

[研究ノート]

新生ロシア映画におけるチェチェンの表象

鴻野わか菜

戦争と虚構

コーカサスは、ロシア、ユーラシアと中東、アラブを分ける緩衝地であり、軍事的にも、通商のための陸路、産油地帯としても重要な地域である。そのため、17 世紀末にシベリア全域を併合したロシア帝国は、18 世紀以降、大規模な南進をくりかえし、コーカサス侵略を試みてきた。1817 年から 1864 年まで続いた「カフカース戦争」によってロシアが北西コーカサス全域を併合した後も、争乱は依然として続き、1994 年には、チェチェンの分離独立の動きを危惧したエリツィン政権の軍事介入により、第 1 次チェチェン戦争が勃発している。1996 年に一時的な休戦協定が締結されたが、1999 年 9 月には、ロシア各地で起こった連続爆破事件をチェチェンのテロであると断定したロシア政府が、チェチェン空爆を開始し、第 2 次チェチェン戦争が始まった。

こうした紛争の長い歴史を背景として、コーカサスは、ロシアの様々な時代の文学や芸術の主題となってきた。近年たて続けに 2 度のチェチェン戦争を経験した現代ロシアでは、コーカサスという言葉は、政情不安、民族紛争という不穏な現状を直接的に喚起するが、その一方で、コーカサスは長年にわたって、一連の詩的なイメージを伴う地域でもあった。南方の自由な風土、峻厳な山地、誇り高い黒髪の乙女——これらの叙情的なイメージは、アレクサンドル・プーシキン、ミハイル・レールモントフなど、19 世紀のロシア詩人達の作品に負うところが大きい。ロシア帝政の厳しい統制下にあったペテルブルクで反政府活動を咎められ、首都を追放されて南方への移住を命じられた詩人達は、コーカサスを、権力の及ばない自由な場所、自然豊かな冒険の場所として描き出すと同時に、その紋切り型をパロディ化する作品も制作している¹。

コーカサスは現代ロシア文学においても主要な主題のひとつである。その一つの事例が、2001 年に出版された、チェチェンを主題とするロシア現代詩文集『作戦開始——チェチェンとそれ以外についての詩』（ニコライ・ヴィンニク編）である²。本書には、本書刊行の計画が公表される前に書かれた現代詩人達のチェチェンをめぐる詩が収められている。筆者は、2000 年にモスクワ、チェーホフ図書館で開かれた本書のプレゼンテーションに立ち会

¹ 以下の文献を参照。Susan Layton. *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge University Press, 1994. 乗松亨平『リアリズムの条件—ロシア近代文学の成立と植民地表象』（水声社、2009 年）

² *Время Ч. Стихи о Чечне и не только*. Сост. Николай Винник. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

ったが、大勢の詩人達が代わる代わる壇上に現れて詩を朗読し、ヴィンニクが本書刊行の意図を力説した会場の熱気は、ロシア現代詩壇のチェチェン戦争への関心の深さを証言していた。会場には、本書でも引用されたチェチェンの子供達の絵画も展示された³。

一方、映画の分野では、1991年のソ連崩壊から現在まで、チェチェン戦争を主題にした多数の作品が制作されてきた。本論では、ソ連邦崩壊後に制作されたチェチェンをめぐる7本の映画——セルゲイ・ボドロフ監督(Сергей Бодров)『コーカサスの虜(Кавказский пленник)』(1996年、ロシア、カザフスタン)、アレクサンドル・ロゴーシュキン監督(Александр Рогожкин)『チェックポイント(Блокпост)』(1998年、ロシア)、アレクセイ・バラバーノフ監督(Александр Балабанов)『チェチェン・ウォー(Война)』(原題『戦争』2002年、ロシア)、アンドレイ・コンチャロフスキー監督(Андрей Кончаловский)『愚か者の家(Дом дураков)』(2002年、ロシア・フランス)、エヴゲーニイ・ラヴレンチエフ監督(Евгений Лаврентьев)『大統領のカウントダウン(Личный номер)』(原題『個人番号』2004年、ロシア、イタリア)、アレクサンドル・ソクーロフ監督(Александр Сокуров)『チェチェンへ アレクサンドラの旅(Александра)』(原題『アレクサンドラ』2007年、ロシア)、ニキータ・ミハルコフ監督(Никита Михалков)『一二人の怒れる男(12)』(原題『一二』2007年、ロシア)——を俯瞰しながら、個々のイメージ、そのプロパガンダ性、他作品の引用等について考察する。

これらのフィルムは、コーカサス、チェチェン人、ロシア人をどのように表象しているのか。戦争報道やテロリズムなどの諸問題に対して、各作品は一定の意見を提示しているといえるか。そして、戦争をめぐる言説、ロシアにおけるチェチェンのイメージ形成に、現代映画はいかなる影響を与えているのだろうか。

セルゲイ・ボドロフ監督『コーカサスの虜』(1996年)

ソ連崩壊後に制作された最初の「チェチェン戦争映画」であるセルゲイ・ボドロフ監督の『コーカサスの虜』(1996年)は、第1次チェチェン戦争を舞台に、ロシア人捕虜とチェチェン人の交流を描いた作品である。

映画は、無機質な徴兵検査の場面で始まる。全裸で検査される若者達の中から、一人の青年がクローズアップされる。青年の名はイワン。彼は、徴兵後、ただちにチェチェンの最前線の部隊に配属され、戦地を移動中に銃撃に遭う。生き残ったのは、慣れない銃撃に怯えて地面に倒れこんでいたイワンと、応戦の末に負傷した准尉アレクサンドルだけだった。2人はチェチェン人の捕虜となり、山村の古老アブドゥルの家で鎖に繋がれる。アブド

³ 現代美術においても、チェチェン戦争やベスラン小学校占拠事件等の一連のテロは、直接的あるいは隠喩的な形で表象されている。ロシア現代美術におけるテロの表象については、拙論「テロルとアート」『窓』1月131号(ナウカ、2005年)24-27頁に、具体例についての言及がある。

