



## The Representation of Military Woman in the Soviet War Film

Shiho MAEDA  
(Shimane University)

This paper pays attention to images of women on the front line in the Soviet war film after Stalin's death up to Perestroika. As is well known, Soviet Red Army mobilized 1,000,000 women, however, demobilized women-soldier was unacceptable for postwar society. They were regarded as morally dubious. To maintain their honor, they concealed front line experience and became silent. Literary work put women-soldier as romantic object. It is important that almost all heroines are noncombatant, though many female soldiers took part in a bloody combat in reality.

We begin our discussion by considering Soviet literary works on WWII as collective memory. First years after WWII, Stalin hadn't allowed Soviet people to talk about the war experience. It was not coincidence to appear a lot of literary works on war after his death. During the Thaw, war depiction as private experience meant liberation and Destalinization. In the period of Brezhnev, the Authorities celebrated victory to unite Soviet nationality, instead traumatic war memorial was oppressed again.

Literature described courage officers and soldiers, who protect fatherland from enemies, and their self-sacrificial act. As a result, genre of war film contribute to create an Imagined Community. At the same time, they contested with censor, in some instance, they succeed to visualize traumatic war memorial, that was considered as taboo up to that time. There might be intermixed conformist attitude and desire to narrate forbidden topic, even in one work.

We analyze stereotype plot and visual images of military women's body, and a few exceptions in literary works, for example, Mikhail Kalatozov's *the Cranes are Flying* (1957), Andrei Tarkovsky's *Ivan's Childhood* (1962), Leonid Bykov's *One-Two, Soldiers Were Going...* (1977), Igor Voznesensky's *The Fourth Height* (1977), Stanislav Rostotsky's (1969), Larisa Shepitko's *Wings* (1966), Pyotr Todorovsky's *Wartime Romance* (1983). We would like to explore the complex relations of gender hierarchy and patriotism in the formative process of Soviet postwar war myth. In survivor women lament fallen lover until her last day, beside that uprear posthumous child. Next, a few exceptions, that is dead female combat must be examined. In such a case, for example, women anti-aircraft artillery in *The Dawns Here Are Quiet* show healthy energy and eroticism. In a word, military women's body stay under the paternalistic literary system.

# 戦後ソビエト映画の女性兵士表象

前田 しほ  
(島根大学)

## 1. はじめに

いわゆる旧ソ連では、独立後のバルトの国々と2014年以降のウクライナを除き、第二次世界大戦の独ソ戦は、「大祖国戦争 Velikaia otechestvennaia voina<sup>1</sup>」、すなわち偉大なる祖国を守る戦争と呼ばれる。ファシズム国家の不当な暴力・侵略に対して国家と国民が団結して抵抗し、祖国、さらにヨーロッパを解放した苦難と栄光の物語というわけである。集合的記憶というフレームが登場して以来、暴力的経験の継承が想像の共同体を創造する営みであることが詳らかにされてきたが、スターリン没後のソ連では独ソ戦の記憶がそれに相当する。ただし大祖国戦争神話が強固となり、今日まで維持される理由は、戦勝の歓喜や覇権主義だけでは説明がつかない。

作家性の強い文芸もまた社会の動きと無関係ではなく、集合的記憶形成の一翼を担いながら、ヴァナキュラーな記憶を拾い上げてきた。「雪解け」期は戦争映画の傑作が次々に登場した時代だが、これは単に抑圧された記憶の公共空間への放出ではない。スターリン時代に「裏切り者」のレッテルを貼られた人々、忘れられた人々、矮小化されたり、あるいは不名誉とされた戦争体験を公共空間で語ることが、政治的社会的再評価のきっかけとなった、作家はそれを自らの文化的責務と自負していた。抑圧されたものの回帰はブレジネフ期も継続した。妥協したり、挑戦したり、ときに弾圧されながら、タブーは少しずつ切り込まれていった。他方で、かつて抑圧された記憶が社会に認知され、さらに権威によって承認されると、それは公共圏の共同体の神話として、いっそう強大な感情共有の紐帯に変貌している。集合的記憶は抑圧の暴力的装置にもなりうる。ヴァナキュラーな記憶を公共空間で言語化するのは勇敢な行為であるが、手放しの称賛は危険だ。記憶・表象の制度化こそ、今日のロシアの過剰な犠牲者意識と排他的愛国主義を生む土壌として注目される。

本稿は、ソビエト映画の「戦争もの」ジャンルで必ず登場する女性兵士とそのイメージの変遷を分析の対象とする。独ソ戦期のソ連軍に100万人の女性が動員されたことは、今日でこそスヴェトラナ・アレクシエーヴィチの『戦争は女の顔をしてない』(1985年)によって世界中に知られ、この証言集がインスピレーションを与えたであろうエピソードやモチーフは、ロシアのみならず各国の戦争映画にみられる<sup>2</sup>。もっとも旧ソ連以外の戦争映画では女性兵士はほとんど登場しないし、

1 本稿ではALA-LC 翻字に則り、キリル文字をローマ字表記している。

2 Aleksievich, Svetlana (1985) *U voiny ne zhenskoe litso*..., Minsk: Mastatskaia Literatura (スヴェトラナ・アレクシエーヴィチ著、三浦みどり訳 (2008) 『戦争は女の顔をしてない』 群像社)



これといった典型は見受けられない。

戦後ソビエトの戦争映画も女性兵士を排斥してきた。肝要なのは、無視されない程度に可視化してきた点である。女性は英雄的な戦闘機パイロットや狙撃兵、突撃を先導する大隊長でもなければ、戦車を破壊する功績を上げるでもなく、異性愛主義的なちょっとしたロマンスのお相手と決まっていた。勇敢な戦闘員であるべきは男性であって、女性ではないのだ。ただし、興味深い点もある。ソビエト映画は全般的に性に禁欲的だが、戦争映画は例外である。台詞として決して言語化されることはないが、表現豊かな表情、眼差し、口づけ、熱い抱擁によって性が語られることだ。さらにかなり露骨に性交渉がほめかされるのである。

