

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
АКАДЕМИЯ МЕДИАИНДУСТРИИ

А.З. АКОПОВ

**ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ  
ОТЕЧЕСТВЕННОГО МНОГОСЕРИЙНОГО  
ТЕЛЕФИЛЬМА 1960-1980-х гг.**

*УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ  
ПОСОБИЕ*

МОСКВА 2015

УДК 791.43/45  
ББК 85.374.3(2)6-4

**Акопов А.З. Особенности драматургии отечественного многосерийного телефильма 1960-1980-х гг.** Монография. — Москва: Академия медиаиндустрии, 2015. — 24 с.

ISBN 978-5-902899-23-5

Акопов А.З. — российский продюсер кино и телевидения, с 2002 по 2015 г. — руководитель кинокомпании «Амедиа», с 2015 г. — компании «Космос фильм». Президент Академии российского телевидения, член Совета директоров Гильдии продюсеров России, председатель Правления Ассоциации продюсеров кино и телевидения.

ISBN 978-5-902899-23-5

**УДК 791.43/45**  
**ББК 85.374.3(2)6-4**

© А.З.Акопов, 2015  
© ФГБОУ ДПО «Академия  
Медиаиндустрии», 2015

Отечественный многосерийный телефильм зарождается в начале 1960-х годов. Поскольку его становление в значительной мере связано с влиянием кинематографа, а также спецификой отечественного кинопроизводства, то доминирующим типом драматургии становится горизонтальный формат. На начальном этапе становления теледраматургической модели (многосерийного телефильма) основную сложность составила проблема значительного увеличения экранного времени по сравнению с полнометражным фильмом. Однако этим изменения отнюдь не исчерпывались.

Очевидную сложность представляла сама необходимость трансформировать традиционную кинематографическую драматургию. Последняя проявлялась в том, что первые многосерийные телефильмы не имели разработанной драматургии отдельных серий. В то же время такие черты, как повторяющиеся элементы (характерные вводные музыкальные темы, заставки, ситуации, «закрепленные» за конкретным героем), появляются несколько позже, в начале 70-х годов. Показательны в этом плане работы режиссера С. Колосова «Вызываем огонь на себя» (1964) и «Операция «Трест»» (1968). Первая, четырехсерийная драма, стоит у истоков отечественного многосерийного телефильма. Когда пересматриваешь эту работу сегодня, явственно видно, что при ее создании режиссер столкнулся с проблемой членения телеповествования в целом, а также внесения определенных изменений в развитие линий отдельных героев. Драматургическая структура построена с учетом всего фильма в целом, что привело к ослаблению внутренних связей (линии героев и их взаимодействие) отдельных серий, а это сказалось и на повествовании в целом.

Уже на начальной стадии получили распространение два типа драматургических моделей, которые легли затем с известными изменениями в основу драматургии телесериала. С одной стороны, это единая история, разделенная на части с одним героем (горизонтальный многосерийный фильм), и, с другой стороны, это множество отдельных историй и также с общим героем (вертикальный многосерийный фильм).

Для драматургии горизонтального многосерийного телефильма первая серия имеет особое значение: здесь берут начало линии основных героев, здесь заявляются отношения между героями и характер каждого. В первой серии «Вызываем огонь на себя» формально даны все линии, существенные для дальнейшего повествования: Аня (Л.Касаткина), Федор (А.Лазарев), Терех (Р.Быков), польские инженеры и др. Интересна построенная интрига: фильм — о работе диверсионной группы, линия Федора вспомогательная, случайной представляется лишь линия летчиков. Тем не менее в дальнейшем линия Федора не находит определенного места, по сути никак не влияя на работу разведгруппы. Кроме этого, линии отдельных персонажей никак не ощущаются в пределах каждой серии, они равномерно распределены в границах повествования. Также показательно, что начало и финал каждой серии не совпадают с узловыми элементами повествования, а это необходимо для формирования дополнительной интриги, которая поддерживает интерес зрителя в промежутках между эфирными частями. Напомним, уже в таких лентах 60–70-х годов, как «Адъютант его превосходительства» (1969), «Семнадцать мгновений весны» (1973) или «Место встречи изменить нельзя» (1979), этот важный драматургический элемент («клиффхэнгер» по американской терминологии) стал активно применяться.

В четырехсерийной ленте «Операция «Трест»» (1969) драматургическая структура выстраивается с учетом телевизионной специфики многосерийного фильма. Режиссер обращает внимание на особый характер серии на телевидении, которая является и частью целого, но в то же время и самостоятельным элементом, который требует соответствующих изменений. Общая схема построена в фильме следующим образом:

1. Заявка темы серии (в первой серии — это комментарий Историка и представление актеров; во второй и третьей — хроникальные кадры голода, похороны Ленина; в четвертой — арест агентов).
2. Лубянка как точка, задающая вектор повествованию. (Якушев оказывается на Лубянке, где его вербуют и дают очередное задание; допрашивается британский агент Рейли и т.д.).
3. Показан процесс выполнения задания.
4. Повторная связь с Лубянкой и завершение этапа операции.

В отличие от ленты «Вызываем огонь на себя» здесь формируется устойчивая структура для каждой серии, что обеспечивает, с одной стороны, целостность повествования и, с другой — значительно освобождает все серии внутри проекта. Любопытным элементом драматургии фильма

стал образ Историка (Л.Макарьев), выступающий в качестве инстанции автора, комментатора происходящих событий. В 70-е годы, когда о многосерийном телефильме и, в частности, об «Операции «Трест» много писалось, подобный резонер вызывал массу нареканий<sup>1</sup>. Герой Макарьева очевидно был введен в качестве дополнительного персонажа, чтобы добиться эффекта документальности. О том, что разворачивающееся перед глазами зрителя действие — реконструкция, специально указывается в первой серии. Вторая функция образа Историка, как нам представляется, состоит в том, что он в большей степени связан с театральной традицией и одновременно восходит к популярному в те годы закадровому голосу в телерепортажах. Правда, в данном случае автор-комментатор представлен как полноценный персонаж. Недостатком в данном случае явилось то, что он дублирует общую структуру фильма, поскольку сама драматургия «Операции» уже задает зрителю правила восприятия материала. Историк же выступает в качестве дополнительного связующего звена, что отягощает драматургическую конструкцию.

