

# 鏡の牢獄から抜け出して

——ナボコフと 1920 年代亡命ロシア社会における映画エキストラ——

毛利 公 美

## 1. 20 世紀文化史における映画と亡命

映画というジャンルをめぐる問題は、20 世紀の文化史において非常に大きなテーマである。1895 年パリで、リュミエール兄弟が世界初の「シネマトグラフ」を公開した後、映画は瞬く間に人々の心をつかみ、急速に広まった。文学者たちの中にも、映画に魅了されたものは多かった。19 世紀末には、さまざまな作家や詩人が初めて映画を目にした驚きを記し、20 世紀になって映画が一般化してからは多くの者が映画について語った。映画が新しい芸術の形式として認識されて以降は、文学作品に「映画的手法」を取り入れる試みもみられるようになった。そうした中でのナボコフの新しさは、プロットの中に映画に関するエピソードを盛り込んだり、個々の映画技法や映画のアリεύジョンを取り入れるだけではなく、映画という芸術の形態がもつ特徴を虚構と現実の関係を表すために用いたことである。そして、「現実」や「映画」に対するナボコフのそういった態度は、亡命という特殊な環境のなかで培われた。

映画が一般に広く普及した 20 世紀初頭は、ロシアにおいて革命が起き、大量の亡命者を生んだ時代でもある。祖国を離れて異国で生きる道を選ばざるを得なかった者たちは、故国ロシアを懐かしみ、新しい体制の下で「異国」となってしまったソ連の状況を複雑な思いで追いかけ、亡命先の国々での様々な経験を通して、様々な思いを抱きながら暮らした。亡命者の置かれた特殊な環境の中で、彼らの映画との関わりもまた特別なものであった。特筆すべきは、亡命ロシア人たちが、しばしばエキストラとして西側の映画に出演したことである。

映画とつながりの深い作家として知られるナボコフは、1920 年代前半にエキストラを体験した<sup>1</sup>。ナボコフの作品における映画のモチーフは、最初の段階においては、エキストラ出演のエピソードとして現れる。本稿では、まず、1920 年代に亡命ロシア人にとって映画はどのような役割を果たし、どのように受けとめられたのかを、当時の回想などの

---

<sup>1</sup> ボイドの伝記を見ると、ナボコフは少なくとも 1923 年夏と 1925 年 3 月 12 日の二回、映画のエキストラの仕事をしたことになっている。Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years* (Princeton: Princeton University Press, 1990), p.205, 239.

資料に基づいて検討する。続いて、ナボコフの初期作品に描かれた映画エキストラの形象を検討しながら、エキストラの問題を通じてそこに何が表されているのかを考察し、その後のナボコフの創作において映画エキストラの体験がどのような意味をもつかを考えるきっかけとしたい。

## 2. 亡命ロシア人エキストラをめぐる状況

1920年代の西欧の亡命ロシア社会において、エキストラ俳優の仕事は、タクシー・ドライバーやレストランのウェイターといった仕事と並んで、多くの者が従事した仕事だった。サイレント時代のフランス映画の巨匠アベル・ガンスが1924年にパリで『ナポレオン』を撮影したときには、1500人もの亡命ロシア人が出演し、亡命系の新聞各紙はこの映画においてロシア人が大きな役割を果たしたことを誇らしげに書き立てた<sup>1</sup>。ジェイ・レイダの言葉を借りれば、「1925年までに、ロシアがフランス映画界に与えた貢献は非常に大きなものとなり、分かちがたく同化していた」<sup>2</sup>。ベルリンでも同様の状況が見られ、1922年にはドイツ芸術家協会が、亡命系の俳優たちに仕事を奪われたとして、政府に対して公式に抗議を行っている<sup>3</sup>。1920年代の西欧にはロシアから亡命した映画関係者たちも多く、亡命先の国に元々あった映画会社に参加するだけでなく、新たな亡命ロシア系の映画スタジオも創られた<sup>4</sup>。20年代はまだ無声映画の時代であったため、言葉の壁も存在せず、モジューヒンなどロシアの一流の映画スターが、西側の映画のスクリーンでも活躍できたという事情もあった。さらに、20世紀初めの世界を大きく揺るがしたロシア革命は、西欧においてエキゾチックな興味の対象として扱われ、大量の亡命者たちの出現とあいまって、1920年代には「ロシアもの」の大衆映画がブームとなっていた<sup>5</sup>。アメリカでは1917年から1920年の間だけでロシア革命を題材にした映画が20本以上も作られ、その後ハリウッドでもヨーロッパでも「謎のスラヴ魂」をとりあげた映画の数はさらに増えて数十本に上

<sup>1</sup> 映画『ナポレオン』において亡命ロシア人が果たした役割や当時のフランス映画界と亡命ロシア系文化人の関係については Янгиров Р. В кадре и за кадром...// Диаспора: Новые материалы. Т. 2. СПб.: Феникс, 2001. С.217-268.に詳しい。

<sup>2</sup> Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (London: Allen & Unwin, 1960), p.117.

<sup>3</sup> Jay Leyda, *Op.cit.*, p.118.

<sup>4</sup> ヴェングロフによる“WESTI”, アレクサンドル・カメンカによる“Albatros-films” 他, «Atlantic-film», «Viking-film»などが知られている。

<sup>5</sup> Jay Leyda, *Op.cit.*, p.120 にヨーロッパにおける「ロシア熱」とロシアをテーマにした映画の主なものが挙げられている。

った<sup>1</sup>。そうしたなかで、もっともらしい背景を作り出すための必須の道具として、大勢の亡命ロシア人がエキストラとして雇われたのである<sup>2</sup>。

当時作られた映画には、ロシア革命を題材にしたものも多かった。民衆による蜂起のシーンなどにはたくさんのエキストラが必要であり、亡命ロシア人たちはしばしば、革命を起こす群衆に扮した。自分たちと敵対する存在であり、現在の不幸の元凶といってもいい коммунистの役を演じる亡命者たちの胸のうちは、さぞ複雑だったに違いない。