ウルは、ロシア軍の捕虜となっている息子と彼らを交換しようと考えていたのだ。だが、捕虜交換の直前に、駐屯地で脱走事件が起こり、アブドゥルの息子は射殺されてしまう。

その間、イワンと村人の間は、いつしか心を通わせるようになっていた。頑なに心を閉ざすアレクサンドルとは対照的に、兵士でありながら人を殺そうとは夢にも思わないイワンは、ロシア人を警戒していた周囲の人々の心を解きほぐし、アブドゥルの娘ジーナは彼に淡い恋心を抱く。だが、脱走を試みて村人を殺したアレクサンドルは、自分が殺人を犯した場所で首をかき切られる。一方、イワンはアブドゥルによって村はずれの荒野に連れて行かれ、死を覚悟するが、アブドゥルは空に向けて発砲し、無言で去っていく。駐屯地に戻ろうとするイワンの頭上を、アブドゥルらの村の爆撃に向かうロシア軍のヘリコプターが追い越していく。イワンは懸命にヘリコプターに手を振るが、彼は爆撃を止めることはできない。

ボドロフ監督は、映画制作時にリアルタイムの戦争であった第 1 次チェチェン戦争を、明確に反戦的な立場で映像化している。ロシア軍が民間人を殺戮し、アレクサンドルが彼に心を許したチェチェン人を裏切るというストーリーの他にも、ロシア軍に対する批判をこめた様々なシークエンスや複線を見出すことができる。映画の冒頭で徴兵検査の場面がチェチェンの駐屯地にただちに切り替わるのは、戦闘訓練を受けていない多数の若者が激戦地に送られて命を落としたチェチェン戦争の問題点を、一切の台詞抜きで想起させる。

また、イワンとアレクサンドルが村からの脱走を企てる場面で流れる黒人霊歌「行け、モーゼ (Go down, Moses)」も、コーカサスにおけるロシアの圧政を示唆していると考えられる。「我らの民を行かせよ (Let my people go)」という歌詞は、一見、二人の脱走というテーマをなぞっているように見える。しかし、この歌が、本来は、奴隷達の解放の夢を旧約聖書の『出エジプト記』の挿話に重ねあわせて歌ったものであることを思い起こすなら、この黒人霊歌に監督が被支配者への共感を託していることは明白だろう。

ロシア兵が現地の店でウォッカの代金として軍支給品のピストルを店主に投げ与える場面は、兵士のモラルの低下を示しているが、このピストルはコーカサスにおける「負の連鎖」の象徴ともなっていることにも注目したい。ロシア兵のピストルが、店主を通じて別のチェチェン人の手に渡り、ロシア軍駐屯地の襲撃に使われ、その混乱の中でアブドゥルの息子が死に、捕虜交換が失敗に終わった結果としてロシア軍がアブドゥルの村を殲滅するという設定は、ロシアの自己中心的な「欲望」の追求が一連の戦争を引き起こすという、より大きな構造の縮図である。作品のストーリー全体も、「負の連鎖」というコーカサスの歴史的側面を強調している。1872 年に書かれたレフ・トルストイの同名の短編小説を原作とするこの映画では、第 1 次チェチェン戦争の背景に、ロシア帝国の侵略に始まる 200 年来のコーカサス戦争の歴史が見据えられているからだ。

ボドロフの映画は、チェチェン人の造型においても特徴的である。後述の『チェチェン・ウォー』や『大統領のカウントダウン』において、チェチェン人が型通りの悪役として（ちょうど西部劇における「インディアン」のように）内面を持たないのとは対照的に、『コーカサスの虜』では、チェチェン人の心理がつぶさに描写されていく。その上で、葬祭、舞踊、（ジーナがイワンのために身につけた）先祖伝来の装身具等を通じて、民族の文化や伝統が、観光案内的ではなく、彼らの生の充実を表す印として描きだされ、それらすべてを葬り去る不合理が結果として強調される。

ところで、現実的な描写を中心とする『コーカサスの虜』では、幻想的な場面が 2 回だけ差し挟まれる。死んだアレクサンドルがイワンの前に姿を現して言葉を交わす場面である。この死者との語らいは、いったい何を意味しているのか。それは、イワンと村人の親交は、実際には、死者と生者が語り合うほどに非現実的なことであるという、映画全体の「現実性」に対する留保なのだろうか。

あるいは、イワンが死んだアレクサンドルの夢を見ることはできるのに、死んだ村人達を夢に見ることはできないという設定にも、批判性を見出すことも可能だろう。映画の結末では、ヘリコプターの映像の直後に村人達の肖像写真が遺影のように映しだされ、そこにイワンの「彼らとせめて夢で会いたいと願っても、決して夢に出てこない」という独白が重ねられる。19 世紀以来のロシア文化の中で、コーカサスはロシア人によって「夢見られる」対象でありつづけてきた。しかし、この映画では、「夢見る」主体としてのロシア人を否定することで、度重なる侵略と大量死の陰で夢幻のコーカサスの表象を作りだしてきたロシア文化のあり方に対する批判が示されているのではないだろうか。

アレクサンドル・ロゴーシュキン監督『チェックポイント』（1998 年）

第 1 次チェチェン戦争後に制作されたチェチェン戦争映画として、『コーカサスの虜』と対をなすアレクサンドル・ロゴーシュキン監督の『チェックポイント』（1998 年）にも、簡単に言及しておく。北コーカサスの戦地におけるロシア軍と地元住民の緊迫した関係を主題にしたこの映画では、ロシア人とチェチェン人の間に『コーカサスの虜』的な親愛や信頼があるわけではない。しかし、両者の交渉や対話の場面が積み重ねられ、チェチェン人が「顔の見える」人間的な存在として描かれている点で、『チェックポイント』は、第 2 次チェチェン戦争後に制作された娯楽映画とは一線を画している。

