

(博士論文)

# マリーナ・ツヴェターエワの詩学

——境界線を超える声——

東京大学大学院人文社会系研究科  
欧米系文化研究専攻  
(スラヴ語スラヴ文学専門)

No.47041

前田和泉

*А голос, голубем покинув грудь,  
В червонном куполе обводит круг.*

—— *Марина Цветаева*

そして声は鳩となり 胸を離れ  
深紅の天球で弧を描く

## 目 次

はじめに	5
序章～『私のプーシキン』におけるツヴェターエワの言語観～	9
第一章 ～1912年 ——『タベのアルバム』と『幻燈』の時代——	
I 詩人の誕生	18
II 『タベのアルバム』と『幻燈』の詩的世界	25
1 子供部屋の世界とその解体	26
2 両義性	33
III 『タベのアルバム』と『幻燈』の詩的技法	37
1 列挙	40
2 ダッシュ	43
3 複合形容詞	53
4 韻律	55
第二章 1913～1916年 ——『若き日の詩』から『里程標 I』へ——	
I 詩人の自立	
1 結婚	59
2 マリーナ・ツヴェターエワのセクシュアリティ	70
3 Ars Amandi	75
II 詩的自画像の変遷～「無分別」から「聖女」へ～	81
III 『若き日の詩』『里程標 I』における詩的技法	
1 列挙の変質	88
2 進化するダッシュ	96
3 その他の技法	104
4 韻律の多様化	105
第三章 1917～1922年 ——詩人の手仕事——	
I 詩人と革命	113
II 詩人の手仕事	122
1 マリーナ・ツヴェターエワの詩的文法	
A 文法カテゴリーへの挑戦	123
B 衝突する言葉たち	132
C 不可能なシンタクシス	140
D コロンの可能性	146

2 マリーナ・ツヴェターエワのリズム	150
A 創作される韻律	152
B 転調のテクニック	158
C 隠された韻律～連作《Разлука》の場合～	166
第四章 1923～1930年 ――ロシアのあとで――	
I 異国にて(1)	
1 ベルリンからプラハへ	171
2 パリ	178
II 『ロシアのあとで』の詩的技法	183
1 境界線を超えるために ～マリーナ・ツヴェターエワの造語法～	185
2 詩人の句読法～ダッシュとコロ～	193
3 その他の技法～ツヴェターエワ的なものの秘密～	200
III マリーナ・ツヴェターエワのポエマの詩学	206
1 『山の詩』(テキストと対訳)	207
A 「山」のイメージ	215
B ポエマの韻律	224
2 『終わりの詩』(テキストと対訳)	229
A 異端者たちのイメージ	256
B ポエマの技法	265
第五章 1931～1941年 ――声の末路――	
I 異国にて(2)	
1 家族の肖像	274
2 事件	277
II 散文の技法	280
1 音速の言葉たち	281
2 テキストの上のテキスト	286
III 詩人の死	292
エピローグ～あるいは、「母の原稿はどこですか？」～	296
注	298
付録 試論～『大気の子』を読む～	312
参考文献一覧	344

## はじめに(先行研究概略及び本論の構成について)

1941年に悲劇的な死を遂げて以来、マリーナ・ツヴェターエワの名はしばし文学史から姿を消した。亡命し、帰国し、自殺したこの詩人に対する政治的位置づけの困難さから考えて、この空白はある程度致し方ないものだったといえよう。ツヴェターエワの「復活」が始まるのは50年代に入ってから、まずはアメリカでの散文集出版(1953年、チェーホフ社)に端を発する。この頃より亡命文学界では、ユーリー・イワースク、マーク・スローニムなどリアルタイムで彼女の作品を知る批評家たちの間で再評価の機運が高まり、いくつかの文集中で詩が掲載されている。また、グレープ・ストルーヴェが『ロシア亡命文学』*Русская литература в изгнании*(1956)の中でツヴェターエワに多くの頁が割いたことは、この詩人の存在感を広く知らしめるのに大きく貢献した。ストルーヴェはさらに、「バーゼル・アルヒーフ」\*1 に眠っていたツヴェターエワの草稿を掘り起こし、イワースクの序文を付して57年にミュンヘンで詩集『白鳥の陣営』を出版する。その後1964年には、カリフォルニア大バークレー校で教鞭を取っていたストルーヴェの指導の下でサイモン・カーリンスキーが博士号を取得し、この時の博士論文がもとになって、1966年、初の評伝である『マリーナ・ツヴェターエワ——その生涯と芸術』*Marina Cvetaeva. Her Life and Art.*がカリフォルニア大出版局より刊行される。

一方ソ連国内では、1956年に文集《День поэзии》に12篇、《Литературная Москва》(第2集)に7篇の作品が掲載され、これによって「ツヴェターエワ解禁」が始まった。55年に企画された詩集出版計画は57年に頓挫したが、その後、文芸批評家B. H. オルロフの発案により、1961年に詩人の死後初めての選集が出版される(2万5千部)。この詩集の準備には詩人の遺児アリアドナ・エフロンが深く関わり(その名は注の中でわずかに触れられているに過ぎないが)、また当時国立出版所に在籍しており、後にツヴェターエワ研究の第一人者として知られるようになるアンナ・サーキャンツも共同編集者として作業に加わっている。その同じ年に発表された『人々、歳月、生活』の中でエレンブルグがツヴェターエワに言及し、当時としては異例なほど高い評価をこの詩人に与えたこともあり、一般読者の間にも一気にツヴェターエワの名が広まった。1965年には、今度はサーキャンツとエフロンの編注で「詩人文庫」版の1巻選集が出版される(4万部)。作品の選択に当たっては、「詩人文庫」シリーズの責任者だったオルロフと、サーキャンツ、エフロン側との間に意見の食い違いがあり、最終的にオルロフ案が優先されたため必ずしも最善であるとはいえないが、初めての本格的な選集として特筆されるべきであろう。サーキャンツとエフロンのコンビは、この後も多くの選集を世に送り出し、「ツヴェターエワ復権」に大きく貢献した。

ツヴェターエワ研究は、先に触れたカーリンスキーによる評伝がその出発点と考えられている。詩人の生涯を概観したこの初めてのモノグラフィーは、内外に大きな反響を呼んだが、当時は資料も乏しく、詩人の伝記には多くの謎や空白があった。そのため、多くの研究者はその「空白」を埋めることに力を注ぐことになる。1950年代終わりから60年代には内外の雑誌に書簡が公表され、また66年には妹アナスタシヤ・ツヴェターエワによる回想が《Новый мир》誌に発表された。パステルナーク、スローニムらも相次いで回想を執筆、また、73年にはアリアドナ・エフロンによる回想が《Звезда》誌に掲載されている。

こうした新資料の登場を受けて、80年代にはいくつかの重要な評伝が現れた。主なものだけでも、ラズモフスカヤ(81年に独語版、83年に露訳)、カーリンスキー(85年)、サーキャンツ(86年)、シュヴェイツェル(88年)、タウブマン(89年)の5種を挙げることができる。さらに80年代には、それまでタブーとされてきた詩人のセクシュアリティについて言及したポリャコワの研究書(83年)も発表され、多様な伝記的側面が

明らかになった。また、1979年から2巻本の散文集が、さらには1980年から初の「5巻全集」\*2 がルシカ社(ニューヨーク)より刊行されており、ツヴェターエフの作品と生涯に関して私たちは80年代のうちにほぼその全貌を知ることができるようになったと言えるだろう。

90年代に入ると、ツヴェターエフの伝記研究は分化、深化の傾向を見せる。亡命時代に焦点を絞ったクードロワ(91年)、詩人の精神形成に重点を置いたファイラー(94年)、また帰国後から死までを丹念に追ったクードロワ(95年)などのモノグラフィーが相次いで発表され、また、94～95年にはエリス・ラーク社(モスクワ)より、書簡や日記なども含む7巻全集が刊行された。97年にサーキャンツが上梓した800頁にも及ぶ大部のモノグラフィーは、現時点での決定版的評伝であり、これまでのツヴェターエフ伝記研究の集大成として位置づけられよう。

一方、ツヴェターエフの作品そのものに対するアプローチは、伝記研究よりも一歩出遅れた感がある。唯一の例外は1968年に記号学者ヴァチェスラフ・イワーノフが行った『終わりの詩』Поэма Конца の韻律研究である。ロシア作詩法の周縁的現象だった「ログエード」という形式に着目したイワーノフ論文は、その後のツヴェターエフの韻律研究に多大な影響を与えた。70年代末以降に現れたG. S. スミス、ガスパーロフ、R. D. B. トムソン、Э. エトキンドらによる韻律分析は、すべてイワーノフ論文を前提に行われてきたと言ってよい。

作品の意味論的分析は、70年代の後半から散発的に行われるようになった。このうち、ポエマ『終わりの詩』を分析したレーヴジナ(77年)、『新しき年』Новогоднее を論じたブロツキー(80年)、ポエマ『大気の詩』Поэма Воздуха を扱ったガスパーロフ(82年)などが出色だが、いずれも作品や詩集を単独に扱っており、ツヴェターエフ詩学の変遷を包括的に論じたものはなかった。80年代に発表されたモノグラフィーとしては、詩集『ロシアのあとで』После России を取り上げたナイダンの博士論文(84年)、ポエマ『裏街』Переулочки 他を分析したファリノ(85年)が挙げられるが、やはり扱う作品は限定されている。

90年代に入ってようやく、ツヴェターエフの二元論的世界観をテーマにしたエリニツカヤ(90年)、インターテクスチュアリティの問題に着目したメイキン(93年)、オルフェウスのモチーフを研究したヘイスティ(96年)らが現れ、ツヴェターエフの作品世界全体をある特定の視点から捉え直すという作業が行われ始めた。ただし、個々の作品の意味解釈自体がまだ十分に成されているとは言えず、総合的な詩学を論じるまでには至っていない。

一方、言語学的立場からツヴェターエフを研究してきたのは、レーヴジナ、ズーボワ、ジリツォーフの三者である。ズーボワは1989年に、ツヴェターエフの言語的分析を行った(これまでのところ)唯一のモノグラフィーを発表した。一方、ジリツォーフは90年代半ばよりツヴェターエフの句読法を専門的に研究している。そして、おそらくは最も困難かつ最も実り豊かであろうこの分野での第一人者レーヴジナは、一貫していわゆる“лингвистическая поэтика”という手法からツヴェターエフにアプローチし、詩的言語の革命児としてのツヴェターエフ評価を進めるのに貢献した。いずれの研究も極めてレベルの高いものと言えるが、ただしズーボワのモノグラフィーを除けばいずれも単発の論文であり、ツヴェターエフの詩的言語の全体像を捉えるまでには至っていない。

さて、ツヴェターエフという詩人は、過剰なほど句読法に気を使い、しかもその用法が極めてユニークだったことで知られている。彼女は時として文法的ノルマから外れた用法をも辞さなかった。とりわけ注目すべきはダッシュとコロンのあり、多くの研究者がその独自性について指摘しているが、これまでのところ決定的と

言うべき研究は行われていない。たとえばジリツォーフはツヴェターエワのダッシュの「総括的役割」を、そしてブロツキーはその“уточнение”としての役割を強調し、またタウブマンはフェミニズム的立場からツヴェターエワのダッシュ頻用を論じている。しかしいずれも「印象批評」的という感は拭えず、より詳細かつ実証的な分析が待たれていた。

本論の目的は、以上のような先行研究を踏まえつつ、ツヴェターエワの詩的言語の変遷を通時的、共時的な視点から捉え、その詩学の全体像を描き出すことにある。上に述べたように、これまでなされてきた研究は「単発的」なものが多く、個々の分析としては優れていても、ツヴェターエワ詩学の全貌を明らかにするという方向へは進んでこなかった。その点で本論にとって直接の「先行研究」と呼び得るのは95年に発表されたレーヴジナ論文(Ревзина, 1995Б)である。同論文は、“идиостиль”という視点からツヴェターエワの言語的特質の変遷を跡づけたものであり、この詩人の研究史に新たなステージが始まりつつあることを予感させた。ただし枚数的制約のためにあくまでも「概論」にとどまっており、また句読法や韻律論、さらに伝記的背景などもその視野には収められていない。本論では、おそらくツヴェターエワ研究史上初めて、伝記、作品世界、句読法を含む言語的分析、韻律分析など、これまで個別になされてきた研究分野が平行して取り上げられている。強引であるとの非難を恐れず筆者がこのような手法を取るのは、これらどの領域においても何がしかの共通する「ツヴェターエワらしさ」が存在しており、それらを積み重ねてゆくことによって、詩人ツヴェターエワをより多面的かつ立体的に描き出すことができると考えたためである。

本論はツヴェターエワの生涯をおおよそ5つの時期に分け、それぞれに各章をあてている。伝記的記述は、先行研究の蓄積を踏まえつつ、論文全体の主旨を考慮し、最も重要と思われる事件に焦点を絞ってできる限りコンパクトにまとめた。従って、独立した「伝記研究」としては不十分であることは筆者も承知しているが、その点については今後の課題としたい。伝記的記述と平行して、当該時期におけるツヴェターエワ作品の言語的、韻律的特質を分析した。4章では『山の詩』『終わりの詩』を、また付録では『大気 of の詩』を個別に分析したが、これは具体的な作品を取り上げることによって、表面的な「総論」や「概説」にとどまらず、さらに一步踏み込むことを目指したためである。ツヴェターエワの、とりわけ後期の作品は極めて難解であるとされ、「いかに読むか」という最も初歩的な段階さえ必ずしも十分にはクリアされていない。本論では、ツヴェターエワの用いた詩的手法を解明し、その成果を踏まえてこれらポエマに挑戦する。

筆者がマリーナ・ツヴェターエワというテーマに取り組み始めてから、早くも9年という歳月が過ぎた。その間に積み上げてきたささやかな成果をこのような形にまとめることができ、幸福に思う。もちろん本論は、筆者にとっても、またツヴェターエワ研究にとっても終着点ではない。本論を執筆していた数カ月の間、筆者にとってこの詩人のテキストはまるで尽きることのない宝箱のように見えた。本論が見逃したこと、あるいは論旨の都合上見逃さざるを得なかったことも数多く残されている。本論のなしたわずかな成果も、やがては踏み越えられるであろうし、またそうでなければならないだろう。「わたくしを理解する読者は、わたくしの書物を通りぬけ、その上に立ち、それを見おろす高みに達したとき、ついにその無意味なことを悟るにいたる……読者は、いくなれば、梯子を登りきったのち、それを投げ捨てなければならない」。<sup>\*3</sup>

この9年の間、様々な先生方による有形無形の指導を受けてきた。感謝すべき方々は数多いが、あえてここでその名を記すことはしない。ここに無粋な謝辞など記さずとも、どれほど筆者がそれらの人々に感謝し、また常日頃より敬意を抱いているかは、おそらくわかっていただいているものと筆者は信じるからである。

※本論でツヴェターエワの作品を引用する場合、特別な注記がない限りテキストは、Марина Цветаева. Собрание сочинения в семи томах. М.: Эллис Лак, 1994-1995 を使用した。略記は CC1～CC7 で、たとえば「1巻11頁」は“CC1, 11”のように表示してある。また、日本語訳はすべて筆者による。必要に応じて訳を付したものと原文のみ引用したものがあることをご了承願いたい。



## 序章

### ～『私のプーシキン』におけるツヴェターエフの言語観～

私の言語の限界は、私の世界の限界を意味する。

——ルートヴィヒ・ウィトゲンシュタイン

(『論理哲学論考』5. 6)

語りえぬ事柄というものが世界には存在する。「では、時間とは何なのか。誰も私に尋ねないならば、私は知っている。だが、そう尋ねる人に説明したいと思うと、私は知らないのだ」(アウグスティヌス『告白』第11巻、第14章)。いわゆる形而上学的主題——たとえば「愛」や「生」、あるいは「神」——について語ろうとする者は、誰も知らぬ間にトートロジーに搦めとられているものである。物事の「本質」に迫ろうとすればするほど、私たちの思考は立ちつくし、言語は空回りする。ある意味で、「哲学」という名の人類の営みは、いつまでも終わらないエッシャーの階段を登り続ける行為に似ていた。

「語りえぬ事柄については沈黙すべきである」\*1 と述べたウィトゲンシュタインは、「すべてを語り尽くせる」という幻想に終止符を打つことによって、いわば人間の知性をトートロジーの迷路から救いだそうとしたのだった。言語の可能性と不可能性を見極め、「語りえぬもの」を「語りうるもの」の境界線の内側から照射すること——「哲学は、語りうるものを明晰に表現することによって、語りえぬものを示唆するにいたる」\*2——そのための手段をウィトゲンシュタインが模索していたのとはほぼ同じ頃、まるでそれとは逆行するかのよう、「すべてを論理的結末まで語り尽くし、考え尽くし、至り尽くそうというほとんど病的な欲求」(Бродский, 1980: 42)に駆られ、「言語の限界」に挑戦した詩人がいた。マリーナ・ツヴェターエフである。

いわゆる「未来派」を初め、詩的言語を革新したといわれる様々な詩人たちと比較しても、およそツヴェターエフほど「言葉」の可能性の境界線と格闘し、これを押し広げようとした——そして押し広げた——詩人はいないだろう。その格闘の過程で、ツヴェターエフは、ネオロギズムはもとより、文法的規範からの逸脱、統語の破壊、斬新な比喻表現や韻律形式、さらにはコンマやコロンの、ダッシュなどの句読点の一つ一つに至るまで、およそ考え得る限りのありとあらゆる言語手段を駆使し、またその作風は、しばしば読者を戸惑わせるほど激しく変遷した。それは、世紀初頭の百花繚乱たるアヴァンギャルド芸術の時代にあっても、時として人々の理解を超えるものであった。たとえば、ツヴェターエフと同時代を生きたアンナ・アフマートワは、時にライバルと目され、互いに強く意識し合ってきたこの女性詩人を評して、次のように書き記している。「マリーナはザーウミに走った。(中略)彼女にはポエジーという枠が窮屈になったのだ」\*3

本論は、20世紀を代表する詩人マリーナ・ツヴェターエフが、いかにして「語りえぬ事柄」を「語り尽く」そうとしたのか、具体的にどのような言語手段を用い、そしてその結果どれほど「言葉」の潜在力が引き出されたのかを、通時的・共時的に例証しつつ、その詩学の展開を考察するものである。

ツヴェターエフのテキストを分析し、彼女が用いた詩的手法の数々を解きあかす前に、まず私たちは、彼女が生涯変わることなく持ち続けたその基本的な世界観について確認しておくべきであろう。この前提作業に際しては、一つの散文作品が私たちに格好の資料を提供してくれる。

「“道案内人”は私たちを遙か彼方へと導いてゆく。もしかすると、グリニョフ少尉を導いたのよりももっと遠くへ、すなわち、善と悪の密林そのもの、善と悪とが分かち難く結びつき、絡み合いながら生きた生を作りあげている密林のあの場所へと」(CC5, 69)。

1937年に書かれた自伝的エッセイ『私のプーシキン』Мой Пушкин の中で、ツヴェターエフは、子供の頃その魅力に心を奪われたという『大尉の娘』のプガチョフについて、上のように述べている。プーシキンの没後100年を機に執筆された『私のプーシキン』はツヴェターエフの代表的散文作品の一つだが、それは亡命地パリにおける経済的、精神的危機にあえぐ詩人ツヴェターエフが、自分にとって「初めての詩人」だったプーシキンにまつわる子供時代の思い出を綴ることで、いわば自らの原点を問い直す作業でもあった。プーシキンの「プガチョフ」が幼いツヴェターエフに垣間みさせたという「善と悪の密林」——生の混沌を体現するようなこの不可思議な風景への憧れを、私たちは成人したツヴェターエフの作品の至るところで目にするようになる。たとえば、『山の詩』や『終わりの詩』で描かれた「山」、あるいは、『裏街』の奥に広がる水底の世界、さらに、『大気の詩』の「第七の大気」——ツヴェターエフのポエマの主人公たちを誘ったこれらの異世界は、それぞれがどこかしら「善と悪の密林」の様相を帯びている。

彼女がある種の二元的世界観を持っていたことは、数多の研究者による指摘を待つまでもなく明らかであろう。それは無論、西欧文化における伝統的観念論の系譜に連なるものであり、その意味で、彼女が幼い頃よりロマン主義文学、とりわけドイツのそれに強く共鳴したことは決して偶然ではない。

プーシキンの名高い《К Морю》もまた、幼いツヴェターエフの心をとらえた作品の一つだった。「1902年の夏の間ずっと、私はこの詩を文集から、自分で綴じた帳面に書き写して過ごした。どうして文集があるのに帳面に写すのか、ですって？ それは、いつもポケットの中に入れて持ち歩くためであり、パチョーヴォ村や切り株のところへ『海』と一緒に散歩するためであり、もっとも『私のもの』にするためであり、自分の手で書いたものにするためである」(CC5, 83)。詩人の魂が強く希求し、“свободная стихия”と呼んだ「海」も、いわば「善と悪とが分かち難く結びつき、絡み合いながら生きた生を作りあげている」世界である。さて、結核を患う母の療養のため、ツヴェターエフは10歳の時に生まれて初めて実物の「海」を訪れることになるが、その「前夜」のことを、ツヴェターエフは次のように回想している。

海はここにある。そして私は明日、それを見る。「ここ」、そして「明日」。これほど完全な所有、これほど心穏やかな所有を、私はもはや二度と感じることはなかった。それは私にふさわしい海だった。

海はここにある。けれど、私はそれがどこにあるのか知らない。私が見ていないのだから、つまりそれはどこにでもあり、それがいない場所などないのだ。(中略)それは、私の生涯でもっとも偉大な「前夜」だった。

海はここにある。そして海は、ここにはない。

(CC5, 89)

しかし、翌日になって実際に「海」を訪れると、「前夜」に感じた「心穏やかな所有」の感覚は雲散夢消する。ツヴェターエフ自身の言葉を借りるなら、彼女は「まるで大恋愛を夢見ていた若者が、段々と機会につけ込むことを覚えてゆく」ように、「次第に皆と同様、石を拾ったり水浴びしたりして、海を利用し、海で遊ぶことを覚えていった」。それは、ツヴェターエフにとってもはや「私にふさわしい海」ではなかった。プーシキンの謳ったあの“свободная стихия”は、「利用」したり「遊ん」だりするものではない。海と呼ばれる地学上の空間を眼前にしながら、ツヴェターエフは強い喪失感を味わっていた。「私と海との出会いは、まさに海との別れでもあったのである」(CC5, 90-91)。

ツヴェターエフの詩的世界について考えるとき、『私のプーシキン』に記されたこの挿話は極めて示唆深い。そもそもツヴェターエフには幼い頃から、「ここではないどこか」に憧れる性向があったと言われる。たとえば、少女時代のツヴェターエフが、見知らぬ他人にさらわれ、よその子となって暮らすことを夢見ていたというのはよく知られた逸話である。「そこにはアーシャ(※妹アナスタシヤ)はいない。私は一人娘で、誰よりも愛されるのだ。別の母親と、別の名前で、そう、カーチャだとか、もしかするとログネダだとか、あるいはアレクサンドルなんていう男の子になっているかもしれない」(CC5, 84)。しかし、「海」のエピソードで象徴的に示されているように、「ここではないどこか」への憧れは、決して満たされることはない。なぜなら、「ここではない」はずの「どこか」は、手に入れた瞬間に「ここ」と化し、さらなる「ここではないどこか」への希求をもたらすからである。時として子供じみた夢にふけりつつ、しかしツヴェターエフはこの永遠のジレンマをはっきりと自覚していた。《К Морю》の中で最も気に入っていたという一節“Вотще рвалась душа моя!”に触れながら、ツヴェターエフは次のように述べる。「“Вотще”というのは、“あそこ”へ向かうことだ。どこへって？ それは、私もまた目指す場所、オカ川の向こう岸である。けれど、私はそこへ決してたどりつけない。なぜなら、オカ川が私たちを隔てているから」(CC5, 84. 下線は引用者による)。

だが、決してたどりつけないと自覚しながら、なおもツヴェターエフはこの「オカ川の向こう岸」を目指し続けたのだった。「ここではないどこか」への憧れ——ある意味でロマン主義の典型とも呼びうるこのような世界観がことさら私たちの注目を惹くのは、まさにこの到達不能な領域の存在こそが、彼女の詩的言語に前代未聞の加速力を付与したためである。決して渡ることのできないはずの「オカ川」を、いうなればツヴェターエフは「言葉」の力によって越えようとしたのだ。

Поэт — издалека заводит речь.

詩人は彼方から言葉運び

Поэта — далеко заводит речь.

言葉は彼方へと詩人を運ぶ

(《Поэты 1》 CC2, 184)

あくまでも「ポエジー」という枠組みの中で詩を書き続けたアフマートワにとって、そうした境界線を超え、「彼方へと言葉に運ばれ」ていったツヴェターエフが「ザウミ」と見たのは、ある意味で当然のことだろう。詩人の導き出した「言葉」は、詩人自身が予期せぬ地点へまで詩人を運ぶ可能性を秘めている。その可能性を、ツヴェターエフはほとんど無邪気に信頼していた。「語りえぬ」はずの領域に迫るための唯一の手段は、「語る」ことでしかありえない——この極めて逆説的な信念こそが、他に類を見ない圧倒的な力と輝き、そして矛盾と軋みとを、ツヴェターエフの詩的言語にもたらしたのではなかったか？

お気に入りの詩《К Морю》を繰り返し自分のノートに書き写す幼いツヴェターエワの姿は、この意味で極めて象徴的である。地学上のではない「海」を「私のもの」にするための方法を、彼女はまず真っ先に「言葉」の中に見出したのだった。手製のノートにプーシキンの詩句を書き記し（「自分の手で書いたものにするため」）、あたかも「言葉」そのものの手触りを確かめながら、彼女はこの時、明らかに「語る」という行為をシミュレートしていた……。

もっとも、残された評論や草稿などを見る限り、ツヴェターエワはむしろ冷静に言葉の可能性の限界を見定めようとしているように思われる。先ほどから取りあげてきた『私のプーシキン』にも、ツヴェターエワと「言葉」との関わり方の原風景が随所に呈示されている。ツヴェターエワは言う。「子供の時に知っていたことは、一生知っているものだし、子供の時に知らなかったことは、一生知らないままで」(CC5, 81)。プーシキンの詩に誘われながら、「言葉」と「意味」との関わり合いを探り、いかにして「言い表す」かを模索する少女時代のツヴェターエワの姿は、後の「詩人ツヴェターエワ」の原型と言っても過言ではあるまい。

たとえば、プーシキンが乳母アリーナ・ロジオーノワに捧げた名高い詩《Подруга дней моих суровых》を、幼いツヴェターエワがどのように読んだかを見てみよう。まずこの詩の一節“Ты под окном своей светлицы…”について、“светлица”という語を知らなかった彼女は、それが何か“светлый”と関係していると推測し、次のような情景を思い浮かべる。「彼女の家にはとても明るい窓があつて、いつも彼女はその窓を磨いているのだ(私たちがホールで、祖父の馬車を待つ時も同じことをする)——プーシキンが来ないかどうか見えるように。けれど彼は来ない。決して来ることはないのだ」(CC5, 80)。

その次の行“Горюешь будто на часах”も同様に、「もちろん“на часах”から思い起こしたのは、一度も見なかった『歩哨』ではなく、いつもそこかしこで目にしていた『時計』のイメージだった……。(中略)乳母は座って嘆いている。その頭上に時計がある。あるいは、嘆き、編み物をしながら始終時計に目をやる。あるいは、彼女があまりにも嘆くものだから、時計すら止まってしまったのだ。“На часах”は、“под часами”でもあり、“на часы”でもあった。子供というのは格変化にはこだわらないものなのである」(CC5, 81)。

一方、プーシキンの別の詩《Утопленник》で、川べりで水死体を見つけたと知らせにきた子供たちに向かって父親が言う「全くこいつらときたら！／死人だなんて言う、罰があたるぞ！（Ох, уж эти мне ребята！／ Будет вам уже мертвец!）」という一節については、以下のような「解釈」が披露される。「この“ужо-мертвец”は、もちろんちょっぴり“уж”（ヤマカガシ）で、“уж”なのだけれど、これは詩だから“ужо”と呼んでいるのだ。(中略)もしも当時、この詩の光景はどんなものだと尋ねられたとしたら、私は次のように答えたいだろう。つまり、地中には“ужи”という死人たちが住んでいて、この死人のことを“Ужо”と呼ぶのだ。なぜならそいつはちょっとヤマカガシな感じのヤマカガシっぽい奴で、ヤマカガシの隣に横になっているからである」(CC5, 77)。

これらの叙述は私たちにとって極めて興味深い。“светлица”や“на часах”などの未知の表現の「意味」を自分の経験に照らし合わせて把握しようとする幼いツヴェターエワの姿は、多かれ少なかれ私たちのすべてが言葉を学ぶときに経験するものであろう。ロシア語の規範に習熟していないために「格変化」は無視され、あるいは、“ужо мертвец”は“ужо-мертвец”と分節される。しかしここで注目すべきは、言語学的見地からすれば明らかに誤りであるこのような解釈の結果、おそらくは作者プーシキンが予想もしなかったような

素朴な抒情性やグロテスクな光景が出現していることである。

幼い子供が「言葉」に対していわば素手で取り組む時、私たちはしばしばこのような意外性を見出すことがある。たとえば池上嘉彦によれば、日本のある3歳11カ月の子供は、初めて見る漢字について次のような感想を述べたという。

ママ、このじね、  
ライオンのおかおみたいよ。（「窓」という字）  
これは おふね。（「止」という字）  
これは おうち。（「全」という字）  
これはテレビ。（「口」という字）  
ママ、これは  
おかざり いっぱいつけた  
せんでんカーでしょ。（「焚」という字）＊4

池上が指摘するように、子供は、「大人にとっては表現や伝達の『単なる手段』として惰性化し、あらためて考え直してみるということもされなくなっている言葉そのものに対して眼を向け」、そこから「思いもかけなかったような無限の新しい意味作用」を引き出ししてしまうことがある。「当然のことですが、子どもは大人ほどの言語能力を有してはいません。ところが、その一方では、子どもにとっては毎日の生活は大人と較べものにならないくらいの新しい経験の連続です。したがって、自分がこれまでに身につけた言語能力では、とても表現し尽くせないということがたびたび起こっているはずです。そうしますと、ちょうど詩人たちが、日常的な枠を超えた経験を表現しようとして日常の言葉の枠を破るのと同じように、子どもたちは新しい言い方を創造することによって、自分のまだ不十分な言語能力の壁をつき破ります。こうして、子どもたちの言葉はしばしば新鮮な詩的な響きをもつものとなるのです」＊5

ロシア語の規範にとらわれず、自由にその想像力を駆使することのできた子供時代の記憶は、ツヴェターエワにとっていわば「言語能力の壁をつき破る」ための貴重な原体験であった。たとえば後年、“расстать”を“рас-стать”と分節し、“домой”の中に“дай”と“мой”という所有への志向を見出した（『終わりの詩』）彼女の詩的直感は、ある意味でこのプーシキン解釈の延長線上にあると言えるだろう。しばしば言語学的原則を無視しながら、「言葉」を噛み砕き、あるいは絡みあわせるツヴェターエワの手法の原型を、私たちはすでにその幼年時代に目撃することができるのである。

ところで、ツヴェターエワが最初に読んだプーシキンの作品は『ジプシー』だったが、情熱的なジプシー女を描いたこの長詩を知った時、彼女は初めて「愛」というものの存在を認識したという。「それにしても、『愛』というのは全く新しい言葉だった。胸の中が、胸のくぼみの中が熱くなって（誰でも経験があるはず！）、それを誰にも言うことができない時——それを『愛』というのだ。私はいつも胸の中が熱かったけれど、それが『愛』だとは知らなかった。（中略）プーシキンは私に愛を感染させた。つまり、『愛』という言葉に。なにしろ、何と呼んでいいかわからないものと、こう呼ぶのだとわかっているものとは、別のものなのだから」（CC5,

Aであるものを、「A」と名付けること——この、詩人にとって最も基本的であり、最も困難な作業こそが、「語り尽くす」ことを目指すツヴェターエフの最大の課題だといっても過言ではない。プーシキンはいわばその模範をツヴェターエフに示したのである。「愛」(という言葉)をめぐるこの考察には、ツヴェターエフの言語観が端的に現れている。まず第一に、「名前」には対象が存在すること、すなわち、言語が言語とは独立な実在をア・プリオリに要請していることを、ツヴェターエフは自明のものとして認識していた。それは、彼女の持っていた世界観からすれば、ごく自然な前提であろう。「名付ける」ことによって、「対象」は初めて私たちに触知され得るものとなる。「名前」はいわば、オカ川の「彼岸」と「此岸」とを結ぶ橋の役割を果たす。一方で彼女は、「名前」が無色透明ではあり得ないこと、言語によって「対象」が分節される時、それが「対象」そのものにも影響を与えずにはおかないことをはっきりと意識している(「何と呼んでいいかわからないものと、こう呼ぶのだとわかっているものとは、別のものなのだ」)。

この点で、アンドレイ・ベールイにまつわる回想『囚われの魂』Пленный дух(1934)に見られる一節は、私たちにとって興味深い。ツヴェターエフのことを決して名と父称で呼ぼうとせず、いつも“Вы”と呼びかけたベールイについて、ツヴェターエフは次のように述べている。「彼は正しかった。というのも、名前は誰か第三者、ある特定の人の上で留まってしまうが、“Вы”は誰のことも、どんなことも含んでいる。さらに、名前は境界線を引くものなのである。名前というのは、どう見ても私ではない。“Вы”は(“Ты”と同様に)まさに私に他ならぬ。(中略)“Вы”は包括的かつ集合的であり、名と父称は区別的かつ排他的である」(CC4, 264)。Aを「A」と名付けることによって、それは「A」以外のものを意味する可能性を失う。「名前」によって「対象」を固定してしまう危険性を避けるために、ベールイは「直示」という方法を選択した。無論、直示的な定義はそれ自体が様々な問題をはらんでおり、必ずしもそれは「対象」を100パーセント正確に表象するわけではないが(たとえば、赤い折り紙を指して、「これは赤である」と言う時、私たちはそれが「色」について言っているのであり、「材質」や「形」について述べているのではないということを、いかにして知るのか? 等々\*6)、ここで注目すべきは、言葉が実在を分節する力に対するツヴェターエフの鋭敏な感受性と、彼女にとってほとんど先天的ともいえる「境界線を引く」ことへの恐れである。と同時に、「対象」を固定させるやり方は決して一つではなく、ある対象に対して異なった「境界線」を引くこともできるのだということを、ツヴェターエフは認識している。マリーナ・ツヴェターエフという対象を名と父称で呼ぶ時、そこには当然、ロシアにおける敬称システムが無意識の中に組み込まれている。話者はいわば任意の文化規範や世界観を選択しており、それに応じたコノテーションが生じるのは必然である。一方、マリーナ・ツヴェターエフを“Вы”と呼ぶ時、話者は異なるやり方で対象を分節している。それが必ずしもツヴェターエフの言うように「まさに私に他ならぬ」わけではないことは、“Вы”と呼ばれた時のマリーナ・ツヴェターエフと、“Ты”と呼ばれた時のマリーナ・ツヴェターエフとが、話者にとって同じではあり得ないことを考えれば明白なのだが、いずれにせよ、それは対象を別の視点からカテゴライズしている。様々な「名付け」の可能性を認識することによって、対象へのアプローチはより柔軟になり、その結果、ツヴェターエフの詩的言語は予想外の分節を呈示することになる。どのように事物を名付ければ、より対象に——語りえぬ何かに——近づくことができるのかというツヴェターエフの模索を、私たちはこの後本文において検証してゆくことになるだろう。

さて、あるものを「正しく名指す」と同様に、ある言葉の意味を「正しく解釈する」、あるいは「A」と名付けられたものが、いったい「何」であるのかを説明することも、大きな問題である。再び『私のプーシキン』を見て

みよう。

Зачем он шапкой дорожит?	なぜに彼は帽子を大事に扱うのか？
Затем, что в ней донос зашит,	それは、密告書が縫いつけられているから
Донос на гетмана-злодея	悪党ゲトマンに対する
Царю Петру от Кочубея	ピョートル帝へのコチュベイからの密告書が

という『ポルタワ』の一節を読んだ幼いツヴェターエワは、「コチュベイ」も「ゲトマン」も「ピョートル」も、何のことだかよくわからなかったという。ある時、ツヴェターエワは母親に、「ピョートル」とは誰のことかと尋ねられ、次のように答える。

「巨人」  
「どうして巨人なの？」  
「何でもすぐ修理したから」  
「じゃあ、『ピョートルに幸あれと』ってどういう意味？（中略）このピョートルって誰のことなの？」  
「ええと……」  
「誰のことなの？ 何ですって？」  
「つまり、“素晴らしき客人”のことよ。“彼はしばし見つめている——素晴らしき客人が消え去りし方を”……」  
「じゃあ、“その素晴らしき客人”はなんていう名前なの？」  
「もしかして——ピョートルじゃない？」  
「やれやれ、よかった！……（突然疑わしげに）でも、ピョートルならたくさんいるわ。どのピョートルなの？（そして私の答に見切りをつけて）それはね、あのピョートルなのよ、あの……  
『悪党ゲトマンに対する／ピョートル帝へのコチュベイからの密告書』  
わかった？」

(CC5, 75-76)

『ポルタワ』の一節から始まった「ピョートル」は、結局『ポルタワ』に還ってきてしまう。このエピソードには、ある言葉の「意味」を定義する試みは根本的にトートロジーであるというツヴェターエワの認識が現れている。「『ピョートル』となると、いつも『それは誰なのか？』ということになってしまう。『ピョートル』というのは、どうしても言い当てることができないものなのだ」(CC5, 76)。

ある論理体系が真であるか、偽であるかを証明するためには、私たちはその体系の「外側」に証明のための足場を持たなくてはならない。<sup>\*7</sup> しかし私たちは論理の外に立つことはできない。私たちが論理の外に出るやいなや、そこはもはや論理のうちに組み込まれてしまうからである。「言語」という論理体系もまた同

様である。私たちは言語の外に立つことはできない。ゆえに、語の「意味」について語ることは、ある種の無限後退、ないしはトートロジー的結末を迎えざるを得ない。

ここで問題とされている名と意味との相関関係を論じることは、無論筆者の能力の及ぶところではなく、本論の主旨からも外れる。しかし、言語学にとって重大な課題であるこのテーマは、ツヴェターエフにとっても無関係ではありえなかった。何よりもツヴェターエフは、語らなければならない対象を持っていた。しかし彼女は、自分の語った「言葉」が何を意味しているのか、それが本当にその対象を正確に名指しているのかを証明することができない。愛を「愛」と名指すことのできたプーシキン、むしろ幸福な例外である。では、人はいかにして適切な「言葉」を探し出せばよいのか？ 否、そもそも「語り尽くす」ことは本当に可能なのか？

この点で、先ほど引用した、ツヴェターエフが母親に「ピョートルとは誰か」と詰問される場面は、私たちにとって極めて興味深い。先の引用中では省略してあるが、実はここでツヴェターエフは、「ピョートル」の他にも、“счастье”の意味(“На счастье Петрово”)について母親に問われている。『“счастье”って何だかわかる？(沈黙)あんだ、“счастье”が何だかわからないっていうの？』『わかるったら、“счастье”っていうのはね、お散歩から帰ってきたら急におじいちゃんがやって来た時とか、それからね、ベッドの上にあれを見つけた時とか、ほらあの……』(CC5, 75)。

たとえば今私たちがオジェゴフのロシア語辞典を紐解いてみるならば、“счастье”の項に、

1. Чувство и состояние полного, высшего удовлетворения.
2. Успех, удача.

という説明を見出すだろう。しかしそのような「説明」からは、「では、“полное, высшее удовлетворение”とはどういう状態を指しているのか」「“чувство”“состояние”とは何なのか」等の、さらなる疑問が生じることは避けられまい。しかしツヴェターエフはここで、“счастье”の「説明」を語の個人的・具体的な使用のレベルへとずらししてしまう。語そのものではなく、その使用されるコンテキストを描写することによって、彼女は“счастье”の「使い方」を例示してみせるのである。「意味」は使用において自ずと現れ出る。それは——ウイトゲンシュタイン風に言うならば——「語られる」のではなく、「示される」ものである。ここでツヴェターエフは、“счастье”という単語について語ることなく、“счастье”という状態を照射しようとしているのだ。無論、彼女の語彙は未だ稚拙であり、私的な体験の域を出ない「ひとりよがり」と見ることもできようが、あらゆる証明や説明がもはや無効となってしまう地点を、彼女はすでに直感的に嗅ぎとっていたのではあるまいか？ 少なくとも私たちはこの一節において、幼い子供にとっての“счастье”を、これ以上ないほど鮮やかに感じるができる。

以上のようにして、ツヴェターエフは、「対象」と「言葉」とをつなぐ様々なパターンを学んでゆく。後年、彼女が見せた詩的技法の多様さと奇抜さは、同時代においても群を抜いていた。愛を「愛」と名指すことがもはや不可能となりつつあった時代に生まれた詩人にとって、「オカ川の向こう岸」へ至るために残された方法は、言葉と意味との関係を揺さぶり、ずらし、不意を打ち、これらゲリラ的戦略によって「語りえぬ」領域への風穴を開けることしかない。このことを誰よりも明確に認識し、そして実践してみせたのが、マリーナ・ツヴェターエフという詩人だったのではなかろうか。

序を締めくくるにあたって、『私のプーシキン』から象徴的なエピソードを紹介しておこう。プーシキンを崇



めていたツヴェターエワにとって、モスクワの名高いプーシキン像——今もなおプーシキン広場で、ややうつむき加減のその姿を見ることができる——は、絶好の遊び場であり、畏敬の念を抱かせる存在でもあった。ある時、巨大なプーシキン像の足元に、小さな陶製の人形を並べ、その大きさのコントラストを楽しんでいたツヴェターエワに、次のような考えが浮かんだ。「こういう人形をいくつ積み上げたら、プーシキン像と同じ高さになるのかしら？ 答は今でも同じ。『いくら積んでも無理……』——そして、謙虚に、しかし誇らしく、こうつけ加えるのだ。『もしも私を百人積み上げるのなら、そしたら届くかもしれない。だって私はまだこれから大きくなるんだし……』。と同時に、こうも問う。『じゃあ、人形を百個積み上げたら、私と同じくらいになるのかしら？』。答はこうだ。『いいえ、無理だわ。でもそれは、私が大きいからじゃなくて、私は生きているけど、人形は陶器だからなのよ』」(CC5, 60)。

ある事柄を、論理的、客観的に定義し尽くすことは不可能である。それは、いくら人形を積み重ねても、決してプーシキン像には届かないのと同じだ。しかし「生きている」ものの視点が加わる時、機械的な算術はしばしば無効になる。人形では無理かもしれないが、「私」ならプーシキン像に届くかもしれない。なぜなら、「私」はまだこれから「大きくなる」可能性を持っているからだ。論理的に不可能と見えることであっても、それが明日もまだ不可能であるのか、私たちにはわからない。「語りえぬ事柄」が本当に「語りえぬ」ものなのか、われわれは決して知ることはないだろう。だとしたら、私たちは生きている限り、奇跡を待つ権利があるはずだ。「私」が陶器でないのと同様、「言葉」もまた陶器ではない。もしかすると、いつか「届く」かもしれないのだ——「だって私はまだこれから大きくなる」……。

## 第一章 ～1912年

### ——『タベのアルバム』と『幻燈』の時代——

わたしが詩人であると わたしですら知らぬほど

早くに書かれたわたしの詩に……

——1913年5月13日

#### I 詩人の誕生

マリヤ・アレクサンドロヴナ・メインは、生後19日で母を失った。裕福な実業家だった父アレクサンドルは、母のない不憫さもあつてか、この一人娘を溺愛したという。彼は娘を片時も側から離さず、その教育はスイス人の家庭教師スサンナと彼自身の手によって行われた。芸術や文学を愛する教養人でもあった父親は、おそらくは娘の教育に充分すぎるほど心を配ったのであろう。マリヤは幼い頃より4つの外国語を自由に操り、父以上に芸術を愛好するようになる。

後に詩人マリーナ・ツヴェターエワの母親として知られることになるこの女性の少女時代は、国際性と閉鎖性とが奇妙に同居するものであった。亡くなった母マリヤ・ルキーニチナはポーランド貴族の出であり、父アレクサンドルはドイツ系バルト人で、セルビア人の血も混じっている。敬虔なロシア正教徒であったアレクサンドルは、いわゆるノーブレス・オブリージュの精神を持ち合わせた人物だったようである。終生芸術の振興に尽力し、私財を惜みず投資した彼は、しかしその一方で、家庭では保守的で頑迷な父親でもあった。マリヤは常に厳しい躰を施され、父の言葉に従うことが要求された。母親のいない家庭で、父娘の結びつきはひととき強力であったのだろう。後年ツヴェターエワはB. B. ローザノフに宛てた書簡の中で、「母は自分の父親のことを生涯変わることなく崇拝していました。そして祖父も母を熱愛していたのです」(CC6, 123)と記している。同年代の友人はほとんどなかった。父と娘、そしてスイス人家庭教師との間で完結する閉鎖的な幼年時代を過ごしなが、マリヤは次第に芸術、とりわけ文学と音楽へと傾倒してゆく。「それは、閉ざされ、空想に満ち、病的で子供らしくない、本に埋もれた生活でした」(CC6, 122)。

ドイツ・ロマン主義の世界に憧れ、自ら詩を書き、絵を嗜み、ピアノに熱中し、やがて十代の半ばを過ぎた頃、マリヤは初めての恋に落ちる。しかし、「セリョージャ・㊿」という名の彼には妻があつたため、父は二人の交際に対して猛烈に反対した。父の命に従い、「セリョージャ」との仲を諦めた後、マリヤは以前にもましてピアノに熱を入れるようになったという。彼女にとってピアノは、抑えられた感情を表現する唯一の手段だった。才能にも恵まれていた。しかし、ピアニストになることを夢見た彼女を阻んだのは、またしても父だった。娘が「芸術家」になるなど、保守的な彼には耐え難いことだったのである。マリヤはこの時もおとなしく父に従った。そして1891年、22歳の時に、父に薦められるまま、モスクワ大の美術史教授だったイワン・ツヴェターエフと結婚する。

21歳年長のツヴェターエフは先妻ワルワラを病でなくしたばかりで、すでに二人の子がいた。1906年にマリヤが結核のため37歳で亡くなるまでの15年に渡る彼らの結婚生活がどのようなものであったかを論

じることは、本論の主題ではない。ともあれ、彼女はマリーナとアナスタシヤという二人の娘をもうけ、アレクサンドルⅢ世記念美術館(のちのプーシキン美術館)設立に奔走する夫を献身的に支えたのだった。＊1

結婚後も音楽や文学への情熱は失わず、子供たちにピアノを教え、様々な物語を読んで聞かせた。療養先のヤルタからモスクワに戻る途中、タルーサでその生涯を終えた時、彼女が最後に発した言葉は、「太陽と音楽だけが惜しい(Мне жалко только музыки и солнца)」だったという。＊2

マリーナ・ツヴェターエワの最初の二つの詩集『夕べのアルバム』Вечерний альбом(1910)と『幻燈』Волшебный фонарь(1912)には、13歳の時に死んだ母マリヤの存在が色濃く影を落としている。もともとロマンティックな夢想家だったマリヤの気質は、子供が生まれてからも変わることはなかった。まるで少女のように空想や物語の世界に没頭する彼女の姿は、『夕べのアルバム』や『幻燈』の中でもたびたび描かれている。

#### Мама за книгой

...Сдавленный шепот...Сверканье кинжала...  
—«Мама, построй мне из кубиков домик!»  
Мама взволнованно к сердцу прижала  
Маленький томик.

...Гневом глаза загорелись у графа:  
«Здесь я, княгиня, по благости рока!»  
—«Мама, а в море не тонет жирафа?»  
Мама душою — далеко!

—«Мама, смотри: паутинка в котлете!»  
В голосе детском упрек и угроза.  
Мама очнулась от вымыслов: дети —  
Горькая проза!

#### 本を読むママ

…押し殺したささやき声…短剣のきらめき…  
——「ママ、積み木でおうちを作ってよ！」  
ママは感極まって  
小さな本を胸に押しあてた

…伯爵の目が怒りに燃えた  
「妃殿下、わたくしはここにおります  
運命のお導きで！」  
——「ママ、麒麟は海に沈まないの？」  
ママの心は——ここにはない！

——「ママ、ねえ見て  
カツの上にクモがいるの！」  
子供の声はとがめ、脅す  
ママは空想から我に返る 子供というのは——  
苦い現実！

(CC1, 46)

母親にかまってもらおうとしてさかんに話しかける子供に目もくれず、ロマンティックな本の世界に熱中する「ママ」は、明らかに現実の母マリヤの姿を投影したものだ。この「娘のようなおかしいママ(странная девочка-мама)」(CC1, 48) は、娘たちと一緒にになって音楽や読書を楽しむ反面、躰には厳しく、また感情の起伏も激しかったようである。「無愛想と受け取られることの多い傲慢さ、はにかみ、自制心、よそよそしさ(表面上の)、音楽狂い、憂愁」(CC6, 123) ——前出のローザノフ宛書簡の中で、ツヴェターエワは母の性

質を評してこのように述べている。温厚で慎み深く、子供たちの尊敬を受けてはいたけれど、仕事に没頭し、家を空けることの多かった父イワンに対し、よくも悪しくもツヴェターエフ家の空気を支配していたのは、母マリヤの気質の激しさだった。神経質で気難しくはあったが、知性と教養にあふれ、毎日のように美しいピアノを奏でて聴かせてくれた母親の存在は、幼いマリーナにとって神聖、かつ絶対的なものだったといってもよい。

Мы на даче: за лугом Ока серебрится,  
Серебрится как новый клинок.  
Наша мама сегодня царица,  
На головке у мамы венок.

わたしたちは別荘にいる  
草原の向こうではオカ川が輝いている  
新しい刀のように銀色に輝いている  
ママは今日、女王様  
ママの頭には花冠

(《Мама на даче》 CC1, 116)

マリーナの子供時代の中で、母と過ごす時間は至福のひとつときであった。とりわけ母の読む物語に耳を傾けた思い出は、『タベのアルバム』の中でもひととき美しく描かれている。

Словно песня — милый голос мамы,  
Волшебство творят ее уста.

.....

まるで歌のような ママのいとおしい声  
魔法をうみだすママの唇

.....

Мы лежим, от счастья молчаливы,  
Замирает сладко детский дух.  
Мы в траве, вокруг синеют сливы,  
Мама Lichtenstein читает вслух.

わたしたちは横たわっている 幸福のあまり声もなく  
幼い心は陶然と 身動きもできぬまま  
わたしたちは草の上 あたりではプラムが青く茂る  
ママが『リヒテンシュタイン』を読んでもくれる

(CC1, 42)

しかし、子供たちとこのような触れ合いの時間を持ちながらも、母はむしろ自分の世界に閉じ込めることの方が多かったようである。「祭日のあとで」と題された作品の中では、「憂愁」とらわれた時の、近寄り難い母の姿が描かれている。

У мамы сегодня печальные глазки,  
Которых и дети и няня боятся.

.....

今日、ママの目は哀しくて  
子供たちも乳母も恐がるほど

.....

У мамы сегодня ни песен, ни сказки, 今日、ママは歌もおとぎ話も忘れ  
Бледнее, чем прежде, холодные щеки, 冷たい頬はいっそう青ざめている  
И даже не хочет в правдивые глазки そして幼い娘の偽りない目も  
Взглянуть она маленькой дочке. ママは覗きこもうとすらない

(《После праздника》CC1, 103)

やがて娘たちが物心つき始めると、マリヤはかなわなかった自分の夢を託すべく、幼い姉妹にピアノを習わせたが、その熱心さは時として常軌を逸していたように思われる。後年ツヴェターエフは自伝エッセイ『母と音楽』Мать и музыка(1934)の中で、当時を回想しながら次のように述べている。

母は私たちを音楽漬けにした(私たちはこの“音楽”——それはのちに“詩(リрика)”と化するのだが——の中から、その後二度と日のあたる場所へと逃れ出ることはなかったのである!)。母は、まるで洪水のように私たちを浸した。彼女の子供たちは、大河の川べりに建つ乞食たちのバラックのように、生まれながらにして運命を決められていた。母は、自らのかなえられなかった天職、かなえられなかった人生の悲しみのすべてで、音楽で、私たちを浸した。まるで血のように、第二の誕生の血のように。

(CC5, 20)。

とりわけ姉妹のうちでも音楽的才能に恵まれていると思われたマリーナには、必要以上に厳しいレッスンが施された。日常生活でも母は容赦がなく、子供っぽいはずやふざけたふるまいは強くとがめられた。そのためマリーナは自分が母に愛されていないという強い不安感を抱くようになる。後年、彼女がしばしば年上の女性との友情を求めたのは、幼年時に満たされなかった母親からの愛を埋め合わせるためであったとも言われる。

マリヤが結核を発病したのは、マリーナが10歳の時だった。療養のために母は娘たちと離れて暮らすことが多くなった。母に対するマリーナの思慕はさらに募ったことだろう。その後3年と経たぬうちに彼女は亡くなり、マリーナが「満たされぬ母への思慕」を解消する機会が、永遠に失われたのだった。「母の死後、私はピアノを弾くのをやめた。やめたというよりは、徐々に弾かなくなった。先生たちはまだ通ってきてはいたけれど、母が生きていた時に弾いたものが、最後の曲となった。母が生きていた時に達したレベルを超えることはなかった。母が生きていた時に私があれほど努力したのは、母への恐怖と、彼女を喜ばせたいという思いからだ。自分のピアノで喜ばせる人が、私にはもういなかった」(『母と音楽』CC5, 31)。

母の死後しばらくして、マリーナは彼女の日記を読み、娘時代のマリヤの報われなかった恋や、父との結婚生活について知ることになる。妹アナスタシヤの回想によれば、9冊ほど残されていた日記のうち、「一番最後のノートは次のような言葉で終わっていた。『私は32歳、夫と子供たちがいて、けれど……』その先は注意深く破り取られ、紙がささくれだっていた。誰か——リョーラ(※異母姉ワレリヤ)だったか——が、それは父が破いたのだと言っていた……」(А. Цветаева, 1984:276)。自分が母にとって、「愛する人」の子供ではないと言う事実は、漠然と抱いていた「母に愛されていない」という思いをはっきりと根拠づけるものと彼女

は受けとめた。

マリーナ・ツヴェターエワが子供時代に感じた母親への屈折した感情が、彼女の精神形成上に大きな影響を与えたのは明白である。1912年にセルゲイ・エフロンと結婚した後、彼女の作品から「母」の存在はひとまず姿を消すことになるが、1930年代以降、ツヴェターエワは再びこのテーマに立ち返り、自伝的散文の中で、繰り返し幼年時代の母と自分について描くようになる。もしかするとそれは、自分の「精神的外傷」を見つめ直す作業だったのかもしれない。たとえば1934年に書かれた『母のおとぎ話』Сказка материでは、どちらの方が母の愛情を多く受けているかを競い合う姉と妹の様子が描かれている。母は無論、「どちらも同じだけ愛している」と繰り返し、姉妹を宥めようとするのだが、「姉」はまるで信じていない。「妹も母も、そして何より私自身、どちらがより愛されているかよく知っていた」(CC5, 149)。同じような記述は、『鞭身派の女たち』Хлыстовки(1934)にも見られる。家族の別荘のあったタルーサの町の近くでよく見かけた旧教徒の女たちとの交流を回想しつつ、ツヴェターエワは次のように述べている。

なんとも喜ばしいことに、キリーロヴナたち(※鞭身派の女たち)は、誰よりも私のことを気に入っていたと私は断言できる。たぶんそれは、私がかめつく、健康で丈夫だったからだろう。アンドリューシャ(※ツヴェターエワの異母兄)は背が高く痩せていたし、アーシャ(※妹アナスタシヤ)はちびで痩せていた。子供のない彼女たちは、私のような娘がほしかったのだろう——自分たちみんなのために一人、こんな子が！

「私の方を好きになってくれるのは、鞭身派の女たちなのね！」——腹立たしくそう思いながら、私は眠りについたものだ。「お母さんとアウグスタ・イワーノヴナと乳母はアーシャの方が好きで(お父さんは人がいいから、みんなのことを『誰よりも好き』なんだけど)、私の方を好きなのはおいちちゃんと鞭身派ってわけ！」あの上品なバルト人の祖父がこの組み合わせを聞いたら、さぞかしありがたがったことだろう！

(CC5, 95-96)

ツヴェターエワが繰り返し、「母は自分よりも妹の方を可愛がっていた」と発言していることに対し、当の妹アナスタシヤはその回想録の中などで、自分は姉よりも病弱だったため、母の手を煩わせることが多かっただけだと反論する。実際、ツヴェターエワはいささか被害妄想気味だったようにも思われる。それは、年長の子によく見られる類の嫉妬心の為せる業だったのかもしれない。また、ツヴェターエワがそうした一種の自己神話化を好んだことも事実である。しかし、たとえ単なる「思い込み」であったとしても、母親は娘の「誤解」を解くことができぬまま、帰らぬ人となったのだった。『鞭身派の女たち』には、乗り物に弱く、すぐに気分を悪くしてしまうマリーナが、まるで斟酌なく母になじられる場面が描かれている。

「この子はいつでもどこでも乗り物酔いで吐いてしまうじゃありませんか。まったく誰に似たんだか。お父様(母は例の“おじいちゃん”のことをこう呼んでいた)だって乗り物に酔ったりしないし、私だってあなただってそうでしょう。それにリョーラだって、アンドリューシャだって、アーシャだ

って酔わないわ。それなのにこの子ときたら、車輪を一目見ただけでもう気持ち悪くなってしまうんですからね。(中略)汽車でも、荷馬車でも、船でも、幌馬車でも、ばね付き馬車でも、ばねなし馬車でも、渡し船でも、エレベーターでも、いつでもどこでも酔ってしまうくせに、“海(マリーナ)”だなんて名前をしてるんだから！」

「歩いてるときには酔わないわ」——父がいるのに勇気づけられて、私はおずおずと、しかしむきになって口を挟んだ。

(CC5, 96)

40代になった詩人が回想する幼い日の自分は、ひどく不器用で、いつもどこかしら「おずおず」としている。何か的外れな言動をしては、躰に厳しかった母に叱責された記憶は、ことあるごとにその自伝的散文の中で顔を覗かせる。子供時代に母との関係を通じて受けた心の傷は——乗り物への苦手意識と共に——ツヴェターエフの中に終生消えることなく残り続けた。

母の死後、ツヴェターエフは——かつての母と同様——ロマンティックな空想の世界に閉じ込められるようになった。友人は少なく、遊び相手は専ら妹だけであった。ギムナジウム時代の彼女を知るタチヤーナ・アスターポワは、次のような回想を残している。「ツヴェターエフは、毎日学校へ来ていたわけではなかった。彼女は、何日か来ると、またいなくなるという具合だった。それからふと気がつくと、彼女はまた一番後ろの席(7列目)に座り、俯いて本を読んでいるのだ。授業中、彼女は教室で何が起きているかにはおかまいなしの様子で、いつも何か読んだり書いたりしていた。(中略)ツヴェターエフはクラスで孤立していた。彼女はいろいろな人を観察していたけれど、私たちの中に本当の友人を見つけることはできなかった。別のクラスの子に夢中になることもあったが、その子を理想化し、親しくなっても、さらに彼女のことを知るようになると、幻滅して、離れていってしまうのだった」(BMII, 43-45)。また別の同窓生で、おそらくはギムナジウム時代のツヴェターエフが「理想化」した一人だったワレンチナ・ペレグードワ(旧姓ゲネローゾワ)は、こう述べている。「少女たちの中で、彼女はわざと奔放に、時として辛辣でぞんざいに振る舞っていたが、そうした仮面の下に、気弱で、優しく感じやすい心を持った内気な人間が隠されていることを察する者はなかった。私と話をしている時、彼女はまるで何か差し迫ってくるものから守ってもらおうとでもするかのように、信頼しきって私に身を寄せたものである。その温かい感触を、今でも私は覚えている」(BMII, 24)。

当時、ツヴェターエフの心を捉えていたのは、たとえばナポレオンとその息子の悲劇的な生涯だった。彼女はナポレオン関連の本を読みあさり、さらには部屋に飾られたイコンの中身を外して、その代わりにナポレオンの肖像をはめ込み、大いに父を嘆かせたという。1909年夏には、ナポレオンの息子を描き、サラ・ベルナル主演で上演中だったロスタンの戯曲『鷺の子』を見るため、ソルボンヌ大学のサマーセミナーに参加すると称し、単身パリに渡っている。

『鷺の子』の翻訳を試み、また、革命運動にも関心を示すなど、この頃のツヴェターエフは戸惑いながら自己実現の方途を模索していたのかもしれない。詩作への熱意も高まりはじめ、学業は次第になおざりにされるようになった。ツヴェターエフは言う。「もしも母が生きていたら、私はおそらく高等音楽院を終えて、そこそこのピアニストになっただろう。才能はあったのだから。けれど、別のもの、課せられたもの(заданное)があ

ったのだ。(中略)あのような子供の中に、あのような母親でも打ち勝つことのできない力というものが存在するのである」(『母と音楽』CC5, 31)。

ツヴェターエフに「課せられたもの」とは、言うまでもなく「詩」であった。無論、当時のツヴェターエフが自己の中に「あのような母親でも打ち勝つことのできない力」が存在することをどれほど自覚していたかは定かではないが、いつも「何か書いたり読んだり」していた彼女にとって、1908年、象徴派詩人エリスことレフ・コブリンスキーと出会ったことは、やがて大きな意味を持つことになる。バールイらとも親交があり、いわば象徴派の中堅どころだったこの変わり者の詩人(もっとも、ミステフィケーションを好む象徴主義者たちは、世間一般から「変わり者」と見なされることが稀ではなかったのだが)は、ツヴェターエフが初めて出会った「本当」の詩人だった。エリスはたびたびツヴェターエフ家を訪れるようになり、マリーナとアナスタシヤ姉妹と夜通し語り明かすことも一再ならずあったという。内に閉じ込めりがちで外界との接触の少なかったマリーナにとって、それは新鮮な体験だったろう。1910年に出版社「ムサゲート」が設立されると、その主催者の一人だったエリスに連れられ、ツヴェターエフもまたこの象徴派たちの溜まり場に顔を見せるようになる。当時の文壇の主流だった最新の象徴派文学に触れ、アンドレイ・バールイや、ヴァチェスラフ・イワーノフといった第一級の詩人たちを直接その目で見たことは、若い彼女を大いに刺激したはずだ。エリスとの出会いは、「言葉」の世界への彼女の傾斜を決定づけたといってよい。また、エリスは彼女にとって初めての本格的な「読者」だった。彼の好意的な批評は、「自分が詩人であると自分でさえ知らない」幼いツヴェターエフに自信を与え、彼女の心を強く動かした。\*3

しかし、この「友情」は意外な結末を迎える。根っからのシンボリストだったエリスは、内気ではあるが豊かな感受性を持ち、時として驚くほどの激しさと強さを見せるマリーナに次第に惹かれ、やがてどうやらこの少女こそが彼の「永遠の女性」であると思いこんでしまったらしい。1909年12月、エリスは共通の友人ウラジーミル・ニレンデルを使者にたて、マリーナにプロポーズする。

予期せぬプロポーズに対するツヴェターエフの反応は、極めて明快だった。

Когда снежинку, что легко летает,	流れ落ちる星屑のように
Как звездочка упавшая скользя,	軽やかに飛ぶ雪片を
Берешь рукой — она слезинкой тает,	手でとらえようとすれば——それは涙のように溶けて
И возвратить воздушность ей нельзя.	もはや再び舞うことはない

(《Ошибка》 CC1, 64)

当時17歳だったツヴェターエフには、「家庭を持つ」ことなど、おそらくまだ想像だにできなかったろう。ところが、ここでさらに予期せぬ出来事が起こる。エリスの手紙をツヴェターエフのもとに届けに来たニレンデル(古典文学に通じ、後にヘラクレイトスの訳者として知られるようになる彼もまた、シンボリスト運動にたずさわる一人だった)が、そのままツヴェターエフと話し込むうち、今度は彼自身がマリーナに恋してしまうのである。そしてツヴェターエフもまた、ニレンデルに好意を抱く自分に気づく。ニレンデルはまるで熱に浮かされたかのように——ここにも私たちは、シンボリスト特有の性急さ、思いこみの激しさを見るのだが——ツヴェターエフに結婚を申し込んだ。



二人の感情がどれほど真剣なものであったのかは、想像するよりほかない。ただ一つつけ加えるならば、1908年に妻と離婚したニレンデルは、「夫婦間の貞節に背任」した責任を問われ、7年間の「懲罰(епитимья)」を受けている最中であり、誰が相手であれ、法的に結婚することのできない状態にあった\*4。ツヴェターエフがこのような事情を知っていたかどうかは定かではない。いずれにせよ、エリスのプロポーズをにべもなく断ったツヴェターエフが、その友人であるニレンデルと結婚することなどできるはずもなかった。12月のある夜、モスクワの街をあてもなく歩きながら延々と話し合った二人は、もう二度とお互いに会わないことを決める。

「愛し合いながら引き裂かれる」という状況は、むしろツヴェターエフのヒロイックな陶醉感を誘った。彼女は翌1910年の夏を父、妹とともにドイツで過ごし、秋になってモスクワに戻ると、ニレンデルを謳ったものや、その他これまでに書きためた詩を集めると、『タベのアルバム』と題して自費出版する。「私がこの本を出版したのは、文学には直接関係ないが、詩が生まれるのと同じ理由からである。つまり、それはある人への手紙の代わりで、そうするより他にその人と連絡を取ることができなかったのだ」(『労働の英雄』Герой труда, CC4, 23)。

詩集出版の動機がどのようなものであれ、その数わずかに500部というこの小さな詩集は、やがて作者本人ですら予想もしなかった反響を呼ぶことになる。マクシミリアン・ヴォローシン、ワレリー・ブリューソフ、ニコライ・グミリョフ、マリエッタ・シャギニャンといった、当時文壇では名の知れた詩人や作家たちが相次いで『タベのアルバム』を取りあげ、論評したのである。翌1911年には、ムサゲート社より出版された現代詩のアンソロジーに、ブロークやペールイといった錚々たる顔ぶれと並んでツヴェターエフの詩が掲載された。詩のタベやコンクールなどにも参加するようになり、その年の12月に行われたブリューソフ主催の詩のコンクールで2等を獲得、さらに翌年2月には、早くも第2詩集『幻燈』が出版されている。

かくしてツヴェターエフは、詩人としてまずは順風満帆のスタートを果たしたのだった。以下ではまず、この二つの詩集『タベのアルバム』『幻燈』を取りあげ、ツヴェターエフの詩的世界の原風景とその言語的手法について考察することにしよう。

## II 『タベのアルバム』と『幻燈』の詩的世界

ヴォローシンは言う。「『タベのアルバム』はとても若く、そして未熟な詩集である。多くの詩は、もしもたまたま本の真ん中をでも開いたのなら、微笑を誘うかもしれない。この本は日記と同様、順を追って読まねばならない。そうすれば詩句の一つ一つが理解でき、当を得たものとなろう。この本は子供時代の最後の日々と、青春時代の始まりのちょうどその境界線にあるのだ。作者が詩だけではなく、内面を観察する明快な姿や、流れてゆく瞬間を刻みつける印象主義的才能を有しているということを付け加えたなら、言葉がまだ観察したことや感情を正確に伝えることのままならないのが当たり前の年齢に生まれたこの本が、どれほどの重要性を記録したものであるか示すことだろう」\*5。

「日記と同様」という表現は、ある意味でこの詩集の本質を突いている。『タベのアルバム』は、子供時代のツヴェターエフの内面世界を写しとったものであり、いわば「詩による日記」だった。子供時代特有のアンバランスな危うさ、未完成さをもちあわせながら、この「日記」は確かに子供時代という「流れてゆく瞬間を刻

みつける」ことに成功している。

その1年4カ月後に出版された『幻燈』も、「日記」性や「印象主義的」手法など基本的には『タベのアルバム』を踏襲しているといえよう。『幻燈』には『タベのアルバム』と同時期に書かれた作品も含まれているため、一読して受ける印象は両者とも似通っており、後にこの2冊から選ばれた40篇に新作1篇を加えた詩集『二冊の書より』Из двух книг が、1913年2月に出版されることになる。

むろん、これらの初期作品が持つ危うい魅力は、稚拙と紙一重のものでもある。実際、この2冊の詩集は、一部に「祈り」などの優れた作品を持つものの、全体としての完成度が高いとはいえない。また、「瞬間を刻みつける」という記録的性格が仇になり、「マリーナの幼年時代、青春時代に関しては、三つの主要な資料がある。一つは子供の頃から書き始めた彼女自身の詩であり……」(Разумовская, 1994:16) というラズモフスカヤの言葉に見られるように、従来、詩的テキストとしてよりは、伝記的事実を補足する資料の一つとして扱われることが多かった。

しかし、伝記的資料としてではなく、あらためて「詩」として目を向けるとき、そこには、後のツヴェターエワの作品を貫く詩的世界がはっきりと見てとれることに気づくだろう。『タベのアルバム』と『幻燈』は、「自分が詩人であると私ですら知らなかった」頃に書かれた、いわば詩人の原点であり、ツヴェターエワを特徴づける様々な要素が内包されているのである。ではいったい、そうした「ツヴェターエワ的なもの」はどのように形成されていったのだろうか？

## 1 「子供部屋」の世界とその解体

『タベのアルバム』に目を通す者がまず気づくのは、作者の世界が著しく限定され、閉ざされているということである。そこに描かれているのは、少女マリーナのお気に入りの登場人物たち——妹アナスタシヤをはじめとする様々な少年少女たち、ナポレオン2世やルイ17世といった悲劇の王子たち、妖精、夢や空想、そして母親——であり、それ以外のもの、たとえば大人たちや学校、日常生活といった要素は、完全にツヴェターエワの空想世界からは排除されている。サアキャンツは言う。「子供時代から死ぬときまで、マリーナ・ツヴェターエワの人生を支配したのは空想だった。それは本の世界で育った空想である。その作者や登場人物、架空の、あるいは現実に存在する歴史上・文学上の登場人物は、その属する時代の別なく、また、実際に存在していたか、それとも詩人の想像の産物なのかということも関係なく、完全に等しく若いツヴェターエワの頭と心の中に生きていた」(Саакянц, 1986:7)。ツヴェターエワが造り上げた空想世界——様々なイメージたちで満たされ、また、彼女自身がその住人でもあった——は、さながらお気に入りのおもちゃで埋め尽くされた「子供部屋」だった。

Дети — это взгляды глазок боязливых,  
Ножек шаловливых по паркету стук,  
Дети — это солнце в пасмурных мотивах,  
Целый мир гипотез радостных наук.

子供——それは臆病な目のまなざし  
いたずらな足が床を跳ねる音  
子供——それは陰鬱なメロディーの中の太陽  
楽しい科学の仮説の完全な世界

Вечный беспорядок в золоте колечек,  
Ласковых словечек шепот в полусне,  
Мирные картинки птичек и овечек,  
Что в уютной детской дремлют на стене.

小さな金の指輪をはめた永遠の無秩序  
夢心地にささやく優しい言葉  
こちよい子供部屋の壁にまどろむ  
鳥や羊の静かな絵

Дети — это вечер, вечер на диване,  
Сквозь окно, в тумане, блески фонарей,  
Мерный голос сказки о царе Салтане,  
О русалках-сестрах сказочных морей.

子供——それは夕暮れ時  
ソファの上の夕暮れ時  
窓のむこう 霧の中の灯りの輝き  
サルタン王や おとぎ話の海の妹ルサルカの  
物語りをするリズムカルな声

Дети — это отдых, миг покоя краткий,  
Богу у кровати трепетный обет,  
Дети — это мира нежные загадки,  
И в самих загадках кроется ответ!

子供——それは休息 安らぎのほんの一瞬  
ベッドのかたわらでの神への震える誓い  
子供——それは世界の優しいミステリー  
そして謎の中にこそ答えは秘められているのだ！

（《Мирок》 CC1, 13）

幼くして母の庇護を失った無防備なツヴェターエワの自我は、「子供部屋」に閉じ込めることで自己防衛を図ろうとしたのかもしれない。常に母親の強い影響下にあり、社会との関わりが希薄だった彼女にとって、外の世界は恐ろしく、堪えがたいものと映ったのだろう。大人たちは子供の敵であり、学校は息苦しい温室だった。寄宿学校の夜の情景を描いた「春の寄宿舎」では、少女たちの寝顔はみな不安げで青ざめている。

Кто там бродит? Неспящая поздно?  
Иль цветов, воскресающий грозно,  
Что сгубила весною теплица?

あそこをさまようのは誰？ 誰か眠れずにいるのかしら？  
それとも春、温室に殺された花が  
恨めしげによみがえってきたの？

（《Дортуар весной》 CC1, 21）

学校や修道院という「温室」に抑圧される少女というテーマは、この作品以外にも何度か繰り返されている。ナポレオン父子や、22歳で結核のため世を去ったマリヤ・バシュキールツェワ（死後にその日記が公刊され、ベストセラーになった）らへの異常なほどの熱中ぶりは、そうした「温室」＝現実世界からの逃避に他ならない。外の世界の無言の圧迫感に対し、彼女はロマンティックな夢で身を固める。大人の立ち入らない「子供部屋」の中でだけ、マリーナは自由な「妖精」でいることができたのである。

Мы обе — феи, но большие (странно!)    わたしたち二人は妖精 けれど大人たちには  
Двух диких девочек лишь видят в нас.    (奇妙なことに！)  
二人の野育ちの少女としか見えない  
(《Наши царства》 CC1, 43)

ここでいう「わたしたち二人」とは、ツヴェターエワとその妹アナスタシヤを指している。この作品に限らず、『タベのアルバム』では、マリーナとアナスタシヤという姉妹を受けた“мы”＝「わたしたち」という人称が数多く用いられているが、そのほとんどがまるで無意識に使われており、主体が複数であることが当たり前のことのようにすら思わせる。孤独な夢想家だったマリーナにとってアナスタシヤは、自分の世界を分け合うことのできる数少ない仲間だった。自分の世界に受け入れた存在を自分と同化させてしまうことは、他者を敵として「子供部屋」から締め出してしまうことの裏返しといえよう。そしてそれは、この時期のツヴェターエワの「自我」が、まだ完全には確立しきっていないことを示している。

さて、現実世界からの逃走を試みる者が目指す究極の地点といえ、無論「死」であろう。ツヴェターエワは生涯を通じて異様なほど「死」のイメージにとらわれ続けた詩人であったが、『タベのアルバム』でもたびたび「死」について言及されている。

Ты ушел... Ты мудрый был, Сережа!    おまえは行ってしまった……賢かったセリョージャ！  
В мире грусть. У Бога грусти нет!    世界には悲しみがある 神の御許には悲しみはない！  
(《Сереже》 CC1, 20)

Смерть окончанье — лишь рассказа,  
За гробом радость глубока.    死とはただ物語が終わるだけ  
棺の向こうの喜びは深い  
(《Памяти Нины Джавахы》 CC1, 56)

Не грусти! Ей смерть была легка:  
Смерть для женщин лучшая находка!  
Здесь дремать мешала ей решетка,  
А теперь она уснула кротко  
Там, в саду, где Бог и облака.    悲しまないで！ 彼女に死はつらくなかった  
女にとって死は最良の発見なのだから！  
ここでは格子が邪魔でまどろむことができなかったけれど  
今では彼女は穏やかに眠りについた  
神と雲のある あの庭で  
(《Мама на лугу》 CC1, 62)

Порою смерть — как будто ласка,  
Порою смерть — как будто ласка,    時に死は——まるで愛撫のよう  
(《Сказки Соловьева》 CC1, 77)

ざっと挙げただけでも、この時期のツヴェターエワの持っていた「死」のイメージがうかがえるだろう。『タベ

のアルバム』に現れる「死」は、そのほとんどすべてが「安らぎ」として描かれている。彼女にとって「死」は、「格子が邪魔でまどろむことのできない」現実世界から彼女を救い出してくれる場であり、いわば「子供部屋」の延長だった。

ツヴェターエフの母マリヤが結核のために若くして死んだことは先に触れた。その他にも、ツヴェターエフの少女時代、彼女の周辺には数多くの「死」があった。母方の祖父 А. Д. Мейнは1899年7月に病没、また、遠戚のナージャ・イロヴァイスカヤとその弟セリョージャ\*6 は母と同様、結核のために20歳そこそこの若さで亡くなっている。1905年のヤルタ滞在中に知り合い、翌年6月にタルーサへ発つまでの間、ツヴェターエフ姉妹のよき遊び相手だったカーチャ・ペシュコワ(マクシム・ゴーリキーの娘)は5歳で病没した。『タベのアルバム』に収められた「棺の傍らで」(《У гробика》 СС1, 16) はその母エカテリーナ・ペシュコワに捧げられたものだ。また、母マリヤの死後、ツヴェターエフの母親代わりともなり、彼女にエリスを紹介した人物でもある歯科医リジャ・タンブレルの息子セリョージャも、幼くして死んでいる(上に引用した詩句中の「賢かったセリョージャ」とは彼を指している)。さらに、モスクワのツヴェターエフ家には、亡くなった先妻ワルワラの肖像画(イワン・ツヴェターエフは再婚後も先妻への愛情を忘れることがなく、そのためツヴェターエフの母マリヤは死者への嫉妬に苦しんだという)が飾られており、ツヴェターエフの子供時代はまさしく「死」の影に囲まれていたといってもよいだろう。

とりわけ10歳年上のナージャ・イロヴァイスカヤには、ツヴェターエフは恋心にも似た憧れを抱いており、その死の知らせに大きな衝撃を受けた。\*7 ツヴェターエフはその後も、たびたび彼女を夢に見たという。「それはいつも同じ夢で、私が来ると、彼女はついさっきまでそこにいたはずなのに、追いかけても離れて行ってしまふ。声をかけると微笑みながら振り向くのだけれど、どんどん先へ行ってしまつて、追いつこうとしても追いつけない」(『スタールイ・ピーメン通りの家』СС5, 131)。ナージャの死は、母親が死ぬよりも以前に、ツヴェターエフが初めて体験する親しい人間の「死」だった。彼女の死から受けたショックと、それをきっかけにして生まれた「死」に対する洞察は、後に長詩『新しき年』において、極めて美しい数行となって結実することになる。

このような環境にあったツヴェターエフが、まるで魅入られるように自らの死の情景を夢想するようになったのは、ごく自然の成り行きだったのかもしれない。

Ты дал мне детство — лучше сказки  
И дай мне смерть — в семнадцать лет!

おまえはわたしにおとぎ話よりも素敵な子供時代を与えてくれた  
そしてわたしに死を与えよ——17歳のわたしに！

(《Молитва》 СС1, 33)

あまりにも有名なこの一節もまた、その語調の激しさとは裏腹に、やはり「子供部屋」への逃走と軌を一にしているといえよう。「子供時代」にはいつか必ず終わりが来る。しかし「死」は永遠に時間を止め、「妖精」は永遠に17歳のままだ。「死」は彼女にとって、いわば究極の「ここではないどこか」だった。

さて、先にも述べたように、第2詩集『幻燈』の作風は『タベのアルバム』のそれと酷似しており、『二冊の書より』として一つにまとめられた時も全く違和感はない。そのため、『タベのアルバム』に好意的な評を寄せたグリヨフも、「テーマも様式も同じ、ただしもっと生彩がないし、味気ない。それはまるで、体験したことや体験したことについての思い出ではなく、思い出についての思い出にすぎないかのようである」\*8 と眉をひそめる。しかし詳しく検討してゆくと、『幻燈』は『タベのアルバム』と比べ、内容的に重大な変化が生じているのが見てとれるだろう。それはまず第一に、成長してゆくこと、成長せざるを得ないことの自覚である。あれほど「おとぎ話よりも素敵な子供時代」に執着していたツヴェターエワが、この詩集の第2部の表題を《Де-ти растут》と名付けているのは、その意味で重要だ。

Звонят-поют, забвению мешая,	忘れさせじと 響き唄う
В моей душе слова:《пятнадцать лет》.	この胸の中を「15歳」という言葉が
О, для чего я выросла большая?	ああ、なぜわたしは大人になどなったのだろう？
Спасенья нет!	どこにも逃げ道はない！

Еще вчера в зеленые березки	白樺の緑の中へと
Я убегала, вольная, с утра.	朝から気ままに駆けていたのはつい昨日のこと
Еще вчера шалила без прически,	髪もあげずにふざけていたのはつい昨日のこと
Еще вчера!	つい昨日のことだったのに！

Весенний звон в далеких колоколах	遠い鐘楼からは春の鐘が
Мне говорил:《Побегай и приляг!》	わたしに言ったものだ「走れ、伏せろ！」と
И каждый крик шалунье позволен,	そしておてんば娘はどう叫んでもよかったし
И каждый шаг!	どう歩いてよかったのに！

Что впереди? Какая неудача?	これから何が待っているのだろうか？ どんな挫折が？
Во всем обман и, ах, на всем запрет!	どこもかしこも嘘ばかりだし
— Так с милым детством я прощалась, плача,	ああ、どれもこれも禁止ばかり！
В пятнадцать лет.	——そうしてわたしは泣きながら
	いとおいしい子供時代に別れを告げた
	15歳の時に

（《В пятнадцать лет》 CC1, 144-145）

ツヴェターエワが15歳の時、何か実際に子供時代の終焉を自覚させるような具体的な出来事があったかのかは不明だが、いずれにせよ彼女はすでに自分が「子供時代に別れを告げた」ことをはっきりと認識して

いる。また、子供の頃、一家で毎夏を過ごしたタルーサの思い出を綴った連作「オカ川」(《Ока》 CC1, 162-164)などで、子供時代を「黄金の日々」と呼び、なつかしんでいるのは、裏を返せばそれだけツヴェターエワが子供時代から遠く離れてしまったということであり、その意味ではグリョフの「思い出についての思い出」という指摘も、あながち的外れではなかった。

ツヴェターエワの子供時代が終焉してゆく過程は、先にも触れた妹アナスタシヤとの“мы”意識の変遷にも現れている。『幻燈』の中でも『タベのアルバム』と同様、ごく当たり前のように複数の主体が用いられ、姉妹の一体感を物語っている作品が見うけられる。第2部を締めくくる作品「トヴェルスカヤ通り」(《Тверская》 CC1, 143-144) では、「アーシャにとって誰がマリーナよりも必要だというの？／いとおしいアーシャよりも誰がわたしに必要だ？」と語られ、ニレンデルとのいきさつを描いた第3部《Не на радость》の第12～21篇に至って、姉妹の“мы”意識はクライマックスに達する。

しかしその一方で、異なる響きを持った旋律が流れ始めているのを聞きとることもできる。第1部の終わり近く「渡し船」(《Паром》 CC1, 161)は、ツヴェターエワの中で“мы”が分離していく最初の兆しである。夜、馬車に揺られながら、姉妹はオカ川の渡し船を見ようと楽しみに待っているが、妹は寝入って見過ごしてしまう。暗闇の中、銀色に輝くオカ川を見つめるマリーナと、眠気に負けて寝入ってしまうアナスタシヤという情景は、両者の違いを象徴的に表しているといえよう。第3部の中盤以降になって、それはよりはっきりと意識されて描かれるようになる。

## Два исхода

### 1

Со мной в ночи шептались тени,  
Ко мне ласкались кольца дыма,  
Я знала тайны всех растений  
И песни всех колоколов,—  
А люди мимо шли без слов,  
Куда-то вдаль спешили мимо.

Я трепетала каждой жилкой  
Среди безмолвия ночного,  
Над жизнью пламенной и пылкой  
Держа задумчивый фонарь...  
Я не жила,— так было встарь.  
Что было встарь, то будет снова.

### 2

С тобой в ночи шептались тени,

## 二つの結末

### 1

夜 わたしとささやき交わしたのは影  
煙の環がわたしに甘えた  
わたしはあらゆる草花の秘密と  
あらゆる鐘の歌を知っていた——  
人々は言葉もなく通り過ぎていった  
どこか遠くへ 足早に

夜の沈黙の中  
流れゆく血を震わせて  
赤々と燃える生の上に  
物言わぬ灯をかかげ…  
昔 わたしは生なき者だった  
過去にあったことは 再び繰り返されるだろう

### 2

夜 おまえとささやき交わしたのは影

К тебе ласкались кольца дыма,  
Ты знала тайны всех растений  
И песни всех колоколов,—  
А люди мимо шли без слов  
Куда-то вдаль спешили мимо.

煙の環がおまえに甘えた  
おまえはあらゆる草花の秘密と  
あらゆる鐘の歌を知っていた——  
人々は言葉もなく通り過ぎていった  
どこか遠くへ 足早に

Ты трепетала каждой жилкой  
Среди безмолвия ночного,  
Над жизнью пламенной и пылкой  
Держа задумчивый фонарь...  
Ты не жила,— так было встарь.  
Что было встарь,— не будет снова.

夜の沈黙の中  
流れゆく血を震わせて  
赤々と燃える生の上に  
物言わぬ灯をかかげ...  
昔 おまえは生なき者だった  
過去にあったことは もう二度と繰り返されることはない

(CC1, 131-132)

それぞれの最終行の中の1語が違っているだけで(“Что было встарь, то будет снова.”→“Что было встарь,— не будет снова.”)、かつて同じ秘密を共有し、同じ灯をかかっていた「わたし」と「おまえ」はまったく違う「結末」を迎えることになる。それは、安楽な眠りよりもオカ川の渡し船を見ることを選んだマリーナと、眠気に負けたアナスタシヤとの決定的な差であった。この時点でツヴェターエワは、アナスタシヤと、というよりアナスタシヤというイメージとの訣別を、すでにはっきりと認識していた。

かくして子供時代は終焉してゆく。「子供部屋」という楽園から放逐され、外の世界と直接向き合うことを余儀なくされたツヴェターエワは、いったいどのように「世界」に対応してゆくのだろうか？

#### Дикая воля

Я люблю такие игры,  
Где надменны все и злы.  
Чтоб врагами были тигры  
И орлы!

Чтобы пел надменный голос:  
«Гибель здесь, а там тюрьма!»  
Чтобы ночь со мной боролась,  
Ночь сама!

Я несусь,— за мною пасти,  
Я смеюсь,— в руках аркан...

#### 野生の意志

だれもが傲慢で悪意に満ちた  
そんなゲームが好き  
わが敵となれ、虎よ  
そして鷹よ！

高慢な声で歌え  
「ここにいれば死 あそこにいれば牢獄だ！」と  
夜よ、わたしと闘え  
夜自身よ！

わたしは駆けてゆく——深淵が追ってくる  
わたしは笑う——手には縄を持ち...



Чтобы рвал меня на части  
Ураган!

この身を微塵に砕くといい  
嵐よ！

Чтобы все враги — герои!  
Чтоб войной кончился пир!  
Чтобы в мире было двое:  
Я и мир!

すべての敵よ 英雄であれ！  
宴は戦いに終われ！  
この世界にたった二人があればいい  
わたしと世界の二人だけが！

(CC1, 136-137)

子供時代が終わり、容赦なく「世界」と対峙させられた時、「子供部屋」の中でかぶっていた妖精の仮面の下から、ツヴェターエワの強烈な自我が頭をもたげ始める。敵としての「世界」を具象化した虎や鷹、さらには夜そのもの、世界そのものに向かって「わたし」と闘えと叫ぶ姿の裏には、おそらく「気弱で、優しく感じやすい心」を持ち、庇護を求めて友人の肩に身を寄せる内気な少女が隠されているのだろう。しかし、母に言われるままに「高等音楽院を終えて、そこそこのピアニストに」なるはずだった彼女は、自らの「力」に目覚め、今や「世界」に対して派手な戦線布告を行うのだ。それは、「自分が詩人であると知らぬ」まま幼い詩を綴っていた空想好きの少女が、一人の若い詩人として、自分に「課せられたもの」の重みを真に自覚し、引き受けてゆく第一歩だった。

## 2 両義性

ツヴェターエワがある種の二元論的世界観を持っていたことはすでに触れた。初期詩集に見られる「子供部屋」と外の世界、現世と死などの二項対立も、こうした世界観の延長線上にあるといっていよう。サアキャンツによれば、「ツヴェターエワの第1詩集の優れた詩の中には、彼女の恋愛詩の主たる葛藤の音調を察することができる。それは、“地”と“天”、情欲とプラトニック・ラヴ、現在と永遠、そしてより広くには、ツヴェターエワのすべての詩に見られる《быт》と《бытие》の葛藤である」(Саакянц, 1997:19)。

たとえば『タベのアルバム』に収められた次の詩には、そうした「葛藤」が極めて端的に現れている。

### ROUGE ET BLEUE

### 赤と青

Девочка в красном и девочка в синем  
Вместе гуляли в саду.  
— «Знаешь, Алина, мы платьица скинем,  
Будем купаться в пруду?».  
Пальчиком тонким грозя,  
Строго ответила девочка в синем:

赤い服の少女と青い服の少女が  
いっしょに庭を歩いていた  
「ねえアリーナ、服なんて脱いでしまっ  
て池で泳がない？」  
細い指で脅しながら  
青い服の少女が厳しく答えた

—《Мама сказала — нельзя》.

「ママがだめだって言ったじゃない」

Девушка в красном и девушка в синем

Вечером шли вдоль межи.

—《Хочешь, Алина, все бросим, все кинем,  
Хочешь, уедем? Скажи!》

Вздохом сквозь вешний туман

Грустно ответила девушка в синем:

—《Полно! ведь жизнь — не роман》...

赤い服の娘と青い服の娘が

夕暮れ時 畦道を歩いていた

「ねえアリーナ、なにかも投げ捨ててしまって  
発ってしましましょうよ、どう？」

春の靄をとおして

青い服の少女は悲しげにため息で答えた

「何を言うの！だって人生は——

小説じゃないのよ」……

Женщина в красном и женщина в синем

Шли по алею вдвоем.

—《Видишь, Алина, мы блекнем, мы стынем,—  
Пленницы в счастье своем》...

С полуулыбкой из тьмы

Горько ответила женщина в синем:

—《Что же? Ведь женщины мы!》

赤い服の女性と青い服の女性が

二人、並木道を歩いていた

「ねえアリーナ、わたしたちしおれていくのよ

冷えていくのよ

自分の幸せの中に囚われて」……

かすかに微笑みを浮かべ 闇の中から

青い服の女性が痛ましげに答えた

「だからどうしたというの？」

だってわたしたちは女なのよ！」

(CC1, 75)

「赤」と「青」という色彩の対比に託される「奔放」と「分別」の対立は、ここでは「分別」が勝利して終わる。おそらく多くの読者は、「赤い服の少女」の中にツヴェターエワ自身の姿を投影させて見ることだろう。そして「青」は、そのような自由を求める彼女を「しおれ」させ、滅ぼしてゆく敵なのだ、と。しかし、「赤い服の少女」への共感にもかかわらず、それがストレートに成就されないのは、むしろ、彼女自身の中にもまた「青」が存在していたためではなかったろうか？ 「青い服の少女」は言う。「ママがダメだって言ったじゃない！」。それは、母の言いつけに従い、毎日2時間ずつピアノの練習を欠かさなかった幼い日のツヴェターエワを彷彿とさせる。また、のちに結婚し、自ら母となった彼女が、亡命後の困窮の中で、病弱な夫と二人の子供を養うために、なりふりかまわず生活費をやりくりし、家事や雑用をこなしたという事実も忘れてはなるまい。このように、一方では極めて奔放に振る舞いながら、ツヴェターエワは生涯を通じて、常にある種の責任感、倫理観——ブロッキー曰く、「カルヴィニズム」的な——を持ち続けていたように思われる。

この他にも、たとえば「いろいろな子供たち」(《Разные дети》 CC1, 88)では、三種類の子供たちが描かれている。「おとなしい子供たち」は、危ないロウソクの火などにはけって近づこうとしない。「火の粉のような」子供たちは、「危ない」と言われても平気で火をつかもうとする。しかし、そのどちらにもあてはまらない子

供もいる。

Есть странные дети: в них дерзость и страх.	おかしな子供もいる 彼らの中には大胆と恐怖がある
Крестом потихоньку себя осеня,	そっと十字を切って
Подходят, не смеют, бледнеют в слезах	近づき、ためらい、涙を浮かべ青い顔をして
И плача бегут от огня.	泣いて火から逃げる

この子どもたちは火に興味を持ち、触れてみたいのだけれど、できずに終わる。彼らは最初の子供たちのようにおとなしくまどろんでいるだけでは飽きたらないが、二番目の子供たちのように無神経な剛胆さは持ち合わせていない。作者が自らを「おかしな子供たち」の一人と認識していたと考えて差し支えなければ、ここでもやはり私たちは、ツヴェターエワの詩的ペルソナの二面性——「大胆」と「恐怖」——を見ることができよう。

これまで見てきたように、「ツヴェターエワが、“もう一つの世界”の方を、空想と魂の《бытие》の方をより好んでいるということ」(Taubman, 1989:22)は明らかだ。しかし、《быт》と《бытие》の対立の図式の中で、ツヴェターエワは必ずしも無条件に《бытие》の側に立っているわけではない。

Я из тех, о мой горестный мальчик,	ああ、悲しい少年よ、わたしは
Что с рождения не здесь и не там.	生まれた時から地上でも天上でもない者の一人なのです
	(《Стук в дверь》CC1, 96)

「ここでもあちらでもない」という表現は、『幻燈』の中でも何度か繰り返されている。ツヴェターエワは「ここ」＝現実世界に違和感を感じつつも、「あちら」＝天上に自分を属させるほど無邪気ではなかった。自分が「ここ」でも「あちら」でもない、どっちつかずの曖昧な境界線上にあることを、彼女はごく早い段階からはっきりと意識している。そして自分の内部に、そうした境界線の右側と左側、対立する二つの要素の双方が内包されていることも。

В моей душе приливы и отливы!	私の魂には満ち潮と引き潮がある！
	(《Предсказанье》CC1, 87)

二つの対立する要素は、常に格闘しつつ詩人の内に存在し続けた。《бытие》を志向しながらも、《бытие》の領域で完結してしまうことは、ツヴェターエワにはできなかった、ないしは、そうしようとはしなかった。彼女が自分の第1詩集を『夕べのアルバム』と題したことは、その意味で極めて象徴的である。夜でもなく昼でもない「夕べ」は、いわば「満ち潮」と「引き潮」が交差する瞬間であり、「ここ」にも「あちら」にも属さぬ者の時

刻だ。彼女がこの時間帯をとりわけ好んだのは、もしかすると幼い頃の記憶のせいでもあるかもしれない。アナスタシヤ・ツヴェターエワの回想によれば、ツヴェターエワ母娘は冬の宵、おしゃべりをしたり猫とじゃれたりして、父親が帰ってくるまでの夕暮れのひとときを過ごしたのだという。「私たちは、昼間の物音が消え、家の中がまだ騒がしくならない時刻——夕暮れ時(вечер)に、寝室の母のベッドの上で、母のそばに横になるのが好きだった。毛皮のコートにくるまり(下の部屋は寒かったのだ)、母と私たち二人は、とりとめもなく話をしながら、眠くなるまで三人で横になっていたものだ」(А.Цветаева, 1984:34)。

ところで、ツヴェターエワの持つこうした「両義的」な資質を考える時に極めて興味深いのは、『タベのアルバム』『幻燈』の中で、主人公である“я”が男性形をとっている作品が見受けられることである。この二つの詩集の中では、8篇が“я”＝男性形で書かれており、またその他にも、三人称で書かれた詩の主人公が少年であるもの、母と少年(母と娘ではなく)を描いたものなどが散見される。ロシア文学史上、女性詩人が男性形の“я”を用いたり、男性のペンネームを使ったりするのは、さして珍しいことではない。\*9 女性作家たちがこのような「男性のマスク」を利用した背景には、根強い女性蔑視の回避、同性愛のカムフラージュ、あるいは両性具有性の体現など、様々な理由が考えられるが、この時期のツヴェターエワが何らかの社会的圧力を感じていた、あるいは自身のセクシュアリティに対する問題意識を持っていたとは考えにくい。しかも1913年以降にはこの種の作品が見られなくことを考えるなら、これはむしろ無意識のうちに書かれたものであるととらえる方が自然であろう。

ここで、ツヴェターエワ誕生にまつわるエピソードを紹介しておくのも悪くないかもしれない。そもそもツヴェターエワの母マリヤ・アレクサンドロヴナは、娘よりも息子を欲しがっていた。彼女は出産前から既に「アレクサンドル」だの、「キリル」だのという名前まで用意していたが、生まれたのは二人とも女の子だったので、ひどく残念がったのだという。「あらかじめ決められていた、というよりほとんど決めつけられていた待望の息子アレクサンドルの代わりに生まれてきたのは、単に私でしかなかったのだが、母は尊大にもため息を飲み込むと、こう言ったのだった。『ま、少なくとも音楽家にはなってくれるでしょうよ』」(『母と音楽』CC5, 10)。

母が望んでいたのは息子だったという意識が、幼いツヴェターエワに「少年」の仮面をつけさせたのだろうか？ ところで興味深いことに、後年ツヴェターエワ自身も「息子」の誕生を切望するようになる。彼女が実際に息子を持つのは1925年のことであるが、それ以前に書かれた作品の中では、二人の「娘」は「屋根裏の王子たち」と称され(CC1, 489)、あるいは「わが息子よ」と呼びかけられる(CC1, 496)。1920年に書かれた「息子」(《Сын》 CC1, 519)は、これから生まれるはずの、しかしまだ影も形も存在しない「わたしの息子」を讃えた作品だ。また、プラハ滞在時代に恋に落ち、大作『山の詩』『終わりの詩』を創作する原動力ともなったK. ロジェーヴィチとのロマンスが破局した時には、ツヴェターエワは知人に宛てて次のような手紙を書いている。「彼となら幸せになれたでしょう(そんなことは1度も考えたことはありませんでした！)。私は彼の息子が欲しかった。(中略)彼との間に息子を持つことを、私は(恐れながら！)熱望していたのです。(中略)私は最後の最後までそれを願っていました」(1924年1月10日付A. バフラブ宛書簡より。CC6, 622)。

ほとんどとり憑かれたように「息子」を夢見つづけた彼女の姿には、彼女自身と母親との関係が少なからず投影されているように思われる。初期詩に見られる「少年としての自画像」も、同じような心理背景に由来しているのかもしれない。いずれにせよツヴェターエワは、少なくともこの時点ではほとんど無自覚のまま、性という「境界線」を無邪気に越境してみせるのだ。

Был вечер музыки и ласки,  
Все в дачном садике цвело.  
Ему в задумчивые глазки  
Взглянула мама так светло!  
Когда ж в пруду она исчезла  
И успокоилась вода,  
Он понял — жестом злого жезла  
Ее колдун увлек туда.  
Рыдала с дальней дачи флейта  
В сияньи розовых лучей...  
Он понял — прежде он был чей-то,  
Теперь же нищий стал, ничей.  
Он крикнул: «Мама!», вновь и снова,  
Потом пробрался, как в бреду,  
К постельке, не сказав ни слова  
О том, что мамочка в пруду.  
Хоть над подушкою икона,  
Но страшно! — «Ах, вернись домой!»

音楽と愛撫の夕べだった  
別荘の庭はすべてが花開いていた  
彼の物思わしげな目を  
ママは見つめた あんなにも晴れやかに！  
ママが池に消え  
そして水が静まったとき  
彼にはわかった 悪しき杖のひと振り  
魔法使いが彼女を連れ去ったのだと  
遠くの別荘でフルートが咽び泣いていた  
薔薇色の光の中で……  
彼にはわかった かつて彼は誰かのもので  
今では貧しく 誰のものでもなくなった  
彼は叫んだ 「ママ！」と何度も  
それから熱に浮かされたように  
ベッドにもぐった ママが池に消えたことは  
一言も話さずに  
枕元にはアイコンが飾られているけれど  
でも恐ろしい！ 「ああ、おうちに戻って！」

(《Самоубийство》CC1, 24)

### Ⅲ 『夕べのアルバム』と『幻燈』の詩的技法

これはすべて実際にあったことである。私の作品は日記であり、私の詩は固有名詞の詩だ。

私たちは誰もみな過ぎ去ってゆく。50年後には、私たちは地中にいるだろう。永久の空の下には、また新しい顔ぶれが現れることだろう。だから私は、まだ生きている者みなにこう叫びたい——

もっと、もっと書きなさい！ 一つ一つの瞬間を、動作を、ため息を書きとめなさい！ ただし動作だけでなく、その動作を放った手の形を、そしてため息だけでなく、その軽やかなため息が飛び立った唇の切り口をも書きとめなさい。

「外見的なもの」を軽蔑してはならない！ 目の色というのは、その表情と同様に重要であり、ソファの革は、そこで語られた言葉に劣らない。より正確に書きとめなさい！ 重要でないものなど存在しないのだ！ 自分の部屋について語りなさい。天井は高いのか、低いのか、窓はいくつあるのか、どんなカーテンなのか、絨毯はあるのか、そしてそこにはどんな花模様が描かれているのか……？

あなたの目の色やランプシェードの色、カッター、壁紙の模様、お気に入りの指輪についた宝石

——これらすべてのものが、この広い世界に残された、あなたの哀れなる魂の遺骸となるだろう。

(CC5, 230)

『タベのアルバム』『幻燈』からの自選詩集『二冊の書より』の序文で、ツヴェターエフは上のように述べている。「外見的なもの」の描写を重視する姿勢は、当時誕生したばかりのアクメイズムとの親近性を感じさせ、そのためにツヴェターエフは同派の主導者グミリョフから注目を受けることにもなるのだが、むしろこの一文は、彼女の「すべてを語り尽くそうという病的な欲求」を端的に示すものといえよう。一読してわかるように、この時期のツヴェターエフは、できるだけ多くの事柄を、できるだけ詳細に、かつ具体的に「書きとめる」ことによって、「すべてを語り尽く」そうとしている。まるで、世界の事物のすべてを書き尽くすことができると信じているかのように。

たとえばニレンデルとの別れを決意した後、偶然アルバート街で彼と出くわすと、ツヴェターエフの筆からは次のような作品が生まれる。

Гаснул вечер, как мы умиленный  
Этим первым весенним теплом.  
Был тревожен Арбат оживленный;  
Добрый ветер с участливой лаской  
Нас касался усталым крылом.  
В наших душах, воспитанных сказкой,  
Тихо плакала грусть о былом.

