

アフマートヴァを継承して —プロツキイの「ディードとアエネーアス」における古典性—

竹内 恵子

1. はじめに

ヨシフ・プロツキイの作品世界を特徴づけるものとして、古典古代への際立った傾倒ぶりが挙げられよう。実際に、詩人自身があるインタビューで「自分についてつねづね思うことは、私は遅れて来た古典主義者だということです」¹と断言しているほどである。あるいは、1965年（プロツキイ25歳）の詩「ある女性詩人へ（Одной поэтессе）」に「私は標準的な古典主義に感染している（Я заражен нормальным классицизмом）」という冒頭行がある²ことを想起してもよい。すなわち、彼自身の言葉を借りれば、プロツキイの詩は内省的（интроспективный）というより回顧的（ретроспективный）なのである³。

では、このようなプロツキイの古典志向は、彼の執筆活動のどの時期から顕著になってきたのだろうか。プロツキイが詩作を開始したのは1957年前後、アルバイトとして参加していた地質調査隊の遠征中⁴だが、初期の作品は主にレニングラードでの生活を題材とした日常的な内容が大多数であり、60年代後半から頻出することになる古典に範をとった作品は特に見当たらない。コヴァリョーヴァによれば⁵、プロツキイにおいて〈ギリシア的テーマ〉に対する関心が現れた最も初期の例は、1966年の詩「荒野の停留所（Остановка в пустыне）」だという。この詩は、レニングラードのギリシア正教会の解体を契機に、「文明」を破壊する「タタール人＝ソ連人」に対抗して、「文明」を継承する「ギリシア人」としての自覚のもとに現代に警鐘を鳴らすという、この詩人にしてはかなり率直な社会批判が繰り広げられた異色の作品である。

いずれにせよ、プロツキイはその詩的キャリアを開始した1950年代後半から1960年代半ばまでの間に、その世界観をきわめて大きく変化させ、文学的知識の範囲を驚異的に広げたことは間違いない。すなわちこの時期は、プロツキイがやがてその生前から古典的大

¹ Двухязычие – это норма // Иосиф Бродский : Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. С.202.

² Сочинения Иосифа Бродского (第7巻まで刊行中、以下CCと略記) . T.2. СПб.: Пушкинский фонд. 1998. С.135.

³ Муза в изгнании // Большая книга интервью. С.26.

⁴ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд-во Независимая газета, 1998. С.34.

⁵ Ковалева И. «Греки» у Бродского // Иосиф Бродский и мир. СПб.: Звезда, 2000. С.139.

詩人といった風格を備えていく修練期だったと言える。その一つの要因は、1964年から1965年にかけて経験した一年半にも及ぶ北方流刑であろう。プロツキイは刑期中、自身と古代ローマ詩人オウィディウスとの共通性を強調し、自らの個人的体験がヨーロッパの詩人の伝統的な悲劇ともいえる exile の系譜に連なるものである¹ことを、かなり意識的に作品中でアピールした。更に、この時期に特筆すべき重要な伝記的事項としては、アクメイズムの生き証人である晩年のアンナ・アフマートヴァとの交流が挙げられる。

2. プロツキイとアフマートヴァ

プロツキイは1961年頃、アフマートヴァの個人的秘書のような立場にいた友人アナトリー・ナイマンを介して²、この偉大な女性詩人の知遇を得た。彼女の周囲にはレニングラードの若手詩人たちが集い、なかでもナイマン、プロツキイ、エウゲーニイ・レイン、ドミートリイ・ボブシシェフの4人組は「アフマートヴァの孤児たち (ахматовские сироты)」と呼ばれ、特に才能溢れるグループとして認知されていた³ (親しい友人リュドミラ・シュテルンの回想によれば、このグループはプロツキイ逮捕等の諸事情により、1964年には実質的に解散していた)⁴。また、アフマートヴァはプロツキイの詩才を最初から見抜き、高く評価していたため、プロツキイも彼女を慕って1963年秋にはコマロヴォに転居したほどである。1964年2月にプロツキイが徒食者として逮捕されると、当局との軋轢が絶えなかったアフマートヴァは自責の念にかられ、作曲家ショスタコーヴィチの助力を仰ぐなど、プロツキイ釈放に向けて最大限の努力を払った⁵。

一般に、詩人としての評価に関しては、プロツキイはアフマートヴァよりもマリーナ・ツヴェターエヴァに軍配を挙げるのが常だが、それでも最晩年のアフマートヴァが若き詩人に与えた影響⁶は測り知れない。プロツキイ研究の第一人者ポルーヒナによれば⁷、それは詩的技法というテクニカルな面ではなかったという。アフマートヴァの簡潔さに比べると、プロツキイの詩は長大で、倒置と句またがりに満ちた、論理的なディスクールを得意

¹ 拙論「遍歴の停止——プロツキイ『オーガスタに寄す新しい詩』の分析」『ロシア語ロシア文学研究』第33号、日本ロシア文学会、2001年、113頁。

² Куллэ В. Иосиф Бродский : Новая Одиссея // СС. Т.1. 1997. С.288.

