

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	
ГЛАВА I. КИНОФИЛЬМЫ «ПЕРЕСТРОЙКИ» И ОТРАЖЕНИЕ В НИХ СОЦИАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА	
1.1. Художественные фильмы как исторический источник	
1.2. Специфика кинематографа периода «перестройки».....	
1.3. Отражение социальных проблем в кинофильмах периода «перестройки»	
ГЛАВА II. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО РАБОТЕ С КИНОИСТОЧНИКАМИ НА УРОКАХ ИСТОРИИ	
2.1. Методы и приемы работы с киноисточником	
2.2. Разработки элементов уроков с применением киноисточников...	
2.3. Внеурочная деятельность по кинематографу периода «Перестройки».....	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	
ПРИЛОЖЕНИЯ	

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. 1985-1991 года в отечественной истории именуется периодом «Перестройки», который привел к радикальным изменениям не только в экономике и политике, но и в духовной и социальных сферах общества. Перестройка вызвала кризис духовных ценностей. Многие люди потеряли ориентиры в новой реальности, отказываясь от прежних идей и идеалов. Распад Советского Союза привел к потере стабильности и уверенности в завтрашнем дне, что сказалось на вере и духовной состоятельности многих людей. Появились новые возможности для самореализации и развития личности. Люди стали свободнее выбирать свою профессию, планировать карьеру, путешествовать за границу, общаться с иностранцами. Это способствовало расширению горизонтов и обогащению жизненного опыта. При этом перестройка привела к усилению социальных противоречий. Распад Советского Союза и переход к рыночной экономике привели к появлению новых богатых и бедных слоев общества. Неравенство в доходах, доступе к образованию и медицинскому обслуживанию стало все более заметным, что вызвало общественное недовольство и протесты. Активным отражением существующей реальности данного периода становится кинематограф, который в свою очередь тоже претерпевает изменения, срываются завесы, рушатся границы и рамки, в которых раньше прибывал советский кинематограф. Кинематограф является объемным историческим источником, который позволяет рассмотреть разные сферы общества, но в первую очередь социальную. За счет этого, можно успешно доступно раскрыть период «Перестройки» на уроках истории.

Актуальность данной работы определяется и малоизученностью этого периода через призму кинематографа, который позволяет более ярко и подробно раскрыть эпоху. При изучении периода «Перестройки» на уроках истории, зачастую, раскрываются только экономические и политические аспекты, достаточно в сухих форматах, данная работа позволит посмотреть на изучаемый период с другой стороны и захватить ту сторону, которая является движущей силой во все времена - социальную.

Объектом исследования являются художественные кинофильмы периода «перестройки» как исторический источник и средство обучения

Предметом исследования являются отражение в художественном кино периода «перестройки» социальных проблем советского общества, а также методика использования этих кинофильмов в процессе обучения истории в школе.

Целью работы является выявление особенностей репрезентации социальных проблем советского общества в художественных фильмах «перестройки» и выработка методических рекомендаций по их использованию в обучении истории в старшей школе.

Задачи исследовательской работы:

1. Изучение особенностей художественных фильмов как исторического источника;
2. Рассмотрение социальных проблем советского общества в период «перестройки»;
3. Выявление особенностей отражения в художественных фильмах «перестройки» социальных проблем перестроечного общества;
4. Изучение методов работы с киноисточниками на уроках истории;
5. Разработка элементов уроков и форматов внеурочных мероприятий по истории с использованием кинопроизведений периода "перестройки" .

Методы исследования.

В основу положены теоретические методы исследования, такие как анализ, синтез и доказательство, а также эмпирические изучение кинодокументов.

Степень изученности темы. Существует большее количество публикаций, посвященных кинематографу периода «перестройки», однако большинство из них носит не научный, а любительский характер. Научные же публикации созданы главным образом киноведами, сосредоточившими свое внимание на художественных аспектах кинопроизведений, его жанровом наполнении, художественном языке. Что касается исторических аспектов, то

наиболее часто они выражаются в рассмотрении вопросов взаимоотношений кино и власти, а также отношений внутри кинособщества, анализа динамики кинопроизводства и кинопроката, на основе которого многие исследователи приходят к выводу о нарастании кризисных явлений в советском кино его последних лет существования. Примечательно, что часто исследователи хронологически объединяют изучение кинематографа «перестройки» с рассмотрением истории кино в 1990-е годы. Примером может служить коллективная монография «Смена вех: отечественное кино середины 1980-х – 1990-х» (М, 2022).¹ В ней кинематограф перестройки рассматривается во взаимосвязи с процессами перехода от позднесоветского к постсоветскому периоду, отмечается расширение жанрового диапазона, обновление тематики, художественного языка киноискусства, причем обращается внимание не только на шедевры, но и на «фильмы второго ряда». Однако внимание авторов больше концентрируется на духовно-ценностном аспекте, а не социальной тематике кино.

Наиболее объемной и ценной для данного исследования является диссертация Васильева С.С. на тему: «Отечественный кинематограф на рубеже эпох: история кризиса. 1986-1996 гг.» **СНОСКА о ней хотя бы пару предложений.**

Различные аспекты развития перестроечного кино нашли отражение и в общих работах по истории отечественного кинематографа, например, в монографии Н.М. Зоркой «История советского кино»² учебном пособии Ю. А. Русиной «История советского кино».³

Что касается применения перестроечного кино как средства обучения, то эта проблематика находит отражение главным образом в статейных публикациях⁴, а также в блогах учителей-историков. Какой-либо обобщающей работы по этой теме

¹ Смена вех: отечественное кино середины 1980-х – 1990-х / Отв.ред. Е. В. Сальникова. – М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2022

² Зоркая Н. М. История советского кино. — СПб.: Алетейя, 2005

³ Русина Ю. А. История советского кино. – Екатеринбург, Изд-во Уральского Ун-та, 2019

⁴ Например, Данилин, А. А. Образ молодежи в кинематографе времен перестройки / А. А. Данилин // История и политика в искусстве : материалы II Региональной научно-практической конференции для школьников, студентов и аспирантов, Красноярск, 24 апреля 2018 года. – Красноярск, 2018

нам найти не удалось, что наряду с актуальностью определило выбор темы исследования.

Источниковая база исследования.

Источниковую базу исследования составили несколько групп документов. Первая группа – это собственно произведения художественного кинематографа периода «перестройки», такие кинофильмы как: «За последней чертой», «Любовь и голуби», «Самая обаятельная и привлекательная», «Дорогая, Елена Сергеевна», «Курьер», «Криминальный талант», «Город Зеро», «Плюмбум», «Авария - дочь мента», «Игла», «Асса», «Взломщик», «Маленькая Вера», «Лимита», «Куколка», « Меня зовут Арлекин», «Гений», «Фанат». **Везде годы их создания проставить.** Они были проанализированы на предмет отражения в них актуальных социальных проблем советского общества изучаемого периода, а также выявления их потенциала для изучения социальной проблематики перестроечного периода в обучении истории.

Вторую группу источников составили нормативные акты, составляющие нормативно-правовую базу обучения истории в старших классах общеобразовательной школы (ФГОС СОО, Концепция преподавания предмета «История России»), а также учебная литература (учебники по истории России), на базе которых определялись возможности интеграции киноисточников в изучение социальной проблематики периода «перестройки».

В целом источниковой базы в совокупности с литературой достаточно для решения поставленных задач.

Структура работы. Работа состоит из введения, 2 глав, каждый из которых раскрывается в двух параграфах, заключения и списка источников и литературы.

ГЛАВА I. КИНОФИЛЬМЫ «ПЕРЕСТРОЙКИ» И ОТРАЖЕНИЕ В НИХ СОЦИЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА

1.1. Художественные фильмы как исторический источник

Анализируя сущность и признаки исторического источника, мы сможем рассмотреть художественные фильмы через эту призму, насколько художественное кино вообще может являться источником. Под историческим источником понимают всякий памятник прошлого, свидетельствующий об истории человеческого общества. Кино показывает как реальную жизнь, так и вымысел. С помощью него мы можем узнать о событиях, которые происходили очень давно. Кино способно охватывать почти все сферы общественного сознания. Оно заставляет человека осмысливать жизнь как нечто большее, чем то, как он воспринимал ее до этого.

Для того, чтобы определить особенности кино как исторического источника, необходимо выявить его место среди других исторических источников, для этого рассмотрим существующие классификации источников.

Существуют различные классификации исторических источников, рассмотрим предложенную в 1985 году классификацию С. О. Шмидта по типам и подтипам:

1. Вещественные источники во всем их многообразии (от памятников археологии до современных машин и предметов бытового обихода);

2. Изобразительные источники:

А) художественно-изобразительные (произведения изобразительного искусства, искусства кино и фотографии);

Б) изобразительно-графические;

В) изобразительно-натуральные (прежде всего фотографии, кинокадры);

3. Словесные источники:

А) разговорная речь;

Б) памятники устного творчества (фольклор);

В) письменные памятники (включая эпиграфические) во всем многообразии содержания и формы — видов и разновидностей. К этому типу относятся и все фонодокументы, в той или иной мере фиксирующие «речь» человека;

4. Конвенционные источники во всем их многообразии. Сюда можно отнести все условные обозначения графическими знаками (ноты, знаки математической, химической и др. символики);

5. Поведенческие источники. Визуально наблюдаемые (или воспроизводимые) обычаи и обряды (ритуалы) — коллективные и индивидуальные действия (трудовые, семейно-бытовые, праздничные и пр.);

6. Звуковые или аудиальные источники (это звуки в широком и узком смысле).

Для того, чтобы анализировать любой источник, в первую очередь нужно знать признаки, которые его характеризуют:

1. Определение исторических условий (ситуации), в которых появился источник.

2. Цель его создания.

3. Социальная (партийная) направленность.

4. Политические позиции и, шире, мировоззрение автора. Его социальная среда.

5. Качество информированности автора. Степень его объективности и тенденциозности.

6. Полнота, точность, достоверность сведений, содержащих в источнике.

7. Выявление истинного смысла содержания источника: толкование «эзоповского» языка, выявление подтекста, тех сведений, о которых «неумышленно» проговорился» автор, терминологический анализ и т.п.

Для использования художественного кино как источника историк должен ответить на ключевой вопрос — о достоверности изображаемого. При источниковедческом анализе художественного кинематографа выполняется

двойная конвертация: визуальный и художественный образы интерпретируются с точки зрения характера отображаемой ими реальности. Использование фильма как исторического источника не должно являться самоцелью, историку необходимо исходить из поставленной проблемы. Для того, чтобы рассуждать о степени достоверности содержащейся в фильме информации, необходимо обратить внимание на следующие моменты: во-первых, какие факторы, действовавшие в момент создания фильма, способствовали искажению реальности; во-вторых, в какой степени автор был заинтересован в правдивом отображении реальности; в-третьих, какие элементы изображаемого в наибольшей степени подверглись искажающему влиянию замысла, а какие – в наименьшей? Только в случае ответа на эти вопросы станет понятно главное: какие элементы отображаемой действительности нуждаются в дополнительной верификации, а где она бесполезна, то есть имеет место вымысел. Кино с точки зрения исторического исследования можно изучать по двум направлениям. Первое – исследование того, насколько достоверно фильм представляет на экране людей и события прошлого. Второе – анализ фильма как культурного явления, коллективной памяти о прошлом с точки зрения визуальной антропологии. Художественное кино – это, прежде всего, авторское произведение, отражающее эмоциональное отношение режиссера к тому или иному событию. Стоит иметь в виду, что если речь идет об историческом, военном кино, то оно изначально имеет драматический характер и, соответственно, так или иначе способно затрагивать важные аспекты исторического сознания, влиять на менталитет и отношение общества к отражаемым событиям.

В своей работе я буду рассматривать исключительно кинофильмы, созданные и выпущенные в эпоху «перестройки», а также отражающие события того периода, повседневность советских людей.

Роль кинематографа в современном обществе очень велика с расширением его возможностей оно только возрастает. Кинематограф давно стал неотъемлемой частью общественной жизни. С каждым днем он уверенно растет и развивается, оставляя человечеству шедевры проката. Фильмы способны оказывать

непосредственное влияние и на психику человека. Синематографическая форма коммуникации образовала новый тип мышления и новые возможности восприятия социокультурной реальности. Фильм способен отразить в себе образ мышления общества, его ценностные ориентиры, а также с помощью кино можно показать политическую и экономическую обстановку государства, и наиболее важные события, происходящие в нем. Таким образом, кинематограф несет на себе отпечаток наиболее актуальных общественных проблем, характерных для того или иного периода.

Отражая сложные и противоречивые социальные процессы, киноэкран сыграл и продолжает играть решающую роль в демократизации культуры, оказывая постоянное воздействие на изменение социокультурной ситуации в общепланетарном масштабе. Во многом это может быть объяснено пространственно-временной природой кино, а также тем, что оно стало синтезом всех прочих существовавших ранее видов искусств.

