

ЖЕСТУАЛЬНІСТЬ МОДИ В КОНТЕКСТІ НЕВЕРБАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Мода як культурне мовлення в обрії сучасної культури є важливим інструментарієм, який потребує свого алфавіту й своєї граматики. В статті розглянуто жестиальність як певну тілесну комунікацію моди, що має свій власний артикуляційний механізм. Жестиальність моди досліджується як невербальний комунікативний акт, обернений як усередину тіла людини, так і назовні.

Ключові слова: мода, жестиальність, жест, комунікація, одяг, культура.

Fashion as a cultural broadcasting in the horizon of the modern culture is the important tool, that demanding the own alphabet and the own grammar. In the article it is considered a gestuality as a certain corporal communication of fashion which has the own articulation mechanism. The gestuality of fashion is investigated as the nonverbal communicative act turned as inside a body of the person, and outside.

Key words: fashion, gestuality, gesture, communication, clothes, culture.

Явище моди в даній статті досліджується як соціокультурний феномен, що за своєю сутністю є тотальною комунікацією. Кожна людина, яка бере участь в соціальному житті суспільства, й незалежно від того, приймає вона моду чи протриває їй, стає агентом модної інформації в культурному просторі. З розвитком інформаційних технологій та їх впливом на суспільство особливої актуальності набуває розуміння знакової функції моди в контексті комунікативних механізмів. Так, в соціальному житті суспільства акт комунікації являє собою процес поширення, обміну, передачі інформації та певний зв'язок, що відбувається за допомогою комунікативних каналів та механізмів. Прийнято вважати, що вербальна комунікація здійснюється як взаємодія людей звуковою мовою, що включає в себе систему фонетичних знаків (принцип фонетичний та синтаксичний), а невербальна комунікація відбувається без слів, за підтримки рухів, жестів, міміки. Мода й одяг, манера одягатися розглядається нами як специфічне культурне мовлення, що володіє властивостями, відповідними до комунікативного явища. Як висловлюються автори Джозеф Хіз та Ендрю Поттер, одяг подібний до мови, що має власну граматику та синтаксис у вигляді виразних засобів, що можуть шуткувати, робити зауваження, використовувати метафори та вживати сленг [24]. Такої думки дотримується й М. Люшер в роботі «Сигнали особистості» [18]. Елісон Лур'є в роботі «Мова одягу» [17] стверджує, що одяг є словником індивидуума, за допомогою якого, до початку словесної розмови між людьми, відбувається розмова архаїчною універсальною мовою.

Досліджень, в яких розглянуто явище моди в контексті культурних комунікацій, існує достатньо: роботи А. Гофмана, Р. Барта, Ж. Дерріда, М. Люшера, Е. Лур'є, Ю. Легенького та інших. Проте феномен моди як особливої невербальної комунікації, як жестиальність залишається мало дослідженим. *Завданням даної*

статті є виявлення жестикуальності моди як певної образної настанови, що має свою артикуляцію сенсів, знаків.

У словнику української мови надано два пояснення слова «жест»: рух тіла чи рук, який супроводжує людську мову або замінює її, та вчинок або поведінка людини, що викликано певними намірами [22, 522]. Словник Даля надає таке тлумачення слова «жест» (від франц. geste – рух тіла людини): «Німа мова – вимушена чи вільна, що наділена знаками, рухом думок та почуття» [8]. Таким чином, ми можемо розглядати жест, по-перше, як повідомлення, змістовну інформацію, по-друге, як знакове завершене повідомлення, де знак несе певну інформацію.

