

ソヴェート映画に見るモスクワ神話 II

イリーナ・メーリニコワ

私の家

1917年の革命の直後、モスクワっ子やペテルブルグっ子、その他大都市住民の生活は、この上なく深刻な変化をよぎなくされた。居住面積は全て算定され、余分があるとわかった家庭は（基準は時によって変わったが、一家族に二部屋以上あればすでに、余分と見なされうる）「削減」をこうむりかねなかった。当局は、宮殿や上流階級の豪邸、医者や教授や弁護士の部屋数の多い住まい、小商人たちの持ち家に、労働者や貧困層の家族を住まわせた。この措置は実に精力的に推進され、かつ実に広範囲にわたっており、初期ソヴェート映画の一つは、教育人民委員A．V．ルナチャルスキー自身のシナリオによる、その名も「削減」(, 1918) というものであった。その結果、早くも20年代末には、大都市住民の圧倒的多数が、一家族にひと部屋、または二、三部屋で、台所、浴室、トイレは共用という、いわゆる「同居住宅」に住むことになった。人々は知らない人との同居を避けるため、田舎から出て来た親戚や知り合いを住まわせた。たとえばエイゼンシュテインは、M．シュトゥラーウフの映画の仕事で自分の助手をつとめた男の父親の住まいに住んでいた。

住宅の利用は、「居住登録制度」の助けをえて管理された。市民それぞれのパスポートには住居が記され、地域の行政当局は、市民が登録された場所に住んでいるかどうかを厳しくチェックした。まさにそのようすを、我々は無声映画「帽子箱を持った少女」(1927) に見るのである。

クレショーフの「ポリシェビキの国でのウエスト氏の異常な冒険」でアクロバットの妙技を見せる、ウエスト氏の敏捷なボディガード兼カウボーイ

は、ボリス・バルネットである。かつてのボクサーはその後すばらしい映画監督になり、彼が20年代に撮った二つのフィルム「帽子箱を持った少女」「トウループナヤのアパート」では、できごととはモスクワでくりひろげられる。いずれのフィルムでも、20年代末のモスクワの生活がきわめて重要な役割を果たしている。

「帽子箱を持った少女」これは、非国営映画スタジオ「メジュラッポム・ルーシ」で撮影されたフィルムだが、国債宣伝のために国家が注文したものである。若い帽子作りの名人ナターシャに、田舎から来た学生の人口過密のモスクワでの住居探しを手伝ったご褒美であるかのように、割増金付き国債が当たる。フィルムの筋は、M・ブルガーコフの有名な長編『巨匠とマルガリータ』の主人公が言うところの、モスクワ人を「すっかりだめにした」住宅問題をベースにしているといえるかもしれない。モスクワの住宅問題がいかに切迫し、ごまかしようがなかったかは、有名な芸術学者で哲学者のワルター・ベンヤミンが『モスクワ日記』で、まるで祝日用にわざわざイルミネーションで飾ったかのような街のようすを書いていることでもわかる。つまり、日が暮れると、あらゆる部屋の窓に灯がともり、それは全ての部屋に人が住んでいるということなのである¹。共同生活はこのように、望ましい理想でもあり、よぎない必要性でもあった。(このテーマは、二人の男性と一人の女性が一つ部屋で、事実上一家族として暮らすという、A・ロームの「ベッドとソファー」に巧みに反映されている。この映画は特別な検討に値すると思われるので、ここではこれ以上立ち入らないことにしよう。)

「帽子箱を持った少女」の好ましいヒロインについていえば、ナターシャはモスクワ郊外の自分の家におじいさんといっしょに住み、売り物の婦人帽を作って、それをモスクワのマダム・イレーンの店に入れている。このようなヒロインは、すぐに、ネップの終了とともに、しばらくソヴェートのスクリーンから姿を消す。個人的な商売や個人的な家屋所有は、プチブル性の印として、映画が育てるべき新しいソヴェートの人間像とは相いれなくなるのである。(もちろん現実には、私的な仕立屋も、私的な医者も、私的な教師もいたが、彼らはスクリーンには現れなかった。)

バルネットは時代精神に合わせて、帽子サロンの所有者のプチブル的生活

を風刺的に描き、それを皮肉な笑いも込めて、新しいソヴェートの若者の生活に対置している。我々は、二足のスリッパが垂れたキルティングのうわがけの下からのぞいているのを見、着物を着た、やせて髪が多いマダム・イレーンと、まるまる太ってはげた夫の朝の目覚めを見る。一方、壁の向こうでは、僻地から出てきた若者が、ばかでかいシベリアの防寒靴をはいて、鉄垂鈴のかわりに縛った本を両手に持ち、上半身裸で体操をしている。彼は全くなにもない部屋の床に座って、仮想の敵を相手に元気良くボクシングをすると、共同台所の流しのそばで、長靴のまま水を浴びる。

監督はまた同時に、モスクワ郊外のナターシャとおじいさんの家の、昔ながらの居心地のよさをなつかしく味わってもいる。(おじいさんはひじ掛け椅子でゆれながら、新聞を読んでいる。古い卓上ランプが心地よくともり、ナターシャはアイロンと帽子型をたくみに扱い、出来上がったばかりの婦人帽をふざけておじいさんに試着させる。)

