

戦前ソ連映画における農村の形象

——И. Пирлиев 『豚飼い娘と羊飼い』を中心に——

田中 まさき

本論は、ソ連時代を代表するロシアの映画監督イヴァン・アレクサンドロヴィッチ・ピリエフの映画芸術における、世界観とスタイルの特質を明らかにすることを目的とするものである。主たる関心は、彼の戦前の作品における「農村」世界の形象に向けられる。本論の分析の対象は、ピリエフが1941年に製作したミュージカル・コメディ『豚飼い娘と羊飼い Свинарка и пастух』(英題: They met in Moscow. 日本では『コーカサスの花嫁』の題で紹介されている)である。ピリエフは、戦後日本に最初に紹介されたソ連製カラー映画の1本として当時人気を集めた『シベリヤ物語』の監督であり、数々のミュージカル・コメディの製作や後期のドストエフスキー文学の映画化などで知られている。周辺の人々の回想によれば彼は性格的に難しい所のある人物であったようだが、戦後にモスフィルム所の長を務めたほか、ソ連映画人同盟の創設に尽力するなどし、組織運営の面でもソ連映画史上に足跡を残している。¹ 『豚飼い娘』には、本来の撮影が終了した直後に独ソ戦が開始したにもかかわらず、フィルムを見た当時のスタジオ首脳がさらなる撮影を決定し、41年10月によりやく完成したという製作秘話がある。そのようにして出来上がったこの「明るい」農村映画は、戦時中に国内外において非常に人気を博したほか、現代のロシアにおいてもなお古典作品として親しまれている。

ピリエフの創作メソッドの性質を解明するにあたって、ここでは彼の作品と、同じくソヴィエト期のミュージカル・コメディの巨匠として知られるグリゴリー・アレクサンドロフの作品群との比較を行う。ピリエフを論じるうえでアレクサンドロフとの比較を行う理由は3つである。まず、社会主義リアリズムの文化についての研究分野において、すでにアレクサンドロフはこの時代を代表する主要な映画作家として安定した評価を受け、研究対象として確立されている(K. クラークなど)。² 第二に二人の映画監督の作家人生の相似である。よく知られている事実であるが、両者ともに主演女優として自分の妻

※この論文は2005年11月13日に東京大学経済学部にて開催された国際研究会議「20世紀ロシア農村史研究」(科研: 代表奥田央)での発表(露語)を元に書き直されたものである。

¹ Иван Пырьев в жизни и на экране. Страницы воспоминаний. М.: Киноцентр, 1994. より

² Кларк К. «Чтобы так петь, двадцать лет учиться нужно...»: Случай «Волги-Волги». В сб.: Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино. СПб.: Академический проект, 2002. С.371-391.

をヒロインに据え（イリエフはマリーナ・ラドゥイニナと、アレクサンドロフはリュボーフィ・オルローヴァとコンビを組んでいた）、作品を撮っており、またそれによって国家賞を複数回受賞している。また同年代の両者は映画監督になる以前、10代のころからの知人関係にもあり、人間関係も重複している。第三にこれらの作家は同時期に同じジャンルで作品を制作しており、ソ連映画におけるミュージカル・コメディの作家として、同列に扱われている。³ しかしながら、社会主義リアリズム研究でのこの領域の重要性は認識されながらも、議論における分析の対象は主としてアレクサンドロフに集中気味であり、類似の例として言及されるイリエフについての分析は必ずしも十分とはいえない。本論ではアレクサンドロフの作品と比較することによって、イリエフの作品はアレクサンドロフの作品とどのように傾向を異にするものであるのか、一つのジャンルを代表する二人の映画作家の間の、創作における方向性の違いを探る。その際イリエフ映画の特質は、『クバン・コサック』を念頭に置いてR. スタイツが指摘しているように、「農村性」とミュージカル映画の結びつきにあるといえる。⁴ そこで本論では、イリエフの創作の特性を論考する上で「ソ連の農村」の問題がキーワードになるのではないかという仮説に立って『豚飼娘と羊飼』の分析を行い、それを中心にイリエフの作家としての特質を明らかにする。

イヴァン・イリエフについて

1901年11月17日、トムスク県（現アルタイ地方）のカーメニ村に生まれる。

1918年赤軍に参加。動員解除後、エカテリンブルグにて赤軍兵士と鉄道労働者の義務教育の指導を担当。このころ演劇に目覚め、Г. モルモネンコ（アレクサンドロフ）と知り合う。

1921年アレクサンドロフと一緒にモスクワに上京。

1923年ГЭКТЕМАСの俳優部門を卒業。プロレトクリト劇場、メイエルホリド劇場の俳優として活動。

1925年より映画界で働き始める。

1931年『国家の役人』で監督デビュー。

1937年『富裕な花嫁』でミュージカル・コメディのジャンルに進出

『トラクター仲間』『豚飼娘と羊飼』『地区委員会書記』『戦争の後午後6時に』『シベリヤ物語』『クバン・コサック』により国家賞を6度受賞(1941, 1942, 1943, 1946, 1948, 1951)。

³ Дашкова Т. Любовь и быт в кинофильмах 1930-х – начала 1950-х годов. В сб.: История страны / История кино. Под ред. С. С. Секиринского. М.: Знак, 2004. С.218-234.

⁴ Stites R., *Russian popular culture. Entertainment and society since 1900* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p.121.

1948年人民芸術家の称号を得る。

1954年『富裕な花嫁』以来の主演女優を務めたM. ラドゥイニナと離婚。

1954-57年モスフィルム所長を務める。

1965年ソ連映画人同盟（Союз кинематографистов СССР）を設立。

1968年2月7日『カラマーゾフの兄弟』第3部を撮影中に急死。出演俳優であったM. ウリヤノフとK. ラヴロフによって作品は完成された。⁵

パイリエフとアレクサンドロフの主要フィルモグラフィ⁶

	Пырьев И. А. (1901-1968)		Александров Г. В. (1903-1983)
		1925	Броненосец «Потёмкин»
		1927	Октябрь
		1929	Старое и новое （以上はエイゼンシュテインとの共同監督）
1931	Государственный чиновник		
1933	Конвейер смерти		
		1934	Весёлые ребята
1936	Партийный билет	1936	Цирк*
1937	Богатая невеста		
		1938	Волга-Волга*
1939	Трактористы*		
1940	Любимая девушка	1940	Светлый путь
1941	Свинарка и пастух*		
1942	Секретарь райкома*		
1944	В шесть часов вечера после войны*		
1947	Сказание о земле сибирской*	1947	Весна
1949	Кубанские казаки*		
		1950	Встреча на Эльбе*
1954	Испытание верности		
1958	Идиот		

