

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
**«Алтайская государственная академия образования  
им. В.М. Шукшина»**  
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)

Кафедра литературы

**«ОБРАЗ УЧИТЕЛЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ  
И ЛИТЕРАТУРЕ XX В.»**  
**ДИПЛОМНАЯ РАБОТА**

**Допустить к защите**

\_\_\_\_\_

Зав. кафедрой \_\_\_\_\_

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

**Выполнила** студентка VI курса

Р- ЗРЯЛ 081 группы

филологического факультета ОЗО

Кожевникова Антонина Валерьевна

**Научный руководитель:**

старший преподаватель

Алексеенко Елена Ивановна

**Оценка** \_\_\_\_\_

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

подпись \_\_\_\_\_

## Содержание

Введение	3
Глава 1. Образ в художественной системе	7
1.1 Образ в художественной системе литературы	7
1.2 Образ в художественной системе кинематографа	10
Глава 2. Образ учителя в отечественной литературе и кинематографе XX-XXI веков	18
2.1 Образ учителя в русской литературе XX века	18
2.2 Образ учителя в отечественном кинематографе XX-XXI веков	33
Заключение	48
Библиография	51
Приложение	56

## Введение

Учитель... Если мы заглянем в толковый словарь, то сможем узнать значение этого слова, а именно «преподаватель, наставник; обучатель, профессор». В нашей стране всегда весьма уважительно относились к профессии учителя, ведь именно он, словно горьковский Данко, жертвуя своим сердцем, освещает нам путь среди тьмы невежества. Труден и тернист тот путь, но учитель крепко держит нас за руку, ведет в светлый мир знаний, совершая каждодневный подвиг, не требуя от нас ничего взамен. Красиво и трогательно сказал об учителе Н.А. Некрасов, подразумевая при этом В.Г. Белинского:

«Учитель! перед именем твоим  
Позволь смиренно приклонить колени...  
Ты нас гуманно мыслить научил,  
Едва ли не первый вспомнил о народе,  
Едва ль не первый ты заговорил  
О равенстве, о братстве, о свободе...»[38].

Но педагог не только вкладывает в нас знания, его миссия имеет и нравственную сторону - он формирует человеческую душу, ведь ошибка педагога мало заметна, но последствия ее могут быть непоправимыми. Как писал Н.Г.Чернышевский, «воспитатель в отношении нравственном сам должен быть тем, кем он хочет сделать воспитанника, по крайней мере, должен искренне и умиленно желать быть таким и всеми силами к тому стремиться» [48]. Эти слова имеют место быть и в наше время.

Актуальность работы продиктована необходимостью изучения произведений литературы и кинематографа, в которых раскрываются образы учителей не только со стороны их личностных качеств и качеств профессиональных, но и с точки зрения нравственности и отношения педагогов с подопечными.

Суть гипотезы нашей исследовательской работы состоит в том, что динамика, исторически проявляющаяся в образах педагогов, должна обязательно

фиксироваться в произведениях литературы и кинематографа. Этим вопросом интересовался российский психолог и педагог В.И.Лещинский. Он изложил результаты своих исследований в работе «Всегда ли прав учитель?». Макаренко А.С. и Амонашвили Ш.А. также рассматривали в своих работах некоторые моменты этого вопроса. В процессе работы мы опирались как непосредственно на художественные произведения и кинофильмы, так и на вышеобозначенные работы. При их изучении мы обнаружили, что вопрос динамики образа учителя, отраженный в литературе и кинематографе, не раскрывался. Помимо этого обнаружилось, что в изображении учителя разные авторы противоречивы, что говорит о том, что отношение к образу педагога весьма неоднозначно.

Структура данной работы состоит из введения, где обозначены цели, задачи, актуальность исследования; двух глав с двумя подпунктами в каждой; заключения, библиографического списка.

Образ преподавателя в литературе и кинематографе весьма динамичен. Мы выбрали эту тему для своей исследовательской работы, поскольку в обществе на протяжении довольно короткого времени произошли кардинальные изменения в отношении к учителям, что отразилось в произведениях русской литературы и кинематографа. Исходя из этого, можно обозначить объект нашей исследовательской работы, коим является образ учителя в отечественной культуре XX-XXI веков. Предметом исследования являются литературные произведения русских писателей XX века и отечественные кинофильмы, посвященные образу учителя. Цель данной работы - исследование динамики изменений образа учителя в отечественной литературе и кинематографе.

Ниже изложены задачи данной исследовательской работы:

- изучить исследовательскую литературу по данной теме;
- определить границы понятия «образ» в литературе и кинематографе;

- рассмотреть отечественные литературные произведения и кинофильмы XX века, в которых раскрывается образ педагога;
- рассмотреть динамику развития образа педагога как личности и отношения общества к нему;
- выявить степень воздействия исторической действительности на образ учителя в культуре XX-XXI веков.

Для анализа мы выбрали следующие произведения литературы:

- повесть Ч. Айтматова «Первый учитель» (1962г.);
- повесть В. Быкова «Обелиск» (1971г.);
- повесть Г. Полонского «Ключ без права передачи» (1976г.);
- повесть А. Алексина «Безумная Евдокия» (1976г.);
- повесть Ю. Полякова «Работа над ошибками» (1986г.).

А также мы проанализировали следующие фильмы:

- «Весна на Заречной улице», реж. М. Хуциев и Ф. Миронер (1956г.);
- «Доживем до понедельника», реж. В. Ростоцкий (1968г.);
- «Большая перемена», реж. А. Коренев (1972г.);
- «Ключ без права передачи», реж. Д. Асанова (1976г.);
- «Чучело», реж. Р. Быков (1983г.);
- «Дорогая Елена Сергеевна», реж. Э. Рязанов (1988г.);
- «Географ глобус пропил», реж. А. Велединский (2013г.).

Методы исследования: сравнительно-сопоставительный, структурно-аналитический анализ, культурологический подход к анализу произведений литературы и кинематографа.

## Глава 1. Образ в художественной системе

### 1.1. Образ в художественной системе литературы

Что такое образ вообще? Как говорил доктор педагогических наук, профессор В.А. Слостенин: «Любой "образ", особенно "образ" сложного явления всегда включает в себя, во-первых, объективное, научное или модальное начало; во-вторых, имплицитное представление, формирующееся под влиянием обыденной жизни и часто закрепленное в коллективном сознании в виде общественного мнения, а также окрашенное эмоционально-оценочным отношением; в-третьих, субъективное представление, основанное на индивидуально-личностном опыте» [42].

По словам Слостенина В.А. «на формирование данного образа оказывают влияние самые разные факторы: культурно-исторические, социально-культурные, политические, экономические, социально-психологические. Мы остановимся на особенностях, отражающих культурно-исторические изменения, происходящие в процессе формирования образа педагога».

Главный момент в культурно-историческом формировании и трансформации «образа учителя»- это появление института образования, когда понятие «учитель» закрепляется относительно человека, получившего образование в специальном учебном заведении. И в связи с этим у понятия «образ учителя» появляется не только духовное значение, но и значение социальное, а процесс формирования протекал как бы двумя путями: институциональным, отражающим строгие требования, которые государство предъявляло к учителю, зафиксированные в научно-педагогических изданиях; и обыденным, отражающим мнение общества и отношение к учителю в обычной жизни.

Представления об образе учителя различны у представителей разных поколений и у тех, кто живет в городе или селе: старшее поколение и жители села более ориентированы на традиционный образ учителя (образованный, уважаемый, культурный, всегда готовый дать полезный совет и т.п.). Горожане и

молодежь скорее отмечают качества, появившиеся у учителя вследствие социальных перемен в обществе (низкое материальное положение и социальный статус, и соответственно, профессиональная и жизненная неудовлетворенность, раздражительность и т.д.).

Поэтому образ педагога в условиях современного общества претерпевает весьма глубокую трансформацию и зависит от социально-культурных изменений, происходящих в обществе.

Искусство вполне может поднять престиж некоторых профессий, пробудить интерес к определенной работе, способствовать профессиональному самоуважению и достоинству. За последние сто лет, помимо литературы, большую роль в выполнении этих функций стал играть кинематограф, «поскольку кино, в том числе кино художественное, играет важную роль в конструировании и поддержании социальных мифов и социально одобряемых стратегий поведения. На основе заимствованных моделей поведения, предлагаемых образцов формируется концептуальная модель реальности, которая обосновывается в соответствии с существующей структурой ценностей, коллективных представлений, отвечающих за социальную ориентацию. ... Кино – это педагогическое пособие для масс» [14].

Как считал российский режиссер, сценарист, искусствовед В.А. Трояновский, «объем художественной информации об искусстве воспитания, педагогической профессии, личности воспитателя, если выразить в числе книжных страниц, превышает габариты собственно научной информации» [45]. Особую важность и специфику художественного образа обозначил наш соотечественник, историк А.В.Предтеченский, подчеркнувший, что "в историческом источнике исследователь имеет дело с единственным и неповторимым, в художественном произведении - с обобщенным образом".



В представлении образа педагога как в художественном произведении, так и в кино нет ни одной детали, которая была бы изображена случайно. Тут важно все: и внешность героя, и его внутренний мир, его привычки, жесты, одежда, предметы, его окружающие, обстановка его жилища, даже времена года и погода за окном. Для полноты изображения персонажа зачастую используются антиподы, дабы подчеркнуть ту или иную его черту. Автор ставит своего героя в такие ситуации, в которых в полной мере проявляются те или иные черты характера героя. «Огромную роль в идентификации типа образности играет та или иная установка восприятия читателя. Ее формирует автор с помощью рамы (рамки) текста, в которой особенно важно заглавие (при его отсутствии — первая стихотворная строка, первая фраза)» [47].

## 1.2. Образ в художественной системе кинематографа

Но для полноты изображения образа мало одной авторской работы, мало одной идеи. Как писал советский режиссёр театра и кино, педагог, сценарист, художник, теоретик искусства С.М. Эйзенштейн, «кино, конечно, наиболее интернациональное из искусств. И не только потому, что вокруг земного шара по самым разнообразным странам прокатываются фильмы производства разных стран. Но прежде всего потому, что именно в кино, с его все обогащающимися возможностями техники и все развивающейся творческой изобретательностью, самой практикой установлен очень живой международный контакт творческой мысли» [52]. Кино позволяет нам более широко разглядеть предлагаемый образ, нежели книга. А помогает нам в этом целая команда, работающая над созданием фильма: у каждого члена команды своя определенная функция, без которой немислимо само создание фильма, а, следовательно, и образа учителя. Очень важен в этом моменте подбор актера на ту или иную роль. Ведь это немаловажный аспект. Будет ли гармонировать внешность, физические данные актера с той ролью, с тем характером, которые ему придется сыграть в кино? Не вступят ли в диссонанс его внешние качества с предполагаемым образом? Не исказит ли облик актера ту идею, которую пытался донести до нас автор произведения? «В последнее время в театре получил распространение порочный принцип распределения ролей и вытекающий из него примитивный метод работы над ролью. Принцип этот возник в кинематографии. Известен он под названием «типажного подхода» и заключается в том, что на каждую данную роль назначается не тот актер, который может наилучшим образом сыграть эту роль, то есть, пользуясь материалом роли, родить, создать, сотворить художественный сценический образ, а тот, кто сам — такой, какой он есть в реальной жизни, без всякого перевоплощения, — по своим внутренним и внешним (а иногда только внешним) качествам в наибольшей степени совпадает с представлением режиссера о данном персонаже. Режиссер в этом случае рассчитывает не столько на искусство актера, сколько на его человеческие природные данные» [34].

