

『ヴォルガ・ヴォルガ』とヴォルガ表象

長谷川 章

アレクサンドロフはスターリン期ミュージカル・コメディの代表的な監督であり、彼の作品は当時一般国民の大きな支持を集めた。本稿は、この彼の作品でも特に人気が高い『ヴォルガ・ヴォルガ』(1938)を取りあげ、この映画がロシア文化のヴォルガ表象の中でどのような位置づけにあるかを特にスターリン期映画の流れの中で考察することを目的とした。

しかし、本論に入る前にまず予め、スターリン期映画におけるソ連国内の地理的表象を広く大雑把に概観しておこう。この時期の地理的表象に関して突出しているのは、もちろんモスクワである。映画の中のモスクワは現実同様、特権的な中央として、その他の「周辺地」に対して絶対的な支配権を行使してきた。その一方、その他の地域は中央にとって好都合な潤色を勝手に施されていく。例えば、プリエフのミュージカル『豊かな花嫁』(1937)はスターリン期のウクライナが舞台だが、いかにもゴゴリを俗っぽくアレンジしたような「ロマンチックな異国情緒」で彩られた夜のシーンが登場する。あるいは、中央アジア等には「アジア的」後進性が割り当てられ、ソビエト権力による後進性の克服がこの地での映画のテーマとなることが多々見られた(カラトーゾフ『勇氣』(1939)等)。

しかし、私見では、ヨーロッパ・ロシア部のようにロシア人が人口の多数を占める地域では、ここまではっきりした潤色は認められず、帝政から続く文化的クリシェを政治的に「穏当な」形でアレンジして済まされることが多い。また、その際には、ロシア人が分断されないような配慮がされるため、モスクワ人とレニングラード人のライバル意識のようなものが強調されることはほとんどない。その結果、スターリン期映画のロシア人の地域性はかなり均一化され、せいぜい洗練された都会人と剛毅な地方住民のような画一的な色分けになってしまうのである。例えば、プリエフのミュージカル『クバンのコサック』(1949)ではクバンの人々の豪放さが強調されるが、実はその性格付けの度合いは同監督の『シベリヤ物語』(1947)のシベリアっ子の剛胆さとそれほど違っているようには映らない。このようにロシア人の間では稀薄な地域性が求められたスターリン期の背景を踏まえて、以下『ヴォルガ・ヴォルガ』(今後『ヴォルガ』と略)ではヴォルガ流域がどのような地理的表象をされているのかを検討していきたい。

アレクサンドロフのミュージカル・コメディ

まず、グリゴリー・アレクサンドロフ(1903-83)の経歴で今後の考察に関わる事実を確認しておこう。アレクサンドロフ(本姓モルモネンコ)はウラル地方のエカテリンブルグ出身で少年期、当地のオペレッタ劇場で裏方として働いた経歴がある。また、彼がエカテリンブルグ出身であることは『ヴォルガ』の舞台と大きな関係がある。『ヴォルガ』前半の舞台はヴォルガの支流カマ河畔の田舎町だが、カマ川の支流チュソヴァヤ(映画にも登場する)

の源流はエカテリンブルグにかなり近い地にあるのだ。

やがて十月革命が起きるとアレクサンドロフはモスクワへ行き、プロレトクリトの劇場で俳優としての活動を始める。ここでエイゼンシテインの弟子となり、1920年代エイゼンシテイン作品の助監督・共同監督を務めるようになる。29年にはエイゼンシテイン、カメラマンのティッセに同行し、ヨーロッパ、アメリカ、メキシコを回る。この、当時としてはまれに見る特権的な周遊旅行はアレクサンドロフに大きな影響を与えた。アメリカではハリウッドに滞在し、リア・プロジェクション等、当時最新の映画技術を学ぶ。また、メキシコでの滞在は、よく知られているように『メキシコ万歳』の撮影のためだったが、出資者とのトラブルで撮影したフィルムはすべて没収されてしまう。アレクサンドロフは、31年のエイゼンシテイン等の帰国後も、翌年までアメリカに留まりその残務処理に追われることになったが、ここでも数多くの最新作を見る機会に恵まれた。特にチャップリン、ディズニー・アニメに多大な感化を受けたが、この時期はミュージカル映画の急速な成長が始まった頃でもあった。トーキーの導入で早々とミュージカル映画は誕生していたのだが、当初はメロドラマ的な内容が主流を占めた。しかし、ドイツのルビッチがハリウッドに渡りオペレッタの伝統を持ち込むと(『ラブ・パレード』(1929)等)、ミュージカルとコメディが融合したジャンルが確立していく。アレクサンドロフの帰国前後はその転換期にあたり、彼は現地でその爆発的流行を体験したソ連では貴重な映画人ということになる(彼は帰国後も映画人としてハリウッド映画を見る特権に浴していた)。

