

ブリューソフの初期詩篇について

鈴木 喜久男

はじめに

ロシア象徴主義文学運動は1890年代に、ペテルブルクにおいて、雑誌「北方通報」を中心として、メレシコーフスキイ、ヴォールキンスキイらによって形成されたが、同じ頃にモスクワではヴァレーリイ・ブリューソフが独自の運動を開始し、むしろこちらの方がペテルブルクのグループよりも先に象徴主義の旗を掲げることになった。のちにペテルブルクのグループとモスクワのグループは合流し、ブリューソフはその中心的人物となるわけであるが、これは直線的に進行したわけではなかった。

1894年に詩文集『ロシア象徴派（Русские символисты）』第一集を出版して世に出たブリューソフは翌年に処女詩集《Chefs d'œuvre》（傑作）を世に送り、その翌年には第二詩集《Me eum esse》（彼が私であること）を出版するが、その後、第三詩集《Tertia vigilia》（第三の夜衛）を出版するまで、ほぼ四年間ほとんど作品を発表していない。したがって、詩人たらんと決意する以前の作品を別にすれば、1894-96年をブリューソフの創作第一期と考えることができる。本稿は、この時期のブリューソフの詩作品の特徴を明らかにするとともに、その後の沈黙の意味を探り、同時にロシア象徴派の成立過程の一側面を考察しようとするものである。

I 詩文集『ロシア象徴派』

ブリューソフはフランス象徴派を知るまで、象徴派風の詩は書いていなかった。彼が師と仰いでいたのはネクラーソフ、レールモントフ、ナートソンであった。ナートソンに魅せられ、美麗な文句をふんだんに用いて詩を書いたり、自分をペチョーリンに見立てて恋愛体験を綴ったり、『悪魔』『ムツィリ』を真似て長詩を書いたりしていたが、いっぽう早くからハイネに傾倒し、その詩を翻訳したりしていた。

ブリューソフがヴェルレーヌやメーテルリンクの名を知ったのは1890年頃らしいが、彼が象徴詩に没頭するきっかけとなったのは「歐州通報」1892年9月号に載ったジナイーダ・ヴェンゲーロヴァ⁽¹⁾の評論であった。それはブリューソフにとってまさしく天啓であった。象徴詩に人生を賭けることを決意した彼は2年後の94年に、友人ランクとともに詩文集『ロシア象徴派』第一集を刊行し、象徴主義を自称したロシア最初の詩人となった。

この詩文集について第一に指摘すべきことは、ブリューソフが象徴派詩人としての出発に際してマラルメを師の一人と仰ぎ、その模倣につとめたということである。作品に即してこのことを検討してみよう。まず詩篇の冒頭に掲げられた詩——「蒼白い月の光に／薔薇の色は消え／春の苦悩を語るお伽噺は／氷塊となって凍りゆく／最初から結末まで／夢は喪服に包まれ／色彩の沈黙によって／その花飾りを編まれている／若い幻想の光の下／空虚の花壇の上に／和音の薔薇は咲かず／とりとめない夢の窓を通して／眠らされた夢想は／ダイヤモンドの星を見はしない」。この詩は明らかに次のマラルメのソネットの模倣である。「無上の遊びに沈溺して懷疑の中に／ダンテル編みの窓掛は自づと消えて／冒瀆のように寝床を露に見せるが／その永遠の空虚の相を示すばかり／絡み合ふ唐草飾り花飾りの白と白との／一面に縛れに縛れたこの真白さが、蒼白い／窓玻璃にあたって消えて、屍衣で覆ふ／白さにまさり翩翩とひるがへってゐる／けれども夢で金色に彩られる人の心には／音楽的な空洞の虚無を湛へて／悲しさうにマンドールが眠っている／如何なる腹でもない、楽器の胴から、人が／天空の窓に向って、子として生れ出ることを／得たかも知れぬと思はれるそのマンドールが」（鈴木信

