

3. Исаев И. Ф. Профессионально-педагогическая культура преподавателя : учебное пособие / И. Ф. Исаев. – М. : Академия, 2002. – 187 с.
4. Каракозов С. Д. Информационная культура в контексте общей теории культуры личности / С. Д. Каракозов // Педагогическая информатика. – 2000. – № 2. – С. 41–56.
5. Основы педагогического мастерства : учеб. пособие для пед. спец. высш. учеб. заведений / И. А. Зязюн, И. Ф. Кривонос, Н. Н. Тарасевич и др. ; под ред. И. А. Зязюна. – М. : Просвещение, 1989. – 302 с.
6. Педагогическая культура в условиях инновационного образования / В. С. Ильин. – М. : Просвещение, 1998. – 215 с.
7. Слостенин В. А. и др. Педагогика : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В. А. Слостенин, И. Ф. Исаев, Е. Н. Шиянов ; под ред. В. А. Слостенина. – М. : Академия, 2002. – 576 с.
8. Теоретические основы процесса обучения в советской школе / под ред. В. В. Краевского, И. Я. Лернера. – М. : Педагогика, 1989. – 320 с.
Отримано 30.01.2013.

Summary

Nikolaienko Serhei, Nikolassenko Svitlana. The problem of the structure of vocational and educational culture teacher.

Professional pedagogical culture is internalized a common culture and serves a specific projection of a common culture in the sphere of educational activities. Intentional subsystem vocational and educational culture has axiological and humanistic dimension of culture. Cognitive information subsystem professional pedagogical culture as a component contains knowledge related to cognitive learning and cognitive aspects of culture. Operational and technological subsystem professional pedagogical culture contains procedural components of the activity and communicative culture.

Keywords: *culture, professional and pedagogical culture, the components of vocational and educational culture.*

УДК 75/76+908(477.52)

Сергій ПОБОЖІЙ

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЖУЛІНСЬКОГО

У статті простежується творчий шлях заслуженого діяча мистецтв України, члена Національної спілки художників України, сумського художника Миколи Жулінського. Виділяється народно-фольклорна образна система як основа світобачення митця. Відмічаються особливості пластичної мови автора. Аналізуються характерні особливості графічних творів.

Ключові слова: *Микола Жулінський, мистецтво, живопис, художник, графіка.*

Постановка проблеми. В історії мистецького життя Сумщини кінця XX – початку XXI ст. особливе місце посідає монографічне вивчення творчості митців – членів Сумської обласної організації Національної спілки художників України. Вагоме місце у ній займає творчий доробок Миколи Васильовича Жулінського (1953 р.н.). Постає митця вирізняється серед інших тим, що його творчість увібрала різноманітні елементи культурних епох. Разом з тим, формування індивідуальної манери митця припало на кардинальні зміни у політичній та соціально-культурній системі кінця 80–90-х рр. XX ст.

Аналіз актуальних досліджень. Творчість Жулінського викликала прискіпливу увагу фахівців наприкінці 80-х рр. XX ст., а також доволі жваві дискусії у мистецькому середовищі 90-х рр. XX ст. та на початку XXI ст. Подекуди їхні відлуння знаходили вияв в окремих дослідженнях у зв'язку з галерейним рухом [1, с. 3]. В основному автори підкреслювали складність образної системи у творах художника та їхню спрямованість на культурні взірці [6, с. 39; 4, с. 6]. На особливості образотворчої системи митця, спрямованої на осмислення асоціативно-філософських проблем указував автор у статті до альбому “Художники Сумщини” [10, с. 64] та в статті “Микола Жулінський, мистець із Сум” [7, с. 35].

Метою статті є аналіз мистецьких творів художника та спроба визначення в ньому змістовних парадигм творчого шляху.

Викладення основного матеріалу. Творчість сумського митця, заслуженого діяча мистецтв України Жулінського має експериментальний характер. Починав творчий шлях як художник, що сповідував принципи реалістичного мистецтва у значенні міметично-фігуративної стилістики. Фахівець у галузі монументального і станкового живопису, майстерність свою набував в Одеському художньому училищі (разом з О. Садовським) й Харківському художньо-промисловому інституті (1980–1985). Перші творчі роботи показали його як майстра, що володіє гострим композиційним почуттям та відчуттям колориту.

