных теоретиков культуры, но и практическим материалом разнообразных лекционных курсов. Многочисленные сборники научных статей и философские монографии по голливудским блокбастерам, мыльным операм, аниме-сериалам – например, «Прими красную таблетку. Наука, философия и религия в «Матрице» под редакцией Гленна Йеффета, «The Simpsons and Philosophy: The D'oh! of Homer (Popular Culture and Philosophy)» ed. William Irwin, Mark T. Conard, Aeon J. Skoble, «Anime and Philosophy: Wide-eyed Wonder (Popular Culture and Philosophy)» ed. Joseph Steiff, D. Tramplin, и сам стиль науч-поп как следствие интеграции науки и массовой литературы являются побочными проявлениями не только расширения пространства интересов философской мысли «постмодерна», но и стирания границ между «высоким» и «низким», примером синкретизма авангарда творческой мысли, высокой академической науки и привлекательной доступности развлекательной культуры.

По мнению Фредерика Джеймисона, «понятие постмодернизма не получило пока широкого распространения или не до конца понято на сегодняшний день. Одной из причин этого является то, что широкие массы не знакомы

с образцами искусства постмодернизма, которые имеют место во всех видах творческой деятельности» [3, с. 22].

Большинство произведений постмодернизма является специфической реакцией на существующие формы и стандарты высокого модернизма. Например, работы Джеймса Джойса были шокирующими, скандальными и вызывающими для прошлых поколений, но с точки зрения современного читателя они кажутся устаревшими и враждебными – мертвыми и каноническими. Сам модернизм в таких условиях становится течением, которое необходимо уничтожить, чтобы создать что-то новое. Основной импульс постмодернизма (если вообще признавать наличие такового) заключается не в независимой самореализации собственных уникальных идей, но в отрицании модернизма, стремлении к замещению его во всех видах искусства [3, с. 17].

Другая особенность произведений постмодернизма – стирание ключевых границ или разделений, которое наиболее ярко воплотилось в размывании существовавших ранее четких различий между высокой культурой и так называемой массовой, или популярной культурой. Это является одним из самых раздражающих достижений постмодернизма для консервативного мировоззрения, которое всегда стояло на страже границ между высокой культурой (культурой элиты) и окружающей ее неблагоприятной средой мещанства и китча телесериалов и ширпотребного чтива. Многие деятели искусства постмодернизма находят вдохновение в воспевании «низменных» образов рекламы, мотелей, стрип-баров Лас-Вегаса или низкопробных голливудских фильмов, обожествлении героев комиксов, в псевдо-готических историях и доморощенном мистицизме. Современные авторы способны угодить как искушенной публике, так и массовому потребителю.

Применительно к научной мысли постмодернизм реализуется в стирании различий между дискурсами технического и гуманитарного, а также в уничтожении специализированных теорий в частности. Если в первой половине XX века существовала философия техники или философия языка, то в состоянии постмодернизма начала 2000-х происходит бесконечный обмен терминологией, аналитическими приемами и концепциями между всеми существующими научными дисциплинами. Этот новый вид

дискурса обычно ассоциируется с современной французской философией. Например, работы Мишеля Фуко можно одновременно отнести к философии, истории, социальной теории и политологии. Фредерик Джеймисон предлагает записать и эту новую «универсальную теорию» в список достижений постмодернизма [3, с. 162].

Также Джеймисон предлагает пересмотреть использование понятия «постмодернизм». В его работах это не просто еще один способ характеристики конкретного стиля. В трудах Джеймисона постмодернизм используется и как понятие периодизации, которое соотносится с появлением новых типов социальной жизни и новой экономической организацией, которая ошибочно классифицируется им как модернизация, постиндустриальное общество или общество потребления, общество медиа или развлечения или эпоха мультинационального капитализма [3, с. 15]. Временные рамки постмодернизма таким образом определяются от послевоенного бума развития в США (конец 1940-х – начало 1950-х), во Франции отсчет ведется от установления Пятой республики в 1958 г. Ключевым периодом для постмодернизма становятся 60-е годы. По Джеймисону, отличительными типологическими характеристиками социальной организации и искусства постмодернизма являются стилизация («пастиш») и шизофрения [3, с. 3].

