

## チェブラーシカはなぜ悲しげなのか

—— ソ連崩壊以降のソビエト・アニメーション解釈を読みなおす ——

長谷川 章

### Почему Чебурашка грустный? Пересмотр постсоветских толкований о советской анимации.

ХАСЭГАВА Акира

#### CONCEPT

О персонажах советской анимации, как Чебурашка, Карлсон, Винни-Пух, русскими и зарубежными зрителями часто указываются свойственное настроение, как грусть, заброшенность. Автор раньше попробовал объяснить о причинах такого настроения с точек зрения одиночества детей, живущих в 60-70-ые годы, и чувств разочарования шестидесятников, которые нашли надежду в оттепели. В настоящей статье автор снова пересматривает о связи между анимацией и советским обществом, включая рассмотрение о вопросах идентичности еврейских аниматоров, которые американский исследователь Кац недавно ставит в своей монографии «Закрывать занавеску: Евреи и золотой век советской анимации»(2016).

**キーワード:** ソビエト映画, アニメーション, 60年代人, 異論派

**Ключевые слова:** советский кинематограф, анимация, шестидесятники, диссиденты

#### 1. はじめに

雪解けを経てブレジネフ時代までのソ連のアニメーションは、チェブラーシカ、ウィニー・プー、カールソンのシリーズなど傑作が多く、21世紀になってもソ連という抑圧的な体制の中での「善良さ」「懐かしさ」を象徴するものとなっている。その際に、よく指摘されてきたのは、こうしたソ連アニメーションのキャラクターがもつ独特の「哀感」である<sup>1</sup>。特にチェブラーシカ・シリーズは2001年の全国ロードショー公開などを経て、日本でも注目されるようになった。その際、日本ではこの哀感がチェブラーシカの最大の魅力として受け止められたが、なぜ悲しげなのかは言及されないか、一部で「ロ

シアの哀愁」で評されることが一般的だったように思える<sup>2</sup>。

筆者は、以前の論文で、チェブラーシカをはじめとするソ連のアニメ・キャラクターの哀感の理由を、巨大団地の建設で孤立した家族形態（コムナルカ [共同住宅] のような他世帯と共同で生活しない、核家族的形態）が進行する中での子どもの孤独感や、アニメーター自身を含む雪解けに期待した人々の挫折感で説明しようと試みた<sup>3</sup>。

しかし、2016年、アメリカの研究者カツツが、こうした「哀感」を、ソユズムリトフィルム（ソ連最大のアニメーション・スタジオ）内のユダヤ系アニメーターの

1 正確にはロシアでは「哀感」というよりは、もっと強い語調の「見捨てられた感じ заброшенность」のような言葉が使用されてきた。以下参照。Ключкин К. *Заветный мультфильм: Причины популярности «Чебурашки»*. С.372. // Кукулин И., Липовецкий М., Майофис М. (сост. и ред.) *Веселые человечки: Культурные герои советского детства*. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

2 2001年日本全国ロードショー当時の一般雑誌掲載コメントの例としては以下。「なんつっても主人公チェブラーシカの表情！ 哀れっぽいっか、いじらしいっか、このやろめとこづきまわしたくなる（殴っちゃいかんか）かわいらしさでございます。」（カトリヌアやこ「relay movie review チェブラーシカ」[[anan] 2001年7月26日1272号, マガジンハウス, 113頁)。「ミルクマン あと忘れてならないのが音楽。哀愁ただよって、ロシアな気分満点やし。／まほ そうそいい曲ですよ。それと独特の不思議な色遣いもすっごくキレイ。」（しまおまほ, ミルクマン斉藤「火酒（ウォッカ）の国のヒトがどうして、こんなかわいいキャラクターを作るの? 『チェブラーシカ』応援対談」[[relax for girls リラックス増刊] 2001年6月1日発行, マガジンハウス, 153頁)。

