

未完の「天国篇」

—パステルナーク『盲目の美女』¹—

梶山 祐治

1. 最晩年の試み

ボリス・パステルナーク（1890-1960）の遺作である未完の戯曲『盲目の美女』日本語訳の解説で、訳者の川端香男里はこの作品を「地獄篇」が書かれたのみで絶筆したゴーゴリ『死せる魂』にかけ、「救済されたロシアが描かれることはきわめて稀有なことなのかもしれない」²と記している。表題の「天国篇」は、上記のことを受け本来描かれるはずであった世界を指すために用いた。この戯曲は1959年夏から60年にかけて執筆されたが、作者が病に斃れたため未完となり、その結末は壮大な構想ともども宙吊りになってしまった。そのため従来のパステルナーク研究におけるこの作品の占める割合は微々たる程度に過ぎず、57年のイタリアでの『ドクトル・ジヴァゴ』出版以後で注目されるのは、決まってノーベル文学賞受賞に纏わるスキャンダル騒動か、作品としては平明な文体によって独自の境地に達したとされる『晴れよう時』のみであった。しかし彼はこの作品を「初めての本当の作品」(9; 472)と呼んだ代表作『ドクトル・ジヴァゴ』に唯一匹敵し得るものと考えており、生活のための翻訳作業に追われながらも、限られた時間の中で自らの思想をできるだけ形に残そうとした。³『盲目の美女』の原稿を清書したのは60年4月20日、

¹ この作品を初め、本稿のパステルナークに関するテキストの引用は、*Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений с приложениями в 11-ти томах. М., 2003-2005* を使用し、5巻からの引用箇所は（頁数）、それ以外の巻は（巻数；頁数）と記した。パステルナークに限らず、引用するロシア語・英語テキストの翻訳はすべて拙訳によるが、『盲目の美女』については以下の2種類の邦訳・英訳を参考にした：パステルナーク（川端香男里訳）『盲目の美女』『筑摩世界文学大系 85』筑摩書房、1974年；Boris Pasternak, *The Blind Beauty*, Max Hayward and Manya Harari, trans. (London: Harcourt Brace & Company, 1969).

² パステルナーク「盲目の美女」、382頁。

³ 執筆が順調に進んでいた59年10月17日、グルジアの友人ニーナ・タビゼに宛てた手紙でパステルナークは、新しい仕事に対する自信を打ち明けている：「ぼくは自分の仕事が気に入って自信が出てきました。もしぼくが生き延びて、何か予期せぬことにでも邪魔されなかったとしたら、それは悪くない、長編小説にも引けを取らないものとなるでしょう」(10, 539)。この文章には、健康面での不安を抱きながらも、新しく取り掛かった仕事がようやく軌道に乗ってきた詩人の充実感を見ることが出来る。しかし年が明けて1960年になると一転して弱気の発言が目立つようになり、1月24日の妹リディヤへの手紙では、仕事が遅々として進まないことを嘆いている(10, 570)。晩年のパステルナークは、生計を立てるため詩の翻訳にかなりの時間を注がなければならず、限られた時間の中で体を激しく襲う痛みに耐えながら執筆する日々であった。このような苦痛の中であって彼自身

書齋のある2階へ上がれなくなりベッドに寝かされてからだったが、それは5月30日に永眠するわずか一ヶ月ほど前のことであった。⁴ 本稿は、これまで注目されることの少なかった『盲目の美女』を、この作品を演出したマルク・ラゾフスキー⁵の舞台⁶も参考に上、「ハムレット」の形象を手掛かりに草稿以降を検証する。

この劇は清書稿（第1場から第4場）と草稿部分（第5場から第8場）、および第4場、第7場、第8場の初期稿が存在し、これは全体の3分の1から3分の2程度であったと考えられている。⁷ 草稿からある程度その後の展開のヒントを得ることはできるものの、物語の方向性に関する具体的な情報は乏しい。そのため同時代人の手記を援用する。パステルナークは創作時に作品の内容を周囲の人間に打ち明けつつ執筆する習性があったため、彼と親しかった人物がその後の展望を伝えてくれることがある。具体的にはオリガ・カーライル⁸とオリガ・イヴィンスカヤ⁹の2人の著書を参考にした。¹⁰

また、先行研究についてもここで述べておく。回想、11巻全集および邦・英訳付属の

心から楽しみにしていたことは、家族や友人、カミュやT・S・エリオットといった同時代の世界的作家たちとの文通であった。2月になると、戯曲の進行具合に言及した手紙の中には、完成が不可能であることを意識した記述が散見されるようになる（10; 580, 581）。

⁴ *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак: материалы для биографии. М., 1989. С. 657.

