

読む試み

～ マリーナ・ツヴェターエワの『大気のパ』～

前田和泉

「『大気のパ』や『新しき年』のような作品には反発を感じます。とはいえ、これらの作品が持つ洞察性や、境界の向こう側への『侵入』は、天才的です」

— A. サーキャンツ*1

はじめに

マリーナ・ツヴェターエワが『大気のパ (Поэма Воздуха)』を書き上げたのは、1927年6月27日のことである。この作品に対する同時代の人々の評判は芳しいものではなかった。ツヴェターエワ自身、作品執筆直後に書かれたパステルナーク宛書簡の中で、以下のように述べている。「いろいろな人に読んで聞かせるのですが、一言もなし！ 完全な沈黙です、それもどうやら、気まずそうな。それは、感情が高ぶって声にならないというのではなくて、全くの理解不能、何言ッテナダカワカリマセン、という沈黙です」*2。こうした反応は、一般読者だけではなかった。リジャ・チュコフスカヤは、ある時アフマトワのもとで、ツヴェターエワの別の長詩『山のパ』を読み、「それがあまりにも捉え難く、ぼんやりとして、色彩に欠いている」のに驚いたという。「たたみかける言葉、説得力にあふれたイントネーション。しかし、視覚や想像には何も訴えかけてこない」。このような感想を述べたチュコフスカヤに対し、アフマトワは次のように答えたのだった。「そうよ。彼女のポエマはどれも同じだわ。『大気のパ』はもっといいと思うけれど、あれは全くのザウミだから」*3。

確かに『大気のパ』のテキストを一読すれば、私たちはそこかしこで「ザウミ」さながらの奇異な語法に遭遇する。

0, как воздух гудок,
Гудок, гудче года
Нового!...

ああ、いかに大気の轟くことか
新しい年
よりも轟く! . . . *4

《гудкий》という形容詞はむろんロシア語の規範には存在しない。ツヴェターエワは、《гудеть》(うなる)という動詞から《гудкий》を派生させ、さらに《гудче》なる比較級まで登場させるのだ。全編がこのような造語に溢れ、さらに随所でシクタ

クシスが破壊された特異なテキストは、ツヴェターエワ研究の第一人者たる A. サーキャンツをして、「反発」を感じるとさえ言わしめる。しかし、実際のところそれは純粋な言語実験的作品——そのようなものをツヴェターエワは生涯にただ一つたりとも書かなかつた——などではなかつた。後にツヴェターエワ自身が明らかにするところによれば、この作品は、ある病人の質問——「マリーナ、私はどういうふう死ぬのかしら？」——に対する答として書かれたものである。「このポエマは、他の多くの作品と同様、《知る》ために書かれたのです」*5。

『大気の詩』を通じてツヴェターエワが何を「知った」のか——あるいは少なくとも何を「知ろうとした」のか——を明らかにするためには、まず何よりも、この作品のまといわされてきた「ザーウミ」のヴェールを引き剥し、文学作品に対する際の最も基本的な行為——「読む」こと——に立ち還らねばならない。『大気の詩』は、一般にイメージされているよりもはるかに理知的な作品であると筆者は考える。その独特の論理連鎖を捉えることは、この作品を「読む」ための一つの手がかりとなろう。本論は、『大気の詩』をいかに読むかという可能性の一つを提示するものである。*6

作品成立のコンテクスト

「死」というプロセスがどのように生じるのかという極めて古典的なテーマは、ほとんど物心ついて以来、常にツヴェターエワを魅了し続けてきた。自らの死や葬儀の情景を数え切れぬほど描いてきたこの詩人が、「死」という現象をより普遍性を持った視点から捉え直そう——なにしろそれを「知る」ためにこそこの作品は書かれたのだ——とする直接のきっかけとなったのは、おそらくはライナー・マリア・リルケの死である。1926年初夏に始まったリルケとの文通がどれほどツヴェターエワを熱狂させたか、そして同じ年の暮れ、彼が白血病により還らぬ人となったことがどれほどツヴェターエワに衝撃を与えたかは、ここで改めて繰り返すまでもあるまい。リルケの死の知らせを受け、ほとんど熱に浮かされたように書き上げられた長詩『新しき年』 *Новогоднее* の中で、ツヴェターエワはまるで文通の続きでもあるかのように、リルケに問いかけている。

ライナー、まわりはどう？ 気分は？

(中略)

自分自身の手を

どんな風に眺めたの？ (その手の上のインクの痕を)

地中海——あるいはその他の——受け皿の

クリスタルの海拔の

上空何マイルかの (何マイルなのかしら？)

終わりのない (なぜなら始まりもないから) 高みから。

(571)

ここでツヴェターエワは、リルケが通過したであろう「死出の旅」を、その想像力によって追体験しようとしている。ツヴェターエワによれば、リルケは魂と化して昇天し、地上に残された自らの肉体を遥か上空から眺めたはずである。リルケの死から4カ月半後に書かれた『大気のパ』は、端的に言うならば、リルケが通過した「死の過程」「昇天の道程」を、詩によって辿り直す試みだった。『新しき年』を書き終えた27年2月7日、ツヴェターエワの創作メモには次のような言葉が記されている。「山々の散策の夢想——はじめはサヴォワの（旅行案内書を買うこと）、その後、実は彼岸の山々であることがわかる。彼が導いてくれる」（756）。

「彼」＝リルケに導かれ、「彼岸」を散策するという夢想——『大気のパ』はまさにこの夢想から出発する。さらに、同年5月、米人飛行士チャールズ・リンドバーグによる単独大西洋横断飛行の成功が、ツヴェターエワの想像力を刺激した。汽車と船が主たる移動手段だった時代の人々にとって、リンドバーグの快挙はまさに驚異的な事件だった。まして、幼い頃から乗り物嫌いで、「車輪を見ただけで気持ちが悪くなる」（『鞭身派の女たち』）と自嘲するツヴェターエワにとって、それほとんど神話の領域の出来事といってよい。死者のみに許された「昇天」を現実成し遂げ、地上へと生還してきた青年は、詩を通じて「彼岸の散策」を企図していたツヴェターエワに、いわば明確な裏付けを与えたのだった。

作品分析

『大気のパ』は全10連から成る。各連の行数は不統一で、8行から81行まで、かなりばらつきがある。“Фабулы никакой”（756）と本人も書き残している通り、明確な筋はないが、死期を迎えた「私」が地上を離れ、「天空（твердь）」へと至り着く過程が、肉体的な死のプロセスと平行して描き出されている。本論ではテキストに従い、各連ごとに検討を行ってゆく（なお、各連の副題は便宜上筆者が付したもので、原テキストにはないことをお断りしておく）。

第1連 「迎え」の訪れ

Ну, вот и двустийсье	さあ、これが、最初の
Начальное. Первый гвоздь.	二行。第一の釘。
Дверь явно затихла,	扉はしんと静まった。
Как дверь, за которой гость.	客を迎える扉のように。
Стоявший — так хвоя	彼は立っていた——戸口の針葉
У входа, спросите вдов —	のように、と寡婦ならば言うところ——

Был полон покоя,
Как гость, за которым зов
Хозяина, бденье
Хозяйское. Скажем — так:
Был полон терпенья,
Как гость, за которым знак
Хозяйки — всей тьмы знак! —
Та молния поверх слуг!
Живой или призрак —
Как гость, за которым стук
Сплошной, не по средствам
Ничьим — оттого и мрем —
Хозяйкина сердца:
Березы под топором.
(Расколотый ящик
Пандорин, ларец забот!)
Без счету — *входящих*,
Но кто же без стука — ждет?
Уверенность в слухе
И в сроке. Припав к стене, —
Уверенность в ухе
Ответном. (Твоя — во мне.)
Заведомость входа.
Та сладкая (игры в страх!)
Особого рода
Оттяжка — с ключом в руках.
Презрение к чувствам,
Над миром мужей и жен —
Та Оптиная пустынь,
Отдавшая — даже звон.
Душа без прослойки
Чувств. Голая, как феллах.
Дверь делала стойку.
Не то же ли об ушах?
Как фавновы рожки
Вставали, как: ро — та...пли!
Еще бы немножко —
Да просто сошла б с петли

心静かに
まるで主人に呼ばれた
客のように 主人は
寝ずの番。そう
じっと立っていた
女主人の合図に迎えられる
客のように — 闇いっばいの合図! —
それは使用人を飛び越えてゆく稲妻!
生者か、はたまた幽霊か —
一面の鼓動に迎えられる
客のように 誰にも
どうにもできない — だから死ぬのよ —
女主人の心臓の鼓動。
それは斧に打たれた白樺。
(叩き割られたパンドラの
箱、不安の櫃!)
入る者ならいくらでもいるけれど
ノックもせずに待つ者などいない。
聴覚と期限への
信頼。壁にもたれ —
答えてくれるはずの耳を
信じている (あなたが私を信じている)。
入れることはわかっている。
鍵を手に持ち
けれどただ引き延ばされる
あの特別の甘美な時間 (恐怖のゲーム!)
感覚への軽蔑
夫たちと妻たちの世界を見下ろして —
オプチナ修道院は
鐘さえ — 手放した。
魂は感覚の
層を持たない。アラビアの農民のように裸。
扉は直立不動。
耳だってそうじゃない?
ファウヌスの角のようにぴんと立っていた
「中たあい、撃てえ!」と叫ぶ時みたいに。
あとほんの少しで
蝶番から外れてしまったろう

От силы присутствия
Заспинного. В час смертей
Так жилы трясутся,
Натянутые сверх всей
Возможности.

Стука

Не следовало. Пол — плыл.
Дверь кинулась в руку.
Мрак — чуточку отступил.

