

Пронин Александр Алексеевич

Санкт-Петербургский государственный университет
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
a.pronin@spbu.ru, prozin@mail.ru

Лев Троцкий как герой революционно-биографического кинонарратива: версии российских и немецких документалистов

Для цитирования: *Пронин А. А.* Лев Троцкий как герой революционно-биографического кинонарратива: версии российских и немецких документалистов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 2. С. 289–299. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.211>

Сравнительному анализу с нарратологических позиций подвергаются два документальных телефильма о Л. Троцком: российский и немецкий. Выявляется взаимосвязь структурных и когнитивных аспектов публицистического кинотекста, особенности реализации принципа полифонической наррации, нарративных стратегий автора. Единственным диегетическим нарратором выступает внук Л. Троцкого — Всеволод (Эстебан) Волков, который был реальным свидетелем последних лет его жизни. В российском фильме он выступает не только в качестве очевидца двух покушений на своего деда, но и как герой, объемно транслирующий собственный опыт пережитой в 14-летнем возрасте драмы. То есть он становится активной инстанцией «наррации эмоций», заставляющей зрителя поставить себя на место подростка. В немецком фильме авторы сознательно не акцентируют внимание на этом персонаже, Э. Волков появляется всего трижды и на короткое время, его нарративные высказывания информативны, но психологически не развернуты и потому беднее в когнитивном плане. Вместе с тем в немецком фильме сквозной линией проходят цитаты из публицистических и мемуарных текстов самого Троцкого, а также две хроникальные киноцитаты. И хотя цельный автобиографический «текст Троцкого» в фильме не выстроен, само наличие этой заданной пунктиром линии отодвигает на второй план автобиографическую линию Эстебана Волкова — будучи диегетическим нарратором, он оказался поставленным в один ряд с экспертами, нарраторами недиегетическими. Недиегетическими нарраторами и в том, и в другом случае являются автор и персонажи, пересказывающие полученные из различных источников сведения: российские, немецкие, французские, мексиканские, украинские специалисты-историки или публицисты. В обоих фильмах автор более активен как нарратор, чем персонажи-эксперты, чаще комментирующие те или иные события истории героя в оценочном плане, нежели рассказывающие о нем. Различия в реализации авторского замысла объясняются когнитивными факторами: история героя в российском фильме рассказана более эмоционально, поскольку через сопереживание диегетическому нарратору-персонажу более человеческой предстает и фигура героя; в немецком кинонарративе о Троцком актуализируются сами события и современная европейская точка зрения на них.

Ключевые слова: документальный фильм, нарратив, автор, стратегия, когнитивность, Л. Троцкий.

Октябрьская революция 1917 г. в России — ключевое событие истории XX в., неизменно привлекающее к себе внимание авторов-публицистов. Богатая традиция создания «революционных» публицистических нарративов сформировалась и в экранных медиа, а начало ей положила документальная лента «Падение династии Романовых», смонтированная Эсфирью Шуб к 10-летию Октябрьской революции в 1927 г. из кадров кинохроники. Этот советский «монтажный» фильм открыл череду юбилейных картин, и столетие революции в 2017 г. также было отмечено премьерными работами — как это было и на 90-ю годовщину.

Тогда в числе других в эфире федеральных каналов были продемонстрированы и несколько фильмов о Льве Троцком, одном из главных действующих лиц октябрьских событий. Первый канал показал фильм «Лев Троцкий. Тайна мировой революции» (2007), ВГТРК — «Троцкий против Сталина» (2007) и т. д. По существу, это были первые на отечественном телевидении полнометражные документальные биографии человека, в значительной мере обеспечившего победу большевиков в революции и Гражданской войне. Интерес документалистов к этой противоречивой фигуре не иссяк и в последующие годы: в частности, зрители телеканала «Россия-1» увидели работу И. Черновой «Ледоруб для Троцкого. Хроника одной мести» (2009), на канале «Звезда» вышел фильм «Лев Троцкий. Красный Бонапарт» (2012). В общей сложности, по нашим подсчетам, на момент написания настоящей статьи на экраны вышло около десятка биографических кинонарративов о Троцком отечественного производства (для полноты картины стоит упомянуть и о двух игровых байопиках, французском 1972 и российском 1993 г., а также восьмисерийном телесериале, который вышел на Первом канале осенью 2017 года).