⁵ マルク・グリゴエヴィチ・ラゾフスキー……1937年、ペトロパヴロフスク・カムチャツキー生まれ。1983年にニキーツキー門劇場を旗揚げし、2010年現在にいたるまで同劇場芸術監督を務め、自身劇作も行っている。

⁶ この上演を特集した「クリトゥーラ」紙のインタビューで、ラゾフスキーは『盲目の美女』のロシアでの認知度の低さを伝えている。「我が国にはパステルナークの愛読者がたくさんいます。しかしこの作家が（彼は何よりもまず第一に偉大な詩人ですが）、かつて戯曲を執筆していたことを知る者はほとんどいません」*Каминская Н.* Жил-был художник в несвободе // *Культула*. 2007, 13-19 декабря. № 49. 以上のコメントから初演時のロシアでのこの作品に対する受容環境を窺い知ることができるが、1959年秋、当時ノーベル賞受賞（58年）後間もないパステルナークが戯曲を執筆し出したという噂が海外に知れ渡ると、出版や上演の問い合わせが相次いだという：Christopher Barnes, *Boris Pasternak: A Literary Biography*, vol. 2 (1928-1960) (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 363.

⁷ *Быков Д. Л.* Борис Пастернак, М., 2008. С. 847; Pasternak, *The Blind Beauty*, p. 6.

⁸ Olga Andreyev Carlisle, *Voices in the Snow: Encounters with Russian Writers* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1962).

⁹ *Ивинская О. В.* Плену Времени. М., 1972. 本稿では最新版のテキストとして、*Ивинская О. В., Емельянова И. И.* Годы с Пастернаком и без него. М., 2007 を使用。

¹⁰ この2冊は回想本に属するため、本来そこで語られていることをそのまま信じることはできない。しかし、『盲目の美女』とチャイコフスキーのオペラ『イオランタ』を比較したカレン・エヴァンズ＝ロマインが、息子エヴゲーニー・パステルナークとその妻エレナからその信憑性について承認を得ているので、本論文もカーライルの説明を積極的に引用し、またそれを前提として論を進める。同様に、イヴィンスカヤの回想で『盲目の美女』について述べられている部分も、後に明らかになった草稿や創作メモと矛盾しないことから積極的に言及することにする。詩人と愛人関係にあったイヴィンスカヤの回想は、パステルナークに与した記述が多く見られるが、『盲目の美女』に関する限り内容を歪めてはいないと判断した。

解説に加え、大部の伝記研究で言及されることはあるものの、『盲目の美女』に焦点を当てた論考は筆者の知る限り3つしか存在しない。脚注10に挙げたカレン・エヴァンズ＝ロマインのものに加え、エリオット・モスマン¹¹とドミトリー・ブニコフのものである。モスマンは農奴劇場の紹介から始まってトルストイ『闇の力』の影響などを指摘し、ブニコフはブロークの影響、アレクセイ・ニコラエヴィチ・トルストイ『金の鍵、あるいはブラチーノの冒険』における人形劇との類似点などを中心に論じている。いずれの先行研究も、本稿と関連あるときのみ言及する。

2. 清書稿—農奴のモチーフ—

1835年10月25日¹²のどんよりした日の暮れ方。カフカス地方のピャチブラツコエという土地が舞台とし、これはレールモントフが決闘で命を落とした地として知られるピャチゴルスクをモデルにしていると考えられる。冒頭、屋敷の管理人フリスチアン・フランツェヴィチに技師ゲデオンが水車の修理代を請求しており、二人のやりとりからこの領地の経営がうまくいってないことが分かる。フリスチアンは伯爵に領地を売ることが何度も忠告していたが、伯爵は聞く耳を持たなかった。¹³ゲデオンが戸棚の上の「エカテリーナ時代のかつらをつけた大きな石膏の像」(120)の位置を直そうとして手を触れようとしたところ、フリスチアンからきつく制止される。この石膏像には、壊れたとき破滅が訪れるという言い伝えが存在する。¹⁴伯爵夫人エレナは、夫マックスが召使たちにいつまでも自由を与えないことに不満を抱き、夫をまったく愛さず若い農奴のプラトンと関係を結ん

¹¹ Elliot Mossman, “Pasternak’s Blind Beauty,” *Russian Literature Triquarterly* 7 (1973).

¹² この日付はエレナ夫人のセリフから知ることができる (138)。

¹³ この点で、出だしの重苦しい雰囲気はチェーホフ『桜の園』のそれと共有している。しかし『盲目の美女』の中にチェーホフ的なモチーフを探るならば、『ワーニャ伯父さん』の方が色濃い。ワーニャの身内である老教授セレブリャコフとその妻エレナの、尊大で身勝手+無為に日々を送る美貌の持ち主という組み合わせは、この『盲目の美女』の伯爵夫妻に当てはめることが可能である。『盲目の美女』第1場後半で伯爵が発砲するシーンは、『ワーニャ伯父さん』第3幕でワーニャが不満を爆発させて発砲するのと相似している。銃撃のシーンはどちらの作品においてもクライマックスとなっているが、『ワーニャ伯父さん』は教授夫妻が出発、『盲目の美女』ではプラトンが逃亡(=脱出)と家族、および屋敷の枠組みを変える効果をもたらしている。なお、チェーホフ研究家のボリス・ジンゲルマンは、「田舎屋敷 *усадьба*」をキーワードにチェーホフとパステルナークの間テクスト性を指摘している。Zingerman B. I. *Театр Чехова и его мировое значение*. М., 1988. С. 139-167.

