

2. Information on the joint meeting of the Council for Ethnonational Policy and the Council on Culture and Spirituality. CSASC of Ukraine (Central State Archives of the Supreme Council of Ukraine and the Government of Ukraine). Fund 5252. Description 8. Case 1, p. 118. [in Ukrainian].
3. Letter to Vice Prime Minister M.G. Zhulinskyi from the first deputy foreign minister M.P. Makarevich. CSASC of Ukraine. Fund R-2. Description 15. Case 3628, pp. 209–211. [in Ukrainian].
4. Correspondence with the Cabinet of Ministers of Ukraine on matters of main activity. (01-31 July, 1996). CSASC of Ukraine. Fund 5116. Description 19. Case 3356, p. 40. [in Ukrainian].
5. International activity of the State Committee of Ukraine for Nationalities and Religions in the sphere of protection of the rights of national minorities. CSASC of Ukraine. Fund 5252. Description 8. Case 40, pp. 51–52. [in Ukrainian].
6. About the participation of the Ukrainian SSR in the development of the cultural relations of the USSR with foreign countries. CSAPU of Ukraine. Fund 1. Description 25. Case 3374, pp. 70–73. [in Russian].
7. Antoshkina L. (Eds.). (2010). Features of the Bukovinian borderland: the history of the cultural polylogue. Monograph. Donetsk. [in Ukrainian].
8. Shlepakova T. Together in diversity: Cultural and artistic activities and activities of national societies in terms of 2008 declared as a year of the intercultural dialogue in Ukraine. Review. URL: <http://mincult.kmu.gov.ua>. [in Ukrainian].
9. Shityk M. (2012). Germans of the Southern Region of the Modern Ukrainian State 1991-2009. Complete collection of scientific works: in 35 vols. T. 21 (pp. 442-472). Mykolayiv. [in Ukrainian].
10. Yakovlev O. (2018). Modern Socio-cultural Projecting in a National Chronotope of Culture. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. Kyiv: Milenium, 2, 47-50 [in Ukrainian].
11. Wojakowski D. (2002). Polac i Ukrajncy. Rzecz o pluralizmie i tozsamosci na pograniczu. Krakow: Zakład Wydawniczy "Nomos".

Стаття надійшла до редакції 15.06.2018 р.

УДК 008: 312.421
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152986>

Барна Наталія Віталіївна
доктор філософських наук, доцент,
директор Інституту філології та масових
комунікацій Відкритого міжнародного університету
розвитку людини «Україна»
ORCID: 0000-0002-5176-0136
Barna2005@ukr.net

СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ МОДИ ЯК ЦІЛІСНІСТЬ ЕСТЕТИЧНИХ ТА КУЛЬТУРНИХ ІНІЦІАТИВ

Мета дослідження. Визначити культурологічні складові формування модної діяльності як сценічного феномену. **Методологія** дослідження базується на аналітичному методі у вивченні художніх особливостей розвитку візуальної культури; історичному – у реконструкції та відбудові соціокультурного поля реальностей та функцій мистецтва; культурологічному – для комплексного визначення світоглядних і стилевих парадигм трансформацій образних артефактів культури. **Наукова новизна.** В представленому дослідженні доведено, що мода як цілісність естетичних та культурних уподобань у контексті глобалізаційних процесів кінця XX – початку XXI століть стає активним актором альтерглобалістського руху. Разом з процесами універсалізації та актуалізації культурно-історичного потенціалу мода осмислюється як глобальна практика культуротворчості. Мода інтерпретується як форма культурної діяльності людини, яка генерує потенціал модельного бізнесу, культури повсякдення, видовищної культури тощо. **Висновки.** Мода в контексті світової культури – це певна культурно-історична антропологія, яка презентує цілісність людини, а також модні інновації в контексті різних формотворень: жанрових, стилевих, що дає можливість побачити межі творчості людини, межі модного формоздійснення. Мода несе в собі образи гротеску. Мода також є фундаментальним механізмом культуротворчості, специфіка якого виражається в конструюванні процесів формотворчості в культурі. Отже, сама по собі конструкція модності, моди, сценічності, розкритості в інше і одночасно бажання бути самодостатнім і красивим простором, це свідчить про те, що мода відкривається в різних контекстах культуротворення, зокрема в дизайні, театрі, рекламі, кінематографії, віртуальній реальності тощо. Всі ці контексти так чи інакше дають різні парадигмічні стани, образи всього того живого, ювенального організму соціуму, що можна оцінити як модний універсум, який корелює з універсумом сценічним.

