

# ブロツキー『サン・ピエトロ』におけるヴェネツィア

関 岳 彦

## 1. はじめに

1972年の亡命以降、ヨシフ・ブロツキーは頻繁にヴェネツィアを訪問し、その街についての作品をいくつも残している。亡命直後の『瀉』(«Лагуна», 以下 Л) から最晩年まで長期に渡って書かれたそれらの作品は、直接の内容的なつながりこそないものの「ヴェネツィア・テキスト」とでも呼ぶべき一種の集合体になっていると言えるだろう。

ブロツキーとヴェネツィアというテーマは以前から研究者の関心の対象となってきたが、従来の研究には、89年の散文作品『ウォーターマーク』(«Watermark») を論じたものが多い一方、それ以外の詩作品の研究が不十分だという問題がある。確かに『ウォーターマーク』はそれ以前の詩の「総集編」とも言える作品ではあるが、異なる時期に書かれた作品には、その時期のブロツキーの姿・思考が反映されていると考えると、この晩年のエッセイ一つに注目してきた従来の研究からは、詩人とヴェネツィアとの関係がどう変化したのかという点が抜け落ちていると言える。

そこで本論文では、ヴェネツィア・テキストの一つでありながらも、なぜかこれまで研究の対象となることが少なかった1977年の『サン・ピエトロ』(«Сан-Пьетро», 以下 СП) を取り上げる。この詩については、トゥロマによる分析が先行研究としてあげられるが、<sup>1</sup> これは W. H. オーデンの詩との対応・対比を重要視していることもあって、当時のブロツキーがなぜこの詩を書いたのか、彼のヴェネツィア観は最初のヴェネツィア・テキストである Л の時と比較してどう変化したのかといった問題にはさほど関心を見せていない。そのためここでは、亡命から五年という時点のブロツキーが描いたヴェネツィアの姿を分析し、そこに込められた意味を明らかにするとともに、詩に映し出され、詩の背景にもなっているブロツキーの現実や運命に対する姿勢がいかなるものかを考察する。

## 2. 『サン・ピエトロ』の分析

Сан-Пьетро

---

<sup>1</sup> Sanna Turoma, *Brodsky Abroad: Empire, Tourism, Nostalgia* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2010), pp. 177-187.

I

Третью неделю туман не слезает с белой  
колокольни коричневого, захоластного городка,  
затерявшегося в глухомемом углу  
Северной Адриатики. Электричество  
продолжает в полдень гореть в таверне.  
Плитняк мостовой отливает желтой  
жареной рыбой. Оцепеневшие автомобили  
пропадают из виду, не заводя мотора.  
И вывеску не дочитать до конца. Уже  
не терракота и охра впитывают в себя  
сырость, но сырость впитывает охру и терракоту.

Тень, насыщающаяся от света,  
радуется при виде снимаемого с гвоздя  
пальто совершенно по-христиански. Ставни  
широко растопырены, точно крылья  
погрузившихся с головой в чужие  
неурядицы ангелов. Там и сям  
слезающая струпьями штукатурка  
обнажает красную, воспаленную кладку,  
и третью неделю сохнувшие исподники  
настолько привыкли к дневному свету  
и к своей веревке, что человек  
если выходит на улицу, то выходит  
в пиджаке на голое тело, в туфлях на босу ногу.

В два часа пополудни силуэт почтальона  
приобретает в подъезде резкие очертанья,  
чтоб, мгновенье спустя, снова сделаться силуэтом.  
Удары колокола в тумане  
повторяют эту же процедуру.  
В итоге невольно оглядываешься через плечо

самому себе вслед, как иной прохожий,  
 стремясь рассмотреть получше щиколотки прошелестевшей  
 мимо красавицы, но – ничего не видишь,  
 кроме хлопьев тумана. Безветрие, тишина.  
 Направленье потеряно. За поворотом  
 фонари обрываются, как белое многоточье,  
 за которым следует только запах  
 водорослей и очертанья пирса.  
 Безветрие; и тишина как ржанье  
 никогда не сбивающейся с пути  
 чугунной кобылы Виктора-Эммануила.

## II

Зимой обычно смеркается слишком рано;  
 где-то вовне, снаружи, над головою.  
 Туго спеленутые клочковатой  
 марлей стрелки на городских часах  
 отстают от меркнувшего вдалеке  
 рассеянного дневного света.  
 За сигаретами вышедший постоялец  
 возвращается через десять минут к себе  
 по пробуравленному в тумане  
 его же туловищем туннелю.  
 Ровный гул невидимого аэроплана  
 напоминает жужжание пылесоса  
 в дальнем конце гостиничного коридора  
 и поглощает, стихая, свет.  
 «Неббия», – произносит, зевая, диктор,  
 и глаза на секунду слипаются, наподобье  
 раковины, когда проплывает рыба  
 (зрачок погружается ненадолго  
 в свои перламутровые потемки);  
 и подворотня с лампочкой выглядит, как ребенок,  
 поглощенный чтением под одеялом;

одеяло все в складках, как тога Евангелиста  
в нише. Настоящее, наше время  
со стуком отскакивает от бурого кирпича  
грузной базилики, точно белый  
кожаный мяч, вколачиваемый в нее  
школьниками после школы.

Щербатые, но не мыслящие себя  
в профиль, обшарпанные фасады.  
Только голые икры кривых балясин  
одушевляют наглухо запертые балконы,  
где вот уже двести лет никто  
не появляется: ни наследница, ни кормилица.  
Облюбованные брачующимися и просто  
скучающими чудищами карнизы.  
Колоннада, оплывшая, как стеарин.  
И слепое, агатовое великолепье  
непроницаемого стекла,  
за которым скрываются кушетка и пианино:  
старые, но именно светом дня  
оберегаемые успешно тайны.

В холодное время года нормальный звук  
предпочитает тепло гортани капризам эха.  
Рыба безмолвствует; в недрах материка  
распевает горлинка. Но ни той, ни другой не слышно.  
Повисший над пресным каналом мост  
удерживает расплывчатый противоположный берег  
от попытки совсем отделиться и выйти в море.  
Так,дохнув на стекло, выводят инициалы  
тех, с чьим отсутствием не смириться;  
и подтек превращает заветный вензель  
в хвост морского конька. Вбирай же красной  
губкою легких плотный молочный пар,

выдыхаемый всплывшею Амфитритой  
и ее nereидами! Протяни  
руку – и кончики пальцев коснутся торса,  
покрытого мелкими пузырьками  
и пахнущего, как в детстве, йодом.

### III

Выстиранная, выглаженная простыня  
залива шуршит оборками, и бесцветный  
воздух на миг сгущается в голубя или в чайку,  
но тотчас растворяется. Вытащенные из воды  
лодки, баркасы, гондолы, плоскодонки,  
как непарная обувь, разбросаны на песке,  
поскрипывающем под подошвой. Помни:  
любое движение, по сути, есть  
перенесение тяжести тела в другое место.  
Помни, что прошлому не уложиться  
без остатка в памяти, что ему  
необходимо будущее. Твердо помни:  
только вода, и она одна,  
всегда и везде остается верной  
себе – нечувствительной к метаморфозам, плоской,  
находящейся там, где сухой земли  
больше нет. И патетика жизни с ее началом,  
серединой, редующим календарем, концом  
и т. д. стушевывается в виду  
вечной, мелкой, бесцветной ряби.

Жесткая, мертвая проволока виноградной  
лозы мелко вздрагивает от собственного напряженья.  
Деревья в черном саду ничем  
не отличаются от ограды, выглядящей  
как человек, которому больше не в чем  
и – главное – некому признаваться.

Смеркается; безветрие, тишина.  
Хруст ракушечника, шорох раздавленного гнилого  
тростника. Пинаемая носком  
жестянка взлетает в воздух и пропадает  
из виду. Даже спустя минуту  
не слышать звука ее паденья  
в мокрый песок. Ни, тем более, всплеска.