Но помимо внешности и остальных физических данных немаловажная роль в создании образа отводится и непосредственно самой игре актера. Ведь даже Эйзенштейн писал, что «первое звено в цепи развивающихся форм лицедейства - актер-лицедей, в непосредственности переживания передающий зрителю содержание своих мыслей и чувств, протянет руку носителю высших форм будущего лицедейства - киномагу телевидения, который, быстрый, как бросок глаза или вспышка мысли, будет, жонглируя размерами объективов и точками кинокамер, прямо и непосредственно пересылать миллионам слушателей и зрителей свою художественную интерпретацию события в неповторимый момент самого свершения его, в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ним» [52]. В зависимости от того, как актер сыграет эту роль, какие эмоции заставит нас пережить, так и будем мы воспринимать представляемый им образ. Это весьма непростая задача.

Над решением этой задачи долгое время трудился знаменитый русский режиссёр, актёр, педагог и театральным деятель Константин Сергеевич Станиславский в период с 1900 по 1910 год. Он создал свою систему- свою теорию сценического искусства, своего рода методу актёрской техники. Создавая свою систему, он не старается создать некий учебник, научное пособие: «Моя книга не имеет никакой претензии быть научной. Хотя я признаю, что искусство должно жить в дружбе с наукой, но в самые моменты интуитивного творчества, которым главным образом и посвящена книга, я боюсь научных мудрствований артистов. А наше творчество прежде всего интуитивно, так как оно основано на бессознательном творческом чувстве, на инстинкте артиста. Это, конечно, не значит того, что артист должен быть неучем, что он не нуждается в знаниях» [44]. Он писал эту книгу, основываясь на собственном опыте, на своих наблюдениях: «Только этот материал и мои личные выводы, данные мне опытом, работой, наблюдениями и практикой, представляют интерес как для специалистов в нашем деле, то есть артистов, режиссеров и других деятелей искусства, так, быть может, и для людей науки, если они захотят живого, взятого из практики и жизни материала для его научного исследования в помощь нашему практическому делу.

Словом, кто бы и как бы ни старался сделать из моей книги науку, она имеет исключительно практический смысл» [44].

Станиславский считал неотделимым творчество от человеческой души, от души актера: «я позволю себе напомнить очень элементарную истину, которую легко забывают. А именно с каждой системой надо прежде всего сжиться настолько, чтоб о ней совсем не думать, и только после того, как она вьестся и в плоть, и в кровь, и в душу, начнешь, сам того не замечая, пользоваться ею и получать от нее реальную пользу. Каждую систему надо пропустить через себя, сделать ее своей собственной, удержать из нее ту главную суть, на которой она основана, а частности выработаются каждым по-своему. Главная сущность моей книги - сверхсознательное через сознательное. Я пытаюсь с помощью сознательных приемов артистической работы научиться возбуждать в себе сверхсознательное творчество - само вдохновение. Я утверждаю на основании долгой практики, что это возможно, конечно, при том единственном условии, что вся инициатива творчества будет отдана природе - единственному творцу, могущему творить, создавать истинно прекрасное, непостижимое, недостижимое, не доступное никакому сознанию, живое, то есть скрывающее в себе живой дух». [44].

После многолетней борьбы с формализмом система К.С. Станиславского в итоге получила окончательное признание и стала основой развития театрального искусства.

Известный советский педагог, театровед, актёр, режиссёр Б.Г. Захава выделил в своей книге «Мастерство актера и режиссера» пять принципов системы Станиславского: «Главным принципом системы Станиславского является основной принцип всякого реалистического искусства — жизненная правда. Это основа основ всей системы. Требованием жизненной правды проникнуто в системе Станиславского решительно все. Педагогу театральной школы необходимо научиться отличать сценическую правду от лжи и подчинять требованию правды все творчество своих учеников. Чтобы застраховаться от

ошибок, необходимо выработать в себе привычку постоянно сопоставлять выполнение любого творческого задания (даже самого элементарного упражнения) с правдой самой жизни. Дух системы К.С. Станиславского требует не прощать ни самому себе, ни своим ученикам ничего приблизительного, нарочито условного, ложнотеатрального, как бы это «условное» и «театральное» ни казалось эффективным и интересным. Это и есть путь к истинной театральности — живой, естественной, органической.

Однако, если на сцене не следует допускать ничего, что противоречило бы жизненной правде, это вовсе не означает, что на сцену можно тащить из жизни все, что только на глаза попадет. Необходим отбор.

Но что является критерием отбора? Как отличить подлинную правду искусства от того, что Л.М. Леонидов презрительно называл «правденкой»? Вот тут-то и приходит нам на помощь второй важнейший принцип школы К.С. Станиславского — его учение о сверхзадаче. Что такое сверхзадача? Утверждают, что это то же самое, что идея. Это неверно. Если бы это было так, зачем Станиславскому понадобилось бы изобретать новый термин? Сверхзадача есть то, ради чего художник хочет внедрить свою идею в сознание людей, то, к чему, художник стремится в конце концов, она — самое заветное, самое дорогое, самое существенное его желание, она идейная активность художника, его целеустремленность, его страстность в борьбе за утверждение бесконечно дорогих для него идеалов и истин.

Учение К.С. Станиславского о сверхзадаче — это не только требование от актера идейности творчества, но это, кроме того, еще и требование его идейной активности, которая лежит в основе общественно-преобразующего значения искусства. Из сказанного можно заключить, до какой степени неправильно сводить систему Станиславского к сумме технических приемов, оторванных от содержания искусства. Помня о сверхзадаче, пользуясь ею, как компасом, художник не ошибается ни при отборе материала, ни при выборе технических приемов и выразительных средств.

Но что же Станиславской считал выразительным материалом в актерском искусстве? На этот вопрос отвечает третий основной принцип Станиславского — «принцип активности и действия, говорящий о том, что нельзя играть образы и страсти, а надо действовать в образах и страстях роли». Этот принцип является тем винтом, на котором вертится вся практическая часть системы (метод работы над ролью). Кто не понял этого принципа, не понял и всю систему. Изучая систему, нетрудно установить, что все методические и технологические указания К.С. Станиславского бьют в одну точку, имеют одну-единственную цель — разбудить естественную человеческую природу актера для органического творчества в соответствии со сверхзадачей актера.

Ценность любого технического приема рассматривается К.С. Станиславским именно с этой точки зрения. Ничего искусственного, ничего механического в творчестве актера не должно быть, все должно подчиняться в нем требованию органичности — таков четвертый основной принцип К.С. Станиславского. Конечным этапом творческого процесса в актерском искусстве, с точки зрения К.С. Станиславского, является создание сценического образа через органическое творческое перевоплощение актера в этот образ. Принцип перевоплощения является решающим принципом системы. Где нет художественных образов, там нет и искусства. Но искусство актера — вторичное, исполнительское; актер в своем творчестве опирается на другое искусство — на искусство драматурга — и исходит из него. А в произведении драматурга образы уже даны; правда, только в словесном материале пьесы, в литературной форме, но они тем не менее существуют, иначе пьеса не была бы произведением искусства. Поэтому, если соответствующим образом одетый и загримированный актер хотя бы только грамотно читает свою роль, в представлении зрителя все же возникает некий художественный образ. Создателем такого образа ни в какой степени не является актер, его творцом как был, так и остается только драматург. Однако зритель непосредственно воспринимает не драматурга, а актера и приписывает ему то художественное впечатление, которое он получает от данной роли. Если же актер обладает некоторым личным обаянием, привлекательными внешними

данными, красивым голосом и общей нервной возбудимостью, которая в глазах малоискушенного и нетребовательного зрителя сходит за эмоциональность и актерский темперамент, обман можно считать обеспеченным: не создавая никаких образов, актер приобретает право называться художником и причем сам совершенно искренне верит, что его деятельность является настоящим искусством. Против этого лжеискусства выступал К.С. Станиславский» [34].

Как писал сам Станиславский, «есть актеры и особенно актрисы, которым не нужны ни характерность, ни перевоплощение, потому что эти лица подгоняют всякую роль под себя, полагаются исключительно на обаяние своей человеческой сущности. Только на нем они строят свой успех. Без него они бессильны, как Самсон без волос». Актерское обаяние — это обоюдоострое оружие, актер должен уметь им пользоваться. Мы знаем немало случаев, когда природное сценическое обаяние являлось причиной гибели актера, вся забота и техника которого сводились в конце концов исключительно к самолюбованию» [44]. Станиславский весьма враждебно говорит об актерском самопоказывании. Он считает, что «не себя в образе должен любить актер, а образ в себе. Не для того он должен выходить на сцену, чтобы иллюстрировать самого себя, а для того, чтобы раскрывать перед зрителем создаваемый им образ» [44].

К.С. Станиславский считал внешнюю характерность и искусство перевоплощения актера весьма важными моментами. Он писал: «характерность при перевоплощении — великая вещь. А так как каждый артист должен создавать на сцене образ, а не показывать себя самого зрителю, то перевоплощение и характерность становятся необходимыми всем нам. Другими словами, все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными. Нехарактерных ролей не существует» [44].

Исходя из вышесказанного, становится понятно, что истинный смысл системы Станиславского заключается в том, что актер из своих действий, мыслей, чувств, из своего голоса и тела должен создать образ, заданный ему.

Подводя итог характеристики системы К.С. Станиславского, хочется отметить ее универсальность, повсеместную и постоянную актуальность. Актер играет хорошо только тогда, «когда его игра подчиняется естественным, органическим законам актерского творчества, корнящимся в самой природе человека. Игра больших, талантливых актеров всегда стихийно подчинялась и подчиняется этим законам. Это происходило и тогда, когда не существовало не только системы Станиславского, но и самого Константина Сергеевича. Так как система не что иное, как практическое учение о природных органических законах творчества, то отсюда и вытекает, что когда бы актер ни играл — хотя бы двести лет тому назад, — если он играл хорошо, то есть убедительно, искренне, заразительно, он непременно играл «по системе Станиславского», независимо от того, сознавал он это или не сознавал, действовал преднамеренно или же стихийно подчинялся голосу своего таланта, требованиям самой матери-природы» [34].



## Вывод

Таким образом, мы определили, что в литературе образ персонажа раскрывается через такие художественные средства, как речевая характеристика героя (диалог – разговор двух, иногда более лиц; монолог – речь одного человека; внутренний монолог – высказывания одного человека, принимающие форму внутренней речи), авторская характеристика (оценочное отношение автора к рассказываемому), подтекст (невысказанное напрямую, но угадываемое отношение автора к изображаемому, неявный, потаенный смысл), портрет (изображение внешности героя как средство его характеристики), деталь (выразительная подробность в произведении, несущая значительную смысловую и эмоциональную нагрузку), символ (образ, выражающий смысл какого-либо явления в предметной форме), интерьер (внутренняя обстановка помещения, среда обитания людей).

Кинематограф же имеет в своем арсенале гораздо большее количество средств для изображения героя. Помимо тех средств, которые используются в литературном произведении, здесь еще можно выделить мимику, жесты, костюм, язык актера, обстановку, музыкальный фон, деталь, а также присущие только кинематографу такие средства, как кинематографические планы, переходы между планами, кадрами и эпизодами, точки зрения кинокамеры и ее движения. Выразительные функции в фильме выполняют также организация времени, пространства и монтаж.

