

# 越境する詩行

## ——ブロッキイの詩「蝶」における亡命の軌跡——

竹内 恵子

### 1. 亡命の経緯

1972年という年は、ヨシフ・ブロッキイという詩人の年譜において、きわめて重要な位置を占めている。いわゆる〈亡命〉の年だからだ。

1965年9月、1年半の流刑を解かれてアルハンゲリスク州からレニングラードへ帰還したブロッキイは、ソ連国内で自分の詩集が公式に出版される日を待ち望んでいた。西側では既に、彼の詩集は上梓されていたのである<sup>1</sup>。ソロモン・ヴォルコフの指摘によれば、当時このような国外での出版は異例のことだったという<sup>2</sup>。パステルナークの『ドクトル・ジヴァゴ』のイタリアにおける出版騒動（1957年）が記憶に新しい時期でもあり、また1965年といえば、西側での出版を罪状としたシニャフスキイ＝ダニエル裁判の行われた年だからである。しかし、その後もブロッキイの詩集は西側各国においては、順調に出版されていった。1970年にはニューヨークの亡命系出版社により『荒野の停留所』が出され<sup>3</sup>、その前年にはアメリカのロシア文学研究者 G.クラインがブロッキイの元を訪れて、詩人の意向を反映した英訳詩集の構想を持ちかけている（その際、ブロッキイは序文の筆者に敬愛する W.H.オーデンを指定し、オーデンは快諾した）<sup>4</sup>。

しかし、本国での詩集出版の企図は、予想以上に難航する。周知の通り、ブロッキイの詩はあからさまに政治的なものというより、ソ連体制には全くそぐわない形而上的な内容であったため、公的な出版物に掲載される見込みは非常に少なかったのである。しかし、アレクサンドル・ギンズブルグの主宰する地下出版雑誌『シンタクシス (Синтаксис)』に詩が掲載された直後の1960年の春、20歳のブロッキイは初めて逮捕されることになる<sup>5</sup>。その後も数回にわたる逮捕と投獄、更に世界的知名度をもたらした〈不条理裁判〉とそれ

---

<sup>1</sup> Бродский И. Стихотворения и поэмы. Washington and New York: Inter-Language Associates, 1965. この詩集は G. ストルーヴェの編纂によるものであり、翌年には仏訳・独訳・オランダ語訳が出版された（ブロッキイの出国までにセルビア語・チェコ語・ヘブライ語を含む8ヶ国語に訳出されている）。

<sup>2</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. С.34.

<sup>3</sup> Бродский И. Остановка в пустыне. Нью Йорк: Изд-во имени Чехова, 1970.

<sup>4</sup> Brodsky J., *Less Than One* (London: Penguin Books, 1987), pp.375-376.

<sup>5</sup> Волков С. С.64.

に続く流刑という苦難を経て、プロツキイ自身もいささか行動に慎重を期するようになっていたようだ。

逆に当局側も、「西側で高い評価を得つつある詩人」に対して、以前より穏当な配慮を示さざるを得なくなっていた。例えば、流刑からの帰還直後には、公式の雑誌である『青春 (Юность)』にプロツキイの詩を掲載する話が持ち上がっている<sup>1</sup>。続いて1967年には、『若きレニングラード (Молодой Ленинград)』という文集<sup>アリマナフ</sup>に、プロツキイの詩「農村では、小屋の隅に神がいるのではない… (В деревне Бог живет не по углам…)」と「T.S.エリオットの死に寄せて (НА СМЕРТЬ Т. С. ЭЛИОТА)」の2編が採録された<sup>2</sup>。

しかし、詩集という一冊のまとまった形態を世に出すことは困難をきわめていた。1966年に、プロツキイは『冬の郵便物 (ЗИМНЯЯ ПОЧТА)』と命名した詩集を出版しようと奔走し、アカデミー会員ジルムンスキイの推薦まで得たものの、当局の圧力により実現を阻まれている<sup>3</sup>。また1970年前後には、訪問してくる西側研究者の情報を提供することと引き換えに、詩集出版の正式な許可を出そうというKGB側の申し出もあったらしいが、プロツキイは当然のことながら拒絶し、詩集の出版を諦めなければならなかった<sup>4</sup>。

このような状況下にも関わらず、プロツキイ自身はソ連を脱出して西側へ亡命することなど思いもよらぬことだった。何よりも、「ロシア語の取り巻く環境」と「ロシア語の読者」を捨てて祖国と決別することなど、詩人にとっては死にも等しいことだったのだ。

しかし、1972年5月10日プロツキイは外国人ビザ登録課 (ОВИР) から出頭を要請する突然の電話を受け、そのオフィスでイスラエルへの出国申請書類を提出するよう強制される。その後、異例の迅速さでプロツキイの申請書類は受理され、遅くとも一ヶ月以内にソ連を出国するよう要求されることになる。

こうして、プロツキイは1972年6月4日、予定通りソ連を出国し飛行機でウィーンに向かった。故郷には高齢の両親と5歳になる息子が残された。ちなみに出発当日の朝、プロツキイはブレジネフ書記長宛てに一通の公開書簡をしたためている (これは、スターリンに出国を直訴した作家ザミャーチン、フルシチョフに出国拒否を哀願した詩人パステルナークの系譜<sup>5</sup>に連なるものである)。

<sup>1</sup> Волков С. С.117-118.

<sup>2</sup> Там же. С.118-119.

<sup>3</sup> Куллэ В. Иосиф Бродский : Новая Одиссея // Сочинения Иосифа Бродского. Т.1. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. С.292-293.

<sup>4</sup> Волков С. С.119-123.

<sup>5</sup> 沼野充義「流謫の言語——亡命文学の栄光と悲惨」『徹夜の塊——亡命文学論』作品社、2000年、13-23頁に詳しい。

「私はロシア文化に属していますし、私は自分がその一部であり、構成要素であると自覚しています。いかなる場所の変化も、最終的な結果に影響を及ぼすことは不可能でしょう。言葉は——国家よりも古く、必然的なものです。私はロシア語に属しています。国家について言えば、作家の愛国心の基準となるものは、その中で作家が暮らしている国民の言葉でいかに執筆したかということであり、演壇からの宣誓ではないと、私は考えます」<sup>1</sup>

ウィーンで出迎えたのは、ミシガン大学教授カール・プロッファーである。その後、二人はオーストリアの山荘に滞在中だった W.H.オーデンを訪問した<sup>2</sup>。プロツキイは3週間ほど宿泊してからオーデンと共に渡英し、ロンドンで開催されたポエトリー・インターナショナルに参加する。西ヨーロッパで約一ヶ月を過ごしたプロツキイは1972年7月、いよいよアメリカ合衆国に足を踏み入れ、ミシガン大学の客員詩人としてアナーバーに居を定める。こうして、ソ連では高等教育すら受けていないプロツキイは、それからおよそ23年間、主にアメリカの大学教員として生計を立てていくことになるのである。

## 2. 〈蝶〉の意味について

以上の経緯を踏まえて、本稿ではプロツキイの1972年の詩「蝶 (БАБОЧКА)」を取り上げたい。この詩は、ソ連からアメリカへという〈越境〉の渦中に執筆された作品だからである。

無論、作者の伝記的背景だけが重要なのではない。この「蝶」という詩は見かけこそ小品ながら、実存哲学といってもよい高度な内容が盛り込まれていることから、かねてより傑作の呼び声が高い作品でもある。また、存在論的な問いをせわしなく次々と投げかけていく構成そのものが、「蝶の飛行を模したもの<sup>3</sup>」にもなっている。この意味において、

一匹の蝶＝一編の詩

であり、これは後にプロツキイの講演記録「退屈礼賛」に見られるような、「埃の視点に立つことにより、時間という巨大なものからすれば塵埃にも等しい自らを知れ」という呼びかけ<sup>4</sup>、ひいては、プロツキイが生涯貫こうとした「個」に徹する姿勢とも無縁ではな

<sup>1</sup> Прохорова Э. «Политический текст» Иосифа Бродского // Иосиф Бродский и мир. СПб.: Звезда, 2000. С.104.

