

ソヴェート映画に見るモスクワ神話

イリーナ・メーリニコワ

ペレストロイカ後の郷愁

この数年間でロシアのテレビは、ソ連時代に制作されたほとんど全ての映画を放映した。それはエイゼンシュテインやブドーフキンの無声映画の傑作に始まり、国家の映画配給システムの崩壊や、外国の映画、ビデオに押されたため上映されなかった80年代末から90年代初頭にかけての作品にまで及んだ。ソヴェート映画への関心は、ペレストロイカ時代(80年代後半)の急進的な全面否定の批評に替わって現れた。

周知のように、ゴルバチョフのグラスノスチとペレストロイカの始まりを告げたひとつの合図は、1986年に当局がグルジアの映画監督T. アブラーゼの「懺悔」()の一般公開を許可したことだった。フィルム自体は1984年に既に撮られており、血塗られた独裁と、なされた悪に対する懺悔の必要を語っていた。寓話的な映画だが、そこにはスターリニズムを公然と民族の悲劇ととらえようという訴えが読みとれた。同じこの80年代の末に、イデオロギー的な理由で何十年もお蔵入りになっていた他のフィルムも禁止を解かれた。映画では、新しいテーマやジャンルを扱うことが可能になり、映画学では、以前立入禁止だった資料保管所の扉が開かれ、政治的な検閲を考慮することなしに自分の見解を述べるのが可能になった。たちまち、ペレストロイカまでのソヴェート映画は、異常ともいえる非難の対象になった。若い映画監督たちは公然と、そして意気盛んに、それらについての論争を開始し、たとえばS. エイゼンシュテインを喜劇的な人物として引き合いに出したり、古いソヴェート映画のパロディを作ったりした。何よりもパロディの対象にされたのは、30年代から50年代にかけてのフィルムと、その集団的

「言語文化」2-1 : 91 - 107ページ 1999.

同志社大学言語文化学会 ©イリーナ・メーリニコワ

ヒロイズムの謳歌、密告病、その他全体主義時代の芸術の特徴全てである。芸術家たちは、そもそもソヴェート映画が芸術の名に値するものかどうか、そこでプロパガンダから芸術を分別することが可能かどうかについて、激しい議論を戦わせた。(このことはたとえば、雑誌『映画芸術』()の閉じ込みを繰ってみれば、一目瞭然である。)

90年代も半ばになると、熱はおさまり、論争は冷静な意味づけへと移り、映画関係者はパロディだけでなくリメイクも試みるようになり、観客は再び古いソヴェート映画を見たがるようになった。

ショービジネスは、この関心に目をつけ、大いに利用した。たとえば、ロシア公共テレビ()は、3年連続で(1996~1998)大晦日に、バラエティーショーのスター達が、複数の古いソヴェート映画のイメージを使って構成したミュージカルに出演して、その抒情的な歌を歌うという番組「大事なことを語る昔の歌」で、大変な数の視聴者を引きつけている。こうして、50年代、60年代、70年代の歌が、再び息を吹き返したのである¹。このような番組の成功は、ビデオ版が出ていることや、その需要がいまだにあることを見てあきらかである。

90年代の文学、とりわけポストモダンの文学(輝かしい例として『チャパーエフとプスター』を書いたV.ペレーヴィンがいる²)もやはり、このソヴェート映画への関心を反映し、その形象や主題を使って戯れている。

映画、この最も大衆的で、レーニンによって既に「一番重要な芸術」の地位を与えられ、トロツキーからは「教会にとって代わるべし」という課題を与えられた、ソヴェート時代最もイデオロギーに染まった芸術は、文化学的考察のための豊富な資料を提供してくれる。ソ連邦でなし遂げられつつあった文化革命がその育成をめざした「新しい人間」、今や新たな社会的、経済的条件の下で、大変なストレスを強いられている彼らを、目に見える形で示したのが、他ならぬ映画だったのだから。

しかし、観客大衆の目には単純素朴に見えるこうしたフィルムは、何百万という人々の夢と恐怖を体現しており、世界の映画文化の流れの中であって、今日、注釈を必要としている。それらは多くの点で、世界の映画芸術の同種のジャンルのものと類似しており、多くはそこからの借用である。しかしそ

