

Комуцци Людмила Владимировна

Балашовский институт Саратовского национального
исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского
Россия, 412300, Саратовская обл., Балашов, ул. К. Маркса, 29
ltataru@yandex.ru

Две документальные истории об «украинской революции»

Для цитирования: *Комуцци Л. В.* Две документальные истории об «украинской революции» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 2. С. 236–251. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.207>

Основная цель статьи — продемонстрировать целесообразность использования нарративных категорий точки зрения, фокализации и фрейма для анализа документальных фильмов. В соответствии с поставленной целью в статье характеризуется нарративная журналистика как новое поле исследовательской работы и журналистской практики, определяются понятие публицистического кинонарратива и значимость трех названных категорий для его создания и восприятия. Практической задачей статьи является сопоставительный анализ двух документальных фильмов о событиях Евромайдана 2013–2014 гг. Цель анализа — показать, как с помощью выбора разных типов фрейма, точек зрения и приемов фокализации одно и то же историческое явление — «украинская революция» — превращается в две конфликтующие истории. В первом фильме — в «Майдане» С. Лозницы — с помощью статичной камеры, отсутствия рассказчика, «рассеянной» в людской массе фокализации и цельного фрейма создается замедленный, эпичный ритм киноповествования о коллективном герое — народе. Эти приемы, позаимствованные из формалистической эстетики Д. Вертова, выстраивают историю сражения свободолюбивого народа против своего правителя, хотя кажущийся бесстрастным молчаливый киноглаз скрывает идейную установку автора. Фильм И. Лопатёнка «Украина в огне», продюсером которого был О. Стоун, — публицистический кинонарратив, идейная и идеологическая установка которого прочитывается с самого начала очень определено: Евромайдан — не выражение свободной воли народа, а результат внешних политических игр. Восприятие этой идеи обеспечивается сложным метафреймом фильма (история Евромайдана внутри истории «украинской революции», составляющей часть более широкого исторического периода), логически выстроенным сюжетом, излагающим события революции как результат цепочки предшествующих ей исторических событий. Динамичная смена точек зрения, следующая за конкретными героями и антигероями, и четко центрированная фокализация усиливают логику рассказываемой истории, а голос повествователя является ее открытым «идеологическим рупором».

Ключевые слова: публицистический кинонарратив, точка зрения, фокализация, фрейм, украинская революция, С. Лозница, И. Лопатёнок, О. Стоун.

Нарративная журналистика: характеристика явления и методики исследования

Нарративная техника используется журналистами давно, но сегодня она ведет успешное наступление на информационные, публицистические и аналитические жанры во всем мире, о чем говорит бум литературы и кино нон-фикшн. Исследования в области нарративной журналистики (narrative journalism) начались в США — в Гарвардском университете была создана для этого крупная международная программа [Nieman Foundation S. a.]. Нарративная журналистика — это практика производства текстов (печатных и мультимедийных), представляющих факты о событиях, полученные журналистскими методами, в виде художественно оформленных историй. Теоретики этого направления журналистики доказали, что нарративы обладают большей степенью эмоционального воздействия по сравнению с традиционными журналистскими текстами, поскольку людям в принципе свойственно организовывать свой опыт посредством нарративных моделей мысли. При этом журналистский нарратив оказывает воздействие только в том случае, когда читатель или зритель уверен, что изложенное в нем — правда [Whitt 2007: 86].

Если говорить только о документальной киножурналистике, то в США и в Европе она определяется интересом массового зрителя к журналистским расследованиям и другим нарративным жанрам. Этот интерес привел к развитию киноиндустрии, охватившей телевидение, кино, мультимедийные каналы и приносящей высокие доходы. Ее представители осознают, что качественное кинопроизводство должно быть искусством и философией: оно должно задействовать «те же риторические приемы (eloquences), на которых держится искусство: осознанное понимание времени, органичную композицию. <...> При этом историческая точность <...> является обязательным приемом для кино»¹ [Godmilow, Shapiro 1997: 97].

Российские телеканалы пока производят или заказывают документальные фильмы, которые в большинстве относятся не к качественному кинематографу, а к пропагандистской или гламурной журналистике [Сычѳв 2009]. В теоретическом же изучении нарративности журналистского дискурса у нас уже есть серьезные результаты, которые доказывают эффективность использования достижений теории нарратива для производства и анализа документальных произведений [Бозрикова 2012; Пронин 2016а; 2016б].

Основной целью нашей статьи является демонстрация возможностей применения базовой категории нарратива — точки зрения — и связанных с ней категорий фокализации и фрейма для анализа двух документальных фильмов о событиях «украинской революции». Целесообразность опоры на методологию нарратологии определяется в первую очередь ее универсальностью. Современная, постклассическая нарратология вышла за рамки структурализма и стала метадисциплиной, изучающей не только языковые нарративы, но и те, что оформляются в других медиа — в визуальных искусствах, в кинематографе и даже в музыке [Пьер 2016]. В качестве методики мы используем модель композиционного анализа ритма точек зрения, разработанную для художественного текста и апробированную на печат-

¹ Перевод с английского здесь и далее наш. — Л. К.

ных журналистских историях (см.: [Татару 2009; 2012]). В рамках статьи мы постараемся показать, как с помощью выбора определенных типов точки зрения, фокализации и фрейма киноповествование может представлять одно и то же событие как две разные истории.

Публицистический нарратив: характеристики и критерии, общие для художественно-документальной литературы и кинодокументалистики

Публицистический нарратив, иначе называемый фактуальным, для жанров художественно-документальной литературы определяется как рассказ о реально произошедших событиях, в котором свойства публицистики (фактографическая точность, актуальность) сочетаются со свойствами художественного произведения (драматургически выстроенной композицией и художественным стилем) и наличием голоса автора-повествователя, который сообщает информации идейно-смысловое, эмоциональное и моральное содержание [Бозрикова 2012]. Обязательными условиями создания публицистического нарратива являются погружение (длительное пребывание в среде с целью глубокого изучения обстоятельств) и неприемлемость использования вымысла [Scanlan et al. 2002; Gutkind 1996 и др.]. Драматургическая структура композиции, в которой есть экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка, в отличие от структуры «перевернутой пирамиды» и логико-риторических построений публицистических текстов, позволяет создавать оригинальный монтаж фрагментов за счет ритмичного чередования сцен, диалогов и внутренних монологов, ярких образов, анахронии (нарушения хронологии событий) и т. д. Такой монтаж способствует поддержанию напряжения и создает эмоциональный эффект.