これが大衆的娯楽か、文学的想像力かという議論にはここでは立ち入らない。本稿の目的は、ホモソーシャルな男性組織たる軍隊の紅一点として女性兵士がジェンダー化される現象を、文学制度の構造的問題として明らかにすることだからである。「戦後」の定義としては、ここでは、指導者自らが脚本を検閲し、指導者の意向が強力に戦争表象に関与していたスターリンの時代が終焉した1953年から、グラスノスチ開始であると同時に戦勝40周年記念の1985年までの期間とする。そしてこの間に「あの戦争を語りたい」という生き残った人々の素朴な欲望がいかに国民化され、いかなるジェンダー秩序が再編成されたのか、そしてそれに抵抗する動きはなかったのか、通時的に示したい。

## 2. 女性兵士の定義

階層化された戦争表象の中で最も権威が高いのが勇敢な軍人 *frontovik* の英雄物語である。*frontovik* という語は、文法的には、*front*（前線）を語根とし、名詞を形容詞化する接尾辞 *-ov-*、さらに職業集団や性質、あるいは動作の主体性などヒトを表す接尾辞 *-ik* から構成される。語尾が子音で終わるため、文法上男性名詞に分類される。接尾辞 *-ik* に代えて *-ichka* を用いれば、女性名詞 *frontovichka* となる。要するに、前線で活動するヒトを包括的に意味し、将校・兵士の階級は問わないし、非戦闘員も含みうる。唯一の条件は前線体験である。

日本語で「女性兵士」と呼ばれるカテゴリーは、*frontovichka* がもっとも近い。通説では、ソ連における女性の前線への動員、すわなち *frontovichka* は80万人、後方支援を含めると100万人にのぼる。キャサリン・メリデールによると、1939年から45年までの召集者は3,000万人を超えているが、約1,000万人が常時前線で闘い続けていた。戦死者の総数は、少なく見積もっても約850万人だが、緒戦の半年で、開戦前に編成された赤軍の450万人は死ぬか捕虜となって壊滅した<sup>3</sup>。開戦当初に徴兵事務所に向かった女性のほとんどが家に帰されたが、（信頼に足る）スラブ系男性マジョリティの不足に直面した中央政府は方針転換し、1942年の夏には（信頼に足らない）女性や非ロシア民族の本格動員に入った。100万人の女性たちは戦車兵、機関銃手、砲兵、偵察兵から交通整理、運送、経理、司書、コック、パン焼き、パルチザンに至る多種多様な任務にあたった。そしてソ連軍はこれらの軍務に当たる者を、性を問わず、正規の軍人とみなした。他国のように、

3 キャサリン・メリデール（松島芳彦訳）『イワンの戦争：赤軍兵士の記録 1939-45』11-12頁。

女性という属性を理由に、武装が許されない、軍属扱いされるといったことはなかったし、前線にも配備された<sup>4</sup>。とはいえ、圧倒的多数の女性が回されたのは、塹壕掘、看護などの後方任務や、銃後の軍需産業や農業はじめ男性労働者が前線に動員されたために空いた各種産業の穴であった<sup>5</sup>。革命から20年たち、組織的な集団動員の訓練を受けてきた女性たちは、総力戦を支える大きな力となったのである<sup>6</sup>。

しかし、前線と後方支援・銃後の間、性別の間には、観念的に大きな線引きがあった。前線に動員されたソ連国民の大半は男性であり、表象上の最高ランクは戦闘員＝男性だった。戦時プロパガンダでは一部の女性飛行士や狙撃手が派手に称賛されたが、条件付きの神話化である。女性の役割として期待されたのは、自ら銃を握るのではなく、戦闘員を補佐し、救護すること、後方支援や銃後の軍需産業を支えることであった。戦闘や殺人といった属性は極力避けられ、ケア役割や家庭的な慰めが期待される。性的な「慰安」もまた求められた。ソ連兵たちのドイツ人女性への性暴力はよく知られているが、民間人や軍内部の女性に対するセクシュアル・ハラスメント、性加害も深刻だった。こうした性についての話題は、女性を含め帰還兵たちの多くは触れたがらないが、戦地妻 PPZh という表現はよく知られており、そこには侮辱と娼婦性のニュアンスが伴う<sup>7</sup>。

実を言えば、辞書的には frontovichka には「軍人の妻」の意味もある<sup>8</sup>。銃後に残った軍人の妻にとつては、女性兵士は潜在的に「戦地で夫を誘惑する尻軽女」だった。復員した女性兵士は世間の目を恐れて、戦争経験を黙するようになった。これらデリケートな性や身体の問題は、社会的にも政治的にも、そして文学的にも未だ十分に掘り下げられてはいない。

### 3. 脱スターリニズムと戦争映画

戦後戦争映画の特徴を明らかにするために、スターリン時代の戦争映画に触れたい。ミハイル・チアウレリ監督『ベルリン陥落』（1949年、モスフィルム）は中央政府肝いりの国策映画で、兵器・火薬が惜しげもなく投じられた。過度な脚色と虚偽情報に注意が必要だが、スターリンとヒトラーの観点を交えながら、開戦から「戦勝」まで大河ドラマ風に描かれる。映画の目的は、「神の視点」

4 女性兵士研究としては下記を参照されたい。Ivanova, Iu. Khrabreishie iz prekrasnykh: Zhenshchiny Rossii v Voinakh, Moscow: Rissiskaia politicheskaia entsiklopedii, 2003. ロジャー・D. マークほか著（五十嵐徳子ほか訳）『わたしの独ソ戦：彼女たちはなぜ戦争へ行ったか』東洋書店新社、2023年。

