

さすらう少年たち ソ連 = ロシア映画における「不良少年」像

長谷川 章

： ()
- ?

(2000) (90-) (1931) ()
(1997), () 0

Key words

Soviet-Russian films, waifs, underage offenders

1. はじめに

本稿のテーマは、ソ連 = ロシア映画（特に劇映画）における「不良少年」像である。このテーマを考察する際には、ソ連トーキー映画の初期から現在までの作品を取り上げるが、なかでも1980年代以降の時代が主な対象となる。

社会の変動期には、青少年は様々な形で社会の犠牲となることが多い。一方で、社会において、青少年はその社会が約束する未来そのものの象徴ともなる。前者について考えることは、劇映画においてはリアリスティックなセミドキュメンタリー的視点の導入を意味する。また、後者は、青少年は社会の未来の象徴であるのだから、その象徴性にふさわしく教化されなければならないとする教育的理想主義を生む。もちろん、両者の視点は相互補完的なものであるが、本稿では、こうした論点が、ソ連 = ロシア映画でどのように表象されてきたのかを第一に考察したい。

ただし、ここで同時に考慮すべきなのは、映画メディアが現実の青少年、特に社会的要因によって規範から外れた少年たちを取り上げる際、様々な取捨選択が行われて作品化されるという事実である。こうしたメディアから漏れていく部分にも、当然、注意を払うつもりである。

また、本稿は、ソ連時代だけではなくその後のロシア連邦時代も対象にしている。資本主義化したロシアでは映画は国家が計画するものではなく、一般市民の願望・欲求・需要を探り当てて商品化されるようになっていく。こうした資本主義的メカニズムが確立したときに、映画の不良少年像はどのように変形していったかについても考察する。

ただし、最初に断っておかなければならないが、本稿の目的は、映画を通したロシア社会の社会学的分析ではない。関心があるのは、むしろ、メディアが特定の社会的現実をどのように取捨選択して受け入れ、あるイメージを作り上げ、それを社会にフィードバックしていくの

か、といったメディア側の視点にある。そのため、社会的現実の考察よりも映画作品の分析に傾斜している点は予め了解をいただきたい。

また、限られた誌面で、ソ連＝ロシア映画史における不良少年の全体像を提示するには、もちろん、無理がある。本稿で取り上げた映画以外にも考慮しなければならない作品は多く、遺漏も相当あるはずである。本稿の目的は、まずイメージの変遷を、早書きながら一つの仮説として提示することにある。

なお、ソビエト映画の「不良少年」像について述べる前に、定義をしておこう。ここで念頭に入れているのは未成年犯罪者、および犯罪者に転落しかねないティーンエイジャーの少年たちである。この概念に近いロシア語の俗語には「パツァーン（ガキ）[]」があり、ローティーンから高校生くらいまでを指す（ロシアの高校は17歳で卒業）。この単語と犯罪の結びつきは、ディナラ・アサーノヴァ監督『パツァヌィー』[1983]によって、停滞期ソ連の公式メディアでも認知されるまでにいった（表題はパツァーンの複数形）。

さらに、類義語としては「フーリガン []」もある。これは年齢層としてハイティーンから20代も含むが、通常フーリガンは集団的である。後述するようにソビエト崩壊前後の映画の「不良少年」は単独行動が多く、もっと若いローティーンも含む。また、パツァーンには、道を外した少年の行く末を案じるような共感も含まれるが、フーリガンは単なる社会問題としてしか扱われない。ここでは「不良少年」の定義として、ひとまずパツァーンが包含する概念としておく。

以上、くだくだしい定義づけをしてきたのは、俗語のパツァーン以外でこの概念を言い表す適当なロシア語がなかなか見当たらないことにある。この事実は、彼らがアカデミズムではとらえきれない、永遠にアモルフな存在であることを示しているのかもしれない。

2. 「不良少年」映画の起源

ソ連映画における「不良少年」の形象は、ジャンルの起源において、内戦期の「浮浪児 []」のテーマと強く結びついていた。内戦期に発生した浮浪児を再度社会化する政策はソビエト体制の急務であったし、その模様を紹介することは、社会主義建設が確実に進行していることを国の内外に宣伝する上でも非常に効果的であったはずである。その代表例は、ソビエト初のトーキー長編劇映画として、あまりにも有名な『人生案内』（ニコライ・エック監督）[1931]である*1。

この映画は内戦終了時、マカレンコの実践をモデルとした浮浪児更正コミューンが舞台となり、少年たちが労働の意義に目覚めていく様子が描かれている。プロバガ

ンダ色は当然感じられるが、いかにもアヴァンギャルド的なショットの構成美とともに、少年たちの表情が忘れがたい印象を残す作品である。

ここでは、まず、演じた少年たちが現実の浮浪児から選ばれた点に留意しよう*2。これは、エイゼンシュテインのティパーージュ（ある社会に典型的なタイプを演じさせるために職業俳優ではなく素人を起用すること）の影響であろう。一方、製作時に現実の浮浪児が起用されたということは、内戦期どころか、スターリン時代初期になっても浮浪児の問題が大きかったことを証明してもいい。より正確に言えば、浮浪児の存在は、『人生案内』公開時の観客にとっては、過去ではなく、現在のアクチュアルな問題であったはずなのである*3。

また、さらに注意しなければならないことがある。この映画では、浮浪児たちを悪に引き戻そうとする男が登場する（職業俳優マルク・ジャーロフが演じる）。彼が歌う裏社会風な歌は、映画本来の社会教育的目的を裏切るかのように一般市民の間で大流行となった。実際には裏社会の音楽をそのまま映画に持ち込んだわけではないようだが*4、初期トーキーによって非公認文化の存在が大々的に取り上げられていた事実は興味深い。

こうした裏社会の非公認文化への言及は、スターリン時代、抑圧システムが発展すると映画から徹底的に排除されてしまう。その後の雪解け期・ブレジネフ期に抑圧は緩和されるが、結局、ペレストロイカ以前のソ連の観客は、映画の中で非公認文化が「悪いお手本」として一瞬でも登場することを心待ちにするようになる（非公認サブカルチャーはペレストロイカ期に、しばしば不良少年のテーマと分ちがたく結びついて復権される）。こうした経緯を念頭に入れた場合、『人生案内』は、映画本来の目的と観客の期待の食い違いの初期の例としても、非公認の裏社会の文化と不良少年の関係性に言及している点でも、貴重な存在なのである。

『人生案内』後、スターリン体制が強化されていくと、不良少年が全面に登場する劇映画は皆無に近くなる。子供たちの困窮は、しばしば同時代ではなく帝政時代に投影される。例えば、マルク・ドンスコイ監督『ゴリキーの幼年時代』[1938]では、貧しさに苦しむ子供たちが登場する。しかし、彼らを「不良」とは呼べない（より正確に言えば、過去においても、こうした少年が非行に走っていた事実は隠蔽されている）。スターリン期に映画が現実の社会問題を率直に取り上げることは急速になくなっていく。子供が登場するとしたら、それはあくまでも社会が約束する明るい未来の表象としてなのである。

