

ФІЛОСОФСЬКІ НАУКИ

УДК 101.1

Капітоненко О. М.,
пошукувач, Національний педагогічний
університет ім. М. П. Драгоманова
(Україна, Київ), a321831@gmail.com

НЕОКЛАСИКА ТОТАЛІТАРНОЇ
ТА ПОСТТОТАЛІТАРНОЇ МОДИ

Поняття «неокласика» є досить багатозначним, семантично неусталеним й свідчить лише про те, що після періоду нехтування класикою відбувається певне повернення до класичного ідеалу, а відтак і до того, що ми звемо класичними цінностями. Проте неокласика – це не якийсь окремо визначений хронологічний період, а її своєрідна антитеза, що виникає поряд з авангардом як його своєрідне альтер еґо та диспозиція образних настанов, яка дає можливість парадного істотування як авангарду, так і неокласики.

Проблема корекції гострої монтажної поетики, яка існувала в усіх видах мистецтва, була актуальною, і саме неокласика стала тим необхідним і достатнім компонентом, тим коригуючим виміром мистецтва, що вже плавно переходить у період так званої сталінської еkleктики або імперської еkleктики Третього Рейху.

Ключові слова: класика, неокласика, тоталітаризм, еkleктика, авангард.

Якщо сталінська еkleктика визначає все ж таки ім'я головного політичного лідера, як і головного архітектора, того, хто давав «добро» на архітектурні й інші проекти, то Гітлер не був таким архітектором, у нього був його заступник, його субститут, його альтер еґо – А. Шпеер. А. Шпеер певною мірою задовольняв його як носій імперських амбіцій і намагався щодо архітектурного простору й презентації влади у всіх реаліях видовища і того антуражу, який здійснювався на парадах, форумах та ін.

Саме поняття класики в моді варто визначати, починаючи з Гегеля, який з його універсалізмом, з його своєрідною структурно-семантичною педантичністю характеризує певний ідеал одягу як «ідеальний одяг». Варто навести витримки з його трактату, щоб відчути, наскільки ці конотації є сучасними. Гегель пише: «Сучасний одяг створює певні труднощі для його розуміння та використання також внаслідок того, що він підкорений моді, яка є суцільно підлеглою змінам. Розумність моди слід бачити в тому, що вона змінюється знову й змінює те, що минає в часі. Викроений сюртук дуже швидко знову виходить з моди, і, щоб він сподобався, необхідно, щоб сюртук був модним. Але якщо мода пройшла, то зникає й звичка; те, що ще декілька років назад подобалося, відразу ж стає непривабливим. Тому і для статуй повинні бути збережені такі типи одягу, які несли б у собі специфічний характер доби в більш усталеному вигляді, взагалі можна рекомендувати середній шлях, як це роблять наші сучасні художники» [2, с. 43].

Класичне мистецтво ідеалізується як вічний ідеал цілісності духу: «Якщо ми запитасмо, чи є зразок, що здатний створювати єдність з духом, не перетворюючись на просте визначення або посилання на свій зміст, то із такого визначення можна з'ясувати, що в класичному мистецтві форма й зміст повинні бути адекватними один одному, що витікає по відношенню до образу як

потреба цілісності й самостійності всередині себе» [2, с. 145].

Аналіз моди неокласики здійснювався в дослідженнях Дж. Барлетт, Т. Стриженової, О. Костіної та ін. [1; 7; 4], адже проблема цілісного аналізу моди неокласики потребує системного дослідження.

Мета статті – визначити формотворчий потенціал моди неокласики в контексті культури тоталітарного суспільства.

