

劫火のむこうに

——ブリューソフの詩人観——

鴻野わか菜

本論では、詩集《Все напевы》(1909)^{註1}の冒頭に掲げられたワレーリー・ブリューソフ(1873-1924)の「詩人に」を、同時期の大作『炎の天使』と比較研究することにより、1900年代初頭のブリューソフの詩人観を考察する。

「詩人に」

旗のごとく誇り高く
剣のごとく鋭敏であれ
ダンテのごとく、地下の炎に
汝の頬を焦がせ。

万物の冷たい目撃者であれ、
万物に眼差しを向けながら。
汝の徳よあれかし——
火刑に処される気概よ。

おそらく人生のすべては
鮮烈で朗々たる詩のための手段にすぎない。
そして汝は憂いを知らぬ子供のころから
言葉の結合を探求するのだ。

愛の抱擁のさなかに
汝は冷静であれ。
容赦なき礎の瞬間に
極度の苦痛を讀んであれ。

明け方の夢、夜の深淵のなかで
運命が汝に囁くであろうことを理解せよ。
そして覚えていよ、古くより詩人の一番大事な花冠は
イバラで編まれていることを。

^{註1} Брюсов, В., *Собрание сочинений, т.1: Стихотворения, поэмы 1892 · 1909*, М.: «Художественная литература», 1973, стр.447.

Поэту

Ты должен быть гордым, как знамя;
Ты должен быть острым, как меч;
Как Данту, подземное пламя
Должно тебе щеки обжечь.

Всего будь холодный свидетель,
На все устремляя свой взор.
Да будет твоя добродетель—
Готовность взойти на костер.

Быть может, все в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов,
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов.

В минуты любовных объятий
К бесстрастью себя приневожь,
И в час беспощадных распятий
Прославь исступленную боль.

В снах утра и в бездне вечерней
Лови, что шепнет тебе Рок,
И помни: от века из терний
Поэта заветный венок.

18 декабря 1907

詩集の冒頭を飾るマニフェスト的なこの詩は、プーシキン、レールモントフが「預言者（ пророк）」の形象を用いて理想の詩人像を歌った「メタ・ポエトリー」の系譜に位置する。しかし、この種の詩では詩人自身の信条が歌われているという論理にも沿うことなく、著者と作品中の«я»（この詩の場合は呼びかけなので«ты»）の不等性という自明の問題にたちいるまでもなく、この詩は、ある意味で詩人の本心がレトリックに駆逐された作品である。「人生のすべては／鮮烈で朗々たる詩のための手段にすぎない」——ブリューソフにとって、詩を理知的に構築するためには、自己の心情を含めた「すべて」は犠牲に供するもやむをえない。「汝は憂いを知らぬ子供のころから／言葉の結合を探求する」とあるように、「憂い」という生きた感情がなくとも「言葉（の結合）」の探求を為しえた詩人の一面が顔を覗かせている。

ブリュースフが創作の「手段」として選んだのは、感情の遮断だけではない。1893年3月の日記に、「才能、天才的才能でさえも、うまくいったところで、せいぜいゆっくりした成功をもたらすだけだ。そんなものには満足できない。なにか別のものを探さなくては…霧のなかで僕を先導する導きの星を見つけなくてはならない。僕にはそれが見える。それはデカダンスだ。（中略）未来はデカダンスのものとなる。然るべきリーダーを見つければ、よりその実現性は増すだろう。そしてリーダーとなるのは僕だ！そう、僕だ！」⁸²と記したように、ブリュースフは創作（及びそれに付随する名声）のために、デカダンスという主義を採用した。この決意後のブリュースフの活動は、まさにマースレニコフが「計画的なキャンペーン」⁸³と呼ぶにふさわしく、1892年にはメーテルリンクの戯曲を翻訳、学校でも友人・教師に事あるごとにフランス象徴詩を喧伝し、霜の降りた日には学校を休み、自宅で毛布にくるまりヴェルレーヌを翻訳していたという。1894-95年には、詩文集『ロシア象徴主義者』全三巻を出版、文壇登場の第一歩から「先覚者というよりはむしろ詩技の達人という印象」⁸⁴を与え、ウラジーミル・ソロヴィヨフらの激しい攻撃を浴びたものの、象徴主義に衆人の関心を集めるという当初の目的は達成されたのである。

しかし、「芸術を崇拜せよ／芸術だけを。ためらうことなく、目的もなく」⁸⁵と歌い、「人生のすべて」を芸術の「手段」と見なすブリュースフの芸術至上主義は、「芸術は宗教の婢女」とするイワーノフやソロヴィヨフの思想に影響を受けた後期象徴主義者達からも、強い反撃を受けることになる。たとえばブリュースフの『炎の天使』について、アンドレイ・ベールイは、「時代背景、博学、古きケルンの風俗を再現しようという意図は、ブリュースフの作品におけるロマン主義的熱情の症状にすぎない」⁸⁶と述べ、「もし、あなたに「奈落や深淵、その他多くの事柄」についての言葉がないなら、あなたは象徴主義者ではない」⁸⁷と論破している。この激烈な論調の背後に、『炎の天使』が、グリフォン社社長の妻でマイナーな女流詩人ニーナ・ペトロフスカヤとブリュースフ、ベールイの三角関係を露骨にモデルにしているという事情があることは周知の事実である。だが、三人の個人的怨嗟、愛情関係からのみ論じられがちであった『炎の天使』は、実は前期象徴主義（ブリュースフ）と後期象徴主義（ベールイ）の純粹に文学上の対決として読みかえることが可能である。本論では、冒頭に挙げたブ

⁸² Брюсов, В. *Дневники. 1891-1910*, Москва, 1927.