Все эти условия и признаки нарратива, используемые в печатных средствах массовой информации и в прозе нон-фикшн, релевантны и для документального кино, только реализуются они специфическими средствами кинематографии, о чем говорят исследования А. А. Пронина [Пронин 2016а; 2016б].

Стратегию создания публицистического кинонарратива изложим по точной формулировке датского режиссера Хенрика Джуэла:

«В фильме надо видеть определенную художественную точку зрения, определенное сообщение, моральную или идеологическую установку — иными словами, желание показать нечто иное, изменить мир, или, по крайней мере, способ заставить релевантную аудиторию взглянуть на мир и на себя. <...> Дело <...> в отборе, презентации и редактировании того, что снято, таким образом, чтобы мы увидели неправильность существующей ситуации и начали думать о возможных ее изменениях» [Juel 2006].

Точка зрения, действительно, играет определяющую роль для создания и восприятия нарратива. В следующей части статьи мы охарактеризуем содержание этой категории и конкретизируем ее по отношению к связанным с ней категориям фокализации и фрейма.

Точка зрения, фокализация и фрейм: определение понятий

Точка зрения — это положение повествователя или героя в изображенном мире (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), которое определяет объем его поля зрения, степень осведомленности, оценки воспринимаемого и выражает авторское отношение к нему. Данное определение опирается на лингвосомиотическую модель точки зрения Б. А. Успенского как структурного компонента композиции художественного текста, в котором различаются четыре основных плана: пространственно-временной, речевой (фразеологический), психологический и модальный (идеологический) [Успенский 1995]. Все эти четыре плана синтезированы одним субъектом восприятия и говорения. Динамика точек зрения одного субъекта повествования создает единую перспективу истории. Если субъектов — носителей точек зрения — несколько, мир истории отражается в разных, часто конфликтующих, перспективах.

В. И. Тюпа замечает, что пространственно-временные ориентиры художественного текста образуют **объектный план** композиции, предназначенный для «ментального зрения» читателя. Структура субъектно-речевых планов точек зрения организует общую **стратегию внутритекстовой коммуникации** и предназначена для «ментального слуха» читателя [Тюпа 2006: 35–48]. Психологический и модальный планы точек зрения определяют ценностно-идеологическую перспективу повествовательного текста.

Термин «фокализация», по Ж. Женетту, означает технический способ регулирования процесса повествования — его перспективного ограничения или коммуникативного фильтра [Genette 1980: 161]. В. И. Тюпа уточняет, что фокализация организует коммуникацию между автором и читателем через смену «кадров внутреннего зрения», детализирующих событийно-объектный план композиции, через постоянное изменение фокусировки внутреннего зрения от предложения к предложению [Тюпа 2006: 58]. При этом фокализация информирует читателя о значимости объектов мира истории: сам факт их приближения и детализации сигнализирует об их ценности для автора. Такие объекты мы называем фокальными, они находятся в «сакральных центрах» текстового пространства. Другие, не отражающие ценностного опыта, отодвигаются автором в фон.

Итак, фокализация детализирует динамику нарративного дискурса, выделяя определенные объекты как ценностно значимые, а точка зрения — более объемная, многоплановая и многофункциональная единица нарратива. Если фокализация работает на уровне линейного движения фраз, точка зрения — это сегмент композиции, который охватывает абзац или серию абзацев — сверхфразовое единство. В кинотексте точка зрения синтезирует эпизод, а фокализация определяет структуру и монтаж кадров в нем. Монтаж кадров и эпизодов создает рекуррентные модели чередования точек зрения, выстраивает специфический ритм композиции и динамику ее перспективы.

Понимание точки зрения как «моральной или идеологической установки» (см. конец предыдущей части статьи) характеризует ее определяющую роль для фреймовой структуры нарратива.

Фрейм как геометрическая структура играет в нарративе роль рамки, подобно рамам живописных полотен или фотографий. Выбор автором одного героя пове-

ствования — носителя точки зрения — определяет единство идеологической перспективы истории, ограниченной рамками единого, цельного фрейма. Представление же истории через перспективы нескольких героев определяет сложную рамочную структуру, сконструированную, например, по типу «китайской шкатулки»: одна история внутри другой истории, вложенной в третью историю, и т. д. Жанровые предпочтения и идейные задачи автора диктуют моделирование истории внутри определенного типа фрейма: 1) метафрейма, охватывающего пространство страны или всего мира и значительный исторический период, 2) гиперфрейма, включающего мир большого города, или 3) фрейма, локализованного в части городского пространства или в доме и во времени конкретного события. Каждый из типов фрейма имеет модульную структуру. Мета- и гиперфреймы включают в себя фреймы, наполняемые, в свою очередь, субфреймами — сценами, которые выстраиваются динамикой точек зрения героев.

Но фрейм — это не просто рамочная, а когнитивная структура — «система вербальных и визуальных опор, закрепленных в ментальных моделях» носителей культуры [Нерман 2002: 265]. Общая схема фрейма моделируется авторским видением пространства и времени истории как целостности — его модули соединяют отдельные явления и объекты в систему. Они организованы вокруг фокальных объектов — «сакральных центров» мира истории — и активируют в восприятии не только стереотипную информацию об их социокультурном контексте, но и ассоциированный с ними ценностный аспект. Например, если местом действия в нарративе является университет, то этот фрейм активирует в сознании зрителя или читателя не только типичные схемы и сценарии университетской жизни, но и индивидуальные ассоциации, порожденные опытом.

Смысловая динамика внутри нарративного фрейма создается автором путем **выдвижения** по ходу повествования одних объектов и участников на передний план и вынесения других на второй план. Отбор одних объектов и эпизодов и устранение других не могут быть случайными — именно этот акт творческой обработки материала (фабулы) лежит в самом основании повествовательного фрейма и его восприятия. Категории точки зрения и фокализации, которые и выстраивают восприятие нарратива в режиме различения «фигура — фон», играют роль главных ориентиров на «когнитивной карте» истории, превращая текст из линейной цепочки синтаксических контекстов в интерактивную среду.

