

1930年代のアレクサンドロフ監督の ミュージカル映画における「声」

— スターリン体制下のジャズと大衆歌謡（2） —

鈴木 正 美

世界初のトーキー映画『ジャズ・シンガー』（1927）が登場してから映画言語は大きく変わった。モンタージュ理論もなしくずしにしかねない映像と音の遊離から共存へ、そして融合へと映画における音の方法論も進化した。映像と「声」とのずれを克服し、登場人物がリアルに語る「声」がそのまま演技を越えてひとつの物語世界を構成するようになるとさらに次の問題が生じた。すなわち、従来バックミュージックや単なる添え物的存在だった音楽を映画の中でいかに効果的に使うか、さらに音楽と映像をいかに融合させるのか。アメリカにおける演劇産業はブロードウェイのミュージカルで演劇・ダンス・音楽が融合した総合的舞台をすでに大量に生み出していたし、音楽産業がそれらの音楽を大量に複製、販売し、大衆はレコードやラジオによってそれらを大量に消費していた。こうしたミュージカルを支える基盤の上に、ハリウッド映画は『ジャズ・シンガー』に続いて1930年代にたくさんのミュージカル映画を制作した。もちろん、それらの多くはソ連の映画人に大きな影響を与えた。

1931年、ソ連でも最初期のトーキー映画『女一人』、『人生案内』等が制作、上映され、たちまち人々に熱狂的に受け入れられた。『呼応計画』（1932）でうたわれた「呼応計画の歌」はソ連のトーキー映画として最初のヒットソングとなった。⁽¹⁾ その後、映画の中でうたわれる歌はいずれも流行歌になった。

ソ連最初のミュージカル映画はイーゴリ・サフチェンコ監督作品『アコーディオン』（1934）である。集団化の進む農村で働くアコーディオン好きの青年の物語で、「その最大の魅力はスタンダード・スクリーン一杯に広がる娘たちの列の

フォーメーションとその動き、民謡から生まれた新しい歌と音楽、そのキビキビしたダイナミズムの魅力である。その音楽やコレオグラフィ（振りつけ）などは民族色ゆたかなものだが、そのミュージカルの処理の技法にはソビエト映画人が学びとったアメリカ映画のノウハウが生きている。⁽²⁾ 『アコーディオン』では労働と休息の時間が対照的に描かれており、「よく働けば、よりよく遊べる」というメッセージが明確に伝わる内容になっている。⁽³⁾ 農民たちの昼食風景はいかにも幸福である。同時代の社会主義リアリズムの絵画に描かれた幸福な集団農場の風景そのものだ。疲弊し、飢餓状態にあった現実をあからさまに隠蔽され、「ありうべき現実」がそこに描かれている。これは幸福な「永遠の母国」ソ連というイコノグラフィであり、その後のスターリン体制下におけるソ連映画の典型的な農村風景となっていくことは言うまでもない。しかし、この映画において重要な要素になっているのは、農民たちがうたう歌であり、演奏する民謡と舞踏である。古くからある民謡、フォークロアに基づいて新たに映画用につくられた民謡がうたわれ、やはり新たにつくられた振り付けによって踊られている。ロシア帝国時代に地方に散在していた様々な民謡、フォークロアをソ連型の民謡やフォークロアに再生産し、それを「祖国」の農村風景にふさわしい「ロシア的」なるものとして人々が心から享受している。

このような民族的要素、フォークロアへの関心が高まり、それらが諸芸術に導入されていったのも1930年代のソ連文化の特徴のひとつである。例えば、イーゴリ・モイセーエフ（1906-2007）がソ連民族舞踏アンサンブルを創設したのは1936年であり、その後多くのダンス・コンテストでは古典バレエと並んで民族舞踏も審査対象になっている。また、アンドレーエフ国立民族オーケストラも1936年からの4年間に53都市で571のコンサートを行うほど、ソ連型の民族音楽、民謡は一般民衆の間で日常的なものとなっていく。その影響は後述する映画『ヴォルガ・ヴォルガ』に顕著に見ることができる。⁽⁴⁾

民謡や舞踏だけではなく、民族楽器も重要な役割を果たした。工場でバラライカの大量生産が始まったのは1925年からだった。1933年から始まった第二次五カ年計画では第一次五カ年計画に続いてさらに大規模な民族楽器全般の大量生産が国主導で行われた。このころには音楽の中等教育機関にバラライカ専攻