Переход к 70-м годам, которые по праву можно считать расцветом советского многосерийного телефильма, ознаменован известной и чрезвычайно популярной лентой «Адъютант его превосходительства» (1969). По замечанию исследователей, драматургия телефильма обнаружила ряд характерных черт именно для многосерийного повествования: внимание к драматургии отдельной серии, общая драматургия членится по ключевым узлам повествования, что усиливает интригу и интерес зрителя; появляется специфическая эстетика (стиль) многосерийного телефильма — музыкальная тема, повторы краткого содержания предыдущих серий, яркое окончание серии, вызывающее желание смотреть продолжение. С точки зрения фабулы история разведчика Кольцова разбита на пять серий. Первая — это рассказ о его внедрении; вторая — террористическая деятельность Сперанского; третья — рекогносцировка в обоих лагерях (ложное разоблачение агента белых и попытки разоблачить Кольцова); четвертая — перехват секретного донесения деникинцев и арест другого офицера вместо Кольцова; пятая — разоблачение истинного агента деникинцев, Кольцов устраивает крушение литерного.

В качестве примера рассмотрим драматургию первой серии. Фабула состоит из основных событийных узлов:

1. ограбления поезда с Кольцовым;
2. пленение Кольцова и последующее бегство из банды Ангела;
3. мальчик Юра Львов попадает к красным;

<sup>1</sup> Примечательно, что несколькими годами раньше Ф.Эрмлер ввел образ Историка в документальный фильм «Перед судом истории», что разрушило художественную ткань повествования. Об этом подробно пишет К.К.Огнев в монографии «Реалии истории в зеркале экрана» (М.: Эйзенштейн-центр, 2003, с. 272-280).

4. прибытие Кольцова в штаб деникинской армии;
5. Юра добирается до дома Сперанских;
6. в штабе Красной армии узнают о существовании деникинского агента и удачном внедрении нашего разведчика;
7. Кольцов знакомится с Татьяной;
8. капитан находит дом для командующего.

Сюжетная структура, как показывают насыщенные события, позволяет эффективно построить повествование в приключенческом жанре при достаточно сильной интриге. Завязка, в основе которой лежит ограбление поезда, позволяет показать главного героя активным и действенным, продемонстрировать его незаурядные качества. Кульминация начинается с громкого побега и достигает пика с прибытием героя во вражеский штаб и вступлением в должность адъютанта. Однако повествование усложняется подозрениями контрразведки белых, направленными против Кольцова (линия для следующих серий). Заключительный блок кульминации образует линия поисков агента белых в штабе красных (для последующих серий). Наконец, развязка, начало которой связано с «неотъемлемой» любовной линией главного героя – знакомство с Татьяной. Нужный дом найден, как найдена и слуховая щель (для последующих серий). Повторно заявлены штаб деникинцев и намерение «проверить» Кольцова (для последующих серий). Анализ драматургии показывает, что структурная самостоятельность отдельных серий сочетается в то же время с единством драматургии всего фильма. Авторы соблюдают существенный элемент драматургии многосерийного телефильма (горизонтального) – завязку основных сюжетных линий в первой серии. В дальнейшем делаются акценты на соответствующих линиях в тех или иных сериях. Таким образом, точное распределение акцентов позволяет создать серии приблизительно равными с точки зрения событийного ряда.

В работе «Адъютант его превосходительства» появляется еще один немаловажный элемент: графическое и музыкальное решение, – что показывает стремление Е.Ташкова учесть специфику телевизионного эфирного пространства. Помимо запоминающейся сквозной музыкальной темы, в фильме найдено оригинальное эстетическое решение. Каждая серия предваряется легко узнаваемой заставкой-эпиграфом: надписью «Первым чекистам – посвящается» и портретом Ф.Дзержинского. С другой стороны, режиссер стремится выделить фильм, который, разумеется, будет находиться в сетке вещания, для чего используются краткие монтажные блоки, повторяющие зрителю события предыдущих серий, а также специфическое построение музыкальной темы, которая включает элемент, своего рода музыкальные позывные фильма (партия струнных).

70-е годы связаны с появлением ряда отечественных многосерийных телефильмов: «Тени исчезают в полдень» (1971, 1973), «Как закалялась сталь» (1973), «Вечный зов» (1973–1983), «Семнадцать мгновений весны» (1973), «Следствие ведут знатоки» (1971–1989) и многих других. По замечанию киноведов, в этот период многосерийный телефильм достигает своего расцвета.

«Вечный зов» — один из самых протяженных многосерийных телефильмов в отечественном телеэфире этого периода (19 серий) выходил в течение почти пяти лет (1979–1983). Масштабное повествование охватывает период с 1910 по 1980-е годы. Эта работа, как и менее совершенная «Тени исчезают в полдень» конца 60-х, разрабатывает историко-приключенческий жанр. Работа примечательна тем, что здесь действует коллективный герой: пять основных линий персонажей на протяжении трех поколений. Подобная сложная структура требует от сценариста и режиссера тщательной проработки драматургии каждой линии, а также поиски правильных пропорций в отношениях между линиями. Несколько семей показаны на протяжении более полувека: братья Савельевы (Антон, Федор, Иван); Кружилин, Кафтановы (отец и дочь), Инюткины (отец и сын) и др. Взаимодействие линий героев происходит на нескольких уровнях: личном, социально-политическом, общекультурном. Наличие политической компоненты помогает подчеркнуть масштаб происходящих вокруг героев событий, для чего, в частности, использована хроника. Начиная с десятой серии (начало Великой Отечественной войны), постановщики обращаются к соответствующему хроникальному материалу, который обрамляет или замыкает повествование серии. Другой элемент — общекультурный — связан с соблюдением исторической достоверности, выражен в тщательной реконструкции предметного окружения героев, речевых характеристик (лексика, соответствующая эпохе) и пр.

Активное развитие системы художественно-эстетических приемов свидетельствует о динамичном развитии многосерийного фильма, превращении его в устойчивый, самостоятельный вид экранного произведения. В этом отношении (имеется в виду развитие многосерийного телефильма как целостной системы) примечательны такие работы, как «Как закалялась сталь» (1973) и «Два капитана» (1977). В многосерийном телефильме по одноименному тексту Н.Островского постановщик особое внимание уделяет выработке специфического стиля картины, который легко мог бы быть опознан зрителем. Яркое и выразительное решение было найдено для заглавного титра и заставки: фоном для заглавия послужило вирированное негативное изображение

скачущих всадников. Это визуальное решение затем всячески связывается с главным героем.