1977 (III, 156-159)<sup>2</sup>

サン・ピエトロ

I

三週間、霧が消えない  
北アドリア海の聳岬の隅に  
姿を消した、僻地の茶色い街の  
白の鐘楼から。電気は  
タヴェルナで、真昼にも輝き続けている。  
舗装道路の敷石は黄色の焼いた  
魚の色合いだ。動かなくなった自動車は  
エンジンをかけることなく、視界から消える。  
看板も終いまで読めない。もう  
テラコッタと黄土が、内に湿気を  
吸収するのではなく、湿気が黄土とテラコッタを吸収するのだ。

光で満腹した影は  
釘から取られた外套を見て  
全くキリスト教的に喜んでいる。シャッターは  
不器用に開け放たれる、まるで他人の  
不和に夢中になっている天使たちの  
翼のように。至るところで

---

<sup>2</sup> ブロツキーの詩のテキストは *Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского*. СПб., 2001 による。引用は巻数をローマ数字、ページ数をアラビア数字で示す。和訳は全て筆者による。

かさぶたのはがれた漆喰が  
赤く、腫れあがった煉瓦の山を露わにし  
三週間、乾いた下着は  
日中の光と自分のローブに  
なじんでしまったために、人は  
もし外に出るとしても、裸身に  
上着を着て、素足に靴を履いて出ることになるのだ。

午後二時、郵便配達人のシルエットは  
玄関口で鋭い輪郭を得る  
一瞬の後、再びシルエットになるために。  
霧の中で鐘を打つ音が  
この同じ手順を繰り返す。  
結局、他の通行人のように  
サラサラと音を立てて通り過ぎる  
美女の踝をもう少しよく見ようと  
肩越しにふと振り返っても——しかし、何も見えはしないのだ  
霧の塊の他には。無風、静けさ。  
行き先が見失われた。曲がり角の先で  
明かりが急に途切れている、藻の匂いと  
埠頭の輪郭だけがその先で待つ  
白い省略記号のように。  
無風。静けさはまるで  
決して道を外れることのない  
ヴィットリオ・エマヌエーレの鑄鉄の雌馬のいななき。

## II

冬は普通、極めて早くに暗くなる。  
どこか外も、よそも、頭上でも。  
房になったガーゼでしっかりと  
包まれた街の時計の針は  
遠くで徐々に暗くなる  
うつろな昼の明かりから遅れてゆく。

煙草を求めて外に出た滞在客は  
十分後には自分の部屋に戻る  
霧の中、その胴体によって  
くりぬかれたトンネルを通して。  
見えない飛行機の坦々としたどよめきは  
ホテルの廊下の遠い端の  
掃除機の唸りを思わせて  
静まりながら、光を呑み込んでゆく。  
「ネッピア」とあくびをしながらアナウンサーが言うと  
眼は一瞬、魚が泳いで通り過ぎる時の  
貝殻のようにくつつくのだ  
(瞳は少しの間  
その真珠層を思わせる暗闇に沈む)。  
ランプのある門口は、毛布の下で  
読書に夢中になっている子供のよう。  
毛布は一面壁に覆われている、ニッチの福音書記者の  
トーガのように。現代、我々の時代は  
重いバシリカ会堂の褐色の煉瓦から  
叩く音とともに跳ね返る、放課後の子供たちによって  
そこへと撃ち込まれた  
白い皮のボールのように。

でこぼこしているが、横顔の自分を  
思い描くことのないボロボロのファサード。  
曲がったバラスターの裸のふくらはぎだけが  
生気を与える、もう二百年、誰も  
相続人も、乳母も、姿を見せない  
ぴったりと閉ざされたバルコニーに。  
結婚して、単に退屈した  
怪物たちが選んだコーニス。  
ロウソクのように溶けて流れる列柱。  
先を見通せないガラスの  
不透明なメノウの壮麗さ  
その向こうには、ソファーベッドとピアノが隠されている。



古い、しかしまさに日の光によって  
うまく守られた秘密。

寒い季節、普通の音は  
反響の気まぐれよりも、喉の暖かさを好む。  
魚は黙っている。大陸の奥では  
コキジバトが唄っている。だがどちらの声も聞こえない。  
淡水の運河に架かった橋は  
ぼんやりした対岸が  
すっかり離れて海に出ようとするのを抑えている。  
そうして、ガラスに息を吹きかけると、出てくるのだ  
その不在と折り合いを付けられないものたちのイニシャルが。  
そしてシミは大切な姓名の頭文字を  
タツノオトシゴの尻尾に変えてしまう。肺の赤い  
スポンジで吸い込め、浮かび上がったアンピトリーテーと  
そのネレウスが吐き出す濃い乳白色の  
蒸気を！ 手を  
伸ばせ——すると指の先端が触れるのだ  
小さな泡に隠され  
子供のころのようにヨードの匂いがするトルソーに。

### III

洗濯してアイロンをかけた湾の  
シーツはフリルの音を立て、無色の  
空気は一瞬、濃くなって鳩やカモメに変わる  
がすぐに、雲散してしまう。水から引き出された  
ボート、帆船、ゴンドラ、平底船は  
不揃いの履物のように、散り散りになっている  
靴の下で軽く軋む砂の上で。覚えておけ  
あらゆる移動は、本質的に  
身体の重みを別の場所に移すということなのだ。  
覚えておけ、余りもなしに、過去が  
記憶に収まることなどないのだと、それには

必ず未来があるのだ。はっきりと覚えておけ  
水だけが、ただそれだけが  
いつもどこでも、己自身に忠実な  
まま——変身に無感覚で、平らで  
乾いた大地がもうないところに  
存在するのだ。はじまりと中間  
減ってゆくカレンダー、終わりなどを持つ  
人生の熱情は、永遠で小さく  
色のないさざ波を前にすると、目立たなくなる。

かたく命のないブドウのつるの  
ワイヤーは、それ自体の緊張でかすかに震えている。  
黒の庭園の木々はどうしても  
区別できない、もう白状することも  
そして——重要なことに——その相手もいない  
人間のように見える柵と。  
暗くなってゆく。無風、静けさ。  
貝殻石灰岩の砕ける音、押しつぶされて腐ったアシの  
ざわめき。爪先で蹴り飛ばされた  
ブリキ缶が空へ飛んで行き、視界から  
消える。一分経っても  
濡れた砂の上に落ちる音は  
聞こえない。水の跳ね上がる音などは尚更のこと。

1977年

## 2-1. 基本的な情報と詩の舞台設定

分析の前に、この詩に関する基本的な情報を確認しておく必要がある。СПは1977年に執筆された作品だが、ブロッキーが後にこの詩の冒頭をヴェネツィアのホテル・ロンドラから見た景色だと語っていること<sup>3</sup>、そして彼のロンドラ宿泊が77年の12月であることから<sup>4</sup>、より正確には77年12月末の作だと言える。

<sup>3</sup> Бродский И. Пересеченная местность. М., 1995. С. 171.

<sup>4</sup> Полухина В. Иосиф Бродский: Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008. С. 247.

