

РОЗДІЛ V.
ПОВСЯКДЕННЯ РАДЯНСЬКИХ ОСВІТЯН КРІЗЬ ПРИЗМУ
АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ДЖЕРЕЛ ДОБИ

Тарас НАЙДЕНКО

Репрезентація освітян у радянському плакаті 1950–1980-х років

Попри плани В. Леніна «збудувати соціалізм з тих людей, які виховані капіталізмом, ним зіпсовані, розбещені, але ним же і загартовані до боротьби»¹, провести радянську модернізацію, не структурувавши колективну пам'ять і спільні уявлення про майбутнє аморфних мас переважно аграрного населення², виявилось не так вже й просто. Під час модернізації прагматичний аспект взяв гору та підпорядкував собі культурно-ідеологічний. У результаті концепція «нової людини» – «творця нового світу»³ перетворилася на концепцію «людини-гвинтика»⁴. Ця нова метафора сприяла легітимації жорсткої індустріалізації, яка поширювалася також і на відчуття та свідомість⁵.

У даному контексті, як один з найважливіших інструментів для пропаганди та формування нової колективної пам'яті, плакат викликає особливий інтерес. Плакат має короткий та зрозумілий лозунг, доступний для людей будь-якого рівня освіти, він є простим в виготовленні та досить ефективним інструментом пропаганди, зокрема, для масової аудиторії. Плакат за радянської доби був популярним засобом трансляції інформації, ідей та пропаганди⁶.

Одним із небагатьох напрямів пропагандистських плакатів, який допомагає дослідити репрезентацію колективної пам'яті радянської епохи, є плакат освітньої тематики. Репрезентація освітян, діалог поколінь, механізми трансферу меморіальних схем, посилений тиск пропаганди та концентрація механізмів перетворення дітей на «нових людей» – все це

¹ Ленин В. И. Успехи и трудности Советской власти. *Ленин В. И. Полное собрание сочинений: 5-е изд.* Москва: Политиздат. 1958–1967. Т. 38. С. 54.

² Вишневыский А. Г. Серп и рубль: консервативная модернизация в СССР. Москва: ОГИ, 1998. С. 79.

³ Горький А. М. О старом и новом человеке: Публицистические статьи. Москва, 1932. С. 48.

⁴ Сталин И. В. Сочинения. Москва: Писатель, 1997. Т. 15. С. 232.

⁵ Найдено Т. О. Репрезентація колективної пам'яті на радянському плакаті 1950-х – 1980-х років. *Старожитності Лукомор'я*. 2021. №1 (4). С. 84.

⁶ Найдено Т. О. Порівняльний аналіз образу вчителя на радянському плакаті 1940-х – 1980-х років. *Молодий вчений*. 2020. №10 (86). С. 86.

можна знайти на радянських педагогічних плакатах. Проте зазначимо, що до 1960-х років зазначати науковість використання семіотичних знаків, символів і конструювання колективної пам'яті потрібно з певною обережністю. Саме 1960-ті роки можна назвати десятиліттям становлення конструкційного етапу використання плакату в радянській пропаганді. Тоді ж починається і професійна деконструкція колективного меморіального досвіду. Зацікавлення меморіальними науками у 60-х рр. ХХ ст. було характерним для всіх соціогуманітарних дисциплін і виходило далеко за межі Радянського Союзу.

Плакат є гібридом вербальних і невербальних семіотичних знаків, що поєднує зображення з текстом. Попит на плакати у радянську добу постійно зростає, уряд розміщував все більше замовлень. У школах і на заводах створювалися «ідеологічні осередки» з «червоними» та «ленінськими» кімнатами, прикрашеними плакатами. Політвидавництва проводили виставки плакатів і художні конкурси для відбору кращих робіт, підкреслюючи важливість ролі КПРС у всіх сферах суспільного життя. Художники повинні були звітувати про свої плани та досягнення на кожному партійному з'їзді, а їхні плакати оцінювали залежно від того, наскільки ефективно вони передавали своє повідомлення.

У 1960-х роках стався зсув до більш символічної мови, коли художники почали брати участь у міжнародних виставках і зосередилися на символічній та іконічній подачі інформації. Плакати стали візуальним інструментом для пропаганди на вулицях, з меншим акцентом на оповіді та мальовничих елементах. Плакатний простір поділявся на актуалізовану та деактуалізовану частини, причому в першій містилася оновлена символіка «нових людей», досягнень СРСР, партійна символіка, а в другій – елементи «старого режиму», необхідні для контекстуалізації повідомлення, але відсунутого на периферію. Незважаючи на цю зміну, плакати продовжували слугувати інструментом ідеологічного тиску та пропаганди.

Аналізовані нами плакати створювали у різні періоди доби і мали два основні компоненти – соціальний (повсякденний) та естетичний. Завдяки ним ми можемо витворити образ педагога, що знаходиться у постійному соціальному русі та гостро реагує на соціальні зміни в статусі своєї професії, зміни і політичних поглядах суспільства та ідеології¹. Плакат як

¹ Лук'яненко О. В. Візуальні джерела у процесі формування політичної свідомості в умовах ведення холодної війни. *Документно-інформаційні комунікації в умовах*

один із основних засобів радянської пропаганди використовувався владою для репрезентації ідеологічних та політичних поглядів партії. І вчитель на плакаті майже завжди є частиною ідеологічно-соціальної функції, яку він виконує. Вчитель є невід'ємною, неділимою часткою освітнього процесу на який, в свою чергу, впливає ставлення влади до освіти, умов праці та формування образу освітянина в суспільстві. Зміни у ставленні влади до освіти і вчителів відразу відбивалися на мистецтві та плакаті зокрема. Зважаючи на те, що стати відомим художник-плакатист міг лише задовольняючи цензуру, доходимо висновку, що переважна більшість плакатів не містила індивідуальних думок авторів, а була репрезентацією лінії партії щодо освіти в радянського просторі та вчителів як її носіїв і суб'єктів. Тому розглядати ми будемо художні та семіотичні засоби вираження, які розкривають не тільки образ вчителя як окремого індивіда, або ж групи індивідів, а образ вчителя, яким його хотіла бачити або ж бачила партія у той чи інший період радянської епохи.

Діяльність педагога у 1950-х – 1960-х рр. суспільством розцінюється як місія просвітництва, педагог має високий суспільний статус, «цінності професії і професіоналізму були високо значущими для молоді всіх соціально-професійних груп»¹.

На плакаті В. Корецького та В. Гицевича «Любить родину» 1949 р. майже вся поверхня виконана у відтінках жовтого та помаранчевого, а, зі слів Й. В. Гете «...показує, що жовтий колір справляє безумовно тепле враження і викликає благодушний настрій»². Фігура вчителя домінує над дітьми, які розташовані по золотій спіралі, та дивляться у вікно, що уособлює майбутнє. Цей плакат «кликає» нас у свою реальність, якщо прослідкувати за поглядами дітей, ми опинимося у «світлому майбутньому», яке для них є звичайним повсякденням. Вчитель – жінка, як і більшість вчителів, які зображені на плакатах радянської епохи. У центрі, домінантою слугує глобус з кордонами СРСР на ньому, він знаходиться на перехресті вертикальної горизонтальної лінії уваги плакату і, без сумніву, для автора саме він є причиною і єдиним виправданням існування всіх зображених персонажів.

глобалізації: стан, проблеми та перспективи: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф., м. Полтава, 25 листопада 2020 р. Полтава, 2020. С. 383–388.

¹ Грушин Б.А. Четыре жизни России в зеркале опросов общественного мнения. В 4 кн. Книга 1. Москва: Институт философии, 2001–2006. С. 185

² Гете І.В. Вчення про колір. Теорія пізнання. Москва: Ленанд, 2016. С. 10

На плакаті В. Говоркова «Мой ученик!» 1948 р. настрої і палітра зовсім інші: плакат не має чіткої рамки і розділений по діагоналі на дві частини – минуле і майбутнє. Минуле – чорне, старе, але поважне і розумне. Його уособлює вчитель, який є маркером поступовості у передаванні знань, вмінь та навичок молодим поколінням. Майбутнє – біле, не визначене, по Кандінському білий колір – це можливість будь-якого кольору, але тут соціальним та політичним маркером є орден Героя соціалістичної праці, який відразу закріплює за персонажем учня певний соціально-культурний модус.

Іншим є простір плаката В. Корецького «Честь и слава советскому учителю!», 1951 р. Вчителька – кавалер «Ордена Леніна». І її образ діаметрально протилежний колезі з плаката В. Сурьянінова. Там вчителька – воїн, занурена у мирну атмосферу, «дозволенним чином» наставляє молоде покоління своїм прикладом. На плакаті В. Корецького, жінка воїном не виглядає або це символічно, образно не підкреслено. Проте, її оточення має кілька символів, що апелюють до щойно завершеної війни: світлина на стіні, карта європейської частини СРСР. Але їх дуже мало, вони не синергують один з одним. Усміхнені діти, світлина музиканта на стіні немов промовляють до спостерігача: «життя йде далі». Викладачка старша за свою колегу з попереднього плаката, але трансферу пам'яті немає. Батьки дітей частково загинули на війні, вони наразі «втрачене покоління». Її соціальна роль – допомогти дітям соціалізуватися, надати необхідні меморіальні наративи, але, як ми можемо бачити, вона відсторонена: не відповідає на посмішку, не контактує поглядом.

Вона не виглядає єдиним цілим з дітьми, слугуючи чудовою метафорою слів «назад вороття немає, тільки вперед». Обидва плакати мають лише умовну прив'язку до часу в якому розгортається наратив. Місце та хоча б часткова локалізація дійства для художника неважлива. Комеморація Другої світової війни у плакатній реальності 1950-х років ще не відбулася. Символіки пам'яті про війну майже немає. Відсутній символічний ряд вшановування героїв, Подвигу, Жертви. Від обов'язкової політизації на плакатах залишився тільки червоний колір та агітаційний текст.

Схожою є символічна картина на плакаті Н. Ватоліної «Добро пожаловать!», 1956 р. На ній молода вчителька на нейтральному жовтому фоні запрошує першокласників на урок. Будь-які прояви символів і знаків колективної пам'яті відсутні. Від «комунікативної» пам'яті нічого не

залишилося. Партія її деактуалізувала, залишивши лише сам освітній процес. 1960-ті роки позбавили плакат обов'язкового політико-ідеологічного сюжету та живописності. Фон максимально нейтральний, партійної символіки немає. Активно використовується заспокійливо-оптимістичний жовтий колір. Акцент зроблено не на місці дітей в радянському суспільстві, а на процесі навчання.

