

グリゴリー・アレクサンドロフ監督『明るい道』の時空間

長谷川 章

Хронотоп фильма «Светлый путь» Григория Александрова

Акира ХАСЭГАВА

CONCEPT

Настоящая статья посвящается музыкально-комедийному фильму «Светлый путь» Григория Александрова (1940), в котором героиня из деревни под руководством местной партийной деятельницы начинает работать на текстильной фабрике, участвует в стахановском движении и наконец в Кремле вручают ей орден. В этом фильме о «коммунистической Золушке» автор особенно обращает внимание на своеобразную нелогическую структуру хронотопа, где для перехода на следующие социальные статусы героиня входит в нереальные миры (в сновидение, в зеркало и др.), не возвращаясь в прежние миры. По мнению автора на такую структуру хронотопа оказывает большое влияние сцена сновидения героини в «Старом и новом» Эйзенштейна, с которым Александров совместно работал, и это свидетельствует о том, что Александров применяет, хотя и частично, авангардистское наследие для создания своей феерической «сказки-были».

1.はじめに

前号の紀要に掲載した論文（「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—」）では、『春』[1947]の特異な時空間と同時代文化との関連性を論じた¹⁾。本稿でもひきつづき、同監督の映画作品、特に『明るい道』[1940]を中心に論じていくが、今回は同時代の文化との関連を直接扱うよりも、前回も一部触れた「内部へのとりこみ」とも呼ぶべきアレクサンドロフ特有の時空間的テーマを集中的に分析したい。このテーマの一例で前回、紹介したのは、アレクサンドロフ最初のミュージカル・コメディ『陽気な連中』[1934]であった。この映画のラストでは、実写の舞台の大写しから栈敷席を通過してカメラが引いていくと、ロビーは模型で、さらにカメラが正面玄関を抜けて引くと、もっと小さな縮尺のポリショイ劇場の模型になって映画は終わっている（最終頁の[図1]参照）。ここでは、より小さなものの内部に次々ととりこまれていく、逆マトリョーシカのような空間構造が提示されている。

こうした内部に何かをとりこんでいく主題は、『陽気な連中』ではラストを飾る才気ある趣向程度の扱いなの

だが、後のミュージカル作品ではより複雑に発展し、作品全体の時空間構造を決定するまでになり、時として、作品の目的がまるでそのような非論理的で非ユークリッド的な時空間を提示すること自体にあるような様相を呈する。例えば、『春』では、「瓜二つ」のヒロインたちの取り違えというのが基本的なプロットだが、ドタバタ騒ぎを背景にオリジナルとコピーの境界が攪乱されていく中で、作品内の映画スタジオと対比されていた外の世界が、最終的にはスタジオという内部に完全にとりこまれていく。このような眩惑的な時空間の提示こそ、エンターテインメントの究極の姿だと言わんばかりの印象をこの映画は与えるのである。

本稿では、こうしたテーマの展開を考える上で『春』とともに重要な『明るい道』を取り上げる。モスクワ市内でしか話が進行しない『春』と違い、『明るい道』では異なる時空間をヒロインが次々と通過していくのだが、その際に内部へのとりこみのテーマも発生する。ヒロインが自分よりも小さな非現実的な時空間（自分の見る夢の世界、煙草のパッケージの写真など）の中へ、4次元（あるいはメタ3次元）な形で次々と入れ子細工のようにとりこまれていくのである。この点では、『明るい道』は『春』よりもダイナミックな構造をもった作品

といえるだろう。この作品を取り上げることに、内部へのとりこみのテーマは、『春』で唐突に全面展開したのではなく、むしろ、それ以前の『明るい道』で完成を見たことが明らかになるであろう。また、その際に、このようなテーマの着想が、エイゼンシュテインの『全線』[1929]と深い関係があることも示される。以上の点を立証するために、まずは、この映画の全体像を解く鍵となりそうな場面を検討してみたい。

2. 『明るい道』の時空間

『明るい道』はアレクサンドロフ4作目のミュージカル・コメディである。当初は『シンデレラ』と名付けられていたが、スターリンの反対により、現タイトルに変更された経緯を持つ²。ストーリーは次のようなものである。

ヒロイン、ターニャ・モロゾヴァは孤児であり、田舎町の小さなホテルに住む有閑婦人（ネップ時代の記憶を反映）の住みこみ家政婦をしている。彼女は、同宿の地元の共産党員プローナに学校へ行くことを勧められ通うようになる。有閑婦人との間でトラブルがありターニャが追い出されて彼女のところへ転がりこむと、プローナは今度は繊維工場で働けるように取りはからう。

工場ではターニャは頭角を現す。工場が不満分子に放火された際には、犯人逮捕に貢献し新聞に載る。スタハノフ運動がはじまると、一度に操作する機械のノルマが8台のところ16台の機械を操作する。次には150台の機械で挑戦し、みごと成功して工場から表彰される。しかし、他の工場で200台の記録が出たと聞いて、240台の記録をあげると宣言する。だが、その直後、これまでの功績を国家から認められ、ターニャはクレムリンに呼ばれ、勲章を授与される。数年後、彼女は、最高会議代議員となり、全ソ農業博覧会（後の国民経済達成博覧会、現在は全ロシア博覧センター）で演説し、ついには家政婦時代から彼女を要所要所で見守ってきた技師レベジェフと結ばれる。

