



Title	『41人目』再考：1950年代ソ連の「新しい映画」とは何か
Author(s)	前田, 恵
Citation	大阪大学言語文化学. 2005, 14, p. 103-116
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/77908
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

『41人目』再考
—1950年代ソ連の「新しい映画」とは何か—*

前田 恵**

キーワード：句読法、音響効果、「現実性」

В статье обосновывается «новизна» художественного кинофильма режиссёра Григория Чухрая «Сорок первый» (1956 г.) и определяется его место в кинематографии того времени.

«Сорок первый» получил премию на Международном кинофестивале в Каннах. Заслужив высокую оценку критиков, фильм символизировал новый уровень советской кинематографии. «Сорок первый» произвёл сенсацию. Согласно кинокритике того времени, сенсационность фильма заключается в следующем. Во-первых, Чухрай создал принципиально новый образ белогвардейца и командира красноармейца. Во-вторых, оператором С. Урусевским мастерски выполнено освещение действующих лиц и передана красота и достоверность сцен. Однако, к сожалению, оценки большинства критиков основывались лишь на впечатлении от зрительных образов, изображенных на экране, но не на комплексном анализе фильма, поэтому, на мой взгляд, «новизна» фильма не была определена и обоснована в достаточной степени. Такой комплексный анализ необходим для понимания «новизны» фильма. «Сорок первый» вышел на экраны в период так называемой «оттепели». Под влиянием «оттепели» было создано много великолепных художественных фильмов, среди них «Человек родился» В. Ордынского, «Солдаты» А. Иванова и так же «Илья Муромец» А. Птушка. Но всё же критики до сих пор отмечают, что «Сорок первый» был передовым для своего времени. Так в чём же отличие фильма Чухрая от других фильмов того же периода.

Анализ характерных особенностей «Сорок первого» даст нам возможность понять, каким был советский художественный фильм «оттепели». В данной работе мы постараемся проанализировать, что именно является «новым» в кинофильме «Сорок первый», и определить его место в кинематографии того времени. Во-первых, проведем сравнение «Сорок

* Анализ кинофильма «Сорок первый»: в чём «новизна» кинофильма для советской кинематографии в 1950 годах (МАЭДА Мэгуми)

** 大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程

первого» с основными кинопроизведениями, вышедшими в 1940-1950-х годах, обращая внимание на характерные особенности сюжетов. Во-вторых, рассмотрим, как представлены политические символы и символы коллективизма в кинофильмах с батальными сценами того же периода. В-третьих, исследуем тексты кинофильма и выявим, какие, характерные особенности языка кино были использованы.

В результате проведенного анализа было выявлено, что именно в кинофильме «Сорок первый» наиболее полно были отражены новые тенденции, характерные для периода «оттепели». Более того, в отличие от других современных ему кинофильмов, в «Сорок первом» не представлены политические символы и символы коллективизма.

Анализ также позволил определить характерные кинематографические эффекты. Например, акустические. Звуковые эффекты фильма многоплановы. Они поддерживают как непрерывность сюжетной линии, так и самостоятельность сцен. Однако наиболее важным оказалось то, правильно подобранных акустических эффектов удалось передать «реальность» фронта, не перегружая звуковой фон батальных сцен. Кроме того, очень важен эффект наложения кадров, за счет которого передается второй план в сцене.

В результате исследования мы пришли к выводу, что Чухрай, расширив традиционные рамки, создал новый мир кинематографии. Из этих результатов, мы выяснили «реализм» Чухрая как избегание от фикции и этот реализм оказал большое влияние на современных режиссёров.

1 はじめに

本稿は、ソ連映画作家グリゴリー・チュフライ¹⁾のデビュー作、『41人目』²⁾を、テキスト分析を中心とした考察を通して再解釈するものである。カンヌ国際映画祭（1957）で受賞するなど、ソ連映画界に新風を巻き起こしたこの作品は、転換期、いわゆる「雪どけ」時代の1956年に製作されている。

一般によく知られる「雪どけ」時代は、映画界においては次のように立ち上がってくる。まず、1940年から1951年にかけての製作本数の激減、更に、スターリンの粛清を逃れるための、演劇の焼き直しや英雄物語を主題とした「無葛藤」作品の増加、これに加

¹⁾ Григорий Наумович Чухрай (1920-2001) ウクライナ生まれ。映画監督であると同時に、1966-70年の約4年間、全ソ国立映画大学監督科において教鞭をとっている。また、若手作家を養成する目的で組織された、モスフィルム所属実験創作集団の責任者を1965-76年にかけて務めた。この組織では、財政関連の仕事に尽力し成功を収めた。

²⁾ 邦題は『女狙撃兵マリユートカ』であるが、ここでは原題に従い、『41人目』と記す。「Сорок первый» (1956) モスフィルム、93分、脚本：Г.コルトゥーノフ、撮影監督：С.ウルセーフスキー、音楽：Н.クリュコフ、美術監督：В.カームスキー、K.ステパーノフ。