Ключові слова: культура; мода; культуротворчість; альтерглобалістський рух; модельний бізнес.

Барна Наталья Витальевна, доктор философских наук, доцент, директор Института филологии и массовых коммуникаций Открытого международного университета развития человека «Украина»

Сценический образ моды как целостность эстетических и культурных инициатив

Цель исследования. Определить культурологические составляющие формирования модной деятельности как сценического феномена. **Методология исследования** базируется на аналитическом методе в изучении художественных особенностей развития визуальной культуры; историческом - в реконструкции и восстановлении социокультурного поля реальностей и функций искусства; культурологическом - для комплексного определения мировоззренческих и стилевых парадигм трансформаций образных артефактов культуры. **Научная**

новизна. Мода як цілостність естетических и культурних предпочтений в контексте глобализацiонних процесов конца XX - начала XXI веков становится активным актером альтерглобалистского движения. Вместе с процессами универсализации и актуализации культурно-исторического потенциала мода осмысливается как глобальная практика культуротворчества. Мода интерпретируется как форма культурной деятельности человека, генерирует потенциал модельного бизнеса, культуры повседневности, зрелищной культуры и тому подобное.

Выводы. Мода в контексте мировой культуры - это определенная культурно-историческая антропология, представляющая целостность человека, а также модные инновации в контексте различных формообразований: жанровых, стилевых, что дает возможность увидеть границы творчества человека, границы модного формосозидания. Мода несет в себе образы гротеска. Мода также является фундаментальным механизмом культуротворчества, специфика которого выражается в конструировании процессов формотворчества в культуре. И так, сама по себе конструкция модности, моды, сценичности, раскрытости в другое и одновременно желание быть самодостаточным и красивым пространством свидетельствует о том, что мода открывается в различных контекстах культуротворения, в частности в дизайне, театре, рекламе, кинематографии, виртуальной реальности и т.д. Все эти контексты так или иначе дают разные парадигмические состояния, образы всего того живого, ювенального организма социума, что можно оценить как модный универсум, который коррелирует с универсумом сценическим.

Ключевые слова: культура; мода; культуротворчество; альтерглобалистское движение; модельный бизнес.

Barna Nataliia, D.Sc. in Philosophy, professor, the director of Institute of Philology and mass communications Open International University of human development «Ukraine»

Stage image of fashion as the integrity of the aesthetic and cultural initiatives

The purpose of the article. Determine the culturological components of the formation of fashion activity as a scenic phenomenon. **Methodology** of the research is based on the analytical method in the study of artistic peculiarities of the development of visual culture; historical - in the reconstruction and rehabilitation of the socio-cultural field of reality and functions of art; culturological - for the complex definition of ideological and stylistic paradigms of transformations of figurative artifacts of culture. **Scientific novelty.** Fashion as the integrity of aesthetic and cultural preferences in the context of globalization processes of the late XX - early XXI centuries becomes an active actor in the alternative globalization movement. Together with the processes of universalization and actualization of cultural and historical potential, fashion is understood as a global practice of cultural creation. Fashion is interpreted as a form of human cultural activity; it generates the potential of a model business, a culture of everyday life, a spectacular culture, and the like. **Conclusions.** Fashion in the context of world culture is a certain cultural and historical anthropology that represents the integrity of the person, as well as fashionable innovations in the context of various forms of the form: genre, stylistic, which gives an opportunity to see the limits of human creativity, the limits of the fashionable embodiment. The fashion carries the image of a grotesque. Fashion is also a fundamental mechanism of cultural cultivation, the specificity of which is expressed in the constitution of the processes of form-building in culture. Thus, by itself the design of fashion, fashion, stage, openness to another, and at the same time the desire to be self-sufficient and beautiful space, this indicates that the fashion is opened in different contexts of cultural development, in particular in design, theater, advertising, cinema, virtual reality. All these contexts somehow give different paradigmatic states, images of all that living, juvenile organism of the society, which can be noted as a fashionable universe that correlates with the universe scenic.