³ 当時のレニングラードにおける学生詩運動の盛り上がりについては、以下の文献に詳しい。宇佐見森吉「非公式詩の時代——1950年代ロシアの独立文化」『現代ロシア文化』国書刊行会、2000年、255-259頁。

⁴ Штерн Л. Бродский : Ося, Иосиф, Joseph. М.: Изд-во Независимая газета. С.29. なお、アフマートヴァ自身は4人組を「魅惑的な合唱隊 (волшебный хор)」と呼んでいた。

⁵ S. Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky* (NY : The Free Press, 1998), p.105.

⁶ Бродский об Ахматовой : Диалоги с С.Волковым. М.: Изд-во Независимая газета, 1992.С.5-6.

⁷ V. Polukhina, *Joseph Brodsky : A Poet for Our Time* (Cambridge : Cambridge UP, 1989), p.9.

とする¹。すなわち、アフマートヴァが若き詩人に与えた影響は、「世界文化への郷愁」を追求するアクメイスト的な、精神的・文化的なものだったのだ。

その証左として、プロツキイが後にアフマートヴァを論じたエッセイ「嘆きのミューズ (The Keening Muse)」(1982年)を参照しよう。このエッセイにおいて、プロツキイは「ペテルブルグの創健者たちはローマとギリシアの源泉と共にヨーロッパ古典主義を背景にしていたのだが、ロシア詩におけるそのペテルブルグ的な伝統の、まさに申し子に他ならないのがアフマートヴァなのだ」²と力説している。また、別のエッセイ「改名された街の案内 (A Guide to a Renamed City)」(1979年)では、古代ギリシアに端を発する均衡美に貫かれた街ペテルブルグで長く居住した者はどうしても古典主義に魅了されると主張し、その例としてロモノーソフ、デルジャーヴィン、プーシキンとプーシキン・プレイヤッドと共に、アクメイストとしてアフマートヴァ、マンデリシュタームの名を挙げ³、こういった「ペテルブルグ派詩人」の衣鉢を継ぐものとしての自らを強烈に意識している。このように、プロツキイの脳裏ではかなり強固に「アフマートヴァ——古典的美意識——ペテルブルグ」の図式が根づいているのである。

したがって本稿では、以上の問題設定を踏まえた上で、プロツキイの1969年の詩「ディードとアエネーアス」の分析を試みたい。この詩は単に古典的題材を扱っているだけでなく、アフマートヴァの連作『ノイバラが咲いている (Шиповник цветет)』を直接下敷きにした作品であるため、上記の図式が特に明白にあぶり出されてくるからである。

3. 「ディードとアエネーアス」執筆まで

ローマ建国神話を叙事詩の形式にならって叙述したウェルギリウスの『アエネーイス』はラテン文学の金字塔と言われ⁴、古今のヨーロッパ芸術に多大な影響を与えてきた。なかでも、トロイアの王族アエネーアスがローマに赴く途上、一時的に滞在していたカルタゴの女王ディードを棄てる愛憎劇の個所(第4歌)は特に名高く、ロシアにおいても、イタリアの劇作家メタスタジオの『捨てられたディード』を手本として、1769年にクニャジニンが悲劇『ディード』を発表し、好評を博した⁵。

¹ Ibid.

² J. Brodsky, *Less Than One* (London: Penguin Books, 1987), pp.38-39.

³ J. Brodsky, *Less Than One*, pp.83-84.

⁴ 逸身喜一郎『ギリシャ・ローマ文学——韻文の系譜』放送大学教育振興会、2000年、91頁。なお、登場人物名の訳語については「ディード」「ダイドー」「エネアス」などがありうるが、本稿はウェルギリウス『アエネーイス』(岡道男・高橋宏幸訳)京都大学学術出版会、2001年の訳に倣った。

⁵ プロツキイがクニャジニンを参考にしたかは不明だが、ちょうど200年後の1969年に執筆しているということは、何らかの関連性があるのかもしれない。

しかし、プロツキイが初めてこの物語に接したのは文学作品からではなく、イギリスの作曲家ヘンリー・パーセルのオペラ『ディードとアエネーアス (Dido and Aeneas)』(1689年)のレコードからである。1965年アフマートヴァが英国オックスフォード大学で名誉博士号を授与された際に、オーデン・グループの一人、詩人スティーヴン・スペンダーが流刑中のプロツキイを気遣ってアフマートヴァに幾つか物品をこつづけたのだが、そのうちの一つがパーセルのレコード盤だったのだ¹。やがてレニングラードに帰還したプロツキイはそのレコードを繰り返し聞き込んだばかりでなく、1966年3月のアフマートヴァの葬儀の日にもプレーヤーに載せて、故人を偲んだほどだという²。

そもそも、このディードとアエネーアスの恋愛悲劇の作品化には、アフマートヴァとイギリスの政治思想史家アイザイア・バーリン³との個人的関係が反映されているという複雑な経緯がある。