Драматургия здесь учитывает специфику телевизионного вещания, будучи специально выстроенной для каждой серии: в начале размещен небольшой фрагмент (развязка) предыдущей серии и т.д. Режиссер активно ищет эстетическое решение не только в области графики (художественное оформление), но и в пластике актерской работы. Несомненной удачей фильма стала характерная (хотя, как очевидно, театральная) пластика и речь главного героя. У Павки в исполнении В.Конкина крайне скупая мимика, если быть более точным, она фактически отсутствует. Это хорошо заметно на крупных планах, к которым часто прибегает режиссер. Монументальность героя, чуждость его всяким проявлениям человеческих слабостей и пр. заявлена в своеобразном прологе к первой серии: Павел лежит на белоснежной подушке («американский» крупный план), справа расположен микрофон. Отсюда герой обращается к современникам и потомкам. Все последующие события сюжетно, разумеется, предполагают диалектику, противоречивость героя, однако психологически Корчагин по-прежнему монументален: от первой драки на глазах у Тони до аналогичного эпилога в финале фильма.

Пятью годами позже на «малый экран» выходит многосерийный телефильм «Два капитана» (по одноименному роману Н.Каверина). Здесь повествование разбито на шесть драматургически законченных эпизодов. Сценаристы по-своему представляли специфику телевизионного повествования. Только во второй серии, — которая была лаконично озаглавлена «Татариновы», — они переходят к развитию основного конфликта фильма: столкновению Саньки и Николая Антоновича в связи с тайной гибели «Святой Марии». Первая же серия посвящена предельно лаконичному изложению детства Саньки, главного героя фильма. Современные представления о структуре многосерийного фильма, транслируемого в многоканальной конкурентной среде, конечно, не позволили бы авторам сконструировать первую серию подобным образом — она неизбежно начиналась бы с основного конфликта, а «детство Саньки», скорее всего, было бы вмонтировано в последующие события в виде воспоминаний — «флешбеков».

Фильм «Семнадцать мгновений весны» о легендарном противостоянии советского разведчика Исаева и «фюреров» Третьего рейха породил значительный объем критических и научных исследований. Вопросы, касающиеся особенностей теледраматургии и эстетических решений многосерийного телефильма, обстоятельно рассмотрены в работах Н. Зоркой, Ю.Богомолова, В.Михалковича. Можно согласиться с исследо-

вателями в том, что драматургическая структура качественно соотнесена с содержанием. Т.Лиозновой удалось довести до высокого художественного уровня как драматургию, так и стилевую составляющую (от звуковой партитуры до подбора документального киноматериала). Каждая серия обладает устойчивой повествовательной структурой. Н.Зоркая, в частности, предлагает следующую реконструкцию:

1. Выполнение или продолжение выполнения Штирлицем задания центра.
2. Контрмеры Мюллера.
3. Пик опасности.
4. Волей судьбы Штирлиц находит выход из положения и спасается<sup>2</sup>.

Как можно заметить, исследователь выделяет два уровня телеповествования: типическую фабульную конструкцию (завязка—кульминация—развязка), «арку серии», которая поддерживает драматургическую структуру отдельных серий и противостояние Штирлица—Мюллера, «длинную арку», которая обеспечивает перманентный конфликт на протяжении всего многосерийный телефильма. На подобный тип противостояния антагонист—протагонист, которое организует вокруг себя сюжетное движение, указывал еще известный семиолог У.Эко в небольшой работе о структуре романов Я.Флеминга<sup>3</sup>. Здесь мы сталкиваемся с механизмом аналогичным тому, который был рассмотрен на примере многосерийного телефильма «Вечный зов». Необходимость выстраивать идеологическую компоненту (которая присуща в равной мере и американскому кинематографу, и телевидению) потребовала от создателей «Вечного зова» перевода личностного характера отношений между героями в плоскость социально-политическую. Подобный подход в полной мере присущ и ленте Т.Лиозновой. Противостояние Штирлица—Мюллера представлено как противостояние не только разведок, враждующих лагерей, но и диаметрально противоположных систем ценностей. Эта — этическая — линия чрезвычайно отчетливо прописана Ю.Семеновым; ею руководствуется главный герой и соразмеряет свои поступки. В отрыве от этих систем ценностей персонажи Штирлица и Мюллера показаны оба как профессионалы высокого уровня, которые по отношению друг к другу испытывают если не симпатию, то, по крайней мере, уважение, что придает дополнительный драматизм их конфликту. С точки зрения формальных приемов построения «арки» конфликта чем сильнее противник-антагонист, тем большее уважение зритель испытывает к главному герою — протагонисту. Очень удачно разработаны и использованы

<sup>2</sup> Зоркая Н. Уникальное и тиражированное. М.: Искусство, 1981, с. 95.

<sup>3</sup> Эко У. Исследования по семиотике текста. М.: Симпозиум, 2007, с. 237-287.

дополнительные стилистические элементы фильма, придающие событиям эпический масштаб: богатый хроникальный материал, закадровый голос Е.Копеляна, выдержки из личных дел членов СС. «Повторность, «тотальная серийность» «17 мгновений весны» работают безотказно. Точно найдены концовки «на самом интересном месте» (знаменитое «Штирлиц, а вас я попрошу остаться!» с последующими первыми аккордами музыкальной темы фильма стало чуть ли не каноническим примером мощного «клиффхэнгера» – Прим. авт.). Проезды, в которых критика (...) усмотрела длинноты и транжирство драгоценного времени, дают необходимые «люфты», разрядки и как бы стабилизируют нашего героя за рулем своей машины. Они одновременно и заставки серий, (...) и этот голос в первых сериях и информация к размышлению обеспечили – до конца последней серии – четкое функционирование серийного механизма...»<sup>4</sup>, – отмечает Н.Зоркая.

Выход многосерийного телефильма «Следствие ведут знатоки», заслужившего поистине народное признание, пришелся на самый конец 70-х. Эта работа – типичный пример многосерийного телефильма «вертикальной» конструкции, то есть совокупности отдельных историй, объединенных сквозными героями без сквозного действия.

