Akita University

秋田大学教育文化学部研究紀要　人文科学・社会科学部門　58　pp.9～15　2003

無意識のメタ映画

― G.アレクサンドロフ監督『春』とスターリン時代末期の映画文化 ―

長谷川　　章

Бессознательный мета-фильм : «Весна» Г. Александрова и кинематографическая культура в конце сталинского времени

Акира ХАСЭГАВА

КОНСПЕКТ

Настоящая статья посвящается музыкально-комедийному фильму «Весна» Григория Александрова (1947), на который до сих пор исследователи обращали небольшие внимания, хотя и в сфере мирового драмтического кино он является первым примером мета-фильма прежде «Восьми с половиной» Феллини и «Американской ночи» Трюффо. Среди фильмов сталинского времени после войны «Весна» отличается последовательностью представлений тем о том, что кино – фикция. На этом фильме отражаются замкнутость и бесплодность круговой структуры кинематографической культуры во время Сталина. Но, одновременно, хотя и бессознательным образом под маской нереальной бутафорской роскоши и забавного феерического сюджета, фильм бросает критический взгляд на такие особенности того времени с помощью функции мета-фильма.

1.はじめに

スターリン時代，映画が政治プロパガンダ上，最重要の位置を占めていた点に関しては，すでに多くの研究がなされてきた。特にソ連崩壊後は，国外だけでなくロシアの研究者も積極的に加わり，多面的な研究が続けられている。例えば，1993年公刊の『スターリニズムとソビエト映画』[*1] は，内外の学術交流が大きな成果をあげたものと言えよう。このように関心を集め，研究が続くスターリン期の映画で，大衆へのプロパガンダという点で，もっとも大きな効果を上げたジャンルの一つはミュージカル・コメディーであった。35年映画行政最高責任者のボリス・シュミャツキーは「勝利した階級は心から笑いたがっている。それは彼らの権利であり，そのためソビエト映画は公衆にソビエト的な心からの笑いを提供しなければならない」と述べ[*2]，反アヴァンギャルド的立場から，多くの観客にわかりやすい娯楽映画の製作を推進した。研究者テイラーの言葉を借りれば，「国の近代化にとって，テロが鞭だとしたら娯楽映画はアメの役割」を果たす必要があったのである[*3]。

こうした位置づけにあったミュージカル・コメディーの創始者であり最大の成功者は，もちろん，グリゴリー・アレクサンドロフ［1903-83］である。彼の代表作『陽気な連中』(1934)（スターリンの指示で製作されたソ連初のミュージカル・コメディー)，『サーカス』(1936)，『ヴォルガ・ヴォルガ』(1938)，『明るい道』(1940) は公開当時爆発的な人気を博しただけでなく，現在でもロシアのビデオ・ショップの定番であり，さらには，ソビエト文化にまったく冷淡なはずの現代のポーランドでさえ多数のビデオが販売されている[*4]。

ソビエト・ミュージカル作品の研究も，当然，ソ連が第二次大戦に巻き込まれるまでのアレクサンドロフの人気作品に集中している。しかし，戦前の作品が研究上注目を集めているのに対し，戦後，スターリン時代末期の彼の作品については触れられることは少なかった。これは，戦後スターリン期のミュージカル作品は唯一『春』(1947) だけであり，一般的な人気がかつての作品ほど高くないことが原因だと思われる。ちなみに『春』の観客動員数は，47年では第6位（22作しか映画が作られな

Akita University

かった年で）であり*5，戦前の爆発的な人気を考えると思いの外不振であった。戦後，ミュージカル・コメディー監督としての名声が，都市型ミュージカルを得意としたアレクサンドロフから，農村を舞台とした『シベリヤ物語』(1948)『クバンのコサック』(1949）のイヴァン・プィリエフに移っていたせいでもあるが，一般の評判にあわせるかのように，『春』に対する研究者の評価も高くはない。ソビエト映画史の基本文献となっているレイダ『キノ　ロシア・ソビエト映画史』では言及すらされていないし*6，ケネス『映画とソビエト社会1917-1953』でも作品内容に踏み込んだコメントはない*7。一方で，エゴロヴァは，『春』の音楽は『ヴォルガ・ヴォルガ』の焼き直しにすぎないと断じている*8。