え、1953年3月のスターリン(1879-1953)死後には、製作本数の回復を目指す流れの中で、未成熟な監督が完成度の低い作品を量産する一方で、経験豊富な監督は、内容の無い過度に壮大な作品に傾倒するといった新たな問題が起り、³⁾ソ連映画界は危機的状況に陥る。しかしながら、1954年12月のS.ゲラーシモフ監督(1906-85)による「停滞からの脱却宣言」、1956年2月のフルシチョフ第一書記(1894-1971)、およびミコヤン人民委員会副議長(1895-1978)による「スターリン批判」、そして、同年4月、共産党機関紙「プラウダ」に掲載された「映画製作におけるシナリオ審査制度の廃止」に至り、ソ連映画界は息を吹き返す。そして、「雪どけ」時代が幕を明ける。チュフライが『41人目』を発表した1956年は、まさに、ソ連映画界が再スタートを切った、復興の始まりの年であった。

1956年を境として、製作本数の増加、主題の多様化などを伴って、ソ連映画は開花していくが、その豊作の時代にあって、特に『41人目』が「鮮烈」な印象を与えたことは、看過してはならない重要なことである。しかし、その鮮烈のデビューを評価した従来の研究は、⁴⁾例えば、代表的な戦争映画数本とその表象を比較したり、⁵⁾撮影監督S.ウルセフスキー(1908-1974)の織り成す光と影の映像美に言及したり、⁶⁾また、人物像を原作と比較するなど、⁷⁾さまざまな観点を指摘しつつも、全体として印象批評の域を超えるものではなかった。

従って、本稿では、1940年代から50年代にかけての45作品との比較から、⁸⁾『41人目』の表象面における「新しさ」を再確認し、次に、説話性を高める叙述技法の特質を

³⁾ Ю. Ханютин, «Художественное кино в послевоенные годы», в кн.: «История советского кино т.3, 1940-52», Искусство, Москва, 1975, с. 98.

⁴⁾ チュフライの処女作が「鮮烈」であったことは、当時から多くの批評家が指摘しているが、1996年に出版された「雪どけ」時代の作品についての論文集にも「チュフライの『41人目』は、1950年代の世界の映画界にとって鮮烈であった」とあるЕ. Маргорит, «Пейзаж с героем», с. 99-117, в кн.: «Кинематограф оттепели», Материк, Москва, 1996, с. 105)。また、同書に「雪どけ時代の新しく若い映画の始まりは、旋風のようなだったが、おおむね平和的なものだった。そして、それは、チュフライの名前と密接に関係している」ともあるИ. Изволова, «Другое пространство», с. 77-98, в кн.: «Кинематограф оттепели», Материк, Москва, 1996, с. 78。なお、邦訳出版されていない文献は筆者の翻訳による。

⁵⁾ Е. Добин, «От эпопеи к эпизоду (фильмы молодых режиссёров о гражданской войне)», с. 110-136, в кн.: «Молодые режиссёры советского кино сборник статей», Искусство, Москва, 1962, Н. Зоркая, «Григорий Чухрай», с. 54-279, в кн.: «Портреты», Искусство, Москва, 1966, с. 261-263.

⁶⁾ А. Каменский, «Воплощение зрительного образа», с. 157-169, в кн.: Н.Г.Зеличенко (ред.), Мосфильм, Москва, 1961, с. 160-163, 166, Д. Писаревский, «Сорок первый», с. 180-181, в кн.: «100 фильмов советского кино», Искусство, Москва, 1967, с. 181.

⁷⁾ С. Фрейлих, «Право на трагедию», с. 13-27, в жур.: Искусство кино, Москва, 1956, 12, с. 18, 20.

⁸⁾ 筆者は1940年代から50年代の作品45本を実際に鑑賞したが、それだけでは不十分であるため、実際に鑑賞することが叶わなかった作品については、内容説明を基に考察していることをお断りする。実際に鑑賞した作品の内わけは、1940年代—6作品、1950-53年代—4作品、1954-55年代—8作品、1956年—12作品、1957年—7作品、1958年—4作品、1959年—4作品である。なお、資料収集にはモスクワの全ソ国立映画大学ビデオライブラリー、および、同大学留学生ソン・ウンジュ氏にご協力頂いた。

明らかにしていく。

こうした分析を通して、当時の評論家、観客に「鮮烈」と受け止められた根拠を求め、また、1950年代ソ連映画における『41人目』の歴史的意義を考察する。

2 戦争映画に見る『41人目』の歴史的意義

2. 1 戦う女性の描写

『41人目』は、イフシュコーフ隊長率いる赤軍隊がカラコム砂漠を越え、アラル海を目指して行軍する砂漠のシーンから開始されるが、その赤軍隊きっての射撃の名手で、これまでに40人の白軍兵士を銃撃しているマリユートカと、ロシア語題名である、「41人目」（白衛軍将校）をめぐって展開する作品である。