詩のタイトルになっているサン・ピエトロというのは、ヴェネツィアの東端にある島のことで、冒頭に登場する「白い鐘楼」はその島に古くからある教会サン・ピエトロ・ディ・カステッロの鐘楼を指しているが、重要なのは、このサン・ピエトロ島がある特徴を持った場所だということである。「北アドリア海の聳岬の隅に／姿を消した、僻地の茶色い街」とある通り、サン・ピエトロ島はサン・マルコ広場のような場所と違う、通常の観光客が訪れないヴェネツィアの「周縁」なのである。<sup>5</sup> このヴェネツィアの周縁という舞台設定は重要だが、テキストの分析と密接に関係するものであるため、ここでは簡潔にСПにおけるヴェネツィアが、19世紀のロシア作家たちが描いた一様なヴェネツィアとは一線を画した存在であることを指摘するに留め、<sup>6</sup> 作品分析に移りたい。

## 2-2. 霧に包まれたサン・ピエトロ

テキストを一見して分かるように、СПは基本的に抒情的主人公がヴェネツィアのサン・ピエトロ地区を歩いてゆく姿を描いた作品である。サン・ピエトロ地区を歩くというのは、77年の詩人が実際に行ったことであり、<sup>7</sup> また霧の中煙草を買いに出るという行動が『ウォーターマーク』でも描かれていることから、<sup>8</sup> 歩いてゆく主人公はブロッキー自身を指していると考えてよい（また、この詩の外套、裸身上着といったイメージ、自身の姿の換喩的描写は、亡命後のブロッキーが自分を描く際にしばしば用いた手法でもあるが、これに関しては後述する）。

そのような主人公が歩く街の中で、冒頭から目立つのは霧の描写である。ブロッキーが散歩をしたときも霧は濃かったようで、<sup>9</sup> この点では実際の風景に即していると言えるが、ここでの霧は現実をなぞって描かれたというだけではなく、周囲の風景を消し去ってしまうという特殊な効果を持ってもいる。

例えば、第一部第一連の看板が最後まで読めなくなるという表現は、イタリア語で書かれている店名や地名を主人公の視界から消すことに等しい。また第三連に登場する輪郭だけが見える郵便配達人の描写も、イタリア人である彼の外見的特徴が失われているということだろう。トゥロマが指摘しているように、この詩のヴェネツィアの風景は、建築や地形の特徴を失うとともに「幻想的で抽象的な性質」を獲得しているのである。<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Бродский. Пересеченная местность. С. 171.

<sup>6</sup> Лосев. Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 227.

<sup>7</sup> Бродский. Пересеченная местность. С. 171.

<sup>8</sup> Joseph Brodsky, *Watermark* (NY: Farrar Straus and Giroux, 1992), p. 59.

<sup>9</sup> Бродский. Пересеченная местность. С. 171.

<sup>10</sup> Тулома, *Brodsky Abroad*, p. 180.

このように霧の中で抽象的になった、どこなのかははっきり分からなくなったことで、街はヴェネツィアでありながらも、別の場所を想起させるものになるが、ヴェネツィアとサンクト・ペテルブルクを結びつけるというのが、ロシア文学において長く続く伝統的な手法であることを考えると、<sup>11</sup> ヴェネツィアから浮かび上がる別の街がペテルブルク（レニングラード）であるということは、容易に想像できるだろう。

СПにおけるこの二都市の結びつきは第一部第三連の終盤にはっきりと表れているが、特に明快な例として、三連の最後に登場するヴィットリオ・エマヌエーレの騎馬像についての言及が挙げられよう。イタリア王ヴィットリオ・エマヌエーレ二世の騎馬像の右手を上げる姿は、同じく馬上で右を指すペテルブルクの青銅の騎士像を連想させるのである（本来この騎馬像はヴェネツィア本島にあるホテル・ロンドラの前に置かれているため、実際の風景と一致しないが、ロセフはこれを「想像上の僻地の街」への移動であると解釈している）。<sup>12</sup>

また第三連の終盤、騎馬像の描写の直前も興味深い箇所である。そこで見られる主人公の行く先に「藻の匂い」が漂うという描写は、『ウォーターマーク』序盤の「藻の匂い」と共鳴していると考えられる。

<...> I was smitten by a feeling of utter happiness: my nostrils were hit by what to me has always been its synonym, the smell of freezing seaweed. <...> For me, it's freezing seaweed – partly because of onomatopoeic aspects of the very conjunction (in Russian, seaweed is a wonderful *vodorosli*) <...><sup>13</sup>

[...] 恐るべき幸福感に包まれた。僕には幸せと同義である、凍った藻の匂いを吸いこんだのだ。[...] 僕にとって、それは凍った藻——その言葉の結合の擬音的なところのせいだろうか（ロシア語で、藻はあの素晴らしい *vodorosli*）[...]

藻の匂いに愛着を持つ理由として「водоросли」というロシア語の単語自体が挙げられていることは、幸福を意味する藻の匂いが、ブロツキーにとって故郷や過去を思い出させるものだったことを示している。<sup>14</sup> 更にこの藻の匂いが漂ってくる曲がり角で、省略記号（многоточье）のように明かりが途切れているということもまた示唆的であろう。これは直接には電灯の連なりが急に途切れて暗くなる風景を描写しているのだと思われるが、その光景が言い残しや続きの可能性を意味する省略記号に喩えられることによって、明かり

<sup>11</sup> Топоров В.Н. Петербургский текст. М., 2009. С. 633.

<sup>12</sup> Бродский И. Стихотворения и поэмы. Т. 2. СПб., 2011. С. 360.

<sup>13</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 5.

<sup>14</sup> Turoma, *Brodsky Abroad*, p. 176. 一方でピレットは、酸素がバランスを崩し、そこにほかの元素が入るといふ匂いの発生に、亡命者、侵入者としての詩人の状態を読み取っている。Пулемто Д.П. Бродский "против" Венеции // Russian Literature XLI, 1997, p. 521.

の切れた先にも何かが存在することを仄めかしながら、それが何であるか、ヴェネツィアの風景なのか否かを明示せずにいるのだとも言える。つまり、どこなのか特定できない水際にある藻の匂いは、詩人が眼前のヴェネツィアだけでなく、この霧の街を通して現れる故郷ペテルブルクを見てもいるということの意味しているのである。

思えば、トゥロマが指摘しているように、タイトルがペテルブルクという街を仄めかすということ自体、<sup>15</sup> この詩がヴェネツィアとペテルブルクの両方を語った詩だということなのだろう。当初『ネツビア』（«Nebbia»）であったこの詩の題を、最終的に現在のものに変更したのも、<sup>16</sup> ブロツキーが霧そのものよりも、それによって連想されるペテルブルクに読者の注意を向けたかったからだと考えられる。<sup>17</sup>

### 2-3. ブロツキーとサン・ピエトロ島

前節では霧に包まれたヴェネツィアがペテルブルクと重なり合っていることを指摘したが、ここからは、そのような街を歩く主人公がいかにか描かれているかを明らかにした上で、この二都市の重なり合いが詩の中でどのような意味を持っているのかという問題を論じる。

この詩の主人公の特徴としては、エトキンも指摘しているように、完全な人間の形ではなく、体の一部や行動として提示されているということが挙げられる。<sup>18</sup> 詩の第三部で主人公が砂の上を歩く際にも、その姿は靴や爪先という形で描かれており、第二部で煙草を買う際にも、主人公の描写には胴体にくり抜かれたトンネルという表現が用いられているのである。この換喩・提喩的な描写は、主人公を没個性化するとともに、詩から可能な限り抒情的私を排除し、自分と詩を客体化するというブロツキー得意の手法であった。<sup>19</sup>

またこの主人公が第一部第二連において、着ている外套によって換喩的に描かれていることも興味深い。同じ連の終わりに見られる「裸身に上着」もほぼ同じ発想だと思われるが、これは亡命後のブロツキーの詩にしばしば登場する「コートを着た肉体」やそれに類するイメージを連想させる（以下、下線は引用者による）。

<...>

совершенный никто, человек в плаще.

<sup>15</sup> Турома, *Brodsky Abroad*, p. 180.

<sup>16</sup> Мильчик М.И. Венеция Иосифа Бродского. СПб., 2010. С. 311.

<sup>17</sup> СПにおける霧の描写には、W. H. オーデン晩年の詩『霧よ、ありがとう』（«Thank You, Fog»）との関連も指摘されている。Турома, *Brodsky Abroad*, pp. 184-186.

<sup>18</sup> Эткин Е. Здесь и там. СПб., 2004. С. 79-80.

<sup>19</sup> Полухина В. Больше самого себя: О Бродском. Томск. 2009. С. 46-47.