の中できわめて特殊な点もあり、それは何よりもまず、強力なイデオロギーの補填である。その意味で、20年代アヴァンギャルドのロシア映画と、30～50年代の全体主義的映画、60年代と80年代末に生まれた新しい潮流との間には、深い関係が存在する。時代のスローガンは変化し、検閲の圧力にも強弱はあったが、一貫して変わらない共通の世界像があった。つまり、そこでは「鳥が飛ぶために生まれたように、人は幸せになるべく生まれた」のであり、労働は生きる手段ではなく、「名誉の問題」であり、「人生には常に献身の場が存在する」という世界像が。こうした言葉は映画の中で目に見える形をとり、映画から映画へと受け継がれていく不変の形象のなかで強化されたのである。

現実の地理学的トポスであるモスクワは、映画においても単なるできごとの場所ではなく、シンボルとなり、記号となった。この記号の意味領域を、ここで「モスクワ神話」と名づけることにしよう。ソヴェート映画におけるモスクワ神話は、最近思いがけず、1997年9月の首都 850年祭と関係して姿を現した。モスクワのテーマを何らかの形で反映したフィルムが、テレビで定期的に放映されたのである。ひとつの意味的連関のなかに置いてみると、それらは、かつてS・エイゼンシュテインが撮ろうと夢見た「さまざまな時代のモスクワ」³の姿を照らしだしていた。

そもそもモスクワ誕生の日付からして神話的で、年代記はただ1147年にウラジーミル・スズダリ公のユリー・ドルゴルーキーが、大都モスクワでチェルニーゴフの公侯たちのために、「饗宴」を催したということしか記していない。これは、モスクワが既に公侯たちの居住地として存在していた、ということの間接的証拠となるかもしれない。この証言が最初に引き合いに出されたのは1947年で、首都800周年の華やかな祝賀の根拠となり、ユリー・ドルゴルーキー公の銅像が建てられ、スターリンはその演説で、「モスクワは世界中の首都の模範である」と宣言した。

1997年の記念祭の日付が、この800周年から算出されたものであるのは言うまでもなく、大部分の住民の関心は、8世紀昔のできごとなどにはではなく、過ぎ去ったソヴェート時代のモスクワ神話にあった。それらをここで検討してみることにしよう。扱うことのできたフィルムのリストは末尾に付すが⁴、この論文でそれら全てを検討したわけではないこと、例として挙げた資料の

選択にあたっては、観客の評判、作品としての知名度を考慮するとともに、著者個人の主観的評価も入っていることをあらかじめ断っておきたい。

モスクワからモスクワへ

200年間首都がペテルブルグに置かれた後、1918年にソヴェートロシアの首都となったモスクワは、国全体を新たに再構成した。今世紀初頭の戦争や革命による崩壊の後、モスクワは、20年代後半、ネップの登場とともに短期間でよみがえった。しかし早くも30年代前半には、小企業家にある程度の経済的自由を認めたこの政策は打ち切れ、代わって導入されたのは、厳しい計画と中央による分配で、国全体が中央、つまりモスクワの集中管理のもとに入った。国の文化的中心もまた、ネヴァ河に立つこれまでの首都からモスクワに移った。そして過去の町ペテルブルグと、未来の町モスクワとのあいだには、明らかな対立が生まれた。

革命を描いて20年代ソヴェート映画の栄光をなしたフィルム（エイゼンシュテインの「十月革命」()、ブドーフキンの「サンクト・ペテルブルグの終焉」()は、モスクワを全く描いていない。なぜなら革命的できごとの中心は依然としてペテルブルグにあったからである。「戦艦ポチョムキン」は、すべてオデッサで撮られた。ソヴェート映画の高尚なジャンル、歴史的革命的叙事詩のジャンルは、モスクワを素材にしては殆ど発達しなかった。言いかえれば、ソヴェート映画のそもそもの出発から、できごとの場としてのモスクワに与えられたのは、同時代のテーマ、日常ドラマや世俗的コメディーとの強い絆だったのである。