Перечисленные выше документальные фильмы представляют — как биографические кинонарративы — несомненный научный интерес, а поэтико-когнитивный ракурс предпринятого нами исследования, актуальный с позиций современной нарратологии, позволит соединить представление о том, «как это сделано», с интерпретацией того, «как это может быть понято». А поскольку понимание в коммуникации «автор — зритель» зависит в числе прочего и от этнокультурного фактора, продуктивным представляется компаративистский подход. В качестве объектов для сравнительного анализа возьмем российский фильм «Ледоруб для Троцкого. Хроника одной мести» Ирины Черновой (2009) и немецкий «Trotzky. Aufstieg und Fall eines Revolutionärs» Даниэля и Юргена Астов (Daniel Ast, Jürgen Ast, 2007), который вышел на русском языке под названием «Троцкий. Взлет и падение революционера».

Равные по хронометражу (52 мин.), эти фильмы близки и по публицистическому подходу к материалу — авторы представляют собственное видение истории героя, опираясь на достоверные, документально подтвержденные факты, свидетельства очевидцев событий и мнения специалистов. Очевидцем является внук Льва Троцкого и, в определенном роде, он сам (в фильмах использованы мемуары героя, причем в немецком звучит и «голос» Троцкого — озвученные актером фрагменты из книг и статей, а также отрывки записи двух его выступлений). В качестве экспертов в российском фильме выступают три отечественных исследователя: доктора исторических наук А. Сахаров и О. Будницкий, доктор философии Н. Петров, а также два мексиканца — доктор политических наук Э. Боркес и сотрудник музея Троцкого в Мехико М. Фахурдо. В немецкой картине в кадре появляются шесть

экспертов из разных стран: А. Ватлин, В. Панченко, Ж.-Ж. Мари, Н. Верт, Г. Кеннен и Э. Эплбаум, представленных без академических регалий («историк», «биограф», «публицист»). Все это помогает автору сформировать убедительный и увлекательный для зрителя нарратив о Троцком, поскольку в процессе экранной коммуникации происходит, согласно Д. Герману, «глобальная ментальная репрезентация», позволяющая представить «мир истории» [Herman 2002: 13–14].

Нарративные структуры двух фильмов, по сути, аналогичны: формирование экранной истории осуществляется по принципу **полифонической наррации**, и их авторы используют схожие **нарративные стратегии** — события, составляющие историю героя, представлены преимущественно с помощью системы персонажей (в немецком фильме ее дополняет стратегия «текст в тексте»), позволяющей не только репрезентовать в речи то или иное событие, но и осуществлять смену «точек зрения». При этом перечисленные выше персонажи, как и сам автор, являются недиегетическими нарраторами, пересказывающими полученные из различных источников и уже известные в кругу исследователей революционной проблематики сведения.

Также в обоих фильмах автор более активен как нарратор, чем персонажи-эксперты, чаще комментирующие те или иные события истории героя в оценочном плане, нежели рассказывающие о нем. Это общая для теледокументалистики особенность, и нарративизация анарративных высказываний персонажей-экспертов осуществляется автором с помощью композиционных приемов, средствами монтажа, а также взаимодействием изображения с закадровым текстом.

Например, в фильме «Ледоруб для Троцкого» историк Андрей Сахаров не повествует, а рассуждает:

«Троцкий злодей или не злодей? Давайте поставим другой вопрос: вообще, эти люди, революционеры, злоеи или не злоеи? Кромвель — злоеи или не злоеи? Робеспьер — злоеи или не злоеи? Ленин? Троцкий? Называть их злоеями — значит, просто несколько опускать и примитизировать личность этих людей. Это люди, порожденные революцией...»¹

Однако, смонтированное с кадрами из фильма С. Эйзенштейна «Октябрь», это философское рассуждение нарративизируется, становится частью рассказа о судьбе «порожденного революцией» человека — Льва Троцкого, его драматичной истории.

