

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Аміна ГАСЕМ

746.4+687.016]-044.95:7.038:7.021.5-025.16(043)

ДИСЕРТАЦІЯ

**МЕТОД ДЕКОНСТРУКЦІЇ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ: ВИТОКИ,
КОНЦЕПТИ, ЗАСОБИ ФОРМОУТВОРЕННЯ**

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Спеціальність 022 «Дизайн»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії (PhD)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ А. Гасем

Науковий керівник: Лагода Оксана Миколаївна
доктор мистецтвознавства, професор

Харків 2026

АНОТАЦІЯ

Гасем А.М. Метод деконструкції в дизайні одягу: витоки, концепти, засоби формоутворення. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (PhD) за спеціальністю 17.00.07 Дизайн. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Міністерства культури України. Харків, 2026.

У дослідженні розглянуто особливості становлення та розвитку методу деконструкції в дизайні одягу, його філософських витоків, концептуальних засад та особливостей реалізації у світових дизайн-практиках. Проблему деконструкції розглянуто з точки зору взаємодії культурних, естетичних і проектних процесів, що впливають на трансформацію уявлень про форму, тектонічну структуру костюма і принципи його художнього моделювання. Показано, що розвиток деконструкції пов'язаний із формуванням нового підходу до проектування одягу, заснованого на переосмисленні традиційних принципів композиції, конструкції та взаємодії форми костюма з тілом людини, що сприяє утворенню нетипових і нестандартних тектонічних утворень і взаємозв'язків їх елементів. Встановлено, що реалізація методу деконструкції у формотворчих процесах здійснюється за допомогою специфічних засобів, серед яких: асиметрія, фрагментація, інверсія конструктивних елементів, зміщення конструктивних ліній, багатошаровість вбрання, трансформація та навмисне порушення композиційної цілісності костюма. Зазначені засоби значно розширюють можливості художнього експерименту в сучасних одягових практиках. Доведено, що деконструкція, як спосіб критичного осмислення і трансформації усталених тектонічних структур, стала важливим чинником розвитку сучасних формотворчих практик і сприяла появі нових дизайнерських стратегій в індустрії моди.

Метою дослідження стало виявлення закономірностей становлення та розвитку методу деконструкції в дизайні одягу, виявлення його формотворчих можливостей, принципів і засобів реалізації в дизайні. Відповідно до мети і завдань дослідження визначено: його об'єкт – деконструкція як культурно-естетичний феномен ХХ – початку ХХІ століть; і предмет – формотворчі принципи, методи й засоби реалізації деконструкції у дизайні одягу. Хронологічні межі дослідження охоплюють другу половину ХХ – початок ХХІ століття та визначають період становлення і розвитку деконструкції, її трансформації від філософської концепції до одного з провідних методів сучасного формоутворення в дизайні одягу.

Теоретичною основою дослідження слугували наукові праці з питань філософії, естетики, культурології, мистецтвознавства, теорії дизайну, історії костюма і моди, соціокультурних аспектів проектної творчості, дослідження зразків сучасних дизайнерських практик. Фахові джерела, архівні матеріали, музейні колекції, матеріали модних показів та творчий доробок провідних дизайнерів дозволили сформувати візуально-аналітичну базу дослідження.

У дисертаційній роботі використано науковий доробок українських вчених, присвячений проблемам формоутворення, композиції та проектних стратегій у дизайні одягу, в межах якого розглянуто питання художньо-композиційної організації костюма, закономірності формотворчих процесів і підходів до проектування одягу, розробки його тектонічних структур і образно-стильових констант. Окреслені теоретичні положення стали важливим підґрунтям для осмислення трансформаційних процесів в сучасних практиках дизайну одягу, обумовлених методом деконструкції.

Філософсько-культурологічне підґрунтя дослідження становили праці Ж. Дерріди, Р. Барта, М. Фуко, Ж. Бодріяра, Ф. Гваттарі, в яких деконструкція осмислюється як метод критичного аналізу тексту, знакових систем і культурних наративів. Це дозволяє переосмислити традиційні бінарні опозиції,

ієрархії та сталі смислові структури. Зазначені теоретичні підходи стали концептуальною основою для інтерпретації деконструкції як міждисциплінарного методу, релевантного для аналізу процесів формоутворення костюма в контексті культури постмодернізму.

Джерелами ретроспективного аналізу слугували філософські, культурологічні та мистецтвознавчі праці, присвячені становленню постструктуралізму й постмодернізму, теорії деконструкції, а також історії костюма і моди ХХ – початку ХХІ століть; архівні та іконографічні матеріали; колекції провідних дизайнерів, у творчості яких простежується застосування деконструктивних принципів формоутворення; публікації у фахових виданнях, каталогах модних показів і музейних зібраннях, наповнення яких дозволило простежити еволюцію концепту деконструкції від філософських витоків до практичної реалізації в дизайні одягу.

В роботі розглянуто концепти і засоби деконструктивного підходу, використані зарубіжними і вітчизняними дизайнерами одягу в різні періоди розвитку деконструктивізму протягом ХХ – початку ХХІ століть. Обґрунтовано, що доцільність вибору засобів і методу деконструкції у формотворчому процесі визначається, як естетичними завданнями, так і концептуальними, соціокультурними і технологічними чинниками. Виявлено, що деконструкція, залежно від художньої ідеї та дизайнерської стратегії, може виконувати функцію критики традиційних стандартів моди, бути засобом пошуку нових пластичних рішень, інструментом експерименту з матеріалом чи способом інтеграції інноваційних технологій у розробку костюма. Доведено, що застосування деконструктивних прийомів в дизайні одягу сприяє формуванню нового бачення тектонічної структури костюма і динаміки її розвитку, відкриває простір для індивідуалізації образу костюмної форми і активізує креативне мислення, як дизайнера, так і споживача. Таким чином, метод деконструкції постає універсальним засобом художнього моделювання, здатним

адаптуватися до викликів сучасної індустрії моди. Зазначені вище процеси послідовно і логічно розкриті в чотирьох розділах дисертаційної роботи.

У першому розділі представлено огляд наукових праць, присвячених проблематиці деконструктивізму, простежено еволюцію формування понятійно-термінологічного апарату з теми, окреслено джерельну базу і методи дослідження. Основна увага зосереджена на міждисциплінарному характері теми, що поєднує мистецтвознавство, культурологію, філософію, естетику.

Другий розділ висвітлює генезу та ідейні витoki деконструктивізму, розкриває його як культурний феномен епохи постмодерну. Проаналізовано змістовно-образні трансформації, що вплинули на стилістику дизайн-продуктів, описано роль деконструкції як методу формоутворення костюма. Показано, як мистецькі та філософські практики стали підґрунтям для формування нової візуальної мови в дизайні одягових форм.

У третьому розділі виявлено закономірності формотворчих процесів у дизайні одягу, пов'язані із застосуванням деконструктивних прийомів у XX – XXI століттях. Розглянуто провідні школи, орієнтовані на застосування методу реконструкції (японську, бельгійську, британську, американську, сучасні цифрові). Показано, що вони запропонували різні підходи до руйнування цілісної форми костюма. Виокремлено трансформаційні стратегії та засоби гармонізації нестандартних форм костюма. Особливу увагу приділено експериментальним методам деконструкції, в яких форма постає не як результат формотворчого процесу, а як сам процес.

Четвертий розділ присвячено аналізу інноваційних практик дизайну, які поєднують деконструктивний підхід у формоутворенні з новітніми технологіями, зокрема цифровими – 3D-моделювання, AR, AI. Також розглянуто: екологічний вимір деконструкції як критики надвиробництва, концепти часової та інтерактивної форми костюма. Окремо проаналізовано використання біоадаптивних і змінних матеріалів, що розширюють межі

дизайнерського експерименту в процесах створення форм костюма в межах концептів артізанальної моди.

Отримані результати узагальнено у висновках, які засвідчили, що метод деконструкції в дизайні одягу сформувався на перетині філософських, культурологічних, художньо-естетичних та проєктних підходів. Виявлено, що розвиток деконструкції зумовлений трансформацією традиційних уявлень про форму, конструкцію та композицію костюма, а також прагненням до переосмислення усталених принципів художнього проєктування. Доведено, що застосування деконструктивних прийомів у сучасних дизайн-практиках сприяє розширенню формотворчих можливостей дизайну, активізує експериментальні підходи до роботи з тектонічною структурою форми костюма, конструктивними елементами, матеріалами і технологіями. Встановлено, що використання асиметрії, фрагментації, інверсії конструктивних елементів, зміщення конструктивних ліній, багатошаровості та трансформаційних стратегій стало важливим чинником формування нових образно-пластичних рішень в концептуальному дизайні одягу. В результаті дослідження визначено, що метод деконструкції в дизайні одягу функціонує не лише як засіб художнього експерименту, а й як інструмент переосмислення традиційних підходів до формоутворення. Виявлено концепти, принципи і засоби деконструкції, які визначають метод деконструкції як специфічний підхід в концептуальному дизайні одягу, його формоутворенні в артізанальних дизайн-практиках. Доведено, що вони сприяють розширенню проєктного інструментарію дизайнерів і визначають перспективні напрямки розвитку формотворчих процесів у контексті культури постмодерну.

Ключові слова: постмодернізм, деконструктивізм, мода, індустрія моди, стиль, дизайн одягу, проєктування костюма, конструювання та моделювання форм одягу, трансформаційне формоутворення, деконструктивні методи, інноваційні технології, тренд, експериментальний дизайн, креативний дизайн, цифрова візуалізація, репрезентація, недеконструкція, концептуальні колекції одягу, філософія дизайну.

ABSTRACT

Hasem, A.M. **The Method of Deconstruction in Fashion Design: Origins, Concepts, and Means of Form Creation.** – Qualifying research paper submitted as a manuscript. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy (PhD) in the specialty 17.00.07 Design. – Kharkiv State Academy of Design and Arts, Ministry of Culture of Ukraine. Kharkiv, 2026.

This study examines the characteristics of the emergence and development of the deconstruction method in fashion design, its philosophical origins, conceptual foundations, and specific applications in global design practices. The issue of deconstruction is examined from the perspective of the interaction of cultural, aesthetic, and design processes that influence the transformation of ideas about form, the tectonic structure of the garment, and the principles of its artistic modeling. It is demonstrated that the development of deconstruction is linked to the formation of a new approach to clothing design, based on a reinterpretation of traditional principles of composition, construction, and the interaction of the garment's form with the human body, which contributes to the creation of atypical and non-standard tectonic formations and the interrelationships of their elements. It has been established that the implementation of the deconstruction method in form-creating processes is carried out using specific means, including: asymmetry, fragmentation, inversion of structural elements, displacement of structural lines, layering of garments, transformation, and deliberate disruption of the costume's compositional integrity. These means significantly expand the possibilities for artistic experimentation in contemporary clothing practices. It has been demonstrated that deconstruction, as a method of critically rethinking and transforming established tectonic structures, has become an important factor in the development of contemporary form-creating practices and has contributed to the emergence of new design strategies in the fashion industry.

The aim of this study was to identify the patterns of the emergence and development of the deconstruction method in fashion design, as well as to explore its formative potential, principles, and means of implementation in design. In accordance with the research objectives and tasks, the following were defined: its object – deconstruction as a cultural and aesthetic phenomenon of the 20th and early 21st centuries; and its subject – the formative principles, methods, and means of implementing deconstruction in fashion design. The chronological scope of the study covers the second half of the 20th century and the early 21st century, defining the period of the emergence and development of deconstruction, its transformation from a philosophical concept into one of the leading methods of contemporary form creation in fashion design.

The theoretical foundation of the study was based on scholarly works in the fields of philosophy, aesthetics, cultural studies, art history, design theory, the history of costume and fashion, the sociocultural aspects of design creativity, and studies of contemporary design practices. Professional sources, archival materials, museum collections, materials from fashion shows, and the creative works of leading designers provided the visual and analytical foundation for the study.

This dissertation draws upon the scholarly work of Ukrainian researchers on the issues of form creation, composition, and design strategies in fashion design, examining the artistic and compositional organization of the garment, the patterns of form-creation processes and approaches to clothing design, and the development of its tectonic structures and stylistic constants. The outlined theoretical propositions have become an important foundation for understanding the transformational processes in contemporary clothing design practices, driven by the method of deconstruction.

The philosophical and cultural foundations of this study were drawn from the works of J. Derrida, R. Barthes, M. Foucault, J. Baudrillard, and F. Guattari, in which deconstruction is understood as a method of critical analysis of texts, sign systems, and cultural narratives. This allows for a rethinking of traditional binary

oppositions, hierarchies, and fixed semantic structures. These theoretical approaches served as the conceptual foundation for interpreting deconstruction as an interdisciplinary method relevant to the analysis of costume formation processes in the context of postmodern culture.

The sources for this retrospective analysis included philosophical, cultural studies, and art history works devoted to the emergence of poststructuralism and postmodernism, the theory of deconstruction, as well as the history of costume and fashion in the 20th and early 21st centuries; archival and iconographic materials; collections by leading designers whose work demonstrates the application of deconstructive principles of form creation; and publications in professional journals, fashion show catalogs, and museum collections, the content of which allowed us to trace the evolution of the concept of deconstruction from its philosophical origins to its practical implementation in clothing design.

This paper examines the concepts and techniques of the deconstructivist approach employed by foreign and domestic fashion designers during various periods of deconstructivism's development throughout the 20th and early 21st centuries. It is argued that the appropriateness of choosing the means and methods of deconstruction in the design process is determined by both aesthetic objectives and conceptual, sociocultural, and technological factors. It has been found that deconstruction, depending on the artistic idea and design strategy, can serve as a critique of traditional fashion standards, a means of seeking new plastic solutions, a tool for experimenting with materials, or a method for integrating innovative technologies into costume design. It has been demonstrated that the application of deconstructive techniques in clothing design contributes to the formation of a new vision of the tectonic structure of the garment and the dynamics of its development, opens up space for the individualization of the garment's form, and stimulates creative thinking in both the designer and the consumer. Thus, the method of deconstruction emerges as a universal means of artistic modeling, capable of adapting to the challenges of the

modern fashion industry. The processes mentioned above are systematically and logically explored in the four chapters of the dissertation.

The first chapter provides an overview of scholarly works on the topic of deconstructivism, traces the evolution of the conceptual and terminological framework surrounding the subject, and outlines the source base and research methods. The main focus is on the interdisciplinary nature of the topic, which combines art history, cultural studies, philosophy, and aesthetics.

The second chapter examines the origins and ideological roots of deconstructivism, exploring it as a cultural phenomenon of the postmodern era. It analyzes the conceptual and visual transformations that have influenced the stylistics of design products and describes the role of deconstruction as a method of costume design. It demonstrates how artistic and philosophical practices have become the foundation for the formation of a new visual language in clothing design.

The third chapter identifies patterns in form-creating processes in fashion design associated with the use of deconstructive techniques in the 20th and 21st centuries. Leading schools focused on the application of the deconstruction method (Japanese, Belgian, British, American, and contemporary digital) are examined. It is shown that they proposed different approaches to the disruption of the costume's holistic form. Transformational strategies and means of harmonizing non-standard costume forms are highlighted. Particular attention is paid to experimental methods of deconstruction, in which form appears not as the result of a formative process, but as the process itself.

The fourth chapter is devoted to an analysis of innovative design practices that combine a deconstructive approach to form-making with the latest technologies, particularly digital ones – such as 3D modeling, AR, and AI. It also examines the ecological dimension of deconstruction as a critique of overproduction, as well as concepts of temporal and interactive costume forms. The use of bioadaptive and variable materials is analyzed separately, as these expand the boundaries of design

experimentation in the processes of creating costume forms within the concepts of artisanal fashion.

The findings are summarized in the conclusions, which demonstrate that the deconstruction method in fashion design has emerged at the intersection of philosophical, cultural, artistic-aesthetic, and design approaches. It was found that the development of deconstruction is driven by the transformation of traditional notions of the form, construction, and composition of the garment, as well as the desire to rethink established principles of artistic design. It has been demonstrated that the application of deconstructive techniques in contemporary design practices contributes to the expansion of design's formative possibilities and stimulates experimental approaches to working with the tectonic structure of costume form, structural elements, materials, and technologies. It has been established that the use of asymmetry, fragmentation, inversion of structural elements, displacement of structural lines, layering, and transformational strategies has become an important factor in the formation of new figurative and plastic solutions in conceptual clothing design. The study determined that the deconstruction method in fashion design functions not only as a means of artistic experimentation but also as a tool for rethinking traditional approaches to form creation. Concepts, principles, and means of deconstruction have been identified that define the deconstruction method as a specific approach in conceptual clothing design and its form-creation within artisanal design practices. It has been demonstrated that they contribute to expanding designers' creative toolkit and define promising directions for the development of design processes within the context of postmodern culture.

Keywords: postmodernism, deconstructivism, fashion, fashion industry, style, clothing design, costume design, construction and modeling of clothing forms, transformational form-making, deconstructive methods, innovative technologies, trends, experimental design, creative design, digital visualization, representation, neo-deconstruction, conceptual clothing collections, philosophy of design.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дослідження

1. Гасем А. Етапи становлення концепції деконструктивізму в дизайні одягу: від витоків до сучасності. *KLEM (Knowledge, Education, Law, Management)* № 1(53), 2023: Люблін. С 75-83. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2023.1.12>
2. Гасем А. Драпірування як метод формоутворення та творчий етап навчального процесу. *Теорія і практика дизайну*. 2023 Вип №29. С. 155–163. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.29-30.18>
3. Гасем А. Раціональні та ірраціональні аспекти формоутворення на засадах деконструктивізму в індустрії моди. *Art and design*. 2024. №2(26). Київ. С. 110-120. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.2.11>
4. Гасем А. Лагода О. Багатовимірний формотворчий контекст концептуального дизайну: метод інверсії. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. №26(1). С. 18-27. DOI: <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2024.01.02>
5. Гасем А. Екологічна концепція деконструктивізму в дизайні одягу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. № 82, т.1. С. 133-139. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-19>
6. Hasem, A. (2025). Temporality and deconstruction as interrelated strategies in contemporary clothing design. *Art and Design*, 8(3), 105-116. DOI: <https://doi.10.30857/2617-0272.2025.3.9>
7. Гасем А. Формотворчі принципи і методи макетування в дизайні одягу. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2025. 27(1), 90-101. DOI: <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2025.01.09>

Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

8. Гасем А. Деконструкція як сучасний метод проектування одягу // *Дизайн та мистецтво в контексті соціального розвитку* : матеріали VIII Міжнар.

наукової конференції (м. Херсон, 7–8 вересня 2022 р.) / Херсонський національний технічний університет. Херсон, 2022. С.139-141. URL: https://kntu.net.ua/ukr/content/download/104422/593290/file/2022_A3.pdf

9. Гасем А. Метод деконструкції як спосіб створення нових форм одягу // *60 років Харківської вищої школи дизайну* : зб. наук. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конференції (7 грудня 2022 р.) / ХДАДМ. Харків, 2022. С. 11-12. URL: https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2024/04/konference_2022-12.pdf

10. Гасем А. Метод макетування як елемент навчальної комунікації // *Міжкультурна комунікація в контексті глобалізаційного діалогу: стратегії розвитку* : матеріали II Міжнар. наукової конференції (м. Одеса, 25-26 листопада 2022 р.). Ч. 2 / Одес. нац. мор. ун-т. Одеса, 2022. С. 301-303. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-280-0-90>

11. Гасем А. Вплив деконструктивістів Рей Кавакубо і Анн Демельмейстер на сучасну моду // *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : матеріали V Міжнар. наук.-практ. к-ції (м. Київ, 27 квітня 2023 р.) / КНУТД. Київ, 2023. С. 176-180. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/24624/1/APSD_2023_V1_P176-179.pdf

12. Гасем А. Концепція деконструкції в дизайні одягу // *Дизайн та мистецтво в контексті соціального розвитку* : матеріали IX Міжнародної наукової конференції (м. Херсон, 5-6 жовтня 2023 р.) / Херсонський національний технічний університет. Херсон, 2023. С.45-47. URL: <https://kntu.net.ua/ukr/content/download/109373/617999/file/>

13. Гасем А. Васильєва М.І. Естетика деконструкції Ріка Оуенса: вплив на сучасну індустрію моди // *Актуальні проблеми дизайну* : матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конференції (м. Київ, 25-26 квітня 2024 р.) / Київський національний університет технологій і дизайну. Київ, 2024. С. 277-280. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/28171/1/APSD_2024_V1_P277-280.pdf

14. Гасем А. Концепт деконструкції інформаційної доби в дизайні одягу // *Тенденції розвитку дизайну та дизайн-освіти у вимірах сучасності* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Київ, 7-8 листопада 2024 р.). Київ : Арт академія сучасного мистецтва ім. С. Далі, 2024. С. 21-24. URL: <https://drive.google.com/file/d/1qyruKA8RtCHJ19oRXp8G8CH95rLyazF5/view>
15. Гасем А. Трансформаційне формоутворення костюма в контексті деконструктивних прийомів // *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : тези доп. учасників IV Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 4 квітня 2025 р.) / Київський нац. ун-т технологій і дизайну. Київ, 2025. С. 309-312. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/31240/1/%d0%a2%d0%be%d0%bc%201_2025%20%284%29-309-312.pdf
16. Гасем А. Glitch-естетика як метод деконструктивного формоутворення одягу // *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : тези доп. учасників IV Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 9 квітня 2026 р.) / Київський нац. ун-т технологій і дизайну. Київ, 2026 (Прийнята до друку).

ЗМІСТ

	2
АНОТАЦІЯ	
ABSTRACT	7
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ	12
ЗМІСТ.....	15
ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ. ДЖЕРЕЛА І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	28
1.1. Стан наукової розробки теми та огляд літератури.....	28
1.2. Аналіз понятійно-термінологічного апарату з теми.....	46
1.3. Джерела і методи дослідження.....	52
Висновки до першого розділу.....	59
РОЗДІЛ 2. ДЕКОНСТРУКТИВІЗМ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ КУЛЬТУРИ.....	61
2.1. Витоки та напрямки розвитку деконструктивізму.....	61
2.2. Концептуалізація змістів і трансформація образно-стильових характеристик костюма під впливом деконструкції.....	70
2.3. Деконструкція як метод формотворення в сучасному дизайні.....	77
Висновки до другого розділу.....	83
РОЗДІЛ 3. КРЕАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ДЕКОНСТРУКТИВНОГО ПІДХОДУ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ ДИЗАЙНІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ.....	85
3.1. Формотворчі пошуки деконструктивістів ХХ століття.....	85
3.1.1. Специфіка японської школи деконструкції.....	86
3.1.2. Методи Бельгійської школи деконструкції.....	90
3.1.3. Техно-деконструкція Британської школи дизайну.....	92

3.1.4. Американський концептуальний деконструктивізм.....	94
3.1.5. Новочасні «цифрові» школи деконструкції.....	97
3.2. Трансформаційне формоутворення як основа деконструктивного підходу в сучасному дизайні.....	100
3.2.1. Методика формування трансформаційного деконструктивного мислення в дизайні одягу.....	113
3.3. Експериментальні засоби формоутворення за принципом «форма як процес».....	115
3.4. Засоби деконструкції в опануванні процесом формоутворення....	119
Висновки до третього розділу.....	123

РОЗДІЛ 4. ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ

ПОТЕНЦІАЛ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ МЕТОДУ ДЕКОНСТРУКЦІЇ.....	126
4.1. Цифрові концепти реконструкції: 3D-моделювання, AR, AI.....	126
4.1.1 Глітч-естетика як метод деконструктивного формоутворення в цифровому дизайні одягу.....	131
4.2. Екологічна деконструкція: руйнування як критика надвиробництва.....	138
4.2.1. Артізанальні практики як середовище реалізації деконструкції...	140
4.3. Темпоральна морфологія костюма: від деконструкції до інтерактивності.....	147
4.4. Біоадаптивні та змінні матеріали у деконструктивному формоутворенні.....	153
4.5. Недеконструкція як постдеконструктивна парадигма формоутворення костюма.....	157
Висновки до четвертого розділу.....	162
ВИСНОВКИ.....	165

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	170
ДОДАТКИ.....	190
Додаток А	
Додаток Б	
Додаток В	

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В умовах сучасності дизайн одягу опинився у новій культурно-цивілізаційній реальності, обумовленій естетикою модифікованих форм і атрактивністю образів артізанальної моди (Artisanal Fashion). Костюм постав концептуальною формою невербального спілкування в складних процесах глобалізованого суспільства, відстоюючи інтенціонально-стилістичні, етико-гуманістичні та екологічні позиції дизайнерів. Девіантні прояви креативної творчості поступово набули значних обсягів і демонструють певну поляризацію, яка, з одного боку, характеризується тотальною культурною апропріацією (Cultural Appropriation), а з іншого – інтенсивним формуванням культури деконструювання (Deconstruction Culture), які залишаються практично не вивченими і не висвітленими в науковій літературі.

Деконструктивізм (Deconstructivism) трактується як універсальна концепція, феноменологічне явище, яке протягом ХХ ст. трансформувалося в стиль, зокрема, в дизайні одягу. Його основним принципом стало переосмислення традиційних понять, підходів, прийомів і засобів формоутворення костюму в індустрії моди, як у змістовному, так і в формально-естетичному та конструктивно-технологічному аспектах. Деконструкція (Deconstruction), як метод формоутворення, дозволяє створювати безліч різних смислових контекстів та експериментів з формою, що стало рушійною силою для творчості багатьох дизайнерів. У сучасному розумінні термін «деконструкція» означає не просто «руйнування», а швидше «впорядковане розчищення» простору. Відкриваючи нові горизонти для досліджень, деконструкція базується на глибокому аналізі тектонічної структури костюма, її розбиранні та подальшій реконструкції з метою створення оновленої форми, яка базується на свідомому порушенні звичного для споживачів і самих дизайнерів

порядку формо-, стиле- і образо-творення у дизайн-практиках. У цьому контексті особливої актуальності набуває комплексний мистецтвознавчий аналіз деконструкції як методу в дизайні, а також властивих йому принципів і засобів формоутворення, що ґрунтуються на відповідних концептах розвитку індустрії моди в глобалізованому, постіндустріальному суспільстві.

Таким чином, обрана тема є багатогранною та неоднозначною, без чітких кордонів і правил, надає простір для переосмислення, експерименту, пошуку концептуальної основи трактування з метою уникнути різноманітних маніпуляцій. Це передбачає систематизацію вже наявних знань, всебічний аналіз існуючих зразків дизайну костюма на основі деконструктивного підходу, встановлення тенденцій розвитку деконструктивізму в індустрії моди. Отже, дослідження сучасного дизайну одягу з точки зору деконструкції як підґрунтя формотворчого процесу, як у світовому, так і у вітчизняному контекстах, є актуальним і своєчасним з теоретичної та з практичної точок зору, сприяє розширенню та систематизації наукових знань щодо дизайн-проектування та проектної культури сучасності, в цілому.

Теоретико-методологічними засадами дослідження є праці зарубіжних і українських дослідників, присвячені:

– історико-культурологічному, філософсько-естетичному і мистецтвознавчому аналізу виникнення, становлення та розвитку деконструктивізму як явища: праці Ж. Дерріди, Р. Барта, М. Фуко, Ж. Бодріяра, Ф. Гваттарі, М. Гайдеггера, Н. Крістрфера, Е. Гілл, Т. Ермакової, І. Бондаренко, В. Будяк, О. Лагоди, М. Мельник, ін.;

– історії та теорії дизайну, передумовам виникнення, становлення та розвитку деконструктивного підходу в дизайні одягу як сфері креативної творчості, орієнтованої на забезпечення формально-естетичних, техніко-технологічних та ін. якостей: праці Ф. Гранати, Дж. Ентвістл, К. Еванс, А. Гангсі та В. Карамінас, Й. Кавамури, Е. Гілл, українських дослідників

І. Гайової та Р. Оганова, О. Лагоди, Н. Склярєнко, Т. Струмїньської, Н. Паранько, К. Пашкевич та ін.;

– особливостям розвитку моди як індустрії, властивих їй концепцій в історико-культурологічному вимірі; праці щодо образно-стильових характеристик одягу, закономірностей його проектування та формоутворення, в цілому, деконструктивного, зокрема: праці В. Стіл, Й. Кавамури, К. Еванс, Дж. Ентвістл, М. Фогг, а також українських дослідників О. Лагоди, М. Кісіль, М. Колосніченко, К. Пашкевич, Н. Чупріної, Т. Ніколаєвої та ін.;

– дослідженням процесів створення артїзанального одягу і принципам його формоутворення в різних світових школах деконструктивного дизайну: праці Ф. Граната, І. Лошек, В. Стіл, К. Еванс, Б. Ігліш, українських дослідників Х. Шевчук, М. Мельника, К. Пашкевич та ін.;

– змінам в сучасних проектних практиках, зокрема, обумовлених культурною апропріацією та культурою споживання, глобалізаційними процесами та ін.: праці Б. Квіна, Ж. Ліповецькі, А. Гегчі, В. Карамінас, а також українських дослідників О. Лагоди, З. Тканко, М. Мельника, Н. Склярєнко, Л. Ковальчук, М. Кузнєцової, Т. Холодної, Х. Шевчук та ін.;

– ключовим поняттям, що характеризують концептуальну моду, деконструктивізм, інновації у дизайні одягу, концепти деконструктивного підходу і зразки їх реалізації у творчості дизайнерів: праці Ж. Дерріди, Р. Барта, Ж. Бодіяра, Дж. Ентвісл, Ф. Гранати, К. Еванс, Б. Квін, українських дослідників О. Лагоди, Х. Шевчук, М. Кісіль, Н. Чупріної, К. Пашкевич та ін.;

– візуальні матеріали з провідних журналів мод, фото та відео матеріали з сайтів дизайнерів одягу і модних брендів, сформовані відповідно тем розділів дисертаційної роботи як джерельна база [34, 36, 64, 122, 127, 145, 146, 151, 162, 174–186, 190, 196, 197];

– візуальні матеріали, які фіксують впровадження результатів дослідження та їх апробацію в навчальному процесі кафедри дизайну тканин та

одягу ХДАДМ за освітньо-професійною програмою «Дизайн одягу (взуття)» в межах фахових дисциплін «Формоутворення» та «Моделювання пластичної форми костюма» [36, 40-42, 62-66].

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційна робота виконана відповідно до плану науково-дослідницької роботи факультету «Дизайн середовища» ХДАДМ у межах науково-дослідної теми «Сталий розвиток як вектор формування сучасної проєктної культури» (номер держ. реєстр.: 0122U200902) протягом 2022 – 2025 років.

Мета дослідження полягає в необхідності проведення комплексного аналізу деконструктивізму як напрямку в дизайні одягу; у виявленні особливостей методу деконструкції, його ключових концептів, формотворчих принципів і засобів реалізації в актуальних дизайн-практиках.

Основні завдання дослідження:

- проаналізувати і систематизувати наукові та фахові джерела з теми, висвітлити нові матеріали з метою розширення фактологічної бази дослідження;
- уточнити і доповнити існуючі положення та понятійно-термінологічний апарат з теми, охарактеризувати їх зв'язки;
- узагальнити основні теоретичні підходи до розуміння методу деконструкції в дизайні костюма та особливостей його формування;
- виявити основні етапи розвитку деконструктивізму в дизайні одягу та чинники, які впливали на його розвиток;
- охарактеризувати ключові авторські концепції у творчості дизайнерів-деконструктивістів та сформованих ними школах, в артізанальній моді;
- визначити ключові принципи і засоби формоутворення в деконструктивному дизайні одягу, концептуальні дизайнерські підходи, що їх обґрунтовують;
- окреслити потенціал і тенденції розвитку методу деконструкції в умовах сучасності.

Об'єкт дослідження – деконструктивізм як явище і метод у дизайн-практиках ХХ – початку ХХІ століть.

Предмет дослідження – деконструктивний підхід, що включає деконструкцію як метод проєктування, специфічні формотворчі принципи та засоби їх реалізації в сучасному дизайні одягу.

Хронологічні та географічні межі дослідження охоплюють світову практику дизайну одягу включно з творчістю українських дизайнерів у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть, і обумовлені проблематикою дослідження, його метою та завданнями.

Методи дослідження. До аналізу теоретичних засад і формотворчого потенціалу деконструкції в дизайні одягу застосовано *комплексний підхід*. Методологічну основу дослідження склали *культурологічний, структурно-функціональний і мистецтвознавчий підходи*, підкріплені *загальнонауковими методами аналізу, синтезу, аналогії*, що дозволило логічно структурувати роботу, здійснити зіставлення типових деконструктивних підходів, виявити закономірності еволюції трансформаційного формоутворення. *Методи образно-стилістичного і морфологічного аналізу* були застосовані для виявлення особливостей художньо-композиційного вирішення артізанального одягу. За допомогою *історичного та історико-типологічного методів* досліджено етапи розвитку деконструкції в ХХ – на початку ХХІ ст. як концептуального явища. Застосування *логіко-аналітичного підходу* забезпечило систематизацію сучасних засобів деконструктивного проєктування, що надало можливість розширити інформаційне поле щодо концептуальних засад створення одягу, в якому деконструкція постає не лише як естетика, а й як методологія. *Емпіричні методи дослідження* були задіяні при аналізі зображень моделей, а також в процесі створення макетів. Зокрема, увагу було зосереджено на засобах подолання симетрії, цілісності, зумисного порушення конструктивної логіки як джерела нової естетики форми. *Метод візуального сканування, фотографічна*

фіксація та графічний аналіз були використані для виконання практично-експериментальної частини роботи – створення колекції жіночих сорочок на основі деконструктивних прийомів та експериментальних методів макетування (роз’єднання форм, асиметрія, інверсія деталей, зсув ліній конструкції, багат шаровість). Вказані методи дали змогу представити візуальну типологію деконструктивних рішень, виявити домінантні естетичні ознаки деконструйованих форм. Комплекс зазначених методів дозволив охопити багаторівневу структуру об’єкта дослідження – від ідейного підґрунтя до візуально-пластичних рішень, сприяв глибшому розкриттю методу деконструкції як формотворчого процесу в дизайні одягу.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає у системному осмисленні та практичному застосуванні методу деконструкції як формотворчого інструменту в дизайні одягу. У роботі *вперше*:

- здійснено комплексне дослідження витоків, філософських засад і сучасних концептів деконструкції як методу, що функціонує на перетині моди, критичної теорії та візуальної культури;

- виявлено і систематизовано засоби формоутворення в дизайні одягу, засновані на застосуванні методу деконструкції, завдяки яким трансформуються традиційні принципи побудови костюма, його тектоніка, розширюється проєктний інструментарій та формуються нові образно-пластичні характеристики сучасного одягу;

- представлено результати порівняльного аналізу підходів японських, бельгійських, британських та американських дизайнерів до застосування деконструкції в дизайні одягу, що дозволило виявити особливості культурних і проєктних стратегій формоутворення, їх вплив на розвиток дизайн-практик;

- визначено, що сучасний етап розвитку деконструкції в дизайні одягу характеризується переходом до неоеконструкції, яка постає логічним

продовженням класичних деконструктивних підходів та відображає процеси технологічної, культурної та естетичної трансформації сучасного дизайну;

- доведено, що застосування методу деконструкції є актуальною тенденцією сучасного дизайну одягу, зумовленою трансформацією культурних процесів, розвитком новітніх технологій і прагненням до переосмислення традиційних моделей формоутворення.

Уточнено і доповнено:

- інформацію щодо етапів становлення та розвитку методу деконструкції в дизайні одягу в контексті трансформацій постмодерної культури і еволюції проектних практик, зокрема, у творчості японських, бельгійських, британських та американських дизайнерів;

- охарактеризовано художньо-естетичні та формотворчі особливості дизайну одягу, створеного із застосуванням методу деконструкції, а також специфіку їх концептуальних перетворень в сучасному дизайні;

- інформацію щодо напрямів розвитку деконструкції в дизайні одягу, формування нових тенденцій у контексті постмодерної естетики, технологічних інновацій та експериментальних підходів до проектування костюма.

Набули подальшого розвитку:

- теоретичні уявлення про метод деконструкції в дизайні одягу, його формотворчі характеристики, принципи, засоби та особливості реалізації у сучасних проектних практиках;

- закономірності формотворчих процесів у дизайні одягу, обумовлені застосуванням деконструктивних прийомів, що проявляються у трансформації традиційних принципів побудови костюма, розвитку експериментальних стратегій проектування та появі нових образно-пластичних і композиційних рішень в сучасному дизайні одягу.

В цілому дослідження формує нове бачення методу деконструкції як інструменту розширення формотворчих можливостей, як платформи для

креативного навчання і як естетичної реакції на стандартизацію та одноманітність індустріальної моди (масмаркета).

Теоретичне і практичне значення результатів дослідження полягає у розширенні та доповненні науково-теоретичних уявлень про метод деконструкції в дизайні одягу, його формотворчий потенціал і особливості застосування. Отримані результати мають значення для розвитку дизайнерської освіти, сучасного моделювання, а також розширення професійного інструментарію дизайнерів одягу. Матеріали дослідження можуть бути використані в освітньому процесі підготовки фахівців спеціальності 022 «Дизайн» (B2 «Дизайн»), в межах курсового і дипломного проектування, при розробці навчально-методичних матеріалів та тематичних курсів. Практичне значення полягає у можливості використання запропонованих формотворчих підходів і експериментальних засобів в процесі створення авторських колекцій та інноваційних дизайнерських рішень. Отримані результати можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях присвячених проблемам дизайну одягу, постмодерній естетиці та дизайн-практикам.

Особистий внесок здобувача. Всі результати дослідження автором отримано особисто. Автор дисертації самостійно розробила і впровадила методологію застосування принципів і засобів деконструкції в навчальний процес, здійснила теоретичне обґрунтування деконструкції як ефективного творчого методу в підготовці фахівців з дизайну одягу, визначила його дидактичний потенціал і умови інтеграції у навчальні завдання. Здобувачем самостійно розроблено та реалізовано авторський освітньо-творчий проєкт, спрямований на апробацію результатів дослідження – виставка студентських робіт, створених у межах навчального курсу «Моделювання пластичної форми костюма», що стали практичним підтвердженням ефективності запропонованої методики та засвідчили її здатність формувати у студентів креативне мислення, здатність до експерименту та винаходити власний авторський стиль.

Апробація результатів дисертації. Основні результати дослідження пройшли апробацію у виступах автора на науково-практичних конференціях: VIII Міжнародна наукова конференція «Дизайн та мистецтво в контексті соціального розвитку» (м. Херсон, ХНТУ, 7–8 вересня 2022 р.), доповідь «Деконструкція як сучасний метод проектування одягу»; II Міжнародна наукова конференція «Міжкультурна комунікація в контексті глобалізаційного діалогу: стратегії розвитку» (м. Одеса, ОНМУ, 25–26 листопада 2022 р.), доповідь «Метод макетування як елемент навчальної комунікації»; Міжнародна науково-практична конференція «60 років Харківської вищої школи дизайну» (м. Харків, ХДАДМ, 7 грудня 2022 р.), доповідь «Метод деконструкції як спосіб створення нових форм одягу»; V Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну» (м. Київ, КНУТД, 27 квітня 2023 р.), доповідь «Вплив деконструктивістів Рей Кавакубо і Анн Демельмейстер на сучасну моду»; IX Міжнародна наукова конференція «Дизайн та мистецтво в контексті соціального розвитку» (м. Херсон, ХНТУ 5–6 жовтня 2023 р.), доповідь «Концепція деконструкції в дизайні одягу»; VI Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну» (м. Київ, КНУТД, 25–26 квітня 2024 р.), доповідь «Естетика деконструкції Ріка Оуенса: вплив на сучасну індустрію моди»; Всеукраїнська науково-практична конференція «Тенденції розвитку дизайну та дизайн-освіти у вимірах сучасності» (м. Київ, Арт академ. ім. Сальвадора Далі 7–8 листопада 2024 р.), доповідь «Концепт деконструкції інформаційної доби в дизайні одягу»; IV Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну» (м. Київ, КНУТД, 4 квітня 2025 р.), доповідь «Трансформаційне формоутворення костюма в контексті деконструктивних прийомів»; II Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну» (м. Київ, КНУТД, 9 квітня 2026 р.), доповідь «Glitch-естетика як метод деконструктивного формоутворення одягу».

Публікації. Основні положення та результати дослідження оприлюднено в 16-ти наукових працях. Зокрема: 6 публікацій у фахових наукових виданнях України, що входять до переліку МОН (категорія Б) – 5 одноосібних і 1 у співавторстві з науковим керівником; 1 стаття опублікована в міжнародному виданні; 7 – тези у збірках матеріалів науково-практичних конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів основної частини, висновків, списку використаних джерел (212 позицій), додатків (схеми, 126 блоків ілюстрацій, список публікацій, документи, що засвідчують апробацію отриманих результатів). Загальний обсяг дисертації складає 289 сторінок, з них 158 сторінок основного тексту роботи.

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРИОГРАФІЯ ПИТАННЯ.

ДЖЕРЕЛА І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукової розробки теми та огляд літератури

Незважаючи на зростаючий інтерес до теми деконструкції, наукова розробка її проблематики залишається фрагментарною та сконцентрованою, переважно, у західному академічному дискурсі. Наразі, у більшості випадків деконструкція в моді розглядається як естетичне явище або стильова парадигма [137; 158; 163] без належного теоретичного осмислення її філософських засад [119; 120; 121], соціально-культурного контексту [128; 140; 152] та семіотичного потенціалу [108; 109; 136].

В українському науковому просторі дослідження деконструктивізму як явища і деконструкції як методу формоутворення, переважно, обмежуються короткими згадками у рамках загальних оглядів модних напрямків [31; 51; 91] чи одиничних дизайнерських практик [94; 96; 101], часто – як одна з характерних рис, притаманних культурі постмодерну [50; 57; 90]. Відсутність цілісного міждисциплінарного підходу, що поєднує філософію, культурологію, соціологію моди і теорію дизайну, спонукає до системного аналізу деконструктивізму, в цілому, деконструкції як методу художнього проєктування одягу, зокрема [17; 19; 143]. З огляду на вказане, дисертаційна робота спрямована на те, щоб заповнити наявну прогалину в академічному полі шляхом комплексного осмислення деконструкції як культурного, теоретичного і практичного прояву в сучасному дизайні одягу [17; 25; 143].

Оскільки дослідження феномену деконструкції в дизайні одягу перебуває на перетині філософії, культурології, мистецтвознавства, естетики та теорії

моди, методологічне підґрунтя його розгляду формується, передусім, у межах постструктуралістської філософії другої половини ХХ століття [86; 98]. Засновником цього інтелектуального зрушення вважається Жак Дерріда, який запропонував тлумачення деконструкції не як «методу руйнування», а як «способу виявлення» внутрішньої суперечності, нестабільності та культурної зумовленості будь-якої знакової чи концептуальної структури [29; 120; 121]. Фундаментальна праця Ж. Дерріди «Про граматику» («*De la grammatologie*»), видана у 1967 році, стала ключовою для трансформації критичного мислення в гуманітарних науках [29; 120]. Згодом це вплинуло на переосмислення формотворчих процесів у візуальних мистецтвах, в архітектурі та в індустрії моди [38; 40; 136; 137].

Ж. Дерріда критично аналізував західну філософську традицію, в якій панував логоцентризм як джерело істини. Натомість, він ввів «концепцію відкладання значення» (*différance*), згідно з якою жодне значення не є фіксованим або остаточним, а завжди відкладається у нескінченному ланцюгу інших знаків і значень [119; 120; 121]. В такому розумінні деконструкція полягає у виявленні невидимих структур домінування та виключення, які лежать в основі культурних форм і дискурсів. Іншими словами, відображає пошук прихованих сенсів і зміщення акцентів. Такий підхід набув широкого застосування саме в гуманітарних науках – у літературознавстві, мистецтвознавстві, а також в архітектурі, теорії кіно, в теоріях костюма і моди [29; 98; 136; 137]. Особливо виразно деконструкція виявила себе у візуальних мистецтвах, де класичні форми, цілісність і симетрія почали піддаватися перегляду, фрагментації, змістовному переосмисленню. В архітектурі це знайшло відображення у формуванні *стилю деконструктивізм* [7; 38; 40]. Її представниками стали, до прикладу, такі архітектори практики, як Френк Гері, Бернард Чумі, Заха Хадід [142; 151; 202].

У моді, яка тривалий час була підпорядкована поняттям краси, доцільності, типологізації за ознаками статі, класу, функціональності тощо [31; 63; 64; 70; 91], деконструкція відкрила простір для нового осмислення тіла, матеріальності, безпосереднього процесу пошиття, а також соціальної ролі одягу [17; 98; 128; 137; 152]. Вона дозволила дизайнерам запровадити критичне ставлення до самої ідеї форми костюма як такої. Одяг перестали сприймати виключно як матеріальний об'єкт. Він став текстом, у якому значення постають через опір очікуваному, через полісемію, асиметрію, багатошаровість і мову швів, зламів, відкритих конструкцій [98; 108; 136; 137]. До прикладу, у своїй дисертаційній роботі О. Лагода, аналізуючи репрезентативні практики дизайну костюма в індустрії моди [51], підкреслює роль деконструкції у формуванні комунікативних зв'язків між дизайнерами, споживачами і виробниками дизайн-продуктів, і доводить, що подібна комунікація, як і увесь дизайн-процес, обумовлена процесами наративізації та віртуалізації. Деконструкція постає не просто формою висловлення, але новітнім засобом репрезентації, яка порушує усі відомі правила та канони. У статті «Theoretical Dimension of Modern Designers' Conceptual Forms of Creativity» («Теоретичний вимір концептуальних форм творчості сучасних дизайнерів») [160] вона також підкреслює, що процес концептуалізації дизайну одягу тяжіє не лише до наративізації, але й теоретизації усіх його складових. І деконструктивному підходу в цих процесах відведена ключова роль.

В цілому, деконструктивний підхід у моді тісно пов'язаний із критикою репрезентації, тілесності та споживчої культури [128; 137; 139; 140]. Він став не лише формальним експериментом, а й філософським висловлюванням, спробою поставити під сумнів встановлені норми, роль і функції моди як соціального інструмента [127; 137; 139; 140]. Саме тому, методологічна рамка Ж. Дерріди з її увагою до прихованих смислів, нестабільності знаків і дискурсивної гри, є ключовою для аналізу деконструкції як явища в дизайні одягу [120].

Філософські витоки поняття «деконструкція» пов'язані саме з працями Ж. Дерріди, який запропонував цей термін для аналізу текстів. Його концепція обґрунтовує нестабільність значень і множинність їх інтерпретацій, що й було перенесено у сферу мистецтва і моди [17; 25; 143]. Перевагою деррідівської концепції є глибина теоретичного обґрунтування й переформатування усталених форм. Однак, слід зазначити, що сам Ж. Дерріда не розглядав можливостей практичного застосування деконструкції у сфері дизайну.

Подальший розвиток ідей деконструкції належить Ролану Барту, який у своїх працях розкрив механізм функціонування одягу як знакової системи [4; 108; 109]. Його дослідження дало можливість інтерпретувати костюм як «культурний текст», який відкритий до деконструктивного прочитання. Проте, Р. Барт залишив поза увагою конструктивні та технологічні аспекти одягу, зосередившись переважно на семіотичному рівні розгляду костюма. Це фактично анулювало таку важливу складову формотворчого процесу в дослідженні як тектонічна структура костюму, її принципи, прийоми і засоби. Так, у своїй дисертаційній роботі «Теоретичні основи дизайну одягу на засадах тектонічного підходу» К. Пашкевич всебічно і ґрунтовно розкриває значущість тектоніки костюма, вказує на те, що будь-які методи формоутворення, зокрема, й деконструктивний, не можливі без урахування тектонічних закономірностей в дизайні костюма. На думку дослідниці, тектоніка є визначальним чинником формотворення костюма, оскільки забезпечує цілісність взаємозв'язків між конструкцією, матеріалом, функцією та художнім образом виробу [70].

Важливо зазначити, що в руслі постструктуралізму розвивалися також ідеї Р. Барта, що актуалізували проблеми інтертекстуальності, множинності ідентичностей, тілесності та супротиву культурним нормам [4; 108; 109; 128]. Особливої уваги для досліджень моди заслуговують його праці «Система моди» («*Système de la mode*») і «Фрагменти мови кохання» («*Fragments d'un discours amoureux*»), опубліковані в 1967 р. і 1977 р. відповідно. В них

науковець аналізує моду як самостійну систему знаків, зазначаючи, що вона функціонує не лише як категорія естетичної оцінки одягових речей, а й як «культурний меседж». Р. Барт розглядає одяг як текст, що підлягає зчитуванню та множинним інтерпретаціям, в яких зовнішній вигляд набуває значення не лише в контексті визначених соціальних, семіотичних та дискурсивних систем [4; 108; 109; 152]. Його підхід до вивчення моди відкриває можливості для деконструкції загально-прийнятого і типового одягу. Це дає підстави для формування дизайнерських концепцій та стратегій, які апелюють до фрагментації, іронії, розриву та перебудови визначених стандартів.

У роботі «Система моди» Р. Барт аналізує моду крізь тривимірність, позиціонуючи одяг як фізичний (реальний одяг), образний (візуальне уявлення) та писемний (опис моди в медіа) об'єкт. Такий підхід дозволяє простежити кодування одягу в свідомості споживача через знаки й наративи, нав'язуючи певні культурні та суспільні, до прикладу, гендерні норми. У праці «Фрагменти мови кохання» він, оперуючи фрагментарністю, неструктурованістю та емоційною насиченістю дискурсу, показує, як перетинаються «особисте» і «культурне» в «текстах костюму». Такий підхід може бути перенесений на аналіз моди як простору в практичній діяльності. Ідеї Р. Барта про нестабільність значень, розрив між знаками та референціями створюють ідеологічне підґрунтя для деконструктивного підходу в дизайні одягу, який активно використовує метод фрагментації, інверсії, порушення гармонії та гри з контекстами [4; 108; 109]. Мова, вочевидь, про образно-стильові та комунікативно-репрезентативні аспекти дизайну одягу та функціонування моди, яким свої дослідження присвятили також інші закордонні автори: Дж. Ентівістл, Дж. Кавамура, Р. Ліч, М. Сміт, Б. Полан і Р. Третій [128; 152; 157; 175; 181].

Теорія Р. Барта, в цілому, дозволяє осмислювати сучасний дизайн одягу як інтелектуальний простір, де стиль, тіло людини як носія костюму та одяг «говорять» мовами ідеологій, емоцій, бажань, травм тощо. Це сприяє появі

таких практик дизайну в індустрії моди як висловлювання особистої (суб'єктивної) та колективної ідентичності, позбавленої стабільного центру. У такий спосіб, сучасна деконструктивна мода розмиває гендерні межі, руйнує стандарти фігури, демонструє свободу висловлення та вивільнення від дисциплінарних норм [127; 128; 137; 139].

