

**“Songs became our air to breathe”
—— Author Song Culture in the 1960s**

Kyoko NUMANO

Summary

In the Soviet Union, in the 1960s after Khrushchev's "Thaw", when repression was relaxed to a certain extent, poets singing and playing the guitar gained great popularity. Thanks to tape recorders that appeared at that time their songs spread quickly (known as *magnitizdat*), were loved and sung by many people. There were various themes such as those based on labour camps, love and death, war and so on.

This paper describes this phenomenon in the Soviet era and discusses what it meant in the Russian cultural scene. The most significant feature of bards (*minstrels*) is that they set melody on their own poems, sing and play the guitar themselves. Poetry(=word) is more important than melody (=music).

Among the bards of the 1960s, Alexandr Galich wrote anti-Soviet poems and was exiled. Bulat Okudzhava sang about irreplaceable life, about love of "little people". The bards were rarely permitted to record their songs, because of their political nature, but their songs were necessary like air for life in a tough Soviet era. The famous actor and singing poet Vladimir Vysotsky belonged to the same generation as John Lennon. During this period, opposition-oriented songs were supported and deeply loved not only in the West, but also in the Soviet Union.

キーワード

ロシア ソ連 雪どけ 詩 音楽 吟遊詩人(バルド) 自作自演の歌 マグニトイズダート

Keywords

Russia, Soviet Union, Thaw, poetry, music, bard, author song, *magnitizdat*

「歌が私たちの呼吸する空気になった」——一九六〇年代のソ連の弾き語り文化

沼野恭子

一. はじめに

マルレン・フツィエフ監督の映画『イリイチの哨所』（一九六四）の中に、有名な「詩の朗読会」のシーンがある。一九六〇年代初頭のモスクワを舞台に三人の青年の青春を描いた初々しいこのドラマは、ソ連の雪どけ時代の活気を伝える傑作である¹。映画の中で、主人公のセルゲイが科学技術博物館の大ホールに行くと、舞台上にスター詩人たちがずらりと並んでいる。当時たいへんな人気を博していた本物の現役詩人たちが次々に自分の詩を朗読していく半ばドキュメンタリーの貴重な映像である。

ホールはぎつしり埋め尽くされ、聴衆は詩人たちの声に一心に聞き入っている。舞台の上で自作の詩を朗読するのは、エヴゲーニイ・エフトウシエンコ、アンドレイ・ヴォズネセンスキー、ロベルト・ロジェストヴェンスキー、ベッラ・アフマドゥーリナら。その中にひとり、朗読するのではなく、ギターを爪弾きながら歌う詩人がいる。それがブライト・オクジャワ（一九二四—一九九七）だ。雪どけ期に活躍した「吟遊詩人」たちの草分け的存在で、やがて圧倒的な支持を受け、多くの人に愛されることになる。

語りかけるような独特の声。切ない短調のメロディー。オクジャワは、エフトウシエンコのように大仰な仕草で観衆を熱狂させるのではなく、深く胸に沁みる控えめでもの静かな歌い方で聴く人の心を魅了する。最後のリフレインでは、会場全体がひとつになって、やはり少し控えめに唱和する。それは、オクジャワの歌が人々のものになっていったことを見事に視覚化したシーンだ。歌われているのは「センチメンタル・マーチ」。

ナジェージダ、ぼくが戻るのはラッパ吹きが「撤退」の合図を鳴らすとき、

ラッパを唇に近づけ、とがった肘をあげるとき。

ナジェージダ、ぼくはきつと無事でいるよ、湿った土はぼくのためじゃない。

ぼくにあるのはきみの心配、きみの心遣いに満ちたやさしい世界²。

「ナジェージダ」とは女性の名前だが、普通名詞ならロシア語で「希望」を意味する。だからこそ「ナジェージダ」と何度も呼びかけるこの詩は、「スターリン批判」後のソ連社会が、戦争と粛清の記憶を引きずりながらも、いかに強く激しく希望を



〈図1〉オクジャワ

渴望していたかを端的にあらわす象徴的な歌となったのである。「湿った土はぼくのためじゃない」とは、勇ましく闘って湿った土に還ること（つまり死んでしまうこと）を拒む意志をあらわすとともに、「やさしい世界」に住むことを夢見る心情でもある。そうした姿勢は、検閲を通さずに出版され、すぐさま批判を受けて発禁となった有名な文集『タルーサのページ』（一九六二）に掲載された彼の自伝的な処女小説『少年兵よ、達者で』のアンチ・ヒロイズムに直結するものだ。そこでもオクジャワは、英雄的な死ではなく、かけがえのない生を選ぶように呼びかけている（与謝野晶子の「君死にたまふことなかれ」が思い起こされる）。当局のイデオロギーに逆らってでも、弱くて繊細な者、頼りなくてやさしい者の側に立とうとする彼の凛とした意思が感じられる。

オクジャワを初めとする「弾き語り詩人」たちが何人も輩出し人々の熱い支持を受けたことは、雪どけ時代の一大文化現象であった。彼らの存在とはいったい何だったのか、あらためて振り返りかえり、その文化史的な意義について考えてみたい。