На цьому та наступному плакатах на відміну від попередніх 1940-х рр. вчитель – не провідник волі партії, а простий функціонал-освітянин. Плакат побудований за допомогою вертикальних секторів уваги: двері марковані «А» класом, кращим у школі, постать молодої вчительки, яка буде вчитися разом з дітьми, дівчинки-першокласниці, та інших дітей. Назву плакату можна трактувати як стосовно до дітей, так і до молодої вчительки, якщо припустити, що це її перший клас. Тло плакату не містить жодних акцентів, вони не важливі, знову використовується жовтий колір, але на відміну від інших плакатів тут трактується як свято не майбутнє дітей або необхідність копіювати досягнення вчителя заради досягнення успіху, а сам процес навчання – свято, про що свідчать букети квітів в руках дітей та відсутність партійної символіки.

Плакат «Освіта – надбання народу» за авторством С. Девишека, Ю. Жолудєва і С. Філатова 1963 р. має певні ознаки, які тепер можна спробувати класифікувати як типові для освітянського плакату 1950-х – 1960-х рр. Це використання жовтого «сонячного» кольору заради надання процесу і результату освіти оптимізму, зменшення соціальної ролі вчителя-ментора (від позбавлення його соціально значущих ознак у двох попередніх плакатах, до зникнення постаті вчителя у цьому – постаті на плакаті можна ідентифікувати і як молодих вчителів і я старшокласників), використання солярного символізму (замість глобусу СРСР, який замінював сонце), елементи конструктивізму в дизайні плакату є виключенням, але типовою є відсутність конкретизованого фону та розмитість часово-просторових орієнтирів.

Плакат Д. Обозненка «Папа вызван в школу...» 1965 р. є карикатурою, але виконаний в масштабі плакату і лише підкреслює ті процеси, свідками яких ми стали, аналізуючи попередні плакати: на перший погляд знову домінує жовтий колір, але він змішаний з коричневим, цвітом землі, застигості, сталості. Постать вчителя маленька та безпомічна, він вже не на головних ролях в соціумі. Він позбавлений захисту системи, тепер вона на боці батьків і саме вони встановлюють

правила. Інші риси збереглися – не деталізований фон, невелика кількість деталей, вертикальна секторна композиція. Тепер плакат не кличе у свій просторовий топос, як у 40-х рр., не кличе в реальність «нової школи», він зосереджений на соціальному та повсякденні. Навіть більше – зник позитив та стерильність зображення.

З кінця 1960-х – початку 1970-х рр. інформація стає доступнішою, а соціальна роль вчителя, як носія знань зменшується. Матеріальну складову життя освітян в цей час можна назвати скромною, молодь йде в професію все рідше, функція вчителя часто пов'язується з покликанням, а не з престижем¹.

Яскравим прикладом «нової мови» агітаційного плаката є робота А. Шульгана «Вчитель, товариш, наставник», 1975 р. Плакат цілеспрямовано порушує класичні принципи побудови зображення. В його художній мові бракує золотої спіралі, пірамідальної або секторної основи зображення. Підкреслюється рівність положення та походження вчителя й учнів, їх розташовано на одному рівні. Робота виконана у монохромній техніці на основі коричневого – приземленого кольору. Він нібито має слугувати символом позбавлення мрії про прекрасне майбутнє. Вчитель – Герой Соціалістичної Праці – є носієм вмінь і навичок, а не сакральної пам'яті поколінь. Підкреслюється його рівність дітям і як людини, і як представника партії. Незважаючи на свій вік, він – «людина-гвинтик», частина процесу. Головним візуальним меморіальним символом плакату є текст: «Вчитель, товариш, наставник». Зважаючи на підкреслену інкорпорацію вчителя у партійну систему, цей слоган стосується партії тією ж мірою, як і цього конкретного вчителя. Деактуалізовано час, місце, національну належність учнів, мету навчання. Проте, спрощення художньої мови не позбавило плакат символічного міфотворчого наративу.

Плакат В. Рибаківа «За славный труд, за дело благородное, учителям спасибо всенародное!» продовжує лінію плакатів, у яких автори шукають нову іконографію образу вчителя, яка б відповідала зміні їхнього соціального статусу: тут використаний шаблон піраміди в розташуванні фігур дійових осіб, це повинно підкреслювати головування вчительки, але це нівелюється віком дітей, вона просто вища, а не головніша. Жовтий колір не з'явився хоча зник і дисгармонійний коричневий, на зміну йому

¹ Лук'яненко О. В. Мотивація професійного вибору студентів–освітян 1940–1950–х років на основі епо–документів. *Сучасна гуманітаристика: збірник матеріалів IV Міжнар. наук.-практ. інтернет-конференції, 14 листопада 2017 р. Переяслав-Хмельницький (Київ. обл.)*, 2017. Вип. 4. С. 121–125.

прийшов жовто-зелений. Образ зеленого у Кандинського – це образ застою, спокою, але при додаванні жовтого він бачить у цьому поєднанні юнацький оптимізм¹. На тлі розташовані фігури представників робітничих спеціальностей, тепер вчитель вчить виключно майбутніх робітників – образу держави, глобусу, мапи, символів єдності немає. Діти дивляться не у світле майбутнє, вони дивляться на вчительку і на глядача, а їхнє майбутнє вже визначене і знаходиться у них за спинами в просторі плакатного хронотопу.

З часом, у 1970-х – 1980-х рр. роль вчителів як вихователів «будівників комунізму» почала зменшуватися: вони втратили монополію на знання і кількість плакатів, що їм присвячували зменшилася. На перший план вийшли теми спорту та дитинства. Вчитель тепер – не герой, максимум друг, наставник, для якого професія – це покликання, а не престижна та соціально-важлива робота, що схвалюється суспільством та необхідна партії. Наприкінці 70-х – на початку 80-х рр. з'являється образ вчителя-експериментатора та новатора, змінюється графічна мова плакатів. Втім, останній проаналізований нами плакат, робота «Дорогим учителям всенародное спасибо!» В. Карпова 1980 р. – умовно класичний. Не деталізоване тло з образами «вдячного населення», вчителька без чітких вікових маркерів, якій може буди і тридцять років і п'ятдесят років. Жовтий колір знову повернувся до вчительського плакату, нагорода на грудях як ознака соціального схвалення. За набором знаків цей плакат виглядає застарілою на 40 років спробою «повернутися в минуле».

Наостанок проаналізуємо плакат Л. Постних «Залишаюся після школи в рідному селі», 1983 р. Автор деактуалізує приміщення школи, всі символи влади, ієрархію, горизонталь і вертикаль трансферу влади та повноважень. Носієм головної ідеї є природа та зображений сільський пейзаж. Він, завдяки мальвам, підкреслено український. Але найцікавішим елементом є інтимність використаного лозунгу. Він оформлений у вигляді «записки самому собі» і є матеріалізованою мрією про ідеальний світ. Нас знову запрошують у міфологізоване майбутнє, підмінюючи реальність на мрію, поринути в яку нас кличе відкрите вікно. «Залишаюсь...» – це можливість одноосібного вибору. Це символ свободи, примарної, але свободи. Нічого подібного на ранніх плакатах немає і бути не може. Важливим символом змін у меморіальній рефлексії є замилювання красою

¹ Пилюгайцева Ю. И. Теория цвета Василия Кандинского. *Ученые записки Орловского государственного университета*. 2015. № 2. С. 337.

рідної природи, яка не фіксується червоними прапорами, креолізованим текстом, що закликає до великих звершень.

Чи можна у цьому плакаті побачити символи початку кінця СРСР? Відсутність інструментів передачі офіційної, «культурної» колективної пам'яті. Відсутність носія офіційного міфологічного проєкту – вчителя-наглядача. Все це свідчить про втрату віри у радянське повсякдення та прагнення свободи. Порожні, мертві, позбавлені символів стіни плакату 1950 р., комемораційні світлини у просторі плакату 1951 р. перетворюються на пустку в роботі 1975 р. Нарешті, плакат 1983 р. не позбавлений символіки. Втім, замість прямолінійної радянської вона звертається до глядача новим контр-міфом, новою штучною реальністю, яка є більш повсякденною, ніж радянською.

Жінка-освітянка на радянському плакаті

Аналізовані нами плакати створювали у 1930-х – 1950-х роках. Вони слугують візуальною репрезентацією вирішення «жіночого питання» і мають декілька компонентів – естетичний, повсякденний (соціальний) та ідеологічний. Перші уявлення щодо професії педагога у масовій свідомості населення Російської імперії з'явилися у XVIII – першій половині XIX століття¹. Образ викладача асоціювався з чоловіком. Спроби жінок долучитися до освіти починаються з 1764 року, коли було засноване виховне товариство шляхетних дівчат по проєкту І. Бецького в Петербурзі. Міщанське відділення при ньому було створене лише у 1876 році. Отже, фемінізація імперської освіти розпочалася лише з 60-х років XIX століття. У 1911 році жінки-вчительки були зрівняні у правах з учителями-чоловіками. У цей час жінки складали 53,8% від усієї кількості вчителів. На початку століття кількість жінок-учителів не перевищувала 3%². Наступний етап (1917 р. – 1940-ві рр.) відбувся завдяки зміні політичного ладу. Нові економічні відносини та моделі державної влади призвели до масштабних змін в освіті. Радянська влада законодавчо затвердила права жінок на освіту, викладання та наукову діяльність. Третій етап фемінізації освіти охоплює 40–80-ті рр. XX ст. Друга світова війна стала каталізатором

¹ Найденко Т. О. Жіноче питання в естетиці радянського плакату 1930-х – 1950-х років. *Молодий вчений*. 2020. №11 (87). С. 65.

² Королева Е. Г. Социально-педагогический анализ процесса феминизации педагогических кадров: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Санкт-Петербург: РАОИВ, 1998. С. 42–56.

мобілізації викладачів-чоловіків на фронт. Вона ж стала приводом різкого зменшення кількості чоловіків-учителів у 1950-ті рр¹. Так, у 1946 році жінки склали 70% кількості всіх учителів у СРСР².

