

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Національний університет «Острозька академія»  
Навчально-науковий інститут соціально-гуманітарного менеджменту  
Кафедра філософії та культурного менеджменту

**Кваліфікаційна робота**  
на здобуття освітнього ступеня магістра  
на тему: «Постмодерні тенденції у вуличній моді»

Виконала студентка VI курсу, групи МК-61  
спеціальності 03 Культурологія  
освітньо-професійної діяльності програми  
«Культурологія» **Рабчевська Софія Олександрівна**

**РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ**

Протокол №5

Засідання кафедри філософії  
та культурного менеджменту

Від 16 листопада 2021 року

Завідувачка кафедри:

доц. Петрушкевич М. С.

Керівник - кандидат філософських наук, доцент  
**Карповець Максим Вячеславович**  
Рецензент - Русаков Сергій Сергійович,  
кандидат філософських наук, доцент

Острог, 2021

## ЗМІСТ

|  |    |
|--|----|
| ВСТУП .....  | 3  |
| РОЗДІЛ 1. ЕСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНІЗМУ В МОДІ .....               | 7  |
| 1.1. Загальна характеристика естетики постмодернізму; .....  | 11 |
| 1.2. Естетичні тенденції у постмодерній моді.....            | 17 |
| РОЗДІЛ II. ПОСТМОДЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ВУЛИЧНОЇ МОДИ .....       | 26 |
| 2.1 Деконструктивізм у моді: філософія та архітектура; ..... | 29 |
| 2.2 «Японська революція» Р. Кавакубо та Й. Ямамото; .....    | 36 |
| 2.3 Мода і деконструктивізм: порядок і хаос; .....           | 45 |
| 2.4 Цитування та колаж у вуличній моді.....                  | 56 |
| ВИСНОВКИ .....   | 67 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ .....               | 71 |
| ДОДАТКИ .....  | 75 |

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження** обумовлена тим, що феномен моди доволі тривалий час не піддавався в Україні спеціальному теоретичному вивченню, оскільки вважалося, що це «периферійне» явище культури. Додатково варто наголосити на відсутності систематичного дослідження моди як явища культури в історичному аспекті (розгляд передумов становлення, розвитку та аналізу функціонування феномену). На нашу думку, це явище заслуговує більш детального всебічного аналізу, комплексного дослідження, яке дасть змогу глибше зрозуміти соціально-культурну природу моди, суспільну значимість та характер її мінливості. Актуальність теми дослідження також стосується виявлення ключових тенденцій у вуличній моді постмодернізму, що важливо для наукового прогнозування, а також практичного застосування в індустрії моди.

В Україні упродовж останнього часу спостерігається помітна активізація дослідницького інтересу до моди як феномену культури, що також обумовлює актуалізацію наукового дослідження. Особливої уваги у розробці заслуговує естетика постмодернізму та постмодерні тенденції у вуличній моді (деконструктивізм, іронічність, еkleктизм (колаж), цитування тощо). Хоч зараз це і невід'ємна частина нашого повсякдення, проте наукових розробок із цієї тематики критично мало, особливо у вітчизняній літературі.

Постмодернізм і мода (особливо вулична) — це не просто побутова чи практична річ. В основі цього феномену навіть лежить власна філософія, яка базується на трьох основних моментах: свобода самовираження, креативність та комфорт. Мода має свою «архітектуру», вона конструює як порядок, так і хаос, вдосконалюється та змінюється відповідно до культурних процесів у суспільстві, тож постає питання про актуальність комплексного дослідження моди у контексті постмодернізму. Постмодерні тенденції у вуличній моді варто дослідити і через те, що вулична мода носить демократичний характер,

апелює до вільного стилю у власному контексті, що перетинається із ліберальністю постмодернізму. Це досить цікавий та важливий феномен у сучасній культурі, саме тому ми присвятили нашу наукову роботу дослідженню цього питання.

**Об'єкт дослідження:** вулична мода як стиль у модній індустрії;

**Предмет дослідження:** постмодерні тенденції у вуличній моді.

**Мета дослідження:** вивчити та науково обґрунтувати характер упроваджень постмодерних тенденцій у вуличній моді.

Відповідно до мети були сформовані наступні **завдання:**

1. Охарактеризувати основні ознаки постмодернізму та осмислити вплив естетичних зразків епохи на модну індустрію;
2. Проаналізувати революційний вплив естетичних ідей японського стилю у вуличній моді;
3. Детально дослідити зміни у традиційній вуличній моді та відхід від конкретних усталених зразків одягу; виявити вкорінення нових естетичних ідеалів;
4. Виявити влітання деконструкції у вуличній моді;
5. Розкрити важливість та значення появи цитування і колажу у вуличній моді на прикладі коректних зразків.

Основними **методами дослідження** при написанні кваліфікаційної роботи було системне опрацювання наукових статей, книг, вихідних даних соціологічних досліджень, а також метод аналізу – поділ об'єкта на складові частини з метою їх самостійного вивчення. Додатково варто наголосити на емпіричності дослідження, зокрема спостереження за феноменом моди на прикладі зразків, ілюстрацій та фотографій, а також форм одягу звичайних пересічних людей.

**Теоретичне та практичне значення** одержаних результатів. Наукове значення роботи полягає у тому, що в ній детально досліджена постмодерна естетика вуличної моди, а також основні тенденції, впроваджені в кінці минулого століття, що стали революційною силою в модній індустрії. Одержані нами результати в подальшому можуть бути використані для більш детального наукового дослідження цих питань.

**Стан наукової розробки** характеризується малою кількістю повноцінних досліджень з цієї тематики у вітчизняній науковій літературі. Основним джерелом для дослідження є онлайн-ресурси. Найбільш ґрунтовними працями для нас стали статті «Хіросіма-шик: як японська феміністка Рей Кавакубо поставила під сумнів західні ідеали краси і підкорила світ моди» [25] та «Деконструкція і мода: порядок і неорганізованість». [21] У цих працях постмодерна мода розглядається крізь призму епох у контексті своєрідної еволюції. Передумови, історична ситуація, кульмінаційний момент і переворот у модній індустрії. Зокрема, описується процес, коли деконструктивізм починає поступово виходити у масову культуру, вуличну моду Європи. На вулицях також починає з'являтися одяг, що містить у собі колажі, цитування, асиметрію тощо. Революційність характеру підкреслюється тим, що одяг кардинально змінює свою головну концепцію, яка існувала до цього тисячоліттями: він більше не несе в собі красу, а практичність та зручність у самовираженні. Варто сказати, що саме ці ресурси стали найбільш корисними для фундаментальності наукового дослідження.

Окрім того, ми використовували дуже багато ілюстрацій і фотографій, за допомогою яких ми відстежили вплив естетики постмодернізму на вуличну моду. Ми аналізували конкретні зразки та комплексні образи у теоретико-практичному руслі. При написанні магістерської роботи корисними для нас стали також наступні статті: А. Данилов «Тренд: постмодернізм і мода» [22],

J. Blanco «Fashion, dress and Post-postmodernism» [27], N. Deihl «Post-modernism in fashion» [29] та багато інших.

Фактично фундаментальним джерелом для дослідження зв'язку між постмодернізмом та тілесністю в контексті моди стала стаття Карповця М. В. «Тіло, мода, ідентичність: постмодерні конфігурації». [7] У цій статті аналізуються взаємозв'язки між тілом, модою та ідентичністю у постмодерній культурі. Автор праці наголошує на тому, що мода постмодернізму має на меті найголовнішу функцію – регуляція самоідентифікації суб'єкта у суспільстві. Постмодерністський канон характеризується складним обміном маніпулятивної стратегії у сфері символічного капіталу. Він діє через моду між різними соціальними рівнями, утворюючи каркас для конструювання ідентичності. Зокрема, ідентичність не є стійкою в цьому контексті і не завжди точно описує предмет. Здебільшого це імітує реальність і, як наголошує автор, дає нам неправильні сигнали та відповіді. Хоча одяг є культурним продовженням тіла в семантичному полі культури, мода є постійним процесом. Люди завжди хочуть носити новий одяг (або мати нові ідеї, речі, символи), тому що вони є незавершеним проектом у своїй сутності). [7]

Зокрема, хочеться наголосити також і на емпіричній складовій нашого дослідження. Більша частина описаного нами матеріалу, що є викладеним у магістерській роботі, базується, передусім, на власному досвіді і спостереженнях навколишнього світу. Майже усі ілюстративні концепції сучасного одягу, що присутні у науковій роботі, описані внаслідок їхнього виокремлення з-поміж сотень образів.

## РОЗДІЛ І. ЕСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНІЗМУ В МОДІ

Для початку варто зазначити, що постмодернізм першочергово виник як інтелектуальна течія, що була покликана осмислити не економічні, а передусім політичні та культурологічні проблеми. На думку багатьох вчених, це явище виникає в той період історії, коли сфера культури чітко заявляє про свої претензії не лише на особливе, а й на домінуюче становище серед інших соціальних сфер. [15] Постмодернізм як специфічне явище в історії був поширений на Заході в 1980-х роках. Визначення поняття «постмодернізм» розробляли такі філософи як: Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко, Ж. Дерріда, Ж. Бодрійяр. Основною тезою, яка найбільш характерно описує якісну особливість постмодернізму, вважають наступне співставлення відомого французького філософа, засновника філософії деконструкції, Жака Дерріда: «Світ є текст».

Для більш глибокого осмислення проблематики сутності сучасного напрямку мистецтва потрібно розуміти, що постмодернізм виникає на тлі розчарування в ідеалах і цінностях як Ренесансу, так і Просвітництва з їхньою непереборною вірою в торжество розуму, прогрес і безмежність людських можливостей. Постмодернізм можна ототожнити з поняттям «втомленої епохи», «ентропійної» культури, позначеної естетичними мутаціями або ж навіть змішуванням художніх мов.

Витоки постмодернізму – це щось, що береться не з однієї сталої точки (як-от, наприклад, не існує якоїсь конкретної дати заснування цього стилю, революційного моменту, кульмінаційних подій і тому подібне). Людство та культура прийшли до постмодернізму поступово; це був цілком завершений і, що не менш важливо, закономірний історичний процес, про що ми говоритимемо далі.

Ми пропонуємо розглянути це на прикладі конкретних фактів, щоб отримати можливість у повній мірі зрозуміти умови, у яких перебуває людина і, відповідно до цього, подивитися яким саме чином вона зіштовхується з наступною реальністю.

Кінець ХХ століття характеризується стрімким розвитком науки і техніки, новою технічною революцією. Зважаючи на це, багато канонів та істин, що здавалися непорушними, фактично стають лише забобонами старших поколінь. Переживають кризу релігія і традиційна мораль, зокрема, всі релігійні канони і загальноприйняті засади, які існують та функціонують у суспільстві, також вимагають перегляду відповідно до викликів, які диктує нам новітня епоха постмодернізму. Релігія та моральні засади передбачають певну стійкість, дотримання правил та законів, які епоха постмодернізму відкидає, тому що це перестає бути актуальним, діючим, впливовим, авторитетним. Постмодернізм апелює до хаосу та цікавості, багатоваріативності та широкого спектру трактувань. Однак, варто наголосити на тому, що канони моралі та законів не заперечуються тотально, як це було в епоху модернізму, а переосмислюються і знаходять своє втілення в нових формах і сенсах. Це пов'язано ще і з тим, що людина отримала майже необмежений доступ до різноманітної інформації. Все те, що раніше, – фактично до епохи модерну, – сприймалося серйозно, людина вже тепер починає бачити в світлі іронії.

Процес появи іронічності можна навіть вважати своєрідною реакцією на «подразник», тобто це новостворений захисний механізм від тієї інформації, яку раніше вмело маскували і недоговорювали, наприклад, засоби масової інформації, політики тощо. Постмодерністська людина бачить і знає набагато більше, ніж його предки, тому вона схильна скептично ставитися абсолютно до всього, що знаходиться поруч із нею, що її оточує. І це цілком закономірно та природно. Звідси і основна тенденція постмодернізму – все



зводити до сміху, нічого не приймати всерйоз чи просто на слово, без фактів і підтверджень. [1]

За своєю природою явище постмодерну — це повний відчай у пошуках сенсу, і взагалі будь-якої істини у чомусь. Він виступає логічним наступником попередніх культурно-історичних напрямків. І не просто абсолютно новим наступником за своїми якісними характеристиками, а таким, що заперечує всі попередні шляхом власної інтерпретації зразків минулого досвіду. Якщо авангард постійно прагнув до відкриття чогось нового, а модерн намагався побачити естетику в усіх проявах людського буття, то постмодернізм «розчаровувався» в усіх попередніх прагненнях «створити щось» і «прийти до чогось».

На цьому наголошував відомий французький філософ, естетик-постфрейдист Жан-Франсуа Ліотар. Для філософа епоха постмодернізму характеризується як тотальна ерозія віри у «великі метарозповіді», тобто такі суцільні органічні твори, які могли б об'єднати уявлення про сучасний світ. На його думку, сучасна людина спостерігає розчеплення і руйнування «великих історій», вона є свідком їхнього дроблення і появи багатьох більш простих і дрібних локальних історій на основі такої незвичної модифікації і розпаду. Новостворені своєрідні невеличкі розповіді-історії постають, немов маленькі острови у світі всезагальної нестабільності. Такі одиничні факти створюють так званий «проект сучасності». Фактично вони продовжують створювати тканину повсякденного життя, що базується на втраченій довірі. [2]

Відповідно до цього, варто підбити логічний підсумок вищесказаного і встановити фундаментальний векторний орієнтир, який полягає у тому, що епоха постмодернізму – це стан сумніву абсолютно у всьому, що йому передувало. Це відмова від утверджених канонів, скасування авторитетності релігії та криза загальноприйнятих законів і правил. Технічний прогрес, революційний розвиток пристроїв та засобів масової інформації призводять

до утвердження іронії в контексті сприйняття інформації людиною. Це все створює своєрідний вплив на естетичні особливості епохи постмодернізму, про які ми говоритимемо далі.

## 1.1. Загальна характеристика естетики постмодернізму.

Якщо ми говоримо про естетичні постулати постмодернізму, то нам варто для початку окреслити теоретичну основу цього напрямку, який не обмежується лише тим, що він існує у мистецтві, але й науці та філософії. Зокрема, варто згадати про погляди французьких постструктуралістів та неофрейдистів, адже їхній творчий доробок складає фундамент постмодернізму як цілісної течії. Поняття «постмодернізм» уперше використав німецький письменник, поет і філософ Рудольф Панвіц у своїй праці «Криза європейської культури», що датована 1917-м роком. Наступним важливим хронологічним етапом становлення постмодернізму є використання однойменного поняття Адольфом Тойнбі, який окреслив таким чином сучасний (для нього на той момент) етап розвитку європейської цивілізації. За його словами, доба постмодернізму бере свій початок з 20-х років XX століття, а її характерними ознаками, на його думку, є три базові тези:

1. Відхід від традицій;
2. Недовіра до розуму;
3. Безпорадність людини перед світом. [23]

Вже з 60-х років минулого століття термін «постмодернізм» поступово починає проникати, а згодом і широко використовуватись в літературі, архітектурі та інших видах мистецтв. Далі він мігрує в інший пласт – соціально-політичну та соціально-економічну сфери життя. Проте лише у 80-х роках термін отримує статус наукового поняття завдяки працям Жана-Франсуа Ліотара. Французький філософ, естетик-постфрейдист, одним із перших поставив проблему кореляції культури постмодернізму і постнекласичної науки, він поширив дискусію про постмодернізм на сферу філософії. Жан-Франсуа Ліотар у своїй праці «Ситуація постмодерну» характеризує сучасне суспільство і культуру в поняттях «постіндустріальне

суспільство» і «культура постмодерну». Він пов'язує постмодернізм із невірою в метарозповідь, кризою універсалізму. [2]

Постмодернізм варто розглянути також і в контексті його основних філософських методів, які йому передують. Такими методами традиційно прийнято вважати постструктуралізм і деконструкцію. Жак Дерріда, як лідер думки про філософію постмодернізму, вважає деконструкцію способом художньої трансформації філософії на основі даних естетики чи мистецтва. [4] Ми хочемо наголосити, що йдеться перш за все не про руйнування, а про «реконструкцію» заради досягнення того, яким чином була сконструйована певна цілісність.