もできた。⁽⁵⁾ 1930年代末にはソ連中で生産されるバラライカやドムラは年間百五十万台に達していた。「大衆に音楽」という文化政策によって、ソ連中に民族楽器は広がった。そうした楽器を演奏し、民謡をうたう情景が映画にも描かれることになったのだが、その最初の作品が『アコーディオン』だったのである。

『陽気な連中』

アメリカのミュージカル映画を深く研究したグリゴリー・アレクサンドロフ監督(1903-1984)は音楽を映画の添え物ではなく、音楽によって映画をつくらうとした。それが1930年代に彼が制作した『陽気な連中』(1935)、『サーカス』(1936)『ヴォルガ・ヴォルガ』(1938)である。そして、これらの映画のための音楽を創造したのが作曲のイサーク・ドゥナエフスキイ(1900-1955)と作詞のヴァシーリイ・レーベチェフ＝クマチ(1898-1949)だった。

『陽気な連中』の主演であるレオニード・ウチョーソフ(1895-1982)はアレクサンドル・ツファスマン(1906-1971)と並んで、ソビエト・ジャズのパイオニアの一人である。1929年から始めた演劇的な要素をふんだんに盛り込んだバラエティ・ショウとも言うべき「テア・ジャズ」でスターリン時代のジャズのスターとなった。⁽⁶⁾ 歌あり、踊りあり、笑いありのドタバタ・コメディ『陽気な連中』でアレクサンドロフはウチョーソフの魅力を最大限に引き出している。映画の全体にわたってジャズの器楽演奏が流れ、要所要所で歌がうたわれる。その中心となるのが「陽気な連中のマーチ」と「こころ」である。

「陽気な連中のマーチ」は映画の冒頭と最後でうたわれる。それだけに観客の印象に残りやすい。歌の出だしはこうである。「陽気な歌に心も軽い／歌はけっしてふざけたりしない／村や田舎の歌を愛してる／大都会の歌も愛してる。」⁽⁷⁾ 単純明快で陽気な歌だ。田舎の田園風景の中を行く主人公の牧童コースチャ(ウチョーソフ)、その周りでうたう農村の人々の平凡な幸福に満ちた歌声。コースチャの声を中心に複数の声が重奏し、「私たち」の幸福が確認される。この「村や田舎の歌」はやがてコースチャがモスクワに出てジャズ・オー

ケストラのリーダーとなると「大都会の歌」となるが、それもまたソ連を構成する国民としての「私たちの歌」であることが映画の結末で明確になる仕組みになっている。「歌は僕らを整え 暮らしを助ける／歌は友だちみたいに呼び導く／歌とともに人生を歩む人は／いつでもどこでもいなくなることはない！／歌とともに人生を歩む人は／いつでもどこでもいなくなることはない！」歌とともに歩む人とはもちろんソ連に住む人々である。先述の『アコーディオン』における農民たちのようにソ連に生きる人々がすべて歌とともに生きている。しかし、それも次の歌詞から徐々に愛国的要素が強くなっていく。「前へ進め コムソモールのみんな／おどけて歌え 微笑みに輝くように！／僕らは時空を超える／僕らは若き大地の主人公／／寒い北極を 青い大空を／僕らはすべてを手に入れる 理解する 開く／祖国が英雄になれと命じたら／僕らは誰もが英雄になる」。若き大地であるソ連という母国に生きる、その国の主人公たちは誰もが英雄になれる。しかし、それは祖国あってこそそのことで、「僕ら（私たち）」は祖国のために英雄になるのだ。「たゆみない闘いや労働の中でも／僕らは子どものように歌い笑うことができる／だって僕らはいつでもどこでも屈服することのない／世界にこうして生まれたのだから／／もしも敵が僕らの生きる喜びを／不屈の戦いへと奪い去ろうとするなら／そのとき僕らは戦いの歌をうたって／僕らの祖国のために立ち上がろう」。歌うことという「生きる喜び」と祖国を守るために歌うことで敵と戦うのである。つまり歌には「僕ら（私たち）」を結束させ、ソ連国民としての意識を高める力があるということなのだ。