## Глава 2. Образ учителя в отечественной литературе и кинематографе XX-XXI веков

### 2.1. Образ учителя в русской литературе XX века

Еще в первобытном обществе возникла необходимость передачи накопленных знаний и опыта подрастающему поколению. Обычно роль наставника доставалась людям, которые не могли уже активно принимать участие в жизни племени, например, в связи с возрастом или физической немощностью, уже запасшиеся обширным жизненным опытом. Уже тогда роль "учителя" доставалась наиболее опытному, наиболее мудрому члену племени. И уже появляются зачатки представления, общественного мнения об образе наставника, учителя, человека, подчиняющегося особым требованиям, наделенного особыми качествами. Бесспорно, эти требования менялись на различных этапах культурного и исторического развития общества. Но в исторической памяти человеческого общества закрепились самые важные характеристики, сформировавшие и зафиксировавшие определенное целостное представление об "образе учителя".

Изначально, как уже говорилось выше, значение слова "учитель" не было связано с непосредственно профессиональной деятельностью, со специальным педагогическим образованием, не отражало закрепленных институционально требований и характеристик. Прежде всего, учитель- это духовный наставник, тот, кто духовно и нравственно находится выше остальных членов общества, а, следовательно, открывающий людям совершенно новые знания, которые порой были даны ему свыше. Учителем считался тот, у кого было свое учение, кто был в состоянии привлечь учеников, приверженцев тех же взглядов. Согласно религиозным учениям, учитель- это человек, несущий ответственность за судьбу своих последователей, обладающий среди учеников абсолютным авторитетом.

Именно в это время формируется представление об учителе, как о каком-то символе знания, мудрости, примера для подражания, но в то же время как

человеке, имеющим власть над своими учениками. Исходя из этого, формируется отношение к учителю: почитание, уважение, а иногда и боязнь наказания.

В наше время, а именно XX-XXI века, в нашей стране профессию учителя принято понимать как сугубо женскую за редким исключением. По данным журнала «Эксперт» «школьный учитель, действительно, женская профессия: 86% профсообщества составляют женщины. «Учительница первая моя» стопроцентно дама, но с большой вероятностью и второй, и третий учитель окажутся женщинами. Для сравнения: во Франции в средней школе 57% женщин, в Великобритании и Гонконге — 53%, в Германии — 46%, в Японии — 32%. Что касается возраста, то слухи о сильной геронтологизации учительского цеха преувеличены: согласно прошлогоднему исследованию\*, проведенному Центром социологических исследований МГУ им. М. В. Ломоносова (ЦСИ), средний возраст учителя — 43 года (директора школы — 49 лет). Эти данные в целом совпадают с официальной статистикой. Пенсионного возраста достиг примерно каждый десятый учитель страны, но нет причин драматизировать ситуацию: возрастная структура показывает, что половина всех учителей (50,7%) — это люди от 31 года до 46 лет, причем почти две трети из них сорокалетия не достигли. На взгляд директоров школ, это самый продуктивный возраст, поскольку период наибольшей эффективности начинается у учителей после восьми-десяти лет работы в школе. Педагогов в возрасте, называемом предпенсионным (от 47 до 54 года), 22,3%. Пенсионеров 13,3%, при этом тех, кого можно отнести к молодым специалистам (до 30 лет), тоже почти 13%.» [24].

Литература XX века представила нам образ учителя как человека, обладающего достаточно высокими моральными качествами, выполняющего по-настоящему грандиозную миссию — обучить безграмотный русский народ. Социально-нравственный статус педагога был крайне высок. Верность своему делу, любовь к детям, возможность самопожертвования и высокое отношение к гражданской позиции — это то, что характеризует учителя XX века.

Таким и создает Ч.Айтматов образ учителя. В повести «Первый учитель» он пытается создать мощный реалистичный образ деятельного коммуниста-ленинца, продемонстрировать результаты его подвига, нравственную и идейную связь, соединяющую новое поколение с ним.

Печально признавать, но иногда мы просто привыкаем к людям, причастным к разного рода великим событиям, к важным моментам истории нашей страны. В своей повести Ч. Айтматов явил читателю живую легенду, героем которой был как раз один из таких людей— это Дюйшене Таштанбекове, первый учитель из аила Куркуреу. Этот образ весьма реалистичен.

Вся повесть помещается всего на двух листах, но какой немислимый накал страстей, психологические и социальные проблемы, а также сложный замысел автора. Куркуреу — это обыкновенный небольшой аил. Большая часть населения послереволюционной Киргизии проживало именно вот в таких глухих, маленьких аильчиках. Советская власть для этих людей еще не отождествлялась с освобождением от традиций, отсталости и тьмы. Вполне вероятно, что дехкане Куркуреу и вовсе бы прогнали Дюйшена, если бы ему не была выдана официальная бумага. Ведь, в принципе, кто вообще для них Дюйшен? Он всего лишь на всего сын бедняка. Но именно эта самая бумага с официальной печатью остановила людей. Дюйшен истово берется за труд. Он вычистил и отремонтировал старую байскую конюшню, чтобы там открыть школу, помог детям, через невероятно холодный, буквально ледяной ручей перенес детей в школу, не дал в обиду свою ученицу Алтынай. А ведь это было так трудно, заложить основу знаний для становления будущих ученых, летчиков, учителей, инженеров — строителей культуры.

Подвиг Дюйшена состоит не только в пробуждении в детях жажды к знаниям, но еще во влиянии на все остальное, взрослое население аила. Сначала он одинок, но в дальнейшем он получает поддержку односельчан, и в первую очередь его поддерживает Сатымкуль, самый ярый противник всеобщего просвещения: “Что уж там говорить, мы тоже кое-что понимать стали” [1]. А это

значит, что Дюйшен все-таки сумел научить отсталый захолустный аил чувствовать и думать по-новому, научил видеть будущее. Очевидно, что в повести показан образ яркого коммуниста, являющегося примером для учеников: «Я никак не мог себе представить, что этот бородатый смирный человек был когда-то комсомольцем, да к тому же, что самое удивительное, учил детей, будучи сам малограмотным»[1].

В произведении внешний облик постаревшего учителя передается от лица автора: «Помнится, это был пожилой уже человек, высокий, угловатый, с нависшими орлиными бровями... Изредка он проезжал по нашей улице, подвязав к седлу большой кетмень, и конь его был похож чем-то на хозяина- такой же костлявый, тонконогий»[1]. Также демонстрируется его упорность и ответственность, что позиционирует его с положительной стороны: «Он человек закона. Пока дела не выполнит, никуда не завернет» [1]. Но в то же время из воспоминаний бывшей ученицы главного героя мы не можем подробно рассмотреть внешность еще молодого учителя, каким он был в те времена, когда совершал свой каждодневный подвиг. О внешнем виде его сказано мало: «бледнолицый парень в черной шинели».

Герой показан с положительной стороны в его уважительном и теплом отношении к детям, например, к Алтынай, и положительный образ его еще более подчеркивается с помощью контраста между его добрым отношением к девочке и пренебрежительным и порой жестоким отношением к ней остальных людей.

Современные критики очень часто воспринимают эту повесть как литературную пропаганду. Весьма прискорбно, что это одно из самых распространенных заблуждений относительно большого количества литературных произведений советского времени.

В 1971 году выходит в свет повесть В.Быкова «Обелиск». В ее основе лежит особая нравственная и сюжетная ситуация. Учитель Мороз, который находится в партизанском отряде, добровольно сдается немцам, а его учеников, совершивших

покушение на полицаев и немцев, пытаются в полиции. Все его отговаривают, считают его поступок бесполезной жертвой, но он все равно идет, не смотря на то, что прекрасно знает, что ребят фашисты не выпустят, хоть и обещали, но он понимает, что не может в этой ситуации поступить иначе.

Быков считает героическим поступок Мороза, подтверждая свое мнение в течение всей повести. Это поступок героический потому, что не стал учитель прятаться от немцев, которые распустили слух по селу, что «так поступают Советы: чужими руками воюют, детей на закланье обрекают» [3], не смог оставить детей в такую трудную минуту. Помимо этого, самопожертвование учителя, собственно, как абсолютно все его безупречная жизнь, которая прошла на виду у односельчан, все это есть пример для всех – пример духовной стойкости и человечности.

Ведь не зря же Миклашевич, как и Мороз, становится учителем. В течение долгих лет после смерти наставника старается учитель добиться того, чтобы имя пожертвовавшего своей жизнью Алеся Ивановича наконец-то появилось рядом с именами его учеников на обелиске. И делает он это не только ради торжества справедливости и почестей, сколько ради утверждения норм морали, по которым надо людям жить. Это и есть ответ писателя, ответ на вечный вопрос о смысле жизни человека.

Быков изображает Алеся Мороза непохожим на других, очень скромным, простым человеком. Мороз мог приютить у себя дома мальчика, избиваемого собственным отцом, и учитель не боялся при этом скандала, не боялся вызова в суд. Этот человек мог с ребятами часами читать Толстого для того, чтобы они научились понимать и наслаждаться прекрасным, а не пытаться, согласно школьной программе, дискутировать о заблуждениях классиков. «А Мороз не ворошил толстовские заблуждения — он просто читал ученикам и сам вбирал в себя все дочиста, душой вбирал. Чуткая душа, она прекрасно сама разберется, где хорошее, а где так себе. Хорошее войдет в нее как свое, а прочее быстро забудется. Ответится, как на ветру зерно от половы. Теперь я это понял отлично, а

тогда что ж. Был молод, да еще начальник» [3], — как рассказывал автору старый партизан Ткачук, бывший заведующий района. Он только спустя годы понял, что учителя важен был не уровень знаний, важно было то, какими станут его подопечные.

Основой произведения является спор Ткачука и Ксендзова. Ксендзов считает, что в поступке Мороза не было никакого подвига, и что не герой он, а, значит, зря Миклашевич, его ученик, который чудесным образом спасся в дни казней и арестов, почти всю жизнь пытался добиться того, чтобы вместе с именами погибших учеников на обелиске оказалось и имя Мороза. Ксендзов думал, что Мороз не сделал абсолютно ничего полезного для отряда партизан, где находился недолгое время, ведь он даже и не убил никого из врагов.

Помимо этого, он работал при вражеских оккупантах, как и до войны, учил в школе ребят. Но Мороз ведь сам говорил Ткачуку, не кривя душой: «Если вы имеете в виду мое теперешнее учительство, то оставьте ваши сомнения. Плохому я не научу. А школа необходима. Не будем учить мы — будут оболванивать они. А я не затем два года очеловечивал этих ребят, чтоб их теперь расчеловечили. Я за них еще поборюсь. Сколько смогу, разумеется» [3]. Именно эти слова Мороза и стали пророческими. Ведь он на самом деле сделал для своих подопечных все, что только смог. Тщетная борьба за детские души не прекращалась и во время оккупации.

Эту борьбу до самой своей секунды вел Мороз. Он, конечно, фашисты лгут, обещая, если придет учитель, отпустить ребят, попытавшихся с помощью диверсии на дороге убить полиция. Но не было у него сомнений и в другом, что если он не сдастся, фашисты используют это против него, сведут на нет все то, чему Мороз так долго и старательно учил детей.

Поэтому Алесь Иванович ночью покидает партизанский отряд, дабы разделить со своими подопечными их ужасную участь. Мороз идет сознательно на верную смерть, ведь он прекрасно знает, что не пощадят никого, но он просто

не может поступить иначе. И этот его подвиг обладал такой нравственной силой, что Паша Миклашевич, мальчик, который единственный из всех уцелел, через всю жизнь пронес идеи своего наставника. А уже когда он сам стал учителем, он своим уже ученикам передал эту морозовскую «закваску», тогда Ткачук, когда узнал, что один из учеников помог недавно изловить бандита, казал: «Я так и знал. Миклашевич умел учить. Еще та закваска, сразу видать» [3].

