

秋田大学教育文化学部研究紀要  
人文・社会科学第75集別刷 令和2年3月

## たったひとりの戦争

—— アレクセイ・フェドルチェンコ『アンナの戦争』とロシア映画史 ——

長谷川 章

Одинокая война. «Война Анны» Алексея Федорченко и  
история русского кинематографа.

ХАСЭГАВА Акира

## たったひとりの戦争

—— アレクセイ・フェドルチェンコ『アンナの戦争』とロシア映画史 ——

長谷川 章

### Одинокая война. «Война Анны» Алексея Федорченко и история русского кинематографа.

ХАСЭГАВА Акира

#### CONCEPT

Настоящая статья посвящается новейшему фильму Алексея Федорченко «Война Анны» (2018), который резко отличается от своих предыдущих фильмов, основанных по этнографическим мотивам, как «Овсянки» (2010), «Небесные жены луговых мари» (2012) и «Ангелы революции» (2014). Фильм «Война Анны» характеризует предельная изолированность шестилетней героини от окружающих сред, которой не видно в предыдущих фильмах. Эта изолированность переделает трагическую историю одной еврейки в своеобразный и крайне минимальный робинзонад. Одновременно, сравнив это произведение с важными фильмами в истории русского кинематографа, как «Замри-умри-воскресни!» (1989), «Самостоятельная жизнь» (1992) Каневского, «Иваново детство» (1961) Тарковского и др., автор считает, что в фильме «Война Анны» видно намерение режиссера избегать от бывших рамок русского кинематографа в новое пространство для создания его будущего киноискусства.

**キーワード:** 現代ロシア映画, ロシア映画史

**Ключевые слова:** кино современной России, история русского кинематографа

#### 1. はじめに

現代ロシアでもっとも独創的な映画監督の一人、ウラル地方のエカテリンブルクに拠点を置く、アレクセイ・フェドルチェンコ (1966-) の作品については、昨年1の小論でも、主として地方というマージナルな場で映画製作をすることの意義を中心に論じた<sup>1</sup>。彼の映画は近年、沿ヴォルガや西シベリアの少数民族の伝統世界とロシア人側からの視点を対峙させ、そこから、対話的に複数の民族文化の（時には絶望的に悲劇的な）根元的な関係を深く読み解こうとするような傾向が続いていた。

例えば、2010年の『ホオジロ鳥 (Овсянки)』は、沿ヴォルガのニーニイ・ノヴゴロド近郊を舞台とし、男が急死した妻の葬儀を、ロシア人に同化され消滅したメリヤ人の風習で行おうと旅に出る物語だった。2012年の『神聖なる一族 24人の娘たち (Небесные жены луговых мари)』(以下『娘たち』と略)はフェドルチェンコ作品で唯一、日本で公開されDVDも販売されたが、

フィン系のマリ人女性たちの神話的世界を、小さなエピソードの連続で描いたものである。さらに2014年には1934年の西シベリアのハンティ・ネネツ人の反乱に取材した『革命の天使たち (Ангелы революции)』が公開されている。

上にあげた作品は「地域民族文化的三部作」ともいえるべき共通点で相互に結びつけられている。マージナルな文化・地域に着目し、低予算の機動的な撮影で映画を撮ろうとする姿勢には、中央のモスクワやペテルブルクとは違う、地方の場からロシアを改めて見つめ直そうとする、現代ロシアでは稀有な独自性が見られた。

しかし、これらの作品の後、2018年に公開された最新作『アンナの戦争 (Война Анны)』は大きく様変わりすることになった。それまでの作風の延長線上にあるのは確かだが、もともとあったミニマリズム的な方向性が極限にまで追究されたのである。同作品は実話に依拠し、第二次大戦時の独軍占領下で虐殺を逃れた6歳のユ

<sup>1</sup> 長谷川章「アレクセイ・フェドルチェンコの映像世界—「地域」で生きること・考察すること・創造すること—」(『秋田大学教育文化学部研究紀要 人文科学・社会科学部門』74, 2019.)