Пародия, которая являлась основным приемом модернизма, уже невозможна в эпоху постмодерна. Джеймисон видит этому несколько причин. Во-первых, с развитием капитализма из индивидуального предпринимательства в корпоративные организации и появлением т.н. корпоративной идеологии, при торжестве бюрократии в современной экономике и последствиях демографического взрыва сегодня уже невозможно само понятие индивидуальности, которая является объектом пародирования. Но, с точки зрения постструктурализма, индивидуализм прошлого буржуазного общества никогда и не существовал, он является лишь мифом [3, с. 18]. Индивидуальность, как личностная уникальность, никогда не имела места в реальном мире, это скорее философская и культурная мистификация, целью которой было убедить людей в том, что у их самосознания и мировоззрения есть уникальные персональные черты.

По мнению Джеймисона, в отсутствии уникальных творческих инноваций постмодерниз-

ма следует винить вседозволенность экспериментов модернизма [3, с. 11]. Широкий спектр нововведений, реализованных в эпоху модернизма, сам модерн с его абсолютот господства многообразия индивидуальных стилей, торжества авторских почерков в искусстве, которые невозможно спутать, абсолютная неограниченность творческого самовыражения привели к тому, что у постмодернизма априори не осталось потенциала для создания чего-то качественно нового.

Таким образом, во второй половине XX века человечество обнаруживает себя под грузом прошлых свершений, в мире, где все, что осталось, – это имитировать «мертвые» стили [3, с. 48]. Подобная характеристика момента, данная Джеймисоном, переключается с т. н. «состоянием после оргии» философии Бодрийяра. «Нет больше ни политического, ни художественного авангарда, который был бы способен предвосхищать и критиковать во имя желаний, во имя перемен, во имя освобождения форм. Это революционное движение завершено» [4, с. 17]. Верность этого высказывания для сегодняшней мировой политической сцены и массовых настроений общества эпохи постмодерна заметна невооруженным глазом.

Отсутствие «нехоженых тропок», ветвистых джунглей манящей неизвестности – вот что становится подлинным проклятием постмодернизма, который все еще лелеет желание высказаться, когда все уже сказано. В сложившейся ситуации для художественной культуры становятся невозможными как большинство классических приемов и форм искусства в чистом виде, так и безоглядное экспериментирование предшествующей эпохи. «Нас неотступно преследует и мучает предвосхищение всех результатов, априорное знание всех знаков, форм и желаний» [4, с. 8]. Перед постмодернизмом в искусстве встает вопрос об изыскании собственных путей самовыражения при отсутствии даже иллюзии возможности создания нового. Коллаж, эклектика, стилизация, диффузия высокой и низкой культуры, перенесение идей и элементов из массового в элитарное (из сферы высокой духовности в развлекательное) становятся ответной репликой постмодернизма в ответ на иронию, цитирование, обращение к академизму и высоким традициям классического искусства, которыми заявил о себе модерн.

Коллаж и стилизация как основные приемы для создания нового из хорошо или не очень

хорошо забытого старого находят широкое применение в постмодернизме не только на первых этапах его самосознания, но и сегодня – в разнонаправленных траекториях моды последнего десятилетия. Например, попеременное обращение моды к собственной истории, к стилистике костюма 30-х, 60-х, 70-х, 80-х годов XX века эта оглядка на прошлое явилась универсальным источником старых новых идей не только для дизайнеров «от кутюр», но и большинства коллекций начала 2000-х лейблов масскультуры, ориентированных на молодежную аудиторию. Феномен ретромании применим и к уличной моде этого периода, примеры основных тенденций которой можно увидеть не только воочию на исторических улицах европейских столиц, но и на фотографиях специализированных интернет-сообществ (lookatme.ru) – среди разнообразия ярких нарядов молодых стилистов общепринятым *compte-il-faut* является заимствование одного, нескольких элементов, а то и всего костюма из «бабушкиного сундука».