<sup>2</sup> Brodsky J., *Less Than One*, pp.374-379.

<sup>3</sup> Лосев А. Ниоткуда с любовью // Континент. №14. С.316.

<sup>4</sup> 詳しくは Brodsky J., *In Praise of Boredom*, in *On Grief and Reason* (London: Penguin Books, 1997), pp.109-113 (邦訳は、沼野充義・竹内恵子訳「退屈礼賛」『すばる』1997年11月号, 248-254頁)を

い。

なお、この「蝶」はプロツキイのソ連出国前、レニングラードにいた時分より書き始められているが<sup>1</sup>、その創作のきっかけとなった興味深いエピソードが伝わっている。コンサートからの帰途、演目のモーツァルトに感激した連れの女性が「詩人の技量など結局のところ、天翔けるにも等しい作曲家の才能には及ばないのではないか」といった趣旨の感想を述べたことから、プロツキイが奮起して「モーツァルトの音楽的飛翔にも比肩するような、文学上の蝶を創造しようと試みたことによる」のだという。なぜ題材に〈蝶〉が選ばれたのかという理由までは不明だが（モーツァルトの軽妙な音楽性からの自動的な連想なのか、『フィガロの結婚』のアリア「もう飛ぶまいぞ、この蝶々」と関連があるのか？）、ひらひらと妖しく飛び回る〈蝶〉が古代ギリシア時代から「靈魂（プシュケー）」と見なされることが多い故に、ヨーロッパ文学の伝統においては容易に〈死〉のイメージを喚起する。また、古代スラヴ世界においても〈蝶〉はやはり、死者の魂と結びつけて考えられてきた<sup>2</sup>。

プロツキイ自身も例えば、同じく1972年に執筆した「ボボの葬式 (ПОХОРОНЫ БОБО)」という詩の中で、

Бобо мертва, но шапки недолой.

Чем объяснить, что утешаться нечем.

Мы не проколем бабочку иглой

Адмиралтейства — только изувечим. [Ш, 34]<sup>3</sup>

ボボは死んだ、だが脱帽はするな。

どんなことをしようと慰めにはならないということを説明しなくてはならない。

僕らは海軍省の尖塔で、蝶をピン止めするどころか、

ばらばらにしてしまうのが落ちだからだ。

と書いているように、死んだボボを〈蝶〉に、尖塔を虫ピンに、レニングラードの冬空を標本箱の台紙に見立てることによって、改めて個人的な埋葬を執り行おうとしている。こ

---

見よ。

<sup>1</sup> Бетя Д. Изгнание как уход в кокон // Русская литература. 1991. №2. С.170.

<sup>2</sup> 栗原成郎著『ロシア異界幻想』岩波新書、2002年、20頁。

<sup>3</sup> 本稿を執筆するにあたって、引用するプロツキイのテキストは注記しない限り全て Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. (第VII巻まで刊行済み)を底本とし、掲載頁の巻数をローマ数字、頁数をアラビア数字で表記する。また、特記しない限り、和訳は筆者によるものである。

ここでは明らかに「死者＝蝶」という図式が成立する。

また、オーデンの生地を訪れた記念に書かれた4年遅れの追悼詩「ヨーク (ЙОРК)」(1977年初出の連作「英国にて (В АНГЛИИ)」の6篇目)の冒頭には、

Бабочки Северной Англии пляшут над лебедою  
под кирпичной стеной мертвой фабрики. [Ш, 164]

北イングランドの蝶がひらひら舞う、つぶれた工場の  
レンガ壁のしたに生えているアカザのうえで。

とあるが、この「北イングランドの蝶」は実景描写である以上に、詩人オーデンの魂を象徴していると思われる（次行の мертвый がそれに呼応している）。

このように、亡命をはさんだ1970年代、プロツキイは妙に〈蝶＝死者〉のイメージに拘泥していたようだ（その他の時期には〈蝶〉自体あまり登場しない）。

いつの時代でも普遍的な芸術的テーマである〈死〉。それゆえ、〈死〉をめぐる展開する詩は、古来から枚挙にいとまがないほど書き継がれてきただけに、一歩間違えると陳腐な作品になってしまう。しかし、クレプスの見解によれば、修業時代のプロツキイに多大な影響を及ぼした17世紀の英国形而上派詩人たちが結局のところ「神の恩寵で締めくくる」のに対し、プロツキイの「蝶」という詩は、「青虫の状態にすぎなかった英国形而上詩から羽化していくもの」として高い評価を与えている<sup>1</sup>。更にこの14連詩は、形式の面からも凝った工夫がなされていることを指摘しておこう。3脚と2脚のヤンプの組み合わせという珍しい詩形は、ポルーヒナによれば「蝶の脆弱さを表すため<sup>2</sup>」に特別に考案されたという。しかも押韻は、14連全てにわたって a B B a b C C b c D D c で統一されている。

したがって、存在の意義を問い直すこの「蝶」という詩は、真摯な哲学的省察によって構築された端正な詩ではあるが、同時に「戯れ」の要素も濃厚な詩なのである。外観からして、蝶の体躯を模した（クレプスの意見によれば、左右の余白が羽に当たるといふ<sup>3</sup>）、いわゆるカリグラム詩の体裁を備えている<sup>4</sup>。

〈蝶〉というタイトルの、〈蝶〉の形をした、〈蝶〉についての詩。一見すると軽妙な遊

<sup>1</sup> Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Анн Арбор: Ардис, 1984. С.31.

<sup>2</sup> Polukhina V., *Joseph Brodsky: A Poet for Our Time* (Cambridge: Cambridge UP, 1989), p.182.

<sup>3</sup> Крепс. С.32.