戦地で孤立して無為な生活を送るロシア兵の描写を通じて戦争の無意味さを浮かび上がらせるこの作品を、ロゴーシュキンが 2002 年に制作した『ククーシュカ——ラップランドの妖精』（原題『カッコウ(Кукушка)』、ロシア）と比較して考えることもできるだろう。『ククーシュカ』は、第 2 次世界大戦下のラップランドで、敵であるロシア兵とフィンランド

人が、母性的で自然の権化のようなサーミ人の未亡人の家で不思議な共同生活を送る様子をユーモラスに描いたフィルムであり、『チェックポイント』の陰鬱さとはトーンをまったく異にする作品である。しかし、戦争の裏にある生活——仰々しいプロパガンダとは無縁な、戦地の人々の生と感情——を主題とする点では『チェックポイント』の試みを継承し発展させた作品として位置づけることが可能である。

アレクセイ・バラバーノフ監督『チェチェン・ウォー』（2002 年）

このように、第 1 次チェチェン戦争期・戦争後の映画である『チェックポイント』や『コーカサスの虜』が、表現方法は異なるものの、戦争のプロパガンダとの距離感を示していたのに対して、第 2 次チェチェン戦争後に制作されたアレクセイ・バラバーノフ監督の『チェチェン・ウォー』は、後述のエヴゲーニイ・ラヴレンチェフ監督の『大統領のカウントダウン』と同様に、国民の排他的傾向に迎合する娯楽作品である⁴。

バラバーノフの名を商業映画界で一躍有名にしたのは、第 1 次チェチェン戦争の復員兵で人種差別的な思想を持つ青年の遍歴を描いた『ロシアン・ブラザー(Брат)』（原題『兄弟』1997 年、ロシア）である。そのバラバーノフの次作のテーマが第 2 次チェチェン戦争であると公表された時、誰もが予想したのが、彼が今度もチェチェン人に対する恐怖と憎悪を倍増させる作品を作りだすだろうということだった。実際、『チェチェン・ウォー』でも、前作と同様にチェチェン人は非人間的なイメージを与えられているが、そればかりでなく、この作品の「愛国性」は、『ロシアン・ブラザー』とは違った視点からも読み解いていく必要がある⁵。

『チェチェン・ウォー』の主人公は、コンピュータープログラマーとして故郷の地方都市で働いていた青年イワン・エルマコフである。彼は徴兵されて第 2 次チェチェン戦争に参戦し、チェチェン抵抗勢力の捕虜となる。イワンの他にも、ロシア軍大尉メドヴェージェフと、シェークスピア劇の公演のためにグルジアを訪れた途上で誘拐されたイギリス人俳優ジョンと女優マーガレットが同じゲリラの捕虜になる。だが、ゲリラの首謀者であるアスラン・グガーエフは、マーガレットがジョンの恋人であることを知り、彼女の身代金

⁴ 本論の『チェチェン・ウォー』についての論考は、拙論「美女と野獣 ロシア文化とグローバリズム」『InterCommunication No.42』（NTT 出版、2002 年）58-65 頁を基にしている。また、このフィルムに関しては、以下の文献に詳しい。乗松亨平「真実は人の数だけある？——ロシア・メディアのなかのチェチェン戦争」『ロシア文化の方舟——ソ連崩壊から二〇年』野中進、三浦清美、ヴァレリー・グレチュコ、井上 まどか編（東洋書店、2011 年）283-290 頁。

⁵ 『ロシアン・ブラザー』については、Birgit Beumers. "To Moscow! To Moscow? The Russian Hero and the Loss of the Centre" in Birgit Beumers ed., *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. London: I.B. Tauris, 1999. pp. 76-87; David Gillespie. *Russian Cinema*. Harlow: Longman, 2003 等の文献の他、邦訳文献としては、拙論「ロシア映画の転換期——ソ連崩壊・戦争・民族」、『戦争と表象／美術 20 世紀以後』長田謙一編（美学出版、2007 年）341-359 頁がある。

を期限内に持参するよう命じた上でジョンを解放し、さらに、ロシア軍との捕虜交換の取引に応じてイワンも解放する。故郷に戻ったイワンは、彼のトラウマに無頓着な恋人や友人との齟齬を感じて孤独を深めていくが、そこに突然ジョンが現れる。イギリスで金策に奔走し、ロシアに舞い戻った末に、ロシア政府にチェチェンゲリラとの交渉仲介を断られたジョンは、チェチェン潜入の同伴者としてイワンを大金で雇おうとしたのだ。最初は言下に断ったイワンだったが、囚われたままのロシア人大尉を助けたいという義侠心と、故郷での孤絶感が交錯して、結局は申し出を受け入れる。武器を調達してチェチェンに潜入したイワンは、民間人も含めてチェチェン人を次々に殺害する。一方ジョンは、イワンによる殺戮の場面をビデオカメラで撮影するだけだった。そのフィルムを帰国後にイギリスのテレビ局に売る約束をすることで資金を手にしていたのである。やがてアスランの基地に到着した 2 人は、銃撃戦の末に捕虜を解放してそれぞれの国に戻るが、ジョンはチェチェンで撮影したフィルムや体験記によって時の人となり、イワンは、ジョンが発表した資料が原因で、民間人殺害の罪に問われ、裁判に問われる。映画全編は、未決囚の牢獄のなかで、勾留中のイワンがジャーナリストのインタビューに答えながら全てを回想するという形で構成されている。

ところで、このフィルムの主人公の名が、ボドロフ監督の『コーカサスの虜』の主人公と同じイワンなのは偶然だろうか。19 世紀ロシアの人文学者ウラジーミル・ダーリの書籍をひもとくまでもなく、「イワン」は、いわば日本の「太郎」にあたる、もっともありふれたロシア的な名前であり、民話との関連によってロシアの純朴な魂を連想させる名である。こうした文化的背景を持つイワンという名は、主人公の物語が個別的なものではなく普遍的であることを示す機能を持っている。そのため、たとえば、戦争を主題とする文学作品やフィルムでは、主人公にイワンという名を与えることで、個人の戦争体験を人類の普遍的な経験として位置づけ、戦争の意味を広く問いかけることも可能になる（ウラジーミル・ボゴモロフの小説を原作とするアンドレイ・タルコフスキー監督(Андрей Тарковский)の戦争映画『僕の村は戦場だった』(原題『イワンの幼年時代(Иваново детство)』1962 年、ソ連)の主人公の少年の名もイワンだった)。