さらに、西欧で作られた「ロシアもの」映画の多くに描かれたロシアは、観衆の興味と製作者のステレオタイプに合わせて都合よく作られた、真実とはかけ離れたものだった。ソヴィエト側ではこうしたロシアをネタにした俗悪な映画ブームを糾弾し、その原因を映画に出演した亡命者たちに求めた。また亡命ロシア知識人の側も、さらには西欧の左派勢力も、やはりこうしたエキゾチックなロシアブームを批判した。こうした非難が積み重なった末、1926年に国際連盟下の知的協力国際委員会によって開かれた国際映画会議では、「伝統的ロシア文化に対する敬意が西欧の映画に反映されないうちは、世界の映画界は、ソ連における現在の生活のあり方を映した映画の上映を完全に無視する」という宣言をするに至っている<sup>3</sup>。

とはいえ、そうした映画によって細々とした生計を立てていた亡命者たちにとって、内容に文句をつけることは職を失うことを意味したため、彼らは内心の不愉快を押し殺して従うしかなかった。その上、映画スターとは異なり、使い捨ての端役たちは、自分たちが出演する映画のプロットを知らされぬまま、ただ言われるままに動くだけのことが多かったのである。

ベルリンに置かれたロシア全軍人同盟(РОВС)第二部の部長フォン・ランペ А.А.Фон Лампе 将軍から、同同盟の長であるミラー将軍 Е.К. Миллер に宛てた 1931 年 2 月 26 日付けの手紙には、亡命ロシア人エキストラたちが置かれていた状況と彼らの精神的ジレンマが切々と語られている<sup>4</sup>。フォン・ランペ将軍は、白軍将校として政治活動を行う一方で、家族を養い、РОВС 第二部局の活動資金を得るため、ベルリンでエキストラ俳優や映画の

<sup>1</sup> Янгиров Р. Красная армия, черный барон: как русскую революцию представляли на зарубежном экране // Независимая газета: Кулиса НГ. 1997. №1 (Ноябрь). С.7.

<sup>2</sup> 1920-30 年代の亡命ロシア社会における「ロシアもの」映画と亡命ロシア人エキストラをめぐる状況については Янгиров Р. Киностатист как зеркало русской революции // Минувшее: Исторический альманах. 16. М., СПб.:Atheneum-Феникс, 1994. С. 329-356 に詳しい。

<sup>3</sup> Янгиров Р. Киностатист... С.335.

<sup>4</sup> Участие русских офицеров в съемках «русского» кино в Германии (конец 20-х – начало 30-х гг.): Письмо начальника II отдела РОВС генерала А.А. Фон Лампе представителю РОВС генералу Е.К. Миллеру. (Источник: ГАРФ. Ф.5853. Оп.1. Д.45. Л.7-10. Отбрано Е.А. Широковой) // Документ в сайте «Зарубежной России» ([http://zaross/rsuh/ru/doc/zd8\\_uchoffilm\\_kp/html](http://zaross/rsuh/ru/doc/zd8_uchoffilm_kp/html))

芸術コンサルタントとして働いていた。彼はスクリーンに映える威風堂々たる外見を備えていたため、エキストラ俳優としての仕事を多く依頼された。内容のいいかげんな「ロシアもの」映画のスクリーンに第二部長の姿がしばしば登場することは同盟の榮譽に関わるとして、出演をやめるようにとの勧告を幾たびも受けたが、他に収入の道をもたなかったフォン・ランペ将軍は、映画の仕事を続けた<sup>1</sup>。エキストラとして日金を稼いでいた将校は他にも複数おり、フォン・ランペ将軍は、こうした不名誉な状況に対処するよう命じられる。ミラー将軍宛ての手紙は、エキストラとして働くロシア軍人を代表する形で、こうした非難に対する弁明として書かれた。

手紙の冒頭でフォン・ランペ将軍は、エキストラ俳優やコンサルタントの仕事は、肉体的にも精神的にも辛い仕事であると訴え、以下、それぞれの仕事の実態について自分自身の体験に根ざして詳しく説明を試みている。まずエキストラの仕事について、内容の適切さを判断して出演するかどうかを決めろという要求に対し、次のように述べている。

私が申し上げなくてはならないのは、エキストラは映画のシナリオの内容を全く知り得ないということです。さらに驚くことには、自分の役を演じた後でさえ、映画の内容がわからないことがしばしばあるのです。カットごとにばらばらに撮るため、それが後でどうつながられるか、エキストラにはわからないからです。シナリオがどんな内容か、それは撮影の間に仲間うちで常に話題になることですが、エキストラたちが想像する内容は、概して外れているのが常です。

さらにフォン・ランペ将軍は、「一度仕事を休んだら罰則として二年間次の仕事をもらえない」というヨーロッパ映画界の不文律が以前からあったことに加え、最近では映画の仕事が減ったため、もし内容が気に入らないという理由で途中で役を降りようものなら、二度と雇ってもらえないのだという事情を説明し、結果的にでたらめな内容の映画に出演せざるを得ない理由を釈明している。

フォン・ランペ将軍はエキストラの仕事につづいてコンサルタントの仕事についても現状を記している。それによれば、コンサルタントの場合は脚本を事前に渡されるが、たとえ元の脚本に問題がなくても、監督がそれを勝手に解釈して変えてしまうことが多かったという。その一例として、彼は自分がコンサルタントを務めたある映画のケースを引いている。その映画の中には、あるロシア将校が、息子の恋人だと知らずに、若い女性に言い寄るシーンがあった。元の脚本では抱きしめて口づけしようとするだけだったが、監督が俳優に指示したのは、ほとんどレイプまがいの行為だった。「ロシアもの」映画における

---

<sup>1</sup> Широков Е.А. Биография: Фон Лампе Алексей Александрович (1885-1967). В сайте «Зарубежной России» ([http://zaross/rsuh/ru/biogr/zs12\\_lamp\\_g./html](http://zaross/rsuh/ru/biogr/zs12_lamp_g./html))

ロシア人コンサルタントの仕事は、映画の中のロシアを本当らしく見せるための助言を行うことである。フォン・ランペ将軍は、それはロシア将校にあらざる行為だと監督に変更を求めた。この要求は珍しく聞き入れられたが、ほとんどの場合、コンサルタントは内心の葛藤を抑えて目をつぶらざるを得なかった。

