

НАЦІОНАЛЬНИЙ ОБРАЗ МОДИ ЯК ІДЕАЛ

Юрій Легенький

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — визначити герменевтичні підходи щодо експлікації національного образу моди як певного ідеалу особистості — модельєра. *Методологія дослідження*. Наукові положення статті аргументовані на рівні компаративного (порівняльного) підходу та системного аналізу модного дискурсу, що дає можливість охарактеризувати особливості французького та українського ідеалів моди як певного образного вчинку провідних модельєрів доби. *Результати*. У статті розкрито процес формування національного образу моди на прикладі життя й творчості двох видатних представниць мистецького світу — Габріель Шанель та Олександри Екстер. На основі здійсненого аналізу доведено, що образ моди Шанель виник як певне гротескне тіло, образ інверсії чоловічого та жіночого, оскільки андрогінізм моди стає популярним з багатьох причин. По-перше, — це час світової війни, по-друге, — чоловіча цивілізація ХХ століття стає очевидною модною настановою. Вказано, що маскулінна лінія в жіночій моді, яку започаткувала Шанель, стала національним символом Франції, тоді як інші модельєри були цілком підвладні фемінізму та еротизму. Зазначено, що на відміну від Шанель, яка увійшла в моду як аматор, Олександра Екстер прийшла в світ моди як освічений художник і мала свій стиль, вимір буття, який сформувався, з одного боку, в арт-просторі Парижа, з іншого — в студіях з української етнокультури. Досліджено, що в творчості Екстер виникає цікавий стилізм, де межують кубізм Пікассо та силуетність графіки Кокто, де вісь барокової екстатичності поєднується з авангардом. Зроблено висновок про те, що проєкт моди в певних контекстах і концепціях моди — це та реальність, яка свідчить про ментальність як культурну ознаку національного ідеалу. *Наукова новизна*. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено порівняльний аналіз творчості Габріель Шанель та Олександри Екстер; досліджено сфери їхньої діяльності як два типи модного простору, де майстрині стають національними лідерами й певним ідеалом моди ХХ століття.

Ключові слова: національна мода; образ; ідеал; модель; кутюр'є; фемінізм; маскуліність; унісекс

Для цитування

Легенький, Ю. (2022). Національний образ моди як ідеал. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 171-176. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269633>

ВСТУП

У сучасну добу мода стає універсальною засадою розвитку культури й водночас національна традиція залишається одним із найпродуктивніших джерел у створенні нових форм та образів у цій сфері. Творча людина породжує щось вартісне лише тоді, коли вона усвідомлює суть свого походження, усвідомлює свою історію, не втрачає національне коріння.

Процеси формування національного образу як ідеалу чітко простежуються у творчості представ-

ниць двох, на перший погляд різних, а насправді споріднених культур — французьки Габріель Шанель та українки Олександри Екстер. Слід зазначити, що Г. Шанель увійшла в моду як аматор, людина, яка знайшла ключ до вимірів часу (вона є носієм маскуліної лінії в дизайні одягу початку ХХ століття і пізніше). Натомість О. Екстер прийшла в моду як освічений художник, маючи свій стиль, вимір буття, який сформувався, з одного боку, в арт-просторі Парижа, з іншого — в студіях з української етнокультури. Ці складні синтези визначають дві долі, два типи модного простору, де

майстрині стають національними лідерами і певним ідеалом моди ХХ століття.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Національні конотації модного дискурсу визначені З. Тканко та О. Коровицьким (2000), Ю. Легеньким (2022), О. Шандренко (2011) та ін. Проблеми іконології сценографії та творчості О. Екстер як дизайнера одягу висвітлювалися в дослідженнях Д. Горбачова (2006), О. Найдена (2016) та ін. Аналізу творчості Г. Шанель присвячені дослідження Ш. Зелінг (2000), А. Гідель (2018) та ін. Однак проблема національного образу моди є ще малодослідженою.