Аналогичным образом поступают и авторы немецкого фильма в эпизоде, когда публицист Георг Кеннен выстраивает свою мысль следующим образом:

«Маркс был величайшим гением-теоретиком, Ленин был тем, кто воплотил его идеи в жизнь, а он, Троцкий, сочетал в себе качества Маркса и Ленина, только на более высоком уровне. Он был, если можно так выразиться, супергением, и человечество должно было стремиться к олицетворяемой им вершине»².

Нарративным данное умозрительное высказывание становится благодаря монтажу: последняя часть фразы «закрывается» изображением Троцкого на жи-

¹ Здесь и далее запись звучащего с экрана текста наша. — А. П.

² Здесь и далее перевод немецкого фильма на русский язык «Ред Медиа». — А. П.

вописном портрете, где он представляется богоподобным вождем, а затем картину сменяет предсмертная фотография Ленина — и далее речь идет уже о «падении революционера», начале конца Троцкого как вождя русской революции.

Можно привести немало аналогичных или показывающих иные варианты проявления «метонимической силы нарратива» [Пронин 2016: 79] примеров, но ограничимся данными, обозначив тем самым универсальность подходов авторов к выстраиванию основной конфигурации нарративной структуры публицистического кинотекста. Очевидно, подобная универсальность определяется как общими для всех законами экранной выразительности, так и общей для всех природой нарратива как «рода дискурса» [Женетт 1998: 64].

Вместе с тем при всем сходстве в структуре данных кинонарративов есть элемент, определяющий между ними существенную разницу. Единственным **диегетическим нарратором** и в том, и в другом фильмах выступает внук Льва Троцкого — Всеволод (Эстебан) Волков, который был реальным свидетелем последних лет его жизни, а следовательно, представляет некоторые события на основании собственного опыта. Попав после смерти матери, Зинаиды, а затем и дяди, Льва Седова, в Мексику, мальчик рос в доме на улице Вены под попечительством деда и его жены Натальи Седовой, на его глазах разворачивалась финальная часть истории Троцкого. Таким образом, авторы фильмов имели уникальную возможность ввести в мир создаваемой экранной истории первичного нарратора, но воспользовались они ею по-разному.

В российском фильме Всеволод (Эстебан) Волков выступает не только в качестве очевидца двух покушений на своего деда, но и как персонаж, определяющий развитие сюжета. Фильм «Ледоруб для Троцкого» начинается с пролога, где в кадре предъявлен герой-современник и за кадром заявлена «постистория»:

«В июне 2005 года 80-летний Всеволод Волков-Бронштейн получил странное предложение от дочери мексиканского полицейского. Она предлагала купить ледоруб, которым был убит его дед».

И далее зритель видит на экране архивную полицейскую фотографию орудия убийства, затем В. Волкова в том самом месте, где произошло событие, — под закадровый комментарий автора:

«Первый и последний раз Всеволод Волков видел этот ледоруб рядом с умирающим дедом, Львом Троцким. Это было 20 августа 1940 года».

Таким образом, информация о «странном» коммерческом предложении действует как завязка драмы (в дальнейшем о нем вообще не упоминается), а внук с самого начала представлен автором в качестве «проводника» в репрезентуемую событийность, единственного реального посредника между современностью и прошлым, сознание которого обеспечивает подлинность экранной истории. Характерно, что сам персонаж здесь ничего не говорит, и это подчеркивает «презентационный» характер его первого появления.

В немецком фильме Э. Волков также появляется в кадре в самом начале, но в совершенно ином контексте — после адресных планов и хроники, четко представляющих место, жертву, исполнителя и заказчика «одного из самых драматических политических убийств XX в.». Он говорит:

«Когда мой дед поднялся, он был весь залит кровью и очки его были расколоты. Он сел в дверном проеме, и его жена Наталья кинулась к нему. Тогда он поднял палец и произнес: „Джексон“, — будто желая сказать: „Вот откуда пришла беда, которую мы ждали“».