「陽気な連中のマーチ」はたちまち流行歌となった。しかし、それ以上に大衆に好まれたのは映画の中で何度もうたわれるタンゴ曲「かわいい女の子がどんなにたくさんいても」（後に「こころ」という題名で流布する）だった。この曲はウチョーソフにとって最大のヒット曲であり、その後彼のコンサートで必ずうたわれる十八番となった。「陽気な連中のマーチ」同様、この歌もきわめて単純明快な内容である。

かわいい女の子がどんなにたくさんいても
やさしい名前がどんなにたくさんあっても

恋すると 安らぎも夢もなくなって
その中の一人になやまされる

※ ころよ きみは安らぎを欲しくないんだ！
ころよ この世に生きていることはなんてすばらしい！
ころよ きみがこうしていることはなんてすばらしい！
ありがとう ころよ きみがこうして愛してくれて！

全然待ってもいないのに
愛は突然やってくる
そしてすぐに毎晩訪れて
驚くほどすてき きみは歌うよ

※ (くりかえし)⁽⁸⁾

まったく他愛のないラブソングである。当時流行していた多くの恋愛歌謡となんら変わるところはないようである。実際、映画の中でヒロインを演じるオルローヴァとウチョーソフが二人でこの歌をうたう時は、ラブシーンそのものである。しかし、果たしてそうであろうか。コースチャ（ウチョーソフ）とアニュータ（オルローヴァ）がこの歌をうたう時、それは二人だけの世界をうたっているようであっても、歌の歌詞にはコースチャやアニュータの固有名はない。さらに「私」もない。「きみ」と「ころ」だけである。ギュンターが指摘しているように、歌を聴く観衆はこの歌に具体的な人物を思い浮かべる必要はなく、容易に誰でもないどこかの「きみ」、たくさんいる女の子の一人である誰かを想像する。「きみ」や私は不特定多数の「私たち」のうちの誰かなのである。「きみ」は「私たち」なのだ。⁽⁹⁾

個別の歌を聴く観客たちはそこに特定の個人を見いださず、個々人の中の「私ときみ」を思い浮かべる。しかし、「陽気な連中のマーチ」で個々の声が集団の声となったように、不特定多数の「私ときみ」の声は容易に「私たち」の

声に変化する。個人の声は集団の声＝合唱となってマーチやタンゴのリズムに乗ってうたわれる。また、『陽気な連中』において「私ときみ」すなわち「私たち」の愛の対象となるのは私やきみという個人ではなく、私たちの祖国へとすり替えられるのである。

こうした個人の声の集団化、複数の声による歌謡曲は、アレクサンドロフ監督のその後の作品においてますます顕著になる。

『サーカス』

映画『サーカス』の主題歌「祖国の歌」は映画発表後、ソ連国歌と同様の扱いを受けるほど有名になったことは周知の事実である。スターリン体制とその文化を論じる際に必ずと言っていいほどに引用される。「広大な祖国よ／たくさんの森野川／私はこんな国を他に知らない／人がこれほど自由に呼吸できる国を！」⁽⁴⁰⁾ 「広大な」という形容はロシアという国のナショナル・イメージともなっているのだが、この「祖国の歌」がそのイメージを強化したと言ってもいいだろう。「祖国」あるいは「母なる祖国」という言葉は、1920年代には公的にはそれほど使われていなかったが、1930年代半ばには公的に好んで使われるようになった。⁽⁴¹⁾ 「祖国」という言葉およびそのイメージを国民に定着させるには、歌詞が何度も繰り返される大衆歌謡がもっともふさわしく、アレクサンドロフ監督の映画はそれに貢献したのである。その「広大無辺な祖国」の住人たちのいのちは「自由で広大」であり、「同志」たちの間に差別はない。「全国民のスターリン法」のもと、「人は永遠に学び、休み、働く権利を持っている」。その祖国には春風が吹き、「日ごと暮らしは喜びにあふれていく」。このすばらしい祖国を敵が「打ち砕こうとするなら／私たちはきつく眉をしかめるだろう——／花嫁のように 祖国を私たちは愛する。」⁽⁴²⁾

「祖国の歌」は当初主人公の二人がデュエットでうたうラブソングだった。しかし、ドゥナエフスキイはこの曲を徐々に交響楽風にかきなおしていくうちに映画全体を占める重要な曲になっていった。そして、曲が先につくられ、レーベヂェフ＝クマチが後から歌詞をかいた。さらにレーベヂェフ＝クマチ、ドゥ