Key words: culture; fashion; cultural creation; alter globalist movement; model business.

Актуальність теми дослідження. Мода XX – XXI століття осмислюється як мистецтво, яке пов'язане з іншими культурними практиками: рекламою, дизайном одягу, брендингом, піар-технологіями та ін. Така взаємообумовленість культурних адекватій свідчить про те, що західні дослідники визначають моду як феномен культуротворення, здібність до проектної рефлексії у вимірі флеш-іміджу та тілесних адекватій культуротворчості. Співвідношення моди і сцени є архетиповим у тому сенсі, що мода як модус, норма, те, що утворює певну взаємодію людей, утворює її у певному просторі. Цей простір має свої межі, а ці межі описуються категорією «сцена». Такий начебто простий прагматичний підхід інтерпретації спонукає до того, щоб збагнути культурно-історичну цілісність комунікативної єдності людей в модусі їх співбуття на певній сцені.

Аналіз досліджень і публікацій. Мода потрапляє у вихор тих процесів, які визначають як феномен глобалізації культури. Отже, в цьому аспекті варто вказати на дослідження А.Апандурея, В.Бергера, Р.Робертсона. Особливу увагу варто приділити дослідженням британських дослідників глобалізації Д.Гелда, Е.МакГрю, Д.Голблатта, Д.Перратона, що визначають реалії культури в контексті цивілізаційних трансформацій [4]. Проблема естетичних та культурологічних ознак моди досліджувалася в роботах Р.Барта, Дж. Бартлетта, Ю.Легенького, О.Шандренко та ін. [1; 2; 6; 9], адже мало визначені аспекти формування культурних аспектів сценізму моди.

Метою нашого дослідження є визначення культурологічних складових формування модної діяльності як сценічного феномену.

Виклад основного матеріалу. Відтак, утворюється гармонійна структура комунікацій, яка вже несе в собі той вимір єдності людини і космосу, який свідчить про модус, гармонію, все те, що можна назвати «красиво-добрим», калокагатійним. Мода як гармонійний, замкнений модус буття, де знайдені всі ознаки видовищної реальності, – це мода, інституалізована або в публічному (ландшафтному просторі рекреацій, площі міст тощо) або в театралізованому просторі, який походить від площі балагану, ярмаркового простору, простору народних гулянь і завдяки цьому набуває ознак інституалізації

свята. Відтак, сцена свята описує сцену в реаліях культурного піднесення, що завжди було характерним для моди.

Якщо говорити про певні протоструктури сцени, то варто зазначити, що вони пов'язані з грою як наскрізним, фундаментальним явищем, що існує ще в докультурному світі, в світі культурному і світі „надкультурному”. Грають боги, грають тварини, грають люди, але грають у різні ігри. Гра, зокрема гармонійно поєднується в моделлю світу у ляльковому театрі у Платона, де боги сіпають за нитки душі людей і ці душі реагують таким чином, що людина не може уникнути долі. О. Лосєв у своєму останньому інтерв'ю (див. фільм „Лосєв”, де оператором був чудовий, майстер кінематографу Г. Герберг), говорить: «Так, Бердяєв прав: Свобода! Свобода! Свобода! Але і доля, – теж...». Тобто ця конфігурація думки „доля – теж” свідчить про те, що людина зіткається з тим, що виникає вже в давньогрецькій трагедії, – доленосність буття на сцені. Її спинити не можна, здійснити не можна. Вирок як машинний принцип утворює той механізм співбуття, який дає людині єдину можливість існування на сцені.