То есть персонаж сразу заявлен исключительно как свидетель конкретного исторического события, и этот статус никакого «собственного» действия не предусматривает, никакой вторичной сюжетной линии. Очевидно, поэтому его нарративное высказывание представлено не на месте событий, в доме, а на условном графическом фоне — точно таком же, на котором зритель увидит в кадре персонажей-экспертов.

В этой связи стоит отметить, что в фильме «Троцкий. Взлет и падение революционера» Э. Волков появляется в кадре всего трижды и на короткое время. После начального эпизода, где он рассказывает о моменте, которого на самом деле видеть не мог, поскольку пришел из школы домой чуть позже, зритель видит диететического нарратора уже в финальной четверти фильма — в кратком эпизоде со смертью его матери Зинаиды, а также в эпизоде, повествующем о первом покушении на Троцкого. В первом случае он говорит:

«Самоубийство матери было для него тяжелым ударом. Дед во всем обвинял Сталина — в конце концов, это он лишил ее гражданства и не дал воссоединиться с семьей. Несколько дней вместе с Натальей он не выходил из комнаты и отказывался от еды. Когда же он вышел, то выглядел постаревшим на много лет и его волосы стали совсем седыми».

На последних фразах в кадр выводится фотография Троцкого и Натальи Седовой, которая иллюстрирует слова внука.

Третье и последнее появление Э. Волкова в кадре чуть более развернуто, после авторской номинации события персонаж (на экране мы видим его на фото 1940 г.) начинает говорить за кадром:

«Я спокойно спал и вдруг проснулся. Из сада они бросили бомбы в комнаты, в том числе и в мою. Я услышал хлопок, затем грохот. Поднялось высокое пламя, и я выскочил из комнаты, думая, что дом сейчас взорвется... Вдруг мы услышали голос моего деда, бодрый и полный жизни — он был в состоянии эйфории от того, что пережил нападение и остался невредимым».

Отметим, что в кадре Э. Волков не задерживается, оставаясь видимым зрителю всего на 8 секунд. На первых словах, как уже было сказано, на экране фотография вместе с дедом и Натальей, на последней фразе — хроникальное изображение смеющегося Троцкого на очень крупном плане. Очевидно, что переживания мальчика, прерванные при монтаже на полуслове, не так важны для автора, как возможность показать состояние Троцкого, его эмоции, его эйфорию. Таким образом, все внимание фокусируется на главном герое, авторы сознательно не акцентируют внимание на нарраторе-персонаже, и это определяет скромное место единственного диететического нарратора в структуре данного кинонарратива.

Совсем иную роль отводят диететическому нарратору авторы российского фильма. Если во «Взлете и падении революционера» Эстебан Волков повествует

о событиях прошлого ровно 1 минуту 15 секунд (в кадре и за кадром), то в «Ледорубе для Троцкого» Всеволод Волков действует как персонаж более 7 минут, из них около 5 минут рассказывает. Так, в следующий после пролога раз он появляется на 22-й минуте — разбирающим архив и представляющим на фотографии своего дядю: «Это замечательная фотография Леона Седова»; затем также через него как архивариуса семьи зрителю являются брат Леона Сергей Седов, дочери Троцкого от первого брака Нина и Зинаида: «Это Нина, она умерла от туберкулеза, и моя мама Зинаида как раз заразилась от нее туберкулезом, потому что она за ней ухаживала». Далее эта 8-минутная сюжетная линия с участием внука продолжается рассказом о том, как дети Троцкого один за другим становились жертвами мести Сталина. И можно с уверенностью утверждать, что данный персонаж в восприятии зрителя является биографом Льва Троцкого и его семьи, эту вполне естественную для него роль формируют и всячески подчеркивают авторы фильма. Созданию такого образа способствуют крупные планы «архивного» действия (руки, переворачивающие страницы, указание на детали документов) и вся демонстрируемая в кадре обстановка музейного фондохранилища: стеллажи, книжные шкафы, папки с документами и т. п.