だが、バラバーノフにとっては、「イワン」という名前にまつわる伝統や文化的背景よりも、セルゲイ・ボドロフ監督の『コーカサスの虜』の平和主義者の青年の名を自分の作品で殺人者に与えるというアイロニーの方が、直接的な意味を持っていたはずである。『コーカサスの虜』はすでに世界的評価の定まった「現代の古典」であり、チェチェン戦争映画を新たに制作しようとする監督が意識せざるをえない作品であるが、バラバーノフは、その『コーカサスの虜』を完膚なきまでに戯画化しようとしているのである。バラバーノフは主人公をイワンと名づけた上に、エルマコフという名字を与えている。これは、16 世

紀にシベリアで異民族を平定したエルマーク・チモフェーヴィチを連想させる名字だが、バラバーノフはあえてイワンにこの名字を与えることにより、「真のロシア人＝イワン」とは、軟弱な平和主義者ではなく強い侵略者であるというメッセージを発しているのかもしれない。

さらに、バラバーノフは、『コーカサスの虜』でチェチェン人と心通わせるイワンを演じた俳優セルゲイ・ボドロフ・ジュニアを『チェチェン・ウォー』でも起用し、チェチェン人の生死や人間性にきわめて無関心な職業軍人（大尉メドヴェージェフ）として登場させ、ボドロフの作品をパロディ化している。

しかも、両作品のヘリコプターのシーンはきわめて対照的である。『チェチェン・ウォー』では、逃亡中のイワン達が軍用電話でロシア軍のヘリコプターを呼びよせ、追っ手のチェチェン人を機銃掃射させることで命拾いする場面がある。この場面は明らかに、チェチェンの村を焼き払おうとするロシア軍のヘリコプターをイワンが懸命に阻止しようとするラストシーンで名高い『コーカサスの虜』に対するアンチテーゼであるだろう。

一方で、『チェチェン・ウォー』を、ベトナム帰りの復員兵を描いたアメリカ映画『ランボー』シリーズと比較することも可能である。『チェチェン・ウォー』は、『ロシアン・ブラザー』と同様に、復員兵の戦争は除隊後もたやすくは終わらないという問題——復員兵を拒絶する「社会との戦争」、戦争による心的外傷後障害という「心の戦争」——を描いたフィルムでもあり、『ランボー(First Blood)』（テッド・コッチェフ監督、1982年、アメリカ）で描かれた復員兵の孤独を、イワンはランボーと共有している。一方、イワンがジョンに誘われて、大佐を救うためにチェチェン行きを決意するというストーリーは、紛れもなく『ランボー3 怒りのアフガン(Rambo III)』（ピーター・マクドナルド監督、1988年、アメリカ）と呼応している。タイの修道院で静かな日々を送っていたランボーが、突然現れた米軍関係者にアフガン作戦参加を要請されて一旦は拒絶するが、恩人の大佐が捕虜になったと知って戦地に向かい、大佐を救い出すというストーリーを想起したい。

「他人の戦争」が「自分の戦争」に変化していく過程がクローズアップされている点も、両作品の共通項である。ランボーは当初、「俺の戦争は終わった (My war is over.)」と言ってアフガニスタン行きを拒絶するが、イワンも最初はジョンに「これは俺の戦争ではない。お前の戦争なんだ。だから本当はお前が殺さなくてはならない」と強く主張する。しかし、やがてイワンはたんに「これは戦争だ」と繰り返すようになり、イワンがこの体験を自分自身の戦争の続きとして内面化していく過程が示される（もっとも、これが戦争であるというのは哀れな一復員兵の幻想に過ぎず、イワンは、戦争ならば英雄として称賛を浴びるはずの殺人罪で裁判にかけられることになる）。

また、「これが戦争だ」というイワンの言葉は、『チェチェン・ウォー』の制作・公開時

(2002 年) の社会状況下においてきわめて重要な問題形をはらんでいたことに注意する必要がある。それは、どのような状況や行為を「戦争」と名づけるか（あるいは名づけないか）、誰が名づけるのかという問題である。狭いコンテキストで見れば、「これは戦争だ」と言い続けることで殺人禁止を解除していくイワンの行為は、チェチェン人に対するリンチや暴力の正当化にほかならない。ロシアの映画館でこの作品が公開された時には、イワンがチェチェン人を殺すたびに客席の若者達から歓声があがったというが、こうしたイワンの「倫理」は反チェチェンというロシアの世論に完全に迎合するものだった。

だが、より広いコンテキストで見れば、「戦争」と「テロ」という言葉の使い分けの恣意化は、とりわけ「9・11」以降の世界全体の問題であるといえる。ある行為がテロか戦争かを決定するのは、いつも絶対的強者である。「正義」としての戦争を開始することを自明の権利だと誤認するのも大国であれば、実際には武力行為が続いているにもかかわらず戦争の終了を宣言するのも強者である。ロシアがチェチェン戦争終結を宣言した後のチェチェン人の反撃は「世界平和を脅かすテロ」に一転する。「戦争」という言葉を軽々しく操るイワンの言動は、こうした大国による危険な「言葉遊び」の矛盾を逆説的に照射しているように思える。

戦争とメディア

『チェチェン・ウォー』では 2 つの「敵」が描かれる。一つはいうまでもなく、チェチェン人であり、もう一つは「メディア」である。メディアは、チェチェン人やイギリス人などの「異民族」が、金儲けや保身のために駆使する道具として描かれる。たとえば、テレビや新聞に対して国家が統制を強めている現代のロシアではインターネットの持つ潜在力は大きい、『チェチェン・ウォー』では、インターネットはチェチェンの抵抗勢力が情報収集するための道具として登場する。