ここで我々にとって重要なのは、伝統的な生活が、モスクワの枠内にあれば笑い物にされるが(帽子サロンの女主人の家)、郊外であれば共感をもって描かれていることである。ナターシャとおじいさんの家が、「広々とした野原に」あり、あたりには建物一つなく、モスクワ行きの汽車が出る駅まで、雪の原野をどんなに歩かなければならないかが、フィルムの中で示されていることにも注目しよう。このぼつんと離れた快適空間は、ブルガーコフの幻想的な小説「巨匠とマルガリータ」の結末で、失墜した主人公の作家が、悪魔的なヴォーラントから褒美と慰めとして受けとった、あの世とこの世の境のどこか、無人の宇宙の片隅の庭園つきの小さな家を想起させる。この小説のできごと、20年代末のモスクワが舞台だった。自分自身の住まい、自分自身の家を持ちたいという夢のシンボルを、市民的自立と精神的独立のシンボルとして、ここに読みとることもできよう。

丸一年後に、同じバルネット監督によって撮られた「トゥルーブナヤのアパート」(1928)は、対照をなすかのようにモスクワの都心にある高層アパートの日常的問題を扱っている。題名となったトゥルーブナヤ広場のアパートを、我々は「断面図」で見る。アパートは住民でいっぱい、彼らは朝、皆いっせいに階段に押し寄せ、それで普段の一日が始まる。女中たちはじゅ

うたんを叩いたり、洗濯物を干しにいき、二人の男がなんと階段で、ロシアの伝統的なおもちゃの百姓と熊よろしく、交互に斧をふるって薪を割っている。水兵の縞シャツを着た方は、かつての革命的な水兵だろうか。エイゼンシュテインの「戦艦ポチョムキン」が思い出され、パロディーではないのか、という気がしてくる。名高いオデッサの階段に呼応する階段もあるし、松葉杖の少女がそこをうれしそうに跳んでおりてもいる(エイゼンシュテインの乳母車と、松葉杖の負傷兵の混交)。さらに、偉大な映画の石のライオンに照応するものさえあるのを見ると、住民の一人が埃を払おうとして、階段に豹の剥製を出しているのである、ついでに解釈したくなる。つまり、これが革命の終の姿だ、と。

1929年、農村で全面的集団化が始まった「大転換」の年、国全体が深刻な変化を迎えた。ネップは廃止され、スターリンの文化革命が始まるようになっていた。1930年に現れたブーリエフの「国家の官吏」(

)は、階級の敵の内部攪乱行為というおなじみのテーマを発展させたものだが、その他にリアルな日常生活の描写を見ることができる。それは、以前ツァーリの官吏だったが、今はソヴェートの勤務員で鉄道の出札係をしている否定的な主人公の生活である。30年代をもっと下ると、主人公たちの生活はほとんど登場しない。30年代の末になってやっと、職場や社会的な場所だけでなく、自分の家にいるモスクワっ子がフィルムに現れるようになる(1939年の「捨て子」、1941年の「四人の心」)。これらのフィルムでは、共同生活者がたくさんいる同居住宅のつましい家具調度がつつされており、それは戦後のフィルム(「春」, 「貞節試験」)の、モスクワっ子たちのいやに大きい住まい、どっしりとした柔らかなソファーとじゅうたん、鏡、金の額縁入りの絵と、鋭いコントラストをなしている。戦後の時期のフィルムでは、モスクワは、労働者や、学問、芸術のエリートの住む場所となっている。大祖国戦争の勝利のあと、世界の半分に権力を広げた帝国は、はっきりとしたヒエラルキーのある、とりわけあらゆるレベルのエリートがいる社会についてのイメージを定着させた。その良い例が、G.アレクサンドロフ監督、リュボーフ・オルロワ主演で上映された「春」(1947)である。この「人間の心

の春の問題について」の フィルムの結末で理念がこのとおり定式化されている。人生肯定的レビューでは、映画演劇関係と学問の分野のエリートのおめでたい生活が語られている。結末で、愛が女性学者を映画監督に、女優をジャーナリストに結びつけるのである。

戦後の厳かな尊敬すべきモスクワ（1947, 1953, 1954）に対して独自の都市形象を提示したのは、新しい流れのフィルムである。晴れ晴れしい都心に代わって、町外れがスクリーンに現れる。L・クリジャーノフとY・セーゲリのフィルム「私の家」（1957）では、1935年からロゴーシスカヤ・ザスターヴァ（当時はモスクワのはずれだった）のアパートに住んでいる数家族の歴史が回顧的に描かれ、そこには個人の生活における生家のテーマがはっきりと響いていた。このフィルムで新しかったのは、モスクワが、モスクワっ子数世代に渡る居住地としての姿を見せたこと、世代間のつながりや、家族の血の大切さが強調されたことで、これらはみな、「生家」の形象をなしていた。曲げ木の椅子や、ニッケルメッキのベッドの上のレースの枕カバーといった、誰もが知っている日常的な物の世界への愛着と関心をもって簡素な家具が映しだされていた。この新しい見方にはもちろん、世界映画のネオリアリズムの風潮が影響している。ソヴェート映画において、モスクワだけが個人や家族の問題をかかえた「ふつうの人々」の住む町として描かれたわけではなく、他の町やニュータウンについても同じことが言える。しかし、モスクワシリーズのフィルムにおいて、変化はいつそう際立っていた。それはまさに、映画においてモスクワ的コンテクストともいうべきものが既に形成されており、リアルな室内と現実の住所を持つ「生家」の描写は、先行する時期の、撮影スタジオで組み立てられたエリートの「模範的」アパートに対抗するものとして受けとめられたからである。

60年代には、映画言語だけでなく、美学的認識全体が世界的に変化し、この変化は都市の建築や生活のデザインにもおよんだ。

1963年のフィルム「僕はモスクワをゆく」（1963）を見ると、当時の映画が、首都の相貌の変化と、ちょうどこの時期、雨後の筍のようにあちこちに現れたパネル式アパートで暮らすようになった住民たち