Щодо політичного агітаційного плаката зазначимо, що з точки зору композиції він побудований на поєднанні вербальних і невербальних кодів. У більшості плакатів основне, найважливіше, центральне місце займає малюнок. Текст, який майже завжди на плакаті присутній, є коротким і лаконічним лозунгом. Його розміщено на краю полотна плакату, переважно нагорі або внизу листа. Глядач спочатку бачить зображення і запам'ятовує саме його. Текст лише підкріплює образ або акцентує на окремих смислових моментах плакату. Це свідомо спланована маніпуляція, яку сучасні дослідники називають «візуальним насиллям»³.

На плакаті Г. Шубіної «Знай карту как свои пять пальцев» 1935 р. є відразу декілька смислових доміант. По-перше, це можливість отримувати освіту жінкам, які щойно вийшли з традиційного патріархального суспільства Середньої Азії. По-друге, на плакаті представлені відразу дві вікові категорії – дівчина і жінка, які є частинами освітнього процесу. Дівчина вчиться, чого не могла раніше, жінка – працює на рівних з чоловіками. По-третє, це територія СРСР, цільність і неподільність якого є однією з акцентованих доміант. Плакат виконаний у техніці багатокольорової літографії. Всі складові елементи композиції не прикріплені до поверхні і немовби «зависають» у повітрі. Завдяки зруйнованій перспективі акцентуються фігури учнів і вчительки. Не важливо де відбувається навчання – стін та інших орієнтирів немає. Не важливо коли – одяг, крім тубетейки на голові дівчинки (яка підкреслює умовну етнічну належність персонажів) максимально стандартизований. Важливим є лише процес освіти як такий. Текст розташований вгорі зліва і окрім агітаційної ролі, слугує ще й у якості просторового маркеру, він накладається на мапу і надає їй відчуття неіснуючої в цьому плакаті перспективи. Образ сильної жінки-переможниці, будівниці комунізму не підкреслено чоловічим одягом. Вона носить юбку і користується

¹ Лук'яненко О. В. Рятуючи та віднімаючи життя: студентка-освітянка на полі німецько-радянської війни. *Гілея: науковий вісник : Збірник наукових праць*. 2018. Випуск 131. С. 72–75.

² Мужчина в образовании: материалы круглого стола / Образовательный центр «Участие», 2011. Санкт-Петербург: Участие, 2012. С. 78–84.

³ Фоминых С. С. Политический плакат ГДР как тип текста. *Вестн. Челяб. гос. ун-та. Серия: Филология. Искусствоведение*. Челябинск: ЧГУ, 2009. Вып. 31. С. 132–138.

косметикою. Сам факт причетності жінки з Середньої Азії до освіти та інтелектуальної праці слугує образом вирішення «жіночого питання» в конкретній ситуації. Наявність на шії жінки піонерського галстука може бути маркером її молодого віку. Головним джерелом агітації у візуальному коді плакату є червоний колір. В ньому виконаний лозунг, верхня частина одягу і галстук жінки вчительки. Галстук на шії в хлопчика. Надпис «СРСР» на мапі. Червоною є і парта за якою вчаться діти. За допомогою червоного кольору можна вибудувати простий ланцюжок смислів: СРСР через причетність вчительки і вас, дітей, до системи надає вам можливість здобувати освіту і бути частиною могутньої країни.

Плакат В. Сурьянінова «Будь достойним сином Родины!» 1950 р. несе інше смислове навантаження. Тут центральне місце займає постать жінки-вчительки, яка уособлює відразу кілька функцій: освітньо-виховну (як жінка-освітянка), агітаційну (як представник державних структур), пропагандистську (як уособлення «сильної жінки» на традиційно чоловічому місці). І знову ми можемо бачити відсутність занурення сюжетної композиції плакату в хронотоп. Жінка і хлопчик, зображені на ньому, існують не в просторі, лише в часі. Композиція плакату позбудована на перетині прямої вертикальної лінії та кривої, що її підтримує знизу. Вертикаль – основа фігури жінки-вчительки. Крива – утворена фігурою хлопчика-піонера і його рукою, в якій він тримає програмний, агітаційний текст М. Островського «Как закалялась сталь». Обидва персонажі об'єднуються фоном плакату і книгою, що вони тримають в руках. Саме книга М. Островського є кольоровою і смисловою домінантою зображення. Текст лозунгу розміщено знизу і виведено за простір плакату. Так художник підкреслює, що «бути гідним сином Батьківщини» може кожен, не лише хлопчик на плакаті. Жінка-вчителька на плакаті – характерний представник «сильної жінки» третьої хвили фемінізації радянської освіти. Вона нагороджена орденом «Знаку Пошани» та «Орденом Слави». Зображена жінка не молода. Можна дійти висновку, що вона пройшла війну і повернулася до улюбленої професії. Косметика і будь-які прикраси у вухах та на шії відсутні. Зачіска не акцентована. Її можна ідентифікувати як довге каре, а може й просто підстрижене до рівня плечей волосся. Відсутність притаманних жінці гендерних ознак продовжується в одязі. Вчителька вдягнена в однобортний піджак – типово-чоловічий елемент гардеробу. Жест жінки – рука на плечах хлопчика, – це жест захисту і підтримки. Погляд хлопчика направлений не

в очі жінки, немає виклику, лише покора. Між дійовими особами плакату немає взаємозв'язку, це підкреслено чорно-білим контрастом кольорів у одязі, позами, напрямом поглядів, які не перетинаються. Їх об'єднує лише книга – символ панівної ідеології. Похмурість постаті вчительки та невиразність хлопчика-піонера компенсується теплою палітрою використаних кольорів. Вони конфліктують з монохромним персонажем освітянки й балансують загальний естетичний тон плакату.

Отже, жінка-освітянка на цьому плакаті є уособленою функцією радянського виховання, представником системи освіти. Вона захисник і підтримка, яка передає знання та ідеї новому поколінню. Вона максимально віддалена від звичного образу «жіночості та материнства».

Продовженням естетичних рішень В. Сурьянінова та Г. Шубіної є плакат В. Корецького «Честь и слава советсткому учителю!» 1951 р. Знову використовується червоний колір, як «колір влади». Він об'єднує вчительку – кавалера «Ордена Леніна», мапу СРСР і дітей-піонерів. На відміну від інших розглянутих плакатів в цьому присутні віртуальні стіни, прикрашені портретами видатних постатей свого часу. Це більш виразно прив'язує плакат до певного часового відрізка, роблячи його менш актуальним і зрозумілим на «довгій дистанції». Але на «короткій дистанції» він працює з впізнаваними образами героїв Другої світової війни та діячів мистецтва свого часу. Створюючи атмосферу причетності до великої системи цінностей. Погляди дітей спрямовані на вчительку, вони в захваті від неї. Вчителька є взірцем та носієм цінностей, які слугують для них взірцем. В руках у вчительки простий букет з ромашок. Це чіткий сигнал, що підкреслює важливість квітів на плакаті виключно як прояву уваги і пошани до вчительки. Їх ціна значення не має.

Дихотомія образу вчителя у кінематографі доби «відлиги»

Період «відлиги» в СРСР змінив аудіовізуальну мову кінофільмів, присвячених тематиці школи. Відбулися значні зміни: зменшився ідеологічний тиск, у мистецтві посилився інтерес до особистості¹. Одним з наслідків становлення «відлиги» став розквіт «радянської кінодраматургії, що отримала значний творчий підйом. Оновлена радянська сценарна

¹ Найденко Т. О. Дихотомія образу «героя/антигероя» у репрезентації освітян радянським кінематографом доби «відлиги» (1953–1964 роки). *Діалог мов – діалог культур. Україна і світ: матеріали XII Міжнародної наукової Інтернет-конференції з україністики*. 28–31 жовтня 2021. Мюнхен, 2022. С. 384.

школа не тільки сформулювала міцну кінодраматургічну теоретичну основу, але й дала зразки текстів, які стали класичними, а також виховала сценаристів у двох основних кінематографічних вищих навчальних закладах, у ВДІКу та на Вищих курсах¹.

Від самого початку «відлиги» у громадян СРСР помітно збільшується інтерес до кінематографа. Так, у 1958 році на екрани вийшло 66 радянських фільмів. А вже у 1960 році зняли понад 100 фільмів, і продовжували збільшувати обсяги виробництва. Фільми стають предметом обговорення в школах, кіноклубах, під час дискусій на виробництві². Кінофільми починають інтегрувати у шкільну програму літератури³. Все, що відтепер з'являлося у кінострічках, так чи інакше було відображенням загальносуспільної думки або ставало ним через певний проміжок часу. Максимальне наближення кіно до життєвих реалій сприяло утвердженню на екрані фільмів на гострі сучасні теми⁴.

Як зазначає М. Зезіна, посилення на думки глядачів стали зустрічатися навіть частіше, ніж на партійні рішення та виступи керівників. Соціологічні дослідження глядацької аудиторії тоді ще не проводилися, але редакція отримувала велику кількість листів і завдяки ним могла судити про глядацькі настрої. Фактично у кінематографа з'явився новий замовник – глядач, бажання якого далеко не завжди збігалися з вимогами, які висувала влада. Глядач ставав уже не стільки об'єктом ідейно-виховного впливу, скільки замовником, який має право наголошувати на своїх вимогах та мати певні претензії⁵.

Саме в цей час з'являється новий тип фільмів – педагогічний⁶. Через тематику школи та шкільного життя сценаристи намагаються розкрити зміни, які відбулися у повсякденному житті громадян СРСР. Окрім

¹ Артемьева Е. А. Типология образов подростков в отечественной кинодраматургии 1960–1980-х гг. Дис. ... канд. фил. наук. Москва: МГУ, 2015. С. 51–52.

² Чельшева И. В. Развитие российского медиаобразования во второй половине XX – начале XXI века: теория, методика, практика. Москва: МОО «Информация для всех», 2016. С. 72–74.

³ Федоров А. В. Кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики. Москва: МОО «Информация для всех», 2016. С. 174–176.

⁴ Косинова М. И. История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией. Знание. Понимание. Умение. 2014. Вып. 4. С. 149.

⁵ Зезина М. Р. Кинопрокат и массовый зритель в годы «оттепели». История страны. История кино. 2004. Вып. 4. С. 393–394.

⁶ Лук'яненко О. В. «Найближчі друзі партії»: колективи педагогічних вишів України в образах щодення 1920–х – першої половини 1960–х років. Полтава: Видавництво «Сімон», 2019. С.221.