また、ジョンの無責任な言動も、海外メディアに対する猜疑心をかき立てる機能を与えられている。チェチェンの映像をイギリスのテレビ局に売却する契約を結んだジョンは、イワンにチェチェン人を殺させている最中にカメラをまわし、最後には、カメラを頭に縛りつけ、文字通りカメラの眼と一体化してしまう。滑稽なその姿が、所詮、欧米にとってチェチェン戦争は報道の対象＝「見せ物」でしかないという痛烈なアイロニーであることはいうまでもない。

そのジョンの人物造型について考える際に見過ごしてはならないのは、イワンとジョンはどちらも洗礼者ヨハネにもとづいた名前であり、2 人は分身のような存在であるということだ。バラバーノフは、イワンとジョンに同じ語源を持つ名前を与えることで、もとは同じ素質を持ちながら違う国に生まれたばかりに、ロシア人は人を殺し、イギリス人はそれ

を報道するという運命の皮肉を示しているかのようだ。2 人の名前の一致は、ロシア人が人を殺すのは境遇にもとづく差異にすぎず、したがって戦争を行うロシアを誰も（海外メディアも）批判することはできないという監督の居直りのようにも思える。

ちなみに、イワンは「射撃する」と「写真を撮る」が英語では同じ"shoot"という単語で表される事に言及している。この挿話にも、「撃つ者」と「撮影する者」が表裏一体であり、戦争を報道するメディアも戦争に荷担しているという、バラバーノフの主張が見てとれるのではないか。もしここでふたたび『ランボー』を思い起こすなら、第2作『ランボー 怒りの脱出(Rambo: First Blood Part II)』（ジョージ・P・コスマトス監督、1985年、アメリカ）の冒頭においても、写真撮影と実際の戦闘行為が対比されていたことに気づくだろう。ベトナムで抑留されているアメリカ人捕虜を救出せずに、彼らの写真だけを撮って帰還せよという任務を与えられたランボーは、上官の命に背いて捕虜救出に奔走する。両作品において、写真撮影は、安全圏からの傍観の比喩として用いられている。

しかし、ストーリーや主題の点では多くを『ランボー』から引用した『チェチェン・ウォー』は、戦争容認という根本的な思想の点では、『ランボー』の対極にある。『ロシアン・ブラザー』の持つ差別性によって多方面から批判を受けたバラバーノフは、『チェチェン・ウォー』では、イワンが一人のチェチェン人に抱いた「友情」のエピソードも挿入してみせるし、ジョンがイギリスで行った記者会見の場面では、チェチェン戦争におけるロシアの責任も話題に上らせている（もっともこの話題になるや場面は切り替わる）。だが、こうした「不協和音」は結局「反チェチェン」という全体的なシンフォニーに回収されていく。イワンが捕虜を奪還するというストーリー自体も、ロシア人青年が「大義名分」のもとにチェチェン人を殺しまくる「爽快な」場면을観客に提供するための小道具にすぎない。このように『チェチェン・ウォー』は、チェチェン人殺害を是とする国家のプロパガンダに同調している。

しかし、このフィルムは、別の観点からも分析する必要があると思われる。『チェチェン・ウォー』は、先述のように、復員兵という主題や人種差別的な思想という共通性のために『ロシアン・ブラザー』と比較して論じられることが多かったが、『ロシアン・ブラザー』と本作の間に制作された『フリークスも人間も(Про уродов и людей)』（1998年、ロシア）との関連でも考察されるべきだからである。『フリークスも人間も』は、20世紀初頭のペテルブルクを舞台に、SMの快楽や奇形への偏愛に溺れていく人々の姿をエロティックに描いたフィルムであり、一見、『チェチェン・ウォー』とは無縁の世界を扱っているように見える。しかし、『チェチェン・ウォー』において平凡なプログラマーだったイワンが暴力や殺人という欲望に囚われて変貌していく光景は、『フリークスも人間も』のヒロインである少女リーザが、マゾヒスティックな快楽の虜となって人生を狂わせていくシークエンスに、明ら

かに通じている。欲望、暴力、快楽は、バラバーノフの他作品にも通底するテーマであり、ソ連末期の地方都市の精神的墮落と暴行事件、連続殺人を描いた衝撃作『貨物 200 番(Груз 200)』(2007 年、ロシア)にも受け継がれている。おそらく、バラバーノフの多種多様な作品は、「欲望に支配される人間」という一つの主題をいかに異なる作風と物語で表現するかという、「変奏」という観点で読み解く必要があるだろう。

そう考えると、『チェチェン・ウォー』は、国家のプロパガンダに迎合して作られた作品のようでありながら、実は、バラバーノフがプロパガンダという枠組みを利用して、自分の最大の関心事である主題を描いたフィルムであるという仮説が浮かびあがってくる。ロシア文学者の亀山郁夫は、ロシア・ソ連文化のキーワードとして「二枚舌」⁶という概念を提唱したが、バラバーノフもまた、『チェチェン・ウォー』において面従腹背の構えを取り、プロパガンダを戦略的に利用している（あるいは、プロパガンダに戦力的に利用されているとも言える）のではないだろうか。

エヴゲーニイ・ラヴレンチェフ監督『大統領のカウントダウン』(2004 年)

一方、2004 年にエヴゲーニイ・ラヴレンチェフ監督が制作した『大統領のカウントダウン』は、チェチェン軍の元捕虜だったロシア人少佐がテロリズムと戦う物語であり、「コーカサスの虜」というロシア文学・映画の歴史的な主題に現代的な色彩を加えた作品である。

この映画は、現実起きた劇場占拠事件を背景としている。2002 年 10 月 23 日、チェチェンのテロリスト 41 名がモスクワ中心部のドゥブロフカ劇場を占拠し、ミュージカル『ノルド・オスト』の観客 922 人を人質にたてこもり、ロシア軍のチェチェンからの撤退を要求した事件は、日本でも大きく報道された。事態は、26 日早朝にロシアの特殊部隊が劇場に突入したことで終結を迎えたが、特殊部隊が使用したガスによる窒息や銃撃戦が原因で、武装グループ全員と観客 130 名（174 名とするデータもある）が落命した。

