

「詩人ウラジーミル・ヴィソツキー」の構築

— 文学という資本の運動 —

石橋良生

1950年代後半以降のソ連には、世界各地においてと同様、自作の詩をギターの伴奏に合わせて歌う吟遊詩人(バルド бард)が登場し、ロシア文化史における特異な現象の一つとなった。特筆すべきは、彼らの作品が単なる流行歌というよりも、詩・文学とみなされていることである。先行研究も少なくないが、通常の作家や詩人たちのケースとは異なり、中心的な問題となっているのは、リャザノフ言うところの「詩の質」¹すなわち、バルドたちの作品が本当に文学であるといえるのか、またもしそうならば、文学たらしめているのは何かという点である。

しかし、評価を問題にしながらも、文学であるという先取りされた前提のもとに、その根拠を詩人の資質や文学的伝統との連続性などに求めるような議論においては、作品に価値を付与する一連のプロセスには奇与しても、いかにして価値が産出されるのかについては分析の対象外とならざるをえない。

本稿においても先の問題を検討するが、以上の観点から、価値の生成過程に重点を置き、対象をテキストだけでなく、生産・受容の局面にも広げ、歴史的に検討する。その際、文学とその外部との境界に位置していたヴィソツキーのケースを中心に分析することによって、「文学」についても考察を試みる。

1. バルドたちの登場 (60年代前半)

1.1 1960年前後における文化生産の場とバルドたちの占める位置

「文学といえるのか」という問いが前提とする特定の価値観は、例えばランク付けという行為に顕著なように、作品や作者の、そして読むという経験の個別性を捨象し、この単一の尺度のもとに階層化する。この構造は、当の価値観が共有される限り、持たざるものを所有へと、そして持てるものに対しては、新興勢力から身を引き離すべく更なる価値を生み出す差異化へと絶えず駆り立てる。また、持つ可能性を絶たれたものに対してはその価値を取るに足らないものとして無化させるべく、異なる価値へと向かわせるだろう。

以上のように、ある世界を成立せしめ、その動力と

なる価値は、個々の人間の手を離れて自己増殖を目的とする主体へと転化を遂げる。この広義の「資本」の運動が作り出す空間を、ブルデューの〈場〉という概念と接続して考えることができる。それは、政治や経済とは異なる価値観に従って固有の歴史を歩んできた結果、独自の問題系や規則を有し、相対的に自律した空間を意味する。この空間は、各行為者によって認識されることで、内面から知覚・実践を枠付けてもいる。以下ではこのような空間における階層的位置づけによって条件づけられる知覚のあり方や実践の論理を明らかにしながら、実際の行為の意味を探っていく。

まず検討されねばならないのはバルドが登場した1960年頃における文化生産の場の状態と彼らの占める位置である。ロシアの文学場は、他律的原理たる政治との対立によって構造化されており、御用作家と反体制派との対立、そして両者が前提とする政治から距離をとる純粋文学という三潮流による闘争の歴史を歩んできた。そして、バルドが登場する雪解け期は、社会主義リアリズムの後退に伴い、自律的セクターが勢力を増しつつあった時期にあたっている。

バルドたちの位置関係については、各自の所有する資本との関係において検討する必要があるが、詩集の公刊や作家同盟への加入に熱意を燃やしたものの失意を味わわざるを得なかったなどといった、ヴィソツキーの関心のあり方から、作家同盟員であるか否か、あるいは著書の出版、キャリア、交友関係、高名な作家や批評家による賞賛などといった諸指標を手がかりに相互の位置関係を把握することができるだろう。

オクジャワ、ガーリチ、ヴィソツキーという代表的なバルドについて検討すると、60年頃において最も多くの資本を所有していたのは、詩人にしてバルドの先駆者であったオクジャワであろう。年齢はガーリチより若い、詩人としてのキャリアは長く、既に詩集2冊に中編小説を世に出すなど実績を残している。当時最盛期を迎えていた「詩のコンサート」においてエフトゥシェンコらとともに演壇に立っていることなどからも既に詩人として承認されていたことがうかがえる。

また、ガーリチも劇作家・映画作家としての経歴か

ら、「ソヴィエト作家」としてではあれ、既に相当程度の評価を得ている。他分野から得た資本とはいえ、バルドとしての活動に移行するにあたっては、ジャンルの隣接性から既得資本を比較的スムーズに移動できたはずである。実際、友人には既に名声を博していたネクラソフがおり、エフトゥシェンコやチュコフスキーらと交友関係を結んでいることから、詩人として確かな評価を得ていたであろうことが推測できる。