Мета дослідження — визначити герменевтичні підходи щодо експлікації національного образу моди як певного ідеалу особистості — модельєра.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Габріель Шанель і Олександра Екстер ішли до втілення національного образу у своїй творчості різними шляхами, маючи свої ідеали й різний особистий досвід. Зауважимо, що Шанель експліцитно визначала моду як модус, норму. У неї був власний будинок моди, який продовжує існувати й зараз. Екстер виражала образи моди імпліцитно, починаючи із театральних підмостків, потім в лабораторному експерименті групи «Прозодяг». Габріель Шанель мала свій хист, свою вдачу; створені нею образи, які ввійшли в простір моди, є надзвичайно моністичними, не еkleктично-екстравагантними чи надбуттєвими з точки зору модної експресії. У творчості Екстер виникає зовсім інша ситуація, створюється цікавий стилізм, де поєднується кубізм Пікассо та силуетність графіки Кокто з його режисерськими інноваціями в сезонах Дягілева. Це давало можливість створити національний образ дизайну одягу. І те, що Шанель знайшла якісь глибинні фундаментальні виміри буттєвості моди, як, наприклад, маленька чорна сукня, свідчить, що це був не просто модний екзерсис, а елемент її національної долі.

Незаперечний той факт, що на формування митця, його мислення, бачення та сприйняття світу істотно впливають соціальні умови, в яких він перебуває з дитинства. Це повною мірою стосується Габріель Шанель і Олександрі Екстер. Г. Шанель рано втратила батьків і тому разом із сестрою жила в дідуся та бабусі, а потім у притулку. Дім родичів розташовувався біля кладовища, і щодня Габріель бачила, як хоронять людей.

Маленька дівчинка ховала своїх ляльок у землю, а потім викопувала й приносила додому. Цей біографічний факт свідчить про те, наскільки в дитячий розум увійшов образ землі; «хтонізм» моди поставав як певна міфологема, викликаючи намагання сховати свої почуття в ювенальності. Про це свідчить також і те, що, пройшовши шлях католицького послуху в монастирі, майстриня знайшла в собі сили привнести в моду християнський пуризм і мужність розставання з дитячим світом ляльок, що позначилося на тій маскулінній лінії, яку вона обрала в моді. Маскулінна лінія в жіночій моді стала національним символом Франції, тоді як інші модельєри були цілком підвладні фемінізму та еротизму. Саме такої лінії вимагала доба, і завдяки цьому творча кар'єра Габріель (хоч вона й не була художником за фахом) пішла вгору.

Це був період Першої та Другої світових війни коли жінка мала бути мужньою, коли вся Європа обвішувалася ремнями й маскулінний стиль входив у видноколо моди як певне «тіло бажання».

Можна сказати, що стиль Шанель сформувався у монастирському притулку, де, вона навчившись бачити контраст чорного і білого, згодом принесла на подіум аскетизм і водночас мужність жіночої моди. Саме в житті монастиря вона побачила чорне і біле зовсім інакше. Не так, як його бачили всі. Цей феномен по-різному тлумачать в історії костюма, часто інтерпретують феномен Шанель як рецидив образу бідності. Але сутність тут не в бідності, а в чорно-білому образі дитинства. Бідність, звичайно є, але не як соціальний образ, а, швидше за все, — образ ментальний. Шанель бачила красу простих форм. Пізніше майстриня відчула, що чорне й біле як метафори світу стають більш ускладненими — виникає багато напівтонів, пастельна гамма, формується складна гра світлотону її моделей.

Слід зазначити, що юна Габріель мріяла прославитися на сцені, але для сцени в неї не було ані відповідного хисту, ані голосу. Біля кафе-шантану, де співала Шанель, розташовувався військовий гарнізон. Вона стала музою цього гарнізону. Себто, маскулінна цивілізація з військовою формою, ремнями вже входила в її уяву. Згодом світ чоловічої реальності моди стає світом Шанель, яка, вдягаючи на себе чоловічий одяг, викликає неважливі погляди жінок. Матеріал, який продавався для військових і був куплений задешево, перетворювався на еротичні та суворі сукні для жінок військового часу. Це була погоня за виживання моди Війни. На якомусь етапі вона була втягнута в цю скажену гонитву, поки не отримала ім'я, поки сама не почала диктувати реалії французької моди.