Сцена неможлива без переходу з одного місця в інше, як і неможлива диспозиція – протиставлення акторів, які грають, та реципієнтів без системи сценічної ідентичності, яка формується в моді як певний код культуротворення. Все це дає можливість характеризувати акт, темпоральність сценізму моди як певний модус буття. Він існує поза часом в давніх цивілізаціях, час не помічається, але час структурується досить своєрідно в грецькому театрі, де завжди відбувалася гра різних труп в одному просторі, де протагоністи допомагають людям розібратися в коловороті сценізму гри. Контури, підставки, на яких людина піднімається над землею, – це теж певна сцена для однієї людини. Втім, сцена для одної людини – це конфігурація особистісного самоствердження її в світі, а сцена для багатьох – це зовсім інше.

Колись на Зимовій Олімпіаді у Франції дизайнери сучасного видовища та моди здійснили прекрасний святковий показ моди на льоду, коли всі ковзанки були приточені до високих контурів, до шестів, коли ляльки і люди на шестах ковзалися і утворювали надзвичайно дивне видовище. Отже, можна стверджувати, що вертикаль, горизонталь, діагональ як конститутивні ознаки сценізму, тобто визначення акту, темпоральності видовища дають ту можливість розгортання структури модного дискурсу, артикуляції сценізму в моді, що і утворює акт модної ідентичності на єдиній сцені свята.

Якщо говорити про дискурс моди як артикулятивну систему, то, звичайно, варто звернутися до семіологічної школи, яка походить від Фердинанда де Соссюра, а потім Р.Барта, риторичної моделі Ц.Тодорова, М.Фуко. Втім, Р. Барт, М. Фуко усувають поняття знаку і вводять поняття дискурсу, яке надзвичайно міфологізується і онтологізується. Мішель Фуко запитує: Чи виходять дискурси на вулицю? Виходять... [8]. У Франції онтологізація дискурсу доходить до того, що все стає дискурсом, все стає артикуляцією, все стає промовою, зокрема стає жестом палача і жертви на помості Середньовіччя у М. Фуко, жестом в театрі сучасному, жестом політичним, жестом суто ритуальним і жестом вербальним. Так, навіть карикатури відомого французького журналу з його надмірною гіперкритикою і аморальністю теж є своєрідним жестом непристойної поведінки людини, які усувають почуття життя і смерті і, взагалі, цінність людського існування. Адже, як не дивно, мода завжди цим і займалась.

Моду можна зазначити як велику карикатуру на добродійність, на людське існування тощо. В.Зомбарт пише, що мода поєднує в собі буркотливість бабусі і ігрову нескінченність немовля [5]. Такий оксюморон вже нікого не дивує, як і вагітні бабці, зображені на теракотах з Ермітажу, які описує М. Бахтін. Ми бачимо сцени різних ігор, різних ритуалів, різних башт і підземель. Отже, вертикаль єднання землі і неба, башт і підземелля – це „гротескне тіло”, за визначенням М. Бахтіна, це карнавальна стихія як образ боротьби зі смертю, з часом, який в моді має свій розгорнутий трансцендентальний і нескінченний сценізм.

Можна, звичайно, описувати системи театральні, їх добре описує той же самий В.Мейрхольд у своїх теоретично-лекційних ексцерписах, де говорить про те, що сцена починалася з колоподібних структур, а потім вже мала вісь і обмеження зліва і справа [7]. Сцена в історії культури структурувалися як завершена самодостатня архітектура. Виникає просценіум як передня частина сцени, бокові частини сцени, задня частина. Виникають аксесуари сцени, весь той розгорнутий сценічний вимір, який пов'язаний зі сценографією – це декорації, розподіл простору гри на помості.