Для литературной культуры постмодерна стилизация, коллаж и эклектика становятся не только доминирующими художественными, но и стилистическими приемами, которые, несмотря на свою общеизвестность и несколько ограниченный спектр эмоционального, интеллектуального и эстетического воздействия на читателя, являются залогом коммерческой успешности произведения. Равнозначное соседство древних мифологических мотивов, элементов фантастики, фэнтези и тягостно-реалистичного сюжета становится отличительной чертой постмодернистов. Например, сплав вымысла, фантастики, мистицизма, футуризма и циничного, натуралистического представления ужасов Второй мировой войны в «автобиографических» романах и повестях эксцентричного американского прозаика К. Воннегута; смешение мотивов народных преданий, суеверий, верований, мистического реализма, «осколков» сверхъестественных образов забытых религий и хладнокровного восприятия последствий политических и военных конфликтов, обрушивающихся на родину и близких главного героя романа «Дети полуночи» лауреата Букеровской премии 1981 года, обладателя приза «Букер Букеров» 2008 года, Салмана Рушди. Сюда же можно отнести и художественное жизнеописание судеб нескольких поколений одной семьи

романа «Сто лет одиночества», в котором благодаря неисчерпаемой фантазии лауреата Нобелевской премии 1982 года, Габриэля Гарсиа Маркеса, исторически достоверные события непредсказуемым образом соединяются с элементами иллюзии, гротеска, невероятностью выдуманного мира, и легендами. В отечественной литературе конца XX – начала XXI века мистический реализм переживает второе, уже маргинальное рождение. Стоит отметить яркий союз противоположностей черного языческого дна человеческого подсознания, первобытного зла, обитающего в приземленном уме карикатурно-типичного советского обывателя, «любимого» персонажа романов современного мистика и провокатора от литературы Юрия Мамлеева. Даже столь поверхностный обзор популярной литературной культуры недалекого прошлого дает основание утверждать, что если постмодернизм и является продолжением игры, начатой модернизмом, то эта игра ведется теперь на вызывающе острых контрастах, на сочетании крайних противоположностей, гармонии дисгармоничного. В этом и заключается ее блеск, ее притягательность для масс.

Однако объединение полярных составляющих в едином порыве гротескной фантазии творцов-современников не выводит литературную культуру постмодернистов на новый уровень, но растворяет ее стилистические рамки, как сказал бы Мишель Уэльбек, бесконечно расширяет ее «пространство борьбы».

Какие же смыслы обнаруживает это течение современного прозаического искусства? Его приемы одновременно и привлекают широкого читателя захватывающими приключенческими поворотами сюжета, кажущейся простотой изложения и едкой критикой обывательского существования, искрометным юмором и отталкивают чрезмерным натурализмом, мрачностью фантазий и вопиющей трагикомичностью бытия героев, которым сложно сопереживать или симпатизировать из-за того, что их сознание и поведение слишком отлично от среднего.

Фаталистические настроения, на которые обречен каждый мыслящий человек, ставший невольным свидетелем абсурдно-трагических поворотов истории XX века, одержимость бесчисленными страхами последствий существующих и прогнозируемых войн, эпидемий и катаклизмов, настороженное ожидание плодов даль-

нейшего развития технического прогресса – как следствие, наивная попытка скрыться от трудностей внешнего мира через отсечение себя от социальных институтов, бегство от внешних угроз во внутренний мир фантазий, граничащих с расстройством психики; отказ от материальных благ, социальной позиции, повседневных привычек в обмен на иллюзорное «освобождение» – и все это лишь часть мрачных оттенков палитры литературного постмодернизма.