⁵ Кино: Энциклопедический словарь. Гл. Ред. С. И. Юткевич. М.: Советская энциклопедия, 1986.より

⁶ Домашняя синематика. Отечественное кино 1918-1996. М.: Дубль-д., 1996.記載のデータによる。*マークのついた作品は国家賞受賞作。アレクサンドロフの『サーカス』と『ボルガ - ボルガ』は1941年度の受賞作。

1960	Белые ночи		
1968	Братья Карамазовы (遺作)		

『豚飼娘と羊飼』について

この作品の主人公はヴォログダ地方の豚飼娘グラシャ・ノヴィコヴァである。彼女はコルホーズの一員として、BCXB (Всесоюзная сельскохозяйственная выставка 全連邦農業展示会)の視察団に加えられ、モスクワを訪れる。展示会場で彼女はダゲスタンからの羊飼ムサイーブと知り合いになる。束の間の滞在期間中に互いに好感を抱いた彼らは、それぞれの故郷に帰る前に、翌年の再会を約しつつ「モスクワの歌 Песня о Москве」を歌う。次回の農業展示会への派遣メンバーとして再び選ばれるために、次の一年間、彼らは二人ともそれぞれの職場で献身的な努力を重ねる。グラシャは農業展示会での見学によって得た知見を報告し、他のコルホーズ員を教化するだけでなく、ソ連の先端知識をコルホーズにもたらす。そして清潔で快適な豚舎の建設など、彼女の本業である養豚の近代化を訴え、モスクワで学んだ先進的な手法を取り入れることによって、飛躍的な増産に成功する。労働に邁進する豚飼娘と羊飼は、ソ連の北と南に離れ離れに暮らしながらも互いを忘れず、文通によってコミュニケーションを図ろうとする。しかしダゲスタン語で届くラブレターを解読できるものはヴォログダには見つからず、ヒロインに横恋慕する陰謀家の介入によって、羊飼からのラブレターは嘘に翻訳される。偽りの手紙に欺かれ、絶望した彼女は羊飼との恋をあきらめ、彼女の養豚業の成果は次の年に BCXB で表彰されるまでになりながらも、モスクワへの視察団に参加しない。彼女はすんでのところ陰謀家と結婚するところであったが、彼女を探してヴォログダにまで駆けつけてきた羊飼によって全ての誤解は晴れ、めでたく物語は終結する。

監督：И. プイリエフ。脚本：В. グーセフ。カメラマン：В. パヴロフ。音楽：Т. フレンニコフ。出演：М. ラドゥイニナ, В. ゼリジン, Н. クリュチコフほか。製作：モスフィルム。

プイリエフとアレクサンドロフの作品におけるシンボルとしての「モスクワ」

ソ連時代のその他の芸術作品と同様に、ミュージカル・コメディの世界においても、ソ連の首都モスクワは特別なイメージで描き出される。アレクサンドロフの作品群においてモスクワの果たしている機能に注意を向けるならば、そこからは一連のシンボル性が浮かび上がってくる。

アレクサンドロフのコメディ諸作品において、「モスクワ」は主人公たちの長き放浪の果てにある、神秘的な終着点である。また「モスクワ」は最もすばらしいものが集まる

世界の中心である。まさにここモスクワにおいてアレクサンドロフの主人公たちは自己実現の至高の段階に達する。このように、アレクサンドロフの作品世界において、農村から始まる物語は、展開ののち、決まって奇跡的な「モスクワ」へと向かい、そこでの成功の頂点とともに物語は閉じる。モスクワとはあらゆるルートの終点である。

例えば、『陽気なやつら Весёлые ребята』において主人公は素朴な村の羊飼いである。すばらしい音楽的才能を持った彼は、自らの運命を試し、自分の才能を証明するために、故郷を捨てモスクワへ出る。物語の終盤、ボリショイ劇場の舞台に上がった彼とその楽団に運命の瞬間が訪れる。成功者となった彼らを映すカメラは、やがて貴賓室を通して劇場の外へとパンしていき、物語は終わりを告げる。その時ラストカットに映る、ボリショイ劇場のシンボルである馬車に乗ったアポローンの飛翔は、主人公の勝利を象徴するかのようである。

『サーカス Цирк』の女主人公は、アメリカからソ連に招かれたサーカス芸人である。才能に恵まれながらも、古い社会の偏見によって長い間苦しんできた彼女は、親切なソ連のサーカス関係者たちに助けられて、ついに世界観を根本的に覆することができる。かつての哀れな、道を踏み外した女は、長い旅路の果てに、1936年の赤の広場で、新しい世界に目覚めた女性としてきわめて意識的にメーデーパレードに参加する。

『ボルガ - ボルガ Волга-Волга』では当初、主人公たちは民衆のアマチュア芸術発表会への参加を目指すライバル同士として戦いながら、ボルガを旅していく。和解の後にモスクワのレチノイ・ヴァグザールに着くと、そこはソ連の流行と経済の最先端が集結した場所である。豪華なパヴィリオンで開かれる、ソ連各地から集まったアマチュアたちによる学芸発表会で、主人公たちを出迎えるのはモスクワの天才少年である。彼は、オルローヴァ演じる主人公が故郷の村で作り出した旋律を、「テーマは君のもの、僕が編曲した Твоя тема, моя обработка...」とオーケストレーションした形で演奏してみせる。このピオネール少年の才能と教養は、あたかも彼がソ連社会の擬人化であるかのような印象を与える。⁷ この若く進歩的な文明は、民衆の文化にその源を発しながらも、それを完全にし、導いていくのである。

そして『輝く道 Светлый путь』では、最初は無学であった農村の少女が、賢明な指導者のサポートによって次第に出世の階段を上っていき、しまいにはソ連邦最高会議の代議員にまで上り詰める。それまでの作品にも見られた「農村からモスクワへ」の図式に従って、このソ連版のおとぎ話もまた、戯画的な農村に端を発し、クレムリンでの、カーニンからヒロインへの勲章授与の瞬間に最高潮に達する。そしてヒロインは、豪華な車に乗って

⁷ Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории 1930-1950 гг. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С.17-19