Таким образом, понятие фрейма напрямую связано с категорией точки зрения, но является, в то же время, вполне самостоятельным инструментом анализа, особенно необходимым для демонстрации того, как одни и те же события могут быть рассказаны по-разному разными рассказчиками. Фрейм запускает механизм антиципации, настраивая нас на восприятие изображаемых событий в определенной перспективе благодаря отбору пространственно-временных планов, персонажей, монтажа крупных и общих кадров и именованию явлений. Уже заголовок, являясь первым информационным сигналом фрейма истории, настраивает на восприятие ее в определенном ракурсе. К примеру, событиям Евромайдана 2013–2014 г. авторы документальных фильмов о них дают названия, которые провоцируют в восприятии различные схемы ожиданий: Евромайдан — святое поле брани («Майдан» С. Лозницы, «Зима в огне: борьба Украины за свободу», «Молитва за Украину» Е. Афинеевского), кровавый государственный переворот («Бойня на Майдане»

Дж. Бек-Хофманна, «Украина в огне» И. Лопатёнка) или театр политических игр («Маски революции» П. Морейра).

Опираясь на охарактеризованные категории, ниже мы представим сопоставительный анализ двух кинонарративов об «украинской революции». Он должен показать значимость этих категорий как инструментов конструирования знания о тех событиях через нарратив.

Конфликт точек зрения в двух документальных историях об «украинской революции»

«Майдан» Сергея Лозницы

Если в Европе и США «Майдан» был принят благоприятно [Wabler 2014; Weissberg 2014; Maidan S. a. и др.], то на Одесском фестивале и на премьере в Киеве — отрицательно². Украинские зрители были возмущены бесстрастностью, растянутым показом «броуновского движения толпы», художественной субъективностью представления событий, нарушением их очередности:

«...важные моменты умалчиваются <...> ночной штурм 11 декабря упомянут максимально вскользь, а события на Грушевского начинаются неожиданно и беспричинно — <...> просто люди вдруг устраивают погром и бросают коктейли Молотова в непонятном направлении» [Кейн 2014];

«Единственный кадр с жертвой — подстреленный боец „Беркута“ (!!!). Во время отпевания — никаких гробов и тел, только пятиминутные кадры людей, стоящих перед сценой и включивших подсветку на телефонах» [Березной 2014].

Сбитые с толку зрители сочли эти приемы техникой пропаганды, причем одни думали, что антиукраинской, а другие — что антироссийской. При этом на премьере в Одессе зрители вставали и пели гимн Украины, когда шли кадры его массового исполнения на Майдане [Украинцы 2014]. С. Лозница объяснил причины разочарования соотечественников: от фильма они ждали «правды», «информационно-аналитической передачи, в которой автор фильма <...> на основании имеющихся фактов изложил бы историю события — как оно на самом деле произошло — и дал бы свою правильную оценку». Сам же режиссер утверждает, что он как художник должен говорить свою правду, которая весит больше, чем «правда простого смертного» [Лозница 2014].

Зрители — и те, что возмущались, и те, что пели гимн во время просмотра, — не поняли, что «Майдан» — не типичная историческая хроника, а произведение «нового документального искусства», принципы которого режиссер изложил в своем манифесте [Лозница 2005]. Индивидуальность авторского стиля, окрашенного формалистической художественной эстетикой Дзиги Вертова, и почти

² Мировая премьера фильма состоялась 21 мая 2014 г. в рамках специального показа официальной программы 67-го Каннского кинофестиваля, затем фильм начал большую историю участия в других международных фестивалях (Иерусалим, Сидней, Нюрнберг, Торонто и т.д.) и мировых премьер (в США, Франции и в других странах) [Кейн 2014]. Украинская премьера состоялась 18 июля 2014 г. в рамках официальной программы 5-го Одесского международного кинофестиваля, а украинский прокат начался с показа в Киеве 22 июля 2014 г. [Березной 2014].

полное отсутствие голоса автора-повествователя затрудняют определение жанра этого произведения. Среди попыток назвать его есть, например, такая: «Майдан» — это «субъективное антропологическое исследование пробудившегося народного духа» [Радинский 2014]. Тем не менее в нем есть все признаки публицистического нарратива, охарактеризованные в теоретической части статьи, посвященной этому явлению, пусть некоторые из них и закамуфлированы.

1. **Погружение.** С. Лозница снимал фильм с помощью оператора Сергея Стаценко с 15 декабря 2013 до 5 марта 2014 г. [Майдан S. a.], т. е. в течение всего периода Евромайдана находился внутри его среды.

2. **Сочетание фактографической точности и актуальности с художественным стилем изложения.** Актуальность событий «Майдана» для Украины и всего мира не нуждается в доказательствах, в фильме нет ни одной вымышленной детали о них, при этом изложение событий оформлено художественной эстетикой «киноглаза».

3. **Драматургически выстроенный сюжет и голос повествователя.** Композиционно произведение разделено на четыре части — «Пролог», «Торжество», «Боевые действия» и «Постскриптум». Переломные моменты между этими частями обозначены промежуточными титрами — максимально нейтральной заменой голоса повествователя. Функцию нарратора выполняет молчаливая статичная камера — прием, который определяет стилистическое своеобразие фильма, его замедленный ритм и одновременно — точку зрения диегетического нарратора-наблюдателя, как будто бесстрастно фиксирующего происходящее, но самим выбором позиций наблюдения выдающего свою ценностно-идейную установку.

Теперь рассмотрим, как эта установка определяет выбор и восприятие фрейма этого произведения. Она прочитывается уже в названии. «Майдан» — это и топоним — именование площади Независимости в Киеве, и общий южнорусский и украинский термин, означающий 'главная площадь города' и 'поле битвы'. Выбор режиссером ограниченного киевской площадью Независимости фрейма определяется его замыслом создать эпическое повествование об этом «поле битвы» и его коллективном герое — народе Украины:

«Я принял решение следовать за народом. Ставить камеру таким образом, чтобы она фиксировала многофигурные композиции, в которых — на нескольких планах и уровнях — действуют массы людей. <...> Это эпическое повествование. Эпос. И в эпосе повествование должно быть фундаментальным. Что такое фундаментальное повествование? Это статичная камера. Гармоничные композиции — законченные, не разомкнутые, не разорванные. Многоплановое действие. И длительность. Так создается форма» [Драгина 2014].