Используя богатый опыт литературы, живописи, театра и музыки, киноискусство создало особый вид экранного творчества, наделенный свойствами «зримой литературы», «движущейся живописи», «цветомузыки» и т. п. Оно в конечном итоге смогло удовлетворить потребность как художника, так и зрителя в синтетической форме творчества, расширяющей экспрессивный потенциал образной выразительности и усиливающей общественный резонанс художественной деятельности. Возникнув как техническое изобретение, уже спустя несколько десятилетий кино продемонстрировало свою конкурентоспособность в культурном пространстве, заняв в сознании людей равноправное место с литературой, музыкой, театром, живописью. С точки зрения сказанного феномен киноискусства следует рассматривать в качестве закономерного этапа в истории духовной жизни человечества.

Разумеется, кинематограф не имеет такой длительной истории, как, скажем, литература или театр, также несущих на себе отпечатки изменений, происходящих в культурном развитии социума. Принимая во внимание, что все социокультурные процессы современности разворачиваются в иных ритмах, чем это было в

предшествующие эпохи, то становится понятно, почему именно кинематограф стал инструментом их оперативного отражения и осмысления.

Вместе с тем современное киноискусство проявляет себя как одно из важнейших средств массовой коммуникации, обуславливающих как социализацию индивида, так и достижение общественного консенсуса. Постоянно совершенствующиеся технические средства аудиовизуальной коммуникации расширяют интерактивное пространство, сферу художественного творчества, возможности для распространения кинопроизведений, способствуя, в конечном счете, и развитию выразительных средств самого кино.

Кинематографическая форма коммуникации позволила сформировать новый тип мышления и новые возможности восприятия социокультурной реальности. Последнее стало возможным благодаря специфике аудиовизуальных медиатекстов, представляющих собой знаковые ансамбли, соединяющих изобразительные, звуковые и вербальные смысловые ряды.

Реализовать культурологический подход к кинематографу - значит рассмотреть его как способ и форму организации идейно-художественной жизни своего времени, в которой, как в зеркале, отражается вся эта жизнь и которая вместе с тем является одной из существенных сторон этой жизни. Произведение киноискусства, как некая целостность, оказывается тесно связанным с широким социокультурным контекстом, который его порождает. Не случайно А. Базен утверждал, что в силу специфических особенностей восприятия, понижающих роль активного индивидуального сознания, кино способствует формированию толпы, чего не допускает, например, театр.

Киноискусство оказывает все возрастающее влияние на формирование общественной психологии. Новую тональность приобретает не только проблема взаимоотношения кинематографа с другими отраслями художественной культуры, его места среди других искусств, но и в осознании той роли, которую играет кино в обществе, его способности воздействовать на общественное сознание. Восприятие фильма вызывает целый ряд ассоциаций, на первый взгляд, не вытекающих из его визуального ряда. Такая связь «текста» фильма с

действительностью объясняется спецификой языка, которым оперирует кинематограф. Зритель, захваченный экранными образами, переживает судьбу героя, как свою собственную. Он как бы входит в мир фильма. Человек перестает быть простым наблюдателем событий, происходящих на экране. Он их активный участник. Более того, сюжетные перипетии фильма рождают у зрителя ассоциации, связывающие художественную ткань картины с той действительностью, которая его окружает. «Каждый зритель, - писал С. Эйзенштейн, - в соответствии со своей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором». Художественный фильм, с помощью своего специфического языка обращаясь к публике кинозала, создает совершенно особый тип контакта с произведением искусства. На основе новых технологий возникает новая эстетика фото-, кино- и телевизионного творчества и получает развитие новая форма культуры, получившая название «культуры кадра». В отличие от тех языковых форм, которые используются в классическом искусстве, язык кадра универсален.

Кроме того, современное киноискусство оказывается важнейшим источником знания. Познавательный потенциал киноэкрана улавливается фактором массовости, что обуславливает широкую ретрансляцию знания. Приращению и упорядочиванию нового знания способствует непосредственное включение зрителя в творческий процесс, развитие его исследовательского потенциала.

1.2. Специфика кинематографа периода «перестройки»

Кинематограф в СССР на переходном этапе от застоя к перестройке прошел через значительные изменения, отражающие общие тенденции и трансформации советского общества в это время. В период перестройки кинематографистам стала доступна большая свобода в выборе тем для фильмов. Они стали обращаться к более свободным и актуальным социальным, политическим и культурным вопросам, что отличалось от застойного периода, когда определенные темы были

запрещены или ограничены. Режиссеры начали экспериментировать с новыми стилями и формами кинематографического искусства, делая свои фильмы более оригинальными и экспрессивными. Использование новых техник съемки, монтажа, освещения и звука помогло создать более современный и разнообразный кинематографический продукт. В период перестройки появилось много молодых и талантливых кинорежиссеров и сценаристов, которые принесли свежий взгляд и новаторские идеи в советский кинематограф. Их работы были особенно востребованы и оценены как внутри страны, так и за ее пределами. Кинематографисты в этот период стали более открытыми к мировым кинематографическим тенденциям и стандартам. Больше фильмов стали участвовать в международных фестивалях, что способствовало улучшению уровня качества и узнаваемости советского кинематографа за границей. Таким образом, на переходном этапе от застоя к перестройке советский кинематограф претерпел значительные изменения, олицетворяя дух перемен и креативности, который характеризовал этот период в истории СССР.

Период перестройки в советском кинематографе, который пришелся на конец 1980-х - начало 1990-х годов, был отмечен значительными изменениями и новыми тенденциями. В этот период произошло разрушение старых стереотипов и международное открытие для советской культуры. Этот период был связан с идеями гласности и перестройки, которые привели к раскрытию ранее запрещенных тем и свободе выражения в культуре и искусстве. С началом эпохи гласности кинематограф вступил в новую фазу развития, которая характеризовалась большим разнообразием кинематографических жанров и тем, что режиссёры поднимали общественные проблемы, которые ранее не могли быть затронуты в художественных или документальных фильмах. В мае 1986 г. состоялся съезд кинематографистов, на котором развернулась дискуссия о состоянии советского кино. Руководителем Союза кинематографистов на съезде был избран режиссёр Э. Г. Климов (1933–2003). Было принято решение начать показ фильмов, ранее запрещённых цензурой.

Во многом знаковым для перестроечного кино стал фильм Т. Е. Абуладзе (1924–1994) «Покаяние», снятый ещё в 1984 г. Фильм в жанре психологической драмы-притчи об абсолютном зле, воплощённом в собирательном образе диктатора, потряс советское общество. Проблемы переосмысления советского прошлого были затронуты в таких фильмах, как «Холодное лето пятьдесят третьего» режиссёра А. А. Прошкина, «Собачье сердце» В. В. Бортко.

Фильмы «Асса» С. А. Соловьёва, «Маленькая Вера» В. В. Пичула, «Курьер» К. Г. Шахназарова без пафоса и прикрас рассказывали о жизни молодого поколения и были обращены к нему. В свет выходили кинокартины, поднимавшие ранее запрещённые цензурой темы. Так, большой резонанс вызвал выход картины П. Е. Тодоровского «Интердевочка», в которой главная героиня занималась проституцией. Появлялись кинокартины, сочетавшие в себе элементы трагикомедии, фантастики и антиутопии. Фильм «Кин-дза-дза!» реж Г. Н. Данелии стал ярким представителем подобного сочетания жанров. Вымышленные слова из этого фильма вошли в разговорный язык, став устойчивыми выражениями.

Наконец, стали доступны большому кругу зрителей фильмы, ранее «положенные на полку», то есть запрещённые к широкому прокату. Советские зрители увидели кинофильмы «Проверка на дорогах» и «Мой друг Иван Лапшин» режиссёра А. Ю. Германа, «Комиссар» А. Я. Аскольдова, «Агония» Э. Г. Климова.

Важным явлением в кинематографе стал выход документальных фильмов, затрагивающих проблемы, волновавшие миллионы советских граждан. Фильмы С. С. Говорухина «Так жить нельзя» и «Россия, которую мы потеряли» были посвящены переосмыслению исторического пути развития страны. В кинематографе это проявилось в создании фильмов, которые стали откровенно отражать проблемы и тенденции социальной и политической жизни страны. Кинорежиссеры и сценаристы начали обсуждать более откровенно темы, которые ранее были табуированы, такие как коррупция, бедность, национальные и культурные различия. Да, именно такие изменения были заметны в кинематографе периода перестройки. Кинорежиссеры и сценаристы начали смело обсуждать проблемы и темы, которые ранее были запрещены или стали объектом цензуры в

советском кинематографе. Они стали представлять жизнь более реалистично и критически в отношении различных аспектов общества. Фильмы из этого периода часто обращались к сложным социальным вопросам, они призывали общество задумываться над этими проблемами и осознавать необходимость перемен и реформ. Такой подход открывал новые горизонты для кинематографа и позволял рассматривать разные грани жизни и общества более глубоко и объективно. Этот период также стал временем новаторства и творческого роста для режиссеров, позволяя им свободнее воплощать свои видения и идеи на экране. Новые фильмы стали более дерзкими и искренними, что привлекло внимание зрителей и критиков. Таким образом, кинематограф периода перестройки сыграл важную роль в отражении и трансформации социальной и политической жизни страны.

Кроме того, в период перестройки советский кинематограф также стал более открытым для внешнего мира. Фильмы стали более международными и привлекали внимание кинокритиков и зрителей со всего мира. Это способствовало развитию кинематографического искусства в стране и привлекало мировое внимание к советской культуре. Период открыл советский кинематограф для международного внимания и признания. Фильмы, созданные в этот период, не только обращались к внутренним проблемам и темам, но также имели широкий международный отклик и признание. Режиссеры стали экспериментировать с новыми стилями и формами, что привлекло внимание кинокритиков и зрителей со всего мира. Они открывали для себя новые подходы к кинематографии, искали новые способы повествования и выразительности, что делало их фильмы более эмоциональными и проникнутыми глубоким смыслом. Эксперименты с новыми стилями и формами привели к появлению фильмов, которые отличались нестандартными приемами монтажа, освещения, а также использованием символики и аллегорий. Режиссеры стали более амбициозными в своих исследованиях и попытках создать произведения искусства, которые были бы уникальны и запоминающимися. Такие эксперименты придавали фильмам свежий взгляд, делали их более интересными и привлекательными для аудитории. Это также способствовало развитию советской кинематографической школы и внесло вклад в мировое кинематографическое искусство. В результате, многие фильмы

этого периода стали культовыми и остаются популярными среди зрителей по всему миру до сегодняшнего дня.

Международный успех фильмов советского кинематографа периода перестройки способствовал развитию кинематографического искусства в стране и способствовал увеличению культурного обмена между Советским Союзом и другими странами. Фильмы стали путешествовать на международные фестивали, где они получали признание и восторженные отзывы. Фильмы стали представлять Советский Союз на международной арене, демонстрируя его кинематографическое наследие и культурную уникальность. Участие советских фильмов в международных фестивалях позволяло им привлекать внимание кинокритиков и зрителей со всего мира. Фильмы получали признание за свою оригинальность, высокое искусство исполнения и глубокий художественный подход к освещению важных социальных и культурных вопросов. Этот успех содействовал укреплению международного диалога в сфере кинематографии, способствуя обмену идеями, творческими методами и культурными ценностями между различными странами. Советские фильмы периода перестройки играли важную роль в формировании и укреплении международных связей и содействовали развитию кинематографического искусства в Советском Союзе и за его пределами. Зрители и кинокритики по всему миру стали обращать внимание на советские фильмы и узнавать о советской кинематографической традиции. Таким образом, период перестройки сделал важный вклад в развитие советского кинематографа как части мировой кинематографической культуры.

Этот период также отразился на глобальном восприятии советской культуры и искусства. Открытие и изменения, которые произошли в советском обществе в это время, вызвали интерес и внимание со стороны мирового сообщества. Фильмы, литература, музыка и другие виды искусства производились и показывались на международных площадках, позволяя мировому сообществу лучше понимать советскую культуру и искусство. Советское искусство периода перестройки стало говорить на уровне всемирных ценностей и тем, что было актуально для многих стран. Многие работы представляли новые идеи, новые подходы и новые звуки,

которые были привлекательны для зрителей и слушателей по всему миру. Они вносили свой вклад в глобальный диалог и обогащение разнообразия культурного наследия. Данный период оказал значительное воздействие на восприятие советской культуры и искусства в масштабах всей планеты, поднимая интерес к уникальным проявлениям советского творчества и способствуя расширению культурных связей между Советским Союзом и другими странами, а также в советском кинематографе был периодом перемен и открытий, который оказал влияние на дальнейшее развитие киноиндустрии в России. Новые режиссеры, такие как Александр Сокуров, Андрей Кончаловский, и Андрей Звягинцев начали проявляться на мировой сцене. Темы и стили в кино стали более свободными и разнообразными, отражая различные аспекты перехода страны к новому общественно-политическому строю. Снятые фильмы стали более аутентичными и честными в отношении проблем общества. Кинематограф стал открываться для различных жанров и тем, включая драмы, исторические фильмы, комедии, и даже фильмы ужасов. Кинематограф перестройки представляет собой разнообразие тем, стилей и талантливых новых режиссеров, которые принесли свежий взгляд на советское и российское кино.