太郎・訳）。訳詩では不明瞭になるが、いくつかの語はそっくりマラルメから摂っているし、夜の薄闇の中で色彩が消えて沈黙がすべてを支配するというイメージも、詩人の靈感の沈黙というテーマも、マラルメに倣っている。だが「蒼白い月の光に」とか「最初から結末まで」とか「ダイヤモンドの星」といった平俗な言い回しは、マラルメの詩に見出されるはずもない。またマラルメのソネットでは、彼にとって、「憧れ、渴望」を意味する ⁽²⁾L の音が二十三回使われ、音的効果をあげているが、ブリューソフの詩では際だった音の効果は見られない。マラルメが、窓に掛けた白いレースのカーテンという具体的かつ鮮明なイメージから出発し、語のもつイメージの連関によって無限に大きな世界を感じさせてゆくのにたいして、ブリューソフの詩が素人芸の域を出ないのは、具体的なイメージに欠け、しかも沈黙と不毛のテーマを最初から最後まで平板に繰返しているに過ぎないからである。

マラルメの模倣に関して、いまひとつ例を挙げよう。「繡子の庭に／金色に輝く妖精たち／いつ私は見つけるだろう／氷の小径を／恋する水の精たちの／銀色の水沫／どこで嫉みの壁が／お前たちの道を遮るのか／不可思議な壺は／炎に照らされ／幻想の飛翔の上で／夕映は凍てついた／帳の闇の向こうに／埋葬の骨壺／瑠璃色の蒼穹は／いたずらに星を待たない」。この詩は明らかに『半獣神の午後』の模倣である。ヴァディーミル・ソロヴィヨフはブリューソフのこの詩を、美辞麗句を並べてはいるが要するに出歯亀がその欲望を告白しているにすぎない、と酷評したが、これは鋭い指摘であった。すなわち、『半獣神』においては、ニンフは同時にエロスの象徴であり、美の象徴であり、イデアの象徴であり、したがってニンフに対する欲望は、エロティックな願望であり、美を不滅のものとしたいという芸術的創造（詩作）の願望であり、イデアを永遠に定着させたいという願望であって、この多重構造が『半獣神』全篇を貫いているのであるが、ブリューソフの詩は表層のみの模倣にすぎず、それゆえに、ソロヴィヨフが指摘したように、性的願望を「詩的」な言葉で粉飾したにすぎないという印象をあたえるのである。

ブリューソフのマラルメ模倣がいかなるものであったかについて、二篇の詩に即して述べたが、『ロシア象徴派』第一集に収められたその他の詩をみると、ヴェルレーヌの影響が色濃いように見受けられるが、より正確には、ヴェルレーヌが受け継いだデボルトニヴァルモールの感傷的ロマン主義や、あるいはハイネの恋愛詩の影響が強いと言ったほうがよいだろう。星、夢、沈黙、幻想、闇といった言葉が頻繁に用いられながら、テーマが感傷的で現世的であるのが特徴である。

このようにブリューソフはその出発点において、一方では新奇性によって世の注目を集めるためにマラルメを模倣し、他方、いわば前時代的なロマンティックな詩を世に問うているが、こうした二面性は象徴主義運動の全期間を通じてブリューソフを去ることはなく、結論的にいえば、ブリューソフにとって前者は一時的・意図的なものであって、後者の方が本質的であったといえる。

さて『ロシア象徴派』第二集は第一集刊行の半年後の 1894 年末に、第三集は 95 年夏に出版された。ブリューソフとミロポーリスキイ（ランク）以外にも数人が寄稿しているが、その多くは ブリューソフの変名で、その他の者についてもミロポーリスキイ以外、以後二度と文学史に登場しない。

第二集、第三集において、新奇性はさらに大胆に追求されるが、たとえば詩行で菱形をつくった幾何学形詩『菱形』（ただしマルトフ作。第二集）やブリューソフの一詩『О, закрой свои бледные ноги.』（第三集）では、視覚的効果あるいは外的形式の新奇性がめざされており、当時のブリューソフ一派の象徴詩理解の浅さを示しているし、音的効果を狙った場合も、たとえば『Шорох』（第二集）のように、たんに遊びに終わっている。

いっぽう、婚礼の床でなぜか思い出が甦ると歌った詩「失せしものへの想い、過ぎ去りしものへの想い、おまえたちはなぜ今？……」（第二集）や、『（マルスリース・ヴァルモールの）書簡より』と