アレクサンドロフは32年に帰国するが、この年に大きな転機を迎える。夏、ゴーリキイの別荘に招かれた彼は、そこで「偶然に」スターリンと出会う。スターリンは人民が楽しく笑える芸術作品を欲しているのに真面目な批評家たちがそれを抑圧していると訴える。⁽¹⁾ アレクサンドロフはそれに答える形で彼最初のミュージカル・コメディ『陽気な連中』(1934)を製作することになる(ソ連では同年のサフチェンコ『アコーデオンの』に続いて2作目)。以後、彼は第二次大戦までに『サーカス』(1936)、『ヴォルガ』、『明るい道』(1940)と次々とミュージカル・コメディをつくり、絶大な人気を博すようになる。帰国後のエイゼンシテインが批判を受け続け、『アレクサンドル・ネフスキ』(1938)まで映画を作れなかったのと比較すると、彼はアヴァンギャルド的傾向を早々と捨て去ってエンターテインメント作品を作るようになったという点で、まさに対照的な道を進むことになったのだ。

彼の戦前のミュージカルにはいくつかの特徴がある。まず、明白なアメリカニズムが挙げられるだろう(『明るい道』ではかなり抑制されているが)。コミカルな側面では、ディズニー、チャップリン等から得たアイデアをふんだんに盛り込み作品をつくっているし、その他、ハリウッドをはじめとする西側映画からの引用も多い(パークレー、メリエス、マレーネ・ディートリヒ等)。

内容面では、戦前の4作品は、純然たるスラップスティックと露骨な政治性重視のプロットの二つの対極を行き来している点が注目される。最初の『陽気な連中』は、南国の羊飼いがモスクワに行きポリショイ劇場でジャズのコンサートを開くという内容で、明白な政治性はネップ成金への批判くらいである。作品全体はスラップスティックの連鎖のようになっていてギャグを見せるためにシーンを作っている印象が強い。このような場合、必然的にシー

1 Александров Г. Эпоха и кино. М.: Политиздат, 1976. С. 158-159.

ン同士の結合はゆるくなるが、これはチャップリンやマルクス兄弟等の当時のハリウッド・コメディと共通した傾向である。このようにひたすらスラップスティックが連続するだけの構造により、製作当初は批評家たちから政治性の欠如を厳しく批判されることになったが、スターリンが作品を擁護し評価は急転した。²⁾

しかし、政治性の束縛はスターリン自身が発言したからといって解消される訳もない。次作『サーカス』では、人種差別によって母国を追われたアメリカ人ヒロイン（サーカスの人間大砲芸人）が、民族問題が「存在しない」ソ連に安住の地を見出すという政治的な内容になってしまった。しかし、彼女のドイツ人マネージャー（ナチス的人種差別主義者）が、ヒロインが国を追われる原因になった秘密を暴露しようとするので、プロットに緊迫感が生まれることになり、彼の作品中では構成上いちばん完成度の高いものとなったのも事実である。

だが、ヒロインが迫害を受け、その苦しみが最後に報われるという『サーカス』のメロドラマ性は必ずしもスターリンの期待に沿うものではなかったようだ。スターリンはよい作品と認めながらも、『陽気な連中』の果敢さから後退していると発言したという指摘もある。³⁾ この発言の背後には、政治的なテーマはもっとシリアスで高尚なジャンルの映画に任せたいという意向もあったのだろう。

結果、政治的に無内容ではなく、かつ「果敢な」笑いに満ちていることを期待されながら製作されたのが『ヴォルガ』である。田舎町に暮らすアマチュア音楽家たちがヴォルガを遡ってモスクワで開かれる音楽祭へ向かい、自ら作曲の歌が大喝采を浴びるというプロットは、かなり『陽気な連中』と似通っている。田舎町を出発しモスクワに着くまでの流れ自体がプロットを構成し、シーン同士の結合はそれほど緊密ではなく、政治性も一見『サーカス』ほど、露骨でないかのように映る。しかし、少し踏み込んで考えれば、この作品がいかにかスターリン主義的要素にみちているかがわかる。この映画は、そもそも36年のスターリン憲法制定とモスクワ＝ヴォルガ運河の開通を記念して製作されたが、この運河の建設は強制収容所の囚人を動員して行われた。また、映画内では民衆芸術やアマチュア芸術の持っているパイタリティーある表現力が賞賛されるが、これは一方で36年のショスタコヴィチ批判のようなエリート的・実験的な芸術への攻撃と連動している。

さらには、『ヴォルガ』がジャンルとして、ハリウッドのフォーク・ミュージカルを意識している点も重要だ。それまでのハリウッド・ミュージカルは大都市が舞台であることが多かったが、30年代後半になると、地方を舞台にして「故郷」というナショナルな感情に訴えようとするようになった。『オズの魔法使』（1939）、『若草の頃』（1944）といった作品がその代表だが、『ヴォルガ』はこうしたフォーク・ミュージカルのソ連版とみなすこともできる。この手の映画を得意としたのは、同時期、農村ミュージカルで人気を博したピリエフの方だが、アレクサンドロフの『ヴォルガ』も自然豊かな「祖国」を讃えることで、スターリン主義的愛国心の育成に寄与することになったのだ。

一方で、『ヴォルガ』にはもう一つの側面があることも指摘しなければならない。誤解を

2 Там же. С.183-184.