Если говорить об переходном моменте в кинематографе от периода «застоя» к «перестройке», то можно хорошо проследить, что фильмы снятые и выпущенные в прокат в 1985 году и уже в 1986 году после объявления политики «гласности» очень отличаются. Фильмы 85-ого года наполнены позитивом, жизнерадостностью, яркими кадрами и счастливыми концовками, нельзя сказать, что не было в них и грустных моментов, но это больше легкая грусть. А начиная с 1986 года, резко меняется картинка на, зачастую, серую, финалы трагические, судьбы людей сложнее и более непредсказуемые. Представителями фильмов 1985 года являются такие как «Любовь и голуби» и «Самая обаятельная и привлекательная», рассмотрим их подробнее.

«Любовь и голуби» — советская лирическая комедия 1984 года режиссёра Владимира Меньшова по сценарию Владимира Гуркина на основе одноимённой

пьесы, написанной им в 1981 году. Снят Вторым творческим объединением киностудии «Мосфильм». В широкий прокат картина вышла 7 января 1985 года.

Как развивалась история и каких героев нам показывает режиссер, Василий Кузякин, работник леспромхоза, увлекающийся разведением голубей, живёт в сельской местности со своей женой Надеждой и тремя детьми: старшей дочерью Людой, уехавшей в город, но вернувшейся обратно в деревню после неудачного брака; сыном Лёнкой, студентом лесного техникума; младшей дочерью Олей, любимицей отца. Надежда, женщина с достаточно сварливым характером, считает мужа несерьёзным из-за того, что он тратит семейные деньги на покупку дорогих голубей, и постоянно попрекает его этим, хотя и признаёт, что по сравнению с пьянством это занятие куда более безобидное. По соседству с Кузякиными живёт пожилая пара — баба Шура и дядя Митя, в чьей семье тоже постоянно происходят конфликты. Дядя Митя любит выпить, но жена пытается держать его в ежовых рукавицах. Из-за этого дяде Мите приходится «партизанить»: проявлять изобретательность, чтобы избежать скандала за попадание на глаза строгой жене с кружкой пива или бутылкой вина в руках. Один раз ему даже удалось выпросить стаканчик самогона у Нади Кузякиной, объяснив необходимость тем, что баба Шура умерла от инфаркта, а при появлении живой супруги быстро меняется и объясняет, что рассказывал кошмарный сон. Однажды Василий получает производственную травму, а затем уезжает по путёвке на море на реабилитацию. На курорте он знакомится с Раисой Захаровной, сотрудницей отдела кадров управления. Эта городская жительница, дама взбалмошная и экзальтированная, завораживает Василия своими удивительными рассказами об экстрасенсах, телекинезе, астральных телах и гуманоидах. У них происходит курортный роман. В итоге Василий возвращается с курорта не к своей семье, а к новой возлюбленной, о чём они вместе рассказывают Наде и детям в письме. После прочтения письма у Надежды происходит истерика. Тем же грозным вечером к Кузякиным наносит визит сама Раиса Захаровна, думая найти общий язык и уладить всё миром. Раиса говорит Надежде, что она — работница отдела кадров, и поначалу не сообщает подробностей. Взвинченная Надежда заговаривает с ней о неверном муже, но, выяснив, кто она такая, учиняет скандал и кидается на неё с кулаками. Потрёпанная

Раиса уходит ни с чем. После этого Надежда погружается в депрессию и собирается умирать. Дети тоже обижены на отца, особенно Лёнька, грозящийся убить его, как только увидит. При этом совместная жизнь Раисы и Василия не складывается, поскольку они люди «разных социальных пластов». Кроме того, Василий скучает по семье. В итоге он уходит от Раисы. Домашние его не принимают, поэтому главный герой вынужден жить в шалаше на берегу реки.

Через некоторое время Надежда, понимая, что Василий изменил ей во многом из-за её непростого характера, прощает его. Также она перестаёт укорять мужа за его увлечение — голубей. Опасаясь негативной реакции Лёньки и жителей деревни, они встречаются тайком, но через два месяца, узнав, что Надежда беременна, Василий возвращается домой. Возвращение происходит на фоне предстоящего ухода в армию его сына. Комедия Владимира Меньшова "Любовь и голуби" по праву считается одной из культовых картин советского кинематографа. Несмотря на то, что фильм вышел 38 лет назад, зрители по-прежнему тепло встречают его и готовы пересматривать из раза в раз. Но немногие знают о том, что в основу киноленты легла реальная история настоящих Василия и Надежды Кузьякиных. Подробнее об этом – в материале "Рамблера". Кузьякины жили в городке Черемхово неподалеку от сценариста Владимира Гуркина. Супруги дружили с бывшим шахтером – пенсионером-чудаком Митей, а когда Василия пыталась увести из семьи сотрудница его предприятия, об этом узнали все вокруг. В том числе, и сценарист Гуркин. К слову, в жизни Василий также вернулся в жене. Позаимствовав историю Кузьякиных, Гуркин обещал им изменить имена в пьесе, но забыл об этом. Позже семья долго на него обижалась. Сначала сюжет из Черемхово перекочевал на сцену театра, а чуть позже Владимир Меньшов решил снять по пьесе фильм.

На очереди романтическая, от части истории, режиссёра Геральда Бежанова с Ириной Муравьёвой в главной роли - «Сáмая обая́тельная и привлекáтельная», советский художественный фильм 1985 года Снятый на заре Перестройки, он стал одним из самых популярных фильмов того времени.

У инженера конструкторского бюро НИИ Нади Ключевой максимум общественной, но минимум личной жизни, хотя ей уже за тридцать. Единственным её развлечением является игра в пинг-понг в паре со своим старым знакомым Геной Сысоевым, который работает техником в том же НИИ. Всё меняется, когда Надя случайно встречает свою школьную подругу Сусанну, работающую социологом. Сусанна, превратившаяся в элегантную даму, решает помочь «наладить жизнь» одноклассницы, обучив её «научным» методам обольщения. Заодно она помогает ей выбрать объект атаки: выбор падает на модного красавчика-меломана Володю Смирнова — коллегу Нади, любимца дам. Наде кажется, что это нереально, но Сусанна считает, что всё вполне возможно и не надо размениваться. Сусанна велит подруге заполнить психологические анкеты на себя и на Володю, которые собирается «обработать» на ЭВМ, сводит Надю с фарцовщиком, чтобы тот одел её по моде, даёт ей инструкции, как вести себя и что делать. Этим инструкциям Надя прилежно следует, попадая при этом в неловкие и в какой-то мере забавные ситуации. Живой и непосредственной Наде чужда модель поведения томной женщины, заикленной на своей привлекательности. Всё, тем не менее, идёт по плану — за исключением желаемого результата — интереса Володи к ней. Вместо этого на Надю обращают внимание другие её коллеги — Лёша Пряхин и Миша Дятлов. Обоих Надя даже не рассматривает в качестве возможных вариантов: первый слишком прост, а у второго — семья. Игру в пинг-понг Надя оставила, Гена Сысоев скучает по ней. Сусанна между тем предлагает очередное безошибочное средство — пригласить Володю на концерт Джанни Моранди. Однако этот вариант оборачивается для Нади неприятным сюрпризом: Володя приходит на концерт с другой девушкой, и пытается добыть билеты для неё. Надя постепенно приходит к выводу, что вся «научная» методика обольщения — ерунда, и окончательно уверяется в этом после того, когда вдруг выясняется, что Сусанна не может удержать от измен собственного мужа. В конце концов она вновь приходит играть в настольный теннис с Геной и понимает, что он и есть её судьба.

Эти фильмы передают настроение еще периода «застоя», пропитаны добром, житейской мудростью и юмором, который никого оставляет равнодушным, чего нельзя сказать о фильмах следующих годов.

1.3. Отражение социальных проблем в кинофильмах периода «перестройки»

Периодом «перестройки» принято считать 1985 — 1991 года, в котором происходили неоднозначные события, которые привели к ключевым событиям, а также сами были последствиями запущенных процессов ранее. Под руководством генерального секретаря К.У. Черненко начало формироваться крыло, выступавшее за проведение радикальных перемен. Его лидером стал М.С. Горбачев, который стал вторым лицом в партии после Черненко. После смерти Черненко, на Пленуме ЦК КПСС в марте 1984 года, Михаил Горбачев был избран новым генеральным секретарем КПСС и лидером страны. Горбачев начал проводить экономические и политические реформы, известные как «перестройка». Причины начала перестройки включали в себя застой в экономике и научно-техническое отставание от Запада, низкий уровень жизни населения, политический кризис и проблемы в духовной сфере общества. Кроме того, гонка вооружений также оказала давление на страну.

Причинами перестройки принято считать: застой в экономике, нарастание научно-технического отставания от Запада, низкий уровень жизни населения: постоянный дефицит продуктов питания и промышленных товаров, рост цен «черного рынка», политический кризис, выразившийся в разложении руководства, в его неспособности обеспечить экономический прогресс, сращивание партийно-государственного аппарата с дельцами теневой экономики и преступностью, геронтократия, негативные явления в духовной сфере общества. Из-за жесткой цензуры во всех жанрах творчества была двойственность: официальная культура и неофициальная (представленная «самиздатом» и неформальными объединениями творческой интеллигенции). Гонка вооружений. К 1985 году американцы заявили, что готовы вывести ядерное оружие в космос. У СССР же не было средств, чтобы выводить оружие в космос. Нужно было менять внешнюю политику и разоружаться.

Первый этап перестройки был объявлен под названием «ускорение» (1985-1987) в апреле 1985 года. Этот этап включал в себя не очень радикальные экономические реформы с целью ускорить развитие плановой экономики.

Основной упор делался на смену кадров, увеличение производства и контроль качества продукции. К сожалению, не все мероприятия были успешными, и в результате многие из них пришлось пересмотреть или отменить. Но курс на ускорение был провозглашен 23 апреля 1985 года на апрельском пленуме (заседании) ЦК КПСС. Принимаемые меры носили сугубо административный характер и о коренном изменении сложившейся сталинско-брежневской системы речи не шло. По своей сути термин «ускорение» означал признание отставания СССР в развитии от ведущих промышленных стран мира и являлся новой версией старого лозунга «догнать и перегнать».

Экономические реформы, которые проводились, первой задачей, стоящей перед Горбачевым, была смена кадров. В первые годы после прихода к власти происходит массовая ротация кадров, их омоложение на всех уровнях: от центрального и до местного. Этот процесс 1985 – 1986 годов получил название «кадровая революция». Помимо этого, было решено максимально загрузить мощности на производстве, на заводах вводилась четырехсменка. Создавалась Госприемка - орган контроля качества, выявлявший брак продукции непосредственно после ее производства. Делалась ставка на энтузиазм и укрепление трудовой дисциплины. В мае 1985 года в Советском Союзе начинается новая массовая антиалкогольная кампания. Чтобы искоренить пьянство, в ход шли все средства: от пропаганды здорового образа жизни до вырубки виноградников. Однако результаты получились весьма противоречивыми, население было недоволено, и в скором времени кампанию пришлось свернуть. Изменение претерпел и промышленный комплекс. Начавшийся процесс конверсии (перевод военно-промышленного комплекса на выпуск гражданской продукции) изменил облик советского производства. Конверсия проводилась как одна из составляющих общей экономической политики. Она имела две цели: снизить военную нагрузку на бюджет страны в условиях непомерной стоимости «гонки вооружений» и увеличить производство дефицитной гражданской продукции, а также наладить выпуск новых высокотехнологичных гражданских товаров.

Ставка на энтузиазм, не подкрепленная необходимой техникой, квалификацией работающих и организацией труда, привела не к ускорению застойной экономики, а к резкому росту числа аварий и катастроф, крупнейшей из которых стала авария на Чернобыльской АЭС 27 апреля 1986 года.