повчальності, фільми педагогічної тематики збагачуються морально-етичними пошуками головних героїв, стають ближчими до реальності, звільнюються від ідеологічних штампів і трафаретних сюжетних ходів. Постать вчителя відтепер далеко не завжди повинна бути уособленням впевненого у майбутньому представника влади й мати позитивні конотації. Поступово, сильніше з кожним наступним роком, образ вчителя стає дзеркалом змін у суспільстві, партії та сприйнятті людьми ідеалів СРСР.

Звернення до світоглядних проблем, морально-етичних переживань стає характерним для багатьох фільмів про школу періоду «відлиги»: «Весна на Зарічній вулиці» (1956), «А що, якщо це кохання?» (1961), «Дика собака Дінго» (1962) тощо. Відбувається зміна функцій кінематографа, він стає мистецтвом, а не засобом пропаганди, хоча і не відразу. Головним образом, який транслює новий кінематограф, стає «образ молодого героя». Діти та підлітки у кінострічках епохи «відлиги» зазвичай показані кращими за представників минулих поколінь. Дорослий, який не зберіг у собі дитину, відтепер не є ідеалом для наслідування¹.

Оминаючи сталінський період, сценаристи звертаються до «ленінських норм життя». Намагаються відродити дух позитивного утопізму. Для цього акцентували елементи демократії в освітньому процесі, творчу свободу викладачів та учнів. Через ці прийоми сценаристи хотіли «перезавантажити» образ майбутнього, зробити його позитивним і зрозумілим. Викладач, який часто ставав опорою для розгортання сюжетного наративу, репрезентувався як опора змін, чи їх противник. Саме так і з'явилися підстави для утворення дихотомії «герой/антигерой» репрезентації освітян у кінематографі доби.

Держава була зацікавлена у формуванні позитивного образу розподілу та входження колишнього студента до нового освітянського колективу школи. Правда, до такої реклами вдалися лише на початку 1960-х рр.² Образ вчителя-новачка, наприклад, став провідною темою кінострічок «Мишка, Серёга и Я» та «А если это любовь?» і «Весна на Заречной улице». Проте, створити позитивний образ «ідеального вчителя»

¹ Жарикова В. В. Тематико-жанровая структура молодежного фильма (на примере американского и отечественного кино 1930-х – 1980-х годов. Дис. ... канд. иск. ВГИК. Москва. 2015. С. 143–144.

² Лук'яненко О. В. «Найближчі друзі партії»: колективи педагогічних вишів України в образах щодення 1920-х – першої половини 1960-х років: Монографія. Полтава: «Сімон», 2019. С. 192.

не вдалося. Відношення до освітян у суспільстві змінювалося і ці зміни були далеко не позитивними.

Герой – це здібна й активна людина, що виявляє відвагу, самовідданість і хоробрість у бою і в праці. «Справжня людина», зразок, еталон, вчитель-методист, новатор, друг і товариш дітям та колегам. Антигерой, своєю чергою, його повна протилежність. Зазвичай кожен персонаж-освітянин у фільмах доби «відлиги» знаходився у протиборстві цих двох полюсів. На жаль, здебільшого перемагає «темна сторона». Викладачі майже всіх перелічених вище стрічок показані некомпетентними, недолугими та непрофесійними. Проте, з чого саме формуються образи героя та антигероя? Для відповіді на це питання потрібно поділити пару «герой/антигерой» на окремі складові.

Найважливішою складовою цієї дихотомічної пари вважаємо професіоналізм та непрофесіоналізм. І саме з візуалізацією методології, педагогічних прийомів та професійного, творчого підходу до учнів у більшості стрічок відчуваються істотні негаразди. В «Аттестаті зрелості» молода вчителька, яка прийшла в клас викладати історію не вміє приборкати ні себе, ні учнів, зривається і може лише просити поради у більш досвідчених колег. Завдяки її непрофесіоналізму талановитого учня виключають з комсомолу, цькують всім колективом і руйнують його подальшу долю. Вона кмітлива, вміє розмовляти, дотепно жартує і непогано викладає свій предмет, але з дітьми працювати не вміє.

Тетяна Сергіївна з «Весни на Заречній улиці» взагалі не пристосована до реального життя. Не вміє будувати суб'єкт-суб'єктні відносини, розпочинає перший урок з відсторонення одного з учнів від занять, рідко цікавиться життям своїх вихованців, не може впоратися з простими конфліктними ситуаціями. На довершення Тетяна Сергіївна дозволяє собі завести романтичні відносини з одним з учнів, що є неприпустимим для справжнього ідейного вчителя-мораліста. Освітязи кінострічок «Мишка, Серега и я» та «Друг мой, Колька!» показані ще менш придатними до педагогічної роботи.

Вчителі Геннадій Миколайович та Лідія Михайлівна є яскравими репрезентантами образу недолугого освітянина, старанно відтвореного сценаристами та режисерами. Геннадій Миколайович щойно закінчив навчання й отримав класне керівництво у восьмому класі. Він боксер-аматор і викладач математики. Лідія Михайлівна – старша піонервожата, яка при повній незацікавленості вчителів у її справах нищить долі дітей.

Лідія Михайлівна працює вже п'ять років, проте дітей не любить, вірить на слово власним улюбленцям, наближає до себе зрадників та посіпака-пристосуванців. Геннадій Миколайович вирішує конфлікт з класом виключно за допомогою сценаристів у останні хвилини фільму. Він постійно провокує конфлікти, не використовує жодні педагогічні прийоми для контролю дітей та постійно жаліється. Єдиним позитивним моментом стануть екскурсії, які він відвідує з класом. Лідія Михайлівна, і собі, наскільки боїться «працювати гірше за інших», що перетворює спілкування з дітьми на ідеологічну баталію. Вона спотворює всі добрі починання, які має доносити вихованцям недосконалою реалізацією. Крім того, жінка дозволяє брехати та довільно маніпулювати собою улюбленцю, синові голови батьківського комітету. Повільно занурюючись у багатощарову брехню, яку вона не хоче навіть спробувати перевірити, Лідія Михайлівна майже ламає життя хлопцю, котрий ні в чому не завинив. Лейтмотивом обох цих стрічок є відносини дітей з вуличними бандитами, які дорослі не можуть і не хочуть припиняти. Позитивних сторін у Лідії Михайлівни немає. Можна зауважити, що і викладачем вона також може вважатися не повною мірою. Але ні класний керівник, ні директор, ні викладачі школи нічого не зробили для унормування її аб'юзивної поведінки за ці роки. Хлопця, якого вона хотіла виключити за школи врятувало сценарне диво.

Вчителька російської мови та літератури Олександра Іванівна в «Дикой собаке Динго» показана як порожній ретранслятор завчених ідей з підручника. Вона ламає власну думку хлопця, який бачив на власні очі будинок Лермонтова, нав'язуючи йому «правильну думку». Гори, які оточували «великого Лермонтова», не можуть бути звичайними, вони обов'язково повинні бути дивовижними. Так написано в підручнику. Вона віддає з рук в руки під час хуртовини маленьку дівчинку місцевій дивачці, тільки тому, що вона обіцяє відвести її додому. Допускає публікацію в газеті відвертої брехні, не може контролювати булінг у класі та зовсім не цікавиться життям учнів. Позитивно-професійними рисами вона не наділена.

Особливо відсутність професіоналізму освітян впадає в око у «А если это любовь?». Серед них – директорка школи Анастасія Григорівна, вчителька німецької мови Марія Павлівна та класна керівниця Людмила Миколаївна. Центральною педагогічною проблемою стають відносини учнів десятого класу Ксенії та Бориса. Їх любовний лист випадково

знаходить одна з учениць класу і віддає вчительці німецької мови. Ця триада педагогічних працівників не намагається зібрати зошити та перевірити почерки учнів. Не розмовляє зі старостами та особливо наближеннями вихованцями. Лист навіть не забирає у вчительки німецького класна керівниця. Вони в паніці, бо в іншій школі дівчина народила у дев'ятому класі, тому треба діяти «рішуче». Їхні «дії» призводять до того, що про відносини Ксенії та Бориса дізнаються всі: школа, двір, батьки. Недалека та боязка дівчина не витримує тиску і кохання, яке, щойно з'явившись, миттєво зникає. Вчителі зламали відносини між однокласниками, закоханими, всередині їхніх сімей і повністю змінили майбутнє своїх вихованців. Дівчина намагалася отруїтися, а хлопець пішов зі школи. Професійно-адекватною була спроба директорки поспілкуватися з батьками, але вона не змогла відділити батьків та дітей і розмова перетворилася на екзекуцію. Відмітимо відвідини Людмилою Миколаївною Ксенії вдома. Вона намагалася підбадьорити дівчину, але допомогти не змогла.

Отже, більшість освітян, репрезентованих у кінострічках доби, висвітлені як непрофесійні вихованці вищих навчальних закладів, які нічого не вміють і навіть не намагаються працювати за методиками, якими їх вчили. Замість педагогічної роботи вони нищать долі учнів, потурають знущанням та не займаються корисною агітацією та пропагандою. Яскравими виключеннями є директор школи з кінофільму «Мишка, Серега и я» та Борис Іванович – один з вчителів із «Аттестата зрелости». Особливо відмітимо останнього. Цей вчитель допоміг колезі-новачку, провів розмову з батьками неслухняного учня, впорався зі складним класом, зміг закінчити складну педагогічну ситуацію влучним мораліте, яке вплинуло на дітей. Мало того, він єдиний може вважатися прототипом справжнього героя, бо продовжує працю з хворим серцем і давно заступивши за поріг пенсійного віку.

Іншою діадою можна назвати системність та антисистемність викладачів. Їх здібності пропагандистів, агітаторів, та живих втілень «справжніх радянських людей». В «Аттестате зрелости» роботу по уніфікації учнівського колективу на себе бере комсомол. Він активно, завдяки підтримці вчителів, знищує індивідуальність окремого учня, який справедливо вважав себе талановитішим за інших. Учня зламали. Це було колективне рішення і вказати на конкретний каталізатор складно.

«Справжньою людиною» не може вважатися і Тетяна Сергіївна з «Весни на Заречной улице». З колективом вона не працює, продемонстрована абсолютно позаідеологічною, ба більше, її відносини з одним з учнів повністю нівелюють будь-який позитивний приклад, який вона могла б надати як взірць для копіювання.