3 Salys, R. *The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov. Laughing Matters*. Bristol, Intellect, 2009, pp. 128-129.

受けぬよう慎重に言葉を選ばなければいけないが、この映画は政治性の強いプロットを持つ『サーカス』よりも簡単に、スターリン主義的な要素を一旦無視し、ひたすらギャグや笑いに没頭することができるのである。そのためか、スターリン自身もこの作品を好み、台詞を空で覚え引用したとされる。⁽⁴⁾ また、一般の人気も高く、それは現代も続いている。例えば、2010年刊行のロシア映画の名台詞集では、アレクサンドロフ作品の中でただ1つ『ヴォルガ』の台詞特集が本の第一章に置かれている。⁽⁵⁾ これはこの映画の人気の根強さを物語ると同時に、一般の観客が明らかに政治性を一旦無視して映画を鑑賞してきたことを示している。政治性を簡単に忘却できるというのは、もちろん、この映画の「たわいない」外観が大きく影響しているからだろう。もちろん、こうした「無色」を装った映画の方が、スターリン主義の非道性を忘却させるという点では、はるかにたちが悪い。だが、政治的背景を一瞬忘れてしまうような一種独特の無邪気さが、この作品には確かにあるのだ。これは一面では、製作者と観客が共同で育ててきた共犯行為と言ってもいいくらいなのである。

こうして『ヴォルガ』は『陽気な連中』よりも格段に巧妙に政治性を取り込みながら、見かけ上は政治性を無視した鑑賞も可能にすることで大成功を収めた。映画の構成としては弱いながら（その点では『サーカス』の方が上だ）、ある意味アレクサンドロフのタッチの最終完成形となったのである。そして、それ以降はアレクサンドロフの凋落が始まる。次の『明るい道』は『サーカス』並みに政治性の強いプロットに戻る。この映画はスタハノフ運動に参加した女性労働者の昇進自体をプロットにしているが、これまでもアレクサンドロフが偏愛してきた非ユークリッド的手法（主人公が鏡や夢の世界に入って外へ戻らぬままストーリーが進行）をマニャックに全面展開させた作品である（ほとんど手法に淫しただけの、ある意味怪作なのだが、これについてはすでに書いているのでそちらを参照していただきたい⁽⁶⁾）。

『明るい道』以降、アレクサンドロフの凋落ははっきりと感ぜられるようになる。第二次大戦中に監督した凡庸なプロパガンダ映画『ある家族』（1943）を見て、エイゼンシュテインは「ハリウッドのノートは使い果たしたようだな」と皮肉ったと言われている。⁽⁷⁾

第二次大戦が終わるとスターリン期最後のミュージカル『春』（1947）（ミュージカルではなく音楽劇だとの指摘もある）を製作するが、こちらは再び『ヴォルガ』の路線に戻って、瓜二つの女性科学者と女優を取り違えることで生まれる「たわいのない」コメディとなっている。しかし、この映画はテーマ上、映画史的に非常に珍しい特徴がある。劇中では映画監督が女性科学者の伝記映画を撮るために瓜二つの女優を起用し、そこで取り違えが起きてしまうのだが、映画撮影をめぐるドタバタそれ自体が映画の内容を構成するという一種のメタ映画になっているのである。もちろん、それまでも舞台公演を行うプロセス自体を映画にした作品は数多く、ミュージカルではバックステージものとしてよく知られていた。しかし、

4 Туrowsкая М. «Волга-Волга» и ее время // Киноведческие записки. №45, 2000. С. 127.