フォン・ランペ将軍の手紙に明かされているように、映画の中のロシアのイメージは不当なものだったが、エキストラたちが内容を知ることはなかった。彼らは映画の筋を知らぬまま、ただ言われる通りに動いたのであり、それは演技というよりは単にひとつの動きや言葉でしかなかった。そんな彼らにとってエキストラの仕事とは、スタジオの中に作られたかりそめのロシアを舞台に、ロシアから持ち出した自前の衣装を身につけ、亡命する以前の自分に返るひとときでもあった。

映画のシナリオライターであったオリガ・ブラジェヴィッチは、1930年パリの雑誌『世界と芸術 (Мир и искусство)』第5号に掲載された「束の間の夢 (Мимолетные сны)」というエッセーのなかで、ロシア人エキストラが映画に欠くことのできない要素としてロシア人の映画監督ばかりでなく、ドイツやフランスの一流の監督にも高く評価されていることに触れ、次のように記している。

[...] 亡命ロシア人以外のいったい誰に、本物の印象を与えることができるだろう、宮廷貴族の正装や銀行家の燕尾服、社交界の紳士、将軍の制服や肩章を身につけた自分自身を演じることなど、いったい他の誰にできるだろうか。 [...]

撮影に備えて将軍の制服に着替え、胸に勲章をとめつけるとき（その勲章はしばしば自分がかつて受けた本物の勲章なのだ！）内なる胸の震えを感じるものは一人だけではない・・・束の間の、しかしあたかも現実のように鮮やかな、夢。

たとえ一日だけでも、たとえ一時間だけでも一映画の力で一彼はかつての「自分」にもどるのだ。[中略] 彼らは自らの遥かなる過去の夢を生きているのだ [...] <sup>1</sup>

革命によって、土地も財産も地位も、文字通りすべてを失い、貧しい生活を強いられていたロシア人の多くは、亡命生活を送る現在の自分は仮の姿だと感じていた。そんな彼らが唯一「本来の自分」に戻れた場所が、ロシアを舞台とした映画の中だったのだ。

1928年のハリウッドでは、そういった亡命者エキストラ独特の心理を描いた映画も作られた。「最後の命令 (The Last Command)」<sup>2</sup>と題されたその映画の主人公は、アメリカ

<sup>1</sup> Янгиров Р. Киностатист... С.355-356

<sup>2</sup> ジョゼフ・スタンバーグ Josef von Sternberg 監督によるモノクロのサイレント映画。長さは88分。第一回アカデミー賞で作品賞、脚本賞（ラホス・リボ Lajos Biro）、主演男優賞（主役のロシア人将校を演じたドイツ人俳優エミール・ヤニングス Emil Jannings）を受賞した。また、ヤングロフによ

に亡命し、今はしがたいエキストラ俳優として生活しているロシア人元将校である。彼はひょんなことから大役に抜擢されて、ロシア革命についての映画の中で自分自身の過去を演じることになるが、撮影中に過去の記憶が蘇り、精神的なショックに耐えられずに死んでしまう。

死に達するには至らないまでも、エキストラ俳優の中には、映画の中でかつての自分を演じながら、過去と現在、現実と虚構のリアリティーが逆転する奇妙な倒錯感を覚える者もあっただろう。ロシアにいた頃の過去の生活、現在のかりそめの亡命生活、そして映画の中の作り物のロシア。いったいどれが最も「本当の生活」に近いのか。

自らエキストラとして映画に出演した経験をもつナボコフは、現在の生にリアリティーを見出せない亡命者独特の感覚や、ロシア人エキストラたちが様々な感じた思いを、複数の作品の中に留めている。次章からは、映画エキストラのエピソードが用いられたナボコフの作品を取り上げ、その中で亡命生活と映画との関わりがどう描かれているかを考察する。

### 3. 亡命生活という映画のなかで：『マーシェンカ』

ナボコフの作品の中でエキストラのモチーフが最初に現れるのは、処女長編『マーシェンカ』である<sup>1</sup>。『マーシェンカ』は、ナボコフ自身の初恋の思い出やベルリンの亡命生活に基づいて書かれた、自伝的要素の濃い小説であり、その中にはナボコフ自身の映画エキストラ体験が、主人公ガーニンの体験としてストレートな形で描かれている。

ロシアからの亡命者であるガーニンにとって、ベルリンの生は、影のようなものと捉えられ、エキストラの仕事は「影を売る (продавать тень) 」(50)と表現される。自分がエキストラとして出演した映画をそれとは知らずに見に行ったガーニンは、自分の姿をスクリーンに見つけ、スタジオの色あせたセットが映画の中ではきらびやかな劇場に変わっていることに愕然として、「人は自分が何をやっているかわかっていないんだ (Не знаем, что творим)」(61)と考える。Творитьには「行為する」「創造する」という両方の意味がある。亡命ロシア人エキストラたちは自分が出演している映画の内容を知らずに演技したが、現実の生においても、我々は自分が辿る人生の“物語”の内容を知らずに、神の世界創造に加担している。自分がエキストラを務めた映画を見たことは、ガーニンに生そのものを無

---

れば、この映画には実際に、イコンニコフとサヴィツキーという二人のロシア人元将校が出演していた。Янгиров Р. Киностатист... С.340

<sup>1</sup> Владимир Набоков. Машенька. 1926 年, ベルリンの «Слово»社から出版された。本稿においては Владимир Набоков (В.Сиринь). Собрание сочинений русского периода в пяти томах: столетие со дня рождения 1899-1999. Т. 2 (1926-1930). СПб.: Симпозиум, 1999. С.42-127 を用いた。以下、本書からの引用は ( ) 内にページ数を示す。

意識に物語をつむぐ行為として意識させる。その晩ガーニンはなかなか寝付けず、同じ下宿に住む7人の同郷者、彼の表現では「7つの迷えるロシアの影」(61)のことを考えるうち、「人生は全て、自分がどんな映画に関わっているのか知らない無関心な端役たちが出演している映画の撮影のようなものだ」(61)という思いに至る。このように、『マーシェンカ』において、ベルリンでガーニンが送っている現実の亡命生活は映画に喩えられる。