二. ロシアの吟遊詩人（バルド）とは

二十世紀後半のソ連で一世を風靡した「歌う詩人」のことを、ロシア語では、ケルト語由来の「bard（バルド）」という言葉であらわす。もともとケルト人社会で「バルド」といえば、神話や歴史を琴の調べに乗せて歌う祭司のことを指したというが、十二世紀頃フランスやドイツに現れた、詠唱しながら宮廷を遍歴した恋愛詩人も同じ語であらわされる。日本語では「吟遊詩人」と訳されることが多いが、ソ連時代の一群の「歌う詩人」たちに共通しているのは、何よりも自分の詩に自分でメロディーをつけてギターを弾きながら歌ったことである。彼らの歌は「авторская песня（作者の歌）」、あるいは「самодетельная песня（アマチュアの歌）」と呼ばれるが、いずれにしても、プロの歌手がだれか別の作詞家・作曲家に提供された作品を歌うのではなく、「詩人＝作曲者＝演奏者」、つまり詩人による「自作自演」であるというところが大事なのである。

そのため、重視されるのはあくまでも詩・ことばであり、音楽・メロディーは二の次であることが多い。その意味では、作家性の強い歌詞を得意とするシンガー・ソングライター、例えば二〇一六年に「新たな詩的表現を生み出した功績」によってノーベル文学賞を受賞したボブ・ディランに近いといえるかもしれない（かならずしもディランの音楽が二義的なものだというわけではないが）。しかし、「シンガー・ソングライター」という言葉はどうしても英米の音楽シーンを連想させるコノテーションが強いいため、二十世紀後半のソ連で沸き起こったこの文化現象を表すものとして用いるのはためらわれる。それより



〈図2〉ガーリチ

は、やはり「吟遊詩人」あるいは「弾き語り詩人」と呼ぶほうがいいだろう。

実際、彼ら自身が、自分たちの活動をいろいろな表現であらわしている。オクジャワは「自分の詩を歌う詩人」がつくりあげる「ものを考える人間のための、ものを考える人間の芸術」という言い方をしているし、アレクサンドル・ガーリチ（一九一八—一九七七）は「現代人の誠実な姿」が反映されている歌だといひ、ウラジミール・ヴィソツキー（一九三八—一九八〇）は「ギター伴奏によって表現され、韻律に基づいた詩」、ノヴェラ・マトヴェーエワ（一九三四—二〇一六）は「知識人のフォークロア」と呼んでいる。さまざまに定義されるということ自体、一九五〇年代後半から六〇年代にかけて弾き語り急速に広まっていく過程で、それぞれの詩人たちがこの新しい芸術スタイルのジャンル、またはアイデンティティを模索していたことを物語つてもいよう。

この時期にソ連で弾き語り文化が花開いた理由を考えると、まず、そこには詩を朗読するという文化的伝統が大きく関わっていたことが指摘できるだろう。ロシアではそもそも、「詩」は黙読するだけでは不完全であり、朗読

し声を媒介にリズムや抑揚を体感して初めて詩の芸術的営為がまっとうされると考えられてきた。詩人による自作の朗読は昔からずっと続いてきたし、朗読会に行つて詩人の肉声を聴くのが何よりの楽しみだという人も珍しくない。そうした朗読会の伝統は現代にいたるまで続き、詩の朗読という身体的な行為を通して、親密で信頼に満ちた、詩人と読者の交流の場が形成されてきた。バルドたちのコンサートも当初は、この朗読会に限りなく近いものだったのだろうと想像される。

朗読が発達した背景には、ロシア語そのものの特質が朗読に向いていることが関係しているのではないだろうか。ロシア語は、アクセントのある音節を強く長めに伸ばす強弱アクセントの言語なので、そもそも韻律の整った詩を朗読すると、それだけで充分「音楽的」になり、少しメロディーを付すだけでつきとした音楽になるのである。

例えば、一九六八年ノヴォシビルスクで行われた「吟遊詩人の祭典」に出演した時の（亡命する前のソ連で最後の公の舞台となった）ガーリチの弾き語りをドキュメンタリーフィルムで見ると、まるで「詩の朗読」と「歌」の境界を取り払うかのようになり、朗読から歌へ、歌から朗読へと自在に変化している⁴。これはガーリチに特有の歌い方で、彼のパフォーマンスは「歌」ではなく、「伴奏付き朗読」^{メロデックラマーツィヤ}だという見方もあるほどだ。とりわけ、この祭典で披露されたガーリチの「パステルナークの思い出に」には、ボリス・パステルナークの詩の一節が引用され、詩人たちの面影が暗示的に取り込まれていることもあって、「詩と音楽の往還」とでもいうべきこの傾向が顕著である。一九六〇年のパステルナークの死について、ガーリチはこう

歌っている。

同時代の俺たちは、どんなに誇ってもいい、
彼が自分のベッドで死ねたこと！

楽師たちがへば演奏でシヨパンを苦しめ、
別れの会がしめやかに行われたこと…。
彼はエラプガで縄に石鹼を塗ることも
スチャンで発狂することもなかった！

(略)

「どこもかしこも吹雪、吹雪
見わたすかぎり。」

蠟燭がテーブルで燃えていた。
蠟燭が燃えていた…」

いや、蠟燭なんかなかったー
燃えていたのはシャンデリア！
迫害者の面のメガネが
ぎらぎら光っていた！⁵

「どこもかしこも吹雪、吹雪…」以下四行がパステルナークの
「冬の夜」という詩の冒頭である。エラプガとはマリナー・ツ
ヴェターエワが縊死した町、スチャンはオーシブ・マンデリシ
チームが亡くなった極東スチャン川近くにある収容所の名で
ある。このふたりの詩人に比べ、パステルナークが自分のベッ
ドで死を迎えられたことをせめて喜ぼうという、何とも苦々し