Не менш важливими для дослідження деконструкції є концепції Мішеля Фуко щодо «дисциплінарних практик», «репресії тілесності» та «нормалізації суб'єкта», викладені ним, зокрема, в працях «Слідкувати і карати» («*Surveiller et punir*») та «Історія сексуальності» («*Histoire de la sexualité*»), написаних у 1975 р. і 1976-1984 рр. відповідно [87; 88; 131; 132]. М. Фуко аналізує, як постмодерне суспільство конструює «кероване тіло» через мережу дисциплінарних механізмів – правових, медичних, освітніх, а також через норму соціальних поведінкових моделей (стереотипів поведінки, дій тощо). Одяг у вказаній системі виступає як засіб впорядкування та регулювання контролю тілесності через уніфікацію та стандартизацію форм, обмеження рухів, позначення соціального статусу або гендерної ролі носія костюму, що впливає на його ідентифікацію [87; 88; 128].

У світлі вказаних концепцій деконструктивний підхід до дизайну одягу постає як протиставлення: він не лише порушує формальні канони конструкції, але й розриває символічний ритм, що нав'язує тілу нормативність. Відмова від чітких гендерних кодів, деконструкція ліній силуету, асиметрія, відкритість необроблених швів, деталі виворотом назовні створюють специфічну естетику, що протистоїть дисциплінарній логіці «правильного тіла». Такий одяг не фіксує, а, навпаки, вивільняє тіло, дозволяє йому бути незавершеним, багатозначним, недосконалим, але особливим – унікальним [137; 139; 98; 100]. Саме таким чином сучасна мода репрезентує постфукодіанську або ширше – постструктуралістську течію в теорії моди, що ґрунтується на філософських ідеях М. Фуко. Його концепція розглядає одяг не просто як утилітарну річ, а як

«рухливу систему влади та соціального контролю», яка постійно деконструюється і змінюється [87; 88; 128; 131]. Вона нестабільна і відкрита до трансформації моди, втілюючи у матеріальному середовищі одягу ті критичні стратегії, що спрямовані на руйнацію структур впливу влади, що функціонують через тіло. Одяг постає простором емансипації, візуального протесту, філософського висловлювання, візуального наративу, що актуалізує, до прикладу, політичний вимір моди у сучасному суспільстві.

Наразі, ключовим аспектом деконструктивного підходу в дизайні одягу стало саме переосмислення взаємовідносин між тілом та вбранням, що стали особливо актуальними в соціокультурному середовищі кінця ХХ – початку ХХІ століття. В цьому контексті важливою є концепція «модного тіла», запропонована британською дослідницею Джоан Ентвістл у фундаментальній праці *«Модне тіло: мода, одяг та сучасна соціальна теорія»* (*«The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory»*), вперше оприлюдненій в 1997 році [128]. Дослідниця розглядає тіло не як природну основу для моди (одягових речей, що несуть цінність тенденцій моди), а як культурно сконструйовану, соціально керовану, дисципліновану категорію, що формується через одяг, жести, ритуали щоденного «уявлення себе».

На думку Жд. Ентвістл, мода функціонує як інституція, що впливає на тілесну практику через естетичні, соціальні та гендерні коди. Одяг, в цьому випадку, є активним посередником між індивідом (особистістю) і соціальним простором. В такий спосіб, мода дисциплінує тіло, накладаючи на нього норми прийнятної поведінки, естетичного вигляду та самоідентифікації. Це, зокрема, проявляється в стандартизації силуетів, рухів, жестикуляції тощо, а також у вибудовуванні гендерних кодів зовнішності. З огляду на це, деконструкція в моді постає як радикальна відповідь на «культурну нормалізацію тіла». Замість підкреслення форм або акценту на гендерних ознаках, деконструктивний метод, навпаки, відкидає уніфіковану тілесність, виводячи на перший план

суперечливість та множинність ідентифікацій тіла [17; 143]. Часто одяг у такому підході постає як фрагментований, асиметричний, багатошаровий образ, який дозволяє тілу залишатися відкритим, недосконалим, «нечитабельним» у традиційній логіці візуального сприйняття. Стосовно самої логіки візуального сприйняття дизайн-продуктів, зокрема й одягу, обґрунтування її специфіки містить наукова праця Н. Складенко «Концепція тактильності у дизайні динамічних візуальних комунікацій» [80] і ряд її публікацій. Авторка чітко доводить, що візуальний образ дизайн-продукту є динамічною структурою, зміст і сприйняття якої змінюються залежно від контексту, способу репрезентації та особливостей взаємодії глядача з об'єктом [81-82].

Особливо важливим чинником для розуміння вказаної вище трансформації в дизайні костюма є феномен *тілесного досвіду одягу*, на якому наголошує Дж. Ентвістл. Тканина, крій, фактура впливають на спосіб, у який тіло переживає себе у просторі. Деконструкція, через специфічні прийоми, наприклад, відкриті шви, нестабільні об'єми, асиметричні вирізи та форми, непередбачувані зони оголення або закриття, змінює ці відчуття, створюючи «неочевидне тіло», тіло як перехід, як субверсію [128]. Концепція «модного тіла» Дж. Ентвістл надає потужне теоретичне підґрунтя для аналізу деконструкції в сучасному дизайні одягу не лише як естетичного явища чи чинника сприйняття образу, а й як критика соціальних і тілесних норм. Одяг в цьому сенсі виявляється політичним і емансипативним інструментом, який ставить під сумнів нормативні уявлення про красу людини в костюмі, гармонію та порядок в її зовнішності [128; 137; 139; 143].

Одна з ключових у сучасному теоретичному осмисленні моди та дизайну одягу, як культурного, художнього і філософського явища, є праця Адама Гечі та Вікі Карамінас «Кінець моди» («*The End of Fashion*»), видана у 2018 році [140]. Автори досліджують трансформацію моди в добу постмодерну, глобалізаційних зрушень і цифрових технологій, порушують питання занепаду

традиційної системи моди як жорстко структурованої індустрії з ustalеними правилами, сезонними показами, авторитетами і канонами стилю. На думку дослідників, «кінець моди» не є її буквальним завершенням, а означає зрушення парадигми – втрату центру, зникнення єдиної лінійної історії моди, розпад бінарних опозицій, зокрема, таких як: «мода – антимода», «авангард – мейнстрім», «жіноче – чоловіче». Такий підхід безпосередньо перегукується з деконструктивним методом, в якому модний виріб постає не як естетично довершена річ, а як багатозначний текст, відкритий до безмежних інтерпретацій. А. Гечі наголошує, зокрема, на «розмитості авторства», «гібридності образу», втраченій ієрархії естетичних кодів, що, власне, й виступає підґрунтям для розвитку деконструктивної естетики в сучасному дизайні. У такому контексті мода і дизайн одягу набувають рис візуального дискурсу опору (протистояння), в якому дизайнер – це головний критик культури і культурних зразків [140; 141; 175]. Наразі, особливу увагу дослідники приділяють творчості таких дизайнерів, як Мартін Маржела (Martin Margiela), Демна Гвасалія (Demna Gvasalia), Рік Оуенс (Rick Owens) – митцям, які через метод деконструкції розуміють межі між одягом і тілом, модою і антимодою, суб'єктом і споживачем. В цьому й полягає, на їх думку, ключова ідея «кінця»: не припинення, а переосмислення, тобто деконструкція самої сутності моди як мови сучасності.

Монографія *«Кінець моди»* демонструє кризу системи, коли традиції (кутюр, сезонність, авторитет дизайнера чи бренду) втрачають монополію на стиль. Деконструкція проявляється як реакція на втрату авторитету інституцій моди. Замість авторитарного «дизайнера-генія» є іронічний, експериментальний критик, який працює з архівом, фрагментом, тілесним каноном, перетворюючи його через чисельні експерименти з сенсами, формами, структурою та конструкціями в новий дизайн-продукт [140; 141; 175]. Це, своєю чергою, змінює функційне навантаження та образно-емоційне забарвлення костюму.

Мода постає формою критичного мистецтва, що трансформує уявлення про тіло, стать, красу одягу тощо.

Аналогічні ідеї мають місце у праці Франчески Граната (Francesca Granata) «Експериментальна мода: перформанс, карнавал та гротескне тіло» («*Experimental Fashion: Performance Art, Carnival and the Grotesque Body*»), опублікованої в 2017 році, в якій мода досліджується як «простір критичного висловлювання», що виходить за межі традиційних естетичних норм і функціональності [139]. Авторка зосереджена на експериментальних практиках дизайну костюма, які перетинаються з перформансом, політикою тіла, феміністичним мистецтвом і постмодерною філософією. Головне місце в її аналізі посідають стратегії близькі до деконструктивного методу, а саме: руйнування очікувань, критика канонів краси, навмисна гротескність, гіпертрофованість форм костюму, тілесна дисгармонія. Ф. Граната розглядає творчість таких дизайнерів, як Лі Бауері (Leigh Bowery), Вів'єн Вествуд (Vivienne Westwood) і Рей Кавакубо (Rei Kawakubo), в якій мода перетворюється на активний культурний прояв, що підриває стійкі ієрархії краси, гендеру, сексуальності та нормативності. Вона вводить поняття «гротескного тіла» як політичний інструмент, що виражає відмінність, супротив, багатозначність ідентичностей [128; 139; 137]. Саме через таке тіло мода і дизайн одягу стали платформою для критичного висловлювання. Експериментальна мода, як універсальна категорія, перетинається за змістом з деконструкцією в дизайні одягу, її методом і засобами втілення. Обидва явища ставлять під сумнів сталу форму одягових речей, тектоніку костюма, декларують відмову від симетрії та чистоти ліній, привертають увагу до «підкресленої тілесності». Дизайнер постає дослідником меж дозволеного, а одяг – простором «дискурсивного конфлікту», де формується нова тілесність, нова естетика і нова етика репрезентацій модного костюму [18].

Важливо наголосити, що ідеї, які сформувалися на основі філософських та культурологічних чинників у другій половині ХХ століття не описують деконструкцію як суто стилістичне явище. Вони швидше вказують на початок формування нової свідомості критичного дискурсу, який руйнує усталені уявлення про форму, процес формоутворення, ідентичність, сприйняття тіла людини (особистості) та соціальний порядок, в цілому. Застосування філософії Ж. Дерріда до дизайну одягу і до моди дозволило переосмислити одяг як нестійку, змінну форму ідентичності. Тому деконструкція трансформувалася у візуальний метод, в межах якого форма, функція та естетика не фіксовані, а, навпаки, відкриті до інтерпретацій і множинного тлумачення змісту. Це спосіб висловлення емоцій, наративів ідентичності та тілесності. Наразі, саме ці підходи стали основою для розуміння моди як поліфункціонального та міждискурсивного явища сучасності, про що також праці Дж. Ентвістл, Х. Гілл, А. Гечі та В. Карамінас, Ю. Кавамури, Р. Ліч, А. Рокамори та В. Стіл [128; 137; 140; 152; 157; 175; 181].

На відміну від уже згаданих філософів, сучасні дослідники моди, зокрема К. Еванс, І. Лошек, Ю. Кавамура [127; 152; 158], аналізують деконструктивні практики у конкретних колекціях провідних дизайнерів одягу кінця ХХ – початку ХХІ століть. Їх праці дозволяють простежити, як філософські засади були інтерпретовані у візуально-пластичні стратегії формоутворення костюму. Водночас, бракує наукових розвідок, які критично осмислюють методичний рівень деконструктивного формоутворення та його потенціал у дизайнерських практиках, а також у практиках, які мають навчальний характер. Втім, вказані праці заклали фундамент для осмислення деконструкції як феноменологічного явища, що впливає на образ і стилеутворення. Однак, залишили невирішеним питання систематизації її прийомів як формотворчого методу і розробки його методичних засад.

Незважаючи на зростаючий інтерес до теми дослідження, в науковому середовищі України розробка проблематики методів деконструкції, процесів і засобів формоутворення, залишається фрагментарно опрацьованою. Однією з небагатьох дослідниць, які системно працюють у цьому напрямку, можна назвати Христину Шевчук [92-101]. У своїх наукових публікаціях вона аналізує явище деконструкції в українському дизайні одягу крізь призму постмодерністської естетики, візуальної культури та теорії ідентичності [93; 98]. Вона вивчає вплив світових модних тенденцій на вітчизняний простір моди як індустрії, зокрема, через творчість таких дизайнерів, як: Жан-Поль Готьє (Jean-Paul Gaultier), Рей Кавакубо (Rei Kawakubo), Йоджи Ямамото (Yohji Yamamoto), Мартін Маржела (Martin Margiela) та ін., а також простежує адаптацію їх підходів щодо деконструкції у локальному контексті [94; 96; 97; 100; 101]. Дослідниця, до прикладу, пише: «Відмова від традиційної структури побудови одягу, заміна місцями елементів одягу, їх трансформація, використання нетрадиційних матеріалів та фактур є відмінними характеристиками японського деконструктивізму». [94, с. 107; 100].

Х. Шевчук акцентує увагу на естетиці недосконалості, фрагментації, багатошаровості як способах переосмислення тіла та одягу: не тільки як функціонального чи декоративного елемента, але як другої шкіри, що формує нові межі між «зовнішнім» і «внутрішнім», «громадським» і «приватним» [93; 98]. У цьому контексті вона розглядає одяг як медіум, що дозволяє виявити нестабільність ідентичності, унеможливити однозначне прочитання образу, а також критично поставитись до нормативної тілесності. Вона наголошує, що через деконструкцію форми костюма дизайнер пропонує альтернативну чуттєвість, де тіло не «приборкується» в рамках модного силуету, а звільняється через дисгармонію, асиметрію та «помилки» як естетичні жести [94; 96]. На думку дослідниці, деконструктивний підхід до створення одягу передбачає свідоме порушення традиційних принципів побудови костюма, внаслідок чого

асиметрія, незавершеність, фрагментація та оголення конструктивних елементів набувають не тільки формального, а й концептуального значення, виступаючи засобами художнього висловлювання та критичного переосмислення усталених норм моди [100].

Власне, у працях Х. Шевчук за 2022 – 2023 роки найповніше представлені теоретико-філософські засади деконструкції в моді. Її наукові напрацювання є важливим внеском у формування теоретико-методологічної бази дослідження деконструкції в дизайні одягу, зокрема, в аспектах локалізації глобальних художніх стратегій у вітчизняному культурному та науковому дискурсі [95; 96; 102]. Дослідниця розглядає деконструкцію як засіб художнього висловлювання, що актуалізує проблеми історичної пам'яті, постколоніального досвіду, гендерної політики та самовизначення (самоідентифікації). Такий підхід сприяє глибшому осмисленню потенціалу деконструкції як інструменту критичного дизайну в українській моді, що дозволяє переосмислювати не тільки естетичні параметри одягу, але й його символічні, соціальні та політичні функції. На думку Х. Шевчук, деконструктивізм у дизайні одягу виходить за межі формального експерименту з конструкцією виробу та постає способом критичного переосмислення культурних кодів, усталених моделей репрезентації та традиційних уявлень про красу, стать та ідентичність [93; 98; 102].

Від так, на сучасному етапі розвитку української наукової думки в контексті деконструктивного підходу в дизайні одягу спостерігається зростання інтересу до феномену деконструктивізму як до особливого типу формоутворення, що поєднує художню концептуальність, філософські засади постструктуралізму та новітні підходи до матеріальної структури речей. Аналіз фахових публікацій дозволяє виділити кілька напрямів дослідження цього явища в межах вітчизняного наукового середовища. Особливої уваги заслуговує дисертаційна робота і ряд публікацій М. Кісіль, присвячених концепціям формоутворення костюму в західноєвропейському дизайні XX століття [41-43].

Авторка систематизувала основні стратегії творення одягу і виокремила п'ять концепцій формоутворення в практиках дизайну, зокрема: концепцію акцентованої пластики, функціональної конструкції, об'ємно-просторового каркасу, морфологічної трансформації та концепцію формально-декоративної символіки [41]. Ця класифікація має важливе методологічне значення, оскільки дозволяє розглядати костюм не лише як естетичний феномен, але як результат реалізації ідеї, втіленої у формах, матеріалах та прийомах конструктивного моделювання. Як зазначає М. Кісіль, «...концепція формоутворення костюма – це система поглядів на основну ідею та процес становлення і творення форми костюму відповідно до авторського задуму, принципового напрямку, структури, методів та прийомів формоутворення» [41, с. 8].

З точки зору дослідження методу деконструкції в дизайні одягу особливо цінною є запропонована М. Кісіль «концепція морфологічної трансформації», в межах якої відбувається руйнування традиційних формотворчих принципів, використання фрагментації, асиметрії, модульності, а також ігрових стратегій постмодернізму [41-43]. Саме ця концепція стала підґрунтям для появи радикальних дизайнерських практик останніх десятиліть ХХ століття, пов'язаних із діяльністю японської та бельгійської шкіл дизайну одягу. М. Кісіль підкреслює, що саме в останній третині ХХ століття поширення постмодерністських ідей зумовило розвиток новітніх методів формоутворення – комбінаторики та деконструктивного формоутворення, що стало підґрунтям для виникнення концепції морфологічної трансформації [41; 42].

Метод деконструкції, який є предметом дослідження, можна розглядати як подальший розвиток і поглиблення тенденцій, описаних М. Кісіль у концепції морфологічної трансформації. На відміну від попередніх стратегій формоутворення, деконструкція не лише модифікує усталену форму, а й принципово підважує саму ідею цілісності та завершеності костюма, виводячи назвні його внутрішні елементи, акцентуючи на помилках, зламах,

непередбачуваності розвитку форми, в цілому [41; 42; 43]. В такому сенсі концепції, запропоновані М. Кісіль, слугують теоретичною рамкою, в межах якої метод деконструкції займає особливе місце, демонструючи логіку розвитку дизайнерської думки XX – XXI століть від функціональної конструктивності до постструктуралістської багатозначності. Напрацювання М. Кісіль надають можливість інтегрувати метод деконструкції у ширший дискурс процесу формоутворення одягу в європейській практиці індустрії моди, показати його як закономірний етап еволюції дизайнерських стратегій, що зумовлений як внутрішньою логікою моди, так і філософсько-естетичними тенденціями постмодерної культури.

Питання стилістичних проявів та історико-культурних витоків деконструктивізму в дизайні досліджується також в роботах Н. Паранько, І. Гайової та Р. Оганова, зокрема, у публікації *«Деконструкція в дизайні одягу: ставлення та реалізація»*, опублікованої в 2020 році [73]. Автори розглядають деконструкцію як окремий етап у розвитку постмодерної моди, що передбачає не тільки візуальну трансформацію форми, але й переосмислення взаємин між тілом, конструкцією та матеріалом. Зокрема, пишуть: «Створене людиною не завжди досконале, але тим не менш, може бути прекрасним. В абсолютній симетрії і правильності немає руху, немає життя – вона штучна. Руйнування структури матеріалу дає формі нове прочитання, викликає нові відчуття та емоції» [73, с. 310].

Іншою лінією досліджень є практико-орієнтований аналіз засобів формоутворення в рамках деконструктивної естетики. Наприклад, у статті О. Єжової та Ю. Лозко *«Дизайн-проекування нових об'ємно-просторових форм одягу методом деконструкції»* [34] розкрито технологічні стратегії руйнування канонічної моделі одягу. Автори вказують на застосування прийомів багат шаровості, вивернутості, неопрацьованих країв та дестабілізації силуету і розглядають їх як спосіб критичного висловлювання у матеріалі. Вони

пишуть: «Виявлено три основних рівня використання деконструкції: конструкція – конструктивне моделювання одягу; технологія обробки – нехтування певними технологічними етапами; декоративне оформлення – оздоблення та художня обробка моделі, матеріалів, фурнітури тощо» [34, с. 348]. Вказане підкреслює практичну цінність засобів деконструювання костюмної форми і принципів її творення.

У публікації Т. Струмінської *«Деконструктивізм як засіб створення нових форм в одязі»* [72] деталізується система дизайнерських прийомів, які порушують логіку традиційної конструкції вбрання. Авторка розглядає асиметрію, зміщення конструктивних ліній, редукцію форми та деструкцію декоративних елементів як структурні механізми формоутворення: «Можна визначити основні етапи деконструктивізму в створенні нових форм, які полягають в послідовності етапів формоутворення. Перший етап – руйнування традиційного змісту і уяви про форму... Другий етап – розкладка форми на окремі елементи... Останній – третій етап – поява нової форми, який є результатом просторового монтажу» [83, с. 105].

У контексті дослідження сучасних процесів формоутворення в дизайні одягу важливими є також наукові розвідки М. Колісніченко Н. Чупріної, присвячені закономірностям розвитку проектного образу костюма. Зокрема, у праці *«Формування актуального проектного образу в умовах взаємовпливу основних характеристик чоловічого та жіночого вбрання»* [46] дослідниці аналізують механізми трансформації форми костюма під впливом соціокультурних змін і процесів взаємопроникнення різних типів одягу. Вони наголошують, що формоутворення сучасного костюма є результатом складної взаємодії історичних, соціально-економічних та естетичних чинників, які специфічно переосмислюються. Зокрема, пишуть: «...запозичення із чоловічого костюму мають різну силу впливу на формоутворення та оздоблення жіночого костюма в залежності від соціально-економічних перетворень розглядуваного

періоду» [46, с.259] і підкреслюють циклічний характер змін у дизайні одягу, який доводить, що трансформація форми є закономірним наслідком суспільних і культурних процесів, обумовлених деконструкцією як специфічним способом мислення сучасників.

Деконструктивному способу мислення, який вирізняє не тільки ідеї дизайнерів, але й безпосередньо дизайн-процес, пов'язаний з їх реалізацією, присвячено наукову працю Т. Єрмакової, І. Бондаренко та В. Будяк *«Деконструктивне мислення як підґрунтя сучасних практик дизайну: емоційно-психологічний, арт-терапевтичний і прогностичний аспекти»* [32]. В ній авторки змальовують деконструкцію як інтелектуальну та методологічну основу сучасного дизайну, підкреслюють її роль у переосмисленні усталених форм і структур. І доводять, що деконструктивне мислення виступає не лише філософською концепцією, а й ефективним інструментом проектування сучасного візуального середовища. Інша публікація І. Бондаренко у співавторстві з Б. Бондаренко – *«Репрезентація деконструктивістського наративу в морфології об'єктів предметного дизайну»* [7], – розкриває особливості реалізації деконструктивістського наративу в морфології об'єктів предметного дизайну. Дослідники наголошують, що «...в деконструктивізмі форма слідує за інтелектуальним сценарієм, а не функцією» [7, с. 63]. Натомість, керуючись виключно деконструктивним підходом щодо формоутворення одягу та оперуючи константами гламурного стилю В. Будяк у статті *«Гламур крізь призму деконструктивізму»* [10] виявляє взаємодію деконструктивізму та гламуру в сучасному дизайні одягу. Вона розглядає деконструктивізм не лише як спосіб формотворення, а й як концептуальний підхід, що спрямований на переосмислення структури костюма, порушення традиційних уявлень про форму та функцію одягу. Особлива увага нею приділяється таким ознакам деконструктивізму, як асиметрія, багатошаровість, відкрита структура, ілюзія незавершеності та полістилізм. Дослідниця зазначає

наступне: «Деконструктивізм характеризується змішуванням стилів, відкритою структурою, багат шаровістю, інверсіями, ілюзією незакінченості, асиметричною побудовою костюма» [10, с. 56].

В останні роки, відбиваючи ті тенденції, що домінують в індустрії моди, з'явився ряд нових наукових розвідок, зокрема, дослідження деконструкції в дизайні чоловічого одягу. До прикладу, проєкт Р. Пасішніченка (2024), в якому розроблено дизайнерську концепцію колекції, базовану на архітектурній логіці деструкції форми та нестандартному підході до структурування силуету чоловічого костюма [69]. Вказаний проєкт підтверджує актуальність деконструктивного підходу в сучасному дизайні одягу, демонструє можливості використання принципів асиметрії, фрагментації, незавершеності та переосмислення базових конструкцій у проєктуванні чоловічого костюма. Автор наголошує, що «основна ознака деконструкції одягу – це розбір одягу на його складові елементи, розуміння того, як і за яким принципом ці елементи пов'язані один з одним та повне їх переосмислення для створення нових форм та композиційних рішень» [69, с. 353]. Втім, дослідження має переважно проєктно-практичний характер і зосереджується на розробці конкретної колекції чоловічого одягу, тому не розкриває повною мірою теоретико-методологічних засад деконструкції як формотворчого методу, не пропонує систематизації прийомів деконструювання та не визначає особливостей їх застосування в освітній і професійній дизайнерській практиці.

Окремі з окреслених проблемних питань щодо методу деконструкції, прийомів і засобів деконструктивного формоутворення можна віднайти в значній кількості кваліфікаційних робіт, зокрема, магістерських дослідженнях, що висвітлюють локальне застосування деконструктивного підходу, особливо в період 2022 – 2024 років. До прикладу, робота М. Шмариги (ХДАДМ, 2022), що розкриває новий рівень академічної глибини заявленої тематики.

Таким чином, вивчення деконструкції в Україні та зарубіжжі перебуває на стадії швидкого розвитку та формування. Проте, актуальність зберігає потреба у систематизації, ширшому академічному діалозі та інституційній підтримці окреслених досліджень, що дозволить підняти дослідженість феномену деконструкції на якісно інший рівень наукового дискурсу.

1.2. Аналіз понятійно-термінологічного апарату з теми

Феномен деконструктивізму, як естетична, філософська та проєктна парадигми, в сучасному теоретичному дискурсі дизайну одягу привертає велику увагу. У зв'язку з цим виникає необхідність у чіткому окресленні понятійно-термінологічного апарату, який дозволяє точно описувати саме явище, пов'язані з ним процеси і форми дизайн-об'єктів, що утворюються в межах деконструктивного підходу в дизайні.

Деконструктивізм (від лат. *de* – заперечення, і *constructio* – побудова) – тлумачиться як філософська та культурна концепція, започаткована Ж. Дерріда у 60-70-х роках ХХ століття. В контексті дизайну, деконструктивізм трансформується у метод осмислення та руйнування традиційних уявлень про форму, функцію, естетику дизайн-об'єкта. Його ключовою метою є не знищення існуючих структур такого об'єкта, а виявлення прихованих структур, зміщення їх акцентів, створення на цій основі багато смислових нашарувань.

У дизайні одягу, як специфічній проєктно-художній діяльності, деконструктивізм проявляється через естетику незавершеності, недосконалості, асиметрії, демонстративних конструктивних порушень і деформацій та через акценти на внутрішній структурі дизайнерських виробів. Як особливий формо- і стилеутворюючий напрямок деконструктивізм в одязі тісно пов'язаний та активно взаємодіє з критикою функціоналізму і нормативної краси. У вказаному контексті значимості набувають спеціальні терміни і поняття, які потребують

роз'яснень і чітких визначень. Насамперед, *деконструкція* – це концептуальний формотворчий метод, скерований на руйнування сталих форм, який у дизайні одягу реалізується через: порушення правил конструювання та технологій пошиття, розміщення швів на зовні, незавершенні елементів, оголенні підкладу тощо. У моді він закріпився завдяки японським дизайнерам Йоджи Ямамото і Рей Кавакубо, а також бельгійському дизайнеру-авангардисту Мартіну Маржала. Зазвичай, обгрунтовує дизайн-практики останньої чверті ХХ століття. Завдяки змістовній аналогії терміни «деконструктивізм», «деконструкція», «деконструктивне формоутворення» можуть вживатися як синоніми у значенні «метод формотворення» [98]. Натомість, *неодеконструктивізм* окреслює новий період актуалізації деконструктивного підходу в дизайні початку ХХІ століття, який продовжує ідеї деконструктивізму, до прикладу – руйнування традиційних форм костюма, асиметрія тощо, однак переосмислює їх у контексті інноваційних технологій, екологічності та культурної інклюзивності [162].

Аналіз деконструктивного підходу включає також поняття *антиформа* як зумисне уникнення гармонійної, симетричної форми, що традиційно сприймається як «естетична». У дизайні одягу антиформа проявляється у порушенні пропорцій, у використанні нефункціональних деталей та елементів одягу, у дисгармонії візуального сприйняття. Антиформа часто сприймається як похибка, деформація, спотворення, невдалий експеримент, наділений відчуттям епатажу і провокативності. Втім, завжди надає образу максимальної виразності.

До властивих деконструкції характеристик необхідно додати *асексуальність* – поняття, яке визначає гендерну нейтральність і є основою формування специфічної естетики, яка заперечує бінарність «чоловічого» і «жіночого» одягу, їх привабливість для споживачів. Асексуальність, як чинник образо- і стилетворення, має глибокий філософський підтекст, який пов'язаний із постструктуралістським баченням особистості, яка перебуває в стані плинності, а подібне перетікання утворює несталі конструкції. Вказана

характеристика має тісний зв'язок з *фрагментацією* – принципом композиції, завдяки якому цілісність образу змінюється і постає мозаїчною побудовою з включенням елементів, які не мають очевидного логічного зв'язку, але створюють новий смисловий простір [30].

Навмисне протиставлення в деконструкції елементів самої конструкції, текстур, фактур, кольору або стилістики, в цілому, що формує внутрішній конфлікт як основу виразності образу форми костюма, визначається як *контрпозиція* (або *контрапозиція*), як закон класичної логіки, який стверджує, що будь-яке умовне твердження логічно еквівалентне своєму протиставленню. Як прийом вона присутня практично в усіх дизайн-об'єктах, створених завдяки деконструктивному формоутворенню. Окрім того, як прийом, контрпозиція становить базову складову *деконструктивної естетики*. У дизайні одягу деконструктивна естетика позиціонована, зокрема, через ефекти зношеності, розірваності та прорізів, недороблених частин, які набувають статусу *естетичного знаку (коду)*, який містить і доносить споживачам певне культурне або соціальне повідомлення.

Семантика та знаковість деконструктивізму в дизайні одягу – це не лише стилістичний напрямок. Радше – це спосіб мислення та специфічна комунікативна практика. У такому контексті одяг як текст, що підлягає прочитанню, несе у собі критику соціальних норм, статусу, гендерних ролей, а іноді – критику самого суспільства і процесів споживання.

Загалом, тенденція до осмислення форми як знаку, смислового маркера та комунікатора досить чітко простежується у сучасних дизайн-практиках. Мова про те, що форма переосмислюється, трансформується, руйнується і перебудовується. А умовами для цього є формування тематичного понятійно-термінологічного апарату, що дозволяє точно й системно описати засоби формоутворення, характерні для деконструктивістської парадигми.

Тематичний підхід до термінології в контексті деконструктивізму в дизайні одягу передбачає виокремлення кількох смислових напрямків, навколо яких формуються ключові поняття. Насамперед, *форма, що підлягає руйнуванню*, розглядається як динамічний, фрагментований простір, що постійно перебуває в процесі змін, розпаду або переозначення. Деконструкція в такому випадку, як формотворчий метод, – це процес порушення цілісної структури форми, спрямований на виявлення прихованих механізмів формоутворення. Для їх виявлення, власне, й необхідна *фрагментація*, яка забезпечує розщеплення елементів цілого на частини. Наступним етапом можна вважати *деструкцію*, тобто – свідоме порушення архітектоніки форми костюма з метою її критичного переосмислення [100].

Серед важливих характеристик методу деконструкції також *матеріальність як текстура, слід, шов*. Мова про те, що матеріал у деконструкції виступає як носій знаків, жестів та наративів. Увага зосереджена на «неідеальних» фактурах, неприхованих швах, вивернутих на зовні матеріалах. До цієї характеристики мають безпосереднє відношення такі поняття, як: *відкритий шов* – технічний елемент, що перетворюється на естетичний маркер; *текстура як наратив* – розгляд тканини як носія історії, пам'яті, сліду; *сліди виробництва* – умисне залишені знаки ручної або машинної роботи, що виступають акцентом деформації форми костюма.

Особливе місце серед понять, пов'язаних з методом деконструкції, займає *одяг як текст*. Воно означає підхід до костюма як до знакової системи, що функціонує в межах семіотичних і культурних кодів. Це поняття, в цілому, запозичене з герменевтичної теорії, в межах якої поняття *текст* трактується як багатопланове семіотичне утворення. Одяг у вказаному дискурсі – це поле для прочитання, інтерпретації, полісемії. Для аналізу вказаного поняття вживаються такі терміни, як: *множинність значень (полісемія, грецьк. polysemos – багатозначний)*, тобто – відсутність єдиного способу прочитання образу;

інтертекстуальність – поєднання та нашарування візуальних цитат з інших епох, культур, стилів тощо; *антинарративність* як заперечення послідовної логіки або історії в дизайні окремого продукту [4].

Таке поняття як *тіло як поле трансформацій* у фокусі деконструктивного формоутворення постає як взаємодія форми костюма і тіла людини. Ця взаємодія часто виходить за межі комфорту, симетрії чи нормативності. Тіло трактується як об'єкт постійного переозначення. У такому контексті важливими є такі терміни як: *деконструкція силуету* – умисне порушення його анатомічної відповідності тілу людини; *тілесна нестабільність* – акцент на тілесності як змінній, вразливий, відкритій формі; *архітектоніка тіла* – нові моделі взаємодії одягу з тілом, зміщені плечі, розбалансовані об'єми, багатошаровість тощо [127].

До змістовних дискурсів деконструктивного підходу в дизайн-практиках відносять також *мовну стратегію дизайну*. Відповідно до теорії Ж. Дерріда, деконструкція – це не руйнування, а відкриття прихованих структур у мові. У дизайні одягу воно проявляється, зокрема, через: *естетику помилки (glitch aesthetics)* як стилістику «непередбачуваного», «зламаного» вигляду; *антифункціональність* як навмисне порушення функцій одягу, наприклад, кишені без входу в кишеню, застібки, що не працюють тощо [137].

Деконструктивний підхід до дизайну одягу змінює традиційне уявлення про формоутворення і класичне конструювання. Тому, конструкція перестає бути лише технічним засобом і перетворюється на інструмент критики, метафори або експерименту. В цьому контексті форму визначають не лише закони пропорції чи зручності, а й смисли, що виникають у результаті її руйнування, зсуву, фрагментації. Виокремлення специфічної термінології включає також поняття, обумовлені процесом формоутворення, зокрема: *асиметрія* – свідоме порушення симетричного балансу виробу. Вона застосовується для створення візуальної напруги та відчуття нестійкості, яка

дестабілізує звичну логіку зчитування форми костюмв; *фрагментація*, виражена у поділі силуету костюма на окремі частини, що створюють ефект розірваності; *деконструкція шва*, що полягає у виведенні швів назовні або акцентуванні на технічних деталях як на художніх елементах. Шов перестає бути прихованим з'єднанням і постає видимим знаком; *зсув конструктивних ліній*, тобто зміна їх розташування порівняно з анатомічною логікою тіла людини. Прикладом може бути лінія плеча, яка проходить через спину чи рукав, або бічні шви, що заходять на передню чи задню половину виробу. Інакше це ще можна визначити як *деконструктивне моделювання*.

Своєю чергою, *деструкція силуету* означає умисне порушення цілісності форми виробу, до прикладу, надлишкові об'єми, виворотній бік назовні, складність прочитання крою. У цьому контексті важливою є термінологія, яка пояснює, зокрема: *необроблені краї* – залишення тканини з відкритими, необметаними краями, що створює ефект недосконалості, незавершеності, протесту проти акуратності тощо; *багатошаровість* – поєднання кількох шарів одягу чи текстилю в одній формі, що створює ілюзію глибини, об'єму, а також ефект «одяг в одязі»; *трансформованість* – можливість зміни форми речі через способи застібання, складання, перекидання або модульність. Такий одяг відкриває кілька варіантів прочитання однієї моделі; *мімікрія конструкції*, тобто імітація функціональних елементів, наприклад, кишень, клапанів, петель тощо, які не виконують прямої функції, а слугують декоративною або концептуальною деталлю костюма [158].

Таким чином, проаналізовані терміни описують характерні прийоми і засоби деконструктивного формоутворення і виявляють основні естетичні, концептуальні та ідеологічні позиції деконструктивізму в моді. Через руйнування форми народжується нова художня мова – візуального дискурсу, що кидає виклик усталеним нормам і запрошує до переосмислення самої природи одягу.

Понятійно-термінологічний апарат деконструкції в дизайні одягу формується на перехресті теорій філософії, моди, архітектури та семіотики. Його особливістю є семантична нестабільність та залежність від контексту. Така термінологічна система створює методологічне підґрунтя для аналізу формоутворення, що виходить за межі естетики класичного стилю та орієнтований на пошук нового змісту через руйнування звичних структур.

1.3. Джерела і методи дослідження

За підсумками аналізу теоретико-методологічної бази дослідження, яку склали праці зарубіжних і українських дослідників з теми, всі зібрані матеріали було розподілено за такими групами, як:

– праці історико-культурологічного, філософсько-естетичного і мистецтвознавчого змісту, що містять аналіз виникнення, становлення та розвитку деконструктивізму як явища. До них віднесено праці Ж. Дерріди, Р. Барта, М. Фуко, Ж. Бодріяра, Ф. Гваттарі, М. Гайдеггера, Н. Крістрфера, Е. Гілл, Т. Ермакової, І. Бондаренко, В. Будяк, О. Лагоди, М. Мельник, ін.;

– праці з історії та теорії дизайну, передумов виникнення, становлення та розвитку деконструктивного підходу в дизайні одягу, орієнтовані на забезпечення формально-естетичних, техніко-технологічних та інших якостей костюма. Серед них праці Ф. Гранати, Дж. Ентвістл, К. Еванс, А. Гангсі та В. Карамінас, Й. Кавамури, Е. Гілл, українських дослідників І. Гайової та Р. Оганова, О. Лагоди, Н. Скляренко, Т. Струмінської, Н. Паранько, К. Пашкевич та ін.;

– праці щодо розвитку моди як індустрії, властивих їй концепцій в історико-культурологічному вимірі, а також публікації про образно-стильові характеристик одягу, закономірності його проектування та формоутворення, від таких дослідників, як: В. Стіл, Й. Кавамури, К. Еванс, Дж. Ентвістл, М. Фогт, а

також українських дослідників О. Лагоди, М. Кісіль, М. Колосніченко, К. Пашкевич, Н. Чупріної, Т. Ніколаєвої та ін.;

– дослідницькі роботи, в яких аналізу підлягають процеси створення артізанального одягу і принципи його формоутворення в різних світових школах деконструктивного дизайну: праці Ф. Граната, І. Лошек, В. Стіл, К. Еванс, Б. Ігліш, українських дослідників Х. Шевчук, М. Мельника, К. Пашкевич та ін.;

– публікації, які окреслюють зміни в сучасних проєктних практиках, зокрема, обумовлених культурною апропріацією та культурою споживання, глобалізаційними процесами та ін.: праці Б. Квіна, Ж. Ліповецькі, А. Гегчі, В. Карамінас, а також українських дослідників О. Лагоди, З. Тканко, М. Мельника, Н. Скляренко, Л. Ковальчук, М. Кузнецової, Т. Холодної, Х. Шевчук та ін.

Окрему групу джерел становлять науково-методологічні праці, присвячені ключовим поняттям, які характеризують концептуальну моду, деконструктивізм, інновації у дизайні одягу, концепти деконструктивного підходу і зразки їх реалізації у творчості дизайнерів. Серед них, зокрема, праці таких авторів: Ж. Дерріди, Р. Барта, Ж. Бодіяра, Дж. Ентвісл, Ф. Гранати, К. Еванс, Б. Квін, українських дослідників О. Лагоди, Х. Шевчук, М. Кісіль, Н. Чупріної, К. Пашкевич та ін.

В окрему групу джерельної бази виділено візуальні матеріали з провідних журналів мод, фото та відео матеріали з сайтів дизайнерів одягу і модних брендів, сформовані відповідно тем розділів дисертаційної роботи як джерельна база [34, 36, 64, 122, 127, 145, 146, 151, 162, 174–186, 190, 196, 197]. Їх доповнено візуальними матеріалами, які фіксують впровадження результатів дослідження та їх апробацію в навчальному процесі кафедри дизайну тканин та одягу ХДАДМ за освітньо-професійною програмою «Дизайн одягу (взуття)» в

межах фахових дисциплін «Формоутворення» та «Моделювання пластичної форми костюма» [36, 40-42, 62-66].

Таким чином, у дослідженні деконструкції, як концептуального і проєктного явища, в дизайні одягу було задіяно широку джерельну базу, яка охоплює теоретичні, візуально-аналітичні, практичні та емпіричні ресурси. З теоретичних джерел дослідження в роботі задіяно філософські, культурологічні, мистецтвознавчі, семіотичні та дизайнерські праці, які сформували методологічну базу для аналізу деконструктивного мислення в моді та дизайні одягу [29, 87, 108, 119–121, 131, 136]. До прикладу, праці, в яких окреслено філософські концепції постструктуралізму Ж. Дерріда. Його концепції реконструкції сформульовано як метод критичного читання текстів, що руйнує логіку бінарних опозицій форма/зміст, присутність/відсутність, центр/периферія. Ці ідеї стали ключовими для осмислення моди як «тексту без центру», де форма існує не для репрезентацій, а як інструмент розкладу і трансформації змісту. Серед праць, які сприяли дослідженню та вплинули на формування його концепції «*Grammatology*», «*Margins of Philosophy*», «*Writing and Difference*» [119–121].

До джерел дослідження було долучено ідеї Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі як теоретиків множинності та концепту ризоми як структури без ієрархії. Їх підхід дозволяє сприймати тіло й одяг як поле вільної колажної взаємодії, що стало ключовим у деконструктивному дизайні. Твори, які використані в дослідженні, «*Anti-Oedipus*», «*A Thousand Plateaus*» [131, 132]. Натомість, тексти Ж. Бодіяра та М. Фуко допомогли сформувати уявлення про одяг як символічну систему, простір влади, контролю і субверсії підриву норм [6, 87, 88].

Перелік культурологічних та семіотичних джерел, використаних у дослідженні, включає роботи Р. Барта, К. Еванс [4, 127]. Зокрема, Р. Барт у працях «*Міфології*» і «*Система моди*» трактує моду як знакову систему, яка розглядається у площині соціального кодування [108, 109]. Щодо деконструкції,

то у вказаних працях актуалізовано ідеї гри значень, відкладення сенсу, текстуальності. К. Еванс, як авторки критичних досліджень моди як форми соціальної інверсії, позиціонують деконструкцію маркером сучасної кризи ідентичності, тіла, статі та культури [127]. Це сприяло формулюванню критеріїв оцінки робіт дизайнерів у різні часові періоди. Тому, в дослідженні склало підґрунтя розгляду зразків дизайн-об'єктів разом із візуальними матеріалами, які було зібрано, проаналізовано та систематизовано за представленими на різних авторських дизайнерських сайтах, сайтах брендів і сайтах професійних видань про дизайн одягу та моду матеріалах [139-152].

В рамках теорії моди та дизайну Дж. Ліповецькі в своїй праці «*Імперія моди*» інтерпретує сучасну моду як посмодерне поле гри, деконструкції смислів, де дизайн перетворюється на самодостатній жест [161]. Ю. Кавамура досліджує моду як культурний ідентифікатор, що активно маніпулює формами тіла і репрезентаціями соціальних ролей [152].

Праці з теорії формоутворення в дизайні Й. Міллер склали підґрунтя для аналізу нестандартних засобів композиції, властивих деконструктивному крою, таких як: асиметрія, зміщення осей, «антиструктура» тощо [123]. Тотожними за змістом і підходами до деконструкції та її застосування розглянуто праці та зразки робіт в мистецтвознавчих і архітектурних джерелах, що представляють роботи Б. Чумі, П. Айзенмана, З. Хадід [151, 192, 202]. Розкриваючи характеристики деконструктивізму в архітектурі, його принципи руйнування традиційної просторової логіки об'єктів, було ретрансльовано в дизайн одягу як: деконструкцію силуетів, порушення фронтальності, багатовекторність об'ємів та ін.

Окрему групу джерельної бази становили публікації в авторитетних профільних виданнях про моду, такі як: модні журнали *Dazed & Confused*, *i-D*, *Another Magazine*, *Vogue Runway*, *WWD*, *Histrov.*, *Fashion Theory* [124, 137, 147, 187, 204, 207]. Їх матеріали доповнювалися візуально-аналітичними колажами,

образними картами колекцій, фільмами-інтерв'ю з дизайнерами-деконструктивістами, їх авторськими судженнями і прикладами робіт, до прикладу [182].

Незначна кількість праць українських дослідників за темою дисертаційної роботи продемонструвала, що в Україні деконструкція є відносно новим об'єктом системного аналізу [93]. Її осмислення у фаховому полі носить, переважно, прикладний характер, що обґрунтовано з теоретичної точки зору аналізом і систематизацією значного масиву візуальних матеріалів про західно-європейські зразки деконструктивного підходу в дизайні. У такому контексті цікавою є кваліфікаційна магістерська робота М. Шмариги про деконструкцію як метод, в якій проаналізовано особливості деконструктивного формоутворення на перетині філософських концептів і дизайн-практики. Більш повним і базовим для розширення меж дослідження методу деконструкції стали дисертація та публікації Х. Шевчук, які розкривають формальні аспекти конструктивної мови в українському одязі, зокрема, через призму трансформації та структурної деструкції [89-91]. А такі автори, як Н. Паранько, яка розглядає моду як семіотичну структуру та інструмент соціального дискурсу, та І. Гайова, яка досліджує антропологію моди, підготували ґрунт для аналізу тілесності, ідентичності та символіки в одязі, відповідно [73].

Візуальні джерела дослідження, в цілому, як окрема група джерел стали надзвичайно важливим компонентом роботи, оскільки деконструкція в дизайні одягу значною мірою проявляється не лише у текстах і змісті – теоретично, але, насамперед, у безпосередніх формотворчих рішеннях, композиційних прийомах і візуальній мові костюма. Серед візуальних джерел дослідження особливо значимими стали архівні матеріали дизайнерських колекцій, зокрема, фотографії та відео з показів колекцій дизайнерів-деконструктивістів: *Maison Martin Margiela*, *Comme des Garçons (Peñ Kawakubo)*, *Yohji Yamamoto*, *Ann Demeulemeester*, *Hussein Chalayan*, *Rick Owens*, *Viktor & Rolf* та інших.

Задokumentовані візуальні матеріали з міжнародних тижнів моди, таких як: *Paris Fashion Week, London Fashion Week, Tokyo Fashion Week*. А також авторські лукбуки, прес-кіти, музейні експозиції, наприклад: тематичні виставки в *MoMu*; експозиції в *Музеї моди в Антверпені, Музеї декоративного мистецтва у Парижі*, і, особливо, експозиційні проєкти у *The Met Costume Institute* [130, 133, 138]. Джерела, оприлюднені в межах музейних і галерейних виставок і тематичних експозицій надали можливість ознайомлення з каталогами виставок сучасного дизайну одягу, зокрема, присвячених темі деконструкції, такими як: «Artisanal: Martin Margiela» (MoMu) [163,165], «Rei Kawakubo/Comme des Garçons: Art of the In-Between» (The Met) [133], «Fashioning Masculinities» (V&A) [127, 128], «Mode & Subversion» [158].

Серед цифрових ресурсів також Instagram-акаунти брендів та дизайнерів, онлайн-архіви, до прикладу, SHOWstudio, Vogue Archive, Not Just a Label, Pinterest moodboards, Patternbank тощо, які стали джерелами оперативного аналізу візуальних стратегій та ідей. Окрім того, візуальна джерельна база дослідження доповнена авторський фотодокументальний аналіз дизайнерських об'єктів з українських шоу-румів, випускних колекцій освітніх програм зі спеціальності «Дизайн одягу» (ХДАДМ, КНУТД, ЛНАМ), конкурсів молодих дизайнерів одягу в Україні, таких як: «Печерські каштани», «Барви поділля», «Погляд у майбутнє». А також матеріали фахових дисциплін, зокрема, «Моделювання пластичної форми костюма» [16, 37, 41, 43], які реалізовано автором в рамках навчального процесу за освітньо-професійною програмою «Дизайн одягу (взуття)» в Харківській державній академії дизайну і мистецтв.

Авторський практичний експеримент в рамках роботи зі студентами дозволив створити колекцію як серію виробів (макетів), де пройшла апробацію авторська техніка макетування із застосуванням деконструктивних принципів та прийомів. Також були задіяні освітні ресурси, такі як: авторські методичні матеріали, програми курсів з креативного моделювання, майстер-класи з

деконструкції та сучасного крою. У якості емпірики було взято інтерв'ю у дизайнерів та викладачів кафедри «Дизайн тканин та одягу», зокрема, канд. мистецтвознавства, доцентів В. Гурдіної та В. Будяк.

Враховуючи визначену джерельну базу дослідження та обрану стратегію роботи, формувалася методика дослідження реконструкції як формотворчого методу, в цілому. До аналізу теоретичних засад і формотворчого потенціалу деконструкції в дизайні одягу застосовано *комплексний підхід*. Методологічну основу дослідження склали *культурологічний, структурно-функціональний і мистецтвознавчий підходи*, які базувалися на *загальнонаукових методах аналізу, синтезу, аналогії*. Це дозволило: логічно структурувати матеріали дослідження; здійснити зіставлення типових деконструктивних підходів; виявити закономірності еволюції трансформаційного формоутворення.

Етапи розвитку деконструкції як концептуального явища в ХХ – на початку ХХІ ст. досліджувалися за допомогою *історичного та історико-типологічного методів*. Для виявлення *особливостей художньо-композиційного вирішення артізанального одягу застосовано методи образно-стилістичного і морфологічного аналізу*. Застосування *логіко-аналітичного підходу* забезпечило систематизацію сучасних засобів деконструктивного проектування, що надало можливість розширити інформаційне поле щодо концептуальних засад створення одягу, в якому деконструкція постає не лише як естетика, а й як методологія. При аналізі зображень моделей, а також в процесі створення макетів, були задіяні *емпіричні методи дослідження*. Зокрема, увагу було зосереджено на засобах подолання симетрії, цілісності, зумисного порушення конструктивної логіки як джерела нової естетики форми.

Метод візуального сканування, фотографічна фіксація та графічний аналіз використано для виконання практично-експериментальної частини роботи – створення колекції жіночих сорочок на основі деконструктивних прийомів та експериментальних методів макетування (роз'єднання форм,

асиметрія, інверсія деталей, зсув ліній конструкції, багатошаровість). Вказані методи дали змогу представити візуальну типологію деконструктивних рішень, виявити домінантні естетичні ознаки деконструйованих форм. Комплекс зазначених методів дозволив охопити багаторівневу структуру об'єкта дослідження – від ідейного підґрунтя до візуально-пластичних рішень, сприяв глибшому розкриттю методу деконструкції як формотворчого процесу.

Висновки до першого розділу

У першому розділі здійснено комплексний аналіз теоретичних та методологічних засад дослідження деконструктивізму як явища та реконструкції як формотворчого методу в дизайні одягу, що дозволило окреслити основні поняття, наукові підходи та інструменти дослідження, а також сформуванати цілісну концептуальну рамку для теми дослідження.

Виявлено, що деконструкція в зарубіжних і вітчизняних наукових джерелах розглядається як міждисциплінарне явище, яке походить із філософії постструктуралізму Ж. Дерріда та адаптується у сфері дизайну, насамперед, як критичний підхід до процесу формоутворення. Її суть полягає у свідомому руйнуванні або трансформації усталених структур костюма – конструкції, композиції, функції, естетики одягу, в цілому.

