

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—

鈴木正美

1. 「ヴォルガの舟ひき」と「ヴォルガの舟唄」

ヴォルガの代表的な視覚表象といつてすぐに思い浮かぶのは、レーピンの名作「ヴォルガの舟ひき」(1870-1873)であろう。作品発表後またたく間に有名になり、ドストエフスキイの『作家の日記』でも賞賛され、さまざまな社会的論争の種となったことは周知の通りである。論争の種となったのは、これがヴォルガの風景画ではなく、労働者の姿を描いた風俗画と捉えられたからである。確かに11人の舟ひき人夫たちと舟を除くと、背景となる風景はモノトーンで、スケッチ的である。あたかも風景が不在であるかのようだ。それはあたかも自然という存在によって理想化されるものとは対照的な世界にこれらの舟ひき人夫たちが生きているかのようである。⁽¹⁾

レーピンの文集『遠くて近いこと』(1937)に収められている「ヴォルガの舟ひき」(1914)には1870年のヴォルガ旅行の思い出が瑞々しい筆致で描写されている。サマーラに近いシリヤーエヴォ村での舟ひき人夫たちをレーピンはひたすら観察し、スケッチした。とりわけレーピンを魅了したのは元破門僧のカーニンで、最初に彼を目にした時のその姿に「あらゆる物語(ロマン)」を見いだしている。⁽²⁾ レーピンにとってはこうした人物における物語、ドラマが重要であった。レーピンの作品のほとんどは劇的な事件を扱っているか肖像画のどちらかである。つまり劇的事件を扱った作品では動的な物語(ドラマ)と同時に人物の内面的な物語を描き、肖像画では人物の外内という静的な物語と共にその人物のドラマチックな内面的な物語を描いている。しかし、「ヴォルガの舟ひき」は、はたして劇的な事件といえるのだろうか。レーピンはカーニンに聖者の面影さえ見えていた。⁽³⁾ 舟ひきたちの過酷な現実という文脈から切り離して作品を見ると、描かれている舟ひきたちはあたかも修行僧のようである。その修行僧たちの内面のドラマを劇的に描いていると考えるならば、絵の中の風景の不在はむしろ内面の風景の豊かさを描くための効果であると考えられることもできるだろう。

カーニンは「ヴォルガの舟ひき」の絵の中では先頭の人物として描かれている。先頭に立つ「先手 *шишка*」は舟ひき人夫の中でもっとも重要な役割を担う。先手は的確な道を選び、仲間の人夫を先導するだけでなく、仲間たちを鼓舞し、作業の辛さを忘れさせる歌をうたった。こうした歌い手たちが民謡のすぐれた担い手となった。彼らは「民謡の創造者であり、また合唱の『指揮者』でもあった」。⁽⁴⁾ しかし、レーピンの絵を見ると先手をはじめ、

1 Christopher Ely, *This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia*. (Northern Illinois University Press, 2002), p.180.

2 イリヤー・レーピン著、松下裕訳『ヴォルガの舟ひき』中央公論社、1986年、239頁。

3 同書、282頁。

4 飯田規和「ボルガの船引き人夫」東京外国語大学論集、第27号、1977年、234頁。

すべての人夫は歌を歌っているようには見えない。口が髭に隠れているためだけでなく、口を開けている描写が見られない。これはまったく筆者の主観的な判断だが、レーピンの他の作品のほとんどからも音は聞こえてこないようだ。先述したレーピンの文書「ヴォルガの舟ひき」にも嵐の情景を除いて音に関する描写はあまり見うけられない。舟ひき人夫の歌についても触れているが歌そのものではなく、歌がうたわれていない状況が描かれている。⁽⁵⁾ 単調な労働の時に歌は効果的だが、きつい仕事の時には歌はかえってじゃまだったからだ。従って、「ヴォルガの舟ひき」では、もっともつらい労働の最中が描かれているのである。

レーピンの「ヴォルガの舟ひき」には音がない。しかし、この絵の鑑賞者たちは絵の中に歌を聞いた。それはヴォルガではもっともよく聞くことのできた歌 «Эй, ухнем!» や «Дубинушка» だった。音楽家のバラキレフ (1836-1910) が «Эй, ухнем!» を採譜したのは1860年 (または1861年) のことである。レーピンの「ヴォルガの舟ひき」が世に知られるようになったころには «Эй, ухнем!» や «Дубинушка» はヴォルガの舟ひきの歌として一般に広く歌われていたであろう。レーピンは歌とは関係なく絵を描いたが、鑑賞者は舟ひきの歌と共にヴォルガとそこに生きる労働者の姿をイメージした。聴覚は視覚を強化した。風景が不在であったはずのレーピンの作品が聴覚によってあらたな風景を付与される。それは19世紀中期ロシアにおけるヴォルガの舟ひきをテーマとする一連の文学、音楽、絵画において表象された「ロシア民衆」をさらに意識化させるものとなったはずである。

しかし、「Эй, ухнем!» や «Дубинушка» の歌詞をみると過酷な労働などうたわれていない。いたって単純な言葉の繰り返しが続く。「その単純さは歌のリズムとメロディーを生かすための単純さである。労働歌において重要なのは歌詞の内容よりもむしろその響きであり、労働が苦しいものであればあるほど、そのとき歌われる歌は単純なものにならざるをえないという必然性がそこにはある」。⁽⁶⁾ 絵の鑑賞者はこの歌の内容ではなく、単調でゆっくりとしたメロディーからヴォルガ河の流れや舟ひき人夫たちの力強い動きをイメージする。そのイメージはレーピンの絵をさらに生き生きとしたものにしていく。