タベが暮れていった わたしたちと同じように  
春の最初の暖かさに心動かされながら  
にぎわうアルバートは不安げだった  
やさしい風が疲れた翼で  
そっと心をこめ 私たちを愛撫した  
おとぎ話に育まれた私たちの心で  
悲しみが静かに過去を想い泣いていた

Он прошел — так неожиданно! так спешно! — 彼が通り過ぎた——思いもかけず！ 急ぎ足で！——  
Тот, кто прежде помог бы всему.  
А вдали чередой безутешно  
Фонарей лучезарные точки  
Загорались сквозь легкую тьму...  
Все кругом покупали цветочки;  
Мы купили букетик... К чему?

かつてはどんなことでも助けてくれたはずのあの人が  
遠くでは街灯の光の粒が  
列となり 悲嘆にくれながら  
薄闇の向こうで燃えていた……  
あたりでは誰もが花を買っていた  
わたしたちは花束を買った……何のためとも知らぬまま

В небесах фиолетово-алых  
Тихо вянул неведомый сад.  
Как спастись от тревог запоздалых?  
Все вернулось. На миг ли? На много ль? все что вмиг  
Мы глядели без слов на закат,  
И кивал нам задумчивый Гоголь  
С пьедестала, как горестный брат.

紫紅色の空では  
神秘の庭が静かにしおれていった  
遅れてきたこの不安からどうやって逃れればよいのだろうか？  
すべてが甦った ほんの一瞬？  
それともずっと続くのだろうか？  
わたしたちは言葉もなく夕暮れを見つめていた  
そして物思わしげなゴーゴリが 悲しみに沈む兄のように

この思いがけない「出会い」については、妹アナスタシヤ——ちなみに、この作品における「わたしたち」もまた、アナスタシヤとの一体意識を示す一例である——の回想にも記されている。「春風が匂い始めたある青い夕暮れ時、私たちが手をつないでアルバート街を歩いていると、突然——彼はほんの一瞬、現れ、そこにいたかと思うと、倍の早さで去って行ったのだが——向こうからニレンデルがやってきたのだ！ 見慣れた深く悲しげな微笑みと、軽く帽子を持ち上げる長い手がひらめいたと思った次の瞬間には、私たちはもうすでに彼から遠ざかっていた。どちらもそれぞれの『先』を目指した——私たちは彼の来たスモレンスキー通りの方へ、そして彼は私たちの家のある方へと。マリーナは青ざめ、眉をしかめて先を急いだ」(А. Цветаева, 1984:328-329)。

早春の黄昏時のアルバート街の情景や、「彼」と遭遇した状況など、ツヴェターエワは「実際にあったこと」を、ほとんどそのまま、自分の目で見たままに書いていると言ってよい。ブリューソフが『タベのアルバム』を評して述べたように、「マリーナ・ツヴェターエワの詩は常に、何らかの事実、実際に体験したことから出発している。(中略)彼女の本を読むと、時としてまるで、半分開いた窓から無遠慮に他人の部屋の中を覗きこみ、第三者が見てはならない場면을盗み見たような気がして、気まづくなってしまう」。\*10

ツヴェターエワの初期作品の持つプライベートな性格は、作中に登場する固有名詞の多さにも反映されている。彼女自身が「私の詩は固有名詞の詩だ」と述べているように、『タベのアルバム』『幻燈』では、身近な実在の人名(アーシャ、ヴォロージャ等)、歴史上の人名(ナポレオン、ルイ17世、シューマン等)、物語の登場人物名(トム・ソーヤー、ベッキー等)、おとぎ話や神話上の人名(ルサールカ等)、実在の地名(シュヴァルツバルト、シェンブルン、アルバート等)など、無数の固有名詞がほとんど無節操に用いられ、良識ある批評家たちを「気まづく」させるのだが、レーヴジナによれば、初期ツヴェターエワ作品におけるこうした固有名詞の多用は、「知覚の伝達が、直接的かつ一目でわかるように、そしてあたかも自然発生的に」行われているかのように見せる効果を持つ(Ревзина, 1995Б:309)。

「固有名詞」という言語学上のカテゴリーは、他の品詞と比べて特殊な性格を持つとされ、古今さまざまな論理学者や言語学者がこの問題に取り組んできた。ここでその多岐にわたる議論の歴史に深入りすることはしないが、「固有名詞」=「シニフィエなきシニフィアン」という、J. S. ミル以来の根強い見解について触れておくのは本論にとっても有益であろう。即ち、固有名詞は普通名詞と違って、一般概念としてのシニフィエを持たない。そのため、「通常の語がすでに意味によって充満しているのにたいして、意味を持たない〈空虚なシニフィアン〉である固有名詞は、その空虚=シニフィエ・ゼロをめざして押し寄せてくる主体のさまざまな情念や想像にとらえられ、ディスクリブルのレベルでは逆に多義性を獲得してしまう。つまり、固有名詞はラングのレベルではシニフィエをもたないがゆえに、語る主体たちのファンタズムを迎え入れ、それと同時に自ら核となってファンタズムを増殖させていくのである」。\*11

無論、このような「空虚なシニフィアン」としての固有名詞の持つ可能性を当時のツヴェターエワが明確に認識していたとは考えにくい、彼女がある一定の意図を持ってそれを利用していたことは否定できないだ

ろう。いずれにせよ、「アーシャ」や「セリョージャ」という名の持つ生々しさは、(彼らがどのような人々であり、作者ツヴェターエフとどのような関係を持っていたのかをすでに知っている現代の読者たちとは違って)作者について何の予備知識も持っていなかった当時の読者にとって、私たちが想像する以上の効果を及ぼしたはずである。

1910年代中盤以降のツヴェターエフが、「実際にあったこと」を書きとめるレベルだけにとどまらなかったことは言うまでもない。初期詩集においても、より多くのことを、より正確に書き記すために、彼女は様々な試行錯誤を始めている。本節では、とりわけ特徴的な技法を取りあげて、その可能性と限界——現時点での——について考察してみよう。

## 1 列挙

「すべてを書き尽くす」ための最もシンプルな手法は、対象を一つ一つ名指してゆくことである。

Я люблю в вас большие <u>глаза</u> ,	あなたの大きな <u>瞳</u> が好き
Тонкий <u>профиль</u> задумчиво-четкий,	物憂げにきわだつ細い <u>横顔</u> や
<u>Ожерелье</u> на шее, как четки,	数珠のような <u>首飾り</u>
Ваши <u>речи</u> — ни против, ни за...	それにイエスともノーともつかぬあなたの <u>言葉</u> が好き・・・

(《Как простор наших горестных нив,》CC1, 26)

[下線は筆者による。以下同]

たとえば上の作品では、「わたし」の好きな「あなた」の特徴や属性が「列挙」されている。それはいわば、「あなた」の魅力の「すべて」を描出したいという作者の欲求を素直に反映している。

あるいは次に挙げる作品では、亡くなった母親について「わたしたち」——またしても、姉妹の一体意識を示す“мы”——が記憶している事物や情景が、無作為に「列挙」される。

Как много забвением темным	どれほど多くのものを暗い忘却は
Из сердца навек унеслось!	心から永久に運び去ってしまったろう!
Печальные <u>губы</u> мы помним	わたしたちが覚えているのは あなたの悲しげな <u>唇</u> と
И пышные <u>пряди</u> волос,	やわらかな髪 <u>の房</u>

Замедленный <u>вдох</u> над тетрадкой	ノートの上でついたゆるやかな <u>ため息</u>
И в ярких рубинах <u>кольцо</u> ,	そして心地よいベッドの上に



Когда над уютной кроваткой  
Твое улыбалось лицо.

あなたの顔が微笑んだときの  
鮮やかなルビーの指輪

Мы помним о раненых птицах  
Твою молодую печаль  
И капельки слез на ресницах,  
Когда умолкала рояль.

わたしたちが覚えているのは 傷ついた鳥を悼む  
あなたの若い悲しみ  
そしてピアノが鳴りやんだとき  
睫に浮かんだ涙のしずく

(《Маме》 CC1, 101-102)

ここでは、「列挙」される対象が、連を跨いで作品全体にまで広がっている。これもまた、母親の思い出を「書き尽くし」という作者の思いの現れだ。しかもそれは、『二冊の書より』で作者自身が宣言しているように、まったくといってよいほど「外見的なもの」に限定されている。

さらに、先に引用した《Мирок》でも、「子供」とはどういう存在であるかという定義が列挙されていた（「子供——それは臆病な目のまなざし」「それは陰鬱なメロディーの中の太陽」「それは世界の優しいミステリー」等）。「子供」という存在を説明するため、作者は様々な比喩を提示する。一言だけ、一行だけでは語り尽くせない欲求不満から、作者は次々と新たな比喩を追加してゆく。「もっと、もっと書きなさい！」——比喩を重ねれば重ねるほど、「子供」という存在の核心に迫ってゆけるのだという無邪気な言語観がそこにはある。

さて、「列挙」されるものは上記の例のように名詞であるとは限らない。

Слезы? Мы плачем о темной передней,  
Где канделябра никто не зажег;  
Плачем о том, что на крыше соседней  
Стаял снежок;

涙? わたしたちが涙を流すのは  
誰も燭台を灯さない暗い玄関を思うから  
隣の屋根の上で  
雪が溶けてしまったから

Плачем о юных, о вешних березках,  
О несмолкающем звоне в тени;  
Плачем, как дети, о всех отголосках  
В майские дни.

若い 春の白樺を思うから  
影の中 鳴りやまぬ鐘を思うから  
そしてわたしたちは子供のように涙を流す  
五月の日々に残るこだまのすべてを思いながら

(《Слезы》 CC1, 141)

ここでは、「玄関」や「白樺」「鐘」「こだま」といった名詞群と並んで、「隣の屋根の上で雪が溶けてしまった（что на крыше соседней / Стаял снежок）」という従属節が、列挙の対象に含まれている。この場合、単に事物の名を挙げるだけよりも、確実に描写領域は広まっているといえよう。

また、おそらくは『夕べのアルバム』の中で最もよく知られた作品の一つであろう「祈り」(《Молитва》CC1, 32-33)にも列挙の手法が見られる。

Всего хочу: с душой цыгана

Идти под песни на разбой,

За всех страдать под звук органа

И амазонкой мчаться в бой;

あらゆることを欲している ジプシーの魂を胸に

歌を口ずさみながら略奪に出かけること

オルガンの音を聞きながら 人々のために苦悩すること

そして女戦士<sup>アマゾン</sup>となって戦場へと駆けてゆくこと

Гадать по звездам в черной башне,

Вести детей вперед, сквозь тень...

黒い塔の中で星々を占うこと

子供たちを連れ 影をぬって進んでゆくこと……

ここでは、“Всего хочу”の後、コロンを挟んで、「わたし」の「欲する」ことの具体例が、動詞の原形(идти, страдать, мчаться, и т.д.)を列挙することによって提示されてゆく。「あらゆることを欲している」という食欲さそのままに並べられてゆく事例の最後には、多重点(...) が打たれているが、そのためこのリストはさらに続いてゆくであろうと予測させられる。

かくしてツヴェターエワは、まるで憑かれたかのようにひたすら事物を、記憶を、比喻を、欲望を、書き連ねてゆく。それは、集合を表記する際に、要素のすべてを書き出してゆく手法に似ているといえるかもしれない。しかし、世界には無数の事物や記憶があり、それらすべてを書き尽くすことなど到底不可能である。たとえば「10以下の自然数の集合」であれば、10の数字を数え上げればよいし、たとえ「10000以下の自然数の集合」であれ、その長い列挙のリストには、やがて終わりが訪れるはずだ。だが、それがいわゆる「無限集合」——「整数の集合」や「0以上1以下のすべての有理数の集合」など——であったとしたら、果たして私たちはそのすべてを列挙することができるだろうか？

「もっと、もっと書きなさい！」と主張していたツヴェターエワ自身ですら、見たままに書きとめることの限界を感じとっていた。

Владенья наши царственно-богаты,

Их красоты не рассказать стиху:

В них ручейки, деревья, поле, скаты

И вишни прошлогодние во мху.

わたしたちの領土は王国のように豊か

詩はその美しさを語るができない

ここにある小川や木々、野と斜面

そして苔に埋もれた去年の桜を

.....

.....

Ах, этот мир и счастье быть на свете

Еще невзрослый передаст ли стих?

ああ、この世界と そしてこの世にあるという幸福を

いまだ幼いこの詩は伝えることができるのだろうか？

(《Наши царства》CC1, 42-43)

「領土」の「美しさ」を余すところなく描き尽くそうと、ツヴェターエワはその情景を一つ一つ挙げてゆく(下線部)が、一方で作者は、そうした手法に対する最終的な信頼感の欠如を自ら露呈している(部)。単純

に「列挙」することにより、少しでも多くのことを語ろうとするツヴェターエワの試みは、そもそも原理的に限界があった。有限の紙とインクの中で、そうした限界を——「境界線」を——超えるための「声」をツヴェターエワが持つには、まだ今しばらくの時間が必要である。

## 2 ダッシュ

さて、詩であるか散文であるかに関わらず、ツヴェターエワの作品を一読してすぐ目につくのは、異様なほどのダッシュ(тире)の多用である。\*12 そもそもツヴェターエワは、他の詩人と比べて句読点の用法に神経質だったと言われ、その校正ぶりは念入りだった。とりわけダッシュに関しては、句読法の規範の枠に収まらない独自の使用法がしばしば見受けられ、そのためにこの記号が規定外の意味的負荷を担うことも少なくない。初期作品においては、さほど特異なダッシュ使用は見られないが、いずれにせよ、カラムジンによってロシア語に導入されたこの句読記号に対するツヴェターエワの愛着ぶりは、すでに『タベのアルバム』『幻燈』においても顕著である。

本項では現代ロシア語における一般的なダッシュの使用法を概観した後、これら2詩集でのダッシュの用法を考察する。

ツヴェターエワが教育を受けた19世紀末から20世紀初頭にかけて、ロシア語正書法の規範書として圧倒的な影響力をふるい、また現代ロシア語正書法及び句読法の基礎となったのは、Я. К. グロートの『ロシア語正書法』Русское правописание である。1885年の初版以来、実に20版を重ねた同書の記述を、当時用いられていた(あるいは、用いるべきであると考えられていた)句読法の最大公約数であると見なし、おそらく間違いではあるまい。グロートによれば、ダッシュの用法はおおよそ7種に分類される。

- 1) 現在時制の連辞(есть, суть)が省略される時、主語と述語の間に用いられる。
- 2) 発話を加速するために、語を省略したり、通常の語順が崩される際、あるいは、行動の速さを表したり、予想外の論理展開や帰結を示す場合に用いられる。
- 3) 鋭い対置を示す。
- 4) 総合文(периодическая речь)において、第2文の前に用いられる。とりわけ、接続詞“то”“так”“тогда”が省略される場合。
- 5) コンマの代用として、文中の以下の部分を本文と区切る。
  - a) 本文とつながりのない вводные слова
  - b) 本文への付け加え(付加部が長い場合)
  - в) 語を繰り返す場合
- 6) コロンの代用として。列挙されたものを総括する“все”の前に用いられる。
- 7) 直接話法の導入。\*13

そもそも19世紀後半のロシア語学研究を振り返るなら、正書法の不明と矛盾に対しては大きな注意が払われ、その整備の必要性が訴えられてきたが、それに比べると文法学者たちは概して句読法の問題には冷淡だったと言われる。\*14 句読点は主として話し言葉のイントネーションを書き言葉に移しかえるためのものと考えられ、そのため書き手の恣意に任されることも少なくなかった。その点、上に見るように極めて概略的な記述ではあるが、グロートのダッシュ分析の功績は大きいといえよう。しかし、以上のようにダッシュを分類した後、グロートは次のように注記している。「ダッシュを濫用してはならない。直接的な必要性があるのでなければ、別の記号を用いた方がよい」。\*15

カラムジン以来、多くの作家たちに広く愛用されてきたダッシュ記号であるが、それは第一に、この記号がたとえばコンマと比べて「文のシンタクシス構造との関連が薄い」からである。そのため、ある種の「休止」を表現する際、ダッシュは(シンタクシスに変化を及ぼす可能性があるコンマよりも)広範な適応力を持つ。\*16 この「広範な適応力」という無節操を嫌う作家には、それはできることなら避けるべき記号であった。しかし一方で、ダッシュの持つ融通性は、大きな表現の可能性をはらんでいる。

ここで、現代ロシア語の句読法において、とりわけ興味深いと思われるダッシュの用法を簡単におさらいしておこう。\*17

ツヴェターエワの用いるダッシュを読み解くにあたっては、この記号の用法のうち、とりわけ次の4つのタイプを踏まえておきたい。まず第1に、接続詞のない並立複文(сложносочинительные предложения без союзов)中のダッシュ(グロートの分類では、おおよそ2、3、4にあたる)、第2に、文の独立成分(обособленные члены предложения)を示す際のダッシュ(同5)、第3に、直接語法を導入する際に用いられるダッシュ(同7)、そして第4には、シンタグマの分割(разбивка на синтагмы)である(グロートの分類では特に触れられていない)。

第1のタイプ(接続詞のない並立複文)では、並立される2つ以上の文の間にダッシュが置かれるわけだが、詳しく見てゆくと、ダッシュを挟んだ2文の関係は以下のように分類される。

1)前文と後文が対比、対置される場合。コンマ、セミコロン、ダッシュが用いられ、ダッシュを用いた場合、その他2つの記号を用いたときよりも強い対比や、思いがけない展開が示される。

例) За мной гнались — я духом не смутился / И дерзостью неволи избежал.

(Пушкин, Борис Годунов. Ночь. Сад. Фонтан.)

2)連続する出来事を示す。

例) Жан хотел броситься за нею — ноги его подкосились — он упал без чувств на землю.

(Карамзин, Письма русского путешественника, 28 февраля, 1790 г.)

3)同時進行する出来事を示す。

例) Весь дом был в движении — слуги бегали, девки суетились — в сарае кучера закладывали карету. (Пушкин, Дубровский, XVIII.)

4)前文と後文が“поясняемая часть”“поясняющая часть”という関係にあるもの。普通コロンが用いられるが、ダッシュを利用すること多い。

a)後文が前文を具体的に説明するもの。

例)...И чудо — вдруг мертвец затрепетал.

(Пушкин, Борис Годунов. Ночь. Келья в Чудовом монастыре.)

б)第2文が列挙である場合。

例)Двор все-таки зажиточный — конь, корова, четыре куры.

(А.Н.Толстой, Петр I, кн.1, I, 1.)

в)後文が前文の理由、論拠となるもの。

例)В комнате сразу стало шумно — пришедшие внесли с собою целую волну разнообразных звуков. (Горький, Тоска, II.)

5)前文で用いられた、知覚や思考活動、または発話行為を表す動詞(видеть, слышать, понимать, чувствовать, говорить など)の内容を後文で示すもの。接続詞“что”等を用いた従属文と比べ、前文が挿入語的性格を帯びる。コンマ、またはダッシュを用いる。コンマを用いると文の意味が把握しづらくなる場合は、ダッシュを利用することが望ましい。

例)Мне кажется — с матерью не следовало бы говорить иронически!

(Горький, Сомов и другие, I.)

6)前文が条件を表し、その条件から帰結する結果が後文で示されるもの。諺などに多く見られる。

例)Больно много ты знаешь для твоих лет. Гляди: меньше знаешь — крепче спишь.

(Горький, Егор Булычов и другие, I.)

7)後文が前文の結果、あるいは結論であるもの。

例)В тесноте надышались, — с окошек лило ручьями.

(А.Н.Толстой, Петр I, кн.1, I, 10.)

以上からもわかるように、ダッシュの機能は他の記号、とりわけコロンやコンマと重複する場合が多い。ダッシュは文章の一部分を他の部分から区分する際に、それら部分同士の意味関係を一義的に限定しないため、他の記号と比べて「守備範囲」が広くなるのである。

さて第2に、文の独立成分\*18を示すダッシュだが、独立して表示される部分の性格は様々だ。ここではそのうち、明確化(уточнение)、付け加え(присоединение)、挿入(вставки)という3点に焦点を当てておきたい。この三者は互いに近似しており、厳密に区分けすることができない場合もあるが、概ね次のように定義できる。

1)明確化。2つのコンマ、もしくはダッシュで挟む。

а)обстоятельство の明確化。副詞、または前置詞＋名詞によって表す。

例)В той стране — за бурой возвышенностью — слышались пулеметы.

(А.Н.Толстой, Хлеб, XI, 1.)

б)本文中の形容詞とそれに修飾される名詞の間に挿入。名詞だけでなく、形容詞、あるいは名詞＋形容詞の全体を明確化。

例)На площадку классного вагона вышел человек в черной — до ворота застегнутой — гимнастерке, в черных штанах, заправленных в мягкие сапоги.

(А.Н.Толстой, Хлеб, X, 4.)

в)“то есть”“именно”等の接続詞、“включая”“кроме”等の前置詞、あるいは“даже”等の助詞を用いて導入。

例)Вся земля Тропке — в том числе и наш участок — была уже с семнадцатого года распахана крестьянами. (Макаренко, Педагогическая поэма.)

г)名詞の内容を動詞によって明確化。

例)И вы это знайте, что одно для нее будет утешение — слышать, что вы учитесь хорошо и что вами довольны. (Л.Толстой, Детство, III.)

2)付け加え。文、あるいはその一部に対して、その詳細を補足したり、内容を明らかにする。

例)Так думалось Нежданову — и он сам не подозревал, сколько было правды — и неправды — в его думах. (Тургенев, Новь, XVI.)

Был Петр, который, отслужив свой день, запирает меня на ночь на ключ и уходил куда-то — пить водку и играть в карты. (Гончаров, Слуги старого времени. Степан с семьей.)

3)挿入。括弧ないしはダッシュによって示される。叙述の過程で生じた注釈、補足、作者のリアクション、コメントなど、内容は多岐に渡り、また、その形態も自由(単独の語から複数の文まで可能)。2)の「付け加え」と比べ、話者にとっても受け手にとっても“неожиданно”な性格を持つ。

A)地の文と統辞的につながっていない挿入。

а)単独の語、ないしは語群が挿入されるもの。説明、言い替えなど。

例)Но, изображая — фиксируя — пережитки прошлого, нужно помнить, что...[以下省略]

(М.Горький, «Две пятилетки».)

б)文章が挿入されるもの。注、作者のリアクション、詳細、コメントなど。

例) ...он посмеялся — такой хитрый! — а сам задумал что-то. (Лермонтов, Бэла.)

Как только я пришел в себя — а это, признаюсь, случилось не скоро — я тотчас отправился вдоль сада к усадьбе...[以下省略] (Тургенев, Три встречи, I.)

Б)地の文と統辞的につながっている挿入。単文が挿入される場合と、複文が挿入される場合があり、前者は括弧ないしダッシュ、後者は括弧により示される。

例) Под красотой понимается такое сочетание различных материалов, — а также звуков, красок, слов, — которые...[以下省略] (М.Горький, О социалистическом реализме.)

Теперь не только каждый красноармеец, но каждый юноша, вплоть до пионера, должен знать — и знает — за что они будут бороться, что будут защищать.

(М.Горький, 《Две пятилетки》.)

第3のタイプは、直接話法を導入するダッシュである。

1)複数の登場人物の対話が続く時、その発言と発言の間にダッシュを挿入する。

2)地の文の後に直接話法が続く場合、段落を変えない時は、コロン＋括弧、段落を変える時は、コロンで段落を切ってから、ダッシュを用いる(ただしモノローグを導入する際には、段落を変える場合でもダッシュではなく括弧を用いる)。

そして最後に第4のタイプのダッシュは、話者の動揺や逡巡、あるいは列挙する際に、文をシンタグマ単位に区切るものである。

例) А ты — смотри — за такие слова... (А.Н.Толстой, Петр I, кн.1, II, 9.)

Все-таки водка — она гасит сердце. (М.Горький, Супруги Орловы.)

Все говорят одно и то же: война — Распутин — царица — немцы, война — революция... (М.Горький, Егор Булычов и другие, II.)

さて、以上を踏まえつつ、ツヴェターエワのダッシュ用法を検討してみよう。

そもそも句読点は、話し言葉の発話の持つイントネーション、休止などをいかにして書き言葉に移し変えるか、という点から出発している。\*19 私たちは言葉を口にする時、声調を上げたり下げたり、ある言葉を別の言葉に言い替えたり、言い淀んだり、声音を変えたりすることによって、発話に様々な陰影をつける。話し言葉において極めて豊かな意味を担うそれらの要素は、当然のことながら紙の上に単語を羅列するだけでは表現し得ない。文の統辞構造の拘束から比較的自由な「ダッシュ」という句読記号は、こうした発話の「息づかい」をテキストに持ち込むための、最も有効な手段の一つとなる。

В чем вина твоя? Грешило тело!

Душу ты — невинной сберегла.

(《Даме с камелиями》 СС1, 18)

上の一節を、“Душу ты невинной сберегла.”という一文と比較されたい。統辞構造は全く変わらないが、前者にはある種の「息づかい」が感じとれるはずだ。ツヴェターエワのテキストには、このようなダッシュの用法——シンタグマの分割——が無数に見受けられる。これまでも幾度か引用した《Молитва》を思い出してみよう。

Ты сам мне подал — слишком много!

Я жажду сразу — всех дорог!

.....

Чтоб был легендой — день вчерашний,

Чтоб был безумьем — каждый день!

.....

Ты дал мне детство — лучше сказки

И дай мне смерть — в семнадцать лет!

(СС1, 32-33)

グロートが眉をひそめそうな「濫用」ぶりだが、それだけに作者の「力み」を忠実に映し出しているといえよう。悪名高いツヴェターエワの「ダッシュ」は、時として「ヒステリックな」という形容をこの詩人に与える一因ともなるのだが、その功罪はさておき、ツヴェターエワはまず何より、自分の「生の声」をテキストに持ち込みたがっていたように見える。

「生の声」を導入するための最も直接的な手法は、無論、「直接話法」をテキストに持ち込むことであろう。

—《Нег Володя, глядите в тетрадь!》

—《Ты опять не читаешь, обманщик?

Погоди, не посмеет играть

Nimmer mehr этот гадкий шарманщик!》

Золотые дневные лучи

Теплой ласкою травку согрели.

—《Гадкий мальчик, глаголы учи!》

— О, как трудно учиться в апреле!...

\* Nimmer mehr = Никогда(нем.)



勉強に集中しない「ヴォロージャ坊ちゃん」を女家庭教師が叱責する場面を描いたこの一節で、ダッシュ＋括弧と、ダッシュのみという2種類の用法が使い分けられているのに注目されたい。ダッシュ＋括弧を用いた部分は、女家庭教師の直接話法を示している。これに対して、ダッシュのみを用いた箇所(引用部分の最終行)は、実際に発せられた言葉ではなく、作者の内的モノログである。つまり、ツヴェターエワはここで2つのレベルの「声」を使い分けている。そしてダッシュのみによって導入された声は、いわば地の文の叙述と、実際の発話との「中間」に位置している。

あるいは、次の例を見てみよう。

Он тесней к окну приник:  
Серые фигуры...  
Вдалеке унылый крик...  
— В эту ночь он всё постиг,  
Мальчик белокурый!

《Жар-птица》 СС1, 118)

引用された3行目までは「彼」を客観的に描写しているが、終わりの2行で「作者の声」が現れている。このように「声色」を使い分けることによって、(まだ極めて単純な形ではあるが)テキストは多重的に組み立てられることになる。

ツヴェターエワがある程度意識してこの手法を用いていることは、以下の例からもわかる。

#### Надпись в альбом

Пусть я лишь стих в твоём альбоме,  
Едва поющий, как родник!  
(Ты стал мне лучшею из книг,  
А их немало в старом доме!)

Пусть я лишь стебель, в светлый миг  
Тобой, жалеющим, не смятый!  
(Ты для меня цветник богатый,  
Благоухающий цветник!)

Пусть так. Но вот в полуистоме  
Ты над страничкою поник...  
Ты вспомнишь всё... Ты сдержишь крик...

— Пусть я лишь стих в твоём альбоме!

(CC1, 92)

この作品では、“Пусть я лишь стих в твоём альбоме”というフレーズが、1行目と最終行で繰り返されているが、その際、1行目は普通の「地の文」として、最終行は(ダッシュを用いることにより)「作者のモノローグ」として提示される。それは、最初に現れたモチーフが、2行目から11行目までの叙述を経ることによって深化し、より作者の肉声へと近づくプロセスを表している。あるいは、1度提示されたモチーフを、最後にもう1度、より強い口調で繰り返すことによって、あたかも「リフレイン」のように読者に印象づける効果が生まれている。最終行末のエクスクラメーション・マークは、1行目とは「声のレベル」が異なっていることを改めて確認させる。

先に引用した「15歳の時に」の最終連でも、作者の「声」を導入するダッシュが用いられていた。

Что впереди? Какая неудача?

Во всем обман и, ах, на всем запрет!

— Так с милым детством я прощалась, плача,

В пятнадцать лет.

(CC1, 145)

「リフレイン」でこそないものの、これもやはり語り手の「口調を強める」役割を果たしているといえよう。それは、テキスト全体に渡って語られてきたことを最後に総括する「声」である。ジリツォーワによれば、ツヴェターエワには、最後の2行がダッシュ、または多重点により際立たされている作品が少なくない(Жильцова, 1996)。作品を締めくくる箇所では「声を高める」ことは、クライマックスでの感情の高ぶりを示すものであり、作品を総括し、まとめようという意図の現れでもあろう(上に挙げた例で、“так”という語が用いられているのに注目されたい。それはまさに、「かくして」主人公は子供時代に別れを告げたのだ、と作品をまとめている)。

さて、ダッシュを用いて「声のレベル」に変化をつける手法は、多層的な思考をテキストに移しかえる際の有力な武器となる。ダッシュがテキストに「作者の声」を持ち込むことができるのは、「直接話法」だけとは限らない。先に行った私たちの分類によれば、第2のタイプ(文の独立成分を示すダッシュ)のうち、「挿入」と呼ばれるものにも同様の機能がある。そしてこの「挿入」のダッシュも、ツヴェターエワは遠慮なく「濫用」する。

Он прошел — так неожиданно! так спешно!—

Тот, кто прежде помог бы всему.

(CC1, 66)

これはすでに引用した「出会い」の一部だが、ダッシュで挟まれた部分(“— так неожиданно! так спешно!—”)がその典型である。それは、「彼が通り過ぎていった」ことに対する作者のリアクションを示すもので

あり、地の文とは明らかに「声」のトーンが違っている。

あるいは次の例に見られるように、作者は叙述の途中で自問自答を行うこともある。

Я буду молиться — кому? — горячо,

Безумно молиться — о ком?

(《До первой звезды》 СС1, 146)

このような「挿入」は、あたかも作者の脳裏で、様々な思考が同時進行したり、思いがけないイメージが浮上したりする様を映し出しているかのような印象を読者に与える。このように、ツヴェターエワのダッシュ「濫用」は、まさに叙述を複線的、多層的に組み立てようという彼女の指向を物語っている。

あるいは、それは少しでも多くのことを語りたい、一歩でも「核心」に近づきたい、というツヴェターエワの「食欲」の現れであるかもしれない。

Наши встречи, — только ими дышим все мы,

Их предчувствие лелея в каждом миге, —

Вы узнаете, разрезав наши книги.

(《Эстеты》 СС1, 100)

「私たちの出会いをあなたたちは知るだろう」と言うだけでは足りなくて、ツヴェターエワはその「出会い」について注釈を付け加える。私たちはそもそも「出会い」によってのみ生きるものなのだ、と。“встреча”という語から生まれたこのような思惟を、彼女は叙述を中断しても差し挟まずにはいられない。

Его любя сильнее, чем брата,

— Любя в нем род, и трон, и кровь,—

О, дочь Элизы, Камерата,

Ты знала, как горит любовь.

(《Камерата》 СС1, 30)

上の例では、単に「彼を愛している」と述べるだけではなく、彼のどのような点を愛しているのかが挿入されている。あるいは、

С той девушкой у темного окна

— Виденьем рая в сутолке вокзальной—

Не раз встречалась я в долинах сна.

(《Встреча》 СС1, 52)

というように、一度口にした言葉を別の表現で言い替えてみることもある(“девушка”→“виденье рая”)。  
さらには、次のような全く自明と思えることまで、ツヴェターエフは一言説明せずにはいられない。

Только мы — ты и я — принесли ему жалобный стих.

(《Кроме любви》 СС1, 85)

また、先に触れた「作者の声」が導入されている最中に、さらに「挿入」が重ねられる場合もある。

— О, ты, кто мудр — и так некстати! —

Я не сержусь. Ты прав, быть может...

(《Сказки Соловьева》 СС1, 78)

ここでは、作者は“мудр”である“ты”に対して呼びかけているのだが、その相手が“мудр”であるばかりでなく、“некстати”であるということが想起され、その結果、地の文とは別のレベルの「声」の中に、さらにまた別のレベルの「声」がかぶさってくるのである。

このように、ツヴェターエフは極めて初期の段階から、かなり高度なダッシュ用法を身につけている。この記号に対する彼女の繊細な扱いぶりは、次の例からも見て取れよう。

Все, что снилось, сбудется, как в книге —

Темный Шварцвальд сказками богат!

(《Сказочный Шварцвальд》 СС1, 41)

この場合、文末にエクスクラメーション・マークが打たれていることもあり、一見、「直接話法」の導入のように取れるが、先の分類の際に触れたように、この種のダッシュは新しい段落の冒頭にしか現れないはずだ。従って、この場合はむしろ、第1のタイプ(接続詞のない並立複文中のダッシュ)のうち、4 в)「後文が前文の理由、論拠となるもの」であると考えるべきだろう。すなわち、「(シュヴァルツバルトでは)夢に見たものはすべて、本の中のように実現される、なぜなら、シュバルツヴァルトはおとぎ話に富んだ場所だから」という論理的帰結が示されているのである。2行目の冒頭ではなく、1行目の行末にダッシュを配置してあるのは、「直接話法」との混同を避けるためであろう。このように、ツヴェターエフはダッシュの持つ多機能を意識的に使い分けている。\*20

さて、ダッシュの持つ一つの機能として、タイプ1=(接続詞のない並立複文において)前文で述べられた

ことに対して、思いがけない展開や、強い対比を示すというものがあつた。コンマやコロンの、セミコロンなどと違って、「無節操」なダッシュは、論理展開や統辞構造の幅を広げ、文と文との意外なつながりを可能にする。たとえば次の例を見てみよう。

Вечер тих, — не надо поцелуя!

(《Ока 5》 CC1, 164)

形式的には、この場合のダッシュは「前文に対する帰結を後文で示す」種類にあたり、「夕暮れ時は静かである。だから口づけはいらない」という論理展開が繰り広げられているのだが、厳密に考えるなら、「夕暮れ時は静か」であることと「口づけの不要性」とは何の関連もないはずだ。それはもはや客観的な論理ではなく、ある種の「詩的論理」である。次に挙げるのも同様の例と考えていいだろう。

Не знали долго ваши взоры,

Кто из сестер для них 《она》?

Здесь умолкают все укоры, —

Ведь две мы. Ваша ль то вина?

(《Два в квадрате》 CC1, 81)

ツヴェターエフ姉妹とエリス、ニレンデルの「四角関係」を描いたこの作品で、作者はこう述べる——「ここではどんな非難もやんでしまう。なぜならわたしたちは二人だから」、と。厳密な意味で、なぜ「わたしたちが二人であること」が「非難をやませ」ることになるのかは、必ずしも明確ではない。しかし、私たちが普段ものを考える上で、その思考は常に論理的に展開するとは限らない。私たちの思考は、しばしば逸脱し、つまり、跳躍し、本人ですら思いがけぬ方向へと展開してゆく。「ダッシュ」という水平方向に伸びた記号——それは、テキストにスペースを、真空状態を持ち込み、読者の目の前で、一瞬のトリックや鮮やかな暗転を行う場を提供する——は、そのような非直線的、多層的思考を表現する可能性を持っているのだ。ツヴェターエフの「ダッシュ濫用」は、まさにそうした可能性を模索するところから生じたのではないだろうか。

### 3 複合形容詞

ダッシュと同様、ツヴェターエフのテキスト中に頻出するのが、複合形容詞(сложные прилагательные)である。とりわけ20年代末以降の散文では、かなり個性的な造語や表現が目につく。『夕べのアルバム』『幻燈』でも、その用法はまだプリミティヴなものではあるが、複合形容詞に対するツヴェターエフの偏愛傾向がはっきりとうかがえる。要素間をハイフンでつないだタイプの、明らかにツヴェターエフ自身の創作と思われる複合形容詞は、この両詩集だけで実に50以上にのぼる。そのほとんどが、一度限りの「使い捨て」である

ことから考えると、ツヴェターエフはそれぞれの場面に応じて、それにふさわしい表現を随時編み出していたようである。

ところで、複合形容詞には、大きく分けて「並立型」と「従属型」とがある。\*21「並立型」とは、2つ(またはそれ以上)の対等な要素が組み合わさって形成された複合形容詞であり(“бело-розовый”“слепоглухо-немой”“советско-монгольский”など)、一方「従属型」は、先行する要素が後ろの要素を修飾したり具体化したりするタイプ(“вечнозеленый”“малоупотребительный”など)、形容詞と名詞の組み合わせから派生したタイプ(“низкокачественный”“круглогодный”“работоспособный”など)、名詞と動詞の組み合わせから派生したタイプ(“металло-режущий”“грузоподъемный”など)、副詞と動詞の組み合わせから派生したタイプ(“скороспелый”など)等、その種類は極めて多岐に渡る。

しかしながら、初期詩集におけるツヴェターエフの複合形容詞の形成法はごく限られている。中には意表を突いた組み合わせや、新鮮なイメージを引き起こすものなども見受けられるものの、その量的豊富さに比して、むしろワンパターンであると言えらる。

печально-братский(CC1, 28), неживше-свежий(CC1, 37; 98), влюбленно-смел(CC1, 42),  
неразгаданно-нежно(CC1, 54), светло-надменная(CC1, 56), измученно-злая(CC1, 67),  
ласково-твердой(CC1, 70), забываемо-ново(CC1, 86), безнадежно-взрослый(CC1, 101),  
невинно-строгих(CC1, 123)...

以上を試みに挙げてみただけでもわかるように、ツヴェターエフの用いる複合形容詞は、そのほとんどが「従属型」、しかも前が後ろを修飾するタイプのものに限られている。

そもそもツヴェターエフの「複合形容詞好み」は、これもやはり、彼女の「すべてを語り尽くしたい」という「ほとんど病的な欲求」に根ざしていると考えていいだろう。たとえば、ある状態を表現する際、既存の形容詞としては“нежный”が最もその状態に近いのだが、それだけでは「語り尽くせない」と感じた場合、“нежный”に対してさらに「一言付け加える」ということが可能だ。かくして、単なる「優しさ」ではなく、「不可思議な優しさ(неразгаданно-нежно)」が表現されることになる。このように、対象の「核心」に一步でも近づきたい、「至り着きたい」という思いが、この種の複合形容詞を生む原点となっている。ツヴェターエフがこれほどまでに複合形容詞を多用するのは、(ダッシュを用いて「もう一言」付け加えようとするのと同様)そのままでは言い足りないことを、どうにかして少しでも詳しく、正確に語ろうとするところから発しているように思われる。

よく知られているように、複合形容詞は、「最も生産的な語形成手段の一つ」\*22である。現段階でのツヴェターエフは、一つの形容詞の上にもう一つの形容詞を重ねるというごく単純な手法しか持っていない。しかしながら、彼女は後にこの手法を発展させ、大きな成果を上げることになるはずである。

## 4 韻律

後年のツヴェターエフが極めて複雑で斬新な韻律を駆使し、ロシア作詩法解説書の格好のサンプルを提供することになったのと比べると、『タベのアルバム』『幻燈』における韻律は極めてオーソドックスである。大半の作品は、ロシア詩の定型基本5種(ホレイ、ヤンブ、ダクチリ、アンフィブラーヒイ、アナーペスト)のいずれかで構成され、しかも1編中に複数の韻律形が併用されるケースも稀である。\*23

後に詳しく触れるが、ツヴェターエフに特徴的な韻律形として、いわゆる「ログエード(логзед)」と呼ばれるタイプのものがある。これは、たとえば「ダクチリ+ホレイ」など、3脚の韻律と2脚の韻律を組み合わせで構成した韻律形であり、ギリシア古典詩では散文的性格を持つ詩形としてしばしば用いられていたが、ロシア詩においてはごく例外的に登場するにすぎない。このような複合韻に対しては、「ドーリニック(дольник)」や「タクトヴィーク(тактовик)」などの用語も適用しうが、ドーリニックなどがある作品の中で「一時的」に現れるのに対し、作品全体を通して用いられ、一つの韻律形式として確立したと見なされる場合を「ログエード」と呼ぶのが通例である。\*24

ロシア詩においてはあくまでも「例外」でしかないこの韻律形を、ツヴェターエフが異常なほど好んで用いたことは、これまでもしばしば指摘されてきた。しかも、単に数多く用いらただけでなく、とりわけ中期以降のポエマなどでは、作品が重要な局面を迎える際にしばしばこの「ログエード」が現れる、あるいは複雑に展開する韻律を結ぶ「鍵」として重要な役割を負うことも少なくない。初期作品ではまだそのように熟達したログエードの用法は見られないが、『幻燈』ではすでに、3つの作品中にこの韻律形が用いられていることは注目に値する。

たとえば次に挙げるのは、そうした作品の一つである。

Самовар отшумевший заглох;  
Погружается дом в полутьму.  
Мне счастья не надо, — ему  
Отдай мое счастье, Бог!

Зимний сумрак касается роз  
На обоях и ярких углей.  
Пошли ему вечер светлей,  
Теплее, чем мне, Христос!

Я сдержу и улыбку и вздох,  
Я с проклятием рук не сожму,  
Но только — дай счастье ему,  
О, дай ему счастье, Бог!

(《Молитва в столовой》 СС1, 118-119)

U U — U U — U U —  
 U U — U U — U U —  
 U — U U — U U —  
 U — U U — U —

上の図に見るように、この作品の各連は、1、2行目が3脚アナーペスト、3行目は3脚アンフィブラーヒイ、4行目がログエードによって作られている。つまり、アナーペストで始まった連の前半が、3行目でアンフィブラーヒイに転じ、4行目でログエードへと展開して締めくくられるわけである。3行目での「転調」は、3音節韻であるアナーペストから同じく3音節韻であるアンフィブラーヒイへの移行であり、また、4行目のログエードも前行のアンフィブラーヒイを基調としているため、全体として韻律の展開は極めてスムーズに行われ、きれいな「起承転結」が形成されることになる。

ここで注目すべきは、このような韻律上の動きが内容面での流れと連動していることである。各連を注意深く見てみると、1、2行は内容的にも連続しており、一方、2行目と3行目との間にはある種の断絶、ないしは新しい展開が生じている（1、2連は、各2行目がピリオドで終わっており、また3連は3行目が“Ho”という語で始まっていることに留意されたい）。4行目は各連とも「神」ないし「キリスト」への呼びかけで締めくくられており、内容的にも各連はそれぞれ「起承転結」を持っているといえよう。言い替えるなら、ここでは意味の上での「起承転結」を、韻律の「起承転結」が裏打ちしている。そしてそのような流れを締めくくるのに用いられているのが、「ログエード」なのである。

一方、ログエードの持つ独特のリズム感を利用したのが以下の作品だ。

### Душа и имя

Пока огнями смеется бал,  
 Душа не уснет в покое.  
 Но имя Бог мне иное дал:  
 Морское оно, морское!

В кружение вальса, под нежный вздох  
 Забыть не могу тоски я.  
 Мечты иные мне подал Бог:  
 Морские они, морские!

Поет огнями манящий зал,  
 Поет и зовет, сверкая.



Но душу Бог мне иную дал:  
Морская она, морская!

(CC1, 149)

U—U—U U—U—  
U—U U—U—U  
U—U—U U—U—  
U—U U—U—U

この作品は、奇数行と偶数行がそれぞれ異なる種類のログエードで作られている。韻律が交互に交替し、また、各連の3、4行目がパラレル構造になっているため、まるで歌を歌うようなリズムが生まれている。そもそもギリシア古典詩では、ログエードは「散文的な」韻律とされていたが、ツヴェターエワの作品においてはむしろ、定型的な「調子のよさ」やグルーヴ感——それはおそらく、3音節韻から2音節韻へ移行するところから生じる、ある種の「加速感」のゆえであろう——をもたらすことが多い。

Шпагу, смеясь, подвесил,  
Люстру потрогал — звон...  
Маленький мальчик весел:  
Бабушкин внучек он!

(《Бабушкин внучек》 CC1, 156)

—U U—U—U  
—U U—U—  
—U U—U—U  
—U U—U—

この作品は、全編がログエードで書かれた、当時としては珍しい例である。ここで挙げたのは冒頭の1連のみであるが、4連すべてが同様の韻律形で作られており、しかも各連の4行目はすべて、“Бабушкин внучек он!”というリフレインである。規則正しく繰り返されるログエードが、リズムカルな語り口を生み出し、やはり歌うような調子を作品に与えているのがわかるだろう。ログエードは本来、「例外」的な韻律形ではずだが、ここではごく自然にテキストの中に溶け込んでいる。

以上のように、用いられた例は必ずしも多くはないが、『幻燈』におけるログエードの使い方は、それぞれに特徴的である。私たちは後に続く章で、ツヴェターエワがいかにこの韻律形を発展させ、駆使したかを見てゆくことになるだろう。

この他、初期作品の韻律に関しては、「強弱弱強」格について指摘しておきたい。無論、正式なロシア作詩法にはこのような韻律は存在せず、通常は2脚ダクチリとして処理される。しかし、たとえば後年、詩集『別れ』Разлука でツヴェターエワがこの形を多用し、このリズムに感銘を受けたベールイが即座に同詩集の韻律分析を行い、あまつさえ『別れのあとで』После разлуки と題された詩集を出版したことからわかるように、\*25 ツヴェターエワの作品の中には、「強弱弱強」というリズムで構成された詩行を、極めて印象的な形で用いているものが少なくない。

中期以降の作品のように、その効果を意識して用いているとは言えないが、『夕べのアルバム』『幻燈』において、私たちはすでにこの「強弱弱強」形の萌芽を見ることができる。それは、たとえばこんな形で現れる。

Вот и уходят. Запели вдали  
Жалобным скрипом ворота.  
Грустная, грустная нота...  
Вот и ушли.

(《После гостей》 СС1, 154)

この作品は、3連とも1行目が4脚ダクチリ(男性韻)、2、3行目が3脚ダクチリ(女性韻)で、4行目が2脚ダクチリ(男性韻)、ないしは「強弱弱強」格である。このように、『夕べのアルバム』『幻燈』では、ダクチリが基調の作品の中に「強弱弱強」の形が生じているものが少なからず見受けられる。しかも、その多くは上に挙げた例と同様、各連の最終行に現れている。

連を締めくくる「強弱弱強」形は、この段階ではまだ「2脚ダクチリ」を脱してはいない。しかしこのリズムは、ツヴェターエワ作品の中で次第にその重みを増してゆき、やがて、ほとんど独立の韻律形のように用いられることになるのである(→3章2節2項)。

## 第二章 1913～1916年

### ——『若き日の詩』から『里程標 I』へ——

魂よ、楽しめ 飲み、食べよ！

そして刻が来たら——

この身を横たえてほしい

四つ辻の間に

——1916年4月4日

### I 詩人の自立

#### 1 結婚

1912年1月、モスクワのパラシェフスカヤ教会で、マリーナ・ツヴェターエフとセルゲイ・エフロンとの挙式が行われた。前年の5月に知り合ったばかりの若い二人——当時ツヴェターエフは19歳、エフロンは18歳だった——の「電撃的」な結婚は、少なからず周囲を驚かせた。作家志望のユダヤ系青年エフロンには、結核の持病があり、定職を持つどころか、まだ高校を終えてすらいなかったが、ツヴェターエフは全く意に介していなかったようである。夫妻は2月末にイタリア、フランス、ドイツへ新婚旅行に出かけ、9月には早くも長女アリアードナが誕生している。

コクテベリの海岸でのツヴェターエフとエフロンの「運命的」な出会いは、これまでも折に触れて言及され、ほとんど伝説のように語られてきた。もっとも、このエピソードを「神話化」したのは他ならぬツヴェターエフ自身であるが。自伝的散文『ある献詩の物語』История одного посвящения(1931)の中でツヴェターエフは、(『タベのアルバム』の書評以来、親しく交流することになった)ヴォローシンの名高いコクテベリの別荘に滞在していた時のことを、次のように回想している。

1911年。私は麻疹の後で髪を短くしていた。海岸に寝そべり、砂を掘っていた。隣ではマクス・ヴォローシンが掘っている。

「ねえ、マクス、私、浜辺の全部の石の中で、どれが私の一番好きな石か当てることのできた人としてしか結婚しないわ。」

「マリーナ！（と、なだめるような声で）わかっているかもしれないけど、恋をしている人間というのは愚かになるものだからね。たとえば好きな人が……ただの丸石を（と、この上なく優しい声で）持ってきたとするよ、そうしたら君は大真面目に、これこそ自分の好きな石なんだって言うだろうさ。」

「マクス！ 私は何かあるたび賢くなるのよ！ 恋する時だってそうだわ！」

ところが、石の話は現実のものとなった。というのも、С．Я．エフロン——半年後、彼が18歳になるのを待ってから、私は彼と結婚することになるのだが——は、出会ったほとんど最初の日に、

ジェノアの紅玉髓——なんという奇遇！——を掘り出して渡してくれたのだ。私はこの玉石を、今日まで肌身離さず持っている……」

(CC4, 149-150)。

後にツヴェターエフがローザノフに宛てて書いているように、二人の出会いが「奇跡」(CC6, 121)であったかどうかは神のみぞ知るところだが、自分の母と同じ病を患い、自分と同じように早くに母を失った数奇な生い立ちの青年——「土地総割替」派(ナロードニキ運動組織「土地と自由」が分裂して成立。プレハーノフらに参加したことでも知られる)の活動家だったエフロン之母エリザヴェータは、2度の逮捕の後、釈放されて国外へ逃れたが、1910年1月、パリで首を吊って自殺した\*1——に、ツヴェターエフがある種のロマンティックな夢をかきたてられたということは、十分に考えられる。しかも彼は、かつて母が愛し合いながら別れることを余儀なくされた男性と、同じ名前とイニシャル——「セリョージャ・㊟」——なのだ。\*2 いずれにせよ、エフロンと出会ってからのツヴェターエフの行動は迅速だった。7月初、二人はコクテベリを発ち、エフロンの結核の療養のためにウファでひと夏を過ごしている。事実上の婚前旅行である。

旅先からツヴェターエフがヴォローシンに宛てた無邪気な手紙や絵葉書からは、仲睦まじい二人の暮らしぶりや、新しい恋に浮き立つツヴェターエフの様子が窺える。「今セリョージャと村を散歩してきたところで。あなたがいつもの部屋着を着て、そこの角から現れたらどうしようって二人で想像していました。あなたは手に棒を持って、私のことを突つき始めるのよ。それで私は言うの。『マクス！マクス！私、突つかれるのは好きじゃないのよ！』今はあなたのすべてが大事なので、突つかれてもいいわ。でも、なんだかこの手紙は愛の告白みたいになってきたから、このへんでやめておきます」(CC6, 52)。「三人でムサゲート社に顔を出して、仲間に加わるのを楽しみにしています！セリョージャを連れて行ってくれるでしょう？でないと、こういうことをエリスには頼みたくないし。お手紙ありがとう、愛しい熊さん」(CC6, 51)。

イワン・ツヴェターエフは当初、あまりにも若い二人の結婚に難色を示したが、最後には娘の選択を受け入れたようである。\*3 挙式後まもなく、ツヴェターエフの第2詩集『幻燈』が出版された。同年5月には父が長きにわたって設立に奔走してきたアレクサンドル三世記念美術館がついに開館し、ツヴェターエフも記念式典に席を連ねている。9月に長女を出産すると、休む間もなく今度は『二冊の書より』の出版準備にとりかかり(1913年2月に1000部出版)、4月には再びヴォローシンに招かれて、思い出のコクテベリを訪れた。早くも3冊の詩集を出し、愛する夫と娘、そして若い芸術家仲間に囲まれて、まるでボヘミアンのように暮らした1913年夏のコクテベリ滞在は、おそらくツヴェターエフにとって人生最良の時だったろう。彼女がコクテベリから知人に宛てた手紙には、そうした幸福感がいっぱいに現れている。「ああ、昨日は素晴らしかったわ！大きな黄色の月が海の上に、ちょうど入り江の真ん中あたりに昇って、その下には雷雲が長く伸びて流れていました。月は、見えなくなったり、雲の隙間から現れたり、少し姿を見せたと思ったら、すぐに昇っていってしまいました。何もかもが飛んでいるように感じられました。月も、雲も、木星も。空全体が飛んでいました。(中略)セリョージャと、チューニャと三人で、ワルツを踊りました」(CC6, 109)。

もう学校へ行く必要もない。あれこれ口出しする保護者もいない。ヴォローシンを通じて、多くの友人も得た。ポリャンカに新居も構えた……。おそらくこの時ツヴェターエフは、生まれて初めて自分を自立した人間と感じ、体いっばいで自由を味わっていたことだろう。

充実した私生活を反映してか、1913年以降、その創作量は格段に増し、子供らしくあどけなかった詩風

も、のびやかで力強いものへと変貌していった。

Солнцем жилки налиты — не кровью —  
На руке, коричневой уже.  
Я одна с моей большой любовью  
К собственной моей душе.

太陽が脈打っている——血ではなく——  
はや浅黒いこの腕には  
わたしはひとり 自分の魂への愛を  
腕いっぱい抱えて

Жду кузнечка, считаю до ста,  
Стебелек срываю и жую...  
— Странно чувствовать так сильно и так просто —  
Мимолетность жизни — и свою.

バッタを見つけて百まで数える  
茎を手折って噛みしめたく……  
——不思議なほど感じる  
こんなにも強く、こんなにも素朴に  
生命の——そして自分のはかなさを

(CC1, 178)

1913年5月15日にコクテベリで書かれたこの作品からは、自らが生きてあることに対するツヴェターエワの素直な驚きと喜びが伝わってくる。

また、詩人としての自覚がはっきりと芽生えたのもこの頃だった。後にショスタコーヴィチにより曲を付される次の作品は、いわば詩人ツヴェターエワのマニフェストである。

Моим стихам, написанным так рано,  
Что и не знала я, что я — поэт,  
Сорвавшимся, как брызги из фонтана,  
Как искры из ракет,

わたしが詩人だと わたしですら知らぬほど  
早くに書かれたわたしの詩  
噴水の飛沫<sup>しぶき</sup>のように  
狼煙の火の粉のように飛び散り

Ворвавшимся, как маленькие черти,  
В святилище, где сон и фимиам,  
Моим стихам о юности и смерти,  
— Нечитанным стихам!

小さな悪魔のように  
夢と香の立ちこめる聖堂に飛び込んだ  
青春と詩を唄うわたしの詩  
——誰も読んだことのない詩！

Разбросанным в пыли по магазинам,  
Где их никто не брал и не берет,  
Моим стихам, как драгоценным винам,  
Настанет свой черед.

店々に埃をかぶって打ち捨てられ  
誰ひとり手に取ることのない  
高価なワインのようなわたしの詩に  
自分の時代が訪れる

(CC1, 178)

初期ツヴェターエワの代表作としてあまりにも有名なこの作品も、1913年5月13日にコクテブリで書かれたものだ。注目されつつあったとはいえ、まだ「駆け出し」にすぎなかった若い詩人が、自分の詩を「高価なワイン」になぞらえ、やがて「自分の時代が訪れる」とまで言い切ってしまう不遜さは、むしろ潔く、清々しくさえ感じられる。「わたしが詩人であるとわたしですら知らなかった」——ということはすなわち、今ではツヴェターエワは、「わたしが詩人である」ことをはっきりと「知って」いるのだ。この逆説的な宣言を裏打ちするように、作品はそれまでになかったような、かなり手の込んだシンタクシスによって構成されている。「わたしの詩に……自分の時代が訪れる」（“Моим стихам…настанет свой черед.”）という構文を背骨とするこの詩は、作品全体が実はたった一つの文から作られている。冒頭の“Моим стихам”という補語を最初に呈示し、被動形動詞やダッシュによる挿入などを利用しつつ、様々な形容辞でこれを肉づけして「わたしの詩」のイメージを十二分に展開した後、詩人は最後によりやく主語と述語を明らかにする。“настанет свой черед”は、まるで突き刺さるように読者の目に「飛び込ん」でくるはずだ。独特の疾走感と力強さを生み出すこの構造は、明らかに意識的なものである。このような、以前のツヴェターエワには見られなかったある種の「技巧性」は、詩を書くことに対する彼女のプロフェッショナルな自覚を示すものに他ならない。

さて、10代のツヴェターエワが「死」に対して、漠然とロマンティックな憧れを抱いていたことはすでに触れたが、20代に入り、私生活面で大きな変化が生じるのに伴って、描かれる「死の情景」も揺らいでいった。

若い充実感と自負心の漲った1913年のツヴェターエワにとっては、「死」はむしろ歓迎すべきものではなかったろう。たとえば、自分が死んで葬られる時の情景を描いた次の詩では、棺に入れられた主人公は、人々に向かって心の中でこう叫ぶ。

…《Все мне слышно! Все мне видно!  
Мне в гробу еще обидно  
Быть как все》.

…「みんな見えているのに！ みんな聞こえているのに！  
墓の中ではないまいましいことに  
みなと同じにならなきゃいけない」

В платье белоснежном — с детства  
Нелюбимый цвет! —  
Лягу — с кем-то по соседству? —  
До скончания лет.

白い服を着せられて——子供の頃から  
嫌いな色だった！——  
横たわるのだ——誰かの隣に？——  
歳月の終わりまで

Слушайте! — Я не приемлю!  
Это — западня!  
Не меня опустят в землю,  
Не меня.

聞いてほしい！——わたしは認めない！  
これは——罠なのだ！  
地中に横たえられるのはわたしじゃない  
わたしじゃない

このような「死への嫌悪」は、『夕べのアルバム』『幻燈』では見られなかったものである。「墓の中ではみなと同じにならなきゃいけない」ということは、とりも直さず、ツヴェターエワがもはや「みなと同じ」ではない自分を自覚しているという事実を物語っている。「子供部屋」に閉じ込もっていた頃とは違って、この時のツヴェターエワは自らの内にあふれる生命力の捌け口を求め、渴望していた。「ここで貴方に言っておきたいことがあります。それはもしかすると貴方にとって恐ろしいことかもしれませんが、私は神や死後の世界の存在を全く信じていません。それが、絶望や、あるいは老いや死への恐怖をもたらすのです。生来、祈ったり服従したりすることがまるで不得手なものそのせいです。また、そのせいで、狂ったように生を愛し、激しく熱に浮かされたように生きることを渴望するのです」(1914年3月7日付ローザノフ宛書簡より。CC6, 120)。

上に挙げた詩と同様、「——ああ、許せるものか、墓の中では／誰もが同じになるなんて！」(CC1, 192)と「死」への憤りを綴った別の作品では、ツヴェターエワは自分の内なる「生への渴望」を前面に打ち出している。

Быть нежной, бешеной и шумной,	優しく、激しく、騒がしく
— Так жаждать жить! —	——それほどまでに生に渴えて！——

連続する“ж”“ш”音は、音声的にも“жажда”を裏打ちする。しかし、このように自らの生命力の熱さを演出する一方で、やはり「自分が死んだら」という仮定の状況を描いたこの作品には、奇妙な現象が見られることに注目しよう。死んでしまったら、自分の体は氷のようになり、誰ももはや私を愛してくれない、そして楽しかった生の記憶もすべて忘れてしまうだろう、と述べた後で、次のような詩行が続いている。

Мое свершившееся чудо	叶えられたわたしの奇跡は
Разгонит смех.	笑い飛ばされることだろう
Я, вечно-розовая, буду	いつも薔薇色のわたしは
Бледнее всех.	だれよりも蒼ざめて見えるだろう
И не раскроются — так надо —	そして二度と開かれることはないだろう——それがさだめ——
— О, пожалей! —	——ああ、憐れみ給え！——
Ни для заката, ни для взгляда,	夕映えを見るためにも まなざしを受けるためにも
Ни для полей —	野を見るためにも——
Мои опущенные веки.	閉じられてしまったわたしの瞼は

— Ни для цветка! —

Моя земля, прости навеки,  
На все века.

——花を見るためにさえもう開かれぬ！——

わたしの大地よ これでお別れ  
永遠にお別れ

(CC1, 193)

初めのうちは、“разгонит”“буду”という動詞形が用いられ、「未来」に起こることについての話をしていたはずが、“Моя земля, прости навеки”というくだりでは、いつのまにか、今、詩を書いているこの時点において詩人が大地に別れを告げているという状況にすり替わっている。あたかも、自分の死を想像しているうちに——死ぬのは嫌だ、いまいましい、と言いながら——いつしか逆に、その「死の情景」に魅入られてしまったかのように。

ところで、この「時制のすり替え」は実に巧妙に準備されている。まず初めの、“Мое свершившееся чудо разгонит смех”では、「詩が書かれている時点ですでに成し遂げられている奇跡が、未来において笑い飛ばされるであろう」という時間的関連が提示されており、現実とのズレはない。しかし次の“не раскроются... мои опущенные веки”は、「未来のある時点ですでに閉じられてしまった」瞼は、それ以降もはや開かれることはない」、もしくは、「現在すでに閉じられてしまった」瞼は、この先もはや開かれることはないだろう」という二重の解釈が成立し得る。前者は現実と矛盾しないが、後者の場合、詩人は詩を書いている時点ですでに死んでいることになる。しかも、“раскроются”に対して“опущенные веки”が(ダッシュによる挿入を挟んで)離れて配置されているため、孤立して提示される「閉じられた瞼」は、その部分だけ見ると、「現在すでに閉じられている」かのような印象を受ける。さらに、“Моя земля, прости навеки”になると、もはや詩人は、「すでに死につつまある人間」以外の何者でもない。

引用部分の2連目におけるダッシュの用法にも注目しよう。1、2行目に連続する“— так надо —”“— О, пожалей! —”は、いずれも私たちの分類するところによれば、(タイプ2「独立成分を示すダッシュ」のうちの)「挿入」にあたる。ここでツヴェターエワは、自分の瞼が「二度と開かれることはない」ということに対し、「そうでなければならないのだ」という注釈と、「そのような自分を憐れんでほしい」という呼びかけという二重のリアクションを「挿入」している。無論、このように連続して「挿入」を繰り返すことは、「正規の」用法ではありえない。異例のダッシュ使用の後、さらにたたみかけるように、“Ни для полей —”という、今度は「シンタグマを分割するダッシュ」(タイプ4)が重ねられる。こうしたインテンシヴなダッシュの使用を通過するうち、時制はいつのまにかすり替えられ、「詩人」は「死人」へと転じてしまうのである(ツヴェターエワのポリフォニックなダッシュ用法については、本章3節2項で詳しく検討する)。

「死」へのアンヴィヴァレントな視線が生まれる一方で、「生」に対する意識も転換している。契機となったのは、1912年9月の長女アリアードナの出産である。

ツヴェターエワの母親ぶり、というより、その母親らしからぬ様子については、アリアードナが6歳の時に「私のお母さん」という作文の中で描いている。「私のお母さんはとてもへんです。お母さんはちっともお母さんみたいではありません。お母さんというのはふつう、子供のことを見ているのが好きです。でも、マリーナは小さな子供が好きではありません。(中略)お母さんは悲しそうで、てきぱきしていて、詩と音楽が好きで



す。お母さんは詩を書きます。がまん強くて、なんでもすごがまんします。怒って、愛します。いつもどこかに急いでいます。大きな心を持っています。やさしい声をしています。歩くのが早いです。いつもブレスレットをしています。毎晩、本を読みます。いつも人をばかにするような目をしています。くだらない質問をされるのがきらいで、そういう時はとても怒ります。ときどきぼうっとして歩き回るけど、急に目がさめたみたいになって、話を始めて、それからまたどこかへ行ってしまいます」(Эфрон, 1989:61-62)。かつて『タベのアルバム』の中で、自分の母親のことを「娘のようなおかしなママ(странная девочка-мама)」と評したツヴェターエワ自身が「とてもへん(очень странная)」と言われているのは皮肉である。とはいえ、「(「ふつうのお母さん」みたいではないにしろ)ツヴェターエワがアリアドナに強い愛情を注いでいたことは、1913年11月の《Аля》(CC1, 189-190)を皮切りに、彼女に対して数多くの詩が捧げられているということからもわかるだろう。

ツヴェターエワが幼くして母親を亡くしたことはすでに述べた。満たされぬままの母への思慕は、ツヴェターエワの少女時代に暗く影を落としている。母が死んでしまった後、彼女に残された母との絆は、いわばその体に流れる「血」だけであった。実際ツヴェターエワは母の夢想家的な気質を色濃く受け継いでいたが、ことさらにそれを意識することで母とのつながり確かめようとしていた節がある。たとえば『タベのアルバム』に収められたある作品には、次のような一節が見られる。

...Все, чем в лучший вечер мы богаты, Нам тобою вложено в сердца. .....	最良の夕べにわたしたちが豊かに持つものは みなあなたがわたしたちの心に注いだのです .....
С ранних лет нам близок, кто печален, Скучен смех и чужд домашний кров... .....	幼い頃からわたしたちは 悲しむ者を近しく思ってきた 笑い声は退屈なだけで 暖かな家庭もなかった…… .....
Видно грусть оставила в наследство Ты, о мама, девочкам своим!	お母さん、たぶんあなたは哀しみを 娘たちへの形見に遺したのです 《Маме》 CC1, 9-10)

悲しみを感じるたび、喜びをおぼえるたび、ツヴェターエワは亡くなった母の「形見」が自分の中に息づいているのを再確認していたのだろうか。「母の苦しめられた魂は、私たちの中に生きています」と、ツヴェターエワはローザノフに宛てて書いている(1914年4月8日)。「彼女の反骨心、狂気、渴望は、私たちの中で叫び声を上げるほどなのです」(CC6, 124)。

さて、「母」から「私」へと受け継がれた「反骨心」「狂気」「渴望」は、当然のことながらその「娘」へと受け継がれなくてはならなかった。

Моя несчастная природа В тебе до ужаса ясна: В твои без месяца два года —	わたしの不幸な <sup>さが</sup> 性が おそろしいほどはつきりとおまえの中に見える 2歳に一月足りぬその年で——
---	---

Ты так грустна.

おまえはそんなにも悲しげだ

(《Але 2》 CC1, 204)

Ты будешь, как я — бесспорно —

おまえはわたしのよう——いうまでもない——

И лучше писать стихи...

いや、もっとよい詩を書くだらう

(《Але 1》 CC1, 203)

アリアードナが生まれることで、いわば血の絆は点から線になったのだった。自分が母から受け継いだ「血」は、さらに自分の娘へと受け継がれる。そして娘もまた、いつか自分の娘に「生」を受け渡してゆくだろう。1916年に書かれた「モスクワ詩篇1」(《Стихи о Москве 1》 CC1, 268) では、「やがておまえの番がくる／同じように——娘へと／モスクワを譲り渡すのだ／やわらかな悲しみとともに」と謳われる。

また、同じように、自分が母から受け継いだ「血」を、母は当然その母から受け継いでいるはずである。ツヴェターエワは、母方の祖母の姿——生まれ育ったモスクワの家の客間にいつも肖像画がかかっていた——を思い起こす。母を生んでまもなく亡くなった祖母を、ツヴェターエワは無論この肖像画でしか知らないが、1914年9月に書かれた「祖母へ」(《Бабушке》 CC1, 215)では、ポーランド貴族の血を引く祖母と自分との「絆」が意識される。

— Бабушка! Этот жестокий мятеж

お祖母さま！ この胸に脈打つ激しい反乱は

В сердце моем — не от Вас ли?...

あなたがくれたのではないですか？……

ところで、このような、いわば自分の「ルーツ」を探る行程は、次第に抽象化していった。たとえば、「マリーナ」という名や、祖母の出自を通じたポーランドとのつながりは、偽ドミートリーの妻で、希代の「悪女」として名高いマリーナ・ムニシエクと自分との継承性を示すものとツヴェターエワは考える(「栄えあるおまえの名を／晴れやかにわたしは名乗る」CC1, 267)。さらに、1915年6月に書かれた次の作品では、ツヴェターエワは想像上の「先祖」さえ作り出している。

Какой-нибудь предок мой был — скрипач,わたしの先祖はバイオリン弾き

Наездник и вор при этом.

馬乗りで そのうえ盗賊だった

Не потому ли мой нрав бродяч

だからではないのか わたしが

И волосы пахнут ветром!

生まれつきの気ままな旅人で

髪に風が匂うのは！

Не он ли, смуглый, крадет с арбы

髪は波打ち 鷲鼻で

Рукой моей — абрикосы,  
Виножник страстной моей судьбы,  
Курчавый и горбоносый.

Дивясь на пахаря за сохой,  
Вертел между губ — шиповник.  
Плохой товарищ он был, — лихой  
И ласковый был любовник!

Любитель трубки, луны и бус,  
И всех молодых соседок...  
Еще мне думается, что — трус  
Был мой желтоглазый предок.

Что, душу чёрту продав за грош,  
Он в полночь не шел кладбищем!  
Еще мне думается, что нож  
Носил он за голенищем.

Что не однажды из-за угла  
Он прыгал — как кошка — гибкий...  
И почему-то я поняла,  
Что он — не играл на скрипке!

И было всё ему нипочем, —  
Как снег прошлогодний — летом!  
Таким мой предок был скрипачом.  
Я стала — таким поэтом.

わたしの手をして荷馬車の杏を盗む  
あの浅黒い男 彼ではないのか  
この燃えるような運命の原因は

犁の陰の農夫に仰天し  
唇には野茨をくわえて  
たちの悪い相棒だけれど——不敵で  
やさしい恋人だった！

パイプと月と首飾りと  
まわりの娘たちを誰もかれも愛し……  
それにたぶん 目の黄色いわたしの先祖は  
臆病者だったろう

二束三文で悪魔に魂を売り渡したくせに  
夜中には墓場を歩かなかった！  
それにたぶん 長靴の中に  
ナイフを隠していただろう

いくどとなく こっそりと人目を忍び  
跳びはねた——子猫のように——しなやかに  
そしてなぜだかわたしにはわかる  
彼がバイオリンなど弾かなかったことが！

彼にはなんだってどうでもよかった  
まるで去年の雪——夏になればどうでもいい！  
わたしの先祖はそんなバイオリン弾きだった  
わたしは——そんな詩人になった

(CC1, 238)

この浅黒い男は、バイオリンを弾かないバイオリン弾きである。彼は、子猫のようにしなやかな身のこなしの盗賊で、臆病な不信心者、そして不敵な恋人でもある。そうした「わたしの先祖」の気質は、その「子孫」である「わたし」の中に甦り、「わたし」は「そんな詩人に」なるのだ。「わたし」の「燃えるような運命」も、そもそもはこの架空の「先祖」に由来する。杏を盗む「わたしの先祖」の手は、「わたしの手」と二重写しにされる。また、「波打つ髪(курчавый)」や「鷺鼻」は、作者たるツヴェターエワ本人の特徴でもあることを想起されたい。

こうした一連の作品に見られるのは、一種の「再生」のテーマである。個人の「死」を超えて再生する、無限に通時的な「血」の力の発見は、「死」へのアンヴィヴァレンスと表裏一体を成しているように思われる。191

6年3月に執筆された《Канун Благовещения...》(CC1, 262-263)では、「聖母とわたし」「わたしと娘」という二重の「母娘」関係が呈示され、より普遍的なレベルでの「血の絆」が描き出されている(→第二章Ⅱ節)。

さて、1913年8月、コクテベリからモスクワへ戻ったツヴェターエワを待っていたのは、父イワンの死であった。念願の美術館開設を果たした父が、まるで緊張の糸が切れたかのように世を去ったことはツヴェターエワを大いに悲しませたが、それはある意味で、彼女の「子供時代」が完全に終わったことを告げるシンボリックな出来事だったと言えるかもしれない。

年末から翌1914年の年明けにかけて、一家は再びコクテベリに滞在している。2月から5月にかけて、初めての長詩『魔法使い』Чародей を書き上げると、ツヴェターエワはこの夏もコクテベリを訪れた。まだ母が生きていた頃、ツヴェターエワは家族とともに毎夏タルーサにある別荘で過ごすのが常だったが、今やそれは「ヴォローシンのコクテベリ」に取ってかわられたかのようにだった。しかし、ツヴェターエワがコクテベリで自由な生活を満喫していたまさにその頃、世界は大きな転換期を迎えようとしていた。

1914年6月28日、ボスニアのサラエヴォでセルビア人青年がオーストリア皇太子夫妻に向けて放った凶弾は、「ヨーロッパの火薬粉」に火をつけた。凌ぎを削ってひしめき合っていた帝国主義列強は、これを契機としてたちまちのうちに世界大戦へと飲み込まれてゆく。オーストリアは7月23日、セルビアに最後通牒をつきつけ、28日宣戦布告。バルカンをめぐってオーストリアと対立していたロシアは総動員令をもってこれに応じる。オーストリアと同盟関係にあったドイツは8月1日(露暦7月19日)ロシアに宣戦、さらに3日にはフランスにも宣戦を布告した。4日にはロシア・フランスと三国協商を結んでいたイギリスがドイツに宣戦し、8月末までにはイタリアを除く全同盟国・協商国が交戦状態に入る。ヨーロッパ全域で一般市民をも巻き込んで繰り広げられた悲慘な総力戦の火蓋は、こうして切って落とされたのである。

世界を揺るがす大戦の轟音は、帝政ロシアの食っていた最後の夢を破る直接のきっかけともなった。ロシアはこれを境に革命、内戦、粛清へと続く激動の道をひた走り始める。1914年とはロシアにとって、そうした新しい時代の幕開けを告げる年だったのである。

他の国々と同様、大戦勃発の直後はロシアにも熱狂的な愛国主義の嵐が湧き起こった。文学者たちは口々に戦争を賛美し、戦意高揚を訴えた。若き未来派詩人ウラジーミル・マヤコフスキーも、開戦直後には愛国・排外主義を強調したポスターを制作している。しかし一時の熱狂が去ると、マヤコフスキーは戦争の愚劣さ、悲慘さに目覚め、一転して積極的な反戦思想の立場に立って体制への攻撃の口調を強めるようになった。さらに彼は、自分の目で見なければ戦争は語れないという思いに駆られて義勇兵に志願する。政治犯としての前歴があったためにこの志願は却下されたが、彼は戦争の犠牲となった者たちの苦痛を常に自分のものとして感じ、銃後で安穩とするブルジョワジーへの憎悪をつのらせていった。そして1915年、革命の予感と、リーリャ・ブリークへの報われぬ愛とが錯綜する中、『ズボンをはいた雲』を書き上げるのである。

一方、同じ未来派の詩人ヴェリミール・フレーブニコフは1914年11月、全身全霊を傾けて発見に努めてきた「時間の法則」の最初の本格的な報告書である『1915年から1917年の戦争(戦争新説)』を発表している。1914年はフレーブニコフが体系的な時間論を探り始めるきっかけとなった日露戦争の対島海戦からちょうど10年目にあたる。長きにわたって歴史の因果律を発見するという孤独な作業に携わりつづけたこの

詩人にとって、「1914年」とはそれが現実に証明される、すなわち「歴史の合法則性が詩人の前に具体的かつ網羅的にその全貌を明らかにする記念すべき年」\*4 になるはずであった。「時間の法則」に則った自らの予言が実現する瞬間を待つべく、フレーブニコフは息を凝らして戦況を見守っていた。

国全体が騒然とする中で、誰もがそれぞれに戦争の衝撃を受け止めていた。アンナ・アフマートワは書く。「19世紀がウィーン会議によって始まったように、20世紀は1914年秋、戦争とともに始まったのである」\*5

ありとあらゆるロシアの詩人たちが、この歴史の転換にじっと目を据え、それぞれのフィルターを通して詩的世界に集約させようと試みていた。おそらくはただ一人、マリーナ・ツヴェターエフを除いて。

1914年夏、戦争よりも強くツヴェターエフの心を捉えていたのは、病床にあった義兄ピョートル・エフロンだった。夫セルゲイより10歳年上のピョートルは、やはり結核を病んでいたが、その病状はすでに手の施しようのないほど悪化していた。義兄を見舞ったツヴェターエフは、死にゆく運命にある人間を目の当たりにし、強く心を動かされる。「私は貴方に手紙を書いていて、あまりに強く貴方のことを考えたので、始終ソファの方を振り返ってばかりいました。そこには貴方が座っているはずだったのに。(中略)貴方はセリョージャの次に私がキスをした初めての人です。友情や同情のために、あるいは誰かが出発するような時、心を動かされて、口づけをしなければならないような気になることもありました。けれど、そういう時には何かが『ノー！』と言うのが常でした。私が貴方にキスしたのは、それ以外にどうしようもなかったからです。すべてが『イエス！』と言っていたのです」(CC6, 131)。

結核患者に「キスする」という行為がどういうことなのか、近しい人々を同じ病で亡くしているツヴェターエフが知らなかったはずはなかろう。ほとんど「ラブレター」と見まごうばかりのこの手紙の熱烈さは、それが「夫の兄」に宛てられたものであるだけに、一種異様な印象すら与える。

周囲が戦争の話題一色に染まっていた頃、ツヴェターエフはピョートル・エフロンに次のような詩を捧げている。

Война, война!— Кажденья у киотов	戦争だ、戦争だ！—— <sup>イコン</sup> 聖像の前では香が焚かれ
И стрекот шпор.	拍車の音が響きわたる
Но нету дела мне до царских счетов,	けれど <sup>ツァーリ</sup> 皇帝の計算も 民衆の罵り合いも
Народных ссор.	わたしにはどうでもいい
На, кажется,— надтреснутом — канате	切れかけたような綱をゆく
Я — маленький плясун.	わたしは小さな綱渡り
Я тень от чьей-то тени. Я лунатик	わたしは誰かの影の影
Двух темных лун.	二つの暗い月の夢遊病者

(《П.Э. 4》 CC1, 210)

セルゲイとよく似た華奢な面立ちの、「二つの暗い月」のようなピョートルの目の磁力に比べれば、ツヴェ

ターエフにとって戦争など「どうでもいい」。政治や社会情勢に対するこのような徹底した無関心ぶりは、まったく驚くほどである。当時のツヴェターエフの作品で、時局を反映しているものは極めて少ない。しかも、その数少ない一つが、よりによって敵国ドイツを賛美した《Германии》(CC1, 231) なのだ。ツヴェターエフは目下ドイツと交戦中の帝政ロシアで、まるでわざとのようにこの作品をしばしば公の場で朗読してみせたという。

1914年7月28日、親族らの必死の介護も実らず、ピョートル・エフロンは31年の生涯を終えた。ツヴェターエフは彼に計7篇の詩を捧げ、その死を悼んだ。

## 2 マリーナ・ツヴェターエフのセクシュアリティ

1995年、エリス・ラーク社よりツヴェターエフ7巻選集の最後の2巻「書簡編」が刊行された時、注意深い読者はこの書簡集の構成に、ある奇妙な傾向を見てとったはずである。過去に公開されたツヴェターエフの全ての書簡を収めたと銘打つこの選集では、どういうわけか1914年秋から1916年初までの書簡がほとんど見当たらない。1905年から1941年までの、実に900近い書簡が収録されている作品集において、問題の時期に該当するものは、驚くべきことに、わずか3通のみなのである。現在のところ、最も多くの作品が収められ、詩人の全貌を知るには最適のテキストであるはずのこの7巻本の、あまりにも不自然な「空白」は、いったい何を意味するのだろうか？

無類の「手紙好き」として知られ、毎月、毎週のように友人や知人に宛てて手紙を書き続けたツヴェターエフが、この期間だけ特別に文通を控えていたとは考えにくい。また、この時期の手紙だけが紛失したという可能性も薄い。ということはすなわち、約1年半の間に書かれた手紙の大部分は、長女アリアードナの遺言により西暦2000年まで非公開とされているツヴェターエフのアルヒーフの中に眠っていることになる。

ここで私たちは、ツヴェターエフの伝記上の、きわめてデリケートな問題に立ち入らなければならない。それは、1914年10月に知り合い、1916年春に破局するまでの約1年半——まさに書簡集の「空白」の期間にあたる——にわたって続いた、ソフィヤ・パルノークとの恋愛である。

ソ連アカデミズムの「ホモフォビア」(同性愛嫌悪)はつとに有名だ。1933年に同性愛者を罰する条項が刑法に導入されたこの国\*6 では、今もなおこの種的话题をあからさまに口にするのをタブーとする空気が強い。そのため、「ツヴェターエフの研究者、伝記作家たちは、その詩に現れている二人(※ツヴェターエフとパルノーク)の関係とその記録に、1970年代の終わりまで気づかなかった」(Karlinsky, 1985J:75-76)。

\*7 一方、自らのセクシュアリティを(現代風に言うなら)「カミング・アウト」し、作品中でも隠すことなく女性同士の愛を描いた詩人パルノークの存在も、当然のことながら文学史上に現れることはなかった。

ツヴェターエフの伝記上に横たわっていた「ミッシング・リンク」を埋めたのは、ソ連の研究者ソフィヤ・ポリャコワだった。パルノーク作品集(1979年、アーディス社)の刊行に尽力したポリャコワは、その序文の中で初めてこの二人の「関係」について言及し、さらに1983年、それまで知られていなかった伝記的事実や、ツヴェターエフがパルノークに宛てた連作詩「女友だち」(《Подруга》 CC1, 216-228)を詳細に研究した論考《Закатные оны дни: Цветаева и Парнок》(Полякова, 1983)を発表している。

ツヴェターエフとパルノークの関係を論じることは、本論の主題ではない。また、アルヒーフへのアクセスが

禁じられ、未だ不完全な資料しか持っていない私たちは、この問題を扱うことに対して慎重にならざるを得ないが、ここで筆者は、ポリャコフ論文がその後のツヴェターエフ研究にもたらした展開と、「ポリャコフ以後」の研究者たちによるツヴェターエフのセクシュアリティ研究\*8の持つ問題点について一言触れておきたい。

詩人のセクシュアリティに正面から向き合ったポリャコフの論考は、内外のツヴェターエフ研究を一変させた。「筆者は、約1年半続いたこの関係の変遷の一つ一つに深入りするつもりはない。この恋愛がツヴェターエフの人生に運命的な役割を果たさず、そして同時にその作品中に目に見えるような跡を残さなかったならば、おそらく筆者はこの関係には触れずにいたことだろう」(Швейцер, 1988:126-127)というシュヴェイツェルの言葉に象徴されるように、こうしたテーマを扱うことを好まなかった伝記作者たちが、渋々といった調子で彼らの関係に言及し始めた一方で、70年代以降のいわゆるゲイ／レズビアン・ムーヴメントの進展と呼応するかのように、一部研究者たちによって、ツヴェターエフはいわば過剰なほど「レズビアン化」されることになる。「パルノークとの情事は、彼女のうちに眠っていた官能性を目覚めさせ、情熱的ながらも清らかだったニレーンデルとの関係からも、そしておそらくはセルゲイ・エフロンとの結婚からさえ得られなかったエロティックな充溢をもたらしたのである」(Karlinsky, 1985J:76)。「ソフィヤ・パルノークとのツヴェターエフの恋愛は、ツヴェターエフの生涯においておそらくは最も情熱的な、そして性的に最も満足を与えるものであった」(Feiler, 1994:66)。

これと並行して、パルノーク以外の女性たちとの「関係」も取りあげられるようになる。1919年にツヴェターエフと親交を持ち、後に『ソーネチカ物語』Повесть о Сонечке(1937)に描かれた女優ソフィヤ・ホリデイは、「1916年にソフィヤ・パルノークとの愛が破局に終わって以来、ツヴェターエフのもっともはげしいサッフオー的情熱の対象となった」(Karlinsky, 1985J:118)。また、1932年8月12日付サロメア・ハルパーン宛書簡(ツヴェターエフがハルパーンを夢に見た様子が詳細に記されている)は、「彼女の奥深いホモセクシュアルな熱望」を示しているとされる(Feiler, 1994:208)。さらにエリニツカヤは、タチヤナ・スクリャービナ(作曲家スクリャービンの未亡人)に捧げられた1921年の作品《Бессонница! Друг мой!...》(CC1, 286)を取りあげ、スクリャービナとツヴェターエフとの間に「何か」があったことを証明しようと試みている(Ельницкая, 1994)。

このように詩人のセクシュアリティに過大な重きが置かれるようになったのは、ある意味で、アカデミズムを支配してきたホモフォビックな伝統に対する健全な反動であった。しかし一方で、そうした研究自体が、典型的な同性愛差別の図式にからめとられていることに私たちは留意すべきである。

異性愛が無意識の前提とされる社会において、マイノリティーたる「同性愛」は、ある種のスティグマを負わされている。「ノーマル」であり、従って「無標」である「異性愛」に対し、「同性愛」には常に過剰な意味が付与され、恐怖や嫌悪、抑圧、好奇心などの対象となってきた。異性愛者にとって、「ヘテロセクシュアルであること」はアイデンティティたりえないが、同性愛者は、その社会的立場や思想、信条にかかわらず、一様に「ホモセクシュアルであること」というアイデンティティを強制され、それによって社会のマジョリティーから差別化されるのである。そうしたところから、「ある人物の同性愛に言及してしまうと、その人のすべてがそれによって色眼鏡で見られてしまうという厄介な傾向」\*9が生まれてくる。また、「同性愛者」とは「同性と性行為を行う者」であるという、一見わかりやすいが、明らかに「セクシュアリティ」と「行為としてのセックス」とを混同した安易な定義は、「同性愛」イコール「(同性との)性行為」という短絡的な発想をもたらし、その結

果、「同性愛者のアイデンティティはすべての部分がセックスと同一視され」、「アイデンティティ全体がこのプライバシーによって覆い隠されてしまうのである」。<sup>\*10</sup>

ツヴェターエフのセクシュアリティが過剰なまでに強調されるのは、まさしくこうした「厄介な傾向」の一例に他ならない。たとえある作家が誰か異性に宛てて熱烈なラブ・レターを書いたところで、彼／彼女の「奥深いヘテロセクシュアルな熱望」についてわざわざ言及する者はなかろう。上に挙げた、「エロティックな充溢」云々というカーリンスキーの叙述がいかにもナンセンスなものであるかは、たとえば「異性愛者」だったパステルナークを論じる際に、次のような愚かなコメントを発することを想像してみれば明らかだ。——「オリガ・イヴィンスカヤとの情事は、彼のうちに眠っていた官能性を目覚めさせ、情熱的ながらも清らかだったオリガ・フレイデンベルグとの関係からも、そしておそらくはエヴゲーニヤやジナイダとの結婚からさえ得られなかったエロティックな充溢をもたらしたのである」。

ツヴェターエフの同性愛を強調し、彼女をいわば「第2のフーコー」として祭り上げようという試みは、あたかも同性愛を「存在しないもの」としてクローゼットの中に押し込めようとする無言の圧力に対して一定の効果をあげたが、一方で、こうした「神格化」は次の2点において疑問に付さざるを得ない。

それはまず第一に、研究者による恣意的な資料解釈である。たとえばカーリンスキーは、「ニーナ・ベルベーロワの『傍点筆者』のなかのツヴェターエフの章には、彼女が拒んだまぎれもないレズビアン事件の描写が収められている」(Karlinsky, 1985J:264) と述べているが、当の『傍点筆者』を紐解いてみれば、読者は単に次のような記述を見出すに過ぎない。「私たちは座って、わたしが小さなアルコールランプで沸かしたお茶を飲み、ハムとチーズと、紙の上に切り分けられたパンを食べていた。ツヴェターエフが話すことはなにもかも私には興味深かった。彼女の中には知性と気まぐれが混じり合っているのが見てとれた。私は彼女の話に満喫したが、その中にはほとんどいつも、私には無縁の、不快で病的な感情の亀裂があった。それは、魅惑的で、興味深く、知的だったが、何か神経質で不安定な、私たちのその後の関係にとって危険なものだった。まるで、今は楽しく波や早瀬に乗っているけれど、次の瞬間にはお互いに衝突し、怪我をしてしまうかもしれないような。私はそれを感じていたけれど、どうやら彼女はそうでないらしく、私とはこの先も仲良くしたり口論したりできると思っているようだった。突然、部屋の明かりが消えた。彼女がコンセントからプラグを抜いたのだ。暗がりの中で彼女は私に飛びつき、くすぐり、抱きしめた。私は叫び声をあげて、飛び上がった。明かりがついた。このようなお遊びは、まるで私の趣味ではなかった」。<sup>\*11</sup>

『傍点筆者』の客観性や、一次資料としての妥当性はさておき、この「レズビアン事件」の場にはエフロンとホダセーヴィチも同席していたという事実を、カーリンスキーはほとんど故意に見逃している。カーリンスキーによれば、どうやらツヴェターエフは互いの夫たちの目の前で(!)ベルベーロワを性的に「誘惑」し、「拒絶」されたいらしい。

あるいは、ツヴェターエフとタチヤナ・スクリャービナとの「関係」を証明しようとするエリニツカヤは、「ツヴェターエフとスクリャービナとの関係についての完全に正確な情報は持っていない」と留保しつつも、「間接的な証拠」はあると述べ、いかにも思わせぶりに、「モスクワ時代のツヴェターエフをよく知るB.ズヴァギンツェワの、『マリーナとスクリャービナの間には何かがあった』という回想」を挙げている(Ельницкая, 1994:104-105)。しかし、スクリャービナとツヴェターエフの関わりについては、モスクワ時代のツヴェターエフを回想したズヴァギンツェワの膨大な叙述の中で、ほんの一言触れられているだけだ。「マリーナはスクリャービンの二度目の妻をうちに連れてきた。私は、うちにスクリャービンの肖像画が飾ってあるのを恥ずかしく感じたこ



とを覚えている。彼女のために特別に飾ったのだと思われたくなかったのだ。マリーナと、このスクリヤービンの妻タチヤナ・フョードロヴナとの間には何かがあった(“У Марины что-то было с этой женой Скрябина, Татьяной Федоровной”)。彼女は若く、色の黒い女性だった。それからマリーナは私を彼女のところに連れて行ってくれたが、私は彼女に会わせてもらえなかった。というのも、彼女は瀕死の床にあったから(Швейцер, 1981:346)。

対象をパルノークとツヴェターエフの関係という一点に絞り、ツヴェターエフの書簡やメモ、作品に依拠しつつ、憶測や伝聞による判断を極力控えたポリャコフの節度あるアプローチに比べ、カーリンスキーらの記述には明らかにバイアスがかかっている。それは一見、同性愛に対してオープン、かつリベラルな姿勢を装いつつ、その学術的な不正確さのゆえに真剣な考察の対象とはなり得ず、その結果、単に同性愛に対する無責任な好奇心を満たすための道具と化していると言わざるを得ない。\*12

第二の問題点は、「レズビアン」としてのツヴェターエフを「神格化」しようとするあまり、ツヴェターエフ自身の「ホモフォビア」が見逃されていることである。たとえば、ツヴェターエフが女性同士の愛について正面から取り組んだ唯一の散文である『アマゾンへの手紙』Письмо к амазонке(1934)は、そのテーマの直截性のゆえにしばしばホモセクシュアリティ礼賛と受けとめられてきた。\*13 しかし、ここでツヴェターエフは、女同士では子供を作ることができないという理由から、女と女の間を最終的には否認しようとしている。

ツヴェターエフによれば、「子供」とは未来であり、若い女性が「子供」を持ちたいと願うのは、「ノーマルで自然」なことである。「“子供”は先天的に与えられたものであり、愛が始まる前から、愛する人が現れる前から、すでに私たちの中に存在している。生まれたいという“子供”の願いこそが、私たちの抱擁を開くのである」(CC5, 487)。しかし、女性同士で子供を作ることとはできない。そのため、同性と愛し合う女性は、「初めは“彼女との間に”子供を持ちたいと望んでいたのが、最後には“誰が相手でもいい”から子供が欲しいと思う」(CC5, 488) ようになり、かくして彼女は「女友だち」を捨て、男性を選ぶことになる。子供を作れないことは、「愛し合う二人の女性という完璧な結びつきにおける唯一の罪、唯一の弱点であり、唯一の欠陥だ」(CC5, 489-490)。そして、このような愛の形に対して、「自然」——ツヴェターエフによれば、「私たちの肉体的背反を罰する唯一の存在」——は「ノーと言う」のである(CC5, 491)。

「子供を持つこと」に対するツヴェターエフのオブセッションには、やや常軌を逸したものがある。自分が幼い頃、母に愛されていなかった(少なくとも彼女はそう感じた)ことで受けた心の傷を、ツヴェターエフは自ら子供を持つことによって埋め合わせそうとしていたのかもしれないが、ここで注目したいのは、彼女の主張する論理が、同性愛を「不自然なもの」として否定する際に用いられる典型的言説であるということだ。\*14

革命前のロシアは同性愛に対して寛容だったとする見解もあるが、これを鵜呑みにすることは危険である。確かにクズミンの『翼』など、ホモセクシュアルをテーマにした作品は出版されていたが、革命前のロシアで同性愛者が全く心理的なプレッシャーを感じなかったなどと信じることは、無邪気な幻想に過ぎない。また、「女性同性愛者」は「男性同性愛者」と異なり、「女性」であり「同性愛者」であるという二重の意味でのマイノリティーであることも(男性優位のロシア社会であればなおのこと)忘れてはなるまい。「レズビアン」であることを公に表明していたのは結局のところパルノークただ一人であり、少なからぬ女性作家が男性名のペンネームを用い、男性の「仮面」をかぶっていたという事実を想起するなら、『アマゾンへの手紙』の中に次のような一節を見出しても何ら驚くにあたらない。「『人々が何を言うか』というのは、何の意味も持たないし、持つてはならない。なぜなら、人々が言うことはみな悪意から口にされるのであり、彼らが見るものはみ

な悪意を以て目にされるのだから。嫉妬と好奇心と冷淡の目で。人々が言うべきことなど何もない。彼らは悪意の泥沼にはまりこんでいるのだ」(CC5, 491)。

いかに否定しようとも、ツヴェターエフ自身がこうした「ホモフォビア」にさらされ、影響を受けていたことは疑い得ない。かつてクリミアの海岸で見かけたという年老いたレズビアン・カップル(それは、ウラジーミル・ソロヴィヨフの妹で、詩人・翻訳家だったポリクセーナ・ソロヴィヨワとそのパートナーだったと思われる)に対して、ツヴェターエフは嫌悪の情を隠さない。「彼女たちをとりまく空虚さは、子供のいない年老いた“普通の”カップルをとりまく空虚さよりももっと空虚で、人の心を遠ざけ、すさまじいような空虚さだった」(CC5, 490)。それゆえに彼女たちは「呪われた種族」(CC5, 491)なのだとツヴェターエフは言い切っている。

こうした「潜在的なホモフォビア」(Boym, 1993:172) は、パルノークと別れた後ツヴェターエフがかつての「女友だち」に対してことあるごとに見せる、驚くほどの冷酷さや、ほとんど理不尽な憎悪の一端を説明してくれよう。たとえば革命後の1921年、ヴォローシンらクリミア在住の作家を援助するために奔走した際に、当時やはりクリミアにいたパルノークのことも忘れないでほしいと念を押す作家B. M. ヴォリケンシュタイン(かつて短期間、パルノークと結婚していたことがあった)に対して、ツヴェターエフは苛立ちを抑えきれずにこう叫ぶ。「ソーニャ(※パルノーク)、ソーニャって、いいかげんにしてよ！ 私にはマクスの方が大事なのよ！」(1921年11月7日付ヴォローシン宛書簡より。CC6, 65)。また、1921年にはミハイル・クズミンへの書簡の中で、パルノークと破局した時の状況を説明しつつ、ツヴェターエフは次のように述べている。「私が……彼女のところへ行くと、ベッドの上には別の女が座っていたのです。とても大きくて、太っていて、色の黒い女が。——彼女とは1年半つきあっていました。彼女のことはもうまったく覚えていません、つまり、思い出すことはありません」(CC6, 210)。\*15 このような、およそツヴェターエフらしからぬ「悪意」に満ちた言動は、女性に惹かれる心情とホモフォビクな自己否定との間で引き裂かれていた彼女の内面を、はからずも示しているように思われる。

「平凡だが逆であるものをあらかじめ除外して、(女性が)女性だけを、あるいは(男性が)男性だけを愛するなんて、まるでぞっとする！ 一方、特別だが同類であるものをあらかじめ除外して、(男性が)女性だけを、あるいは(女性が)男性だけを愛するのは、まるで退屈だ！ どれもこれもというのは、まったく貧弱だ。実際、こういう場合にはこんなふうに叫ぶのがふさわしい。『神々のようにになりなさい！』と。あらかじめ除外することは、なんであれぞっとするものである」(Неизд., 36)。——これは、1921年に記された覚え書きの一節だ。ここでもやはり、ツヴェターエフは出口のないダブルバインドの状態に陥っているように見える。自らのセクシュアリティに対するアンヴィヴァレンスを持て余しつつ、さりとて「神々のように」なることなど、いかなるツヴェターエフといえどもできるはずもないのだが。

パルノークの「影」は、その後もツヴェターエフを苛み続けた。二人が別れてから実に24年半の歳月の後、1940年12月に記されたツヴェターエフの覚え書きには、驚くべき記述が見出せる。「それからC. Я. П—к (※パルノーク)を夢に見た。私は彼女のことを決して考えたりしないし、一瞬だってその死を惜しんだりもしなかった。——ただ、——あの時、すべてがきれいに燃え尽きてしまったのだ。——つまり、くだらない女友だちと、ひどく稚拙な詩とともに、彼女のすべてが。それら——女友だちと詩——から、私は三等車だか、四等車だかに乗って逃げたのだった」(CC4, 614)。

時にツヴェターエフは48歳。パルノークの死からすでに6年が過ぎ、彼女自身も翌年に死を控えたこの時になって、なおも夢に現れるほどの鬱屈した思いをツヴェターエフが抱き続けたのは、はたしてパルノーク

に対する個人的な「恨み」だけに由来するのだろうか？

パルノークとの恋愛は、言うまでもなく「ツヴェターエワの人生に運命的な役割を果たし」、「その作品中に目に見えるような跡を残」している。従って、「作家のプライバシー」としてこれを見て見ぬふりすることは、文学研究として不適切である。と同時に、詩人のセクシュアリティに過大な意味を付与し、彼女を無批判に「神格化」する、あるいはそのアイデンティティのすべてを、ないしは大部分をこれと関連づけて論じること、極めて危険であると言わざるを得ない。＊16 私たちもまた自らを戒めつつ、パルノークとの関わりがどのような「跡」をツヴェターエワの作品中に残したかを、次項で見てゆくことにしよう。

### 3 Ars Amandi

1914年以前のツヴェターエワは、近親者の死や戦争などの出来事があったとはいえ、概して平穏な日々をすごしていたといつてよい。結婚、出産という、ある意味で女性にとってスタンダードな人生を送っていた彼女は、1914年秋、7歳年上のユダヤ系女性詩人ソフィヤ・パルノークと出会うことで、初めてそうした「規範」からはっきりと外れることになる。

17篇の詩から成る連作「女友だち」——当初それは「あやまち(Ошибка)」と題されていた——には、彼女との「恋愛」がほとんど日記のように克明に記されている。そのうちの一つ、1914年10月23日の、おそらくはパルノークとの親交が始まった直後に書かれたと思われる次の作品では、ツヴェターエワ自身、この新しい関係に戸惑い、どう捉えてよいかわからずに茫然自失している様子が窺える。

Под лаской плюшевого пледа  
Вчерашний вызываю сон.  
Что это было? — Чья победа? —  
Кто побежден?

ビロードの肩掛けにくるまり  
昨日の夢を呼び起こす  
あれは何だったの? —— 誰の勝ちだったの? ——  
誰が負かされたの?

Всё передумываю снова,  
Всем перемучиваюсь вновь.  
В том, для чего не знаю слова,  
Была ль любовь?

もう一度すべてを思い返し  
すべてを苦しみ直す  
言葉にできないその中に  
愛はあったのか?

Кто был охотник? — Кто — добыча?  
Всё дьявольски-наоборот!  
Что понял, длительно мурлыча,  
Сибирский кот?

誰が狩人だったの? —— 誰が獲物だったの?  
何もかもがひどくあべこべで!  
長々と喉を鳴らし  
シベリア猫は何を知る?

В том поединке своеволий

気まぐれと気まぐれの格闘の中で

Кто, в чьей руке был только мяч?  
Чье сердце — Ваше ли, мое ли  
Летело вскачь?

誰が、誰の手の中で  
ただのボールのように捕らわれたの？  
誰の心臓が——あなたの、それともわたしのが  
飛ぶように駆けていったの？

И все-таки — что ж это было?  
Чего так хочется и жаль?  
Так и не знаю: победила ль?  
Побеждена ль?