Учитель может совершать свой ежедневный, невидимый подвиг и в мирное время, о котором и повествует Г. Полонский. Творчество Полонского вызывает интерес читателей потому, что рядом с бытовым, обыденным его в произведениях зачастую изображены нравственные законы, непростой внутренний мир персонажей, духовные ценности, неповторимые характеры.

Девочка, которая в 17 лет уже чувствует себя «старой», влюбленный в нее мальчик, коллектив учителей, упорно следящий, кому отдают свою преданность дети, коллектив учеников, вручающих преданность тем, кто больше всего ее достоин. На этом и строится содержание повести «Ключ без права передачи».

Дабы понять, каков образ учительницы, необходимо представить, как изображает ее внешность автор: «У нее мальчишеская стрижка, худая шея, великоват рот, косметики – ноль. Глаза говорили как-то очень явно и серьезно о "присутствии духа" в небогатом ее теле...» [4].

Урок для нее – это урок культуры, творчества, высокой духовности, это достижения абсолютно каждого ученика. Она ведет занятие, позволяя себе выйти за стандартные рамки программы. Не стандартны и ее методы работы с подопечными, она отходит от надоевших рамок, привнося свое новое в процесс преподавания: «Мы хотим напроситься к вам в кабинет на этот час... Из-за телевизора. Там сейчас будут пушкинские "Маленькие трагедии" по второй программе» [4].



Даже на внеклассные занятия ученики идут с удовольствием, с радостью и нетерпением ожидают новой, интересной встречи, новых впечатлений: «Вечер сказок Евгения Шварца – помните, все откладывали?.. Или вечер французской поэзии, от Вийона до Жака Превера... Или вам самим уже нет дела до них? - Да что вы?! Наоборот! Вдвойне охота...» [4].

Ребятам с ней интересно и легко, они с радостью идут на урок, при этом они не боятся, что вдруг их спросят, а они не смогут правильно ответить. Потому что по ее эмоциям, поведению, действиям становится понятно, что она открыта, искренна, отзывчива, доброжелательна.

Как может заметить любой педагог в этой школе, «есть обязательный стандарт образования». Но Марина Максимовна не преподает по стандартам, она от них отходит. Ведь она является для ребят кем-то большим, чем просто учительница, наставник: «Она – человек, понимаешь? С ней интересно – раз. Никогда не продаст – два. И говорить можно о чем угодно – три. Нам дико повезло с ней, если хочешь знать» [4].

Совершенно по-другому представляет нам А.Алексин в повести «Безумная Евдокия» свою героиню. Евдокия Савельевна- классный руководитель 9 «Б» класса. В свои пятьдесят четыре года она именовала себя предпенсионеркой. «Но ей можно было дать и пятьдесят семь, и тридцать девять: она была, как говорят, женщиной без возраста» [2]. Автор с иронией пишет о манерах и внешности Евдокии Савельевны, например, когда на родительском собрании она рассказывала о важности возвращения у детей чувства прекрасного. Но сама в то же время «поверх модных, где-то впопыхах, случайно купленных брюк она могла надеть широкую юбку, заправить в неё мужскую ковбойку, а в короткие, под мальчишку подстриженные волосы воткнуть костяной гребень «времен Очаковских и покоренья Крыма» [2]. Ранней весной она могла пойти на улицу, нацепив белую панаму, а все еще в это время ходили в пальто. Она боролась за коллективизм и «очень любила, чтобы все были вместе. И с ней во главе».

Рассказчик, Олин папа, «уверен, что в искусстве ей ближе всего хор и кордебалет» [2].

Евдокия Савельевна, одержимая идеями коллективизма, совершенно не выносила любого проявления индивидуальности, характера, не похожего на остальных. В подопечном ей классе она зачастую выделяла тех детей, кто в принципе ничем особым не выделялся среди других. При этом ее любимыми словами были «все», «для всех», «со всеми». Именно поэтому Евдокия Савельевна с самого начала стала вести методичную, ежедневную борьбу против, по её мнению, ошибочных методов воспитания, применяемых Олиными родителями.

Ученица 9«Б» класса, Оля, весьма талантливая, но при этом очень своенравная, она ко многим общественным мероприятиям учительницы, к её взрывному характеру, к разного рода встречам учеников Евдокии Савельевны, бывших и настоящих, относится с усмешкой. Оля действительно считает, что этим Евдокия Савельевна лишь отрывает всех от дел. Олины родители авторитет учительницы не поддерживали, а только внушали своей дочери быть понисходительнее к «безумной Евдокии» (кстати, именно Оля дала учительнице такое прозвище).

По рассказам Олиного отца, «безумная Евдокия» в своей работе упорно вытравила всё своеобразное, неповторимое в учениках, она старалась сделать так, чтобы ученик каждый был таким же, как и все – в кино, на экскурсии, на выставке, в походе. Пробудить у каждого ученика чувство причастности к коллективу, к классу – вот что ей было важно. Но у Оли это стремление вызывало внутреннее противоречие.

А когда завуч предложила провести выставку Олиных скульптур и рисунков, «безумная Евдокия» решила организовать выставку творений всех, кто более-менее умел обращаться с кисточкой или карандашом, а у Оли она взяла всего лишь пару рисунков, «чтобы было не больше, чем у других» [2]. В спектакле «Двенадцатая ночь» по пьесе Шекспира, которую в оригинале, на

английском языке играли школьники, Евдокия Савельевна выделила Оле роль третьего плана, хотя все знали, что Олин английский был намного лучше, чем у остальных. Как рассказала своим родителям Оля, «главные роли исполняли любимые Евдокией посредственности» [2].

По словам Олиного отца, Евдокия Савельевна не понимала той простой истины, что талант скульптора, призвание художника совсем не отделяет человека от основной массы. Она старалась объединить Олю с остальным коллективом. Послушные ученики, подобно своей учительнице, «не желали замечать того, что было для них непривычным. Яркое не радовало, а ослепляло их» [2]. Олин отец считает, что причина страданий его дочери именно это.

Тем злополучным утром, в воскресенье, когда и происходит основное действие повести, Евдокия Савельевна, явившись домой к Олиным родителям, сообщает, что в субботу, во время похода всем классом по местам боевой славы, их дочь пропала, неизвестно куда ушла из отряда и не вернулась. С этого момента уже прошла целая ночь. С матерью девочки стало плохо. По возвращении из больницы идет диалог между Олиным отцом и учительницей. Евдокия Савельевна доказывает безнравственность поступка Оли: желая быть самой первой, достичь конечной цели похода раньше всех, она втихомолку вечером ушла из отряда. Она совершенно не подумала о том, что её честолюбивый поступок принесет огромное беспокойство всему классу и, естественно, Евдокии Савельевне, ответственной за поход.

Учительница при этом говорит, что всё-таки главное в людях— это талант человечности.

Со временем можно заметить, что в «безумной Евдокии» так много привлекательного и, возможно даже, прекрасного. Учительница с горечью сообщает, что во многом она виновата сама: ворвалась в дом Оли утром с известием о ее пропаже, чем довела до безумия Олину мать. Но могла ли она поступить по-другому? Не будь Оля эгоцентристкой, она пришла бы домой, даже после побега из лагеря. В конце Евдокия Савельевна спешит к ученикам, которые

идут чуть впереди нее по улице: она опасается, что Оля решит взять всю вину за болезнь матери на себя и что ноша эта покажется непосильной для неё.

В финале произведения рассказчик все же признаёт, что, пусть они с женой и сумели отстоять право на формирование характера дочери и при этом одержали победу над Евдокией Савельевной, «эта победа стоила Наденьки жизни. Или здоровья» [2]. Вот такая цена невоспитанности Оли, цена прозрения Олиного отца.

В итоге становится очевидно, что в течение практически всей повести читатели смотрели на учительницу глазами отца Оли, а, значит, и глазами самой Оли, при этом составили искажённый портрет замечательной воспитательницы, справедливой и умной. Она не стремилась ставить в один ряд всех своих воспитанников, - она только пыталась вернуть в коллектив Олю, вернуть к людям, от которых, упиваясь своими достижениями и успехами, Оля оторвалась. Наказанием ей было одиночество. «Тот, кто любой ценой хочет быть первым, обречён на одиночество» [2], - говорит учительница. Наконец, читатель может увидеть её такой, какой она на самом деле была: несуразно одетую, но прозорливую, мудрую, всю свою жизнь отдавшую своим воспитанникам.

Ближе к концу XX века вслед за меняющейся ситуацией в стране стали меняться принципы. Это можно наблюдать у Юрия Полякова в повести «Работа над ошибками». Писатель демонстрирует то, как в период кризиса прежних советских идеалов рушится нравственная преемственность и увеличивается отстраненность между поколениями.

В нынешних условиях, когда уходят безвозвратно принципы старой школы, государство вынуждено создавать новую школу ради новой жизни и относительно новых требований культурных запросов и существования, проблема учителя удвоилась. Через образ Петрушова Юрий Поляков и осуществляет поиск нового учителя.

Эта повесть посвящена весьма болезненным темам: теме проблемы школы, темы взаимоотношения учеников и учителей. Это повесть о любви и дружбе, о юности, о нравственном выборе, стоящем в любую эпоху перед человеком.

Как-то в одном из своих интервью Ю. Поляков сказал: «Мне в голову пришло интересное решение – написать произведение от своего лица, так, как если бы лично мне довелось оказаться именно сегодня в школе. А чтобы проверить свои ощущения, я на несколько месяцев устроился учителем литературы. А что это дало? Появилась возможность многое увидеть свежим взглядом. То, к чему учителя давно привыкли, открылось мне совершенно по-новому» [5].

В повести Поляков поднимает вопрос о проблемах современной школы и, собственно, в целом системы образования. «Образование, – утверждал писатель, – основа основ любой социальной системы. И базовый советский мир закладывался в головы юных граждан именно в школе. Учитель, в особенности учитель словесности или истории, волей-неволей становится бойцом идеологического фронта» [5].

Андрей Петрушов, молодой журналист, устроившийся временно в школу обучать детей русскому языку и литературе, ощущает разрыв связи поколений и делает попытку объединить своих учеников с помощью героического прошлого – поисками утерянной рукописи писателя Пустырева, который погиб на фронте. Учителю достается такой класс, в котором детям «палец в рот не клади», в котором всем и вся верховодит испорченная, избалованная красотка-отличница, отец которой является большим начальником. Драка учителя и учеником, соперничество, девичья влюбленность- все это и составляет современную школу. При этом преподаватели по-прежнему по уши в бумажной работе.

«Пока я изучал учеников, они изучали меня» [5] – это был первый визит молодого учителя в класс. Очень важно, что Петрушов интересен ученикам, потому что ученики интересны ему, именно это и отличает Петрушова от многих

преподавателей. Но он не совсем в себе уверен: «Иногда, спрашивая ученика, я ощущал, что спрашиваю самого себя, и невольно начинал лихорадочно формулировать ответ» [5].

Петрушов старается на уроке приблизить к себе подопечных с помощью разнообразной литературы. Ибо ничто так не воспитывает юношество, обладающее силой фантазии и воображения, чуткостью чувств, как художественные творения, действующие на воображение и чувства, управляемые глубокой и серьезной мыслью. Увы, все тщетно.