3 長谷川章「『三丁目』のソ連——ソヴィエト・アニメと現代からの眼差し」（野中進 [他編]『ロシア文化の方舟 ソ連崩壊から二〇年』[東洋書店, 2011年] 所収）

アイデンティティの問題とリンクさせる研究書を公刊した<sup>4</sup>。『鉄のカーテンを引く：ユダヤ人とソビエト・アニメの黄金期』と題されたこの本は、議論すべき部分もいくつかあるが、おそらくロシアのアニメーション関係者が長年心の中で思っていたことを明白に言語化し、公にしたという点では、評価されるべきものである。

以前の論文ではページ数の関係で省略しなければならなかった部分も多かったが、本論では、当時の子どもの孤独感、雪解け支持者の挫折感について再度検討してから、カットが打ち出した論点でどのようにソ連期アニメーションを読み深めていけるのかを考察してみたい。また、すでにソ連崩壊から四半世紀を経て、ソ連期のアニメーションに対して事後的に幾度も解釈が重ねられていくことには何があるのかについても触れておきたい。

## 2. 1960-70年代アニメーションにおける子どもの孤独

雪解け期からプレジネフ期にかけての1960-70年代は、大都市郊外に巨大団地がつくられ、孤立した家族形態が急速に進行した時期である。例えば、クズネツォフはこの時代の子どもは、両親がしばしば離婚し、コムナルカではない、独立した住居に住むようになった最初の世代であり、窓辺に張りつきながら母親の帰りを待つことが多かったとしている<sup>5</sup>。

こうした子どもの孤独感を、現実在当时テレビで放映されたアニメーションは癒そうとした。特に1964年に開始し現代まで続いているテレビ番組「おやすみ、子どもたち!」では、この時期製作のアニメーション作品が多数放映されるようになり、それまでの劇場公開型の長編アニメの時代を一変させることにもなった。

一方で、子どもの孤独とアニメーションのキャラクターは重要な接点を持つ。孤独な子どもは、自分を慰めてくれる存在を希求するようになる。プレジネフ期のアニメ作品では、子どもが犬・猫を飼いたがるテーマが目につくようになる（ヴラジーミル・ポポフ監督『プロスタクヴァシノ村の三人』[1978]、マイヤ・ミロシキナ、レオニード・シュヴァルツマン監督『ワンワンという名の子猫』第5部[1982]等）。しかし、親がそれを拒絶する場合もあり、その際、子どもは空想に慰撫を求めるようになる。その問題を深く掘り下げたのが、チェブラーシカ・シリーズの監督カチャーノフの『ミトン』[1967]である。カチャーノフは、小さきものの孤独に敏感な監督であり、この前後にも巨大団地の建設で居場所を奪われた子猫の物語『子猫にどうやって家を建ててあげたか』[1963]や、幼い息子と二人で暮らす母親が家に一人にいる子どものことを狂おしいほどに心配する『ママ』

[1972]等の作品がある。

カチャーノフの『ミトン』ではヒロインの少女は母親と二人暮らしである（カチャーノフの作品では父が不在であることが多い）。彼女は子犬を飼いたがるが、母親に拒絶され、自分の手袋を犬に見立てて遊んでいるうちに、手袋は犬に姿を変える。しかし、母親からはただの手袋にしか見えず、娘を心配した母親は最終的に本物の子犬を飼うことを認める。少女の空想が自分の孤独を慰撫する存在を生み出すのだが、ここでは、そもそもアニメーションにおける架空のキャラクターが、こうした子どもの孤独に根ざした空想力と深く結びついているという認識にまで達しているのである。

翌年のステパンツェフ監督『少年とカールソン』[1968]は、スウェーデンの児童文学作家リンドグレーンを原作としているが、キャラクターが子どもの空想により生まれるのではないかという『ミトン』の視点を共有している。両親や姉兄と暮らす末っ子の少年は、家族とは意見が合わず孤独を感じている。子犬がほしいと何度も親に訴えるが、両親の反応は鈍い。そんな中、少年が一人で部屋にいと、背中にプロペラをつけた奇妙な小男が飛び込んでくる。小男は自らをカールソンと名乗り、日常を忘れた冒険へと少年を連れ出す。

