

1950年代の若者文化の伝播と現代における再受容の問題 ——ソ連の「スチリャーギ」をめぐって——

神岡 理恵子

はじめに

2008年末、ロシアで『スチリャーギ』《СТИЛЯГИ》¹という映画が公開され、若者たちを中心に人気を博し大きな話題を呼んだ。ヴァレリイ・トドロフスキイ監督² (Валерий Тодоровский, 1962-)のこの映画は、1950年代のモスクワの街並を背景に、「スチリャーギ」特有のファッションに身を包んだ現代の若手俳優たちが、スウィングやブギウギにのせて歌やダンスを繰り広げる色彩豊かなミュージカル映画となっている[図1]。スチリャーギ《СТИЛЯГИ》(単数形はスチリャーガ《СТИЛЯГА》)とは、詳しくは後述するが、およそ1940年代末から1950年代にかけてのソ連の都市部において、ジャズや初期のロックンロールを愛好し、細いズボンや長いジャケット、絵柄入りの派手なネクタイなどを身につけて



[図1] 『スチリャーギ』DVD

街に繰り出したり踊ったりした一部の若者たちの呼称である。スチリャーギは、映画が公開されて俄かにロシアの人々の関心を集めるまでは、長いこと、当事者や同時代を生きた文化人らの回想録のなかで、あるいは一種のフォークロアのなヒーローとして語られたりするような存在であって³、時代とともに彼らを知らない世代が多くを占めるようになっていた。また、たとえスチリャーギに関心を持ったとしても、当時の映像はおろか写真さえもほとんど残されていないような状況にあっては、彼らの存在を視覚的に知ることは今や困難である。「動く」スチリャーギは、「雪どけ」のシンボルであったマルレン・フツィエフ監督 (Марлен Хуциев, 1925-)の映画『私は二十歳』⁴のワン



[図2] 『私は二十歳』のスチリャーギ

シーンで知られていくくらいであろう[図2]。こうしたなか、その登場からおよそ半世紀を経て、スチリャーギはトドロフスキイ監督の映画により鮮烈に視覚化された存在として、彼らを知らない若い世代の前に立ち現われたのである。

スチリャーギが歴史的に位置づけられるようになったのは、ペレストロイカ期に西側で相次いで出版されたソヴィエト・ロシアのロックに関する本においてであり⁵、ロシアにおけるロックの前史、カウンターカルチャー、サブカルチャーの始まりとして記述されている。またアメリカのビート・ジェネレーションなどを引き合いに出して語られることもあり、戦後～1950年代の世界各国の若者文化を考える上でも重要な存在である。そして思い出しておきたいのは、1960年代後半の日本においても、スチリャーギは五木寛之の短編「さらばモスクワ愚連隊」⁶によって文学や映画のなかで描かれ、若者たちを中心に受容されていたことである。本稿は、スチリャーギをひとつの文化の「伝播」⇔「受容」をめぐるモデルとして取り上げ、再考する試みである。まず1章ではジャズに代表される西側の異文化を受容した「受容体」としてスチリャーギを捉え、続く2章ではスチリャーギがソ連国内や日本でどのように受容され表現されたのか、3章では現代のロシアにおいてスチリャーギがどのように再受容されているのか考察していく。

1. 異文化の受容体としてのスチリャーギ

映画『スチリャーギ』の公開に伴って、同名の本が出版された⁷。そこには脚本の元となったユーレイ・コロトコフの中編(キノповесть)「スチリャーギ」と、当事者たちの証言を含む資料として興味深い、ゲオルギイ・リトヴィノフの「スチリャーギとは何であったか?」が収録されており、これまで分散していた情報が体系的に得られるという点で非常に有用である。リトヴィノフはまず、スチリャーギに関して以下のように記している。

1940年代末、ソ連の大都市、とりわけモスクワとレニングラードでは、細いスボンと長いジャケットに身を包んだ若者たちの姿が見られるようになった。彼らは戦利品である西側の映画を好み、ジャズを聴いて「スタイルで」踊った。こうした行為には「反ソヴィエト」的なものは何もなかったが、権力は彼らを嫌い「スチリャーギ」という軽蔑的なあだ名をつけ新聞雑誌で嘲笑い、共産主義青年同盟の集会で叱責した。それにもかかわらず、彼らのモードは広まり、1950年代初頭には様々な街を席捲した。こうして「スチリャーギ」は、ソ連初の、若者たちのサブカルチャーになったのだ。(C.92) (下線は引用者)

引用の下線部は、スチリャーギを定義したり当事者が語ったりする際によく出てくる

表現である。「スタイルで」踊るとは、「西側の映画で目にした動きを真似ながら、音楽に合うような独自の動きを習得する」(C.252) ことであり、「スチリヤーチ«СТИЛЯТЬ»という動詞化されたスラングにもなっていた⁸。この「スタイル」スチーリ«СТИЛЬ»の模索こそ、まさにスチリヤーギの重要なテーマであり、しばしば「灰色」と表現される当時のソヴィエト社会において、踊りに限らずファッションや行動、生き方を含む自分のスタイルを探求することでもあった。