Он сумел заинтересовать подростков одной идеей – попытаться найти рукопись, и теперь его ученики делают все для того, чтобы своему учителю помочь. Петрушов старается вовлечь подопечных в процесс обучения, но порядки, устоявшиеся с давних пор в школе, и постоянное давление на него директора, не понимающего, зачем ему все это, не позволяют начинающему учителю раскрыть для учеников себя и свою душу.

Практически все персонажи этой повести – это реально существующие фигуры нашей культурной и общественной жизни. Фоменко ради своей карьеры не гнушается предательством, Гиря, не стесняясь, берёт подношения от родителей, Котик заигрывает с практикантками, а Максим Эдуардович подрался с учеником. Из этого следует вывод – учительство в абсолютнейшем упадке.

В школе Петрушову приходится гораздо больше писать, чем в газете, в которой он шесть лет проработал. Он делает вывод: «...чтобы выполнить все эти распоряжения, нужно создать еще один педагогический коллектив во главе с директором, коллектив, свободный от педагогической работы. Представьте себе две армии: одна воюет, а другая выполняет распоряжения командиров и начальников. И все довольны» [5]. Столкнувшись в школе с трудностями, которые не может преодолеть, Петрушов решает покончить с преподавательской деятельностью.

Трудно стать настоящим учителем. Опыт появляется не сразу. Следовательно, герой повести не становится ни хорошим учителем, ни стоящим журналистом.

Повесть не демонстрирует образ положительного героя, который действительно мог бы стать примером для подражания. Полякова интересуется другой вопрос— как искоренить негативные явления в школе.

Петрушов за все то время, пока он работал в школе, так и не сумел приблизиться к Пете Бабакину, Нине Обиход, Володе Борину да и вообще ко всем остальным ученикам подопечного класса. И только Леша Ивченко по-настоящему был близок своему учителю, он искренне был заинтересован поиском рукописи, делом, близким и Петрушову.

И. Шпрангер, известный педагог, писал: «Учитель является проводником объективных ценностей и, по существу, должен в идее совершенно отрешиться от прямых интересов своей личности и как будто целиком жить интересами расцвета нового человека» [41]. К сожалению, в образе Петрушова проявляются исключительно задатки. Он не в силах всего этого развить.

Очень часто учителя- мужчину в процессе воспитания всерьез не воспринимают: «Вы зря стараетесь – у нас самоуправление» [5]. Ведь общаться с подрастающим поколением, давать наставления— дело весьма тонкое, которое только учителю- женщине и бывает порой под силу. От него ждут жесткого решения вопроса или душевного разговора. Ничего этого в образе Петрушова не наблюдается: «Я чувствовал себя брошенным!» [5].

## Вывод

Из изложенного в пункте первом второй главы можно сделать вывод, что образ учителя в литературе менялся от положительного к отрицательному, что выражалось в отношении учителя к своей профессии, в отношении с учениками и педагогами, в нравственном облике героя. Если в произведениях 60-х годов образ педагога рассматривался как абсолютно положительный, даже героический, например, в повестях «Первый учитель», «Обелиск», в которых учитель представлен как мужчина, защитник, герой, то с середины 70-х годов образ учителя уже теряет свою героичность, становится менее авторитетным, например, в повести «Ключ без права передачи» образ учителя все еще положительный, но уже лишенный той силы, того внутреннего стержня и авторитарности, каким демонстрировался в произведениях более раннего периода. В повести «Безумная Евдокия» учительница в глазах учеников и вовсе потеряла свой авторитет, она является объектом насмешек, ее не воспринимают всерьез, хотя здесь образ учителя тоже еще сохранил положительные черты. Но резко меняться в отрицательную сторону в произведениях литературы образ учителя стал в конце 80-х годов. В повести «Работа над ошибками» мы можем увидеть образы учителей, таких, как Фоменко, который ради своей карьеры не гнушается предательством, Гиря, который, не стесняясь, берёт подношения от родителей, Котик, заигрывающий с практикантками, а Максим Эдуардович и вовсе подрался с учеником. Главный герой повести без особого рвения вроде бы пытается как-то заинтересовать ребят общим делом, но тщетно: новое поколение учеников не проявляет ни интереса, ни уважения к своему преподавателю.



## 2.2 Образ учителя в отечественном кинематографе

С 1930-х годов и приблизительно до 1950-60-х годов образ учителя в качестве мирной значимой профессии был достаточно редким в советском кинематографе. В сталинскую эпоху киноантропология профессий предпочитала являть образы военных людей и строителей, которые прекрасно соотносились с предназначениями борцов за светлые идеи и творцов нового общества. Плакатно и навязчиво культивировались на киноэкране внеидеологические формы культурного творчества как наиболее важные для всей советской культуры этих годов. Идея, что героями советского общества могут быть выходцы из «непроизводительных» профессий: учитель, врач - воплотилась в советском кинематографе гораздо позднее и была пропущена через несколько этапов визуализации, заключающих в себе соответственно несколько стереотипные образцы и типажи учителей.

При появлении учителя в центре внимания кинорежиссёров в период 1930х-40х годов, его в своей социально-культурной ипостаси приравнивали к революционеру, строителю нового общества, подвижнику. В сталинском кинематографе создателем такого нового человека является учитель. Для реализации такого образа героической личности, учителя-борца в киноповествование привносились элементы в социальном смысле экстремального выживания и борьбы учителя с врагами, к примеру, бывшими кулаками, готовящими на него покушение или явлению социальной среды, как, например, бандитизму малолетних, беспризорничеству. И сам выбор профессии педагога был представлен как героический и, возможно даже, жертвенный.

В период с 1950х по 60-е годы в советском кинематографе начинает создаваться более реальный, живой, немифологический образ педагога. Его особая миссия и достаточно высокий социальный статус изображаются с помощью самых разных средств: крупные планы главных героев – педагогов - на фоне доски; особое внимание к деталям имиджа – каким-то атрибутам, причёске, костюму, особым пространственным характеристикам, границам, изнутри

разделяющим школьное пространство, а также школе и любому другому пространству. Советские киноленты 1960-70-х гг. значительно повлияли на стереотип педагога и с ним связанную социальную мифологию, возрастные, половые, социально-экономические детали киноимиджа профессии педагога.

В 1956 г. на суд советского зрителя выходит шедевральная кинокартина «Весна на Заречной улице». Огромное значение появления этого фильма отмечена как исследователями-кинокритиками, так и журналистами. Эта кинолента стала своего рода символом новшества в советском кинематографе. Именно поэтому в 1957 году кинокартина была отмечена призом на фестивале студентов и молодежи в Москве. Именно благодаря «Весне...» в СССР впервые возникло понятие, именуемое как «культовое кино». Режиссер М. Хуциев снял кинокартину в соавторстве с Ф. Миронером (однокурсником) в 1956 году. Незадолго до этого молодой и амбициозный ВГИКовец Миронер написал пьесу, состоящую всего из одного акта, которую затем переделал в киносценарий, изначально имевший название «Любовь на Заречной улице». Замена слова «любовь» на слово «весна» в названии фильма сделало его несколько созвучным с наименованием процесса в политической жизни СССР (политическая весна-политическая оттепель).

«Весна на Заречной улице» - это кинолента о любви молодой выпускницы пединститута Левченко Татьяны Сергеевны (которую сыграла Н. Иванова), получившей направление в школу рабочей молодежи при промышленном поселке, и ее подопечного, молодого, подающего большие надежды, сталевара Савченко Александра (которого сыграл А. Рыбников), получающего знания для того, чтобы потом поступить в институт и стать инженером. Класс- уже взрослые, самостоятельные люди: шоферы, крановщики, сталевары- весьма сложный, но достаточно интересный материал для молодого, начинающего педагога.

Молодая, скромная, но очень обаятельная учительница в этой киноленте весьма авторитарна. Она ведёт свои уроки таким тоном, который абсолютно не допускает возражений, где любовное письмо выносится на обозрение класса и

становится в учебным материалом, малейшие, даже самые незначительные попытки плохого поведения пресекаются, все задания даются весьма жёстко и достаточно непреклонно (слова Татьяны Сергеевны: «Знать наизусть... Буду спрашивать»). И ученики, придя в ступор от такого несоответствия внешности и внутреннего стержня, беспрекословно подчиняются. Тут же параллельно профессиональной вводится и линия ее поведения в личной жизни, значительно отличающаяся от жизни ее учеников – классическая музыка, портреты поэтов, другой круг общения. Но реалии рабочей среды заставляют её «учительство» подстраиваться под них. Основная сцена кинофильма, затрагивающая его базовые смыслы – взаимное сосуществование, сотрудничество интеллигенции и рабочего класса, их совместная профессиональная деятельность (школьный друг Татьяны Сергеевны в конце фильма в итоге понимает смысл новаций, которые предложил Савченко).

В фильме образ Татьяны Сергеевны представлен как образ строгой учительницы как будто бы начальных классов, которая старается быть примером для своих подопечных. Она — педагог с высшим образованием, с более утонченными, чем у ее нового окружения, вкусами. К примеру, взять хотя бы ту сцену, в которой она наслаждается исполнением концерта Рахманинова. При этом у нее в глазах горит такой восторг, она теребит пальцами цветок, при этом даже не замечает того, что гости уходят. Татьяна Сергеевна обожает свой предмет, ведь достаточно послушать то, как она повествует о рождении Пушкина. Действительно, она не понимает своих учеников и при этом верно подмечает, что практически все вокруг ей чужды. Но при этом и в ней самой можно было заметить черты некой заносчивости. Она не допускает отступлений от субординации в классе, говорит всегда строго, с расстановкой. При этом часто хмурит брови и поджимает губы. Она практически неэмоциональна, и только внимательно понаблюдав за героиней, можно понять ее настоящие эмоции по взмаху ресниц, по взгляду, по тени, пробежавшей по лицу. Но вне школьной жизни, со своим другом, она позволяет себе стать просто молодой девушкой, улыбаться, шутить. Главная героиня ходит дома с распущенными волосами, а

собираясь на работу, стягивает волосы в узел, создавая классическую прическу учительницы, что разительно отличает ее от остальных персонажей фильма. В этом фильме учитель показан образцовым, классическим примером преподавателя, каноном предыдущих веков.

Фильм «Большая перемена» (реж. А. Коренев) снят почти через 20 лет после выхода «Весны...», в 1972 году, повествует о молодом учителе Северове Несторе Петровиче, которого сыграл М. Кононов, и его уже взрослых, самостоятельных учениках с их проблемами, недоразумениями и семейными отношениями. Подруга Нестора Петровича оказалась более удачливой на научном поприще, что значительно задело его самолюбие. Поэтому он идет работать в вечернюю школу, и там его назначают классным руководителем 9 «А». Сначала он заиклен на своей несчастной любви и провалом в науке, далек от всего происходящего вокруг, но постепенно заботы его подопечных выходят для него на первый план, затмевая его личные проблемы.

Особый статус, особая миссия учителя постоянно подчеркивается в диалогах героев, при помощи крупных планов героев, находящихся на фоне школьной доски. «Так, например, тетя Глаша в «Большой перемене», не обращая на Нестора Петровича внимания, моет пол и ворчит. Но когда Нестор произносит: «Между прочим, я ваш новый педагог», отношение к нему сразу меняется: «Что же ты на грязном полу стоишь, дай я тебе тряпочку подстелю». Верят в свое особое предназначение и сами учителя: Генка Ляпишев говорит учителю Северову: «А мы, между прочим, с вас пример берем, учимся у Вас. Чему? Принципиальности, смелости, находчивости». Учитель: «Нет, конечно, буквально во всем пример с меня брать пока еще нельзя!». В этом «пока» словно звучит вера учителя в то, что он действительно наделен особыми качествами и выполняет особую миссию: учить и наставлять. Он просто еще не достаточно опытный учитель, поэтому брать пример нужно, но пока не во всем» [25].