見えない誰かの
力によって。死の時のように
すべての可能性を超え
引き絞られて
血管は震える

ノックは

なかった。床が——滑っていった。
扉が手に身を投げた。
闇が——ほんの少し 退いた。

作品は、扉の外で誰かが立っている場面から始まる。「ノックもせずに」待つその人は、文法的にはどうやら男性である（“стоявший”）以外、直接的な説明はないが、その素性を明らかにする一つの鍵は、「戸口の針葉のように」という謎めいた一節にある。そもそも、針葉樹は常緑であるため、「永遠」「不朽」を象徴するものとして、死者を弔う際に何らかの形で用いられる風習が広くヨーロッパ全域に流布してきた。とりわけ糸杉は、ギリシア神話の「キュパリッソス」の逸話（アポロンのお気に入りの美少年キュパリッソスは、かわいがっていた鹿を誤って射殺してしまったことを嘆き、悲しみのあまり木と化してしまう）以来、「嘆きの木」「葬儀のシンボル」とされ、ギリシア人は死者の家の扉に糸杉の枝を飾り、火葬の火にその葉をくべ、墓にはこの木を植えるようになったという。またスラヴ世界では、糸杉は一種の《Мировое дерево》とされ、キリストの十字架と棺は糸杉でできているという俗説が広まっている*7。ここからわかるのは、この人物が深く「死」と関わっていることであり、どうやらこれは、死者の魂を連れに来た一種の《проводник》ではないかと推測されるのである。そしてそれは、28行目「あなたが私を信じている」に至って、「あなた」が「私」を迎えに来たのであるということが判明する（先の創作メモ、あるいは1929年1月22日付A. テスコワー宛書簡の「それに、私が死ぬ時には、きっと「彼」が迎えに来てくれるでしょう。彼があゝの世に導いてくれる [переведет] のです。今、私が彼の手をとり、ロシア語に導いて／翻訳して [перевожу] いるのと同じように」*8 という一節を想起されたい）。

さて、神経を張りつめて「あなた」の訪れを待つ「私」のぴんと立った「耳」は、「ファウヌスの角」に喩えられている。ファウヌスとはローマ神話の登場人物であり、ギリシア神話の牧神パーンにあたる。古来、誰か傑出した人物が死んだときに用いられる“Умер великий Пан.”という言い回しを想起するならば、ここにもまた「死」の刻印を見ることができよう。また、笛をトレードマークとし、音楽や芸術と深いつながりを持つパーン／ファウヌスとの相似は、詩人としての「私」の属性を暗示している。

一方、「第一の釘」という表現は、否応なくキリストの磔刑への連想を誘う*9。ここで注目されるのは、「オプチナ修道院」への言及だ（「オプチナ修道院は／鐘さえ——手放した」）。同修道院は、墮落・世俗化したロシア正教会にあって、極めて厳格な規律を保ち続けたことで知られる。そのため、保守・リベラルを問わず、19世紀の多くの知識人の精神的支柱とされてきた*10。「夫たちと妻たちの世界」（この表現は、俗物的な日常世界を表すものとして、ツヴェターエワの作品中でしばしば用いられている）を眼下に見下ろすオプチナ修道院のイメージは、まさにそうした俗世に墮しないこの修道院の性格を踏まえたものだ。ところで、教会の根幹とも言うべき「鐘」さえ手放してしまったという一節は、肉体的要素を殺ぎ落としたむき出しの「魂」の比喩である（「感覚への軽蔑」「魂は感覚の／層を持たない」と同時に、修道院の鐘が鳴らなくなる特別な期間のことを私たちに想起させる（鐘を「手放す」と訳した箇所は、原文ではотдатьという語が用いられている。この語には、「手渡す」「譲る」等の他、「音・熱などを出す」という意味があり、“отдавшая даже звон”という一節は、「鐘さえ鳴らし終えてしまった」と訳すことも可能である）。

オプチナ修道院に限らず、一般にロシア正教会では、復活祭直前の週の、いわゆる Страстной четвергから Страстная субботаまでは、キリストの受難に対する悲しみと共苦を示すため、鐘を鳴らしてはいけないことになっている。そもそも「復活祭」は、キリストが死んでから三日目に「復活」したのを祝う儀式であり、復活祭前の週は、キリストの生涯最後の日々をなぞり、これを追憶するのが習わしだ。キリストの復活は日曜日の出来事であった。ということは、「木曜」は最後の晩餐とゲッセマネの園のエピソードがあった日、すなわちキリストが十字架にかけられる前日にあたる。つまり、「彼岸の散策」の裏側で、いわば復活祭週間 Страстная неделяのプロセスが秘かに幕を開けるのである。現時点では暗示されているにすぎないが、この後私たちは、「私」の死出の旅の過程と並行して、復活祭の過程が進行してゆくのを見ることになる。

第2連 不可視への道

Полная естественность.	まさに本来の姿。
Свойственность. Застой.	本性。停止。
Лестница — как лестница,	ありふれた階段。
Час — как час (ночной).	ありふれた時（夜の）。
Вдоль стены — распластанность	誰かが壁にぴたりと
Чья-то. Одышав	はりついている。庭を
Садом, кто-то явственно	息吹き 明らかに誰かが
Уступал мне шаг —	私に一步譲っていた——
В полную божественность	夜の完全なる

Ночи, в полный рост
Неба. (Точно лиственниц
Шум, пены о мост...)
В полную неведомость
Часа и страны.
В полную невидимость —
Даже на тени.
(Не черным-черна уже
Ночь, черна-черным!
Оболочки радужной
Киноварь, кармин...
Расцедив сетчаткою
Мир на сей и твой —
Больше не запачкаю
Ока — красотой!)
Сон? Но в лучшем случае —
Слог. А в нем? Под ним?
Чудится? Дай вслушаюсь:
Мы, а шаг — один.
И не парный, слаженный,
Тот, сиротство двух.
Одиночный — каждого
Шаг — пока не дух:
Мой. (Не то, что дыры в них —
Стыд, а вот — платать!)
Что-то нужно выравнивать:
Либо ты на пядь
Снизься, на мыслителей
Всех — державу всю!
Либо — и услышана:
Больше не звучу.

神性への道を 空の完全なる
高度への道を。(たしかに木の葉の
ざわめき 橋のたもとの水音...)
時と国との
完全なる未知への道を。
影の中でも見えないほどの
完全なる不可視への道を。
(夜はもう真っ暗
でさえなく 黒く、ひたすら黒い!
虹彩の
朱 鮮紅...
網膜で世界を
この世とあなたの世界とに濾し分けたから——
もうこの瞳を
美で——汚したりはすまい!)
夢だろうか? いいえ、せいぜい——
音節。その中には? その下には?
ただの気のせい? さあ、耳を澄ましてみよう。
私たちは二人 けれど足音は一つ。
それは二つの 足並みの揃った
あの足音ではない 二人で独りのあの足音。
それは一人きりの——一人ずつの
足音——まだ魂になりきれぬ
私の足音。(穴が開いていることよりも
みっともないのは——つぎをあてること!)
どちらかを均さなくてはいけない。
あなたがほんの少し
すべての思想家たちの分だけ
帝国一つ分だけ下りてきてくれるか
それとも——そして聞き尽くされた
もはや私は音を立てぬ。

ここではまず、第1連から第2連にかけての韻律形の転換について触れておかななくてはなるまい。複雑なリズムを組み合わせ、めまぐるしく韻律を変じてゆくツヴェターエワの手際の鮮やかさは、『大気』でもいかに発揮されている。まず、第1連では、

U—UU—U
 U—UU—U—
 U—UU—U
 U—UU—U—

という、奇数行のアナーベスト（弱強弱格）と偶数行のログエード（3音節の韻律と2音節の韻律を組み合わせた複合韻）とを組み合わせたパターンだった。ところが、後半に進むに従い、本来力点がないはずの第1音節に強勢が置かれる回数が増え、そのため、—UU—U（—）という韻律形が次第に形成されてゆく。最後の5行に注目してみよう。

Возможности.	U—UU
Стука	—U
Не следовало. Пол — плыл.	—UUU—
Дверь кинулась в руку.	—UU—U
Мрак — чуточку отступил.	—UUUU—

行分けやダッシュの使用によって韻律を寸断することで、「扉が開く」という緊張感が高められる。韻律パターンは大幅に崩れており、（イタリックによる強調も用いて）3行連続して第1音節に規格外の強勢が置かれている。この第1音節の強勢こそが、次連でホレイ（強弱格）のリズムに変じる伏線となるのである。扉が開き、いよいよ「彼岸の散策」が始まると同時に、いつのまにか第2音節の強勢がなくなり、以下のような韻律形が立ち現れる。

—UUU—UU
 —UUU—

行が進むにつれ、これはごく自然に—U—U—（UU）というホレイ形へと移行する。「規格外」だった第1音節の強勢が、ホレイのリズムとして定着しているのに注目されたい。3音節の韻律は一瞬のうちに2音節の韻律へと転換し、私たちもまたこの「転調」に乗せられて、あたかも「扉を開いて」いるような感覚を味わうのである。以後はほぼ一貫してこのホレイのリズムがテキストを支配することになるが、これは、死の到来を待っていた1連に対し、2連からは一転して「天空」への道程が開始されるという場面の变化を、韻律の上からも裏付けるものといえよう。

さて、「天空」へと至る過程は、極めて具体的、生理学的な死の過程と平行している。ここではまず視覚が失われる。扉の向こうは全くの暗闇であり、「完全なる不可視」の世界だ。しかし物理的な視覚を失うことで、逆に神秘的な視覚が得られるとツヴェターエワは考えている。「もうこの瞳を／美で——汚したりはすまい！」という驚

くべき一節は、そのような論拠から生まれたものだ。「虹彩」「網膜」という学術的な語の後に用いられた「瞳(oko)」という詩的な語彙は、それが「虹彩」や「網膜」とは異なるレベルの「目」であることを示唆している。物理的世界の事物は、たとえそれが「美しい」ものであれ、「瞳」を「汚す」ものでしかないのである。

もっとも、「私」の死はまだ完成されていない。なにしろまだ「足音」がなくならないのだから。「あなた」と「私」は連れだって歩いているはずなのに、聞こえてくるのは、恋人同士の調和のとれた——二人の足音が一つに溶け合っているような——「足音」ではなく、「私」一人だけの「足音」である。というのも、すでに《дух》である「あなた」は、「足音」など立てるはずもないからだ。自分が今のところまだそのような境地には達していないことを、「私」は隠そうとせずに率直に認め（「穴が開いていることよりも／みっともないのは——つぎをあてること！」）、「あなた」に対して「私」のいる位置＝地上にまで下りてきてくれと呼びかける。「私」にとって「あなた」のいる「天空」はまだ、さまざまな「思想家」たちや、「帝国」の文化水準が達した高みのすべてを合わせたと思うられるほど遙か彼方にある（「すべての思想家たちの分だけ／帝国一つ分だけ下りてきてくれるか」）。

第3連 第一の大气

Полная срифмованность.	完全なる押韻。
Ритм, впервые мой!	初めて韻律が私のものとなった!
Как Колумб здороваюсь	コロンブスのように
С новою землей —	新しい大地に——
Воздухом. Ходячие	大気に挨拶をする。ありふれた
Истины забудь!	真実など忘れなさい!
С сильною отдачею	土壤が
Грунт, как будто грудь	強く反動する まるですり減った
Женщины под стоптанным	軍靴に踏みつけられた女性の
Воё-сапогом.	胸のように。
(Матери — под стопками	(子の重みを支える
Детскими...)	母の胸・・・)
В тугом —	きつい——
Шаг. Противу мнения:	一步。道は
Не удобохож —	楽じゃないと
Путь. Спротивлением	思いながらなおも。気圏
Сферы — как сквозь рожь	の抵抗——ロシアのライ麦畑
Русскую, сквозь отроду —	を行くような 昔ながらの田
Рис, — тобой, Китай!	を行くような——そう、中国のような!

