

街路と恋の「結合」

——ホダセヴィチ『重い豎琴』とブリューソフ——

三好俊介

はじめに

「自らの青春時代（ブリューソフの装飾、ベールイの叫び、ブロークの靄）の虜囚であり、時にはその奴隷だった彼……」。作家ニーナ・ベルベロワの著名な回想記『強調は筆者』には、事実上の配偶者として彼女がパリでの亡命生活を共にした詩人ヴラジスラフ・ホダセヴィチ（1886-1939）について、こう語る一節がある。¹ 胎動する新しいヨーロッパ文芸の潮流には目もくれず、ロシア時代に自らもその一翼を担った 20 世紀初頭「銀の時代」のロシア文学に思いを馳せては、その研究・渉猟にひたすら没頭するホダセヴィチに、進取の気質に富むベルベロワはつい苛立ちを覚えてしまいか書いているのだが、この愚直なまでの過去への沈潜を通して彼はやがて、「銀の時代」のロシア文学をめぐるたぐい稀なる証言となった回想記集『ネクロポリ』を完成させることになる。² こうしたエピソードにも端的に示されているように、ホダセヴィチは自らのロシア時代後期・亡命時代を通じ一貫して「銀の時代」の文学遺産と向き合い、それらの意義について考え続けたのであり、我々は今日、その営みの成果を彼の数々の評論や回想記に見ることができる。

しかし一方で、彼の著作の中心というべき盛期の詩篇において、「銀の時代」の文学がいかにか咀嚼され独特の昇華をみているのかは、これまで必ずしも十分には研究されていない。象徴派をはじめこの時代の詩人たちとホダセヴィチとの関係は錯綜しており、その全体像は一篇の論考では示しえないが、本稿ではこのうち、ロシア前期象徴派を代表する詩人であり、青年期のホダセヴィチに多大な影響を与えたワレリー・ブリューソフ（1873-1924）に論点を絞り、両者の間で受け継がれた一つの詩的思考について論じることとしたい。象徴詩のみならず 20 世紀ロシア詩そのものの開拓者の一人であるブリューソフの詩的遺産を、ホダセヴィチはいかに評価し、そして『重い豎琴』でいかに昇華させた

本稿において、ホダセヴィチの詩・評論の引用は *Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений в 4-х томах. М., 1996-97.* により、引用の末尾 [] 内に巻数、次いで頁数を示す（但し、一般的でない用字法を他の底本も参照し数箇所修正した）。また、ブリューソフ詩の引用は *Брюсов В. Собрание сочинений в 7 томах. Т.1. М., 1973.* を底本とし、引用の末尾 [] 内に頁数を示す。脚注において上掲書の記述に言及する際も同様である。和訳は、他の作家等からの引用も含め、全て本稿筆者による。

¹ *Берберова Н.Н. Курсив мой. Автобиография. М., 1996. С. 269.*

² *Ходасевич В.Ф. Некрополь. Брюссель. 1939.*

のか。ホダセヴィチ盛期の代表作である詩集『重い豎琴 Тяжелая лира』(1922)を中心に、彼の著したブリューソフ論、あるいはブリューソフ自身の詩篇も必要に応じて参照しつつ、「結合 сочетание」というキーワードを手掛かりに分析してみよう。

時に“孤高の詩人”と形容されるホダセヴィチであるが、素顔の彼はそうした一般的イメージとはむしろ反対に、ロシア文学全体の潮流を常に意識し、また実際、その生成に深く関与した人物である。すなわち、多くの詩人や作家らとの交友や文学論争、さらには過去の文学遺産の幅広い渉猟を通じ、彼は18世紀以来の約一世紀半にわたる近代ロシア文学の大きな流れを念頭に置き、その意義や将来について考えつつ、詩や評論を書いている。したがって、ロシア文学史の出来事の中には、ホダセヴィチというプリズムを通すことで、一層鮮明に見えてくる部分も少なくない。現状では未解明の部分の多い彼のこうした横顔を検討する試みは、近年のホダセヴィチ研究における主要なテーマとなっており、本稿の目的設定もそのような研究動向を念頭に置くものである。³

1. 詩集『重い豎琴』と「結合」の主題

まず、『重い豎琴』成立の背景を振り返っておく。革命後のモスクワの日常を迫真の筆致で描く第三詩集『穀粒の道を Путем зерна』で盛期の詩風を確立したのも束の間、ホダセヴィチは新首都モスクワの文化行政に自ら参画するめぐり合わせとなり、実務に忙殺されてしまう。混乱期ならではの様々な不快事も降りかかり、悪化する一方の執筆環境に悩まされた彼は、親交のあった実力者ゴーリキーの勧めもあり、1920年11月、住み慣れた

³ ホダセヴィチと様々な作家、文学流派との関係に焦点をあてた近年の研究論文としては、およそ次のようなものがある。19世紀詩との関連を論じるものとしては、下記の論考のほか、その文末脚注2に、いくつかの論考が挙げられている——三好俊介「軋む身体——ホダセヴィチ『重い豎琴』と19世紀ロシア詩——」『ロシア語ロシア文学研究』38、日本ロシア文学会、2006年（ただし、脚注の文献のうちレーヴィン論文は20世紀詩との関わりも広く扱う）。また、「銀の時代」との関係については、詩人の生涯と作品の総体を論じる博士論文 E. Demadre, “La quête mystique de Vladislav Hodasevič: Essai d’interprétation de l’œuvre poétique du dernier symboliste russe” (Université de Paris IV, 1999). の前半部に各作家との関係が概説されているほか、*Богомолов Н. А.* *Вл. Ходасевич в московском и петроградском литературном кругу // Новое литературное обозрение. 1995. №14. С.119–130.* では、各作家との関係についてさらに突っ込んだ検討が行われている。さらに、「銀の時代」の個別の作家との関係を取りあげた論考として、アンネンスキーに対するホダセヴィチの評価について検討した *Черкасов В. А.* «Виноград созрел...» (И. Анненский в оценке В. Ходасевича) // *Русская литература. 2004. №3. С.188–197.* がある。なお、ホダセヴィチとブリューソフとの関係については、上掲ボゴモロフ論文で述べられているように、両者間でやりとりされた書簡がほぼ失われている（関係の悪化により、二人とも廃棄したものと思われる）ため、書簡資料の分析による解明手法をとりえない。したがって、詩作品や評論のテキストの丹念な読み込みが、現時点でとりうるほぼ唯一のアプローチということになる。

モスクワを離れて旧都ペテルブルク（当時ペトログラード）に移住した。⁴以降、ロシアからの出国に至るまでの約一年半にわたる“ペテルブルク時代”の作品を中心に47篇を纏めたものが、第四詩集『重い豎琴』である。

新天地で彼を待っていたのは「芸術会館 Дом искусств」への入居と、ロシア詩の新潮流を担う詩人らとの濃密な交流だった。「芸術会館」とは、ペテルブルク中心部ネフスキー大通りに豪商エリセエフが所有していた建物を、革命後に作家アパートを兼ねた文化施設として転用したものであり、曲面状の特異なファサードから「ディスク Диск」という愛称で親しまれた（Диск は名称の頭文字だが、「円盤」の意味でもある）。⁵ソビエト政権の当地責任者ジノヴィエフの命令で1922年秋に閉鎖されるまでペテルブルクにおける芸術文化の有力な拠点となったこの「会館」に、ホダセヴィチは恐らくは会館設置の推進者の一人ゴーリキーの斡旋で⁶新居を獲得する。建物内で催される“詩の夕べ”や談話会、同じアパートの隣人となったグミリョフやマンデリシタームとの交流、さらには時折通ってくるベルベロワとの恋にも詩想を得て、ホダセヴィチはこのペテルブルク時代に最も旺盛に詩を書くのであり、その結果として『重い豎琴』は成立した。