この作品の冒頭では、少年が一人にいる時に、彼の興味のあるものだけがカラーで、興味のないものは灰色系の色彩で描かれている。カラーで描かれるのは、信号待ちの少年が現実の車から空想で作り変えた動物たち、街で見かけた子犬であり、そうしたカラー化されたものの最後として、カールソンが登場するのである。この点で、カールソンが少年の主観的な空想と結びついていることが暗に強調されている。

『少年とカールソン』は、架空のキャラクターが空想の産物かもしれないという点では前述の『ミトン』と一緒にあるが、共有されている視点はそれだけではない。『カールソン』は、『ミトン』と同様に、現実よりも想像力を優先することの大切さが訴えられているとみることもできるのである。『ミトン』では、最終的に犬を実際に飼うことになり、ラストはあれほど嫌っていた犬に愛しそうに頬ずりする母親のショットで終わっている。しかし、娘が手袋の犬を捨て、現実の犬を受け入れたかを示す場面はない。娘が空想で生み出された手袋の犬の方を選ぶ可能性は残されている。一方、『少年とカールソン』では、少年の誕生日に現実の子犬を贈られると、カールソンは自分よりも犬がいいのかと言い、少年が犬の方に走り寄った時点で姿を消す。少年は子犬を抱えたままカールソンが立ち去った窓辺に呆然と立ちつくし映画は

4 Katz, M. B., *Drawing the Iron Curtain: Jews and the Golden Age of Soviet Animation*. Rutgers Univ. Press, 2016.

5 Кузнецов С. *Зоо, или Фильмы не о любви*. С.356. // *Веселые человечки: Культурные герои советского детства*.

終わる。両作品では、自分の孤独を慰撫する現実の存在よりも、想像力と結びついた存在を優先することの意義が問われているとみることができるのである。

また、ステパンツェフのカールソン・シリーズ（『少年とカールソン』に引き続き続編『帰って来たカールソン』も1970年に製作）では、リンドグレンの原作と違って、少年以外の家族はカールソンと出会わず、カールソンは少年の空想だと決めつけたまま終わっている。ステパンツェフ版はここでも想像力の問題を強く打ち出していることになるが、一方で、これは別な問題を提起することにもなる。リンドグレンの小説ではカールソンは家族とも交流することになり、その中で、少年は家族の影響を受けてカールソンの傍若無人な振る舞いに対して注意するまでに成長を遂げる。しかし、ステパンツェフ版では、少年の孤独が架空の存在によって慰められる側面ばかりを強調する結果となっている。こうした社会性や成長のテーマを避けた内向性は、カールソン・シリーズに限らず、当時のソ連アニメのあちこちで見られる傾向となっている。

なお、チェブラーシカ・シリーズでも、こうした内向性、閉塞感は十分にうかがうことができる。この映画の世界では、登場人物は3つのグループに分かれている。大人、青少年、幼児であり、大人や青少年はしばしば規律を守らずエゴイスティックで、幼児に関わろうとするのではなく、幼児は放置されたままである（このシリーズには親は一切登場しない。また、この孤立化を象徴するように、幼児やチェブラーシカは大人と同一ショットで撮られることも慎重に避けられている）。チェブラーシカとゲーナだけが、こうした幼い子どもたちを救おうとして奔走するのだが、それは墮落した社会（もちろん、それを描く際は検閲で許された社会風刺の範囲内に留まっているが、それでも環境問題を扱うなどかなり大胆である）から子どもたちだけでも守ろうと内向しているようでもある。