5 Титова А. (сост.) Жизнь, как говорится, хорошо! А хорошо жить — еще лучше! Афоризмы из кинофильмов. М.: Центрполиграф, 2010. この種の本は数年毎に刊行されているが、この辺りにロシアの映画文化の厚みを感じる。

6 長谷川章「グリゴリー・アレクサンドロフ監督『明るい道の時空間』」（『秋田大学教育文化学部研究紀要 人文・社会科学』第59集、2004年、29-38頁）

7 Salys, p.16.

映画製作自体を全体のプロットにしている作品は私見では、『春』より以前には見当たらない。ミュージカル映画の誕生を描いた『雨に唄えば』(1952)よりも早く、フェリーニ『8 1/2』(1963)やトリュフォー『アメリカの夜』(1973)のようなメタ映画の先駆となっている点ではたいへんユニークな存在なのである。

だが、ついに映画の製作自体を作品の対象にしてしまったということは、彼の場合、もう他に材料がないことも示していた。この『春』以降、取り組むべき対象を見失った彼の作品の完成度は目に見えて低下する。スターリン期末期にジャンルを変えて取り組んだ政治サスペンス『エルベの出会い』(1949)、伝記映画『作曲家グリムカ』(1952)は明らかな失敗作だった。スターリンの死後、再度彼はミュージカルに挑戦する。しかし、出来上がった『ロシア土産』(1960)には昔日の栄光はもはやなかった。外国人が乗った飛行機がトラブルでシベリアに不時着すると、どこからともなくリュボーフィ・オルロヴァ(アレクサンドロフ作品の看板女優であり妻でもある)が現れ、外国人たちを引き連れて国中をまわり、いかにソ連がすばらしいかを力説するこの映画は、支離滅裂な構成で、もはや方向性を見失った『ヴォルガ』と言うほかはない。

こうした生涯にわたる経緯を踏まえると、『ヴォルガ』とは凋落の危機を迎える前のもっともアレクサンドロフらしい作品と言える。では次に、『ヴォルガ』の作品上の特徴についてみていき、それがアレクサンドロフの作家的個性とどう関わるのかを考察したい。

『ヴォルガ・ヴォルガ』：アヴァンギャルドの記憶？ ハリウッドの受け売り？

『ヴォルガ』について検討する前に、ストーリーを確認しておこう。

舞台はヴォルガ支流カマ河畔の町メルコヴォツク。郵便屋ストレルカ(オルロヴァが扮する)と会計係アリョーシャは恋人同士でそれぞれアマチュア楽団のリーダーだが、音楽の話になると口論が絶えない。クラシック音楽を支持するアリョーシャが教養のない郵便屋に作曲はできないだろうとからかうと、ストレルカは友人のドゥーニャが作曲した歌だと嘘をついて(本当はドゥーニャという友人もいない)、自作の「ヴォルガの歌」を歌う。

一方、町の役人フィヴァロフにモスクワからアマチュア音楽家大会の参加案内が届く。しかし、官僚主義者フィヴァロフはこんな田舎には芸術家はいないと言って断ろうとする。ストレルカとアリョーシャは、この町にも才能ある音楽家がたくさんいることを歌や踊りでアピールして、フィヴァロフを説得する。結局、フィヴァロフはアリョーシャのオーケストラだけを連れて、水路モスクワへ向かう。取り残されたストレルカの楽団も独自にモスクワを目指す。

途中アリョーシャの一行が座礁してストレルカは追いつくが、彼女の船も座礁してしまう。夜、ストレルカはひそかにアリョーシャの船に行く。しかし、アリョーシャもストレルカの船に忍び込んで二人はまたしても離ればなれになる。

やがてモスクワ＝ヴォルガ運河(47年までの呼称。現在はモスクワ運河)のヴォルガ側の玄関口、ドゥブナ近郊に広がる「モスクワ海」(現在はイヴァニコフスコエ貯水池と呼称)にさしかかる。ここでストレルカはアリョーシャ側の音楽家たちから「ヴォルガの歌」を本格的に編曲・採譜してもらおう。だが、突然の嵐で楽譜は水に流されてしまう。この楽譜は流

れついた先々で様々なアレンジで歌われることになる。ついにモスクワに着いた一行は、音楽祭の参加者すべてが「ヴォルガの歌」を歌っているのにショックを受ける。一方、音楽祭の主催者はこれほどまでのヒット曲の作曲者を探している。楽譜がヴィヴァロフの名入りのメモ用紙に書かれていたため、最初ヴィヴァロフが作曲家と間違えられる。ヴィヴァロフが作曲者はドゥーニャだと告白すると、架空の人物を探すために事態はさらに混乱する。しかし、最後に本当の作曲者が判明して、映画は大団円を迎える。

大略、以上のようなストーリーだが、現代の研究者たちがこの映画を取りあげる際に言及することが多いのは、『ヴォルガ』がアヴァンギャルド時代の記憶と結びついている点である。クラークは、この作品が「アメリカのミュージカルとロシア・アヴァンギャルドのジャンルの規範に従ってつくられた非常にソビエト的な映画」と呼んでいる。⁽⁸⁾ 例えば、前半でヴィヴァロフに田舎町にもこんなにすばらしい音楽家たちがいるとアピールするシーンは、確かにアレクサンドロフもかつて出演していたプロレトクリト劇場の見世物小屋的な演出を強く想起させる。