加えて、この詩集を読む際には「会館」の外の世界、当時の市中一般の状況を忘れるわけにはいかない。清新な活力の漂う「会館」内とは対照的に、市中の生活は総じて暗澹として、ホダセヴィチ自身の回想によれば、夕闇に佇む「会館」の姿はまさに「闇と吹雪と荒天を突っ切って進む、一艘の船」⁷を思わせた。未だ収束しない革命後の社会的混乱、激しい物不足や窮乏に加え、当局による言論統制も強化され、ついに1921年8月にはこれら一切を象徴するように、二人の大詩人が次々に悲劇的な死を遂げることになる。すなわち、グミリョフが反革命容疑で「会館」内、ホダセヴィチの居室のすぐ階下から連行・銃殺され、さらに彼の逮捕の数日後には、才能と良識を兼ね備えて人望厚く、詩壇の守護者としてホダセヴィチも全幅の信頼で交友を結んでいたブロークが、窮乏生活のあおりで若くして急死してしまう。⁸

この事件から一冬を経た1922年4月、ホダセヴィチは詩篇『秘められたマーヤーの覆

⁴ この経緯については、『ネクロポリ』収録の『ゴーリキーГорький』に記述がある。[4-152]

⁵ 「芸術会館」については、例えば *Тумина С. Культурный Петербург: Диск. 1920-е годы.* СПб, 2001. を参照。独特の形状ゆえ市街中心部でも一際目を引くこの建物は18世紀に警視総監チチャーリン邸として建築され、19世紀半ば以降はエリセエフ家の所有のもと、同家の住居や各種の公的施設・商業施設が入っていた。今日でも建物自体は現存する（Санкт-Петербург. Петроград. Ленинград. Энциклопедический справочник. М., 1992. の Чичерина дом の項を参照）。

⁶ D.M.Bethea, *Khodasevich. His Life and Art* (Princeton: Princeton University Press, 1983), p. 191.

⁷ ホダセヴィチによる回想記『「芸術会館」«Диск»』（1937）を参照。[4-283]

⁸ 『ネクロポリ』中の一編『グミリョフとブローク Гумилев и Блок』には、両詩人とホダセヴィチの交友ぶり、および二人の死が後者に与えた衝撃について、詳しく記されている。

いを…… Покрова Майи потаенной...』を書き、後に『重い豎琴』に収録している。春の訪れと逢瀬の風景を描くこの詩は、韻律としてプーシキン^{キレン}の多用した「四脚弱強格」、脚韻には女性韻と男性韻が淡々と交代する交差韻を採用している。創作力の絶頂を迎えた詩人は、この古典的風格を漂わせる静謐な詩形によって、騒然とした世情に抗おうとするかのようなのである。

Покрова Майи потаенной	秘められたマーヤーの覆いを
Не приподнять моей руке,	持ち上げるのは僕の手之余。
Но чуден мир, отображенный	だが、きみの拡大した瞳孔に
В твоём расширенном зрачке.	映る世界は驚くべきものだ。
Там в непостижном сочетании	そこでは不可思議な結合のうちに
Любовь и улица даны:	現れるのだ、恋と街路が。つまり
Огня эфирного пыланье	天上の炎の燃焼と
И просто — таянье весны.	単なる——春の融解が。
Там светлый космос возникает	そこでは光にみちた宇宙が生まれてゆく、
Под зыбким пологом ресниц.	揺れる睫毛のとばりの下で。
Он кружится и расцветает	その宇宙は回転して花開くのだ、
Звездой велосипедных спиц.	自転車のスポークの星となって。

(全部 [1-237])

一行目、「マーヤーМайя」とは、サンスクリット語の「幻力」（インド神話で、本質世界を覆い隠している魔力的な力。象徴派が好んで援用した概念）を指すのであり、⁹ ホダセヴィチはここで象徴主義を揶揄している。「マーヤーの覆いを／持ち上げるのは僕の手之余」。現実世界を仮象としかみなさず、その背後（「マーヤーの覆い」の向こう）の本質世界を追求する象徴主義に、青年時代のホダセヴィチは心酔したのだが、やがて、彼はこの思潮に内在する底知れぬ神秘と虚無の闇に気づくのであり、象徴派を離れた後の彼は、この神秘性に同派の瓦解の原因を見出して、自らを含め詩人らに厳しい反省を促すことになる。¹⁰ こうした経緯を背景に、この詩の冒頭で彼はまず、現実世界こそが描くべき本質

⁹ 上掲書 Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений в 4-х томах. の注解を参照。[1-517]

¹⁰ ホダセヴィチは、1927年に亡命先パリで全詩集として自ら刊行した『ヴラジスラフ・ホダセヴィチ詩集 Владислав Ходасевич. Собрание стихов』に、象徴派時代およびその後の詩風模索期の作品（それぞれ第一詩集『青春』、第二詩集『幸ある家』に該当）を一切収録していない。『幸ある家』は別途、1922、1923年に再刊されるが、象徴主義色の強い『青春』は再刊されなかった。また、回想記

なのだ」と主張するのであり、次いでそれを実践するように、打ち沈んだペテルブルクの街頭が垣間見せた春の息吹を描いてみせるのである。

さらに、この「マーヤー」がロシア語「五月 май」に掛けた表現であることにも、留意しておくべきだろう。詩句「マーヤーの覆い покров Майи は取り去るまい」は同時に、「五月という覆い покров «май» は取り去るまい」を含意する（発音も「パクローフ・マーイ」で、ほぼ同じである）。長い冬が終わり草花や木々が最初に芽吹くのがペテルブルクの五月であり、四月末に原稿に向かう詩人はそうした待望の春についてうたいたい。——今年には本当に春などやってくるのか。人々は生活に追われて春どころではないし、詩人らの脳裏にも昨年八月の記憶がまだ生々しく刻まれている。しかし、それでも春はすぐそばまで確かに到来しているのだ。「マーヤーの覆い」ならぬ、傍らを歩く人の「睫毛のとばり」（第三連）の向こう、輝く瞳の上に、春はありありと見えるではないか——と、この詩は語ってゆくのである。

場面は、晴れた日の逢瀬、おそらく相手はベルベロワである。一連の後半、「拡大した瞳孔」とは、彼女の気持ちの高ぶりからか、あるいは、間近に寄せられる詩人の顔が日ざしを遮るからか。樹氷が解けた街路樹には緑が萌えて、通りの輪郭がぼやけてきた。風にそよぐ葉むらや、陽光を求める人影で、街路は次第に動きに満ちてくる。第二連、「春の融解」とは、そうした光景全体を一言で表した詩句である。そして、この光景が、鏡に映るように、相手の瞳の表面に反映している。「そこでは不可思議な結合のうちに／現れるのだ、恋と街路が」。恋する人の瞳は潤んで輝くから、その表面で街路の映像も潤い、変貌している。まるで、先程の「春の融解」が、恋という「天上の炎」でますます促されるかのようだ。黒々と「拡大した瞳孔」を背景に、第三連、街路の映像は、漆黒の空間で輝く「宇宙」と化してゆくのだが、よく見れば——「その宇宙は回転して花開くのだ、／自転車のスポークの星となって」。宇宙はたちまち、一輪の路傍の花の姿へと収縮するかに見え、驚いた詩人が我に返ると、その正体は、駆け抜けざまに瞳に映った自転車の車輪なのだった。

このようにホダセヴィチは、一見平凡あるいは醜悪な現実もやはり美しいのであり、十分うたうに値するのだということを、「恋と街路」の「結合 сочетание」を例にとって説明

集『ネクロポリ』の巻頭篇、象徴派の群小詩人ニーナ・ペトロフスカヤをめぐる文章（『レナータの最期』）は、実はこの人物に仮託して象徴主義自体を批判した文章だが、そこでホダセヴィチは「象徴主義の大いなる誤謬、償い難い罪業」として、この思潮の理念的な中心部分が実体を欠いている点をとらえて批判している——「個性への崇拜を高らかに宣言しつつも、象徴主義は個性に対し『自己の発展』以外、何の課題も提示しなかった。この発展を成し遂げるよう、象徴主義は要求した。しかし、いかにして、何のために、どんな方向性で成し遂げるべきなのか、象徴主義は示さなかったし、示そうともせず、そもそも示すことなどできなかった」。[4-10]