Досліджуючи нервову систему людей і тварин, Ч. Дарвін спостерігав за впливом емоцій на тіло, що відбуваються незалежно від бажання. Так, збуджена нервова система може викликати безпосереднє втручання до волевиявлення. Вчений вважав, що будь-які рухи тіла людини обов'язково супроводжуються душевним станом, що відразу вбачаються в них автентичні, виразні рухи [9]. Проте в контексті нашої проблематики ми говоримо не про почуття, а про їх зовнішній прояв, як про знак того почуття. За С. Волконським, кожен знак-поведінка є імітацією проявлення власного тіла, знак-слово – поняттям про знак [6]. У свою чергу, Бродецький в роботі «Безмовленеве спілкування в житті та мистецтві. Азбука мовчання» наводить поетапне формування знакової системи й визначає, що невербальне візуальне спілкування є основою формотворення двох знаків «Я» та єдиного знака «Ми», з урахуванням цінності кожної особистості. Важливість такого спілкування розглядається як один з головних шляхів ідеальної гармонії спілкування, де кожен існує сам по собі й в той же час разом з іншими. Бродецький здійснює поетапне формулювання знакової системи жестів в колі культурно-історичного процесу, зауважуючи на відмінності мовного й безмовного знака, яка полягає в тому, що на противагу від першого він не втрачає основного значення навіть при втраті контакту з суб'єктом висловлювання, й може стати інформативним знаком для когось іншого. Таким чином, невербальний знак, жест набуває змісту при кожному його використанні [4, 213–216].

У дослідженні невербальної комунікації в театрі та живописі Г. Крейдлін окремо розглядає жести, використані в образотворчому мистецтві на прикладі італійських досліджень щодо нахилу голови на живописних полотнах: «Форма знака: голова нахилена вбік, людина приймає позу, де вертикальна лінія, що йде від лоба до носа й центру підборіддя, не є перпендикулярною до плечей. Жест нахилу голови здавна відносився до одиниць, що виражають значення поступливості адресату і покірності перед ним, любові і ніжності, до одиниць, що свідчать про “відмінності або перепад сили” комунікантів» [12, 47]. Крейдлін висловлює думку, що такий багатозначний жест також може вказувати й на бажання прихильності, заспокоєння адресата, при цьому символічно зменшуючи свій власний ріст і статус. Вчений робить висновок, що залежно від гендерного фактора, соціального та культурного навантаження один і той самий жест може виступати в різних контекстах. Відбувається певне змістотворення за допомогою тілесних рухів, вписаних в простір культури. Тіло людини виступає артикуляційним механізмом жестикуальних артефактів, а жест, в свою чергу, стає артикуляцією ідей, думок. Так, в кожній культурі за жестом та його знаком закріплено власне значення, що становить значний відсоток невербального спілкування. Існують певні словники, тезаурус жестів щодо передачі інформації.

У роботі «Мова тіла: природа й культура», присвяченій еволюційним та кро-
скультурним основам невербальної комунікації людини, М.Л. Бутовська проводить
аналіз двох точок зору щодо невербальної комунікації: у контексті соціальних і
гуманітарних наук, де, наприклад, Р. Бірдістел відстоює тезу детермінації мови
тіла, що формується в межах певної культурної та лінгвістичної групи. Іншу точку
зору підтримують фахівці природничих наук – етологи, приматологи, фізіологи,
психологи: роботи П. Екмана, Я. Ван Хофа, які особливу увагу приділяють біоло-
гічній поведінці людини, де невербальна комунікація виступає схожою й зрозумі-
лою для різних культур. Головна точка зору, якої дотримується в своїх дослі-
дженнях Бутовська, полягає в тому, що мова тіла є результатом тісної взаємодії між
біологією й культурою [5, 12-13].

У широкому розумінні проблеми, як стверджує Н. Маньківська, в культурі
кінця ХХ – початку ХХІ століття відбувається «виснаження мови», загострюється
інтерес до тілесного, не до вербального, а візуального, пластичного, жестиуального, і
саме тому загострюється питання між реальним, щоденним, сюрреальним, галю-
ціальним, психоделічним, містичним [19, 74]. Мова тіла створює фізичну сферу
жорстокості, за А. Арто [1], що втілює волю творця, метафізику в душу через
шкіру, як вопль, крик, жест, знак-ієрогліф. Так, вдається прорватися по інший бік
мови, вважає Н. Маньківська, до первинного, космічного, здійснити так званий ек-
зорцистський обряд духовного очищення. Тому мова жестів іноді стає натяком, ме-
тафорою, знаком, загадкою або розгадкою.