Геннадій Миколайович, персонаж фільму «Мишка, Серега и я» більше спортсмен, ніж математик та викладач. Він не є взірцем ідеології партії, а повагу учнів здобуває через трудову діяльність з класом на будівництві. Лідія Михайлівна у «Друг мой, Колька!» навпаки – дуже соціалізована. Вона чітко знає своє місце в ієрархії школи, заідеологізована, але режисером це подано як вада. Її намагання позбутися «зайвих» учнів настільки сильне, що вона женеться за вітряками власних домислів. Вона є відкритим глузуванням з провладного радянського педагога сталінської епохи, який не зміг пристосуватися до змін «відлиги» і тепер виглядає більше смішно, ніж страшно.

Олександра Іванівна, вчителька з кінотексту «Дикой собаки Динго» є взірцем некомпетентності у сфері соціалізації, інтеграції учнів у систему відносин СРСР. Нічого не контролюючи, Олександра Іванівна тисне на учнів, позбавляючи їх бажання висловлювати власну думку, мріяти та просто відрізнятись від інших хоча б у стані внутрішньої імміграції.

Найстрашнішими представниками «старої системи» сталінських часів є Марія Павлівна, вчителька німецької мови у «А если это любовь?» з її колегами. Підкреслюючи негативне забарвлення образу цього персонажу, сценарист надає їй німецького звучання, яке в цей час чітко асоціюється з ворогом. Марія Павлівна – апологет колективної відповідальності, колективного виховання і непохитних моральних засад. Виглядаючи застаріло, навіть для колег, її образ містить ще один зміст. Викладачок три: дуже стара директорка, яка вчилася ще до сталінської епохи, сама Марія Павлівна середнього віку і молода класна керівниця, що тільки-но почала працювати у добу «відлиги». Директорці та класній керівниці, представницям не-сталінських часів, методи Марії Павлівни не подобаються і вони виступають за пом'якшення формулювань. Саме системна, застаріла системна позиція вчительки німецької мови призводить до подальшої трагедії у відносинах її учнів.

Останньою діадою образу «героя/антигероя» є здатність любити. Любити свій предмет, дітей, їхніх батьків, свою державу, її сьогодення та майбутнє. Або не любити жодного з перерахованого. Основне питання:

якою повинна бути ця любов? На нашу думку – інтегрованою. Викладач не може «просто любити дітей», він має любити «їхні майбутні прототипи», які він починає будувати вже «тут і зараз». Не маючи візії майбутнього, не розуміючи кого і в яке суспільство він готує дітей в школі, викладач не може ефективно працювати. Залишиться лише освіта без виховання. Цю візію має давати або власний досвід, або ретельно розроблена кваліфікованими методистами навчальна програма. А краще і те й інше. Це і є «системність» викладача.

Отже, презентований «типовий викладач» у проаналізованих кінофільмах готовий якнайбільше просто любити дітей. Вчити їх своїм предметам, нав'язувати освітні штампи, підтримувати в міру сил дисципліну в класі, а от з вихованням починаються проблеми. В «Аттестаті зрелості» ще згадують Леніна, роль колективу, важливість друзів та потрібність кожного у розбудові держави, звучать слова про боротьбу «разом проти». За вісім років у «А если это любовь?» зникає провідна роль партії, колектив не є дружним колом однодумців, викладачі дітям перестають бути друзями, а дисципліну потрібно підтримувати не «заради того, щоб діти могли...», а «для того, щоб не було так як у тих, бо...». Викладачі вочевидь абсолютно не відчувають змін, що відбулися в суспільстві, а навіть якщо і відчувають – не можуть пристосувати неповоротку освітню машину від потреб своїх вихованців.

Дихотомічне протистояння образу вчителя як «героя/антигероя» розгортається не тільки в кінотексті проаналізованих фільмів, але й у часі. Майбутніми героями, що лише навчаються дидактично-правильно любити дітей, розбудовують власні педагогічні стежки в теренах «нової системи доби відлиги» стають молоді вчителі. На момент подій, які є сюжетом стрічок, вони ще не герої, навпаки, їх антиподи, але мають всі шанси ними стати. А от антигерої – це вчителі старої системи, які, здавалося б, тільки нещодавно розуміли своє місце в сталінському СРСР, вправно працювали з дітьми, відчуваючи себе провідниками чогось великого і прекрасного, більшого за них самих. Тепер вони мають піти, але поки цього не відбулося, вони будуть труїти все навколо тим, що ще пару років тому вважалося всіма навколо найсолідшим трунком. Одне покоління вже не герої освіти, інше покоління – ще не герої, вони будуть «нести світло знань» лише за кілька років. Про це і зняті проаналізовані кінострічки, про час «без світла» – «відлигу», коли залишається лише вірити в те, що скоро зійде сонце і все буде добре.

Відображення зміни соціальної ролі вчителя у кінематографі доби

У період з 1930-х рр. і приблизно до 1950–1960-х рр. образ учителя як значущої, мирної, неекстремальної професії зустрічався в радянському кінематографі рідко. Кіноантропология професій у сталінську епоху воліла до образів військових і будівельників, які прекрасно корелювали з метафорикою в першому випадку «борців» за світлі ідеї, у другому – «творців» нового суспільства. На кіноекрані культивувалися позаідеологічні, практичні форми культуротворення як найбільш істотні для всієї радянської культури того часу. Ідея про те, що героями Радянської країни можуть бути представники «непродуктивних» професій – лікарі, вчителі (як «борці» за здоров'я і освіченість та «творці» тіла й душі), була втілена в радянському кінематографі пізніше і пройшла кілька етапів візуалізації, представлених відповідно декількома стереотипними зразками і типажамі вчителів. Культуролог і кінознавець Н. Нусинова зазначає: «З моменту виникнення радянського кіно його творці були одержимі ідеєю створення нової людини, гідної жити в новому, комуністичному світі»¹. Творцем, нової людини виступає в сталінському кінематографі учитель. Він не тільки учитель, він ще і професійний ідеолог. Той, хто за допомогою слів та маніпулюванням інформацією створює новий, альтернативний світ для нових поколінь. Якщо ми підемо шляхом Маркса і ван Дейка, та будемо сприймати ідеологію як дискурс формування, перетворення та протиставлення, то зрозуміємо, що реальні факти та реальний світ таких ідеологів абсолютно не влаштовує. Дійсність, яку вони не сприймають, підмінюють створенням власної альтернативної реальності².

Заради втілення саме такого образу вчителя, героїчної особистості (майже міфологічного героя) в кінооповідь вводилися елементи екстремальності. Зокрема, протистояння вчителя ворогові у вигляді колишніх куркулів, які готують замах на нього, або неперсоніфікованого ворога, як, наприклад, беспритульство, бандитизм серед підлітків

¹ Нусинова Н. И. Избранное: В 2-х. т. Т.1. Москва: «Территория будущего», 2006. С. 389–409.

² Найдено Т. О. Деформація стереотипного образу радянського освітянина у сучасному медіапросторі. *Збірник наукових праць: за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної онлайн-конференції «Регіональна журналістика в Україні: історія, реалії, виклики, перспективи» (м. Полтава, 7–8 жовтня 2021 р.)* / за ред. С. В. Семенко. ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2021. № 7. С. 38.

(«Педагогічна поема»). Навіть сам вибір професії вчителя був показаний як героїчний і в деякому сенсі жертвний. У кінематографі сталінської епохи тільки починає створюватися соціальна міфологія радянської школи, і вчитель виступає як провідник на важкому шляху отримання знання, носій сакральної істини, всерозуміючий мудрий наставник, «деміург, що творить нове покоління»¹. Процес отримання знань підноситься в радянському кіно як «епічна подорож Героя», і сюжет кінооповіді розгортається відповідно до структури чарівної казки у В. Я. Проппа.

У 1950–1960-ті рр. в радянському кіно формується більш «живий», реальний, неміфологізований образ учителя. Його специфічна місія і високий соціальний статус підкреслюються різними засобами: за допомогою великих планів головних героїв, вчителів, на тлі шкільної дошки; пильної уваги до елементів іміджу – костюму, зачіски, атрибутів (книги є одним з речових, предметних маркерів учительської професії – вони незмінно присутні в кадрі практично у всіх фільмах про вчителів). У процесі розвитку кабінетної системи педагог отримав невеликі, відносно приватні просторові зони: кабінет, від якого є свої ключі, лаборантська, де можуть зберігатися особисті речі і можна перевдягтися. Істотно вплинули радянські фільми 1960–1970-х рр. на стереотип вчителя і соціальну міфологію, з ним пов'язану, вікові, гендерні, соціально-економічні елементи кіноіміджу педагогічної професії. Завдяки кінематографу суттєво завищувалися і міфологізувалися уявлення про вчительську зарплату. Так, в «Сільській вчительці» героїня фінансово допомагає в будівництві нового будинку для селянки, вчителька французької мови в післявоєнну добу посилає учневі дорогі продукти в «Уроках французького» тощо.

Тривалий час формувалася образ такого вчителя, який здійснює в першу чергу виховання учнів, а викладацькій, психологічній функції відводилося другорядне місце². Це особливо притаманно для фільмів 1960–1970-х рр. Так, фільм В. Меньшова «Розіграш» починається з виховної ситуації, коли учні 9-го класу розігрують вчительку математики, саботуючи контрольну роботу з тригонометрії, колективно збрехавши, що вона не попереджала про неї. І коли брехня розкривається, Марія Василівна навіть пишається тим, що сталося: «А все-таки контрольна

¹ Чашухин А. В. Презентационные техники советского учителя 1950–1960-х гг. *Социальногуманитарное и политологическое образование. Майские чтения-2006*. Пермь: «Перм. гос. техн. ун-т», 2006. С. 44–49.

² Кочетов А. Н. Интеллектуальный потенциал общества. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1991. С. 22–36.

відбулася, тільки завдання в ній були не тригонометричні, а моральні». Борис Миколайович Свешніков, директор школи у фільмі «Щоденник директора школи», так визначає вчительську місію: «Ми в школі повинні виховувати аристократів...» і, кажучи про конкретного учня, дбає передусім про його особистісні, не навчальні, компетенції: «Не вміє він у вас товаришувати... Важливо, щоб він віри в себе не втрачав». Батько вчительки літератури Тетяни Іванівни Колесової («4:0 на користь Тетянки») так пояснює сенс і суть професії вчителя: «Учитель не може помилятися, він має справу з живими людьми і створює найбільше чудо на світі – душу людську. Через неї розумнішає все, що може порозумнішати». Ілля Семенович Мельников, історик з «Доживемо до понеділка», з сумом констатує: «Ми абсолютно не знаємо їх (учнів) і не займаємося нашою головною справою – вихованням... Давайте займатися іншим ремеслом, де помилка коштує дешевше».