しかし，ソビエト・ミュージカルを代表するアレクサンドロフの作品的価値が戦前までで，戦後はとるにたらないと見るのは正当なことなのだろうか。ミュージカル『春』（スターリン時代末期にはさらに『エルベの出会い』『作曲家グリンカ』を監督したが，これらはミュージカル・コメディーではない）は，戦前の作品群と比べると，現実のソビエト社会とまったく対応しない驚くほどの人工性・非現実性を本質とする一方で，映画の製作自体をテーマに据えることによって，それまでのどの作品よりも映画の虚構性を暴露する一種の「メタ映画」になっているのである。しかも，スターリン時代末期特有の一見無害なコメディーに見えるこの映画は，あまりにも無邪気なだけになおさらスターリン時代の特質をも映し出しているのである。

もちろん，これまでにも『春』のこうした特異性に注目する研究者がいなかったわけではない。最近では，ロシアの研究者ブルガーコヴァが「スターリン期映画におけるソビエト的美女」で，この作品の女性性の問題をこの作品自体の極度の人工性と関連づけて論じている*9。また，フロロフの『グリゴリー・アレクサンドロフ』(1976）では，映画製作と人生を重ね合わせた構造が，フェリーニ『8 1/2』(1963)，ワイダ『すべて売り物』(1969)，トリュフォー『アメリカの夜』(1973）といったメタ映画的性格の色濃い作品群の先駆となるものだとの主張がなされている*10。ただ，フロロフの著作はブレジネフ期に書かれたため，スターリン期文化の問題に極力触れない姿勢をとっている。また，ブルガーコヴァ論文はきわめて優れたものではあるが，テーマからはずれたメタ映画等の問題には触れていない。本論では，先行する文献が拾い残した諸問題を取り上げ，アレクサンドロフのミュージカル映画の中で長らく冷遇されてきた『春』の特異なテーマ，構造を解明することで，そこに映し出されたスターリン末期映画文化の特質を考察していきたい。

2.『春』のストーリーと製作事情

『春』のストーリーは大略次のようなものである。

主人公イリーナ・ニキーチナは太陽エネルギー開発を進める気鋭の科学者で，映画スタジオでは彼女を描いた映画製作が決定される。主演女優には，たまたまスタジオに来ていたオペレッタ女優ヴェーラ・シャトロヴァが瓜二つとの理由で選ばれる［アレクサンドロフの妻リュボーフィ・オルロヴァが彼女とニキーチナの二役を演じる］。しかし，劇場支配人はステージに穴が空くと映画出演に反対する。撮影打ち合わせの初回に公演が重なったシャトロヴァはニキーチナに代わりにスタジオへ行くように頼む。ニキーチナは最初彼女の申し出を拒否するが，監督グロモフ［『イヴァン雷帝』で皇帝を演じたニコライ・チェルカーソフ］のあまりに紋切り型な女性科学者像を伝え聞き，抗議のためにスタジオに乗り込む。監督は最後まで彼女を女優と取り違えたまま，映画スタジオを案内する。

一方，公演が終わったシャトロヴァはニキーチナの家を訪ねるが，科学者はまだスタジオから戻らず，太陽研究所からの使いの男に出くわして，老教授主催のパーティーに連れて行かれる。結局，様々な騒動を引き起こしたあげく，両者がニキーチナの家で落ち合ったのは真夜中であり，この時点でニキーチナは監督に，シャトロヴァは彼女をパーティーに連れて行ったジャーナリストに心を惹かれるようになっている。

やがて太陽エネルギー装置の公開実験日となる。会場にはシャトロヴァも招かれ，実験は大成功を収める。二人のヒロインは，それぞれの男性に自分の正体と気持ちを明かし大団円を迎える。二人は画面の中で一人になり微笑み，次いでこのシーンを写す撮影所の風景に変わって映画は終わる。

この映画は47年のヴェネチア国際映画祭でオリジナリティーに富むプロットに対して賞が与えられた*11。

なお，映画が製作された時代についても，少し説明しておく必要がある。末期スターリン時代とは第二次大戦の勝利から53年のスターリンの死までを指す。ただし，この時代は大きく２つに分かれている。戦争の勝利に酔いしれ，ある程度の解放感が維持されていた時期，及び，外にあってはベルリン封鎖・朝鮮戦争などの深刻な事態がつづき，国内ではコスモポリタニズム批判に見られるショーヴィニズムの嵐が吹き荒れていた時期である。両者の境目は48年と見るのが妥当であろうが，もちろん，それ以前にもアフマートヴァやゾーシチェンコ，エイゼンシュテインが攻撃されたジダーノフ批判（46年）があり，終戦直後も決して平穏な時期ではなかった。