また、かつてアヴァンギャルドの運動に参加していた人物たちも、この映画には深く関わっている。例えば、この映画のシナリオはアヴァンギャルド期に活躍した劇作家エルドマンが担当している。これはアレクサンドロフがわざわざ流刑中の彼を抜擢したものだが、この映画の台詞のマルクス兄弟なみの不条理はエルドマンに負うところが大きい（機密事項を扱った電報を大声で読み上げるシーン等）。⁽⁹⁾ また、カメラマンのニーリセンは、上述のティッセのアシスタントとしてエイゼンシテイン『十月』（1927）、『全線』（1929）の撮影に加わっていた。彼はアレクサンドロフの『陽気な連中』『サーカス』の撮影も担当したが、『ヴォルガ』の秀麗な自然描写（特に水面の質感）は彼の貢献である。不幸なことに、ニーリセンは映画の完成前の37年に逮捕され翌年、収容所で死去した。モスフィルム上層部の粛清に巻き込まれたためとされる。⁽¹⁰⁾

しかし、もちろん、アレクサンドロフのミュージカルがアヴァンギャルドを想起させる瞬間があるにしても、その多くはやはり表面上のことに過ぎない。これらはアヴァンギャルドの精神に沿ったものではない。エンターテインメント用に美学的な衝撃を取り除き無害化したものに過ぎず、またスターリン主義的世界観の宣伝のために用途を改変したもののなのである。研究者トゥロフスカヤは、彼がアヴァンギャルドを無節操に改変したとして非難しているが（「初期アヴァンギャルドの〈脱構築的〉ニヒリズム」）⁽¹¹⁾、彼女の批判もそのコンテクストにおいてなのだ。

一方で『ヴォルガ』は当時のソ連映画としては驚くほどハリウッド映画の引用に満ちてもいる。アメリカの研究者サリーズは2009年にアレクサンドロフに関するモノグラフを刊行した。シナリオの成立事情、映画全体の製作事情、ハリウッド映画のどんな作品が引用されているかを徹底的に調査した労作であるが、その中では、ミュージカル『ショウ・ポート』（1936）、

8 *Clark K.* «Чтобы так петь, двадцать лет учиться нужно...»: Случай «Волга-Волга» // *М.Балина, Е.Добренко, Ю. Мурашова(ред.). Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино.* СПб.: Академический проект, 2002. С. 389.

9 *Salys*, p. 257.

10 *Ibid.* p. 232.

11 *Туровская.* С. 133.

ディズニーの『蒸気船ウィリー』(1928)、『キートンの蒸気船』(1928)等様々な作品の影響が指摘されている。¹²⁾ 例えば、川とミュージカルの組み合わせということでは、『ヴォルガ』が『ショウ・ボート』を意識しているのは確かだろう。また、『キートンの蒸気船』では船が急にとまって乗員が一斉にこけるシーンがあるが、これも『ヴォルガ』では効果的に使われている。このようにサリーズの著作は、エイゼンシュテインが言う「ハリウッドのノート」がどのようなものであったのか、その内実を知るには大変貴重な研究と言えよう。

しかし一方で、疑問が残る部分もある。サリーズの『ヴォルガ』論はアレクサンドロフに対するハリウッドの影響でしか論じていない。まるでアレクサンドロフが、「ノート」に書き留めたものをそのまま随所に盛り込んだだけのような印象を与えてしまうのである。ハリウッド作品からの引用が数多くあるのは事実だが、個々の作品・アイデアをアレクサンドロフがどのように改変していったのかがあまり触れられていないのは惜まれる点である。

例えば、『ヴォルガ』にはサリーズの挙げたどのハリウッド作品にもない要素がある。それは水上を航行しながらの歌と踊りである。もちろん、『ショウ・ボート』もミシシッピに行く劇場船の話だ。しかし、もともと舞台版が先にあったためか、映画の中では船が走りながらその上で歌うというシーンはない。また、劇場は船内なので劇場シーンでは船にいないことを感じないし、映画の後半では船は登場せずに陸上で物語が展開するため、意外に川との接点がないのである。一方、『蒸気船ウィリー』ではミッキー・マウスが船上で歌うが、これは短編アニメであるため規模としては小さい。

それに比して、『ヴォルガ』中盤、チュソヴァヤ川からカマ川にかけての船上で歌い踊るシーンは、サリーズが指摘するどのハリウッド作品にもないフォトジェニックな美と躍動感がある。これが可能になったのは、まぎれもなく撮影担当のニーリセンの手腕であろう。ハリウッドの巨大スタジオ内に再現された自然ではなく、ウラルの実際のロケーションで撮影されたショットは(ロケーション重視はアヴァンギャルド映画の最大の成果の一つだ)、特に水面が、とろりとした独特の質感で撮られていて、アヴァンギャルド由来の技術力が強く感じられる。また、大胆なアングルのショットもやはりアヴァンギャルド的である。先ほどはアヴァンギャルド的な手法をエンターテインメント用に無害化した点でアレクサンドロフには問題があると指摘したが、しかし、『ヴォルガ』のこのシーンにおいてだけは留保が必要だろう。これについて説明する前に、サイレント時代のアヴァンギャルド映画とトーキーの関係について短く振り返っておこう。