Рамка эпического действия устанавливается в первом эпизоде «Пролога» точкой зрения, помещенной в центр массы людей, поющих на площади гимн. Массовое исполнение гимна в сакральном центре событий повторяется и в начале второй части, фундируя тему революционного духа народа и идею трансформации его сознания от состояния объекта власти до решения стать ее субъектом. Далее «Пролог» показывает массовые сцены бытовой жизни в начале восстания. Камера установлена в здании захваченной киевской мэрии напротив проходного турникета и показывает людей, входящих через него один за другим. Их обыскивает

активист, поставленный руководством самообороны. Гораздо более событийный эпизод штурма мэрии режиссером отброшен, и неподвижный киноглаз фиксирует почти механический ритм происходящего у проходной. Эта сцена (субфрейм) кажется затянуто-скучной, однако выбор ее для начала повествования не случаен. Начало — это сильная позиция текста, им «открывается рама» фрейма и задаются его основные тематические векторы, которые по ходу сюжета обрастают символическим и идейным смыслами. Наблюдение за этой сценой в течение нескольких минут дает начало пониманию природы «революционной ситуации», хотя, скорее всего, режиссер и не предполагал интерпретации в этом аспекте: народ, только что захвативший главный оплот власти, уже устанавливает здесь свою власть.

В последующих эпизодах идут живые сцены-зарисовки фасовки бутербродов, варки чего-то в котлах, монотонного движения масс людей, при этом, как ни странно, у впадающего в сон зрителя незаметно растет ощущение соприсутствия. Этому способствует мастерская музыкально-шумовая аранжировка. Из потока разносившейся на Майдане риторики Лозница выбрал обрывки — «дискурсивные кадры», — в которых рефреном звучит лозунг «Слава героям! Слава Украине!». Этот приглушенный рефрен создает почти ритуальный, гипнотически-монотонный ритм всего повествования. Он варьируется фрагментами хоровых народных песнопений: детского рождественского хора, «Червоны руты», «Океана Эльзы», сатирических куплетов «Витя, чао!» и стихов самодеятельных поэтов. Эти фрагменты органично соединены в образ звуковой среды «народного Майдана» и должным образом воздействуют на подсознание зрителя.

Смена модулей фрейма происходит по четкой сюжетной схеме — от бытовых сцен единения и воодушевления к огню на баррикадах и к финальной сцене панихиды по погибшим. Драматизм создается, однако, не самими событиями — самые напряженные из них были «вырезаны» режиссером, — а именно длительностью устанавливаемых камерой точек зрения в каждом эпизоде.

Фокальные объекты практически не выбираются камерой, кадры показывают массу из обрезков плакатов, мешков баррикад, мусора, машин скорой помощи, горящих шин, силуэтов людей на фоне огня и дыма, часто со спины. Лиц нет ни у участников борьбы, ни у их лидеров (только Яценюк почему-то мелькает два раза), полиция обезличена серой униформой и щитами. Камера С. Стаценко показывает «просто людей», которые «просто бросают коктейли Молотова в непонятном направлении». Такая рассеянная фокализация намеренно абстрагирует зрителя от конкретных причин и сторон того противоборства и заставляет его долго наблюдать за восставшими на фоне насилия, неизбежного при провокации «правителя». При этом, находясь все время в среде протестующих, а не по другую сторону баррикад, камера постепенно становится точкой зрения зрителя, поневоле начинающего чувствовать коммуную решимость людей стоять за свои интересы. Финальная сцена панихиды, также обошедшаяся без фокализации — «без гробов», — становится эмоциональной кульминацией повествования, во многом благодаря прекрасному хоралу-реквиему — тоскливой народной песне «Плине кача по Тисині». Финальный титр, завершая фреймовую раму фильма, сообщает, что народ победил, и Янукович бежал. Но он не может перебить эмоций от сцены панихиды, которая сегодня воспринимается как открытый финал — за ним последует насилие уже победивших и новые жертвы.

«Украина в огне» Игоря Лопатёнка

«Украина в огне» — фильм, снятый другим украинским режиссером (ныне американцем), Игорем Лопатёнком, при участии Оливера Стоуна в роли сопродюсера. Это уже типичный публицистический кинонарратив, сочетающий жанровые черты исторической хроники и журналистского расследования. В России это произведение вызвало массовое одобрение после показа на Рен-ТВ и на видеохостинге YouTube в ноябре 2016 г., на Украине — возмущенную критику за фальсифицирование фактов и запрет показа [Sinelschikova 2016]. Для западной аудитории «Украина в огне» стала откровением благодаря отклонению от парадигмы медийного мейнстрима, представляющей в качестве виновника украинского конфликта исключительно Россию [DiEugenio 2017].

Фильм идет почти два часа, но его динамичный сюжет держит зрителя в напряжении. Факты и события озвучены в фильме голосом повествователя — его идеологическим рупором, — в нем есть герои и антигерои. Героями стали президент России Владимир Путин, бывший украинский президент Виктор Янукович и бывший министр внутренних дел Украины Виталий Захарченко. За этот выбор украинские и западные СМИ обвиняют О. Стоуна в пророссийской пропаганде [Цуканова 2016], однако, как показывает анализ идеологических акцентов на уровне фокализации, это обвинение излишне прямолинейно.

Главным структурным принципом фильма стал показ зимних событий на Евромайдане на широком фоне метанарратива об истории Украины.

«Публицистический» фрейм задается в прологе, прокручивающем секундные фрагменты критических событий на Майдане, сразу выделяя основные фокальные объекты всего нарратива: панораму сверху площади Независимости, сражения активистов с рядами «Беркута», снайпера, раненых и убитых, отрывки речей главных героев. Этот актуальный фрейм переходит в динамичный художественный образ — символ Украины. Плавающая обнаженная дева, — очевидно, воплощение статуи на центральной колонне площади Независимости, — исполняет танец-агонию и возвращается на капитель колонны, простирая огненные руки-крылья над горящим Майданом. Танец «Украины в огне» служит эффективным фоном для вводных титров и дает настройку на восприятие Украины как жертвы политической трагедии.

Рамка метафрейма открывается в пятнадцатиминутной экспозиции — ретроспективной исторической панораме «многострадальной и гордой Украинской земли», которая была заложником внешних политических сил с XVII в. до советской Перестройки. Исторический метафрейм создается ускоренным монтажом коротких кадров хроники, интерактивной графикой для эффективной фокализации и полиэкраном для одновременного показа архивных фото и статистики. Динамика точки зрения продумана так, что на фоне этой лавины фактов выдвигаются определенные фигуры — Степан Бандера, Николай Лебедь, Ярослав Стецко. На них завязывается и главная идеологическая перспектива всего нарратива, высвечивающая коллаборационизм украинских националистов с ЦРУ. В частности, в фокус зрения попадает книга «Две революции» Я. Стецко, которая стала идеологическим фундаментом политической партии «Свобода» под руководством Олега Тягнибока. Когда в фокусе оказывается этот политик, мы видим фрагмент его публичной речи, в которой он призывает украинцев бороться с «жидами». Когда точка зрения снова

делает скачок от прошлого к настоящему, от Бандеры к его «апостолу» Дмитрию Ярошу, лидеру радикальной организации «Правый сектор», последний предстает как одна из ключевых фигур свержения Януковича в феврале 2014 г. и жестокого подавления митинга в Одессе несколько месяцев спустя. Прелюдия завершается 1991 годом, когда Украина наконец обрела суверенитет, сразу дав ход политическим неонацистским организациям типа «Свободы» при помощи Джорджа Сороса. Так исторический метафрейм настраивает зрителя на восприятие Майдана как следствия сотрудничества украинских националистов с политическими силами США.