Мистецькими напрямками, найбільш популярними в наш час, що викори-
стовують мову жестів тіла, є пантоміма, балет, театр, німе кіно, театр тіней.
П. Богатирьов в роботі «Знаки в театральному мистецтві» визначає важливість
жестів акторів для глядачів театру, зауважуючи, що знаки, виражені актором,
мають подвійне сприйняття. По-перше, завдячуючи жестам, знаки набувають
життєвої значущості, а по-друге, нагадують, що не можна ототожнювати актора
з його обличчям, костюмом, жестами, адже це лише знаки, що зображують дію
[3, 20]. Таким чином, невербальні засоби комунікації, дії, які здійснює актор в
театрі, лише відіграють певну роль. Ця роль набуває більшої виразності з вико-
ристанням допоміжних засобів, що втілюють задум режисера та актора. На
особливість рухів рукавів одягу, що використовуються в китайській культурі,
звертає увагу Г. Крейдлін в роботі Ю. Сорокіна та А. Морковіної, які досліджують
типи символіки в мові та культурі Китаю [13, 64 – 71].

Тетяна Григорьянц в культурно-історичному аналізі феномена пластичних
мистецтв фіксує тісні тілесні прояви, що являють собою інформацію, яка доповнює
картину епохи, надає уявлення про її специфіку, про саму людину, про стан її ду-
ховного світу. Феномен тілесності виступає в єдності двох аспектів – внутрішнього
світу актора і зовнішнього світу – глядацького сприйняття. Відбувається взаємо-
зв'язок, який визначається приналежністю до культурних зразків і процесів кон-
кретно-історичної епохи. Авторка зазначає: «Ефективним засобом встановлення
процедури рівнозначності, еквівалентизації ідейного змісту пластичного і ху-
дожнього образ слугує мова тіла. Тілесна мова володіє своєю лексикою, що
включає в себе такі одиниці, як кінні, аллокінні, кінеми. Це дозволяє адекватно
переводити ідейний зміст художнього образу в його пластичний еквівалент –
пластичний образ» [7, 11].

Павло Флоренський так проблематизував ідею тіла й одягу:

«Одяг – частина тіла. В звичайному житті є зовнішнім положенням тіла, аналогічно волосяному покриттю тварин і пташиному пір'ю; він накладений на тіло напівмеханічно. Я кажу «напів», тому, що між одягом і тілом є відносини більш тісні, ніж лише дотик: пронизані більш тонкими шарами тілесної організації, одяг частково вростає в організм. В порядку візуально-художньому, він є явищем тіла, і собою, своїми лініями і поверхнею, будову тіла він проявляє його [23, 112]». Тобто Флоренський говорить про глибинний зв'язок бачення єдності одягу й тіла людини, де одяг стає гучним засобом проявлення ідеї тіла. Тобто, якщо тілом визнана здатність конкретно відтворювати метафізику людської істоти, то одяг стає допоміжним засобом розуміння «суті просвітленої людяності».

Тіло людини в просторі тієї чи іншої культури, як правило, надітий в одяг, який є найближчим оточуючим середовищем. Одяг завжди має місце, пояси стикання з тілом. Відрізняють три опорні конструктивні пояси (головний, плечовий, набедренний), які взаємодіють з тілом людини, існують завжди і залежно від етапів його розвитку та напрямків в моді можуть набувати свого домінування. Так, одяг і всі аксесуари стають ніби «розширенням» тіла і залежать від рухів та постави людського тіла в просторі. Ми помічаємо, коли відбувається певний кивок головою, й жіночі аксесуари починають рухатися в такт з головою, посилюючи такий жест. Коли в Стародавньому Римі імператор робив демонстраційний жест лівою рукою, то його волевиявлення супроводжувала тога (вид одягу, шматок тканини до шести метрів, що покривав тіло), посилюючи рішення. Звичайно одяг є й особливим регулятивом норми поведінки. Вид одягу вимагає від людини того чи іншого типу поведінки, починаючи від первісного ладу й по сьогодні. Жестуальність виступає як комунікативна норма поведінки, як рамка, обмежена простором культури. Важливою характеристикою жестуальності є демонстрація, повідомлення єдності між тілом і культурою, між тим «Ти», від якого залежить ким є «Я». Таке питання жестуальності направлене на зовнішній бік, в простір культури як певне єднання між «Я» і «Ти».