«Эй, ухнем!» がシャリヤーピン (1873-1938) の歌としてレーピンの絵とセットで人口に膾炙するようになったのはいつのことからかは分からない。シャリヤーピンがレーピンに会ったのは1912年のことで、その2年後にレーピンはシャリヤーピンの肖像画を描いている。アレクサンドル・オリヒン (1839-1897) が1880年代に採取し、その後大衆的になった «Дубинушка» のヴァリエントをシャリヤーピンが労働者の前でうたったのが1905年の革命前夜のキエフでのことで、その後シャリヤーピンは十八番のようにこの歌をうたった。⁽⁷⁾ «Эй, ухнем!» も同様だったろう。シャリヤーピンは1907年から1908年にニューヨークのメトロポリタン歌劇場に出演し、またディアギレフに招かれ1907年から1912年にかけて4度もパリを訪れリサイタル行っており、1913年にはロンドンでのリサイタルで人気を博している

5 「舟ひきたちが太綱を引いて歩いているときには、一度も彼らが歌をうたっているのを聞いたことがなかった。労働のじゃまにもなるし、ひどくつらいからだ。とりわけ、うしろに引きずられぬように足をうんと踏んばらなければならない流れの急なところでは。」(レーピン著、前掲書、238頁)

6 飯田規和「ボルガの舟唄考」(その3) 現代ロシア語、第120号、1976年3月、東京外国語大学論集、第27号、1977年、10頁。

7 Шалыпин Ф.И. Маска и душа; Мой сорок лет на театрах. М., Союзтеатр. 1989. С. 144-145.

ので、このころ «Эй, ухнем!» に「ヴォルガの舟唄」という訳題が与えられたのではないだろうか。日本では1919年（大正8年）に「ヴォルガの舟人」の楽譜が出版されている。さらにグレン・ミラーは「ヴォルガの舟唄」をジャズの曲にアレンジしており、「Song of the Volga Boatman»（1941）は欧米においてロシアそのものを表象する曲になる。こうして「ヴォルガの舟唄」の聴覚イメージとレーピンの「ヴォルガの舟ひき」の視覚イメージは一体となって巷間に流布することになったのだ。

2. 絵はがきと風景写真

「ヴォルガの舟ひき」を実際にどれだけ多くの人が見たのだろうか。あちらこちらの美術展からの引き合いによって世界中で公開されており、ロシア国内でも多くの人の目に触れたことだろう。そして当然のことながら複製技術の発達によって、印刷物でも「ヴォルガの舟ひき」は多くの人々の「まなざし」にさらされ、複製品が「所有」されたことだろう。もっとも重要な複製品のひとつが19世紀末から世界的に流行した絵はがきである。アレクサンドル三世ロシア皇帝ミュージアムが1910年代に発行した「ヴォルガの舟ひき」の絵はがきはモノクロームだが、作品の細部まで再現している（図1）。^{8）} 「ヴォルガの舟ひき」を見た鑑賞者はその複製品である絵はがきを購入することで「ヴォルガの舟ひき」が表象する風景を所有し、さらに郵送することで宛名人にその表象を贈与した。メディアとしての絵はがきは所有と贈与、そしてさらなる所有をうながし、一般大衆の生活の中で視覚的娯楽として享受されることになる。

ヴォルガ河で最初に蒸気船が運航したのは1818年のことで、半世紀後にはヴォルガを行き交う運搬船の85パーセントが蒸気船になっていた。蒸気船の普及と共に舟ひき人夫も減少し、1860年代にはほとんど姿を消していた。従ってレーピンが描いた絵は舟ひきの歴史のほとんど最後の光景だったのである。

1853年に創立した汽船会社「サマリョート」（渡船）は1862年には37隻の汽船を所有していた。このころすでにサマリョート社は郵便を扱う権利を獲得しており、郵便船も運行するようになる。ギリャロフスキイはサマリョート社の船や郵便船について『友と出会いと』（1932）所収の「陽気な山羊のもとで」で描写している。そこでは1874年のニジニー・ノヴゴロドの定期市に伴って現れる淫売窟や賭場の様子が詳細に描かれており、当時の風俗を知る上で興味は尽きない。もっとも有名だった魔窟「回転木馬」は1892年のコレラ流行に際して閉鎖されたが、ニジニー・ノヴゴロドにはその後も多くの歓楽街や魔窟



図1 「ヴォルガの舟ひき」の絵はがき。1910年代。

8 *Стариков С.В.* Великая река России на рубеже; Волга от Нижнего Новгорода до Казани на страницах открытках. Йошкар-Ола. 2009. С. 49.



図2 サマリョート社の汽船。1910年代。

が存在したことだろう。

ギリャロフスキイは1908年に『ロシア諸都市旅行案内 ヴォルガ』を出版しており、ヴォルガ河を旅する観光客に向けて各地の都市やその名所を案内している。しかし、もちろん淫売窟や賭場はおろか歓楽街についてはまったく触れていない、健全な書である。⁹⁾ 20世紀初頭、こうした観光ガイドブックを手にした多くの人々は、実際にヴォルガ河の船旅を楽しんだことだろう。そして寄港した各都市で自分が乗った船や教会、河畔の風景、都市の全景等が写された絵はがきを買って求め、一筆したため、友人や家族に送った。写真観光ガイドブックによって事前に所有された風景は、旅行の途次に再確認され、絵はがきによって所有され、そのまま旅行者本人の所有物として視覚の娯楽となった。そして、また他の誰かに絵はがきが郵送され、贈与されることになる。それを受け取った人はまたその風景に触発され、その風景を所有したいと望み、ヴォルガ旅行へと誘われる。絵はがきはまた新たな所有者を生みだし、風景とまなごしの所有と贈与の循環が続くのだ(図2, 3)。

旅行ガイドブックにない情報は噂やロコミで補われた。旅行者は好奇心から悪所にも足を踏み入れただろう。ニジニー・ノヴゴロドの浮浪者たちを写した絵は



図4 ニジニー・ノヴゴロドの浮浪者。1900年代。



図3 サマリョート社発行の旅行パンフレット。1914年。



図5 洪水時のニジニー・ノヴゴロドの定期市場。1910年代。

9 Гиларовский В.А. Путеводитель по городам России; Волга. М., АСТ. 2009.