В 1987 году было решено отказаться от «концепции ускорения» плановой экономики, которую не удалось разогнать административными методами. Решено было «перестроить» советскую экономику на новый лад, а именно перевести жестко централизованное, планово-государственное хозяйство на рыночную, товарно-денежную основу (при сохранении социализма). Первоначально начали вводить небольшие капиталистические элементы, еще в 1986 году был принят закон «Об индивидуальной трудовой деятельности», который был введен в действие в 1987 году. Теперь в Советском союзе было разрешено заниматься частной деятельностью в свободное от основной работы время (например, репетиторством, частным извозом). В июне 1987 года был принят Закон о государственном предприятии. Снова, как и в 1965 году, вводился хозрасчет. Предприятия переводились на самоокупаемость и самофинансирование. Заводы могли самостоятельно (а не централизованно) выбирать себе партнеров, закупать сырье и реализовывать продукцию. В июне 1987 года был принят закон о кооперации. Производственные кооперативы стали легализованной формой предпринимательской деятельности (кооперативы получила право использовать наемный труд). В дальнейшем было решено пойти еще дальше: не просто вводить капиталистические элементы в плановую экономику, а полностью перейти к рынку. Была выбрана модель регулируемого рынка при сохранении социализма. В 1990 году вышло постановление Верховного Совета СССР «О концепции перехода к регулируемой рыночной экономике». Начали разрабатываться проекты перехода, Программа «500 дней» - летом 1990 года маститые экономисты (Явлинский, Шаталин) разработали программу «500 дней», которая предполагала за 500 дней провести приватизацию государственных предприятий и значительно сократить экономическую власть центра. Однако на Горбачева тогда надавили консерваторы, и ему пришлось отказаться от поддержки этой программы. Программа Рыжкова-Абалкина - программа Абалкина подразумевала гораздо более медленный переход

к рынку. Первичные средства для стабилизации экономики предполагалось получить за счет директивного повышения цен, а потом тратить бюджетные средства на социальные программы, которые должны были «смягчить» для населения негативный эффект этой первичной меры. Государственную собственность предполагалось не приватизировать, а передавать в аренду. Ни одна из этих программ не была реализована в связи с распадом СССР.

Перестройка отношений власти и общества. Политика Гласности. Провозглашение политики гласности произошло в январе 1987 года. Гласность – это ослабление цензуры и стремительный рост количества средств массовой информации разной направленности.

В ходе проведения политики Гласности, были выполнены такие действия так:

- Реабилитация репрессированных 1920 – 1950 годов.
- Публикация работ эмигрантов «третьей волны» (1960 – 1970-е годы): Бродского, Солженицына.
- Принятие Декларации о незаконности и преступности сталинской политики насильственного переселения народов.

Итогами Гласности стало:

- Стремление к полной информированности народа.
- Признание кризиса системы.
- Резкому столкновению идейных, социальных, политических, национальных, религиозных течений, группировок.

В мае – июне 1989 года прошел I съезд народных депутатов СССР. М. С. Горбачев был избран на должность Председателя Верховного Совета СССР. На I Съезде народных депутатов была сформирована Межрегиональная депутатская группа (МДГ), во главе с Сахаровым и Ельциным. Эта группа депутатов выступала за дальнейшую либерализацию и демократизацию политической системы в СССР. МДГ своего добила на III Съезде народных депутатов в марте 1990 года. Из Конституции СССР была убрана статья 6 («Руководящей и направляющей силой советского общества, ядром его политической системы, государственных и общественных организаций является Коммунистическая партия Советского

Союза»). Это событие открыло дорогу для формирования многопартийной системы. Помимо этого, на III Съезде Горбачев был избран депутатами Президентом СССР.

Основные направления внешней политики:

- Нормализация отношений Восток — Запад через разоружение.
- Разблокирование региональных конфликтов.
- Установление тесных экономических и взаимовыгодных политических контактов с различными странами без предпочтения странам социалистического лагеря.

Разоружение:

Разоружению на Земле предшествовал новый виток усугубления отношений мировых держав в освоении космического пространства. В 1983 году американским президентом Р. Рейганом была объявлена стратегическая оборонная инициатива (СОИ или «звёздные войны»), представлявшая собой долгосрочную программу научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ, основной целью которых являлось создание научно-технического задела для разработки широкомасштабной системы противоракетной обороны (ПРО) с элементами космического базирования, исключающей или ограничивающей возможное поражение наземных и морских целей из космоса. Советскому союзу, отстающему от США в научно-техническом прогрессе, эту карту покрыть было нечем. Поэтому Горбачев и пошел на разоружение и улучшение отношений с Западом. Стали проводиться регулярные встречи М.С. Горбачёва с президентами США (Р. Рейганом в 1985 и 1986 годах, с Д. Бушем в 1989 году), итогом которых стало достижение договоренностей о расширении отношений между СССР и США, принятии СССР программы ядерного разоружения и моратория на испытание ядерного оружия. 8 декабря 1987 года произошло подписание соглашения между СССР и США об уничтожении целого класса ядерных вооружений: ракет среднего и ближнего радиуса действия (договор РСМД). Впервые от переговоров об ограничении вооружений две сверхдержавы перешли к ликвидации этого оружия. В мае 1987 года страны Варшавского Договора внесли предложение об одновременном роспуске ОВД и НАТО (в первую очередь их военных

организаций). Весной 1989 года Президиум Верховного Совета СССР принял указ о сокращении Вооруженных Сил СССР и расходов на оборону в 1989 – 1990 годах. В мае 1989 года начался вывод советских войск из Афганистана. В 1989 году произошло разрушение Берлинской стены, а 3 октября 1990 года с разрешения СССР произошло вхождение ГДР и Западного Берлина в состав ФРГ в соответствии с конституцией ФРГ. В июле 1991 года в Москве был подписан советско-американский договор об ограничении стратегических наступательных вооружений (ОСНВ-1), предусматривавший сокращение самых мощных видов наступательного оружия. В 1989 году начался вывод советских войск из стран Восточной и Центральной Европы, что провоцировало рост антисоветских настроений. Начавшиеся в них процессы демократизации привели к «бархатным» (то есть бескровным) революциям в Польше, ГДР, Чехословакии, Венгрии, Болгарии, Албании. В декабре 1989 года при помощи оружия был свергнут режим Чаушеску в Румынии. Весной 1991 года состоялся роспуск Совета Экономической Взаимопомощи и Организации Варшавского Договора, который завершил процесс распада социалистической системы.

Итог «Нового политического мышления»:

1. Значительное ослабление международной напряженности;
2. Ограничение сферы влияния СССР;
3. Ослабление военного и экономического потенциала СССР вследствие роспуска СЭВ и ОВД;
4. СССР сбросил с себя тяжкое бремя, заключавшееся в необходимости экономической поддержки социалистических стран Третьего мира.

Политика гласности и ослабление центральной власти вследствие демократизации системы привели к обострению национальных конфликтов в СССР (национальные противоречия были всегда, но они сдерживались центральной властью).

Одним из наиболее значимых этнонациональных конфликтов, приобретших особую остроту в годы Перестройки стал Карабахский конфликт 1987 – 1988 годов между Арменией и Азербайджаном за контроль над Нагорным Карабахом.

Неготовность советского руководства к адекватным политическим действиям в обстановке обострившихся межнациональных распрей, противоречивость принимаемых мер, декларирование центральными властями равной степени вины Армении и Азербайджана в создании кризисной ситуации привели к зарождению и укреплению в обеих республиках радикальной антикоммунистической оппозиции. На самом деле в этом регионе и раньше происходили кровопролитные межэтнические конфликты, наиболее серьезные из которых приходились на время ослабления метрополии: в 1905 и 1917 годах. После революции в Закавказье появились три государства: Грузия, Армения и Азербайджан, в состав которого и входил Карабах. Однако данный факт абсолютно не устраивал армян, которые в то время составляли большинство населения этого региона. В Карабахе началась первая война. Армяне одержали тактическую победу, но понесли стратегическое поражение: большевики включили Нагорный Карабах в состав Азербайджана. В советский период в регионе поддерживался мир, вопрос о передаче Карабаха Армении периодически поднимался, но не находил поддержки у руководства страны. Любые проявления недовольства жестко подавлялись. В 1987 году на территории Нагорного Карабаха начинаются первые столкновения между армянами и азербайджанцами, которые приводят к человеческим жертвам. Депутаты Нагорно-Карабахской автономной области (НКАО) обращаются с просьбой присоединить их к Армении. В 1991 году провозглашается создание Нагорно-Карабахской республики (НКР) и начинается широкомасштабная война с Азербайджаном. Результатом войны стало фактическое получение НКР независимости, а также оккупация нескольких районов Азербайджана, прилегающих к границе с Арменией. Обострение национальных конфликтов при ослаблении центральной власти привел к возникновению сепаратизма в разных частях СССР. Республики одна за одной начинают принимать Декларации о государственном суверенитете. Этот процесс, начавшийся с 1988 года вошел в историю под названием «парада суверенитетов». Начинается «война законов» - республики объявляют, что их местные республиканские Конституции выше по значению, чем общесоюзная Конституция СССР. Россия также не осталась в

стороне от этого процесса. 12 июня 1990 года в РСФСР также принимается Декларация о государственном суверенитете.

Помимо провозглашения суверенитета РСФСР и намерения создать новое демократическое правовое государство в составе обновлённого Союза ССР, в декларации также утверждались:

- Приоритет Конституции и законов РСФСР над законодательными актами СССР;
- Равные правовые возможности для новообразованных политических партий, общественных организаций и объединений, в том числе и неформальных;
- Принцип разделения законодательной, исполнительной и судебной власти;
- Необходимость существенного расширения прав автономных республик, областей, округов, краёв в составе РСФСР.

Принятие декларации стало ключевым событием в процессе распада СССР.

12 июля 1991 года был избран президент РСФСР. Им стал Б. Н. Ельцин. Концентрация власти в его руках также способствовала ускорению распада СССР.

Видя, что Советский союз разваливается на глазах, Горбачев решил остановить этот процесс. 17 марта 1991 года был организован референдум, на котором большинство граждан СССР высказалось за сохранение государства. Получив поддержку народа, Горбачев начал предпринимать меры для сохранения Союза. Он предложил заключить новый союзный договор, который должен был быть мягче существующего (у республик было бы больше прав, однако общая президентская власть бы сохранялась). Выработка этого союзного договора вошла в историю под названием Новоогаревский процесс (обсуждение договора с главами республик происходило в резиденции Ново-Огарево).

Подписание договора было намечено на 20 августа 1991 года. Однако 19-21 августа 1991 года была предпринята попытка остановить реализацию этой перспективы. Высшие государственные деятели, не желавшие распада СССР (а подписание нового союзного договора мыслился ими именно как распад государства, так как подписать договор согласились лишь 9 из 15 республик) организовали путч (государственный переворот, совершенной небольшой группой заговорщиков).

Среди путчистов были:

1. Г. И. Янаев – вице-президент СССР;
2. В. А. Крючков – глава КГБ;
3. В. С. Павлов – глава правительства (премьер-министр СССР);
4. Б. К. Пуго – министр внутренних дел СССР;
5. Д. Т. Язов – министр обороны СССР.

Воспользовавшись тем, что Горбачев находился на отдыхе в Крыму, они объявили о создании Государственного комитета по чрезвычайному положению в СССР (ГКЧП). По радио и телевидению было оглашено «Заявление Советского руководства», которое содержало срочную новость об отстранении М.С. Горбачева от должности в связи с тяжелым состоянием здоровья и о передаче его полномочий вице-президенту Г. И. Янаеву. Также было заявлено, что в стране вводится чрезвычайное положение.

ГКЧП, согласно объявленному положению, ввел войска в Москву, а также обозначил требования:

- Остановить деятельность ряда властных структур, а также оппозиционных партий и движений;
- Закрыть ряд оппозиционных СМИ.

Б. Н. Ельцин, стоящий во главе руководства РСФСР, организовал отпор путчистам. Первым шагом Ельцина стало издание указа о незаконности действий ГКЧП.

В Москве стали возводить баррикады, граждане вышли на защиту Белого дома.

21 августа Государственный комитет по чрезвычайному положению потерпел поражение. 22 августа была приостановлена деятельность КПСС, все участники ГКЧП арестованы.

Итоги путча были печальны для сторонников сохранения СССР. Путчисты не предотвратили, а укорили распад Советского Союза. Вернувшийся из Крыма Горбачев попытался все же заключить союзный договор с республиками (еще более мягкий). Подписание договора было назначено на 9 декабря 1991 года, однако 8 декабря главы России, Украины и Белоруссии заключили «Беловежские соглашения», которые фактически означали ликвидацию Советского союза.

Согласно «Беловежским соглашениям» создавалось Содружество Независимых Государств (СНГ) в составе России, Украины и Белоруссии. Ключевое слово здесь «независимых». Руководящий центр отсутствовал, республики оказались полностью суверенны.

Позже, 21 декабря 1991 года была подписана Алма-Атинская декларация и к СНГ присоединились Азербайджан, Армения, Казахстан, Киргизия, Молдавия, Таджикистан, Туркмения, Узбекистан. Алма-Атинская декларация подтвердила Беловежские соглашения и указала, что с образованием СНГ СССР прекращает свое существование.