く痛烈なアイロニーだが、この祭典の後ガーリチは、「反ソ的」
であるとの烙印を押されて厳しい非難を受けるようになる。詩
のほかに戯曲や映画シナリオも書き、社会的地位も人気も高
かったにもかかわらず、彼は、一九七一年に作家同盟からも映
画人同盟からも除名されたあげく、一九七四年には亡命を余儀
なくされた。

少し先走ってしまったようだ。

ロシア語の言語的特質が詩を歌へと昇華させるうえで好都合
だったというに加えて、もうひとつバルドたちの歌が広
まった技術的な理由として言及しておかなければならないこ
とがある。それは、一九五〇年代後半から一九六〇年代にかけ
て家庭用テープレコーダーが急速に普及したことだ。当時のソ
連社会にとってテープレコーダーは、おそらく中世のグーテ
ンベルクの活版印刷技術や現代のインターネットの普及や浸
透に匹敵するような革命的な技術革新だったといえるだろう。
「МАГНИТИЗМ」という言葉があるが、これは「МАГНИТОФОН
(テープレコーダー)」と「ИЗДАТЕЛЬСТВО (出版社)」の下線部分
を合成したもので、検閲を経ずに録音した音源を流布させるこ
とをいう。発禁となっていた詩や小説をタイプライターで書き
写して秘かに信頼できる友人知人に見せたり与えたりするこ
とを、「САМ (自分で)」と「ИЗДАТЕЛЬСТВО (出版社)」を組み合
わせた「САМИЗДАТ (地下出版)」という言葉で表すが、「マグニ
トイズダート」も広い意味での「サミズダート (地下出版)」の
一種と考えることができる。一般に、サミズダートは主にタイ
プライターによる詩や小説の無検閲の複製、マグニトイズダー

トはテープレコーダーによる音源の無検閲の複製だ。もちろん「地下出版」とはいってもコピー機が自由に使えるわけではなかったから、一度にわずかな複製しかできない「手作り」製品であり、たいていの場合、売り物ではなかった。つまり、あくまでも自分や親しい友人知人のために自分で作ったコピーが非商業ベースで流通したのであり、まさしく草の根的な文化的行為だったのである。

三、フォークロアとしての弾き語り

ソ連時代の弾き語り詩人たちはそれぞれが独創的で多様だったため、ひとつのグループを成したり集団で行動したりすることはほとんどなかった。とはいえ、総体として彼らの作品やパフォーマンスには、時代の刻印とも呼べるような特徴が認められる。それはどのようなものか。

先にも述べたとおり、彼らのパフォーマンスでは、音楽的要素よりも詩的な内容が優先され、何よりも作者である詩人の私的な世界観や個性が重んじられていた。それまで共産主義イデオロギーや戦争プロパガンダで「私たち」という複数形で語られていた自己が、個人の愛や喜び、哀しみ、憂い、孤独をも表現することのできる、どこまでも私的な単数形の「私」として表されることになったのである。戦争と粛清で疲弊しきつていた人々にとって、それは、たとえささやかであつてもかけがえない「私」の世界を肯定していいのだという「承認」を意味したのであろうし、また集団主義に対する密やかながらもしたた

かな抵抗でもあつたろう。

一九五六年のフルシチョフ共産党書記長による「スターリン批判」をきっかけに、ソ連社会には「自由」の予感、「希望」の予兆が共有されるようになって、同時に、「私」の自由と希望を願い、「私」の私生活や心情を吐露する吟遊詩人たちが熱狂的に歓迎されたのだ。彼らの歌う詩の多くが、大上段に構えた「国のため」「正義のため」という大げさな理念ではなく、あくまでも個人としての倫理、人間としての気高さを称揚したことは、まさに時代の要請、人々の心からの切なる願いだったといえるだろう。

弾き語り詩のアンソロジーに解説を寄せているロラン・シーポフによると、人々は吟遊詩人らの「誠実なところ、感覚に正直なところ、開明的なまなざし、市民的義務感の強さ、人間性、辛抱強さ」に共感を寄せたという。そして「吟遊詩人たちは、あたかも知恵と心情と世界観を持った集合的な（大文字の）詩人」像そのものだったと述べている⁶。プーシキンを初めとして、ロシアで崇拜されてきた（詩人）。歌う詩人たちがその集合的なイメージを託されていたのだとすれば、それは限りなく「神」の形象に近いものだったのではないか。

想起されるのは、オクジャワの「モスクワの蟻の歌」である。あるとき蟻が自分の姿に似せて女神を作ろうとすると、七日目に突然、本当に生きた女神が現れる。

七日目のある瞬間

夜の炎から女神が現れた。

天上の兆候など何もなく……

着ているコートは薄っぺら。

すべてを忘れ——喜びも悲しみも

彼は家のドアを開け

彼女のかきついた両手と

古びた靴に口づけをした。

ふたりの影が戸口で揺れ

無言の会話を交わす

神のように美しく賢く

地上の人間のように悲しげに⁷。

神の仕草を真似ているのはちつぽけな蟻に譬えられた「小さな人間」だが、どこまでも地上的なふたりの人間が、「神のうに美しく賢い」のである。愛のときめきの中における地上と天上の振幅。慎ましやかな人間が神性を帯びる愛の瞬間を捉えた、いかにもオクジャワらしい繊細な詩である。蟻のようなこの「小さな人間」に、どれほど多くの同時代の人々が心動かされ、自分自身を重ねたことだろう！ どれほど多くの人がどれほどの感慨を込めて、自分でギターを弾きながら、リフレインの最後の二行を口ずさんだことだろう！ そう、神々しい「集合的な詩人像」に溶けこんでいたのは吟遊詩人たちばかりでなく、彼らの歌を愛したすべての人々であった。こうして、歌はオクジャワという「著者」の手を離れて人々のものになり、フォークロアとなったのである。