Особенности драматургии вертикального многосерийного телефильма связаны с активными социокультурными процессами, которые выполняли нормативную, *конституирующую функцию в развитии экранных форм повествования*. Существенным отличием вертикальной и горизонтальной форм драматургии многосерийного телефильма становится отсутствие или крайнее ослабление общей драматургической структуры, но при этом локальные драматургии отдельных серий, частей, эпизодов – сильны. Вторым свойством вертикального многосерийного телефильма является иная драматургия линий героев. Богатейший материал кино- и телефильмов (в данном случае зарубежных) показывает, что происходит усиление линии главного героя или героев (если это несколько протагонистов, коллективный персонаж). Диалектика развития главных действующих лиц здесь ориентируется в большей мере на деталь, если так можно выразиться, повторяемость ситуаций, положений, в которых герой может выгодно или невыгодно проявить себя. Иными словами, диалектика героя здесь заключается не в развитии личности, характера, психологии образа, а в разработке, выделении, всяческом акцентировании типического, неизменного, запоминающегося в образе героя и самом повествовании. Этот тезис не требует специального обоснования. Очевидно, что главные действующие лица популярных оте-

<sup>4</sup> Зоркая Н. Уникальное и тиражированное. М.: Искусство, 1981, с. 94-95.

чественных вертикальных многосерийных телефильмов конца 70–80-х «Следствие ведут знатоки» и «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» не развиваются психологически от серии к серии, мы не можем наблюдать, как формируется Холмс как личность, как изменяется после замужества Зиновья Кибрит и т.д. Подобная специфичность объясняется именно отсутствием единой сюжетной линии, без которой зрителю сложно должным образом оценить степень такого рода изменений в герое. Все это также относится и к антагонисту. Последний может быть постоянным, подобно Фантому, преследуемому инспектором Жювом; или злодеи могут меняться от серии к серии, как в большинстве рассказов о Шерлоке Холмсе, или уходить, возвращаться, умирать, воскресать, как происходит с профессором Мориарти у Конан Дойля и в многосерийном телефильме «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» (1979–1986).

Отметим, что вертикальный многосерийный телефильм был явлением малораспространенным на российском телевидении 70–80-х годов. При этом большинство наиболее представительных образцов – «Следствие ведут знатоки», «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона», «Государственная граница» – относились к детективному жанру, который, по замечанию еще З.Кракауэра, содержал в себе значительный потенциал зрелищности, «аттракционности» представляемых событий. Это верно в том отношении, пишет немецкий теоретик, что разыскание, квест, исследование априори стимулирует зрительское внимание. В сущности, розыск предполагает активное участие зрителя, кроме того, это позволяет в изобилии вносить аттракционы (теперь без кавычек, – так, как его понимал Эйзенштейн): драки, погони, перестрелки и пр. Не случайно именно с развитием детективного сюжета связаны важнейшие кинодраматургические приемы *саспенса* (у А.Хичкока), *повторение* (с отличиями) одного и того же действия, положения (у А.Курасавы) и т.д. «Само дознание напоминает научное исследование тем, что оно не имеет конца. И это ощущение бесконечности подтверждает кинематографичность темы расследования преступления. (...) Правда... не задана в начале фильма и не вездесуща; ее ищут; она складывается из разбросанных частичных доказательств, которые так и не способны раскрыть ее до последнего момента. Только в самом конце фильма последняя, случайно обнаруженная вещественная улика дает ответ на вопрос, которым был мотивирован поиск»<sup>5</sup>, – утверждает З.Кракауэр.

Для современного многосерийного телефильма Европы и США характерно стремление к вертикальной драматургической структуре. Ин-

<sup>5</sup> Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974, с. 366–367.

терес к этому типу многосерийного фильма в известной мере возрос с развитием многоканального телевидения, которое усилило дифференциацию зрительской аудитории, обусловленную, конечно, и социально-экономической дифференциацией. Выделение и рост численности группы «занятых» телезрителей, которые не могут выделить в своем бюджете времени ежедневный «слот» для просмотра горизонтального сериала, привело к вытеснению горизонтальных форматов, например, на американском телевидении, уже в начале 90-х годов в пользу вертикальных форматов, которые имеют более удобную для занятого зрителя еженедельную периодичность. С точки зрения теледраматургии вертикальный тип накладывал совершенно естественные ограничения на материал (отбор героев, сюжетов). Нельзя сказать, чтобы американские каналы совсем не жалели об исчезновении горизонтальных сериалов из прайм-тайма (последним из таких форматов была «Санта-Барбара», закрывшаяся в 1991 году), но в нынешней ситуации возврат горизонтального сериала в прайм-тайм считается неоправданным экономическим риском.

«Следствие ведут знатоки» представляет собой характерный пример не только в развитии повествования, основанного на вертикальной драматургии, но и игры коллективного персонажа – работники уголовного розыска Знаменский, Томина и Кибрит. Этот тип героического сериала сегодня хорошо известен как в отечественном, так и зарубежном многосерийном телефильме от «Улиц разбитых фонарей» до «Скорой помощи». Каждый персонаж выполняет свой строго очерченный круг обязанностей, дополняя при этом работу коллектива. Поэтому здесь, как и в горизонтальных многосерийных телефильмах, линия каждой отдельной истории всегда дополняется линией отношений главных героев между собой. Исходя из двух подобных элементов сюжетной конструкции, Зоркая предлагает следующие основные *элементы драматургической структуры серии*:

1. Истинная суть дела.
2. Поимка опасных преступников.
3. Экспертиза Кибрит.
4. Оперативные действия Томина. «Возгонка».
5. Догадка Знаменского.
6. Инцидент. Допрос подследственного.
7. Первая версия<sup>6</sup>.

Детективная структура здесь интересна тем, что реализует классическую традицию английского детектива своеобразным способом. Дедук-

<sup>6</sup> Зоркая Н. Уникальное и тиражированное. М.: Искусство, 1981, с. 84.

ция не только в качестве творческого приема героя, но и творческого приема автора, получила яркие воплощения в образах сыщиков Пуаро А.Кристи, Холмса А. Конан Дойля, Мегре Ж.Сименона. Принцип от общего к частному начинается с деталей, которые наталкивают героя на догадку, гипотезу. Затем следует последовательное подтверждение этой гипотезы, что и является классической дедукцией (от общего к частному). Однако супруги Лавровы, сценаристы этого телефильма, вынуждены реализовать (особенно учитывая тематику и заказчиков проекта) идеологическую составляющую. Победа разума сыщика над преступным сознанием приводит к своеобразной цепной реакции – разоблачению и других звеньев цепи социального зла. От мелкого нарушителя к проискам иностранной разведки; от незначительного преступления к подлинному крупному замыслу и т.д. То есть авторы, чтобы реализовать идеологическую составляющую, последовательно как бы удваивают фабульную конструкцию. Герои по приметам-уликам обнаруживают одно преступление, однако оно само оказывается «приметой» подлинного, основного преступления. Такое «расширение» смыслового поля Зоркая называет «возгонкой»<sup>7</sup>.