Словно моря противу	まるで海に逆らいながら行くような
(Противу — читай:	(「逆らう」とは
По сердцу!) — сплечением	心のままにゆくこと!) — 群衆
Толп — Гераклом бьюсь!	の纏れとなり——ヘラクレスのように私はもがく!
— Землеизлучение.	——地の放射。
Первый воздух — густ.	第一の大気は 密。
Сню тебя иль снюсь тебе —	あなたを夢見ているのか あなたに夢見られているのか
Суть, вопрос седин	なんて空論 講師の白髪の
Лекторских. Дай вчувствуюсь:	問題。さあ、心を傾けてみよう。
Мы, а вздох — один.	私たちは二人 けれどため息は一つ。
И не парный, спаренный,	それは二つの 二重の
Тот, удушье двух.	あのため息ではない 二人で首を絞め合うあのため息。
Одиночной камеры	それは独房の
Вздох: — еще не взбук	ため息(「まだドニエブルの
Днепр? Еврея с цитрою	雪は融けないのか?) それはシタールを奏でる
Взрыд: — ужель оглох?	ユダヤ人の悶え(「まさか聞いておられぬのか?」)
Что-то нужно выправить:	どちらかを正さなければならない。
Либо ты на вздох	あなたがため息に
Сдайся, на всѣсушие	全き存在にまるっきり
Всѣ — страшась прошу —	譲歩してくれるか——こんなお願いをするなんて——
Либо — и отпущена:	それとも——そして赦免される。
Больше не дышу.	もはや私は息をせぬ。

物理的な視覚を失うことで神的な視力を得たのと同様、第2連の最後で「音」を失ったことにより、「私」は逆に「完全なる押韻」「韻律」を手に入れる。そしてこれが、大地を離れ、「新しい大地」、すなわち「大気」の世界へ突入する第一歩となるのである。ここで初めて、ポエマのタイトルである「大気」=воздухが名指されるが、連後半での《вздох》《взбук》《взрыд》という語の連射は、上への運動や、動作の突発を示す接頭辞《вз-》の存在感をひとときわ浮き立たせ、《воздух》を《воз-дух》として意識させることになる。いふなればこの語には、そもそも「魂」の上昇、昇天が含意されている——少なくともツヴェターエワにはそのように思われた——のである。

さて、この連では大地を離れる第一段階が描かれるが、それは《Землеизлучение》という語で表される。これは《земля》と《излучение》を合成した造語だが、この後第7連では「第三の大気」に突入する際に《Землеотпущение》、さらに第8連では、今度は「第五の大気」に向かうに際して《Землеотлучение》、そしてついに「大気」の終わる第9連では《Землеотсечение》という語が用いられている。《излучить》は「(熱・エネルギーなどを)放射する」、《отпустить》は「解き放つ、赦免する」、

《отлучить》は「分離する、破門する」、《отсечь》は「切断する」という意味を持つことを考えるならば、この4つの造語は、「私」が次第に地上から離れる過程——地中から出で、重力から解き放たれ、最後には完全に大地から分離され、切り離される——を段階的に示すものであることがわかる。

ロケットが発射される時に重力と空気の抵抗を強く受けるのと同様（「土壤が／強く反動する」「気圏の／抵抗」）、「私」は濃密な「第一の大気」をもがきながら通過してゆく。「反動」する土壤は子供を支える「母の胸」に喩えられているが、そのために《отдача》という語が、「反動」と「献身」という二重の意味を帯びることになる。

ところで、ここで「私」がヘラクレスに比されているのに注目されたい。ヘラクレスは言うまでもなくギリシア神話屈指の英雄だ。ゼウスとアルクメネの間に生まれ、12の偉業を成し遂げたヘラクレスの物語は、古来様々な語り手によって描かれてきたが、「ヘラクレスのようにもがく」という一節は、この半神半人の英雄の壮絶な最期に由来する。ケンタウルス一族の怪物ネッソスの奸計にはまり、毒を浸した着物を身にまどわされたヘラクレスは、断末魔の苦しみを味わうことになる。彼は苦痛を押してオイタ山の頂上に上り、薪に火をつけ自ら生涯を閉じようとするが、これを見た「全能の父」は、炎に包まれた彼を「うつろな雲のなかへ引きさらうと、四頭立ての馬車に乗せて、きらめく星たちの真ん中へ運んでいった」*11。こうしてヘラクレスは不死の神々の仲間入りをするのである。肉体的に死ぬことによって、「不死」を得る——ヘラクレスの苦痛は、いわばこの「不死」へ至る前段階においてもたらされたものだ。つまり、「第一の大気」を通過する「私」がもがき苦しむ姿をヘラクレスに喩えることによって、ツヴェターエワは、この苦痛の彼方に「不死」が待っているであろうことを秘かに予言しているのである。

ところで、「昇天」伝説とヘラクレスとのつながりは、決してツヴェターエワの恣意によるものではない。そもそもヘラクレス神話の起源は、東方の太陽信仰に求めることができる*12。よく知られたヘラクレスの「12の偉業」は、太陽が黄道の12星座を巡るのをなぞらえており、彼が死を通過して「昇天」するのは、太陽が沈み、再び昇る過程を暗示していると言われている。また、太陽神ヘリオスが、ヘラクレスの剛胆さを讃えて自らの「黄金の腕」を彼に与えたというエピソードも注目ししよう。ヘリオスはギリシア起源の太陽神で、紀元前5世紀以降はアポロンと同化してゆくが、この逸話はいわばヘラクレスの太陽起源の正統性を、先輩格のヘリオスが保証しているものと解釈しうる。第6連で「私」が自らを《солнцепричастная》＝「太陽の聖餐を受けた者」と称するのも、このような文脈上にあると考えていいだろう。

斯くして「死／不死」の過程が進行するが、「私」が達したのはまだ「第一の大気」にすぎない。なにしろ、「私」はまだ「息」をしている。そして、《дух》たる「あなた」がもはや「息」をしない以上、それは恋人同士の交わし合う親密な——時として互いを窒息させ合うような——「二人のため息」ではありえない。それは、春の訪れを待ちわびる囚人の「ため息」であり、神に見放された絶望するダヴィデ＝「シ

タールを奏でるユダヤ人」の「ため息」なのだ（知人である批評家 A. K. Тарасенко が『大気のパ』を書き写したノートに、ツヴェターエフが手ずから記した注釈によれば、「まさか聞いておられぬのか？」とは、「もちろん、『神が』ということ。なぜって、シタールを抱えたユダヤ人が、他に何を考えるというの？」* 13）。二人の立場を対等にするために、「私」は「あなた」に「譲歩」してくれるよう懇願するが、その瞬間、「私」は「赦免される」——すなわち、「私」の呼吸が停止され、「私」は「第七の大気」へ向けて大きな一歩を踏み出すのである。

第4連 門が開く

Времячко осадное,
То, сыпняк в Москве!
Кончено. Отстрадано
В каменном мешке
Легкого! Исследуйте
Слизь! Снагы врата
Воздуха. Оседлости
Прорвана черта.

包圍の時
そう、あの時、モスクワのチフス！
終わった。肺臓の
石牢で
苦しみ抜いて！ 粘液を
解析するといい！ 大気のパが
開かれたのだ。ユダヤ人居住区が
破られたのだ。

人間にとって最もヴァイタルな器官は、心臓、肺、脳である。なぜなら、これらの器官は最もエネルギー消費が大きく、なおかつこのどれ一つが停止しても、生命は死に至るからである。この三者は相互に依存し合っている。まず第一に、脳はそのエネルギーをすべて、血液中のブドウ糖から得ており、かつ全身の酸素消費量の20%をひとりで消費する。従って、血を脳に送り込む心臓、ないしは酸素を供給する肺のいずれかが停止すれば、必然的に脳も停止することになるのである。ところで、脳幹には呼吸中枢があり、これが肺に対して呼吸命令を下すのだが、脳が死に、呼吸中枢機能停止すれば、肺もまた機能しなくなる。また、心臓から送られてくる血液なしに肺が生きてゆくことは、当然のことながら不可能である。一方、間断ないポンプ作で全身に血を送る心臓も、脳と同様、極めて酸素消費の激しい器官であり、肺から酸素供給がなくなれば、たちまち停止してしまう。脳に対しては、心臓は必ずしものように直接的に依存しているわけではないが、心臓が肺に依存し、肺が脳に依存している以上、（少なくとも、人工呼吸器が登場し、酸素を人工的に供給することかきるようになるまでは）心臓もまた脳に依存していると考えてよい* 14。従来、いわゆる「三徴候説」（呼吸停止、心停止、瞳孔の拡散）が死の判定法として用いられたのは、この三器官の機能停止が生命自体の死に直結しているからに他ならない。さて、『大気のパ』において私たちは、ほとんど詩テキストには似つかわしくほど生々しい臨床死のプロセスを見ることができる。第3連の終わりで「呼吸」を停止した「私」は、いわば臨床死の第一段階を迎えているのである。この後、第9

は、まさに肺からの酸素供給が途絶えることによって、心臓が停止する様が描かれることになる。

ところで、「呼吸停止」がもたらす内的変化が、簡潔かつドラマティックに呈示されるこの第4連からは、ツヴェターエフが驚くほど解剖学的知識に通じていたことがうかがえる（「粘液を解析せよ」という一文によって、ツヴェターエフははっきりと解剖学へのアソシエーションを読者に促している）。たとえば、人間の左右両肺は胸膜（плевра）に覆われ袋状になっているが、これをロシア語で плевральный мешок という。「肺臓の石牢」（каменный мешок легкого）という表現は、明らかにこうした医学用語から発している。また、肺の内側中央には、血管と気管支が束になっている箇所があり、ここを通じて肺に酸素と血液が送り込まれるが、この部分が「肺門」（ворота легких）と呼ばれることを踏まえれば、「大気の門が開かれた」（Сняты врата воздуха）という一節が極めて明確に理解されるだろう。生きるものは誰しも呼吸をしなければならない。つまり、生命はいわば「肺門」の支配下にある。しかし呼吸を止めた「私」は、ようやくその「肺門」の枷から解放されるのだ。

さて、およそツヴェターエフには不似合いだと思われるような医学用語の使用には、実は伝記的な背景がある。それは、彼女が幼少の頃から数多くの近親者の死、それも結核によるそれを目撃してきたことだ。彼女は少なくとも3度、親しい人間の死に直接立ち会っている。まず1906年には、母マリヤが結核で死ぬ。1913年の父イワンの死（これは心筋梗塞によるものだが）に際しては、ツヴェターエフは危篤状態からその最期までを看取ったのだった（1914年4月8日付ローザノフ宛書簡を見よ）。さらに1914年には夫の兄ピョートル・エフロンが、これもまた結核で亡くなっているが、彼女は病人が日毎に衰弱してゆく様子を目の当たりにし、強い衝撃を受けている（彼に捧げられた連作《П.э.》を参照せよ）。また、夫セルゲイ・エフロンが慢性的な結核に悩まされていたことを考慮するなら、この病気に際して身体、とりわけ「肺」がどのような状態になり、そしてその結果いかにして人は死に至るのかをツヴェターエフが熟知していたとしてもおかしくはないだろう。「死」の過程を追究した『大気の詩』で、まず第一に「肺」が機能停止するのも、「結核」による死が暗黙のうちに前提となっているからに他ならない（私たちは第9連で、それがまさしく「結核死」であるという証拠を見るはずである）。