この点で、チェブラーシカとゲーナは孤独な幼児の擁護者となり、それが幼児（映画内でも観客としての幼児をも）を慰めるものともなるのだろう。しかし、一方で、チェブラーシカとゲーナの二人は、ソ連の外からやって来たよそ者である。外国から偶然やって来たチェブラーシカはソ連では分類不能な動物とされ、自分が誰であるかを説明することができない（ゲーナもワニなのだから、本来はアウトサイダーである）。毎回、社会生活上

の問題を解決するものの、そこで知り合った子どもたちとの交流は持続せず、誰の家にも招待されず、いつも二人だけである。幼児の庇護者でありながら、マージナルで孤独な幼児でもあるチェブラーシカは、その分だけ一層哀感が深まる存在となる。

### 3. 雪解け支持者の挫折

ここまでは、当時の子どもが置かれた孤独感、疎外感に焦点をしばってきたが、一方で、60-70年代の政治的文脈からも、チェブラーシカなどの悲哀感の問題は切り離すことはできない。子どもたちの孤独の問題は子どもを庇護するはずの大人の世代の問題に重ねられていく。

1964年のフルシチョフ解任で雪解けは終わったとされるが、社会的な気分としてはまだ多少は継続していた。事態は68年のチェコ事件で一挙に悪化する。児童向け文学や芸術にこの時の政治的変化が及ぼした影響について、研究者のマヨーフイスは、上述の『屋根の上のカールソン』が当時どのように受容されたかをもとに検証している<sup>6</sup>。

1949年発表のリンドグレン『屋根の上のカールソン』は、ソ連では1957年、リアナ・ルンギナによる翻訳が公刊された<sup>7</sup>。このシリーズは全3部からなるが、第2部は1965年、第3部は1973年と訳書が出された。スウェーデン本国ではリンドグレン作品の中でカールソンの人気はさほど高くないが、ソ連では着実に愛されていくようになる<sup>8</sup>。翻訳が出た際、特徴的だったのは、カールソンが、空想に救いを求める少年のファンタジーの産物とされ、子ども時代そのものを具現化したのがカールソンだとされた点である（1950年代末A・イサーエヴァの批評<sup>9</sup>）。1965年にはV・グローツェルが、カールソンは幼年期のイメージそのものであり、大人の凝固した志向を打破するものだとする書評を発表した。グローツェルの見解では、大人と子どもの価値観が対立する中、子どもの価値観の方を称揚すべきとされるようになる<sup>10</sup>。チェブラーシカ・シリーズにあった、子どもの価値観を守るために大人を遠ざけるような志向性は、アニメーションに先立って、すでに児童文学の批評で明白に打ち出されていたことがわかる。

チェコ事件の起きた1968年、『屋根の上のカールソン』はステパンツェフによりアニメ化される（公開は翌年）。一方で、68年にはモスクワ風刺劇場で舞台化され（脚本ソフィア・プロコフィエヴァ）、数年のうちにリガ、

<sup>6</sup> Майофис М. Милый, милый, трикстер: Карлсон и советская утопия о «настоящем детстве». С.241-286. //Веселые человечки: Культурные герои советского детства.

<sup>7</sup> Там же. С.244-245.

<sup>8</sup> Там же. С.246.

<sup>9</sup> Там же. С.246-247.

<sup>10</sup> Там же. С.249.

レニングラード等、上演はソ連全土に広がり、1970年代半ばにはバレエにもなる。カールソンの一大ブームがソ連で起きたのである。『カールソン』の劇評では、「子どもの感覚を保ち、それを守れる者こそ、素晴らしい人間である」(1968年0、クチキナ)とするものが現れる<sup>11</sup>。このように大人が子どもの感覚、気持ちを保持できることに希望を見いだすような劇評は、チェコ事件と前後した68-69年に「疫病のように」<sup>12</sup>次々と発表されたマヨーフイスは指摘する。