第二次世界大戦後まもなく冷戦が始まり、ナチスドイツに対してともに戦った国々はソ連にとっての「敵国」と化した。その頃、「戦利品」としてヨーロッパから持ち込まれた西側の映画やジャズが、ソ連国内で紹介され始める。しかしこれと矛盾するように、1947年には「西側追従との闘争」「祖国亡きコスモポリタンとの闘争」といったキャンペーンが打ち出されており、この状況下に初期スチリヤーギが登場している(C.98)。これら「1940年代末の最初のスチリヤーギは、基本的に『良い』家庭の子供たち、つまり『黄金の若者』«золотая молодежь»であった」(C.102)。彼らの家族は共同住宅やバラックではない個別のアパートに住み、お酒を飲んだり、蓄音器から流れる音楽に合わせて女の子たちと踊ったりできるパーティを開くための場所があったのである(C.103)。しかしもちろん裕福でない家庭のスチリヤーガもいた。自身もスチリヤーガであり、その後のソヴィエト＝ロシアを代表するジャズミュージシャンとして活躍するアレクセイ・コズロフ(1935-) ⁹ は、スチリヤーガのタイプは次の3つに明確に分類できると言う。すなわち、1) 先述した「黄金の若者」、2) 労働者や一般家庭の出身で西側文化に対する固い信念を持った「チュヴァーキ若者たち」、3) 信念はないが流行を追うだけの伊達者たち(«пижоны», «модники»)である(C.106-107)。だが、そもそも「スチリヤーガ」とは、ベリヤーエフという一人物が『クロコディール』誌のコラム[図3]で揶揄して名付けた蔑称のため¹⁰、コズロフ自身は2)に該当する「チュヴァークであることに誇りを持っていたのに、浅ましい奴らがわたしたちのことをスチリヤーギ呼ばわりした」(C.124)と述べている。

では実際、こうした若者たちが参照した西側の文化とは具体的にどのようなものだったのか。スチリヤーギにとっての主な「スター・ミュージシャン」は、ルイ・アームストロング、ベニー・グッドマン、グレン・ミラー、エルヴィス・プレスリー、ビル・ヘイリーである(C.228-251)。戦利品からもたらされたジャズに熱狂する若者に狼狽した権力側のジャズ取締りは1950年代になっても続き、「ソ連中のレストランや劇場やダン



「図3」ベリヤーエフのコラムのイラスト

ス・ホールに、共産主義青年同盟の青年団が派遣され、一覧表に記載され承認された歌だけを演奏しているかどうか確認してまわった¹¹という。それに加えて1950年代の半ばにはアメリカでロックンロールが誕生し、世界中に伝播していく。1954年にアメリカで発表された「ビル・ヘイリーと彼のコメッツ」*«Bill Haley & His Comets»*の曲「ロック・アラウンド・ザ・クロック」*«Rock around the Clock»*が大ヒットし、この曲が「ロックンロールをひとつの世界的な現象に変えて」¹²いき、ソ連では1958年のヒット曲となる¹³。ソ連においては、「1950年代中頃には、まだジャズとロックはほとんど区別されていなかった。ロックンロールはジャズの変種にすぎないと考えられていた」¹⁴のであり、ジャズバンドがダンス・ミュージックやロックンロールを含む様々な軽音楽全般を演奏していた。しかし、これに似た状況はソ連に限らず同時期の日本においても見られたことで、モラスキーは『戦後日本のジャズ文化』で以下のように述べている。

1950年代末までは多くの日本人にとって「ジャズ」とはアメリカ大衆音楽全体を指していたようである。戦後日本のジャズ界で活躍したビッグバンド、シャープス&フラッツのリーダー原信夫は、「タンゴもハワイアンもウエスタンも全部ジャズと呼ばれて」いたと証言している。したがって、戦後に江利チエミの歌った「テネシー・ワルツ」や、笠置シズ子の「東京ブギウギ」をはじめとする日本語で歌われていた一連のブギウギのヒットソング（「日本流ブギウギ」というべきだろうが）なども、多くの日本人に「ジャズ」だとみなされていたようだ。もちろん本格的なジャズを認識しているファンもなかにはいたが、彼らは例外だった。¹⁵

こうしたことから、戦後の日本やソ連など各国の若者が（政治体制や戦勝国／敗戦国の違いはあれど）アメリカの文化をどう受容していったかを比較することも大変興味深いテーマではあるが、ここでは音楽と並び戦後のソ連の若者を熱狂させた映画についても、具体的にみていくことにする。

スチリャーギはラジオやレコードでジャズを聴いていただけでなく、映画を見ることで同時に視覚的にもそれを受容していた。戦後のソ連で上映された一連の「戦利品」映画のなかで、彼らのカルト・ムービーとなったものがいくつかあるが、まずはグレン・ミラーのバンドが登場しているミュージカル・コメディ『銀嶺セレナーデ／Sun Valley Serenade』¹⁶（アメリカ1941年、「Серенада Солнечной Долины」）である。当事者の多くがこの映画からの影響を指摘しており、なかでも映画で演奏された曲「チャタヌガ・チュー・チュー／Chattanooga Choo Choo」*«Поезд на Чаттанугу»*が人気を

博し、^{チユチャ}«Чуча»と略されて親しまれた(C.333)。レニングラードでの高校時代にスチリャーギの仲間に加わっていた作家のヴァレリイ・ポポフ(1939-) ¹⁷は、この曲について「英語を知らなくても、それらの音を繰り返すのは陶酔的だった。意味がないことさえも、より秘密めいていて良かった」(C.258)と回想している。



〔図4〕映画『銀嶺セレナーデ』より

一方、作曲家でペテルブルグ芸術文化大学教授でもあるヴィクトル・レベ

ジェフ(1935-)は、この映画の音楽に感銘を受け、「イン・ザ・ムード／In the Mood」に始まる全メロディーをピアノで弾いてみたりしたほか、ジャズマンたちの服装をすっかりコピーしたかったという(C.118)。映画はまた、音楽と同時にファッションの面でも若者に多大な影響を与えた。ポポフは、「大量の映画を戦利品として持って来たのは、ソヴィエト政権の愚行だった。たとえば『ターザン』だ」(C.259)と述べ、映画『類猿人ターザン』¹⁸(1932、アメリカ)に始まる一連のシリーズ(ジョニー・ワイズミュラー主演)の影響も回想している。ターザンの髪型が流行し、『ターザン紐育へ行く』(1942)でターザンが身につけていた猿の絵柄ネクタイが注目の的となり、あちこちに熱帯性蔓植物が現れ、木にはターザンごっこのロープが結ばれていたという(C.259)。図5の有名な