こうした全ては既に、ソヴェート映画豊作の年、1924年に⁵Y. プロタザーノフが撮った「アエリータ」に見ることができる。プロタザーノフは、革命前から古典を扱った文芸映画で名声を博していたが、1923年に革命後の亡命からモスクワに帰り、1945年の死にいたるまで、常に大入り間違いなしの映画、主としてメロドラマやコメディーをソ連で撮りつづけた。ロシア最初のファンタスティックフィルムとして世界名作映画の仲間入りをし、A. エークステル、A. ラビノーヴィチといったアヴァンギャルド芸術家の仕事でも知られた「アエリータ」は、現実のモスクワを映し出している⁶。映画は、

原作であるA・トルストイの中編小説より、はるかに現実味のあるものになっている。トルストイの同名小説は、ソヴェートロシアの技師と赤軍兵士が宇宙飛行に出かけて、火星人の革命の目撃者になるというもので、世界革命の夢を反映していた。プロタザーノフの映画では、火星への飛行と、蠱惑的で狡猾な火星の王女アエリータとの出会いは、革命後のモスクワ生活における嫉妬の苦しみや不満の埋め合わせを求める主人公の夢にすぎない。

「アエリータ」の中のモスクワは、革命の理想からほど遠い人々の住む所である。これは、いわゆる、革命後かつての支配階級を指していったところの「過去の人」である。彼らは、広々とした住まいからやむなく移った狭苦しい、物でいっぱいの部屋に住み、「過去の」豊かな食べ物を夢想し、過ぎ去ったものに思いをはせているのである。「過去の人」の中で最もたちが悪く、度し難い連中が、レストランで飲み食いしているが、これは20年代モスクワの禁欲的生活のなかで、ブルジョア的贅沢が可能な小空間であった。既に「アエリータ」の中で、ヒロインを精神的に墮落させようとする場、巢窟としてのレストランが描かれ、その後の多くのソヴェート映画でも、同様の役割をになっている。

しかし「アエリータ」に出てくるモスクワの公共建造物の中で、最も重要な役割を果たしているのは、駅である。ここで、リュミエール兄弟の列車において早くも確立されたその揺るぎない伝統を、想起しないわけにはいかない。ソヴェート映画において駅と鉄道は、真に名誉ある地位を占めているのである。モスクワの駅(いくつかある)は、「アエリータ」「帽子箱を持った少女」(), 「新しいモスクワ」(), 「捨て子」(), 「鶴は飛んでゆく」(), 「プリューシチハの三本のポプラ」(), 「白ロシア駅」(), 「親類」(), その他の映画に出てくる。M・ブルーストは、長編「失われた時を求めて」の中で、駅は「町の単なる一部分をなすのではなくて、駅標のおもてにその名をかがけているように、その町の人格の本質をふくんでいるのだ」⁷と、いち早く指摘している。映画の中の駅、それはモスクワと非モスクワの境の空間であり、首都と全国との関係の可視的シンボルでもあり、またたくさんの人間、さまざま

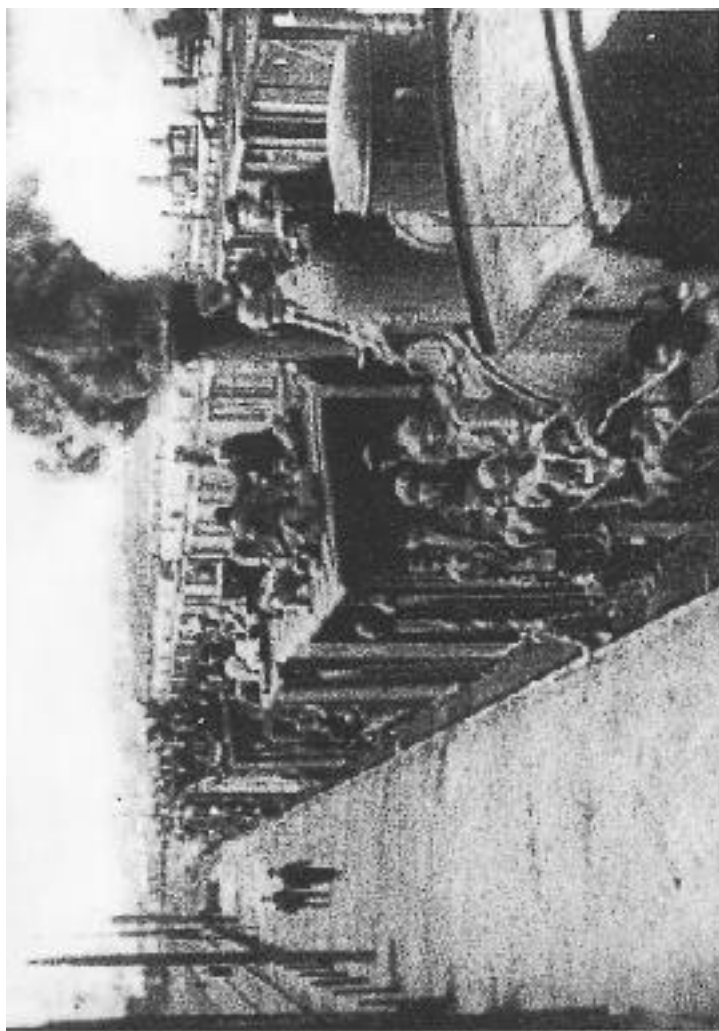
まな運命が交錯する集中点でもある⁸。「アエリータ」においては、その他にも、駅は国内で起こりつつある社会的変革を投影する場でもあり、国家の管理体制が現前する場となっている。