Та структура, которую предлагает Н.Зоркая, является, если так можно выразиться, многофункциональной. Не составит особого труда подобрать такие эпизоды многосерийного телефильма, которые будут отступать в соотношении элементов. Однако в этом оказалось преимущество подобной структуры, поскольку она легко «растворялась» и не была заметна зрителю. «Все части механизма слажены и пригнаны друг к другу. Остальное – фоны, второстепенные персонажи, промежуточные сюжетные ходы – все это лишь варианты. Все это и живо, и разнообразно, и делает схему как бы размытой в восприятии зрителей»<sup>8</sup>. Типична в этом отношении серия 80-х «Дело № 19. Пожар». Механизм возгонки состоит здесь в том, что за случайным, как представлялось, поджогом скрывалась деятельность целой банды преступников, расхищавших продукцию. Во-первых, изложено фактическое состояние дел: пожар, заснувший сторож и пр. Во-вторых, «опасные преступники» здесь – сторож и завскладом Стольников, подозреваемая в поджоге. В-третьих, Знаменский привлекает для подтверждения версии поджога Кибрит. В-четвертых, после совещания Томин отправляется на поиски пресловутых «Жигулей», то есть действительно оперативно действует. В качестве побочной линии здесь появляется следователь ОБХСС Томилин, и именно его, а не Томина, оперативные действия мы видим. В-пятых, Знаменский высказывает предположение о том, что поджог

<sup>7</sup> Там же, с. 82.

<sup>8</sup> Там же, с. 84.

скрывал хищение. В-шестых (после известия о драке между двумя заведующими складами), допрашивается водитель, который перевозил товары с одного склада на другой. В-седьмых, после допроса Уварова, заведующая вторым складом, сознается в преступлении.

«Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» с точки зрения драматургии был в значительной мере детерминирован структурой литературного источника — произведениями А. Конан Дойля. К подобному и весьма правомерному заключению приходит исследователь Н. Зоркая в ходе анализа произведений английского автора и российского многосерийного фильма. Изучение драматургической структуры рассказов о знаменитом сыщике производилось в России и ранее. Так, свои выводы о работе И. Масленникова Зоркая делает, во многом опираясь на реконструкцию В. Шкловского<sup>9</sup>. Отечественный кинокритик в одной из своих ранних работ сформулировал базовые принципы драматургии Конан Дойля. На себя обращает внимание сильная связь «герой-конфидент», которую представляет собой пара Холмс—Ватсон. Пресловутый дедуктивный метод предполагает, что герой всегда более информирован, нежели зритель, читатель. Поэтому для поддержания интриги необходим вспомогательный персонаж, с которым зритель/читатель может отождествить себя и от его лица восполнить лакуны повествования. В. Шкловский справедливо считает, что Конан Дойл вводит целую группу подобных конфиден-тов, которые появляются спорадически (как брат Холмса Майкрофт) либо неизменно присутствуют в ткани произведения (как сыщик Лестрейд). Исследователь полагает также, что действие вне зависимости от содержания развивается за счет активной роли героев-конфиден-тов. Большую роль здесь занимает бинарная оппозиция ложное умозаключение—истинное умозаключение. Это два основных сюжетных полюса, и повествование движется от ложного к истинному благодаря конфиден-там. При этом персонажи постоянно указывают на наличие истинного знания у Холмса, который не раскрывает его до конца произведения. В задачу героев, образующих ансамбль вместе с Холмсом, входит, с одной стороны, непрерывно указывать на главного героя как источник разгадки, а с другой — по возможности осложнять повествование ложными выводами и неверными действиями. Например, в серии «Охота на тигра» Ватсон, считая Холмса погибшим, пытается реализовать на практике дедуктивный метод, а также и всю систему характерных трюков «покойного»: взлом замков, опрашивание свидетелей из «городских низов» и т.д. В результате дело настолько ус-

---

<sup>9</sup> Там же, с. 79.

ложняется, что инспектор Лестрейд обвиняет доктора в убийстве. Это вынуждает Холмса обнаружить себя и пр. При сравнении этой конструкции с разобранной выше структурой многосерийного телефильма «Следствие ведут знатоки» заметно существенное различие драматургических построений. В последнем все три героя – Знаменский, Томин и Кибрит – являются протагонистами, коллективным героем: у каждого есть уникальная драматургическая сверхзадача, которую он реализует от серии к серии. Не случайно Н.Зоркая указывает на сугубо негативную реакцию аудитории, когда авторы многосерийного телефильма объявили о выводе из проекта майора Томина, что подтверждает коллективный характер главного героя.

Тем не менее для многосерийных телефильмов 70-80-х годов в США характерна практика использовать структурные связи внутри такого персонажа как основу для построения интриги. Личные отношения между членами группы (коллектив больницы, группа сыщиков) используются в таком качестве, как правило, при падении рейтингов многосерийного телефильма (после нескольких сезонов). Таким образом, действие сравнительно обогащается «по вертикали», чему способствует указанная Ю.Богомоловым специфика эстетического восприятия героя многосерийного телефильма. При известной длительности и периодичности просмотров у зрителя формируется система эмоциональных связей с образами героев, они воспринимаются «как члены семьи»<sup>10</sup>.

Нарушая диахронную перспективу, проанализируем известнейший вертикальный проект 70-х *телевизионную повесть* «День за днем» (1971). Вертикальная драматургическая модель впервые на советском телевидении была применена именно в данном фильме. Проект интересен в первую очередь тем, что сценарий к этому многосерийному телефильму представлял собой один из первых опытов создания телесценариев, написанных и учитывающих специфику телевизионного вещания. Пресловутая «серийность» повествования, относимая Н.Зоркой к горизонтальным сюжетам, здесь реализуется как множество отдельных историй о событиях из жизни семей Якушевых и Баныкиных, проживающих в одной коммунальной квартире. Телевизионная повесть «День за днем» вышла всего через несколько лет после «Вызываем огонь на себя», хронологически первого многосерийного телефильма. Однако на фоне работ, сильно отягощенных кинематографической традицией как в области эстетико-художественного решения, так и драматургии, подчеркнутая телевизионная специфичность «День за днем» позволила неко-

<sup>10</sup> Богомолов Ю. Телеэкран, серийность и проблемы художественного времени // Многосерийный телефильм: Истоки. Практика. Перспективы. М.: Искусство, 1976, с. 132.