Жестуальність моди має свій власний артикуляційний механізм, який в обрії сучасної культури є дуже важливим інструментарієм, що тільки шукає свого алфавіту, правил артикуляції, своєї граматики. В.Л. Глазичев намагався знайти в архітектурі літерно-буквену систему, на основі якої можна було б побудувати весь набір архітектурних форм, відомих архітектурній історії. Однак він знаходить лише п'ять таких літер: стійка, балка, купол, стіна, коридор, але п'яти літер недостатньо для побудови «алфавіту» архітектури, бо він не менш грандіозний, ніж вербальний світ, що має набагато більше літер. Всі ці паралелі, що шукають аналогів слова і в архітектурі, в зображенні, в моді, є досить поверховими, оскільки логоцентризм, який так ретельно розвінчував Жак Дерріда, хоч і є настановою християнської та європейської культури, постає досить пізно.

Архітектура, як і мода, виникла раніше за слово та алфавітно-буквені системи. Продуктивнішим є семіологічний підхід, в якому реконструюється певна граматологія, за Ж. Дерріда, дискурсивні практики [10]. Якщо граматика натуральної мови включає в себе фонетику (артикуляцію), графематику (графемами є літери, ієрогліфи або інші системи запису), морфологію (поєднання складів у слові), синтагматику (просторові відносини у слові та реченні), синтаксис (взаємозв'язок елементів речення), то такі самі аналоги можливі у

живописі, архітектурі, в одязі та в інших невербальних практиках. Такого підходу дотримуються багато дослідників. Ю. Легенький – в моді, архітектурі, Пясківський – у музиці, Ю. Лотман, Р. Барт – в культурі репрезентують семіологічний підхід, вважаючи знакові системи тим конструктором, на основі якого розбудовується граматики як система, що описує дискурс як певну артикуляцію тексту. Як можуть допомогти в інтерпретації моди дискурсивні механізми, що прийшли у мистецтвознавство, культурологію, естетику? Що вони дають для того, щоб описати віртуальну реальність моди в контексті невербальних практик, невербального дискурсу? Зрозуміло, що прямих аналогій мало, найбільш евристичною є аналогія з архаїчним (логографічним) письмом, що представлено в книзі «Система моди» Ю.Г. Легенького, Л.П. Ткаченко [15]. Тут мода порівнюється з довербальною практикою, з консонантним письмом, що описує структури, які мають лише приголосні літери. Беруться пучки приголосних, поєднуються і, таким чином, структурується певна інформація як аналог предметного ряду. Система детермінативів (допоміжних елементів), що характеризується як певні означальні, які описують моду як досить архаїчну практику, допомагає репрезентувати дискурс у контексті до-буквеної системи артикуляції. «Для модельєра найважливішим є тіло, – говорить Ю. Легенький, – його жестикуальність, як своєрідний текст. Жест несе в собі інтенції тілесності, і для того, щоб оволодіти жестом через образи тіла і тілесну схематику адекватній моди, потрібно уявлення про ціле, про текст як артикуляційну та спів-буттєву систему комунікації. Текст-простір, текст-людина, текст-модель – це послідовне зчитування інформації» [14, 113]. Таким чином, вчений вводить нас в простір тієї культури, в якій відбуваються мода, її творення та функціонування.

Важливим в нашому дослідженні є жестикуальність як певне тілесне «письмо» моди, як розчинений простір тіла, обернений як у середину тіла, так і назовні. Відбувається екстраверсія та інтраверсія тілесної артикуляції моди, тілесна трансгресія. Так, екстраверсія проходить як артикуляція, направлена на єдність культури й людини, як її соціалізація. В моді це проявляється як бажання до соціальності та прийняття, що диктує певну поведінку та норми. Артикуляційні засоби, направлені в простір культури, варто розглядати як жанри моди (от кутюр, прет-а-порте, фірмовий) [25], як спосіб відкритості та соціальної адаптованості. Ще одним механізмом артикуляції моди є комунікативні технології створення іміджів [25], брендів моди в контексті того чи іншого жанру культуротворчості, символізуючи та провокуючи іншу реальність.