Жак Дерріда взагалі не сприймає деконструкцію як метод, тому що кожен її акт є неповторним та одиничним. За його словами, сутністю цього методу є «гра з текстом». А метою цієї так званої «гри з текстом» є руйнування сенсу філософського тексту, створення його невизначеності для того, щоб зблизити філософію з мистецтвом постмодернізму. Руйнування — це шлях до народження певного винаходу, який відбувається паралельно з відмовою від істин. Процес деформації невіддільний розуму, а навпаки — інтуїції. Саме тому Жак Дерріда впевнений, що деконструкція є основною умовою віднайдення нової художньої мови та стилів мистецтва, і що це найвища компетенція естетики постмодернізму. [5]

Естетика постмодернізму в контексті деконструкції — це творчість, якій передують руйнування. Варто зазначити, що тут присутнє запозичення від мистецтва авангарду. Основою естетики цього підходу є суб'єктивізм, який висувається на перший план, а іронія митця як руйнівний чинник набуває багатшарового змісту. Як би це не звучало парадоксально, але мета деконструкції у постмодернізмі — це змінити вписані в систему цінності, позбавити їх науковості та естетичної змістовності, при цьому створюючи нову естетику. Жак Дерріда наголошує на тому, що деконструкція не створює хаос, а лише нову конфігурацію філософсько-естетичного поля. У

цьому полі, зокрема, виникає гра цитатами та створюється нове просторово-часове поле. [5]

Ще один аспект естетики постмодернізму активно розробляв упродовж всього свого життя італійський семіотик Умберто Еко. Він стверджував, що «постмодернізм – це відповідь модернізму: оскільки минуле не можна знищити, то постмодернізм був покликаний для іронічного не наївного переосмислення». Зокрема, у власних дослідженнях він бачить можливість відродження сюжету під маскою цитування інших сюжетів, їх переосмислення, іронічної гри з ними, а також поєднання проблемності та розважальності. Символом культури, за поглядами Умберто Еко, є лабіринт, а постмодернізм — це така модель культури, де немає ні центру, ні входу, ні виходу і, де навіть межі відсутні. [28]

На тлі розробок У. Еко пізніше з'являється нова концепція естетики постмодернізму, яка полягає у тому, що пошук істини припиняє своє існування як мета. Натомість свій початок бере нова мета — мовна гра у різних її проявах як спосіб реалізації творчої свободи. Ще однією вираженою особливістю постмодернізму є втрата суб'єкта, місце якого тепер посідають різноманітні безособові структури тілесності, що набуває різноманітних естетичних ракурсів, таких як іронія, бажання, спокуса, відраза, еротизм тощо. Простіше кажучи, суб'єкт як центр системи уявлень та джерело творчості розсіюється, а його місце посідають абстрактні структури, машинність бажаного виробництва.

Специфіка естетики постмодернізму полягає у неокласичному тлумаченні класичних традицій. Постмодернізм тримається якомога далі від класичної естетики, дистанціюється від неї, не вступаючи з нею у конфлікт, але намагаючись залучити її до своїх меж в контексті нової теоретичної основи. Висунувши низку нових положень, естетика постмодернізму утвердила плюралістичну (множинну) естетичну парадигму. Це все

спричиняє внутрішню деформацію та розхитування категоріальної системи і цілісного понятійного апарату естетики.

Відповідно до цього ми зіштовхуємось з наступним: естетика постмодернізму, символом якої є лабіринт, принципово постає перед нами антисистематичною, позбавленою жорстокості та замкненості концептуальних забудов. У ній відкидається класична парадигма репрезентації повноти сенсу, тому акцентом постає проблема відсутності першосмислу. Усі вищезгадані зрушення привели до модифікації основних естетичних категорій. Якщо розглядати це на прикладі нового погляду на категорію прекрасного, то ми спостерігаємо як концептуальне та моральне кризь призму інтелектуалізації, створює власну нову концепцію алегоричної краси, що орієнтована на ідеалізацію асиметрії та асонансів, дисгармонію цілісності як естетичну норму постмодернізму, що створюють нову фігуративність в мистецтві.

Зокрема, паралельно з цим відбувається процес, який полягає в інтересі до жахливого, потворного, що виливається в його поступове градієнтне «приручення» шляхом естетизації, що відповідно призводить до розмивання його характерних ознак та критерій. Дивовижне приходить на заміну піднесеному, а трагічне замінюється парадоксальним. Центральне місце в естетиці постмодернізму займає комічне у його іронічній формі. Іронія стає сенсоутворювальним принципом мозаїчного постмодерного мистецтва.

Підмінюючи свій основний предмет вдаваними цінностями, естетичне втрачає його. Цим предметом є мистецтво. Естетика постмодернізму вбачає у своєму призначенні знуцання над усім тим, що впродовж історії людства вважалося неповторним джерелом розвитку та самостановлення духу. Це, наприклад, цінності істини, добра і краси. Духовна криза постає у постмодернізмі не предметом аналізу її причин, не пошуком шляхів уникнення руйнації й епатажу культури, а констатацією реальності й

спробою продукування смислу в межах абсурду культури, породженого відчуттям абсурду буття, в якому творчий дух втратив свою цінність. [10]

Саме тому у підсумку виокремлюють наступні характеристики постмодернізму, що більш чітко окреслюють його естетичні форми:

1. Невизначеність. Ця властивість притаманна сучасній людині, яка постійно знаходиться в невизначеності по відношенню до власних ідей, дій та інтерпретацій. Тим самим вона створює особливий світ довкола себе.

2. Фрагментарність як наслідок невизначеності. Людина має презирство до синтезу у будь-якому вигляді, тому звідси і випливає пристрасть до монтажу чи колажу або ж тяжіння до руйнування, до крайнощів.

3. Багатоваріативність. Полягає у тому, що певний твір мистецтва може тлумачитись по-різному, тобто інтерпретація твору не є єдино правильною, а багатозначною та багатозначною. Стильовий плюралізм.

4. Втрата «Я». Своєрідне прагнення автора до нівелювання власної присутності у створеному ним творі. Звідси і виникає «маска автора» або «смерть автора». Сюди можна також віднести широке цитування у своїх творах мистецтва попередніх епох.

5. Іронія. Повідний смислотворчий і формотворчий принцип мозаїчного постмодерністського мистецтва. Іронія стає «радикальною та самодосконалою грою», що полягає у пошуках дефініцій, варіативності значень твору, на відміну від модернізму, де шукали найсучасніше та єдино вірне значення.

Естетиці постмодернізму притаманна еkleктичність (поєднування непоєднуваного). Постмодерністи нічого нового не створюють, вони химерно схрещують те, що вже було, але досі вважалося, що ці речі не можуть становити єдине ціле. Також постмодернізм нічого конкретного не заперечує, він все приймає і тлумачить по-своєму. У ньому мирно уживаються тенденції

класичної культури з сучасними формами, взятими з модернізму. У постмодерні стерлися кордони між красивим і потворним, в зв'язку з чим, як ми вже згадували, розвинулася естетика потворного. Основна ідея постмодернізму – поєднання і змішання різних культур, стилів і напрямків. Він не розрахований на еліту, а навпаки стирає усі межі, а мистецтво взагалі починає позиціонуватись як розвага, де цінується видовищність.

Знову ж таки важливим нюансом тут є те, що постмодернізм відмовляється від поняття «суті речі» і тим самим від серйозності щодо всіх традиційних цінностей культури. Ця течія характеризується тотальним впливом мистецтва на інші нехудожні сфери людської діяльності, такі як економіка чи політика, наприклад. Характерними естетичними рисами постмодерну, зокрема про які ми ще не згадували, також є: культ сильної та незалежної особистості, орієнтація культури і на «масу», і на «еліту» суспільства, епатаж, а також широке використання прийому гри під час створення витворів мистецтва. [31]

Підсумовуючи усе вище сказане, варто зробити висновок, що естетика постмодернізму напряду пов'язана з відходом від традицій, кризою розуму та виявленням безпорадності характеру людини перед світом. На передній план виходить такий акт створення мистецтва як руйнування, тобто процес деформації, який апелює до інтуїції та почуттів і не є підвладний розуму та інтелектуальній складовій.

Фактично естетичні форми постмодернізму базуються на п'ятьох базових критеріях. Такими критеріями є: невизначеність, фрагментарність, багатоваріативність, втрата власного Я та іронічність. Важливим засобом творення форм мистецтва постмодернізму є еkleктичність, яка відповідає за фундаментальну естетичну категорію епохи. Усі ці характерні явища увібрала в себе також і модна індустрія як одна із форм культури.



## 1.2 Естетичні тенденції у постмодерній моді.

До кінця ХХ століття, ставши чільною естетичною та світоглядною тенденцією, постмодернізм привніс у художню діяльність досить специфічні риси, насамперед, відмову від звичного апарату логічного і перехід до інтуїтивного мислення, з його підвищеною асоціативністю і метафоричністю, роблячи установку на недомовленість, смислову розпливчастість, гру, часте використання цитат та історичних алюзій, вільне ставлення до історизму.

Фактично епоха постмодернізму стала рушійним початком по-новому якісного осмислення культурологічних та політичних проблем. Концентрація стилів та напрямків мистецтва не лише у вищих прошарках суспільства, але й у повсякденному міському житті, призвели до кардинально іншого погляду людини на світ, що її оточує. Наприклад, до того, що у багатьох сферах культури остаточно стерлись межі між елітарним та масовим. Тепер же це так зване «злиття» є чи не однією з найбільш характерних ознак, що яскраво поділяє дух епохи постмодернізму. Розглянемо на конкретному прикладі. У живописі з'являється такий стиль як поп-арт. Цей напрям в образотворчому мистецтві виникає як реакція на «важко зрозумілий» абстрактний експресіонізм, що акцентує увагу на процесі живопису, властивостях самого процесу малювання і взаємодії художника, фарби і полотна. Для поп-арту важливо зовсім інше: він використовує вже готові образи продуктів вжитку, тобто такі образи, що були запозичені з масової культури і перенесені (переміщені) в інший контекст.

У дійсності ситуація складається таким чином, що ці процеси активно впливають на парадигму спільноти та змінюють естетичні тенденції суспільства. Подібних змін зазнала кожна складова соціуму, що оточує людину, кожен вид мистецтва, – від кінематографа і музичного мистецтва до літератури. Зокрема, тенденції стосуються і модної індустрії, яка епатажно та цікаво відповіла на виклики нової епохи і, немов лакмусовий папірець, зреагувала на соціокультурні події. Усе це повною мірою проявилось в моді,

для якої характерними вже тепер стають децентралізація, полістилізм, непередбачуваність, ретроспективність. Про це ми говоритимемо згодом, а поки розглянемо естетичну складову епохи крізь погляди одного з теоретиків постмодернізму.

Одним із найбільших теоретичних дослідників естетичних тенденцій епохи постмодернізму є відомий американський літературний критик і теоретик марксизму, що відомий світу своїми аналізами сучасних культурних течій, Фредерік Джеймсон. За його словами, постмодернізм, який прийшов на зміну модернізму, наскрізь просякнутий ідеєю капіталізму. Ф. Джеймсон у всьому бачить комерційний початок мистецтва, тобто все, що є в культурі — картини, музика, кінематограф — це все рано чи пізно починає ототожнюватись з певним економічним виміром. [30] Він говорить, що це все рано чи пізно призводить до наступного: ми йдемо вранці на роботу і купуємо собі каву, проте ми не п'ємо каву, ми п'ємо Starbucks, ми споживаємо бренд. Фредерік Джеймсон поступово підводить логічну лінію до того, що в одязі люди поводять себе абсолютно ідентичним чином. На його думку, говорити про те, що люди зараз споживають в основному бренди — це лише пусті розмови. Це все очевидно.

Саме у XXI-му столітті починає активно використовуватися таке поняття як «бренд» і не лише в одязі. «Людина, яка проживає своє життя в епоху постмодернізму, щодня споживає культуру таким чином, що навіть відомі картини Леонардо да Вінчі стають брендом. Леонардо да Вінчі або Казимир Малевич, як би це дивно не звучало, — це усім відомий бренд. Це круто, модно, це те, що кричить і те, що завжди актуально», — стверджує Ф. Джеймсон. [30]

Постмодернізм у модній індустрії — це така категорія, яку може собі дозволити, умовно кажучи, будь-яка людина. Культура у постмодерні, в тому числі і мода, набуває нової властивості — вона стає поширеною серед будь-яких прошарків суспільства. Якщо раніше певні форми одягу (так само,

наприклад, як театр) були поширені лише у вищих елітарних колах соціуму, то зараз будь-який індивід має змогу споживати культуру, в тій чи іншій мірі, таким чином як він забажає. Культура стає доступною.

Дуже важливим феноменом, який визначає естетичні тенденції у постмодерній моді, на думку вченого, є активне використання посилань, референсів, омажів, адаптацій і переосмислень. Тобто це стосується всього того, що існувало вже раніше. Це як уже готові форми, так і давно забуті канони у модній індустрії, які дизайнери-сучасники намагаються відродити у нових зразках одягу. Багато критиків називають цей процес плагіатом, підробкою, фальшивою копією, вкраденою ідеєю тощо. Але, варто зазначити, що у моді до цього ставляться більш ліберально, тому що прийнято вважати, що цей вид мистецтва носить все-таки циклічний характер.

Зокрема, омаж — це взагалі робота-наслідування, яка не несе в собі негативного підтексту чи характеру «позичання ідеї». Омаж ніяким чином не намагається приховати це або ж видати вкрадене за своє. Навпаки, це цілком позитивний естетичний жест поваги іншому митцю, дизайнеру тощо. Цей феномен доволі схожий за характером на цитатність, про яку ми вже згадували, проте, як ми бачимо, він має трішки інше призначення у застосуванні. На тижнях моди бували навіть прецеденти, коли омажі присвячувалися цілим культурам або країнам. Так, у 2020 році у Мілані на Тижні жіночої моди відбулося дійство, присвячене підтримці Піднебесної, де у той час активно поширювався COVID-19. [12]

Повертаючись до теми естетичних тенденцій у моді постмодернізму, можна зазначити, що одним із найяскравіших прикладів «класичного» постмодернізму в модній індустрії є колекція Chanel Осінь-зима 1991-го року. Прийнято вважати, що це найбільш нестандартний європейський показ мод минулого століття. На подіумі були представлені моделі, в одязі яких репрезентувалося незвичне, проте органічне поєднання золота і шкіри. Це абсолютно різні матеріали, які, здавалося б, неможливо взагалі поєднати.

Зокрема, нестандартність була не лише в одязі: зачіски, а також епатажні рукавиці додавали збалансованості образам. Колекцію відразу ж охрестили «золотим стандартом» і хітом. Це був час хіп-хопу і андрогінності в одязі, агендерності. Варто зазначити, що обвиті навколо шиї масивні золоті ланцюги, які в тому числі були представлені на моделях 1991-го року, згодом розбирали на цитати інші модельєри, а також аналогічні грубі золоті ланцюги знову входять у моду не лише як аксесуари, але і як доповнення до взуття чи сумок у 2021-му та 2022-му роках.