¹⁴ 胸像の不吉なイメージについてはあるエピソードが伝えられている。彫刻を得意としパステルナークを崇拜していたゾーヤ・マスレニコヴァは、ペレデルキノにダーチャを借りたことから晩年の詩人と親交を結び肖像を捧げるようになった。そのうち粘土製でつくった頭部像が、直射日光に当たって溶解してしまったことがあった。すでに病に冒され迷信深いところのあるパステルナークは、死についての洞察を語ったという。Масленникова З. А. Борис Пастернак: Встречи. М., 2001. С. 15; *Ивинская, Емельянова. Годы с Пастернаком и без него*. С. 197.

でいる。やがて、口論するうちに激昂した伯爵はプラトンに向かって発砲するが、弾丸は逸れて石膏像を撃ち抜き、飛び散った破片で近くに居た召使の女ルーシャは目を傷めてしまう。伯爵は部屋に潜んでいた盗賊コストウイガに撃たれ、舞台の上は混乱する。¹⁵これがルーシャ＝「盲目の美女」の失明シーンである（この騒動はスムツォーヴォ事件として世に知られる）。

この石膏像は意味ありげに話題にされる割に、誰をモデルにしているのか、といった点に関しては徹底して神秘的なままにされている。エリオット・モスマンは石膏像について「ドムナ夫人の非嫡出子と思われる」とし、さらにプラトンと石膏像との奇妙な類似を指摘しているが、モデルについての合理的な説明はしていない。¹⁶ドミトリー・ブニコフもまた両者が「瓜二つ」なことを認めながらその根拠は提示していない。¹⁷そこでプラトンと石膏像との関係を論理的に考えられる範囲で検証してみたい。登場人物でモデルについて唯一発言しているのが、床磨きのシードルである：「これはあのごろつきの頭でしょう。こいつが原因でドムナ夫人は女帝と仲違いして喧嘩になったことは私も知ってますよ」（130）；「こいつがその伊達男じゃないとしても、やっぱり私はこの石の外貌が誰からつくられたものか分かりますよ。これはドムナ夫人がお仕置きの後で、修道院の拷問部屋で鎖に繋がれたまま見張りの兵士に孕まされたときの子の頭でしょう」（130）。このふたつの説に対して何らかの根拠が提示された箇所はないが、これが作中に出てくる石膏像の起源に関する唯一の説明である。彼は屋敷内で囁かれている噂を聞いたに過ぎないのだろうが、両者に共通しているのはそれがドムナ夫人に関わっていることである。シードルのこの言葉を誰も否定しないならば、モデルと石膏像の人物が一致しなくとも、ドムナ夫人には実際女帝と仲違いし、また見張りの兵士の子を身籠った、という事実があったと考えられる。ドムナ夫人はエカテリーナ2世（1729-1796）と同時代の人物であり、彼女の治世時代（1762-1796）を考えるとこのモデルの人物は第1場のとき40歳前後にな

¹⁵ 第1場全体が不気味な雰囲気醸し出しているが、この後半のシーンはト書きに犬の吠え声の挿入が2回指示されることで、恐怖をもたらしている。この犬はマックスの愛犬で皆に恐れられる存在であり、後にゲデオンを噛み殺すことになるためである。パステルナークの作品では、犬は権力者に付き添う卑しく野蛮な動物として登場する。第1場のフリスチアンの次のセリフは、ホールトの獣性を過度に過ぎるほど強調している：「ホールトを見てみる、何にも分からない畜生じゃないか。人間じゃない。犬ころだよ。そのくせ落ち着かないで、駆けずり回って、奴さん嗅ぎ付けてるのさ」（122）。例えば他の作品において、『リュベルスの少女時代』では將軍の子犬たちは悪魔のような吠え声を発し（3; 53）、『ドクトル・ジヴァゴ』に登場するコマロフスキーの飼い犬ジェックは、ラーラの長靴下を噛み千切る：「犬は少女が嫌い、彼女の靴下を噛み千切り、彼女に向かって唸り牙をむいた。ラーラから何か人間的なものを感染されては大変だと思って、ご主人様のラーラに対する態度に嫉妬していたのだ」（4; 48）。

¹⁶ Mossman, "Pasternak's *Blind Beauty*," p. 232.

¹⁷ Быков. Борис Пастернак. С. 841.