Образ учителя в фильме воспроизводится не только при помощи общения с окружающими: учителями, учениками. Значительную роль выполняет внешняя

обстановка. «Декорацией» выступает непосредственно школа. «Это не просто помещение. Здесь школа!», — говорит Северов Нелли Ледневой («Большая Перемена»). Для педагогов и 50-х, и 70-х годов символическая иерархия школьного пространства была намного жестче, чем для современного учителя. Школа того времени имела условную структуру, отражающую позиции основных участников взаимодействия — администрацию, учителей и учеников, причем степень закрытости между этими зонами была значительно выше, чем сейчас. Учитель не может уйти в «закулисье», скрыться от своих коллег и директора. Учительская, как и учебный класс, представляет собой то место, где учитель всегда на виду. Так, в первый же день всем учителям становится известно о «личной драме» Северова, и они начинают давать ему советы «забыться в работе», возглавить стенгазету или записаться в байдарочный кружок». Все школьные педагоги также знают о том, что Ганжа и Светлана на самом деле не просто учительница и ее непослушный ученик, а муж и жена. Учительская могла выполнять функцию «заднего плана исполнения» только по отношению к ученикам. Относительным же «закулисьем» для преподавателя мог служить только дом»[25].

Обязательным элементом создания образа всегда является внешний вид: Северов, не поступивший в аспирантуру, снимает свитер, тот, в котором ходил до этого, идет в душ и затем надевает официальный строгий костюм, строгую белую рубашку, солидный галстук и тщательным образом начищенные ботинки. При этом сказал Полине, что считает себя переродившимся, и что учить детей — вот его призвание.

В конце 60-х берет начало эпоха наиталантливейших фильмов, в которых главные герои — учителя. Кино об учителе — это совсем другое, не то же, что кино про директора, врача или металлурга. Кино об учителе — это, по сути, кино и про любого взрослого в его «прикосновении» к детям.

Фильмы того времени стали бесспорной классикой отечественного кинематографа. Остановимся более подробно на замечательном фильме

«Доживём до понедельника», снятом в 1968 году режиссером Станиславом Ростоцким. Это произведение весьма сложное.

Образ учителя является носителем истины в самой последней инстанции. Он мог ошибаться, только некорректно взаимодействуя с одержавшим победу классом или как бы защищая какие-то отжившие, преодолеваемые современным ему обществом определенные политические заблуждения. Антиучитель есть и в «Доживём до понедельника»: например, Светлана Михайловна (Н.Меньшикова), преподаватель русского языка и литературы, даже пытается управлять временем – отменяет перемену и продолжает урок.

Образ главного героя в этом фильме неожиданно подвергается своего рода ревизии. Мельников Илья Семенович (В.Тихонов), учитель, как оказалось, может порой глупо пошутить, иногда выпить немного водки, позволить себе унижить человека и возможно даже не любить свою работу. Еще он может и ошибаться, но при этом должен доказывать ученикам свою правоту. Следом за сценой с вороной (завязка фильма- учительница английского языка попыталась убить ворону) начинается забастовка. При этом проходит она на новостройке, на заложенных плитах своего рода будущего основания. Символ того, что революция словно начинается заново, или, существует необходимость революционной общественной перестройки. И учитель, догадываясь, что школьники протестуют всерьёз, даже сопоставляет их действия с борьбой за свои права отечественного студенчества, но все же отказывается приравнивать их друг к другу.

Личной жизни у учителей, изображенных в фильме, нет. Мельников проживает с мамой вдвоем. Горелова еще достаточно молода и пока что находится в поиске. И вообще, это характерная черта для фильмов различных времен- отсутствие в образе учителя личной жизни.

Вячеслав Тихонов создал в этом фильме образ действительно идеального учителя. Это спокойный, рассудительный человек с минимумом эмоций на благородном аристократическом лице. Он несколько меланхоличен, холоден и

отстранен, при этом он избегает закрытых поз, что говорит о его открытости к ученикам. К тому же он достаточно ироничен и остер на язык. Очки, которые практически постоянно носит главный герой, добавляют образу солидности, но несмотря на солидность, герой В.Тихонова практически никогда не хмурится по суровому, его нахмуренность носит, чаще всего, задумчивый характер, и на его лице часто можно увидеть ненавязчивую, легкую улыбку. Он всегда носит классический костюм, не позволяет себе вольностей в одежде, даже находясь дома. Он музыкально одарен и образован- умеет играть на фортепиано, знает произведения классической музыки.

Мельников предстал перед нами классическим романтиком, храбрым солдатом (он воевал, и очень важно, что в одном из ключевых моментов он поет песню Заболоцкого "Иволга"), к профессии относящимся, как к служению. Но везде его поджидают разочарования: любимый ученик его подвел, стал эдаким классическим нуворишем, коллеги произносят слово «ложьте» и даже открыто, прилюдно издеваются над детьми, читая вслух их сочинения.

В.Тихонов на эту роль выбран не случайно: весь его внешний облик излучает покой и уверенность. Он- идеальный вариант для демонстрации образа положительного учителя. Тем более в его кинокарьере нет отрицательных ролей, и зритель уже заранее получает установку на то, что герой, которого играет Тихонов, должен быть положительным.

Значит, все-таки Мельников - положительный герой. Классный руководитель 9 «В», учитель-историк,— человек, который знает свой предмет и любит своих учеников. Он готов учить и учиться при этом сам, но он понимает самое главное, что в школе необходимо не только увлечь учеников своим предметом, но при этом еще и воспитывать своих подопечных, стараться сделать их не только образованными, но и людьми. «В Мельникове мы видели недовольство учителя школой и охотно разделяли его недовольство. Но была в нем какая-то непрофессиональность, что ли. Он смотрел на школу как бы со стороны и урок давал, будто он впервые пришел в класс и впервые столкнулся с эмоциональной

глухотой учеников. Раздражение было главной его чертой. Свешников из нового фильма — профессионал в высоком смысле слова. Его многое огорчает в школе, многое заставляет страдать, но ничто не вызывает раздражения. Он любит ученика, ставшего директором гостиницы (хотя тот и не выдержал испытание жизнью), и любит школу такой, какая она есть, и это плодотворная любовь: она ведет к неустанному труду, ведет к тому, что и школа и каждый ее ученик становятся лучше» [18].

В 1976 году выходит на экран фильм Динары Асановой «Ключ без права передачи». «Название это подробно расшифровывается в сцене импровизированного школьного банкета.

— Мариночка! — добродушно, хотя, впрочем, слишком уж елейно, слишком уж как-то ласково спрашивает на этом банкете юную учительницу Марину Максимовну (Е. Проклова) пожилая заведующая учебной частью Ольга Денисовна.— Поделились бы опытом, Мариночка. Считают, что ключ к десятому «Б» только у вас.

— Такой ключ,— рубит в ответ Марина Максимовна,— они дают сами — кому и когда захотят. И конечно,— без права передачи посторонним...» [19].

Кажется, что в самом деле молодое, свежее, новое, что появилось в последнее время в педагогике, все это присутствует в методах преподавания Марины Максимовны. Она дает сочинения на вольную тему, допускает споры на уроке, когда вроде бы и нет ни учеников, ни учителей, а есть дружный коллектив собравшихся единомышленников, которые в трудном поиске пытаются добраться до истины. Коллеги называют ее своеобразным педагогом. Строго одетая в школе, с характерным для учителя «пучком» на голове, в очках, Марина Максимовна, их классная руководительница- это улыбчивый, жизнерадостный человек, она почти так же юна, и в этой хохочущей толпе вне школы сразу и не отличишь, кто учитель, а кто ученик, и разве только большие очки в толстой оправе отличают ее от учеников. И это все возникло не специально: гармоничные отношения учителя



с классом — стихийное наитие, созданное интуицией, талантом, безграничной любовью к выбранной профессии.

Действительно ли Марина Максимовна — положительная героиня? Ведь помимо учеников в фильме есть еще коллектив учителей, коллег Марины Максимовны. Как раз с коллективом отношения у нее и не складываются. А происходит это по той причине, что она талантливее многих своих коллег, возможно, даже талантливее абсолютно всех в своей школе, и у нее вовсе нет необходимости передавать кому-то другому ключ к детским сердцам, тот, что, по ее мнению, вручен ей без права передачи.

Есть в этой школе и другие преподаватели, например, Эмма Павловна (Л.Федосеева-Шукшина). За пределами школы — нормальная женщина, хлебосольная, добродушная, прекрасно пироги печет. Но только она заходит в класс — тут же для всех начинается пытка. Страдают ребята — им неловко, нудно, скучно, но самое главное — сама учительница тоже мучается, терзающий ее комплекс неполноценности вынуждает ее постоянно совершать ошибки, и тогда она тут же меняется на глазах, она становится какой-то неловкой и невероятно несправедливой. Тот человек, который неправильно выбрал себе профессию, он никогда не станет счастлив и будет сеять вокруг себя несчастье.

Конечно, есть в фильме герой, которому по долгу службы необходимо разрешать все эти конфликты. Этим человеком является новый директор школы Назаров Кирилл Алексеевич (А.Петренко). Конечно же, он сможет во всем разобраться. Но авторам этого фильма на самом деле гораздо важнее то, чтобы разобрались мы — зрители.

Необходимо рассмотреть также и отношение к классному руководству, ведь образ классного руководителя дает возможность проследить детали взаимоотношений учащихся и педагога. Рассмотрим образ Маргариты Ивановны из фильма «Чучело», снятого в 1983 году (реж. Р.Быков). Классный руководитель, в первую очередь озабочена своей личной жизнью, своими проблемами. Она не

хочет замечать ничего более вокруг. Она беспечно игнорирует важные моменты в жизни класса, проблемы класса кажутся ничего не значащими по сравнению с её собственными. За такое несерьезное отношение к подопечным она получает ответную негативную реакцию с их стороны, а точнее отсутствие реакции на ее действия. В фильме Маргарита Ивановна изображена как нервная, раздраженная женщина, которая озабочена устройством своей личной жизни. В отличие от предыдущих, рассмотренных нами в работе, учителей, Маргарита Ивановна не старается соответствовать образу типичного классического учителя: она ярко красится, модно одевается, носит модную прическу. Она не ставит первостатейной своей целью работу с детьми. Для нее самое главное- она сама, поэтому она не замечает проблем, возникших в ее подопечном классе, но в то же время она пытается «играть в подружку» своих учеников. Она угощает их конфетами, а ученики постоянно в курсе ее личной жизни. Почти идиллия, за которой скрывается пустота. Это образ учителя, абстрагирующегося от школы, для которого школа- это просто место работы. Она не вкладывает душу в работу с детьми и не ждет от них того же самого.

В 1988 году на экраны страны выходит фильм Э. Рязанова, снятый по одноименной пьесе Л. Разумовской, «Дорогая Елена Сергеевна». Персонаж, изображенный в этом фильме, действительно интересный. Елена Сергеевна, уже не молодая женщина (хотя в юности, как отметила одна из ее учениц, была достаточно привлекательной), проживающая с мамой-инвалидом. У нее, по всей видимости, нет личной жизни, мужа, детей. Она посвятила свою жизнь самому дорогому и близкому человеку — матери. Елена Сергеевна — это очень ответственный человек, всей своей душой радующий за честность и справедливость. Она невероятно наивна в своем ненарочитом простодушии, именно поэтому лицемерные и циничные слова учеников заставляют ее ужаснуться. Она действительно вещает лозунгами, видимо просто потому, что не может принять факт того, что та система, в которой Елена Сергеевна живет, уже давно трещит по швам, тогда ведь все те идеологические постулаты, в которые она искренне верит, в итоге потерпят крах. Тогда весь ее мир рухнет.