ナエフスキイ、アレクサンドロフの三人で何度も歌詞を書き直し、より祖国と愛国心を強調する内容にしたという。⁽¹³⁾

『サーカス』は映画制作が始まる前までに音楽の譜面が約70パーセント出来あがっていた。⁽¹⁴⁾ 音楽優先でつくられたことから分かるように、映画全体が音楽によって支えられ、音楽によって物語が進行する。「祖国の歌」は映画の所要所に何度も使われる。

『サーカス』は先行するハリウッドのミュージカル映画だけでなく、ドイツ初のトーキー映画であるスタインバーク監督作品『嘆きの天使』（1930）を意識してつくられている。主人公のマリオン・ディクソン（オルローヴァ）はローラ役のマレーネ・ディートリッヒをモデルとしており、サーカスの舞台でのダンスはディートリッヒを彷彿とさせる。ディクソンうたう歌「月のワルツ」は、彼女の夢や希望を太陽や月に託している。「ワルツのリズムにすべてがゆれる／すべての大きな大きな空／太陽と月といっしょに／地球は目もくらむよう——／夜のこの音楽にすべてが踊る。」⁽¹⁵⁾ 甘くせつなく歌う声、アメリカを捨てて新たな国で希望を見いだそうとする女性の心情に観客は共感する。

声について考える上で重要なのは二つの子守歌である。ひとつは物語の中盤、悪役のクナイシッツによって乱暴された後、ホテルの部屋でディクソンが自分の子どものジミーを抱いてうたう子守歌だ。内容はとても他愛のないものなのだが、英語とロシア語の言葉が混交する歌である。しかも、ロシア語は、ややたどたどしくうたわれる。黒人との間に生まれた子どもであるがゆえにアメリカでは人種差別されざるをえない息子ジミー。故国アメリカの言葉である英語だけで子守歌をうたえなくなっているディクソン。人種差別のない新天地ソ連に希望を見だし始めているがゆえに英語に半分ロシア語が混じり始めていることが観客にはすぐに了解される。しかし、たどたどしいロシア語であることで、彼女がまだソ連に完全になじめていないことも分かる。ディクソンの中でアメリカの声とソ連の声が交錯する。二つの声の間でディクソンの身体は震える。やがて子守歌をうたい終え、ジミーを乳母に託すと窓の外から静かに、そして確かに聞こえてくるのは「祖国の歌」である。誰でもない不特定多数の「私たち」の声にディクソンはソ連という国に心と身体を開き始めるので

ある。

もうひとつの子守歌は映画のクライマックスでうたわれる「夢が入り口にやってくる」である。

夢がやってくるよ／ぐっすりおねむり おまえ／百の道／百の路が／
おまえのために開かれているよ

この世のすべてが休むよ／風も静まり／空はねむり／太陽はねむる／
月はあくびをしているよ

おやすみ 私の宝物／おまえはこんなに裕福／ぜんぶおまえのもの／
ぜんぶおまえのもの——／星々も夕焼けも

明日おひさまが目を覚まし／また私たちのところへ帰ってくる／若く／
金色の／新しい日ははじまる

明日早起きして／おひさまに会えるように／おねむり／ぐっすりと／
かわいい子！

ウサギさんもおサルさんもねむっている／クマさんも穴の中でねむっている／
おじさんもねむっている／おばさんもねむっている／
おまえも おやすみ かわいい子！⁽¹⁶⁾

サーカスの団員や観客たち全員の前で、ジミーがディクソンの子どもであること、黒い肌の子どもはディクソンの恥であることをクナイシッツが告発すると、観客たちは彼を軽蔑したような態度になり、ジミーをクナイシッツから取り上げ、次々に抱きながら愛おしそうに子守歌をうたう。ソ連には人種差別はなく、どんな子どももソ連国民みんなの子どもなのだ。狼狽し、逃げるクナイシッツ。ロシア、ウクライナ、グルジア、中央アジア、ユダヤ、出身地不明の

黒人、そしてまた白人女性とさまざまな民族の観客が次々とジミーを抱きながら優しく子守歌をうたう。ユダヤ人のソロモン・ミホエルス（1890-1948）はイディッシュ語でうたっている。¹⁷⁾

