

## 映画における「懐疑論者」の役割

—セレブレンニコフ『LETO - レト -』について—

長谷川 章

Роль «скептика» в кинематографе.  
О фильме Серебренникова «Лето».

ХАСЭГАВА Акира

## CONCEPT

Настоящая статья посвящается фильму Кирилла Серебренникова «Лето» (2018), который пользовался высокой славой в мире, изобразив начало музыкального творчества Виктора Цоя. Среди главных действующих лиц автор статьи особенно обращает внимание на «Скептика», загадочного персонажа, который в разных эпизодах фильма появляется, говоря, «Этого не было». Автор считает, что функциями его роли являются задавать существенный вопрос главным персонажам и обращать сознания зрителей к вопросам о фиктивности и условности всего кинематографа.

**キーワード:** ソビエト・ロック, ミュージカル, ロシア映画史, 現代ロシア・ポップカルチャー

**Ключевые слова:** советская рок-музыка, мюзикл, история русского кинематографа, поп-культура современной России

2018年に演出家・映画監督のキリル・セレブレンニコフ(1969-)が監督した『LETO - レト - (Лето)』(以下『LETO』と略す)は、夭折したロシアの実在のロックスター、ヴィクトル・ツォイ(1962-1990)が音楽活動を本格化する1980年代初頭の一夏を描いた劇映画である<sup>1</sup>。ブレジネフ期、まだロックが非公認文化にとどめ置かれていた時代に、新しい音楽の形を模索する人々を清新に描き、世界的に注目された(同年、カンヌ映画祭で音楽賞受賞)。

一方で政治的には現政権に批判的な立場をとる監督が、同じ2018年に自らの演劇活動に対する政府の補助金を不正に利用したとして告発され、本人は容疑を否定しているにも関わらず、20年に執行猶予付きの判決が出たことは大きな衝撃を与えた。このような事態は、ソ連を脱したはずの現代ロシアがブレジネフ期の異論派弾圧に戻ったかのような危機感を、『LETO』に魅了された観客たちに抱かせたのである。さらに、これは、映画が描いている内容(ロック音楽に対する抑圧行為)を外部の現実(ロックを描いた映画監督への抑圧)が模倣したとともれる事態であるが、その点でも、映画『LETO』

は、ブレジネフ期と現代の一見かけはなれた混迷のあり方を同時に照射する、象徴的な作品となった。

この小論では、『LETO』が劇映画として精緻に1980年代を再現するのではなく、ある種の手法の露呈を援用し、あえて虚実をとりまぜてフィクションがフィクションであることを観客に意識させている点に注目し、それが何をもたらしているのかを概観的に検証したい。

\* \* \*

『LETO』では主要登場人物は、若き無名のツォイ、すでに非公認文化の中で名をなしていた実在の<ズーパルク>のリーダー、マイク・ナウメンコ(1955-1991)、その妻ナターリアの三人にしばられている。ツォイと、彼に惹かれていくナターリア、若き才能の登場に自分の限界を感じるマイクの三角関係がこの作品の主軸となっている。ナターリアとツォイの関係はイギー・ポップの<パッセンジャー>(1977年リリース)をミュージカル的にカバーした多幸感あふれるシーンなどエモーショナルな側面で、見るべきものが多い。一方で、マイクとツォイの関係は、芸術文化史的視点で別の側から興味を引き立てる。

<sup>1</sup> 本論文は2020年度採択科学研究費助成事業(基盤研究(C)一般)「現代ロシアにおけるソビエト・ポップカルチャーの再解釈・文脈改変の事例研究」(課題番号20K00121)の研究成果の一部である。

ツォイより7歳年上のマイクは、1970年代後半、すでにレニングラードで非公認の音楽活動に関わる人たちの間では知られた存在となっている。マイクにとって、ソ連における新しい音楽とは、厳しい制約の中で西側のミュージシャン（T.レックスやルー・リード、ボウイなどの名が頻繁に言及される）に範を取り、ジャンルや作曲・アレンジ技法を学び、それを自分らの中に根づかせるべきものだった。映画の中では、英語の歌詞をどうロシア語にするかという問題も論じられるが、ソ連におけるロックの誕生と発展も、ロシアが18世紀以来西欧文化を急速に吸収していった大きな歴史の中の重要な一部だったのだと納得させられる。マイクは外来文化受容のための基盤をつくりあげたという点でまず評価されるべきなのだ。