На фоне тяготения образованной молодежной аудитории 1990-х – 2000-х к нестандартному мышлению и ее потенциального желания маргинальности, отступления от рутинных паттернов социальной жизни (но не в той ее радикальности, которую предлагали субкультуры «битников», «хиппи», «панка», «неоанархизма» и проч.) становится обоснованным интерес читателей к творчеству писателей-постмодернистов и искусству постмодернизма в целом. По своей природе постмодернизм обладал выраженной реакционностью относительно господствующей культуры и вместе с тем предлагал внятную рефлексию окружающей ситуации. Постмодернизм как литературное направление являлся одновременно и тонкой остроумной карикатурой современной эпохи. В художественной прозе получили яркое и метафорическое отражение отличительные черты постмодернизма как особого типа социального мировоззрения. Эти проявления были более доступны для понимания широким кругом читателей, нежели модернизм. В широком смысле произведения художественной культуры постмодернизма были лишены сложной «паутины» цитирования классических текстов, для их понимания хотя бы на поверхностном уровне не требовалось глубинного знания истории предшествующих эпох. Искусство постмодернизма воплощалось в ненавязчивых, на первый взгляд простых формах: в визуальных искусствах – фотография, фотоколлаж, принт, в литературе – романы небольшого объема, тяготение к краткому рассказу, критическому эссе, очерку. Здесь можно упомянуть стиль минимализма, который из архитектуры, живописи и неоклассической музыки перекинулся позже и на литературу. Например, романы популярного американского прозаика Чарльза Михаэля Паланика с точки зрения авторского стиля повествования или «плана выражения» представляются почти

примитивными. Они состоят из коротких предложений, объединенных в небольшие абзацы, которые всегда выдерживают четкую структуру – шокирующий любопытный факт, его обобщение или примерка к судьбе героя непосредственно, универсальная цитата. Таким образом, внешне обманчиво упрощаясь, мимикрируя и маскируясь под типичные продукты развлекательной массовой культуры, постмодернизм как современное течение в искусстве со временем привлекает все более широкую аудиторию. Мода на постмодернизм становится массовой. Андеграундные течения искусства переходят в разряд мейнстрима.

Постмодернизм в художественной культуре подобен ящику с двойным дном. За мнимой поверхностностью и аляповатостью китча, которые так привлекают внимание толпы, кроются неисчислимые философские смыслы и культурные тексты, декодировать и распознать которые способен не каждый. Попытка их доскональной идентификации подобна бесконечному падению Алисы в кроличью нору.

Произведения художественной культуры позднего постмодернизма уже не являются шуткой ради шутки, провокацией ради провокации. Их кажущаяся несерьезность и простоватость выражения идеально маскирует фундаментальную критику существующего социального устройства подобно тому, как тонкий слой приторной глазури заглушает горечь лекарства. В постмодернизме все является не тем, чем кажется. Плод авторской фантазии преподносится под видом документалистики, социальная драма под видом бурлескной комедии, критика пороков современного общества под видом фривольных зарисовок.

По мнению культового европейского философа и культуролога современности Славоя Жижека, ценностные смыслы постмодернизма строятся на инверсии оппозиций. Мы живем в эпоху, когда девиантность является социальной нормой, а морализаторство перверсией. Извращение больше не несет в себе ничего разрушительного: шокирующие эксцессы – часть самой системы, система подкармливает их для того, чтобы воспроизводить саму себя [5, с. 73]. Вероятно, в этом состоит одно из возможных определений искусства постмодерна как противоположности модернистского искусства: в постмодернизме трансгрессивный эксцесс теряет

свою скандальную ценность. Отсюда главным этическим парадоксом конца столетия становится пересечение трансгрессии и нормы.