ところで、「大気の門が開かれた」という一節に込められた意味は、解剖学的なものばかりではない。《врата》という古語的表現は、むしろロシア正教会の《царские врата》（王門＝教会の祭壇中央への入り口）への連想を誘う。先に私たちは、『大気の詩』と復活祭のプロセスとが並行しているという仮説を立てたが、ここで改めて復活祭の儀式に目を向けてみよう。既に述べたが、復活祭直前の1週間は Страстная неделя と呼ばれ、人々は日をおってキリストの苦難を追体験する習わしになっている。Страстной четверг には、「最後の晩餐」を偲んで、12福音書が教会で朗読される。翌金曜はキリストが十字架にかけられた日にあたり、この夜教会ではキリストの погребение が行われる。そして翌土曜の夜12時ちょうどに、いよいよ復活祭の

礼拝が始まるのである。復活祭の儀式は、聖職者と信者たちがイコンや幟を掲げながら行列になって教会の周りを歩く、いわゆる《крестный ход》から始まる。そしてこの「十字行」は、まさしく「王門」から出発するのである。「イコンと幟をもった厳かな十字行は、教会を出てその周りを歩く。この間、教会の扉は閉じられ、閉じられた主の棺を私たちに思い起こさせる。十字行は閉ざされた扉の前で立ち止まり、そして司祭が復活祭の喜びの歌を歌い始める。（中略）この喜びの歌に応えて、扉が開け放たれ、十字行は教会の中へ入る」* 15。この後教会の中で Пасхальная служба が始まるが、それはクリスマスと並ぶ正教最大の祝祭にふさわしく、鐘の音——木曜以来、封印されていた——と歌にあふれた晴れやかな祝典である。

Настежь, настeжь	開け、開け
Царские врата!	王門よ!
Сгасла, схлынула чернота.	闇が消え、退いた
Чистым жаром	清らかな熱で
Горит алтарь.	祭壇が燃える
— Христос Воскресе,	「キリストは甦り給えり、
Вчерашний царь!	昨日の王よ!」

(155)

2月革命後の最初の復活祭の日に書かれたこの詩《Царю — на Пасху》で、「門が開く」というイメージが現れているのは注目に値しよう。『大気の詩』の中で「大気の門が開かれた」と書いた時、ツヴェターエワの脳裏には、幼い頃より何度も見てきた復活祭の情景があったはずである。扉＝棺が開かれ、キリストが復活するのと同様、「私」もまた死を超え、「不死」への道を踏み出すのだ。肺臓の石牢で「苦しみ抜いた（Отстрадаю）」という一節も、十字架上のキリストの「苦しみ」を彷彿とさせる。

一方、前連ではヘラクレスになぞらえられた「私」にとって、この「門」はギリシア神話の都テーバイを想起させるものかもしれない。ヘラクレスの故郷であるテーバイは、七つの門を持つ頑強な城壁に囲まれた難攻不落の都で、しばしば《Фивы семи-вратные》と称された。いわゆる「テーバイの戦い」——ロシア語ではこれを Семеро против Фив と呼ぶ——では、テーバイを攻め落とそうとするアルゴス軍は、ついにこの城壁を打ち破ることができぬまま敗退したのだった。テーバイの「門が開かれ」たのは、それから10年後、先の戦いで戦死したアルゴスの7英雄の末裔たちが、父たちの復讐を遂げるため、再びテーバイへと遠征した後のことである。さて、そもそもこの城壁は、アムピオンの奏でる豎琴の音に従って、巨大な石塊が独りでに積み合わされてできたとされ、アムピオンが七弦の琴の発明者であることから、その城壁には七つの門が造られたのである* 16。このテーバイ伝説をツヴェターエワが意識していたことは、第9連での言及（「神の都テーバイの／長壁を伝うように」「ゆえにテーバイの／石塊は豎琴の音に従う」）によって改めて確認されるはずである。

「ユダヤ人居住区が破られた」という一節にも解説が必要だろう。「ユダヤ人居住区 (черта оседлости)」とは、18世紀末、エカテリーナⅡ世によってロシア帝国内に設けられたロシア版「ゲットー」だが、1917年の革命に伴って廃止された。つまり、「門が開かれる」のと、ユダヤ人が「ユダヤ人居住区」から解放される情景とが重ね合わされているのであり、ここで初めて1、2行目の「包圍の時」「モスクワのチフス」という謎めいた一節が、実は革命後の内戦の情景を示唆するものであることが明らかになるのである（《*Времячко*》という口語表現にも注目されたい）。当時モスクワにいたツヴェターエワは、内戦によって交通が分断されたため、クリミアにいる夫エフロンと生き別れになり、その後の数年間を窮乏の中で過ごすことを余儀なくされたのだった。社会秩序は混乱し、飢えと寒さがチフスなどの伝染病の流行をもたらしたことは言うまでもない。また、ここで「革命」が言及されることにより、第1連での「鐘を手放したオブチナ修道院」に関してもう一つの「読み」が生じることになる。つまり、オブチナ修道院が革命後、ポリシェヴィキの宗教撲滅政策に伴って閉鎖された——文字通りその「鐘を手放した」——という歴史的事実への連想だ。さらに、解放されるユダヤ人のイメージは、3連での「海に逆らいながら行く」「群衆の縫れ」といった表現から、預言者モーゼに率いられて紅海を渡ってゆくイスラエルの民の姿を呼び起こさせるであろう（『*出エジプト記*』14:21-31）。

「大氣の門」が「肺門」であり、復活祭の「王門」であり、なおかつターバイの「七つの門」であると同様、「鐘を手放したオブチナ修道院」も、復活祭へ向けて準備する修道院であると同時に、革命によって閉鎖された修道院でもある。このようにして、一つの語は多重的に読まれ、時として数行、あるいは数連隔てた後にその意味が開示される、あるいはそれ以前の「読み」が変えられてしまうのを、私たちはこの作品において目の当たりにする。『*大氣の詩*』テクストの意味的多層性は、叙述が進行するにつれ、さらにその可能性を広げてゆくはずである。

第5連 大氣のアキレウス

Мать! Не даром чаяла!	母よ! 願いは叶えられた!
Цел воздухобор!	大氣の戦士は無事だ!
Но — сплошное аэро —	けれど——彼自身
Сам — зачем прибор?	一面の ^{зю} 空気であるなら——なぜ装置がいるのか?
Твердь, стелись под лодкою	天空よ、軽き小舟を支えて
Легкою — утла!	広がれ——小舟はあまりに脆すぎる!
Но — сплошное легкое —	けれど——彼自身
Сам — зачем петля	一面の軽みであるなら——なぜ死の
Мертвая? Полощется,	環がいるのか? 彼ははためき
Плещется... И вот —	翻る・・・だから——

Не жалеите летчика!	飛行士を哀れまないで!
Тут-то и полет!	これこそが飛行なのだ!
Не рядите в саваны	彼の骨を
Косточки его:	死装束で飾らないで。
Курс воздухоплавания —	大氣を泳ぐ——
Смерть, и ничего	それが死 何も新しい
Нового в ней. (Розыск	ことなどない (探索の
Дичь... Щепы?... Винты?...))	僻地・・・木片?・・・プロペラ?・・・)
Ахиллесы воздуха!	大氣のアキレウスたちよ!
— Все! — хотя б и ты,	—— どうか、みな! —— せめてあなたも
Не дышите славой,	栄光に酔わないで。
Воздухом низов.	下界の空氣に酔わないで。
Курс воздухоплавания —	大氣を泳ぐ——
Смерть, где всё с азов,	それが死 そこでは全てが新たに
Заново...	一から始まる・・・

先にも述べたが、『大氣の詩』を執筆するにあたって、ツヴェターエフはリンドバーグの大西洋横断飛行から強いインスピレーションを得ている。彼女がいかにかこの事件に重きを置いていたかは、『大氣の詩』の末尾に執筆年月日と並んで記された《В дни Линдберга》という注記からもうかがえよう。第5連では、そのリンドバーグが言及されている。前述のツヴェターエフ自身の注釈によれば、この冒頭2行は、「当時大洋を横断飛行したリンドバーグと、あらゆる世俗的な地位や利益を拒否することを彼に教えたその母について書いたものです。もし彼女の名前を思い出したら、書き加えます」* 17。しかし、ツヴェターエフが念頭に置いている「大氣の戦士」は、リンドバーグだけではなかった。例えば「死の環 (мертвая петля)」という語は、ツヴェターエフが意外なことに、航空史や航空技術にも相応の知識を有していたことを示唆している。この不吉な語——「死の環」——は、実は飛行テクニックの一つを指す用語で、別名「ネステロフの環 (Нестерова петля)」ともいう。ロシアの飛行士 П. Н. Нестерофが、空中で宙返りするというこの高度な技を世界で初めて成功させたのは、1913年8月27日のことだった。ところでネステロフは、当時いくつもの飛行記録を樹立した名飛行士だったが、1914年、第一次大戦のさなかに、敵機に体当たり攻撃を仕掛けて戦死したという。愛国主義の高揚していた戦時中のロシアで、悲劇の死を遂げたこの飛行士がどれほど人々に讃えられたかは想像に難くない。また、『大氣の詩』の草稿に、フランス人飛行士ナンジュセールとコリ (リンドバーグの直前に、フランスからアメリカへ横断飛行を試み、悲劇的な失敗に終わった) の名が記されていることを考えるなら、ここで描かれている飛行士像には、そうした

ンドバーグの先駆者たちの姿も投影されていると考えるべきだろう。そもそも、「骨」や「死装束」などの死のイメージや、遭難機の探索を思わせる描写（「探索の／僻地・・・木片？・・・プロペラ？」）などを、無事生還したリンドバーグに帰することはできない。「大気のアキレウスたち」という複数形が用いられているのも、空に舞い、散っていった幾多の飛行士たちへの思いが込められているからに他ならない。

ところで、アキレウスへの言及は、前連の「大気の間」にまた一つ新たな意味／読みの層を付与する。アキレウスはいうまでもなくギリシア神話中の英雄であり、トロイア戦争では目ざましい働きをした。しかしギリシア軍は、強固な城壁に囲まれたトロイアを攻めあぐね、ついにはアキレウスも壮絶な死を遂げたのだった。オデュッセイアの有名な「木馬」の計略によってトロイアの城壁の「門が開かれ」たのは、それからさらに数年後のことである。「大気のアキレウスたち」という一節は、リンドバーグをはじめとする飛行士たちを指すと同時に、トロイアの「門を開く」ための戦なかばで倒れていった者たちへの追想をも誘う。こうして「私」の死の過程は、さらにトロイア戦争の影をも担うことになるのである。

第6連 重力を離れる

Слава тебе, допустившему бреши:	裂け目をもたらしたあなたを讃えよう
Больше не вешу.	私はもう重さを持たぬ。
Слава тебе, обвалившему крышу:	屋根を崩したあなたを讃えよう
Больше не слышу.	私はもう何も聞かぬ。
Солнцепричастная, больше не шурюсь.	太陽の聖餐に与ったのだから
Дух — не дышу уж!	もうまぶしさに目を細めたりしない。
Твердое тело есть мертвое тело:	私は魂——もう息もしない!
Оттяготела.	固い体は死んだ体。
	私は重力を離れた。

2連から5連までのテキストを支配したホレイ（強弱格）は、ここでダクチリ（強弱弱格）に転じる。ここでのリズムの転換も、1、2連での転調と同様、鮮やかにこなされている。第5連の末尾を振り返ってみよう。