トーキー導入期、映画のアヴァンギャルド的な表現力はトーキーの登場で失われると幾度か批判されたことがあった。しかし、トーキーはサイレント時代にはありえなかった躍動感を映画に持ち込むこともあったのである。もっともそれが顕著だったのはミュージカルだ。日常の台詞が歌へと音楽化することで、観客を音楽の陶酔感に引き込む手法はサイレント映画では不可能だった。もちろん、舞台芸術ではそれまでも可能だったが、ミュージカル映画では(例えばハリウッドのパークレーのように)音楽に連動しながら多様なアングル、モンタージュを駆使して陶酔感を増幅させ、見る者がいままでに体験したことのない眩惑的な感覚を与えたのだ。

その経緯を踏まえたとき、『ヴォルガ』のチュソヴァヤ=カマのシーンを改めて見直すと、

12 Salys, pp. 244-256.

これがアヴァンギャルドとトーキーの花形であるミュージカルとの幸福な出会いの一瞬なのではないかと思えてくる。もちろん、この一瞬はきわめて脆い存在で、瞬く間にスターリン主義的政治環境に染まってしまうものだ。だが、むしろ、こういう瞬間があるからこそ、観客は政治的文脈を無視してあえて表層の事象だけを追っていくのかもしれない。そして、それは時として、ただの現実逃避ではない、何かもっと本質的な問題につながっていくのではないだろうか。例えば、映画とは所詮光と影の戯れに過ぎないと仮定してみれば、遊戯性の方が政治性よりもずっと映画の本質に近いという考えにもつながる可能性はあるのである（これについては最後にもう一度触れてみたい）。

『ヴォルガ・ヴォルガ』とヴォルガ表象

ここでは、以下『ヴォルガ』がヴォルガ川をどのように表象しているのか検討してみたいが、その前に一般のソ連映画ではヴォルガはどうか扱われているのだろうか。ヴォルガに特化した作品というのはあまりいい例を思いつかないが、例えば、ゴーリキイの半生を描いたドンスコイの三部作（公開順に『人々の中で』（1938）、『ゴーリキイの幼年時代』（1938）、『私の大学』（1939））を取りあげよう。この映画にはしばしばヴォルガが登場するが、対岸や源流・河口が意識されることはあまりない。ここでのヴォルガは雄大な流れを示すことで人生それ自体の比喩になっている。この点では人生を川の旅で表象した『ショウ・ポート』に近い。

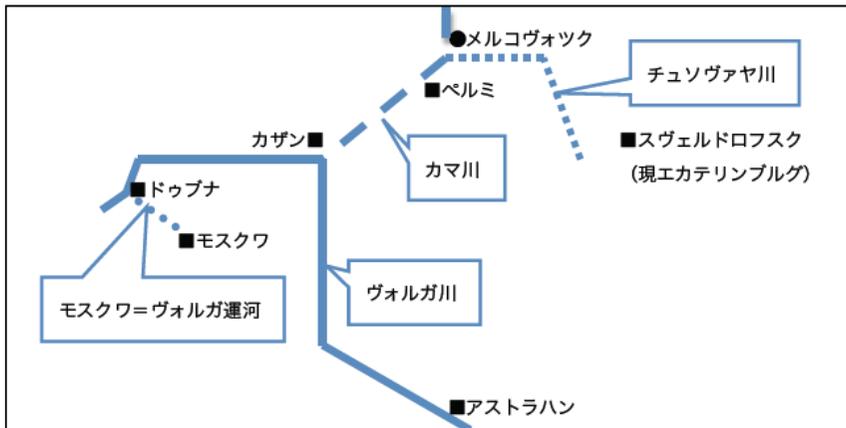
しかし、以上の作品では川は主人公の背景にしか過ぎない（重要な背景であるとしても）。それに対して、『ヴォルガ』ではヴォルガ水系の旅行自体が正面にすえられており、ある地理表象について考察するにはたいへん都合な一例のように映る。だが、実際に映画に登場するヴォルガは、我々の一般的なイメージとは異なり、空間構造上、大きな変化を加えられたものになっている。その様子を以下で検討したい。