武器を手に戦う女性を主人公にした作品と言えば、『マーシェンカ』《Машенька》（Yu.ライズマン, 1943）、『戦火の大地』《Радуга》（M.ドンスコイ, 1944）、『ゾーヤ』《Зоя》（L.アルンシタム, A.プトゥシュコ, 1944）、『彼女は祖国を守る』《Она защищает Родину》（F.エルムレル, 1943）などがあるが、これらの作品が『41人目』と大きく異なる点は、戦時下の1943—44年に製作されていることである。つまり、これらの作品は、女性に対して戦争参加を呼びかけるほどにソ連軍が苦しんでいた時代背景を反映しており、ヒロインが戦う姿を映像に収めることによって、女性を鼓舞するという意図をもって製作されていたことが推測できる。次に、マリユートカは映画前半部では戦う女であるが、後半、つまり、将校との生活シーンでは、ひとりの女性へとその相貌が変容することも、相違点のひとつである。結んでいた髪を解き、軍服からブラウス、スカートに着替え、マリユートカは戦いから距離を置く。他の作品では、極端に言えば、スクリーンが閉じる瞬間まで女兵士を戦わせ、戦意高揚を目指しているとする、チュフライはマリユートカという、時代に翻弄されたひとりの女性の生き様そのものを描こうとしたと考えられる。赤軍隊の一員でありながら白衛軍将校と恋に落ちる。赤軍隊員としては不完全ながら、しかし、一個人としてのマリユートカを非難することはできない、誰も責めることはできない、といった視点がそこにはある。

しかしながら、マリユートカが最後に将校を射殺する結末には、ある種のしこりが残る。なぜ、マリユートカは愛する人を射殺するのか。やはり、赤軍隊の要請に応えたのか。事実、隊長はマリユートカを送り出す際、「もし、ヤツが逃げ出したら射殺しろ」と告げている。仮に、マリユートカの行為が彼女自身の意志による、その行為の理由は、マリユートカと将校の思想的相違に求められることが自然であろうし、それを否定することはできない。しかし一方で、自分から離れて行く将校へのひとりの人間としての想いを否定することも妥当ではないだろう。B.ラブレーフによる同名小説

(1922)では、マリユートカは行動を起こす直前に、隊長の言葉を思い出している。このシーンは、映画においても、ラップ・ディゾルヴ(以下、ディゾルヴと記す)などによって、効果的に再現することは可能であろう。ましてや、この映画はディゾルヴを多用する特徴を持つ。しかし、チュフライは隊長の言葉を再現していない。そのため、マリユートカが将校を撃つに至ったのは、隊長や他の誰かに促されたのではなく、マリユートカ自身の意思決定であるように見える。

このようにチュフライは、マリユートカを通して革命がもたらした悲劇を集団ではなく、個人がどのように受け止めたかというレベルで反省しようとしたのではないだろうか。

2. 2 象徴を欠いた戦争映画

従来戦争映画では当然あるべき表象が『41人目』では欠落している。その欠くべからざる表象とは、何よりもレーニンやスターリンの肖像である。また、プロパガンダ的ポスターや扇動歌も戦争映画には不可欠な象徴として、必ず画面内に収められているものであった。対照作品中の戦争映画12作品においては、5作品にレーニンやスターリン本人、あるいは肖像が布置され、『母なる祖国が呼んでいる』などのプロパガンダ色の強いポスター⁹⁾も、2作品に見受けられる。更に「インターナショナル」¹⁰⁾を合唱する作品が2作品にあり、つまり、12作品中10作品に何らかの政治的象徴が認められるのである。一方の『41人目』では、アラル海を目前にして倒れた隊員に、「革命兵士なら、ここで諦めてはならない。革命の責任から逃れることはできない」とその任務の尊さを隊長が口にするシーンはあるものの、物語展開上不必要と思われるような政治的象徴は見られない。レーニンの肖像や合唱などは戦争映画に限らず他のジャンルの作品にも認められるが、これらの作品でも、その当該シーンにおける、「象徴」の物語的必然性は見出せない。

必然性の有無に関わらず、政治的象徴を掲げることが約束事であった時代に、革命下の状況を描いた『41人目』が政治的象徴を欠くことは、規範からの大きな逸脱であり、製作者側から言えば、挑戦でもあっただろう。

⁹⁾ 「ソ連において、母のシンボルが復帰するのは1930年代のことであり、それは、大祖国戦争のために祖国愛が必要とされたからだ。特に、Тондзеの«Родина мать зовёт!»『母なる祖国が呼んでいる』は有名である」(O. Рябов, «Матушка-Русь», Материк, Москва, 2001, c. 106)。ポスター製作者 T. Ирагли, 1941。

¹⁰⁾ 1918年からのロシアソビエト連邦社会主義共和国の国歌と1922~1944年までのソ連国歌、1944年からはソ連共産党歌であった。革命の成功と共産主義の勝利への祈りを込めた歌で、20世紀前半の革命兵士に愛唱されていた。

2. 3 集団性の回避

更なる『41人目』の特徴とは、集団性の回避である。1950年代のみならず、戦うシーンのある作品では、連帯感、団結を印象づける「集団」のショットが頻繁に見られる。戦うシーンを含む対照映画15作品を概観すると、すべての作品に集団性という特徴が見られる。ところが、『41人目』は、戦争映画に不可欠ともいえる「戦争映画＝集団＝団結」の図式を形成していない。この演出法は、映画研究家 T.バチェリスが「チュフライは、個人的な人の運命の『歴史性』を知り、明らかにすることを目指している」と指摘しているように、¹¹⁾人を「塊」ではなく、「個」として描こうとするチュフライの製作姿勢の表れと看做せるだろう。