それに対して、この事件をふまえて制作された『大統領のカウントダウン』では、主人公スモーリン少佐が、イスラム過激派とチェチェン武装勢力が 2000 人を人質に立てこもるモスクワのサーカスに潜入し、たった一人でテロリストを易々と征服してしまう。

ロシアの企業家や銀行家から資金提供を受けて 700 万ドルの制作費を投じ、ロシア軍の全面協力のもとに本物の装甲車、ヘリコプター、戦闘機を使ったこの映画は、非人間的なチェチェン人描写、そして、反政府的なロシアの新興財閥や海外メディアに対する批判を含む、あからさまにプロパガンダ的な作品である。チェチェン人が世界のテロリストと結託しているという筋立ては、ロシアがチェチェン攻撃を正当化するために使うレトリック

⁶ 亀山郁夫『熱狂とユーフォリア——スターリン学のための序章』(平凡社、2003 年) 参照。

の反復にほかならない。しかし、こうしたおきまりのプロパガンダ性以上に問題なのは、大勢の人質が易々と救出されることだ。それは、この映画が公開されるわずか2年前に起こった事件を歪曲し、無化することにはほかならない。現実の事件では、多くの人質が自国の特殊部隊のガスを吸って亡くなったが、当時、ガスの正体は、救急治療にあたった病院関係者にすら明らかにされず、人命を軽視した政府の作戦に内外で批判の声が上がった。しかし、反プーチン路線を貫いて2006年に何者かに射殺されたジャーナリストのアンナ・ポリトコフスカが指摘するように、そうした批判はロシア国内ではメディア統制によって急速に下火になっていった⁷。この映画も、メディア操作の延長線上にある作品とみなすことができる。

アレクサンドル・ソクーロフ監督『アレクサンドラ——チェチェンへの旅』(2007年)

こうした反チェチェン的な娯楽作品が制作される一方で、アレクサンドル・ソクーロフ監督『アレクサンドラ——チェチェンへの旅』(原題『アレクサンドラ』2007年)は、チェチェン戦争に異議を差しはさむ映画を制作している。

『マザー・サン(Мать и сын)』(1997年、ロシア、ドイツ)や『ファザー・サン(Отец и сын)』(2003年、ドイツ、ロシア、オランダ、イタリア)などの家族三部作で、家族の葛藤を通じて世界の終末的光景や個性の危機を描いてきたソクーロフは、『アレクサンドラ』でも祖母と孫息子の関係を通じて、チェチェンの現在を映し出そうとする。ロシア軍将校である孫に一目会おうと、はるばるチェチェンの駐屯地に一人で旅してきた祖母アレクサンドラは、自立心旺盛な典型的なロシアの女性高齢者である。見知らぬ兵士に母親のように接する情の深さを持ちながら、つねに威厳を崩さず威圧的でもあるヒロインを、往年のソプラノ歌手ガリーナ・ヴィシュネフスカヤが好演している。しかしアレクサンドラは、孫との何度目かの会話で孤独を告白し、自分の弱さを露呈する。一方、孫はこの戦争に意義を見いだせず、将校であることを恥じながら、次の作戦のために祖母を残して戦地へ赴く。アレクサンドラは、市場で出会ったチェチェン人女性——彼女は爆撃で家族を失い、半壊したアパートで暮らしている——と友情を結び、数日後、彼女や他のチェチェン人女性達に見送られて、故郷へ戻っていく。

この映画は、幸福とはいえない状況にありながらも、昨日までと同じ方法で毎日を生きていかざるをえない人々——祖母、孫、兵士達、チェチェンの女性達——の姿を丹念に追うことで、戦争の無意味さを浮き彫りにすると同時に、状況を変えることの難しさを伝えている。だが、老体でチェチェンに単身やってきた一女性の決意と行動は、戦況を変える

⁷ アンナ・ポリトコフスカヤ『プーチンイズム 報道されないロシアの現実』鍛原多恵子訳(NHK出版、2005年)313、320頁。

には当然及ばないが、戦地の人々の心に静かに波紋を広げていく。「男達は憎みあうが、女達は最初から姉妹」だと言って、アレクサンドラを受け入れたチェチェン人女性の言葉に端的に表れているように、ソクーロフは、女性を中心とする家族的な愛によって世界が和解することにひそかな望みを託しているように思える。『アレクサンドラ』における女性原理への回帰は、ロシアの「父」であったレーニンの死に至る病を描くことで権力者像を脱構築した『牡牛座(Телец)』(2001年、ロシア)、およびヒトラーの最期を描いた『モレク神(Молох)』とも呼応しているように思える。

ニキータ・ミハルコフ監督『一二人の怒れる男』(2007年)

それに対して、ニキータ・ミハルコフ『一二人の怒れる男』(原題『一二』2007年)は、チェチェン戦争を背景に、ロシアにおけるチェチェン人の地位に焦点を当てている。その名の通り、シドニー・ルメット監督の『一二人の怒れる男(12 Angry Man)』(1957年、アメリカ)のリメイクであるが、舞台は現代ロシアであり、法律や裁判の意義も原作とは大きく異なっている。

両親をチェチェン戦争で亡くした少年が、養父となったロシア軍将校を殺害した罪に問われて裁判にかけられ、12人の陪審員に少年の運命が委ねられる。たった1人の陪審員を除いて、最初は皆が有罪を確信していたが、議論を重ね、殺害現場を再現するうちに、一人また一人と意見を翻していくというストーリーは、ルメットの原作と同じである。もっとも、それぞれの陪審員が事件との連想で思い出した自分の過去や体験を、ドストエフスキーの登場人物さながらの長広舌で語るところは、きわめてロシア的だ。監督自身が演じる元将校である陪審員の発言によって事態が急展開するラストの数分にも、原作とは違う仕掛けがある。養父は、モスクワ中心部のアパートからの立ち退きを拒否したために不動産会社に殺され、少年は殺人の罪をなすりつけられたのだ。だが少年が無罪釈放されれば、大資本家である不動産会社にすぐに殺されてしまうだろう——そう語って元将校は皆で彼の身を守ることを提案するが、全員に拒否され、自分が少年を家へ連れ帰って共に戦うことを決意する。