Кожна колекція того чи іншого дизайнера, який створює свої образи в дусі постмодернізму, наповнена величезною кількістю цитат і посилань. Кожна спідниця, клатч або сережки — це, скоріше, не річ з індивідуальним дизайном, а звичайна серія, наприклад, відомого мультсеріалу South Park. Репрезентована колекція одягу, що присвячена йому, як і типова серія «Південного Парку», — це такий неординарний мікросесвіт, в якому мирно уживаються Ерік Картмен, що співає Poker Face, разом з Ісусом, який веде власне телешоу. Зокрема, це можна порівняти до чобіт із осінньої колекції Chanel 2001 року, в яких ковбойська бахрама поєднується з декором, що притаманний субкультурі панків. Все це (і не тільки) яскраві приклади постмодернізму, в яких нам варто розібратись більш детально.

Повертаючись до теми найбільш характерних тенденцій, варто ще раз наголосити на тому, що постмодернізм в моді — це такий своєрідний напрямок, в якому мирно поєднується риси абсолютно різних стилів. Якщо спиратися на візуалізацію та художню описовість відчуттів, то можна з упевненістю проілюструвати естетичні тенденції постмодерної моди наступним чином. Естетика модної індустрії епохи постмодернізму — це поєднання класичних форм і яскравих кольорів, це мирне співіснування міні і максі в одному образі, поєднання шпильки і танкетки у взутті одночасно тощо. Можна сказати, що це просто шалена еkleктика, приправлена дрібною

ретро. Одягнувши одночасно абсолютно непоєднувані, на перший погляд, види одягу, людина може бути модною.

Тенденція прогресивного розвитку модної індустрії з кожним роком здається все більше вичерпує себе. Модельєри та дизайнери зіштовхнулися з проблемою, коли стало важко створювати щось нове, при цьому не повторюючи старі зразки. Саме тому естетика постмодернізму містить в собі ретроспективність, тобто щось таке, що запозичує деякі риси із стилів попередніх років. Це така цитатність, яка легко упізнається.

Якщо говорити більш науково, то ретроспективність — як цитування стилів та елементів костюма минулого — стає чи не головним постмодерністським способом створення нової виразності. В естетиці одягу цей метод бере свій початок приблизно з 1970-х років, а вже починаючи з 2000-х нормою моди стає так зване «повернення стилів декад». Показовою у цьому відношенні є творчість Іва Сен-Лорана, Вів'єн Вествуд, Жана Поля Готьє. [6] Беззаперечно, у всіх дизайнерів прослідковується унікальний авторський почерк і образні композиційні прийоми, проте спільним у їхній творчості є відсилання до костюма минулих епох, а також комбіноване еkleктичне поєднання історичного матеріалу.

Розглянемо це більш детально на прикладі Вів'єн Вествуд. Поряд із деконструктивізмом стилю панків, у багатьох своїх колекціях вона використовує не лише стилістичні елементи, але й цілі конструкції одягу історичних костюмів різних періодів та епох. Вона пояснює все доволі просто: «Я — велика прихильниця цитування моди минулого. Данину минулому люди віддавали завжди, тому в історії моди не було такого періоду, щоб цього не ставалося. Коли ви намагаєтеся скопіювати метод, ви створюєте свою власну техніку. Наприклад, я змогла створити силует, який до мене ніхто не міг створити і в майбутньому також не зможе, тому що це було узагальнення всього, що особисто я змогла почерпнути в сучасному».

Тобто, можна слушно зазначити, що у постмодернізмі модельєр або дизайнер створює безмежний постмодерністський монтаж, коли комбінує файли з історичного архіву. Наприклад, відомий епатажний англійський модельєр Джон Гальяно (як для себе, так і для всесвітньовідомого бренду Christian Dior) також постійно звертався до еkleктики історичного та етнічного. Дизайнер говорив, що його мрією було спрогнозувати моду майбутнього крізь призму минулого. В результаті дизайн сучасних костюмів Гальяно поєднував як пошану до історичного минулого, так і його іронічні інтерпретації. Зокрема, його одяг відзначався парадоксальністю, багатошаровістю, курйозністю, що відповідало духу часу і, тим самим, викликало численні наслідування у дизайнерів та виробників масового одягу по всьому світу. Композиційний характер Гальяно повністю відображав естетику та логіку постмодернізму — гра сенсами із використанням іронії, парадоксу та колажу з елементами «блазнювання».

Любов до ретро у постмодернізмі стала важливим прийомом дизайну, що дозволило визначати, яким саме чином необхідно репрезентувати сучасне і минуле, про що варто говорити, а про що варто помовчати. Історія втрачала критерії власної достовірності, що призвело до яскравого вираження спротиву через розрив із модернізмом. Модернізм у моді пропонував завжди революційні зміни, це була епоха диктаторства стилю. Постмодернізм же був ностальгією за минулим, який говорив про зневіру новизні.

У 1950-х роках Крістіан Діор був останнім реформатором моди, а Ів Сен-Лоран вже повністю в дусі постмодернізму лише повертав у моду деякі зразки, що існували до цього. Наприклад, куртки бітників («розбитого покоління») чи жіночий смокінг.

Іронічне ставлення до традиційних цінностей моди, їх висміювання чи вільне тлумачення — це все стало наслідком «запозичення і повернення» у постмодернізмі.

В кінці ХХ-го століття на перший план виходить новий своєрідний творчий метод, який переважає в художніх практиках багатьох провідних модельєрів — це іронія. Відомий італійський дизайнер Москіно, зокрема, побудував свій стиль виключно на висміюванні цінностей моди. Він розшивав вечірні сукні презервативами для того, щоб показати, що цей елемент одягу робить з жінки сексуальний об'єкт. Також він прикрашав класичні предмети одягу написами на кшталт: «Гроші викинуті на вітер» або «Це дорогий жакет». [26] У той час, коли своєї кульмінації досягли протести проти використання натурального хутра, Москіно представив шубу, зшиту виключно з плюшевих ведмедиків для того, щоб привернути увагу до цієї проблеми. У 1989 р. замість показу мод дизайнер вивісив плакат, де було написано про те, що паління і покази мод шкідливі для здоров'я. Таким чином дизайнер довів іронію, яка була сенсоутворювальним принципом постмодерної моди, до повного абсурду.

Пародія і гра на межі з кітчевим характером займають також чільне місце серед естетичних тенденцій постмодернізму. Зокрема, дует Дольче Габбана постійно пропонує кітчеві версії бароко, марка Сан Лорен іронізує над образами рок-зірок сімдесятих років, а Карл Лагерфельд від колекції до колекції маніпулює впізнаваними елементами стилю Шанель. У Лагерфельда об'єктом вільної гри стають наступні «обіграння» стилю Коко Шанель: оздоблені типовими впізнаваними кантами костюми за стилем Шанель, масивна біжутерія, золоті гудзики, сумочки на ланцюжку. Сам момент гри полягає у тому, що дизайнер просто змінює розміри, пропорції, комбінації або форми цих елементів, зберігаючи акценти на тому, яким саме є стиль дому. Таким чином Лагерфельд ілюструє ключову ідею постмодернізму — ідею грайливого ставлення до класики. [Додаток А]

Органічно та природно, що в дусі естетики постмодернізму, дизайнери одягу на початку ХХІ століття починають обігравати та змінювати також і типові гендерні стереотипи. Упродовж історії свого розвитку мода завжди

відбивала діалектику протилежності та єдності протиставлення жіночого і чоловічого. Проте до кінця ХХ століття значно посилилася емансипація жінок, які перебрали до свого гардеробу практично всі атрибути чоловічої моди. Паралельно з цим відбувалася також і фемінізація чоловічої моди, в якій поширювалися «жіночі» кольори, малюнки і принти, види оздоблення і аксесуари. Серед провідних дизайнерів кінця ХХ століття фемінні елементи в чоловічу моду найбільш очевидно й активно привносили Вів'єн Вествуд та Жан-Поль Гот'є, пропонуючи чоловічі спідниці, сукні, корсети. Їхні образи не були фешн-мейнстрімом і, здебільшого, сприймалися масами з певною іронією. Але на початку ХХІ століття постмодерністське зняття опозицій та «змішування статей» (англ. «gender blending») стало актуальним прийомом фешн-дизайну. [18]

З 2014 року італійська марка Гучі стала форсувати цей тренд максимально активно. На подіумі починають з'являтися чоловічі образи, у яких багато стереотипно жіночих елементів, таких як: витончені приталені силуети, форма одягу по фігурі, чуттєвість поз, основний настрій — грація, беззахисність, інтелектуальність, любов до естетики, яскраві барви тканин. До речі, якщо говорити про тканини, то це шифон, гіпюр, мережива, банти, вишивки та атлас. Після цього засоби масової інформації починають активно популяризувати новий тип сексуальності — амбісексуальність (синонім бісексуальності). [Додаток Б] З точки зору модної індустрії та дизайну одягу, новизна полягає в тому, що амбісексуальність передбачає змішування унісексу та андрогену. Стирання меж між опозиційними постулатами, змішування протилежностей — традиційне актуальне постмодерністське рішення дизайну одягу початку ХХІ-го століття.

Зробимо висновки, що постмодерні принципи свободи та полістилістики призвели до одночасного поширення величезної кількості тенденцій і трендів, які спричинили в модній індустрії своєрідний хаос. У порівнянні з



попередніми епохами та історичними періодами, парадигма сприйняття дизайну одягу на початку XXI-го століття зазнала значних змін.

Естетичні тенденції постмодернізму досі не втрачають своєї актуальності і визначають принципи створення якісно нового, раніше невідомого, художнього образу. Серед таких характеристик є: ретроспективність, іронія, характер гри, цитатність (омаж) тощо. Розмиття рангових груп у модній індустрії, гра з категоріями «жіночого» та «чоловічого», еkleктика стилів, поєднання різноманітних непоєднуваних, на перший погляд, тканин, змішування протилежних сезонів в одному модному образі та активне поширення такого стилю як кітч — це все стало результатом впливу вищезгаданих характеристик.

Революційний характер, зокрема, носить і те, що буквально вперше за всю історію людства на зміну зневажливому ставленню до минулого (зразків попередніх епох, ретро, що стає символом сучасної постмодерної культури, і старовинності) приходять його культ. Те, що ще буквально нещодавно викидали на сміттєзвалище без вагань, зараз же з обережністю відновлюють, реставрують за шалені гроші і перетворюють на предмети величі і гордості. Звідси згодом виникає новий тренд — еко стиль, мода на вторинну переробку (recycling), натуральність та природність, що, як ми бачимо, має на меті не лише екологічні передумови, але й ретроспективність.

## РОЗДІЛ II. ПОСТМОДЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ВУЛИЧНОЇ МОДИ

На початку нового етапу роботи хотілось би зазначити, що нами було якісно досліджено постмодернізм та його характеристику, вплив цього напрямку на модну індустрію, естетичні тенденції, зокрема, у так званій «високій моді», тож тепер варто перейти до характеристики вуличної моди в контексті канонів постмодернізму. Вулична мода або стріт-стайл – це популярність певного стилю одягу або ідеалізованого образу (зовнішнього вигляду), який виник, розвинувся та знайшов своїх прихильників внаслідок його демонстрації на вулицях.

Молодь є головним джерелом нових явищ вуличної моди. Багато дослідників сучасних тенденцій вуличного стилю стверджують про те, що саме каста молоді є найбільш багаточисельним та якісним носієм зразків моди стріт-стайлу. Але варто зазначити, що є й більш зрілі представники цього стилю, адже мода цього стилю — це переважно люди, які усвідомлюють і оцінюють свій зовнішній вигляд як важливу складову власного образу, створюючи свій гардероб на основі певних бачень, індивідуальних розумінь і культурних знань, підкреслюючи власну особистість.

Найбільші багаточисельні за населенням міські центри — це місця, де явище вуличної моди здобуло найбільшу популярність. Зокрема, ці місця фактично є осередком створення нових рішень і розвитку сучасної вуличної моди. Саме у цьому ареалі стріт-стайл бере свій початок, змінюється під впливом різноманітних чинників, модифікується та перетворюється в нові, більш статичні та якісні форми.

Зв'язок вуличної моди з так званою «високою модою» подіумів дуже тісний і нерідко полягає у симбіозі. Хоча, на перший погляд, ці два стилі абсолютно протилежні і постійно конкурують між собою за місце під сонцем,

однак все ж таки висока мода нерідко піддається впливу вуличної моди і наслідує її тенденції. Наприклад, тісні джинси, що облягають по тілу («скіні»), які у минулому столітті були виключно прерогативою представників вуличної моди, тепер є звичним елементом одягу дизайнерів високої моди. Так само можна прослідкувати зміну тенденцій і у зворотному напрямку. Вільні сукні із тонкого матеріалу, що асоціювались винятково з рухом гіпі, тепер входять у моду в більш скромних, однотонних відтінках.

Під цим впливом стріт-стайл перетворився в своєрідну гру, збагатившись соціальною взаємодією між учасниками. До речі, більшість молодіжних субкультур були так чи інакше пов'язані з вуличною модою (гіпі, панки, скінхеди, готика тощо). Деякі критики у сфері модної індустрії навіть ототожнюють рух субкультур із вуличною модою.

Існує дві теорії походження вуличної моди, навколо яких відбуваються дискусії та суперечки стосовно істинності кожної з них. Перша теорія стверджує, що вулична мода зародилася в Англії. Ця теорія стверджує, що термін «стріт-стайл» використовується для опису моди, яка надихається і відповідає тенденціям, що виходять із будь-якого одягу, що ми бачимо на вулицях міст. Для англійців це персональна, особиста і навіть інтимна мода, яка стильно і якісно виражає особистість. Варто зазначити, що це більш європейське ставлення до обговорюваного нами стилю одягу, тому ця теорія актуальна і для парадигми громадян України.

Друга теорія — це теорія зародження вуличної моди вулиці у Японії. За нею становлення моди цього стилю відбулося внаслідок того, що Японія почала пристосовуватися до західних зразків високої моди ще з середини XIX століття. На рубежі XXI-го вона перетворилася в те, що зараз відоме нам під терміном «вулична мода». Проте для японців — це певна модна тенденція, коли особистість (носій одягу) персоналізує сучасні зразки, поєднуючи їх з традиційними мотивами. Фактично вулична мода для японців завжди була чимось таким, що обов'язково несе в собі елемент традиції.

Головним чином для них це навіть було самостійним пошиттям одягу вдома за мотивами традиційних культурних особливостей. Традиція для японців має велике значення. Наприклад, навіть зараз на сучасному етапі, коли ставлення до вуличної моди у Японії повернуло свій вектор на Захід і відбувся певний відхід від тотальності впливу традиційності, вулична мода цього народу досі тісно переплетена з японським аніме. Проте це не просто рух чи елемент культури, за допомогою одягу люди підкреслюють свою індивідуальність і свою любов до традиційного японського аніме.

Модна індустрія під впливом постмодернізму отримала багато нових та унікальних напрямків, у яких творяться нові зразки одягу. Фактично це стосується не лише високої та вуличної моди, але й цілісно всього мистецтва. Зокрема, це вилилось у такі характерні риси одягу як карнавальність, іронія, гра, деканонізація, невизначеність, гібридизація тощо. Проте найбільш яскраво та органічно у вуличній постмодерній моді, на нашу думку, проявив себе такий відомий напрямок як деконструктивізм. Це було унікальне та революційне явище у всій модній індустрії ХХ-го століття, тому ми вирішили повною мірою приділити увагу дослідженню цього питання у нашій науковій роботі.