ダヤ人少女が、独軍接収施設の暖炉の中に暮らしながら2年間を生きながらえるという、全編異様な緊迫感に満ちたものとなっている。本論では、このフェドルチェンコの最新作を分析しながら、監督のこれまでの世界観からどのように飛躍するようになり、それが何を意味しているのか、さらにはロシア映画史の文脈の中ではどのようなものとなりうるのかを検討してみたい。

## 2. 『アンナの戦争』の世界

『アンナの戦争』の公開は国内で高い反響を生み、ロシア映画アカデミー主催のネーカ賞2019年グランプリや、『映画芸術』誌の2018年最優秀15作品に選ばれたこととなった(15作品の内、ロシア映画はフェドルチェンコの作品だけである)<sup>2</sup>。特に、それまで『映画芸術』は『娘たち』『革命の天使たち』では否定的な評価が目立ただけに、この転換は興味深い<sup>3</sup>。

それまでの作品、特に前述の三部作と比較した場合、『アンナの戦争』の最大の特徴は、主人公と周囲の世界の圧倒的な隔絶にある。独軍司令部に接収された元学校の暖炉に身を潜めたヒロインにとって、他者に姿を見られることは死につながる危険となる。そのため、この映画では彼女はほとんど言葉を発せず、他者との関わりの可能性がほぼ奪われているのである。

彼女のいる暖炉のマントルピースの上には古びた鏡が置かれている。鏡は通常、ガラスの裏に金属を付着させて作られるが、その金属部が一部剥がれ落ちているため、アンナは暖炉の内部からレンガを外して、鏡がただのガラスとなっている箇所を通して外を見ることが出来る(外側から鏡を覗きこむ人にはアンナは見えない)。

しかし、水や食料を探さなければならず、夜や休日の無人の時を見計らって彼女は暖炉の外に出る。だが、建物の外には出ていけず、元校舎の内部で生存に必要なものを求めることになる。アンナの隠れ潜んだ暖炉のある部屋で画家たちがプロパガンダ・ポスターを作成した後では、筆を洗ったコップの水をこっそり飲み干す。また、彼女はネズミ捕りに仕掛けられたパンや、植物標本の草の実などを食料にして飢えをしのぐ。本当にこれだけで生きられるのかと思わせるところはあるが、異物としての食物と少女という点では、シュヴァンクマイエルの『アリス (Něco z Alenky)』(1988)を想起させる(アリスがインクを飲み干すシーンなど)、夜の元校舎を探

索しながら暗い階段を降りていく場面では、やはりシュヴァンクマイエルの『地下室の怪 (Do pivnice)』(1983)を思い起こす(『地下室の怪』の少女も全く言葉を発しない)。しかし、シュヴァンクマイエルの少女たちとは違って、アンナは常に絶対的な生存の危機に晒されている。

それでも、アンナの生存のための闘いは、やがて独自の秩序を生んでいく。元理科室のアルコール・ランプで火を灯し、光と暖房を得る。冬が近づくと、屋根裏の物置で見つけたスローガン付きの赤旗をゲートルにつくりかえ、オオカミの剥製を切り裂いて、その毛皮を防寒具としてまとう。ネズミ捕りにかかったネズミを餌にして、鳩を捕まえ、火で焼くことさえ覚える。アンナの知恵と機転が発揮されるたびに、この映画はおそらく史上もっともミニマルな<ロビンソン物語 (робинзонад)>とも呼ぶべきものになっていく。

その中で、ロビンソンの物語で必須のフライデーも見つかる。それは、一匹の小さな雄猫である。小猫との出会いは彼女を決定的な段階へと導く。これまで映画内でまったく言葉を発してこなかった彼女は、小猫を可愛がりながらただ一度だけ<ケツェレ>と呼びかける。<ケツェレ>は、イディッシュ語で「小猫」を表す単語とされるが<sup>4</sup>、それによって、彼女は本来言葉を話せる人間であり、愛するものに名前を与えることができることがこの上なく哀切な形で示されるのである。また、イディッシュ語で話すことは、自らの出自を自らの言葉で言い表すことにもなる。こうして、誰も見るものがない(現実の観客を除いて)場で彼女は人間としての地位を取り戻すのである。

アンナの人間性の回復のために最大の契機となったのは小猫との出会いだが、前後して他の要因も用意されている。後半部ではアンナは鏡越しに覗く以外に3度、他の人間と直接出会う。1度目は、独軍将校のクリスマス・パーティー後の部屋に入りこんでしまった時であり、彼女は酔いつぶれている将校を目にする。この時の相手は意識を失っている。2度目はその直後、クリスマスの悪魔クランプスの仮装に身をやつた男が部屋に乱入した時である。男は泥酔した将校だが、大声で叫びながら彼女を驚かし、なぜそこに少女がいるのかなど考えないまま、角砂糖を手渡して立ち去る。この時の男は理性を喪失した状態である。3度目は、暖炉内に突然パルチザン

<sup>2</sup> «Искусство кино» № 11/12 2018.