この映画は、貧しい女性が労働によって栄誉ある地位までのぼりつめるという社会主義的出世譚の典型であるが、同時代、ここまで女性の職業面での出世を描いた作品は世界的にも珍しいといえるだろう。

しかし、『明るい道』は、例えば、黒澤明『一番美しく』[1944]のように女性の職場における刻苦勉励ぶりをリアリスティックに描いた作品ではない。この作品では、特撮やアニメーションが多用され、非現実的なシーンと現実的場面の混淆のうちに社会的昇進という運動性がエクスタティックな身体感覚を強調して表現されているのである。この映画自体の幻想と現実の混淆については、挿入歌で次のように歌われている。

われらのもとではスカースカ=ブリリがつくられる
そして青ざめてしまうのだ
古いスカースカの絵空ごとは
われらの日々のブリリを前にして

「スカースカ *сказка*」は、本来、フォークロアの中で昔話・民話・おとぎ話を指す。「ブリリ *быль*」は本当にあったこと、及び、それを内容とする物語を意味している。この映画はみずからスカースカ=ブリリ（おとぎ話=実話）と規定しているが、スカースカ=ブリリとは、現実がおとぎ話のようになったというスターリン時代の多幸症的世界観を社会に浸透させるために、フォークロア的な想像力を借りて生み出された形式といえるだろう（ただし、このような呼称のジャンルがソビエト映画で正式に存在したわけではない）。その点で、この映画における現実と幻想の混淆は当然のことではある。しかし、ヒロインがクレムリンで表彰されるシーン、およびその後につづく幻想的場面は、ときとして呆気にとられるほど奔放なイメージにみちあふれている。本稿では、まず、これらのシーンに注目し、『明るい道』の「内部へのとりこみ」のテーマが全体の時空間構造にどのような影響を及ぼしているかを検証したい。

* * *

以下に、目下検討すべきシーンを適時コメントをはさみながら紹介する。

モスクワにやってきたターニャはクレムリンの表彰式で自分が呼ばれるのを待っている。彼女の名前が呼ばれると、画面はいっきょに幻想味をおびる。壇上に歩み寄るターニャの背後にはスクリーン・プロセスで極度に拡大されたクリスタル製の装飾品が立ち並ぶ。これは初めて工場にやってきたときに極度に拡大された紡績機械が立ち並んでいるシーンに呼応している。勲章の授与はターニャを写したショットのみで、だれが勲章を彼女の胸につけるのかは示されない。また、実際には授与者が胸を勲章のピンで突き刺しているのに彼女の胸も画面には現れない（エロティシズムは発現と同時に隠蔽されている）。勲章を受けたターニャは恍惚となり、画面は暗転する。なお、現代の観客は、勲章を与えたのはスターリンだと思いこんでしまうだろうが、この後の歌では「カリーニンが勲章をくれた」と歌われる。エンツェンスベルガーが指摘するように、軽いジャンルの映画ではスターリンを登場させたり言及したりすることは不可能であった³。ここでは、名目上の国家元首の登場で、ターニャののぼりつめた高さを示唆することしかできなかったの

である。

暗転後、ターニャは控えの間に戻り、歓喜のあまり踊り出す。壁には大鏡がかけられ、鏡はバロック風の過剰な装飾を施した額縁に入っている。この鏡に向かってターニャが歌い出すと、まず家政婦時代の彼女が鏡の中に登場し、ヒロインに答える形で歌う。やがて、鏡の中の彼女は、工場で働き始めた頃の彼女に代わり〔図2〕、さらには、昔話の女王の格好をした女性（ヒロインと同じ顔）が登場する（彼女は民話のシンデレラでの魔法使いに相当する存在である）。ターニャがこれまでの自分は知っているが、未来の自分を見たいと言うと、魔法使いは鏡の額縁を木戸のように開けて、ヒロインを中に招き入れる〔図3〕。

鏡の中の二人はオープン・カーに乗って走り出すが、まもなくその車は空高く上昇する（ちなみにイアン・フレミングが『チキチキ・バンバン』を書き上げるのは、これよりはるか後、1964年のことである）。車はやがて高い峰々がそびえ立つ地域にさしかかる。この峰々はカフカスカパミール高原ではないかと推測されるが、いずれにしても至高の存在としてのスターリンの表象となっている²²。この至高の場所で、車は一羽のアニメーションの鶴と遭遇する〔図4〕。鶴が画面をよぎった直後、魔法使いの姿は消え、さっきよりも落ち着いた雰囲気のある服にかわったターニャ一人が残る。彼女はみずから車を運転しモスクワへ戻る。モスクワ上空から彼女が下降していくのは、全ソ農業博覧会であるが、不思議なことに数年が過ぎており、彼女は最高会議代議員となって会場で演説する。

鏡の世界に踏み入ってからシーンの特に注目すべきなのは、鏡の額縁である。ターニャが車で空を飛んでいるときには、額縁は画面の四方にはっきりと見える。観客は実際のスクリーンの中の額縁の中の映像を見ている。このとき、観客は、映画のヒロインが映画内の現実とは違う世界にいることを意識しているはずである。しかし、車が博覧会場に下降していく途中、ヴェーラ・ムーヒナ作の有名な「労働者とコルホーズの女性」像（37年のパリ万博で展示されたものを移設）の前で、カメラはゆっくりと額縁の中に入りこみ、額縁自体はスクリーンからはみ出して見えなくなってしまう〔図5〕。以後、映画の最後までこの額縁は登場しない。つまり、鏡の中が映画内の現実となったままドラマは進行していくのである。この額縁の消滅は、夢・未来がいつのまにか現実にすりかわっていたというスカスカ＝ブリリ的な意図で使われているのは明白だが、一方で、額縁がスクリーンを越えて拡大し、外側の観客までが鏡の中に引き入れられてしまうような効果も与えている。