## 2.1 Деконструктивізм у моді: філософія та архітектура

Деконструктивізм (або деконструкція) — це феномен, що з'явився у моді у 1980-х — 1990-х роках. Цей напрямок передбачає використання форм цілісного костюма, якщо про це говорити в контексті повноцінного образу, які побудовані на виявленні структури одягу. Варто наголосити на тому, що вони використовуються як зовнішній елемент костюма. А, якщо говорити про деконструктивну сукню, то її форми в загальній термінології позначаються як «такі, що розпадаються», «такі, що не є завершеними» і які побудовані або ж орієнтовані на «форму, крій та конструктивні елементи».

Явище деконструктивізму пов'язують з такими світовими іменами як: Йоджи Ямамото, Рей Кавакубо, Карл Лагерфельд, Мартін Маржела та багато інших. Кожен із цих титанів у сфері модної індустрії великою мірою вплинув на становлення та розвиток згаданого нами феномену. Зокрема, необхідно наголосити на тому, що деконструктивізм розглядається у моді як частина філософської системи, що була сформована під впливом праць відомого французького філософа і вченого Жака Дерріда, який відомий світу як засновник концепції деконструктивізму.

В контексті праць Жака Дерріда також варто наголосити на тому, що деконструктивізм у модній індустрії прийнято співставляти з реконструкцією як філософським напрямком саме завдяки його здобуткам. Деконструктивізм у моді презентують як переосмислення філософського методу, що був сформований представниками європейської і єльської шкіл. Представники єльської школи, зокрема, роблять акцент на мінливості і русі першооснов речей, а не на узгодженні сталих протилежностей (наприклад, антонімічних категорій красивого і потворного), оскільки, на їхню думку, це далеко від реальності. [16]

Класичний філософський деконструктивізм вважав хибними уявлення про структуру як єдину можливу форму мислення і мови. Так само і модна

деконструкція передбачає те, що систему моди в цілому і костюм зокрема, помилково представляють як цілісну структуру. Деконструкція в моді була частиною філософського руху, де ідеї деконструкції могли бути виражені в прикладних формах. Для моди звернення до філософії деконструкції було одним із способів підтвердження її інтелектуального статусу.

Ще один відомий німецький філософ Мартін Гайдеггер стверджував: «Деконструкція – це спосіб нового сприйняття життя і мислення нової епохи, для якої характерна вільна асоціативність і відмова від раціоналізму». [8] Зазначимо, що додатково вчений наголошував на тому, що в епоху постмодернізму самовираження в контексті деконструктивізму стало можливим лише шляхом привласнення традиції, нового комбінування уже відомого або «руйнування» сталого іншого.

Відповідно до цього, можна доповнити думку про те, що деконструкція – це не повна руйнація, а своєрідне «розбирання» цілого на складові (фрагменти, які не є обов'язково матеріальними) з метою створення нового образу. Такими фрагментами можуть бути не лише готові елементи ансамблю костюма, але й навіть загальні категорії, такі як: форма, фактура, крій тощо. Таким чином образ розкладається на частинки, аналізується і на основі вищезгаданих категорій створюється дещо нове, незвичне і таке, в що вкладений певний сенс.

Можна навіть сказати, що деконструкція – це спроба поєднання моди та інтелектуального руху. Ідея спротиву або опору, яка закладена в рамках деконструкції, передбачала прагнення бачити моду інтелектуальною сферою. Вперше за всю історію під впливом деконструктивізму в модній індустрії була сформована нова стратегія, яка опиралась на розуміння моди передусім як інтелектуальної течії. Ця теорія базувалася на ідеї про те що будова цілісного костюма є комплексним інтелектуально-філософським аспектом одягу. Фактично деконструктивізм передбачав зміни самого принципу костюма. Цей напрямок бачив в одязі аналітичний прецедент і форму

естетичного спротиву. Деконструктивізм у моді був бунтом не лише проти типового вуличного стилю 80-х, але цей напрямок також оцінювали і як такий, що активно виступає проти легковажного ставлення до феномена моди в цілому.

Явище, яке пов'язане із наділянням інтелектуальним підтекстом такого поняття як «мода», підкреслює альтернативний характер модної деконструкції по відношенню до комерційної або, як її ще називають, – подіумної моди. Деконструктивізм орієнтується не стільки на механізми і правила модної індустрії, скільки на філософію та архітектуру (сутність речей та їхня форма, які і протистояли комерційному одягу).

Особливої уваги заслуговує дослідження питання архітектурної традиції та її вплив на вуличну моду, адже виникнення деконструктивізму в площині модної індустрії пов'язують саме з архітектурним началом. Архітектурна стратегія передбачає переосмислення ідей конструктивізму, а також принципів класичної архітектури. У цьому контексті мода та архітектура мали характерну спільну основу. Так само як і архітектура, костюм передбачав акцент на формі, був звертанням до неї. Модна деконструкція для творення образів використовувала архітектурні принципи, зокрема, і порушення стандартних уявлень про форму, конструкцію і саму структуру. Деконструктивізм, який у філософії передбачав порушення традиційної сталої системи, в архітектурі і моді мав на меті виявлення структури та її елементів.

Пропонуємо більш детально розглянути це питання в контексті яскравих прикладів архітектури вуличної моди деконструктивізму. Вулична мода останніх років перебрала на себе дуже багато прийомів деконструкції, які були запропоновані низкою дизайнерів. Варто зазначити, що в архітектурному плані одягу дизайн базується не лише на руйнуванні стереотипних конструкцій, переосмисленні звичних форм, але й на іронічному

відношенні до правил, канонів і традиційності, що крізь призму деконструктивізму призводить до створення нового.

Наслідком розширення сфери панування, тобто експансії деконструктивізму у площину вуличної моди, є поява на вулицях міста асиметричних речей, «перекроєних» сорочок, одягу з необробленими краями тощо. Якісно змінився силует образу і загалом архітектура одягу. Початок цього процесу пов'язують з феноменом «японської модної революції», датованої 1981-м роком, про що ми будемо говорити в окремому розділі. Проте останнім часом ми переживаємо нову хвилю зацікавленості до цього модного напрямку.

Досліджуючи питання впливу деконструктивізму на архітектуру вуличної моди, варто також більш детально розглянути основні деконструктивні прийоми, за допомогою яких твориться сучасна мода.

Найпростішим прийомом деконструкції є трансформація рукавів за допомогою ножиць. Відрізати рукава повністю, зробити вирізи на плечах або створити асиметрію у будь-якому вигляді — це все є найбільш доступними способами для того, щоб дати нове, і головне — модне життя простим речам.

Варто наголосити на тому, що це стосується не лише рукавів. Наприклад, вирізаючи із тканини цілі шматки або деталі, люди досягають цікавих ефектів багат шаровості [Додаток В], що також є характерною ознакою моди деконструктивізму. Зокрема, дедалі частіше саме завдяки цьому способу люди дають друге життя власним старим речам, при цьому створюючи нові та цікаві образи.

Розрізанню піддаються не лише цупкі тканини, але й трикотаж. Петлі, які розпускаються, при цьому лише додають шарму та набувають філософсько-естетичного сенсу, тому що це також працює на загальну ідею деконструктивізму, що полягає у руйнуванні цілісної форми, структури. Річ, яка спершу була розрізана, розібрана на складові частини, а потім знову



зібрана, але уже в нову, видозмінену форму — у цьому і втілений сенс деконструкції в моді. Для подібного роду трансформацій у модному середовищі досить часто використовують блискавки, гудзики, кнопки та інші елементи застібок.

Ще одним досить важливим методом творення вуличної моди завдяки феномену деконструктивізму є перекроювання одягу, який полягає у твердженні «із простого складне». Досить часто в процесі перекроювання простої базової речі (такої, наприклад, як сорочка), вона перетворюється в складну та нестандартну. Звісно, що такі елементи одягу на ранніх етапах проектуються зі складним кроєм, а не перешиваються із простих речей. Проте для нас першочергово головним є сам ефект «переробки» — це саме те, що робить таку річ актуальною, сучасною та гіпермодною.

Ще більш складним варіантом для перекроювання, але не менш актуальним, є колаж із двох або більше різних речей, які зберегли характерні для них деталі. Такими деталями можуть бути, наприклад, кишені, коміри, манжети і тому подібні елементи. У таких речах може бути абсолютно різне поєднання матеріалів: хутро і шкіра, трикотаж і синтетика тощо. Це все створює так званий ефект «мозаїки» або колажу, коли поєднується, на перший погляд, абсолютно непоєднувані речі.

Колір і принт у вуличній моді деконструктивізму не важливий, оскільки акцент робиться саме на фасоні і на крої одягу. Характерною рисою архітектурного ансамблю вуличної моди деконструктивізму є мішкуватий, незвичний, гіпертрофований оверсайз-одяг. Тобто такий, що привертає увагу своєю формою. Варто зазначити, що подібний дизайн одягу має дві мети. По-перше, він зручний, а, по-друге, таким чином через комфорт і незвичність форм людина вражає свою індивідуальність.

Деконструктивний стріт-стайл, як правило, використовує довільні матеріали та фактури. У дусі цього напрямку можуть використовуватися

повсякденні тканини для певних вечірніх нарядів і навпаки. А також відбувається поєднання непоєднаних речей. Наприклад, м'який трикотажний костюм зі спідницею або сукня носить з контрастною декорованою сумкою, а в'язаний жилет із розрізами легко підходить під кросівки у поєднанні з класичними брюками.

Об'ємність тісно співпрацює із цікавими фактурами. Оскільки оверсайз нас привчив до збільшених форм, то вулична мода тепер рясніє найрізноманітнішою і найбільш незвичайною фактурою: дуті стьобані бомбери, довгі оверсайз пальто зі штучного хутра, дуті куртки зі шкіри або ж інших незвичних для цих виробів матеріалів.

Додатково варто наголосити на тому, що у стріт-стайлі у зв'язку з наявністю додаткових деталей, які найчастіше взагалі використовуються недоречно, руйнується також і загальний ансамбль костюма. Такими деталями можуть бути, наприклад, декілька комірків або надлишок карманів, які розташовані у незвичних місцях на одязі. Сумки та рюкзаки з багатьма карманами — це також деконструктивні за якісною характеристикою аксесуари, які входять до переліку незвичного у вуличному стилі, що привертає увагу.

Підсумовуючи все вищесказане, варто наголосити на тому, що в основі деконструктивізму лежить інтелектуальна концепція возвеличення моди. Деконструктивізм носить революційний характер і якісно видозмінює архітектурну традицію одягу. Фактично цей напрям переосмислює ідею власне конструктивізму в контексті класичної архітектури костюма, його зовнішньої будови. На основі цього руйнується цілісна форма, структура, з'являються нові складові одягу у вуличній моді. Міська мода демонструє широку варіативність еkleктики та експериментів із фактурами та формами.

Саме тому типовим силуетом сучасної людини у контексті вуличної моди останніх кількох років є характерний мішкуватий образ, а великої

популярності останнім часом набирають оверсайзні спортивні костюми з кашеміру, які досить часто і контрастно поєднуються з класичними або грубими черевиками та шерстяними пальто нижче колін.

## 2.2 «Японська революція» Р. Кавакубо та Й. Ямамото

Вулична мода, як ми вже неодноразово говорили, тісно пов'язана за характером і завдячує своїй революційності такому напрямку як деконструктивізм. Для того, щоб чіткіше і більш комплексно дослідити цей феномен, нам варто повернутись назад і детальніше зупинитись на його історичності, окреслити еволюційність та охарактеризувати стадії становлення і розвитку деконструктивізму в модному середовищі.

У сучасному повсякденному житті, а також і у вуличному стилі одягу, асиметрія не є для нас чимось незвичним. Ми настільки сильно звикли до цього елемента гардеробу, що навіть не звертаємо увагу на нього. Асиметрія доповнює образ і робить його цікавим, незвичним, не банальним. А так звані «коміри-водоспади» все ніяк не вийдуть з моди. Те саме стосується й суконь, які виглядають на жінках, немов намотані на тіло безформні шматки тканини. Але ще не так давно подібні прийоми і зразки в одязі здавалися для звичайних пересічних людей неприйнятним епатажем.

Деконструктивізм, що зародився спершу в архітектурі, вирізнявся з-поміж інших напрямків візуальною ускладненістю, надмірністю, несподівано вигнутими і переламаними деструктивними формами, агресивним вторгненням у міське середовище, і вже через півсторіччя феномен деконструкції проник у моду.

Загальноприйнятий початок так званої «експансії деконструктивізму» в модній індустрії бере свій початок із конкретної історичної дати – це 1981 рік. Ця дата ознаменувалась тим, що на Тижні прет-а-порте в Парижі відомі на той час лише у вузьких колах митці-модельєри Рей Кавакубо та Йоджи Ямамото представили публіці власні колекції, які викликали фурор та перевернули тогочасну усталену парадигму сприйняття одягу. Світ моди тоді відчув справжній шок і фактично саме через це подія увійшла в історію під назвою «хіросіма-шик» [25]. Виключно чорний колір, дірки, мішкуватий

одяг, роздерті або ж вигорілі на сонці тканини, моделей, які марширують на подіумі під барабанний дріб – це те, що тоді побачив західний світ. Варто зазначити, що і критики доволі неоднозначно відреагували на побачене. Якщо більшість сприйняла підхід японців як знущення над європейським костюмом, то деякі люди із захватом бачили в новому стилі арт-об'єкти, які виражали філософію одягу.

Незважаючи на обурення критиків, японська бунтарка швидко завоювала успіх у публіки, яка втомилася від елегантних силуетів і вечірніх суконь, які постійно сковували рухи. Колекція Кавакубо стерла всі межі: мода і мистецтво, схід і захід, чоловіче і жіноче, депресія і медитація. Це був небачений раніше новий стиль, який підривав усі норми та тенденції.

Спершу цей стиль називали «destructure look», а потім перейменували у відомий уже нам «деконструктивізм». Коріння цього стилю саме в традиційній японській естетиці, яка усвідомлює і сприймає недосконалість як головну ознаку чогось живого, справжнього, такого, що розвивається і що не є сталим, а навпаки активним, гнучким та багатограним, і відкритим до нових форм – пластичним. Саме тому дизайнерка заперечує будь-які тренди.

Разом із новою естетикою японські модельєри привнесли в дизайн одягу і нову декоративну мову: дірки, розриви, потертості, умисний брак і штучну деформацію матеріалу у виробках. Ця нова мова найповніше відображає естетику неправильності та недосконалості. Створена людиною річ є недосконалою, тому що особистість не є абсолютом. Проте навіть і з дірками даний витвір є прекрасним. «В абсолютній симетрії і правильності немає руху, немає життя, вона штучна, а тому мертва», – так говорила Рей Кавакубо. [24] У колекції 1982 року дизайнерка створила чорний светр із революційного «мережива». Фактично це були просто діри, що пронизували весь виріб. Таке трактування було бентежливим, але воно свідчило про інтелектуальну складову та символізм роботи.

У 1980-х чорний колір швидко став синонімом естетики Рей Кавакубо та Йоджи Ямамото. Одяг привернув увагу абсолютною відсутністю кольору. Рей Кавакубо використовувала так багато чорного, що в її колекціях можна було побачити різноманітні відтінки та нюанси цього кольору. Вона перетворила чорний колір на колір інтелектуального руху, бунту та «сили», як вона сама описує його в одному з інтерв'ю. Однак, вже у 1988 році вона створює свою першу колекцію, в якій домінують червоні відтінки, а в колекції 1997 року вводить інші яскраві кольори та фактури. [3]

Рей Кавакубо зруйнувала традиційні уявлення про форму, функціональність і межі одягу, розглядаючи його як форму чистого мистецтва і як об'єкт для експериментів. Разом із руйнуванням звичного для нас крою одягу і традицій, почали руйнуватись і такі одвічні поняття як «гарний смак» або ж «абсолют ансамблю». На зміну останньому прийшов комплект, усі речі в якому могли бути замінені з легкістю, при цьому образ не зазнавав жодних втрат. Безсумнівно, саме після «японської революції» у модній індустрії, завдячуючи Рей Кавакубо та Йоджи Ямамото, у міській моді остаточно прижився такий інноваційний стиль як унісекс.