Другой ролью данного персонажа, требующей иных, нежели извлечения из папок фотографий и документов, действий, становится свидетельская. В этом качестве Всеволод Волков должен показать и рассказать зрителю, что и где именно происходило в момент свершения важнейших событий в доме деда (благо, что интерьер сохранился практически без изменений). Как уже отмечалось, Всеволод — единственный диететический нарратор, и в фильме И. Черновой он получает право объемно транслировать собственный опыт пережитой в раннем подростковом возрасте драмы — т. е. он становится второстепенным, но все же *героем* фильма. Именно поэтому ему посвящен отдельный авторский нарратив:

«Сына Зинаиды, Севу, привезли из Парижа в Мексику последние оставшиеся в живых старые друзья Льва Давидовича и Натальи, супруги Росмеры. После самоубийства матери мальчик жил с дядей, а после смерти Льва Седова его прятали то во Франции, то в Австрии, пока, наконец, не доставили к деду. Потерявший всех своих детей Троцкий был счастлив вновь обрести внука».

Архивные кинокадры и фотографии, запечатлевшие мальчика в период его проживания на улице Вены, клетки для кур и кроликов во дворе, воссоздают «мир повествуемой истории»:

«Мы жили бедно, нам не хватало очень многого. В лишениях, можно сказать, жили. Большую помощь оказывали американские коммунисты, которые присылали средства на содержание секретарей и расходы по дому. И дедушка работал, он получал гонорары за статьи и книги. В частности, один из контрактов с хорошим авансом он против своего желания принял и стал писать биографию Сталина. Его не интересовала биография Сталина, но это была материальная нужда, и он принял этот контракт и подписал. Он больше был заинтересован писать биографию Ленина».

В фильме немецких документалистов ни детской истории внука Троцкого, ни бытовых подробностей жизни Троцких в Мексике нет (при этом о детстве и семье

Льва Бронштейна в биографическом бэкграунде рассказано достаточно подробно и наглядно).

Нет в фильме братьев Аст и акцента на изображение эмоционального состояния нарратора. В «Ледорубе для Троцкого» ему «позволено» развернуто передать ощущения, которые он испытывал тогда:

«Я спал на небольшой кровати здесь, в углу, когда ранним утром 24 мая вдруг ударом была выбита дверь. Я подумал, что это кто-то из персонала, но ворвался человек в светлом костюме, и тут я услышал выстрелы и почувствовал запах пороха. Я забился в угол под кроватью, потому что в это время, когда мои дедушка и бабушка спали в той комнате, с трех точек начались выстрелы — в эту дверь, в окно и из библиотеки. <...> Здесь загорелась мебель, я, конечно, испугался, потому что услышал слово „бомба“ и представил, что сейчас весь дом разлетится на куски, и мной овладела паника...».

Речь нарратора экспрессивна, лексика акцентирует внутренние переживания, его эмоциональное состояние в момент совершения события: «забился», «испугался», «овладела паника». И это уже не рассказ очевидца того, как избежал смерти и что после этого чувствовал главный герой биографического кинонарратива, Троцкий, это интенционально субъективный, направленный на передачу собственных ощущений рассказ непосредственного участника события. В нем для зрителя и реализуется «двусобытийность» нарративного дискурса, который видит обращающегося к нему рассказчика и благодаря виртуальному присутствию на месте события может представить происходившее много лет назад событие в своем воображении.

Тот же коммуникативный и когнитивный эффект возникает в эпизоде, когда Всеволод Волков рассказывает о последнем покушении на своего деда, произошедшем тремя месяцами позднее. Точнее, о том, как Рамон Меркадер совершил убийство Троцкого, за кадром повествует автор (в кадре — постановочная сценареконструкция), а внук жертвы говорит о том, как он видел случившееся:

«Я возвращался из школы и еще издали, выйдя на улицу Вена, увидел что-то ненормальное на улице. Потому что были полицейские у входа в дом, машины, припаркованные вдоль улицы, и у меня в сердце родилось какое-то недоброе предчувствие, и поэтому я ускорил шаг... Я пересек сад и вошел в библиотеку, заглянув в полуоткрытую дверь. И там я увидел Наталью и еще нескольких человек, склонившихся над телом дедушки, который лежал в луже крови. Я остался там, и дедушка сказал, чтобы мне не разрешали входить. И кроме того, он успел сказать охранникам, чтобы они не убивали Джексона, что он должен говорить».