Главную роль в фильме сыграла Марина Неелова. В ее героине одновременно наблюдаются непреклонность характера и талант убеждать, и в то же время слабость уже не молодой и при этом очень несчастной женщины. Она пытается доказать подросткам непререкаемость тех принципов и догм, в которые она свято верила. Но в какой-то момент она осознает, что это абсолютно бесполезно. Все это так печально и больно для нее. Она буквально пожертвовала своей личной, семейной жизнью во имя этой работы, воспитания детей, а выросло в итоге нечто чудовищное.

Героиня Неёловой сыграна до такой степени достоверно, точно, правдиво, словно получился собирательный портрет интеллигентных, одухотворенных и несколько наивных высоконравственных (ужаснулась при упоминании «Лолиты» Набокова) учительниц. Это и большие очки, слегка замученный вид, робкая, будто извиняющаяся улыбка, нервные руки. Это тонкий, словно задыхающийся голос, прямая спина- образцовая воспитанница института благородных девиц в своем «нарядном» платье «под горло». Как сказал один из четверых учеников, «натура у нее героическая- Жанна д'Арк вся из себя!».

Но, однако, у подростков времен перестройки появляется другая логика, железная. Ведь, если сначала и сочувствуешь учительнице, которую ребята буквально загнали в угол, то уже где-то в середине фильма зритель невольно начинает задаваться вопросом: а, собственно, почему бы ей не согласиться предложение Андрея Тихомирнова? Тут-то порядочность и высоконравственность учительницы, все ее идеалы оказываются на одной чаше весов со здоровьем ее матери. Она не может отдать этот злополучный ключ, это ниже ее принципов, она видит в этом огромную трагедию, словно ее заставляют совершить убийство. Поступить по совести для нее важнее, чем жизнь собственной матери.

Образ Елены Сергеевны показывает нам, что именно вот такие учительницы, с высокими нравственными идеалами, периодически закрывали глаза на происходящее вокруг. Эти одухотворенные учителя, любившие порассуждать на

уроках о свободе, чести и совести, утаивали драки в школе, вымогательство, преступления, кровавые разборки, происходившие у буквально них под носом. Они безмолвным согласием поддерживали ханжество, двойную мораль, ложь.

Среди современных фильмов про учителей следует выделить фильм А.Велединского «Географ глобус пропил», снятый по одноименному роману А.Иванова в 2013 году. Кинокартина таит в себе некую тайну: когда бы и где бы ни появлялся фильм, он всегда вызывает невероятный ажиотаж. Вполне вероятно, что это происходит потому, что в картине изображен русский человек в его архитипическом образе. Режиссер неоднократно повторял, что в Служкине переплетаются чеховские и гончаровские мотивы, в то время, как писатель даже проводил аналогию между своим героем и князем Мышкиным.

Главный герой фильма, Виктор Служкин, которого играет К. Хабенский, биолог средних лет, от безысходности и безденежья отзывается на единственную возможную вакансию- идет работать на должность учителя географии, в которой не особо-то и разбирается, в школу в маленьком захудалом городишке в Пермском крае. Он равнодушен к спиртному, в фильме часто можно застать его то покупающим пиво, то пьющим коньяк или портвейн. Даже на собеседовании у директора школы его внимание привлекает стакан с водой, так поразительно похожий на стопку с более крепким напитком. При этом Хабенский талантливо изобразил невероятное желание выпить.

Служкин внешне ничем не выделяется среди остальных людей, даже наоборот, как будто стремится слиться с серой массой: серое пальто, серый пиджак, серая кофта- да и вообще просто серый человек. Даже фамилия у него такая говорящая- Служкин,- словно принадлежит «маленькому» человеку. Он давно потерял уважение и любовь жены, но при этом не особо расстраивается, ведь он может отвлечься от грустных мыслей с помощью походов «налево» и алкогольных возлияний.

Его не уважают и не боятся ученики, напротив, они дразнят его, оскорбляют, подсовывают ему тряпку, на которую перед этим помочились, и вообще, делают ему всякие пакости. Но он и не пытается заслужить их доверие и уважение. При этом он пьет и курит вместе с ними, играет в карты, позволяет себе тоже их оскорблять, говорит, что ненавидит их, тычет в лицо ученику тряпку, которую тот подсунул.

Служкин- типичный неудачник, душа нараспашку, классический «вшивый интеллигент», потрепанный жизненными неудачами, но пытающийся постоять за себя и своё мнение. Даже жена во время семейной ссоры называет его «лузером», тряпкой. Эпизод с тонущей бумажкой явственно демонстрирует и образ самого Служкина: как листок с посланием постепенно исчезает под толщей воды, так и Служкин тонет в своей серой беспросветной жизни все глубже и глубже, но смотрит на все это с неуместным, больным оптимизмом, надеясь, что все когда-нибудь наладится. Но в то же время Служкин- гармоничный человек, просто он живет в негармоничном мире, он даже в самой трудной ситуации, потеряв, казалось, все, умеет рассмеяться сам и рассмешить других.

## Вывод

Из изложенного в пункте втором второй главы можно сделать вывод, что динамика образа учителя в кинематографе просматривается в изменении от положительного к отрицательному, что выражается как в аспектах, обозначенных в первом пункте главы, так и в деталях, характерных исключительно для кинематографического искусства, как-то: внешний вид героя, окружающая его обстановка, речь, мимика, жесты. Образ учителя в советское время демонстрируется как положительный. Отношения ученика и педагога основаны на нравственных ценностях, доверии и взаимоуважении. Учитель в кинематографе 50-60-х годов всегда строго одет (Татьяна Сергеевна в «Весне на Заречной улице», Илья Семенович в «Доживем до понедельника»), что придает ему большую серьезность, не позволяет себе панибрательства и вольностей в отношении с подопечными, строг, рассудителен, нетороплив и сосредоточен на своей работе, что зачастую выражается в отсутствии у него личной жизни. Учитель в кинематографе этого времени пользуется большим авторитетом у своих учеников и у коллег, его любят, его уважают.

В 70-е годы так же, как и в литературе, в кинематографе образ учителя теряет свою возвышенность и абсолютную правильность. Учитель уже не имеет того непререкаемого авторитета, но все еще сохраняет положительные черты. В фильме «Большая перемена» образ учителя показан несколько комично, но Нестора Петровича все же любят и уважают как ученики, так и коллеги.

С начала 80-х годов меняются взгляды у людей. Здесь на первом плане уже оказываются материальные ценности: власть, деньги. Помимо традиционного, положительного образа учителя появляется еще и новый тип педагога, который стремится сделать карьеру, ставящий личные дела выше остальных. Например, в фильме «Чучело» классный руководитель более озабочена своим внешним видом (яркие модные вещи, прическа, макияж) и личной жизнью, нежели проблемами класса. Соответственно, в связи с подобными изменениями отношения учителя и ученика, показанные в произведениях искусства, тоже

изменяются. С конца 80-х годов в литературных произведениях и кинематографе мы можем увидеть учителя, оказавшегося в достаточно сложных условиях, словно между двух огней: ученики и их родители предъявляют учителю свои определенные требования. При этом учитель не должен забывать о личностных особенностях ученика, планировать свою деятельность, исходя из интересов ребенка и т.д. И в то же время к преподавателю предъявляются определенные требования непосредственно со стороны администрации школы, которые определяют стиль его поведения. В фильме «Дорогая Елена Сергеевна» как раз и демонстрируется образ учителя, заикленного на своих идеалах прошлого, не желающего идти в ногу со временем, принять перемены, происходящие в обществе, что и вызывает конфликт с новым поколением.

Кроме того, отношения ученика и учителя в произведениях этого периода характеризуются отсутствием взаимопонимания и взаимоуважения. Ученик сосредоточен лишь на собственных правах и желаниях, это вызывает соответствующую реакцию учителя.

Личностное развитие учителя, а также динамика его взаимоотношений с окружающими, особенно с учениками, зависят от условий исторической действительности; особенности каждого этапа развития страны накладывают свой отпечаток на ее жителей, в том числе и учителей. Каждое изменение реальности отражается в литературе; то же самое происходит и с образом учителя: динамика личностного развития педагога и его отношений с учениками отразилась в художественных произведениях.

## Заключение

Проанализировав произведения кинематографа и литературы XX века, мы выделяем три основных периода, которые позволяют увидеть специфические черты анализируемого образа: период до 80-х годов, 80-90-е годы и нулевые.

В советский период образ учителя демонстрируется как образ наставника, в произведениях его отношения с учениками строятся на доверии и взаимоуважении, поэтому образ педагога в литературе и кинематографе данного этапа в большинстве случаев оценивается как положительный. Характерными элементами этого периода для изображения учителя являются строгая одежда, умеренность в макияже для учителей-женщин, аккуратные прически (Татьяна Сергеевна в «Весне на Заречной улице»), доброжелательное отношение к подопечным, но в то же время исключаящее панибратство, подрывающее авторитет учителя. Учитель изображается как старший товарищ, как пример для подражания. В произведениях как литературы, так и кинематографа, учитель показан с достаточной долей уважения, исключаящей сарказм. В произведениях литературы зачастую характерно героическое изображение учителя, например, в повестях «Первый учитель», «Обелиск».

С середины 70-х годов образ учителя уже теряет свою героичность, становится менее авторитетным, например, в повести «Ключ без права передачи» образ учителя все еще положительный, но уже лишенный той силы, того внутреннего стержня и авторитарности, каким демонстрировался в произведениях более раннего периода, а в киноленте «Большая перемен» образ учителя представлен нам даже несколько комически.

В 80-е годы происходит подмена духовных ценностей материальными, общественных интересов личными, что находит отражение и в произведениях литературы и кинематографа: демонстрируется образ учителя, занятого своей карьерой, зарплатой и т.д., что отражается на его отношениях с учениками, с коллегами, с окружающими. В искусстве этого периода образ учителя



приобретает отрицательные черты, заключающиеся в изображении учителя, как человека, отстраненного от проблем учеников и школы. Изображаемый учитель уже ходит на работу не только за тем, чтобы учить детей, но и для того, чтобы демонстрировать свои наряды, строить свою личную жизнь, например, как Маргарита Ивановна в фильме «Чучело». Соответственно, и отношение учеников к такому учителю резко ухудшается: это уже не друг и наставник, которому можно доверить свои секреты и попросить совет, это уже отстраненный, чужой человек, который потерял в глазах подопечных свой авторитет как учителя, человек, которого дети практически вот- вот перестанут уважать.

В начале XXI века ситуация усугубляется, соответственно меняется художественный образ. Учитель из мощного колосса в глазах учеников превращается в маленького жалкого человека, которого не то, что уважать- даже бояться нет необходимости, например, в фильме «Географ глобус пропил» ученики дразнят Служкина и подсовывают ему грязную тряпку. Однако все острее чувствуется необходимость появления нового образа учителя – понимающего, воспитывающего, искреннего, и в то же время твердого, волевого.