Історіографія різних типів сценізму, вимірів сценічного представлення буття, яке здійснюється як конфігурація замкненого, відкритого, напіввідкритого, напівзамкненого простору – це реалії модного універсуму. Ідеологічно він був замкненим, потім поступово відкривається, напіввідкривається і напівзакривається. Наприклад, якщо взяти архітектурні моделі, то у класицизмі домінує вісь, яка входить буквально в будинок, простір вулиці, ландшафту. Курдонер – це певна сцена перед будинком, невеличка, будемо казати, проміжна стадія „передді” входження у простір інтер'єру, яка говорить про те, що вісь заспокоюється і людина вже входить у будинок самотужки, без могутнього поштовху вулиці. Але в стилі модерн все навпаки, еркери – напівкруглі, ромбовидні, трикутні, виходять із будинку. Стихія експресії еркери – це вихід назовні.

Ми не дарма додали ці два приклади, щоб показати, що архітектура театральної сцени – це архітектура класицизму і архітектура модерну в чистому вигляді. Якщо взяти контрпозицію цих реалій просторових відносин, то це диспозитив, а якщо говорити про *compositio* в цілому, то ці реалії існують як паліатив напівзачиненого, напіввідкритого простору. Гра відбувається на помості, просценіумі, мо-

же входити в залу, дивлячись на те, наскільки вона структурує цей простір тотальністю ігрової поведінки.

Формалісти (авангардні режисери, дизайнери, художники) поєднували всі можливості, в 20-ті роки народилося багато різних моделей сценізму, навіть театр тіла без органів, театр жорстокості Антонена Арто – це певна сцена концептуалізації ейдосу сцени, тотальної тотожності людини з іншою людиною, яка стає її іншим тілом. Так, людина позбавляється своїх „органів”, бо є інша людина з „органами”, людина-гравець неначе позбавляється шкіри. Ця дотичність до іншої людини утворює жорстокість не в прямому, а в символічному вигляді, яку А. Арто намагався описати як своєрідний екзерсис. На що він спирався? На театр Но, східну традицію. Якщо взяти Пітера Брука з його ідеологією та міфологією „вільного простору”, то його можна інтерпретувати досить по-різному. Особливо цікава інтерпретація, що люди спустошують сцену буття, де одне покоління людей-гравців змінює інше, люди знаходять нову і нову сцену і грають в ті ж самі ігри. Їх головне завдання – народити і вмерти. Всі мотиви ритуальних танків, ритуальних зображень повторюють фактично один і той самий мотив. Народження згори, народження як самоздійснення, народження як буквально породження, де фіксується смерть символічна, духовна. Так, смерть обігрується в моді, театрі, на будь-якій сцені. Весь цей широкий надзвичайно нескінченний контекст вражає своєю міфологічністю.

Міф, за О. Лосєвим, має різні ступені образності. Це аніконічний образ, тобто абсолютно індіферентний, буквально „безобразний” вид. Це емблема, коли будь-що заміняє сутність дії та події. Отже, це обігрується в моді, театрі. Потім формується метабола (троп) синекдохи підвищуючої та понижуючої, коли частина описує ціле і, навпаки, коли ціле описує частину. Єднання цих синекдох створює метафору, перенос значень. Наступна стадія – це символ концентрації інформації в замкненому просторі самодостатньої духовності символу, а ще наступна образна конфігурація – це міфологічна образність. Всі ці конструкції існують в літературі, в театрі, архітектурі, в будь-якому сценізмі, і, зокрема в моді.

Риторичні моделі структуруються на основі дискурсу, але позариторичні, символічні означувані образу намагаються характеризувати їх як певний тезаурус, словник завершених архетипів, напівклише, формообразів і, можна сказати, формотипів. Рефлексивний тип, який утворює художник-поет, або семіолог, за Р. Бартом, коли на основі символу утворюється подвійне кодування, а мова первинного міфу як єдність означуваного і означального переводиться або переноситься в іншу систему. Так, означуване першої системи стає означальним, тобто чисто маніпулятивним, структуруючим, поверховим, феноменальним, або феноменологічно структурним образним кодом, рядом культуротворення.