クレムリンから BCXB へとドライブすると、そこでは彼女を初めとするスタハーノフ運動に参加した者たちの偉業を称えるパヴィリオンの落成式が行われている。そこで観衆の前に、彼女は高らかに文明の成果を歌う。このように、アレクサンドロフの戦前ミュージカル・コメディでは毎回、モスクワで展開するシーンで最高潮に達したところで幕が降ろされ、舞台は全くといっていいほど元いた世界、主人公の故郷へと戻っていかない。

もしアレクサンドロフの作品が、主人公たちがモスクワへと志向する傾向によって特徴づけられるとするならば、プイリエフの作品における作者の関心は、対照的に農村における日常生活に向けられているといえる。『豚飼娘』のプロットにおいて主要な部分をなす事件は、ヒロインの豚飼娘にとっても、彼女の恋する羊飼にとっても、彼ら自身の地元である農村で展開している。それは監督にとっては、モスクワ訪問というハレの出来事の後で、小さな故郷で送られる日常生活の姿や、モスクワで得られた新しい知識や経験が、主人公たちによって労働における次の達成のために活かされる様子を描くことが、特に重要だからである。別れを前にして、モスクワ川を見下ろして歌う主人公たちの歌が象徴的に強調するように（「友を決して忘れない、もしその人とモスクワで知り合ったなら」）、モスクワは何よりもまず、ソ連各地のさまざまな共和国から集まった人々を結びつけ、また全国にあまねく、最新で最良のものを学ぶ機会を与える場所なのである。プイリエフにとってモスクワは最終目的地ではなく、より高い意識を持って主人公たちが故郷へと回帰するための通過点に過ぎないのである。⁸

また概してプイリエフの映画では、主人公が故郷から出発して上の高い次元に移行するのではなく、登場人物たちが同じ地平に留まって互いに交流する様子が顕著に描かれる。その象徴的な例が劇中に登場する「郵便」の利用である。『豚飼娘』では南のダゲスタンと北のヴォログダに離ればなれになった恋人たちの気持ちを支えるものは、郵便で届けられる手紙である。郵便はモスクワで短い期間知り合っただけの二人が、関係を維持しようとするよすがである。「モスクワ」が具体的な都市というより、全く異なるバックグラウンドを持つ人々を一堂に会する機会を与えるトボスとなるように、郵便もまた同様に、

⁸ この点について、2005年11月の国際会議での発表者の一人であるГ. コルニーロフ氏から貴重な指摘をいただいた。「ラドゥイニナ演じるヒロイン像の類型は後年になってコルホーズ内での地位を向上させ、議長にまで出世していくわけだが、プイリエフの描く議長像はモスクワへの上昇志向をもたず、むしろ地域の中のコルホーズ間を水平移動している。これはアレクサンドロフの登場人物たち【とりわけ『ボルガ - ボルガ』で И. イリインスキーの演じたソヴィエト官僚ブイヴァーロフが顕著な例といえよう。筆者注】が、垂直志向でモスクワを目指すのと対照を成している。」ということである。ちなみに、アレクサンドロフの作品が持つ「垂直志向性」を裏付けるように、彼の作中には印象的な大階段が登場し、登場人物たちによる階段の上下運動が演出のポイントとして見受けられる。さらにいえば、これら映画での農村の描写に見られる水平と垂直のトピックは、パペルヌイのいう「文化1」「文化2」の議論にも還元することが可能かもしれない（Паперный В. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996.）。

国内に暮らす人々を等しく結び合わせる象徴的な機能を果たしている。プイリエフ作品における「郵便」の例は、『豚飼い娘』における恋人同士の文通だけではない。例えば『トラクター仲間』では、模範的なトラクター運転手として『プラウダ』紙で取り上げられたヒロインの元へ全国から手紙が寄せられるが、それは中央から地方への一方的なトップダウンの情報の伝達ではなく、地方に暮らすそれぞれの人間同士が手紙を介して行う、自由なコミュニケーションである。プイリエフ作品に描かれている「郵便」は、それを介することによって普通の人々が連絡や情報、感情を交換することのできる便利な手段であり（ソ連における実生活の諸側面で、それほどあてになるものと常に考えられていたわけではなかったが）、プイリエフ作品に特徴的な人と人との横のつながりを維持する小道具である。

さらには、二人の映画作家に共通して登場する BCXB を比較してみると、その描写におけるスタイルの差異には、それぞれの映画監督のモスクワのイメージへのアプローチの違いが反映している。ちなみに BCXB については事典で次のように説明されている。

「常設の全連邦農業展示会 (BCXB) は 1939-41 年および 1954-58 年に存在した。1939-41 年にはそれは、大祖国戦争前夜における大規模で高度に機械化された社会主義的な農業生産の達成の閲覧式であった。それはモスクワ（オスタンキノ）で組織され、140 ヘクタール以上の面積をもち、そこに 250 以上の建物（パヴィリオン、温室、その他）がつくられ、果樹また観賞用の樹木が数多く植えられ、花壇が設けられ、展示用の播種が行われた」⁹。さらに 1958 年 5 月 28 日、BCXB は ВДНХ（ソ連国民経済達成展示会）の一部となった。現在モスクワに残されたかつての ВДНХ の空間に、これらの映画に記録された当時の時代の残響を聞き取ることもできるかもしれない。

1939 年に組織されたばかりの最新の施設である BCXB は、1941 年の『豚飼い娘』に登場する以前に、すでに 1940 年のアレクサンドロフの作品『輝く道』で登場している。『豚飼い娘』においてプイリエフの描く農業展示会は、さまざまな人にあふれ、活気に満ち、にぎやかである。ここには全国各地から集まった選ばれし代表団が集まり、活発に交流し、知識を学んでいるからである。現実の情景を取り込んだ描写は、当時の人々の熱意に満ちた雰囲気色彩豊かに伝えている。案内役とともに展示会場を見学して歩くことによって、自分がそこを訪れたならば何を経験することができるかを、映画の観客に迫体験させようとするかのようである。

一方アレクサンドロフの『輝く道』の厳かなフィナーレで我々が目にするのは、同じく BCXB の会場の、新しく設けられたパヴィリオンでのヒロイン自身によるデモンストレーションである。スタハーノフ運動を紹介する新しい館の落成式に、彼女は新しい織物機械

⁹ Большая советская энциклопедия. Т.5. Третье издание. М.: Советская энциклопедия, 1971. С. 549-550.