Визначено ключові смислові вісі понятійно-термінологічного апарату теми дослідження, навколо яких структурується теоретичне осмислення форми: *форма як руйнування* – деконструкція традиційного силуету, втрата симетрії, демонтаж конструктивної логіки; *матеріальність як текстура* – використання недовершених або «оголених» матеріалів (звороти, необроблені краї, відкриті шви), як носіїв інформації та наративу; *одяг як текст* – концепція одягу як відкритої системи значень, де інтерпретація залежить від соціокультурного контексту і способу прочитання; *тіло як поле трансформації* – тіло як змінна,

відкрита основа до переосмислення, платформа на який формується або розпадається одяг.

Проаналізовано стан наукової розробки теми деконструкції в Україні. Встановлено, що системні академічні дослідження зосереджені переважно в межах окремих дисертаційних та магістерських робіт, мистецтвознавчих публікацій та культурологічних розвідок (М. Шмарига, І. Гайова, Х. Шевчук, С. Горбачевська). Повноцінна типологія та методологія деконструкції в дизайні одягу залишається нерозробленою сферою наукового розгляду, що обґрунтовує актуальність теми дослідження. Аналіз матеріалів за темою показав, що вивчення деконструкції як складного художнього явища можливе за умов залучення різних методологічних підходів. Основними з них визнано: системно-структурний аналіз (для виявлення цілісності явища деконструкції); історико-культурний (для простеження витоків і трансформацій); візуально-аналітичний (для роботи з колекціями одягу та дизайнерськими архівами); семіотичний (для інтерпретації одягу як тексту); порівняльно-типологічний (для класифікації прийомів деконструкції); емпіричні методи (спостереження, фотофіксація, аналіз колекцій і дизайнерських практик).

Встановлено, що джерельна база складається з теоретичних філософських праць (Ж. Дерріда, Р. Барта, Ж. Бодрійяра), методологічних досліджень (К. Еванс, Т. Ентвістл), робіт з історії мистецтва, текстильного дизайну та візуальної культури. Особливе значення мають візуальні джерела: архіви модних будинків, runway-аналітика, виставкові каталоги та проекти сучасних дизайнерів. Теоретичне осмислення деконструкції в дизайні дозволяє розглядати її як культурний прояв, спосіб мислення та метод створення нових художньо-пластичних рішень костюма. Результати розділу закладають підґрунтя для подальшого аналізу художньо-формальних засобів деконструкції, їх типології, семантики та адаптації в українському дизайнерському та науковому просторі.

РОЗДІЛ 2. ДЕКОНСТРУКТИВІЗМ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Витоки та напрямки розвитку деконструктивізму

Філософські та культурно-естетичні передумови формування деконструктивізму як явища склалися в другій половині ХХ століття, передусім, у філософському дискурсі постструктуралізму і були сформовані у працях Ж. Дерріда [29; 119-121]. В його концепції деконструкція розглядається не як руйнування в буквальному сенсі, а як метод критичного аналізу трактування, що виявляє внутрішні суперечності, полісемію та нестабільність значень. Такий підхід транслюється й на інші сфери культури, зокрема, архітектуру, мистецтво, літературу, а згодом – індустрію моди [29; 38; 40], (Додаток Б, іл. 1).

Як було встановлено, «деконструктивізм у моді постає не лише як формальна естетика розпаду, а як філософське осмислення структури одягу як семіотичної системи, що може бути розібрана, порушена, переосмислена» [15, с. 77]. Відтак, основи деконструктивістської парадигми у моді було закладено в контексті міждисциплінарних перетинів філософії, архітектури та теорії мистецтва, що дало змогу дизайнерам відійти від домінантної класичної логіки форми і формоутворення, симетрії та функціональності. У межах дослідження запропоновано періодизацію розвитку деконструктивізму як стилю, що базується на методологічному аналізі естетичних і соціокультурних зрушень [15]. Виділено чотири головних етапи.

Філософсько-теоретичний етап розвитку деконструктивізму (1960 – 1970-ті роки). Цей період відзначився, переважно, теоретичними напрацюваннями, в яких було сформовано підґрунтя деконструктивістської думки. Мова про тексти

Жака Дерріда, Ролана Барта і Мішеля Фуко, які деконструюють поняття ієрархії, ідентичності, структури, об'єктивності. Важливо відзначити, що в моді деконструктивізм на цьому етапі ще не проявляється у візуальних образах, однак формує ідейний ґрунт для наступних змін [29; 87-88; 108-109; 131-132].

Наступним став *архітектурно-морфологічний етап* розвитку деконструктивізму (кінець 1970-х – 1980-ті роки), під час якого в архітектурі формується новий візуальний код. Лінії будівель стають ламаними, геометрія – фрагментарною, конструкція – неочевидною. Так виразно проявившись в архітектурі вказані характеристики, як нові естетичні візуальні рішення, проникають у практики з дизайну одягу і впливають на спосіб мислення дизайнерів. Останні починають шукати нові шляхи порушення традиційної логіки форми, деформуючи канонічну архітектоніку форм костюма [38; 40]. У вказаний період деконструкція в дизайні одягу розглядається як явище авангардної моди. Завдяки вказаним процесам окреслюється наступний етап.

Модна трансформація (1980 – 1990-ті роки), як новий етап, в індустрії моди пов'язана з творчістю дизайнерів японської школи – Рей Кавакубо, Йоджи Ямамото, а також бельгійських представників авангардної моди – Мартіна Маржела, Анн Демельмейстер [158]. Їхні колекції порушують не тільки уявлення, але й реальне матеріальне втілення цілісності традиційного одягу. Вони застосовують для формо- і стилеутворення асиметричні та деформовані силуети, деконструйовану лінію плеча, вивернуті шви, необроблені краї виробів. Одяг ніби перетворюється на критику самого себе, що обумовлює деконструктивний підхід у дизайні одягу. В межах цього підходу формуються різні стратегії та концепти формоутворення (Додаток Б, іл. 3).

Етап концептуалізації та експериментів, який стає очевидним в рамках деконструктивного підходу (2000-ті – сьогодні), сприяє остаточному формуванню деконструкції як методу формоутворення. На цьому етапі деконструктивізм у дизайні одягу виходить за межі формального експерименту

і набуває концептуального звучання. Дизайнери дедалі більше апелюють до соціальних, гендерних та екологічних тем. Одяг стає медіумом для дискурсу, а не лише продуктом споживання (Додаток Б, іл. 4).

В цілому, унікальність деконструкції ґрунтується і формується як реакція на модерністське прагнення до раціональної гармонії, цілісності та логіки у побудові художньої форми. Завдяки філософії постструктуралізму, в якій криються витoki деконструктивного підходу, деконструкція означає не стільки руйнування, скільки розгортання множинності змістів, виявлення нестабільності та неоднозначності структури об'єктів [29; 119-121]. Будь-яка структура сприймається як така, що є змінною, здатною трансформуватися, завжди містить внутрішні суперечності, які можна зчитати, розшифрувати, розкласти і переосмислити. Відповідно цим характеристикам спочатку формується деконструктивний підхід як специфічна думка чи погляд, з позицій якого розглядається той чи інший об'єкт. Деконструктивний підхід постає як сукупність способів, прийомів і принципів, які обумовлюють деконструкцію як метод, зокрема, формоутворення.

У сфері архітектури концепція деконструкції була адаптована через формування стилю *деконструктивізм*, що характеризується фрагментацією, порушенням симетрії, асиметричністю форм і запереченням принципу «форма слідує за функцією». Архітектурні проекти в цьому стилі демонструють маніпуляції з геометрією, відмову від лінійної композиційної логіки та інтеграцію протилежних елементів, при цьому не втрачаючи функціональності споруди. Саме такий естетичний підхід символізує спротив усталеним паттернам і відкриває шлях до нескінченного експерименту з формою і простором [38; 40; 142; 202] (Додаток Б, іл.2).

У моді ж принципи деконструкції проявлялися ще до їх теоретичного осмислення. Зокрема, інноваційний підхід Мадлен Віоне у 1920-х роках ілюструє ранні прояви деконструктивного мислення [104; 105; 125]. Дизайнерка

відмовлялася від класичного поділу одягу на конструкцію й впровадила драпірування, модульне моделювання та нове розуміння тілесності через формоутворення костюма [125]. Її творчість заклала основи для відмови від традиційних технік і технологій конструювання в цілому (Додаток Б, іл.5).

Іншим прикладом в моді ХХ століття стала творчість Ельзи Скіапареллі у 1930-х роках. Як прихильниця сюрреалізму, вона переосмислила костюм як інструмент гри, візуальної метафори, іронії та самоіронії [112; 172]. В її дизайні костюм набуває символічного, концептуального значення, розкриваючи свободу особистості та творчого самовираження. Саме в її роботах вперше простежуються риси деконструктивного підходу, такі як: неочікувані поєднання, знакові (сміслові) навантаження, образно-стильова провокація (Додаток Б, іл. 6).

Суттєвим етапом в еволюції деконструкції у дизайні став період 1960-70-х років, позначений децентралізацією модного дискурсу і впливом значної кількості молодіжних субкультур. Зокрема, панк-рух запровадив радикальну форму естетичного протесту через одяг, його пошкоджені поверхні, навмисні дефекти, відкрите демонстрування білизни, гендерну невизначеність візуальних образів представників панківського руху. Подібний спосіб самовираження через стилізацію зовнішності панків, підхоплений і переосмислений дизайнерами, формував нові тенденції моди, що стала не тільки носієм нової візуальної мови, а й формою культурного опору. Яскравим представником такого підходу до створення модного одягу стала Вів'єн Вествуд, яка поєднала історичні цитати щодо костюма з епатажною ідеологією панку. Їй вдалося ввести характерні риси деконструктивізму в масову моду не втрачаючи якості крою та художню виразність [134; 159], (Додаток Б, іл. 7).

У 1980 – 1990-х роках відбулася філософська трансформація деконструктивного підходу в моді. Вона пов'язана, насамперед, з тим, що дизайнери почали сприймати тіло людини як арт-об'єкт, що підлягає

переосмисленню через розмиття меж, трансформацію форм, зокрема, за допомогою костюма, їх варіативність і змінність способів носіння. Замість цілісного ансамблю костюма, властивого традиційному класичному дизайну, на перший план вийшла ідея комплектності та комбінування, коли кожен елемент в костюмі, зберігаючи автономність, може функціонувати незалежно і, водночас, комбінуватися з іншими елементами в значній кількості різних варіантів.

Особливий вплив на формування деконструктивної естетики того часу справили японські модельєри Іссей Міяке, Рей Кавакубо, Йоджи Ямамото. Так, концепція Міяке «A Piece of Cloth» («Шматок тканини»), вперше представлена ще у 1976 році, базувалася на перетворенні шматка тканини на повноцінний виріб шляхом драпірування, прорізів, нашивання додаткових елементів [156; 179]. Інша його концепція – «Corrugated products» («гофровані вироби»), – дозволила створювати образи, в яких майже неможливо вловити логіку конструктивних ліній. Роботи, натхненні орігамі, навпаки, демонстрували точність та впорядкованість, створюючи багатовимірну конструкцію з площинного матеріалу [133] (Додаток Б, іл. 8-9). У такий спосіб ідея деконструкції, витікаючи з філософської концепції «розрізнення» Ж. Дерріди, поступово розвинулася і трансформувалася в універсальну естетичну стратегію, що знайшла втілення в архітектурі, мистецтві, у моді, та була обумовлена різними авторськими концептами і принципами формоутворення. Сприяючи руйнуванню сталих форм одягу і класичних методів його конструювання, деконструкція стала інструментом втілення відкритості для нових смислів і для створення альтернативних візуальних кодів моди [29; 87; 108; 109].

Наразі, однією з провідних характеристик творчого підходу Йоджи Ямамото вважається акцент на незавершеності, асиметричності, пластичності і динамічності формоутворення, які відображають філософію мінливості й неоднозначності буття, властиву японській культурі. Його одяг створений не стільки для носіння, скільки для «проживання» в ньому життя. Вільні силуети

великих розмірів, переважання чорного кольору, що переносить увагу з самого виробу на індивідуальність людини як носія костюму, – стали ключовими елементами дизайнерської концепції Й. Ямамото. Його колекції, зазвичай, ґрунтуються на переосмисленні класичного костюма. Дизайнер надає перевагу використанню традиційних матеріалів та елементів одягу, а також характерних деталей традиційного костюму, їх функцій. Однак, створює він інноваційні форми через деконструкцію та трансформацію усталених канонів [210].

Натомість, Рей Кавакубо у своїй роботі з костюмом поєднує вміння модельєра та скульптора. Вона керується естетикою японської традиції, де недосконалість сприймається як естетична цінність. Її вироби часто мають на меті трансформувати людське тіло, надаючи йому нових, іноді – незвичних форм. Кавакубо активно досліджує втрачені автентичні текстильні технології, завдяки чому створює текстиль з новими властивостями для сучасників. Водночас, дизайнерка не розмежовує моду та антимоду і не фокусується на соціальних процесах. Основним завданням її творчості є прагнення до створення принципово нового дизайн-продукту [125; 133; 153; 176].

У другій половині 1980-х років концептуальні зміни в моді відбулися не стільки через зміну стилістики, скільки через переосмислення основних ідей дизайну. В центрі дизайнерської практики опинилася робота з вже існуючими формами. Цитування попередніх стилів стало свідомим художнім прийомом, що передбачає стилізацію та авторську інтерпретацію. У багатьох випадках цей прийом застосовується з іронією [50; 59; 127; 161]. До прикладу, концепція Жана-Поля Готьє вирізняється жанровою та стилістичною еkleктикою, колажністю, іронічним ставленням до естетичних норм, а також свободою у трактуванні модних елементів, що розмиває межі між розумінням традиційної краси та нестандартними формами (Додаток Б, іл. 10). Його експерименти, розпочаті у 1980-х роках, започаткували важливі зміни у моді, що згодом

призвело до визнання ідей екологічності, гендерної нейтральності, бодіпозитиву та естетичної різноманітності як нового стандарту життя [127; 141; 181].

Стиль «гранж», що виник на початку 1990-х років у музиці та згодом був адаптований у моді, характеризується навмисною неоднорідністю, еkleктичністю, комбінацією несумісних форм, фактур і кольорів [127; 140; 161]. Візуальний образ у цьому стилі формувався з використання старого, «пошарпаного» одягу, рваних джинсів, витягнутих светрів, армійських черевиків та етнічних аксесуарів. Такий костюм слугував демонстрацією байдужості до соціальних норм, спротиву суспільним умовностям та фокусуванню на внутрішньому світі індивіда (Додаток Б, іл. 11). У 1992 році цей стиль був яскраво репрезентований у колекції Марка Джейкобса, який поєднав легкі сарафани з важкими черевиками, вільні тренчі зі светрами, підкреслюючи концепцію поєднання непоєднуваного [127; 181]. Такий підхід, водночас рефлексивний і новаторський, сприяв подальшому розвитку деконструктивізму, його адоптації в масовій моді та переходу на новий етап розвитку [140; 175; 181].

Заснувавши власний бренд Maison Martin Margiela у 1988 році, Мартін Маржела підніс деконструктивізм на якісно новий рівень, охоплюючи не лише форми костюма, а й аспекти маркетингу в індустрії моди. Його роботи вирізняються відкритістю конструкції, тобто: шви, лекала та інші внутрішні елементи стають видимими та наділяються новими значеннями і змістом. М. Маржела активно використовував нетрадиційні матеріали і був орієнтований на вторинне використання речей, до прикладу: жакети з уламків посуду чи сукні, зшиті з краваток (Додаток Б, іл. 12). Типовими характеристиками його дизайн-продуктів стали нерівні краї, косі шви, видовжені рукави, деформовані фактури та нестандартна обробка виробів, в цілому. Речі дизайнера, з одного боку, мають індивідуальний характер, але з іншого – вони демонстративно відмовляються від традиційної індивідуалізації, пропонуючи нову форму

особистого самовираження через деструкцію (лат. destructio, deconstructio – розкладання, руйнування) звичних форм [101; 163; 165].

Наприкінці 1990-х та на початку 2000-х років деконструктивізм у дизайні одягу набуває рис інтелектуального підходу, в якому ключову роль відіграє ідея – концепт, а не лише форма. Деконструкція перестає бути винятково художнім жестом і поступово трансформується в дієвий інструмент соціокультурного висловлювання [49; 54; 138]. Її вплив на сучасну моду стає не лише візуальним (у силуетах, обробці, декорі), а, передусім, концептуальним, що відповідає глобальним змінам у системі естетичних цінностей та культурній парадигмі постмодерну [127; 159; 161]. Дизайн у вказаному контексті починає відігравати роль каталізатора соціальних змін. До прикладу, відбувається розширення меж сприйняття одягу, його функцій та значень, а в масову культуру через модний одяг поступово інтегруються цінності, які раніше вважалися маргінальними [57; 90; 161]. У такий спосіб сучасна мода демонструє тенденцію щодо деконструкції не тільки форми костюму, а й традиційних уявлень про стать, вік, етнічну приналежність його носія. Гендерна ідентичність дедалі частіше трактується як конструкт, який базується на особистому виборі, а не біологічній або соціальній детермінації. Відтак, вибір одягу дедалі більше асоціюється не з соціальним статусом, а з ідеологією, стилем мислення, способом життя та само ідентифікацією індивіда [57; 128; 152; 161].

За таких умов деконструктивізм, в цілому, перетворюється на ефективний інструмент реагування на динаміку соціокультурних процесів. Одяг перестає бути просто предметом споживання або соціального маркування. Натомість, він стає засобом інтелектуального осмислення та самовираження [49; 51; 54; 108]. Особливого значення набуває колажність, зокрема, і як принцип формоутворення, який полягає у поєднанні, нашаруванні та взаємодії різноманітних елементів костюма, як матеріальних (тканина, аксесуари), так і семіотичних (значення, символи тощо) [108; 137; 138].

Сучасний етап розвитку деконструктивізму відзначається переходом від концептуального «руйнування» форми до синтезу та гібридизації [138; 140; 205]. Дизайнери дедалі частіше звертаються до складних морфологічних і структурних трансформацій, обумовлених, як ключовою характеристикою, взаємодією різних стилістичних джерел та історичних контекстів. Зокрема, футуристичні елементи переплітаються з етнічними мотивами у творчості Гарета П'ю або Тома Брауна, який переосмислює класику через призму авангарду. Натомість, роботи Віве'н Вествуд початку XXI століття зберегли романтичну експресивність у поєднанні з анархічним духом. А Алессандро Мікеле продемонстрував колажну полістилістику в колекціях для Gucci [141; 175; 184; 205] (Додаток Б, іл. 13).

Приблизно в 2010-х роках деконструкція перестає бути винятковою ознакою нішевої чи альтернативної моди. Її прийоми і засоби – виворотні шви, необроблені краї, гіпертрофовані форми, трансформація класичних речей тощо, – активно застосовуються, як у високій моді, так і в сегменті мас маркету [137; 162; 163]. Це свідчить про те, що деконструктивізм перестав бути маргінальним явищем і набув універсального статусу як метод у дизайн-практиках, який має розгалужену теоретичну базу, обумовлену специфічним мисленням, концептами і авторськими стратегіями, та практичну реалізацію через специфічні прийоми і засоби [140; 163; 170]. Узагальнення вказаного висновку візуалізовано в схемі 1 (Додаток А, сх. 1).

Відповідно до результатів проведеного аналізу, наведених вище, можна виокремити п'ять періодів розвитку деконструктивізму, такі як:

- 1960-ті роки: період формування передумов для деконструкції, зумовлених субкультурною децентралізацією та антисистемним характером моди;
- 1980-ті роки: період впливу японських деконструктивістів Й. Ямамото, Р. Кавакубо;

- 1990-ті роки: період домінування провокаційної моди, стилю гранж. Адаптація деконструктивного підходу в дизайні до масової культури завдяки творчості «Антверпенської шістки»;
- 2000-2010 роки: інституалізація деконструктивізму як підходу в дизайні, його прийняття як частини культового мейнстриму;
- сучасний період: перехід від руйнування до синтезу, колажного поєднання та вільної маніпуляції формою та змістом костюма, що свідчить про остаточне формування деконструкції як методу формоутворення.

Таким чином, деконструктивізм вже не розглядається виключно як естетичне новаторство чи стильова парадигма, яка дозволяє осмислити нову соціокультурну реальність та транслювати її засобами костюма [51; 54; 138]. Одяг, створений методом деконструкції у межах вказаної парадигми, виступає як текст для читання культурного й інтелектуального коду.

2.2. Концептуалізація змістів і трансформація образно-стильових характеристик костюма під впливом деконструкції

В сучасному дизайні одягу все більше спостерігається значення концептуального підходу, який охоплює не тільки формально-естетичні та образно-стильові аспекти (силует, матеріал, оздоблення тощо), але й глибокий ідейний зміст костюма [49; 51; 138; 152]. Концептуалізація змістів в контексті деконструкції, як художньо-проектного методу, означає свідоме формування філософських, соціальних, культурних та естетичних ідей, які знаходять своє втілення через костюм як форму візуального вираження [53; 54; 138]. Концептуалізація змістів – це процес усвідомлення формування й передачі через одяг ідей, які можуть бути пов'язані з критикою суспільних норм, політичними або культурними меседжами, пошуком нових ідентичностей. В дизайні, зокрема, у деконструктивному підході, концептуалізація часто

реалізується через: розриви, незавершеність, асиметрію, відкриті шви, необроблені краї, багатошаровість і деформацію силуету тощо. Вказані принципи і прийоми працюють як символи руйнування традиційних уявлень про красу, форму костюма, його конструкцію, функціональне призначення, гендерні ознаки чи атрибуцію соціального статусу [49; 54; 137; 138; 152].

Яскравим прикладом концептуального вираження та критики соціальних норм можна вважати творчість Ріка Овенса (Rick Owens). У 2015 році він представив світу колекцію під назвою «Sphinx» (Сфінкс), яка викликала широкий резонанс і жваві дискусії у колі аналітиків моди. Однією з найяскравіших і провокаційних рис цієї колекції стали вирізи і отвори на рівні статевих органів моделей, як чоловічих, так і жіночих образів. Позбавлені будь-якого функційного чи декоративного значення, вони символізували глибинну гендерну проблематику і таку важливу суспільну проблему як сексуальність, відкритість, сексуальне насилля тощо [168; 169; 188]. Своєрідність застосованого дизайнером прийому була не просто епатажем або бажанням шокувати публіку. Р. Овенс використав відкриті отвори як метафору, спрямовану на протест проти традиційних уявлень про тіло, сексуальність і табу, які існують у суспільстві та моді. Відкритість на рівні інтимних зон символізувала звільнення від стигматизації, соціальних норм і консервативних поглядів на стандарти краси [128; 138; 169]. Сама колекція, як і спосіб її демонстративної презентації стали гучним політичним і культурним жестом (меседжем), який підкреслював: критику норм і правил, що обмежують вираження індивідуальності та сексуальності, прагнення до прозорості та відвертості, які є основою культури постмодерну, асоціюються з руйнуванням кордонів між приватним і публічним, тілесним і концептуальним [57; 90; 138].

Візуально колекція поєднувала монохромність, фактурні тканини, багатошаровість і, характерний для Р. Овенса, «грубий» мінімалізм [169]. Відкриті отвори працювали як елемент деконструкції, що буквально руйнував

традиційний силует і ставив під сумнів саме поняття «прихованого» у вбранні тіла [137; 138; 163]. Конструктивні елементи і крій одягу, в цілому, ніби вступали у протиріччя, створювали декомпозицію та трансформували силуети, викликаючи тим самим почуття певного дискомфорту і незручності. Відчуття незахищеності, сором'язливості, а, можливо, в окремих випадках й приниження супроводжували епатажність візуального сприйняття. А матеріали, їх текстура і фактура, кольорове вирішення моделей посилювали емоційну напругу. Таким чином, «Sphinx» можна розглядати як форму мистецької акції – критику і переосмислення моди як інституції, відображення соціокультурних процесів, пов'язаних зі свободою самовираження та тілесністю. З точки зору концептуалізації змістів, колекція стала візуалізацією ідеї спротиву усталеним уявленням про тіло, гендер і сексуальність, способи їх демонстрації через костюм і образ носія костюма, в цілому [128; 138; 152; 169]. Вона не тільки провокує, а ініціює інтелектуальний діалог про межі приватного і публічного, про норму й відхилення, про свободу вибору як художню та соціальну категорії. Через радикальне використання оголеного тіла як елемента дизайну, Р. Овенс перетворює костюм у символ протесту, а подіум – у простір маніфестації альтернативних ідентичностей і способів буття [90; 103; 128; 138; 169], (Додаток Б, іл. 14).

Виразними прикладами концептуалізації змістів дизайнерських практик можна також вважати здобутки Рей Кавакубо [125; 133]. Через «деформовані» силуети вона ніби ставить під сумнів традиційну концепцію краси та пропонує нові етику та естетику тіла. Її дизайнерським пошукам притаманні асиметрія та інверсія, фрагментація деталей, яка створює відчуття незавершеності та породжує множинність значень. В цілому, доволі аскетичні реконструйовані форми костюмів спонукають до роздумів про приховане за ними тіло – недосконале, вразливе, спотворене [153; 176], (Додаток Б, іл. 15).

Натомість, М. Маржела «оголює» конструкцію самих костюмів, виводить назовні його внутрішню структуру як метафору прозорості та критики споживання. В його творчості присутні асиметрія, фрагментація, багатошаровість, гібридизація форм, ефект від візуального сприйняття яких посилюється такими засобами, як: конструкція/деконструкція крою, трансформаційні елементи, оригінальні матеріали та їх фактурність [101; 137; 163; 165]. Загальний емоційний посил колекцій одягу М. Маржела, зазвичай, стриманий, драматичний, відображає замкненість у собі, відстороненість від світу (Додаток Б, іл. 16). Це, до прикладу, абсолютно контрастує з тими емоціями «життя без обмежень» і сексуальної розкнутості, які у свої колекції заклала В. Вествуд, коли іронічно поєднувала самі різні історичні коди з естетикою панку, синтезувала різностильові характеристики костюма, застосовуючи реконтекстуалізацію та фрагментацію як принципи методу деконструкції. Колекції, в цілому, створювалися дизайнеркою як іронічний коментар до політичної ситуації в сучасному суспільстві [141; 181].

Варто зазначити, що концептуалізація деконструктивного підходу в дизайні не обмежується лише візуальним аспектом, вона включає також смислову трансформацію костюма, в якій кожен елемент може стати метафорою, породжуючи ті чи інші асоціації [51; 54; 108; 152]. Наприклад, гібридизація форм, властива творчості Гарета П'ю (Garreth Pugh), слугує засобом вираження внутрішньої нестабільності індивіда на шляху пошуків власної ідентичності. Багатошаровість сприймається як відображення багаторівневої структури «Я» сучасників, а використання «перевивернутих» матеріалів – як прояв переосмислення значень і виведення на поверхню того, що зазвичай приховане [137; 138; 175; 184] (Додаток Б, іл. 17).

У процесі концептуалізації змістів змінюються і образно-стильові характеристики костюма. Якщо у традиційній моді стиль часто означає відповідність до визначених канонів (класика, романтизм, футуризм), то в

деконструктивізм стиль – це радше візуалізація ідеї [51; 54; 138; 152]. Такий стиль може буди еkleктичним, полістилістичним, ірраціональним, іноді навіть хаотичним, проте саме через цю «невпорядкованість» виявляється смислова глибина [140; 161]. У культурному контексті, який характеризується «трансmodерною чутливістю», ідентичнісним плюралізмом, деконструкція одягу перетворюється на засіб критичної рефлексії. Концептуальність у цьому випадку не лише збагачує художній образ, а й формує новий тип глядача – співтворця, що осмислює побачене [108; 128; 152; 175]. Таким чином, концептуалізація змістів у деконструктивному підході до дизайну одягу відкриває нові напрямки для стилістичної трансформації, поглиблення естетичних пошуків та комунікації з соціумом. Деконструкція стає засобом інтелектуального діалогу між дизайнером, глядачем і культурою в цілому.

Трансформація образно-стильових характеристик костюма в межах реконструкції, насамперед, сутнісна. Якщо в традиційній системі моди стиль орієнтовано на візуальну гармонію, спадкоємність або належність до конкретної епохи чи періоду моди ХХ століття, то у деконструктивному підході стиль перетворився на засіб філософського або соціального висловлювання. Він постає елементом, що формує комунікативні зв'язки. Це зумовлює зсув акценту з естетичної завершеності на семантичну відкритість образу [138; 161].

Такий прийом спричиняє появу нових стильових конструктів, які не вкладаються у звичні класифікації і вони можуть бути змішаними, межовими або свідомо неузгодженими. Наприклад, архетипічні елементи одягу (пальто, сукня, піджак) у деконструктивному підході часом фрагментуються, комбінуються з нетиповими тканинами, або набувають скульптурної, нефункціональної форми, як, до прикладу, в роботах Іріс ван Херпен (Iris van Herpen) або бренду Віктор і Рольф (Viktor & Rolf). Ці трансформації стилістично ідентифікують костюм як поле для художнього експерименту, в

якому поєднуються елементи футуризму, архітектурності, тілесної провокативності та навіть «антистилю» [175; 184] (Додаток Б, іл.18, 19).

В результаті, стилеутворення в деконструктивному підході до дизайну одягу стає не фіксованим поняттям, а процесом, що постійно змінюється, переглядається, провокує нові тлумачення. Це стилістичне багатоголосся дозволяє не лише реінтерпритувати зовнішній вигляд костюма, а й осмислити саму природу одягу як засобу комунікації у мінливому світі [53; 54; 108; 152].

Посилення концептуалізації змістів в деконструктивному підході нерозривно пов'язане з трансформацією самого процесу формоутворення. В цьому контексті костюм перестає бути лише матеріальним об'єктом і набуває статусу комунікативної системи, в якій кожен елемент – форма, матеріал, колір, структура тощо, – виступає носієм певного сенсу. У такий спосіб формоутворення переходить від функціонально-конструктивної логіки до семантичної, де первинним стає не спосіб створення форми, а її ідейне наповнення [108; 137; 138].

Наразі, в межах деконструктивного підходу форма розглядається як відкрита структура, що не має фіксованого значення і може змінюватися залежно від контексту сприйняття. Вказане співвідноситься з ідеями Ж. Дерріда щодо нестабільності знака та множинності його інтерпретацій. В дизайні одягу це проявляється у відмові від однозначного трактування костюма: один і той самий об'єкт може одночасно виконувати функцію арт-об'єкта і концептуального висловлювання. У цьому контексті важливим є поняття «зсуву значення», яке пояснює що традиційні елементи одягу набувають нових змістовних інтерпретацій. Наприклад, шов, який в класичному дизайні виконує суто конструктивну функцію, в деконструктивному підході може стати центральним візуальним акцентом, символізуючи процес створення або навіть «незавершеність» як художній принцип. Аналогічно, внутрішні елементи конструкції – підкладка, дублерин, каркас, – виводяться назовні,

перетворюючись на засоби візуальної комунікації [137; 163; 170], (Додаток Б, іл. 20).

Зміна ролі елементів костюма супроводжується трансформацією самого підходу до стилю. Якщо в традиційній моді стиль виконує функцію ідентифікації та належності до певної культурної чи історичної системи, то у деконструктивному підході до дизайну він стає інструментом критичного висловлювання. Це призводить до формування нових типів стилістичних структур, що характеризуються нестабільністю, фрагментарністю та відкритістю. Однак, у будь-якому варіанті сприяють комунікації.

Особливо показовим є використання такої стратегії як гібридизація, коли в одному об'єкті поєднуються елементи різних стилів, епох і культурних кодів. Такий підхід руйнує традиційну логіку стилістичної єдності і створює новий тип візуальної мови, в якій домінує напруга між різними елементами. Така напруга і є джерелом нових смислів, що виникають в процесі взаємодії форми і глядача, тобто – під час комунікації [140; 175; 205].

Значну роль у вказаному процесі відіграє також тілесність як категорія, що підлягає деконструюванню. Оскільки в традиційній моді тіло розглядається як основа для створення гармонійної форми, що його відтворює, огортає тощо, в деконструктивному формоутворенні воно, навпаки, може бути деформоване, приховане або гіперболізоване і навіть спотворене. Все залежить від ідей дизайнера, обраних ним стратегій і концептів. Це дозволяє поставити під сумнів усталені уявлення про норму, красу та ідеальне тіло. Доцільно звернути увагу на взаємозв'язок між концептуалізацією змістів і трансформаційним формоутворенням. Останнє передбачає постійну переінтерпретацію. Форма втрачає стабільність і набуває характеристик процесу, що перебуває у стані безперервної трансформації [128; 170; 184]. Це особливо актуально в умовах цифрової культури, де об'єкти можуть існувати у множинних варіаціях і змінюватися в режимі реального часу. Тому, трансформаційне формоутворення

можна розглядати як логічний розвиток деконструктивного підходу, в якому акцент зміщується з руйнування на процесуальність. Якщо деконструкція виявляє нестабільність, то трансформаційний підхід робить цю нестабільність основою для створення нових дизайнерських рішень.

В результаті, концептуалізація змістів в деконструктивному підході до дизайну одягу призводить до формування нової моделі взаємодії між дизайнером, об'єктом і глядачем. Дизайнер виступає не лише як творець форми, але і як автор ідеї. Костюм – як носій багатошарових значень, глядач – як інтерпретатор, що надає цим значенням актуальності.

Отже, у сучасному дизайні одягу деконструкція і концептуалізація змістів формують нову парадигму, в якій форма, стиль і значення перебувають в постійному процесі трансформування та видозмін. Це відкриває нові можливості для художнього експерименту, розширює межі дизайнерського мислення та сприяє формуванню нових підходів до розуміння одягу як складової системи комунікації в сучасній культурі.

2.3. Деконструкція як метод формотворення в сучасному дизайні

Деконструкція в сучасному дизайні одягу перестає бути суто естетичним прийомом. Вона трансформується в гнучкий інструмент міждисциплінарного формоутворення. В контексті постмодерну це означає іронічне переосмислення форм і паттернів, у постцифрову епоху – інтеграцію технологій, матеріалів, медіа й тілесних практик у єдину художню мову.

Такий процес формоутворення, насамперед, втрачає стабільність класичних конструкцій. Силует, пропорції, матеріал більше не сприймаються як задані величини, адже стають змінними параметрами, які взаємодіють із контекстом часу, простору й глядачем. Деконструкція у цьому вимірі – це не лише «злам» руйнування традиційної моделі одягу, а й трансформація форми в

динамічну, змінну структуру, що адаптується до контексту – фізичного, цифрового чи соціального [137; 138; 170; 184]. В постмодерністському полі вона часто пов'язана з критикою метанаративів, включно з каноном краси, фіксованою гендерною ідентичністю, уніфікованим стилем або унітарною функцією одягу. Натомість, деконструкція пропонує відкрите трактування, гібридні форми, багатозадачність змісту. Як результат, одяг починає існувати на перетині тексту і текстури, концепції й речі, ставлячи під сумнів будь-яку остаточну інтерпретацію костюмного образу [29; 57; 137; 161].

У постцифровому контексті, формоутворення через деконструкцію набуває нових вимірів, одяг конструюється як у фізичному просторі, так й віртуальному, як копія, що підміняє реальність, доповнення до цифрового аватара, чи як інтерактивна оболонка, здатна до зміни в режимі реального часу (через AR, світлочутливі чи сенсорні матеріали тощо). Таким чином, форму диктує не лише тіло, а й технологічний інтерфейс, що пов'язує людину з інформаційним середовищем [175; 184; 205].

Особливо важливою стає зміна у самій логіці проектування. Якщо у традиційному підході форма виникала з внутрішньої структури та конструктивних вузлів, то в деконструктивному підході вона часто є результатом взаємодії з даними (data-driven design), алгоритмами (generative design), чи навіть з глядачем (interactive fashion). Такі прийоми є прикладом новітньої деконструкції, яка не руйнує форму в класичному розумінні, а «розчиняє» її в середовищі – фізичному або культурному.

В цьому вимірі деконструкція постає як стратегія відкритого дизайну – багатоголосного, адаптивного, процесуального. Форма стає не результатом, а станом: змінним, гнучким, таким, що перебуває в постійній взаємодії з тілом, соціумом, технологією. Таким чином, деконструкція як метод формоутворення покращує візуальну мову моди, але й активує нову естетичну та онтологічну парадигму в дизайні загалом [54; 137; 138].

В теоретичному осмисленні деконструктивного формоутворення як методу важливо враховувати два базові підходи – раціональний та ірраціональний, які визначають методологію проектування та характер художнього висловлювання (Додаток А, сх. 2). Ці два підходи в контексті методу реконструкції пояснюють природу процесу формоутворення, зокрема, як емоційне явище.

Наразі, поняття *іrrаціоналізм* (від лат. *Irrationalis* – несвідомий, нерациональний) репрезентує філософську парадигму, що в процесі пізнання надає пріоритет інтуїтивному, чуттєвому, підсвідомому. В контексті дизайну це означає апеляцію до емоційного досвіду, образно-асоціативного мислення, неочевидних асоціацій і нестандартних пластичних рішень. Ірраціональний підхід в деконструкції дозволяє дизайнеру вийти за межі логіки та формальних структур, надаючи перевагу чуттєвій експресії, асиметрії, фрагментації, випадковості як естетичним категоріям. Він формує поле для «неочевидного смислу», де головну роль відіграє суб'єктивне сприйняття.

Натомість, *раціоналізм* (від лат. *rationalis* – розумний, логічний) ґрунтується на чіткості побудови, логічній організації форми, узгодженості конструктивних і естетичних елементів. У дизайні одягу це проявляється в гармонійній композиції, доцільності функціональних рішень, відповідності форми цільовому призначенню, а також у використанні закономірностей пропорцій, ритму, масштабу. Раціональний підхід у деконструкції може проявлятися у прагненні структурувати «хаос», виявити приховану логіку за видимою недосконалістю, тобто в осмисленій деконструкції, яка не суперечить конструктивному мисленню [17; 53; 137; 146].

Таким чином, в рамках деконструктивного підходу ірраціональне та раціональне не виключають одне одного, а існують у діалектичній єдності. Ірраціональність дозволяє переосмислювати форму як вільний простір для емоційного й культурного жесту, тоді як раціональність забезпечує внутрішню

організацію цього жесту, перетворюючи його на переконливу художню структуру. В сучасному дизайні одягу це особливо помітно в авторських практиках, де деконструкція поєднує чуттєву образність з інтелектуальним аналізом форми. Така двоїстість є визначальною рисою інноваційного мислення в постмодерному та постцифровому культурному середовищі.

В проектуванні костюма ключовим завданням досконалості форми виступає естетичне моделювання, що досягається шляхом побудови композиційно врівноваженого образу – як у статичному, так і в динамічному втіленні. У межах раціонального підходу формоутворення визначається застосування базових композиційних принципів: ритму, симетрії, асиметрії, статичності, динаміки, гармонії, пропорційності та масштабування. Такі прийоми забезпечують узгодженість між зовнішньою формою (силуетом) і внутрішніми конструктивними характеристиками костюма. Вони дозволяють досягти логічної завершеності образу, в якому кожен елемент функціонує як частина цілісної системи. Отже, цілісність композиції, з позиції раціонального підходу до проектування, передбачає взаємозв'язок елементів костюма, їх пропорційну збалансованість, що формує психологічно-емоційне сприйняття форми як гармонійної, впорядкованої структури. При цьому композиційне вирішення часто ґрунтується на геометричних закономірностях, де втілюється свідоме протиставлення силуету костюма формам людської фігури, з опорою на закони композиційної організації – статичності та динаміки [16; 18; 116]. Так, статика передбачає візуальну стійкість, рівновагу, а динаміка – імітацію руху, розвиток, зміну форм.

В деконструктивному формоутворенні раціональний підхід полягає не стільки у зміні конструкції, скільки у її переосмисленні через матеріал, фактуру або спосіб носіння виробу. Наприклад, класичний піджак може зберігати свою конструктивну основу, проте, завдяки поєднанню з фактурним в'язанням, апсайклінгом або навмисно «зістареним» матеріалом перетворюється на

дизайнерський об'єкт із елементами деконструкції (Додаток Б, іл. 22 а) В такому випадку конструктивна стабільність поєднується з текстурною варіативністю, збагачуючи візуальний і тактильний образ виробу.

Іншим прикладом раціонального використання деконструктивних стратегій може слугувати застосування технік орігамі в драпіруванні, коли з гладкої тканини формуються складні рельєфні поверхні без зміни загальної конструкції (Додаток. Б, іл. 22 б). Саме тут деконструкція проявляється через пластичне осмислення матеріалу, а не через руйнування цілісності об'єкта [16; 17; 117; 118; 170]. Вона базується на візуально-пластичних стратегіях формоутворення.

Серед стратегій раціонального формоутворення в межах деконструкції, в цілому, можна виокремити такі основні:

- *Зовнішня реконфігурація виробу*, що передбачає декорування, драпірування, зміну об'єму без втрати конструктивної логіки.
- *Модифікація фактури* завдяки апсайклінгу, навмисній деформація або зістарюванню матеріалу.
- *Нетипове носіння*, яке виявляється через комбінаторіку, інверсію елементів, зміну способу фіксації та експлуатації виробу.

На противагу, ірраціональний підхід до формоутворення базується на інтуїтивному, експериментальному ставленні до матеріалу і образу. Він виражається через відхід від логіки композиції, порушення конструктивних норм, гіпертрофію форм, навмисне порушення функціонального призначення одягу. Ірраціональний дизайн акцентує емоційну виразність, унікальність та художній жест, що превалюють над поняттями посадки, практичності та комфорту виробу, його трендової відповідності. Ідея деконструкції в цьому випадку реалізується через: фрагментацію та морфологічну трансформацію форми, використання нетипових або нефункціональних матеріалів,

гіперболізацію силуету, демонстративну «невідповідність» конструкції і зовнішнього вигляду (Додаток Б, іл. 20-23).

Такі практики резонують із філософією Ж. Бодіяра, зокрема, з концептом «симулякра», де форма стає знаком без оригіналу – чистою умовністю, ідеєю, жестом. Тому, одяг втрачає утилітарну функцію і трансформується в інструмент художнього висловлювання або соціального протесту [6; 61].

Таким чином, у постмодерному та постцифровому дизайні деконструкція об'єднує раціональні та ірраціональні стратегії, утворюючи гібридну форму, в якій логіка і хаос, контроль і емоція, ремесло і технологія взаємодіють на рівні матеріалу, сенсу й символу. Така взаємодія спричиняє нову типологію формоутворення, де конструктивність не заперечує емоційність, а функція не виключає символічність. Постцифрова епоха, в якій дизайн одягу існує поруч із алгоритмами, генеративними системами, AR/VR – інтерфейсами та гібридною реальністю, вимагає багаторівневого мислення – одночасно ремісничого, інтуїтивного та інтелектуального. Деконструктивні підходи в цьому контексті стають інструментом дослідження і репрезентації нестабільності сучасної ідентичності. Вони дозволяють конструювати форми, що не лише відповідають функціональним потребам, а й транслиють відчуття часу, емоційного стану, критики соціальних норм. Дизайнер стає медіатором між тілом і простором, а форма одягу – відображенням культурного процесу [103; 128; 138; 152].

Ірраціональний аспект формоутворення, наприклад, навмисна деформація, гіпертрофія, асиметрія, візуальний дисбаланс, виступає як естетична реакція на кризу лінійності та передбачуваності, характерну для індустріального дизайну. Раціональна логіка конструкції, навпаки, забезпечує технічну реалізацію задуму, функціональність і ергономіку. В поєднанні, ці два підходи створюють нову якість у формі, що не може бути зведена ані до виключно естетики форми костюма, ані до її чистої утилітарності.

Отже, поєднання раціонального та ірраціонального в межах деконструктивного підходу в дизайні формує нову мову одягу – мову неоднозначності, складності, відкритості. Це мова, що відображає фрагментарність світу, в якому живемо, і, водночас, надає засоби для його переосмислення через форму. Узагальнення вище вказаного зведено в схему 2 (Додаток А, сх. 2).

Висновки до другого розділу

Аналіз феномену деконструктивізму в дизайні одягу уможливив усвідомлення цього підходу як однієї з ключових форм вираження постмодерністської естетики. Показано, що в умовах постмодерну одяг перестає бути виключно функціональним об'єктом, а перетворюється на інструмент критичного висловлювання, на візуальний і матеріальний код, що передає багатозначні смисли.

Виокремлено такі етапи розвитку деконструктивізму в дизайні одягу, як: філософсько-теоретичний (1960-1970-ті рр.), архітектурно-морфологічний (кінець 1970-х – 1980-ті рр.), етап модної трансформації (1980-1990-ті рр.) та етап концептуалізації й експериментів (2000-ті рр. – сьогодні), що відображають поступовий перехід від теоретичного осмислення деконструкції до її практичної реалізації як методу формоутворення в дизайні одягу (Додаток А, сх.1).

Окреслено ключові передумови формування деконструктивного підходу в дизайні одягу, серед яких філософія постструктуралізму, архітектурний деконструктивізм, авангардні мистецькі практики та трансформація соціокультурних цінностей другої половини ХХ століття. Встановлено, що в процесі розвитку деконструктивного підходу сформувалася система принципів формоутворення, до якої належать фрагментація, асиметрія, інверсія,

незавершеність, багат шаровість і реконтекстуалізація. Зазначені принципи, разом зі стратегіями деструкції, трансформації та реконфігурації форми, стали підґрунтям сучасного деконструктивного методу в дизайні одягу.

Встановлено, що деконструктивізм у дизайні одягу пройшов складний шлях розвитку: від філософської концепції та авангардної естетики до цілісного проєктного підходу, в межах якого деконструкція функціонує як самостійний метод формоутворення, що забезпечує створення нових художньо-образних, конструктивних і смислових моделей костюма.

Виявлено, що деконструкція в дизайні одягу репрезентує розрив із класичними нормами цілісності, симетрії та завершеності. Як метод, деконструкція пропонує замість лінійності – фрагментацію, замість стабільності – трансформації, замість однозначності – інтерпретативність. Деконструктивний підхід включає свідоме порушення конструктивних принципів, деформацію, ігрове ставлення до пропорцій, відкритість до використання нетипових матеріалів та їх комбінацій.

Доведено, що раціональні та ірраціональні складові деконструктивного формоутворення у дизайні одягу не протиставляються, а навпаки, взаємодіють, утворюючи новий тип художньої мови, де інтелектуальна структура поєднується з емоційною виразністю. Це дозволяє переосмислити одяг як змінну, відкриту, гнучку форму, яка віддзеркалює складність сучасної культури, її гібридність і полілогічність.

РОЗДІЛ 3.

КРЕАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ДЕКОНСТРУКТИВНОГО ПІДХОДУ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ ДИЗАЙНІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

3.1. Формотворчі пошуки деконструктивістів ХХ століття

Формотворчі пошуки деконструктивістів ХХ-ХХІ століть були спрямовані на руйнування традиційних канонів і створення нової мови формоутворення, що відображала складність, нестабільність та фрагментарність сучасного світу. Цей напрямок, який виник на межі 1970-1980-х років, найбільше проявився в архітектурі, дизайні, візуальному мистецтві, літературі, а також у філософії та культурології. Це стало своєрідною реакцією на жорсткі правила модернізму та раціональність індустріального світу. Вони відобразили складність, хаос, невизначеність постіндустріального суспільства, використовуючи дизайн як засіб філософського висловлення. Таким чином, деконструктивізм став символом радикального новаторства, сміливості і технологічної еволюції у сфері форми і формоутворення [6; 29; 57; 87; 89].

На цьому тлі виникають так звані *школи деконструктивізму*. Це не формальні інституції, а радше філософські та культурні об'єднання дизайнерів, які сповідують подібні ідеї про одяг як критику, як мистецтво, як форму дискусії. Такі креативні утворення вплинули не тільки на моду, а й на гендерну політику, тілоцентризм, екологічне мислення та цифрову культуру, переосмислюючи саму природу одягу як соціального, культурного і філософського явища. Деконструктивісти в одязі ставлять під сумнів не лише естетику, а й роль одягу у формуванні ідентичності, соціального статусу та уявлень про «нормальне» тіло. Деконструктивісти часто створюють одяг без чіткого поділу на жіноче й чоловіче, розмиваючи гендерні межі. Унісекс-

силуети, андрогенні моделі, чоловіки в сукнях або жінки в маскулінних образах – усе це не просто провокація, а критика жорстких бінарних норм [11; 19; 52; 76; 103; 140]. У такий спосіб мода стає засобом самовираження, а не нав'язаного стандарту [128; 152]. В сучасній індустрії моди функціонують декілька таких інституцій які відрізняються власною філософією щодо одягу, його функцій і якостей. Вони мають через власні прояви значимий вплив на сучасне суспільство. Серед шкіл деконструктивізму можна виокремити: японську школу, бельгійську школу, британську школу, американську школу і новочасні модерні «цифрові» школи, які почали формуватися в 2010-х роках.

3.1.1. Специфіка японської школи деконструкції. Японська школа деконструкції в дизайні одягу сформувалася як оригінальне явище, що виникло на перетині традиційної японської культури, її естетичних норм, філософських концепцій і критичного переосмислення західної парадигми моди. Засновниками цієї школи прийнято вважати Рей Кавакубо, Йоджи Ямамото та Іссей Міяке [125; 133; 153; 176]. Вони ініціювали нові підходи до побудови форми костюма та заклали фундамент цілого філософсько-художнього напрямку в сучасному дизайні одягу [94; 97; 100; 125].

Основною особливістю процесу формоутворення в японській школі деконструкції є відмова від класичного західного принципу конструювання одягу, характеристик облягання ним тіла, що базується на акцентуванні анатомічних ліній. Натомість, японські дизайнери створюють речі, які існують незалежно від фігури: просторові, вільні, здебільшого, неструктуровані силуети, що радше огортають тіло, ніж його оформлюють. Японська деконструкція активно використовує асиметрію, порушення балансу, випадковість і навіть «помилку» як художній засіб. Це відображення традиційної японської естетики вабі-сабі, що цінує недосконалість, плинність і скромність. Асиметричний крій виступає як технічний прийом і спосіб переосмислення краси [100; 125; 153].

Однією з найхарактерніших ознак японської школи деконструкції в дизайні одягу є неконвенційність (лат. *conventio* – угода, договір), що означає нетрадиційний або нестандартний підхід, вивернутий крій, що порушує традиційні принципи конструювання та оздоблення. В межах цього підходу конструктивні елементи – шви, виточки, розрізи, підкладки, застібки, що навмисно виводяться на лицьову поверхню виробу, стають повноцінними носіями естетичного та концептуального навантаження [94; 100; 137].

Така практика стала однією з ключових для дизайнерки Рей Кавакубо (бренд *Comme des Garçons*), яка в одному зі своїх інтерв'ю зазначала: «Моїм наміром було не шити одяг, а зробити те, чого раніше не існувало» [187]. Її метою є створення речей, що порушують саму логіку традиційного одягу. Вироби мають зовнішні шви, відкриті припуски, розкриті внутрішні структури, що роблять конструкцію «прозорою» – не в буквальному, а в технічному сенсі. Одяг більше не приховує деталей власного «виробництва». Натомість, демонструє його, перетворюючи сам формотворчий процес на художній жест (Додаток Б. іл. 24), [137; 158].