する。燃える恋が木々や自転車と結びつき、言葉の綾ではなく実際に（相手の角膜上で）、春の息吹をたたえた小さな宇宙の映像となってしまう。こう考えれば、死と困窮の跋扈するペテルブルクの街角さえ、どこか魅惑的に思えてくるではないか。——まさにこれが、『重い豎琴』の基音として詩集全体を貫く盛期ホダセヴィチ独特の世界観なのであり、この詩集の頁を繰れば他にも、通常は決して結びつかない二つの事象（その大半は、とりとめのない夢や幻想・想念と、輪郭をもつ現実の事物である）が実際に固く結合し、予想外の美しい映像を呈示する作品が随所に見出される。『重い豎琴』全篇を貫く力強い躍動感の源泉の一つは、この「結合」の主題にあるとあってよい。

2. ホダセヴィチとブリュースフ

さて、盛期ホダセヴィチ詩学の中心の一つをなす、この「結合 сочетание」の概念に着目して、彼とブリュースフの接点を辿ってみよう。¹¹ むろん、「結合」というのはかなり普遍的な概念であり、およそあらゆる詩的表現には何らかの結合的表現が遍在するのであるから、まずは具体的にホダセヴィチの各種評論を追いながら、この語が彼の意識下でとりわけブリュースフと親しく繋がっていたことを示しておかねばなるまい。

盛期ホダセヴィチが詩を論じて「結合」という用語を使ったケースはいくつかあり、たとえば、プーシキンを論じて彼はこの語を用いている。——「プーシキンの民話詩が鋭いのは、それらの基本的な文体の傾向が、極めてさまざまな要素の結合 [сочетание] だからである。つまりそれは、散文的かつ民衆・民話的なプロット、さらに民衆歌謡の詩的文体からのいくつかの借用部分と、基本をなす文語詩的文体との結合である」（『М. ツヴェターエフ詩篇『若者』への評論『詩についての覚書』Заметки о стихах. М. Цветаева. «Молодец»』1925 [2-122]）。もっとも、これはもっぱら文体に関する指摘であり、先ほどの詩のうたうような、主にイメージに関わる「結合」とはいささか性格を異にする。¹² また、彼はマンデリシタームの詩集『トリスティア』を論じた書評の中で、「結合」という言葉を用いている。——「マンデリシタームの詩とは事物の舞踏であり、それはこのうえなく風変わりな結合 [сочетание] のうちに現れる。意味的連想の戯れに、音響的連想の

¹¹ 先ほどの詩のテキスト中でこの語が、やや古風な形である сочетание となっているのは、脚数を合わせるための詩形上の配慮からである。

¹² 高雅な詩的文体と会話文体が混交する、盛期ホダセヴィチ詩の文体が、生涯深く敬愛したプーシキンに倣っているのは明白である。『重い豎琴』など盛期ホダセヴィチ詩の世界において、この“プーシキンの”な文体上の「結合」と“ブリュースフ的”なイメージ・内容面での「結合」は、ある程度は連関していると思われる。卑俗な事柄をあえて卑俗な文体で描く、ないし天駆ける夢幻をあえて高雅な文体で描くような手法が、詩集『穀粒の道を』以降の作品には散見されるが、その詳細な分析は本稿の目的を超える。

戯れを融合させながら、現代ではたぐい稀なる言語知識と言語感覚の持ち主であるこの詩人は、しばしば自らの詩を通常理解の範囲外へと導き出す。つまり、マンデリシタームの詩は、何らかの暗き神秘によって読者の胸を掻き乱すのだが、その神秘はおそらく、彼の結合させる様々な単語 [сочетаемые слова] の語根的特性に由来し、容易には解説を許さない。思うに、マンデリシターム自身も、自分で書いたものの多くを説明することができないだろう（『O. マンデリシターム。「トリストティア」。詩。1922 O. Мандельштам. «TRISTIA». Стихи. 1922』1922 [2-111]）。つまり、ホダセヴィチはマンデリシターム詩にも、結びつき難いものの一種の「結合」をみているのだが、それは音韻・意味すべてを駆使した高度に言語論的かつ時に難解な、単語のぶつかり合いのことであり、ホダセヴィチ自身の詩風（すなわち詩的象の明快な結合）との親近性は薄いといわざるをえない（とはいえ、言語の内的特性への深い理解に基づく“マンデリシターム的結合”を、彼は決して低く評価するわけではない）¹³。

一方、未来派にみられた大胆な語結合の実験、特にザーウミ（超意味言語）詩のそれをホダセヴィチはほとんど評価せず、言葉の恣意的な取り合わせにすぎないとして批判した。上掲マンデリシターム論には、続けてこう書かれている。「“ザーウミ”詩の理論家たちは、マンデリシタームを深く敬うべきである。なぜなら、彼こそが、ザーウミ詩の生存権を自らの実作で立証しようとしている最初の、そして今のところ唯一の人物なのだから。彼にそれを可能ならしめたのは詩才、智慧、教養、つまりロシア未来派の貧弱なる“教師”たちに決定的に欠けていたものなのだ」（[2-111]）。要するに、一見おなじような難解・斬新な結合表現でも、マンデリシターム（彼がザーウミ詩人の系列に属さないことは、ホダセヴィチも分かって書いている）と未来派では、その質に乖離があると彼は考えたわけである。このように、ホダセヴィチは詩論のなかで「結合」という言葉を何度か持ち出してはいるが、その多くは先ほどの詩でうたわれたような「結合」とは直接の関わりをもたない。これに対し、彼がブリュースフを論じて「結合」というとき、それは上掲詩と同様、やはり夢と輪郭の結合のことなのであり、したがって、『重い豎琴』を書くホダセヴィチはブリュースフ的な「結合」をとりわけ意識していたといつてよい。以下、最小限の伝記的事実を振り返りつつ、二人の詩風の接点を詳しく追ってゆこう。

ホダセヴィチは20世紀初頭、モスクワの象徴派の一員として詩壇に入っている。すなわち1904年、モスクワ大学の新入生となった彼は、象徴派のリーダーとして既に高名だ

¹³ 引用文の冒頭、「事物の舞踏」とは恐らく、ホダセヴィチの代表作『バラード』の一場面のイメージを転用した表現であり、だとすれば、この形容は彼にしてみればマンデリシタームに対する最大級の賛辞である。「わが薄幸なる持ち物が／荒ぶる歌に聴き入っている。／／流れるような円舞を／部屋中が拍子をとって舞いはじめる」（『バラード』第九～十連）。この詩のテキストについては本稿第三節も参照されたい。

った詩人ブリューソフから談話会「水曜会」に招かれ（さらに、会場のブリューソフ邸で彼はベールイと会っている）、それ以降は象徴主義思潮、象徴派の人脈に浸りながら、精力的に詩作を重ねてゆく。その営みはやがて、象徴主義的な特徴の濃厚な第一詩集『青春 Молодость』（1908。題名にはブリューソフの処女詩集の名『若き日の創作 Juvenilia』の影響をみるべきか¹⁴）として結実するが、しかし結局ホダセヴィチは“遅れてきた象徴派”だった。ブリューソフらが導入・開拓して、世紀の変わり目のロシア詩壇を席卷した象徴主義（前期象徴主義）運動は、ホダセヴィチの加入時点で既に全盛期を過ぎていたのであり、その後、ブロークやベールイら後期象徴派の短く激しい光芒を経て、1910年代を迎えるとロシアにおける象徴主義運動はほぼ解体する。