こうして、内部へのとりこみのテーマはクライマック

スの時空間構造を形づくるようになる。しかし、このテーマが登場するのはここだけではない。振り返ってみれば、このような時空間は映画のそこかしこで入念に準備されていた。一例は、家政婦時代のターニャが女主人に追い払われる場面である。プローニナの部屋に転がりこんだ彼女は、「明日は宮殿へ連れて行く」といわれる。その夜、プローニナの部屋で眠ったターニャは夢を見る。夢では、壮麗な宮殿が現れ、門が開くとそこは紡績工場であり、現実離れた大きさの機械が立ち並んでいる。さらに扉を開けると、現実の工場となり、ターニャはそのままそこで働く。彼女はここでも非現実の空間から抜け出すことはない。こうしてみれば、アレクサンドロフの戦略は明白になる。ターニャが次の段階に出世するときに夢・非現実の世界を通過させ、そのまま、その世界でドラマを進行させているのである。

また、このように大がかりな仕掛けを使わず、さりげなく別空間への移動が行われている例もある。クレムリンの場面の直前、ヒロインの受勲が決まったと同僚が伝えるシーンでは、歓喜に満ちたターニャの表情が映った後、彼女の長持（正確にはスドゥークと呼ばれる伝統的な調度品で、個人の持ち物をしまっておく）のショットが続く。長持の上蓋を開くと、蓋の内側にターニャとレベジェフの写真、その間に煙草のパッケージが貼ってある。煙草の銘柄は「モスクワ」であるが、これは初めてレベジェフと出会ったとき、彼が落としていったものである。カメラは、煙草に印刷されているモスクワの写真にズームする。すると、写真はそのまま「現実の」モスクワに変わっていく。このシーンは、鏡の額縁が消滅するのと同様の効果をもたらしている。それに先立つ工場のシーンで、ターニャが夢から覚めていないことをあわせて考えれば、「夢の中の煙草のパッケージの中の鏡の中のターニャ」という幾重にも閉じこめられた構図が誕生するのである。そして、いずれの場合でも、外側にいるヒロインは、自分より小さな内部にとりこまれていく。彼女は、夢という頭の中の世界へ、さらには厚みのない2次元の鏡の中へも入っていくのである。

しかし、夢がいつの間にか現実とみなされるという着想では、先行する重要な作品がある。それがアレクサンドロフも共同監督を務めたエイゼンシュテイン『全線』である。この作品との関連を次に検討しよう。

3. エイゼンシュテイン『全線』との関連

『全線』については日本でもよく知られている。これは、戦前の日本で唯一公開された（1931年）エイゼンシュテインの映画でもある。農業集団化を扱ったこの映画は1929年に完成したが、試写会で批判された結果、追加撮影と再編集を行い『古きものと新しきもの』と改題して

公開された。

日本では新旧のタイトルを『全線—古きものと新しきもの—』と併記するか、単純に『全線』と呼ぶのが普通になっている。ただし、日本で『全線』と呼ばれて公開されたもの（現在入手可能なビデオを含めて）は、実際には改訂された『古きものと新しきもの』である点には注意しなければならない。本稿は、実質的内容が『古きもの……』である日本製ビデオに依拠している。日本で定着した作品名を尊重したい一方で、両者の内容の混同は避けなければならない。そのため、以降、便宜的に改作前の『全線』を『全線1』とし、改作された『古きもの……』の方を『全線2』とする。単に『全線』とした場合は両バージョンを指すことにする⁹⁾。

以下、2の方のあらすじを紹介する。

貧しい農村で一人暮らしをする農婦マルファ（寡婦か未婚かは不明。その後の多くのスターリン期娯楽映画と同様、主人公にはなぜか家族がない¹⁰⁾）は、貧困に苦しみ、農業集団化の話聞き、自分が組織者として名乗り出る。やがて、党の農業委員の協力を得て、集団農場は加入者を増やしていく。富農が抵抗し、農場の牛を毒殺するエピソードがあるものの、その後の発展は順調で、最後にはトラクターの導入で明るい未来が示されて終わる。

『全線』はエイゼンシュテインの作品の中では小品扱いされることが多いが、他と比べて格段にのびやかな明るさにみちている作品と言える。ラ＝ヴァレイは「洗練と簡潔さがなまぜになった中にフォークロアの魅力」があると述べ、他のどの作品よりもあけっぴろげなセクシュアリティが見られると指摘している¹¹⁾。このようなおおらかな性を楽しむ雰囲気は、主人公を演じたマルファ（役名は本名と同じ。本当の農婦を監督が抜擢）が貢献した部分も大きいと思われる。現実のマルファは撮影現場で1歳の息子の面倒がみられることを条件に映画出演に同意したが、撮影中に再び妊娠し、映画の完成直前に今度は女兒を出産した¹²⁾。エイゼンシュテインが、映画で重要な役割を演じる牛乳分離器を洗礼盤にみたて、産まれた女兒に冗談で祝福を与えている写真が残されている [図6]。生命の豊饒さを強調したこの作品に似つかわしいエピソードと言えらる。