<sup>4</sup> プロツキイのカリグラム詩は、しばしば左右対称形である。噴水を模した「噴水 (ФОНТАН)」、やはり昆虫の体躯を模した「蠅 (МУХА)」を見よ。

び心に満ちていながら、その実、相当な技巧を必要とするこの愛らしい仕掛けの目的は、何よりもまず、詩人の（ひいてはブロッキイの）能力を軽視した女友達の目を見張らせるためのものなのだ。それどころか、詩題として詩人の手中で弄ばれる〈蝶〉とは、彼女自身を投影したものでもある。というのも、ロシア語の蝶（бабочка）が女性名詞であるだけでなく、女性（баба）を示唆していることは明らかだからである。

### 3. テクスト解釈

#### БАБОЧКА

##### I

Сказать, что ты мертва ?  
Но ты жила лишь сутки.  
Как много грусти в шутке  
Творца ! едва  
могу произнести  
«жила» — единство даты  
рожденья и когда ты  
в моей горсти  
рассыпалась, меня  
смущает вычесьть  
одно из двух количеств  
в пределах дня. [Ш, 20]

おまえは死んでいると、いうべきだろうか？  
だが、おまえが生きていたのは、たったの一昼夜だけ。  
造物主の戯れには  
なんと多くの哀しみがあることだろう！ かろうじて  
「生きていた」と言える  
なんて——誕生した日と、  
わたしの丸めた掌のなかで  
おまえがばらばらに砕け散った日が  
同じ日だとは。一日という範囲のなかで  
二つの数量から一つを  
差し引くなどということには、  
私は困惑させられる。

詩全体の冒頭行から直截的に〈死〉のテーマに切り込んでくるという姿勢は、詩人が執筆にあたってかなり挑戦的な態度で臨んでいることを示している。しかし、そのまま続けて〈死〉について掘り下げていくことはなく、続く2行目では「おまえが生きていたのは…」と、逆に〈生〉のテーマへと大きく揺れ動いていってしまう。こうして、〈死〉から〈生〉へと正反対の視点への転換によって、読み手は〈生〉と〈死〉の定義に思いを巡らすと同時に、両者の境界そのものにも向き合うことになる。こういった振幅の大きな視点の移動と、それに伴う落ち着きのない論理の錯綜が、詩の発端である2行で端的に示された訳だが、これはこの詩において最も顕著に見られる技法である。

次の3～4行目の展開は更に巧みだ。「造物主の戯れには／なんと多くの哀しみがあることだろう」と続けることによって、本来は「おまえ＝蝶」だけに関わっていたはずの生と死の問題が、生きとし生けるもの全てに通ずる普遍的な主題へと昇華する予感をもたらす。この「哀しみ」が直接指しているのは、「誕生した日と、／わたしが丸めた掌のなかで／おまえがばらばらに砕け散った日が／同じ日だとは」である。すなわち、この哀しみの感情は、蝶の死そのものに対する哀悼の情というより、〈生〉と〈死〉、〈始まり〉と〈終わり〉が同居することもあえて辞さない「造物主」の横暴に対する皮肉を重視した感情なのだ（蛇足ながら、生物学的に検証すれば、幼虫と蛹の期間があるため、このような事態はありえない。ここでの「誕生」が「羽化」を指すものであることは言うまでもない）。

## II

Затем, что дни для нас —  
ничто. Всего лишь  
ничто. Их не приколешь,  
и пищей глаз  
не сделаешь : они  
на фоне белом,  
не обладая телом,  
незримы. Дни,  
они как ты ; верней,  
что может весить  
уменьшенный раз в десять  
один из дней? [Ш, 20]

なぜなら、われわれにとって日々とは

無だからだ。ただの無でしか  
ないからだ。日々をピンで留めることはできないし  
目の糧に  
することもできはしない。日々は  
体をもっていないから、  
白地の背景では  
見えないのだ。日々、  
それはおまえのようなもの。いや、正確に言えば  
十分の一に縮小された  
日々のうちの一つが  
どんな重みを持ちうるというのか？

### Ⅲ

Сказать, что вовсе нет  
тебя? Но что же  
в руке моей так схоже  
с тобой? и цвет —  
не плод небытия.  
По чьей подсказке  
и так кладутся краски?  
Навряд ли я,  
бормочущий комок  
слов, чуждых цвету,  
вообразить бы эту  
палитру смог. [Ⅲ, 20-21]

おまえなど、まったく存在しないと  
いうべきだろうか？ だが  
わたしの掌のなかで、こんなにもおまえに  
似ているものは、いったい何なのだ？ そしてこの色は——  
無の産物ではない。  
誰の耳打ちにしたがって  
このように色が塗られているのだろうか？  
色には無縁な  
言葉のかたまりをつぶやいているわたしには、  
そのパレットを



想像することも  
できないのに。

第Ⅱ連では、第Ⅰ連で提起したはずの〈生〉と〈死〉のテーマを放置して、新たに「日々」へと観点が移ってしまう。それは、第Ⅰ連最終行の「в пределах дня」から直接、連想が引きずられたためである。ここでは、前述した詩「ボボの葬式」における比喻と同じく昆虫標本としての「蝶」のイメージに対して、тело を持たないが故に標本にはなりえない「日々＝時間」との対比が図られる。

ところで、5行目以下の「日々は／体をもっていないから／白地の背景では／見えない…」という個所は、カジミール・マレーヴィチの1918年のシュプレマティズム絵画「白地の上の白い正方形」に着想を得ている可能性がある（ちなみに、プロツキイは1980年の詩「牧歌第五番・冬（ЭКЛОГА 4-я [зимняя]）」の第Ⅸ章においてマレーヴィチの名を挙げている）。

こういった絵画への言及は、続く第Ⅲ連でより明確に意識される（「色」「パレット」等の単語を見よ）。この第Ⅲ連ではまず冒頭で、死んだ「蝶」を「無・非在」と捉えるかどうかについて疑問が呈示されている（「おまえなどまったく存在しないと／いうべきだろうか？ だが／わたしの掌のなかで、こんなにもおまえに／似ているものは、いったい何なのだ？」）。このような「非在」と「存在」をめぐる疑問はプロツキイの作品に顕著なものであり、「ボボの葬式」においても屈折した形で現れている。

Ты всем была. Но, потому что ты  
теперь мертва, Бобо моя, ты стала  
ничем — точнее, сгустком пустоты.  
Что тоже, как подумаешь, немало.

<...>

Идет четверг. Я верю в пустоту. [Ш, 35]

君はすべてだった。けれども、僕のボボよ、  
君はいまや死んだのだから、なにものでもなくなってしまった——  
つまり、無のかたまりになったのだ。  
考えてもごらんよ、それも小さくはないんだ。

[中略]

木曜日がやってくる。僕は無の存在を信じている。

しかし、既に埋葬されてしまったボボの不在感とは異なり、詩「蝶」第三連では、まだ「わたしの掌のなか」にある蝶の遺骸を注視することによって、「存在」の発生そのものの方に関心が向けられていく。4~7行目に「この色は——／無の産物ではない。／誰の耳打ちにしたがって／このように色が塗られているのだろうか？」とあるように、物体としての蝶の羽がクローズアップされてくるのだ。しかも、この「塗られている」という表現から、純粹に生物学的な観点からではなく、**絵画芸術的な視点から世界を〈異化〉しようとする作者の意図**（それは次の第四連から第五連で展開される）が、ここで前もって準備されているのである。

10行目で「色には無縁な」と謙遜しているのは、詩人が白い紙と黒い文字しか相手にしない職業だからである（本人の回想によると、プロツキイの母親は息子が画家になることを望んでいたという<sup>1</sup>。ちなみに、プロツキイの父親は元々レニングラード海軍博物館写真部所属であったが、1950年に反ユダヤキャンペーンの影響で軍人の資格を剥奪されたあげく解雇され、フリーのカメラマンとして一生を終えた。プロツキイが常に「視覚」に拘泥する詩人であったのは、上記のような家庭環境とも無縁ではない。なお、プロツキイの手による素描なども多数残されており、それを論じたユニークな研究もある<sup>2</sup>）。

[T]he Italy I had in mind at the moment was a fusion of black-and-white movies of the fifties and the equally monochrome medium of my métier.<sup>3</sup>

（当時〔引用者注：1972年12月〕私が思い描いていたイタリアという国は、50年代の白黒映画と、同じくモノクロームである私の職業の表現手段が、混じりあったところだった）

したがって、ここで〈蝶〉の微細な羽にすら芸術性があることを踏まえた上で、この詩はその後、「存在」創造そのものについての考察へと進んでいくことになる。

#### IV

На крылышках твоих  
зрачки, ресницы —  
красавицы ли, птицы —  
обрывки чьих,

<sup>1</sup> Brodsky J., *Less Than One*, p.488.