る計算だが、伯爵夫妻との三角関係から見てプラトンの年齢はこれより若いはずであり、石膏像はプラトンをモデルにしているとは考えられない。しかしこのモデルとの関連を暗示させるには、出自が不確かなことが条件であり、作中で出自が不明な人物はひとりしか存在しない。正確に言えば、出自の不確かさを作中で指摘されている人物であり、それがプラトンなのである。エレナ夫人は独白の中で、「人の話では秘密のある家柄らしいけど」(141)とプラトンにまつわる秘密を示唆している。以上をまとめれば、プラトンは石膏像のモデルではないが彼こそがその血筋を受け継ぐ者である、と判断することは論理的に許されるだろう。僅かな接点によって対象同士の関係を繋ぎ止めておくのは、パステルナーク常套の手段である。

そして石膏像 *гипс* の語は、作品全体の主題を招く。石膏像に触れないようフリスチアンに制止されたゲデオンが返すセリフの中には、次のような言葉がある。

ときどき誰が誰だか分からなくなるのも無理からぬことですよ。村には百姓が男も女も数え切れないほどいますしね。一族みんなが型から作られてるようなものです。(121)

「一族みんなが型から作られている」に対応する原文は *целое гипсовое племя* であり、既訳の邦・英訳においてもこの意味で訳されている。¹⁸ セリフ中の *гипсовое* とは先行する石膏像を中心に巡る会話の中から導かれ出てきた単語だろうが、ここでは *гипс* の形容詞形が「石膏の」という本来の意味でなく、「型にはめられた」「型通りの」という転義において用いられ、大量生産的なニュアンスが強調されている。この時代、領主の抱える百姓といえれば自由を持たない農奴のことであった。ここで仄めかされているのは、農奴たちの画一性であり、それは屋敷という共同体の中で主人に対して常に服従を強いられ、個性を取り上げられてしまっていることに原因がある。原文 131 頁には、農奴たちが主人である伯爵夫妻を恐れる描写が頻出する。フリスチアン・フランツェヴィチがゲデオンにいうセリフ、「まったく、自由のある人間はみなここ（屋敷）から逃げ出さなくちゃならん」(122) という言葉は、自由を奪われているがゆえにみな農奴たちは屋敷に縛り付けられている、という彼らの立場を逆説的に明らかにしている。

また、*целое гипсовое племя* は、先に確認した *гипс* = プラトン家の同一性を獲得することで、奴隷制の象徴としての側面を強固にする。それゆえこの像が破壊された夜は、後に、農奴解放前夜の 1860 年を背景とし農奴たちが自由な空気を吸い始めている第 4 場において、新時代の予感に満ちた「新しい現実との境界」であり、「あの夜に新しい生活の基礎が築かれた」と説明されることになるのである (169)。

¹⁸ パステルナーク「盲目の美女」, 189 頁; Pasternak, *The Blind Beauty*, p. 17.

以上のことは、パステルナークが農奴を主人公とした作品を志向したことと深いところで関わっている。農奴たちの怯える姿と自由を奪われている状態を考え合わせると、全体主義国家の圧政下で暮らす人民たちのことが思い出される。カーライルは、「私は歴史全体、ロシアの19世紀を再創造したいのです。中でも農奴解放を、です。私は『死せる魂』のようなパノラマ的なものを書きたいのです」というパステルナークの言葉を伝えている。¹⁹ 農奴解放とは、隷属した状態から救済され自由を手に入れることである。救済や自由は、パステルナークが生きていたソ連時代においても切実な問題であり、また同時に描くことの困難な課題であった。ブイコフは、農奴制や自由を巡る議論が繰り広げられる第4場の時代設定が、執筆時からちょうど100年前の1860年とされていることについて、時代の相同を強調するための意識的な操作であり、パステルナークは隷属状態からの解放への期待を抱いていたのだろう、としている。²⁰ ブイコフが言うように、1860年とその100年後の1960年とに雪解けの予感を認めることは可能である。そうだとするならば、1960年より後の時代を背景とするその後の場で描かれるべきは、雪解け後のまだ「どこにもない場所」だったのかもしれない。

スムツォーヴォ事件の後、プラトンはスウェーデンへ亡命してリンマルス中尉と名を変える。名を変える行為は、パステルナークの作品では明確な意図の下で行われている。宇佐美森吉は初期の習作『コントラオクターヴの話』を取り上げた論文で、パステルナークの作品における名前の交換による変身を指摘しているが、²¹ たとえば『ドクトル・ジヴァゴ』においても、ラーラの夫である中学教師のパーヴェル・アンチーポフが、政治犯のストレーリニコフへと変身する。大人しく善良な若者から、私生活など存在せぬかのように政治的意思にひたすら忠実である軍人への飛躍の過程で、この人物は過去を清算すると共にアンチーポフの名を捨てる。プラトンもまた、呪わしき血を断ち切って農奴の身分から解放されるために、新しい名が必要だったのだ。²²

3. 草稿、その後

3-1. ハムレット＝アガフォーノフ

この作品のタイトルである「盲目の美女」＝ルーシャは、実は第1場にしか登場せず、

¹⁹ Carlisle, *Voices in the Snow*, p. 202.

²⁰ Быков. Борис Пастернак. С. 845.