1946年英国大使館一等書記官としてモスクワに赴任したバーリンはアフマートヴァの当時の愛人になった。チュコフスカヤの回想録によれば、そのことを察知したスターリンの激怒のために大規模な反アフマートヴァ・キャンペーン(いわゆる「ジダーノフ批判」)が引き起こされたと、アフマートヴァは頑なに信じていたという⁴。息子レフの収容所送りに動揺したアフマートヴァは、1956年にバーリンが訪ソした際には再会を拒否し、代わりに連作『ノイバラが咲いている』を捧げたのである⁵。

この連作は、1946年から1964年まで20年近くにわたって書き継がれた13編から成る比較的緩やかな連作で、篇によって連構成・韻律・押韻形式が異なっている。しかし、焼かれた詩作ノート(女性名詞 тетрадь)が禁忌に触れた者の悲劇的な運命といったイメージをかき立て、そのノートの焼却がジャンヌ・ダルクの火刑、更にはディードの焼身自殺の光景へと連想を誘っていく⁶というように、連作全体で緊密な関係性を保っている。

¹ J. Brodsky, "In Memory of Stephen Spender," *On Grief and Reason* (London: Penguin Books, 1994), pp.460-464.

² J. Brodsky, "Remember Her," *Times Literary Supplement* (Sept.22, 1995), p.19.

³ アイザイア・バーリン (Isaiah Berlin: 1909-1997) リガ生まれのユダヤ人。1919年英国に帰化しオックスフォード大学で教鞭を取った。詩人スペンダーと同期生でもあり、彼を介して1972年にプロツキイと初めて出会いその親交は生涯続いた。詳しくは、バーリン/ジャハンベグロー著、河合秀和訳『ある思想史家の回想』みすず書房、1993年および *Мейлах М. Русские поэты - друзья сэра Исая Берлина: Беседа с Иосифом Бродским и Анатолием Найманом // Русская мысль. №3822. 6 апреля 1990. литературное приложение. С.5.*

⁴ Чуковская Л. *Записи об Анне Ахматовой*. М. Согласие. 1997. Т.2. С.225-227.

⁵ Мейлах М. Сэр Исая Берлин // *Русская мысль*. №.4201. 11-17 декабря. 1997. С.12. メイラフによれば、バーリンとの関係は『ヒーローのいない叙事詩 (Поэма без героя)』に登場する「未来からの客 (гость из будущего)」の形象をも生み出した。

⁶ 1962年にアフマートヴァがプロツキイに捧げた詩「最後の薔薇 (Последняя роза)」にもジャンヌ・

また特徴的な手法として、否定詞を冠した語句（невстреча, несказанные слова 等）が頻用されることにより、果たせなかったバーリンとの再会、彼の不在感が逆に浮き彫りにされる仕組みになっている¹。

特に重要なのは、第9編「割れた鏡のなかに（В разбитом зеркале）」においてトロイアという地名が使用されている点と、第11編においてウエルギリウスの献辞を引きながら、バーリンをアエネーアスに、アフマートヴァ自身をデュードになぞらえている場面だろう。ここではその第11編全体を引用しておく（韻律は「1脚アナペスト+3脚ヤンプ」の組み合わせであり、押韻は4行部分がAbAb、3行部分がCCdの型である。また、この詩はフランス式ソネットの形式を踏襲している）。

Против воли я твой, царица,
берег покинул.
«Энеида», Песнь 6

Не пугайся, — я еще похожей
Нас теперь изобразить могу.
Призрак ты — иль человек прохожий,
Тень твою зачем-то берегу.

Был недолго ты моим Энеем, —
Я тогда отделалась костром.
Друг о друге мы молчать умеем.
И забыл ты мой проклятый дом.

Ты забыл те, в ужасе и в муке,
Сквозь огонь протянутые руки
И надежды окаянной весть.

Ты не знаешь, что тебе простили...
Создан Рим, плывут стада флотилий,

ダルクとデュードが登場する。

¹ K. Verheul, *The Theme of Time in the Poetry of Anna Axmatova* (Paris: Mouton, 1971), pp.209-210.

竹内 恵子

И победу славословит лесть.

1962¹

女王よ わたしは意思にさからって
あなたの岸辺を離れたのです
『アエネーイス』第6歌

びっくりしないで——私は今なら
私と貴方を描きだすことができるみたい
貴方はまぼろし それともゆきずりの人
私はどうして貴方という影をひきずっているのかしら

貴方はつかのま 私のアエネーアスだった
あのとき私は焚刑でけりをつけてしまったけれど
ふたりの仲を黙秘していることはできる
そして 貴方は私ののろわれた家のことなど 忘れてしまった

貴方は忘れた 恐れ苦しみながら
劫火のなかから差し伸べた手のことも
罪ふかい望みの知らせも

貴方は知らない 貴方が赦されていることを…
ローマは建設され 一群の艦隊が航行していく
勝利をたたえるのは ただの阿諛追従にすぎないのに

1962年

最終連の「艦隊」は、第3次ポエニ戦役においてカルタゴを壊滅させるマルクス・ポルキウス・カトー（大カトー）のローマ軍を想定しているのだろう。ちなみに、この連作『ノイバラが咲いている』の最終第13編は、1964年12月アフマートヴァがエトナ・タオルミナ賞受賞のために訪れたローマにおいて執筆され、カルタゴからローマへ、すなわち破壊から再生への予感を漂わせて締めくくられることになる。