Неокласика не є класицизмом, більше того не є різновидом класицизму. Так, якщо класицизм мав свою поетику, яка чітко зафіксована Ніколя Буало, що є своєрідним «військовим статутом» для мистецтва, то неокласика не має такого статусу – це в більшості тінь тіні, це тінь від двох «тіл» відразу – від авангарду й від тоталітаризму, від владного презентативного портрету імператора та від його аналогу в будь-якій владній презентації культури. Гегель вдається до алюзій протиставлення моди ідеальному одягу. Так, якщо мода є примхливою і змінюється, то ідеальний одяг має зберігати специфічний характер доби. І саме той тип і той ідеал є презентативно необхідним і достатнім.

У Радянському Союзі розлам авангардного або модерністського світогляду відбувся офіційно 18 липня 1931 року, коли в газеті «Известия» були опубліковані умови конкурсу на проект «Палацу Рад». Вже восени 160 проектів, з яких 24 були виконані за кордоном, були виставлені в музеї І. Цветаєва. Але вже 28 лютого 1932 року був визначений лідер. Першу премію отримала група Б. Іофана. Також першу премію присудили американцю Г. Гамельтону за організацію. 10 травня 1933 року проект Б. Іофана був прийнятий за основу і фактично задав парадигму.

Можна сказати, що ніхто не очікував, що так швидко відбудеться переорієнтація смаків. Так швидко на підставі головної, будемо так казати, вибухової, могутньої, величю субструктури – пам'ятника В. Леніну як головного стильотворчого архітектурного монументу і одночасно ж палацу. Так була заявлена позиція і орієнтація на неокласику. Саме це рішення тут же здійснює селекцію еліти архітекторів, художників і взагалі тих людей, які слідували за проектами, за їх просуванням в контексті боротьби.

Д. Фрідман писав, що керівні органи й активні архітектурних об'єднань, навколо яких складалася спілка архітекторів, висловилися про ті проекти, які були визначені як найбільш вдалі, однозначно. «Вимальовується наш старий ворог – класика. Ми зуміємо створити палац як палац. Створити саме певний образ нового колосального світу на основі колосальної міцної держави. Такі голоси лунають, і нам слід виступати проти нових тенденцій» [5, с. 29]. В. Веснін пише: «Це явище, на мій погляд, є дуже шкідливим і може бути більш загрозливим, ніж ретроспективізм» [211, с. 33]. Ми вже помічаємо, що ретроспективізм стилю

модерн сприймається як культурно–історичний досвід, а неокласика сприймається ворожо. І ця ворожість не є ситуативною, вона сприймається як антитеза модернізму. Надзвичайно гостро висловлює свою думку Ле Корбюзьє: «Нелегко погодиться з тим, що буде побудована річ більш незвична, незграбна, що виходить за межі нормальних уявлень, ніж та, яка зараз заповнює всі журнали» [5, с. 33].

Отже, ми бачимо як у свідченнях контрпозиції, тобто антиподів сталінської еkleктики, визначається бажання визнати цей проект помилкою, визначити й цей конкурс як помилковий, ворожий, але мало що відбулося в соціумі після цього конкурсу. Звичайно, цей проект не був реалізований, але не сталося цього не з обставин ідеологічних або політичних. Якщо доля тоталітарної країни склалася б інакше, якщо б не друга світова війна, проект втілили би в життя. Зрештою, можна стверджувати, що проекти, якими займався Шпеер, цілком залежали від війни, цілком вписувались як проекти майбутньої мегаломанії в стратегію військових подій.

Проект, що здійснював Сталін і здійснювала його владна команда, виглядає «більш гуманно», на відміну від проектів Шпеера, хоча з точки зору іконографії та з точки зору стильових визначень вони були автентичними. Тобто іконографія неокласики як залучення ідеального образу класики, всього того, що ми звемо досвід класики, для презентації владних імпульсів стає єдиною умовою презентативізму як формального монтажу атракціонів всіх відомих штампів–кліше, які вже так легко були відкинуті у 1830 році з появою еkleктичного формотворення, тобто еkleктики як стильового напрямку в архітектурі.