торым киноведам считать именно этот проект первым многосерийным телефильмом<sup>11</sup>. Исключительно телевизионная природа этого телеспектакля, — как его охарактеризовали в критике того времени, — ясна только при синхронном сопоставлении с некоторыми современными формами многосерийных телефильмов — мыльными операми, ситкомами: от стилизованных аспектов до драматургических ходов.

Предельно простая фабульная конструкция позволяет существенно нагружать сюжет, к примеру, различными музыкальными номерами (песни в исполнении Н.Сазоновой), а также свободно комбинировать линии персонажей. Как правило, исходное событие, которое часто совпадает с завязкой и включается в экспозицию, выступает лишь предлогом для определенных комбинаций и создания коллизии в отношениях героев. Интересно, что постановщики здесь активно прибегают к так называемому тизеру, то есть экспозиции, которая совмещается с титрами или предшествует заглавному титру (как в данном случае).

Так, фабульная конструкция первой серии основывается на банальном происшествии: Толич, друг Виктора Баныкина (В.Невинный), одного из главных героев, разбивает его автомобиль. Происшествие позволяет Виктору и его друзьям лучше понять, что представляет собой Толич. За традиционными «воспитательными беседами» встает совершенно неожиданная проблематика: вполне в духе шестидесятников трагический разрыв поколений — военного и послевоенного, поколения безвременья. Таким образом, за видимой примитивностью фабулы создатели многосерийного телефильма за счет оригинально организованных связей между сценами и персонажами добиваются усложнения и насыщения сюжета. Каждая серия фильма «День за днем» драматургически выстраивается как самостоятельное повествование, пьеса. Как отмечалось выше, на примере детективного многосерийного телефильма, здесь также действует система сквозных персонажей, линии которых проходят через весь фильм. Однако усложнение сюжетной конструкции достигается обычно благодаря проходным героям, которые в той или иной степени тесно связаны с протагонистами. Так, в пятой серии «Май, 9-е, воскресенье» Киру (К.Головко), мать Толича (А.Борзунов), навещает фронтовая подруга Дзидра по случаю Дня Победы. Женя, супруга Якушева, приглашает их домой. И здесь происходит основное (скрытое предыдущим) событие. Выясняется, что Виталий Якушев и Дзидра познакомились на войне, затем расстались и на протяжении долгих лет искали друг друга. Встреча героев происходит под залпы салюта победы. Таким образом, основное событие выстраивается так, чтобы область значений

---

<sup>11</sup> Там же, с. 141-142.

его оказывалась максимальной: встреча героев и трагедия войны; проступок молодого человека и конфликт поколений и т.д.

Удачным представляется эстетическое решение фильма. Новеллистичность, отсутствие генеральной сюжетной линии подчеркивается обозначением серий как дней недели, выбранных случайно. Постановщики вводят специальный титр, изображающий листок отрывного календаря. Этим достигается эффект репортажности, спонтанности происходящих перед зрителем событий. Любопытно отметить, что размещение событий фильма целиком в интерьерах вполне закономерно показалось странным для критики того времени, что выразилось в определении проекта как телеспектакля. Сегодня полное отсутствие игровых экстерьерных планов встречается крайне редко. Однако определенное сходство «длинных» сериалов с театральными постановками вполне ощущается. Оно проявляется в первую очередь в нехарактерной для кинематографа длине отдельных сцен, которые могут достигать 2-3 минут. С другой стороны, «театральность» выражается в манере работы актеров и режиссеров, поскольку сцены в таких сериалах принято репетировать и играть целиком, без остановок от первой до последней реплики и без специальных «раскадровок». Фактически из средств монтажа в распоряжении режиссера здесь только классическая схема «общий-средний-крупный». Таким образом, в подобных проектах мастерство сценариста и актеров выходят на первый план, оставляя в тени специфически «кинематографические» выразительные средства.

80-е годы в отечественной экранной культуре несут на себе ряд тенденций, которые берут свое начало из двух предшествующих десятилетий. Важнейшей из них стал кризис в сфере кинематографа, системы производства и проката. Возможно, следствием подобных процессов – с учетом производственной системы госзаказов – становится то, что в этот период отдельные жанры ТВ (в частности многосерийный телефильм) начинают активно замещать отдельные киножанры (в многосерийный телефильм уходят фильмы-эпопеи<sup>12</sup>). Кроме того, исследователи отмечали тот факт, что «ТВ функционирует и как средство демонстрации, доставки фильмов зрителю на дом»<sup>13</sup>. Подобное положение стало следствием общего кризиса производственно-прокатной базы, обусловленного в свою очередь известной социально-экономической ситуацией. Кино парадоксально становится «дублером ТВ»<sup>14</sup>. Так, В. Вильчек отмечал, что «малый экран» смог абсорбировать, сделать су-

<sup>12</sup> Появляются типично «кинематографические» по стилистике многосерийный телефильмы «Батальоны просят огня», «Жизнь Клима Самгина», «Михайло Ломоносов», «Мертвые души» и др.

<sup>13</sup> Хренов Н. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006, с. 536.

<sup>14</sup> Там же, с. 538-542.

губо телевизионными многие жанры, которые, казалось, априори относились к кино. «С появлением ТВ с большого экрана начали исчезать и практически исчезли те ныне воскресшие в телевидении, несобственно, не уникально кинематографические, посреднические формы, в которых кино выполняло роль культуртреггера, а не творца: «фильм-спектакль», «фильм-концерт», «фильм-балет», «фильм-опера». Постепенно исчезает и «экранизация». Иными словами, благодаря ТВ, присваивающему посреднические формы художественной культуры, происходит детеатрализация и делитературизация кинематографа, усиливается его стремление к «первичности», то есть к тому, чтобы стать не посреднической, не исполнительской, а суверенно-авторской формой творчества»<sup>15</sup>.