Зауважимо, що пуританський етос, який сформувався в її дитинстві ще в притулку, входить в простір життєдіяльності Шанель як певний категоричний імператив. Якщо ми поглянемо на її фото в 26 років, то побачимо жінку вразливої краси. Вона вступає в епоху як мужній, енергійний і зовсім не провінційний образ. Образ її жіночої краси — хиткий, стрімкий — стає національним образом. Ні Ів Сен Лоран, ні Крістіан Діор, ніхто інший не міг посісти її місце саме тому, що вона мала таку долю. Коко (пташка) Шанель — псевдонім, який майстриня перетворила на лейбл (CC). Потім цей логотип стає емблемою її будинку. Невдала акторка, аматорка стає символом національної моди, оскільки вона мала почуття подиху, перспективи й мала досвід чорно-білого кінематографа моди, який, власне, вона й започаткувала.

Себто, намагаючись здобути собі славу акторки, познайомившись із багатьма діячами театру, Шанель, раптом, зрозуміла, що це не її світ. Вона просто не підходила на цю роль і повинна була щось робити. Оскільки всі дівчата після притулку мали бути десь прилаштовані, їх переважно долучали до кравецької справи. Отже, вони так чи інакше входили до реальності французького дизайну, який був напіваматорським та напівкравецьким, існував як реальність кустарного типу. Цей тип дизайну формувався і в Україні як певні університети сільського чи напівсільського побуту.

Якщо говорити про етнокультуру в широкому сенсі, то вона тут була задіяна як урбанізований образ французького етнікосу, своєрідний образ майстерні, ательє, де і сформувався вишкіл професійності Шанель як майстра французької моди.

Доцільно наголосити на тому, що Шанель мала свій респектабельний дім, де приймала замовників, де працювали її асистенти. Сама мисткиня разом із Ігорем Стравінським жила в готелі і мріяла підкорити світ. Ми бачимо долю, яка запротокольована у фільмах і біографічній прозі, де Шанель описується як своєрідна світова спокусниця, а її життя — як своєрідні перегони.

Екзистенційний образ перегонів у Парижі був розвинутий скрізь і всюди. Якщо доля посадила Шанель в сідло, то існували ще перегони в артистичних кав'ярнях на Манматрі. Всі хотіли швидко жити, а швидкість життя спалювала. Слід зазначити, що саме в таких умовах виснажливих перегонів Шанель пройшла шлях від декору капелюшків до модного універсуму андрогінного типу. Шанель відкрила метаморфози перманентного перетворення чоловічого на жі-

ноче або жіночого на чоловіче. В монастирських імплікаціях образів моди Шанель домінує інверсійний образ Пікассо в якихось патологічних інтроверсіях Жана Кокто, Жана Марє та ін. Шанель маніфестує «образ іншого». Образ, який можна зазначити як тотальну самотність. І те, що вона помирала від болю в готелі і ніхто їй не допоміг, ще раз підтверджує, що ця самотність виступала, як чорно-білий світ, в якому вона проводила лінії швів на будь-якому тілі бажань доби. Концепт феміністичного образу страждання від болю, що веде до смерті, можна визначити як обійми, архетипове замикання світу чорного над білим. Це найголовніша парадигма її творчості. Підв'язки, опоясання — це ті символи, які відомі ще із палеоліту, адже тут вони є надмірно страждальними. XX століття стає одною величезною раною, що шукає своє тіло.

Якщо говорити про національний ідеал української моди, то його можна реконструювати в абсолютно іншому вимірі, інших контекстах. Поруч із творчістю Габріель Шанель стоїть у європейській культурі лише творчість Олександри Екстер. Але ми побачимо зовсім іншу натуру, більш жіночну, більш феміністично зазначену, натуру медіума, яка здобула професійну освіту в Київській художній школі й пройшла університети авангардного мистецтва в Парижі. Її талант розкрився в неадекватних формах, у світі лабораторного експерименту групи «Прозодяг», який формувався вже в більшовицькій Росії та в театральному просторі. Екстер повернулася в Париж наприкінці свого життя, але вже не перебувала в центрі тих формотворчих екзерсисів, які припали на часи її молодості. Водночас, незважаючи на відмінності, творчість Габріель Шанель і Олександри Екстер поєднує архетиповість.