象徴派の衰亡過程を運動の内部から直接目撃したホダセヴィチは、同派の理念的な行き詰まりを最もよく認識した一人であり、プーシキンや古典詩の静謐にならう第二詩集『幸ある家 Счастливый домик』（1914）からは努めて象徴主義の直接的影響を自作から除きはじめ、先述の第三詩集『穀粒の道を』で、自立した盛期詩風を確立した。そして、この過程で彼とブリューソフの関係は、共通の目標の喪失や、実人生上の性格的な衝突を背景として永遠に途切れてしまう。そして、長い時を経て『重い豎琴』の刊行後まもない1924年、すでに亡命下のホダセヴィチはブリューソフの訃報に接し、回想記『ブリューソフ Брюсов』を発表した。両詩人の関係を詳しく物語る貴重な資料であるこの『ブリューソフ』（後に『ネクロポリ』に再録）は、亡き詩人の強烈な自我と攻撃的言動を激しく批判するがゆえ、ともすれば悪意の文章と誤解されそうだが、しかし、そこでは人物評と作品評価は厳格に区別されている。作品を論じるとき、ホダセヴィチの筆致はあくまでも冷静であり、代表的なブリューソフ詩を高く評価している。以下に掲げるのはその一節だが、ここで彼は、ブリューソフ詩学の核心を「結合」という言葉で説明している。

[中学時代のホダセヴィチが偶々目にした24歳のブリューソフは] 短い口髭を生やし、頭を角刈りにし、ごく普通の裁ち方の背広と木綿のカラーを着用した、慎ましやかな青年だった。そのような青年たちが、スレーチェンカで雑貨を商っていたものだ。[……] 後に、若き日のブリューソフを思い出して、私はこう感じた——彼の当時の詩作品の主たる妙味とはまさに、デカダン風の異国趣味と、素朴きわまりないモスクワの町人性との結合 [сочетание] にあったのだ。これは、とても刺激的な混合、きわめて鋭い屈曲、刺すような不協和音だったが、だから『第三の警護 Tertia Vigilia』以前のブリューソフの初期詩集は、彼の最良の詩集なのだ。な

¹⁴ 『若き日の創作』はブリューソフの事実上の処女詩集として1896年頃には完成していたが、資金難のためか刊行されず、1913年に彼の全集の一部として日の目をみる。上掲 *Брюсов В. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 1. [565]* を参照。ただし、彼と親しく交わったホダセヴィチはそれ以前にも当然、この“幻の詩集”のことは知っていたはずである。

にしる、最高の鋭さだから。あれほどの熱帯ファンタジーだが——その場所はヤウザのほとりだ。一切の価値の顛倒だが——その場所はスレーチェンカ地区だ。そして、私は今でも、『傑作 *Chefs d'œuvre*』を書いた「無名で、嘲笑される、風変わりな」この人物の方が、文名確立後のブリューソフより遥かに好きなのだ。

(『ブリューソフ』1925 [4-19], 注記と下線は本稿筆者)¹⁵

回想記の冒頭部分に掲げられたこの文章は、モスクワのコルク商の家庭に育ったブリューソフの出自や、雑貨商に似た風貌と絡めながら、彼の作品の本質を論じている。ブリューソフは象徴主義運動の有能な組織者だったが、自分の作品では象徴派詩人の多くとは一線を画し、幻想への過度の耽溺を避けていた。彼の書く詩においては「デカダン風の異国趣味と、モスクワの町人性」が（つまり、象徴派的幻想と、商家的気質である具体的事物への愛着とが）互いに「結合」して、特有の硬質な均整美を生んでいる——とホダセヴィチは分析している。象徴主義を批判した盛期ホダセヴィチだが、その批判は主にこの思潮の神秘的側面が対象だったから、象徴派の一員とはいえ明確な具象性を重視するブリューソフの姿勢については、彼は十分受け入れることができた。

ブリューソフ詩を一篇とりあげて、ホダセヴィチの分析をテキストに即して確かめ、さらにホダセヴィチ自身の詩風と対照してみよう。このさい、詩における幻想と具体的輪郭との両立を説くブリューソフの有名な綱領詩『形へのソネット Сонет к форме』(1895)はもちろん考慮に入れるべきだが¹⁶、もっとも、これは文学的宣言をそのまま詩で述べたものだから、ここではあえて他の作品、つまり熱帯幻想をモスクワ下町のヤウザ川の輪郭と結びつけて一幅の絵画のように描出する『真夜中に Ночью』(1895。『傑作』に収録)を挙げてみよう。なお、上掲文ではブリューソフの詩風が「ヤウザ河畔の熱帯ファンタジー」と形容されているから、ホダセヴィチは少なくとも、この詩は実際に念頭に置いていたはずなのである。

¹⁵ 引用文中、「一切の価値の顛倒」は、ロシア象徴派に影響を与えたニーチェ思想の根幹の一つ。「スレーチェンカ地区」はモスクワの地区名で、一帯は当時、零細店舗が軒を連ねる場所だった。「無名で、嘲笑される、風変わりな」とは、ブリューソフが詩篇『それは夢の狂気であった…… Это было безумие грезы...』(1896。詩集『これが私だ *Me eum esse*』所収)で自らを形容した詩句。

¹⁶ 『形へのソネット』は、処女詩集『若き日の創作』の冒頭に配された、彼の創作の原点をなす綱領詩である。——「花の輪郭と香りの間には／繊細かつ抗いがたい関係がある。／それと同様に、カットを施されて原石の中に蘇るまでは／ダイヤモンドも我々の目に映えはしない。／／まさにそのように、空の雲のように流れゆく／うつろいやすい幻想のイメージも、／練磨され完成された文言のなかで／硬く固まってこそ、何世紀にもわたって生きつづける」(第一～二連 [33])。——ブリューソフは詩文学を花に例えつつ、花には香りだけでなく輪郭があるように、詩も幻想だけでは成り立たず、形の裏づけが不可欠なのだと説いている。

Дремлет Москва, словно самка спящего страуса,
Грязные крылья по темной почве раскинуты,
Кругло-тяжелые веки безжизненно сдвинуты,
Тянется шея — беззвучная, черная Яуза.

Чуешь себя в африканской пустыне на роздыхе.
Чу! что за шум? не летят ли арабские всадники?
Нет! качая грузными крыльями в воздухе,
То приближаются хищные птицы — стервятники.

Падали запах знаком крылатым разбойникам,
Грозен голос гудящего с неба возмездия.
Встанешь, глядишь... а они всё кружат над покойником,
В небе ж тропическом ярко сверкают созвездия.

モスクワはまだろんでいる。眠れる駝鳥の雌のように。
泥まみれの両翼は暗い地面に投げ出され、
丸くて重いまぶたは生氣もなく閉じられて、
だらりと伸びた首は——静まり返った黒いヤウザ川だ。

ほら感じるかい、君はアフリカの砂漠で一休み。
ほら！ 何の音？ アラブ人が馬を飛ばして来るのでは？
いいや！ 重たい翼を空中でゆらめかせ
向かってくるのは猛禽たち——エジプトハゲワシだ。

有翼の追い剥ぎたちに屍臭は馴染みのもの、
空から唸る復讐の声は恐ろしげだ。
君が立ち上がって、見つめても……かれらはなお、死者の上で舞っている。
熱帯の空に星座がまばゆく輝いている。

(ブリューソフ『真夜中に』、全部 [82])

南国への憧憬がヤウザ川の輪郭と結びつき、鮮明な駝鳥の姿、さらには灼熱のサハラ砂漠のイメージとなる。このイメージは夢想ではあるが、迫り来る秃鷲やまばゆい星座等々、はっきりとした輪郭に満ちて実際の光景のように清明である。彼の詩はこのように、幻想

と事物とが結合・均衡し、そのどちらを欠いても作品の構造が崩れてしまう。¹⁷ 一部の象徴主義者が幻想へと傾斜して乱調や狂気へと陥る中、ブリューソフは少なくとも初期作品では、自らの平衡感覚を失うことがなかったのであり、ホダセヴィチは、ブリューソフ詩のこうした作品構造を評価して「結合」と呼んでいる。¹⁸ こう考えれば、恋の夢と街路の輪郭が「結合」するホダセヴィチの実際の詩風にも、ブリューソフからの一定の影響をみるべきといえよう。