ところで、『明るい道』と『全線』にはいくつか注目すべき共通点がある。一例は、両作品に登場する自動車の存在である。エイゼンシュテインのエンディングは、改作版ではトラクター集団の行進で終わっているが、『全線』として一度完成した段階では、マルファがみずからトラクターを運転し、都会育ちのトラクター運転手と再会する結末になっていた。『全線1』では、恋人と荷馬車に寝そべっていたトラクター運転手は、やってき

たマルファが革のコートと帽子、風防ゴーグルを着用しているため男性に見え、本人と気づかない。しかし、マルファが微笑むと、運転手はすぐに彼女と認識し、荷馬車の恋人（ヒロインと対照的に農民女性に典型的な服を着ている）を無視して、マルファを抱擁する¹³⁾。それは無学な農婦が、ジェンダーの重荷から解放され、ついに都市労働者の男性と同水準に達したことを示す輝かしい場面であり、都市と農村の「結婚」を暗示するものでもあった。

一方で、このシーン自体は、一般にはチャップリンの『巴里の女性』[1923]のバロディーとみなされている¹⁴⁾。『巴里の女性』では、捨てられた女が荷馬車に乗っていると、捨てた男の最新流行の車とすれ違う。『全線1』では、女性の方がみずから運転し、荷馬車の上にいる男性に微笑みかける。メロドラマとしての『巴里……』をエイゼンシュテインは、明るく幸福なエンディングに作りかえているのである。

このような立場の逆転は、ソ連の公的なプロパガンダ政策に合致しているともいえるが、ここではエンツェンスベルガーが『全線1』でのこのシーンのマルファを『明るい道』の工場時代のヒロインと同様に両性具有的だとしている点に注目しよう¹⁵⁾。確かに一見女性とわからない服装をしたマルファと工場で男性と同じ作業服を着たターニャは両性具有的である。しかし、一方で、彼女たちは結末において女性性を失っているわけではない。マルファは自分の正体を明かした後、トラクター運転手とセクシュアルな絆で結ばれることがほのめかされている。『明るい道』のターニャの場合、工場では確かに両性具有的である（彼女の工場での最初の仕事は箒で床を掃くことであり、エンツェンスベルガーは箒を彼女に与えられる最初のフェリックなシンボルだと見ている¹⁶⁾）。しかし、国家的エクスタシーを迎えた後は、もはや男性的な部分を喪失し、『全線1』と同様に自分の幸福につながるパートナーを見いだす。

だが、マルファとターニャの運転シーンには違いも当然存在する。マルファがトラクターを運転する瞬間には両性具有的であるのに対し、みずから空飛ぶ車を運転するターニャはそうではない。『明るい道』では自動車の非現実的な疾走感はエクスタシーの隠喩として使われており、彼女が身体でそれを感じることは両性具有性を消滅させる作用をヒロインに及ぼしている。また、『全線1』では禁欲主義的な勤労のテーマはエンディングでマルファに幸福をもたらす。しかし、マルファの幸福は『明るい道』と比べるとはるかに質素である。ターニャのようなスタハノフ運動の成功者には、マルファには考えられない物質的保証が与えられた¹⁷⁾。彼女が空を飛ぶシーンにもそれは明白に反映されている。彼女の車は、

労働のためのものではない。労働が与えた幸福を楽しむためのものなのである。その点では、運転するヒロインは、スターリン体制下、大規模に改築された首都で若い女性がドライブを楽しんでいるユーリー・ピーメノフ画「新しいモスクワ」[1937] [図7]に近い。ターニャは天上で神秘的な変容をとげた後に、みずから手で車を運転し地上に降下する。彼女は天上で、スターリン体制のモダニスティックな生活を楽しむ技能も同時に獲得したのである。もちろん、その生活の祝祭性とは、現実にはほとんどあてはまらない虚構だったのであるが。

* * *

ところで、『明るい道』の時空間構造を考える上でより重要なのは、マルファの夢のシーンである。この場面は、ヒロインが夢を見ながら覚めることなく、そのままドラマが進行していくという点で、『明るい道』のターニャが見る工場の夢と構造上、非常に似通っている。この両者の時空間構造について次に検討してみよう。

『全線2』では、マルファは手提げ金庫の上でまどろみ夢を見る¹⁴。夢はまず牛の群れが地平線に向かい、一頭の巨大な牛となって現れるところから始まっている。ここでのエイゼンシュテインの新しい局面、神話への回帰の傾向には注目しなければならない。巨大な牛が大地に降らすミルクは、雨を天からのミルクとみなし、雲を牛、あるいは乳房と考えていたインド・ヨーロッパ人の宇宙観を想起させる¹⁵。このような肯定的な神話イメージはそれまでのエイゼンシュテインにはほとんど見られなかったものである。