〔図5〕猿の絵柄ネクタイのスチリャーガ

カリカチュアにも描かれているように、スチリャーギが好んだ猿やオウムの絵柄入りの派手なネクタイは、どうやらこの映画シリーズが起源のようである。そのほか、ドイツ映画の«Девушка моей мечты»(『我が夢の乙女』)¹⁹、ウクレレ奏者ジョージがスパイとなって活躍する映画«Джордж из Динки - джаза»(『ディンキー・ジャズのジョージ』)²⁰、«Судьба солдата в Америке»(『アメリカ兵の運命』、邦題は『彼奴は顔役だ!』)²¹などが挙げられている(C.258-270)。以上のことから、これらの映画を通してジャズを視覚的にも受容したことは、同時に映画の登場人物のファッションやライフスタイルをも受容していたという点で非常に重要である。とりわけ、それほどジャズには執心しない

スチリャーギにとっては、ファッションの受容と表現こそ、より重要であったのだ。

そのほか、文学では1952年に翻訳が出版されたヘミングウェイの『老人と海』や、『西部戦線異状なし』で知られるレマルクの諸作品がスチリャーギのバイブルとなった。スチリャーギの最盛期は、フルシチョフがスターリン批判を行ない本格的な雪どけが始まった1956年頃までとされているが、当時の外交の一端としてソ連では『アメリカ』、アメリカでは『USSR』(のちに『ソヴィエト・ライフ』)という雑誌が発行され始め、彼らはこうした雑誌も貪るように読んだ(C.270-273)。そしてスチリャーギ周辺の環境が変化していく契機としてしばしば指摘されるのは、1957年にモスクワで開催された「世界青少年フェスティバル」であり²²、アメリカのジャズやロック、抽象表現主義の絵画が紹介され、一般の若者にもアメリカ文化が浸透していったことである。その後スチリャーギは「シュタトニキ」(シュタトはstate)と「ビートニキ」(ビートニクの複数形)という2つのグループに分裂し、前者はモダン・ジャズ、後者はロックンロールを愛好するようになる²³。こうしてスチリャーギと彼らを取り巻く社会環境は少しずつ変化していったが、1960年代に入っても「スチリャーガ」という言葉は残り、逸脱者を指す際に公式の出版物や人々の会話のなかで使われ続けていたのである。

2. スチリャーギの「受容」——ソ連国内から日本へ

スチリャーギはアメリカに代表される西側文化を熱狂的に受容したが、それはまず彼らのファッションや踊りなどの行為となって表出した。このことは、ある文化(現象)が受容され、ある程度の期間を経たのちに映像や音、文字といったもの(作品)を媒体に表現されることと異なり、彼らが受容したものは自身の身体を媒体として瞬時に表現されることになった。つまり、受容体が同時に新たなメッセージの発信体となって、情報を発する側にもなり得たのである。色とりどりの服装や新奇な踊りで自己表現を始めた若者たちは、即座にソ連公式メディアの格好の標的となって揶揄されるようになった。

それは同時に、またたく間にソ連じゅうに周知されるということでもあり、(誤解も含めて)受容される側にもなったのである²⁴。一方、目立つ若者をあげつらうメディアとは別に、同世代の文学においては少し違った風に表現されることになる。

1950年代のソ連は、様々な分野で若者文化が誕生し始めた時代であった。文学においても、1955年に『ユーノスチ』(青春)という雑誌が若者向けに誕生し、やがて訪れる詩のブームを準備したり若手作家や詩人の登竜門となっていく。この雑誌に中編「ヴィクトル・ポドグルスキイの時代のクロニクル」(1956年9月号)²⁵を発表してデビューし、一躍時代の寵児となった若手作家アナトーリー・グラジーリン(1935-)は、当時の自分たちの言葉で自分たちの生活を描き、新しい文体を確立した存在である²⁶。1953年

夏のモスクワを舞台にしたこの作品には、恋に悩んだり、大学に進学するか働くか悩む若者のモラトリアム的な日常が描かれており、内容の面でも新鮮であったと同時に、スチリャーギを文学に登場させた²⁷ ことでも知られている。当時就職難であった若者たちに言及しながら、「そんな折、モスクワのゴーリキ通りに、色とりどりの服を着た若者の新しい軍団——『スチリャーギ』が現れ、レストランやカクテルホールをはしごしながら時間を潰していた」²⁸ という場面がある。主人公は、スチリャーギを自分とは違う若者としてとらえてはいるが、進学もせず就職もできないこの時代の若者（自分を含む）たちと「時間を潰す」という行動においては共通するものとして、同世代の目線でとらえている。

また情報や物資が乏しい状況下での西側文化の受容過程で、自分たちなりの解釈や工夫、想像力に加え、既存のソヴィエト的なものが混ざり合いながら生まれたスチリャーギという独特な集団／文化は、西側の「オリジナル」とまったく同じものではあり得ず、独自性、地域性が時に過剰に表出したため、国内だけでなく外国人の目にも目新しいもの、奇妙なものに映るという状況も生じる。こうしてスチリャーギは、当時のソ連を訪れた日本人の目にも止まり、その存在が日本にも伝達されることになる。フルシチョフの時代になり、日本からもソヴィエト連邦へ渡航する人が出てきて、1950年代末から1960年代にかけて日本では数多くの「ソヴィエト紀行本」が出版されている。報道関係者や研究者のほかにも、若い世代や作家などもソヴィエト紀行を残しており、留学記²⁹ や女性問題に注目した書³⁰ もある。これらに目立つのは、観光名所や風景の描写よりも、ソヴィエトの人々の日常生活や風俗への関心の高さであり、また社会主義という異なる体制の生活を覗いてみようという意図が題名にあらわれているものも多い。そうしたなかにも、当時の風俗の一景として、しばしばスチリャーギへの言及が見られる。たとえば毎日新聞特派員の市川五郎は、著書『はだかのソ連』の「娯楽にも雪どけ」という一節で次のように記している。