題された、「愛しい人、許してね、私、愛し合っていた／あの頃の誓いを繰返したいの／慣れ親しんだ言葉も、もし愛あたためれば／また新鮮なものになるわ／……」（第二集）といった詩のように、感傷的ロマン主義そのままの作品が、第一集と同様に詩篇の大きな部分を占め、こうした素朴で古風な詩は、モダニズムの流れのなかでいささか異和感をあたえる。

「るり色の月（месяц）に照らされて／あらわな月（луна）が昇ってくる……」という一節ゆえにソロヴィヨフによって気違い沙汰だと決めつけられた『創作』（第三集）はマラルメの『詩の贈物』を下敷きにしていると考えられるが、以後マラルメの模倣はほとんど見られなくなる。フランス象徴派にたいするブリューソフの関心は結局マラルメのイデアリスムに向かうことなく、世纪末頽唐主義へと大きく傾斜してゆくのである。

ひとつ付け加えておくなれば、第二集、第三集には第一集ではまだ見られなかったブリューソフの古代趣味があらわれている。それは「ネロの秘密の地下牢に繋がれた女奴隸のように」（第二集）という詩句や『学者』（第三集）と題された詩にも見られるが、もっともはっきりあらわれているのは「彼女は鬱蒼たる茂みの中に俯せ………」ではじまる詩（第三集）で、そこでは凌辱された少女と、処女神の死、ローマの滅亡、ヤヌスの死とが重ね合わされて歌われている。頽唐派の古代趣味について言えば、その憧憬の対象は主としてビザンチンであった。古代ローマへの憧れが失われたわけではないが、それでも彼らが好んだのは黄金時代ではなく衰退期であり、カエサルや大カトーではなくネロやヘリオガバルスであった。ブリューソフの古代趣味は少年時代に始まり、晩年まで失われることがなかったが、『ロシア象徴派』第三集にマラルメの『秋の愁訴』が収録されていることに示されるように、いっぽうでは彼は頽唐派の没落趣味に敏感に反応しながら、他方では、当時の日記にしるされているスルラ崇拜の告白からもわかるように、黄金時代のローマへの憧憬も持ちつづけ、むしろこちらの方が持続し、『勝利の祭壇』を生むことになるのである。

II 処女詩集 « Chefs d'œuvre »

1895年に出版され、半年後に改訂版の出たブリューソフの第一詩集『Chefs-d'œuvre』は、そのテーマの新奇性によって注目を集めた。この詩集のもつ特徴の第一は異国趣味である。「ブリューソフの異国趣味はほとんど『Chefs-d'œuvre』に見出される」。それゆえブリューソフはしばしば高踏派に比せられた。彼は「メルキュール・ド・フランス」誌に寄せた公開書簡（1909）やゴーリキイ宛ての手紙（1900）のなかでは高踏派との違いを強調しているが、いっぽうスタニュコヴィチ宛ての手紙（1909）のなかでは、多くのモチーフを高踏派に負っていることを、みずから認めている。まず一例を挙げてから、ブリューソフの詩のもつ異国趣味の特徴、高踏派との相異について論じよう。「ゴダバリ川のせせらぎに浮かぶ／広い葉、バナナの葉よ／静かな朝、早く、早く——／愛と信仰に力を貸しておくれ／蘭とミモザを／眠たげな波にのせて運び去り／希望で涙を乾かしておくれ／私の花冠をそっくりそのまま運んでおくれ／そしてバナナの葉、広い葉が／遠く、霞の中に／見えなくなったら／私は野に出てお祈りをする／「幸福」の神様、あなたを崇めます／厳しいカーマ様、あなたを崇めます／私は耳輪を、神殿の入口にお供えする／広い葉よ、バナナの葉よ／もしあまえが荷物を落したら／静かな朝、早く、早く——私はお護りを全部捨ててしまう／ゴダバリのせせらぎに沿って／悲しみに身をまかせながら私は歩く／無分別なこの舞妓を／カーリ様は寛して下さるでしょう」。ルコント・ド・リールの歌った古代インドとブリューソフのこの詩を比べてみると、両者は没個性という点において共通しているが、以下の点では対照をみせる。(1)ブリューソフがロマン主義的なテーマを扱っているのに対して、ルコント・ド・リールはロマン主義的なものを拒否する。(2)後者の詩を