¹ Ахматова А. Сочинения в двух томах. Т.1. М.: Художественная литература, 1986. С.225-226. なお特記しない限り、本論中の和訳は全て竹内による。

ブロツキイは詩「ディードとアエネーアス」の創作にあたり、アフマートヴァのこの連作を念頭に置いていたことを認めており¹、その影響はまず文体の平易さという形で受け継がれることになった。次章では、その「ディードとアエネーアス」についてこれまでの研究にはなかった視点から分析することで、アフマートヴァ的な古典的手法および抑制されたトーンの意義と、その限界について検証したい。

4. 作品分析

ДИДОНА И ЭНЕЙ²

Великий человек смотрел в окно,
а для нее весь мир кончался краем
его широкой, греческой туники,
обильем складок походившей на
остановившееся море.

Он же
смотрел в окно, и взор его сейчас
был так далек от этих мест, что губы
застыли, точно раковина, где
таится гул, и горизонт в бокале
был неподвижен.

А ее любовь
была лишь рыбой — может и способной
пуститься в море вслед за кораблем
и, рассекая волны гибким телом,
возможно, обогнать его... но он —
он мысленно уже ступил на сушу.
И море обернулось морем слез.
Но, как известно, именно в минуту
отчаянья и начинает дуть

¹ Муза в изгнании // *Большая книга интервью*. С.26-27.

² この詩の表題は、初出は「Эней и Дидона」であったが、後に「Дидона и Эней」に改められた。詳しくは本文中で後述する。

竹内 恵子

попутный ветер. И великий муж
покинул Карфаген.

Она стояла
перед костром, который разожгли
под городской стеной ее солдаты,
и видела, как в мареве его,
дрожавшем между пламенем и дымом,
беззвучно рассыпался Карфаген

задолго до пророчества Катона.

1969¹

ディードとアエネーアス

偉大な人物は 窓の外をながめていた
だが 彼女にとって世界のすべては
おびただしい襞が静止した海をおもわせる
彼の幅広のギリシア式チュニックの
裾で終わっていたのだ

だが彼のほうは
窓の外を眺めるばかり そのまなざしは今
この場所からあまりにも遠く離れ
唇は海鳴りを秘めた貝殻のように
かたく凍りついてしまった 杯のなかの水平線も
微動だにしない

だが彼女の愛は
ただの魚でしかなく——おそらく
船を追って海へと飛びこみ
しなやかな体躯で波を切り裂き
彼を追い越すことだってできたにちがいない——だが彼は
彼は脳裏ではすでに 上陸をはたしていたのだ

¹ 底本は CC. T.2.1998. C.313 とする。

そして海は 涙の海へとかわる
だが周知のことだが 絶望の
その瞬間にこそ 順風が
吹き始めるものなのだ そして偉大な夫は
カルタゴを棄てた

彼女は

市の城壁のした 部下の兵士たちが
焚きつけた火壇を前に立ちつくし
見つめていた 炎と煙のあいだにゆらめく
陽炎のなかで
カルタゴが音もなく 崩れ去っていくのを

カトーの予言のはるか昔に

1969年

一読してまず印象づけられるのは「平易な語彙，単純なシンタクスが用いられている。内容も極めて平明である」¹という点だろう。実は現在でこそ，プロツキイは古典的大詩人といった趣きを備えているため，この詩のような整然とした美しさがいかにも「プロツキイらしく」感じられ，読み手は特に違和感を覚えないのだが，ここで注意しておきたいのは，この詩の発表²直後の1972年の段階では，研究者には「プロツキイに典型的なスタイルが欠如している」³と，むしろ困惑をもって受け止められているという事実である。これまで他の詩で展開されているようなヴィルトゥオーゾ的な華麗な押韻や饒舌な逸脱（ゴゴリと比較されているほどである）が見受けられないというヴェルヘイルの指摘⁴は，当時のプロツキイが新たな詩境を切り拓きつつあることに対する新鮮な驚きがある。

プロツキイのこの「スタイルの変化」，すなわちシンプルさが，前章で紹介したアフマートヴァの詩から直接の影響を受けていることは否めないだろう。ただし，アフマートヴァの場合は「私」と「私のアエネーアス」というように，抒情的主人公とその相手との関係性の呈示を重視しているのに対して，プロツキイの詩では登場人物を「彼」「彼女」と

¹ 岩本和久「プロツキイの『アエネーアスとディードー』」RUSISTIKA 第9号（東京大学文学部露文研究室年報），1992年，69頁。

² Бродский И. Остановка в пустыне. Нью Йорк: Изд-во имени Чехова, 1970. С.99.

³ Верхейл К. «Эней и Дидона» Иосифа Бродского（この論文は1972年執筆という但し書きが付いている）// Лосев Л.(ред.) Поэтика Бродского. Телаву: N.J.Эрмитаж,1986. С.121.