こうした「子どもの気持ちを大人が保つこと」が急激に重視されるようになったのは、チェコ事件をきっかけとする言論抑圧強化と連動している。雪解け期以降も残存していた自由さは急激に失われ、雪解けに希望を見いだしていた人々は挫折感に打ちひしがれることになる。社会が抑圧性を強めていく中で、何とか善良なものを自分の中で守っていこうとする態度表明が、こうした劇評に表れているとみることができる。

特に異論派(диссиденты)に近い人々ではその意識は一層顕著である。マヨーフイスは『テアトル』1968年8月号のイリーナ・ウヴァーロヴァによる劇評を紹介する(ウヴァーロヴァは、ダニエリ=シニャフスキー裁判の被告になった作家ユーリー・ダニエリと1970年に結婚)。「カールソンは何からできているか? 叶えられなかった願いや望みから。」「カールソンは夢というよりも、信念だ。」<sup>13</sup>

このようなある種過剰なセンチメンタリズムは、ステパンツェフのアニメ版にはないというのが、マヨーフイスの見解である。カールソンは幼年期や自由のメタファーではなく、諧謔に富む魅力的な人物像になったと彼女はしている<sup>14</sup>。確かに続編『帰ってきたカールソン』[1970]は、カールソンと家政婦フレッケン=ボックの掛け合いが絶妙で明るい作品に仕上がっている。

しかし、第1作『少年とカールソン』の方は改めて見返しても、孤独感を癒してくれないものはすべてモノトーンで描かれる冒頭や、念願の子犬をもらったのに現実の犬を優先させるのかと消えてしまったカールソンに呆然として、窓辺に立ち尽くすラストにおいて、少年の悲哀感は驚くほど強い。また、カールソンが家族に会わないことで、少年の成長のきっかけがない点など、この時代の閉塞した内向性は明らかである。

以上をふまえると、この時期のソ連アニメのキャラクターの「哀感」とは、当時の社会の反映ととることもできる。作家、演出家、アニメーターといった製作者も観

客も双方で、自分の中の純粋な部分を守り抜こうとし、その慰めを作品に求めていたということは言えるだろう。

ここまで紹介したアニメ作品を製作したソユズムリトフィルムは、子ども向けということで検閲は大人向け映画より緩い部分があった。また、小規模な組織なので、上層部の説得もしやすかった。さらには、スターリン時代から政治的に要注意とみなされた人間を引き入れてきた、アジールのような性格をこのスタジオは持っていた。その中で、雪解けの挫折への慰撫をもとめるアニメーターたちは子どもたちの孤独感を救おうとする形で、哀感あふれるキャラクターたちを生み出していったのだ。

#### 4. ユダヤ系アニメーターの自己表象の観点から

2011年の拙論で論じたのは以上の点までだったが、雪解け支持者の挫折という見地で考える際には、その人たちがどのような背景をもった人たちなのかを知ることが必要になってくる。特に、ソ連最大のアニメ製作スタジオ、ソユズムリトフィルムではこのことは避けて通れない問題となる。

2004年、イスラエルの映像作家ジョナサン・ズールとマーシャ・ズールは、かつてソユズムリトフィルムで活躍していたアニメーターたちにインタビューしたドキュメンタリー映画 *Magia Russica* を製作した(日本では『マギヤ・ルスカ ロシア・アニメの世界』の表題で2010年にDVD発売)。ノルシュテインやヒトルークへの取材は非常に貴重なものであるが、ここでは取材されるアニメーターたちがユダヤ系であることが強調されていた。

それを受けて、あらためて考えるなら、『チェブラーシカ』シリーズの監督カチャーノフはモレンスク出身のユダヤ系であり、大きな耳のチェブラーシカのイメージを造形した美術監督シュヴァルツマンはミンスク出身のユダヤ系である。その他、ノルシュテイン、ヒトルークなどソユズムリトフィルムのアニメーターの多数がユダヤ系であるのは、事実である。

その際に、例えば、ソ連西部出身のカチャーノフ(1921-1993)、シュヴァルツマン(1920-)の出生地、誕生年に注目すると、彼らの家族、親族は第二次大戦のドイツ軍侵攻でどのような運命をたどったのだろうかということに思い至る。彼らは近親者に多大な犠牲があったはずで、戦後、ホロコーストの事実にもかかわらず、体制によって、ユダヤ人だけではなく全国民がファシズム

11 Там же. С.250-252.