Мы рассмотрели основные события и процессы происходившие в период «Перестройки», можно сделать выводы какие последствия ждали страну после проведения реформ и изменений. Основными итогами жизнедеятельности государства в данный период являлись:

1. Экономические трудности и нестабильность: Ввиду развала командно-административной экономики и перехода к рыночным отношениям, многие советские граждане столкнулись с экономическими трудностями, такими как инфляция, дефицит товаров, ухудшение условий жизни и безработица.
2. Распад Советского Союза и национальные конфликты: Распад СССР вызвал национальные конфликты и напряженность между различными национальностями, что привело к проявлению национализма, сепаратизма и конфликтов в ряде республик бывшего СССР.
3. Социальное неравенство и утрата гарантированных льгот: Реформы перестройки также привели к увеличению социального неравенства, утрате гарантированных государством льгот и обеспечению, что вызвало недовольство среди тех, кто потерял привилегии, и увеличение разрыва между богатыми и бедными.
4. Медицинская и образовательная сфера: Сокращение государственных расходов на медицину и образование привело к ухудшению качества услуг в этих сферах, что затронуло широкие слои населения.

5. Экологические проблемы и кризис сжиженного газа: В период перестройки Советский Союз столкнулся с серьезными экологическими проблемами, включая аварию на Чернобыльской АЭС, а также кризис сжиженного газа в исключительно холодную зиму 1991 года.

У тебя слишком подробно эта часть написана, заявлены в названии параграфа социальные проблемы, но написано обо всем. Надо сократить это максимум до 3х страниц, выделить ключевые тенденции, социальные проблемы + эта часть даст большой процент плагиата из-за этой общей информации. + параграф раздут и контрастирует по объему с другими. Сократить!!!

Эти и другие проблемы создавали сложную обстановку в советском обществе в период перестройки и требовали серьезных мер и усилий для их решения и преодоления. Они оказали значительное влияние на повседневную жизнь населения и социальные отношения в СССР.

Проанализировав кинофильмы того периода, мы можем выделить несколько социальных проблем в советском обществе, которые обострились и вылезли на поверхность именно на этом историческом этапе существования Советского Союза. Социальные проблемы, которые ярко представлены в фильмах: преступность, самоидентификация и самореализация, проблемы молодежи, а также наркомания и проституция.

«Курьер» — советская лирическая комедия 1986 года режиссёра Карена Шахназарова по сценарию Александра Бородянского и одноимённой повести Шахназарова, опубликованной в апрельском номере журнала «Юность» в 1982 году. Фильм посвящён проблемам современной молодёжи и был снят Творческим объединением комедийных и музыкальных фильмов киностудии «Мосфильм» в период с мая по август 1986 года. Является одним из первых советских фильмов, в котором был показан брейк-данс. С 15 по 28 декабря 1986 года в рамках эксперимента, проведённого киностудией «Мосфильм» совместно с Управлением кинофикации исполкома Моссовета, фильм был показан в пяти кинотеатрах Москвы задолго до выхода на широкий экран с целью скорректировать планы его широкой демонстрации. В широкий прокат картина вышла в мае 1987 года, а

первый показ состоялся в московском кинотеатре «Россия» 29 апреля 1987 года. Телевизионная премьера фильма состоялась 12 ноября 1989 года по Первой программе ЦТ. В 2020 году фильм был выпущен в повторный прокат. 10 мая 1987 года фильм получил приз детского жюри и приз ЦК ЛКСМ Грузии «За увлекательное и остроумное решение сложной темы становления личности молодого человека» на XX Всесоюзном кинофестивале в Тбилиси. 17 июля 1987 года фильм получил «Специальный приз жюри» на конкурсе полнометражных художественных фильмов на Московском международном кинофестивале. В мае 1988 года был выбран «лучшим фильмом 1987 года» читателями журнала «Советский экран», а актёр Фёдор Дунаевский занял четвёртое место на звание «Лучшего актёра года». По данным журнала, «Курьер» стал лидером по кассовым сборам среди советских полнометражных фильмов, выпущенных во втором квартале 1987 года: за 12 месяцев проката фильм посмотрело 34 миллиона зрителей. 17 декабря 1988 года был номинирован на премию «Ника» за лучшую музыку к фильму (композитор Эдуард Артемьев). 20 декабря 1988 года был награждён Государственной премией РСФСР имени братьев Васильевых.

Москва, 1986 год. Открывает фильм сцена развода супругов Мирошниковых. Их сын, Иван Мирошников, остаётся с матерью. Только что окончивший школу и проваливший экзамен в институт, куда он не очень-то и стремился, Иван начинает свою трудовую биографию. Мать устроила его на должность курьера в журнале «Вопросы познания». В первый рабочий день его отправляют доставить рукопись профессору Кузнецову, но Иван встречает в метро своего друга Базина, и в итоге сильно опаздывает с доставкой рукописи. Дома у профессора он знакомится с его дочерью Катей, и они быстро находят общий язык. Во время следующего визита за рукописью курьера приглашают пообедать с семьёй Кузнецовых. Но прямые и своеобразные высказывания Ивана приводят профессора в негодование. Кузнецов грубо выгоняет парня. На прощание Катя говорит Ивану, что позже позвонит ему. Молодые люди начинают встречаться. Они знакомятся с друзьями друг друга, однако им обоим не удаётся вписаться в эти компании. Иван и его близкие — небогаты и проводят время в «бюджетных» развлечениях, а Катя — представитель «золотой молодёжи» с соответствующими интересами и ценностями. В один из

дней Иван гостит у Кати, они развлекаются у пианино. Ребят застаёт отец Кати. Профессор сообщает, что он настаивает на прекращении всех отношений со своей дочерью, поскольку Иван плохо на неё влияет, на что Иван сообщает, что Катя от него беременна, и просит у профессора её руки. Это неправда, но профессор верит словам Ивана. На следующий день Иван находит Катю возле МГУ и пытается извиниться за свою выходку, но выясняется, что Катя подтвердила родителям слова Ивана. Вечером Иван приходит с цветами на день рождения к Кате, чтобы извиниться перед её семьёй. Он, неожиданно для себя, присоединяется к гостям и близкому окружению Кузнецовых. Разговор у гостей заходит о современности и молодёжи. Беседа переходит в выяснение отношений и неловкое признание Кати в том, что её мечты далеки от высоких стремлений. Сорвавшись, девушка бросается на улицу, прочь от гостей. Иван выбегает вслед и находит её недалеко от дома. И здесь Катя просит Ивана, чтобы он к ней больше не приходил и не звонил. По дороге к дому Иван встречает своего друга Базина и спрашивает, о чём тот мечтает. Базин сообщает, что мечтает купить пальто, поскольку вскоре наступит зима, а у него только куртка, в которой он простужается. Немного подумав, Иван дарит другу своё пальто и советует мечтать о чём-нибудь великом, а не об одежде. Иван идёт по двору, останавливается и видит вернувшегося из Афганистана солдата с обожжённым лицом и боевыми наградами — впереди самого Ивана ждёт служба в армии. После безуспешного выхода картины «Добряки» (1979) и отказа в съёмках другой («Знахарь» по повести Александра Борина) Шахназаров решил написать повесть о молодёжи «Курьер», основанную на моментах жизни, которые его окружали. В 1982 году режиссёр отдал её в журнал «Юность», её опубликовали в апрельском номере, и она обрела успех у читателей. Но автор не собирался экранизировать «Курьера». Сделать из повести кино решил попробовать друг Шахназарова, начинающий режиссёр Андрей Эшпай, который в то время искал материал для создания своего первого фильма. Шахназаров был не против, но попросил, чтобы сценарий к фильму написал его друг Александр Бородянский. Получив на руки готовый сценарий, Эшпай подал заявку на фильм в киностудию имени М. Горького в январе 1985 года, но редакторы киностудии не пропустили

его заявку по идеологическим причинам, поскольку студия была предназначена для детских и юношеских фильмов.

В апреле 1985 года генеральный секретарь ЦК КПСС Михаил Горбачёв объявил о начале «перестройки», и главные герои сценариев, ещё вчера считавшиеся антисоветскими, оказались в духе времени. Оценив ситуацию, Бородянский предложил Шахназарову самому экранизировать своего «Курьера». В 1986 году «Курьер» был изрядно переписан со сценаристом Бородянским, и, к удивлению режиссёра, несмотря на разгромную критику партийного комитета КПСС, был утверждён на «Мосфильме». Изменился и сюжет повести, герой стал современнее, а конфликт отцов и детей острее. Отличие между первоисточником и экранизацией заметно и по финалам: повесть заканчивается философским размышлением Ивана о времени и старости, а фильм — встречей Ивана и вернувшегося из Афганистана солдата.

Кроме уже знакомых актёров Шахназаров позвал сниматься в кино тех, с кем ещё не работал. Мать главного героя согласилась сыграть Инна Чурикова, а на роль профессора Кузнецова пригласили Олега Табакова, который долго тянул с ответом и в итоге был заменён на Олега Басилашвили. Роль Кати досталась Анастасии Немоляевой случайно: Шахназаров попросил оператора картины Николая Немоляева позвать свою дочь, чтобы на пробах она подыгрывала актёрам, пришедшим на кастинг на роль Ивана. Катю могли сыграть Ирина Апексимова, Марина Зудина, Алёна Хмельницкая, Ольга Шукшина, Ольга Кабо, Юлия Меньшова, Алика Смехова, Оксана Фандера и Лидия Вележева. На роль главного героя Ивана пробовались сотни претендентов, среди которых были Дмитрий Харатьян, Дмитрий Певцов, Игорь Верник[, Филипп Янковский, Дмитрий Иосифов, Юний Давыдов. А Фёдор Дунаевский попал в фильм случайно. Его одноклассница Анастасия Немоляева, сыгравшая Катю, отнесла фотографии нескольких своих одноклассников на пробы в «Мосфильм» в актёрский отдел. Фёдора пригласили на пробы и затем предложили роль. На пробы Дунаевский появился в дедушкином пальто, под которым был белый больничный халат,

поскольку в то время подросток подрабатывал санитаром на скорой помощи и приехал с ночной смены. На встрече Дунаевский вёл себя дерзко, нахамил режиссёру и раскритиковал все диалоги в сценарии, чем и привлёк внимание к себе, ему предстояло сыграть в картине самого себя. В интервью газете «Труд» (от 8 ноября 1989 года) Шахназаров сказал, что сотрудники киностудии категорически не хотели утверждать на роль Дунаевского, который был резким и острым на язык и из-за этого даже был отчислен из медицинского техникума. Но вскоре всем стало ясно, что выбор исполнителя главной роли верен. Дунаевский был схож со своим персонажем: его родители развелись, когда он учился в старших классах, стоял на учёте в милиции за драки, в институт поступать отказался и устроился на работу дворником. По словам Дунаевского, для него Иван — это Холден Колфилд из романа «Над пропастью во ржи» (1951), он сам проработал этот образ и сыграл его в фильме. Весь текст, который Иван говорит в кадре, актёр придумал сам, поскольку сценарный текст «не шёл» и все фразы казались ему «неестественными». На протяжении всего фильма лицо Ивана не выражает никаких эмоций, это было сделано по задумке режиссёра, все эмоции были добавлены Дунаевским при озвучке. Фильм был снят на плёнке Шосткинского п/о «Свема». Поскольку съёмки фильма происходили во времена «Перестройки», у съёмочной группы были сложности с подбором подходящего реквизита — модной и элегантной одежды для главной героини Кати Кузнецовой. Ввиду этого актриса Немоляева использовала свои вещи и вещи жены Шахназарова Алёны Сетунской. Эпизод, где Чурикова и Дунаевский вместе поют под гитару — чистая импровизация. На съёмках Дунаевский часто брэнчал на гитаре в свободное от работы время, за что его бранили, а в итоге отсняли удачную сцену. Эпизод с Владимиром Меньшовым, где тот рассказывает о своём сыне, накачанном дзюдоисте, который пьёт молоко из банки, был взят из реальной жизни. Эту историю Шахназарову рассказал один из его друзей, и он решил вставить её и в повесть, и в сценарий.