⁴ Там же.

いう代名詞のみに還元することによって、より「記号化」された抽象的な世界を形作ることに主眼を置いているといえる。

また3ヶ所において、構文上つながっている詩行が、アンジャンマンにより階段状にずらされた2行に分けられていることも注目に値する。しかも、それぞれ「Он же」「А ее любовь」「Она стояла」というように代名詞で再開されることによって、「彼」「彼女」の二項対立が、読み手の視覚を通して強烈に意識に訴えかけられるという仕掛けになっているのだ。

そもそもこの場面は、英雄が使命を遂行するという大義名分のもとに愛人を棄てるという愁嘆場であって、ウェルギリウスの叙事詩においても、クニャジニーンの戯曲においても、またパーセルのオペラにおいても、かなりメロドラマ的な演出がなされるのが常である。更に、ウェルギリウスではディードの妹アンナや神の使者メルクリウスが登場するし、クニャジニーンの悲劇においては家臣アンテノールや隣国の王イアルバスといった脇役が存在する¹。パーセルのオペラにおいても、侍女ベリンダや『マクベス』劇を連想させる魔女が現れる。いずれにせよ、それぞれ筋書きも人物関係もかなり複雑である。

それに引き換え、プロツキイの詩は物語の骨組みだけを大胆に切り詰め、無駄を可能な限り削ぎ落としているばかりか、「остановившееся」や「неподвижен」という語句によって、あたかもギリシア彫刻のように静謐で、破綻のない構成美が極限まで追求されているといえよう。いわば古典的内容と古典的形式の両立を目指していると言い換えてもいい。こういった「引き算の美学」と「人物の彫像化」²は、その後のプロツキイの詩学でなかば強迫的に反復されていくのだが（詩「静物画 (Напюрморт)」 「トルソー (Торс)」, 戯曲『大理石 (Мрамор)』他), これらの手法が大々的に披露されたのは、この「ディードとアエネーアス」が最初である。

さて、こういった彫像のイメージはどうしてもペテルブルグの「^{レトニイ}夏の園」の彫像群³を連想させずにはおかないが、ペトルシャンスカヤがプーシキンの『青銅の騎士』と

¹ 金春和「クニャジニーンの悲劇『ディドーナ』について」『ロシア18世紀論集』第2号, 東京大学大学院人文社会系研究科スラヴ語スラヴ文学研究室, 2002年, 28-29頁。

² そもそもアフマートヴァ本人に対しても古典的彫像のメタファーは無縁ではない。マンデリシュタームの詩「アフマートヴァ」(1914年)には次のような一節がある。

Спадая с плеч, окаменела 擬古典的なショールが
Ложноклассическая шаль. 肩からすべり落ちる形で石と化した。

テキストの出典は、Мандельштам О. Собрание сочинений в четырех томах. Т.1. М.: Арт-бизнес-центр, 1993. С.98. 訳は中平耀『マンデリシュターム読本』群像社, 2002年, 88頁による。

³ プロツキイの自宅からきわめて近隣に位置する「夏の園」の彫刻が、詩人の視覚イメージの深層に大きな影響を与えている可能性は否定できない。なお、これらの彫像群は西欧の記号体系を視覚

の関連性を指摘しているように¹、この「ディードとアエネーアス」という詩にはペテルブルグとの関連を誘う個所が幾つかある。

①1行目の「великий человек」がペテルブルグの創設者ピョートル大帝の枕詞である「великий」という形容詞を伴っていること（この形容詞は、アイザイア・バーリンの国である英国 Великобритания という単語との関連も無視できない。すなわち、プロツキイの作品世界における〈帝国〉のイメージの源泉にはローマ帝国、ロシア帝国の他に大英帝国も関わっている）

②アエネーアスが1行目と6行目で凝視している「(海に臨む)窓」は、ペテルブルグが「西欧への窓」として開港された歴史的事項と呼応すること

③最終行における大カトーによるカルタゴ崩壊の「予言」²は、ピョートル大帝に棄てられた前妻エウドキア（ディードと同様の立場にある）がペテルブルグ衰亡の呪詛をかけたといわれる伝説³と類似していること

ヴェルヘイルの論考に見られるように⁴、プロツキイの作品においては個人的関係の破綻が終末論的文明批判の主題へと拡大していくことがしばしばある。ディードの自害は数百年後のカルタゴ壊滅を暗示するだけではない。アエネーアスは元々滅亡したトロイアを脱出してきたのであり、ローマの建設はいわば、トロイアとカルタゴという2王国の犠牲の上に成立しているといえる。いかに殷賑をきわめた国家であろうといずれは衰退していくのが世の習いであり、ローマとて例外ではなく、ペテルブルグ（プロツキイの意識の中ではペテルブルグは「永遠の都ローマ」になぞらえられている⁵）もその例に洩れないのだ。しかも、ローマのロシア語綴り Рим は反転すれば世界=мир であり（詩の冒頭2行で、

的に学習させようとしたピョートル大帝の案に基づいている。詳しくは、大石雅彦『聖ペテルブルグ』水声社、1996年、34-35頁。

¹ Петрушанская Е. «Remember Her» — «Дидона и Эней» Перселла в памяти и творчестве поэта // Иосиф Бродский : творчество, личность, судьба. СПб.: Звезда, 1998. С.76.