一方、ヴィソツキーとはいえば、ガーリチとほぼ同時期かそれ以前にキャリアをスタートしてはいるものの、作家同盟員ではないという点で正統性が疑われるし、また後にタガンカ劇場の俳優として名を馳せることになるものの、演出家と俳優との格差は厳然としてあるだろう。演劇学校の師シニャフスキーとの関係にしても、師弟関係であって対等ではない。加えて当時のシニャフスキーが偽名を用いて非公式に作家活動を行っていたことからすれば、彼の評価が即座に文学場における資本へと転換されなかったはずであり、より「文学的」な先の二人との差は歴然としている。

ごく大雑把にいったら、バルドたちは自律的セクター内の若年層に属し、主に社会派文学集団の中低層を占めている。とはいえ、作家同盟に所属する詩人から、駆け出しの俳優、学生にいたるまでその分布は広範に及び、各自の所有する資本量にはかなりのばらつきがみられる。大別して、既に一定の評価を得ている詩人グループと未承認の下位集団があったといえるだろう。

1.2 泥棒の歌

ヴィソツキー作品は朗読される詩の延長上にあるといわれることがあるが、生産、受容のあり方をみる限り、通常の詩とは明らかに区別されていたことを指摘しておかねばならない。60年代前半の作品は、概ね、ラーゲリの四人や街の無頼漢などの生活を描いた「泥棒の歌」(блатная песня)という歌謡ジャンルに則っており、公認の大衆歌謡に見られる陽気な体制賛美とは対照的である。ただその一方、『ポリショイ・カレートニー』(Большой Каретный, 1962)という作品の構成を見ると、全5連のうち3連までもが同一のリフレインであるというように、歌の文法に則った作詞法が目立つ。更にシニャフスキー夫妻の回想によれば、若かりし頃のヴィソツキーは「感情の爆発も絶叫もなく、とてもきれいな声」で歌っていたというように、²うまく歌うことに対しても多大な関心を向けており、後に見られるように、歌というジャンル自体を否定しているわけではない。これらからいえるのは、作者の意識は詞の内容に向けられていたにせよ、実際のところ

ろ、作品の生産は、歌の枠組みの中において、公式の大衆歌謡との対比の上になされたということである。

受容の局面に目を転ずると、バルド作品は度重なるカセットテープのダビングを通して普及したが、バルド現象のシンボルとされる、この新たなメディアによる非公式の流通形態は、「マグニティズダート」(магнитыздат)と呼ばれている。サミズダートなどと同様の合成語であり、それらを容易に連想させるように、メディアそれ自体に非公式ないしは反体制的な含意が伴うだけでなく、「イズダート」(<издать)という語が用いられていることからすれば、歌や音楽作品というよりも、書物、とりわけ文学作品の普及メディアとしての性格をも与えられているように思われる。しかし、60年代前半の時点においては、まだ決して政治的反体制という色彩を帯びたメディアとも、また文学作品の流通メディアとも認識されてはなかった。

ソ連でテープレコーダーが製造され、普及するようになったのは1950年代後半以降であるが、情報統制に並々ならぬ意欲を見せたソヴィエト政府がテープレコーダーに対してはなんら規制を加えなかったという事実が物語るように、当時この新たなメディアが反体制的なものとして危険視されていたわけではない。そして、そのようなメディアを通して流通するバルドたちの作品にしても、非公式でこそあれ、反体制的のみなされていたとは考えにくい。

また、しばしばバルドたちの作品が、朗読される詩の延長線上に位置づけられることからすれば、バルドのパフォーマンスを収録したテープと同様に、詩の朗読テープがあってもよさそうなものである。のみならず、そもそも、会議の模様を録音するなど、テープレコーダーの利用可能性は多様であったはずである。にもかかわらず、あるテープ愛好家のコレクションを見る限り、主に娯楽音楽の消費に限られていることからすれば、³テープレコーダーが音楽消費以外の用途に使用されることは稀であったと考えられる。してみれば、やはり、主としてこのメディアを介して流通するバルド作品は、受容者の知覚図式においても、読まれる詩とは明確に区別され、歌としてカテゴライズされていたといえるだろう。

2. 「バルド」の形成 (60年代後半から70年代初頭)