この映画は、ロシアにおけるチェチェン人の苦境を映し出してはいるが、チェチェン人の描かれ方は、「だれもが子供の頃からナイフを使えるコーカサス人」という台詞に端的に表れているように、紋切り型に支配されているといつてよい。「ロシアでは法律ではなくコネが支配している」といったロシア批判の台詞も飛び交うとはいえ、ソ連懐古と愛国心をかきたてる『シベリアの理髪師(Сибирский цирюльник)』(1998年、ロシア、フランス、イタリア、チェコ)を制作した「ミハルコフらしさ」は、この映画でも存分に発揮されている。『一二人の怒れる男』に登場するロシア人将校は、誰もが非現実的なまでにチェチェン

人への友愛の念に貫かれているのだ。他の陪審員であるテレビ局のオーナー、ユダヤ人、資本家、少年と同じコーカサス出身の外科医までもが、少年の世話をすることを拒絶しても、元将校だけが少年の将来に責任を持ち、現代ロシアを支配する大資本に戦いを挑むのである。映画の主人公はチェチェンの少年ではなく（映画全体を通じて少年は全くといって良いほど言葉を発しない）、あくまでもロシア人元将校である。このあからさまなロシア軍将校賛美によって、チェチェン戦争やロシアの司法制度に対する批判性は中和されてしまう。

映画ではなく現実の世界では、「チェチェン」、「ロシア軍大佐」、「裁判」と聞けば、ロシアなら多くの人がブダーノフ裁判を想起するだろう。ユーリー・ブダーノフは、2000年にチェチェン人の18歳の少女エリザ・クンガーエワを強姦して殺害し、チェチェンの民間人を殺害した罪で初めて有罪判決を受けたロシア軍大佐である。ブダーノフ裁判では、当初、精神喪失状態にあった被告に責任能力はないという鑑定が出されたが、アムネスティ等から批判を受けたため、国際世論を意識して有罪判決が下された。しかし、2008年、ブダーエフが10年の刑期を終える前に恩赦になるというニュースが突然報じられ、2009年1月に実際に釈放されている。チェチェンで活動していた将校の人間性を讃えたこの映画の公開が、ロシア軍大佐の恩赦の前年に公開されたことにも注目しておきたい。これはきわめて政治的な、そしてその意味で「ロシア的」な映画である。その「ロシア性」を隠蔽するためにこそ、ミハルコフは、アメリカ映画のリメイクという大がかりな装置を必要としたのかもしれない。

アンドレイ・コンチャロフスキー監督『愚か者の家』（2002年）

過去の映画の引用という点では、アンドレイ・コンチャロフスキーの『愚か者の家』も、『一二人の怒れる男』と共通の手法を軸としている。

ミハルコフの兄にあたるコンチャロフスキーは、トゥルゲーネフやチャーホフの映画化や、『暴走機関車(Runaway Train)』（1985年、アメリカ）等の娯楽作品で知られる監督だが、『愚か者の家』では、第一次チェチェン戦争下のイングーシ共和国国境地帯の精神病院を舞台に、患者達とチェチェン人、ロシア兵の人間模様を描き出した。

映画は、夜の病院で患者達が窓際で肩を並べ、列車が通り過ぎるのを眺める場面で始まる。ヒロインである若い患者ジャンナは、歌手ブライアン・アダムスは自分の婚約者であるという妄想に囚われていて、いつか仲間の患者達を招いて列車の中で結婚パーティーを開く日を夢見ている。博愛精神に満ちたジャンナは、アコーディオンでボルカを弾いては仲間達の心を和らげ、患者達は温厚な医師に守られて、閉じた平和な世界で家族のように暮らしていた。しかし、ある日、爆撃が始まり、医師は避難用のバスを調達しに出かけた

まま姿を消し、病院には患者達だけが取り残される。束の間の自由を謳歌する間もなく、病院はチェチェン兵に占領されるが、チェチェン人は皆紳士的である。だが、アフメドという名のチェチェン兵がジャンナに冗談で結婚を申し込み、ジャンナは白いドレスと帽子で着飾って、仲間達に祝福されながらチェチェン兵の暮らす別棟に向かう。ジャンナはチェチェン兵達に丁重に扱われながらも、結婚話が嘘だったと知ってショックを受け、激しい爆撃の中でポルカを弾いて世界の調和を取り戻そうとする。やがて病院はロシア兵の管理下に置かれ、医師も病院へ戻り、患者達はジャンナのポルカに合わせて体操をする暮らしを取り戻す。ロシア兵達が病院を去る日、患者達は、アフメドが患者のふりをして食堂に紛れ込んでいるのに気づくが、無言で彼を庇い、ロシア軍は去っていく。画面が一転して光で満たされ、ブライアン・アダムスの幻影が現れる。皆が笑っている。電飾で飾られた電車と結婚式の場面で映画は幕を閉じる。

このように『愚か者の家』は、陰惨なチェチェン戦争を背景にしているにもかかわらず、愛と善意で満たされている。チェチェン兵は、患者を殺害も暴行もしないばかりか、病棟の外壁にタールで「ここに病人がいます」と大書して、彼らを空爆から守ろうとする。ロシア軍の上官は、戦闘で部下を死なせたことに苦悶して涙すら流し、ロシア兵とチェチェン兵は、共にアフガニスタン戦争帰りであることを知って、同胞意識で結ばれるという具合である。

『愚か者の家』は2002年アカデミー賞外国語映画部門への推薦作となったが、その選考の過程に、ロシアの映画界で絶大な権力を持つ弟ミハルコフの関与が疑われたために、ロシア国内で大きなスキャンダルを引き起こし、批評家達は映画自体についても厳しい批評を展開した⁸。映画批評家のエカチェリーナ・バラバーシュも、この映画は「おとぎ話」⁹にすぎず、「ひどい偽りに満ちたイデオロギー的なメロドラマ」¹⁰だと若干感情的に発言している。