貫く厭世感が、前者の詩からは感じられない。(3)ブリューソフの詩は、ルコント・ド・リールにとっての古代インド哲学のような世界観を欠く。(4)ブリューソフの詩には、高踏派のもっとも著しい特徴である造形美がない、というよりもそれを目的としていない。

両者は没個性において共通すると述べたが、実際はその没個性の意味内容は両者において著しく異なる。ルコント・ド・リールの場合、没個性とは、もちろん彼の詩に個性がないという意味ではなく、自我・個性を対象の中に没入させるということであり、ブリューソフの場合は、詩の物語性・フィクション性のために自我を消去するということである。このことを具体的に明らかにするために二、三例を挙げよう。『イースター島にて／呪術祈禱師の黙考』と題された詩の語り手はイースター島に住む医師である。日没後の薄靄の中、彼は巨石像のあいだをさまよい歩く。祈禱師は、靄に隠れて見えない巨人の顔が怖ろしく峻厳なのを知っている。多くの疑問が彼を悩ます。この巨人の群を作ったのは誰なのだ？ われわれ哀れな種族は何者なのだ？ 祈禱師は知っている、自分たちには巨石像を作る能力がないことを。かつてこの島を支配した者たちが作ったにちがいない。しかし時がすべてを覆い隠してしまった。巨人がたったひとつでも疑間に答えてくれたら！ しかし巨人は黙して語らない……

『アナトリオ／十八世紀ヴェネツィアにて』では、朝焼けの中、ゴンドラを漕いで修道院からそっと出ていく男を、彼と一夜を過ごした修道女が見送っている。彼女は他のシスターたちとともに礼拝堂で祈りを捧げるが、心は乱れている……。

S F詩とも呼ぶべき『彗星より』の語り手は異星人である。「作者はある彗星に住む恋人たちの心情を描いている。彼らの星は太陽系に入ってきた。と、彼らの深紅の空に、輝く球—— 地球が見える。疑問が頭をもたげる—— この惑星には理性をもった生物がいるのだろうか」。

インドの舞妓もヴェネツィアの修道女も詩人の分身ではなく、イースター島の祈禱師も詩人の知的好奇心の投影にすぎない。作者は作中人物の影に隠れてしまう。こうした創作態度はブリューソフの一生を貫いており、短編集『地軸』、同『夜と昼』のような小説作品や、『人類の夢』のような詩集中に、そのもっとも顕著な例を見出すことができる。

ロマン派以来の異国趣味は大雑把に言って二つの特徴をもっている。すなわち(1)世界観の拡大、新たな自我の発見と、(2)現実逃避、厭世感、「世紀病」である。ルコント・ド・リールの詩にはこの両者がともに含まれており、世紀末の詩人たちは主に(2)を受け継いだわけであるが、ブリューソフはと言えばどちらでもなく、彼の異国趣味とは、新テーマの開拓であり、手法の多様性の追求であり、知的探求心の顯われだった。

『Chefs d'œuvre』の第二の特徴はエロティズムである。『予感』と題された詩では、エロティズムとともに、先に特徴として挙げた異国趣味が見られる。「私の愛はジャワの焼けつくような真昼／眠りが死の芳香をふりまく—— あそこでは蜥蜴が目を閉じてじっとしている／ここでは大蛇が樹幹に巻きついている…… 行こう、私はここだ！ 二人で楽しむのだ／蘭の花冠をかぶって戯れ、走り回り／貪婪な蛇のつがいのように体をからみ合わせよう／昼が忍び寄る、お前の目は閉じられる／それは死だ、私は巻き簾の屍衣で／お前の動かぬ体を包み込もう」。『ロシア象徴派』には愛の詩が多く収められていたが、肉欲・官能の世界はまだ見られなかった。「抱き合う」「体をからみ合わせる」といった表現は、『Chefs d'œuvre』の中に繰返し見出されるが、この『予感』に見られるように、エロティズムはつねに死を伴っている。このことは以下に一節を挙げる詩においても明らかである。「……／俺たちは身を震わせ、回廊の冷たい／床の上にころがり／蛇のように身をからみ合わせる／夜の薄闇に包まれて／だが、あの同じ玄妙な音が聞こえ／俺は手探りでお前の喉をさ