Следующая композиционная часть — завязка и осложнение ситуации во время «оранжевой революции» 2004 г. В укрупненном временном фрейме (10 минут экранного времени на десятилетний период) градация создается чередованием кадров недавней исторической хроники («оранжевая революция» 2004 г., победа на выборах Виктора Ющенко, экономический кризис, победа Януковича в 2010 г.) с графическими акцентами статистики и кадрами архивных съемок. Последние вновь акцентируют идеи национализма в политике Украины. На фоне событий партийной борьбы тех лет фокусируется указ Ющенко о награждении С. Бандеры званием национального героя Украины. Голос Ющенко, зачитывающий указ, звучит на фоне жутких кадров хроники, показывающих преступления бандеровцев во время Второй мировой войны.

В этой же части начинает развиваться сюжетная линия участия политтехнологов США в «оранжевой революции». Детализируется она с помощью сцен-интервью американского журналиста и писателя Роберта Пэрри, который приводит факты, даты, названия организаций, имена, документальные источники, доказывая прямую связь между бывшими политическими структурами ЦРУ, ранее занимавшимися свержением политических лидеров в разных странах, с созданием в сегодняшней Америке проектов НПО (неправительственных организаций) для организации «цветных революций» в развивающихся странах. Обе украинские «революции» — результат именно их пропагандистской работы, утверждает Пэрри.

Самый крупный временной план — 45 минут экранного времени на четыре месяца — устанавливается в кульминационной части, в которой и моделируется фрейм Евромайдана 2013–2014 гг. Здесь ритм точек зрения идет на чередовании сцен-интервью очевидцев, приближенных к режиму реального времени, с динамичными кадрами документальных съемок, показывающими массовые сцены происшедшего на площади Независимости. Главными свидетелями являются Янукович и Захарченко, в качестве стороннего наблюдателя свидетельствует Путин. У всех троих интервью берет О. Стоун. Начинается расследование с интервью В. Януковича, излагающего факты, которые спровоцировали массовый протест в Киеве (его отход от партнерства с Евросоюзом и перемена курса на сотрудничество с Россией). Сцена проходит в помещении с горящим камином, и время от времени профиль Януковича показывается в кадре на фоне огня.

На фоне эскалации протестного движения выделяются фигуры ультранационалистских активистов. Их действия — от символических факельных маршей в нацистском стиле до бросания коктейлей Молотова в ряды полиции — показаны как определяющие для обострения противостояния.

В. Захарченко в своем интервью дает точную хронологию событий от 20 ноября 2013 г. до схватки активистов с «Беркутом» на площади. Одна деталь его речи указывает на то, что за провокациями активистов стоял посол США Джеффри Пайетт. С этого момента точка зрения переключается на американских политиков высокого уровня — Джона Маккейна, Викторию Нуланд и др., — и открывается новый фрейм, который метонимически можно обозначить как «Вашингтон». Кадры документальных съемок, скрины телефонных переговоров, фотокопии документов и комментарии Р. Пэрри свидетельствуют о том, как названные политики «продвигали демократию», а по сути — руководили государственным переворотом в Киеве. В частности, сообщает закадровый нарратор, 20 февраля 2014 г. именно наследниками Бандеры и Лебеда, вооруженными американскими автоматами, и таинственным снайпером было убито 70 протестующих и 14 офицеров правительственных войск.

Но кинонарратив на этом не заканчивается. И. Лопатёнок включает в сюжет «развязку» — протестное движение, уже против переворота, в Крыму, Донбассе, Луганске и Одессе и переход революции в террор — гражданскую войну, которая цинично названа «антитеррористической операцией». Фокальным объектом этого фрейма становится горящий Дом профсоюзов в Одессе и убийство в нем 42 человек бойцами «Правого сектора» и националистической организации Андрея Парубия. Страшная реальность — кадры горящего здания с погибающими в нем людьми — соотносится с начальным, символическим образом «Украины в огне» и завершает его. В идейном и моральном планах этот символ приближенной к опыту зрителя реальности воплощает трагедию гражданского населения Украины, которое по-прежнему является жертвой внешних политических интриг. В идеологической перспективе образ горящей Украины предстает как финальный аргумент не про-российской, а антивашигтонской пропаганды, как предупреждение об опасности развернутой Вашингтоном второй холодной войны с Россией, грозящей перейти в мировую.

Подводя итоги

Разные типы точек зрения, фокализации и фрейма, использованные в двух рассмотренных кинонарративах об «украинской революции», формируют две разные, конфликтующие истории об этом событии.

В «Майдане» С. Лозницы повествование моделируется локализованным цельным фреймом и статичной точкой зрения, замедляющей ритм киноповествования и создающей бесстрастную, «рассеянную» фокализацию. Эти приемы наррации, заимствованные из формалистической эстетики «киноглаза», и хоровая музыкальная аранжировка вместо голоса повествователя воздействуют на эмоции и подсознание, а не на сознание зрителя, осложняя понимание идейно-ценностной установки автора. Она закодирована в самом композиционном принципе повествования — в размещении позиций наблюдения в «сакральных центрах» Майдана и их совмещении с точками зрения его коллективного героя. Выбор перспективы, объединяющей режиссера с героем, и выдает его позицию гражданина, воспевающего стойкость и свободный дух своего народа, восставшего против правителя.

«Украина в огне» И. Лопатёнка — это публицистический кинонарратив, использующий эффектный художественный прием символизации реальности. Его

идеологическая перспектива прочитывается недвусмысленно и идет в другом направлении. Построенное на распространенных приемах показа основной истории на фоне метафрейма истории, осложненного множеством перспектив, динамичной смены точек зрения, массовых съемок и сцен-интервью, четкой фокализации объектов, отобранных так, чтобы аргументировать концепцию авторов, это киноповествование представляет Евромайдан как результат циничных политических манипуляций США, а народ Украины — не как свободолюбивого героя, а как жертву этих манипуляций.