を使ってソ連における最先端の労働の実態を披露してみせるが、それを見物している観衆はまるで個性を欠いた群集として舞台の背景を形成しているに過ぎない。確かに画面の中には民族衣装を着た人物などが認められるものの、プイリエフの場合と違って、結果としてそこには生きた人間の息吹は感じられない。またヒロインの独唱によって労働の崇高さが歌い上げられるこの場面には、映画のトリック（新型機械から次々と布が織り出される）が用いられているが、結果として不自然さを招き、むしろ作者の意図を不明瞭にしている。技術のデモンストレーションは事実の再現というよりむしろ抽象として処理され、本来ここで表現されるはずの、本物の労働に備わっているだろう運動性も達成感も見出せない。この場面は結局、ソヴィエト文明の達成した高みを象徴的に表現し、労働者の熱狂を再現するプロパガンダとしての目的を果たしているに過ぎず、またその意図もあまり成功していない。偶像化されたかのような人工的で硬直的なヒロインの姿と、神殿を思わせるような農業展示会場の豪華な建物の組み合わせは、おとぎ話がソヴィエトの神話へと変化した印象をもたらしている。劇中で表現される、この世のものならぬ静的な空間の描写は、映画の観客に対して、この世に実在する本物の BCXB を訪れたかのような擬似的な印象を与えるというより、むしろ現実の農業展示会とは異次元の世界を表現しているものである。

ヒロインの形象

プイリエフ作品において我々が会おう、輝くようなヒロイン像は、それ自体が当時の映画芸術における新機軸であるといえよう。例えば映画の黎明期に、ヴェーラ・ハロードナヤによって演じられた悲劇的なヒロイン像が大変人気を博したことが思い起こされる。「映画史家たちの公平にみなすところでは、ヴェーラ・ハロードナヤによって創造された『受動的な女性、従順に運命に従う女性』『苦しむ女性、周囲の感情の犠牲者』の像は、人生に絶望し、これまでなじんできた社会基盤が崩壊しつつある感覚（1917 年が近づいていた）によって暗澹とする観客の嗜好と精神的な欲求に応えるものだった」¹⁰。「ヴェーラ・ハロードナヤの成功は次のことによって説明される。すなわち彼女によって演じられた全ての役柄は、一つの形象の具体化であった。その形象とは、愛するものに裏切られるか、周囲から理解されない、美しく悲しげな女性である」¹¹。このように受動的で悲劇的なヒロイン像は、その後のソヴィエト映画史の流れの中でも古典文学作品の映像化において継承され、1930 年代にはいったところでも、A. オストロフスキーのよく知られた戯曲『雷雨 Гроза (B. ペトロフ監督, 1934 年)』や『持参金のない娘 Бесприданница (Я. プロタ

¹⁰ Самые знаменитые артисты России. М.: Вече, 2002. С.61.

¹¹ Там же. С.64.

ザーノフ監督、1936年)』の映画化が挙げられる。これらの作品が、同時代のソヴィエト映画としてヴェネツィアやパリといった国外で上演・紹介されていたことによっても、19世紀文学に由来する伝統的なヒロインの典型が持つ、映画芸術におけるその安定性は依然として不動的であったと考えられよう。

このように、先行する映画作品における悲劇的ヒロインのタイプの優勢という観点からすれば、1930年代のソ連製ミュージカル・コメディのジャンルにおける活発なヒロインの登場は目覚ましい。ソ連の音楽映画は1934年のИ. サフチェンコの『アコーディオン Гармонь』が始まりとされるが、それと並び称される『陽気なやつら』以来一連のアレクサンドロフ作品で才気あふれるヒロインを演じたオルローヴァは、まさに時代のアイドルとなった。また、とりわけプイリエフのミュージカル・コメディに登場するヒロインが持つ個性は、当時の社会における理想的なソ連女性のイメージを明快に描き出している。彼のヒロインは、非常に恵まれた才能に生まれつき、努力の能力に長け、至上の目的を達するためには自己犠牲をも覚悟している。すでに過去のものとなった社会で不自由をしのんで生きていた女性像と、新しい時代に自己実現に成功している女性像のコントラストは、1937年のプイリエフの作品『富裕な花嫁 Богатая невеста』において強調される。ここで、1875年のオストロフスキーの戯曲『富裕な花嫁たち Богатые невесты』¹²を対比的に思い起こすことは興味深かろう。この二つの異なる作品の間の、題の相似に注意を向け、その背後に隠された暗示を読み取ることはあながち無理ではあるまい。

オストロフスキーによって19世紀後半に書かれた喜劇では、当時のロシア社会での有利な嫁取りの困難さがアイロニカルに描かれている。将来の妻のもたらす財産を期待する場合、結婚の可能性は限られている。すなわち、商店の持ち主でもある中年の未亡人と婚約するか、あるいはこころならずも年老いた將軍の養い子から愛人となってしまった、美しい孤児の娘と婚約するかを選択である。主人公である理想主義者は、幼馴染の孤児の娘と別荘地で久しぶりに再会し、恋に落ちる。しかし相手に対して、子供のころの清らかな少女のイメージを抱き続けていた主人公は、大人となった彼女の持つ別の側面を知って打撃を受ける。幻想を打ち砕かれた彼は、そのような境遇に陥った女性の性格の弱さを非難する。主人公に非難された孤児は反発し、二人は大喧嘩になる。一方で將軍は、この件に関する妻の怒りを恐れて、自分が手をつけた孤児を何とか嫁に出そうと画策する。最終的にはお互いの気持ちを確認した二人は和解し、結婚を決意する。しかし生真面目な主人公は、年老いた將軍が手切れ金代わりに用意した、少なからぬ持参金を拒否するよう、未来の妻に提案する。このほろ苦い喜劇は、社会が教える世間知を拒否して、一から新しく控

¹² Островский А. Н. Полное собрание сочинений в 12-ти т. Т.4. Пьесы (1873-1877). М.: Искусство, 1975. С.208-261.