そしてつまり——あれはいったい何だったの？  
何をこんなにも求め、こんなにも惜しんでいるのだろう？  
わからない わたしは勝ったの？  
負かされたの？

(《Подруга 2》 CC1, 217)

「なにもかもがひどくあべこべ」な二人の関係は、ツヴェターエフの世界観を根底から揺さぶらずにはおかなかった。この作品では、実に13ものクエスチョン・マークが用いられている。「あれは何だったの?」「その中に愛はあったの?」——20行の詩の中で、ツヴェターエフはひたすら自分に問いかけ続ける。「勝ち」か「負け」か——そもそも恋愛においてそのようなものが成立するとして——で言うのなら、おそらくそれまでのツヴェターエフは、常に「勝ち」続けてきたと言ってよいだろう。しかしこの新しい関係には、そうしたステレオ・タイプそのものがまるで通用しないのだ。彼女は今、自分が何を欲しているのかすら「わからない」。

いずれにせよ、二人の関係は急速に進展した。その年の12月、ツヴェターエフとパルノークはロストフ・ヴェリーキーへ旅行し、翌15年の初夏には二人揃ってコクテベリに滞在している。7月、コクテベリを出発し、ハリコフのスヴャトウイェ・ゴールィを(アリアードナと乳母同伴で)訪れた二人は、年末には今度はペテルブルグ(当時はペトログラード)へ向かい、1916年の年明けを当地ですごしている。一方、ツヴェターエフの夫エフロンは、1915年の3月に看護兵として前線に志願し、同年5月に一旦モスクワに戻るが、翌日ツヴェターエフはパルノークと共にコクテベリへ出発してしまったため、その後8月までは妻と会うことはなかった。

二人の「ロマンス」は、周囲の者にも不安や戸惑いを引き起こさずにはおかなかった。1914年末には、E. O. ヴォローシナ(ヴォローシンの母親で、やはりツヴェターエフと親しかった)が、知人に宛てて次のような手紙を書いている。「マリーナはどうかというと、ちょっとまずいことになっています。事態は全く深刻です。彼女は数日の間、ソーニャとどこかへ行ってしまう、このことを極秘にしていました。ソーニャと一緒に住んでいた彼女と喧嘩して、アルバートに別の部屋を借りています。私とリーリャ(※エフロンの姉エリザヴェータ)はこのことでたいへん戸惑い、心配していますが、私たちにはこの魔力を破る力がありません」(Полякова, 1983:47)。翌1915年初めには、ヴォローシナはパルノークのもとへ直接出向き、彼女に対して何らかの働きかけをしてもいる。「昨日ソーニャのところに行って、何時間も話をしました。彼女の話にはいろいろとつじつまの合わないことがあり、私を不快にさせましたが、一方で、私が他の人たちと彼女を非難して話したことや、死刑に値するような最終判決を冷酷にも彼女に対して下したことが、我ながら恥ずかしく思われるような瞬間も幾度かあり……」(Полякова, 1983:50)。\*17

連作「女友だち」のテキストからは、そうした周囲からの圧力を気に病む様子は見受けられない。しかし、ツ

ヴェターエワとパルノークという二つの強い個性＊18 は、しばしば衝突と行き違いを繰り返した。ツヴェターエワはこの1年半の間に、かつてない強烈な感情の揺れや葛藤を味わうことになる。

たとえば、ロストフ・ヴェリーキーでの思い出を描いた「女友だち7」(CC1, 220-221)では、恋人たちはまるで屈託なくはしゃぎ、はめをはずして愉快的時をすごしている。

Как весело сиял снежинками  
Ваш — серый, мой — соболий мех,  
Как по рождественскому рынку мы  
Искали ленты ярче всех.

あなたのグレーの わたしの黒テンの毛皮が  
雪に明るく輝いていた  
わたしたちはクリスマスの市場を  
どれよりも鮮やかなリボンを探して歩いた

Как розовыми и несладкими  
Я вафлями объелась — шесть!

甘くないピンクのワッフルを  
すっかり食べ過ぎたわたし——六つも！

.....

.....

Как в час, когда народ расходится,  
Мы нехотя вошли в собор,  
Как на старинной Богородице  
Вы приостановили взор.

みんなが帰る頃になって  
しぶしぶ教会へ行った  
あなたは古い聖母像に  
目をとめた

.....

.....

Как руку Вы мою оставили,  
Сказав: «О, я ее хочу!»

私の手を離し  
あなたは言った「ああ、あの絵が欲しい！」

.....

.....

Как я икону обещала Вам  
Сегодня ночью же украсть!

わたしはあなたに約束した  
今夜、聖像を盗むって！

Как в монастырскую гостиницу  
— Гул колокольный и закат —  
Блаженные, как имянинницы,  
Мы грянули, как полк солдат.

修道院の宿へと  
——鐘の響きと夕焼け——  
名の日の主役のようにご機嫌な  
わたしたち 兵隊みたいに突撃した

.....

.....

Как я по Вашим узким пальчикам  
Водила сонною щекой,  
Как Вы меня дразнили мальчиком,

あなたの細い指を  
眠たげな頬でなでた  
わたしを男の子みたいとからかったけれど

Как я Вам нравилась такой...

そんなわたしが気に入ってたんでしょ……

(《Подруга 7》 CC1, 220-221)

しかし、いつもこのように「ご機嫌」でばかりいられたわけではなかった。1915年4月28日に書かれた次の作品では、ツヴェターエワは一転して、「あなたの魂はわたしの魂を踏みにじった」と嘆き、「あなた」に出会ったことを呪ってさえている。

...Этот рот до поцелуя  
Твоего был юн.

この唇はあなたに  
口づけされるまでは若かった

Взгляд — до взгляда — смел и светел,  
Сердце — лет пяти...

このまなざしは——あなたに見つめられるまでは  
——まっすぐに輝き

Счастлив, кто тебя не встретил  
На своем пути.

心はほんの5歳だった……  
なんて幸せなんでしょう 生きゆく途<sup>みち</sup>上で  
あなたに出会わなかった人は

(《Подруга 13》 CC1, 226)

このような、いわば内なる「イノセンス」が喪失されたという認識を、ツヴェターエワはいまだかつて、結婚や出産に際してさえ、ついぞ抱いたことはなかった。連作全体を彩るトーンは、恋愛の幸福感よりはむしろ、嫉妬や苦痛、相手への愁訴といった色合いが強い。エフロンと出会って間もない頃、“Милый, милый, мы, как боги: / Целый мир для нас!”(CC1, 165)と無邪気に歌っていたツヴェターエワの姿は、もはや遠い過去のものだった。「わたし」はしばしば不実な「あなた」に翻弄され、嫉妬に苛まされる。「くすむ鏡を……問いつめたい——あなたがどこへ行くのか／あなたの隠れ家はどこなのか」(《Подруга 15》 CC1, 227)。

#### \* 19

このような関係は、パルノークにとっても重荷であったろう。ツヴェターエワの場合と違って、パルノークの作品からはその心理的変遷を推し量ることができないが、彼女はいつしか別の女性に心惹かれるようになる。ペテルブルグから戻って間もない1916年2月、ツヴェターエワが彼女のもとを訪れると、ベッドの上には「別の女が座っていた」。その「別の女」——ツヴェターエワが辛辣にも、「とても大きくて、太っていて、色の黒い」と評した——女優リョドミラ・エラルスカヤは、外見的にも性格的にもツヴェターエワとは対照的な女性だったと言われる。以後、彼女はツヴェターエワにかわってパルノークのパートナーとなり、十数年にわたって共に生活を送った。

パルノークとの1年半はツヴェターエワにとって、自己の存在そのものを揺さぶられるような強烈な体験だった。それが幸福をもたらすものであれ、苦痛をもたらすものであれ、相手に主導権を握られるという感覚はおそらくツヴェターエワには初めての経験だったろう。作品の中で、二人の関係はしばしば、「母」と

「娘」、あるいは「雪の女王」と「少年カイ」など、明らかに「あなた」に対して「わたし」の方が支配下にあるものとして描かれている。22歳のツヴェターエワの、確立しかけた自我や自負心は、あっさり覆された。パルノークと共にペテルブルグに滞在中の1915年12月31日に書かれた次の作品（「女友だち」には含まれていないが）には、自分の意志や力では及ばないもの——「運命」——に直面させられたツヴェターエワの姿が映し出されている。

Даны мне были и голос любый,	恋する声を授けられ
И восхитительный выгиб лба.	美しい額を持って生まれた
Судьба меня целовала в губы,	運命はわたしに口づけし
Учила первенствовать Судьба.	教えた 誰よりも優れてあれ、と

Устам платила я щедрой данью,	人々の唇に惜しみなく与え
Я розы сыпала на гроба...	棺には薔薇を振りまいた……
Но на бегу меня тяжкой дланью	けれど運命は重き掌で
Схватила за волосы Судьба!	走るわたしの髪をつかまえた！

(CC1, 250)

「誰よりも優れて」あつたはずの自分を、一つの恋愛体験は見事に裏切ってくれた。「わたしが鳩のようにあなたに唄ったものはすべて／意味なく——虚しく——空虚で、無駄／あらゆる告白や口づけのように！」(CC1,245) というほとんどなげやりなフレーズは、パルノークとの苦痛に満ちた関係が続く中で記されたものだ。このようにして自らの無力さをかみしめさせられたことは、「死」に対する彼女の姿勢にもはっきりと反映している。1915年に入ると、彼女の作品中には再び「死」への夢想が浮上する。ただしそれは、以前のようなロマンティックな死への憧れ——「わたしに死を与えよ」——というよりは、死が不可避であることの運命論的な確信だった。

С большою нежностью — потому,	大きな優しさをこめて——なぜなら
Что скоро уйду от всех —	もうすぐわたしは皆のもとを去るのだから——
Я всё раздумываю, кому	ずっと思いめぐらせている
Достанется волчий мех,...	狼の毛皮はどの人に遺そうかと……

(CC1, 241)

やがて訪れる自分の死を前に、誰にどのような形見の品を遺そうかと思案する、という内容のこの作品では、1913年の時点で見られていたような「死」に対するアンヴィヴァレントな姿勢は影をひそめ、詩人は静かに「その時」を待っている。この詩の最後の連では、「形見の品」の一つとして「すべてのメモとすべての花」が挙げられ、「それらはとてもとっておけない……(Которых хранить — невмочь...)」と吐露されるが、

“невмочь”という一語には、激しい感情の起伏に翻弄される彼女の疲労感が滲み出ているように思われる。苦しみの果てに生まれた「大きな優しさ」という言葉は、明らかに以前のツヴェターエワにはありえなかった語彙だ。

1916年の——パルノークとの破局後の——ツヴェターエワは、ほとんどとり憑かれたように自分の葬送の情景を繰り返し繰り返し描いている。さらに、自分は「ロシアの地に長らうことは許されていないのかかもしれない」(《Стихи к Ахматовой 12》CC1, 309)と漏らすなど、「死」の引力はかつてないほど強く詩人を捉えて離さなかったように見える。しかしその一方で、「もうすぐわたしは皆のもとを去る」という虚無的な夢想は、ツヴェターエワにとって必ずしもペシミスティックなものとはならなかった。受け継がれる「血」、連関してゆく「生」といったテーマが深化してゆくのは、まさにこの時期にあたる。「運命」に対して無力であるという苦い認識は、むしろツヴェターエワの「わたし」に一種の「覚悟」を与えたのか。

Вот и сошлись дороги,	そして道と道が交わった
Вот мы и сшиблись клином.	そしてわたしたち 楔をもって傷つけあった
Темен, ох, темен час.	暗い、ああ、暗い時よ

.....

.....

Что же! Целуй в губы,	しかたないじゃない！ 口づけすればいいわ
Коли тебя, любый,	愛しい人よ、神はあなたを
Бог от меня не спас.	わたしから守ってくれなかったのだから

Всех по одной дороге	誰もが同じ道を
Поволокут дроги —	葬式馬車に牽かれてゆくのだ——
В ранний ли, поздний час.	遅かれ、早かれ

(CC1, 278)

運命が私たちを巡り会わせた。それは幸福な出会いではないかもしれない。しかし、誰もがいつかは「葬式馬車に牽かれる」のだとしたら、今は思うまま、「口づけすればいい」……。痛めつけられ、「死」を夢想しながら、1916年にツヴェターエワが書きあげた詩の数は、実に104篇に及ぶ。前年(39篇)の3倍近い、「ボロジノの秋」を思わせるその驚異的な創作量を詩人ツヴェターエワにもたらしたのは、他ならぬ「暗い、暗い時」だったのだ。

内的試練を経ることで、ツヴェターエワはより強い意志と声を手に入れたといえよう。と同時に、他者との関係の中で自己の存在を否定なく根底から問い直させられた詩人は、「恋愛」という最も濃密な「関係」の持つ圧倒的な力に逆に魅了されたようだ。パルノークとの関係を経た後、彼女の作品中には一種の「恋愛礼賛」のテーマが現れる。



В гибельном фолианте  
Нету соблазна для  
Женщины. — Ars Amandi  
Женщине — вся земля.

破滅の書物に  
女は  
心惹かれたりはしない——大地のすべてが  
女には——Ars Amandi

Сердце — любовных зелий  
Зелье — вернее всех.  
Женщина с колыбели  
Чей-нибудь смертный грех.

心臓——愛の秘薬中の  
秘薬——は何よりも確か  
生まれた時から女は  
誰かに死の罪をもたらすもの

Ах, далеко до неба!  
Губы — близки во мгле...  
— Бог, не суди! — Ты не был  
Женщиной на земле!

ああ、空までは遠い！  
唇は——闇の中で近く……  
——神よ、裁くな！——あなたは  
この世で女ではなかったのだから！

(CC1, 244)

オヴィディウスの「Ars Amandi<sup>アルス・アマトリア</sup>(恋の技術)」は、彼が黒海沿岸に追放される遠因となったといわれる恋愛エレジーである。しかし「女」にはそのような書物は必要ない。なぜなら、「女」にとっては「大地のすべて」が「Ars Amandi」なのだから……。ここでツヴェターエフは、ほとんど開き直ったかのような「恋愛至上主義」を打ち出している。彼女にとって、「神」の祝福よりも「唇」の方が「近い」。そして今や彼女は、この「技術」に関しては堂々たるマエストロなのである。「愛のささやきならみんな知っている／——ああ、全部覚えてる！——／——22年の人生は——悲しみばかりだったから！」(CC1, 233)。

パルノークと決別した後、ツヴェターエフは「恋愛」に対して臆病になるどころか、むしろ(夫エフロンにとっては大いに迷惑なことに)「人々の唇に惜しみなく与える」ことに特別の重きを置くようになる。そして、ほんの数か月前に受けたばかりの精神的な痛手——それを彼女は終生忘れることはなかったほどなのに——をまるで意に介さぬように、不遜にもこう嘯くのである。「物語の中でだけ——放蕩の／息子は父の家に帰るのだ」(CC1, 322)、と。

## II 詩的自画像の変遷～「無分別」から「聖女」へ～

1913年から16年にかけて書かれた作品は、後に『若き日の詩』Юношеские стихи と『里程標 I』Версты I という二つの詩集にまとめられることになる。このうち、13年から15年の作品(うち1篇のみ1912年執筆)を収めた『若き日の詩』は、1919年頃に出版する計画が進められたが、(ツヴェターエフ自身が回想するところによれば)当時、国立出版所の文学部門の責任者だったブリュースフがこれに難色を示したために計画は座礁し、作者の生前にはついに出版されることなく終わった。\*20 一方、1916年の作品84篇を

収めた『里程標 I』は、1922年に同じ国立出版所より刊行されている(ブリューソフへの皮肉を込めてツヴェターエフが述べたところによれば——「共産主義者メンチェリャコフの検閲下にあった1922年の国立出版所の方が、実は融通がきき、鷹揚だったのである」CC4, 31)。

本章で扱っている時期のツヴェターエフは、もはや「自分が詩人である」ことをはっきりと自覚しながら詩を書いている。1916年に、ブローク、アフマートワ、マンデリシュタムといった同時代の、それも第一級の詩人たちに相次いで自作を捧げているのも、一種の同志意識の現れであろう。中でもマンデリシュタムは、パルノークとのペテルブルグ旅行の際に親交を結び、その後もツヴェターエフに会うためにしばしばモスクワへと足を運んだことが知られている。彼は一時期ツヴェターエフにほとんど恋愛に近い感情を抱いていたさえと言われるが、そうした個人的な情念はさておき、古典の世界に通じ、西欧流の高い教養を身につけたこの詩人との交流は、大いにツヴェターエフを刺激した。ペテルブルグの詩人マンデリシュタムに対して、ツヴェターエフが自らの生まれ育った街「モスクワ」への誇りに目覚めるのもこの頃である。\*21

ツヴェターエフが詩人として大きな変貌を遂げていったことは、この時期の作品中に現れたその詩的自画像の変遷にも反映されている。1章2節で見てきたように、ツヴェターエフはごく早い段階から自分の内なる「両義性」を自覚していた。『若き日の詩』以降も、対立する二つの要素は常に彼女の内部で激しい闘争を繰り広げている。

Безумье — и благоразумье,	狂気と——分別
Позор — и честь,	恥辱と——名誉
.....	.....
Так в волосах моих — все масти	だから私の髪では——あらゆる色が
Ведут войну!	交戦中!

(CC1, 233)

しかし青年期のツヴェターエフは、「分別」や「名誉」よりも、どちらかといえば「狂気」や「恥辱」の側に傾いているように見える。それはすでに触れたように、空想に満たされた「子供部屋」を出て、外の世界と対峙しなければならなくなったツヴェターエフの自我の、一種の防衛反応であったろう。「この空気には追従ばかり／だからわたしは歩みを早める／(中略)次々と家が飛びすぎる／世界中が脇を飛ぶように過ぎてゆく／わがっている、今日、わたしの顔は／きっと残酷だ」(CC1, 236-237)。「追従ばかり」の世界が息苦しかったのか、あるいは、自分でも思うままにならない感情の捌け口を求めてか、彼女の詩的ペルソナは、しばしば「世界に対する反逆者」という仮面をかぶり、世間の規範や秩序に対して唾を吐きかけ、嘲笑を浴びせかけた。

Легкомыслие! — Милый грех,	無分別よ! ——それは愛すべき罪
----------------------------	------------------

Милый спутник и враг мой милый!	愛しい相棒にして愛しい敵！
Ты в глаза мои вбрызнул смех,	無 <sup>お</sup> 分別 <sup>ま え</sup> はこの目に笑いを注ぎ
Ты мазурку мне вбрызнул в жилы.	この血にマズルカを注ぎ込んだ
Научил не хранить кольца, —	そして教えてくれたのだ 誰と結婚しよう——
С кем бы жизнь меня ни венчала!	指輪などにとっておくな、と！
Начинать наугад с конца,	あるいはでまかせに終わってから始めてみたり
И кончать еще до начала.	始まる前に終わりにすることを
Быть, как стебель, и быть, как сталь,	そして茎のように 鋼のように生きること
В жизни, где мы так мало можем...	あまりにも窮屈なこの世の中で……
— Шоколадом лечить печаль	——チョコレートで悲しみを癒し
И смеяться в лицо прохожим!	道行く人を面と向かって笑い飛ばすことを！

(CC1, 235)

「子供部屋」の外にあったのは、「あまりにも窮屈」な世界だった。「分別」を求める日常世界においては、「無分別」であることが一つの武器となる。ここで「笑い」や「マズルカ」や「でまかせ」などの、いわゆる「カーニヴァル」的要素が挙げられているのは、偶然ではなからう。

さて、この作品ではまだ、「チョコレートで悲しみを癒す」など、やや子供じみたイメージが見られるが、1915年9月26日——ツヴェターエワ、23歳の誕生日——に書かれた次の作品になると、事態はいささか深刻な様相を呈してくる。

Заповедей не блюла, не ходила к причастью.  
 — Видно, пока надо мной не пропоют литию, —  
 Буду грешить — как грешу — как грешила: со страстью!  
 Господом данными мне чувствами — всеми пятью!

Други! — Сообщники! — Вы, чьи наущения — жгучи!  
 — Вы, сопреступники! — Вы, нежные учителя!  
 Юноши, девы, деревья, созвездия, тучи, —  
 Богу на Страшном суде вместе ответим, Земля!

戒律なんて守らなかった ミサにだって行かなかった  
 ——弔いの祈りが歌われぬうちは どうやら——  
 わたしは罪を犯し続けるのだらう——これまでのように——激しく！

主に与えられたこの五感のすべてで！

友よ！——共謀者たちよ！——熱く唆す者たちよ！  
——共犯者たちよ！——やさしき師たちよ！  
若者たち 娘たち 木たち 星座たち 雲たちよ——  
最後の裁きの時には、大地よ、神に答えよう、共に！

(CC1, 243)

「無分別」であることは「愛すべき罪」だった。確かに、「道行く人を面と向かって笑い飛ばす」程度であれば、それはむしろ無邪気ないたずらの部類に入ろう。しかし上に引用した作品では、詩人はもはや立派な「罪人」であり、「最後の裁き」を受けることも辞さない。8つのエクスクラメーション・マークをつぎ込み、自然の事物まで巻き込んでこの過激な決意表明は、すでに単なる「無分別」のレベルを超えている。ツヴェターエワが「戦線布告」する対象は、日常世界や「分別」といった、いわゆる“быт”ばかりではなく、ついには「神」の領域にまで及ぶのだ。

「神」という絶対者、創造主——少なくともキリスト教世界においては——に対するツヴェターエワの態度は、必ずしも一定しているわけではない。ツヴェターエワが内なる反逆心を向ける相手として、「神」は最大にして究極的な目標をシンボライズしていたことは確かであり、また、アンチクレリカリズム(反教権主義)的な姿勢は終始一貫していたが、「神それ自身」に対するツヴェターエワの発言は、しばしば自己矛盾に満ち、曖昧である。先に引用したローザノフへの手紙では「神の存在を信じていない」と述べていたが、と同時に彼女はこうも言っている。「私がここで言ったことは、すべて真実です。もしかすると、貴方はそのために私を拒絶するかもしれませんが、私には責任はありません。だって、もしも神がいるのなら、神が私をそのようにお創りになったのでしょうか！ それに、もしも死後の世界があるのだとしたら、もちろん私はそこで幸せになるでしょう」(CC6,120)。神の存在は信じていない。しかし、もし神が存在するのなら、神がそのように私を創ったはずだから自分に責任はない、というパロキシカルな発言は、神に与えられた五感によって神への罪を犯すという上の詩の一節と軌を一にしている。一方、「ミサにだって行かなかった」というのは明らかに自己劇化の一環で、たとえばツヴェターエワの一番好きな祭日が「パスハ」だったというのはよく知られたところである。あるいは、『里程標 I』に収められた作品《В день Благовещения》(CC1, 261)でも、「生神女福音祭」を迎える「わたし」の晴れやかな心境が綴られている。「わたしには何もいらぬ／わたしの祭日、福音の日には」。

聖性に対するそのようなアンヴィヴァレントな姿勢は、次の詩の中に極めて象徴的に現れている。

Канун Благовещения.  
Собор Благовещенский  
Прекрасно светится.

.....

Большими бусами

明日は福音の日  
ブラガヴェシエンスキー  
福音の寺院は  
美しく輝いている

.....

大きな首飾りのように

Горят фонарики  
Вкруг Божьей Матери.

灯が燃える  
聖母のまわりで

Черной бессонницей  
Сияют лики святых,  
В черном куполе  
Оконницы ледяные.  
Золотым кустом,  
Родословным деревом  
Никнет паникадило.

黒い不眠で  
聖者たちの面貌<sup>か</sup><sub>お</sub>が輝く  
黒い円屋根の  
窓枠は凍りつき  
黄金の木のように  
家系図のように  
燭台が俯いている

.....

.....

Пошла странствовать  
По рукам — свеча.  
Пошло странствовать  
По устам слово:  
— Богородице.

手から手へと——蠟燭が  
放浪を始めた  
口から口へと——言葉が  
放浪を始めた  
「聖母さま」という言葉が

Светла, горяча  
Зажжена свеча.

明るく 熱く  
蠟燭が燃える

К Солнцу-Матери,  
Затерянная в тени,  
Воззываю и я, радуясь:  
Мать — матери  
Сохрани  
Дочку голубоглазую!  
В светлой мудрости  
Просвети, направь  
По утерянному пути —  
Блага.

影の中に打ち捨てられて  
わたしもまた 喜びながら呼びかける  
太陽のような聖母に  
「母よ、この母の  
目の青い娘を  
どうぞお守り下さい  
輝く英知で  
照らし出し 失われた  
恵みの道へと  
お導びき下さい

.....

.....

Чтоб не вышла как я — хищницей,  
Чернокнижницей...

娘がわたしの盗人に  
魔術使いになりませんように」と

(CC1, 262-263)

先刻の宣言にもかかわらず、どうやら「わたし」は殊勝にもミサに参加しているらしいのだが、それはともかくとして、ここで私たちが注目すべきは、交錯する「光」と「闇」の対比である。一見して明らかなように、教会や聖母には、「輝く」「灯が燃える」「黄金の木」「蠟燭が燃える」「太陽」など、「光」に関わる修辞が用いられるのに対し、“хищница”であり“чернокнижница”である「わたし」は、「影の中に打ち捨てられて」いる。しかし、表面上は単純明快に見えるこの「光」と「闇」、「聖」と「罪」という対置の中で私たちの目を引くのは、「黒い不眠で聖者たちの面貌が輝く」「黒い円屋根」など、「光」の中にも「黒」の要素が織りまぜられていることである。こうした重層的なイメージは、「火」が「輝く」ばかりではなく、「焦がす」ものでもあることを私たちに想起させよう。だからこそ、“чернокнижница”たる「わたし」は、歓喜しながら聖母に「呼びかける」ことができるのだ。「光」と「闇」という表層上の二元論的境界線は、より深い意味論のレベルではすでに破壊されている。そしてこのような「光」と「闇」の交錯は、「輝く英知で照らし出される」であろう「青い目の娘」においてははっきりと止揚されている。

さて、こうした「反逆者」「罪人」としての自画像が描かれる一方で、1916年前後から、ツヴェターエワの詩的ペルソナは、もう一つ興味深い「仮面」をまとい始めている。

Голуби реют серебряные, растерянные, вечерние...	銀の鳩が、途方に暮れた宵の鳩が
Материнское мое благословение	舞っている……
Над тобой, мой жалобный	この母なる祝福を
Вороненок.	受けよ あわれなる
	鳥の子よ

(CC1, 256)

「あわれな鳥の子」に「母なる祝福」を与える「わたし」は、(先ほどの「破戒者」とはうってかわって)ほとんど彼女自身が「聖母」の様相を帯びている。あるいは、例の如く自分の葬送の情景を描いた「モスクワ詩編4」(CC1, 270-271)では、「わたし」の亡骸を参拝するために、「遠くから巡礼たちが……果然と十字を切りながら」やってくるとされるが、これらの作品では、ツヴェターエワの詩的ペルソナは明らかに「聖者」化されている。\*22 「五感のすべてで」罪を犯し続ける異端者の顔と、「母なる祝福」を与える「聖者」の顔。相矛盾するはずの二つのペルソナは、なぜ齟齬をきたすことなくツヴェターエワの内に共存することができるのか？

ここでもう一度、ツヴェターエワが17歳の誕生日に書いた「祈り」——彼女の初期作品のうちで最もよく知られたものの一つであり、またその後の詩人のイメージを決定づけた——の一節を思い出してみよう。

.....

Я жажду сразу — всех дорог!

.....

わたしは渴えている——すべての道を、いちどきに！

Всего хочу: с душой цыгана	あらゆることを欲している ジプシーの魂を胸に
Идти под песни на разбой,	歌を口ずさみながら略奪に出かけること
За всех страдать под звук органа	オルガンの音を聞きながら 人々のために苦悩すること
И амазонкой мчаться в бой;	そして女戦士となって戦場へと駆けてゆくこと

Гадать по звездам в черной башне,	黒い塔の中で星々を占うこと
Вести детей вперед, сквозь тень...	子供たちを連れ 影をぬって進んでゆくこと……

(CC1, 32-33)

17歳のツヴェターエフは、若々しい傲慢さにまかせて自分の食欲な望みの数々を書き連ねてゆく。ここで、(ジプシーや女戦士、魔女といったアウトローたちのイメージに混じって)教会で祈りを捧げる聖者の姿がさりげなく呈示されているのは注目に値しよう。「すべて」を、「いちどき」に——とツヴェターエフは言う。禁止と戒律に縛られた「窮屈なこの世の中」——「ああ、どれもこれも禁止ばかり！」——で「あらゆること」を欲するという「無分別」は、同時に世界の苦痛をもその身に引き受けることを意味していなかったろうか。「五感のすべて」で罪を犯すのと同じ激しさで、詩人は略奪し、闘い、子を守り、そして祈るのだ。ツヴェターエフにとっては、その「食欲」「無分別」こそが「聖者」への道を開いている。

Двери настезь — в ночь — под ударом ветра...	風に打たれ——夜——扉が開かれる……
Заходи — гряди! — нежеланный гость	入れ——来たれ！——招かれざる客よ
В мой покой пресветлый.	わたしの輝ける安息の中へ

(CC1, 256)

すべてに渴えたこの「聖者」は、「招かれざる客」をも招き、受け入れる。\*23 この時期の作品中に、「扉が開く」というイメージが何度か繰り返されているのは、極めて象徴的といえよう(《Бессонница 2》CC1, 281; 《Ахматовой 11》CC1, 309)。夜に向けて開かれる扉は、「光」と「闇」の接点だ。それは隔離されるのではなく、交錯し、混じり合う。扉の内側の光は夜の暗闇を照らし、「招かれざる客」は「輝ける安息」の中へと迎え入れられる。

死せる「わたし」を、罪人や異端者たちが悼み、弔う「モスクワ詩編7」もまた、「聖者」としての自画像を呈示している。「わたしを葬送れ、モスクワ中のならず者／瘋癲行者、盗人、鞭身派教徒よ！」(CC1, 272)。「あわれな鳥の子」に祝福を与え、「招かれざる客」を受け入れた聖者は、おそらくは「戒律」も守らず、「ミサ」にも行かないであろうそれら「ならず者」たちに見守られながら死んでゆく。幼い頃から、「ここでも、あちらでもない」という、どっちつかずの両義的なスタンスを自覚してきたツヴェターエフは、いわばそうしたマージナルな者たちの「聖者」たる位置づけを自らに見出したのか。\*24

Бог согнулся от заботы  
И затих.  
Вот и улыбнулся, вот и  
Много ангелов святых  
С лучезарными телами  
Сотворил.  
Есть с огромными крылами,  
А бывают и без крыл.

神は気遣いながら身を屈め  
そして黙した  
それから微笑み そして  
瑠璃色の体をした  
多くの聖なる天使たちを  
創り給うた  
大きな翼のある者もいれば  
翼のない者もいる

Оттого и плачу много,  
Оттого —  
Что влюбила больше Бога  
Милых ангелов его.

だからこそわたしはこんなにも涙を流す  
神よりも  
そのいとおしい天使たちを  
愛したがゆえに

(CC1, 316)

慈愛の微笑みを浮かべる「神」に背を向け、ツヴェターエフは「そのいとおしい天使たち」を愛することを選ぶ。あらゆることに渴える詩人の魂は、「与える」ことをさえ渴えてやまない。それがどんな者たちであろうと、翼のある美しい天使であれ、あるいは翼のない不具の天使であれ、彼女は等しく——あるいは、後者の方をより強く——愛さずにはいられなかった。苦い恋愛体験に傷つきながら、そして「こんなにも涙を流」しながら、詩人はより深い「愛」の形を見出しつつあるように思われる。「チョコレートで悲しみを癒す」よりも、おそらくはるかに困難な。

「無分別」から出発して、ツヴェターエフはほんのわずかの歳月のうちに、ずいぶん遠い地点にまで来てしまった。そうした彼女を「革命」が襲うのは、もう間もなくのことである。

### Ⅲ 『若き日の詩』と『里程標Ⅱ』における詩的技法

#### 1 列挙の変質

ツヴェターエフの初期作品において、「列挙」という手法が重要な位置を占めていることは先に触れた。しかし、「すべてを語り尽くす」ための最もシンプルな方法は、多用されればされるほど、その限界をも露呈していったのだった。

1913年以降も、ツヴェターエフは相変わらず「列挙」することを好んだ。語ることへの欲求はますます強まり、彼女の「列挙」のリストはついに次のような事態に至ってしまう。

...Не опираясь о смуглую руку,

浅黒い腕に頼ることなく



Я говорила б, идя,  
Как глубоко презираю науку  
И отвергаю вождя,

Как я люблю имена и знамена,  
Волосы и голоса,  
Старые вина и старые троны,  
— Каждого встречного пса!—

Полуулыбки в ответ на вопросы,  
И молодых королей...  
Как я люблю огонек папиросы  
В бархатной чаще аллея,

Комедиантов и звон тамбурина,  
Золото и серебро,  
Неповторимое имя: Марина,  
Байрона и болеро,

Ладанки, карты, флаконы и свечи,  
Запах кочевий и шуб,  
Лживые, в душу идущие, речи  
Очаровательных губ.

Эти слова: никогда и навеки,  
За колесом — колею...  
Смуглые руки и синие реки,  
— Ах, — Мариулу твою! —

Треск барабана — мундир властелина —  
Окна дворцов и карет,  
Рощи в сияющей пасти камина,  
Красные звезды ракет...

Вечное сердце свое и служенье  
Только ему, Королю!  
Сердце свое и свое отраженье

歩きながらわたしは話すだろう  
どれほど科学を蔑み  
リーダーなんて拒絶するかを

そしてどれほど愛しているかを話すだろう  
名や旗や髪や声や  
古いワインや古い王冠  
——出会う犬のそれぞれを！——

問いに答えるかすかな笑みや  
若い王たちを……  
並木道のビロードにともる  
煙草の火や

喜劇役者とタンバリンの音を  
金と銀を  
マリーナというこのかけがえのない名を  
バイロンを ボレロを

香袋やトランプ 小瓶や蝋燭を  
遊牧地と毛皮の匂いを  
魅惑的な唇の  
心打つような偽りの言葉を

「決して」と「永遠に」という言葉を  
車輪の後の轍を……  
浅黒い腕と青い川を  
——ああ、貴方のマリウーラを！——

太鼓の響きを——君主の軍服を——  
宮殿や馬車の窓を  
暖炉の輝く口の中の林を  
狼煙の赤い星たちを……

ただ一人、王にだけ捧げる  
永遠の愛と勤めを！  
自分の心と 鏡に映った

「プーシキンとの出会い(Встреча с Пушкиным)」と題されたこの作品は、1913年10月1日にクリミアで書かれたものである。プーシキンゆかりの地で、この愛する詩人と山を散策する光景を思い浮かべながら、ツヴェターエフは想像上のプーシキンに語りかける。彼女はまるで子供のように、自分が好きなもの、嫌いなものを順々に「列挙」してゆくのだが、とりわけその「好きなもの」のリストは圧巻だ。具体的な物質から、抽象名詞、言葉、名前、人に至るまで、ここで挙げられている事物は、実に37にのぼる。自分が何を愛しているかを「語り尽くす」ことによって、ツヴェターエフは自らの内面のすべてをさらけだそうとしているかのようだ。しかし、「列挙」のリストは決して尽きることがない。話し疲れた「わたし」は、ついには喋るのをやめてしまい、全16連に及ぶ(ツヴェターエフのстихотворениеとしては相当に長い部類に入る)この詩の最終連では、あたかも「列挙」を続けることの無意味さを悟り、もはや無駄な試みは放棄してしまおうとでも言うかのようになり、「わたし」と「プーシキン」は笑いながら、手に手をとって山を駆け下りてゆく。

明らかに、これ以上長いリストを作成することは不可能だった。事物を単純に並べ挙げる手法はもはや限界だといってよかろう。ツヴェターエフは、何か新たな手法を見つけねばならなかった。この頃の詩人は、様々なパターンの「列挙」を試しながら、より多くを「語る」ための道を模索しているが、たとえばそれは次のような形をとる。

В первой любила ты  
Первенство красоты,  
Кудри с налетом хны,  
Жалобный зов зурны,  
Звон — под конем — кремня,  
Стройный прыжок с коня,  
И — в самоцветных зернах —  
Два челночка узорных.

最初の女<sup>ひと</sup>をあなたは  
誰よりも美しかったから愛した  
ヘンナ<sup>ヘンナ</sup>の色の巻き毛と  
ズルナ<sup>ズルナ</sup>の悲しげな呼び声  
馬の足の石打つ音  
馬から飛び降りる滑らかな身のこなし  
そして——宝石の粒の中の——  
模様の入った二つの梭を愛した

А во второй — другой —  
Тонкую бровь дугой,  
Шелковые ковры  
Розовой Бухары,  
Перстни по всей руке,  
Родинку на щеке,  
Вечный загар сквозь блонды  
И полунощный Лондон.

二番目の——べつの——女は  
弓のような細い眉が好きだった  
薔薇色のブハラの  
絹の絨毯と  
たくさんの指輪  
頬のほくろと  
レースの向こうのいつも日に焼けた肌  
そして深夜のロンドンが好きだった

Третья тебе была  
Чем-то еще мила...

三番目の女も  
何かがあなたを惹きつけた……

— Что от меня останется  
В сердце твоём, странница?

——さすらう人よ、わたしからは何が  
あなたの心に残るのでしょうか？

(CC1, 227-228)

連作「女友だち」の第16篇として書かれたこの作品(1915年7月14日執筆)では、「あなた」のこれまでの「女性遍歴」が「列举」されているが、そのリストは「三番目」までで打ち止められる。しかし多重点(...)を用いることにより、このリストには「続き」があることをツヴェターエフは暗示する。また、第3連が1、2連の冒頭2行と同じ韻律(—U U—U—)をなぞっていることも、そうした「継続性」を裏付けているといえよう(ちなみに第4連は、1、2連の最後の2行と同一韻律で書かれている)。ここで詩人は、「すべて」を並べ挙げるのではなく、句読点や韻律を利用することでその一部を「省略」している。まずはごくプリミティヴな手法ながら、少なくとも紙面の節約には成功したと言えるだろう。

あるいは、次の作品では、詩人はやや手の込んだ構造の「列举」を試している。

Мне нравится, что Вы больны не мной,  
Мне нравится, что я больна не Вами,  
Что никогда тяжелый шар земной  
Не уплывет под нашими ногами.  
Мне нравится, что можно быть смешной —  
Распущенной — и не играть словами,  
И не краснеть удушливой волной,  
Слегка соприкоснувшись рукавами.

よかったわ あなたを病ませるのがわたしでなくて  
よかったわ わたしを病ませるのがあなたでなくて  
それに重い地球が二人の足元から  
流れて消えるなんてこともないから  
よかったわ おどけてみたり——  
気ままにふるまってもいい——  
言葉をもてあそぶ必要もないし  
軽く袖が触れるだけで  
むせるほどうろたえて赤くなることもない

Мне нравится еще, что Вы при мне  
Спокойно обнимаете другую,  
Не прочтите мне в адовом огне  
Гореть за то, что я не Вас целую.  
Что имя нежное мое, мой нежный, не  
Упоминаете ни днем ни ночью — всуе...  
Что никогда в церковной тишине  
Не пропоют над нами: аллилуйя!

よかったわ わたしの目の前でもあなたは  
平気で他の女を抱きしめるし  
キスする相手があなたでないからってわたしを  
地獄の劫火で焼かれてしまえと呪ったりもしない  
わたしのはかない名前を意味もなく  
昼も夜も口にしたりしない……  
それに教会の静寂の中 二人の上に  
ハレルヤが流れることなどありえないから

Спасибо Вам и сердцем и рукой

心を込めて 腕をさしのべ あなたにお礼を言うわ

За то, что Вы меня — не зная сами! —  
Так любите: за мой ночной покой,  
За редкость встреч закатными часами,  
За наши не-гулянья под луной,  
За солнце не у нас над головами,  
За то, что Вы больны — увы! — не мной,  
За то, что я больна — увы! — не Вами.

自分でもそれと知らずにわたしを  
愛してくれて 夜は心穏やかでいられる  
日暮れ時に会うこともめったにないし  
月明かりの下 二人して歩きまわることもない  
太陽が昇るのはわたしたちの頭上ではない  
ああ！ あなたを病ませるのはわたしではない  
ああ！ わたしを病ませるのはあなたではない

(CC1, 237)

1915年5月3日付のこの作品は、後に妹アナスタシヤの夫となるM.A.ミンツに宛てられたものである。「わたしを病ませるのはあなたではない」と述べることによって、詩人は言外に、「あなた」以外に誰か「わたしを病ませる」者、うろたえさせ、呪う者が存在することをほのめかしているのだが、\*25 作品解釈に関してはここでは深く立ち入るまい。さて、私たちの関心を引く問題である「列挙」について言うならば、1、2連では、「(あなたとわたしの関係において)わたしが気に入っているのはどのような点か」が“что”を用いた従属節の「列挙」によって示されている(\_\_\_\_線部)。一方、第3連では、「何に対してわたしはあなたに感謝しているのか」が「列挙」される(\_\_\_\_部)。この「列挙」のリストは、最初と最後に同じ2行「わたしを病ませるのはあなたではない／あなたを病ませるのはあなたではない」が繰り返されており、いわば「円環構造」を成していることに注目されたい。詩人は作品全体を通じて、「わたしたち」は恋愛関係にあるのではなく、そのため互いを傷つけることもないのだということを具体的に挙げてゆくのだが、結局のところはこの2行に帰ってきてしまうのだ。ここでもまた、「列挙」のリストは尽きることなく、“увы!”という詩人の嘆息を付け加えつつ)永遠に「わたしを病ませる者」の周りを巡り続ける。

さらに、1915年10月22日の《Цветок к груди приколот》(CC1, 246)では、

Виолончелью, скрипом  
Дверей и звоном рюмок,  
И лязгом шпор, и криком  
Вечерних поездов,

チェロの音で 扉の  
軌みとグラスの響きで  
拍車の音で 宵の汽車の  
叫び声で

Выстрелом на охоте  
И бубенцами троек —  
Зовете вы, зовете  
Нелюбленные мной!

狩りの銃声と  
トロイカの鈴の音で——  
あなたたちは呼ぶ わたしに  
愛されぬ者たちよ！

のように、様々な「音」が造格によって「列挙」され、最後になってようやく、それらの「音」によって「あなたたちが(わたしに)呼びかけている」(ないしは、それらの「音」の中に「わたし」は「あなたたち」の呼び声を聞き

取ってしまう)のだということが明かされる。この場合、読者はいったい何が「列挙」されているのか知らぬままに、これらの「音」のリストに付き合わされる。それに加えて、句またがりを読者の知覚プロセスを「長びかせる」。謎ときの落差、意外性もまた、「語りえぬ」領域への跳躍を促すものだろうか。

さて、この種の初期列挙パターンの総括としては、以下に挙げる作品(1915年9月22日執筆)が最良の例を示してくれよう。

С большою нежностью — потому, Что скоро уйду от всех — Я всё раздумываю, кому Достанется волчий <u>мех</u> ,	大きな優しさをこめて——なぜなら もうすぐわたしは皆のもとを去るのだから—— ずっと想いめぐらせている 狼の <u>毛皮</u> はどの人に
Кому — разнеживающий <u>плед</u> И тонкая <u>трость</u> с борзой, Кому — серебряный мой <u>браслет</u> , Осыпанный бирюзой...	心なごます <u>肩掛け</u> と ボルズイ犬の飾りのついた細い <u>杖</u> はどの人に トルコ石を散りばめた 銀の <u>ブレスレット</u> はどの人に遺そうかと……
И все — <u>записки</u> , и все — <u>цветы</u> , Которых хранить — невмочь... Последняя <u>рифма</u> моя — и ты, Последняя моя <u>ночь</u> !	それにあらゆる <u>メモ</u> と すべての <u>花</u> も それらはとても取っておけないから…… 最後のわたしの <u>韻律</u> ——そして 最後のわたしの <u>夜</u> はどの人に！

(CC1, 241)

前節でも触れたが、この詩の中で「わたし」は、やがて訪れる自分の死を想像しながら、誰にどんな形見の品を遺そうかと思案している。その「品」の数々が「列挙」されているのだが、その配列を詳しく見てみると、具体的な「モノ」から段々と抽象的、象徴的なものへと移行しているのがわかるだろう。1、2連で挙げられているのは、作者の身近にあった実在の品々である。たとえば、当時ツヴェターエワの家には「狼の毛皮」の敷物(今も私たちはモスクワのツヴェターエワ記念館で、そのレプリカを見ることができる)が置いてあり、詩人はそれをたいへん気に入っていたことが知られているし、「トルコ石を散りばめた銀のブレスレット」なら、残された写真の中でツヴェターエワがはめているのを読者は何度も目にしているはずだ(たとえば1990年の詩人文庫版ツヴェターエワ選集を開いてみるといい)。しかし、2連末の「多重点」を経ると、今度は「メモ」や「花」といった、やや具体性の薄いものが呈示される。これは、何か特定の「メモ」や「花」を指すというより、過去の恋愛体験の記憶、これまでに書かれた詩や手紙などを象徴していると考えた方がいいだろう。そしてさらに再び「多重点」を経た後に挙げられるのは、「韻律」や「夜」という、やはり「恋愛」や「詩」を象徴してはいるが、「メモ」「花」と異なり、もはや他人に譲渡することの到底不可能な事物である。

ここでツヴェターエワは、ある種の遠心力／慣性を言説に付そうとしている。以前の彼女は、愚直にも、無限集合の要素の一つ一つを書き出そうとしていたのだった。プーシキンとの会話の中で、ツヴェターエワは

言うなれば、「すべての2の倍数から成る集合S」を、「2、4、6、8、10、12」と数えあげようとして挫折した。「女友だち16」では、「2、4、6、8、10……」という、「多重点」を用いた戦略に切り替えた。しかし今や彼女は、“ $S=\{2, 4, 6, 8, 10....2n\}$ ”という、より高度な表記法を試みる。すべての要素を書き出さなくとも、私たちは「無限」を表記することができるのだ。挙げられる事物の性格が徐々に深まってゆくために、たとえ「わたし」の「核心」——それこそを彼女は「形見」に遺したいはずだ——そのものを直接「名指す」ことができなくとも、「列挙」の階段がやがてそのような究極的な域に通じるであろうことが予想される。しかも、この場合“2n”に相当する最終2行は、韻律的にも構文的にもそれ以外の箇所に対して差異化されている。

(1連～3連2行)      U—U—U U—U—

U—U U—U—

U—U—U U—U—

U—U U—U—

(3連3～4行)      U—U U—U U—U—

U—U U U— —

まず韻律の上では、上記のように、最終2行のみ形が異なる。また、最終行に、力点のある音節が連続する、いわゆる「スポンデイ(спондей)」という形が現れているのも目を引く(1910年代中盤以降、ツヴェターエワが、ロシア詩では例外的現象と考えられているこの「スポンデイ」を頻用するようになり、なおかつそれが詩の意味的側面と深く関連していることについては、本節3項及び4項で詳しく検討する)。一方、構文としては、それまでの「列挙」が、すべて「Кому (достанется) + 事物名」という同一構造の文の上に成立していたのが、最後の2行では、“Последняя рифма моя — и ты, / Последняя моя ночь!”というように、“и ты”という呼びかけが加わることによって、それまでの“кому”構文とは一線が画されている。「2、4、6、8、10……」という「列挙」の後に、必ず「12」が現れるとは誰にも保証できない(次に現れるのが「13」や「14」、あるいはふいに逆行して「9」にならないなどと、誰が予測できよう?)が、この作品では明確に方向づけが成されているのがわかるだろう。ツヴェターエワはいわば読者を「列挙」の階段に寄せ、上空へと放り出して詩を終えるのだ。

しかし、ツヴェターエワはさらに「語り尽くす」ための追究を続ける。1916年に入ると、やや趣の異なった「列挙」が出現する。次に挙げるのは、『里程標 I』の冒頭に収められた《Отмыкала ларец железный》(1916年1月)の一部である。

Отмыкала ларец железный,

Вынимала подарок слезный, —

С крупным жемчугом перстенок,

С крупным жемчугом.

鉄の小箱を開けた

涙の贈り物を取り出した

大きな真珠の指輪

大きな真珠の

Кошкой выкралась на крыльцо,  
Ветру выставила лицо.  
Ветры веяли, птицы реяли,  
Лебеди — слева, справа — вороны...  
Наши дороги — в разные стороны.

子猫のように外に出た  
風に顔をさらした  
風が吹き 鳥が舞い  
左に白鳥 右には鳥……  
わたしたちの道は別れ別れ

.....

Душу — выкличешь,  
Очи — выплачешь.

.....

おまえは魂を叫び出し  
目を泣きはらすだろう

(CC1, 250-251)

ここで「列挙」されているのは、事物ではなく動詞である。それらは“вы-”という接頭辞を共通に持っているが、繰り返されることによって、この接頭辞の持つ「外へ」、あるいは「動作の完遂」といった意味が強調される。また、“в”音の反復も意識的だ。それは、“ветры”“веяли”“слева”“справа”等と呼応し合い、音調のよさを引き出している。同様の「列挙」は他にも見られる。たとえば、同じ『里程標 I』の《Голуби реют серебряные, растерянные, вечерние...》(CC1, 256-257)では、

Жесткая, жадная, жаркая  
Мать.

厳しく、飢えた、熱い  
羽色

とあるが、ここでは“ж”で始まる形容詞が「列挙」され、否が応でもその音に耳を奪われよう。また、《Ахматовой 11》(CC1, 309)では、接頭辞“вс-”“за-”を持つ動詞が繰り返されている。一方、《Стихи о Москве 4》(CC1, 270-271)では、「行為の完了」を意味する接頭辞“от-”を持つ動詞が並べられ(“Отцарствуют, отплачут, отгорят...”)、「わたし」が生を全うし、死を迎える日の情景が描かれる。この他に、接頭辞ではなく、語根が繰り返される場合もある(“Ох мой родный, мой природный, мой безродный брат!” CC1, 324)。

これらの例では、詩人は文法、あるいは音韻のレベルでの「列挙」を試みている。現段階では、必ずしも華々しい効果を発揮しているとは言い難いが、この種の「列挙」は20年代以降、詩においても、また散文においても、ツヴェターエフにとって強力な武器となるであろう。ここでは私たちは、そのエスキースとも言うべき次の作品を分析し、今後の詩人の「急加速」に備えたいと思う。

Рок приходит не с грохотом и громом,  
А так: падает снег,  
Лампы горят. К дому

運命は音もたてずにやって来る  
それはただ、雪が降るように  
ランプが燃えるように訪れる。家に

Подошел человек.	ある人がやって来た。
Длинной искрой звонок вспыхнул.	長い火花のようにベルがひらめいた。
Взошел, вскинул глаза.	彼は中に入り、視線を投げた。
В доме совсем тихо.	家の中はまるで静かで
И горят образа.	聖像画が燃えている。

(CC1, 327)

さて、この作品を私たちはいったいどのように読むことができるだろうか？ まず目を引くのは、5行目から6行目にかけての、接頭辞“вз/вс-”の連続である。「上昇」や「動作の突発」を現すこの接頭辞は、2行目の“падает снег”との対照を成しており(「上昇」⇔「下降」)、そのためさらにその方向性が強調されているように見える。しかし、ここで意味のレベルを考えてみよう。運命は静かに、まるで「雪が降る」ように訪れるのだ、と詩人は言う。そしてある日、「ある人」が「家」(おそらくは詩人の)を訪れる。それは当然のことながら、詩人のその後の運命を変えてしまうような、何か「運命的な来訪」に違いあるまい。彼の動作は「上昇」を内包する動詞によって表現されているが、それは「雪が降る」のと同じ、「運命の来訪」なのだ。このようにして、二つの方向性は、メタフォリックなレベルで止揚される。雪の降る静けさと、“вз/вс-”の緊迫感とは、織り合わさりながら「運命の来訪」を告げる。

さらに、“r”“p”音の多用にも注目しよう。「運命」は、「轟音」をたてながらやってくるわけではない。“гром”や“грохот”が、音声的なレベルでも「轟いて」いることに異存はなかろう。作者によれば、「運命」は、もっと静かにやってくるものなのだ——「ランプが燃えるように (Лампы горят)」……。この“горят”は私たちの予期せぬものである。音声的には明らかに“гром”“грохот”と響き交わしているにもかかわらず、意味のレベルでは対極のものとして提示されているからだ。音声と意味とのこうした「ズレ」は、最終2行でも確認される。「まるで静か」な家の中で、「聖像画が燃えている (Горят образа)」。ここでもやはり、“горят”は静かなものなのだ。これほど短い詩の中で、同じ語が2度繰り返されているということは、明らかに作者の「意図」を感じさせる。かくして、「静けさ」と「轟音」は“горят”の中で共存し、「運命」の訪れを演出する。

こうした作品構成は、やや人工的で、作為に走りすぎていると感じられるかもしれない。ツヴェターエワ自身、最終的にはこの作品を『里程標 I』には含めなかった。しかしここで詩人は、意味的なレベルでは対極にあるもの、決して相入れないはずの両者の壁を、どうにかして崩し、突破しようという意志をはっきりと示している。その意味で、この作品はツヴェターエワにとって、新たなレベルへと「列挙」を展開させてゆくための、一つの「習作」だったように思われるのである。

## 2 進化するダッシュ

私たちが前章で見てきたように、ツヴェターエワはごく初期の段階から、かなり高度なダッシュ用法を身につけていた。ただし、その異様な「濫用」ぶりを除けば、それはあくまでもロシア語の規範に沿ったものであり、スタンダードの域を出るものではなかった。1913年以降になると、その「濫用度」に拍車がかかる一方で、やや規範からは外れたツヴェターエワ独特の用法が見られるようになる。



たとえば、『タベのアルバム』『幻燈』時代には、(使用される数は多いとはいえ)ダッシュはそのほとんどが、それぞれの場面で単独に用いられていた。しかし、『若き日の詩』『里程標 I』では、複数のダッシュが連続して、あるいは同一文章内で重複して用いられることも少なくない。

Я — змей, похитивший царевну, —  
Дракон! — Всем женихам — жених! —  
О свет очей моих! — О ревность  
Ночей моих!

(《Але 2》 CC1, 204)

最初のダッシュは主語と述語を結ぶオーソドックスなタイプだが、それ以降のものは、「シンタグマの分割」とも、「直接話法の導入」ともとれ、はっきりと分類することは難しい。

このように、異なるタイプのダッシュが並存する場合の他には、次のように「列挙」を導入するものも目につく。

Прелесть двух огромных глаз,  
— Их угроза — их опасность —  
Недоступность — гордость — страстность  
В первый раз...

(《Аля》 CC1, 190)

— Письмо в бесконечность. — Письмо в беспредельность —  
Письмо в пустоту.

(《П.Э. 6》 CC1, 212)

И все, что голубем Вам воркую —  
Напрасно — тщетно — вотще и все,  
Как все признанья и поцелуи!

(CC1, 245)

例の如くの偏執狂的な「列挙」とダッシュの多用は、きわめて「ツヴェターエワ的」であり、間違っても上の詩行を他の作家のものと見紛うことはありえまい。また、ここで中期ツヴェターエワの傑作ポエマ『新しき年』の、あまりにも有名な、

С Новым годом — светом — краем — кровом!

という冒頭の1行を想起するのも悪くはなかろう。この1行については、かのヨシフ・ブロツキーがほとんど神業ともいえる詳細な分析をほどこしているが、彼によれば、「ツヴェターエワ的等号(あるいは不等号)たるダッシュは、コンマよりも強くこれらの語を分かち、それぞれの次に続く語を、前の語の上へと放り投げてゆく」ために、この詩行の中には、「エクスタティックな効果、感情が飛翔するような効果」が生まれている(Бродский, 1980:45。詳しくは、その読みの深さと美しさにおいてそれ自体が一つの芸術作品ともいえる同評論を参照されたい)。

さて、この「ツヴェターエワ的等号(あるいは不等号)」は、すでに触れたように、統語構造の制約から比較的自由で、「守備範囲が広い」ため、思いがけない展開や論理的結びつきを可能にする。初期詩集においては、ダッシュの使用に際して意味的レベルでの「予想外のつながり」が見られたが、そうした現象は次第に統語レベルにも及んでくる。

За эту дрожь, за то — что — неужели  
Мне снится сон? —  
За эту ироническую прелесть,  
Что Вы — не он.

(《Подруга 1》 CC1, 216)

この作品では、4連で“Я Вас люблю”と述べられ、その後7連まで、「なぜわたしがあなたを愛するか」という理由が「列挙」される。引用したのはその「列挙」の最後の部分だが、1行目の途中で“за то”と言いかけたものが、ダッシュに遮られ、“неужели мне снится сон?”という作者の疑念が「挿入」される。シンタクスは宙づりになったままなのだが、詩人は何か言いかけたことを忘れてしまったかのように、次の理由の「列挙」へと移ってしまう(“За эту ироническую прелесть...”)。

あるいは、次の例では、ダッシュに「妨害」されることにより、作者はもう一度言い直さなければならなくなる。

Как эти солнца — прошу ли себе сама? —  
Как эти солнца сводили меня с ума!

(CC1, 246)

文章語においては、このように“Как эти солнца”を繰り返す必要はない。こうした「饒舌」は、どちらかといえば話し言葉的であり、自然な想念の発生プロセスに近い。

Ах, запрокинута твоя голова,  
Полузакреты глаза — что? — пряча.

(CC1, 259)

この一節においても、ダッシュの導入により、多層的な思考プロセスがテキストに映し出されている。軸となるのは、「目は半ば閉じられている……隠しながら」という一文だが、“пряча”の目的語、すなわち「何を隠しているのか」が述べられていないため、シンタクシスとしては不完全である。こうした「不具」が許されるのは、やはりダッシュの介入の力による。「隠しながら」と言いつつ、詩人は思わず、「何を隠しているのだろうか？」と自分に問いかける。「何を？」という挿入が差し挟まれるため、他動詞“прятать”の目的語が省略されていることが見逃されてしまうのだ。

私たちがものを考える際には、常に「完全な文章」を頭の中で作っているわけではない。あることについて考えていたのが、別の思考に遮られ、それまで考えていたことを完結せぬまま次の思考に移ってゆくのは、ごく自然なプロセスであろう。あるいは、もう一度元のテーマに集中し直そうと、記憶の糸をたどり、思考をやり直すこともあるだろう。ツヴェターエワは、ダッシュを用いて、重層的なテキストを構成することにより、このような極めて複雑な思考のあり方を、かなりの程度「リアル」に再現することに成功しているように思われる。

Он поет мне  
За синими окнами,  
Он поет мне  
Бубенцами далекими,  
  
Длинным криком,  
Лебединым кликом —  
Зовет.

(《Стихи к Блоку 2》CC1, 289)

これも不思議なテキストだ。4行目から6行目にかけての3つの造格“бубенцами далекими”“длинным криком”“лебединым кликом”は、3行目の“Он поет мне”を補足するものであるように見える。しかし、そうした読者の「読み」は、6行末のダッシュを挟んで、7行目に“зовет”という動詞が登場することによって裏切られる。造格と結びつき得る動詞が、ここにもまた一つ現れてしまったのだ。統辞構造を把握するために、私たちは再び意識を逆行させなければならない。しかし、先ほどの3つの造格のうち、いったいどこまでが“поет”のものなのか、どこからが“зовет”にかかるのか、何度読み返しても私たちにはわからない。いや、詩人自身、明確に区分していなかったろう。音を表す3つの造格は、二つの動詞の間に曖昧に行き来し、まるでシャム双生児のようなシンタクシスが作り上げられる。

さて、テキスト中に間を作り、ある種の「ため」を生じさせるダッシュは、韻律構成の上でも大きな威力を発揮し得る。ツヴェターエワの場合、それはいわゆる「スポンデイ(спондей)」＝強強格の形成と関連が深い。

「スポンデイ」とは、詩行の中で力点が連続する現象を指し、その名称は古典詩との類推に由来するが、もちろん「正規」のロシア詩作法にはない、いわば“внеметрические (сверхсхемные) ударения”である。ロシア詩において「スポンデイ」が用いられることはさほど多くない。ただし、「スポンデイ」は「韻律形式を壊すことなく、しかしはっきりとリズムを断絶させ、そのために隣接する詩行から当該行を浮き立たせる」効果を持つため、「必要な行、あるいは特定の語を強調する手段」としてこの手法が用いられることがある。たとえばデルジャーヴィンはしばしば行の途中で「スポンデイ」を利用し、「困難な、あたかもブレーキをかけられたリズム」を生み出したが、「19世紀には彼の実験を展開させる者はなかった」。\*26

さて、『若き日の詩』以降、ツヴェターエワの作品中には極めて頻繁に「スポンデイ」が登場するが、それがダッシュの使用とどのような関わりがあるのかを見てみよう。

Не ветром ветреным — до — осени

Снята гроздь.

Ах, виноградарем — до — осени

Пришел гость.

Небесным странником — мне — страннице

Предстал — ты.

И речи странные — мне — страннице

Шептал — ты.

По голубым и голубым лестницам

Повел в высь.

Под голубым и голубым месяцем

Уста — жглись.

В каком источнике — их — вымою,

Скажи, жрец!

И тяжелой верности с головы моей

Сними венец!

(CC1, 258)

もしもダッシュが用いられていなければ、この作品の韻律形は、奇数行＝4脚ヤンブ(ダクチリ韻)、偶数行＝U—— であると考えられたろう(それでもすでにスポンデイが現れているのだが)。ところが、奇数行に配置されたダッシュが、本来力点のないはずの第7音節に“внеметрическое ударение”を生じさせてしまう。それと同時に、本来アクセントがおかれるべき第6音節の力点がパスされているため、実質的には次のような韻律形が形成されている。

(U—U—U—U—UU)  
 ↓  
 奇数行 U—U—U—U—UU  
 偶数行 U— —

ところで、次のような疑問が生じるかもしれない。「ダッシュによって区切られた“до” “мне” “их”は、通常は力点がないものとされるが、本当にダッシュはこれらの語にアクセントを付与していると言えるのだろうか？」と。実は、このようなダッシュによる韻律の変形は、ダッシュのない第3連の奇数行によって確認することができる。この2行は、他の行と比べて1音節多く、

UUU—UUU— —UU

という韻律形になっている。基本形と比べると、1番目の力点がパスされ、2番目と3番目の力点の間に無アクセント音節が1つプラスされているのがわかるが、この程度の破格は韻律形全体を崩してしまうほどのものではない。ここで重要なのは、破格行においても「スポンデイ」が保持されていることで、それはすなわち、1、2連において詩人はすでに自分が「スポンデイ」を用いているという意識を持っていたことを示している。かくして、この作品は、(また別の形で破格している4連3行を除いて)全行に「スポンデイ」を持つ、ロシア詩のスタンダードからすれば極めて異様な韻律形を形成することになる。

同様の例は他にも見られる。

Устилают — мои — сени	UU—UU— —U
Пролетающих голубей — тени.	UU—UUUU— —U
Сколько было усыновлений!	—U—UUUU—U
Умилений!	UU—U
Выхожу на крыльцо: веет,	UU—UU— —U
Подымаю лицо: греет.	UU—UU— —U
Но душа уже — не — млеет,	UU—U— — —U
Не жалеет.	UU—U

(CC1, 260)

上に挙げたのは、4連で作られた作品のうちの前半部分だ。かなり自由な韻律形の中で詩としての統一性を保証しているのは、1)脚韻を踏んでいること、2)ほとんどの詩行で第3音節にアクセントがあること、そして同様に、3)ほとんどの詩行の末尾から2番目と3番目の音節で「スポンデイ」が形成されていることである。この「スポンデイ」は、しばしばダッシュを用いることによってさらに強調されている。“мои” “не”など、アクセ

ントがないか、あったとしても通常は軽いものであるはずの語にも、先ほどの例と同じように、ダッシュが「臨時の」力点を付与しているのがわかるだろう。あるいは次に挙げる例では、ダッシュは意味的な機能を持ちつつ、韻律面もサポートしている。

На крыльцо выхожу — слушаю,	U U — U U — — U U
На свинце ворожу — плачу.	U U — U U — — U
Ночи душные,	— U — U U
Скушные.	— U U
Огоньки вдали, станица казачья.	U U — U — U — U U — U
Да и в полдень нехорош — пригород:	U U — U U U — — U U
Тарахтят по мостовой дрожки,	U U — U U U — —
Просит нищий грошик,	— U — U — U
Да ребята гоняют кошку,	U U — U U — U — U
Да кузнечики в траве — прыгают.	U U — U U U — — U U

(CC1, 260)

この作品(全4連)も、やはりかなり自由韻律的だが、脚韻に一定のパターンがあり、ほとんどの行の第3音節にアクセントを有し、かつ「スポンデイ」が多用されるという特徴を持つ。「スポンデイ」が出現する際、しばしばダッシュを伴っていることに注目しよう。たとえば1連の1、2行のダッシュは、「連続する出来事」を表しており、しいて翻訳するなら、「戸口に出て、そして耳を澄ます」「鉛で占う、そして泣く」というニュアンスになる。2連の1、5行は「シンタグマを分割するダッシュ」だ。と同時にこれらのダッシュは、韻律の上で「スポンデイ」を強調し、作品が「自由詩」に変わるのを食い止めている。

このようなダッシュと「スポンデイ」を最も自覚的、かつ効果的に用いた作品は、1916年7月17日に書かれた《Бессонница 3》(CC1, 282)だろう。

В огромном городе моем — ночь.  
 Из дома сонного иду — прочь.  
 И люди думают: жена, дочь, —  
 А я запомнила одно: ночь.

Июльский ветер мне метет — путь,  
 И где-то музыка в окне — чуть.  
 Ах, нынче ветру до зари — дуть  
 Сквозь стенки тонкие груди — в грудь.

Есть черный тополь, и в окне — свет,  
И звон на башне, и в руке — цвет,  
И шаг вот этот — никому — вслед,  
И тень вот эта, а меня — нет.

Огни — как нити золотых бус,  
Ночного листика во рту — вкус.  
Освободите от дневных уз,  
Друзья, поймите, что я вам — снюсь.

夜の街をさまよい歩く不眠の「わたし」の姿を描いたこの作品の韻律は、一読しただけで何か不可思議な感覚を読者にもたらす。この詩は、全行が規則正しく、

U—U—U U U— —

という形で作られ、脚韻は aaaa 型で統一されている。注目すべきは、「スポンデイ」を形成する最後の2音節である。この「スポンデイ」は、単に力点が連続しているだけではなく、ダッシュ、コンマ、セミコロンなどが利用されることにより、最後の1音節の前で一種独特な「ため」が生じている。したがって、上の韻律図は、下のように書き直す方が適切だろう。

U—U—U U U— // —

ここでもやはりダッシュが重要な役割を果たしている。“моем” “меня” “вам”などの「軽い」語も、後にダッシュが続くことで一瞬ブレーキをかけられ、そのために4脚ヤンプ部分の「重み」がすべてこれらの語にかかることになるのである。

規則正しい4脚ヤンプの後、一旦休止してから最後にもう1音節付け加えられるというこの複合韻律形は、あたかもそれ自体がスタンダードな韻律形でもあるかのように、規則正しく16回繰り返されている。その結果生み出された独特のリズムは、「この詩の登場人物が味わっている疎外感と非現実性の感覚をたまちながら、催眠的な効果をかもしだす」(Karlinsky, 1985J:93)。

以上に見てきたように、この時期のツヴェターエフは、ダッシュの使用法において格段の進歩を遂げている。彼女の作品中に出現した多層的なシンタクシスや、独創的な韻律は、その少なからぬ部分がこの記号に負っているといっても過言ではなからう。ダッシュの持つポテンシャルを引き出すために、彼女は徐々にスタンダードな用法から逸れ、「ツヴェターエフ的」な手法を編み出してゆく。次のようなテキストの、とりわけ4行目に見られる“не” “лю” “ви”音の絶妙のハーモニーと、ダッシュとのコンビネーションを目の当たりにする時、私たちは思わずこう言わずにはいられないだろう。マリーナ・ツヴェターエフとは、まさしくダッシュを

愛し、そしてダッシュに愛された詩人であった、と。

Руки даны мне — протякивать каждому обе,  
Не удержать ни одной, губы — давать имена,  
Очи — не видеть, высокие брови над ними —  
Нежно дивиться любви и — нежней — нелюбви.

わたしには腕が与えられた——そのどちらをも押さえつけることなく  
それぞれに差しのべるための 唇が与えられた——名づけるための  
瞳が与えられた——見ないための そしてその上に秀でた眉が——  
愛にやわらかく驚き——さらにやわらかく——愛されぬことに驚くための

(《Ахматовой 12》 CC1, 309)

### 3 その他の技法

一章ですでに触れたように、ツヴェターエワの最初の二つの詩集における顕著な特色として、複合形容詞の多用が挙げられる。しかし、1913年以降、その数は激減する。『タベのアルバム』『幻燈』の両詩集だけで50以上に上っていた複合形容詞は、1913年から1916年の作品中では20程度が用いられているに過ぎない。先に見てきたように、初期ツヴェターエワの用いる複合形容詞は、数の多さに比してその形成法はワンパターンで、ほとんどがいわゆる「従属型」に限られていた。より高度な詩的技法を身につけつつあったこの時期のツヴェターエワにとって、もはや単に二つの形容詞を合成させるだけの手法は不十分であると感じられたのか。

その中でわずかに目を引く例をいくつか挙げておこう。たとえば夫エフロンに捧げた1914年6月3日付の《C.Э.》(CC1, 202)では、

Мучительно-великолепны брови.

.....

Его глаза — прекрасно-бесполезны! —...

という形容が見られる。前者が「マイナスの形容＋プラスの形容」という組み合わせであるのに対し、後者は「プラスの形容＋マイナスの形容」である。形容される対象が「眉」と「目」という似通ったカテゴリーのものであることを考えても、作者が意識してこのような「反転」を行っているのは明らかだ。同様の例は、1916年3月12日の作品《Голуби реют серебряные, растерянные, вечерние...》(CC1, 256-257)にもある。



Иссиня-черное, исчерна-  
Синее твоё оперение.

「おまえ」の羽の色は、「青味がかつた黒(иссиня-черное)」であり、同時に「黒味がかつた青(исчерна-синее)」だという。“исчерна”と“синее”の間で句またがり——ブロッキーの言葉を借りるなら、ツヴェターエワの「署名」であり、「指紋」(Бродский, 1980:50)ともいえるこの手法もまた、この頃から顕著に見受けられるようになるのだが——を行っていることもあり、トートロジー的な言葉遊びの面白さが生まれている。こうした例からは、単なる「従属型」複合形容詞を合成するだけでは飽き足らなくなったツヴェターエワが、何らかの新しい表現法を模索している様子が窺える。これらの例はあくまで散発的に登場するに過ぎず、この時点ではそれ以上の発展は見られないが、後にツヴェターエワは再びこうした合成語のポテンシャルに目覚めることになるだろう。また、「トートロジー的」形容という手法は、とりわけ20年代以降の散文に持ち込まれ、ツヴェターエワ独特の文体を担う一環となる。

その他には、たとえば以下のような技法が見られるのを指摘しておこう。

И улыбка из великого Издали, —

(《П.Э. 7》 CC1, 213)

“издали”は本来「遠くから」を意味する「副詞」であるはずだが、ここでツヴェターエワはこの語を大文字で始め、「名詞」として用いている。このような文法カテゴリーそのものに対する働きかけは、極めて重要だ。この時点ではやはりまだ「例外的」な用法であるが、後に詩人が、副詞のみならず、前置詞や語群、一つの独立した文まで「名詞化」してしまうことを考えるなら、ここに見られる“Издали”は、その出発点として記録しておいてもいいだろう。

#### 4 韻律の多様化

この時期のツヴェターエワは、極めて多彩な韻律を駆使している。ほとんどがオーソドックスな韻律形で書かれていた初期2詩集と比べ、その変幻自在ぶりは目ざましい。一つの作品中で複数の異なる韻律を併用する場合も多く、また、それ以前はごく例外的に用いられていたにすぎなかったログエードも、1914年以降はヤンブやホレイといった「スタンダード」な韻律形を圧倒するほどの頻度で登場する。そもそも「ログエード」はいくつかの韻律形を合成して作られるものであり、決まった形式は持たない。そのパターンはほとんど無限ともいえるのだが、ツヴェターエワにはいくつか「お気に入り」のログエード形がある。そのうちの代表的な6種を、以下に整理しておこう(※例として挙げた作品は、基本的に当該パターンのみで構成され、大規模な破格がないものに限っている。この他にも、作品中でこれらのログエードを部分的に用いているものは少なくない)。

1) U—U U—U—(U)

《Идешь, на меня похожий》(CC1, 177), 《Але 1》(CC1, 203), 《Я видела Вас три раза》(CC1, 214-215), 《Подруга 5》(CC1, 219), 《Подруга 10》(CC1, 223-224), 《Что видят они? — Пальто》(CC1, 236-237), 《И все вы идете в сестры》(CC1, 239), 《В тумане, синее ладана》(CC1, 241), 《Цыганская страсть разлуки!》(CC1, 247), 《Откуда такая нежность?》(CC1, 254-255), 《Ахматовой 11》(CC1, 308)

2)—U U—U—(U)(U)

《Подруга 16》(CC1, 227-228), 《Анне Ахматовой》(CC1, 234-235), 《В гибельном фолианте》(CC1, 244), 《Всюду бегут дороги》(CC1, 277-278), 《Стихи к Блоку 6》(CC1, 291-292)

3)U U—U U—U—(U)(U)

《Легкомыслие! — Милый грех》(CC1, 235), 《Голоса с их игрой сулящей》(CC1, 235), 《Спят трещотки и псы соседовы, — 》(CC1, 240), 《Собирая любимых в путь》(CC1, 253), 《Говорила мне бабка лютая》(CC1, 274), 《Стихи к Блоку 3》(CC1, 289-290), 《Ахматовой 6》(CC1, 306), 《Ахматовой 7》(CC1, 307)

4)U—U—U U—U—(U)

《Мне полюбить Вас не довелось》(CC1, 244-245), 《Даны мне были и голос любый》(CC1, 250), 《Бессонница 9》(CC1, 285)

5)U—U—U U—U U—U—(U)

《Я знаю правду! Все прежние правды — прочь!》(CC1, 245), 《Два солнца стынут — о Господи, пощади!—》(CC1, 246), 《Стихи к Блоку 8》(CC1, 293), 《Ахматовой 1》(CC1, 303)

6)U U—U—U U—U—(U)

《Не сегодня-завтра растает снег》(CC1, 256), 《Стихи к Блоку 5》(CC1, 291)

以上からもわかるように、すでにログエードはツヴェターエフにとって、「スタンダード」の地位を確立している。これらの韻律形は、単独で作品を支配する場合以外にも、他のログエードと組み合わせられるケース、あるいは、ヤンプ、ホレイなど、他の「オーソドックス」な韻律と併用されることもあり、その使用パターンは多岐に渡る。また、たとえば《Вы, идущие мимо меня》(CC1,179)は、3脚アナーペストで作られていると考えられるが、全16行のうち8行の第1音節に規格外の力点が付与され、—U—U U—U U—(U)というパターンが生じているため、ログエードに分類することも可能な、いわばマージナルな韻律形を持つ。

この他にも、ツヴェターエフはドーリニク(дольник)、タクトヴィーク(тактовик)、アクセント詩なども用いており、そのヴァリエーションの豊富さは目を見張るほどだが、\*27 意外なことに、純粋な「自由詩」にまで移

行することはほとんどない。前項で挙げた《Устиляют — мои — сени》《На крыльцо выхожу — слушаю》のように、脚韻を踏んだり特定の音節に必ずアクセントを置いたりすることで、ツヴェターエフはぎりぎりのところで定型に踏みとどまる。同様の例として、《Подруга 17》(CC1, 228), 《Стихи к Блоку 7》(CC1, 292), 《Ахматовой 10》(CC1, 308-309), 《Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес》(CC1, 317-318)などがある。

さて、オーソドックスな韻律を用いる場合でも、ツヴェターエフ特有の「癖」がしばしば顔を出す。

Быть в аду нам, сестры пыльные,  
Пить нам адскую смолу, —  
Нам, что каждою-то жилкою  
Пели Господу хвалу!

Нам, над люлькой да над прялкою  
Не клонившимся в ночи,  
Уносимым лодкой валкою  
Под полою епанчи.

В тонкие шелка китайские  
Разнаряженным с утра,  
Заводившим песни райские  
У разбойного костра.

(CC1, 248)

上に引用したのは、全6連のうちの前半3連である。この作品は4脚ホレイ、交替韻(ダクチリ韻、男性韻、ダクチリ韻、男性韻)で構成されているが、偶数行は第5音節の力点が規則正しくパスされるため、—U—UUU—というパターンが形成される。このように、2音節韻の力点、それも最後から2番目のそれを一つ抜かすことによって得られる独特の疾走感を、ツヴェターエフは非常に好んでいたようだ。たとえば、《Стихи о Москве 8》(CC1, 273)は3脚ヤンブで作られているが、後半へ進むにしたがって第4音節の力点がパスされる行が増え、最終的には、U—UUU—(U)という韻律へと変じてしまう。\*28

押韻のヴァリエーションも広がっている。不完全押韻などが積極的に用いられるようになり、また脚韻パターンも、従来の交替韻、囲み韻などのスタンダードな形の他に、連と連を跨いだ押韻なども行われている。たとえば《Подруга 10》(CC1, 223-224)では、ABCd-ABCd-EFGh-EFGh... (大文字は女性韻を、小文字は男性韻を表す)というパターンが見られるし、6行+2行+6行という連組みで書かれた《И другу на руку легло》(CC1, 320)は、aaBccB-aa-dEdEdd という凝った韻の踏み方だ。

また、次に引用した《Четрвертый год》(CC1, 264)では、脚韻だけではなく、行内韻(внутренняя рифма)にも挑戦している。

Четвертый <u>год</u> .	a
Глаза, как <u>лед</u> .	a
Брови уже роковые,	B
Сегодня впервые	B
С кремлевских <u>высот</u>	a
Наблюдаешь ты	
Ледо <u>ход</u> .	a

Льдины, льдины	
И купола.	
Звон золотой,	
Серебряный звон.	c
Руки скрещены,	
Рот нем.	d
Брови сдвинув — Наполеон! —	c
Ты созерцаешь — Кремль.	d

— Мама, куда — лед <u>идет</u> ?	a
— В <u>перед</u> , лебеденок.	E
Мимо дворцов, церквей, <u>ворот</u> —	a
В <u>перед</u> , лебеденок!	E

Синий	F
Взор — озабочен.	G
— Ты меня любишь, Марина?	F?
— Очень.	G
— Навсегда?	h
— Да.	h

Скоро — закат,	i
Скоро — назад:	i
Тебе — в детскую, мне —	
Письма читать дерзкие,	

Кусать <u>рот</u> .	a
А <u>лед</u>	a
Всё	
И <u>дет</u> .	a

複雑な連組みを持つこの作品は、各行の音節数が不揃いで、句またがりが多用されるため、それだけでも独特の間合いを持つことになるのだが、さらに、恣意的で入り組んだ韻の踏み方をしていることが、この不思議なハーモニーに彩りを加えている。それは、何か特定の効果を狙った計算づくのものであるというより、「即興演奏」的な所産であるようだ。ちなみにこの作品は1916年3月24日に書かれたものだが、この年の生神女福音祭(Благовещение)、すなわち旧暦3月25日前後は、ツヴェターエワの創作意欲がどうやら非常に高まっていた時期らしく、3月20日から3月31日までの間に詩人の筆からは実に11篇の作品が生まれている。そのうちの多くが上の作品と同様、比較的自由的な形式で書かれていることは、「即興性」に関する私たちの直感を裏付けるもののように思われる。そうした作品は、「即興的」であるがゆえに、ツヴェターエワの内なる音楽性や天性のリズム感が、より率直に反映されていると言えるかもしれない。

ところで、1926年に書かれた散文『批評をめぐる詩人』Поэт о критикеの中で、ツヴェターエワは次のように述べている。

私は、いつも何かに聴き従っている。それは、均等にではないけれど、いつも私の中で鳴り響き、指し示したり、命じたりする。それが指し示すときには、私は論争し、それが命じるときには、私は服従する。(中略)「指し示す」のは、詩へ向かう聴覚の道だ。聞こえるのは旋律であり、言葉は聞こえない。言葉は探すのである。

もっと左へ、あるいは右へ、もっと上へ、あるいは下へ、もっと速く、あるいは遅く、引き延ばせ、引きちぎれ——というのが私の耳の、ないしは私の耳への正確な指示である。私にとって、書くことは聴き入ることである。(中略)実際、私にはそもそもの初めから、作品の全体が与えられる。それは何かメロディーの、あるいはリズムの図絵のようなもので、今しも書きあげられてゆくその作品は(書き終わられるかどうかは、私には決してわからないのだが)、きつともうどこかで、正確に、そして完全に書かれてしまっているのだ。私はそれを再現しているだけである。(中略)正確に聞き取ること——それが私の仕事である。私の仕事は他にない。

(CC5, 285)

リズムや音に導かれて詩を「再現」という感覚は、卓越したリズム感を持っていたツヴェターエワならではのといえよう。\*29 彼女の作品において、「リズム」は極めて有機的に機能する。それは自在に転換し、ま

るでジャズの即興演奏のように、走り、うねり、立ち止まり、断続しつつ、微妙なニュアンスを映し出してゆく。その超絶的な韻律技巧は、1920年代の作品、とりわけポエマにおいて最大限に発揮されることになるのだが、『若き日の詩』『里程標 I』でもすでに、ツヴェターエフの韻律の魔術の片鱗が見て取れるだろう。上に検討してきた多彩な韻律パターンは、決してそれだけが独立して存在するものではない。それは、作品の意味的側面をサポートし、他の様々な要素と絡み合いながら、言葉のタペストリーを織りあげてゆくのである。その実例の一つ一つを取り上げることは到底不可能だが、ツヴェターエフ作品における「韻律」がいかに機能しているかを示す例のいくつかをここで指摘しておこう。次に挙げるのは、ピョートル・エフロンに捧げられた《П.Э. 1》(CC1, 204-207)の一節である。ここで作者は、初めて彼の家を訪れたときのことを回想している。

Многоэтажный, с видом скуки...  
Считаю окна, вот подъезд.  
Невольным жестом ищут руки  
На шее — крест.

退屈そうな顔をした いくつも階のある家  
窓を数える 入り口を見つけた  
思わず腕が  
首の——十字架を探す

Считаю серые ступени,  
Меня ведущие к огню.  
Нет времени для размышлений.  
Уже звоню.

わたしを炎へと導く  
灰色の階段を数える  
考えている暇などない  
もう呼び鈴を鳴らしてる

Я помню точно рокот грома  
И две руки свои, как лед.  
Я называю Вас. — Он дома,  
Сейчас придет.

雷鳴のうなりが聞こえた  
両の手は氷みたいだった  
あなたを呼んでもらう「家におります  
今参りますわ」

---

Пусть с юностью уносят годы  
Все незабвенное с собой. —  
Я буду помнить все разводы  
Цветных обоев.

月日が若さと  
忘れがたいすべてのものを連れ去っても——  
わたしは忘れないだろう あの壁紙の  
花模様のひとつひとつを

И бисерки абажура,  
И шум каких-то голосов,  
И эти виды Порт-Артура,  
И стук часов.

そしてランプシェードのビーズと  
誰かの話し声  
それにポート・アーサーのスケッチと  
時計の動く音を

Миг, длительный по крайней мере —	1秒が少なくとも——
Как час. Но вот шаги вдали.	1時間のように、ほら、遠くで足音が
Скрип раскрывающейся двери —	開く扉の軌み——
И Вы вошли.	そしてあなたが入ってきた

---

「彼」の家を探し、階段を上り、家の中へ入り、部屋で彼を待つ。そしてついに彼が入ってくる……。彼と会うまでの「わたし」の緊張感が次第に高まってくる様子は、「両の手は氷みたいだった」「1秒が1時間のように」といった表現からも伝わってくるが、韻律もまたそうした緊張感を裏打ちしている。この作品は、各連の1～3行めが4脚ヤンブ、4行目が2脚ヤンブという、オーソドックスな詩形で書かれており、ほとんど破格もないのだが、ここに引用した最後の連の1行目と3行目の第1音節に、本来ないはずのアクセントが付与されていることに注目されたい(そのため、1行目にはスポンデイが生じていることにも注意しよう)。淡々と積み重ねられてきたヤンブのリズムは、ここで急ブレーキをかけられる。高まる「わたし」の鼓動と呼応しているかのようなスポンデイ。ダッシュによる「引き延ばし」もまた、緊迫感を強め、「わたし」をじらす。——「そしてあなたが入ってきた」……。

その後、作品は再び通常のヤンブに戻り、淡々とした回想が続けられる。この規格外の力点は、明らかに「わたし」の感情と連動している。後にも触れるように、ツヴェターエフは何か強調したい時、感情が高まった時、第1音節にアクセントを置いてこれを際立たせる癖があるのだが、上に挙げた作品もその一例といえよう。

あるいは、すでに本章第1節第3項で引用した《Подруга 2》も、感情と韻律の連動という点で興味深い。

Под лаской плюшевого пледа  
 Вчерашний вызываю сон.  
 \*Что это было? — Чья победа? —  
 \*Кто побежден?

\*Всё передумываю снова,  
 \*Всем перемычиваюсь вновь.  
 \*В том, для чего не знаю слова,  
 Была ль любовь?

\*Кто был охотник? — Кто — добыча?  
 Всё дьявольски-наоборот!  
 Что понял, длительно мурлыча,

Сибирский кот?

\*В том поединке своеволий

\*Кто, в чьей руке был только мяч?

Чье сердце — Ваше ли, мое ли

Летело вскачь?

И все-таки — что ж это было?

Чего так хочется и жаль?

\*Так и не знаю: победила ль?

Побеждена ль?

この作品は、各連の1～3行目が4脚ヤンブ、4行目が2脚ヤンブで構成され、脚韻は交替韻(AbAb)という、非常にオーソドックスな形をしているように見える。しかし、\*印で示した行では、第2音節に力点がなく、第1音節の方が強く読まれるため、—U—U—U—(U)というログエード(私たちの分類によれば「タイプ2」の)、ないしは—UU—という別のリズムが生まれている。さらに注意深く観察してみよう。作品は、何の変哲もない4脚ヤンブで始まる。「ピロートの肩掛けにくるまり／昨日の夢を呼び起こす」という冒頭の2行の後で、突如「わたし」の感情が乱れる。「あれは何だったの?——誰の勝ちだったの?——／誰が負かされたの?」。予期せぬログエードが現れるのは、まさにこの場面だ。この後、作品はヤンブとログエードの間を揺れ続ける。最後の1行“Побеждена ль?”は、第1音節にも第2音節にも力点のない、どっちつかずの曖昧な形だ。13ものクエスチョン・マークを連ねて自問自答を繰り返す「わたし」の姿を、不安定な韻律は忠実に映し出している。それはまさに、「私の中で鳴り響く旋律」を、詩人が「正確に聞き取り」、「再現」した結果だったのではなかろうか。



### 第三章 1917～1922年

#### ——詩人の手仕事——

##### I 詩人と革命

Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес,  
Оттого что лес — моя колыбель, и могила — лес,  
Оттого что я на земле стою — лишь одной ногой,  
Оттого что я тебе спою — как никто другой.

Я тебя отвоюю у всех времен, у всех ночей,  
У всех золотых знамен, у всех мечей,  
Я ключи закину и псов прогоню с крыльца —  
Оттого что в земной ночи я вернее пса.

Я тебя отвоюю у всех других — у той, одной,  
Ты не будешь ничей жених, я — ничьей женой,  
И в последнем споре возьму тебя — замолчи! —  
У того, с которым Иаков стоял в ночи.

わたしはあなたを奪い取る すべての大地から すべての空から  
なぜって森がわたしのゆりかごで わたしの墓は森だから  
なぜってわたしは片足だけで この地面に立っているから  
なぜってわたしはあなたのために だれにも真似のできない歌を歌うから

わたしはあなたを奪い取る すべての時代から すべての夜から  
すべての黄金の旗の下から すべての剣から  
鍵を放り捨て 犬を軒から追い払う——  
なぜって地上の夜で わたしは犬より忠実だから

わたしはあなたを奪い取る すべての者から——彼女から  
あなたはだれの花婿にもならないし わたしはだれの妻にもならない  
そして最後の争いでも わたしはおまえを奪うのだ——お黙りなさい！——  
夜、ヤコブのそばにいたあの者から

(CC1, 317-318)

1916年8月15日に書かれたこの作品を捧げられた相手は、ニコジム・プルツェール＝サルナという。このようななんとも熱烈な詩行をツヴェターエフにインスパイアしたこの人物(ポーランド系ロシア人で、当時ベルリンの商社のモスクワ支社に勤めていた)は、おそらくはパルノークの次に彼女が心を奪われた相手であり、詩人自身の言葉を信じるのなら、詩集『里程標 I』に収められた作品のうち、7月2日付《Руки даны мне — протягивать каждому обе》(CC1, 309)以降のすべての作品が彼に捧げられている。2章3節1項でとりあげた作品「運命は音もたてずにやって来る」で描かれていた、運命のように詩人の家を訪れた「ある人」というのも、おそらくはプルツェール＝サルナを指しているものと思われる。「私というこの難しい代物を愛することのできた人」(Неизд., 568)とツヴェターエフに言わしめた彼は、いわば『里程標 I』の影の主役ともいべき重要な存在であるが、ツヴェターエフとの交流の詳細やその人物像についてはほとんど知られていない。その息子ユーリーですら、80年代に入ってツヴェターエフ研究者がコンタクトを求めてくるまで、父親と詩人との関係について全く知らなかったという。\*1 彼に宛てた書簡なども公開されていないが、捧げられた作品のトーンや、当時の日記からの抜粋で構成されたエッセイ『愛について』О любви(1918-19)の記述などから推察すると、プルツェール＝サルナ関係の資料もまた、アルヒーフに眠っている可能性が充分にある。

『里程標 I』以後も、少なからぬ作品がプルツェール＝サルナに捧げられていると考えられている。一方で、この「放蕩息子」はあながち「家」をなおざりにしてしまったわけでもなかった。1917年4月13日には次女イリーナ——またしても待望の「息子」ではなかったのだが——が誕生し、また、士官学校を終えた夫エフロンが従軍する際には、病弱な彼が歩兵部隊に配属されないよう、知人の将軍に働きかけてくれとマクス・ヴォローシンに依頼してもいる。「親愛なるマクス、もしできれば、今すぐお願い。私はセリョージャの運命が恐ろしくてならないのです。——なんにしても重砲兵隊なら、どこであれ歩兵よりはましです」(CC6, 60)。

いずれにしても、概してマリーナ・ツヴェターエフの1917年は、驚くほど静かに明けたといっていよう。出産を間近に控えてはいたが、詩作のペースも変わることはなかった。伝説の放蕩者ドン・ジュアンをモチーフにした連作に取り組み始めたのもちょうどこの頃である。しかし、詩人の与り知らぬところで、歴史は着実に動いていた。2月、——ツヴェターエフが連作「ドン・ジュアン」の4篇目を書き上げた直後に——首都ペトログラードで起きた市民や兵士の暴動は、瞬く間に全市に広がる。ほんの10日間のうちに皇帝ニコライ二世は退位に追い込まれ、これをもってロマノフ王朝と帝政ロシアの歴史に終止符が打たれたのだった。代わって、ケレンスキーを首班とする臨時政府が発足し、しばらくはボリシェヴィキ主導のソヴィエトと並立する二重権力状態が続くことになる。いわゆる「2月革命」である。

さしものツヴェターエフも、今度ばかりは無関係を決め込んでいるわけにはいかなかった。「革命」という社会的事件に対して反応したおそらく初めての作品は、3月2日に書かれた次のものである。

Над церковкой — голубые облака,  
Крик вороний...  
И проходят — цвета пепла и песка —  
Революционные войска.

教会の上に——青い雲  
鳥の叫び……  
そして革命の軍勢が——灰と砂の色をして——  
通り過ぎてゆく

Ох ты барская, ты царская моя тоска!

ああ、貴族の、王の悲しみよ！

Нету лиц у них и нет имен, —

彼らには顔も名もない——

Песен нету!

歌もない！

Заблудился ты, кремлевский звон,

クレムリンの鐘の音は道に迷ってしまった

В этом ветреном лесу знамен.

風吹くこの旗の森で

Помолись, Москва, ложись, Москва, на вечный сон!   モスクワよ、祈れ、モスクワよ、横たわれ

永遠の眠りに！

(CC1, 339)

革命に際して、ツヴェターエフはほとんど直感的に、それが個の「顔」を抑圧するものであると感じとっていたようである。革命の軍勢には「顔」も「名」も「歌」もない、という一節には、そうした彼女の不吉な予感が現れている。「予感」ばかりではなく、社会情勢の変化は実際に詩人の生活にも影響を与え始めていた。4月29日、イリーナを出産した病院から夫の姉エリザヴェータに宛てて出した手紙の中で、ツヴェターエフは貸してあったお金を緊急に返してくれるよう彼女に頼んでいる。「親愛なるリーレニカ！ お願いがあります。貸していたお金を今すぐ返してもらえないかしら？ 4月が70ルーブリ、3月が24ルーブリ(70ルーブリから、あなたがセリョージャに貸した46ルーブリを引いた分)、そして2月が1ルーブリ(18ルーブル貸しがあったでしょう？ 二人で精算したのを覚えてるわよね？ あなたは10ルーブリずつ2回に分けて払ってくれて、あと私が牛乳代を立て替えてあるので、2月分は差し引き1ルーブリ。1コペイカももらさずメモしてるんです。家に帰ったら見せてあげるわ)の計95ルーブリ。大きな出費が必要になったのです。80ルーブリというとてもない税金に、部屋代、お手伝いさんの給料、ここでのチップ代(約35ルーブリ)、それから、もし4日までによくならなければ、あと2週間分、25ルーブリが必要になるかもしれません。でも、私にはお金を借りられるような人はいないのです。ニコジム(※プルツェール＝サルナ)には100ルーブル借りたままになっているし」。この書簡からすると、どうやら詩人は意外にも几帳面なところも持ち合わせていたらしい。彼女はさらに続けて、夏の間だけ自宅の客間を賃貸しする手配を義姉に依頼している。「条件は、部屋代を先払いしてもらふこと(いつも)、それから、電話は午後4時以降のみ。でないと、またお手伝いさんが階段を飛んでくることになるから。それと、絶対に男の人に貸すこと。女の人だと一日中台所に入り浸るだろうし、どうせ男を10人でも家に引っ張り込むでしょうから」(CC6, 92-93)。

部屋を貸すという計画は、この先の生活に対するツヴェターエフの不安感を物語っている。彼女の予感は次第に現実のものとなっていった。8月、ヴォローシンに宛てた手紙で、ツヴェターエフはこの旧友に思わず愚痴をこぼしている。「今日はとても忙しい一日でした。みんなくだらない雑用です。モスクワでの生活は死ぬほどたいへん。フェオドシアへ脱出したくてたまらないわ！」(CC6, 60)。

さて、ケレンスキー政府とボリシェヴィキは、初めのうちこそ協調する姿勢を見せていたものの、二重権力体制の中で両者の対立は日毎に激化した。亡命先から帰国したレーニンは、いわゆる「四月テーゼ」を発表し、臨時政府との対決とプロレタリア革命への移行を呼びかける。国中が殺気立ち、騒然としていた。「友よ、わたしたちの国を——／悪しき目とよからぬ時が君臨している」(CC1, 355)。レーニンらの指導の下、ついにボリシェヴィキがペトログラードで武装蜂起を決行し、臨時政府を打倒して社会主義政権を樹立した

のは、1917年10月24日のことである。

十月革命時、ツヴェターエフは家族とは別に、一人フェオドシアにいた。革命のニュースを知ると、彼女は慌ただしくモスクワの家族のもとへと向かう。列車の中で夫の安否を気遣いながら記したメモから成るドキュメント『車中の十月革命』*Октябрь в вагоне*(1917)は、あまりにも有名だ。「この二日半というもの、何も口にしていない(喉がしめつけられて)。兵士たちが新聞を持ってくる。ピンク色の紙に——『クレムリンと記念碑はみな爆破された……第56連隊……降伏を拒否した下士官、士官ともども建物は爆破……死者16000人……』。次の駅では25000人になっていた。黙って煙草を吸う。一緒に乗っていた者たちは、一人、また一人と元へ戻る列車に乗り換えてゆく。(中略)大事なのは、あなた、あなただけ。(中略)もしも神が奇跡を起こしてあなたを生き延びさせてくれたなら、私は犬のようにあなたについてゆきます」(CC4, 418-419)。

幸いなことに、「第56連隊」の少尉補として軍務についていたエフロンも、そして二人の娘たちも無事であった。しかし、本当の困難に直面するのはこれからだった。エフロンは反革命軍に志願するためフェオドシアへ向かう。ツヴェターエフも彼に付き添い、3週間ほど当地に滞在したが、11月末には再びモスクワに戻っている。しばらくはフェオドシアの夫に手紙や差し入れなどを送ることもできたようだが、やがて内戦のために南北の交通が分断され、音信不通のままエフロンは消息を断つ。\*2

革命下のモスクワで二人の娘を養うことは、ツヴェターエフでなくとも容易ではなかったろう。裕福な家庭に育ち、経済的な苦勞を知らなかったこの女性詩人は、慢性的な物資の不足と飢餓に直面し、慣れない買い出しや食糧の確保に奔走する羽目になる。1918年11月には、(あまり気の進まない様子ではあったが)民族問題人民委員部、通称《*Наркомнац*》に勤めることになった。彼女が定職についたのは、これが最初で最後のことである。

詩人として自由な生活をしてきた彼女にとって、役所勤め(とはいえ、その仕事はスクラップや目録作成のような、ごく簡単なものであったのだが)はさぞや苦痛だったろう。ツヴェターエフの仕事ぶりがどのようなものであったかは、想像に難くない。新聞記事の誤植を見つけ、脇に皮肉たっぷりのコメントを書き込んでみたり、仕事をしているふりをしながらこっそり戯曲を執筆するかと思えば、挙げ句の果てには職場の備品を失敬してもいる。当時ツヴェターエフが記していた覚え書き(後にエッセイ『*地上の徴*』*Земные приметы*としてその一部が公刊されることになる)には、次のような誇らしげな記述が残されている。「人民委員部での私の戦利品。罫線の入った素晴らしいノート2冊(黄色くて光沢がある)、ペン1箱、イギリス製の赤インク1瓶。それを使って書いてます」(CC4,522)。\*3 もっとも、こうした「戦利品」も詩人をこの退屈な職場に引き留めることはできなかったようで、翌1919年4月には早くも職場を放棄している。ツヴェターエフの短い役所暮らしについては、『私の就職』*Мои службы*(1918-1919)と題されたエッセイの中でユーモアを込めて回想されているが、彼女自身の言葉によれば、『目録』から逃げ出したのは、私ではなく足なのだ！(中略)これぞまさに本能というものである」(CC4, 474)。

革命下の生活は苦しかった。治安も悪く、危うく強盗に襲われかけたことさえあった(CC4, 488-489)。にもかかわらずこの頃のツヴェターエフは、ますます旺盛な創作力を発揮している。革命をテーマにした作品も少なくないが、むしろ自己の内面や世界観を鮮やかに映し出したものに秀作が多い。

Поступь легкая моя,  
— Чистой совести примета —  
Поступь легкая моя,  
Песня звонкая моя —

軽やかなわたしの足どり  
——それは曇りない良心の徴——  
軽やかなわたしの足どり  
響きわたるわたしの唄

Бог меня одну поставил  
Посреди большого света.  
— Ты не женщина, а птица,  
Посему — летай и пой.