その後すぐ、ガーニンは隣人アルフオーロフの部屋で、もうすぐロシアからベルリンに来る予定の彼の妻の写真を偶々目にし、それが忘れがたき初恋の女性マーシェンカであることを知る。写真がきっかけとなって記憶が蘇り、それからの数日間、ガーニンはロシアにおけるマーシェンカとの思い出に浸って生きる。影のように色あせた現在の亡命生活の中で、思い出のロシアは、生き生きとした輝きでガーニンの心を満たす。一枚の写真をきっかけにして動き出した彼の回想は、ある意味で、ガーニンの脳裏に映し出された「活動写真」とも言える。ガーニンの意識がつむぐ思い出の世界は、より真実味をそなえたもうひとつの世界として動き始め、現実を圧倒する。

彼はマーシェンカとの再会の日を心待ちにして過ごす、彼女が到着した日の朝になってマーシェンカに会いに行く途中で思い直し、一人旅立つ。現実には映画に写されることによって虚構にすりかわってしまう。ガーニンが回想したマーシェンカもまた、現実のマーシェンカとは異なったものだ。ガーニンが旅立つのは、自分にとって大切なものは、マーシェンカそのものではなく、マーシェンカとの初恋の記憶の中に秘められた輝きだと悟り、その輝きはすでに完成した形でとどめられたことに気づくからである<sup>1</sup>。

筋も知らされぬままエキストラとして何らかの役柄を演じ、虚構世界の住人になった自分の姿を偶然スクリーンで見かけたという経験は、ナボコフ自身が体験したことでもあった。フィールドやボイドによるナボコフの伝記によると、1923年の夏にエキストラ出演をした後、ナボコフは自分がエキストラ出演した映画を偶然目にする。彼はディナージャケットを着ていたという理由で、たくさんのエキストラの中からカメラに選ばれてアップで映っていた。自分が映ったとき、ナボコフは一緒に見ていた友人のルカーシに指差しを教えたが、一瞬だったのでルカーシは信じなかったという<sup>2</sup>。

『マーシェンカ』のガーニンは、自分の姿をスクリーンで目にした後、厭世的な気分をますます強めるが、上に挙げた伝記の記述から判断する限り、ナボコフはガーニンと違って、むしろ面白がっていたようだ。ガーニンがスクリーンから受ける衝撃や憂鬱な気分を

<sup>1</sup> 『マーシェンカ』についての詳細な分析については、拙稿「光に満ちた影、あるいは幸福の創造——ナボコフの『マーシェンカ』と『ロシアへの手紙』」『ロシア文化研究論集エチュード』第3号、1996年、96-112頁を参照いただきたい。

<sup>2</sup> Brian Boyd, *Op.cit.*, p.205; Andrew Field, *Nabokov: His Life in Part* (New York: Viking, 1977), p.159; Field V.N., *The Life and Art of Vladimir Nabokov* (New York: Crown, 1986), pp.112, 121-2.

強調して描くのは、続いて始まるマーシェンカとの回想の輝きを際立たせるための、作家の手法だったと考えられる。マーシェンカとの恋を回想するガーニンの創造行為はあくまでも彼の意識の中でのものだが、ナボコフ自身は、この『マーシェンカ』という作品を皮切りに、本格的に散文作家としての活動を始め、様々な手法を模索する中で、次第に自分の創作観を築いていった。

『マーシェンカ』の後、ナボコフが1926年に執筆した全五幕の戯曲『ソ連から来た男』は、ロシア革命を主題にした映画にエキストラとして出演している複数の登場人物を含み、映画が重要なモチーフとして使われている。この作品はこれまで、亡命ロシア社会の群像を描いた初期の作品と簡単に片付けられてしまい、ナボコフの戯曲作品のほとんどがそうであるように、まったく分析の対象とされてこなかったが、亡命と映画をテーマにした作品のひとつとして、以下に詳しく内容を検討してみたい。

#### 4. 映画という別世界：『ソ連から来た男』<sup>1</sup>

この戯曲は、亡命ロシア人を相手にするベルリンのつぶれかけた居酒屋の主人と従業員、そこに出入りする亡命ロシア人たちの愛憎や葛藤を描いた群像劇である。主な登場人物は、二重スパイとしてボリシェヴィキを装いソ連とヨーロッパを行き来しているクズネツォフ、夫と別れてベルリンで暮らすその妻オリガ、ベルリンで亡命ロシア人を相手に居酒屋を営んでいるオシヴェンスキーとその妻エフゲーニヤ・ワシーリエヴナ、夜はその居酒屋でウェイター、昼間は映画のエキストラをしているタウベンドルフ男爵、同じ居酒屋のウェイターのフョードル・フョードロヴィッチ、映画女優マリアンナ、その女友達リュウリヤである。

タイトルが示すとおり、プロットを中心となっているのは「ソ連から来た男」クズネツォフであり、彼がベルリンに来てから再びソ連に旅立つまでの10日間が描かれる。その間、自ら「ボリシェヴィキ」と公言して憚らないクズネツォフに対して回りの人間がみせる多様な反応を通して、それぞれが抱えているソ連・ロシアへの思いが浮き彫りにされて

---

<sup>1</sup> 戯曲は1925年から1926年の間に舞台のために書かれ、1926年にベルリンで一度だけ上演された。テキスト自体は第一章のみが雑誌「Руль」（1 января 1927）に掲載され、1999年、Владимир Набоков（В. Сиринь）。Собрание сочинений русского периода в пяти томах: столетие со дня рождения 1899-1999. T. 2. (1926-1930). СПб.: Симпозиум, 1999. С.618-634. に採録された。ナボコフの死後、ナボコフの母エレナのアルバムに残っていた手稿を元に息子ドミートリが英訳したテキストが1984年にナボコフ戯曲集に収められた。Vladimir Nabokov, *The Man From the U.S.S.R. & Other Plays*, Trans. and Introduction by Dmitri Nabokov (San Diego, NY, London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1984), pp. 31-122 第2章以降のロシア語の原文は、残念ながら、今でも活字になっていない。本稿の分析に用いるテキストは、基本的にドミートリによる英訳に基づくが、必要に応じてロシア語テキストを参照した。なお、引用に付した括弧つきの数字は、英訳版の該当ページを指す。