Н.Хренов указывает, что кино того времени многим обязано функционированию ведомственной машины и стремлению массового зрителя посещать кинотеатры только в качестве развлечения. «Первая причина – ведомственные табу на новые фильмы, которые не могут сразу же после их выпуска в прокат демонстрироваться по ТВ. Вторая причина – антропологическая потребность «бегства» в «толпу», сопровождающегося потребностью коллективно воспринимать не требующие напряжения развлечения и зрелища. Иначе говоря, во второй причине появляется массовая установка по отношению к кино как проведению досуга, против которой выступали еще теоретики 20-х годов»<sup>16</sup>.

Указанное «дублирование» кинематографа телевидением в 80-е годы объяснялось и некоторым увеличением бюджетов телефильмов, что позволяло их авторам добиваться во многих случаях «картинки» кинематографического качества, и общим стремлением поднять кино «малого экрана» до уровня «большого». Можно указать на работы нескольких жанров: биографические ленты, посвященные конкретной «прогрессивной» личности отечественной истории: 9-серийный «Россия молодая» (1981–1982); 9-серийный «Михайло Ломоносов» (1984–1986); исторические (историко-революционные) эпопеи: 16-серийный «Государственная граница» (1980–1988); 4-серийный «Батальоны просят огня» (1984); 14-серийный «Жизнь Климса Самгина» (1986–1987) и др. Значительный объем многосерийных телефильмов 80-х занимают детективы, в том числе политические: 10-серийный «ТАСС уполномочен заявить» (1984); 5-серийный «Место встречи изменить нельзя» (1979); «Визит к минотавр» (1987); «Большая игра» (1988); 3-серийный «Колье Шарлотты» (1984), 22-серийный «Следствие ведут знатоки» и др. На экраны выходят, помимо рассмотренных: 7-серийный фильм «Долгая дорога в дюнах» (1980–1981); 5-серийные

<sup>15</sup> Вильчек В. Под знаком ТВ. М.: Искусство, 1987, с. 50.

<sup>16</sup> Хренов Н. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006, с. 538.

«Мертвые души» (1984); 8-серийная сага «Цыган» и «Возвращение Будущая» (1980 и 1985) и др.

Ярким примером историко-биографического многосерийного телефильма является «Михайло Ломоносов». С точки зрения традиционных элементов лента «содержательно» не отличается от типичных фильмов 50-60-х годов. Здесь налицо: автор-историк, «диалектика героя» (от юности до старости); историко-культурный фон и т.д. Однако структурно фабульная и сюжетная конструкции кардинально отличаются и от канонической схемы историко-биографических кинолент. Драматургия фильма развернута с учетом заданного 8-серийного объема. Жизнь ученого и в отношении возрастных изменений, и в отношении научного взросления распределена убедительно. Отсутствует характерная для многосерийных телефильмов рубежа 60-70-х годов известная «скомканность» повествования, особенно при переходе от основного действия к кульминации и развязке. Существенные изменения произошли и с Комментатором, представителем авторской инстанции. При сопоставлении, к примеру, фигур историков-комментаторов из работ «Операция «Трест»» и «Михайло Ломоносов» обращает на себя внимание практически полное упразднение идеологической составляющей в работе «Михайло Ломоносов» (текст автора в исполнении О.Басилашвили). Позиция Комментатора действительно тяготеет к добротному, вполне объективному историческому описанию, впрочем, в несколько беллетризированной форме: задается весьма широкий исторический контекст эпохи, с подробными историческими выкладками о политической ситуации в России и странах, принявших Ломоносова (Германия, Пруссия); об отдельных фигурах не только из политической элиты различных государств, но и науки того времени и т.д. Очевидная стилевая и тематическая свобода проявилась и в известной пикантности отдельных режиссерских и сценарных решений (отношения юного Михайло и мачехи; любовная линия Эльзы и Михайло). В фильме тщательно разработана и музыкальная драматургия. Найдена ведущая тема на слова знаменитой «Оды» (1747) Ломоносова («Царей и царств земных отрада...»), кроме этого, в фильме масса оригинальных вставных номеров (например, песня вагантов в переводе Л.Гинзбург). Для горизонтальной структуры найдено двойное членение серий: три крупных тематических блока (фильма) «От недр своих», «Врата учености», «Во славу отечества» разбиты на три серии каждый. Назначение подобной структуры позволило выстроить единое повествование и при этом сохранить известную автономию внутренних узлов. Именно это дало возможность авторам насытить содержательный план многосерийного телефильма множеством исторических фактов,

подробно воспроизвести культуру повседневности соответствующего места и времени действия.

Работа «Государственная граница» стоит несколько особняком исключительно из-за нетипичной вертикальной фабульной конструкции, однако в отношении жанра представляется масштабным историко-приключенческим полотном. Вертикальная драматургия здесь может быть выделена с известной долей условности, поскольку отсутствует единая линия главного героя (героев): персонажи меняются. В сущности, перед нами множество отдельных 2-серийных работ, тематически сведенных в цикл о государственной границе. Работы, в большей степени аутентичные жанру, например, «уголовный» детектив «Визит к минотавру» (1987) и детектив политический «ТАСС уполномочен заявить» (1984) тщательно выстроены с точки зрения драматургии. Так, постановщики многосерийного телефильма «ТАСС уполномочен заявить» создали отчетливое, образное эстетическое решение фильма: музыкальная тема, внятные концовки промежуточных серий, активно построенная интрига. Однако в данной работе заметны характерные элементы общего кризиса кино- и телепроизводства. В фильме активно используются многочисленные находки (драматургические ходы, образы и пр.) из прошлых многосерийных телефильмов (внутренний монолог В.Тихонова а la Штирлиц и др.). В то же время чувствуется и влияние зарубежных веяний. Построение интриги осуществляется во многом в «американской» манере: зрителю изначально заявлена сверхзадача фильма – выявление американского шпиона. Кроме этого, насколько это позволял уровень того времени, авторы значительно место отводят реконструкции шпионской эстетики (аппаратура видеонаблюдения, прослушивания, портативные передающие устройства, контейнеры для передачи микропленок, отравления, спецгрим и т.д.).