がし／思いきり締めつける——そしてすべては／呻吟に終わる」。じつは相手の女は修道女、舞台は中世の修道院であって、エロティスムとサディスムと死が瀆神と結びついている。

第三の特徴である死のテーマは、あるときは先に述べたようにエロティスムと一体となり、またあるときはネクロフィリアとなってあらわれる。『癩病人／墨絵』と題された詩は好例であろう——「……／暗い穴ぐらの方へ放り出され／死人は狼狽したように身震いした／馬はいななき後脚で立ちあがる／馬の眼の前、道ばたで／癩病やみの死骸はにやりと笑った」。

あるときはエロティスムと、あるときは死と結びついてあらわれるサディスムを第四の特徴とすることができる。ブリューソフがこうしたフランス頽唐派が好んだテーマをロシアに導入しようとして意図的に用いたということは、たとえば『過去』と題された詩について、エロティスムとサディスムの雰囲気だけでできている詩であり、内容は実に空疎だ、と彼自身が認めていることからもわかる。

先に瀆神について触れたが、反宗教・反道徳を五番目の特徴とすることができる。

以上の特徴のほかに、幻想・夢想を扱った詩の多いことが『Chefs d'œuvre』の大きな特徴である。そのうえこの幻想・夢想は、憂愁と苦悩に満ち、あるときは死臭が漂い、あるいは足下に奈落が口を開ける。（『巣窟にて』、『魔法の園で』、『霧深い夜』など）。次に挙げる『未来』は詩篇中の秀作の一だが、ここではむしろ例外的に夢想の苦悩・悲痛感は淡い色調に包まれている。「躊躇の芳香に包まれて体を横たえた／音楽的な静寂の中でまどろんだ／すると悲しみの息づかいが／美しい魂の吐息が忍び寄ってきた／どこか遠く、どこかの惑星で／希望もなく、君は苦しみ悩んでいた／そして数百年の後、病んだ夢想が／僕に届いた／和音のひびきが聞こえた／なつかしい疲労が僕を捉えた／永遠に会うことはないという限界の中で／束の間、僕らは心をひとつに合わせた」。

最後に都市のテーマに触れておくと、ブリューソフが都市を詩に歌い、後の世代の詩人たちに大きな影響をあたえることになるのは『Tertia vigilia』、『Urbi et orbi』以後とされるが、その萌芽はすでに『Chefs d'œuvre』に見られる（『蝙蝠』、『夜に』、『三度の逢いびき』など）。

『Chefs d'œuvre』はごく一部の読者の注目を集めただけで、ほとんど反響はなく、批判さえもなく、いわば黙殺され、ブリューソフは絶望に叩きのめされた。

III 詩 集 『Me eum esse』

処女詩集が不評だったことによる心の痛手は、しかし、長くは続かなかった。1896年末には第二詩集『Me eum esse』が出版される。そこに収められた詩はほとんどすべて96年の春から夏にかけて書かれたものだが、『Chefs d'œuvre』と比べると、ブリューソフ自身が「まるで他人が書いたようだ」と告白しているように、あまりの相違に驚きを禁じえない。⁽¹⁰⁾

『Me eum esse』は決意表明の詩集である。そして二元論が全篇を貫いている。すなわち、現実世界と観念世界、現実と芸術、俗衆と詩人……。決意とは、現実世界から眼をそむけ、観念世界のみに生きようという決意、現実に背を向け、芸術に拝跪しようという決意、俗衆を離れ、詩人たろうという決意である。

「現実から眼をそむける」という決意が繰返し表明される。たとえば「……／……そして私は人びとを棄て、静寂の中へと立ち去った／幻影のように私はひとり夢想に生きる／無益な期待の誘惑を忘れ／私はあたたかく見守る星々のきらめきに目をむける／大きな幸福、それは知り、隠すこと／ただひとりおのれの幻想に見入ること／素直に言葉の教えを守ること／そして星が上るのを砂漠でじっと見守ること」。あるいは、「私はわれわれの現実を見ない／私はわれわれの世紀を知らない／私は祖