の生活様式の変化を、いかに急いで記録しようとしたかが実によくわかる。

フィルム筋立ては単純だ。シベリアのどこかから出てきた若い建設労働者が、亡くなった友人の両親を訪ねるために、休暇で白ロシアに行こうとしている。途中一日だけモスクワに立ち寄ったのである。そこで彼は、地下鉄建設労働者のコーリヤ(演じるのは未来の映画監督N・ミハルコフ)と、その友人のサーシャ、そして、レコードの売り子をしているコーリヤの恋人アリオーナと知り合う。アリオーナは、モスクワの人ごみとおびたしい客に疲れ、地質学者になって、シベリアへ地質学調査に行くことを夢見ている(既におなじみのロマンに満ちたモスクワ脱出のモチーフ)。主人公たちがモスクワの町を精力的にまわることは、町を映画の作者が愛する姿で示す絶好のチャンスを与えている。フィルムの最初で我々は、おびたしい新建築の並ぶモスクワのパノラマを見、なかほどで、中年の男たちがドミノをし、若者たちはバレーボールをしている新しい建物の中庭に出、終わりに、簡便な家具と、伝統的な丸テーブルの上のオレンジのシェードの代わりにフロアスタンドがあり、壁には、金の額縁に入った有名な絵の複製ではなく、素朴な版画や子供の絵がかかっているという現代的なアパートの室内を見ることになる。このフィルムには、前時代の作家のエリート的な住まいも出てくる。そこには、クリスタルのシャンデリア、書斎のヴォルテールの胸像、金メッキの額縁に入った例の油絵の複製、そして特別に雇われた床磨きが手入れする、つや出しした寄木細工の床がある。また都心の古いアパートの労働者一家の住まいも出てくる。家族が何の仕事をしているかは明らかでないが、「全員が働いている」ことが、とくべつ強調されている。アルバートの横町の一つにあるこのアパートでは、古い振り子時計と壁に張られた家族の写真が、新時代のシンボルであるプラスチックのおもちゃを飾った簡素な本棚と隣り合わせている。窓ごしに、となりのアパートに住んでいる、あの偉大な詩人プーシキンの子孫(ただしちらは詩人ではなくサッカー選手)と言葉を交わすことができ、壁からは第二次世界大戦で亡くなった親戚たちが見つめている。

有名な60年代ソ連社会史の専門家であるピョートル・ワイリはこう書いている。「世界中がそうであったように、60年代ソ連でも社会的・美学的革命が

起こった。フルシチョフは国境をすこしだけ開いたが、それが西欧の商品の広汎な流入をもたらした。家具、生活器具、浴室のタイル、食器など、《Made in ...》の商標付きの品物が、高級な暮らしの印となった。」² この傾向は、経済の相対的な安定がソヴェート人の眼を個人的必要に向け、快適な生活への志向が非難されなくなった70年代に強まった。質のよい外国製品が最初に入ってくるモスクワは特別な位置をしめ、国全体にとっての巨大な百貨店となった。衣服や食料品その他あらゆるものを求めて、ソヴェート連邦のすみずみから人々がここにやって来、それはモスクワっ子と「首都の訪問者」とのあいだに一種の敵対意識や、モスクワ対その他の全地域という対立を生じさせずにはいなかったが、映画にとってこのテーマは「タブー」だった。

政治的雪解けの時期に始まり、70年代の初頭までその残照を保った、60年代ソヴェート映画の隆盛は、続いて訪れた政治的冷え込みとともに終了した。同時代を描いた注目を呼ぶフィルムはますます減ってゆき、現実のリアルな描写はとりわけ厳しく監視、検閲されたが、かわりに映画は自らのために「レトロな」スタイルを見いだした。このスタイルの先駆者は、1978年に、50年代モスクワの生活のノスタルジックな細部に満ちた「五夜」() を撮ったN・ミハルコフで、そこに出てくる同居住宅はすべて、コーナーを人に貸し、壁には自転車が掛かり、同居人といっしょに見る出始めのテレビがあった。

70年代末のモスクワについて言えば、映画のなかでは、ものはよいが互いに区別のつかない高層住宅からなる団地という形で現れている(「白ロシア駅」 , 1970、「アフオーニャ」 , 1975、「モスクワは涙を信じない」1979)。ユーゴスラビア製かルーマニア製の規格品の家具セットが置かれ、時々窓の下に自家用車があったりするという個々の住まい これら全ては、当時の豊かさについての概念を表しているが、ことがどこか他の町ではなく、首都で起こっているということを証言するものは何もない。

まさにこの大都市の生活環境の規格化ということが、E・リャザーノフのテレビ映画「運命の皮肉」(, 1975)の物語を成り立たせ

ている。主人公は酔ったまま間違っただけでモスクワからレニングラードに来てしまい、タクシーの運転手に自分の住所を言い、彼のモスクワのアパートとそっくりで、またそっくりの家具のあるアパートに、規格品の鍵で入り、過ちにもすぐには気づかないほどである。国中が全国の模範であるモスクワのようになりたいという30年代の夢は、少なくとも新しい団地の住人にとっては実現した。ともあれ映画ではこんな風に表現されたのである。