神は広い世界のただ中に  
わたしを一人で立たしめた  
「おまえは女ではない、鳥なのだ  
されば——飛べ、そして唄え」

(CC1, 436)

上の作品が書かれたのは1918年11月1日。夫からの便りも途絶え、生活のためにやむを得ず人民委員部に勤めるようになるのはそのわずか3週間あまり後のことだ。しかし、そのような困苦をものともせず、詩人は「飛び、そして唄う」。

日常の雑事に追われる中で彼女の創作意欲を大いに刺激したのが、いわゆる「第3スタジオ」と呼ばれる若手演劇集団の俳優や演出家たちとの交流だった。モスクワ芸術座の若手俳優らを母体とするこの研究劇場は、スタニスラフスキー流リアリズム演劇に不満を抱き、「真の演劇性の復活」を求めるエフゲーニー・ワフタンゴフが中心となって発足した。第3スタジオの俳優でもあった作家パーヴェル・アントコリスキー、同じく第3スタジオの看板俳優ユーリー・ザヴァツキー（同劇場のヒット作『トゥーランドット姫』のカラフ王子役で一躍名を馳せ、ソヴィエト時代には演出家として広く知られることになる）、やはり同スタジオの役者だったウラジーミル・アレクセーエフやソフィヤ・ホリデイ（ドストエフスキーを脚色した一人芝居『白夜』のヒロイン役で評判を博した）との交友は、自伝エッセイ『ソーネチカ物語』の中で生き生きと描かれている。ツヴェターエワが戯曲の執筆に手を染めるようになったのは、こうした役者たちとの交流に触発されてのことだ（その中には、例の職場で「こっそりと」書かれたものもある）。また、かつて近衛隊の将校を務め、後にモスクワ芸術座の俳優に転じ、さらには演劇学校で礼儀法を教える教師として若手俳優たちの敬意を集めていたアレクセイ・スターホヴィチが1919年3月に自殺した事件は、ツヴェターエワに大きな衝撃を与えた。失われつつある古き良き時代の価値観を保ち続け、時代の変化に抗して自ら死を選んだこの老優の存在は、転変する歴史の流れを象徴するものと彼女には思われた。＊4

1919年4月に人民委員部を辞め、再び「無職」となったツヴェターエワだが、今後の生活を憂えるよりも、むしろ清々したような感さもある。第3スタジオの役者たち、とりわけアレクセーエフと“ソーネチカ”・ホリデイはしばしばツヴェターエワ宅を訪れ、夜を徹して文学談義や恋愛論などに熱中した。わずかなパンや食糧を友人たちと分け合う一方で、（当時の知人らの回想によれば）よその家から本やパンをくすねたり、借りていた家具を勝手に売ってしまったこともあったという（Швейцер, 1988:242）。長女のアリアドナと買い出しに出かける時は、次女のイリーナは勝手に歩き回らないよう椅子に縛りつけられた（CC4, 536）。部屋の中は乱雑を極め、訪れる者たちを当惑させることもまれではなかったが、ツヴェターエワ本人はさして気にする様子もなかったようである。

Чердачный дворец мой, дворцовый чердак!	屋根裏の宮殿、宮殿の屋根裏でございます！
Взойдите. Гора рукописных бумаг...	お上がり下さい 原稿山でございます……
Так. — Руку! — Держите направо, —	さてと——お手をどうぞ！ ——右へお進み下さい——
Здесь лужа от крыши дырявой.	こちらは雨漏り屋根の水溜まりでございます
Теперь полюбуйтесь, воссев на сундук,	長持ちにお掛けになったら さあごゆるりとご覧あれ
Какую мне Фландрию вывел паук.	蜘蛛の作ったフランドル編みを
Не слушайте толков досужих,	女にレースは要らないだなんて
Что женщина — может без кружев!	まこと暇人のたわ言でございます！
Ну-с, перечень наших чердачных чудес:	さてさて屋根裏の奇跡といえば
Здесь нас посещают и ангел, и бес,	ここには天使も悪魔も
И тот, кто обоих превыше.	天使よりも悪魔よりもお偉い方もおいでになる
Недолго ведь с неба — на крышу!	なんたって天から屋根はすぐでございますから！
Вам дети мои — два чердачных царька,	それではわたしの子供——二人の屋根裏の王子たちが
С веселою музой моею, — пока	我が陽気なミュージとともに
Вам призрачный ужин согрею, —	——わたくしがみなさま方に
Покажут мою эмпирею.	透明な夕飯を温めている間に—— わたくしめの天上界をご案内いたします
— А что с Вами будет, как выйдут дрова? 「ところで薪が尽きたらどうなさるおつもりで？」	
— Дрова? Но на то у поэта — слова	「薪ですって? そのために詩人はいつも
Всегда — огневые — в запасе!	言葉——燃えるような——を蓄えているのでございます！
Нам нынешний год не опасен...	こんなご時勢だって わたしどもには恐ろしくありません…」
От века поэтовы корки черствы,	いにしえより詩人のパンは干涸らびてるもの
И дела нам нету до красной Москвы!	わたくしどもに赤いモスクワなど関係ございませぬ！
Глядите: от края — до края —	ご覧なさい 端から端まで
Вот наша Москва — голубая!	われらがモスクワは青々としております！
А если уж слишком поэта доймают	とはいえモスクワの19年が 疫病のこの年が
Московский, чумной, девятнадцатый год, —	あんまり詩人をいたぶるのなら——
Что ж, — мы проживем и без хлеба!	なあに、大丈夫、パンがなくても！
Недолго ведь с крыши — на небо.	なんといつても屋根から天はすぐでございますから

1919年10月

(CC1, 488-489)

自らの窮乏を笑い飛ばすだけの余裕がまだこの時のツヴェターエフにはあったようだ。しかし、1920年2月、養育施設に預けてあった次女イリーナが餓死した——マラリヤにかかった長女アリアードナをつきつきりで看病していた最中の出来事だった——ことは、次第に深まりつつあった閉塞感を一気に加速させた。イリーナは姉に比べて成長が遅く、どちらかといえば顧みられないことの多い子だったが、この時ばかりはさすがにツヴェターエフも激しく自分を責め、またそれと同時に根拠のない非難を周囲に向けてもいる。「すべては私のアヴァンチュリズムと、困難に対する軽率さ、そして私が健康で、恐ろしいほど何でも我慢できてしまうのがいけなかったのです。自分が楽な時には、人がつらいというのがわからないから」(1920年2月7/20日付B. スヴァギンツェフ、A. エロフェーエフ宛書簡より。CC6, 153)。「リーリヤとヴェーラ(※共にエフロン姉)はモスクワで働いていて、元気です。私の子供たちに対する彼女たちの非人間的な振る舞いが原因で、私はしばらく前から彼女たちとは交流を断っています。というのも、私が嫌いなものだから、わざとイリーナを施設に預けさせて飢え死にさせたのです。本当です。証人もたくさんいます」(1921年露暦3月14日M. ヴォローシン宛書簡より。CC6, 64)。これらの矛盾した発言からツヴェターエフの真意を読み取することは難しい。おそらくは、わが子を失うという出来事を、彼女自身きちんと整理して受けとめることができずにいたのだろう。「わたしにはまださっぱり理解できない／わたしの子が地の下にいるということが」(CC1, 518)……。

ところで、「革命」に対するツヴェターエフの政治的立場を語ることは、実はそれほど容易ではない。かの『白鳥の陣営』『ペレコープ』の作者であり、白軍に身を投じた夫を持つ亡命者であるという経歴は、ソヴィエト文壇で彼女を復権させる際に大きな障害となってきた。詩人の遺児アリアードナ・エフロンや妹アナスタシヤ・ツヴェターエフが回想記を著すにあたって、ことさらにツヴェターエフの「反革命」的言動を素通りし、彼女が亡命したことは政治的無知ゆえの「誤り」であったと強調したのは周知の事実である。一方、ソ連崩壊後は逆に、「白軍の年代記作者」としての彼女の「先見性」がことさらに持ち上げられることになる。1996年、モスクワのマリーナ・ツヴェターエフ記念館で行われた第4回国際シンポジウムの主題は『白鳥の陣営』『ペレコープ』『裏街』だったが、詩人の創作とはまるで関係のない、単なる白軍史にまつわる報告がいくつか見受けられたのは象徴的といえよう(「20世紀軍事史家の目から見た義勇軍」「イタリアにおける白系亡命」などなど)。\*5

実際、1920年12月にブリューソフが主催した「女性詩人の夕べ」に招かれた時には、ツヴェターエフは兵隊用のベルトとバッグ(それらは消息不明の夫のものだった)を身につけて壇上に上がり、『白鳥の陣営』からの自作を次々と朗読したという(この時の模様は、エッセイ『労働の英雄』の中で詳しく描かれている。CC4, 43-45)。後のスターリン時代のような「粛清」はまだ始まっていなかったとはいえ、ソヴィエト政権下の首都で、それは極めて挑発的な行為だったはずである。こうした言動には、確かにツヴェターエフお得意の「アヴァンチュリズム」の一端が感じられる。しかし同時に、先に触れた『車中の十月革命』は、実に次のような記述で締めくくられているのだ。「暴動の時以来、アーリヤ(※長女アリアードナ)はこう祈るようになった。

『神様、どうかマリーナを、セリョージャを、イリーナを、リューバを、アンドリューシャを、兵隊さんとそうでない人を、ロシア人とそうでない人を、フランス人とそうでない人を、元気な人とそうでない人を——知っている人も、そうでない人も、そのみんなを助け、お赦し下さい』(CC4, 426)。また、『白鳥の陣営』——白軍を「賛美」したとされる——に収められた作品の中には次のような一節を見ることができる。

Белый был — красным стал:  
Кровь обагрила.  
Красным был — белый стал:  
Смерть побелила.

白かった者は——赤くなった  
血に染まったのだ  
赤かった者は——白くなった  
死に染まったのだ

.....

.....

И справа и слева  
И сзади и прямо  
И красный и белый:  
— Мама!

右を向いても左を向いても  
後ろを向いても前を向いても  
赤くても白くても  
叫ぶ言葉は「母さん！」

(CC1, 576)

このような、非政治的、反イデオロギー的な発言の方がむしろ、「あわれな鳥の子」に祝福を与え、「神よりも天使たち」を——翼のある者も、ない者も——愛したツヴェターエワにはふさわしいもののように思われる。であるからこそ、

Есть в стане моем — офицерская прямоть, わたしの体は士官のようにぴんと伸び  
Есть в ребрах моих — офицерская честь. わたしの肋は士官のように誇り高い  
На всякую муку иду не упрямясь: いかな苦しみにも胸を張り進んでゆく  
Терпенье солдатское есть! 兵卒のように粘り強い！

.....

.....

И так мое сердце над Рэ-сэ-фэ-сэром  
Скрежешет — корми-не корми!—  
Как будто сама я была офицером  
В Октябрьские смертные дни.

そしてこの心臓は歯ざしりするのだ  
「P C Φ C P」の上で——何を食わされようとも！——  
まるであの10月の死の日々に  
わたし自身 士官であったかのように

(CC1, 565-566)

といった、露骨に「反革命的」な作品の傍らに、ツヴェターエワは誇らしげに次のようなコメントを書き記すの



である。「この詩はモスクワでは『赤軍士官のやつ』と呼ばれ、1年半の間というものの、どの朗読会でも軍学校生徒たちのリクエストがあり、読むたびにそれは大好評を博した」。軍学校生徒らの心を捉えたのは、その力強いリズムと音——マヤコフスキーを彷彿とさせる——だったのだろうか。自分の作品を求める聴衆の声と、朗読されるたびに湧き起こる盛大な拍手は、時代によって左右されるイデオロギーを超えた「言葉そのものの力」をツヴェターエワに実感させ、彼女に大きな自信を与えたはずである。

1921年7月、思いがけない手紙がツヴェターエワのもとに届いた。3年半というものの生き別れになっていた夫エフロンが、ペレコープ陥落後に脱出した先のコンスタンチノーポリから便りをよこしたのである。

В сокровищницу	真夜中の奥深く
Полуночных глубин	宝箱の中へ
Недрогнувшую	震えぬよう
Опускаю ладонь.	掌をおろす

Меж водорослей —	海藻の間には——
Ни приметы его!	影も形もない！
Сокровища нету	わたしの宝は
В морях — моего!	海にはいない！

В заоблачную	雲の向こうの
Песнопенную высь —	唄う彼方へ——
Двумолнием	ふた筋の稲妻となって
Осмелеваюсь — и вот	飛び込もうか——と、その時

Мне жаворонок	空から雲雀が
Обронил с высоты —	便りを落とした——
Что за морем ты,	あなたは海の向こうにいるって
Не за облаком ты!	雲の向こうじゃないって！

（《Благая весть 1》 CC2, 44）

多くの亡命者が辿ったのと同じように、その後エフロンはコンスタンチノーポリからさらに西へと脱出し、当時のヨーロッパにおける亡命ロシア人の拠点の一つだったプラハに居を定めた。幼い頃から外国暮らしに慣れていたツヴェターエワが、夫のいる国外への移住を考えるようになったのは、ごく当然のことだろう。折しも1921年8月、尊敬してやまない詩人アレクサンドル・ブロックが病死する。また、同月、ニコライ・

グリヨフが「反革命」の罪状で逮捕、銃殺された事件は、同時代の作家たちに大きな衝撃を与えた。その後、アフマートワ——当時ツヴェターエフが最も敬愛する詩人の一人だった——が自殺したという噂が流れ、ツヴェターエフはこれにひどく心を痛めたという。不穏な空気が社会を覆い始めていた。パリモンやヴァチェスラフ・イワーノフら、親交のあった詩人たちが次々と国を離れたことも、ツヴェターエフが亡命への決意を固める一因であったかもしれない。内戦で荒廃しきった国内経済は、ネップ(新経済政策)への転換によって活気を呈し始めたかに見えたが、それが表面的な「バブル」にすぎないことをツヴェターエフは敏感に感じとっていた。「モスクワはおぞましい限り。まるで脂肪の塊、膿腫です。アルバートには54も食料品店が立ち並び、建物という建物が食料品を吐き出しています。ここ3週間のうちに、全部で850の食料品店ができたのです。トヴェルスカヤには、《L'Estomac》(胃袋)っていう店ができました。本当よ！ 人々も店と似てます。お金を出さなきゃ何もくれない。合言葉は、『容赦なし』です。誰も他人のことなんておかまいなし。親愛なるマクス、私はひがんでるんじゃないのよ。もしも何百万ルーブリ持ってたって、私はやっぱり腿肉のハムなんて買わないわ。どれもこれも血の匂いがします。飢えている人は大勢いるのに、そういう人々は穴ぐらやあばら屋にひそんでいて、見てくれだけが光り輝いているのです」(CC6, 66-67)。

「鉄のカーテン」によって東西が分断された後の時代とは違って、当時は国外への移住や旅行に対する規制も比較的緩やかだった。多くの作家が亡命し、また、一時期国外で過ごした後、再びソ連に帰国する者もいた。ツヴェターエフにしても、「亡命」を決意したとはいえ、果たしてそれがどれほど長く続くのか、あるいはもう二度とソヴィエト・ロシアには戻らないつもりだったのか、この時点ではっきりと結論を出していたかどうかは、必ずしも定かではない。いずれにせよ、1922年5月、ツヴェターエフ母娘はモスクワを発ち、2カ月半ほどベルリンに滞在した後、夫の待つプラハへと移住したのだった。かつて革命のさなか、「犬のようにあなたについてゆく」と誓った自らの言葉を、かくしてツヴェターエフはたがうことなく実行したのである。

## II 詩人の手仕事

1917年から亡命するまでの約5年半のうちに書かれた膨大な作品は、いくつかの詩集に分けて発表されている。1920年までの作品のうち、革命や白軍をテーマに扱ったものは『白鳥の陣営』Лебединый стан(生前は発表されず。1957年、ミュンヘンでグレープ・ストルーヴェの編集により初公開)にまとめられ、それ以外の作品は『里程標 II』Версты II(モスクワ、1922年)に収められた。1916年から1921年までに書かれたブローク絡みの作品は、『ブロークに捧ぐ』Стихи к Блоку(ベルリン、1922年)と題されて発表されている。生き別れになったエフロンに捧げた連作「別れ」は、ポエマ『朱の馬』На красном коне(1921)と合わせて小詩集『別れ』Разлука(ベルリン、1922年)として出版された。また、連作やポエマなどによる12部構成(幼い娘アリアードナが書いた詩も含む)の『プシュケー』Психея(ベルリン、1923年)は、76篇のうち52篇が他詩集と重複しているが、ツヴェターエフの多彩な作品がテーマ別に整理されており、詩人の没後に作品集を編纂する際にも大きな助けとなってきた。1921年から亡命するまでの作品は、概ね『手仕事』Ремесло(ベルリン、モスクワ、1923年)にまとめられている。これほど短期間の間にこれほど多くの詩集を出版しながら、なおまだこれらの作品集に収められなかった作品も数多い。また、戯曲や手記などの散文作品に取り組むようになったのも革命後からである。

革命という大事件を経たこの時期の作品は、多種多様を極める。ごく私的なテーマに限られていた従来の作品と比べると、文体的な広がりはもとより、「詩人」という存在の社会性の自覚、あるいは独特の倫理観なども作品に現れるようになる。この頃のツヴェターエワは、聖書などの古典や、フォークロア、歴史的事件などをポドテキストとして用いることによって、いわゆるインターテクスチュアリティの可能性にも目覚め始めている。20年代のポエマなどに見られる哲学的な深みは、こうした種々の先行テキストを駆使する訓練を経て生まれたものである。また、『里程標 I』に至るまでに試みられてきた様々な詩的技法は、この段階において一気に開花すると言ってよかろう。かなり実験的な手法も見られるが、それらは違和感なく作品中に溶け込み、ツヴェターエワの詩人としての熟達ぶりを示す。と同時に、『手仕事』あたりからは、一読しただけでは理解不能な作品や語法なども目につくようになってくる。

以下では、とりわけ特徴的な技法を取り上げて、これを分析する。

## 1 マリーナ・ツヴェターエワの詩的文法

### A 文法カテゴリーへの挑戦

#### a) 複合名詞

初期詩集においてツヴェターエワが複合形容詞を多用していたことはすでに述べた。その後、一端は影をひそめていたこの偏愛ぶりは、革命後に再び復活することになる。“змееволосый”(CC2, 67)“звездочитый”(CC2, 67) など、すぐにイメージを把握できる類のものもあるが、“лавроиссеченный”(CC2, 82)“сокол-перерезанный”(CC2, 95)“ворко-клекочущий”(CC2, 105)など、文脈に即して捉えなければ理解不可能なオケイジョナル(臨時的)な用法も多い。たとえば以下の例を見てみよう。

В ворко-клекочущий зоркий круг —

Голуби встреч и орлы разлук.

Ветвь или меч

Примешь из рук?

В щебете встреч —

Дребезг разлук.

(《Сугробы 5》 CC2, 105)

“воркотать”(鳩がくーくー鳴く)“клекотать”(猛禽類が鳴く)という動詞を元にして作られた複合形容詞“ворко-клекочущий”は、「出会いという鳩」と「別れという鷲」が表裏一体のものであることを表現している。訳出は到底不可能であり、またこの語が用いられている例は、この作品以外には見当たらない。\*6 「出

会いのさえずりの中に——／別れの碎ける音がする』という一節を伴わなければ、この語はまるで意味をなさないはずだ。

よく知られた次の作品も、かなり意識的で手の込んだ複合形容詞が用いられている一例である。

Так плыли: голова и лира,  
Вниз, в отступающую даль.  
И лира уверяла: мира!  
А губы повторяли: жаль!

Крово-серебряный, серебро-  
Кровавый след двойной лия,  
Вдоль обмирающего Гебра —  
Брат нежный мой, сестра моя!

.....

Вдаль-зыблящимся изголовьем  
Сдвигаемые как венцом —  
Не лира ль истекает кровью?  
Не волосы ли — серебром?

(CC2, 68)

まずはこの作品が、ギリシア神話中に描かれるオルフェウスの末路(冥界からエウリディケを取り戻すのに失敗した後、彼はバッカスの巫女たちに惨殺される。女たちはオルフェウスの四肢を切断し、その頭と豎琴をヘブル川に投げ込む)に基づいていることを知っておかなくてはなるまい。“вдаль-зыблящееся изголовье”(あえて日本語に置き換えるなら——「彼方へふるえゆく枕」)は、オルフェウスの頭を抱くヘブル川の流れを「枕」に喩えていると考えられよう。「血のような銀の、銀のような血の、二重の痕を流しながら(Крово-серебряный, серебро- / Кровавый след двойной лия)」という一節は、前者が豎琴の奏でる音色を、そして後者が切り落とされた首の流す血を表しているが、鏡像構造の複合形容詞を用いることによって、豎琴の音の流れと血の流れとが絡み合い、まるでどちらがどちらだか目をくらまされるような効果を作り出している(「血を流しているのは豎琴ではなかろうか?／銀を流しているのは髪ではないか?」)。

ところで興味深いことに、複合形容詞が復活すると歩調を合わせるようにして、ツヴェターエワの作品中では複合名詞が多用されるようになる。そもそもツヴェターエワが複合名詞を用いるようになった背景には、フォークロアや民衆語への関心があるように思われる。周知の通り、フォークロアでは“жар-птица”“путь-дорога”などの語が好んで用いられるため、こうした「民衆的」な文体を様式化する際にはテキストに複合名詞を導入することが極めて有効な手段となる。

С хлебом ем, с водой глотаю

Горечь-горе, горечь-грусть.

Есть одна трава такая

На лугах твоих, о Русь.

(CC1, 354)

この時期の作品中から試みに拾い上げてみると、“бури-вьюги”(CC1, 435) “вихри-ветры”(CC1, 435) “голубь-утро”(CC1, 436) “филин-ночь”(CC1, 436) “смерть-волчица”(CC1, 446)などの2つの名詞から成るオーソドックスな複合名詞の他、“тоска-печаль-кручина”(CC1, 349) “ветрило-вихрь-бродяга”(CC2, 7)などの3名詞から成るものも、やはりフォークロアや民衆語からの影響が感じとれよう。また、アフアナシエフの民話に題を取り、“Поэма-сказка”と銘打たれた1922年の長詩《Царь-Девница》では、その「民話性」を強調するかのよう、複合名詞が濫用されている。

複合形容詞の場合と同様、ある種のコンテキストを理解して初めてその意味が開示されるような複合名詞も少なくない。

Не с серебром пришла,	銀なんて持ってこなかった
Не с янтарем пришла, —	琥珀なんて持ってこなかった——
Я не царем пришла,	だってわたしは王じゃない
Я пастухом пришла.	牧夫として来たのです
Вот воздух гор моих,	さあどうぞ これがわたしの山の空気です
Вот острый взор моих	そしてわたしの二つの目の
Двух глаз — и красный пых	鋭い眼差し——そしてわたしの焚火と空焼けの
Костров и зорь моих.	赤い炎です
Где <u>ладан-воск</u> — <u>тот-мех</u> ?	鑑のような香も 例の皮袋だってありません
Не оберусь прорех!	わたしの服はつぎはぎだらけ
Хошь и нещее всех —	誰よりも貧しいけれど——
Зато первее всех!	そのかわり誰よりも早くやって来たのです！

(《Вифлеем 1》 CC2, 74)

上の作品は、キリストの生誕の際に三人の東方の博士たちが贈り物を持って参上したという新約聖書中の逸話を踏まえている。「鑑のような香」は、博士たちの貢物の一つであり、「例の皮袋」は、「新しいぶどう酒

は新しい皮袋に入れよ」というキリストの言葉(ルカ5:36他)に由来する。普通名詞を指示代名詞によって特定させる形をとる“**тот мех**”ではなく、あえて“**тот-мех**”とすることにより、(そのニュアンスはほとんど訳出不可可能だが)あくまでも“**мех**”という一般的なカテゴリーの中の **one of them** を提示するのではなく、“**тот-мех**”という新たな名詞、新たなカテゴリーが作り出されている。それは、「皮袋」一般ではなく、「キリストが言っていた、例の、あの皮袋」を指すものであり、その意味で限りなく固有名詞に近い。

さて、以上の例は(“**тот-мех**”を除いて)いずれも同格の名詞から構成されているが、複合名詞には、たとえば“**иван-да-марья**”(三色すみれ) “**не-тронь-меня**”(鳳仙花)のような、動詞や接続詞を含む句がもとになって形成されるものもある。《Ханский полон 2》(CC2, 57-58)の中の“**крест-мой-цепок**” “**крест-твой-цепок**”(「わたし／おまえの引っついて離れない十字架」)などは、ツヴェターエワがしばしば好んで用いるパターンのものだ。これらの複合名詞は、名詞＋所有代名詞＋形容詞短語尾という形を持つが、“**мой цепкий крест**”と言うよりも、これら3要素の一体感が強まり、“**крест-мой-цепок**”という独自のカテゴリーが形成される。それは“**тот-мех**”の場合と同様、むしろ固有名詞に近いが、所有代名詞の部分が入れ替え可能である点に普通名詞の名残が見られる。同じような例には、“**холм-твой-крут**”(CC2, 74) “**путь-мой-широк**”(CC2, 104) “**сокол-мой-безус**”(CC2, 105) “**покров-наш-полог**”(CC2, 111)、類似の例としては(名詞生格＋所有代名詞生格＋名詞という構造の)“**вьюг-твоих-приютство**”(CC2, 110)など枚挙に暇がない。

Другой к стеночке пошел  
Искать прибыли.  
(И гордец же был-сокол!)

(《Ахматовой》CC2, 79)

上の例は、独立した一文を複合名詞化したものだ。“**другой**”とは、アフマートワの元夫で銃殺された詩人グリヨフを指すのだが、彼を形容するのに、“**гордец же был-сокол**”という語が用いられている。ハイフン抜ききの“**гордец же был сокол**”ではないことに留意しよう。「鷹は高慢だった」ではなく、あくまでも「高慢だった鷹」という名詞として読ませるため措置だが、いかにも特異な用法である(散文的に表現するなら、“**сокол, который был гордец**”といったところになろうか)。「複合名詞」として見慣れた形“**гордец-же-был-сокол**”にしなかったのは、元の文の主語が“**гордец**”(=“**гордец, который был сокол**”)ではなく、“**сокол**”であることをはっきりさせるためと考えられる。

このように、「ツヴェターエワ流」の複合名詞は、ある概念とある概念を組み合わせで新しい概念を作り出すばかりでなく、一つのシンタクシス全体を一語の中に取り込むこともできる。では、以下の例はどうだろうか？

Говорят мне, что цыган-ты-конокрад,

(CC1, 571)

Я рук не ломаю!  
Я только тяну их  
— Без звука!—  
Как дерево-машет-рябина  
В разлуку,  
Во след журавлиному клину.

(《Разлука 3》 СС2, 26)

— Где ж, сирота,  
Кладь-твоя-дом?

(《Ханский полон 2》 СС2, 57)

先に挙げた複合名詞がいずれも単線的な句やシンタクシスから構成されていたのに対して、この3つの例はいささか趣が違ふ。まず第一の例“цыган-ты-конокрад”は、あえて訳するなら、「おまえがジプシーであり馬泥棒であること」となろうか。おそらくは“Говорят мне, что ты цыган и конокрад.”と言うべきところなのだろうが、“цыган”と“конокрад”という二重の述部を、ツヴェターエフはハイフンを用いて一語にまとめてしまう。第二の例も同様で、本来ならば、“Как дерево или рябина машет”とでもすべきところであろう。この場合は二重の主語を持つ一文が、ハイフンでむりやり一語にまとめられている。第三の例は、“твоя кладь и твой дом”の意と考えられるが、これも二重の名辞が一語に集約されている。いずれの場合も、先ほどの“гордец же был-сокол”とは異なり、“цыган ты конокрад” “дерево машет рябина” “кладь твоя дом”という文自体はありえない。すなわち、そのままの形では不可能なシンタクシス、接続詞などを用いなければ表現できないはずの意味内容が、一つの複合名詞の中に取り込まれているのである。

以上に挙げた例からわかるように、ツヴェターエフは単に複数の名詞を組み合わせて新たな名詞を作り出すだけでなく、複雑なシンタクシスや句によってしか表現しえないはずの概念を名詞化し、それによって名詞というカテゴリーの領域を強引に広げてしまう。文や句、名詞といったカテゴリー間に確固として存在する(と思われていた)境界線は、詩人の手によってあっさりと覆されるのだ。

しかし、そもそもあるカテゴリーとは、一体どのような姿をしているものなのだろうか？ それは、白か黒かではっきり区分けできるようなものなのだろうか？ 「ゲームという概念はどのように限界づけられているのか。何がいまだにゲームであり、何がもはやゲームでないのか。あなたにその境界が引けるか。(中略)われわれはその境界を知らない。そのような境界線が引かれていないからだ。(中略)誰かがわたくしに向かって、『子供たちに何かゲームを教えてやってくれ』という。わたくしはかれらにサイコロ賭博を教える。すると、その人は『そんなゲームを教えてくれといった覚えはない』という。かれがわたくしに命令を与えたとき、サイコロゲームを除外することが、かれの念頭に浮かぶべきだったのだろうか」\*7 ——大著『哲学探求』においてこのように述べ、アリストテレス以来の古典的なカテゴリー理論(排中律的、二項対立的、明確な境界を有する、カテゴリーのすべての成員は等価の地位を持つ、云々\*8)に疑問を投げかけたのはウイトゲンシュタインだった。ある人にとってサイコロ賭博は「ゲーム」だが、ある人にとってはそうではない。また、同一人

物にとっても、その時の状況次第でサイコロ賭博は「ゲーム」に含まれる場合とそうでない場合が生じる。この場合は「ゲーム」という語の意味論的なカテゴリーが問題とされているが、私たちがこの先、折に触れて言及してゆくように、いかな「カテゴリー」も絶対普遍のものではありえないし、ある言語の文法的なカテゴリーも同様だ。ツヴェターエフはいわばそうした「境界線の可変性」を、実際にそのテキスト上で証明してみせるのである。

Чужой человек,  
Дорогой человек,  
Ночлег-человек,  
Навек-человек!

.....

Простор-человек,  
Ниоткуда-человек,  
Сквозь-пол — человек,  
Прошел-человек.

(《Сугробы 3》 СС2, 103)

上に挙げた作品なども、複合名詞の生産性が存分に生かされている一例と言えよう。“чужой человек” “дорогой человек”という、何の変哲もない形容詞＋名詞に続いて、名詞と名詞を組み合わせた複合名詞 “ночлег-человек” (ひとときの安らぎを与えてくれる「ねぐら」としての他者、といったほどの意か) が現れる。次の“навек-человек” は、副詞＋名詞であり、すでに通常の複合名詞の枠を超えている。次連でも、“простор-человек”という「名詞＋名詞」型の後に、副詞＋名詞の“ниоткуда-человек” が登場する。続く “сквозь-пол — человек” は、どこからともなく現れ、去ってゆく、「床を通り抜ける他者」を意味するが、(前置詞＋名詞)＋名詞という多層構造を表現するためにハイフンとダッシュが併用されている。最後の“прошел-человек” は、独立した一文を複合名詞化している。「人は通り過ぎた」(=Прошел человек)でも、「通り過ぎた人」(=прошедший человек)でもなく、あえて訳すなら、「通り過ぎてゆく人」「現れては去ってゆく他者」というのが最も近いであろうこの語は、おそらく単独で用いたならば、単に珍奇な造語でしかなかったろう。しかし、他の複合名詞と共に用いられることで、それは強引に「名詞」のカテゴリーに割って入り、“проходящий человек” “человек, который проходит” という「ノーマル」な句では表現し得ない微妙なニュアンスを生み出すのである。

## б) 名詞化



ツヴェターエフの「カテゴリー超え」を端的に示すもう一つの手法が、他品詞ないしは句の名詞化である。主語にもなり、動詞や前置詞の目的語にもなり、場合によってはそれ一語で文を形成することもできる「名詞」という品詞の持つ潜在力は、ツヴェターエフにとってよほど魅惑的なものであったのだろう。彼女の作品中に、動詞が省略され、名詞だけで構成された詩行が頻繁に見られることはよく知られている。名詞ではないものを名詞として用いようとする傾向も、そうした一環だったのかもしれない。

Вздох торжествующего долга  
Где непреложное: «не можно»...

(《Старинное благоговенье》 CC1, 511)

コロンと二重ギユメを使ったこの場合の「名詞化」は、まださほど特異なものとは思われない。ただ、次に挙げる作品(というより、未完の草稿)を見ると、ツヴェターエフが非名詞の名詞化という手法に何らかの執着を抱いていたことが感じられる。

В той же келье новоселье —  
От семи и до семи  
Без «.....» и «обними», —  
Благоправное веселье  
От семи и до семи!

(CC1, 514)

3行目の《.....》には、おそらく何か動詞の命令形が入るはずだったのだろう。残念ながらツヴェターエフは適切な語を見出せぬままに終わり、動詞を名詞化しようとした形跡のみが残された。しかし、詩人は名詞化の手法を断念したわけではなかった。\*9 以下の例では、すでに二重ギユメなどの補助手段なしで、詩人は強引に名詞というカテゴリーに乱入を図る。

Косматая звезда,  
Спешащая в никуда  
Из страшного ниоткуда.

(CC2, 20)

“никуда”も“ниоткуда”も、本来は副詞であることはいうまでもない。“спеша-щая в никуда”を“(не) спешащая никуда”と比較すれば、そのニュアンスの違いは明らかだろう。通常は方向を示す動詞と否定詞“не”を伴い、それ自体は非自立的であったはずの「どこへも～ない」というこの語は、名詞として扱われるこ

とによって、あたかも何か実体を持った存在として立ち現れてくる。同様に、“ниоткуда”も、果てしない宇宙空間の奥底に存在する「どこからでもないどこか」を表現するのに、これ以上適切な「名詞」は見当たらない。

さて、名詞化されるのは、動詞や副詞ばかりではない。

В просторах покроя —

Потерянность тела,

Посмертная сквозь.

(《Дочь Иaira 2》 CC2, 96)

この作品は、キリストがヤイロの娘を死から復活させたエピソードに基づいており、上に引用したのはまだ生き返る前の少女の姿を描写した箇所だ。文脈から判断して、“посмертная сквозь”とは、生者の世界と死者の世界を分け隔てる目に見えない幕をイメージした表現であろう。ここで名詞化されているのは、“сквозь”という前置詞であり、しかも語末の“ь”から類推してか、ごく丁寧にも女性形名詞として扱われている。\*10

このように確信犯的に文法規範から逸脱することによって、ツヴェターエフは品詞のカテゴリーを侵犯し、その境界線に揺さぶりをかける。その結果、当たり前のように用いられていた言葉たちが、思いもかけない力を持って生まれ変わるということは、以上に挙げた例からも充分に感じとれよう。

### c) 慣用表現の活性化

ところで、脱カテゴリーという現象は、実は日常的に見ることができるものである。\*11

(1)(a) We made a big fire.

(b) We made fire.

(2)(a) We ate the meat from a slaughtered buffalo.

(b) We ate buffalo meat.

(3)(a) Meet the new president of the society.

(b) He was elected president.

上の各文(b)ではそれぞれ“fire”“buffalo”“president”が部分的に脱カテゴリー化している。(1)(a)は“ma-

ke fire” という複合動詞の一部として、(2)(b)は他の名詞を修飾する限定詞として、(3)(b)は動詞の補語として用いられているが、いずれの場合もすでに名詞の形態的特性を失っており、数に関して屈折したり、形容詞によって修飾されることはできない(×“We made big fire.” “We ate slaughtered buffalo meat.” “He was elected the new president” etc.)。

では、次のような表現はどう考えたらいだろうか？

Бубен в руке!

Дьявол в крови!

Красная юбка

В черных сердцах!

(《Памяти Г.Гейне》 CC1, 517)

下線を施した箇所は、そもそも“в сердцах”(かつとなって)という慣用句をふまえており、例の如くほとんど訳出は不可能である。慣用句として用いられる場合、名詞“сердце”はいわば部分的に「脱カテゴリー」化し、その「名詞性」を失ってしまうため、形容詞によって修飾することはできないはずだが、ここでツヴェターエワは“черный”(“красная юбка”との対比を持ち込むための)を強引に挿入することによって、逆に“сердце”の「名詞性」を甦らせている。

名詞に限らず一般に、慣用句中に用いられる語は「脱カテゴリー」化、ないしはある種の「自動化」を起こしている場合がほとんどであり、本来の意味は摩耗され、発話者や受け手の意識に上らないことが多い。たとえば日本語で「腹を立てる」と言う時に、身体の中央に位置する肉体の一部をことさらに想起する者はいないだろう。この場合の「腹」は、もはや名詞としての「腹」たる資格を半ば失っているため、これに形容詞を付して「太った腹を立てる」などと言うことはできない。しかしツヴェターエワはこれを逆手に取り、何らかの細工を施すことによって、慣用句中の個々の語を活性化させ、思いもよらぬ表現力を生み出す手法を好んだ。

— Если б знал ты, как божественно

Мне дышать — дохнуть не смеючи —

На малиновой скамеечке

У подножья твоего!

(《Вячеславу Иванову 3》 CC1, 521)

これは、慣用句“не смей дохнуть”＝「(恐怖、緊張などのあまり)息つくこともできぬ、じっと息を殺している」を利用した一節である。単独で用いられた場合、動詞“дохнуть”本来の意味はほとんど意識されないが、“дышать”と並べられることによって、「呼吸する」という行為がにわかに注目されることになる。ここで完了体と完了体の対比に留意されたい。“дохнуть”はできないが、“дышать”はできるのだ——あまつさ

え、それは「神々しい」行為であるとすらされている——と詩人は言う。厳密には“дохнуть” — “дышать”は体のペアを成す組み合わせではないが、明らかに類義である二つの動詞を衝突させることで、完了体と不完了体の対照性は否が応でも強調されよう。このようにしてツヴェターエワは、慣用句の中で眠っていた“дохнуть”を、「“呼吸する”を意味する完了体動詞」というその本来のカテゴリーの中へと引き戻し、生まれ変わらせるのである。

Быть может, я в тот черный день

Очнусь — белей тебя!

(《Н.Н.В. 14》 СС1, 529)

上の例では、対義語を併置することで慣用句を活性化させている。“черный день”は、“на черный день”(まさかの時のために)などのように用いられ、「黒い日」という字義通りの意味は、通常「自動化」されていると言ってよかろう。しかしその“черный день”に「わたしはおまえよりも白いものとして目覚めるだろう」と述べられることにより、にわかに「黒」⇔「白」の対比が意識されることになる。慣用句の中で仮死状態にあった“черный”は「異化」され、再び「黒さ」を取り戻す。

Так — в памяти — глаза закрыв,

Без памяти — люблюсь Вами!

(《Отрывок》 СС1, 560)

この場合、“без памяти”(我を忘れて、夢中になって)という慣用表現が鍵だろう。「目を閉じ、記憶の中で、我を忘れてあなたに見惚れる」という何の変哲もないこの一節は、字義をそのまま捉えるなら、「記憶の中で、記憶なしにあなたに見惚れる」という奇妙な状況が現出することになる。“память”という語を撞着的に繰り返すことによって、ツヴェターエワは“память”=「記憶」というつながりを再び呼び覚ますのである。

このようにして詩人は、ある時は文法カテゴリーの枠を強引とも思えるやり方で突破し、ある時はその摩滅した境界線を再び強く引き直す。ツヴェターエワのテキストにおいて、「境界線」は常に揺さぶられ、カテゴリー内に安住しようとする言葉たちは絶え間なく疑念にさらされ、試される。言葉によって表現しうる領域を少しでも拡大するためには、そして「語りえぬものを語る」ためには、言葉を眠らせたままではいけないのである。

## В 衝突する言葉たち

本項を始めるにあたって、まずはロトマンの次の言葉を想起しておきたい。「詩とは、複雑に組み立てられた意味である。(中略)一つの統一構造の中に組み入れられた時、それぞれの意味要素……は、複雑な相

関システム、即ち、通常の言語構造においてはありえない並置、対置関係によって関連づけられる。(中略)文法構造上は何ら共通点を持たず、従って対比不可能な別々の位置にある語や文、ディスクールは、芸術テキスト中では等置されたり対置されたりして、比較、対極化することができる。そしてそのために、これらの語や文、ディスクールには、詩以外では不可能な、新しい意味内容が見出されることになる」。\*12 詩的テキストにおいては、諸々の言語要素が複雑な相関関係の中で絡み合い、結びつき、反発し合い、それによって思いもかけない新たな意味が生まれる。それゆえに詩の言葉は通常以上の情報量を持ち、その一語一語、一文一文が高い意味的負荷を負うのだというロトマンの主張は、詩的言語論として極めて妥当である。

さて、ツヴェターエフが「列挙」という手法を好んでいたことはすでに述べた。初期の列挙は、すべてを語り尽くしたいという詩人の欲望を単純に反映させたものだったが、この頃になると、単語や形態素、音素のレベルでの「列挙」を行い、同質なものと異質なものを衝突させることによって「新しい意味内容」を引き出してくる手法が頻繁に用いられるようになる。

Маска — музыка... А третье	仮面——音楽……それから三番目に
Что любимое? — Не скажет.	好きなものは? ——彼は教えてくれないでしょう
И я тоже не скажу.	わたしも黙っているでしょう
Только знаю, только знаю	けれどわかっているの
— Шалой головой ручаюсь! —	——このふぬけ頭が言うんだから間違いないわ! ——
Что не мать — и не жена.	それは「お母さん」でも「奥さん」でもないって
Только знаю, только знаю,	わかっているわ わかっているわ
Что как музыка и маска,	それは「音楽」のように 「仮面」のように
Как Москва — маяк — магнит —	「モスクワ」や「燈台」や「磁石」のように
Как метель — и как мазурка	「吹雪」のように——「マズルカ」のように
Начинается на М.	「М」で始まるもの
— Море или мандарины?	——「海」かしら? それとも「蜜柑」?

(CC1, 488)

A. C. エロフェーエフ(詩人ヴェーラ・ズヴァギンツェフの夫)に献呈されたこの作品は、詩集には収録されておらず、あくまで個人的な付き合いの中でツヴェターエフが彼に贈ったものであり、おそらくはほとんど即興に近い形で作られたと推察されるが、それだけに素のままの詩人の言語感覚が現れていると言えよう。「仮面」「音楽」に次いで「三番目に彼が好きなもの」は、(“музыка”や“маска”等々のように)“М”で始まると述べ、暗に自分の名“Марина”をほのめかしつつ、「море」かしら? “мандарины”かしら?」ととぼけて

みせるユーモアあふれたこの小品で目を引くのは、やはり“**м**”で始まる語の列挙であろう。“музыка” “маска” “Москва” “маяк” “магнит” “метель” “мазурка”……等の語は、それぞれは何の関係もないはずだが、このように列挙される時、そのイメージの網の目からある漠然とした類似性——それは、これまで作り上げられてきた詩人のセルフイメージ(激しさ、奔放さ、魅惑、孤高etc.)と重なり合うものでもあるが——が浮かび上がってくるのが感じられよう。

ロトマンの言葉を借りるなら、“**м**”という音は「それ自体は何の意味も持っていない。しかし、それを一連の語において繰り返すことによって、話者の意識の中に何か独立した統一イメージを浮き立たせる」。\*13。ロトマンはこの「統一イメージ」を「元意味素(архисема)」と呼び、それはすべての成員に共通であるとしているが、古典的カテゴリー理論を退けんとする私たちとしては、やはりここはウィトゲンシュタインに倣って「家族的類似」という術語を使いたい。つまり、あるカテゴリーを形成する各成員は、そのすべてが何か単一の共通項を有しているのではなく、いわば「家族的類似」——たとえば父と娘は髪の色が、父と息子は歩き方が、母と息子は目の色が同じ……というように、何人か同士が共通した特性を多層的に持つ——によって結ばれている。それはまるでたくさんの繊維のように、互いに重なりあい、交差しあいながら一つの「家族」を作り上げるのである。\*14 「音楽」「吹雪」云々は、そのすべてが何か一つの共通特性、「元意味素」を持つわけではないが、まさしくウィトゲンシュタインの言うところの「家族的類似」によって紡ぎ合わされ、「マリーナ」というカテゴリーを暗示しているとは言えまいか。

このような音素レベルでのぶつかりあいが、たとえば次の一節ではどのように作用しているかを見てみよう。

Мой глупый грешок грошовый!

(CC1, 464)

それぞれは何の関連もない3つの語は、“**г**” “**р**” “**ш**”音によって結ばれている。これらの音は、「それ自体は何の意味も持っていない」はずだが、連続して用いられることで、「罪深さ」「愚かさ」「安っぽさ」という「類似性」に覆われることになる。いわば“глупый” “грошовый”と「疑似家族化」させられた“грешок”は、単に「小さな罪」というばかりではなく、すでにしてどことなく愚かしく、そして安っぽい。

形態素のレベルにおいても同様の現象が生じる。

Дитя разгула и разлуки,  
Ко всем протягиваю руки.

(CC1, 506)

“разгул” “разлука”は同じ接頭辞“раз-”を持つが、本来それぞれの持つ意味は異なるはずだ。前者の“раз-”は、「全体にわたる激しい(強い)動作」を意味するものであり(разобидеть=「ひどく怒らせる」, разукрасить=「飾りたてる」など)、後者は「分離、分裂」を示す“раз-”である(развести=「引き離す」, развя-

зять＝「解く」など)。元はと言えば「赤の他人」であつたはずの「乱痴気騒ぎ」と「別れ」は、このように並置されることによって、「放蕩」「奔放な恋愛」等の思いがけない「類似性」が開示され、しかもそれはあたかも接頭辞“раз-”に帰せられることになる。

Восхищенной и восхищённой,  
Сны видящей средь бела дня,  
Все спящей видели меня,  
Никто меня не видел сонной.

(《Н.Н.В. 16》 СС1, 531)

よく知られた上の一節も、語と語の衝突がオケイジョナルな類似性を生み出す一例である。“восхищен-  
ный”は“восхитить”(高みへ連れ去る)の、“восхищённый”は“восхитить”(魅了する)の被動形動詞で  
あり、本来全く別の語であるが、形態上の類似は、この二つの語の秘める思いがけない意味上の類似性へ  
と目を向けさせずにはおかない。実際、「魅了される」ことは、心を奪われ、「高みへと連れ去られる」状態の  
ことではなかろうか？ “восхищенный”と“восхищённый”は、あたかも互いに強化しあいながら、「白昼で  
も夢を見ている」かのような「わたし」の忘我状態を表象している。

Невидадь — что белокур он!  
И у пены — кудри белы,  
И у дыма — кудри белы,  
И у куры — перья белы!

(《Стихи к Сонечке 7》 СС1, 473)

「彼がブロンドだからって、珍しくもなんともないじゃない！」と述べ、「彼」の美貌を揶揄するこの一節(ちなみにこの作品はソーネチカ・ホリデイに捧げられたものであり、ブロンドの「彼」とは、その美貌で世に聞こえた男優ユーリー・ザヴァツキーを指している。後年書かれたツヴェターエワの散文『ソーネチカ物語』によれば、ソーネチカは当時ザヴァツキーに熱をあげていたが、「彼」の方はいたってクールだったらしい)では、“белокур”と“кура”という音の類似が、意味の上でも影響を及ぼしてしまう。「ブロンド」という、どちらかといえばプラスイメージの語は、「めんどり」(しかも“кура”は“курица”よりも文体的に「低い」語であることにも注目しよう)と引き合わせられることによって、滑稽な語へと「貶め」られる。

語と語、音と音を衝突させることによって新しい意味を引き出す手法は、やがてツヴェターエワ一流の語源解釈法を生み出す。

— Нечего есть. — Честь.

(《Корнилов》 СС1, 378)

“честь”とは、“нечего есть”（何も食べる物がない）であるという強引な結び付けは、しかし、ひとたびのようにならされると、確かに私たちは“честь”の中に“нечего есть”を見出し、“нечего есть”の中に“честь”を感じずにはいられなくなる。不正義の横行する世界では、むしろ「食べるものがない」ことこそが「名誉」である、あるいは、たとえ食うに困ろうとも「名誉」を放棄してはならない等々の内容を、詩人はほんの3語を並べることによって表現してしまうのである。

様々なレベルで言葉を衝突させることは、秘められた類似性を引き出すばかりでなく、思わぬ差異を浮き立たせる場合もある。

Послушай: есть другой закон,  
Законы — кроющийся.

(《Чужому》 СС1, 569)

“закон”⇔“законы”は、単数と複数の違いだけではなく、すでにその意味自体に相違が生じている。複数形の“законы”は、一般的、世俗的な「法」を意味するが、単数形の“закон”は、それら有象無象の諸法を「覆い隠す」、より普遍的な「法」を意味し、両者は対極のものとして呈示される。同じ語であるにも関わらず、単数と複数とを対置することによって、多義化、ないしは同音異義化してしまうわけである。

下に挙げる例も、上の例ほど強い対置ではないが、やはり単数形と複数形が使い分けられている。

От всех обид, от всей земной обиды  
Служить тебе плащом.

(《Ученик 1》 СС2, 12)

師キリストに弟子ヨハネが呼びかけるという設定で書かれているこの作品では、複数形の“оби́ды”は、キリストが受けた個々の具体的な侮辱、不当な仕打ちのすべてを示し、単数形の“оби́да”は、より総体的、集合的な意味での「侮蔑」を表し、そのどちらからでも「あなた」を守るための「コート」になりたいと「わたし」は述べるのである。\*15

次の例では、同じ意味素の中に潜む差異が開示される。

Не любовницей — любимицей  
Я пришла на землю нежную.  
От рыданий не подымется



Грудь мальчишья моя.

.....

Если я к руке опущенной

Ртом прильну — не вздумай хмуриться!

Любованье — хлеб насущный мой:

Я молитву говорю.

(《Вячеславу Иванову 3》 CC1, 520-521)

「わたし」と「あなた」の関係をキリストとマグダラのマリアになぞらえ、私はあなたの“любовница”（愛人）ではなく、“любимица”（お気に入り）であり、あなたを“любованье”する（＝見とれる）ことが私の糧なのだ、と述べるこの作品では、“люб-”で始まる語が列挙される。すなわちどの語も「愛する、好む」という意味素を内包しているわけだが、それぞれの「愛のあり方」は異なっている。“любовница”はフィジカルな意味も込めての「愛」であり、“любимица”＝「（キリストの）お気に入り」は、師弟愛的な「愛」を想起させる。“любованье”はマリアからキリストへの感嘆を指していよう。「愛」を意味する共通の語根を持ちながら、これらの語は並置・対置されることでむしろその差異が強調されている。このようにして、衝突させられた言葉たちは様々な「愛」の形を開示してゆくのである。

同語根の語を繰り返す手法と類似したものとして、「トートロジー的語結合」についても触れておこう。ズーボワも指摘しているように、たとえば“седлать седло” “золотом золотить”といった表現は、ある現象の典型性を示したり、その意味を強調したりする役割を果たす(Зубова, 1989:17)。たとえば、

Что навек засну

Сном закованным —

(《Бабушка 2》CC1, 479)

Соль высолил, измылил мылице —

(《Петру》 CC1, 565)

Стосковался по тоске!

(《Волк》 CC1, 567)

Томным стоном утомляет грусть:

(CC2, 9)

などの例は、ツヴェターエワの作品中、枚挙に暇がない。これらの表現は、たとえば3番目の場合、単に“стосковаться”するのではなく、「“тоска”を“стосковаться”する」と述べることにより、行為の程度“тоска”

の度合いが強調されることになる。また、

Роднее, чем в родстве!

(《Комедьянт 19》 CC1, 459)

Громче громов —

(《Благая весть 2》 CC2, 45)

など、比較級を用いたトートロジー的語結合も頻繁に用いられるが、この場合も単に“родной”“громко”と言うよりも、その「程度」が強調される。「同類よりも同類的な」という明らかに矛盾した表現は、“родство”というシニフィアンと《родство》というシニフィエとの間にある拭い難い乖離をツヴェターエフが認識していたことを示すものに他ならない。「A' > A」なる図式を導入することで、詩人は少しでもその段差を埋めようとするのだ。これに限らずツヴェターエフの作品中には比較級や最上級が多用されているが(「もっと……」「一番……」)、それはとりもなおさず、最後の最後まで言い尽くさずにはいられないツヴェターエフのオブセッションを象徴している。

Два на миру у меня врага,

Два близнеца, неразрывно-слитых:

Голод голодных — и сытость сытых!

(CC1, 421)

上に挙げた例の場合、「飢えたる者たちの飢え」「満ちたる者たちの飽食」という当たり前の現象が、わざわざ同語反復を用いて強調されることによって特別な意味を持つことになる。すなわち、貧しい者が「飢え」に屈すること、裕福な者が「飽食」を恥と思わぬことは醜悪であり、(物理的に)「飢えた者」こそが(精神的には)満ち足りていなければならないのだ。このように、「トートロジー的語結合」における“голод”や“сытость”は、単独で用いられる場合には見られないような意味的陰影を帯びる。

このような「トートロジー」の手法を、他の語と絡めながら利用する場合もある。

— Не вытосковала тоски — вытаскивала

Всей крепостью неженских рук!

.....

Не вытосковала тебя, — не вытащила —

А вытолкала тебя в толчки!

(CC1, 559)

“вытосковать тоски” “вытолкать в толчки”は「トートロジー的語結合」の典型例といえよう(ちなみに“вытосковать”はツヴェターエフの造語。“тосковать”しぬく、といったほどの意か)。後者は普通、“выгнать(прогнать) в толчки”などのように用いられるが、あえてトートロジックに“вытолкать в толчки”と表現することによって、「突き押し」のインパクトが強められる。さらに、「“вытосковать”ではなく“вытаскивать”したが、“вытащить”するには至らず、結局“вытолкать”した」という一連の言葉遊び的な展開は、音の類似や、不完了体と完了体(“вытаскивать”⇔“вытащить”)の対立を効果的に利用していると言えよう。

さて、次に挙げる一節には、これまで触れてきたいくつかの手法が混在しているが、それらがどのように用いられているかを整理してみよう。

Смерть — это нет,	死とは《Н Е Т》
Смерть — это нет,	死とは《Н Е Т》
Смерть — это нет.	死とは《Н Е Т》
Нет — матерям,	母たちへの《Н Е Т》
Нет — пекарям.	パン焼きたちへの《Н Е Т》
(Выпек — не съешь!)	(焼いたはいいが、食べられぬ!)

Смерть — это так:	死とはつまりこういうこと
Недостроенный дом,	建て終えられなかった家
Недовзращенный сын,	育て終えられなかった息子
Недовязанный сноп,	束ね終えられなかった穀束
Недодышанный вздох,	つき終えられなかったため息
Недокрикнутый крик.	叫び終えられなかった叫び

Я — это да,	わたしは《Д А》
Да — навсегда,	永遠の《Д А》
Да — вопреки,	あくまでも《Д А》
Да — через всё!	なにがなんでも《Д А》
Даже тебе	《Н Е Т》よ、おまえにだってわたしは
Да кричу, Нет!	《Д А》と叫ぶ!

(CC1, 555-556)

「死」＝“нет”⇔「わたし」＝“да”という対置の中で展開される“нет” “да” “недо”という音の絡みは、まさにツヴェターエフならではのものだ。2連で列挙される“недо-”は、行為の未完性を意味すると同時に、“не《да》”へと通じてもいるだろう。“Недокрикнутый крик”というトートロジー的語結合にも注目しよう。さらに3連では“да”が列挙されて“нет”と対置させられる。3行目の“Да — вопреки”は、前置詞“вопреки”を副詞

的に用いたものだ(→本章2節1項A「文法カテゴリーへの挑戦」)。強弱弱強のリズムも効果的に作用している。最後の2行はやや把握しにくいところだが、韻律から判断して、最終行の“да”は、アクセントのおかれ  
ない接続詞や強調の助詞としての“да”ではなく、「イエス」という返事を意味する中性名詞と考えられる。大  
文字で始まる“Нет”は、擬人化された「否」＝「死」への呼びかけである(＝「《Нет》よ、おまえにわたしは  
《Да》と叫ぶ」)。

以上に検討してきた例からもわかるように、語と語、音と音とのぶつかり合いの中で、言葉たちは思いもか  
けない表情を覗かせる。再びロトマンの言葉を借りるなら、「詩とは、あらゆる要素が様々なレベルで互いに  
パラレリズムの状態にあり、そのためそれら要素が一定の意味的負荷を担うような構造のことである」。<sup>\*16</sup>  
ラングのレベルでは「意味的に貧しい」はずの要素も、複雑に組み立てられた詩的テキスト上の様々な対  
置や並置、対照構造の中に組み込まれることによって、その潜在的な表現力が引き出されう。10年代末  
期以降のツヴェターエワの詩的言語は、まさにこのロトマンの言葉を実践しているのである。

### C 不可能なシンタクシス

まずは次の一節をご覧ください。

Двух нежных рук оттолкновение —	たおやかな両の腕が押し退ける——
В ответ на ангельские плутни.	それが天使のぺてんへの答
У нежных ног отдохновение,	たおやかな足元で休らう
Перебирая струны лютни.	リュートの絃を爪弾きながら

(《Старинное благоговение》 CC1, 511)

さて、この連の後半2行は文法的に「誤って」いる。日本語訳には十分に反映させることができなかった  
が、主文と副動詞の主語が一致していないのである。本来であればリュートを爪弾く「誰か」が「たおやかな  
足元で“отдыхать”する」とするべきところを、詩人は「たおやかな足元に“отдохновение”がある」と言う。も  
ちろん、文法上の主語“отдохновение”が「爪弾く」わけではないから、たとえ意味が通じて、作文の授業  
であれば間違いなく減点されるであろう。

実はツヴェターエワの作品中には、このように「文法的に誤った」構文が少なくない。それはともすれば作  
品そのものの成立を危険に晒す可能性もあるのだが、その反面、こうしたロシア語の規範としては許されな  
い、いわば「不可能なシンタクシス」は、通常の文では「語りえぬもの」をテキスト化するための効果的手段と  
もなる。

とりわけ上に挙げたような「ねじれた副動詞構文」<sup>\*17</sup>を、1920年前後からツヴェターエワは好んで用い  
ている。

В печное зарево раскрыв глаза,	暖炉の照り返しに目を開き
Пустыни карие — твои глаза.	褐色の荒野だ——あなたの目は

(《Отрок 3》 CC2, 52)

上の例では、「目を開く」主体は、「あなた」であるはずだが、次に続く主文の主語はさりげなく「あなたの目」へとずらされている。

Под горем не горбясь,	悲しみにも背を屈せず
Под камнем — крылатой —	石の下でも——翼ある者として——
— Орлом! — уцелев,	——鷲のように！——生き残り

Земных матерей	地上の母と
И небесных любовниц	天上の愛人たる
Двойную печаль	二重の悲哀を

Взвалив на плеча,—	その肩に負い——
Горяча мне досталась	熱いマルタの鉄が
Мальтийская сталь!	わたしには与えられた！

(《Благая весть 3》 CC2, 46)

この場合でも、副動詞“горбясь”“уцелев”“взвалив”の主語は明らかに「わたし」であるが、主文においては、行為の主体は与格へとずらされ、文法的な不一致が生じている。さて、ここで注目したいのは、ダッシュの効能である。3連1行目のダッシュによって、副動詞部と主文との間には一拍の「間」が置かれ、文法的な「誤り」から来る違和感はある程度この「真空」に吸収される。言い替えるなら、それは一種の「緩衝材」の役割を果たしている。

よく言われることだが、私たちの思考は言語によって規定されている。しかし、私たちはいつも「文法的に正しい」思考を行っているわけではなからう。様々な不条理をはらみ、逸脱し、破綻しながら繰り広げられる思考活動は、しかしひとたびテキストという形に置き換えられる時、「文法」によって規制され、検閲されることを余儀なくされる。ダッシュという記号は、この「文法」という権力装置をすり抜け、あたかも「不可能なシンタクシス」を可能にするための格好の道具となるのだ。

このような「緩衝材」としてのダッシュ使用は、ツヴェターエワの作品中、至るところで目にする事ができる。

Закинув голову и опутив глаза,  
Пред ликом Господа и всех святых — стою.

.....

Так, смертной женщиной — опущен взор,  
Так, гневным ангелом — закинут лоб,  
В день Благовещения, у Царских врат,  
Перед ликом твоим — гляди! — стою.

(CC1, 389)\*18

最初の2行は文法的にも破綻のない、極めて「まっとうな」文章だが、後段になるといささか怪しくなってくる。まず、「死すべき女として(смертной женщиной)」という造格の後には、本来ならば「わたしは視線を俯けた(я опустила взор)」という構文が続くべきであり、「視線が俯けられる(опущен взор)」のは矛盾している。というのも、「死すべき女」のようであるのは「わたし」であって、「視線」ではないからだ。同様に、「怒れる天使として(гневным ангелом)」であれば、「わたしが」「額を」そらすべきであろう。さらに、“опущен взор, ...закинут лоб,...стою.”というつながりは、文法的には誤っていないが、すでに“Закинув голову и опустив глаза,...стою.”という一節があるため、主対がねじれて見える。しかし、これらの構文上の「ねじれ」は、テキスト中に多数用いられたダッシュによって緩和されている。

このような、「不可能なシンタクシス」を可能にするためのダッシュは、詩的テキスト中に実現しうる構文のヴァリエーションを飛躍的に増大させた。

Ангел — ничего — всё! — знающий,

(《Але》 CC1, 476)

「すべてを知っている／何も知らない天使」という表現は明らかに矛盾している。しかし、ダッシュを用いることによって強引に導入された“ничего”＝“всё”という図式は、「何も知らないことこそが至高の知のあり方だ」という高度に哲学的な思念を、この1行において見事に開示している。

У — в мир приходящих — ручки зажаты:  
Как будто на приступ, как будто в атаку!  
У — в землю идущих — ладони раскрыты:  
Все наши полки разбиты!

(《Четверостишия 14》 CC1, 501)

この場合、1行目と3行目は、もしもダッシュを用いない「ノーマル」な文章で表現するならば、“у приходящих в мир” “у идущих в землю”となるところであろう。それら単線的な構文と比べ、ダッシュを利用した上の例は、一読しただけでは統辞構造を把握することが困難だ。おそらく読者は、“приходящих”まで

読んだ時点で、それが先に現れた前置詞“y”と結びつく生格名詞なのだとを確認するための作業を必要とするだろう。こうして読者の意識は再び行頭へと引き戻される。アンフィブラーハイという韻律形から踏み外さぬための手段でもあるこのような手の込んだ語順は、一方ではテキストを日常的なシンタクシスから「踏み外」させ、読む行為を「脱自動化」する。

このように、ダッシュや統辞のねじれなどを取り入れることによって、ツヴェターエワの作品中には極めて複雑なシンタクシスが出現することになる。時としてまるで理解しがたいそれらシンタクシスの怪物は、「難解な詩人」というレッテルをツヴェターエワに張らせる大きな原因となるのだが、しかるべき「補助線」を引いてやることで、この「難解さ」はある程度解消することができる。

Простите Любви — она нищая!  
У ней башмаки нечищены, —  
И вовсе без башмаков!

「愛」をお赦し下さい——彼女は貧しいのです！  
ブーツは磨いてないし——  
そもそもブーツなんて持ってないのです！

Стояла вчерась на паперти,  
Молилася Божьей Матери,—  
Ей в дар башмачок сняла.

昨日 教会の入り口に立ち  
聖母様にお祈りをしていた——  
片方はお供えにしてみました

Другой — на углу, у булочной,  
Сняла ребятишкам уличным:  
Где милый — узнать — прошел.

もう片方は——角のパン屋の脇で  
浮浪児たちにあげてしまいました  
愛しいあの人がどこを通ったか知るために

Босая теперь — как ангелы!  
Не знает, что ей сафьянные  
В раю башмачки стоят.

今じゃ天使のように裸足です！  
天国でモロッコ革のブーツが待ってることは  
彼女は知りません

(CC1, 505)

ここで「補助線」が必要なのは第3連である。2～3行目を散文的に「翻訳」するなら、“сняла ребятишкам уличным — (чтобы) узнать, где милый прошел”となるだろう。しかしツヴェターエワはダッシュとコロンを駆使し、そのような「平板な」文章を一変させてしまう。しかもこのコロンは、実にマージナルな用法である。ダッシュに挟まれた“узнать”を「挿入」と考え、仮に——一種の思考実験として——この部分を「棚に上げ」てみよう。

Сняла ребятишкам уличным:  
Где милый прошел.

一見これは直接話法を導入するコロンの近似している。無論、正書法により忠実な表記は、“Сняла ребя-

тишкам уличным: 《Где милый прошел?》”であろう。では次に、この2行を「散文的」な語順に戻して考えてみると、

Сняла ребятишкам уличным:

Узнать, где милый прошел.

となり、“узнать”以下は、「付け加え」という文の独立成分と見ることもできる。ただしこうした場合、(先の「散文訳」で私たちが採用しているように)コロンではなくダッシュを用いる方が普通だ(→p.46. “Петр... записал меня на ночь на ключ и уходил куда-то — пить водку и играть в карты”).すなわちここでのツヴェターエワのコロンは、「ノーマル」なコロンからはいくぶんはみ出しつつ、どことなくダッシュの表情をも備えている。“Сняла ребятишкам уличным: / Где милый — узнать — про-шел.”という「不可能なシンタクシス」は、このような「不可能な句読法」によって可能にさせられるのだ(ツヴェターエワの作品におけるコロンの用法については、次項で詳しく検討する)。

もう一つ「補助線」を必要とする例を挙げておこう。

Я знаю эту бархатную брэнность  
— Верней брони! — от зябких плеч сутулых  
— От худобы пролегшие — две складки  
Вдоль бархата груди,

К которой не прижмусь — хотя так нежно  
Щеке — к которой не прижмусь я, ибо  
Такая в этом грусть: щека и бархат,  
А не — душа и грудь!

И в праведнических ладонях лоб твой  
Я знаю — в кипарисовых ладонях  
Зажатый и склоненный — дабы легче  
Переложить в мои —

В которые не будет переложен,  
Которые в великом равнодушии  
Раскрытые — как две страницы книги —  
Застыли вдоль колен.

(CC1, 572-573)



まずは1連から見てみよう。「私はこのビロードのはかなさを知っている (Я знаю эту бархатную бренность)」と語り始められるが、それはすぐに「挿入」によって中断される——「(しかし“ビロードのはかなさ”は) 鎧よりも確かなものなのだ! (Верней брони!)」。続く「寒がりのこごめた肩から、痩せているために長くのびた(От зябких плеч сутулых / — От худобы пролеглие)」は、「胸のビロードに沿った二本の皺(Две складки / Вдоль бархата груди)」に係っている。この「二本の皺」は「知っている」の目的語と考えていいだろう。つまり、この部分の核となる構文は、「私はビロードのはかなさと、二本の皺を知っている (Я знаю бархатную бренность... две складки)」であり、それに対して種々の挿入、付け加えがなされているのである。さらに2連では、「胸のビロードの(бархата груди)」の「胸」に対して、関係詞によって付加的な説明が与えられる。しかし、「(その胸に) 私はすがりつかない(К которой не прижмусь)」と言ったところで、再び作者の思考プロセスには別の想念が湧き起こる。「すがりつかない……すがりついたら頬に(その胸のビロードは) 心地よいのだけれど(хотя так нежно / Щеке)」。さて、「挿入」によって一旦中断されたために、作者は改めて「関係詞」の部分からやり直す——「(その胸に) 私はすがりつかない(к которой не прижмусь я)」。そして次に「すがりつかない」理由が述べられる。「なぜならそこ(＝すがりつくこと)には、こんな悲しみがあるから(ибо / Такая в этом грусть:)」。どんな「悲しみ」かは、コロンの後に説明がある。「魂と胸という結びつきではなく、頬とビロードという結びつき (щека и бархат, / А не — душа и грудь!)」であることが悲しいのだ、だから私はあなたの胸にすがりつかないのだ、と。

さて、ここまでは(極めて複雑なシンタクシスではあるが) 文法的に問題なく構成されている。挿入や関係詞節などに飾られているため見えにくいかもしれないが、1、2連全体は実はただ一つの文から成り立っており、その核は、「私はビロードのはかなさと、二本の皺を知っている」なのである。では、3、4連はどうなっているだろう？

ここも同様に、「心義しい掌の中のあなたの額も私は知っている (И в праведнических ладонях лоб твой / Я знаю)」という一文から始まり、すぐにその「あなたの額」に対して、被動形動詞による修飾句——「糸杉の掌の中で締め付けられ、伏せられた(в кипарисовых ладонях / Зажатый и склоненный)」——が付け加えられる。問題はその後である。まず、ダッシュによって「付け加え」が行われる。「もっと楽に私の(掌)に(あなたの額を)移しかえるために—— (— Дабы легче / Переложить в мои)」。そして今度は「私の(掌)」が2つの関係詞節に修飾される。「(しかし私の掌にはあなたの額は) 移しかえられることはないだろう(В которой не будет переложен)」(私の掌は) 大きな無関心の中で、本の両の頁のように開かれて、膝の側で凍りついている (Которые в великом равнодушии / Раскрытые — как две страницы книги — / Застыли вдоль колен)」。作品はここで終わっている。しかし、もう一度振り返ってみよう。この文はどこかおかしい。「もっと楽に移しかえるために」、一体どうすると作者は言っているのか？ “дабы”で始まる従属節に対する「主節」は、一体どこへ消えてしまったのか？

修飾に対する付け加え、付け加えに対する挿入が繰り返されるうちに、あたかも「主節」——文の「主」となるべき、本来であれば何をおいてもまずもって語られなければならない部分——はどこかへ紛れ込み、うやむやになってしまったかのようだ。そこで私たちは再びこの失われた「主節」を探しにゆくことになる。もしかするとそれは、最後の1行“Застыли вдоль колен”であるかもしれない。つまり、「私の掌」に係る第2の関係詞節が、「(私の掌は) 大きな無関心の中で、本の両の頁のように開かれている (Которые в великом равнодушии / Раскрытые — как две страницы книги)」で終わっていると捉えるならば、「もっと楽にう

つかえるために、(私の掌は)膝の側で凍りついている」という主節と従属節の関係が見出されるのである。しかし、それもどこか「不自然」だ。“Дабы легче переложить в мои, застыли вдоль колен.”では、一体何が「凍りついて」いるのかがわからない。

この文は一種のダブルバインド状態にある。どのような解釈を選ぼうとも、それは「完全な」文とはなりえない。複数の読みの可能性を呈示しながら、どれか一つに特定しようとする、たちまちのうちに無理が生じるのだ。そしてここでもやはりダッシュは、テキストの矛盾を吸収し、「ゆらぎ」を受けとめる緩衝材としての役割を果たしている。「正しい」統辞の流れを追いかけてしようとする目は、ダッシュが現れるたびに中断され、逸らされ、眩まされる。このようにして、ツヴェターエフは文法規範の捕獲網をすり抜けてゆくのだ。そして読者は、テキストの「迷宮」の中で堂々めぐりをするより他ない。エッシャーのだまし絵の、いつまでも終わらない階段を登り続けるように。

## D コロンの可能性

ダッシュと並んでツヴェターエフが多用し、また正書法規則の枠にとらわれない自由な使用法を駆使した記号がコロンである。\*19 初期作品ではさほど目立った用例は見られなかったが、とりわけ1920年前後よりその独創性は大きく開花する。

普通コロンは、大きく分けて4つの場合に用いられる。

### 1) 列挙の前。

例) На столе лежали письменные принадлежности: ручки, карандаши, фломастеры.

### 2) 接続詞のない並立複文で、後文が前文の説明、理由、開示などである時。

例) Погода была ужасная: ветер был, мокрый снег падал хлопьями, фонари светили тускло, улицы были пусты.

### 3) 接続詞のない並立複文で、前文に“знать” “видеть” “смотреть”などの語があり、後文でその内容が伝えられる場合。

例) Павел чувствует: чьи-то пальцы дотрагиваются до его руки выше кисти.

### 4) 直接話法の導入

例) И только когда он шептал:《Мама! Мама!》— ему становилось как будто легче.

ダッシュの場合と同様、ツヴェターエフは正書法を無視して恣意的にコロンを用いたわけではなく、むしろそのスタンダードな用法の機微を熟知していた。たとえば以下の例では、直接話法を導入するタイプのコロンが活用されている。

Ужасные!— Пламень и мрак!  
Две черных ямы.  
Бессонные мальчишки — так —  
В больницах: Мама!

恐ろしい目！——炎と闇！  
二つの黒い穴  
眠れぬ少年たちが——そんな目をしている——  
病院で「ママ！」と叫ぶときに

(CC2, 33)

この作品は詩人ミハイル・クズミンに捧げられたもので、「炎と闇」「二つの黒い穴」は彼の目の比喩だ。後半部分に着目すると、3行目のダッシュは「挿入」、4行目のコロンは「直接話法の導入」であるから、用法としてはノーマルな部類に入る。ただし、動詞が省略され、ぎりぎりまで簡潔な文にしているため、日本語訳では理解を助けるためにいくらか補足してある。これだけの内容をこの分量で表現するのに、上以外の表記はおそらくありえないだろう。このテキスト中の句読点のどれか一つが欠けていても、シンタクシスは破綻していたはずだ。句読法に対して無知、無関心な人間であったならば、このような詩行を作り上げることなど不可能である。

さて、当然のことながらツヴェターエフは、上のような、高度ではあるが正書法規則に則った用法だけでは飽きたらなかった。

Чтобы уж и не было	戻れ！だなんて
Нам: вернись!	言われぬように
Чтобы ни следу	古い祭服なんて
От старых риз!	跡形もなくなるように！

(CC2, 61)

2行目のコロンは、一見すると「直接話法の導入」であるかのように思われ、またそのようにしか訳しようもないのだが、“вернись”は文中では(存在の否定を表す際の)名詞の否定生格としての機能を果たしている(→“не было чего”)。従って、この一節をより直訳調で言うならば、「私たちに“вернись”がないように」となる。さて、本節A「文法カテゴリーへの挑戦」において、ツヴェターエフがコロンと二重ギョメを利用して非名詞の「名詞化」を行っていたことを想起しよう(“Вздых торжествующего долга / Где непреложное: «не можно»”)。上の例では二重ギョメもなく、“вернись”は問答無用で「名詞化」されている。ツヴェターエフ個人による「例外的」な用法の一例と言ってよいだろう。

では、以下の例はどうだろうか？

Тихонько	そっと
Рукой осторожной и тонкой	慎重な細い手で
Распутая путы:	わが子の手という

Ручонки — и ржанию  
Послушная, зашелестит амазонка  
По звонким, пустым ступеням расставанья.

枷を解く——そして馬の嘶く  
ままに アマゾンはずべりゆく  
がらんと響きわたる別れの階段を

(《Разлука 5》 CC2, 28)

まずは作品の成立背景について若干の解説を加えておかななくてはなるまい。1921年に書かれた連作《Разлука》は、当時消息不明だった夫エフロンに捧げられたもので、作中ではすでに、エフロンは半ば死者として扱われている。上に引用した箇所では、妻たる「わたし」は、引き留めようとする子供の手を振り払い、レーテの向こうにいるはずの夫の元へと「アマゾン」のように駆け出してゆく。さて、3行末のコロンはいささか不可解なもののように思われるかもしれない。このコロンは、先の分類のうちのどの用法にも当てはまらない。しかし内容から考えると、どうやらこのコロンは同格、言い替えを示しているようだ。つまり、「枷を解く」と述べておいて、「枷とはすなわち(子供の)手」であると言い替えているのである(「子供の」という言葉はテキスト中にはないが、“ручонки”という指小形が用いられていることなどから判断して、ここでは「わが子の手」を指していると考えるのが妥当であろう)。

このような、「同格」ないし「言い替え」のコロンは、ツヴェターエフにとってはすでにほとんど「ノーマル」な用法とさえ言えるほど、その作品中で頻繁に用いられている。

По синему следу                      青い痕をたどり  
Один я поеду.                      わたしは独りゆく

Как был до победы:                      勝利の前と変わらず  
Сиротский и вдовый.                      よるべなく、寡夫で

(《Георгий 6》 CC2, 41)

ここでの「わたし」は、“Георгий Победоносец”こと聖ゲオルギーである。竜を退治した英雄の孤独を描いたこの一節で、コロンはやはり「言い替え」の機能を果たしている。「勝利の前と変わらず、つまり、よるべなく、寡夫のように」。

さて、この時期の代表作の一つと言われる「ローランの角笛」でも、ツヴェターエフのコロンは存分にその威力を発揮している。

Так, наконец, усталая держаться                      そしてついには 孤独の自覚と闘争の使命によって  
Сознанием: перст и назначеньем: драться,                      わが身を持ちこたえるのに疲れ果て

Под свист глупца и мещанина смех —                      愚者の口笛と俗物の笑いを受けながら——  
Одна из всех — за всех — противу всех! —                      わたしは一人——みんなのために

問題になるのは2行目であるが、この部分を直訳するなら、「“перст” という意識と、“драться” という使命によって」となろう。ここで私たちは、“один(одна) как перст” (天涯孤独の) という慣用表現を知っておかなくてはならない。従って、「“перст” という意識」とは、「天涯孤独であるという意識」と解釈される。一方、第2のコロンは、普通であれば動詞不定形と直接結合することのない“назначенье”と“драться”との折り合いをつける。コロンを用いなければ、この行はそもそもロシア語として成立しえなかったろう。慣用句や句読点を活用し、余分な修辭を省くことにより、実に簡潔で大胆な詩行が作り上げられている。

ところで、冒頭の分類からもわかるように、コロンとダッシュの機能は重複するものが多い。両者が交換可能であるケースもままあるが(先に挙げた例では、たとえば“Распутая пути: / Ручонки”などの「同格」「言い替え」のコロンは、ダッシュが代わりに用いられていてもおかしくないところだ)、ツヴェターエフはそうした曖昧さを利用しつつ、この二つの記号を併用し、実に巧妙に使い分けながら、細かなニュアンスでテキストを色づけている。

Решено — играем оба,	どっちも賭けると決まっている
И притом: играем разно:	しかも互いに違うやり方で
Ты — по чести, я — плутуя.	あなたはフェアに わたしはずるしながら

(《Пятистишие》 СС1, 500)

ここでは2つのコロンが用いられているが、その機能の違いに注意を払おう。2番目のコロンはスタンダードなもので、先の分類で言うと、2)「接続詞のない並立複文で、後文が前文の説明、理由、開示などである時」にあたる。一方、第1のコロンは、おそらくこれを省略したとしても、統辞構造上なんの不都合もなかったろう。このコロンは、文の流れを一旦休止させる「シンタグマの分割」の機能を果たしている。それは文中にポーズを置き、声に陰影をつけるための手法だが、1章3節2項でも触れたように、普通こうした場合にはダッシュが用いられる(→“И притом — играем разно”)。ここでダッシュではなくコロンが採用されているのは、もはやツヴェターエフ個人の言語センスの問題だ。ただこの場合、1行目で同じ位置にダッシュが用いられ、また3行目にも2つのダッシュが存在するため、文が単調になるのを防ごうとしたのではないかと推測することもできよう。

さて、このようにコロンを駆使することによって、ツヴェターエフは非常に複雑な内容、込み入った論理関係を、極めて簡潔な文の中に押し込める。時としてそれは、あまりにも「コンパクト化」されすぎているため、読み手の側がある種の「解凍」作業を強いられることもままある。

《Завтра будет: после-завтра》—

Так Любовь считает в первый

День, а в день последний: 《хоть бы

Нынче было век назад!》

「明日になれば明後日になる」——

と、「愛」は最初の日に

思う けれど最後の日には「ああせめて

今が1世紀前だったら！」

(《Четверостишия 6》 CC1, 500)

ここで私たちはやはりいくつかの「補助線」を引かなければなるまい。この作品の1行目は、極めてわかりにくい。このコロンはいったい何なのか？ なぜ「明後日」は“послезавтра”ではなく“после-завтра”でなければならないのか？ これらの表現法は、一見したところロシア語として極めて異様である。しかしツヴェターエワという詩人は、こと詩的言語に関する限り実に合理主義的な思考の持ち主であり、その用いる言葉には驚くほど無駄がない。上の例も、単に奇をてらただけのものではなく、そこにはなにがしかの存在理由があるはずだ。まず文の統辞構造から考えてみると、この場合、“после-завтра”が主語として機能している。すなわち直訳するなら、「明日には『明後日』が存在するであろう」。「ツヴェターエワ流正書法」においては、コロンが非名詞を名詞化する機能を持っていたことを想起しよう(“Чтобы уж и не было / Нам: вернись!”)。“послезавтра”と“завтра”は共に、時を表す副詞としても、あるいは不変化の中性名詞としても用いられるが、コロンを配し、またハイフンによって“послезавтра”を「複合名詞化」することで、ツヴェターエワは“завтра”が副詞、“после-завтра”は主語名詞であるという意図をはっきりとアピールしている。かくしてこの4行詩は、以下のようなツヴェターエワの恋愛哲学を披露することになる。すなわち、恋愛が始まったばかりの頃は、明日が待ち遠しく思われる。明日になれば「明後日」はもうすぐそこだ。一方、恋愛関係が破局を迎える時には、人はどうにかして時間を押しとどめたいと願う。このように、恋愛初期には人は未来を志向し、末期には過去を志向する……。

ダッシュやコロンなどの句読点を最大限に活用することで、ツヴェターエワはおおよそ日常言語では考えられないような構文を編み出し、私たちが千言を費やさなければ表現しえない入り組んだ「内容」を、ほんの数語、数行のうちに詰め込んでしまうのである。この詩人の手にかかった時、ロシア語の潜在力はまるで尽きることを知らないかのように見える。

## 2 マリーナ・ツヴェターエワのリズム

1、2章で検討してきたように、韻律の独創性という点に関して、マリーナ・ツヴェターエワという詩人は同時代の中でも抜きん出た存在であった。1917年以降もその開拓精神は変わらなかったが、実は18年から20年にかけて「保守的」な韻律形がテキストを支配した時期がある。この「揺り戻し」は、あるいは革命という歴史的イベントと関連していたのかもしれない。それまで「アウトロー」志向の強かったツヴェターエワは、流血や社会的な不正、様々な矛盾などに直面することによって、ある種の倫理観や自己犠牲精神に目覚めることになるが、「勇敢」「純潔」「殉教」などのテーマを扱うことが多くなるにつれ、実験的な韻律は影をひそめ、むしろシンプルな形が好まれるようになるのである。たとえば、次の作品のように。

Проще и проще	さらに さらに飾りなく
Пишется, дышится.	ものは書かれ 息される
Зорче и зорче	さらにさらにはっきりと
Видится, слышится.	ものは見え 聞こえる
Меньше и меньше	記憶することも 愛することも
Помнится, любитя.	さらに さらに稀になり
— Значит уж скоро	——つまりはもうすぐ
Посох и рубище.	杖とぼろだけになる

(CC1, 424)

この作品は、2脚ダクチリの4行×2連という極めてオーソドックスな形で書かれている。余分なものを殺ぎ落とした「飾りのない」テキストは、革命後の困窮の中で詩人が達した、ある種ストイックな境地を反映しているのかもしれない。1919年から1920年にかけて書かれた24篇に及ぶ《Четверостишия》(CC1, 499-503)は、そうした「ストイック」な傾向を代表するものである。4行1連(第9篇のみ5行)という、ほとんど短歌や俳句を思わせるようなぎりぎりまで切り詰めた形の中に、一瞬の心象風景や寸鉄鋭いアフォリズムを込めたこれらの作品群は、どちらかといえば地味な部類に入り、単独で取り上げられることはあまりないが、多彩な文体を使い分けたツヴェターエワの才気的一端をうかがわせて興味深い。

Птичка все же рвется в рощу,	どれほど餌をやろうとも
Как зерном ни угощаем,	小鳥は林へ飛んでいってしまう
Я взяла тебя из грязи,—	わたしはあなたを泥から捕まえ——
В грязь родную возвращаю.	なつかしの泥へと帰してやります

(《Четверостишия 7》 CC1, 500)

Ты зовешь меня блудницей,—	あなたはわたしをふしだらと言う
Прав,— но малость упустил:	間違いじゃないけど——一つだけ忘れてる
Надо мне, чтоб гость был статен,	わたしのお客はすらりとしてて
Во-вторых — чтоб не платил.	それにお金なんて払っちゃいけないのよ

(《Четверостишия 8》 CC1, 500)

Как пойманную птицу — сердце	捕らえられた鳥のように——この心臓を
Несу к тебе, с одной тревогой:	あなたのところに持ってゆきます 心配なのは

Как бы не отняли мальчишки,  
Как бы не выбилась — сама!

男の子たちに取られやしないか  
自分で逃げ出しやしないかということです！

《Четверостишия 10》CC1, 501)

最初の2篇は4脚ホレイ、3篇目は4脚ヤンブで書かれている。「4行詩」という形式は、おそらくロシア詩として成立するための最低限の分量だ。このように、「さらに、さらに飾りなく」なってゆくことで、逆に印象的な詩句が生み出されている。

むろん、「形式化」の中に新しい境地を見出しつつも、ツヴェターエワはそうした「保守的」な韻律一色に染まってしまったわけではなかった。アンドレイ・ベールイは言う。「ブロークが《ритмист》であり、グミリョフが本質的に《пластик》であり、そしてフレーブニコフが《звучник》であるとするなら、マリーナ・ツヴェターエワは作曲家であり唄い手である」(Гаспаров, 1996A:160)。「作曲家」としてのツヴェターエワの本領が発揮されるのは、むしろこれからだ。いくつもの独創的な韻律形が編み出され、リズムを構成する技術にはますます磨きがかかってゆく。以下では、この時期に見られるとりわけ特徴的な事例を取り上げて検討する。

## A 創作される韻律

2章3節では6つのログエードを挙げたが、17年以降、もう一つのタイプのログエードが頻繁に用いられるようになるので、これを第7のパターンとして示しておこう。

7) — U U — U U — U — (U)

よく知られた次の作品もこの韻律形で書かれている。

Если душа родилась крылатой —  
Что ей хоромы — и что ей хаты!  
Что Чингис-Хан ей и что — Орда!  
Два на миру у меня врага,  
Два близнеца, неразрывно-слитых:  
Голод голодных — и сытость сытых!

魂は翼を持って生まれたのだから——  
豪邸やあばら屋がどうだっていうの！  
チンギス汗も汗国も目じゃないわ！  
わたしには世界に二つの敵がある  
分かれ難く溶け合った双子の兄弟が  
それは飢えた者の飢えと——飢えを知らぬ者の飽食だ！

(CC1, 421)

AAbbCC ときれいに脚韻を踏み、端正にまとめられたこの6行詩は、ログエードという特異な韻律パターンで書かれているということをほとんど感じさせない。それほどこの形はツヴェターエワにとって自然なものだったと言える。この他にも、《Дон 3》(CC1, 391) 《Доблесть и девственность! — Сей союз》(CC1, 413) 《Клонится, клонится лоб тяжелый,》(CC1, 414) 《Надобно смело признаться, Лири!》(CC1,



419)など、「タイプ7」のログエードで書かれた作品は数多い。次に挙げるのは、奇数行が「タイプ7」、偶数行が「タイプ2」のログエード(—U U—U—U)というパターンで書かれた作品の一節である。

Над кабаком, где грехи, гроши,	罪とはした金と
Кровь, вероломство, дыры —	血と背信と綻びの巣くう酒場の上に——
Встань, Триединство моей души:	起てよ、わが魂の三位一体
Лилия — Лебедь — Лира!	百合——白鳥——豎琴よ!

(CC1, 411)

「百合」＝純潔、「白鳥」＝義勇、「豎琴」＝詩作という、ツヴェターエワの「倫理観」を象徴するキーワードが並ぶこの作品も、きれいな「定型」だ。“p”(грехи, гроши, кровь, вероломство, дыры)と“л”(Лилия, Лебедь, Лира)という対照が、醜惡な現実と理想世界との対置を鮮やかに照らし出している。

さて、ログエード以外に特筆すべき韻律形は、(1章でもすでに言及した)「強弱弱強」格である。ツヴェターエワの「強弱弱強」格に初めて注目したのは、アンドレイ・ベールイだった(→1章注25参照)。むろん、「正式」にはこれは「2脚ダクチリ(男性韻)」と呼ばれるべき形だ。しかしツヴェターエワ作品においては、すでに「強弱弱強」が1単位を成していると考えうるものが少なくない。

Память о Вас — легким дымком,  
Синим дымком за моим окном.  
Память о Вас — тихим домком.  
Тихий домок — Ваш — под замком.

(CC1, 411)

2行目に破格があるものの、作品全体は“—U U— —U U—”という形を基調にしており、明らかにツヴェターエワは2脚の「強弱弱強」格であることを意識している(4行目のダッシュにも注目しよう。これは2章でも触れた「アクセントを強めるためのダッシュ」であり、この場合も“Ваш”が強調され、その結果きれいな「2脚強弱弱強格」が形成されることになる)。

以下の作品も、「2脚ダクチリ」と考えるよりも、「1脚『強弱弱強』格」と捉える方が自然だろう。

Ни тагана  
Нет, ни огня.  
Нá меня, нá!  
Будет с меня

Конскую кость  
 Жрать с татарвой.  
 Сопровождай,  
 Столб верстовой!...

(《Ханский полон 2》 CC2, 57)

ここに挙げたのは冒頭の2連だが、残りの6連も同様の韻律形で書かれている。この他、《Смерть — это нет,》(CC1, 555-556)(→p.139 参照。この作品の2連目は、「強弱弱強」格に「行首余剰音(анакруза)」が加わった形と考えられる)《Разлука 1》(CC2, 25)《Благая весть 2》(CC2, 45)《Сомкнутым строем —》(CC2, 100)《Сугробы 5》(CC2, 105)第2連なども、「強弱弱強」格と分類してよかろう。

このうち《Разлука 1》——その特異なリズムがベーレイを驚嘆させた——は、単なる「強弱弱強」格にとどまらない。

Башенный бой	— U U —
Где-то в Кремле.	— U U —
Где на земле,	— U U —
Где —	—

Крепость моя,	— U U —
Кротость моя,	— U U —
Доблесть моя,	— U U —
Святость моя.	— U U —

Башенный бой.	— U U —
Брошенный бой.	— U U —
Где на земле —	— U U —
Мой	—
Дом,	—
Мой — сон,	— —
Мой — смех,	— —
Мой — свет,	— —
Узких подошв — след.	— U U — —

Точно рукой	— U U —
Сброшенный в ночь —	— U U —
Бой.	—

右に挙げた韻律図からもわかるように、この作品は「強弱弱強」格とスポンデイが基調になっているが、そのリズムの転じ方は実に巧みである。ベールイの分析(とガスパーロフによるその解説)によれば、1連3～4行“Где на земле, / Где —”の“— U U — / —”という形は、2連3～4行“Где на земле, / Мой —”で再び繰り返され、この“— U U — / —”というリズムが2連4行以降の“Мой / Дом, / Мой — сон, / Мой — смех...”というスポンデイを「遠くから準備」し、そのスムーズな導入を実現させるのである(Гаспаров, 1996A:158)。

さて、上の作品ではスポンデイが極めて印象的に用いられている。2章でも触れたように、ツヴェターエワはこの、力点を連続させるというリズム——ロシア詩においてはごく例外的な——を詩行の中に組み込むのを非常に好んでいたが、詩集『手仕事』の中では、ついにスポンデイのみにによって一つの作品を作ってしまった。

Конь — хром, — —

Меч — ржав. — —

Кто — сей? — —

Вождь толп. — —

Шаг — час, — —

Вздых — век, — —

Взор — вниз. — —

Все — там. — —

Враг.— Друг. — —

Терн.— Лавр. — —

Всё — сон... — —

— Он. — Конь. — —

Конь — хром. — —

Меч — ржав. — —

Плащ — стар. — —

Стан — прям. — —

(《Возвращение вождя》 СС2, 49)

実に異様なリズムである。作品中、部分的にスポンデイが用いられ、当該箇所を際立たせるという手法はそれまでもたびたび見られたが、この作品には強音節しか存在しない。強音節と弱音節の交替によってリズムをとり、アクセント位置がわからなければその単語を口に出して発音することすらできないロシア語ネイティブにとって、このような詩形はまったく常識に反している。それはあたかも線条的に継起してゆくべき言葉の「方向感覚」を狂わせる。

「異様な」といえば、韻律形成に関連したダッシュの用法もその特異性を増してゆく。弱音節にオケイジョナルな力点を付与するためのダッシュについては、本論でもすでに何度か言及してきたが、17年以降になると、次のような例(1922年1月15日作)が見られるようになる。

Товарищи!	U—U U
Жива еще	U—U U
Мать — Страсть — Русь!	— — —
Товарищи!	U—U U
Цела еще	U—U U
В серд—цах Русь!	— — —

(《Новогодняя》 CC2, 85)

注目すべきは最終行のダッシュだ。“сердцах”を分断するこの異常な用法は、3行目の“Мать — Страсть — Русь!”の“— — —”という、それ自体かなり例外的な韻律形とパラレルさせるための非常手段である。語は途中で断ち切られることで、本来アクセントのない第1音節でブレーキがかかり、あるはずのない力点がそこに生じる。このようにして、第6行もまた、“— — —”という韻律形が形成されることになるのである。

さて、「ダッシュによる語の分割」という手法を初めて取り入れたのは、1917年7月17日に書かれた《Юнкерам, убитым в Нижнем》(CC1, 363-364)がおそらくその最初のものと思われる。

Глуше, глуше	—U—U
Праздний гул.	—U—
Отдадим последний долг	U U—U—U—
Тем, кто долгу отдал — душу.	—U—U—U—U
Гул — смолк.	— —
— Слуша — ай! На — кра — ул!	— — — — — (?)

戦死した下士官たちの葬送の情景を描いたこの部分では、

“Слушай”→“Слуша — ай!”

“На караул”→“ На — кра — ул!”

と分割されている。「捧げえー…銃っ！」と大声を張り上げる様子が表されているだけで、韻律上の技巧としてツヴェターエワが意識していたかどうかは微妙なところだが、ホレイを基調としたこの作品の中で、その直前の行がスポンデイになっていること(“Гул — смолк”)、また、語を分割することによって“гул”と“ул”との共鳴が際立たされることなどから判断して、詩人がなにがしかの「意図」を持っていたと考えてもおかしくはあるまい。

— Мы тебя не при — имем!

— Мы тебя не при — имем!

(CC1, 395)

1918年4月25日に書かれた《Ходит сон с своим серпом》にも上のような一節が見られる。“Мы тебя не примем”では脚韻が女性韻になるが、“примем”を分割することによって最終音節に強勢を与えたかったようだ(“при— имем”)。ただし、韻律形の前後関係からして、さほどの必然性は感じられないようにも思われる。

1919年に書かれた次の作品になると、ツヴェターエワが意識的にこの手法を用いていることはもはや明確である。

А коровки в травке:

— Завела аму — уры!

В подворотне — шавки:

— Урры, урры, дура!

(《Стихи к Сонечке 2》 CC1, 469)

この作品は3脚ホレイ女性韻で構成されているため、

— За ве ла а му — у ры

U U — U — U —

というように、ダッシュによって臨時の強勢が付与されていると捉えるよりは、

— За ве ла а му — у ры

U U — U — …… U

という、分断される以前の韻律形のままであると考えた方がよかろう。“амуры”が“аму — уры”に分断されたのは、この“уры”と、4行目の「ウルル、ウルル」という犬の鳴き声(“Урры, урры”)とを絡ませるためである。また、“аму”は「モー(му)」という牛の鳴き声を想起させるものでもあろう。このように、ダッシュによって語を分けることで、作為的な韻律が構成されるだけでなく、音声上の連鎖を浮かび上がらせることも可能だ。

ツヴェターエフの作品によく親しんだものであれば、とりわけ20年代のポエマで同様の手法が数多く用いられていたことを思い出すであろう。それらが単にツヴェターエフのエキセントリズムの現れではなく、極めて高度な詩的技巧の一環として、何らかの意図に裏打ちされたものであることは言うまでもない(詳細な検討は次章以降で行う)。

## B 転調のテクニック

ガスパーロフは言う。「(ツヴェターエフの作品は)リズムとシンタクシスが格闘する地点にあり、しかも、明確さと秩序をリズムが担い、シンタクシスは混沌とスチヒーヤを担っている」(Гаспаров, 1996A:153)。ツヴェターエフが好んだ「不可能なシンタクシス」や「文法カテゴリーの逸脱」などを思い返すなら、ガスパーロフのこの指摘はまこと炯眼のものと言えよう。そのためツヴェターエフの作品中では、リズムの変化は「秩序の変化」を示す重要な信号となる。場面の転換、感情の起伏、視点の交替などに伴って、韻律パターンが様々な展開してゆくのである。たとえば次の例などは非常にわかりやすい。

Зачем, равнодушный,	A	心冷たき人よ、なぜ
Противу закону	B	先を急ぐ川の
Спешащей реки —	c	掟に逆らい——
Слез женских послушал	A	女たちの涙と
И отчего стону —	B	父の呻きに屈したのか——
Душе вопреки!	c	魂に逆らって!
Сказал — и воскресла,	D	彼の人は命じた——そして彼女は甦った
И смутно, по памяти,	E'	ぼんやりと 記憶を辿りながら
В мир хлеба и лжи.	f	パンと偽りの世界へと
Но поступь надтреснута,	D'	けれど足どりはひび割れ
Губы подтянуты,	E'	唇は締まり
Руки свежи.	f	腕は生まれたてで

И всё как спросоньяца	G'	そしてまだ寝ぼけているかのように
Немеют конечности.	H'	四肢は言うことをきかない
И в самый базар	i	市場へ行こうにも
С дороги не тронется	G'	切り立った道から
Отвесной.— То Вечности	H'	身動きできない——それは永遠の
Бессмертный загар.	i	消えることない日焼け痕

(《Дочь Иаира 2》 CC2, 96-97)

ここには、全12連のうち3～8連目が挙げてある。作品の背景について若干解説しておこう。「ヤイロの娘」とは、新約聖書中の逸話(ヤイロの娘は病のために死ぬが、キリストによって甦らされる。マルコ5:22-43, ルカ8:41-56)に由来する。聖書では死者は甦り、それはキリストの奇跡として讃えられるが、「死」を究極の「安息」ととらえるツヴェターエワは、これに異議を唱える。「心冷たき人(=キリスト)よ、なぜ……女たちの涙と父の呻きに屈したのか」。この作品は2脚アンフィブラーヒイで書かれているが、ここで注目したいのは脚韻パターンだ。この作品では、隣合う連の1行目同士、2行目同士、3行目同士がそれぞれ押韻しており、1～4連までは、

1行目 女性韻  
2行目 女性韻  
3行目 男性韻

というパターンが繰り返される。しかしヤイロの娘が甦る5、6連では、

5連1行目 女性韻	6連1行目 ダクチリ韻
2行目 ダクチリ韻	2行目 ダクチリ韻
3行目 男性韻	3行目 男性韻

となり、以後「ダ・ダ・男」という形が踏襲されるのである(上掲図では、アルファベットの太文字で示したものが女性韻、小文字が男性韻、太文字にアポストロフィーを付したものがダクチリ韻を表している)。このように、復活する前と後では脚韻パターンが微妙に変化している。しかも一気に転換するのではなく、5連1行目“воскресла”の女性韻に対し、6連1行目はダクチリ韻である“надтреснута”で不完全押韻し、そのままダクチリ韻へ移行してしまう手際は実にそつがない。

上に挙げたのは脚韻が意味上の変化と連動する例だが、次のような場合も多い。

Есть некий час — как сброшенная одежда:      荷を下ろすような時がある

Когда в себе гордыню укротим.  
Час ученичества, он в жизни каждой  
Торжественно-неотвратим.

Высокий час, когда, сложив оружие  
К ногам указанного нам — Перстом,  
Мы пурпур Воина на мех верблюжий  
Сменяем на песке морском.

О этот час, на подвиг нас — как Голос  
Вздыхающий из своеволя дней!  
О этот час, когда как спелый колос  
Мы клонимся от тяжести своей.

И колос взрос, и час веселый пробил,  
И жерновов возжаждало зерно.  
Закон! Закон! Еще в земной утробе  
Мной вожаделенное ярмо.

Час ученичества! Но зрим и ведом  
Другой нам свет,— еще заря зажглась.  
Благословен ему грядущий следом  
Ты — одиночества веховный час!

傲慢を己が内にししまう時が  
徒弟の時は 各々の生において  
揚々として避け難い

それはいと高き時 主の指に示された  
その足元に 武器を置き  
砂浜の上で 戦士の緋袍を  
駱駝の皮に替える時

ああ、私たちを勝利へと 声のように  
日々の恣意から引き上げる時よ！  
ああ、熟した穂のように 私たちが  
自らの重さのために頭を垂れる時よ！

そして穂は育ち 晴れやかな時を打てば  
穀粒は石臼を熱望する  
掟よ、掟よ！未だ地の胎にありし日に  
わたしの乞い願った軛よ

徒弟の時よ！ けれどわたしたちには  
別の光が見える また空が燃えている  
祝福されよ やがて続いて訪れる  
孤独の至高の時よ！

(《Ученик 2》 CC2, 13)

敬愛する作家С. М. Вольконскийにあてられた連作《Ученик》では、「あなた」と「わたし」の関係が、キリストとその愛弟子ヨハネになぞらえられている。その宗教的な深みと文体がリルケの《Stunden-Buch》をも思わせる秀作だが、各連が

5脚ヤンブ(女性韻)

5脚ヤンブ(男性韻)

5脚ヤンブ(女性韻)

4脚ヤンブ(男性韻)

という、比較的安定したオーソドックスな韻律形で書かれている中にも、ツヴェターエフ特有の「癖」が現れている。注意深く読んでゆくと、1連3行目、5連1行目に明かな破格があるのに気づくだろう。これらの行では、本来アクセントの置かれなければならないはずの第1音節に力点があり、 $\acute{U}-U-\acute{U}-U-\acute{U}-U$ というリズムが作



られている。前章でも触れたように、ツヴェターエフは何かを強調したい時、あるいは感情が高まったり、詩行に力を込めたい時に、第1音節にアクセントを置く傾向がある。この場合も同様で、ここで強調されているのは、この作品全体のキーワード“час”である。8度も繰り返され、またこの語によって作品を締めくくり、さらには韻律を破格させてまで“час”は執拗にアピールされる。と同時にその饒舌は、1連3行と5連1行でリズムに変化が加えられるまさにそのことにより、単調な繰り返しから救われている。同じ語であっても、韻律の流れの中で発する場合と、流れに逆らい、「力を込めて」発する場合とを作ることによって、「饒舌」にも抑揚がつけられるわけである。

以上に見てきたような、単一の韻律形の一部にアレンジを加えるパターンの他には、一つの作品内で韻律形そのものが変化してゆく場合がある。代表的なものとして、次第に韻律がばらけてゆく例と、逆にある形へと収束してゆく例をそれぞれ一つずつ挙げておこう。

Мировое началось во мгле кочевье:	U U — U U U — U — U — U
Это бродят по ночной земле — деревья,	— U — U U U — U — U — U
Это бродят золотым вином — грозди,	— U — U U U — U — — U
Это странствуют из дома в дом — звезды,	— U — U U U — U — — U
Это реки начинают путь — вспать!	— U — U U U — U — —
И мне хочется к тебе на грудь — спать.	U U — U U U — U — —

(CC1, 331)

きれいな6脚ホレイかと思われたリズムは、3行目のスポンデイによってぶれ始める。1、2カ所であれば「例外」扱いできるであろうが、最後までこのスポンデイが繰り返され、音節数も階段式に減ってゆく。規則正しいホレイは、いつのまにか別のリズムへとずらされている。\*20

Бог — прав	— —
Тлением трав,	— U —
Сухостью рек,	— U U —
Воплем калек,	— U U —
Вором и гадом,	— U U — U
Мором и гладом,	— U U — U
Срамом и смрадом,	— U U — U
Громом и градом.	— U U — U

Попранным Словом.	— U U — U
Прóклятым годом.	— U U — U
Пленом царёвым.	— U U — U
Вставшим народом.	— U U — U

(CC1, 400)

いきなりスポンデイという異例の形で始まるこの作品は、先の例とは逆に、次第に音節数が増え、強弱弱強、さらには2脚ダクチリへと収まってゆく。

さて、このように韻律を展開してゆく、ないしは複数の韻律を一つの作品に収め、なおかつ作品の統一性を損なわないためには、細心の注意が必要だ。

Развела тебе в стакане	4脚ホレイ
Горстку жженных волос.	2脚アナーペスト
Чтоб не елось, чтоб не пелось,	4脚ホレイ
Не пилоь, не спалось.	2脚アナーペスト
Чтобы младость — не в радость,	2脚アナーペスト
Чтобы сахар — не в сладость,	2脚アナーペスト
Чтоб не ладил в тьме ночной	4脚ホレイ
С молодой женой.	3脚ホレイ
Как власы мои златые	4脚ホレイ
Стали серой золой,	2脚アナーペスト
Так года твои молодые	4脚ホレイ
Станут белой зимой.	2脚アナーペスト
Чтоб ослеп-оглох,	3脚ホレイ
Чтоб иссох, как мох,	3脚ホレイ
Чтоб ушел, как вздох.	3脚ホレイ

(CC1, 438)

上の図からもわかるように、この作品ではホレイという2音節韻とアナーペストという3脚韻がランダムに混在している。しかしさほど違和感なく、自然に溶け合っているのは、アナーペストの行で必ずと言っていいほど第1音節に規定外の力点があり、

— U — U U — (U)

というログエードともとれるような形になっているため、第4音節まではホレイと共通となり、その結果、ホレイ ⇄ アナーペストの切り替えがスムーズに行われるからである。

また、先に触れた《Разлука 1》では、周到に準備しつつ「強弱弱強」格からスポンデイへと転じる箇所があったが、このようにスポンデイを絡めた転調のテクニックはツヴェターエワの最も得意とするところである。

—Колеблется — никнет — и вслед копыю	U—U U—U U—U—
В янтарную лужу — вослед копыю	U—U U—U U—U—
Скользнувшему.	U—U U
— Басенный взмах	—U U—
Стрел...	—
Плащ красен, конь бел.	— —U— —

(《Георгий 1》 CC2, 36)

上に引用したのは、「ゲオルギー1」の最後の部分である。一見、恣意的で強引な韻律構成のように見えるが、実はかなり練り上げられた作りになっている。3行目と4行目を「足す」と、“U—U U—U U—”となり、これは1、2行目をほぼなぞった形になっている。2つのスポンデイが用いられた最終行も特徴的なリズムを作り出しているが、これは4行目から5行目にかけての“—U U—／—”という流れを受けている。“... взмах / Стрел”という連続する強勢によってスポンデイへの「助走」が行われるため、最終行の“Плащ красен, конь бел”の“— —U— —”への移行がスムーズに実施されるのである(《Разлука 1》でも同様の手法が用いられていたことを想起しよう)。

次の例では、ダッシュを用いてスポンデイを「準備」している。

Разочаровался? Скажи без боязни!  
То — выкорчеванный от дружб и приязней  
Дух.— В путаницу якорей и надежд  
Прозрения непоправимая брешь!