えめな生活を始めようとする、若い二人の意思をもって終わる。

それから半世紀以上経った、イリエフが描く 1937 年の「富裕な花嫁」は模範的なコルホーズ員である。彼女は最初から「持参金のない娘」の問題から自由である。自分の家にどれだけの資産があり、持参金を持たせてもらえるか、それで嫁に行くことはできるのかという考えは、彼女を苦しめない。それは、新しい社会にはすでに新しい価値体系があるだけでなく、彼女自身が自分の手で 400 作業日を稼いでいるからでもある。¹³ この「作業日 трудовой день, трудовень」とは 1932 年に法制化された、コルホーズ員の仕事量をはかる単位である。コルホーズにおけるあらゆる集団的労働が、この単位で計測された。コルホーズ員に対する支払いは、各人が働いた作業日の数に比例して行なわれた。¹⁴ ここに、若い女性が自由な独立した個人として、自分の運命を自分で決断することが可能になったのである。『富裕な花嫁』の物語はコルホーズにおける穀物収穫の時期を扱っているが、映画の舞台を提供するウクライナの農村は、そこでの生活を真に迫って描写するうえで強力なエキゾチズムを発しているだけでなく、コルホーズの作業に献身的に参加するヒロインを生き活きと描きながら、彼女の形象をより強化している。このように、ソヴィエトの時代を生きる新しいヒロインは、誰に頼ることもなく自立して、物質的にも精神的にも十分な嫁入り支度を自分のために用意してやることができるのである。彼女は自分の属する社会の、愛され、認められる一員であり、ただ自分自身の努力のみによって、自らの未来をきりひらいていけるのである。このヒロインは、ロシア文学が常に描いてきた女性たちの困難さを避けることができ、こうした問題の不在それ自体が、時代の変化を反映している。もしかしたらここには、映画の歴史における新しいジャンルと新しい内容の幸福な結合の例が見られるのかもしれない。すなわち、それまでに成立し得なかったあらすじの新しさが新しい形式を要求し、ミュージカル・コメディはヒロインに完璧な幸せを可能にしている。

しかしながら、同じジャンルで同時期に活躍しているイリエフとアレクサンドロフには多くの共通する要素があるものの、彼らのコメディ作品におけるヒロインの描写には差異が認められる。もちろんオルローヴァによって演じられた全ての人物像はみな、興味深く、魅力的な女性といえる。しかし、『陽気なやつら』・『ボルガ - ボルガ』・『輝く道』においてヒロインは、自分の才能が周囲に認められるまでは、無理解に耐え、無名に甘ん

¹³ 2005 年 11 月の会議の席上での、ウラルからの出席者である Г. コルニーロフ氏の指摘によれば、400 作業日は平均的なコルホーズ員のほぼ 3 倍の労働量にあたるという。(ちなみにコルホーズでの労働量の最低限については、1939 年 5 月 27 日付け共産党中央委員会、人民委員会議決合同決定により、全ての成人コルホーズ員に対して必須作業日数が義務付けられた。ウクライナを含む穀物生産地域について、それは 80 作業日である。出典：Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (изд. 9-е). Т.7. М., 1985. С.109-115.)

¹⁴ А.ノーフ著、奥田央ほか訳『ソ連経済史』岩波書店、1982 年、207、284 頁。

じていなければならない。ふとした奇跡的な偶然によって運命が彼女に微笑みかけたとき、ようやく彼女は輝くことができるのである。主人公が作品の冒頭から著名なスターとして登場する『サーカス』は例外であるが、この場合でもヒロインのマリオンは、有色人種との間にもうけた自分の息子を秘密として隠し、その子に対する社会の不寛容を恐れて苦しみを耐え忍ばなければならない。サーカスのアーティストとしての彼女の才能は唯一無二で疑いようのないものであるのに、彼女は偏見と戦う勇気に欠け、悪漢の命令におとなしく従っている。脅迫と説得を背景とする彼女の長い逡巡と苦しみや、賄賂として受け取られる豪華な衣装の山は、同じような無理解と強制によって苦しんだ 19 世紀文学のか弱きヒロインたちを思い起こさせる。罪なき罪びとであるマリオンは、文明化された国であるソヴィエト連邦では人種差別など存在しないことを納得したとき、ようやく心理的な圧迫から解放される。このように、自分たちのチャンスを待ちわびながら周囲の恵まれない環境を耐え忍んでいるアレクサンドロフのヒロインたちは、それ以前の伝統的な無力なヒロインの形象により近いといえるだろう。

またプイリエフの『豚飼い娘』に登場する農村の少女と、アレクサンドロフの『輝く道』の主人公の農村時代の造形とは、描写される題材として共通点を持ちながら、結果としての表象には大きな違いがある。むしろ都会の近代的な美人として完成したオルローヴァが演じる人工的な田舎娘と比較すると、ラドゥイニナの村娘は非常に自然な印象を与えるものだ。例えば『豚飼い娘』における最初の登場シーンで、彼女はサラファン姿で裸足のままこちらに走ってくる。あくまでもこの作品はミュージカル・コメディとして製作されたものであり、そこで再現される美化された情景をそのままに受け入れることは出来ないが、それでもなお、サラファンを着た素朴な少女が裸足で労働をしたり、活動したりする様子は、それを見るものに農村生活の中の素肌感覚を想起させる。¹⁵ これはオルローヴァのヒロインが常に靴を履いており、裸足では登場しないのと対照的である。このような裸足の村娘の再現には、ラドゥイニナ自身が農村の出身であり、幼時から農作業に従事した個人的経験を持っていたことが、大いに与っているだろう。

映画の中の「対立」

またアレクサンドロフの諸作品においては、事物の明らかな対立の例が認められる。例えば『陽気なやつら』における流行の先端を走るアメリカ映画と、独自性をもって威勢よ

¹⁵ 2005 年 11 月の会議の席上、ロシア側からの発表者の一人である Н. コズノヴァ女史の指摘によると、ラドゥイニナのサラファン姿はオルローヴァ（都市型美人の偶像であった）とは全く別種ではあるが、女性像としては性的にも非常に魅力的なものとして観客に受け取られたという。ちなみにラドゥイニナは、39 年の『トラクター仲間』では農村における近代的な女性像の一例として、オートバイを乗りこなす女性トラクター手を演じている。

く発展しつつあるソヴィエト映画。『サーカス』における人種差別のはびこる恐ろしいアメリカと、進歩的で寛容なソヴィエト連邦。『ボルガ - ボルガ』におけるクラシック音楽と民衆のメロディー。『輝く道』における旧体制時代や革命前を思い起こさせるような古さの残るロシア像と新生ソヴィエト連邦といった対立である。概してアレクサンドロフの作品では二つの陣営の対立を通じてプロットが進展し、片方がもう一方によって克服されることで完結する。物語は主人公の才能の確かさが否定されるところから始まり、主人公による自己実現が叶い、偏見に勝利するところで終わる。この図式は『陽気なやつら』の羊飼いや、『ボルガ - ボルガ』の民衆的な音楽クラブのモスクワへの旅程と重なって、強調される。