Алюзії тогочасного сучасного життя наприкінці 80-х рр. XX ст. митець намагався передати через алегорію сну, звертаючись до поезії Т. Шевченка у роботі “Сон” (1989). Різке протиставлення верхньої, темної частини полотна і світлої – нижньої, символізує наявність у світі темного і світлого начал: добра і зла. Людські постаті у стані майже летаргічного сну художник уміщує у нижній – світлій частині, підкреслюючи тим самим перевагу доброго начала в людині і перемогу добра над злом у майбутньому. Об'єднуючим елементом у композиції є образ сови, яка знаходиться над ними. Використовуючи літературний образ, художник надає йому метафоричності, переносячи на нього ознаки сучасного життя.

Однією з перехідних робіт художника, в якій поєдналися елементи реалістичного і абстрактного живопису стала композиція “Холодне літо” (1990), що експонувалася на виставці московських і сумських художників восени 1991 р. У Конотопському краєзнавчому музеї і була подарована після її закінчення до мистецького зібрання цього музею [8, с. 4.]. Художник використовує монтажний принцип у побудові композиції, смисловим акцентом якої є жіноча постать. Аналізуючи цю роботу можна помітити одну важливу деталь: намагання автора підкреслити ефемерність та загадковість цієї постаті. Ближче знайомство з цим твором показує, що перед нами власне не обличчя, а маска людини з чорними непрозорими отворами на місці очей. Більше того, форми тіла скидаються більше на оболонку, кокон, форми якого протиставляються одна одній або ж переходять з однієї до іншої. У деяких місцях це підкреслюється радикальними засобами, вторгненням гострокутних геометричних площин, в інших – світлотіньовими переходами. У лівому боці цієї роботи спостерігаємо абрис самотньої жіночої постаті в оточенні декількох дерев. Цей прийом буде у подальшому обіграно митцем у багатьох творах. Отже, алегоричний образ подано автором на протиставленні двох постатей та кольорових площин.

На початку 90-х рр. ХХ ст. Жулінський звернувся до мови нефігуративного живопису, що стало відгуком на зміни у політичному та соціальному стані тогочасного життя і бажанням віднайти нові мистецькі засоби вираження своїх почуттів. Характерна робота того часу – монументальне полотно “Покажчик напрямку руху” (1991). На ньому можна спостерігати стрілки, спрямовані з різних боків, але їхні кінці вказують на центр картини, який представляв собою потік з аморфних об’єктів, фігур та кольорових плям. Унизу полотна можна виявити й людиноподібні або точніше – манекеноподібні аморфні постаті. Певною мірою це був програмний твір того часу, який скоріше виявляв розбіжність мистецьких та естетичних принципів митця, співставляючи їх з світовою практикою та “відкритими дверима” до свободи художника, яка відразу ж виявила першу й головну проблему: спробу вираження світоглядної позиції митця. Ця робота скоріше ставила запитання, ніж давала на них відповіді. Підсвідомо я розумів це і так виразив своє відношення до Жулінського та цієї роботи у статті до каталогу першої виставки сумських художників у німецькому місті Целле: “Роботи, представлені на виставці показують останні пошуки художника. Формальні пошуки увібрали до себе елементи таких здавалося б полярних явищ у мистецтві, як іконопис та постмодернізм. Жулінський – один з важко передбачуваних художників у визначенні подальшого шляху його мистецтва. Куди показує “Покажчик напрямку руху”? Поки відповіді на це питання складно” [11, с. 68].

І справді, яким чином можна було порівняти або пояснити появу іншої роботи – “Диптиху” (1989), також експоновану в Целле? Складний композиційний прийом: “картина у картині” обіграно художником з майстерністю фахівця, який розуміється на законах композиції. Але жахливі людські образи з деформованими формами обличчя та відкритим ротом викликають в нашій уяві, насамперед, відому картину норвежця Едварда Мунка “Крик” (1893), від якої бере свій початок експресіонізм у мистецтві, а також образи з полотен німецьких експресіоністів.

“Показчик напрямку руху” можна розглядати певною мірою і як програмний твір для того часу – перехідного періоду у творчості Жулінського. Мова цього полотна загалом відбивала загальні мистецькі тенденції початку 90-х рр. ХХ ст., позначені намаганням митців віднайти таку образну систему, яка б змогла і розвивати творче мислення і проектувати мистецькими засобами суспільно-політичні ідеї.