がきがある。⁽¹⁰⁾ 当時の写真の露光時間の長さや、あからさまなポーズから見て、あきらかにいくらかの金銭を与えて意識的にポーズをとらせた「やらせ」写真である。つまり、ニジニー・ノヴゴロドの貧民靴や浮浪者さえも一種の観光風景だったのである。また、洪水で町が水浸しになった時の風景さえも絵はがきになっている（図4、5）。

美しいばかりでなく、その土地特有の奇異な風景、風俗までも所有しようとする消費者のために、写真家や絵はがき制作者も苦心した。利益をあげるためには当然のことながら顧客のニーズにあった写真を効率よく生産しなければならない。

写真家とは、写真を撮るだけの存在ではなかった。効率よく旅程を組み、撮影条件の困難を克服し、交渉術に長け、現像法を考案し、大量に撮影し、写真を選び、顧客の意向に応え、同一イメージを不特定多数に向けて大量に頒布する、実に複数的な存在だった。つまり写真家は、「風景」を人々の所有に供するため、多数の関係項を繋ぎ合わせる結節点に位置する、「オペレーター」でなければならなかった。⁽¹¹⁾

写真を用いた絵はがきが世界で最初に登場したのは1891年のことで、1900年前後には写真技術、印刷技術の向上とともに絵はがきの質も向上した。旅行者の視覚的欲望や所有欲を満たすためにつくられた絵はがきにはさらに彩色が施された。写真を3色に分解して撮影する技術はすでに19世紀末に発見されていたが、カラーでの大量印刷の技術がそれに追いついていなかった。そこでモノクロームの写真に手彩色を施すアイデアが生まれた。疑似カラー写真である彩色絵はがきは1910年代前後のヨーロッパで大量につくられた。このころの写真はまだ露出時間に長くかかったため、地上の風景を鮮明に写そうとすると空は露出過多になり、雲も含めた空全体が真っ白で空虚な空間となってしまう。⁽¹²⁾ その空虚な空間を淡い彩色が補った。

モノクロームの写真は現実を切り取りながら、モノクロームゆえに現実の細部を強調し、写真ならではのもうひとつの現実を作り出す。しかし、それに彩色を施すことで、切り取られたもうひとつの現実とは微妙に違う色彩によって再編成された風景はあたかも旅の後で回想されることになるであろう夢の中の風景の予兆、幻視である。この世にない現実感は、絵はがきを受け取った人にもまだ見ぬ風景に対する既視感を与える。絵はがきによるこうした視覚サービスは美術館で絵を見る以上に手軽で、人々の視覚的欲望を満たすのに優れていたのである（図6、7、8）。

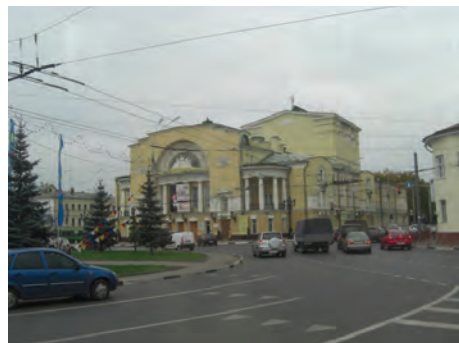


図6 ヤロスラーブリのヴォルコフ劇場。筆者撮影。

10 *Стариков С.В.* там же. С. 146-147.

11 倉石信乃「西洋列強のアジア進出と写真の移動：19世紀後半のオリエント」横浜美術館学芸員編著『明るい窓：風景表現の近代』大修館書店、2003年、104頁。

12 細馬宏通著『絵はがきの時代』青土社、2006年、264-269頁。



図7 ヤロスラーブリ。劇場広場のヴォルコフ劇場。1913年。



図8 ヤロスラーブリ。ヴォルガ河の河畔。1918年。

ところで、ギュスターヴ・クールベの絵と彩色絵はがきの近似性についてケネス・クラークは『風景画論』（1949）で次のように述べている。「クールベは直接感覚に訴えるものから主題を選び、どっかこれに腰をすえた。彼の描く草は非常に緑であり — 古今の優れたどの絵よりも緑だ — 落日の空は桃色そのもので、海もまた非常に青い。しかも海、空、岩の間には独特な色調の関係が存在し、それがふしぎにも絵ハガキの色調を予告している（そしてこの点で着彩風景絵ハガキが、美的な喜びとしか言いようのない喜びをしばしば与えてくれることを、認めざるをえない。）」⁽¹³⁾ 彩色絵はがきが「美的な喜び」を与えることこそ、大衆が風景を消費し、所有するための手軽な視覚サービスだったのである。

大量に消費された彩色絵はがきに対して、高度な写真技術によってカラー写真による風景を残した写真家がいた。プロクーディン＝ゴールスキイ（1863-1944）は写真家にして、化学者であった。メンデレーエフの教え子でもあった彼はカラー写真の撮影、現像の研究を重ね、青、緑、赤の三色に分解した3枚のネガから1枚のカラー写真を現像することに成功し、生涯にわたってたくさんの写真を撮影した。その1902点に及ぶネガ（ガラス）は現在アメリカ議会図書館に収蔵されている。⁽¹⁴⁾

プロクーディン＝ゴールスキイはロシア帝室地理学協会および技術協会の会員でもあり、写真技術に関する講演も多数行っている。1902年には独自のカラー写真技術を完成、1905年にはカフカス、クリミア、ウクライナへの撮影旅行を行い、約400点のカラー写真を残している。そして1909年、ロシア帝国内すべての文化、歴史と近代化を記録しようという壮大な計画をたてる。ニコライ2世にも拝謁し、官許を得、国の公的資金やさまざまなスポンサーを得て、計画は実行された。1904年から1916年にかけてプロクーディン＝ゴールスキイの撮影した場所を記した地図を見ると、そのあまりにも広範にわたる足跡には驚嘆せざるをえない。⁽¹⁵⁾

彩色絵はがきにおけるこの世のものではない現実感と違い、プロクーディン＝ゴールスキイのカラー写真による風景は今日のカラー写真と同じように、あまりにもリアルで、幻想を