потерявший память, отчизну, сына; (III, 44)

[…]

記憶を、祖国を、息子を失った  
完全に誰でもない人、レインコートを着た人間が。

Тело в плаще, ныряя в сырую полость  
рта подворотни, <…> (III, 112)

レインコートを着た肉体は通り口の  
湿った口腔に入り込み […]

引用したテキストは前者が Л, 後者が 1976 年の『フィレンツェの十二月』（«Декабрь во Флоренции»）で、どちらの場合もこのコートの人物は亡命後の孤独な詩人自身を指し示しており、本質的に СП の歩く外套と同じものだと考えられる。この「コートを着た肉体」も、体の一部で描く場合と同じく、抒情的主人公を普遍的な存在にし、自分を客体化する手段だとされるが、<sup>20</sup> それと同時に、この没個性的な主人公は、Л の祖国を失ったという表現からも分かるように、亡命という環境に置かれた人間の疎外を表現したものであった。<sup>21</sup> すなわち、この主人公はまさしく当時のプロツキー自身を描いたものであり、そこには「祖国を失った亡命者」という自己認識が色濃く表れていると言えるのである。

こうして歩く外套に亡命者という意味が内包されているということが分かると、第一部第二連の外套にまつわるキリスト教的な描写に込められた意味も明らかになると思われる。二行目の外套が釘から外されたという表現からは、イエスが手足を釘で十字架に打ち付けられ、処刑の後そこから下ろされるというキリストの受難のテーマが読み取れる。キリストの受難はプロツキーがしばしば使用したモチーフで、その多くは亡命前の作品だという指摘もある一方、<sup>22</sup> 1987 年の『椅子に捧げる』（«Посвящается стулу»）をはじめ、亡命後の創作にも見られるものである。プロツキーには亡命前を第一の人生、亡命後を第二の人生と二分して考える傾向があったが、<sup>23</sup> これは磔と復活というイエスの生涯とも重なるものであるため、ここで詩人は亡命者の自分を受難者になぞらえているのだと解釈できるだろう。

しかし自分を受難者になぞらえるという一見ロマンティックなこの描写の中に、イエス

<sup>20</sup> Полухина В. Больше самого себя. С. 46.

<sup>21</sup> Там же. С. 35.

<sup>22</sup> Верхейл К. Образ Христа у Иосифа Бродского // Звезда. 2012. № 1. С. 205.

<sup>23</sup> この問題に関しては、関岳彦「プロツキー『フィレンツェの十二月』における「亡命」」『SLAVISTIKA』第 28 号、2013 年、190 頁を参照。

の復活という肯定的な意味を読み取ることは困難である。続くシャッターの描写は、ヨハネによる福音書の以下の記述と結びつくことで、聖書とは違った意味を獲得する。

マリアは […] 泣きながら身をかがめて墓の中を見ると、イエスの遺体の置いてあった所に、白い衣を着た二人の天使が見えた。(ヨハネによる福音書：20, 11-12, 新共同訳)

引用したのは、復活したイエスがマグダラのマリアの前に現れるという場面だが、ここに二人の天使が登場していることに注目したい。受難の後に現れる福音書の天使が、イエスの復活を告げるという重要な役割を演じていたのに対して、CIIで釘から外された外套と共に描かれる天使のようなシャッターは、釘から外された外套に無関心で、他人の混乱・不和に夢中になるような存在である。天使がこのように俗で神聖さとは程遠い存在として描かれているということから、聖書の天使と関連付けられた受難と復活についても、聖書で見られたプロセスがCIIでは起こりえないと見るのが自然であろう。つまり、ブロッツキーは亡命という形で受難を、亡命後の生活という形で第二の生を経験しながらも、そこにキリスト教の復活といった肯定的な要素を感じることができず、「コートを着た肉体」つまり亡命者として、その運命をアイロニカルに眺めるしかなかったのだと考えられる。

なお、ブロッツキーの旅行を素材としたテクストについては、主人公を旅行者として見るべきであり、容易に連想される亡命のテーマから離れることも必要だという指摘があるが、<sup>24</sup> ここまでの分析を踏まえると、この詩の主人公に関しては、旅行者であるという以上に亡命者、それも受難者のような一種英雄的な性質を持たない孤独な亡命者であるという見方が重要だろう。CIIという詩は、亡命というテーマと決して切り離すことができない作品なのである。

ではこの主人公像を踏まえて、詩に描かれたサン・ピエトロ島について検討してゆきたい。主人公が僻地の島を歩いていった第一部に続いて、第二部ではロンドラと思われるホテルの描写が展開されているが、詩の舞台がサン・ピエトロ島を離れてしまったと考えるべきではない。注目すべきは、第二部第二連で描かれる、でこぼこした「ファサード」、「曲がったバラスターの裸のふくらはぎ」、二百年誰も姿を見せない「バルコニー」、「蠟燭のように溶けて流れる列柱」といった手入れされていない建築物である。これは観光地ヴェネツィアの一般的イメージと一致しないように思えるが、このような荒れた風景というのは、観光客の少ない「周縁」サン・ピエトロ島とその中心であるサン・ピエトロ・ディ・カステッロの特徴なのである。ヴェネツィアはフランスやオーストリアの支配下に入

<sup>24</sup> *Туroma. С. Поэт как одинокий турист: Бродский, Венеция и путевые заметки // Новое литературное обозрение. 2004. № 67. С. 166-168.*

った1797年以降、貧困によって荒廃し、19世紀後半になって観光客が増加したことでようやく経済が回復したという歴史的事実があるが、<sup>25</sup> 1807年に街の司教座という宗教的な中心としての地位を失ったサン・ピエトロ・ディ・カステッロと島は、顧みられることも少なく荒れる一方であった。<sup>26</sup> 第二部第二連の五・六行目の「もう二百年、誰も […] 姿を見せない」という一節は、サン・ピエトロ・ディ・カステッロが司教座でなくなったのが詩の書かれた170年前、ヴェネツィア共和国の終焉が180年前、つまり200年弱であることと関係していると考えられる。つまり、第二部においても描かれているのは依然としてサン・ピエトロ島なのである。

では美しい景色もなく、重要性を失って久しいサン・ピエトロ島が詩の舞台として描かれるのはなぜだろうか。それは、プロツキーがヴェネツィアを通して故郷のペテルブルクを思い起こしているということと関連している。ヴェネツィアという街自体がペテルブルクを連想させるものであることは前述の通りだが、他の場所とは違う、荒れていて人が少ないというこのサン・ピエトロ島の特質ゆえに、そこから浮かび上がってくるペテルブルクもまた特別な性質を獲得するのである。

まず注目すべきは、プロツキーの自伝的エッセイ『一以下』（«Less Than One»）における故郷の街の描写である。

Gray, pale-green façades with bullet and shrapnel cavities; endless, empty streets, with few passersby and light traffic; <...><sup>27</sup>

銃弾と榴散弾の穴が空いた灰色で淡緑色のファサード。人通りもなく、車も走らない終わりのない空っぽの通り。[…]

Those magnificent pockmarked façades behind which – among old pianos, worn-out rugs, dusty paintings in heavy bronze frames, leftovers of furniture (chairs least of all) consumed by the iron stoves during the siege – a faint life was beginning to glimmer.<sup>28</sup>

この堂々としたあばたのあるファサード。その向こうには、古いピアノ、擦り切れた絨毯、重い銅の額に入った埃だらけの絵、包囲戦の最中、鉄のストーブに食べ尽くされた家具（特に椅子だ）の残り物——そこでおぼろげな生が微かに光り始めていたのだ。

<sup>25</sup> 鳥越輝昭『表象のヴェネツィア：詩と美と悪魔』春風社、2012年、8頁。

<sup>26</sup> この島はラスキンが訪れた時には既に荒廃していたという。ジョン・ラスキン（福田晴虔訳）『ヴェネツィアの石（第一巻、「基礎」篇）』中央公論美術出版、1994年、390-391頁。

<sup>27</sup> Joseph Brodsky, “Less Than One,” *Less Than One* (NY: Farrar Straus and Giroux, 1986), p. 4.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 4-5.