Возможно предположить, что универсальная миссия постмодернизма в художественной культуре состоит в том, чтобы заставить читателя/зрителя почувствовать себя неловко, расшатать его субъективные оценочные критерии, выбить из привычной колеи существующих стереотипов. Запутать его в ловушках «плохо-хорошо», «хорошо-плохо» настолько, чтобы заставить сознательно отказаться от дуалистических суждений.

Для индустрии моды, сам феномен существования которой является порождением постмодернизма, основным акцентом становится нацеленность на потребление. «Если модернизм воспринимал предметы с позиции их производства, то постмодернизм воспринимает их с позиции потребления. То есть все формы искусства создаются с единственной целью «быть потребленными», такая позиция соотносится и с основной идеей постмодернизма в индустрии – расширение потенциальной аудитории потребителей» [5, с. 74]. Постмодернизм в индустрии моды реализуется и как особое направление творческой мысли с ее специфическими эстетическими предпочтениями и как новаторский подход к организации самого производственного процесса. Расширение границ, характерное и для проявлений постмодернизма в моде, сводится не только к тому, что «одежда больше не имеет ничего общего с социальной иерархией» [6], но и костюм отныне не выявляет половых различий. Идолами современного подиума становятся модели-андрогины: Данила Поляков, Андрей Пежич и др. Их красота универсальна, они одинаково хорошо подходят для выражения женских и мужских образов. Ничто уже не является для нас вызывающим. Обнаженная модель в прозрачной одежде больше не производит такого фурора как тридцать лет назад. Женское тело перестало являться объектом желания. Во многом женщины становятся подобны мужчинам [6].

В сложившихся социальных условиях полного равенства полов красота андрогина, ставшая музой для таких дизайнеров, как Александр Мак Куин, Жан-Поль Готье, Джон Гальяно, Жан Франко Ферре и Вивьен Вествуд, становится не только продуктом творческого осмыс-

ления существующих реалий западного общества начала XXI столетия, но и поиском нового идеала. Так, например, выход Андрея Пежича на подиум в свадебном платье (что является знаком высокой чести для любой женщины-модели) в финале показа «от кутюр» весенней коллекции 2011 г. от Жана-Поля Готье символизирует не только торжество андрогинной моды, но и является актом «постмодернистской усмешки» современного художника. Искушенная европейская публика сегодняшнего дня не многим отличается в своих предпочтениях от современников Оскара Уайльда, для которых пение механической птицы было лучше пения живого соловья. В 2000-х идеальным женским образом становится модель-мужчина. Ценностный смысл этой обоуполости в контексте постмодернизма проявляется не только в предпочтении к искусственности (которая по-прежнему лучше природы), но и в воплощении моды в визуальном образе, свободном от дуализма полового различия. Такой образ не вызывает низменных плотских желаний, но при этом обладает необходимой для привлечения внимания широкой аудитории провокативностью, а следовательно, и потенциалом к высоким продажам. В эстетическом смысле транссексуальность в индустрии моды является продолжением «игры знаков», «маскарада после оргии» [4, с. 32], с этической точки зрения – андрогин как свободное от половых различий высшее существо становится воплощенным желанием утраченной чистоты и невинности для развращенного поколения постмодернизма.

Сотрудничество дизайнеров одежды и имиджмейкеров для создания популярных образов современной эстрады приводит к появлению подлинно постмодернистских персонажей не только в контексте субкультурных музыкальных течений, но и в массовой поп-музыке. Так, образ андрогина и другие маргинальные тенденции контркультуры, которые не раз были использованы Брайаном Молко, Мэрилин Мэнсоном и Бьорк, сейчас получили свое финальное гротескное воплощение в сценическом имидже популярной певицы Lady Gaga. Парадоксальная сверхвостребованность этой исполнительницы массовой аудиторией (23 миллиона проданных альбомов и 64 миллиона проданных синглов по всему миру), несмотря на откровенную китчевость и агрессивность сценического образа (а во

многим и благодаря им), является прямым свидетельством действенности креативных приемов постмодернизма сегодня.