Один із способів актуалізувати цю духовно-виховну складову образу вчителя в кіно – яскраві і напружені епізоди, коли вчитель дає моральну, проблемну завдання-настанову, яка не має відношення до навчальних планів. Марина Максимівна у фільмі «Ключ без права передачі» пропонує своїм десятикласникам непрості теми: «Що б ти сказав людству, якби тобі дали таку можливість?», «Необхідність зайвого». На що відразу отримує ремарку одного з учнів: «І навіщо потрібно в душу до всіх лізти?!». Що особливо важливо, школа показана в цих фільмах як специфічне місце, де відбувається взаємний виховний процес, складне одночасне духовне зростання і вчителя, і його підопічних, де реалізуються кращі принципи гуманістичної педагогіки.

Ідеал учителя громадського працівника і в побуті, і в школі, що гордо виконує свою особливу місію, на довгі роки залишається незмінним у радянському кінематографі. Але якщо в 1950-і рр. цей образ сприймається як єдиний можливий, а представлені моделі поведінки можна вважати зразками для копіювання, то цей самий образ «правильного» радянського вчителя в 1970-і рр. набуває нальоту іронії. Образ вчителя на кіноекрані – чутливий камертон стану не тільки самої школи (С. Соловейчик в 1975 році у своїй статті «Учитель – професія і доля» констатував: «Школа – живий організм, і її стан здоров'я, так само, як і її хвороби, постійно змінюються»¹). Починається тенденція до

¹ Соловейчик С. Л. Учитель – профессия и судьба. *Сов. экран.* 29 октября 1975. № 20. С.20–26.

занепаду образу вчителя в радянському кіно саме з хороших, добрих фільмів. Таких, наприклад, як «Ключ без права передачі» (1976) Д. Асанової, в якому десятикласники буквально вдень і вночі гостюють у своєї класної керівниці, молодій вчительки літератури Марини Максимівни, укладають спати її сина, обговорюють з нею поведінку і професіоналізм викладачки з хімії, яку вони називають Голгофою. У фільмі «Розклад на післязавтра» (1978) учні фізико-математичної школі ім. Л. Ландау сперечаються з молодими вчителями, реалізують систему шкільного самоврядування, вибираючи президентів, і сам директор на зауваження відвідувача «я бачу, у вас в школі весело» відповідає: «Ми вважаємо, що навчання повинно приносити радість».

Отже, образ учителя в радянському кінематографі, змінювався як мінімум тричі. У його у формуванні та трансформації виокремимо три етапи.

Перший етап. Учитель – учасник революції, партієць, борець за радянські ідеали, що сприймається як представник важливої професії, але ще тільки затверджує своє місце і роль в соціальному і духовному житті молоді радянської країни (у фільмах «Танька-шинкарка», «Одна», «Сільська вчителька», «Учитель», «Перший учитель»). Учитель – інтелігент, який займається вихованням (і швидше навіть перевихованням) й освітою не дітей в звичайній загальноосвітній школі, а ліквідацією неписьменності безпритульних або навчанням робітничої молоді в вечірніх школах (у фільмах «Педагогічна поема», «Республіка ШКІД», «Весна на Зарічній вулиці», «Велика перерва» і ін.)¹.

Другий етап. Учитель – товариш і духовний поводитир учня, демократичний, сповідує гуманістичні принципи педагогіки співробітництва, іронічний інтелектуал; учитель як жива людина, часто нещасний в особистому житті (більшість вчителів в радянських фільмах 70-х рр. самотні, неодружені: красива, розумна і нещасна в особистому житті вчителька літератури Тетяна Миколаївна Кольцова, апологет сучасних «Ромео і Джульєтти» Романа і Каті в кінострічці «Вам і не снилося...»; живе зі старенькою матір'ю неодружений Ілля Семенович в «Доживемо до понеділка», роздратовано пояснює їй у відповідь на прохання розповісти, як справи в школі: «Там не театр, мамо, там звичайна буденність...»; розлучена Марина Максимівна у фільмі «Ключ без права

¹ Найденко Т. О. Відображення побуту освітян радянської України в кінематографі доби. *Молодий вчений*, 2020. №12.1 (88.1). С. 33.

передачі» та ін. Також це можна відстежити у фільмах «Щоденник директора школи», «Іронія долі, або 3 легким паром», «Уроки французького», «Розіграш», «4:0 на користь Тетянки», «Розклад на післязавтра» тощо).

Третій етап. Учитель – соціально неуспішний і непривабливий, малозабезпечений, неосвічений, неохайний, заклопотаний. Це особистість, що не володіє гідністю, престижем, не викликає поваги, жалюгідна і безглузда («Опудало», «Дорога Олена Сергіївна», «Астенічний синдром», «Розіграш»). Основним напрямом і тенденцією трансформації кінообразу вчителя стали його занепад і девальвація. Одним з художніх засобів для досягнення цього соціально-негативного ефекту став такий прийом мистецтва, як іронія, яка доходила до відвертого знуцання. Але якщо вчитель смішний і жалюгідний, то як може виникнути повага, визнання його особистої і професійної гідності? Абсурдизація і, по суті, занепад образу вчителя відбулися одночасно і паралельно з його гуманізацією. З одного боку, вчитель з'являється на кіноекрані як жива людина з почуттями, емоціями, він курить, співає пісні, грає на роялі, гітарі, трубі тощо¹.

З іншого боку – він показаний в непривабливому вигляді, в стані сум'яття, нещасливих хвилин в особистому житті, людиною, що здійснює комунікативні педагогічні та інші професіональні помилки, при цьому виглядає комічно, а часом просто жалюгідно. Так, наприклад, смішний Нестор Петрович («Велика перерва», 1972) в своєму перфекціонізмі і зазнайстві, непомірній амбітності і зарозумілості; неосвічена Світлана Михайлівна («Доживемо до понеділка»), що називає «Самотнього мандрівника» Е. Гріга «одиноким пішоходом» і не впізнає процитовані колегою вірші Е. Баратинського, вважаючи його другорядним поетом. Байдуже-легковажна і Маргарита Іванівна у фільмі Р. Бикова «Опудало» (1983), яка заграє зі своїми учнями, опускаючись до їх рівня, пригощає їх цукерками, дозволяє їм бути постійно в курсі її особистого життя і обговорювати її, при цьому сліпо не бачить, що виховала цілий клас порожніх і жорстоких дітей. Непривабливо виглядає Олена Сергіївна («Дорога Олена Сергіївна»), яка, не замислюючись, зізнається, що «не читала, але чула» про «Лоліту» Набокова і обурено критикує свою ученицю, що прочитала цю книгу англійською мовою. Жваво втручаються

¹ Аннинский Л. А. Тридцатые-семидесятые: литературно-критические статьи. Москва: Современник, 1977. С.132–134.

в приватне життя вчительки Тетянки п'ятикласники («4:0 на користь Тетянки»), принижують, взявши над нею шефство, обговорюючи її режим харчування, порвану панчошу тощо. Остаточо руйнується образ вчителя у фільмі К. Муратової «Астенічний синдром», де вчитель Микола Олексійович веде урок англійської мови, як в пустелі, в класі, де всі учні зайняті чим завгодно – поїданням в'яленої риби, переглядом еротичних картинок трансформерів, читанням книг – тільки не словами вчителя і не змістом уроку. Вчитель дозволяє учневі себе вдарити на уроці, учениці – згвалтувати себе за межами школи... Розвінчання недосяжного образу, яке почалося безвинно, з переосмислення, відразу після стрічки «Доживемо до понеділка», дійшло до свого логічного завершення.

Істотною ознакою зниження статусу і престижності професії вчителя, помітною в радянському кінематографі з кінця 1960-х рр., – це його постійне зіставлення з вузівською викладацькою та науковою діяльністю¹. Так, у фільмі «Велика перерва» Нестор Петрович Сєверов, готуючись до аспірантури і бачачи себе «без п'яти хвилин доктором наук», не витримує конкурсу зі своєю нареченою і переживає свій прихід в вечірню школу робітничої молоді в якості вчителя історії як життєвий крах і професійне зниження і падіння; колишній учень Іллі Семеновича Мельникова з «Доживемо до понеділка», що підвозив вчителя на своїй іномарці, дорікає йому в тому, що «така людина <...> животіє в школі» в той час, як його було б «можна використовувати з більш високим ККД»; син директора школи Свешнікова у фільмі «Щоденник директора школи» картає батька: «І на це (школу) ти віддав своє життя?!»; нова вчителька літератури Антоніна Сергіївна в «Розкладі на післязавтра» явно програє в кар'єрних перегонах своїй однокурсниці з філологічного факультету журналістці тощо.

Одним із ширших культурних контекстів, в якому це явище здійснюється, є ситуація, коли сам статус людини з хорошою вузівською освітою, статус інтелігентної людини взагалі трансформується від високої позиції на планці соціального престижу в бік зниження. Саме на добу «відлиги» припадає злам у функціонуванні режиму терору та заміни його на режим контролю особистості². Виходить, що чим більше людяним,

¹ Соколов А., Тяжельникова В. Курс советской истории. 1941–1991. Москва: Высшая школа, 1999. С.304–316.

² Найденко Т. О. Концепти, універсалиї та стереотипи образу освітянина у літературі доби «відлиги» (1953–1964 роки). *Актуальні проблеми культурології: Збірник*

живим ми бачимо вчителя на кіноекрані в епоху гуманістичних цінностей та економічного статку, тим менше поваги і піїтету надає суспільство вчителю, самій професії, всій системі освіти як соціальному інституту, покликаному здійснювати найтоншу, органічну і екологічну функцію культури – її підтримку, збереження і трансляцію¹.