ソ連の新語に「スチリャーガ」というのがある。本来は気どりやの意味だが、マンボ族や享楽青年をこう呼んでいる。上層階級の子弟のスチリャーガたちのなかには、親の自動車を持ち出し女の子を乗せてドライブとしゃれ込み、あげくのはは持参のシャンパンやウォッカに酔いしれ馬鹿騒ぎをするといった連中もいるが、<略>長い上着に細くて短いズボンの若者やヘップバーン風の髪をしてアコーディオン・ブリーツ風のスカートをはいた女の子たちがぶらついているところはあまり東京と変わらない。ソ連人は他人には無関心の方だが、さすがにこれを見てはあきれ顔で振り返る。³¹

また朝日新聞特派員の門田勲は、『ソ連拝見』で1958年の様子をこう述べる。

レストランに、ちょいちょい若い男女がいるが、たいてい二人連れでなくて四、五人で群をなしている。金回りのいい連中の子供たちだ。水っぽいジャズでロックンロールなどやっている。これが強いていえばモスクワの太陽族だろう。<略>モスクワの人に聞いてみたら、数年前に「スティリアガ」というのが問題になったことがあるそうだ。「スタイリスト」「スタイルを追う人」という意味だ。<略>細いズボンをはいたり、比較的上等の服を着るという程度のもだったが、それでも結構世間の目をひいた。その後だんだん品物が出回るようになってきてみんな「スティリアガ」になってしまい、去年のフェスティバル（国際青年友好祭）以来はみんながスティリアガになってしまったので、こんな特別な言葉もなくなりましたと笑っていた。³²

これらは新聞記者の目が捉えたスチリャーガ像であるが、同時期の日本でも「太陽族」という新しい若者像が話題になっており³³、比較して受容されていたことは興味深い。そして1960年代半ばの日本では、スチリャーガが否定的要素としてではなく、作品の重要な契機となる、五木寛之の短編小説「さらばモスクワ愚連隊」が書かれることになる。

「六〇年代後半から七〇年代まで、五木寛之ほど日本の若者に愛読された小説家は少ない」³⁴と述べるのは、前出の『戦後日本のジャズ文化』の著者モラスキーであるが、五木が「さらばモスクワ愚連隊」で第6回「小説現代」新人賞を受賞し、作家デビューしたのは1966年（6月号）である。この作品は、作家がその前年にソ連と北欧を旅した際、モスクワで出会った一人の「スチリャーガ」、ミーシャとのエピソードから生まれた作品である。

作品の主人公の北見は、かつて名ジャズピアニストであり、現在は音楽プロモーターをしている。彼は日本のジャズバンドを率いてソ連公演を行う文化交流を引き受けることになり、打ち合わせのためモスクワに向かう。ソ連側代表とのジャズをめぐる芸術論争、ジャズを愛するスチリャーガ少年（トランペット奏者）との出会いと交流などを契機に、主人公はかつての情熱を取り戻していく。作家はこの少年との出会いについて複数の箇所而言及しており、「私がミーシャという少年と知り合ったのは、六月下旬の深夜だった。プーシキン広場で夕涼みをしていた私に彼の方から話しかけてきたのである」³⁵と始まる「トーポリの流れる街」というエッセイには、以下のような記述がある。

彼はいわゆるスチリャーガだった。<略>ミーシャと私はたびたび彼らのた

まり場になっている音楽喫茶へ遊びに行った。その店は^{シーヤブーフ}「青い鳥」という名前だった。〈略〉ミーシャは音楽、ことにジャズの熱狂的なファンだった。³⁶

また別のエッセイでは、「学生時代の仲間だった川崎彰彦の書くところによると、私は当時のレニングラードから彼宛に出した葉書のなかで、こんなふう述べているのだそうだ³⁷と、葉書の内容を引用している。そこには「〈略〉モスクワでは非行少年のグループの仲間になって面白かった。あぶなくパクられそうになったりして、スリル満点。〈略〉街を潜行して、人間たちの生活だけを見て廻っている。インツーリストの連中はヘンな外人と呆れているらしい。『さらばモスクワ^{スチリヤーズ}愚連隊』という本が書けそうだ³⁸とあり、作家は旅行中すでに「スチリヤーズ」を冠した小説の題名と内容を思いついている。そしてデビュー翌年に出版された作品集『さらばモスクワ愚連隊』³⁹の表紙には、ロシア語のタイトル「До свидания, московские стилиаги」も見られる。モスクワでともに時を過ごしたミーシャが目の前で民警に連れ去られ⁴⁰、この少年への哀愁の念が小説を書かせた⁴¹と作家は述べているが、スチリヤーズをめぐる一連の出来事が日本で小説となり、日本におけるジャズの受容という文脈と合わせて当時の若者を中心に広く読まれた点は興味深い。

モラスキーは、五木が若い読者や評論家の間でかなりの「ジャズ通」「ジャズっぽい作家」と見なされていたと述べる。だが、彼のジャズ小説が読まれた頃の日本のジャズファンはモダンやフリーを〈同時代の音楽〉として愛聴していた一方、五木は「戦前や終戦直後に流行っていた、いわゆる『レトロ』なジャズを主に描いていた」点を指摘し、実際は「それほどジャズ(少なくともモダン・ジャズ)に詳しくなかったように思われるふしがある。また、五木自身の生活においても、ジャズがそれほどの比重を占めていたとは思えない」と記している⁴²。このことを考える際、五木の執筆の強い動機となったスチリヤーズと当時のソ連のジャズシーンを考慮することは、文化事象が国境を越えて受容される際の諸問題を含んでおり、意味のあることに思える。

作家が実際にミーシャたちと過ごした「青い鳥」は(作品では「赤い鳥」)、1963年のオープン以来モスクワに現存するジャズクラブであり、前出のコズロフを始めロシアのジャズミュージシャンのほとんどがここから誕生した⁴³。「六〇年代前半のソビエト・ジャズはまだスイングが全盛で、