⁸³ Maslenikov, O. A., *The Frenzied Poets, Andrey Biely and the Russian Symbolists*, New York : Greenwood Press Publishers, 1968, p. 101.

⁸⁴ マーク・スローニム『ソビエト文学史』神西清・池田健太郎訳（新潮社 1965年）84頁

⁸⁵ «Юному поэту»第二連より（第二詩集『それは私だ（*Me eum esse*あるいは*Эго-Я*）』（1897年）所収）

Брюсов, В., *Собрание сочинений, т.1: Стихотворения, поэмы 1892-1909*, стр.100. この詩に関しては、田中清美「『若き詩人に』——ブリュースフ的個人主義の一面」（『早稲田大学大学院文学研究科紀要第42号第2分冊』（1996年））に詳しい。

⁸⁶ Бельй, А., *Арабески*, München: Wilhelm Fink Verlag München, 1969, стр.455.

⁸⁷ Там же, стр.456.

リュースフの«Поэту»（1907年12月18日執筆）が、『炎の天使』と同時期の作品であることに着目し（『炎の天使』執筆は1907-1908年⁸⁸）、両作品の関係からこの詩の解釈を試みる。理知的構築を好んだリュースフの性格上、マニフェストでありながら、理想の詩人像について本心だけを述べているわけではないと予想される«Поэту»に関して、この詩を読む限りでは本心と虚構の境界を引くことはできないが、この詩と同様に前期象徴派詩人としての自負を描いたと考えられる『炎の天使』と併読するなら、リュースフの詩人観をある程度考察することができよう。

«Поэту»はある意味で、詩人の信条よりレトリックを偏重しているため一貫性に欠けると先述したが、それはたとえば「火刑に処される気概よ」という魔女裁判を想起させる詩行と、キリストのイメージ（「詩人の一番大事な花冠はイバラで編まれている」）の同居を、指しているのではない。魔術と宗教を同一視する自己の信条を際立たせるため、作者はあえて矛盾する二つの概念を併置しているのである。『炎の天使』でも、占い師の小屋の門前は「クリスマスイブの教会の入口のように混んでいた（573）」、占い師は「毎日、全能の神と会議に同席しているかのように（574）」未来を予言する、などの比喻によって、魔術と宗教の境界は意図的に曖昧にされる⁸⁹。象徴主義を「人間の新しい宗教」と考えるエリスや、魔術の概念を用いて象徴主義を論じたベールイを、「宗教への芸術の奉仕」を説くイワーノフの追従者として批判したリュースフにとって、魔術と宗教はともに非現実的で、承服しかねる対象である。リュースフは「神秘主義者ではなかったし、ウラジーミル・ソロヴィヨフやイワーノフ、ベールイとは違って、キリスト教会の中心がローマからモスクワに移動したという宗教的思想や、新しいキリストの出現の理論を、支持してはいなかった」⁹⁰。その意味では、「火刑」と「イバラ」の両方が、詩人の価値観と根本的に離反するレトリックである⁹¹。リュースフが誤解を恐れずこのような魔術・宗教的形象を詩に導入した理由は、ひとつにはダンテの『神曲』が「炎」の形象の直接的な源泉として、宗教とのあいだに緩衝剤として挟まっていること⁹²、自己の信条を犠牲にしても詩を完成させようとする純粋な創作への興味、そしてなにより、教義や信仰という本来の本質的な面を排除したヒロイズムとしてのみ、宗教・魔術を扱う自己の態度を免罪符のように抱えていたからである。

⁸⁸ 『炎の天使』は1907年から翌年にかけて、「Весы」に掲載された。ただし、1905年からリュースフがこの小説に取りこんでいたとする資料（«Искусство」に掲載されたリュースフ近況や、チュルコフ宛て書簡）もあるが、草稿が現存しないため、構想や執筆の具体的な時期は不明である。参照：Брюсов, В., *Собрание сочинений, т. 4: Огненный ангел*, стр. 343.

⁸⁹ 『炎の天使』のテキストとしては、Брюсов, В., *Огненный ангел, роман, повести, рассказы*, СПб: «Северо-запад», 1993.を用いる。以下、（ ）内の数字は、頁を示す。

⁹⁰ Бурлаков, Н. С., *Валерий Брюсов*, М: «Просвещение», 1975, стр. 55.

⁹¹ 芸術と宗教の関係をめぐる象徴主義者の論争については、参照：West, J., *Russian Symbolism, A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetic*, London: Methuen & CO LTD, 1970, pp. 134-137.

⁹² Брюсов, В., *Собрание сочинений, т. 1: Стихотворения, поэмы 1892 - 1909*, стр. 638.