(CC2, 91)

この作品は、4脚アンフィブラーヒイで書かれている。4行×3連の、最後の連のみ引用してあるが、3行目の第1音節に規定外力点があり、スポンデイが形成されている。それはおそらく、“дух”を際立たせるためのものであるが、実はこのスポンデイも、唐突に現れたのではなく、周到に「準備」されている。つまり、その直前の行で“To — выкорчеванный...”のように、ダッシュによってシntagマが分割されているため、“To”の部分に「ため」が生じ、それによっていわば「疑似スポンデイ」ができていのである。しかし、ここで用いられ

たダッシュの重要性は、おそらくこの部分だけ単独で読まれたならば認知されないであろう。この「疑似スポンデイ」の存在は、3行目との関連において初めて明らかになる。

たぐい稀なリズム感を持ち、様々な韻律を自在に扱ったツヴェターエワの作品には、それぞれ個別に取り上げ、分析を加えるに値するような「転調」テクニックを用いた例は枚挙に暇がないが、最後に、作品のテンションの変遷と韻律とが極めて有機的に連動している例を見てみることにしよう。

Я вижу тебя черноокой,— разлука!  
Высокой,— разлука!— Одинокой,— разлука!  
С улыбкой, сверкнувшей, как ножик,— разлука!  
Совсем на меня не похожей — разлука!

На всех матерей, умирающих рано,  
На мать и мою ты похожа,— разлука!  
Ты так же вуаль оправляешь в прихожей.  
Ты Анна над спящем Сережей,— разлука!

Стрясается — в дом забредешь желтоглазой  
Цыганкой,— разлука! — молдаванкой,— разлука!  
Без стука,— разлука! — Как вихрь заразный  
К нам в жилы врывается — лихорадкой,— разлука!

И жжешь, и звенишь, и топочешь, и свищешь,  
И ревешь, и рокочешь — и — разорванным шелком —  
— Серым волком,— разлука! — Не жалея ни деда, ни внука,— разлука!  
Филином-птицей — разлука! Степной кобылицей,— разлука!

Не потомком ли Разина — широкоплечим, ражим, рыжим  
Я погромщиком тебя увидала, — разлука?  
— Погромщиком, выпускающим кишки и перины?..

---

Ты нынче зовешься Мариной, — разлука!

(CC1, 557)

U—U U—U U—U U—U  
U—U U—U U—U U—U \*

U—U U—U U—U U—U

U—U U—U U—U U—U

U—U U—U U—U U—U

U—U U—U U—U U—U

U—U U—U U—U U—U

U—U U—U U—U U—U

U—U U—U U—U U—U

U—U U—U U—U U—U \*

U—U U—U U—U U—U

U—U U—U U—U U—U \*

U—U U—U U—U U—U

U U—U U—U U—U U—U \*

—U—U U—U U—U U—U U—U U—U \*

—U U—U U—U U—U U—U U—U \*

U U—U U—U U—U U—U U—U \*

U U—U U—U U—U U—U \*

U—U U—U U—U U—U U—U \*

---

U—U U—U U—U U—U

「別れ」を擬人化し、その様々なイメージがまるで機関銃のように並べたてられるこの作品は、4脚アンフィブラーヒイでスタートするが、たたみかける「列举」が次第にエスカレートしてゆくにつれ、韻律形はばらけ、作品終盤ではほとんど元の形をとどめていない(上掲図の\*印は、4脚アンフィブラーヒイから「逸脱」した行を示している)。4連2～4行では、シンタクシスもまるで「息切れ」したかのように乱れていることにも留意しよう。“— и —”以降の造格と副動詞は、統辞構造上きちんと解決されておらず、いくぶん「ねじれ」といえる。さて、このようにすっかり崩れきったかと思われた4脚アンフィブラーヒイは、しかし最後の1行で再びその姿を現している。次から次へと繰り出される様々な比喻を通過した「別れ」は、いわば燃え尽きたアンフィブラーヒイの灰の中から甦り、最終的には詩人のセルフイメージと一体化する(「おまえは今やマリーナと呼ばれる」)。「4脚アンフィブラーヒイ」は、まさに「別れ」のイメージそのままに、走り、なだれ込み、足を踏みならし、嘶き、このような狂乱状態を経た後、新たな姿を獲得し、再生するのである。

## C 隠されたリズム～連作《Разлука》の場合～

すでに触れたように、1922年に出版された詩集『別れ』は、その斬新なリズムによって詩人アンドレイ・バールイを熱狂させた。詩集の中心を成す連作《Разлука》の韻律をバールイが分析したこともすでに述べた。彼の考察の対象となったのは、主としてその第1篇だが、それ以外にも創造的な韻律構成を持つ作品が少なくない。たとえば第3篇を見てみよう。

Всё круче, всё круче	U—U U—U	
Заламывать руки!	U—U U—U	A
Меж нами не версты	U—U U—U	
Земные,— разлуки	U—U U—U	A
Небесные реки, лазурные земли,	U—U U—U U—U U—U	B
Где друг мой навеки уже —	U—U U—U U—	
Неотъемлем.	U U—U	B
Стремит столбовая	U—U U—U	C
В серебряных сбруях.	U—U U—U	D
Я рук не ломаю!	U—U U—U	C
Я только тяну их	U—U U—U	D
— Без звука!—	U—U	E
Как дерево-машет-рябина	U—U U—U U—U	F
В разлуку,	U—U	E
Во след журавлиному клину.	U—U U—U U—U	F
Стремит журавлиный,	U—U U—U	
Стремит безоглядно.	U—U U—U	G
Я спеси не сбавлю!	U—U U—U	
Я в смерти — нарядной	U—U U—U	G
Пребуду — твоей быстроте златоперой	U—U U—U U—U U—U	H
Последней опорой	U—U U—U	H
В потерях простора!	U—U U—U	H

(CC2, 26-27)

どうやらアンフィブラーハイが基調となっているらしいが、脚数も押韻パターンも各連の行数(7行+8行+7行)も不揃いであり、かなりルーズな印象を受けるかもしれない。しかし、これを次のように書き改めてみよ

う。

Всё круче, всё круче / Заламывать руки!  
Меж нами не версты / Земные,— разлуки  
Небесные реки, лазурные земли,  
Где друг мой навеки уже — / Неотъемлем.

Стремит столбовая / В серебряных сбруях.  
Я рук не ломаю! / Я только тяну их  
— Без звука!— / Как дерево-машет-рябина  
В разлуку, / Во след журавлиному клину.

Стремит журавлиный, / Стремит безоглядно.  
Я спеси не сбавлю! / Я в смерти — нарядной  
Пребуду — твоей быстроте златоперой  
Последней опорой / В потерях простора!

実にきれいな4脚アンフィブラーヒイ、脚韻も AABV と整った4行×3連の詩形である。ではなぜツヴェターエフは、わざわざこの詩形を崩し、先に挙げたようなルーズな形にしたのだろうか？ はたして“/”の箇所分割しなければならない必然性などあったのだろうか？

無論それは、最終的にはツヴェターエフの詩人としての直感、センスに帰すべきものであろうが、その「直感」の由来の一端を指摘することはできる。たとえば2連を見てみよう。「4脚アンフィブラーヒイ」としては、“сбруях”と“тяну их”が、そして“рябина”と“клину”がそれぞれ押韻しているが、“/”部分で分割することによって、行内に隠されていた“столбовая”-“ломаю”“звука”-“разлуку”という「韻」があらわにされる。『里程標 I』において、ツヴェターエフが「行内韻」を試みていたことを想起されたい(→2章3節4項)。つまり、上の作品で詩人が4脚アンフィブラーヒイを分割しているのは、いわば「行内韻」を「行外」に持ち出すための措置でもあったのだ。それにより内部の音的連関が明確になるというわけである。3連も同様に、行を分けることによって、“безоглядно”-“сбавлю”-“нарядной”、及び “златоперой”-“опорой”-“простора”という共鳴関係が表に出てくる。\*21

このように、ある定型を音声的、統辞的等の諸理由により分割するという手法は、おそらくは連作「別れ」において初めて自覚的に試みられ、以降ツヴェターエフは、しばしば好んでこの手法を用いるようになる。第5篇も、4脚アンフィブラーヒイ、4行×2連という「元々の」詩形をばらし、6行×2連に組み替えてあるが、それらは比較的わかりやすい例と言える。

第6篇になると、「ばらし方」はかなり手の込んだものとなる。

Седой — не увидишь,	U—U U—U	A
Большим — не увижу.	U—U U—U	A
Из глаз неподвижных	U—U U—U	A
Слезинки не выжмешь.	U—U U—U	A

На всю твою муку,	U—U U—U	B
Раззор — плач:	U— —	c
— Брось руку!	—U—	B
Оставь плащ!	U— —	c

В бесстрастии	U—U U	
Каменноокой камен,	—U U—U U—U	D
В дверях не помедлю,	U—U U—U	D
Как матери медлят:	U—U U—U	D

(Всеи тяжестью крови,	U—U U—U	
Колен, глаз —	U— —	e
В последний земной	U—U U—	
Раз!)	—	e

Не крѣдущимся перешибленным зверем, —	U—U U U—U U—U	F
Нет, каменной глыбою	— —U U—U U	
Выйду из двери —	—U U—U	F
Из жизни.— О чем же	U—U U—U	
Слезам течь,	U— —	g
Раз — камень с твоих	U—U U—	
Плеч!	—	g

Не камень!— Уже	U—U U—	
Широтою орлиною —	U U—U U—U U	h'
Плащ!— и уже по лазурным стремнинам	—U U—U U—U U—U	h
В тот град осиянный,	U—U U—U	
Куда — взять	U— —	i
Не смеет дитя	U—U U—	
Мать.	—	i

(CC2, 29)



さて、この作品の「元」の韻律形は、以下のようなものである。

U—U U—U U—U U—U  
U—U U—U U—U U—U  
U—U U—U U— —  
U—U U— —

では、この図式に従って組み替えてみると、作品はどのようなになるだろうか？

Седой — не увидишь, / Большим — не увиджу.  
Из глаз неподвижных / Слезинки не выжмешь.  
На всю твою муку, / Раззор — плач:  
— Брось руку! / Оставь плащ!

В бесстрастии / Каменноокой камеи,  
В дверях не помедлю, / Как матери медлят:  
(Всей тяжестью крови, / Колен, глаз —  
В последний земной / Раз!)

Не крадущимся перешибленным зверем,—  
Нет, каменной глыбою / Выйду из двери —  
Из жизни.— О чем же / Слезам течь,  
Раз — камень с твоих / Плеч!

Не камень!— Уже / Широтою орлино-  
ю — / Плащ!— и уже по лазурным стремнинам  
В тот град осиянный, / Куда — взять  
Не смеет дитя / Мать.

網掛け、下線などを施した箇所は、行を分割することで表面化する「行内韻」や音的連関を示している。この他にも、分割されて行頭に出ることによって共鳴を生んでいる部分もある。

раззор ⇔ брось (1連)  
колен ⇔ последний (2連)

слезам ⇔ раз (3連)

плащ(4連) ⇔ плащ(1連末)

驚くべきは最終連だろう。「行内韻」どころか、“орлино(ю)”と“стреминам”は本来、語の内部(!)と語末で押韻していたのだ。

このように、行をばらすことによって、連の内部に張り巡らされた音の網の目が鮮やかに浮かび上がり、多重的な和声が醸し出されてゆく。そもそも、これほどまでに有機的に連関した音的構造を編み出すこと自体、ほとんど奇跡と言えよう。スポンデイの多用とも相まって、極めて独創的なリズムが作り上げられているこの作品は、確かに「作曲家」としてのツヴェターエフの資質を証明するものである。

## 第四章 1922～1930年

### ——ロシアのあとで——

#### I 異国にて(1)

##### 1 ベルリンからプラハへ

マリーナは情熱の人なのです。僕が出発する以前よりも、さらに輪をかけて。自分自身の嵐に全身全霊を捧げることは、彼女の人生にとってなくてはならない空気のようなものなのです。現在その嵐の引き金となっているのが誰なのかは、重要ではありません。(以前と同様に)ほとんどいつも、いや、ほとんどではなく、例外なくいつも、全ては自己欺慢の上に成り立っています。ある人間の幻想が作り上げられ、そして嵐が始まる。もしもその「引き金」が取るに足らない者であることがすぐに明らかになれば、マリーナは嵐のような絶望に襲われます。そしてそのような状態は、新しい「引き金」が現れることで鎮まるのです。「何が」というのは重要ではありません。重要なのは——「いかにして」ということ。本質でも起源でもなく、リズムなのです。気の狂ったようなリズム。今日は絶望、明日は歓喜、愛情、献身、そして一日経つと、また絶望。(中略)彼女は巨大な炉です。温めるためには、次から次へと薪をくべなければならない。いらぬ灰は捨てられてしまい、薪の質などさして重要ではありません。通気が良ければ、どんな薪でも燃えるものです。悪い薪だろうと良い薪だろうと、早く燃え尽きるか、より長く燃えているかの違いがあるだけです。

僕がもう長いこと、そうした炉の焚きつけの役に立たなくなっているということは、言うまでもありません。

マリーナを迎えにベルリンに行った時、僕はすぐに感じました。僕がマリーナにしてあげられることは何もない、と。僕が到着する何日か前に、僕ではない人間によって炉には火がつけられていたのです。長くは続きませんでした。それから、何度も何度も同じことが繰り返されました……。

(Швейцер, 1988:316)

上に引用したのは、セルゲイ・エフロンが旧友マクス・ヴォローシンに宛てて書いた手紙の一節である。マリーナ・ツヴェターエワにとって最も近く、そして最も長い年月を彼女と共に過ごした人間によるこの苦々しくも冷静な観察は、おそらくはどんな回想よりも鮮やかにこの詩人の「狂気」を私たちに伝えてくれる。さて、1922年6月7日、亡命して今はカレル大学で学ぶ元白軍兵セルゲイ・エフロンが、4年半にわたる別離の後によりやく再会した妻は、「嵐」に見舞われている真っ最中であつた。<sup>\*1</sup> 今度の相手は、ベルリンの出版社「ヘリコン」を経営する、当時27歳のアブラム・ヴィシュニャーク。ツヴェターエワによれば、どこことなくブルツェール＝サルナ——1916年から1917年にかけてツヴェターエワの「引き金」を引いた——を思い出させる(CC5,464)というこの青年に、詩人はまさしく「嵐」のように詩を捧げ、手紙を送りつけた。「ああ、どれだけの女性が貴方を愛し、そしてこれからもっと強く貴方を愛することでしょう。けれどこんなふうに貴方を愛

する者はいないはずです」(CC5, 466)。「どうにかして、私を一晩中連れ出して下さい。あなたを手に入れたら、少しは貴方のことを忘れられるでしょうから」(CC5, 467)。「どうか、どうか私に手紙を書いて下さい。私は貴方の手紙を抱いて眠ります」(CC5, 469)。

わずか1月のうちに彼に宛てられた10通の手紙は、しかし最後の1通を除いて差出人の元へと送り返された。これらの手紙は、「たいへん申し訳なく感じていますが……しかし病には逆らえず……私がお返事を書かなかったことが貴女の邪推を引き起こす結果となり、たいへん残念に思っています……」(CC5, 479-480)というヴィシュニャークからのひどく気まずそうな言い訳の手紙と共に、後に作者自身の手により仏語訳され、『フィレンツェの夜』 Neuf lettres (avec une dixième retenue et une onzième reçue) et Postface / Флорентийские ночи(1932)\*2 という、ユニークな「書簡形式の自伝エッセイ」として実を結ぶ。ところで、このエッセイに付された後日談によれば、「嵐」が鎮まった数年後にヴィシュニャークと再会した時、ツヴェターエフは初め、それが彼だとはわからなかったという。『「まあ、あなただったの？ ごめんなさいね、私、目が悪いし、人の顔を覚えているのも得意ではないものだから。なにしろもう長いことお目にかかってなかったし、それに、あの頃あなたは口髭を生やしてらしたでしょう』口髭ですって？ 僕は生まれてこの方、口髭なんて生やしたことはありませんよ！』「そんなはずないわ。私、よく覚えてるもの。小さくてブラシみたいなの口髭だったじゃない』でも本当なんです。僕は生まれてから一度だって……」(中略)『でも、それにしてもおかしいわね。私、はっきりと覚えているのに……』(CC5, 482)。詩人自身の説明によれば、それは、「私の中で、そして全ての女性の中で傷つけられた魂」の為せる業なのだという。この「傷つけられた魂」は、「貴方の外見を私に忘れさせるほど私の目を眩ませ、それから私がただの一度も愛したことのない貴方の本当の姿を私に見せつけ」ることによって、「私の代わりに、私を通じて」貴方に「復讐」する。エフロンの言葉を借りるなら、「いらぬ灰は捨てられ」たというわけだ(このような、「幻想」から「嵐」、そして歓喜の後の「記憶の空白」というプロセスを、私たちはすぐにまた目撃することになるだろう\*3)。

ツヴェターエフがベルリンに滞在していたのはわずか2カ月半ほどのことであるが、ヴィシュニャークとのロマンスを含め、いくつかの忘れがたい「出会い」があった。当時ベルリン近郊のツォッセンに住んでいたアンドレイ・ベールイは、出版されたばかりのツヴェターエフの詩集『別れ』に強い感銘を受け、彼女との交流に異国での孤独な生活の慰めを見出した。かつてツヴェターエフが名もない女学生だった頃、エリスに連れられてムサゲート社を訪れた時には恐れ多くて口を聞くことすらはばかれた大詩人の、思いがけない好意と親愛の情——それは、やや常軌を逸したところがなきにしもあらずだったが——は、亡命したばかりのツヴェターエフを大いに喜ばせた。このエキセントリックな詩人との束の間の交流の様子は、ベルリンのカフェで偶然ツヴェターエフと再会した際に感極まったベールイが口走った、「貴女はツヴェターエフ教授のお嬢さんで、私はブガーエフ教授の息子。貴女は教授の娘で、私は教授の息子。貴女は娘、私は息子…」という名セリフとともに、回想録『囚われの魂』の中に記録されている。「『貴女がどれほど私を喜ばせたか、貴女にはわからないでしょう。だって生まれてからずっと、どういうわけだか私は唯一の“教授の息子”というやつで、それは私に押された烙印のようなものだったのです。(中略)私たちの父親たちはどちらももう亡くなっている。私と貴女は孤児なのです。それに、貴女も詩を書くでしょう？ 孤児で、詩人。ほら、どうです！(中略)私たちは似た者同士ってことじゃありませんか？ これは何かの縁だと思いませんか？』(CC4, 243)。

さらにこのベルリン時代は、パステルナークの「発見」という大事件によって、ツヴェターエフにはなおいっそう忘れがたいものとなった。事の発端は、当時出版されたばかりのツヴェターエフの詩集『里程標Ⅱ』に感

銘を受けたパステルナークが、ツヴェターエフに宛てて手紙と自著『わが妹人生』Сестра моя жизньを送ったことである。これをきっかけにして、今世紀を代表する二人の詩人の間に書簡による交流が始まった。ツヴェターエフとパステルナークは、以前にも何度かモスクワで顔を合わせているが、当時は互いの存在を意識することはなかったという。ツヴェターエフによれば、彼女はパステルナークの名やその評判を耳にしていたものの、「生来の反抗心」「往古からの嫉妬心」「二つのものを一度に愛する能力の欠如」のために、この詩人に関心を持つことを怠っていた。「天才ではあるかもしれないが、私には必要ない」(『光の驟雨』CC5, 232)。しかし、今やツヴェターエフは彼の内に、「第五の季節の、第六感の、第四次元のわが兄」を見出す。1922年6月末、エレンブルグを通じて受け取った『わが妹人生』を読むやいなやツヴェターエフは初めての本格的な文芸批評『光の驟雨』Световой ливеньに着手し、わずか5日間でこれを書き上げると、次のような詩をパステルナークに捧げた。

Неподражаемо лжет жизнь:	《ж и з н ь》はこの上ない嘘つき
Сверх ожидания, сверх лжи...	予期せぬほどの 嘘も及ばぬほどの……
Но по дрожанию всех жил	けれど血管のおののきで
Можешь узнать: жизнь!	わかるのだ 《ж и з н ь》だ!と

.....

В белую книгу твоих тишизн,	あなたの静けさの白い本へ
В дикую глину твоих 《да》 —	あなたの「イエス」の未開の土へ
Тихо склоняю облом лба:	静かにこの挫けた額を傾ける
Ибо ладонь — жизнь.	なぜなら《ж и з н ь》は手のひらだから

(CC2, 132-133)

ちょうどその頃、革命後の劣悪な住環境や生活苦などに悩まされていたパステルナークは、創作に専念できる環境を求めて一時期国外へ脱出することを計画していた。1922年8月、彼は妻エヴゲーニヤを連れて両親のいるベルリンを訪れたが、あいにくとツヴェターエフは7月31日に当地を後にし、プラハに移住してしまっていた。結局二人は「すれ違い」のまま、翌年3月にパステルナークは帰国する。とはいえ二人の文通はこの後も長きにわたって続き、互いにいくつもの作品を相手に捧げたのだった。とりわけパステルナークは、家庭内の不和やソ連文壇での孤独感などのために、ツヴェターエフに対してほとんど恋愛に近い感情すら抱いたといわれる。またツヴェターエフも、(いつものことではあるが)非常に激しい調子の手紙や詩行を書き送り、これに応えた。

И если гром у нас — на крышах,	そして屋根の上に雷鳴が響き
Дождь — в доме, ливень — сплошь —	家の中に雨が降り そこら中が土砂降りなら——

Так это ты письмо мне пишешь,  
Которого не шлешь.

.....

Ты, лбом обозревая дали,  
Вдруг по хлебам — как цеп  
Серебряный...(Прервать нельзя ли?  
Дитя! Загубишь хлеб!)

それはあなたがわたしに手紙を書いているのだ  
送ることのない手紙を

.....

額で彼方を見渡しながら  
あなたは不意に穀草たちを打つ——銀の  
穀竿のように……(中断するわけにはいかないかしら?  
ねえ、穀草がだめになっちゃうわ!)

(CC2, 205)

— Небо! — морем в тебя окрашиваюсь.  
Как на каждый слог —  
Что на тайный взгляд  
Оборачиваюсь,  
Охорашиваюсь.

.....

— More! — небом в тебя отваживаюсь.  
Как на каждый стих —  
Что на тайный свист  
Останавливаюсь,  
Настораживаюсь.

——空よ! ——わたしは海となってあなたの色に染まる  
音節のひとつひとつに——  
まるでそれが密やかな視線であるかのように  
振り向き  
居ずまいを正す

.....

——海よ! ——わたしは空となってあなたに飛び込む  
詩行のひとつひとつに——  
まるでそれが秘密の口笛であるかのように  
立ち止まり  
耳を澄ます

(CC2, 257)

二人が互いに交わし合った書簡の数々は、二つの偉大な知性と感性との交流の記録であり、それ自体がすでに一つの芸術作品を成している。互いの刺激となり、また最良の理解者として互いの孤独な歳月の支えとなったツヴェターエワとパステルナークとの「書簡によるロマンス」は、悲劇に彩られた20世紀ロシア文学史の殺伐たる風景を、わずかではあれ潤してくれよう。二人の間では実際に会う計画も進められたが、様々な紆余曲折を経てそれが実現するのは、実に1935年のことだった。

1922年8月1日、ベルリンを後にしたツヴェターエワ一家は、プラハ郊外に当面の居を定める。1918年に建国されたばかりのチェコスロヴァキア共和国の首都プラハは、ベルリン、パリと並んで亡命ロシア人の中心地の一つだった。1925年11月にパリに移住するまでこの国で過ごした3年3カ月は、極めて濃密な時間をツヴェターエワにもたらした。彼女が生前出版した最後の詩集であり、詩人ツヴェターエワの一つの到達

点を示す『ロシアのあとで』『После России(1928)』に収められた詩の大部分はチェコ滞在中に書かれたものであり、また彼女の代表作ともいえるポエマのいくつかが生まれたのもこの時期だ。亡命した多くの作家が、異国で創作活動を行う意義に疑念を抱き、ペシミズムとノスタルジーに陥っていったのと比べて、この多産ぶりは明らかに異彩を放っている。

このような詩行の奔流を引き起こす直接のきっかけとなったのは、またしても「嵐」——しかも今度のは、いつもにも増して強力な——だった。その「引き金」を引いたコンスタンチン・ロジェーヴィチは、ツヴェターエワより3歳年下のポーランド系亡命ロシア人で、セルゲイ・エフロン<sup>4</sup>の友人でもあった。<sup>＊4</sup> 1923年9月に始まる二人の恋愛は、ごく短期間のうちに燃え上がり、そして潰える。しかし、後にツヴェターエワの代表作『山の詩』『Поэма Горы』『終わりの詩』『Поэма Конца』(共に1924年執筆)にその顛末が描かれ、文学史上に不朽のものとして名をとどめることになる彼との恋愛とその破局は、マリーナ・ツヴェターエワの人生と創作活動に与えた影響力という点で、彼女にとって間違いなく最も実り豊かな体験だった。

夫も娘もある高名な女性詩人の「不倫の恋」は、当時のプラハの亡命ロシア人社会では大きなスキャンダルとして取り沙汰されたという。その「お相手」であるロジェーヴィチに向けられた同時代人たちの視線は、決してあたたかいものではない。実際、「どことはなしにアンドレイ・ボルコンスキーを思わせる」「上品な二枚目」であったことは残された写真からもうかがえるが、その一方で「面白味のない人物」「つまらぬ雄鶏」「やさ男」「不道德な人」「全くとるに足らぬ人物」など、少なからぬ知人たちが彼に対して否定的な評を寄せている(Лосская, 1992:83,97)。どうやら機知には富むが、皮肉屋で、表層的な冒険主義を好むこの青年は、後にスペイン内戦やフランスのレジスタンス運動に参加することになるが、その陰ではH K B Дとの関わりもあったとされる。しかも彼は、ツヴェターエワの周囲にいた心ある友人たちとは異なり、彼女の作品を理解することもなかった。ウラジーミル・ソシンスキーの回想によれば、ある時ロジェーヴィチは彼に向かって、「あなたたちがどうしてそんなにマリーナ・ツヴェターエワの詩に感激するのか、僕にはわからない。僕には彼女の詩はさっぱり理解できないし、理解できるものからは何も感じない。悪いけど、僕は彼女の作品は大嫌いだ」と言い放ったという(ВМЦ, 1992:372)。ロジェーヴィチ自身、晩年近い1982年、ロスカヤのインタビューに答えてこう述べている。「私は当時、彼女の作品の価値がわかりませんでした。(中略)プラハにいた頃は、まだ彼女の詩を理解するには未熟すぎたのです」(Лосская, 1992:88)。

恋愛というものが大抵の場合そうであるように、ツヴェターエワが彼のどこに惹かれたのか、はっきり説明することは不可能である。いずれにせよ、詩人は急速にこの青年にのめり込んでいった。しかも今回の「嵐」は、ヴィシュニャークやパステルナーークらの場合とは異なり、明らかに肉体関係をも伴ったものだった。この時期にツヴェターエワからロジェーヴィチに宛てられた30通以上にのぼる書簡は、そのほとんどが西暦2000年まで非公開<sup>＊5</sup>とされているが、近年になって(ロジェーヴィチ宛の手紙の下書きなども含む)当時の創作ノートが公刊され——故人のプライバシーを慮ってこれらの書簡の公開を禁じたアリアドナは、迂闊にも創作ノートにまでは気が回らなかったらしい——、私たちはツヴェターエワの熱狂と絶望の過程を詳細に追体験することができるようになった(Неизд., 243-296)。「私たちは人生の一時期を共に過ごすよう運命づけられていたのです。できるだけ素晴らしく、仲よく過ごしましょう。そのためにはお互いの信頼が必要です。同盟者になりましょう。同盟を結ぶことで、(何があろうと!)嫉妬心を減ぼすことができます」(Неизд., 247)。「今日は貴方のガウンを着て眠りました。あの時以来身に着けたことはありませんでしたが、今日はあまりにも孤独で、絶望に陥ってしまったので、貴方の一部としてそれを着たのです」(Неизд., 257)。

エフロンの指摘する通り、「歓喜」と「絶望」とは交互に訪れた。「貴方の速達を空しく待ち続けています。私たちは会わなければなりません。しかもできるだけ早く。私が火曜日に、貴方と会うかわりにアフマートワについてのスローニムの講演を聞きに行ったことに腹を立てているのなら、それは全くの誤解です。(中略)聞いて下さい。貴方をお願いしている話というのは、もしかするとそれが最後になるかもしれません(それは貴方次第です)。もしも最後になるのなら、それが私の最後のお願いということです。手紙で書いてもいいのですが、私は貴方の顔を見て、貴方の声を聞きたい。(中略)すべては貴方次第です。貴方に聞きたいことは一つだけ。貴方はそれに答えて下さい。私は全てを貴方に話さなければならない。そして、私の話を貴方に聞いてもらうことが私には必要なのです。(中略)私について、卑劣だとかひどい人間だなどと思わないで下さい。私は貴方に対して、何一つやましいことはありません」(Неизд., 262-263)。この後、二人の間にどのような「話」が行われたかは定かではないが、ほどなくして創作ノートには次のような記述が現れる。「素晴らしい朝をありがとう。全ての重荷が(1語欠落)喜びが湧き上がりました」(Неизд., 264)。

しかし、様々な外的・内的理由から、二人の関係がすぐに行き詰まったであろうことは容易に想像できる。妻と友人との関係を知ったエフロンは、ひどく傷つき、今回ばかりは離婚することを真剣に考えた。本章の冒頭に引用したヴォローシン宛の彼の手紙は、実はこの時期に書かれたものである。「僕が知ったのは偶然です。もっとも、彼女はこのことを手紙で友人たちに知らせていましたが。どうにかしてこの、嘘とへたくそな秘密、その他諸々の悪意に満ちたくだらな共同生活にけりをつけるべきでした。(中略)僕の決断は、別れること。そうマリーナに伝えました。彼女は2週間というもの、半狂乱でした。あちらからこちらへと走り回り(その頃彼女は知人たちのところへ身を寄せていたのです)、夜も眠らず、痩せてしまった。彼女があんなに絶望したのを見るのは初めてでした。ついに彼女は、僕と別れることはできない、なぜなら僕がどこかでひとりぼっちでいると思うと、一瞬たりとも幸福になれないし、安らぎを感じることもできないから、と僕に告げました(そうなることは初めからわかっていたのですが)。」(Швейцер, 1988:316-317)。

妻の「気の狂ったようなリズム」に翻弄されながらも、その身を案じるエフロンの誠実さ——「マリーナは死にたがっています……しょっちゅうそんなことばかり口にしている。いや、もし口にしていなかったとしても、僕にはわかったはずです」——と比べると、次のようなツヴェターエワのやや身勝手な自己分析は、いかにも分が悪い。「(※ロジェーヴィチとの破局の)理由はいくつかある。まず何より、私が私であること。第二に、最も素晴らしい人物、最高の人物との早すぎた出会い。それは友情でなければならなかったが、結婚という形で実現されてしまった。(中略)この秋のカタストロフィー以来、私の私生活(地上における)には意味がない。魂を遍歴し、運命を創造するのは、秘密のうちにしか為し得ない。それがすぐに『不貞』と訳されてしまう世界(現実とは、まさにそのようなものなのだが)では、それは本当に『不貞』になってしまう。『不貞』によって生きることは、私にはできない。現実によって生きることもできない。すべてを日の光にさらすわけにもいかない。私の愛の秘密は破られてしまった。(中略)名指されないものは、この世には存在していないのと同じだ。セルゲイのあやまちは、彼が真実を求めるあまり、私の目に見えない生活をそのようなもの(醜悪な現実、いつもながらの家庭の醜態)へと変えてしまったことである。私は一度たりとも自分を裏切ってはいないけれど、彼に対しては裏切ることになってしまった」(Неизд., 271)。

一方、この恋愛劇のもう一人の主人公ロジェーヴィチは、様々な憶測(1925年2月に生まれたツヴェターエワの長男ゲオルギーの父親はロジェーヴィチであると、少なからぬ人々が真剣に信じていた\*6)を呼んだ二人の関係について、生前あまり多くを語ろうとはしなかった。晩年になっていくつかのインタビューに応



じてはいるが、彼自身の手になる回想録——あれほど多くの人間が、自分とこの詩人とのほんのわずかな関わりでさえ、競うようにして書き記してきたのに——は残されていない。「私たちの愛と別れはマリーナ・ツヴェターエワの詩の中にはっきりと描かれています。だから私はどんな注釈もしたくありません」(Лосская, 1992:84)。彼はただ、ツヴェターエワに応えるには自分がいかに若く無力であり、また、旺盛な生命力とは裏腹に、实际的に生活を切り盛りすることが不得手だったツヴェターエワには、誰かが「生活を整えてやる(устроить ее бытовую жизнь)」ことが必要だったのに自分はそれをしなかった、あるいはできなかったという自責と後悔の念を述べるにとどめている(Лосская, 1992:86-92)。

最終的に二人が別れる決断を下したのは、この「同盟」関係が始まってから3カ月余後のことだった。先の創作ノートには、ごく簡潔に次のような言葉が記されている。「1923年12月12日(水曜日)——私の人生の終わり。プラハで死んで、火葬されたい」(Неизд., 274)。

ロジェーヴィチとの別れは、ツヴェターエワを心底打ちのめした。翌1924年1月10日、知人の批評家アレクサンドル・バブラフ(彼は、ロジェーヴィチとの関係が始まる直前のツヴェターエワの「嵐」の元凶でもあったのだが)に宛てた手紙の中で、彼女は悲嘆に暮れる自らの心情をこう吐露している。「私はとても不幸です。私は愛し合う人と、愛のただ中で別れました。いえ、別れたのではなく、引きちぎられたのです！ そう、愛のただ中で。もう会うことはないでしょう。彼と、そして私の人生は打ち砕かれてしまいました。私は誰かを愛することができません。彼を愛しているから。誰かを愛したいとも思いません。彼を愛しているから。彼以外には何も欲しくない、けれども二度と彼は戻らないのです」(CC6, 621)。

絶望に打ちひしがれ、「半狂乱」になって「あちらからこちらへと走り回り、もはや「誰も愛すまい！ 誰にも詩を書くまい！」(Неизд., 273)とすら自らに誓っていたツヴェターエワを再び立ち上がらせたのは、やはり「言葉」の力であり、「書くこと」「語ること」への執念だった。年が明けて間もなく、彼女は創作ノートに——まるで祈るかのように——こう書き記している。「神様、どうか新しいこの年に、大きく、そして美しい作品を私に書かせて下さい。これ以上、何も(自分のためには)望むことはありません。あとはみな実現不可能だから」(Неизд., 273)。

かくして、ツヴェターエワ畢生の大作『山の詩』『終わりの詩』の執筆が始まった。「貴方の夢と、そして貴方への詩によって私は生きています。それ以外の生はありません」(Неизд., 282)。「彼女は今、彼への詩によって生きています。僕に対してはまるでめくらです。近づくこともできない。苛立ってばかりいて、まるで敵意を抱いているとしか思えません」(ヴォローシン宛エフロンの手紙より。Швейцер, 1988:317)。前年の秋より取り組んできた戯曲『アリアドネー』は、この間完全に中断された。1篇の詩すら書くことなく、詩人は全精力をポエマの執筆に傾ける。1カ月足らずのうちに、まず『山の詩』が完成された。「野に横たわっている。ようやく鉛筆を動かす。目を閉じると——貴方がそばにいる……1924年1月27日、『山の詩』完成。プラハ——山——(スミホフ丘)」(Неизд., 281)。息つく間もなく、今度は『終わりの詩』の執筆が始まる。実はこの間、まだロジェーヴィチへの未練を捨てきれないツヴェターエワは、どうやら彼と連絡を取ろうとさえしているのだが(Неизд., 282-284)、4カ月余後の創作ノートにはついに次のような言葉が記される。「1924年6月9日、『終わりの詩』が終わる。Иловищиにて。(とはいえ、私の中ではもうずっと以前に“終わって”いたのだ！ ため息として書き始め、義務として書き終えた)」(Неизд., 295-296)。

この二つの作品については、私たちは後ほど詳しく検討することになる。ただここで言うておかなければならないことがあるとするならば、それは、マリナ・ツヴェターエワがこの二つのポエマによって、精神的な打撃や挫折が創作のためのエネルギーへと転じてゆくプロセスを、惜しみなく私たちに示してくれているということである。

Ты, меня любивший фальшью	あなたはわたしを愛してくれた
Истины — и правдой лжи,	真実の見せかけと——偽りの正しさで
Ты, меня любивший — дальше	あなたはわたしを愛してくれた
Некуда!— За рубежи!	——これ以上ないほど！——境界を越えて！

Ты, меня любивший дольше	あなたはわたしを愛してくれた
Времени.— Десницы взмах!	時よりも長く——けれど右手をひと振り！すると
Ты меня не любишь больше:	あなたはもうわたしを愛していない
Истина в пяти словах.	それは五語の真実

(CC2, 235)

1923年12月12日——ツヴェターエワ自らが、「私の人生の終わり」と呼んだ日——に記されたこの8行ばかりの詩の中で、詩人は「あなたはもうわたしを愛していない(Ты меня не любишь больше)」というたった5つの言葉にこめられた「真実」を茫然とかみしめている。体を張って受けとめたその「五語」の重さと痛みを、詩人ツヴェターエワは、自分自身の「言葉」によって消化／昇華せずにはいられなかったのである。年が明けてすぐ、その創作ノートには、まるで自らに言いきかせるような一文が刻みつけられている。「絶対に、絶対に、絶対に必要なのだ——『別れのポエマ』が」(Неизд., 273)。

## 2 パリ

二つの大きなポエマを書き終えたツヴェターエワは、どうやら精神の平衡を取り戻したようだった。一家もまた危機を乗り越え、1925年2月1日には待望の長男ゲオルギーが誕生する。身ごもっている間、ツヴェターエワはすでに「ボリス」という名——あたかも男の子が生まれると決まっているかのように——を用意していた。盟友パステルナークにちなんで名づけられるはずだった彼は、しかし生後10日で、エフロン の提案によりゲオルギーに改められた。「ボリスだったら、彼は私だけのものとなってしまうだろう。この名前によって、私は彼を皆から囲い込んでしまったはずだ。セルゲイの喜ぶ姿に私は心を打たれ、そして確信した。喜ぶのであれば、それは完全な喜びであるべきだし、贈り物には欠けるところがあってはならない、と。(中略)音の響きもいい。ゲオルギー・セルゲーヴィチ・エフロン——まるで雷鳴のようである」(Неизд.,338)。

次女イリーナ以来、約8年ぶりの新しい生命の誕生は、怒涛の日々を送ってきたツヴェターエワにとってこの上もない喜びであつたろう。「私はこの子を愛するだろう——たとえどんな子でも。美しいとか、才能がある

とか、似ているだとか、そんな理由からではなく、彼が存在するというそのこと故に。ひょっとして、これは私の人生で最も大きな愛なのだろうか？ もしかすると、最も“幸福”な愛？（そのような愛を私は知らない。私にとって愛とは災いだから）」(Неизд., 345)。ハメルンの笛吹きをモチーフにした長詩『笛吹き男』(Крысолов (1925)の執筆を進めるかたわら、いそいそと手帳に離乳食のレシピを書きとめる母ツヴェターエワの姿からは、確かにこれまでにない充実感が見て取れる。「今、私にはすべてがある。家——愛——夢——記憶」(Неизд., 349)。

パリへ移住するという計画が持ち上がったのは、まさにその頃だった。直接のきっかけとなったのは、パリで朗読会を開くという知人の誘いである。ツヴェターエワは、平穏ではあるが単調なチェコの村(その頃一家はプラハ近郊を離れ、フシェノレイ村で暮らしていた)での生活にも少しばかり飽き始めていたし、また、最愛の息子「ムル」(ゲオルギーと名づけられた彼は、E. T. A. ホフマンの小説にちなんで家庭ではこのように呼ばれていた)の将来に対する不安もあった。西欧文化の、そして亡命ロシア文学の中心地で作家活動を行うことへの野心もあったかもしれないし、フランス語を自由に操ることのできたツヴェターエワにとっては、パリはより落ちつける環境であると思われたのかもしれない。移住計画は急ピッチで進み、早くも1925年11月1日には、ツヴェターエワは二人の子を連れ、パリへと移ったのだった。その年の暮れには遅れてきたエフロンも合流し、以後ツヴェターエワは13年半という歳月をフランスで過ごすことになる。

パリへ移住した最初の1年——あるいは、数カ月——が、もしかすると世俗的な意味でのツヴェターエワの絶頂期だったのかもしれない。パリに到着した彼女は、すでにその名を知られた「大物詩人」として歓迎された。1926年2月に開かれた詩の夕べは、大盛況のうちに幕を閉じたという。3月には知人のスヴャトボルク＝ミルスキーと共にロンドンへ出向き、当地で朗読会を開いてもいる。しかしその後まもなく発表された一つの散文が、それまで彼女を取りまいていた好意的な空気を一変させた。

『批評をめぐる詩人』Поэт о критикеと題されたその散文は、《Благонамеренный》誌(1926年3/4号)に掲載され、たちまちのうちに亡命ロシア文壇の憤激を呼んだ。齒に衣着せぬ筆致で亡命ロシア文学界の有力者アダモヴィチやアイヘンワルドらを「血祭にあげた」(Karlinsky, 1985J:202)ことで、以後ツヴェターエワはそれら有名作家たちを敵に回すことになる。ツヴェターエワ自身、もともと万人受けする性格ではなかった上に、当時パリを始めとする亡命ロシア文学界で活動していた様々な文学グループと一線を画していたことも災いしたのだろう。その後彼女は、亡命者社会において最も不躰で礼儀を知らない作家の一人と見なされ、年を追うごとに孤立を深めていった。

もっとも、その年の4月、ヴァンデーのサン・ジル・シュル・ヴィー村に小さな家を借り、パリの喧騒から離れて大西洋岸のこの土地でひと夏を過ごしたツヴェターエワは、姦しい文壇のいざこざなどさしたることとは思っていなかったかもしれない。1926年の夏、マリーナ・ツヴェターエワの心は「リルケ」一色に彩られていた。

パステルナークを介して始まったこの3人の詩人たちによる文通は、まさに文学史上の奇跡と呼ぶにふさわしい。その詳細についてはこれまでも数多くの研究者によって語られてきたことでもあり、ここではその概略に触れるにとどめよう。\*7 1899年から1900年にかけてロシアを旅行して以来、リルケがこの国とその文化に対して強い愛情と共感を抱いてきたことはよく知られている。パステルナークの父である画家レオニード・パステルナークと交流を持ったのもこの時だ。その後まもなく両者の連絡は途絶えるが、約20年後の1925年12月、すでにベルリンにあったレオニードは、リルケの50歳の誕生日を祝う手紙を詩人に送る。

思いがけない旧知からの手紙に感激したリルケは、感謝と喜びを綴った返事の手紙の中で、自分が彼の息子ボリスの詩を読み、高く評価していることを忘れずに記した。この手紙はパステルナーク家の者たちのもとへ順々に転送され、ほどなくボリスの元へも渡って彼を狂喜させた。ちょうどその頃、彼は当時モスクワで秘かに出回っていた『終わりの詩』のタイプ・コピーを偶然手に入れ、自分の文通相手の圧倒的な筆力にすっかり魅了されていた。「僕はもう4日間というもの、外套のポケットの中に、靄に湿り霧に煙る夜のプラハを持ち歩き、ある時は遠くに橋を、ある時は君を眼前に思い浮かべながら、たまたま用事のあった人や記憶に浮かんだ人のところに飛んで行っては、とぎれとぎれの声で彼らにこのミケランジェロのように広く、トルストイのように耳を聳する、鋭く突き刺さるような抒情詩の深淵を打ち明けています。その抒情詩の名は『終わりの詩』です。(中略)僕は座って読む。まるで君が見てくれているかのように。君を愛しているし、君が僕を愛してくれるといいと思う。(中略)マリーナ、君はなんて巨大な、悪魔のように巨大な芸術家なんだろう！」

(Письма 1926 года: 52-53)。

自分を評価してくれたリルケへの感謝の手紙を書くにあたって、パステルナークは盟友ツヴェターエフについても一言触れずにはいられなかった。彼はこの女性詩人がいかに才能に溢れているかを力説し、彼女に署名入りの『ドゥイノの悲歌』を送ってあげてほしいとリルケに頼む。パステルナークがツヴェターエフを輪の中に引き入れたのは、当時リルケの住んでいたスイスと自分のいるソ連との間に国交が樹立されていなかったため、パリに住むツヴェターエフを仲介役に立てようという計算もあったと言われるが、と同時にそれは、時として子供のように無邪気で自分の感情に素直だったこの詩人の、無類の人のよさの現れでもあったろう。

さて、『ドゥイノの悲歌』『オルフォイスへのソネット』などの金字塔を生み出し、すでにして20世紀詩の生ける至宝と見なされていたリルケは、直接書簡のやりとりをする遥か以前からツヴェターエフにとって憧れの人だった。彼女の住んでいたプラハはリルケ生誕の地でもあるが、それより前から彼女の作品の中にはリルケをポドテキストに持つものが登場している。<sup>\*8</sup> その当のリルケからの手紙や署名入りの自著——『悲歌』と『ソネット』——がどれほどツヴェターエフを感激させたかは想像に難くない。さらには「マリーナのための悲歌」まで献呈されたとあっては、ツヴェターエフでなくとも感涙に咽んだことであろう。「貴方の手紙を私は海岸で読みました。海も一緒に。私と海と、一緒に読んだのです。海にも読ませてかまわなかったかしら？ 他の人には読ませません。私は嫉妬深いのです」(CC7, 57)。

ツヴェターエフからリルケに送られた10通の手紙は、かつてヴィシュニャークやバブラフ、あるいはロジェーヴィチに宛てられたのと同様、極めて親密かつ官能的ですらあり、同時に、高い見識と精神性に裏打ちされた高度に哲学的な議論も含んでいる。リルケもまた、彼女に対して誠意を以て応じた。いつもながらのツヴェターエフの「嵐」に應えるだけの度量を持っていたのは、パステルナークを除けばおそらくはリルケだけだったろう。ただツヴェターエフにとって不運だったのは、彼らが文通を始めた時、すでにリルケの体は白血病に冒されており、スイスのミュズットで療養生活を送っていた彼には、ツヴェターエフと四つに組み合ってこの書簡による交流を繰り広げてゆくだけの余力も時間も残されていなかったことである。ましてや、実際に彼と会いたいと熱に浮かされたように繰り返すツヴェターエフの願いは到底かなえられるものではなかった。1926年12月29日、リルケは51年の生涯を閉じる。この知らせをツヴェターエフが知ったのは、その2日後のことだった。

年が明けてすぐ、彼女はリルケの死を悼んで、ポエマ『新しき年』Новогоднееの執筆に着手する。2月7日

に完成されたこの作品——それはいわば死せるリルケに宛てられた彼女の最後の手紙だった——は、ツヴェターエワの持つ抒情性と形而上学的な深みとが一体となっており、『山の詩』『終わりの詩』の後に彼女が到達した一つの境地を示している。

Что мне делать в новогоднем шуме  
С этой внутреннею рифмой: Райнер — умер.

.....

Через стол, необозримый оком,  
Буду чокаться с тобою тихим чоком —  
Скла о стлко? Нет — не кабацким ихним:  
*Я о ты*, слиясь дающих рифму:  
Третье.

.....

Как пишется на новом месте?  
Впрочем, *есть* ты — *есть* стих: сам и есть ты —  
Стих! Как пишется в хорошей жисти —  
Без стола для локтя, лба для кисти  
(Горсти)?  
— Весточку, привычным шифром!  
Райнер, радуешься новым рифмам?  
Ибо правильно толкуя слово  
Рифма — что — как *нэ* — целый ряд новых  
Рифм — смерть?

Нéкуда: язык изучен.  
Целый ряд значений и созвучий  
Новых.  
— До свиданья! До знакомства!  
Свидимся — не знаю, но — споемся

.....

Поверх Роны и поверх Rarogn'a,  
Поверх явной и сплошной разлуки —  
Райнеру — Мария — Рильке — в руки.

新しい年のにぎわいの中 わたしはいったいどうしたらいいのか?  
「ライナーは——いない」というこの内なる韻を、どうしたら?

.....

目には見えないテーブル越しに  
あなたとグラスを合わせよう、ひそやかな音で——  
グラスとグラス？ いいえ、酒場ではないのだから  
それはわたしとあなたが触れ合う音 それは溶け合い韻を踏む  
第三のもの。

.....

新しい場所での書き心地はどう？  
とはいえ、あなたがいるのなら——そこには詩もあるはず あなた自身が  
詩なのだから！ 素晴らしい暮らしでの書き心地はどう？  
肘を置く机も 手に(掌に)乗せる  
額もなくて。

——どうか便りを送って いつもの暗号で！

ライナー、新しい韻をあなたは喜んでいる？  
なぜなら語を正しく解釈するのなら  
「韻」こそが——新しい韻の  
一連こそが——まさに「死」ではないのか？

それは行き止まり 言葉は学び尽くされ  
一連の意味と響きになる  
新しい意味と響きに。

——さよなら！ また出会うまで！

会えるかどうかはわからない けれどきっとまた声を合わせ唄うはず

.....

ローヌを越え ラロンを越え  
むき出しに広がる別れを越えて  
ライナー——マリア——リルケ様——親展。

(CC3, 134-136)

ブロツキーの言葉を借りるなら、「彼女個人だけではなく、ロシア詩全体にとっても総決算と言うべき作品」(Бродский, 1980:39)であるこのポエマを個別に検討する余裕は、残念ながら本論にはない。ブロツキーの手になる珠玉の論考と、それを踏まえたヘイスティによる詳細な分析をすでに目にすることのできる私たちは、これら先人たちにこの作品の解説を委ねるのが賢明であろう(Бродский, 1980; Hasty, 1996)。ただ一言付け加えておくならば、リルケの訃報に直面したツヴェターエワが『新しき年』の中で示した「死」への眼差しは、その後も詩人の内部で熟成を続け、次作『大気の手』Поэма Воздуха(1927)での圧倒的な形而上学世界へと結実してゆくことになるのである(→本論付録参照)。

さて、亡命後のベルリンとチェコ時代に書かれた作品は、詩集『ロシアのあとで』にまとめられ、1928年にパリで出版された。ツヴェターエワの持つ激しさと深さが余すところなく示されたこの詩集は、詩人としての彼女の熟達ぶりをまざまざと見せつける。35歳という、まさに脂の乗り切った時期に発表されたこの作品集が、ツヴェターエワが生前に出版することのできた最後の著書となろうとは、果たして誰が予想できたろうか？

1929年10月24日、ニューヨーク株式取引所の株価暴落——いわゆる「暗黒の木曜日」——に始まる金融恐慌は、瞬く間に世界中に波及し、未曾有の経済危機を資本主義諸国に引き起こした。確固たる経済的足場を持たない多くの亡命ロシア人たちは、この恐慌の波をまともに受けることになる。ヨーロッパではファシズムとナショナリズムが台頭し、出口の見えない閉塞感が社会を覆っていった。一方、世界恐慌の圏外にあった社会主義国ソ連では、レーニンの死後その後を継いだスターリンが、独裁者への道を着実に進みつつあった。厳しい言論統制が敷かれるようになり、革命直後の、騒然とはしていたがエネルギーに満ち溢れていた時代の空気は、次第に重苦しいものへと変わっていった。

1930年4月、革命を讃え、「声を限りに」叫び続けてきた詩人ウラジーミル・マヤコフスキーが不幸な私生活や文壇での孤立などの理由により拳銃自殺した事件は、イデオロギー上の相違にもかかわらず常にこの詩人を高く評価してきたツヴェターエワにも大きな衝撃を与えた。彼女はその死を悼み、7篇の詩から成る連作「マヤコフスキーに」(《Маяковскому》 CC2, 273-280)を彼に捧げた。それはまるで、マヤコフスキー個人というより、時代そのものへの挽歌だったように見える。なぜなら20世紀ロシア文学の青春時代は、マヤコフスキーの死によって完全に終わりを告げたのだから。

Время! Я тебя миную.

時代よ！ わたしはおまえを素通りする

(《Хвала времени》 CC2, 197)

上に挙げたのは、1923年、ツヴェターエワがチェコにいた頃にした作品の一節である。時代の趨勢から距離を置き、時とともに移ろう価値観やイデオロギーに左右されず生きること——そのような生き方が可能だと、当時の詩人は無邪気に信じていたのだ。しかし、「戦争と革命の世紀」と呼ばれた20世紀がその本領を発揮し、無数の人々の生命と生活を翻弄するのは、まさにこれからだった。「鳥」のように「唄い、飛び」つづけてきた詩人にも、歴史の歯車は容赦なく襲いかかる。ツヴェターエワにとって誤算だったのは、たとえ彼女が「時代」をやり過ごしたとしても、「時代」の方が彼女を「素通り」してはくれなかったということである。

## II 『ロシアのあとで』の詩的技法

先にも触れたように、1928年に発表された『ロシアのあとで』は、ツヴェターエワにとって最も完成度の高

い詩集である。『タベのアルバム』以来、彼女の作品が一貫して持ち続けていた極めてパーソナルな性格は、亡命してからも変わることはなかったが——たとえば、ロジェーヴィチと二人で連れ込み宿(「有料のソドム」)を訪れたらしいことが窺える、驚くほど赤裸々な「夜の場所」(《Ночные места》CC2, 229-230)を見よ——、その一方で、形而上学的なテーマを扱った作品も増え、聖書やギリシア神話、あるいはシェークスピアなどの古典文学をポドテキストとして用いながら、独自の哲学世界が開示される。このような形而下世界と形而上世界との有機的一体化を象徴的に示しているのが、『ロシアのあとで』に見られる抽象名詞複数形の多用であろう。3章の注15でも触れたように、亡命前にもツヴェターエフは時折この手法を用いていた。ただし、当時はむしろ、抽象名詞や普通名詞の語頭を大文字で書き、これらの語を擬人的に用いる手法の方が目につく(“Долг” “Ли́ра” “Ми́р” “Любо́вь” “Вечность” “Вдохнове́ние”等々)。これに対して『ロシアのあとで』では、以下のような例が数多く見られる。

Так, в скудном труженичестве дней,  
Так, в трудной судорожности к ней  
Забудешь дружественный хорей  
Подруги мужественной своей.

そして日々の退屈な勤労の中で  
そして彼女への想いに悶えるうちに  
あなたは忘れるでしょう 雄々しい女友だちの  
友情のホレイを

Ее суровости горький дар,  
И легкой робостью скрытый жар,  
И тот беспроволочный удар,  
Которому имя — даль.

彼女の厳格の苦い贈り物を  
ささやかな臆病に隠された炎を  
そして「彼方」という名の  
無線の一撃を

Все древности, кроме: дай и мой,  
Все ревности, кроме той, земной,  
Все верности, — но и в смертный бой  
Неверующим Фомой.

本能のすべてを(独占欲だけはなかったけれど) \*9  
嫉妬のすべてを(地上的な嫉妬はしなかったけれど)  
忠実のすべてを——死の闘いにあっても  
疑い深いトマスだったけれど

.....

.....

Но может, в щебетах и в счетах  
От вечных женственностей устав —  
И вспомнишь руку мою без прав  
И мужественный рукав.

けれどおしゃべりや打算の中で  
永遠の女性らしさに倦み果てて——  
あなたは思い出すかもしれない わたしの無法の腕と  
雄々しい袖を

(《Земные приметы 1》CC2, 119-120)

ヴィシュニャークに宛てて書かれたこの作品では、4つの抽象名詞が複数形で用いられている(下線部)。これらは、「嫉妬」「女性らしさ」等の抽象的な概念ではなく、何か具体的な「嫉妬」「女性らしさ」の事例が多



数存在することが想定された表現である。「ревность」は幾多の具体的シチュエーションにおいて具現化されるが、言語はそれら(様々なシチュエーション)に、「ревность」と呼ばれる質的統一に依拠した唯一の意味しか与えない。しかし、抽象的な概念ではなく、実際に具現化された嫉妬の形態について語っているのだということを、いかに示したらよいのだろうか？」(Ревзина, 1995:336)。複数形の“ревности”は、まさに様々な形で「実際に具現化された嫉妬」を表現している。同様の例は, суетности, сухости, тусклости, слепости, седости, божества, торжества, отрочества, равенства, страсти, тишины, сиротства, уродства, страсти...など、無数に見られる(ちなみに、最も多く見られる例が“страсти”であるのは実に示唆深い)。これらの表現は、この時期のツヴェターエフの詩的世界が、より普遍的なレベルに至っていることと平行関係にある。「テーマ上の要素は、全人類的なものにまで広がっている。しかし普遍化は、幾多の現実の具体例に依拠し、言語外世界と直接的なつながりを持たなくてはならない。ツヴェターエフの詩的言語からは、“Низость”や“Ревность”が消え、代わって“все низости”と“все ревности”が現れる。複数形の豊かな意味的表情は、表現の普遍性と具体性とを接合させるのである」(Ревзина, 1995B:337)。

詩集『ロシアのあとで』において私たちは、亡命や恋愛など様々な体験を経た後、言語的にも言語外的にもさらに成熟し、両者を内的に調和した詩人の姿を見ることができる。そしてそれは無論、「語り尽くす」ことへの超人的な執念なくしてはありえなかったろう。以下では、『ロシアのあとで』に見られる詩的手法のいくつかを整理することによって、「言葉を運」び、「言葉に運ばれ」たマリーナ・ツヴェターエフが到達した地点のいくつかを、私たちなりに追跡してみることにしよう。

## 1 境界線を超えるために～マリーナ・ツヴェターエフの造語法～

現代ロシアの読者の多くは、おそらくマリーナ・ツヴェターエフに対して二つの異なるイメージを持っているはずだ。一つは、恋多き情熱的な女性詩人。そしてもう一つは、まるでわけのわからない言語を駆使する難解なアヴァンギャルド詩人。後者のイメージは、主として20年代以降のツヴェターエフに由来する。当時からすでに、多くの読者、そして同時代の作家、批評家ですら、「彼女の詩的技巧がたえず発展するのについていけなかった」(Karlinsky, 1985J:230)。その「難解さ」の一因となっているのが、ツヴェターエフ独特のネオロギズムであることに異論はあるまい。亡命後のツヴェターエフは、既成の語を合成するばかりではなく、自身が新しい語を開発するようになる。\*10 その詩的言語をアフマートワが「ザーウミ」として示したことはすでに述べたが、確かに『ロシアのあとで』では数多くの新語が用いられている。

вжим(СС2, 119) ← вжимать(押し込む、ちぢ込める)からの派生。

вмах(СС2, 119) ← вмахнуть(振り払って放り込む)からの派生。

пратишизна(СС2, 126) ← 「原初の静けさ、静寂の祖」

первоголубизна(СС2, 126) ← 「原初の青さ」

нисхлеснутый(СС2, 142) ← (ливня を形容して)「下へほとぼしる」

взблестывающий(СС2, 193) ← (「月」を形容して)「輝き昇る」

зноб(CC2, 230) ← озноб とほぼ同義。“зной”とペアで用いられることが多い。

(『終わりの詩』他でも使用例あり)

глушизна(CC2, 118; 255) ← 「聾、沈黙の響き」

хриstopляска(CC2, 257) ← 「鞭身派の儀式の踊り」

既成の言葉では表現できない概念に対しては、新しい語をそれに対応させるのが最も効果的である。「語りえぬ」ものを語ろうとするツヴェターエワがネオロギズムを多用するようになるのは、極めて自然な成り行きであろう。もっとも、以上に挙げた例からわかるように、実は意外にもツヴェターエワの作品には、いわゆる「ザーウミ」——たとえば「エウイ」のような——は全くと言っていいほど存在しない。また、上に挙げたもののような、あるテキスト中で単発的に新語が用いられるケースはむしろ稀である。彼女がネオロギズムを導入する時、それはしばしば次のような形をとる。

С моими дикостями — и тихостями,

С моими радугами заплаканными,

С подкрадываньями, забарматываньями...

(CC2, 119)

下線を引いたうち、前者は不完了体動詞“подкрадываться”(こっそり忍び寄る)を派生させて名詞化したもので、ロシア語の造語規則にも完全にはかなっていない。辞書には収録されていないが、その意味は一見して明らかであり、造語と認識されない可能性もある。これに対して、“забарматывае”は異様な語だ。動詞“забормотать”(つぶやき始める)を「不完了体」化した“забарматывать”を、さらに派生させて名詞化しているらしいが、そもそも動作の開始を意味する完了体動詞“забормотать”から不完了体動詞を作ること自体、常識では考えられない。おそらくこの語を単独で用いることは不可能であろう(現に、これ以外の使用例はツヴェターエワのテキスト中に見られない)。しかし、常識的に許容される“подкрадыванье”に続いて登場するために、それはあたかもこの語の「仲間」であるかのような顔をしながら、無理矢理テキストの中に入り込んできてしまう。読者の意識もまた、何らかの違和感を感じつつも、“подкрадыванье”にごまかされてこれを受け入れてしまう。

Заочность: за оком

Лежащая, вящая явь.

Заустно, заглазно

Как некое долгое Ia

Меж ртом и соблазном

上の例も、注意して見てみよう。“заочно” “заглазно”はノーマルな語であるが、では“заустно”とは一体何なのか？ それが“заочно”←“за”+“око”、“заглазно”←“за”+“глаз”と同様、“за”+“уст”から生じていることは推測できるが、その意味はまるでナンセンスなものでしかない。“заглазно”(本人のいないところで、目の届かないところで)からの類推で、「本人の『口』の届かないところで」としか訳しようのないこの語も、“заочно” “заглазно”がなければ到底許容できるものではなかったろうし、事実この語は、ツヴェターエワの作品中にこの1例しか存在しない。

このような手法からわかるのは、この詩人が言語のカテゴリーというものの持つ性質を実に巧妙に利用しているということである。3章ですでに言及したように、カテゴリー化に関する古典理論(カテゴリーのすべての成員は等価の地位にある、各カテゴリーの貴族性を決定する固定的で必要十分な条件が存在する、カテゴリーの境界線は固定している、等々 \*11)は、現在では不十分なものであるとされている。たとえば「家具」というカテゴリーには、椅子や机、鏡台、本棚など様々な成員が属している。しかし、「ソファ」と「置き時計」とは、そのどちらもが等しく「家具」なのだろうか？ 「テーブル」であれば誰しもが「家具」と認めるだろうが、「電話」はどうだろう？ 人によっては「枕」を「家具」と考える者もいるだろうが、そうではない者もいるだろう。つまり、「家具」というカテゴリーの成員の中でも、「家具らしい家具」(プロトタイプ的、ないし中心的成員)と、「あまり家具らしくない家具」(非プロトタイプ的、ないし周縁的成員)とが存在することになる。このように、あるカテゴリーに対する成員性の程度(帰属度)には、段階性ないし勾配がある。古典理論では成員であるか非成員であるかの二者択一しか認められないが、プロトタイプ・カテゴリーにおいては、帰属度は「ファジー」なものであり、「1と0の間の範囲内で任意の値をとることが可能」なのだ。\*12 しかもこの帰属性は、「対象物に固有の性質ではなく、それが特定の文化の中で果たす役割と関係」\*13 している。たとえば「スポーツ」というカテゴリーに対する「野球」の帰属度であれば、日本におけるそれと、ロシアにおけるのとでは相当な落差があるだろう。

このようなプロトタイプ理論は、「家具」や「スポーツ」といった意味論のレベルでのカテゴリーばかりではなく、形態論や音韻論、統語論など、あらゆるレベルにも適用できる。たとえば英語における他動詞構文を見てみよう。\*14

- (1) John moved the table. (ジョンはテーブルを動かした)
- (2) Mary killed the intruder. (メアリーは侵入者を殺した)
- (3) He took a walk. (彼は散歩した)
- (4) John resembles his brother. (ジョンは彼の兄／弟に似ている)
- (5) The book sold a million copies. (その本は100万部売れた)

上に挙げた例文はどれも「他動詞構文」というカテゴリーに属するが、その成員度は大きく分けて上の2文と下の3文とでは異なっている。(1)(2)が極めて「典型的」な他動詞構文であることに異存はないだろうが、これに対して(3)(4)(5) が非常に「周縁的」な成員であることは、たとえばこれらを受動化することが不可能で

あるという事実によっても確認できる。

- The table was moved by John.
- The intruder was killed by Mary.
- × A walk was taken by him.
- × John's brother is resembled by John.
- × A million copies were sold by the book.

無論、いかに「フアジー」なものであるにせよ、依然としてカテゴリーには何らかの「境界線」が存在している。「猫」と「犬」とはどちらも4本足であり、それ以外にも多くの類似点を持つが、「われわれは猫は〈犬〉のカテゴリーの成員であると言うことはないし、極めて周縁的な〈犬〉の成員であると言うこともない」。\*15 同様に、「チェス」はある文化においては「スポーツ」とされるかもしれないが、「枕」が「スポーツ」に含まれることはないし、どれほど似ていようと、「哺乳類」というカテゴリーの「境界線」は「鯨」と「鮫」とを隔て続けるだろう。

マリーナ・ツヴェターエワが一貫して目指し続けてきたのは、いかにしてそのような「境界線」を「超えて」ゆくかということであり、彼女のネオロギズムは、一時的にはあれそうした「境界線」を欺くことに成功している。

Так вслушиваются (в исток  
Вслушивается — устье).

Так внюхиваются в цветок:  
Вглубь — до потери чувства!

ひたすらに聞く(ひたすらに  
河口は水源に聞き入る)  
ひたすらに花を嗅ぐ  
深く 深く——感覚を失うほどに！

Так в воздухе, который синь —  
Жажда, которой дна нет.  
Так дети, в синеве простынь,  
Всматриваются в память.

青い大気は  
果てもなく渴き  
子供たちはシーツの青の中  
じっと記憶に見入る

Так вчувствовывается в кровь  
Отрок — доселе лотос.  
...Так влюбливаются в любовь:  
Впадываются в пропасть.

少年はひたすらに己が血を  
感じとろうとしている——ずっと まるで蓮のように  
……そんなふうひたすらに愛する  
そして深淵へと落ちてゆく

(《Так вслушиваются...1》 CC2, 193-194)

対象への没入・熱中を示す“в...ся”を持つ動詞が「列挙」されたこの作品は、そのような「境界越え」が実行された絶好の1例であろう。ここでは6種の“в...ся”動詞が用いられているが、このうち下線(\_\_\_\_)を付し

たものはロシア語の語彙として認められているもので、網をかけた箇所( )はツヴェターエワの造語だ。後者について詳しく検討してみると、まず“вчувствовываться”は、ロシア語の語彙として存在する完了体動詞“вчувствоваться”(本来、対応する不完了体動詞を持たない)を、ロシア語の造語規則に則って「不完了体化」してある。“влюбливаться”は、これもやはりロシア語の語彙として存在する完了体動詞“влюбиться”をロシア語の造語規則に則って「不完了体化」してあるが、実は“влюбиться”には、対応する不完了体動詞“влюбляться”がすでに存在する。最後の“впадываться”は、さらに手の込んだ造語である。というのも、この語もその形態から判断して不完了体動詞であることが推測されるのだが、その「元」になっているはずの完了体動詞“впасться”自体が存在しない。一見すると、“впадываться”は至極もつともらしい。なぜなら、不完了体動詞“смотреть”に“в...ся”を付することで完了体動詞“всмотреться”が作られ、さらにそれを派生させて不完了体動詞“всматриваться”が形成されたのと全く同じ手順を踏み、不完了体動詞“пасть”に“в...ся”を付して“впасться”という完了体動詞を作り、さらにそれを派生させて不完了体動詞“впадываться”を形成しているからである。

これら“в...ся”動詞の列挙は、この接頭辞＋最終接尾辞の持つ「対象への没入・熱中」という意味素を強調する狙いもあるだろうが、問題はむしろ、ツヴェターエワがロシア語造語法の規則を、“смотреть” “слушать” “нюхать”などの「プロトタイプの成員」からのアナロジーで)カテゴリーの「周辺の成員」にも適用させてしまうところにある。「非プロトタイプの」な他動詞構文に対して「受動化」の規則が適用できなかったように、また、慣用語句中に用いられ、「名詞性」の薄れてしまった「非プロトタイプの」な名詞に対して形容詞等を付すことができなかったように、“в...ся”という造語規則も「すべての動詞」に適用できるわけではない。しかしツヴェターエワは、このようなカテゴリーの成員度の「勾配」を故意に無視し、造語規則の力を「周辺」にまで拡大適用してしまうのである。この結果、カテゴリーの境界線はいわば「脱臼」する。“вчувствовываться”や“влюбливаться” “впадываться”といった語を耳にする時に感じる違和感は、ただ単にそれがロシア語のノルマに存在しない語彙だからというだけではない。これらの語は、“всматриваться”などの後について素知らぬ顔で滑り込み、それによって、カテゴリーの中心から周辺に向けてなだらかに下っているはずの「成員度の勾配」を狂わせるのだ。この違和感は、家具売り場で本棚やベッドを見ていたはずなのに、気がつくと周囲にはそのような「典型的」な家具ではなくて、なぜか置き時計や電話ばかりが売られている……という時の戸惑いに似ている。

ところで、上に挙げた作品には、実は「続き」がある。連作《Так вслушиваются...》の第2篇になると、この「家具屋」にはもはや置き時計と電話しか売られていない。

Друг! Не кори меня за тот  
Взгляд, деловой и тусклый.  
Так вглатываются в глоток:  
Вглубь — до потери чувства!

Так в ткань вработываясь, ткач  
Ткет свой последний пропад.

Так дети, вплакиваясь в плач,  
Вшептываются в шепот.

Так вплясываются...(Велик  
Бог — посему крутитесь!)  
Так дети, вкрикиваясь в крик,  
Вмалчиваются в тишь.

Так жалом тронутая кровь  
Жалуется — без ядов!  
Так вбаливаются в любовь:  
Впадываются в: падать.

(CC2, 194)

詳しい解説は省略するが、下線を付した“в...ся”動詞は、(口語的な語彙である)“вработываться”を除けば、普通用いられることはない、即ちツヴェターエワの造語である。第1篇では、「ノーマル」な語の影に隠れて「こっそりと」テキスト中に紛れこんできたこれらの「非ノーマル」な語たちは、ここではもうすっかり我が物顔に振る舞っている。「中心」と「周辺」は完全に逆転してしまう。無論、この逆転は第1篇を経て初めて可能になる(また、“вглатываются в глоток” “вплакиваясь в плач” “вшептываются в шепот” “вкрикиваять в крик”といった「トートロジー的語結合」や、最終行でのコロンの用法にも注目しておこう。このコロンは動詞“падать”を「名詞化」している。日本語に訳すなら、「ひたすらに『落ちる』へと落ちてゆく」といったところだろうが、これが「ツヴェターエワ的」な用法であることは言うまでもない)。

このように「ノーマル」な語を足場にしてネオロギズムを導入する手法を、ツヴェターエワは非常に好み、また得意ともしていた。

Так — только Елена глядит над кровлями  
Троянскими! В столбняке зрачков  
Четыре провинции обескровлено  
И обезнадежено сто веков.

Так — только Елена над брачной бойней,  
В сознании: наготой моей  
Четыре Аравии обеззено  
И обезжемчужено пять морей.

Так только Елена — не жди заломленных

Рук! — диву дается на этот рой  
Престонаследников обездомленных  
И родоначальников, мчащих в бой.

Так только Елена — не жди взывания  
Уст! — диву дается на этот ров  
Престолонаследниками заваленный:  
На обессыновленность ста родов.

Но нет, не Елена! Не та двубрачная  
Грабительница, моровой сквозняк.  
Какая сокровищница растрчена  
Тобою, что в очи нам смотришь — так,

Как даже Елене за красным ужином  
В глаза не дерзалось своим рабам:  
Богам.—«Чужеземкою обезмуженный  
Край! Всё еще гусеницей — к ногам!»

(《Под шалью 3》 СС2, 240-241)

上の作品では、「失う、なくす」を意味する“обез/обес-”という接頭辞を持つ被動形動詞(あるいは被動形動詞から派生した名詞)が「列挙」されているが、そのうち\_\_\_\_線部を付したのは、その元となる完了体動詞がロシア語の語彙として存在するもの、      の語はツヴェターエワの造語である。

обескровить (血の気を失わせる)  
обезнадежить (希望を奪う)  
обездомить” (宿なしにする)

といった「ノーマル」な語を足掛かりに、

обеззноить (熱暑を失わせる)  
обезжемчужить (真珠を失わせる)  
обессыновить (息子を失わせる)  
обезмужить (夫を失わせる)

というネオロギズムが導入されるパターンは、先に見た“в...ся”動詞の場合と全く同じである。

あるいは、《Что, муза моя!》(СС2, 255-256) では、「相互的動作(～し合う)」を意味する“пере...ся”とい

う接頭辞＋最終接尾辞を持つ動詞(-ива-, -ыва-, -ва-, -а- という接尾辞を伴う)から派生した名詞が「列挙」されている。

- (1) (тюремное) перестукиваньё
- (2) (больничное) перемигиванье
- (3) (ресничное) пересвёркиваньё
- (4) (солдатское) пересмеиванье
- (5) (последнее) перетрагиванье

このうち(1)(2)(4)はロシア語の語彙として認められているが、(3)(5)はツヴェターエワのネオロギズムだ。しかしどちらも(これまでの例と同様)ロシア語の造語規則に完全に則っており、この詩人がロシア語の細部にまで精通していたことを示している。(3)“пересвёркиваньё”は、“сверкать”(輝く、きらめく)に“пере...ся”及び接尾辞“-ива-”を付した“пересвёркиваться”(きらめき合う)から派生した名詞である。(5)“перетрагиванье”には注意が必要だ。というのも、すでに“перетрагать”(たくさんの人・物に手を触れる)という動詞が存在するからである。しかし文脈から考えて(“Предсмертного ложа свадебного — / Последнее перетрагиванье.”)、また(1)～(4)までの「列挙」を踏まえていることから判断して、これは“перетрагиваться”(互いに触れ合う)というネオロギズムを派生させた名詞と解釈するべきであろう。ここでもやはりツヴェターエワは、知らぬ間に既成のカテゴリーを「脱臼」させてしまっている。(1)～(4)という「助走」とコンテキストがなければ、“перетрагиванье”は「(たくさんの人・物に)手を触れること」としか読めなかったはずである。ロシア語の規範には本来、そのように読ませる「境界線」が存在するのだ。しかし、ツヴェターエワの「声」は“перетрагивать”を飛び越え、一気に“перетрагиваться”——あるはずのない動詞——まで読者を運んでしまう。

このように、ツヴェターエワのネオロギズムは、単に「新しい概念を表現するために新しい語を創作する」だけではなく、言語のカテゴリーそのものに働きかけて、これを揺るがすのである。

Он тот, кто смешивает карты,

Обманивает вес и счет,

.....

Тот поезд, на который все

Опаздывают...

— ибо путь комет

詩人は手札をかき乱し

目方と感情をぺてんにかける

.....

詩人は列車 だれも

追いつけはしない.....

——なぜなら彗星の道こそ

Поэтов путь: жжя, а не согревая.

Рвя, а не взращивая — взрыв и взлом —

Твоя стезя, гривастая кривая,

Не предугадана календарем!

詩人の道 温めるより焼き尽くし

育むよりも引きちぎる——炸裂と突破——

おまえの道は乱れ髪 曲がりくねった道

けっして暦では推し測れない!

(《Поэты 1》 CC2, 184)



1923年に書かれた上の詩の中で、ツヴェターエフは「詩人」のイメージをこのように描き出している。言葉の限界をかき乱し、欺き、突破することこそ「詩人」の本分であるとするなら、マリーナ・ツヴェターエフは紛れもなく第一級の「ペてん師」であった。そしてツヴェターエフ自身が認めているように、「暦では推し測れない」詩的言語を駆使する彼女からは、この後ますます多くの「乗客」が脱落してゆくはずである。

## 2 詩人の句読法～ダッシュとコロ～

さて本項では、ツヴェターエフが最も愛した二つの句読記号であるダッシュとコロ～について、それらが詩集『ロシアのあとで』においていかに用いられているかを考察してみよう。『タベのアルバム』以来、ツヴェターエフが執拗なまでにダッシュを「濫用」してきたことは、これまで繰り返し述べてきた。一方、彼女がコロ～の表現力に着目し始めたのは比較的遅く、1920年前後からである(→3章2節1項D)。その後どうやらツヴェターエフは、コロ～という記号の持つ可能性にすっかり魅了されてしまったらしい。『ロシアのあとで』では、コロ～はダッシュ以上に「濫用」され、ダッシュはこの新しい寵児の陰で、むしろ控え目にすら見える。

とはいえ、亡命後の作品においても、ダッシュが人並以上に多用されているのに変わりはない。『ロシアのあとで』におけるダッシュの用法で目につくのは、語を分割するためのそれである。すでに1910年代末頃より、主として韻律上の理由からツヴェターエフがこの手法を取り入れてきたことは、3章2節2項Aで述べた通りであるが、何事も徹底しなければ気が済まないこの詩人は、さらにこの種のダッシュに磨きをかけるべく、飽くことなく語を分かち続けた。

Думалось: будут легки  
Дни — и бестрепетна смежность  
Рук.— Взмахом руки,  
Друг, остановимте нежность.

Не — поздно еще!  
В рас—светные щели  
(Не поздно!)—еще  
Нам птицы не пели.

Будь на — стороже!  
Последняя ставка!  
Нет, поздно уже  
Друг, если до завтра!

(CC2, 133)

多くの場合と同様、2連2行目に見られる「語を分割するダッシュ」も、スポンデイを形成するためのものである。それは、この作品の2連1行目に対してツヴェターエワ自身の注が付されていることからわかる。「第1音節は力点が置かれ、分離している。逐一注記はしていない」。分割されることによって、“**рас—свѣтные**”は“**ра́с—свѣ́тные**”となり、ツヴェターエワの思惑通り「第1音節に力点が置かれ」ることになる。ちなみに2連1行のダッシュも「第1音節に力点」をもたらすためのものだ(“**Нé — поздно е́ще!**”)。3連1行目のダッシュは、今度は第2音節に力点を与える(“**Будь на́ — стороже́!**”)。この結果、以下のような韻律が形成されることになる。

— U U — U U —  
 — U U — U U — U  
 — — U U —  
 — U U — U U — U  
  
 — — U U —  
 — — U U — U  
 — — U U —  
 — — U U — U  
  
 — — U U —  
 — — U U — U  
 — — U U —  
 — — U U — U

これ以外でも、ダッシュによって語を分割する場合、その大半はスポンデイを作るためのものと思われる。

Нет! Вставший вал!	— — U —
Пал — и пророк оправдан!	— U U — U — U
<u>Раз—дался</u> вал:	<u>— —</u> U —
Целое море — на́ два!	— U U — U — U
<u>Бо—род</u> и грив	<u>— —</u> U —
Шествие морем Черным!	— U U — U — U
Нет! — се — Юдифь —	— — U —
Голову Олоферна!	— U U U U — U

《《Облака 3》 CC2, 193)》

Рухнули <u>у—стои</u> :	— U U — — — U
Зарево? Кровь? Нимб?	— U U — — —
Так же смотрел на Трою	— U U — U — U
Весь <u>О—лимп</u> .	— — — —

(CC2, 222)

パステルナークに宛てられた連作《Провода》の第1篇(CC2, 174-175)の場合、スポンデイのためと言うよりは、電信でメッセージが送られる時に言葉が途切れ途切れに伝わってゆく様子を表すために語が分割されているようである(“лю—ю—блю” “про—о—щай” “про—о—стите” “ве—ер—нись” “жа—аль” “у—у—вы”等)。また、同じくパステルナークに宛てられた次の作品の場合は、「分割」を表す接頭辞“рас-”を強調するための処置であろう。

Рас—стояние: версты, мили...

Нас рас—ставили, рас—садили,

Чтобы тихо себя вели

По двум разным концам земли.

(CC2, 258)

ではこれに対して、『ロシアのあとで』においてダッシュから主役の座を奪うコロンは、一体どのように用いられているだろうか？

Мой неженка! Сединой отцов:

Сей беженки не бери под кров!

(《Земные приметы 1》 CC2, 119)

上の例の場合、コロンがなくても統辞構造上何の問題もない。しかしこの記号が用いられることによって様々なニュアンスの陰影が生じてくる。このコロンは「シンタグマの分割」という役割を果たしており、その意味でダッシュの機能と極めて類似している。ただし、ダッシュがシンタグマを分割する場合、文中に休止が生じるだけで統辞構造そのものは影響を受けないが、コロンはシンタクシスにも微妙な影響を及ぼす。まず何より、1文がA:Bという形をとるため、AとBそれぞれの自立性が強まり、「接続詞のない並立複文」に近づく(ср. “Павел чувствует: чьи-то пальцы дотрагиваются до его руки.”)。また、そもそもコロンの持っていた「直接話法の導入」という性格が反映され、“Сей беженки не бери под кров!” があたかも作者の直接の声のような響きを帯びる。もしかすると以前のツヴェターエフであれば、ここはコロンではなくダッ

シュを用いていたかもしれない。しかしコロンの表現性をはっきりと認識する1922年のツヴェターエフは、ダッシュでは表し得ないニュアンスをこの記号にこめている。

Глаза, не ведающие век,

Исследующие: свет.

(《Земные приметы 1》 СС2, 120)

この場合も先の例と同様、コロンがなくてもかまわない——というより、常識的にはここでコロンを用いるべきではない。このコロンもやはり「シンタグマを分割」しており、その結果「接続詞のない並立複文」に近づいている。もしもコロンがなければこの一節は、「瞼を知らず、光を調べる目」と訳されたろうが、コロンがあるために、「瞼を知らず、調べる目……(で、何を調べるかという、それは)光だ」という、より立体的なテキストが実現される。単に文中に休止をもたらすだけなら、ダッシュを使うこともできたろうが、どうやらツヴェターエフはそれでは飽き足らなかったらしい。

彼女がダッシュとコンマのニュアンスの違いをはっきりと使い分けていることは以下の例からも確認できる。

И ненависти неизбывной

Вздох: выдышаться в стих!

.....

Дабы с гранитного надбровья

Взмыв — выдышаться в смерть!

(《Земные приметы 3》 СС2, 120-121)

上に引用したのは、同一作品中の2連3～4行と4連3～4行で、位置的にも構造的にもパラレルの関係にある。引用箇所2行目に見られるコンマは、3章2節1項Dで挙げた例“назначеньем: драться”(闘うという使命によって)と類似しているようにも見えるし、疑似直接話法的でもある(『詩へとвыдышатьсяしたい!』というため息)。いずれにせよ、普通は動詞不定形と直接結合することのない“вздох”と“выдышаться”とをつなげるためには、何らかの句読点が不可欠である。一方、3～4行目にはそのような細工を施す必要がない。「花崗岩の額から舞い上がり、死へとвыдышатьсяするために!」という、ロシア語として至極「まっとう」な文章に対してツヴェターエフができることは、せいぜいダッシュによって「休止」を与え、文のリズムに変化をつけることくらいであろう。平行関係にある2つの文中の同一位置にわざわざ異なる記号を用いるのは、詩人が個々の場面において、その意味や構造を明確に見極め、それぞれの場合に最もふさわしい句読記号を選択することができたからに他ならない。

さて、極めて「ツヴェターエフ的」なコロンの用法としては、「名詞化」を挙げなければならないだろう。すでにこの手法は亡命以前から試みられているが、『ロシアのあとで』ではもはやスタンダードの域に達してい

る。本節の初めに引用した“Все древности, кроме: дай и мой”以外にも、たとえば次のようなものが見られる。

Всю лестницу божественную — от:

Дыхание мое — до: не дыши!

(《Земные приметы 2》 СС2, 120)

この一節は、前連の「わたしは愛のремеслоを知っている」という文を受けているのだが、ツヴェターエワのコロンが「名詞化」の機能を持っていることを知らなければ、かなりわかりにくい部分である。「わたしは愛のремеслоという神々しい階段の全てを知っている」と誇る詩人は、ダッシュの後でこう付け加える。『『わたしの息吹よ』から、『息をするな！』まで』。つまり、相手を「わたしの息吹」と呼ぶ愛の絶頂期から、相手に「息をするな」(乱暴な言い方をするなら——「くたばってしまえ!」)と呪詛の言葉を投げつける状態まで、恋愛のことなら何から何まで知っているというわけだ。

次の例でも、コロンは「名詞化」の機能を果たしている。

Жизнь, ты часто рифмуешь с: лживо,—

(《Жизни 2》 СС2, 251)

「《жизнь》よ、おまえはしばしば《лживо》と韻を踏む」というこの一節では、前置詞の後にコロンを配することによって“лживо”が名詞化される。

3章ですでに検討した「同格」ないし「言い替え」のコロンも、『ロシアのあとで』では「スタンダード」だ。あまりにも多数の例があり、その一つ一つを分析する余裕はないが、最も典型的なものを幾つか挙げておこう。

Дабы ты меня не слушал

В ночь — в премудрости старушье:

Скрытничество — укреплюсь.

(《Земные приметы 6》 СС2, 122)

「老婆の知恵の中に(わたしは身を隠す)」と言った後で、「老婆の知恵」とはすなわち「隠遁(скрытничество)」のことである、と「言い替え」られている。

Это пеплы сокровищ:

Утрат, обид.

ここでは、(白髪について)「これは宝物たちの灰である」と述べてから、「宝物たち」とはすなわち「喪失」や「怒り」といった、これまでの人生で味わってきた傷や痛みである、と説明される。

さて、以上を踏まえると、次のような極めて入り組んだ一節が読み解けるようになる。

Жизнь, ты явно рифмуешь с жиром:

Жизнь: держи его! жизнь: нажим.

(《Жизни 2》 CC2, 252)

1行末のコロンは「接続詞のない並立複文で、後文が前文の説明、理由、開示などである時」に用いられる、いわば「ノーマル」なコロンである。一方、2行目の最初のコロンは、「名詞化」かつ「同格」だ。「《жизнь》とはすなわち、『奴を捕まえておけ!』ということである」というこの一節で、詩人は《жизнь》=《быт》の「拘束性」を告発しているものと考えられる。2行目第2のコロンは、(“нажим”がそもそも名詞であり、「名詞化」する必要がないので)「同格」の機能のみを果たしている(「《жизнь》とはすなわち『圧力』である」)。つまりこの2行のニュアンスを正確に伝えようとするなら、以下のようになる——「《жизнь》よ、おまえは明らかに《жир》と韻を踏んでいる。というのも、《жизнь》とは『奴を捕まえておけ!』であり、《жизнь》とは『圧力』だからである」。

さて、次の例はどうだろうか？

Я — душа твоя: Урания:

В боги — дверь.

(《Луна — лунатику》 CC2, 204)

ここでは、「同格」「言い替え」のコロンが重複して使用されている。「わたしはあなたの魂であり、すなわちウラニア(天を司る女神)であり、さらに言い替えるなら、神々への扉である」という執拗なこの「言い替え」の背後には、いつもながらの「語り尽くさねば気が済まない」というこの詩人特有のメンタリティーが見てとれる。AをBで言い替え、さらにそれをCで補足する……という「A:B:C」型の構文は、『ロシアのあとで』では実に数多く観察される。\*16

...честно мое место в мире:

Под колесами всех излишеств:

Стол уродов, калек, горбатых...

まず初めに、「世界における私の居場所は神聖なものである」と述べた詩人は、その「場所」とは「あらゆる過剰の車輪の下にある」と説明し、さらに具体的に言い替えて、それは「不具たちやせむしたちの食卓」とであると解説する。

...Надёжное: как таинство

Непреложное: рас—станемся!

(《Подруга》 СС2, 230)

まず最初に「確かなもの」があると提起しておいて、(その「確かなもの」とは)「秘密のように不可侵のものである」と説明し、最後にその「確か」で「不可侵」なものとは“рас—станемся”という言葉であると明かす構図は、先に挙げた例と全く同一である。

Затем, чтобы видеть сны:

Сновидеть: рай Давидов

Зреть и Ахиллов шлем

Священный, — стен не видеть!

(《Сон 2》 СС2, 245)

これも典型的な「A:B:C」型の構文である。「夢を見るために(ベッドへ行く)」と述べた詩人は、「夢を見る」とは「сновидетьすること」だと言い替える(ちなみに“сновидеть”はツヴェターエワの造語である。“сно-видец”＝「予知夢を見る者」から類推して、単に夢を見るだけではなく、何か予言的な夢を見るという意味を表しているのであろう)。さらに加えて、「сновидетьすること」とは、「ダヴィデの樂園とアキレスの聖なる甲を見ること」であり、「壁(＝現実において人々を分け隔てる障壁)を見ないこと」とであると説明され、眠りの世界と現実世界との対比が開示される。

何かを述べた後、ツヴェターエワはさらに詳しくそれを語らずにはいられない。前後を完全には断ち切らず、説明や同格、言い替えなどの関連性で両者をつないでゆくコロンは、ダッシュに続いて大きな武器を詩人に与えたのだった。ダッシュを用いて挿入、逸脱を繰り返し、極めて複雑な構文を実現してきたその手腕は、コロンにおいても変わらない。検討に値する例は無数だが、最後にその極致というべき次の一節を取り上げて、この項を締めくくろう。

Люблю — но мука еще жива.

Найди баюкающие слова:

Дождливые,— расточившие всё  
Сам выдумай, чтобы в их листве

Дождь слышался: то не цеп о сноп:  
Дождь в крышу бьет: чтобы мне на лоб,

На гроб стекал, чтобы лоб — светал,  
Озноб — стихал, чтобы кто-то спал

И спал...

(CC2, 234)

わずか9行の中に4つのコロンが用いられたこのテキストは、さながら「意識の流れ」とでも呼びたくなる代物である。2行目以降を順に追ってみよう。詩人はまず、「あやすような言葉を見つけてほしい」と乞う。コロンを挟んで、「あやすような言葉」とはつまり「雨のような言葉」だと言い替え、ここで文は一旦コンマによって区切られる。ダッシュを経た後の“расточившие”（洗い流すような）は、“дождливые”と同様、2行目の“слова”にかかるものと思いきや、実はすでに新たな文が始まっている。「——洗い流すようなすべて（の言葉）をあなた自身で考えてほしい、その（言葉の）葉の中に雨が聞こえるように」。5行目中央のコロンを経ると、「雨が聞こえる」というのはもはや作者の希望としての状態ではなく、現実には「雨が聞こえ」ているという状況にすり替わっている。（窓の外からは雨音が聞こえてくるが）それは「穀竿が穀束を打っている」のではなく、「雨が屋根を打っている」のだ（説明、開示）。ここで再びコロンが文をせき止める。以降9行目までは、「雨が屋根を打つ」に対する従属節である。「わたしの額に流れ落ち、棺の上に流れ落ちるように」「額が輝き、悪寒が鎮まるように」「誰かが眠り続けるように」……。

仮想の状況がいつのまにか現実にはすり替わり、延々とシンタクシスが積み重なってゆくこの不思議なテキストは、ツヴェターエフがコロンという小さな記号から、どれほど多くの「語る力」を引き出すことができたかを証明している。「語りえぬ」地平を目指して、ツヴェターエフは言葉を紡ぎ続け、そしてコロンを、ダッシュをテキストに刻み続けるのだ。それはまるで、自らの詩的言語に最終的な「ピリオド」が打たれるのを防ぐ身振りのようにも見える。

### 3 その他の技法～ツヴェターエフ的なものの秘密～

本項ではまず、極めて興味深い一つの「作品」を見てみることにしよう。



Иосиф Красный, — *не* Иосиф  
прекрасный: препре-  
красный,— взгляд бросив,  
сад вырастивший! Вепрь

\* 17

さて、この極めて「ツヴェターエワ的」なテキストの作者は、実はツヴェターエワではない。「マリーナ・ツヴェターエワのパロディー」と称して1937年にこの「作品」を書いたのは、20世紀を代表する散文作家、かのウラジーミル・ナボコフである。彼がパロディーの対象としてツヴェターエワを選んだのは、彼女への敬意の裏返しだったのか、あるいはいつもながらの辛辣な皮肉家ぶりの現れに過ぎなかったのかは推測するより他にないが、「詩人」としてはあくまでアマチュアの域を出なかったこの「言葉の魔術師」の「詩的作品」としては、上の8行詩はおそらくその最高傑作と呼んでいいだろう。様々な点から見て、このテキストは実に的確にツヴェターエワの詩的言語の特徴を捉えている。

さて、ナボコフが捉えた「ツヴェターエワ的なもの」の要素は他にもある。まず何より目を引くのは、“пре-пре-/красный” “Лин-/дберг” という「語またがり」であろう。これも、とりわけ『ロシアのあとで』以降、ツヴェターエワが数多くテキスト中に取り入れた手法の一つだ。\*18 いわゆる「句またがり」であれば、それ以前からツヴェターエワは非常に好んでいた——そしてそれはナボコフのテキストにも取り入れられている——が、亡命後になると次のような甚だ異様な表記が幅をきかせるようになる。

Всматриваются — и в скры-  
тнейшем лепестке: не ты!

.....

Впытываются — и сти-  
снутым кулаком — в пески!

(CC2, 129)

Как из моря из Каспий-  
ского — синего плаща,  
Стрела свистнула да...  
(спи,  
Смерть подушками глуша)...

(《Скифские 2》 CC2, 165)

От участковых, от касто-  
вых — уставшая (заметь!)  
Жизнь не хочет жить... но часто  
Смерть не хочет умереть!

(《Педадь》 CC2, 191)

Врылась, забылась — и вот как с тысяче-  
футовой лестницы без перил.  
С хищностью следователя и сыщика  
Все мои тайны — сон перерыл.

(《Сон 1》 CC2, 244)

Стена да ров.  
Расселили нас как орлов-

Заговорщиков: версты, дали...

(CC2, 259)

一見してわかるように、これらの「超法規的措置」は、ある単語の一体性よりも脚韻を優先するところから生まれている。その意味でも、先のパロディーで“ста Лин-дберггов”と“Сталин”とで韻を踏ませたナボコフは実に正確にツヴェターエフの手法を模倣していたわけである。また、「100人のリンドバーク」と「スターリン」に関して言うなら、この種の「語呂合わせ」もまたツヴェターエフが好んだところだった。

Конец.

Как нет.

(CC2, 125)

Чтоб *н*е жил — кто стар,

Чтоб *нежил* — кто юн!

(《Скифские 3》 CC2, 167)

И домой:

В неземной —

Да мой.

(《Провода 8》 CC2, 180)

Что же мне делать, певцу и первенцу,

.....

С этой безмерностью

В мире мер?!

(《Поэты 3》 CC2, 186)

Ад? — Да,

(《Поэма заставы》 CC2, 188)

これらは単なる「言葉遊び」でもあったのかもしれないが、言葉と言葉の偶然の響き合いは、その意味の深淵を垣間見させるものとしてツヴェターエフを魅了してやまなかったのである。

さて、ナボコフが着目した「ツヴェターエフ的なもの」の秘密を最後にもう1点だけ指摘しておこう。“*Выше гор!*” “*Лучше ста Лин-дберггов*” “*трехсот полюсов светлей!*”といった誇張表現的な比較級の多用がそれである。3章2節1項Bでも言及したように、ツヴェターエフは比較級や最上級を非常に好んだ。「よりいっそう…」「一番…」という表現は、少しでも「核心」に近づきたいツヴェターエフの極限主義的性格を端的に示している。『ロシアのあとで』では、とりわけ最上級を用いた「…の中で一番～」という表現が執拗に繰

り返される。

Над сказочнейшим из сиротств  
Вы смилостивились, казармы!

(«Берлину» СС2, 135)

День — в тишайшем из братств.

(«Деревья 4» СС2, 144)

Что же мне делать, певцу и первенцу,  
В мире, где наичернейший — сер!

(«Поэты 3» СС2, 186)

(Вместительнейший из почтовых  
Ящиков — не вместит!)

(СС2, 205)

(Чужая кровь — желаннейшая  
И чуждейшая из всех!)

(«Магдалина 1» СС2, 220)

О ты — из всех залинейных нот  
Нижайшая!...

(«Последний моряк» СС2, 226)

Живейшим из мяс:  
Мы мясо — не души!

(«Крик станций» СС2, 227)

Темнейшее из ночных  
Мест: мост.— Устами в уста!

.....

(Вернейшее из ночных  
Мест — смерть!)....

(«Ночные места» СС2, 229)

Наинасыщенной рифма

Недр, наинизший тон.

(CC2, 250)

形容詞の最上級そのものは、無論ごくありふれた形にすぎない。しかし、「最も黒い」(あたかも、「より黒い黒」や「それほど黒くない黒」が存在するかのような)や、「最もсказочныйな孤独」(抽象名詞“сиротство”が複数形で用いられているのに注意しよう。「孤独」にも様々な種類の「孤独」があるらしい)などの表現は、やはりこの詩人特有の言い回しである。

以上に見てきたように、ナボコフは実に様々な「ツヴェターエワ的なもの」のエッセンスを、8行の詩の中に凝縮している。そしてそれらの手法の多くは、詩集『ロシアのあとで』で用いられ、あるいは極められたものだった。パロディーの対象になるというのは、「一流」であることの証明でもある。20年代のツヴェターエワは、すでにそのような名誉ある称号を受けるに値する存在だったのだ。

### Ⅲ マリーナ・ツヴェターエフのポエマの詩学

すでに述べたように、10代の頃のツヴェターエフの作品は、「子供の日記」を思わせる、ひどくパーソナルな性格を持っていた。しかしその詩的世界は、恋愛や亡命などの様々な事件を経るにつれ、次第に普遍的な領域へと足を踏み入れてゆく。このプロセスと平行して、フォークロアや古典文学、聖書などへの関心が深まっていった。20年代のツヴェターエフは、これらポドテキストを積極的に活用し、作品に奥行きを持たせることに成功している。

本節で取り上げるのは、1924年に書かれた二つのポエマ『山の詩』と『終わりの詩』である。すでに触れたように、この二つの作品は、コンスタンチン・ロジェーヴィチとの恋愛と破局という極めて私的な出来事をきっかけとして創作された。と同時に、これらのポエマには、歴史的、地理的、文学的、宗教的等々の様々なポドテキストが織り込まれ、一個人の恋愛体験というレベルを超越した、高度な詩的神話世界が作り上げられている。また、それまで試みられてきた詩的技法の数々が随所に活用されたこの二つの作品は、さながらツヴェターエフ詩学の集大成とも呼びうるものだ。

以下では、作中に見られる様々なイメジャリーとその背景を読み解くことによって、多層的に組み上げられたこれらポエマの内的構造を明らかにし、これまで本論において個々に取り上げてきたツヴェターエフの詩的技法が、ある一つの作品の中でどのように用いられ、機能しているかを検証する。

なお両ポエマのテキストの出典としては、スーメルキン編のルシカ版4巻を使用している。ルシカ版と(本論が基本テキストとして依拠している)エリス・ラーク版とは若干の異同があるが、諸理由によりルシカ版の方が作者の「最終意図」に近いものと筆者は判断した。エリス・ラーク版の編者であるサーキャンツも、1998年に編集した1巻選集 *Марина Цветаева. Стихотворения. Поэмы.* (М.: «Рипол Классик», 1998) ではルシカ版と同じヴァリエントを採用しており、この点からも筆者の選択は妥当であると思われる。

## 1 『山の詩』(テキストと対訳)

Liebster, Dich wundert  
die Rede? Alle Scheidenden  
reden wie Trunkene und  
nehmen gerne sich festlich...

Hölderlin

愛する人！貴方はこの話に  
驚くでしょうか？別れゆく者は  
誰しも酔ったように語り、  
自分を晴れがましく見せたがるものなのです

—— ヘルダーリン

### ПОСВЯЩЕНИЕ

### 献辞

Вздрогнешь — и горы с плеч,  
И душа — горè.  
Дай мне о горè спеть:  
О моей горè!

Черной ни днешь, ни впредь  
Не заткну дыры.  
Дай мне о горè спеть  
На верху горы.

1

身震いすれば—— 重荷は消え  
魂は—— 天へ！  
私に悲しみを唄わせて  
私の山を唄わせて

今も、この後も この黒い  
穴を取り繕ったりはしまい  
私に悲しみを唄わせて  
この山の頂で

1

Та гора была как грудь  
Рекрута, снарядом сваленного.  
Та гора хотела губ  
Девственных, обряда свадебного

Требовала та гора.  
— Океан в ушную раковину  
Вдруг-ворвавшимся ура! —  
Та гора гнала и ратовала.

Та гора была как гром!  
Грудь, титанами разыгранная!  
(Той горы последний дом  
Помнишь — на исходе пригорода?)

あの山は銃弾に倒れた  
新兵の胸  
あの山は無垢の  
唇を欲し 婚礼の儀式を

あの山は求めた  
——それは耳の貝殻にふいに闖入し  
雄叫びとなって響く海原！——  
あの山は追い、闘った

あの山は雷鳴  
この胸は巨人たちの籤の懸賞！  
(郊外の出口の——  
あの山の最後の家をあなたは覚えているだろうか?)

Та гора была — миры!  
Бог за мир взывает дорого!

• • •

Горе началось с горы.  
Та гора была над городом.

2

Не Парнас, не Синай,  
Просто голый казарменный  
Холм. — Равняйся! Стреляй! —  
Отчего же глазам моим  
(Раз октябрь, а не май)  
Та гора была — рай?

3

Как на ладони поданный  
Рай — не берись, коль жгуч!  
Гора бросалась под ноги  
Колдобинами круч.

Как бы титана лапами  
Кустарников и хвой —  
Гора хватала за полы,  
Приказывала: стой!

О, далеко не азбучный  
Рай — сквознякам сквозняк!  
Гора валила навзничь нас,  
Притягивала: ляг!

Оторопев под натиском,  
— Как? Не понять и днесь! —  
Гора, как сводня — святости,  
Указывала: здесь...