だが、次の世代に属するツォイはそうした基盤を既存のものとして享受し、先行世代よりも外来音楽に大きく左右されることなく、自分の日常から出発した音楽をつくりだしていく。それは、先行世代からは時には子供っぽく、日常的すぎるように映り、シンプルな構成は物足りなさを感じさせる。しかし、ツォイはそうした意見に耳を貸さず、自分の進む方向を決めていく（マイクはツォイに2度、曲の最後を少し変えるよう提言するが、2度目では拒否される）。先行世代の西側を模範とする一種のグローバル・スタンダード重視と、後続世代のローカル性重視との文化的対比は80年代初めに、ロックが非公認文化の中で急速に拡大していく状況を考慮に入れると一層興味深い。ある地域で新しい芸術ジャンルが生まれるには外部から移入しなければならないが、その地域で広く人気を博するにはその日常に根ざしてドメスティック化される必要があるのだ。そこには、英語に堪能なマイクなどの知識人階層出身から、もっと幅広い階層（映画のツォイは自分が労働者階層に属すると述べる）へロックが拡散していく転換点もうかがえるのである。

通常であれば、このような伝記的事実を取り上げた映画は、人物の生涯から一定の事実を選んで脚本のエピソードを決めるので、もちろん、その時点ですでにフィクションが介在する。さらには、監督たちが当時の空気感の表現にふさわしいと考える空間造形を作り出し、モデルとなった本人たちとは違う俳優に演じさせ、最終的に編集を経て、伝記的事実は再度解釈しなおされる。無論、私たち観客は、日頃、そうした再解釈のあり方・表現法に注目しながら、フィクションということを十分意識しながら映画を評価しているのである。

それをふまえた上で、『LETO』が特異なのは、劇映画がフィクションであることを独特な方法でことさらに強調している点だ。その実現に最大に貢献しているのは、「スケプティク（懐疑論者）」と劇中で名指される人物の

導入である。アレクサンドル・クズネツォフ演じるこの役柄は、映画前半のシーンから中盤にかけて登場し、要所所で「こんなことはなかった（Этого не было.）」と明言する。彼の設定は不可思議である。映画の始まりの方でツォイが初めてマイクたちに会う場面では、海岸ではしゃぐ若者たちの間でいかにも仲間の一員であるかのように姿を現す。一方で、ロック・ミュージシャンたちが電車内で保守的な大人から言いがかりをつけられ、さらに暴行まで加えられる場面では、トーキング・ヘッズの〈サイコ・キラー〉に合わせて展開する反乱行為は、スケプティクが「こんなことはなかった」と書いた札を差し出すことで止み、場面は映画内の現実の状況に戻るのである。

作品内のスケプティクは、秘かに、あるいは公然と映画の進行に影響を及ぼしている。例えば、映画初めの最初の登場シーンは、その後の映画自体の展開を予告するかのようだ。海岸にたたずむ一堂の中で、ふとナターリアが夫から離れ、ひとり波打ち際へ向かう。その途中で、犬を連れてスケプティクが初めて姿を現す。再びマイクの元にナターリアが戻ると、今度は夫婦で渚へ歩き出す。彼らの奥にスケプティクが現れる。それまでは、アーティストのすることに家族や他人は介入できるのかという話を一堂はしていたが、スケプティクは突然マイクに「ミック・ジャガーをしろ」と話しかける。それは、本来、アーティストは家族や他人をはねつけられるのだと挑発するかのような口ぶりだ。するとマイクは家族であるナターリアを擁護するように「彼にはナターシャ（注：ナターリアの愛称）はいない」と言う。前を歩く女性が「彼女にもミックはいない」と返すと、ナターリアは「私はマイクがいいの」と答える。この直後にナターリアはツォイと初めて会おうのだ。