70～80年代に映画が表現できなかったことが、ペレスロイカの時期にじっくり見つめられることになった。モスクワを扱った90年代の映画制作における最大の発見は、モスクワ自体のさまざまな位相やサブカルチャーの存在を明らかにしたことにある。全面的な規格化という神話は崩壊した。それと同時に集団主義の神話も崩壊した。そのよい例が、カンヌ映画祭で監督賞をとったP・ルンギンの「タクシーブルース」(1990)である。それはサキソフォン奏者のリョーハと、タクシー運転手イワンとの不成立に終わった友情についての物語であり、既に命運尽きた帝国の老首都の全面的凋落を背景に話が進んでゆく。

モスクワについてのそれまでの多くのフィルムと同様、「タクシーブルース」も最初のうちは、赤旗やイルミネーションに彩られたメーデーのモスクワが出てくる。新アルバート街のアパートでは、窓々に電気をともし、一字一字がアパートと同じくらいの大きさの巨大な CCCP という文字を浮かび上がらせている。軍吹奏楽隊のトランペットやティンパニーが似合うこの晴れがましいモスクワに対して、耳障りな不協和音を奏でるのが、サキソフォンの伴奏である。ロシアにとっては異種の楽器、サキソフォンの名手である主人公は、もしかするとそれゆえにモスクワの底辺に棲息しているのかもしれない。行くところも金もないアル中の彼は、タクシー運転手のイワンに運賃を払えず、その僕となる。イワン自身、都心の同居住宅の小さな部屋に住んでおり、そこはむしろ物置、あるいはなにか付属的なスペースというほうがふさわしい。さらに見ていくと、列車の車室との連想も生じる。それはフィルムの中に待避線の列車にしつらえられたホテルの描写があるだけになおさらである。そういうホテルは実際ペレストロイカの初期に出現した。イワンの部屋にはブラインドさえなく、窓には何かポスターのようなものが貼ら

れ、出窓にはイワンがスポーツ競技でもらったものらしい優勝カップが置いてある。部屋の角には手製のトレーニング装置があり、釘にはポリエチレンのカバーをかけたジャケットが何着か掛かっている。兵舎でよく見る灰色の毛布の掛かった寝台の他には、家具らしいものは何もない。ベッドの上にはドアで作った棚が取りつけてあり、そこには巻いたマットレスや、予備のタイヤがかさだかく積まれ、ウォッカの箱や、御用の梱包をした他の食料品ものっている。フィルム の進行につれて、運転手が店の閉まる深夜にウォッカを売っていることがわかってくる。国家の車であるタクシーのタイヤその他の小物を、彼はどうやら自分の金で買っているらしく、だからこそそれを家に置いているのである。事実上、彼の部屋はガレージの支部と言えるが、それは国家にはなく、個人的にイワンに属している。個人のビジネスを最終的に合法化した経済改革の前夜に作られたこのフィルムは、未来の「新ロシア人」、90年代の現実の主人公たちの一人を、洞察力をもって舞台の前面に連れ出したのである。フィルムのエピローグで、イワンが後に「ロシアタクシー」という個人会社のオーナーになったことが告げられる。もう少し空想の翼を広げるなら、列車の車室にも似たイワンの貧相な部屋は、一時的な避難所にすぎず、今ではたぶん、モスクワ郊外の煉瓦作りの一戸建てか、革命前に弁護士が誰かのものだった都心の手入れされたアパートに住んでいるのだろう。

モスクワ この模範的社會主義都市

周知のように、1923年には既に、モスクワが首都の地位を獲得したことに因んで、建築家I.V. ジョルトーフスキーとA.V. シシューセフが都市設計計画を提出している。しかし、多くの点でフランス革命時のパリの設計理念に依拠したこのプランは、実現しなかった。20年代には、宗教との闘争の過程で、主として礼拝建造物が壊されたが、新しいものはそれほど建設されず、主に労働者用のクラブや住宅であった。20年代のモスクワを今思い出させるのは、構成主義的スタイルの個別の建物だけであるが、この時期のフィルムには撮られていない。

1931年4月に、モスクワ再建の主要計画が作成され、採択は1935年を待た

ねばならなかったものの、1933年11月には既に、首都の中心街に「モスクワを建築も環境も世界一の街に変えよう」という横断幕がかかげられていた。この一年前(1932年の12月一日)からモスクワでは、パスポートの管理が厳しくなり、新制度は「世界一の町」の住民のより効率的な管理、規制を可能にした。こうしてモスクワは、特別な都市として、合法的、イデオロギー的に確立されたのである。モスクワをそういう町として外国の客に示すために、赤の広場からすぐの一番の中心地に、ホテル「モスクワ」が建てられた³。1936年のフィルム「サーカス」では既に、主人公の外国人サーカス団員たちが、窓からクレムリンの塔が見えるこのホテルに宿泊している。塔を飾るのはまだツァーリの双頭の鷲であり、有名なルビーの星にはなっていない。しかし政府をその中に持ち、ロシアの過去と未来の関係を象徴するクレムリンとしては、これも不思議ではなかった。クレムリンはおそらく、30~50年代のフィルムに現れた唯一の歴史的建造物である。新しいモスクワのほうが好きだったのである。1938年撮影のA・メドヴェートキンのフィルムはその名も「新しいモスクワ」()であった。