<sup>2</sup> Коробова Э. Тожество двух вариантов: О графике Иосифа Бродского // Русская мысль. 1991. №3907 (6 дек.). С.11.

<sup>3</sup> Brodsky J., *Watermark* (Farrar, Straus&Giroux, 1995), p.4.

скажи мне, это лиц  
портрет летучий ?  
Каких, скажи, твой случай  
частиц, крупниц  
являет натюрморт :  
вещей, плодов ли ?  
и даже рыбной ловли  
трофей простерт. [Ш, 21]

омаеのちいさな羽には  
目や睫毛が——  
美女か鳥かの、  
誰かの断片が見える、  
教えてくれ、これはさまざまな顔の  
空飛ぶ肖像画なのか？  
教えてくれ、どんな部分や断片の  
омаеの偶然が  
静物画となるのか？  
物や果物の断片を描いた静物画なのか？  
漁でとれた戦利品までもが  
そこには並べられているではないか。

V

Возможно, ты — пейзаж,  
и, взявший лупу,  
я обнаружу группу  
нимф, пляску, пляж.  
Светло ли там, как днем ?  
иль там уныло,  
как ночью ? и светило  
какое в нем  
взошло на небосклон ?  
чьи в нем фигуры ?  
Скажи, с какой природы  
был сделан он ? [Ш, 21]

もしかしたら、おまえは風景画かもしれない、  
そこでわたしは虫眼鏡を手に  
ニンフたちの群れや、その踊りや、  
浜辺を発見する。  
そこは、昼間のように明るいのか？  
それとも夜のように  
陰鬱なのか？ そこでは  
どのような天体が  
天空に昇っている？  
そこにいるのは、誰と誰の姿なのか？  
教えてくれ、何を手本にして  
この風景はつくられたのか？

この二つの連では、作者の視線はもっぱら蝶の羽へと執拗にもぐりこむ。ひたすら凝視しているうちに、その羽の模様が〈異化〉されて浮かび上がってくるのだ。例えば、第IV連2行目の「目」とは、天敵を撃退する鱗翅類の斑紋を指すが、そこから「睫毛」という関連部位が引き出され、それが「美女か鳥かの…誰かの断片…さまざまな顔」というように、コラージュ的な「肖像画」へと連想が極端に加速していく。しかし、その「蝶の羽＝肖像画」というイメージはまたしても放置され、連の後半では「どんな部分や断片の／おまえの偶然が／静物画となるのか？」と、次は「蝶の羽＝静物画」という関係へと、移り気に切り替わってしまう。もっとも、この詩においては「静物画」という発想は自然である。なぜなら、17世紀に確立した静物画というこのジャンルは元来、「死を想え (memento mori)」をモチーフに〈生〉と〈死〉をめぐる寓意的なものだったからである。

しかし、続く第V連では、また異なるジャンルである「風景画」へと思索が深められていく（付け加えるなら、「肖像画」→「静物画」→「風景画」という展開そのものが、西洋美術史におけるジャンルの変遷に合致している）。更に、2行目で「わたし」が今までのように肉眼ではなく、新たに「虫眼鏡」で覗き込むという所作を行うことによって、本来二次元でしかない絵画的世界が三次元の奥行きを獲得することになる。すなわち、蝶の羽の模様を原寸より拡大することによって、そこに実世界のミニチュアを「発見」することになるのだ。この世界の縮小版の現出は、プロツキイ独特の〈空間の入れ子構造〉に由来する発想<sup>1</sup>だと思われるが、この詩行における「そこ (там)」は現実社会を忠実に反映したものというより、「ニンフたちの群れや、その踊りや／浜辺」というように非現実的

<sup>1</sup> 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 33』日本ロシア文学会、2001年、115頁。

な、まるでクロード・ロランの絵画を想起させるような、古代の理想郷に近いものとなっている。古典的な彫琢美を特に愛好していたプロツキイは、しばしば自らを「クロード・ロランの弟子」と呼んでいた。

At the risk of being with depravity, I confess that this notion is purely visual, has more to do with Claude than the creed, and exists only in approximations.<sup>1</sup>

(墮落の罪に問われる危険をおかしてでも私は告白する、この概念 [引用者注：エデンの園の概念] は純粋に視覚的なものであって、宗教信条よりもクロード・ロランのほうによほど大きな関わりがあるものであり、また、あくまで近似的なものしか存在しないのだと)

このように、連の前半が異教的な別世界のイメージを喚起するのに対して、後半は旧約聖書の天地創造の場面を意識した疑問が並んでいる。第一の質問、「そこは昼間のように明るいか？／それとも夜のように／陰鬱なのか？」とは、創世記の一日目の「神は光と闇を分け、光を昼と呼び、闇を夜と呼ばれた<sup>2</sup>」という記述を踏まえたものであり、第二の質問「そこでは／どのような天体が／天空に昇っている？」は、創世記の四日目の「神は二つの大きな光る物と星を造り、大きな方に昼を治めさせ、小さな方に夜を治めさせられた」という個所を念頭に置いたものと思われる。とすると第三の質問「そこにいるのは、誰と誰の姿なのか？」というのは読み手に、創世紀中の人類の起源（六日目）、「神はご自分にかたどって人を創造された。／神にかたどって創造された。／男と女に創造された」という場面を連想させずにはおかない。

こうして、第V連では、それまで単なる〈蝶〉の羽の模様を描写していたはずが、いつしか世界創造に対する文明論的問いかけにまで発展していく。そして、ここで見られる地上世界への俯瞰的な視点こそ、実は〈亡命〉という体験を経てより明確に認識されたものであるであることを、続く二つの連で検証してみたい。

## VI

Я думаю, что ты —  
и то и это :  
звезды, лица, предмета  
в тебе черты.  
Кто был тот ювелир,

<sup>1</sup> Brodsky J., *Watermark*, p.20.

<sup>2</sup> 以下、聖書の引用は全て『聖書新共同訳』日本聖書協会、1994年による。

что, бровь не хмуря,  
нанес в миниатюре  
на них тот мир,  
что сводит нас с ума,  
берет нас в клещи,  
где ты, как мысль о вещи,  
мы — вещь сама? [III, 21-22]

わたしが思うに、おまえは  
「あれ」でもあれば「これ」でもあるのだ。  
おまえのなかには、  
星や顔や物の線が混在しているのだ。  
いったい誰なのか、  
眉もしかめず  
こういった線でできた細密画のなかに  
「この世界」という意匠をほどこした細工師は？  
「この世界」——ここで、われわれは  
気が狂いかけたり、ペンチで挟まれて窮したりする、  
ここで、おまえが物についての思考なら、  
われわれは——物そのものなのではないか？

これまで様々な絵画のジャンルに見立てられてきた〈蝶〉の羽は、ここに至って『あれ』でもあれば『これ』でもある」というように、特定の対象に拘束されないで、花から花へと飛び移っていく〈蝶〉の軌跡にふさわしい見解が打ち出される。「おまえ=蝶」は特定の一枚の絵に還元されうるものではなく、より複雑かつ精巧なものなのだ。したがって、次の「いったい誰なのか、／眉もしかめず／こういった線でできた細密画のなかに／『この世界』という意匠をほどこした細工師は？」における「細工師」が、森羅万象を造り上げた「造物主」を指していることは、ポルーヒナの指摘<sup>1</sup>を待つまでもない。ただし、この「細工師=造物主」はベセアの解釈にもある通り<sup>2</sup>、新約聖書の慈愛に満ちた神ではなく、「われわれは／気が狂いかけたり、窮地に追いこまれたりする」ように、人間存在を平然と苦しめる旧約聖書的な、厳格な神のイメージである。

ところで、ここで興味深いのは、「風景」を「虫眼鏡」で覗き込む第V連といい、「世界」

<sup>1</sup> Polukhina, p.185.