彼女はすでにアーティストのパートナーであるが、やがてツォイという別のアーティストに想いを募らせることになる。だが、夫婦の関係を終わらせ、ナターリアがツォイと最終的に結ばれることはない（ツォイは、後半マリヤーナという別の女性と出会い、ナターリアから離れていく）。そうした物語の全体が、この何気ない会話の中では、かなり遠回りの形で暗示されていると見ることもできる。スケプティクは当初、このようにして人物の内面からことばをひきだすかのように秘かに問いかけていくのだ。

スケプティクの問いかけはマイク一人が相手だとさらに辛辣になる。作品の前半で、マイクたちの練習場にはスケプティクもいる。居合わせた男性が彼を見てドアに「スケプティク」と落書きする（観客はここで初めて彼をどう呼ぶべきかヒントを与えられる）。この際のスケプティクは、西側のミュージシャンたちが政治的主張に

踏み込んでいのに、マイクは自分から離れていく恋人の歌ばかり歌っていると非難する。マイクはそれには答えず、スケプティクは照れ隠しのようにそばの男性に冗談で自分を銃殺するよう求め、撃たれて絶命したようなジェスチャーをし、「こんなことはなかった」と言い添える。ここでも、スケプティクの問いかけは物語の展開を予告すると同時に、人物の内面を道化の身振りも使いながら探ろうとしているのだ。

スケプティクは、このように同時代の仲間たちの間に紛れ込んだ人物として現れる。実際、若い非公認ミュージシャンがたむろしている中に、全員が知っているわけではない人物が混ざっていることはよくあっただろう。スケプティクのふるまいはほとんどそれに近い。ナターリアの場合のように、周囲の人間が彼の声を聞き、応答することもある。しかし、彼の立ち位置は奇妙で、他の登場人物たちと観客の中間にいるかのようにも映るのだ。

スケプティクのもっともユニークな点は、ただ単に、登場人物たちが半ば無意識に感じていることを問いかけるだけではなく、レジネフ期 1980 年代初頭に設定された映画空間を相対化することにある。より正確に言えば、上記の映画空間に当時起こりえなかったことを導入し、ただ時代の再現に熱中するのではなく、批評的に観客に当時と現代の間にあるものを意識させることにある。それは特にミュージカルの手法を大胆に取り入れた 2 つのシーケンスで顕著だ。

列車内でツォイを含めた若者たちが行きずりの乗客から言いがかりをつけられるシーンを例に取り上げよう。大人の乗客が若者の身なりを見て敵国の音楽に染まっているとなじると、私服刑事がそれに加担し、若者のひとりが殴打されるという場面である。このシーンにもすでにスケプティクは紛れ込んでいるが、殴打をきっかけに当時ではあり得ない、若者たちの叛逆がミュージカル調で展開する。トーキング・ヘッズの〈サイコ・キラー〉(1977 年リリース) の一節を歌いながら、言いがかりをつけた乗客やこの事態に沈黙を決めこんでいる大人たちをからかい、刑事たちにリングをなげつける。ツォイはカンフーのような威嚇的ポーズをとるが、それは現実のツォイが主演したヌグマノフ監督『僕の無事を祈ってくれ (Игла)』(1988) を想起させる (もちろん、「正当な」現実の再現からすれば、これはアナクロニズムである)。曲に合わせて自由自在に車両内を彩るアニメーションも若者たちを援護する。曲が盛り上がった直後、スケプティクが現れ、「こんなことはなかった」という札を掲げ、