2.1 テキスト内空間の変化

60年代半ば、「泥棒の歌」が不意にヴィソツキーのレパートリーから姿を消した。他方、モスクワの下町

を舞台としていたテキスト内空間は、大きな広がりを見せ始め、そのテーマも戦争から登山、日常生活など多岐にわたることから「ソ連生活の百科辞典」といわれるほどである。こうした主題の多彩さに伴って、一人称で語る主人公もまた、兵士やスポーツ選手から狼をはじめとする動物、果てはマイクや戦闘機など無生物にまで及ぶのだが、この断絶は、伝記的記述に見られる以下の変化と無関係ではないように思われる。

64年にリュビーモフ率いるタガンカ劇場の一員となったヴィソツキーは、演出家や劇場の名声にも与り、作家をはじめとする知識人からも評価されるようになるが、同時代人の証言によれば、それ以前はオクジャワらと異なり「周りの友達を楽しませる」ためにやっていたのが、急に「真面目」になったというのである。⁴

ヴィソツキー作品はそもそも歌であったと述べたが、確かに歌ではあっても、以前の段階においては、ジャンル意識は希薄であって、決して低級なものとは感じられていなかったようにみえる。しかし、作家たちの評価を通して内面化された基準に従って自らを省みることになった結果、過去が「文学ではなかった」ものとして否定的相貌を呈することになったのではなからうか。とすれば、詩人としての主体が誕生したのは、ギターを手にした時ではなく、この時点においてであるといってもよいだろう。

とはいえ、必ずしも「真面目」一辺倒であったわけではない。ブレジネフ時代のソ連における醜悪な日常生活を風刺した『テレビの前での会話』(Диалог у телевизора, 1973)は、ジーナとヴァーニャという共通点の少ない夫婦の会話から成っている。

— ねえ、ヴァーニャ、見てあのピエロ。
あの口、紐で結んだほうがいいんじゃない
ねえ、なんであんなに顔塗らたくってんの
あの声ったら、アル中みたい。
(……)

— ぐだぐだ言ってねえで、
店にいった (ウォッカでも買って) 来いよ
何だ、いかねえのか? じゃあ俺が行く
そどこいったら。

(I, 343)⁵

各パートでは、おどけた女声と深酒で潰れたような男声を使い分け一人二役が演じられる。ヴィソツキーといえば、停滞した社会状況の反映といわれる作品群において顕著な、「自由を渴望する」かのような、しわがれ声の絶叫がトレードマークとなっている感があるが、こうしたコミカルな作品に見られるように、お

どけた声をはじめ文字通り複数の声があったことは指摘しておかねばならない。

2.2 受容

さて、受容に関しては、「反体制的で危険な内容のためテープレコーダーでのダビングを通して知識人たちの間に広まった」といわれるが、実際には、受容層やメディアは多様であった。数あるヴィソツキー作品中で最も人気があり、晩年に至るまでコンサートの主要レパートリーとなっていたのは、スポーツや戦争などをテーマにした60年代後半の作品で、その多くは自ら出演した国内大衆向け娯楽映画の挿入歌である。⁶ それどころか、KGB職員のためにコンサートが催されているように、⁷ 政治権力者らも愛国的な戦争の歌を中心に愛聴していたのであって、政治的反体制といった観点からのみ受容されたわけではない。

他方、「泥棒の歌を歌い広めたのは知識人だったが、彼らにとって泥棒の歌は、自由や独立を、あるいは偽善、虚偽への絶望的抵抗を意味した」⁸ と同時代人が証言するように、知識人たちの受容のあり方は大衆とは異なるものであった。先に挙げた『テレビの前での会話』においてノヴィコフは、ヴィソツキーに「ゴーゴリのヒューマニズムの後継者」を見るのであるが、⁹ この指摘には、両者およびそのテキスト自体の共通点よりも、むしろテキストに対する受容者の姿勢や評価図式における共通点が見受けられる。ここには、ゴーゴリの『検察官』が世に出た際、笑いといった側面や細部が軽視され、もっぱら政治的風刺劇として受容されたというエピソードや、『外套』の下級官吏に向けられたヒューマニスティックな共感のまなざしが直ちに社会批判に転じたこととの共通点が見て取れる。言い換えれば、ロシアの文学場において連綿と育まれてきた、笑いながらも行間に倫理を見出さずにはいられない、そして社会の変革へと思いを致さずにはいられないという、あの性向が息づいているのを見ることができよう。