²¹ 宇佐美森吉「パステルナークの初期散文『コントラオクターヴの話』における言葉と音と声」『ヨーロッパ文学研究』第36号、1989年、105頁。

²² ストレーリニコフになる前のアンチーポフは、結婚したラーラからコマロフスキーとの忌まわしい関係を打ち明けられ深く傷つき、自身の名前に対して敏感に次のような反応を示している：「朝になると彼は別人として目覚め、以前の名で呼ばれることがほとんど不思議なほどだった」(4; 98)。

草稿を見ると彼女の息子ピョートル・アガフォーノフ²³が主人公として準備されていたことがわかる。草稿以降で中心人物となる予定だった農奴俳優アガフォーノフは、母ルーシャを医者のもとへ連れて行き、エピローグで彼女は視力を取り戻す予定だった(578)。アガフォーノフは愛するものとして肥沃な土地、働き者、人々を挙げており、こうした好みはパステルナーク(あるいはジヴァゴ)を連想させる(188)。また、自ら戯曲を執筆することを夢見ているが、彼が農奴俳優として傾倒している作品が『ハムレット』である。

第6場は、屋敷の家庭教師サーシャが、イリネイとエレナの子供、ワーリャとコーリャに対して授業をしている場面である。サーシャが授業をしていると、落ち着きがなく授業に集中しない兄弟は彼に『ハムレット』の内容を教えてくれ、とせがみ出す。そこへ偶然やって来たアガフォーノフが子供たちに劇の内容を伝えることになる。いわばハムレット論とも呼べるその内容で核心的なのが以下の部分である。

『ハムレット』は、——自ら運命に飛び込んだ人間の活動の、選ばれることの、^{きざみ}運命についての戯曲なんだ。ハムレットに運命は虚偽の復讐者の役を与える。悲劇はその役が果たすところにある。自分の秘密を周囲の眼から隠すため、ハムレットは愚かな振りをするんだ。(188)

ここで述べられているアガフォーノフのハムレット観は、パステルナークが1946年に記した「シェイクスピア翻訳の覚え書き」の中の記述：「『ハムレット』は臆病者のドラマではなく、義務と自己否定のドラマである」(75)と非常に近い。アガフォーノフは「復讐者」の役割を「虚偽」と呼ぶ。ハムレットが復讐するのはその役割のためだが、アガフォーノフは復讐のため愚かな振りをする行為に価値を見出している。

ところが彼が自分の作品について語る部分は、実は子供たちに向けてというよりもむしろサーシャに向けられている。アガフォーノフが『ハムレット』について話した後で、サーシャは授業にならないからといって子供たちを解放する。残ったサーシャとアガフォーノフの間にはなお『ハムレット』を巡る議論が交わされる。アガフォーノフは、意味ありげないい方をするサーシャに、「ぼくに秘密を打ち明けないでくれ」(5, 188)という。サーシャは第4場ですでにプローホルに秘密を打ち明けようとしている：「まるまる一昼夜、昼も夜も立て続けに自分を抑え、相槌を打ち、自分を偽ってるんです。できることなら、この全世界の体制の下に火薬の樽を転がして、火をつけた火縄をそこに持って行って、こんな厄介なものすっかり吹っ飛ばしてやりたいんですよ」(181)。それはハムレットが

²³ 周囲の者を欺きつつ彼はルーシャの息子として育てられるが、ロマンス的雰囲気漂う第2場の逢い引きの場で、エレナ夫人はプラトンに向かって彼との間にできた子供がルーシャの子供として育てられていることを打ち明けている。アガフォーノフの特異な家族関係については、拙著「パステルナーク作品における稀薄な父親像」『SLAVISTIKA』第25号、2009年、94-98頁を参照。

「愚かな振りをする」のとは対極的な行為である。

パステルナークはカーライルに、この人物がテロリストとなることを明かしている。²⁴ プローホルもまた、サーシャの考えていることはお見通しであるかのように、「どうして秘密の考えを私に打ち明けるんだね、陰謀家さん。前にもあんたに言ったけど、私たちは違う人間だよ」(181)と軽くあしらい、両者が異質な人間であることが示される。告白はハムレット型の人間には相容れない。アガフォノフの考えではハムレットは自分の目的のために愚かな振りまでしているのに対し、対照的にサーシャは自分を偽ることに我慢できず現状を打破するため暴力に堕してしまうのだ。

そして使命感に満ちたアガフォノフが戯曲を執筆するということは、芸術を創造するという点でこの作品にとってきわめて重要なテーマを孕んでいた。これについて、パステルナークの遺志を現代のロシアで受け継いだといえるマルク・ラゾフスキーの舞台を参照しよう。2007年12月、ラゾフスキー率いるニキーツキー門劇場演出の『盲目の美女』が上演され、以来この作品は2010年現在にいたるまで同劇場のレパートリーに加えられることになった。彼の演出は、『盲目の美女』で描かれるはずであった世界の意味を考察する上でも示唆に富んでいる。²⁵ ラゾフスキーは草稿を基にこの劇を2部構成にしている。しかしそれが、未完の戯曲を上演するために草稿を組み立てた苦肉の策でないことは、彼が戯曲に加えた大胆な脚色から分かる。ラゾフスキーは第1部を原作第1場以降の場面で構成し、第2部は原作で第1場にあり、物語の発端となった「スムツォーヴォ事件」で構成している。驚くべき操作は、第2部に「ピョートル・アガフォノフの戯曲『スムツォーヴォ事件』」のタイトルが付けられていることから分かるように、この第2部自体をアガフォノフの創作にしたことである。第9場以降に置かれるはずだった『ハムレット』のような劇中劇の不在を、ごく自然な形で解決してみせたのだった。