Не дышите славой,	UU—U—UU
Воздухом низов.	—UUU—
Курс воздухоплавания —	—UUU—UU
Смерть, где всё с азов,	—U—U—UU
Заново...	—UU

それまで、奇数行は7音節、偶数行は5音節であったのが、最後の行だけあたかも途中で分断されたかのような3音節で終わっている。この時点では、本来強勢のあるべき第3音節にアクセントを持たないが、やはりホレイの延長と考えられる。しかし次の第6連で、

Слава тебе, допустившему бреши: — U U — U U — U U — U
 Больше не вешу. — U U — U
 Слава тебе, обвалившему крышу: — U U — U U — U U — U
 Больше не слышу. — U U — U

というダクチリが始まると、先ほどの—U Uが、実はホレイとダクチリをつなぐ架け橋であったことが明らかになるのである。さらにここでは脚韻パターンも、1連から5連までのAbAb型(交替韻)から、AABB型(近接韻)へと転換しており、どうやらそれまでとは異なる場面が展開しているらしいことが、韻律の上からも感じとれよう。

結論から言えば、第6連は一種の間奏曲、あるいは前半のまとめだ。それは、大地からの離脱の第一段階が終了し、いよいよ本格的な「昇天」が開始される前に、「私」が《дух》になったことをもう1度確認するためのものである。第7連に入ると、テクストは再びホレイが基調となり、「私」は改めて「天空」へ向けて加速してゆくことになる。

さて、私は重さも、聴覚も、視力も、呼吸も失い、ついに《дух》と化す。最後の2行「固い体は死んだ体／私は重力を離れた(Твердое тело есть мертвое тело: / Оттяготела.)」というの、ツヴェターエワ一流のレトリックだ(《оттяготеть》という動詞は本来ロシア語にはないが、「離脱」、あるいは「行為の完了・終了」を意味する接頭辞《от-》+《тяготеть》[引力に引かれる]であり、また、4連で用いられた《отстрадать》[苦しみ終わる、苦しみを脱する]からの類推で、「重力に引き終えられる、重力から脱する」という意味に解することができよう)。まず第一に、この箇所は次のように読むことができる。即ち、死ねば肉体は硬直する。「固い体」、すなわち《мертвое тело》になった「私」は、「死者」=《дух》となることで、重力から解放されることになる。一方で、《твердое тело》とは、「固体」意味する物理学用語でもある。この場合、上掲の2行は以下のように読みうる。即ち全ての「固体」は重力に引かれる。重力の軛にとらわれた地上の事物は、いわば「に体」も同然だ。「私」も生きている時は一個の「固体」=「死に体」であったが今や本当の「死者」となった「私」は、肉体という「固体」であることをやめ、逆重力から解放される……。

《тело》をめぐるこの二重の「読み」は、さらに《тело》と《оттяготела》といふほとんど言葉遊び的な押韻に乗せられ、重層的な意味世界——それはおそらく、——という現象そのものの多層性の裏返しでもある——を私たちに呈示している。

第7連 地の赦免、あるいは「舞い——上がる！」

Легче, легче лодок
На слюде прибрежий.
О, как воздух легок:
Реже — реже — реже...
Баловливых рыбок
Скользь — форель за кончик...
О, как воздух ливок,
Ливок! Ливче гончей
Сквозь овсы, а скользок!
Волоски — а веек! —
Тех, что только ползать
Стали — ливче леек!
Что я — скользче лыка
Свежего, и лука.
Пагодо-музыкой
Бусин и бамбука, —
Пагодо-завесой...
Плешь! Всё шли б и шли бы...
Для чего Гермесу —
Крыльца? Пловнички бы —
Пловче! Да ведь ливмя
Льет! Ирида! Ирис!
Не твоим ли ливнем
Шемахинским или ж
Кашемирским...

Танец —

Ввысь! Таков от клиник
Путь: сперва не тянет
Персть, потом не примет
Ног. Без дна, а твёрже
Льдов! Закон отсутствий
Всех: сперва не держит
Твердь, потом не пустит
В высь.

Наяда? Пэри?

軽い、軽い 岸辺の
雲母に浮かぶ舟より軽い。
ああ、いかに大気の軽いことか。
さらに、さらに薄れてゆく...
いたずらな魚の
滑り——針の先のニジマス
ああ、いかに大気の流れることか
流れる! 烏麦畑の獵犬
よりも流れ、滑る!
這い始めたばかりの——そよぐ!——
者たちの
髪の毛——如雨露よりも流れる!
私はどうしたというの——新鮮な鞣皮よりも
弓よりも滑る。
宝珠と竹の
神聖音楽となり——
神聖天幕となり...
はためき! ずっと歩いて行けるなら...
なぜヘルメスには
翼が? 鰓ならもっと
泳げるのに! だってとめどなく
流れているのに! イリーダよ! イリスよ!
これはおまえの驟雨ではないのか
シエマハの あるいは
カシミールの...

舞い——

上がる! 病院からの
道のように まず肉体は
地に引かれぬのに、それから足が
拒否される。底なしなのに、氷よりも
固い! 万人の不在の
法則なら まず天空が
くずおれて、それから上昇が
許されぬ。

ナーイアス? ペリ?

Баба в огорода!	いいえ、畑の百姓女!
Старая потеря	昔ながらの 水による
Тела через воду	肉体の喪失
(Водо-сомущения	(水の—閉じる
Плеск. Песчаный спуск.)	飛沫。砂の勾配・・・)
— Землеотпущение.	— 地の赦免。
Третий воздух — пуст.	第三の ³ 大気は 空。

第7連では、再び韻律がホレイに戻る。ただし、

(2～5連)	(7連1～38行)
—U—U—UU	—U—U—U
—U—U—	—U—U—U
—U—U—UU	—U—U—U
—U—U—	—U—U—U

というように、2～5連では1行の音節数が不揃いだったのに対して、7連では規則正しい3脚ホレイになっており、しかもそれ以前と違って、強勢がパスされるケースが少ない。このような韻律に乗って、第7連では「私」はよりテンポよく「上」を目指して進んでゆく。そして、ひとしきり「舞い上がり」終わると、最後の4行はあたかも一息つくかのように、再び—U—U—UU/—U—U—というパターンに戻る。

さて、「密」なる「第一の大気」を通過すると、次には「軽い大気」が待っている。ここでツヴェターエワは、様々な造語や意表を突いたメタファーを駆使し、軽く、水のように流れる「大気」を描き出している。まず目につくのは、異様な造語の数々だ。《легкий》《реже》《скользкий》などのノーマルな形容詞に混じって用いられている、《ливкий》《вейкий》《пловкий》などの語は、それぞれ лить、веять、плавать からツヴェターエワが派生させたもので、さらにこれを比較級化しているケースもある(《ливче》《пловче》)。また、《скользь》《плещь》は、скользить、плескаться から派生させた名詞だ。一方、既存の語を合成して造られたタイプのものもある。前述の《землеотпущение》=《земля》+《отпущение》は比較的分かりやすい部類だが、《пагодо-музыка》《пагодо-завеса》《водо-сомущение》には若干の解説が必要だろう。まず、これらの合成語にはハイフンが用いられてはいるが、それは例えば“жар-птица” “дизель-мотор” などのように、二個の独立名詞を結合して造られた語ではなく、いわば землетрясение型 (= земля+трясение) の複合名詞である(《пагодо-музыка》ではなく、《пагодо_музыка》というように、母音の変化が起こっているのに注目されたい)。この場合、例えば земле-(地面の～)、водо-(水の～) という複合名詞であれば、ロシア語ではごく普通に用いられる(землетрясение、водопровод 等)が、пагодо-(仏塔、パゴダの～) という複合名詞はロシア語にはありえない。で

は、《пагодо-музыка》 = 「仏塔音楽」とはいったいどういう音楽なのだろう？

そもそも《пагода》という言葉は、サンスクリット語の bhagavat (聖なる) にその語源を求めることができる。つまり、《пагодо-музыка》は、遠くサンスクリット語まで視野に収めるならば、「聖なる音楽」と解釈し得るのである。また、「宝珠と竹の」という修飾語に関しては、東南アジアに広く流布する竹製の木琴(タイのラナー、ビルマのパッタラなど)や、各種の鈴などの「エキゾチック」な東洋の楽器がイメージされているように思われる。ちなみに、仏教では鈴の響きは如来の説法にもたとえられ、また、修法の際には、諸尊を呼び覚まし、歓喜させ供養するために「金剛鈴」が振り鳴らされるが、いわゆる「五種鈴」の中には、「宝珠鈴」「塔鈴(卒塔婆鈴)」と呼ばれるものがあることをつけ加えておこう。これは、柄の部分に宝珠や卒塔婆の細工が施されている鈴だが、卒塔婆(ストゥーパ)は言うまでもなく、「宝珠」(サンスクリット語の maṇi = 摩尼に相当)もまた仏教の聖器であり、仏典では不可思議の功力をそなえた「宝珠」にしばしば言及されている。いずれにせよ、3連での「中国」への言及も含め、ツヴェターエフが描く「私」の「昇天」は、単純にキリスト教的、西欧的な「昇天」という概念の枠内に収められることをはっきりと嫌っている。

同様に、《пагодо-завеса》も「聖なる天幕」と解釈することができよう。これらの語が、(ハイフン抜きの)《пагодомузыка》《пагодозавеса》という形にならないのは、語の組み合わせがあまりにも特異である上、《пагода》という語の原義を際立たせる意図もあろう。

一方、《водо-сомущение》の《сомущение》は、сомкнуть(ся) (閉じる)からの派生であると考えられる*18。つまり、水面に物が落ち、広がった波紋がやがて静まっていく様子を、「水が閉じる」と表現しているのである。また、「水による肉体の喪失」は、単なる水死というよりは、「入水自殺」のイメージが念頭に置かれていると考えるべきだろう*19。水のように流れる「大気」を通過してゆく「私」は、あたかも「入水自殺」をしているかのような恍惚感を味わっている。

さて、ここで「大気」の軽さ、滑らかさが、「這い始めたばかりの者たちの髪の毛」に喩えられているのは、「死とは新たな誕生である」という従来からのツヴェターエフの見解を改めて確認するものだ*20。勿論この場合の「死」とは、通常の意味での「死」とは異なる。「万人」の「死」であれば、「天空がくずおれ」「上昇が許されない」のだが、「私」の「死」は、重力の束縛を受けず、「舞い上がる」ものなのだ。

虹のように、あるいは絹のように滑らかに流れる「大気」(イリーダ、イリスはどちらも虹の女神。また、シェマハはアゼルバイジャンの、カシミールはインドの町の名だが、ともに絹織物の産地として知られる)の中を上昇してゆく「私」は、ナーイアス(川や泉を司るギリシア神話の女神)やペリ(ペルシア神話の女神。翼を持つ)とも見紛うほどだが、実は単なる「百姓女」にすぎない。しかしヘルメス——ギリシア神話では死者の魂を黄泉の国に導く役割を果たす——に先導され、「私」は次に、「空(くう)」なる「第三の大気」へと突入してゆく。