ブルデューは芸術作品とその価値について次のように述べる。「芸術作品は、それが暗黙のうちに要求する美的性向と美的能力をそなえた鑑賞者によって把握されてはじめて、芸術作品として、つまり意味と価値を付与された象徴的对象物として存在するのであってみれば、芸術作品を芸術作品たらしめるのは審美家の目であるといってもいいだろう」¹⁰ ここで指摘されているのは、芸術作品とその価値にまつわる非対称的關係である。すなわち、それ自体としては単に芸術家の労働の結果に過ぎないはずの生産物が、芸術作品へ

の跳躍を遂げるのは、「芸術作品」として鑑賞する眼によってではないという点、そして、その価値や意味を決めるのは大衆でも政治権力者でもなく、深遠な意味を理解し、価値を鑑定することができる芸術家や批評家らであるという点において非対称的な関係である。

ロシアでは、とりわけ文学場においては、現実批判と真実の開示といった倫理的観点から文学を評価し、文学を娯楽からは最も遠いものと考えような歴史の中で受容者の性向が培われてきた。こうした受容のあり方は、当時の厳しい検閲状況と相まって、しばしば作者の意図しない細部にまで政治的反体制という含意を嗅ぎ分ける裏読みをもたらし、必ずしも現実批判には還元されえない、愛国的なヒロイズムや笑いなど多彩な声を持つヴィソツキー作品の中にも娯楽にとどまらない「真実」が見出されることとなった。

あるいはまた、「初期作品のほとんどは偽作といわれています」というインタビューの質問が物語るように、¹¹ 先の原理には還元できない一連の初期作品が「天才のいたずら」¹²として切り捨てられていった。知識人によって、倫理性や社会性という側面から評価されるようになった結果、「しわがれ声」に象徴される、現実を糾弾する絶望的なモノローグが社会における支配的な意味になっていく。そればかりか、このような受容のあり方はまた、それによって評価される作家の生産のあり方をも方向付けることになるのであり、その結果、自覚的で使命感に燃えた反体制的詩人へと仕立て上げられていくのである。

2.3 「バルド」というカテゴリー

これまでギター伴奏に合わせて自作の詩を歌う吟遊詩人のことを便宜上、「バルド」と呼んできたが、実際には多様な呼称が並存していた。「歌手」あるいは「歌う詩人」のほか「トゥルバドール」(трубадур)などとも呼ばれた作者の呼称が、「バルド」へと収斂するのは60年代後半のことである。また、それに伴い、このジャンルの呼称も淘汰され、「アマチュア・ソング」(самодельная песня)あるいは「作家(作者)の歌」(авторская песня)と呼ばれるようになる。加えて、先の知識人的な受容のあり方と切り離せない「マグニティズダート」という語が定着したのもこの頃であったが、以後、多分に娯楽的性格を帯びていたこのジャンルは、単に非公式であるにとどまらず反体制という意味をも背負わされるようになっていく。

このジャンルの先駆者オクジャワは、かつては、と

もに詩の朗読コンサートの舞台に立ったエフトゥシェンコやヴォズネセンスキーらとともに並べて論じられ、「歌う詩人」と称されていたが、いまや格下のバルドたちと並置され、バルド運動の旗手とでもいべき位置を占めることになる。こうした変化にも見て取れるように、ジャンルおよび作者の呼称が一元化へ向かうに伴って、階層的にも多様であった作者たちが同一の集団として分類されるようになっていくのである。

3. ロシア詩人という形象 (70年代)

3.1 バルドとの絶縁

これに対し、傑出したバルドたちは、自らを「バルド」などではなく「詩人」と主張し、文学への傾斜を強めていく。ガーリチは次のように語っている。「私はバルドではなく詩人だ。歌のような詩を書いているのであって、それを歌っているように装っているだけだ。なぜ若くもないのに、歌もギターも下手なくせにこんなことをしようなどと思ったのか。それは恐らく、我々が至るところで洗練された美しい声に欺かれているからだ。真実を語る時が来たのだ」¹³ また、前章で触れたジャンルの呼称に関し、ヴィソツキーは自作が「アマチュア・ソング」などではなく「作家の歌」と度々強調する。¹⁴ スミスも指摘するように、彼らの論理においては、「稚拙な演奏技術や、ボイス・トレーニングを受けていない声」は「公認のプロフェッショナルな歌との差異化をもたらすだけでなく、真摯さの証しともなっている」のであるが、¹⁵ 音楽面での素朴さがその内容の真摯さだけでなく、同時に詩人であることをも保証しているのである。美しい声や音楽に、内容の貧しさだけでなく、時には虚偽さえも見出し、それに対置される稚拙な技巧を真摯さという肯定的価値へと積極的に転換して提示するという戦略は代表的なバルドたちに共通している。