<sup>2</sup> Бетя Д. С.172.

を「細密画」として把握するこの第Ⅵ連といい、明らかに上方から「絵画＝世界」を鳥瞰する視点が感じられるということだろう。この観点は、プロツキイがソ連を出国してオーストリアへ、ついで旧大陸から新大陸へと渡航する過程において、飛行機の窓から地上を見下ろしたという、近接した過去が反映されているのではないだろうか。したがって、これらの連は、詩人が西側に亡命した後に執筆された個所と推測できる。この予測を裏付けるかのように、次の第Ⅶ連では、アメリカの風景が登場することになるのである。

## Ⅶ

Скажи, зачем узор  
такой был даден  
тебе всего лишь на день  
в краю озер,  
чья амальгама впрок  
хранит пространство ?  
А ты — лишает шанса  
столь краткий срок  
попасть в сачок,  
затрепетать в ладони,  
в момент погони  
пленишь зрачок. [Ⅲ, 22]

教えてくれ、鏡が空間を  
たくわえているこの五大湖地方で、  
たった一日しか生きられない  
おまえに、  
どうしてこのような模様が  
与えられたのだ？  
だがおまえは——こんなにも短い生涯では  
チャンスをつかめやしない、  
網につかまり、  
手のなかではばたき始め、  
追われる時に、目を魅了するという  
チャンスを。

この連は、西側への亡命後に書かれたと思われる。その理由は、4行目の「в краю озер」

というフレーズが、詩「蝶」と同じく 1972 年に執筆された詩「五大湖地方にて (В ОЗЕРНОМ КРАЮ)」(執筆地としてミシガン州アナーバーを付記) のタイトルと近似しているため、この複数形の湖をアメリカ五大湖地方だと想定することが可能だからだ。

とすると、「(湖の) 鏡が (в краю озер, / чья амальгама) 空間を / たくわえている」というのは、湖全体を巨大な鏡に見立てて、そこに空が映りこんでいる情景を思わせる。巨大な五大湖の全貌を見渡すには、相当に上空からの視点が必要とされる。すなわち、これは天上の「造物主」が「この世界」を見下ろすのに等しい視点であり、ここで広大な五大湖地方と、微細な〈蝶〉の羽が重なり合うことになるのだ(これも、前述した〈空間の入れ子構造〉の反復に他ならない)。したがって、この連前半の「たった一日しか生きられない / おまえに / どうしてこのような模様が / 与えられたのだ？」という疑問には、単に〈蝶〉一匹に対してだけではなく、「この世界」そのものに対する存在意義を問い直そうという意図も含まれている。

しかし、この「蝶」という軽快な詩は、そのまま遠大な内容へと深刻化することはない。いつでも気まぐれにくるりと向きを変えてしまう——この浅薄さが、軽やかさの基本なのだ。という訳で、連の後半では、「蝶＝世界」の理不尽さに対する哲学的な考察が展開されることはなく、「だがおまえは——こんなにも短い生涯では / チャンスをつかめやしない、 / 網につかまり、 / 手のなかではばたき始め、 / 追われる時に、目を魅了するという / チャンスを」というように、むしろ恋愛遊戯を思わせる方向へと切り替えられてしまう。

なぜなら、この「…というチャンス」は、コレクターを振り回させる獲物としての〈蝶〉のイメージ<sup>1</sup>に掛けて、男性を翻弄する女性の手管を暗に示唆していると思われるからだ。例えば、恋人マリアンナとの関係<sup>2</sup>を回想した 1968 年の詩「六年たって (ШЕСТЬ ЛЕТ СПУСТЯ)」第 2 連では、

Так долго вместе прожили, что снег  
коль выпадет, то думалось — навеки,  
что, дабы не зажмуривать ей век,  
я прикрывал ладонью их, и веки,  
не веря, что их пробуют спасти,  
метались там, как бабочки в горсти. [II, 247]

<sup>1</sup> この詩は、蝶の収集家としても有名だったナボコフとの関連を誘う個所が幾つかある。詳しくは、Bethea D., “Exile as Puration: Nabokov and Brodsky,” *Joseph Brodsky and the Creation of Exile* (Princeton: Princeton UP, 1994), pp.214-252 を見よ。

<sup>2</sup> 二人の関係については、友人による以下の回想録に詳しい。Штерн Л., Ося, Иосиф, Joseph. М.: Независимая газета, 2001. С.102-115.



あまりにも長く一緒にいたものだから、雪が——  
永遠に降りつづくような気がして、  
彼女が目を細めなくてもいいように  
僕は両手で彼女の目を覆ってやった、するとまぶたは、  
まもってくれようとしているとは夢にも思わず  
捕らえられた蝶のように、僕の手のなかでもがくのだ。

とあるように、誠意がかえって裏目に出してしまう「僕」の立場を通して、二人の関係が齟齬をきたしていることを暗示しているが、ここでは明らかに、男の側の一方的な願いも空しく、逃れ去っていかうとする女のメタファーとして〈蝶〉が使われている。したがって、詩「蝶」第Ⅶ連における「網に捕まり、／手のなかではばたき始め、／追われる時に、目を魅了する」という個所もやはり、恋愛における「蝶＝女性」を喩えたものと解釈することが可能だろう（女性名詞 бабочка に対して、пленить зрачок の зрачок は、男性名詞である）。

#### Ⅷ

Ты не ответишь мне  
не по причине  
застенчивости и не  
со зла, и не  
затем, что ты мертва.  
Жива, мертва ли —  
но каждой Божьей твари  
как знак родства  
дарован голос для  
общенья, пенья :  
продления мгновенья,  
минуты, дня. [Ⅲ, 22]

おまえがわたしに返答しないのは、  
気おくれや  
意地悪のせいではなく、  
ましてや、おまえが  
死んでいるからではない。

生きていようと、死んでいようと——、  
だが、あらゆる神の被造物には  
互いに血縁であるあかしのように、  
会話や歌のための  
声を与えられているもの。  
一瞬を、一分を、一日を  
引き延ばすための、声が。

作品冒頭から、掌中の死んだ〈蝶〉に向かって形式だけの空疎な問いを繰り返してきた詩人だったが、詩全体の後半に入るこの第Ⅷ連では、詩行の単調さを回避する目的もあつてか、一方通行の問答に一応の決着をつけようとする。それが、1～5行目の「おまえがわたしに返答しないのは…」の個所である。ここで注目すべきは、〈蝶〉の沈黙の理由として最も常識的な回答たりうる「おまえが死んでいるから」という事実が、意外にも否定されることである。「生きていようと、死んでいようと——（おまえは答えてくれはしない）」とは、どういう意味を持つのか？

この個所と非常に似通ったフレーズが、前年の1971年に書かれた詩「静物画（НАТЮРМОРТ）」の最終連にある。

Мать говорит Христу :  
— Ты мой сын или мой  
Бог ? Ты прибит к кресту.  
Как я пойду домой ?