だが、神話的空間は、またたくまに理知的なモダニズム的空間に取ってかわられる。エイゼンシュテインの神話への関心が全面的に新たな展開を見せるには、『メキシコ万歳』(1932年に撮影中断、79年にアレクサンドロフによる完成版)まで待たなければならない。神話的なイメージの後に、未来の農場として登場するのは、建築家アンドレイ・ブーフによる構成主義の極致のような建物であり、神話の豊饒性は、近代的な大量生産という概念にいっきょに転換され、完全に工業化された農場では無限に生命が生産されていく。この農場の全景が登場したところで、「皆さんこれは夢だと思われるだろう?」「決してそんなことはない」と立てつづけに字幕が登場し、ここが現実の国営農場であることが明かされる。

この場面では、いつのまにかマルファの夢が現実になりかわるという非論理的な展開になる。しかし、違和感はずくない。まず、夢の後半がきわめて理知的・論理的に展開するため、観客も、これが夢ではなく現実だと示

されても驚かないように仕向けられる。そして、その態勢に入ったところで、言葉で夢ではないと否定されるので、意識の上では夢のつづきとして継続してきた時間の流れを断ち切ることができる。さらには、夢を見ていたはずのマルファが、農場に入ってくる。夢を見ていた本人さえもが夢から離れているのだから、観客も夢から現実への継続に関する非論理性を監督らしい諧謔と思ひ直し、以後はドラマの進行を従順に追うようになるのである。

対して、アレクサンドロフの『明るい道』では、ヒロインの覚醒や、彼女が眠っていたことを観客が完全に忘却できるような巧妙な仕掛けは存在していない。生産の現場に入るときに扉を通過するという点では『全線2』と同様である。また、エイゼンシュテイン作品のように、工業的なイメージが観客の理性に働きかけるところはある。さらには、それまで流れていた音楽が工場の騒音に取ってかわられることで現実への転換をうながしている。しかし、夢ではないと断言する力はエイゼンシュテインよりはるかに弱く、以後の展開へのつながりも非論理的なままである。この段階ですべては夢だったという結末も不自然ではないし、そもそもターニャは後半部で、鏡の中という非現実世界へさらに踏みこんだまま戻ってこないのである。こうして曖昧な非論理的構造がいっそう補強されていく。時空間の非論理性を理知的に応用した諧謔的なエイゼンシュテインとは違い、アレクサンドロフは、『明るい道』のなかで、偏執的といえるほど何層にもわたる仕掛けを構築している。

しかし、このような違いはありながら、両者は、ともに、夢から現実への帰還を完全には描かず、夢と思っていたものが現実になっている世界こそがソ連であると主張している。つまり、このような非論理的時空間構造を採用した目的は同じなのである。二つの映画のこのような類似はどうか考えたいのだろうか。現にアレクサンドロフは『全線』の共同監督であったのだし、彼は、映画について知っていることはほとんどエイゼンシュテインから学んだとも発言している¹⁶。少なくとも、これまで見てきたように、非論理的な時空間へのアレクサンドロフの偏愛を考えれば、ここではエイゼンシュテインとの強いつながりを感じずにはいられない。彼がエイゼンシュテインから学んだと述べる中には、このような非論理的時空間をアドラクションとして援用し、観客に働きかけることが含まれていたと考えられるのである¹⁷。

4. ループ状の時空間

『明るい道』で主人公が内部の非現実空間にとりこまれていく様子はいままで見てきたとおりだが、このようなテーマから映画の全体像を見直すとき、実はもう一つ

の巨大な時空間が現れてくることも忘れてはならない。その模様を検討するために、次に、この映画のオープニングとエンディングを集中的に分析してみたい。その際、特に問題となるのは、両場面に登場するアニメーションの鶴とヒロインとの関係である。この関係を検証することで、ヒロインが属する時空間が虚構であるばかりか、彼女自身の現実性も疑われるようになるのである。

まず、この映画のオープニングである。オープニングでは画面に雲海が広がり、タイトル「明い道」の白い文字が鶴の群れに変化していく。その際に、1羽の鶴が群れからはぐれる。そしてもう一度、鶴の群れが飛来し、また1羽の鶴が群れからはぐれ田舎町の上空を舞う。タイトル・ロールをはさんで、雲の上を舞うその鶴は町へ降下していき、カメラもそれを追って雲の中に突入する。カメラは地上へ向かい、比較的長回しのショットで一軒のホテルへ近づく。ホテルの看板のショットからさらに窓の中へズームしていき、つづくショットで目覚めたターニャをとらえるのである。

すでにオープニングで、この映画は、「中に入る」という、内部へのとりこみのテーマにつながる動作を何度か強調しているが、一方で鶴とターニャの関係も注目される。空の上、寓話の次元では、ターニャははぐれた鶴であり、地上では不遇な娘である。ターニャが目覚めるシーンは、鶴が雲の間に下降し、アニメーションの鶴にとっての非現実的世界（地上の世界）へ入っていったことを示すかのようである。そもそも地上のターニャには過去がない。農村出身らしいとわかるだけである。ターニャの過去は実は天上の鶴であると考えるのは、20世紀のスカスカを自称するこの作品では、それほど荒唐無稽なことではないだろう。

一方、エンディングはどうであろうか。この映画は天に舞い上がるほどの国家的エクスタシーを描いて終わりなのではない。ターニャを乗せた車が山頂にさしかかると、ここでも突然一羽の鶴が現れ、ターニャと魔法使いは一つになる。主人公はもはや魔法使いを必要としない自立した存在となり、下界へみずから車を運転して降下する。自立した人間となったからには、あとは地上におけるプロット上の残務処理を果たし、物語を終了させなければならない。彼女は、栄誉を受けた証として博覧会で演説し、自分に一方的な思いを寄せているコミカルな中年男との関係をまたたくまに清算し、ついにレベジェフと結ばれ、個人としての幸福を獲得する。