12 Там же. С.253.

13 Там же. С.254, 285.

14 Там же. С.262.

の犠牲者と強制的に言い換えられる中、どのような思いで生きていたのだろうか。

昨年、アメリカで公刊されたカット『鉄のカーテンを引く：ユダヤ人とソビエト・アニメーションの黄金時代』は、ソ連のユダヤ系アニメーターたちがみずからをどう意識し、作品にどのような自己表象を盛りこもうとしてきたのかを、1920年代から1979年のノルシュテイン『話の話』まで検証したものである（本書によれば著者は幼少期にソ連からアメリカへ移民したユダヤ人である）。本論では、その中のチェブラーシカを扱った部分を中心として検討したい。

そもそも『チェブラーシカ』のスタッフでユダヤ系は、カチャーノフ、シュヴァルツマンの他、作曲のジフ、シャインスキー（有名な誕生日の歌を作曲）、撮影のゴロンプ、ゲーナの声の声優リヴァーノフと多数に上り、ノルシュテインもアシスタントで参加している<sup>15</sup>。

そのうち、カチャーノフはスモレンスクの貧しい靴修理人の家庭に生まれ、11歳の時に母を亡くす。地元の美術学校に通い、その後空軍に進むが1940年事故で負傷し、地上勤務となる。独ソ戦の最中、スモレンスクは占領され、父と唯一の兄弟である妹が殺害されてしまう。スモレンスクの町自体も独軍によって壊滅する。戦後、軍に残ることはできず、かつての美術の技能をたよりに、ソюзムリトフィルムに入る<sup>16</sup>。

一方、シュヴァルツマンはミンスクのイディッシュ話者の家庭に生まれる。父は煉瓦工場の会計士だったが、13歳の時に亡くなる。地元のユダヤ人学校に通ううちに共産主義青年運動に傾倒する。その後、美術を志し家族とともにレニングラードへ移住する。独ソ戦でレニングラードが包囲される中、母は餓死する。故郷ミンスクは独軍によって徹底的に破壊され、近親者のほとんどは殺害される。戦後、シュヴァルツマンはモスクワの映画大学へ進み、その後、レフ・アタマーノフの招きでソюзムリトフィルムに入る。なお、シュヴァルツマンはアニメスタジオの中でも最もユダヤ人意識が高く、1967年6月の第三次中東戦争の際、イスラエル側の勝利を受けて、自分のファーストネームの通称をレオニードからイズライリ（Израиль）に改称している<sup>17</sup>。

カチャーノフもシュヴァルツマンも戦争で肉親を失い、故郷の町は壊滅している。両者が孤児で故郷喪失者であることをカットは強調しているが<sup>18</sup>、こうしたスタッフが生み出した『チェブラーシカ』にも数々のユダヤ的テーマが見てとれるという。

例えば、チェブラーシカは冒頭、オレンジの木箱に入ってソ連に到着するが、当時ソ連で貴重だったオレンジの主な輸入元にはイスラエルがあった（ソ連への輸出は1952年に始まる）。建国間もない当時の主力輸出品だったオレンジにユダヤ系アニメーターの意識がうかがわれるとカットは見なしている<sup>19</sup>。