だが、以上は、もちろん、スターリン時代に浮浪児や不良少年の問題が解決されたからではない。実際には、

この時代は、大量の浮浪児を生み出しながら隠蔽しつづけた時代であった。

その例証として、当時の浮浪児の実態を紹介しておこう。現代の研究者フレヴニュークは当時の秘密資料にあたって、1935年のモスクワ市で3千人の「児童フリーガン」(浮浪児とほぼ同義で使われている)の存在が民警により確認されていたことを伝えている。こうした治安の悪化状況は、ついには12歳以上の未成年者に成人と同様の刑事罰(銃殺を含む)を課すまでになる^{*5}。1930年代、強制的農業集団化や粛清によって、親を失った大量の子供たちが犯罪に走るようになったのである。

また、フレヴニュークによれば、12 - 16歳の未成年者で有罪判決を下されたものは、大粛清開始の37年に1万7千人以上、38年に2万人以上、保護者なしで民警に拘束されたものは37年に16万人弱、38年に17万5千人に及んだ^{*6}。マカレンコ流の理想主義は急速に後退し、子供たちは単なる隔離・抑圧の対象に変わってしまったのである。これに第二次大戦で発生した浮浪児を加えた場合、どれほどの子供たちが悲劇に巻き込まれていったかは想像を絶する事態と言える^{*7}。

3. 共同体の亀裂 スターリン後からペレストロイカ直前まで

スターリン後、こうした集団化や戦争で発生した浮浪児問題の扱いは変化を見せ始める。きわめて控えめながら、前述の少年たちの悲劇は言及されるようになったのである。

例えば、ソルジェニーツィン『イヴァン・デニーソヴィチの一日』[1962]では、囚人班長が農業集団化時の身の上話をする場面がある。彼は、富農狩りを逃れようと小さな弟と逃げ出したときのことを回想する。

「その夜おれは小さな弟を連れ出して暖かい方へ、つまりフルンゼへ行った。おれも弟も食うものがなかった。フルンゼでアスファルトを溶かしている釜のまわりにごろつき連中が陣取っていた。おれは奴らに近づいて、こう言った、『なあおい、やくざの旦那方、おれの弟を引き受けてくれ、生き方を教えてやってくれ』引き受けてくれたよ……おれも盗ッ仲間にあのときなりゃあよかったと今じゃあくやんでいる……」^{*8}

班長はその後二度と弟には会わなかったとしめくくる。

しかし、文学とは違い、映画は非スターリン化の重要なメディアでありながら、スターリン期の浮浪児の悲劇を取り上げることはなかった。これは、おそらく映画界

が不誠実であったということではない。スターリン批判にあたって、もっとも大きな問題に慎重に取り組んでいるうちに雪解け期が終わってしまったというのが真相であろう。

不良少年のテーマで重要な作品はブレジネフ期に再登場する。ゲンナージー・ポロカ監督『シュキート共和国』[1966]は『人生案内』的テーマの全く独自の焼き直しとして注目すべき作品である。『人生案内』がスターリン時代初期にありながらアヴァンギャルドの息吹を残していたように、『シュキート』も雪解け期の躍動感を色濃くとどめている。もっとも、雪解け期に復活した映画界は、文学と違って、ブレジネフの書記長就任で即座に活力を失ったわけではない。ソビエト映画界は、その後も60年代を通じて重要な作品を次々と生み出している。ヴァイリとゲニスは、雪解け精神は68年のチェコ事件まで維持されていたとしているが、たしかに映画に関しては、その見解は十分説得力がある^{*9}。

『シュキート共和国』は、1920年代の児童更正施設「ドストエフスキー記念社会的個人教育学校」が舞台である。この長たらしい学校名の略称は、本来は無味乾燥な [シャーエスヴェー] だが、少年の一人がより口語的な響きの [シュキート] という呼称を使い出すと、その名前前で定着する(この少年は、ついでに校長ヴィクトル・ニコラーエヴィチも「ヴィクニク」と勝手に略し、罰として朝食を抜かれる)。

略称をめぐるこのエピソードからもわかるように、映画では『人生案内』以上に不良少年たちの独自性が重視され、社会的に小さなもの・無視されてきたものを擁護するような視点が随所に感じられる。オープニングでは一時収容施設に連行される少年たちと野犬狩りのシーンが交互にモンタージュされ、収容施設で知りあった少年と少女は別々の施設への送致直前にキスを交わし、施設員にむりやり引き離される(こんなシーンがソビエト映画にあるとは!)。舞台がシュキートに移ってからも、生徒たちの乱暴だが切実な自己実現への欲求はやむことはない。喧嘩や集団脱走に飽き足らない彼らは、ついには校内で「フリーガンによる政府」樹立を宣言するまでになる(映画タイトルはこれに基づく)。このエピソードの成り行きは、ジャン・ヴィゴの『操行ゼロ』[1933]に迫る勢いである。

一方、この独立騒動をきっかけに、校長と少年たちの主張は次第にかみ合うようになっていく。校長は学校運営を生徒の自主管理に任せてみたり、メーデーの学校祭に女友達を連れてくることを許可する。

これを『人生案内』と対比してみよう。『人生案内』で少年たちの乱痴気騒ぎを指導員セルゲーエフが収束させるのは、彼が持参した蒸気機関車の模型であり、自分

たちの鉄道建設の提言であって、少年たちの要求をのむことではなかった。また、セルゲーエフのコミュニケーションは禁欲的であり異性との交流は存在しない。『シュキート』は、『人生案内』の整然としすぎた世界に風穴を空けようとしたのである。

こうした『シュキート』の自発性への希求は、映画全体の構造にもっともよく反映されている。『人生案内』では中心となっていた少年の死で主人公たちは固く結ばれる。ここでは、悲劇を通じて少年たちがもはや少年ではなく、次のステージへ移行することが予期されている。映画の終りは少年時代の終りと重なるのである。

一方、『シュキート』には本質的に終りはない。そもそも『シュキート』の構造は、いくつかのエピソードの結合からなっていて、それはテレビの連続ドラマを想起させる。校長と少年たちの対立は一度解決した後、新たな転入生によって再びかき乱される。基本的には徐々に規模が大きくなりながら、その反復は続いていくのである。

もちろん、映画のラストにはそれなりの（というか、かなり感動的な）大団円がある。その際に重要な役割を果たすのは、12歳位の小柄な少年である。彼は、片目に黒い眼帯をし、パラライカを小脇に抱え、（いいえ）のかわりに俗語の - を乱発する（日本人には「ニャー」と聞こえる）。ラスト近くで、シュキートの少年たちはピオネール（共産主義少年団）の子供たちと乱闘騒ぎを起こすが（ラスト10分前でまだこんなことをしているのだ）、シュキートを辞めて浮浪児に戻っていた眼帯少年は、別ルートからこの対立状態に参入する。少年は乱闘直後、大人にいじめられていた一人のピオネールを身を挺して救い、大怪我を負う。その事実が対立する両者を一瞬にして和解させるのである。これによって、物語はアクトバットの的大団円までたどり着くことが可能になる。

たしかに、こうした畳み掛けるテンポでの大団円への移行は躍動感に満ちている。しかし、その歓喜のうちに、観客はシュキートの物語が、同じメンバーにさらに予想外の転入生を迎え、この先も長く続くことを期待するのである。ソ連ではテレビドラマは未発達であったし、映画においても続編の製作はあまりなかった（おそらく計画経済のためだろう）。それを理解した上でも、『シュキート』がもっと続いてくれたらという願望は消えないのである。『シュキート』がその先に向けて未完結のまま開かれているからこそ、子供たちは子供のままでいられるのだから。