Akita University

しかし，『春』はより過酷な時期に入る直前に完成をみることができた。48年以降であれば，『春』の音楽は西欧的だと批判される恐れもあったであろう。スターリン時代末期，そのうち特に後半は，検閲システムの極端な強化で映画製作本数が激減する（最悪は51年の9本）*12 。このような事情では『春』の完成も危ぶまれたはずである。また，大部分がソ連ではなく国外で撮影されたという点も，この映画がもつ無邪気な明るさに貢献している。諸事情から撮影の大部分は，プラハのバランドフ映画スタジオで行われたのである*13。48年の共産党クーデター前年のプラハはモスクワよりも規制が緩かった可能性は十分に考えられる。その点で，『春』は望外の幸運に恵まれた作品といえるだろう。

3.光と闇，自然光と人工光

この映画の特徴として，まず目を引くのは，当時の一般市民の生活とまったくかけ離れた舞台装置である。フロロフも「実際の現実からの離脱は登場人物の住居の豪華なインテリアによって強調されている」と述べている*14。科学者ニキーチナの家には家政婦がおり，ニキーチナの家も，太陽研究所のパーティー会場も一般市民の手に入らない様々な豪華な調度品であふれている（この映画では一般市民レベルの生活は一切描かれていない）。

ダンハムは『スターリン時代：ソビエト中流階層の価値観』(1976) で戦後スターリン期の「小説では，不動産から香水に至るまで，物たちはみずからの声を帯びるようになった。それらは，個人所有という扱いにくい問題を新しいやり方で提起し，ブルジョア化の物品目録を提供するのである」と述べているが*15，いまとなっては，当時のソビエト社会を論じる上で「ブルジョア化」という言葉はさほど突飛なものではなくなっている。アレクセイ・ゲルマン監督『フルスタリョフ，車を！』(1998) で戦後スターリン期の上流階層が異様な数の豪華な調度品・骨董品（明らかにドイツからの戦利品）に囲まれて暮らしているように，この頃のソビエト社会が羨望していた贅沢品は，西欧のブルジョア社会のあこがれの対象とさほど違ってはいなかった。背景には，物質文化向上への希求があり，逆にかつての革命的禁欲主義を維持したまま「よい生活を欲しないことは，敗北主義か傲慢なよそよそしさと解釈されえた」という事情がある*16。『春』はまさにそのような欲求を明白に反映した作品と言うことができる。

しかし，『春』は，この時期の映画としては特異な一面ももっている。例えば，それは，闇や夜の強調である。

映画では，夜，あるいは建物内部の闇を背景として演じられている場面が目に付く（特に後半部)。映画スタジオやオペレッタ劇場が闇を背景にしているのは当然としても，太陽研究所の実験場面でさえ，内部は暗い。しかもニキーチナが発明した装置は太陽のエネルギーをひたすらとり込む装置であるため，結果は爆発的な光の洪水にはならず，吸収装置が太陽のすべてを飲み込んだかのように，夜，雷雨のなかで実験が終了する。このように，夜・闇が特にミュージカル・コメディーといったジャンルで強調されることは，先述のプィリエフの2作品と比べてもかなり特異であるし，光が正義の象徴と位置づけられている監督自身の戦前の作品（特に『サーカス』）を考えても異色である*17。

『春』の物語は，晴れわたった空の下，モスクワのパレード・シーン（ボリショイ劇場前というスターリン期でもっとも公的な空間の一つ）から始まる。しかし，次第に屋外の光に取って代わり，屋内の闇が存在感を増していく。当初，この闇はスターリン主義的な公的・「現実的」な光（パレードが表象する）と対立しているように映る。一方で，闇のシーンでも光は使われている。映画スタジオ，オペレッタ劇場，太陽研究所での闇の中の光は，人工光であり，明暗法（キアロスクーロ）が多用されている。このような光と闇の際だったコントラストはいずれも芸術・科学といった人間の創造行為と深く関わる場所，意識と無意識の対話がなされる場所と結びつけられているのである。ここには色濃いロマン主義的芸術観の反映を見てとることができる。