С. Волконський писав, що кожна людина є центром уявного кола, де вона є відправним пунктом власних виявів і кінцевим пунктом власного сприйняття, а ще існує центр в самому собі як спокійна рівновага [6]. Діяльність фізична чи духовна відбувається лише в цих напрямках, тому ще одним артикуляційним механізмом жестикуальності моди є інтраверсія як занурення у власний світ уяви та роздумів. Саме прояв тілесного «письма» через власні бачення та сприйняття світу свідчать про ті тілесні трансгресії, що відбуваються в моді ХХ століття. Тривалий час одяг був одним з головних засобів ідентифікації статі та соціального стану його володаря. Починаючи з часів Першої світової війни, коли жінкам доводилося працювати й виконувати важку роботу нарівні з чоловіками, коли виникали феміністичні рухи (наприклад Жорж Санд – французька письменниця, яка у ХІХ столітті одягала брюки), коли активно популяризувалася східна культура (колекції

Поля Пуаре – «Тисяча друга ніч, або святкування по-персидські», 1911), в моду, як прояв рівності й зручності, стали входити елементи чоловічого гардероба. В 1930 р. відома кіноактриса Марлен Дітріх знялася у фільмі «Морокко» режисера Йозефа фон Штернберга в чоловічому одязі. У ці ж роки Коко Шанель стала першим дизайнером, яка спроектувала й запропонувала жіночі брюки для прогулянок на вулиці, відпочинку й занять спортом [20]. Так, поява в європейському жіночому гардеробі аналогу чоловічих брюк (бо на сході це був звичний елемент жіночого одягу) стала символом втілення переживань масового інстинкту, як тілесне переживання внутрішньої реакції.

Дизайнер, майстер, кутюр'є передає власні переживання через пластику, образотворення та формотворчі настанови. Таким проявом внутрішнього світу Коко Шанель стала її легендарна чорна сукня (1926 р.), найвідоміша модель ХХ століття [11]. Якщо спробувати виявити артикуляційний механізм як відтворення внутрішнього, підсвідомого, що спонукало її діяти й творити, то ми побачимо трагічну долю маленької дівчинки, яка виховувалася в притулку при монастирі. Саме уніформа монахинь стала в її житті важливим підсвідомим, проявом формотворчих настанов в колекціях, в більш зрілому віці. Внутрішні переживання, бачення контрастного чорного та білого як в одязі, так і взагалі в житті, як чіткі конструктивні лінії вбрання монахинь, проходять крізь всю творчість Шанель й стають чуттєвим маніфестом жестиальності маленького тіла. З'являється бажання створити новий одяг, жіночніший та елегантніший, але створює вона нову «уніформу». Чорна сукня від Коко Шанель з її варіаціями стає свого роду «уніформою гарного смаку» для багатьох жінок ХХ та початку ХХІ століття. Таке жестиальне волевиявлення французької жінки зуміло поєднати аристократичні й демократичні вподобання жінок в усій європейській моді й означило подальший шлях розвитку моди.

Особливої уваги також заслуговує творчість Крістіана Діора, його алфавітно-буквенна концепція творення силуетів одягу, захоплююча та вражаюча. К. Діор намагався створити певну символічну мову моди, що могла б відтворювати внутрішню азбуку формотворення та образотворення. Його творчість, направлена на оспівування жіночого тіла, була прийнята більшістю шанувальників, адже всі навколо були стомлені та змучені війнами, злиденністю та горем. Проте Діор не пропонував повернутися в минуле, з його важкими і жорсткими формами та корсетами, а запропонував нову лінію одягу, яка створювала жіночу архітектуру тіла. Так майстер власною мовою творця передав підсвідоме прагнення більшості жінок залишатися об'єктом захоплення та мрій. Прагнення створити невербальну систему знаків, що позначалася на силуетних формах колекції одягу, спонукало до появи в 1954 р. лінії одягу, позначеною назвою «Н», де лінія плеч та стегон була на одному рівні, в 1955 р. – лінії одягу «У», що визначалася силуетом трикутника, та вже після смерті кутюр'є лінії «А» з рівномірним розширенням силуету, де горизонталь слугувала заниженою лінією талії [20]. Крістіан Діор використав структурну динаміку алфавітного коду і переніс його на виявлення жестиальності в лініях одягу.