Отже, всі західні метри, які брали участь у цьому проекті, відчули, що фактично змагання перестало бути змаганням. А. Кастнер, Ф. Л. Райт й інші дослідники вважали, що фактично те, що здійснилося, вже стало іконографічним штампом, архетипом, який зрештою задає програму. Райт констатує: «Ця конструкція, яка має надію залишитися тільки проектом, підійшла б, як би нам потрібно було створити власний варіант Святого Георгія, який вбиває дракона» [5, с. 33].

Група західних архітекторів, куди входила В. Гропіус, Х. Серт, З. Гідіон, В. Буржуа, Ван–Естен, Ле Курбюзьє та ін., писали листа Сталіну і намагалися відмовити його від того, щоб він йшов проти течії, тобто не кидав виклику загальному смаку. Звичайно, цей заклик не був почутий. Ми намагаємося вписатися в той контекст, який описує і наводить низьку цих документів. В. Паперний у книзі «Культура Два» чітко визначає авангард як культуру номер один, а Сталінську культуру еkleктики як культуру – два [5]. Приблизно таку ж позицію, але в іншій дихотомічній схемі визначає О. Соколова, де Авангард–1 та Авангард–2 стають полярними, доповнюючи один одного [6]. Ми використовуємо ці моделі бінарності для того, щоб показати, що мода тоталітаризму була теж амбівалентною.

Утворюється той тип відношень, який є більш архаїчним, більш драматичним: ми – вони, свої – чужі. Це і є та можливість змагання й переходу з однієї позиції на іншу, де композиційність або композитність сталінської еkleктики як неокласики стає необхідним і достатнім кроком формотворення як зміни змін, як перехід в інше. Адаже ситуація змінюється, бінарні схеми вже не

влаштовують. Коли є такий конструктор–архітектор, як Сталін, то будь–яка бінарність стає маскою, ширмою, а за нею ховається ще одна маска–презентатив влади. Презентатив робить ідеального архітектора ще більш ідеальним, ми бачимо його вже не лише як продуцента, а як символ будь–якого продукування. У цьому полягає сенс неокласики і в моді, і в архітектурі, і в мистецтві в цілому.

Тобто ідеться про те, що утворюється міф. У даному випадку – міф сталінської доби, міф Сталіна, міф Шпеера, міф Гітлера. І цей міф як презентатив, як ідеал ідеалів не може бути гегелівською ідеєю, яка на правах гіпостазування абстракцій знаходить проміжний термін – ідеал. Зовсім не ідеал тут є субститутом абсолюту, він також не є стадією ідеї, він не є носієм ідеї як продуценту, він є тим рухом, тим, будемо казати, апофатичним відлунням абсолюту, який є недосяжним.

Д. Єрмілова визначає цей період не в широкому світоглядному просторі стилетворення, а як внутрішній іманентний поштовх модного життя, зокрема одягу. «У масовій моді стають розповсюдженими стандартні костюми з приталеними піджаками, широкими плечима і штанами з відворотами. Величезний вплив на моду 30–х років здійснює Голлівуд. Саме в цей час кризи йдеться саме про американську депресію – О. К.) мода стає єдиним доступним засобом розваг, і вона знаходить своє відлуння в кіно. У гарно оформленій кінозалі глядачі забували про свої проблеми, переживаючи життя героїв на екрані. Голлівуд став справжньою фабрикою зірок, особливо коли з'явилося звукове, а це початок 30–х, і кольорове кіно. Великий німий заговорив, заспівав і знайшов колір» [3, с. 74].

Величезний вплив на моду 30–х років здійснив спорт. Теніс, гольф, автоспорт, зокрема велосипедний спорт, стають популярними моделями навіть для клієнтів від кутюр. На заході входить у моду спортивна мода, ці роки проходять під прапором неокласики і фактично стають ювенальним флеш–іміджем, де еротична жінка демонструє рушійність і своєрідний ігровий виток звернення до скульптури, до антики. У вечірній моді першої половини 30–х років головував стиль неокласики у світлі драперувальних комплексів суконь мадам Віонне – однієї з найпопулярніших кутюр'є того часу. Її білі драперовані сукні, граціозно скроєні по косому крою, мали лише один шов або трималися на одній лямці, що стало одним із символів високої моди.