Як митець деконструктивізму, вона робить акцент на певній неоднозначності відносин між елітою та масовою культурою (поєднання непоєднуваного), що є характерною рисою постмодернізму в цілому. Це було виражено у відомій колекції Кавакубо «Мотоцикл і Балерина». [Додаток Д] У виставці репрезентовано дві сукні, які досить подібні між собою. Одна із них є типовою уніформою для балерин: рожева сукня з пуантами. На противагу цьому, інші ансамблі, які перебувають поруч, поєднують у комплекті одяг балерин та шкіряні рокерські куртки, намагаючись узгодити «високу» культуру балету з «низькою» субкультурою байкерів. Рей Кавакубо охарактеризувала колекцію так: «Харлі-Девідсон любить Марго Фонтейн», – що є покликанням на американського виробника мотоциклів та британську приму-балерину.

Естетична мода вуличного стилю давно заворожує Рей Кавакубо. Вона часто розгортає це в пародійних дослідженнях смаку, наприклад, як це було у колекції *Bad Taste*, яка включає в себе стилі панк та фетиш. Використовуючи текстиль, який вважається дешевим, кітчевим та вульгарним (це був нейлон і поліестер), завдяки своєму майстерному таланту модельєрка розробила дещо незвичне для пересічного глядача, і саме тому її дизайнерські вироби отримали нове уявлення про «хороший смак». Усі арт-об'єкти Рей Кавакубо викривають притаманні стереотипи та буржуазні постулати в межах елітної культури.

Завдяки деконструктивізму в сучасній моді майже не існує суворих розмежовувань одягу відповідно до часу доби та різноманітних подій, тобто майже немає диференціації у одязі для дня і вечора, для відпочинку і роботи. Стираються усі межі в такому плані. Елементи уніформи проникли у повсякденний одяг, а мотиви спорту – у вечірній образ. Раніше «традиційно нарядні» тканини (оксамит, атлас, кашемір, мереживо) вже сьогодні зайняли своє почесне місце у повсякденному гардеробі, а шкіра, денім і трикотаж піднялись до рівня червоних доріжок. Відповідно до цього, досить часто на вулицях міста зараз можна побачити такі типові та актуальні повсякденні зразки моди: оксамитовий, кашеміровий або бавовняний спортивний костюм, класичне пальто у поєднанні з кросівками або черевиками, шкіряна спідниця, оздоблена ланцюгами тощо.

На початку 90-х основним кольором в творчості дизайнера був чорний – зараз палітра Кавакубо стала набагато яскравішою, про що ми вже згадували. Відповідно до цього, дизайнерка зуміла переосмислити навіть буденний флористичний принт. Секрет дизайнера в тому, що вона поєднує більше одного візерунка і у кінцевому вигляді отримує складне строкате полотно. Вона не боїться експериментувати з фактурами та тканинами і йде на ризик, тому що мода – це доволі чутлива до епатажних витівок сфера, де одне неправильне рішення може призвести до фатальних наслідків: ти перейдеш

межу кітчю. Неодноразово Рей Кавакубо зізнавалась, що вона навіть закопувала тканини, з яких потім створювала одяг, або ж клала їх під палюче сонце, щоб ті вигоріли. У цьому проявляється неабияка майстерність, тонке відчуття моди та викликів сучасного світу, якому не потрібна ідеальність.

Не варто забувати і про те, що японська модельєрка стала відомою світу ще за однією визначною характеристикою – вона виразила незвичний для Заходу погляд на їхній же костюм. Ігнорування стереотипів у дизайні одягу: нерівні асиметричні силуети, гіперсайз, який спрямований на те, щоб змінити форму образу, а не людини, деформована тканина, навмисна недбалість, довжелезні рукави, що нагадують кімоно, спеціально зроблені дірки та розриви (Рей Кавакубо акцентувала увагу на тому, що саме це є «нашим мереживом») – це все, характеризує творчість японської новаторки-модельєрки.

Модні критики досі рефлексують над небажанням Рей Кавакубо створювати красиві речі для красивих жінок і чоловіків. Але відповідь, на нашу думку, є набагато простішою, ніж це здається на перший погляд: дизайнер не хоче експлуатувати сексуальність жіночого тіла, як це робить більшість модельєрів модної індустрії. Виходить доволі цікаво: сьогодні люди купують одяг не для того, щоб подобатись протилежній статі, а для того, щоб виразити свій внутрішній світ та стан. Чорний колір в колекціях Кавакубо символізує порожнечу, що є найбільшим, за словами дизайнерки, постійним для неї джерелом натхнення. [21] Так склалось, що ще з часів маленької чорної сукні Коко Шанель цей колір одягають тоді, коли не знають, що саме одягнути. Рей Кавакубо, зі свого боку, додала до когорти прихильниць і поціновувачів чорного кольору ще одну категорію, яку модне середовище охрестило «воронами».

«Життя починається там, де закінчується досконалість», – саме ці слова чи не найяскравіше висвітлюють радикальне ставлення модельєрки до фасону одягу, який вона створює. Вона ненавидить симетрію і однотипні



речі, і, навпаки, знаходиться в постійних пошуках створення таких речей, яких ще ніколи не було. У творчому доробку Кавакубо немає жодного натяку на сексуальність і саме цей феномен зараз активно використовується у повсякденній моді: практичність та зручність беруть гору над красою, яка не завжди дозволяє почуватись вільно та невимушено. Колекції Рей Кавакубо – це історія про жінку, яка не зобов'язана бути привабливою для чоловіків, оголюватися або підкреслювати фігуру. Рей поставила під сумнів західні ідеали краси, ідеали і правила європейської моди. Вона надихається несподіваними образами з життя і не наслідує навіть саму себе: кожен її витвір – це щось нове, оригінальне, неповторне та унікальне.

У Йоджи Ямамото, так само як і в ранніх колекціях Рей Кавакубо, повністю переважає чорний колір. Ямамото робив акцент на відсутності кольору як такого, на противагу яскравості та строкатості західного вуличного одягу 80-х років. Він одягав своїх моделей у «відсутність», чим надавав важливого значення формі. Саме завдяки впливу японських дизайнерів, чорний колір увійшов у сферу вуличної моди та повсякденності, а Йоджи Ямамото найбільше змінив роль чорного кольору у суспільстві.

Йоджи Ямамото здійснив відмову від силуету фігури на користь загальної форми. Він створював гіперболізовані форми одягу, що контрастують з фігурою моделі. Для його зразків характерна рухомість елементів композиції та їх компоновання. Досить часто у його роботах можна було зустріти, наприклад, рукав, який не має жодного функціонального значення, і був трансформований у комір, а також Ямамото використовував прийом повтору елементів.

Зокрема, японський дизайнер розробляв великогабаритний одяг, який змінював природні форми людського тіла, збільшуючи плечі, стегна та ноги. Штани, сорочки та пальто були великого розміру, які деформували форму образу, елементи якої огортали фігуру таким чином, щоб створювався простір між одягом та тілом. Також дизайнер створював об'ємні, вигадливі

форми, наповнені повітрям, які візуально перебільшували окремі частини тіла, мінімізуючи таким чином значення самої фігури. Такі зміни фігури людини виражала нову самодостатню естетику, філософію Ямамото, який пропонує симбіоз костюма і його власника, де одяг грамотно доповнює людину, а зручність і комфорт стоять в основі концепції автора.

Вулична мода запозичила у Йоджи Ямамото любов до мінімалізму. Характерною рисою образів дизайнера є відсутність надлишків прикрас і різноманітних деталей. Фактично завдяки Ямамото у міській моді зародився новий етап стилю кежуел, який проявляє неймовірну постмодерну еkleктику. Шовк та типові ніжні жіночі плаття, які поєднуються і спортивними кросівками чи в'єтнамками — це нюанс, який не відволікає від загальної картини елегантного образу.

Практичність моди — риса, яка найбільше цінується у вуличній моді, — покликана виражати внутрішній світ людини і показувати певні особливості характеру індивідуальності, що повинно розкривати її межі. Характерною особливістю вуличної моди в дусі Йоджи Ямамото є відмова від показу жіночої сексуальності. Прикрита душа, тіло, зручність, комфорт, еkleктика — це головні якісні характеристики міської моди, революційного характеру яким надав дизайнер.

Повертаючись до естетики Рей Кавакубо, варто додати, що форми одягу у її творчості виконували зовсім інші, незвичні функції. Це відрізнялось за функціоналом від одягу Ямамото. Зокрема, жакет міг бути замість спідниці або сукні, рукави могли використовуватися як пояс, а спідниці та штани застосовувались як верхня частина одягу. Тобто, Рей Кавакубо завжди знаходила застосування елементам одягу, а у Йоджи Ямамото певні деталі могли бути незадіяні. Наприклад, такий феномен як фейкові кишені — це характерна якісна особливість сучасного повсякденного міського одягу. Фіктивні кишені знаходять застосування у найрізноманітніших формах

вуличного одягу (більшою мірою у чоловічих штанах) та, навіть, таких аксесуарах як сумки чи рюкзаки.

Підсумовуючи все вищесказане, ми дійшли до висновків, що на сучасному етапі деконструктивізм повністю заволодів розумом та модною ареною, що вилилось у споглядання безкінечної кількості нових форм, силуетів та стилів у вуличній моді, яка завдячує своїм розвитком японським модельєрам, серед яких найбільша заслуга у Рей Кавакубо та Йоджи Ямамото. «Японська революція» збагатила і докорінно змінила вуличну моду європейців настільки, що зараз незвичні для нас раніше форми одягу уже не сприймаються нами як щось неординарне чи епатажне.

Це стосується багатьох елементів та зразків. Наприклад, асиметрія: блузки, майки, сукні чи жакети з одним рукавом – це повсякденна побутова річ для кожної дівчини, те, що повинно бути базою її гардеробу. Це саме стосується й асиметричного коміру, поясів, зав'язаних хустинок чи кишень. Боді-жакет або боді-піджак, двосторонні костюми, пальта і куртки – це просто, зручно, практично, стильно, заощадливо та економно.

Перетворення спідньої білизни у верхній одяг – це вже як цілий культ повсякденного вуличного стилю. Спортивні топи поверх кофтин із довгими рукавами, корсети і пеньюари під класичні брюки та жакет – цим вже нікого не здивуєш – в принципі, як і прогулянкою містом просто у піжамах. Далі ще однією визначальною рисою є винесення лейбла фірми одягу на зовнішню, фронтальну сторону виробу. Це стосується як і багатьох спортивних брендів, так і брендів білизни, яка, як ми вже сказали, не завжди приховується у міській моді (зокрема, найчастіше це Calvin Klein).

Наступним елементом, який був запозичений із колекцій Рей Кавакубо та Йоджи Ямамото, є гіперсайз, оверсайз, що робить акцент на зручності та практичності одягу, його асексуальності. Такий ефект, як правило, досягається шляхом нашарування «мішкуватих» речей з різною довжиною,

які не обов'язково повинні бути супер новими або ж без дірок, оскільки досконалість – це не потреба чи ідеал ХХІ ст.

Однак найголовнішим, на нашу думку, є те, що вуличний одяг набув послідовної ідеї Рей Кавакубо: «Одяг як відображення внутрішнього світу та стану людини». Не дивно, що місто метушиться від варіативності та розгалужень стилів і напрямків одягу людей, які виражають свій ментальний стан, настрій чи характер. Це демонструють нам нерівні видовжені асиметричні силуети, деформована тканина, спокійні тони (black/nude) та, в цілому, агендерний і асексуальний одяг, головною метою якого є показ власної індивідуальності, зручність та комфорт.

Трактування одягу і людського тіла як одного цілого, нівелювання кордонів між ними, символізм, перевага форми одягу над функцією, а також пошук нових функцій костюма ілюструють міцний зв'язок деконструктивного одягу з основними постулатами філософії деконструкції. Застосування на практиці основних ідей деконструктивізму японськими дизайнерами значно вплинуло на подальший розвиток та інтелектуалізацію європейської, а також вуличної моди.

### 2.3 Мода і деконструктивізм: порядок і хаос

На перший погляд, хаос є основою деконструкції, яка пов'язана з порушенням принципу бінарних опозицій, а також подоланням жорсткої ієрархічної системи класифікації, трактувань тощо. В системі моди метод деконструкції набуває нового змісту: він звертається до ідеї новизни, механізму опору і практики порушення лінійного наслідування. Разом із тим ілюзорний безлад і уявний хаос не означають відсутності системи як такої. Ідея безладу в деконструкції передбачає особливу форму сенсу, специфічні уявлення про розмежування головного і другорядного, центру і периферії. Хаос у деконструкції – це особлива форма порядку.

Варто зазначити, що деконструктивізм у модній індустрії не є виступом проти ідеї порядку. Він розвивався як опір порядку певного типу, а саме: деконструктивізм припускав можливість децентралізації системи (в тому числі системи моди) і можливість верифікації встановлених правил і канонів. У модній деконструкції хаос був частиною встановленої системи. Модна деконструкція позиціонувала безлад як структурний елемент. Новостворений хаос був гармонією, яка знаходилась під контролем, він не існував сам по собі.

Ідея опору, що лежала в основі моди деконструктивізму, як нова художня платформа, стала одним із критеріїв творення хаосу в моді, а також однією з його найважливіших форм. Для модного деконструктивізму пафос опору набував подвійного значення. З одного боку, він був важливим соціальним маркером, тобто позначав і підкреслював ідеологію соціального протесту. З іншого боку, феномен опору був одним із способів вираження стратегії новизни. Важливо наголосити на тому, що обидва цих твердження мали для модної деконструкції принциповий характер. Зміни соціального акценту стали віддзеркаленням важливих змін у моді, тобто знаком зміщення усталених соціальних акцентів і вподобань.

Ідея нового також залишалась важливим смисловим елементом деконструктивізму. У підсумку саме вона верифікувала належність деконструкції до системи моди. Адже новизна – це той принцип, за яким і твориться мода. Зміни і новизна – це дві якості, що найбільше характеризують феномен моди. Зміст цього явища постійно змінюється за допомогою такого інструменту як новизна, але мода як форма завжди залишається незмінною.

Суспільний пафос модної деконструкції передбачає звертання до соціальних низів. Фактично мода деконструктивізму з її рваними подолами суконь, спроектованими назовні швами та ілюзією незакінченого напівфабрикату, була послідовним вираженням естетики бідності. Така естетика була сформована в умовах абсолютної невідповідності з тим, що відбувалось на вулицях, у звичайному житті містян, адже тоді світ переживав хвилю кризи. Стиль 70-х та 80-х років минулого століття передбачав втілення ідеї фінансового достатку та життєвого успіху. Деконструкція стала протестом проти «успішного світу» та формою протистояння привілейованому становищу моди, формуючи систему закритого співтовариства.

Окрім створення нової соціальної програми та встановлення іншого ідеологічного орієнтира, що був пов'язаний із знеціненням стилю старої еліти, ідея бідності, нестатків та убогості забезпечувала ще один важливий смисловий вектор. Ця ідея підкреслювала зв'язок моди з художнім простором – із мистецтвом. Естетика бідності мала не лише соціальний сенс. Бідність була важливою складовою для модної індустрії з точки зору утвердження її художнього статусу. [11]

Якщо філософія деконструктивізму підкреслювала інтелектуальний статус моди, то деконструкція структурна передбачала належність костюму до території мистецтва і, відповідно, була одним із інструментів втілення художнього статусу моду. Модна деконструкція частково була прикладною

версією художніх течій. Бідність, яка знаходилася на певній дистанції у соціумі, використовувала власну художню платформу. Вона була аналогом однієї із форм аристократизму, тобто вираженням ідеології недоторканності. Відповідно до цього, така форма вияву модної естетики з характерною рисою хаосу існувала як окрема ніша.