本論で「Поэту」のキーワードとして取りあげるのは、連作「Обреченный」、及び詩集「Все напевы」全体に通底するイメージでもある「剣（меч）」と「炎（пламя）」という言葉である。（「Поэту」は最初、8篇の詩とともに連作「Обреченный」として「Весы」に発表された¹³。）

「Поэту」において、「剣」の登場する1行前で、「誇り高く」あるものとしての直喩が、ロシア詩に伝統的に登場する「鷲」でも「太陽」でもなく「旗」であるのは、新しい文学運動の担い手・重要な文芸誌の編集者として、つねにシンボリズムの中心にはためこうとしたプリューソフの立場にふさわしい。それと同様に、「剣のごとく鋭敏であれ」という直喩にも、他の表現に置き換えられない絶対性が付随している。それは、「剣」に纏わる「戦士」、もしくは「冒険者」のイメージである。「剣」の形象性を考察するため、次に『炎の天使』を繙きたい。

『炎の天使』の概略についてごく簡単に触れておくと、先述のように、登場人物の状況は、愛憎の三角関係を呈している¹⁴。物語の語り手ルプレヒトは、1505年にドイツの医者の子に生まれ、放蕩の学生時代に悪事に巻きこまれて帰郷し、21歳で傭兵に志願、探検隊にも参加し、新大陸、西インド諸島など世界中を旅して34年に帰国、故郷への旅路を辿る途中で、レナータという女性に出会う。彼女は、悪魔憑きの女性であったが、魅入られたルプレヒトは、彼女の宿命の男性ハインリヒを探しだすことを誓う。レナータは、一時期夫婦関係を結んだオーストリア人伯爵ハインリヒを、少女時代に邂逅したきり姿を消した炎の天使マディエルの化身だと信じていた。だが、ハインリヒは、宗教的秘密結社のグランド・マスターになる条件として性愛を禁じられており、ある日悔い改めのため身を隠し、レナータは追跡の旅に出る。ルプレヒトはレナータに促され、にわか仕込みの魔術でハインリヒを見つけようとするが失敗、東の間勝ちえたレナータの心も失い、レナータは修道院へ向かう。彼女は修道院で悪霊憑依の徴候を現し、魔法の烙印を押され、救済を申し出るルプレヒトを拒み、遂に火刑に処される。

「作品は生の反映にすぎない」¹⁵ という作家自身の言葉を裏づけるかのように、ルプレヒトはプリューソフ、レナータはニーナ・ペトロフスカヤ、ハインリヒはベールイがモデルである。三者の特性は明確で、ルプレヒトは「戦士」、「冒険者」、レナータは「魔女」、ハインリヒ（マディエル）は「天使」もしくは「キリスト」として位置づけられる（マディエルは一度レナータの前に、炎の血を流す「十字架上のキリスト」の姿で現れる（564））。レナータとハインリヒが、魔法・宗教という超越的世界に深く関わるのに対し、ルプレヒトはそれらに

¹³ *Весы*, No.5, 1908. 以下のリプリント版を使用。 *Весы*, т.5, Nos. 1-6/1908, Nendain/Liechtenstein: Kraus reprint Ltd., 1968, стр.7-16.

¹⁴ 『炎の天使』の概略は、鈴木喜久男「プリューソフ『炎の天使』」（『東京大学文学部露文研究年報 RUSISTIKA II』1982年）参照。また、ほぼ同内容である同名のプロコフィエフのオペラの概略は、CD、セルゲイ・プロコフィエフ『炎の天使・5幕7場の歌劇 作品37』エーテボリ交響楽団・ネーメ・ヤルヴィ指揮、Deutsche Grammophon資料参照。

¹⁵ Брюсов, В., *Собрание сочинений, т.6: Статьи и рецензии 1893 - 1924*, М.: «Художественная литература», 1975, стр.98.

懐疑的、戦闘的ですらある。超越的世界へ戦いを挑むこのルプレヒトの姿は、哲学・宗教色の濃い後期象徴主義に敵対するブリューソフの姿に他ならない。ルプレヒトは「剣で、悪しき力の攻撃から身を守り（562）」、「風の力で船の動きを操るように（621）」悪魔の支配を試みる。このように彼は魔術との戦闘において、「戦士（剣）」と「冒険者（船の操縦）」の立場に固執する。これらが、ルプレヒトが帰国するまでの一時的な職業ではなく、彼の永続的な特性及び世界観でもあることは、彼の用いる比喻（情欲を「兜を被り、槍を前に掲げ、鉄に身を固めた黒い考え（594）」に喩え、時間を惜しむことを「沈没する船にとって、一刻一刻が貴重とでもいうように（668）」と喩える）からも明らかである^{註16}。では、なぜ作者はルプレヒトにこの二つの特性を与えたか、その問題を考察するには、〈身体〉への着目がひとつの鍵を与えらると思われる。