5 メリデール、同上、189-190頁。

6 それと同時に注意すべきは、徴兵拒否、戦線離脱、脱走が頻発していたことである。1930年代の集団化や大粛清に対する不満は、農村部を中心に高く、特に革命前を覚えている年配の世代はソビエト政権に懐疑的だった。ナチ・ドイツの侵攻がソビエト政権からの解放をもたらすと信じ、密かに待っていた、そして実際に当初は歓迎したソ連国民も少なくなかった。こうした不都合な事実、国民の非協力的態度、無秩序、臆病、失策を理由とした処刑、対敵協力は戦後抑圧された。しかしけっして忘却されたのではない。戦争終結後、捕虜の経験のある帰還兵は強制収容所に送られ、ナチ・ドイツ軍占領地域の住民は「人民の敵」の家族並みの差別に苦しんだ。さらに民族単位で内通を疑われ、中央アジアに家畜以下の待遇で強制移住の憂き目にあった人々は200万人にのぼるという（半谷史郎『「独立新聞」にみるソ連民族強制移住』、年報地域文化研究、1997年、38頁参照）。しかし、全体として、ドイツ軍の残虐さや過酷さが、国民意識を煽り、結果的に政府と人民が一枚岩的に勝ち抜いたという神話に疑問が呈されることはなかった。

7 アントニー・ビーヴァー（川上洗訳）『ベルリン陥落1945』白水社、73-75頁。アントニー・ビーヴァー（川上洗訳）『赤軍記者グロスマン：独ソ戦取材ノート1941-45』白水社、195-196頁。

8 東郷正延ほか編『研究社露和辞典』、研究社、1988年、2535頁。



によってスターリンの功績を世界史的に位置づけることだ。

これと並行して展開するのが、過酷な戦闘を通じて、英雄的成長を遂げる人民の視点のプロットである。製鉄所労働者<sup>9</sup>アレクセイは、模範的労働者としてレーニン勲章を授与され、学校教師ナターリヤと愛を育む順風満帆な生活を送っていた。しかし突如ドイツ軍が侵攻し、混乱の渦中で、母は殺され、ナターリヤはドイツに連れ去られ、強制収容所で労働を強いられる。後方に脱出したアレクセイは従軍し、重要な戦闘に参加しながら、故郷の解放、さらにベルリン解放にたちあう。勝利に沸くベルリンで二人は群衆の中で互いを見出し、感動的な再会を遂げるが、その抱擁も口づけも健康的で、どちらかという同志愛的に抑制されている。そのうえ、二人はすぐに抱擁を解き、スターリンの前に進み、群衆を代表してスターリンを称える【図1】。なぜならば、この映画の真の主役はスターリンであるからだ。並外れた人格、才能によって輝くのはスターリンという個人であり、アレクセイはその光を反射するにすぎない。これはスターリニズムの「没个性的で匿名化された、集団的な英雄」の典型である<sup>10</sup>。

図1 『ベルリン陥落』



図2 モスフィルムのロゴ



それではアレクセイの傍らに寄り添うナターリヤにはいかなる役割が与えられているのだろうか。それは人民代表のアイコンである男女のペアの片割れである。フィルム幕開けに示されるモスフィルムのロゴがその代表だ【図2】。このロゴは、周知のように、1937年パリ万博でソ連パビリオンの頂上に設置されたヴェーラ・ムーヒナの彫像「労働者と農業従事者」<sup>11</sup>で、「労働者と農民のための国家」というスローガンを具現している。そこに赤軍兵士と解放された民衆のイメージが塗り重ねられたのが、アレクセイとナターリヤのペアである。社会主義のイコノグラフィにおいて、プロレタリアートと農業は政治的には同等ではなく、前者が後者より優位に立つ。男性＝労働者＝英雄は単独で描かれる特権性をもつ。これに対して女性は男女のペアか集団で描かれ、他者と並んで初めて分節化される<sup>12</sup>。映画公開当ても、捕虜の経験は対敵協力とみなされ裏切り者の汚名の下、強制収容所に送られていた。現実が悲惨であるほど、文化表象が華やかな祝祭により演出されるのがスターリン時代である。ここでは、

9 革命後数年は、鉄床にハンマーを振り下ろす鍛冶工が労働者イメージとして確立し、1920年代を通じて、ポリシェビキのプロレタリアート、さらに党員の象徴と変貌する。製鉄所労働者はその延長線で、社会主義圏全体の表象ヒエラルキーの頂点を占めるようになる。1930年代後半にスタハノフ運動が盛り上がり、模範的労働者にはレーニン勲章が授与された。社会主義労働英雄の制度は1938年に制定されるが、一般化するの戦後である。これに対し、ソ連邦英雄は軍事的功績に対して与えられた称号で、1934年に制定され、授与者の大多数が独ソ戦に関わる。

10 同上、78頁。

11 労働者 *rabochii* は男性名詞、コルホーズ員 *kolkhoznitsa*、すなわちコルホーズ農場における従事者は女性名詞であり、彫像の性別と一致している。

12 詳しくは下記を参照。前田しほ「ソヴィエト・ロシアのプロパガンダにおける女性図像と象徴性：社会主義国家の建設から総力戦体制へ」越野剛・高山陽子編『紅い戦争のメモリースケープ』北海道大学出版会、2019年、72-73頁。

ナターリヤは守られるべき女子どもの代理表象として、英雄の傍らに立ち、人民の父スターリンに感謝する役割を演じる。これがスターリニズムのパターナリズムである。

戦後戦争映画の原点となるのは、『ベルリン陥落』と同じタイミングで制作されながら、スターリン死去まで公開されなかったアレクサンドル・イワノフ監督『星』（1949年制作、1953年公開、レンフィルム）である。原作のエマヌエル・カザケーヴィチの同名小説（1947年発表）は戦後戦争文学の元祖と位置づけられる。偵察部隊の隊長トラフキン中尉が主人公で、前半は東の間の平穏な軍隊生活と女性通信員カーチャとの逢瀬が描かれる。後半はナチ・ドイツ軍の情報を探るため、敵軍後方に送られたトラフキン隊が、ドイツ軍掃討隊によって打撃を受けながらも、貴重な情報を得る。ソ連軍はこの情報をもとに大々的な抗戦を開始するが、トラフキン隊は人知れず全滅する。