* * *

ソ連映画における不良少年のテーマを考えると、『人生案内』や『シュキート』は、もちろん欠かさない作品である。両者はアモルフな少年たちの衝動に形を与え、彼らの居場所を共同体の中に確保しようと懸命に努力しており、その姿勢には十分説得力がある。また、両者には、少年たちとの対話は十分に可能だという初々しい理想主義がある。

しかし、本稿のテーマを踏まえ、あえて苦言を呈するならば、両者が過去を題材にしている点は指摘しておかなければならない。観客は映画の理想主義に共感する一方で、同時代の現実を思い浮かべるとき、過去だからこそ、これらの映画では共同体の枠組みに少年たちをきちんとおさめることができたのではないかと、という疑念を抱くのである。また、どちらの映画も、映画がつけられた時点での現実問題への対処は、映画内の世界から敷衍して行えばいいと示唆するだけである。結局のところ、両映画は現実に対する寓話、過去に仮託した寓話なのである（もちろん、きわめてよくできた寓話ではあるが）。しかし、寓話は現実の直接の反映にはならない。映画が現実から一部を切断して取り込もうとする時、映画から必然的に漏れてしまうものは、当然出てくるのである。これに私たちは十分自覚的でなければならない。こうした流出は、映画が自律的であり、作品世界がその範囲内で完璧であればあるほど大きくなるはずなのである。

だが、結論を急ぐ前に、『シュキート』後の経緯を確認しておこう。

ブレジネフ期を通して、『シュキート』に続く作品は少ない。『思い出の夏休み』[1974]等で思春期の少年少女を描いたセルゲイ・ソロヴィヨフは注目すべき監督であるが、不良少年を直接扱っているわけではない。それはこの時代に映画で選べるテーマが制限されていたせいもあるだろう。とはいえ、「普通の」少年でさえ内面はこれほどマージナルなのだ観客を納得させる彼の描写には、やがて再登場する不良少年ものが大いに参照していたらしい節もある。そもそもソロヴィヨフ自身が、ペレストロイカ期に少女が犯罪に巻き込まれる『アッサ』[1988]を監督しているのだ。この何も目立たない時期に起こりつつあったことには十分注意を払う必要がある。

ところでブレジネフ期は彼の死（1982年）までだが、停滞の時代はもう数年続いた。注目すべき不良少年映画が数多く生まれるのは、このブレジネフ時代末期とその後の停滞期からである。迷走をつづけたペレストロイカ直前のこの時期の代表は、セミヨン・アラノヴィチ監督『海に出た夏の旅』[1980]と、前述のディナラ・アサーノヴァ監督『パツァヌイー』[1983]である。まず、『パツァヌイー』から検討してみよう。

この映画は、同時代の少年更生キャンプが舞台であり、『人生案内』のような様式化や『シュキート』のような戯画化をさせた、一見地味なスタイルがとられている。

このように映画から漏れてしまうものをなんとか取り込もうとする姿勢は日常の重視につながる。事実、この映画が同時代の観客に与えたインパクトは、彼らの日常が詳らかになること、観客層の一部が秘かに抱えていた問題が公になることにあったようだ。

『パツァヌイー』の大人側の主人公は、スポーツ指導員の男性だが、この役を演じたヴァレリー・プリヨムイホフには、映画公開後、施設収容歴のある少年や親からの手紙が殺到したとされる。ちなみに、映画に出演した少年たちも地元民警の推薦による（つまり札付き）^{*10}。このように映画と観客が社会の底辺でつながる事態は、ひょっとしたらプレ=ペレストロイカ的と呼べるのかも知れない。

映画が映画の中にとどまれない事態は、『パツァヌイー』よりも寓意的な『海に出た夏の旅』でも同様である。第二次大戦下、北極圏の港町で食料不足のため、海鳥の卵を採取させに少年たちが孤島に派遣されることになる。断崖絶壁によじ登り、命がけて卵を集める試練は彼らに教育的な効果を及ぼすものの、後半では上陸したドイツ軍によって、少年たちは凄惨な殺戮の直中に巻き込まれていく。

この作品では、北極圏の荒涼とした自然を禁欲的にとらえたカメラがきわめて印象的であるが、ここでは映画の製作事情にふれるだけにしよう。撮影にあたって、監督は時代を象徴するような表情の子供たちを方々で探した末、少年院の児童の起用を決めた。映画の撮影後、アラノヴィチは、その後何年にもわたって、出演したひとりの少年の就職の世話をすることになる。映画に起用するだけではなく、映画の外に送り出すという責務も監督は果たさなければならなかったのである^{*11}。

『パツァヌイー』や『海に出た夏の旅』は、劇映画としてその後の不良少年映画の隆盛に先駆ける作品となった。一方で、これらの作品と社会との相互浸透性は、特に現実の不良少年を俳優に抜擢することで、ペレストロイカ初期に不良少年たちの日常に取材し大反響を呼んだドキュメンタリー映画を予告する存在となった（クリス・ボドニエクス監督『若いって楽じゃない』[1987]、V.クズミナ監督『中庭の君たちはどうなの？』[1987]等）。

ところで、社会の停滞がもっとも深刻になったときに、不良少年のテーマが広がり始めたのはどのような理由によるのだろうか。当時、大人たちにはアル中と無気力が蔓延し、子供たちは硬直した教育システムと親の養育能力欠如のなかで居場所を失っていった（『パツァヌイー』

ではアル中の親が子供の面会にやってくる）。ブレジネフ期に支配的な事なかれ主義も限界に達していた。市民社会の底辺での崩壊は、体制側にとっては、食い止めなければ自らの存在意義が失われるほどの深刻さを持つようになっていたのである。一方で、子供の現状を率直に認め、教育の回復に真摯に取り組んでいる姿勢をみせることは、体制の信頼回復にもつながった。その点で、体制が一定の寛容を示した領域に、閉塞感を抱いていた映画界が活路を見出したという側面もあるのだろう。まもなくやってくるペレストロイカ政策は、教育問題に関しては、当面、この停滞末期の路線の延長として開始されることになった。

4. ペレストロイカ期 サブカルチャーの復権と不良少年映画

ペレストロイカが始まると、劇映画における不良少年のテーマは社会に対して重要な討論材料を提供する役目を担うことになった。しかし、劇映画はそうしたジャーナリスティックな役割だけに限定されるのではない。この社会批評性はむしろドキュメンタリー映画の責務であって、当時の劇映画が不良少年のテーマに関心を寄せていたのは別な2点にあった。1つは、共感できる対象としての少年像の描出であり、もう1つはサブカルチャー復権の担い手としての側面である。