Повертаючись до питання, яке стосується концепту новизни, варто сказати, цей концепт є основним вираженням ідеології опору для моди деконструктивізму. Мода якнайбільше повною мірою пов'язана з ідеєю оновлення, а категорія нового залишається однією із найбільш важливих умов та обставин моди. Фактично ідея нового нещадна. Можна навіть сказати, що вона досить радикальна, оскільки в її основі лежить метод знищення або дискредитації старого, що має на меті змінити канонічні постулати, в рамках яких створюється одяг. У модній індустрії цей феномен розвивається таким чином, що руйнація старого відбувається з очевидним і відвертим пафосом естетики опору. Саме тому варто зазначити, що опір виявився для деконструкції не стільки ідеологічною платформою, скільки модною формою. Для деконструктивного костюма способом відтворення механізму репрезентованого стилю стало заперечення минулого, подолання і абсолютне виключення старих зразків. Проте новизна в контексті деконструктивізму стала механізмом створення якісно іншої цінності одягу, який віднайшов свої межі у нових естетичних зразках.

З іншого боку, деконструктивізм виявився способом перегляду ідей інновацій. Модельєри-деконструктивісти зверталися до принципів будови одягу, так само як і до його основи. Проте дизайнери, які творили свої зразки моди у напрямку деконструктивізму, змусили нас звернути увагу на те, що, у яких би формах ми не розглядали деконструктивний одяг, істина інновації в костюмі заледве можлива. Цей феномен має досить просте пояснення. Річ у тому, що при всій своїй химерності, яка виведена назовні як деформованість і

порушення порядку, під формою одягу знаходиться людське тіло, що підтверджує структурну і феноменологічну неминучість світу.

У випадку з деконструктивізмом принципового значення мала не лише дискредитаційна ідея новизни, але й порушення її наслідкового, тобто поступального руху. Упродовж історії Нового часу феномен нового оцінювався як абсолютне благо, а деконструктивізм, звернувшись до неіснуючого, підтримав утвердження майбутнього як позитивної форми. Таким чином, деконструктивні зміни були представлені як підсумкова, стабільна і абсолютна точка. Цей напрямок був втілений як фінальна форма, за якою зміни і перевтілення неможливі. Порушення принципу наслідкового оновлення є не лише однією із обставин деконструктивної програми, але й методом порушення загального порядку — це спосіб встановлення хаотичної системи в модній індустрії.

Варто зазначити, що деконструктивізм не проголошував себе останнім або фінальним напрямком, проте він розвивався як підсумок, оскільки цей напрямок окреслював відстороненість і належав до такої системи, яка не передбачала подальшого перетворення. Альтернативним просторово-часовим характером для модного деконструктивізму є звертання до простору, де порушені правила, зокрема архітектурні, до внутрішнього потягу самовираження, яке не є стандартним, а також спроба створити контрольовану хаотичну систему.

Повертаючись до наскрізної ідеї протистояння порядку у деконструктивізмі, яку ще з іншого боку трактують як його підтримку, але у іншій і доволі своєрідній видозміненій формі, варто наголосити на тому, що для моди вона виявилась такою ж непростою задачею, як і для філософії. Деконструктивізм не наголошував на перевагах хаосу, але послідовно протистояв жорсткій ієрархічній структурі мислення, ідеології, владі і канонам моди.



Простіше кажучи, деконструкція не приймала порядок, вона всіляко перешкоджала йому як головному втіленню структурованої системи. Цю модель ми бачимо не тільки у текстах Жака Дерріда, але і в працях інших авторів, які мали до класичного деконструктивізму непряме опосередковане відношення. Наприклад, згадуючи праці Мішеля Фуко, ми усвідомлюємо те, що критика системи, яка була окреслена в межах деконструктивізму (як з філософської точки зору, так і з модної), була у повній мірі тією ж самою критикою системи дисциплінарної влади і мислення, яке відтворювало і підтримувало цю систему.

Разом із тим, практика деконструктивізму розуміла бінарність опозиції «порядок - хаос» доволі специфічним чином. Деконструктивізм не був виступом проти порядку як такого – він був формою спротиву порядку певного типу. У контексті філософії напрямок деконструкції виступав за децентралізацію (розподіл) структури. А мода, оскільки вона володіла багатьма елементами системи, легко відтворювала цей принцип.

Водночас, як відзначалося вище, модний деконструктивізм ніколи не намагався нівелювати структуру, а, навпаки, підкреслював її. Хаос, який був притаманний як деконструктивізму, так і моді, завжди вибудовувався в рамках жорстких і чітких системних меж. Напрямок постмодернізму, який ми досліджуємо, був у моді послідовним звертанням до структурної основи, він не суперечив ідеї системи. Проблема порядку і хаосу не була пов'язана із втратою регламентацій. У такому контексті деконструктивізм володів цікавою аналітичною характеристикою: він передбачав можливість створення і виявлення хаосу в системі, який не виходить за її межі; він розглядав безлад як частину або елемент структури.

Зазвичай хаос сприймають як відсутність порядку – а це відсутність системи. Проте деконструкція — це один із яскравих прикладів того, що хаос не слід розглядати в понятті «відсутності» взагалі. Дисгармонія в одязі виникає як одна із приватних форм порядку, як одна із його версій. Мода

деконструктивізму виявляє те, що хаос містить в собі власний організаційний метод, де «безлад» стає внутрішнім систематичним принципом. Для створення одягу поняття «безладу» є головним інструментом системи, метою якого є виведення умовної послідовності, яка суперечить звичній регламентованій системі одягу.

Принцип порядку і хаосу в моді деконструктивізму був поєднаний із декількома напрямками. Це ідея спротиву, принцип новизни, децентралізація системи і так далі – про це все ми вже згадували вище. В костюмі цей принцип був реалізований за рахунок декількох прийомів. По-перше, це виявлення архітектоники одягу (його структурних закономірностей конструкції), а, по-друге, це звертання до форми.

Варто зазначити, що це підтверджує нашу думку про те, що хаос часто оперує упорядкованими формами. А також це підтверджує те, що він є методом створення системи, проте такої системи, яка порушує лінійні принципи. Ми бачимо, що в костюмі деконструктивізму ідея безладу виражена за рахунок структури, впорядкованості елементів і частково завдяки визначенню форми. Безладне, хаотичне в моді встановлюється за рахунок набуття порядку. Завдяки встановленню власної структури і внутрішнього регламенту в моді виникають якісні характеристики анархії.

Систему хаосу в деконструктивізмі можна також пов'язати з проблемою єдності і розділення. Існують такі речі, які ми оцінюємо як субстанцію, що утворює стійку спільність, а також існують феномени, які ми кваліфікуємо як такі, що не мають форми. Виходячи з вищесказаного, ми наголошуємо на тому, що деконструктивна мода була способом підтвердження меж, перевіркою стійкості окреслених кордонів. Вона стала механізмом виявлення крайнього порогу, який позначає межу між формою і безформним, що проявляється у вуличній моді.

Обговорюючи якості деконструкції, ми зіштовхуємося не лише з проблемою порядку і хаосу, але й із проблемою безформного. Вперше і найбільш ґрунтовно це питання було досліджено відомим французьким філософом і теоретиком мистецтва Жоржем Батаєм. [20] Для нього поняття безформного було пов'язане з можливістю порушення значення, а також із подоланням уявлень про універсальні закони. Безформне, за поглядами Батая, розвивалося прямо пропорційно наростанню відхилень в системі. Ідея безформного, як критерій подолання стандарту зокрема і культури в цілому, стала надалі загальним місцем аналітичних досліджень.

Однією із найбільш відомих робіт, що була присвячена безформному в його фундаментальному характері, була написана Івом-Аленом Буа і Розаліндою Краус. Праця характеризується аналогічною назвою «Безформне» й містить пояснення категорій аморфності та безпредметності. Буа і Краус розглядали безформне як одну із найважливіших характеристик сучасної культури. Його головною характеристикою дослідники відзначили звільнення від ідеї змістовності, яка допомагає безформному стати процесом «вислизання» від сенсу. [20] У філософській концепції Краус і Буа безформне наділяється характером ентропії – збільшення хаосу в системі. Варто зазначити, що безформне за принципом Батая – Краус – Буа, так само як і деконструкція прагне до децентралізації системи, її множинності, розсіювання.

Проте, варто наголосити на тому, що якщо безформне є аморфним і невизначеним, то хаос, при всі свої хаотичності, цілком послідовний. Безформне не просто позбавлене певного значення, воно уникає його. При зіткненні зі змістом воно припиняє своє існування. Регламентований сенс порушує недоторканість безформного.

Якщо говорити про характеристики відмінності хаосу і безформного, то варто згадати, що перший феномен звертається до ідеї персональної унікальності в модній індустрії. Ідея безформного ж напряду суперечить ідеї

особистості, яка є цілісною, а тому це передбачає порушення принципу антропоцентризму. У цьому сенсі даний феномен суперечить ідеї моди, де фігура людини (форма тіла) є одним із найбільш важливих елементів.

На противагу цьому, хаос завжди неповторний і несе особисте забарвлення. Нерідко він стає результатом унікальних дій та індивідуальних практик. Саме ця можливість персонального, особистого і неповторного була тією характеристикою, яка в ідеї хаосу привабила модну індустрію. Зокрема, ідея хаосу, як можливість індивідуального, самобутнього і суб'єктивного, була одним із центральних концептів, який використовувала мода деконструктивізму. Хаос підтримував ідею справжнього та оригінального у контексті усунення зайвих нашарувань та близькості до першопочаткового образу.

На відміну від безформного, яке позбавлене сенсу, хаос пов'язаний із конструюванням смислу, він є його віддзеркаленням і формою. Прагнення до хаосу є не лише втіленням соціального сенсу опору, але й визначає межі значення системи, оскільки хаос є послідовною і цілеспрямованою дією. Він не пов'язаний з руйнуванням змістової складової або деградації значення, як це відбувається у випадку з безформним, де на перший план виходить ситуація неясності або невизначеності. Навпаки, хаос передбачає упорядковане створення сенсів і їхню регламентацію, що також дуже важливо. Завдяки цьому феномену сенс включається в систему і одночасно йому надається структурний характер. Хаотичне у моді тісно пов'язане з раціональним уявленням послідовних ідей.

Пропонуємо більш детально і на практиці розглянути властивості категорії хаотичного у вуличній моді. Зокрема, багатошаровість – це головна ознака впливу феномену хаосу на вуличну моду. Манера одягатися, таким чином, виявилася дуже зручною, красивою і саме це дає можливість комбінувати непокєднувані, на перший погляд, речі до нескінченності, виявляючи при цьому свій власний стиль.

Велика розбіжність фактур – це головний стиль сучасного аутфіту. Хаотичне в образі стріт-стайлу досягається за допомогою поєднання абсолютно протилежних тканин, що створює ефект багат шаровості. Комбінація шкіри і шовку, трикотажу та хутра – це невід’ємна характеристика сучасного вуличного стилю, в якому за схемою тонкий предмет завжди творить перший шар.

Хаотична складова в контексті моди деконструктивізму є фундаментальною базою для творення цікавих та актуальних образів. Поєднання аналогічних текстур тканин і використання в образі однакових відтінків кольору – це вже не актуально і не стильно, а також це суперечить ідеї хаосу.

Варто зазначити, що разом із концепцією хаосу у вуличній моді також дуже тісно пов’язана еkleктика складових частин костюма та комбінування стилів. Таким чином, хаотичний за характером образ може складатися із класичного темного жіночого піджака та джинсів у поєднанні з підборами або ж, наприклад, класичний костюм може легко поєднуватися із спортивним взуттям — кросівками чи кедами.

Хаос спричиняє модифікацію елементів і зразків вуличного одягу відповідно до сезонів. Наприклад, досить популярним сучасним трендом є зимова панама з вовни чи кашеміру. Також останнім часом починають ставати «теплішими» за текстурою класичні сорочки, які раніше носилися виключно під піджак і репрезентували діловий стиль. Такі сорочки стають елементом повсякденного гардеробу.

Фактично у вуличний стиль завдяки хаотичній передумові проникає видозмінена та неагресивна епатажна складова. Нехарактерний та нетрадиційний для класичного вигляду крій створює непередбачувані вуличні образи. Хаотична (відмінна від звичайного) форма одягу та комплексність костюма виглядає незвично, проте цілісно. Постмодерний

вуличний стиль передбачає багаточасову хаотичну правильність, яка у повсякденному житті є зручною, візуально привабливою і дає можливість комбінувати речі у гардеробі до нескінченності.

Окремої уваги заслуговує одяг із цікавими та неповторними «хаотичними» принтами. Найбільш популярними серед них є: леопард, клітинка, смуга, горошок, гусячі лапки, винесені на передній план мерчі, надписи великими літерами тощо. Як бачимо, вулична мода містить широкий спектр різноманітних образів, які перенасичені контрастними, а іноді доволі їдкими кольорами, варіативними надписами, химерними малюнками, деталями і декором на будь-який смак. Це все руйнує «нудний мінімалізм», класичну структурованість і допомагає виділитись міському жителю з натовпу. Безлад і хаотичність стали у вуличній моді важливими структурними елементами загальної композиції одягу.

Варто сказати, що хаос в одязі постмодернізму – це зручна неідеальність, яку приймає вуличний стиль. Сюди можна віднести також і деконструктивні дірки на джинсах, потертості, розтягнуті рукави, тьмяні тканини та багато іншого. У хаотичній вуличній моді якісно працює філософія неідеальності образу, що значно полегшує виклики суспільства і допомагає створити цікавий образ в урбаністичному середовищі.

Варто підсумувати, що хаос містить раціональний характер, тому що він виникає разом із базовою стратегією порушення порядку, і в цьому сенсі у нього є певна мета. Він руйнує ієрархічний принцип і вибудовує новий – принцип послідовності. Хаос функціонує як структура, де сенсом наділені усі її складові. Він порушує лінійну модель, проте встановлює власну систему, яка може відтворити більш складний класифікаційний принцип. Хаос не є відсутністю системи, про що ми згадували неодноразово, він створює іншу модель в модній індустрії.

Мода деконструктивізму відтворює цю систему. Важливо пам'ятати, що виявлення формальної структури в костюмі деконструктивізму є важливою частиною його значення. Для модної індустрії революційною стала ідея порушення послідовної ієрархії, що створювала систему, в якій виникає проблема і дисонанс між внутрішнім і зовнішнім. Деконструкція в моді виявляє каркас сенсу і робить його видимим. Хаос в моді – це формування нового значення і нової форми порядку. Це система, яка проголошує ідею хаотичного однією із своїх головних стратегій.

## 2.4 Цитування та колаж у вуличній моді

Ми вже поговорили про найбільш характерні постмодерні якісні властивості у вуличній моді, наприклад, феномен деконструкції в одязі та його вплив на щоденну міську моду, чи іронічність як елемент гри тощо. Проте ми лише дотично та оглядово зачепили такі тенденції як ретроспективність (найбільш характерний вияв цитування в моді, повернення до старих зразків, використання елементів та моделей одягу попередніх епох) та еkleктизм (поєднування непоєднаних зразків, що може стосуватися як химерного поєднання абсолютно протилежних за якісною ознакою тканин, так і неочікуваного симбіозу некомбінованих, на перший погляд, стилів). На нашу думку, це доволі важливі категорії, притаманні модній індустрії, про які варто поговорити більш детально.