На відміну від класичного європейського підходу до дизайну одягу, який прагне приховати внутрішню конструкцію за оздобленою зовнішньою стороною, японські деконструктивісти цілеспрямовано виводять «внутрішнє» назовні [137; 153]. Це прийом, що буквально і метафорично оголює механізм створення форми, позиціонує закономірності та специфіку формотворення як ключову особливість одягу. Як зазначає дослідниця моди Валері Стіл (*Valerie Steele*): «Японські дизайнери перетворили шви, підкладку та поділ на естетичні вирази – показуючи, а не приховуючи те, що прагнула приховати західна мода» [176, с. 57]. Техніка вивертання прямо пов'язана з філософським ставленням японських дизайнерів до тіла. Як зазначає Юнія Кавамура, «...замість того, щоб одягати тіло, вони запитують, що таке тіло по відношенню до того, що його прикриває» [153, с. 93]. Таким чином, вивертання руйнує ієрархію «тіло –

форма – оздоблення» і пропонує натомість рівнозначну взаємодію матеріалу, простору й тіла. Це нова форма пластичності, де оголене тіло або його облягання виступають як критична точка [125; 153].

Вивертання в японській деконструкції також є проявом супротиву модній комерціалізації, де домінує «глянцева» ідея завершеного, уніфікованого, готового для масового тиражування та продажу продукту. В цьому сенсі вивертання має антиспоживацький характер, тобто – одяг перестає бути товаром. Він постає маніфестом процесу, динаміки, незавершеності: «...щоб щось було красивим, воно не обов'язково має бути гарним» [187]. Таке твердження стало фундаментальним гаслом деконструктивного формоутворення в дизайні японських майстрів [125; 137].

Водночас, з конструктивної точки зору, вивертання є прийомом інверсії, який передбачає перестановку і перенесення, зміну технологічних рішень та створення нової пластичної форми костюма і особливих принципів формоутворення. Зокрема, це концептуальний інструмент для процесу макетування: від макету до готових лекал [16; 18; 34; 41; 154].

Вивертання в японській школі деконструкції розглядається як засіб переосмислення природи одягу. Вивертаючи форму, змінюючи орієнтацію швів, конструктивну логіку виробу чи поверхню тканини – фактуру чи текстуру, дизайнер створює нову реальність предмета, що виходить за межі її утилітарного призначення. Інверсія в цьому контексті – це заперечення звичного порядку, спрямованого на виявлення прихованої сутності форми. Вивернута річ постає як об'єкт, в якому виявлено внутрішню структуру матеріалу, технологічну логіку його побудови і, водночас, чуттєву, поетичну енергію, що єднає традицію з авангардом [29; 119; 121].

У творчості Йоджи Ямамото (Yohji Yamamoto) вивертання стало інструментом «розкладання» звичних уявлень про одяг [171; 210]. Його колекції будуються на ідеї недосконалості створеного, помилки як естетичної ознаки, на

свідомому оголенні конструктивних елементів, які сховані всередині. Видимі шви, зовнішні виточки, відкриті зрізи, асиметричні деталі, непропорційні рукави – це прояв процесу вивертання, який переводить технологічну функцію створення одягових речей в площину естетики (Додаток Б. іл. 25) [100; 125; 171]. Для Й. Ямамото «вивернуте» – це розкриття «справжнього» – того, що зазвичай, сховане за фасадом «модної поверхні». Такий концепт змінює саму природу моделювання: макетування стає актом філософського пошуку, коли форма народжується не з креслення, а з діалогу з тканиною, зі спроби виявити її внутрішню архітектуру [16; 154; 171].

Й. Ямамото у своїй творчості використовує вивертання як просторову метафору інверсії. Тканина в нього не обтікає тіло, а вступає з ним в протистояння, ніби уточнюючи простори між тілом та матерією. Така дистанція стає місцем для інтерпретації, тобто – простором думки. Через інверсію дизайнер досягає ефекту анти пластики, коли відсутність класичних пропорцій стає основою нової естетики. В цьому полягає принципова відмінність японської деконструкції від європейського постмодерного деконструктивізму. Якщо останній орієнтований на руйнування структури, то японський – на її переосмислення через внутрішній зворотній рух [125; 137; 153; 171].

Інший представник японської школи – Іссей Міяке (Issey Miyake) реалізує прийом вивертання в напрямі матеріально-технологічних інновацій. Його підхід до формоутворення базується на експерименті з тканинами, які самі по собі є конструктивними елементами. Міяке вивертає не стільки форму, скільки вивертає саму сутність матеріалу, перетворює площину текстилю на тривимірний об'єкт. Його відомі технології плівки, структуровані тканини, розгортання одягу з єдиної площини – це приклади інверсії процесу моделювання, коли не форма диктує матеріал, а матеріал визначає можливу форму. В такому підході вивертання виявляється не лише просторовим прийомом, але й технологічним принципом. Коли звичайна тканина проходить

процес нагрівання, пресування чи складчастої деформації, вона змінює власну природу (властивості та якості), ніби вивертається зсередини, набуваючи нової пластичності (Додаток Б. іл. 26), [149; 156; 179].

Концепція «вивернутого» у І. Міяке розкривається також через його філософію руху та взаємодії. Його костюми не мають жорсткої структури – вони існують у змінному стані, підкорюються динаміці тіла, повітря, світла. В цьому контексті вивертання – це спосіб досягнення гармонії між природною плинністю та конструктивним порядком. І. Міяке формує образ костюма, в якому інверсія не протиставляє «внутрішнє» «зовнішньому», а інтегрує їх в цілісну систему, що є постійно активною та динамічною. Це вже не заперечення форми, а створення нової логіки формоутворення, в якій технологічний процес набуває естетичний сенс [125; 133; 156; 179].

Японська школа деконструкції затвердила в дизайні одягу принципи і прийоми, що спираються на філософію парадоксу. Вивертання як прийом інверсії стало засобом досягнення гармонії через протиставлення. Коли «внутрішнє» стає «зовнішнім», а «приховане» – «видимим», відбувається не руйнування, а оновлення структури костюма. Такий концепт дозволяє розглядати процес макетування як процес дослідження, в якому дизайнер відкриває новий потенціал, що формує унікальну образно-конструктивну мову створених речей [16; 41; 137; 154].

Таким чином, японська школа деконструкції затвердила вивертання як концептуальний інструмент формоутворення, який охоплює всі рівні дизайнерського процесу – від ідеї до її втілення. Японська школа стала взірцем синтезу філософії, технологій і пластичної форми, в якому вивертання виступає не лише як прийом, а як парадигма сучасного дизайну одягу.

3.1.2. Методи Бельгійської школи деконструкції. Бельгійська школа деконструкції, зокрема, представлена «Антверпенською шісткою» (Antwerp Six) – Мартіном Маржелою (Martin Margiela), Дрісом ван Нотеном (Dries Van

Noten), Анною та Юргеном Демельмейстерами (Ann & Jurgen Demeulemeester), Вальтером Ван Бейрендонком (Walter Van Beirendonck) та іншими, – була сформувала у 1980–1990-х роках. Дизайнери заявили про себе завдяки унікальному підходу до формоутворення одягу, в основу якого було закладено інтелектуальну критику моди через деконструкцію.

Бельгійці, на відміну від японських дизайнерів, часто деконструювали не форму, а саму мову моди, тобто – символіку одягу, його соціальні функції, сприйняття естетичних ідеалів. Одяг часто створювався як цитати з минулого, що були навмисно зіпсовані, спотворені або перевернуті. Силуети 1950-х або 1970-х років у творчості деконструктивістів трансформувалися у множинні, фрагментовані образи, що втратили оригінальний контекст [137; 158; 163]. Як зазначає А. Джилл, «...деконструкція тут є своєрідною археологією моди, що розкриває час, використання та пам'ять, вшити в одяг» [137, с. 31].

Вивчаючи роботи бельгійської школи деконструкції, можна зазначити, що для них формоутворення базується на принципах незавершеності та недосконалості, коли залишаються необроблені краї, відкриті шви, відбувається зсув пропорцій, коли плечі розширені, рукави опущені, довжини нестабільні та має місце прийом вивертання «внутрішнього» назовні, коли зворотній бік виробу стає частиною естетики, що дуже схоже на японську школу, але з більшим соціальним підтекстом та іронією [137; 158; 163; 165]. Наприклад, «лицьовий» жакет М. Маржели міг бути зроблений з вивернутої підкладки, а речі збиралися з фрагментів кількох інших виробів ніби після реконструкції чи війни. Наразі, М. Маржела створює одяг, який виглядає посттравмотичним, незавершеним, непослідовним, але глибоко символічним (Додаток Б. іл. 27), [140, с.167].

Бельгійську школу часто пов'язують з тенденцією до розмивання ідентичності, яка, в цілому, характеризує моду межі ХХ – ХХІ століть і сприяє знеособленню людини як носія костюма. Подібне розмивання ідентичності

виражається, насамперед, в гендерній андрогінності, формальній уніфікації чоловічого і жіночого одягу, в запереченні сексуальності через формальну нейтральність і незручність речей. Це впливає на процес формоутворення і форму одягу взагалі (Додаток Б, іл. 28), [101; 137; 158].

Деякі представники бельгійської школи деконструкції, наприклад Бернхард Вілльгельм, поєднували деконструкцію з архітектурними експериментами як-от, наприклад, геометризовані або фрагментарні силуети костюма. Акцентною була форма, яка не облягає тіло людини, а формує простір навколо неї. Ще одним важливим прийомом реконструкції стала побудова костюма через «негативну форму», тобто, через вирізані або вилучені частини одягу, що створювало цікавий ефект (Додаток Б, іл. 29), [127; 137; 158].

Таким чином, бельгійська школа деконструкції розвинула унікальну систему деконструктивного формоутворення, заснованому на інтелектуалізації та критичній реконструкції форми, естетиці недосконалості як фрагментації окремих елементів і форми в цілому. Представники цієї школи змінюють крій і процес формоутворення використовуючи форму костюма як платформу для дискурсивного аналізу.

3.1.3. Техно-деконструкція Британської школи дизайну. Британська школа деконструкції, що набула актуальності у 1990-2000-х роках, вирізняється синтезом концептуальної критики моди з технологічними інноваціями. Основними представниками цієї інституції варто вважати Хусейна Чалаяна (Hussein Chalayan), Александра Макквіна (Alexander McQueen), Гарета П'ю (Gareth Pugh), які поєднують технологічне моделювання з філософією руйнування канонів [127; 141; 175]. Як зазначає Кароліна Еванс, «...в Британії деконструкція стала чимось більшим, ніж просто естетичним бунтом – вона перетворилася на розробку форми та значення, значною мірою враховану цифровою культурою, наукою та продуктивністю» [127, с.288].

Так звана британська техно-деконструкція не зупиняється на руйнуванні силуету, вона перетворює його в динамічну структуру, що може змінюватися, розгортатися, «реагувати» на рух або простір [184; 186]. Прикладом може слугувати колекція “*Afterwords*” («Післямови...») (2000 р.), в якій Х. Чалаян розробив трансформовані меблі-одяг, де одна сукня збиралася з чохла стільця, а інша – перетворювалася на кофр [127; 175]. У колекції “*One Hundred and Eleven*” («Сто одинадцять») (2007 р.), за допомогою мікромоторів і мікроконтролерів, плаття на подіумі поступово змінювало форму, відображаючи діалог моди з цифровим дизайном (Додаток Б. іл. 30, 31).

На відміну від японської чи бельгійської шкіл, британські дизайнери часто осмислюють одяг як програмований об’єкт. В результаті, формоутворення передбачає не лише швейну, але й алгоритмічну логіку [160; 184]. Конструктивною особливістю стає переважання нестандартних матеріалів (пластик, метал, склофібра, нейлон). Типовими стають також відмова від швів, а форма створюється через згинання, термічне зварювання, розгортання з 3D – моделей [185, с. 61].

Формоутворення в британській техно-деконструкції часто спрямоване на децентрацію людського тіла, тобто, створені форми розширюють або маскують його межі, деформуючи силует костюма. Наприклад, в роботах Г. П’ю фігурують гіпертрофовані плечі, об’ємні каптури, геометрично надмірні силуети, що нівелюють стать або фізичні пропорції. Техно-деконструкція, як стверджує Барбара Вінкен (Barbara Vinken) розкриває тіло як вразливе доповнене, як «чуже». Воно не є центром моди., а є частиною більш ширшої системи суспільно значимого (Додаток Б, іл 32, 33), [205, с. 97].

Іншим важливим прийомом можна вважати перформативність, що стала частиною процесу, до прикладу, в показах А. Маккуїна. Мова, зокрема, про показ «No.13» (1999 р.), під час якого сукні виготовлялися на очах глядачів, коли роботи розбризкують фарбу на білу сукню Шалом Гарлоу, трансформуючи

її в реальному часі. У такий спосіб трансформація стала формою комунікації, де межа між модою, мистецтвом та наукою зумисне нівелюється (Додаток Б, іл. 34), [127; 141; 184].

Хоча британська школа активно використовує новітні матеріали і технології, вона також звертається до традиційного крою, але у вигляді іронічного або дестабілізованого цитування. Так, класичне англійське пальто або жакет у Х. Чалаяна може розкладатися на 2D-схеми, а традиційні тканини – твід, вовна, – поєднуватися з технічними вставками або LED-сітками. Це створює постмодерні гібриди, які водночас і деконструюють, і реконструюють культурну спадщину британського костюма [175; 185; 205].

Таким чином, британська техно-деконструкція сформувала унікальний напрям розвитку сучасного формоутворення в дизайні одягу. Вона поєднує деконструктивну філософію з інженерним мисленням, використовує технології як засіб руйнування ілюзії стабільної форми та трактує одяг як змінну, динамічну, кібернетичну систему [160; 178; 184]. У такому підході форма вже не є завершеним результатом проектування, а постає як процес безперервної трансформації, що змінює ставлення до тіла, моди та культури в цілому.

3.1.4. Американський концептуальний деконструктивізм.

Американська версія деконструкції в дизайні одягу сформувався під впливом постмодерної критики, концептуального мистецтва та соціальних рухів. На відміну від японської інтуїтивної школи та європейських шкіл – бельгійської інтелектуальної, британської техно-орієнтованої, американський деконструктивізм часто має виразно соціальний, політичний чи гендерно-критичний контекст, що визначає специфіку формоутворення [103; 140; 161].

Ключові представники цієї школи Рік Овенс (Rick Owens), Том Браун (Thom Browne), Хелмут Ланг (Helmut Lang) у нью-йоркський період своєї творчості, а також молодші бренди, такі як: Eckhaus Latta, Telfar, Vaquera, Collina Strada, які активно формують ядро американського концептуального

деконструктиву з чіткою позицією щодо ідентичності, тіла, гендеру та соціальної нерівності [103; 140; 169; 183]. Для представників сучасного американського концептуального деконструктивізму одяг виступає не лише естетичним об'єктом, а й засобом культурної критики, своєрідним каналом комунікації [140; 161].

Формоутворення американські дизайнери часто розглядається як прояв спротиву споживацькій одержимості новизною, стандартизацією та нормативними уявленнями про тіло [90; 103; 161]. Одяг у цьому контексті функціонує як маніфест або візуальна заява. Саме тому в дизайні значну роль відіграє гібридизація культурних кодів як поєднання високої моди та streetwear, змішування різних історичних епох, естетики постпанку, гранжу та класицизму [140; 183]. Прийом асиметрії використовується не як декоративний засіб, а як інструмент дестабілізації очікувань щодо форми та силуету (Додаток Б, іл.35 а), [169; 188].

Показовими є роботи Р. Овенса, для яких характерні об'ємні драпіровані форми, близькі до скульптурних об'єктів, що порушують традиційні пропорції людського тіла [169; 188; 189]. У творчості бренду Telfar гендерно-нейтральний одяг поєднує елементи класичного крою з демократичним підходом до моди, тоді як Vaquera працює з навмисно гіперболізованими та антиутилітарними формами – сукнями-прапорами, піджаками-ковдрами та іншими об'єктами, що межують між одягом і художньою інсталяцією (Додаток Б. іл. 35 в), [103; 140].

Американський деконструктивізм вирізняється також тяжінням до постапокаліптичної естетики, що виражається у використанні деформованих і навмисно «зруйнованих» форм, які збираються заново в новому або, умовно, відсутньому порядку [169; 188]. Такий підхід візуалізує ідеї занепаду сучасних соціальних моделей та пошуку альтернативної естетики після «кінця моди» у її традиційному розумінні (Додаток Б. іл. 35 б), [140; 161].

Деконструктивне формоутворення як стратегія збирання уламків в технічному сенсі функціонує як образотворчий напрям, що схожий на колаж, асамбляж, монтаж. Це процес, в якому змішуються тканини, силуети, естетики з різних джерел – історичних, етнічних, утилітарних, навіть «сміттєвих» (trash aesthetics). Формоутворення в цьому контексті це не формоутворення в традиційному сенсі (від ескізу до завершеного силуету), а «постформоутворення», де предмети, деталі, тканина та естетичні коди використовуються у зміненому, навіть знівеченому вигляді, і поєднуються в один образ, що імітує наслідки руйнування, виживання або реконструкції з руїн [169; 183; 188].

Одним з ключових прийомів формоутворення постапокаліптичної форми є *фрагментарність*, де одяг подається як зібраний з уламків, речі виглядають ніби «поламаними» [169; 188], наприклад, сукні з клаптиків американського прапора та зношеної білизни, що об'єднані в негармонійний силует. Ще один з прийомів – *Trash Aesthetics (авангард утилітарного сміття)*, тобто – використання сміттєвих матеріалів, перешитих тканин, found objects (Додаток Б. іл. 37), [76; 85; 190]. Для нього характерні: навмисно залишені сліди пошкоджень, плями, сліди зношення, дірки. Ця практика виконує етичну функцію, вона критикує споживацтво. Наприклад, колекція Collina Strada SS21 (Додаток Б. іл. 38), в якій представлено одяг з текстильних відходів. Вона не приховує недосконалості, а демонструє її як частину естетики [76; 190].

Прийом «*відкритої (видимої) конструкції*», коли шви, застібки, підкладка, все винесено назовні [140; 169] формує естетику «анатомії одягу», коли конструкція демонструється як «тіло без шкіри». Формоутворення стає не завершенням, а процесом у русі, як незавершена реконструкція. *Дисбаланс і втрата (зміщення) центру* виступають як метафора соціальної нестабільності, втрати опори, розгубленої тілесності. Часто формується зсув центру ваги,

акцент робиться на великі плечі й вузький низ, або, навпаки, – сукня перекошена в один бік тощо [137; 183].

Драпірування, своєю чергою, сприймається як форма руїни. На відміну від класичного елегантного драпірування, використовуються грубі, провислі тканини, що повторюють естетику обгорілих, порваних гардин чи наметів для виживання. Замість формальності – естетика втоми, зношення, матеріального виснаження [169; 188; 189]. Таке формоутворення виконує не лише естетичну, а й концептуально-політичну функцію, виступаючи способом відмови від привабливості, гламуру та бездоганності як нормативних категорій, що визначають «цінність тіла» у неоліберальному суспільстві [90; 103; 161]. У цьому контексті американський деконструктивізм можна розглядати як відображення філософії посткризового існування, де речі не створюються з нуля, а відновлюються з уламків, а пошкодження не маскуються, а навпаки, демонструються як невід’ємна частина форми [140; 169; 188].

Від так, одяг перестає бути символом досконалості та завершеності й перетворюється на носія досвіду, пам’яті та слідів трансформацій [140; 183]. Форма набуває ознак архетипу кризи, стаючи мовою, якою говорить неідеальне, але справжнє тіло в умовах нестабільного світу [169; 188; 189]. Саме тому американський концептуальний деконструктивізм розглядає формоутворення як процес критичного переосмислення сучасної культури, де естетика руїни, незавершеності та реконструкції виступає інструментом соціального висловлювання.

3.1.5. Новочасні «цифрові» школи деконструкції. У 2010-х роках деконструктивний підхід у дизайні одягу зазнав суттєвих трансформацій під впливом розвитку цифрової культури, нових медіа, технологій 3D-візуалізації, а також інтернет-субкультур і явища постінтернетного мистецтва. У цей період відбувається зміна парадигми формоутворення: якщо у 1990–2000-х роках деконструкція переважно проявлялася у фізичному руйнуванні структури одягу,

то в 2010-х роках акцент зміщується у сферу віртуальних процесів, де об'єктом трансформації стають не лише матеріальні характеристики, але й сама логіка сприйняття форми, ідентичності та автентичності [76; 107; 160].

Формоутворення в умовах цифрової культури набуває нових властивостей, серед яких визначальними стають нестабільність, варіативність та процесуальність. Форма більше не розглядається як завершена і фіксована структура, натомість вона постає як динамічна система, що може змінюватися в режимі реального часу або існувати у множинних варіаціях. У цьому контексті костюм втрачає свою матеріальну визначеність і все частіше функціонує як віртуальний об'єкт або як концепт, що перебуває на межі фізичного та цифрового існування [46; 107; 212].

Одним із ключових проявів цих змін є впровадження глітч-естетики (glitch aesthetics), яка базується на використанні візуальних збоїв, помилок і порушень структури зображення. У цифровому середовищі глітч спочатку виникає як технічна несправність, однак у дизайнерській практиці він трансформується у свідомий художній прийом. У дизайні одягу це проявляється через створення форм, що виглядають «зламаними», деформованими або нестабільними [107; 145].

Застосування глітч-естетики змінює саму природу формоутворення. Якщо традиційна деконструкція передбачає фізичне втручання в матеріал – розрізи, фрагментацію, інверсію, то цифрова деконструкція діє на рівні візуального сприйняття та інформаційної структури об'єкта. Одяг у цьому випадку може сприйматися як потік даних, що підлягає модифікації, копіюванню, спотворенню або трансформації. Таким чином, форма перестає бути статичною і набуває характеристик процесу, що перебуває у стані постійного оновлення [145; 160; 212]. В цьому контексті особливої уваги заслуговує поняття «перепрограмування форми». На відміну від класичного розуміння деконструкції як руйнування, у цифровому середовищі відбувається не стільки

деструкція, скільки реконфігурація. Форма не знищується, а змінює свої параметри, переходячи з одного стану в інший. Це дозволяє розглядати сучасний костюм як гнучку систему, що може адаптуватися до різних контекстів і умов існування [145; 184].

Важливу роль у цих процесах відіграють цифрові технології, зокрема 3D-моделювання, алгоритмічний дизайн, параметричне проектування та адитивні технології виробництва. Завдяки їм стає можливим створення форм, які не можуть бути реалізовані в межах традиційних методів конструювання. Це відкриває нові можливості для експерименту з формою, матеріалом і структурою костюма [46; 160; 184].

Показовим прикладом трансформації деконструктивного підходу в цифрову епоху є творчість Ірі ван Херпен (Iris van Herpen), яка поєднує дизайн одягу з досягненнями науки, інженерії та цифрових технологій. Її роботи створюються у співпраці з інженерами, 3D-художниками та біоархітекторами, що дозволяє вийти за межі традиційного розуміння матеріалу та форми. У колекції «Voltage» («Напруга»), (2013 р.) досліджується взаємодія електричних імпульсів і матеріальної форми, що проявляється у складних структурних рішеннях, створених за допомогою лазерного різання та 3D-друку. У колекції «Nuposis» («Гіпноз»), (2019 р.) форма набуває кінетичного характеру: одяг реагує на рух і створює ілюзію постійної трансформації. У цих роботах деконструкція проявляється не через руйнування тканини, а через моделювання нових станів матерії, які імітують рідину, хвилю або органічну структуру (Додаток Б. іл. 39, 40), [145; 160]. Таким чином, у творчості Iris van Herpen деконструкція переходить на новий рівень, де форма розглядається як результат взаємодії цифрових процесів і фізичних матеріалів. Це дозволяє говорити про появу нового типу формоутворення, який можна визначити як трансформаційний або процесуальний [145; 160; 178].

У ширшому культурному контексті вказані зміни пов'язані з трансформацією уявлень про тіло та ідентичність. Цифрове середовище створює умови для множинності образів і варіативності самопрезентацій, що знаходить відображення у дизайні одягу. Костюм перестає бути стабільним маркером ідентичності і перетворюється на інструмент її конструювання та змін [212; 160].

Підсумовуючи, підкреслимо, що розвиток цифрових технологій у 2010-х роках сприяв формуванню нового етапу деконструкції в дизайні одягу, в якому ключовими стають процесуальність, варіативність і нестабільність форми [160; 184]. Глітч-естетика виступає одним із інструментів цього процесу, забезпечуючи візуалізацію порушення та трансформації як основних принципів сучасного формоутворення [107]. У такому контексті деконструкція перестає бути лише методом руйнування форми й перетворюється на механізм її безперервного перепрограмування та оновлення.

3.2. Трансформаційне формоутворення як основа деконструктивного підходу в сучасному дизайні

В деконструктивному підході у дизайні одягу поняття форми як цілісної, завершеної конструкції ставиться під сумнів. Тому, в основі цього підходу лежить руйнування канонів традиційного формоутворення, які десятиліттями залишалися домінантними в індустрії моди. Трансформаційні стратегії в межах деконструктивізму, насамперед, пропонують нову, багатовекторну логіку побудови силуету – відкрити, динамічну, фрагментарну і, часто, інтерпретативну [92; 95; 137].

В ході дослідження встановлено ключові трансформаційні стратегії формоутворення, орієнтовані на руйнування цілісної форми. Серед іншого *деструкція: тіло як «друга площина»*. У традиційному крої форма одягу завжди

підпорядковується логіці тіла, тобто плечі розміщені симетрично, рукави відповідають анатомічному розташуванню рук, пройми – функціональні, вирізи – ергономічні. В деконструкції ж ця логіка може бути навмисно зруйнована [15; 137]. Тому, тіло втрачає свою провідну роль як «основа» для побудови форми. Натомість, сам виріб формує нову геометрію, у якій тіло існує як змінна величина – другорядна і часто непередбачувана [60; 92; 158]. Наприклад, при значному спотворенні об'єму верхньої частини (через «перебільшені плечі» або «завалений каркас») контури тіла можуть повністю зникати і фігура перетворюється на мобільного носія форми – об'єкт, що адаптується до конструкції, а не навпаки (Додаток Б. іл. 41), [95; 137].

Архітектоніку «зламаного» силуету часто використовують в своїх роботах, зокрема, представники японської школи (Й. Ямамото, І. Міяке) та бельгійської авангардної сцени (М. Маржела, А. Демельмейстер), які працюють із силуетом як з архітектурною одиницею. Вони змінюють його пропорції і повністю перебудовують саму логіку вертикальності, статики та динаміки форми [137; 158]. Наприклад, *дисбаланс ваги*, коли одна частина виробу знасно важча або масивніша за іншу, що створює ефект «нахилу» силуету в певний бік, *порушення вісі симетрії*, коли центральна лінія корпусу зміщується, виглядає викривлено або складається з асиметричних блоків, *викривлення ліній конструкції*, коли плечові шви йдуть по діагоналі або горизонтально, *талія зміщена*, поділ розірваний на кілька нерівних рівнів. Такі засоби створюють враження динамічної, нестабільної форми – силуету, що ніби постійно перебуває у фазі трансформації або розпаду (Додаток Б. іл. 42), [15; 22; 158].

Ще одним важливим аспектом *деструкції* є гра між наповненістю й пустотою. Деконструктивні вироби часто демонструють поєднання надмірно об'ємних елементів (наприклад, плечей, капюшонів, нашарування тканини) із відкритими ділянками, що оголюють частину тіла, або навмисно залишені «порожніми»: відсутність рукава, розріз у несподіваному місці, прозорі

матеріали тощо [60; 92; 137]. Цей прийом створює особливий просторовий ритм у формі, коли візуальна щільність чергується з порожнечою, а силует набуває «пульсації» – так ніби дихає, змінюється під час руху, відкриваючи нові площини (Додаток Б, іл. 43), [83; 95; 195].

Також, часто прослідковується ідея «*нефункціонального функціоналізму*», коли окремі елементи, що в традиційному крої виконують утилітарну функцію, стають виключно символічними. Наприклад: рукав, який не одягається на руку, а звисає вниз як декоративна складка; або комір, який не облягає шию, а нависає над плечем, порушуючи його призначення; каптур, що непропорційно великий і втрачає захисну функцію, перетворюючись на абсурдну форму. Отже, це створює додаткове напруження в сприйнятті силуету. Одяг починає «говорити» не тільки через свій вигляд, а й через абсурдність або інверсію функцій [15; 17; 140; 158]. Руйнування силуету – це не лише формальний пошук нового формоутворення. У багатьох випадках така стратегія має глибший зміст [103; 137]. Деконструктивні силуети, зазвичай, відображають дискомфорт, протест, відчуження, критику соціальних норм, зокрема, гендерних ролей, тілесності, споживацтва [90; 140]. Вони несуть глибокий асоціативно-метафоричний зміст.

Деструкція силуету в деконструктивному формоутворенні в дизайні одягу – це багаторівневий процес, що виходить за межі модної естетики. Це інструмент візуального експерименту, спосіб переосмислення модних шаблонів через спотворення, асиметрію, дестабілізацію пропорцій та іронічну нефункціональність. Саме завдяки цьому силует стає простором візуального, соціального і філософського дискурсу (Додаток Б, іл. 44 а).

Ще одна з ключових візуальних і філософських стратегій деконструктивного формоутворення в дизайні одягу – це *фрагментація: композиційна незавершеність*. Вона полягає в навмисному поділі цілісної форми на частини, які не зливаються в гармонійну композицію, а, навпаки, підкреслюють свою відокремленість, автономність або конфліктність. Таким

чином, традиційне уявлення про завершений, гармонійний, цілісний дизайн-продукт нівелюється на користь концепції відкритості, недомовленості, незавершеності [137; 140]. В контексті деконструкції фрагмент стає самостійним змістовим елементом. Він може існувати без чіткої логіки взаємодії з іншими частинами виробу, нагадуючи про механізм монтажу або колажу. Подібно до практики візуального мистецтва, де фрагмент використовується як спосіб деконструювати смисл, (наприклад, у кубізмі чи дадаїзмі), в одязі фрагментація створює багат шарову семіотику [158].

У деконструкції кожен елемент може ніби «випадати» із загальної структури, зокрема: окрема деталь нашивається поверх іншої тканини, фрагмент візуально не належить цілому або шов обривається, не доходячи до логічного завершення (Додаток Б. іл. 44 б), [137; 163]. Таке навмисне порушення естетичної цілісності перетворюється на концептуальну заяву, що ставить під сумнів усталені принципи композиції та крою [158; 165]. Так, в ході аналізу робіт дизайнерів-деконструктивістів виявлено такі прийоми і засоби фрагментації, як:

– *накладання елементів різного походження*. Деконструктивний виріб може включати частини, які виглядають так, ніби були взяті з різних одиниць одягу (рукав від чоловічого піджака, комірець від шкільної блузи, нижня частина – з сукні або спортивних штанів). Ці частини поєднуються у спосіб, що імітує хаотичну збірку з вторинних матеріалів або артефактів (Додаток Б. іл. 44 в), [163; 165];

– *використання контрастних текстур і матеріалів*. Фрагменти часто підкреслюються через використання різних тканин: матова поверхня поруч з глянцевою, грубий трикотаж поруч із шовком, сітка з твердим денімом. Це акцентує увагу на різномірності складників і підсилює ефект фрагментації (Додаток Б. іл. 44 г), [73; 74];

– *свідома неузгодженість частин*. Можна спостерігати випадки, коли елементи зшиті не по лініях співпадіння, а з порушенням «логіки крою» – тканина зміщена, не симетрична, має розриви, перекоси, а місця з'єднань залишені відкритими. Іноді один елемент може навмисно «перекривати» інший, приховуючи його частину або створюючи враження неправильного складання (Додаток Б. іл. 44 д), [137; 158; 163].

Ідея фрагментації у деконструкції має також глибоке семантичне підґрунтя. Вона виступає критикою ідеології цілісності – ідеї про те, що одяг має бути завершеним, логічним, підпорядкованим анатомії, ергономіці та естетичним канонам. У відповідь на це деконструктивний підхід декларує сучасну ідентичність як фрагментарну, змінну, нелінійну. Саме тому форма одягу повинна відображати цю множинність, рухливість і незавершеність (Додаток Б. іл. 45 а), [103; 137; 140].

Фрагментованість часто поєднується з відсутністю чітких фінальних контурів. В моделі можуть бути незакінчені краї, обрізані з нитками, що звисають. Тканини можуть бути накладні без обробки, а декоративні елементи – свідомо залишені недоопрацьованими – не доткано, недовишито тощо. Це створює ефект «ескізу» – роботи, яка ще не завершена, але вже має повноцінну візуальну присутність. Таку відкриту форму можна порівняти з поетикою недомовленого тексту, де читач сам домислює сенси (Додаток Б. іл. 45 б), [137;158]. Фрагментація як концепт у деконструктивному формоутворенні є потужним інструментом руйнування цілісної, гармонійної, завершеної форми. Вона втілює дух постмодернізму, візуалізує принцип «відкритої форми» й активно критикує стандартизовані уявлення про одяг, тіло, ідентичність. Фрагментований виріб стає самостійною художньою ідеєю – носієм множинних значень, історій і можливостей для нових інтерпретацій.

Виворотність і виведення внутрішнього на зовні. Однією з найбільш знакових і революційних стратегій деконструктивного формоутворення є

виворотність – свідоме демонстрування того, що в класичному крої, зазвичай, приховується: швів, підкладок, каркасних елементів, технологічних ліній, допоміжних стрічок, ниток, міток і бірок [137; 153; 158]. Такі прийоми і засоби руйнують уявлення про чисту й завершену форму як естетичний ідеал, виводячи на поверхню процес створення речі, її конструктивну сутність та внутрішню логіку побудови (Додаток Б. іл. 46), [17; 18; 34]. В результаті, форма перестає бути лише зовнішньою оболонкою й починає демонструвати власну структуру як невід’ємну частину художнього висловлювання.

У традиційному розумінні шов є конструктивним елементом, який має залишатися прихованим. Деконструктивісти, навпаки, перетворюють його на головний візуальний акцент. Шов може бути навмисно недбалим, виконаним нерівними стібками, контрастним щодо основної тканини, подвоєним, перекрученим або повторно прошитим [137; 158]. Такі засоби підкреслюють рукотворний характер виробу та створюють ефект технологічної прозорості, коли глядач може простежити логіку побудови форми та уявити сам процес її створення (Додаток Б. іл. 47), [153; 176].

Деконструктивний підхід часто буквально вивертає одяг навиворіт, залишаючи елементи підкладки, етикетки та внутрішнього оздоблення на зовнішній поверхні виробу [163; 165]. Особливо характерними подібні прийоми стали для творчості Р. Кавакубо та М. Маржели, які демонстрували конструкцію виробу як самостійну естетичну цінність [153; 163]. У такому випадку внутрішня структура переставала бути прихованою технічною складовою й перетворювалася на головний композиційний елемент форми. На концептуальному рівні виведення «внутрішнього» назовні можна трактувати як метафору відкритості та вразливості [137; 176]. Традиційно, як у моді, так і в соціальному житті демонструється лише завершена та приваблива зовнішня оболонка, тоді як внутрішні процеси залишаються прихованими. Деконструктивна виворотність руйнує цей принцип, виводячи на поверхню те,

що, зазвичай, залишається невидимим [137]. У цьому контексті форма стає способом візуалізації внутрішнього змісту, процесу створення та навіть психологічного стану людини (Додаток Б. іл. 47).

Виворотність також можна розглядати як іронічне переосмислення традиційного одягу [163; 165]. Перевернуті сукні, пальта навиворіт або жакети з відкритими швами трансформують звичне сприйняття речей та порушують усталені уявлення про нормативний вигляд одягу. Такі об'єкти створюють ефект когнітивного дисонансу, змушуючи глядача переосмислити межу між «внутрішнім» і «зовнішнім», «завершеним» і «незавершеним». Отже, виворотність у деконструктивному формоутворенні є не лише естетичним прийомом, а й глибокою філософською стратегією. Демонструючи те, що традиційно приховується, дизайнери ставлять під сумнів усталені уявлення про красу, функціональність та завершеність форми. Через інверсію конструкції вони створюють нову систему візуальної комунікації, у якій форма говорить не про ідеал, а про справжність, процес і складність людського досвіду.

Реконтекстуалізація деталей: зміщення функцій. Однією з найцікавіших і найрадикальніших стратегій деконструкції у дизайні одягу є *реконтекстуалізація* – процес, в якому знайомі елементи або функціональні частини виробу переміщуються в інший простір, отримують нові смисли, змінюють своє призначення або повністю втрачають його. Це створює ефект відсторонення, дозволяє поглянути на звичне крізь нову оптику, а також ставить під сумнів усталені логіки функціонування модного об'єкта [137; 140].

У традиційному крої кожна деталь має зрозумілу ієрархію та функцію: комір захищає шию, кишень слугує для зберігання речей, гудзик забезпечує застібання, а шов з'єднує окремі частини конструкції. У деконструктивному підході ці функції дестабілізуються та набувають нового контексту [137]. Наприклад, гудзики можуть бути розташовані хаотично або взагалі не виконувати функції застібки, перетворюючись на декоративний знак. Комір

може з'являтися на рукаві або в нижній частині виробу, кишеня може бути пришитою навиворіт або розміщеною там, де її неможливо використовувати за призначенням, а рукави можуть виступати елементами драпірування чи композиційної гри, не виконуючи практичної функції [158; 163; 165].

У процесі реконтекстуалізації кожна деталь одягу відокремлюється від свого функціонального середовища та починає існувати як самостійна візуальна одиниця [140]. Це наближає дизайн одягу до художніх практик колажу та асамбляжу, де окремі елементи вилучаються з первинного контексту та інтегруються в нову систему значень [137; 140]. Так, гудзики можуть використовуватися як декоративні акценти, подібні до намистин, шви можуть перетворюватися на графічні лінії без конструктивної необхідності, а ярлики та бірки можуть стати повноцінними композиційними елементами зовнішньої поверхні виробу [163; 165]. Аналогічно частини білизни, включені до складу вечірнього вбрання або верхнього одягу, демонструють зміщення не лише функціонального, а й культурного контексту (Додаток Б. іл. 48 а), [140].

Реконтекстуалізація має також виразний семіотичний вимір [51; 140]. Елементи традиційного одягу використовуються як культурні коди, які можуть цитуватися, переосмислюватися або піддаватися іронічній трансформації. Наприклад, використання елементів робочого спецодягу у високій моді є не лише зміною функціонального призначення, а й способом переосмислення соціальних ієрархій та статусних відмінностей. Аналогічно, використання деталей уніформи або білизни як декоративних компонентів верхнього одягу стає висловлюванням про гендер, владу та ідентичність [103]. Каптур, що перетворюється на спідницю, або штанина, використана як топ, створюють гру з логікою сприйняття та спонукають глядача впізнавати знайоме в несподіваному контексті (Додаток Б. іл. 48 б), [158].

Реконтекстуалізація деталей демонструє, що жоден елемент одягу не має єдиного та остаточного значення. Це відповідає постмодерністському

розумінню контексту як головного джерела смислу [140]. Те, що вважається коміром, гудзиком або кишенею в одній системі координат, може набувати зовсім іншого значення в іншій. Одяг перетворюється з утилітарного об'єкта на середовище для візуального експерименту зі смислами. Реконтекстуалізація постає потужною стратегією деконструктивного формоутворення, що дозволяє руйнувати усталені уявлення про функцію, форму та призначення одягу. Через зміщення функцій дизайнер спонукає глядача переосмислювати знайомі структури, відкривати нові значення у звичних елементах та сприймати моду як систему створення смислів, а не лише матеріальних об'єктів.

Гібридність форм: синтез різних типів одягу. В деконструктивному формоутворенні гібридність означає не лише поєднання різних речей в одному виробі, а й свідоме зміщення меж між типологіями одягу, коли в межах одного об'єкта співіснують елементи різних конструктивних систем, стилістичних кодів або навіть історичних епох [140; 158]. Це одна з ключових стратегій трансформаційного формоутворення, що порушує уявлення про цілісність і чистоту форми, створюючи нові конфігурації, які не піддаються однозначній класифікації [31; 203].

Гібридна форма виникає там, де відбувається поєднання або конфлікт декількох різних джерел. Наприклад, класичний чоловічий піджак може поєднуватися з романтичною жіночою сукнею, а брюки можуть містити конструктивні ознаки спідниці чи комбінезона (Додаток Б. іл. 49). Так формується колажна структура, де окремі частини мають різну функціональну, гендерну, стилістичну або історичну природу [140]. Такий виріб ніби поєднує кілька ідентичностей, які одночасно співіснують і вступають у взаємодію між собою. Типологію гібридності в деконструктивному дизайні можна умовно поділити на декілька видів:

– *морфологічна гібридність* як поєднання елементів із різною конструктивною будовою. Наприклад, жакет, одна частина якого має прилеглий силует, а інша виконується в oversize-форматі [51; 158];

– *стилістична гібридність* як поєднання кодів різних стилів. Наприклад, спортивний костюм із мереживним оздобленням або елементами, характерними для білизняного чи кутюрного одягу [31; 140];

– *темпоральна гібридність* як синтез форм, характерних для різних історичних епох. Прикладом може бути поєднання криноліна з худі або ренесансних рукавів із сучасною футболкою [44; 140];

– *гендерна гібридність* як поєднання елементів жіночого та чоловічого одягу. Наприклад, класичний смокінг із конструктивними деталями корсета або сукня, що включає елементи чоловічого костюма [90; 103].

Гібридна форма є викликом не лише естетичним нормам, а й усталеним соціокультурним уявленням. Вона торкається питань гендерної ідентичності, культурної мобільності, часової мінливості та тілесності як соціального конструкта. Таким чином, гібридність демонструє, що сучасний одяг не обов'язково повинен бути логічним, однозначним або підпорядкованим традиційним правилам функціональності. Натомість, він може виступати провокацією, критичним висловлюванням або способом постановки нових питань щодо природи моди та культури.

Особливістю гібридного формоутворення є його здатність об'єднувати різні системи значень у межах одного об'єкта [203]. У такому випадку одяг перестає бути носієм єдиної функції або ідентичності й перетворюється на багаторівневу структуру, відкриту для інтерпретацій. Саме тому гібридність можна розглядати як один із найбільш характерних проявів деконструктивного підходу, оскільки вона дозволяє одночасно поєднувати й ставити під сумнів усталені категорії форми, стилю та функції.

Важливо, що гібридність у деконструктивному формоутворенні є свідомою стратегією зіткнення різних форм, значень і культурних кодів. Дизайнери застосовують її зумисне з метою втілити власні креативні ідеї та авторське бачення. Через синтез різних типів одягу вони створюють поліфонічні об'єкти, що існують поза традиційними межами класифікації та відкривають нові способи осмислення тіла, моди і культури. Гібридна форма стає інструментом критичного переосмислення усталених уявлень про стиль, функцію, гендер та саму природу одягу (Додаток Б, іл. 51, 52).

Трансформаційне формоутворення виступає однією з ключових складових методології деконструктивного підходу в дизайні одягу, зумовлюючи його відхід від стабільної, цілісної форми на користь змінності, відкритості та множинності інтерпретацій. Для розуміння функціональних і естетичних можливостей трансформації в дизайні необхідно звернутися до сутності самого поняття та його ролі в сучасних процесах формоутворення [41; 154]. Так, в загальному розумінні трансформація є процесом зміни або перетворення форми, властивостей чи функцій об'єкта [41; 60]. В дизайнерському контексті трансформація трактується як переосмислення усталених форм, пропорцій і функцій предмета одягу, його конструкції, способу носіння, стилістики та візуальної мови [17; 22; 83]. У межах деконструктивного підходу трансформація набуває значення інструменту експериментального пошуку, що дозволяє розглядати одяг як змінний, гнучкий об'єкт, здатний реагувати на тіло, простір і час [158]. У такому випадку форма перестає бути фіксованим результатом проектування і перетворюється на відкриту систему, яка може змінюватися залежно від контексту використання, способу взаємодії з користувачем або авторського задуму.

Саме завдяки трансформації деконструктивний підхід отримує можливість виходити за межі традиційних конструктивних схем і формувати нові принципи організації форми, засновані на динаміці, варіативності та

процесуальності. *Трансформаційне формоутворення* стає не лише технічним прийомом, а й способом художнього та концептуального осмислення сучасної культури, у якій нестабільність, множинність і зміна є визначальними характеристиками соціального та візуального середовища. Залежно від характеру змін, трансформацію в дизайні одягу умовно поділяють на два типи.

Зовнішня трансформація в деконструктивному формоутворенні є найбільш очевидною візуальною стратегією, що реалізується через руйнування симетрії, порушення усталених силуетних ліній, дестабілізацію звичних пропорцій і цілісної композиції виробу [15; 137; 158]. Цей тип трансформації безпосередньо пов'язаний із прийомами фрагментації, нашарування, деформації та навмисної недосконалості як своєрідної опозиції стандартизований, комерційно орієнтованій моді. Наприклад, дизайнер може свідомо зміщувати базові елементи конструкції – комір, застібку, рукав або лінію талії, чи формувати додаткові об'єми в нетипових зонах виробу з метою порушення звичного сприйняття форми (Додаток Б. іл. 53).

Ключовим аспектом зовнішньої трансформації є стилістичне переосмислення традиційних конструктивних схем та історично сформованих типів одягу. У цьому випадку класична форма або культурний архетип зазнає деконструкції через матеріальну, текстильну, фактурну чи композиційну інтерпретацію [60; 83]. В результаті знайомі елементи набувають нових значень, а сам виріб виходить за межі усталених типологічних категорій.

Важливе місце посідає також практика реконструкції з фрагментів, коли новий об'єкт створюється з уже існуючих речей або окремих конструктивних елементів. При цьому походження складових не приховується, а навпаки, підкреслюється через відкриті шви, різнорідність матеріалів або навмисне збереження слідів попереднього використання. Подібний підхід характерний для деконструктивних практик Maison Margiela, де повторне складання форми стає способом переосмислення її первинного значення. Таким чином, зовнішня

трансформація формує естетику відкритості, незавершеності та варіативності, яка протиставляється ідеї ідеально завершеного продукту. Вона дозволяє розглядати форму не як статичний результат проектування, а як процес безперервних змін і трансформацій, що відображає складність сучасної культури та нові підходи до осмислення функції, конструкції і образу костюма.

Внутрішня трансформація реалізується на рівні конструкції, тобто в самій логіці з'єднання та взаємодії елементів одягу [16; 34]. Вона охоплює модульні структури, змінні або взаємозамінні частини, трансформовані конструкції та адаптивні системи крою, які дозволяють виробу змінювати свої характеристики відповідно до потреб користувача або умов експлуатації [41]. В основі таких рішень лежить прагнення до багатофункціональності, динамічності та відкритості форми, що є характерними рисами сучасного деконструктивного підходу (Додаток Б. іл. 54).

До внутрішньої трансформації належать також конструктивні та матеріальні прийоми, пов'язані зі зміною пластичних властивостей виробу [34; 160]. Серед них можна виокремити використання нерівномірно драпірованих або навмисно недбало оброблених тканин, відкритих швів і вивороту як композиційних елементів, застосування деформованих текстур, отриманих шляхом термічної обробки, зістарювання, розривів чи ручних втручань у структуру матеріалу [137; 158; 160]. Важливим аспектом є також інтеграція нестандартних способів з'єднання деталей, зокрема, зав'язок, липучок, магнітних кріплень, кнопкових систем або змінних модулів, які можуть переставлятися чи комбінуватися між собою.

Вказані прийоми і засоби руйнують традиційну модель сприйняття одягу як завершеного й незмінного продукту. Натомість, виріб розглядається як процесуальна структура, що може розвиватися, модифікуватися або повертатися до проміжного стану між завершеністю та незавершеністю. У цьому контексті деконструкція перетворюється на платформу для

експериментального переосмислення конструкції, дозволяючи стирати межі між «внутрішнім» і «зовнішнім», між процесом створення та готовим результатом. Особливого значення набуває участь користувача у формуванні кінцевого вигляду виробу. Внутрішня трансформація передбачає активну взаємодію з одягом, стимулює вибір, зміну конфігурації та індивідуалізацію способів носіння [178]. В результаті, користувач стає співучасником процесу формоутворення, а сам одяг перетворюється на відкриту систему, здатну адаптуватися до різних сценаріїв використання.

Таким чином, деконструктивне формоутворення в дизайні одягу пропонує не лише альтернативні способи конструювання одягу, але й нову модель його споживання та взаємодії з ним. В умовах сучасної індустрії моди внутрішня трансформація стає важливим інструментом інноваційного проектування, сприяє розвитку адаптивних і багатофункціональних рішень та формує нове розуміння одягу як динамічної системи, відкритої до змін і подальшого розвитку. Для цього обов'язковою умовою постає формування специфічного деконструктивного мислення, що можливо забезпечити, наприклад, в процесі навчання майбутнього дизайнера одягу.

3.2.1. Методика формування трансформаційного деконструктивного мислення в дизайні одягу. В сучасній дизайн-освіті дедалі більшого значення набуває не лише передача професійних знань і технічних навичок, а й формування типу мислення, здатного до трансформації, переосмислення та експерименту [194; 198]. У цьому контексті деконструктивний підхід може розглядатися не лише як художній метод, а й як педагогічний інструмент, спрямований на розвиток трансформаційного мислення дизайнера [137; 158]

Трансформаційне формоутворення передбачає розгляд форми не як завершеної структури, а як процесу, що допускає зміну, порушення та реорганізацію [15; 22; 154]. В освітньому процесі це означає відмову від лінійної моделі навчання, у якій студент відтворює задані зразки, на користь

відкритої моделі, що стимулює дослідницьку діяльність, пошук альтернативних рішень та експеримент як повноцінні етапи проєктування [41; 194].

Особливу роль у межах такої методики відіграє принцип «керованої помилки», який передбачає свідоме введення порушення в процес формоутворення [137]. На відміну від традиційного підходу, де помилка підлягає усуненню, у цьому випадку вона стає відправною точкою для подальшої трансформації форми та пошуку нових композиційних рішень [158; 198]. Такий підхід дозволяє вийти за межі шаблонного мислення та сформувати індивідуальну дизайнерську мову [194].

Методика формування деконструктивного трансформаційного мислення може реалізовуватися через систему навчальних завдань, що поступово ускладнюються та спрямовані на переосмислення базових принципів конструювання одягу в цілому [41; 154]. Вона реалізується через низку етапів.

Перший етап передбачає деконструкцію існуючої форми. Студент працює з готовим виробом або класичною конструкцією, здійснюючи її аналіз, розбір і фрагментацію [137; 158]. На цьому етапі формується розуміння того, що будь-яка форма є умовною системою, яка може бути змінена, переосмислена або реконфігурована [15; 22].

Другий етап полягає у трансформації, що включає зміну пропорцій, зміщення конструктивних ліній, інверсію елементів та порушення функціональних зв'язків [16; 83; 95]. У процесі виконання таких завдань студент починає сприймати форму як динамічну систему, здатну до варіативності та розвитку [92; 154].