Ми бачимо фото жінок, які одягнуті лише в драпірувальну туніку. Це роботи Соні Кольмар, сукні «Балерсьєф», 1931 рік, ніби буквально цитата із Пергамського вівтаря. Здається, що така прямий перегук і повернення до ідеального одягу скульптури, за Гегелем, стає одним із цікавих репрезентативних жестів 30–х років. Його тут же підхопили модельєри в СРСР, навіть і не підхоплювали, бо ці течії просто автоматично увійшли в простір тоталітаризму, але вони тут набули своїх особливих презентативно–визначених рис.

Отже, все, що було відкинута авангардом, повертається, і повертається в жорсткій системі дисциплінарних практик. Тобто скульптурність, пластичність, ідеальність як звернення віч–на–віч до Греції – це і не класицизм, і не стиль ампір, які теж створювали своєрідний діалог з Давньою Грецією. Це вже більш неоримський символ, коли ідеальне тіло, стіснене бюстгальтером і корсетом,

накидало на себе драперії, що різко відрізняє цей тип неокласики від тілесних практик ампіру та класицизму. У моді стає панівним історизм, вікторіанський стиль або неоромантизм. Величезні криноліни в стилі другої імперії і корсети захоплювали модельєрів. У колекціях з'явилося багато запозичень, елементів з костюмів 1860–1880 років: шляпки, вечірні сукні з турнюрами і пишними спідницями, у моду ввійшов забутий на певний час оксамит.

Втім вже відсувається принцип скульптури ідеального одягу, за Гегелем), а висувається принцип картини – оптичної візії. Флеш-імідж структурується за певними схемами, кліше: буква «Х» та ін., розширені плечі – все це стає тим тотальним іміждевим простором, який входить в простір 30–х рр. Якщо говорити про ті алюзії, які виникають в Радянському Союзі, то в радянській моді ситуація не є такою однозначною, як вона розвивалася на Заході. Так, якщо на Заході Габріель Шанель за допомогою театральних екзерсисів, які вона здійснювала з Кокто, впроваджувала в моду маскуліність, то Е. Скіпареллі починає створювати навіть сюрреалістичні мотиви. Адже витягнуті сукні і своєрідне розширення в зоні плечового поясу свідчило про маскуліність і передчуття світової війни. Втім мода Радянський Союзі ніби застигла в просторі надмірного вертикалізму, вона нібито знаходилася в тіні проекту Палацу Рад Б. Іофана.

Це не лише розширені плечі, хоча вони були розширені, це не лише витягнуті сукні, хоча вони були витягнутими, – це той злет вгору, який структурувався в архаїчному просторі давніх цивілізацій як нашарування горизонталей. І це нашарування горизонталей, тобто архітектурний шаруватий дискурс, ставало нормою, ставало тим сталінським міфом, який розбивав фігури на зони, а ці зони були надзвичайно еротично напруженими. Цей сталінський ерос заміщує неоплатанізм неоренесансного типу, який можна побачити в еросі комбінізонів групи «Прозодяг», зокрема в одязі О. Родченка і В. Степанової.

Можна стверджувати, що неокласика була тінню авангарду, але авангард в моді був лише експериментальною платформою. Д. Барлетт пише: «Зіткнувшись з викликом легковажної культури НЕПу, більшовики не намагались повністю ігнорувати потреби людей у красивому одязі. У той час, як продукція масового виготовлення відповідала офіційно-ідеологічним установам, сукні, що шилися на замовлення, також знаходили прихильника на найвищому рівні нового державного керівництва. У 1920–ті роки модельєр Надія Ламанова за підтримки Народного комісара просвіти використовувала мотиви традиційного народного одягу як засади справжнього соціалістичного стилю» [1, с. 16–17].