『ベルリン陥落』と比較すると、『星』に「神の視点」は限定的だ。後半のソ連軍抗戦開始のシーンに、迫力ある派手な戦闘の映像が使われるのみである。その代わりに、平凡な軍隊生活、危険だが地味な偵察と無線のやり取り、掃討部隊との対峙という一介の軍人の視野が中心になる。これが戦後の「戦争もの」の特徴である<sup>13</sup>。風景は断片的で、戦争の全体像は見えない。しかし決して近視的ではない。主人公は、戦略を知らされていない一介の軍人だが、多くは中尉クラスの将校であり、無知な兵士というわけではない。主人公は、想定外の事態に柔軟に対処し、果敢に決断することを求められる。知識人らしさは極限までそぎ落とされているものの、倫理観と知性を備えた人間として、生と死の狭間で苦悩する伝統的な文学的テーマが見いだされる。つまり、スターリンの威光を反射するだけで個性を失った集団的英雄は退けられ、自らの口でそれぞれの戦争体験を語ろうとする主人公—あえて言えば、個としての英雄が登場する。目の前の「塹壕」を描く挑戦が、脱スターリニズムと連動するのは、このようなわけである。

ここで再びジェンダーの権力関係に話を戻そう。我々が注目したいのは、『星』のヒロイン通信員カーチャである。同僚の女性通信員たちも申し訳程度に登場するが、トラフキンが心を奪われ、声を交わすのはカーチャだけである。互いに好意をもつトラフキンとカーチャは、人目を忍んで逢引きを重ねるが、身体的接触は抑制的だ。むしろ身体接触を排除することで、よりロマンティックに情愛は表現される。野で愛を語らい、花を贈っても、トラフキンは礼儀正しく距離をおく。当初トラフキンは白樺の木をはさんで話しかける。気持ちが通じ合うと、木は消滅するが、それでも

図3 『星』



13 独ソ戦を文学として書いた最初の世代は、従軍記者として前線に赴いた詩人・作家である。戦前すでに名声を確立していたミハイル・ショーロホフ、イリヤ・エレンブルグ、コンスタンチン・シーモノフ、ワシーリー・グロスマン、アンドレイ・プラトノフが含まれる。次が「前線世代」で、開戦時に高等学校や大学に在籍しており、日本風に言えば、学徒動員で前線に送られた若者たちである。兵士か、せいぜい中尉クラスで最前線の塹壕の中で戦闘を経験し、生き抜いた者たちは戦後文学大学等に進学し、「雪解け」期の「戦争もの」ジャンルの絶頂を築いた。例えば、ユーリー・ボンダリョフ、ワシーリー・ブイコフや、プラト・オクジャワであり、映画監督としてはセルゲイ・ボンダルチュク、グリゴリー・チュフライが代表者としてあげられる。彼らの作品は、今日は名作として評価が定着しているが、当時の批評界は、多感な若者の過酷な前線経験をリアルに描く手法を厳しく非難した。



ちょうど木一本分の距離をカーチャとの間に置く。そしてカーチャの両手をもみくちゃにしているのは白樺の枝である。幹から細い枝となっても、二人の間を白樺が阻む。感情表現の小道具としてもよく機能しているが、ロシアでは白樺はロシアのメタファーであることを忘れてはならない。別離の瞬間、ついにカーチャは行動に移す。トラフキンの腕と胸に手を重ね、頬に軽く口づけする。

偵察出発後、トラフキン隊との無線交信を担当したのはカーチャである。二人とも軍務を厳密に遂行し、個人的に会話を交わすことはない。カーチャは無邪気な女の子から、誇り高く、毅然と任務にあたる一人の軍人としての成長を見せる。二人の精神のつながりは声の交換に象徴されている。通信が切れても、カーチャは動揺を抑え、トラフキン隊への呼びかけを気丈に続ける。もはやトラフキン隊は捨て石とされ、ソ連軍は攻勢をかけているのだが、それでもカーチャはトラフキン隊の暗号名「星」を呼び続ける。このとき、大きくカットされたカーチャの表情には、その人格的高潔さと精神的な美しさが示されている。カーチャは危険な偵察任務からも前線からも切り離され、その意味では守られる対象でもある。しかし、彼女の声が表現しているのは、戦勝の歓喜やスターリン崇拜とはまったく別の戦争体験である。女性兵士は生き残り、悼みと敬意と愛情を死者に呼びかけるのだ。タイトルの『星』は単なる暗号名ではなく、死者への呼びかけと解釈すべきだろう。

#### 4. 生 = 性のシンボルとしての女性兵士

次に取り上げるのは、名作として世界的にもよく知られるアンドレイ・タルコフスキー監督『イワンの子ども時代(邦題:ほくの村は戦場だった)』(1962年、モスフィルム)である。たたき台になったウラジーミル・ボゴモロフの小説『イワン』(1957)は、スターリン時代にタブーだった子どもの軍事協力に初めて踏み込んだ。映画でも中心となるのは、母と妹をナチ・ドイツ軍に殺された少年イワンである。イワンは憎しみを糧に、ソ連軍の密偵として何度も占領地に乗り込み、貴重な情報を持ち帰っていた。前線を離れて幼年学校への入学をすすめられるも、イワンは拒否し、再び偵察に赴いて消息をたつ。いつときイワンを助け、親交を結ぶのが、若いガリツェフ中尉で、少年を利用する司令部のホーリン大尉とは微妙な関係にある。ガリツェフは独ソ戦を生き抜き、ドイツで収容所解放の後始末をしている際に、イワンの書類を発見し、彼の最期を察する。