ソ連を構成するさまざまな民族、男女の複数の声がひとつの子守歌を平等にうたう象徴的なシーンであり、ヒューマニスティックな展開に誰もが感動する。不平等なアメリカ（西欧の資本主義諸国）とは違い、真に自由と平等の国ソ連がいかにすばらしい国であることか、観客は心から賞賛することになる。そして、徐々に荘嚴な「祖国の歌」が流れ始める。厳しい表情で決然とした態度になったディクソンが全身を覆っていた布を取ると、その下からスポーツ着姿の新しいソ連人ディクソンの身体が現れる。ディクソンはうたいながら皆とともに赤の広場を行進する。赤の広場には祖国を愛する「私たち」の声があふれる。ディクソンの声も身体も「私たち」ソ連国民の声と身体に融合していく。

ふたつの子守歌はあまりヒットしなかったというが、この子守歌があることで「祖国の歌」がよりひきたっていることは確かである。『サーカス』は、個人の声から「私とあなた」の二人の親密な声へ、さらに親密な複数の声から集団のソビエト的身体となった「私たち」の声へと発展しながら、音楽とともに観客の声も身体もひとつの声と身体に変えてしまうのであった。

『ヴォルガ・ヴォルガ』

『陽気な連中』と『サーカス』で培われた映像と音楽の融合のさまざまな方法は『ヴォルガ・ヴォルガ』でさらに発展する。モスクワから遠く離れた地方の町メルコヴォーツクにあふれる音楽、ヴォルガ河を下る船の上で歌われる音楽、モスクワ川にあふれる音楽、そのすべてが映像と絶妙に絡み合ったすばらしいミュージカル映画である。

『ヴォルガ・ヴォルガ』を構成する曲の中でも重要な役割を担うのが、主人公のストレールカ(リュボーフィ・オルローヴァ)が恋人との愛をうたう時の歌「大好きな 広い」、ストレールカとその仲間たちがみんなで陽気にうたい踊るときの歌「若い女性」、映画全体の中でさまざまな変奏、さまざまな楽器によって

演奏され、さまざまな声によって歌われる主題歌の「ヴォルガの歌」である。まず「大好きな 広い」を見てみよう。

大好きな 広い 水色の川となって／
私とあなたは二人 すてきに流れていく。
私たちは愛し合っている
そして昼は——若く
歌のツバメは
水の上を飛んでいく。
気楽に流れていく
軽やかにうたう！⁽¹⁸⁾

全五連のこの歌詞はヴォルガとその周辺を彩る祖国の風景の美しさを讃えながら、愛し合う若い「私たち」二人が「歌のツバメ」となって飛ぶようにヴォルガを行く様子を軽快に描いている。「私たちより幸せなところはどこにも見つけられない！」(第三連)、「私とあなたは世界のすべてを抱きしめたい！／高い山と／大平原／ステップの広がり——／故郷の大地！／気楽に流れていく／軽やかにうたう！」(第四連)というように「陽気な連中のマーチ」や「祖国の歌」に共通する愛国的要素が盛り込まれているが、基本的には他愛のない明るい歌である。しかし、「私たちは愛し合っている 私たちはいっしょ」(第五連)という「私たち」は『陽気な連中』の「こころ」と同じ文脈で考えるならば、不特定多数の誰でもない「私たち」だろう。これは次の「若い女性」も同様である。

道沿いの金色の霧が渦を巻いて立ち上る——
ああ、おまえ、若い喜び、ありえないような！
まさに空 高い おまえ
まさに海 広い おまえ
若い女性のはてしない道！

さあ歌おう
つよく！
声を合わせよう
仲よく！

まさに空 高い おまえ

まさに海 広い おまえ

若い女性の果てしない道！⁽¹⁹⁾

「おまえ」若い女性は第二連では「私たち」となる。「海で 私たちは遠くの
カモメを追い越す／空で 私たちは高い雨雲を刺し貫く！／私たちの群れにほ
ほえみながら／全世界の六分の一が／私たちの広大な喜びに満たされる！」「祖
国の歌」と同じく、祖国の広大さとそこに暮らす人々の喜びがうたわれている。
そして『陽気な連中』と同じように人々は喜びの歌をうたう。「さあ歌おう／つ
よく！／声を合わせよう／仲よく！」歌は「私たち」そのものとなってヴォル
ガを行く。映画の中では、メルコヴォーツクを出発し、カマ川の支流を下り始
めた帆船の上でストレールカとその仲間たちがこの「若い女性」をうたいなが
らさまざまな楽器を演奏し、踊り続ける。そのパフォーマンスは圧巻である。
『陽気な連中』でもさまざまな物を鳴らすシーンやさまざまな楽器による音と身
体の乱闘シーンがあるが、『ヴォルガ・ヴォルガ』における楽器（音の出る物）
の多様さ、ダンスの多彩さは群を抜いている。