Источники

- Березнай 2014 — Березнай А. «Майдан» без Майдана — Сергей Лозница представил в Киеве свой документальный фильм”. *Kinomaster*. Дата публикации: 22.07.2014. URL: <http://kinomaster.org/majdan-sergej-loznitsa-kiev/> (дата обращения: 11.05.2017).
- Драгина 2014 — Драгина М. “Сергей Лозница, «Майдан»: «Думать, что какой-то фильм может изменить ситуацию, — это иллюзия»: интервью”. *Platfor.ma*. Дата публикации: 24.07.2014. URL: <http://platfor.ma/magazine/text-sq/experience/sergei-loznitsa/> (дата обращения: 16.05.2017).
- Кейн 2014 — Кейн С. “«Майдан» Сергея Лозницы: искаженная история протеста”. *Comma*. Дата публикации: 30.07.2014. URL: http://comma.com.ua/articles/maydan_sergeya_loznicu_iskazhennaya_istoriya/ (дата обращения: 13.05.2017).
- Лозница 2005 — Лозница С. “Конец документального кино”. *Искусство кино*. 6, 2005. URL: <http://kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article9> (дата обращения: 12.05.2017).
- Лозница 2014 — Лозница С. “Поющие с тенями”. *Rusky London*. Дата публикации: 02.10.2014. URL: <http://ruskylondon.com/post/1187> (дата обращения: 12.05.2017).
- Майдан S. a. — “Майдан (фильм)”. *Википедия*. S. a. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Майдан_\(фильм\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Майдан_(фильм)) (дата обращения: 04.09.2017).
- Радинский 2014 — Радинский А. “О чем на самом деле «Майдан» Сергея Лозницы?” *Lb.ua*. Дата публикации: 30.07.2014. URL: https://lb.ua/blog/culture/274622_samom_dele_maydan_sergeya.html (дата обращения: 10.05.2017).
- Украинцы 2014 — “Украинцы два раза пели гимн на премьере фильма «Майдан»”. *NikLife*. Дата публикации: 18.07.2014. URL: <http://niklife.com.ua/world/44173> (дата обращения: 04.09.2017).
- Цуканова 2016 — Цуканова А. “«Украина в огне» — новое разоблачение”. *Фонд стратегической культуры*. Дата публикации: 24.06.2016. URL: <https://www.fondsk.ru/news/2016/06/24/ukraina-v-ogne-novoe-razoblachenie-41049.html> (дата обращения: 03.09.2017).
- Maidan S. a. — “Maidan (film)”. *Wikipedia*. S. a. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Maidan_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Maidan_(film)) (accessed date: 03.09.2017).
- Sinelschikova 2016 — Sinelschikova Ye. “New Oliver Stone Documentary blames U. S. for Ukrainian revolutions”. *Russia beyond*. Дата публикации: 23.11.2016. URL: https://www.rbth.com/international/2016/11/23/new-oliver-stone-documentary-blames-us-for-ukrainian-revolutions_650433 (дата обращения: 03.09.2017).
- Wabler 2014 — Wabler D. “Maidan’ Review: A Grand, Unflinching Epic of the Ukrainian Revolution”. *Nonfics*. Дата публикации: 12.12.2014. URL: <https://nonfics.com/maidan-review-a-grand-unflinching-epic-of-the-ukrainian-revolution-1142d07897ac#.u73kdjn1v> (дата обращения: 10.04.2017).
- Weissberg 2014 — Weissberg J. “Film review: “Maidan””. *Variety*. Дата публикации: 27.05.2014. URL: <http://variety.com/2014/film/festivals/cannes-film-review-maidan-1201192882/> (дата обращения: 03.09.2017).

Литература

- Бозрикова 2012 — Бозрикова С. А. “Специфика представления нарративного пространства в романе нон-фикшн Т. Капоте «Хладнокровное убийство»”. *Вестник Томского гос. ун-та*. 359, 2012: 11–14.

- Пронин 2016а — Пронин А. А. *Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике*. СПб.: Петрополис, 2016. 172 с.
- Пронин 2016б — Пронин А. А. *Mass-док: презумпция нарративности*. СПб.: Петрополис, 2016. 244 с.
- Пьер 2016 — Пьер Д. “Почему нужна нарратология?”. Муравьева Л. Е. (пер.). *OpenNarratology*. Дата публикации: 10.01.2016. URL: <https://www.opennar.com/single-post/2016/1/10/Почему-нужна-нарратология> (дата обращения: 10.11.2017).
- Сычёв 2009 — Сычёв С. В. “Бояться как огня: документальное кино в России”. *Искусство кино*. 10, 2008: 73–80.
- Татару 2009 — Татару Л. В. *Точка зрения и композиционный ритм нарратива (на материале англоязычных модернистских текстов)*. М.: Изд-во Московского гос. областного ун-та, 2009. 304 с.
- Татару 2012 — Татару Л. В. “Нарративная модальность американских и российских таблоидных историй”. *Новый филологический вестник*. 1 (20): Белые чтения 2011: избранные материалы, 2012: 56–67.
- Тюпа 2006 — Тюпа В. И. *Анализ художественного текста*. М.: Академия, 2006. 336 с.
- Успенский 1995 — Успенский Б. А. “Поэтика композиции”. Успенский Б. А. *Семиотика искусства*. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 9–218.
- DiEugenio 2017 — DiEugenio J. “A Documentary You’ll Likely Never See: «Ukraine on Fire» by Oliver Stone”. *Global Research*. Дата публикации: 14.02.2017. URL: http://www.globalresearch.ca/a-documentary-youll-likely-never-see-ukraine-on-fire-by-oliver-stone/5574843?utm_campaign=magnet&utm_source=article_page&utm_medium=related_articles (дата обращения: 10.05.2017).
- Genette 1980 — Genette G. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Lewin J. E. (transl.). Ithaca: Cornell University Press, 1980. 288 p.
- Godmilow, Shapiro 1997 — Godmilow G., Shapiro A.-L. How Real is the Reality in Documentary Film? *History and Theory*. 36, 4, 1997: 80–101.
- Gutkind 1996 — Gutkind L. “The 5 Rs of creative nonfiction”. *Creative Nonfiction*. 6, 1996. URL: <https://www.creativenonfiction.org/online-reading/whats-story-6> (дата обращения: 20.08.2017).
- Herman 2002 — Herman D. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln (Neb.); London: University of Nebraska Press, 2002. 478 p.
- Juel 2006 — Juel H. “Defining Documentary Film”. *P. O. V.* Дата публикации: 22.12.2006. URL: http://pov.imv.au.dk/Issue_22/section_1/artc1A.html (дата обращения: 10.04.2017).
- Nieman Foundation S. a. — *Nieman Foundation*. S. a. URL: <http://www.nieman.harvard.edu/NiemanFoundation/ProgramsAndPublications/NarrativeJournalism.aspx>. (дата обращения: 10.04.2017).
- Scanlan et al. 2002 — Scanlan Ch., Banaszynski J., French T. et al. “Sharing the Secrets of Fine Narrative Journalism: Panel Discussion”. *Nieman Reports*. Дата публикации: 15.03.2002. URL: <http://www.nieman.harvard.edu/reports/article/101432/Sharing-the-Secrets-of-Fine-Narrative-Journalism.aspx> (дата обращения: 25.08.2017).
- Whitt 2007 — Whitt J. Awakening a Social Conscience: the Study of Novels in Journalism Education. *Asia Pacific Media Educator*. 18, 2007: 85–100.