このメイン・プロットにほとんど干渉しないが、愛らしく、大いに魅力がある女性として医務中尉(准医師)マーシャが登場する。大隊長であるガリツェフはマーシャの上官にあたり、マーシャへの想いを隠し切れないが、人前では殊更厳しく接し、二人きりになっても不器用で親密になれない。マーシャもガリツェフを憎からず思っている様子だが、身体的接触はない。他方で、ホーリン大尉もマーシャを白樺林に誘い込み、露骨に口説く。また偶然すれ違った大学の同級生がマーシャに思いのたけを一方的に打ち明けるシーンもある。ガリツェフの部下も遠慮しつつ、欲望を隠し切れない眼差しを向ける。もちろん遠慮しているのは大隊長の権力であって、上官の女でなければ、もっと不躰に接するに違いない。

実のところ、ガリツェフの不器用な愛は、マーシャの前線生活における安全を保障している。そのため、マーシャは意に沿わない人物からの好意は受け流すか、気づかないふりができる。彼女にとって真に危険なのは、魅力的な大人の男ホーリンである。ガリツェフの不器用な愛情と対照的に、ホーリンは女慣れした様子でマーシャを人気のない白樺林に誘う。不躰な視線と饒舌にとまどい

ながらも、マーシャは駆け引きを楽しみだす。白樺林の地形や倒木にたむれながら、機敏に均衡をとり、踊るようにホーリンの誘いから逃げ回る。祖国のシンボルである白樺はもはや、恋人同士を分かち障害ではなく、恋と戯れる舞台となる。しかも、ホーリンは戯れを思いとどまる誠実さを見せることで、マーシャをすっかりと夢中にさせる。ところがマーシャはここで退場し、その後はイワンを危険な任務に送り出すガリツェフとホーリンへと焦点が移る。果たしてマーシャがホーリンとの恋を実らせたのかも、ガリツェフが目論んだように後方に転属したのかも、その後は不明である。鮮烈な印象を残す分、彼女の存在がプロット上なんの意味もないことに困惑を感じずにいられない。そして、プロット上何の意味もない女性兵士は、この後のソビエト戦争映画でくりかえし登場する。

ここで立ち止まって考えるべきは、戦争映画のプロットとは何か、そして、さしたる意味なく登場する女性兵士の役割はなにかという点であろう。先述のように、戦後戦争映画は集団的英雄ではなく個人の戦争体験を注視する。父なるものとしてスターリンを頂きとした家父長制的制度の中で、父に承認されるのがスターリニズムの英雄物語だとすれば、脱スターリニズムの戦争映画に父は不在だ。無数の死者が生きた軌跡をたどることで、そのやりきれない戦死に意味を見出そうとする試みは、世代を重ねると、父を取り上げられた「我々」が、父を想起する物語へとスライドする。そのため、戦勝の歓喜の背後には常に鎮魂歌が響く。

しかし、この想起の対象から女性兵士は除外される。実際のところ、少なくとも 850 万人といわれるソ連の戦死者のほとんどは男性であった。ここに女性も含まれるという指摘はあまり意味をなさない。なぜならば、想起の制度は、頂が「父」から「我々」へスライドしただけで、女性劣位のジェンダー秩序に構造的変化は起きないからだ。祖国防衛とは、端的に言えば、共同体の未来を担う女子どもを守る大義名分である。実際、カーチャもマーシャも、苛烈な戦闘にまきこまれないように、男性たちに守られている。

英雄として選ばれ、想起されるのは男性兵士である。そのため、戦後戦争映画において、男性兵士の身体は死の予感に満ちている。たとえ不本意でも（むろんそのような弱音は許されないが）、戦争の苛烈な暴力によって引き裂かれる運命を逃れることはできない。対照的に、女性兵士の身体ははつらつとした生＝性のエネルギーに満ち、健康的なエロスを振りまく。マーシャを演じたヴァレンチナ・マリャヴィナは当時のソ連社会で大変な人気を博した。つまり、銀幕の内部にとどまらず、観客もまた大いに魅了されたのである。プロット上なんの役割もないように見える女性兵士は、男性兵士には禁じられている生の希望なのだ。そしてこれこそが、彼らが戦場に向かう動機である。要するに、女性兵士とはミュージズなのだ。

生＝性の強烈なエネルギーで大衆を魅了したヒロインとして、ミハイル・カラトゾフ監督『鶴は翔んでいく』（1957年、モスフィルム）のヴェロニカを忘れることはできない。とくに印象深いのは、戦争前の幸福なヴェロニカと恋人のボリスがモスクワの街を踊るように疾走する序盤のシーンである。この映画は、ジャンルとして戦争映画に分類されるが、戦闘はほとんど描かれない。その代わり描かれるのは夫を戦場に送った妻たちの銃後の生活、戦傷兵を治療する病院の生活である。そして、我々に興味深いのは、ヴェロニカが前線兵士を裏切り、ほかの男に嫁ぐことだ。脱スターリニズムという点で見直すと、ここには前線兵士たちが妻や恋人の不貞を疑い思い悩んだという、抑圧されていた記憶が見いだされる<sup>14</sup>。このあたりの事情は、ヴェロニカにも正当な言い分がある。



爆撃で家族と家を失い、寄る辺ない身の上となったので、ボリスの家族の家に身を寄せるが、横恋慕していたボリスのいとこのマルクに強姦され、妻にされたのだ。この強姦のシーンも印象的である。空襲の爆撃音と光の下で争う二人のシルエットは戦争の理不尽な暴力にさらされる女性の苦難を象徴している。