「新しいモスクワ」のあら筋は伝統的なもので、ふたりの若者がある美しい娘をめぐる競争するというものだ。主人公の一方は画家で、モスクワを描いているが、都市再建の時期にこれはたやすいことではなかった。なにしろモスクワの風景は文字通り見る間に変わっていくのだから。ゴリーキー通りのアパートは、通りを広く、真っ直ぐにするためにあつという間に位置を変え、画家の筆は追いつかない。もうひとりの主人公はアマチュアの設計家で(30年代のフィルムによく見る登場人物、映画がなぜ専門の技師でなくアマチュアを登場させるかについては、想像にすぎないが、インテリの階級ヒエラルキーの最低辺にあるからといえないだろうか)、シベリアのタイガにある新都市の建設仲間と作った「モスクワ再建の動く設計図」を、モスクワに持ってきている。娘が選ぶのは、タイガへついてゆかねばならないにもかかわらず、設計家のほうである。画家は、新しい恋人 家畜の品種改良をやっている娘オーリヤと出会う。(彼女は豚の改良種をつれてきたのであり、これはモスクワシリーズの新しいフィルム「養豚係と羊飼い」
,
1941の題材を先どりするものである。)

モスクワ再建の設計図そのものが、アニメの傑作になっている。というのは、現に存在している建物の映像と、まだ建設や改築の計画段階のものとのアニメ映像とがうまく組合わさって出てくるからである。今日我々は「新しいモスクワ」のフィルムでのみ、壮大なソヴェート宮殿、この結局建設されることのなかった新社会のシンボル、一種のバビロンの塔を見ることができる。この建物は高さ400m以上で、てっぺんにはレーニンの巨大な像が立つはずだった⁴。フィルムではたくさんの飛行機が（当時飛行士は「スターリンの隼」と呼ばれていた）、レーニン像の上を翼がふれんばかりに飛びかうようすが映る。

主人公が自分の設計図をみんなに見せる最後の部分は、おそらくモスクワ再建の主要計画とその実現の過程を、目に見える形で示し、宣伝するために構想されたものであろう。しかし、メドヴェートキンのフィルムではよくあるように、宣伝はお笑い劇に変わっている。再建についてのアニメは、見せ手の手違いで、最後から逆回りに観客に見せられることになり、まずあるべき未来のモスクワが出てきて、その後古いおなじみのモスクワが登場する。新しい建築の整地のために取り壊された歴史的建造物（スーハレフの塔、ストラスナヤ修道院）が、スクリーンで再び破片から合成され、おなじみの場所に立ち上がるのである。観客はスターリンの宮殿や広い大通りが消えていったり、そこに教会や、平屋の木造建築が並ぶ曲がりくねった横町が復活していくのを見て、大笑いする。

あるいはこの笑いが、1938年にメドヴェートキンを容赦せず、上映禁止になったのかもしれない（多くの観客はこのフィルムを、1997年のテレビ放送でやっと見る事ができたのである）が、監督が意識的に危険を冒し、新しいモスクワを笑い物にしようとしたとは、まず考えられない。単に、空想の産物を既に実在するかのように描こうとした方法そのものが、偶然のパロディーへと彼を導いたのである。

「新しいモスクワ」の中で、都市再建計画の主要理念は全て、具体例をもって示されたが、その中にはモスクワを、運河のシステムによって「五つの海の港」とする、地政学的アイデアも含まれていた。いうまでもなく、このアイデアは、モスクワが張り合っているかつての首都サンクト・ペテルブル

グの例からの影響なしには生まれなかった。映画でそれをよく示しているのは、アレクサーンドロフのコメディ「ヴォルガ・ヴォルガ」(1938)で、そこでは、ヴォルガ沿岸の地方の町から、ヴォルガ河と新しい運河を通してモスクワのコンクールにやって来た、アマチュア芸術家の旅が描かれている。映画は全て、水上か水辺で撮られ、モスクワは新しい船着場の建物と、ヴォルガ・モスクワ運河の閘門施設しか出てこない。

白海・バルチック運河、ヴォルガ・ドン運河と、モスクワの名を冠したヴォルガ・モスクワ運河を建設したのは、強制収容所の囚人たちで、それは秘密ではなかった。しかし映画はそのことに特別注意を払ってはいない⁵。映画をより引きつけたのは、モスクワの河岸通りを、建築面で最高の建物の立ついちばん美しい幹線道路にするというアイデアである。このアイデアは多くの面で実現し、30～50年代のフィルムではしばしば、主人公たちがモスクワ河をボートでゆく場面や、河岸通りを散歩したり、泳ぐ場面さえ見ることができる。戦後の映画では、モスクワはもう決して水の首都として描かれることはないが、「河岸通りを散歩する恋人たち」というお決まりの場面は、60年代にいたるまでずっと残ったのである。

スターリン時代のモスクワの建築に関して一度ならず指摘されてきた特徴は、新しく設けた神聖空間を強調するために、その境界に、古典建築で神聖空間(寺院や納骨所など)への入り口を示した柵や柱廊の、ありとあらゆる形を利用したこと(アーチや、誰にも開けられそうにない、でもその中にふつうの大きさの機能的扉がはまっている重厚な大扉など)である⁶。

ある著者は、スターリン時代の全文化を「境界誇張の文化」と名づけた。それは映画についても完全にあてはまる。国境や、「祖国の聖なる境を守る」国境警備隊員を扱った特殊なジャンルについては言うまでもなく、その他のモスクワ関係のフィルムにおいても、聖と俗の境がとりわけ強調された。国全体が、その境の向こうにあるものと比べて「聖なる」空間であるとするれば、モスクワは国の他の空間全体と比べて神聖な所であり、まさにこのことが、「ヴォルガ・ヴォルガ」で強調されたのであった。モスクワを映す以上に、芸術家たちを乗せた汽船が首都に入ってゆく過程そのものが、その先にある空間の神聖さを強調している。