このように、しばしば同一カテゴリーに分類され、正統性を獲得する上での妨げとなっている、「アマチュア・ソング」や「バルド」、「歌」との絶縁が再三にわたって宣言される。他方で、「作家の歌」とは本質的に歌ではなく「ギターの伴奏をともなった詩」とであると定義され、¹⁶ 自らに有利な分類システムが社会に向けて提示されるのである。

社会に向けて自作を詩と規定することはまた、反作用的にテキストにも影響を及ぼすことになる。「アマチュア・ソング」の作者たる中下層バルドたちにとっては、もはや歌詞を自作しない者たちも現れ始めたように、互いに歌唱やメロディーなど音楽面で差異化を

図る傾向が目立つのに対し、代表的バルドたちの作品には音楽的發展はほとんどみられない。

ヴィソツキー作品に関していえば、歌うことを前提として書かれた作品の特徴であったリフレインが消え、単調なギター伴奏を背景に、長いモノローグが、もはや繰り返されることなく延々と続くようになる。そして、従来のダイアログ作品を構成していた甲高く猥雑な笑い声や誇張された方言風のアクセントなどといった複数の声は、社会の虚偽を告発する真摯な絶叫によってかき消され、叙情的なモノローグへと一元化されていく。伝達内容が音声に対して優位を占め、言葉が透明な媒体と化していくのに伴って、もはやヴィソツキーについて語る際には、もっぱら意味内容としての「詩」ばかりが取り上げられることになるというように、受容者の経験までもが変容するのである。

3.2 ロシア性への傾斜

先に検討した、美しい声や音楽からの差異化に見られるロジックには、ロシアにおいて育まれてきた価値転倒的な思考様式が踏襲されている。すなわち、文明の悪に汚されず無垢であるがゆえにナロードが崇められ、またそれが民族のレベルに転じ、後進のロシアが西欧に優越するという例の論理である。ただ、「ロシアなくして私は何者でもない。私が書くのはナロードのためだが、そのナロードなくして私はない」¹⁷と語るヴィソツキーにとって、ロシアやナロードは「書く」ことから切り離されてあるわけではない。

「西側では作家の歌を『プロテスト・ソング』と呼んでいる。(……)それらは、私やオクジャワがやっていることとは何の関係もない。(……)私の歌の根源にあるのは極めてロシア的なものだ。実際のところ、ロシア人にしか理解できないものなのだ。(……)例外はあれ、フランス人にとっては、歌は問題を扱うものではなく、娯楽に過ぎないのだ」¹⁸「ロシア人にしか理解できない」とさえ言われ、もはや理性による理解すら拒まれているように、「ロシア」の正統性が無条件で保証されているのであってみれば、西側シンガー・ソングライターとの差異が殊更強調されるのは、スミスが指摘するように、文学的伝統との連続性や流通メディアという点で実際に異なっているからというよりも、¹⁹むしろこの「ロシア」を領有せんがためであって、それゆえにこそ、あえて差異を作り出さねばならなかったといえる。

以上の過程において言説の枠組みを規定しているのは、「ロシアと西欧」、「ロシアとソ連」、「ナロードとインテリゲンツィヤ」、「真実と虚偽」などといった一連の

二項対立図式であることは明瞭である。伝統的に培われてきたこれらの図式は、それぞれ地政学、歴史、階層、倫理といった異なるカテゴリーに属し、相互の結びつきに必然性はない。にもかかわらず、各カテゴリー間における相対的な位置関係、換言すれば肯定/否定といった価値的属性を共有することで、各項は、「文学と娯楽」、より正確に言えば、「文学と非文学」という、そもそも文学場自体を成立せしめている根源的な区別のメタファーとして接合されているのである。とすればバルドたちが「歌」や「アマチュア・ソング」、そして西側のシンガー・ソングライターに対して距離をとろうとしたのも、無意識的にこれらの図式に訴えて、自らも抱えているかもしれない否定的な属性を非自己として他者に転嫁し、他方で、「真実」や「ロシア」といった一連の肯定性を領有することによって、自己を「文学」として規定するためであったといえるだろう。