しかし、イリエフの作品群には、アレクサンドロフについて上で述べたような対立の構図は見られない。『豚飼娘』においてヒロインがモスクワへと旅立つ前に、彼女の祖母はヒロインに大きなノートを与え、興奮する孫に対し、落ち着いて、農業展示会でよく勉強してくるようにと諭す。¹⁶ さらには、占いという前近代的な手法を用いるにしても、謎のダゲスタン語で書かれた手紙の内容をヴォログダで唯一正しく判読できるものも、この老婆しかいない。これはもちろん生身の人間というより、老年の賢明さの象徴である。農村の理想化を考慮に入れるにしても、この場合には、老年は旧弊にとらわれた農村の愚鈍さを否定的に象徴するものではない。理解ある旧世代が新しい世代を見守り、新しい世代は来るべきよりよいもののために努力するのである。

このテーマに関連すると思われるイリエフ自身の発言を参照してみたい。

「不思議なことだが、我々の映画には、ロシアの国民的なもの Русское национальное がとても少ないように私には思われる。ウクライナ映画というものがある。本物の、とてもウクライナ的な映画というものは存在する。私は、例えば、ウクライナでは 10 人の映画監督が働いているということをもって映画を評価するものではない。ウクライナ映画はすぐれた、国民的な национальная, すばらしいもので、その（ウクライナの）すばらしい民衆 народ にふさわしいものである。そしてアレクサンドル・ペトローヴィッチ・ドヴジェンコがいる。彼は自分の民のための真の歌い手、芸術家である。ウクライナ映画は己にふ

¹⁶ 同会議のヴォログダからの出席者である M. グルムナヤ女史の教示によると、『豚飼娘』はヴォログダに実在した豚飼いの女性に取材して製作されており、芸術作品としては確かにラキロフカ（事実の美化）であるが、画面に登場する要素の中には現実の投影があるとのことである。ヒロインが BCXB で見学する時に用いた大きなノートはその一例である。またその他にも、ヒロインが仔豚に哺乳した際の仕組みは実在し、養豚の作業の場面に登場する井戸などの小道具には当時ヴォログダの農場で使われていた道具と同様のものがある。また、ヴォログダ地方は牧畜を主たる産業の一つとするが、この当時コルホーズにおける養豚業の人気は低いものであった。しかし養豚の近代化に取り組んだ実在の人物をモデルに作られたこの作品の成功によって、コルホーズ内での養豚業の地位もまた向上した。

さわしい巨匠を擁するすばらしい映画である。

グルジア映画はある。グルジアにはチアウレリがいる。亡くなったシェンゲラヤもいた。彼はすばらしい国民映画『エリソ Элисо』を撮った。アルメニア映画はある——ベク＝ナザーロフだ。もちろん、ロシア映画もある。しかしそれはとても少ない。この映画を部分的に代表する者たちはいる。しかし、私からみると、我々には独自性を持った、真の国民的ロシア映画作家はいない。セルゲイ・アポリナリエヴィッチ・ゲラーシモフの近年の作品、とりわけ『教師 Учитель』と『偉大な大地 Большая земля』には何がしかの兆しがある。しかしこれまで、この問題への対応は注意深くも、きちんと正しくもなされてこなかった。我々には無声映画の時代に『全線』という作品があった。百姓家が半分に挽かれたり、すばらしいロシア女性がマルファ・ラブキナの中に表現される、あのロシア農村 русское село の愚昧 идиотизм を皆さんは覚えておいでだろう。同様にして我々の作品から、真の自然 природа が零れ落ちてしまったといってもいいだろう。そしてこの理由によって『クトゥーゾフ』でも論争が生じたのであった。監督が作品をある程度ロケーション撮影できるように、我々はあらゆる手段を尽くしたが、結局セット撮影されている。我々はこの作品には大気が必要だ、大気なしには作品はできないと言っているのに。それと同じことが『レールモントフ』でも、我々の作品のほとんどでもおきている。この問題は、我々の同僚の限定されたグループと映画脚本家にはまだ十分明らかにはなっていない。しかし、一度提起されれば、ずっとそれは続く。私はロシア映画が村や百姓家の描写によって表現されるべきだといっているのではない。問題ははるかに深いところにある。それについて十分明瞭に話すべき、それを理解すべき時がきたのだ（1943年7月14-16日に催された作家・映画脚本家・映画監督の会議での発言）。¹⁷

この発言は当時のソ連映画界における反ユダヤ主義の風潮を反映しているとされ、プイリエフ自身の行動にはこのデリケートなテーマに関して配慮を欠いた、現代の視点からすれば批判できるものもある。しかしこの発言は、反ユダヤ主義というよりむしろロシア主義ともとれる。つまりここでは、多民族国家であるソ連においてロシア的であるとはどういうことであるのか、どのようにすれば映画芸術においてそれが表現できるのかについて問題提起されている。

プイリエフのこのような問題意識は、彼の作品が主としてロシアやウクライナの物語を地域色（ヴォログダ・クバン・シベリアなど）豊かに描いて成功していることに見て取れる。また『豚飼い娘』において登場する、物語の背景を成すソ連の多民族性とその間の調

¹⁷ №255. «В нашей кинематографии очень мало русского». Из выступления И. А. Пырьева на совещаний писателей, киносценаристов и кинорежиссёров. В сб.: Кино на войне. Документы и свидетельства. Авт.-сост. В. И. Фомин. М.: Материк, 2005. С.550-551.

和の描写にも反映している。ダゲスタンからの手紙に書かれた謎の言語を判読してくれる人を求めて、ヒロインはそりに乗って25km離れた駅の食堂で働くアルメニア人を訪ねる。彼は快諾するものの、結局手紙を読むことができずに「グルジア語、アルメニア語、アゼルバイジャン語、アプハジア語、ペルシア語を知っているが、この言葉は知らない」と謝る。そもそもヒロインの恋する相手としての羊飼いがダゲスタン出身であること自体が特異である。ピリエフの作品でのソ連国内の異民族の登場例として、彼の出世作となった『トラクター仲間』のグルジア人がある。その前作でウクライナのコレホーズを描いた『富裕な花嫁』がウクライナの映画人の反発を招き、批判を受けたこと¹⁸の反省から、この作品では同じウクライナでもより機械化が導入されたコレホーズを登場させるなどの配慮がなされているが、極東で動員解除された主人公の軍隊仲間としてグルジア人が同じ車室に乗り合わせている。