<sup>3</sup> 例えば以下参照。Зара Абдуллаева. Заветная сказки. В блоге журнала «Искусство кино» (10.11.2012) (<http://www.kinoart.ru/blogs/zavetnie-skazki>) Последний доступ от 16/xii/2019.

Ольга Кабанова. Они не ангелы, ангелы не они. «Ангелы революции», режиссер Алексей Федорченко. «Искусство кино» № 6 2015. (<http://www.kinoart.ru/archive/2015/06/oni-ne-angely-angely-ne-oni-angely-revoljutsii-rezhisser-aleksej-fedorchenko>) Последний доступ от 16/xii/2019.

<sup>4</sup> Антон Долин. Школа. «Искусство кино» № 11/12 2018. С .137.

兵士が入ってきた時である。兵士はアンナをまじまじと見つめたまま、暖炉の外の仲間とウクライナ語で話しながら少女のことは相手に伝えずに、まるで当然のように時限装置のついた地雷をセットして、アンナに手渡して立ち去る。アンナが地雷を呆然と握りしめたまましていると、再び兵士が中に入り、地雷を取り上げて去っていく。彼女が小猫に〈ケツェレ〉と呼びかけたのはその直後のシーンである。生身の人間との直接の対峙が、彼女もまた人間であることに目覚める契機となったのであるし、特に、最後の兵士が自分の過ちをただしに即座にも一度戻ったことは、これまで迫害され続けてきた彼女にも正義がなされることを証明する最初の瞬間である。直後の彼女は激しい衝撃から醒めないまま小猫を愛撫し呟くが、地雷と直後の2つのシーンには恐怖や衝撃の感情の中に人間に戻る最初の胚子が隠されているのを見取することができる。

こうして彼女の中で決定的な変化が起きた後、アンナは初めて自分の生存のためではない行動をとるようになる。彼女が暖炉に潜む部屋にドイツ兵が軍用犬を連れてきたときに、犬は不審者の存在を感じ、吠え続ける。すると、アンナに抱かれていた小猫が突如飛び出し、即座に犬の犠牲になるのだが、その果敢な行為でアンナの存在は知られることがなくなる。小猫の死を前にして彼女は号泣する。それは彼女に感情があることを示す最初の証拠となる。そして、アンナは犬への復讐を思い立つ。彼女は、酔った独軍将校から渡された角砂糖とネズミ捕り器のネコイラズを混ぜたカクテルをつくり、犬がよく通る場所に置き、やがて復讐に成功する。この映画で唯一描かれる他者との連帯は、人間とはなく、彼女がただ一度言葉をかけた今は亡き小猫とによって果たされるのである。

アンナの小さな生命へのこうした寓話的な追悼行為を経て、彼女は倫理性を獲得する。そのことによって彼女は荒涼とした世界から救済されることになる。しかし、映画では救済の瞬間は直接には描かれない。小猫のための復讐を果たした彼女は、部屋の壁に貼られた地図に小旗のついたピンをつけるようになる。それは独軍占領の範囲を示したものだが、みるみるうちに範囲は狭くなり、本来のドイツ本国の面積以下に追い込まれていく。彼女が潜んでいる地域はすでに解放されているのを観客に知らせ映画は終わるのである。その描写の静けさは、結局救済の瞬間にたどり着けなかった幾多の人々の運命にも思いを滲ませるようでもあり、この特異な緊迫感にみちた作品の最後にふさわしいとも言えるのである。

### 3. 「保護者のいない子どもたち」の系譜

批評家ドーリンは、この『アンナの戦争』を論じる際に、同じ時代を舞台にし、同じ2018年に大々的に公開されたハベンスキー監督『ヒトラーと戦った22日間 (Собибор)』を引き合いに出し、しかし、ハベンスキーの方は一ソ連軍将校の功績を描いたものに過ぎないと断じている<sup>5</sup>。これは確かにその通りで、『ヒトラーと戦った22日間』はホロコーストの悲劇自体ではなく、冒険活劇的側面に大きく転換したものとなっている。だが、ドーリンの論文では特に言及されていないが、『アンナの戦争』の主人公の運命について考える際には、彼女はおそらく保護者が虐殺された孤児であり、誰も助けてくれる人のいないまま、生存のために闘った点を考慮する必要がある。そうしてその際には、過酷な環境で独力で生きていくことを強いられた子どもたちを描いた映画が、ロシア映画史の一つの系譜になっていることにも着目しなければならないだろう。