У Екстер домінує архетип дзеркала, медіума, архетип віддзеркалювання стильових інтроверсій у мистецтві, зокрема — це архетип сцени, архетип міцного артистично вразливого жесту, який дає можливість працювати з режисером Олександром Протазановим над футуристичними костюмами для фільму «Аеліта». Таким чином, фантастика стає об'єктом моди. Це нескінченний бурлеск і стихія українського орнаменту, який вона відчула як тотальну орнаментальність сутнього у творчості видатної української майстрині Ганни Собачко. Квітучий монументалізм ранніх творів Собачко буквально прийшов на сцену, перейшов у простір сценізму моди, який стає способом життя. Це теж національний ідеал, національний образ України, але в зовсім інших конструкціях і в інших формотворчих ре-

аліях. Тут немає власного дому, немає фінансового успіху, немає будинку моди, а є лише всевітня сцена планетарного образу арт-дизайну, що зародився в надрах етнодизайну України.

Лише сцена як можливість самоздійснення квітучого, могутнього, яскравого, бадьорого, насиченого всіма примхами блиску й драматургії світу театрального одягу та сценографії стає притулком для образів Екстер. Цю моду не можна порівняти із простотою, локалізмом моди Шанель, її можна лише визначити в рамках стильових уподобань та стильових інтроверсій, що пов'язані з кубізмом, 20-ми роками ХХ століття.

Звичайно, за всім цим стоїть образ жінки-підлітка, яка має зачіску каре і яка палить. Цей ювенальний андрогінізм моди активізується спочатку в театральних ескізах і якоюсь мірою знаходить свої контробрази в протосценізмі моди реальної, яку реалізує Екстер у роботах не для сцени, а для реального вжитку. Слід зазначити, що це вже зовсім інша мода, зовсім інша стихія. Це та простота, та функціональність, яка стає буквально шаблоном і формовим іміджем одягу для буденного вжитку. Проте в ньому не визначається ані національний ідеал, ані національний образ. Він весь скрізь сценічний, належить сцені як реальності гри і тотальній орнаментальності сутнього української культури в цілому.

На жаль, всі нотатки Екстер щодо моди свідчать лише про загальну парадигму геометризації бачення модного універсуму, властиву моді 20-х років в цілому. Нічого національно означеного, ніякого українського пафосу в подібних реаліях немає, адже, якщо їх розглянути як певну арт-межу універсального орнаменталізму та сценізму в модному універсумі Екстер, то національний ідеал визначається як певний «кубістичний» сценізм образів мисткині.

Якщо порівняти автобіографічні риси формування творчості Шанель та Екстер, то вони зовсім різні. Екстер перебувала в достатньо заможному світі. Її чоловік був юристом, адвокатом. Після його смерті художниця потрапляє в божественне середовище, пов'язує своє життя з артистом і досить швидко зникає зі світу мистецтва. Але слід зазначити, що в творчості і Шанель і Екстер виникає образ самотності, хоча це також дуже різна самотність. Втім, саме самотність, що так парадоксально визначилася в модному просторі Олександри Екстер, стає ознакою національного українського ідеалу моди. Це самотність межі ідеальних платонових тіл (геометричних, абстрактних фігур) і бурлеску сцени, орнаментальності одягу як планетарного феномена.

Натуру української жінки, яка презентована такими майстринями, як Марія Примаченко, Ганна Собачко, Катерина Білокур, Олександра Екстер прийняла й несла високо як художник високого духовного злету. Адже ця натура, цей образ української Богоматері, яка йде вночі степом, а навколо чорніють трупи, навколо сумні квіти війни,— цей образ є актуальним, як ніколи. Перша світова, потім Друга світова, внутрішня війна, яка ніколи не починалася й ніколи не закінчиться, свідчать про те, що мода України — це образ терпіння, болю, вдачі й духовної самотності, яка випала на долю майже всіх майстрів і митців України. Себто національний ідеал — це образ страждання, що є архетиповим для України. Це образ межі, переходу, образ українських дум, образ українського бароко, образ пекельної краси і тихих посух у світлі блакитного туману лілей у творах Катерини Білокур. Все це оживає в моді, де вісь барокової екстатички та авангарду поєднуються й гостро визначається в модному універсумі Екстер.