В фильме снялись брейкеры первой волны брейк-данса в СССР. В сцене на берегу песчаного карьера Денис Дубровин («Дэн») и Андрей Мациевич («Цаца») исполнили брейк-данс в стиле «робот». Из рядом стоящего магнитофона звучал

трек В.Т. & The City Slickers — «Rockit» (1984) (кавер-версия композиции «Rockit» Херби Хэнкока 1983 года). Сцена дискотеки снималась в модном в то время месте — в молодёжном кафе-клубе «У фонтана» (в народе — «Молоко») в Олимпийской деревне, где часто собирались брейк-данс-танцоры. Чтобы найти массовку для этой сцены, Шахназаров обратился в милицию, где среди неблагополучных подростков заметил юношу, оказавшегося главарём местной дворовой группировки. Его звали Владимир Смирнов, режиссёр утвердил его на роль друга Ивана, Николая Базина. Ещё один известный брейкер Олег Смолин из коллектива «Меркурий» снялся в фильме не в качестве танцора, а в роли каратиста Игоря во время просмотра подростками по видеоманитофону фильма про боевые искусства. В финальной сцене фильма, снятой под открытым небом во дворе дома на улице Довженко, были вновь задействованы брейк-данс-танцоры из студии Дома культуры издательства «Правда». Среди них Борис Бахматов («Бахмат»), Карим Хольфа, Андрей Мациевич («Цаца»), «Джонни», Дмитрий Бабаджанов («Цуня»), Валерий Казаков («Казак» из трио «Союз»), мальчик с прозвищем «Брежнев», Алексей Охотин («Челентано»), Шамиль Курбанов, Ирина Белякова, Елена Бодренкова, Артём Терентьев, Олег Сорокин (из трио «Союз»), Александр Коровников. В качестве музыки для танцев был выбран трек В.Т. & The City Slickers — «Rockit» (1984). Известный радиоведущий Александр Нуждин также снялся в этой сцене, но эпизод с ним был вырезан, поскольку в тот момент он проходил практику на УПК по специальности автослесарь и посещал не все съёмочные дни, которых, по его словам, было четыре. По мнению Шахназарова, картина до сих пор популярна среди молодёжи, поскольку не стареет её тема: «это история о молодом человеке, который входит в мир и находится с ним в неизбежном конфликте», чтобы «завоевать своё место» в нём.

«Плюмбум, или Опасная игра» — советская мелодрама 1986 года режиссёра Вадима Абдрашитова по сценарию Александра Миндадзе. Снят Третьим творческим объединением киностудии «Мосфильм». В широкий прокат картина вышла 19 января 1987 года. Телевизионная премьера фильма состоялась 17 декабря 1988 года по Первой программе ЦТ. В сентябре 1987 года фильм удостоился золотой медали сената итальянского парламента на 44-м Венецианском

кинофестивале. В мае 1988 года был назван «одним из лучших фильмов 1987 года» читателями журнала «Советский экран». По данным журнала «Плюмбум, или Опасная игра» стал одним из лидеров по кассовым сборам среди советских полнометражных фильмов, выпущенных в первом квартале 1987 года: за 12 месяцев проката фильм посмотрело 17,6 миллионов зрителей. 17 декабря 1988 года был номинирован на премию «Ника» за лучший игровой фильм и за лучшую сценарную работу. По словам режиссёра, этим фильмом они хотели показать, что игра с властью над людьми является опасной для общества: нельзя к власти подпускать человека безнравственного и духовно неразвитого. Герой картины не чувствует своей боли, следовательно, и боли других, а, входя во вкус опасной игры и упиваясь властью, к концу фильма он превращается в «нравственного уродца» и «духовного инвалида», вызывающего жалость. Финальная сцена показывает, что в такого рода опасных играх всегда гибнут невинные жертвы.

Зимним вечером члены добровольного отряда по охране общественного порядка вторгаются на дачу, где находится компания воров и картёжников. Войти в доверие преступников и разоблачить их удалось пятнадцатилетнему молодому человеку Руслану Чуткó по прозвищу «Плюмбум» (лат. *plumbum* — свинец). Вскоре после этого Плюмбум помог поймать в ресторане «Якорь» их сообщника, рецидивиста по кличке «Ткач». Паренёк желает вступить в оперотряд, где его не воспринимают всерьёз из-за юного возраста. Дома Руслан обыкновенный сын, который вместе с родителями поёт песни Булата Окуджавы. Его одноклассница Соня, влюблённая в него, знает, что парень ведёт двойную жизнь. Подружившись с одним проходимцем, подрабатывающим на вокзале носильщиком, Плюмбум внедрился в банду бродяг «Невидимки», после чего передал их месторасположение начальнику опергруппы Роману Ивановичу («Седой»). С помощью шантажа Руслан вытягивает у бармена информацию о банде фарцовщиков, торгующих майками собственного производства. Бармен также сообщил о появлении на вещевом рынке в Каменске магнитофона-кассетника, который у Руслана украл уличный грабитель, когда он сидел на скамейке. Однажды вместе с сотрудником опергруппы Василием Лопатовым он выследил банду контрабандистов, привозящих на овощебазу ящики с гнилыми фруктами. Чтобы войти в контакт,

Плюмбум бросается под машину с преступниками, благодаря чему попадает к ним в дом. Возлюбленная одного из членов банды, девушка Мария, проявляет к нему сочувствие, и при откровенном разговоре выдаёт информацию о том, что её суженый разорвал отношения с бандой и вместе с ценными бумагами уехал в Симферополь. Чтобы оградить любимого от преследований, Мария вынуждена выполнять всяческие прихоти Плюмбума и даже позволяет близость. Руслан просит манекенщицу Марию передать ему бумаги, после чего он оставит их в покое, а сам в это время докладывает обо всём сотрудникам опергруппы. В очередном рейде по поимке рыбаков–браконьеров Руслан задержал своего отца и без всякого смущения составил протокол о задержании. Во время погони Плюмбум произносит рифмованные глаголы второго спряжения: «Гнать, держать, вертеть, обидеть, видеть, слышать, ненавидеть и зависеть и терпеть, да ещё дышать, смотреть». Провожая Марию с её ребёнком на поезд, Плюмбум приходит к выводу, что её возлюбленного посадили в тюрьму. Он кричит вслед уходящему поезду, что это не он виноват в произошедшем. От начальника опергруппы он узнаёт о том, что всю банду задержали благодаря его информации. С помощью Сони Плюмбум находит своего давнего врага — грабителя, который когда-то отнял у него магнитофон-кассетник. Обидчик пытается убежать по крышам, а Плюмбум его преследует. Соня бросается за ними и срывается с крыши...

«Дорогая Елена Сергеевна» — советская драма 1988 года режиссёра Эльдара Рязанова по сценарию Людмилы Разумовской на основе одноимённой пьесы, написанной ей в 1981 году. Фильм о современных подростках, затеявших жестокую и циничную игру со своей учительницей. Снят Творческим объединением «Ритм» киностудии «Мосфильм» за 22 дня с сентября по октябрь 1987 года. В широкий прокат картина вышла 12 апреля 1988 года. Ученики выпускного 10 «Б» класса пришли поздравить свою учительницу математики с днём рождения. Но, как выясняется, они решили это сделать вовсе не по доброте душевной, не потому, что они знают, как дорогой Елене Сергеевне одиноко, не потому, что её мать тяжело больна и лежит в больнице, и не потому, что в этом году они с ней расстанутся, заканчивая школу. Пришли с букетом и подарком, потому что они знают, у Елены Сергеевны находится ключ от сейфа, где лежат

экзаменационные работы. У каждого есть повод и оправдание стремлению пойти на «преступление», по-тихому исправить плохие отметки в работах, и у каждого вроде бы есть даже угрызения совести по этому поводу. Однако события разворачиваются неожиданным образом для всех. И каждый из учеников по-своему проявляет в них тёмную сторону своей души, показывая, до чего он может опуститься ради отметок. Елена Сергеевна, несмотря на свою простоту и кротость, пытается твёрдо стоять на своём и отказывается отдавать ребятам ключ, стойко терпя издевательства молодых людей. На протяжении всего фильма между нею и учениками идёт словесное противостояние, во время которого она пытается им напомнить о тех принципах и заветах, которым их учили с детства. Ребята в ответ гнут свою линию, их поколение, в отличие от поколения Елены Сергеевны, вынуждено идти на такие крайние меры, потому что «счастливого советского настоящего» теперь нет, и коррупция в высших учебных заведениях тоже идёт полным ходом. В конечном итоге злополучный ключ так и останется лежать в квартире Елены Сергеевны, но и победителей в этой «схватке» тоже не будет. В 1988 году в октябрьском номере журнала «Спутник кинозрителя» кинокритик Татьяна Хлопьянкина отметила, что Людмила Разумовская ещё в начале 80-х годов одной из первых предупредила нас своей пьесой «Дорогая Елена Сергеевна», что растёт неблагополучное поколение, не доверяющее своим наставникам.

«Авария — дочь мента» — остросюжетная молодёжная драма режиссёра Михаила Туманишвили. Фильм снят по сценарию Юрия Короткова на киностудии «Мосфильм» в 1989 году. Валерия Николаева (Авария) — школьница-старшеклассница, в свободное от учёбы время тусуется с неформалами-металлистами. Её отец Алексей Николаев — старший лейтенант милиции, который вынужден по долгу службы отлавливать таких, как она, «неформалов», а также вытаскивать свою дочь из отдела, куда она была доставлена за нарушение общественного порядка. Конфликт отца и дочери предопределён сменой эпох. Авария постоянно проявляет неуважение к советским порядкам и нравам, к учителям и даже к отцу, матери и деду.

Лихая жизнь доводит Аварию до группового изнасилования бандой мажоров. Несчастье примиряет отца и дочь. Теперь милиционер Николаев одержим мстью насильникам, будучи готовым ради этого пренебречь законом, на страже которого он всегда стоял. Подозревая, что Авария сама хочет отомстить мажорам, и понимая, что добром это не кончится, Николаев начинает тайно следить за ней — и когда мажоры в очередной раз силой усаживают её в машину, он угоняет припаркованные у обочины синие «Жигули» и бросается в погоню. Стремясь уйти от преследования, мажоры выбрасывают Аварию из машины на ходу — после чего Николаев сворачивает на другую дорогу и на полной скорости таранит ВАЗ-2105 — от чего те взрываются, и мажоры сгорают. Сразу после этого Николаева арестовывают коллеги. Валерия просит прощения у своего отца.

По словам Юрия Короткова, образ Валерии Николаевой по кличке «Авария» был основан на двух реальных девушках: одна имела кличку «Авария», потому что у неё все действия заканчивались катастрофой, а вторая про себя говорила, что она «дочь мента поганого».

«Авария» была активной участницей московского рок-подполья конца 1980-х. Во время выступления группы «Чудо-юдо» на «Фестивале надежд-87», организованном Московской рок-лабораторией, «Авария» разделась на сцене. Скандал и последовавший за ним репортаж в газете «Московский комсомолец» поставил рок-лабораторию на грань закрытия.

«Маленькая Вера» — советский художественный фильм режиссёра Василия Пичула. Стал одним из символов Перестройки. Получил известность как первый советский фильм, где был откровенно показан половой акт. Премьера состоялась в марте 1988 года.

Супруги Николай Семёнович и Маргарита Владимировна Маринины находят в сумке у своей дочери Веры 20 долларов, и, испугавшись (в советские годы хранение иностранной валюты было уголовно наказуемо), устраивают очередной скандал по поводу беспутности своей дочери — Вера, едва окончив школу, уже курит, выпивает, ходит на танцы. Родители грозят Вере Виктором —

старшим братом, который неплохо устроился врачом в Москве и которого Вера в детстве боялась и слушалась.

Вера уходит на дискотеку, где знакомится с Сергеем. Произошедшая на дискотеке драка стенка на стенку и последующая за ней милицейская облава странным образом сближают Веру и Сергея, между ними вспыхивают романтические чувства. Но приехавший в гости брат Веры Виктор оказывается старым знакомым Сергея и, зная репутацию последнего, подозревает его в несерьёзности намерений. Тем не менее Сергей заявляет, что намерен жениться на Вере.

После непродолжительного периода совместной жизни отношения отца Веры, типичного советского работяги и выпивохи, водителя «КамАЗа», и «интеллигентного» Сергея не складываются. Мать хоть и пытается держать нейтралитет ради счастья дочери, но всё же склоняется на сторону отца.

В фильме фигурирует бывший одноклассник Веры, студент мореходного училища Андрей, который влюблён в неё и хочет на ней жениться, но, несмотря на перспективы работы с заграничными командировками, получает отказ.

В одной из вспыхнувших ссор Сергей закрывает пьяного отца Веры в ванной, где тот разбивает раковину и ранит себя. Вера выпускает отца, и тот наносит Сергею ножевое ранение. Перед зарождающейся молодой семьёй встаёт проблема: дать показания — значит посадить будущего тестя. Тяжело переживая происходящее и конфликтуя с родителями, Вера пытается отравиться таблетками, но её спасают Виктор, зашедший перед своим отъездом в Москву, и Сергей, сбежавший из больницы. В финале отец Веры умирает от сердечного приступа, вызванного переживанием на фоне курения и алкоголизма.

В картине впервые присутствует откровенная интимная сцена, которая до эпохи Перестройки была совершенно немыслима для показа в кинотеатрах СССР (из западных фильмов подобные сцены «вырезались») [7].

После «Маленькой Веры» (которая, в определённом смысле, стала символом раскрепощения) на экран потоком начали выходить ленты на запрещённую до того

тематику: преступности, проституции, бытового насилия. Семья Марининых не хуже и не лучше других, они абсолютно типичные герои в типичных обстоятельствах. Вера, которая может показаться неуправляемой бестией, на самом деле — лишь одна из многих, рано повзрослевший внешне ребёнок, который внутри так и остался ребёнком. В этом отношении образ Веры можно соотнести с образом Валерии — Аварии из фильма «Авария — дочь мента».