Е. Скіпареллі дивувалася, наскільки моделі жінок Радянського Союзу нагадують стиль буфо, тобто є буквально цитатами стилю ампіру із західного розкішного імперського презентативізму, не мають нічого спільного з тим ідеологічним форматом, який орієнтував на простоту. Ми бачимо, що за іронією долі Н. Ламанова, яка була фактично носієм модерних тенденцій моди, тобто інтенцій стилю модерн до жовтневого перевороту, стає першою постаттю моди СРСР.

Тобто еkleктизм, або ретроавангардний проєктивізм, який вміло і досить наполегливо втілювала Н. Ламанова, входить у реальність моди: костюми склалися з

сукні і жакета або туніки, яка була задріпована і нагадувала плісе-гофре французьких суконь. Моделі були видовжені і мали силует, який майже повторював силуети модних інновацій Заходу. Втім Ламанова і її група, використовуючи офіційний дискурс агітпропу, здійснювали свій оригінальний імпульс моделювання костюму, який поєднував силует витончених вертикалей західної моди в аранжуванні етнопростору. Це створювало надзвичайно цікаві алюзії і переводило західний силует моди в силует компромісний, еkleктичний. Ця еkleктика і визначається як «радянська класика», яка певною мірою стає переддією до сталінського міфу. Отже, сталінський міф в моді вже усуває ці моделі, надмірний етнографізм, хоча він зберігається як одна із вербальних агітпропівських машин образного механізму.

Отже, у сталінській масовій культурі розкіш, елегантність і жіночність стали об'єктами нестриманого бажання, перетворилися на новітній «ідеальний одяг» партійної та провладної еліти. Згадуючи про свій візит до Радянського Союзу в середині 30–х років, Андре Жід цитував слова російського співрозмовника М. Кольцова, який намагався підкреслити недавно винахідливість Сталіна, котрий схвалив жіноче кокетство, що примушувало повернутися до модного одягу й прикрас. Письменник розповідав про здивування, яке виникало у нього при вигляді красивих, напудрених, з розфарбованими нігтями жінок. Особливо їх було багато в Криму. Вітчизняна й західна публіка повинна була бачити, як стаханівці скупляють парфуми й наряди, відпочивають на кримських курортах, що отримали в 1930 році з легкої руки західних письменників та журналістів назву «Червоні Рив'єри».

Висновки. Отже, красива жінка, жінка як ідеал, більше того еротична жінка, потребує до себе особливого шанобливого ставлення – це й був той фасад від кутюр Сталіна (Gesamtkunstwerk Сталін, за Б. Гройсом). Здається, що візуальний образ моди, визначений у кінофільмах, театральних виставах, у жіночих журналах створював такий чудовий і прекрасний, омріяний, піднесений світ, який безумовно існував у побуті. Адже існував в обмежених рекреаціях або острівних антологіях суто радянського поп-арту для партапарату, апарату чиновників, тобто людей, які могли користуватися благами модної індустрії.

Виникає образ жінки-чаклунки, що перетворюється з нестримної працівниці з пуританським епосом на розкішну богиню, яка перетворює і побут, і працю на свято. У цьому святі вона вразлива, чудова, гармонійна і самодостатня. Це і є та гармонія, яка здійснювалася як антиміф західної моди, яка теж була міфологічною, але міфологічною у своєму контексті, просторі моди. Важливо, що сам по собі образ сталінської естетики тією чи іншою мірою мав аналоги з ідеалом жінки тоталітарної Німеччини. Там теж ми бачимо ідеал жінки – білокура матір сімейства, яка вражала своєю фігурою. Всі картини офіційного кітчю сталінських або гітлерівських часів дають ідеал саме такого репродуктивного «механізму» краси.