弾き語り詩人の歌が「現代のフォークロア」であることはよ

く指摘される。例えば、作家で評論家のアンドレイ・シニャフスキーはこう述べている。

歌が、私たちの人生に付き従うただの伴奏ではなく、この人生を自然に描くものとして、人生はこれでいいのだと認めてくるものとして私たちのもとに戻ってきたことは大きな幸せだ。歌が私たちの呼吸する空気になったことは大きな幸せだ。その意味で歌は、作られたものを経験するものではなく、雰囲気や社会のものであるという雰囲気や醸成したものである。私たちは、二十世紀という現代では珍しい感情を抱くことになった。詩人が歌っているのに、まるでその歌をつくったのが彼ではなく私たちであるかのような感覚を抱いているのだ。(強調筆者)⁸

歌がこの時代を生きた人々の「呼吸する空気になった」という表現に注目すべきだろう。ふだんはその存在を意識しなくても、それなくしては生きていけないもの。空気のようなもの。この「共感覚」を醸成するものこそが、吟遊詩人たちの歌だったのである。

四. バルドの先駆者

いったいロシアの弾き語り詩人は、雪どけ期に突然、初めて現れたのか、それとも源泉とでも言えるようなモデルが存在したのだろうか。バルドたちの先駆者としてよく名前を挙げ



〈図3〉ヴェルチンスキー

られるのが、アレクサンドル・ヴェルチンスキー（一八八九—一九五七）という伝説的なアーティストである。彼は詩人にして歌手、映画俳優でもあった。

ヴェルチンスキーはロシア革命前、切なげな表情をしたピエロの装いで芸術キャバレー、や小劇場に出演し、退廃的な雰囲気と甘い歌声で一世を風靡した。日本で「悲しみの天使」というタイトルで知られる歌は、原題を《Дорогой длинною》（長い道）⁹といい、コンスタンチン・ポドレフスキー作詞、ボリス・フォミーン作曲のロシア・ロマンスだが、革命当時、ヴェルチンスキーのレパートリーに入っていたようだ¹⁰。彼は革命後、一九二〇年に亡命し、世界各地をわたり歩きながら郷愁と異国情緒を滲ませた歌を亡命ロシア社会で歌いつづけた。一九四三年にロシアに帰国するが、公式にはアーティストとして認められず、レコードも出せなかった。武隈喜一の言葉を借りるなら、「ヴェルチンスキーの名は、キャバレー文化そのものが置かれている奇妙に蔑まれた立場を象徴するかのよう」に、『芸術』の歴史のはざまに埋もれて¹¹しまったのである。とはい

え、ソ連時代にも、使用済みのレントゲンフィルムを再利用して録音したいわゆる「肋骨レコード」でヴェルチンスキーの歌声を聞くこともで

きたし、内輪のコンサートもおこなわれており、彼の歌はひそかに愛された。

先ほどの「長い道」は彼自身が詩を書いたのではなかったが、「別れのディナー」（一九三九）という代表作のひとつは彼自身が作詞作曲をしている。

わかつている、あなたを幸せにできるのは私ではない。

それは別の男。でも待っていてもらおう、

私たちのディナーが終わるまで。

わかつている、船にだって

波止場が必要だ。

でも私のような者、私たち、

さすらい人やアーティストには必要ない¹²。

引用したのは、去りゆく恋人と最後の食事をするシーンを描いた「別れのディナー」の最後の部分である。ロマンスティックな三角関係と失恋をモチーフとしながら、「私たち」のような放浪芸人には「波止場」「安住の地」はないと自らの運命を嘆く。亡命者の心境を代弁するとともに、半ば自分に言い聞かせているような痛々しいフレーズである。内容もあいまってその独特な歌い方、謎めいた雰囲気聴衆を虜にした。

おそらく、雪どけ以後のバルドたちの中でヴェルチンスキーに最も親近感を抱いていたのはガリーリチだったのではないか。ガリーリチもやはり亡命者という同じ境遇に身を置くことになるといいうのがその理由のひとつだが、亡命するはるか以前の

一九四〇年代後半、ソ連に帰国したヴェルチンスキーのサロンコンサートで強烈な印象を受けている。そのときのことを、三十年ほど後に回想している。擦り切れたレコードを何度も聞き、さんざん噂に聞いていた「伝説のヴェルチンスキー」へのオマージュなのだろう、このエッセイ自体も、ロマンスのタイトルと同じく「最後のデイナー」と名づけられている。舞台上に背の高い無表情の男が現れ、最初のフレーズを歌い出すと……ガリーチはこう書いている。

私たちが目にしたのは偉大な巨匠の姿だった。驚くほど端正な顔、茶目つ気たつぷりに輝く目、なんとも表情豊かな手や動作。そうした身のこなしというのは、長年の仕事の積み重ねで得られるものであり、大いなる才能として与えられるものである。アレクサンドル・ニコラエヴィチ・ヴェルチンスキーの創作活動をどう評価するかについてはさまざまな意見があるだろうが、一世代どころか数世代にわたるロシア人のソ連での生活、そして亡命生活に顕著な足跡を残したことは、まったく疑う余地はない¹³。

またガリーチは、ヴェルチンスキーの「抒情的でサロン風の切なさには、きわめて新しい自由の感覚があった」とも述べている¹⁴。ちょうど三十歳年下のガリーチが一九五〇年代後半に弾き語りを始めたとき、ヴェルチンスキーの活動を継承したいという気持ちと逆にその影響から脱したいという気持ちが両方あったとしても不思議ではなからう。