Как ступлю на порог,  
не узнав, не решив :  
ты мой сын или Бог ?  
То есть мертв или жив ?

Он говорит в ответ :  
— Мертвый или живой,  
разницы, жено, нет.  
Сын или Бог, я твой. [Ⅱ, 425 : 下線は引用者による]

母はキリストに言う、  
「おまえはわたしの子か、それともわたしの

神なのか？ おまえは十字架にかけられている。  
わたしはどうして、家に帰れよう？

どうして家の敷居をまたげよう、  
知りも、決めもしないでは。  
おまえはわたしの子か、それとも神なのか？  
つまり、おまえは死んでいるのか、生きているのか？」

彼は答えて言われた。

「死んでいようと、生きていようと、  
婦人よ、違いはないのだ。  
子であろうと神であろうと、わたしは、おまえのもの」

この、十字架上のイエスと足下の母マリアとの間で交わされる問答は、明らかに福音書の文体を模倣したものだが、ここで重要なのは、AかBかの選択を迫るマリアに対して、イエスがそのどちらを選ぶでもなく、はぐらかした返答をするという点である。つまり、プロツキイの狙いは、二者択一の論理を無効にすることにあるのだ。これは、ハムレット的な<sup>1</sup>「生きるべきか、死ぬべきか」の二元論からの脱却を示している。例えば、1964年の流刑中に書かれた「オーガスタに寄す新しい詩（НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ）」の段階では、プロツキイは明らかに〈生〉と〈死〉の相克に引き裂かれていた<sup>2</sup>。それに引き換え、30歳代を迎えた1970年代以降のプロツキイの詩では、単純な二項対立の図式を乗り越えるより円熟した思考の領域に達しているといえよう。

続く7行目以下の「あらゆる神の被造物には…声が与えられている。／一瞬、一分、一日を引き延ばすための、声が」という個所にも注目したい。ポルーヒナの意見によれば<sup>3</sup>、時間を「引き延ばす」という発想は、ゲーテの『ファウスト』の一節「時よ止まれ、おまえは美しい」という詩句を踏まえたものだという<sup>4</sup>。しかし、ここでより重要なのは、〈蝶〉

<sup>1</sup> 60年代前半のプロツキイを、E.ライスは『Грани』誌1965年56号において「レニングラードのハムレット」と評している。

<sup>2</sup> 拙論「〈遍歴〉停止」, 114頁。

<sup>3</sup> Polukhina, p.187.

<sup>4</sup> このゲーテの詩句は、プロツキイの1965年の作であり、キリル文字に転化した奇妙なドイツ語の片言が頻用された詩「貯水池での二時間（ДВА ЧАСА В РЕЗЕРВУАРЕ）」、および1969年の「ヤルタ、冬の夜（ЗИМНИМ ВЕЧЕРОМ В ЯЛТЕ）」でも引用されている。ちなみに、プロツキイの母親マリア・ヴォリペルトは1905年ラトビア生まれで、幼少の頃はドイツ語をも母国語の一つとしていたことからドイツ語に堪能であり、第二次大戦中にソ連の捕虜となったドイツ兵の通訳をした経験の持

との不毛な会話を契機にして、今度は「声」という新たなテーマを前面に押し出そうとしていることだろう。「声」といえば、言葉を紡ぎ出す詩人の最大の武器であり、ブロッキイにとって「声」とは詩作そのものを指し示している。例えば、1976年の連作「言葉の一部分 (ЧАСТЬ РЕЧИ)」の7篇目の詩を見よ。

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле  
серых цинковых волн, всегда набегавших по две,  
и отсюда — все рифмы, отсюда тот блеклый голос,  
вьющийся между ними, как мокрый волос,  
если вьется вообще.<...> [Ш, 131 : 下線は引用者による]

わたしはバルト海沿岸の沼地で生まれ育った、常に  
ふたつずつ組になって押し寄せる、灰色をした垂鉛の波のかたわらで、  
そしてそこから——すべての韻が、ぬれた髪の毛のように  
韻のあいだにからみついてくる、この艶のない声が生まれたのだ。  
そもそもからみつくとするならばだが。[以下略]

このように、ブロッキイの詩的世界にあっては、「声＝詩作＝音」という図式が成立することが多い。

さて、詩「蝶」のこの第Ⅷ連で「声」のテーマが登場してくるのは、続く第Ⅸ連以降で〈詩作〉の主題へとスムーズにつなげていくための下準備だと考えられる。すなわち、存在の不条理をめぐる前半7連で主題となっていたのが〈神の創造〉だったのに対して、これからの後半7連以降では、それに〈詩人の創造〉が同一視されていくことになるのだ。そして、この大転換を行うためのキーワードとなるのが「声」という単語なのである。

## Ⅸ

А ты — ты лишена  
сего залога.  
Но, рассуждая строго,  
так лучше : на  
кой ляд быть у небес  
в долгу, в реестре.

ち主である。したがって、ブロッキイにとってドイツ語は比較的身近な外国語ではあったが、英語とは異なり、完全に習得するまでには至らなかったようだ。

Не сокрушайся ж, если  
твой век, твой вес,  
достойны немоты :  
звук — тоже бремя.  
Бесплотнее, чем время,  
беззвучней ты. [Ш, 22-23]

だが、おまえは——おまえはこの  
声という担保すら持っていない。  
それでも、厳密に考えれば  
そのほうがましなのだ。いったい  
なんだって、天の負債だのリストだのに  
載ってなくちゃならないんだ？  
おまえの生涯、おまえの重みが  
無言にしか値しないからといって、  
嘆かないでくれ。  
音すらも——重荷なのだから。  
おまえなら、時間よりも  
肉体をもたず、より無音でいられるのだから。

X

Не ощущая, не  
дожив до страха,  
ты вьешься легче праха  
над клумбой, вне  
похожих на тюрьму  
с ее удушьем  
минувшего с грядущим,  
и потому,  
когда летишь на луг  
желая корму,  
приобретает форму  
сам воздух вдруг. [Ш, 23]

恐怖を感じるほど  
長生きしないので、

おまえは塵よりも軽やかに  
花壇のうえを、  
過去と未来が窒息しかかっている  
監獄に似たものの外へと、  
ひらひら飛んでいけるのだ、  
だからこそ、  
おまえが糧をもとめて  
牧草地へと飛んでいくとき、  
空気そのものが突然、  
蝶のかたちをとりはじめるのだ。

第Ⅸ連では、最後の3行に注目する必要がある。「音すらも——重荷なのだから。／おまえは、時間よりも／肉体をもたず、より無音いられるのだから」という個所において重要なのは、その抽象的論理の是非よりも、「おまえ＝蝶」が「声＝音」という余計な「担保＝重荷」を抱えていないことからくる、軽やかな感覚を読み手に印象付けることそのものである。この〈蝶〉の軽さを引き出してみせたことで、「時間」すらも軽々と凌駕していく〈蝶〉の飛翔を描写する次の第Ⅹ連へ、無理なく続けていくことが可能になっているのだ。