Тиша далеких степових мандрів та інтонування далекого голосу думи утворюють поліфонію українського національного ідеалу в мистецтві, зокрема в моді, а ранні християнські монодії є субстанційним ядром цієї поліфонії. Олександра Екстер у своїх роботах несе концепт «темного», самотнього дзеркала, яке не відображує світла творчості, яке випромінюють очі майстрині. Радикальний монологізм як інтонування долі, натури наближує творчість Олександри Екстер до хтонізму Габріель Шанель.

Екстер грала на сцені, як актор великого театру, власне, — її театру, а ця велика, могутня гра не потребувала агонії, змагання, всіх тих перепитій, які існували в Шанель і які зробили з неї легенду французької моди. Інваріантним є образ причащення до абсолюту, мистецького ідеалу, який можна зазначити як ідеальне, ментальне тіло моди в національному просторі культури. Цей образ в Екстер уже не може бути андрогінним як образ єднання чоловічого й жіночого. Тут є один образ.

Можна стверджувати, що сцена дає лише архетип гри, який є самодостатнім. Цей архетип є національним ідеалом як можливість існування у двох світах — у світі ідеальному, далекому й у світі «тут» і «зараз». Принцип гри загострюється в театрі, піднімає над світом сцену як підмостя ідеалу, і на цьому ідеалізованому підмості формується і рай, і пекло, їхній симбіоз, модний «андрогін» пекельної та райської краси. Національний ідеал української моди резонує зі святістю, гідністю, величчю одвічної краси лю-

дини. Не маскуліність, не андрогінність, а фемінність краси як українська натура визначилася в творчості Олександри Екстер.

ВИСНОВКИ

На основі здійсненого аналізу можна зробити висновки про те, що альтерглобалістські проекти моди проектується не людьми, окремими постатями, а тим ідеалом і тим образом, який ці постаті реалізують у своїй діяльності і в своїй долі. Це національний ідеал, який належить культурі Франції, України. Ми обрали тільки два образи, оскільки їх важливо побачити в просторі сцени ХХ століття і його тотального сценізму, де кожний грав свою роль. Слід зазначити, що ця роль є ідеальним, завданям світом форматом, який продукує й презентує національний ідеал.

Ідеал відсувається в далечину культури повсякдення й тотального оречовління культурного простору. Зараз існує багато лейблів, брендів, але всі вони схожі один на одного. Власне, тому так важко говорити про національний образ моди, оскільки він стає або ляльковим екзерсисом, або абстрактним регулятивом.

Втім, якщо ми виходимо на такі моделі, як національна мода та етнокультурний вимір моди, слід говорити про те, наскільки людина в просторі свого самоздійснення може реалізувати національний ідеал і досвід етнокультури, досвід буття, який формується в кожного по-різному. Якщо говорити про прогнозування моди як передбачення подальших кроків розвитку модного універсуму, то варо відійти від описів культурно-історичної феноменології модних інновацій. Будь-який циклізм зачаровує, але існує великий цикл моди, який не вписується в життя культури. Циклізм моди характеризується антропними планетарними реаліями, які презентують одяг і людину як суб'єкта одягненого, що є суб'єктом певної космогонії культуротворчості.

Доцільно наголосити, що цей аспект ще мало визначений і, власне, проєкт моди в певних контекстах і концепціях моди — це та реальність, яка свідчить про ментальність як культурну ознаку національного ідеалу. Проєкт як єдність цілепокладання та цілездійснення, проєкт як те, що більшою мірою характеризує сценізм дії та події як видовище, стихію, захоплення. визначає наявність можливості існування модності як такої.

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено порівняльний аналіз творчості Габріель Шанель та Олександри Екстер; досліджено сфери їхньої діяльності як два типи модного простору, де майстрині стають на-

ціональними лідерами й певним ідеалом моди ХХ століття.