先に述べたとおり、雪どけ期のバルドたちは、ギターの弾

き語りという新しい形態のパフォーマンスによって人々の支持を集め、「詩人」作曲家「演奏者」を何よりの特徴とするようになる。ヴェルチンスキーは、あくまでもキャバレー文化に通じる芸人であり、おそらくギターの弾き語りはしていなかった。ヴェルチンスキーに魅了された後続のバルドたちは、彼と「自由」の感覚を共有しつつも、世紀末的な香りを漂わせる彼のロマンスからはしだいに遠のいていき、独自の芸術ジャンルを確立することになるのである。

ちなみに、ヴェルチンスキーには娘がふたりいて、ふたりとも有名な女優になったが、そのうちのひとり、マリアンナ・ヴェルチンスカヤは、本稿の冒頭で紹介した映画『イリイチの哨所（私は二十歳）』でチャーミングなヒロインを演じている。こんな形でもヴェルチンスキーは、後世の希望と自由への渴望につながっていたのだ。

五. 時代背景

興味深いのは、弾き語り詩人の輩出という一大文化現象の始まりが、あちこちの大学で生まれた学生歌だったということである。一九五〇年代前半、モスクワ国立大学の生物学部の学生たちが、簡単なギターコードによるシンフルなメロディーで、私的な感情、心配事、友情といった身近なテーマで歌いはじめた。モスクワ国立教育大学にも似たような動きが見られ、やがてここは「歌う大学」という通称で呼ばれるようになる¹⁵。これは、モスクワ国立教育大学のイニシャル「MTU」

の「педагогический (教育の)」を表す「П」を学生たちが「поющий (歌う)」と読み替えたところから来たらしい。この大学の学生だったユーリイ・ヴィズボル(一九三四—一九八四)やユーリイ・キム(一九三六—)は、後に有名な弾き語り詩人になる。

初めは仲間内の「親密圏」で披露されていた歌のパフォーマンスが、しだいに聴衆を集めたサロンコンサートへと発展し、テープレコーダーの普及に助けられ、多くの人に聞かれるようになる。やがて、大学を卒業してからも仲間と集まり歌や価値観を共有しつづけたという人たちが、一九五〇年代末にこそつて「自作自演の歌クラブ」を結成し、より規模の大きなコンサートやフェスティバルを開催しはじめる。それは、「自然発生し、自由で民主的な原理と法則をもった若者たちの運動」¹⁶だった。一九六七年にはモスクワで弾き語り詩人に関する大がかりな大会が開かれ、翌年の一九六八年にノヴォシビルスクで弾き語りフェスティバルがおこなわれた。ロシアの弾き語り文化の大衆化が急速に進み、ピークを迎えたのはこの頃だったと考えていいだろう。

雪どけ期に現れた自由指向の強い知識人を指す言葉として、「六十年代人」という言い方がある。一九五六年の第二十回共産党大会でフルシチョフ書記長がスターリン批判をしたことを直接の契機としているため、「二十回大会の申し子」とも言われる。本稿で紹介しているフツィエフ監督や一連の詩人たちの他に、この六十年代人リストには、作家のワシーリイ・アクシヨノフ、映画監督のアンドレイ・タルコフスキー、彫刻家のエルンスト・ネイズヴェースヌイ、作曲家のソフィヤ・グバ

イドウーリナ、アルフレド・シュニトケ……といった錚々たる人たちの名前を加えることができる。この顔ぶれを見るだけでも、六十年代人らの担った雪どけ期のロシア文化がいかに多様で魅力的だったか知れようというものだ。

この時期、ロシアの人々がどれほどアメリカに関心を持っていたか、どれほどアーネスト・ヘミングウェイ(二八九九—一九六二)に憧れていたかについては、文芸評論家ピョートル・ワイリとアレクサンドル・ゲニスが、著書『六十年代、ソヴィエト人の世界』の中で詳しく述べているとおりだが¹⁷、実際、アメリカを初めとする西側世界に対する関心には並々ならぬものがあつた。一九六〇年代後半は、アメリカの学生運動やフランスの五月革命が起こり、イタリア、フランス、日本でも大学紛争が起こっている。これら諸国では、学生が政治的に先鋭化し、大学当局や政府に対峙していく。雪どけ期のソ連での自由化を求める動きは、直接こうした紛争に影響を受けたわけではないにしても、リベラル化という世界的な傾向の一翼を担っていたことは間違いない。ロシアの弾き語り詩人の中にも、政治的に当局を揶揄するような内容の詩を書く者もいれば、あからさまな体制批判をしないまでも社会主義リアリズムの路線から逸脱する詩を歌う者もいた。

そうした状況の中で、周知のとおり一九六八年、「人間の顔をした社会主義」を目指したチェコスロヴァキアにブレジネフ政権はワルシャワ条約機構軍を侵攻させ「プラハの春」を弾圧した。以後、ソ連国内でも引締めや監視が強化され、バルドたちの活動までもが阻止・禁止されるようになる。

例えば、キムは、父親が朝鮮人、母親がロシア人だが、父は

スターリンの粛清の犠牲となつて銃殺され、母は連座したとの理由で長く強制収容所生活を余儀なくされた。彼は弾き語りをする一方、一九六〇年代半ばから、「異分子」への迫害をやめて人権を尊重するよう要求する当局宛の声明に署名するなど、人権擁護活動も行っていたが、ソ連のチェコへの軍事介入以後、教師の職も辞さざるをえなくなるとともに、嘲笑的・アイロニカルな「反ソ的」な歌を歌うことも禁止された。仕方なくキムは「ユーリイ・ミハイロフ」というペンネームを用いて戯曲やシナリオを書いて糊口をしのぐようになる。