Роботи Жулінського початку 90-х рр. ХХ ст. при всій їх різноманітності та семантичній наповненості характеризуються відсутністю замкненої форми. За твердженням самого художника, всі форми переплітаються у природі, звідси і наявність такого прийому, як перетікання, перетворення однієї форми до іншої [6, с. 3]. З точки зору суто формального прийому, подібний підхід можна було б віднести до сюрреалістичної традиції у малярстві, де одна форма перетворюється в іншу, але в цьому випадку перед нами скоріше своєрідний синтез філософських ідей модерну кінця ХІХ ст. та сюрреалістичного і метафізичного мистецтва. Навіть у таких композиціях помітна тенденція до організації простору, що вигідно відрізняє Жулінського від інших. Інколи митець навіть прориває простір картини, виходячи нібито за його межі (“Нічні птахи”, “Діалог”).

Криза творчості на початку 90-х рр. ХХ ст. для Жулінського виявляється у графічній серії творів 1993–1994 рр. У цих аркушах він торкається різних аспектів життя: соціальних (“Плітки”, 1994; “Випадковий свідок”, 1994), релігійних (“Перед Великоднем”, 1994), філософських (“Роздуми на самоті”, 1994; “Минуле”, 1994), побутових (“На подвір’ї”, 1994; “Святковий день”, 1994). Виконані у графічній техніці (перо, туш), вони відрізняються багатозначністю образів та різноманітністю підходів до їхнього трактування. Серед композиційних прийомів слід відмітити використання примхливої лінії та плями. Площини утворюються завдяки переходу одного типу ліній до іншої.

Чиста геометричність форм поєднується автором з реальними формами (наприклад, форм людського тіла, рослин, одягу тощо). У кожній з них присутні людські постаті або ж обличчя (“Образа”, 1993). Водночас,

вони ніби розчиняються у візерунковому полі аркушів. Замкнені геометричні форми разом із перетікаючими лінійними сполуками відтворюють багатозначність картини світу, її мінливість та нестійкість. Відсутність сталої композиційної структури, її багатоплановість пояснюється переоцінкою життєвих цінностей художником.

Давній архаїчний орнамент прикрашає писанки, трансформуючись і виступаючи декоративним елементом у роботі “Перед Великоднем”. Введення давнього орнаменту до композиції цього твору виглядає цитатою у дусі постмодернізму, діалогом різних за часом культур. Подібними цитатами виглядають також і орнаменти народного українського одягу в аркуші “Святковий день”.

У графічних композиціях з манекеноподібними постатями та візерунковим орнаментом Жулінський підкреслює їхню позачасовість та застиглість часу, а також ірраціональні відношення між об’єктами зовнішнього світу. Художник всіляко намагається відійти від чистої абстрактності, створюючи завдяки комбінуванню людських постатей та геометричних фігур особливий поетичний простір.

Графічний доробок сумського художника доповнюють й аркуші, виконані у складній, мішаній техніці. До таких творів слід віднести наступні: “Літо” (1993), “Порив” (1993), “Свідчення” (1993), “Знамення” (1993), “Пробудження” (1993), “Зустріч” (1994), “Людина у просторі” (1994). Красиві у кольорі, вони тим не менше залишають у душі глядача почуття чогось тривожного, непізнаного, таємного і загадкового. Художник немовби намагається створити свою реальність, залишаючи обабіч реалії сьогодення. Позачасовість композицій надає можливості художнику безкінечно розігрувати варіації, надаючи їм вид суто розумових композицій. Майже у всіх названих творах зустрічаємо мотив арки, який символізує вхід до чогось нового, в очікуванні якого й знаходився на той час митець.

Проблема самовираження художника у цей період його творчості виявляється наріжною, але сприймається автором ніби на рівні культурного діалогу між художником та глядачем. Останньому треба знайти “нитку Аріадни”, пробираючись крізь лабіринт форм. “Цитатність” деяких полотен апелює більше до тлумачення сюжету з точки зору сучасності, ніж до намагання хрестоматійно “прочитати” власне сам класичний сюжет. Не випадково, що крилатий вислів “Нитка Аріадни”, запозичений з давньогрецької міфології став назвою виставки графічних творів митця у 2003 р. Оскільки художник на початку 90-х рр. ХХ ст. опинився у творчому тупику, він залишив заняття живописом, звернувшись до графіки.

Контамінація класичного образу зі всіма його атрибутами (“Лаокоон”, 1992) сприймається як метафора розвитку людства з усіма його наслідками. Підкреслюючи цим тропом катастрофічні наслідки прогресу людства, його приреченість, автор сам стає тим віщуном, яким виведено троянського жерця Лаокоона у давньогрецькій міфології. Образ Лаокоона неодноразово втілювався у світовому образотворчому мистецтві та літературі: від скульптурної групи родоських ваятелів Агесандра, Атенодора та Полідора (копія – у Ватикані), до теоретичного трактату Г. Е. Лесінга “Лаокоон”.