あの山は——世界だった！  
神は世界と引き換えに高い代償を取り立てる！

• • •

悲しみは山から始まった  
あの山は街を見おろしていた

2

パルナッソスでもシナイでもない  
ただむきだしの兵営のような  
丘陵 「整列！ 撃て！」  
どうしてこの目に  
(時は十月で五月ではないというのに)  
あの山は——天国だったのだろうか？

3

掌に乗せて差しだされたような  
天国——手に取ってはいけない、熱いからだ！  
山は足元に身を投げ出した  
断崖のくぼみとなって

巨人のような  
灌木と針葉の手で——  
山は裾をつかみ  
命じた 「止まれ！」と

ああ、まるでわけのわからない  
天国——隙間風が吹きぬけてゆく！  
山は私たちを仰向けに押し倒し  
引き寄せた 「横たわれ！」と

その威力<sup>ちから</sup>に唖然とし  
——なぜ？ 今でもわからない！ ——  
山は聖なるものの女衞のように  
指さした 「ここだ」と……



Персефоны зерно гранатовое,  
Как забыть тебя в стужах зим?  
Помню губы, двойною раковиной  
Приоткрывшиеся моим.

Персефона, зерном загубленная!  
Губ упорствующий багрец,  
И ресницы твои — зазубринами,  
И звезды золотой зубец.

ペルセフォネーのざくろの実よ！  
冬の凍てつきの中、どうしてあなたを忘れられよう？  
その唇を覚えている、二枚貝のように  
この唇へと微かに開かれた唇を

実のために滅んだペルセフォネーよ！  
褪せることのない唇の茜色  
そして刃こぼれをしたようなあなたのまつげと  
星の黄金の歯を

Не обман — страсть, и не вымысел!  
И не лжет, — только не дли!  
О когда бы в сей мир явились мы  
Простолюдинами любви!

О когда б, здраво и подпросту:  
Просто — холм, просто — бугор...  
Говорят — тягою к пропасти  
Измеряют уровень гор.

В ворохах вереска бурого,  
В осторовах страждущих хвой...  
(Высота бреда — над уровнем  
Жизни)

— На же меня! Твой...

Но семьи тихие милости,  
Но птенцов лепет — увы!  
Оттого что в сей мир явились мы —  
Небожителями любви!

情熱は偽りではない 空想でもない  
嘘をつくこともない——けれど長引かせてはいけない！  
ああ、私たちがこの世に  
ただの愛し合う二人として生まれたのなら！

ああ、あたりまえのように 平然と言えたなら  
「あれはただの丘 単なる小山にすぎないのよ」と……  
人は言う、奈落への憧れによって  
山の高さは測られると

褐色のヒースにうずもれて  
苦悩する針葉の島々の中で  
(譫妄の高さは——  
「生活」を超える)

——僕を取るがいい！君のものだ……

けれど家庭の静かな慈愛が  
けれどひなたたちのさえずりが——ああ！  
私たちがこの世に——  
愛し合う天上人として生まれたがゆえに！

Гора горевала (а горы глиной  
Горькой горюют в часы разлук),  
Гора горевала о голубиной  
Нежности наших безвестных утр.

Гора горевала о нашей дружбе:  
Губ непреложнейшее родство!  
Гора говорила, что коемужды  
Сбудется — по слезам его.

Еще горевала гора, что табор —  
Жизнь, что весь век по сердцам базарь!  
Еще горевала гора: хотя бы  
С дитяком — отпустил Агарь!

Еще говорила, что это демон  
Крутит, что замысла нет в игре.  
Гора говорила. Мы были немые.  
Предоставляли судить горе.

Гора горевала, что только грустью  
Станет — что ныне и кровь и зной.  
Гора говорила, что не отпустит  
Нас, не допустит тебя с другой!

Гора горевала, что только дымом  
Станет — что ныне: и Мир, и Рим.  
Гора говорила, что быть с другими  
Нам (не завидую тем, другим!).

Гора горевала о страшном грузе  
Клятвы, которую поздно клясть.  
Гора говорила, что стар тот узел

山は嘆いた(苦い粘土の涙で  
山は別れの時に泣く)  
山は嘆いた、私たちの名もない朝の  
鳩の優しさを

山は嘆いた、私たちの友情を  
それは唇の揺るぎなき血の絆!  
山は言った、各々の願いは  
その「涙」のままに叶う、と

さらに山は言った、ジプシー暮らしこそ  
人生 死ぬまで心から心へと行商して暮らせ!  
さらに山は嘆いた、子供と一緒にとはいえ  
ハガルを追放するなんて!

さらに言った、これは悪魔の仕業  
ゲームに企みはない、と  
山は語り、私たちは口もきけず  
裁きを山にゆだねるのだった

山は嘆いた、今は血でも炎でも  
すべて悲しみとなるだけ、と  
山は言った、私たちを行かせたりはしない  
あなたを他の女に渡しはしない、と

山は嘆いた、今は世界でもローマでも  
ただ煙と消えるだけ、と  
山は嘆いた、二人は別の者たちと  
生きることになる、と(「別の者たち」にはお気の毒だけれど!)

山は嘆いた、おそろべき誓いの重さを  
呪うには遅すぎる誓いの重さを  
山は言った、かのゴルディオスの

Гордиев: долг и страсть

結び目——「義務」と「情熱」——などもう古いのに、と

Гора горевала о нашем горе:

山は嘆いた、私たちの悲しみを

Завтра! Не сразу! Когда над лбом — 明日になれば! — すぐにではないけれど! 額の上に——

Уж не memento, — а просто — море! — もはや「記憶」ではなく——ただ——「海」が広がる頃!

Завтра, когда пойдем.

明日になれば私たちにもわかるだろう、と

Звук... ну как будто бы кто-то просто, 音がする……まるで誰かが、ただ——

Ну... плачет вблизи?

そう……近くで泣いている?

Гора горевала о том, что врозь нам

山は嘆いた、私たちが別々に

Вниз, по такой грязи —

ぬかるみを通して下界へと降りてゆくことを

В жизнь, про которую знаем всё мы: 誰にもおなじみの生活へと

Сброд — рынок — барак.

群衆——市場——バラックへと

Еще говорила, что все поэмы

さらに言った、山の詩はみな

Гор — пишутся — так.

こうして——書かれるのだ——と

8

8

Та гора была, как горб

あの山は呻き苦しむ

Атласа, титана стонущего.

巨人アトラスの瘤

Той горою будет горд

街はあの山を誇るだろう

Город, где с утра и до ночи мы

私たちが朝から晩まで

Жизнь свою — как карту бьем!

自らの生活を——カードのように打ち負かす街は!

Страстные, не быть упорствуем.

私たちは熱く、頑なに「非在」を守る

Нравне с медвежьим рвом

熊の壕や

И двенадцатью апостолами —

十二使徒のように——

Чтите мой угрюмый грот.

この陰鬱な岩窟を敬うがいい

(Грот — была, и волны впрыгивали!) (岩窟——そこにいた そして波々がはねていた!)

Той игры последний ход

郊外の出口の——

Помнишь — на исходе пригорода?

あのゲームの最後の一手をあなたは覚えているだろうか?

Та гора была — миры!

あの山は——世界だった!

Боги мстят своим подобиям!

神々は己の似姿に復讐する!

• • •

• • •

Горе началось с горы.  
Та гора на мне — надгробием.

9

Минут годы. И вот — означенный  
Камень, плоским смененный, снят.  
Нашу гору застроят дачами,  
Палисадниками стеснят.

Говорят, на таких окраинах  
Воздух чище и легче жить.  
И пойдут лоскуты выкраивать,  
Перекладами рябить,

Перевалы мои выSTRUнивать,  
Все овраги мои — вверх дном!  
Ибо надо ведь хоть кому-нибудь  
Дома в счастье, и *счастья* — в дом!  
чтога!

Счастья — *в доме!* Любви без вымыслов!  
Без вытягивания жил!  
Надо женщиной быть — и вынести!  
(Было-было, когда ходил,

Счастье — в доме!) Любви, не скрашенной  
Ни разлукою, ни ножом.  
На развалинах счастья нашего  
Город встанет: мужей и жен.

И на том же блаженном воздухе,  
— Пока можешь еще — греш! —  
Будут лавочники на отдыхе  
Пережевывать барыши,

Этажи и ходы надумывать,

悲しみは山から始まった  
あの山は私の上におかれた墓標

9

時が過ぎ——目印だった石は  
平石に替えられ 取り除かれてしまった  
私たちの山は別荘が立ち並び  
柵で埋めつくされるだろう

人は言う、こういう郊外って  
空気もきれいだし住みやすいわね、と  
そして土地を裁ち  
梁で痘痕をうがちに行くのだ

私の峠をしめあげるために  
私の谷を掘り返すために!  
誰かには必要なだろう

家で幸せにぬくもることが 幸せを家へ招き入れる

家の中に幸福があることが! 空想のない愛!  
血管が拵がることもない!  
女らしく——耐えななきゃならない!  
(昔々、おまえがいた頃

家の中には幸せがありました!) 別れにもナイフにも  
飾られない愛  
私たちの幸せの廃墟に  
町は起つだろう——夫たちと妻たちの町が

そして変わらぬ至福の空の下  
——罪は犯せるうちに犯せ! ——  
店の主たちは休日に  
儲けを反趨しながら

フロアや廊下を作り出す

Чтобы каждая нитка — в дом!  
Ибо надо ведь хоть кому-нибудь  
Крыши с аистовым гнездом!

10

Но под тяжестью тех фундаментов  
Не забудет гора — игры.  
Есть беспутные, нет — беспамятных:  
Горы времени — у горы!

По упорствующим расселинам  
Дачник, поздно хватясь, поймет:  
Не пригорок, поросший семьями, —  
Кратер, пущенный в оборот!

Виноградниками — Везувия  
Не сковать! Великана — льном  
Не связать! *Одного* безумия  
Уст — достаточно, чтобы львом

Виноградники за—ворочались,  
Лаву ненависти струя.  
Будут девками ваши дочери  
И поэтами — сыновья!

Дочь, ребенка расти внебрачного!  
Сын, цыганкам себя стравил!  
Да не будет вам места злачного,  
Телеса, на моей крови!

Твёрже камня краеугольного,  
Клятвой смертника на одре:  
Да не будет вам счастья дольного,  
Муравьи, на моей горе!

В час неведомый, в срок негаданный

糸屑の一つ一つを家へ持ち込むために！  
誰かには必要なだろう  
コウノトリが巢をかけた屋根が

10

けれどその礎の重みの下で  
山はゲームを忘れはしない  
放蕩はしても記憶は確か  
この山には——時が山積みになっている！

消えることのない割れ目に  
別荘人はようやく気づき、知るだろう  
それは家族の生い茂る丘ではなく  
目覚め始めた噴火口だということを！

ヴェズヴィオを——葡萄園で  
繋ぎとめることはできない！ 巨人を——亜麻で  
縛りつけることはできない！ 唇の狂気だけで  
充分——獅子のように

憎しみの溶岩を流しながら  
葡萄園がくつがえるのには  
おまえたちの娘は淫売になり  
息子は詩人になるだろう！

娘よ、私生児を育てるがいい！  
息子よ、ジプシー女にうつつを抜かせ！  
豚どもよ、私の血の上で  
おまえたちに豊かな土地のなきことを！

礎の石よりも堅く  
臥所の死刑囚の呪いのように言おう  
「蟻どもよ、私の山の上で  
おまえたちに地上の幸のなきことを！」

知られざる時、思わざる時

Опознаете всей семьей  
Непомерную и громадную  
Гору заповеди седьмой!

家族中が知るだろう  
途方もなく巨大な  
第七の戒律の山を！

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

## あとがき

Есть пробелы в памяти — бельма  
На глазах: семь покрывал.  
Я не помню тебя отдельно.  
Вместо чёрт — белый провал.

記憶には空白がある——目の  
内障そこひのような 七つの覆いのような  
私はあなたを思い出せない  
輪郭の代わりに——白い喪失

Без примет. Белым пробелом —  
Весь. (Душа, в ранах сплошных,  
Рана — сплошь.) Частности мелом  
Отмечать — дело портных.

なんの特徴もない 全てが——  
白い空白のよう(傷だらけの魂  
傷——だらけ)白墨で細部に  
印をつけるのは——仕立て屋の仕事

Небосвод — цельным основан.  
Океан — скопище брызг?!  
Без примет. Верно — особый —  
Весь. Любовь — связь, а не сыск.

天には——継ぎ目なんてない  
大洋は——飛沫しぶきの集まり?!  
なんの特徴もない そうだ——あなたはその全身が——  
特別なことから 愛は絆、探しまわるものではない

Вороной, русой ли масти —  
Пусть сосед скажет: он зряч.  
Разве страсть — делит на части?  
Часовщик я, или врач?

黒毛か、それとも栗毛か——  
そんなことは目の見える隣人にでも言わせておけばいい  
情熱を分解することなんてできない  
私は時計屋でも医者でもない

Ты как круг, полный и цельный:  
*Цельный вихрь, полный столбняк.*  
Я не помню тебя отдельно  
От любви. Равенства знак.

あなたは欠けるところのない円  
分かつことのできぬ嵐 全くの茫然  
私はあなたを思い出せない、愛と  
別になんて それは等号で結ばれているから

(В ворохах сонного пуха:  
Водопад, пены холмы —  
Новизной, странной для слуха,  
Вместо: я — тронное: мы...)

(眠たげな羽根に埋もれる  
滝、泡沫の丘々——  
耳なれぬ新しさで響く  
「私」のかわり、玉座についた「我ら」……)

Но зато, в нищей и тесной

けれど貧しく狭い

Жизни: 《жизнь, как она есть》—	生活の中で——「あるがままの生活」——
Я не вижу тебя совместно	私はあなたの姿を見ない
Ни с одной:	他の誰かというあなたを
—памяти месь!	——記憶の復讐!

## A 「山」のイメジャリー

まず初めに、『山の詩』において「ポドテキスト」がどのように機能しているかという一例を見てみよう。

Отчего же глазам моим	どうしてこの目に
(Раз октябрь, а не май)	(時は十月で五月ではないというのに)
Та гора была — рай?	あの山は——天国だったのだろうか?
	(2章)

「あの山」とは、ツヴェターエフとロジェーヴィチが逢瀬を重ねたプラハ郊外のペトシン丘をモデルとする作品の主舞台だ。さて、「十月」と「五月」という対比に注目されたい。おそらくこの一節は、ツヴェターエフの「自伝的コンテキスト」を考慮に入れなければ理解できないだろう。まず「十月」とは、ちょうどツヴェターエフがロジェーヴィチと恋愛関係にあった時期にあたる。ここで詩人が「五月ではない」とわざわざ断りを入れているのは、“май”と“рай”とを掛けるためでもあるが、と同時に、「五月」というのはツヴェターエフにとって、夫セルゲイ・エフロンとの思い出と密接に結びついた月でもあった。本論2章でも述べたように、ツヴェターエフがエフロンと初めて会ったのは1911年5月である。後々ツヴェターエフはこの出会いを「奇跡」と呼び、その時エフロンが砂浜で掘り出し、ツヴェターエフに手渡したという紅玉髓——偶然にもそれはツヴェターエフが最も好きな石だったのだ——を「今日まで肌身離さず持っている」と誇ることになるのだが、この運命的な「五月」の出会いがツヴェターエフの詩的世界においてほとんど「伝説化」されている様子は、たとえば二人が革命後の内戦下の混乱で生き別れになっていた1921年に書かれた次の作品の一節からもわかるだろう。

Смуглой оливой	浅黒いオリーブで
Скрой изголовье.	枕元を隠せ
Боги ревнивы	死ぬほどの愛を
К смертной любви.	神々は妬むから
Каждый им шелест	どんな衣ずれの音も
Внятен и шорох.	彼らにはよく聞こえる

Знай, не тебе лишь  
Юноша дорог.

青年を愛しく思うのは  
おまえだけではない

Роскошью майской  
Кто-то разгневан.  
Остерегайся  
Зоркого неба.

五月の豊饒が  
だれかの逆鱗に触れてしまった  
目ざとい天に  
気をつけろ

(《Разлука 4》 CC2, 27)

エフロンが自分から奪われたのは、神々が自分たちの愛に嫉妬したからだという内容の作品だが、ここで「五月の豊饒」という表現に注目しよう。二人が出会った「五月」は、(おそらくは新緑のクリミアの美しい風景と相まって)「豊饒」なものとしてイメージされている。ツヴェターエフにとって「五月」は、「運命的」なエフロンとの出会いと、二人の思い出の場所であるクリミアの「豊饒」の記憶へと通ずるキー・ワードだったのである。さて、翻って1923年の「今」、この「十月」に詩人が恋しているのは、皆に祝福されて結ばれたエフロンではなく、浮薄な青年ロジェーヴィチであり、しかもそれは「姦通」という名の下で断罪される行為である。それなのに、どうして(二人の結ばれた)あの山は「天国」のように見えたのだろうか? ……

たった3行のテキストから、私たちは実に豊かなドラマを再現することができる。ツヴェターエフの詩的世界においては自らの伝記的背景さえもが「テキスト」として再利用され、「ポドテキスト」の連鎖を形成するのだ。と同時に、それは決して自己完結することなく、より広い地平へと開いてゆくものでもある。

たとえばこの「五月」と「十月」という対置は、4章での「ペルセフォネー」への言及へとつながっている(「ペルセフォネーのざくろの実よ! / 冬の凍てつきの中、どうしてあなたを忘れられよう?」)。ギリシア神話によれば、大地の女神デーメテルの娘であるペルセフォネーは、冥界の王ハデスに見初められ、地下の王国へとさらわれる。これを知った母デーメテルはひどく嘆き悲しみ、そのため地上の穀物は実るのをやめ、草木は花咲かなくなってしまう。ゼウスはデーメテルの嘆きを鎮めるため、ペルセフォネーを母のもとへ返すようハデスに命ずるが、その時すでにペルセフォネーはハデスの与えたざくろの実を口にしていってしまった。冥界のざくろの実を味わった者は必ず再び冥界へと戻ってこなければならないという掟のために、ペルセフォネーは一年の半分は地上で、残りの半分はハデスのもとで暮らさなければならなくなる。かくして、ペルセフォネーが地下にいる間はデーメテルが嘆き悲しむので地上は冬となり、彼女が戻ってくるとデーメテルの嘆きもおさまるので地上には春が訪れる……。

ここでペルセフォネーはある種の二面性を帯びることになる。すなわち、デーメテルの従順な娘としての「春のペルセフォネー」と、ハデスの愛人としての「冬のペルセフォネー」である。\* 19 「実のために滅んだペルセフォネーよ!」とツヴェターエフは唄う。しかしツヴェターエフは、冥界での暮らしがペルセフォネーにとって必ずしも強制されたものであるとは受けとめていないように見える。ツヴェターエフのペルセフォネーはむしろ、春と母を失うことを承知で自覚的に「ざくろの実」を口にしている。そしてそれは、「五月の豊饒」を失うことを承知でロジェーヴィチとの愛に堕ちていこうとする自らの姿と重なり合う。プラハの「冬の凍てつき」の中で『山の詩』を執筆するツヴェターエフ——このポエマが書かれたのは1月であり、それはまさに、



母と春を捨ててハデスとの愛に生きる「冬のペルセフォネー」の季節であったことを想起しよう——の脳裏には、失われたハデス＝ロジェーヴィチの姿が浮かんでやまない。

かくして、「わたし」と「あなた」とは「神話化」される。ごく私的な日付であったはずの「五月」と「十月」は、自己引用を経ることで、さらにはギリシア神話と併置されることによって、シンボリックな時間へと変容する。

さて、「五月」と「十月」、「春のペルセフォネー」と「冬のペルセフォネー」との葛藤の中で、しかしツヴェターエフは「滅ぶ」ことを知りつつ、結局は「実」を口にしたのだった。5章「——僕を取るがいい！君のものだ……」という一節は、まさしく二人が結ばれる場面だ。ところで、「わたし」と「あなた」を結びつけるのに重要な役割を果たしているのが「山」であることに異論はあるまい。ポエマの「タイトル・ロール」でもある「山」は、単なる舞台背景であるにとどまらず、擬人化され、自ら主体的に、ほとんど力づくで二人を結びつける「女術」として描かれており(3章)、むしろ恋人たちの方が自分たちでも訳もわからぬまま、圧倒的な「山」の力の前になすがままになっている(「山は私たちを仰向けに押し倒し／引き寄せた『横たわれ！』と」)。前述のように、プラハ郊外に実在するペトシン丘(холм)をモデルとしながら「山」(гора)と呼ばれ、恋人たちを引き合わせ、のみならず自ら口を開き、神託の如く言葉を下し、さらには二人の破局を嘆き悲しむ……このような「山」の姿は、おそらくはツヴェターエフ自身の情念の混沌が具象化したものでもあろうが、しかしそれだけでは説明のつかないほど多彩なメタファーとアレゴリーに満たされている。いったいツヴェターエフはこの謎めいた、不可解な「山」に何を託そうとしていたのだろうか？

### その1) 巨人たちの「山」

前述したように、亡命後のツヴェターエフは、持病の結核のためしばしばサナトリウムでの療養生活を余儀なくされた夫エフロンに代わって家族を支えながら、決して裕福とはいえない暮らしの中で、驚くほどの量と質の作品を生み出している。30代初めの、おそらくは詩人としても女性としても非常に充実していたであろうツヴェターエフの溢れんばかりのエネルギーは、ロジェーヴィチという人間と出会うことで、堰を切ったようにほとばしり、彼の中へと注ぎ込まれていったのだが、実際問題としてそれは「『不貞』と訳されてしまう」極めて不安定な関係であり、どれほど目をつむろうとも、ツヴェターエフは常に「家庭生活」や「日常」＝《быт》との葛藤にさらされていたといえるだろう。このような《быт》との対立は、『山の詩』の中にも色濃く映し出されている。作品の舞台は、二人が結ばれた「山」と、その麓に広がる「町」であるが、この二つの場の対比は、そのまま詩人と《быт》との対立を代弁している。たとえば、5章「私たちがこの世に——／愛し合う天上人として生まれたがゆえに！」という一節からもわかるように、ツヴェターエフは二人の関係を純粋な、「天上」を指向するものとして位置づけていた。これに対し、二人が最終的に破局して「山」を下りる場面は、「山は嘆いた、私たちが別々に／ぬかるみを通して下界へとおりてゆくことを／／誰にもおなじみの生活へと／群衆——市場——バラックへと……」(7章)と描かれ、「天上」を目指した恋人たちが、結局は「生活(жизнь)」＝《быт》に敗れて「町」へ帰ってゆくという象徴的な情景が呈示されている。

さて、《быт》を体現する場として描かれる「町」に対して、これを「見下ろして」そびえる「山」はその対極的存在、すなわち《бытие》を体現する場であるということは、すでに多くの研究者によって指摘されている。

\* 20 ところで、1章に現れる「山」の描写を詳しく見てゆくと、いくつかの興味深いイメージが付されている

のに気づくだろう。まず3連に「巨人(тиган)」というイメージが呈示されている。これはギリシア神話の巨人ティーターン一族を指しているが(ちなみに8章に現れる「巨人アトラス」もティーターン一族の一人である)、「山」と「巨人」という結びつきは、ブリリーナに登場する巨人スヴァトゴールへの連想を促さずにはいられない。テキストの中で具体的に指摘されてはいないが、ここでツヴェターエワは当然、ギリシア神話ばかりではなく、「святая гора」=「聖なる山」という名を持つ古代ルーシの巨人の姿も念頭に置いていたはずだ。\*21 さらに、「あの山は雷鳴だった」という一節からは、スラヴ土着の異教神である雷神ペルーンの姿が想起されよう。\*22

さて、この3人の神話上の人物(ティーターン、スヴァトゴール、ペルーン)には一つの共通点がある。周知の通りギリシア神話世界の最高神はゼウスであるが、そもそもゼウスはティーターン一族の末弟クロノスの子であった。世界を支配していたクロノスは自分の支配権が奪われるのを恐れ、生まれてくる子供たちを片端から呑み込むことにしていたが、その目をかいくぐって生き延びたゼウスはティーターン一族に反旗を翻し、これを征服してギリシア世界を統一する。ゼウスを頭に戴くオリュポスの12神というギリシアの神々のヒエラルヒーはこの時から始まるのであり、裏を返せば、ティーターン一族はそうしたヒエラルヒー成立以前の、原初ギリシアを象徴する存在であるといえる。

次にスヴァトゴールであるが、ブリリーナに登場する英雄たちは、おおよそ3つのグループに分けられる。まず第1にイリヤ・ムーロメツやドブリニャ・ニキーチッチなど、太陽公ウラジーミルに仕えるキエフ・ルーシの英雄たちである。第2がサトコなどのノヴゴロドの商人の系列である。ブリリーナの中心となって活躍するのはこの両グループだが、スヴァトゴールはこのどちらにも入らない。彼は一節によるとキエフ・ルーシ以前の時代にその起源が求められる、「最も古い神話的タイプの勇士」\*23 である。つまり彼は、太陽公ウラジーミルを中心とした「円卓の騎士」的な英雄たちの勢力体系が成立する以前の古い時代に属しているわけだ。イリヤ・ムーロメツと旅をしていたスヴァトゴールが、あるとき山の中で見つけた棺の中に寝転がって、蓋が取れなくなって窒息して死んでしまうという有名な逸話があるが、彼が自分の力をイリヤに託して死んでゆく場面は、一種の世代ないし時代の交替を象徴していると言われる。また、取っ手さえあれば大地を持ち上げることができると豪語していたスヴァトゴールが、野に落ちていた袋を持ち上げようとして地面にめり込んで死んでしまうという、よく知られたもう一つのエピソードからもわかるように、彼は自分の巨大すぎる力を制御できぬまま滅んでゆく。つまり彼は「より人間的な英雄の時代まで生きのびることができない」\*24、言うなれば、「消え去る運命にある、生の古い段階を具現化した」\*25 存在なのである。

最後にペルーンだが、これは言うまでもなく古来東スラヴで信仰されてきた土着の「異教神」であり、スラヴ世界にキリスト教という確固とした権威が定着する以前の存在である。以上のことから、ティーターン、スヴァトゴール、そしてペルーンはいずれも、**何らかの秩序や体系が確立する以前の、まだ世界が社会化されていない混沌の時代を象徴するものである**ことがわかる。

これを念頭に置くと、2章1行目で、この「山」は「パルナツスでもシナイでもない」と述べられる所以が理解できるだろう。パルナツスは、古代ギリシアにあったいくつかの神託の中でも、最も有名で権威のあった「アポロンの神託」が下されたデルフォイの神殿がある山である。アポロンはオリュポス12神の重要な一角を占める神であり、従って「パルナツス」は、ゼウスを中心としたオリュポス・ヒエラルヒーを象徴する。一方「シナイ」は言うまでもなくモーゼが十戒を授かった山であり、旧約世界の律法体系はまさにこのシナイ山から始まるわけである。すなわち、「パルナツス」も「シナイ」も、何らかの「秩序」や「権威」を体現している。

一方、ポエマに描かれる「山」は、それらとは異なるものなのだ。詩人はここでわざわざ「パルナッソスでもシナイでもない」と「注記」することによって、1章で呈示された非社会的空間としての「山」の位置づけを改めて確認するよう読者に促しているのである。

さて、そうした「原初の混沌」としての「山」の姿は、実はすでに「献辞」の中にさりげなく示されている。この部分の韻律形を図示すると、以下のようになる。

Вздоргнешь — и <u>горы</u> с плеч,	— U U — U —	a
И душа — <u>горè</u> .	U U — U —	b
Дай мне о <u>горè</u> спеть:	— U U — U —	a
О моей <u>горè</u> !	U U — U —	b
Черной ни днешь, ни впредь	— U U — U —	c
Не заткну <u>дыры</u> .	U U — U —	d
Дай мне о <u>горè</u> спеть	— U U — U —	c
На верху <u>горы</u> .	U U — U —	d

まず1連では、1行目の“горы”＝「山」(ただし“горы с плеч”は「肩の荷がおりる」という慣用句である)と3行目の“горè”＝「悲しみ」が、そして2行目の“горè”(「上へ」という意味の古語)と4行目の“горè”＝「山」がそれぞれ韻律的に平行関係にある。1行目の「山」は「肩の荷がおりる」からもわかるように「重荷」という意味を帯びており、**下向きの運動性**を持つ。この「マイナス・イメージ」は、3行目の「悲しみ」との呼応で強調される。一方、4行目の「山」は、2行目の「上へ」と韻を踏むことで、**上向きの運動性**と結びついている。つまりここでツヴェターエフは、“гора”という語を軸にして、**上下両方向の、互いに相反する運動性**を重ね合わせているのである。また2連では、4行末の“горы”＝「山」が、2行末の“дыры”＝「穴」と対応しており、ここでも「山」⇔「穴」という対義的な性質が重ね合わせられていることがわかるだろう。

「献辞」において暗示された「山」の「両義性」は、1章においてははっきりと確認される。「山」でありながら「海」でもあり、また、そもそも女性名詞の“гора”でありながら男性的なイメージを与えられていること、あるいは、「あの山は——世界だった」「悲しみは山から始まった」等の記述は、この「山」がいわば創世神話にしばしば見られる《мировая гора》であり、「山」という場がまだ原初的な未分化状態の世界であることを示唆するものに他ならない。そしてそのような「山」のトポスを象徴する存在が、前述の「巨人」たちであったわけだ。

## その2) 異端者たちの「山」

ところで、秩序化された社会では、分類して何らかのカテゴリーに収めることのできない「混沌」は、しばしば「異端」として社会体系の中から排除され、タブーとして封印される。たとえばティーターン一族はゼウスに敗れた後、地獄タルタロスに幽閉され、一方スヴァトゴールは棺の中で窒息死する。ペルーンの場合は聖ゲオルギー信仰にその名残をとどめているとはいえ、ペルーンそのものは「異教神」とされている。ツヴェターエワの「山」が「褐色のヒースにうずもれて」(5章3連)いることは、この「山」もまたそうした「異教」性を帯びていることを示唆している。ヒースは主に荒れ地に自生する植物で、キリスト教世界では古くから異教的なイメージと結びつけられてきた(例えばE・ブロンテの『嵐が丘』を想起されたい)。

8章2～3連「熊の壕や／十二使徒のように——／この陰鬱な岩窩を敬うがいい」といういささか謎めいた一節も、実はこの「山」の「異端」性をアピールするためのものだ。まず「熊の壕」だが、これは、原初キリスト教期——すなわちユダヤ社会、ないしはローマ帝国において、キリスト教が未だ異端とされていた時代——に、迫害を受けるキリスト者たちが、拷問のために獣のいる洞穴に放り込まれたという逸話に由来する。

＊26

一方「十二使徒」は、現在も観光名所として有名なプラハの旧市庁舎の天文時計を指す。これは毎時ちょうどになると十二使徒の人形が出てきて鐘の音にのって回るといふからくり時計だが、問題なのは旧市庁舎の建物の方で、実は15世紀にここで、宗教改革を求めるフス派の人々が集まって会議を開いたという歴史的な背景がある。ボヘミアの宗教改革者ヤン・フス(1370?-1415)は、世俗化したカトリックを痛烈に批判したため「異端」の烙印を押されて火刑に処せられた。プラハの旧市内広場の中央にはフス像が立っており、ツヴェターエワもこうした歴史については当然知っていたはずだ。事実、やはりチェコ時代に書かれた長詩『笛吹き男』では、子供たちが連れ去られる水の中の王国——それは一種の理想郷として描かれている——は、次のように描写されている。

В царстве моем — ни свинки, ни кори,	我が王国には——おたふく風邪も、麻疹もない
Ни высших материй, ни средних историй,	高尚な話も、中世史もない
Ни расовой розни, ни <u>Гусовой казни</u> ,	人種差別も、 <u>フスの処刑</u> もない
Ни детских болезней, ни детских боязней:	子供の病気も子供の恐れもない

(CC3, 107)

つまり、「熊」にしる「十二使徒」にしる、時の社会構造の中で、「異端」として迫害され、排除された者たち——たとえそれが「キリスト者」であれ、プロテスタントであれ——を象徴しているわけだ。そして、これらと等しく「私の岩窩」を敬えということは、すなわち、「山」だけではなく「わたし」自身もまた「町」とは相入れない「異端者」であるという宣言をしているのに他ならない。上に引用した『笛吹き男』の一節で、「人種差別」等と並んで「フスの処刑」が挙げられているのも、この「異端者」に対する詩人のシンパシーを物語っている。

さて、このように「異端」性を象徴するものとして性格づけられた「山」であるが、やがて訪れるであろう二人の別れを予期して「山」が嘆く場面である6、7章の文体に注目してみると、興味深いことに気づく。戸惑うほどの“r” “p” 音の乱舞——ナボコフのパロディーで模倣されていた——の中に現れる“гора горевала” “гора говорила”といった表現は、聖書、とりわけ旧約でよく見られる「神はこう言われた……さらにこう言わ

れた……」等の表現を彷彿とさせる。また、6章2連「山は言った、各々の願いは／その涙のままに叶う、と (Гора говорила, что коемужды / Сбудется — по слезам его)」は、ヨハネ黙示録22章12節「見よ、私はすみやかに来る。そして私が与える報いは私と共にある。各々にその業のままに報いるためである (Коемужды воздастся по делам его)」(下線部は引用者)をパラフレーズしたものである。さらに7章末の「山の詩はみな／こうして書かれるのだ」という一節は、このポエマが、「山」という「神」が預言者たる詩人に語って聞かせ、それを詩人が書き留めるという「神託」形式によって書かれたことを示している。つまり、もとは「異教神」「異端者」であったはずのツヴェターエワの「山」は、(おとなしく「異教」に甘んじるペルーン等とは違って)ここではいわば「正統神」の地位を乗っ取ってしまうのである。

ただしこの「神」は、「正統」的なものに対する露骨なアンチテーゼだ。黙示録の神が「各々の業」に応じて、すなわち各人がどれほど「戒律」に忠実だったかによって人間を裁くのに対し、「山」は「涙」を基準にする(しかも「涙」に応じて「裁かれる」のではなく、「願いが叶えられる」)。

また、「ハガル」の扱いにも注目しよう。社会化された世界では、戒律を犯すものは罰せられなければならない。旧約では、アブラハムと姦通を犯した女奴隷ハガルは荒野へ追放される(創世記16章1節～21章21節)。しかし「山」は反対に、ハガルが追放されたことを嘆いている(6章3連)。\*27 秩序化されていない「山」ではそもそも「戒律」自体が存在しない。ゆえに、「戒律」を犯して罰せられることもありえないのだ(この「山」が「わたし」の目に「天国」と映った理由はまさにここにある)。「私たち」を威圧するかのように語る「山」は、シナイ山でモーゼに十戒を授けるエホバの姿を彷彿とさせるが、両者の性格は全く対照的であることがわかるだろう。そして、ツヴェターエワが表面的に「正統神」を模せば模すほど、逆に「山」の「異端」は際立ってゆくのだ。

### その3)「山」の復讐

しかしながら、結局のところ恋人たちは「生活」に屈し、「山」を下りていったのだった。9章では、やがて時が流れ、二人の「天国」であった「山」が「町」に侵食される様子が描かれている。「山」は掘り返され、「私たちの幸せの廃墟」の上に俗物的な別荘が立ち並ぶ。「柵で埋めつくされる」(1連)「土地を裁つ」(2連)といった表現は、混沌状態にあった「山」に**境界線が引かれ、整理され、秩序づけられてしまう**ことを示している。

このようにして築かれた別荘地が「夫たちと妻たちの町」(9章5連)と呼ばれるのは、文化人類学的にも実に理にかなっている。というのも、排他的婚姻制度の確立は、未開の人間が秩序化され、文化状態へと移行する象徴だからである。例えばT. タナーはヴィーコを援用しつつ、乱交と放縦の原初時代に婚姻が導入されることによって、野獣状態にあった人間は社会的な相関構造の中につなぎ止められるのだと述べている。\*28。あるいはバッハオーフェンによれば、古代社会においてしばしば、いわゆる「神聖売春」(神に捧げる性行為の儀式)が行われていたのは、「婚姻は肉体的自然の法からの逸脱であるがゆえに、一定期間の売淫行為によってその逸脱を償」わなくてはならないからであった。\*29 さて、野獣的自然の中であった「山」は、今や去勢され、「社会的な相関構造」の中に固定されてしまった。かつて「山」では遊牧状態が理想とされたが(6章3連「人生はジプシー暮らし」)、この「町」では「家」を基盤とした「定住状態」が求められるようになる(9章3連「幸せを家へ招き入れる」、同7連「フロアや廊下を作り出す／糸屑の一つ一つ

を家へ持ち込むために！)。この町には幸福も愛情もあるが、それは、「空想のない愛」「血管が広がることもない愛」「別れにもナイフにも飾られない愛」、つまり、愛に伴う妄想や高揚感もなく、愛ゆえに傷つくこともない、いうなれば根源的なエロスに欠ける、極めて醒めた、打算的な「愛情」である。

しかし、はたして本当に「山」は「町」に屈してしまったのだろうか？ 9章6連に次のような一節があることを忘れてはなるまい——「罪は犯せるうちに犯せ！」。「山」を冒涇して築いた罪深い「町」の幸福をおまえたちが堪能できるのも今のうちだ、というその不気味な予言は、「山」の逆襲の予告に他ならない。そしてその言葉通り、ポエマの最後には「山」の復讐劇が用意されている。

10章に入ると、「山」は別荘地の下から突然火山のように目覚め、「憎しみの溶岩」を吹き上げながら「家族」たちへ襲いかかる。5連「豚どもよ、私の血の上で／おまえたちに豊かな土地のなきことを！(Да не будет вам места злачного, / Телеса, на моей крови!)」、6連「蟻どもよ、私の山の上で／おまえたちに地上の幸のなきことを！(Да не будет вам счастья дольного, / Муравьи, на моей горе)」などの「家族」たちへの呪詛の言葉は、カーリンスキーをして、「筆舌に尽くしがたい復讐心に燃える語調や、最終章に見られる破壊的な力は、多くの読者に反発を抱かせる」(Karlinsky, 1985J:184)と評させるほど、その毒々しさはいささか唐突とも見えるが、実はこれらの表現はやはり聖書の一節をパラフレーズしたものである。「その子らは父なし子となり、彼の妻はやもめとなるように。そして、その子らが必ずさまようことになるように。彼らは物乞いをし、その荒廃させられた場所から食物を捜し求めねばなりません……(Дети его да будут сиротами, и жена его — вдовою. Да скитаются дети его и нищенствуют, и просят хлеба из развалин своих...)」(詩編109章9～10節)。詩編109は、この部分に限らず章全体が、「邪惡な者」への報いがあるように神に祈るという内容だが、ロシア語中に頻出する「**да**＋動詞3人称」(…でありますように)という文語的表現は、「山の詩」でもそっくりそのまま使われている。このような聖書の模倣は、ここで再び(6、7章と同様)「山」が「正統神」の地位を奪取したことを示唆している。墮落したエルサレムが神の裁きを受けるように、「天国」を冒涇した「町」は、今や覇権を奪い返した「山」の報いを受けなければならない。

ところでこの「山」の報いを受ける「別荘地」の描写を詳しく見てみると、興味深いことに気づく。この別荘地は「家族の生い茂る丘」であり、「葡萄園」であるとされているが、キリスト教の伝統では、葡萄は神の慈悲を象徴する果物であり、古来「樂園」のイメージと結びつけられてきた。たとえば詩編では、神の恵みに感謝するくだりで次のような箇所が見られる。「神は荒野を葦の茂る水の池に、水のない地域の地を水の流れ出る所に変えられる。そして飢えた者たちをそこに住まわせる。彼らが居住の都市を堅く立てるようにされる。彼らは畑に種をまき、葡萄園を設ける。それが実り豊かな作物を産するためである。また、神が祝福されるので、彼らは非常に多くなる。(中略)神は貧しい者を苦悩から保護し、彼を羊の群れのようにいくつもの家族に変えられる」(詩編107章35～41節。下線は引用者による)。あるいは創世記では、「神は彼らを祝福し、神は彼らに言われた。『子を生んで多くなり、地に満ちて、それを従わせよ』」(1章28節)……。つまり聖書によれば、「家庭」も「葡萄」も「神」の祝福によってもたらされるとされているのである。

また、3連には「巨人を亜麻で／縛りつけることはできない(Великана — льном / Не связать!)」という一節が見られる。「巨人」とは「山」を指し、従って、これを縛りつける「亜麻」とは「別荘地」の比喩であると考えられるが、「亜麻」はこれも聖書中では「聖なる衣」として描かれている。例えばレビ記16章4節では、身を清める際には、「聖なる亜麻の長い衣(священный льняной хитон)を身に着け、亜麻の股引き(нижнее платье льняное)がその肉の上にあるべきである。また亜麻の帯飾り(льняной пояс)を締め、亜麻のターバ

ン(льняной кидар)を巻くべきである。これは聖なる衣である。そして彼はその身に水を浴びてからそれを着けるように」とある。以上のことを考えると、「山」を掘り返して建てられた「別荘地」は、聖書的な視点からすれば、神の恵みを受けた聖なる地、すなわち「楽園」だということになる。

しかしこの「楽園」がツヴェターエフにとってはむしろアンチ・ユートピアであることは、すでに見てきた通りだ。すなわちここでツヴェターエフは、聖書的な「楽園」を、当の聖書を模した文体で呪うという、極めて冒瀆的な行為を企図していることになる。「楽園」であったはずの別荘地は、「ヴェズヴィオ」の圧倒的なエネルギーの前にあっさりと覆される。「巨人」はわが身を縛りつける「聖なる衣」を引きちぎり、再びその野獣性をあらわにする。そして別荘人たちを威圧しながら、「第七の戒律の山」が甦る……。「第七の戒律」とは言うまでもなく、「姦淫するなかれ」。「姦淫」は「婚姻」に立脚した社会構造を揺るがせ、秩序のただ中に規律の及ばない「隙間」を生じさせる(それゆえ「戒律」によって封じられる)。「山」にはこのような「第七の戒律」を犯した「放蕩」者たちの「時が山積みになっている」(10章1連)のである。

秩序化されたはずの「山」は、ここで再び「乱交と放縦」の時代を取り戻す。ちなみに、「獅子となって／葡萄園が覆る」(3～4連)という一節があるが、「獅子」は生まれて3日間を仮死状態で過ごし、やがて両親の吠え声で目を覚ますという伝承があったところから、「復活」を象徴する動物とみなされ、とりわけキリスト教世界では聖獣としてキリストの復活と結びつけられてきた。<sup>\*</sup>30 「異端」であったはずの「山」は、「キリスト」のように復活し、「神」の恵みの「葡萄園」を覆す。6、7章でも用いられていた聖書の模倣という手法は、ここに至って完全に「正統」と「異端」を覆してしまう。

以上に見てきたように、「正統」的なものへの挑戦という強い意図を持った『山の詩』だが、ここで私たちはかのイエス・キリストその人の姿を思い起こさずにはいられない。ツヴェターエフ自身、戒律や規範を憎む「異端者」を自負しつつ、なぜかキリストに対しては終始変わらぬ共感と敬意を抱いてきた。

Ты пишешь перстом на песке,	あなたは指で砂に書く
А я подошла и читаю.	わたしは歩み寄り、読む
Уже седина на виске.	はやこめかみには白髪
Моя голова — золотая.	わたしの頭は黄金 <sup>きん</sup> なのに

（《Вячеславу Иванову 1》СС1, 519）

例えば1920年に書かれたこの作品は、ヨハネ8章のエピソードを踏まえている。あるときイエスのところにパリサイ人たちが、姦淫の罪を犯した女を連れてきた。彼らはイエスを陥れようとして、モーゼは律法の中でこのような女を石打ちにせよと定めているが、あなたならどうするかと尋ねる。イエスは答えず、屈んで地面に指で何か書き始める。「彼らが執拗に尋ねると、イエスは身をまっすぐに起こして彼らに言われた。『あなたの方で罪のない人が、彼女に対して最初に石を投げなさい』。そしてもう一度かがんで、地面に何か書き続けておられた。ところがこれを聞いた者たちは、年長者から始めて一人ずつ出てゆき、やがて彼一人、そして彼らの真ん中にいた女だけが残った。イエスは身をまっすぐに起こして言われた。『女よ、彼らはどこ

にいますか。誰もあなたを罪に定めなかったのですか。『誰も、旦那様』。イエスは言われた。『私もあなたを罪には定めません。行きなさい。今からはもう、罪を習わしにしてはいけません』(ヨハネ8章7～11節)。ここに描かれているキリストは、数々の奇跡を行う全能の超人ではない。彼は「神」のように戒律を押しつけたり人を裁いたりせず、ただひたすらに「赦す」のみである。律法を引き合いに出して返答を求めるパリサイ人たちに対して、キリストはあえて黙秘を守り、彼らと同じ平面上に立つことを拒否する。ここでキリストは、唐突な「書く」という行為を持ち出すことによって、自らが「律法」とは別次元にあることをアピールし、パリサイ人には自明のものと思われていた「律法」そのものの正当性に疑問を投げかけている。＊31

ここで改めて『山の詩』を振り返ってみよう。この作品でツヴェターエフは、「町」の秩序と論理を「山」という「混沌」によって揺るがし、無化しようと試みたのだった。このようなツヴェターエフの姿は、沈黙と書く行為によって(絶対的であると思われていた)律法に異議を唱え、これを無化してしまったヨハネ8章のキリストを彷彿とさせる。「正統的」な神に抵抗し、「正典」＝聖書を逆利用してまでこれを覆そうとした「山の詩」が、その根底的な部分でキリストと通じ合っているというのは、一見矛盾のように思われる。しかし、旧約的なユダヤ世界の中で、硬直化した律法と闘い、これを「愛」によって克服しようとしたキリストは、元はといえば彼自身、「異端者」としてゴルゴダの丘で刑死したのではなかったか。

このような観点に立つならば、1章3連で、「山」が「籤引きされる胸」と比喻されている理由は自ずと明白になろう。「籤」といういささか唐突な形象は、十字架にかけられたイエスの衣服を兵士たちが籤を引いて分配するエピソードを踏まえている。＊32 また、『山の詩』の直後に執筆され、同じようにロジェーヴィチとの別れをテーマにした『終わりの詩』で、最終的な別れ＝「終わり」へと向かってゆくヒロインの姿に、ゴルゴダの丘へと向かうキリストのイメージが重ねられているのも、以上のような文脈から発している(『終わりの詩』におけるキリストのイメージについては、私たちは次項で詳しく検討することになろう)。

このように、『山の詩』には私的なものから宗教的なものに至るまで、様々なレベルでの「ポドテキスト」が織り込まれている。ツヴェターエフの語りたいもの、語るべき主題は、すでに単一のテキストのみでは表現し得ない高みにまで達していた。『山の詩』に見られるほとんど信じ難いほどの銜学ぶりは、やはりこの詩人の「語り尽くす」ことへの執念がもたらしたものと考えるべきだろう。そして何より私たちを驚かせるのは、これら無数の「ポドテキスト」を飲み込んだ壮大なポエマが、たった「五語の真実」——「あなたはもうわたしを愛していない」という——から発していることなのである。

## B ポエマの韻律

私たちがこれまで見てきたように、韻律の創造性という点において、ツヴェターエフは同時代の中でも群を抜く存在だった。ログエードや強弱弱強などの独創的な韻律形を駆使し、また、スポンデイや破格を大胆に取り入れ、場面に応じて自在にリズムを展開させてゆく手腕は、『山の詩』のような「長い」作品においても存分に発揮されている。以下では、『山の詩』の韻律構造を整理し、「作曲家」としてのツヴェターエフの技術がポエマの中でどのように生かされているかを確認する。＊33



### ◎献辞(4行×2連)

奇数行 ーウウーウー  
偶数行 ウウーウー

すでに触れたが、献辞は以上のような形式で書かれている。奇数行はログエード(タイプ2)であり、偶数行は(第1音節の力点が全てパスされているが)ホレイの一種と考えてよい。

### ◎1章(4行×4連)

奇数行 4脚ホレイ(男性韻)  
偶数行 4脚ホレイ(擬ダクチリ韻[4連のみダクチリ韻])

献辞の偶数行からの流れを引き継いで、ホレイのリズムで作品はスタートする。偶数行の脚韻が擬ダクチリ韻(行末に3つの弱音節が続く)というやや珍しいパターンであることを除けば、破格もなく、安定した形である。

### ◎2章(6行×1連)

奇数行 2脚アナーペスト(男性韻)  
偶数行 2脚アナーペスト(ダクチリ韻)

早速アナーペストへと「転調」するが、2、3、5行目の第1音節に規定外の力点が置かれ、“ーウーウー(ウウ)”というリズムを持つ。行の出だしがホレイと共通するため、1章のホレイからの移行はスムーズだ。

### ◎3章(4行×4連)

奇数行 3脚ヤンブ(ダクチリ韻)  
偶数行 3脚ヤンブ(男性韻)

さらにヤンブへと「転調」するが、1連2行目、3連2行目、4連2行目は破格があり、“ーウーウー”という、献辞の奇数行と同じ形が生まれていることに注目しよう。一旦用いられたモチーフの「痕跡」を残しながら、新しいリズムへと展開させているのがわかる。

### ◎4章(4行2連)

奇数行 ウウーウーウーウウ  
偶数行 ウウーウーウー

ログエード(タイプ3)だが、行の前半は(2章で使われていた)2脚アナーペストと共通である。ここでもやはり、すでに登場したリズムを生かしながら新しい形へと発展させている。

◎5章(4行×4連)

U U — — U U — U U  
 U U — — U U —  
 \* U U — U U — U — U U  
 \* U U — U U U U —

U U — — U U — U U  
 — U — — U U —  
 U U — — U U — U U  
 U U — U — U U —

U U — — U U — U U  
 — U — — U U —  
 U U — — U U — U U  
 — U  
 — U U — —

U U — — U U — U U  
 U U — — U U —  
 \* U U — U U — U — U U  
 \* U U — U U U U —

「わたし」と「あなた」が結ばれる場面が描かれるこの章では、作者の感情の高ぶりと連動するかのように、スポンデイが持ち込まれ、一気に「定型」が破られる。3連で行分けされている箇所は、“Жизни) / — На же меня! Твой...”(「僕をとるがいい！ 君のものだ……」)という、「あなた」から「わたし」への呼びかけの部分に当たるが、韻律的にもポエマ前半のクライマックスと言ってよい。

ただし、\*印を付した行は、4章と同型のログエード(タイプ3)であることに留意されたい。ツヴェターエフが韻律を転換してゆく際、何の脈絡もなく異なるリズムが導入されることはむしろ稀で、すでに用いられたリズムを生かしながら新しい形へとずらしていく、あるいは他の部分とのバランスや関連性に配慮しつつリズムに変化を加えるという手法をこの詩人は好んだ。そのため、雑多な韻律が同居していても、全体としてはある種の統一性が保たれることになるのである。

◎6章(4行×6連)

奇数行 U — U U — U U — U — U  
 偶数行 — U U — U U — U —

さて、ここでは一転して、それまでにない韻律形が導入されている。「クライマックス」を経て新たな場面へ移行したことが、韻律の上からも確認できる。実際この6章は、それまでの「わたし」＝語り手という形式から、「山は語った」という「旧約風」の文体へと転じており、内容と韻律とが連動して転換していることがわかる。

#### ◎7章(4行×6連)

奇数行 U—U U—U U—U—U  
偶数行 —U U—U U—U—

「山は語った」「山は嘆いた」という7章は、内容的に6章の「続き」であるが、韻律形式も前章と同じである。ただし6章に比べ、7章では破格が多い。単に同じ韻律が繰り返されるのではなく、ある種の「アレンジ」が加わっているのである。

#### ◎8章(4行×6連)

奇数行 4脚ホレイ(男性韻)  
偶数行 4脚ホレイ(擬ダクチリ韻[4連のみダクチリ韻])

1章と全く同じ韻律構造である。内容的にも1章をなぞっている。ここまで様々に転変してきたリズムは、この時点で1章に戻っていわば「円環構造」を形成し、ひとまず区切りがつけられる。

#### ◎9章(4行×7連)

奇数行 U U—U U—U—U U  
偶数行 U U—U U—U—

かつて恋人たちが結ばれた「山」は、やがて時を経て別荘化される。8章で区切りがつけられた後、内容的にも新たな場面が始まるこの章では、4章とほぼ同型の韻律形が用いられている。ただし、第1音節に規定外の力点が置かれる行が12カ所ある。以前に使用したリズムに「アレンジ」を加えて再度用いる手法である。

#### ◎10章(4行×7連)

奇数行 U U—U U—U—U U  
偶数行 U U—U U—U—

内容的に9章の「続き」であるこの章の韻律は、9章と同型であり(10章でも9章と同様、第1音節に規定外の力点が置かれる行が12カ所ある)、両章の「連続性」を裏付けている。

#### ◎あとがき(4行×7連)

奇数行 U U— —U U—U U

偶数行 U U — — U U —

スポンディを含むこの形は、5章の基本リズムの繰り返しである。ただし第1音節に力点が置かれる行が多く、また、破格も目立つ。

さて、9章から「あとがき」にかけての流れを振り返ってみると、この部分では、4章と5章のリズムを「アレンジ」を加えつつなぞっていることがわかる。ところで4、5章は、ログエードのリズムから入って次第に緊張度が高まり、ついに二人が結ばれる場面で頂点に達するという展開だったことを思い出そう。すなわちそれは『山の詩』という曲の「サビ」ともいうべき部分だった。8章で一旦区切りをつけた後、詩人はいわばこの「サビ」をリピートして「曲」を締めくくるのである。

作品全体の流れを図式化して整理すると、次のようになる。

献辞	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	あとがき
	<u>A</u>	B	C	<u>D</u>	<u>E</u>	F	F	<u>A</u>	<u>D'</u>	<u>D'</u>	<u>E'</u>

以上からもわかるように、これだけ長大かつ複雑な作品であるにも関わらず、ツヴェターエフは完全にそのリズムをコントロールしている。カーリンスキーは、ツヴェターエフ作品の持つ「変化にとんだ脈うつリズム」を、ストラヴィンスキーの『春の祭典』にたとえ、このような多彩なリズムが駆使されたことは、「ツヴェターエフ以前、いやそれ以後のロシアの詩にもこれに類したものは現れていない」と述べている。しかし『春の祭典』が初演当時大きなスキャンダルを引き起こしたように、ツヴェターエフのあまりにも斬新な「作曲家」ぶりは、しばしば読者や批評家たちの戸惑いと反発を呼んだ。イワノフが『終わりの詩』の韻律を分析し、その斬新かつ高度に調和のとれた韻律構成を「再発見」したのは、1968年のことである(Иванов, 1968)。カーリンスキーの言う通り、「作曲家」ツヴェターエフの真価が認識されるのには、「じつに半世紀の時を必要とした」のだった(Karlinsky, 1985J:148-149)。

## 2 『終わりの詩』(テキストと対訳)

1

В небе, ржавее жести,  
Перст столба.  
Встал на назначенном месте,  
Как судьба.

— Без четверти. Исправен?  
— Смерть не ждет.  
Преувеличенно-плавлен  
Шляпы взлет.

В каждой реснице — вызов.  
Рот сведен.  
Преувеличенно-низок  
Был поклон.

— Без четверти. Точен? —  
Голос лгал.  
Сердце упало: что с ним?  
Мозг: сигнал!

---

Небо дурных предвестий:  
Ржавь и жесь.  
Ждал на обычном месте.  
Время: шесть.

Сей поцелуй без звука:  
Губ столбняк.  
Так — государыням руку,  
Мертвым — так...

Мчащийся простлюдин  
Локтем — в бок.

1

ブリキよりも錆びた空に  
柱の指  
指定の場所に立つ  
運命のように

「15分前。ちゃんと来たろう？」  
「死は待ってくれないものね」  
滑らかすぎるほどの  
帽子の飛翔

睫毛の端々に——挑発  
口元はひきつり  
大袈裟なほど深い  
会釈

「15分前。時間通りだろう？」  
声が偽っている  
心臓は恐怖に駆られる（彼はどうしたというの？）  
脳髄は叫ぶ（警告だ！）

不吉な兆しの空  
錆、そしてブリキ  
いつもの場所に立っていた  
6時

音もない口づけ  
唇は呆然  
まるで女王の手に口づけるような  
死人に口づけるような……

走りすぎてゆく男の  
肘が——脇腹にぶつかる

Преувеличенно-нуден  
Взвыл гудок.

大げさなほどしつこく  
クラクションが叫ぶ

Взвыл, — как собака взвизгнул,  
Длился, злясь.  
(Преувеличенность жизни  
В смертный час.)

叫ぶ——犬のように吠えたて  
やむことなしに荒れ狂う  
(死の時に  
生はいつも大袈裟だ)

То, что вчера — по пояс,  
Вдруг — до звезд.  
(Преувеличенно, то есть:  
Во весь рост.)

昨日は——腰までだったのが  
不意に——星まで届くほど  
(大袈裟に言っているだけ、つまり  
背筋をのばしているということ)

Мысленно: милый, милый.  
— Час? Седьмой.  
В кинематограф, или?...—  
Взрыв: Домой!

心で呟く (愛しい人、愛しい人)  
「時間? 6時過ぎよ。  
映画? それとも……」  
爆発「家へ!」

2

2

Братство таборное, —  
Вот куда вело!  
Гроном нà голову,  
Саблей наголь,

ジプシー仲間の——  
それが行き着く先ってわけ!  
轟音とどろきふりかかる  
抜き身のサーベルのような

Всеми ужасами  
Слов, которых ждем,  
Домом рушащимся —  
Слово: дом.

予期する言葉が  
口にされるときの恐怖のような  
崩れ落ちる家のような——  
「家」という言葉

---

Заблудшего баловня  
Вопль: домой!  
Дитя годовалое:  
«Дай» и «мой»!

道に迷った甘えん坊の  
叫び声<sup>ダモイ</sup>「家へ!」  
一歳の赤ん坊の  
「<sup>ダイ</sup>ちょうだい」「<sup>モイ</sup>ぼくの」!

Мой брат по беспутству,

わたしの放蕩の弟よ

Мой зноб и зной,  
Так из дому рвутся,  
Как ты — домой!

わたしの冷寒、わたしの炎暑よ  
家から飛び出すように  
おまえは家へと向かうのか！

Конем, рванувшим коновязь —  
Ввысь! — и веревка в прах.  
— Но никакого дома ведь!  
— Есть, — в десяти шагах:

杭を引きちぎり跳ね上がる——  
馬のように！——そして綱は粉々  
「でも家なんてどこにもないわ！」  
「あるさ——10歩の所に

Дом на горе. — Не выше ли?  
— Дом на верху горы.  
Окно под самой крышею.  
—《Не от одной зари

山の上の家が」「もっと高いでしょう？」  
「山の頂上の家だ  
屋根のすぐ下に窓のある」  
「『かの窓が燃えるは

Горящее?》 Так сызнава  
Жизнь? — Простота поэм!  
Дом, это значит: из дому  
В ночь.

ただ朝焼けゆえか?』で、もう一度  
生活ってわけ?」「詩は単純さ!  
家というのはつまり  
夜、家を出ることだ」

(О, кому повем

(ああ、誰に告げん

Печаль мою, беду мою,  
Жуть, зеленее льда?..) —  
— Вы слишком много думали. —  
Задумчивое: — Да.

我が哀しみを、我が災いを  
氷よりも青い気味悪さを?……)  
「あなた考えすぎだわ」  
物思わしげな「そうだね」

3

3

И — набережная. Воды  
Держусь, как толщи плотной.  
Семирамидины сады  
Висячие — так вот вы!

そして——川べりの道 厚い層のような  
水に沿ってわたしは歩く  
セミーラムスの宙づりの庭——  
それがおまえたち！

Воды — стальная полоса  
Мертвецкого оттенка —  
Держусь, как нотного листка  
Певица, края стенки —

水——死人の色した  
鋼鉄の筋——  
にすぎる 歌手が楽譜  
にすぎるように 盲人が塀の端

Слепец... Обратно не отдашь?  
Нет? Наклонюсь — услышишь?  
Всеутолительницы жажд  
Держусь, как края крыши

Лунатик...  
Но не от реки  
Дрожь — рождена наядой!  
Реки держаться, как руки,  
Когда любимый рядом —

И верен...  
Мертвые верны.  
Да, но не всем в камере...  
Смерть с левой, с правой стороны —  
Ты. Правый бок как мертвый.

Разительного света сноп.  
Смех, как грошовый бубен.  
— Нам с вами нужно бы...  
(Озноб.)  
— Мы мужественны будем?

4

Тумана белокурого  
Волна — воланом газовым.  
Надышано, накурено,  
А главное — наскazано!  
Чем пахнет? Спешкой крайнею,  
Потачкой и грешком:  
Коммерческими тайнами  
И бальным порошком.

Холостяки семейные  
В перстнях, юнцы маститые...

にすぎるように……突き返したりはしない?  
ねえ? 身をかがめたら——耳を傾けてくれる?  
渴きを癒すもの  
にすぎる 夢遊病者が屋根の端

にすぎるように……  
けれど震えているのは  
川のせいじゃない——わたしは水の精だもの!  
川にすがれ 愛する男が側にいて  
誠実であるときその手

にすぎるように……  
死人は誠実  
けれどみなが庵にいるのではない……  
左側に死 右側には  
あなた 右の脇腹はまるで死んだよう

目を射る光の束  
安物のタンバリンのような笑い声  
「君に話が……」  
(悪寒)  
「勇気を持たなくては そうだろう?」

4

ブロンドの霧の  
波は——紗のひだ飾り  
人いきれ、煙草のけむり  
そして何より——声、声、声!  
何の匂い? せわしなさと  
甘えと罪の匂い  
商売上の秘密と  
舞踏会の白粉の匂い

妻子ある独り者は  
指輪をはめ、若造どもは老練……



Нашучено, насмеяно,  
А главное — насчитано!  
И крупными, и мелкими,  
И рыльцем, и пушком.  
...Комерческими сделками  
И бальным порошком.

(Вполоборота: *это* вот —  
Наш дом? — Не я хозяйкою!)  
Один — над книжкой чековой,  
Другой — над ручкой лайковой,  
А тот — над ножкой лаковой  
Работает тишком.  
...Комерческими браками  
И бальным порошком.

Серебряной зазубриной  
В окне — звезда мальтийская!  
Наласкано, налюблено,  
А главное — натискано!  
Нащипано... (Вчерашняя  
Снедь — не взыщи: с душком!)  
...Комерческими шашнями  
И бальным порошком.

Цепь чересчур короткая?  
Зато не сталь, а платина!  
Тройными подбородками  
Тряся, тельцы — телятину  
Жуют. Над шейкой сахарной  
Чёрт — газовым рожком.  
...Коммерческими крахами  
И неким порошком —  
Бертольда Шварца...

Даровит

Был — и заступник людям.  
— Нам с вами нужно говорить.

冗談、笑い声  
そして何より——勘定、勘定、勘定！  
大金もあれば端金もあるし  
いかがわしいのもくさいのも  
……商取引と  
舞踏会の白粉の匂い

(横目に見る「これがつまり——  
わたしたちの家?——この家の主婦はわたしじゃないわ!」)  
ある者は——小切手帳に熱中し  
ある者は——皮張りのペンの上に身を屈め  
またある者はエナメルの上に  
こっそりといそしんでいる  
……商売の結婚と  
舞踏会の白粉の匂い

窓の銀の歯こぼれは——  
マルタの星!  
愛撫、情事  
そして何より——人、人、人!  
食食……(昨日の  
残り物よ——悪しからず 腐りかけているわ! )  
……商売の陰謀と  
舞踏会の白粉の匂い

鎖がきつすぎる?  
そのかわり鉄ではなくてプラチナの鎖よ!  
三重顎を震わせて  
牡牛どもが——子牛を  
噛み砕く 砂糖まみれの首筋を見下ろす  
悪魔——ガス・ランプ  
……商売の破産と  
いわゆるベルトルド・シュワルツの  
黒粉の匂い……

才能あふれた

男——彼は人々を守ったのだ  
「君に話があるんだ

Мы мужественны будем?

勇気を持たなくては そうだろう？」

5

5

Движение губ ловлю.

唇の動きをとらえる

И знаю — не скажет первым.

きっと彼は最初に口を切ろうとはしない

— Не любите? — Нет, люблю.

「愛してないの?」「いや、愛している」

— Не любите! — Но истерзан,

「愛してないわ!」「けれど傷つき、

Но выпит, но изведен.

飲み尽くされ、疲れ果ててしまった

(Орлом озирая местность):

(驚のようにあたりを見回し)

— Помилуйте, *это* — дом?

ねえ君、これが家だというの?」

— Дом — в сердце моем. — Словесность! 「家ならこの心の中にあるわ」「たわごとだ!

Любовь, это плоть и кровь.

愛というのは肉と血

Цвет — собственной кровью полит. 花は——自分の血で潤う

Вы думаете, любовь —

テーブル越しにおしゃべりするのが

Беседовать через столик?

愛だとでも思っているの?

Часочек — и по домам?

少しばかりおしゃべりして——それぞれの家に帰ることが?

Как те господа и дамы?

あの紳士淑女たちのように?

Любовь, это значит...

愛というのは……」

— Храм?

<sup>フラム</sup>  
「神殿だとでも言いたいのか?

Дитя, замените шрамом

<sup>シユラム</sup>  
それを言うなら『傷だらけ』

На шраме! — Под взглядом слуг

でしょう!」「給仕や飲んだくれの

И бражников? (Я, без звука:

見ている前で?)(わたしは声に出さずに

《Любовь — это значит лук

『愛とは——弓

Натянутый: лук: разлука》).

<sup>ルーク</sup>  
引き絞られた弓 <sup>ラズルーカ</sup>  
それは別れ』)

— Любовь, это значит — связь.

「愛というのは結び合うこと

Всё врозь у нас: рты и жизни.

僕らは口も生活も、何もかもがばらばらだ」

(Просила ж тебя: не сглазь!

(あなたに言ったのに『そんな目で見ないで!』と

В тот час, в сокровенный, ближний, あのひそやかな親密の時に

Тот час на верху горы

山と情熱の頂きの時に

И страсти. Memento — паром:

記憶など煙と同じ

Любовь — это все дары  
В костер, — и всегда — задаром!)

Рта раковинная щель  
Бледна. Не усмешка — опись.  
— И прежде всего одна  
Постель.  
— Вы хотели пропасть

Сказать? — Барабанный бой  
Перстов. — Не горами двигать!  
Любовь, это значит...  
— Мой.  
Я вас понимаю. Вывод?

---

Перстов барабанный бой  
Растет. (Эшафот и площадь.)  
— Уедем. — А я: умрем,  
Надеялась. Это проще!

Достаточно дешевизн:  
Рифм, рельс, номеров, вокзалов...  
— Любовь, это значит: жизнь.  
— Нет, иначе называлось

У древних...  
— Итак? —  
Лоскут  
Платка в кулаке, как рыба.  
— Так едемте? — Ваш маршрут?  
Яд, рельсы, свинец — на выбор!

Смерть — и никаких устройств!  
— Жизнь! — Как полководец римский,  
Орлом озирая войск  
Остаток.

愛とは全てを惜しみなく  
火にくべること——しかもいつでも——無償で!)

口の貝殻の割れ目は  
蒼ざめている 笑いではない——弧を描いているだけ  
「そして何より一つの  
寝台」  
『『深淵』

と言いたかったの?」——ドラムのように  
指を打ち鳴らす 「山を動かすことはできないさ!  
愛というのは……」  
『『ぼくの』<sup>モイ</sup>ってことなのね  
言いたいことはわかっているわ それで結論は?」

ドラムのように指を打ち鳴らす  
ますます強く (処刑台と広場)  
「ここを去ろう」——わたしは言う「いいえ死にましよう  
そう思っていたの その方が簡単だわ!

安っぽいのはもうたくさん  
韻も、レールも、番号も、駅も……」  
「愛とは生きることだ」  
「いいえ、昔の人は違う風に

呼んでいたわ……」  
「それで?」  
ハンカチーフの  
切れ端を握りしめる 魚を握りしめるように  
「で、行くの?」「コースは?  
毒、線路、弾丸——お好みしたい!

死ぬのよ——どこかにおさまるなんてまっぴら!」  
「生きなくては!」ローマの軍団長のように  
鷲のように部隊の残存を  
見回す

— Тогда простимся.

6

— Я этого не хотел.  
Не этого. (Молча: слушай!  
Хотеть — это дело тел,  
А мы друг для друга — души

Отныне...) — И не сказал.  
(Да, в час, когда поезд подан,  
Вы женщинам, как бокал,  
Печальную честь ухода

Вручаете...) — Может, бред?  
Ослышался? (Лжец учтивый,  
Любовнице как букет  
Кровавую честь разрыва

Вручающий...) — Внятно: слог  
За слогом, итак — простимся,  
Сказали вы? (Как платок,  
В час сладостного бесчинства

Уроненный...) — Битвы сей  
Вы — Цезарь. (О, выпад наглый!  
Противнику — как трофей,  
Им отданную же шпагу

Вручать!) — Продолжает. (Звон  
В ушах...) — Преклоняюсь дважды:  
Впервые опережен  
В разрыве. — Вы это каждой?

Не опровергайте! Месть,  
Достойная Ловеласа.  
Жест, делающий вам честь,

「それなら別れましょう」

6

「そんなことを望んでいたんじゃない  
そんなことじゃない」(無言で思う『ねえ！  
《望む》というのは身体のすること  
けれどこの先わたしたちはお互いがお互いの

魂となる……)「それにそんなことは言っていない」  
(そう、列車が出ようというときに  
あなたは女たちに まるでワイングラスのように  
去ってゆく側になるというせめてもの名誉を

手渡すのだ……)「もしかしたら、うわごと？  
僕の聞き違い？」(恭しい嘘つき  
まるで花束のように愛人に  
破局を切り出すという血濡れた名誉を

手渡す……)「はっきりと 一言ずつ  
わかるようにもう一度 それで——『別れましょう』と  
貴女は言ったの？」(甘美な狼藉の時に  
とり落とされた

ショールのように……)「この戦いでは  
貴女がカエサルだ」(なんて恥知らずな言い草！  
敵の差し出した剣を  
まるでトロフィーのように当の敵に

手渡すなんて！) 彼は続ける (耳が  
鳴る……)「降参だよ  
別れる時に敗けるのは  
これが初めてだ」「あなたどの女にもそんなことを言うの？

反論しないで！ ラヴレスには  
似つかわしい復讐ぶりね  
あなたに名誉を与えるその身振りは

А мне разводящий мясо

わたしの肉を

От кости. — Смешок. Сквозь смех —  
Смерть. Жест. (Никаких хотений.  
Хотеть, это дело — *тех*,  
А мы друг для друга — тени

骨から引き剥す」 かすかな笑み 笑いの向こうに——  
死 身振り (何も望まない  
「望む」というのは——「彼ら」のすること  
けれどこの先わたしたちは——お互いがお互いの

Отныне...) Последний гвоздь  
Вбит. Винт, ибо гроб свинцовый.  
— Последнейшая из просьб.  
— Прошу. — Никогда ни слова

影になる……) 最後の釘が  
打ち込まれた いや、釘ではなくてネジ 棺は鉛だから  
「最後のお願いがある」  
「いいわ」「僕らのことを

О нас... никому из... ну...  
Последующих. (С носилок  
Так раненые — в весну!)  
— О том же и вас просила б.

言わないでほしい……誰にも……つまり……  
この先君が愛する誰にも」 (春になれば  
これほど傷ついた者たちも——担架から起きあがる！)  
「同じことをあなたにもお願いしたい

Колечко на память дать?  
— Нет. — Взгляд, широко -разверстый,  
Отсутствует. (Как печать  
На сердце твое, как перстень

記念に指輪を贈りましょうか？」  
「いいや」 広く開いた視線は  
どこかに行ってしまった(刻印として  
あなたの心臓の上に 指輪として

На руку твою... Без сцен!  
Съем.) Вкрадчивее и тише:  
— Но книгу тебе? — Как всем?  
Нет, вовсе их не пишите,

あなたの指に……騒いだりせず!  
甘んじよう) すぐるように小声で  
「でも本を贈りましょうか?」「みなに贈るように?  
いいや、そんなものは書かないで欲しい

Книг...

本なぞは……」

---

Значит, не надо.  
Значит, не надо.  
Плакать не надо.

つまり、必要ないということ  
つまり、必要ないということ  
泣く必要はないということ

В наших бродячих  
Братствах рыбацких  
Пляшут — не плачут.

この宿なしの  
漁師仲間では  
踊っても——泣いたりしない

Пьют, а не плачут.  
Кровью горячей  
Платят — не плачут.

飲んでも 泣いたりしない  
熱い血で  
報いても——泣いたりしない

Жемчуг в стакане  
Плавают — и миром  
Правят — не плачут.

コップの中で真珠を  
溶かし——世界を  
支配しても——泣いたりしない

— Так я ухажу? — Насквозь  
Гляжу. Арлекин, за верность,  
Пьеретте своей — как кость  
Презреннейшее из первенств

「じゃあ僕が行こうか？」 すっかり  
お見通しよ 誠意の代わりに  
最も卑しき優越——終止符を打つ名誉、幕を引く動作——を  
まるで骨のように

Бросающий: честь конца,  
Жест занавеса. Реченье  
Последнее. Дюйм свинца  
В грудь: лучше бы, горячей бы

ピエレットに投げてよこす  
アルレッキーノ 最後の  
言葉 1インチの弾丸が  
胸に刺さった方がよかった 熱かった

И — чище бы...  
Зубы  
Втиснула в губы.  
Плакать не буду.

それに——純粹だった……  
唇を  
かみしめた  
泣いたりはずまい

Самую крепость —  
В самую мягкость.  
Только не плакать.

堅い歯を  
柔らかい唇に突き立てる  
泣くことだけはすまい

В братствах бродячих  
Мрут, а не плачут,  
Жгут, а не плачут.

宿なしどもの仲間では  
死んだって泣かない  
焼いたって泣かない

В пепел и в песню  
Мертвого прячут  
В братствах бродячих.

宿なしどもの仲間では  
灰と唄の中に  
死人をしまう

— Так первая? Первый ход?

「じゃあ君が先に行く？ 最初に出てゆくのか？」

Как в шахматы, значит? Впрочем, チェスで先手をとるみたいにな? もっとも  
Ведь даже на эшафот 処刑台にだって  
Нас первыми просят... 僕らは最初に招かれる……」  
— Срочно 「お願いだから

Прошу, не глядите! — Взгляд.— 見ないで!」——視線——  
(Вот-вот уже хлынут градом! (今にも怒涛のようにほとばしりそうだが!)  
Ну как их загнать назад どうやって目の中に押し戻したら  
В глаза?! — Говорю, не надо いいの?!)」どうかお願い

Глядеть!!! 見ないで!!!」

Внятно и громко, はっきりと声高に  
Взгляд в вышину: 上を見上げながら  
— Милый, уйдемте, 「行きましょう  
Плакать начну! 涙が出そうだが!」

---

Забыла! Среди копилочек 忘れてたわ! 生きた貯金箱  
Живых (коммерсантов — тож!) (またの名を——商人!)の間で  
Белокурый сверкнул затылок: ブロンドの首筋がきらめいた  
Маис, кукуруза, рожь! どうもろこし、ライ麦!

Все заповеди Синая シナイの戒律を一つ残らず  
Смывая — менады мех! — 洗い流しながら——酒神巫女<sup>マイナデス</sup>の毛皮! ——  
Голконда волосая, 毛をまとったゴルコンダ  
Сокровищница утех — 慰みの宝庫——

(Для всех!) Не напрасно копит (あらゆる人のための!) 自然は意味もなく  
Природа, не сплошь скупа! 貯めこんでるわけじゃない しまり屋なだけじゃない!  
Из сих белокурых тропик, 獵師たちよ、このブロンドの熱帯から  
Охотники, — где тропа もとへ戻る道は

Назад? Наготовою грубой どこ? むきだしの荒々しさで  
Дразня и слепя до слез — 涙が出るほどじらし、目を射りながら——  
Сплошным золотым прелюбом 一面の黄金の笑う  
Смеющимся пролилось. 密通者によって流されたのだ

— Не правда ли? — Лгнувший, мнувший  
Взгляд. В каждой реснице — зуд.  
— И главное — это гуша!  
Жест, скручивающий в жгут.

О, рвущий уже одежды —  
Жест! Проще, чем пить и есть —  
Усмешка! (Тебе надежда,  
Увы, на спасенье есть!)

И — сестрински или братски?  
Союзнически: союз!  
— Не похоронив — смеяться!  
(И похоронив — смеюсь.)

7

И — набережная. Последняя.  
Всё. Порознь и без руки,  
Чурающимися соседями  
Бредем. Со стороны реки —

Плач. Падающую соленую  
Ртуть слизываю без забот:  
Луны огромной Соломоновой  
Слезам не выслал небосвод.

Столб. Отчего бы лбом не стукнуться  
В кровь? Вдребезги бы, а не в кровь!  
Страшащимися сопреступниками  
Бредем. (Убитое — Любовь.)

Брось! Разве это двое любящих?  
В ночь? Порознь? С другими спать?  
— Вы понимаете, что будущее —  
Там? — Запрокидываюсь вспять.

「そうだろう？」 すぎるような、ためらうような  
視線 まつげの端々に——焦り  
「それに何より——この淀みときたら！」  
縄を縛うような身振り

ああ、服をさえ引き裂くような——  
身振り！ 飲むより食べるより——  
嘲笑する方が簡単だ！（ああ、あなたは  
救いの希望を捨ててない！）

そして——姉妹のように、それとも兄弟のように？  
いや、同盟者のように結ばれて！  
「あきらめずに笑うんだ！」  
(そしてわたしはあきらめて笑う)

7

そして——川べりの道 最後の道  
これで終わり ばらばらに手も触れずに  
避け合う隣人のように  
足を引きずる 川の方から——

泣き声がする 流れ落ちる塩の水銀を  
あたりかまわずなめる  
天は大きなソロモンの月を  
涙に送らなかったから

電柱だ 血が流れるほどこの額を打ちあてたら  
いけないだろうか？ 血どころじゃなく、粉々になるほど！  
おびえる共犯者のように  
足を引きずる(殺されたのは——愛)

もうやめて！ これが本当に愛し合う二人なの？  
夜に？ 別々に？ 他の人と眠るといの？  
「わかる？ 未来は——  
あそこにあるのに」 わたしは後ろへ身を反らす



— Спать!— Новобрачными по коврику...  
— Спать!— Всё не попадаем в шаг,  
В такт. Жалобно:— Возьмите под руку!  
Не каторжники, чтобы так!...

「眠るなんて！」絨毯の上の花嫁と花婿のように……  
「眠るなんて！」けれど歩調の合わない  
二人 悲しげに言う「手を取って！」  
こんな囚人のような二人ではいや！……」

Ток. (Точно мне *душою* — на руку  
Лег!— На руку рукою.) Ток  
Бьет, проводами лихорадочными  
Рвет,— на душу рукою лег!

電流 (まるで「魂」で——この腕に彼が  
身を預けた! ——手に手を預けた) 電流が  
迸る 熱病の電線で  
引き裂く——この魂に彼が腕を預けた!

Льнет. Радужное всё! Что радужнее  
Слез? Занавесом, чаще бус,  
Дождь. — Я таких не знаю набережных  
Кончающихся.— Мост, и:  
— Ну-с?

彼が寄りそう すべては虹色! 涙よりも  
虹色のものがある? 幕のような ビーズよりも間断ない  
雨 「こんな風に終わっていく川べりの道を  
わたしは知らないわ」 橋、そして  
「それで?

Здесь? (Дроги поданы).  
Спо—койных глаз  
Взлет. — Можно до дому?  
В по—следний раз!

ここで?」(葬式馬車は準備された)  
穏やかな目の  
飛翔 「家まで行ってもいい?  
最後にもう一度!」

8

8

По—следний мост.  
(Руки не отдам, не выну!)  
Последний мост,  
Последняя мостовина.

最後の橋  
(手は差し出さない 引き抜きたくない! )  
最後の橋  
最後の通行料

Во—да и твердь.  
Выкладываю монеты.  
День—га за смерть,  
Харонова мзда за Лету.

水と天  
小銭を数える  
死のための金  
レーテの渡し守カロンの報酬

Мо—неты тень  
В руке теневой. Без звука  
Мо—неты те.

貨幣の影が  
影の手に 音もない  
その貨幣

Итак, в тeneвую руку —

そして影の手に

Мо—неты тень.

貨幣の影

Без отсвета и без звяка.

輝きもせず じゃらつきもしない

Мо—неты — тем.

彼らへの貨幣

С умерших довольно маков.

死んだ者たちはもう芥子の花にはうんざり

Мост.

橋

---

Бла—гая часть

希望のない恋人たちの

Любовников без надежды:

せめてもの救いの場所は

Мост, ты — как страсть:

橋 それは情熱のよう

Условность: сплошное между.

約束のように 間をつなぐ

Гнежусь: тепло,

わたしは巣くう 暖かい

Ребро — потому и льну так.

肋骨——だからこんな風に寄りそう

Ни до, ни по:

「～まで」や「～に沿って」なんてのものない

Прозрения промежутков!

すべてを見透す中間地帯!

Ни рук, ни ног.

腕もなく、足もなく

Всей костью и всем упором:

骨となり、支えとなり

Жив только бок,

そして脇腹だけが生きている

О смежный теснюсь которым.

それはあなたの脇腹に触れている

Вся жизнь — в боку!

生のすべてが脇腹にある!

Он — ухо и он же — эхо.

それは耳 それはこだま

Желтком к белку

白身にくるまる黄身のように

Леплюсь, самоедом к меху

ぴったりと身を寄せる 毛皮にくるまるサモエード人のように

Теснюсь, леплюсь,

身を押し込み、身を寄せ

Мошусь. Близнецы Сиам,

身を押し合う シャム双生児よ

Что — ваш союз?

おまえたちの絆が何だって言うの?

Та женщина — помнишь: мамой

あの女<sup>ひと</sup>も——覚えている? あなたが母と

Звал? всё и вся

呼んでいた——なにもかも忘れ

Забыв, в торжестве недвижимом

じっと誇らしげに

Те—бя нося,  
Тебя не держала ближе.

あなたを孕んでいたあの女も  
これほどあなたと近しくはなかった

Пойми! Сжились!  
Сбылись! На груди баюкал!  
Не — брошусь вниз!  
Нырять — отпускать бы руку

ほら! 二人の生は一つになった!  
叶ったのよ! 彼が胸であやしてくれた!  
身を投げたりなんてしない!  
沈んだら——手を離さなければ

При—шлось. И жмусь,  
И жмусь... И неотторжима.  
Мост, ты не муж:  
Любовник — сплошное мимо!

ならなくなる そして寄りそう  
寄りそう……引き離すことはできない  
橋は夫じゃない  
恋人のように 通り過ぎてゆくだけ!

Мост, ты за нас!  
Мы реку телами кормим!  
Плю—щом впилась,  
Клещом: вырывайте с корнем!

橋は二人の味方!  
わたしたちの体が川を養っているのだから!  
木蔦のように ダニのように  
しがみついた 根こそぎ振りほどくがいい!

Как плющ! как клещ!  
Безбожно! Бесчеловечно!  
Бро—сать, как вещь,  
Меня, ни единой вещи

木蔦のように! ダニのように!  
神をも恐れず! 残酷に!  
物のようにわたしを放り出すといい  
この見せかけの物質世界の中で

Не чтившей в сём  
Вещественном мире дутым!  
Скажи, что сон!  
Что ночь, а за ночью — утро,

物など敬わぬ  
このわたしを!  
夢だと言って!  
夜だと言って そして夜が明ければ朝が来て

Эк—спресс и Рим!  
Гренада? Сама не знаю,  
Смахнув перин  
Монбланы и Гималаи.

急行列車でローマ!  
それともグレナダ? 知らないわ  
羽布団のモンブランとヒマラヤは  
払い落としてしまったから

Про—гал глубок:  
Последнею кровью грею.  
Про—слушай бок!  
Ведь это куда вернее

隙間は奥深い  
最後の血で暖める  
この脇腹を聴診して!  
その方が詩よりも

Сти—хов... Прогрет  
Ведь? Завтра к кому наймешься?  
Ска—жи, что бред!  
Что нет и не будет мосту

Кон—ца...  
— Конец.

---

— Здесь? — Детский, божеский  
Жест. — Ну-с? — Впилась.  
— Е—ще немножечко:  
В последний раз!

9

Корпусами фабричными, зычными  
И отзывчивыми на зов...  
Сокровенную, подязычную  
Тайну жен от мужей, и вдов

От друзей — тебе, подноготную  
Тайну Евы от древа — вот:  
Я не более чем животное,  
Кем-то раненное в живот.

Жжет...Как будто бы душу сдернули  
С кожей! Паром в дыру ушла  
Пресловутая ересь вздорная,  
Именуемая душа.

Христианская немочь бледная!  
Пар! Припарками обложить!  
Да ее никогда и не было!  
Было тело, хотело жить,

точноだから……暖まった  
でしょう? 明日は誰に雇われるというの?  
うわごとだと言って!  
橋に終わりはないと

言って……  
「終わりだ」

「ここで?」 子供のような、神のような  
動作「それで?」 わたしはしがみつく  
「もう少しだけ  
最後にもう一度!」

9

声を出せば響きわたるような  
工場の棟々……  
妻が夫に隠す  
未亡人が男友達に隠す

舌の奥の秘密を——あなたに明かそう イヴが  
木に隠す秘中の秘——それは  
「わたしは誰かに腹を傷つけられた  
動物でしかない」ということ

燃えるようだ……まるで皮膚から魂を  
引き剥がされたように! 魂と呼ばれた  
例のくだらない異端は  
穴の中に煙と消えた

キリスト教の貧血だ!  
蒸気を! 早く湿布を!  
魂など存在したことはなかった!  
あったのは肉体 かつては生を望んでいたけれど

Жить не хочет.

今や望まなくなった肉体

Прости меня! Не хотела!  
Вопль вспоротого нутра!  
Так смертники ждут расстрела  
В четвертом часу утра

許して! そんなつもりじゃなかった!  
それは引き裂かれた内臓の叫び!  
こんなふうには死刑囚たちは  
朝の3時にチェスをしながら

За шахматами... Усмешкой  
Дразня коридорный глаз.  
Ведь шахматные же пешки!  
И кто-то играет в нас.

銃殺を待つ……通路の目を  
薄笑いで苛立たせながら  
所詮わたしたちはチェスのポーン  
誰かに動かされているだけ

Кто? Боги благие? Воры?  
Во весь окоем глазка —  
Глаз. Красного коридора  
Лязг. Вскинутая доска.

誰が? 慈悲深い神々? それとも悪党ども?  
視界いっぱい——  
目 赤い廊下が  
がたつく 放り出されるチェス盤

Махорочная затяжка.  
Сплёв, пожили, значит, сплёв.  
...По сим тротуарам в шашку  
Прямая дорога: в ров

マホールカを一服  
唾を吐く これでおしまいってわけさ ペっ  
……この碁盤目の歩道は  
壕へ、血へとまっすぐに

И в кровь. Потайное око:  
Луны слуховой глазок...

通じている こっそりと覗く瞳  
それは月の耳穴

.....

.....

И покосившись сбоку:  
— Как ты уже далек!

そしてちらりと脇を見やる  
「なんてあなたは遠くにいるのかしら!」

10

10

Совместный и сплоченный  
Вздрог. — Наша молочная!

二人で 寄りそって  
身震い「わたしたちのカフェ!」

Наш остров, наш храм,  
Где мы по утрам —

わたしたちの島、わたしたちの神殿  
ここで毎朝 あなたとわたし—

Сброд! Пара минутная! —  
Справляли заутреню.

寄せ集めのひとときだけの二人連れ! ——は  
朝の祈りを捧げたのだ

Базаром и акисю,  
Сквозь-сном и весной...  
Здесь кофе был пакостный, —  
Совсем овсяной!

バザールと酸化物と  
夢見心地と春の匂い……  
ここのコーヒーはひどかった——  
まるで烏麦みたいだった!

(Овсом своеобразие  
Гасить в рысках!)  
Отнюдь не Аравией —  
Аркадией пах

(わがままな馬は  
烏麦で鎮める!)  
アラビアではなく——  
アルカディアの香りのした

Тот кофе...

あのコーヒー……

Но как улыбалась нам,  
Рядком усадив,  
Бывалой и жалостной, —  
Любовниц седых

けれど彼女はわたしたちを隣に座らせ  
老獺で哀れみ深い  
白髪的情婦の  
慎重な微笑みを

Улыбкою бережной:  
Увянешь! Живи!  
Безумью, безденежью,  
Зевку и любви, —

投げかけて言った  
「しおれちまうんだから! 今のうちに生きなきゃだめさ!」  
狂気に 貧窮に  
退屈に 愛に

А главное — юности!  
Смешку — без причин,  
Усмешке — без умысла,  
Лицу — без морщин, —

そして何より青春に!  
理由なき笑いに  
たくらみのない笑いに  
皺ひとつない顔に——

О, главное — юности!  
Страстям не по климату!  
Откуда-то дунувшей  
Откуда-то хлынувшей

ああ、何より青春に——彼女は微笑んだのだ!  
風土になじまぬ情熱に!  
くすんだカフェへと  
どこからか吹いてきた女に

В молочную тусклую:  
— Бурнус и Тунис! —

どこからか流れ込んできた女に  
——バーヌースとチュニス! ——

Надеждам и мускулам  
Под ветхостью риз...

古ぼけた衣に秘められた  
希望と筋肉に……

(Дружочек, не жалеюсь:  
Рубец на рубце!)  
О, как провожала нас  
Хозяйка в чепце

(傷だらけになっても  
わたしは嘆いたりしない！)  
ああ、オランダ風にのした  
帽子をかぶり

Голландского глаженья...

女主人はわたしたちを見送ってくれたのだ……

Не довспомнивши, не допонявши,  
Точно с праздника уведены...

思い出しきらぬうちに 理解しきらぬうちに  
祝宴から連れ去られたかのように

— Наша улица! — Уже не наша... —

「わたしたちの街だわ!」「もう僕らのじゃない……」

— Сколько раз по ней... — Уже не мы... —

「何度この街を歩いたでしょう……」

「もう僕らは歩かない……」

— Завтра с западу встанет солнце!

「明日は西から陽が昇るでしょう!」

— С Иеговой порвет Давид!

「ダヴィデはエホバと縁を切るだろう!」

— Что мы делаем? — Расстаемся.

「これからどうするの?」「別れよう」

— Ничего мне не говорит

「その無意味すぎる言葉の

Сверхбессмысленнейшее слово:

意味がわたしにはわからない

Рас—стаемся. — Одна из ста?

ワ・カ・レ・ル——ワ……枯レル?

Просто слово в черыре слога,

それはただの4音節の言葉

За которыми пустота.

その言葉の向こうは空っぽ

Стой! По-сербски и по-кроатски,

待って! それはセルビア語、クロアチア語

Верно, Чехия в нас чудит?

それともチェコのいたずらか?

Рас—ставание. Расставаться...

ワ・カ・レ ワカレル

Сверхъестественнейшая дичь!

不可思議極まりないたわごとだ!

Звук, от коего уши рвутся,

その音を聞けば耳は裂け

Тянутся за предел тоски...

憂いの向こうへ引きずられて行く……

Расставание — не по-русски!

ワカレ——ロシア語じゃないわ!

Не по-женски! не по-мужски!

女性語でもない! 男性語でもない!

Не по-божески! Чтѣ мы — овцы,  
Раззевавшиеся в обед?  
Расставание — по-каковски?  
Даже смысла такого нет,

Даже звука! Ну, просто полый  
Шум — пилы, например, сквозь сон.  
Расставание — просто школы  
Хлебникова соловьиный стон,

Лебединый...  
Но как же вышло?  
Точно высохший водоем —  
Воздух! Руку о руку слышно.  
Расставаться — ведь это гром

На голову... Океан в каюту!  
Океании крайний мыс!  
Эти улицы — слишком круты:  
Расставаться — ведь это вниз,

Под гору... Двух подошв пудовых  
Вздых... Ладонь, наконец, и гвоздь!  
Опрокидывающий довод:  
Расставаться — ведь это врозь,

Мы же — сросшиеся...

11

Разом проигрывать —  
Чище нет!  
Загород, пригород:  
Дням конец.

Негам (читай — камням),  
Дням, и домам, и нам.

神語でもない！ わたしたちは何なの？  
あくびしながら餌をはむ羊？  
ワカレ——それは何語？  
そんな意味すらもない

音すらもない！ それはただの空っぽの——  
そう、例えば夢うつつで聞く鋸の音  
ワカレ——それはフレイブニコフ主義者たちの  
鶯の呻きでしかない

白鳥の呻きでしか……  
けれどなぜこんなことに？  
まるで渴いた貯水池のような——  
空気！ 腕と腕のふれあう音が聞こえる  
ワカレル——それは轟音とどろき

ふりかかる……船室になだれ込む大洋！  
オセアニアの最果ての岬！  
この通りは——急すぎる  
ワカレル——それは山を

下ることなのに……二つの重い靴底の  
ため息……手のひら、そしてとうとう、釘！  
反論の根拠は  
ワカレルとは離ればなれになることなのに

わたしたちは——一つに溶け合っているということ……

11

一度に負けることほど——  
純粋なことはない！  
郊外 郊外  
日々の終わり

やすらぎ(=重荷)の  
日々の、家々の、そしてわたしたちの終わり



Дачи пустующие! Как мать  
Старую — так же чту их.  
Это ведь действие — пустовать:  
Полое не пустоует.

(Дачи, пустующие на треть,  
Лучше бы вам сгореть!)

Только не вздрагивать,  
Рану вскрыв.  
Загород, згород,  
Швам разрыв!

Ибо — без лишних слов  
Пышных — любовь есть шов.

Шов, а не перевязь, шов — не щит.  
— О, не проси защиты! —  
Шов, коим мертвый к земле пришит,  
Коим к тебе пришита.

(Время покажет еще, каким:  
Легким или тройным!)

Так или иначе, друг, — по швам!  
Дребезги и осколки!  
Только и славы, что треснул сам:  
Треснул, а не расползся!

Что под наметкой — живая жиль  
Красная, а не гниль!

О, не проигрывает —  
Кто рвет!  
Загород, пригород:  
Лбам развод.

空っぽの別荘たち！ 老いた母のように  
この別荘をわたしは敬う  
「空っぽである」ことは一種の行為  
中身がなければ空っぽにはなれない

(3分の1だけ空っぽの別荘なんて  
燃やしてしまった方がいい!)

ただし身震いしてはだめ  
傷が開いてしまったから  
郊外 郊外  
縫い目が破れる!

なぜって——よけいな 気取った  
言葉抜きに言うなら——愛は縫い目

包帯ではなく縫い目 盾ではなく縫い目  
——ああ、庇護などあてにしてはいけない! ——  
死者を大地に縫いつける縫い目  
わたしを貴方に縫いつける縫い目

(やがてどんな縫い目かもわかるだろう  
仮縫いなのか3度縫いなのか!)

いずれにしても——縫い目が裂ける!  
ばらばらに 粉々に!  
縫い目が自ら裂けたことを誇ろう  
古びて破けたんじゃない 裂けたのだから!

仕付糸の下にあるのは——腐ってなどいない  
生きた赤い血管だ!

ああ、自ら引き裂く者は——  
敗者ではない!  
郊外 郊外  
額と額が引き離される

По слободам казнят  
Нынче, — мозгам сквозняк!

О, не проигрывает, кто прочь —  
В час, как заря займется.  
Целую жизнь тебе сшила в ночь  
Набело, без наметки.

Так не кори же меня, что вкривь.  
Пригород: швам разрыв.

Души неприбранные —  
В рубцах!..  
Загород, пригород..  
Яр размах

Пригорода. Сапогом судьбы,  
Слышишь — по глине жидкой?  
...Скорую руку мою суди,  
Друг, да живую нитку

Цепкую — как ее ни канай!  
По—следний фонарь!

---

Здесь? Словно заговор —  
Взгляд. Низших рас —  
Взгляд. — Можно на гору?  
В по—следний раз!

12

Частой гривую  
Дождь в глаза. — Холмы.  
Миновали пригород.  
За городом мы.

今 街路を引きまわされ  
処刑される——頭の間を風が吹く！

ああ、空が明るむ時に——  
自ら身を引く者は敗者ではない  
生のすべてをあなたのために一夜で縫った  
きれいに 仮縫いもせずに

だから曲がっていても責めないで  
郊外 縫い目が破れる

魂は散らばったまま——  
傷だらけで！……  
郊外 郊外  
荒々しい郊外の

広がり 泥に行く——  
運命の足音が聞こえる？  
……せっかちなこの腕を  
どうしても剥がれない生きた糸を

友よ、裁くがいい！  
最後の灯だ！

ここで？ 陰謀のような  
視線 卑しい人種の  
視線 「山に登ってもいい？  
最後にもう一度！」

12

たてがみのように降りしきる  
雨が目に ——丘だ  
郊外を過ぎた  
二人は町の外にいる

Есть — да нету нам!

Мачеха — не мать!

Дальше некуда.

Здесь околевать.

Поле. Изгородь.

Брат стоим\* с сестрой.

Жизнь есть пригород. —

За городом строй!

Эх, проигранное

Дело, господа!

Всё-то — пригороды!

Где же города?!

Рвет и бесится

Дождь. Стоим и рвем.

За три месяца

Первое вдвоем!

И у Иова,

Бог, хотел займы?

Да не выгорело:

За городом мы!

わたしたちには何もない！

継母は母ではない！

これで行き止まり

ここで死にましよう

野 そして柵

姉弟のように立つ \* = *sic*

「生活」とは郊外

町の外にも建てるがいい！

ああ、みなさん

敗訴だわ！

どこもかしこも郊外だ！

町そのものはどこにある？！

雨は引き裂き

荒れ狂う わたしたちは立ちつくし、引き裂く

三月で初めて

二人きり！

神はヨブからさえも

借りを作ろうとしたのだろうか？

けれどうまくいかなかった

二人は町の外にいる！

За городом! Понимаешь? ☹

Вне! Перешед вал!

Жизнь — это место, где жить нельзя:

Еврейский квартал...

町の外に！ わかる？ 外にいるのよ！

外側に！ 保塁を越えて！

「生活」とは生きることのできぬ場所

ユダヤ人街……

Так не достойнее львѣто крат

Стать Вечным Жидом?

Ибо для каждого, кто не гад,

Еврейский погром —

それならさまよえるユダヤ人になった方が

100倍もふさわしくはないか？

なぜなら悪党でない者にとって

「生活」は——

Жизнь. Только выкрестами жива!  
Иудами вер!  
На прокаженные острова!  
В ад! — всюду! — но не в

ユダヤの虐殺 改宗しなければ生きられない!  
信仰のユダとならなければ!  
癩病の島にだって行くわ!  
地獄へだって! どこへでも行くわ! けれど

Жизнь, — только выкрестов терпит, лишь  
Овец — палачу!  
Право-на-жительство свой лист  
Ногами топчу!

「生活」だけはごめんだわ! 改宗者には寛大で  
羊たちを刑吏に引き渡す「生活」だけは!  
居住許可証を  
踏み——にじる!

Втаптываю! За Давидов щит —  
Мечь! — В месиво тел!  
Не упоительно ли, что жид  
Жить — нё захотел?!

踏みしだく! ダヴィデの盾への——  
復讐! ——身体たちの泥沼の中へ!  
なんて素敵なの  
ユダヤが生きたくないなんて?!

Гетто избранничеств! Вал и ров.  
По—щады не жди!  
В сём христианнейшем из миров  
Поэты — жидаы!

選民主義のゲッター! 保塁と壕!  
赦しなどあてにするな!  
このあまりにキリスト教的な世界で  
詩人とはユダヤ人なのだ!

13

13

Так ножи вострят о камень,  
Так опилки метлами  
Смахивают. Под руками  
Меховое, мокрое.

石でナイフを研ぐように  
箒でおがくずを  
払うように 手の下には  
湿った毛皮

Где ж вы, двойни:  
Сушь мужская, мощь?  
Под ладонью —  
Слезы, а не дождь!

双子たち——男性的なる「乾き」と「力」——は  
いったいどこへ行ったのか?  
手のひらの下には  
雨じゃない、涙だ!

О каких еще соблазнах —  
Речь? Водой — имущество!  
После глаз твоих алмазных,  
Под ладонью льющихся, —

他にどんな誘惑があろう?  
財産が——水だなんて!  
あなたのダイヤモンドの瞳が  
手のひらの下で流れたのだから——

Нет пропажи  
Мне. Конец концу!  
Глажу — глажу —  
Глажу по лицу.

Такова у нас, Маринок,  
Спесь, — у нас, полячек-то.  
После глаз твоих орлиных,  
Под ладонью плачущих...

Плачешь? Друг мой!  
Всё мое! Прости!  
О, как крупно,  
Солоно в горсти!

Жестока слеза мужская:  
Обухом по темени!  
Плачь, с другими наверстаешь  
Стыд, со мной потерянный.

Оди—накового  
Моря — рыбы! Взмах:  
...Мертвой раковиной  
Губы на губах.

---

В слезах.  
Лебеда —  
На вкус.  
— А завтра,  
Когда  
Проснусь?

14

Тропою овечьей —  
Спуск. Города гам.

もう忘れ物は  
ない「終わり」の終わりだ！  
わたしは撫でる——撫でる——  
顔を撫でる

これがわたしたちマリнкаたちの  
ポーランド女たちの傲慢  
あなたの鷹の瞳が  
手のひらの下で泣いたのだから……

泣いているですって？ 友よ！  
わたしのすべてよ！ 許して！  
ああ、手のひらに大粒の  
塩辛い涙！

男の涙は残酷  
頭を峰打ちにするようだ！  
泣くがいい わたしと共に失った恥辱は  
別の者たちと取り返すだろう

同じ海の——  
魚！ 振り払って  
……死んだ貝のように  
唇を唇に重ねる

泣きぬれる  
<sup>あかざ</sup>藜——  
の味  
「けれど  
明日  
目覚めたときには？」

14

羊の道のような——  
下り坂 町の騒音

Три девки навстречу.  
Смеются. Слезам

三人の娘が通りかかり  
笑う 涙を

Смеются, — всем полднем  
Недр, гребнем морским!  
Смеются!  
— недолжным,  
Позорным, мужским

笑う——腹の中の  
真昼のありったけで 海の波のように！  
笑う！  
——二つの傷に  
降り注ぐ雨を通して見える

Слезам твоим, видным  
Сквозь дождь — в два рубца!  
Как жемчуг — постыдным  
На бронзе бойца.