そして、この発言の中でピリエフがエイゼンシュテインの『全線（『古いものと新しいもの』）』について言及していることも興味深い。眠ったような古いロシアの農村がソヴィエトの時代に目覚め、近代化する姿を描いた、この無声映画における農村の表現に関してピリエフは不満を述べているが、41年に彼が『豚飼娘』において描写した農村はすでに、エイゼンシュテインが作品中で用いた古さと新しさの対比の構図から脱却しているからである。ピリエフの作品においても、時として対立をほのめかすような要素が見受けられることはある。例えば『トラクター仲間』で登場する、地中から掘り出されるドイツの兜である。しかし、それらから想起させられる対立は、アレクサンドロフのミュージカル・コメディの場合とは違って、プロットの発展あるいは主人公たちの性格描写に影響を及ぼさない。すなわち、アレクサンドロフの作品世界において物語を根底から支えるテーゼとアンチテーゼの戦いと比較すると、ピリエフの作品世界には、ただジンテーゼしか存在せず、そこで唯一可能なのは、よいものとよりよいものの戦いだけである。

主人公の人物造形における「労働」の機能

ピリエフの諸作品において、農村生活の描写の筆致の鮮やかさは、プロットの構造を下支えし、「労働」のディテールの詳細は、プロットが前進する際の推進力に貢献する。

第一に、『豚飼娘』において、農村の形象は農村生活の伝統的なイメージから出来上がっており、プロットに対し安定感のある根幹を与えるものである。例えば、観客にとって次のような場面は十分におなじみのものであろう。余暇を過ごす農村の若者たちの娯楽がチャストゥシカを背景に置いた、村の色男による娘たちへのアプローチの形で描き出される。さらには、元々の自分の願いとは裏腹に、美男の陰謀家のところへ嫁に行くことを

¹⁸ Иван Пырьев в жизни и на экране. Страницы воспоминаний. М.: Киноцентр, 1994. С.30.

決意したヒロインは、結婚式を前に涙ながらに友人たちに別れを告げる。このような場面は、農村の伝統的なイメージに則っており、その表象が長年にわたって培われたコンテクストを利用するものであり、ソヴィエトのイデオロギーが持つ拘束力には依存していない。

第二に、プイリエフのプロットは、主人公たちが労働する現場で展開する。描写の入念さは、農村生活についてだけでなく、労働の領域においてもリアリティを再構築する。穀物の刈り入れや家畜の養殖といった農作業の困難を描いたディテールは、部分的であっても、主人公たちの人物造形の肯定的な側面をより豊かにするものである。この場合の、労働の実態と結びつく同時代の「ソヴィエト的」要素の表現は、プロットの発展を活性化させるものである。例えば、『豚飼い娘』においてヒロインの勤勉さは、モスクワへの出張の辞令によって、物語の始まりから正当に評価されており、またそれにより翌年に全連邦農業展示会で労働英雄としての彼女の肖像画が掲示される。そして、『富裕な花嫁』における「作業日」の概念は、あらすじの鍵を握り、ヒロインの人物造形においても、「富裕な花嫁」をめぐる人間ドラマにおいても重要な役割を果たしている。プイリエフのミュージカル・コメディは時代の美化（ラキロフカ лакировка）を行いながらも、彼の作品における美化には、理想的な物語の再現とは直接的に関係しない部分に、生活の実感を伴うリアリティの投射がある。

『豚飼い娘』の作中で H. クリュチコフによって演じられた村の色男の形象は、以上に述べたことを補強している。一方においては、モスクワへ派遣されながらも、自分に新しい背広を買ってきただけに終わった色男の行いは、軽率な振る舞いをする、田舎の若者のめかし屋の典型的な表象と符合している。これはもちろん否定的な反証として、モスクワで得られた新しい知見を正しく伝える、ソヴィエト社会の意識的な一員と比較されるべき人物である。しかしこの否定的な登場人物でさえ、農村社会の描写に独自性を持って参加し、全ての欠点にもかかわらず生きた血肉を感じさせる、観客にとって愛すべき人物となっている。

しかしアレクサンドロフの作品においては、映画芸術におけるレアリアを支えるような、ディテールを伴ったこのような描写を見つけることは難しい。例えば『ボルガ・ボルガ』において観客は地域社会を形成するさまざまな住人を目にする。ただし、こうした人々の人物設定の多様性は主として外見的な表現に依拠している。また、彼らの生活の真の姿は、職業描写のディテールによって裏付けられないうちに、不明のままである。もしかするとアレクサンドロフの演出は、彼の登場人物たちの多くがそうであるところの普通の人々にとって生活の背景をなす、日常的な仕事の困難さや価値についての描写には関心がないのかもしれない。このような印象は、例えば『ボルガ・ボルガ』でのオルローヴァが、コケットリーのしかめ面を作るために麦穂を空費してみせるような軽率さや、『陽気なやつら』で彼女が演じる家政婦が、ウチョーソフ演じる羊飼いに見とれて牛乳をこぼすときの不注

意さによって強められる。

アレクサンドロフによる労働の描写は、彼がヒロインの作業姿を詳細に描こうとした『輝く道』においても進化しない。残念なことに、ヒロインの作業描写にディテールが追加されても、それはいささかも現実らしさの色彩をもたらしえない。この作品の冒頭で、スラップスティックコメディのように、ヒロインはモスクワからのラジオ放送によって目覚め、ラジオが指示するとおりに一日の活動を開始する。これはまったくカリカチュアに堕した光景といわざるを得ない。なぜなら農民は機械の刻む正確さではなく、自然のリズムに従って暮らしているべきもので、すでに太陽は明るく照っているのになお眠り続ける村娘の姿は、およそ真実に程遠いからだ。したがって、結果的に意図せずしてこの描写が強調しているものは何より、農村をラジオで統治するモスクワへと、主人公たちが向かう動機付けでしかない。また、よく知られた事実であるが、この映画製作にあたり、オルローヴァは織物技術を実際に学んでいる。¹⁹ にもかかわらず、スタハーノフ運動の機運を背景とした主人公の偉業が再現されるエピソードにおいても、また全連邦農業展示会での彼女のデモンストレーションにおいても、職工の仕事の実際をそこに見出すことは難しい。それはディテールが象徴へと置き換えられてしまっているからである。そうであれば、ヒロインが生産記録に挑戦するという労働の中で最も困難な瞬間を描くのに、ミュージカル・コメディゆえに歌を歌う演出が選択されることもおかしくない。これは、『豚飼娘』における最も困難な瞬間（一腹あたりの仔豚の生産数を上げることによって増産に挑むヒロインが、仮死状態で出産される仔豚の介抱をして必死に蘇生術を施す時）には、歌ではなく祈りに似た叫び「ああ、神様！О господи!」があげられるのと対比できよう。