13 ケネス・クラーク著、佐々木英也訳『風景画論』ちくま学芸文庫、2007年、230頁。クラークはさらに次のように述べている。「クールベはよく物が見え、自然の偉大な効果を感じとることができる人であったのに、自己の鋭敏な知覚よりも生産力を誇りとする傾向があった。そんなときのクールベはいとも陽気快活に真実の感覚を偽りの感覚ととり替えた。そして注目すべきはこの偽りの感覚こそ、以後今日まで大衆の目を喜ばせてきた感覚だったのである。」（同書、232頁）

14 [<http://www.loc.gov/pictures/collection/prok/>]（以下、URLは2012年2月23日現在有効）

15 [<http://prokudin-gorsky.org/rightpages.php?fname=shotmaps>]



図9 プロクーディン=ゴールスキイのセルフ・ポートレイト。1905年から1915年ごろ。



図10 ヴォルガ河。ズブツォフ近郊。1910年。

さしはさむ余地はないように思われる。それはあからさまなまでに現実から切り取られた風景である。そして今日、民俗学的資料としてはもちろんのこと、政治的風景としてプロクーディン=ゴールスキイの写真を見たときに、単に個人的な視覚的欲望を満たすために風景写真を所有しようとしたのではないことが分かる。

独立した風景画のもっとも初期の役割のひとつは、土地の所有証明、つまり土地台帳の働きをすることだったようだ。〈中略〉一連の風景画を通して領地を見わたすことは、その土地を管理すべき領土、開拓すべき国土、かつ収奪すべき対象とみなすことを意味する。風景は絵として記録されるのだ。支配者はその風景を熟知し、「概観し」、利用可能な土地として維持しなければならない。おそらくまた、その土地をどのように防御するかを知っておくためにも必要だった。⁽¹⁶⁾

風景画も風景写真も同じことである。ロシア帝国内にあるすべての風景（土地だけではなく、人間も含めたすべての生物、そして無機物）は権力者の所有物として写真に収められ、管理される。写真家プロクーディン=ゴールスキイの壮大な計画は、皇帝の代理人として世界をその手に収めようとしたのである（図9, 10）。

しかし、彼の写真を見るごく普通の鑑賞者はその風景を所有したいとは思わないだろう。むしろその風景の中に住みたいという願望を持つだろう。どれほどすぐれたリアリズムの絵画にも表現できない、超現実的なまでに美しい風景の中に、自らの身体を置き、そこで呼吸し、暮らしたいと思うはずである。⁽¹⁷⁾ 約束された未来が今その写真の中にある。ユートピ

16 マルティン・ヴァルンケ著、福本義憲訳『政治的風景 — 自然の美術史』法政大学出版局、1996年、59頁。

17 このように写真の風景の中に暮らしたいという願望についてロラン・バルトは次のように述べている。「いずれにせよ（私自身、私の動機、私の幻想がどのようなものであるにせよ）、私はそこで繊細に暮らしたいと思う — その繊細さは、観光写真によっては決して満足させられない。私にとって風景写真は（都市のものであれ田舎のものであれ）、訪れることのできるものではなく、住むことのできるものでなければならない。この居住の欲望は、自分自身の心に照らしてよく観

ア的とも言えるこの風景は、後にプロクーディン＝ゴールスキイが見捨てることになるソ連において、映画の中で再現されることになる。その映画を見た人々はソ連という国に生活することを心から願うことになるだろう。

3. 「ヴォルガ-ヴォルガ」におけるまなざしの逆転

レーピンの「ヴォルガの舟ひき」がシャリヤーピンの歌によって無音の視覚イメージに声を得たことで、絵はひとつの人格を持った身体のように一人歩きし、ヴォルガ＝ロシアというイメージの典型となって世界中に広がった。同じように無声映画も声を得ることでヴォルガの視覚イメージはどのように変化したのだろうか。

世界初のトーキー映画『ジャズ・シンガー』（1927）が登場してから間もなく1931年にはソ連でも最初期のトーキー映画『女一人』や『人生案内』等が上映され、人々に熱狂的に受け入れられ、トーキー映画の中でうたわれる歌はたちまち流行歌になった。ラジオから初めて音楽が流れたのは1922年9月17日のことだったが、それ以来ラジオ番組の約4割は音楽放送だった。1920年代ラジオからはいつも流行歌が流れていた。トーキー映画の登場によって、スクリーンの中で流れた歌はいずれもヒットし、流行歌としてまたラジオでも流れた。⁽¹⁸⁾ そうした映画の中でも特に人気があったのがグリゴリー・アレクサンドロフ（1903-1983）監督による一連のミュージカル映画『陽気な連中』（1934）、『サーカス』（1936）、『ヴォルガ、ヴォルガ』（1938）だった。

映画から流行した大衆歌謡についてネーヤ・ゾールカヤは次のように述べている。「ミュージカル・コメディあるいは音楽を伴う抒情的コメディは、ソヴェート映画にあってはたちまちのうちに現実と約束事の映画的総合の中に、また、スクリーン上で現実そのものの代わりを勤めるある種の映画上の虚構の中に統合されてしまう」。だから今日も愛されている戦前の映画は「おもしろい現代のおとぎ話」である。「音楽は映画にとって特別の役割を果たし、逆もまたしかりである」。⁽¹⁹⁾

アレクサンドロフ監督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』の主題歌「陽気な連中のマーチ」、国民的歌謡となった『サーカス』の「祖国の歌」の他、アレクサンドロフ監督作品は、ドゥナエフスキイとレーベチェフ＝クマチのコンビの音楽がなかったら、その国策的プロパガンダの内容にも関わらず、今日もなお「おとぎ話」として愛され続けていることはなかっただろう。