主人公（発明家ローシ）の妻ナターシャは、駅の救護所で働いていて、モスクワにやって来る避難民や移住者に、食料や衣服、住まい、薬などを世話しているが、駅の付属病院でアマチュアのアジテーション劇を組織している。実のところ、彼女は映画の中で新しい権力を体現しており、それは、革のコートとコケティッシュな革のハンチングで強調されている。20年代の共産党員の革服姿は、ひとつのステレオタイプになった。

「アエリータ」でモスクワにやって来るのは、「過去の人」で、否定的な人物たちである。できごとは1921年に始まるが、まだ内線が終結しておらず、いたる所、飢えとチフスが猛威を振るっていた。我々はエールリフ某が妻とともに、汚れ疲れた人々でぎゅうづめの列車に乗り、食料を入れた袋を持ってモスクワに到着するところを見る。彼が「ペテン師」であるのは、明らかだ。商売と物々交換は、それが公に認められたネップの時代においてさえ、人物の否定的性格づけに使われていた。エールリフはペテンによって、モスクワに部屋と実入りのよい食品倉庫の仕事を得る。画面には彼が配給の砂糖をくすねるためににせ書類を作るところや、官吏を買収しようとするところが映し出される。つまり、俗で否定的な人物が、金持ちになるべくモスクワにやってくる話というなのである。

肯定的な人物は逆に、火星であろうとかまわず、モスクワから逃げ出そうとする。宇宙飛行の燃料を発明しようとしている技師のローシも、「内戦の時に四つの共和国を設立した」が戦後は仕事がない赤軍兵士のグーセフも、そして名優I・イリンスキーの演ずる、探偵になりたくてたまらないコミカルな人物も、革命的ロマンチズムを夢見るのだが、モスクワにはその余地がないのである。

プロタザーノフのフィルムに見る20年代のモスクワでは、なし遂げられた革命は、ただ生活の不便にのみあらわれ、革命的ロマンチズムは、病院のアジテーション劇になりさがっている。英雄的行為と独自の「私」を手に入れるためには、遠い人跡未踏の地へ行かなければならない。だからこそ、い



「アエリナータ」、1924

うまでもなく作者の共感が寄せられているデリケートで夢想家のローシは、モスクワからヴォールホフ発電所の建設へと赴くのである。発電所は、それ自体が記号である。なにしろこれは、「共産主義は、ソヴェート権力プラス全国の電化である」というレーニンのスローガンの物質化であり、こうした重要な仕事への参加はたちまち主人公を共産主義建設にひきつけ、個人の魂の問題の苦悩から解放したのである。