У XX столітті сцена стає архітектурною, невербальною, тяжіє до пластичного театру, театру не психологічного, а антипсихологічного. Так, Л. Курбас висловлює ідею, що театр народився в хаті. Так, власне хата є колискою театральності. Його антипсихологізм, і намагання створити своєрідну антипсихологічну драматургію є композицією натуралізму сценічного мистецтва взагалі. Бертольт Брехт з його епічним театром, навіть, Пітер Брук, Мейрхольд особливо створюють культурну вподобу мезансценування як пластичного організму, що відповідає тотальності 30-х років. Потім ці ідеї використовують для масових подій, застосовують для того, щоб, так чи інакше, витворити образ самодостатньої реальності сцени як широкого, площадного ейдосу.

В. Мейрхольд дає типологію сцени. В чому полягає її сенс? Сенс її в тому, що ця реальність структурується архітектурно. «Сцена майбутнього театру візьме від минулих часів всі вподоби і певні елементи найскладніших театральних споруд. Прості сцени. Античні театри. Глобус-театр Іспанський вуличний театр. Японський. Китайський. Складні сцени XVIII ст. Авансцена, просценіум» [7, 342].

В. Мейрхольд запитував: „Як створити сучасного режисера, художника?” Теоретик-режисер робить певний розподіл режисерської діяльності. У нього визначається режисер як той, хто дає актору мелодіку промови, здійснює драматургічну гру; режисер – копіїст, той хто допомагає здійснити сценічне втілення композиції, і, зрештою, режисер, який вмонтований в саму дію або подію, є актором, який може замінити режисера. Тут він спирається на традицію: Мольєр, Шекспір були саме такими режисерами.

Мода в контексті світової культури – це певна культурно-історична антропологія, яка презентує цілісність людини, а також модні інновації в контексті різних формотворень: жанрових, стильових, що дає можливість побачити межі творчості людини, межі модного формоздійснення. Мода несе в собі образи гротеску. Мода також є фундаментальним механізмом культуротворчості, специфіка якого виражається в конструюванні процесів формотворчості в культурі.

Естетична специфіка моди – сутнісно незавершений міметизм, тобто дія, що не стає суто феноменом наслідування, привласнення. Мода є чисте становлення як перманентне ототожнення буття і небуття, красивого і не- красивого, престижного і неprestижного. Специфіка культурно-історичної антропології моди складається з перманентної ювеналізації людини в культурі, що обумовлює її привабливість і актуальність. Можна говорити що мода в контексті культурних реалій інтерпретована досить складно, вона увібрала в себе амбівалентні структури: гротексне тіло, за М. Бахтініним, і гру, за Й. Хейзінга, а також інтенціональну єдність інтонування, за Е. Гусерлем і вестиментарний код, за Р. Бартом, знакові конотації, конвенції, за Ж. Бодрійаром.

Наукова новизна. В представленій статті мода досліджується як цілісність естетичних та культурних уподобань у контексті глобалізаційних процесів кінця ХХ – початку ХХІ століть стає активним актором альтерглобалістського руху. Разом з процесами універсалізації та актуалізації культурно-історичного потенціалу мода осмислюється як глобальна практика культуротворчості. Мода інтерпретується як форма культурної діяльності людини, яка генерує потенціал модельного бізнесу, культури повсякдення, видовищної культури тощо.

Висновки. Мода – це є той світ, який в тій чи іншій мірі свідчить про періодичність, циклізм відмінювання, феномен гри і одночасно норму, ідеал, флеш-імідж. Теоретики Просвітництва бачили в моді, передусім, визначення смаку, як і його відсутність – Н. Буало, Шефтсбері, Вольтер, Жан Жак Руссо. Адаже вже в німецькій класичній філософії мода засуджувалась і в певній мірі свідчила про невисокий смак, за Кантом, або діалектизувалася, ставала диспозитивом „ідеального одягу – грецької пластики” й повсякдення, за Гегелем. В позитивістській філософії мода описується в рамках соціологізації і соціалізації людини, особливо це стосується досліджень Г. Тарда, Г. Спенсера, В. Зомбарта.