『一以下』で描かれたレニングラードの風景には、穴の空いたファサード、人通りの少ない通り、建物に残る家具など、СП 第二部第二連の描写と共通するところが見られるが、ここで重要なのは『一以下』のレニングラードが詩の書かれた 77 年のそれではなく、ブロツキーがまだ幼かった戦争直後という特定の時期の荒廃した状態を描いたものだという事だろう。つまり、СП 第二部で描かれたサン・ピエトロ島の風景は、ペテルブルク一般というよりもむしろ、ブロツキーの記憶の中のみ存在する過去の故郷を想起させるものなのである。

また、第二部第二連の最後に見られるピアノとソファーベッドが「日の光に守られ」ているという箇所も興味深い。ピアノは、亡くなった両親に捧げたエッセイ『一部屋半』(«In a Room and a Half») で、1950 年代のブロツキー家にあったもの、あるいは隣人の演奏する音として回想されている。<sup>29</sup> 一方でソファーベッドは、60 年代はじめには既に流行遅れで、日常からブロツキーの記憶の中へと姿を消したものとロセフが指摘している。<sup>30</sup> すなわち、荒れ果てた街の外観と同様に、その街の中に存在するピアノやソファーベッドが指し示すものもまた、詩人がまだ幼かった時期のレニングラードの姿なのだと言える。

しかし、特別な意味を持っているのは荒れた街の風景や小道具だけではない。このサン・ピエトロ島の「周縁」という性質自体が、過去のある時点、ブロツキーの記憶に残る特定の風景を指し示してもいるのである。

これに関しては、サン・ピエトロという地区の、観光客の少ない、ごく普通の人びとが住むヴェネツィアの「周縁」という位置づけが、ペテルブルクのやはり周縁であったマラーヤ・オフタを思わせるものだというピョートル・ワイリの指摘が重要だろう。<sup>31</sup> この地区は、文化・芸術の街というペテルブルクのイメージとは異なる工業地区で、ブロツキー自身がかつて訪れたと語っているように、<sup>32</sup> 彼にとって馴染みのあるところでもあった。

この周縁は 1962 年の詩『周縁から中心へ』(«От окраины к центру», 以下 ОЦ) の舞台になっているが、そこでマラーヤ・オフタがブロツキーの青春の場所、過去の象徴として懐かしく回想されていたことが重要である。この ОЦ はごく初期の作品であるが、後のヴォルコフとの対談で、ペテルブルクの周縁を描いた作品として詩人自身が ОЦ について語っていることから、<sup>33</sup> СП 執筆時のブロツキーがこの詩を念頭に置いていた、つまり СП でサン・ピエトロ島を描いた際に、ОЦ のレニングラードを意識していた可能性は高いと考えられる。

<sup>29</sup> Joseph Brodsky, “In a Room and a Half,” *Less Than One*, pp. 470, 476.

<sup>30</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. 2. С. 434-435.

<sup>31</sup> Лепский Ю. В поисках Бродского. М., 2010. С. 30.

<sup>32</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 20-21.

<sup>33</sup> Там же. С. 20-22.

вот я снова в младенческих ларах.

Вот я вновь пробежал Малой Охтой сквозь тысячу арок. (I, 201)

さあ、僕は再び幼いころの故郷にいる。

さあ、僕は再び、マーラヤ・オフタの千のアーチを通過して行った。

Добрый день, моя юность. Боже мой, до чего ты прекрасна. (I, 201)

こんにちは、僕の青春よ。ああ、君はどれだけ美しいのか。

ここで引用したマーラヤ・オフタの描写を見ると、この地区がプロツキーの青春時代（彼がまだ22歳だった1962年の時点で、マーラヤ・オフタで過ごした時間は既に過去のものになっている）と結びついていることは明白であろう。

このように、СПはヴェネツィアの風景を通してペテルブルクを見るという点ではロシア文学の伝統を踏襲していると言えるが、そうして描かれたペテルブルクは、その瞬間に実在する街というよりも、プロツキーの記憶の中だけに存在する、子供のころの故郷、懐かしい青春の地なのだと思う。通常観光客が好んで訪れるわけでも、詩に描かれるわけでもないサン・ピエトロ島を敢えて舞台に選んだということは、ヴェネツィアの他の場所から直接連想することが困難な故郷の一側面を強調したかったからなのだろう。つまり、このСПという詩において、プロツキーは視覚を制限する霧や観光地化されていないサン・ピエトロ島という舞台を用いて、詩という手段によって過去を復活させようとしているのである。

## 2-4. СПの結末

前節で論じたように、СПはヴェネツィアを通して蘇った過去の故郷へ戻る試みであると考えられる。しかしながらこの詩は、詩によって過去へ帰るというセンチメンタルで単純な話に終始する作品ではない。ここまでに見てきた荒れ果てた街の描写の後、第二部第三連から結末に至るまで、この過去への帰還というアイディアに対する否定的な見解が提示されているのである。

まずは第二部第三連の序盤に見られる「魚は黙っている。大陸の奥では／コキジバトが唄っている。だがどちらの声も聞こえない」という描写が目される。魚は伝統的にイエス・キリストのシンボルとして用いられるイメージであり、この詩の主人公が第一部で磔のイエスになぞらえられていたことを思えば、ここでの魚は主人公のことを意味していると考えてよいだろう。一方、魚と並んで登場するコキジバトは、鳥という動物が持つ象徴

的な意味に加えて、「горлинка」という単語が声や歌の源である「горло」（喉）と同語源であることから、詩人を連想させるものだと考えられるが、このコキジバトに関しては、鳥が歌っている場所が「大陸の奥」であるというのも興味深いところである。ユーラシア大陸の一部であるとはいえ、ヴェネツィアは潟の上にある多数の島から成る街である上、そのヴェネツィアの中でも東端に位置するサン・ピエトロ島を奥地と捉えることは不自然であるため、この大陸の奥というのはヴェネツィア以外の場所を意味していると考えべきだろう。重要なのは「大陸」を意味するロシア語として「континент」と「материк」の二つが考えられる中、СП で使われているのが後者の「материк」だということである。「континент」がラテン語派生の外来語なのに対して、「материк」は母を意味するロシア語の「мать」と関連づけられるという事実は、<sup>34</sup> この単語の中にユーラシア大陸の奥にある母国ロシアという意味が込められていることを示唆している。そして、この大陸の奥がロシアを指しているのだとすると、そこで唄う鳥＝詩人もまた、ヴェネツィアで詩を書くブロッキーではなく、ロシアで執筆を行うロシア詩人を意味しているのだと考えられるだろう。<sup>35</sup>

しかし、魚がブロッキーを、コキジバトがロシアの詩人を指すのだとすると、そのどちらの声も聞こえないという描写が肯定的な意味を持つとは考えにくい。グラズノヴァによると、ブロッキーの詩における「沈黙」は、「絶叫」と同じく世界と折り合いをつけられない無力さの結果で、<sup>36</sup> 亡命後の詩人が置かれた苦境と結びつくものと考えられる。一方相手の声が聞こえないということは、ロシアで使われる日常のロシア語の歩みを追えない<sup>37</sup> という言語環境の変化に関するブロッキーの発言を思わせる。更に、どちらの声も聞こえないという断絶には、亡命前のブロッキーが持っていた読者や聴衆、仲間たちと切り離されてしまったという含みもあるだろう。詩の読者というものは元々少なく、自分も聴衆に依存しているわけではないと語りながらも、<sup>38</sup> 文学の立場が亡命先では違ったものになっていたことは、ブロッキーも認識していたはずである。

There are places where lips touched lips for the first time ever,

<sup>34</sup> ただし、「материк」の直接の語源としては「матерой」が有力視されている。Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. М., 2008. С. 580.