Побут радянських освітян у потрактуванні кінематографу доби

Складно знайти об'єкт дослідження, що міг би ілюструвати міжнаукові зв'язки в повсякденні робочого місця і вдома, в спілкуванні і наодинці з собою, та допоміг би показати такий зріз повсякденного життя, який розкрив би відносини між різними віковими та соціальними прошарками населення СРСР. Одним з таких об'єктів, який поєднує в собі всі вищезгадані вимоги, може бути шкільний вчитель. Для аналізу використані такі кінострічки: «Учитель» (1939), «Першокласниця» (1948), «Весна на зарічній вулиці» (1956), «Доживемо до понеділка» (1967), «Щоденник директора школи» (1975), «Ключ без права передачі» (1976), «Розіграш» (1977), «Опудало» (1983). Більша частина стрічок належить до періоду «застою» тому саме в цей час освітянам, їх побуду, взаємовідносинам на приватному життє в кінематографі починають приділяти підвищену увагу. Відбувається десакралізація постаті вчителя². З 1967 по 1983 рр., постать і повсякдення вчителя в реальному житті та на екрані змінилися настільки рішуче, як не змінювалися багато років до цього. Змінюються пропорції співвідношення показу зовнішнього і внутрішнього простору. Обрані кінострічки дозволяють побачити та проаналізувати майже усі види простору: зовнішній (школа, вулиця, магазини, зустрічі зі знайомими тощо), внутрішній (домівка, сім'я, інтер'єр помешкання, його зонування тощо). В різні хронологічні періоди досліджуваної доби співвідношення видів повсякдення, зображені у кінострічках, змінювалися залежно від соціального та ідеологічного коду оточуючої реальності.

матеріалів IV Всеукраїнського круглого столу здобувачів вищої освіти (19 травня 2022 р.). Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2022. С. 53.

¹ Шипулина Н. Б. Образ учителя в советском и современном российском кинематографе. *Известия ВГПУ.* 2010. № 8 (52). Серия «Социально-экономические науки и искусство». С.4–16.

² Зезина М., Кошман Л., Шульгин В. Культура в годы застоя общественно-политической жизни (70-е – первая половина 80-х годов). Москва: Высшая школа, 1990. С.394–410.

Прикладом офіційно-публічного простору в аналізованих фільмах завжди є школа. Виключенням є «Учитель», тому що школа в ньому зусиллями головного персонажу збудована під самий кінець хронометражу стрічки. Школа є мікрівиміром, ареалом проживання вчителя, ієрархія якого копіює ієрархію влади СРСР – повне підкорення тому, хто має владу (відносини «вчитель – учень», це можна побачити в «Першокласниці», «Весна на Зарічній вулиці». Над вчителем лише директор. Ні батьки, ні самі учні влади не мають. Відносини сухі та офіційні, тому що до навчання відношення як до роботи і будь-яке послаблення відносин на кшталт лібералізації не припустиме. Кожен викладач лише фізична оболонка, носій функції ментора, вихователя, поводиря по життю. Вони взаємозамінні (заміна захворілого вчителя у «Першокласниці» без будь-яких зовнішніх змін у ритуалізації навчання), без індивідуальні, нічого не знають про оточуючий світ («Весна на Зарічній вулиці» приклад відносин учителя зі світом, ієрархії всередині школи вчителю достатньо для імітації життя, оточуючий світ не є необхідним.), пропагують істини з книг, але не завжди можуть їх адаптувати під життєві обставини, це можна побачити в «Учителі» та «Весні...».

Моментом зламу стає «Доживемо до понеділка», бінарна система «правий – не правий», «свій – чужий», «підлеглий – начальник», «вчитель – учень» порушується. Відносини стають не стільки формальними, вчителі отримують індивідуальне забарвлення особистостей, але втрачають право керувати. Тепер вони звичайні громадяни, а право вчити інших вони повинні заслужити на основі особистісних якостей. Крім того вони вступають в постійні конфлікти, що відбуваються в середині мікрокосму школи. Це можна простежити в «Ключі...», «Щоденнику...», «Доживемо...», «Розіграші». Конфлікт між вчителем і учнями, вчителями, вчителем і батьками, вчителем і його родиною, вчителем і директором. Виключенням є кінострічка «Опудало», тому що в ній роль вчителя здебільшого номінативна і конфлікт розгортається між учнями.

Іншу сторону публічного простору втілює приватно-публічний простір. Так само, як і офіційно-публічний, він характеризується різноманіттям міжособистісних зв'язків, оскільки охоплює взаємодії з представниками сфери послуг, сусідами по будинку, малознайомими колегами і випадковими знайомими. Однак приватно-публічний простір більшою мірою пов'язаний зі споживанням, ніж з виробництвом, а тому

забезпечує людині певний рівень свободи і автономності. Він створює умови, при яких людина може «існувати і вести себе відносно незалежно і в той же час зважати на певні прийняті норми і правила побутової поведінки людей. Це проміжний простір повсякденного життя є для людини «непереборним побутовим фоном його буття в суспільстві»¹. Головною регулятивною системою приватно-публічного простору є етикет. Крім того, в цьому просторі найбільш чітко виявляється така риса повсякденності, як стереотипізація. Як правило, людина тут анонімна і сприймається як тип, а тому і відносини з нею будуються виходячи із загальноприйнятих правил поведінки.

В аналізованих кінострічках приватно-публічний простір майже не розкрито. В «Учителі» всі люди, що зустрічаються герою, його односельці і більшість він знає в обличчя. Тих, кого він не знає не змушують його виходити за межі функції вчителя. Не відбувається зміни ролей, вчитель залишається вчителем. Це може бути витлумачено як повна стереотипізація поведінки в умовах невеликого соціуму, де всі знають «вчителя», а він – ні. Це зворотна стереотипізація, яка викликає реверсну реакцію. Відносини «всіх» по відношенню до вчителя так само збудовані на етикеті, як і його відповідь «всім». «Першокласниця» позбавлена приватно-публічного простору, вона зосереджена виключно на школі і процесі навчання. «Весна на Зарічній вулиці» не має візуалізації розмов вчителя з сторонніми людьми. Це або учні, або давні знайомі відносини з якими не належать до приватно-публічної площини.

Нічим не відрізняється «Опудало», «Ключ без права передачі». Необхідний матеріал є в «Щоденнику директора школи» в сценах купівлі нового готового костюму, у «Доживемо до понеділка» в сценах купівлі хлібу і «Розіграші» при бесіді з сусідкою. Проте лише в «Щоденнику...» і «Доживемо...» це справді формально-етикетні відносини без конотації і впливу професії на процес спілкування.

Приватний простір протилежний обом формам публічного простору. Він замкнутий, утворений сукупністю неформальних зв'язків з близькими людьми – рідними і друзями, вільний від примусового впливу громадських норм. Домінантами цього простору служать емоційність, чуттєвість і інтимність. Основні види діяльності, які реалізуються в приватному просторі, пов'язані з саморозвитком, розвагами, хобі, відпусткою. Нарешті,

¹ Грехнев В.С. Социальное пространство быта. *Философия и общество*. 2009. № 2 (54). С. 36.

приватний простір народжує відчуття безпеки в силу його потаємності, прихованості від сторонніх поглядів. Найчастіше цей простір ідеалізується і описується як простір свободи, в якому діяльність спрямовується особистими внутрішніми потребами і бажаннями. Найяскравішим прикладом цього простору є гра в шахи у «Щоденнику директора школи», гра на роялі та декламування віршів у «Доживемо до понеділка», танці в «Ключ без права передачі».

Більш цікавим є аналіз учнів як об'єкту повсякдення вчителя. Вони частина офіційно-публічно простору, бо відносини між учнями та вчителем чітко регламентовані часом, статутом, правилами, нормами та етикетом. Також ці відносини мають елементи приватно-публічного простору бо існують «новенькі» учні та класи в учителів-предметників постійно змінюються. Не менш значущою є сфера приватного простору, куди інклюзовано учнів. Таким чином, зважаючи на те, що вчитель, це постать-функція, повсякдення якої постійно протікає в закладі школи, навіть тоді, коли фізично вчитель знаходиться в іншому місці, вона може перебувати в будь-якому плані повсякдення просто перебуваючи в класі з учнями. В кінематографі бачимо соціальну трансформацію взаємовідносин вчителя і соціуму та вчителя і учнів.

Взаємовідносини вчителя і соціуму доречно поділити на відносини в середині школи та за її межами. До «Понеділка...» відносини сухі, формальні і за межами школи і в її межах. Вчитель – носій радянської ідеології, просвітник. Його поважають настільки, наскільки він знає свій предмет. В межах школи він може змусити поводитися інших з собою поважно, але взаємодія пов'язана з покаранням і не може вважатися істинною. Після «Понеділка...» відносини змінюються, вчитель втрачає віру в ідеологію як засіб просвіти, а учні в особливу роль вчителя і право ними керувати.

Замість формальних відносин вчитель повинен будувати приватні, перетворюючи клас на сім'ю не на словах, а на ділі¹. Успішність його роботи тепер залежить не від слідування правилам, а від побудови власних правих і вмілому керуванні електоратом. Вчитель сам собі президент, суддя, кат та опозиція.

¹ Зезина М., Кошман Л., Шульгин В. Культура в годы застоя общественно-политической жизни (70-е – первая половина 80-х годов). Москва: Высшая школа, 1990. С. 411–415.

Учитель позбавлений друзів, часто власної сім'ї («Розіграш», «Ключ без права передачі», «Доживемо до понеділка», «Першокласниця», «Учитель», «Опудало», «Весна на Зарічній вулиці»). Учні для багатьох є сублімативною заміною приватному повсякденню. На них персоніфікують прагнення, які зазвичай вимагають від власних нащадків, що формує в дітей хибну бінарну систему влади: батьки – вчитель, в якій вчитель, після «Понеділка...» програє за браком легітимності і втрати довіри.

Спроби вчителів повернути собі домінуючу позицію («Розіграш») приречені, тому що важелів втримання та покарання в них більше не існує. Ідеалізація самих себе і перетворення на культовий об'єкт призводить до появи нових угруповань вчитель – учні, формування нового мікрокосмосу, але тепер він приречений протистояти школі («Ключ без права передачі»).