² 大カトーはカルタゴ産の良質ないちじくを手に、ローマの脅威となりうるカルタゴ征伐を会議の度に主張したエピソードで有名である。塩野七生『ローマ人の物語Ⅱ：ハンニバル戦記』新潮社、1993年、365頁。

³ 大石雅彦『聖ペテルブルグ』、54頁。

⁴ *Верхейл* К. С.129.

⁵ 普通はモスクワが「第3のローマ」に喩えられるが、プロツキイの1961年の長編詩「ペテルブルグ物語（Петербургский роман）」第30章には「僕は永遠の都を歩いていく（Я прохожу сквозь вечный город）」という一節がある。

ローマを建設することになるアエネーアスがディードにとって「世界のすべて *весь мир*」に匹敵すると考えられているのは、このようなアナグラムが根本にある)、その意味では、

トロイア——カルタゴ——ローマ——ペテルブルグ——世界

の辿る運命は同語反復に他ならない。

「ディードとアエネーアス」に秘められているこういった文明批評的観点は、第1章で述べた詩「荒野の停留所」における詩人のスタンスと連動している。なぜなら、両者は互いに5脚ヤンプの無韻詩という同一の形式によって統一されており、ヴェルヘイルはこれを、ロシア詩の伝統的なエレジーの形式と結びつけて論じている¹。

ところで、本作品は初出時(1970年、詩集『荒野の停留所』)においては「アエネーアスとディード(Эней и Дидона)」という題名であったが、1983年出版の詩集『オーガスタに寄す新しい詩(Новые станы к Августе)』²所収より「ディードとアエネーアス(Дидона и Эней)」へと逆転され、そのまま定着した。これを、パーセルのオペラのタイトルに心情的に近づくための操作であるという解釈もある³。

しかしより重要なのは、Дидонаを表題の最初に移動させて本文結語の Катона と押韻することにより、タイトルをも含めた作品全体が円環構造を形成するようになるという、一種の閉塞感の方ではないだろうか。すなわち、「歴史は繰り返す」のであり、「ディード=カルタゴ」の運命によって「カト=ローマ(ひいては世界)」の行く末に警告を発しようとしているとも考えられる。

この詩で他に注目すべき事項は、プロツキイ特有の手法である〈空間の入れ子形式〉が使用されているという点である。

5行目でアエネーアスの着用しているチュニックの襷が「静止した海(この море の音は amore=愛に通じるものであり、その море—amore が остановиться の状態にあるということは、アエネーアスのディードに対する愛情が冷めていることをも暗示している)」に喩えられているが、これは彼が眺めている窓の外、地中海の実景描写と二重写しになっている。すなわち、静止=凪ぎの状態にある海は出航に適さないからこそ、アエネーアスは手持ち無沙汰に屋外を眺めて順風を待っているのであり、出航の契機ばかり窺っている男の心は、冒頭から既に女から離れているともいえる。

また、9行目の「杯のなかの水平線も/微動だにしない」は、それが別れの杯であるに

¹ *Верхейл К. С.*123.

² *Бродский И.* Новые стансы к Августе. Анн Арбор: Ардис, 1983. С.78.

³ *Петрушанская.* С.76.

も関わらず、愛人に冷淡な英雄の心情を表現していると共に、やはり海＝水平線が無風状態であることを物語っている。これら〈空間の入れ子形式〉は、西洋の思考体系に特有の、ミクロコスモス（人間）がマクロコスモス（宇宙）に照応するという観点の変形であると同時に、瑣末で卑小な事柄と壮大で高尚な事象を同一の視座で論じることのできる、効率の良い手法といえよう。

また、詩の音声的側面に着目すると、興味深い事実が浮かび上がってくる。5脚ヤンプで構成されたこの作品において、プロツキイは100個所前後にアクセントを置いているが、そのうちの30個所の母音が硬母音oで構成されているのである。以下、アクセントの置かれている母音を大文字のイタリックにして示し、そのうち硬母音oには下線を引いた。また、便宜上テキストを5行ずつにまとめ、分断された改行個所は一文に戻した¹。

Великий человек смотрел в окно,
 а для него весь мир кончался краем
 его широкой, греческой туннели,
 обильем складок походившей на
 остановившееся море. Он же

смотрел в окно, и взор его сейчас
 был так далек от этих мест, что губы
 застыли, точно раковина, где
 таится гул, и горизонт в бокале
 был неподвижен. А его любовь

была лишь рыбой — может и способной
 пуститься в море вслед за кораблем
 и, рассекая волны гибким телом,
 возможно, обогнать его ... но он —
 он мысленно уже ступил на сушу.