Безвихідь ситуації підкреслено жахливими подробицями: змії у подібі механістичного монстра оплітає людиноподібні постаті. Переймаючись болючими проблемами людства, картина художника несе в собі нотки публіцистичності, що надає творові гострого полемічного спрямування та плакатного звучання.

До хрестоматійного образу з давньогрецької міфології – Пегасу, який є символом творчого натхнення поетів, митець звертається у роботі “Вдосвіта” (1993), даючи цьому образу також неоднозначну характеристику. У переносному розумінні “осідлати Пегаса” означає стати поетом. Пегас є також синонімом натхнення. Із композиції твору “Вдосвіта” видно, що художник розмірковує над проблемою творчого натхнення, природа якого така загадкова та інколи незрозуміла. Та й сам Пегас виглядає як втілення світлих і темних сил, що уособлені ним у розподілі світлих (крила) і темних мас (тулово). Неможливість розрахувати час і місце, коли зійде натхнення на творця виражено митцем у розграфленій правій частині полотна.

Пегас знаходиться у такому стані, у якому знаходився Зевс у вигляді бика під час викрадення Європи. Ще мить – і він скочить на ноги, щоб забрати щасливчика у той світ, з якого митець черпає натхнення для створення шедеврів. Крилатий образ завжди персоніфікується у світовій культурі з істотою саме такого іконографічного типу. Давньогрецький філософ Платон серед ознак творчої особистості відмічав, що поет – істота легка, крилата і священна.

Очікування поетом миті натхнення відтворив Г. Моро у символічній роботі “Поет, який подорожує”. Іншу концепцію – насильства над творчим натхненням – втілює О. Ситников у полотні “Пегас і вовк” (Київський музей російського мистецтва). Схоже, що звернення Жулінського до міфології Давньої Греції не випадкове, але є однією з органічних рис художника. У 1988 р. з-під пензля сумського художника з’явилася ще одна композиція, тема якої почерпнута з давньогрецької міфології (“Викрадення Європи”).

Стан переживань душі та роздумів художника відтворено й у композиції “Твердь небесна і твердь земна” [1, с. 67–70]. Відносну рівновагу полотна порушено чорними клубами диму – ознаки якоїсь екологічної катастрофи. Її жахливі наслідки – у чорно-коричневій смужці, яка асоціюється з річкою. Спотворені людські обличчя, їхні безпорадні жести – вияв тих емоцій, що охоплюють героїв цього полотна. Руйнацію логічно-наслідкових зв’язків підкреслено автором хаотично розсипаними літерами на червоному тлі.

Асоціативно-філософська за напрямом низка творів Жулінського вирішувалася у загальному річищі формальних засобів, притаманних його образній мові. Відблиск почуттів митця помічаємо на його полотнах: відвертість, недомовлене, навіяне, вечірні роздуми, холодна тінь, витюки, політ, жовтий берег, забутий звук... Симптоматичним здається і наявність тенденції щодо звертання митців до таких понять та явищ, образи яких відтворюються тільки на асоціативному та підсвідомому рівні (С. Савченко “Надвечір’я”).

Поринаючи у світ тонкощів душевних переживань художника зустрічаєш мимоволі або надмірність якихось таємних сил, що знаходяться в основі і є першим поштовхом структуральної образної системи. Якби дефініції ми не застосовували щодо стильових ознак творчості сумського митця, ближчою видається її стилістична мова метафізичного живопису, визначним представником якого є італійський художник-живописець Джорджо де Кіріко (1888–1978). Подібне порівняння стосується тільки формального боку образної системи, але не змістовної. Якщо де Кіріко підкреслює відчуженість людини та оточуючого його світу, то Жулінський – поєднання та гармонію людини з світом, природою.

Зважаючи на наявність апокаліптичних настроїв щодо подальшої долі людства з можливими наслідками тотального знищення, для багатьох композицій де Кіріко характерні ці настрої і в живописі, і в скульптурі – попередженнях. Такі ж мотиви характерні і для деяких композицій Жулінського, як от, наприклад, “Лаокоон” (1992).