前者の例はセルゲイ・ボドロフ Sr. 監督『自由はパラダイス』[1989]にみることができる（後述の同姓同名の息子と区別するため父親を Sr. と表記する）。まだあどけない13歳の少年が矯正施設を脱走し、監獄にいる父に会いに行く旅を描いたこのロード・ムービーは、ペレストロイカ期の不良少年映画の典型となっていて、不良少年が集団ではなく、孤独な個人として描かれている。それに呼応するように、プロットや画面構成も感傷を排し簡潔の極みに達している。既成の価値観が次々と崩壊していくなかで（ペレストロイカの理念さえも）、幼き者が生きていく哀切さは十分に観客の共感を呼ぶものと言えるだろう。ちなみに、ティパージュの伝統はここでも継承され、主人公役の少年は実際に少年院への収監歴がある。

しかし、『自由』では、第2の特徴であるサブカルチャーとの接点は希薄である。不良少年とサブカルチャーとの結びつきを考える上では、むしろ、ヴィタリー・カネフスキー監督『動くな、死ね、甦れ！』[1989]を取り上げるべきであろう。この映画は、特に歴史的視点からサブカルチャーを考察し復権させた点で重要な作品と言える。

『動くな』の舞台は、第二次大戦直後の極東である。収容所城下町とも言うべき実在の町スーチャンでは、炭

坑を中心に多くの場所で囚人が働かされている（日本兵捕虜を含む）。母子家庭のヴァレーラは13歳の生徒で、学校のトイレの浄化槽にイースト菌を投げ込み大騒動を起こし放校処分になる。放校後、今度は、日頃恨みに思っている貨物列車の機関手への腹いせに、線路のポイントを切り替えてしまうと、列車は脱線する。ついに秘密警察が来る事態になり、逮捕を恐れた少年は家出して裏社会のギャングの一員となり、犯罪に加担するようになる。

この作品は、トリュフォーの『大人は判ってくれない』[1959]など初期のヌーヴェル・ヴァーグと比較されることもあるが、そこで描かれる世界は遙かに過酷である。しかし、不思議なことに重苦しさはない。転落していく少年の運命は、もちろん、プロットの中核ではあるが、それは逆に大人たちの奇妙さを笑い飛ばす側面も持つ。

なお、主人公を演じた13歳の少年は、伝統に則して、現実にレニングラードを徘徊していた少年たちの中から抜擢された（18歳の愛人と歩いていたところをスカウトされた）¹²。この少年の屈託のない表情も、テーマの重さを緩減するのに貢献している。もっとも、この屈託のなさが、演じた少年本人が将来について何も考えていないことを示しているようで、不安になる部分もあるのだが、いずれにせよ、この作品は不良少年の魅力と危うさを同時に描ききった佳品と言える。

しかし、不良少年映画の伝統において特に強調したいのは、『動くな』が過去のアンダーグラウンドな聴覚文化をペレストロイカ期に復権させた事実である。そもそも、この映画は全般に音の扱いに関し非常に意識的である。画面外の音声と画面内の映像とを意図的にずらす手法も実験的だが、そこに持ち込まれる音声の数々にも興味をかき立てられる。収容所の労働でサイレンの代わりに叩かれるレール、日本兵捕虜が歌う炭坑節ももちろんのこと、劇中で主人公が始終口ずさむ俗謡のパラエティの豊かさには驚かされる（主人公の故郷スーチャンの歌というのでも登場する）。こうした歌の多くは、公的メディアに登場せず、ギャング等の裏社会で口伝てに歌い継がれてきた曲である。

おそらく、不良少年映画の歴史においては、『人生案内』以来はじめて、そして『人生案内』よりもいっそう大々的に、こうした音楽が紹介されることになったのである。

ちなみに、ペレストロイカ期のアンダーグラウンド文化の浮上ということでは、先述の『アッサ』がブレジネフ期を舞台にアンダーグラウンドに沈潜していたロック文化の様子を取り上げている。しかし、『アッサ』の主人公のロック・ミュージシャンは、男なのにイヤリングをしているという理由で留置所に入れられるものの、本

質的には真摯に音楽を追究するアーティストであって、不良少年ではない。

一方、『動くな』は、アンダーグラウンド音楽と不良少年の接触の事実を認めているだけではなく、その源泉が裏社会や強制収容所と深く結びついている事実にも言及している点で異色である。スタイツが指摘するように、スターリン期の政治犠牲者たちは収容所で、こうしたアンダーグラウンドな俗謡に触れることになった（収容所内で政治犯と刑事犯は同室だった）¹³。この時の接触が、雪解け後、バルド（吟遊詩人）と呼ばれるフォークシンガーの作品に影響を及ぼしたとスタイツは主張しているのである。

一方、ロックはロックで、後述するように、別ルートでの裏社会との交流の歴史を有していた。いずれにせよ、アンダーグラウンド音楽は大なり小なり裏社会の文化との関わりがあり、それを無視しては文化史における位置づけを誤ることにもなる。その事実を『動くな』は提起してくれるのである。

ところで、ロックと裏社会との結びつきに関しては、ペレストロイカ期にその事実を隠蔽しようとした点は注意しなければならない。ペレストロイカ期、ソビエト・ロックは抑圧的な時代へのプロテストと公的に解釈されるようになり、当時の西側も、もっぱらその点で関心を寄せていた。しかし、現実のロックは、秘かに自由主義に憧れるインテリ子女たちの音楽ではなく、相当いかがわしい部分を保持していたはずである。

例えば、スターリン時代末期、西側のロックが「肋骨レコード」（不要になったレントゲン写真を丸く切り抜き、特殊な機械で音声を刻んだ一種のソノシート）で秘かに流布するようになったとき、その流通には闇社会が深く関与していたのではないだろうか。

また、これは『アッサ』でも描かれているが、ブレジネフ期、ロック・ミュージシャンはレストラン・バンドとして生計を立てる場合が多かった。しかし、そうしたレストランの上客は、しばしば売春の元締め等、裏社会の関係者だったのである。

さらに『アッサ』では、主人公はマフィアの愛人に手を出して殺される。この映画ではマフィアは停滞期の腐敗そのものの象徴とされている。しかし、見方を変えれば、それは、逆にミュージシャンと裏社会とにそれほどの交流があったことを示唆してもいるのである。

一方、ペレストロイカ期にロック・ミュージシャンは公認メディアに登場するようになるが、実は、やましい過去が存在しないかのように振る舞うことで、公認を勝ち得たのではないかとの疑念も生じてくる。

この点に関しては、ソビエト・ロック史の「正典」とされるトロイツキーの著作も再検討の余地がある*¹⁴。

ペレストロイカ期に出た彼の予定調和的なロック史では、おそらくゴルバチョフ政権にアピールするため、波風を恐れ、裏社会との接触にも、停滞末期のロック弾圧の事実にも極力触れないようにしているのである。

ロックが裏社会と結びついていた事実は、もちろん、ブレジネフ期の保守派のようにロック・ミュージシャンを犯罪者扱いするために注目しているのではない。アンダーグラウンドな立場にいた両者の接点に、国家権力とは違う緊張関係から生まれた非公認文化の活力を認めることができないかと考えるからである。少なくとも、今後は、公認化でソビエト・ロックが切り捨てた過去も視野に入れた、新しいロック史の構築が、ソ連のサブカルチャー全体を研究する点でも、必要不可欠になってくると思われる。