Многие кинокритики называют фильм «первой советской киноэротикой» [8]. Проблематика фильма, впрочем, значительно шире, чем демонстрация подробностей интимной жизни. Откровенность картины затрагивает саму жизнь среднестатистической советской семьи. Жёсткая натуралистичность убогой жизни провинциального городка — это пример «прямого кино», которое сильно контрастировало со смягчением острых углов в официальном советском кинематографе времён застоя.

«Меня зовут Арлекино» — советская двухсерийная молодёжная драма 1988 года режиссёра Валерия Рыбарева по мотивам пьесы Юрия Щекочихина «Ловушка 46, рост второй». Фильм рассказывает драматическую историю конфликта двух неформальных группировок. Снят Творческим объединением художественных фильмов киностудии «Беларусьфильм» летом 1987 года. Из-за цензуры фильм целый год пролежал на полке. В широкий прокат картина вышла в августе 1988 года. Премьера фильма состоялась в Центральном доме кино (ЦДК) в Москве. С 14 по 30 ноября 1988 года лента демонстрировалась в кинотеатре «Москва» на Смотре кинематографий союзных республик «Кино времён перестройки и гласности». 22 ноября 1988 года фильм был показан в столичном кинотеатре «Мир» в рамках традиционного городского кинофестиваля «Семья, время, общество». В московских кинотеатрах «Октябрь» и «Россия» показ картины начался с 3 января 1989 года. В апреле 1989 года был назван «одним из лучших фильмов 1988 года» читателями журнала «Советский экран», заняв 4 место в списке лауреатов конкурса. Помимо этого за исполнение роли Арлекино актёр Олег Фомин занял десятое место на звание «Лучшего актёра года», а за исполнение роли Лены актриса Светлана Копылова заняла шестое место на звание «Лучшей

актрисы года». Является самым кассовым белорусским фильмом за всю историю белорусского кино: за 12 месяцев проката фильм посмотрело 41,9 миллиона зрителей.

Конец 1980-х годов. Молодой парень Андрей Савичев по прозвищу Арлекино (Олег Фомин) живёт на небольшом полустанке возле железной дороги, недалеко от города. Он является лидером небольшой группы парней с железнодорожного посёлка «Вагонка», которые зовут себя «Вагонка» и противостоят различным группам неформалов: хиппи, металлистам, а также просто богатеньким «мажорам» из города. Арлекино не в восторге от такой жизни, но он понимает, что другой у него быть не может. Вместе со своей группировкой из 9 человек Арлекино отправляется в город на электричке. В одном из вагонов они встретили несколько парней, громко слушающую тяжёлую рок-музыку на магнитофоне. На просьбу выключить музыку рокеры никак не отреагировали. Тогда парень из «Вагонки» по имени Илья вынул их аудиокассету и предложил им взамен другую. Один из рокеров решил отобрать кассету назад, но был остановлен Арлекино и получил от него предупреждение: не попадаться больше на глаза, чтобы не быть побитым. В конце вагона парни подсели к трём девушкам. «Панцирь» начал расспрашивать их по пустякам, затем попросил своего приятеля «Джека» показать им декоративную крысу по кличке «Графиня», после чего девушки испугались и ушли в другой вагон. Парни запели гимн своей группировки «Вагонка». Арлекино отобрал у «Костыля» металлическую цепь и выкинул её в окно, добавив, что за такие цепи многих членов их банды посадили за решётку. Девушка Арлекино по имени Лена (Светлана Копылова), в которую он по-настоящему был влюблён, уходит от него к обеспеченному молодому мажору Интеру (Игорь Кечаев). Однако любит она только Арлекино и позже возвращается к нему. Оскорблённый таким образом Интер решает разобраться с Арлекино. Он с группой других мажоров увозит Лену и Арлекино за город и там насилует Лену на глазах у Арлекино. Но справедливость восторжествует: всех антиобщественных мажоров арестовывает милиция (их судьба в фильме не показана). В 1987 году в декабрьском номере журнала «Советский экран», материал которого был написан в октябре, киновед Олег Сильванович резюмировал, что вражда, усугубляемая

возникшим любовным треугольником «Интер» — «Лена» — «Арлекино», приводит героев картины к трагической развязке.

В 1988 году в апрельском номере журнала «Спутник кинозрителя» кинокритик Григорий Симанович со съёмок картины в павильоне анонсировал, что главный герой склонен решать все проблемы с помощью силы. 25 августа 1988 года в газете «Советская культура» писатель Михаил Левитин уловил мысль авторов фильма фразой «посеявший бурю от бури и погибнет»: осознав и увидев себя внизу социальной лестницы, «Арлекино» предпочёл бить всех, кто живёт не так, как он, а в финале был наказан ещё страшнее, чем привык «наказывать» он сам. 26 августа в кинотеатре «Восход» Первоуральска состоялась кинопреьера фильма и творческая встреча с его режиссёром. 1 сентября в первоуральской газете «Под знаменем Ленина» вышла статья от киноведа Дмитрия Стровского, в которой он подчеркнул в фильме «нравственную деградацию» тех, кому не доступны блага и тех, кто их имеет. Финальная сцена, по мнению автора, демонстрирует, что «страх, который ты вселяешь в других, в конечном итоге обернётся против тебя самого». С 29 сентября фильм демонстрировался в видеокафе «Уралочка» в городе Реж Свердловской области. В октябре журналист Владимир Щербаков написал в режской газете «Правда коммунизма», что фильмы «Меня зовут Арлекино» и «Маленькая вера» являются доказательством того, что «эротика всё же входит в нашу жизнь». В 1988 году в ноябрьском номере журнала «Советский экран», материал которого был написан в сентябре, киновед Олег Ковалов пришёл к выводу, что герои Рыбарева — «это слепок с нас»: его герои показывают «социальные болезни, сформировавшие нас». В 1988 году в декабрьском номере журнала «Спутник кинозрителя» кинокритик Алексей Ерохин заключил, что действия «вагонки» срывать зло на непохожих на них являются отравленным плодом многолетнего вколачивания в головы сограждан идеи борьбы («кто не с нами, тот против нас»), результатом «деления общества на правых и виноватых» и «стравливания народа стенки на стенку». 17 декабря 1988 года в газете «Советская культура» киновед Владимир Цветов подчеркнул в картине «смелое открытие той стороны жизни, которая до сих пор скрывалась от зрителей». Татьяна Хлопьянкина посчитала, что такой фильм нам просто необходим, поскольку он привлекает

внимание к важной проблеме жестокости подростков. Нина Агишева похвалила авторов за понимание, с которым они отнеслись к судьбе каждого молодого человека, каким бы он ни был, помня прежде всего о том, что он — человек.

В январе 1989 года киновед свердловской газеты «На смену!» Светлана Дедюрина подытожила, что жестокость, которую герои-«неформалы» «считают своей главной силой, оборачивается против них же...». В сентябре 1989 года кинокритик Николай Суменов в брошюре «Они и мы» пришёл к выводу, что герой картины расплачивается за содеянное: он бросил бумеранг, который в конце концов больно ударил его самого. В 2001 году кандидат филологических наук Александр Юрьевич Кожевников отметил в своей книге «Крылатые фразы и афоризмы отечественного кино» две фразы из фильма: «Под Котовского его, под самый корень!», «Это что у тебя, а? — Пуля бандитская».

«Игла» — советский художественный фильм, снятый в 1988 году режиссёром Рашидом Нугмановым на киностудии «Казахфильм». Первая полнометражная режиссёрская работа этого режиссёра. Авторы сценария — Александр Баранов и Бахыт Килибаев. Премьера фильма состоялась 16 сентября 1988 года в Алма-Ате и в феврале 1989 года в Москве. Главные роли исполнили рок-музыканты — Виктор Цой («Кино») и Пётр Мамонов («Звуки Му»), для которого этот фильм стал дебютом в кино. Большинство поучаствовавших в фильме актёров фактически играли самих себя, поскольку их собственные имена, а также имена их персонажей совпадали. Картина стала лидером советского кинопроката 1989 года, а Виктор Цой по версии журнала «Советский экран» был признан лучшим актёром этого же года. Российский киновед Александр Павлов относит фильм к числу культовых, включая его в список 120 культовых картин мирового кино. В фильме в первые в СССР была затронута тема трагической судьбы Аральского моря.

Моро (Виктор Цой) приезжает в Алма-Ату с целью вернуть деньги, которые ему должен знакомый Спартак (Александр Баширов). Моро останавливается у своей старой подруги Дины (Марина Смирнова). Наблюдая за её поведением и странными знакомыми, он понимает, что она стала наркоманкой. Моро знакомится

с товарищами-неформалами Спартака и завоёвывает авторитет, разобравшись с двумя рэкетирами, пришедшими рэкетнуть Спартака, но с тех пор его (т.е. Моро) станут преследовать. Моро увозит Дину в свой дом в вымирающей деревне у пересыхающего Аральского моря. Он прячет ампулы с морфином, которые привезла тайком Дина и та, пройдя «ломку», приходит в себя. Моро и Дина отправляются к берегу моря и оказываются в бескрайней пустыне. Трое мужчин останавливают Моро на улице и просят его отойти поговорить в сторонку, где уже ожидает целая шайка наркоманов. Они требуют в течение 10 минут вернуть им «стекло» (т.е. ампулы), а иначе «будем разговаривать по-другому». Затем они бросаются на Моро, но он побеждает всех. Придя домой, Моро снова замечает резиновое кольцо на руке Дины – девушка снова принимает наркотики. Моро и его люди являюся к хирургу Артуру: сначала тот пытается утопиться, но потом уверяет Моро, что пытается помочь Дине избавиться от наркозависимости. Окончив свою речь, Артур замечает, что Моро и его люди исчезли. Моро вновь увозит Дину к морю. Уезжая оттуда, он выбрасывает ампулы в костёр, где они взрываются. Поздним зимним вечером в безлюдном парке к Моро подходит прохожий (Ернар Абилов) и, под предлогом дать прикурить сигарету, дважды бьёт его ножом в живот. Моро с трудом поднимается, закуривает и уходит в другую сторону.

«Асса» — советская двухсерийная драма 1987 года режиссёра Сергея Соловьёва по сценарию Сергея Ливнева и Соловьёва. Снят Творческим объединением «Круг» киностудии «Мосфильм» в Ялте за два с половиной месяца в период с декабря 1986 по февраль 1987 года. В октябре 1987 года лента впервые была представлена на первом Всесоюзном кинофестивале зрелищных фильмов «Одесская альтернатива», где удостоилась специального приза газет «Знамя коммунизма» и «Вечерняя Одесса». Экспериментальная премьера картины должна была состояться в московском кинотеатре «Ударник» в декабре 1987 года, но была сорвана по воле чиновников. В итоге премьерные показы прошли в московском ДК МЭЛЗ с 25 марта по 17 апреля 1988 года в рамках арт-рок-парада «Асса» с участием художников и рок-музыкантов, который посетило 40 тысяч зрителей. По словам Соловьёва, он потратил восемь месяцев на переговоры ради этого события.

В широкий прокат картина вышла 16 сентября 1988 года. Телевизионная премьера фильма состоялась 25 ноября 1989 года по Первой программе ЦТ. В апреле 1989 года был назван «одним из лучших фильмов 1988 года» читателями журнала «Советский экран», заняв 11 место в списке лауреатов конкурса. Помимо этого за исполнение роли Алики актриса Татьяна Друбич заняла второе место на звание «Лучшей актрисы года». В картине приняли участие рок-группы «Аквариум», «Кино», «Браво», «Союз композиторов». Оригинальная музыка написана Борисом Гребенщиковым и ансамблем «Аквариум». Фильм «Асса» стал одним из основных киносвидетельств русского рока, достигшего пика своего развития во второй половине 1980-х годов. Первая часть трилогии Соловьёва, в которую входят также фильмы «Чёрная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» (1989) и «Дом под звёздным небом» (1991). В 2009 году вышло продолжение — «2-Асса-2» (с отсылкой к кинокартине «Анна Каренина»).