【図6】映画『さらばモスクワ愚連隊』「赤い鳥」でのシーン

次々とジャズ・クラブやカフェが出来て、音楽を楽しむというよりは、踊りを楽しむ若者たちが青春を謳歌した⁴⁴ように、五木が訪れた「青い鳥」や当時のソ連で受容されていたジャズ(観)が、小説に強く反映されている可能性がある。情報へのアクセスが制限されていたソ連でのジャズ受容には、日本とのタイムラグがあり、五木の作品に描かれた1960年代半ばのソ連の状況は、同時代の日本のジャズシーンとはかなり異なっていたのである。

またこの小説は加山雄三の主演で映画化され⁴⁵、若者を中心に鑑賞者も多かったと推定される⁴⁶。映画には、同じく北見という主人公が登場する別の短編「GI ブルース」⁴⁷も織り込まれたが、映画冒頭では、日本の「植民地ジャズ」をソ連に「輸出」という文脈が語られる。そこにはアメリカ文化を受容していく戦後の日本が孕んでいた葛藤、またモラスキーの指摘する、敗戦後ソ連とアメリカ両国による軍事占領を体験してきた五木の「祖国日本」との複雑な関係⁴⁸などが見てとれる。そして五木が「一般人の海外渡航が自由化されてから、まだまのない頃である。海外へ出る、ということだけで、ひとつの冒険と考えられた時代だった。ましてソ連・北欧となれば、ほとんど未知の世界にちかい」⁴⁹と記すように、彼の一連の初期作品は異文化体験小説としても重要な位置を占めており、当時の日本の若者たちの海外旅行や異文化への興味と相まって広く受容されたのであろう。

3. スチリャーギの「再受容」をめぐる

スチリャーギが人々の関心から遠ざかってから、ソヴィエト・ロシアで再び登場するのは1979年のヴィクトル・スラフキン(Виктор Славкин, 1935-)の戯曲『若い男の成人した娘』(『スチリャーガの娘』)⁵⁰であり、間もなくアナトーリー・ワシーリエフ(Анатолий Васильев, 1942-)により舞台化された⁵¹。これはスチリャーギをめぐる実際の新聞記事やエピソードをはさみながら、大人になった当事者たちが当時を回想するという戯曲である。その後、1983年から活動を始めたロックバンド「ブラーヴォ」**«Браво»**が、スチリャーギを模した服装で、ジャズの要素を含む1950-60年代風のロックを演奏し、新たなスチリャーギ・ブームを生み出すことになる。彼らは1990年に『スチリャーギ・フロム・モスコウ』**«Стиляги из Москвы»**というアルバムを発表しているが、1980年代中頃にはすでに同じようなスタイルのグループ「ブリガダ・エス」**«Бригада С»**などとともに関心を集め、こうしたバンドのファンを中心に新しいスチリャーガたちが誕生した。当時モスクワにはそうした若者が200～300人近くいたとされ⁵²、この動向は「ネオ・スチリャーギ」⁵³と呼ばれることもある。1980年代後半にフィールドワークを伴うロシアの若者文化の詳細な研究を行った Pilkington は、1950年代のスチリャーギが西側模倣の唯一のシンボルであったのに対し、1980年代のスチ

リャーギの服装は、上の世代への侮辱行為というよりむしろ娯楽やノスタルジックな快楽の源泉である⁵⁴と観察しており、同時代の他のグループに比べても反抗的な要素はそれほどなかったようだ。こうした動向から、スチリャーギは時代とともに若者の間で新たな解釈と受容、およびメッセージの発信、というひとつの流れを生み出していたことがわかる。それでは、2008年に公開された映画『スチリャーギ』は、ロシアにおけるこうした一連の現象のなかにどう位置づけられるのか。

この映画を撮影したトドロフスキ監督は、スチリャーギに関するミュージカル映画の実現を長いこと構想していたと語っている。

まだ映画大学に在籍していた頃、スチリャーギと呼ばれる人々に関する情報に出会いました。ミュージカル映画を作りたいと常に考えていましたが、プロットを思いつけずにいました。どのプロットでも歌って踊れるわけではないからです。それからヴィクトル・スラフキンを読み、のちに「ブラーヴォ」が登場しました<略>。そして、これこそ音楽が登場人物となる、ミュージカル用の素晴らしいストーリーだ、とアイデアが浮かんだのです。(C.318-319)

その後監督は、しばしば共同作業をしているコロトコフに脚本を依頼したが、製作費等の諸問題からも実現までには大変長い歳月を要することになった。加えてロシアには、1930年代のグリゴリー・アレクサンドロフ監督(Григорий Александров, 1903-1983)以来ミュージカル映画の伝統がなく⁵⁵、ミュージカル専門の俳優もいない点を挙げている(C.319-323)。最終的に、スチリャーギを始めとする主な登場人物には1980年代生まれの若い俳優たちが起用され、楽曲には現在も多くの人々に親しまれている1970-80年代のロシアのロックをアレンジしたものが使用されることとなった⁵⁶。

この映画の舞台となっているのは1955年のモスクワで、物語はコムソモールによる「スチリャーギ狩り」の場面から始まる。コムソモールのメルス(主人公)は、そこで一人のスチリャーガの少女ポリャ(ポーリザ)と知り合い、「ブロードウェイ」(＝現在のトヴェルスカヤ通り)に誘われる。やがてメルスは派手な服を調達しダンスを覚えてスチリャーガの仲間に入り、サクソ奏者を目指すようになる。これと並行してポリャ、医学生ボブ、将来の外交官フレッド、コムソモールのカーチャなど、各登場人物の日常や家庭環境、将来についてのエピソードが挿入され、当時のソヴィエト社会と若者が抱えていた諸問題が描かれていく。ミュージカル映画ゆえにプロットは大まかであるが、細部には当時の風俗がユーモアとともに散りばめられており、時に登場人物の台詞がスチリャーガの世界の説明にもなっていて、楽しめる作りになっている。