Статья поступила в редакцию 19 мая 2017 г.

Статья рекомендована в печать 20 ноября 2017 г.

Comuzzi Ludmila Vladimirovna

Balashov Institute of Chernyshevsky Saratov National Research State University
29, ul. K. Marksa, Balashov, Saratov region, 412300, Russia
ltataru@yandex.ru

Two documentary tales of “Ukrainian revolution”

For citation: Comuzzi L. V. Two documentary tales of “Ukrainian revolution”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*, 2018, vol. 15, issue 2, pp. 236–251. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.207>

The primary purpose of the article is to demonstrate the expediency of applying the categories of narrative theory, namely, point of view, focalization, and frame, to the analysis of documentary films. The article approaches narrative journalism as a relatively new field of research and practice, defines the concept of publicist narrative documentary and the importance of the three narrative categories named above for its production and perception. On the practical side we analyze two recent documentaries about the events of the 2013–2014 Euromaidan. The analysis aims to show how these documentaries construct different types of frames, points of view and techniques of focalization to convey conflicting tales about the same historical event — the “Ukrainian revolution”. In Sergey Loznitsa’s “Maidan” the static camera, unaccompanied by a narrator’s voice, generates a slow, epic rhythm of cinematic narration with the people of Ukraine as its collective agent. Using Dziga Vertov’s formalist aesthetics Loznitsa forms up a story about the heroic people, though the author’s ideological point of view is disguised by the seemingly detached kino-eye. Igor Lopatyonok-directed and Oliver Stone-produced “Ukraine on Fire” is a publicist narrative presenting Euromaidan not as an expression of the people’s free will, but as the result of Washington’s politics. The anticipated perception of this ideological stance is secured by a complex meta-frame and the rigorous logic of the plot presenting revolutionary events as a consequence of historical events. The dynamics of points of view following particular heroes and anti-heroes and the precisely centered focalization reinforce the logic of narration, while the voice of the narrator plays the role of its open “ideological mouthpiece”.

Keywords: publicist narrative documentary, point of view, focalization, frame, *Ukrainian revolution*, S. Loznitsa, I. Lopatyonok, O. Stone.

Text sources

- Березнай 2014 — Bereznai A. “«Maidan» bez Maidana — Sergei Loznitsa predstavil v Kieve svoi dokumentalniyi fil’m [“Maidan” without Maidan — Sergei Loznitsa Presented His Documentary in Kiev]”. Kinomaster [Film Master]. Publication date: 22.07.2014. URL: <http://kinomaster.org/majdan-sergej-loznitsa-kiev/> (accessed date: 11.05.2017). (In Russian)
- Драгина 2014 — Dragina M. “Sergei Loznitsa, «Maidan»: «Dumat’, chto kakoi-to fil’m mozhет izmenit’ situatsiiu, — eto illiuziia»: interv’iu [Sergei Loznitsa, “Maidan”: “To Think that a Film Can Change the Situation Is an Illusion”: an Interview]”. *Platfor.ma*. Publication date: 24.07.2014. URL: <http://platfor.ma/magazine/text-sq/experience/sergei-loznitsa/> (accessed date: 16.05.2017). (In Russian)
- Кейн 2014 — Kein S. “«Maidan» Sergeia Loznitsy: iskazhennaia istoriia protesta [Sergei Loznitsa’s “Maidan”: A Distorted History of Protest]”. *Comma*. Publication date: 30.07.2014. URL: http://comma.com.ua/articles/maydan_sergeya_loznicy_iskazhennaya_istoriya/ (accessed date: 13.05.2017). (In Russian)
- Лозница 2005 — Loznitsa S. “Konets dokumentalnogo kino [The End of Doc]”. *Iskusstvo kino* [Cinema Art]. 6, 2005. URL: <http://kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article9> (accessed date: 12.05.2017). (In Russian)
- Лозница 2014 — Loznitsa S. “Poiushchie s teniami [The Singing with the Shadows]”. *Rusky London* [The Russian London]. Publication date: 02.10.2014. URL: <http://russkylondon.com/post/1187> (accessed date: 12.05.2017). (In Russian)
- Майдан S. a. — “Maidan (fil’m) [Maidan (film)]”. *Vikipediia* [Wikipedia]. S. a. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%B0%D0%BD_\(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%B0%D0%BD_(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC)) (accessed date: 04.09.2017). (In Russian)
- Радинский 2014 — Radinskii A. “O chem na samom dele «Maidan» Sergeia Loznitsy? [What is Sergei Loznitsa’s “Maidan” Really about?]” *Lb.ua*. Publication date: 30.07.2014. URL: https://lb.ua/blog/culture/274622_samom_dele_maydan_sergeya.html (accessed date: 10.05.2017). (In Russian)
- Украинцы 2014 — “Ukraintsy dva raza peli gimn na prem’ere fil’mа «Maidan» [The Ukrainians Sang Their Hymn Twice at the Premiere of “Maidan”]”. *NikLife*. Publication date: 18.07.2014. URL: <http://niklife.com.ua/world/44173> (accessed date: 04.09.2017). (In Russian)