Як принцип трансгресії, тілесних імплікацій, як прояв внутрішнього сприйняття та переживання світу можна прослідкувати в творчості Джані Версаче, з його вертикальними розрізами на сукнях, як прояв чоловічого бажання (колекція 1994 р). Тут жестиальність проявляється через пластичне рішення в

одязі: оголити тіло за рахунок спрямованого напрямку руху очей вздовж розрізів на вузьких, довгих сукнях. Одяг Версаче завжди був зухвалий, яскравий, як і саме життя майстра. Він не приховував своїх уподобань до чоловічої статі й тому одяг, створений для чоловіків, був також особливий, виразний, розкішний [20]. Нетрадиційна орієнтація, прихована глибоко в таїнах, відтворюється як артикуляція образів, іміджів в творчості й інших дизайнерів (Ів сен Лорана, Дольче і Габбана, Жана-Поля Готьє, Тома Форда тощо). Прояв жесту може належати як до вродженого, так і до надбаного, але цього питання ми не торкаємося, оскільки нам важливо бачити й правильно трактувати різні прояви модних інтенцій. На сьогоднішній день словника кінесетики (один з видів невербальної комунікації) моди не існує, тому наші припущення мають підлягати детальному опрацюванню.

Якщо попередній розгляд жестуальності феномена моди ми розглядали як приналежність та єднання, то варто також зупинити увагу на жесті як на протесті, як на внутрішньому волевиявленні та не прийнятті, відчуженні, яке може відбуватися як на психологічному, культурному, так і на соціальному рівні. До такого самовираження можна віднести субкультурні течії та мистецькі практики моди ХХ – початку ХХІ століття. Внутрішня боротьба, неспокій, несприйняття світу відбувається за рахунок відмови від усталених естетичних понять краси та гармонії, норм поведінки, прагнення втечі від реальності тощо. Такі внутрішні руйнівні процеси спричинюють пошук нових ідеалів, образів, кумирів, сенсів життя та вирішення різних культурних питань. До таких течій відносяться хіпі, панки, готи, емо, кібер-готи та інші. Крім відчуження від світу в таких субкультурах існує й прагнення до єднання, поширення та розповсюдження своєї ідеології і залучення до своїх рядів нових прихильників. Вони створюють власну моду, імідж, особливі артикуляційні механізми, ритуали, які зрозумілі лише колу приналежних до даної субкультури. В цьому випадку відбувається подвійна жестуальність, направлена як назовні, в культуру (зовнішній вигляд кричить, протестує, розповідає всім про ідеологічне ставлення, залучаючи до комунікації, та жестуальність), так і всередину як волевиявлення внутрішнього стану, суму, небажання, протесту, пошуку. Таким чином, жестуальність модної течії в субкультурному просторі забезпечує особливий стан людини, моделює ту чи іншу манеру її поведінки, породжує нові образи, знаки та змісти в культурі.

Жестуальність є дуже важливим артикуляційним, дискурсивним механізмом, характерним для моди взагалі, але особливих ознак вона набуває в останні десятиліття ХХ століття. Проблема волевиявлення тіла, жестуальності як невербальної комунікації в моді створює нові образи, силуети, нові формотворчі настанови, що, в свою чергу, диктуються та поширюються засобами комунікативних технологій. Жестуальність позбулася клішованих архаїчних ознак, як це було в ранніх архаїчних культурах, та успадкувала скульптурний, пластичний, космологічний досвід культури. Ця жестуальність фіксується в ейдосі, в іконі, в зображенні, у віртуальному світі, стає пластичним світом, що трансформується за допомогою різних комп'ютерних технологій, що входить у круговорот простору людини як симулякр, бренд, як цілісність інформації, представлена на екрані в найрізноманітніших мистецьких і зображувальних практиках.