Представлена публікація є першою спробою порівняльного аналізу творчих здобутків Габріель Шанель та Олександри Екстер щодо формування національного образу моди у французькому та українському мистецькому просторі, проте представлений в ній матеріал вимагає детальніших мистецтвознавчих доповнень.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Гідель, А. (2018). *Коко Шанель*. Фабула.
- Горбачов, Д. (Уклад.). (2006). *«Він та я були українці» Малевич та Україна*. СІМСтудія.
- Легенький, Ю. Г. (2022). *Українська національна мода ХХ століття: образ і міф* [Монографія]. Університет «Україна».
- Найден, О. С. (2016). Ектропійні та ентропійні явища в українській культурі. В *Міф. Фольклор. Форма. Образ* (с. 123–127). Видавець О. Філюк.
- Тканко, З., & Коровицький, О. (2000). *Моделювання костюма в Україні ХХ століття*. Брати Сиритинські і К.
- Шандренко, О. (2011). *Віртуальний простір моди* [Монографія]. Видавничий центр КНУКіМ.

REFERENCES

- Gidel, H. (2018). *Koko Chanel* [Coco Chanel]. Fabula [in Ukrainian].
- Horbachov, D. (Comp.). (2006). "Vin ta ya byly ukraintsi" Malevych ta Ukraina ["He and I were Ukrainians" Malevich and Ukraine]. SIMstudiiia [in Ukrainian].
- Lehenkyi, Yu. H. (2022). *Ukrainska natsionalna moda XX stolittia: obraz i mif* [Ukrainian National Fashion of the 20th Century: Image and Myth] [Monograph]. Universytet "Ukraina" [in Ukrainian].
- Naiden, O. S. (2016). Ektropiini ta entropiini yavyscha v ukrainskii kulturi [Ectropic and entropic phenomena in Ukrainian culture]. In *Mif. Folklor. Forma. Obraz* [Myth. Folklore. Form. Image] (pp. 123–127). Publisher O. Filiuk [in Ukrainian].
- Shandrenko, O. (2011). *Virtualnyi prostir mody* [The Virtual Space of Fashion] [Monograph]. KNUKiM Publishing Center [in Ukrainian].
- Tkanko, Z., & Korovytskyi, O. (2000). *Modeliuvannia kostiuma v Ukraini XX stolittia* [Costume Modeling in Ukraine of the 20th Century]. Braty Syrytynski i K [in Ukrainian].

THE NATIONAL IMAGE OF FASHION AS AN IDEAL

Yurii Lehenkyi

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to determine hermeneutic approaches to the explication of the national image of fashion as a certain ideal of a fashion designer's personality. *Methods.* The scientific provisions of the article are reasoned at the level of a comparative approach and systematic analysis of fashion discourse, which makes it possible to characterise the features of French and Ukrainian fashion ideals as a certain imaginative act of the leading fashion designers of the time. *Results.* The article reveals the process of forming a national fashion image on the example of the life and work of two outstanding representatives of the art world — Gabrielle Chanel and Alexandra Ekster. Based on the analysis, the article demonstrates that Chanel's fashion image appeared as a kind of grotesque body, an image of an inversion of male and female since the androgyny of fashion becomes popular for many reasons. First, it is the time of the world war, and secondly, the male civilisation of the 20th century becomes an obvious fashion guide. It is indicated that the masculine line in women's fashion, which was founded by Chanel, became the national symbol of France, while other fashion designers were completely subject to feminism and eroticism. It is noted that unlike Chanel, which came into fashion as an amateur, Alexandra Ekster entered the world of fashion as an educated artist and had her own style, a dimension of being, which was formed, on the one hand, in the art space of Paris, and on the other hand, in the studios of Ukrainian ethnoculture. The article shows that an interesting stylism arises in Ekster's work, where Picasso's cubism and Cocteau's silhouette graphics border, where the axis of baroque ecstasy is combined with the avant-garde. The author of the article argues that the fashion project in certain contexts and concepts of fashion is the reality that testifies to the mentality as a cultural sign of the national ideal. *Scientific novelty.* For the first time in Ukrainian art studies, a comparative analysis of the work of Gabrielle Chanel and Alexandra Ekster is carried out; the spheres of their activity are studied as two types of fashion space, where craftswomen become national leaders and a certain fashion ideal of the 20th century.

Keywords: national fashion; image; ideal; model; couturier; feminism; masculinity; unisex

Інформація про автора

Юрій Легенький, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-6567-4730, e-mail: y.legenkiy1949@i.ua

Information about the author

Yurii Lehenkyi, DSc in Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6567-4730, e-mail: y.legenkiy1949@i.ua