しかし、モスクワの内部でも空間にはヒエラルキーがあり、いろいろな境界がある。それは何も、ふつうの市民にとってその境界の向こうへ入れないクレムリンだけの話ではない。

30～40年代の映画が目にしたもうひとつの極めて重要な対象は、全ソ農業博覧会という市内の巨大公園である。ソヴェート政権20周年までに達成された連邦各地域、共和国の成果を誇示するために、1935年に博覧会用パビリオンの建設が始まった。博覧会の開催は1937年に予定されていたが間に合わず、数カ月間の一時的展示の代わりに、先進的経営の経験を学び宣伝することができる常設の展示場を建設することになった。博覧会は1939年にオープンした。同じ年に、大都会で迷子になった4才の女の子のコメディ「捨て子」が撮影されている。子供をさがしながら、主人公たちは車を博覧会場へとひたすら走らせるのだが、これはただ観客に、当時の美や絵画的風景についてのイメージそのままのアーチや塔、噴水や花壇などを見せて楽しませるためである。

1941年に撮影したプーリエフの「養豚係と羊飼い」(撮影の終了はすでに戦争中であった)は、農業博覧会を、絵画的風景としてだけではなく、重要な筋立て構成要素としても使っている。この映画は、北部の村から出てきた養豚係の娘と、ダゲスタンからきた羊飼いとが出会い、博覧会で恋が燃え上がるという物語である⁷。

フィルム的主人公たち、ロシアの伝統的民俗衣装のサラファンとプラトークをまとった養豚係の娘と、羊毛のマントに高い毛皮の円筒帽、短剣をさした羊飼いと、博覧会の装飾とこの上なく調和している。博覧会には、民俗衣装の、彼らに似た「ふつうの働き手」の像がいくつも置かれ、やはり木や石から彫られた、明らかに実りのテーマを強調している民衆の装飾品や塑像(花、草、小麦の穂、家畜など)も、ふんだんにあった。

博覧会では、さまざまな共和国のパビリオンが隣あわせているだけでなく、しばしばさまざまな民族の祭りやお祝いが、順に催された。たとえば、モスクワ 850周年にちなんで放送されたテレビ番組に、当時の興味深いドキュメンタリーフィルムが使われている⁸。

「養豚係と羊飼い」の中のモスクワを歌った叙情的な歌が流れ、バックの

映像に、中央アジアの縞模様の長上着を着込んだスターリンその人と、民俗衣装を着て博覧会の噴水と柱廊の間を歩く、楽しそうできれいな人々がたくさん出てくるのである。

このように首都には、国と世界の最高の都市の役が割り当てられただけでなく、そこでは模範的な田舎、その上国際性豊かな田舎が展示されていたのである。

30年代に最終的に、巨大な国の新しい行政、文化の中心になったモスクワは、未来を目の当たりに見ることのできる都市として建設されつつあった。現実がそうであり、映画においてはなおさらその傾向が強かった。モンタージュによって新しい空間を生みだすことが可能になった映画は、未来の形象を創造するのに実にふさわしく、形象のリアルさが、未来は既に存在しているということの証明証言になったのである。

30年代のフィルムでは、主人公がモスクワを移動する場合、実際の都市空間の論理にではなく、「新しいモスクワ」という空間を演出するという論理に従っている。その空間は赤の広場、ポリショイ劇場、赤の広場に通じるゴーリキー通り、レ・ニン図書館、全ソ農業博覧会、新しく作りかえられたモスクワ河岸通り、新しいモスクワの地下鉄、1928年にオープンしたゴーリキー文化休息公園といった都市施設の、限られた一群に尽きるものだった⁹。

50年代の初め、これらの他に、最上部にクレムリンを思い出させる特徴的な形の塔が立つ七つの高層建築が加わった。用途はそれぞれ異なり、住宅もあれば、モスクワ大学の本棟もあり、ホテルも外務省もあった。こうした「のっぽ」は、モスクワの多くの中心通りからの眺望に堂々とおさまり、これもモスクワの鮮やかなシンボルとなったのである¹⁰。

しかし60年代初頭には、こうしたスターリンの新モスクワのシンボルはコード変換された。この意味で典型的なのが、「僕はモスクワをゆく」(1963)である。そもそもフィルムの題名自体(シナリオはG・シパーリコフ)、論理上、首都モスクワをではなく、そこを歩いてゆく人間のほうを強調しており、かつての、人間が中央の管理する合理的なシステムのちっぽけなネジと考えられた世界像に対抗している。映し出される映像が既成の模範的都市ではなく、変容の過程そのもの、わかりやすく言えば、当時のモスクワで実際

少なくなかったさまざまな種類の建築の建設過程そのものであるのが、新鮮だ。主人公は、前の時代にある種おなじみの対象だった地下鉄の建設労働者で、我々は地下のトンネルが掘られていくのを見るのだが、これは、以前、大理石やブロンズで仕上げられた盛装姿の駅だけ見せられていたのとは違っている。また、60年代に始まった、クレムリンに近い旧市街区アルバートに広い大通りを通す工事も見ることができる。

クレムリン自体は、フィルム最初に、空からの美しいパノラマで映されており、巨大な権力のシンボルとしてだけでなく、均整のとれた完璧な権力のシンボルとして示されているようにも読める。フィルムの中のモスクワは、希望に満ちた明るい雰囲気につつまれ、作者は若いモスクワっ子たちの、自分の町に対する素朴な誇りを、微笑みながら示しているのである。本人たちはといえば、若者の熱い気持ちとは一線を画している。「学校で英語を勉強した」という主人公たちが、道に迷った日本人観光客と話をするとき、明らかに語彙不足で、会話はスローガンと新聞のきまり文句の寄せ集めだけでありたっている。