- Цуканова 2016 — Tsukanova A. “«Ukraina v ognе» — novoe razoblachenie [“Ukraine on Fire” — a New Revelation]”. *Fond strategicheskoi kul'tury* [The Fund of Strategic Culture]. Publication date: 24.06.2016. URL: <https://www.fondsk.ru/news/2016/06/24/ukraina-v-ogne-novoe-razoblachenie-41049.html> (accessed date: 03.09.2017). (In Russian)
- Maidan S. a. — “Maidan (film)”. Wikipedia. S. a. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Maidan_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Maidan_(film)) (accessed date: 03.09.2017).
- Sinelschikova 2016 — Sinelschikova Ye. “New Oliver Stone Documentary blames U.S. for Ukrainian revolutions”. *Russia Beyond*. Publication date: 23.11.2016. URL: https://www.rbth.com/international/2016/11/23/new-oliver-stone-documentary-blames-us-for-ukrainian-revolutions_650433 (accessed date: 03.09.2017).
- Wabler 2014 — Wabler D. “Maidan’ Review: A Grand, Unflinching Epic of the Ukrainian Revolution”. *Non-fics*. Publication date: 12.12.2014. URL: <https://nonfics.com/maidan-review-a-grand-unflinching-epic-of-the-ukrainian-revolution-1142d07897ac#.u73kdjn1v> (accessed date: 10.04.2017).
- Weissberg 2014 — Weissberg J. “Film review: “Maidan””. *Variety*. Publication date: 27.05.2014. URL: <http://variety.com/2014/film/festivals/cannes-film-review-maidan-1201192882/> (accessed date: 03.09.2017).

References

- Бозрикова 2012 — Bozrikova S. A. “Spetsifika predstavleniia narrativnogo prostranstva v romane non-fikshn T. Kapote «Khladnokrovnoe ubiistvo» [Specificity of Narrative Space Presentation in T. Capote’s Nonfiction Novel «In Cold Blood»]”. *Bulletin of Tomsk State University*. 359, 2012: 11–14. (In Russian)
- Пронин 2016a — Pronin A. A. *Televidenie kak rasskazchik: biograficheskii narrativ v sovremennoi dokumentalistike* [Television as a Narrator: a Biographical Narrative in Modern Documentary]. St. Petersburg: Petropolis Publ., 2016. 172 p. (In Russian)
- Пронин 2016b — Pronin A. A. *Mass-dok: prezumptsiia narrativnosti* [Mass-doc: the Presumption of Narrative]. St. Petersburg: Petropolis Publ., 2016. 244 p. (In Russian)
- Пьер 2016 — Pier J. “Why Narratology?” *NALANS: Narrative and Language Studies*. 2, 2, 2014. URL: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/207876> (accessed date: 10.11.2017) (Russ. ed.: P’er D. “Pochemu nuzhna narratologiiia? [Why Narratology?]” Murav’eva L. E. (transl.) *OpeNarratology*. Data publikatsii: 10.01.2016. URL: <https://www.opennar.com/single-post/2016/1/10/%D0%9F%D0%BE%D1%87%D0%B5%D0%BC%D1%83-%D0%BD%D1%83%D0%B6%D0%BD%D0%B0-%D0%BD%D0%B0%D1%80%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F> (accessed date: 10.11.2017)). (Transl. from English to Russian)
- Сычѐв 2009 — Sychev S. V. “Boiatsia kak ognia: dokumental’noe kino v Rossii [They Fear it Like Death: Documentaries in the Worldwide Context]”. *Iskusstvo kino*. 10, 2008: 73–80. (In Russian)
- Татару 2009 — Tataru L. V. *Tochka zreniia i kompozitsionnyi ritm narrativa (na materiale angloiazыchnykh modernistskikh tekstov)* [Point of View and the Compositional Rhythm of Narrative (A Case Study of English-language Modernist Texts)]. Moscow: Moscow State Regional University Press, 2009. 304 p. (In Russian)
- Татару 2012 — Tataru L. V. “Narrativnaia modal’nost’ amerikanskikh i rossiiskikh tabloidnykh istorii [Narrative Modality of American and Russian Tabloid Stories]”. *New Philological Bulletin*. 1 (20): Belye chteniia 2011: izbrannye materialy [White Readings 2011: Selected Proceedings], 2012: 56–67. (In Russian)
- Тюпа 2006 — Tiupa V. I. *Analiz khudozhestvennogo teksta* [Analysis of the Artistic Text]. Moscow: Akademia Publ., 2006. 336 p. (In Russian)
- Успенский 1995 — Uspenskii B. A. “Poetika kompozitsii [A Poetics of Composition]”. Uspenskii B. A. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of Arts]. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1995, pp. 9–218. (In Russian)
- DiEugenio 2017 — DiEugenio J. “A Documentary You’ll Likely Never See: «Ukraine on Fire» by Oliver Stone”. *Global Research*. Publication date: 14.02.2017. URL: http://www.globalresearch.ca/a-documentary-youll-likely-never-see-ukraine-on-fire-by-oliver-stone/5574843?utm_campaign=magnet&utm_source=article_page&utm_medium=related_articles (accessed date: 10.05.2017).
- Genette 1980 — Genette G. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Lewin J. E. (transl.). Ithaca: Cornell University Press, 1980. 288 p.

- Godmilow, Shapiro 1997 — Godmilow G., Shapiro A.-L. How Real is the Reality in Documentary Film? *History and Theory*. 36, 4, 1997: 80–101.
- Gutkind 1996 — Gutkind L. “The 5 Rs of creative nonfiction”. *Creative Nonfiction*. 6, 1996. URL: <https://www.creativenonfiction.org/online-reading/whats-story-6> (accessed date: 20.08.2017).
- Herman 2002 — Herman D. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln (Neb.); London: University of Nebraska Press, 2002. 478 p.
- Juel 2006 — Juel H. “Defining Documentary Film”. *P.O.V.* Publication date: 22.12.2006. URL: http://pov.imv.au.dk/Issue_22/section_1/artc1A.html (accessed date: 10.04.2017).
- Nieman Foundation S. a. — *Nieman Foundation*. S. a. URL: <http://www.nieman.harvard.edu/NiemanFoundation/ProgramsAndPublications/NarrativeJournalism.aspx>. (accessed date: 10.04.2017).
- Scanlan et al. 2002 — Scanlan Ch., Banaszynski J., French T. et al. “Sharing the Secrets of Fine Narrative Journalism: Panel Discussion”. *Nieman Reports*. Publication date: 15.03.2002. URL: <http://www.nieman.harvard.edu/reports/article/101432/Sharing-the-Secrets-of-Fine-Narrative-Journalism.aspx> (accessed date: 25.08.2017).
- Whitt 2007 — Whitt J. Awakening a Social Conscience: the Study of Novels in Journalism Education. *Asia Pacific Media Educator*. 18, 2007: 85–100.