しかし，こうした傾向はオペレッタ劇場や太陽研究所ではなく，映画スタジオの場面で際だって明瞭である。それは，映画スタジオは演劇と科学の融合物であり，両者を止揚した一段と高いステータスにおかれているからであろう。例えば，監督が女優（実は科学者の方）のためにスタジオを案内するシーンに注目したい。様々な映画の撮影を見学した後，カメラはティルト・アップして，高みにシルエットで立つ監督を捕らえるのである。この高みをめざすカメラの動きによって，造物主としての監督が周囲に対し圧倒的な優位を誇っていることが強調される。ここでのキアロスクーロは，エイゼンシュテイン『イヴァン雷帝』第2部の息詰まるような表現主義的空間とは無縁であるし，闇に悪を象徴させるステレオタイプの手法でもない。「人民の敵」や「外国のスパイ」等の否定的人物ではない監督がシルエットで高所に立ち，スタジオを睥睨するこのショットは，当時としてはかなり異例とみなさなければならない。

4.鏡と双子，現実と虚構

もう1点の特徴はテーマとして「鏡の原理」が反復して使われていることである。ただし，鏡自体の登場は少

Akita University

なく，太陽研究所でわずかに登場するくらいであり，ここでは人間を写し出す鏡の原理の表象の方が重要である。例えば，映画スタジオで登場する写真機は，現実世界の人間ではなく，ヨーロッパの上流階級に扮した俳優たちを撮影している。ここでは，写真機が真実を写すというナイーヴな固定観念に疑問が投げかけられている。

しかし，映画で写真機より重要な位置を占めているのは，映画カメラである。これも人間を写し出す鏡の原理の象徴として頻繁に登場する。特に，オープニングとラストのカメラは，観客を直接見すえることで，見ているこの映画自体が虚構の産物であることを強調する。さらに，オープニングでは，スタジオで鳴らした「カチンコ」が開く隙間からボリショイ劇場前のパレードが現れ，物語が始まる。このようなトリッキーな手法により，映画の虚構性は否応なく観客に意識される仕掛けとなっている。

カメラの映す・映される関係は当然のことながら，偶然瓜二つの二人のヒロインという基本設定にも反映され，それを双子のイメージが補強する。シャトロヴァの最初の登場では「瓜二つ」（ロシア語では「二つの水滴」）のテーマをわざわざ予告するかのように，唐突に双子の女優が画面に現れる。ニキーチナを引き連れて映画監督がスタジオを案内する場面では２人のゴーゴリが登場する。いずれも映画俳優という設定になっている点が特徴的である。同じ人間を２人作り出すというのは，映画の「魔術性」によってなされるのである（監督は「２人のゴーゴリがいるのは映画スタジオだけだ」と発言する）。「魔術性」とは，ロマン主義的な創作観をそのまま無自覚に反映した言葉ではあるが，この映画はそれほどロマン派の精神をナイーヴに信奉していると言える。

このような「瓜二つ」のテーマは，演じるもの・演じられるものの問題にも当然つながっていく。この映画のストーリー自体が演じるものと演じられるものとの取り違えからなっている（この取り違え・置換のテーマは台詞など，映画の隅々に浸透している。例えば，映画のスカウト役が偶然出会ったニキーチナに時間を尋ねたとき，ラジオの屋外拡声器が12時45分と伝えるが，それを受けてニキーチナは45時12分と冗談を言う）。しかし，監督が映画スタジオを案内する場面では，「瓜二つ」のテーマは，さらにオリジナルと虚構の問題にまで踏み込んでいく。

スタジオではさまざまな「偉人」の伝記映画が撮影中である。監督は，ニキーチナを引き連れて現場を案内する（監督は彼女がシャトロヴァだと思いこんでいる）。伝記映画はスターリン時代に支配的だったジャンルであるが，この場面でも，プーシキン，グリンカ，ゴーゴリの「瓜二つ」が次々と登場する。しかし，こうした虚構を次々と生み出す映画の「魔術性」を監督（映画内の監督も現実の監督も）は喜々として提示するあまり，おそらく無意識にであろうが，驚くべき踏み外しをしてしまう。それがマヤコフスキーに扮した俳優をスクリーン・プロセスで撮影しているシーンである。