<sup>35</sup> 「недра」という単語は中に何かがあるというニュアンスに加え（Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов. М., 2008. С. 508）、地下という意味を併せ持つ。この隠された「アンダーグラウンド」という含意によって、大陸の奥で歌う鳥に、特にアンダーグラウンドで歌う非公式の詩人の姿を読み取ることも可能であろう。

<sup>36</sup> Глазунова О. Иосиф Бродский: американский дневник. СПб., 2005. С. 293.

<sup>37</sup> Бродский И. Книга интервью. Изд. 5-е. М., 2011. С. 228.

<sup>38</sup> Там же. С. 196.

or pen pressed paper with real fervor.<sup>39</sup>

初めて唇が唇と触れた

ペンが真の情熱をもって紙に押し付けられた場所がある。

引用した英語版『フィレンツェの十二月』（«December in Florence»）において、ブロツキーはフィレンツェと対比する形で故郷の街を描いているが、レニングラードでは「ペンが真の情熱をもって紙に押し付けられた」という表現によって、ロシアにおいて文学が持っていた意味・地位が西側のそれよりも大きい・高いということが仄めかされており、<sup>40</sup> ブロツキーが文学をめぐる環境の変化を理解していたことが窺い知れる。

以上のように、亡命者の沈黙、言語環境の変化、文学環境の変化といった意味を内包するこの魚とコキジバトの描写は、ブロツキーの故郷との断絶を指し示すものである。つまりここには、霧に包まれたヴェネツィアを通してペテルブルクに戻ったように感じて、故郷やそこに残してきた人々と切り離されていることに変わりはないという陰鬱な現実が表れているのだと言えよう。

続く第三部においては、この現実が郷愁に取って代わる形でより支配的になっている。ここでも主人公がサン・ピエトロ島を歩いてゆく姿が描かれるが、第一連の「あらゆる移動は、本質的に／身体の重みを別の場所に移すということ」という表現は、ブロツキー自身の亡命に対する姿勢を思わせるものである。亡命というドラマチックに考えられても不思議でない「移動」を、ただの体重移動だと冷静に定義づけるのは、1975年の『ケープコッドの子守唄』（«Колыбельная трескового мыса»）における「帝国を替えること」（「Перемена империи」：III, 83）という亡命の定義と同じく、亡命という経験を経ても「特に何も起こらなかったかのように振る舞うことにした」<sup>41</sup> というブロツキーのインタビューでの言葉と本質的に同じものだろう。それを「覚えて」おくよう命令法を使って自分に語りかけることで、ブロツキーは亡命が現実に入ったこと、今いる場所が故郷ではないこと、それでも亡命の悲劇に対して冷静でいなければならないことを強調しているのだと考えられる。

更に詩の最終連である第三部第三連に至ると、この詩で現在のヴェネツィアと過去のペテルブルクを結び付けていた霧が消えてなくなっていることが分かる。これは現在と過去のつながりが断たれていることを意味するものと思われるが、霧の消失によって、これま

<sup>39</sup> Joseph Brodsky, *Collected Poems in English* (NY: Farrar Straus and Giroux, 2000), p. 132.

<sup>40</sup> なお、元のロシア語版にこの「情熱」を意味する表現は存在しない。この単語の使用は、引用箇所のある«river», «ever», «fervor»での押韻が一番の目的と思われるが、そもそもロシアに比べて文学の影響力が限定的な英語圏で、ロシアにおいて執筆や文学が持つ意味を説明したかったからだと考えられる。

<sup>41</sup> Бродский. Книга интервью. С. 191.

で視界から隠されてきた現実が見えてくるということにもなるだろう。そうして現れるブドウのつるは有刺鉄線となって、詩人にここからはどこへも行けないという現実を、また「白状すること」も「白状する相手」もない人間に見える木々は、詩人の自画像となって自身の運命を再認識させるのである。

詩の最終数行において、一人歩く主人公はブリキ缶を蹴飛ばすが、ものを蹴飛ばすという行為に込められた不平・不満の表明という含みからは、彼の現実に対する不満という感情が読み取れる。しかし、缶を蹴ったのにもかかわらず、当然あるはずのそれが落ちる音が聞こえないというのは示唆的であろう。この自分の行動や声に対する反響がないというモチーフは亡命後のブロッキーが何度も用いたもので、例えば『ケープコッドの子守唄』では、このモチーフによって、自殺という英雄的な考えが何も引き起こさないことが仄めかされている。

<...> И если резко

шагнуть с дебаркадера вбок, вонне,  
будешь долго падать, руки по швам; но не  
воспоследует всплеска. (III, 83)

[...] もしいきなり

浮棧橋の脇へと一歩を踏み出せば  
直立不動のまま、長い間落ちてゆくだろう。しかし  
水音が聞こえることはあるまい。

また、74年の『バルビゾン・テラス』（«Барбизон террас»）や80年の『牧歌四（冬）』（«Эклога 4-я (зимняя)»）に見られる以下の描写も同種のものであろう。

<...> Кровь в висках

стучит, как не принятое никем  
и вернувшееся восвояси морзе. (III, 62)

[...] こめかみの血が

脈打つ、誰にも受け取られず  
元のところへ戻ったモールス信号のように。

<...> вернувшееся восвояси «морзе»

попискивает, не застав радиста. (III, 197)

[...] 元のところへ戻った「モールス信号」は

通信士に届くことなく、ピーピーと音を立てる。

これらの詩の届かないモールス信号は、この信号が SOS という救難信号を容易に連想させることから、亡命という苦境にある詩人の声、叫びだと解釈できる。これは СП の缶を蹴るという行為(不満の表明)と同じ、亡命という現実に対する詩人の反応なのである。こうした行為が何の反響も引き起こさないということは、現実における詩人の無力を示しているが、СПにおいて、それは霧の消えたヴェネツィアを一人歩く詩人の姿とともに、孤独な現状に変化はないこと、霧と詩で作った故郷の街は幻に過ぎず、詩によって過去に戻る、過去を復活させるという試みが徒労でしかないということを確認しているのだと言えよう。

### 3. ОЦ, Л から СП へ

前述のように、СПはヴェネツィアを描いた作品だという点で、ブロッツキーの他のヴェネツィア・テキストとの比較が可能だが、同時に街の周縁であるサン・ピエトロ島が舞台になっていることから、同じく周縁を描いた ОЦ との比較もまた必要とされる。それゆえここでは СП を、周縁を描いた詩という観点から亡命前の 62 年に書かれた ОЦ と、またヴェネツィアを描いた詩という観点から亡命直後の Л と比較してみたい。

#### 3-1. СП と ОЦ

СП と ОЦ は似た舞台を描きながら、テーマ的には大きな差異があるが、ОЦ において重要なジャズという音楽を中心に考えると、この差異がいかなるものかが明らかになると思われる。ジャズは当時のソ連の若者にとって、単調さや規則性を回避する音楽の特徴ゆえに、全体主義的な社会で生き、それに抵抗するために必要な「自由」を象徴する音楽だったが、<sup>42</sup> 若き日のブロッツキーにもこのジャズに熱中した時期があり、それはジャズが ОЦ 第三連で「郊外のジャズが僕らに挨拶する」(「Джаз предместий приветствует нас»: I, 201) という街の周縁と結びつく形で登場していることから見て取れる。そしてこの詩における周縁とジャズの結びつきは、「自由」の象徴である音楽と結びつくことで、ОЦ の街の周縁もこの「自由」という属性を獲得するということを意味していると考えられる。

またジャズの影響は、ОЦ の形式面にも表れている。この詩の韻律は、多くの行が二脚・三脚アナペストで構成される中、ほぼ各連の最終行で脚数が五脚に引き伸ばされていると

---

<sup>42</sup> Петрушанская Е. Джаз и джазовая поэтика у Бродского // Лосев Л., Полухина В. (ред.) Как работает стихотворение Бродского. М., 2002. С. 252.