「戦士」は、身体の鍛錬（自己）と身体の殺傷（他者）に従事する階級である。物語の舞台は16世紀、戦闘の主要な武器は「剣」であり（ルプレヒトもたえず「剣」を携帯している）、身体の奥部まで貫通する銃や、身体を粉碎する爆弾（あるいは内部から蝕む化学爆弾）がないかわりに、「戦士」は戦場で、かならず敵の〈表皮〉を傷つける。ルプレヒトは医者の父に「メスより剣を選ぶ（556）」と宣言して傭兵になったが、医師が「メス」で身体を解体し、万人に共通の内臓・骨格という無名性に還元するのに対し、「戦士」は「剣」で“刻印”を刻みつつ、十人十色の外面という個別性に対峙する。それとは逆に、〈身体〉、すなわち個別性の消滅を志向するのが、魔術である。ルプレヒトが参加した黒ミサでは、宴が狂乱の度を増すうちに、「男女、子供、悪魔」の見分けがつかなくなり（616）、レナータと訪れた占い師の家の前では、貴婦人から乞食、泥棒まで、「滅多に一堂に会さないあらゆる種類の人々（573）」が、託宣を求めて混交する。魔の時間である「青い夜」は、昼間の街を一変させ、「三角形や正方形の上に広がり、輪郭の明晰さを破壊し、形のない巨大な塊に統一する（577）」。境界を滅却するものとしての魔術の性格は、“魔女”レナータの言葉「私のものは、あなたのもの。私とあなたを分かち区切りや境界はないわ（578）」にも端的に現れ、ルプレヒトを愕然とさせる。アグリッパやハインリヒが熱弁する“すべての知を統一するものとしての魔術（658/672）”に、ルプレヒトは欺瞞を感じるが、レナータの「明敏な注意力や鋭い判断」のもとで、あらゆる知識が「鉄屑から鐘が造られるように、ひとつの巨塊になる

^{註16} この他にも、次のような比喻がある。「白い霧のなかの燈台のように」卓抜な考えが浮かぶ（638）、レナータの心の嵐のせいで、「私の人生というガレアス船は、子供の独楽のように回りはじめた（602）」、私は彼女の垂麻色のお下げ髪を「凧いだ海のように安らいだ気持ちで見つめた（706）」、アグネスのもとを辞去するとき、「優しい海風に吹かれたかのように、すがすがしく」感じた（704）、「決闘に臨んだ誠実な騎士のように」悲嘆に向きあった（714）。

(601) 」のを目前にする²¹⁷。黒ミサに赴く途上でルプレヒトが夢うつつに体験する「天空の飛翔」も、魔術による身体感覚の剥奪が原因である。しかし、『炎の天使』で、個別性の滅却の最たる手段は、いうまでもなく火刑である。「剣」、「戦士」が完結した主体の差異化をもたらすのに対し、「炎」は個としての存在を灰燼に帰し、煙に変えて昇華する。いわば「戦士」は、個々の芸術作品及び個々の作家の個別性に拘泥する個人主義であり、芸術自体の有目的性を提唱するプリュースフ的前期象徴主義であるといえるのに対し、「魔術師」は、芸術作品（身体）を神秘（全体）への到達手段として“格下げ”し、芸術家を「神官」として“一般化”した、ベールイ的後期象徴主義を指すのである²¹⁸。

次に、「冒険者」の特性を考察する。プリュースフがルプレヒトに「冒険者」の形象を与えたとき、翻訳者として世界文学を駆けめぐる自身の姿が重ならなかったとはいえない。ただし、前期象徴主義者と後期象徴主義者のあいだで、東洋思想の受容姿勢に決定的な差異があったように、ルプレヒトの訪れた東洋は、断じてソロヴィヨフ的汎モンゴリズムの文脈の〈東洋〉ではない。ここでは、「冒険」は異界への越境ではなく、むしろ身体の鍛錬、あるいは、地球というひとつの身体の発見として読まれるべきである。ルプレヒトが、コロンブスの軌跡（1492年にスペインを出帆、西インド諸島、アメリカに到達）をなぞるように航海するのは、偶然ではない。この100年遅れのコロンブスは、世界の連続性を追体験し、地上に異界は無く、地表は連続する〈表皮〉であることを再認する。ルプレヒトは冒険に出る前、故郷で友人と「屋根裏部屋」で、「1つの鳥かごのなかの2羽の鳥（554）」のように親しく哲学議論を交わすが、故郷を出奔し、新大陸に渡ったからといって、彼は依然、〈身体〉の虜囚であることに変わりないのである²¹⁹。

「迷信の海（573）」という表現、もしくは、悪魔の秘儀に失敗した自分とレナータを「海で難波した人のよう（636）」と喩えたルプレヒトの比喩からも明瞭なように、「海」はこの作品において、「魔術」的カオスの空間である。しかし、ルプレヒトは、悪魔が呪文に抗しきれず、魔術師に呼びよせられる様を、「まるで、コンパスの針が北を指さずにはいられないようだ（628）」と表現し、魔術の「海」は理知によって統御可能だと憶測していることが分か

²¹⁷ 「戦士」が身体の外に関わるのに対し、魔術と医術は身体の内に向かう点で類似しており（悪魔は体内に侵入して、レナータを操る）、占い師が「医師のように黒づくめの服（637）」を纏い、アグリッパの弟子で魔術にも興味を持っていたハンスが医学部の学生であることにも、一貫性がある。ルプレヒトは、医学の話に沿々と語るハンスを前にして、自分は「剣を落とした敵」のようであると感じる。「剣」の無力化を促す点でも、魔術と医術は共通する。