詩人は赤の広場のパレード（おそらく現実のニュース・フィルム）が映っているスクリーンをバックに，アジテーション詩を朗読している。しかし，ここで，スクリーン・プロセスの仕組みが暴露されることにより，観客は映画内の世界に同化するのではなく，約束事として見るように仕向けられることになる（「手法の露呈」というアヴァンギャルドの遺産が，ここで思いがけず復活する）。実際のパレードの前で詩人が朗読していないことが明らかにされた後，なおも暴露は続いていく。第一に，マヤコフスキーは俳優が演じるコピーにすぎず（そもそもあまり似ていない），第二にカメラがパンして明らかになるとおり，パレードで流れている歌もスタジオのコーラス隊が歌っている。それでも，ここまでは映画のタネ明かしのレベルに収まるだろう。だが，バック・スクリーンに映っていたはずのパレードの人々までが，なぜか屋外の広場ではなくスタジオ内を歩いている様子が映されると，見ている者は混乱に陥る。バック・スクリーン内の赤の広場（もっとも公的な空間）さえ「現実」ではないのである。

当初，明白に思われていた屋外と屋内の対比はここにきて，もはや意味を失ってしまう。屋外の世界は映画スタジオと対立するものではなく，スタジオが生み出したものなのである。これは言い換えれば，外の世界がスタジオという内部に取り込まれてしまうということでもある。こうしてみれば，冒頭，スタジオ内のカチンコの隙間からボリショイ劇場前の行進が登場していたのも，内部に取り込まれた外部というテーマを予告するためだったと判明する。

このように外部の大きな世界がより小さな屋内・コピー・模型に取り込まれていく趣向は，太陽エネルギーのテーマにも反映している。研究所のＳＦ的機械装置は外部の太陽をかき消し，その代わり，卓上ライト・サイズの小さなコピーを室内に作り出す*18。実は，このような着想はもっと発展した形で，すでに34年の『陽気な連中』のラストでも見ることができた。ラストで実写の舞台の大写しからカメラが引いていくと，客席は模型であり，さらに正面ドアを抜けてカメラが引くと，ロビーはもっと小さな模型で，最後に縮尺のいちばん小さなボリショイ劇場の模型になって映画は終わっている。民芸品のマトリョーシカとは逆に，大が小に入れ子細工のように収容される（しかも現実がコピーに包含されていく）という着想は，この監督固有のオブセッションと言えるかもし

Akita University

れない*[19]。

＊　＊　＊

これまで見てきたように，映画『春』は人工物とコピーを氾濫させながら，映画内のすべてのものに虚構の烙印を押し，すべてを映画の中に回収していく。だが，もちろん，１本の映画であるからには，終わりを迎えねばならない。ラストでは，ニキーチナとシャトロヴァは１人に溶け合い，現実の女優リュボーフィ・オルロヴァとして画面に登場する。分身というロマン派的テーマは終わり，映画の呪縛は解かれるのである。

しかし，呪縛が消えた映画の外側の世界を，映画自体はまるで考慮に入れていない。同時代の現実とは思えない世界を描くこの映画は，外側との関係を徹底的に断ち切ろうとしているからである。そのため，観客は映画の終了と同時に，唐突に外の世界へ，スターリン期の過酷な日常生活へ，あるいは21世紀の日本へと放り出されることになる。映画について遊戯的に語るこの『春』の内容自体は，それほど外側の世界から遮断されているのである。

しかし，作品内の世界はそうであっても，映画の現実の成り立ちは同時代の文化的規範に否応なく拘束されている。そうしたスターリン時代末期の規範や映画文化の文脈においた場合，いままで無邪気に見えていた分身，鏡の原理などの諸テーマは，別種の問題性を孕むことになる。最後にこの問題を取り上げておきたい。