Несомненно, в сравнении с аналогичным эпизодом в немецком фильме это более эмоциональный и в то же время более точный рассказ очевидца — не самого покушения, а его последствий, с реальной динамикой точки зрения нарратора: издали, потом ближе и ближе, до границы, за которую мальчика не пустили. В сочетании с отчетливо семантизированным видеорядом (детали интерьера кабинета, монтажные включения архивных фотографий и кадров кинохроники) словесная наррация позволяет воссоздать событие максимально достоверно — как новое переживание личного опыта **героя-нарратора**. Драматический эффект

поддерживается и музыкальным сопровождением, вполне здесь уместным и не чрезмерно «кинематографическим».

Таким образом, авторский замысел рассказать «живую историю» осуществляется, и данный герой-нарратор становится активной инстанцией «наррации эмоций» — одного из элементов комплексной наррации фильма, посредством которого «передается и переживается опыт» [Бугаева 2012: 16]. А поскольку «особый смысл при этом приобретает фигура обладателя опыта (experienter), каковым предстает не только герой на экране, но и автор фильма, а также зритель» [Бугаева 2013: 123], то можно предполагать, что зритель невольно ставит себя на место подростка и таким образом переживает событие, о котором повествует нарратор, ярче, впускает его в себя. Подобное восприятие документального фильма обусловлено тем, что, как всякий качественный нарратив, он содержит «структурированный временной ход уникальных событий...», который вводит разрушение или дисбаланс в порождаемую нарративом ментальную модель мира рассказчиков и интерпретаторов, ...показывая, каково это — пережить подобный... разрушительный опыт» [Herman 2008: 471]³.

В немецком фильме, как мы уже выяснили, диегетическому нарратору не дано таких расширенных полномочий, как в российском, его нарративная компетенция гораздо уже. В сравнении с «Ледорубом для Троцкого» очевидно, что нарративные высказывания данного персонажа-нарратора вполне информативны, но психологически не развернуты и потому «беднее» в когнитивном плане. На наш взгляд, они скорее маркируют подлинность истории, нежели формируют ее «мир», который в гораздо большей степени формируется конструктивным сознанием автора, его «нарративной логикой» (Ф. Анкерсмит) и «нарративной компетенцией» (А.-Ж. Греймас). Результатом данного процесса становится, о чем уже было, в частности, упомянуто выше, выдвижение в качестве дополняющей систему персонажей нарративной стратегии «текст в тексте»: сквозной линией проходят цитаты из публицистических и мемуарных текстов Троцкого (их 12, общим хронометражом около 3,5 минуты), а также две хроникальные киноцитаты (короткие, 15 и 20 секунд, фрагменты выступлений на немецком и английском языках).

Полноценно автобиографической линией наррации эти высказывания назвать сложно, поскольку они не всегда «событийны». Например, вполне соотносимо с развитием истории такое «оценочное» высказывание:

«Сталинский аппарат сделал все, чтобы скрыть, затушевать и исказить мою роль в Октябрьской революции. Скажу прямо: если бы меня и Ленина в ту пору не было в Петрограде, то никакой Октябрьской революции не получилось бы».

Четко изложено содержание диалога во фрагменте:

«Вскоре после революции Ленин предложил мне стать во главе внутренних дел. Я возражал. „Почему?“ — спросил он. „Стоит ли давать в руки врагам такое дополнительное оружие, как мое еврейство?“».

Объясняет динамику событий, смену состояний реплика:

³ Русский перевод наш. — А. П.

«Сталинские посиделки меня не привлекали. Новая верхушка чувствовала, что я не подхожу к их образу жизни, меня даже и не пытались привлечь к нему. „У него только всемирная революция на уме“, — говорили они. Вот это и означало, если угодно, что я начал терять власть».