このように最初の出発点から、モスクワ関係のフィルムには、非英雄的トポスとしてのモスクワと英雄的な「祖国の大地」()との対置がみとめられ、首都にやって来る個人的幸福の追求者と、文化をもたらず主人公として辺境をめざすモスクワっ子についての物語が生まれたのである。後述する予定の20年代のフィルムには(「帽子箱を持った少女」、「トゥルーブナヤのアパート」)、新しい首都が、全国津々浦々からやって来た、農民を先頭とする新米のモスクワっ子でいっぱいであるという現実の状況を反映したものもあったが、30年代初頭からは、映画は主にモスクワからの移住を映している。

主人公たちが自己発見と新生活の建設(工場、町、発電所)のために、地の果てに出かけていく映画を全て挙げることはとてもできない。モスクワからどこへとも知れず出発することで二人の男性の選択に決着をつけようとするのは、「ベッドとソファー」()の身重のヒロインである。「黨員証」()の主人公も、恋人が立ち去った時、同じような態度をとり、シベリアへ行く。さらに遠く極東に去っていくのは、「コムソモリスク」()の共産青年同盟員たち、「意志の強い娘」()の何千人もの娘たちであり、「勇敢な七人」()では七人の若者たちが極地の越冬に赴く。E・ドブレンコがその論文で述べたように、30年代の映画の主人公たちが遠い地方の建設にいかにかひきつけられたかは、ほとんど非合理的、宗教的性格を帯び、建設そのものの妥当性は、通常フィルムの中で根拠づけられていない(2.c.100参照)。「献身」という言葉は、ソヴェート映画において、首都と地方がどのような関係にあったかを理解するための鍵である。地方これは、遠い昔から存在しているロシアの僻地ではなく、そこでのみ新しい

人間、共産主義建設者の最上の特徴が現れうる、特別な未開の空間なのである。

世界の映画芸術にあまねく行き渡った、地方が首都を侵略し、そこで成功をおさめるといふ主題は、ソヴェート映画においては、30年代から70年代にいたるまで見る事ができない。ところが、他ならぬこのおなじみの分かりやすい主題が、1979年、戦後モスクワの三人の田舎娘について語った「モスクワは涙を信じない」() にオスカーをもたらし、世界の観客をとりこにしたのである。彼女たちは寮に住み、工場や首都の建設現場で働き、そこに自分の運命を見いだしている。ひとり、素朴な労働者の若者と結婚して家庭を持ち、二人目は、有利な結婚に賭けて孤独の報いを受け、三人目は仕事を頑張って大学入学を勝ちとり、遂には工場長になって、40才を過ぎてから自分の王子様を得る。

1930年代以降「モスクワは涙を信じない」まで、新参のモスクワ人になることをめざしたのは、I. プーリエフの「党员証」(1936)の主人公だけである。富農の出で、若い共産党員を殺害した彼は、素朴で人のよい若者を装って共産党員のアンナと結婚し、彼女の親戚のおかげで秘密軍事工場に職を得るのだが、本人はひたすら工場で事故をおこす機会をねらっている。彼



「党员証」、1936

は信じやすい妻をいたずらに「僕のモスクワ」と呼んでいるわけではなく、妻ならぬこの首都そのものを、非合法に我がものにしようとしているのである。権利を保証するのは、題名にかかけられた党員証である。だからこそ主人公は、それを二度詐取した、一度目は、富農の過去を隠して偽って入党するという象徴的な形で、二度目は、その存在がそれとなくほのめかされた敵対する秘密組織の、見知らぬ悪女に利用させるために、文字どおり妻の党員証を盗むという形で。

居住すべくモスクワにやって来るという主題が、ソヴェート映画にあまり見られないとすれば、短期の訪問 主人公たちの旅行は、しばしば首都を示すきっかけの役割を果たしている。「アエリータ」と同じ1924年作の、モスクワ関係の二本の初期フィルムは、モスクワのテーマの重要な要素をとりいれている。それは、異世界からの訪問者、つまり外国人のモスクワに対する視線である。L.クレショーフの「ポリシェビキの国におけるウエスト氏の異常な冒険」(