²¹⁸ ベールイは、評論「未来に開かれた窓」で、歌手オレーニナ・ダリゲイムを「宗教奉仕の印を帯びた」「歌手以上の存在」と呼び、「一度、劇が宗教秘儀になると、俳優は聖務執行者に、観客は秘蹟の参与者にならなくてはならない」と述べる。（Бельй, А., “Окно в будущее”, *Весы* 12, М.: «Скорпион», 1904, стр.5.）

²¹⁹ С.П. イリヨーフは、ルプレヒトの故郷出奔を「都市という牢獄」からの脱獄として捉えるが、外部の存在を否定する現実主義者ルプレヒトにとって、新大陸への冒険は、むしろ〈身体〉の拡大であり、牢獄の拡張行為であるといえるだろう。（С.П. Ильев, Роман или «правдивая повесть»? , Брюсов, В., *Огненный ангел*, М:

«Вышая школа», 1993, стр.10) なお、コロンブスの新大陸発見にともなうコスモロジーの衝撃については、参照：柄谷行人『探求Ⅱ』（講談社 1995年）331-345頁

る。彼の「冒険」においては、「海」も深さを失い、彼はその〈表皮〉を船で滑るだけである。レナータが、ハインリヒとマディエルの「水色の瞳」という魔の「海」から片時も出ることができないのとは、対照的である。

ルプレヒトの「冒険」が、連続する〈表皮〉の滑走である以上、新大陸に連れていけばレナータは救われるのではないか、という彼の思惑は錯覚にすぎず(603)、だからこそレナータは、彼の申し出を拒み、進んで火刑につくのである。炎の馬車で地上を焼き滅ぼし、太陽神に殺されたパエトンに比せられるルプレヒトにとって(689)「炎」は恐怖の対象でしかないが、レナータには「炎」は「甘美で熱くなく(698)」、「地獄の炎が辛苦を与えるというのは神父の戯言(615)」にしか思われぬ。彼女にとって、「あなたを愛するわ。この世でも、永遠の炎のなかでも(665)」と、誓うことはたやすい。なぜなら、天使との性的結合を願ったために怒りをかったレナータが、不和の元凶(身体)を捨て、遂にマディエルと一体化する愉楽の瞬間こそが、この火刑だからである。ルプレヒトとの「ハネムーン(медовый месяц)(690)」が、かつて“半分”の2週間で終わりを告げたのも、地上の愛に満足するのは二つに引き裂かれたレナータの半身でしかなかったからである。ルプレヒトとレナータの関係は、「兄と妹」の比喻によって頻繁に語られるが(567/581)、これは両者間の性愛の欠如をも、近親相姦的デカダンスをも意味しない。一度きりではあるが、レナータのルプレヒトへの態度は「(男女が共に生活する^{註20})ブリギッチアン修道院で、修道女(сестры)が修道士(братья)に振る舞うように、穏やかで優しく(700)」と表現され、「брат」は、俄然、修道士のイメージを帯びはじめるのである。聖女願望に囚われ(703)、神との結合を熱望したレナータにとって、いわば地上の男性は全て平凡な修道士であった。レナータとルプレヒトの愛は、神の翼の影を恐れて茂みに隠れる修道女と修道士の密通にすぎず、「もう祝福も天国もいらぬ(705)」というレナータの叫びに表れるように、そこには聖性の蹂躪と卑俗な欲望しか存在しない。彼女が火刑に処される前、修道院で悪魔を呼び寄せ、修道女全員を狂乱に陥れるのは、劇的効果を狙う無意味な展開ではない。修道院はすなわち、神と直接に邂逅することのない凡庸な人間界の比喻であり、修道院の否定によってのみ、レナータは神との合一に到達するのである。

『炎の天使』で火刑に処されるのはレナーター一人であり、ルプレヒトはたえず醒めた「目撃者(551)」であり続ける。この言葉は、「Поэту」にも現れる——「万物の冷たい目撃者であれ、／万物に眼差しを向けながら。／汝の徳よあれかし——火刑に処される気概よ」。「剣」を携えた「目撃者」ルプレヒトが、「火刑」に処せられた“魔女”レナータとは、対極的な人物であったことから演繹すると、この詩において、二連目の「目撃者」と「火刑」は対極にあり、一連目の「炎」と「剣」も対照的イメージとなる。それに加えて、突然情熱に駆られたレ

^{註20} ()内の記述は、プリューソフ自注の表現を用いて、鴻野が補足した。

ナータを見てルプレヒトが語る以下の場面に着目するなら、「炎」の対極に、さらに別のものを透視することができる。「私の口説きの腕 (искусство моей речи) が彼女を征服したのか、私のなかで燃えさかる炎が、レナータのなかに燃えうつって、火をつけたのか... (705)」——ここで「炎」と«искусство»は、対照的概念として語られている。「искусство»はこの場合、むしろ「技術・腕前」の意味であるが、文脈を離れて「芸術」と解釈したならば、「芸術」と「炎」の対立が明確に姿を現し、「芸術家」は「炎」と対極の場所に位置するべきであるというブリューソフの詩人観を認識することができるのである。以上の考察をふまえると、「Поэту»の「火刑に処される気概よ」及び「地下の炎に汝の頬を焦がせ」、「剣のごとく鋭敏であれ」という二種の表現の比重の違いに気づかされることになる。「炎」が、ダンテにインスピレーションを受けた技巧派詩人のおそらく一時的なレトリックであったのに対して、「剣」に仮託されたはるかに強固な信念をはかり知ることができるのである。