いう特徴的なものだが、詩の舞台がジャズと結びつけられるという内容を考慮すると、この詩のリズムはジャズを思わせるというロギンスキーの指摘が妥当だと思われる。<sup>43</sup> つまり、引き伸ばされた最終行は、詩の韻律において単調さを回避するジャズのテクニックである「スイング」のように機能しているのである。<sup>44</sup> このように、OЦにおけるジャズという要素は内容と形式の両方において、この詩とその舞台になる周縁に自由という肯定的な性質を与えていると言える。

これを踏まえてСПの形式を見ると、この詩が全編において伝統的な韻律が用いられず、押韻もしていない自由詩であることが興味深い。ブロッキー自身が語っているように、<sup>45</sup> 「連末のペア」（例えば、第一部第一連末は十行目と十一行目が対になっている）によって形式面の配慮がなされているとはいえ、伝統的な韻律を好んだブロッキーの詩の中では、かなり自由に書かれた作品だと言えるだろう。トゥロマが指摘したように、これは無形性・不定形性といった霧の街に見られる詩の意味的な面と呼応しているが、<sup>46</sup> それと同時に、ジャズのように響く OЦ の周縁とは対照的に、СП の音楽のない周縁には、かつて憧れた自由などないという意味にもなるのではないだろうか。すなわち、ペテルブルクの周縁が与えてくれた自由の感覚は、亡命によってやってきた 1977 年ヴェネツィアの周縁には存在しないということが、この形式的特徴の対比によって示されているのである。

類似した舞台ながら、そこに込められた意味が異なっているということは内容面からも見て取れる。OЦ の基本的な筋は、主人公が街の中心部を出て懐かしい周縁へと移動してゆくというものであるが、ブロッキーにとってペテルブルクの周縁というのは慣れ親しんだ世界の終わりであると同時に、より大きな「新しい世界のはじまり」であり、周縁へと出てゆくことは「世の全てのものとの距離を取って、本当の世界へと出てゆくこと」を意味していた<sup>47</sup> ということが注目される。つまり、この周縁への移動は、詩の最後の「僕はもう戻らない」（「уже не вернусь」：I, 204）という言葉が物語るように、周縁の風景に喚起された青春時代の思い出に別れを告げながら、より広い世界へ出てゆくという、詩人の青年から大人への成長を意味しているのである。青春の終わりに付随する悲しみも語られはするものの、以下の引用部に見られるように、この詩では過去との決別を肯定する姿勢が際立っており、詩人の視線が未来に向けられているのは明らかだろう。

<sup>43</sup> Рогинский Б. Джаз в ранней поэзии Бродского // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950-80-е годы. СПб., 2000. С. 68.

<sup>44</sup> ロギンスキーは『クリスマス・ロマンス』（«Рождественский романс»）の「短い」最終行に関して、同様のジャズの響きとの類似を指摘している。Там же. С. 66.

<sup>45</sup> Бродский. Пересеченная местность. С. 171.

<sup>46</sup> Тулома, Brodsky Abroad, p. 178.

<sup>47</sup> Волков. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 22.

Слава Богу, что я на земле без отчизны остался. (I, 204)

ありがたい、僕は祖国もなく、地上に残されたのだ。

この詩を書いた 1962 年がブロツキーにとって一種のターニングポイントと考えられる年だったことから、<sup>48</sup> この周縁への移動には、トゥロマも指摘する「芸術家の個人主義と創造的な変身」という文学的成長、<sup>49</sup> 「詩人としての人生のはじまり」といった意味も込められていると思われるが、いずれにしても ОЦ においては、過去との決別を越えて、自由を求めながら大人になろうとする若き日のブロツキーが未来への展望を語るという点が重要なのだと言える。

一方、過去を回想しながらもそれに自ら別れを告げるという ОЦ の主人公とは対照的に、СП のブロツキーは孤独の中、幸せだった過去がもう二度と戻らないのだという結論に達しているように思われるが、そこからはもう若いという年齢でもない亡命詩人の諦観が感じ取れる。СП に描かれた亡命者の苦悩は、大人への第一歩を踏み出し、亡命のことなど考えもしなかった 1962 年の詩とのパラレルを通じて、より陰鬱に強調されているのである。

### 3-2. Л と СП

ОЦ と СП には、亡命前と亡命後という差異が見られたが、СП と同様に亡命後の作品である Л との比較において浮かび上がってくるのは、亡命から作品執筆までの時間の経過という問題だろう。Л と СП はどちらも 70 年代に書かれた詩であるが、前者が 73 年という亡命の翌年に書かれ、後者が 77 年に書かれたというように、そこには四年という時間の差が存在しているのである。

この二つの詩には、「レインコートを着た人」として主人公を描く Л、街を歩く外套として描く СП というように、孤独な亡命者という主人公像によって、亡命のテーマの重要性が示されているという共通点があるが、一方で Л におけるヴェネツィアと亡命のテーマには、四年後の詩には見られないものも散見される。

例えば、第五連でクリスマスの食事について「ガチョウではなく／ブリームを切り分けて」（「кромсая леща, а не / птицу-гуся」：III, 45）と語ったり、第六連でヴェネツィアのクリスマスを「雪も飾りもトウヒもない」（「без снега, шаров и ели」：III, 45）と形容したり

<sup>48</sup> 60 年代前半のブロツキーに関しては以下の文献を参照。関岳彦「言語崇拜のはじまり —ヨシフ・ブロツキー『ゾフィア』の分析—」『SLAVISTIKA』第 27 号, 2012 年, 137-160 頁。

<sup>49</sup> Turoma, *Brodsky Abroad.*, p. 37.



しているのは、クレプスが言うように、<sup>50</sup> ロシアとイタリアを比較している、両国の差を意識しているということである。これはペテルブルクとヴェネツィアの差異を意図的に消し去り、二都市を重ね合わせようとしていたСПにはやや異質なものだと言える。

しかしそれ以上に注目されるのは、ブロッキーがソ連に対する態度を表明していると思われる第九連だろう。

Скрестим же с левой, вобравшей когти,  
 правую лапу, согнувши в локте;  
 жест получим, похожий на  
 молот в серпе, <...> (III, 45-46)  
 交差させよう、爪を収めた左足と  
 右足を、肘のところで曲げて。  
 そうすると、鎌に槌のような  
 ジェスチャーが出来上がる […]

左手と右手を交差させるという行為が意味するのは、一般に「クソくらえ」というポーズ、<sup>51</sup>あるいはロシアにおける「кукиш」に相当するイタリア式の卑猥なジェスチャーである。<sup>52</sup> また手を「лапа」という単語で表現することで、自分を直前に描かれたヴェネツィアの翼のあるライオン像と重ね合わせていると思われるが、このようにヴェネツィアのライオンが取る下品なポーズがソ連を象徴する鎌と槌になぞらえられているというのは、ヴェネツィアにいる祖国を追われた詩人の、ソ連に対する怒りや軽蔑の感情を意味しているのだと考えられる。つまりЛでは、ヴェネツィアとペテルブルクが異なる場所で、対比の関係にあるということが描かれていると同時に、この故郷ではない場所に自分を追放したソ連への怒りが表明されているのである。

一方、СПではЛのようにソ連に対する怒りが直接的に表現されることはなく、不平の表明である缶を蹴飛ばす行為への反響の欠如も、Лの怒りと比較すると消極的で、怒りの感情に対する否定的な姿勢のように思える。また、ヴェネツィアとペテルブルクを重ねようとしていたことから分かるように、СПにはイタリアとソ連を対比させようという意図も見られない。この二作品の違いは、Лを執筆した1973年からСПを書いた1977年までの間に、ブロッキーに何らかの変化が起こったことを示唆していると思われる。

<sup>50</sup> Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor. 1984. С. 65.