しかしその一方で、二人の詩法には本質的な違いがある。すなわち、ブリューソフは「結合」を自分で作ってしまうが、ホダセヴィチは身の回りに発見してゆくのである。ブリューソフは狂気と紙一重の混沌とした夢を嫌い、事物の輪郭と結びついた鮮明な夢、現実のようにありありとした夢を描こうとした。彼のうたう「結合」は具体的だが、あくまで夢であり（『真夜中に』の描く“サハラ砂漠”は実在しない）、彼はそれが詩人の空想の域を超え、本当に存在しうとは思わなかった。ところが、ホダセヴィチは逆に、それは夢とは限らないのだ、現実のほうが夢に近い形をとることもありうるのだ、と考える。ホダセヴィチによれば、不可思議な「結合」は誰にでも見える形で実在しうるのであり、彼はその一例として、白昼のペテルブルクで実際に「恋と街路が結合」し、春の花の姿を呈する様子をうたったのである。

青年時代に読み耽ったブリューソフ詩集で描かれていた「結合」の夢とほぼ同じものが、実は、身の回りに存在している。ホダセヴィチはこのことに気づくのであり、このとき彼は先駆者としてのブリューソフの真価に思い至るとともに、この旧師の直接的影響を完全に脱したのである。「自分の夢がただの夢ではないことに、あなたはあと一步のところ

¹⁷ もう一例、詩人の想念が輪郭の明瞭な熱帯の光景へと転化する『予感 Предчувствие』（1894。詩集『傑作』冒頭に収録）を挙げておく。「わが恋は——灼熱のジャワの真昼。／まるで夢のように死の芳香は拡がり、／かなたにはトカゲらが目を閉じて横たわり、／こなたには大蛇らが樹幹にとぐるを巻く。／そして君はこの厳しき園へ／休息や心地よい気晴らしを求めて立ち入ったのか？／花々は震え、叢はさらに力強く息づき、／全てが幻惑し、全てが毒を放つ。／／行こう。僕はここだ！ 僕らは愉しむのだ」（第一～三連冒頭 [57]）。

¹⁸ 『ブリューソフ』には他にも、故人の作風を「結合」と表現した箇所がある。——「彼 [ブリューソフ] は、対数表が好きだった。代数学の教科書の、置換と結合 [сочетание。数学用語としては『組み合わせ』と訳すべきか] を扱う章に対して、長々と賞賛の弁舌を振るったこともあった。詩においても彼は同様に、置換と結合 [сочетание] を愛した」[4-30]。これは、ホダセヴィチが直接に交友して目にしたブリューソフの姿だが、この時期、つまり中・後期のブリューソフの詩の中にホダセヴィチはやはり、ある種の「結合」への志向を認めるものの、それを高くは評価していない。ホダセヴィチは、ブリューソフがやがて、形同士を単に結びつける行為へと没入してゆき、その結果、彼の詩における「結合」の意味合いそのものが変質し、初期詩篇にはみられた幻想と形の平衡が、中期以降の詩篇では失われたと考えた。上掲、対数表云々の記述に引き続いて彼は、作品の内容を度外視し世界各国のあらゆる韻律による詩作を試みたブリューソフの実験的詩集『実験 Опыты』（1918）に言及し、「おぞましい書物」、「あらゆる韻律と詩形の、魂を欠いた見本の集成」と呼んで批判している。[4-31]

気づかなかった。だから、『重い豎琴』で私は、あなたの詩の続きを書いたのだ」——『ブリューソフ』で、旧師の「結合」詩法を賞賛するホダセヴィチは、記憶の中の彼の面影に、そう語りかけていたのではあるまいか。

3. 「響く静けさ」と詩篇『バラード』

伝記的事実と評論での記述を手掛かりにこのようにみてゆくと、ホダセヴィチはブリューソフ詩の「結合」に共感しつつ、そこに重要な変更を加えながら、自らの詩的世界の基本的要素としていったのだと考えられるわけだが、では以下に、ホダセヴィチの代表作の一つ『バラード Баллада』(1921年12月)のテキストによって、こうした二人の関係を確かめてみよう。『重い豎琴』の巻末を飾るこの作品は、収録各篇中でも最も重要な作品とあってよい。

Сижу, освещаемый сверху,	上から明かりを浴びて、丸い自室に
Я в комнате круглой моей.	僕は座っている。
Смотрю в штургатурное небо	十六燭光の太陽のもとで
На солнце в шестнадцать свечей.	漆喰の空を眺めている。
Кругом — освещенные тоже,	まわりは——やはり明かりを浴びた
И стулья, и стол, и кровать.	椅子に机、そして寝台。
Сижу — и в смущенье не знаю,	僕は座っている——なんだから
Куда бы мне руки девать.	落ち着かず、困惑する。
Морозные белые пальмы	凍てつく白い椰子が
На стеклах беззвучно цветут.	窓ガラスに音もなく花ひらく。
Часы с металлическим шумом	時計がチョッキのポケットで
В жилетном кармане идут.	金属音を立てている。

(『バラード』第一～三連 [1-241])

冬のペテルブルクの長い夜。「芸術会館」の曲面状をなすファサードの裏側、半円形のホダセヴィチの自室は、建物が「エリセーエフの館」と呼ばれていた頃の瀟洒な面影はいまや見る影もなく、乏しい家具だけが残って殺伐としている。入居してまだ間もない詩人は、この荒んだ様子や丸い部屋の形状に馴染めず、心が休まらない。時計の針音が気になるほどの静けさに、混沌のロシアを彷徨する自らの境涯や、行く末の不安が思い起こされてくる。詩人はつい独り言を呟くのだが、すると声音とは違う音響がそこに重なり合うの

であった。

И музыка, музыка, музыка	すると、音楽、音楽、音楽が
Вплетается в пенье мое,	わが歌に編みこまれてゆき
И узкое, узкое, узкое	薄い、薄い、薄い
Пронзает меня лезвиё.	刃が僕に食い込んでゆく。
Я сам над собой вырастаю,	僕は自分の上に伸びてゆき
Над мертвым встаю бытием,	死せる存在の上に立ちあがり
Стопами в подземное пламя,	地底の炎を踏みしめ
В текущие звезды челом.	流星群の中に額を突き入れる。
И вижу большими глазами —	かっと見開いた両の目——
Глазами, быть может, змеи, —	それは蛇の目かもしれない——で眺めれば
Как пению дикому внемлют	わが薄幸なる持ち物が
Несчастные вещи мои.	荒ぶる歌に聴き入っている。
И в плавный, вращательный танец	流れるような円舞を
Вся комната мерно идет,	部屋中が拍子をとって舞いはじめる。
И кто-то тяжелою лиру	そして誰かが重い豎琴を
Мне в руки сквозь ветер дает.	風を突き抜けて僕の両手に渡してくる。
И нет штукатурного неба	すると漆喰の空も
И солнца в шестнадцать свечей:	十六燭光の太陽も消え失せて
На гладкие черные скалы	滑らかな黒い岩肌を
Стопы опирает — Орфей.	踏みしめているのは——オルフェウスだ。

(『バラード』第七～最終十一連 [1-241])

静寂から音響が湧き出すこの感覚をきっかけにホダセヴィチの身体は変貌し、「重い豎琴」(詩集の標題はここから採られている)、つまりロシア詩の伝統を負って、オルフェウスさながらに苦難に立ち向かう詩人の姿へと転化する。つまり、『バラード』の一つのクライマックスは無音と音響が結びつく瞬間にあり、そして、この一種の結合的テーマは『重い豎琴』全体の様々な結合表現の中でも最も重要な位置を占めている(静まり返った雪の朝に一瞬だけ聞こえた詩の音響についてうたう巻頭詩篇『音楽 Музыка』や、真夜中の「静寂の予言」について語る『哀れなわがプシュケー! Психея! Бедная моя!』といった主要

作品にも、この主題は現れる)。そして実は、これはブリューソフから意識的に借用された主題といえ、『重い堅琴』においてこの旧師に直接に倣った事例としてはほぼ唯一のものである。先述のように、ブリューソフ詩の「結合」的な詩法をホダセヴィチは高く評価しつつも、それらをそのまま自らの作品で用いることはまずないのであり、この“静寂と音響の結合”だけが別格として異彩を放つのだ。