ところで、ハインリヒ (マディエル) のモデルであるベールイの『ペテルブルグ』には、「赤いドミノ」を纏う青年が登場するが、一説によれば、この「赤いドミノ」は魔女焚刑の炎の象徴であるという。日露戦争や、革命気運の高まりなど、激動の時代である1905年を舞台とする『ペテルブルグ』では、都市・家屋の崩壊の描写を多用することにより、〈身体〉の衰微を浮彫にする。さらに、普通の群衆だったものが「多頭多声の巨大な黒い物体 (1/106-107)」、「這いまわり、がなりたてるムカデ (3/27)」に変貌し、「歩道を歩く個人の体が、共通の身体の器官に変えられてしまう (3/26-27)」ネフスキー大通りの場面は、大量生と大量死の時代の、人間の無名化、個としての存在の不可能性を暗示している²¹。それに対して、ほぼ同時期の作品である『炎の天使』の舞台が16世紀ドイツであるのは——実在の三角関係の生々しさを過去の文脈でぼかし、魔女狩りを作品にとり入れ、作者のケルン旅行の印象を活かすなど、幾多の理由があったと思われるが——実際のところは、20世紀初頭ロシアという大衆化の時代において、個別性に拘泥するブリューソフの小説は、アクチュアルな批評性を持ちえなかったからではないか。ベールイへの個人的怨恨に発しながら、前期象徴主義と後期象徴主義の文学的闘争にまで主題を拡大した『炎の天使』は、しかしながら、舞台を16世紀ドイツに定めずにはいられなかった時点で、すでに前期象徴主義の敗北と終焉を、はからずも露呈しているのである²²。

²¹ 20世紀初頭の個としての生の不可能性を描いた作品として、ベールイと同様にメレシコフスキー、ニーチェ、ワグナーに傾倒したトーマス・マンの『魔の山』(『ペテルブルグ』と同年の1913年執筆開始)が強く想起される。

なお『ペテルブルグ』テキストとしては、Белый, А., *Петербург*, П.: «Сирин», 1913.を用いる。引用文のあとの数字は (том/стр.) を示す。邦訳は鴻野による。川端香男里訳『ゴークイ/ベールイ (世界文学全集 82)』(講談社 1977年)を参考にした。

²² 『炎の天使』以外でも、ブリューソフの散文のほぼ全てと詩の多くは、歴史的題材を扱っている。(参考: Колосова, Н., *Поэт. Историк. Ученый, Брюсов, В., Избранная проза*, М: «Правда», 1986, стр.12.)

16世紀は、象徴主義と「非常な類比関係」^{註23}にあるとされるマニエリスムの時代である。だが、象徴主義が「幻想への信仰。規範への反抗。神秘と非理性」^{註24}を本質とするのに対し、16世紀マニエリスムは、「まさに、サンボリストが破壊しようとしたところの、権威あるアカデミズム^{註25}」を生みだし、「かつてさかんに火を噴いていた時代に創られた『形式』^{註26}」を、形骸化したまま原理に採用する。「Сонет к форме」^{註27}で「形式」の美を謳ったブリューソフは、『炎の天使』でも、マニエリスム画家ミケランジェロを「形式の美をないがしろにする傾向がある(557)」と評し、「形式」への偏愛を見せるし、他ならぬ«Поэту»も、詩の「形式」を尊重した作品である^{註28}。この詩集を評してセルゲイ・ソロヴィヨーフは、ブリューソフの詩の特徴は、「1) 言葉の数学的な正確さ。彼の連は、代数の公式のように閉じている。ブリューソフのこの特性は、バラトゥインスキーを變形させ発展しつつ、模倣したものである。2) 詩の調和。押韻と子音反復法の巧妙な使用。この点で、彼はプーシキンに似ている」と述べている^{註29}。こうした「形式」の偏重は、一種の〈身体〉憧憬として考えられるし(上述のソネットでは、詩のフォルムの探求はダイヤの研磨に喩えられ、先に論考した「剣」のイメージが強く喚起されるのである)、カノンの支配の時代である過去への回帰願望の表れでもある。ただし、ソネットのような伝統的詩形も、身体執着の形で現れるロマン主義的自我礼賛も、未来派詩人の搖籃期でもあったブリューソフの時代には廃れゆくはずのものである。終末期マニエリスムの使命は、「過去の規範を完璧たらしめることとこれを不朽のものたらしめること、すなわち過去をつづけること。過去の眼で現在を見つづけること^{註30}」であった。時代にとり残され〈身体〉を崇拜し続けるブリューソフにとって、16世紀は唯一の憩いの地であり、20世紀ロシアという「炎」を「冷たい目撃者」として傍観するための、書物の知識で人為的に作りあげた「かりもの^{註31}」の火の見櫓のようなものだったのかもしれない。創作という名の「剣」を懸命に振るいながら、高みから遙か眼下に見たロシアの激動こそが、ブリューソフには手を出すこともできず、透徹することもできない「炎」の海であり、悪魔の正体だったのではないか。

^{註23} ホーフシュテッター『象徴主義と世紀末芸術』種村季弘訳(美術出版社 1970年)

^{註24} 同書

^{註25} 若桑みどり『マニエリスム芸術論』(筑摩書房 1994、1995年)16頁

^{註26} 同書、15頁

^{註27} Брюсов, В., *Собрание сочинений, т.1: Стихотворения, поэмы 1892 - 1909*, стр.33.