Третій етап пов'язаний із реконфігурацією, тобто створенням нової форми на основі попередніх трансформацій [41]. Важливим є те, що результат не розглядається як єдино вірне рішення, а трактується як один із можливих варіантів розвитку форми [198]. Це сприяє формуванню проєктного мислення, орієнтованого на відкритість та множинність інтерпретацій.

Окрему увагу в навчальному процесі доцільно приділяти роботі з матеріалом як носієм трансформаційного потенціалу [154]. Використання нетрадиційних матеріалів, комбінування різних фактур, порушення технологічних норм і дослідження нових пластичних властивостей тканин сприяють формуванню альтернативного підходу до взаємодії форми і матеріалу. Важливим компонентом методики є також рефлексія, яка дозволяє студенту усвідомити власний процес формоутворення. Аналіз виконаних завдань, фіксація етапів трансформації та вербалізація власних рішень сприяють розвитку критичного мислення, здатності до самоаналізу та самостійного проектування [198].

Таким чином, трансформаційне формоутворення в контексті деконструкції виступає ефективним інструментом навчання, що сприяє розвитку експериментального мислення, варіативності та здатності до переосмислення традиційних підходів до дизайну одягу. Застосування такої методики дозволяє формувати індивідуальну творчу стратегію майбутнього дизайнера та сприяє становленню сучасного дизайнерського мислення, орієнтованого на відкритість, процесуальність та інтерпретаційність.

3.3. Експериментальні засоби формоутворення за принципом «форма як процес»

Розгляд форми костюму як процесу сприяє розгляду одягу не лише як готового продукту із фіксованою формою, але як результату динамічного творчого процесу [15; 41; 154]. Сучасний дизайн одягу дедалі більше виходить за межі традиційного крою та типового моделювання форми, використовуючи експеримент як один із провідних інструментів формоутворення [16; 22; 160].

Сама форма є не лише зовнішнім виглядом речі. Вона – результат взаємодії матеріалів, технологій, руху тіла, простору довкола нього відповідно

авторській концепції [60; 83; 92]. Вона формується у процесі дослідження, інтуїтивної взаємодії з тканиною, експериментів із силуетом, конструкцією, ритмом і об'ємом [41; 154]. Таким чином, форма постає як гнучка та змінна система, здатна трансформуватися відповідно до задуму дизайнера, контексту та потреб сучасної моди [15; 22; 184].

Реконструкція, як метод, постає експериментом в процесі творення форми. Основні підходи експериментального формоутворення, що використовуються в сучасних дизайн-практиках, ґрунтуються на переосмисленні традиційних методів проєктування та активному впровадженні інноваційних технологій [160; 178]. Вони охоплюють як ручну роботу з матеріалом, так і цифрові методи моделювання, а також залучають художні, наукові й міждисциплінарні підходи до формотворення [184; 209]. Серед них можна виокремити наступні:

– *драпірування та моделювання на манекені*. Процес створення форми відбувається без шаблонів, безпосередньо на тілі людини або на манекені. Цей інтуїтивний метод дозволяє дизайнерам досліджувати природну пластику матеріалу та формувати складні об'єми й динамічні силуети (Додаток Б, іл 55), [34; 41; 60; 83; 154];

– *модульне та трансформаційне формоутворення*, тобто використання змінних або рухомих елементів у конструкції одягу, що дозволяє створювати багатофункціональні вироби. Такий підхід сприяє індивідуалізації образу та адаптації форми до змінних умов (Додаток Б, іл. 56), [16; 41; 154; 178; 184];

– *експерименти з фактурою та матеріалом*. Активне застосування нетрадиційних матеріалів (метал, пластик, перероблена сировина), а також зміна структури тканини за допомогою термообробки, хімічного впливу, зминання, витягування тощо (Додаток Б, іл. 57), [73; 74; 77; 160; 178; 209];

– *цифрові технології* активно впроваджуються в процес створення одягу: 3D-моделювання, цифровий крій, лазерне різання. Ці інструменти дозволяють

створювати високоточні, складні та навіть неможливі для реалізації вручну форми (Додаток Б, іл. 58), [145; 160; 178; 184; 212];

– *біонічні та органічні форми* слугують для дизайнерів джерелом натхнення, зокрема, природні структури – рослинні, анатомічні та мінеральні. Такі форми часто мають скульптурний або футуристичний характер і демонструють зв'язок моди та дизайну з природними законами (Додаток Б, іл. 59), [76; 107; 178; 209; 212];

– *концептуальне формоутворення* як підхід, за якого форма стає носієм ідеї, філософського чи соціального послання. У таких випадках одяг виходить за межі утилітарної функції та перетворюється на об'єкт мистецтва, критичного висловлювання або культурної рефлексії (Додаток Б, іл. 60), [103; 137; 140; 158; 183];

– *тіло як взаємодіючий простір*. Людське тіло розглядається не лише як статичний носій одягу, а як активний елемент, що змінює форму костюма в русі або в реакції на середовище. Такий підхід дозволяє трактувати форму як динамічну систему взаємодії тіла, матеріалу та простору [83; 92; 107; 160; 184].

Вказані підходи нерідко поєднуються один з одним, утворюючи унікальні дизайн-рішення, в яких експеримент стає не тільки інструментом, а суттю творчого процесу. В результаті формується нова мова моди, що відкриває простір для інновацій, емоційного висловлення та культурного діалогу.

Наприклад, роботи японської дизайнерки Норіко Томіти (Noriko Tomita) чітко демонструють унікальний підхід до текстилю, де одяг або текстильний об'єкт стає не просто оболонкою тіла, а своєрідною скульптурою, що формується та розростається навколо нього [193; 201]. Її метод базується на інтуїтивному формоутворенні, де процес нашарування матеріалів, ручне компоновання нетканих текстур (mosquito net, fishing net, mesh), фарбування та монтаж виступають основними засобами художнього вираження [193; 201]. У роботах Томіти текстиль перетворюється на середовище, що одночасно є

об'ємним, прозорим, природним і абстрактним (Додаток Б. іл. 61). Матеріал набуває скульптурно-просторових властивостей, де кожен шар функціонує як самостійний візуальний та сенсорний носій змісту [107; 193; 201].

Такі вироби не просто одягаються, вони взаємодіють із тілом носія, простором і світлом, створюючи нову форму комунікації між людиною та середовищем [193; 201]. У цьому контексті форма постає не як заданий шаблон, а як результат діалогу між матеріалом, руками дизайнера та плином часу. Саме тому ці об'єкти не мають класичної конструкції, а формуються безпосередньо в процесі роботи, ніби «виростаючи» навколо тіла людини.

Інсталяції Норіко Томіти, зокрема, «Chord: Resonance» («Акорд: Резонанс»), (2022 р.), створена для Echigo-Tsumari Art Triennale, демонструють перетворення промислового простору на текстильне середовище, в якому матеріал виступає носієм пам'яті, емоцій та культурних наративів [193; 201]. У таких проєктах текстиль функціонує не лише як матеріал для створення форми, а як самостійний художній медіум, здатний формувати простір і вибудовувати особливу систему взаємодії між об'єктом, людиною та середовищем.

Цей підхід набуває особливого значення в контексті сучасного дизайну одягу як мистецтва, що давно вийшло за межі суто його комерційного виробництва. Він створює простір для емоційного висловлення, де кожна форма є не лише результатом технічного рішення, а й відображенням внутрішнього світу митця, культурного коду та філософського пошуку. Такі проєкти, як роботи Норіко Томіти, демонструють, що сучасна мода та дизайн одягу можуть бути не лише реакцією на актуальні тенденції, а й самостійним засобом художнього висловлювання, що функціонує на межі між одягом, скульптурою та концептуальним мистецтвом.

Від так, форма набуває статусу культурного висловлювання, а процес її створення стає інструментом дослідження взаємозв'язків між людиною, матеріалом, простором і сучасною візуальною культурою.

3.4. Засоби деконструкції в опануванні процесом формоутворення

Сучасні підходи до підготовки дизайнерів одягу вимагають переходу від репродуктивних моделей навчання до методів, спрямованих на формування здатності до творчого пошуку, критичного аналізу та самостійної інтерпретації форми. У контексті цих змін деконструкція виступає не лише актуальним художньо-естетичним явищем, а й ефективним інструментом навчання [22; 137; 158]. Інтеграція деконструктивних принципів у процес фахової підготовки дозволяє студентам відходити від алгоритмічного конструювання та формувати гнучке, аналітичне й інноваційне мислення.

У процесі дослідження формоутворення в дизайні одягу та апробації навчального модуля було встановлено доцільність систематизації формотворчих підходів у вигляді трирівневої моделі, інтегрованої в освітній процес [41; 154]. Запропонована модель відображає послідовний розвиток формотворчого мислення студентів – від базового освоєння матеріалу до концептуального проєктування.

Перший рівень (формоутворення) реалізується на першому курсі (другий семестр) і спрямований на засвоєння принципу переходу від площинної форми до об'ємно-просторової [41; 83; 154]. На цьому етапі студенти працюють із матеріалом як пластичною субстанцією, досліджують його властивості та опановують методи формування об'єму через драпірування, складання та деформацію [34; 60; 83]. Формується первинне розуміння взаємодії матеріалу, об'єму і тіла [41; 92].

Другий рівень (конструктивне моделювання складних форм) впроваджується на другому курсі (перший семестр) і пов'язаний із переходом до усвідомленого проєктування конструкції костюма [16; 41; 154]. Формування об'ємно-просторової форми здійснюється на основі базових конструкцій із використанням конструктивних і конструктивно-декоративних прийомів, таких

як перенесення виточок, формування рельєфів, підрізів та складок [34; 83; 92]. На цьому етапі формується конструктивне мислення, здатність до аналізу та побудови складних формотворчих систем [66; 67].

Третій рівень (трансформаційне формоутворення) реалізується на третьому курсі (протягом двох семестрів) і характеризується переходом до концептуального осмислення форми як динамічної та відкритої системи. На цьому рівні застосовуються трансформаційні та експериментальні методи, зокрема модульне, комбінаторне та асоціативне формоутворення, а також прийоми деконструкції, інверсії та морфологічної трансформації [16; 22; 154]. Форма розглядається як процес, що допускає змінність, варіативність і багатозначність. Таким чином, запропонована трирівнева модель забезпечує послідовний розвиток формотворчих навичок – від роботи з матеріалом до створення концептуального дизайнерського продукту, що дозволяє інтегрувати практичні та теоретичні аспекти навчання в єдину систему. Її впровадження сприяє розвитку творчої самостійності студентів, формуванню навичок критичного мислення та готовності до роботи з інноваційними підходами в сучасному дизайні одягу.

В межах даного дослідження було розроблено та апробовано авторський освітній модуль «Трансформаційне формоутворення», який впроваджено в систему навчальних дисциплін спеціальності «Дизайн одягу (взуття)». Зміст модуля ґрунтується на поєднанні теоретичних положень деконструктивної естетики та практичних експериментальних методів, спрямованих на формування компетентностей у сфері нестандартного формоутворення.

Освітній модуль побудовано з урахуванням ключових методологічних положень, описаних у розділах 1 та 2, зокрема принципів нелінійності, відкритої форми, нестабільності структури та варіативності інтерпретацій, що є визначальними для деконструктивного підходу [137; 158]. У цьому контексті основними дидактичними принципами стали:

Принцип відкритої форми, де сама форма розглядається як процес, що допускає багатоваріантність та трансформацію. Студенти працюють не з кінцевим результатом, а з формотворчою логікою [22; 154; 158].

1. Принцип декомпозиції, коли система підлягає аналізу та фрагментації з метою переосмислення її морфологічних елементів, що відповідає постструктуралістській ідеї децентрації [120; 121; 137].

2. Принцип експериментальної пластики, який передбачає комплекс вправ, спрямованих на руйнування усталених композиційних схем шляхом макетування, інверсії деталей та трансформації силуету [41; 83; 154].

3. Принцип критичного бачення, відповідно до якого студенти оволодівають умінням аналізувати деконструктивні прийоми в сучасних зразках дизайну одягу та інтерпретувати форму як культурний текст [140; 194; 197].

4. Принцип міждисциплінарності. Модуль інтегрує знання з композиції, конструкції, філософії моди, пластики форми та моделювання, аудіо-візуальних навичок, що відповідає сучасним тенденціям дизайн-освіти [160; 184; 194; 196].

Отже, усі зазначені принципи спрямовані на формування здатності до відкритого творчого мислення, самостійного пошуку та індивідуальної дизайнерської інтерпретації форми [194; 196; 197; 198]. Структура модуля складається з трьох взаємопов'язаних етапів (аналітичного, експериментального та проєктного), кожен з яких має власну педагогічну мету, систему завдань і очікувані результати.

Аналітичний етап передбачає ознайомлення студентів із теоретичними засадами деконструктивізму та аналізом прикладів з історії дизайну одягу [22; 137; 158]. Основними завданнями етапу є виконання візуально-аналітичних таблиць деконструктивних прийомів, створення колажів на тему «руйнування форми», виконання графічних вправ із фрагментацією, інверсією та зміщенням конструктивних ліній, а також аналіз морфології деконструктивної форми [120;

137; 154]. За підсумками аналітичного етапу студенти оволодівають базовими навичками критичного аналізу, візуальної інтерпретації та декодування складних композиційних рішень [194; 197].

Експериментальний етап є центральною складовою модуля та базується на методах макетування, пластичного моделювання й експериментів із матеріалами [41; 83; 154]. Робота здійснюється безпосередньо на манекені без попереднього створення лекал, що відповідає принципу прямої взаємодії з матеріалом та дозволяє уникнути обмежень традиційного конструювання [34; 41; 60; 83].

Проектний етап є завершальною стадією освітнього модуля та спрямований на інтеграцію отриманих теоретичних знань і практичних навичок у процес створення авторського дизайн-проекту. На цьому етапі студенти здійснюють самостійне концептуальне проектування об'єктів дизайну одягу із застосуванням принципів деконструкції, трансформації та експериментального формоутворення [22; 154; 158]. Основними завданнями етапу є розробка творчої концепції, пошук образно-асоціативних джерел, створення серії ескізів, виконання макетів та реалізація підсумкового проекту, що демонструє індивідуальний підхід до формотворення [41; 83; 194].

Особлива увага приділяється процесу рефлексії та обґрунтуванню проектних рішень, що дозволяє студентам усвідомити логіку власного творчого пошуку та сформувати навички критичної оцінки результатів проектної діяльності [196; 197; 198]. Підсумком проектного етапу є створення авторського дизайн-об'єкта або колекції, в якій форма розглядається як відкрита система, здатна до трансформації, інтерпретації та подальшого розвитку. Це сприяє формуванню професійних компетентностей майбутніх дизайнерів одягу та розвитку їхнього індивідуального творчого стилю [154; 194; 198].

Висновки до третього розділу

У результаті проведеного дослідження встановлено, що деконструктивний підхід у дизайні одягу сформувався як самостійна система формоутворення, заснована на принципах порушення структурної цілісності форми, відкритості композиції, варіативності конструктивних рішень та переосмислення взаємодії одягу з тілом. Деконструкція в даному контексті постає не лише художньо-естетичним явищем, а й методологією проектного мислення, яка дозволяє розглядати форму як динамічний процес, відкритий до змін, трансформацій та множинних інтерпретацій.

Виявлено, що розвиток деконструктивного підходу в дизайні одягу відбувався через діяльність кількох провідних шкіл, кожна з яких виробила власну систему формотворчих стратегій. Японська школа заклала основи деконструктивного формоутворення через інверсію, асиметрію, виворотність конструкції та переосмислення взаємозв'язку між тілом і костюмом. Бельгійська школа розвинула інтелектуально-концептуальний підхід до форми, використовуючи фрагментацію, реконструкцію історичних образів, естетику недосконалості та незавершеності. Британська школа сформувала напрям техно-деконструкції, в якому трансформація форми поєднується з інноваційними технологіями, перформативністю та кінетичними властивостями костюма. Американський концептуальний деконструктивізм акцентував увагу на соціокультурних аспектах формотворення, використовуючи естетику руїни, постапокаліптичні образи та критичне переосмислення категорій ідентичності, тілесності й споживання. Новітні цифрові школи деконструкції перенесли процес трансформації форми у сферу цифрових технологій, де об'єктом деконструкції стає не лише матеріальна структура виробу, а й сама логіка його візуального та інформаційного існування.

Встановлено, що спільною рисою всіх напрямів деконструктивного підходу є відмова від традиційного розуміння одягу як завершеного та стабільного об'єкта. Натомість форма розглядається як відкрита система, здатна до розвитку, зміни та взаємодії із тілом, простором і культурним контекстом. Саме тому деконструкція сприяла переходу від класичної моделі проєктування до процесуального формоутворення, в якому вирішального значення набувають експеримент, дослідження та пошук альтернативних конструктивних рішень.

Доведено, що трансформаційне формоутворення є однією з ключових характеристик сучасного деконструктивного підходу. Його основу становлять деструкція силуету, фрагментація композиції, інверсія конструктивних елементів, виворотність, реконтекстуалізація деталей, гібридизація різних типів одягу та переосмислення функціонального призначення конструктивних вузлів. Застосування цих прийомів дозволяє створювати відкриті форми зі змінною структурою, багатошаровою семантикою та високим рівнем художньої виразності.

В ході дослідження встановлено, що експериментальні методи формоутворення виступають важливим інструментом реалізації деконструктивного підходу. Використання манекенного макетування, драпірування, модульних систем, трансформаційних конструкцій, нестандартних матеріалів та концептуального моделювання дозволяє розширити межі традиційного проєктування одягу та сформувані нові принципи роботи з формою. У цьому контексті форма розглядається не як завершений результат, а як процес взаємодії матеріалу, конструкції, простору, руху та авторської концепції.

Особливого значення набуває принцип «форма як процес», відповідно до якого костюм сприймається як відкрита структура, здатна до постійного оновлення та переосмислення. Такий підхід відображає характерні риси сучасної культури - динамічність, нестабільність, множинність інтерпретацій та

відмову від жорстко фіксованих норм. В результаті деконструктивне формоутворення виходить за межі суто художньої практики та стає інструментом критичного осмислення соціальних, культурних і філософських процесів сучасності.

Практичним результатом дослідження стало обґрунтування можливості інтеграції принципів деконструктивного формоутворення в освітній процес підготовки дизайнерів одягу. Запропоновані методичні підходи та експериментальні форми роботи сприяють розвитку творчого, критичного та проєктного мислення студентів, формуванню навичок роботи з нестандартними формами та здатності до пошуку інноваційних дизайнерських рішень. Таким чином, деконструктивний підхід у дизайні одягу можна розглядати як ефективну платформу розвитку сучасних формотворчих практик, що поєднує художній експеримент, концептуальне мислення та інноваційні методи проєктування. Його значення полягає у формуванні нової моделі взаємодії між тілом, формою, матеріалом і культурним контекстом, що створює передумови для подальшого розвитку сучасного дизайну одягу та підготовки дизайнерів нового покоління.

РОЗДІЛ 4.

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ МЕТОДУ ДЕКОНСТРУКЦІЇ

4.1. Цифрові концепти деконструкції: 3D-моделювання, AR, AI

Сучасне суспільство функціонує в умовах інформаційної доби, де знання та дані виступають головними ресурсами. Цифровізація стала універсальною платформою для комунікації, взаємодії, обміну ідей, вона трансформує не тільки спосіб життя, але й культурні практики, включаючи і дизайн одягу. Дизайн в такому середовищі перестає бути суто естетичним або функціональним актом, він набуває інтелектуальної, символічної та знакової природи, де форма зчитується як текст [47].

В контексті деконструктивізму, який спочатку сформувався в філософії Ж. Дерріда, а згодом набув поширення в архітектурі та моді, можна простежити, як прийоми руйнування традиційної структури активно адаптуються в дизайні одягу. Ці підходи акцентують увагу на індивідуалізації, персоналізації та критиці уніфікованої естетики. Сучасні дизайнери, надихаючись філософією деконструкції, переосмислюють функціональність і структуру одягу. Часто композиційні рішення мають навмисно асиметричну, відкрито незбалансовану природу як стилістична гра, візуальна мова критики типових норм і шаблонів. Одяг постає засобом комунікації, в якому використовуються прийоми цитування, іронії, зміни масштабу, зміщення акцентів, переміщення елементів тощ [185].

Інформаційна доба посилює цей ефект. У цифровому середовищі формується нова система спілкування, візуальна інформація домінує, а дизайн одягу стає частиною візуального потоку. Особливо це проявляється у

візуалізації процесів створення форми 3D-рендеринг, CLO 3D, Marvelous Designer. В цифрових каналах трансляції моди – соціальних мережах, digital-fashion-показах тощо створюється знакова мова костюма, коли костюм як код, як комунікативна структура впливає на життя людей [178; 183; 184].

Наразі, філософія відсутності або дематеріалізації тіла, як у digital-моді, підкріплюється використанням AR/VR-технологій. Наприклад, віртуальна примірка одягу, онлайн-шоу в метавсесвітах, цифрові аватари демонструють майбутню ідею, візуалізуючи її одразу у форму. Деконструкція інформаційної доби охоплює зміну уявлень про тіло, матеріальність, красу, ідентичність, гендер та інші проблеми суспільного і культурно-соціального характеру. Розвиток технологій, нові медіа та соціальні платформи не тільки впливають на одяг, змінюють його як об'єкт дизайну, але й змінюють спосіб його сприйняття, створення та репрезентації [184; 185]. Відповідно до вказаних процесів деконструкція, як метод, набуває нового прочитання в дизайні одягу. Деконструкція виступає інтелектуальним підходом, що трансформує, як зовнішній вигляд костюма, так і спосіб його осмислення. Замість гармонії, симетрії та функціональності актуальності набувають протиріччя, багатозначність, фрагментація.

Інноваційні підходи до формоутворення, зокрема, засоби 3D-моделювання, доповнена реальність (AR) та штучний інтелект (AI) стають повноцінними співтворцями нових форм одягу, концептів та ідей. Такі цифрові технології дозволяють переосмислити традиційні уявлення про одяг і його функції, трансформувати процеси проєктування та відтворювати форму як віртуальний, змінний, динамічний об'єкт (Додаток Б, іл. 63).

В контексті деконструкції 3D-моделювання дає змогу створювати віртуальні форми костюма, які неможливо реалізувати традиційними методами крою та пошиття, експериментувати з нестандартними текстурами, об'ємами, «анатомією» костюма. 3D-моделювання дозволяє деконструювати тіло носія

костюма, подавати його через цифрові оболонки, що піддають сумніву пропорції, стать і матеріальність об'єкта. Прикладом слугують роботи Іріс ван Херпен, яка використовує 3D-друк та моделювання для створення вбрання, яке перетворює тіло на біонічну скульптуру [48].

AR (Augmented Reality) – доповнена реальність як простір нової форми дозволяє приміряти, носити одяг у віртуальному середовищі, через екран гаджетів, без його фізичного виготовлення. Використання доповненої реальності AR в деконструктивному формоутворенні розширює уявлення про взаємозв'язок між одягом, як оболонкою, і тілом, сприяє переосмисленню економіки моди стосовно запитів споживачів, актуалізує взаємодію простору з формою костюма. Такі технології дозволяють розширити межі взаємодії тіла людини та форми костюма на ньому. В цьому контексті, форма перестає бути стабільною системою з визначеною конструкцією. Натомість, вона стає динамічною, накладається на реальність, реагує на рух, змінюється в режимі реального часу або навіть зникає з поля зору, залишаючи лише враження, тінь або візуальний ефект [145; 183; 184]. Таким чином, одяг набуває властивостей нематеріального об'єкта, що існує лише в контексті цифрового бачення, виводячи костюм за межі фізичного сприйняття (Додаток Б, іл. 64).

Створюючи відчуття «відсутності» або «присутності без речі», дизайнери формують у віртуальному просторі ефемерну естетику, де тіло і форма костюма перебувають у стані постійного перегляду. Глядач сприймає присутність одягу без фізичної матерії, що радикально підриває класичне розуміння матеріальності, маси, текстури та структури костюма. Такий підхід актуалізує теми тілесності, відчуження, ідентичності та нових моделей споживання.

Розвиваючи екологічно свідомі підходи, коли одяг існує виключно у віртуальному середовищі, так званий *digital fashion* або *цифрова мода*, передбачає створення вбрання, яке не має фізичного аналога, його можна використовувати лише у доповненій реальності або на фото чи відео, що

зменшує виробничі відходи та шкідливий вплив на довкілля. Яскравим прикладом є проекти студії The Fabricant, яка створює віртуальні колекції, що продаються як цифрові файли для використання у соцмережах, метасвітах або AR-примірках. Такий формат дозволяє не лише втілювати деконструктивні візії форми, а й переосмислювати індустрію моди загалом, з урахуванням сталого розвитку, мінімізації матеріальних витрат та декарбонізації.

Ще одним ключовим концептом цифрової епохи є штучний інтелект AI (Artificial Intelligence). Він виступає як автор ідей і дозволяє створювати форми костюма, які не є результатом процесу конструювання, виконаного людиною. AI навчається на основі великої кількості зображень, структур, модних архівів, доступних у мережі [107]. В контексті деконструктивного підходу до дизайну одягу, він, насамперед, може змінювати логіку формоутворення, створюючи нелінійні, багат шарові конструкції, а також генерувати абсолютно нові силуети на основі нестандартних критеріїв, таких як: емоції людини, музичні твори, рух тіла чи його інклюзивні анатомічні дані. Штучний інтелект працює з формою як з даними, а костюм постає інформаційною оболонкою [183].

Такий підхід трансформує уявлення про форму як фіксовану структуру. Вона стає гнучкою, реконфігурованою системою, що змінюється в реальному часі відповідно до змін зовнішніх або внутрішніх даних. Форма втрачає свою стабільність, що є ключовим принципом деконструктивного мислення. Натомість, вона стає інтерфейсом взаємодії між тілом, середовищем та цифровим світом. Окреслений процес сприяє виникненню нових форматів дизайнерського мислення, коли AI не лише виконує функцію обробки інформації, але й виступає співавтором у процесі формоутворення, формуючи креативні стратегії, які не є передбачуваними чи раціональними з точки зору традиційних підходів проектування в дизайні одягу [190].

Водночас, розширюється спектр креативних джерел для вказаного процесу: від аналізу соціальних мереж, поп-культурних наративів і

поведінкових паттернів користувачів до обробки біометричних і когнітивних сигналів. Таким чином, одяг активно виконує не лише естетичну чи утилітарну функції, але й комунікативну, психологічну, інформаційну та ін. Він стає посередником зчитування станів та ідентичностей, а також засобом моделювання нових сценаріїв поведінки носія костюму [185].

Застосування генеративного дизайну, алгоритмів глибокого навчання (deep learning), GAN-моделей (Generative Adversarial Networks) дозволяє створювати такі цифрові об'єкти костюма, які можуть не мати аналогів у матеріальній реальності, але функціонувати у цифровому просторі AR/VR як цілком реальні елементи одягу. Вони мають віртуальну присутність, яка змінюється залежно від руху користувача, звуку, температури або інших параметрів. У такому випадку форма не лише реагує на реальність, а й переписує її, створюючи новий вимір досвіду як цифрова тілесність [185; 187].

Крім того, дизайнери працюють зі штучним інтелектом як із метафорою деконструкції, розривом між задумом та результатом. Сама непередбачуваність генеративного дизайну дозволяє привносити елемент випадковості, децентралізації авторства, що також відповідає постструктуралістському мисленню. Як результат, формується нова логіка дизайну, в якій одяг не є результатом, а є процесом творення, а конструювання перетворюється на потокову динамічну подію, а не завершений об'єкт (Додаток Б, іл. 65).

Таким чином, штучний інтелект в рамках деконструктивного формоутворення виступає як технологічна інновація і як перехід від одного рівня знань до іншого. Відбувається епістемологічний зсув (від грец. episteme – знання, істина, та logos – вчення), тобто фундаментальна зміна того, як ми розуміємо, отримуємо та легітимізуємо знання в дизайнерській парадигмі. Це трансформація від об'єкта до процесу, від стабільної структури до рухомого середовища, від функції до комунікації. Вона відкриває нові горизонти для експериментального одягу як візуальної мови майбутнього, в якій форма постає

засобом постгуманістичного вираження А дизайнер, як її творець, модератором алгоритмів та сенсорних систем, що формують змінну, багатовимірну реальність тілесного досвіду. Відповідно, активно формується нова естетика, обумовлена новітніми цінностями таких явищ як цифровізація та віртуалізація.

4.1.1. Глітч-естетика як метод деконструктивного формоутворення в цифровому дизайні одягу. Функціонування дизайну одягу в умовах активного впливу цифрових технологій зумовлює появу нових формотворчих прийомів і засобів та сприяє переосмисленню традиційних естетичних категорій по відношенню до костюма і моди. Одним із актуальних проявів цього стала глітч-естетика (glitch aesthetics), яка виникла в цифровому середовищі та пов'язана з візуалізацією збоїв, помилок і порушень цілісності зображення (Додаток Б, іл. 66). В дизайні одягу вона трансформується з суто візуального ефекту, який може утворитися випадково, в концептуальний інструмент, здатний впливати на силует, конструкцію та композиційну організацію форми костюма [184; 185].

На відміну від традиційного сприйняття «помилки» (збою) як небажаного результату, сучасна дизайнерська практика інтерпретує її як продуктивний елемент творчого процесу. В цьому сенсі глітч-естетика набуває значення прийому, що дозволяє порушувати усталені принципи проєктування та формувати нові підходи до створення форми. Така трансформація пов'язана зі зміною культурної парадигми, в межах якої нестабільність, відкритість та процесуальність стають визначальними характеристиками сучасного художньо-креативного мислення.

Особливої актуальності глітч-естетика в дизайні одягу набуває у поєднанні з деконструктивними прийомами. Обидва напрями ґрунтуються на ідеї руйнування цілісності як умови формування нових смислів. Якщо деконструкція спрямована на виявлення внутрішніх суперечностей та дестабілізацію структури форми, то глітч підсилює цей процес через введення елемента «контрольованого збою», здатного змінити логіку формоутворення.

Таким чином, глітч-естетика може розглядатися як один із інструментів реалізації деконструктивного мислення [58-60], (Додаток Б, іл. 67).

В межах сучасних дизайн-практик форма дедалі частіше трактується не як завершений результат, а як процес, що перебуває в стані постійної трансформації. Застосування глітч-естетики підсилює цю тенденцію, оскільки передбачає включення елементів випадковості, порушення та деформації в процесі створення одягу. Це проявляється у зміні традиційної послідовності проєктування, коли лінійна логіка переходу від ідеї до готового виробу замінюється нелінійною моделлю, що допускає експеримент, помилку, варіативність та їх подальше переосмислення. На рівні конструкції костюма глітч-естетика реалізується через порушення звичних принципів побудови конструктивної основи виробу. Серед іншого, це може бути зміщення деталей крою, інверсія елементів, порушення симетрії, деформація пропорцій і розрив функціональних зв'язків між складовими частинами, що призводять до формування нестабільної, відкритої форми [57; 58]. Така форма не сприймається як завершена і функціонує як динамічна структура, що допускає різні варіанти інтерпретацій (Додаток Б, іл. 68).

Важливим аспектом є також вплив глітч-естетики на візуальне сприйняття костюма. Порушення цілісності форми змінює традиційні уявлення про гармонію, пропорцію та завершеність, які історично визначали естетичні канони краси і моди. В цьому контексті форма постає як нестабільна категорія, що не має фіксованих меж і може змінюватися залежно від контексту сприйняття, а також відповідати будь-якій з естетичних оцінок і категорій залежно від дискурсу, в якому костюм як дизайн-об'єкт позиціонується.

Наразі, особливого значення глітч-естетика набуває в контексті переосмислення тілесності. Якщо в традиційному дизайні одягу тіло розглядається як стабільна анатомічна основа для формоутворення, то в умовах цифрової культури воно дедалі частіше постає як змінна та нестабільна

структура. Глітч у цьому випадку виходить за межі суто візуального ефекту та перетворюється на інструмент формування нових уявлень про тіло людини, його межі, пропорції та ідентичність.

В класичній системі моди конструкція костюма традиційно орієнтувалася на підкреслення природних пропорцій людської фігури. Протягом століть естетика одягу формувалася навколо уявлень про гармонію, симетрію та відповідність ідеальним параметрам тіла. Натомість, глітч-естетика ставить під сумнів ці принципи, пропонуючи альтернативне бачення тілесності, засноване на фрагментарності, нестабільності та процесуальності. У такому контексті тіло перестає сприйматися як завершений біологічний об'єкт і перетворюється на відкриту систему, що перебуває в стані постійної трансформації. Відповідно до деконструктивістської філософії вона розглядає будь-яку структуру, зокрема тіло і костюм на ньому, як нестабільну та відкриту до переосмислення. Якщо деконструкція руйнує традиційні конструктивні схеми костюма, то глітч поширює цей принцип безпосередньо на тіло людини як носія костюма. Внаслідок чого відбувається деконструкція усталених уявлень про фізичну цілісність людини. Тіло більше не виступає незмінним центром композиції, а стає об'єктом художньої трансформації та експерименту [145; 148].

Відповідно, наслідком проявів цього процесу стає деформація силуету костюма. Своєю чергою, використання асиметричних об'ємів, зміщених конструктивних ліній, надлишкових елементів і порушених пропорцій створюють ефект «збою» у сприйнятті і костюма, і фігури носія. Такі прийоми спонукають споживача, як глядача, переглядати звичні уявлення про межі тіла та його просторову організацію. Силует починає нагадувати цифровий артефакт, у якому окремі частини можуть зміщуватися, дублюватися або втрачати звичний взаємо'зв'язок між собою.

Показовим прикладом переосмислення тілесності через деформацію форми можна вважати колекцію Джунья Ватанабе (Junya Watanabe)

Autumn/Winter 2025, представлену під час Паризького тижня моди. У цій колекції дизайнер продовжує дослідження деконструктивного формоутворення, використовуючи принципи просторового зміщення, геометризації силуету та руйнування традиційних пропорцій людського тіла. Колекція демонструє характерний для сучасного концептуального дизайну перехід від моделювання одягу навколо тіла до створення автономної конструктивної системи, яка починає домінувати над тілесною формою. Одним із ключових прийомів колекції є радикальна трансформація силуету через введення надлишкових об'ємів і геометричних конструкцій (Додаток Б, іл. 69 а). Шкіряні куртки, тренчі та жакети набувають форм кубів, сфер, трикутних та багатогранних об'ємів, що порушують звичне співвідношення між тілом і костюмом. В результаті, людська фігура частково зникає всередині конструкції, а сам костюм починає функціонувати як окремий просторовий об'єкт. Такий підхід можна трактувати як прояв деконструкції тілесності, оскільки тіло перестає бути композиційним центром форми [204].

Особливого значення набуває використання геометризованих елементів, які створюють ефект візуального збою або деформації людської анатомії. Об'ємні вставки та конструктивні модулі змінюють природні контури плечей, спини та торса, формуючи нову просторову організацію силуету. Глядач більше не може однозначно зчитувати межі тіла, оскільки вони розчиняються в складній системі штучно створених об'ємів (Додаток Б, іл. 69 б). Подібний прийом наближає костюм до естетики глітч, де звичне зображення піддається деформації, зміщенню та втраті структурної цілісності. Найбільш типовим в такому випадку є використання геометризованих елементів, які створюють ефект візуального збою або деформації людської анатомії. Об'ємні вставки та конструктивні модулі змінюють природні контури плечей, спини та торса, формуючи нову просторову організацію силуету. Глядач більше не може однозначно зчитувати межі тіла, оскільки вони розчиняються в складній системі

штучно створених об'ємів. Подібний прийом наближає костюм до естетики глітч, де звичне зображення піддається деформації, зміщенню та втраті структурної цілісності. Особливо показовими є образи, в яких тренчі та шкіряні вироби трансформуються у складні тривимірні структури, що частково приховують людську фігуру та порушують її анатомічну читабельність. Такі форми нагадують цифрові моделі або алгоритмічно згенеровані об'єкти, характерні для сучасного віртуального середовища. У цьому контексті тіло більше не виступає стабільною фізичною основою костюма, а стає елементом динамічної композиції, що перебуває в процесі постійної реконфігурації [96].

Особливо помітно це проявляється в контексті цифрової культури, де людина дедалі частіше взаємодіє із власним цифровим образом. Соціальні мережі, віртуальні платформи, ігрові середовища та метавсесвіти створюють нові моделі репрезентації особистості. Тіло існує не лише у фізичному просторі, але й у формі цифрового аватара. У таких умовах глітч-естетика набуває нового значення, оскільки дозволяє демонструвати нестабільність цифрової ідентичності через трансформацію форми костюма. У межах постгуманістичного дискурсу такі трансформації пов'язують із концепцією постлюдського тіла (*post-human body*). Мова про те, що постгуманізм розглядає людину не як автономну біологічну систему, а як результат взаємодії технологій, інформаційних потоків, матеріальних і віртуальних середовищ. У цьому контексті глітч можна трактувати як візуальне відображення процесу переходу від традиційної тілесності до нових форм існування людини.

Для українського культурного контексту глітч-естетика набуває додаткового символічного змісту. Деформована або фрагментована тілесність може інтерпретуватися як художня реакція на досвід війни, втрати та трансформації колективної ідентичності. Візуальні образи руйнування та реконструкції відображають не лише естетичні пошуки дизайнерів, а й глибші соціокультурні процеси, пов'язані з переосмисленням власного місця у світі.

Показовим прикладом переосмислення тілесності в українському дизайні є колекція «ABSOLUT» осінь-зима 2024 бренду DZHUS. У цій колекції дизайнерка Ірина Джус продовжує дослідження трансформативної природи костюма, створюючи конструкції, що змінюють свою конфігурацію залежно від способу взаємодії з тілом. Такий підхід виходить за межі традиційного уявлення про одяг як статичний об'єкт і наближає його до концепції відкритої, динамічної системи. Структурною особливістю колекції є використання модульних елементів, трансформованих площин та рухомих конструктивних вузлів. Внаслідок цього силует набуває змінного характеру та може існувати у кількох морфологічних станах (Додаток Б, іл. 70). Тіло більше не визначає остаточну форму виробу, а виступає активним учасником процесу формоутворення. Костюм функціонує як мобільна архітектурна структура, здатна змінювати власну конфігурацію в просторі [204].

З позиції глітч-естетики подібні трансформації можна трактувати як своєрідний ефект «збою» у традиційній системі взаємодії між тілом і одягом. Звичні силуетні межі порушуються, окремі конструктивні елементи змінюють своє функціональне призначення, а форма перебуває в стані постійної реконфігурації. В результаті виникає враження нестабільної тілесності, що перебуває між різними станами та не має остаточно визначеної структури. Особливого значення набуває геометризація форми. У колекції простежуються складні об'єми, багатошарові композиції та архітектурні конструкції, які частково приховують природні контури людського тіла. Такий прийом змінює традиційне сприйняття анатомії та створює новий тип взаємодії між тілом і костюмом. Людська фігура перестає бути домінуючим елементом композиції, натомість стає складовою частиною ширшої просторової структури.

В контексті сучасної української культури колекція «ABSOLUT» набуває додаткового символічного змісту. Її трансформовані форми можуть інтерпретуватися як візуальна метафора адаптації людини до умов постійних

змін та невизначеності. Здатність костюма змінювати власну структуру відображає необхідність постійного пристосування до нових соціальних реалій, що особливо актуально в умовах воєнного часу. Через призму глітч-естетики такі образи можна трактувати як прояв нової тілесності, яка формується під впливом досвіду нестабільності, трансформації та пошуку нових моделей існування. Подібно до цифрового глітчу, що виникає внаслідок порушення звичної логіки функціонування системи, деформована та змінна тілесність у колекції DZHUS демонструє процес переосмислення усталених уявлень про форму, ідентичність та взаємодію людини з навколишнім середовищем [207].

Таким чином, глітч-естетика в сучасному дизайні одягу виходить за межі візуальної стилізації цифрових помилок і перетворюється на інструмент формування нової тілесності. Через деформацію силуету, порушення анатомічної логіки, фрагментацію форми та інтеграцію цифрових технологій вона створює нові моделі сприйняття людини. Глітч-тілесність репрезентує тіло як відкриту систему, що перебуває в процесі постійної зміни, взаємодії та переосмислення. В результаті костюм стає не лише матеріальною оболонкою людини, а й засобом дослідження нових форм ідентичності в цифрову епоху.

З позиції деконструктивного підходу глітч-естетика виступає засобом руйнування бінарних опозицій, які лежать в основі класичного розуміння форми. Протиставлення цілісного та фрагментованого, правильного та помилкового, завершеного та незавершеного втрачають свою однозначність. «Помилка» перестає бути відхиленням від норми і набуває статусу рівноправного елемента формоутворення.

В практиці дизайну одягу застосування глітч-естетики може бути систематизоване за кількома напрямками. *Перший*, пов'язаний із деконструкцією структури, що реалізується через фрагментацію, розрив цілісності та переосмислення конструктивної логіки. *Другий* напрям охоплює візуальну дестабілізацію форми, яка досягається за рахунок асиметрії, повторів, зсувів та

деформацій. *Третій* напрям стосується матеріально-поверхневих рішень, зокрема імітації дефектів, нерівностей, порушення текстурної однорідності та комбінування контрастних матеріалів.

Окрему роль відіграє концептуальний рівень застосування глітч-естетики. В цьому випадку «помилка» виступає не лише формальним прийомом, але й засобом критичного осмислення сучасної культури. Вона дозволяє поставити під сумнів ідеї досконалості, стандартизації та нормативності, що домінували в традиційній моді. В результаті формується нова естетика, заснована на відкритості, нестабільності та множинності інтерпретацій.

Таким чином, глітч-естетика може бути визначена як один із ключових чинників трансформації сучасного формоутворення в дизайні одягу. Її застосування сприяє переходу від статичного розуміння форми до динамічного, процесуального підходу, в межах якого костюм розглядається як відкритий об'єкт, що перебуває в постійному стані змін.

4.2. Екологічна деконструкція: руйнування як критика надвиробництва

В контексті стрімкого розвитку науково-технічного прогресу відбулися суттєві зміни в стані навколишнього середовища. Зростання усвідомлення екологічних проблем у суспільстві стало каталізатором формування нового напрямку в дизайні, а саме концепції стійкої (екологічної) моди. Поняття sustainability (сталий розвиток) охоплює відповідальне та довготривале використання природних ресурсів, спрямоване на забезпечення як екологічної, так і соціальної безпеки [106; 190].

Сучасна індустрія моди активно реагує на технологічні виклики, пропонуючи альтернативні екологічні рішення у виробництві одягу, текстилю, взуття та аксесуарів. До прикладу, впроваджуються матеріали з шкірки яблук,

ананасів, пальмового листя, водоростей, а також текстиль, здатний акумулювати сонячну енергію. Такі практики трансформують підходи до дизайну й водночас переосмислюють традиційні функції та зовнішній вигляд одягу [85].

В структурі екологічної моди виокремлюють три ключові концепції, які визначають напрямки досліджень і впровадження інновацій (Додаток А, сх. 7):

- технології виготовлення екологічної сировини;
- екологічне проєктування та переробку одягу;
- раціональна експлуатація та повторне використання речей.

Перша концепція пов'язана з виробництвом сировини, передбачає кілька стратегій. Зокрема, використання рослинної сировини з екологічно чистих джерел (наприклад, вирощування волокнистих культур на спеціалізованих плантаціях), а також органічну і неорганічну переробку. Органічна переробка реалізується через використання відходів природного походження – водоростей, целюлози, фруктової шкірки тощо, тоді як неорганічна реалізується через перетворення пластикового сміття на текстиль. Іспанський бренд Ecoalf демонструє вдалу реалізацію останньої стратегії у проєкті *Upcycling the Oceans*, що передбачає виготовлення тканин із пластику, вилученого з морських глибин (Додаток Б, іл. 71,72).

Друга концепція передбачає екологічне проєктування яке тісно пов'язане з ідеями деконструктивізму в моді. Це трансформація традиційних канонів дизайну одягу з урахуванням екологічних обмежень. Основним напрямом є розробка моделей за принципом *zero-waste* – безвідходного виробництва, яке базується на раціональному використанні тканини й мінімізації залишків [14].

Значну увагу в цьому напрямі привертає діяльність дизайнерів, які поєднують елементи традиційних технік із сучасними підходами. Так, мексиканська дизайнерка Карла Фернандес у своїй творчості використовує знання корінних народів про стародавній крій, створюючи одяг із автентичним змістом та мінімальними витратами матеріалу (Додаток Б, іл. 73 а). Ще один

приклад екологічного проєктування – це роботи американського дизайнера Джейкоба Олмендо, який розробив концепцію «живої тканини». В цій концепції рослинність проростає крізь органічні матеріали, утворюючи симбіоз між тілом, матеріалом та природним середовищем. Цей підхід ілюструє нові можливості формоутворення та функціональності тканин в умовах екологічної свідомості (Додаток Б, іл. 73 б).

Третя концепція – раціональне використання речей, полягає у відповідальному ставленні до експлуатації одягу. Зокрема, апсайклінг (upcycling) як практика перетворення вживаних речей у нові унікальні вироби набуває широкої популярності. Колекція Upcycled SS2024 бренду Miu Miu (Додаток Б, іл. 7) була створена з вінтажних знахідок, які набувають нового життя в авторських інтерпретаціях [19]. Схожі підходи реалізував ще раніше Мартін Маржела, створюючи одяг із побутових відходів, як, наприклад, жилет з уламків посуду або майка зі старих рукавичок [177, с. 230].

Ці підходи корелюють з принципами циркуляції економіки, спрямованої на мінімізацію відходів та максимізацію ефективності використання ресурсів. Вони сприяють формуванню нової культури споживання, де унікальність і креативність набувають більшого значення, ніж масовість і стандартизація [158]. Отже, сучасна екологічна мода є результатом глибокої трансформації підходів до дизайну, виробництва та споживання одягу. Вона охоплює комплексні процеси, що включають створення екологічно чистої сировини, впровадження безвідходних технологій, інноваційні дизайнерські рішення, повторне використання речей, а також зміну культурних уявлень про моду.

Відтак, екологічна мода формується як міждисциплінарне явище, що інтегрує естетичний, функціональний, технологічний та етичний виміри.

4.2.1. Артїзанальні практики як середовище реалізації реконструкції.

Зростання інтересу до артїзанальних практик, як альтернативної моделі проєктування в умовах глобалізації та стандартизації виробництва,

спостерігається в сучасному науковому дискурсі безпосередньо в екологічному вимірі. Частина дослідників розглядає артізанальний (artisanal – ремісничий, кустарний, особистісний) дизайн, передусім, як спосіб збереження традиційних ремісничих навичок і локальних культурних практик. Водночас, інші науковці акцентують увагу на його інноваційному потенціалі, наголошуючи на здатності ручної праці генерувати нові підходи до формоутворення та роботи з матеріалом.

У контексті деконструктивного формоутворення в дизайні особливо важливим є те, що артізанальні практики дозволяють поєднувати процеси руйнування та творення в межах єдиного формотворчого циклу. На відміну від промислового виробництва, де конструкція виробу, зазвичай, фіксується ще на етапі проектування, артізанальний підхід передбачає можливість постійного коригування форми в процесі роботи. Матеріал перестає бути пасивним носієм задуму дизайнера та починає виступати активним учасником формотворення, впливаючи на остаточний результат. Дискусійним залишається питання співвідношення ремесла та інновації в сучасних дизайн-продуктах.

Наразі, тривалий час ручна праця розглядалася як явище, протилежне технологічному прогресу та інноваціям. Проте, сучасна практика дизайну демонструє, що саме артізанальні методи часто стають основою для формування нових концептуальних рішень. Ручне втручання дозволяє досліджувати властивості матеріалу, виявляти його прихований потенціал та створювати форми, які складно відтворити засобами стандартизованого виробництва (Додаток Б, іл. 75).

В межах дослідження артізанальні практики розглядаються не лише як технологічний спосіб виготовлення одягового текстилю, а як особливий метод мислення, що відповідає принципам деконструкції. Їхня цінність полягає не стільки у використанні ручної праці, скільки у можливості переосмислення усталених моделей формоутворення через експеримент, реконструкцію та

відкритість до трансформацій. Завдяки цьому артiзанальний дизайн створює умови для формування нових пiдходiв до роботи з конструкцiєю, матерiалом i смисловим наповненням костюма. Таким чином, у сучасному дизайні одягу деконструкція та артiзанальність мають спiльну методологiчну основу, що ґрунтується на вiдмовi вiд жорстко визначеної форми та визнанні процесуальності як ключового принципу проєктування. Якщо деконструкція спрямована на виявлення прихованих можливостей структури через її порушення та трансформацію, то артiзанальні практики забезпечують матерiальні та технологiчні умови для реалiзацiї цього процесу [203]. В результаті, одяг постає не як завершений продукт, а як вiдкрита система, що зберiгає слiди творчого втручання, iсторiю матерiалу i можливiсть змiн.

Одним iз найбільш показових проявiв артiзанальної деконструкцiї є практики *visible mending*, *bogo* та *sashiko*, якi ґрунтуються на принципах ремонту, реконструкцiї та повторного використання текстильних матерiалiв. Незважаючи на рiзне культурне походження, усi три пiдходи об'єднуює спiльна iдея переосмислення пошкоджень текстильної поверхнi та структури матерiалу як джерела нових естетичних i конструктивних можливостей.

До прикладу, практика *visible mending* («видимий ремонт») передбачає навмисне акцентування мiсць вiдновлення текстилю. На вiдмiну вiд традицiйного ремонту, метою якого є приховування дефектiв, *visible mending* демонструє слiди втручання через контрастні нитки, декоративні шви та ручні вставки. В результаті, мiсце пошкодження перестає сприйматися як недолiк i набуває статусу повноцiнного композицiйного елемента. З позицiї деконструктивного пiдходу така практика демонструє вiдмову вiд прагнення до iдеальної цiлiсності форми та акцентує увагу на процесi її трансформацiї (Додаток Б, iл. 76).

Особливий iнтерес для сучасного дизайну становить традицiйна японська технiка *bogo*, яка iсторично сформувалася як спiсiб продовження термiну

використання одягу шляхом багаторазового латання та нашарування текстильних фрагментів. У процесі тривалої експлуатації виріб поступово накопичував нові шари тканини, формуючи складну багатокомпонентну структуру. У сучасному концептуальному дизайні його часто розглядається як приклад природної деконструкції, де форма виникає внаслідок послідовних процесів руйнування та відновлення. Багатошаровість, фрагментарність і видимі сліди часу формують особливу естетику незавершеності, характерну для деконструктивного мислення [202; 204], (Додаток Б, іл. 77).

Тісно пов'язаною з його є техніка *sashiko*, що базується на використанні ручних стібків для зміцнення та ремонту тканини. Первісно *sashiko* виконувала утилітарну функцію, однак у сучасному дизайні вона дедалі частіше використовується як засіб художньої виразності. Геометричні лінії стібків не лише підсилюють конструкцію виробу, а й створюють додатковий візуальний ефект, який фіксує історію втручання в матеріал. Таким чином, поверхня тканини перетворюється на своєрідний архів змін, де кожен шов – це знак трансформації та продовження життєвого циклу речі (Додаток Б, іл. 78).