その第Ⅹ連では、〈蝶〉の軽やかさとはかなさが表裏一体のものとして呈示される。「恐怖を感じるほど／長生きしない」とは、「おまえは塵よりも軽やかに…ひらひら飛んでいける」というフレーズと共に、この〈蝶〉が「造物主」の権限から逃れうる存在であることを示している。なぜなら、恐怖 (страх) と無縁だということは、最後の審判 (страшный суд) をも恐れる必要がない自由な立場にあるということだからだ。また、塵 (прах) よりも軽いというのは創世記中の、

主なる神は、土の塵で人を形づくり (И создал Господь бог человека из праха земного), /その鼻に命の息を吹き入れられた。

という、神による創造への軽視につながる<sup>1</sup>。したがって、このような〈蝶〉の不羈奔放

<sup>1</sup> 5行目以下の「過去と未来が窒息しかかっている／監獄に似たもの」は字句通りの意味以上に、「十字架」の形をイメージしているのかもしれない。1964年の〈不条理裁判〉の際、プロツキイが収監されていた監獄は、ロシア史上有名なレニングラード市河岸通り5番地の通称「十字監獄 (Кресты)」だったからである。ちなみに、プロツキイは15歳で学校を自主的に退学した後、この監獄のすぐ隣の工場にまず就職した。その次に勤務したのが、やはり監獄の別隣の病院の死体安置所であり、Крестыは元々プロツキイには馴染み深い場所だったのである。したがって、〈蝶は「監獄＝十字架」

さは、次の第 XI 連における、〈詩作〉の自律性の問題と二重映しにされることになるのである。

〈蝶〉は、神の意志に拘束されないだけではない。「時間よりも／肉体を持たず」という軽さのために、「時間」という牢獄（「過去と未来が窒息しかかっている／牢獄」）すら脱出することができるのだ<sup>1</sup>。この「時間＝牢獄」という発想は、ポルーヒナによれば<sup>2</sup>、W.H.オーデンの 1939 年の詩「W.B.イエーツを悼んで（In Memory of W.B.Yeats）<sup>3</sup>」の最終 2 行に由来するものだという。

In the prison of his days  
Teach the free man how to praise.<sup>4</sup>

自由な者に、その日々の牢獄のなかで  
賛美する方法を教えたまえ。

そして、この〈蝶〉の軽量さを更に強調するために、8 行目以下では「空気そのものが突然、／蝶のかたちをとりはじめるのだ」というように、「空気」にまで喩えられることになる。こうして、〈蝶〉の自由さと軽快さを十分前景に打ち出しておいてから、次の第 XI 連ではいよいよ、〈蝶〉の飛行に喩えた〈詩作〉の執筆過程が描出されることになる。

## XI

Так делает перо,  
скользя по глади,  
расчерченной тетради,  
не зная про  
судьбу своей строки,

---

を越えてゆくもの、すなわちキリスト教的な世界観を無視して飛び行くものであることを、ここで示唆している可能性がある。

<sup>1</sup> ブロツキイの世界観においては、「神」はしばしば「時間」と同一視される。

I always adhered to the idea that God is time,... (Watermark, p.42)

(神イコール時間なのではないかという考えを、私はずっと信奉してきた…)

<sup>2</sup> Polukhina, p.187.

<sup>3</sup> このオーデンの詩がブロツキイの詩学に与えた影響は、はかりしれない。特に、ブロツキイはこの詩によって「言語」が「時間」を凌駕するものであることを学んだ。詳しくは、Brodsky J., "To Please a Shadow," in *Less Than One*, pp.357-383 を参照されたい。

<sup>4</sup> Auden W.H., *Collected Shorter Poems 1930-1944* (London: Faber&Faber, 1950), p.73.

где мудрость, ересь  
смешались, но доверясь  
толчкам руки,  
в чьих пальцах бьется речь  
вполне немая,  
не пыль с цветка снимая,  
но тяжесть с плеч. [Ш, 23]

同じようにペンも動いていく、  
線のひかれたノート、  
なめらかな表面をすべりながら、  
知恵と異端がまざりあった  
その詩行の運命については  
何も知らずに、  
だが、その指のなかで  
言葉がもがいている  
手の動きには、全幅の信頼をおきながら…  
その言葉はまったくの無言で、  
花から花粉をとったりしはしてくれないが、  
両肩から重荷をとりのぞいてくれるのだ。

ここでようやく、詩的創造の主題が前面に現れる。獄中から自由な「牧草地」へと逃走していく〈蝶〉と、罫線という柵によって拘留しようとするノートを滑走していく「ペン」という組み合わせは、比喩として非常にわかりやすい。しかも、〈蝶〉が目的地も定めず気ままに飛んで行くが如く、「ペン」も「知恵と異端がまざりあった／その詩行の運命については／何も知ら」ないというように、詩人は自らの作品について責を負うものではない。この知恵（мудрость）とは、旧約聖書のソロモンの箴言に由来するものである。

Чтобы познать мудрость и наставление,  
понять изречения разума...

これは知恵と諭しをわきまえ  
分別ある言葉を理解するため…

したがって、神の律法に従うための「知恵」と、逆に、それに逆らうものとしての「異端」



が共に「まさりあった／その詩行」とは、両極端をも兼ね備えた自らの詩の許容範囲の広さを誇示する表現であると同時に、ユダヤ人としてのプロツキイならではの皮肉が活かされている。また、「その言葉は…両肩から重荷をとりのぞいてくれる」というように、詩による癒しの効果を認識している点は、この詩全体の主眼でもあるといえよう。

## XII

Такая красота  
и срок столь краткий,  
соединясь, догадкой  
кривят уста :  
не высказать ясней,  
что в самом деле  
мир создан был без цели,  
а если с ней,  
то цель — не мы.  
Друг-энтомолог,  
для света нет иголок  
и нет для тьмы. [Ш, 23-24]

このような美と  
かくも短い生涯が  
ひとつに合一すると、ある推測となって  
口をゆがめることになる。  
実際のところ  
世界など、目的もなく造られたのだ、と…  
目的があるとしても、  
その目的とは——われわれではないのだということを、  
この合一以上にはっきりと言えないのではないだろうか、という推測が。  
親愛なる昆虫学者よ、  
光のための虫ピンなど存在しない、  
闇のためのピンもまた。

## XIII

Сказать тебе «Прощай»  
как форме суток ?

Есть люди, чей рассудок  
стрижет лишай  
забвенья ; но взгляни :  
тому виною  
лишь то, что за спиною  
у них не дни  
с постелью на двоих,  
не сны дремучи,  
не прошлое — но тучи  
сестер своих ! [Ш, 24]

おまえに別れを告げるべきだろうか、  
一昼夜というかたちにそうするように？  
その理性が、忘却の苔を  
刈り取っている  
人々が存在する。だが、よく見るがいい。  
その人々の背後に  
ダブルベッドで過ごした日々や、  
惰眠や、  
過去があるからではなく——  
雲霞のごとく  
おまえたち蝶の姉妹がいるということが  
その原因なのだ！

#### XIV

Ты лучше, чем Ничто.  
Верней : ты ближе  
и зримее. Внутри же  
на все на сто  
ты родственна ему.  
В твоём полете  
оно достигло плоти ;  
и потому  
ты в сутолке дневной  
достойна взгляда  
как легкая преграда

おまえは「無」よりは、ました。  
より正確にいうなら、おまえはより身近で  
目に見えやすいということ。その内側では、  
おまえは完全に  
「無」と縁続きなのだが。  
おまえの飛翔において  
「無」は、肉体を得たのだ。  
だからこそ、おまえは  
昼の混雑のなかで  
「無」とわたしの間の  
軽やかな防護壁として  
見るにふさわしいものたりうるのだ。