* * *

ペレストロイカ期、『動くな』は、上述の通り、ソビエト文化史全体におけるアンダーグラウンド文化の再検討の契機となるものであった。しかし、実際には、この継続は、やがて顧みられることがなくなっていく。ソ連崩壊後になると、不良少年映画においては、サブカルチャーの公認化は別の要素を映画に持ち込むことになった。端的に言えば、市民権を得たロックが不良少年映画と結びつけられるようになったのだが、ここに音楽産業の資本の原理が介入する。後述するように、映画の資本主義化の波は、とりわけアウトローとしての青少年像にもっとも顕著な影響を与えたと言えるのである。次章ではその模様を検討してみたい。

5. 1990年代 資本主義体制下の不良少年映画

ソ連崩壊前後は、経済の大混乱の中で映画産業も低迷を強いられていた。90年代前半、映画はしばしば外国資本との提携を当てにしなければ製作が困難だった。例えば、カネフスキーは、フランスとの資本提携により『動くな』の続編『ひとりで生きる』[1991]、崩壊後のペテルブルグの浮浪児に取材したドキュメンタリー『ぼくら、20世紀の子供たち』[1993]を製作している(『ぼくら』では、『動くな』の主人公役が撮影後、少年院に収監されている事実が明らかになる)。

一方、セルゲイ・ボドロフ Sr. は、アメリカの資金を得て1992年に『モスクワ 天使のいない夜』を完成させる。不良少年映画のポスト=ソビエト時代の開始を告げるこの作品は、基本的には少年の孤独な彷徨を描いたという点で、ペレストロイカ期の映画と基調は似通っている。

しかし、そこには微妙な変化もある。第一に、主人公

の年齢が上がっている。『自由』では13歳の少年であったが、この作品では主人公は地方の高校を出たばかりの17.8歳の少年である。

彼は、卒業後、地元のマフィアに雇われモスクワへ派遣され雇主を裏切った男を「処分」しよう命じられる。その非道な任務に少年が耐えられるかが、映画の最大の関心事となるのである。

注目すべきことに、ここでの不良少年は、設定年齢が上がることで、ただ大人たちの規範から外れていくのではなく、周囲の大人たちに対峙し、何らかの倫理的行動を試みるようになっていく。『モスクワ』の主人公がとった倫理的行動とは、殺人の拒絶である。そのことで処分の対象になっていた男に逆に殺害されてしまうのだが、主人公は、拒絶という行動によって「狼の秩序」が支配する周囲の世界に対して倫理で対抗できるまでに成長しているとも言える。

一般に、ペレストロイカ期の不良少年映画において、ローティーンは規範から外れていくだけの受動的な存在であった。彼らには、社会へのプロテストを言動で直接的に表現する能力が未熟である(おそらく、成人の観客は、こうした主人公が表現しえない空白の部分に感情移入の対象を見いだすのだろう)。それに対して、ハイティーンには言葉の点でも行動の点でも大きな自由が与えられる。これは、後述するように、不良少年映画のエンターテインメント化に向けて重要な契機となった。

もう一つ、『モスクワ』において特徴的なのは、映画と映画外の現実とのリンクである。もちろん、ティパージュの伝統はここでも健在で、登場人物の何名かは実際に街を徘徊している若者からスカウトされている*¹⁵。しかし、注目すべきは、映画と実在のミュージシャンとの(やや強引な)連携の方であろう。

この映画では、実在のパンク・バンド「モンゴル・シューダン」が画面の中に登場し演奏しているが、それはプロットの内部での友情出演の端役としてではなく、外部で、監督に成り代わって、映画内のプロットにある種のトーンを与えるかのようなやり方で行われる。

例えば、登場人物のひとり、ユダヤ系少年の事故死を描いたエピソードでは、バイクで逃走する少年の映像と交互に「モンゴル・シューダン」のリーダー(ヴァレリー・スコロド)が歌う映像が登場する。それ以前にバンドがライブハウスで歌っているシーンはあるものの、逃走シーンでのバンドの出現はストーリーの進展と直接の関係をもたない。ボドロフ Sr.のこのモンターージュは、映画の技法の側面から考えれば、映画の中に映画外の現実(当時の少年たちが実際に熱中していたバンド)を持ち込むことで、ソ連崩壊直後の気分を多層的に表現しようとしたものと言えるだろう。

しかし、こうした、現実のミュージシャンが直接映画に闖入する事態は、まもなく音楽産業が映画に大々的に介入する前触れでもあった。この直後、映画界よりも早く資本主義的再編を成し遂げた音楽産業は、映画とのタイアップを期待するようになる。そこから不良少年映画のエンターテインメント化も始まったのである。次にその模様を、エンターテインメント化の起源を含めて検証しよう。

* * *

実は、ソ連崩壊後の不良少年映画のエンターテインメント化を準備したのは、ボドロフ Sr. の映画ではなかった。『モスクワ』はエンターテインメント化の予感を伝えただけだったとも言える。エンターテインメント化自体の直接の契機となったのは、ペレストロイカ期のロックの解禁とその映画への波及であった。

先述の『アッサ』は、ブレジネフ期から活動を続けてきた「アクアリウム」のリーダー、ボリス・グレーベンシチコフが音楽を担当しており、ロック解禁の象徴となった記念すべき作品である。しかし、グレーベンシチコフ本人は映画には登場しない。また、主人公を演じているのは、レニングラードの实在のロック・シンガー（セルゲイ・ブガーエフ）だが、ソビエト・ロック史全体では彼の存在感はあまりない。ペレストロイカ期、最大の存在感を示して映画界に登場したロック・スターは（そしてソ連崩壊を待たずにまもなく交通事故で死去したのは）、「キノー」のリーダー、朝鮮系のヴィクトル・ツォイである。『アッサ』でも、マフィアに殺された主人公の意志を引き継ぎ、ラストでツォイは熱唱しているが、ここではツォイの唯一の主演作『僕の無事を祈ってくれ』（ラシド・ヌグマノフ監督）[1988] を検討してみよう。

『僕』の舞台はカザフスタンである。故郷を離れていた主人公が帰郷すると、かつての恋人は麻薬中毒にかかっている（原題「針」は注射針を指す）。主人公は彼女を救おうと努力するうちに、地元の麻薬シンジケートと闘うことになる。やがて、彼はシンジケートのボス（地元の外科医）を追い落とし、もう一度彼女を立ち直らせようとするが、シンジケートの残党に刺され命を落とす。ロック・シンガー本人の出演により、この作品はロックと映画が分ちがたく結びついた記念碑的作品となった。

一見すると、このストーリーはあまりにもシリアスに映るが、映画の魅力は、そうした深刻さを吹き飛ばすようなサブカルチャー的アレンジ感覚にある。ソ連のTV番組のテーマ音楽や効果音のパロディ的な使用、香港映画ばりのアクション・シーンといった監督の巧みな手腕は、ツォイの個性を最大限に引き出すことにも成功し

ている。

しかし、不良少年映画の伝統から考えれば、この主人公は少年とは言えない。映画主演時のツォイは26歳であり、若きアウトローとみなすことは可能だが、これまでに参照してきた映画の主人公とはかなり年齢に開きがある。