Близькою за духом роботою, що тяжіє до метафізичного малярства є твір сумського митця “Нічні птахи” (1993). Образи птахів ототожнюються Жулінським у цій роботі також з чимось таємно-невідомим і мають загадкову природу. Глибока ніч. Ціла пташина згряя вирує над безлюдним містом. Напевно, це хижі птахи, що підкреслено художником сміливим композиційним прийомом: напівврізані два птахи у верхній частині полотна сприймаються як велетенські потвори, які неначе пікетують над містом, загрожуючи йому, а також його мешканцям.

Їхню агресивність підкреслено не тільки кутом їхніх рухів, але й абрисом, схожим на літак та протилежними кольорами (червоним та зеленкувато-синім). Ці червонуваті відблиски на їхніх крилах ніби провіщують майбутні та минулі події, пов'язані з якимись жахливими за своєю природою діями. Скоріше за все – це ворони; постійним епітетом цього птаха є “вішун”, але позначений він як передвісник вдачі (у німецьких легендах), так і біди (“Слово о полку Ігоревім”). Вороги половецького походження названі у “Слові...” “чорним вороном”. За твердженням О. Афанасьєва, ворон – це найбільш мудра з усіх пернатих; пісні та казки наділяють її даром слова та передвіщувань. За народними повір'ями, його поява – вірний знак нещастя.

Мабуть не випадково образи воронів присутні на останній картині Вінсента Ван Гога “Ворони над хлібним полем”. Художник немовби вбачав у них передвісників біди. В есе про Ван Гога А. Арто також звернув увагу на образи цих птахів. На його думку, ворони, написані за два дні до смерті митця показали нам новий бік творчості Ван Гога, який неначебто “відкрив” у своєму мистецтві таємні двері у потойбічний світ, в іншу реальність. Твір “Нічні птахи” (1993; полотно, темпера, 90×105) знаходиться у мистецькому зібранні Української академії банківської справи [3, с. 42–43].

Як бачимо, подібні тлумачення органічно вписуються у семіотичне “вікно” цієї картини. Беззахисним виглядає величезний будинок вдалині, що асоціюється з самотністю людини та з її беззахисністю перед силами зла. Цікавий прийом використовує Жулінський щодо образу міста: на першому плані абриси будинків подано у розмаїтті кольорів, але на другому – вони чітко виділяються темним силуетом на тлі зеленкуватого за кольором неба. Алегорія зла персоніфікувалася в уяві художника з образом хижого птаха. А позачасовість картини та відсутність реальних ознак конкретного місця надають цій роботі ще й символічного звучання. І насправді, які б жахливі події не відбувалися у світі останнім часом, вони були ніби “передбачені” сумським художником, який також відчуває цю проблему – постійну загрозу над людством. Але її він виводить у символічну площину, надаючи можливість глядачеві самому проводити й відшукувати реальні історичні паралелі. Перефразовуючи вислів одного з дослідників творчості М. Ернста П. Вальдберга, мистецтво Жулінського у даній роботі не реалістичне, а емблематичне.

Намагання сумського митця вийти за коло позачасовості та трансцендентності виявляється у таких роботах як “Неділя” (1991), композиційною домінантою якої є вертикальна вісь дзвіниці сумського Спасо-Преображенського собору або ж у жіночих постатях у характерному українському вбранні (“Літній вечір”).

Новим кроком у творчості Жулінського слід вважати серію робіт “Посвячення або Подорож до себе разом з Шри Ауробіндо“, створених протягом останніх десяти років на основі ідей індійського мислителя Шри Ауробіндо. В них поєдналися аспекти візуального сприйняття живопису з інтелектуальним розумінням суті людської природи. Роздуми художника про сенс життя і внутрішні протиріччя знайшли відображення у теоретичній праці [5, с. 109].

Висновки. Отже, у своїх творах Жулінський використовує якнайбільше лінійні засоби, які створюють окремі площини – зони автономного існування. Розуміючи неможливість передати і осягнути у всій його повноті картини світу засобами, притаманними реалістичному, міметично-фігуративному живопису, протиставляючи позитивізму наукових пошуків неможливості точного знання, сумський митець вдається до підсвідомих образів, знаходячись у полі ірраціоналістичних засобів тлумачення творцем картини світу. Знаходження в їхніх творах буквального значення, знижує їхній прихований зміст. Виходячи за кордони свідомості він набуває незбагнених відтінків та тонкої інтелектуальної гри.