Образ вчителя у творчості поетів-шістдесятників

Одним з джерел отримання інформації про освітян доби «відлиги» є поезія «шістдесятників». Не всі автори-шістдесятники у вказаний часовий проміжок цікавилися темами освіти та освітянами. У зв'язку з цим перелік прізвищ, чії твори були проаналізовані, не збігається з повним списком всіх поетів-шістдесятників. Одним з найвідоміших представників цієї течії був Микола Вінграновський. Епоха, за якої він формував свій світогляд, ідеали та естетичні засади, була складною і являла собою невичерпний драматичний конфлікт між старим і новим, між залізобетонними традиціями соцреалізму та модерно-пошуковими віяннями часу¹. Проте саме образами освітян в його поезії 1954–1964-х рр., приділено не дуже багато уваги. Постаті вчителя життя присвячено вірш-посвяту Олександрові Довженку, який було написано у 1959 році. На тлі мальовничого опису природи та повсякдення кілька рядків характеризують мислителя-Довженка як: «тінь спокійну, як мислитель», який «стояв, задумливо зіпершись на тин». Орієнтована на зв'язок з минулим, постать особистого Вчителя не є дієвою, пасіонарною частиною життя, вона спокійна та задумлива й знаходиться у споглядальній медитації.

Інші рядки, присвячені освітянам, знаходимо у вірші «Демон» також 1959 року. Це лише один рядок, який доповнює образ спокою перед майбутнім буревієм, а саме: «казав учитель мій: розумно, чисто, ясно...».

¹ Вінграновський М. С. Вибрані твори в трьох томах. Т 1. Поезії. 1954–2003. Тернопіль: Богдан, 2004. С. 10.

Ми не можемо зробити висновків з контексту про вплив образу учителя на подальшу долю персонажа, але розумність, чистота та ясність залишаються позитивним асоціативним рядом, використаним Миколою Вінграновським для характеристики образу. Це постать розумного, чистого мислителя, що ясно бачить все навколо у споглядальній медитації на тлі повсякденного життя та природного багатства.

Івана Драча у збірці «Соняшник» 1962 року «цікавили і вабили насамперед авангардні явища і форми <...> сприкреність стереотипом «хуторянства», і палке молодецьке бажання зірвати цей стереотип з образу української духовності...»¹. Попри всю авангардність збірки, образ освітянина знаходимо у вірші «Етюд поколінь» присвяченому пам'яті академіка О. І. Білецького. І. Драч характеризує освітянина, як «майстра, впerezаного вогнями й димами, що має золоті томи дум», та несе «державу науки на плечах... до незайнятих тронів».

Іван Коваленко, який крім поетичної діяльності працював викладачем іноземних мов та астрономії, належав до старшого покоління «шістдесятників». У нову епоху української поезії Іван Коваленко ввійшов старшим за колег більш ніж на двадцять років. Постаті вчителя, викладанню та впливу освіти на долю людини присвячено багато його віршів 1953–1964-х рр., які входять у збірки «Це все життя» (1950–1977), «Роздуми» (1960–1970) та «Джерело» (1960 – 1972).

Вірш «Вчитель» зі збірки «Це все життя» дає нам автобіографічну (як і більшість творів автора) замальовку освітянина, кредо якого «дітей учить» та «всю неправду побороти» не зважаючи на «тривоги подвигів щоденних». На думку Івана Коваленка «поетів різних вистача, а людей достойних дуже мало!». Ще один вірш цієї збірки присвячено наставниці та колезі подружжя Коваленків по Боярській школі №1 – вчительці української мови та літератури Тодосії Кондратівні Довгич. Іван Коваленко характеризує її як людину високої моралі, котра не зважаючи на низку смертей, голод та холод, які вона пережила, «сіяла скрізь, скільки вистачало сил, і розумне, і добре, і вічне». Її освітянська діяльність порівнюється з образом орача, чиє «посіяне добірне зерно проросло і буяє квітами». Смісл життя освітянина автор характеризує рядком «жить, працювати і страждати».

Доповнює характеристику поета-викладача, який багато років віддав улюбленій справі ще й зневіра в науці. У вірші «Я науку поважаю...» Іван

¹ Драч І. Ф. Соняшник. Поезії 1960–1970 років. Харків: Фоліо, 2016. С. 11.

Коваленко зазначає: «тільки я в одне не вірю, що наука нас врятує», також не вірить автор і в те, що «відкриє вона щастя, радість людям принесе». На тлі викладацької діяльності сам автор-викладач не вірить у нові покоління вчених, зміну наукових парадигм, силу атома та важливість освоєння космосу. Важливішим для нього є «всіми кинута й забута сирота – людська душа», яка блукає «в хащах наукових», він вірить «у людину, у її величний дух».

Продовженням образу науки-лабіринту, де заблукала людська душа є ще один вірш цієї збірки «Година прийде!», присвячений образу тотальної неволі, яку Іван Коваленко бачив скрізь навколо себе. Він так характеризує свій стан: «виріс я, глянув навкруг і жахнувся: тільки неволя куди не поткнуся». Своє призначення як поета-освітянина автор бачить у потребі «кинутись мужньо прямо на ґрати – знищить, розбити, знести і зламати». Праця освітянина, це непримирима боротьба «в битві за волю, душам потрібній».

Викладацьку діяльність Іван Коваленко сприймає як процес творіння, присвятивши йому вірш «Створення світу». В його «світі не буде ракети, бомб не буде і лазарів теж». Їм на заміну, на думку автора, потрібні «люди – творці і поети», правда, воля, пісня, слово, калина, вишня, тополя, могили та старий Дніпро.

У вірші «Твої багатства» серед трьох найважливіших багатств він називає здоров'я, знання і душу. Проте, знання на чільне місце не ставить. На його думку «кому ж бо потрібні знання, що людям ідуть не на користь, що тільки нещастя приносять, злі сили виводять на світ». Все нове – подароване наукою, автор вважає «знанням, що для слави і пихи в пригоді всім людям лихим?». Важливішою від знання та здоров'я у вірші названа душа та ті люди, які «душу свою плекають, хто в неї збирає повсюди скарби і любові й добра», але не для себе, а щоб «цінності вічні й святі, потім щедро і радо» людям роздати.

Вірші Ліни Костенко у шістдесяті роки «розходилися в Києві за кілька днів», зникаючи навіть із полиць бібліотек¹. Вповні образ освітянина вона у своїх віршах не торкає та майже не використовує. Єдине використання слова вчитель у її віршах цих років, ми зустрічаємо таким: «суворий вчитель, розум неблаганний, немов дитину серце навчає». Він «оцінки ставить, виписує догани». Та «найменших помилок не вибачає».

¹ Костенко Л. В. Поезії. Чікаго: Смолоскип, 1969. С. 9.

Образ вчителя для неї є синонімічним образу тирана, який не пробачає жодної помилки, але і не здатний щось змінити на краще.

У вірші Бориса Олійника зі збірки «Двадцятий вал» (1964) знаходимо вірш-присвяту Вірі Іванівні Левкович¹. Спочатку автор згадує Віру Іванівну, «класну кімнату де цифри гудуть, як рої...», двійку в щоденнику та свої марні спроби опанувати «Піфагорові гострі вершини». Наприкінці, підсумком тексту стала старість і автора і вчительки та похід нового покоління – синів до неї, та туга за втраченими літами.

У збірці Василя Стуса «Круговерть» (1965) образ радянського освітянина використовується як стандартизована рама-образ тоталітаризму, всередині якої знаходяться геть інші персонажі та наративи. Так вірш «Весняне» починається застиглим образом типової радянської завжди усміхненої школи: «усміхаються глобусові школярі на уроках, і сонце неначе глобус, усміхається школярам, а за вікном реве повесіння <...> нові проростають проліски». Але тут образ освітянської ідилії не є позитивним, він неначе могильна плита заважає приходу «весни та змін».

Збірка віршів Василя Симоненка «Тиша і грім» (1962) дарує нам такі рядки: «нові покоління не папуги, щоб товкти заучене давно!», та «юність вчать – наука їй не шкодить <...> хай до неї й близько не підходить із своєю міркою Прокруст!». Правила, заборони, уклад життя та система стандартизації у відношенні до людей в УРСР викликає у Василя Симоненка зрозумілу відсіч.

Микола Руденко² продовжує рядками своїх віршів боротьбу з мірками Прокруста та насадженням нормальності: «ненавиджу оту нормальність, яка породжує ханжу». Він також вважає цю не природну нормальність перепоною на шляху в майбутнє, бо за його словами: «коли б усі були нормальні, ми б повернулись до печер».

У збірці поезії Бориса Мамайсура «Другий початок», присутній майже повний спектр варіацій зневіри у системі та суспільстві, які його оточували. Це критичне відношення до людей³: «як хочете, а я таки не вірю, що з егоїста може вийти муляр, або, скажімо, путній математик <...> бо правда, що плазун не полетить, хоч би й хотів...так і не схоче», яке супроводжується недовірою до можливостей системи освіти цих людей якимось змінити на краще. Критиці Бориса Мамайсура піддані й почуття,

¹ Олійник Б. І. Вибране. Київ: Етнос, 2009. С. 29

² Руденко М. Д. Вибране. Вірші та поеми (1936–2002). Київ: Дніпро, 2002. С. 81.

³ Мамайсур Б. С. Другий початок. Київ: Сфера, 1997. С. 34.

притаманні мешканцям УРСР: «пливе слухняно знов і знов стандартизована стихійність, організована любов...». Люди для нього здебільшого це лише вектор, рух: «Куди він? Ідем на грані вічних снів та лиш запалюєм ідеї на горизонтах у синів...». Поезія Бориса Мамайсура допомагає глибше розкрити образ типового освітянина УРСР доби «відлиги». На думку поета – це людина-рух, яка тішиться приналежністю до геніїв минулого та сучасного, отримуючи вагу від промовляння чужих ідей. Вона пропагує стандартизовані почуття і хоче перевиховати тих, хто сам не хоче ставати кимось більшим ніж він наразі є.

Отже, безвідносно до особистостей поетів, контексту їх життя та особливостей біографій, які безперечно вплинули на творчість, спільними є нелюбов до зрівняльної політики влади, зневіра у самій владі та системі яку вона будує та майже повна відсутність розуміння важливості освітян у цій системі. Особливо, враховуючи бажання шістдесятників, її змінити словом або ділом. Серед проаналізованих віршів поети-шістдесятники не використали постать освітянина як того, хто, формуючи свідомість та душі дітей, міг би змінити їх, а згодом і все суспільство на краще. Світ може змінити любов, боротьба, кров, герої з минулого, тіні великих поетів, страждання, проте ніколи освіта, самовдосконалення та реструктуризація суспільства новими, вихованими освітянами, поколіннями.