2. 4 戦争映画における『41人目』の位置づけ

戦争映画の推移を概観すると、戦時中(1940年代前半)、深刻に描かれた戦場が、戦後直後には一旦姿を消し、1948年から52年にはまた題材として選択されるようになっていくことが分かる。そしてスターリン死後の1953年からは、当たり障りのない「日和見的」作品が占めるようになり、「スターリン批判」(1956年2月)を経て、戦争を振り返るかのようになり、『彼らが最初だった』《Они были первыми》(Yu.エゴロフ)、『不滅の守備隊』《Безсмертный горнизон》(E.ティッセ, Z.アグラネンコ)、『兵士たち』《Солдаты》(A.イワノフ)などの、前線を舞台とする作品が立て続けに発表される。1957年代になるとその傾向は、『その窓の灯は消えない』《Дом, в котором я живу》(L.クリジャーノフ, Ya.セーゲリ)、『鶴が翔んでいく』《Легят журавли》(M.カラトゾフ)のように、銃後を語る作風へと変容し、1958年代には一旦、戦争を描く作品が影を潜め、1959年代に入り、チュフライ自身による『誓いの休暇』《Баллада о солдате》、および、『人間の運命』《Судьба человека》(S.ボンダルチュク)などの戦時下が背景となる作品が再登場する。

今一度状況を整理すると、戦時中、および、1948年から52年にかけて製作された深刻な戦争映画は、53、54年に一旦姿を消した後、再び56年になってその姿を現す。しかし、今度はやや作風が変化し、『兵士たち』(1956)のように、上官の誤った作戦を批判する兵士が画面に収められるなど、これまでは許されなかった描写が見られるようになる。しかし、依然として、これらの作品では、ソ連兵がいかにか自己を犠牲にし勇敢に戦っていたかといった論調から離れることはなく、重苦しく、暗い映像が画面を占めている。そして、そのような暗さを払拭するかのようになり『41人目』が誕生する。

『41人目』では、テーマの重さや悲しさを労わるかのようになり、カラコム砂漠の陽光が

¹¹⁾ T. Бачелис, «Реальность счастья», с. 71-81, в жур.: «Искусство кино», Москва, 1961, с. 74.

画面いっぱいに降り注いでいる。「光に満ちた」というだけでも十分に新しさが認められるほど、ソ連の戦争映画は暗さに沈んでいるのが一般的であった。次に、多くの批評家が指摘しているように、白軍を極悪非道な人間として描く従来の演出を踏襲せず、¹²⁾敵の顔を持たない敵を描いたことも特筆にあたる。つまり、チュフライは戦争映画において誰のことも責めなかったのである。このことは、当時の観客には稀有なこととして映ったに相違ない。しかし、一方で、誰かを責める必要はないという思考は、彼らに安堵の感情を呼び起こしたのではないだろうか。

更に考察を進めていくと、『その窓の灯は消えない』(1957)、『鶴が翔んでいく』(1957)、『人間の運命』(1959)など、『41人目』以降の作品では、戦争に翻弄される人々が描かれているが、どの作品も暗さに沈んではいけないことがわかる。暗く辛い戦争を乗り越え、新しい生活を切り開き生き抜こうとする姿がそこにはある。戦時中を描きながら、中心を占めているのはもはや戦争そのものではなく、そこに生きた人々である。これは、『41人目』以前の作品とは大きく異なる重要な要素である。

以上に概観した試みは、チュフライ自身が「もう2年早く発表していたら、ひどい目にあっていただろう」と語っているように、¹³⁾綱渡り的なものであった。確かに、時代の好転も軽視することはできないが、そうであっても、危険を承知で規範を乗り越え、信念に基づき取り組んだチュフライの創作姿勢は、評価に値すると言えよう。

3 テクスト分析を通して求める「新しさ」の根拠

本章ではテクスト分析を通して、より詳細に「新しさ」の根拠を求める。まず、『41人目』に特徴的な音響効果、更に、本来、切断を意味する黒画面での効果音の継続、最後に、ディゾルヴを使った特徴的な映像表現について検討する。

3. 1 峻別された音響効果

従来の『41人目』研究では、評価がその映像美に集中してきた感があるが、実際には、音響効果においても看過できない重要な要素がある。まず、音の峻別について検討する。

これは、例えば、Aという被写体には「Aのテーマ」なる音楽が付随し、Bという出来事には「Bのテーマ」が背景音として流れることであり、「Aのテーマ」も「Bのテ

¹²⁾ 「白衛軍将校は典型的な白衛軍人らしくない。文学専攻の学生だったことを明確に表現することに監督も俳優も恐れを抱いていない」(E. Добин, 1962, c. 110-136) や戦争を従来と異なったイントネーションにより描いている (H. Зоркая, 1966, c. 259) などに見受けられる。