イヴィンスカヤは、『盲目の美女』のその後の方向性について、重要な発言を残している：「この戯曲でボリス・レオニードヴィッチは、自由と文化の継承性に対する自分の見解を打ち出そうと望んでいた。初めは1861年の農奴解放前を舞台にした、自由についての議論、ロシアの歴史や国民性から見た社会的自由の問題が扱われている。その後、農奴解放が実現するが、実は社会集団的な自由が幻想であったことが明らかとなり、人間は芸

²⁴ Carlisle, *Voices in the Snow*, p. 208.

²⁵ ラゾフスキー演出の舞台については、脚注6で引用したものの他に以下のサイトを参考にした：
Попоровский Б. Марк Розовский полюбил "Слепую красавицу": В Театре "У Никитских ворот" поставили трилогию Бориса Пастернака // Российская газета. 2007, 7, декабря; *Паздняев М.* Режиссер и драматург Марк Розовский: «Россия, как и прежде, «Слепая Красавица» // Новые известия. 2007, 3 апреля; *Старосельская Н.* СЛЕПАЯ СВОБОДА // Планета Красота. 2007. № 11-12; *Архипенкава У.* МАРК РОЗОВСКИЙ: "ВНЕ ТВОРЧЕСТВА — ЗНАЧИТ, ВНЕ ЖИЗНИ": Театру «У Никитских ворот» — 25! // Москва и Москвичи. 2008. № 1-2.

術創造においてのみ自由だと確認されるのである」。²⁶

ラゾフスキーは劇中劇を劇的な「スムツォーヴォ事件」に置き換えることで未完の作品を上演することの困難を打ち破った。そして同時にアガフォーノフが芸術を創造するという課題をも克服することに成功している。『盲目の美女』で盲目になったルーシャの回復は描かれることなくパステルナークは病に斃れたが、ラゾフスキーは一つの芸術作品としてこの戯曲を完結させた。ラゾフスキー版『盲目の美女』は、芸術を創造するというパステルナークの遺志を継承し、『盲目の美女』を作品として回復させ、現代に復活させた行為だと言えるだろう。そこに描かれていたのは、芸術によって人間は救われるというアガフォーノフが引き受けようとしていた使命だった。

3-2 芸術のための芸術

ラザリー・フレイシュマンは、『ドクトル・ジヴァゴ』が小説についての小説であること、『盲目の美女』が劇場についての戯曲であることの対応関係を指摘している。²⁷ しかしこの共通の構図を持った2作品はより深刻なテーマを共有してもいるのだ。前者では、帝政期に生まれた主人公がロシア革命、国内戦の嵐を駆け抜け、1929年に斃れる物語であるが、そのエピローグでは残されたジヴァゴの友人たちの眼前にヒロインにまで喩えられたモスクワが広がり、ある種復活の様相を呈している。『盲目の美女』も「自由」の問題が試されていることは、本稿の最初で見たように農奴が中心的なテーマであることから明らかである。先に引用したイヴィンスカヤの発言にもそれと関連することが書かれてあった。両作品には「自由」のテーマが通底しているが、しかしながらこの問題に取り組む作者の態度は同一のものではないことに注意が必要である。

『ドクトル・ジヴァゴ』ではモスクワが光り輝きあたたかも前途は明るいかにように物語が閉じられているものの、1929年という第一次五カ年計画の最初期と符合する年号が意識的に示されていることを考えると、この作品は読者にエピローグをカタルシスと解釈させるような単純な構成ではあり得ない。息子エヴゲーニーは「ロシア新聞」紙のインタビューで、「もしジヴァゴが1929年以降も生き永らえたらどうなっていたか」との端的な質問を受け、次のように答えている：「私にそんなことは予見できません。なぜなら父は、

²⁶ *Ивинская, Емельянова. Годы с Пастернаком и без него. С. 185.* 訳出にあたっては、工藤正広訳（オリガ・イヴィンスカヤ『パステルナーク：詩人の愛』新潮社、1982年）を参考にした。なお、イヴィンスカヤが指摘したのと同じ内容のことをカーライルが語っていることから、芸術を創造することが『盲目の美女』のかなり重要なテーマだったことが分かる。「パステルナークは強調こそしなかったが、私は彼が、その歴史的内容ではなく、これまでの人生に重要な要素として存在した芸術についてのアイデアに夢中になっているように思われた」（*Carlisle, Voices in the Snow, p. 202.*）。

²⁷ *Lazar Fleishman, Boris Pasternak: The Poet and His Politics* (Boston: Harvard University Press, 1990), pp. 310-311.