六 反権力と気高さ

七弦ギターで弾き語りをしていたガーリチは、先に触れたように、一九六八年ノヴォシビルスクの「吟遊詩人の祭典」に招待され、芸術家を弾圧する権力を揶揄した「パステルナークの思ひ出に」を歌った。ソ連がチェコに軍事介入したのは、その数ヵ月後の八月二十日だ。ガーリチはすぐさま、「一九六八年八月二十二日」という日付を明記した詩「ペテルブルグ・ロマンス」を書いて、自らの姿勢を表明する。

…豪雨に向うなか、傷が痛み、

鬱々たる日々が過ぎゆく…

でもぼくは叫ぶ。「迫害者ども！」

そして自由の夜明けを称える¹⁸。

その後、ますます締め付けが厳しくなるにもかかわらず、ガーリチは反抗的な歌を歌うことをやめなかったため、当局からのさらなる圧力を受け、結局一九七四年に亡命せざるを得なくなる。ちなみに、アレクサンドル・ソルジェニーツィンも同じ一九七四年に国外に追放させられているが、二十年後の一九九四年、ソ連が崩壊した後ロシアに帰国した。しかしガーリチは、亡命してから三年あまりしか生きられなかった。彼が亡命直前に作った「ぼくが帰るとき」という詩を引こう。

ぼくが帰るとき…

笑わないでおくれ、ぼくが帰るとき、

地に足をつけずに二月の雪の上を走るとき、

かすかに見える跡をたどって暖かいねぐらへ

幸せのあまり身震いし、鳥のようなきみの呼び声に振り向くだろう。

ぼくが帰るとき。

ああ、ぼくが帰るとき…。

(略)

ぼくが帰るとき、

二月にナイチンゲールが鳴くだろう。

あの古いモチーフ、昔の、忘れられた古くさいモチーフで。

ぼくは倒れる

自分の勝利に打ち負かされ、

頭をきみの膝に当てるだろう、波止場にするように！

ぼくが帰るとき

でも、いつたいつ帰れるんだ?!¹⁹

ガリーチにとって最も愛しいロシアのイメージは二月の雪原なのかもしれない。二度と故国に戻れないことを予感していた詩人のリフレイン「ぼくが帰るとき (когда я вернусь)」が、同じフレーズでありながら反転して、最後に吐き捨てるような反語的な響き「いつ帰れるんだ?! (когда я вернусь?)」に変わる。ここには、やるせない望郷の念とともに、自由を踏みにじる権力者への怒りがあふれている。

ガリーチとは違い、オクジャワの場合は、声高な体制批判や激しい憤りはまず見られず、静かな哀しみ、優しい思いやり、秘かな祈り、そして何ものにも代えがたい愛についてのテーマが多い。とはいえ、その謙虚な物腰の奥にしたたかで強靱な信念があることはだれの目にも明らかだ。オクジャワは詩だけでなく長編や短編など散文も書いたが、一編だけ童話を残しており、この作品にそのことが端的に現れている。一九六〇年代後半、幼い息子に何通か手紙を送る機会があり、彼はそこに続き物のお話を書いた。後にそれをまとめたのが『すばらしい冒険旅行』である。

それは、「ぼく」が気の合った仲間たち（羊のクレীগ、ヘビのヨイコ、気弱な怪物グリグ）と一緒に船の旅に出かけ、巨人やハチや鉄カブトムシに襲われたり、アリやトンボに助けられたりするという冒険譚だが、物語の最後に、えたいの知れな

い悪者「ウンザリネチネチのノモカバ」に、「それぞれが好き勝手なことをしたり考えたりしてはいけない、全員が同じことをしたり考えたりするように」と命じられ、捕まって一括りに縛りあげられそうになる場面がある（ついでながら、「ノモカバ」と訳したのは、「Kapyt」。これは「バカもの」を意味する「Дурак」をさかさまにしたアナグラムなので、日本語訳もさかさまにした）。²⁰

ヘビは目のまえを飛んでいった蚊にとびかかる、クレীগは若いカミツレのほうにからだをのぼす、グリグは海へとまっしぐら、ぼくはぼくで船にむかった。
たちまち、てんでんばらばらさ。

そして、ぼくたちは風よりもはやく草原を走った²⁰。

ノモカバとは、みなに同じことをさせようとする全体主義的な権力者のメタファーであり、子供の想像力にも訴えかける愉快な皮肉になっている。逆にひとりひとりがそれぞれ自分の好きなことをするぼくたちとは、個性を重んじる自由人であり、ソ連体制下で息苦しい思いをしていた人々のことだろう。オクジャワの生い立ちがキムとよく似ていて、グルジア（ジョージア）人の父は粛清され、アルメニア人の母は十年近くもラーゲリに入れられていた。「人民の敵」の子というレッテルのもとでスターリン時代を生きたのはどれほど辛かっただろう。同じような理不尽で強大な鉄拳に喘いでいた人々に向かってオクジャワが語りかけたこと、それは何よりも「人間らしさ」を失わずにいようということだった。控えめでそつと囁くような