Отже, мода поєднує в собі політику, життя, владний імпульс, сам тип володарювання світом шляхом перетворення на інший світ без використання сили. Сама діалектика змін і її найголовніші категорії – становлення, перехід в інше, усунення протиріч інтенсифікуються.

Список використаних джерел

1. Бартлетт Дж. Fashion East: призрак, бродивший по Восточной Европе / Джурджа Бартлетт; пер. с англ. Е. Кардаш. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 360 с.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Под ред. и с предисл. М. Лифшица; пер. Б. Г. Столпнера: В 4-х тт. / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1971. – Т.3. – 624 с.
3. Ермилова Д. Ю. История домов моды / Д. Ю. Ермилова. – М.: АСАДЕМА, 2003. – 288 с.
4. Костина Е. М. Художники сцены русского театра XX века / Е. М. Костина. – М.: Русское слово, 2002. – 415 с.
5. Паперный В. Культура Два / В. Паперный. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 384 с.
6. Соколов. – М.: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.; Соловьев В. С. Оправдание добра // Соловьев В. С. Собр. соч. в 2-х томах, Т.1. – М.: Мысль, 1988. – С.47–581.
7. Стриженова Т. Из истории советского костюма / Т. Стриженова. – М.: Сов. художник, 1972. – 112 с.

References

1. Bartlett Dzh. Fashion East: prizrak, brodivshiy po Vostochnoy Evrope / Dzhurdzha Bartlett; per. s angl. E. Kardash. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. – 360 s.
2. Gegel G. V. F. Estetika. Pod red. i s predisl. M. Lifshitsa; per. B. G. Stolpnera: V 4-h tt. / G. V. F. Gegel. – M.: Iskuststvo, 1971. – T.3. – 624 s.
3. Ermilova D. Yu. Istoriya domov modyi / D. Yu. Ermilova. – M.: ASADEMA, 2003. – 288 s.
4. Kostina E. M. Hudozhniki stsenyi russkogo teatra XX veka / E. M. Kostina. – M.: Russkoe slovo, 2002. – 415 s.
5. Paperniy V. Kultura Dva / V. Paperniy. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 1996. – 384 s.
6. Sokolov. – M.: Gumanitar. Izd. Tsentr VLADOS, 2004. – 231 s.; Solovev V. S. Opravdanie dobra // Solovev V. S. Sobr. soch. v 2-h tomah, T.1. – M.: Myisl, 1988. – S.47–581.
7. Strizhenova T. Iz istorii sovetskogo kostyuma / T. Strizhenova. – M.: Sov. hudozhnik, 1972. – 112 s.

Капитоненко О. М., research, National Pedagogical Dragomanov University, (Ukraine, Kyiv), a321831@gmail.com

Neoclassical totalitarian and post-totalitarian fashion

The notion of «neoclassic» is quite polysemic, not set semantically and only demonstrates that after years of neglect of classics, tendencies happen to return to the classical ideal and hence, so-called «classical values». Nevertheless, «neoclassic» is not separately defined chronological period, it is rather a kind of antithesis that occurs alongside avant-garde, as its alter ego.

Acute clipping poetics of avant-garde, that existed in all kinds of art and the topicality of which resulted in its adjustment/correction. And it was «neoclassic» that became that very required and sufficient component, smoothly evolving into the so-called period of «Stalin Eclecticism» or «Imperial Eclecticism of the Third Reich».

Keywords: classics, neoclassic, totalitarianism, eclecticism, avant-garde.

Капитоненко А. М., соискатель, Национальный педагогический университет им. М. П. Драгоманова (Украина, Киев), a321831@gmail.com

Неоклассика тоталитарной и посттоталитарной моды

Понятие «неоклассика» является достаточно многозначным, семантически неустоявшимся, свидетельствует лишь о том, что после периода пренебрежения классикой происходит определенное возвращение к классическому идеалу, а, следовательно, к тому, что мы зовем классическими ценностями. Однако неоклассика – это не какой-то хронологический период, а это своеобразная антитеза, которая возникает рядом с авангардом как его своеобразное альтер эго и диспозиция образных установок, которая дает возможность параною существовать как авангарду, так и неоклассике.