主人公が留まり得る精神的雰囲気が終わりを迎えるのが、集団化の始まる 1929 年と考えていたからです。彼はそもそもの初めから、主人公の一生を国内線の期間、革命、そして革命後の時期から集団化、すなわち全体主義テロルの始まりまでとすることを決めていました」。²⁸

『盲目の美女』のエピローグを考えてみる。この戯曲は、母なるロシアの象徴であるルーシャが視力を取り戻し、その息子アガフォーフが芸術を創造、プローホルは芸術家のパトロンとして活躍することが予定されていた。²⁹ ルーシャ Луша の名は、元々ラテン語「光 lux」に由来する女性名ルキア (Lucia, Lukia) のロシア語名 Лукция から派生したもので、カレン・エヴァンズ＝ロマインはこの名に、「光 Луч」と「精神 Душа」の二つの音声的な近似性を指摘している。³⁰ 第 4 場でプローホルが発する言葉：「今やそれ（引用者注：ロシア）の上に陽が昇る。今では私のような独立した、機敏で働くことを渴望する人間の時代が訪れるだろう。彼がロシアを正すのだ」（183）は主要人物を連帯させ、ロシアの再生へと誘う。

そしてプローホルは、スムツォーヴォ事件の罪を一人でかぶりシベリアに送られるも、5 年後にコストゥイガが捕まったことで復活し、旅籠屋を経営し伯爵に告ぐ影響を持つまでになる。さらに第 1 場の伯爵が撃たれた場面でプローホルが「超人的な努力」（147）を発揮していることから、彼には人間離れた役が割り当てられていることがわかる。第 4 場で、伯爵家の芝居のために駅に集まった客たちが、道路の泥濘がひどく足止めされている状況の中、プローホルは「奇跡が私の生業でございます」（181）と自己紹介した後、屋敷へお連れしましょう、と宣言する。その後ほぼ同じ時間が流れていると思われる第 6 場では、雪が止んだ道路が通じたことが示唆される（185）。この常人を超えた形象性は、第 1 場での農奴が領主によって搾取される光景と合わせて考えたい。そこから想起されるのは、エジプト人による酷使に苦しむイスラエル人と同じ姿である。つまり旧約聖書のモチーフが伏流しているのであり、それならばプローホルは、苦役から解放しユダヤ教を創始したモーセとして、ある種の共同体が興隆すべく指導者としての役割が期待されるはずである。

ではそれはどんな共同体だろうか。劇の後半で予定されていた情景の時代設定は 19 世紀後半、すなわちロシア文学史において「銀の時代」「ロシア・ルネサンス」へと続く前

²⁸ Пастернак Е. Б. "Доктор Живаго" в 45 лет — Сын Пастернака раскрывает подробности появления на свет романа // http://www.rg.ru/Anons/arc_2002/1025/3.shtml (最終閲覧日 2011 年 1 月 14 日)

²⁹ プローホルのその後のイメージには、画家マティスのパトロンを務め、フランス美術を買い集めた実業家セルゲイ・シチューキンが念頭にあった。Carlisle, *Voices in the Snow*; p. 208.

³⁰ Karen Evans-Romaine, "Pasternak and Tchaikovsky: Musical Echoes in Pasternak's *Blind Beauty*," in Michael J. Meyer, ed., *Literature and Musical Adaptation* (New York: Editions Rodopi B. V., 2002), p. 114.

史である。それは1890年生まれのパステルナークが少年の時分であり、彼がこの作品を執筆していた1959年から60年にかけての時代より遥かに前の時代であった。困難な時代を背景にしたロマンのカタルシスを「救済」と考えるならば、それを同時代に描くことは2度にわたって諦め、自らの郷愁の内に求めざるを得なかったと言える。『ドクトル・ジヴァゴ』より時代としては大きな枠組みを使用しながら、『盲目の美女』もまた20世紀の初頭に歴史の終わりを定めなければならなかった。ここには「芸術のための芸術」を求めた詩人の問題として、「救済」がいかに困難であったかが顕現している。あるいは言い方を変えるなら、芸術を創造することのみが詩人にとっての拠り所であったとも言えるだろう。書かれるはずであった「天国篇」——20世紀初頭の時代は、パステルナークがロシア文学史の中に見出した、東の間のユートピアだったのではないだろうか。

4. 結びにかえて

かつてボトキン記念病院で療養中だったパステルナークを見舞ったことのあるアンナ・アフマトワ（1889-1966）は、今度は自分が患者として入院中のその同じ病院で彼の死を聞き知ると、「詩人の死 *Смерть Поэта*」（1960）と銘じた詩を書き記した。レールモントフがプーシキンに捧げた有名な詩と同じ名を冠した、同時代の詩人へのレクイエムとなっている。³¹ 「詩人の死」の初稿はパステルナークが5月30日に没してから2日後の6月1日に書かれたが、同月11日、彼女は元の8連詩に続きを加えさらに8連を書き足している。以下の引用は、書き足された部分である。

Смерть Поэта

Словно дочка слепого Эдипа,
Муза к смерти провидца вела,
А одна сумасшедшая липа
В этом траурном мае цвела
Прямо против окна, где когда-то
Он поведал мне, что перед ним
Вьется путь золотой и крылатый,
Где он Вышнею волей храним.³²