『ヴォルガ』のヴォルガ表象で真っ先に目につくのは、この川がいくつかの段階に分節化されている点である。主人公たちの行程に従って、その様子を見てみよう（下図参照）。

まず、物語前半で舞台となる架空の町メルコヴォツクだが、この町はヴォルガ支流のカマ川と、さらにその支流にあたるチュソヴァヤ川に挿まれた地域にあると推測される（町はカマ川に直接面している）。チュソヴァヤの源流はウラル山脈東部で、山脈を越えて西に流れている。メルコヴォツクの町は奥地のイメージで描かれ、「愚か者の町」のようなフォークロア的色彩が強い。アリョーシャとプィヴァロフがカマ川から汽船で勝手に出発すると、ヒロインのストレルカたちはチュソヴァヤに出た方が早いと判断し、山を越えて材木を切り出して筏に組み、川を下る（船上での歌と踊りも一部チュソヴァヤで撮影）。この後、カマ川を下りながら様々な音楽とギャグを披露するが総じて映画の中盤はエンターテインメントに徹したパートとなっている。

やがて、一行はカザン近郊でヴォルガ川に入る（「カマ⇄ヴォルガ」の水上標識が登場）。この際、重要なのはヴォルガでは下るのではなく、モスクワへ向かって遡上するという点であるが、実はヴォルガのシーンは船の座礁などのトラブルがあるものの意外に存在感がない（ほとんどカマ川のシーンの延長のようだ）。トーンが一変しモスクワへ向かう意義付けが明

[図]



白になるのは、ドゥブナ近郊の運河の玄関口「モスクワ海」にさしかかってからだ。ここからスターリン期らしい工業化賛美のトーンに一変する。工場の建設現場、最新鋭の汽船「スターリン号」、巨大な水門、これらを目の当たりにしながら一路モスクワを目指すことは⁽¹³⁾、「遅れた」僻地出身の人間にとって、スターリン主義的理念によって教化され、社会的ステータスが上昇することにつながる。事実、ヒロインはこの運河のシーンで初めて自分の歌を採譜してもらう。記号として記録されることで歌はソビエトの公的テキストの一部として権威づけられるようになるのだ（終盤の作曲者をめぐるドタバタも、当然そうした権威の問題と関係がある）。そうして、一行がついに運河の終着地、モスクワのレチノイ・ヴォグザールに達し、作曲者が誰かが明らかにされるとヒロインはスターリン主義的な意味での人格の完成を迎えるのである。

以上を見るとわかるように『ヴォルガ』のヴォルガは単なる自然の河川をそのまま提示したのではなく、支流や運河を含んだ複合的な水路体系をなしている。一般的なヴォルガのイメージと異なるのは、複合的な要素がそれぞれ持っている意味付けだ。例えば、出発点を支流の僻地におき、到達点をモスクワにしたことには様々な狙いがあると言えるだろう。

地方の田舎者が中心地モスクワで栄誉を受けソビエト的人間として完成することには、当時の絶対的な中央集権的体制が関与しているのはもちろんだが、わざわざチュソヴァヤを登場させているのにはアレクサンドロフ自身が近接した地方から上京したという事情もあるだろう。

また、この映画でのヴォルガはかなり限定的である（シクロフスキイは「ヴォルガは少ししかない」と述べている⁽¹⁴⁾）。エンターテインメントはカマとチュソヴァヤが主であり、ヴォルガ本流のシーンはどこか曖昧なままで、工業化の偉業を讃えるのは運河の場面に任されてしまう。結果、一般にヴォルガで連想される源流から河口までの長い道のりが言及され

13 映画ではドゥブナ近郊でヴォルガから「モスクワ海」に入り、沿岸のポリシャヤ・ヴォルガ波止場で降りて汽船を乗り換え、運河経由でモスクワに到達する。旅程で「モスクワ海」を航行するのは実際にはそれほど長い距離ではないはずだが、映画ではこの間の距離が極度に引き延ばされている。

14 Шкловский В. «Волга-Волга» (1938) // Шкловский В. За 60 лет. М.: Искусство, 1985. С. 192.

ることはなく、同時に河口が象徴する他者の世界（河口の先には東洋がある）は無視されることになる。

この映画では、さらには歴史的なヴォルガ像も徹底的な改変を施される。民謡の「ヴォルガの舟曳」のような労苦に喘ぐ人々はもはや存在しないとされるのだ。『ヴォルガ』でヒロインは「ヴォルガの歌」を作曲するが、その歌詞は次のようなものだ。「たくさんの歌がヴォルガの上で響き渡ってきたが／歌のメロディーは何かが違っていた／昔はわれらの憂いが歌を歌っていた／でもいまはわれらの喜びが歌っている」「たくさんの歌がヴォルガについて歌われた／でもまだ、こんな歌は作られなかった／ソビエトの太陽に暖められ／ヴォルガ川の上を響き渡るような歌は」。¹⁵⁾