無用の 恥ずべき  
あなたの涙を笑う！  
真珠のような——兵士の  
ブロンズの上の恥ずべき涙を！

Слезам твоим первым,  
Последним, — о, лей! —  
Слезам твоим — перлам  
В короне моей!

最初で最後の  
あなたの涙を——ああ、流れるがいい！——  
あなたの涙を わたしの王冠の  
真珠を！

Глаз явно не туплю.  
Сквозь ливень — перюшь.  
Венерины куклы,  
Вперяйтесь! Союз

わたしは目を鈍らせず  
驟雨の向こうを——見つめる  
ヴィーナスの人形たちよ  
よく見るがいい！ 惹かれ合って寝るよりも

Сей более тесен,  
Чем влечься и лечь.  
Самой Песней Песен  
Уступлена речь

堅く結ばれた  
二人を  
かの雅歌こそが  
話を譲ったのだ

Нам, птицам безвестным  
Челом Соломон  
Бьет, — ибо совместный  
Плач — больше, чем сон!

わたしたちに 名もなき鳥たちに  
ソロモンでさえ  
平伏すのだ——なぜなら共に泣くことは  
共に寝るのに優るから！

---

И в полые волны  
Мглы — сгорблен и равн —

そして空っぽの  
霧の波の中へ——彼は背を曲げ 肩を並べ——

Бесследно — безмолвно —  
Как тонет корабль.

跡形もなく——言葉もなく——  
船のように沈んでゆく

## A 異端者たちのイメージ

すでに私たちが見てきたように、『山の詩』においてツヴェターエフは、聖書というポドテキストを利用しながら、「正統」と「異端」という構図を逆転させようと試みているが、同様の図式は、『山の詩』に続いて執筆された『終わりの詩』にも見られる。叙事詩的な硬骨さを持つ『山の詩』に対して、恋人たちの別れの一夜をヴィヴィッドに描き、むしろ「抒情的」とも言える『終わりの詩』だが、その背後にはやはり高度なメタファーを駆使した「神話化」の意図が潜んでいる。本項では、作中に散りばめられた「異端」「異教」のモチーフを手がかりにして、『終わりの詩』を読み解いてみることにしよう。

### その1) プラハ～異端と異教の街～

『終わりの詩』はヒロインとその恋人が夕刻に待ち合わせ場所で落ち合う場面から始まる。不吉な色の空の下、恋人たちは川べりの道（作品の舞台であるプラハを流れるブルタヴァ川沿いのマサリック河岸通りあたりを想起されたい）を歩き、酒場に入る（1～3章）。ここで二人はやり場のない互いの心情を吐露しあうが、行き詰まった二人の関係に救いを見いだせぬまま、結局は別れるという結論を選ぶ（4～6章）。しかし二人はなおも離れがたく夜の町をさまよい歩き、橋（これはツヴェターエフの愛したカレル橋、ないしヴルタヴァ川にかかるその他いくつかの橋のいずれかに相当する）を渡って川の対岸へ移る（7～8章）。ヒロインの回想と心象風景が交錯する中、二人は次第に町を離れ（9～11章）、最後に恋人たちは、かつて逢瀬を重ねた思い出の場所である「山」（前項で述べたように、これもプラハ郊外に実在するペトシン丘をモデルとしている）へと向かい、ここで降りしきる雨の中、二人はようやく最終的な「終わり」を確定させるのである（12～14章）。ところで、『終わりの詩』の双子の片割れともいうべき『山の詩』では、恋人たちはこの「山」で結ばれたとされていた。つまり「終わり」を求めてさまよう二人が最後にたどりついたのは二人にとって「始まり」の場所でもあり、いうなれば「山」で始まった二人が「山」で終わってゆくという物語が二つのポエマをつないでいる。

さて、『山の詩』で描かれた《быт》との対立というテーマは、『終わりの詩』にも共通している。「マリーナには生への渴望があった……（中略）彼女は生に対する愛に満ちあふれていたが、それと同時に混乱していて、きちんとした生活を送ることができず、そのため時として悲観的になって生を拒絶するようなところもあった」とは他ならぬロジェーヴィチの言だが（Лосская, 1992:88）、確かにチェコ時代のツヴェターエフは、圧倒的な創作力を誇る反面、実生活においては不器用で、日常の様々な雑事は彼女にとって大きな負担となっていた。こうした《быт》への嫌悪感、さらには、何の疑問も持たず小市民的生活に浸り、享乐的に生きる人々に対するツヴェターエフの反感は、作品の至るところに見られる。例えば二人が立ち寄る酒場の情景を描いた4章はその典型だろう。タバコの煙が充満し、「商取引と／舞踏会の白粉の匂い」でむせかえるようなこの酒場では、「大金」や「端金」が飛び交い、「情事」と「陰謀」が繰り広げられている。「牡牛」のように肥満し、「砂糖まみれの首筋」をした酔客たちが「三重顎を震わせて……子牛を噛み砕く」というグロテスクな描写は、ツヴェターエフの《быт》観を端的に示すものである。\*34

このような「俗物世界」と対決するヒロインの姿は、8章15～16連「物のように放り出すといい／この見せか



けの物質世界の中で／物など敬わぬ／このわたしを」という一節、あるいは12章後半に明確に示されている。町を出て二人の原点である「山」へと向かうこの場面で、ヒロインは高らかに宣言する。

「生活」とは生きることのできぬ場所  
ユダヤ人街……

それならさまよえるユダヤ人になった方が  
100倍もふさわしくはないか？  
なぜなら悪党でない者にとって  
「生活」は――

ユダヤの虐殺 改宗しなければ生きられない！  
信仰のユダとならなければ！  
癪病の島にだって行くわ！  
地獄へだって！ どこへでも行くわ！ けれど

「生活」だけはごめんだわ！  
(中略)  
なんて素敵なの  
ユダヤが生きたくないなんて？！

選民主義のゲッター！ 保塁と壕！  
赦しなどあてにするな！  
このあまりにキリスト教的な世界で  
詩人とはユダヤ人なのだ！

原文で用いられている“жизнь”(ここでは「生活」と訳してある＊35)は、この場合《быт》と同義と考えていい。それは「見せかけの物質世界」であり、「愛の天上人」たることを自認する「わたし」には承服し難い世界だ。さて、『「生活」とは生きることのできぬ場所＝「ユダヤ人街」であるという一節は、「ユダヤ人」という存在の持つ二面性、つまりすぐれた商人として旺盛な生活力を体現する「ユダヤ人」と、キリスト教世界の中で虐げられる民族としての「ユダヤ人」という二重のイメージを使ったレトリックである。「生活」においては、「商売」や「経済性」が最優先される。そのような場では、真に「生きる」ことを志す「詩人」はマイノリティーたらざるを得ない。言うなれば、「生活」における「詩人」とは、キリスト教世界における「ユダヤ人」に等しい。そしてこの「ユダヤ人」は「生きる」こと(この場合の「生きる」とは、世俗的な意味でのそれである)を望まないのだ。「なんて素敵なの／ユダヤが生きたくないなんて？！」という一節は、「ユダヤ人」の持つこのような二重性

から生まれた逆説的な言辞である。

ところでユダヤ人街への言及、あるいは『生活』とはユダヤの虐殺』であるという部分は、作品の舞台プラハの歴史的背景を念頭に置いて読む必要があるだろう。プラハにヨーロッパ最古のユダヤ人居住区(ゲットー)があったことはよく知られている。ゲットー自体は19世紀半ばに廃止されるが、その後も共同体は残り、1900年の時点でプラハ市内には約2万5千人のユダヤ人が住んでいた。<sup>\*</sup>36 しかしこの一帯は次第に不衛生な貧民窟と化し、チフスの大流行などに業を煮やした市当局が、1892年以降いわゆる「衛生化計画」なる大規模な都市再開発を推進し、そのため古い家屋は取り壊され、その上に新しい近代的な建物が建築されることになる。こうした近代化の背景には、汚れたものを排除するという一種の「衛生思想」と、根強い反ユダヤ主義とがあると考えられる。<sup>\*</sup>37 実際プラハでは過去に幾度かユダヤ人虐殺が起きており、19世紀から20世紀にかけては、オーストリア・ハンガリー帝国からの独立の過程で民族主義意識が高まる一方で、反ユダヤ・テロも横行した。たとえば1897年から1900年にかけて、「《チェコ青年党》という超民族主義政党のひき起す反ユダヤ主義の騒乱が街々を恐怖に陥れ、ユダヤ人商人たちが迫害され、彼らの店舗は略奪され、<sup>シナゴーク</sup>教会堂が冒涇をうけ焼き払われ」という。<sup>\*</sup>38 ツヴェターエワがチェコに滞在したのは1918年のチェコスロヴァキア共和国独立から間もない1922年から25年であり、ユダヤ人を夫に持つ彼女であればなおさら敏感にそうした反ユダヤ主義の残滓を嗅ぎとっていたはずだ。「このあまりにもキリスト教的な世界で／詩人とはユダヤ人なのだ」という有名な一節は、こうした「ユダヤを迫害するキリスト教社会」というイメージを、自らを取り巻く《жизнь》の圧迫感と重ね合わせたところから導き出されている。

以上のような「キリスト教的世界」対「ユダヤ人」という対比を念頭に置くと、先に挙げた4章の酒場の情景を描いた「窓の銀の歯こぼれは——／マルタの星！」という一節が理解できるだろう。これはおそらく飾り窓の類を比喻しているのであろうが、「マルタの星」とはかのマルタ騎士団の紋章、いわゆる「マルタ十字」のことを指している。いうまでもなくマルタ騎士団はキリスト教信仰を掲げる軍事集団で、十字軍の時代にはオスマン・トルコを中心とするイスラム勢と対決するキリスト教勢力の最前線を担っていた。この酒場には「ベルトルド・シュワルツ<sup>\*</sup>39 の黒粉」が匂うという一節(シュワルツは黒色火薬の発明者。つまりこの酒場にはきなくさい臭いがするという意)、あるいは酒場の客を「妻子ある独り者(холостяки семейные)」と評している部分なども、団員の妻帯を禁じていたこの宗教騎士団のイメージがほの見える。このように、キリスト教世界の守護者であり異教徒殲滅を目指すマルタ騎士団の面影が、俗物的な客たちの集まる酒場の情景に投影されているのは、むしろ12章で「生活」と「キリスト教世界」とをパラレルさせていたのと同じ図式上にある。ちなみにプラハにはペトシン山の麓のマラー・ストラナ地区にマルタ広場なる場所があり、ここには他ならぬマルタ騎士団所有の教会が今も残されている。「鎖の下の聖母教会(Kostel Panny Marie pod ěřem)」と呼ばれるこの教会の屋根には今なお黄金のマルタ十字が掲げられているが、ツヴェターエワがマルタ騎士団のイメージを持ち出してきた背景にはおそらくこの教会の存在があるだろう。<sup>\*</sup>40

ところでこの教会は1169年の建造時はロマネスク様式だったが、17世紀半ばにバロック風に改築されている。この教会に限らず、プラハ、とりわけマラー・ストラナ界限には、17～18世紀前半に壮麗なバロック建築が数多く造営されたが、実はプラハの歴史においてこうしたバロック様式の隆盛は単なる芸術上のムーブメントではなかった。ボヘミア王国は1526年以来ハプスブルク家の支配下にあったが、カトリック信仰を強要するハプスブルク家に対し、ボヘミアの貴族たちはヤン・フス以来のプロテスタント信仰を掲げて執拗に抵抗運動を行っていた。しかし1620年、ビーラー・ホラ(白い山)の戦いでボヘミア＝プロテスタントはハ

プスブルク＝カトリック勢力に惨敗を喫し、反乱の首謀者27名は旧市街広場で斬首、以後プロテスタント、さらにはチェコ民族文化そのものも厳しい弾圧を加えられることになる。プラハ城の城下町でもあったマラー・ストラナ地区にはもともとチェコ貴族や聖職者などが数多く住んでいたが、ピーラー・ホラの戦い後、チェコ人の建てた教会や宮殿の多くが没収され、ハプスブルク側の手によって豪壮なバロック建築に建て替えられていった。つまり、こうしたバロック建築の数々は、いわば勝者であるハプスブルク＝カトリック勢力によるボヘミア＝プロテスタント弾圧の象徴でもあったのだ。＊41 プラハは(1415年、異端の烙印を押され火刑に処せられた宗教改革の先駆者フスははじめ)伝統的に反カトリック・反権力的な反骨精神の旺盛な土地柄であり、たびたび宗教改革、ないし民族独立の運動が起こってはその度に弾圧を加えられ、さらにそれを乗り越えて現在に至るが、そうしたプラハの「異端者弾圧」の歴史もこの「マルタの星」には投影されている。＊42 この他、ヒロインが別れを切り出す直前の場面(5章10連)に見られる「処刑台と広場」という一節も、ピーラー・ホラの戦い後の旧市街広場でのボヘミア貴族の処刑の光景を彷彿とさせる。ツヴェターエワがこうした「異端の街」としてのプラハの歴史的背景に通じていたであろうことは、『山の詩』8章や、すでに触れた『笛吹き男』終章でのヤン・フスへの言及から考えて明らかである。

酒場を出て川の対岸へ渡った恋人たちが、かつてよく二人で「朝の祈りを捧げた」なじみのカフェを見つける場面(10章)で、ヒロインが自らの身の上を振り返って、「くすんだカフェへと／どこからか吹いてきた女／／どこからか流れ込んできた女／——バーヌースとチュニス！——」と述べているいささか謎めいた一節も、以上のような文脈から理解されるだろう。バーヌースとは遊牧民などが着るフード付きマントであり、要するにヒロインはこのバーヌースをまとい、遙かチュニスからプラハのうらぶれたカフェへと流れついてきた放浪者だと言っているのだが、ではなぜチュニスなのか？ かつてカルタゴと呼ばれ栄華を誇ったこの地はその後、北アフリカを本拠にして地中海を荒らすイスラムの海賊の主要な根城としてヨーロッパ世界を脅かすことになる。もともと十字軍時代にはヨハネ騎士団と称していた前述のマルタ騎士団が、後にその名の由来であるマルタ島に定住することになったのは、実はこうしたイスラムの海賊に対する防波堤的な役割を担うためでもあった。つまりここでも「キリスト教世界」と「異教徒」という対立の構図が現れており、その中でいわば「異教徒」としてのヒロインの出自が示されているのである。

## その2)「異端者」としてのキリスト

さて、このように夜のプラハを「異教徒」ないし「異端者」としてさまよい歩くヒロインは、真の「終わり」を手に入れるべく最後に「山」へと向かうのだが、彼女の足どりをたどってゆくと興味深いことに気づく。例えば10章末で、二人が町の郊外の外れまでやってきた場面に次のような一節がある。「手のひら、そしてとうとう、釘！」。そしてこの言葉を契機にして、11章では二人をつないでいた「縫い目」が一気に裂けてゆく。これは明らかにイエス・キリストの死の場面——ゴルゴダの丘で十字架にかけられたキリストが息を引き取ると、神殿の垂れ幕がまっぴたつに裂けたという——をふまえている。この他にも以下に見るように、「終わり」へと向かうヒロインの姿とゴルゴダへ向かうキリストの姿とは不思議なほど呼応している。＊43

1)『愛というのは……』／『神殿(храм)だとしても言いたいのか？／それを言うなら傷(шрам)だらけ／  
／でしょう！』(5章)

→キリストの神殿肅清(マルコ11:15-17、ヨハネ2:13-17他)。ないしは神殿の壮麗さに目を奪われる弟子たちを戒めるキリスト(マルコ13:1-2、マタイ24:1-2、ルカ21:5-6)。

2)「……最後の釘が／打ち込まれた いや、釘ではなくてネジ棺は鉛だから」(6章)

3)「なんてあなたは遠くにいるのかしら！」(9章末)

→詩篇22(キリストが十字架上で口にする「我が神、我が神、なぜ私をお見捨てになったのですか」で始まる有名な章):11&19「エホバよ、私から遠く離れないでください」。

4)「けれど／明日／目覚めたときには？」(13章末)

→復活の示唆。

ツヴェターエワ自身、『終わりの詩』を書くにあたって、“Весь крестный путь, этапами”という言葉を作メモに残している(Неизд., 282)ことからわかるように、ヒロインとキリストとを重ね合わせるという発想は当初から作品構想の核であったと推測される。ところで、「キリスト教的世界」における「ユダヤ人」であり、イスラムの海賊のイメージすら帯びた「異教徒」たるヒロインが当のキリストとパラレルするというのは大きな矛盾のように思われる。

しかしここで翻ってキリストその人が生きた時代を想起されたい。彼は硬直化した律法によって縛りつけられていた旧約的ユダヤ社会の中で様々なタブーに公然と挑戦し、それゆえに「異端者」として抹殺されることになったのではなかったろうか？ 当時ユダヤ社会の中心にあったのは、エルサレム神殿を支える祭司たち、とりわけパリサイ派と呼ばれる律法学者のエリート集団だった。彼らは、律法を守らない(ないしは経済・社会的状況ゆえに、律法を守りたくても守ることのできない)下層民衆を、「不浄な者」と規定し、差別した。  
\*44 ゆえにキリストが「心の貧しい者は幸いだ」と言う時、それはそうした律法社会——「清い」と「不浄」なものを区別し、「不浄」なものを排除する——に対する大胆不敵な挑戦であり、だからこそ彼は危険視されたのだった。そしてすでに触れたように、ツヴェターエワはそのようなキリストに対して、常にある種のシンパシーを抱いていた。

Целовалась с нищим, с вором, с горбачом,  
Со всей каторгой гуляла — нипочём!  
Алых губ своих отказом не тружу,  
Прокаженный подойди — не откажу!

乞食とも泥棒ともせむしともキスしたし  
囚人と散歩もした——べつにどうってことない！  
深紅の唇を拒否の言葉で煩わせたりはしない  
癩病人よ、いらっしゃい

——わたしは拒絶などしないから！

(CC1, 570)

これは1920年の作品だが、ここでもすでにツヴェターエワは自らの詩的ペルソナとキリストとを重ね合わ

せている。ここに端的に現れているように、ツヴェターエワの抱いていたキリスト像は、数々の奇跡を行う超人、あるいは後に肥大化・硬直化して魔女狩りや腐敗した教会政治を生むキリスト教という大宗教の教祖としての「キリスト」ではなく、虐げられた「不浄な者」たちをひたすらに赦し、受け入れる、いわば「異端」の味方としての「キリスト」だった。『終わりの詩』のヒロインと「キリスト」とが重ね合わせられているのも、まさしくそうした文脈上にある。

さて、「キリスト教的世界」を駆け抜けてゆく「異端者キリスト」たるヒロインに対し、彼女と愛し合い、今まさに別れてゆこうとしている「彼」はどのように描かれているだろうか？ 待ち合わせ場所で落ち合った二人が口づけを交わす1章6連を見てみよう。

音もない口づけ  
唇は呆然  
まるで女王の手に口づけるような  
死人に口づけるような……

不吉な予感を示すかのようなこの音もない口づけは、当然のことながら裏切り者ユダの口づけへの連想を誘う。この直後に彼は、これからどこへ行くのかというヒロインの問に対し、「家へ！(Домой!)」と答えて彼女を驚愕させるが、2章で彼自身が、「家というのはつまり／夜、家を出ることだ」と発言していることからわかるように、これはいわゆる「不倫」関係にあったツヴェターエワとロジェーヴィチの状態を考えると、彼がヒロインに夫や家を捨てて「駆け落ち」するよう促していると解釈できるだろう。実際、ロジェーヴィチとの破局直後に書かれたA. バブラフ宛の書簡によれば、「彼(＝ロジェーヴィチ)が望んだのはただ一つ、“жизнь”です。つまり、単純に、二人で一緒に暮らすこと。これまで私を愛してくれた人たちのうちで、そんなことを思いついた人は誰もいませんでした。『僕のものになってくれ』だなんて」(CC6, 622)。この書簡以外にも、ロジェーヴィチがツヴェターエワと一緒に暮らすこと＝《дом》を望み、ツヴェターエワがこれを拒否したらしいことは、ロジェーヴィチ自身の発言(Лосская, 1992:87)、あるいは1924年に書かれたツヴェターエワの作品《Попытка ревности》(CC2, 242-243)の第5連などからも推察できる。

ところでヒロインによれば、この“домой”という語は、“дай”(ちょうだい)と“мой”(僕のもの)といういわば幼児的な所有欲、物質的な執着心を表す語を内包している。\*45 彼と新たに「家」を築くということはヒロインにとってこれまで嫌悪し、拒否してきたはずの「見せかけの物質世界」につなぎ止められることを意味していた。だからこそそれまで物質世界をともに拒否する「ジプシー仲間」「放蕩の弟」であると思っていた彼のそうした発言に対してヒロインは驚愕するのである。冒頭の口づけは、すでにこうした彼の「裏切り」を予言している。また、待ち合わせ場所で彼が「ブリキよりも錆びた空」を背にして「柱の指(Перст столба)」のように立ったという記述(1章1連)は、彼の存在それ自体がヒロイン＝キリストを磔にすべく準備された十字架であるというツヴェターエワの認識を物語っている。さらに、(酒場でヒロインと彼が対立する場面で)彼が「ローマの軍団長のように／鷲のように部隊の残存を／見回す」(5章最終連)という一節からは、直接キリストに死刑判決を下した「ローマ」としての彼の位置づけが浮かび上がるだろう。あるいはこれは、前3～2世紀のい

わゆるポエニ戦争において、地中海の覇権をめぐる「カルタゴ」と争った古代ローマ帝国の残像であるかもしれない。いずれにせよ、ヒロインの最愛の男であるはずの「彼」こそが、実は彼女を十字架にかけた「真犯人」だったのだ。

### その3) 止揚する「水」

十字架にかける者とかけられる者——。もっとも、このように二人が対立したまま別れてゆくのであれば、彼らの「終わり」には何の救いも見いだせないはずである。しかし13章で、降りしきる雨の中、思いもかけず彼が涙を流し、この涙が二人の「終わり」を完成させるという感動的なクライマックスは、そうした悲観的な予測をあっさりと覆している。別れゆく二人が逆に、「惹かれあって寝るよりも／堅く結ばれた」(14章5～6連)という状態を実現させるために、ツヴェターエフはどのような伏線を用意しているのだろうか？

ここでもう一度作品全体を振り返ってみると、いくつかの箇所では「水」に関連した印象的な場面が提示されていたことに気づく。まず3章では、恋人たちは川べりの道を歩いている。「家へ」という彼の言葉にショックを受けたヒロインは、「歌手が楽譜にすぎる」「盲人が塀の端にすぎる」ように「川にすぎ」って歩く。ところで、ツヴェターエフの作品では、「水」は常に何らかの「救い」「癒し」というイメージと密接に結びついていた。

Дождь убаюкивает боль.

雨は痛みをあやす

(《Берлину》 CC2, 135)

Люблю — но мука еще жива.

愛している——けれどまだ痛みは生きている

Найди баюкающие слова:

あやすような言葉を見つけて

Дождливые, — расточившие все

雨のような——洗い流す言葉を

Сам выдумай...

考え出して……

(CC2, 234)

この他にも、たとえば(チェコの森林の風景が《быт》へのアンチテーゼ、ないしは一種の理想郷として描かれる)《Деревья 1》(CC2, 141-142)では、ヒースの茂みが「乾いた銀の流れ」「乾いた小川」「乾いた海」と呼ばれているし、また、《Магдалина 3》(CC2, 221-222)では、(マグダラのマリヤがキリストの足を涙と香油で濡らし、自らの髪の毛で拭い、乾かすという逸話を踏まえて)マリヤの「髪と涙の驟雨」「肉体の波」が無防備なキリスト(「私は裸足だった」「私は裸だった」)を守るように包み込み、洗う。あるいは、パステルナークを論じた散文『光の驟雨』では、以下のような記述が見られる。

「雨(дождь)」。このなつかしい響きの中からまず初めに浮かび上がってくるものは何か？ それは、「与え給え(Даждь)」である。そしてこの《Даждь》の後に続く言葉はといえば、むろん「神」だ。「神よ、与え給え(Даждь Бог)」——何をもって？ もちろん《дождь》だ！ そもそもスラヴの太陽神(= Дажбог)の名には雨への願いが現れているではないか。というより、雨はさながらこの名の中に天与されているのだ。

(CC5, 241)

「<sup>マリナー</sup>海」を名に持つツヴェターエワが「雨」と神の恩寵とを重ね合わせているのは、単なるレトリックばかりではあるまい。また、ツヴェターエワが生涯を通じて死を夢想する作品を数多く書いたことはよく知られているが、とりわけチェコ時代はヴルタヴァ川の情景からレーテ川への連想が働いたのか、「入水自殺」、すなわち「水による死」のモチーフがしばしば現れている。

Клятвы, кольца...

Да, но камнем в реку

Нас-то — сколько

За четыре века!

誓い、指輪……

そう、けれどこの4世紀の間に

わたしたちの何人かが

石のように川に身を投げた！

(《Пражский рыцарь》 CC2, 228)

Вода — любит концы.

Река — любит тела.

水は——終わりを愛する

川は——屍体を愛する

(《Ночные места》 CC2, 230)

また、ポエマ『笛吹き男』の結末で、ハメルンの子供たちが笛吹き男に連れられて俗物的・物質主義的な町を捨て、「おたふく風邪」も「フスの処刑」もない「我が王国」＝湖へと沈んでゆく場面(「流れろ、流れろ、頬の薔薇／永遠の流れる水の中へ」)(CC3, 107)も、「水による死」の一例に含められよう。ちなみにこの時期のツヴェターエワの作品には、冥界の川レーテやステュクスのイメージが繰り返し現れているが、これも「死」を現世からの救済ととらえていたツヴェターエワの詩的世界の文脈からすれば、やはり「水」は一種の「恩寵」と見なされていると言ってよい。『終わりの詩』のヒロインが「川にすぎる」のは、まさにそうした「癒す水」という意識から発している。

しかし二人の間で「別れる」という選択が行われ、「心中」＝「死」という救済策が退けられたことで、ヒロインは別の「救い」を求めなくてはならなくなる。そこでまず、ヒロインの目から涙があふれ出す(6章)。涙にくれる彼女は「毛をまとったゴルコンダ」＝「慰みの宝庫」と比喻されるが、ゴルコンダとはダイヤモンドの産出で

知られるインドの古都市で、つまり毛皮のコートを着たヒロインの流す涙がダイヤモンドにたとえられている。ここでもやはり涙という「水」は豊潤を示すものとして描かれており、ゆえにそうした「涙」を一杯にはらんだヒロインの体は「慰みの宝庫」と呼ばれるのである。これに対して「彼」は、例えば5章で、「口の貝殻の割れ目は／蒼ざめている」「ハンカチーフの／切れ端を握りしめる、魚を握りしめるように」など、確かに「水」を内に秘めてはいるものの、「蒼ざめた貝殻」にしろ、握りしめられた「魚」にしろ生氣はなく、ほとんど瀕死状態といえる。

さて、12章に入ると、町を出て「山」にたどりついた二人の頭上に雨が降り始める（「たてがみのよう降りしきる／雨」「雨は引き裂き／荒れ狂う」）。「山」という「樂園」に到達してはじめて「雨」が現れたことは、まさに「縫い目の裂けた」二人を癒す「恩寵」としての「水」の役割を示唆していよう。＊46　ところで、まずヒロインに、そして次に二人を取りまく周囲の自然に「水」が顕現した今、ただ一つ欠けているのは「彼」が何らかの形でその内に秘めた「水」を表出させることしかない。つまり、13章で彼がついに涙を流すのは単なる感傷的な場面ではなく、ここまで現れてきた様々な「水」を集約する役割を果たしており、だからこそヒロインは彼の涙を見てはじめて「終わりの終わり」を実感することができたのだった。まさしくこの「涙」こそが、それまで対立していた二人——「ユダ」と「キリスト」——を最終的に止揚する。かくして彼らは「同じ海の魚」として終わってゆくのである。＊47

#### その4) ソロモンの唄～隠されたテキストとしての～

さて、このようにして恋人たちは「終わり」を手にするが、最後に一つ重要な秘密が明かされている。曰く、「かの雅歌こそが／わたしたちに／話を譲ったのだ」。

「雅歌」は旧約聖書中の書の一つで、「ソロモンの唄」とも呼ばれ、ソロモン（とおぼしき人物）とシュラムの娘の愛の語り合いを描いている。教会的な解釈ではこれを「神への愛」のメタファーとしているが、『私の愛する方は私にとって没薬の袋のようです。あの方は私の乳房の間で夜を過ごすでしょう。私の愛する方は私にとってエン・ゲディの葡萄園にあるヘンナの花房のようです』『ご覧、私の友よ、あなたは美しい。ご覧、あなたは美しい。あなたの目は鳩の目のようだ』（1:13-15）等の記述は、幸福の絶頂にある恋人たちの（ほとんどエロティックといってよいほどの）愛の呼びかけととらえるのが自然であろう。＊48　ところで『終わりの詩』、あるいは『山の詩』では、二人が「山」で結ばれるまで、あるいはすでに行き詰まってしまった二人の関係や「終わり」に至る一夜は描かれているものの、二人が幸福だった時代については全くといっていいほど触れられていない。しかしたとえ短い期間であったにせよ、二人が愛し合った以上それは確実に存在したはずだ。そうした幸福な思い出すらツヴェターエフは否定しようとしていたのだろうか？　もう一度先の一節を振り返ってみよう。「私たち」は「雅歌」に話の先を託された——ということはつまり、「雅歌」の場合は逆にやがて訪れるであろう恋人たちの愛の「終わり」については描かれていないのを、『終わりの詩』『山の詩』が引き継いで語っているということを意味している。裏を返すなら、ツヴェターエフはこの二つのポエマで語られていなかった二人の幸福を、実は秘かに「雅歌」を以て代弁させているのである。6章のヒロインのモノローグ「刻印として／あなたの心臓の上に、指輪として／／あなたの指に……」も「雅歌」8章6節のパラフレーズであり、7章では（月を「ソロモンの指輪」にたとえた）「天は大きなソロモンの月を／涙に送らなかつ



た」という一節が見られるが、これらの詩行からもツヴェターエフが二人の関係を「雅歌」の恋人たちになぞらえようとしていることがわかるだろう。\*49

愛の頂点を描いた「雅歌」と、愛の破局を描いた『終わりの詩』。全く反対の方向における愛の極を描いたこの二つの「ポエマ」は、いふなれば互いに相補的な関係にある。愛の「正」の極を描いた「雅歌」には愛の「負」の姿はなく、逆に愛の「負」の極たる『終わりの詩』では愛の「正」の極は語られていない。ツヴェターエフにとって「雅歌」は、『山の詩』『終わりの詩』をテキスト外から支える、いわば「第3のポエマ」だった。この「アポクリファ」を視野に入れてはじめて、ツヴェターエフの企図した壮大な自己劇化の全体像が私たちの眼前に立ち現れてくるのである。

## B ポエマの技法

さて、『終わりの詩』には、これまで試みられてきた様々な詩的技法が散りばめられ、さながらツヴェターエフ詩学の百科事典の如き様相を呈している。彼女はこれらの技法を完全に自家薬籠中のものとしており、ポエマであれ散文であれ、必要に応じて自在に駆使することができた。以下では『終わりの詩』で用いられた諸技法を概観し、私たちのこれまでの議論を再確認する。

### 1 造語法

#### 事例1)

Надышано, накурено,	人いきれ、煙草のけむり
А главное — наказано!	そして何より——声、声、声！
.....	.....
Нашучено, насмеяно,	冗談、笑い声
А главное — насчитано!	そして何より——勘定、勘定、勘定！
.....	.....
Наласкано, налюблено,	愛撫、情事
А главное — натискано!	そして何より——人、人、人！
Нащипано...	貪食.....

(4章)

恋人たちが入った酒場の描写。“на-”という接頭辞を持つ動詞の被動形動詞短語尾形が「列挙」されている。厳密な意味での「造語」ではないが、本章2節1項(「境界線を超えるために～マリーナ・ツヴェターエフの造語法～」)での議論と関連する例として挙げておく。

順に見ていくと、まず初めの3種

надышать (人々の吐く息で暖かく・息苦しくする)

накурить (煙草の煙で一杯にする)

насказать (たくさん話す)

はごくノーマルな語彙である。接頭辞“**на-**”は、前2者では「物を一杯につめる動作」を表し、“**насказать**”では「多数・多量の物に及ぶ動作」を示している。

次の3種には注意が必要だ。まず“**нашутить**”は「盛んに冗談を飛ばす」という俗語表現だが、“**насмеять**”は現代ロシア語では用いられない語彙である。ダーリによれば、“**насмеять насмешку кому**”=「～を馬鹿にする」という用法があるが、ここではむしろ“**на-**”動詞の「列挙」に乗じたツヴェターエワの「半造語」と考えるべきだろう。この場合の“**на-**”は、「物を一杯につめる動作」「多数・多量の物に及ぶ動作」の双方を内包しているように思われる。すなわち、「たくさん笑う」ことによって、「(部屋を)笑い声で一杯にする」というわけだ。

このような“**на-**”の造語力は、“**насчитать**”にも及んでいる。「数える、(数えて)数を確定する」というこの何の変哲もない語は、“**на-**”動詞の列挙の後では、“**на**”+“**считать**”=「たくさん数える、勘定する」「勘定で(部屋を)むせかえさせる」という「半造語」へと変貌する。

最後の4語にも同様の現象が生じている。“**наласкать**”はやはり現代ロシア語では用いられない。ダーリによれば、“**приласкать**”(愛撫する)“**приманить**”(おびき寄せる、誘惑する)という意の語だが、ここでは「たくさん愛撫する」「愛撫で(部屋を)むせかえさせる」と捉える方が詩人の意図に叶っている。“**налюбить**”も同様に、(ダーリによると“**полюбить**”と同義だが)「たくさん愛する」「いちやついて(部屋を)むせかえさせる」というニュアンスが生まれていると考えられよう。次の“**натискать**”(押し込んで一杯にする)は現代ロシア語にもある語だが、その次の“**нащипать**”は、「(ある量を)摘む」という通常の用法ではなく、“**на**”+“**щипать**”(前後の文脈から考えて、「むしる、むしるようにして食べる」という意味であろう)=「たくさんむしり食べる」「食べ散らかして(部屋を)むせかえさせる」という意味となり、詩人はこれら“**на-**”動詞を連ねることによって、酔客であふれかえる醜悪な酒場の情景を描き出すのである。

## 事例2)

Не довспомнивши, не допонявши,  
Точно с праздника уведены...

思い出しきらぬうちに 理解しきらぬうちに  
祝宴から連れ去られたかのように……

(10章)

これもやはり「ノーマル」な語を足掛かりにして、カテゴリーを拡張してゆく手法である。まず“**не допонявши**”は、正確には“**недопонявши**”と書くべきところだろう。「不足、不十分」を意味する接頭辞“**недо-**”を持つ“**недопонять**”(十分に理解しない)であればロシア語の語彙としてあるが、“**допонять**”という形は普通用いられない。ただし意味は明らかであり、ツヴェターエワ自身、別のポエマ『新しき年』で、“**не**”抜きの)

“допонять”単独で使っている。一方、“не довспомнивши”であるが、こちらは“довспомнить”であれ、“недовспомнить”であれ、どちらにせよそもそも存在しない。事例1)と同様、“не допонявши”に引きずられて造語される例である。

### 事例3)

Базаром и закисью,	バザールと酸化物と
Сквозь-сном и весной...	夢見心地と春の匂い……

(10章)

“как (точно, будто) сквозь сон”(おぼろげに)という慣用句をハイフンで結び、複合名詞として用いている(→3章2節1項A-a)「複合名詞」。きちんと格変化していることに注目しよう。

### 事例4)

Право-на-жительство-свой лист	居住許可証を
Но—гами топчу!	踏み——にじる!

(12章)

“право на жительство”(居住権)という熟語をハイフンで結び、さらに派生させて形容詞化している。

## 2 非名詞の名詞化

### 事例5)

Мост, ты — как страсть:	橋 それは情熱のよう
Условность: сплошное между.	約束のように 間をつなぐ

.....

Ни до, ни по:	「～まで」や「～に沿って」なんてのものない
Прозрения промежутков!	すべてを見通す中間地帯!

.....

Мост, ты не муж:	橋は夫じゃない
Любовник — сплошное мимо!	恋人のように 通り過ぎてゆくだけ!

恋人たちが酒場を出て、「山」へ向かうために橋を渡る場面。“между” “до” “по” “мимо”という前置詞を名詞化して用いている。「町」と「山」という「異世界」同士を結ぶ「橋」は、いかなればどちらにも属さない「中間地帯」である。詩人はそのような「橋」のトポスを、前置詞でありながら前置詞でないこれらの語の不確定性に託している。

#### 事例6)

За три месяца	三月で初めて
Первое вдвоем!	二人きり!

(12章)

恋人たちが「山」にたどりついた場面。“вдвоем”(二人きりで)という副詞を、中性名詞として用いている。より原意に忠実に訳出するのなら、「3カ月の間で最初の二人きり」である。ちなみに、「3カ月」というのは、ちょうどツヴェターエワとロジェーヴィチとが恋愛関係にあった期間と一致する。「山」のモデルのペトシン丘はプラハ市民の憩いの場として知られており、いつもは他に散策する人々などがいて、「二人きり」になることがなかったのだろう。

### 3 詩的語源解釈

#### 事例7)

Заблудшего баловня	道に迷った甘えん坊の
Вопль: домой!	叫び声「家へ!」
Дитя годовалое:	一歳の赤ん坊の
《Дай》 и 《мой》!	「ちょうだい」「ぼくの」!

(2章)

待ち合わせ場所で落ち合い、「どこへ行くか?」というヒロインの問に対して、「彼」が「家へ! (Домой!)」と答えて彼女を驚愕させる場面。すでに触れたように、ツヴェターエワにとって「家」を求めることは、幼児的な所有欲、執着心(「ちょうだい」「ぼくの」)の現れに他ならなかった。

## 事例8)

Рас—стаемся. — Одна из ста?

(10章)

「彼」が口にした「別れよう(Расстаемся)」という言葉に対して、ヒロインはその意味が理解できず、自己流の考察を行う。“расстаться”の中に“рас(=раз)”=「一度」と“ста(=сто)”=「100」が内包されているところから、このような語義解釈をしてみせている。

## 4 慣用表現の活用

### 事例9)

А главное — насчитано!

И крупными, и мелкими,

И рыльцем, и пушком.

そして何より——勘定、勘定、勘定！

大金もあれば端金もあるし

いかがわしいのもくさいのも

(4章)

先にも触れた酒場の場面である。“рыльце в пуху”(悪事に加わっている、くさい)という慣用表現を踏まえている。

## 5 最上級

### 事例10)

— Последнейшая из просьб.

「最後のお願いがある」 (6章)

Презреннейшее из первенств

最も卑しき優越 (6章)

Сверхбессмысленнейшее слово:

無意味すぎる言葉 (10章)

Сверхъестественнейшая дичь!

不可思議極まりないたわごとだ！ (10章)

В сём христианнейшем из миров

Поэты — жидаы!

このあまりにキリスト教的な世界で

詩人とはユダヤ人なのだ！

(12章)

“презреннейший”や“христианнейший”(キリスト教国君主の名に冠して「もっとも信仰の厚い」を意味する)はともかく、普通、最上級を用いることのないはずの“последний”の「最上級」「последнейший」——あたかも、「最後」であることにも段階があるかのように——は明らかに「行き過ぎ」だ。また、「超」を意味する接頭辞“сверх-”を付し、それをさらに「最上級」化した“сверхбессмысленнейший”や“сверхъестественнейший”も、この詩人の「語り尽く」さねば気の済まない性格を物語っている。

## 6 抽象名詞の複数形

### 事例11)

Смерть — и никаких устройств!      死ぬのよ——どこかにおさまるなんてまっぴら！      (5章)

Гетто избранничеств!      選民主義のゲットー！      (12章)

通常は単数形でしか用いられない抽象名詞“устройство”(この場合は、「身の振り方を定めること、落ちつくこと」と捉えてよいだろう)“избранничество”(選民主義)の複数形は、これらの抽象的概念を実体化した、複数、多数の具体例が存在することを想起させるものである。

## 7 ダッシュ

『終わりの詩』には無数のダッシュが用いられており、その一つ一つを取り上げる余裕はないが、まず目につくのは語を分割する用法だ。

### 事例12)

Спо—койных глаз	穏やかな目の
Взлет.— Можно до дому?	飛翔「家まで行ってもいい？」
В по—следний раз!	最後にもう一度！」

(7章)

По—следний мост.	最後の橋
.....	.....
Во—да и твердь.	水と天

.....

.....

Мо—неты тень.

貨幣の影

(8章)

Рас—стаемся. — Одна из ста?

.....

Рас—ставание. Расставаться...

(10章)

……など多数

多くの場合は韻律上の措置(スポンデイの形成など)だが、最後の例は「詩的語源解釈」の補助である。

### 事例13)

Та женщина — помнишь: мамой

あの女<sup>ひと</sup>も——覚えている? あなたが母と

Звал? всё и вся

呼んでいた なにもかも忘れ

Забыв, в торжестве недвижимом

じっと誇らしげに

Те—бя нося,

あなたをはらんでいたあの女も

Тебя не держала ближе.

これほどあなたと近しくはなかった

(8章)

挿入、付加など、統辞構造上の役割を果たすダッシュも数えきれないほど用いられているが、ここでは実にツヴェターエワらしい一例のみ挙げておく。ここでは語を分割するダッシュも見られるが、注目したいのは1行目の方だ。ここに引用した部分の核となる構文は、“Та женщина, всё и вся забыв, в торжестве недвижимом тебя нося, тебя не держала ближе。”「あの女性は、何もかも忘れ、じっと誇らしげにあなたをはらみながらも、(私よりも)あなたと近しくはなかった」であるが、これに“помнишь: мамой звал?”「覚えている? あなたは(その女性を)母と呼んでいたでしょう?」という1文が、ダッシュを用いて差し挟まれている。副動詞を含んだ構文の中に、コロンを用いた「接続詞のない並立複文」が挿入されているため、かなり入り組んで見えるが、ツヴェターエワ特有のダッシュやコロンの用法を把握していれば理解できるはずである。

## 8 コロン

ダッシュと同様、コロンも「濫用」されている。ここでは極めて「ツヴェターエワ的」なもののみを取り上げる。

#### 事例14)

《Любовь — это значит лук                      「愛というのは弓  
Натянутый: лук: разлука》                      引き絞られた弓 それは別れ」

(5章)

「A:B:C」型のコロンの例である(→4章2節2項)。あまり論理的でない「言い替え」を重ねるうちに、「愛」＝「別れ」という図式が強引に成立させられている。

#### 事例15)

— Любовь, это значит: жизнь.                      「愛というのは生きることだ」                      (5章)

コロンの例でもかまわないケース。“жизнь”という、このポエマにおけるキーワードが強調されている。

#### 事例16)

Презреннейшее из первенств                      最も卑しき優越  
Бросающий: честь конца,                      ——結末の名誉、幕を引く動作——を  
Жест занавеса...                      投げてよこす……

(6章)

「言い替え」のコロンの例。「最も卑しき優越」とはすなわち、“честь конца” “жест занавеса”である、と説明している。自分から別れを切り出すことで、少なくとも体面は保たれるのだが、そのような「名誉」は卑しいものである……という文脈を踏まえなければ理解しづらい一節である。

#### 事例17)

Бла—гая часть                      希望のない恋人たちの  
Любовников без надежды:                      せめてもの救いの場所は  
Мост, ты — как страсть:                      橋 それは情熱のよう  
Условность: сплошное между.                      約束のように 間をつなぐ

(8章)



「A:B:C:D」型のコロンの「言い替え」を積み重ねている。「希望のない恋人たちのせめてもの救いの場所」＝「橋」＝“условность”＝“сплошное между”という図式を呈示している。

#### 事例18)

Загород, пригород:	郊外、郊外
Дням конец.	日々の終わり
.....	.....
Загород, пригород:	郊外、郊外
Лбам развод.	額と額が引き離される
.....	.....
Пригород: швам разрыв.	郊外 縫い目が破れる

(11章)

これも「言い替え」のコロンだ。「郊外」とはすなわち「日々」＝《быт》の終わる場所であり、恋人たちの「額と額が引き離される」場所であり、恋人たちをつないでいた「縫い目が破れる」場所である、と述べている。

検討に値すべき素材はまだまだ尽きないが、上に挙げた例だけでも充分であろう。以上に見てきたように、『終わりの詩』は、重層的なポドテキストと多彩な言語的技法を積み重ねて作り上げた極めて密度の高い作品である。『夕べのアルバム』以来、飽くことなく「オカ川の向こう岸」を目指し続けた詩人の「声」は、この作品において一つの結実を見たと言ってもよい。パステルナークを驚嘆させたその強烈な筆力は、今もなお私たちを圧倒する——「マリーナ、君はなんて巨大な、悪魔のように巨大な芸術家なんだろう！」。

## 第五章 1931～1941年

### ——声の末路——

#### I 異国にて(2)

##### 1 家族の肖像

1930年代初め、マリーナ・ツヴェターエワが置かれていた経済的状況は、他の亡命ロシア人のそれと比べても、相当に悲惨なものだったと言われる。「あれほどの窮乏ぶりは他に見たことがない」と後年サロメア・アンドロニコワ＝ハルパーンは述懐している(CC7, 162)。マーク・スローニムによれば、当時ツヴェターエワは「貧血と栄養不良のために髪の毛が抜けてしまった」ほどだったという(BMIJ, 346)。

そもそもが金銭的な野心に欠けていた上に、溺愛する息子には惜しみなく養育費を投じ、娘はその画才を伸ばすため美術学校に通わせたこともそうした困窮の一因だったろう。家計を共に支えるべき夫エフロンは、経済面においてはむしろツヴェターエワの足かせとなっていた。結核を持病に持っていた彼は、栄養が不十分のためしばしば体調を崩し、それがさらに家計を圧迫するという悪循環だった。1930年にエフロンが10カ月間サヴォイのサナトリウムで療養生活を送った時には、その費用を赤十字と知人スヴャトポルク＝ミルスキーに援助してもらっている。

サナトリウムを出ると、かねてから映画に強い関心を抱いていたエフロンは、映画技師になるためパリの映画学校に通い始めた。しかし不況の波は映画産業も免れることができず、期待とは裏腹に卒業後もまともな仕事はなかった。「(エフロンの就職先を探すという)試みは、今のところ成果が上がりません」(1931年8月31日付A. テスコワ宛書簡より。CC6, 395)。「セルゲイは今のところ失業中です。約束してもらってはいるのですが、どう最良目に見ても難しい。フランス人だって働き口がないのですから」(同1931年9月14日。CC6, 397)。「セルゲイはまたしても失業中で、状況は絶望的です」(同1932年1月1日。CC6, 399)。結局のところ彼はいくつかの映画にエキストラとして出演しただけで、映画界で身を立てるという計画は放棄せざるを得なくなった。

1932年には、ツヴェターエワの主たる寄稿先であった《Воля России》誌が資金不足のために廃刊に追い込まれ、ただでさえ減りつつあったツヴェターエワの収入源はさらに打撃を受けることになった。亡命以来チェコスロヴァキア政府から受けていた給付金も打ち切られた。ツヴェターエワはしばしば在仏ロシア人作家救済委員会に援助を求め、1933年には少なくとも4度にわたってその支援金を受領している(CC6, 665)。しかし、妥協を知らない性格のために周囲の敵意を買うことの稀でなかったこの詩人は、その一方でこれほど献身的な友情に恵まれた者も珍しい。その数は決して多くはなかったが、驚異的とも言える誠実さと善意でツヴェターエワを支え続けた幾人かの友人たちの存在がなければ、ツヴェターエワはエラブガへたどりつくはるか手前で、セーヌ川にでも身を投じる羽目に陥っていたことだろう。とりわけサロメア・ハルパーンとアンナ・テスコワは、亡命時代のツヴェターエワが精神的にも物質的にも最も頼りにした人物だった。

サロメア・アンドロニコワ＝ハルパーンの名は、銀の時代に詳しい者であればもしかするとすでにおなじみのものであるかもしれない。社交界の華として革命前のペテルブルグの芸術家たちの崇拜の的だった彼女は、マンデリシュタームの《Соломинка》(1916)やアフマートワの《Тень》(1940)などにも謳われている。1919年に亡命した後はパリの雑誌社で働き、1937年にロンドンへ移住した。彼女は1926年にツヴェターエフと知り合うと、たちまちのうちにその才能と機知に魅了される。と同時にこの詩人の困窮ぶりに心を痛めたハルパーンは、以来1934年までの7年間、毎月1000フランの収入のうち200フラン——多い時には1500フランの収入のうちの実に500フラン——をツヴェターエフに与え、それ以外にも折に触れて服や靴などを贈り、また知人たちの間を奔走して詩人への寄付をかき集めたという。ツヴェターエフもまた彼女を全面的に信頼し、気兼ねなくその好意に甘えた。「親愛なるサロメア！ 大きな、大きなお願いがあるのです。靴を買うのに80フラン頂けないかしら？ 私のはもうすっかりくたびれてしまって、一足は修理しようがないし、もう一足は3年間履き続けてすっかり履きつぶしてしまって、足から脱げてしまうほどなので、履く物が何もありません」(1931年3月26日付ハルパーン宛書簡より。CC7, 136)。その五日後、首尾よく靴を手に入れた詩人は、すぐに礼状をしたためている。「親愛なるサロメア、本当にありがとう！ 素晴らしい靴を買うことができました。百年でも履けそうです」。そして彼女はまるで悪びれることなくこう署名する——「しっかり靴を履いたMLより」(CC7, 136)。ハルパーン宛ての書簡ではこのようなあからさまな無心が度々行われているため、ツヴェターエフが死んだ後も、ハルパーンは詩人の名誉を傷つけることを恐れ、自分宛ての書簡の公開をためらったほどだった。

一方、チェコの女性ジャーナリストで、ロシア文学の翻訳者でもあったアンナ・テスコワも、1922年に知り合ってから以来、ツヴェターエフのよき相談相手として彼女を支え、長男ゲオルギーの出産にも立ち会っている。彼女もまたハルパーン同様、詩人への経済的な支援を惜しまなかった。何の見返りも求めずこの亡命作家を支え続けたテスコワには、詩人の側からは連作《Деревья》(1922-23)が捧げられ、また彼女に宛てられた書簡のうち、公開されているものだけでも実に120通に及ぶ。これらの多くは所々欠落しており、チェコ文学博物館に保管されているそのオリジナルも西暦2000年まで非公開扱いになっているが、それはもしかするとハルパーンと同様の配慮もあるのかもしれない。<sup>＊1</sup> いずれにせよこれらの書簡は、亡命期のツヴェターエフを知るための貴重な資料であると同時に、いかに彼女たちがお互いに対して深い敬意と愛情を抱いていたかを証明している。

ハルパーンやテスコワほどではなくとも、この孤高の詩人には幾度となく友人たちから援助の手が差しのべられた。1933年には、やはり親しい友人だったエレナ・イズヴォリスカヤの発案で、「マリーナ・ツヴェターエフ支援委員会」なる組織が企画されてもいる。しかし、彼女の窮状が劇的に改善されることはなかった。ハルパーンの好意で買うことができた靴も残念ながら「百年」はもたなかったようで、1933年5月には、「たった一つの靴の底が抜けてしまった」ために知人の家を訪問することができなくなるという事件もあった(CC7, 437)。

経済的な困窮と同様にツヴェターエフを悩ませたのは、娘との不和である。ツヴェターエフがほとんど自分の分身のように愛してきたこの才気闊達な少女は、どうやらそろそろ母親の存在を疎ましく思うようになってきたらしい。彼女はことあるごとにツヴェターエフに反発し、母親の目には好ましくないと映る友人たちと

遊び歩いた。「娘は口一つ聞こうとしません。何をするのにも逆らってばかりで、しかも黙ってそれをするのです。(中略)お母さんたらヒステリーね、鎮静剤でも飲んだら？ もっとよく寝て頭を冷やした方がいいわよ、などと言って、うちでは毎日、いえ毎時間のように私のことを侮辱するのです(でもね、私は毎晩アーリヤがよそのお宅から帰ってくるのを夜の1時まで待って、それから眠ろうとしてももちろんすぐには無理だから、どうしても2時を過ぎてしまい、朝は朝でムル[※長男ゲオルギー]を小学校に送っていくから7時には起きなければならない……)。アーリヤはセリョージャの姉たちに似たのです。義姉たちは私を嫌っていて、私の2番目の娘のイリーナ(3歳にもなっていませんでした)を死なせたのも彼女たちです。つまり、私が落ちつくまでの1カ月間、あの人たちは娘を自分たちのところに引き取ろうとせずに、施設に預けさせて飢え死にさせたということです」(1934年11月22日付ヴェーラ・ブーニナ宛書簡より。CC7, 277-281)。1932年頃から陰悪になり始めた母娘の関係は、次第にぬきさしならない状態へとエスカレートしてゆく。ついに1935年2月、口論の挙げ句に母は娘に平手打ちを食わせ、娘は家を飛び出してしまった。「もう二度と娘と暮らすことはないでしょう。限界まで我慢したんです。でもヴェーラ、私はバリモントの奥さんのエレーナみたいに、娘に文字通り(もしかすると物理的にも！)面と向かって唾を履きかけられるなんてごめんだわ。(中略)私の娘は、私を軽蔑した初めての人間です。たぶんそんな人間はもう現れないでしょう——彼女の子供たち以外には」(CC7, 285)。

アーリヤとの葛藤がひどくなるにつれ、対照的に息子への溺愛ぶりはますます強まっていった。そもそもツヴェターエワが異常なほど「息子」を持つことに執着していたことはこれまでも繰り返し述べてきたが、熱望の末に生まれてきた長男を、母はほとんど盲目的に崇拜し、理想化した。「成績は拔群(フランス語は独学なのに！ 誰にも一言だって教わってないのです！)。賢くて、人並の親切心を持っていて(つまり、人の痛みを感じることができるということです)、活動的で、思索家です。優しくて機嫌がよい時の私、何のカタストロフィーもない時の私とよく似ています(もちろん、彼にもいずれそれなりのカタストロフィーはあるのでしょうか！)。とても才気に溢れていますが、『天才児』というわけではないし、かといって不具なところもないし、ただ単に平均のレベルが高いのです。今は髪を短くしているので、今まで以上にナポレオンに似ています。以前パステルナークに写真を送ったら、彼はそう書いてきたのです——『君のナポレオニード』って」(1934年4月6日付C. ハルパーン宛書簡より。CC7, 159-160)。かつて自分が少女時代に熱中し、憧れたナポレオンに自分の息子が似ているというパステルナークの指摘は、ツヴェターエワを大いに喜ばせたらしく、他の手紙でも度々この話題を繰り返している。「で、これが私の自慢のムルです。かわいいでしょう？ 何はともあれ、似ています。それに、本物のナポレオンの息子よりもナポレオンの息子に似ているのです。生後3カ月の頃からそう思っていました。特徴をうまく捉えないとわからないでしょうが。6カ月の時の写真を送ったら、ボリス・パステルナークは、『君のナポレオニードを飽きず眺めています』ですって」(1934年2月2日付A. テスコワ宛書簡より。CC6, 411-412)。

ツヴェターエワの生活は、今やすべてが息子を中心に考えられるようになっていた。苦しい家計の中でも育ち盛りの息子にはふんだんに食物が与えられ、朝夕は欠かさずツヴェターエワが学校への送り迎えに付き添った。「ではまた。ムルを学校まで迎えに行かなくては」(1935年1月10日付ヴェーラ・ブーニナ宛書簡より。CC7, 282)。甘やかされ放題だった「ムル」は、長じるにつれひどくわがままで自己中心的な少年になっていった。同時代の人々の回想する彼は、確かに頭の回転は早く大人びてはいるが、皮肉屋で無愛想な子供であり、(母の評価とは裏腹に)「人の痛み」にも無関心だったようである。1929年、ゲオルギーが

まだ4歳だった頃、ツヴェターエフは知人に宛てた手紙の中で次のように書いている。「私が詩を書くことで、彼が犠牲になるようなことがあってはなりません——それなら詩が犠牲になる方がましです！」(1929年9月12日付ライサ・ロモノーソフ宛書簡より。CC7, 315)。この予言はある意味で当たっていた。母の強すぎる愛情にさらされて育った少年は、やがてこの母にとって大きな重荷となるはずである。

## 2 事件

経済的な行き詰まりや娘との不和にツヴェターエフが気をとられている間に、家庭ではもっと重大なドラマが進行しつつあった。その主役は夫エフロンである。

元白軍兵だったセルゲイ・エフロンが、いつ頃からソ連の諜報活動に手を染めるようになったかは定かではない。彼がどの程度非合法的行為に関わりを持っていたのかを追究すること、あるいは、そうなるに至った彼の心理的変遷を分析することは、本論の課題ではないし、またその必要もないだろう。ただ、西側社会の現実に幻滅し、20年代末頃からユーラシア主義運動に深くたずさわるようになった彼は、この運動が瓦解した後、今度は次第に共産主義の理想に魅せられるようになっていったと言われる。そもそもが理想家肌だった上に、亡命者たちに対するソ連当局の巧みな情報操作もあったろう。また、幼い頃から外国暮らしに慣れ、どこに住もうとどちらかと言えば無頓着だったツヴェターエフに比べ、エフロンはロシアへの望郷の想いが強かったようで、1930年を過ぎる頃から真剣に帰国する途を検討し始めていた。ツヴェターエフにしても、当時無邪気にマルクシズムを信奉していた多くの西側知識人たちと同様、スターリン体制下のソ連の現実など正確に知ることができたはずもないのだが、亡命生活に終止符を打って帰国するという夫のプランに対してはどうしても賛成することができなかった。政治にはまるで関心を持たなかったこの詩人が時に見せるこの種の「嗅覚」は、今にして思えば実に暗示的だ。いずれにせよ、一家の行く末を左右するこの帰国問題は、ただでさえ順風満帆とは言い難い家庭内の軌みを確実に増した。家族の間ではしばしばこの問題について話し合いがなされたが、夫婦の意見が一致することはなく、徒に時間だけが過ぎていった。

亡命ロシア人の中には、エフロンと同じような思いを抱く者は少なくなかった。そうした者たちを支援し、ソ連への帰国を手助けするための組織「祖国帰還同盟」の中で、すでにエフロンは1930年代の初めにはかなり中心的な存在となっていたと言われる。表向きは映画上映など当たり障りのない文化活動を行っていたこの組織が、実はソ連政府にバックアップされ、秘かにその諜報活動の一端を担っていたことは、今では広く知られている。

エフロンが親ソ、親共的立場を強めていくにつれ、子供たちもその影響を受けた。とりわけ長女アリアードナは、母親との不仲もあり、あからさまに父親の思想的立場に肩入れし、ソ連への帰国を熱心に支持するようになる。そして1937年、母親の反対を押し切って、アリアードナが一足先に念願の祖国への帰国を果たしたその年の秋、「事件」は起こった。

1937年7月、かねてよりスターリン体制に大きな疑問を感じていたソ連諜報部員イグナーチイ・レイスは、ついにクレムリンとの訣別を決意してソヴィエト共産党中央委員会に「絶縁状」を——かつて党から授与された赤旗勲章を同封して——送りつける。スターリンに対して正面切って反旗を翻した彼の行動がソ連当局の逆鱗に触れたであろうことは想像に難くない。彼は夫人と息子連れてスイスへと逃亡するが、9月5

日、この裏切り者の元スパイはローザンヌの郊外で血まみれの射殺死体となって発見された。その後のスイス警察の調査により、H K B Дの「手先」だった「祖国帰還同盟」がこの暗殺事件に関与していたことが明らかにされ、実行犯の一人としてセルゲイ・エフロンの名が捜査線上に浮かぶのである。\*2

たとえ共産主義思想に共鳴していたとはいえ、温厚で病弱だったエフロンがこのような事件に関わっていたというのは、私たちにとってひどく理解し難いことのように思われる。もっとも、彼とてかつては士官として銃を取り、革命と内戦をくぐり抜けてきた人間である。そして彼の生きた20世紀初頭とは、理想やイデオロギーのために殺し合うことが当たり前のように行われた時代でもあったのだ。いずれにせよ、事件が発覚した後エフロンがすぐさま姿を消したことは、彼の行為を何よりも雄弁に物語っている。彼はまずスペインへ逃亡し、そこからさらにソ連へと脱出した。かくしてこの元白軍兵は、長い間憧れ続けた祖国の地を再び踏んだのである。

残されたツヴェターエフは、ある日突然、警察の事情聴取を受ける。夫の「嫌疑」は彼女にとって寝耳に水だった。彼がソ連の諜報活動にたずさわっていることも、ツヴェターエフは全く気づいていなかったか、あるいはうすうす察してはいても、事の重大さには思い至っていなかったようである。たびたび恋愛沙汰を繰り返しながらも夫に対しては常にある種の敬意を抱き続けていたツヴェターエフにとって、彼がそのような血なまぐさい事件に関わっていたことは大きなショックだった。警察の尋問に際して、ツヴェターエフは夫の無実を主張し、唐突に「コルネーユだかラシーヌだか」の一節を暗唱し始めたという。さらに彼女がプーシキンや自作の仏語訳を延々と朗読し続けるのに困惑した警察は、この「頭のおかしいロシア女」を釈放してしまった。当時のツヴェターエフの様子を、親しい友人の一人だったM. スローニムはこう語る。「この恐ろしい秋に経験することになったすべてのできごとが、ツヴェターエフを打ちのめした。彼女の内側では何かが切れてしまった。10月にレーベジェフ宅で会った時、彼女は顔面蒼白だった。私は彼女が急に老け込み、何かやつれてしまったのにびっくりした。私が彼女を抱きしめると、彼女はふいに泣き出した。静かに、声もなく。彼女が泣くのを見るのはそれが初めてだった」(BMI, 348)。

エフロンがソ連当局に協力していたという事実が、革命によって国を捨てることを余儀なくされた亡命ロシア人たちの社会でどのように受けとめられたのか、改めて説明するまでもなからう。ツヴェターエフの必死の否定にも関わらず、隠されていたエフロンの活動が次々と「暴露」された。ただでさえ孤立しがちだった彼女は、周囲の憎悪や侮蔑を一身に受けることになる。家計の悪化も、すでに限界に近かった。このような環境の中で息子を養育してゆくことなど、到底不可能である。また、ゲオルギー自身も出口のない亡命生活に倦み、早く自分をまだ見ぬ祖国に連れて行ってくれと母親にせがんだ。「『何言ってるの、お母さんはわかってないね、何もかもうまくいくよ』」(スローニムの回想より。BMI, 350)。

彼女が再び夫の後を追ひ、ソ連への帰国を決意せざるを得なくなるのは、もはや時間の問題だった。かつて革命下のモスクワへ向かう車中で、エフロンの身を案じながら記した、「もしも神が奇跡を起こしてあなたを生き延びさせてくれたなら、私は犬のようにあなたについてゆきます」という一節の脇に、今やツヴェターエフは苦々しくも自嘲気味にこう付け加える。「で、ついてゆくってわけ——犬のように。M II. ヴェンヴ。1938年7月17日(21年後)」(CC4, 664)。

帰国を決心したツヴェターエフは、徐々に身の整理を始め、表面上は淡々と自筆原稿の選別や様々な

手続きなどを行いつつ日々を送る。同じ頃、「時代」はもはやツヴェターエワには手のつけられない勢いで荒れ狂い始めていた。33年にヒトラー率いるナチスが政権獲得して以来、ドイツは露骨な膨張・侵略政策に邁進した。1938年3月にオーストリアを併合すると、さらにその年の9月には、独伊英仏によりミュンヘン協定が締結され、チェコスロヴァキアのスデーテン地方がドイツに割譲されることが(当時国であるチェコの意向を無視して)決定された。武力による恫喝をもって英独の譲歩を引き出したファシストたちはさらに欧州への野心をむき出しにする。1939年3月、今度は独軍は直接チェコスロヴァキアへ侵攻して強引にスロヴァキアを併合し、これによってチェコスロヴァキア共和国は解体されることとなった。

母方の祖父がドイツ系バルト人であったことや、少女時代にシュヴァルツヴァルトで過ごした記憶、また幼い頃からゲーテやシラーなどドイツ・ロマン派文学に親しんできたことなどから、ツヴェターエワが「ドイツ」に対して並々ならぬ思い入れを抱いていたことはよく知られている。第一次大戦中には、ナショナリズムに沸く国内の風潮に逆らって敵国ドイツに捧げる詩を書いたほどだ。一方、中欧の小国チェコは、1922年から25年までの3年余りを過ごし、『終わりの詩』を始めとする多くの作品の舞台となった思い出の地である。チェコ政府は(ついには打ち切られてしまったとはいえ)長年にわたって無償で給付金を与えてくれたし、何とんでもこの国には、常に変わることなく詩人を支えてくれた友人アンナ・テスコワがいる。自分の愛する国ドイツが、まるで正気を失ってしまったかのように周辺の国々を侵略し、ユダヤ人に迫害を加え(ツヴェターエワの夫エフロンがユダヤ系だったことを思い出そう——ということはすなわち、彼女の最愛の息子もまたユダヤの血を引いているということなのだ)、さらには最も大事な友人の国を蹂躪するという事態は、ツヴェターエワにとってカタストロフィー以外の何物でもなかった。彼女には、まるで世界全体が狂ってしまったかのように思われた。

Пора — пора — пора

Творцу вернуть билет.

さあ——もう——これで

主に切符を返すのだ

Отказываюсь — быть.

В Бедламе нелюдей

Отказываюсь — жить.

С волками площадей

存在するのはもういやだ

人でなしたちの気違い病院で

生きていくはない

広場の狼たちと

Отказываюсь — быть.

.....

一緒に吠えるのはいやだ

.....

Не надо мне ни дыр

Ушных, ни вещей глаз.

На твой безумный мир

Ответ один — отказ.

わたしには耳の穴も

未来を見る目もいらない

あなたの気の狂った世界への

答はただ——拒絶だけ

(《Стихи к Чехии 8》 CC2, 360)

フランスでの残された日々を、ツヴェターエフは息子と二人、パリの安ホテルで暮らした。知人の多くは彼女を避け、顔を合わせても話しかけようとすらしなかったが、それでも数少ない友人たちは彼女との別れを惜しみ、その行く末を案じた。1939年5月、すでにロンドンに移住していたサロメア・ハルパーンは、詩人にお別れを言うためにわざわざパリを訪れ、変わらぬ友情の証を立てる。スローニムはツヴェターエフ親子のために送別会を開き、夕食をもてなした。また、出発の前日には偶然にもかつての恋人ロジェーヴィチとパリの街中で再会している。「もう何年も会っていませんでしたが、彼は後ろから追いついてくると、何も言わずにムルと私の腕を取り、私たちの真ん中に立って歩き始めたのです——まるで何事もなかったかのように」(1939年6月12日付A. テスコワ宛書簡より。CC7, 479)。

そして1939年6月12日、ツヴェターエフは息子とともにいよいよソ連へ向けて出発する。見送りはなかった。パリを発つ列車の中から、彼女はアンナ・テスコワへ宛てて「最後の」手紙をしたためている。「親愛なるアンナ・アントーヴナ！(手のひらの上で書いているので、こんな子供のような字なのです) 大きな駅には緑の窓ガラスがあり、恐いほど緑色の庭が見えます。古い習慣に従って、出発の前にはムルと腰を下ろし、アイコンの掛けてあった今は何もない場所に向かって十字を切りました(信頼できる人に渡してしまったのです。1918年以来ずっと私と共に生きてきたアイコンなのですが——仕方ありません、どんなものでもいつかは別れなければいけないのですから)。(中略)“En voiture, Madame!(ご乗車下さい!)”と叫ぶ声がします。私に言っているのです。これまで私の人生があったすべての場所から、私を引き離そうとして。叫ぶことなんてないのに——言われなくてもわかっているのだから。(中略)ご家族のみなさんにくれぐれもよろしく。みなさんの健康と勇気と長寿をお祈りしています。ムルの生まれた国、自分自身の祖国よりも懐かしい国でまたお会いできることを夢見しています。(中略)あなたのネックレスと、あなたのボタンのついた外套を身につけ、あなたのバックルのついたベルトを締めて私は旅立ちます。慎ましく、そして死ぬほど好きなこれらの物すべてを、私は墓まで持って行くつもりです。あるいは、一緒に焼いてもらうつもり。さようなら！今はもう辛くはありません。今はもう——運命です。あなたと、そしてご家族のみなさんを、それぞれ一人ずつ、そしてみんな一緒に抱きしめます。みなさんを愛し、見つめています。自分を信じるように、みなさんのことを信じています」(CC6, 479-480)。

## II 散文の技法

詩集『ロシアのあとで』以降ツヴェターエフの詩作量が激減したことは、誰の目にも明らかである。重要なポエマや詩は、そのほとんどが1930年までに書き尽くされてしまった。それが創作力の枯渇によるものなのか、あるいは本当に息子のために詩を「犠牲」にしてしまったのか、見極めることは難しい。もっとも、30年代には『私のプーシキン』『母と音楽』などの重要な散文作品が数多く生まれていることを忘れてはなるまい。この時期、詩人は創作のために費やす時間とエネルギーの大半を「散文」というジャンルの芸術につぎ込んだ。そしてそれらの作品は、彼女が優れたエッセイストであり批評家でもあったことを証明している。

ツヴェターエフの主たる執筆形態が詩から散文へとシフトしたことをもって、彼女が(ブーニンやナボコフらのように) 散文作家に転じたのだと結論づけるのは早計であろう。あるいはその逆に、経済的理由から彼女



はやむなく散文を書いていたにすぎない——ブロッツキーに言わせるなら、「詩は散文よりも原稿料が圧倒的に少なく、その支払いも遅い」から(Бродский, 1979:7) ——と考えるには、これらの散文作品はあまりにも本質的すぎる。

ツヴェターエフが散文作品で扱ったテーマは、同時代人の回想、自伝、文芸批評などの「ノンフィクション」に限られている。それらはしばしば作者によって「脚色」されたものではあったが、彼女はたとえばパステルナークのように、純粋なフィクション、「小説」を書こうと試みたことはなかった。同じ「言葉による芸術」であるとはいえ、詩と小説とでは自ずと異なる力学が働く。「小説の力学」を極めようという野心は、どうやらツヴェターエフにはなかったようだ。

多くの読者が感じていることだが、ツヴェターエフの書く散文は、彼女の書く詩にとってもよく似ている。おそらく彼女の「声」は、詩を書くのと同じ「力学」を散文にも持ち込んだのだ。それは、詩と同じリズムで、同じトーンで、同じダイナミズムでテキストを貫き、響きわたる。マリーナ・ツヴェターエフの散文は、あたかもその内なる「詩学」によって支配されているように見える。

私たちは彼女の散文のいたるところで、「詩的思考論理が散文に移し変えられ、詩が散文へと展開して行く様子」(Бродский, 1979:8)を観察することができる。詩的作品において彼女が試みてきた様々な技法は、散文に場所を変えて生き続けたのである。マリーナ・ツヴェターエフの詩的言語の変遷をたどり続けた私たちにとって、彼女の散文作品から得られるものは少なくないだろう。本節では、1937年に書かれた自伝エッセイ『私のプーシキン』を取り上げて、ツヴェターエフの「詩学」がこの作品においてどのように働いているかを具体的に検証する。

ツヴェターエフの代表的散文とみなされ、おそらくは最も多くの言語に翻訳され、最も多くの読者に愛されてきたこの作品は、(序章でも触れたように)プーシキンの没後100年にあたって執筆されたものである。そこには幼年時代から育まれた詩人の言語観の原点が呈示されていると同時に、それが書かれた「言語そのもの」によっても私たちの関心を引く。執筆年から考えても(詩か散文かを問わず、『私のプーシキン』以降に書かれた目ぼしい作品はといえば、ほとんど同時期に書かれた『プーシキンとプガチョフ』、かつて親交のあった女優ソフィヤ・ホリデイの死の知らせに触発された『ソナーチカ物語』、そしてナチスのチェコ侵略に衝撃を受けて執筆された連作《Стихи к Чехии》ぐらいである)、それはいわばマリーナ・ツヴェターエフの「声」が最後にたどりついた地点だった。彼女の「声」に導かれてここまでやって来た私たちも、しっかりとその消失点を見届けなければならない。

## 1 音速の言葉たち

「彼女の声の特徴は、いつもオクターブの『向こう』の端から、高い音域から話し始めることである。それは声域の限界であり(中略)彼女の人生は、この声を追いかけてゆくしかなかった。しかしそれはいつも声から取り残されてしまうのだった。なぜなら声は出来事を追い抜いてしまうからである。なにしろそのスピードは“音”速なのだから」(Бродский, 1979:10)。

マリーナ・ツヴェターエフが「声域の限界」を拡大するために用いてきた手法は、散文作品においてもふんだんにそのアナロジーを見ることができる。たとえば語や句のレベルでは、以下のような例が挙げられよう。

## 事例1)

...ибо у каждого воспоминания есть свое до-воспоминание,... (CC5, 59)

...Пушкин — всегда и отвсегда,... (CC5, 59)

...Ваня этот, приходивший по воскресеньям, за чистоту и тихоту,... (CC5, 64)

...между полнотой страдания и пустотой счастья мой выбор сделан отродясь — и доро-  
дьясь. (CC5, 72)

下線を引いた語はいずれもツヴェターエワの造語である。上から順に、「記憶以前」「いつも以来」「静かさ」「生まれる前から」といったほどの意味になろうか。このように、散文作品でもしばしば独特のネオロギズムが顔を見せる。ここで注目したいのは、どの語もそれ自体単独で生じているのではなく、他の語との関連の中で形成されているということだ。たとえば“тихота”は、普通は“тишина”“тихость”といった語を用いるべきところを、“чистота”(←“чистый”)からの流れに乗って、つい「韻を踏んで」しまったらしい。“доро-  
дьясь”も、その直前の“отродясь”と掛けている。「ノーマル」な語を足場にして造語を導入する手法は、詩においてもしばしば用いられていたことを思い出そう。

詩と同様、単独で造語されているものはさほど多くないが、『私のプーシキン』では以下のような例が見られる。

## 事例2)

《Зима, крестьянин торжествуя》 на второй странице городских училищ Пушкина я средне-любила, любила (раз стихи!), но по-домашнему...

町の学校(の教科書)の2頁目にあった「冬が来た 百姓たちは意気揚々と……」(※『エフゲーニイ・オネーギン』の一節)を、わたしは中くらいに好きだった。好きなことは好きだったのだが(何はともあれ詩だから! )、気楽な感じで好きだった……(CC5, 74)

...из-за его не совсем-определенности,...

その(語の)意味があまりはっきりしていないために……(CC5, 77)

上の例では、「気楽な感じで好き」であることを、“средне-любить”と称している。下の例は、“не совсем определенный”を(ハイフンを用いて)複合名詞化している。ロシア語にはすでに“неопределенность”という語があるのだが、それだけでは充分でないと考えたようである。ただ単に「はっきりしていない」だけでなく、「そんなにはっきりしていない」というニュアンスを名詞として残すためにこのような語が作られた。

また、「造語」とはやや趣が異なるが、既存の語を思いがけない形で使う場合もある。

### 事例3)

Чтобы всегда носить с собой в кармане, чтобы с Морем гулять в Пачёво и на пеньки, чтобы моёе было, чтобы я сама написала.

(プーシキンの《К морю》をわざわざ帳面に書き写したのは)いつもポケットの中に入れて持ち歩くためであり、パチョーヴォ村や切り株のところへ「海」と一緒に散歩するためであり、もつともつ「私のもの」にするためであり、自分の手で書いたものにするためである。(CC5, 83)

驚くべきことに、ツヴェターエワは所有代名詞“мой”を「比較級」にしてしまうのである。あたかも、「私のもの」であることにも様々な「程度」があるかのように。ちなみにリルケの死を受けて書かれた『あなたの死』*Твоя смерть*(1927)には、“...чтобы еще всее сказать —”(もつと「よりすべてを」語るために——)という例も見られることを指摘しておこう(CC5, 186)。ツヴェターエワにとっては、「すべて」と言うだけではまだ足りないのだ。「すべて」の上にはまださらに「よりすべて」があり、そしてその上には猶もつと「よりすべて」があり……。

このように、常に「究極」を求める彼女の姿勢は、「最上級」への偏愛にもつながってゆく。

### 事例4)

Никогда не забуду чувство своей глубочайшей безнадежнейшей опозоренности...

私は決して、この深く深く この上なく絶望的な恥辱を忘れないだろう……(CC5, 83)

...у каждого воспоминания есть свое *до*-воспоминание, точно пожарная лестница, по которой спускаешься спиной, не зная, будет ли еще ступень — которая *всегда* оказывается — или внезапное ночное небо, на котором открываешь все новые и новые высочайшие и далечайшие звезды,...

すべての記憶には「記憶以前」がある。それはまるで、次の段があるのかどうか知らぬまま、後ろ向きに降りてゆく非常階段のようだ——必ず次の段がある——あるいは、突然の夜の空と同じで、「一番高く、一番遠い星」というのがいつ果てることなく新たに発見され続けるのである。(CC5, 59)

ツヴェターエワの極限主義を最も端的に表す「最上級」の頻用は、散文においても変わらない。第2の例にはそうした彼女の世界観が表明されており、極めて興味深い。「究極」であると思われたものにも、実はさらにその「先」があるのだ。ちなみに、どちらの例でも二つの最上級が対になって用いられており、それぞれの前者“глубочайший” “высочайший”はよく見慣れたものだが、後者の二つのうち、「ある性質の欠如」を意味する接頭辞“без-”を持つ形容詞“безнадежный”の最上級“безнадежнейший”(最も・非常に希望が欠

落している)は「臨時的」であり、また“далекий”の最上級“далечайший”という形は、ロシア語では本来存在しないとされている。この他ツヴェターエワの作品には、“《наируссейший》 Чехов”(極めてロシア的なチェーホフ)“най-русско-интеллигентнейший Надсон”(極めてロシア・インテリゲンツィア的なナトソン)などの極端な例も少なくない(ともに『労働の英雄』より。CC4, 55)。

さて、序章でも触れたように、「日常の言葉の枠」を十分に知らない幼児は、時に自分でも知らぬうちに「境界線」を踏み越えてしまう。幼いツヴェターエワもまた、しばしば「言葉の枠組」を無視し、大人とは異なるやり方で言葉を分節した。

#### 事例5)

《...Ох, уж эти мне ребята! Будет вам, ужо, мертвец!》 Этот ужо-мертвец был, конечно, немножко уж, уж, которого, потому что стихи, зовут ужо.(...) Если бы меня спросили, картина получилась бы приблизительно такая: в земле живут ужи — мертвецы, а этого мертвеца зовут Ужо, потому что он немножко ужиный, ужовый, с ужом рядом лежал.

「全くこいつらときたら！死人だなんて言うて罰が当たるぞ！」(※プーシキンの詩《Утопленник》の一節)この“ужо-мертвец”は、もちろんちょっぴり“уж”(ヤマカガシ)で、“уж”だけれど、これは詩だから“ужо”と呼んでいるのだ。(中略)もしも当時この詩の光景はどんなものだと尋ねられたら、私は次のように答えただろう。つまり、地中に“ужи”という死人たちが住んでいて、この死人のことを“Ужо”と呼ぶのだ。なぜならそいつはちょっとヤマカガシな感じのヤマカガシっぽい奴で、ヤマカガシの隣に横になっているからである。(CC5, 77)

Памятник Пушкина был не памятник Пушкина (родительный падеж), а просто Памятник-Пушкина, в одно слово, с одинаково непонятными и порознь не существующими понятиями памятника и Пушкина.

「プーシキン像(памятник Пушкина)」というのは、「プーシキンの像」(生格の)ではなく、単に「プーシキンゾウ(Памятник-Пушкина)」なのだ。それはどちらも同じくらいよくわからなくて、別々には存在しない「像」と「プーシキン」という概念が一つの語になったものである。(CC5, 59)

ロシア語に習熟していない子供の目に、“Ужо мертвец!”は“ужо-мертвец”という何やら恐ろしげな怪物のように映っている。一方、“памятник Пушкина”(そもそも「～記念像」という場合、普通は与格が用いられるものだが)は、2語が渾然一体となった“памятник-Пушкина”として分節される。無論、今現在『私のプーシキン』を執筆している「大人」のツヴェターエワは、当時の自分が「知らぬうち」に踏み越えてしまった「境界線」の存在をはっきりと認識している。その「境界線」をいかに打ち破ってゆくかということが詩人ツヴェターエワのレズン・デートルであったことを考えるなら、このような無意識の「境界越え」が彼女にとってどれ

ほど貴重な記憶であったかがわかるだろう。ちなみに『私のプーシキン』では、“памятник Пушкина”と“памятник-Пушкина”という2つの表記が使い分けられているが、純粋な地の文では前者、少女時代のマリーナの直接話法、ないしは子供時代の自分の「声」を響かせたい場合では後者を用いているようである。

#### 事例6)

…《Мама, что такое Наполеон?》—《Как? Ты не знаешь, что такое Наполеон?》—《Нет, мне никто не сказал》. —《Да ведь это же — в воздухе носится!》

Никогда не забуду чувство своей глубочайшей безнадежнейшей опозоренности: я не знала того — что в воздухе носится! Причем, 《в воздухе носится》 я, конечно, не поняла, а увидела: что-то, что называется Наполеоном и что в воздухе носится...

「ママ、ナポレオンって何?」「何ですって? あんた、ナポレオンも知らないの?」「うん、誰も教えてくれなかったもん」「だってそんなの——言わなかったってなんとなくわかる(в воздухе носится)でしょう!」

私は決して、この深く深くこの上なく絶望的な恥辱を忘れないだろう。私は「空中を飛んでいる」ものを知らなかったのだ! ちなみに、この“в воздухе носится”という表現をもちろん私は理解できず、何やらナポレオンと呼ばれるものが空中を飛んでいる光景を思い浮かべたのだった……(CC5, 82-83)

ここでは、“в воздухе носится”(気配が感じられる)という慣用表現を知らないマリーナはそれを文字通り解釈してしまう。“ужо”が「ヤマカガシ」と化したように、「ナポレオン」は少女の空想力の中で空を飛んでしまう。ちなみに「空飛ぶナポレオン」はその後、「やはり教科書に出ていた『飛行船』と『夜の閲兵』によって、確かにそうであることがわかった」。レールモントフの『飛行船』は、不思議な空飛ぶ船がセント・ヘレナ島のナポレオンをフランスに連れ帰るという筋の作品で、一方ジュコフスキーの『夜の閲兵』では、深夜、閲兵のためにナポレオンの魂が甦る。というわけで、少女の無手勝流の解釈は、実は偶然にも先輩詩人たちの想像力と軌を一にしていたことが判明するのである。

#### 事例7)

—《Амбир》? — Амбир.— Empire — Николая I Империя.

「アンピール様式」? ——アンピール——エンパイア——ニコライ I 世の帝国。<sup>インペリヤ</sup>(CC5, 62)

「プーシキン像」の台座を取りまく石柱と鎖の環について、それはあたかも詩人プーシキンを縛りつけようとした皇帝ニコライ I 世の腕のようだ、という考察に続いて、上のような一節が現れる。石柱と鎖が「アンピール様式」(ナポレオン I 世時代の家具などの様式)であるところから連想が働き、“Империя”へと結びついてゆく。もっとも、「アンピール」の語源はそもそも仏語の“empire”(皇帝)であるから、これもあながち「子供の勝手な想像」とばかりは言い切れない。少女の直感、本人も気づかぬうちに言葉の根源を嗅ぎつけていたのである。

## 2 テキストの上のテキスト

さて、今度は個々の語句ではなく、文／文章のレベルでどのような特徴が見られるか整理してみよう。

『タベのアルバム』以来、ツヴェターエワが憑かれたように「列挙」を繰り返してきたことを想起するなら、次のような一節は極めて「ツヴェターエワ的」であることがわかるだろう。

### 事例8)

Пока же скажу, что Вожатого я любила больше всех родных и незнакомых, больше всех любимых собак, больше всех закаченных в подвал мячей и потерянных перочинных ножи́ков, больше всего моего тайного шкафа...

ただ言えることは、私は「道案内」(※プーシキンの『大尉の娘』のプガチョフ)を、親戚や知らない人の誰よりも、大好きなどの犬よりも、地下室に転がって行ってしまったどのボールよりも、なくなってしまったどのペンナイフよりも、(子供の頃隠れてこっそり本を読んだ)私の秘密の本棚よりも愛していた……(CC5, 69)

幼い自分がどれほど「道案内」を愛していたかを表現するために、ツヴェターエワはその愛情の程度を様々な対象と比較する。自分の好きなものをいくつも「列挙」する姿は、かつて「プーシキンとの出会い」で想像上のプーシキンに対してお気に入りの事物を際限もなく数え上げたのを彷彿とさせる。実際、散文では量的な制限が詩よりも緩やかであるためか、語り始めると止まらなくなる性癖が詩よりも目につくように思われる。

### 事例9)

Только было начавшийся проясняться Петр опять был ввергнут в ту мрачно-сверкающую, звездно-лунную казачье-скачущую шапочно-доносную ночь...

ようやくピョートルとは何かということがわかり始めたと思ったら、またしてもそれは暗く光る星と月のコサックの疾駆する帽子と密告書の夜にはまりこんでしまったのだ……(CC5, 76)

序章でも触れたように、『ポルタワ』の一節：

Кто при звездах и при луне  
Так поздно едет на коне?

.....

星と月の夜更けに  
馬に乗りゆくのは何者か？

.....

Зачем он шапкой дорожит?  
Затем, что в ней донос защим,  
Донос не гетмана-злодея  
Царю Петру от Кочубея

なぜに彼は帽子を大事に扱うか？  
それは、密告書が縫いつけられているから  
悪党ゲトマンに対する  
ピョートル帝へのコチュベイからの密告書が

から始まった、「ピョートル」とは何かを突き止めようとする試みは、結局は『ポルタワ』へと戻ってきてしまう。『ポルタワ』の夜の闇に対する形容(下線部)には、これでもかと言わんばかりに複合形容詞が「列挙」されている。それらはすべてツヴェターエワのオリジナルであり、『ポルタワ』のテキストに基づいたものであるが、複合形容詞を偏愛した彼女ならではの一節であろう。この種の「列挙」は『私のプーシキン』以外にも数限りなく見られる。

...что-то островитянки-ребячески-перворайски неразумительное...

(パルテルナークについて)何か島国の住人的で子供の原初の楽園的なよくわからないもの…  
(『光の驟雨』CC5, 233)

...сквозь кружавшегося, приподымающегося, вспархивающего, припадающего, уклоняющегося, вот-вот имеющего отделиться от земли...

(ベールイの踊るような身振りについて)回転し、ちょっと浮き上がり、舞い上がり、舞い降り、身をかわし、今にも地面から離れようとする(ベールイの)姿を通して……  
(『囚われの魂』CC4, 237)

Везут с Ларионовым и Дягилевым пушкинско-гончаровско-римско-корсаковско-дягилевского 《Золотого Петушка》.

ラリオーノフとジャーギレフと一緒に、プーシキン+ゴンチャローワ+リムスキー=コルサコフ+ジャーギレフの『金鶏』の興行に行くのだ。  
(『ナターリヤ・ゴンチャローワ』CC4, 108)

...черно-глазо-брово-головая,...

(女性詩人リヴォーワについて)黒い目と眉と頭の……  
(『労働の英雄』CC4, 29)

От личных, перво-второ-третье-разовых, числящихся 《мадмуазель не пришла》 до хронического 《мадмуазель не приходит》 — какая работа и дорога.

(知り合いの婦人が約束の日に来なかったのを、最初のうち心配していたが段々と慣れてしまった

様子を指して) 1回2回3回と繰り返されるそれぞれの「マドモアゼルは来なかった」から、慢性的な「マドモアゼルは来ない」に至るまでには、相当の労力と道のりがある。

(『あなたの死』CC5, 191)

……私たちの「列挙」もそろそろ際限がなくなってきたようである。このあたりで切り上げた方がよいだろう。さて、「列挙」に際しては例の「ダッシュ」が散文においても活躍する。

#### 事例10)

Памятник свободе — неволе — стихии — судьбе — и конечной победе гения: Пушкину, восставшему из цепей.

(プーシキン像について)それは自由と束縛と自然と運命と最終的な天才の勝利の記念碑だ。鎖から立ち上がったプーシキン<sup>スチヒーヤ</sup>を記念する碑なのだ。(CC5, 62-63)

У людей с этим роковым даром несчастной — единоличной — всей на себя взятой — любви — прямо *гений* на неподходящие предметы.

不幸で、一方通行で、すべてを自分で引き受けてしまう愛という天与の運命を持つ者というのは、ふさわしくない対象を見出す天才である。(CC5, 71)

Черно-синие сосны — светло-синяя луна — черно-синие тучи — светло-синий столб от луны — и по бокам этого столба — такой уж черной синевы, что ничего не видно — море.

(知人からもらった絵はがきについて)黒っぽい青色の松、明るい青色の月、黒っぽい青色の雲、月からのびる明るい青色の柱、そしてこの柱の両脇に——あまりにも黒々と青いために何も見えないのだが——海が描かれていた。(CC5, 87)

このようなダッシュの「濫用」を、私たちはツヴェターエワの詩的作品の中で数限りなく見てきた。興味深いことに、この詩人は詩的テキストの中で用いていた独特の句読法をそのまま散文にも持ち込んでいる。ということはすなわち、「コロン」もまた散文作品において「濫用」されるのだ。しかも、極めて「ツヴェターエワ的」に。

#### 事例11)

Черногорцев я себе, конечно, представляла совершенно черными: неграми — представляла, Пушкиным — представляла, и горы, на которых живет это племя злое, — совер-



шенно черные: черные люди в черных горах: на каждом зубце горы — по крохотному  
лому черному черногорчику (просто — чертику).

(プーシキンの詩の一節に出てきた語について)「モンテネグロ人」と聞いて、私はもちろん真っ黒な人たちを、黒人を、プーシキンを思い浮かべた。そして、この悪の一族が住んでいる山も、真っ黒なのだ。黒い山に住む黒い人々。山の頂のそれぞれに、一人ずつ小さな黒い悪人の「モンテネグロ人」(要するに小さな悪魔)が住んでいるというわけである。(CC5, 83)

Но в самую последнюю минуту пришла подмога: первая и единственная морская достоверность: синяя открытка от Нади Иловайской...

(海というのはどういうものかわからなかったところに、海の絵はがきが届くという場面で)しかし、最後の最後に助けが現れた。最初で最後の確かな海——ナージャ・イロヴァイスカヤからの青い絵はがきである……(CC5, 87)

Да, что знаешь в детстве — знаешь на всю жизнь, но и: чего не знаешь в детстве — не знаешь на всю жизнь.

そうなのだ、子供の頃に知っていたことは、一生知っているものだし、子供の頃に知らなかったことは、一生知ることはない。(CC5, 81)

上の2例は「A:B:C」型のコロんだ。AをBで、BをCで言い替え、より詳しく描写してゆく手法である。第3例では、コロンは本来あってはいらない。コロんで一旦文を止めることで、“чего не знаешь...”以下が際立たされる。子供の頃にプーシキンの詩を読み、わからない言葉に出会うたびに勝手に解釈をしていた性癖は、成人したツヴェターエワが「境界線」を越えてゆく時に用いる様々な手法の原点となっている。「知らない」ということは、既成の枠組みにとらわれず、無垢の目で言葉を見る能力と表裏一体なのだ。「子供の頃に知っていたことは……」よりも「子供の頃に知らなかったことは……」が重視されるのはそのためである。

さて、ブロツキーがいみじくも指摘したように、ツヴェターエワの詩は「従属複文の原理によって構成されている」(Бродский, 1979:13)。なぜなら、「語られた言葉はみな何らかの続きを必要とする」からである。語られたことは、決してそれだけで完結することはない。それは、さらなる説明、追究、連想、逸脱を呼び、かくして詩人は尽きることなく「語ること」にとらわれ続けるのだ。マリーナ・ツヴェターエワの散文もまた同様の原理によって構成されているといつてよい。たとえば次のような一節を見てみよう。

## 事例12)

...Потому что мне нравилось от него вниз по песчаной или снежной аллее идти и к

нему, по песчаной или снежной аллее, возвращаться, — к его спине с рукой, к его руке за спиной, потому что стоял он всегда спиной, *от* него — спиной и *к* нему — спиной, спиной ко всем и всему, и гуляли мы всегда ему в спину, так же как сам бульвар всеми тремя аллеями шел ему в спину, и прогулка была такая долгая, что каждый раз мы с бульваром забывали, какое у него лицо, и каждый раз лицо было новое, хотя такое же черное.

……なぜなら、私は砂や雪の並木道を彼(プーシキン像)のところから歩いてゆくのも、砂や雪の並木道を彼の方へと戻って行くのも好きだったからだ——腕を後ろに回したその背中の方へ、背中の後ろに回したその腕の方へ、というのも、彼はいつも背を向けて立っていたからで、彼のところから去る時も、彼の方へ行く時も、彼は誰に対しても何に対しても背を向けているので、私たちが散歩する時はいつも彼の背中に向かって歩いていくことになり、同様に、大通りの三つの並木道はみな彼の背中へと通じていて、あまりにも長いこと散歩していると、そのたびに私たちも大通りも彼がどんな顔をしているか忘れてしまい、そのたびごとに彼は違った顔を見せるのだが、とはいえ黒い顔であるのには変わりなかった。(CC5, 61)

延々と続くこのテキストは、驚くべきことにたった一つの文からできている。「プーシキン像のところから歩いて行くのも、プーシキン像のところへ戻って行くのも好きだ」という書き出しから始まって、「像がいつも背を向けて立っていること」→「トヴェルスコイ通りの並木道は3つとも彼の背に通じていること」→「だから顔がなかなか見られないのでずっと散歩しているとその顔を忘れてしまうこと」→「そして見るたびにその顔は違う表情をしているが、黒であることに変わりはないこと」……という具合に、次々と話が展開してゆく。決して見ることのできない「プーシキンの顔」をいつまでも追い求めるかのように、ツヴェターエワの筆は先へ、先へと進み続ける。またしてもブロツキーの言葉を借りるなら、ツヴェターエワの散文は「まるで敷居の外に逃れてゆく抱擁のようである」(Бродский, 1979:13)。

この饒舌ぶりを、大胆な省略を取り入れた以下のテキストと比較する時、これが同一人物の筆によるものであることに、私たちはただただ驚きを禁じ得ない。

### 事例13)

Ибо украла я его — чтобы не видели другие, чтобы другие, видевшие — забыли. Чтобы я одна. Чтобы — мое.

なぜなら私はそれ(海の絵はがき)を盗んだからである——他の人たちが見ないように、すでに見てしまった他の人たちが忘れてしまうように。私一人だけがあるように。(海が)私のものであるように。(CC5, 88)

4つの“чтобы”のうち、出色なのは後の2つだろう。「省略」なしで書くとすれば、“Чтобы я была одна.” “Чтобы море было мое.”となるはずだが、語をできる限り節約したこのような「経済的」なテキストは、限ら

れた分量の中で少しでも多くを語る訓練を積んできたこの詩人ならではのといえるかもしれない。

さて、一步でも「核心」に近づき、「よりすべて」を語ろうとするツヴェターエワのテキストは、次のような形をとることもある。

#### 事例14)

Расизм до своего зарождения Пушкиным опрокинут в самую минуту его рождения. Но нет — раньше: в день бракосочетания сына арапа Петра Великого, Осипа Абрамовича Ганнибала с Марьей Алексеевной Пушкиной. Но нет, еще раньше: в неизвестный нам день и час, когда Петр впервые остановил на абиссинском мальчике Ибрагиме черный, светлый, веселый и страшный взгляд.

人種差別主義は、そんなものが発生する前から、プーシキンによって、彼が誕生した瞬間に覆されていたのだ。いや、違う、もっと前からだ。それは、「ピョートル大帝の黒人」の息子、オシップ・アブラモヴィチ・ガンニバルがマリヤ・アレクセーヴナ・プーシキナと結婚した日からだ。いや、さらにもっと前からだ。ピョートルが初めてその黒く、明るく、屈託なく恐ろしい視線をアビシニアの少年イブラヒムに留めた、私たちの知らないあの日、あの時間に（人種差別主義はすでに覆されていたのである）。(CC5, 62)

ツヴェターエワが『私のプーシキン』を書いていた頃、ヨーロッパではファシズムと反ユダヤ主義の嵐が吹き荒れていたことを思い出そう。この愚かしい風潮を彼女がどれほど嫌悪していたかは、ユーリイ・イワスク宛書簡に記された一つのエピソードからも知ることができる。ある時ツヴェターエワはマーク・スローニムの講演会を聴きに行った。「ヒトラーとスターリン」と題されたその講演には、《младороссы》と呼ばれる右翼青年たちも数多く姿を見せていた。「スローニムが演壇から、『ヒトラーとユダヤ主義という問題に関して言うならば……』と言いかけると、《младороссы》の一人（連中の顔役[столп]、というよりはでくのぼう[столб]ってところでしょうけど）が、『そう来ると思ったよ！ 自分がユダ公(жид)なもんだからな！』それで私ははっきりと、一音節ずつ区切って言ってやったのです。『このくそったれ！』と。（何を言ったんだ？というひそひそ声）私はもう一度『このくそったれ！』と言うと、ビラをまっふたつに破り捨てて出口へと向かいました。脅すようなジェスチャーが私に向けられましたが、『わかんなかったの？ 《еврей》と言わずに《жид》なんて言って講演者を邪魔するような奴は、くそったれだわ。（ちょっと間をおき、物思いに沈みながら）くそったれなのよ』で、会場を後にしました（私は相手と同じ言葉遣いで口をきくことにしているのです！）」(CC7, 384)。

さて、アフリカ人奴隷とロシア人貴族の血を引くプーシキンは、このような「人種差別主義」の生ける反証であるとツヴェターエワは考えていた。彼女によれば、プーシキンが誕生したという事実それ自体によって、「人種差別主義」はすでに（ヒトラーの台頭する遙か以前に）否定されているのだ。しかしここで詩人は思い直す。それを言うなら、「人種差別主義への生ける反証」の誕生は、プーシキン家の血とアフリカの血が混じり合った瞬間にその胎動を見出すことができるだろう。いや、さらに遡って、遙か昔にピョートルがプーシキンの祖先をアフリカからロシアへ連れて来た日に、彼が少年イブラヒムに目を留めたその瞬間にすべては始まっていたのではないか……。このような論理展開は、夜空に輝く「一番高く、一番遠い星」を、非常階段

の「次の段」を追い求めずにはいられないこの詩人のメンタリティーを端的に示している。非常階段には必ずもう一段先があり、ようやく「海」にたどりついた瞬間に、それはまたどこか手の届かぬところへ去ってしまう。けれどツヴェターエフの「声」はなおも進むのをやめないし、その思考はさらに根源へ、根源へと遡ってゆくのだ。少しでも先へ、語り得ぬ地平へと近づくために。

ツヴェターエフの散文を貫いているのは、ツヴェターエフの詩の精神である。それにより、彼女は散文の持つ「境界線」を、「それまで統語的に到達困難であった言語領域、つまり『上方へ』と移し変えてしまう」(Бродский, 1979:10)。私たちがここで取り上げたのは、ツヴェターエフが書いた数多くの散文作品のうちのたった一つにすぎないが、彼女の行った「境界線の移し変え」がいかにか「散文に加速度を授与」したかを知るには充分であろう。プロツキーに言わせるなら、ツヴェターエフの創り出した文学は、「『テキストの上』を目指す文学 (литература «над-текста»)」だった。そのような文学へと、ツヴェターエフの「声」は到達したのだ。

### Ⅲ 詩人の死 \*3

1939年6月18日、ソ連に帰国したツヴェターエフは、モスクワ郊外のボルシェヴォでエフロンと再会した。ボルシェヴォはH K B Дの所有する別荘村であり、エフロンがそこに住んでいるということが何を意味するのか、もはやツヴェターエフにもわからなかったはずはあるまい。再会した二人の間でどのような会話が交わされたのかは不明であるが、エフロンは帰国以来、持病の結核に加えて心臓も悪くしており、妻を迎えたときにはすでに心身ともに憔悴しきっていた。「私にはわかり始めた。セリョージャはまるで無力なのだ。何においても。(私が何か引っ張り出しながら、『あなた、目に入らなかったの？ こんなに素敵なシャツがあるのに！』と言うと、彼は——『ぼくは君を見ていたんだ！』)」(1940年に記された覚え書きより。CC4, 609)。

親子3人には小さな別荘に部屋が二つ与えられ、パリ時代からの知人——エフロンと同様、諜報部員だった——クレピーニン一家との共同生活が始まる。ツヴェターエフはそれまで同様、家族のために食事を作り、皿を洗い、日常の些事に追われた。雑誌社で働いていたアリアードナはモスクワ市内の伯母の家に住んでいたが、食料品などを持ってたびたびボルシェヴォを訪ねてきた。

帰国してからも、ツヴェターエフが知人たちとの旧交を温めた様子はない。外国帰りの詩人と関わりを持つことを人々が恐れたためかもしれないし、彼女自身が人前に出ることを望まなかったのかもしれない。市内に足を運ぶこともほとんどなかったが、1度だけ、アリアードナに連れ出されて全ソ農業博覧会の見物に出かけている。二人はパビリオンを見て回り、陶器でできた小さな動物の人形をいくつかお土産に買い求めた。

アリアードナの口利きで得たレールモントフの仏語訳の仕事などをこなすうちに、暑く静かな夏が過ぎてゆく。しかし、表面上は穏やかだった日々は長くは続かなかった。8月27日にアリアードナが、続いて10月10日にはエフロンが逮捕される。容疑は共に「外国のためのスパイ行為」だった。\*4

彼らの「罪状」の真偽や当局の意図を云々することは、おそらく何の意味もなからう。罪もない無数の

人々が理不尽に生命を奪われた時代である。国家の暗部を知る人間とその家族が、口封じのためだけに投獄や処刑されたとしても、何の不思議もなかった。それに彼らの逮捕の裏にどのような背景があったにせよ、ツヴェターエフにとっては二人の肉親——すでに37年9月に逮捕されていた妹アナスタシヤを含めるなら、三人——が自分の手から奪われたという事実がすべてなのだ。何度も離ればなれになりながらそのたびにまた互いの元へと戻ってきたこの家族が生きて再び顔を合わせることは、もはやない。

ほどなくボルシェヴォの別荘を出たツヴェターエフ母子は、モスクワ市内やその近郊を転々として暮らした。かつて父が私財を投げうって設立に尽力した壮麗なプーシキン美術館を横目に見ながら、身の回りの品を売り、翻訳の仕事をお願い、食べざかりの息子を養っていかねばならない心境は、果たしていかにばかりのものだったろう？「いくつの詩行が書かれずに過ぎ去ってしまったことか！何も書いていない。そういうことは、もう縁が切れてしまったのだ」(CC4, 610)と雑記帳に記すツヴェターエフは、しかし時に思い出したように「詩人」に戻る。「“Одиноко — как собака...”というフレーズが頭に浮かぶ。——詩人であることの証明だ。“око”——“ака”だなんて……。——もしかすると、誘導するような韻(それは決して偶然ではない)、執拗に生まれてくる韻というのは、それ自身すでに何か意味があるのかもしれない。“Одиноко — как собака”というのは、すでに立派なポエマではないか。もしかすると、日本人と、そして数千年の歳月は正しかったのかもしれない。日本人はたった1行だけ、その1行の中にすべてを与え、歳月はそれを残し、そしてその先のことは読者に委ねられるのだ……」(CC4, 613)。

孤独と絶望の中にも、わずかな慰めがあった。旧友パステルナークは翻訳の仕事をつヴェターエフに斡旋し、作家同盟にも所属していなかったこの詩人が何とか生活してゆけるよう手助けした。また、かねてよりツヴェターエフを高く評価していた批評家A. タラーセンコフ(彼の手元には1930年代末の時点ですでに、西側で発表されたツヴェターエフの作品の大半——彼はそれをどこからか入手し、タイプ打ちして自家製の本に仕上げたのだった——が揃っていたという\*5)は、たびたび彼女を自宅に招き、文学談義を交わした。ツヴェターエフはこの奇特定の批評家がノートに書き写した『大気の詩』に自ら注釈を施し、ささやかな返礼としたのだった。

1940年の秋頃には、驚いたことにツヴェターエフの詩集を国立出版所から出版するという計画すら持ち上がっている。「本を編纂し、書き込み、確認し、清書のための費用を払い、再び手を入れる——きっと受け入れられはしないだろうと思いつながら。本が出ることになったら驚きだ。(中略)まあ、出なければ出ないで、翻訳をするだけのことである」(CC4, 612)。実際、スターリン治下のソ連でツヴェターエフ——亡命帰りの詩人で、おまけに夫は獄中にいる——の詩集が出版されるなど、ほとんど悪い冗談としか思えない。案の定この出版計画は土壇場で頓挫し、彼女は再び翻訳生活に舞い戻る羽目になった。

自分自身の食糧にさえ事欠く生活の中で、ツヴェターエフは夫と娘へ律儀に仕送りを続けた。たった一人残された家族であり、母の側にあつて誰よりもその苦痛を分かち合うべき息子ゲオルギーは、当の母親に言わせれば「驚くほど責任感のある人間」で「もうすっかり大人」(1941年3月22日付アリアードナ宛書簡より。CC7, 745)だったが、日々の不安と空腹に苛立つこの少年は、しばしばやり場のない怒りをツヴェターエフにぶつけ、彼女を罵倒した。「お母さんは村の恐ろしい老婆みたいだよ!」。彼を甘やかした母親は、自慢の息子ゲオルギーが自分に向けて発したこの言葉をアリアードナへの別の手紙の中で書き記した後、半ば自嘲気味にこう付け加えている。「“村の”というところが私にはたいへん気に入りました」(CC6, 146)。

ツヴェターエフは疲れていた。常に愛し、そして書くことをやめなかったこの詩人は、40代が終わろうとす

る今、生まれて初めて自分の「老い」を強く感じていた。

— Пора! для *этого* огня —

Стара!