察すると、夢幻的なものではない（私は非日常的な場所を夢見ているわけではない）し、また、経験的なものでもない（私は不動産屋の案内広告の写真を見て、家を買おうとしているわけではない）。この欲望は幻想的なものであり、一種の透視力に根ざしている。透視力によって私は未来の、あるユートピア的な時代の方へ運ばれるか、または過去の、どこか知らぬが私自身のいた場所に連れもどされるように思われる。」（ロラン・バルト著、花輪光訳『明るい部屋：写真についての覚書』みすず書房、1985年、52-53頁。）

18 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。

19 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、236頁。

『ヴォルガ・ヴォルガ』では、主題歌の「Песня о Волге」が映画全体の中で、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。²⁰⁾ もちろん歌の中心となるのはリュボフ・フィ・オルローワ演じる主人公のストレールカである。そして彼女が恋人との愛をうたう時に歌われる「Дорогой широкой」、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「Молодежная」が映画中のいくつかのシーンで重要な役割を担う。

詳細な研究はすでにあるので、ここでは「ヴォルガの歌」「Песня о Волге」のみを取り上げて論じることにする。

ヴォルガの歌⁽²¹⁾

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。

20 この映画のように多様な楽器が使われているミュージカル映画は欧米にはない。Друбек-Майер Н. Звуки музыки; (Анти-) медиум в советских музыкальных комедиях. // Советская власть и медиа. / Под. Ред Гюнтер Х. и Хэнстен С. СПб.; Академический проект. 2006. С. 588.

21 Лебедев-Кумач В.И. Избранное. М.;Гос. изд-во худ. лит. 1950, С.215-216.

※ (リフレイン)

[後略]

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」という表現は「祖国の歌」の冒頭でもうたわれているロシアの国土を表現するキーワードである。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るヴォルガにまつわる物語が想起される。⁽²²⁾ そして、「ナロードの美女よ／海のように満々と水をたたえ／祖国



図11 「ヴォルガ、ヴォルガ」より

のように自由で — 広く／深く／強い！ — ヴォルガは、美女 (女性)、水、祖国、自由そのものであることが何度も強調される。「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。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。⁽²³⁾ しかし、『ヴォルガ、ヴォルガ』でストレールカはラージンによってヴォルガ河に投げ込まれるのではなく、自らヴォルガに飛び込む。しかも飛び込むのは汽船「ヨシフ・スターリン」からである。国民の父なるスターリンから母なるヴォルガへと飛び込むこと、人工物から自然の水に帰ることは、ひとつの死である。水の中でストレールカは恋人のアリョーシャと愛を確認する。それからストレールカは陸に上がることになる。これは水を通ずる死と再生の物語である。ヴォルガはすべての生の源であり、そこから生まれた人々こそソ連国民なのだ。(図11)

第二連では「ヴォルガの上にたくさんの歌がひびく」、第三連では「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」。この歌詞の通り、ストレー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、ついには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」はいまやすべての人々の生きる力そのものであるかのようだ。⁽²⁴⁾

最終連(第五連)では、「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！」というように、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」も同様で、ここだけを強調して述べると、どうしても国策映画、愛国歌謡という評価だけで「ヴォルガの歌」も論じられることになってしまうだろう。しかし、「ヴォルガの歌」は「ステンカ・ラージン」や「ヴォルガの

22 Rimgaila Salys, *The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov*(Intellect Bristol, 2009), pp. 268-269.

23 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』東洋書店 (ユーラシア・ブックレット)、2001年、27-34頁。

24 Rimgaila Salys, *ibid.* p. 267.

舟唄」等、ヴォルガにまつわる数々の民謡、ソ連時代の歌謡曲等の延長線上にあり、ヴォルガ＝女性＝水＝祖国＝自由というヴォルガのイメージを強化するものなのだ。

『ヴォルガ、ヴォルガ』はヴォルガ-モスクワ運河の開通を象徴する映画でもある。この運河をはじめとするソ連時代の運河開発によって、モスクワは5つの海に直接つながるようになった。「ヴォルガの歌」第三連の「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。」とはこうした運河の開通によってソ連国内のすべての物資と人間がモスクワへと集約されていくことを物語っている。だから「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」のである。

「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。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だ。²⁵⁾ 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。

『ヴォルガ、ヴォルガ』の主人公はヴォルガ河そのものであり、ヴォルガが登場人物たちの声を借りてうたっているのが「ヴォルガの歌」なのだ。そう考えるのならば、ストレールカがヴォルガ河とオーバーラップするかのよう描かれるいくつかのシーンは、ヴォルガ河や「ヴォルガの歌」がストレールカによって身体化しているということになる。また、「ヴォルガの歌」が記録されたたくさんのメモ用紙が河の上を漂うシーンなどは、ヴォルガ河が「ヴォルガの歌」をうたっているかのようである。映画の登場人物たちはヴォルガという身体＝生を構成する一滴一滴の水＝血なのだ。（図12）

この映画がカラーでなく、モノクロであることが、こうした「おとぎ話」的構造をさらに神話化している。『ヴォルガ、ヴォルガ』は2009年にデジタル処理されたカラー版が完成し、たいへん美しい映画に生まれ変わっている。このカラー版は確かに美しい。ヴォルガ河の風景はいずれもピクチュアレスクであり、人物たちも生き生きとしている。しかし、カラー化したことで、先述した彩色絵はがきと同じように、「美的な喜びとしか言いようのない喜び」を与えてくれるが、それはあくまでも視覚サービスでしかない。一方、オリジナルのモノクロームの映像は現実を描いているようでありながら、モノクロームゆえに映像ならではのもうひとつの現実を作り出す。例として、『ヴォルガ、ヴォルガ』でストレールカとアリョーシャがヴォルガに飛び込んだ後、水中で愛を確認し合うシーンを見てみよう。水がゆらめく陰影が美しく、水と溶け合うかのように二人の姿も水中でゆらめいている。二人はヴォルガの水そのもの、あるいはヴォルガの化身であるかのようだ。川の水は生き物のように動き、二人を包む。川と



図12 「ヴォルガ、ヴォルガ」より

25 Hans Günther, “‘Broad is my Motherland’: The mother archetype and space in the Soviet mass song” in Dobrenko E. and Naiman E., eds., *The landscape of Stalinism: The art and ideology of Soviet space* (University of Washington Press, 2003), p. 89.