ブリューソフがこの主題を用いたのは、『重い堅琴』時代から遡ること約 25 年、初期詩篇『創造 Творчество』(1895 年 3 月) の中であり、そこでは、やはり詩想の訪れた瞬間の感覚を表して「響く静けさ」という詩句を使っている。そして、ホダセヴィチは 1914 年に執筆した『ブリューソフの「若き日の創作」«Juvenilia» Брюсова』という評論の中でこの『創造』について論じ、詩句「響く静けさ」を、まさに「結合」という言葉を用いて解釈している(「外界の静けさと内なる声との結合 сочетание」)¹⁹。なお、ホダセヴィチがブリューソフ詩を批評して「結合」という言葉を用いたのは、おそらくこれが最初のケースである。ブリューソフ詩の本質を、想念と事物の鋭い「結合」にみるホダセヴィチの見解は、この時に原型が定まったのであり、そののち彼は終生その評価を変えることがなかった。²⁰

Тень несозданных созданий	未完成の創造物の影が
Колыхается во сне,	夢の中で揺れている。
Словно лопасти латаний	ほうろう壁の表面の
На эмалевой стене.	ベニオウギヤシの胚葉のように。
Фиолетовые руки	すみれ色の手が
На эмалевой стене	ほうろう壁の上に
Полусонно чертят звуки	夢心地で音響を描く。

¹⁹ 評論のテキストは前掲書 *Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений в 4-х томах.* に収載 [1-405]。『若き日の創作』が前年ようやく、ブリューソフ全集の一部として刊行されたのを機に書かれたのだろう。

²⁰ 評論『ブリューソフの「若き日の創作」』での見解は、後年の『ブリューソフ』で維持され、また『ブリューソフ』はそのまま、著者自らが死の直前に刊行した『ネクロポリ』に収載される。ところで、1914 年にホダセヴィチの著した評論『ロシア詩展望 Русская поэзия. Обзор』では、ブリューソフ詩はほとんど手放しで賞賛されており [1-409]、その筆致はほぼ同時に書かれた上記評論『ブリューソフの「若き日の創作」』における冷静な作品分析と相容れないように思われるのだが、これはおそらく、『ロシア詩展望』のほうは初期ホダセヴィチ(つまり象徴派の一員としてブリューソフの直接的影響下にあった頃の彼)の文学観や、人間関係上の配慮を引きずっているからである。1914 年は、ホダセヴィチの第二詩集『幸ある家』の刊行年でもあり、彼が象徴主義の影響を脱すべく様々な模索を重ねていた、いわば転換期にあたる。この時期に、彼のブリューソフ観も決定的に変化したのであり、上記二つの評論における記述の“矛盾”にその変化の様子をはっきりと見ることが出来る。

В звонко-звучной тишине.

響きわたる静けさのうちに。

(ブリューソフ『創造』第一～二連 [35])

この『創造』は同時代の読者には理解されず、「ナンセンスの極み」と非難されたのだが、²¹ ホダセヴィチは一読してテキストの内容を理解することができた。ここで描かれているのは、ホダセヴィチも何度か通ったブリューソフ邸の一室なのである（彼は上掲の評論『ブリューソフの「若き日の創作」』で、この発見をもとに作品を論じており、また後年の『ブリューソフ』でもこのことに触れている）。²² 裕福な商家にふさわしく南国の観葉植物（「ベニオウギヤシ」）が飾られ、二重窓のガラス越しに差し入る街灯の光（「すみれ色の手」）が暖炉の白壁（「ほうろう壁」）に映えるこの部屋で、夕闇のなか、これから20世紀詩を開拓しようという青年ブリューソフが詩作に耽っている。詩想が湧き出すと、室内の静けさと想念中の音響が一体となり、静寂自体が響き出すような奇妙な感覚にブリューソフは捉われた。室内と想念が「結合」する、この感覚をブリューソフは、反意語（「音звук」, 「静寂 тишина」）の強烈な組み合わせ「響く静けさ звучная тишина」として表現したのであり、そして、師のこの詩句に魅了されたホダセヴィチは、同様のモチーフを『重い豎琴』にあえて採用した。²³ なぜなら、静寂が響くというこの感覚は、いかに奇妙とはいえ、もはや荒唐無稽な夢とはいえず、詩人なら誰でも感じうる“現実”なのであり、その意味でこの詩句は“夢は実在する”というホダセヴィチの立場と矛盾しない。つまり、若き日のブリューソフはこの詩句を書いた一瞬だけ、ずっと後にホダセヴィチが開拓することになる詩学的領域に、無意識のうちに到達していたのである。

そして何よりも、ホダセヴィチは、旧師によってこの「響く静けさ」という詩句が書かれた瞬間、19世紀後半に長く続いた詩文学の停滞が終わり、何もない虚空の中から20世紀ロシア詩という実体が誕生し、響きはじめてののだと考えた。この点に関し、『バラード』テキストにおけるブリューソフへの言及を、もうひとつ指摘しておこう。²⁴ 注意深く読め

²¹ 『ブリューソフ』を参照。[4-21]

²² 前掲書 *Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений в 4-х томах.* [1-404] と [4-21] を参照。また、前掲ブリューソフ作品集 *Брюсов В. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 1.* の注解によれば、ブリューソフ夫人 И. М. ブリューソワも、『創造』の描写対象がたしかにブリューソフ邸内である旨、証言している。[568]

²³ 『重い豎琴』時代のホダセヴィチが、『創造』を忘れていなかったことは明白である。彼は、詩集刊行の数年後には『ブリューソフ』の中で、再びこの詩について言及するのであり、そのさい1914年の自らの評論についても回顧している。[4-21]

²⁴ この『バラード』は、ギリシア神話やゴッホなど多様なコンテクストをもつ作品であり、ブリューソフの文脈のみで解釈するべきではないが、他の文脈と同様に視野に収めるべき要素として、本稿ではその存在を初めて指摘した。なお、『バラード』冒頭の光景（「十六燭光の太陽」, 「漆喰の空」）と、終盤の室内の「円舞」が、モロゾフ・コレクションに含まれ当時のロシアではよく知られてい

ば気づくことであるが、上に掲げた『バラード』、『創造』両詩篇のテキストには、上記以外にも明らかな共通点があるのだ。『創造』には、ある植物が描かれている。モスクワの商家に相応しいアクセサリーとして一隅に佇み、詩人の傍らで詩想を誘っていた（そして、商家的即物性と熱帯幻想を一身に体現するその存在自体が、ブリューソフの「結合」的詩風を象徴するかのようであった）観葉植物ベニオウギヤシである。そして、その椰子が『バラード』では、窓ガラスに氷紋となって蘇っているのだ（ブリューソフ邸のベニオウギヤシについては、『ブリューソフ』の中に言及があるから、²⁵ 『バラード』執筆期のホダセヴィチがその存在を記憶していたのは明らかである）。『バラード』の上掲テキストから再び抜粋してみよう。

凍てつく白い椰子が／窓ガラスに音もなく花ひらく。／時計がチョコッキのポケットで／金属音を立てている。
(第三連)

針音を響かせる時計が時の流れを戻してくれたのか、あるいは、ただ単に、静寂のなか詩人の意識が遠い過去に向けられただけなのか、いずれにせよ、このとき、氷に閉ざされた 1921 年真冬のペテルブルク、「芸術会館」の荒んだ一室は、19 世紀末のモスクワ、初春を迎え木々の芽も膨らんだツヴェトノイ並木道のブリューソフ邸と一体化する。師の若々しい風貌とともに、20 世紀ロシア詩の曙光を告げる清新な風景がいまホダセヴィチの眼前に蘇り、²⁶ 「銀の時代」瓦解期をさまよう彼を励まそうとしている。窓の氷紋の誘うこのような思いに詩人は力を得るのであり、これが『バラード』終末場面、彼のオルフェウスへの変貌へとつながる隠れた伏線となっているのだ。