国なんぞ大嫌い／私は人間の理想を愛する／この響き渡る詩行は遠く虚空へ／そして過去へと消えていく／人びとの生活からは遠く離れたこの詩行／私はこの幻想の他は何も信じない／しかし時みれば／別の人びとがやってくる／その人たちにとって私の教えは／なつかしい歌のように聞こえるだろう」。あるいは『若き詩人に』と題する詩では若い詩人に三つの訓戒をあたえる——「第一の訓戒を受けよ、現在を生きるなかれ／ただ未来のみが詩人の國なり／第二の訓戒を覚えよ、何人にも共感するなかれ／己れ自身を限りなく愛せよ／第三の訓戒を守れ、芸術に拝跪せよ／迷わず、目的ももたず、ただ芸術のみに」。これらの詩にみられる詩人觀によれば、詩人はたんに大衆と離れているだけでなく、俗衆の上に立ち、俗衆を見下ろしている。こうした詩人觀も、「私」の連発にみられる自己崇拜も、『Chefs d'œuvre』を評価しなかった周囲にたいする反撃、悪く言えば負け惜しみであることは一目瞭然である。ともあれ『Chefs d'œuvre』でしくじったブリューソフは、まったく異質な詩によって再度名声を得ようと試みたのである。こうした作戦の転換は、死を歌った詩にはっきりとあらわれている。『Chefs d'œuvre』において、「死」はエロティズムやエクゾティズムと並ぶ一つのテーマであり、しかもそれはボードレール以後のフランス頽唐派の趣味の複製にすぎなかった。それに対して『Me eum esse』では、死とは詩人の死、すなわち自分の死以外の何物でもない。たとえば『最後の言葉』と題する詩——「私はふたたび最後の言葉をしるす／陰鬱に響く臨終の詩句……／幾度も繰返し、私は陰鬱な言葉をしるす／だが夢みたこと、在ったことはすべて忘れ去られることはない／未来などなくともいい、明日が私のものでなくともいい／だが夢みたこと、あったことはすべて忘れ去られることはない／いまや人生など惜しくない、私はあらゆることを経験した／勝利を、恥辱を、そして感情のあらゆる糸余曲折を／だからもう人生など惜しくない、あらゆることを経験したから／だがおまえたち、私の夢想！ 芸術の神！ ／思っただけで為すことのなかった事どもよ！ ／ああ、おまえたち、私の夢想、芸術の神よ！ ／欲したことをやり遂げずに死ぬことの辛さ／理想の歡喜に至る道を見出したばかりだというのに！ ／ああ欲したことをしてやり遂げずに死ぬ、この辛さ…… 思ったことの多さに比して、実行したことのなんという少なさ！」。あるいは『自殺者の書付け』と題する詩——「明日、私の死体が発見されるとき／すすり泣きが、慟哭が、起ころう／皆は天才の運命を惜しむんだろう／不慮の死だ、夭折だ、と名付づけるだろう／かつてのおのれの言葉を忘れ／私が幸せだったかのような幻想を抱くだろう／ただ不凋花の茎だけが達せられた目的について囁くだろう」。『ロシア象徴派』や『Chefs d'œuvre』ではほとんど自身の顔を見せなかったブリューソフが、本詩集では逆にほとんど自身のことしか歌っていない。

さて俗衆を離れ、詩人となり、現実世界から眼をそらし、観念世界=芸術に生きようという決意を表明したブリューソフは、自然の美を否定する。自然もまた現実の一部だから。

1896年に、おそらくは自然と対決しようと思ってのことだろうが、黒海沿岸を旅したブリューソフは旅先からペルツォフに宛てて次のように書き送っている。「僕は限りなく失望した。……自分の中に感激を探しても見つからない。二流の画家だって、絵具と画布の代わりに、本物の石、水、緑を(11)あたえられたら、この千倍も美しく、偉大なものを創りだしただろう。自然を見ていると腹が立つ」。こうした心境は詩にもはっきりと表現されている——「私は創った、ひそかな夢想の中で／理想的な自然の世界を／その前ではこんな芥は何だろう／草原も石も海も川も」。あるいは、「自然の力には何か恥すべきものがある／美の光に対する無言の敵意／石の世界の上を時は飛ぶように過ぎてゆく／しかし夢想の世界だけは永遠だ／大海はいつまでも威すがいい／雪に覆われた山脈は傲慢な眠りを貪るがいい／宇宙には最後の日がやってくる／夢想の世界だけは永遠なのだ」。こうして自然から眼を