一般的な西洋楽器を用いているのはストレールカの恋人のアリョーシャの
オーケストラで、彼らはワーグナーをはじめとする主にドイツの作曲家のクラ
シックを演奏する。これと対照的にストレールカとその仲間たちの音楽グルー
プはバラライカをはじめとするさまざま民族楽器を演奏したり、身の回りにあ
るあらゆる物を使って演奏する。それはアリョーシャたちのクラシックよりも
はるかにエネルギッシュで魅力的である。こうしてクラシック（西欧）に対す
る民族的音楽（ソ連）の優位さが表現されている。

身の回りにあるあらゆる物を使って演奏するシーンはディズニーによる世界
最初のトーキー・アニメーション『蒸気船ウィリー』（1928）の影響を明らかに

受けているが、それをはるかに越えるパフォーマンスである。西欧の通常のミュージカル映画でもオーケストラで使う楽器がほとんどであり、『ヴォルガ・ヴォルガ』のように多種多様な楽器が登場する映画は他に類がない。⁽²⁰⁾ 複数の声と身体だけでなく、こうして複数の楽器がカーニヴァルのように演奏されるシーンは、モスクワで開催されるオリンピアダへの出場参加をアピールするためにメルコヴォーツクの住民たちが次々と繰り広げる音楽と踊りのシーンにも見られる。さまざまな民族楽器の登場はすべての人々に音楽をという1930年代のソ連の文化政策の所産でもある。しかし、さらに複数の声、身体、楽器が融合して描かれるこれらのシーンは、音楽や歌がひとつの大きな身体であることを如実に物語っていると言えるだろう。

さらに主題歌の「ヴォルガの歌」はより複数の声や身体を融合していく。

雨雲のように 悲しく 長く
祖国の上を時代は通り過ぎ、
そしてヴォルガは涙となって流れていく——
広大無辺な私たちの河。
祖国の水色の道は
柳や嘘にひるむことはなかった、——
ステパンはエメリヤンとともに舟をいたずらに
ヴォルガを下らせはしなかった。

※ ナロードの美女よ
海のように満々と水をたたえ
祖国のように自由で——
広く
深く
強い！

ヴォルガの上にたくさんの歌がひびく、

その歌に旋律はなかった。
歌より先に私たちの愁いがうたわれた、
そしていまは私たちの喜びがうたわれている。
私たちは灰色の雨雲を引き裂いた、
祖国の上で春は花開いた、
そしてヴォルガのように大河となって
私たちの自由な暮らしは流れ始めた。

※（くりかえし）

私たちは山や川を動かす、
おとぎ話の時は現実のものとなった、
ヴォルガを永遠に自由の
船たちがモスクワへとやってくる。
モスクワからスターリングラード門へ
大きな生きた手のように
全人民のヴォルガ河は
兄弟のようにすべてのナロードを歓迎する。

※（くりかえし）

ヴォルガについてたくさんの歌がうたわれた、
でも ソビエトの太陽にあたためられて
ヴォルガ河の上にひびかせるような歌は
まだつくられてはいなかった。
歌をうたおう たからかに 勇敢に
歌に私たちの力が生きるように
太陽まで飛んでいくように
心まで届くように！

※ (くりかえし)

5月のように若い私たちの幸福を
私たちの力はけっして壊しはしない。
ソビエトの幸福の星の下
よく働き 生きる！
飢えた狼のような敵たちよ
国境に足跡をつけてみるがいい——
やつらがヴォルガの美女たちを見ることはない
やつらがヴォルガの水を飲むことはない！

※ (くりかえし)⁽²¹⁾

第一連ではヴォルガにまつわる地理的、歴史的背景が語られる。「廣大無辺な」という祖国の大地の形容は『陽気な連中』や『サーカス』と同じである。ステパンはステンカ・ラージン、エメリヤンはプガチョーフであり、この名前によって、昔から民衆に好まれているヴォルガにまつわる物語が想起される。また、「ナロードの美女」はステンカ・ラージンによってヴォルガに投げ込まれたペルシアの姫をすぐに思い出させる。さらにステンカ・ラージンからすぐに思い出されるのがドランコフ制作・ロマシコフ監督の『ヴォルガ下流の自由の民(ステンカ・ラージンと姫)』(1908)である。これがロシア最初の劇映画であることから、ロシア人にとってステンカ・ラージンのイメージがヴォルガと濃密に結びついていることが分かるだろう。