人間が一体化してひとつの生き物となっていく。水面の陰影は生き物の皮膚のようであり、その生き物は蠢いている。ヴォルガ河は水による身体をもった生き物なのだ（図13）。



図13 「ヴォルガ、ヴォルガ」より

このシーンには、三宅流監督が自身の作品『白日』について述べている次の記述がそのまま適用できるだろう。「そうして川全体が、反映のパーспекティヴを生み出していた鏡としてではなく、まるで川の表面全体が身体の皺、皮膚に無数に刻み込まれた皺の集積のようなテクスチャーで覆い尽くされ、川を含めた風景全体がひとつの身体性を帯びたものとして立ち上がってくる。モノクロームであればこそである。」⁽²⁶⁾しかし、このシーンをカラー版で見ると、水の陰影は色彩に弱められ、あくまでも現実の中での二人のラブシーンでしかなくなっており、生きていたヴォルガという印象は消えてしまっている。

「ヴォルガの歌」をうたうヴォルガ河が主人公である映画『ヴォルガ、ヴォルガ』は、先述の観光写真のように鑑賞者が所有するものではなく、映画の鑑賞者からその身体を奪い、ヴォルガの一部にしてしまう。鑑賞者がヴォルガの一滴であり、その総体がソ連である。鑑賞者であるソ連人はいまや映画によって権力に所有され、祖国という身体の細胞のひとつとなったのだ。しかし、その身体の中で自分たちは確実に生き生きと生きていと映画を見終わった後の鑑賞者は確信していたに違いない。「ヴォルガの歌」を口ずさみながら。

4. 現代アートのなかの『ヴォルガ、ヴォルガ』

おとぎ話の『ヴォルガ、ヴォルガ』はソ連時代ずっと人々に愛され続けてきた映画である。権力との関係や愛国的内容を別にしても、音楽や歌、踊り、恋愛物語、美しいヴォルガの風景等、視覚・聴覚サービスにあふれ、きわめて娯楽性の高い魅力的な映画であるので、当然のことであった。主演女優のリュボーフィ・オルローヴァ（1902-1975）は国民的スターであり、永遠の女性としてすべての人々の記憶に刻み込まれた。そのオルローヴァを母のイメージと重ね合わせて育った芸術家も多い。そうした一人が現代アートの奇才ウラジスラフ・マムィシェフ＝モンローである。

マムィシェフ＝モンローは1969年レニングラード生まれ。1986年、グループ Новые художники に参加し、さらにセルゲイ・クリョーヒンの「ポップ・メハニカ」にも加わった。この時にマリリン・モンローの姿でステージ・パフォーマンスを行い、一躍その名を知られるようになった。1990年、セルゲイ・ブガーエフ（アフリカ）と共に「科学雑誌キャビネット」を始める。同年の作品「マリリン・モンロー」は、モンローに扮したマムィシェフの陰部に作り物の男根を付けた姿を写真に写したものである。この作品についてマルガリータ・トゥッピーツィナは次のように述べている。「このような性器の図像学的移植は、セクシ

26 三宅流「モノクロームの川」國文学、第50巻30号（特集：川と文学 — 水と光と音の交響）、2005年3月号、15頁。

ユアリティについての西洋的な観念と同じようにソビエト的な観念として拡大される二重のメタファーとみなすことができる。『男根崇拜的な女性性』の理想を具現化し、ハリウツドのセクシー・ダイナミットの超女性化された魅力が脱エロチシズム化されているのに反して、両性具有のソビエト的身体は性的エネルギーに満ちあふれている。⁽²⁷⁾

1995年、ギャラリー・ヤクートで歴史的人物（キリストからモンローまで）になった作品展が物議を醸した。1997年、国立ロシア美術館のための「ロシアの諸問題」、2000年、ゲルマン・ギャラリーでの「リュボーフィ・オルローヴァ」展などで話題になった。その後も彼の作品はスキャンダラスな批判を浴び、1991年から2002年まで国外に出ることを許されなかったが、精力的に作品をつくり続け、21世紀に入ってから世界で作品が評価されている。例えば、モスクワにある現代アートの美術館の中でも収蔵先品の質が高いことで有名な art4 のカタログでも次のように解説されている。「さまざまな人物への果てしなく躁病的でナルシスティックな変装は、芸術においてではなくむしろ夢想の工場のどこかにある方がぴったりかもしれない。(中略) 悪魔的な理由によってのみ、ウラジーク・モンローのような現象を私たちのアート・シーンにおいて説明できるのである」。⁽²⁸⁾

現代アートにおいてマムィシェフ＝モンローのように自分自身を素材とした写真作品はセルフ・ポートレートと呼ばれる。西洋美術においてはダヴィンチやレンブラントなど有名な自画像はあるが、作品全体としてはきわめて少ない。しかし、セルフ・ポートレートは現代写真においては最も多い表現の一つである。セルフ・ポートレートで最も有名な作家は、映画のスチール写真の手法によるセルフ・ポートレート *Untitled Film Still* シリーズで知られるシンディ・シャーマン (1954-) である。記号のシステムを意識した虚構の世界を写真にし、その中で記号化される女性、つくられたジェンダー等を暴露する。1985年以降、映画から離れて、さらに人形、古い肖像画、フリークス、死体まであらゆるタイプの人物になり、アイデンティティを攪乱し続けている。

もう一人名前を挙げておかなければならないのは森村泰昌 (1951-) だ。世界的に有名な西洋の絵画 (ゴッホ、ダヴィンチ、レンブラント、クラナッハ、ゴヤ、モネ、マネ、セザンヌ、フリーダ・カーロ等その他多数) になりきり、作品制作中に重ねた思索と解釈も作品の表現に反映させる。人種、民族、ジェンダーという文化的差異だけでなく、オリジナルとコピー、美術史そのものについても問題を提起する。美術を論じた著書も多数ある。森村にもマリリン・モンローに扮した作品「光るセルフポートレート (女優) / 赤いマリリン」(1996) がある。

マムィシェフ・モンローは当初マリリン・モンローになることで、シャーマンや森村同様ポップ・イメージやジェンダーの表現に取り組んだと言えるだろう。その後、ロシア特有のキャラクター (プーシキンやドストエフスキ等の文学者、古い記録写真に登場する民衆、ソ連時代の政治家等) になることで、個人のアイデンティティだけでなく、ナショナル・アイデンティティについても表現するようになった。特に2000年のゲルマン・ギャラリーでの

27 Тулицына М. Руинированная утопия // Критическое оптическое; Статьи о современном русском искусстве. М.; Ad Marginem. 1997. С. 197.