第 XIII 連の冒頭「Сказать тебе «Прощай»...」が、第 I 連の冒頭「Сказать, что ты мертва？」の形式に酷似していることに注意する必要がある。ただし、ここでは「さよなら」という台詞を打ち出して〈蝶〉との決別へと視点をずらすことによって、「蝶」を表題とするこの詩そのものが、別れを告げるべき終末に近づきつつあることを暗に示唆していよう。その結末とは、最終連である第 XIV 連の「おまえは『無』よりは、ました」という、やや唐突な呈示である。しかし、それで解決することもなく、再び「その内側では／おまえは完全に／『無』と縁続きなのだ」と振り戻してしまう。すなわち、この詩にあっては、

蝶＝無 同時に 蝶≠無

が成り立つのである。一体、作者の真意はどこにあるのか？

結局のところ、それはどちらでもあって、どちらでもないのだろう。まさにこうして、振り子のように両極を揺れ動くことの可能な幅の広さこそ、詩的思考の最大の利点だからだ。2×2=4 に代表される科学の硬直した定義の確立よりも、揺れ動く柔軟さ、固定を良しとしない曖昧さ故に、詩作は自由な軌跡を描ける。それは、まさに〈蝶〉の移ろう飛翔そのものだ。したがって、最終連 6～7 行目の「おまえの飛翔において／『無』は、肉体を得たのだ」とは、この「蝶」という詩そのものが「無」から生じて、ここまで完成したことを謳いあげたメタポエティックな個所でもある。「昼の混雑のなかで／『無』とわたしの間の／軽やかな防護壁として／見るにふさわしいものたりうる」とは、虚無をも凌駕

しうる詩の力に対する賛美に他ならないのである。

#### 4. 結びにかえて

まさに字句通りの意味でトランスアトランティックな作品であるプロツキイの詩「蝶」は、従来高度な哲学的論理に支えられた詩として評価されてきた<sup>1</sup>。しかし、本稿においては、その内容よりもむしろ、詩題である〈蝶〉が詩の進行に伴い、次々と定義を変えていくことに焦点を当てた（なぜなら、形而上的論理そのもの、特に世界の不条理を告発する個所などはさほど目新しいものではなく、場合によっては陳腐かつ退屈でさえある）。

このように、蝶=A、蝶=B、蝶=C…と定義を横滑りのにずらしていく「すりかえ」の手法は、プロツキイの技法の一つである。そして、この同一手法が1984年に書かれた「カーレル・ウェイリンクの展覧会にて (НА ВЫСТАВКЕ КАРЛА ВЕЙЛИНКА)」という詩においても、再現されていることを指摘しておきたい。そこでは、オランダの代表的シュールレアリストである画家の絵が「風景」→「未来」→「過去」→「遠近法」→「静物画」→「書き割」→「肖像画」→「自画像」というように、連ごとに遷移していく。この詩が「蝶」よりも巧みなのは、対象となっている絵が単数なのか複数なのか最後まで不明のままにしてあるという点だろうか<sup>2</sup>。

このように、数々の境界を超越していくことがプロツキイの詩学の特徴の一つでもあり、その意味においてはプロツキイにとって国境を越えることなど、さほど異質な体験ではなかったのかもしれない。それを立証するかのように、彼はやがて言語の枠組みをも超えて、ロシア語から英語へと（最晩年には散文だけでなく韻文の分野においても）シフトしていくことになる。逃走と越境——それが、プロツキイの作品の本質だとすれば、〈亡命〉の最中に書き継がれた「蝶」における詩行は、その体験の軽やかな軌跡に他ならなかったといえよう。

<sup>1</sup> その典型がクレプスの研究である。詳しくは、*Кренич М. С.* 32-45.

<sup>2</sup> また、このようにAもBも呈示するという手法は、プロツキイの散文の常套句である「AであるよりもむしろB（英語では not so much A as B, ロシア語では не столько А, сколько В）」の構文とも通底する発想であるように思われる。

## ТРАНСАТЛАНТИЧЕСКИЕ СТИХИ Эмигрантский опыт и «Бабочка» И. Бродского

ТАКЭУТИ Кэйко

В 1972 году правительство Брежнева вынудило поэта Иосифа Бродского эмигрировать из СССР. Это было огромной неожиданностью для него, несмотря на то, что Советская власть чинила ему всяческие препятствия. Он был арестован несколько раз. Он был даже сослан в захолустную деревню по обвинению в «тунеядстве». Кроме того, в то время ни одного сборника его стихотворений не разрешили издавать на родине. Наш поэт, разумеется, разочаровался в такой суровой действительности, однако, он все еще не собирался покинуть Россию. Думается, что причина заключается не только в том, что он не хотел оставить своих старых родителей и пятилетнего сына. Прежде всего, Бродский постоянно признавал всю жизнь, что он «принадлежит русскому языку», по словам его самого в открытом письме тогдашнему генсеку Брежневу, написанном в день отъезда, 4-го июня 1972 года.

Итак, в этой работе мы рассмотрим одно его произведение «Бабочка», которое, по видимому, Бродский продолжал сочинять именно в водовороте этого неожиданного события. Одним словом, эта «Бабочка» — трансатлантическая лирика. Поэт начинал писать ее еще в Ленинграде, а кончил — в США, в Мичигане.

Впрочем, уже немало писалось об этой «Бабочке» до сих пор, потому что она считалась одним из шедевров Бродского при жизни автора. Но, насколько нам известно, многие обратили внимание на эту лирику особенно с метафизической точки зрения (см. «Поэтика Иосифа Бродского» М. Крепса). Это кажется скучным для нас. На самом деле, философские вопросы, поставленные поэтом в данных стихах, являются не очень своеобразными. Например: «Как много грусти в шутке / Творца!», «Кто был тот ювелир, / что, бровь не хмурия, / нанес в миниатюре / на них тот мир, / что сводит с ума, / берет нас в клещи». «Скажи, зачем узор / такой был даден / тебе всего лишь на день / в краю озер» и т. д. (подчеркнуто нами. — Т. К.). Такие экзистенциальные жалобы мы можем найти, например, даже в Книге Иова. Важнее, что в «Бабочке» содержатся не столько умозрительные и серьезные, сколько легкие, шуточные, так сказать, забавляющие читателей элементы.

Этот игривый дух обнаруживается в разных местах. Во-первых, форма каждой строфы подражает форме бабочки. Во-вторых, поэтическая тема меняется так же часто, как и легкомысленная бабочка перелетает с цветка на цветок.

Судя по воспоминаниям, Бродский решил писать эту «Бабочку» потому, что его подруга недооценивала поэзию. Она считала, что поэт не умеет парить так высоко, как композитор, как, Моцарт. Поэтому, воодушевленный Бродский был намерен показать, что стихи тоже (вернее, лучше музыки) могут достичь небесной красоты, изысканного вкуса, одновременно, и метафизической глубины.

К тому же, после эмиграции, для того, чтобы всем (в том числе самому себе) доказать, что он может сотворить свои стихи где бы то ни было. «Бабочка» была написана даже в чужой стране, то есть, в совершенно чужой языковой среде, и тем самым, данное затейливое произведение само по себе свидетельствует в том, что этот поэт мог заниматься своим искусством, даже находясь в различных затруднительных обстоятельствах.