羊飼いの描写における差違もまた、別の視点から二人の映画監督のアプローチの違いを示している。エストラーダ歌手として有名なЛ. Уточинが羊飼いの役を演じた『陽気なやつら』はアプハジアの保養地ガーグラで撮影された。この作品の中で、羊飼いの当然の心配事であるべき、自分の家畜への気配りは単に描かれない。さまざまな動物の存在は、素朴なコメディの中の地方色豊かな生きた小道具として画面に登場し、単なるお飾りに過ぎない。しかし『豚飼娘』では、ダゲスタンのエピソードがどの程度まで当地の牧畜の実態を反映しているものかは分からないものの、В. Зеринによって演じられた羊飼いの形象は、「見失った羊を探しに出かけ」「荒野で獣と戦う」よき羊飼いとして、補足的に神話的な形象を付け加えることによって、作品世界全体を深化させている。

（さらに補足するならば、「カフカースの羊飼い」がもつシンボリックは、それ自体考察に値する問題であろう。ここではただ、スターリンの伝記的事実を根底に置くМ. Булгаковの1939年の戯曲『バトゥーム』も、元は『牧夫 Пастырь』と名づけられていたこと

¹⁹ Сааков Ю. Любовь Орлова. Сто былей и сто небылиц. М.: Алгоритм, 2002. С.56-58.

だけを記しておきたい。) ²⁰

もし『豚飼い娘』における羊飼いの表象に父性のメタファーを読み込むことができるとすれば、豚飼い娘の表象に母性を見出すことも可能である。なぜならブタは多産の象徴だからである。BCXB から帰国した後の報告会でヒロインが新しい豚舎の建設をコルホーズに提案する時、よそのコルホーズではブタが「子どもたちのように как дети」手厚く世話されて育っていると訴える。ラドゥイニナ演じるヒロインは「母」の視点からブタを育てようというのである。それに対し『輝く道』でオルローヴァの演じたヒロインは、クライマックスのスピーチで「子どもたちのように歌おう поём как дети」と聴衆に呼びかける。すなわちソ連文明の子供として労働に参加しようというわけである。ここで二人の女優の演じた女性像の類型は両極に分かれる。ラドゥイニナの演じる女性は労働の中で若い娘から母へ、共同体全体の母性へと次第に成熟し、プイリエフの一連のミュージカル・コメディの総決算ともいべき『クバン・コサック』ではコルホーズ議長 председатель にまで出世していく。しかしアレクサンドロフの作品世界では、ヒロインに子供がいる『サーカス』においてさえ母性は議論の中心にはならない（オルローヴァは常に若い女性として画面に映ることを求め、役柄の加齢を拒否したために、戦後は次第に映画出演の機会を失っていった）²¹ ように、オルローヴァの演じる女性は常に若く新鮮なまま「子ども」の一員として共同体に参加しているのである。

結びに代えて

分析の結果、一つのジャンルで同時期に活躍していた二人の映画監督の作品世界におけるスタイルと希求する対象のそれぞれが、異なる独自性を持つことが明らかになった。アレクサンドロフとプイリエフの映画作品は、スターリン時代の文化を豊穡にしているだけでなく、今日もなおロシア文化史における「農村」表象の変化についての重要な情報源となっている。

プイリエフに関していえば『豚飼い娘』以降、その創作活動の延長において、有名な作品『クバン・コサック』を戦後の1949年に撮っている。この作品はスターリン時代の生活の実態を美化したものとして後年厳しい批評にさらされることになる。しかしながら映画監督 Г. Чухрайはこのように書いている。「プイリエフの作品には廃墟はなかった。彼は、孤独の運命を背負った女たちについて、戦争で重傷を負い不具の体になった何百万もの男たちについて、飢えについても、困窮についても物語らなかった。しかし、それについて誰が物語ることができたろう？ そして何のために？ あなた方（映画センター付

²⁰ Булгаков М. А. Собрание сочинений. Т.3. Пьесы. М.: Художественная литература, 1992. С. 695.

²¹ Сааков Ю. Любовь Орлова. Сто былей и сто небылиц. М.: Алгоритм, 2002. С.128-131

属の「自由な言葉」クラブの討論会の参加者たち。彼らは『クバン・コサック』は民衆を欺き、それによってスターリニズムに貢献したという点で合意した。筆者による注)と違って、イヴァン・アレクサンドロヴィッチ (・Пирьев) は「自由な言葉」クラブが今日彼に求めているような「反映」について考えていなかった。彼は疲弊した自分の民衆について考えていたのであり、彼らをできるだけ勇気付けたいと思っていたのだ。そのために、民衆は映画を愛し、監督に感謝しているのだ。だから観客は映画館に詰め掛けて、何度も映画を見、いまだに『クバン・コサック』の歌を歌っているのだ」²²

このように、今日Пирьевの作品世界は再び研究者の前に、豊かな潜在的 가능성을秘めた興味深い対象として存在しているのである。

Некоторые аспекты изображения деревни в довоенном советском кино Музыкальная комедия «Свинарка и пастух» И. Пырьева

ТАНАКА Масаки

Эта статья посвящена выяснению особенностей мировоззрения и стиля киноискусства И. Пырьева. Главное внимание уделяется изображению мира «деревни» в его довоенных произведениях. Основным субъектом анализа является фильм 1941 года «Свинарка и пастух». Чтобы определить черты творческого метода режиссёра, мы сравниваем его фильмы с произведениями другого режиссёра, Г. Александрова, замечательного мастера советской музыкальной комедии.

Героиня фильма – свинарка из вологодской области. Её посылают в Москву для участия в ВСХВ (Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, открытой в 1939 году). Там она знакомится с пастухом из Дагестана, и они договариваются о встрече в следующем году.

²² Иван Пырьев в жизни и на экране. Страницы воспоминаний. М.: Киноцентр, 1994. С.124- 125.

Чтобы вновь попасть в число участников выставки, они оба самоотверженно трудятся, используют прогрессивные методы работы. Они переписываются. Ложный перевод письма от пастуха вводит героиню в заблуждение, она приходит в отчаяние и чуть не выходит замуж за другого. В конце концов недоразумения выясняются, и всё счастливо заканчивается.

В результате анализа мы замечаем своеобразие стилей и стремлений двух режиссёров, работавших в одном жанре. Кинопроизведения Г. Александрова и И. Пырьева не только обогащают культуру сталинской эпохи, они на сегодня остаются важным источником информации о переменах в изображении «деревни» в истории русской культуры.

И сегодня произведения И. Пырьева вновь предстают перед исследователями как интересный объект, несущий в себе богатый потенциал.