Проблема коррекции острой монтажной поэтики, которая существовала во всех видах искусства, была актуальной, и именно неоклассика стала тем необходимым и достаточным компонентом, тем корректирующим измерением искусства, которое уже плавно переходит в период, так называемой, сталинской эклектики или имперской эклектики Третьего Рейха.

Ключевые слова: классика, неоклассика, тоталитаризм, эклектизм, авангард.

УДК 316.612

Лісовський П. М., кандидат філософських наук, доцент кафедри міжнародних відносин та міжнародної інформації, Міжрегіональна Академія управління персоналом (Україна, Київ), syngaipm@i.ua

Мудрість як феноменологічна якість людської діяльності в контексті української філософії

Розглядається феноменологічна структура мудрості, що характеризує її духовний вимір життя. При цьому, зазначається збереження та примноження національної специфіки культури в контексті української філософії. Простежується медіа як генеративний носій комунікативних процесів в просторових і часових вимірах. Акцентовано, що саме феноменологія мудрості окреслює сукупність духовних феноменів як забезпечення людської сутності від розмаїття комунікативних спекуляцій. Розкрито правову палітру мудрості на основі ціннісно-сміслових ресурсів. Запропоновано фундаментальний підхід мудрості як пошук поліваріантності щодо правового врезулювання на новому еволюційному етапі соціальних зв'язків.

Ключові слова: мудрість, буття, феноменологія, ідентичність, медіа, правова палітра, людиноцентризм.

У сучасну добу глобалізму досить складно говорити про мудрість як феноменологічну якість людської діяльності. Саме тому небайдужість наукового дискурсу до проблеми мудрості пов'язана з необхідністю її духовного збереження самотності, трансцендентальних і релігійних засад. Серед сучасних вітчизняних дослідників предмету мудрості необхідно зазначити В. Ф. Баранівського, В. Г. Крем'яна, І. Ф. Надольного, М. П. Недюху, П. Ю. Сауха, І. В. Степаненко та інших.

В історичному розрізі мудрості варто згадати таких українських філософів як М. П. Драгоманова, О. Г. Кістяківського, М. І. Костомарова, І. П. Лисняк-Рудницького, М. О. Максимовича, І. Я. Франка, Д. І. Чижевського, О. В. Юркевича. У них висвітлюється перманентне буття людини, створення суспільних умов для духовного розвитку особистості.

Головною метою означеної статті є духовний вимір мудрості як умова якості людської діяльності.

На наш погляд, мудрість – це духовна конструкція, продукт думок і світоглядів, що логічно завершує мислення. Українська філософія робить проблему мудрості тим вузловим пунктом, до якого «стягуються» всі проблеми нашого суспільства – відчуження людини від влади і суспільства, дегуманізація суспільно-політичних відносин, деструктивних процесів у суспільстві, що позбавляють людину гідного існування, сприяють порушенню прав і свобод особистості.

За цих обставин у сучасному інформаційному світі виникає актуальна потреба осягнути мудрість з огляду її людської діяльності як суб'єкта суспільних відносин, в якому простежується роль класового суб'єкта в умовах виробництва. Проте тотальна соціалізація особи, групи, спільноти призвела до того, що людина втратила свої певні визначальні структури мудрості буття. Ці структури за своєю онтологічною природою більш глибинні, а тому і більш інваріантні щодо змін у соціально-політичному середовищі.

При цьому, для мудрості як для онтологічної, гносеологічної та аксіологічної природи варто розглянути характерні наміри у такій послідовності:

1. Об'єктивний характер мудрості як вияв національного буття

Для нації як етносоціальної спільноти характерні стійкі внутрішні зв'язки, що об'єднують індивідів у