そむけたことが、ブリューソフにとって落とし穴であった。彼はもうそれ以上何も歌えなくなってしまったのである。

その原因はブリューソフ独特の二元論に在る。いわゆる後期印象派の詩人たちは、その詩作の底に観念論を有していたことが、その大きな特徴であった。すでにチュッケフがそうだった。彼らが多彩なすぐれた詩を生みだしたのに対し、ブリューソフがその二元論的世界觀を發展させなかつたのは、彼が現実世界と観念世界との対立を、いわば地理的対立として把握していたからである。すなわちブリューソフは現実世界と夢想の世界を対立させたが、大雑把に言って天動説が信じられていた時代のキリスト教徒が神の住む世界を自分の上方に位置づけたように、ブリューソフは夢想の世界を自然とはまったく別の場所に想定したのである。そもそも現実以外のもうひとつの世界を詩人の夢想の世界と捉えていることは、はたして二元論と呼びうるかどうか問題であるが、仮にそう呼びうるとして、彼は現実と詩人の夢想とをまったく別のものとして対立させたため、観念世界に生きるためにには、現実から眼をそむけ、自然に背をむけなければならなかつた。しかし、現実世界を見ない詩人の夢想の中に、いったい何があるというのか。ブリューソフは「天上の美」「永遠不変」「理想の自然」といった表現を連発するが、言葉だけが空回りしていることはあまりに明白である。いわゆる象徴派の詩人たちは世界（現実）を「象徴の森」ととらえ、その世界に内在するイデア界を、象徴としての詩的イメージによって表現しようとした。ブリューソフはその意味では象徴詩人ではなかつた。それゆえに、みずからの二元論を打ち立てたとたん、もう詩が書けなくなつてしまつたのである。『Me eum esse』⁽¹²⁾が出版される約一ヶ月前、ブリューソフは日記にこうしるしている——「僕の最新詩集が世に出る数週間前の今、真剣に、厳肅に誓う。今後二年間、文学活動から身を引く。その間、何も書きたくない」。

『ロシア象徴派』の旗を掲げて嵐のごとく登場し、『Chefs d'œuvre』によって90年代の沈滞した気分に楔を打ち込もうとし、それが失敗に終わるや、まったく傾向の異なる『Me eum esse』を世に送ったブリューソフは、もう一步も先へはすすめなくなつてしまつたのである。1896年は彼にとって一つの時代の終わりであった。『Me eum esse』に続く詩集『Tertia vigilia』が世に出たのは四年後のことであった。その冒頭の詩は『復帰』と題されている。

注

- (1) Венгерова, З. А.: Поэты символисты во Франции. (Вестник Европы, 9, 1892, стр. 115-143)
- (2) Cf. Mallarmé: Les mots anglais.
- (3) Вестник Европы, 8, 1894.
- (4) Вестник Европы, 10, 1895.
- (5) Cf. Praz, M.: The Romantic Agony, Jullian, Ph.: Dreamers of Decadence, etc.
- (6) Donchin, G.: The Influence of French Symbolism on Russian Poetry, p.150.
- (7) Une lettre de M. Valère Brussov, Mercure de France, 1 Sept. 1907 (cité par Donchin, op.cit. p.150 n.)
- (8) Ильинский, А.: Горький и Брюсов из истории личных отношений

- (9) Валерий Брюсов: Собрание сочинений в семи томах, I стр. 575
- (10) Валерий Брюсов: Дневники 1891-1910, стр. 24
- (11) Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову/К истории раннего символизма, стр. 77
- (12) Дневники, стр. 26