)でも、Y.ジェリャブーシュスキーの「モッセリプロムの煙草売りの少女」()でも、モスクワを外国人に、また、それを通じて全世界に誇示している。前者では、アメリカ人ウエスト氏を詐欺師の爪から救い出したチェカー(秘密警察)のメンバーが、ポリショイ劇場のような絵になるモスクワの名所や、赤の広場、赤軍兵士のパレード、演壇に立つ政府要人までふくむ(記録映画を利用)新しいソヴェートのシンボルを彼に見せていく。後者では、主人公の映画カメラマンが「モスクワを示す」という課題を自分に課し、その結果我々は、フィルムの中のフィルムを見ることになる。ここでも前者と同じくかのポリショイ劇場、孤児施設、そして壁に「人間による人間の屈辱的差別を断て!」というスローガンが張られた食堂が誇らしげに見せられる。

世界最初の社会主義国家の首都が、外部の目にどう映るかという心配は、実に予兆的である。30年代の映画になると、新しい、世界で唯一の国家のシンボルとしてのモスクワを外国人にだけでなく、自民にも示そうとしている。仕事で優秀な成績を挙げた労働者や農民たちが、モスクワ見学にやって来る。これは、彼らへの褒美なのである。モスクワで彼らに勲章が授与されたり、



「輝かしい道」、1940

党政府関係の行事に参加してスターリンに会う機会が与えられることもある。

それはたとえば次のような例に見られる。たくさんの機械を操作して働くことに習熟した織工のターニャが、生産記録を樹立してクレムリンで勲章を受け、夢ともおとぎ話ともつかず、大きな声で歌を歌いながら、自動車に乗ってモスクワ上空を飛んだり（「輝かしい道」
，1940）

記録的な量の乳を搾った農村の娘ジンカが、スターリンその人の前で演説し、感極まって幸せのあまり泣く許しを求める（「奇跡の少女」
，1936）など。

30年代のフィルムにおけるモスクワは、人々の住む場所として示されることはほとんどなく、そこへの訪問は聖地巡礼にも似た、一種の象徴的トポスである。ある面、それはほんとうで、しかもソ連邦の住民にとってだけではなかった。ジャック・デリダは、30年代の外国知識人のモスクワ旅行記（より広くはソ連旅行記）は、「革命的巡礼」のジャンルにまとめると注目している⁹。

モスクワにやってくる主人公たちの独特のカテゴリーをなしているのは、「舞台に立ちに」やってくる人々である。その際、主人公はアーティストである必要は全くなく、「民衆出の」才能あるアマチュアでもよかった。音楽レビューのジャンルは、映画がトーキーになるや発達しはじめ、このジャンルで初めてのフィルム「陽気な若者たち」(, 1934)は既に、ポリショイ劇場に出演する牧童と女中を描いている。舞台に立つためにモスクワにやってくるのは、「サーカス」、「ヴォルガ-ヴォルガ」(-),「シベリア物語」()といったフィルムの主人公たちである。国の中心舞台に立つことは、それ自体社会的認知の同意語ともいえるが、ポリショイ劇場では党大会や政府の祝賀式典も行われたことに注目しよう。ポリショイ劇場はモスクワを描いたフィルムの中で、首都に存在する権力のシンボルになっているのである。

60年代のいわゆる「フルシチョフの雪解け」まで、映画の主人公たちの首都訪問は、出張や仕事、あるいは報奨としてであり、自分の自由意志や個人的な必要からではなかった。60年代になると主人公たちは、休暇で、あるいは親戚と会うためにモスクワを訪れるようになる。大変な人気を博した「プリュースチハの三本のポブラ」のヒロイン、田舎の美人ニューラは、市場でハムを売るためにポドゥモスコヴィエから出てきたのである。

60～70年代のソヴェート文学が精神的理想を求めて、コルホーズ機構のもとで奇跡的に保たれた愛国的田舎の意義に注目したように(V . ペローフ、F . アブラーモフ、V . ラスプーチン)、映画もまた田舎から来た主人公たちの純粋な濁らぬ目で、モスクワをのぞいた。そして大都市が、すぐそばの近郊都市とも大きく異なる法則にしたがって生きていることを、哀感を持って確認したのである。

たとえば、「プリュースチハの三本のポブラ」のニューラにとっても、南の保養地に行くときゅう首都に立ち寄ったアルタイの農民イワン(V . シュクシンが監督、シナリオ、主演を兼ねた「ペーチキ・ラーボチキ」(-))にとっても、詩的に撮影された美しいモスクワは、縁のない理解できないものだった。