¹ 4行目の前置詞 на および8行目の関係詞 где にはアクセントを置かないのが普通だが、2音節韻律の場合は最終韻脚にアクセントを置くのは義務である (B.O.Unbegaun, *Russian Versification* (Letchworth: Prideaux Press, 1955), p.17) ため、この場合は例外的にアクセントが生じる。

竹内 恵子

И м^Оре оберн^Улось м^Орем сл^Ез.

Но, как изв^Естно, Именно в мин^Уту
Отч^Аянья и начин^Ает д^Уть
поп^Утный в^Етер. И вел^Икий м^Уж
поки^Нул Карфаг^Ен. Она сто^Яла

перед костр^Ом, кот^Орый разожг^ЛИ
под городск^Ой стен^Ой е^Е солд^Аты
и ви^Дела, как в ма^Реве ег^О,
дрожавшем между пла^Менем и д^Ымом,
беззв^Учно рассып^Ался Кафаг^Ен

зад^Олго до прор^Очества Кат^Она.

作品が全般的に重厚な *o* の母音でまとめられている中で¹, 4行にわたってアクセント母音 *o* が全く登場しない個所があることが一目瞭然だろう (囲み枠部分)。この17行目から20行目にかけては、ヴェルヘイルが言及しているように², 作品中で唯一、隠れた物語作者 (повествователь) が登場する個所なのである。いわば作者プロツキイの「本音」が出た部分といってもいい。

重要なのは、エクリチュールが質的に変化しているだけではない。この個所は、出発を諦めかけていたアエネーアスが、一転してディードとの別離を決意する個所でもあるため、作品全体の構造の中でストーリー展開上の転換軸にもなっているのである。内容を詳しく検証してみよう。

だが周知のことだが 絶望の
その瞬間にこそ 順風が
吹き始めるものなのだ そして偉大な夫は
カルタゴを棄てた。彼女は…

¹ プロツキイは最晩年, Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1992-1995. (4巻本) にこの詩を所収するに当たり, 6行目の *взгляд* を *взор* に, 23行目の *костра* を *его* に変更した。このことから, プロツキイが硬母音 *o* の音を意識していたことが窺える。

² *Верхейл К. С.*128.

すなわちプロツキイの詩では、ディードの哀願によってアエネーアスが出立を諦めかけたその時（＝絶望の／その瞬間）に「順風」が吹いたため、彼は折角の好機を逃すまいと出航していったのだという、一見合理的な理由づけがなされている。しかし、この理由づけこそ、プロツキイ的なオリジナリティが最大限に発揮された個所なのである。

ウェルギリウスに始まる、ディードの悲劇の伝統的な解釈は決してそうではない。叙事詩『アエネーイス』では、ユピテルの使者メルクリウスの警告によってアエネーアスは自分の使命（＝ローマ建国）を思い出し、ディードがいかにか引き留めようと船出していく。クニャジニーン悲劇では、忠臣アンテノールが主人を諫めて使命に立ち返らせる。パーセルのオペラでは、魔女がメルクリウスの姿を騙ってアエネーアスに出立を促し、ディードを破滅に追いやる。いずれにせよ、アエネーアスのカルタゴ出発はあらかじめ最高神によって決定づけられた「神命」であり、しかも第三者の介入によって二人の仲が引き裂かれるという構図は共通している。つまり、アエネーアスの行動は本意ではなかったものであり、アフマートヴァはその個所を特に評価して、自らの連作第11編の題辞に掲げていたことは、既に見た通りである。

それに比べると、プロツキイの場合は常識的な現代的解釈を発揮して「神ユピテルによる使命」といった観点が、まず捨象されている。次に顕著なのは、「絶望」したからこそ「順風」が吹いたという逆説の論理であろう。出発できないと絶望した時にこそ、出発の最大のチャンスがようやく訪れるという皮肉。しかも、「周知のことだが」という一節を付け加えることによって、プロツキイの個人的な新発想にすぎない逆説の説明づけが、いつの間にか読み手にも賛同を求めているという、かなり巧妙な細工が施されているのである（絶望した瞬間に順風が吹くという発想は、必ずしも「周知」の法則とはいえない）。

したがって、この詩は一見すると古典的端正さを湛えたスタティックな作品であるようであるが、実は（本来のプロツキイによく見受けられる）むしろバロック的なパラドックスの論理が、プロットの必然性を支えているという、ねじれた構造を備えた作品だったのだ。

プロツキイはアフマートヴァの詩想を譲り受け、古典の素材を最大限活かした作品を創り上げるよう努力し、見た目はかなり成功したといえるものの、やはりプロツキイの本質である、逆説的な思考パターンやシニカルな姿勢までは崩しきれなかったといえよう。そして、19行目の「偉大な夫」の「великий」という形容詞には、1行目の「偉大な人物」という表現で使われた時の荘重な響きはもはやなく、順風が吹いたからといって愛人のもとを一目散に逃げてしまう英雄の、実際は卑小な人間性を逆に暴露してしまうという、いかにもプロツキイらしい完璧なアイロニーへと変質しているのである。