第8連 鋭い大気、濾す大気

Седью, как сквозь невод	白毛となる 祖父たちの漁網で
Дедов, как сквозь косу	濾したように 祖母の大鎌で
Бабкину — а редок!	梳いたように—— 疎らだ!
Редок, реже проса	干ばつの黍
В засуху. (Облезут —	よりも疎らな (みな禿げあがって
Все, верхи бесхлебны.)	しまうのだ 上空は凶作だから)
О, как воздух резок,	ああ、いかに大気の鋭いことか
Резок, реже гребня	鋭く そして犬の縮れ毛を
Песьего, для песьих	とかす櫛よりも
Курч. Счастливых засек —	疎らな。幸福な伐採地の——
Редью. Как сквозь прѹсып	疎となって。第一の目覚めの時
Первый (нам-то — засып!)	のように (我らには眠りだが!)
Бредопереездов	妄想を移りゆくときの
Редь, связать-неможность.	疎 結合不能性。
О, как воздух резок,	ああ、いかに大気の鋭いことか
Резок, резче ножниц,	鋏よりも鋭い
Нет — резаца... Как жальцем	いや、カッターよりもだ・・・針のように——
В боль — уже на убыль.	痛みを刺す—— 早くも鎮まり始める。
Редью, как сквозь пальцы...	疎になる 指の間をこぼれ落ちるように・・・
Сердца, как сквозь зубы —	心臓の指の間を。歯で濾すように——
Довода — на Credo	論拠—— わずかに開いた口が
Уст полуоткрытых.	Credo (我信ず) をしぼり出すための—— の歯で。
О, как воздух цедок,	ああ、いかに大気の濾すことか
Цедок, цедче сита	創造の篩
Творческого (влажен —	よりも濾す (泥は——
Ил, бессмертье — сухо).	湿っている 不死は—— 乾いている)。
Цедок, цедче глаза	ゲーテの目
Гетевского, слуха	よりも リルケの耳
Рильковского... (Шепчет	よりも濾す・・・ (神は
Бог, своей — страшася	ささやくのだ 自らの—— 力を
Моши...)	恐れながら・・・)
А не цедче	この大気よりも濾すものは
Разве только часа	裁きの時
Судного...	より他にない・・・

В лому́ту

刈り入れで体を

Жатв — зачем рождаем?
 ...Все́м неумоло́том,
 Все́м неурожа́ем
 Ве́рха... По расще́линам
 Сим — ни вол, ни плуг.
 — Землеотлу́чение.
 Пяты́й возду́х — зву́к.

痛めつけるだけなのに 私たちはなぜ生むのか?
 ...天には
 脱穀もなく
 収穫もなく...この峡谷には
 牛も鋤もない。
 — 地の破門。
 第五の大気は 音。

第8連の韻律パターンは、第7連と全く等しい。1～38行までは3脚ホレイ（女性韻）、最後の4行のみ、（奇数行）—U—U—UU/（偶数行）—U—U—という形だ。《сeдь》《peдь》《цeдкий》などの造語の作り方や用い方も、第7連と酷似しており、この二つの連がいわば姉妹関係にあることがわかるだろう。実際、第8連でも第7連と同様、「私」が新たな「大気」を通過し、次なる「大気」を目指す過程が描かれている。

ここで注意すべきは、「大気」が必ずしも一つずつ全て名指されているわけではないということだ。明確に指示されているのは「第一の大気」＝「密」、「第三の大気」＝「空」、「第五の大気」＝「音」だけであり、それ以外の区分は曖昧である。ちなみにガスパーロフは、「第二の大気」は7連の「湿」、「第四」は8連の「濾過」、「第六」は9連の「休止」、そして最終連の「天空」は「第七の大気」とであると推測しているが*21、まず妥当なところかと思われる。

ともあれ8連では、「大気」があまりにも希薄になりすぎたがために、鋭い痛みすら引き起こす。そのため、第7連での恍惚感とはうってかわって、ここでは凶作や干ばつ、痛みなどのマイナスイメージが主調となっている。

この「痛み」は、誕生の痛みになぞらえられる（「第一の目覚めの時／のように」）が、ここでもまた一般的な意味での「生」と「死」が逆転している。前連では「死」を「誕生」に喩えていたのに対して、今度は逆に、「第一の目覚め」は「我ら」にとっての「眠り」である、すなわち一般的な意味での「誕生」とは、「天空」を目指す「私」たちにとっては「死」に等しいとの見解が述べられているのである。

農耕のモチーフ、正確には、「非＝農耕」のモチーフは、このような文脈の上で解されるべきだろう。つまり、「誕生」とは日々の労苦——「刈り入れ」「脱穀」「収穫」——の中に放り込まれることであり、一方、「天空」にはそのような苦しみは存在しない。「上空が凶作（верхи - бесклевны）」なのは、そもそも「天空」には肉体を養うための農耕自体が必要ないからである（上空に進むに従って次第に「凶作」になっていく様子は、テクスト中にも注意深く描かれている。3連の「ライ麦畑」「田」が「密」だったのに対し、7連の「烏麦畑」は、「獵犬」が軽やかに駆け抜けてゆける程度のものだ。さらにここでの「黍」は、「干ばつ」でもはや見る影もない）。また、ガスパーロフが指摘するように、《бесклевный》という語からは、「人はパンの

みにて生きるにあらず」というキリストの発言が容易に想起されよう# 22。「凶作」のマイナスイメージは、連の終盤ではむしろプラスに転じている。

さて、真空状態の「大気」は、今度はフィルターとして働き始める。既に私たちは第2連で、「網膜で世界を・・・濾し分けた」という一節を見たが、「死」は此岸的なものと彼岸的なものとははっきりとふるい分けるのである。ここで「大気」が、「ゲーテの目よりも、リルケの耳よりも濾す」と評されているのは、極めてユニークな比喻といえよう。創造も昇天も、ある意味では同様に「濾過する」過程なのである。この篩をくぐり抜けたものだけが、真の不死を獲得する。「大気」の篩の厳しさに比し得るのは、おそらくは「最後の審判」のみだ、とまでツヴェターエワは断言している。

ところで、19～22行にかけてのやや複雑なメタファーを理解するためには、ロシア語の慣用表現“уходить (плыть) сквозь пальцы”（指の間からこぼれるようにどんどんなくなる），“пропустить сквозь пальцы”（気づかずに見逃す），“цедить слова сквозь зубы”（不明瞭にもぞもぞ言う）を踏まえなければなるまい。「大気」は指からこぼれ落ちるように、ますます希薄になってゆく。そして、ようやく口の中からしぼり出された信仰告白のように、「論拠の歯」に耐え得るものだけが残されるのだ。ここで用いられているenjambment（句またがり）の効果は、この技法を人一倍愛用したツヴェターエワならではのものである。まず、“сквозь пальцы” “сквозь зубы”という見慣れた表現を呈示しておいて、行を改めてから、さらに生格でそれぞれ“сердца” “довода”をつけ加える。すると、おなじみの表現は一転して、「心臓の指」「論拠の歯」という奇異なイメージへと変貌させられてしまうのだ* 23。ダッシュや多重点の使用によって、この「意外性」はさらに強められている。

このようにして、「私」は第三、第四の「大気」を通過してゆく。次なる「第五の大気」は「音」であると予告され、8連は締めくくられる。

第9連 轟く、そして大気の終わり

Голубиных грудок

Гром — отсюда родом!

О, как воздух гудок,

Гудок, гудче года

Нового! Порубок —

Гуд, дубов под корень.

О, как воздух гудок,

Гудок, гудче горя

Нового, спасибо

Царского. Под градом —

鳩の胸の

轟き——それは私の生まれたところ!

ああ、いかに大気の轟くことか

新しい年

よりも轟く! 盗伐の——

轟き 樫を根こそぎ切り倒すような。

ああ、いかに大気の轟くことか

新しい悲しみ

よりも轟く 皇帝の

礼よりも。雹を浴びる

Жести, гудче глыбы
В деле, гудче клада
В песне, в большеротой
Памяти народной.
Соловьиных глоток
Гром — отсюда родом!
Рыдью, медью, гудью,
Вьюго-Богослова —
Гудью — точно грудью
Певчей — небосвода
Небом, или лоном
Лиро-черепахи?
Гудок, гудче Дона
В битву, гудче плахи
В жатву... По загибам,
Погрознее горных,
Звука — как по глыбам
Фив нерукотворных!
Семь — пласты и зыби!
Семь — heilige Sieben!
Семь — в основе лиры,
Семь — в основе мира.
Раз основа лиры —
Семь, основа мира —
Лирика. Так глыбы
Фив — по звуку лиры.
О, еще в котельной
Тела — 《легче пуха!》
Старая потеря
Тела через ухо.
Ухом — чистым духом
Быть. Оставьте буквы —
Веку.

Чистым слухом
Или чистым духом
Движемся? Преднота
Сна. Предзноб блаженства.
Гудок, гудче грота

ブリキよりも 働く
大隗よりも 大口開けて歌う
民衆の記憶の中の
秘宝よりも轟く。
鶯の喉の
轟き——それは私の生まれたところ!
悶えとなり、銅となり、轟きとなり、
吹雪くヨハネの——
轟きとなる——それはまさに唄う
胸のように——天空の
口蓋、それとも^{リウ}豎琴の鼈甲の
懐か?
戦いのさなかのドン
よりも轟き 刈り入れ時の丸太
よりも轟く・・・うねりを伝う
山のうねりよりも恐ろしい
音のうねりを——神の都テーバイの
長壁を伝うように!
七は層と波!
七はheilige Sieben (聖なる七) !
七は豎琴の礎
七は世界の礎。
豎琴の礎が
七であるのなら 世界の礎は
詩。ゆえにテーバイの
石隗は——豎琴の音に従う。
ああ、まだ肉体の
ボイラー室では——「羽より軽い!」
昔ながらの 耳による
肉体の喪失。
耳に——純粹な魂に
なる。文字は臉に——
ゆだねるがいい。

私たちは純粹な聴覚になって
それとも純粹な魂になって
進んでいるのだろうか? 夢の
先触れの音。至福の先触れの悪寒。
轟く 春分の嵐の

В бури равноденствия.
Темени — в падучке,
Голода — утробой
Гудче...А не гудче —
Разве только гроба
В Пасху.

И гудче гудкого —
Паузами, промежутками
Мочи, и движче движкого —
Паузами, передышками
Паровика за мучкою...
Чередованьем лучшего
Из мановений божеских:
Воздуха с — лучше-воздуха!
И — не скажу, чтоб сладкими —
Паузами: пересадками
С местного в межпространственный —
Паузами, полустанками
Сердца, когда от легкого —
Ох! — полуостановками
Вздоха, — мытарства рыбного
Паузами, перерывами
Тока, паров на убыли
Паузами, перерубами
Пульса — невнятно сказано:
Паузами — ложь, раз — спазмами
Вздоха... Дыра бездонная
Легкого, пораженного
Вечностью...

— Не все ее —
Так. Иные — смерть.
— Землеотсечение.
Кончен воздух. Твердь.