Література

1. *Арто А.* Театр и его Двойник / Антонен Арто; [пер. с франц.; сост. и вступ. статья В. Максимова; коммент. В. Максимова и А. Зубкова]. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 440 с.
2. *Барт Р.* Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт; [пер. с франц., вступ. статья и сост. С.Н. Зенкина]. – М.: изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
3. *Богатырев П.Г.* Знаки в театральном искусстве / П.Г. Богатырев // Труды по знаковым системам / Отв. ред. З. Минц. – Тарту: ТГУ, 1975. – Т. 7. – С. 7-36.
4. *Бродецкий А.Я.* Внеязычное общение в жизни и в искусстве. Алфавит молчания / А.Я. Бродецкий. М.: Высш. шк., 1999. – 324 с.
5. *Бутовская М.Л.* Язык тела: природа и культура / М.Л. Бутовская // Эволюционные и кросс-культурные основы невербальной коммуникации человека. – М.: Научный мир, 2004. – 440 с.
6. *Волконский С.М.* Выразительный человек / С.М. Волконский. – СПб.: Типография «СИРИУСЪ», 1913. – 268 с.
7. *Григорьянц Т. А.* Культурно-исторический анализ феномена пластических искусств: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. культурологии: спец. 24.00.01 «теория и история культуры» / Татьяна Александровна Григорьянц. – Кемерово, 2004. – 20 с.
8. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: [в 4 т.]. [Электронный ресурс]. – СПб., 1863–1866. – Режим доступа: http://mirslivarej.com/content_dal/zhest-8073.html (07.02.13). – Название с экрана.
9. *Дарвин Ч.* О выражении эмоций у человека и животных / Чарльз Дарвин. – СПб.: Питер, 2001. – 384 с: ил. – (Серия «Психология-классика»).
10. *Деррида Ж.* О грамматологии / Жак Деррида; [пер. с франц. и вступ. статья Н. Автономовой]. – М.: Ad Marginem, 2000. – 740 с.
11. *Ермилова Д.* История домов моды / Дарья Ермилова – М.: АСАДЕМА, 2003. – 287 с.
12. *Крейдлин Г.Е.* Невербальная коммуникация в театре и живописи / Г.Е. Крейдлин / *Alatoo Academic Studies // International Atatürk Atatoo University.* – Bishkek, KYRGYZSTAN. – Vol 3. – № 1. – 2008. – С. 40–50.
13. *Крейдлин Г.Е.* Невербальная семиотика. Язык тела и естественный язык / Г.Е. Крейдлин. – М.: Новое лит. обозрение, 2002. – 581 с.
14. *Легенький Ю. Г.* Дизайн одежды / Юрий Григорович Легенький: посібник. – К.: КНУКіМ, 2008. – 374 с.
15. *Легенький Ю., Ткаченко Л.* Система моды: культурология, эстетика, дизайн / Юрий Легенький, Леся Ткаченко. – К.: ГАЛПУ, 1998. – 224 с.
16. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: [в 3-х т.]. – Т.1.: Статьи по семиотике и топологии культуры / Юрий Лотман. – Таллин, Александра, 1992. – 472 с.
17. *Lurie Alison.* The Language of Clothes / A. Lurie. – London: Bloomsbury, 1981. – 217 с.
18. *Люшер М.* Сигналы личности / Макс Люшер // Магия цвета. – Харьков: АО Сфера, 1996. – 432 с.
19. *Маньковская Н.Б.* Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания. [Электронный ресурс] // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. – М.: ИФРАН, – 2005. Режим доступа: <http://iph.ras.ru/page52503979.htm> (07.02.13). – Название с экрана.
20. *Мода и стиль.* Современная энциклопедия. – М.: Аванта, 2002. – 476 с.
21. *Сорокин, Марковина И.Ю.* Типы китайской символики в языке и культуре / Ю.А. Сорокин, И.Ю. Марковина // Этнопсихоллингвистика (ред. Ю.А. Сорокин). – М.: Наука, 1988. – С. 64 – 71.
22. Словник української мови: Академічний тлумачний словник (1970—1980) [Електронний ресурс] // Словник української мови: [в 11 т.]. – Т. 2, 1971. – С. 522. Режим доступу: <http://sum.in.ua/p/2/522/2> (07.02.13). – Заголовок з екрану.
23. *Флоренский П.* Иконостас. Избранные труды по искусству / Павел Флоренский. – СПб.: Русская книга, 1993. – 366 с.
24. *Хиз Дж., Поттер Э.* Бунт на продажу // Джозеф Хиз, Эндрю Поттер ; [пер. с англ. Д. Скворцов]. – М.: Изд-во «Добрая книга», 2007. – 456 с.
25. *Шандренко О.* Віртуальний простір моди / Ольга Шандренко. – К.: КНУКіМ, 2011. – 141 с.