くる。革命やソ連に対する捉え方というテーマに、秘密工作の仕事に生涯をささげるために妻と別れたクズネツォフと、夫を深く愛しながら夫の邪魔にならないように身を引いた妻オリガ、オリガを慕うタウベンドルフ男爵、クズネツォフの愛人となるマリアンナの4人をめぐる恋愛のテーマが絡む。そして、これらのプロットの背景として重要な意味を担っているのが、マリアンナやタウベンドルフ男爵が出演して撮影が行われている、ロシア革命についての映画である。

この映画についての言及は、出演しているマリアンナやタウベンドルフと他の登場人物の会話という形で、戯曲全編にちりばめられているが、映画のストーリーや詳しい内容は一切明かされておらず、登場人物の会話や撮影現場の様子から察するしかない。とはいえ、前章で触れたとおり、1920年代の「ロシアもの」映画に出演したエキストラが映画の内容を知らないのはごく普通のことだった。マリアンナの「映画のプロットのことを話すのはまだ早いわね、だって、わかるでしょ、ワンシーンずつばらばらに撮るんだもの。私がちゃんと知ってるのは自分が出るところだけなの。」(67-68)という台詞は、当時の映画撮影をめぐるそういった状況を反映している。タウベンドルフもマリアンナも、ただ推測で映画の全体像を語ることができるだけであり、それゆえ、彼らの映画に対する評価は、それぞれの価値観を反映する試金石の役割をも担っている。

それはタウベンドルフ男爵によれば「ロシアの生活を題材にしたばかげた映画」(45)だが、マリアンナによれば同じ映画が「大筋でロシア革命と関係があって、もちろんそれにラブストーリーが絡んだ」(68)「とってもすばらしい映画」(67)となる。ナボコフの作品には、ロリータや『暗闇の中の笑い』のマルゴなど、有名な映画スターになることを夢見る女性たちがしばしば登場する。彼らはいずれも、自らの性的魅力を利用して男性主人公を翻弄する軽薄で残酷な女性として描かれる。『ソ連から来た男』のマリアンナはそうした女たちのプロトタイプである。映画の中でヒロインの恋敵という準主役を演じる彼女は、自分の役どころが最も難しい役であり、ヒロインを演じる大物女優よりも自分のほうが優れていると信じて「後でスクリーンに映る映画を全部通して見るとき、どんな至福を感じるか、想像できる」(65)と語るが、その自信は、実際にスクリーンに映った自分の姿を見たとき、無残に打ち砕かれる。自分が出演した映画の試写を見た後、打ちひしがれたマリアンナはオシヴェンスキー夫人を訪れ、次のように語る。

私、スクリーンに映った自分の姿を見たの。ぞっとしたわ。自分の姿を見られる瞬間をあんなに楽しみにしていて、そのときがついに来たというわけ。まったくひどいものだった。たとえばあるシーンでは、私は寝椅子にねそべっていて、それから起き上がるの。撮影しているときには、自分がとっても優雅で生き生きしているって思ってたわ。でもスクリーンで見たらね、エヴゲーニヤ・ワシーリエワ、私ったら、変な言い方でごめんなさい、お尻から立ち上がって

るの…お尻をつき出してぶざまにくるっと回っているの！全部がそんなふうだった。わざとらしくておぞましい身振りばかりなの。ところがあのいやらしいピア・モラは白鳥みたいに滑らかな動きなのよ。屈辱だわ…。(106 強調は論者による)

彼女の敗北は、映画の中でだけではない。上に引いた台詞の後、マリアンナは、自分の本当の不幸の原因は、男に振られたことだと語る。クズネツォフはその日、彼女を捨ててソ連に旅立とうとしている。彼にとってマリアンナとの関係は一時の火遊びにすぎなかった。映画の中で「お尻から立ち上がっている」マリアンナは、クズネツォフとの関係においても、結局のところ、肉体的な魅力を振りまくだけで精神的な結びつきをもたなかった。映画はそんなマリアンナの軽薄さや醜さを鏡のように映し出す。

他人を思いやる気持ちを持たないマリアンナは、下宿の部屋代が払えず、路頭に迷う寸前で困り果てているオシヴェンスキー夫妻に同情しようとしめない。話を聞いてくれた夫人がお金を貸してくれないかと頼んだとき、マリアンナは悪びれるそぶりも見せずに、映画の衣装に高いドレスを買ったからとにべもなく断り、あいかわらず自分の不幸に心を奪われたまま出て行く。それに対して、そのあとオシヴェンスキーの様子を見にやってきたオリガは、マリアンナとは正反対の優しい思いやりをみせる。同じようにクズネツォフとの別れの悲しみの中にありながらも、彼女は店をたたんで下宿を出て行こうとしているオシヴェンスキー夫妻を気遣い、なけなしの金を与える。利己的なマリアンナと思いやりに満ちたオリガの対比は、クズネツォフに対する気持ちにも表れている。そして夫クズネツォフは、そんなオリガの誠意に動かされ、旅立つ直前、それまで一貫してとっていた冷淡な態度をはじめて和らげ、「告白するよ、俺にとってある感情を犠牲にするのは易しいことじゃない」(121)と真情を吐露する。結局のところ、クズネツォフは今でも妻を大切に思っており、映画の中でヒロインの恋敵を演じているマリアンナは、実生活においてもクズネツォフの「二番目の女性」でしかなかったのだ。

マリアンナに限らず、劇中劇であるこの映画の中でそれぞれが果たす役割は、クズネツォフを中心とする『ソ連から来た男』という戯曲そのものの中で彼らが果たす役と重なっている。無名の端役として映画に出ているタウベンドルフは、実生活でもまた、クズネツォフが関わっているスパイ行為の手先として目的も知らされないまま時々手紙の受け渡しをするだけの「端役」にすぎない。また、戯曲の中の映画についての台詞から想像される「ロシア・革命・恋愛」という三つのテーマは、戯曲全体のテーマでもある。