「平和、友好」とか「彼は僕らのすばらしい首都に感嘆している」というもので、こっけいである。

フィルムの中で赤の広場は、軍やスポーツ関係のパレードの場や祭典の際の「労働者のデモンストレーション」の場としてではなく、観光客のメッカとして描かれている。観光バスの列、同じことばかりしゃべって疲れたガイドたち。主人公がふざけてそのひとりのパロディーをやって見せ、ガイドが史跡についてしゃべると全く同じ抑揚で、観光客に、モスクワの巨大な百貨店グムをごらんくださいと言う。映画のある場面では我々はこの百貨店の内部にも入ることになる。別の場面では、モスクワに姿を見せはじめてまもないセルフサービスの食料品店に入る。これまでのソヴェート映画の主人公たちが、通りで売っているアイスクリームと飲み物以外何も買ったことがないことを思うと、これは画期的なできごとである¹¹。

フィルムには、20年代の末、モスクワの中心に新しい社会主義文化の発信地として作られたゴーリキー公園も出てくる。30年代にはこの公園をモデルにして、国中に「文化公園」がたくさん生まれた。それらは皆、花壇に噴水、

スポーツ選手や英雄の銅像、先進的な労働者の写真や、その他の視覚的な政治宣伝がある、左右対称の公園だった。(この種の公園は1939年のフィルム「我が愛」
 によく示されている)。30～50年代の映画において、文化公園は「天国の楽園」の可視的なメタファー、牧歌的な空間であり、犯罪の場所には決してなりえなかった。ところが「僕はモスクワをゆく」では、ゴリーキー公園で泥棒がつかまり、それも階級の敵ではなくふつうのスリなのである。

「僕はモスクワをゆく」には、もうひとつ公園が出てくる。これは、ベンチに老人たちが座り、遊んでいる子供たちと若い母親たちがいる、モスクワの並木公園である。文化公園が、野外舞台と見物席を必ず持ち、人々の休息を専門家が組織している(そのことも、「僕はモスクワをゆく」の作者は笑い物にしている)のとは違い、並木公園では人々は自然につきあい、自分のことをしゃべっている。映画において、モスクワの並木公園は文化公園とコントラストをなし、しばしば、主人公たちの個人的な関係が明らかになる場となり、あるいは単に、いつも同じ菩提樹やポプラの下で際限なく繰り返される世代交代のシンボルとなっている(「捨て子」「僕はモスクワをゆく」「モスクワは涙を信じない」)。

「僕はモスクワをゆく」には、スターリンの高層建築も出てくる。これはスモレンスク広場の建物で、主人公の一人が住む横町からの眺めにおさまっている。このことで主人公の住所が特定される。彼はアルバートに住んでいるのであり、それは彼が「アルバート文明」に属しているということ、つまり独特の繊細さ、知性、芸術的才能を持っているということを意味している¹²。上方に高層建築がそびえるアルバート横町は、A.タルコフスキーの学生時代の作品「ローラーとバイオリン」(、1960)にすでに登場している。バイオリン弾きの少年とロードローラーの運転手をしている労働者との友情を描いたこのフィルムでは、建築的環境はメタファーの雰囲気をかもしだしている。労働者が小さなバイオリン弾きを庇護するように、その高い建物は、過去に源を持つ高度な文化の担い手「アルバート文明」の平安を、心を配りながら庇護者のように見守っているのである。

60年代の映画では、モスクワはみんなの親睦の町、開かれた町、大きな世

界の一部であった。そこでは、カフェの窓拭きでさえ、学習用のレコードを最大のボリュームにして英語を勉強している。そこでは人々は地下鉄の車両ですぐ知り合いになり、友達になる。そこには階級的な障壁はない。フィルムにとりいられる都市の対象のスペクトルは、広がっている。たとえば教会（そこで祈るのは数人の老婦人だけであるが）、警察署、軍事委員部（「僕はモスクワをゆく」）など。かつて、教会は反宗教的プロパガンダの観点から、国家機関は機密の観点から映されなかったのである。映画には外国の大使館まで登場し、そこにさまざまな外国マークの車がやって来ることを、カメラは興味を持って観察している（「七月の雨」

, 1996）。

模範的な社会主義的都市、赤と金色のモスクワに代わって、やさしいスミレ色に彩られたロマンチックな夢の町がやって来た。（「もしも家が恋しくなったら、雪の下にスミレを探そう。そしてモスクワを思い出そう」「僕はモスクワをゆく」の主人公は、夜の地下鉄のエスカレーターでこう歌う。）

70～80年代には、モスクワのロマンチックな形象は、映画から消えた。この時期のフィルムにモスクワはほとんど出てこない。おそらく検閲の厳しさが、作家たちを首都とその住民の生活の観察に向かわせなかったのだろう。

リャザーノフの有名な喜劇映画には、研究所や国家機関、省庁さえ出てきて、そこでの人間関係のようすや雰囲気を見ることができる。しかしそこには都市らしい環境はほとんどなく、どんな「思いがけない人生」もない。そのかわりペレストロイカ後は、いわゆる「チェルヌーハ」がスクリーンに押し寄せ、モスクワ生活のあらゆる陰の面が特別の関心を呼ぶようになった。