28 Параженко Н. Мамышев-Монро Владислав // Музей актуального искусства Art4.ru. Каталог коллекции. М.; Август Бор. 2006. С. 240.

「リュボーフィ・オルローヴァ」展はマムィシェフの重要な転回点にあったと言えるだろう。彼はこの展覧会について次のように述べている。「二つの性を持つ人類の歴史的・神話的イメージを大量に具現化することは、性の同一化、時間（若者 - 老人）、心理的（母 - 息子）、社会的（女帝 - 下女）、美学的（美女 - 野獣）等々の問題に自身を調和させる、ある理想の仮面へと私を導く。ヒットラーやモンローからキリストや仏陀まで十数人の崇拜されるイメージを試みてきた私は、こうした理想的仮面を自分が愛する祖国の歴史的広がりの中に突然見いだしたのである」。(29)

マムィシェフ・モンローはこの時の作品で最晩年のオルローヴァのポートレイトを創造した他、さまざま年代のオルローヴァの姿をスナップ写真のように制作している。(図14) 彼はその後もオルローヴァに対する「愛」を深め、もっとオルローヴァ自身になりたいと思うようになった。その思いはついに『ヴォルガ、ヴォルガ』の中で自分がオルローヴァ本人になることで実現した。

アンドレイ・シリヴェストロフとパーヴェル・ラバーゾフの二人の共同監督作品『ヴォルガ、ヴォルガ』(2006)はアレクサンドロフ監督のオリジナル版『ヴォルガ、ヴォルガ』をほぼそのまま用いている。オリジナルと異なる点は、オリジナルの映像の中のストレールカ(オルローヴァ)の顔の部分デジタル処理によってすべてマムィシェフ・モンローの顔に変えていることと、音楽をすべて新しくしていることである。最初にオルローヴァ＝マムィシェフを見る者はそのデフォルメされた顔に驚くだろう。しかし、映画を見続けているうちに、徐々に違和感がなくなり、ついには腹を抱えて笑いながら最後まで見てしまうだろう。もともと楽しい娯楽映画だが、さらに抱腹絶倒の映画に新たに生まれ変わっている。この映画はオリジナルに対するパロディではなく、リメイクである。

マムィシェフの『ヴォルガ、ヴォルガ』では、オルローヴァが映画の中でどのように記号化されていたのかを暴露している。それは前述したように、オルローヴァ(ストレールカ)＝ヴォルガ河＝母なるもの＝祖国ロシア(ソ連)＝一つの身体＝国民個々の身体の総和といった諸記号の戯れである。そして、リュボーフィ・オルローヴァになるマムィシェフ＝モンローからは、ジェンダーとアイデンティティ(男が女になる)、ポップ・イメージ(女優、銀幕のスタア)、ナショナル・アイデンティティ(ヴォルガ＝母＝オルローヴァ)といった問題が浮かび上がってくる。同時にこの新『ヴォルガ、ヴォルガ』はアレクサンドロフ監督のオリジナル作品映画およびオルローヴァに対する芸術的解釈の試みとも言えるだろう。

映画の中心となっている「ヴォルガの歌」の歌い方、演奏の仕方はオリジナルとまったく違う。そのことによってオリジナルの鑑賞者がこれまでいかに「ヴォルガの歌」によって大きな影響を被っていたのかが露わになる。マムィシェフ・モンローの歌は非常に下手である。それが本当なのか意識的に下手にうたっているのかは分からない。しかし、それが非常に下手であるがために、映画を見る者は愛国的メッセージに満ちていたはずの「ヴォルガの歌」にまったく感情移入できない。特に映画の中盤、オルローヴァがロマンチックに「ヴォルガの歌」を独唱するシーンは、新『ヴォルガ、ヴォルガ』ではマムィシェフの顔がクローズアップされ、実に下手にうたう。しかも背景は美しいヴォルガの夜景ではなく、ペンギンたちが徘徊する南極の荒涼とした風景である。「ヴォルガの歌」がなんと寒々とした、空虚な歌

29 [http://www.guelman.ru/gallery/moscow/orlova/]

であることか、鑑賞者はいやでも思い知らされる。(図15)

映像と音との関係は、器楽演奏の部分でもはっきりと意識される。新たな音楽になることでまったく違う映画になっている。音楽を担当しているエドゥアルド・シフコフはマルチ・リード奏者、即興音楽家であり、ヴォログダを拠点に活動している。サックス・マフィアのメンバー（レートフ、ルバーノフ、ヤレムチューク）の一人であり、アヴァン・フォーク・グループ HE TE やモスクワ・コンポーザーズ・オーケストラにも参加している。演劇、映画で多くの音楽をてがけている。新『ヴォルガ、ヴォルガ』では、トラディショナルからアヴァンギャルドまであらゆるジャズの音楽語法を駆使し、映画を非常に現代的で娯楽性の高いものに変えている。この映画の音楽は、オルローヴァの歌やレーベジェフ＝クマチの詩、ドゥナエフスキの音楽に対する新たな解釈でもある。