『ソ連から来た男』という戯曲全体と撮影中の映画が平行関係にあることは、戯曲の第四幕において明確に示されている。第四幕の舞台は、撮影が行われている映画スタジオのロビーに設定されている。映画に出演しているマリアンナやタウベンドルフとスタジオを訪ねてきたクズネツォフとの会話は、彼らの仕事の合間に、撮影に使われるさまざまな道

具（ぞんざいに作られたロシアの教会の複製、バラライカ、いいかげんに描かれたロシアの地図など）を背景にして展開するが、その間にもスタジオでは蜂起のシーンを映す最後の撮影のリハーサルが行われ、エキストラたちに指示を与える声がときおり彼らの会話に割って入る。

じきにまたソ連に旅立とうとしているクズネツォフに対してタウベンドルフが自分も一緒に連れて行って欲しいと頼んだ後、スタジオからは「みなさん、あなたたちはロシアにいます！ 広場にいます！ …」（96）という声が響く。クズネツォフとマリアンナの会話の合間にも、スタジオからの声が聞こえてくる。そして振られたマリアンナは「これはみんなお芝居だったのよ。自分の役を演じていただけ。あなたには嫌悪しか感じないわ。…」（99）と強がりを行い、現実の生におけるクズネツォフとの恋愛が映画の演技と同列化される。また、彼女の台詞は映画スタジオならではの舞台設定や監督の声に伴われ、クズネツォフとマリアンナの関係がもつ虚構性が強調されている。

このように、戯曲『ソ連から来た男』において、撮影中の革命をテーマにした映画は、実生活と同時に存在するもうひとつの世界となっている。映画のもつこうした意味を別の形で示しているのが、戯曲の冒頭に置かれた第一幕の舞台設定の中にある、オシヴェンスキーの居酒屋の窓の描写である<sup>1</sup>。

居酒屋は、ペテルブルグのカフェによくあるように、建物の半地下に作られている。

〔…〕奥には細い横長の窓が開いていて、ガラスの帯は、建物のほぼ端から端まで続いている。窓が歩道と同じ高さのところにあるため、開いた横長の窓から、通行人の足が見える。〔…〕ときおり、窓の層を、左から右へ、右から左へと足が通っていく。夕刻の黄色っぽい色を背景に、それらの足は平面的なくっきりした輪郭で浮かび上がり、黒いボール紙を切り取ったように見える。（36-37）

この窓の描写は、明るいスクリーンに影が映される映画を想起させる。舞台奥に配されたこの「窓＝スクリーン」は、この戯曲のメインプロット（居酒屋の中）の外に映画の世界というもうひとつの次元があることを示唆する。「窓＝スクリーン」には、映画のクローズアップの手法のように、通り過ぎる人々の足だけが映る。

---

<sup>1</sup> 本質的に劇作家ではなく散文作家であったナボコフの戯曲において、舞台設定のト書きは非常に長く詳細にわたる。戯曲『ソ連から来た男』についても同様であり、たとえば本文中に部分を引いた第一幕のト書きは、一頁を優に超える。作品全体の意味に関わる重要なモチーフが隠されていることも多い。拙稿「描かれた「第四の壁」——ナボコフの戯曲『事件』『ロシア語ロシア文学研究』32号、2000年、151-165頁を参照のこと。

冒頭のト書きに記されたものとほぼ同じ「窓＝スクリーン」についての描写は、戯曲の中心人物であるクズネツォフが舞台に登場する前のト書きの中で再び繰り返される。

窓の枠の中に、一組の足が登場し、初めは左から右に通る、立ち止まり、それから反対の方向へ行き、また立ち止まり、そしてまた方向を変える。これらはクズネツォフの足だが、シルエットの形、すなわち、平面的で黒く、黒いボール紙を切り取ったように見える。ただその輪郭がその人の本当の足を思い起こさせ、その足（グレーのズボンとがっちりした黄色い靴を履いている）は、二、三の会話のやり取りの後、持ち主と共に舞台に現れる。(39)

半地下にある居酒屋の入り口のドアはこの窓と同じ高さであり、戯曲の登場人物はこのドアから降りてくる。ト書きに指示されている通り、しばらく後にクズネツォフ自身の姿がカフェの戸口に現れる。この窓に映るのは映画の世界であり、この戯曲において映画はロシア革命やソ連と密接につながっている。入ってくる前に窓の外に見えるクズネツォフの足のシルエットは、彼が「ソ連から来た男」であることの別の表現と考えることができる。その後、カフェにはタウベンドルフ男爵、マリアンナが入ってくるが、その前に窓＝スクリーンにはブラインドが下ろされているため、窓の外を通る彼らの足は見えない。ここで、この二人がどちらも、「ロシア革命についての映画」の出演者であることに留意したい。窓の向こうは「ロシア＝ソ連という別世界」であり、彼ら二人がそこにいられるのが映画の中だけであるのに対して、ヒーローであるクズネツォフだけは、境界を越えてソ連の間を行き来することができるのだ。

戯曲『ソ連から来た男』には、もうひとり、影のヒーローと言える重要な人物がいる。カフェのウェイター、フョードル・フョードロヴィッチである。彼が戯曲の中で登場する回数は少なく、作品全体の筋にはほとんど影響のない副次的登場人物だが、その一方で、彼は作者ナボコフと深い絆をもっている。第五幕において、経営していたカフェをたたみ、下宿の部屋代も払えずに路頭に迷う寸前のオシヴェンスキー夫妻のために、フョードル・フョードロヴィッチがみつけた部屋は「パラダイス通り5番地のエンゲルのところ」である。これは言うまでもなく天国を指し、生きる術を持たないオシヴェンスキー夫妻がもはや死ぬしかないことを示唆するが、文学作品の登場人物の生死を司るのは、作者に他ならない。天国への斡旋人であるフョードル・フョードロヴィッチは、ナボコフの作品にしばしば登場する作者の代理人と考えられる。

そのフョードル・フョードロヴィッチは、クズネツォフが店に入ってくる前に、窓に映った足のシルエットを見て「あの足はこっちに来ますよ」と予言する(39)。彼の台詞には、窓＝スクリーンに対する観客の注意を喚起し、これらの足の「クローズアップ効果」を高めるといふ、作者の意図が感じられる。フョードル・フョードロヴィッチは、タウベ