こうして古いヴォルガのイメージは一掃されるが、新しいヴォルガ像を構築する上で重要なのはヴォルガの源泉を文字通りモスクワに変えてしまう点である。これによって、モスクワからの指令はあらゆる支流を遡って国土の隅々にまで到達することになる。この強権的ネットワークが鉄道ではなく水路である点は、「母なる大河」の神話的イメージを巧妙に利用し、作為性を目立たなくする働きもあるのだろう。また、ヴォルガ本流の軽視もこの文脈で解釈できる。モスクワが強大な源泉である以上、本流も一つの水路に過ぎなくなるからだ。

しかし、もちろん、モスクワの源流化自体はアレクサンドロフの独創ではない。これは現実のモスクワ＝ヴォルガ運河が建設されたことによるものだ。スターリン主義的権力志向がヴォルガ水系の象徴的力学関係を無理矢理に変えてしまったのである。この点で『ヴォルガ』は政治的事実のドキュメンタリー的再確認・再構成をなすものとなっている。現在進行しているドキュメンタリー的事実を作品に取り入れるという方針は、ある程度アレクサンドロフも共同監督を務めた『全線』（農業集団化を扱う）の延長線上にあると言えるだろうが、もちろん大きな違いもある。

最大の違いは、アレクサンドロフは、アヴァンギャルド映画とは違い、ドキュメンタリー的事実をどう考えるかという映画を作っているのではないという点にある。彼は、その事実を素材にミュージカル化を行っているのである。画面外の音楽に画面の中のイメージを従属させ、音楽に完全に同調したスターリン主義的「幸福感」を生みだすことを狙っているのだ。この傾向は次の『明るい道』で一層強化され、スタハノフ運動でのヒロインの出世をめぐるストーリーを異様な昂揚感で表現するまでになる。もちろん、このような場合、事実を検証するという姿勢は排除され、肝心の事実の所在すら隠蔽されてしまう。その際、『ヴォルガ』においては、スターリン主義的政策強行の衝撃を目立たなくしようという意図さえ見て取れる。前半のメルコヴォツクスのフォークロア的世界と著しく工業化されたモスクワ運河の間に歌と踊りを披露するエンターテインメント的シーン挿入することで、奥地と中央の政治・文化的ギャップをできるだけ穏便化しようとしているのだ。

最後に一点だけ考えておきたい。結局、『ヴォルガ』でアレクサンドロフが目指したのは、フォークロア的世界、エンターテインメント、工業化、スターリン主義的人格の完成という異なる要素を、複合的な1本の水路体系を模したフィルムに盛り込むことだったと言えるだろう。だが、ここにはどの程度のオリジナリティーが認められるのだろうか。あるいはすべてはスターリン体制の現実を迎合的になぞっただけなのだろうか。私見では、いくつかの水

15 Salys, p. 268.

路を映画の中で1本にモンタージュし新しいヴォルガ像を打ち出すというモダニスト的着想は、それがどんなに無節操で歪んだものであろうとも、少なくとも他のスターリン期映画に類例を見ない形でイメージ化したのだから、オリジナリティーは認めるべきだと考える。

しかし一方では、こうした全体主義批判のレベルでの論議はどうしても映画自体に実は迫っていないのではという疑念を呼び起こしてしまう。『ヴォルガ』で評価すべきことは、もっと他のことなのかもしれない。例えば、上述したチュソヴァヤ=カマ川船上の歌と踊りだ。確かに世の中に「純然たる」エンターテインメントはあり得ない。だが、それでも強調しておきたいのは、時代と場所の文脈がもう少し違えば、『ヴォルガ』は、例えば戦前のマキノ正博のミュージカル『鴛鴦歌合戦』（1939）のような「たわいない」作品にもっと近づけて論じることにも可能だったかもしれないという点だ。

こう考えるのにはある程度理由がある。2006年に現代ロシアのアーティスト、マームィシェフ=モンローが『ヴォルガ・ヴォルガ』と題した映像作品を発表した。⁽¹⁶⁾ この作品はアレクサンドロフのオリジナルの映像を加工し（ヒロインの顔に女装した自分の顔をCGで張りつけ）、独自の音楽をつけて再構成したものだ。作品の解釈はいろいろありえるが、これを見ていると、実際はそうではなかったものを、本来はそうでありえたかもしれないものに読み替えようとする強い意志を感じる。マームィシェフの作品は、『ヴォルガ』の「純粋な」エンターテインメント性をその他の文脈から救出しようとする試みにさえ思えるのだ。このように考えると、スターリン期の一見「無節操な」映画には、何か重要な解釈の可能性を秘めている可能性があり、もうとっくに決着がついているかのようにも見える映画史を、思ってもみない角度から考え直す契機となりえるのかもしれないのだ。

16 鈴木正美氏からご教示をいただいた。