すでに言及した1990年の「タクシールース」では、モスクワの日常の裏側を見ることができる。店の商用スペースではなく、一癖ありそうな販売人の秘密の生活が営まれる付属的なスペース、公園ではなくごみ捨て場、詩の朗読が行われる若者向けのカフェではなく、アル中たちが列をなすビールの売店。警察に拘留されているのは、泥棒ではなくまだ幼い売春婦である。警官も法の守り手のようには全然見えない。モスクワの屋根の下で皆が仲良くなるという神話は崩壊した。フィ最後に、スターリンの高層建築の一つを背景に、サキソフォン奏者の友情を追って走り出したタクシー運転手の車が

衝突して炎上する場面は、タルコフスキーのローラーとバイオリンのデュエットと明らかな不協和音をなしている。

最近のフィルムに見るモスクワは、ある時は小さく弱いものへの愛情に満ちた町(子供映画「こねこちゃん」¹⁾、1996)ある時は以前のように、みんなの親睦の町(「シルリ ミルリ」²⁾、1995)またある時は、闇の面と現実に立脚した幻想の世界(「聾者の国」³⁾、1998、「パイロットたちの研究部会」⁴⁾、1996)となっている。スリラー映画「パイロットたちの研究部会」の舞台は地下鉄で、ブロンズのスターリンのシャンデリアから、乗客の頭の上に血がしたたってくる。様式化されたフィルム「地方」(1998)では、地域の官吏たちに土地を奪われ、真実を求めてモスクワにやって来た現代の農民たちが、「のっぼ」を背景に、象徴的な蜂起のファイヤーを燃やすが、まさにその「のっぼ」の中で、自分たちの一番の敵、一番中心にいる官吏を殺害することになるのである。「哀れなサーシャ」(1997)、「三人でレトロ」(1997)、「聾者の世界」では、水一川のモチーフが飽くことなく繰り返されているのを見ることができる。ディーゼル船によるモスクワ河遊覧、事件の場所としての水上カジノレストランなど。

この数年でモスクワは大きく変貌した。たくさんの新しい建物や記念碑が建ち、新しい都市の神話が生まれた。これはまだ映画に反映されていない。そのかわり、古いソヴェート映画の形象と神話が蘇った。これが何かを意味するものかどうかを知るためには、もうしばらく時間が必要である。

注

1 ヴァルター・ベンヤミンの、1926年12月6日から1927年1月末まで二ヵ月にわたるモスクワ滞在の大変興味深い日記(Walter Benjamin. Moskauer Tagebuch)は、最近ロシア語に訳されたので、引用はロシア語版による。

²⁾ „1997, .147参照。

2

1996, №4, .129.

- 3 たくさんの言い伝えがあるホテル「モスクワ」建設のいきさつは、ペレストロイカ期に最も人気を呼んだA・ルィバコフの長編『アルバート街の子供たち』に描かれている。装飾が非対称のホテル正面については(右翼の窓は左翼の窓と違う形に作られている)スターリンが二種類の装飾からひとつ選んでほしいと言われたものの選択できず、一度に両方の図面に証明印を押したとも言われている。
- 4 ソヴェート宮殿の設計と未完に終わった建設自体が文化学的面で典型的性格を持っている以上、個別の検討を必要とする。これについても文献は豊富である。ここでは同時代の視点と今日の視点を反映したふたつの資料だけを挙げておこう。
- 5 労働収容所と囚人の生活については、我々は30年代の1つのフィルムしか知らないが、それは、E・チェルヴァコーフの「囚人」(1937年)で、信条ゆえに収容されている人たち(おそらく、キリスト教のセクトのメンバー)のことがこの上ない暗い色調で描かれ、上首尾にいく刑事犯の矯正が語られている。映画はN・ポゴゼンの同名の小説によっている。
- 6 我々の知っている論文の中で、スターリン時代の全文化的コンテクストにおける建築についての最も徹底した研究は、V・パペールヌィの著作である。
- 参照。
- 7 この映画についてはM・A・トゥローフスカヤが、論文「I・A・フィーリエフとそのミュージカル・コメディ」(1991年)の中で興味深く語っている。1991年に書かれたこの論文が日の目を見たのが、ポストペレストロイカの1991年になってのことであるのは象徴的である。
- (1991年)
- 8 ロシア公共テレビが「地上最高の町」という通しのタイトルのもとに、全部で21本の音楽番組ビデオを放送したもので、30~80年代のモスクワにまつわる歌を歌った歌手のなかには、L・ウチョーソフ、M・ベルネース、B・オクジャワという、それぞれの時代の偶像たちがいた。歌のバックの映像には、ニュース映画のフィルムが利用された。
- 9 列挙したものは全て、ペレストロイカの始まるその時まで一貫して、ソ連邦の首都のシンボルであった。たとえば、M・ゴルパチョーフの時代に既に出版されている画集
- 参照。
- 10 同じような高層建築がひとつ、ソヴェート連邦によってポーランドの首都ワルシャワに贈られた。
- 11 1930~50年代の映画から見つけることができたのは、メドヴェートキンが禁止されたフィルム「新しいモスクワ」の中で、モスクワからタイガの建設地に赴くためにゴム長靴を買う、という場面一つである。

2 1 0 6 年代にはアルバートをめぐってたくさんの神話があり、それについてはG . S . クナーベが「アルバート文明とアルバート神話」という論文に詳しく書いている。(.. . / -

7318981, 参照)

(この論文の日本語記述にあたり、渡辺聡子氏に多大な助言を頂いた。ここに感謝の意を表する。)

0 3 - ,

02 -

0 5 -

-06 .

Moscow Myth in Soviet Cinema, II

Irina MELNIKOVA

Key words: Moscow, Moscow in feature films, Moscow myth, Soviet cinema