トーンが多いなか、「かけがえのない軍勢」という次の短い詩には、その呼びかけがかなりストレートに表されている。

良心、気高さ、尊厳――

それこそがぼくたちのかけがえのない軍勢。

それに手を差しのべよう、

そのためなら火の中だって怖くない。

その面立ちは尊く、目をみはるほど。

それに自らの短い一生を捧げよう。

勝利者にはなれないかもしれない、

でもそのかわり、人間として死ぬことはできる²¹。

たとえ厳しい状況にあつても良心を捨ててはいけない、たとえひ弱であつても卑劣な振舞いをしてはならない。人間として死ぬこと、気高くあること。それこそが「ぼくたちの軍勢」、つまり人間性を競う闘いにおいて味方になってくれる大事な価値観なのである。そうした価値観を共有した人たちがオクジャワの声に心を震わせたのだ。

仮に、オクジャワの愛と気高さを洗練された魅力と呼ぶなら、魂の奥底から絞り出すような太くて低いヴィソツキーの声は、さしずめ野生の力強さといったところだろうか。ヴィソツキーは、オクジャワをだれよりも尊敬していた。ヴィソツキーはタガンカ劇場のスター俳優で、映画にも多数出演していたが、自身、非常に優れた詩人であり、弾き語りをし（ただし



〈図4〉 ヴィソツキー

が演出した画期的な『ハムレット』では、十七世紀のデンマークの王子を演じたヴィソツキーが舞台上でギターの弾き語りをしている。

ヴィソツキー研究者のオリガ・シーリナによると、彼は音楽より詩のことは重視していたものの、その詩と音楽と演奏のあいだには驚異的な調和があり、それは詩の韻律を最大限音楽的に活用したことであったという。シーリナは、彼が詩の韻律と音楽の拍子（リズム）を微妙にずらすことで絶妙な緊張感を生んでいるとも指摘している²³。ヴィソツキーの場合、演技者としての才能が弾き語りにも生かされ、そのパフォーマンスに「詩人」作曲家「演奏者」俳優」という類まれな融合が成立していたのだろう。

詩の内容はじつに多様で、彼自身を思わせる「自伝的」な語りもあれば、前線で戦った兵士やラーゲリを経験した人の心境を隠語とともに一人称で表す作品もある。一九七五年にあるインタビューで「あなたの信条は何か」と尋ねられ、ヴィソツキーは「好きじゃない」という詩がその答えになるだろうとしてその詩を弾き語りで披露している²⁴。

自分自身のことを大衆的な意味合いでの「パルド」とは考えていなかったという²²、圧倒的な人気を誇るマルチャレントだった。タガンカ劇場でユーリイ・リュビモフ

劇的な結末なんて好きじゃない、
けつして生き疲れたりなどしない。
楽しい歌が書けないなら
どんな季節も好きじゃない。

冷たい皮肉は好きじゃない、
熱狂は信じない、それに——
他人が肩越しに覗きこんで
ばくの手紙を読むのも好きじゃない。

中途半端は好きじゃない、
会話を邪魔されるのも。
背中から撃たれるのは好きじゃない、
面と向かって撃つのも反対だ。

(略)

怖気づく自分が好きじゃない、
罪なき者が殴られるのは耐えられない。
心に踏みこまれるのは好きじゃない
とくに心に唾を吐きかけられているときは²⁵。

この詩が一九六八年末に書かれたことは、もちろん偶然ではない。ヴィソツキーは、公的なコンサートをおこなうことを禁じられ、レコードも長らく出すことができなかった。それは、

こうした反権力、反体制的色調を帯びた詩が、強烈なインパクトを持つ表現力と抗いがたい魅力で人々の心を掴むことを当局が恐れたからに他ならない。しかし、どんなに当局が禁止しても、文学と音楽の絶妙なカクテルは人々を酔わせ、夢中にさせた。音質のあまりよくないテープレコーダーで彼の歌は繰り返し聞かれ、狭い共同住宅で友人たちが集まると、だれからともなくギターを手に取る者が出てきて、オクジャワやヴィソツキーの歌を歌ったのだった。

七. おわりに

一九八〇年、四十二歳の若さでヴィソツキーが亡くなったとき、ちょうどモスクワ・オリンピックの真つ最中だったが、彼の葬儀には何万人もの人が集まったという。現代ロシアの作家ミハイル・シーシキンの自伝的短編「バックベルトの付いたコート」には、一九八二年に学校でヴィソツキー追悼コンサートをしたという生徒たちの希望を容れて許可した学校長（語り手の母）の逸話がある。追悼の夕べ（生徒たちがヴィソツキーの歌をうたい、彼が歌っている録音を聞くというイベント）の後、「見せしめの鞭」が振るわれ、校長は激しくつるし上げられ、挙句の果てには学校を追われてしまう²⁶。ことほどさように、当時「ヴィソツキー」は要注意事項だった。そして彼の歌は、公式には認められていないにもかかわらずだれもが知っていて、空気のように大事なものの、イデオロギー的締めつけの厳しい社会に生きていく上でなくてはならないものだったのである。

ペレストロイカが始まるとともに風向きは変わり、ソ連崩壊後、弾き語り詩人たちは、自由にコンサートをしたりレコードやCDを出すことができるようになった。ヴィソツキーはまだに非常に人気がある。二〇一八年、全ロシア世論調査センターがおこなったアンケート調査(あなたのアイドルはだれか?)によれば、ヴィソツキーは宇宙飛行士ユーリイ・ガガーリンに次いで二位にランクインしているという²⁷。もつとも、もし彼がこのニュースを聞いたとしたら、「アイドルだなんて好きじゃない」と言うにちがいないが。