しかし、ある観点から見れば、この作品をおとぎ話だとするバラバーシュの批判は的を得たものだ。先行研究では指摘されていないが、『愚か者の家』にはグリム童話の『白雪姫』との類似が見られるからである。ジャンナは白雪姫のように、外界から迫り来る災いから身を隠して、人里離れた「私達の家」（ある詩人の患者が、アフメドの言い放った「狂人小

⁸ Екатерина Барабаш. Академики в "Доме для дураков". Кончаловский с Михалковым выбросили "Кукушку" из оscarовского гнезда // Независимая газета. 2002-11-05
http://www.ng.ru/accent/2002-11-05/9_konchalovsky.html

⁹ Екатерина Барабаш. Как Кончаловский-конъюнктурщик съел Кончаловского-художника. В московский прокат выходит "Дом дураков" - очередная сказка о войне для детей дошкольного возраста // Независимая газета. 2002-12-02
http://www.ng.ru/culture/2002-12-02/7_kino.html

¹⁰ Екатерина Барабаш. В культуре: Не стреляй, не молчи // Независимая газета. 2008-09-29
http://www.ng.ru/week/2008-09-29/8_culture.html

屋」という言葉に憤慨して「私達の家だ」と主張する場面がある）で心優しい仲間達と暮らしている。映画に登場する「リンゴ」、「こびと」、「白馬」（ジャンナがアフメドの花嫁になろうとする日、病院の前庭に突然白い馬が現れる）というモチーフも、ジャンナに白雪姫のイメージを与えている。そして、ジャンナも白雪姫と同様に、外界からの脅威（毒リンゴではなく爆弾）によって死の危険にさらされた後に、迎えに来た王子と幸福な結婚をする（妄想の中でブライアン・アダムスと）。

この映画の特徴は、童話や他の映画のあからさまな引用から成り立っていることである。ミロシュ・フォアマン監督の『カッコーの巣の上で(One Flew Over the Cuckoo's Nest)』（1975年、アメリカ）の影響が複数の文献で指摘されているほか、閉鎖空間で展開される人間模様を世界の縮図に見立てた点と、タイトルの類似という点で、スタンリー・クレイマーの『愚か者の船(Ship of Fools)』（1965年、アメリカ）とも呼応している。しかし、より本質的なのは、批評家ワレリー・キーチンらが指摘しているフェリーニの作品との類似であろう¹¹。アコーディオンというモチーフ、ヒロインの性格描写、ニーノ・ロータ風の音楽、「悲劇的なカーニバル」という世界観、それらは『愚か者の家』をフェリーニの映画『道』に限りなく近づけている。

一方で、ブライアン・アダムスが登場する複数の場面の色彩、ショット、音楽は、コカコーラのCMを彷彿とさせる。さらに言えば、このシーンは、「素晴らしい世界はアメリカにある」というソ連的な発想の引用でもある。ロシア現代美術作家のアレクサンドル・コソラポフは、レーニンの肖像というソ連的記号とコカコーラの広告を組み合わせた作品『レーニンとコカコーラ』（1982）によってソ連人のひそかな願望（およびソ連とアメリカの「大衆文化」の相違）を表現したが、『愚か者の家』におけるブライアン・アダムスのシーンは、ソ連崩壊後もロシア人が抱くユートピアのイメージに変化がないことを半ば自嘲的に表している。

このようにコンチャロフスキーは、『愚か者の家』において童話、映画、広告等のテキストを過剰なまでに引用しており、そこには、世界で広く認知されているモチーフをちりばめることによって、自作を海外でも親しみやすく受容されやすいものにしたいという監督の意図が感じられるが、結果として、その「主体性の欠如」は、新しいアイデンティティを模索するソ連崩壊以降のロシアの姿を如実に映し出している。

一方で、様々なテキストを自由にコラージュして引用するポストモダン的な手法は、チェチェン戦争という主題を他のテキストと同列に置くことにほかならず、戦争という主題の希薄化をもたらしている。それは、戦争という主題に関する判断停止でもある。コンチ

¹¹ Валерий Кичин. Любите врагов ваших... // Российская газета. 2002-12-09
<http://www.film.ru/article.asp?id=3525>

ャロフスキーはこのフィルムで戦争自体を描くのではなく、幸福を求める人間の普遍的な姿に焦点を当てようとしていると言うこともできるが、映画で示される幸福の形も、過去の物語からの引用にすぎないことに留意したい。『愚か者の家』は、監督の意図とは裏腹に、チェチェン戦争という苛酷な現実をふまえて人類の幸福の問題を再考することの難しさを露呈している。

本論で取り上げたチェチェン戦争映画は、より広い文脈で見れば、新生ロシアで大流行した軍隊・戦争映画・テレビドラマの一部にすぎない。そのブームの背景には、「大祖国戦争 60 周年記念」というロシアにおける国家的な祝祭や、「強いロシア」を目指すプーチン政権の影響があったと考えられるが、近年のロシアで短期間のうちにこれほど多くの戦争映画が制作されたという文化現象の意味は、あらためて検討する必要がある。

その際考慮しなくてはならないのは、ソ連崩壊以降の映画をめぐる状況の変化である。社会主義から資本主義に移行したロシアの映画界は、商業的要素を重視する必要性に初めて迫られることになった一方で、海外のまなざしを意識し、戦争を肯定する現在の国家の政策とも対面せざるを得ない状況に置かれている。本論で取り上げたチェチェン戦争映画もまた、こうした社会的背景のもとに制作されており、独立した芸術作品であると同時に、複雑化を増す社会的要求に対するレスポンスでもあることを確認しておきたい。新生ロシアのチェチェン戦争映画は、作家と権力の相克の歴史であるロシア映画史のなかで、そして国家の崩壊と復権という社会的文脈のなかで、ひとつの時代を象徴する表象の集合体として理解されなければならないだろう。