Можно предположить, что многообразие проявлений постмодернизма в 2000-х, которое представляется какофонией с первого взгляда, при глубоком анализе обнаруживает сонаправленность взглядов и подходов к реализации творческого замысла во всех сферах художественной культуры современности. Постмодернизм как вектор динамики социального и культурного бытия начала XXI века и мода как его феномен становятся зеркалом, отражающим настроения современной эпохи. Если в художественной литературе постмодернизм находит свое критическое самосознание и открыто критикует повсеместное увлечение модой в ущерб вечным ценностям и ценности личности как таковой; в современном кинематографе обнаруживается полемика относительности этических

представлений и игра с нравственными ориентирами зрителя, – то в самой моде господствуют гротеск и игра знаков, которые преследуют и экономические интересы этой креативной индустрии. Синкретизм искусств и экономики в контексте технологических достижений начала нового тысячелетия, когда самые дерзкие мечтания постмодернистов середины XX века становятся феноменом объективной реальности, провоцирует бесконечное расширение границ семиотического поля постмодернизма.

Таким образом, неоднозначность трактовки существующей культурной реальности представляется интересным и актуальным предметом полемики современной культурологии. Для гуманитарного знания XXI века становится первоочередной задачей вскрыть ценностный смысл динамики происходящего для осознания культурного значения актуального бытия современности.

6.04.2012

Список литературы:

1. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 670 с.
2. Рубцов, А.В. Архитектоника постмодерна. Время // Вопросы философии. – 2011 – №10. – С. 37–47 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://iph.ras.ru/uplfile/ideol/roubcov/2011/VPh.html> (дата обращения: 03.04.2012).
3. Джеймисон, Ф. Культурный переворот: избранные сочинения о постмодерне 1983–1998. – Лондон, Нью-Йорк: Верско, 2009. – 206 с.
4. Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла. – М.: Добросвет, 2000. – 260 с.
5. Жижек, С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». – М.: Европа, 2011. – 168 с.
6. Оатли, А. Постмодернизм и мода [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.notjustalabel.com/editorial/postmodernism_and_fashion (дата обращения: 07.04.2012).

Сведения об авторе:

Дюсупова Ирина Николаевна, аспирант кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств 191186 г. Санкт-Петербург, Дворцовая наб. 2, e-mail: arhalova@rambler.ru

UDC 008

Dyusupova I.N.

St.Petersburg State University of Culture And Arts, e-mail: arhalova@rambler.ru

EARLY 2000s FASHION IN THE LATE POSTMODERNITY CULTURAL ENVIRONMENT

In this article early 2000s fashion analysis as the phenomenon of the late postmodern artistic culture is represented. The key peculiarity traits of contemporary fashion, their interrelation with the general philosophy of the current epoch and the essential senses of the late postmodern art as a text of culture are defined.

Key words: post-modernity, the history of artistic culture, fashion, contemporary culture.

Bibliography:

1. Deleuze J., Guattari F. Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia. – Ekaterinburg: Y-Factoria, 2007. – 670 p.
2. Rybtsov, A.V. Architectonics of Postmodernity. The Time // Voprosy Filosofiy. – 2011. – №10. – P. 37–47 [Electronic resource]. – URL: <http://iph.ras.ru/uplfile/ideol/roubcov/2011/VPh.html> (as viewed: 04.03.2012).
3. Jameson, F. The Cultural Turn: Selected Writings on The Postmodern 1983–1998. – London, NY: Versco, 2009. – 206 p.
4. Baudrillard, J. The Transparency of Evil. – M.: Dobrosvet, 2000. – 260 p.
5. Zizek, S. The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway. – M.: Evropa, 2011. – 168 p.
6. Oatley, A. Postmodernism and Fashion [Electronic resource]. – URL: http://www.notjustalabel.com/editorial/postmodernism_and_fashion (as viewed: 04.07. 2012).