地上に降り立ってからの展開は、スターリン期映画の定石とも呼べるものである。しかし、エンディングで彼女は第2の変容を果たす。ムーヒナの像の前には池がある。二人がそこに並んでたたずむシーンでは、水面にはムーヒナの像の台座だけが映り、像自体は二人の背中に

隠れている[図8]。さらにつづくショットでは、二人と像が並んで現れる。この段階で映画の時空間はほとんどスカスカとして完成したかに見える。ここでは事物と人間の境界さえ曖昧になる。ネスベットも指摘するように、エンディングでターニャとレベジェフはムーヒナの像の具現化、「生命を吹きこまれた(animated)」存在になってしまうのである¹⁸。

しかし、奇跡はさらにつづく。ムーヒナの像と同様の都市と農村出身のヒロインたちをとらえたカメラは次第にティルト・アップしていく。それとともに、クレーンによって二人も上昇する。やがてカメラがアップする速度は二人を追い抜き、カメラはムーヒナの像が指し示す天に注目する。すると、像の足下からアニメーションの鶴の群が飛び上がり、「終」の文字を形作り消えていく。これはターニャたちが鶴となり昇天したことも指し示している。これほどまでに完成した二人は、完全にスカスカ的存在となり、人間の肉体を失って、(おそらくは)他の完成した人々とともにアニメーションの鶴になって昇天していくのである。そして、それは当然、オープニングへとつながっていく。昇天した鶴は冒頭で下降してヒロインとなる。つまり、この映画はループ状に循環しているのである。

こうして全体を見ると、作品内の現実的プロット(ヒロインの出世)が進行する時空間はアニメーションの鶴が飛び交う非現実の時空間にはさまれていることになる。そればかりか、オープニングやエンディングだけではなく、山頂でもターニャが鶴と出会うことを考えれば、地上の世界は鶴の君臨する時空間に取り囲まれていると見ることもできる。こうした構造をもつ『明い道』において、ヒロインは、確固とした現実の世界から夢や非現実の世界に飛びこんでいくのではない。鶴の世界からの闖入者であるヒロインの物語では、すでにどこが現実かという問いかけ自体が無意味なのである。ここでは、当初、現実的に見えた地上の世界が非現実から次々と浸食を受けて(工員時代の場面では教科書のイラストが動き出し、模型の虫が飛びまわる)、次のステップの似非現実的時空間に飲みこまれていく。そして、最後には、登場人物すら事物やアニメーションとの本質的な違いはなく、すべては虚構であり、ただのスカスカなのだと露呈してしまう(この点では、『春』のメタ映画性を先取りしている)。最後の虚構性の暴露ということを監督がどこまで意識していたかは別として、これこそが『明い道』のもっとも基本的な構造なのである。

だが、もちろん、エンディングでムーヒナの像が指し示す天にはさらに先がある。観客が導かれるのは、エンディングで上昇してオープニングで下降するループ状の構造だが、このようなアプローチでは見えない先がある

のである。歓喜にみちた鶴の群れや主人公たちと一体になった巨像が指し示すのは、スクリーンを越えたもう一つの天、現実のスタハノフ運動の熱狂とともに到達すべきスターリン主義的理念である。このことを観客は理解している。ループ状に冒頭へ戻って天から降下しなければならぬのは、ヒロインだけではない。観客も、この映画の虚構の構造に言及することを禁じられたまま、それぞれの現実へ再降下し、熱狂のうちにスターリン主義的理念に向かって再度上昇するよう求められているのである。おそらく、35年に始まったスタハノフ運動を現実体験、あるいは目撃し、37年の大テロル以後に台頭した若い世代の一部は、ターニャの運命を身近なものとして考えていただろう。農業国がおそろしいテンポで工業化されていく中で、彼らにとってターニャの履歴とは前半は自分たちの過去であり、後半は未来（みずからが現実に変えるべきスカスカ）でもあったのだから。

しかし、ここでもう一度、『明るい道』の時空間にもどろう。トゥロフスカヤはアレクサンドロフと同時代の監督イヴァン・ピリエフのミュージカル・コメディについて、「キッシュへの傾きをもつスカスカ」と評している^{*19}。おそらくアレクサンドロフもこの限りにおいては同様の資質をもっている。ただし、トゥロフスカヤも指摘するとおり、アレクサンドロフの方がアイロニーのセンスで勝っているし、彼の映画は、多くの場合同一の空間でしか話が展開しないピリエフ作品と比べて、はるかに複雑な構造をなしている。ピリエフが「現代のルポーク（民衆木版画）」^{*20} という2次元に近い水平的・地上的な時空間を構築したのだとしたら、アレクサンドロフの方は非ユークリッド的でメタ3次元的なスカスカの時空間なのである。

この点で『明るい道』は、再びエイゼンシュテインと交差する。アレクサンドロフのトリックにみちた時空間は、それまでの状態から次々と逸脱していく。たとえ、その方向が内向きだとしても、これは本来の意味での「エクセントリックな」（原義は「中心から外れる」）運動と言え（ロシアではスラップスティック・コメディは一般に「エクセントリック・コメディ *эксцентрическая комедия*」と呼ばれる）。