З погляду деконструкції *visible mending*, його та *sashiko* демонструють альтернативний підхід до формоутворення, в якому процес реконструкції набуває не меншого значення, ніж первинне створення виробу. Вони змінюють традиційне ставлення до зношеності та пошкодження, перетворюючи їх на джерело нових смислів і художніх рішень. В результаті, форма костюма розглядається не як завершена структура, а як динамічний процес, відкритий до подальших змін і переосмислення. Саме тому зазначені практики стали важливим джерелом натхнення для сучасних артізанальних дизайнерів, які працюють із принципами деконструкції, апсайклінгу та сталого формоутворення. Через демонстрацію слідів часу, видимість конструктивного втручання і збереження матеріальної пам'яті вони формують нову естетику, засновану на цінності трансформації, а не досконалості [194].

Подальший розвиток принципів артізанальної деконструкції простежується в практиках реконструкції вінтажного одягу. На відміну від традиційної реставрації, метою якої є відновлення первісного вигляду виробу, реконструкція передбачає його свідому трансформацію та переосмислення. У цьому випадку існуючий предмет одягу виступає не завершеним об'єктом, а вихідним матеріалом для створення нової форми. В контексті деконструктивного підходу реконструкція вінтажного одягу ґрунтується на процесах розбирання, аналізу та повторного складання конструкції. Окремі деталі виробу можуть змінювати своє функціональне призначення, переміщуватися в інші конструктивні зони або поєднуватися з елементами інших речей. В результаті відбувається формування нової композиційної системи, що поєднує ознаки попередньої форми з новими конструктивними рішеннями (Додаток Б, іл. 79), [203].

Особливістю такого підходу є збереження матеріальної пам'яті речі. Сліди використання, потертості, зміни кольору та особливості фактури не усуваються, а, навпаки, інтегруються в нову структуру виробу. Завдяки цьому одяг набуває додаткового змістового виміру, поєднуючи функцію сучасного дизайнерського об'єкта з історією свого попереднього існування. Реконструкція вінтажного одягу також сприяє переосмисленню традиційних уявлень про авторство та завершеність форми. Новий виріб формується через взаємодію минулого і сучасного, де дизайнер працює не з чистим матеріалом, а з уже існуючим культурним артефактом. Такий підхід відповідає деконструктивній логіці, відповідно до якої будь-яка форма містить сліди попередніх значень і може бути переінтерпретована в новому контексті. Саме тому реконструкція вінтажного одягу розглядається не лише як екологічна практика повторного використання ресурсів, але і як самостійний метод формоутворення, що дозволяє створювати складні багат шарові структури та відкривати нові можливості для художнього експерименту [201; 203].

До прикладу, сучасний український дизайн одягу демонструє активне переосмислення принципів артізанальності та деконструкції. Звернення до ручної праці, реконструкції матеріалів, трансформації форми та роботи з культурною пам'яттю формує власну модель деконструктивного формоутворення, в якій поєднуються локальні традиції та глобальні концептуальні тенденції. Особливо показовими у цьому контексті є творчі практики Лілії Літковської, DZHUS та KSENIASCHNAIDER.

Одним із важливих напрямів розвитку української артізанальної деконструкції є творчість Лілії Літковської, яка послідовно працює з темами культурної пам'яті, ремесла та матеріальності. У своїх проєктах дизайнерка звертається до традиційних технік ручної роботи, переосмислюючи їх у контексті сучасного дизайну. Особливістю її підходу є не пряме відтворення народного костюма, а його концептуальна інтерпретація. Традиційні техніки ткацтва, ручного плетіння та вишивки інтегруються в сучасні конструкції, набуваючи нового художнього змісту. У результаті історичний текстиль перестає виконувати роль етнографічного цитування і стає активним елементом сучасного формоутворення. З позиції деконструктивного підходу особливий інтерес становить робота дизайнерки з темою пам'яті матеріалу. Використання ручних технік дозволяє зберігати зв'язок із культурною спадщиною, водночас, трансформуючи її відповідно до сучасних потреб. Деконструкція в цьому випадку виступає не як руйнування традиції, а як спосіб її актуалізації через нові форми та контексти [124]. Таким чином, творчість Літковської демонструє можливість поєднання ремісничих практик із сучасним концептуальним дизайном, де ручна праця стає інструментом переосмислення культурної пам'яті та формування нової естетики (Додаток Б, іл. 80).

Інший напрям розвитку української деконструкції репрезентує бренд DZHUS, творчість якого ґрунтується на принципах трансформації та модульності. На відміну від практик, орієнтованих на реконструкцію матеріалу,

DZHUS досліджує можливості трансформації самої конструкції виробу. У багатьох колекціях бренду одяг здатний змінювати власну конфігурацію залежно від способу використання. Окремі елементи можуть складатися, розгортатися, переміщуватися або утворювати нові композиційні структури. Такий підхід формує динамічну модель костюма, в якій форма не є остаточно визначеною. Подібна відкритість до трансформації безпосередньо співвідноситься з принципами деконструкції. Виріб розглядається як система потенційних станів, а не як завершений об'єкт. Завдяки цьому костюм набуває рис архітектурної конструкції, здатної адаптуватися до різних сценаріїв використання (Додаток Б, іл. 81). Особливого значення модульність набуває в контексті сталого дизайну. Один виріб може виконувати кілька функцій, що зменшує потребу в надмірному споживанні та розширює можливості взаємодії користувача з одягом. Таким чином, деконструкція реалізується не лише на рівні форми, а й на рівні функціональної організації виробу.

Найбільш послідовним прикладом використання апсайклінгу як деконструктивного методу в українському дизайні є діяльність бренду KSENIASCHNAIDER. Творча практика дизайнерів базується на роботі з уживаним денімом, який піддається реконструкції та повторному складанню в нові конструктивні системи. Особливого значення набув проєкт *demi-denim*, у якому традиційна структура джинсового одягу була свідомо порушена шляхом поєднання фрагментів різних виробів. Подібний підхід демонструє характерний для деконструкції принцип руйнування цілісності форми з метою створення нової композиційної структури (Додаток Б, іл. 82).

У роботах бренду денім перестає бути нейтральним матеріалом і набуває ролі носія пам'яті про попереднє існування речі. Сліди використання, особливості фактури та конструктивні елементи зберігаються й інтегруються в новий виріб. Завдяки цьому виникає багаточарова система значень, де поєднуються минуле та сучасність, руйнування та відновлення. Апсайклінг у

творчості KSENIASCHNAIDER виходить за межі екологічної практики та перетворюється на самостійний художній метод. Деконструкція стає основою формотворення, а процес трансформації матеріалу – головним джерелом створення нових дизайнерських рішень.

Таким чином, творчість Л. Літківської, DZHUS та KSENIASCHNAIDER демонструє різні моделі реалізації артізанальної деконструкції в українському дизайні одягу. Якщо Л. Літківська працює з ремеслом і культурною пам'яттю, DZHUS досліджує можливості трансформації та модульності, а KSENIASCHNAIDER акцентує увагу на реконструкції матеріалу через апсайклінг. Разом ці практики формують український контекст деконструктивного формоутворення, в якому поєднуються традиція, інновація та критичне переосмислення самої природи костюма [143].

4.3. Темпоральна морфологія костюма: від деконструкції до інтерактивності

В сучасних дослідженнях темпоральність і деконструкція розглядаються не лише як окремі концептуальні підходи, а як взаємопов'язані стратегії, що формують нову естетичну парадигму моди. Темпоральність в індустрії моди репрезентується через цитування історичних епох, використання вінтажних візуальних знаків, імітацію процесів старіння тканин, а також створення футуристичних образів, які моделюють альтернативні уявлення про майбутнє. Як зазначає Л. Білякович, трансформація українських етнічних мотивів у сучасному одязі передбачає нашарування часових пластів, від архаїчних форм до експериментальних сучасних інтерпретацій [9].

Цифрові технології в цьому ж ключі постають інструментом оновленого прочитання темпоральності. Науковці підкреслюють, що цифровий одяг здатен існувати поза фізичними часовими обмеженнями, відкриваючи простір для

нових форматів творчого самовираження. Так, дослідження О. Єжової демонструє, що використання 3D-модельовання та віртуальних платформ сприяє одночасній реалізації деконструктивних і темпоральних підходів, забезпечуючи, візуальну та смислову багатшаровість [34]. Деконструкція в цьому процесі виконує роль критичного інструменту, що підважує традиційні канони моди, розчленовує класичні силуети, виносить внутрішні шви на поверхню, порушує симетрію, експериментує з фактурою та багатшаровими рішеннями. До прикладу, О. Павлова зазначає, що такі прийоми в українському дизайнерському контексті виходять за межі суто естетичного ефекту, перетворюючись на форму культурного висловлення, переосмислюють ідентичність і колективну пам'ять [68].

Темпоральність в дизайні костюма відкриває новий вимір формоутворення, де час перестає бути лише фоном або хронологічними координатами, а стає активним елементом структури образу. В філософському розумінні темпоральністю є зв'язок із минулим, теперішнім і майбутнім, який формує досвід сприйняття світу. В дизайні костюма цей вимір матеріалізується через змінність форми, динамічну морфологію та взаємодію з тілом і середовищем (Додаток Б, іл. 82), [143].

Костюм, як матеріальна практика, не існує поза тілом. Вони відтворюють один одного у процесі перформансу чи соціальної взаємодії. Одяг функціонує як комунікативна система, що має власну семіотику, форму, яка змінюється під впливом часу, глядацької взаємодії та контексту. Темпоральність у формоутворенні костюма – це безперервний процес трансформацій, розтягнутий у часі й відкритий для непередбачуваних змін. Показовим прикладом переосмислення минулого в сучасному дизайні одягу є творчість естонської дизайнерки Marit Ilison. У своїх роботах вона звертається до предметів повсякденного побуту радянського періоду, трансформуючи їх у сучасні дизайн-об'єкти. Основою однієї з її найвідоміших колекцій стали

вінтажні вовняні ковдри 1970–1980-х років, які були поширеним елементом домашнього вжитку в країнах колишнього СРСР. У контексті темпорального підходу ці предмети виступають носіями колективної та особистої пам'яті. Ковдри асоціюються з повсякденним досвідом, сімейними історіями та культурними практиками певної історичної епохи. Водночас, дизайнерка не відтворює минуле буквально, а переосмислює його через сучасні форми одягу, перетворюючи звичний побутовий об'єкт на елемент модного висловлювання (Додаток Б, іл. 84).

Особливого значення набуває і матеріальна історія цих речей. Частина ковдр виготовлялася з верблюжої вовни та в умовах радянського дефіциту нерідко розпускалася на пряжу для в'язання одягу. Таким чином, матеріал уже містив досвід попередніх трансформацій. Використання таких текстильних об'єктів у сучасному дизайні демонструє механізм темпорального переосмислення, коли минуле не зникає, а інтегрується в нову форму, набуваючи актуального художнього та культурного значення.

В традиційній моді форма костюма фіксується в момент завершення роботи дизайнера. Сучасні ж експериментальні практики розглядають час як активний чинник, що запускає зміну: силуету, текстури або кольору, роблячи формоутворення динамічним. Костюм може еволюціонувати впродовж певного часу або перформансу, реагувати на тепло, світло, рух і, тим самим, включати глядача в процес перетворення. Саме тут форму визначають не тільки естетичні рішення, але й матеріальну здатність тканин і конструкцій впливати на власну морфологію [60; 97].

Відправною точкою для темпоральної морфології часто стає деконструкція – метод, що руйнує усталені канони форми, створюючи відкриті, фрагментовані та модульні структури. Такий підхід, закладений у практиках Рей Кавакубо та Мартіна Маржели, дозволяє перебудувати силует в реальному часі, додавати чи знімати елементи, комбінувати шари, змінювати композицію.

Деконструкція у темпоральному вимірі – це не стільки руйнування, скільки створення умов для морфологічної трансформації костюма [125; 126; 158].

Кульмінаційним етапом розвитку темпоральної морфології є інтерактивність, коли костюм не просто змінюється у часі, а вступає в діалог із глядачем і середовищем. Одяг може реагувати на дотик, голос, рухи, синхронізуватися з музикою чи світловими ефектами. У такому випадку форма ніколи не є остаточною, таким чином, костюм перетворюється з об'єкта на процес, а глядач стає співтворцем його морфологічних змін.

Наразі, шлях від деконструкції до інтерактивності в темпоральній морфології костюма можна представити як певну логічну послідовність: деконструкція, темпоральне формоутворення, інтерактивність. Інтерпретація деконструкції в цьому контексті розглядається як руйнування статичної форми і створення відкритої структури костюма. Значення темпорального формоутворення трактується як поступові зміни силуету і текстури, матеріал стає активним учасником процесу створення форми, а інтерактивність залучає глядача до реального формоутворення образу в часі. Відтак, темпоральна морфологія костюма синтезує філософський вимір часу, тілесну перформативність і семіотичну мову одягу. Костюм в цьому контексті перестає бути статичним. Він стає живим актором у часовому потоці, чия форма народжується, змінюється і зникає у взаємодії з простором, тілом і глядачем.

Сучасний український дизайн одягу активно використовує темпоральність і деконструкцію як інструменти художнього осмислення часу, пам'яті та культурної ідентичності. Звернення до історичних джерел, традиційного костюма, ремісничих практик і колективної пам'яті сприяє формуванню власної моделі українського деконструктивного дизайну, в якій минуле, сучасне та майбутнє перебувають у постійному діалозі.

Показовим прикладом такого підходу є діяльність бренду GUNIA Project, творчість якого ґрунтується на ревіталізації української культурної спадщини

засобами сучасного дизайну. Основою проєктної стратегії бренду є переосмислення традиційних символів, орнаментів, технік оздоблення та форм народного вбрання в контексті актуальної візуальної культури. У виробках GUNIA Project простежується своєрідне нашарування часу: минуле постає джерелом культурних кодів і образів, сучасність забезпечує їх актуалізацію, а майбутнє – визначає перспективу збереження та розвитку національної ідентичності. У цьому аспекті творчість бренду демонструє прояви темпорального дизайну, в якому культурна спадщина набуває нових інтерпретацій та смислових значень (Додаток Б, іл. 85).

Темпоральний аспект також виразно представлений у творчості Л. Літківської. Дизайнерка звертається до традиційних елементів українського костюма, трансформуючи їх відповідно до сучасних естетичних і конструктивних вимог. У її колекціях активно використовується метод реконструкції та його прийоми, зокрема відкриті шви, необроблені краї, багат шаровість і навмисна незавершеність форми. Такі рішення можна трактувати як художню репрезентацію історичної пам'яті, плинності часу та фрагментарності сучасного досвіду. Внаслідок чого костюм постає не лише як матеріальний об'єкт, але й як носій культурних і часових нашарувань (Додаток Б, іл. 86).

Інший підхід до осмислення темпоральності демонструє бренд KSENIASCHNAIDER. Основою його творчої практики є реконструкція та переосмислення існуючих речей, передусім деніму, робочого та військового одягу. Використання апсайклінгу, модифікація силуетів, поєднання різних фрагментів виробів та створення нових конструктивних рішень дозволяють інтерпретувати матеріал як носій пам'яті й попереднього досвіду. Темпоральність у цьому випадку проявляється через взаємодію минулого та сучасного, а також через усвідомлення циклічності моди та відповідального

ставлення до ресурсів. Таким чином, бренд поєднує екологічну стратегію зі складною системою культурних і часових референцій (Додаток Б, іл. 87).

Проведений аналіз дозволив виокремити основні типи прояву темпоральності в сучасному дизайні одягу (Додаток А, сх. 8):

- ретроспективна темпоральність – звернення до історичних форм, традиційного костюма та культурної спадщини;
- циклічна темпоральність – повторне виникнення стилів і форм у нових соціокультурних контекстах;
- архівна темпоральність – використання історичних джерел, документів та візуальних архівів як основи проектування;
- деконструктивна темпоральність – дестабілізація структури одягу та візуалізація часу через фрагментацію й незавершеність форми;
- трансформаційна темпоральність – здатність костюма змінюватися відповідно до умов використання, середовища чи потреб користувача;
- ситуативна темпоральність – відображення індивідуального досвіду, подій та емоційних станів у художньому образі;
- футуристична темпоральність – проектування можливих сценаріїв майбутнього за допомогою цифрових технологій, штучного інтелекту та віртуальної моди.

Таким чином, темпоральність і деконструкція постають не лише як окремі концептуальні підходи, а як взаємопов'язані стратегії сучасного формоутворення. Темпоральність дозволяє розглядати костюм як процес, що розгортається в часі та акумулює різні культурні нашарування, тоді як деконструкція забезпечує критичне переосмислення усталених форм, структур і значень. У сучасному дизайні одягу їх поєднання сприяє формуванню нових моделей художнього мислення, в яких костюм виступає засобом дослідження часу, пам'яті, ідентичності та культурної спадщини.

4.4. Біоадаптивні та змінні матеріали у деконструктивному формоутворенні

В межах деконструктивного підходу, що характеризується розривом із традиційною логікою конструкції, симетрією та функціональністю, використання інноваційних матеріалів відіграє вирішальну роль. Особливе місце займають біоадаптивні та змінні (динамічні) матеріали, які надають одягу здатність взаємодіяти з середовищем, змінювати свою структуру, форму або колір у відповідь на зовнішні подразники, що влучно вписується в постмодерністську естетику деконструктивізму.

Біоадаптивні тканини здатні реагувати на зміну температури, вологості, рівня світла або кисню в повітрі. Наприклад, компанія Pauloа створила тканину, що розширюється і зжимається в залежності від температури тіла, забезпечуючи оптимальну терморегуляцію. Ці властивості к5орелюють із концепцією «живого одягу», такого, що змінюється разом із тілом і контекстом (Додаток Б, іл. 88).

Як зазначає L. Yao [209], технологія bioLogic, розроблена MIT Media Lab, застосовує бактерії *Bacillus subtilis natto*, які відкривають або закривають вентиляційні отвори в тканині залежно від вологості тіла, тим самим змінюючи форму й вигляд одягу. В контексті деконструктивізму це дозволяє вийти за межі класичного силуету та створити «рухливі конструкції», що постійно видозмінюються (Додаток Б, іл. 89).

Деконструктивний підхід до дизайну одягу часто передбачає асиметричність, багат шаровість, непередбачувані шви і тому використання матеріалів, які здатні трансформуватися, підкреслює естетику «відкритої структури». До таких матеріалів належать: термохромні тканини, що змінюють колір під впливом температури, електроактивні полімери (ЕАР), які реагують на електричні сигнали, змінюючи форму, смарт-матеріали з пам'яттю форми, які

повертаються до заданої форми при певних умовах, що дозволяє створювати динамічні елементи декору [180].

Теоретичне осмислення використання біоадаптивних матеріалів у дизайні одягу пов'язане з ширшими дискусіями про трансформацію ролі матеріалу в сучасній культурі. На думку Бредлі Куїна, розвиток технологічних текстильних систем змінює традиційне уявлення про одяг як пасивний об'єкт. Дослідник наголошує, що сучасні інтелектуальні матеріали здатні виконувати не лише захисну або декоративну функцію, але й брати активну участь у взаємодії між тілом, середовищем та технологією. У праці «Textile Futures» Б. Куїн зазначає, що текстиль поступово перетворюється на адаптивне середовище, здатне реагувати на зміни зовнішніх умов та потреб користувача. Подібні тенденції розглядаються автором і в дослідженні «Techno Fashion», де підкреслює, що інтеграція цифрових технологій та інноваційних матеріалів сприяє формуванню нової моделі одягу, в якій форма вже не є остаточно визначеною, а перебуває в стані безперервної зміни. У цьому контексті костюм перестає бути статичним об'єктом і набуває рис інтерактивної системи, що адаптується до середовища та поведінки людини [184 - 186].

Практичним втіленням зазначених принципів є творчість Iris van Herpen, яка послідовно досліджує взаємозв'язок між біологічними процесами, цифровими технологіями та дизайном одягу. У своїх колекціях дизайнерка використовує інноваційні матеріали, параметричне моделювання та технології 3D-друку для створення біоморфних конструкцій, що імітують процеси росту, руху та трансформації живих організмів (Додаток Б, іл. 90). Особливістю її підходу є відмова від статичного розуміння форми на користь процесуальної моделі, в якій костюм сприймається як динамічна структура, що перебуває між станами стабільності та зміни. У контексті деконструктивного формоутворення в дизайні такі проекти демонструють можливість формування відкритих морфологічних систем, здатних до постійної трансформації [145; 148]. З позиції

деконструктивного підходу така трансформація матеріалу є особливо важливою. Якщо класичне формоутворення передбачало стабільність конструкції та чітко визначені межі форми, то біоадаптивні матеріали демонструють принципово іншу модель існування костюма. Його структура стає відкритою, процесуальною та потенційно незавершеною. Саме ця відсутність фіксованого стану форми співвідноситься з філософськими засадами деконструкції, сформульованими Ж. Деррідою, який розглядав будь-яку систему як таку, що перебуває у процесі постійного становлення.

Наукова дискусія щодо смарт-матеріалів також стосується питання меж між природним і штучним. Як зазначає Б. Куїн, сучасний розвиток *wearable technologies* сприяє появі текстильних систем, які поєднують властивості матеріалу, електроніки та біологічних процесів. У результаті виникають нові типи текстилю, здатні збирати інформацію, реагувати на зовнішні подразники та змінювати власні характеристики в режимі реального часу [184.]. Саме ця здатність до змін становить головну цінність біоадаптивних матеріалів для деконструктивного формоутворення. Вони дозволяють перенести принципи фрагментарності, нестабільності та відкритості форми з концептуального рівня безпосередньо в матеріальну структуру костюма. Якщо в класичних деконструктивних колекціях ефект нестабільності досягався переважно через асиметрію, оголення конструкції чи деформацію силуету, то сучасні адаптивні матеріали роблять саму матерію активним учасником процесу формоутворення.

Подальший розвиток ідей адаптивного формоутворення простежується у дослідницьких проєктах Нері Оксман (Neri Oxman), яка запропонувала концепцію матеріальної екології (*Material Ecology*). На відміну від традиційного підходу до проєктування, що передбачає окреме існування форми, матеріалу та технології, Н. Оксман розглядає їх як взаємопов'язані компоненти єдиної системи. У її роботах біологічні процеси стають безпосереднім інструментом формоутворення, а матеріал набуває властивостей живої структури, здатної до

росту, адаптації та самоорганізації. Такий підхід суттєво розширює межі деконструктивного мислення, оскільки трансформації зазнає не лише конструкція костюма, але й сама природа матеріальності [195], (Додаток Б, іл. 91 - 93). Таким чином, біоадаптивні технології можна розглядати як один із перспективних напрямів подальшої еволюції деконструктивного формоутворення в дизайні. Вони не лише розширюють технічні можливості створення костюма, а й сприяють формуванню нової парадигми одягу як відкритої системи, що перебуває в постійній взаємодії з тілом, середовищем та культурним контекстом.

Симбіоз технологій та стратегій деконструкції, тобто застосування біоадаптивних матеріалів в деконструктивному формоутворенні одягу розкриває нові шари семантики, одяг стає метафорою нестабільності, постійного руху, невизначеності, що є суттю деконструктивістської філософії Ж. Дерріда. Вироби більше не мають чітко визначених функцій і форми, вони змінюються, як і сама ідентичність людини у постмодерному суспільстві [29]. Технологічні тканини порушують класичні уявлення про структуру, уможлиблюючи створення «деконструктивних силуетів» без фіксованих меж. Наприклад, проекти, де тканина «пульсує» або «дихає» додають глибини поняттю фрагментарності форми як ключовим принципам деконструкції. Однак, незважаючи на очевидні переваги, інтеграція таких матеріалів створює низку викликів. По-перше, технологічні складнощі. Більшість біоадаптивних тканин, наразі, залишаються дорогими у виробництві та мають обмежений термін служби, що впливає на їх практичне застосування. По-друге, питання екологічності та етики: використання живих організмів або складних полімерів у матеріалах потребує ретельної оцінки їх впливу на довкілля. Ще одна важлива складова питання – це сприйняття споживачем таких інновацій. Деконструктивний підхід і біоадаптивні матеріали порушують звичні паттерни естетики та функціональності, що може стати бар'єром для масового ринку.

Водночас, такі рішення стають символом нового стилю життя та індивідуальності.

Особливістю біоадаптивних матеріалів є те, що вони роблять часовий вимір невід'ємною складовою формоутворення. Форма костюма більше не існує як статична структура, а змінюється впродовж часу залежно від умов використання та взаємодії із середовищем. У такий спосіб матеріал починає фіксувати сам процес змін, що дозволяє розглядати темпоральність як один із ключових чинників сучасного деконструктивного формоутворення [180].

Підсумовуючи, зазначимо, біоадаптивні та змінні матеріали в деконструктивному формоутворенні – це технологічний прорив і культурне явище, яке провокує переосмислення ролі одягу в суспільстві. В межах деконструктивної парадигми вони підсилюють ключові естетичні категорії – фрагментарність, нестабільність, процесуальність, і, водночас, руйнують усталені уявлення про костюм як статичну форму. Одяг у такій інтерпретації є динамічною системою, що взаємодіє з тілом і простором, реагує на зовнішні та внутрішні зміни, перетворюючи сам процес носіння на акт комунікації. Поєднання методу деконструкції та біоадаптивних технологій відкриває перспективу формування нової модної парадигми, у якій костюм функціонує як інструмент культурної трансформації та засіб переосмислення взаємодії людини, технологій і середовища.

4.5. Недеконструкція як постдеконструктивна парадигма формоутворення костюма

В сучасному дизайні костюма спостерігається тенденція до переосмислення принципів деконструкції, що зумовлює появу нового напрямку – недеконструкція, яка функціонує як постдеконструктивна парадигма формоутворення. Її сутність полягає в переході від руйнації традиційних

структур до рекомпозиції та інтеграції різнорідних морфологічних, матеріальних і цифрових систем. Неодеконструкція синтезує філософський потенціал постструктуралізму з інноваційними технологіями XXI століття, такими як: 3D-моделюванням, параметричним дизайном, біоадаптивними матеріалами та штучним інтелектом. Якщо класична деконструкція в моді кінця XX століття була спрямована на руйнування форми та викриття її внутрішніх суперечностей, то неодеконструкція орієнтована на моделювання нових взаємозв'язків між тілом, матеріалом і цифровим середовищем. Руйнування тут розглядається як морфогенетичний процес, що ініціює реконфігурацію та еволюцію структури костюма. В цьому контексті костюм постає як медіум між тілом, технологією та простором [161].

Естетика неодеконструкції визначається гібридністю, різнорідністю фактур, мультишаровістю та варіативністю форми. Вона поєднує ремісничу традицію та цифрову експериментальність, біоінженерію і штучний інтелект, матеріальне й нематеріальне. У візуальному аспекті неодеконструкція проявляється через злиття органічних і техногенних форм, рухливість і плинність силуету, адаптивність, можливість переформування. Такі якості відображають сучасне уявлення про форму як динамічну систему, що реагує на середовище. Таким чином, якщо у класичній деконструкції акцент робився на руйнуванні структури, то в неодеконструкції важливим стає її оновлення, гібридизація та відкритість змінам смислових навантажень.

Яскравими прикладами неодеконструктивного мислення в сучасній моді є творчі практики Іріс ван Херпен, Хусейна Чалаяна, брендів Augoboros, The Fabricant, а також дизайнерів Anouk Wipprecht і Ying Gao. Їхні проекти демонструють, як деконструктивні принципи можуть бути переосмислені через технології на нові матеріали (Додаток Б, іл 95 а). В роботах Іріс ван Херпен (колекції “Voltage” 2013, “Hypnosis” 2019, “Earthrise” 2021) поєднуються 3D-друк, лазерне різання та органічні форми, що створюють ефект біоморфної

неодеконструкції (Додаток Б, іл. 95 б). Тіло і технологія взаємодіють в її костюмах як єдина морфологічна система, де форма існує, живе, росте і трансформується [127; 145; 148; 212].

Інший аспект неодеконструкції проявляється в творчості Хусейна Чалаяна, для якого костюм стає процесом, що розгортається в часі. Його сукні, які змінюють форму під час показу, є прикладом темпоральної деконструкції, де руйнування статичності перетворюється на форму динаміки. Таке розуміння костюма як події, а не як об'єкта, переводить моду в сферу перформативності. Подібний підхід демонструє дизайнер Ying Gao, створюючи одяг, що реагує на дихання чи погляд, втілюючи ідею постлюдського тіла, здатного до взаємодій з простором [208].

Цифровий вимір неодеконструкції розкривають бренди Auroboros і The Fabricant, які перенесли процес формоутворення в сферу віртуальної моди. В колекції «Biomimicry» (2021 р.) бренд Auroboros пропонує костюми, що існують в форматі доповненої реальності та змінюються в реальному часі, демонструючи цифрову реконфігурацію форми (Додаток Б, іл. 96). The Fabricant, в свою чергу, створює цілком нематеріальні колекції, де костюм існує лише як 3D-об'єкт, а його руйнування означає перетворення фізичного у світлову або інформаційну структуру. Це втілення ідеї віртуальної деконструкції, в якій зникає матеріальність, але з'являється нова форма – цифрова, алгоритмічна, безвідходна [107].

Anouk Wipprecht розробляє інтерактивні костюми, які реагують на рух, температуру або емоційний стан людини. Її “Spider Dress” (2015 р.) – це приклад кібернетичної неодеконструкції, в якій конструкція поєднує механічні та біологічні принципи, реагуючи на простір (Додаток Б, іл. 97). Такі об'єкти не лише формують нову естетику, а й ставлять питання про межі тілесності, автономності та емоційної взаємодії [180; 184].

Неодеконструкція також виходить за межі моди як галузі та формує міждисциплінарну платформу, де дизайн костюма взаємодіє з архітектурою, цифровими мистецтвами, біотехнологіями і філософією постгуманізму. Прикладом може бути проєкт “Living Architecture” Нері Оксман (MIT Media Lab), в якому одяг та архітектурна структура створюються з використанням живих матеріалів – бактерій та мікроорганізмів [195], (Додаток Б, іл. 99).

Філософський рівень неодеконструкції проявляється в переосмисленні тіла. Якщо в класичній моді тіло було об’єктом, який слід прикрасити або приховати, то в неодеконструкції воно стає суб’єктом – співтворцем. Це тіло постлюдське, розширене, взаємодійне. В проєктах The Fabricant тіло навіть відсутнє, залишаючи лише його цифрову тінь, що порушує питання про ідентичність і присутність в нематеріальному середовищі.

Сучасний дизайн також вводить поняття алгоритмічної неодеконструкції, що означає застосування штучного інтелекту в створенні форми. Алгоритми нейромереж, які генерують нові патерни або силуети, дозволяють вийти за межі людської логіки. Цей процес можна трактувати як новий тип деконструкції – деструкцію авторства, у якій дизайнер і машина є співавторами об’єкта. У колабораціях сучасних лабораторій, як от Artisanт чи Republique, з’являється одяг, створений штучним інтелектом, який не втілює рішення, розроблені людиною, а пропонує автономну систему формоутворення [107;180].

Неодеконструкція має також етичний вимір. В добу сталого розвитку вона виступає як екологічна стратегія. На зміну надвиробництву приходять цифрова матеріальність. Віртуальні колекції зменшують відходи, апсайклінг стає філософією, а біоматеріали – інструментом для формоутворення, який зникає або розкладається після використання. Так, дизайнерка Suzanne Lee створює одяг із бактеріальної целюлози, а Zoe Romano експериментує з тканинами, що змінюють структуру під впливом температури. Неодеконструкція в такому

контексті є не тільки новою естетикою, а й етикою відновлення (Додаток Б, іл. 100).

Інший аспект неоеконструкції – психоестетичний. Під час фрагментації сприйняття, деконструктивна естетика стає способом вираження емоційної нестабільності сучасної людини. Рей Кавакубо (*Comme des Garçons*) та Рік Овенс створюють образи, які виглядають деформованими, асиметричними чи незавершеними, але саме через це передають емоційний стан. Такий підхід формує візуальну метафору внутрішньої реконструкції, коли з хаосу народжується нова цілісність. Неоеконструкція стає в цьому сенсі не лише формотворчою, а й терапевтичною практикою, що відображає процеси самопізнання [127; 133; 147; 169].

В освітньому та дослідницькому контексті неоеконструктивні засади стають основою сучасної дизайн-освіти. В провідних школах дизайну, таких як Central Saint Martins, Parsons School of Design чи Antwerp Academy, студенти навчаються мислити не як кравці, а як дослідники, що аналізують структури, розкладають форму на елементи та збирають її в нових комбінаціях. Це дизайн як процес, де дослідження має більшу цінність, ніж отриманий результат. Таке мислення сприяє зростанню нового покоління дизайнерів, здатних поєднувати філософію, технології та матерії [137]. Таким чином, неоеконструкція в сучасному дизайні одягу постає як комплексне явище, в якому інтегруються естетичні, технологічні, філософські та етичні виміри. Вона демонструє перехід від руйнування до реконфігурації, від деструкції до творення, від критики до інтеграції. Неоеконструкція є не лише стилем чи методом, а новим мисленням в дизайні, що відображає парадигму XXI століття – парадигму взаємодії, змінності та гібридності. В ній формується нове бачення костюма як живої системи, яка здатна до діалогу, саморефлексії та еволюції. Це мода сучасної культури, що осмислює людину, матерію та технологію як взаємопов'язані складові єдиного формотворчого процесу.

Висновки до четвертого розділу

Результати дослідження підтверджують, що метод деконструкції у сучасному дизайні костюма володіє значним формотворчим потенціалом, який розкривається в умовах активного розвитку інноваційних технологій, новітніх матеріалів та артізанальних практик. Поєднання цифрового моделювання, технологій 3D-друку, біоадаптивних і змінних текстильних структур, а також методів реконструкції та трансформації одягу створює передумови для виникнення нових художньо-пластичних рішень, які виходять за межі традиційного конструювання. Такі підходи дозволяють формувати складні трансформативні системи, які посилюють ключові принципи деконструктивізму, такі як асиметрія, фрагментарність, багатошаровість, рухливість та відкритість форми.

Встановлено, що сучасне деконструктивне формоутворення в дизайні розвивається у двох взаємопов'язаних напрямках. Перший обумовлений впровадженням цифрових технологій, смарт-матеріалів та адаптивних систем, які розширюють можливості взаємодії між тілом, костюмом і середовищем. Другий – реалізується через артізанальні практики, зокрема реконструкцію вінтажного одягу, *visible mending*, *boro*, *sashiko* та апсайклінг, що дозволяють переосмислювати матеріал, демонструвати процес його трансформації та формувати нові моделі сталого дизайну. У цьому контексті деконструкція постає не лише як художній метод, а і як інструмент критичного осмислення сучасної культури споживання.

Виявлено, що інноваційне матеріалознавство сприяє переосмисленню функцій костюма: він перестає бути виключно утилітарним об'єктом і набуває ознак інтерактивного медіуму, здатного змінювати колір, фактуру, силует і конструктивну логіку залежно від зовнішніх умов та фізіологічних характеристик людини. Водночас, артізанальний дизайн актуалізує цінність

ручної праці, індивідуальності виробу та матеріальної пам'яті речі, повертаючи увагу до процесу створення як невід'ємної складової формоутворення. Таким чином, сучасний костюм поєднує високотехнологічні інновації та ремісничі підходи, формуючи нові сценарії взаємодії між людиною, матеріалом і технологією. Особливо виразно зазначені тенденції простежуються у творчості провідних дизайнерів та брендів, серед яких Hussein Chalayan, Iris van Herpen, Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo, Ying Gao. Їхні роботи демонструють різні моделі реалізації деконструктивного підходу: від цифрових і біоадаптивних експериментів до артізанальної реконструкції матеріалу та трансформації традиційних ремісничих практик.

Важливим результатом дослідження стало виявлення темпорального характеру сучасного формоутворення. Форма костюма дедалі частіше розглядається не як завершений об'єкт, а як процес, що розгортається в часі, змінюється під впливом середовища, накопичує сліди використання та передбачає можливість подальших трансформацій. У цьому аспекті деконструкція виявляється тісно пов'язаною з ідеями процесуальності, адаптивності та відкритості.

Обґрунтовано можливості поєднання деконструктивного методу з інноваційними технологіями, біоадаптивними матеріалами та артізанальними практиками в єдиній системі сучасного формоутворення. Це дозволяє розглядати костюм не лише як об'єкт матеріальної культури, а як адаптивну структуру, здатну до трансформацій, взаємодії та саморегуляції. Подібний підхід відповідає сучасним тенденціям розвитку дизайну, у межах яких руйнуються усталені прийоми і засоби створення форм костюма.

Доведено практичне значення отриманих результатів дослідження, яке полягає у можливості використання деконструктивного методу, його прийомів і засобів у синтезі з біоадаптивними матеріалами та артізанальними технологіями у проектуванні багатofункціонального, адаптивного та екологічно

відповідального одягу. Їх застосування сприяє розвитку сталих моделей виробництва і споживання, зменшенню надвиробництва та формуванню нової парадигми моди ХХ століття, в якій костюм виступає інструментом культурної трансформації та засобом переосмислення взаємодії людини, технологій і середовища.

ВИСНОВКИ

1. Проаналізовано та систематизовано наукові, фахові, мистецтвознавчі, культурологічні та філософські джерела з теми дослідження. Це дозволило комплексно висвітлити процес становлення та розвитку деконструкції в дизайні одягу. Встановлено, що проблема деконструкції розглядається, переважно, в контексті філософії постструктуралізму, теорії постмодернізму, історії моди та творчості окремих дизайнерів, тоді як її формотворчий потенціал залишається недостатньо дослідженим. Виявлено відсутність у вітчизняному науковому просторі цілісних праць, присвячених деконструкції як самостійному методу формоутворення в дизайні одягу. Узагальнення результатів наукових розвідок, архівних матеріалів, музейних експозицій, каталогів показів модних колекцій одягу, публікацій у спеціалізованих виданнях про творчі доробки провідних дизайнерів одягу дали можливість суттєво розширити фактологічну базу дослідження. Уточнено витoki деконструкції, встановлено основні етапи її розвитку, виявлено особливості трансформації від філософської концепції до методу формоутворення одягу. Визначено місце реконструкції в сучасних дизайнерських практиках.

2. Уточнено та доповнено понятійно-термінологічний апарат дослідження деконструкції в дизайні одягу шляхом систематизації та конкретизації ключових понять, які характеризують особливості деконструктивного підходу до формоутворення костюма. Визначено зміст і співвідношення таких понять як «деконструкція», «деконструктивізм», «деконструктивний підхід», «деконструктивне формоутворення», «антиформа», «фрагментація», «інверсія», «неодеконструктивізм» та інших. Встановлено взаємозв'язки між філософськими засадами деконструкції та особливостями їх реалізації у дизайні одягу, що дозволило розглядати деконструкцію не лише як

естетичне явище або стильову тенденцію, а як комплексний метод формоутворення, спрямований на переосмислення традиційних принципів побудови та організації форми костюма.

3. Узагальнено основні теоретичні підходи до розуміння методу деконструкції в дизайні одягу та особливості його формування. Показано, що становлення деконструкції відбувалося під впливом філософських ідей постструктуралізму та концепцій постмодернізму, які сприяли переосмисленню традиційних уявлень про форму, структуру, функцію та естетичні характеристики костюма. Виявлено, що розвиток методу деконструкції зумовлений взаємодією філософських, культурних, мистецьких і соціокультурних чинників, які сприяли формуванню нових підходів до організації форми в дизайні одягу. Доведено, що деконструкція еволюціонувала від концепції критичного осмислення структури до самостійного методу формоутворення, який ґрунтується на принципах фрагментації, інверсії, асиметрії, трансформації та переосмислення тектонічної організації костюма.

4. Встановлено основні етапи розвитку деконструктивізму в дизайні одягу та визначено чинники, що впливали на його формування та еволюцію. Обґрунтовано послідовний розвиток деконструктивізму, який відбувався поетапно через: філософсько-теоретичний, архітектурно-морфологічний етапи, етап модної трансформації та етап концептуалізації та експериментів. З'ясовано, що визначальний вплив на його становлення окрім ідей постструктуралізму та постмодернізму мали: розвиток авангардного мистецтва, архітектури й дизайну другої половини ХХ століття, соціокультурні трансформації суспільства, процеси глобалізації, критика традиційних естетичних норм і пошук нових засобів художньої виразності в концептуальних формах дизайн-практик. Встановлено, що на сучасному етапі розвиток деконструктивізму пов'язаний із впровадженням цифрових технологій,

екологічно орієнтованих підходів та розширенням можливостей експериментального – трансформаційного формоутворення в дизайні одягу.

5. Охарактеризовано ключові авторські концепції у творчості дизайнерів-деконструктивістів та сформованих ними школах дизайну одягу. Виявлено особливості реалізації принципів деконструкції в артізанальній моді. Встановлено, що: японська школа деконструкції сформувала концепцію переосмислення взаємодії тіла і форми через асиметрію, антиформу, інверсію та виявлення внутрішньої структури костюма; бельгійська школа зосередилася на концептуальному осмисленні одягу як культурного тексту та засобу критичного висловлювання; британська школа розвинула експериментальні підходи до формоутворення, поєднуючи деконструкцію з технологічними інноваціями та перформативністю; американська школа інтегрувала деконструктивні принципи у сучасні практики проектування та індивідуалізації образу. Виявлено, що в артізанальній моді деконструктивний підхід реалізується через акцентування ручних технік, демонстрацію процесу створення виробу, використання принципів апсайклінгу, повторного використання матеріалів і навмисного підкреслення слідів ручної праці, що сприяє розширенню концептуальних та формотворчих можливостей дизайну одягу.

6. Визначено концептуальні засади, принципи, прийоми, засоби та стратегії формоутворення в дизайні одягу на засадах деконструкції. Встановлено, що теоретичний вимір методу деконструкції ґрунтується на концептах руйнування канонів традиційного формотворення, осмислення тіла як «другої площини», відкритості форми, дестабілізації структури, множинності інтерпретацій і деконструкції смислів. Виявлено, що основними принципами деконструктивного формоутворення є фрагментація, асиметрія, інверсія, відкритість, багат шаровість, незавершеність і контекстуалізація форми. З'ясовано, що реалізація зазначених принципів здійснюється через такі прийоми, як деструкція силуету, фрагментація композиції, інверсія

конструктивних елементів, реконтекстуалізація деталей, гібридизація форми та трансформація конструкції. Визначено, що інструментами реалізації деконструктивного підходу виступають конструкція крою, матеріал і фактура, макетування, трансформаційні елементи та цифрові технології. Доведено, що результатом застосування методу деконструкції є зовнішня та внутрішня трансформація форми костюма, яка проявляється через зміну силуету, деформацію форми, реконструкцію і фрагментацію, переміщення конструктивних елементів, стилістичне переосмислення, модульність конструкцій, змінні елементи, адаптивні конструктивні рішення, трансформацію вузлів і створення нових принципів формування костюмної форми. Встановлено, що концептуальним підґрунтям зазначених формотворчих процесів виступають ідеї постструктуралізму, постмодернізму та критичного переосмислення традиційних норм і канонів, що дозволяє розглядати метод деконструкції як комплексний інструмент створення нових пластичних, образних і конструктивних рішень у дизайні одягу.

7. Окреслено потенціал і тенденції розвитку методу деконструкції на сучасному етапі його розвитку – від 2010-х років. Встановлено, що реконструкція, як специфічний формотворчий метод у дизайні одягового текстилю та костюмних форм виходить за межі суто формального експерименту і набуває ознак міждисциплінарного методу, інтегруючись із екологічно орієнтованими практиками, цифровими технологіями, інтерактивними системами та інноваційними матеріалами. Показано, що перспективними напрямками її розвитку є застосування технологій 3D-моделювання, доповненої та віртуальної реальності, штучного інтелекту, цифрової моди, адаптивних і біоматеріалів, а також використання принципів апсайклінгу та сталого дизайну. Доведено, що метод деконструкції в індустрії моди зберігає значний формотворчий потенціал, оскільки сприяє створенню нових моделей взаємодії між тілом, матеріалом, технологією та середовищем, забезпечуючи подальше

розширення художньо-проектних можливостей дизайну одягу в умовах цифрової та соціокультурної трансформації сучасного суспільства.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим вивченням засобів і прийомів деконструктивного формоутворення, особливостей їх адаптації до сучасних цифрових технологій, екологічно орієнтованих практик та інноваційних матеріалів. Актуальним напрямом залишається дослідження потенціалу методу деконструкції в контексті сталого дизайну, апсайклінгу, артізанальних практик і нових моделей взаємодії між дизайнером, користувачем та середовищем. Подальшого наукового осмислення також потребують процеси трансформації деконструктивного підходу в умовах розвитку цифрової моди, штучного інтелекту та інтерактивних форм одягу, що відкриває нові можливості для розширення формотворчих пошуків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алфьоров А.М., Алфьорова З.І. Секторальна морфологія сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва як креативної індустрії: постановка проблеми. *Культура України* : зб. наук. праць за заг. ред. В. Шейка. 2022. Вип. 81. С. 34-40.
2. Алфьорова З.І. Ситуативність як принцип морфологічних трансформацій аудіовізуального мистецтва. *Colloquium-journal*. 2019. № 27(7). С. 19–23.
3. Баранова А.І. Стильові трансформації в дизайні костюма: художні засоби та принципи формоутворення: дис. ...канд. мист.: 17.00.07 Дизайн. КНУТД. Київ, 2021. 226 с.
4. Барт Р. Фрагменти мови закоханого / пер. з фр. – Львів: Бібліотека журналу «І», 2006. (Fragments d'un discours amoureux, 1977)
5. Бердинських С., Яковлев, М. і Пашкевич, К. (2025). Творчі експерименти та генерування інноваційних ідей у художньому дизайні. *Art and design*. 2025 №1, С. 11–22. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2025.1.1>
6. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ» 2004. 118 с.
7. Бондаренко І., Бондаренко Б. Репрезентація деконструктивістського нарративу в морфології об'єктів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. В. № 98, том 1, 2026 С. 63–68 DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-7>
8. Бондаренко І., Бондаренко Б. Діалог матеріалів: особливості застосування в дизайні житлових інтер'єрів у стилі лофт. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип.№ 94, том 1, 2025, С. 123–128. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-1-14>
9. Білякович Л. Темпоральність у структурі модних трендів: сутність, динаміка, прогнозування. *Вісник ЛНАМ*. 2018. №36. С.229 – 244

10. Будяк, В. (2025). Гламур крізь призму деконструктивізму. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*, 27(1), 55–64. <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2025.01.06>
11. Будяк, В., Єрмакова, Т., & Токар, М. (2024). Атрактивність «екологічного» в експериментах сучасної вестиментарної моди: дискурсивне дослідження. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*, 26(1), 8–17. <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2024.01.01>
12. Воропаєва Т. Ноосферна парадигма цивілізаційного розвитку: ноетичний вимір. *Україна у світовій історії*. № 3. 2014. С. 257–266. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukr_2014_3_24
13. Гайдук Л.М. Сучасні технології моделювання і художнього оздоблення одягу / Л. М. Гайдук, І. В. Васильєва. К.: КНУТД, 2008. 129 с.
14. Гахова А.Ю., Єременко І.І. Вплив екологічних проблем на задачі дизайну одягу. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. 2021. №8. С. 466–467.
15. Гасем А. Етапи становлення концепції деконструктивізму в дизайні одягу: від витоків до сучасності. *KLEM (Knowledge, Education, Law, Management)* № 1(53), 2023: Люблін. С 75-83. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2023.1.12>
16. Гасем А. Драпірування як метод формоутворення та творчий етап навчального процесу. *Теорія і практика дизайну*. 2023 Вип №29. С. 155–163. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.29-30.18>
17. Гасем А.М. Раціональні та ірраціональні аспекти формоутворення на засадах деконструктивізму в індустрії моди. *Art and design*. 2024. №2(26). Київ. С. 110–120. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.2.11>
18. Гасем А., Лагода О. Багатовимірний формотворчий контекст концептуального дизайну: метод інверсії. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. №26(1). С. 18–27. DOI: <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2024.01.02>

19. Гасем А. Екологічна концепція деконструктивізму в дизайні одягу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. № 82, т.1. С. 133–139. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-19>
20. Гасем, А. Формотворчі принципи і методи макетування в дизайні одягу. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2025. 27(1), 90–101. DOI: <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2025.01.09>
21. Гасем А. Деконструкція як сучасний метод проектування одягу. М-ли VIII МНПК «Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку» (07-08 вересня 2022 р.), ХНТУ / за ред. Білик А.А. – Херсон: ХНТУ, Кам'янець-Подільський: ФОП Панькова А.С., 2022. С. 139–141
22. Гасем А. Метод деконструкції як спосіб створення нових форм одягу. 60 років Харківської вищої школи дизайну: Зб. Наукових матеріалів МНПК (7 грудня 2022 р.). ХДАДМ. – Харків, 2022. С. 11–12.
23. Гасем А. Метод макетування як елемент навчальної комунікації. Міжкультурна комунікація в контексті глобалізаційного діалогу стратегії розвитку: II Міжнар. наук. конференція ОНМУ. Одеса: Видав. «Львів – Торунь Liha-Pres», 2022. Частина 2. С. 301–303.
24. Гасем А. Вплив деконструктивістів Рей Кавакубо і Анн Демельмейстер на сучасну моду. М-ли V МНПК «Актуальні проблеми сучасного дизайну» Київ, КНУТД, (27 квітня 2023 р.). С. 176–180.
25. Гасем А.М. Концепція деконструкції в дизайні одягу. IX Міжнародна наукова конференція дизайн та мистецтво в контексті соціального розвитку. 5-6 жовтня 2023. ХНТУ. С. 45–47.
26. Гасем А.М., Васильєва М.І. Естетика деконструкції Ріка Оуенса: вплив на сучасну індустрію моди. МНПК «Актуальні проблеми дизайну» Київ, КНУТД, (25-26 квітня 2024) С. 277–280.