その後、一家のシベリア疎開にヴェロニカも同行する。ボリスの父は外科医で軍病院に勤務し、ヴェロニカも看護師として戦傷兵の世話をする。一家はヴェロニカをマルクの妻として受け入れはしたものの、内心快く思っていない。しかもヴェロニカは夫を恨み、ボリスを愛し続けているため、夫婦仲は悪い。マルクに対する冷淡な態度は隣人たちも気づいているし、彼がほかの女性と親しくなっても黙認する。ヒロインは前線兵士を裏切った「悪い女」というだけでない。家父長制的な家族に従属することに同意したのに、ヴェロニカの精神はそれに抵抗している。「不実な女」の内面描写自体が踏み込みであり、公開当時批判された点でもある。心を閉ざし、孤独で不幸な生活を送る中で、ある負傷兵からボリスの死を知らされたものの、ヴェロニカは待ち続けることにする。世間が戦勝の喜びに沸く中、恋人を探し一人さまよう姿は、ノスタルジックで同情を誘う。

ここで気になるのは、「悪い女」の不都合な過去が自己憐憫的な感傷によって忘れられ、前線兵士を待ち続ける貞淑な女性の物語へとスライドすることだ。とはいえ、結婚制度という家父長制的秩序を拒絶し、自分の意志で自分の身体の行方を決定したことは間違いない。それは生きつづけることで、戦死者を想起するという道である。

## 5. 想起する者としての女性兵士

ブレジネフ期は、近年のソビエト研究では、一定の制限の下、自由と安定と社会保障が実現した「幸福」な時代と位置づけられるようになった<sup>15</sup>。戦争映画においても、あくまで健康的なエロスの範疇にとどまるものの、女性兵士に対する性的関心が強くなり、性交渉が露骨に示唆されるようになる。この際、性は強いられるのではなく、女性自らが望むとされるが、これを性的主体性の尊重とはみなせない。

性の主体であり、かつ想起の主体として女性兵士が位置づけられる例として、レオニード・ブイコフ監督『おいっちにいと兵隊さんはいった』（1976年、ドブジェンコ映画スタジオ）を挙げたい。この映画は戦時中と「現代」の二つの時間軸に沿ってプロットは展開する。一つは、1944年のウクライナの出来事だ。前線から離れた田舎駅に戦闘経験のない18人のコムソモール小隊が駐屯していたが、突破を目論むナチ・ドイツ戦車隊によって全滅する。もう一つの「現代」は、1970年

14 戦時中のシーモノフの詩「待っていてくれ」（1941）は、まさにこの銃後で女性が不貞を働くというモチーフを扱っている。従軍兵士たちに人気となり、さらにこの詩を書き写して懐に忍ばせれば、戦死しないという迷信も生まれた。戦争によって統制が緩み、性的関係を含めた秩序の流動化が文学に反映している。しかし戦争が終結すると、いわゆるジダーノフ主義によって、再び締め付けが厳しくなる。プラトーフは『帰還』（1946）で従軍した夫、銃後の妻それぞれの不貞、及び家族の再生を主題としたが、そのために厳しい批判の矢面に立たされた。その後作品発表が禁じられ、社会的生命を奪われた。こうした陰湿な嫌がらせが続くと、生き延びるために不用意な発言は控え、嵐がやむまで、首をすぼめてやり過ごす態度が社会全体に浸透した。抑圧とは、政治的弾圧のみならず、こうして内面化された自己検閲も含まれる。

15 アレクセイ・ユルチャク（半谷史郎訳）『最後のソ連世代：ブレジネフからペレストロイカまで』みすず書房、2017年。

代のソ連社会で、遺族や地元住人が集まり、戦争と死者の思い出を語らう。

我々が注目したいのは、看護師キーマと死を運命づけられたススリン中尉の関係である。コムソモール小隊は経験が薄いので、迫り来るナチ・ドイツ軍に対し、不安を抑えられない。キーマとススリンは以前から心を開いて語り合う仲だったが、死の予感を感じて、件の戦闘の前夜に一度だけ関係を結ぶ。ススリンとキーマの性交渉は映像として伏せられているが、性の示唆はかなり濃い。より積極的なのは女性であり、男性の頭を胸に抱き寄せる。情熱的に抱きしめると同時に、瞼を閉じ、恍惚とした表情を見せるが、オーガニズムの暗示だろう【図4】。このような露骨な性の描写は、アレクセイ・ゲルマン監督『道中の点検』（1971年制作、1985年公開、レンフィルム）やガブリエル・エギアザロフ監督『熱い雪（邦題：スターリングラード大攻防戦）』（1972年、モスフィルム）にも見られるが、『おいっちにいと兵隊さんはいった』が注目されるのは、視覚的には女性を主体的な性の実践者として示しながら、言語的に性は欲望に基づくのではない強調する点だ。今や恋人は死を前にしているので「全て」を与えられる、平和な未来を子供たちに与えるのだとキーマは述べる。つまり建前としては、性も身体の主体性も否定され、国家に寄与する再生産役割が強調されている。

図4 『おいっちにいと兵隊さんはいった』



言語と映像の間にある乖離は、テキストとしての矛盾ではない。スターリン没後に脚本段階での検閲はなくなっても、公開前の上映会で政治的審判を受けた。言語化された台詞はわかりやすい指標だが、映像にはあいまいな解釈の余地が残される。逆に言えば、再生産能力というジェンダー役割を強調することによって、女性の身体に対する欲望のまなざしが許容されたのだ。それにしても、なぜ女性がことさら対象化されるのか、他者化されるのかという疑問が湧く。おそらくそれは、戦争の暴力装置によって粉碎されるのがマジョリティ男性の身体だからだ。ロマンティックな女性兵士とは、女性化された兵士＝男性に男性性を回復させるための文学的制度と考えるべきだろう。