<sup>51</sup> Irene M. Steckler, "The Poetic Word and the Sacred Word: Biblical Motifs in the Poetry of Joseph Brodsky" (PhD diss., Bryn Mawr College, 1982), p. 222.

<sup>52</sup> Бродский И. Стихотворения и поэмы. Т. 1. СПб., 2011. С. 588.

ここで СП が書かれた直後である 1978 年のインタビューを見ると、それ以前にはなかったある傾向が表れていることが分かる。75 年のインタビューと 78 年のインタビューの間には、「帰国を希望するか」という同じ質問への回答に変化が見られるのである。

1975 年のインタビュー（可能なら帰国を選ぶかという質問に対して）

JB：当然選びます，当然です。<sup>53</sup>

1978 年のインタビュー（ロシアに帰ってそこで暮らしたいかという質問に対して）

A：そう望みます。心から望みます。もうここに五年も住んでいるので、少々やっかいになってきてはいますが。それに、自分かなり変わったということが少し怖いんです……いえ、怖いわけではなく……そうええと、要するに、墮落してしまったとかそういうことです（笑い）。<sup>54</sup>

75 年のインタビューでは無条件に帰国を希望しているのに対して、冗談交じりであるとはいえ、78 年のインタビューでは亡命生活によって自分が「変わった」ことを理由とした躊躇いが見られる。ブロツキーは亡命後、時間の経過とともに、故郷への帰還を不安視するようになってきているのである。<sup>55</sup>

このように自分が変化したことによって、今故郷に帰ってもそこには溶け込めないのではないかという不安こそが、ブロツキーを過去の風景に向かわせたものではないだろうか。Лにおけるソ連への批判・怒りは、亡命直後のすぐにも故郷に戻りたいと願うブロツキーにとっては自然なものだったはずだが、亡命から四年を経て変化し、故郷への帰還に不安を覚えるようになっていた 77 年のブロツキーにとって、この現在への怒りが無意味なものになっていた可能性は高い。また、1977 年 10 月にアメリカ国籍を取得して、<sup>56</sup> 帰国の可能性を事実上放棄したことで、「現在」のペテルブルクを獲得することが現実問題として不可能になったのも、1977 年 12 月に書かれた СП において諦観という形で表れているのだと思われる。

結局のところ、霧のヴェネツィアを通して過去のペテルブルクを求めたのは、帰国の可能性も希望も失ったブロツキーが、今手に入れられる、あるいは手に入れたいと願うものが、記憶の中に存在する過去だけになったからだと考えられる。このように、ЛとСПと

---

<sup>53</sup> Cynthia L. Haven, *Joseph Brodsky: Conversations* (Jackson: Mississippi UP, 2002), p. 47.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>55</sup> なお、帰国への躊躇いはその後更に顕著になってゆく。1983 年には「自分の作品が全て出版されたら帰国する」という条件が付き（*Бродский. Книга интервью. С. 230*）、88 年から 92 年に行われたヴォルコフとの対談では「過去は記憶に留め、それとは向き合わない方がいい」と帰国の可能性をほぼ否定するに至っている（*Волков. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 311-312*）。

<sup>56</sup> *Полухина. Иосиф Бродский: Жизнь, труды, эпоха. С. 246*.

いう最初のヴェネツィア・テキスト二作を比較してみたとき、そこには亡命という境遇への怒りが回顧と諦観へと変化してゆくこと、すなわち 70 年代のブロツキーが亡命者という運命を受容する過程が浮かび上がってくるのが分かるのである。

#### 4. 終わりに

流刑によって既に知名度を得ていたブロツキーが、亡命した西側でも詩人としての評価を早くに確立し、比較的恵まれた生活をするに成功したというのは周知の事実である。この順調な彼の生活は、他の亡命者たちから嫉妬の種となるほどで、<sup>57</sup> それゆえブロツキーは亡命に容易く適応したとみなされることも多い。こうした見方はまた、亡命に対して「何も起こらなかった」かのように振る舞おうとした詩人自身の態度によっても強化されている。

しかし、ブロツキーが亡命という自分の運命をいかに捉えていたかということは、СПのような詩の中にこそ表れていると思われる。亡命先で恵まれた暮らしをしながらも、現実に帰国する可能性が失われたときに書かれた、記憶の中の故郷に縋るという СП からは、亡命後のブロツキーを論じたグラズノヴァの提示するブロツキー像、現実に絶望した結果過去に執着し、詩によって過去を復活させようとした詩人の姿が見えてくるのである。<sup>58</sup>

もともと、これをもって亡命後のブロツキーがひたすら過去に向かったと結論づけるべきではない。ヴェネツィアとペテルブルクを重ね合わせながら、内容と韻律によって СП を ОЦ と対比させていたこと、СП の結末において、詩によって作り出した過去の風景が幻であると語られていることは、過去の復活が幻想に過ぎないと理解していた証であろう。またこれら故郷への想いや過去への執着は、亡命によって失われたものを語ることだが、詩人自身も言うように、亡命からは得られるものも多くあるはずだということも忘れてはならない。

事実、СП の後に執筆された 1982 年の『ヴェネツィア詩連』二作 («Венецианские строфы (1)», «Венецианские строфы (2)») では、СП のヴェネツィアが持っていた過去との強固な結びつきは顕在化せず、文化史・文学史的な要素など、回顧とはまた違ったものが生まれているように思われる。Л と СП との差異が、その間に起こった詩人の変化を反映しているのだとすれば、この СП と『ヴェネツィア詩連』以降の作品との差異もまた、その後のブロツキーの変化を反映していると考えるのが自然である。ここにおいて、80 年代以降も視野に入れたブロツキーとヴェネツィアという問題の更なる研究が求められていると言えるだろう。

<sup>57</sup> Лосев Л. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. Изд. 4-е. М., 2010. С. 213-214.

<sup>58</sup> Глазунова. Иосиф Бродский: американский дневник. С. 9.

## Венеция в стихотворении «Сан-Пьетро» И. Бродского

СЭКИ Такэхико

Данная статья посвящена анализу стихотворения Иосифа Бродского о Венеции «Сан-Пьетро» (1977). Хотя Бродский создал немало произведений об этом итальянском городе, исследователи рассматривали почти исключительно эссе «Watermark» и обходили вниманием «Сан-Пьетро».

В этом стихотворении изображается венецианский остров Сан-Пьетро, «окраина» Венеции, куда нечасто забредают туристы. Из-за плохой видимости от густого тумана, там лирический герой (сам поэт) не может отличить пейзаж этого острова от пейзажа Петербурга, который традиционно ассоциируется с Венецией: за туманной Венецией появляется его родной город. Однако перед ним показывается не типичный петербургский пейзаж, а определенный пейзаж, который живет только в памяти поэта, навсегда покинувшего родину, потому что уникальные черты Сан-Пьетро — окраинность или заброшенность — соответствуют чертам Петербурга, сохраненного в его памяти (Малой Охты и Ленинграда в его детстве). То есть, в этом стихотворении Бродский оживляет прошлое с помощью тумана и поэзии, но это оживление является иллюзией. Мрачные образы рыбы и горлинки во второй части или одинокого героя в заключительной означают, что он принял судьбу и реальность: поэт знает невозможность возвращения и невозвратность прошлого.

Если мы сравним это стихотворение с ранним «От окраины к центру», сцена которого является «окраиной» Петербурга, и с «Лагуной», его первым произведением о Венеции, то заметно, что в «Сан-Пьетро» исчезли надежда на будущее и гнев на судьбу. Несмотря на то, что в интервью Бродский отрицал влияние на него эмиграции, это отсутствие надежды показывает, что он действительно отчаялся после отъезда из России, а отсутствие гнева — что он принял невозможность вернуться домой и стремился к своему счастливому, но навсегда потерянному прошлому. Таким образом, «Сан-Пьетро», написанное в 1977 году, отражает тогдашнее отношение Бродского к его судьбе изгнанника.