5. 結びにかえて

アフマートヴァが急逝した 1966 年、プロツキイは詩「荒野の停留所」を執筆した。その背景には、アフマートヴァのいわば直系の後継者としてこれからどのような態度で詩作に臨むべきか、といった問題意識があったに違いない。その意味では、「荒野の停留所」という作品は、当時のソ連社会という荒野につきつけた一種のマニフェストだったといえよう。

そして、その意識を具現化したのが、本稿で扱った「ディードとアエネーアス」であり、この創作で自らの方向性に自信を深めたプロツキイはやがて、「Post Aetatem Nostram」(1970 年)における卑俗な帝国を放浪するギリシア人を皮切りに、「オデュッセウスからテレマコスへ (Одиссей Телемаку)」(1972 年)に見られる亡命体験の神話化なども試みるようになる。こうして、プロツキイの古典志向は生涯にわたって、詩人の美意識を良くも悪くも規定していくことになるのである。

また、この「ディードとアエネーアス」という詩の文学史的重要性は、我こそがアフマートヴァの継承者であるといった確固としたイメージを、ロシア内外に定着させた点にある(実際に、この詩の分析を初めて行ったオランダの研究者ヴェルヘイルは元々アフマートヴァの研究者である。アフマートヴァ研究者であれば、プロツキイのこの作品に無関心ではられない)。例証としては、現代作家ウラジーミル・ソローキンの小説『青脂 (Голубое сало)』が挙げられる。この小説では、アフマートヴァと思われる女性詩人 AAA が、自ら生んだ卵を少年ヨシフ (プロツキイ) に託すというエピソードがある¹。アフマートヴァからプロツキイへ、という詩的継承の流れは、今となっては半ば固定観念になっているのである。

とはいえ、プロツキイはアクメイズムをそのまま受け継いだ訳ではなく、本論でも検証したように、作品自体も古典的整合性のみによって構築されている訳でもない。むしろ古典を換骨奪胎して、巧妙にプロツキイらしい構造に置き換えていく——したがって、整然としているようで、実はどこかが大きく歪んでいる——といった、ひねりを幾つも加えた独特の作品世界を生み出していくことになった²。その詳しい検証は、まだこれからの作業にかかっている。

¹ 望月哲男「ウラジーミル・ソローキン『青脂』」『現代文芸研究のフロンティア』北海道大学スラブ研究センター研究報告シリーズ No.70, 2000 年, 37-38 頁。

² 例えば、古代ローマ風の道具仕立てながら、未来社会を描いた戯曲『大理石』の歪んだ時空を見よ。

Наследник Ахматовой О стихотворении «Дидона и Эней» И. Бродского

ТАКЭУТИ Кэйко

В первой половине 1960-х годов немало молодых ленинградских поэтов часто собирались вокруг Анны Ахматовой. Четырех юношей из них, в частности, называли «ахматовскими сиротами» или «волшебным хором» — они были особенно талантливыми поэтами, а именно : Анатолий Найман, Евгений Рейн, Дмитрий Бобышев и Иосиф Бродский.

А потом, в 1969-м году, после смерти Ахматовой, Бродский написал один из его шедевров «Дидона и Эней». Тогда он имел в виду цикл «Шиповник цветет» Ахматовой, потому что отношения Дидоны с Энеем символизируют прошедшую любовь Ахматовой к английскому дипломату — философу Исаю Берлину. Более того, этот миф напоминал Бродскому о том, что в 1965-м году Ахматова привезла из Англии пластинку оперы «Дидона и Эней» Перселла. Поэтому, при написании свое стихотворение Бродский последовал лаконическому стилю Ахматовой.

Данное произведение составляется из довольно простых слов и, вообще, синтаксис тоже несложный. Такие выражения, как «остановившееся» и «неподвижен», производят на читателей спокойное, стабильное впечатление. Мы можем сказать, что Бродский стремился совместить классическое содержание с классической формой.

Однако, нам нужно обратить внимание и на то, что сюжет этого стихотворения основывается скорее на искривленной логике. Причину, почему Эней бросил Дидону, наш поэт объясняет так : «именно в минуту / отчаянья и начинает дуть / попутный ветер». Это его своеобразное изображение. Ибо, до тех пор, в произведениях других поэтов (включая Ахматову) традиционным объяснением являлось то, что Эней *неохотно* покинул любовницу, значит, он был вынужден сделать так по приказанию Юпитера.

Между тем, толкование Бродского—это парадоксальная логика; наконец представился самый подходящий случай отплыть в Италию именно тогда, когда герой совершенно отчаялся. Исходя из этой точки зрения, можно заключить, что художественный прием стихотворения «Дидона и Эней» Бродского представляет собой не только классический, стройный, но и барочный, искривленный.

Впрочем, мы должны отметить, что это стихотворение играет ту важную роль, что Бродский наследовал традиции петербургской поэзии после Ахматовой. Например, в

竹内 恵子

современном романе «Голубое сало» Владимира Сорокина поэтесса ААА (это намек на Ахматову) поручила мальчику Иосифу (а это — на Бродского) яйцо, рожденное ей самой. Таким образом, теперь распространяется такая идея фикс, что Бродский — наследник Ахматовой.