このように、〈場〉との関連においてコード化された語彙が示している社会性は、また創作をも方向づけることになる。クラークの指摘によれば、タガンカ劇場でヴィソツキー主演の「ハムレット」が初演された71年頃からその詩的世界が変化を見せ、詩人＝ハムレットとしてのモノローグを特徴とする、内省的・哲学的傾向が目立ち始めるという。²⁰ヴィソツキーが「ハムレット」役に固執したことは伝記からもうかがい知れるが、²¹それは必ずしもシェイクスピア作品の古びることのない現代性に還元できるものではない。ロシアにおいて、ハムレットは常に特別な関心を払われ続け、プーシキンををはじめアフマトヴァやパステルナークなど錚々たる大詩人たちがこのハムレットを主題としてきた結果、ハムレットという形象自体が価値を備えているものと錯認されたのである。してみれば、この執着が意味するのは、ハムレットを介することで大詩人たちと同じ位置に立とうとする倒錯的な欲望に他ならない。

ハムレット＝ヴィソツキーとしての文学的マニフェストといえる『俺のハムレット』(Мой Гамлет, 1972)は、もはや歌うことを前提としておらず、実際一度も歌われることはなかったという点で象徴的であるが、「俺たちはみな、面倒な答えを作りはしても/必要な問いを見つけていない」(II, 47)という結末で提示されている「問いと答え」とは、リハチョフが言うところのロシア文学のエートスそのものであり、²²以後この「問いと答え」が中心的主題となっていくのである。

石橋良生

何がロシアに起きるのか。何が。誰が答えてくれる。
いや誰も。

(『遺言』)²³

誰もこの問いに答えてはくれない以上、自らこの役割
を引き受けるほかない。

俺がここにやって来たのは、
誰かの気に入るためではない。
俺がここにやって来たのは真実を答えるため。²⁴

ここには泥棒の歌や中期の作品などに見られた「遊
び」の精神はもはや微塵も見られない。更に 1975 年
に発表された『円屋根』(Купола)においては社会の
虚偽を告発するにとどまらず、リハチョフが指摘する
もうひとつの性向、「未来の夢想」という希望の哲学
も主題に加わることになる。

あたかも約束の七つの弦が
次々に鳴り出したかのよう。
ガマユン鳥が
希望を届けてくれる。

鐘楼は青空を貫く、
銅鐘が、ああ銅鐘が
喜ぶともなく、怒るともなく。
ロシアの円屋根を純金が包む、
神の目に留まろうと。

(I, 401)

バルドの象徴たる七弦のギターは、いまや抵抗のシ
ンボルとしてではなく、フォークロアに登場するガマ
ユン鳥と重ね合わせられ、来るべき「希望」の隠喩と
して描かれるのだが、ここには「詩人以上の存在」た
らうとするロシア詩人の姿を見ることができよう。

4. 現実の位置と死後の承認

しかし、テキストに表象された詩人像が現実と一致
したかといえば、必ずしもそうではない。「芸術が欺
瞞に溢れるほど、そして芸術家が書物の中に閉じこも
り、書けもしない作家がわれわれの眼に偉大な古典と
して映り、テレビが媚を売れば売ればほど、ますますけ
たたましくヴィソツキーの声が轟いた」²⁵とは映画監
督ゲルマンがヴィソツキーに捧げた追悼の辞であるが、
このような好意的な文章においてさえ、ヴィソツキー
が位置づけられるのは芸術とテレビとの間であった。

70年代には既にオクジャワは活動の重心を歴史小
説へと移していたが、80年頃には、ガーリチ、ヴィ

ソツキーが相次いで死去し、以後バルドたちの活動は
沈静化する。しかし、その声が聞かれなくなるのとは
対照的に、彼らの作品は印刷されて読まれるようにも
なっていく。生前、ヴィソツキーは詩集を出版するこ
とができなかったが、その死語の 81 年には詩集『神
経』(Нерв)が刊行されており、聴くための歌から、
読むための詩へと受容のあり方が変わっていく。更に
ペレストロイカ期には、公に承認されたばかりか、
「ヴィソツキー・ブーム」が到来し、レコード、詩集
のほか、関連文献までもが立て続けに刊行されている。

このブームは 90 年頃には衰退に向かうが、それに
伴い、ヴィソツキーに対する関心はジャーナリズムか
らアカデミズムの領域へと推移する。²⁶「ヴィソツ
キー学」という新たな学問領域が研究対象とするのは
もっぱら書記テキストであり、ノヴィコフによれば、
作家の歌は「『目で』読んででも」十分鑑賞に耐えう
る、紛れもない詩である。²⁷ただ別の機会に彼が問題と
しているのが「ヴィソツキー学の地位」²⁸であることも
考慮すれば、ここには研究対象を価値あるものとする
ことで、ロシア文学研究者内における階級上昇を試み
るヴィソツキー研究者たちの思惑が見て取れる。