一方、『明るい道』完成の前年、1939年にエイゼンシュテインは、論文『作品の構造について』を執筆している。ここで、彼はエクスタシーを自己・通常の状態から離脱することと定義している。エクスタシーとは作品のパスによって観客が導かれる状態であり、そのパスを作品の構造に組みこむことは彼にとって重要な関心事だったのである^{*21}。

ここで注目すべきは「エクセントリシティー」と「エクスタシー」の定義の重なりである。エイゼンシュテ

インのエクスタシーへの関心は、『作品の構造について』が書かれるよりもはるか以前、20年代末『全線』製作のころから始まっていた。彼のこうしたエクスタシー観がアレクサンドロフに影響を与えた可能性は否定できない。もちろん、これのみをもって、アレクサンドロフがアヴァンギャルドの遺産を全面的に理解して自己の作品に持ちこんだというのは速断であろう。しかし、『全線』と『明るい道』のどちらにおいても、ヒロインが論理的には完全に目覚めないままドラマが進行する点を考慮すると、アレクサンドロフが部分的な理解に過ぎなくても、こうした遺産をエンターテインメント映画向けにつくりかえ自己の作品の根幹に据えたことは確かだと言えるのである。

5. 終わりに

このように、本稿ではアレクサンドロフの『明るい道』を主として時空間の構造面から、エイゼンシュテインの『全線』等との比較もまじえて論じてきた。もちろん、このような構造の分析では、同時代の社会との関係性が不足することは否めない。例えば、映画と現実におけるスタハノフ運動の（偽）カーニバル性といった問題にはほとんど触れることができなかった。また、フェミニズムの問題も詳細には論じていない^{*22}。しかし、この映画の中で、特異でトリッキーな映画の組み立て方にあえて注目したのは、エリダル・リャザーノフやレオニード・ガイダイ、ゲオルギー・ダネリアといった監督たちによる60-70年代のソビエト・コメディの興隆を考えると、欠かせない判断材料になると想定したからでもある。本論で扱った範囲に関しては、次のような疑問がある。雪解け期に登場したこれらの監督たちは、アレクサンドロフの作品世界をどのように継承したのだろうか、あるいは批判したのだろうか。

フロロフは、全ソ国立映画大学でアレクサンドロフがコメディ工房を創設すると宣言した際に、在学中のガイダイは当初、特別の喜びを示さなかったと回想している^{*23}。しかし、一方では、コメディをつくらうとのアレクサンドロフの呼びかけにガイダイは熱狂して反応したとする文献もある^{*24}。アレクサンドロフはこれらの監督からどのように見られていたのか、そしてその影響関係はどのようなものであったのだろうか。具体例をあげれば、ある意味で4次元的なアレクサンドロフの空間構造は、例えば、ガイダイの代表作『イヴァン雷帝の転職』[1973]での現代のアパートの壁に突如として空いたタイム・トンネルとどのような関係を持つのだろうか。このガイダイこそ、60-70年代のソビエト映画において、本来の語義とジャンル上の定義を重ねあわせた意味で、もっとも「エクセントリック」な作品をつくりつづけた

監督なのである。しかし、これ以上のことは本稿の範囲では限界であり、今後の課題としていきたい。

【註】

・1 「秋田大学教育文化学部研究紀要（人文科学・社会科学）」第58集（2003年），pp.9-15.

・2 レイダによれば、この映画はアメリカで大幅にカットされ『ターニャ』のタイトルで公開されて好評を博した。J. Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film (3rd ed.)*, Princeton Univ. Press, 1983, p.358n. なお、本稿の『明るい道』はニューヨークのRBC社版である。このヴァージョンも8分程度カットされているところがあるようだが、『ターニャ』と同一版かは不明である。

・3 М. Энциенбергер. *Сказка и быль советской музыкальной комедии («Светлый путь» Г. В. Александрова)*. // *Киноведческие записки* 1992. №13. С.115.

・4 映画の山は部分的にしか映っていないため、正確に同定することができなかった。切り立った峰が2つある双耳峰であることから、カフカースのウシバ山（現グルジア領）の可能性が高いと思われる。グルジアがスターリンの出身地であることを考えれば、この山は至高の存在としてのスターリンを表象していることになる。一方、仮にパミール高原だとしてもスターリンとのつながりを持つ。パミールにあるソ連最高峰は当時スターリン峰と呼ばれていた（62年に改称しコムニズム峰、ソ連崩壊後、現地タジキスタンではイスマイル・サマニと呼ばれる）。映画の山はスターリン峰ではないが、18世紀から19世紀まで、この高原周辺が何度か人類及び文明の発祥地とされてきた経緯をここで想起してもよいだろう。例えば、ビュフォンやブラヴァツキー夫人、N.フォードロフがそのように考えていた（下記文献参照）。この高原の最高峰にスターリンの名が記されたのである。その点ではパミール高原もスターリン崇拜の「聖地」と言える。

ジョスリン・ゴドウィン『北極の神秘主義』（工作舎、1995年），pp.40,58.

С. Семенова. *Николай Федоров: Теоретическое житие*. М., Советский писатель, 1990. С.120.