Действие фильма происходит в начале 1980 года в Ялте. Молодая медсестра Алика за три года до описываемых событий сошлась со своим пациентом Андреем Валентиновичем Крымовым — цеховиком, криминальным авторитетом и крупным финансовым махинатором. Ожидая любовника в зимней Ялте, она на одну ночь снимает комнату в доме случайного знакомого, молодого человека по прозвищу Бананан. Постепенно Алика увлекается Банананом и всё меньше времени проводит с Крымовым, вызывая у того ревность и раздражение. Бананан работает ночным сторожем в театре и поёт со своими друзьями в одном из городских ресторанов. Про себя он говорит: «Я живу в заповедном мире моих снов». В это же время в самом театре проходят гастроли труппы артистов-лилипутов. Один из них, Альберт, является давним другом и бывшим сообщником Крымова. Между тем за самим Крымовым пристально наблюдают сотрудники спецслужб (милиции и КГБ). В Ялте Крымов планирует осуществить кражу скрипки Гварнери. Саму операцию он поручает Альберту в оплату недавно всплывшего старого долга. Альберт, не желая возвращаться к криминалу, кончает жизнь самоубийством, выбросившись за борт теплохода. Его жена Зоя тяжело воспринимает смерть мужа. После её отъезда Алика находит в их комнате пистолет, переданный Альберту Крымовым на тайное хранение. Один из сообщников передаёт Крымову снимок

Алики и Бананана, сфотографировавшихся вместе в фотоавтомате, что выводит его из себя. Сначала Крымов пытается запугать Бананана, чуть не утопив его во время дальнего заплыва в зимнем Чёрном море, а после пытается подкупить, подстраивая ему крупный выигрыш на скачках и предлагая на пару недель покинуть Ялту, пока он с Аликой не уедет. Но Бананан отказывается, и подручные Крымова убивают его, а тело бросают в море. Крымов уговаривает Алику уехать с ним, но, получив отказ, сообщает об убийстве Бананана. Потрясённая Алика в состоянии аффекта убивает Крымова из пистолета, а затем звонит в милицию (звонок остаётся за кадром). Милиционеры производят осмотр места происшествия и личный досмотр, после чего уводят арестованную Алику. Перед тем как покинуть номер, она ставит кассету с песней Жанны Агузаровой «Чудесная страна», которую когда-то дал ей Бананан, и плачет. В эпилоге фильма негр Витя, друг Бананана, приводит в ресторанный группу нового исполнителя — Виктора Цоя. Не дожидаясь конца инструктажа директора ресторана о правилах поведения артиста эстрады, Цой выходит на сцену ресторана и поёт с группой «Кино» свою песню «Мы ждём перемен». Во время исполнения кадры сменяются — перед Цоем появляется огромная аудитория зрителей с огоньками в поднятых руках. Параллельно в фильме присутствует ещё одна сюжетная линия, переносящая на экран эпизоды книги, которую читает Крымов, — «Грань веков» Натана Эйдельмана (о последних днях жизни и убийстве российского императора Павла I 12 (24) марта 1801 года).

«Криминальный талант» — советский двухсерийный телевизионный художественный фильм, экранизация одноимённой повести Станислава Родионова.

В Ленинграде происходит серия преступлений. Сопоставив факты, следствие приходит к выводу, что действует одна аферистка: изображая девушку «лёгкого поведения», подсыпает снотворное мужчинам, получает чужие переводы на почте, ускользает из рук оперативников, умудряясь при этом их обчистить... Обнаружение преступницы осложняется тем, что она обладает даром перевоплощения, является отличной актрисой, обладает изворотливым, изобретательным умом, вызывая даже некоторое восхищение у тех, кто за ней

охотится. Именно эти её качества и были оценены сыщиками как «криминальный талант». Аферистка Александра Рукояткина — умная и красивая девушка из бедной многодетной семьи, иногородняя, «лимитчица» времён СССР, в большом городе учится в ПТУ и работает валяльщицей на суконной фабрике, на тяжёлой работе за мизерную стипендию, живёт в общежитии при фабрике. Неожиданно для себя она выясняет, что есть более лёгкий способ заработать хорошие деньги, не став при этом девушкой «лёгкого поведения». При этом она старается жить по своим принципам, «понятиям», выстроив свою философию о существующих в жизни несправедливостях эпохи «развитого социализма», таких как блат, тотальный дефицит и социальная несправедливость; она помогает материально своим более бедным подругам-птушницам с суконной фабрики. В ходе ведения расследования и при очных ставках следователю прокуратуры Рябинину приходится вести сложный психологический поединок с Александрой Рукояткиной, приводящий в итоге к неразрешимым этическим и нравственным противоречиям.

Надо сделать вывод по главе

ГЛАВА II. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО РАБОТЕ С КИНОИСТОЧНИКАМИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ СОЦИАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА ПЕРИОДА ПЕРЕСТРОЙКИ

2.1. Методы и приемы работы с киноисточниками

Работа с киноисточником может включать в себя различные методы и приемы, в зависимости от целей и задач. Вот несколько методов и приемов, которые могут быть использованы при работе с киноисточником:

1. Анализ сюжета и структуры: изучение сюжетной линии, арки персонажей, поворотов сюжета и общей структуры фильма.
2. Исследование персонажей: анализ мотиваций, характеристик и развития персонажей, их взаимодействия и динамики.
3. Анализ кадров и монтажа: изучение визуальных приемов, камерной работы, композиции кадров, монтажа и освещения.
4. Изучение звукового оформления: анализ звукового сопровождения, музыкального сопровождения, звуковых эффектов и речи персонажей.
5. Контекстуальный анализ: рассмотрение исторического, культурного, социального и политического контекста создания фильма.
6. Сценарный анализ: изучение диалогов, структуры сценария, развития сюжета через диалоги и действия персонажей.
7. Использование киноисточника в качестве образцового материала для создания своих произведений.

ОЧЕНЬ МАЛЕНЬКИЙ ПАРАГРАФ ПОЛУЧИЛСЯ! НАДО ХОТЯ БЫ СТРАНИЦЫ 3 СДЕЛАТЬ

2.2. Разработки элементов уроков с применением киноисточников

Форматы, которые можно использовать для интеграции фильма "Асса" и других фильмов времен перестройки в уроки истории:

1. **Исторический контекст:** Ученики могут изучать исторический контекст

времен перестройки, а затем просматривать фильм "Асса" для понимания, какие события и тенденции отражены в фильме.

2. Сравнение с историческими источниками: Ученики могут исследовать, насколько точно фильм "Асса" отображает реальные события и обстановку времен перестройки, сравнивая его с историческими документами и материалами.

3. Роль культурных символов: Ученики могут анализировать, какие культурные символы и образы используются в фильме "Асса" для передачи социокультурных изменений в период перестройки.

4. Дебаты по ключевым темам: Ученики могут провести дебаты на основе тем, затронутых в фильме "Асса", таких как свобода, изменения в экономике, политическая нестабильность и культурные трансформации.

5. Творческие проекты: Ученики могут создавать презентации, эссе или видеобзоры, анализируя, как фильм "Асса" отражает социокультурные изменения в период перестройки.

6. Интерактивные упражнения: Ученики могут участвовать в интерактивных упражнениях, рассматривая ключевые моменты из фильма "Асса" и обсуждая их значение в контексте истории.

7. Исследовательские проекты: Ученики могут проводить исследования о том, как жизнь в Советском Союзе изображается в фильме "Асса" и как это соотносится с реальными историческими событиями.

8. Работа с первоисточниками: Ученики могут изучать первоисточники времен перестройки (например, статьи из газет, выступления политиков) и затем анализировать, насколько фильм "Асса" отражает эти события.

9. Творческое написание: Ученики могут написать сценарий к продолжению фильма "Асса", учитывая исторический контекст и возможные развития сюжета.

Форматы, которые можно использовать для интеграции художественных фильмов в уроки истории для 11 классников: **НЕПОНЯТНЫЙ ПЕРЕХОД, А ДО ЭТОГО ЧТО БЫЛО, НЕ ФОРМАТЫ ИНТЕГРАЦИИ?**

1. **Исторический детектив:** Ученики смотрят фильм о конкретном историческом событии и затем исследуют исторические факты, чтобы выяснить, насколько точно фильм отражает реальные события. **ВНЕУРОЧКА**
2. **Ролевая игра:** Ученики играют роли персонажей из фильма и проводят дебаты или дискуссии, основанные на исторических событиях, представленных в фильме.
3. **Исторический киноклуб:** Ученики выбирают художественные фильмы, связанные с определенным периодом истории, смотрят их внеурочно и потом обсуждают их историческую точность. **ЭТО ВНЕУРОЧКА**
4. **Создание альтернативной истории:** Ученики анализируют фильм, представляющий альтернативную версию исторических событий, и затем пишут эссе о том, как изменения в сюжете могли повлиять на ход истории.
5. **Исторический кинематографический анализ:** Ученики изучают, какие методы кинематографа используются для передачи исторических событий и настроения в фильмах.
6. **Создание документального фильма:** Ученики создают короткометражный документальный фильм о конкретном историческом событии, используя свои знания истории.
7. **Игровое моделирование:** Ученики используют компьютерные игры или настольные игры, основанные на исторических событиях, чтобы лучше понять контекст и последствия этих событий.
8. **Интерактивное обучение:** Ученики участвуют в онлайн-викторинах или интерактивных квизах, основанных на событиях из художественных фильмов.
9. **Театрализованное представление:** Ученики создают мини-спектакль, основанный на событиях из фильма, чтобы лучше понять дух времени и социокультурную обстановку того периода.
10. **Создание исторического комикса:** Ученики создают комикс, основанный на событиях из фильма, чтобы визуально представить ключевые моменты истории.

11. Исследовательский проект: Ученики проводят исследование о том, какие аспекты жизни в определенную эпоху были точно или неточно представлены в фильме.

12. Интервью с персонажами: Ученики проводят вымышленное интервью с персонажами из фильма, чтобы лучше понять их мотивы и влияние на ход истории.

13. Анализ костюмов и декораций: Ученики изучают костюмы и декорации из фильма, чтобы понять, какие элементы были использованы для передачи атмосферы конкретной эпохи.

14. Создание аудиоподкаста: Ученики записывают аудиоподкаст, обсуждая ключевые моменты из фильма и связывая их с реальными историческими событиями.

15. Сравнение разных интерпретаций: Ученики изучают несколько художественных фильмов, посвященных одному и тому же периоду истории, чтобы выявить различия в интерпретации событий.

16. Творческое письмо: Ученики пишут письмо от одного из персонажей из фильма другому, описывая свои переживания и реакции на происходящее.

17. Создание музыкального сопровождения: Ученики выбирают музыку, которая, по их мнению, подходит для определенных сцен из фильма, и объясняют свой выбор с точки зрения исторической аутентичности.

18. Изучение рекламных материалов: Ученики анализируют рекламные постеры и трейлеры фильма для понимания того, какие аспекты исторического контекста акцентированы в продвижении фильма.

19. Проведение дискуссий о моральных дилеммах: Ученики обсуждают моральные дилеммы, представленные в фильме, и связывают их с социокультурными нормами того времени.

20. Создание анимационного ролика: Ученики создают короткометражный анимационный ролик о ключевых моментах из фильма, используя свои знания об этой эпохе.

21. Исследование влияния фильма на поп-культуру: Ученики изучают, какие элементы из фильма стали популярными или оказали влияние на поп-культуру после его выпуска.

22. Создание газетной статьи: Ученики пишут газетную статью о ключевых событиях из фильма, представляя ее в виде публикации того времени.

23. Создание цифровой презентации: Ученики создают цифровую презентацию о конкретном периоде истории, используя материалы из фильма в качестве иллюстративного материала.

24. Использование рекламных слоганов: Ученики придумывают рекламные слоганы для фильма, отражающие его ключевые темы и социокультурные аспекты.

25. Создание аудиовизуальной презентации: Ученики создают видеопрезентацию, комбинируя отрывки из фильма с комментариями о его связи с реальными историческими событиями.

26. Анализ жанрового подхода: Ученики изучают, как жанры художественного кино (драма, комедия, боевик) используются для передачи определенных аспектов исторических событий.

27. Создание коллажа изображений: Ученики создают коллаж изображений, представляющих ключевые моменты из фильма, чтобы визуально передать атмосферу той эпохи.

28. Изучение кинематографической техники: Ученики изучают различные кинематографические приемы (монтаж, камера, свет) и анализируют, как они используются для передачи определенных аспектов истории. **ЭТО ВООБЩЕ НЕПРИМЕНИМО В ШКОЛЕ**

29. Создание тематического блога: Ученики создают блог, посвященный конкретной эпохе или событию из фильма, где публикуют свои рассуждения и анализ материалов.

30. Организация кинематографического фестиваля: Ученики выбирают несколько художественных фильмов, посвященных разным периодам истории,

организуют просмотры в школе и проводят обсуждения после просмотра каждого фильма. Здесь у тебя куча мала получилась, и урочные, и внеурочные форматы, хотя заявлены в названии ЭЛЕМЕНТЫ УРОКОВ. Разгребь все и оцени на предмет реалистичности реализации. + у тебя нет конкретики, только в начале ты пытаешься «Ассу» как-то вписать, а дальше вообще общие фантазии. Ты должна конкретно вписать в учебную программу это. А для этого надо посмотреть, какая социальная тематика рассматривается в учебниках по перестройке, какие аспекты ее можно проиллюстрировать с помощью кино, КАКИХ КОНКРЕТНО ФИЛЬМОВ И ИХ ОТРЫВКОВ. Если пишешь о проектной деятельности, каковы могут быть темы проектов. Если кино клуб, то его темы конкретизировать

2.3. Внеурочная деятельность по изучению кинематографа периода «перестройки».