筆者は2007年の論考で、ロシア映画史には「不良少年」をめぐる、こうした系譜があることを指摘している<sup>6</sup>。20世紀ロシアは、革命、第二次大戦、ソ連崩壊などの歴史的動乱の中で、数多くの「保護者のいない子どもたち」(беспризорные дети)を生み出してきた。ロシア語のこの用語は、単に保護者がいない、あるいは保護者から逃げた子どもを指すだけではなく、むしろ「浮浪児」を意味するようになり、そうした子どもは独力で生きようとするために犯罪に手を染めているようなイメージで見られることもしばしばあった。映画史的には、1931年のエック監督『人生案内 (Путевка в жизнь)』のように、そうした不良少年的児童をどのように再教育するかに焦点が置かれた映画が多い(その多数は、再教育が十分可能だとみている)。しかし、ペレストロイカ期を前にして、アサーノヴァ監督『パツァヌイー (Пацаны)』(1983)のようにこうした子どもたちをソビエト的再教育で果たして救えるのかといった疑念を抱く作品も現れる。それに続く、ペレストロイカから崩壊直後の時期には、学校や家族というコミュニティから路上へ逃走した子どもが主人公となる作品がいくつも作られるようになる。

ロシア映画史でソ連期最後から崩壊直後のこうした系譜を見る上では、カネフスキーの作品が最もふさわしいだろう。戦後スターリン期の極東で家出した不良少年の彷徨を描いた、自伝的劇映画『動くな、死ね、甦れ! (Замри-умри-воскресни!)』(1989)とその続編『ひとりて生きる (Самостоятельная жизнь)』(1992)、

5 Там же. С.136.

6 長谷川章「さすらう少年たち—ソ連=ロシア映画における「不良少年」像—」(『秋田大学教育文化学部研究紀要 人文科学・社会科学部門』62, 2007.)

ソ連崩壊直後のペテルブルクでホームレスの児童たちに取材したドキュメンタリー『ぼくら、20世紀の子供たち (Мы дети XX века)』(1993)は、いずれも後ろ盾となるものを失った子どもたちを切迫したリアリティで描き出すのに成功している。3番目のドキュメンタリーは、実はそれ以前の劇映画の主人公を演じた少年が少年院に入っていることを後半部で示す点で、彼の連作の結末部とみなすこともできるのだが、ロシア映画史の系譜で「保護者のいない」状況をここまで自由に多層的に表現できた映画が他にほとんどない点でも注目されるのである。

こうした彼の連作を『アンナの戦争』の主人公と比較した場合、どうなるだろうか。アンナの孤独な生存闘争は、まさにカネフスキー映画のタイトル「ひとりで生きる」にふさわしい。しかし、カネフスキー映画の一見孤独に見える不良少年は、つねに男性側からの視点で理想化された女性原理的存在から見守られている(『動くな、死ね、甦れ!』ではガリーヤ、『ひとりで生きる』ではガリーヤの妹ヴァーリヤ、『ぼくら、20世紀の子供たち』ではガリーヤとヴァーリヤを演じた子役女優ドゥルカロヴァ自身)。最初から「保護者」もその代理的存在すらも奪われて登場したアンナは(オープニングの彼女は虐殺現場の土の中から這い出して登場する)、このようなメタフォリックなレベルでの保護も失っているのである。

これまでのロシア映画史での「保護者のいない子どもたち」像とアンナを対照させようとしたとき、より一層意義深いのはタルコフスキー『僕の村は戦場だった (Иваново детство)』(1961)であろう。タルコフスキーのこの作品の主人公イワンは12歳の少年であり、かつて独軍に占領された際に母と妹を殺されている。独軍への復讐の思いから、彼ははまだ独軍が占領するドニエプル川対岸へ単独で渡りスパイ活動をするようになる。主人公イワンはカネフスキー映画の主人公と違って不良少年ではない。「保護者のいない」点では同様であるが、それは戦争によって奪われたからである。この点を考慮に入れると、イワンはむしろ『アンナの戦争』のヒロインと多くの共通点をもつと言えるだろう。舞台となった地域はどちらもウクライナと考えられ、両者は家族を失っており、その点では語義本来の意味で両者は根源的に「保護者のいない」状態である。また、復讐の儀式が登場する点でも共通している(『僕の村は戦場だった』の少年は真っ暗な半地下室で敵を斬り殺す即興の復讐儀式を行おうとする)。映画では直接示されないが、イワンが虐殺から生き残った際に、アンナと似た体験をしたことも十分想定できる。