27. Гасем А.М. Трансформаційне формоутворення костюма в контексті деконструктивних прийомів. ІV МНПК «Актуальні проблеми сучасного дизайну» Київ, КНУТД, (4 квітня 2025 р.). С. 309–312.
28. Гурдіна В., Варич Є. Екологічні інновації в дизайні одягу. Актуальні проблеми сучасного дизайну : зб. матеріалів доп. сучасн. V Міжнар. наук.-практ. конф., 27 квітня 2023 р. Київ: КНУТД, 2023. С. 188–190.
29. Дерріда Ж. Про граматику / пер. з фр. – Київ: Основи, 2000. (Jacques Derrida, *De la grammatologie*, 1967).
30. Дизайн після епохи постмодерну: ідеї, теорія, практика: матер. Всеукраїнської науково-практичної конференції, 15 – 16 квітня 2021 р. / МОН України, Київ. нац. ун-т к-ри і мист; редкол.: Удріс-Бородавко Н., Болтенков А., Київ: КНУКіМ, 2021. 228 с.
31. Дизайн одягу в полікультурному просторі: монографія / М. В. Колосніченко, К.Л. Пашкевич, Т.Ф. Кротова та ін. Київ: КНУТД, 2020. 268 с.
32. Єрмакова, Т.С., Бондаренко І.В., Будяк В.В. Деконструктивне мислення як підґрунття сучасних практик дизайну: емоційно-психологічний, арттерапевтичний прогностичний аспекти. *Теорія та практика дизайну. Культура та мистецтво*. Київ, НАУ. 2026. Вип. 1 (39). С. 244–256. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2026.39.24>
33. Єременко І.І., Гахова А.Ю. Принципи Zero-Waste в практичній діяльності дизайнерів (на прикладі модної індустрії). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип 35, т.2. С. 16-25.
34. Єжова О. В. Дизайн-проекування нових об'ємно-просторових форм одягу методом деконструкції. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (20 квітня 2018 р., м. Київ) : у 2-х т. Київ : КНУТД, 2018. Т. 1. С. 347-348.
35. Замальовки про одяг і міста 1989р. <https://youtu.be/rBjkyItmKPO>

36. Звиняцьківська З. In Progress. Дрес-код України доби Незалежності. Київ: ArtHuss. 2019. С. 336.
37. Кафедра дизайну тканин та одягу ХДАДМ. Дисципліна «Моделювання пластичної форми костюма» YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PcBnNUxtQ98>
38. Король Є.І. Деконструктивізм у контексті архітектурної ідеології / Є.І. Король, О.Ю. Криворучко - "Львівська політехніка", Львів, 2008. 13 с.
39. Копилова Н., Сапунова, М. Принципи деконструкції у сучасному візуальному мистецтві: український досвід. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 49. С. 217–222. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmpk.vi49.859>.
40. Криворучко О.Ю. Суть і місце деконструктивізму в архітектурі ХХ століття : автореф. дис. ... канд. архіт. : 18.00.01. Львів, 2008. 21 с.
41. Кісіль М. Макетування в дизайні одягу: навчально-методологічний аспект. *Вісник ХДАДМ*. 2011. С. 39–44.
42. Кісіль М.В. Фактурне формоутворення в текстилі: актуальні напрями та тенденції використання в дизайні одягу. *Вісник ХДАДМ*. 2011. Вип. 10. С.22–24.
43. Кісіль М. Концепції формоутворення костюму в контексті сучасних тенденцій у fashion-дизайні. Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми дизайну» Київ, КНУТД, 2018. С 196-198.
44. Ковальчук Л. Актуалізація темпоральності як естетичної категорії у fashion-дизайні ХХІ століття. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну*. 2020. № 6. С. 134–141.
45. Колосніченко О. В., Баранова А.І., Крічлоу К.В. Розвиток форм костюма ХХ століття під впливом науково-технічного прогресу. Інноватика в освіті, науці та бізнесі: виклики та можливості: матеріали І Всеукраїнської

- конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених. Київ. 2020. С. 253–261.
46. Колосніченко М.В., Чупріна Н.В., Кротова Т.Ф., Олішевська, Т.М. Проектування модного одягу на основі принципів параметричного дизайну. *Art and Design*. 2020. №1(9). С. 129–141. <https://doi.org/10.30857/26170272.2020.1.10>
47. Колосніченко О.В., Полька Т.О., Колосніченко М.В. Експериментальні дослідження матеріалів для створення теплозахисного спецодягу. *Вісник КНУТД*. 2015. № 1. С. 191–198.
48. Кравчук Л. Сучасні концепції арт-стратегій. Український мистецтвознавчий дискурс / *Ukrainian Art Discourse*. 2023. Випуск 1. С. 6–12. DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.1.1>
49. Кузнецова В.О. Арт-об'єкт як специфічна художня форма в сучасній українській моді. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2022. В. 47. С. 163–170. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269631>
50. Кузнецова І.О., Коржаневич Д.О. Особливості ігрового принципу в постмодернізмі. *Теорія та практика дизайну*. 2015. Вип. 7. С. 117–124.
51. Лагода О.М. Дизайн костюма. Практики репрезентацій: Монографія. Черкаси : Видавець Третяков О.В., 2018. С. 251–279.
52. Лагода О.М., Гурдіна В.В., Пасечник В.А. Масова кастомізація одягу як концепція індивідуалізації в сучасних дизайн-практиках. *Art and design*. 2021. №2 (14). С. 129–140. DOI: <https://doi.org/10.30857/26170272.2021.2.12>.
53. Лагода О. Концептуальне підґрунтя проектно-художньої діяльності в умовах сучасності. Регіональний дизайн і освіта: потенціал сучасності: матеріали II Всеукр. наук.-практич. конференції. Черкаси: вид. Вовчок О.Ю., 2017. С. 180-183.

54. Лагода О. Естетичний дискурс дизайну: проблематизація, маніфестація, репрезентація. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. В. 40, Т. 2. С. 51–56. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-2-8>
55. Лагода, О. Репрезентативний потенціал дизайнерських практик у симбіозі мистецтва і моди. *Art and Design*. 2018. № 3. С. 107–119. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2018.3.10>
56. Лагода О. М. Одяг в контексті сучасної візуальної культури. Візуальність в умовах культурних трансформацій : матер. Всеукр. наук–практ. Конф. Черкаси : Ю. А. Чабаненко, 2009. С. 138–140.
57. Ліповецький Ж. Ера порожнечі: есе про сучасний індивідуалізм пер. з фр. З.І. Снігур. Київ : Основи, 2003. 320 с.
58. Мельник М.Т. Мода в контексті художніх практик ХХ ст.: автореф. дис... канд. мист.: 26.00.01. Київ. нац. ун-т культ. і мистец. Київ, 2008. 19 с.
59. Мельник М.Т. Художні прийоми моди постмодернізму. Вісник КНУКіМ: зб. наук. праць. Вип. 13. С. 61–66.
60. Мельник М.Т. Деконструкція як художній прийом створення фешн-продукції. Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. 2009. Вип. 21. С. 97–104
61. Миненко О. Деконструкція культурних наративів у цифрову епоху. Культурологічний альманах. 2025. Вип. (2). С. 278–283. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.2.33>.
62. Мироненко В.Н., Кодацкая В. О. Футуризм в дизайні одягу. Вісник ХДАДМ. 2011. № 1. С. 28–31.
63. Ніколаєва Т.В. Тектоніка формоутворення костюма: навч. посібник, Вид. 2-ге, аристей. Київ. 2008. 340 с.
64. Ніколаєва Т.В., Ніколаєва Т.І., Баранова А.І. Комплексне дизайн-проекування: навч. посіб. Київ: КНУТД, 2018. 256 с.

65. Новий декаданс: Maison Margiela Couture весна-літо 2019. Vogue. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/novyy-dekadans-maison-margielacout-ure-vesna-let-2019-32431.html>
66. Орлова Н. Реалізація перспективних методів макетування та формоутворення одягу на заняттях із технологій у старшій школі. *Витоки педагогічної майстерності*, 2019. Вип. 24. С. 160–164.
67. Орлова Н. Організаційно-методичні основи навчання художнього проектування одягу : навчально методичний посібник. Полтава : ПНПУ ім. Короленка, 2020. 195 с.
68. Павлова О. Елементи деконструкції у сучасному українському дизайнерському одязі. *Мистецькознавчі записки*. 2023. № 43. С. 112–118.
69. Пасішніченко Р., Мельнік Л., Кизимчук О. Розробка колекції чоловічого одягу на основі принципів деконструктивізму. VI Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну». Київ, КНУТД, 25 квітня 2024 р. С.352-354
70. Пашкевич К.Л. Теоретичні основи дизайну одягу на засадах тектонічного підходу: автореф. дис. ... д-ра техн. наук : 05.01.03. Київ: КНУБА, 2017. 44 с.
71. Пашкевич К.Л., Колосніченко М.В., К.О., Хапанцева О.С. Застосування сучасних методів для проектування колекцій одягу складних форм. *Теорія та практика дизайну. Технічна естетика*. 2015 Вип. 8. С. 217–220.
72. Пашкевич К.Л., Єжова О.В., Кротова Т.Ф., Креденець Н.Д., Цзянсінь Л., Фесюк І.Я. Дизайн-проектування сучасних суконь з оздобленням з урахуванням властивостей тканин. *Art and Design*. 2019. №4. С. 79-90. https://doi.org/10.30857/2617_0272.2019.4.7.
73. Паранько Н., Гайова І., Оганов Р. Стиль «деконструктивізм»: витоки та реалізація в дизайні. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: збірник*

- матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (23 квітня 2020 р., м. Київ): у 2-х т. Т. 1. Київ: КНУТД, 2020. С. 212–214.
74. Паранько Н, Сідлецький І, Вареник О. Дяченко. Стиль "деконструктивізм": дослідження та реалізація в дизайні одягу. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 22 квітня 2021. Т. 1 Київ : КНУТД, 2021. С. 177-180.
75. Ременєва Т. Особливості концептуального костюма: тектоніка та декор. V Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну». Київ, КНУТД. 2023. С. 245–248.
76. Ременєва Т.В., Колосніченко О.В., Скляренко Н.В. Цифрові виміри екологічної моди та інновацій як дизайн-концепції світових брендів. *Теорія та практика дизайну*. 2024. № 1 (31). С. 171-184. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.31.20>
77. Сучасне проектування – стилі та напрями: Деконструктивізм – Constructive URL: <https://konst.com.ua/our-blog/deconstructivism/>
78. Сербін О., Пашкевич К. (2025). Креативне моделювання одягу в роботах дизайнерів: тенденції та напрями. *Art and Design*, 8 (3), 11–21. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2025.3.1>
79. Сербін, О.І., & Пашкевич, К.Л. (2025). Актуальні тенденції креативного моделювання одягу в колекціях сучасних дизайнерів. *Теорія та практика дизайну*, (37), 427–436. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.37.43>
80. Скляренко Н.В. Візуальні комунікації в дизайні: динамічні концепції сталого розвитку : монографія / Наталія Владиславівна Скляренко. Луцьк : Вежа-Друк, 2023. 484 с.
81. Скляренко Н., Романюк О. Рослинні еко-компоненти у дизайні динамічних візуальних комунікацій: методи інтеграції. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 44(3). С. 30–36. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-5>

82. Скляренко Н., Романюк О. Концепція тактильності у дизайні динамічних візуальних комунікацій. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 69, том 3, 2023. С. 58–64. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-8>
83. Струмінська Т.В. Деконструктивізм, як засіб створення нових форм в одязі. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Технічні науки*. 2015. № 1. С. 104–109. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vknutdtn_2015_1_16
84. Тканко О. Мода і кітч: метаморфози образів костюму. *Вісник ЛНАМ*. 2015. Вип. 26. С. 61–67.
85. Тканко З., Тканко О. Екологічний дизайн в індустрії моди початку ХХІ ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів. 2019. Вип. 39. С. 161–169.
86. Тканко, З. Концептуалізм у сучасній моді: теорія і практика проектування. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. В. 23. С. 26–37. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/23/6.PDF
87. Фуко М. *Слідкувати і карати* / пер. з фр. П. Таращук, О. Йосипенко. Київ: Юніверс, 2004. 448 с.
88. Фуко М. *Історія сексуальності: у 4-х т.* Київ: Основи, 2001. Т.1. Жага пізнання. 192 с.
89. Хайдеггер М. *Буття та час* / пер. з нем. Харків: Фоліо, 2003. 503 с.
90. Холодна М.І. Постмодерністська естетика в дизайні одягу: на перетині культурного тексту та соціального коду. *Мистецькознавчі записки*. 2021. № 40. С. 98-104.
91. Шевнюк О.Л. *Історія костюма: Навч. Посіб.* К: Знання, 2008. 375с
92. Шевчук Х.І. Особливості деконструктивізму в творчості сучасних дизайнерів одягу. *Історичні та актуальні аспекти методології професійної мистецької освіти в Україні: до 75-річчя з часу заснування ЛНАМ* : зб.

- матеріалів наук.-теорет. конф. проф.-викл. складу, аспір. і здобув. Львів : ЛНАМ, 2021. С. 161–162.
93. Шевчук Х.І. Деконструктивізм в індустрії моди: теоретико філософський аспект. *Соціально-гуманітарний вісник*. Харків : СГ НТМ, 2020. № 35. С. 90–92.
94. Шевчук Х.І. Особливості деконструктивізму в колекціях японських дизайнерів одягу кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Art and Design*. 2020. №4. С. 175.
95. Шевчук Х.І. Деконструкція в дизайні одягу: застосування інноваційних матеріалів. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. матеріалів V Міжн. наук.-практ. конф. Київ : КНУТД, 2023. С. 252–255.
96. Шевчук Х.І. Деконструкція в колекціях українських дизайнерів одягу: характерні ознаки та способи їх інтерпретації. *Вісник ХДАДМ*. 2022. № 1. С. 39–47.
97. Шевчук Х.І. Еволюція творчості Рей Кавакубо в контексті деконструктивізму. *Science, innovations and education: problems and prospects* : зб. матеріалів IV Міжн. наук.-практ. конф. Токіо, 2021. С. 528–531.
98. Шевчук Х.І. Мода і філософія деконструкції Жака Дерріди: теоретико-концептуальні засади. *Вісник ЛНАМ*. 2021. № 46. С. 100–106.
99. Шевчук Х.І. Особливості використання методу деконструкції в колекціях українських модельєрів на початку ХХІ століття. *Розвиток міжгалузевих наукових досліджень* : зб. матеріалів наук.-практ. конф. Вінниця : Гельветика, 2021. С. 54–56.
100. Шевчук Х.І. Особливості деконструктивізму в колекціях японських дизайнерів одягу кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Art and Design*. 2020. Вип. 4, № 12. С. 173–184.

101. Шевчук Х.І. Творчість Мартіна Маржієли та дизайнерів «бельгійської шістки» в контексті деконструктивізму кінця ХХ – початку ХХІ століть. *The culturology ideas*. 2021. №20. С. 68–69. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.67-77>
102. Шевчук Х.І. Ескіз як інструмент творчості: трансформація методів у дизайні одягу. *Art and Design*. 2025. №8(1). С. 118–127. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2025.1.9>
103. Юхимчук А., Пашкевич К., Квір-культура як форма соціального вираження в концептуальних колекціях одягу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип.№96, том 3, 2026 С. 178–184. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/96-3-27>
104. Attardi D. Fashion moulage technique: a step by step draping course. Barcelona: Promopress, 2019. 192 p.
105. Abling B., Maggio K. Integrating Draping, Drafting and Drawing. New York: Fairchild Books, 2019. 240 p.
106. Brown S. Refashioned: Cutting-edge clothing from upcycled materials. London: Laurence King Publishing, 2013. 208 p.
107. Art-Tech Collaborations URL: https://www.izm.fraunhofer.de/en/abteilungen/system_integrationinterconnectio ntechnologies/arbeitsgruppen/wg-system-on-flex/art-tech-collaborations.html?utm_source
108. Barthes R. *Système de la mode*. Paris: Points, 2014. 384 p.
109. Barthes R. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957. 267 p.
110. Berdyskykh, S., Iakovlev, M., & Pashkevych, K. (2025). Creative experimentation and the generation of innovative ideas in artistic design. *Art and Design*, 8(1), 11–22. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2025.1.1>
111. Bondarenko I., Tarasov V., Severyn V., Yermakova T. The Syntax and Semantics of Modelling Exhibition Spaces: A Case Study of the Hryhorii

- Skovoroda National Literary and Memorial Museum, Ukraine. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*. 3/2023. P. 5–23. DOI: <https://doi.org/10.46284/mkd.2023.11.3.1>
112. Carron de la Carriere M. Shocking: The Surreal World of Elsa Schiaparelli. London: Thames & Hudson, 2022. 288 p.
 113. Chon H. Sustainable practice: The future modus of temporality in fashion. *Fashion, Style & Popular Culture*. 2021. Vol.8, №4. P. 377–385. DOI: http://doi:10.1386/fspc_00097_1.
 114. Deleuze G., Guattari F. *Anti-Oedipus*. London: A&C Black, 2004. 712 p.
 115. Donnanno A. *Fashion Patternmaking Techniques. Haute couture: in 2 vol.* Barcelona: Hoaki Books S.L., 2017. Vol. 1. 256 p.
 116. Donnanno A. *Fashion Patternmaking Techniques. Haute couture: in 2 vol.* Barcelona: Hoaki Books, S.L., 2021. Vol.2. 200 p.
 117. Drudi E. *Wrap & Drape Fashion*. Amsterdam: Pepin Press, 2007. 232 p.
 118. Duburg A. *Draping – Art and craftsmanship in fashion design*. Arnhem: Artez Press, 2014. 248 p.
 119. Derrida J. *Aporias*. Stanford : Stanford University Press, 1993. 87 p.
 120. Derrida J. *Of Grammatology*. Baltimore: JHU Press, 1998. 360 p.
 121. Derrida J. *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1978. 342 p.
 122. Doshi U. *Creating with Shapes*. London: H&M Hennes and Mauritz. UK Ltd., 2017. 213 p.
 123. E.W. Miller. *Creating Couture Embellishment*. London: Laurence King Publishing. 2017. 400 p.
 124. Elle. URL: <https://elle.ua/>.
 125. English B. *Japanese fashion designers*. Oxford, New York: Berg, 2011. 221 p.
 126. English B.A. *Cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries*. London: Bloomsbury, 2013. 255p.

127. Evans C. *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*. New Haven; London: Yale University Press, 2003. 320 p.
128. Entwistle J. *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2000. 250 p.
129. Echigo-Tsumari Art Triennale. Project “Chord”. *Echigo-Tsumari Art Field*. URL: <https://www.echigo-tsumari.jp/en/art/artwork/chord> .
130. Fogg M. *Why you can go out dressed like that. Modern fashion explained*. London: Thames and Hudson, 2010. 224 p.
131. Foucault M. *The History of Sexuality: in 2 vol*. London: Penguin Random House UK, 2020. Vol.1: *The Will to Knowledge*. 176 p.
132. Foucault M. *Discipline and punish. The birth of the prison / trans. from Fr. by A. Sheridan*. London: Penguin Books, 1977. 333 p.
133. *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion /A. Fukai et al*. London: Merrell, 2010. 256 p.
134. Fury A., Westwood V., Kronthaler A. *Vivienne Westwood Catwalk: The complete collections*. London : Thames & Hudson, 2021. 632p.
135. Gardabhadze I. The evolution of fashion design in the context of the transformation of the fashion industry ecosystem. *Bulletin of KNUKiM. Series “Art Studies”*. 2023. Iss. 48. P. 151–161. DOI: <https://10.31866/2410-1176.48.2023.282478>.
136. Gill A. Jacques Derrida: Fashion under erasure. *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists / ed. by A. Rocamora, A. Smelik*. London: I. B. Tauris, 2016. P. 251–268.
137. Gill A. Deconstruction Fashion the Making of Unfinished, Decomposing and Re-Assembled Clothes. *Fashion Theory*. 1998. Vol. 2, № 1. P. 25–49.
138. Gevinson T. *Pattern: 100 Fashion Designers, 10 Curators*. London, New York: Phaidon, 2013. 432 p.

139. Granata F. *Experimental Fashion: Performance Art, Carnival and the Grotesque Body*. London, New York : I. B. Tauris, 2017. 260 p.
140. Geczy A., Karaminas V. *The end of Fashion. Clothing and Dress in the Age of Globalization*. London: Bloomsbury Visual Arts , 2019. 288p.
141. *Fashion and art* / ed. by A. Geczy, V. Karaminas. London: Berg, 2012. 223 p.
142. Frank Gehry / ed. by F. Migayrou, A. Lemonier. Munich: Prestel Publishing, 2015. 256p.
143. Hasem A. Temporality and deconstruction as interrelated strategies in contemporary clothing design. *Art and Design*. 2025. № 8(3). P.105–116. DOI: <https://doi.10.30857/2617-0272.2025.3.9>.
144. Hurdina V., Yermakova T., Tokar M. Men's fashion in the context of eco-sustainable design product consumption practices (project experience). *Theory and practice of design. Culture and art*. 2024. 1(31). P. 99–106, doi: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.31.11>
145. Herpen I., Pitiot C., Swinton T. *Iris van Herpen: Sculpting the Senses*. London: Lannoo Publishers, 2024. 256 p.
146. Heidegger M. (1962). *Being and time*. Hoboken: Blackwell Publishers, 1962. 589 p.
147. Histrov. URL: <https://histrov.com/> .
148. Iris van Herpen. URL: <https://www.irisvanherpen.com/>.
149. Jackson P. *Complete pleats: Pleating techniques for fashion architecture, and Design*. London: Laurence King Publishing, 2015. 304 p.
150. Jackson P. *Folding techniques for designers from sheet to from*. London: Laurence King Publishing, 2011. 277 p.
151. Jodidio P., Hadid Z. *Complete Works 1979–Today*. Cologne: Taschen, 2020. 672p.
152. Kawamura Y. *Fashionology: An Introduction to Fashion Studies*. Oxford: Berg, 2005. 134 p.

153. Kawamura Y. *The Japanese Revolution in Paris Fashion*. Oxford: Berg, 2004. 198 p.
154. Kiisel K. *Draping: The Complete Course*. London: Laurence King Publishing, 2013. 320 p.
155. Kiisel K. *Advanced Creative draping*. London: Laurence King Publishing, 2022. 256 p.
156. Issey Miyake / ed. by M. Kitamura; text K. Koike. Cologne: Taschen, 2024. 448 p.
157. Leach R. *The Fashion Resource Book: Research for Design*. London: Thames & Hudson, 2012. 208 p.
158. Loschek I. *The deconstructionists. Icons of Fashion. The 20th century* / ed. by G. Buxbaum. Munich, Berlin, London, New York : Prestel, 2005. P. 146.
159. Lahoda O. Ecodesign and initiatives of sustainable development in the dimension of passion of artistic and design creativity / O. Lahoda et al. *Amazonia Investiga*. 2023. Vol.12, №65. P. 212–218. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2023.65.05.20>.
160. Lahoda O. Theoretical Dimension of Modern Designers' Conceptual Forms of Creativity. *Culture and Arts in the Modern World*. 2024. (25), 94–107. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.25.2024.312606>
161. Lipovetsky G. *The Empire of Fashion* / trans. by C. P. Princeton. New York: Princeton University Press, 1994. 174 p.
162. Lyu Z., Lee Y. A study on the development of a women's fashion design prototype applying the characteristics of neo-deconstructivist fashion. *Journal of Fashion Business*. 2023. Vol.27, №6. P.124–146. DOI: <https://10.12940/jfb.2023.27.6.124>.
163. Mokhtari Dehkordi N., & Vaezizade, M. Deconstruction in postmodern art and fashion design with an emphasis on the collections of Maison Martin Margiela. *Journal of Applied Arts*, 2021, №1(3). DOI: [doi: 10.22075/aj.2022.2386.1105](https://doi.org/10.22075/aj.2022.2386.1105).

164. Mason Jung. URL: <http://www.masonjung.com/> .
165. Margiela M. Maison Martin Margiela / Contribution by J.-P. Gaultier, S. Frankel, A. Putman and Vanessa Beecroft. New York : Rizzoli, 2009. 368 p.
166. Morinaga K. Anrealage A&Z. New York : Rizzoli, 2021. 240 p.
167. Noguchi H. Creative Mending: Beautiful Darning, Patching and Stitching Techniques. Rutland (Vermont),Tokyo: Tuttle, 2022. 104 p.
168. Owens A. Hi-Fructose: New Contemporary Fashion. London: Cernunnos, 2019. 296 p.
169. Owens R. Rick Owens / Photographed by Danielle Levitt. New York: Rizzoli, 2019. 200 p.
170. Omotoso M. Pattern Cutting Deconstructed: Wearable Art. London: Laurence King Publishing, 2025. 136 p.
171. Salazar L. Yohji Yamamoto. London: V&A Publishing, 2011. 144 p.
172. Schiaparelli E. Shocking life. The Autobiography of Elsa Schiaparelli. London: V&A Publishing, 2018. 212 p.
173. Serbin, O., & Pashkevych, K. Creative modelling of clothing in the work of designers: Trends and directions. *Art and Design*, 2025 № 8(3), P. 11–21. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2025.3.1>
174. Small A. The Textile Artist: Layered Cloth: The Art of Fabric Manipulation. Wellwood: Search Press, 2017. 144 p.
175. Smith M., Kubler A. Art/ Fashion in the 21st Century. London: Thames&Hudson, 2013. 320 p.
176. Steele V. Japan Fashion Now. New Haven, London: Yale University Press, 2010. 265 p.
177. Steele V. Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age. Oxford: Oxford University Press, 1985. 327 p.
178. Stoppa M., Chiolerio A. Wearable Electronics and Smart Textiles: A Critical Review. *Sensors*. 2014. Vol.14, №7. P.11957–11992.

179. Pleats Please Issey Miyake / ed. by M. Kitamura. Cologne : Taschen, 2012. 576 p.
180. Paacademy URL: https://paacademy.com/blog/future-of-wearable-architecture?utm_source
181. Polan B., Tredre R. The Great Fashion Designers. Oxford, New York: Berg, 2009. 272 p.
182. Phelps N. Yohji Yamamoto. FALL 2006 READY-TO-WEAR. By Yohji Yamamoto. Vogue. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2006-readyto-wear/yohji-yamamoto>
183. Quinn R. Street Unicorns: Bold expressionists of style. New York: Cernunnos, 2022. 240 p.
184. Quinn B. Fashion Futures. London, New York: Marrell Publishers, 2012. 240 p.
185. Quinn B. Textile Futures. Fashion, Design and Technology. New York: Berg Publishers, 2010. 315 p.
186. Quinn B. (2010). Techno Fashion. New York: Berg Publishers, 2010. 230 p.
187. Rei Kawakubo. Interview with i-D Magazine. *Interview Magazine*. 2005. URL: <https://www.interviewmagazine.com/fashion/rei-kawakubo-1> .
188. RICK OWENS OFFICIAL YOUTUBE CHANNEL : YouTube-канал. URL: <http://www.youtube.com/@RICKOWENSOFFICIAL>
189. Rik Owens by Sofia Tchkonja [Electronic resource] / Sofia Tchkonja // You Tube. – Access mode: https://youtu.be/fv071R_bPPc .
190. Material Inventories and Garment Ontologies: Advancing Upcycling Methods in Fashion Practice / R.Bigolin et al. *Sustainability*. 2022. Vol.14, № 5. 2906. DOI: <https://doi.org/10.3390/su14052906> .
191. Rissanen T., McQuillan H. Zero Waste Fashion Design. London; New York: Fairchild Books, 2016. 223 p.
192. Norris C. Deconstruction: Theory and Practice. London: Routledge, 1989. 234 p.
193. Noriko Tomita. URL: <https://www.norikotomita.com> .

194. Noguchi H. Creative Mending: Beautiful Darning, Patching and Stitching Techniques. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2022. 104 p.
195. Neri Oxman: Material Ecology, designing our future natural ecology URL: https://www.metalocus.es/en/news/neri-oxman-material-ecology-designing-our-future-natural-ecology?utm_source=chatgpt.com
196. Tomoko N. Pattern Magik . London: Laurence King Publishing, 2021. 103p.
197. Tomoko N. Pattern Magik 2. London: Laurence King Publishing, 2011. 104p.
198. Tomoko N. Pattern Magik 3. London: Laurence King Publishing, 2022. 100p.
199. Tomoko N. Pattern Magik. Stretch fabrics. London: Laurence King Publishing, 2012. 104p.
200. Portfolio. Textile Works. 2022. *Noriko Tomita*. URL: <https://www.norikotomita.com/05-portfolio> .
201. Noriko Tomita. Fiber Artist. Biography. 2022. *Noriko Tomita*. URL: <https://www.norikotomita.com/about> .
202. Tschumi B. Architecture and Disjunction. London: The MIT Press, 1996. 278 p.
203. Ugrekhelidze I. Vintage revival: Exploring nostalgia and retro aesthetics in contemporary fashion. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*. 2024. Vol.3, №2. P. 35-44. DOI: <https://doi.org/10.59214/cultural/2.2024.35> .
204. Vogue. URL: <https://www.vogue.com/>.
205. Vinken B. Fashion Zeitgeist: Trends and Cycles in the Fashion System. New York: Berg Publishers, 2005. 161p.
206. Wanderful. URL : <https://www.wanderful.design> .
207. WWD. URL: <https://wwd.com/runway>.
208. Wolff C. The Art of Manipulating Fabric. New York: Krause Publikations, 2000. 290 p.
209. Yao L. et al. bioLogic: Natto Cells as Nanoactuators for Shape Changing Interfaces / ACM SIGCHI Conference on Human Factors in Computing

- Systems: Proceedings of the 33 Annual Conference, Seoul Republic of Korea, April 18 - 23, 2015. New York, 2015. P.1-10.
210. Yamamoto & Yohji / contr. by Nouvel J., Wenders W., Rampling C., Kitano T. London: Rizzoli, 2014. 428 p.
211. Yermakova T, Bondarenko I, Kutateladze V, Jagiello W, Potop V, Naiba GO. Inclusive education and interdisciplinary approaches to the environment, pedagogical support, and social development: a systematic review. *Pedagogy of Physical Culture and Sports*. 2025. 29(5). 419–443. <https://doi.org/10.15561/26649837.2025.0505>
212. Ying Gao. ART, FASHION AND TECHNOLOGY Bibliotheque et Archives Canada. 2011. 84 p.

ДОДАТКИ

**до дослідження на тему: «Метод деконструкції в дизайні одягу: витоки,
концепти, засоби формоутворення»**

ДОДАТОК «А» - СХЕМИ

<p>1</p>	<p>ФІЛОСОФСЬКІ ВИТОКИ ДЕКОНСТРУКЦІЇ 50-і – 70-і рр.</p> <p>Формування концепції деконструкції в межах постструктуралістської філософії. Критика стабільних значень, ієрархічних структур і традиційних моделей інтерпретації заклала теоретичне підґрунтя для подальших трансформацій у мистецтві та дизайні.</p>	<p>50-і – 70-і рр.</p>	
<p>2</p>	<p>КОНТРАКУЛЬТУРНІ ТА СУБКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ 60-і – 70-і рр.</p> <p>Альтернативні молодіжні рухи сприяли переосмисленню зовнішнього вигляду як засобу протесту. Асиметрія, пошкоджені поверхні, нашарування та відмова від естетичних норм стали передумовами деконструктивного підходу в моді.</p>	<p>60-і – 70-і рр.</p>	
<p>3</p>	<p>СТАНОВЛЕННЯ ДЕКОНСТРУКЦІЇ В ЯПОНСЬКОМУ ДИЗАЙНІ ОДЯГУ 80-і рр.</p> <p>Формуються принципи антиформи, асиметрії, незавершеності та переосмислення взаємодії між тілом і костюмом. Одяг розглядається як простір експерименту та критики традиційних канонів формоутворення.</p>	<p>80-і рр.</p>	
<p>4</p>	<p>ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМ І АВАНГАРД 80-і – 90-і рр.</p> <p>Деконструкція набуває системного характеру через фрагментацію форми, відкриті демонстрації конструкції, інверсію функцій та використання принципів випадковості, багатозаровості й незавершеності.</p>	<p>80-і – 90-і рр.</p>	
<p>5</p>	<p>АНТВЕРПЕНСЬКА ШКОЛА ТА КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ДИЗАЙН 90-і – 00-і рр.</p> <p>Деконструктивний підхід інтегрується з концептуальним проектуванням. Основна увага зосереджується на індивідуальності, наративності форми, експерименті з матеріалом і критичному переосмисленні модної системи.</p>	<p>90-і – 00-і рр.</p>	
<p>6</p>	<p>ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ДЕКОНСТРУКЦІЇ У ХХІ СТОЛІТТІ 00-і – 20-і рр.</p> <p>Відбувається синтез деконструктивних стратегій із цифровими технологіями, трансформаційним формоутворенням та міждисциплінарними практиками. Форма стає адаптивною, процесуальною та відкритою до змін.</p>	<p>00-і – 20-і рр.</p>	
<p>7</p>	<p>НЕОДЕКОНСТРУКЦІЯ: СУЧАСНИЙ ЕТАП РОЗВИТКУ 20-і рр. – сьогодні</p> <p>Неодеконструкція поєднує принципи деконструктивізму з цифровим дизайном, штучним інтелектом, біоматеріалами, віртуальною модою та екологічними підходами, формуючи нові сценарії взаємодії між тілом, технологією та середовищем.</p>	<p>20-і рр. – сьогодні</p>	

Схема 1. – Етапи розвитку деконструктивного підходу в дизайні одягу



Схема 2. Синтез раціонального та іраціонального в деконструктивному формоутворенні.



Схема 3. Метод деконструкції.



Схема 4. Трансформаційне формоутворення.

1	<p>ЯПОНСЬКА ШКОЛА ДЕКОНСТРУКЦІЇ</p> <p>Характеризується переосмисленням форми та конструкції через принципи антиформи, асиметрії та незавершеності. Одяг розглядається як простір експерименту, що порушує усталені канони силуету та взаємодії з тілом.</p> <p>Ключові ознаки:</p> <ul style="list-style-type: none"> • антиформа • асиметрія • об'ємне формоутворення • монохромність (переважно чорна палітра) • руйнування традиційної конструкції • відкритість форми
2	<p>БЕЛЬГІЙСЬКА ШКОЛА ДЕКОНСТРУКЦІЇ</p> <p>Базується на концептуальному підході до одягу як системи знаків. Форма деконструюється через фрагментацію, інверсію та демонстрацію процесу конструювання.</p> <p>Ключові ознаки:</p> <ul style="list-style-type: none"> • деконструкція конструкції • фрагментація та асиметрія • відкриті шви та виворотність • реконтекстуалізація деталей • інверсія функцій • багатошаровість та складність структури
3	<p>БРИТАНСЬКА ШКОЛА ДЕКОНСТРУКЦІЇ</p> <p>Поєднує деконструктивні стратегії з театральністю, історичними алюзіями та експериментальними технологіями. Форма набуває виразного наративного та емоційного характеру.</p> <p>Ключові ознаки:</p> <ul style="list-style-type: none"> • романтизована деконструкція • історичні та культурні цитати • драматизм і експресія • експериментальні матеріали • концептуальність і художня провокація
4	<p>АМЕРИКАНСЬКА ШКОЛА ДЕКОНСТРУКЦІЇ</p> <p>Інтерпретують деконструкцію через мінімалізм, функціональність та утилітарність. Акцент робиться на взаємодії між тілом, матеріалом і способом носіння.</p> <p>Ключові ознаки:</p> <ul style="list-style-type: none"> • мінімалістична деконструкція • утилітарність і функціональність • монохромність (нейтральна палітра) • архітектоніка форми • вплив вуличної культури та спорту
5	<p>СУЧАСНА (ЦИФРОВА) ШКОЛА ДЕКОНСТРУКЦІЇ</p> <p>Інтегрує деконструктивні принципи з цифровими технологіями, новими матеріалами та віртуальним середовищем. Форма стає адаптивною, процесуальною та відкритою до змін.</p> <p>Ключові ознаки:</p> <ul style="list-style-type: none"> • цифрове моделювання та 3D-друк • інноваційні матеріали • алгоритмічний та параметричний дизайн • віртуальна та гібридна мода • футуристична естетика

Схема 5. Школи деконструктивного формоутворення: характерні ознаки та концептуальні особливості.



Схема 6. Структурна модель методики формування трансформаційного мислення в дизайні одягу на засадах деконструкції.

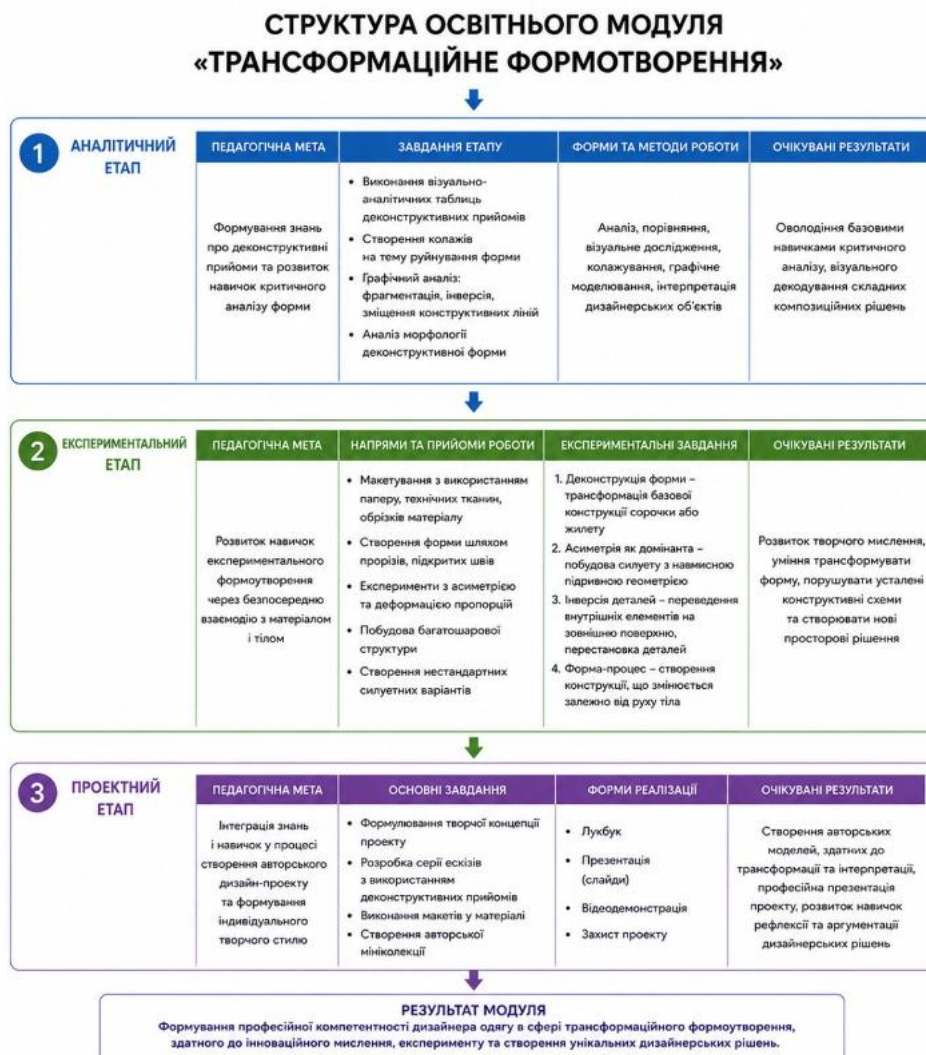


Схема 7. Структурно-функціональна модель освітнього модуля «Трансформаційне формоутворення» в системі підготовки дизайнерів одягу.

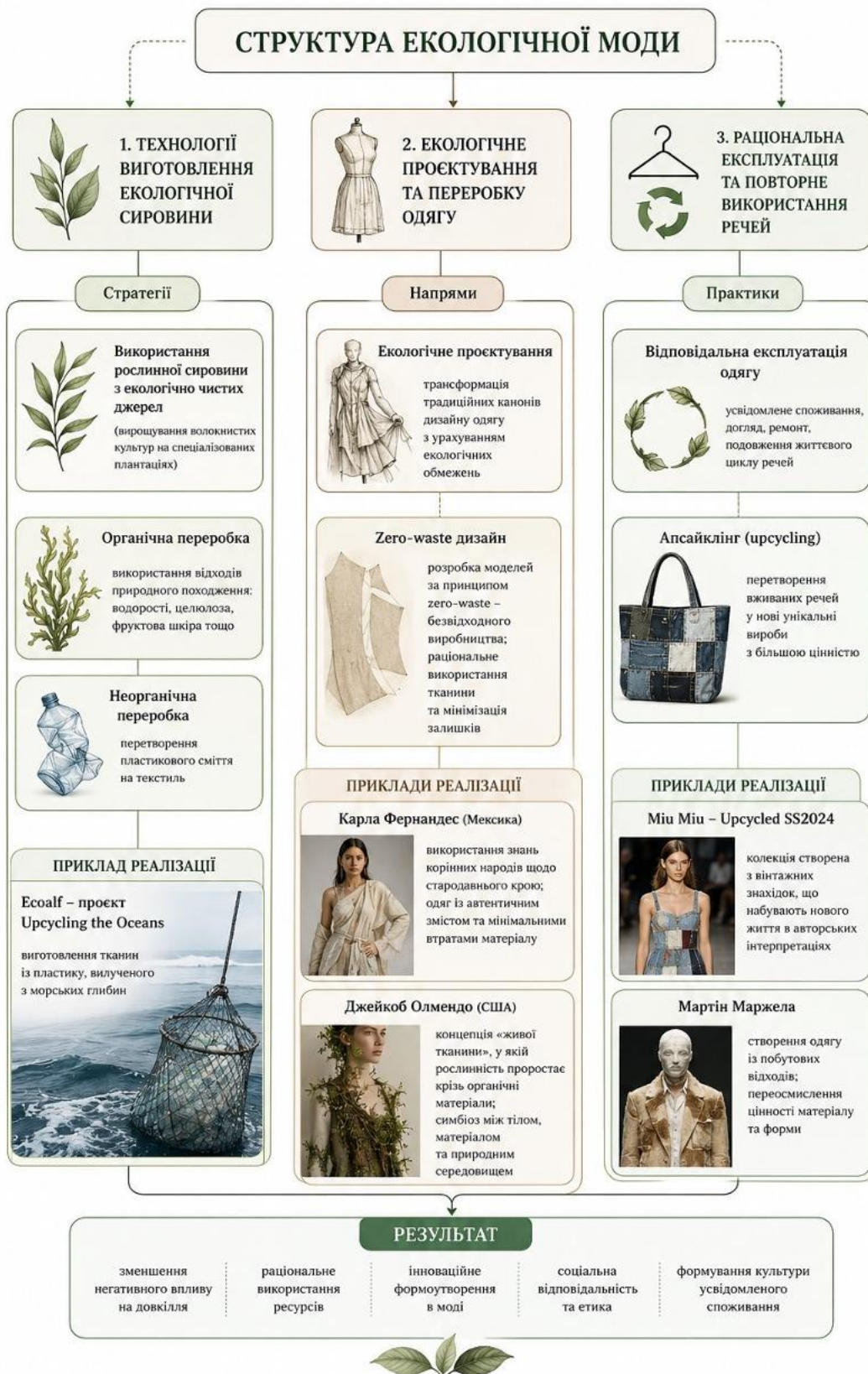


Схема 8. Основні концепції екологічної моди та напрями їх реалізації в сучасному дизайні одягу.



Схема 9. Типологія темпоральних проявів у деконструктивному формоутворенні сучасного одягу.

ДОДАТОК «Б» - ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл.1. – філософсько-теоретичний етап (1960-1970-ті) Ж.Дерріда, Р.Барт, М. Фуко



Ф. Гері. Танцюючий будинок, Прага, Чехія,

Д. Лібескінд. Королівський музей Онтаріо
(Торонто, Канада).



Ф. Гері. Музей дизайну Vitra
Вайль на Рейні, Німеччина



Архітектурна група SITE. Фасад магазину
BEST Products Showroom, Х'юстон, США

Іл. 2. Архітектурно-морфологічний етап (кін.1970-х -1980-ті)



Рей Кавакубо

Йоджи Ямамото



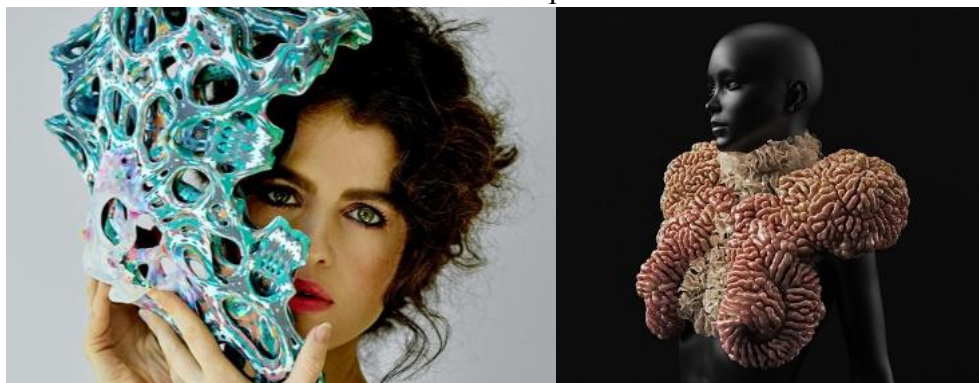
Мартін Маржела

Анн Демельмейстер

Іл.3. Етап модної трансформації (1980-1990-ті)



Iris van Herpen



Neri Oxman

Іл. 4. Етап концептуалізації та експерименту (2000-ті – сьогодні)



Іл. 5. Сукні Мадлен Віоне. 1920-ті

Джерело: <https://nashkiev.ua/people/istoriya-modi-madlen-vionne-nespravedlivo-zabitaya-koroleva-stilya>



Сукня Ельзи Скіапареллі 1930-і



Іл. 6. Дім Schiaparelli колекція AW/2025

Джерело: <https://harpersbazaar.com.ua/fashion/collections/elza-schiaparelli-odna-z-nayvydatnishykh-kutyurye-yaka-spivpratsyuvala-z-salvadorom-dali-odiyahala-marlen-ditrikh-i-vorohuvala-z-koko-shanel/>



Іл. 7. Вів'єн Вествуд і стиль «панк» в одязі. 1970 рр.



Іл. 8. Моделі одягу Іссей Міяке. 1980-ті – 1990-ті, SS/1995 рр.

Джерело: https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1995-ready-to-wear/issey-miyake/slideshow/collection?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic&epik=dj0yJnU9VnNEZz

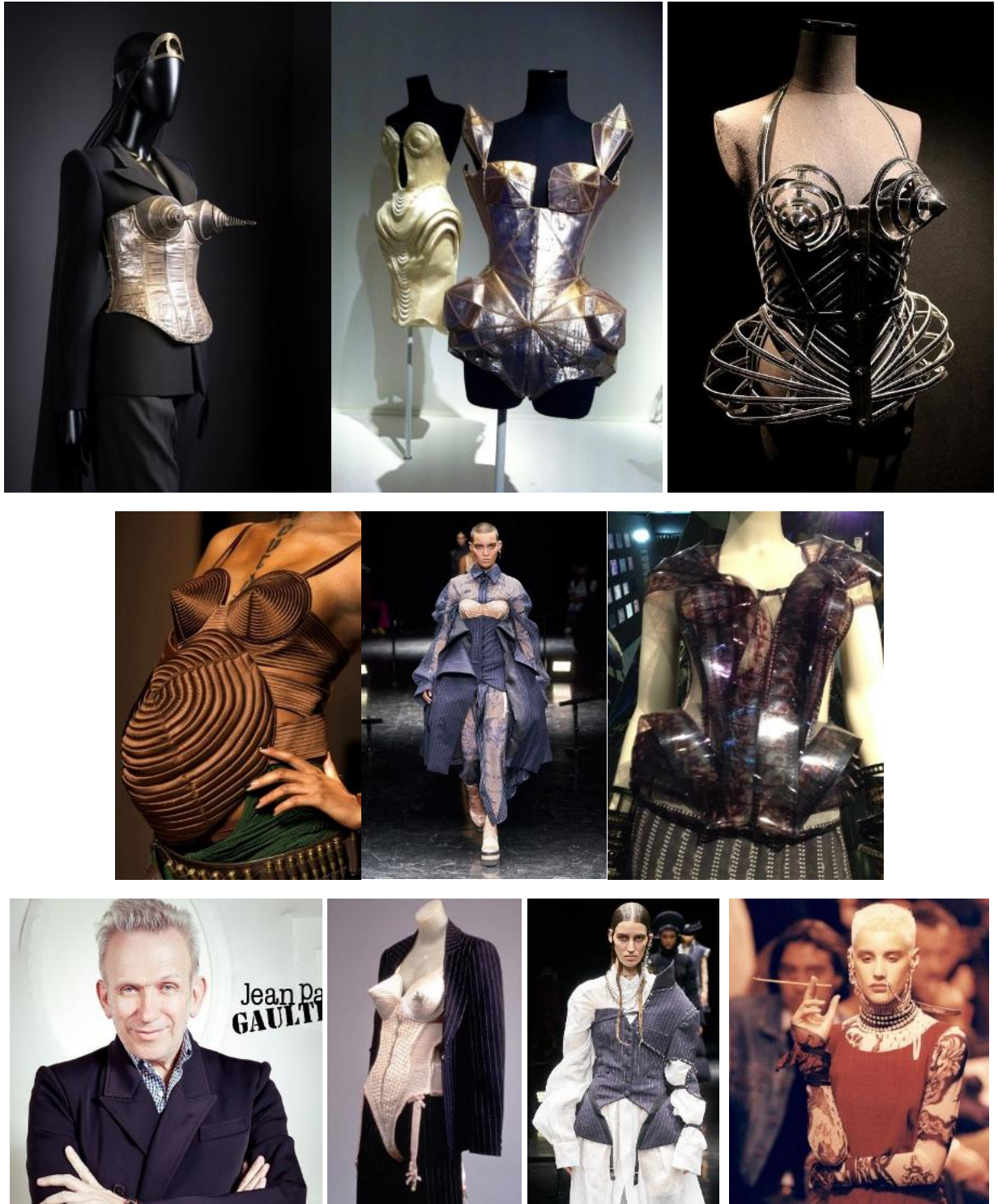


моделі одягу Рей Кавакубо 1980-ті – 1990-ті рр.