Література

1. Айстра. Галерея сучасного мистецтва. Каталог / упоряд. та вст. ст. Л. К. Федевич – К. : Рутенія, 1994. – 90 с.
2. Вибране. Favourite. Из зібрання Української академії банківської справи / галерея мистецтв “Академічна” / уклад. С. І. Побожій. – [Суми : FAVORI Style, 2012]. – 58 с.
3. Галерея мистецтв “Академічна”. Історія. Виставки. Колекція. Бібліографія / Нац. банк України ; Українська академія банківської справи, кафедра соц.-гум. дисц.; уклад. С. І. Побожій. – Суми : УАБС, 2003. – 96 с.
4. Гармонія простору / Сумська організація спілки художників України / авт. вст. ст. М. Сіробаба. – [К. : Задумливий страус, 1995]. – 45 с.
5. Жулінський М. В. Посв’ячення, або Подорож до себе разом зі Шри Ауробіндо / М. В. Жулінський. – Суми : Університетська книга, 2004. – 109 с.
6. Побожій С. Загадкові герої Миколи Жулінського / С. Побожій // Червоний промінь (Суми). – 1995. – 14 січня. – № 2 (4131) – С. 3.
7. Побожій С. Микола Жулінський, митець із Сум / С. Побожій // Образотворче мистецтво. – 1997. – № 3–4. – С. 35.
8. Пути творчества. Каталог. Выставка московских и сумских художников, посвященная выдающемуся художнику XX века Казимиру Малевичу. Живопись, графика / авт. вст. ст. и сост. Каталога : Побожий С., Текманжи М., Шумов А. – Конотоп-Сумы-Москва : [Конотопська типографія], 1991. – 5 с.
9. Рідний край: виставка творів художників Сумщини: каталог / Сумська організація спілки художників України / авт. вст. ст. С. І. Побожій; упоряд. М. В. Сіробаба – Х. : Редакційно-видавничий відділ облполіграфвидаву, 1990. – 47 с.
10. Художники Сумщини: альбом Сумської обласної організації Національної спілки художників України. – Суми : Собор, 2006. – 159 с.
11. Junge Kunst der Ukraine. Erste Ausstellung des Kunstler bundes Sumy in der Partnerstadt Celle. Verfasser der Katalog texte: S. I. Poboshiy. – Celle : Bomann Museum, 1991. – 86 с.

Отримано 30.01.2013

*Summary****Pobozhii Sergii. Experiment as Basis Art Method of Mykola Zhulinskiy.***

The article traces the career of an Honored Artist of Ukraine, member of the National Union of Artists of Ukraine, Sumy artist Mykola Zhulinskiy. The paintings by the artist of the 1990s are analyzed. National folk imagery as a basis for the worldview of the artist is separated. Features of plastic language of the author are marked. The characteristics of graphic works are analyzed. The content of associative and philosophical compositions is opened. The changes worldview artist from the mid 80-ies of XX century this day are revealed. We investigate aspects of individual style. The attention is paid to a series of works based on the ideas of Indian philosopher Sri Aurobindo.

Keywords: *Mykola Zhulinskiy, art, painting, painter, graphics.*

УДК 316.624.3:343.59

Галина САЛТЫК

АНТИСОЦИАЛЬНЫЕ ЯВЛЕНИЯ НАЧАЛА XXI ВЕКА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В статье дан анализ такого антисоциального явления как проституция, превратившегося в начале XXI века в один из элементов привычного общественного уклада городской жизни. Автором подчеркивается, что проституция напрямую связана с криминалом и наркобизнесом, с распространением порнографии, а также с ее пропагандой в печатных средствах массовой информации и на телевидении. Сделан вывод о том, что проституция – социальное явление, требующее серьезного государственного контроля. На примере Курской губернии показана борьба провинциальной полиции “за чистоту нравственности”.

Ключевые слова: *проституция, дом терпимости, бордель, полиция, порнография.*

Постановка проблемы. В начале XXI в. Все очевиднее становится утрата обществом культурных традиций, служивших моральным стержнем на протяжении веков. Во многих сферах жизни практически повсеместно наблюдается нарушение нравственных норм и запретов. Прежде всего, это касается рекламы, средств массовой информации, культуры. Ценностями, пропагандирующимися в современном мире, стало потакание своим прихотям, поощрение явного насилия, жестокости и половой распущенности. К сожалению, рост вседозволенности и распущенности ведут к моральной деградации общества.

Сегодня в условиях распространения эпидемии ВИЧ-инфекций и венерических болезней одной из наиболее актуальных социальных проблем большинства стран мира стала проституция, явившаяся результатом глубоких социальных, экономических и нравственных деформаций общественного развития. Происходившие в СССР в конце 1980-х – в