Можна говорити про те, що сама по собі модна реальність, феномен модності – це та ситуація, що свідчить про субстанціональність моди як наскрізного механізму культуротворчості. О. Лосев відмітив ювенальність думки й творчості взагалі, пов'язав її з „айон” (одвічною молодістю), що, за Бенвеністом, має корінь „юний”, це свідчить про те, що можна говорити про одвічну молодість моди. Найважливіше, що мода демонструє стан, динаміку, модуляцію почуттів на певній сцені, де відбувається певна динамізація констант, переорганізація модних структур, центрація нормативних констант, перенос нормативних констант, а також певна система утворення детермінант моди, які пов'язані з мімесісом і катарсісом, універсалізмом і локалізмом, ідентифікацією і відволіканням як механізмів культуротворення. Суть полягає в тому що ідеальний одяг, за Гегелем, а потім вже дисциплінарні практики, за М. Фуко, в моді деструктують тіло людини і лише в стилі модерн відбувається повернення до того, що можна назвати організмізмом і самодостатньою цілісністю формотворення.

Отже, сама по собі конструкція модності, моди, сценічності, розкритості в інше і одночасно бажання бути самодостатнім і красивим простором, свідчить про те, що мода відкривається в різних контекстах культуротворення, зокрема в дизайні, театрі, рекламі, кінематографі, віртуальній реальності тощо. Всі ці контексти так чи інакше дають різні парадігмічні стани, образи всього того живого, ювенального організму соціуму, що можна оцінити як модний універсум, який корелює з універсумом сценічним.

Література

1. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр. С.Н. Зенкина. Москва: Издательство имени Сабашниковых, 2003. 512 с.
2. Бартлетт Дж. Fashion East: призрак, бродивший по Восточной Европе / пер. с англ. Е. Кардаш. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. 360 с.
3. Бодриар Ж. Символический обмен и смерть/пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва: Добросвет, 2000. 387 с.
4. Гелд Д., МакГрю Е., Голдблатт Д., Перратон Д. Глобальні трансформації / пер. з англ. В.Курганського, В. Сікори. Київ: Фенікс, 2003. 548 с.
5. Зомбарт В. Народное хозяйство и мода. Санкт-Петербург: Типография акц. общества Брокхауз-Ефрон, 1904. 30 с.
6. Легенький Ю.Г. Дизайн одежды. Київ: КНУКиМ, 2008. 374 с.
7. Мейерхольд Вс. Лекции 1918 – 1919 // Искусство режиссури. XX век. Москва : Артист. Режисер. Театр, 2008. С. 315 – 403.
8. Фуко М. Воля к истине. Москва: Касталь, 1994. 448 с.
9. Шандренко О.М. Виртуальные образы моды : автореферат дис.... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2008. 19 с.

References

1. Bart R. (2003). The system of fashion. Articles on semiotics of culture. per. with. Fr S. N. Zenkina. Moscow: Publishing House named after Sabashnikovich [in Russian].
2. Bartlett J. (2011). Fashion East: a ghost wandering in Eastern Europe. per. from english E. Kardash. Moscow: New literary review [in Russian].
3. Baudrillard J. (2000). Symbolic exchange and death. per. fr S. N. Zenkina. Moscow: Dobrosvet [in Russian].
4. D. Ghed, E. McGry, D. Goldblett, D. Perraton. (2003). Global transformations. per. from english V. Kurgansky, V. Sikory. Kyiv.: Phoenix[in Ukrainian].
5. Zombart V. (1904). Folk economy and fashion. St. Petersburg: Typography of shares. Brockhaus-Efron Society [in Russian].
6. Legenkiyu Yu. (2008). Design of clothes. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian]
7. Meyerhold Sun. (2008). Lectures 1918 - 1919. The art of directing. Twentieth century. Moscow: An artist. Director. Theater, - P. 315 - 403. [in Russian].
8. Foucault M.(1994). Will for the Truth. Michel Foucault. Moscow: Kastal [in Russian].
9. Shandrenko O. M. (2008).Virtual images of the mode: diss....k. art studies: 26.00.01. Kyiv [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 15.08.2018 р.