奇しくも、ヴィソツキーが亡くなった一九八〇年は、ジョン・レノンが命を落とした年でもある。しかも、ヴィソツキー(一九三八—一九八〇)とレノン(一九四〇—一九八〇)は二歳しか年の違いがない。ふたりは、同じ世代の人間として、同じ時代精神を共有し体現した。鉄のカーテン、ベルリンの壁の東側と西側で、反戦と反権力を歌いあげ、多くの人々の支持を得たのだ。正反対のように思われていた東西陣営で、それぞれ熱狂的な人気を勝ち得ていた音楽。世界は連動していたのである。

二十世紀後半、雪どけ以後のロシアでは、ヴィソツキーを含めた一群の優れた詩人・弾き語り詩人が輩出し、多彩な顔ぶれがそれぞれの個性と感性で魂の叫びを詩にした。この一大文化現象は、アレクサンドル・プーシキンを中心とする十九世紀初頭の「詩の金の時代」、アレクサンドル・ブロークを中心とする二十世紀初頭の「詩の銀の時代」につづく、ロシア文学史上きわめて重要な詩的ムーブメントであったと位置づけられるのではないか。ロシアの人々を熱狂させたこの時期を、筆者と

しては、ウラジーミル・ヴィソツキーを中心とする「詩の銅の時代」と名づけたい。

注

1 もつとも、雪どけ期だったにもかかわらず、この映画は検閲で多数の修正を強要されたため、一九五九年に制作が始められたのに公開されたのはようやく一九六五年になってからで、タイトルも「私は二十歳」に変更しなければならなかった。内容もタイトルも元通りになって公開されたのはペレストロイカ期の一九八八年のことである。

2 Песни Булата Окуджавы. М.: Музыка, 1989. С.75.

3 ソ連時代から崩壊後の詩の朗読会の歴史については、鴻野わか菜「ソ連崩壊後の文学——詩の朗読会の歴史」『SLAVISTIKA』No.28(東京大学スラヴ語スラヴ文学研究室、二〇一三年)二六七—二八一頁を参照。

4 ガーリチが一九六八年三月ノヴォシビルスクで開催された「歌の祭典」で歌ったときのスチールと音声を用いてドキュメンタリーフィルムが制作されている。「Запрещенные песни» Режиссер: Новиков В. (Новосибирская студия кинохроники, 1990).

5 <https://www.youtube.com/watch?v=3SgXRdIngU&t=1232s> (二〇一八年二月一日閲覧)。

6 Александр Галич. Когда я вернусь. Полное собрание стихов и песен. Франкфурт: Поев, 1981. С.122-123.

7 Р. Шипов. Поющие поэты. // Антология бардовской песни. М.: Эксмо, 2009. С.12.

8 Песни Булата Окуджавы. С.83.

- 8 A. Синявский. «Театр Галича» Время и мы. No.14. // Александр Галич. Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен. Франкфурт: Посев, 1981. С.11.
- 9 歌や踊りなどのパフォーマンスが披露できる舞台付きのカフェやレストランのこと。
- 10 山之内重美『黒い瞳から百万本のバラまで』（ユーラシア・ブックレット No.31、東洋書店、二〇〇二年）十五頁。
- 11 武隈喜一「黒いロシア 白いロシア——アヴァンギャルドの記憶」（水声社、二〇一五年）一〇七頁。
- 12 <http://musicgu.ru/aleksandr_vertinskiy/proshchalniy_uzhin.html> (二〇一八年二月一日閲覧)。
- 13 Александр Галич. Прощальный ужин // Время и мы. 1987. No.99. С.227.
- 14 同11。
- 15 Барды и авторская песня. Русский феномен. <<http://ussr-krito.ru/2015/10/24/bardy-i-avtorskaya-pesnya-russkij-fenomen/>> (二〇一八年二月一日閲覧)。
- 16 Антология бардовской песни. М.: Эксмо, 2009. С.14.
- 17 Петр Вайль, Александр Ленин. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С.64-74.
- 18 Галич. Когда я вернусь. С.28.
- 19 Галич. Когда я вернусь. С.299.
- 20 Булат Окуджава. Прелестные приключения. М.: Время, 2016. С.107-108.
- 21 Песни Булата Окуджавы. С.177.
- 22 Ольга Шилкина. Творчество Владимира Высоцкого и традиции русской классической литературы. СПб.: ООО. Островитянин, 2009. С.182.
- 23 Шилкина. Творчество Владимира Высоцкого. С.203.
- 24 Оостотриаのテレビ局が「劇場通りの子供たち」というドキュメンタリーフィルムを制作したときのインタビュー。<<http://vysotskiy.lit-info.ru/vysotskiy/intervyu/intervyu-vysock-ogo-dlya-dokumentalnogo-filma.htm>> (二〇一八年二月三日閲覧)。
- 25 Владимир Высоцкий. Собрание сочинений в пяти томах. Том 2. Тула: Тулица, 1995. С.67-68.
- 26 Михаил Шилкин. Пальто с хлястиком. М.: АСТ, 2017.
- 27 <<https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=116650>> (二〇一八年二月三日閲覧)。
- 〈図1〉 Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Сост. А.Е.Крылов. М.: Булат, 2005.
- 〈図2〉 Александр Галич. Коллекция легендарных песен. ООО «Музыкальные права», 2012.
- 〈図3〉 М.Кравчинский, Н. Насонова. Легенды и звезды шансона от Вертинского до Шуфутинского. СПб.: Амфора, 2008.
- 〈図4〉 Владимир Высоцкий. Собрание сочинений в пяти томах. Том 2. Тула: Тулица, 1995.