Напротив, несмотря на наличие конкретных дат, скорее констатирующий, нежели нарративный характер имеет высказывание:

«Почти треть столетия моей сознательной жизни были полностью заполнены революционной борьбой. Я сражался под знаменем марксизма, участвовал в революциях 1905 и 1917 годов, и если бы мне пришлось начинать с начала, я бы не задумываясь пошел по тому же пути».

И совершенной сентенцией или нравоучительной максимой звучит фраза:

«Жизнь — это крепкий орешек. Чтобы не сдаться обстоятельствам и не стать циником, нужно, чтобы тобой управляла великая идея, которая возвышает человека над своей личной судьбой».

Нарративным данное высказывание становится благодаря конкретному биографическому контексту: речь в эпизоде идет о том периоде, когда выдворенного из СССР Троцкого не принимала ни одна европейская страна, и он жил в скитаниях. Характерно, что слова о «великой идее» звучат в тот момент, когда в кадре зритель видит фотоизображение одинокого Троцкого, управляющего лодкой в море, — так аудиовизуальными средствами экранной выразительности создается метафора жизненного пути революционера-одиночки.

И хотя отчетливого, цельного автобиографического «текста Троцкого» в фильме все-таки нет, однако само наличие этой заданной пунктиром «житийной» линии, на наш взгляд, отодвинуло на второй план автобиографическую линию Эстебана Волкова — будучи диегетическим нарратором, он оказался поставленным в один ряд с экспертами, нарраторами недиегетическими, вторичными. Можно сказать, что мир революции и революционеров оказался для автора важнее и интереснее мира личной истории всего лишь родственника героя.

Этот «большой» мир оказывается в фильме сколь реальным — в силу документальности визуального материала, столь и фантастическим — в силу восприятия его сознанием автора как современного человека (в качестве визуальных метафор мира революции и революционеров автор использует образы сталинской монументальной пропаганды: фигуры матроса с револьвером на станции московского метро, шахтера, колхозницы с серпом и винтовкой на фронте высотки, а также лошадок с парижской карусели, химер с готического собора и т. п.). При этом метафоры не усложняют, а скорее упрощают представление о повествуемом мире, поскольку упрощение как принцип репрезентации референтной реальности вообще характерно для телевидения, которое «дает своему зрителю шанс властвования над дематериализованным и облегченным миром» [Михалкович 1986: 10]. Столь же упрощающими — можно назвать это «популяризацией» — являются толкования и уточнения происходившего в мире мировой революции, которыми заняты привлеченные к формированию истории нарраторы-персонажи: эксперты и диегетический нарратор Э. Волков.

В итоге мы приходим к выводу, что причины выявленных различий в способах создания кинонарратива о Льве Троцком кроются в когнитивной установке авторов: судьба главного героя представляется автору российского фильма трагичной, он и его семья — жертвы мести Сталина, и поэтому история Троцкого рассказана более драматургически, через сопереживание диегетическому герою-нарратору, В. Волкову; в немецком кинонарративе о революционере Троцком события его жизни актуализируются в контексте извечной борьбы за власть, и поэтому развитие конфликта двух знаковых фигур русской революции, Троцкого и Сталина, презентуется более исторично и объективно, с точки зрения представителей современного европейского либерализма.

Литература

- Бугаева 2012 — Бугаева Л. Д. “Нарратив, медиа и эмоции”. *Русский след в нарратологии: материалы Междунар. науч.-практич. конф. (Балашов, 26–28 ноября 2012)*. Балашов: Николаев, 2012. С. 12–16.
- Бугаева 2013 — Бугаева Л. Д. “Кино как модель сознания: Пия Тикка”. *Международный журнал исследований культуры*. 10, 1, 2013: 122–125.
- Женетт 1998 — Женетт Ж. “Повествовательный дискурс”. Перцов Н. (пер.). Женетт Ж. *Фигуры*: в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 60–280.
- Михалкович 1986 — Михалкович В. И. *Изобразительный язык средств массовой коммуникации*. М.: Наука, 1986. 222 с.
- Пронин 2016 — Пронин А. А. *Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике*. СПб.: Петрополис, 2016. 172 с.
- Herman 2002 — Herman D. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln (Neb.); London: University of Nebraska Press, 2002. 478 p.
- Herman 2008 — Herman D. “Description, Narrative and Explanation: Text-type Categories and the Cognitive Foundations of Discourse Competence”. *Poetics Today*. 29, 3, 2008: 437–472.