このように、テキスト自体にはなんらの変化も生じ
ていないにもかかわらず、周囲の姿勢が変化すること
によって、〈場〉という価値体系においてヴィソツ
キーの占める位置が相対的に上昇し、ついには正典化
されるに至るのである。

5. 結論

以上に見てきたように、歴史的に培われてきた文学
中心主義的傾向は、知人を楽しませるために歌ってい
たヴィソツキーにも文学への意志を植え付けた。そし
て、自己と文学との乖離を埋めようとする欲動を媒介
にして「詩人」としての主体が形成されていく。その
結果、ジャンルの境界を横断して、社会的にも承認さ
れる「詩人」が誕生するに至る。この二重の意味で
「詩人ヴィソツキー」が生まれる過程が示しているの
は、〈場〉における相対的位置関係、すなわち正統性
の指標たる資本量の差異が、「文学」であるか否かとい
う質的な差異に転化されるということである。

他方、「詩人」の社会的構築という、いわば人間学
的レベルでの共同作業の背後では、それに逆向する、
異質の変化が進行しつつあった。この点に関して注目
に値するのは、いまや傑作を残したがために作者が評
価されるというよりも、むしろ逆に、「ヴィソツキー」
に関連するがゆえに、若かりし日の草稿や知人の証言、

「詩人ウラジーミル・ヴィソツキー」の構築

更にはゆかりの場所までもが価値を付与されるという因果関係の逆転である。

ヴィソツキーが価値を帯びるという現実から、その論理的根拠が要請され、テキストや生涯から事後的にイデア的な価値規範が抽出される。そして、マルクスが言うように、「子が生まれ、子によって父が生まれるやいなや、両者の区別はあらためて消えさって、両者は一つのもの」²⁹となるのである。加えて、はじめに触れたように、価値は、単一の基準に従って、相互に独立した対象を媒介し、関連づけることで、自らの体系内に包摂し、拡張していくメディアでもあった。「一つのもの」となった父子と、そこから（より厳密には、価値規範たる父から）発出する、世界を単純化する機能との三位一体が示しているのは、³⁰ ヴィソツキーの存在性格が一変したということである。一種の超越性を獲得し、自ら価値を放射する光源と化したのだ。

神との古い契約を無効にし、新たな契約を交わすためにやってきたキリストと同様、ヴィソツキーもまた、資本によって規定されていた存在であったのが、自ら規定する資本と化すことで、文学とその外部との境界を更新したといえる。

尤も、キリストに擬えたからといって、ヴィソツキーのケースが特権的だというわけではない。むしろ、このような更新はいたるところで生起しているときえいえる。資本の体系がその内部から自壊するとともに、更新以前と以後における異なる現実が再帰的に統一される。新たな境界が過去に差し戻され、一瞬姿を現した裂け目は何事もなかったかのように修復されるのである。そして、知覚されぬうちに変化を遂げてしまった元通りの現実が覆われる。文字とは、書くという行為やテキストを指すだけでなく、またそれらを指し示す、こうした展開・運動それ自体のことなのでもないだろうか。

(いしばし よしお・東京大学大学院)