Работа «Визит к минотавру» (1987) показательна именно своим синтетическим характером. В ее детективном повествовании присутствует весьма оригинальный элемент: исторические врезки о великом итальянском скрипичном мастере А.Страдивари. Подобный ход интересен, прежде всего, тем, что в границах одного строго определенного жанра развернуто повествование, также хорошо известное отечественному кино: историко-биографический фильм. Показательно, что содержательный план этой истории отвечает всем каноническим критериям жанра: Страдивари выступает прогрессивным деятелем, который преодолевает массу преград. Одна из них занимает немаловажное место – церковь, из-за которой он потерял своего ученика Гварнери, ставшего, в противоположность учителю, церковным мастером. Герой ради свободы художни-

ка отрекается от детей, которые не преодолели другую, столь же роковую преграду – «рабство» коммерции и т.д. Заметим, что и для работы «Михайло Ломоносов» характерны, однако в меньшей степени, черты историко-биографического фильма. Так, голос историка-комментатора (О.Басилашвили) нередко прямо указывает (от лица автора), что тот или иной персонаж относится к прогрессивным деятелям; нередко говорит даже о роли, которую, к примеру, юный друг Ломоносова Виноградов (О.Меньшиков) сыграет для российской науки и пр. Впрочем, здесь также заявлен, правда, весьма ослабленный и антиклерикальный мотив: встреча студента Ломоносова и И.С.Баха в храме. Антиклерикальный характер придан сцене не только за счет содержания диалогов, но и расположением Баха, проповедующего о великой силе музыки из-под сводов Реймского собора.

В фильме «Визит к минотавр» исторические вставки интересны именно потому, что явно относятся к другой жанровой системе. При этом они, с одной стороны, представляют очевидную традицию, канон, который мгновенно задействуется, как только речь заходит об исторической фигуре. Но с другой стороны, подобный эклектизм, вернее, сама возможность такой эклектики свидетельствует главным образом о регрессе традиции историко-биографического фильма. Киновед К.Огнев указывает, что именно на историко-биографический жанр приходится основное давление нормативной функции экранной культуры во всех странах, обладающих достаточно развитым кинематографом<sup>17</sup>. Общество ориентировалось на соответствующих киногероев, как в традиционной культуре опиралось на так называемых культурных героев, неотъемлемую часть эпико-мифологической традиции. «Тенденция показать героя как воплощение основных закономерностей социальных преобразований в приложении к историко-биографическому фильму давала совершенно неожиданный идеологический эффект... Проблема художественного подхода к биографическому материалу в этих фильмах весьма незначительно «вписывалась» в чисто творческие задачи. И еще в меньшей степени она была связана с вопросами реальной историографии. Из биографий своих героев авторы действительно выбирали те эпизоды, которые отвечали реалиям 30-х годов»<sup>18</sup>. В то же время исследователь точно определяет, так сказать, социокультурную проблематику этого типа повествования как «пограничного жанра»: «...историко-биографический фильм не оставался и не мог оставаться в стороне от социально-обще-

<sup>17</sup> Подробнее см. Константин Огнев. Реалии истории в зеркале экрана. М.: Эйзенштейн-центр, 2003, с. 131-195.

<sup>18</sup> Огнев К.К. Жанровые образования в киноискусстве: вчера и сегодня // Мастерство продюсера кино и телевидения. М.: ЮНИТИ-Дана, 2008, с. 76.

ственной жизни отдельных стран и народов, не мог не учитывать эволюцию человечества в целом. Поэтому экранные биографии всегда вызвали острейшие споры, связанные с особенностями художественных трактовок персонажей, разнообразием оценок их роли в истории и изменением места кинематографа в контексте культуры»<sup>19</sup>. Подобное парадоксальное стремление идеологической машины любого государства опереться на один из наиболее уязвимых для критики жанров кино показывает, что киноязык и влияние кинематографа достигло такой степени развития, что смогло выступить транслятором именно традиционной, народной, архаической, мифологической, культурной составляющей, свойственной всякому виду искусства<sup>20</sup>. Иными словами общество в известной степени обращается к этому кино- или тележанру, по принципу аналогии с народной культурой. Для России размытие жанровых границ столь значимого для каждой кинокультуры историко-биографического фильма, превращение его в известную историческую иллюстрацию, возможно, даже тяготеющую к лубочному типу экранизаций<sup>21</sup>, показывает общее состояние экранной культуры во второй половине 80-х годов и объясняет заметную стагнацию в поисках новых художественных решений на фоне достаточно крепкой технико-технологической составляющей (то есть общего владения средствами построения многосерийного телефильма).

---

<sup>19</sup> Там же, с. 79.

<sup>20</sup> Там же, с. 82.

<sup>21</sup> Зоркая Н. Русская школа экранизации // Экранные искусства и литература. Немое кино. М.: Наука, 1991, с. 105-130

## Список литературы

1. Актуальные проблемы культурной политики современной России. Антология. М.: Ленанд, 2008, 258 с.
2. Вильчек В. М. Под знаком ТВ. М.: Искусство, 1987, 240 с.
3. Богомолов Ю. А. Затянувшееся прощание: российское кино и телевидение в меняющемся мире. М.: МИК, 2006, 318 с.
4. Голядкин Н. А. История отечественного и зарубежного телевидения. М.: Аспект Пресс, 2011, 192 с.
5. Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное. М.: Искусство, 1981, 167 с.
6. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974, 424 с.
7. Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина нон-фикшн, 2008, 456 с.
8. Михалкович В.И. Очерк истории телевидения. М.: Искусство, 1996, 172 с.
9. Многосерийный телефильм: Истоки. Практика. Перспективы. М.: Искусство, 1976, 256 с.
10. Муратов С.А. Встречная исповедь: Размышления о культуре телевизионного диалога. М.: Знание, 1988, 55 с.
11. Огнев К. К. Реалии истории в зеркале экрана. М.: Эйзенштейн-центр, 2003, 283 с.
12. Туркин В.К. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2007, 319 с.
13. Хренов Н. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006, 646 с.
14. Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985, 420 с.
15. Экранные искусства и литература. Немое кино. М.: Наука, 1991.

АКОПОВ А.З.

ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ  
ОТЕЧЕСТВЕННОГО МНОГОСЕРИЙНОГО  
ТЕЛЕФИЛЬМА 1960-1980-Х ГГ.

© Академия медиаиндустрии  
© Редакционно-издательский отдел

Редактор: Д.А.Сребницкая

---

Отпечатано в типографии Академии медиаиндустрии. Усл.печ.л. - 1,5. Бумага офсетная.  
Гарнитура Ньютон. Тираж 500 экз. Заказ № 36.

Москва, ул. Октябрьская, 105, кор.2.