洞穴よりも轟く。
てんかんの——頭頂よりも
胎内の——空腹よりも
轟く・・・この大気よりも轟くものは——
復活祭の墓
より他にない。

そして轟きよりも轟く——
休止となる 力の
間隙となる そして動きよりも動く——
休止となる 粉を運ぶ汽車の
息継ぎとなる・・・
大気（神の最良の合図）
と超—大気との
交替！
甘美な休止だとは
言うまい それは局地から間空間への——
乗換え 心臓の
休止 小駅
肺からの道が閉じるときの——
ああ！——ため息の
半停止——魚の苦悶の
休止 流れの
断絶 減じてゆく蒸気の
休止 脈の
切断——そんな言い方ではわかりにくい
休止というのは嘘 それはため息の
痙攣なのだから・・・永遠
に冒された肺の
底なしの穴・・・

だれもがそうなる
のではない。ある者は——死。
——地の切離。
大気は終わった。天空。

「第五の大気」は「音」である。6連で「もう何も聞かぬ」と宣言してい
「私」に襲いかかるこの「轟音」は、当然のことながら物理的な音ではなく、
抽象的なレベルの、いわば天空的な「音」だ。あたかも天それ自体が唄って

ような（「天空の口蓋」）この「音」こそが「詩」の源泉であることに疑いはあるまい。「豎琴の龜甲（лиро-черепаха）」という奇妙な造語——これもまた、《пагодо-музыка》と同じ構造だ——は、ヘルメスが亀の甲羅から世界最初の豎琴を作ったというギリシア神話に由来しており、この「音」と「詩」との関連をはっきりと示唆している。また、「それは私の生地である」という一節によって、詩人たる「私」の出自が改めて確認される。

さて、この轟く「大気」は様々な「轟音」に比されている。一見、奇妙に思われるこれらのイメージの数々には、実はツヴェターエワなりの裏付けがある。「新しい年」は、前述の長詩『新しき年』で、リルケを失って茫然とする「私」と、新年のにぎわいを対比した一節「新しい年のにぎわいの中、私はいったいどうしたらいいのか？」（572）と響き交わしており、また、切り倒される「樅」は、明らかに第1連の「斧に打たれた白樺」と呼応している（男性名詞である「樅」と女性名詞の「白樺」は、スラヴ神話では重要な木であり、しばしば前者は男性を、後者は女性を象徴するものとして対にされることを想起されたい）。内戦を連想させる「戦いのさなかのドン」は、第4連の「モスクワのチフス」の延長線上にあるし、その同じ4連の「門」の中に私たちが認めた「ターバイ」の影は、ここで改めてその名を言及される。何よりも強烈なのは、またしても復活祭のイメージだ。そもそも復活祭は、絶え間ない歌声と鐘の音、そして“Христос воскрес!” “Воистину воскрес!” というかけ声が繰り返される、いわば「轟く」祝祭である。実際、ツヴェターエワがブロークの死を悼んだ詩には、次のような一節が見られる。

Днепром разламывая лед,	ドニエプルとなって氷を碎き
Гробовым не смущаясь тесом,	棺の薄板にも臆せず
Русь — Пасхою к тебе плывет,	ルーシは——復活祭 ^{パスクハ} となってあなたへと流れる
Разливом тысячеголосым...	千の声の氾水となって・・・

(193)

「第五の大気」の「轟き」は、ここで完全に復活祭の歓喜の轟音と重なり合っている。「吹雪くヨハネ（Вьюго-Богослов）の轟き」という不可思議な表現——またしても、《пагодо-музыка》型の造語——も、聖ヨハネ（Иоанн Богослов）の日に生まれたツヴェターエワがこの聖者に対してある種の思い入れを抱いていたということばかりでなく、復活祭の早課（заутреня）の後に行われる聖体拝領式（литургия）で、ヨハネ音書の冒頭“В начале было слово...”が朗読されることを思い出せば、やはり一の「復活祭」テーマに即したものであることがわかるだろう。無論、8連での「裁の時」への言及を踏まえるなら、「ヨハネ」から「黙示録」を連想しても不思議でない。

「七」をめぐるユニークな考察については、リルケに宛てた書簡（26年5月12日）の中で、それがロシアにおいていかに特別な数であるか（「7はロシアの数で！」）を滔々と述べていたのが思い出されよう。「第七の天国」などの表現を挙げ

て、「ロシアでは空は七つあるのです」とリルケに語りかけたこの一節が、『新しき年』やこの『大気の詩』での独特の多層的「天国」像の出発点となっているということはこれまでも指摘されてきたが（わざわざ《heilige Sieben》というドイツ語が用いられているのは、リルケへの手向けでもあろう）、『新しき年』では単に「天国の上にもまた別の天国がある」と述べられたに留まっているのに対し、ここでは、世界の基礎が「七」であり、豎琴の基礎もまた「七」である（テーバイの城壁を築いたアムピオンの豎琴が七弦だったのを想起されたい）なら、「世界の礎」は「詩」なのだという極めて強引な論理展開によって、独自の「詩至上主義」が導き出されている。しかもそれは、文字としての詩ではなく、「音」としての詩だ（1926年に書かれたエッセイ『批評をめぐる詩人』 *Поэт о критике* の中でツヴェターエフは、詩を書く時に自分は「耳に従って」と告白している。まず初めに、「何かメロディーの、あるいはリズムの図」が与えられる。自分の仕事はそれを「忠実に聞き取る」ことだけなのだ、と）。

今や「私」は「純粋な耳」となる。「耳」から靈感を得るツヴェターエフにとって、「純粋な聴覚」はもはや「純粋な魂」と見分けがつかない。一方で、「悪寒」や「てんかん」、「頭頂」といった生理学的語彙の使用は、この「轟音」が、瀕死の病人が体験する「耳鳴り」という肉体的現象とも呼応していることを、私たちに意識するよう促している。

さて、「音」に満たされた「第五の大気」は、どうやらこれまでの行程がいよいよクライマックスに近づいているらしいことを予感させる。そして折しも、それまでテンポよく「昇天」の過程を後押ししていたホレイのリズムが、ふいに断続的なロガエードに転換するのである。54行目の《В Пасху.》から76行目までは、—U—U—U—U—Uという変則的韻律形（もっとも、ツヴェターエフの作品中にはしばしば用いられる形であるが）が現れ、しかも脚韻パターンもABAB型からAABB型に変じており、明らかにここで何か大きな「変化」が生じているのが感じられるだろう。この箇所では描かれているのは、第4連で生じた「肺の機能停止」が、ついに「心臓の機能停止」をもたらす（肺からの酸素の供給が途絶えることで、次第に心臓の鼓動が弱ってゆく）過程である。幾度も繰り返される《Паузами》という語は、（韻律形から判断すると）ロシア語としては異例の「二重母音」扱いをされており、ただでさえ変則的なロガエードのリズムをさらに「半停止」「断絶」させてしまう。それはまさに、死につつまる心臓のパルスのリズムだ。

そしてついに、「昇天」が完了する瞬間が訪れる。生理学的イメージと哲学的・宇宙的イメージとが見事に融合した「永遠に冒された肺の底なしの穴」という一節は、結核に冒され、無惨に穴の開いた肺を、否が応でも私たちに想起させるだろう（「冒す」=поразитьは、「病原菌などに感染する」という意味でしばしば用いられる語である。たとえば、“Туберкулез поразил легкие.”のように）。さて、結核に冒され、「私」を死に至らしめた「肺の底なしの穴」は、しかし同時に体内から「永遠」へと通じるブラックホールでもある。第2連で、扉を開いた「私」に待ち受けていた「夜

の完全なる神性への道」「完全なる不可視への道」の情景を、今さらのように私たちは思い出す。そして、結核の一種に“милиарный туберкулез”——Milliumとは「黍」という意味だ——という、極めて危険なタイプの症例があるということも（8連「干ばつの黍」）。これは、結核に冒された器官がキビ粒大の結節に被われることからその名がついたもので、最近になるまで不治の病と恐れられていた。これまで私たちは『大気』の詩を読みながら、当然のここのように「大気」の中を通過していると考えていたが、実はそれは死にゆく体内を巡る旅程でもあったのだ。

このようにして「大気」は終わる。断末魔のロガエードの後に、再びホレイが、しかも7連以降の6音節に統一された軽快なホレイではなく、2連から5連までで用いられていた、（奇数行）—U—U—UU／（偶数行）—U—U—という形が現れて連を締めくくる。「大気」が終わったその先には、「天空」が「私」を待っている。

第10連 激しい音楽、あるいは尖塔が意味に追いつく時

Музыка надсадная!	激しい音楽!
Вдох — всегда вотще!	ため息は——いつも空しい!
Кончено! Отстрадано	終わった! 大気の
В газовом мешке	ガスの袋で
Воздуха. Без компаса	苦しみ抜いて。羅針盤のない
Ввысь! Дитя — в отца!	上昇! 子が——父へ!
Час, когда потомственность	それは血のつながりが
Ска—зы—ва—ет—ся.	あ・ら・わ・に・な・る・時。
Твердь! Голов бестормозных —	天空! 抑えの効かぬ頭たちの——
Трахт! И как отсечь:	激突! どうやって切り離すかという
Полная оторванность	頭を肩から
Темени от плеч —	完全にもぎ取り——
Сброшенных! Беспочвенных —	肩は捨ててしまう! 地を持たぬ者たちの——
Грунт! Гермес — свои!	土壌! ヘルメスも自らの肩を捨てる!
Полное и точное	翼を持つ頭の
Чувство головы	完全かつ正確な
С крыльями. Двух способов	感覚。他に方法は
Нет — один и прям.	ない——ただ一つの直接的方法。
Так, пространством всосанный	そして空間に吸い込まれて
Шпиль роняет храм —	尖塔が寺院を
Дням. Не в день, а исподволь	日々へと落とす。一日にではなく 徐々に
Бог сквозь дичь и глушь	神は感覚の僻地と奥地を
Чувств. Из лука выстрелом —	貫く。弓から放たれた矢となり——

Ввысь! Не в царство душ —	上昇する! 魂の王国ではなく——
В полное владычество	額の完全なる
Лба. Предел? — Осиль:	支配の中へ。限界? 超えよ。
В час, когда готический	ゴシックの寺院が
Храм нагонит шпиль	自らの
Собственный — и вычислив	尖塔に追いつく時に——そしてすべてを
Всё — когорты числ! —	数えつくし——数の軍勢を! ——
В час, когда готический	ゴシックの尖塔が
Шпиль нагонит смысл	自らの
Собственный...	意味に追いつく時に・・・

第10連（33行）は、韻律と行数という点から考えると、前半部分の締めくくりだった4連（8行）と5連（25行）を合わせた形に等しい。また、《отстрадаю》《в ... мешке》など、4連で用いられた語彙も反復される。一度出てきた「メロディー」をフィナーレで繰り返すのは、いわば作曲の常套手段だ。ここまで自在に転じてきたリズムも、まずは無難に終結する。