また、第1話「ワニのゲーナ」での登場人物にもユダヤ系の出自をみてとることができる。捨てられた子犬の名前はトービクといい、これはイディッシュで「よきもの」を表す。トービクは都会で孤独に一人暮らしをするライオン、レフ・チャンドルの元に引き取られる（チェブラーシカがゲーナの保護下におかれるのを予告するかのよう挿話である）。このレフ・チャンドルの名前もイディッシュの「レイブ・シャンデル」（ライオンの恥）を連想させるとする<sup>20</sup>。また、トービクが少女に拾われるシーンでの建物、モスクワ最古のシナゴークである、モスクワ・コラル・シナゴーク（Московская хоральная синагога）ときわめてよく似ている。このシナゴーク前では、後にイスラエル首相となるゴルダ・メイアが1948年に訪問した際、ユダヤ人の自発的なデモが行われたとされる。また、1970年代には出国を求める異論派のデモが何度も起こり、ロシアのユダヤ系にとって重要な意味をもつ場所と言える<sup>21</sup>。

こうした、作品内の様々な細部にユダヤ的なテーマが見えるようになると、孤独感を抱えマージナルな位置づけをされたまま社会に適應できない状況は、当時のユダヤ系の置かれた状況と重なっていく。ユダヤ系アニメーターたちは、当然この点を踏まえて自覚的に製作し、一種の自己表象を盛りこんだのではないかとカットは推測する。つまり、チェブラーシカが悲しげなのは、ユダヤ系アニメーターの自己投影だとする考えである。上述のマヨーフィスが特にエスニシティは考慮せず、一般の挫折した雪解け支持者としかみていなかった一方で、ソ連

<sup>15</sup> Katz. P.122.

<sup>16</sup> Ibid. P.123.

<sup>17</sup> Ibid. P.124, 128. 第三次中東戦争でのイスラエルの勝利がソ連のユダヤ系市民に多大な影響を及ぼしたことは、1996年公刊のワイリ、ゲニス『60年代：ソビエトの人間の世界』でも論じられている。「中東の出来事は、ソ連のユダヤ人に自らを勝利したイスラエル人と同一化できる可能性を差し出した。」「イスラエルの勝利は亡命の可能性をささやきかけたのだ。」  
Вайль П., Генис А. 60-е: Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С.302.

<sup>18</sup> Katz. P.123.

<sup>19</sup> Ibid. P.125-127.

<sup>20</sup> Ibid. P.144.

<sup>21</sup> Ibid. P.150-151.

時代公的には見えない存在にしようと図られてきたユダヤ人を可視化する試みとしては、カツの指摘は非常に重要である。

ユダヤ的なテーマでソ連の芸術・文化をすべて解き明かせるわけではないが、例えば『チェブラーシカ』の音楽についても、ある種のエスニシティの関与を見いだすことは必要であろう。『チェブラーシカ』の第2話以降はヴラジーミル・シャインスキーが作曲を担当した。第2話のゲーナの誕生日の歌、第3話の空色の車両などの音楽は、深い哀愁を帯びているが、それもロシアと言うより、ユダヤ的な伝統で考え直すべき部分も多い。シャインスキーはクレズマー音楽(ユダヤ人のフォーク音楽)にも知悉しており、誕生日の歌には明白にクレズマーのトーンを聞きとることができる。カツは述べる<sup>22</sup>。音楽は、映画のトーンを決める重要な要素であり、観客がユダヤ的伝統を意識すると一挙に認識が変わる可能性がある。チェブラーシカの孤独感にユダヤ人の疎外感が重ねられているのを音楽で示しているとみなすことができるようになるのである。