また「コムソモール」VS「スチリャーギ」という二つの世界の対立が、「灰色」と「極彩

色」という明確なコントラストによって強調されている。脚本家コロトコフによれば、これは当時自由がどれほど貴重で、どんな犠牲を払って得られたものか想像もつかない現代の若者に向けて分かりやすくしたものであるという(C.324)。そして監督と脚本家、両者が述べていることだが、これは歴史物ではあってもドキュメンタリー映画ではないので、かなり派手に誇張や装飾を施しているということである(C.324-326)。従って、映画に描かれているのが実際にいたスチリャーギではないという点には注意が必要である。しかし当初コロトコフは若い俳優陣に囲まれて、なぜズボンが細すぎるといっただけで逮捕されたのか、それがどうして国家の脅威だったのかといった、返事に窮する質問をされ、ぞっとしたと述べ、一方ドロフスキイは、スチリャーギどころかコムソモールを知らない俳優たちに恐れをなしたというように、現代の若者たちがこの映画のメッセージをどう受容するか懸念している(C.323)。そして、この映画はスチリャーギについてでも音楽についてでもなく、不自由という条件下で自由である

ことの可能性についての映画だと述べ(C.322)、「自由が空気のように知覚されている」(C.323)現代の若者に対するメッセージ性が強い映画でもあることが分かる。

ここで『スチリャーギ』がミュージカル映画であることの意味を考えてみたい。たとえば上記のようなメッセージを伝える際、ミュージカル映画という表現方法の使用は、言語の壁を歌や踊り、ジェスチャー、プロットの単純化などで克服できる部分があるという点では有効であり、またそうした手段によって「スチリャーギ」というローカル性の強いひとつの文化現象を、グローバルな文脈でも理解可能なものにしたと思われる。そしてこの映画には、先述のアレクサンドロフ監督の『サーカス』(«Цирк», 1936)の一場面を想起させる場面も用いられており[図7、8]、ロシアにおいてミュージカル映画を復活させ、今後のこのジャンルの可能性も示したと言え



[図7] 映画『スチリャーギ』より



[図8] 映画『サーカス』より

よう。

さらにロシア国内だけでなく、ミュージカル映画が(多くはアメリカで制作されたものではあるが)世界的にヒットしている現在の同時代的なコンテクストに参入したという意味でも重要である。たとえば過去のヒット曲を使用したという点では『マンマ・ミーア!』⁵⁷(アバの曲を使用)や『アクロス・ザ・ユニバース』⁵⁸(ビートルズの曲を使用)などとも共通する部分がある。またディズニー制作の『ハイスクール・ミュージカル/ザ・ムービー』⁵⁹とは、内容的にも観客層も同年代が対象となっており、若者の将来の選択が前景化している面では共通する。しかし『ハイスクール…』には、その選択を妨げる社会的不自由がない中で「選択」が描かれており、『スチリャーギ』とは対照的である。そうした意味では、1960年代というアメリカの激動の時代と文化を背景に若者を描いた『アクロス・ザ・ユニバース』と、むしろ構成の部分で共通点が多い。原色で表現される華やかなヒッピーの世界と、その根底に横たわるベトナム戦争という暗い現実が表裏一体に描かれているが、細部にはビートルズを始め、当時の様々な事象の引用が仕掛けられている。

このほか、『スチリャーギ』において異文化受容の文脈で印象に残るのは、文化の受容の過程で生じる「差異」「ズレ」に関する重要な問題が提示されている部分である。将来外交官となるべく渡米したフレッドが、自分たちのようなスチリャーギはアメリカにはいないと悟り、それを聞いたメルスの葛藤が描かれている。戦後、スチリャーギが見た一連の「戦利品」映画の大半は白黒映画であり、彼らが想像を膨らませ独自に受容した色とりどりのファッションに始まる「スタイル」、それらを共有する仲間で形成される「コミュニティ」といったものは、オリジナルにはない別のものに変容していったのである。また、この「スチリャーギはアメリカにはいない」という文脈を踏まえ、日本の「竹の子族」の写真とともにネット上に「東京発、本物のスチリャーギ」という投稿を行っているロシア人もおり⁶⁰、これは1950年代と1980年代の日本とロシアにおける若者やサブカルチャーの比較可能性を示唆するものである。

おわりに——スチリャーギ再考を通して

第2次世界大戦後～1950年代にかけて、アメリカが発信する文化が世界各国の若者たちに浸透し、受容するコンテンツや嗜好の均質化・グローバル化が生じていた一方で、ソ連におけるスチリャーギの場合のように、文化の受容の際には各国独自の「ローカル化」も同時に生じており、国境や時代を越えて伝播されるのは、むしろこのローカル性の部分であることも少なくない。戦後、ソ連以外の旧社会主義圏でも「ビキニアーツェ」(ポーランド)、「ヤンペック」(ハンガリー)、「パセック」(チェコスロヴァキア)といった独自のスチリャーギがおり⁶¹、この時代の異文化受容における一連のダイナミズムの

追跡が可能であるとともに、やがて嗜好が急速に細分化していく次世代への継承も追うことができるだろう。本稿は 20 世紀後半の若者が発信してきた文化の動向を追う作業の一部であるが、今後は日本も含めた世界の若者文化も視野に入れながら研究を進めていきたい。