Джерело: <https://wwd.com/eye/parties/gallery/rei-kawakubocommes-des-garcons-art-of-the-in-between-at-the-met-10878039/met-rei-kawakubo-2017-14/>

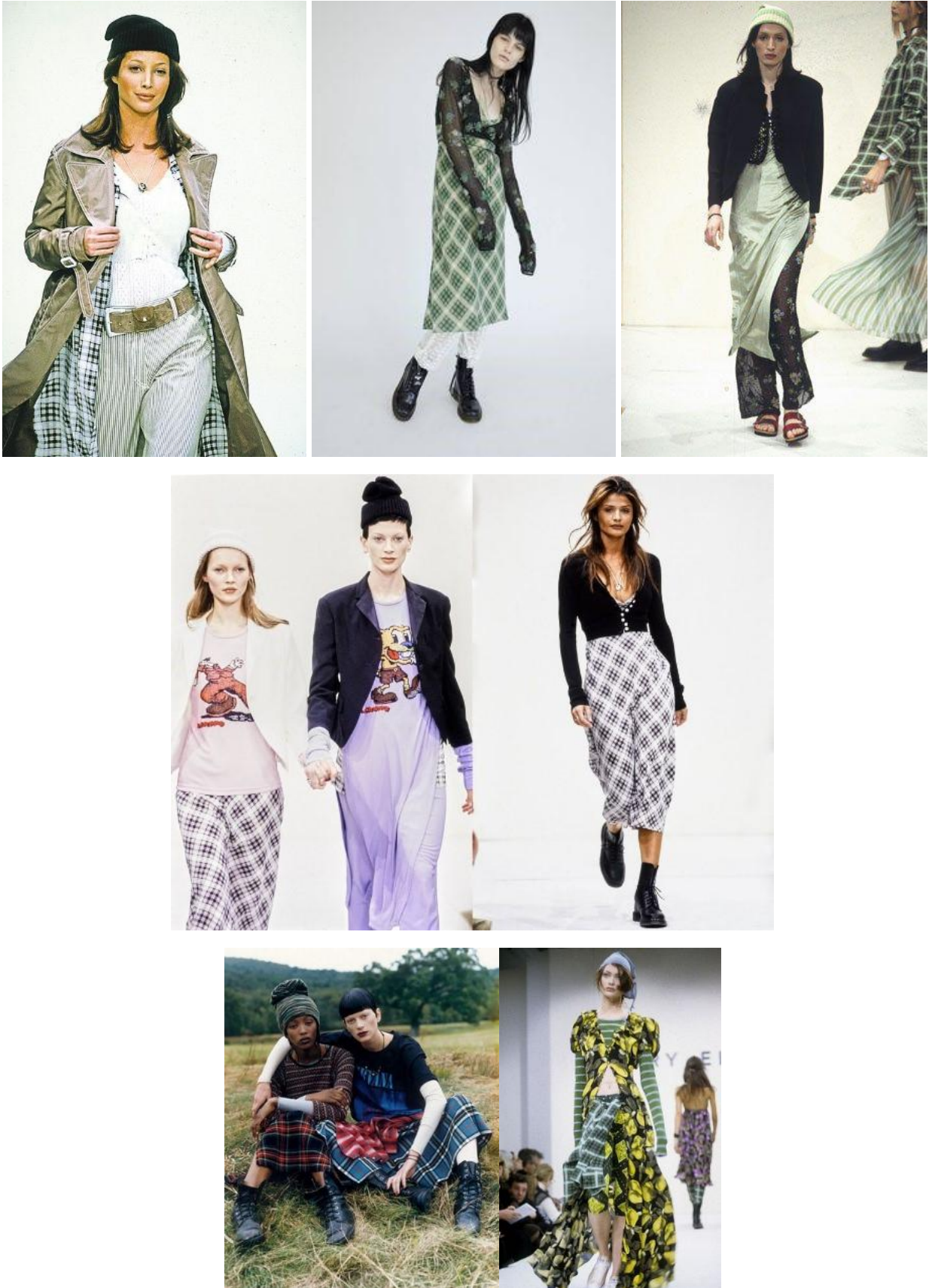


Іл. 9. Моделі одягу Йоджи Ямамото. 1980-ті – 1990-ті



Іл. 10. Жан Поль Готьє. Еклектика, колажність в костюмах 1990-ті- 2000-ні 2010-ті роки

Джерело: https://www.vogue.com/article/cine-mode-par-jean-paul-gaultier-interview?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic&epik



Іл. 11. Поєднання контрастних стилістичних елементів у гранжевій колекції Марка Джейкобса для Perry Ellis (1992–1993). Джерело: <https://wwd.com/wp-content/uploads/2009/02/608.jpg?w=361&epik=dj0yJnU9Tm5oTkJVSXBJRTZRUXIGNGFkT2pjdno2eFhUZH>



Іл. 12. Деконструкція традиційної структури одягу в ранніх колекціях Maison Martin Margiela (1988–1990 рр.).



Гарет П'ю (Spring/Summer 2010)



Том Браун (Fall Winter 2023)



Вів'єн Вествуд (Fall 1996)



Алессандро Мікеле (S/S 17)

Іл. 13. Перехід від концептуального «руйнування» форми до синтезу та гібридизації.



Іл. 14. Образи колекції «Sphinx» (Сфінкс) Ріка Оуенса (Fall/Winter 2015–2016), що демонструє концептуальне переосмислення тілесності та деконструкцію традиційних норм репрезентації чоловічого костюма.



Рей Кавакубо (Spring/Summer 1997)

Іл. 15. Деформація традиційного силуету та переосмислення канонів краси у колекції.



Іл. 16. Відкриті шви та демонстрація внутрішньої конструкції виробу в колекціях 2018-2019 рр. Мартіна Маржели як прояв концептуальної деконструкції костюма.



Іл. 17. Гібридизація форм як засіб вираження ідентичнісних трансформацій у творчості Гарета П'ю.



Іл. 18. Архітектонічні та біоморфні форми в колекціях Іріс ван Герпен як приклад художнього експерименту в сучасному дизайні костюма.



Іл. 19. Використання нефункціональних об'ємів та концептуальних конструкцій у творчості Viktor & Rolf.



Closed denim SS/2019



Junya Watanabe MAN Preps



Walter Van Beirendonck

Іл. 20. Переосмислення функції підкладки та конструктивних елементів у деконструктивному дизайні костюма.



Thom Browne Fall 2017



Thom Browne Menswear SS/2020



Saint Laurent Fall/Winter 2023/24

Іл. 21. Деформація традиційного силуету та переосмислення тілесності.



Іл. 22 а. Навмисне старіння і апсайклінг.



Jule Waibel

collaboration by Mashallah Design and Linda Kostowski



Issei Miyake SS/2023

Yung Wong, SS/2018

Philippe Soussan SS/2013

Іл. 22 б. Поєднання деконструктивного мислення та раціонального формотворення у сучасному дизайні костюма.



Yohji Yamamoto SS/2017



Diana Gamboa SS/2014



Hodakova SS/ 2025

Іл. 23. Ірраціональні стратегії деконструктивного формотворення у сучасному дизайні одягу.



Comme des Garçons SS/2012

Іл. 24. Виведення внутрішніх конструктивних елементів на зовнішню поверхню виробу як характерна ознака японської школи деконструктивізму.

Джерело: https://www.vaniitas.com/product/comme-des-garcons-dark-blue-deconstructed-trousers-with-frayed-finish/?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic



Yohji Yamamoto - Fall 2008/2009/2023

Іл. 25. Просторова автономія форми та переосмислення взаємодії між тілом і костюмом.

Джерело: https://www.vaniitas.com/product/ys-yohji-yamamoto-black-sweatshirt-blazer-with-raw-edges/?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic



Issey Miyake Pre-Fall 2018



Issey Miyake Pre-Fall 2018

<https://www.garmentory.com/sale/issey-miyake/dresses-short/2012144-132-dot-5-solid-dress-in-black>

Іл. 26. Трансформація властивостей матеріалу в технології Pleats Please Іссея Міяке.



Maison Margiela Spring 2017/2019/2020

Іл. 27. Вивертання внутрішньої конструкції назовні та демонстрація прихованих елементів виробу в колекціях Мартіна Маржели.



Ann Demeulemeester Fall 2017/2018/2020

Іл. 28. Андроґінність та розмиття гендерних ознак у творчості Анн Демельмейстер.



Bernhard Willhelm unveiled its Fall/Winter 2016, Spring 2017

Іл. 29. Геометризація силуету та архітектурне формотворення у творчості Бернхарда Вільгельма.

Джерело: https://www.showstudio.com/tags/bernhard-willhelm?utm_source=chatgpt.com



Hussein Chalayan Autumn/Winter 2000

Іл. 30. Трансформація предметів інтер'єру в елементи костюма в колекції «Afterwords».



Hussein Chalayan Spring 2007

Іл. 31. Трансформація силуету за допомогою цифрових технологій у колекції «One Hundred and Eleven».



Gareth Pugh 2008

Іл. 32. Гіпертрофія конструктивних елементів та деформація традиційного силуету



Гарет П'ю- колекція 2007

Іл. 33. Гіпертрофовані плечі, об'ємні каптури, геометрично надмірні силуети, що нівелюють стать або фізичні пропорції.



Alexander McQueen's SS99

Іл. 34. Перформативна трансформація костюма як форма комунікації між модою, мистецтвом і технологіями.



Іл. 35 а. Деконструкція тілесності та переосмислення фізичних меж тіла.



Іл. 35 б. Постапокаліптична естетика Ріка Овенса.



Іл. 35 в. Постапокаліптична фрагментарна форма.

Джерело: <https://www.denimjeansobserver.com/mag/2015/03/15/greg-lauren-new-york-fashion-week-runway-2015-2016-fall-autumn-winter-mens-denim-jeans-post-apocalyptic-nomad-military>



Thom Browne Haute Couture Fall/Winter 2024

Іл. 36. Деконструкція класичного костюма та гендерних кодів.

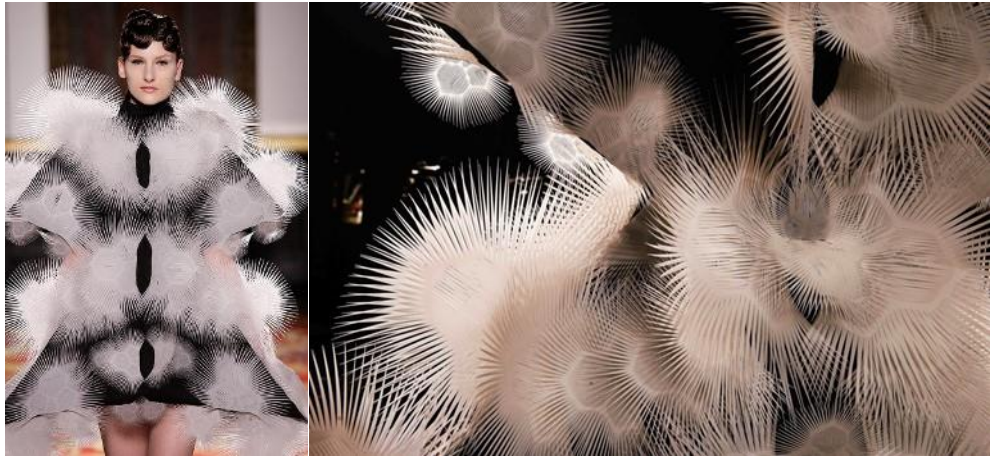


Vaquera Spring 2018

Іл. 37. Фрагментація форми та поєднання різномірних елементів.



Іл. 38. Використання текстильних відходів та демонстрація естетики недосконалості в колекції Collina Strada SS2021.



Iris van Herpen «Voltage» 2013

Іл. 39. Використання цифрового моделювання, лазерного різання та 3D-друку в дизайні одягу.



Iris van Herpen «Hypnosis» 2019

Іл. 40. Моделювання динамічних станів матерії та кінетична трансформація форми костюма.



Comme des Garçons Fall 2025



Issey Miyake Spring-Summer Collection 2025

Іл. 41. Архітектоніка «зламано» силуету та переосмислення взаємозв'язку між тілом і формою у творчості представників японської школи деконструкції.



Martin Margiela deconstructed jacket, 1997/2021.

Іл. 42. Порушення традиційної симетрії та зміщення конструктивних акцентів.



Ann Demeulemeester Fall 2011

Іл. 43. Архітектоніка нестабільного силуету в бельгійській школі деконструкції: асиметрія, дисбаланс та порушення конструктивної рівноваги.



Junya Watanabe Fall 2026

Іл. 44 а. Гібридизація конструктивних елементів та поєднання контрастних матеріалів як засоби фрагментарного формотворення в дизайні одягу.



Іл. 44 б. Фрагментація та незавершеність як прийоми деконструктивного формоутворення (Maison Martin Margiela). Відкриті шви, автономізація окремих деталей та навмисне порушення конструктивної цілісності виробу створюють ефект випадання елементів із загальної структури костюма.

Джерело: https://www.1stdibs.com/fashion/clothing/shirts/martin-margiela-artisanal-corset-top-made-tailoring-canvases-fw-2003/id-v_10071592/?utm_sourc



Іл. 44 в. Накладання елементів різного походження як засіб деконструктивного формоутворення. Поєднання фрагментів різних типів одягу в межах одного виробу формує ефект колажності, реконструкції та вторинного складання форми.



g.b.concept fashion studio осень-зима 2015-2016

Іл. 44 г. Використання контрастних текстур і матеріалів як засіб деконструктивного формоутворення. Джерело:

http://evelinakhromtchenko.com/?p=13941&utm_source=Pinterest&utm_medium=organic



COMME DES GARÇONS FW25

Іл. 44 д. Свідома неузгодженість конструктивних елементів як засіб деконструктивного формоутворення (Comme des Garçons).

Джерело: https://www.behindtheblinds.be/btb-show-report/comme-des-garcons-wfw25?utm_source=chatgpt.com



Martin Margiela

Іл. 45 а. Шов як самостійний композиційний та художній елемент у деконструктивному дизайні костюма.



Іл. 45 б. Виворотність як засіб деконструктивного формоутворення (Maison Martin Margiela). Демонстрація швів, підкладок, конструктивних елементів та технологічних деталей руйнує традиційне уявлення про завершеність форми та актуалізує процес створення одягу як складову художнього висловлювання.



Yohji Yamamoto FW/25

Іл. 46. Використання відкритих швів та необроблених країв як засобів виявлення внутрішньої структури форми.



Martin Margiela

Іл. 47. Виведення внутрішніх конструктивних елементів на зовнішню поверхню виробу як прояв принципу виворотності.



Іл. 48 а. Mason Jung 2009



Paula Cheng

Іл. 48 б. Реконтекстуалізація конструктивних елементів як засіб деконструкції функціональної логіки костюма.



Jacquemus F/W 2016

Unravel SS/2019

Juun J SS/2018



Aganovich RTW Fall 2015

Іл. 49. Поєднання різних морфологічних типів форми як засіб деконструктивного формотворення.



Іл. 50. Заміщення деталей та перестановка.



Alessandro Michele

Іл. 51. Поєднання історичних та сучасних стилістичних кодів у колекціях Gucci.



Іл. 52. Гендерна гібридність як поєднання конструктивних ознак чоловічого та жіночого костюма в сучасному дизайні одягу.



Іл. 53. Зовнішня трансформація форми через деформацію силуету, порушення пропорцій та зміщення конструктивних елементів.



Ka Wa Key unveiled his SS/ 2016



Parsons MFA Spring 2016

Іл. 54. Деструкція поверхні матеріалу та порушення цілісності форми як прийом внутрішньої трансформації в деконструктивному дизайні одягу.



Іл. 55. Формоутворення методом драпірування в творчості Мадлен Віоне.



Jon Cordiano



Junya Watanabe 2015



Bea Szenfeld's 2014

Іл. 56. Модульна конструкція одягу зі змінними елементами та можливістю трансформації форми.



Іл. 57. Експериментальне формотворення шляхом трансформації фактури та структурних властивостей матеріалу.



Iris van Herpen

Being Human—A 3D Printed Clothing

Іл. 58. Цифрові технології як інструмент створення складних об'ємно-просторових структур у сучасному дизайні одягу.



Alexander McQueen

Iris van Herpen

Іл. 59. Біонічні та органічні принципи формотворення в сучасному дизайні одягу.



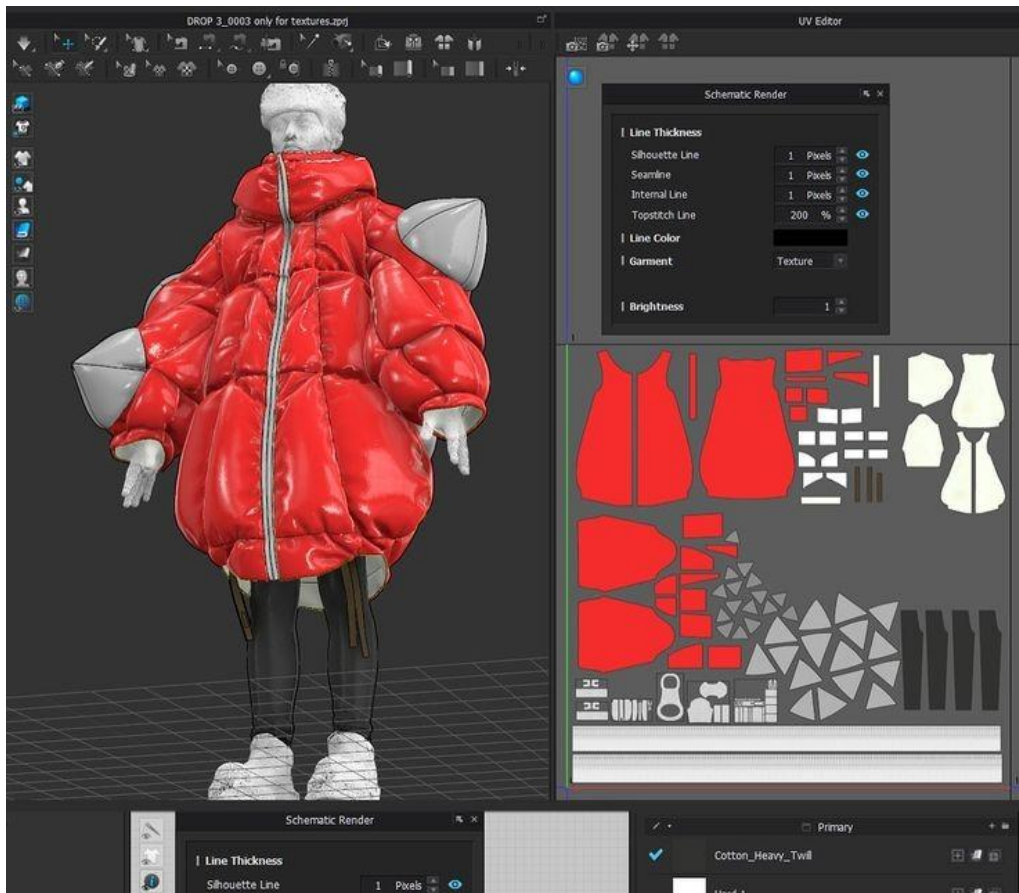
Anrealage 2009

Іл. 60. Концептуальне формотворення як засіб художнього осмислення тіла, культури та соціальних норм у сучасному дизайні одягу.



Noriko Tomita 2022

Іл. 61. Трансформація текстилю в об'ємно-просторову структуру у творчості Норіко Томіті.



PUFFER CACTUS | #Clo3D

Іл. 63. Цифрові технології як інструмент проектування, візуалізації та комунікації в сучасному дизайні одягу.



Іл. 64. Віртуальний костюм у технологіях AR як приклад дематеріалізації форми в сучасному дизайні одягу.



Future of Fashion: AI Knitted Designs by Sandra Junele



Created by AI. Inspired by couture



Marginal

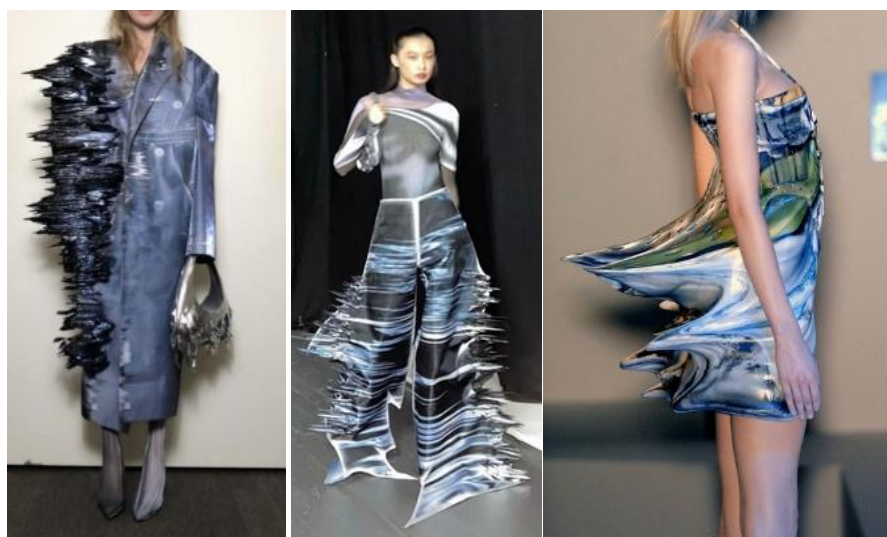
Іл. 65. Штучний інтелект як інструмент генерації нових форм і реконфігурації традиційних принципів формотворення.



Іл. 66. Цифрові збої та біоморфні трансформації.



Іл. 67. Глітч-мода та цифрові артефакти.



YDC2022

Hussein Chalayan SS09

Іл. 68. Порушення цілісності силуету та фрагментація форми як прояви глітч-естетики в дизайні одягу.



Junya Watanabe Autumn/Winter 2025

Іл. 69 а. Деформація силуету та переосмислення тілесності.



Comme des Garçons, AW/ 2017-18

Craig Green's

Іл. 69 б. Геометризація та деформація анатомічних контурів, що формують нову просторову структуру силуету та розмиваючи межі між тілом і костюмом.

Джерело: https://1granary.com/designers-3/schools/central-saint-martins/craiggreen/?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic



Іл.70. Трансформація тілесності та змінна морфологія костюма в колекції «ABSOLUT» (AW 2024) бренду DZHUŠ.



Balmain Spring 2023



Contemporary Sculpture in Cambium Fiber

Іл. 71. Застосування натуральної рослинної сировини як альтернативи традиційним текстильним матеріалам у сучасному дизайні одягу.



Іл. 72. Переробка пластикових відходів, вилучених з морських глибин, у текстиль у межах проєкту «Upcycling the Oceans» бренду Ecoalf.



Виставка-показ колекції Carla Fernandez AW-2023

Іл. 73 а. Карла Фернандес. Поєднання традиційних технік з сучасними підходами.



Jakob Olmendo, New York 2016

Іл. 73 б. Біодизайн у сучасному формотворенні: концепція «живої тканини», що поєднує матеріал, рослинність та людське тіло.



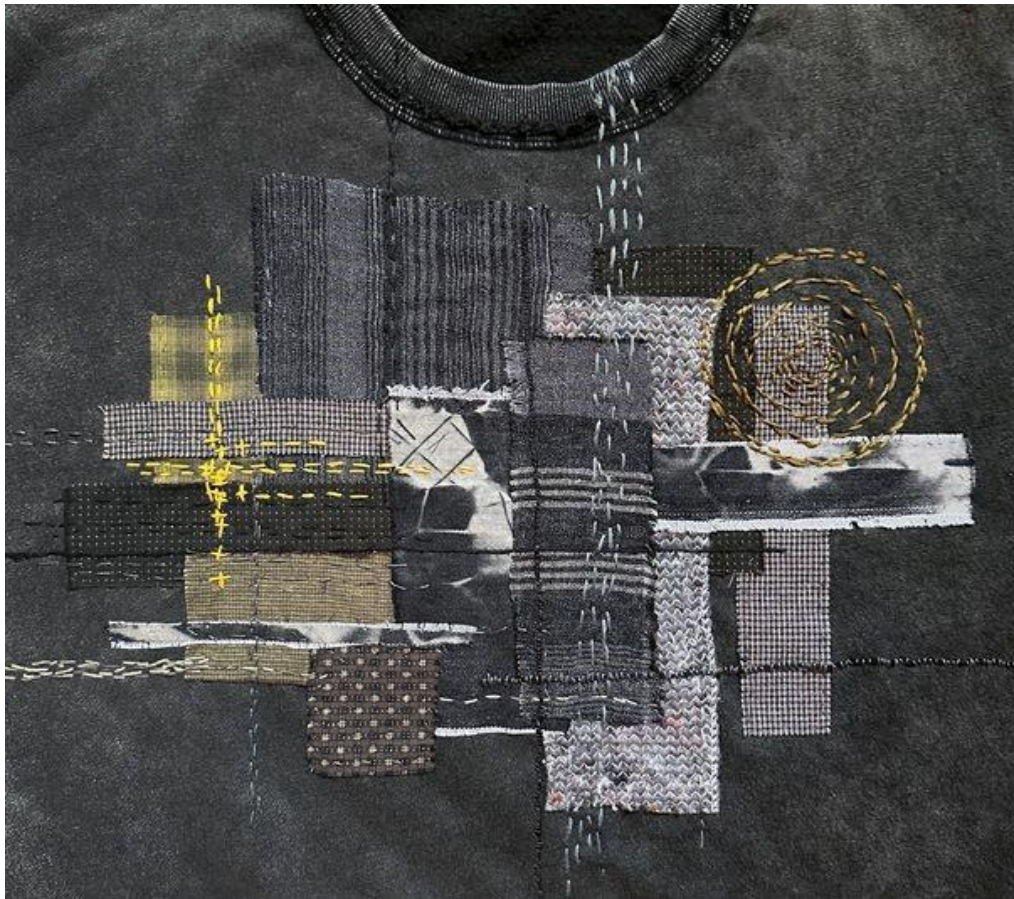
Іл. 74. Переосмислення вінтажного одягу та повторне використання речей у колекції Miu Upcycled SS2024.



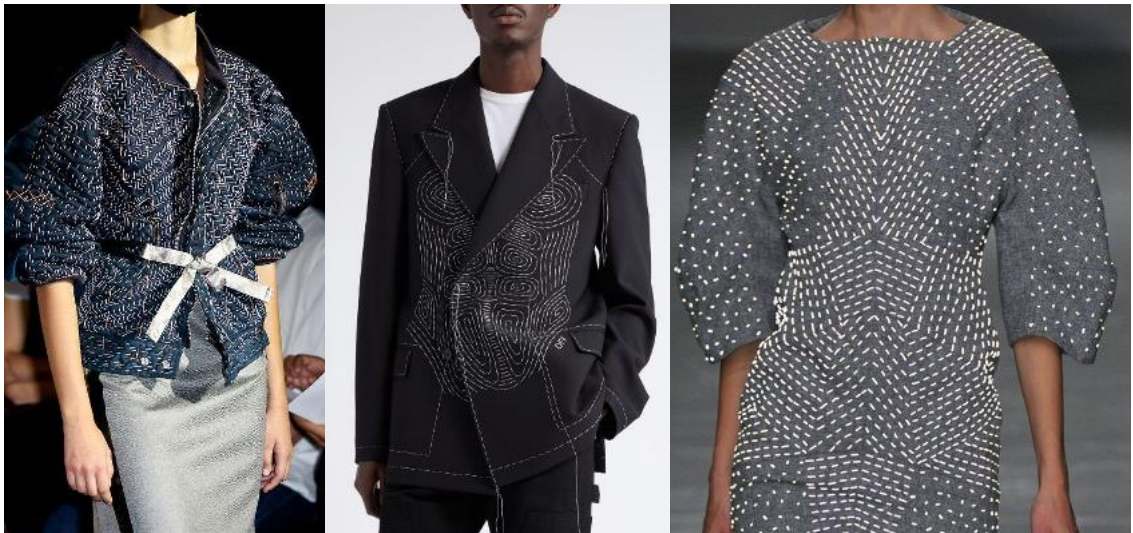
Іл. 75. Поєднання ручної праці, реконструкції та деконструктивного формоутворення у творчості Maison Margiela 2025



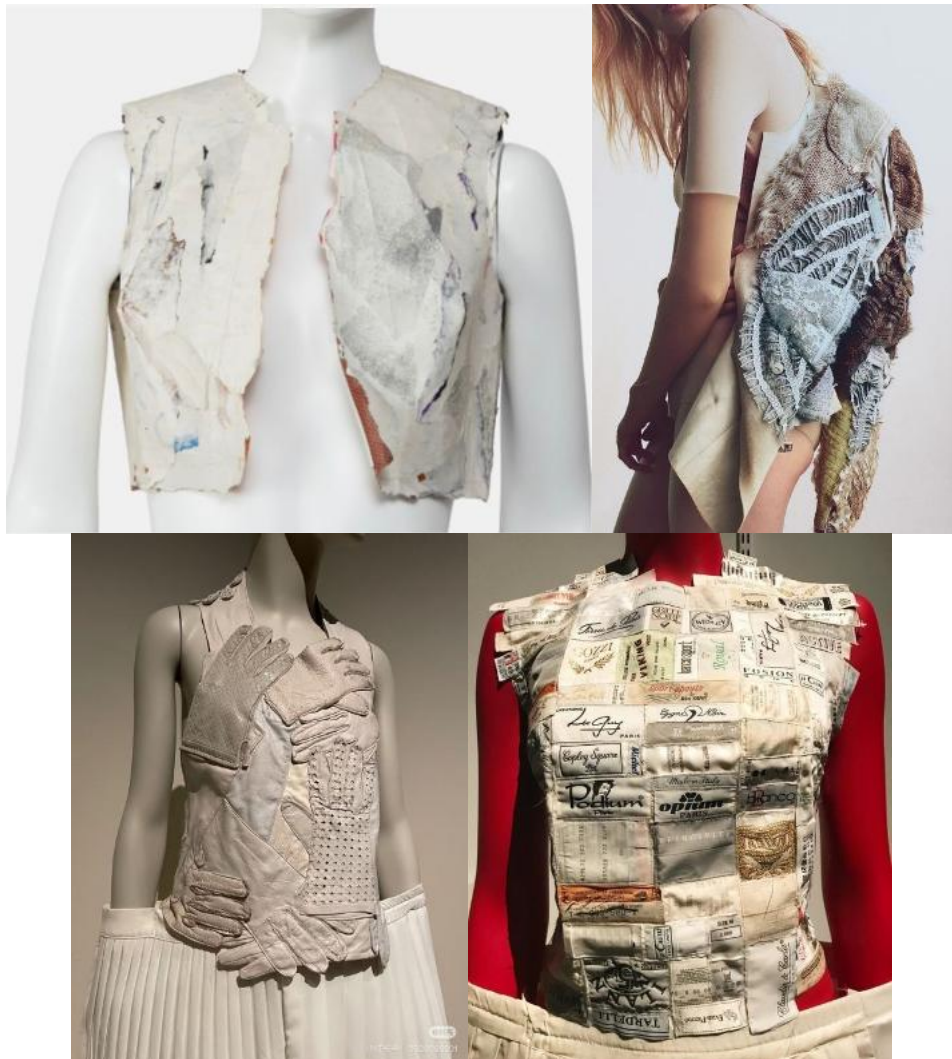
Іл. 76. Практика visible mending як засіб деконструктивного переосмислення пошкодження та трансформації форми.



Іл. 77. Техніка воґо як приклад реконструкції текстилю шляхом багаторазового нашарування та ремонту матеріалу.



Іл. 78. Техніка sashiko: декоративне підсилення та відновлення текстилю за допомогою ручних швів.



Maison Margiela Artisanal (1990–2000-ті роки)

Іл. 79. Реконструкція вінтажного одягу як метод деконструктивного формоутворення.



Іл. 80. Поєднання артiзанальних практик, культурної пам'ятi та деконструктивного формотворення у творчостi Лiлiї Лiтковськoї SS/24 REBIRTH



Іл. 81. Трансформаційне формоутворення та модульні конструкції в колекціях бренду DZHUS AW/22



Іл. 82. Поєднання історії матеріалу та сучасних підходів до формотворення у творчості KSENIASCHNAIDER SS/2022-2024



Вінтажний образ 20-х років і образ 70-х років



Іл. 83. Темпоральність у дизайні костюма: сучасна інтерпретація форми та футуристичне бачення майбутнього.



Іл. 84 а. Marit Ilison. Естонія, колекція «Longing for Sleep» «Туга за сном» 2015.



Лл. 84 б. Деконструкція як передумова темпорального формоутворення (Maison Martin Margiela, Comme des Garçons).



Лл. 85. Репрезентація часової багатшаровості в дизайні одягу бренду GUNIA Project: взаємодія минулого, сучасного та майбутнього в структурі образу.



Іл. 86. Темпоральне нашарування культурних кодів у колекціях бренду LITKOVSKA: взаємодія історичної пам'яті та сучасної візуальної культури.



KSENIASCHNAIDER

Іл. 87. Взаємодія минулого та сучасного через відповідальне ставлення до ресурсів.



Іл. 88. Біоадаптивний текстиль bioLogic, що змінює конфігурацію вентиляційних елементів під впливом вологості тіла.



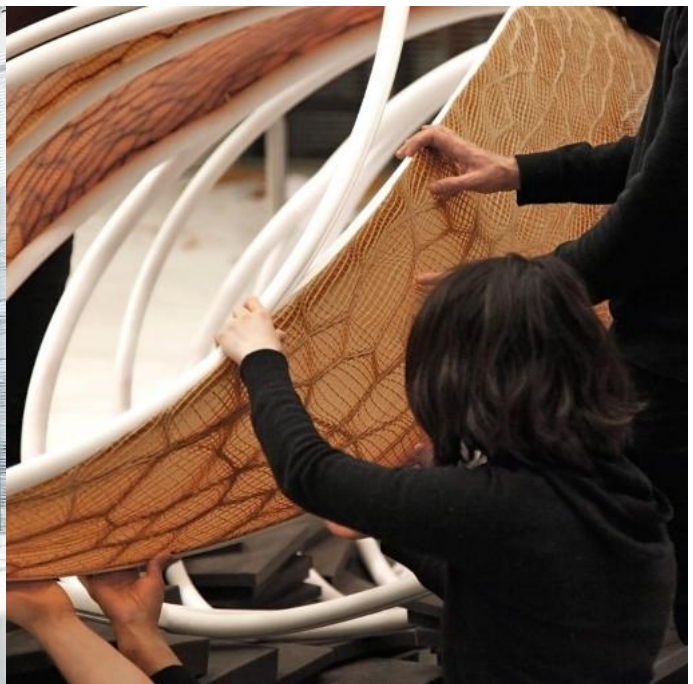
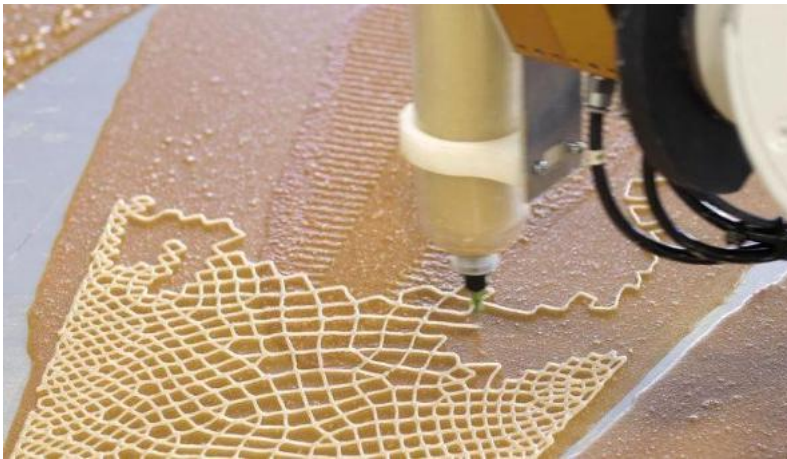
Іл. 89. Біофабрикований текстиль на основі бактеріальних культур як приклад інноваційного біоадаптивного матеріалу в дизайні одягу та прикрас (автор - Семмі Джоббінс Веллс).



Іл. 90. Роботи Iris van Herpen.



Іл. 91. Нері Оксман та The Mediated Matter Group. Агуаходжа I. 2018. Виставка артефактів Агуаходжа: Каталог експериментів з матеріалами, що охоплюють чотири роки досліджень, демонструє діапазон естетики та поведінки, які нам вдалося викликати в середньо- та великомасштабних відбитках за допомогою перформативних геометричних траєкторій інструментів, генеративного дизайну, розподілу біокомпозитів та змінних параметрів виготовлення.



Іл. 92. Нері Оксман та The Mediated Matter Group. Шовковий павільйон. 2013. Вид крізь отвори Шовкового павільйону, як шовкопряди обробляють конструкцію та Біокомпозитні структури, сформовані методом роботизованого пошарового нанесення природних матеріалів.



Іл. 93. Проект «Wanderers» 2017, Нері Оксман: біоморфні структури як модель адаптивного формотворення майбутнього.



Іл. 94. Інтерактивний костюм Ying Gao 2020, який реагує на зовнішні подразники та змінює власну структуру в режимі реального часу.



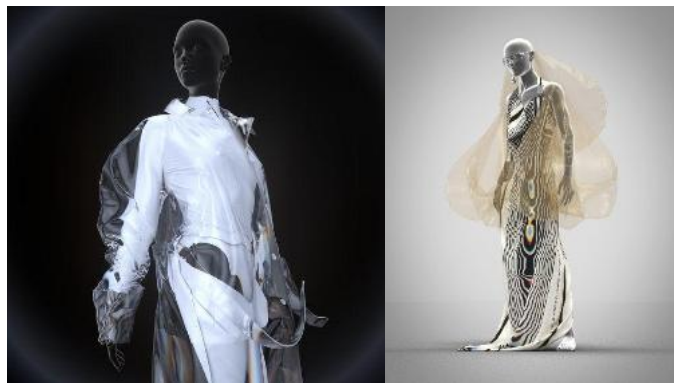
Іл. 95. “Biomimicry” (2021) бренд Auroboros.



Іл. 96. Anouk Wipprecht “Spider Dress” (2015) – приклад кібернетичної неоконструкції,



Іл. 97. “Living Architecture” Нері Оксман (MIT Media Lab),



Іл. 98. В проєктах The Fabricant тіло навіть відсутнє, залишаючи лише його цифрову тінь, що порушує питання про ідентичність і присутність в нематеріальному середовищі.



Іл. 99. Колаборація Artisan та Republiqe,



Іл. 100. Suzanne Lee створює одяг із бактеріальної целюлози, а Zoe Romano.



Іл. 101. Інтерактивний костюм Ying Gao, що реагує на зовнішні стимули та демонструє принципи постлюдської неоеконструкції.



Іл. 102. Віртуальний образ бренду The Fabricant, що демонструє концепцію постлюдського тіла та існування костюма9 поза межами матеріальної реальності.

ДОДАТОК «В»
АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

ЗАТВЕРДЖУЮ
декан фак. «Дизайн середовища»
Харківської державної академії
дизайну і мистецтв
професор Бондаренко І.В.

АКТ
про впровадження результатів дослідження
Гасем Аміні Мерзаківни в освітній процес
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Комісія у складі: декана факультету «Дизайн середовища», канд. арх., професора І.В. Бондаренко; завідувачки кафедри дизайну тканин та одягу док. мист., професора О.М. Лагода; канд. мист., доцента кафедри дизайну тканин та одягу В.В. Гурдіної; канд. мист., доцента кафедри дизайну тканин та одягу В.В. Будяк встановила, що результати дисертаційної роботи Гасем Аміні Мерзаківни на тему «Метод деконструкції в дизайні одягу: витoki, концепти, засоби формоутворення» впроваджено в освітній процес кафедри дизайн тканин та одягу в межах ОПП «Дизайн одягу (взуття)».

Результати дослідження застосовуються в практичних завданнях навчальних дисциплін «Формоутворення» та «Моделювання пластичної форми костюма» для студентів спеціальності 022 Дизайн, ОПП «Дизайн одягу (взуття)» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти.

Голова комісії:

Члени комісії:



канд., арх., професор В.В. Бондаренко

док. мист., професор О.М. Лагода

канд. мист., доцент В.В. Гурдіна

канд. мист., доцент В.В. Будяк

Практична апробація результатів дослідження здійснювалася під час реалізації творчо-експериментального проекту зі студентами 3 курсу в межах вивчення дисципліни «Моделювання пластичної форми костюма». Апробація була спрямована на перевірку ефективності застосування методів деконструкції та трансформаційного формоутворення у процесі проектування сучасного костюма.



Іл. В.1.1. Результати виконання студентами завдання з трансформаційного формоутворення на основі принципу складання площини в об'ємну структуру.



Іл. В.1.2. Результати виконання студентами завдання з трансформаційного формоутворення на основі принципу складання площини в об'ємну структуру.



Іл. В.1.3. Результати виконання студентами завдання з трансформаційного формоутворення на основі принципу складання площини в об'ємну структуру.



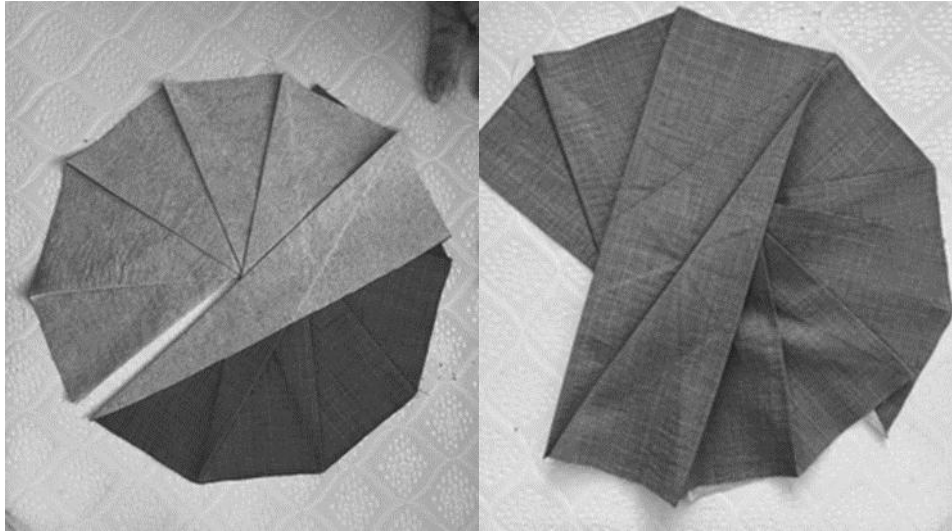
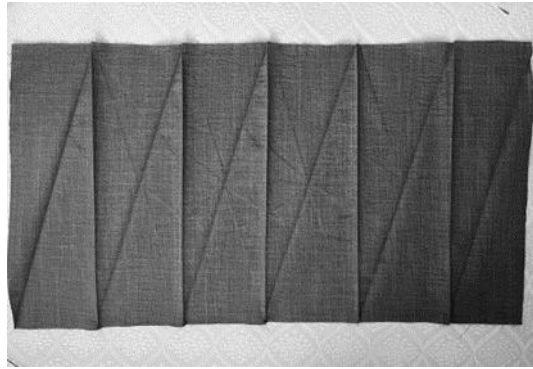
Іл. В.1.4. Результати виконання студентами завдання з трансформаційного формоутворення на основі принципу складання площини в об'ємну структуру.



Іл. В.1.5. Навчальні проекти студентів, виконані із застосуванням методу деконструкції традиційних елементів костюма.



Іл. В.1.6. Навчальні проекти студентів, виконані із застосуванням методу деконструкції традиційних елементів костюма.



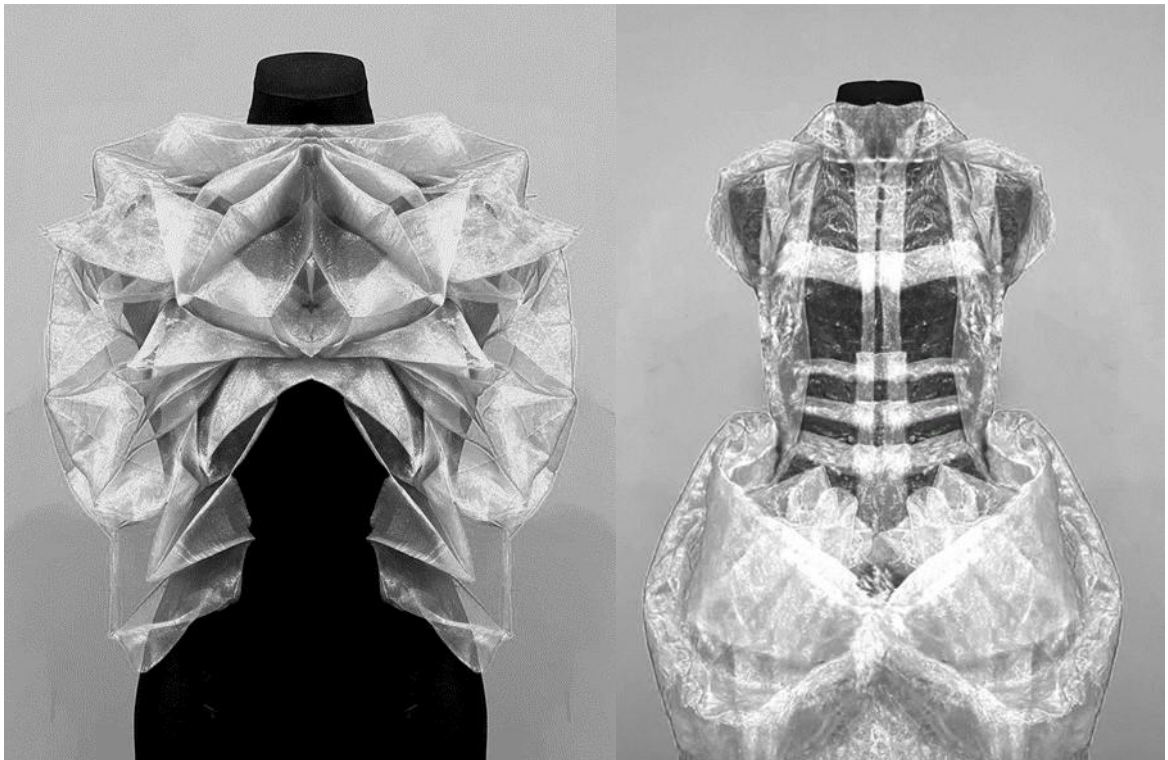
Іл. В.1.7. Навчальні проекти студентів, виконані із застосуванням методу деконструкції традиційних елементів костюма.



Іл. В.1.8. Навчальні проекти студентів, виконані із застосуванням методу деконструкції традиційних елементів костюма.

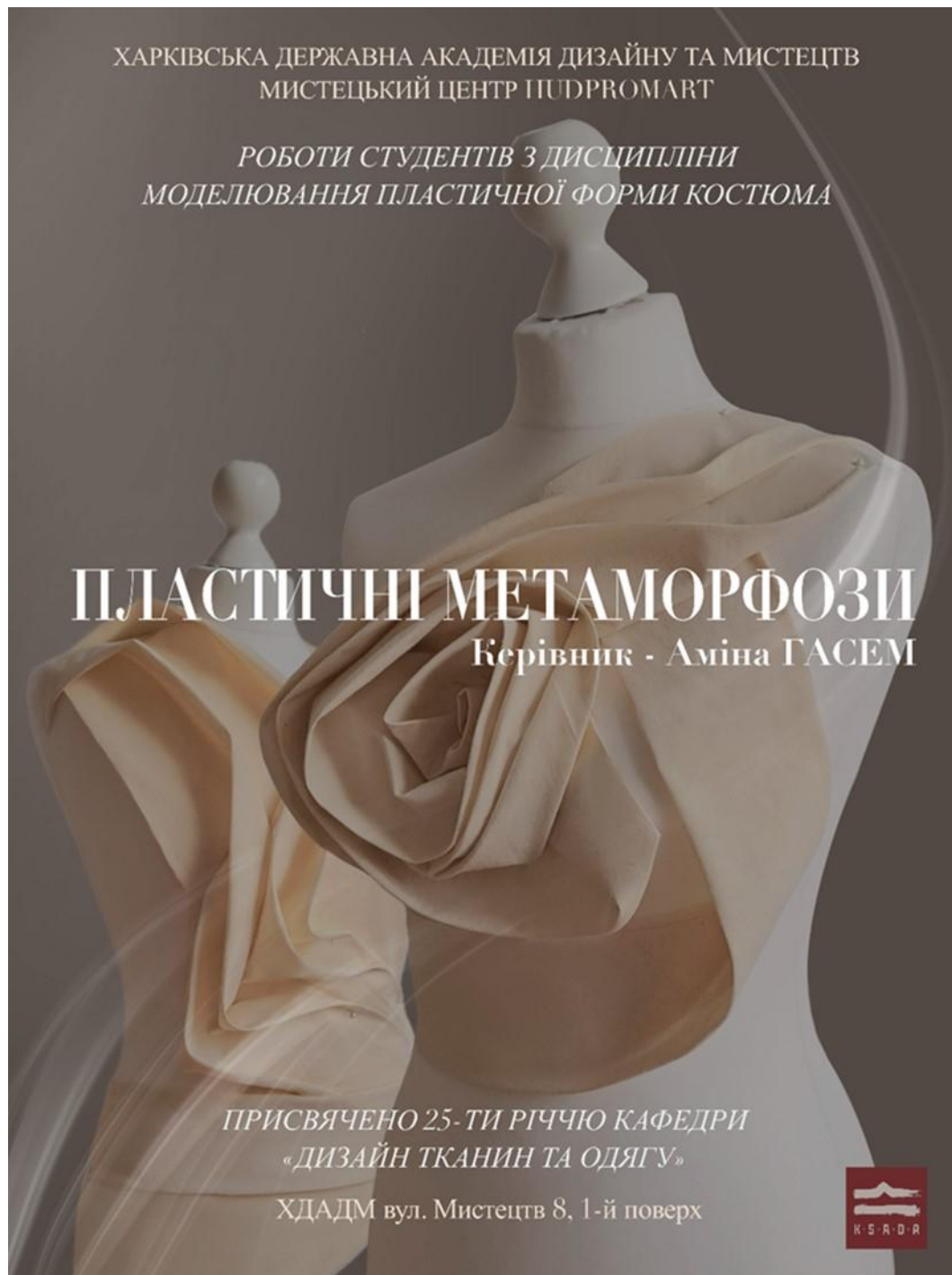


Іл. В.1.9. Навчальні проекти студентів, виконані із застосуванням методу деконструкції традиційних елементів костюма.



Іл. В.1.10. Навчальні проекти студентів, виконані із застосуванням методу деконструкції традиційних елементів костюма.

Практична апробація результатів дослідження здійснювалася під час виставки студентських робіт «Пластичні метаморфози», 29.09.2025 на якій були представлені творчі проєкти, виконані в межах вивчення дисципліни «Моделювання пластичних форм костюма».



Іл. В.2.1. Афіша виставки

<https://www.ksada.org/vidbulos-vidkryttya-vystavky-z-avtorskym-bachennyam-formy-vid-aminy-gasem/>



Іл. В.2.2. Каталог виставки аркуш №1.



Іл. В.2.3. Каталог виставки аркуш №2.



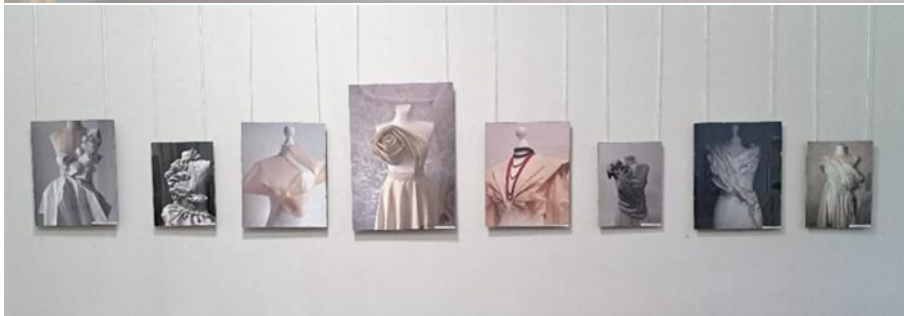
Іл. В.2.4. Каталог виставки аркуш №3.



Іл. В.2.5. Каталог виставки аркуш №4.



Іл. В.2.6. Каталог виставки аркуш №5.



Іл. В.2.7. Експозиція студентських робіт «Пластичні метаморфози».



Іл. В.3.3. Модель № 1 – робота студентки 3 курсу 2025/26 н.р. Осіпової Анастасії.



Іл. В.3.4. Модель № 2 – робота студентки 3 курсу 2025/26 н.р. Пономаренко Надії.



Іл. В.3.5. Модель № 3 – робота студентки 3 курсу 2025/26 н.р. Бочарової Олександри.



Іл. В.3.6. Модель №4 – робота студентки 3 курсу 2025/26 н.р. Павленко Стефанії.



Іл. В.3.7. Модель № 5 – робота студентки 3 курсу 2025/26 н.р. Ануфрікової Олени.



Іл. В.3.8. Модель № 6 – робота студентки 3 курсу 2025/26 н.р Тополі Катерини.