しかし、カツの研究書ではユダヤ系アニメーターが単に作品に自らの立場を重ねただけにとどまっているのではない。最後の章では、ノルシュテイン『話の話』の仔オオカミのイメージを検証する。仔オオカミが詩人から原稿を盗み出すとそれが赤ん坊に変わるシーンは特に重要である。この作品は灰色狼の子守唄がテーマ曲となっているが、これは本来、キリスト教側(スラヴ系住民)が子どもに早く寝ないと狼にさらわれると脅す歌である。反ユダヤ主義の強い地方(例えばベラルーシ)では、狼を「ユダヤ人」と呼ぶこともあったと紹介しながら、カツはそうした、ユダヤ人が差別感情で誘拐者のイメージを一方的に押しつけられてきた歴史に言及する(もちろん、これは全く無根拠な悪名高い儀礼殺人の噂ともリンクする)。仔オオカミは偶然赤ん坊を盗んだことになり、その偏見通りの行動をしてしまうのだ<sup>23</sup>。カツの指摘を受けて考えるならば、仔オオカミは周囲の偏見にさらされてきたユダヤ人の立場に重ねられ、いつのまにか犯罪者とされる悪夢のような状況が描き出されることになる。アニメーションの中に自らのユダヤ的な姿を投影することは、個人を超えて民族の歴史にまで展開するような苛烈さをもつ瞬間もあることを、カツの解釈は示唆してくれるのである。

## 5. 現代の解釈をめぐって

カツの解釈はソ連アニメのユダヤ的テーマの可視化ということでは、非常に興味深い試みである。上述のドキュメンタリー映画『マギヤ・ルスカ』がもつぱらそのようなテーマの存在自体を気づかせることに終始していたとすれば、大きな前進ともいえる。一方で、ソ連崩壊後、シュヴァルツマンやノルシュテインなどは、自らのユダヤ人としてのアイデンティティを強調するようになっていく。

現在、ロシア・アニメーションの主要なデータベースの一つである<アニメートル・ルー>では、シュヴァルツマンはレオニードとイズライリの2つの名前別々のページで、同じフィルモグラフィが掲載されている<sup>24</sup>。

2005年に公開されたキツソンの研究書では、ノルシュテインがソ連崩壊後、過去のユダヤ人差別について(特に1950年代)赤裸々に語りはじめた様子が紹介されている(小学校の際、正規の学業とは別に通っていた美術学校から急に来なくていいと言われたこと、父が突然解雇され、その後の転職で遠距離通勤を強いられ死を早めた点等をノルシュテインは主な差別体験として挙げていく)<sup>25</sup>。見えない存在とされていたソ連時代のユダヤ的テーマは、まだ根強い偏見を用意周到に除去しながら、検証し続けるべきであろう。

なお、前述のクズネツォフやマヨーフィスの論文は2008年にロシアで公開された大部の論集『陽気なちびちゃんたち：ソビエト的幼少期の文化英雄たち』に収められたものである。ソ連時代のアニメ、子供向け映画などを幅広く論じたこの論集は500ページを超える大著でありながら、ユダヤ的テーマにほとんど触れていない。わずかに一部の研究者が「祖国のないコスモポリタン」であるチェブラーシカがユダヤ的だと言及しているくらいである<sup>26</sup>。なぜこれほどまでにこのテーマが抜けてしまうのかは問い直す必要がある。

一方で、カツの著作は、ユダヤ的テーマを追っていく中で2つの点で問題があると考えられる。

一つは、『カールソン』の監督ステパンツェフはユダヤ系ではないため、彼女の論考の対象から省かれている。しかし、この「非ユダヤ」的な主人公の少年の悲哀とチェブラーシカの悲哀を対比させることで、カツが考えるユダヤ的特徴はもっと浮き彫りにできたのではないかと。

もう一点は、個々のユダヤ系アニメーターの経歴、発言、人間関係などは徹底的に調べ上げていると言えるが、

<sup>22</sup> Ibid. P.146.

<sup>23</sup> Ibid. P.219-221.

<sup>24</sup> См. Аниматор.ру (<http://www animator.ru>)

<sup>25</sup> Kitson, C., *Yuri Norstein and Tale of Tales: An Animator's Journey*. Indiana Univ. Press, 2005. 邦訳: キツソン, クレア『『話の話』の話—アニメーターの旅—ユーリー・ノルシュテイン』小原信利訳, 未知谷, 2008年, 38-42頁。

<sup>26</sup> Кузнецов. С.358.