Для початку варто зазначити, що ретроспективність прийнято вважати однією із найбільш важливих категорій або складових більш широкого феномену цитування в мистецтві епохи постмодернізму. Цієї думки притримується, зокрема, відомий критик та рецензент журналу Vogue Марія Сідельнікова у своїй статті «Ретроспектива та її прояви у моді Louis Vuitton». [17] Ці поняття не є тотожними, але мають багато спільних механізмів для функціонування у сфері моди та мистецтва (зокрема, частиною якого також є і мода), що часто призводить до їхнього злиття.

Отже, ретроспективність – це якісна характеристика звертання у минуле, погляд у минуле, а також у нашому випадку цим явищем можна назвати відсилання дизайнерів до цілісних форм одягу попередніх епох, попередньої змістовної інформації. Те саме стосується і цитатності, яка використовує першоджерело або першообраз як дослівне повне і цілісне посилення або ж перефразування за допомогою власної інтерпретації певних зразків в одязі. Ми бачимо, що цитатність є більш широким поняттям, а ретроспективність вужчим, проте їхня ефективність у функціонуванні може бути втілена лише в симбіозі.



Обидва феномена звертаються до запозичень певних форм одягу з минулого, проте ретроспективність злегка відрізняється від цитатності тим, що остання є більш конкретною та явною і рідко, або не так чітко виражено, залежить від хронологічної складової. Ретроспективністю може називатися образне запозичення певних форм в одязі від давніх епох чи конкретних стилів минулих століть (наприклад, такими відсиланнями можуть бути старовинні барокові коміри, пишні строкаті елементи одягу, зібраність тканин, спідниці-кльош тощо). Цитатність відбувається за рахунок перенесення цілісних елементів у власний образ та їхнього комбінування з більш сучасними зразками. Зазвичай цей процес відбувається шляхом наступних схем: від дизайнера до дизайнера або від стилю до стилю. Зокрема, ми помічаємо, що якщо цитатність у моді залежить від запозичення певних стильових особливостей від конкретного історичного періоду, то це вже називатиметься «ретроспективністю» як підвидом явища цитатності у моді. Наприклад, це можна пояснити шляхом повернення у сучасний мас-маркет моди 90-х: зразків кльошу, в'язаних речей, жилетів із застарілими принтами, яскраво-кислотних кольорів тощо.

Відповідно до цього, варто запам'ятати, що цитатність більшою мірою пов'язана із якісною характеристикою конкретного елемента одягу, а ретроспективність частіше апелює до часового відрізка минулого і запозичення певного образу, яким надихається дизайнер. Межа між цими складовими дуже нечітка і хитка, тому що в основі обох явищ лежить спільна ідея: зовнішня особливість зміни одягу відповідно до впровадження повернених трендових елементів. Саме тому у нашому дослідженні ми розглядатимемо цитатність та ретроспективність як цілісну складову, симбіоз ідей та механізмів створення образу, які є якісними інструментами пошиття одягу та вдосконалення вуличного стилю в руслі сучасної епохи – постмодернізму.

Фактично чи не найбільшим виявом цитування у вуличній моді є вищезгадана нами ретроспектива, пов'язана з поверненням конкретних речей чи зразків у моду. Цей процес ще називають цілісним цитуванням і запозиченням із минулих епох. Двадцяті, сорокові, шістдесяті, сімдесяті, вісімдесяті і, нарешті, дев'яності – абсолютно кожне десятиріччя минулого століття буквально просякнуте різнобарв'ям та варіативністю модних форм, які так чи інакше знаходяться на озброєнні у сучасних дизайнерів та виробників одягу у сфері *mass market*. Ні для кого не секрет, що дедалі більшу популярність знову набирають наступні елементи одягу: пишні плечі, підкреслена талія, кльошні джинси, асиметрія, оверсайз у верхньому одязі тощо.

Фраза «я більше ніколи знову це не одягну», яку ми неодноразово чули самі від себе, втрачає свою істинність та актуальність, якщо йдеться про циклічну за своїм характером модну індустрію. Рано чи пізно мода змушує повертатись до минулого і ностальгувати за ним, тимчасово поклавши попередні напрацювання, які обов'язково відродяться у нових зразках, у відтерміновані строки. Саме тому варто більш детально прослідкувати наступну закономірність на прикладі конкретних цитувань, які органічно прижились у вуличній моді сучасників.

По-перше, найбільш обговорюваним трендом на сьогодні є запозичення з 90-х так званих «татових кросівок» або як їх ще називають в мережі «хімерних кросівок». Масивне спортивне взуття 90-х років минулого століття було радше прерогативою успішних сімейних чоловіків, які мають великі родини, саме тому така назва вкорінилася у соціумі. Всесвітньо відомий бренд *Balenciaga* ще у 2017 році представив публіці моделі, які крокували подіумом у таких кросівках. Проте цей тренд не повернувся б у моду, якби його не почали активно рекламувати зірки у соціальних мережах. Зокрема, у контексті нашої держави варто згадати про популярну українську співачку, блогерку, акторку та дизайнерку Надію Дорофєєву, яка активно

популяризувала і поширювала в маси кросівки такого зразка. Ще буквально кілька місяців тому стрічки її сторінок у соціальних мережах рясніли публікаціями, на яких були представлені так звані «татові кросівки» родом із 90-х, які вона одягала на будь-які заходи (концерти, червона доріжка, музичні премії, повсякденний образ). І тепер же *Balenciaga* наслідують інші популярні бренди. Варто зазначити, що така ретроспектива стала дуже популярною у вуличній моді.

По-друге, разом із кросівками у вуличну моду повернулись й інші елементи спортивного одягу, які були популярними у 80-90-х роках минулого століття. Наприклад, шорти для велоспорту, які тісно обтягують тіло, стали елементом повсякденного одягу і вуличного стилю. Коли відомий британський бренд *Burberry* розпочав продажі велосипедних шортів за шалену суму (ціна тоді стартувала від 300 доларів), їх розкупили миттєво упродовж лічених днів. Іншим же покупцям не лишалося нічого, окрім як чекати або піти у звичайний спортивний магазин і придбати трендову, проте аж ніяк не брендову річ у 30 разів дешевше.

По-третє, порвані джинси, великі джемperi і сорочки у клітку, які асоціюються з лідером культового рок-гурту *Nirvana* Куртом Кобейном, цієї осені знову з'являються у колекціях світових дизайнерів. «Гранж не заперечує моду, він її ігнорує», – саме так колись описувався один із головних музичних стилів 90-х років. Однак вже незабаром після своєї появи гранж створив власну моду, яку спершу все ж не хотіли сприймати. У 1992 році Майкл Джейкобс для бренду *Perry Ellis* розробив першу в історії колекцію одягу в стилі гранж, проте дизайнера тоді не підтримала ні преса, ні керівництво компанії. Його звільнили, а вже через кілька років після цього прикрого випадку, модні критики почали сприймати цей стиль серйозніше. Головне, що люди почали наслідувати такі зразки у повсякденній моді.

Цитатами з 90-х у сфері модної індустрії є не лише зразки одягу, але й зачіски та аксесуари, які повертаються у моду. Наприклад, стрижка-драбинка

– класична зачіска героїні серіалу «Друзі» Рейчел, пряме волосся з пасмами різної довжини біля обличчя. Британський *Vogue* помітив, що герцогиня Сассекська американська акторка та модель Меган Маркл для одного зі своїх останніх публічних виступів тотально скопіювала (процитувала) культову зачіску Дженніфер Еністон, яка стала еталоном у 90-х роках ХХ ст. Фактично зачіска отримала друге життя, оскільки вона знову набула широкої популярності серед мас.

Гасло «модним є абсолютно все» стало для сучасної модної індустрії, а також і вуличної моди, буквально стихійним запозиченням цитати минулого століття. Критики і модні експерти щодня намагаються пояснити чи знайти відповідь на запитання: «Чому згадані вище модні зразки минулого цитуються і повертаються в моду?» Дослідники й досі не можуть досягнути консенсусу. Деякі з них, включно із Марією Сідельніковою, кажуть, що зараз настав саме той відповідний час, коли цей цикл моди мав прийти. Тобто виток у 20-25 років для моди – це і є тим органічним природним періодом, коли все повертається до відправної точки і повертається на початок циклу та власного розвитку. Однак варто взяти до уваги погляди інших експертів, до когорти яких входить діяч Ванкуверської школи мистецтв Емілі Гордон-Сміт. Він наголошує на тому, що таке повернення, в тому числі й ретроспектива спортивного одягу у повсякденності, є наслідком першочергового запиту сучасних людей (споживачів) на комфорт і свободу.

[14]

Різноманітні дослідження, зокрема статті про виставки-ретроспективи *Thierry Mugler*, репрезентують, що масова культура уже кілька років поспіль тяжіє до подібних так званих цитатних «ностальгійних настроїв». [19] У моду, зокрема, повернулися і джинси з високою талією, які у нульових ніхто би навіть і не одягнув, оскільки це було б неактуально, дивно. Те саме стосується і в'язаних речей, жилетів, «вільних» за кроєм штанів, блискіток та металевих пластинок-леліток тощо. Фактично модні експерти робили акцент

на інноваційності такого явища, проте, якщо поглянути на це питання крізь призму хронології, то можна помітити, що цей «новий», здавалося б елемент в одязі, насправді є добрим забутиим, старим. Такий процес помітний у багатьох зразках сучасної моди, отож постає питання про дослідження причин такого явища.

По-перше, подібні цитування виникають на тлі повернення до затишку та гармонії. По-друге, це відбувається через утвердження капсульного універсального характеру одягу: одяг на всі випадки життя. Зараз це відображається повною мірою у класичних кольорах вуличних образів: синій, чорний, білий, нюдові (тілесні) відтінки тощо. І, по-третє, процес цитування має на меті створення нового на основі вже існуючих, перевірених часом зразків моди (як одна із головних рис постмодернізму). Варто доповнити, що такий феномен як цитування допомагає вуличній моді розвивати власну варіативність зразків одягу та створює якісну платформу для експериментів у руслі постмодернізму.

Тепер пропонуємо перейти до другої складової нашого питання і дослідити феномен колажу у вуличній моді. Якщо ми говоримо про еkleктизм у синтезованому його вигляді, то варто розпочати з того, що це механічне штучне поєднання різнорідних, органічно несумісних елементів, які запозичуються з протилежних концепцій. Не оминуло стороною вищезгадане нами поняття й сферу масової культури, зокрема й вуличної моди. Саме тому на основі цього явища у модній індустрії створюється цілісний образ-колаж, про що ми говоритимемо далі.

В одязі стиль еkleктики з'явився набагато пізніше, ніж у мистецтві. Експерти відносять його появу до другої половини ХХ-го століття, а фундаментальною базою, точкою відліку цього напрямку називають культуру гіпі. Представники цієї субкультури показали світу як правильно можна порушувати канони і органічно поєднувати у власних образах те, що раніше вважалося несумісним.

Одяг гіпі 60-х років був яскравим проявом еkleктики, тому що він поєднував етнічні мотиви різних культурних спадщини впереміш із мереживом, яскравими кольорами та джинсовими тканинами. Своєрідна демократичність образів гіпі розширила межі силуетних форм костюму та аксесуарів, що стало позитивним поштовхом для розвитку нових вуличних тенденцій. Варто наголосити, що саме завдяки гіпі в моду увійшли джинси-кльош, довгі спідниці, круглі окуляри та багато інших елементів. Також важливою ознакою було те, що гіпі першими оцінили переваги джинсового одягу, який досяг свого піку лише у кінці 70-х років.

Справді, на перший погляд, еkleктика – це несумісні елементи, адже в одязі – цей процес означає поєднання непоєднуваного – саме цим словосполученням описують колажні інтерпретації модних викликів сучасності. Варто наголосити на тому, що колажні образи спершу з'явилися на вулицях, тобто у вуличному стилі, а вже потім еkleктика пішла з вулиць на подіум.

Естетика вуличної еkleктики – це поєднання в одному образі речей із різних і суперечливих стилів всупереч більшості правил, на основі чого створюється образ-колаж. Досить часто подібний образ стає епатажним, зокрема, Леді Гага є найбільш яскравим представником цього стилю в популярній масовій моді.

Фактично найвідомішим модним будинком, що використовує тематику еkleктики для розробки дизайну власних образів, є *Dolce & Gabbana*. Завдяки експериментам у дусі цієї теми, бренд показав світу власний стиль білизни з пікантними прозорими топами, блузками і сукнями, будуарним мереживом та іншими провокативними елементами у дизайні речей вуличного стилю.

Перейдемо до обговорення якісних особливостей такого явища як колаж у вуличній моді. Наголошуємо на тому, що колаж у вуличному стилі володіє

характерною рисою, що полягає у відсутності надання переваги певній кольоровій гамі. Це пояснюється тим, що середньостатистичний житель міста (незалежно від статі: як жінка, так і чоловік) може сміливо обрати абсолютно будь-які кольори та відтінки, навіть кардинально протилежні – головне, щоб вони подобалися та підходили до загального образу – і використовувати їхню комбінацію у власному стилі у найбільш різноманітних формах та концепціях.

Аналогічний демократичний характер спостерігаються і у ставленні до певних принтів одягу. Найрізноманітніші варіації кольорів можуть органічно поєднуватися з будь-якими етнічними візерунками, клітинкою, смужкою, горошком та можуть розбавлятися усіма фотопринтами, які тільки існують, та написами будь-якого змісту. Особливої уваги заслуговує також варіативне використання флористичного принта, який ось уже 10 років не йде з моди, і станом на 2022 рік знову залишається актуальним. [Додаток Е]

Також важливу роль у вуличній моді, яка базується на колажах, відіграють тканини та фасони. Варто зазначити, що образи будуються з урахуванням контрастних за фактурою матеріалів. Наприклад, шифонові сукні (тобто з легких напівпрозорих полотен, які за структурою подібні до атласу або шовку) легко поєднуються з масивними і грубими черевиками. Тепер же це класика жанру у вуличній моді, яка є найпростішим прикладом щоденної еkleктики. Аналогічним образом, який будується на контрасті фактур, можна вважати поєднання речей із деніму разом із ніжними та легкими жіночими блузками і топами.

Для сучасного повсякденного костюма характерне змішання стилів. Постмодерна вулична мода базується на ідеї відмови від чистого канону. Таким чином, наприклад, одяг класичного стилю органічно поєднується з романтичним або спортивним, що водночас утворює цілісний і гармонійний образ. Зокрема, досить часто на вулицях міста можна побачити наступні жіночі образи: строгий класичний костюм у поєднанні з романтичною

ніжною блузкою або класичний піджак із джинсами, светром чи спортивною майкою. Щодо чоловічих образів, то це полягає в органічному поєднанні класичного пальта, строкатого шарфа з джинсами і масивними черевиками в армійському стилі.

Зазначимо, що доцільне, вміле та доречне поєднання різноманітних стилів дозволяє задовольнити відразу дві потреби сучасного суспільства. По-перше, це дає змогу домогтися багатоваріативності костюмів (образів) у межах одного гардеробу, а, по-друге, це загострює виклики постмодерного суспільства та образне звучання сучасного одягу. Постмодернізм впливає на вуличний стиль своєю недеklarованою демократичністю, гнучкістю, багатоваріативністю, багатозначністю трактувань об'єктів, компромісністю та практичністю.

Останніми роками еkleктика в одязі перетворилася на тотальну модну тенденцію. Це стало улюбленим прийомом багатьох сучасних стилістів та дизайнерів, тому що вони вбачають у поєднанні в одному костюмі традиційно непоєднаних речей необмежені можливості для пошуку новизни. У той час, коли з'являється відчуття того, що усе вже давно винайшли, еkleктика стає рятівним човном для експериментальної площини у сфері модної індустрії та вуличного стилю.