¹³⁾ この発言は1980年代末に、マティゼンによって行われたチュフライへのインタビューに見られる。具体的な日時は記載されていない。

V. Матизен, «Художник и власть», <http://www.film.ru/article.asp?ID=2900>, 2001, 11, 06 に掲載されている。

マ」も、唯一の例外を除いて、決して他の被写体を覆うことはなく、その峻別ぶりは徹底している。例えば、見張り兵が図らずも夢の中に入る姿、赤軍隊が行軍するシーン、そして、孤島での生活の描写、更に将校が『ロビンソン・クルーソー物語』（以下、『ロビンソン』と記す）を語る場面には、それぞれの固有の背景音が伴い、混在することはない。ここでは、唯一の例外が生み出す叙述効果について検証していく。

食料やその他の物資も心細くなったある夜、ハーブを基調にした神秘的な音楽が焚き火を囲み眠っている赤軍隊を包む。その翌日、見張りに立っていたマリユートカがカザフの隊商を発見し、隊長を先頭に赤軍隊員が走り出す（赤軍隊のメロディー）。画面は、カザフの隊商が駱駝を引き連れ、砂漠の山の向こう側をゆっくりと進んでいるショットに切り替わり（カザフのメロディー）、そして、また赤軍隊が駆け出すと、その動きに呼応するように「赤軍隊のメロディー」が流れ、2回の繰り返しショットによって、両者の対立を描写した後、戦いが開始されるが、不意を襲われたカザフの隊商は程なく降参し駱駝を奪われる。彼らは「駱駝なしではカザフ人は生きられない」と懇願するが、隊長は応じることができない（苦渋の表情から、本意でないことが読み取れる）。そして、赤軍隊を見送るカザフ人たちの顔がズームアップされ、カットを挟み、駱駝を得た喜びに沸きながら焚き火を囲む赤軍隊員の様子が画面に広がる。そして、この時、前夜と同じハーブの音楽が流れる。この音楽が、実は「カザフのメロディー」であったことが、ここで判明する。その翌日、今度は赤軍隊が駱駝を盗まれる。

以上のシーンを整理すると、赤軍隊がカザフ人から駱駝を奪う前夜、カザフの隊商が現れた時、そして、赤軍隊が駱駝を奪われる前夜、つまり、カザフ人から赤軍隊が駱駝を奪った夜に、同一の音楽が響いていたことが分かる。

先述したように、『41 人目』では被写体に付随する音楽が峻別されている。それにも関わらず、「カザフのメロディー」が赤軍隊を覆うのはなぜなのか。それは、目に見えないカザフの隊商の存在を、映像ではなく、「カザフのメロディー」によって「現前化」させ、赤軍隊の駱駝を奪った犯人を、聴覚的に「提示する」ことを可能にするためである。被写体を覆う効果音の峻別が徹底されているからこそ、唯一の例外が演出に新たな効果をもたらしたのである。

それでは、同時代の作品にもこのような聴覚的効果が見られるのだろうか。まず、戦争映画に対象を絞ってみると、どの作品も被写体ではなく、その物語内容に応じて背景音を変更している。また、このような効果音の使用法は、戦争映画からジャンルを広げてみても同様の結果が得られる。そうすると、推測の域を出ないが、『41 人目』に見られる被写体と効果音の徹底した一体性は、ソ連映画の伝統ではないという指摘も可能であろう。

3. 2 効果音を伴わない戦いのシーン

次に検証するのは、戦いのシーンを取り巻く音響効果である。『41 人目』は、戦いそのものではなく、マリユートカを中心として展開する映画だが、短い戦闘シーンが二つ用意されている。一例目は、困難な行軍を続ける赤軍隊の様子が描写されたあとに、マリユートカをはじめとする隊員が、馬で逃走する盗賊を狙っている一連のシーンである。銃撃が始まると、画面ではマリユートカと隊長のみが提示されるが、聴覚は数丁のライフル銃から発砲される乾いた音を捉える。音楽は聞こえない。二例目は、先述したカザフの隊商との戦いのシーンである。彼らが銃撃戦に入るまでは、先述した、「背景音による対立」が展開されているものの、銃撃戦が開始されると背景音楽は消滅し、両者が発するライフル銃の発砲音のみが響いてくる。

1940年代から50年代の銃撃戦を伴う17作品においては、攻撃シーンに背景音楽や爆撃音が付与されていないのは、『彼らが最初だった』(1956)の戦いのシーンの一部にあるのみである。視覚効果を高めるために効果音を挿入することは妥当な手段であり、戦争賛美の問題はあるものの、世界的に言っても珍しいことではない。しかし、一方で、少なくとも、聴覚的效果に無関心ではなかったチュフライが、従来の手法によって視覚、聴覚の相乗効果を目指さなかったことについては、検討の余地があるだろうが、ここでは、この装飾を排除した戦争シーンの演出とチュフライの戦争体験の関連を示唆するとどめ、「おわりに」で再度、検討することにする。