Анализируя образ учителя в отечественной культуре XX и XXI веков, следует отметить наличие других тенденций. В книге «Всегда ли прав учитель?» 90е годы определяются как «эпоха каких-то странных игр, поддавков, обманов и самообманов» [35]. По всей вероятности, причина перемен заключается в подмене моральных ценностей материальными, в их переоценке на данном этапе исторического развития. На первый план выходят не общественные, а личные интересы. Такая тенденция находит отражение и в школе. В.И.Лещинский отмечает, что в это время «все стремятся только к одному – хорошо выглядеть в глазах начальства...» [35]. И действует другая шкала ценностей, свойственная «...двойственной личности и двойной морали» [35]. Люди во всем ищут способ заработка, и учителя не становятся исключением. Деньги становятся основным интересом. Следующее место в этом рейтинге

занимает карьера. В таких условиях нет возможности сохранить прежние положительные отношения ученика и учителя.

Со стороны учеников намечается протест, и стереотип «учитель всегда прав» начинает расшатываться. Другой причиной снижения авторитета педагога становится чрезмерная свобода учащихся. Ученик имеет теперь права наравне с учителем и активно ими пользуется. Свобода действий и слова приводит к негативным последствиям – частичному или полному отсутствию границ между нравственностью и безнравственностью, моральной неразвитости.

Подводя итог, необходимо отметить, что предположенная гипотеза подтвердилась: личностное развитие учителя в исторической действительности нашло свое отражение в кинематографе и литературе, а динамика развития образа просматривается в изменении от положительного образа к отрицательному.

## Библиография

### Список художественных произведений

1. *Айтматов, Ч.* Первый учитель. Повести./Ч. Айтматов.- Киев: Веселка, 1976.
2. *Алексин, А.* Безумная Евдокия./ А. Алексин.- М.: Детская литература, 1978.
3. *Быков, В.В.* Обелиск. Повести./ В.В. Быков.- М.: Детская литература, 1973.
4. *Полонский, Г.И.* Ключ без права передачи / Г.И. Полонский.- М.: Молодая гвардия, 1989.
5. *Поляков, Ю.М.* Работа над ошибками: Повести / Ю.М. Поляков. – М.: Молодая гвардия, 1988.

### Список кинофильмов

6. Большая перемена/ реж. А. Коренев.- 1972.
7. Весна на Заречной улице/ реж. М. Хуциев, Ф. Миронер.- 1956.
8. Географ глобус пропил/ реж. А. Велединский.- 2013.
9. Доживем до понедельника/ реж. В. Ростоцкий.- 1968.
10. Дорогая Елена Сергеевна/ реж. Э. Рязанов.- 1988.
11. Ключ без права передачи/ реж. Д. Асанова.- 1976.
12. Чучело/ реж. Р. Быков.- 1983.

### Список использованных научных статей

13. *Брежнева, А.* Узнаваемые черты или познание неизведанного? [Текст] / А.Брежнева.- Озерск.: Учительская газета. – 2007. – 13 нояб.
14. *Григорьева, О.* Образ учителя в советском кино: от «Весенней» оттепели до «Большой перемены» // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. [Текст] / Под ред. Е. Р.

- Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина. – Саратов: Научная книга, 2007.
15. *Гримберг, Ф.* Столько-то вечеров у телевизора, или В поисках театра папы Карло (Кинематограф и проблематика гуманизма) [Текст] // Новый мир. 2001. № 8.
16. *Предтеченский, А.В.* Вестник Ленинградского университета [Текст]. 1964.
17. *Романов, П.* Антропологические исследования профессий // Антропология профессий: Сб. науч. ст. [Текст] / Под ред. П. В. Романова и Е. Р. Ярской-Смирновой. – Саратов: Центр социальной политики и гендерных исследований: Научная книга, 2005.
18. *Соловейчик, С.* Учитель – профессия и судьба [Текст] // Советский экран. № 20, 1975.
19. «Спутник кинозрителя» № 5 [Текст], 1977.
20. *Суслицына, Т.* Об учителе, муже и чине: (Ре)конструкция маскулинностей мужчин – работников средней школы // О муже(Н)ственности: Сборник статей [Текст] / Сост. С. Ушакин. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.
21. *Травин, Л.* Полстолетия оттепели [Текст] // Еженедельник «Дело». 2006.
22. *Усманова, А.* Повторение и различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе [Текст] // Новое литературное обозрение. № 69, 2004.
23. *Чащухин, А.* Презентационные техники советского учителя 1950-1960-х гг. [Текст] // Социально-гуманитарное и политологическое образование. Майские чтения 2006. Пермь: Пермский государственный технический университет, 2006.
24. Что мы знаем об учителе? [Текст] // «Эксперт» № 41 (535) / 6 ноября 2006.

25. *Ярская-Смирнова, Е.Р.* Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб.науч.ст. [Текст] / Под ред., П.В. Романова, В.Л.Круткина. – Саратов: Научная книга, 2007.

#### Список используемой литературы

26. *Абалкин, Н.* Система Станиславского и советский театр [Текст] / Н.Абалкин.- М.: Искусство, 1950.
27. *Аронсон, О.* Сталинский кинематограф и искусство соцреализма // Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия) [Текст] / О.Аронсон.– М.: Новое литературное обозрение, 2007.
28. *Блонский, П.П.* Мои воспоминания [Текст] / П.П. Блонский.- М.: Педагогика, 1971.
29. *Бойм, С.* Общие места: Мифология повседневной жизни [Текст] / С. Бойм. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.
30. *Бондаревская Е.* Теория и практика личностно-ориентированного образования [Текст] / Е. Бондаревская.- Ростов-н-Дону: Феникс, 2000.
31. *Булгакова, О.* Фабрика жестов [Текст] / О. Булгакова.- М.: Новое литературное обозрение, 2005.
32. *Горчаков, Н.* Режиссёрские уроки К. С. Станиславского, 3 изд. [Текст] / Н. Горчаков.- М.: Искусство, 1952.
33. *Гусинский, Э.* Введение в философию образования [Текст] / Э. Гусинский, Ю.Турчанинова.- М.: Педагогика, 2003.
34. *Захава, Б.Г.* Мастерство актера и режиссера [Текст] / Б.Г. Захава..- М.: Искусство, 1996.
35. *Лещинский, В.И.* Всегда ли прав учитель? [Текст] / В.И.Лещинский, С.С.Кузнецова, С.В.Кульневич. – М.: Педагогика, 1990.
36. *Люркгейм, Э.* Социология образования [Текст] / Э. Люркгейм.- М.: ИНТОР, 1996.
37. *Маленьких, С.И.* Постмодернистская русская литература [Текст] / С.И.Маленьких. – СПб.: Литература и современность, 1978.

38. *Некрасов, Н.А.* Полное собрание сочинений в 15 томах. Тома 1-10 [Текст] / Н.А. Некрасов.- М.: Молодая гвардия, 1978.
39. *Панагин, Ф.Г.* Антология педагогической мысли России [Текст] / Ф.Г. Панагин.- М.: Педагогика, 1987.
40. *Протанская, Е. С.* Профессиональная этика. Моральная пропедевтика делового поведения [Текст] / Е.С. Протанская.- СПб.: Алетейя» 2003.
41. *Рубинштейн, М.М.* Проблема учителя [Текст] / М.М. Рубинштейн. – М.: Академия, 2004.
42. *Сластенин, В.А.* Психология и педагогика [Текст] / Под. ред. Сластенина В.А., Каширина В.П.- М.: Юрайт, 2013.
43. *Смирнов, С.А.* Педагогика: педагогические теории, системы технологии [Текст] / Под ред. С.А. Смирнова.- М.: Академик, 2000.
44. *Станиславский, К.С.* Работа актера над собой. Ч.1. [Текст] / К.С. Станиславский.- М.: Искусство, 1954.
45. *Трояновский, В.А.* Учитель в художественной литературе [Текст] / В.А. Трояновский.- Красноярск: Книга, 1984.
46. *Чалмаев, А.А.* Русская литература XX века. Очерки. Портреты. Эссе [Текст] / А.А. Чалмаев. – М.: Высш. шк., 1992.
47. *Чернец, Л.В.* Образ в литературном произведении. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины [Текст] / Под. ред. Л. В. Чернец. М., 1999.
48. *Чернышевский, Н.Г.* Полн. собр. соч., т. V. [Текст] / Н.Г. Чернышевский.- М.: Просвещение, 1956.
49. *Шамин, А.Л.* Введение в педагогическую деятельность [Текст] / А.Л. Шамин, В.В. Краевский. – М.: Академия, 2002.
50. *Шманин, С.Ю.* Философия и история образования [Текст] / С.Ю. Шманин. – М.: Флинта, 1999.
51. *Щетинина, О.С.* Учитель! [Текст] / О.С. Щетинина, А.Г. Уровная. – СПб.: Новый мир, 2001.

52. *Эйзенштейн, С.М.* Избранные произведения в шести томах. Том II. [Текст] / С.М. Эйзенштейн.- М.: Искусство, 1958.
53. *Яблонский, А.С.* Новая профессия [Текст] / А.С. Яблонский. – М.: Кросс, 1991.
54. *Ярская, В.* Стратегии модернизации российского образования // Образование и молодежная политика в современной России [Текст] / В.Ярская.- СПб.: 2002.

Характерные черты образа учителя в литературе	Характерные черты образа учителя в кинематографе
50-60-е годы	
<p>Повести «Первый учитель» (Ч.Айтматов), «Обелиск» (В.В.Быков).            Образ учителя крайне положителен.            Учитель- мужчина, защитник, герой.            Отважен, честен, добр к детям.            Является образцом для подражания.            Его уважают, его любят.</p>	<p>Кинофильмы «Весна на Заречной улице» (реж. М. Хуциев и Ф.Миронер), «Доживем до понедельника», (реж. В. Ростоцкий).            Образ учителя демонстрируется как идеальный. Характерными элементами этого периода для изображения учителя являются строгая одежда, умеренность в макияже для учителей-женщин, аккуратные прически, доброжелательное отношение к подопечным, но в то же время исключаящее панибратство, подрывающее авторитет учителя. Учитель изображается как старший товарищ, как пример для подражания.</p>
70-е годы	
<p>Повести «Ключ без права передачи» (Г. Полонский), «Безумная Евдокия» (А. Алексин).            Образ все еще положителен. Но уже утрачен героизм. Учитель- друг, сообщник, соратник, но уже лишенный той силы, того внутреннего</p>	<p>Кинофильмы «Большая перемена» (реж. А. Коренев), «Ключ без права передачи» (реж. Д. Асанова).            Образ теряет свою возвышенность и абсолютную правильность. Учитель уже не имеет того непререкаемого авторитета, но все еще сохраняет</p>



стержня и авторитарности.

положительные черты. Образ представлен несколько комично («Большая перемена»). Учитель все еще друг, его все еще уважают.

80-00е годы

Повесть «Работа над ошибками» (Ю. Поляков).

Образ приобрел отрицательные черты. Учитель равнодушен к своей работе, к ученикам. Ученики перестают уважать учителя.

Кинофильмы «Чучело» (реж. Р.Быков), «Дорогая Елена Сергеевна» (реж. Э. Рязанов), «Географ глобус пропил» (реж. А.Велединский).

Образ учителя приобретает отрицательные черты, заключающиеся в изображении учителя, как человека, отстраненного от проблем учеников и школы. Изображаемый учитель уже ходит на работу не только за тем, чтобы учить детей, но и для того, чтобы демонстрировать свои наряды, строить свою личную жизнь («Чучело»). Учитель теряет свой авторитет, над ним издеваются, дразнят («Дорогая Елена Сергеевна», «Географ глобус пропил»).