だが、アンナとの最大の違いは夢の扱いである。『僕

の村は戦場だった』は現実のドラマ場面に対して3つの夢と死後の少年が本当にいるべきだった世界像が対置される。苛烈な現実世界から飛翔するような夢や特権的とも言えるラストは現実を圧倒的に上回るかのようでありながら、一方で現実の残酷な抑制を受けている(ラストのイワンの疾走を黒々とした樹木が押しとどめるのはなぜか)。現実と非現実の時空間の緊迫した相互関係が、この映画自体を成り立たせるほど、夢などの非実在場面の意義は大きい。観客はそうした場面を通して彼の記憶と内面を知ることができるのである。

対して、『アンナの戦争』においては、主人公の記憶や内面をうかがうことはできない。ドラマはアンナが起きている時間に彼女の目の前で展開し、何度も挿入される暗転部は完全な暗闇であり、夢が入る隙はない。また、彼女はただ一度小猫に呼びかける以外は一切言葉を発せず、彼女の境遇が言葉によって説明されることも皆無である。そもそも、映画のタイトル以外、劇中で彼女の名前がアンナであると示されることもない。結果、観客は彼女の表情の変化と行動から彼女の意図を読み取るしかなくなる。この記憶と内面の呈示の徹底した拒絶こそが作品のミニマリズムの根幹となり、そのことによって、極端なまでに他者との関係が制限される異常な状況が、緊迫感を持続させながら描き出されていくのである。

#### 4. フェドルチェンコの新しい展開

以上のように、『アンナの戦争』はロシア映画史での「保護者のいない子どもたち」の系譜においても相当な異色作となっている。それは、こうした映画の系譜では圧倒的に主人公は男子が多かったという事情も関係してくる(女子が主人公の例は私見ではボドロフ Jr. 監督の『シスターズ (Сестры)』(2000)くらいであろう)。だが、もっとも本質的な違いと思われるのは、この映画がロシア映画史という制限から逸脱しようとしている点である。そして、この点では、フェドルチェンコのこれまでの作品と比べても異色ということになる。

この映画でアンナの発する唯一の言葉はイディッシュ語である。これは当時のソ連の境界を超え、ヨーロッパ東部全域で広く話されていた言語である。それまでのフェドルチェンコの地域民族文化を扱った作品では、ロシアという領域の中の少数民族とその言葉や伝統文化が取り上げられてきた。そうした中で、ロシア人である監督がロシアという枠の中で他者である少数民族との対話的關係を模索してきたと言える。

しかし、こうした従来の枠の安定性は『アンナの戦争』にはない。舞台となる戦時のウクライナ(明白に言及されているわけではないが、ウクライナ語が使われているからにはそうであることが強く暗示されている)は、ソ

連から切り離され、別の為政者の支配下で暴力が横行する野獣化した世界として描かれている。一方で、現代においてフェドルチェンコがこの土地の悲劇に目を向ける時、そこはロシアではなく、その支配から独立した別の国ウクライナになっている。この映画では現代と歴史の視点から二重の意味で、その土地が他者のものであることが強調されているのである。そして、その他者の土地のマジョリティではない言語圏に属するアンナは監督にとってさらに遠くに位置づけられることになる。しかも、主人公は言葉を奪われ、内面を知る機会さえ失われているのだから、実は監督にとってのいちばん遠い他者はアンナ自身なのだとも見ることができる。

しかし、もっとも遠い他者とはもっとも対話を必要とする者でもある。監督はその他者としての主人公をスクリーンの眼前に引き出すことで、この過酷な物語を改めて語ろうとするのである。その結果、本作ではそれまでの作品とは異なり、ロシアという枠を捨て去り、いま目の前にいる現存のみに視点を集中するようになる。土地や風土がもつ既成の記憶から隔絶することも厭わない、

このような姿勢こそ、従来の地域民族的な作品群との最大の違いだと言えるだろう。

だが、『アンナの戦争』でここまで透徹したミニマリズムに突き進んだフェドルチェンコは今後どのような方向に進むのだろうか。もう一度、地域民族的な要素を（ロシアという枠でなくなったとしても）重視するのか、それとも本作よりももっとミニマリズムを追究した作品を撮ろうとするのだろうか。実はフェドルチェンコは、これまでも作風を大きく変えて来た監督だった。地域民族文化三部作の製作と前後して、それらとはまったくかけ離れたフェイク・ドキュメンタリー風のドラマ（『月面最初の人々（Первые на Луне）』（2004））やSF（『時間眼（Хроноглаз）』（2012））も撮っているのである。これからの彼がどのような方向に急転しようが、そこには一方で首尾一貫して変わらない根底となるものがあるはずである。それを見極める方向で、彼の映画作品の研究を今後も進めていきたい。