しかし、これ以降、都市と田舎、モスクワと地方の相互無理解のテーマは、

ソヴェート映画で発展を見ることはなかった。世界に共通して起きた都市集中化の、ロシアにおけるプロセスは、当然世界の各地と同じ問題をあらわにし、巨大メガロポリスとしてのモスクワは、人をパリやニューヨークや東京と同じ困難の前に立たせた。しかしソヴェート映画は、社会的な問題を避けざるをえなかった。70年代半ばからペレストロイカが起こるまで、首都に関してはとりわけうるさい政治的検閲の複雑なシステムがうむをいわず作用したのである。

注

- 1 30～40年代のスターリン時代のソヴェートの歌と、この時期の映画は、この娯楽番組では使われなかった。
- 2 長編小説『チャパーエフとプスター』では、その名をピョートル・プスター(この姓は、ロシア語の「空」という概念を表す言葉と同音である)という主人公の、存在のふたつのレベル すなわち、精神病院の患者としての現在の生活と、1918～1919年の内戦時のロシアにおける有名な赤軍指揮官ワシーリィ・チャパーエフの伝令兵、としての生活 に、仏教哲学が流れている。(小説の雰囲気は、映画「チャパーエフ」1935と「コトーフスキイ」1942を連想させるものである。ペレーヴィンの作品はいくつか日本語に訳されている。ペレーヴィン『眠れ』、『虫の生活』群像社1997 参照。)
- 3 モスクワについての映画のプランをエイゼンシュテインが思いついたのは、1933年と1946年で、後のほうは明らかに首都800年祭と関係している。これについては 6, 1964-1972, . 1, . 154- 158; . 3, c. 568-578 を参照。モスクワについての映画を撮るといふエイゼンシュテインの計画に関してはO . ブルガーコフがその論文で書いている(使用文献目録1の p.55～58参照)。エイゼンシュテインは他にも1934年に N. ザルヒーの戯曲『モスクワ二世』を革命劇場の舞台にかけようとした。戯曲の主題は、モスクワのテーマとは直接関係がなく、モスクワ二世というのはヒロインのあだ名であるが、この時期にモスクワのテーマがどんなに現実的であったかということに注意を払いたい。この仕事に関してエイゼンシュテインが書いた草案には、「最高にして唯一 連邦全都市の模範 モスクワに捧げるもの」という注目すべきメモがある。詳しくは 1934, / 39, 1998, . 111-150 参照。
- 4 モスクワ関係の映画のより充実した一覧表は、ミロスラーヴァ・セギダによっ

- 4 , . . . , 1925.
- 5 , . . . , 1927.
- 6 , . . . , 1927.
- 7 (), . . . , 1927.
- 8 () . . . , 1928.
- 9 , . . . , 1934.
- 10 , . . . , 1936.
- 11 , . . . , 1936.
- 12 , . . . , 1938.
- 13 , . . . , 1939.
- 14 , . . . , 1939.
- 15 , . . . , 1941.
- 16 , . . . , 1941.
- 17 , . . . , 1943.
- 18 , . . . , 1944.
- 19 , . . . , 1944.
- 20 , . . . , 1947.
- 21 , . . . , 1953.
- 22 , . . . , 1954.
- 23 , , . . . , 1957.
- 24 , . . . , 1960.
- 25 , . . . , 1962.
- 26 , . . . , 1963.
- 27 , . . . , 1963.
- 28 , . . . , 1966.
- 29 , . . . , 1967.
- 30 , . . . , 1970.
- 31 - , . . . , 1972.
- 32 , , . . . , 1974.
- 33 , . . . , 1975.
- 34 , . . . , 1978.
- 35 , . . . , 1981.
- 36 , . . . , 1981.
- 37 , . . . , 1986.
- 38 - , . . . , 1990.
- 39 , . . . , 1991.
- 40 , . . . , 1993.

- 41 , . . . ,1993.
- 42 , . . . ,1995.
- 43 - , . . . ,1995.
- 44 , . . . ,1996.
- 45 , . . . ,1996.
- 46 , . . . ,1997.
- 47 , . . . ,1998.
- 48 , . . . ,1998.

1997

850-

1918

20-

«

»