列車の非常ブレーキ・レバーを引く。そこからはミュージカル・シーン以前に戻り、殴られた仲間は刑事に連行されていく。

ここで問題なのは、「こんなことはなかった」と劇中で言明される「こんなこと」とは、はたして何だったのかということである。そこには二つのレベルが重なっていると考えられる。一つは、歴史的現実からの反転であり、刑事たちの横暴に立ち向かっていけたらという願望が反映している (劇中の列車内では刑事たちに抗議する若い女性もいるが、その果敢さは報いられることはなかった)。二つ目は、若者たちが自宅や知人宅で密かに耳にしていた西側の曲 (〈サイコ・キラー〉など) が、本来、ありえない形で公共空間に響きわたり、その音楽を関係ない人々とも共有することである。トゥイルキンが指摘するようにここでは、敵対する大人たちもコーラスに参加しているのである<sup>2</sup>。国内では MTV が無いはずの時代の MTV 的映画のようなアナクロニズムがさらにそのフィクション性を強調している。そして、この二つのレベルが重なることにより、あらたに批評的・映画史的な次元も挿入される。かつての史実に取材しながら、それをアレンジし直すことがフィクションの基盤となっている点は、前述した。しかし、それがミュージカル化するとすると、フィクション化はさらに逆転した新しい段階へ到達する。通常は音楽が映像を補完するのだが、ミュージカルでは映像が音楽にもっぱら従属し、音楽を視覚化されたものへと変わっていくのである。映画の歴史で幾度も提起されてきた問題を、この映画も改めて確認する。この場面のスケプティクの存在は、観客と劇中内の現実の間でそのことを第一に意識化させるのであり、彼の行為の中でもっとも目立つ役割となる。

以上をふまえて、2 つ目のミュージカル・シーンも確認しておこう。小さなフリー・マーケットのような場所でツォイは秘かに西側アーティストの自作肖像画を売っている。その場をナターリアが訪れる。夫の仕事場へ行く途中だと話すナターリアのために、ツォイはマーケットの老人が自分用に持ちこんだカップ入りのコーヒーを無理を言って譲り受け、彼女に同行する。ふたりで乗りこんだトロリーバスで、イギー・ポップの〈パッセンジャー〉に合わせアニメーションも併用されながらミュージカル・シーンは展開する。しかも、ここでは乗客たちが率先して歌い出し、突然起きた事態にふたりは軽く驚く。〈サイコ・キラー〉の場面のように暴力的ではないが、ここでも主人公たちと周囲の大人には距離がある。ナターリアが降車しようとする、傍若無人に乗

2 Tyrkin, Stas. "Counterculture Two" in "Iskusstvo Kino Best of 2018", p.199, (<https://kinoart.tilda.ws/bestof2018> Last Access Date: Jan. 4th 2022).

り込む人々のせいで彼女は降りられない。すると、ツォイはトロリーバスの屋根に上がりパンタグラフを外して無理やり停車させ、彼女を外に連れ出して歩きはじめる。この小さな冒険はふたりの仲を急速に近づけるが、ここでは劇中の人間関係の展開だけではなく、〈サイコ・キラー〉以上に、日頃限られた身内のところか脳内だけで流れていた曲が全面に公共の場であふれ、見知らぬ人同士が歌をつなげていく解放感がある。それがふたりの関係が近づく一種の多幸感と重ねられていくのだ。スケプティクが自転車に乗って登場するのはその場面の最後だ。彼は〈パッセンジャー〉の歌詞の一部をロシア語で朗読しながら辺りを回り、だが「こんなことはなかった」と言明する。

こうしてスケプティクは映画のあちこちに現れては、作品内世界と観客の間に独自の批評的規範を打ち立て

る。しかし、彼は作品全編にわたって登場するわけではない。〈パッセンジャー〉の後は、もう彼は現れない（ミュージカル調の場面では、妻をツォイに渡す決意を固めたマイクの傷心を扱ったものがあるが、そこにも登場しない）。観客に批評的規範を意識させる契機を十分に与えるとスケプティクは密かに姿を消す。それは一つには、登場人物が劇の進行とともに、内面に秘めていた想いを行動に移すので、もはやスケプティクの力は必要ないということでもある。しかし、ただのナレーターや狂言回しと違って、このような知的に計算された彼の振る舞いは、同時に、劇映画やミュージカルの本質について観客が自分で考えるきっかけを与えてくれるのである。この点でも、この人物の造形は映画にとって大きな価値があると言えるのだ。