^{註28} ソネット自体が「形式」を重視した詩であるのに加えて、ブリューソフのソネットは、19世紀末以降、ロシアのソネットが旧来の規範を離れて、多様な形に枝分かれした状況のなかでも、伝統的な形式に忠実であった。参考: В., Совакин, *Послесловие, Русский сонет, XIII-начало XX века*, М: «Московский рабочий», 1983, стр.495-496, Гаспаров, М. Л., *Русские стихи 1890-х—1925-го годов в комментариях*, М: «Высшая школа», 1993, стр.82.

^{註29} Соловьев, С., *Новые сборники стихов, Весы, No.5, 1909*. 以下のリプリント版を使用。 *Весы, т.6, Nos. 1-6/1909*, Nendain/Liechtenstein: Kraus reprint Ltd., 1968, стр.76.

^{註30} 若桑みどり、前掲書、19頁

^{註31} マニエリスムの「かりものやつぎはぎ」の特性については、同書20-21頁

こうした状況にあって、プリューソフは「Поэту」創作を通じて、プーシキン、バラトウインスキーの時代に回帰し、燃える現代から身を遠ざけるのである。「汝は憂いを知らぬ子供のころから／言葉の結合を探求するのだ」——この詩行の「汝」とは、「詩人」個人だけではなく、ロシア詩全体を指し示しているのであり、「憂いを知らぬ子供」である「金の時代」以前の伝統へ回帰しようとするプリューソフの願望の結実として読むことができるのである。昔への回帰の夢は、現代を舞台とする詩でも展開され、「Данте в Венеции」（1900）では、現在のヴェネツィアの街並みのなかにダンテの幻影が現れる——「彼は群衆と喧噪を抜けてやってきた。権力者然として」^{註32}。現代の群衆に対するダンテの復権は、『ペテルブルグ』で、過去の文学的遺産の象徴でもある「青銅の騎士」像の分身（庁舎壁面の人像柱）が倒壊するのに比べ、きわめて対照的である^{註33}。しかも、ベールイが「君はうんざりするような悪しき「ウー」の音を聞くために、町外れのうらさびれた空き地に毎夜忍んでいったことがあるか？（中略）これは疑いようもなく異世界の響きだ。この響きには妙なる力と明晰さがあった」（「Петербург」（1/108））と描き、ブロークが『インテリゲンツィアとロシア』で「新しい音楽」「偉大な咆哮」「世界的オーケストラの響き^{註34}」と表現した、激動の時代の世界の唸りのなかに、プリューソフは未来の声ではなく、ダンテを筆頭とする死者の声を聞いてしまう——「現代の狂人や詩人たちは／嘲笑と軽蔑の一声に和した合唱のなかで／親しみある影たちの声に出会う」（「Данте」（1898））^{註35}。この決定的な違いは、ベールイらが自己を新しい時代に属する現代の作家だと自負していたのに対して、プリューソフには、現代は「ふたたび獣に身をやつした人間たちの／狂気の戯言（「Данте）」」でしかなく、自分は荘重かつ壮麗な黄金時代詩人の末裔だという認識があったからではないか。プリューソフはプーシキンの「継承者^{註36}」であったが、「プーシキンの明晰な深みはおそらく、プリューソフを（当時の文壇を支配していた）神秘主義的な澱から遠ざけてしまった。澱には絶望的に深い淵もあったが、なだ

^{註32} Брюсов, В., *Собрание сочинений, т.1: Стихотворения, поэмы 1892 · 1909*, стр.155-156.

プリューソフの勧めで1909年にイタリアを旅行し、ラヴェンナでダンテの墓碑を見たブロークは、同年『イタリア詩集』でダンテについて、「夜にだけ（中略）驚のような横顔のダンテの影は／『新生』について私に歌いかける（「Равенна」）、「ダンテは眠りの臥所から起きあがりはしない（「Почивает в мире Теодорих」）」と謳った。ブロークの詩におけるダンテは、ラヴェンナの地霊のように深い眠りにつき、真夜中にだけ影を見せるが、プリューソフの詩では、現実の群衆以上の重量感で現れる。（Блок, А., *Стихотворения III (1907-1916)*, СПб.: «Северо-Запад», 1994, стр.115-117.）

^{註33} 『ペテルブルグ』において、過去の文学的遺産の無力化は、「落ち葉」の光景によっても象徴的に示される。詳しくは、鴻野「闘争のトポス——『ペテルブルグ』のペテルブルグ」、『スラヴィアーナ12号』（東京外国語大学スラヴ系言語・文化研究会 1997年）26-56頁

^{註34} Блок, А., *Интеллигенция и революция*, Блок, А., Белый, А., *Диалог поэтов о России и революции*, М.: «Высшая школа», 1990, стр.415-425.