・5 なお、「全線」という一見意味不明なタイトルが採用された背景を（原語を適切に訳すならば「総路線」で、これはもちろん共産党の農業集団化と工業化政策を指す）、山田は日本公開の際、検閲を考慮して共産党色を薄めようとしたためではないかと推測している。山田和夫（監修）『エイゼンシュテイン全集3』（以下『全集3』と略す）（キネマ旬報社、1975年、2刷1984年），p.179.

・6 Энциенбергер. С.109. 『全集3』所収の『全線1』のシナリオでは「兵士の妻」となっている（p.162）。

・7 A. La Valley, *Gender Lines in Eisenstein*, in *Eisenstein at*

100 (ed. A. La Valley and B. Scherr, Rutgers Univ. Press, 2001), p.54.

・8 Leyda, p.264. マリー・シートン『エイゼンシュテイン』（美術出版社、1966年），上巻P.118.

・9 グッドウィンの記述に従う。ラ=ヴァレイはマルファの乗っているのはオートバイだとしている。

J. Goodwin, *Eisenstein, Cinema, and History*. Univ. of Illinois Press, 1993, p.110. La Valley, p.56.

・10 Leyda, p.269. La Valley, p.56. D. Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Harvard Univ. Press, 1993, p.101. なお、アレクサンドロフとエイゼンシュテインは1930年にハリウッドを訪問した際にチャップリンと親交を結んでいる。

・11 Энциенбергер. С.110.

・12 Там же. СС.113-114.

・13 1935年のスターリンの有名な発言「生活はよくなった、楽しくなった」はスタハノフ運動の成功がなぜ社会主義国家でのみ可能かを説明した際になされたものである。L. Siegelbaum, "Dear Comrade, You Ask What We Need": *Socialist Paternalism and Soviet Rural "Notables" in the Mid-1930s*, in *Stalinism: New Directions* (ed. S. Fitzpatrick, London, Routledge, 2000), p.242. このように生活の祝祭化はスタハノフ運動と密接に連動しているのだが、そもそもミュージカル・コメディというジャンル自体がその祝祭化の中心を占めていた。しかも、スターリンの要請を受けてソ連で初めてこのジャンルを作り出したのはアレクサンドロフなのである（34年『陽気な連中』）。『明るい道』は、ミュージカルとスタハノフ運動の関係を直接扱うことでこのジャンルの政治性を考察した自己言及的な映画であると見ることもできる。

・14 『全集3』所収の『全線1』シナリオでも巨大な牛は登場する。国営農場の場面は、現在のヴァージョンよりも遺伝学的品種改良の側面をはるかに強く打ち出していた（「牝牛の乳房には4つの乳房ではなく、6つの乳房があった。／若返った5歳の雌鶏は、2歳の若い雌鶏と同様に卵を生んだ」p.167）。

・15 ジョアンナ・ハップス『マザー・ロシア』青土社、2000年，p.56.

С. Толстая (от. сост.). *Славянская мифология (издание 2-е)*. М., Международное отношение, 2002. С.140.

・16 シートン，下巻（1968年）p.501.

・17 なお、シートンが指摘するように、アレクサンドロフとエイゼンシュテインの関係は同性愛的レベルにまで達していたとみる人もいる。少なくともエイゼンシュテインがアレクサンドロフにそのような感情を抱いていた時期があったのは事実のようである。その関係が、レニー・パートレット監督の才気あふれる作品『エイゼンシュテイン』[2000]のメキシコのシーンのように奔放なものであったかは不明である。ともかくもメキシコからの帰国後、二人の関係は冷却化した。アレクサンドロ

フはスターリンの意向を受け入れて『陽気な連中』の製作にとりかかり、以後は自立していくようになる。転機は独ソ戦の開始である。モスフィルムがアルマ・アタに疎開した際に、以前のようなものではないとはいえ、交流は復活した。アレクサンドロフは『イヴァン雷帝』の製作でエイゼンシュテインから相談を受けた他、46年心臓病で倒れた彼を車で送り届け、48年の死も彼の部屋で見届けている（シートン下巻 pp.521, 541, 568-571）。前回の紀要論文でエイゼンシュテインの晩年に両者の交流がなかったと書いているのは誤記なので訂正する。

・18 A. Nesbet, *Savage Juncture: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, London, I. B. Tauris, 2003, p.168.

・19 М. Туровская. *И. А. Пырьев и его музыкальные комедии* // *Киноведческие записки* 1988. №1. С.137.

・20 *Там же*. С.134.

・21 『全集 8』(1984年) p.30. なお、エイゼンシュテインは、最晩年の『パトス』(1946-47年)で、アレクサンドロフが共同監督を務めた『全線』でのエクスタシーの問題に言及している。また、同じ著作では『陽気な連中』のエンディングを思わせるような入れ子細工的な空間構造についても考察している。『全

集 8』, pp.44-64, 191-192.

・22 スターリン期ミュージカルにおけるフェミニズムの問題については下記を参照。

О. Булгакова. *Советские красавицы в сталинском кино*. // М. Бакина, Е. Добренко, Ю. Мурашова (сост.). *Советское богатство*. СПб., Академический проект, 2002.

・23 И. Фролов. *Григорий Александров* М., Искусство, 1976. С. 20.

・24 М. Пупшева, В. Иванов, В. Цукерман. *Гайдай Советского Союза* М., Эксмо, 2002. С. 30.