ンドルフ男爵が店に入ってくる直前に、ブラインドの外を覗き、窓の外を通る彼の足を見て「男爵が来るぞ!」と予告し、「どこに?」といぶかしむクズネツォフに対し、「足を見ればわかるんです。足というのは実に注目に値するものです」(42)と述べる。ナボコフの作品において、足は、しばしば人の俗悪な本性を窺わせるものとして描かれる<sup>1</sup>。「足を見ればわかる」というフョードル・フョードロヴィッチの言葉は、作者ナボコフの考えを代弁している。

足のシルエットが映る窓＝スクリーンは、俗悪なストーリーをもつ映画のメタファーである。ナボコフにとって映画は常に低俗なイメージを伴うものだったが、彼は映画という媒体を、それが映し出す世界の俗悪さゆえに、人間の本質的な愚かさを暴く力をもつものとして高く評価していた。戯曲『ソ連から来た男』においても、ナボコフは様々な自分を偽って生きている亡命ロシア人たちの姿を描き、彼らの本当の内面を明かす重要なモチーフとして映画を用いたのだ。

戯曲の最後のシーンで、クズネツォフは次のように語る。

オーリャ、俺がソ連に行くのは、お前がロシアに帰れるようにするためなんだ。他のみんなもそこにいられるだろう…余生を送る年取ったオシヴェンスキーも、コーリャ・タウベンドルフも、あのおかしなフョードル・フョードロヴィッチも。みんなだ。(122)

ここには、ポリシェヴィキを装う二重スパイとして危険を顧みず行動するクズネツォフの真意が明かされている。戯曲全体を通して、クズネツォフは冷淡な鼻持ちならない人間として振舞っているが、それもみな任務のためであり、妻オリガをはじめとする人々のためだったのだ。

しかし、周りの者たちはそれを知らない。とりわけ、現在の不幸をもたらした張本人としてポリシェヴィキを憎悪しているオシヴェンスキー夫妻は、ことあるごとにクズネツォフに嫌味を言う。ところが、経営していたカフェがつぶれ、行き場を失ったオシヴェンスキーは、クズネツォフが任務を終えて再びソ連に戻る日、それまでクズネツォフに対して取っていた敵意と軽蔑に満ちた態度を翻し、自分も一緒に連れて行って欲しいと懇願する。

「自分の墓を掘るため以外の目的でロシアの地を踏むチャンスを与えられたなら、自分はそれを受け入れる」(116)「私は亡命者の夢物語とは縁を切る。ソヴィエト政府を認める

---

<sup>1</sup> たとえば短編『乗客』では、語り手は寝台車で自分の上の席を占めた乗客の足だけを目にし、その足から広がった想像のなかで、乗客は犯罪者に仕立て上げられていく。戯曲『ソ連から来た男』においても、クズネツォフが女優マリアンナに初めて会ったときに言う「僕はあなたがとても気に入った、特にあなたの足がね」という台詞は、彼女の肉体的魅力に対するクズネツォフの関心を明確にし、その後すぐに愛人関係となる二人の関係を予期させる。

よ。」(116)と懇願する老いたオシヴェンスキーの姿は哀れだが、その気持ちが本物であるわけではない。彼は故郷ロシアに帰りたいがために、自らを偽って共産党員を演じようとするのだ。

撮影中の映画はロシアと革命をテーマにしたものであり、映画の中で亡命ロシア人たちが演じているのはコミュニストの役である。「窓＝スクリーン」を背景にクズネツォフのシルエットがくっきりと浮かび上がったように、映画のセットという架空のロシアでボリシェヴィキを演じる役者たちや、利己的な願いを叶えるために信念を変えようとするオシヴェンスキーを背景との対置の中で、実生活の中でボリシェヴィキを装いロシアを取り戻すためにソ連に潜入するクズネツォフの危険を顧みない勇敢さは、大きな英雄像となってくっきりと浮かび上がるのだ。

## 5. 結論

『マーシェンカ』や戯曲『ソ連から来た男』が書かれた 1920 年代半ばは、亡命ロシア人エキストラの需要が最も高かった時期であり、ここに描かれている生活は、当時の亡命ロシア社会の現状を色濃く反映している。そして、撮影現場やエキストラの実情など映画制作の裏側を描いたシーンの数々には、ナボコフ自身のエキストラ体験が活かされている。内容を知らずに演じるエキストラの仕事は、革命によって祖国を追われ、見知らぬ異国でそれまでと全く違う生き方を余儀なくされて、多かれ少なかれ自分を偽って生きざるを得なかった亡命者たちの多くが経験した人生のひとつの側面であった。ヤングロフは、ナボコフの作品に映画エキストラがしばしば登場することについて、「同時代の読者にとって、こうしたモチーフは、亡命の世界観の幻影性や彼らの立場の非現実性を説得力を持って語るためのきわめて重要な標だった」<sup>1</sup>と述べているが、ナボコフにとって映画は、単に亡命者の置かれた生の特徴を実感させるだけにとどまらず、人間一般の認識の問題につながるものだった。映画という媒体のもつ現実と虚構の曖昧な関係は、ナボコフの作品世界の構造に広く通じるものである。

『マーシェンカ』においては、影のように現実感のない亡命生活が映画に喩えられ、その中でガーニンが思い描く回想の「活動写真」がもうひとつの世界として、現実に対置された。一方、戯曲『ソ連から来た男』で劇中劇として用いられるロシア革命を扱った映画や、カフェの「窓＝スクリーン」は、ソ連という別世界となってしまったロシアを表す。こうした作品世界の多層性はいずれも、失われたロシアの記憶と亡命生活という二重の生を抱えた亡命者たちの世界観を反映していると考えられる。だが、そもそも自我に囚われた人間の生は、絶対的なものではありえない。それぞれの認識する世界は、エゴの歪みやくも

---

<sup>1</sup> Янгиров Р. Киностатист... С.338.