^{註35} Брюсов, В., *Собрание сочинений, т.1: Стихотворения, поэмы 1892 · 1909*, стр.154-155.

^{註36} Колосова, Н., *Поэт. Историк. Ученый*, Брюсов, В., *Избранная проза*, стр.7.

らかな浅瀬もひそんでいたのに^{註37}」。自分は過ぎた時代の詩人、ペールイの言葉を借りれば「大理石とブロンズの詩人^{註38}」であるという認識は、時に甘美で、時に苦かったに違いなく、「明け方の夢、夜の深淵のなかで／運命が汝に囁くであろうことを理解せよ。／そして覚えていよ、古くより詩人の一番大事な花冠は／イバラで編まれていることを」という一節は、古い自分が処刑に処されることによって、新しい詩の時代が訪れるという誇りと諦念の表裏一体になった心情ではなかったか。そう考えるとき、この詩における「炎」は、自らの文学的な死を決意した詩人を野辺送る祭儀の光景となり、さらにはこの詩全体は、単なる個人的なマニフェストを越えて、新しい文学の土壌となるべく死を定められた詩人全般の永遠の運命を歌ったものとして、普遍的な価値を得るのである。

^{註37} Максимов, Д., Брюсов: *Поэзия и позиция*, Л.: «Советский писатель, Ленинградское отделение», 1969, стр.82. なお、()内は、鴻野による補足である。

^{註38} Белый, А., *Арабески*, стр.448.

ЧЕРЕЗ «ОГОНЬ»

— САМОСОЗНАНИЕ ПОЭТА ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА —

В этой статье я рассматриваю проблему самосознания Брюсова начала десятых годов, анализируя стихотворения «Поэту», «Все напевы»(1909) и роман «Огненный ангел», написанные почти в одно время с его символикой «меча» и «огня».

В «Огненном ангеле» воссоздан любовный треугольник личной жизни поэтов Брюсова, Белого и Нины Петровской. В Ренате, «ведьме», сожженной на костре, отражается образ Нины Петровской, в графе Генрихе и Мадиеэле(ангел, образ Христа) есть черты Белого, а в Рупрехте — воине с мечом — черты самого автора. Рената и Генрих — приверженцы трансцендентного мира, магии и религии, а Рупрехт относится к трансцендентному недоверчиво и даже враждебно. Это враждебное отношение Рупрехта не что иное, как отношение Брюсова к русскому символизму с его философскими и религиозными проблемами.

«Тело» воспринимается как субъективное, и Рупрехт — воин занимается закаливанием своего «тела» и наносит раны другим «телам». Воины поражают разных людей «мечом», подчеркивая тем самым разницу субъектов. Магия, наоборот, стремится к уничтожению индивидуальности. Этот характер магии ясно обнаруживается в сцене костра,обращающего «тело» в пепел. Одним словом, «меч» — это первый период русского символизма, иначе «брюсовский» период, настаивающий на субъективности произведения и автора, а также на ценности самого творчества; а «огонь»(магия) — это второй период символизма, т.е. период Белого, считавшего произведение («тело») средством для достижения мистического, трансцендентного(цельности).

Но в стихотворении «Поэту» не только «меч», но и «огонь» считается важным — «Как Данту, подземное пламя / Должно тебе щеки обжечь.»,«Да будет твоя добродетель — Готовность взойти на костер.» Действие «Огненного ангела» происходит в 16-ом веке. Действие «Петербурга» Белого, написанного почти в то же время, происходит в 1905 году. Этот роман подчеркивает разрушение «тела» изображением обвала домов и города. Субъекты, субъективность исчезают, люди преобразуются в «многоголовую, многоголосую, огромную черноту», «тело влетающих на панель индивидуумов превращается на Невском проспекте в орган общего тела». Это зрелище на проспекте содержит намек на безличие и невозможность жить самоценным субъектом в эпоху войн и

содержит намек на безличие и невозможность жить самоценным субъектом в эпоху войн и революций, в эпоху смертей. Брюсов не мог не выбрать Германию в 16 веке действием романа, потому что ему, продолжавшему упорствовать в идее «тела», трудно было быть понятым в России начала XX-го века в эпоху движения масс. Белый называл себя современником новой эры, а Брюсов считал себя наследником великолепного золотого века русской поэмы. «В снах утра и в бездне вечерней Лови, / что шепнет тебе Рок, / И помни: от века из терний / Поэта заветный венок.» — в этих стихах выражается и гордость и примирение со своей судьбой: он сам, поэт старой эры, будет сожжен на костре и наступит эпоха новой поэзии, то-есть «огонь» в стихотворении «Поэту» означает похороны поэта, похороны своей литературы, и это стихотворение Брюсова приобретает ценность как произведение о вечной судьбе всех поэтов, которые обречены на смерть с наступлением новой литературы и ради наступления этой новой литературы.