実を言えば、『僕』のようなアウトロー映画の主人公は、不良少年たちの未来像なのである。ローティーンからハイティーンへの成長が可能性を広げる以上に、20代への成長は行動の自由を大幅に拡大する（映画のツォイはフォークロアの勇士のように自由闊達だ）。この種のアウトロー映画は、年下の少年たちから見た、自己がなるべき未来像を確かに反映している。

しかし、そこには大きな相違もある。不良少年映画がティーンエイジによって現実の不良少年を起用することが多いのに対し、アウトロー映画にそれはない。ロック・スターが映画で主演をすることはあっても、その役は現実の自分とは違っており、自伝的要素は不良少年映画よりも格段に弱い。不良少年映画がセミドキュメンタリー的である一方で、アウトロー映画はよりフィクショナルで、それだけエンターテインメント化しやすいのである。

また、エンターテインメント的であればこそ、音楽業界など異業種との提携も容易になると言える。だが、それは、一方では、少年たちの未来像が絶対に辿り着けないフィクションの地平におかれてしまうことを意味している。事実、それを裏付けるように、ソ連崩壊後の映画産業では、急速な資本主義化を背景として、それまで不良少年映画が担っていた要素の多くが、エンターテインメント的アウトロー映画に取り込まれていき、不良少年映画自体は衰退したジャンルとなっていくのである。

しかし、『僕』の製作は、まだソ連時代であって、社会主義計画経済の崩壊と資本主義的再編の狭間（ホートン、ブラシンスキーの言葉を借りれば「ゼロ・アワー」の最中）に行われた¹⁶。そのおかげもあって、監督と主演俳優は、低予算のインディーズ的な枠組みの中で創意を十分に発揮することができた。一方で、ソ連崩壊後になれば、あきらかに業界の利益を優先した作品が作られていくようになる。崩壊後、エンターテインメント的アウトロー映画の典型として、次に『ロシアン・ブラザー』（アレクセイ・バラバノフ監督）[1997] を検討してみたい。

* * *

『ブラザー』の主人公を演じたのは、前述した監督セルゲイ・ボドロフ Sr. の息子である。父ボドロフは、『モスクワ』撮影後、『コーカサスの虜』[1996] で息子

を主演に抜擢する。興味深いことに、この辺りにはソ連崩壊後のポドロフ Sr. の変化が映画業界全体の変遷とシンクロしている様子が見てとれる。

第一に、彼が映画製作で他人をティパーージュするのをやめ、実の息子を起用し、息子に本格的な俳優の道を進ませたのは、映画業界においてセミドキュメンタリー的不良少年映画がエンターテインメント的アウトロー映画にすり替わっていくのとパラレルに行われている。

また、『コーカサス』で青少年を戦争という試練の場に投入する試みも、本質的にアモルフな少年の生き方に形を与えようとする試みであり、ポスト・アウトロー映画としての現代（21世紀）ロシアの戦争映画を予告するものであったと言えるだろう。総じて90年代のポドロフ Sr. は、こうした先見の感覚に優れていた。

一方、息子のポドロフは『コーカサス』によって俳優としての評価を確立する。童顔で甘いマスクの彼は誰からも親しみをもたれる素質を持っていた。その彼を国民的スターの座に持ち上げたのがバラバノフ監督の『ブラザー』である。

『ブラザー』の主人公はチェチェンから帰還した若者で、沈滞した故郷に見切りをつけ、ペテルブルグへ出て行く。そこで、彼は地元の市場を牛耳るチェチェン・マフィアの不正に対抗し、マフィアを倒すというのがおおざっぱな筋書である。ロシア国内で崩壊後最初の大ヒットとなったこの作品は、ショーヴィニズムの不気味な台頭を随所に反映している。チェチェン等カフカース系やユダヤ人に対する差別的言説は、外国人にはかなりショックであろう。しかし、観客の日常的な鬱憤を民族問題に転嫁して発散させる、この種の手法は、悲しいことに、エンターテインメント映画のお家芸でもあるのだ。

なお、この映画のエンターテインメント性は、主人公の造形によっても補強されている。主人公は『僕』のツォイ以上にフォークロア的で、最初から強く「正しい」。ロシア（ソ連）映画では、刻苦勉励によって段階的に能力を獲得していくというプロセスが、日本と違ってあまり重視されないが、ポドロフ Jr. が演じる主人公もその伝統内にある。おそらく、これはフィリーナ（民衆英雄叙事詩）の勇士に代表されるようなフォークロア的想像力の影響であろう。

また、この映画が、音楽業界やマスメディアとの緊密な連携が功を奏して大ヒットしたという点も注目しなければならない。ロック・バンド「ナウティルス・ポンピリウス」が挿入歌を提供し、音楽の方もヒットしたが、彼らの曲は、つねに音楽業界との連携が意識されるような形で何度も劇中で繰り返されている。この時点のロシアは、日本やアメリカともはや変わるところはなくなっていた。映画製作は完全に資本の原理で行われるように

なったのである。

以上のように、『ブラザー』は、フォークロア的ヒーロー像や、「適度に」露骨な排外主義的カタルシス効果の助けを借り、さらに音楽業界と密接にリンクすることで、ソ連崩壊後最大のヒット作となった。その後、『ロシアン・ブラザー 2』[2000]まで作られたが、同じくポドロフ Jr. が演じる続編の主人公は、今度はアメリカに赴いて現地のマフィアと闘う。この続編では音楽業界との連携はさらに拡大し、参加バンドは13に及んだ。こうして、エンターテインメント的アウトロー映画は資本主義ロシアの中で確固とした地位を築き上げたのである。

しかし、当然のことながら、アウトロー映画の経済的成功は、それまでの不良少年映画との断絶を意味した。90年代の資本主義化の荒波の中、ロシア映画においては急速に不良少年たちの存在感が弱まっていく（現実のストリート・チルドレンの急増に反して）。エンターテインメントでは現実離れたアウトローが好まれ、セミドキュメンタリー性の強い作品は興行収益をあげないと敬遠されたせいでもあろう。

それでも、いくつかの試みはあった。『パツァヌィー』の主演俳優ブリヨムィホフは2人の家出少年の彷徨を描いた『ぼくたちでなければ』[1998]を監督する。しかし、資本主義化の混乱の中では、さしものタフガイ監督も、新時代への当惑を表出することしかできなかった。

この時代、注目すべきもう一つの試みは、ポドロフ Jr. によってなされた。不良少年映画の長い歴史を終えるにあたって、最後に彼の唯一の監督作品を取り上げることにしよう。

2000年にポドロフ Jr. は『シスターズ』を完成させる。2人の少女（13歳と8歳の異父姉妹）がマフィアに追われて逃亡するこの映画は、エンターテインメント映画の枠組みで、ローティーン主体の不良少年ものの伝統を復興させようとする強い意欲が感じられる。

また、『シスターズ』は、ロシア映画史ではほとんど例のない不良「少女」映画である（ただし、彼女らが「不良」である主な理由は、親の監督を離れていることだけだが）。なぜか、ロシアでは不良少女を主人公にした映画が作られなかった（他の例外は『アッサ』でのマフィアの愛人=家出少女くらいである）。その理由は現時点では定かではなく、憶測を述べるにとどめたいが、ロシアでは男女共通の問題を論ずるときには男性で代表させるという傾向があったのではないだろうか。児童の素行の問題は男子の問題として解決を図り、男子が解決されれば女子にもほとんど応用可能という考えがあったのかもしれない。