５.スターリン期映画文化の中での『春』

映画『春』が提起した，演じるものと演じられるものとの問題に大きく関わっているのは，俳優がスターリンに扮してドラマを演じる個人崇拝映画という末期スターリン時代独特のジャンルである。40年代後半以降，現実のスターリンが一般市民の前に姿を見せる機会は稀になっていた。とりわけ地方への視察旅行はまったく行われなかった。スターリンのイメージは，すでにニュース映画，写真，絵画，彫刻などで大量に流布してはいたが，晩年における本人の不在を補うかのように，個人崇拝映画の製作が行われた。ヒトラーですら自分が登場する劇映画を作らせなかった。しかし，ソ連の個人崇拝は劇映画の枠組みの中で，現に生きている最高指導者を神格化するに至ったのである*[20]。こうした映画の例として，ミハイル・チアウレリ監督の『誓い』(1946) と『ベルリン陥落』(1949)，イーゴリ・サフチェンコ監督『第三の打撃』(1948) があげられる。

これらの映画では，『春』のラストのように，演じている俳優が映画内で正体を明かすことは許されず，映画の外でも虚構性を強く意識させる余計な情報は明らかにできなかった。論文集『スターリニズムとソビエト映画』は『ベルリン陥落』におけるスターリン俳優ミハイル・ゲロヴァニのメイク・アップ風景のスナップ写真を掲載しているが*[21]，これが公表されたのもソ連崩壊後のことである。個人崇拝映画では演じる人間と演じられる対象の絶対的同一化が図られており，その意図に逆らうことは許されなかったのである。

また，『春』の虚構性の問題は，当時の観客と映画の関係にも波及する。スターリン時代，一般大衆がアレクサンドロフやプィリエフのミュージカル映画に熱中したのは，映画内の世界を現実と同一視したからではない。それが，まさに現実にはありえないこと，虚構と知っていたからである。だからこそ，その現実離れした華やかさに人々は熱狂したのである。例えば，プィリエフ監督『クバンのコサック』(1949) に対して，当時を生きた人々はいまでもノスタルジックな感情を抱いている。「飢えた私たちが，『クバンのコサック』の豪華な食卓を目にするとき，それは私たちの幸福だった」（キルギス人映画監督トロムシュ・オケーエフ）*[22]。

しかし，一方で，当時の観客は映画の虚構性を公言する自由を与えられていなかった。ミュージカル映画を見た観客が，映画内の世界は現実にはありえないと公の場で発言すれば，それは実在の映画の価値を否定することにつながった。「夢のよう」と私的な間柄で言うことはできても，「夢にすぎない」との発言は私的な場でも危険であっただろう*[23]。ましてや，個人崇拝映画においては，映画内の虚構を現実と同一視させる外部の政治的な力ははるかに強く作用していた。例えば，『ベルリン陥落』のラストでスターリンは神の降臨のように飛行機でベルリンに飛来し，世界各国の人々が彼のもとに駆け寄り歓迎する。このような史実は存在しないにもかかわらず，その虚構性を公に言い立てることはスターリンのオーラを汚すものとみなされたはずである。

この点を考えると，虚構を次々と生み出す「魔術性」こそが映画の魅力だと主張する『春』は，その無邪気な外観にもかかわらず，映画は虚構だとのメッセージを提起することで，十分に危険な作品とみなされる可能性があった。しかし，驚くべきことに検閲はこの映画をパスさせた。正確な理由は不明である。おそらく，検閲側は自分たちが映画が虚構であるとの主張を禁じているとはゆめにも考えていなかったのだろう。映画＝虚構が，あまりに自明の事柄であり，それを改めて提起することが，当時映画の置かれていた状況全体に関わるとは考えられなかったものと思われる。また，これほど検閲システムが高度化した時点で，ただの「娯楽映画」が，もっとも

Akita University

高尚なジャンルである個人崇拝映画の優位を突き崩すとは，予想できなかったとも想像される。

一方，監督の側も，映画スタジオを舞台にした「無邪気で陽気な」コメディーが，個人崇拝映画の絶対的権威を傷つける危険に気づいていなかった可能性が高い。それが，後続のヨーロッパのメタ映画よりも，作品が作品内の世界に安定して収まっている理由でもある[*24]。結局，検閲と製作者側は，両者とも盲点に気づくことはなかったのである。

最後にもう一つ指摘しなければならない問題がある。これは最高指導者スターリン自身に関わることである。フルシチョフは56年の第20回党大会秘密報告で，スターリンが映画の中の世界を現実とみなす傾向があったと批判している。