³¹ パステルナークもまた、マヤコフスキーの自殺に接した際、同じタイトルの詩（1930）を彼に捧げている（『第二の誕生』所収）。

³² *Ахматова А. С. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 2. М., 1999. С. 75.*

詩人の死

まるで盲目のオイディプスの娘のように、
ミューズは予知者を死の元へ連れ去った。
1本の狂ったシナノキが
この悲しみに暮れた5月に花を咲かせた
窓の真向かいで、それはいつだったか
彼が私に聞かせてくれた、彼の前に
金色こんじきの翼の生えた道が湾曲していたという在処ところ、
主あるじ自らの御加護がある在処。

パステルナークのミューズが、「盲目のオイディプスの娘」アンティゴネーに譬えられ、オイディプスとパステルナークの最後の作品が「盲目」の言葉によって呼応している。ナタリヤ・イワノワはこの詩に、「オイディプスは創造することを知らなかった。そして彼は神に罰された。詩人はアフマートワに、彼が「主自らの御加護」の下にあることを「告げ」彼女を納得させたのである³³と犀利な解釈を行っている。一読したところ、詩の中で用いられている「予知者 *провидец*」の表現は、パステルナークに似つかわしくないように思われる。文字通り「預言者」として振る舞い民衆の心を代弁したプーシキンと違って、政治的な喧騒とは一定の距離を保ち芸術の創造を自分の立ち位置としていたパステルナークには、芸術至上主義の趣きが強いためである。しかしイワノワは、「予知者」という言葉に政治に追従することのなかったこの詩人の信条を読み取る。権力とは無縁のところにいる詩人とは神の庇護の下、言葉を紡ぎだす芸術家なのである。この点で、「預言者」プーシキンと「予知者」パステルナークの立場は一致する。プーシキンもまた詩「預言者 *пророк*」(1826)の最終行で「言葉によって人々の心を燃やせ *Глаголом жги сердца людей*」³⁴とうたっている。そしてパステルナークが死の間際まで吐き紡いでいた言葉こそ、ロシアの運命を扱い、「天国篇」のヴィジョンが提示されるはずの戯曲『盲目の美女』なのであった。

³³ *Иванова Н. Б. Пересекающиеся параллели: Борис Пастернак и Анна Ахматова // Знамя. 2001. № 9. С. 186.*

³⁴ *Пушкин А. С. Собрание Сочинений в 10-ти томах. Т. 2. М., 1974. С. 83. 預言者としてのプーシキンについては藻利佳彦『プーシキンへの誘い (ユーラシア・ブックレット No. 24)』東洋書店, 2001年, 第3章を参照。*

Незаконченный «Рай»: «Слепая красавица» Б. Пастернака

КАДЗИЯМА Юдзи

На закате жизни Борис Пастернак пытался написать пьесу – «Слепую красавицу». К сожалению, пьеса не была закончена – поэт скончался до ее завершения. Эта последняя работа Пастернака не очень известна, однако он считал ее не менее важной, чем свой роман «Доктор Живаго». Представляется, что данная пьеса важна для поэта, потому что там можно открыть многие пастернаковские темы – символику имен, незаметный образ отца, важность материнства, мотив «Гамлета» и т. д. Пастернак предвидел свою смерть и старался оставить свои идеи в форме пьесы, так что рассмотрение этой пьесы имеет большое значение.

Данное произведение состоит из фрагментов, переписанных набело (с 1-ой до 4-ой картины), а также черновых рукописей (с 5-ой до 8-ой картины). Первая и вторая картины составляют пролог, а картины с 3-ей до 8-ой (а может быть, еще больше) составляют действие первое. Вероятно, Пастернак хотел написать еще одно действие. В первой половине настоящей статьи рассматриваются отрывки, переписанные набело, а во второй анализируются черновые рукописи и ненаписанные картины. Слово «Рай» в названии этой статьи заимствовано из японского послесловия к «Слепой красавице», в котором переводчик – Кавабата Каори – употребил его, учитывая «Мертвые души» Гоголя (и, конечно же, первоначально «Рай» из «Божественной комедии» Данте Алигьери). Судя по воспоминаниям знакомых, которым Пастернак передал будущую фабулу, можно предложить, что в этой пьесе он планировал изобразить «Рай» как утопию.

Важно, что в этой пьесе большинство действующих лиц являются крепостными, потому что они представляют собой символ несвободных людей. Это напоминает о советских народах, которые мучаются под угнетением тоталитарного государства. Дело в том, что автор хотел заниматься делом свободы, в особенности культурной свободы. Пастернак рассматривал Гамлета как прототип героя, который играет важную роль, находясь в затруднительной ситуации. В «Слепой красавице» эту роль играет Петр Агафонов – сын героини Луши и крепостной актер. Он выходит на сцену только в черновых рукописях, однако ожидалось, что в будущих картинах он будет играть одного из героев. Он мечтает творить свою драму, и если бы его мечта была осуществлена, его творчество могло

梶山祐治

символизировать возрождение искусства. В своей последней работе Пастернак хотел дать свое понимание культурной свободы.