民謡の「ステンカ・ラージン」でも「ヴォルガ、ヴォルガ、生みの母よ、／さあ、美しい娘を受けとるがいい！」とうたわれている。⁽²²⁾ 「祖国の歌」も「ヴォルガの歌」もそれ以前の「ステンカ・ラージン」や「母なるヴォルガを下りて」「ヴォルガの舟唄」等複数のさまざまなロシア民謡を換骨奪胎することで行われていることは多くの研究者が指摘している。前述の「大好きな 広い」、や「若い女性」もチャストゥーシカや祭りの時にうたわれる歌を参考につ

くられていることは明らかである。

「ヴォルガの上にかくさんの歌がひびく」（第二連）、「ヴォルガについてたくさんの歌がうたわれた」、そして「歌をうたおう たからかに 勇敢に／歌に私たちの力が生きるように」（第四連）。この歌詞の通り、ストレルカたちがモスクワに着いた時に、彼女がつくった「ヴォルガの歌」は、マーチ、コーラス、ジャズ、軍楽隊のマーチ、ヨット遊びをする若者たちの歌、空を飛ぶ飛行船から響くメロディーとなって次から次へとヴァリエーションが演奏され、うたわれる。「ヴォルガの歌」はこうして複数の変奏、複数の楽器、複数の声、複数の身体となって、旅の最終目的地であり、ソ連という国の心臓部であるモスクワ中に響くのである。

最終連では、祖国を脅かす敵から祖国を守ろうというメッセージが強く打ち出されるが、これは「陽気な連中のマーチ」や「祖国の歌」と同様である。しかし、「ヴォルガの歌」は単なる国策映画、愛国歌謡ではない。古いロシア民謡の数々、ソ連時代の歌謡曲等のリズム、メロディー、歌詞を再利用し、ヴォルガ＝女性＝水＝祖国＝自由というイメージを強調することで、ヴォルガを中心とするソ連という国全体をひとつの身体としてイメージすることを可能にしている。

すでに前稿でも述べたように、「母なるヴォルガ」、「母なるモスクワ」というイメージは1930年代の大衆歌謡の多くで何度もうたわれている。⁽²³⁾ モスクワは国の中心であり、心臓である。その心臓から流れる血（水）は川（血管）を伝わって、ロシア全土に流れている。その血管の中でもっとも重要な大動脈がヴォルガ河である。⁽²⁴⁾ ロシアという母国＝祖国（「ロージナ」）は母の身体であり、祖国という身体の中に生きている国民はすべて等しく祖国（母）の子どもなのである。

歌をうたい、演奏し、踊る複数の声と身体はこうして「母なるヴォルガ」に抱かれて生きている。そしておそらく、母＝ヴォルガがうたう子守歌はレーベチェフ＝クマチが1937年に書いた次の詩のようなものであったろう。

自由の太陽がおまえを暖める
母なる祖国が愛しい人を抱きしめる
喜び 歌 笑いがおまえを待っている ——
私の坊や おまえは誰よりも幸せ！⁽²⁵⁾

『三人の同志』（1935）の「トラクター運転手のマーチ」、『グラント將軍の子どもたち』（1936）の「陽気な夕べの歌」、『明るい道』（1940）の「熱狂者のマーチ」等、ドゥナエフスキイが作曲し、ミュージカル映画の中でうたわれた歌の多くがヒットし、流行歌となった。そして、アレクサンドロフ監督によるミュージカル映画で常に主役を演じたりュポーフィ・オルローヴァ（1902-1975）は国民的スターとなった。こうした「映画俳優の人气が歌の人气を益々高めた。そしてその歌が今度は主人公のところに舞い戻り、ラジオで鳴り響き、蓄音機からも聞こえてきたのである」。そしてソ連時代の「映画界で半世紀のあいだに作られたこれらの歌は、趣味や流行がどのように変わろうとも今日まで歌い継がれてきた。」⁽²⁶⁾ 『陽気な連中』、『サーカス』、『ヴォルガ・ヴォルガ』はいずれも21世紀に入ってからデジタル処理され、カラー映画として復活し、またさらなる人気を博していることから見ても、映画の中でうたわれる歌声はいつの世でも人々を魅了してやまないのである。