「彼は，ただ映画を見て，それで国と農業の状態を知っていたに過ぎないのです。ところが，その映画たるや，農業の状態を美化するという代物だったのです。／多くの映画は，まるで食卓が七面鳥や鵞鳥の重みでこわれてしまいそうな調子で，コルホーズの生活を描いていました。スターリンは明らかに，現実もこんなふうだと考えていたのです」[*25]

52年の状況に触れたフルシチョフの発言は，おそらく前述の『クバンのコサック』を念頭に入れている。もちろん，彼の発言内容自体はアネクドートのレベルを超えるものではない。しかし，『クバンのコサック』に限らず，スターリン期のコメディーが，30年代スターリンの「生活はより楽しくなった」との発言に基づき，現実離れした虚構の生活を現実として描き続けたのも事実である。自らの言葉が現実を反映しない映画製作につながったにもかかわらず，自らの指示で作られた映画を現実と考えていたスターリン。歴史的な真偽の判定はひとまず保留し，この不毛な循環をなすスターリンとスクリーンの閉鎖的な構図に個人崇拝映画の問題を当てはめたとき，問題は新たな側面を見せるようになる。それは，『春』が提示する鏡・分身・双子の諸テーマとも完全に共鳴しあっているはずである。

スターリンは，すでに戦前から歴史映画の製作を推奨し，映画の英雄たちに自分を重ねていた（だからこそ，エイゼンシュテインは『アレクサンドル・ネフスキー』で激賞され，『イヴァン雷帝』第2部で最高指導者の逆鱗に触れたのである）。戦後，個人崇拝映画のジャンルが確立すると，その度合いは飛躍的に高まっていく。スターリンが個人崇拝映画を見るとき，彼が目にしているのは自己の理想化された鏡像にすぎない。すでに，一般の映画においてすら，映画という虚構は『クバンのコサック』のように現実と対応せず，虚構は虚構を映しているだけだった。個人崇拝映画においては，その虚構の対象はスターリン本人となった。しかし，スターリン像はスターリン像でしかなく，老いの色を隠せない現実の権力者と対応するはずもない。『ベルリン陥落』を見つめるスターリン自身はスターリン像しか見ていない。また，一般大衆はスターリン像しか知らず，オリジナルを目にすることはない。彼らにとってもスターリン像はスターリン像を意味していた。虚構＝虚構，スターリン像＝スターリン像といったように，もはや，イメージは現実に対応せず，自らを映すだけとなる。

個人崇拝映画特有の原理は以上のようなものだが，それは，もちろん，アレクサンドロフの『春』が内包する鏡・分身・双子のテーマに驚くほど合致している。最後に虚構と暴かれる，瓜二つのヒロインといった自己反復的なイメージ群は，当時の映画のトートロジカルな鏡像関係のメタファーとなっているのである。しかし，その一方で，映画内のすべては虚構にすぎないと言い立てる『春』は，映画内部でこれは映画だと主張するメタ映画としての機能を活かして，スターリン時代の映画全体の虚構性にまで言及する。要するに，『春』は，スターリン時代末期文化の閉塞状況を映し出す鏡である。と同時に，逆にその鏡像を外側の世界へ送り返しながら，外側のタブー（特に個人崇拝映画の虚構性）を揶揄してもいるのである。

とはいえ，もちろん，すべては，ソビエトの公的空間の水面下，無意識のレベルで行われている。監督自身も検閲もスターリンも，この映画の本当の力を知らなかった。一般の観客にしても，スターリン時代，誰かがその事実に気づいたとしても公言はできなかった。また，非スターリン化がはじまると，監督は，大衆の人気とは裏腹に，権力者の寵愛を一身に受けた人物として映画界と知識層からは不信の目を向けられるようになる。さらに，ブレジネフ期には，スターリンという存在自体が封印されてしまう。結局，その過程で，無邪気な外観に隠れた『春』の問題性はその後のペレストロイカ期においても，ソ連崩壊後においても，気づかれないまま埋没し今日に至っているのである。このような経緯を考えれば，『春』が秘めもつ可能性，及び，それが切り開くスターリン期映画文化の諸相は，ソ連崩壊を経た現代においてこそ，より精緻に解き明かされなければならないと言えるであろう。

［註］

*1　R. Taylor & D. Spring (eds.). *Stalinism and Soviet Cinema*. London, Routledge, 1993.

Akita University

•2 Г. Шлегель. *Сталинский голливуд.* // *Киноведческие записки.* 2000. №45. С. 140.