『ヴォルガ、ヴォルガ』オリジナル版は全編モノクロームだが、新『ヴォルガ、ヴォルガ』はほとんどモノクロームの中、2カ所だけカラーのシーンがある。それは前述した、背景が南極のマムィシェフ独唱のシーンであり、もうひとつは最後にストレルカ（オルローヴァ＝マムィシェフ）がコンテスト会場で「ヴォルガの歌」を朗々と独唱する最後のシーンである。そのシーンでもマムィシェフは実に下手に調子外れにうたう。しかもその背景にあるソ連の国章はイラストのように描かれている。

(図16) このようにオリジナル版でもっとも重要な「ヴォルガの歌」の独唱シーンの2カ所を音も色も背景もまったく違って描くことで「ヴォルガの歌」の愛国的内容は骨抜きにされるのだ。こうしてヴォルガは視覚的にも聴覚的にもオリジナル版とはまったく違うものとして表象されることになる。新『ヴォルガ、ヴォルガ』を見た者は、オルローヴァ＝マムィシェフに自己を投影することで、性も時間もあいまいなものになり、虚構と現実は逆転し、ヴォルガ＝祖国というアイデンティ



図14 マムィシェフ・モンローの
リュボーフィ・オルローヴァ



図15 マムィシェフ・モンローの
「ヴォルガ、ヴォルガ」より



図16 マムィシェフ・モンローの
「ヴォルガ、ヴォルガ」より

ティもなしくずしにされる。いやアイデンティティなど初めからなかったのだと感ずるかもしれない。

さいごに

レーピンの「ヴォルガの舟ひき」の視覚イメージが「ヴォルガの舟唄」の聴覚イメージと一体となったことで、辛く苦しい労働に耐える虐げられたロシアの民、その背景となるヴォルガという視覚表象が世界中で一種のステレオタイプとなった。また、絵はがきの流行や旅行案内書に描かれたヴォルガの風景は、それを消費する人々によって風景の所有という事態をもたらした。その一方でプロクーディン＝ゴールスキイの風景写真は単なる「所有」を越えて、写真を見る者を逆に風景が見るように鑑賞者を魅了する。風景写真を見るという行為はその写真の風景を所有することだが、その風景写真に魅了される、風景に見られ、その風景の中に住んでしまう、そんな写真がプロクーディン＝ゴールスキイの作品だった。

見るものと見られるものという関係は、映画の中でさらに強化される。³⁰ 映画を見ている鑑賞者が見られている映画の中に取り込まれ、虚構の世界を現実として生きてしまい、本当の現実世界を虚構世界と同一視してしまう。それが1930年代のソ連映画、とりわけアレクサンドロフ監督のミュージカル作品だった。心地よい音楽は視覚表象を強化する。『ヴォルガ、ヴォルガ』の中で何度も流れる音楽とオルローヴァの歌は観客を魅了し、鑑賞者はヴォルガ＝祖国に自己同一化する。映画の所有者となるはずの見るもの（鑑賞者＝ソ連国民）は見られるもの（映画＝権力）によって逆に所有され、身体を奪われる。映画を見るものはすでにヴォルガの一滴なのである。

しかし、現代アートにおけるいくつかの作品においては、個人のアイデンティティやナショナル・アイデンティティを問題にするものがある。性も時間もあいまいにし、虚構と現実の壁も崩し、ヴォルガ＝祖国というアイデンティティも笑いの中に消してしまうマムィシェフ・モンローの『ヴォルガ、ヴォルガ』は、見るものと見られるものの境界も取り去り、所有するものと所有されるものがいつでも逆転可能であることを明らかにする。

こうして現代アートの成果によって我々は、ヴォルガという視覚表象が最初からフィクションではなかったかという問いの前に立たされるのである。しかし、ヴォルガは相変わらず滔々と流れ続けている。『方丈記』冒頭の記述のように、絶えずに流れる川は常に変化しており、ひとつの形になることはない。ヴォルガの視覚表象も一つに限定されることなく、ヴォルガがある限り無限の姿を見せ、私たちはそれを見ることになる。私たちはヴォルガそのものになることを永遠に夢見続けるしかないのだ。

30 見るものと見られるものという関係について森村泰昌も次のように述べている。「私はこんなふうに考えました。世の中には「見る」と「見られる」のふたつしかないのだろうか、と。もしこれしかないとしたら、なかなかつらい。なぜなら残されているのは熾烈な戦いだけだからです。「見るもの」と「見られるもの」との分業が建て前にすぎないということが発覚してしまった今はもう混戦状態で、これまで「見られる側」だったものが巻き返して「見る側」にまわったり、これがまた逆転したりと堂々巡りになっていきそうです。／「見る」と「見られる」の他にはなにもないのか。／私は「見つめる」という第三の視線があるのでは、と思いつきました。「見つめる」が「見る-見られる」の関係と違うのは、所有の意識を放棄している点です」森村泰昌著『美術の解剖学講義』ちくま学芸文庫、2001年、203-204頁。

図版出典

- 図 1 Стариков С.В. Великая река России на рубеже; Волга от Нижнего Новгорода до Казани на страницах открытках. Йошкар-Ола. 2009.
- 図 2 Там же. С.75.
- 図 3 Там же. С.76.
- 図 4 Там же. С.147.
- 図 5 Там же. С.164.
- 図 6 2010年 9月16日、筆者撮影
- 図 7 Ярославль на рубеже веков. Почтовая открытка. М.; Интербок-бизнес. 2009. С.16.
- 図 8 Там же. С.23.
- 図 9 Российская империя в цвете : Владимирская и Ярославская губернии: 1909-1915 / Альбом фотографии С. М. Прокулина-Горского. Минск. Белорусская Православная церковь. 2007. С.2.
- 図10 Там же. С.75.
- 図11-13 Александров監督作品『ヴォルガ、ヴォルガ』（1938）より
- 図14 [<http://www.itogi.ru/archive/2000/45/116003.html>]
- 図15-16 アンドレイ・シリヴェストロフ、パーヴェル・ラバーゾフ監督作品『ヴォルガ、ヴォルガ』（2006）より