Статья поступила в редакцию 7 июня 2017 г.
Статья рекомендована в печать 3 октября 2017 г.

Pronin Alexander Alexeevich

St. Petersburg State University
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russia
a.pronin@spbu.ru, prozin@mail.ru

Lev Trotsky as a hero of the revolutionary-biographical film narrative: Versions of Russian and German documentary authors

For citation: Pronin A. A. Lev Trotsky as a hero of the revolutionary-biographical film narrative: Versions of Russian and German documentary authors. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*, 2018, vol. 15, issue 2, pp. 289–299. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.211>

The article presents a comparative analysis with narratological positions of two documentary films about L. Trotsky produced in Russia and Germany. It reveals the interrelation of structural and cognitive aspects of the nonfiction film text, particular implementation of the principle of polyphonic narration, and narrative strategies of an author. The only the dihegic narrator is a grandson Vsevolod (Esteban) Volkov, who was a real witness of the last years of the life of Trotsky. In the Russian film he acts not only as an eyewitness to two assassination attempts on the grandfather, but as a hero, a survivor at 14 years of a drama that operates on the

viewer (“narrative of emotions”). In the German film, the authors deliberately did not focus on this character, E. Volkov appears only three times, his narrative statements are informative, but not psychologically expanded, and therefore “poorer” in the cognitive terms. However, in the German film, the through-line is quotations from the memoirs and journalistic texts of Trotsky and two chronicle cinema citations. In both cases, the non-dihegic narrators are the author and the characters who retell the information from different sources: Russian, German, French, Mexican, and Ukrainian experts-historians or publicists. In both films, the author is more active as a narrator than character-experts who often assesses, rather than just retells, certain events in the history of the hero. The differences in the implementation of the author’s intention are explained by the cognitive factors: the story of the hero in the Russian film is told more emotionally because the hero, as he emphasizes the dihegic narrator-character, appears more human; in the German cinema narrative about Trotsky, the events themselves and the modern European point of view are presented.

Keywords: documentary, narrative, author, strategy, cognition, L. Trotsky.

References

- Бугаева 2012 — Bugaeva L. D. “Narrativ, media i emotsii [Narrative, Media and Emotions]”. *Russkii sled v narratologii: materialy Mezhdunar. nauch.-praktich. konf. (Balashov, 26–28 noiabria 2012)* [The Russian Trace within Narratology: Proceedings of the International Scientific Conference (Balashov, November 26–28, 2012)]. Balashov: Nikolaev Publ., 2012, pp. 12–16. (In Russian)
- Бугаева 2013 — Bugaeva L. D. “Kino kak model’ soznaniia: Piia Tikka [Cinema as a Model of Consciousness: Pia Tikka]”. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovatelei kultury* [International Journal of Cultural Research]. 10, 1, 2013: 122–125. (In Russian)
- Женетт 1998 — Genette G. “Discours du récit”. Genette G. *Figure III*. Paris: Seuil, 1972, pp. 65–278. (Russ. ed.: Zhenett Zh. “Povestvovatel’nyi diskurs [Narrative Discourse]”. Pertsov N. (transl.). Genette G. *Figury* [Figures]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow: Sabashnikovykh Publ., 1998, pp. 60–280.) (Transl. from French to Russian)
- Михалкович 1986 — Mikhalkovich V. I. *Izobrazitel’nyi iazyk sredstv massovoi kommunikatsii* [Fine Language of Mass Communication]. Moscow: Nauka Publ., 1986. 222 p. (In Russian)
- Пронин 2016 — 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)
- Herman 2002 — Herman D. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln (Neb.); London: University of Nebraska Press, 2002. 478 p.
- Herman 2008 — Herman D. “Description, Narrative and Explanation: Text-type Categories and the Cognitive Foundations of Discourse Competence”. *Poetics Today*. Vol. 29, 3, 2008: 437–472.