キーマの戦後の人生については、「現代」の時間軸で成長した娘の口から語られる。小隊を見送り、後方に残ったキーマは、後にススリンの娘を出産するが、生涯独り身で、娘を育て上げたという。キーマは娘に「あの戦争」と父の記憶を語り継いだのである。そして、この娘こそが想起のイニシアティブをとる。戦争終結から30年も経過すれば、戦争を体験していない世代が増え、記憶の継承が社会的課題となる。キーマ本人が語るのではなく、その娘へと想起の役割が受け渡されるのは、この課題が戦争映画においても認識されていたことを意味するだろう。ゆえに構造的に娘＝キーマが、性、再生産、想起のジェンダー役割を担う。しかしここで考え込まざるを得ない。戦地妻でかつシングルマザーという女性兵士が直面した戦後の人生の困難を軽視してはいないか。性に対して少々無神経で素朴な幻想化ではないか。そして、男性の心性の統合のために、空虚な器として利用されている女性は声をあげないのか。



## 6. 主役としての女性兵士

ブレジネフ期の圧倒的多数の戦争映画が、勇敢な男性兵士は死に、女性兵が生き残る構造の下で生産されたのに対し、女性兵士が主役級の活躍を見せ、戦死する例も少数ながら存在する。ただしそれらも家父長制的な文学制度への挑戦とはいいいがたい。むしろ共謀しているように見える。

この時代にもっとも知られた女性兵士がマリオネッラ・コロリョワ（1922-1942）である。エレナ・イリイナの小説『第四の障壁』（1946）により、ゲーリャ・コロリョワの名のほうが有名だ。彼女は映画俳優という華やかなキャリアを持ちながら、戦死した夫の仇を討つため、幼い子を銃後に残し、前線へ志願、衛生指導員となり、スターリングラード攻防戦で戦死する。イーヤ・ミロノワ監督のテレビドラマ『ゲーリャ・コロリョワ』（2話）（1968）、イーゴリ・ヴォズネセンスキー監督で『第四の障壁』（1977年、ゴーリキー映画スタジオ）が映画化され、ゲーリャの物語は学校教育の定番教材として活用されていた。

小説も映画も、大半は少女の成長物語に割かれている。ソビエト国民としての自覚、人格形成、自己研鑽の子供の成長という児童文学の側面が大きい。ゲーリャは、たゆまぬ努力と強靱な精神によって、戦場でも勇敢に活躍する。そして人生最後の障壁として、戦死した指揮官に代わり小隊の指揮をとって、突撃の先頭に立つ。しかし、亡くなる最期のシーンは暗示にとどまる。これは、教師がテキストの外で概略を説明することを前提にしているからであろう。彼女の死がスターリングラードの勝利に貢献したことは、社会的文脈として共有されているのだ。とはいえ、銃を手にするのは、非常時の最後の手段であると条件づけがあり、彼女の役割はあくまで負傷兵を救うというケアである。ゲーリャの自己犠牲の物語はジェンダーの権力関係への挑戦ではない。勤勉で努力家で、国家に奉仕する模範的ソビエト国民像は、祖国防衛／ケア役割との二項対立として、あらかじめジェンダー化されてる。

もう一つ興味深いのは、この時代に女性部隊が取り上げられていることだ。女性で構成された高射砲部隊を舞台にした『朝焼けは静かなれど』は、ボリス・ワシリエフの同名小説（1969）を原作として、イワン・ラツマヒン監督でテレビドラマ化（1970年）、最も知られるのがスタニスラフ・ロストツキー監督の映画（1972年、ゴーリキー映画スタジオ）である。前半は軍隊生活になじまない、かしましい若い女性たちに対し、規律を教え込もうと奮闘する男性隊長の様子がコミカルに描かれる。後半は潜入した敵軍工作部隊を阻むために、森に出発した選抜隊が、戦闘経験がないため、呆気なく命を落とす過程が描かれる。女性部隊は、表面的には、ジェンダー平等と戦争への主体的参加を示している。そして、女性が戦死し、男性が生き残り、部下の死を悼む点で、ジェンダー構造が逆転しているようにも見える。

しかし、ここで注意を促したいのは、女性兵士に悲壮な覚悟に欠けること、そしてはつらつとした若さと健康的なエロスに満ちていることだ。下着姿でくつろいだり、全裸で蒸し風呂を楽しむ【図5】のはこれまでにない大胆さだ。女性夜間爆撃部隊を描いたエフゲニヤ・ジグレンコ『空の「夜の魔女」』（邦題：対独爆撃部隊ナイトウィッチ）』（1981年、

図5 『朝焼けは静かなれど』



ゴリキー映画スタジオ)においても、必然とは言い難い下着姿での水浴シーンが挿入されている。女性同士の親密な領域や身体を覗き見る視線が堂々と承認されているのだ。

このように、女性兵士のイメージは、一見女性の主体的な国民化を主題にしているように見えて、男性による庇護、性的対象としての身体、再生産、母性、家庭らしさによって女らしさのカテゴリーに押し込められてしまった。しかも、守られるべき女性が死ぬことで、その死の悲劇性が増す効果があった。愛国主義とミソジニーが結合することで、家父長制主義的ジェンダー秩序が強化される。

## 7. 秩序からの逸脱

しかし、生=性のエネルギーが完全に飼いならされたわけではない。主流ではないが、戦争映画の家父長制的文学制度を打破しようとする作品を最後に紹介したい。ラリーサ・シェピチコ監督『翼』(1966年、モスフィルム)は、元女性兵士の戦後人生の焦燥を描いた名作である。独ソ戦で戦闘機パイロットとして活躍した後、除隊し、今や厳格な学校長として、傍目には人生の成功者に見える中年女性ナジェージダ・ペトルーヒナが主人公である。ところが成長した娘は母から逃げるように結婚して去り、些細な過ちから生徒を退学処分としてしまう。若者にとっては自分が抑圧構造を体現する権威だと突然気づく。熱い恋をし、その相手の墜落死を目の前で目撃もした青春ははるか彼方の出来事で、今や自分は何者でもない—そうした虚しさを抱えながら飛行クラブを訪問すると、古い友人の教官や教え子たちは熱く歓迎し、彼女を操縦席につかせたまま、飛行機を倉庫へと牽引していく。胸が熱くなり、ついエンジンをかけて、空へ飛び立つ。そしておそらく帰ってこない。