また、もう一つには、ジャンルの成熟の問題もあるだ

ろう。西側では商業主義のため新規のジャンルが成立しやすく、同工異曲の作品が多数製作される。例えば、日本のように男性のヤクザ映画が量産され飽和状態になれば、新味を求めて女性版ヤクザ映画が作られるようになる。それに対して、ジャンルの新規成立が不自由なソ連では、製作本数が限られてしまう。その分、不良少年映画はいつまでも少年の主人公から離れられなかったということも考えられる。

『シスターズ』のもう一つの特徴は、監督が主演した『ブラザー』と異なり、排外的ナショナリズムを克服しようとしている点である。特にそれはアジアへの関心となって現れている。困窮したヒロインらに救いの手を差し伸べるのは、ロマの一家や中央アジア人であり、姉は朝鮮系のヴィクトル・ツォイの大ファンである。

映画自体はまだ未成熟であるが、このようにジェンダーと地域的ショーヴィニズムを超えようとした意図は十分評価できる。『シスターズ』は、不良少年ものの記憶を継承しながら新たな形を模索している点で、プリヨムイホフよりもいっそう柔軟で将来性のある試みとなっているのである。

しかし、ボドロフJr.の本当の関心は、不良少年（少女）映画よりもアジアとの対話的關係にあったようだ。俳優出世作となった『コーカサスの虜』から、彼はアジア（特にカフカス）への関心を抱き続けていたのだろう。『シスターズ』の次の監督・主演作品『連絡兵』では、紛争地を舞台にカフカス系とロシア人の友情を描くことを予定していた。しかし、突然の悲劇が彼を襲う。クランク・イン直後の2002年9月20日、ロケ地の北オセチアで雪崩が発生し、他のクルー38名とともに彼は帰らぬ人となってしまった。まだ30歳の若さだった*17。

* * *

ボドロフJr.の突然の死によって、ナショナリズムに傾くロシア映画界では、アジアとの新たな関係の模索が停滞してしまった。一方、ロシア映画界はアウトロー映画最大のスターも同時に失うことになった。

ボドロフJr.の死と前後して、青少年を主人公としたヒット作は、私見では、崩壊後にアウトロー映画と近接したジャンルになった戦争映画に移ったかに見える。第二次大戦が舞台のニコライ・レベジェフ監督『星』[2002]、アフガン戦争を描いたフォードル・ボンダルチュク監督『第9中隊』[2005]などは、「ブロックバスター」という言葉がもっともふさわしいヒット作となった。

現代の戦争映画とは、過酷な試練の中で若い主人公たちが「国民化」されるジャンルと言ってもよい。平時のソ連映画ならば矯正施設であったところが、ここでは戦

場がその代役を務めているのである。また、両作品では主要登場人物のほとんどが戦死することで、主人公は「国民の理想像」となり、その悲劇的な死は若い観客にかなりのインパクトを与えているのである（少なくとも、全乗務員が戦死する『さらば宇宙戦艦ヤマト』[1978]程度には）。

しかし、私たちは先走りしすぎたようだ。現代の戦争映画は、不良少年どころか、アウトロー映画ともあまりに遠く隔たってしまった。戦争映画には、ロック等のサブカルチャーとの出会いはなく、不良少年の孤独も、アウトローの自由闊達な振る舞いもない。戦争映画の若者たちは集団であり、自由や越境ではなく連帯に価値を見いだすのである。

また、現代戦争映画の主人公については、かつて「不良」だったと言うこともできない。一見、彼らが不良っぽく映るのは（特にソ連崩壊前、標準ロシア語を叩き込まれた外国人には）、崩壊後、映画でも多用されるようになった俗語・スラングのせいではない。よくよく考えれば、彼らはそこら辺に普通にいる青年のように造形されているのである。

こうして、青年を主人公とする戦争映画は、かつての不良少年映画とかけ離れた存在になってしまった。不良少年映画の歴史を追いつづけて来た私たちは、現代のこの手の映画を目にすると、どうしても根源的な疑問を抱かざるをえない。結局、ロシアの日常・歴史・映画にそれほど登場してきた少年たちはどこへ行ってしまったのだろうか、と。

もちろん、今後も新たなタイプの不良少年映画が登場する可能性はある。例えば、アンドレイ・ズビャギンツェフ監督『父、帰る』[2003]は、完全な不良少年映画ではないが、同ジャンルの今後の進展を予期させるものではある。しかし、それはまだまだ微弱な予感である。結局のところ、騒々しい「ブロックバスター」が幅を利かせる現在の映画界には、依然として、少年たちが所属すべき「本当の」場所は見当たらないのである。

6. 終りに

ソ連＝ロシア映画における不良少年像とは、もちろん、この短い誌面で語り尽くせるものではない。しかし、あえて早書きの形で、このテーマを扱ったのは、ロシアの劇映画と現実との乖離や、映画が現実から取り込む一方で、どうしても取りこぼしてしまうアモルフな生の部分に着目したいからであった。

最後に個人的な体験を記して、本稿の結びとしたい。

2004年夏、秋田県国際交流協会主催のハバロフスク・スタディツアーに秋田大学生が参加することになり、筆者も同行した。数日間ホームステイした先は、郊

外に3階建ての家を構える家庭だった。現代ロシアでは、いわゆる「勝ち組」の部類である。娘はモスクワの大学で学んでいて、中学生の息子は現地で有名な舞踊アンサンブルに所属しており、そのときはプラハでの国外公演に出かけていた。一方、家の裏手は荒地で鉄道コンテナが放置され、その中に15歳位の少年がひとりで住んでいた。夏の間、家の主人は庭仕事を言いつける代わりに彼に食糧を与えるのだという。しかし、冬が近づくところかへ行ってしまうそうだ。現在のロシアでも、まだまだこのような少年は多いのである。

ついでに、モスクワの街頭に立っているロマの子供たちを思い起こしてみよう（民族名を限定するのは差別ではないはずだ、現にそこにいるのだし）。私見では、長いロシア映画史で、このような子供に触れているのは、わずかに『シスターズ』だけなのである。

こうした個人的な体験は、当然、歴史的経緯へと思いを導く。『イヴァン・デニーソヴィチ』のように、アスファルトの釜のそばに預けられた子供たちは、結局どうなったのだろうか。

90年代後半、アメリカ人ジャーナリスト、アブルボームは、かつてスターリン期に少年囚だった人の回想記を探していた。しかし、なかなか成果が上がらないため、新聞広告でインタビューに応じてくれる人を募集しようと思いつく。だが、相談を持ちかけたロシア人からは、やめるように忠告された。そういう連中が大体どうなったかは察しがつくというのである。「収容所の少年たち、街頭の浮浪児たち、孤児施設の子供たちは[中略]ソ連犯罪者階層の正規メンバーになったにちがいない、という」一般の思いこみが、現在でもいかに強いかをアブルボームは指摘している*19。

以上は単なる感傷かもしれない。しかし、いままで見てきたように、映画の不良少年像のあり方を考えることは、日常、随所で眼にするものを映画は本当に救い上げているのか、あるいは、私たちも日常、目にしたものを真摯に受け止めているのか、といった問題に対しても重要な示唆を与えてくれるように思われる。だが、ソ連＝ロシア映画史全般を視野に入れて、そのような問題を問いただす行為は、いま始まったばかりなのである。その点で、この小論がなにがしかの手がかりを提供できたとしたら幸いと言うほかはない。

【註】

- *1 『人生案内』以前に浮浪児の再教育を扱った例としては、筆者未見だが、ヴラジーミル・ペトロフ監督『黄金の蜜』[1928]がある。
- *2 ヴェ・ジダン（序・監修）『ソヴェト映画史』高田爾郎訳 三一書房 1971年 p.160. ネーヤ・ゾールカヤ『ソヴェ

ート映画史 七つの時代』扇千恵訳 ロシア映画社 2001年 p.181.