3. 3 継続を意図した句読法—黒画面における音楽の継続—

本節では句読法に着眼して考察を行う。

『41 人目』では、フェイドとディゾルヴの二つの句読法¹⁴⁾によってシーンがつながれる場合が多い。そこで、まず、分析対象となるフェイドの過程で現れる黒画面の概念について、フランス映画理論家、M. マルタンの解説をもとに確認しておく。

「溶明や溶閉（または溶暗）はシーケンスを個々に分離するのが一般で、次にくる筋の上での重要な変化を示したり、時間の流れや、場所の変化を意味する役目を

¹⁴⁾ 映画の句読法を以下に記す。ダイレクト・カットはショット間に何も挿入せずに次のショットをつなぎ、アイリスは、画面中心から円が広がってシーンが開始され（アイリス・イン）、円が小さくなって消失することで、シーンを閉じる形をとる（アイリス・アウト）。円形だけにとどまらない。ワイズは、車のワイパーのように後の画面が前の画面をぬぐう。フェイドは、フェイド・アウトで暫時に画面がぼやけていき、多くの場合黒画面を通過してフェイド・インで次のシーンが次第に開けてゆく（映画用語の解説はJ.モナコ『映画の教科書』岩本憲児訳、フィルムアート社、1983、J. Monaco, “How to Read a Film”, London, 1977を参照した）。

果たす。溶暗は話が明らかに一時休止することを示し、したがって、サウンド・トラックの中絶をともしなう。¹⁵⁾ (M.マルタン,1957. なお、傍線は筆者による)

マルタンは「溶閉」、「溶暗」(フェイド・アウト)とだけ示しているが、溶暗とは、つまりフェイド・アウト後に現れる黒画面をも含めていると考えられる。なぜなら、フェイド・アウト後、黒画面を挿まずに直接次のショットにつなげる場合もあるが、その場合、マルタンが指摘した「一時休止」という印象が薄くなる上、また、そのような手法を使用する頻度そのものも少ない。一方で、黒画面を挿むフェイド・アウトは、「一時休止」を強く印象づける。従って、ここでは、フェイド・アウト後に現れる黒画面へのサウンド・トラックを論点として考察を進める。まず、代表的なひと続きのシーンを時間順にたどり、黒画面の位置を確認する(以下の丸囲みの数字は黒画面の位置を示す)。

赤軍隊はカラコム砂漠をやり過ごし、ようやくアラル海にたどり着く。①そして、その沿岸の村で、久しぶりに温かい食事にありつく。②カザフ人の少女が友達と会話するシーンの後に、③マリユートカが将校に詩を詠んで聞かせるシーンが続く。④その後、マリユートカとふたりの兵士は将校を本部に護送するために村を後にする。⑤途中、嵐に遭遇し兵士たちは海に投げ出され、マリユートカと将校は孤島に漂着する。⑥ふたりの孤島での生活が続けられた後、⑦白衛軍がカザフ人の村を襲う様子が展開される。⑧そして再び、孤島での生活が描写される。

この一連のシーンにおいて、黒画面で効果音が中断するのは、②、③、⑦、⑧のショット間で、それ以外の黒画面では効果音が継続している。②のシーン、つまりカザフ人の少女が会話するシーンは、①赤軍隊のシーンと③マリユートカが詩を詠むシーンに挟まれている。そして、⑦の白衛軍がカザフ人を襲うシーンは、⑥⑧の孤島でのシーンの間に位置する。②と⑦のシーンを中心に考察すると、これらのシーンが前後のシーンとは登場人物を異にすることが分かる。つまり、黒画面における効果音の中断、継続は、当該シーンとその前後に配置されたシーンにおける登場人物を基準に決定されていることが推測される。そして、この推測を更に確実にするのは、赤軍隊が主たる登場人物で構成される一連のシーンの後に挿入される④の黒画面である。アラル海を目指す長い行軍が終わった意味においても、物語展開上切断されるであろう場面で、画面では休止を表す黒画面が提示されているにも関わらず、黒画面挿入と同時に聞こえてくる次のシーンの背景音楽が、切断を避けるかのように二つのシーンをつないでいる。

また、黒画面における効果音の中断は、マリユートカと将校の関係の変化を予兆する。

¹⁵⁾ M.マルタン『映画言語』金子敏男訳、みすず書房、1957、59頁。M.Martin, "Le langage cinematographique", Paris, 1955.

ある夜、マリユートカは「逃げないと誓うなら縄を解く」と将校に問いかける。将校は「こんな砂漠で逃げるやつはいない」と笑うが、マリユートカは真剣な表情で、誓いの言葉を伝える。その彼女のクロス・アップに続き、奇妙な黒画面、そして炎のショットの後に、バスト・ショットで「誓います」と告げる将校が提示される。

ここに挿入された黒画面は音を伴っていない。つまり、マリユートカと将校の関係が対立するものから融合するものへと変化したことを示している。更に、二人が親密になった後の黒画面、口論の前後の黒画面、そして、最終シーケンス直前の黒画面では、効果音が中断され、二人の関係に変化が訪れることが暗示されている。

以上をまとめると、黒画面は物語展開の変化を示唆し、効果音の中断は連続するシーンにおける登場人物が異なる場合、また、例外的にマリユートカと将校の関係に変化が訪れる前に現れる。そして、前後するシーンにおける登場人物が同一である場合は、効果音は継続する。