ゲーリヤのように、模範的ソビエト的人間として自己を律してきた人間が、内心に葛藤を抱えていることが独ソ戦の想起をきっかけに吐露される。空に飛び立つ結末は、すがすがしいと同時に痛々しい。おそらく、除隊も不本意だったのだろう。かつての同僚=男性が、教官として今も飛行機に関わっているのに、女性からは愛する空が取り上げられたのだ。戦後再構築された不均衡なジェンダー秩序の下で、女性の生=性が抑圧されたこと、それでも男性以上に社会規範を内面化し、軍隊式に家庭や学校を統率してきたがゆえに、心底打ちのめされ、孤独を感じる。街中を彷徨い、別の生き方も、居場所も見つけられなかったが、自分の場所として辿り着いたのは空だった。禁じられた操縦桿を握り、生を取り戻すための代償は死である。戦争を生き抜いた者が、生を取り戻すことができないというテーマはソ連戦争映画の新しい局面だが、掘り下げられることはなかった。

これに並ぶ女性兵士表象として、ピョートル・トドロフスキー監督『戦場のロマンス』(1983年、オデッサ映画スタジオ)があげられる。冒頭の5分で、一介の兵士サーシャの切ない初恋が駆け足で紹介される。憧れのリューバは衛生兵あるいは看護兵だが、大隊長の恋人であるため、遠くから見つめることしかできなかった。それから10年たち、道端でリューバを発見する。聞くと、大隊長は戦死し、その娘を妊娠・出産し、ピロシキを売って小金を稼ぎながら、一人で育てているという。サーシャは映画技術者として働き、大学にも通い、順風満帆な人生を送っていた。既婚の身だったが、初恋が蘇り、不遇なリューバのためにアパートや仕事の世話を奔走する。ところがリューバはサーシャの妻ヴェーラと偶然親しくなり、捨てられる不安に思い悩む心中を聞いて、良心の呵責を覚える。サーシャの求婚を断り、別の人物との再婚を決めると、サーシャはショックを受け、



酔って街で暴れる。警官に連行されるが、情状酌量を懇願するヴェーラのおかげで解放される。

ここで指摘されるのは、女性が男性性の回復に寄与するのではなく、決断する主体として立ち現れることだ。リューバは、ナジェージュダよりも果敢に自分の人生に挑む。さらに恋敵の女性同士の間に生まれる親密な連帯関係は重要である。リューバは人生を内省し、男性の庇護に頼る人生と決別する。他方で、サーシャの独りよがりな欲望は空回りし、情けない姿をさらして物語は終わる。女性が対象化を拒絶することによって男性が見せるうろたえは、単なる失恋の苦しみではなく、家父長制的な権威の喪失でもあろう。戦場のロマンスというタイトルは実に皮肉に響く。

さらに言えるのは、リューバの精神性が美しく描かれるのが、後半に内省するようになってからだ。戦場での描写は若く生き生きとはしているものの、大隊長と戯れて嬌声をあげる様子はいかにも戦地妻の風情である。兵士＝男性たちはリューバを見れば、野卑な声や仕草でからかい、ホモソーシャルな連帯を組む。ただし、大隊長に遠慮して、決して近寄ったり、触れたりはしない。これらミソジニーに包囲された環境こそ、前線のリアリティだった。そして戦後、街中でピロシキを売るリューバの姿はいかにも底辺生活者で、粗野で、平気で他人を罵る中年婦人でしかない。無垢で可憐だった娘が戦地で妊娠した「あばずれ」としていかに戦後社会で蔑まれ、いかに落ちぶれたのか、この点もまた従来の戦争映画が軽視した点だ。サーシャが初恋に盲目でも、観客にはもはやロマンティックな夢想は許されない。

家父長制的ジェンダー秩序に対する映像的抵抗として指摘されるのが、兵士＝男性たちの水浴びシーンである。『朝焼けは静かなれど』と対照的に、半裸あるいは全裸の男性たちの集団が健康的なエロスを振りまく。白衣姿のリューバとその同僚たちは、下卑たからかいを受けながら、表面的に平然と、裸の男たちを監督する。そこに突然敵機爆撃を受ける。男たちが裸で無防備に逃げ惑う中、サーシャとリューバは隣り合って地に伏せる【図6】。着衣で監督する女性と裸体で監督される男性の対照性は、女性を格下げするジェンダー秩序を根底から覆すだけでない。異性に身体を管理される居心地の悪さ、銃弾を受ければひとたまりもない生身の身体として、弱さが露呈している。

図6 『戦場のロマンス』



戦後ソビエトの戦争映画は、ヴァナキュラーな記憶を集会的記憶として昇華する一方で、新たな神話としてステレオタイプ化する運命にあった。女性兵士は、男性組織への闖入者としてジェンダー秩序の攪乱者だったはずだが、戦後の家父長制的文学制度の下で、生＝性の象徴としてミューズの地位に押し込められた。女性兵士を女性化することによって、戦争の暴力装置によって失われた兵士＝男性の男性性を回復する構造は陳腐である。しかし弱さを受け入れることによってジェンダー秩序が流動化し、生＝性が取り戻される現象も一部には見られたのである。

**謝辞** 本稿は科研費 25K03344、北海道大学スラブ・ユーラシア研究センター令和6年度『スラブ・ユーラシア地域（旧ソ連・東欧）を中心とした総合的研究』の助成を受けた。