•3 Р. Тейлор. *К топографии утопии в сталинском мюзикле. Почему бы и не сталинский мюзикл?* // М. Балина, Е. Добренко, Ю. Мурашова (сост.). *Советское богатство.* СПб., Академический проект, 2002. С. 359.

•4 Шлегель. С. 141.

•5 М. Сегида, С. Землянухин (сост.). *Домашняя синематека. Отечественное кино. 1918-1996.* М., Дубль-Д, 1996. СС. 6, 62.

•6 J. Leyda. *Kino : A History of the Russian and Soviet Film.* (3-rd ed.) Princeton Univ. Press, 1983.

•7 P. Kenez. *Cinema and Soviet Society, 1917-1953.* Cambridge Univ. Press, 1992, pp.210-11.

•8 T. Egorova. *Soviet Film Music.* Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997, p.117.

•9 О. Булгакова. *Советские красавицы в сталинском кино.* // *Советское богатство.* СС. 391-411.

•10 И. Фролов. *Григорий Александров.* М., Искусство, 1976. С. 140.

•11 *Там же.* С. 143.

•12 *Домашняя синематека.* С. 6.

•13 Kenez, p.210.

•14 Фролов. С. 132.

•15 V. Dunham. *In Stalin's Time : Middleclass Values in Soviet Fiction.* Cambridge Univ. Press, 1976, p.41.

•16 *Op. Cit.*, p.52.

•17 ただし，室内の場面が戦前の映画と比べて格段に多く，闇や夜の比重が高いのは，プラハのスタジオで撮影されたので室内シーンが必然的に多くなったためでもあろう。また，比較的自由なプラハでは，映画全体の明るさをそれほど「強要されなかった」可能性もある。

•18 なお，実体不明のここでの太陽エネルギーとは，「第二の太陽」と呼ばれた原子力エネルギーの政治的に無害化されたメタファーであろう。ソ連の原爆実験成功は49年。映画製作に当たっては，スタジオ上層部，映画省が計8回，ニキーチナの専門に変更を求め，結局これに落ち着いた経緯がある［Фролов. СС. 127-28.］。原爆実験成功前にソ連では何か革新的なエネルギー開発が進みつつあると国の内外に暗示することが必要だったとも考えられる。

•19 アレクサンドロフとかつての師エイゼンシュテインは，一時，同性愛関係にあったとされるが，後に絶縁する。興味深いことに，最晩年，交流のなかったはずのエイゼンシュテインは，『春』の公開とほとんど同時期にエッセイ「カンガルー」の中で，入れ子細工的イメージに関心を寄せている。『エイゼンシュテイン全集』第8巻（キネマ旬報社，1984年），pp.191-92。

•20 ヒトラーを撮影したドキュメンタリー映画とスターリンの個人崇拝映画との比較については下記参照。また，すでに戦前『十月のレーニン』（ミハイル・ロンム監督：37年）のように歴史上の人物としてスターリンが劇映画に登場する例もあった。М. Туровская. *Кино тоталитарной эпохи.* // Л. Маматова (сост.). *Кино : политика и люди (30-е годы).* М., Материк, 1995. СС. 35-36.

•21 *Stalinism and Soviet Cinema*, pp.135-36.

•22 *Домашняя синематека.* С. 62.

•23 公開当時の『春』の公式批評で典型的なのは，レフ・カッシーリがコムソモーリスカヤ・プラウダ紙（47年7月9日）に書いたものだろう。彼は，この映画には「我々の現実，ソビエトの人々への心のこもった詩情あふれる愛がある」と述べている［Фролов. С. 180.］。『春』は「夢」ではなく現実に関わっていると主張しているのである。

•24 なお，『春』はフェリーニの『8 1/2』に何らかの影響を与えていたのではないだろうか。少なくともアレクサンドロフはフェリーニと親交があった。フロロフの著作では，両監督とマルチェロ・マストロヤンニ，クラウディア・カルディナーレの4人のスナップ写真が掲載されている［Фролов. С. 251］。撮影時期，背景の説明はないが，カルディナーレの服装・髪型は明らかに『8 1/2』のものである。

•25 志水速雄『フルシチョフ秘密報告「スターリン批判」全訳解説』（講談社，1977，78年），pp.127-28。