注

1. 2008年12月8日公開。DVD «Стиляги». Красная стрела, 2008. 映画の公式サイト <http://www.stilyagifilm.ru/> (2009年8月末日現在)。なお、従来主に英語文献から和訳された書籍では「スティリャーギ」（英語は Stiliagi）と表記されていることもあるが、本稿では「スチリャーギ」とする（引用の際には原典に従う）。
2. 映画『聾者たちの国』«Страна глухих»（日本では『沈黙の国』として放映）などで1990年代の重要な監督の一人と位置付けられている（『ロシアでいま、映画はどうなっているのか？』パンドラ、2000年ほか参照）。また2000年以降はプロデューサーとして«Каменная», «Бригада»を始め数々のテレビドラマシリーズを大ヒットさせている。
3. *Кристин Рот-Ай*, Кто на пьедестале, а кто в толпе? Стиляги и идея советской «молодежной культуры» в эпоху «оттепели» // Неприкосновенный запас, No. 4 (36), 2004. <http://magazines.russ.ru/nz/2004/ra4-pr.html> (2009年8月20日閲覧)
4. 1962年制作、原題は『イリイッチの哨所』«Застава Ильича». 検閲により大幅に縮小され『私は二十歳』«Мне двадцать лет»の題で1965年に公開。
5. Timothy W. Ryback, *Rock around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*. NY: Oxford University Press, 1989（邦訳は、ティモシー・ライバック『自由・平等・ロック』水上はるこ訳、晶文社、1993年）、Artemy Troitsky, *Back in the USSR: The True Story of Rock in Russia*. Boston, London: Faber & Faber, 1988（邦訳は、アルテミー・トロイツキー『ゴルバチョフはロックが好き？ロシアのロック』菅野彰子訳、晶文社、1991年）。後者は当初ロシア語で書いたものが英訳出版されたが、ロシア国内での出版は1991年になってからであった（*Арте́м Троицкий. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... М.: Искусство, 1991*）。また近年以下の版もある：*Арте́мий Троицкий. Back in the USSR*. СПб.: Амфора, 2007.
6. 五木寛之『さらばモスクワ愚連隊』講談社、1967年所収。初出は「小説現代」1966年6月号。映画化については注45参照。
7. *Юрий Коротков, Георгий Литвинов*, Стиляги. СПб.: Амфора, 2008. 以下本論で本書を引用する際には、本文中に（C. 頁数）と記す。
8. このほか drink → дринкать, look → лукать など、英語を元にしたスラングが多数ある。Там же. С.331-333.
9. 「アレクセイ・ゴズロフのミュージック・ラボラトリー」というサイトで自身の活動や回想録等も公開している。<http://www.musiclab.ru/6269C79F-93FE-4978-A176-11A6ADBEC81.html> (2009年8月末日現在)。彼の活動を含むソヴィエト・ロシアのジャズに関しては、鈴木正美『ロシア・ジャズ 寒い国の熱い音楽』東洋書店、2006年に詳しい。
10. *Д. Беляев*, «Стиляга»// Крокодил 1949, No. 7, С. 10. これは「廃れゆくタイ

ブ」というシリーズのコラムで、イラストとともに有名である。

11. Ryback, p. 11 (邦訳は 28 頁参照)。
12. *Ibid.*, p. 19 (邦訳は 43 頁参照)。
13. 鈴木正美、前掲書、33 頁。
14. Ryback, p. 20 (邦訳は 43 頁参照)。
15. マイク・モラスキー 『戦後日本のジャズ文化—映画・文学・アングラ』 青土社、2005 年、50-51 頁。
16. DVD 『銀嶺セレナーデ』 20 世紀フォックス・ホーム・エンターテイメント・ジャパン、2006 年。
17. 近年、回想的散文を出版している。*Валерий Попов, Горящий рукав. Проза жизни. М.: Вагриус, 2008.*
18. DVD 『ジョニー・ワイズミュラー ターザン・フィルムズ コレクターズ・ボックス』 (ワーナー・ホーム・ビデオ、2004) にシリーズ全作が収録されている。
19. ゲオルク・ヤコビー (Georg Jacoby) 監督、原題は «Die Frau meiner Träume»、1944 年ドイツ。現在、日本での DVD 化等はなし。
20. 原題は «Let George Do It!», マルセル・ヴァーネル (Marcel Varnel) 監督、1940 年アメリカ。現在、日本での DVD 化等はなし。
21. 原題は «The Roaring Twenties», ラウル・ウォルシュ (Raoul Walsh) 監督、1939 年アメリカ。DVD 『彼奴は顔役だ! 特別版』 ワーナー・ホーム・ビデオ、2005 年。
22. この一大イベントを特集した以下の資料では、写真とともに当時の国を挙げての熱狂の様子を見ることができる。『ソビエト同盟』ナウカ、1957 年 10 号。
23. Troitsky, p. 18 (邦訳は 34-35 頁参照)。
24. スチリャーギと当時の若者を取り巻く社会については、公式メディアの編集部宛の一般読者からの投書 (アーカイヴ) や同時代人へのインタビューなど膨大な資料を駆使して書かれた以下の論文を参照。Juliane Furst, “The Importance of Being Stylish: Youth, Culture and Identity in Late Stalinism” // *Late Stalinist Russia: Society between Reconstruction and Reinvention*. Edited by Juliane Furst. London, NY: Routledge, 2006, pp. 326-359.
25. *Анатолий Гладилин, Хроника времен Виктора Подгурского // Юность. No. 9, 1956. С. 5-33.* また当時から亡命生活までを語ったグラジーリンの回想録も出版された。*Анатолий Гладилин. Улица генералов: Попытка мемуаров. М.: Вагриус, 2008.*
26. Timothy Pogacar, *The Journal "IUnost" in Soviet Russian Literature, 1955-1965* [Thesis (Ph.D.), University of Kansas, 1985]. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, 1985, pp. 64-65.
27. *Ibid.*, p. 65.
28. *Гладилин, Хроника времен, Юность. No. 9, 1956. С. 11.*
29. 大原恒一『現代ソビエト学生気質 モスクワ大学留学第 1 号の記』講談社、1963 年。