このブリューソフへの追憶を契機に、ホダセヴィチの脳裏には様々な記憶が沸き起こる。

たゴッホの絵画二葉（それぞれ『アルルの夜のカフェ』、『刑務所の中庭』）を下敷きにしていることは、ホダセヴィチ自身が述べている（前掲の作品集 *Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений в 4-х томах.* の注解を参照 [1-518]）。また、作品末尾のオルフェウスの形象をめぐるコンテクストについては、例えば、前掲の三好俊介「軋む身体……」の文末脚注 19 を参照。

²⁵ 該当箇所は前掲作品集 *Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений в 4-х томах.* [4-21]。

²⁶ このときブリューソフは、まだ 21 歳である。なお、ホダセヴィチが初めて実際にブリューソフを目にするのは『ブリューソフ』の上掲引用部にあるように、ブリューソフ 24 歳の時であり、本格的な交友を結ぶのはさらに 6 年ほど後の 1904 年となる。ところで、「芸術会館」のホダセヴィチの居室と、『創造』の舞台であるブリューソフ家の部屋には実際によく似た構造上の特徴があったことも、このさい指摘しておこう。ホダセヴィチは『ブリューソフ』で、ブリューソフ邸の部屋についてこう記している——「広間の中央部は、二つのアーチで両脇の部分と区切られていた。それぞれのアーチに接して半円形の暖炉があった。暖炉のタイルの上に、大きなベニオウギヤシの長くのびる葉の影と、窓の青色が反映していた」[4-21]。つまり、『バラード』を書くホダセヴィチの目には、記憶の中のブリューソフ邸、アーチから暖炉へと連なる半円形の連続が、「芸術会館」自室の半円形の壁面と重なって見えるのである。

すなわち、四か月前にグミリョフが連行されていった「芸術会館」玄関の真上でいま輝き、翌朝には消えてしまう氷の椰子はブリューソフのみならず、輝かしい足跡を残していま滅びようとする「銀の時代」そのものを象徴するのだ。さらにいえば、「椰子」という語は、ホダセヴィチ青春時代の第二詩集『幸ある家』の中、イタリア滞在時の詩篇を纏めた章の題名『椰子の上の星 Звезда над пальмой』をも暗示する。つまり、ホダセヴィチはこの氷の椰子のイメージで、ブリューソフと歩んだ自らの青春時代、そして 20 世紀ロシア詩全体の“青春時代”への追憶を語っている。詩集『重い豎琴』で彼はこのようにブリューソフを捉えるのであり、そして様々な結合表現のうちに彼の詩の“続きを書いてゆく”のである。

4. ホダセヴィチにおける「結合」の世界

では、こうした経緯で生み出されたホダセヴィチ的「結合」の主題が『重い豎琴』の他の作品でいかに展開され、独特の作品世界を形成しているのか、実例を挙げながら駆け足でみてゆくことにしよう。この詩集において「結合」という言葉自体は、すでにみた『秘められたマーヤの覆いを……』だけに現れるのだが、同様の主題はほかにも容易に見出すことができる。以下に、夢想と事物の結合が眼前で実現する様子をうたう三篇を読んでゆこう。

Размякло, и раскисло, и размокло.
От сырости так тяжело вздохнуть.
Мы в тротуары смотримся, как в стекла,
Мы смотрим в небо — в небе дождь и муть...

Не чудно ли? В затоптанном и низком
Свой горний лик мы нынче обрели,
А там, на небе, близком, слишком близком,
Всё только то, что есть и у земли.

柔らかく、ぬかるんで、膨らんだ。
湿気でこんなに息苦しい。
わが身を映す歩道に僕らは見入る。ガラスに見入るように。
空を見れば——空には雨と霧……

不思議ではないか。踏みつけにされた低きものの中に

いまや僕らは自らの高貴な容貌を見出すのに、
近い、あまりにも近いあの空には
地上にも存在するものしかないのだから。

(『三月 Март』 1922, 全部 [1-232])

三月は徐々に雪解けの始まる季節である。市内を縦横に貫く河川や運河も解け始めて、随所に立ちのぼる湿気で「息苦しい」のだが、この息苦しさは気候のせいばかりではあるまい。昨年来、特に八月の事件以来、とにかく生き抜かなければならない冬の間は心に秘めてきた鬱屈も、今やはり融解して胸中から溢れ出てきたのだ。思わず空を仰いでも、霧と雲が低く垂れ込めて、地上と同じ鬱屈しか見当たらない。どこにも逃げ道など存在しないのである。ところが地上では、濡れた歩道に空が映って輝き、沸き起こる雲を背景に自分の顔も映っている。実際には険しい顔をしているのに、映った表情は逆光のために陰がとれて、どことなく「高貴な」様相まで漂わせている。歩道が踏まれて泥水に浸かっても、映った空や詩人の顔は汚れもせず、そのままである。天空に夢を求めずとも、この地上には時に天空の夢が現れる。だから、逃げる必要はないのだ——街頭を観察するホダセヴィチは、空と大地が転倒・混交したこの結合的光景に、そうした示唆を見出して詩にうたっている。

ホダセヴィチが『重い豎琴』で描出する「結合」の様相は、このような大きな視点によるものから、瞳の上の出来事をうたう先ほどの詩のように極めて微細な次元にわたるものまで様々であり、次に掲げる作品は後者の典型である。

Была туманной и безвестной,
Мерцала в лунной вышине,
Но воплощенной и телесной
Теперь являться стала мне.

おぼろげな、ひとしれぬ姿で
月の高みで瞬いていたのだが、
具現化されて、からだをえて
いまや僕の前に姿を現しはじめた。

И вот — среди беседы чинной
Я вдруг с растерянным лицом
Снимаю волос, тонкий, длинный,
Забывтый на плече моем.

すると、ほら——上品な会話の最中に
僕はふいに、呆気にとられた顔で
自分の肩にとりのこされた
細く長い、一本の毛髪を取りのけるのだ。

Тут гость из-за стакана чаю
Хитро косится на меня.
А я смотрю и понимаю,
Тихонько ложечкой звеня:

そこで客は、ティーグラスの向こうから
にやりと横目で僕を見やる。
僕はというと、それを見て、こう悟るのだ、
おずおずとスプーンを鳴らしながら。——

Блажен, кто завлечен мечтою	至福なるかな, 出口なき深い眠りの中に
В безвыходный, дремучий сон	夢によって引き込まれ
И там внезапно сам собою	そして, ふいにおのずから,
В нездешнем счастье уличен.	この世ならぬ幸福の, 証拠を暴かれた者は。

(『証拠 Улика』1922, 全部 [1-236])

アパートの自室からベルベロワを帰した直後, 年長の詩人ヴェルホフスキーが訪ねてきた。間の悪い来客だが断るわけにもゆかず, 客の文学談義は適当に聞き流してホダセヴィチは彼女の事を考えている。一方, 客は主人のそんな様子には構わずにソネットの朗誦などしているのだが,²⁷ その甘い響きに煽られたか, 詩人の中で彼女への思いが次第に異なるものになってくる。いまや彼には, 月の高みから舞い降りてくる彼女の姿が, はっきりと見えるのだ (第一連)。だが, そのとき彼は, ある失策に気づく。ベルベロワの長い毛髪が肩に残っているのだ。これでは事情が一目瞭然である。さりげなく取り除けて客の表情を窺うと, すかさず客は笑みを返してくる。最初から全てを察した上で, そしらぬ顔をしていたのだ。狼狽した詩人は甘い気分も吹き飛び, 紅茶を無闇に掻き混ぜて決まりの悪さをやり過ごすのだった。第四連の一行目は, 何を指して「至福 Блажен」と言っているのか。それは, 恋の夢に浸る幸福のことでなく (それを指すのは同じ四連前半「出口なき深い眠り」と, 末尾「この世ならぬ幸福」である), 逆に, そうした状態から目が覚めた至福のことである。もし, このまま目が覚めなければ, 彼は現実のベルベロワではなく, 彼女の虚像を愛してしまうところだったのだ。暴走しかかった夢を一本の毛髪が押しとどめた。彼女の危険な幻影は, 明らかで具体的な事物(「証拠」と結合し, ようやく本当の彼女となったのである。