マルタンの説とは相違するが、『41人目』に見られる、黒画面における効果音の継続は、1950年代のソ連映画では特別なものではなく、特に、1950年代前半には同様な例が少なからず見受けられる。¹⁰⁾ただし、ここで強調しておきたいのは、これらの作品では、黒画面における継続、中断を恣意的に決定している側面が認められることである。

3. 4 映画的表现を創造するラップ・ディゾルヴ

ディゾルヴは次のショットを直前のショットに被せ、二つのショットを同時に提示することを可能にする手法である。記号論的には記憶の反芻、時間の経過などを意味し、また、ショット間に切れた印象を残さないのも特徴のひとつである。『41人目』では、このディゾルヴの用い方にチュフライの個性が認められる。具体例を追って確認していく。

一日の行軍を終え眠りにつく兵士たちから少し離れて、見張り兵は、焚き火の傍らで暗闇に目を凝らしながら立っている。しかし、程なく彼は眠りに吸い込まれそうになり、はっとして目を凝らそうとする彼の頭上から、彼自身の映像がディゾルヴされ、続いて、夢の中に落ちてゆく見張り兵が提示される。

その翌日、一度手にした駱駝が姿を消していることが判明する。責任を感じた彼は処刑を申し出るが、隊長は本部に采配を任せることにして行軍を続行する。隊列に入るとを躊躇う見張り兵は、ひとり遅れて行軍の後を歩く。次のショットで、兵士たちは行

¹⁰⁾ 1950年代に限って言うと、黒画面における音楽の継続は英雄物語映画、戦争映画に多く見られる。特に、1950年代前半から1956年をピークとして徐々に姿を消す傾向がある。また、同時代のフェイドは完全に黒にならずに徐々に映像が消えてゆき、赤味のある色になったところで次のショットに切り替わる例がいくつか認められる。また、この場合、音響効果の休止を伴わないことが多い。これに対して完全な黒画面になる場合の大部分は、音楽の休止を伴う。

軍を一時中断し、乾パンなどで腹ごしらえをしているが、カメラは、苦悩の表情を浮かべる隊長を捉える。そして、その彼の額に見張り兵の歩く姿がディゾルヴされる。

砂漠の厳しい行軍は続き、ひとり、ふたりと兵士は力尽きる。命尽きた兵士のために、仲間が急ごしらえの墓を整え、その墓の映像に、残った兵士が立ちすくむ姿や彼らが行軍を続ける映像がディゾルヴされる。

以上のディゾルヴはいずれも、次のように解釈できる。見張り兵の例では、こらえきれずに眠りに引き込まれようとする見張り兵の「浮遊する意識」を、そして、隊長の例では、苦悩する隊長の思考を、また、墓の例では、死んだ兵士と生き残った兵士たちの精神的な絆を、ディゾルヴによりそれぞれ具象化しているのである。つまり、見張り兵、隊長、兵士の墓へのディゾルヴは目に見えないものを視覚化する、映画的表现の粋といえよう。

続いて、これらの例とは別のカテゴリーに分類されるディゾルヴについて検証する。

孤島に漂着したマリユートカと将校は焚き火を起し、服を乾かそうとする。この時、服を脱ぐマリユートカが焚き火にあたるマリユートカの頭上からディゾルヴされる。このディゾルヴは、あたかも、マリユートカの魂が彼女自身に下りていくかのような視覚的效果を現出している。そして、更に、映画的表现を極めたディゾルヴが『ロビンソン』のシーンである。

マリユートカにせがまれ、将校は『ロビンソン』を聞かせることにする。彼が「昔、ロビンソン・クルーソーという…」と語り始めると、物語に相応しい軽快な音楽が挿入され、将校の声はかき消え、画面には以下のディゾルヴが展開する。「マリユートカの映像（以下、M）」→「炎の映像」→「炎+流れ星の映像」→「流れ星」→「流れ星+将校の映像」→「M+流れ星」→「M」→「将校」→「M」→「将校」→「M」→「M+流れ星」→「流れ星」→「流れ星+炎」→「炎」→「炎+将校」→「M+将校」。

この間、将校の声は聞こえず、身振り手振りを使って生き生きと冒険譚を語る将校と、いかにも楽しそうに夢中で耳を傾けるマリユートカの表情を、炎やきらきら光る流れ星のディゾルヴが彩り、その場を『ロビンソン』の世界へと変える。

チュフライは言葉ではなく映画的手法で、見事に「語って」みせたのである。映画が視覚芸術であることを思い出させるシーンである。

ディゾルヴは、サイレント期から現在に至るまで広く活用されている句読法であり、チュフライの同時代人たちもディゾルヴを多用している。しかし、ここでもチュフライとの相違が見受けられる。それは、ほとんどの場合が時間の経過を示すためにディゾルヴを使用していること、次に、ひとつの作品に挿入する句読法の種類に制限が見られないことである。1950年代の作品では、ワイプを挿入する割合が比較的高く、例えば、『他