30. 石垣綾子『ソ連北欧おんな旅』白風社、1963年。
31. 市川五郎『はだかのソ連 内側から見た市民生活』毎日新聞社、1961年、158-159頁。本書は著者が1957年から1960年にかけて毎日新聞社の特派員としてモスクワに滞在した時の記録。
32. 門田勲『ソ連拝見』光風社、1958年、56-57頁。
33. 石原慎太郎の「太陽の季節」は1955年に発表され、翌年第34回芥川賞を受賞し、同年石原裕次郎主演で映画化された。
34. マイク・モラスキー、前掲書、130頁。
35. 五木寛之『風に吹かれて 五木寛之作品集 8』文藝春秋、1973年、50頁。
36. 同上、51-52頁。
37. 五木寛之『僕はこうして作家になった——デビューのころ』幻冬舎文庫、2005年、148頁。
38. 同上、149頁。
39. 五木寛之『さらばモスクワ愚連隊』講談社、1967年。
40. 五木寛之『風に吹かれて 五木寛之作品集 8』、53-54頁。
41. 五木寛之『さらばモスクワ愚連隊』、241-242頁。
42. マイク・モラスキー、前掲書、92-93頁。
43. 「青い鳥」の旧サイト <http://www.louvreclub.ru/story.html> を参照。現在の公式サイトは <http://bluebird-club.ru/> (ともに2009年8月末日現在)
44. 鈴木正美、前掲書、35頁。
45. 映画『さらばモスクワ愚連隊』東宝、1968年(堀川弘通監督、田村孟脚本)。公開は1968年3月27日。シナリオは『映画評論』1968年4月号、97-117頁に掲載。ビデオ化もされている。撮影はセットで行われたが、これは映画化に際し米ソ両国から干渉があったためとされる(「直木賞作家映画を語る 野坂昭如・五木寛之」、『キネマ旬報』1968年4月下旬号、35-41頁参照)。
46. 『キネマ旬報』誌の「日本映画批評」欄には各映画の「興行価値」が記されており、この映画は「原作は青年層に圧倒の人気をもつベストセラーでありさらに、モダン・ジャズとエキゾチズムが盛り込まれ、若い観客にはうける。興行価値九〇%」とある(『キネマ旬報』1968年4月下旬号、70頁)。
47. 五木寛之『さらばモスクワ愚連隊』所収。
48. マイク・モラスキー、前掲書、95頁。
49. 五木寛之『僕はこうして作家になった——デビューのころ』、148頁。
50. Виктор Славкин. «Взрослая дочь молодого человека»// Памятник неизвестному стиляге: История поколения в анекдотах, легендах, байках, песнях. М.: Аргист. Режиссер. Театр, 1996. また同戯曲は同じくワシーリエフ演出で『チャタヌガへの道』«Дорога на Чаттанугу»として1981-82年に放映されたテレビ版も存在する。
51. スタニスラフスキー劇場で上演。ワシーリエフは2003年には来日公演も行っている演出家である。

52. Hilary Pilkington, *Russia's Youth and Its Culture*. London, NY: Routledge, 1994, p. 228.
53. *Крестин Пот - Ай*. Указ. соч.
54. *Pilkington*, p. 228.
55. 1970年代以降ソ連では多くのミュージカル映画が撮影・公開され人気を博しており、この点はより詳細な研究が必要ではあるが、多くが西側のモチーフを元に制作されていたため、ソ連オリジナルなものは少なかった。
56. この映画のサウンドトラックは以下の通り。Стиляги. Саундтрек к фильму Валерия Тодоровского. Союз Продакшн, 2009.
57. 原題は「Mamma Mia!」、フィリダ・ロイド (Phyllida Lloyd) 監督、2008年アメリカ。DVD『マンマ・ミーア!』ジェネオン・ユニバーサル、2009年。
58. 原題は「Across The Universe」、ジュリー・テイモア (Julie Taymor) 監督、2007年アメリカ。DVD『アクロス・ザ・ユニバース (デラックス・コレクターズ・エディション)』ソニー・ピクチャーズエンタテインメント、2008年。
59. 原題は「High School Musical 3: Senior Year」、ケニー・オルテガ (Kenny Ortega) 監督、2008年アメリカ。DVD『ハイスクール・ミュージカル ザ・ムービー』ウォルト・ディズニー・スタジオ・ホームエンターテイメント、2009年。これはシリーズで制作されており、3作目にあたる。
60. Сергей Юрловの書き込み (2009-01-04)、<http://yurlov.livejournal.com/8891.html> (2009年5月20日閲覧)
61. Ryback, p. 9 (邦訳は28頁参照)。

Молодежная культура 1950 годов в СССР и ее современное переосмысление: О «стилягах»

Данная статья — попытка размышления о «стилягах» как о модели передачи и принятия иностранной культуры. Мы рассматриваем этот процесс со следующих точек зрения.

Во - первых, переосмысления феномена стиляг как представителей западной культуры. Стиляги, ставшие создателями первой молодежной субкультуры в послевоенный период СССР, слушали джаз, ранний рок-н-ролл, танцевали «стилем», но одновременно воспринимали визуально западную культуру через «трофейное кино», стараясь подражать ей во всем. Мы хотим обратить особое внимание на образы «джазменов» и представителей западной жизни, увиденные стилягами в этих фильмах и присвоенные ими. Также мы хотим показать, как эти образы проявились в стилягах. Стиляги выходили на улицы, копируя эти образы в стиле поведения, в одежде, в прическах и т. п., становясь выразителями и распространителями нового образа жизни и культуры. При этом нужно отметить, что копируя образцы западной жизни, стиляги уходили далеко от оригинала.

Во - вторых, понимание того, как приняли стиляг не только в тогдашнем советском обществе, но и в зарубежном, а именно здесь в Японии. Стиляги были объектом нападков в СССР, но японскими глазами они воспринимались по - другому. Например в очерках о СССР японцы описывают стиляг как представителей нового молодежного быта и сравнивают их с тогдашней японской «группой Солнца» (Та йоузоку). Мало того, повесть Хироюки Ицуки, которая называется «До свидания, московские стиляги» (1966), и последующая ее экранизация (1968), были восприняты японской молодежью в контексте увлечения джазом и интереса к иностранной культуре. Эта повесть знакомит нас с одним стилягой, который возвращает главному герою, бывшему джазовому пианисту, утерянную им страсть к джазу.

В - третьих, размышлять об интерпретации новых поколений о «стилягах» в России. В первой половине 80-х годов появились такие рок - группы как «Браво» и «Бригада С». Вокруг них образовалось новое направление, которое в последующем было названо «нео - стиляги». А в настоящее время мир стиляг ярко выражен в музыкальном фильме В. Тодоровского «Стиляги». В нем противопоставлен мир свободы (стиляги) и мир тоталитаризма (комсомольцы).