さて、第4連では肺が《каменный мешок》と呼ばれていたが、10連では大気圏が《газовый мешок》と評されている。前連で見た、体内世界と宇宙のイメージとのパラレルは、もはや否定しえないだろう。「天空」を目指す者にとって、地表を取りまく「大気」ですら、肉体と同様の「枷」にすぎなかった。そのどちらをも脱出してしまった「私」は、『新しき年』で描かれていた、はるか上空から自分の肉体を眺め下ろす「リルケ」の視点を、ついに自ら獲得したのである。かつて「私」は「感覚」を軽蔑し、視覚や聴覚が失われる度、歓喜していたが、肉体的な感覚が失われた結果、いわば真の、「完全かつ正確な感覚」が実現される。

「子が——父へ!」という一節は、御子たるキリストが昇天し、父なる神の元へ帰ったことを指しているのと同時に、前述のヘラクレスが断末魔の苦しみした後、父ゼウスと同じ不死の神々の仲間入りをしたことをも想起させよう。ところで、この最終到達地点たる「天空」は、奇怪なイメージに満ちている。肩から下を切り落とされた「頭」が空中を飛び回る世界など、「第七の天国」というイメージにはあまりにもそぐわない。しかしここで私たちは、伝説の詩人オルフェウス——リルケがあの名高いソネットを捧げた——の末期を思い出さねばなるまい。愛妻エウリディケを黄泉の国から連れ戻すのに失敗し、失意の日々を送っていたオルフェウスは、トラキアの女たちに惨殺され、四肢を引き裂かれたのだった。その頭部と豎琴はヘブロス川に流されるが、やがてレスボス島の海岸で拾われ、埋葬される。それ以後、この島には素晴らしい詩人や歌手が生まれ、また鳥さえもが美しい声で鳴くようになったのである。ツヴェターエフがこのエピソードに強い印象を受けていたことは、ヘブロス川を流れながら悲しい声で唄い続けるオルフェウスの頭と豎琴を描いた1921年の作品《Так плыли: голова и лира...》(241)からもうかがえよう。「もぎ取られた頭」のイメ

ージは、明らかにこのオルフェウスの死の情景から生まれている。死せるオルフェウスに唯一残された「頭」と「豎琴」は、いわば唄うために必要な最低限のインストゥルメントだ。かくして肉体は究極にまで殺ぎ落とされ、「轟音」は「音楽」に昇華する。

一方で、肉体の全ての機能が停止した後に「頭」だけが生き残っている状態を、私たちはごく普通の死の情景として知っている。医学の進歩により臓器移植が可能になった現在、「脳死」をめぐる様々な議論が行われているが、実はこの「脳死」（心臓など他の臓器が動いているのに脳が機能停止する状態）が発生するのは死全体の約1%に過ぎず、多くの場合は「心臓死」の方が先に訪れるのである*24。これまで私たちは、肺と心臓とが停止する様子を目撃してきた。しかし、心臓が停止してから脳が停止するまでには、自然の状態でも若干のタイムラグがあるのが普通である（数多く報告されるいわゆる「臨死体験」の例は、肉体が死んだ後でもまだ内的意識が残っている状態を反映していると考えられる）。ある意味でツヴェターエフは、恐ろしいほど冷静に臨床死の過程を観察している。

さて、頭が肩を捨ててしまうのと同様に、「ゴシックの尖塔」もまた、建物そのものを捨て去ってしまう。ここで「ゴシック寺院」という語に込められたイメージは、リルケが「中世の神」（『新詩集』）*25で描いた「大聖堂」、あるいはそれ以外にも、彼の作品中でしばしば描かれている壮麗な寺院——信仰を物質によって保証しようという人間の浅はかな試み——と共通するものと考えてよいだろう。「重しとして（神の昇天を阻むために）・・・神をつなぎとめ」るために築かれた「大聖堂」など、ここ「天空」では不要だ。寺院を「日々」＝此岸へと置き去りにして、「尖塔」はひたすら「上」を目指す。最後の7行で描かれる情景——取り残された「寺院」が「尖塔」を追いかけ、その「尖塔」はさらに「自らの意味」を求めて上昇してゆく——は、まさに圧巻である。さらに、「すべてを数えつくし」「数の軍勢」といった表現にも、私たちはリルケの影を見ることができよう。リルケの作品において、「数」という語はしばしば有限の世界を表現するものとして用いられている。たとえば、『オルフォイスへのソネット』第2部13番「あらゆる別離に先んじよ・・・」の最終連を思い出してみよう。

充溢した自然の、用いられた貯えにも、鈍く黙した
貯えにも、——それら言いしれぬ総計に
歓呼して君を加算せよ、そして数を絶せよ。

* 26

「君」自身もまた「数」の一つであることを自覚し、なおかつその「数」を無力化してしまうこと——「すべてを数えつくし」てしまうとは、まさにそのような境地を意味しているのではないだろうか？そしてその時にこそ「限界」は超越され、事物は自らの「意味」と合一するのだ。斯くして「リルケ」に誘われ「彼岸の散策」に出発した「私」は、リルケのオルフェウスが目指したのと同じ地点に立つ。

結びにかえて

ツヴェターエフが初めてアフマトフと会ったのは、独ソ開戦を間近に控えた1941年6月のことである。ツヴェターエフが彼女の詩を愛し、長らく敬意を抱いてきたことはよく知られている。しかし、革命後に両者が辿ってきた道のりは、数日の会見だけではもはや埋めようもないほどの溝を二人の間に作っていた。この時アフマトフは、『ヒーローのないポエマ』の断章をツヴェターエフに読んで聞かせたが、彼女はそれをまったく時代遅れのものと感じた。一方、ツヴェターエフが贈った『大気の詩』を、アフマトフは後に「ザーウミ」と評したのだった。

今や私たちは、それが「ザーウミ」という言葉だけでは括れないことを知っている。『大気の詩』はむしろ、愚直なほどロジカルな作品である。いずれにせよ、亡命先から帰国後、夫と娘の逮捕を目の当たりにし、窮乏生活の中でもはや精神的にもぎりぎりのところまで追いつめられていたツヴェターエフが、他ならぬ『大気の詩』を選んでアフマトフに贈ったという事実には、私たちは思いを致すべきだろう。リルケの死に触発され、自らも「彼岸の散策」に出発したツヴェターエフの『大気の詩』は、いわば詩による臨死体験だった。「知る」ために書かれたその作品を、死を目前に控えたツヴェターエフが改めて反芻したのは、決して偶然ではあるまい。それから2カ月余の後、ツヴェターエフは縊死する。そしてついにこの作品を理解することのなかったアフマトフは、望むと望まざるとに関わらず、結果的には雪どけまでを生き延びることになるのだ。

【注】

1. ツヴェターエワ生誕百周年に際して行われたアンケートに答えて。
(Вестник русского христианского движения, № 165, с. 150, 1992.)
2. М. Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. (М.: Эллис Лак, 1994-95), т.6, с.272.
3. Л. Чуковская. *Записки об Анне Ахматовой*(М.: Согласие, 1997), т.1, с.365.
4. 本論で引用するツヴェターエワの詩テキストは、特別の注記がない限り、Марина Цветаева. *Стихотворения и поэмы* (Е. Коркина編、Б-ка поэта. Большая сер. Л.: Сов. писатель, 1990)に依拠している(以後は頁数のみを表示。また、日本語訳は筆者による)。
5. М. Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. т. 3, с.785.
6. 『大気の詩』をめぐる主要先行研究として、以下の3点を挙げておく。
《Поэма Воздуха》 Марины Цветаевой. 2-ая международная научно-тематическая конференция. Сб. докладов, М., 1994.
- А. Саакянц. 《Написала, чтобы узнать》.— В кн. А. Саакянц. 《Все понять и за всех пережить》, М., 1993.
- М. Гаспаров. 《Поэма Воздуха》 Марины Цветаевой. Опыт интерпретации.
— В кн. М. Гаспаров. *Избранные труды*. Т. 2, М., 1997.
7. Славянская мифология. Энциклопедический словарь(М., 1995), с. 262.
8. М. Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. т. 6, с. 375.
9. ツヴェターエワ作品における「キリスト」というテーマは極めて興味深いものであるが、本論の主旨に外れるためここでは追究しない。ツヴェターエワの作品中で、「キリスト」のモチーフがとりわけ重要な役割を担っているのは『終わりの詩』であるが、これについては拙論「マリーナ・ツヴェターエワの『終わりの詩』」(「ロシア語ロシア文学研究」27号)を参照されたい。
10. 晩年のゴーゴリや、トルストイ、ドストエフスキーらがオブチナ修道院を訪れ、また、『カラマーゾフの兄弟』のゾシマ長老の人物像に同修道院の長老アンブローシーの面影が色濃く反映していることは周知の通りである。См. *Оптина пустынь. Русская православная духовность*, М., 1997.
11. Оуиディウス『変身物語(下)』(中村善也訳、岩波文庫、1984) p. 26.
12. М. Н. Ботвинник, М. А. Коган и др. *Мифологический словарь*, Минск, 1989, с. 53.
13. М. Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. т. 3, с.786.
14. 立花隆『脳死』(中公文庫、1988) p. 136-153.
15. *Праздников праздник. Православный сборник о Пасхе*, М., 1993, с. 26.
16. グスターフ・シュヴァーブ『ギリシア・ローマ神話Ⅰ』(角信雄訳、白水社、1988) p.93.
17. М. Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. т. 3, с.786.
18. О. Г. Ревзина の示唆による。

19. ツヴェターエワはプラハ滞在時代に、市内を流れるブルタヴァ川の情景に触発され、たびたび「入水自殺」のモチーフを作品中に取り入れている。

но камнем в реку けれどこの4世紀のうちに
Нас-то сколько 私たちの何人もが
За четыре века! 石となって川へ身を投げた!
(《Пражский рыцарь》, 367)

Вода — любит концы. 水は終わりを愛する
Река — любит тела. 川は屍体を愛する
(《Ночные места》, 368)

また、『ねずみとり』 Крысолов(1925)で、笛吹き男がハメルンの子供たちを連れ、湖に沈んでゆくという結末も、現実世界から逃れ、彼岸という理想境に到るための手段としての、一種の「入水自殺」であると考えられることもできよう。

20. たとえば《Сивилла — младенцу》(294-295)を見よ。
21. М. Л. Гаспаров, 前掲書, с. 184.
22. М. Л. Гаспаров, 前掲書, с. 181.
23. 「心臓の指」という奇妙な表現は、リルケを踏まえている可能性がある。

わたしの目の光を消してよろしい。あなたが見えます。
耳をふさいでもよろしい。あなたの声は聞こえます。
足がなくなっても、あなたのところへ歩いて行けます。
口がなくても、あなたを喚び出すことができます。
腕をへし折ってごらんなさい。手の代わりに心臓で
あなたをつかんでみせます。
心臓を止められたら、脳が鼓動を打てばよい。
脳に火を放たれたら、
血液の流れにあなたを乗せて運んでいきます。

(神品芳夫編・訳『リルケ詩集』 小沢書店、1993、
p. 77より。下線は引用者による)

これ以外にも、『大気の子』にはリルケの作品を意識していると思われる箇所が多数あるが、それらについての本格的な検証は機会を改めて行いたい。

24. 立花隆『脳死』 p. 21.
25. 神品芳夫編・訳『リルケ詩集』 p. 99.
26. 生野幸吉訳『リルケ詩集』(白鳳社) p. 163.