- *3 30年代初期の浮浪児に関しては、ヴィクトル・セルジュモ参照。「私は彼らをレニングラートとモスクワで見た。下水溝、広告塔、共同墓地の納骨堂にわがもの顔に住みつき、夜は共同便所で会議を開き、列車の屋根にのぼったり車内にこっそり潜り込んだりして旅をしていた。汗まみれのまっ黒な顔で旅行者から小銭をせびり、スーツケースをかつばらうチャンスをねらって寝そべっているなど、手におえない連中だった……」(アン・アブルボーム『グラグソ連集中収容所の歴史』川上洸訳 白水社 2006年 p.367.)
- *4 (. . .) , 2003. .107.
- *5 O.フレヴニューク『スターリンの大テロル 恐怖政治のメカニズムと抵抗の諸相』富田武訳 岩波書店 1998年 p.44-45.
- *6 フレヴニューク 前掲書 p.143.
- *7 アブルボームの以下の記述を参照。「NKVD自体の統計によれば、1943～45年に各地の児童「受け入れセンター」は84万2144名という異常な数のホームレス児童を受け入れ、その大多数を親元に帰したり、児童ホームや商業学校に入れたりしたが、5万2380名というかなりの数の少年は「労働教育コロニー」に収容された。「労働教育コロニー」といえば聞こえはよいが、実態は少年集中収容所に他ならなかった」(前掲書 p.367-368. 引用に際しては漢数字をアラビア数字にしてある)。なお、この時代、児童を収監する施設はいくつかのタイプに分かれていた。政治犯の子弟や、成人収容所で生まれた子供は児童ホームに送られた。一般の非行少年は程度に応じて児童ホームか少年収容所に送られたが、14歳のピョートル・ヤキールのように成人監獄で取り調べを受けた者もいた(前掲書 p. 368.)
- *8 ソルジェニーツィン『イワン・デニーソヴィチの一日』染谷茂訳 岩波書店 1971年(第6刷1975年)p.101.
- *9 60- , 1996. .5.
- *10 630, 632.
- *11 運實重彦(聞き手)「ドキュメンタリーは社会の変化を反映するサーモメーターです セミョン・アラノヴィッチインタビュー」(古賀太[他編]『レンフィルム祭 映画の共和国へ』国際交流基金[他発行] 1992年)[頁番号記載無]
- *12 『カネフスキー、その清冽な瞬間』ユーロススペース 1995年 p.36.
- *13 Stites R., Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900. Cambridge Univ. Press, 1992, p.134.

- *14 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
- *15 浅井隆「モスクワ特集：バラノフを捜して 映画『モスクワ・天使のいない夜』の主人公を捜す旅日記」『餃子』1994年5号 pp.14-29.
- *16 Horton A., Brashinsky M., The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition. Princeton Univ. Press, 1992, p.245-249. 1992年に公刊されたこの著作は、前年12月のソ連崩壊には言及できなかった（8月のクーデター未遂は言及）。従って、彼らの言う「ゼロ・アワー」とは、ペレストロイカによって始まった映画の革新を求める時代を指している、それは90年代以降も続くと期待されていた。だが、21世紀初頭から振り返れば、「ゼロ・アワー」とは、まさに社会主義と資本主義の狭間の時代であったとみなすことができる。
- *17 . . . , 2003. .175-189.
- *18 アブルボーム 前掲書 p.371.
- *19 校正段階までに次の映画を観る機会があったので、補足しておきたい。ブレジネフ期のニコライ・グベンコ監督『手負いの獣（ ）』[1976]では第二次大戦の戦災浮浪児が登場する。また、不良少女映画ということではヴァシリー・ピチュル監督『小さなヴェーラ（ ）』[1988]も当然挙げなければならない。

[本稿で言及した映画の原題]

日本公開映画は本稿では原則公開時のタイトルで表記した。

- ・ソ連＝ロシア映画
- 『アッサ』(セルゲイ・ソロヴィヨフ監督：1988年) ()
- 『動くな、死ね、甦れ!』(ヴィタリー・カネフスキー監督：1989年) (- -)
- 『海に出た夏の旅』(セミヨン・アラノヴィチ監督：1980年) ()
- 『黄金の蜜』(ヴラジーミル・ペトロフ監督：1928年) ()
- 『思い出の夏休み』(セルゲイ・ソロヴィヨフ監督：1974年) ()
- 『コーカサスの虜』(セルゲイ・ボドロフSr.監督：1996年) ()
- 『ゴーリキーの幼年時代』(マルク・ドンスコイ監督：1938年) ()

- 『シスターズ』(セルゲイ・ボドロフJr.監督：2000年) ()
- 『自由はパラダイス』(セルゲイ・ボドロフSr.監督：1989年) ((-))
- 『シュキート共和国』(ゲンナージー・ポロカ監督：1966年) ()
- 『人生案内』(ニコライ・エック監督：1931年) ()
- 『第9中隊』(フョードル・ボンダルチュク監督：2005年) (9)
- 『父、帰る』(アンドレイ・ズビャギンツェフ監督：2003年) ()
- 『中庭の君たちはどうなの?』(V.クズミナ監督：1987年) ()
- 『パツァヌイー』(ディナラ・アサーノヴァ監督：1983年) () (公開時タイトル『パツァーニ』)
- 『ひとりで生きる』(ヴィタリー・カネフスキー監督：1991年) ()
- 『ぼくたちでなければ』(ヴァレリー・プリヨムィホフ監督：1998年) (,)
- 『僕の無事を祈ってくれ』(ラシド・ヌグマノフ監督：1988年) ()
- 『ぼくら、20世紀の子供たち』(ヴィタリー・カネフスキー監督：1993年) ()
- 『星』(ニコライ・レベジェフ監督：2002年) ()
- 『モスクワ 天使のいない夜』(セルゲイ・ボドロフSr.監督：1992年) ()
- 『連絡兵』(セルゲイ・ボドロフJr.監督：2002年製作中断) ()
- 『ロシアン・ブラザー』(アレクセイ・バラバノフ監督：1997年) ()
- 『ロシアン・ブラザー2』(アレクセイ・バラバノフ監督：2000年) (2)
- 『若たって楽じゃない』(ユリス・ポドニエクス監督：1987年) ()
- ・他地域の映画
- 『大人は判ってくれない』(フランソワ・トリュフォー監督：1959年) (Les quatre cents coups)
- 『操行ゼロ』(ジャン・ヴィゴ監督：1933年) (Zéro de conduite)