りを否応なく写してしまうからである。その後のナボコフの作品において、映画は自我にとらわれた人間の狭い視野で見た世界や自我にゆがんだ認識の比喩として用いられるようになる。ナボコフが作家として目指したのは、真の創作によるその自我の壁の超越だった。

亡命者にとって、見知らぬ異国での慣れない暮らしは、映画のような違和感をそなえたものと受け止められた。しかし、ナボコフは、亡命という悲劇的な状況におぼれて嘆くことしかしなかった多くの亡命文学者たちとは異なり、常に前向きだった<sup>1</sup>。彼は亡命という枷を嘆くのではなく、自分が置かれた状況をプラスの力にして、創作に活かしたのである。亡命という不幸な生活の中でナボコフを支えたのは、創造者としての自覚であり、決意であった。ナボコフが大作家として成功しえたのは、亡命者たちが共通して抱いていた感覚、すなわち、自分たちの現在の生は、束の間の偽りのものでしかないというペシミスティックな考えかたに沈み込むことなく、そこから新しい創造を生み出そうとする積極的な姿勢を持っていたからである。

亡命作家であるナボコフにとって、ロシアで過ごした幸福な幼年期・青年期の思い出は神聖なものであり、記憶のもつ過去を浄化し結晶化する作用は、彼の創作において重要な位置を占めることは疑う余地もない。しかしナボコフは、過去に固執し、記憶の中にしか幸福を見出そうとしない、亡命者にありがちなペシミスティックな人生観とも無縁だった。アメリカに渡って最初に書かれた短編『アシスタント・プロデューサー』の中で、ナボコフは 1920 年代にエキストラとして映画に出演した亡命者たちを揶揄し、次のように記している。

当時、毒キノコのように次々にできていたドイツの映画会社は（光の子である映画がトーカーになる少し前のことだが）、ロシア人亡命者のなかでも、過去を唯一の希望とし職業としている者たち——つまり、まったく現実をもたない人びと——を安く雇って、映画のなかの「現実の」群衆役に使った。だが、一つの幻想をまた一つの幻想と継ぎ合わせると、過敏な人間なら、鏡の間か鏡の牢獄のなかに、しかも、どちらが鏡に映った映像でどちらが本物の自分なのかのけじめもつかないまま、生きているような気分になる<sup>2</sup>。

ここに記された亡命ロシア人エキストラたちの感覚は、ナボコフが 20 年近く前に『マーシェンカ』で描いたガーニンのセンチメンタルな思いを、改めて説明する。ナボコフ自

<sup>1</sup> 第一次亡命ロシア文学者のコロニーの傾向については、諫早勇一「亡命と文学——第一次ロシア亡命文学をめぐって——」『講座スラブの世界 第1巻 スラブの文化』弘文堂、平成8年、235-265頁を参照。

<sup>2</sup> 加藤光也訳『ナボコフ短編全集Ⅱ』作品社、351頁。

身,おそらくは「過敏な人間」だったはずだ。しかし,彼は現実と虚構が逆転するようなその奇妙な感覚を意識化し,そこに新しい芸術の形を見出した。こうして,亡命作家シーリンは,亡命という逆境の人生を味方につけて,亡命という鏡の牢獄から脱出し,コスモポリタン作家ナボコフへと見事に生まれ変わるのである。

## **Тюрьма зеркал: Образ кино в произведениях Набокова и действительность эмигрантов 1920-ых годов**

МОРИ Куми

Набоков всегда отрицал единство реальности. В его произведениях бывают такие моменты, когда читатель не может понять, что происходит реально и что есть лишь фантазия. Образ кино часто служит метафорой фикции, которая рождается в эгоистичном сознании героя. В самых ранних работах Набокова мотив кино раскрывается в образе киностатиста.

Работа статиста была широко распространена среди русских эмигрантов в 1920-ые годы. Многие мемуары, написанные участниками съемки, передают их странные ощущения двойной жизни: эмигранты чувствовали свою жизнь на чужой земле фальшивой, и это чувство нереальности усиливалось, когда они участвовали в съемке «русского» фильма, не зная сюжет.

Известно, что сам Набоков неоднократно принимал участие в киносъемках и использовал эти наблюдения в своих работах. Ганин, герой романа «Машенька», случайно увидев фильм, в котором снимался, и поражается, что в мире кино действительность приобретает совсем другой вид. Этот опыт дает ему осознание, что «жизнь есть съемка». Так, в романе эмигрантский быт сравнивается с фильмом, миром теней, и сопоставляется с внутренним миром героя. Воспоминания о Машеньке начинаются после того, как Ганин увидел ее фотографию и поэтому можно считать, что это «оживленная фотография» тоже своего рода фильм.

В пьесе Набокова «Человек из СССР» важным фоном является фильм о русской революции, в котором играют несколько из действующих лиц. Их роли в самой пьесе и в

фильме совпадают: Марианна, играющая вторую женщину в фильме, становится любовницей героя в пьесе, а Таубендорф, играющий в толпе в фильме, и в реальности работает лишь мелким статистом в шпионском деле. Статисты играют роль коммунистов в фильме, а герой пьесы Кузнецов, который оказывается двойным шпионом, играет роль большевика в жизни. Это сопоставление усиливает героичность Кузнецова. Местом действия первого акта является трактир в подвале, а в глубине сцены есть окно, через которое видны силуэты ног прохожих на улице. Это окно с силуэтами напоминает киноэкран и символично показывает существование мира кино во втором плане пьесы. В четвертом акте все действия проходят в студии кино, где идет съемка. Разговор на сцене постоянно прерывается голосом помощника режиссера. Этот прием тоже дает эффект указывает на сосуществование двух миров.

В обеих работах мир кино параллельно существует с реальной жизнью и тем самым образует многочисленность миров. Развитие кино является одним из важнейших явлений в культуре двадцатого века. Кино давало несомненное влияние на другие жанры искусства, и после приятия его как новый жанр многие писатели стали пользоваться им в своем сюжете и стиле. А новаторство Набокова состоит в том, что он взял не только отдельные техники и мотивы кино, а заимствовал из него характерное взаимоотношение между реальностью и фикцией. И этот прием был тесно связан с ощущением жизни эмигрантов, работающие киностатистами.