注

- (1) ネーヤ・ゾールカヤ著, 扇千恵訳『ソヴェート映画史——七つの時代』ロシア映画社, 2001年, 176頁。
- (2) 山田和夫著『ロシア・ソビエト映画史——エイゼンシュテインからソクーロフへ』キネマ旬報社, 1997年, 135-136頁。
- (3) Emma Widdis. *The Cinematic Pastoral of the 1930's*. Ed. by Valerie A. Kivelson and Joan Neuberger. *Picturing Russia; Explorations in Visual Culture*. Yale University Press, 2008, pp.177.
- (4) Richard Stites. *Russian Popular Culture. Entertainment and Society since 1900*. Cambridge University Press. 1992. pp.78-79.
- (5) 柚木かおり『民族楽器バラライカ』ユーラシア・ブックレット (No88), 東洋書店, 2006年, 31頁。
- (6) 鈴木正美『ロシア・ジャズ——寒い国の熱い音楽』ユーラシア・ブックレット (No97), 東洋書店, 2006年。18-20頁。
- (7) Ed. by J. Geldern, R. Stites. *Mass Culture in Soviet Russia*. Indiana University Press. 1995. pp. 234-235.
- (8) Песни нашего кино 30-60-е годы. СПб.;Изд-во ”Композитор”. 2003, С.13.
- (9) Hans Günther. “Broad is my Motherland” The mother archetype and space in the Soviet mass song. Ed. by E. Dobrenko, E. Naiman. *The landscape of Stalinism : The art and ideology of Soviet space*. University of Washington Press, 2003. pp.82.
- (10) Ed. by J. Geldern, R. Stites. *ibid.* pp. 271.
- (11) Rimgaila Salys, *The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov*. Intellect Bristol, 2009, p.175.
- (12) Ed. by J. Geldern, R. Stites. *ibid.* pp. 272.
- (13) Rimgaila Salys, *ibid.*, p.144-145.
- (14) *Ibid.*, p.173.
- (15) Лебедев-Кумач В.И. Избранное. М.: Гос. изд-во. худ. лит.,1950. С.272.
- (16) Там же. С.302.
- (17) Beth Holmgren. The Blue Angel and Blackface: Redeeming Entertainment in Aleksandrov’s Circus. *The Russian Review*, 66 (January 2007), pp.20.

- (18) Лебедев-Кумач В.И. там же. С.267-268.
- (19) Там же. С.226-227.
- (20) Друбек-Майер Н. Звуки музыки; (Анти-)медиум в советских музыкальных комедиях. // Гюнтер Х. и Хэнстен С. (под. ред.) Советская власть и медиа. СПб.:Академический проект. 2006. С.588.
- (21) Лебедев-Кумач В.И. там же. С.215-216.
- (22) 伊東一郎著『マーシャは川を渡れない——ロシア民謡のなかの文化』ユーラシア・ブックレット (No.17), 東洋書店, 2001年, 27-34頁。
- (23) 鈴木正美「1920-30年代ソ連のラジオにおける『声』——スターリン体制下のジャズと大衆歌謡」人文科学研究第126輯, 新潟大学人文学部, 2010年, 35-56頁。
- (24) Hans Günther., *ibid.*, pp.89.
- (25) Лебедев-Кумач В.И. там же. С.301
- (26) ネーヤ・ゾールカヤ, 前掲書, 237-238頁。

※ 本稿は次の論考と一部重複している箇所があることをお断りしておく。「ヴォルガの視覚表象——絵はがきと風景写真, 映画『ヴォルガ, ヴォルガ』から現代アートへ」(北海道大学スラブ研究センターによる研究報告集。タイトル未定。2012年3月発行予定)

平成23(2011)年度人文科学研究編集委員：兒 玉 憲 明
石 田 美 紀
福 島 治

平成24(2012)年3月15日印刷
平成24(2012)年3月30日発行

編 集 兼 新 潟 大 学 人 文 学 部
発 行 者
〒950-2181 新潟市西区五十嵐二の町8050番地

印 刷 所 株 式 会 社 小 林 印 刷 所
〒951-8028 新潟市中央区東湊町通三ノ町2569番地
電 話 (025) 222-8725
F A X (025) 222-7418