- ¹ Рязанов Э. Четыре вечера с Владимиром Высоцким: По мотивам телевизионной передачи. М.: Искусство, 1989. С. 269.
- ² Снявский А., Розанова М. “Для его песен нужна российская почва”/Беседа вела Н. Уварова//Театр. 1990. №10. С.147.
- ³ Smith G. Songs to Seven strings: Russian Guitar Poetry and Soviet “Mass Songs”. Bloomington: Indiana University Press, 1984. P.95-96.
- ⁴ Владимир Высоцкий: человек, поэт, актер./Сост. Андреев Ю., Богуславский И., М.: Прогресс, 1989. С.209.
- ⁵ 以後、特に断りのない場合、ヴィソツキー作品の引用は以下に拠る。なお、括弧内には巻数と頁数を表記する。Высоцкий В. Сочинения в двух томах./Сост. Крылов А., М.: Локид, 1999.
- ⁶ Кулагин А. Поэзия В.С. Высоцкого: творческая эволюция. М.: Москва, 1997. С.115.
- ⁷ Перевозчиков В. Владимир Высоцкий: Правда смертного часа посмертная судьба. М.: Политбюро, 2000. С.326-332.
- ⁸ Бахнов Л. Интеллигенция поет блатные песни//Новый мир, 1996. №5. С.222.
- ⁹ Новиков Вл. Авторская песня. М.: Олимп, 1997. С.102.
- ¹⁰ブルデュー『芸術の規則 II』石井洋二郎訳、藤原書店、1996、170-171頁。
- ¹¹ Владимир Высоцкий: монологи со сцены./Лит. запись Терентьева О.Л., Харьков: Фолио, М.: Аст, 2000. С.184.
- ¹² Перевозчиков. С.423.
- ¹³ Галич А. Облака, плывут, облака. М.: Локид, 1999. С.4.
- ¹⁴ В. ВЫСОЦКИЙ: ВСЕ НЕ ТАК. Мемориальный альманах-антология./Ред., сост. Базилевский А., М.: Вахазар, 1991. С.23.
- ¹⁵ Smith. P.120.
- ¹⁶ В. ВЫСОЦКИЙ: ВСЕ НЕ ТАК. С.9.
- ¹⁷ Высоцкий В. Кони привередливые: Песни, стихотворения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. С.93.
- ¹⁸ В. ВЫСОЦКИЙ: ВСЕ НЕ ТАК. С.29.
- ¹⁹ Smith. P.229.
- ²⁰ Кулагин, Поэзия В.С. Высоцкого. С.122-123.
- ²¹ Там же. С.122-123.
- ²² Лихачев Д. Русская культура в современном мире//Новый мир. 1991. №1. С.7.
また、全般的に、ロシア文学におけるモラリズムの呪縛というテーマに関しては以下を参照。
浦雅春「逸脱する精神」、『文学の方法』川本皓嗣、小林康夫編、東京大学出版会、1996
- ²³ Высоцкий В. Я жив!: Стихотворения, проза, письма, воспоминания. М.: ЭКСМО, 2000. С.502.
- ²⁴ В. ВЫСОЦКИЙ: ВСЕ НЕ ТАК. С.3.
- ²⁵ Там же. С.48.
- ²⁶ Кулагин А. Библиография: Как пишут и как не пишут о Высоцком//Новое литературное обозрение. 1995. №15. С.347.
- ²⁷ Новиков, С.11.
- ²⁸ Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск III том 1./Сост. Крылов А., Щербакова В., М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. С.16.
- ²⁹ マルクス、エンゲルス『資本論 I』鈴木鴻一郎ほか訳、中央公論新社、1980、198頁。
- ³⁰ 資本（主義）とキリスト教の関係については以下を参照。中沢新一『緑の資本論』集英社、2002、80-118頁。大澤真幸『文明の内なる衝突 テロ後の世界を考える』日本放送出版協会、2002、151-163頁。

石橋良生

Йосио ИСИБАСИ

Социальная конструкция «поэта Владимира Высоцкого»:

литературный мир как поле движения «капитала»

Феномен русских бардов — одно из интереснейших явлений в истории русской культуры XX века, в особенности потому, что их считают скорее поэтами, чем певцами.

Главный вопрос, в ряде статей, посвященных этому явлению, сводится к проблеме, которую Э. Рязанов назвал «качеством поэзии» рассматриваемый. Другими словами, можно ли считать их творчество настоящей художественной литературой? Если так, то в чем именно заключается его литературность?

В этом случае предполагается одна несомненная ценность. Эта ценность литературна имеет особый характер, выполняющий функции медиума. По Данному единственному критерию, отвлекаясь от содержания и стиля каждого отдельного текста, опыта читателя и т.д., она открывает «классовое» пространство перед теми, кто имеет такой же взгляд, и укореняет в сознании людей стремление к литературе. Таким образом, она превращается в автономный субъект — «капитал» в широком смысле.

Исторический процесс превращения одного барда, который находился на границе между художественной литературой и развлечением, в *поэта* Высоцкого — и в его самосознании и в социальном факте, показывает, что разница объемах имеющегося у автора в «капитала», оборачивается в качественное отличие литературы нелитературы.

Видя на уровень трансцендентности, как источника уникальной ценности, Высоцкий, бытие которого и, следовательно, сознание определены «капиталом», сам стал определяющим «капиталом». На примере этого феномена очевидна суть литературы как *самодвижения* «капитала», который включая в себя элементы внешней среды и расширяя свои пределы, постоянно видоизменяется и самотрансформируется.