人の家族』《Чужая родня》(M. シュヴェイツェル, 1955) の、画面中央から扇形に映像が広がるタイプや、『エカテリーナ・ボロニーナ』《Екатерина Боронина》(I. アンネンスキー, 1957) の、自動扉のように太い縦線が両開きするものなど、物語の深刻さとは不調和なワイプが使用されている。

1950年代の作品の状況とは異なり、チュフライはアイリスとワイプといった句読法を挿入していない。上記の例のように、アイリスやワイプが、物語空間において、必ずしも視覚的に調和する句読法ではないことが、チュフライに導入を控えさせた理由と考えられる。

4 終わりに

以上のように、『41人目』の「新しさ」をたどり、当時の評論家、および観客が受けた「鮮烈さ」の一端を明らかにした。そして、集団を描かない戦争映画、誇張表現のない戦闘シーン、また、視覚的効果と聴覚的効果において見られる独自性など、ソ連映画において画期的とされる先駆性が、その後の作品に与えた影響もいくつか指摘できたと考える。

最後に、この考察を通して浮かび上がる「抑制された装飾」と「切断の回避」という二つのキーワードについて、彼自身の経歴、および、言説をもとに考えてみたい。

チュフライは1939年、全ソ国立映画大学受験直前に召集され入隊している。その後、1945年に除隊するまでに3回負傷し、生死の境をさまよう危険な状態も経験している。また、彼は、戦争を背景とした作品を5本製作しているが、中でも注目し値するのは、1969年に発表された『記憶』《Память》という、ドイツで一般市民に行った独ソ戦についてのインタビューをもとに構成された作品である。そして、2001年には戦争体験を綴った、『私の戦争』¹⁷⁾を出版している。¹⁸⁾

チュフライは、35歳で『41人目』を発表してから80歳で亡くなるまでの45年間に9本の映画しか製作していない。その理由を彼自身は、「嘘をついたり、生半可な真実を語る仕事はしたくなかったのです」¹⁹⁾と述べている。

チュフライの「真実を語る行為」とは「虚構の回避」と同義語であると感じる。チュフライにとっての「戦い」、つまり「戦争」とは、華やかな英雄物語ではなく、むろん音楽にのせて表現しうるものでもない。大げさにデコレーションされた戦争はあくまでも作り物であり、「現実空間」とは一線を画するものであるとする、チュフライの従来の戦

¹⁷⁾ Г. Чухрай, «Моя война», Алгоритм, Москва, 2001.

¹⁸⁾ 蛇足ではあるが、自身の映画人生を語った『私の映画』は、一年遅れた2002年に出版されている。Г. Чухрай, «Моё кино», Алгоритм, Москва, 2002.

¹⁹⁾ В. Матизен, 2001.

争シーンへの見解が浮かび上がってくる。

また、彼は「絆」を重んじたのではないかと思う。その表れが「切断の回避」であるが、これは、二つの映像を繋ぐ句読法の使用に限らず、友好関係にある人物間に展開される同一画面内での会話シーンにも認められる。²⁰⁾そして、もっとも象徴的なのは、赤軍隊員が水を飲むシーンである。ひとつの器に集められた水を最初に飲むのは、隊長ではなく負傷した兵士である。また、このシーンはワンシーン・ワンショットで撮られている。なぜか。なぜなら、チュフライは隊員たちの絆を切ろうとしないからである。

目に見えない絆を映像表現によって繋ぎ、自らが尊重する概念を映画内に留める。「嘘をつかない」ことを身上とするチュフライが戦場を語る時、「真実ではない」装飾は影を潜める。これが、チュフライにとっての現実の実感であり、彼の目指す「リアリズム」の表現ではないだろうか。

【主要参考文献】

- ・シオン, ミッシェル『映画にとって音とは何か』川竹英克, J. ピノン訳, 勁草書房, 1993. Chion, M., “Le son au cin e ma”, Paris, 1952.
- ・メッツ, クリスチャン『映画記号学の諸問題』浅沼圭司監訳, 水声社, 1987. Metz, C., “Essais sur la signification au cinema”, Paris, 1972.
- ・Кацев, И., «Советские фильмы и зарубежный зритель», с. 22-27, в жур.: Искусство кино, Москва, 1961, No.3.
- ・Лавренев, Б., «Сорок первый», с. 51-95, в кн.: «Сорок первый», Москва, 1986.
- ・Писаревский, Д., «Сорок первый», с. 180-181, в кн.: «100 фильмов советского кино», Москва, 1967.
- ・Трояновский, В. (редакция), «Кинематограф оттепели», Москва, 2002.
- ・Фрейлих, С., «Право на трагедию», с. 13-27, в жур.: Искусство кино, Москва, 1956, 12.
- ・Шнейдерман, И., «Григорий Чухрай», Москва и Ленинград, 1965.
- ・Юткевич, С., «Молодое поколение советского кино», с. 13-22, в жур.: Искусство кино, Москва, 1963, No.1.

²⁰⁾ ハリウッド方式では、切返しショットにより会話シーンを演出するのが一般的であるが、『41人目』では、対立する関係では切返しショットで、友好関係にある人物の会話は同一画面内で展開される。