На сучасних світових подіумах репрезентуються моделі, які одягнені водночас у тонкий і ніжний шовк із грубим бавовняним полотном, дорогоцінним натуральним хутром і старими заправаними джинсами. Також глядачам показується одяг із химерними строкатими малюнками і суворий британський твід як органічне поєднання. Постмодерна мода не диктує свої правила і не створює дослівні рецепти, вона навпаки пропонує кожному з нас сміливо експериментувати і знаходитись у пошуках нового звучання повсякденних речей. Модні тенденції акцентують увагу на людській індивідуальності, що прагне підібрати саме той одяг, який найбільше їй



підходить, підкреслюючи при цьому переваги зовнішності і розкриваючи унікальні особливості характеру.

Створення колажного образу відбувається з метою прояву і вираження власної індивідуальності серед натовпу. Колаж допомагає створити з різних частин одягу, невідповідних тканин або стилів один цікавий і органічний образ, який дозволить виділитись у сірому урбаністичному середовищі.

Колаж – це включення за допомогою монтажу в твори мистецтва, живопису тощо різностильових об'єктів або тем для посилення естетичного ефекту. [9] Аналогічна ситуація відбувається і з одягом. Колаж у вуличному стилі є художнім способом поєднання різноманітних фактур, тканин чи цілісних форм одягу, речей. Цілісний художній образ або ж індивідуальний стиль створюється шляхом поєднання різноманітних фактур і їхнього нашарування. При цьому фінальний образ ніколи не означає конструювання з певних частин. Зовнішній вигляд завжди передбачає своєрідну ускладнену гру зі змістами і значеннями, що створює вимір для інтерпретацій. Звідси впливає основний принцип колажності: організація цілого шляхом поєднання принципово різнорідних і принципово фрагментарних елементів. [13]

Стиль еkleктики унеможливорює ймовірність залишитися непоміченим у міському середовищі, проте варто пам'ятати про головний нюанс: експерименти з образами в контексті еkleктики можуть непомітно підвести до переходу тонкої межі між креативом та несмаком, кітчем.

Колаж вирізняється з-поміж інших стилів у вуличній моді, насамперед, поміркованістю – це доцільне обрання, гармонійний підбір кожної речі, її органічне місце у цілісному образі, поєднання речей та їхня контрастна гра. Важливо пам'ятати, що у новоствореному образі, який базується на колажі, не існує дрібниць, тому що будь-яка деталь наголошує на даному стилі.

Вулична мода та еkleктичний підбір речей базуються виключно на власному смаку, який повинен спиратися на зразки мистецтва та певні закони моди.

Відповідно до цього, ми хочемо зазначити, що такі явища як цитування та колаж у вуличній моді відіграють дуже важливу роль у створенні якісно нових образів. Запозичення певних зразків моди, так само як і поєднання різних стильових особливостей одягу, є важливими характеристиками культури постмодернізму. Завдяки цитуванню та колажним фрагментам у вуличній моді не створюється абсолютно інноваційний образ та виключно нова річ. Навпаки, вже готові елементи та частини одягу видозмінюються, тим самим створюючи відносно новий костюм-образ на основі досвіду минулих років.

## ВИСНОВКИ

Підсумовуючи все вищесказане, варто наголосити на тому, що постмодернізм відрізняється від інших епох тим, що це інтелектуальна течія, яка з'явилася для того, щоб осмислити базові культурологічні проблеми. Постмодернізм, який ще називають «епохою втоми», з'являється тоді, коли культура починає відчувати власне домінуюче становище серед інших соціальних сфер, а суспільство починає розчаровуватися в ідеалах і цінностях попередніх епох.

У роботі було прослідковано вплив епохи постмодернізму на сферу модної індустрії. Було виявлено основні естетичні риси, притаманні моді як явищу культури. Такими рисами є децентралізація, полістилізм, еkleктика, непередбачуваність, ретроспективність, нашарування, цитатність та колаж.

Зокрема, ми виявили найбільш неординарні закономірності органічного поєднання різнорідних фактур, тканин, текстур та елементів гардеробу в одному образі, змішування протилежних сезонів і стирання меж між категоріями жіночого та чоловічого.

Фактично одяг у стилі постмодернізму — це вільний політ фантазії. Провівши дослідження, ми дійшли до висновку, що мода в порівнянні з минулими роками у постмодерні втрачає колишню жорсткість. У результаті цього, у вуличній моді з'являються різноманітні химерні поєднання абсолютно протилежних стилів — еkleктика, що була немислимою ще буквально кілька десятиліть тому: поєднання шкіри та в'язаних речей, поява зимових панам, класичних кросівок, комбінація різностильових форм одягу в одному образі тощо. Культура постмодернізму поділяється на багато стилів, кожен з яких має право на власне існування і статус «модного». Таким чином можна носити різноманітні види одягу і при цьому бути модним.

Тенденція прогресивного розвитку модної індустрії здається вже вичерпала себе: дедалі частіше стає невимовно складно створювати щось

нове, при цьому не повторюючись. Саме тому мода постмодернізму рясніє цитатами із стилів попередніх років, тобто такими цитатами, які легко упізнаються. На основі цього, з'являється закономірність ретроспективності до стильових зразків минулих епох: повернення в моду джинсів кльош, деніму, забутих принтів (клітинка, гусяча лапка), масивних «татових кросівок» та інших речей. Зокрема, у моді з'являються образи-колажі, які покликані створювати нові вуличні образи шляхом комбінації непоєднаних, здавалося б, речей.

Вуличний стиль — це не звичайний повсякденний одяг. Стріт-стайл покликаний для того, щоб людина виділилася із сірого міського натовпу і стала яскравою індивідуальністю в урбаністичному середовищі за допомогою новоствореного цікавого і, головне — унікального образу. Саме тому в епоху постмодернізму висока мода подіумів та вуличний стиль зазнають значних функціональних змін, що призводить до обміну ролями.

У роботі прослідковано факт зміни вектору впливовості вуличної моди на сферу високої моди. Вуличні смаки утвердили власні панівні позиції в площині модної індустрії, тим самим помінявшись пріоритетністю з професійною модою. Вулична мода стала новим стилем для наслідування дизайнерами, які синтезували у ній певні якісні ознаки, перетворивши на засіб виразності для власних колекцій. Такими ознаками стали ретроспективність, іронія, еkleктика, деконструкція та багато інших.

Ми з'ясували, що сучасні модні тенденції у вуличній моді напряму залежать від інновацій, які пов'язані із введенням деконструктивізму у площину модної індустрії.

В результаті проведеного дослідження було виявлено, що «експансія деконструктивізму» ототожнюється з «Японською революцією» 1981р. в модній індустрії, здебільшого завдяки роботам таких світових дизайнерів як Рей Кавакубо, Йоджи Ямамото та інших митців, що напряму виражає

філософію одягу. Особливість філософії одягу японських дизайнерів втілюється у недосконалості костюмів як головній ознаці живого, комфортного та природного образу.

Результати показують, що цей напрямок вилився у величезну кількість форм одягу, його стилів та силуетів, які зараз активно наслідуються повсякденною міською модою. Зокрема, Рей Кавакубо на тижнях прет-а-порте форсує культивування асиметрії, нашарування речей з різною довжиною, винесення лейбла фірми на зовнішній бік одягу, створення агендерного силуету та багато іншого. Особливої уваги заслуговує утвердження такого зразка моди як оверсайз, що є дуже популярним трендом на сьогодні. Він апелює до комфорту, зручності та має на меті ідею приховування тіла від сторонніх очей, що відповідає японській філософії та традиційному одягу Японії – кімоно.

Ми акцентуємо увагу на тому, що усі ці зразки були введені у модну індустрію саме завдяки японським модельерам, більшою мірою завдяки Рей Кавакубо. Революційність характеру японських нововведень стали якісною платформою для розвитку цікавих образів у площині вуличної моди.

У наукових дискусійних колах деконструктивізм розглядається як інтелектуальна течія, що пов'язана із проблемою порядку та хаосу. На перший погляд, деконструкція – це суцільний безлад. Однак у нашому дослідженні ми дійшли до висновку, що хаос містить раціональний характер, який виникає поруч із базовою стратегією порушення порядку з певною метою. Він створює власну модель модної індустрії і власний системний порядок, який покликаний на те, щоб зробити видимими каркас сенсу одягу та його структуру.

Естетичні тенденції постмодернізму у вуличній моді і досі не втрачають своєї актуальності. Вони визначають принципи створення якісного нового і раніше невідомого художнього образу. Такими методами є цитатність

(омаж), іронія, характер гри, полістилістика, повернення до минулого тощо. Розмиття соціальних груп у модній індустрії, своєрідна гра з категоріями «жіночого» та «чоловічого», еkleктика стилів, різноманітне поєднання непоєднаних речей, тканин, змішування протилежних сезонів в одному образі та активне поширення епатажних речей – це стало результатом впливу вищезгаданих характеристик на вуличну моду.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт Р. Система Моді. Статті з семіотики культури / Ролан Барт., 2003. – 430 с.
2. Богуславська К. Ліотар Жан Франсуа // Політична енциклопедія. Редкол.: Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови) та ін. — К.: Парламентське видавництво, 2011.
3. Брикалін В. Нічна зміна: чорний колір в осінніх колекціях [Електронний ресурс] / Веня Брикалін // VOGUE.UA. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://vogue.ua/ua/article/fashion/tendencii/nochnaya-smena-chernyy-cvet-v-osennih-kollekciyah.html>.
4. Буцикіна Є. О. Трансгресія в мистецтві : дис. канд. / Буцикіна Єлизавета Олександрівна – Київ, 2020. – 11 с.
5. Гайдеггер про мислення, буття та нудьгу [Електронний ресурс] // Філософія. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <http://open.knbs.ua/martin-heidegger/>.
6. Гордон-Сміт Е. Модний прогноз. Ретроспектива [Електронний ресурс] / Емілі Гордон-Сміт. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://life.nv.ua/ukr/krasota-i-moda/modnij-prognoz-jaki-krosivki-budut-v-trendi-v-2018-rotsi-2321372.html>.
7. Карповець М. Тіло, мода, ідентичність: постмодерні конфігурації / М. Карповець // Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. Філософія. - 2013. - Вип. 14. - С. 156-160. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoafs\\_2013\\_14\\_33](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoafs_2013_14_33).
8. Ковалів Ю. Еклектика // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Юрій Ковалів. — Київ : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1 : А — Л. — С. 318.
9. Колаж в мистецтві. Теорія [Електронний ресурс]. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: [https://studexpo.ru/20384/kulturologiya/kolazh\\_mistetstvi](https://studexpo.ru/20384/kulturologiya/kolazh_mistetstvi).

10. Кремень В. Філософія: мислителі, ідеї, концепції. Принцип деконструкції [Електронний ресурс] / В. Кремень. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://studentbooks.com.ua/content/view/1386/53/1/1/>.
11. Кудрявцева Є. Естетика бідності і Рей Кавакубо [Електронний ресурс] / Єлизавета Кудрявцева. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://artguide.com/posts/1815>.
12. Леонова К. Вплив естетики постмодернізму на художньо-стильові та пластичнообразні особливості дизайну одягу початку ХХІ століття [Електронний ресурс] / Катерина Леонова // Вісник. Теорія Мистецтва.. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.visnik.org/pdf/v2016-01-07-leonova.pdf>.
13. Літери про мистецтво. Колаж [Електронний ресурс] // PinchukArtCentre. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://new.pinchukartcentre.org/alphabet/k-o>.
14. Михайлюк А. Еклектика в одязі [Електронний ресурс] / Анастасія Михайлюк // Сучасна мода. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://fondeco.ru/uk/eklektika-v-odezhde-tvorcheskii-proekt-diffuznyi-stil-v-sovremennoi/>.
15. Постмодерністська естетика. Розділ 12 [Електронний ресурс] // ГНПУ ім. О. Довженка. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://studfile.net/preview/7303947/page:5/>.
16. Пролєєв С. Елейська школа // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. — Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. — 742 с.
17. Сідельнікова М. Ретроспектива Louis Vuitton [Електронний ресурс] / Марія Сідельнікова // Vogue. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: [https://www.vogue.ru/peopleparties/afisha/retrospektiva\\_egona\\_shile\\_v\\_fondation\\_louis\\_vuitton](https://www.vogue.ru/peopleparties/afisha/retrospektiva_egona_shile_v_fondation_louis_vuitton).



18. Суворова А. Гендер і мода: чи чекає на нас гендерно нейтральне майбутнє? [Електронний ресурс] / Анастасія Суворова // Гендер в деталях. Телесність.. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://genderindetail.org.ua/season-topic/tema-sezonu/gender-i-moda-134144.html>.
19. У Парижі відбудеться виставка-ретроспектива Тьєррі Мюглера [Електронний ресурс] // VOGUE.UA. – 2021. – Режим доступу до ресурсу: <https://vogue.ua/ua/article/culture/art/v-parizhe-proydet-vystavka-retrospektiva-terri-myuglera.html>.
20. Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 3. С. 58-79.
21. Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 60
22. Данилов А. Тренд: постмодернизм и мода — от Казимира Малевича до Джиджи Хадид [Електронний ресурс] / Антон Данилов // Spletnik. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.spletnik.ru/look/trends/77233-o-vechnom-i-nepostoyannom-svyaz-postmodernizma-i-mody.html>.
23. Ивбулис В. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе / В. Я. Ивбулис. – М., 1988. [Електронний ресурс] - Режим доступу до ресурсу: <http://212.77.130.141/opac/app/webroot/index.php?trl=/notices/index/IdNotice:406854/Source:default>
24. Опря А. Рей Кавакубо – 75 лет: лучшие цитаты дизайнера [Електронний ресурс] / Анна Опря // Woman.ua. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://woman.ua/104332-rej-kavakubo-75-let-luchshie-citaty-dizajnera/>.
25. «Хиросима-шик»: Как японская феминистка Рей Кавакубо поставила под сомнение западные идеалы красоты и покорила мир моды

- [Электронный ресурс] // Culturology. – 2020. – Режим доступа до ресурсу: <https://kulturologia.ru/blogs/130818/39970/>.
26. Шпильберг С. Франко Москино. От придворного шута Моды до великого дизайнера [Электронный ресурс] / Соня Шпильберг // SALT. – 2019. – Режим доступа до ресурсу: <https://saltmag.ru/fashion/people/2188-franko-moskino-ot-pridvornogo-shuta-mody-do-velikogo-dizajnera/>.
27. Blanco J. Fashion, dress and Post-postmodernism [Электронный ресурс] / Jose Blanco. – 2021. – 232 с. Режим доступа до ресурсу: <https://www.bloomsbury.com/us/fashion-dress-and-postpostmodernism-9781350115163/>.
28. Bondanella P. Umberto Eco and the Open Text: Semiotics, Fiction, Popular Culture [Электронный ресурс] / Peter Bondanella // Cambridge University Press. – 2005. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.cambridge.org/ua/academic/subjects/literature/european-literature/umberto-eco-and-open-text-semiotics-fiction-popular-culture?format=PB&isbn=9780521020879>.
29. Deihl N. Post-modernism in fashion [Электронный ресурс] / Nancy Deihl. – 2009. – Режим доступа до ресурсу: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T2082725>.
30. Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism / Fredric Jameson. – United States: Duke University Press, 1991. – 461 с.
31. Lewis Ph. The Post-Structuralist Condition // Diacritics. 1982. № 12. P. 8-9.

## ДОДАТКИ

### Додаток А



## Додаток Б



## Додаток В



## Додаток Д



## Додаток Е