なお, Блажен という形容詞には「至福」のほか²⁸に, 「間の抜けた」という意味もある。先にみた『秘められたマーヤーの覆いを……』もそうだったが, 語義の軽妙な掛け合わせはホダセヴィチの得意とするところであり, この詩で彼は日常の失敗談を語る体裁のもと, 自らの詩学の核心をあえてユーモラスに語ってみせている。最後に, 詩集全体の中でも最も雄大, かつメッセージ性の強い結合的光景を描いた作品を掲げて, 本稿を閉じることにしよう。

Гляжу на грубые ремесла, 粗野な生業を眺めていても

²⁷ [3月7日, N [ベルベロワ] が来た。その後, ヴェルホフスキーが来て, ソネットをいくつか読み, 茶を飲んでいった (ニーナ・ベルベロワ所蔵 1927年版『ヴラジスラフ・ホダセヴィチ詩集』における, 作者自身による書き込み)。[1-517]

Но знаю твердо: мы в раю...	僕には確かにわかるのだ、我らは天国にいるのだと……
Простой рыбак бросает весла	ごくふつうの漁師が櫂と、さびた錨を
И ржавый якорь на скамью.	腰掛へと放り投げる。
Потом с товарищем толкает	それから、仲間と二人で砂浜から
Ладью тяжелую с песков	重い小舟を押し出して
И против солнца уплывает	晩の漁のためになたへと
Далеко на вечерний лов.	太陽に向かって漕ぎ去ってゆく。
И там, куда смотреть нам больно,	そして、目が痛くて僕らには見づらい場所、
Где плещут волны в небосклон,	波が空の果てに打ち当たる場所で
Высокий парус треугольный	三角形の高い帆を
Легко развертывает он.	軽々と彼はかかげるのだ。
Тогда встает в дали далекой	すると、はるかかなたに
Розовоперое крыло.	ばら色の羽毛でできた翼がそそり立つ。
Ты скажешь: ангел там высокий	きみは言うだろう——あれは背の高い天使が
Ступил на воды тяжело.	どっしりと水面を踏みしめたのだと。
И неспешными стопами	そして、悠然とした足取りで
Другие подошли к нему,	ほかの天使らがそこに歩み寄る。
Шатая плавными крылами	丸みをおびた翼で
Морскую дымчатую тьму.	海上の煙色の闇を揺るがしながら。
Клубятся облака густые,	密雲は湧きあがり
Дозором ангелы встают, —	何かを見張るように天使らが立ち上がる。——
И кто поверит, что простые	だれが信じようか、その場所に
Там сети и ладьи плывут?	ごくふつうの網や小舟が漂っているなどと。

(『粗野な生業を眺めていても…… Гляжу на грубые ремесла...』, 1922年8月, 全部 [1-239])

この作品は厳密にはペテルブルク時代ではなく、その直後、出国後に一時滞在したドイツ領ミズドロイ（現ポーランド）で書かれている。ただ、この時点ではホダセヴィチはまだ亡命を決意したわけではなく、眼前のバルト海の彼方に広がる故国に戻る可能性は残されていた。作品冒頭、漁師が夕べの漁に出ようとしている。「粗野な生業」とあるから、いかにも気性の荒い風貌で、身なりも汚いのだろう。乱暴に彼が擲つ錨はさびだらけで、

おそらく舟そのものも朽ちかけているのだ。ところが、小舟は沖合に漕ぎ出すと、先ほどまでとは一変して軽快に帆をかかげ、ついには密雲の中で天使らが語らうかにみえる海上の雄大な眺望と一つになってしまう。しかも漁師自身は、自らがその美しい光景の一部を構成していることに気づいてはいない。光景の一部始終を語りながらホダセヴィチはこの漁師に、混乱のロシアに生きる自分たちを重ね合わせている。——多くの夢と事物の絡み合いに世界は満たされているのだが、我々はこの漁師のように、今のところ全くそれに気づかない。だから、この辛苦の日々も、いつか振り返ればやはり、何かの夢と絡み合った美しい一幅の絵画的様相を呈しているに違いない。『重い豎琴』を書くホダセヴィチはこのように考えながら、ブリューソフの夢を日々の現実生活の中に追い求めていったのである。

結びに代えて

『重い豎琴』がほぼ完成した1922年6月、ホダセヴィチはベルベロフと共に出国するのだが、この年の秋には「芸術会館」も閉鎖される状況の中、彼は二度と帰国せず、やがてソ連当局による旅券更新拒否により、そのまま本格的な亡命生活に入ることとなる（なお、彼は『ブリューソフ』の刊行が、この旅券問題の一因となったと考えた²⁸）。亡命期の詩作品を代表するものの一つ『ソレントの写真 Соррентинские фотографии』（1926）では、彼はふたたび結合的テーマを取り上げている（重ね撮りされた写真に例えて、記憶の中の幻影と現実とが二重写しとなった心境を吐露している）が、その様相は亡命下特有の過去へのノスタルジーや故国への郷愁が加わり、『重い豎琴』とは異質のものとなっている。

本稿では、夢と事物が鋭く「結合」するブリューソフ詩の特徴を高く評価したホダセヴィチが、代表的詩集『重い豎琴』において、その詩風をいかに継承・発展させたのかについて考察を試みた。ホダセヴィチとブリューソフの関係を論じきるには、さらに、前者の初期（象徴派時代）の作品にも目を配る必要があるが、本稿では紙幅がそれを許さなかった。さらに、本稿冒頭でも述べたように、ブリューソフ以外の象徴派、ないし「銀の時代」の作家たちとホダセヴィチとの関係には、今後研究されるべき問題が多数残されている。本稿が扱ったのはこの大きな問題群のごく一部であり、他については稿を改めて論じることとしたい。

²⁸ 前掲 *Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений в 4-х томах. [4-539]*。ソビエト初期の文化行政の要職を歴任したブリューソフの言動・性格を、否定的な側面をも含め記述する『ブリューソフ』は、ソ連体制そのものへの誹謗と当局にうけとられた可能性がある。

Сочетание любви и улицы: «Тяжелая лира» В. Ф. Ходасевича и В. Я. Брюсов

МИЁСИ Сюнсуке

Данная работа имеет целью проанализировать ряд стихотворений в сборнике «Тяжелая лира» Владислава Ходасевича, и осветить вопрос о том, как он принимал и развивал поэтическое наследство Валерия Брюсова, основоположника русской поэзии 20 века и бывшего художественного учителя Ходасевича.

Ходасевич, окупившись в символизм в своей молодости и потом расставшись с ним, всю жизнь размышлял о значениях символизма и всей русской поэзии «Серебряного века», он четко выразил свои оригинальные мнения в многочисленных литературных заметках и мемуарах. Но на данный момент еще остается почти не освещенным вопрос о том, как эти размышления отражены в стихотворных произведениях поэта. Каким образом Ходасевич развивал мысль поэтов «Серебряного века», в особенности символистов, в своих стихотворениях, которые, безусловно, занимают центральное место во всем его творчестве? В конечном счете настоящая статья посвящена этой большой и немаловажной историко-литературной проблеме.

Имея в виду тот факт, что в своих рецензиях и мемуарах Ходасевич не раз замечает и высоко оценивает мотив «сочетания» в поэзии Брюсова, Мы, сопоставив данные мотивы «сочетания» в стихотворениях Брюсова и самого Ходасевича, нашли общности и различия в их творческих подходах и мировоззрениях. Наше заключение состоит в следующем: в «Тяжелой лире» Ходасевич, продолжая брюсовскую традицию, утверждает, что поэтическая мечта Брюсова о «сочетаниях» не является простой мечтой, а иногда реально существует. В качестве примера, в одном из своих стихотворений Ходасевич описал, как действительно сочетаются любовь и улица среди бела дня в Петербурге и превращаются в весенний цветок.