— Любовь — старей меня!

——もうおしまいだ！ そんなふうに燃えるには——

年を取りすぎてしまった！

——愛は——わたしよりも年老いている！

— Пятидесяти январей

Гора!

— Любовь — еще старей:

Стара, как хвощ, стара, как змей,

Старей ливонских янтарей,

Всех привиденских кораблей

Старей! — камней, старей — морей...

Но боль, которая в груди,

Старей любви, старей любви.

——五十の一月を

重ねても！

——愛は——もっと年老いている

杉菜のように 蛇のように年老いている

リヴォニアの琥珀よりも年老いている

どんな幽霊線よりも

年老いている！——石よりも——海よりも年老いている...

けれどこの胸の痛みは

愛よりも年老いている 愛よりも年老いている

(CC2, 366)

不必要なほど散りばめられたダッシュと得意の「句またがり」が、わずかにこの詩人の「声」と、「書くこと」への執念を伝える。しかし、彼女にはもはや詩を発表するあてはなく、将来の展望もなかった。マリーナ・ツヴェターエフは、これ以上ないほど疲れきっていた。

1941年6月、独ソ戦が開戦する。ヒトラー率いるドイツ軍はたちまちのうちにソ連本土に攻め入り、モスクワ近くにまで迫ってきた。戦火を避けて、多くの市民が内陸部へと疎開してゆく中で、当初ツヴェターエフはペレデルキノにあるパステルナークの別荘に身を寄せるという希望を持っていたようだ。しかしパステルナークはこの頃、2度目の妻ジナイーダとの不和など彼自身が家庭内に問題を抱えており、とてもこの親子を受け入れる余裕はなかった。\*6

ツヴェターエフに残された途は、ゲオルギーと共にモスクワを離れることだけだった。生きるための気力を振り絞り、息子を連れてタタール自治共和国エラブガに疎開する。8月8日にモスクワを出た船は、10日近くかけてこの辺鄙な田舎町にたどりついた。小さな百姓小屋に身を落ちつけると、休む間もなく詩人は单身、近郊の町チーストポリに向かう。疎開した作家の多くが滞在し、エラブガよりもまだまともな暮らしのできそうなこの町への移住許可を求めるためである。

チーストポリでのツヴェターエフは、やはりこの町に疎開して来ていた作家リジヤ・チュコフスカヤらと東の間の交流を持つ。\*7 アフマートワの腹心の友であり、最も困難な時期の彼女を支えたことで知られるこの女性は、初めて会うツヴェターエフに対しても精一杯の善意と勇気を示した。彼女はツヴェターエフ母子のために住まいを見つける手伝いをするのを約束し、疲れきったこの詩人を何とか励まそうとした。

ツヴェターエフもまた、生き延びるための闘いをやめなかった。移住許可を審議する作家委員会の面接を受けると、彼女はさらに文学基金に宛てて次のような手紙を書く。「このたび開設される文学基金の食堂の皿洗いとして私を雇って下さるようお願い申し上げます。1941年8月26日。M. ツヴェターエフ」(CC7, 709)。

かつて「わたしの詩に自分の時代が訪れる」と誇らしげに歌った詩人のこの屈辱的な求職願いは、ほどなくして文学基金会議によって承認される。しかし、ツヴェターエフが生涯で2度目の定職につくことは、ついになかった。8月26日、チュコフスカヤのついでで知り合った作家シュネイデルの家で夕食を取ると、彼女は「人と会う約束があるから」と言い、そのまま誰にも告げずに姿を消した。ひどく暑い晩だった。心配したシュネイデルらは夜遅くまでツヴェターエフを待ったが、翌朝になってようやく、彼女が朝早くエラブガへ発ってしまったことを知る。

おそらく彼女は、ただもう疲れていたのだ。息子の待つエラブガへ戻った数日後の8月31日、間借りしていた部屋の片隅で、マリーナ・ツヴェターエフは首を吊って死んだ。

「許して下さい。でももうこの先は悪くなるばかりだから。お母さんはひどく病んでいるのです。これはもうお母さんではありません。おまえを死ぬほど愛しています。わかってほしい、もうこれ以上は生きられないのです。もしお父さんとアーリヤに会うことがあったら、彼らのことを最後の瞬間まで愛していたと伝えて下さい。そして、お母さんは行き止まりにはまりこんでしまったのだと説明してあげて下さい」(息子への遺書より)。  
「どうか生きたまま埋めないで！ よく確かめてからにして下さい」(作家たちへの遺書より)。

## エピローグ

～あるいは、「母の原稿はどこですか？」～

マリーナ・ツヴェターエワの家族も、それぞれに悲惨な運命をたどった。セルゲイ・エフロンは、妻が自殺した約1ヵ月半後の1941年10月16日に銃殺されている。二人の遺児ゲオルギーは、1944年にベラルーシで戦死したとされるが、その正確な日付も場所も不明である。一方アリアードナは、1939年に逮捕された後、「スパイ容疑」で8年間の強制労働を命じられた。1947年に一旦釈放されるものの、1949年に再逮捕され、無期懲役の刑を受ける。流刑地クラスノヤルスクで6年間を過ごした後、1955年に証拠不十分により「名誉回復」され、1975年にタルーサで病没した。母親以上に「時代」に翻弄された人生だった。39年の逮捕時には恋人の子を妊娠中だったが、当局の拷問のために流産してもいる。

ツヴェターエワが自殺した時、アリアードナ・エフロンはソビエト共和国の強制収容所にいた。初めのうち近親の者たちは、母親の死について彼女に知らせようとしなかったという。彼らはアリアードナが受けるであろう精神的打撃を慮って、母と弟は講演のため国内を旅行中であるという偽りの手紙を書き、彼女を安心させようとした。しかしこの聡明な娘は、「講演旅行」が長びくにつれ、徐々に周囲の不自然な沈黙に疑問を抱くようになる。「父と母とムルとムーリカ（※アリアードナの恋人サムイル・グレーヴィチ\*1）について何かかわっていたら、どうか教えて下さい。もう何ヵ月も彼らがどうしているのかわからず（中略）私は死ぬほど心配しています」。「母とムルからは戦争が始まって以来何の音沙汰也没有（中略）。もしうちの者たちの住所を知っていたら、どうか私に教えて下さい」（Эфрон, 1996:9-10）。たびたび伯母らに手紙を出して両親と弟の消息を問いただす彼女によりやく真実が知らされたのは、1942年7月のことである。

強い絆で結ばれ、時に反発しながら長い歳月を共に過ごしてきた母親の死に、アリアードナは大きなショックを受けた。「母が死ぬかもしれないなんて、考えてもみませんでした。（中略）何と言っているのか、私にもわかりません。とにかく——人生で初めての痛み、初めての悲しみです。あとのものはみな、どうでもいいことです。死だけはやり直すことができません」（41年7月13日付エリザヴェータ・エフロン&ジナイーダ・シルケーヴィチ宛書簡より。Эфрон, 1996:14 \*2）。しかし、自らも収容所にあつて辛酸の日々を送っていたアリアードナは、母を失った「痛み」を吐露したのと同じ手紙の中で、次のような驚くべき一節を伯母たちに宛ててしたためている。「……で、1939年に持ち帰った母の原稿と晩年の仕事——主として翻訳です——と、写真や本、身の回りの品はどこにありますか？ できる限りのものをすべて保存し、復元しなければなりません。（中略）母の原稿について私に知らせて下さい。今いちばん大事なものはそのことです」。

母の死を知った彼女が、その最初の衝撃から我に返ってまず真っ先に気にかけてしたのは、母の原稿の在処を確かめ、それが散逸しないように手配することだった。フランスから持ち帰った自筆原稿や創作ノート、書簡などを、詩人がどれほど丁寧に扱い、几帳面に整理していたか——ツヴェターエワが作品の一つ一つに執筆年月日を記し、手紙の下書きなども後々まで保存していたことは有名だ——を娘はよく知っていた。それはいわば母の「声」の記録である。母が死んだ今、娘は必死になってその「声」を守ろうとした。その後もアリアードナは矢継ぎ早に伯母たちへ手紙を出し、父や弟や恋人の身を案じつつ、執拗にこの「いちばん大事なこと」について問い合わせる。「手紙を出す毎に、同じ質問を繰り返しています。母の原稿がどうなったか知りませんか？ どうか答えて下さい」（7月23日）。「どうかお願いします。母の原稿について私に



教えてください」(8月5日付、いずれもE. エフロン&シルケーヴィチ宛書簡より。Эфрон, 1996:15-17)。

「母の原稿」の所在は、まもなく明らかになった。ツヴェターエワの創作活動を跡づけるこれら貴重な資料の数々は、彼女の死後すべてモスクワの伯母たちの手元に届けられていた。エラブガからモスクワまでツヴェターエワの遺稿を運んだのは、詩人の息子ゲオルギーである。溺愛され、甘やかされ、物事を自己中心的に考える習性の身についたこの少年が、果たして母親の原稿の価値をきちんと認識していたかどうかは定かではない。ともあれ、彼は母の葬儀の後、チーストポリで彼女の形見の品々を“90%”売り払って当座の金を工面したが(「お母さんがそうしろと手紙に書いてあったんです。身の回りの品はすべて売るように、と」\*3)、母親の原稿だけは律儀にモスクワまで持ち帰り、伯母エリザヴェータに託したのだった。

「母の原稿が無事だと知って、もう信じられないくらい喜んでいます」(8月21日付E. エフロン&シルケーヴィチ宛書簡より。Эфрон, 1996:19)。しかし、アリアードナはこの先まだ長い歳月を流刑地で過ごさなければならなかった。彼女がモスクワへの帰還を許され、自らの目でツヴェターエワの遺稿の無事を確認することができたのは、それから実に13年後のことである。

1955年、「名誉回復」されてモスクワに戻った彼女は、伯母エリザヴェータのもとに身を寄せる。そして、狭い共同アパートの部屋の一隅、エリザヴェータの同居人ジーナ・シルケーヴィチの布団の下に「それ」はあった。「ジーナの枕元には鉄の箱があり、そこに母のアルヒーフが入っていた。それは母の死後、エラブガからタシケント経由で私の弟ムルが運んできたもので、私が戻るまで伯母たちによって保管されていたのだ。この箱に手だけでも突っ込むためには、毎回毎回、何層にもなったジーナの寝床をばらし、その寝具を病身のリーリャの寝具の上に乗せ、マットレスを乗せてあった板を縦に起こさなければならなかった」。夜、共同アパートの住人たちが寝静まった後、アリアードナは母のアルヒーフの一つ一つに目を通し、改めてその死をかみしめた。「もうすっかり泣きつくしたので涙は枯れてしまったと思っていたが、それは違った。この悲しみが終わることなどなかったのだ」。しかし、マリーナ・ツヴェターエワの3人の子のうち、母親の才気と気質を最も強く受け継いだと言われるこの女性は、母の「声」を前にして、恐ろしいほど冷静に自分の果たすべき任務を確認する。「この苦しみのすべては、涙ではなく行動を、悲嘆にくれるのではなく、甦らせることを求めている」(Эфрон, 1996:420)。

文学史から抹殺されていたツヴェターエワを「復活」させるにあたって、アリアードナがどれほど尽力したかを、今では私たちの誰もがよく知っている。ツヴェターエワの死後、1961年にソ連で初めて彼女の詩集が出版された時、実質的にその中心となって編集作業を行ったのはアリアードナ・エフロンだった。\*4 その後も彼女は母親の遺稿を収集し、整理し、編纂し、(時に行き過ぎはあったものの)マリーナ・ツヴェターエワの「復活」に心を砕き、詩人の「遺産」を守り続けた。\*5 私たちがこうしてツヴェターエワの著作に触れ、その言葉に耳を傾けることができるのは、アリアードナの献身的な作業によるところが大きい。

顧みるならば、母の死を知った後、まず真っ先に「母の原稿はどこですか?」という問いを發したアリアードナは、これ以上ないほどの的確に母の遺志を理解していたと言えよう。「死はやり直すことができない」——アリアードナ・エフロンの半生は、母ツヴェターエワを本当に死なせないために費やされた。マリーナ・ツヴェターエワの「声」が、その「死」を超えて鳴り響き続けるのは、ただひとり詩人のみの力によるものではない。その「声」を生き延びさせるための闘争を引き継いだ者がいなければ、もしかすると詩人の「唄」は歴史の狭間に埋没していたかもしれないのだ。強靱な意志と執念に貫かれたアリアードナの冷静な問いは、私たちにこう思わせずにはいられない——詩人の子はやはり詩人だったのだ、と。

## 試論～『大気の時』を読む～

「『大気の時』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\*2

### はじめに

マリーナ・ツヴェターエワが『大気の時』Поэма Воздуха を書き上げたのは、1927年6月27日のことである。この作品において、詩人は斬新な言語を駆使して自らの形而上学的思索の跡を記録しようと試みている。だが、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、何言ッテンダカワカリマセン、という沈黙です」(CC6, 272)。こうした反応は、一般読者だけではなかった。リジヤ・チュコフスカヤは、ある時アフマートワのもとで、ツヴェターエワの『山の詩』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、アフマー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。『大気の時』はもっといいと思うけれど、あれは全くのザーウミだから」。\*3

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

О, 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”という形容詞はむしろ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、さらに随所でシン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った——などではなかった。後に

ツヴェターエフ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、私はどういうふうに死ぬのかしら？」——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」(CC3, 785)。

『大気の詩』を通じてツヴェターエフが何を「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。\*5

## 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、常にツヴェターエフ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フを熱狂させたか、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フ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』の中で、ツヴェターエフ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。

Окружение, Райнер, самочувствие?

.....

На собственную руку

Как глядел (на след — на ней — чернильный)

Со своей столько-то (сколько?) мильной

Бесконечной ибо безначальной

Высоты над уровнем хрустальным

Средиземного — и прочих блюдец.

ライナー、まわりはどう？ 気分は？

.....

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。

(CC3, 133-134)

ここでツヴェターエフは、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。ツヴェターエフによれば、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『大気の詩』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」(БП, 756)。

「彼」=リルケに導かれ、「彼岸」を散策するという夢想——『大気の詩』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』CC5, 96)と自嘲するツヴェターエワにとって、それは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」を現実にし遂げ、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

『大気の詩』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”(БП, 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 двестишь	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,	心静かに
Как гость, за которым зов	まるで主人に呼ばれた
Хозяина, бденье	客のように 主人は
Хозяйское. Скажем — так:	寝ずの番。そう
Был полон терпенья,	じっと立っていた
Как гость, за которым знак	女主人の合図に迎えられる
Хозяйки — всей тьмы знак! —	客のように——闇いっばいの合図! ——
Та молния поверх слуг!	それは使用人を飛び越えてゆく稲妻!
Живой или призрак —	生者か、はたまた幽霊か——

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

Стука

Не следовало. Пол — плыл.  
Дверь кинулась в руку.

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——  
オブチナ修道院は  
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  
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。

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。\*6 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、死者の魂を連れに來た一種の《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」を迎えに來たのであるということが判明する。先の創作メモ(「彼が導いてくれる」)、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(※リルケ)が迎えに來てくれるでしょう。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」(CC6, 375)という一節を想起しよう。どうやらこの「彼」が、今まさに「私」を迎えに來て「くれているらしい。

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。ツヴェターエフ作品において「キリスト」がしばしば重要なモチーフとして登場していることは、すでに本論第4章において考察した通りである。『大氣の詩』もまたその延長線上にあると考えてよいだろう。

さて、ここで注目されるのは、「オブチナ修道院」への言及だ(「オブチナ修道院は／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つて、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。\*7 「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、ツヴェターエフの作品中でしばしば用いられている。→『山の詩』9章)を眼下に見下ろすオブ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(「感覚への輕蔑」「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）。

オブ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を見ることになるだろう。

## 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	神性への道を 空の完全なる
Неба. (Точно лиственниц	高度への道を。(たしかに木の葉の
Шум, гёны о мост...)	ざわめき 橋のたもとの水音……)
В полную неведомость	時と国との
Часа и страны.	完全なる未知への道を。
В полную невидимость —	影の中でも見えないほどの
Даже на тени.	完全なる不可視への道を。
(Не черным-черна уже	(夜はもう真つ暗
Ночь, черна-черным!	でさえなく 黒く、ひたすら黒い！
Оболочки радужной	虹彩の
Киноварь, кармин...	朱 鮮紅……
Расцедив сетчаткою	網膜で世界を
Мир на сей и твой —	この世とあなたの世界とに濾し分けたから——

Больше не запачкаю	もうこの瞳を
Ока — красотой!)	美で——汚 <sup>けが</sup> したりはすまい!)
Сон? Но в лучшем случае —	夢だろうか? いいえ、せいぜい——
Слог. А в нем? Под ним?	音節. その中には? その下には?
Чудится? Дай вслушаюсь:	ただの気のせい? さあ、耳を澄ましてみよう。
Мы, а шаг — один.	私たちは二人 けれど足音は一つ。
И не парный, слаженный,	それは二つの 足並みの揃った
Тот, сиротство двух.	あの足音ではない 二人で独りのあの足音。
Одиночный — каждого	それは一人きりの——一人ずつの
Шаг — пока не дух:	足音——まだ魂になりきれぬ
Мой. (Не то, что дыры в них —	私の足音。(穴が開いていることよりも
Стыд, а вот — платать!)	みっともないのは——つぎをあてること!)
Что-то нужно выравнивать:	どちらかを均さなくてはいけない。
Либо ты на пядь	あなたがほんの少し
Снизься, на мыслителей	すべての思想家たちの分だけ
Всех — державу всю!	帝国一つ分だけ下りてきてくれるか
Либо — и услышана:	それとも——そして聞き尽くされた
Больше не звучу.	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、『大気の時』でもいかに発揮されている。まず、第1連では、

U—U U—U  
 U—U U—U—  
 U—U U—U  
 U—U U—U—

という、奇数行のアナーペスト(弱強弱格)と偶数行のロガエード(タイプ1)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、— —U U—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—U U
Стука	—U
Не следовало. Пол — плыл.	— —U U U— —
Дверь кинулась в руку.	— —U U—U



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。

— U U U — U U

— U U U —

行が進むにつれ、これはごく自然に— U — U — (U U)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変化を、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」の世界である。しかし物理的な視覚を失うことで、逆に神的な視覚が得られるとツヴェターエフは考えている。「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。

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」がなくなるのだから。「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、既に《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わ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 第一の大気

Ритм, впервые мой!  
Как Колумб здороваюсь  
С новою землею —  
Воздухом. Ходячие  
Истины забудь!  
С сильною отдачею  
Грунт, как будто грудь  
Женщины под стоптанным  
Воё-сапогом.  
(Матери — под стопками  
Детскими...)  
В тугом —  
Шаг. Противу мнения:  
Не удобохож —  
Путь. Сопротивлением  
Сферы — как сквозь рождь  
Русскую, сквозь отроду —  
Рис, — тобой, Китай!  
Словно моря противу  
(Противу — читай:  
По сердцу!) — сплечением  
Толп — Гераклом бьюсь!  
— Землеизлучение.  
Первый воздух — густ.  
Сню тебя иль снюсь тебе —  
Сушь, вопрос седин  
Лекторских. Дай вчувствуюсь:  
Мы, а вздох — один.  
И не парный, спаренный,  
Тот, удушье двух.  
Одиночной камеры  
Вздох: — еще не взбук  
Днепр? Еврея с цитрою  
Взрыд: — ужель оглох?  
Что-то нужно выправить:  
Либо ты на вздох  
Сдайся, на вёсущие

初めて韻律が私のものとなった！  
コロンブスのように  
新しい大地に——  
大氣に挨拶をする。ありふれた  
真実など忘れなさい！  
土壌が  
強く反動する まるですり減った  
軍靴に踏みつけられた女性の  
胸のように。  
(子の重みを支える  
母の胸……)  
きつい——  
一步。道は  
楽じゃないと  
思いながらなおも。気圏  
の抵抗——ロシアのライ麦畑  
を行くような 昔ながらの田  
を行くような——そう、中国のような！  
まるで海に逆らいながら行くような  
（「逆らう」とは  
心のままにゆくこと！）——群衆  
の縄れとなり——ヘラクレスのように私はもがく！  
——地の放射。  
第一の大氣は 密。  
あなたを夢見ているのか あなたに夢見られているのか  
なんて空論 講師の白髪の  
問題。さあ、心を傾けてみよう。  
私たちは二人 けれどため息は一つ。  
それは二つの 二重の  
あのため息ではない 二人で首を絞め合うあのため息。  
それは独房の  
ため息（「まだドニエプルの  
雪は融けないのか？」） それはシタールを奏でる  
ユダヤ人の悶え（「まさか聞いておられぬのか？」）  
どちらかを正さなければならない。  
あなたがため息に  
全き存在にまるつきり

Всё — страхась прошу —

Либо — и отпущена:

Больше не дышу.

譲歩してくれるか——こんなお願いをするなんて——

それとも——そして赦免される。

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“вздых” “взбух” “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。いうなればこの語には、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(「土壌が／強く反動する」「気圏の／抵抗」)、「私」は濃密な「第一の大気」をものがきながら通過してゆく。「反動」する土壌は子供を支える「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ものであろう。ギリシア神話によれば、ヘラクレスはケンタウルス一族の怪物ネッソスの奸計にはまって毒を浸した着物を身にまとわされ、断末魔の苦しみを味わう。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」。<sup>\*8</sup>

かくしてヘラクレスは不死の神々の仲間入りをすることになる。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」がもの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。<sup>\*9</sup> 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に値しよう。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。

このようにして次第に「死／不死」の過程が進行してゆくが、「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り合う親密な——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、神に見放されたと絶望するダヴィデ＝「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. タラーセンコフが『大気の詩』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？」CC3, 786）。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」はいよいよ「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,	包囲の時
То, сыпняк в Москве!	そう、あの時、モスクワのチフス！
Кончено. Отстрадано	終わった。肺臓の
В каменном мешке	石牢で
Легкого! Исследуйте	苦しみ抜いて！ 粘液を
Слизь! Снатыврата	解析するといい！ 大気の門が
Воздуха. Оседлости	開かれたのだ。ユダヤ人居住区が
Прорвана черта.	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、呼吸中枢が機能停止すれば、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

ないポンプ作業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、肺からの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、心臓は必ずしも肺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がで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。\*10 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てきたのは、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、『大気の時』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ない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連で私たちは、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してゆく様子を目撃するはずである)。

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に基づいている。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のだが、この部分が「肺門」(ворота легких)と呼ばれることを踏まえれば、「大気の時が開かれた」(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。

このような、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。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を思い出そう。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(本論2章1節、あるいはП. エフロンに捧げられた連作《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『大気の時』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ことになるだろう)。

ところで、「大気の時が開かれた」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、『大気の時』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ア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。「ア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」。\*11 この後、教会の中ではПасхальная службаが始まるのだが、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, настажь	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!」

(CC1, 340)

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。『大気の時』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 семивратные》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、巨大な石塊がひと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。\*12 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「包囲の時」「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フは、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、ボ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」「群衆の縄れ」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）。

「大気の間」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」であるのと同様、「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。『大気の詩』テキ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 大気のアキレウス

Мать! Не даром чаяла!	母よ！ 願いは叶えられた！
Цел воздухотор!	大気の戦士は無事だ！
Но — сплошное аэро —	けれど——彼自身
Сам — зачем прибор?	一面の <sup>アエロ</sup> 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 —	大気を泳ぐ——

Смерть, и ничего  
Нового в ней. (Розысков  
Дичь... Щепы?... Винты?...)   
Ахиллесы воздуха!  
— Все! — хотя б и ты,  
Не дышите славою,  
Воздухом ни́жв.  
Курс воздухоплавания —  
Смерть, где всё с азов,  
Заново...

それが死 何も新しい  
ことなどない(探索の  
僻地……木片?……プロペラ?……)  
大気のアキレウスたちよ!  
——どうか、みな!——せめてあなたも  
栄光に酔わないで。  
下界の空気に酔わないで。  
大気を泳ぐ——  
それが死 そこでは全てが新たに  
一から始まる……

---

先にも述べたが、『大気の時』を執筆するにあたって、ツヴェターエフはリンドバーク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。彼女がいかにこの事件に重きを置いていたかは、『大気の時』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、そのリンドバークが言及されている。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クと、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」(CC3, 786)。しかし、ツヴェターエフが念頭に置いている「大気の時」は、リンドバークだけではなかった。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. Нестерอฟ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、『大気の時』の草稿に、フランス人飛行士ナンジュセルとコリ(リンドバークの直前に、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、そうしたリンドバーク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ク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「大気の時」にまた一つ新たな意味／読みの層を付与する。アキレウスはいま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、リンドバーク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 щурюсь.	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 славою,	UU—U—UU
Воздухом нифв.	—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:	—UU—UU—UU—U
Больше не вешу.	—UU—U
Слава тебе, обвалившему крышу:	—UU—UU—UU—U
Больше не слышу.	—UU—U

というダクチリが始まると、先ほどの—UU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、テキ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.)」というのは、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る。このような造語パターンをツヴェターエワが得意としていたことを思い出そう)。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」を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「死に体」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、逆に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”という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、「死」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	軽い、軽い 岸辺の
На слюде прибрежий.	雲母に浮かぶ舟より軽い。
О, как воздух легок:	ああ、いかに大気の軽いことか。
Реже — реже — реже...	さらに、さらに薄れてゆく……
Баловливых рыбок	いたずらな魚の
Скользь — форель за кончик...	滑り——針の先のニジマス
О, как воздух ливок,	ああ、いかに大気の流れることか
Ливок! Ливче гончей	流れる！ 烏麦畑の獵犬
Сквозь овсы, а скользок!	よりも流れ、滑る！
Волоски — а веек! —	這い始めたばかりの——そよぐ！——
Тех, что только ползать	者たちの

Стали — ливче леек!  
 Чтò я — скользче лыка  
 Свежего, и лука.  
 Па́годо-музыкой  
 Бусин и бамбука, —  
 Па́годо-завесой...  
 Плещь! 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 ~~е~~рже  
 Льдов! Закон отсу́тствий  
 Всех: сперва не держит  
 Твердь, потом не пустит  
 В высь.

Наяда? Пэри?

Баба в огорода!  
 Старая потеря  
 Тела через воду  
 (Водо-сомущения  
 Плеск. Песчаный спуск.)  
 — Землеотпущение.  
 Третий воздух — пуст.

髪の毛——如雨露よりも流れる！  
 私はどうしたというの——新鮮な靱皮よりも  
 弓よりも滑る。  
 宝珠と竹の  
<sup>パゴダ</sup>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  
 シェマハの 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？

いいえ、畑の百姓女！  
 昔ながらの 水による  
 肉体の喪失  
 (水の誘惑の  
 飛沫。砂の勾配……)  
 ——地の赦免。  
 第三の大気は <sup>くう</sup>空。

第7連では、再び韻律がホレイに戻る。ただし、

(2～5連) —U—U—UU  
 —U—U—

(7連1～38行)—U—U—U  
 —U—U—U

—U—U—U U  
—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」終えたと、最後の4行はあたかも一息つくかのように、再び“—U—U—U U / —U—U—”というパターンに還る。

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” “скользящий” 等のノーマルな形容詞に混じって用いられている“ливкий” “вейкий” “пловкий”は、それぞれ“лить” “веять” “плавать”から派生させたツヴェターエワの造語であり、さらにこれを比較級化しているケースも見られる(“ливче” “пловче”)。また、“скользь” “плещь”は、動詞“скользить” “плескаться”から派生させた名詞だ。

一方、既存の語を組み合わせたタイプの造語もある。前述の“землеотпущение”=“земля”+“отпущение”は比較的分かりやすい部類に入るが、“пагодо-музыка” “пагодо-завеса” “водо-сомущение”には若干の解説が必要だろう。まず、これらの合成語はハイフンによって二つの語が結ばれているが、それは例えば“жар-птица” “дизель-мотор”などのように二個の独立名詞が併置されているのではなく、いわばземлетрясение型(=земля+трясение)の複合名詞である(“пагодо-музыка”ではなく、“пагодо-музыка”の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)で始まる複合名詞であれば、ロシア語ではごく普通に用いられる(“землетрясение” “водопровод”等)。一方、“пагодо-”(仏塔、パゴダの)などという複合名詞はロシア語には存在しない。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しばしば如来の説法にもたとえられる。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(ストウーパ)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、ツヴェターエワが描く「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、“сомустить”からの派生であると考えられる。\*13 現代口

シア語では用いられることのないこの動詞は、ダーリによれば「誘惑する」「唆す」という意味を持つ。その名詞形“**сомущение**”はツヴェターエワの造語であるが、ロシア語の造語規則に則っており、実は1917年に書かれた散文『車中の十月革命』の中でもすでにこの語が用いられている(“**сомущение Антихристово**”, CC4, 419)。ただし“**сомустить**”という動詞自体は現在では完全に死語であり、現代ロシアのほとんどの読者は“**сомущение**”という語の意味を推測することすら困難であろう。“**водо-сомущение**”が(“**водопровод**”や“**водоснабжение**”などと違って)ハイフンによって結ばれているのは、やはり“**сомущение**”という語の特殊性ゆえと思われる。いずれにせよ、“**водо-сомущение**”=「水の誘惑」、あるいは「水による肉体の喪失」という表現には、「入水自殺」のイメージが色濃く感じられよう。『終わりの詩』分析に際しても触れたように、ツヴェターエワは「水による死」「入水自殺」の情景に強く魅せられていたが、ここで水のように流れる「大気」を通過してゆく「私」も、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、『大気の詩』にはこのように数多くの複合名詞が用いられているが、ここでそれらを整理してみることになろう(各語の後の括弧内の数字は、当該語の用いられている連を示す。それぞれの語の意味とコンテキストは各連の訳と解説を参照されたい)。

- а) **воздухоплавание**(5)
- б) **землеизлучение**(3), **воздухобор**(5), **солнцепричастная**(6), **землеотпущение**(7),  
**землеотлучение**(8), **полуостановка**(9), **землеотсечение**(9)
- в) **водо-сомущение**(7), **лиро-черепаха**(9)
- с) **вое-сапог**(3), **пагодо-музыка**(7), **пагодо-завеса**(7), **бредопереезд**(8),  
**связать-неможность**(8), **Вьюго-Богослов**(9), **лучше-воздуха**(9)

まず、а)に挙げた語はロシア語の語彙として存在する。б) は、“**земле-**” “**воздухо-**” “**солнце-**” “**полу-**”という、すでにロシア語の中で広く用いられている前綴を利用したツヴェターエワの造語である。ただし、元になっている名詞や構成法が一見して明白であるため、意味の把握は容易である。一方 в) は、“**водо-**” “**лиро-**”という前綴自体は存在するが、構成する語と語の関係が読者の予期する範囲を超えており、一定のコンテキストに通じていなければ理解できない(たとえば“**лиро-черепаха**”という語は、ヘルメスが亀の甲羅から最初の堅琴を作ったというギリシア神話を知らない者にとっては趣味の悪い冗談としか思えないだろう)。前綴と後綴の間にハイフンが用いられているのも、そのような「結びつき難さ」を反映している。с) になると、もはや完全にノルマから逸脱し、そもそもこれらの前綴自体ありえない。当然ここでもハイフンが用いられる(“**бредопереезд**”はハイフン抜きだが、これはおそらく、意味の把握が容易であること、また、名詞“**бред**”に対する形容詞“**бредовый** / **бредовой**”とのアナロジーによるものと思われる)。

全体的な傾向としては、作品が後半へ進めば進むほど造語の特異性がエスカレートしていると言えよう。とりわけ7～9連は圧巻だ。ここでもやはりツヴェターエワは、ノルマの許容範囲から出発して、いつのまにか異様な造語へと逸脱してゆくというお得意の手法を、ポエマという大きな作品の流れの中で活用している。

再び7連に戻ろう。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ワの見解を改めて確認するものだ。＊14 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。

ところで、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。このあたりのユーモアは、ともすればあまりにも銜学的、神秘主義的に走りがちなテキストに彩りを添えている。ユーモアという点からすると、9行目の「烏麦」への言及も、あるいはツヴェターエワの遊び心の現れであるかもしれない。というのも、ロシア人であれば誰でも幼少の頃口にした(あるいは「口にさせられた」)烏麦のカーシャ(オートミール)を作るための“овсяные хлопья”(煮えやすいように押しつぶされたフレーク状の烏麦粒。一般に烏麦はこの“хлопья”の形で売られている)は、通称《геркулес》と呼ばれており、鋭い読者であればここで3連での「ヘラクレス」を思い起こし、詩人の仕掛けたひそかな「いたずら」に笑みを誘われずにはいられないだろうからだ。＊15

いずれにせよ、「大気」中を昇ってゆく「私／百姓女／ヘラクレス」は、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、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 песых	とかす櫛よりも
Курч. Счастливых засек —	疎らな。幸福な伐採地の——
Редью. Как сквозь прып	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 — резца... 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 полураскрытых.	Credo(我信ず)をしばり出すための——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... ( <i>Шепчет</i>	よりも濾す……(神は
Бог, своей — страшася	ささやくのだ 自らの——力を
Мощи...)	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 ломоту	刈り入れて体を
Жатв — зачем рожаем?	痛めつけるだけなのに 私たちはなぜ生むのか？
...Всем неумолотом,	……天には
Всем неурожаем	脱穀もなく
Верха... По расщелинам	収穫もなく……この峡谷には
Сим — ни вол, ни плуг.	牛も鋤もない。
— Землеотлучение.	——地の破門。
Пятый воздух — звук.	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—U—U”、偶数行＝“—U—U—”という形だ。“сечь” “редь” “цедкий”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」であると推測しているが、\*16 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 бесхлебны)」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、テキ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「鳥麦畑」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、“бесхлебный”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。＊17 「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り分けるのである。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喩といえよう。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フは断言している。

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らぬ。「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フ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。＊18 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」とであると予告され、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 —  
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-черепahi?  
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

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  
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<sup>リ</sup>テ<sup>ラ</sup>堅琴の鼈甲の  
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)!  
七は堅琴の礎  
七は世界の礎。  
堅琴の礎が  
七であるのなら 世界の礎は  
<sup>リリカ</sup>詩。ゆえにテーバイの

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

В бури равноденствия.

Темени — в падучке,

Голода — утробой

Гудче...А не гудче —

Разве только гроба

В Пасху.

И гудче гудкого —

Паузами, промежутками

Мочи, и движе 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

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——純粋な魂に

なる。文字は臉に——

ゆだねるがいい。

私たちは純粋な聴覚になって

それとも純粋な魂になって

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

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)

と超一大気との

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

Пульса — невятно сказано:	切断——そんな言い方ではわかりにくい
Паузами — ложь, раз — спазмами	休止というのは嘘 それはため息の
Вздоха... Дыра бездонная	痙攣なのだから……永遠
Легкого, пораженного	に冒された肺の
Вечностью...	底なしの穴……
— Не все ее —	だれもがそうなる
Так. Иные — смерть.	のではない。ある者は——死。
— Землеотсечение.	——地の切離。
Кончен воздух. Твердь.	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」と宣言していたはずの「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、もっと抽象的なレベルの、いわば天空的な「音」だ。あたかも天それ自体が唄っているかのような（「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。先にも触れたが、「堅琴の鼈甲（лиро-черепаха）」という奇妙な造語は、ヘルメスが亀の甲羅から世界最初の堅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。「新しい年よりも轟く」という比較は、前述の長詩『新しき年』で、リルケを失って茫然とする「私」と、新年のにぎわいとを対比した一節「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？」（CC3, 134）と響き交わしており、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）。また、内戦を連想させる「戦いのさなかのドン」のイメージは、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「テーバイ」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砕き
Гробовым не смущаясь тесом,	棺の薄板にも臆せず
Русь — Пасхою к тебе плывет,	ルーシは——復活祭となってあなたへと流れる
Разливом тысячеголосым...	千の声の氾水となって……

（《Стихи к Блоку 17》 CC1, 299）

「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特別の想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、ヨハネ福音書の冒頭“В начале было слово...”が朗読されることを思い出せば、やはり一連の「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「裁きの時」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はない。

「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日付)の中で、それがロシアにおいていかに特別な数であるか(「七はロシアの数です!」)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『大気の時』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(「耳に——純粋な魂に／なる。文字は臉に——／ゆだねるがいい」)。1926年に書かれたエッセイ『批評をめぐる詩人』の中でツヴェターエワが、詩を書く時に自分は「耳に従って」と告白していたことを思い出そう。ツヴェターエワによれば、まず初めに「何かメロディーの、あるいはリズムの図絵のようなもの」が与えられる。そして彼女のなすべき仕事とは、それを「正確に聞き取ること」なのである(→本論2章3節4項)。

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ワにとって、「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、ふいに断続的なログ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—U—”という変則的韻律形(もともと、ツヴェターエワの作品中にはしばしば用いられる形であり、本論ではタイプ2として分類されている)が現れ、しかも脚韻パターンも АВАВ 型から ААВВ 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グエードのリズムを、さらに「半停止」「断絶」させてしまう。それはまさに、死につつあ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、当然のことのよう「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。断末魔のログエードの後に、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—U U”、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迫っていく時

Музыка надсадная!	激しい音楽!
Вздых — всегда вотще!	ため息は——いつも空しい!
Кончено! Отстрадаю	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 бесформозных —	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と
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(『山の詩』でも同様の手法が用いられていたことを想起されたい)。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の後、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...》(CC2, 68)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。\*19 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)。「昇天」の過程をドラマティックに描きつつ、その一方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』)\*20 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。

\*21

「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」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ートワと会ったのは、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。この時アフマートワは、『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、アフマートワは後に「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ワが、他ならぬ『大気の詩』を選んでアフマートワに贈ったという事実に、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ワの『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ワ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、ツヴェターエワは縊死する。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ートワは、望むと望まざるとに関わらず、結果的には雪どけまで生き延びることになるのだ。

## 【注】

1. 本付録は、東京大学スラヴ語スラヴ文学研究室年報SLAVISTIKA XIII(1998)に掲載された拙論「読む試み～マリーナ・ツヴェターエワの『大気の詩』～」に加筆訂正したものである。
2. 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.
3. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. М.: Согласие, 1997, т.1, с.365.
4. 『大気の詩』からの引用は、Марина Цветаева. Стихотворения и поэмы (Б-ка поэта. Большая сер). Л.: Сов. писатель, 1990 に依拠している(БПと略記。また、日本語訳は筆者による)。エリス・ラーク版は《Воля России》誌(№1, 1930)に初出時のテキストをそのまま採用しているが、同誌には誤植が多く、詩人自身による校正を考慮に入れた詩人文庫版の方が、より信頼できると判断したためである。
5. 『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.

Саакянц А. «Написала, чтобы узнать» // Саакянц А. «Все понять и за всех пережить». М., 1993.

Гаспаров М. «Поэма Воздуха》 Марины Цветаевой. Опыт интерпретации // Гаспаров М. Избранные труды. т.2. М., 1997.

なおガスパーロフ論文の初出は Труды по знаковым системам, XV(1982)であるが、本論で引用する場合、現在最も入手しやすい上記テキストに従って頁表記してある。
6. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995, с.262.
7. 晩年のゴーゴリや、トルストイ、ドストエフスキーらがオプチナ修道院に関心を抱き、ここを訪れたことはよく知られている。また、『カラマーゾフの兄弟』のゾシマ長老の人物像には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と言われる。См. Оптиная пустынь. Русская православная духовность. М., 1997.
8. Оуи-Дьюс『変身物語(下)』(中村善也訳, 岩波文庫, 1984), p.26.
9. Ботвинник М.Н., Коган М.А. и др. Мифологический словарь. Минск, 1989, с.53.



10. 立花隆『脳死』(中公文庫, 1988), p.136-153.
11. Праздников праздник. Православный сборник о Пасхе, М., 1993, с.26.
12. 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.
13. 前掲拙論で筆者はこれとは異なる解釈を行っていたが、その後の研究によりそれは誤りであると判断するに至った。ここにおわびして訂正したい。
14. たとえば《Сивилла 3》(CC2, 137-138)を見よ。
15. 今でも私たちは《Геркулес》と大書された烏麦のパッケージをどこの食料品店でも見かけることができる。おそらくは栄養充分なオートミールを食べると「ヘラクレス」のように逞しくなれるというあたりからこのように命名されたのだろう。この名称がいつ頃から用いられていたのかは不明だが、少なくともツヴェターエワの時代にはすでにあったということが、彼女の散文『母と音楽』の一節(CC5, 26)からうかがえる。ちなみに幼少時代の思い出を描いたツヴェターエワの散文では、妹アーシャが(ロシアの子供にはよくあることだが)苦手なオートミールを無理強いされて閉口するという場面が時折見られる。
16. Гаспаров М., Цит.соч., с.184.
17. Гаспаров М., Цит.соч., с.181.
18. 「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、『大気の詩』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、「リルケとツヴェターエワ」というテーマは別個に扱うべき重要な問題であり、本格的な検証は機会を改めて行いたい。ちなみにリルケとツヴェターエワ、パステルナークの三者間の影響関係を論じた先行研究には、Zaslavsky(1995) がある。

19. 立花隆『脳死』, p.21.
20. 神品芳夫編・訳『リルケ詩集』, p.99. ちなみにツヴェターエワの《Бор 3》(1922, CC2, 158)はリルケの同作品を踏まえている(本論4章注8参照)。
21. 生野幸吉訳『リルケ詩集』(白鳳社), p.163.

## 注

### はじめに

1. 1939年に亡命先のパリからソ連へ帰国するにあたって、ツヴェターエワは政治的その他の理由から祖国へ持ち帰るのは危険であると判断した作品の原稿を、バーゼル大(スイス)のE. マーラー教授に託している。当初ツヴェターエワは知人だった批評家イワースクにこれを依頼しようと考えていたが、当時エストニアに在住していたイワースクは、世界大戦という事態になれば、同国が戦火に巻き込まれるのは避け難いと考え、永世中立国スイスに住む知人のマーラー教授を推薦した。原稿は1939年の初め頃に同教授のもとに送られ、彼女の手によってバーゼル大図書館に収められた。その後エストニアが1940年にソ連に併合されることを考えると、イワースクの先見の明がツヴェターエワの貴重な原稿を救ったと言える。「バーゼル・アルヒーフ」について詳しくは、Kemball(1991; 1997)を見よ。
2. 当初4、5巻に分けて発表されるはずだった「ポエマ」が4巻にまとめられたので、実質的には全4巻である。
3. ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタイン『論理哲学論考』6. 54(藤本隆志・坂井秀寿訳, 法政大学出版局, 1968, p.199-200)。

### 序にかえて

1. 『論理哲学論考』第7節。
2. 『論理哲学論考』4. 115(藤本・坂井訳, p.107)。
3. Ахматова А. Сочинения в двух томах, т.2, М., 1986, с.209.
4. 池上嘉彦『ことばの詩学』(岩波書店《同時代ライブラリー132》, 1992), p.54.
5. 同書, p.51
6. 「直示」の問題については、たとえばU. エーコ『記号論Ⅱ』(池上嘉彦訳, 岩波書店《同時代ライブラリー271》, 1996), p.141-147、あるいはL. ウィトゲンシュタイン『哲学的探求』第28～45節を参照されたい。
7. 今世紀初頭の数学者クルト・ゲーデルが1931年に発表した不完全性定理——「(算術を含む帰納的で無矛盾な体系Pにおいては)Pの無矛盾性はPが無矛盾であるかぎりPでは証明できない」——は、量子論等と並んで今世紀の知的パラダイムに決定的な影響を与えたといわれる。ツヴェターエワが現代数学に通じていたとは思えないが、彼女もまたある種の「時代精神」の申し子であったと考えても、あながち誤りではあるまい。

## 第一章

1. イワン・ツヴェターエフは妻の死後、1908年1月28日に開かれた美術館設立委員会の年次会で、亡き妻への謝辞を述べている。「彼女はたびたび西欧の文化の中心地へ足を運び、美術館設立のための必要条件の検討や、われわれのコレクションのための美術品収集に積極的に参加した。(中略)古典彫刻の分野に関して、彼女はおそらく我が国の女性としては稀にみるほど精通していた」。またマリヤ・ツヴェターエフは、死後その財産の大部分を美術館に寄付するよう遺言している。См. И.В.Цветаев создает музей, М., 1995, с.262.
2. このエピソードは、ツヴェターエフのエッセイ『母と音楽』Мать и музыка(1934)に記されている(CC5, 31)。
3. 後にツヴェターエフは、ポエマ『魔法使い』Чародей (1914)で当時のエリスとの交流を回顧している。
4. Поликовская, 1992:175.
5. 1910年12月11日付《Утро России》紙。
6. ナージャとセリョージャ姉弟は、ツヴェターエフの父イワン・ツヴェターエフの先妻ワルワラの父である著名な歴史家ドミートリー・イロヴァイスキーの2度目の妻との間に生まれた子供である。
7. 1933年に書かれたツヴェターエフの自伝的散文『スターリィ・ピーメン通りの家』Дом у Старого Пимена、あるいは、1928年5月23日付 В. Н. Брунина宛書簡(CC7, 236-237)を見よ。
8. Гумилев Н. Письма о русской поэзии // Аполлон, №5, 1912, с.50-51.
9. たとえば、Н. Дощаков, К. Парфенов, П. Соловьев, З. Гиппиусらを想起されたい。ちなみに、ロシアにおける「女性文学」の歴史については、Catorina Kelly. A History of Russian Women's Writing. 1820-1992. Oxford Univ. Press, 1994. に詳しい。
10. Брюсов В. Новые сборники стихов // Русская мысль, №2, М., 1911; см. также: СиП1, с.278.
11. 立川健二・山田広昭『現代言語論——ソシュール、フロイト、ウイトゲンシュタイン』(新曜社, 1990), p.104-105。
12. ツヴェターエフの句読法、とりわけダッシュの使用に関しては、これまでもいくつかの論文が発表されている。たとえば Бродский(1980), Taubman(1992), Жильцова(1995; 1996), Ковтунова(1996)などを参照されたい。
13. Грот Я.К. Русское правописание, 20-е изд., СПб., 1912, с.115-117.
14. Шапиро А.Б. Основы русской пунктуации, М., 1955, с.40.
15. Грот Я.К. Цит.соч., с.117. この他、たとえばチェーホフなども同様の主旨の発言をしている(см. Шапиро А.Б. Цит.соч., с.75.)。
16. Шапиро А.Б. Цит.соч., с.75.
17. 以下、現代ロシア語のダッシュの用法、用例に関しては、Шапиро А.Б. Цит.соч.に依拠している。ただし本論では主旨にそって叙述を整理するため、分類の順序などを一部変更している。
18. ここでは厳密な定義は省くが、大ざっぱに言うと、文の幹となるシンタクシスに付け加えたり補足したりする部分で、副動詞や分詞なども含む。通常、コンマによって表されることが多いが、ダッシュを用いるとその「独立性」がより際立つ。また、独立成分が文末に置かれる場合、同種成分(однородные члены)と混同されるのを避けるため、ダッシュを用いるのがよいとされる(см. Шапиро А.Б. Цит.соч., с.260)。

19. Там же, с.57.
20. 無論、厳密に分類しきれない用法、あるいは意図的に機能を重複させた用法も見受けられる。たとえば《Perpetuum Mobile》(CC1, 60) や、《Следующему》(CC1, 60-61)の11行目におけるダッシュの用法を見よ。前者は「声」「リフレイン」であるとも取れるが、「同時進行」や「対比」を示すとも考えられ、また後者は、「声」であると同時に、「理由」を示してもいる。
21. 複合形容詞の定義、及び分類については、たとえば以下を参照。

Академия наук СССР, Институт русского языка. Русская грамматика. М., 1980, т.1, с.318-322.

Современный русский язык. Морфология (курс лекции). Под ред. В.В.Виноградова, М., 1952, с.214-218.
22. Современный русский язык, с.214.
23. たとえば《В субботу》(CC1,102)は、4行×4連で構成され、各連の1、3、4行目はアンフィブラーヒイ、2行目はアナーペストが用いられている。『タベのアルバム』『幻燈』の中で、同一作品内に複数の韻律が同居する例は、この作品を含め、10編に満たない。
24. Холшевников В.Е. Основы стихосложения. Русское стихосложение, СПб, 1996, с.10-11, с.56-69.
25. 『別れ』に対するベールイの論評は、1922年5月21日付《Голос России》紙に掲載された。もともと、ベールイの韻律分析は極めて難解であり、また誤植も多かったため、当のツヴェターエフは、「論文の4分の3は理解できなかった」とコメントしている(『囚われの魂』CC4, 244)。ベールイの用いる韻律用語は古典詩のものをそのまま援用、ないし誤用している場合が多く、現在我々が用いているものと若干異なっている。さらにその論調はベールイ独特の音楽的感性に彩られているため、ツヴェターエフでなくとも理解に苦しむところであろう。しかし、たとえば連作「別れ」の第1篇《Башенный бой》の韻律を、その強弱弱強のリズムに注目して分析した手腕は見事である。ちなみに、懇切丁寧な注釈をつけてベールイの『別れ』論を再録したГаспаров(1996A)は、私たちがこの難渋な論評の「4分の3」を理解する上で大きな手助けとなってくれている。

## 第二章

1. エリザヴェータが自殺したのは、セルゲイの弟コンスタンチンが首を吊って死んだ(一説によれば事故死)のを悲観したためと言われている。エリザヴェータと同様、革命運動にたずさわっていた父ヤコフは、その前年の夏、やはりパリで客死している。
2. ツヴェターエフがこの「偶然の符合」を意識していたことは、1914年4月8日付ローザノフ宛書簡から窺える(CC6, 123)。
3. 1911年11月3日ヴォローシン宛書簡に、結婚をめぐる父と娘のやりとりが記されている(CC6, 57)。
4. 亀山郁夫『甦えるフレーブニコフ』(晶文社, 1989), p.184.
5. Ахматова А. Сочинения в двух томах, т.2, с.248. 彼女のこのような歴史認識は、革命と粛清の

時代を経た後、後半生のライフワーク『ヒーローのない叙事詩』となって結実する。

6. ソ連崩壊後も、「同性愛禁止条項」はロシア連邦刑法第121条に受け継がれ、1993年3月に同条項が廃止されるまで、ロシアでは「同性愛」は犯罪とされていた。
7. 亀山郁夫訳『知られざるマリーナ・ツヴェターエワ』(晶文社、1992)。以降、同書からの引用は全て日本語訳の頁数を指示する。
8. 「セクシュアリティ」という語を用いるにあたっては、「性」には様々なレベルがあるのだということを確認しておこう。すなわち、生物学的な「性」、個人の性的指向としての「性」、そして社会的、文化的に規定された「ジェンダー」としての「性」である。私たちが「セクシュアリティ」と言う場合、それは第二のもの、すなわち「個人の性的指向」(sexual orientation)を指している。これは無論、本人のアイデンティティに関わる領域であり、従って、「ホモセクシュアル」であることと、同性間で性行為を行うこととは、厳密に区別されなくてはならない。
9. キース・ヴィンセント、風間孝、河口和也著『ゲイ・スタディーズ』(青土社、1997), p.106.
10. 同書, p.93.
11. Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. М., 1996, с.248.
12. 規範から「逸脱」した／させられた「ホモセクシュアル」は、社会から排除される一方で、「エキゾティック」なものとして、異性愛者の好奇心や「知りたい」という欲望を刺激する。そのため同性愛者はしばしば、科学的な研究の対象として「モルモット化」される、ないしは「ゲイ・ブーム」という形で、異性愛者の窃視趣味を満たすための道具として消費される。河口和也「同性愛者の『語り』の政治」——『実践するセクシュアリティ』(動くゲイとレズビアン研究会発行、1998), p.146-160.を参照せよ。
13. たとえばカーリンスキーは、このエッセイを「詩的で、時に感動的」な「散文形式のラプソディー」と呼び、「並はずれてすぐれた作品である」と賞賛している(Karlinsky, 1985J:267)。
14. 同性同士は子孫を残すことができないため、種の保存の法則に反する「不自然」なものであるとされる(ナチスによる同性愛者迫害を想起しよう)。「種の保存」という「本能」は「自然」なものであり、ゆえにアプリオリに「善」であるという論理は、疑問に付されなければならない。たとえば上野千鶴子は、フェミニストは「女に強いられた強制異性愛を脱自然化」することを目指してきたと述べ、「セクシュアリティ研究にとって『自然』『本質』『本能』は禁句」であると主張する(『実践するセクシュアリティ』, p.42)。
15. この書簡の初出は Полякова(1983)であり、7巻選集もこの版に依拠している。同書でポリャコワは、このクズミン宛書簡の出典を「О.Н.Гильдебрантのアルヒーフ」としているが、Марина Цветаева. Неизданное. Сводные тетради. によればこの記述は「カムフラージュ」で、書簡そのものは現存しない。書簡が実際に投函されたことは、クズミンの日記(1921年7月8日。см. Минувшее, 1993, вып.13, с.467)から確認できる。長らくその「真の」出典は謎に包まれていたが、ツヴェターエワの未発表ノートを公刊した上掲書により、同ノートにその下書きが残されていたことが判明した(с.33-35, с.567 注55)。この書簡の他にも、ポリャコワは数多くの興味深い資料を公にしているが、アリアードナの遺言のため、現在のところアルヒーフでの確認は不可能である。ポリャコワはこうした非公開資料の入手先を明らかにせず、国立文書館に収められる前にそれらを目にすることができたと述べるにとどめている(Полякова, 1983:115)。
16. この点で、セクシュアリティと言説の関係を論じた Boym(1993)は、極めてバランスのとれた視点を提示

している。

17. ヴォロシナのこの発言は、革命以前のロシア社会がホモセクシュアルに寛容だったという広く流布した見解に対する私たちの疑念を裏付けるものといえよう。
18. タガンログの裕福なユダヤ人家庭に生まれ、幼くして母を亡くしたパルノークは、母の死後間もなく再婚した父への反発を終生抱き続けた。彼女が本名のПарнахを名乗らずにパルノークという名(しかもわざわざ第2音節にアクセントを置いて)を使ったのは、父への屈折した思いからだと言われる。パルノークの詳細なバイオグラフィーは、Diana Lewis Burgin. *Sophia Parnok. The Life and Work of Russia's Sappho*. New York Univ. Press, 1994 を参照されたい。
19. 「私たちは決して別れないでしょう。(中略)誰か他の人など私は愛せません」(エフロンについて。1914年3月7日ローザノフ宛書簡より。CC6, 121)という発言からも明らかなように、モノガマス(一夫一婦制)志向の強かったツヴェターエフに対し、パルノークは(少なくとも30代までは)同時に複数の相手に心を惹かれる「ノンモノガマスな振る舞い」をしばしば見せたという(Diana Lewis Burgin, *ibid*, p.36)。
20. この出版計画の経緯については、ブリューソフにまつわる思い出を綴ったエッセイ『労働の英雄』Герой труда(1925)に記されている(CC4, 30-31)。『若き日の詩』に収められるはずだった作品は、その多くが雑誌等に発表されたが、完全な形で刊行されたのは、1976年のことである(パリ, YMCA-Press 社)。
21. ツヴェターエフとマンデリシュタームの影響関係については、たとえば Gregory Freidin. *A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and his Mythologies of Self-Presentation*. Berkley, Univ. of California Press, 1987, p.99-123, あるいは《鈴木, 1995》を参照されたい。
22. この時期に書かれた作品の中では、同時代の詩人ブローク及びアフマートワも、しばしば「聖者」「キリスト」あるいは「鞭身派の聖母」などに擬せられている。
23. ツヴェターエフは、自らを「聖者」化する一方で、自分のホームグラウンドたるモスクワを「聖地」化する。たとえば「モスクワ詩編8」では、以下のように謳われている。

— Москва! — Какой огромный  
Странноприимный дом!  
Всяк на Руси — бездомный.  
Мы все к тебе придем.

Клеймо позорит плечи,  
За голенищем нож.  
Издалека-далече  
Ты все же позовешь.

На каторжные клейма,  
На всякую болезнь —  
Младенец Пантелеймон

——モスクワよ! ——巨大な  
巡礼宿よ!  
ルーシでは誰もが宿なし  
わたしたちは皆 おまえのもとにゆく

焼き印に肩を汚され  
長靴にナイフを隠し  
そんな者でもおまえは  
彼方から呼び招いてくれる

囚人の焼き印も  
いかな病でも  
幼子パンテレイモンが

ここでもまた、招かれざる罪人たちをも受け入れ、癒すイメージが現れていることに注目しよう。

24. 世界に赦しを与える「聖者」としてのツヴェターエワの自己イメージについては、拙論「超人の行方——ツヴェターエワとマヤコフスキー、ディキンスン——」も参照されたい(「ロシア手帖」39号)。
25. 執筆年から考えて、「わたしを病ませ」ていたのはパルノーク以外にはありえない。ちなみに、この作品は後に曲をつけられ、ソ連時代の映画《Ирония судьбы, или с легким паром》の挿入歌としてアーラ・プガチョワが歌ってヒットすることになるのだが、実に興味深いことに、歌詞を一部省略したこと、また、映画そのものが、互いに婚約者のいる男女のラブストーリーであることから、本来「わたしを病ませ」る第三者の存在を前提としていたこの作品は、「あなた」への逆説的な愛情告白と変化させられている。このような不注意の、あるいは故意の誤読は、ツヴェターエワの伝記的事実が明らかにされていない時代の一つのエピソードとして、記録されておいても悪くはなかろう。
26. Холшевников В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение, с.34-35.
27. 「ドーリニク」「タクトヴィーク」らの詩作用語は、ホルシェーヴニコフの上掲書に準じている。ちなみにドーリニクとは、強音節と強音節の間の弱音節の数が1～2である詩形で、たとえば3脚ドーリニクなら、—2/1—2/1—という形になる(数字は弱音節の数を表す)。一方、タクトヴィークは、強音節と強音節の間の弱音節の数が0～2、ないし1～3であるものを指す。つまり、—2/0—2/0—、ないし —1/3—1/3—という形になり、ドーリニクよりは定型性が弱まり、よりアクセント詩に近づく (см. Холшевников. Цит. соч., с.56-69)。
28. 無論、一つ二つの力点をパスすることは、ホレイやヤンプの枠内であると考えられるが、同じ位置で規則正しくそれが行われる場合、そこに固有のリズムや、ある種の定型性が生じる。ツヴェターエワの場合、—U U U—という韻律パターンは、一つの「定型」と言ってよいほど執拗に繰り返される。
29. ちなみに、創造的な韻律の発明という点でツヴェターエワと比肩し得る同時代の詩人といえば、即座にマヤコフスキーの名が浮かぶが、奇しくも『批評をめぐる詩人』と同じ1926年に書かれたエッセイ『いかに詩をつくるか』Как делать стихи の中で、彼もまた創作に際しては言葉よりもリズムの方が先行すると述べているのは興味深い。

### 第三章

1. ニコジム・プルツェール＝サルナは粛清の犠牲になり、1945年に没しているが、そのあたりの事情も影響しているかもしれない。(См. Плущер-Сарно Ю.Н. Анастасия Ивановна // Знамя, №4, 1998, с.133-141.)
2. 白軍従軍中のエフロンの動静については、近年公刊された彼自身の手記(Эфрон С. Записки добровольца. М.: Возвращение, 1998)に詳しい。
3. 実際、1919年に出版準備の進められた詩集『若き日の詩』の清書稿は「赤インク」を使って書かれて

おり、その色鮮やかな筆跡は、マサチューセッツ州アマースト大で今もなお目にすることができる。

4. ツヴェターエフは、連作詩《Памяти А.А.Стахович》(CC1, 464-467)や、エッセイ『スターホヴィチの死』*Смерть Стаховича*(1919, CC4, 497-507)などで彼の死を悼んでいる。
5. このシンポジウムの報告は、マリーナ・ツヴェターエフ記念館発行の論集“Лебединый стан”, “Переулки” и “Перекоп” Марины Цветаевой. М., 1997. としてまとめられているので、詳しくはそちらを参照されたい。
6. *Словарь поэтического языка Марины Цветаевой*, т.1, с.178. による。
7. 『哲学探求』第68～69節(藤本・坂井訳『論理哲学論考』所収, p.278-280)。
8. ジョン・R・テイラー『認知言語学のための14章』(辻幸夫訳, 紀伊國屋書店, 1996), p.26.
9. 「без + 動詞命令形」というイメージは、その後もツヴェターエフの中に残り続け、1922年の《По нагориям》(CC2, 89-90)で実現される。

Вдох — без одыши,

Лоб — без огляди,

10. “сквозь”を名詞化する例は、この他にも《Сугробы 9》(CC2, 112-113) などでも見られ、やはり女性名詞として扱われている。
11. 以下に挙げる例、及び「脱カテゴリー」論は、ジョン・R・テイラー『認知言語学のための14章』, p.231-233 に依拠している。
12. *Лекции по структуральной поэтике // Ю.М.Лотман и тартуско-московская школа*. М., 1994, с.88.
13. Там же, с.134.
14. L. ウィトゲンシュタイン『哲学探求』第66～67節。
15. 単数形と複数形に対するツヴェターエフの意識の鋭さを示す例として、抽象名詞や固有名詞の複数形の使用という手法を挙げておくのもよからう。たとえば以下の一節を見てみよう。

Доблесть из доблестей,

Роскошь из роскошей:

(《Георгий 3》 CC2, 39)

抽象名詞は通常は単数でしか用いられないが、複数形にされた場合、それは抽象的な「勇敢さ」「豪奢」という概念ではなく、具体的な事例としての「勇敢な行為」や「豪奢な事物」を表し、それが多数存在することを示唆している。一方、固有名詞を複数で用いる場合は、ある特定の個体に「固有」の名称という性質が薄れ、普通名詞に接近する。

Не здесь, где Лазари

Бредут с постелею,



上の例では、複数形の“Лазари”は、聖書中に現れる、あの潰瘍病みの貧しいラザロという個人を指すのではなく、「貧しい人間、哀れな人間」一般を意味している。

16. Ю.М.Лотман и тартуско-московская школа, с.119.
17. Ревзина(1995Б)は、1917～21年にかけてのツヴェターエフ作品には「動詞の人称形からの副動詞の解放」という現象が見られると指摘し、その一例として《С такою силой в подбородок руку》(CC2, 64)を挙げている。
18. この作品の初出は《Северные записки》誌(1921, №7)だが、同誌には誤植がある。CC1は初出テキストをそのまま踏襲しているため、

Так, смертной женщиной, — опущен взор,

Так, гневным ангелом — закинут лоб,

のように“женщиной”の後のコンマを残しているが、本論では詩人文庫版の注に従ってこれを削除した。

19. ツヴェターエフのコロンの用法を扱った先行研究としては、Ревзина(1981Б)がある。
20. ここでダッシュとスポンデイによって作られているリズムは、2章3節2項でとりあげた《В огромном городе моем — ночь》を想起させる。
21. マヤコフスキーのいわゆる「階段詩」にも、同様の機能を果たすものがあることはよく知られているが、両者の間に何らかの影響関係があったかどうかは不明である。

## 第四章

1. 二人の娘で当時9歳だったアリアードナ・エフロンの回想によれば、やっとの思いで巡り合った夫妻は、この感動の再会に際し、「しっかりと抱き合ったまま長いこと立ち尽くし、それからようやく涙で濡れたお互いの頬をゆっくりと掌でぬぐったのだった」(Эфрон, 1989:131)ということである。
2. ロシア語訳の題《Флорентийские ночи》は、ヴィシユニャークがツヴェターエフにハイネの『フィレンツェの夜』を渡したことに由来する。この本が彼らの親交が始まるの一つのきっかけとなっていることから、詩人の死後、アリアードナ・エフロンがこのように命名した。
3. 筆者が念頭に置いているのは、言うまでもなく『山の詩』の「あとがき」である。
4. 亡命に至るまでのロジェーヴィチの経歴はいささか曖昧である。研究者によってもその記述はまちまちで、元白軍将校であるとするもの(Karlinsky, 1985J:178; Taubman, 1989:202)、元赤軍将校で、白軍の捕虜になったが逃亡してプラハに亡命したとするもの(Павловский, 1989:276; Лосская, 1992:84)、最初赤軍側で戦っていたがその後白軍に転向したとするもの(Швейцер, 1988:309)など様々である。ロジェーヴィチ自身は、1978年と79年にサーキャンツに宛てた手紙の中で、自分は一貫して赤軍に

従軍しており、内戦末期に白軍の捕虜になっただけで、反革命軍に寝返ったという噂は「でたらめ」だと断じているが、ヴァネチコワが1980年にインタビューした際には、「革命の時には、赤軍側についていました。(中略)白軍の捕虜になった時、確固とした信条に欠けており、白軍に従軍することに同意しましたが、その後はもう古巣に帰るのは恥ずかしかった」と語っている(Ванечкова, 1991:67)。

5. これらの書簡は、1960年になってから、ロジェーヴィチ自身の意志により、ウラジーミル・ソシンスキーを経由してアリアードナ・エフロンの手に渡され、詩人のアルヒーフに収められた。アリアードナはこれを、他のプライベートな資料とともに西暦2000年まで非公開としたが、彼女に書簡を届けるまでの隙を突いてソシンスキーがその一部を秘かに書写し、これが研究者の間に回ってアリアードナを激怒させることになる(CC6, 659-662; Саакянц, 1997:365-366)。
6. ロジェーヴィチ自身はこの噂に対し、その真偽の程は「私自身わからない」とコメントしている(Лосская, 1992:100)。
7. ツヴェターエワ、リルケ、パステルナークの三者による書簡のやりとりは、

Письма 1926 года. М., 1990.

Небесная арка. Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке. СПб., 1992.

に、アザドフスキーによる詳細な注を付して採録されている。「ツヴェターエワとリルケ」というテーマは、それだけでも千言万語を費やすべき大きな主題だが、本論では詳しく触れている余裕はない。主な先行研究としてZaslavsky(1995), Hasty(1996), O'Connor(1993), Бродский(1980) を挙げておく。

8. 確実にリルケを踏まえていると考えられているのは、《Бог 3》(1922, CC2,158)と《Лютня》(1923, CC2, 167)で、これはそれぞれ、リルケの「中世の神」「ダヴィデ、サウルの前に歌う」(ともに『新詩集』所収)に触発された作品であるとされる(СипЗの注を見よ)。この他、《Отрок 1》(1921, CC2, 50-51), 《Отрок 4》(1921, CC2,52), 《Эвридика — Орфею》(1923, CC2, 183), 連作《Магдалина》(1923, CC2, 220-222), 《Сестра》(1923, CC2, 198)なども、リルケの作品をポドテキストとしている可能性がある。
9. 字句通りに訳すなら、『ちようだい』『わたしの』以外のすべての古さを「древности」を、人間が古来有してきた原初性＝「本能」と解釈し、また、『ちようだい』『わたしの』とはすなわち何かを自分のものにしようとする所有欲、独占本能を象徴するフレーズと捉えてこのように意識してあることをお断りしておく。ちなみに、所有欲を象徴する“《дай》 и 《мой》” という表現は、『終わりの詩』にも見られる。
10. 無論、既成の語を合成する手法も健在である。たとえば、引越しの情景を描いた次の詩では、

С тем же страхом, с каким

Переезжают с квартиры:

С той же лампой-вплоть,—

Лампой нищенств, студенчеств, окраин.

(CC2, 154-155)

なる例が見られる。これは、“с той же лампой”と“вплоть до лампы”とを合体させた極めて独特な

表現だ。また、1923年に書かれた《Побег》では、

Выглядывает бомбист

С еще-сотрясеньем взрыва

В руке...

(CC2, 232)

という表現が作り出される。「まだ(手の中に)残っている爆発の振動」というほどの意味であろうが、これもやはりオケイジョナルな用法である。

11. ジョン・R・テイラー『認知言語学のための14章』, p.95.
12. 上掲書, p.64.
13. 上掲書, p.47.
14. 以下の例はすべて上掲書による。p.245-259を参照せよ。
15. 上掲書, p.75.
16. この種のコロンの用法については、Ревзина, 1981Б:82-83 にも詳しい分析が行われているので参照されたい。
17. Посвящается Марине Цветаевой. М., 1991, с.227.
18. この手法をツヴェターエフが用いたおそらく最初の作品は、《Сугробы 7》(CC2, 109-110)であり、これは亡命直前の1922年3月10日に執筆されている。
19. ちなみにツヴェターエフの作品におけるペルセフォネー神話のモチーフを研究したものとして、Weeks (1990) を挙げておこう。
20. たとえば Швейцер, 1988:310 を見よ。
21. ちなみにツヴェターエフは、1915年にソフィヤ・パルノークとともに、ウクライナのスヴァトウイエ・ゴールイ(Святые горы) を旅行しており、その記憶が彼女にこのアソシエーションを誘った可能性もある。
22. ペルーンと「山」がスラヴ伝承の中で密接な関連を持つものとして描かれていることは、Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов.М.: Наука, 1974, с.7-12 を参照されたい。
23. 中村喜和編訳『ロシア英雄叙事詩ブリーナ』(平凡社, 1992), p.386.
24. 同上。
25. Кравцов Н.И., Лазутин С.Г. Русское устное народное творчество. М.: Высшая школа, 1977, с.151.
26. あるいはここで、再びスラヴ神話を想起するのもよいかもしれない。原初スラヴ世界では、「熊」はヴォロス(ヴェレス)神と同一視され、ペルーンと並んで極めて重要な位置を占める。ヴォロスは家畜神であるが、芸芸の守護神でもあり、たとえば『イーゴリ軍記』では、詩人の祖型ともいふべき「靈妙なるボヤーン」は「ヴェレスの孫」と称されている。また、ペルーンのイメージが正教下のロシアで聖ゲオルギー信仰に流入したように、ヴォロス信仰は聖ニコラ信仰と結びついたと言われる。「ニコラの日」は年に二回、すなわち旧5月9日と12月6日にあり、「ニコラは二つ、草のニコラと厳寒のニコラ(Два Николы:

один с травой, другой с морозом)」等の言い回しが広く民間に流布する。ペルセフォネーと同様、ニコラも「春」と「冬」という二面性を持っているのは興味深い。См. Даль В. Месяцеслов. Суеверия. Приметы. Причуды. Стихии. Пословицы русского народа. Л., 1992, с.28.

27. たとえばパウロは、アブラハムと正妻サラの子イサクと、ハガルとの庶子イシュマエルを、それぞれ契約に属する子と奴隷の子として対置し(ガラテア4:22-28)、後者を「契約」世界から排除する。一方ツヴェターエフは、1922年6月24日の作品《По загарам — топор и плуг》(CC2, 128)で、サラとハガルを“Сарра-заповедь” “Агарь-сердце”と呼ぶ。「戒律」を犯したハガルが《сердце》とされていることは、この両者に対するツヴェターエフの思い入れの違いをはっきりと示している。
28. トニー・タナー『姦通の文学: 契約と違反. ルソー、ゲーテ、フロベール』(高橋和久・御興哲也訳, 朝日出版社, 1986), p.102-115.
29. ヨハン・バッハオーフェン『母権論(序論・リキュア・クレタ)』(佐藤信行他訳, 三元社, 1992), p.44.
30. ただし反対に、「獅子」がサタン、真理の敵を象徴するとされる場合もある(ペテロ第一5章8節、テモテ第二4章17節)。
31. ヨハネ8章の解釈に関しては、トニー・タナー『姦通の文学』, p.44-47 を参照。
32. “Грудь, титанами разыгранная” というこの一節は、最初のヴァリエントでは“Зря с титанами заигрываем”となっていたのを書き改めたものであり、ツヴェターエフが明確に意識してこの行を持ち込んでいることを窺わせる。
33. 『山の詩』の韻律を分析した先行研究としては、Smith(1978) があるのでそちらも参照されたい。
34. 実際、世紀初頭のプラハは産業が飛躍的に発展し、前衛芸術が花開くなど社会全体が活況を呈する反面、そうした時代にはつきものの、功利主義や俗悪な消費文化の台頭も見られた。
35. 『山の詩』『終わりの詩』では、“жизнь”という語は“быт”と同義で用いられていることが多い。ツヴェターエフが明らかに否定的な意味合いを込めてこの語を用いていると判断できる場合、筆者はそのニュアンスを考慮して、カギ括弧つきで「生活」と訳出してある。
36. 平野嘉彦『プラハの世紀末〜カフカと言葉のアルチザンたち〜』(岩波書店, 1993), p.12.
37. ちなみに、「衛生的」な新しい町並みが、古い「汚れた」ユダヤ人街を駆逐してゆく有り様は、プラハの作家カフカの『変身』で、いわば「汚れ」を一身に背負って醜い毒虫として死んでゆくザムザと、彼の死後、両親と妹が潑刺として郊外へ出かけてゆくというあまりにも有名な結末に投影されているといわれる(平野嘉彦, 前掲書, p.61-86.)。  
ところで、プラハにおけるユダヤという問題を考える時、カフカという作家を取り上げることは私たちにとても極めて有用であろう。ドイツ語を「母語」とし、裕福なユダヤ商家に生まれたカフカは、オーストリア・ハンガリー帝国に支配されるチェコにおいては、「支配者」の側に立つと同時に、「ユダヤ人」=キリスト教社会の被差別民族であるという「二重性」を抱えることを余儀なくされ、これが彼の内的葛藤を生んだと言われる。マルト・ロベール『カフカのように孤独に』(東宏治訳, 平凡社ライブラリー, 1998) 参照。
38. マルト・ロベール『カフカのように孤独に』p.77.
39. ベルトルド・シュワルツ(?-1384)……独フランシスコ会修道僧。黒色火薬の発明者。生地フライブルグには彼を記念する銅像が立つ。ちなみにツヴェターエフは幼い頃フライブルグの寄宿学校に通ってい

たことがあり、この銅像を目にしている(Неизд., 318)。

40. 「鎖の下にの聖母教会」はカレル橋からペトシン山への途上にあり、ツヴェターエワもこの教会を目にしていたはずだ(см. Венцлова, 1994:158)。
41. Клеванский А.Х., Марьина В.В., Мыльникова А.С., Поп И.И. Краткая история Чехословакии. М., 1988, с.140-141. あるいは、薩摩秀登『プラハの異端者たち——中世チェコのフス派にみる宗教改革——』(現代書館, 1998), p.269-272.
42. プラハにおけるフス派の歴史については、薩摩秀登『プラハの異端者たち』に詳しい。
43. 『終わりの詩』のヒロインとキリストとの相似は、すでにT. ヴェンツローワが指摘している(Венцлова, 1994)。同論文でヴェンツローワは、ツヴェターエワが『山の詩』『終わりの詩』をそれぞれ旧約・新約聖書に模して書いたのだと論じている。
44. たとえば古代イスラエルにおいては「血」がタブー視されていたため、生理中の女性や皮なめし職人、屠殺業者等は「不浄な者」として卑賤視された(むろん貧困のゆえにやむを得ずこうした職業に就いていた者もあったし、また女性に月経があるのは本人の意思とは関わりのないことなのだが)。荒井献『問いかけるイエス——福音書をどう読み解くか』(NHK出版, 1994), p.45-48, 120-123. ちなみに本論における筆者のキリスト解釈と当時のユダヤ社会の考察は同書に依拠するところが大きい。
45. 《дай》《мой》は所有欲や物質への執着心を象徴する語であるというツヴェターエワ流の解釈は、1922年に書かれた《Так, в скудном труженичестве дней》(CC2, 119-120)にも見られる(→本論4章注9)。
46. 当初の予定では、「橋」を渡った後の9章付近で「雨」を持ち出すつもりだったことが、創作ノートの記述からうかがえる(Неизд., 288; 290)。
47. 創作ノートに記された『終わりの詩』の結末部のプラン(“Гора и слёзы. Меховое, мокрое.— На том свете?”)は、このような私たちの「読み」を裏付けるものと言えよう。
48. たとえばスーザン・ソントグは、「明らかにエロティックな『雅歌』に対するユダヤ教的＝キリスト教的な“精神的”解釈」を批判している。S・ソントグ『反解釈』(高橋康也ほか訳, 竹内書店, 1971), p.16.
49. ちなみに詩集『ロシアのあとで』には、もともと《Умыслы》《Игры слов и смыслов》《Соломонов перстень》という3種の仮題が準備されていた(Неизд., 285)。最終的にはこれらの案は却下されたのだが、そのうちの一つとして検討されていた『ソロモンの指輪』という「幻の題名」からは、「ソロモン」に対するツヴェターエワの「思い入れ」が伝わってこよう。また、ヴィシュニャークに捧げられた連作《Земные приметы》の第5篇(CC2, 122)でもソロモン王とシュラムの娘のモチーフが用いられており、ツヴェターエワにとってこの恋人たちがいわば理想的な「愛の天上人」のシンボルであったことが推察される。

## 第五章

1. あるいは、後に述べる長女との確執に触れている箇所も削除されているようである。
2. イグナーチイ・レイス(本名ポレツキー)の生い立ちとその暗殺事件に関しては、レイスの未亡人エリザ

ベート・ポレツキーによる回想録『絶滅された世代——あるソヴィエト・スパイの生と死——』（根岸隆夫訳、みすず書房、1989）に詳しい。同書にはエフロンの名も言及されている。

3. ソ連に帰国後のツヴェターエフについては、Чуковская(1983)、Швейцер(1988)、Белкина(1992)、Каган(1992)、Кудрова(1995)、Саакянц(1997) に詳しい。
4. 当時のエフロンは尋問記録を掘り起こした Кудрова(1995)によれば、彼は逮捕後間もなく精神に変調をきたし、監獄内で自殺未遂を図っている。「現在のところ被疑者には幻聴が観察され、廊下で自分のことが噂され、人々は彼の妻が死んだと話している、彼と妻しか知らない詩の名前を聞いた、等々の幻聴が見られる」(c.114)。しかし「スパイ容疑」については(当局の威嚇に屈して早々に「自白」した彼の「共犯」たちとは対照的に)厳しい尋問にも関わらずエフロンは最後まで否認し続けた。「私はスパイではありません。私は誠実なソ連諜報部員でした。私が知っているのはただ一つ、1931年以来自分の行ってきた活動はみな、ソヴィエト連邦のためになされたものであるということです……」(ソ連最高裁における被告人セルゲイ・エフロン答弁の記録より。c.153)。
5. Белкина, 1992:24. タラーセンコフはこのようなタイプ原稿を他にも数多く所有しており、トワルドフスキーはこれを《Тарасиздат》と名づけていたという。ちなみに引用書の著者ベールキナはタラーセンコフの妻で、同書は晩年のツヴェターエフについて記録した極めて貴重な資料である。
6. 後にパステルナークは、この時ツヴェターエフに救いの手をさしのべなかったことを激しく悔い、自らを責めることになる。彼女の自殺について知った時、彼は当時チーストポリにいた妻に宛てて次のような手紙を書いている。「ぼくは信じたくない。もしもこれが本当なのだとしたら、なんという恐ろしいことだろう！ 彼女の息子の面倒を見なくては。彼がどこにいて、今どうしているのか調べてほしい。もし本当にそうなのだとしたら、ぼくの責任は大きい。(中略)ぼくのしたことは決して許されはしないだろう」(1941年9月10日付ジナイーダ・パステルナーク宛書簡より。Вестник русского христианского движения, 106, 1972, c.222)。その後彼がツヴェターエフの遺児アリアドナを衷心より支え、長らく流刑地にあった彼女に心のこもった手紙を送り続けて彼女の慰めとなったことは、私たちの誰もがよく知っているところである。
7. ツヴェターエフのチーストポリ滞在については、当地で彼女と会い、その最後の数日を見届けたリジヤ・チュコフスカヤの回想に詳しい(Чуковская, 1983)。

## エピソード

1. サムイル・グレーヴィチ(1904-1952)はジャーナリストで、《За рубежом》誌の編集長時代に、《Revue de Moscou》誌で働いていたアリアドナと知り合った。Н К В Дの協力者だったとも言われる。1940年代末に吹き荒れた反ユダヤ・キャンペーンに巻き込まれ、逮捕された後、1952年に銃殺された。アリアドナと籍を入れることはなかったが(二人が知り合った時、彼は妻子と別居中だったが離婚は成立していなかった)、収容所の彼女に宛てた手紙では、彼は何度か“Твой муж”と署名し、また彼女は後にグレーヴィチを「神がただ一度与えてくれた夫」と形容している。Эфрон, 1989:17-18; Кудрова, 1995:14-15; Эфрон, Федерольф, 1995:227-229。

2. E. エフロンはセルゲイ・エフロンの姉。3. シルケーヴィチはその友人で、二人はモスクワの共同アパートに同居していた。
3. エリザヴェータ・エフロン宛ゲオルギーの手紙より(1941年9月11日)。Георгий Эфрон. Письма. Калининград М.о., 1995, с.30.
4. この出版の詳しい経緯については、Саакянц,1998:9-15 を参照されたい。
5. たとえば彼女は、ツヴェターエワの遺稿を決して他人に預けようとせず、逆に、外国に分散していたツヴェターエワの書簡や草稿はすべて自分の手元に集まらなければならないと考えていた。また、ツヴェターエワの評伝や回想に対して非常に神経質だったといわれ、とりわけ母の恋愛やイデオロギーに関する記述にはしばしば苛立ちを見せた。アナスタシヤ・ツヴェターエワの回想が《Новый мир》誌に掲載された時にはかなり批判的な態度をとっているし、また1966年にアメリカで出版されたカーリンスキーによる初めての評伝が(エフロンのスパイ活動やパルノークとの恋愛を率直に記したために)彼女の逆鱗に触れたことはよく知られている。

## Библиография

### 1. Произведения и письма Цветаевой

Цветаева М.И. Избранная проза в двух томах. 1917-1937. — New York: Russica Publishers, 1979.(ИП1-2)

Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы в пяти томах. — New York: Russica Publishers, 1980-1985.(СИП1-4)

Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия). — Ленинград: Советский писатель, 1990.(БП)

Цветаева М.И. Собрание сочинения в семи томах. — Москва: Эллис Лак, 1994-1995.(СС1-7)

Цветаева М.И. Неизданное. Сводные тетради. — Москва: Эллис Лак, 1997.(Неизд.)

Из писем Марины Цветаевой к Саломее Андрониковой-Гальперн (пуб. Г.П.Струве, вместо введения: из писем С.Андрониковой к Г.П.Струве) // Вестник русского христианского движения, 138, 1983, с.164-189.

Марина Цветаева. Письма Анатолию Штейгеру. — Калининград М.о.: Музей М.И.Цветаевой в Болшеве, Из-во «Луч-1», 1995.

Марина Цветаева. Письма к дочери. Дневниковые записи. — Калининград М.о.: Музей М.И. Цветаевой в Болшеве, Из-во «Луч-1», 1995.

Небесная арка. Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке. — Санкт-Петербург: Акрополь, 1992.

Письма М.И.Цветаевой к Л.Е.Чириковой-Шнитниковой. — Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997.

Письма Марины Цветаевой к Ариадне Берг. 1934-1939. — Paris: YMCA-Press, 1990.

Письма 1926 года. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. — Москва: Книга, 1990.

### 2. Библиографии

Марина Цветаева. Библиографический указатель литературы о жизни и деятельности. 1910-1941 гг. и 1942-1962 гг. Сост.: Л.А.Мнухин (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 23). — Wien, 1989.

Библиография. Марина Цветаева. Сост.: Т.Гладкова, В.Лосская, Л.Мнухин. — Москва: Дом Марины Цветаевой; Paris: Institut D'etudes Slaves, 1993.

Марина Цветаева. Библиографический указатель авторских книг, изданных на русском и иностранных языках с 1910 по 1997 гг. Сост.: Э.П.Сафронова. — Москва: Дом-музей Ма-



рины Цветаевой, 1998.

### 3. Сборники статей о Цветаевой

- Marina Cvetaeva. Studien und Materialien (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 3). — Wien, 1981.(WSA3)
- Марина Цветаева. Труды 1-го международного симпозиума(Лозанна, 30.VI.-3.VII. 1982). Под ред. Робина Кембалла в сотрудничестве с Е.Г.Эткингом и Л.М.Геллером. — Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1991.(СИМП82)
- Марина Цветаева. Статьи и тексты (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 32). — Wien, 1992.(WSA32)
- Marina Tsvetaeva: One Hundred Years. Papers from the Tsvetaeva Centenary Symposium, Amherst College, Amherst, Massachusetts, 1992. — Oakland, CA: Berkley Slavic Specialties, 1994. (SYMP92)
- «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. Вторая международная научно-тематическая конференция (9-10 октября 1994 г.). Сб. докладов. — Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1994. (КОН94)
- Поэмы Марины Цветаевой “Егорушка” и “Красный бычок”. Третья международная научно-тематическая конференция (9-10 октября 1995 г.). Сб. докладов. — Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1995.(КОН95)
- “Лебединый стан”, “Переулочки” и “Перекоп” Марины Цветаевой. Четвертая международная научно-тематическая конференция (9-10 октября 1996 г.). Сб. докладов.— Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997.(КОН96)
- «...Всё в груди слилось и спелось»: Пятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-10 октября 1997 г.). Сб. докладов. — Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1998.(КОН97)
- Воспоминания о Марине Цветаевой. — Москва: Советский писатель, 1992.(ВМЦ)

### 4. Литература на русском языке

(А. А.)

1989 1937 год в жизни Цветаевой // Вестник русского христианского движения, №155, с.137-148.

Аверинцев С.С.

1998 Слово, собирающее расколотую человеческую сущность // КОН97, с.5-6.

Адмони В.

- 1992 Марина Цветаева и поэзия XX века // WSA32, с.17-28.  
Азадовский К.А.
- 1994 Цветаева, Рильке и Беттина фон Арним // SYMP92, с.61-76.  
Айзенштейн Е.
- 1992 К постановке проблемы “Сон в жизни и творчестве М.Цветаевой” // WSA32, с.121-134.  
Аксененко М.Б.
- 1998 И.В.Цветаев и В.И.Модестов (По материалам переписки двух ученых) // КОН97, с.108-120.  
Аксюциц В.
- 1986 Поэтическое богословие Марины Цветаевой // Вестник русского христианского движения, №147, с.126-152; допол. и перепечат. в кн.: Аксюциц В. Под сенью креста. — Москва: Выбор, 1997, с.127-150.
- Андреева И.
- 1994 Два Брюсова // SYMP92, с.202-220.
- 1998 «Увидеть раз и после помнить вечно...» (Итальянская тема у В.Ходасевича) // КОН97, с.28-47.
- Анисимов О.
- 1981 Марина Цветаева // WSA3, с.269-272.
- Бабушкина С.В.
- 1998 Мотив родства в творчестве Марины Цветаевой 30-х годов (Цикл «Отцам») // КОН97, с.245-250.
- Бахрах А.В.
- 1991 Цветаева и ее эпистолярное творчество // СИМП82, с.380-387.
- Белкина М.И.
- 1992 Скрещение судеб. — Москва: Благовест, Рудомино.
- Белякова И.Ю.
- 1995 Семантика пространств и голосов в поэме М.Цветаевой “Красный бычок” // КОН95, с.105-111.
- 1997 Поэма М.Цветаевой “Переулочки” и былина о Добрыне и Маринке // КОН96, с.167-177.
- 1998 Ариадна Эфрон в поэтическом мире М.Цветаевой // КОН97, с.125-130.
- Болшево. Литературный историко-краеведческий альманах. — Москва: Писатель, 1992.
- Брагоне М.
- 1998 Италия глазами поэтессы Лидии Лебедевой // КОН97, с.53-57.
- Бродский И.А.
- 1979 Поэт и проза // ИП1, с.7-17.
- 1980 Об одном стихотворении // СиП1, с.39-80.
- 1994 Примечание к комментарию // SYMP92, с.262-284.

- 1997 Бродский о Цветаевой. интервью, эссе. — Москва: Независимая газета.
- Валгина Н.С.
- 1978 Стилистическая роль знаков препинания в поэзии М.Цветаевой // Русская речь, №6, с.58-66.
- Васильев Г.К., Никитина Г.Я.
- 1998 Вова Курдюмов — русский мальчик в итальянском городке Нерви // КОН97, с.64-71.
- Вульф В.Я.
- 1998 Марина Цветаева и люди театра // КОН97, с.142-151.
- Гаспаров М.Л.
- 1982 «Поэма воздуха» Марины Цветаевой. Опыт интерпретации // Труды по знаковым системам, XV, с.122-140; перепечат. в кн.: Гаспаров М.Л. Избранные труды, т.2. О стихах. — Москва: Языки русской культуры, 1996, с.168-186.
- 1992 От поэтики быта к поэтике слова // WSA32, с.5-15.
- 1994 Рифма Цветаевой // SYMP92, с.240-248.
- 1996А Слово между мелодией и ритмом. Об одной литературной встрече М.Цветаевой и А.Белого // Гаспаров М.Л. Избранные труды, т.2, с.148-161.
- 1996Б Гастрономический пейзаж. Об одной литературной встрече М.Цветаевой и Б.Пастернака // Гаспаров М.Л. Избранные труды, т.2, с.162-167.
- Гольштейн В.
- 1995 Стихотворение М.Цветаевой «Прокрасться...». Парадокс поэтического молчания // Вестник Московского университета, сер.9, №2, с.134-146.
- Горчаков Г.
- 1992 К источникам трагического у Марины Цветаевой // WSA32, с.147-159.
- 1993 О Марине Цветаевой. Глазами современника. — Connecticut: Antiquary.
- Готгельф Л.К.
- 1994 Словотворчество Марины Цветаевой на примере «Поэмы Воздуха» // КОН94, с.73-75.
- Грельц К.
- 1998 Иносказательная речь (Смерть и творчество в произведении Марины Цветаевой «Музей Александра III») // КОН97, с.164-174.
- Гурьева Т.Н.
- 1995 Архетипические мотивы в мифотворчестве Марины Цветаевой (по поэме «Егорушка») // КОН95, с.51-55.
- 1997 Концепция творчества в художественном сознании М.Цветаевой в конце 20-х годов // КОН96, 99-106.
- Дацкевич Н.Г., Гаспаров М.Л.
- 1992 Тема дома в поэзии Марины Цветаевой // Здесь и теперь, №2, с.116-130.
- Джимбинов С.Б.

- 1994 Паденье в твердь (Р.М.Рильке и “Поэма Воздуха” М.Цветаевой) // КОН94, с.31-38.
- 1995 Преодоление очевидностей (Поэма М.Цветаевой “Красный бычок”. Опыт истолкования) // КОН95, с.112-118.
- Докукина А.
- 1998 «Нерви мое дорогое...» // КОН97, с.58-63.
- Енютин В.
- 1994 Цветаевское стихотворение «Так вслушиваются...» как объект интерпретации // Russian Language Journal XLVIII, Nos.159-161, с.247-253.
- Ельницкая С.
- 1990 Поэтический мир Цветаевой. Конфликт лирического героя и действительности (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 30). — Wien.
- 1994 Две «Бессоницы» Марины Цветаевой // SYMP92, с.91-110.
- Желтова Е.Л.
- 1994 Об отношении М.Цветаевой к авиации // КОН94, с.13-16.
- Жильцова В.В., Набебин А.А.
- 1994 Пунктуация и частота слов в “Поэме Воздуха” М.Цветаевой // КОН94, с.76-82.
- Жильцова В.В.
- 1995А Знаки препинания в организации монтажной композиции лирики Марины Цветаевой // Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 35, с.133-144.
- 1995Б Основные тенденции преобразования пунктуационного оформления прямой речи в поэме М.Цветаевой “Егорушка” // КОН95, с.62-68.
- 1996 Композиционно-поэтическая функция тире в поэзии Марины Цветаевой // Язык как творчество. — Москва: Институт рус. языка РАН, с.353-363.
- 1997 Варианты стихотворений книги “Лебединый стан” М.Цветаевой // КОН96, с.107-128.
- Жуковская Т.Н.
- 1998 Сестры Герцык и Италия // КОН97, с.48-52.
- Захарова А.В.
- 1998 Библиотека Кабинета изящных искусств и классических древностей Московского университета // КОН97, с.98-107.
- Зубова Л.В.
- 1989 Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект. — Ленинград: Из-во Ленинградского университета.
- 1992 Актив-пассив и субъектно-объектные отношения в поэзии М.Цветаевой. // WSA32, с.97-120.
- 1993 “Место пусто” в поэзии Марины Цветаевой // Studies in Slavic Literature and Poetics, vol.XX. — Amsterdam - Atlanta, GA: Rodopi, с.177-191.
- 1998 Парадоксальный эпитет Марины Цветаевой // КОН97, с.207-216.

Иванов В.В.

1968 Метр и ритм в «Поэме конца» М.Цветаевой // Теория стиха. — Ленинград: Наука, с.168-201.

1994 “Поэма Воздуха” Цветаевой и образ семи небес (тезисы) // КОН94, с.20.

Иванова-Лукьянова Г.Н.

1996 Когнитивный характер ритмики стихов М.Цветаевой // Язык как творчество. — Москва: Институт рус. языка РАН, с.164-170.

Иваск Ю.П.

1991 Образы России в мире Марины Цветаевой // СИМП82, с.370-379.

Кавтарадзе А.Г.

1997 Добровольческая армия глазами военного историка XX века // КОН96, с.56-60.

Каган Ю.М.

1992 Марина Цветаева в Москве. Путь к гибели. — Москва: Отечество.

1993 О еврейской теме и библейских мотивах у Марины Цветаевой // De Visu, №3(4), с.55-61.

1994 Немецкие поэты Л.Уланд и Ф.Гельдерлин в круге чтения Марины Цветаевой // SYMP 92, с.45-60.

Катаева-Лыткина Н.И.

1992 Поэт Марина Цветаева и семья композитора Скрябина // WSA32, с.135-146.

1995 «Большевик» и Марина Цветаева. Борис Бессарабов как личность и прототип героя стихотворения «Большевик» и поэмы «Егорушка» // КОН95, с.8-39; перепечат. в: Вопросы литературы №5, 1996, с.272-292.

Кацис Л.

1997 «...Палестинские отроки с кровью черной...»(О двух еврейских эпизодах у Марины Цветаевой) // Новое литературное обозрение, №28, с.134-149.

Кипперман Женья.

1992 «Пророк» Пушкина и «Сивилла» Цветаевой (Элементы «поэтической теологии и мифологии») // Вопросы литературы, вып.3, с.94-114.

Клинг О.А.

1992 Поэтический стиль М.Цветаевой и приемы символизма: Притяжение и отталкивание // Вопросы литературы, вып.3, с.74-93.

1994 Попытка символического прочтения “Поэмы Воздуха” Марины Цветаевой // КОН94, с.39-49.

1995 После “Крушения гуманизма”(“Егорушка”: диалог Цветаевой с Блоком) // КОН95, с.69-77.

1997 Миф о “Лебедином стане” — миф в “Лебедином стане” // КОН96, с.156-166.

Клюкин Ю.П.

- 1992А Пушкин по-французски в переводе Марины Цветаевой (К истории создания) // WSA32, с.63-84.
- 1992Б Об одном стихотворении М.Цветаевой // WSA32, с.223-227.
- Коваль Л.М.
- 1998 И.В.Цветаев и Московский публичный и Румянцевский музеи // КОН97, с.91-97.
- Ковтунова И.И.
- 1996 Поэтика пунктуации (функция тире) // Язык как творчество. — Москва: Институт рус. языка, с.331-338.
- Козлова Л.Н.
- 1992 Одиноким дух (Марина Цветаева и время) // Здесь и теперь, №2, с.130-156.
- Козовой В.
- 1994 Поэт в катастрофе. — Москва: Гнозис, Institute d'etudes slaves.
- Комолова Н.П.
- 1997 Белая эмиграция в Италии // КОН96, с.61-77.
- 1998 Марина Цветаева в кругу «друзей Италии» // КОН97, с.9-27.
- Коркина Е.Б.
- 1992 Поэма о Царской Семье // WSA32, с.171-200.
- 1994 «Пушкин и Пугачев»: Лирическое расследование Марины Цветаевой // SYMP92, с.221-239.
- 1995 «Егорушка» М.Цветаевой. К вопросу об истории создания и жанровой принадлежности незавершенного произведения // КОН95, с.40-42.
- Корсен-Данильева С.
- 1997 Образ Германии в творчестве Марины Цветаевой // КОН96, с.53-55.
- Кочеткова Г.К.
- 1998 «Малая родина» Ивана Цветаева // КОН97, с.81-90.
- Красовски А.
- 1995 Сравнение-образ в поэме Марины Цветаевой «Егорушка» // КОН95, с.56-61.
- Кудрова И.В.
- 1981 Полгода в Париже (к биографии Марины Цветаевой) // WSA3, с.129-159.
- 1987 Дом на горе. Марина Цветаева, 1923 год // Звезда, №8, с.156-187.
- 1991 Версты, дали... Марина Цветаева: 1922-1939. — Москва: Советская Россия.
- 1992 «Загадка злодеяния и чистого сердца» (Человек и стихия в творчестве Марины Цветаевой) // WSA32, с.201-215.
- 1995 Гибель Марины Цветаевой. — Москва: Независимая газета.
- 1997А После России. Марина Цветаева: годы чужбины. — Москва: РОСТ.
- 1997Б После России. О поэзии и прозе Марины Цветаевой: статьи разных лет. — Москва: РОСТ.

Кудрявцева Е.Л.

1995 Виды повторов в поэме Марины Цветаевой “Красный бычок” и их композиционная функция // КОН95, с.87-99.

1997 Мотив сна в “Лебедином стане” Марины Цветаевой // КОН96, с.146-155.

1998 Три Москвы Марины Цветаевой (Динамика номинации) // КОН97, с.152-163.

Кузнецова Т.В.

1994 Марина Цветаева и Рудольф Штейнер. Встреча и отклик (некоторые предпосылки к написанию “Поэмы Воздуха” М.Цветаевой) // КОН94, с.21-30.

1996 Цветаева и Штейнер. Поэт в свете антропософии. — Москва: Присцельс.

Кукулин И.В.

1998 «Русский бог» на rendez-vous (О цикле М.И.Цветаевой «Стихи к Пушкину» // КОН97, с.251-258.

Купченко В.

1992 Образ М.Волошина в прозе М.Цветаевой // WSA32, с.161-169.

Лебедева М.С.

1998 Неостывающая память. Эхо цветаевских юбилеев. — Москва-Иваново.

Леонидов В.В.

1997 Поэты “Белого дела” (Иван Савин, Николай Туроверов, Мария Волкова) //КОН96, с.82-98.

Лонго А.П.

1993 Утопические и дистопические мотивы в стихах М.Цветаевой // Вестник Санкт-Петербургского университета, Сер.2, вып.2(№9), с.78-82.

Лосев Л.

1991 Значение переноса у Цветаевой // СИМП82, с.272-283.

Лосская, Вероника (Lossky, Monique)

1991 О некоторых трудностях исследователя — (К будущей биографии Марины Цветаевой) // СИМП82, с.17-36.

1992 Марина Цветаева в жизни. Неизданные воспоминания современников. — Москва: Культура и традиции.

Лотман Ю.М.

1972 М.И.Цветаева. «Напрасно глазом — как гвоздем...» // Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха, Ленинград: Просвещение, с.235-247.

Малинкович И.

1992 Своя чужая песнь. «Крысолов» Марины Цветаевой // Литературное обозрение, №11/12, с.20-31.

Малова Т.Е.

1995 Поэма “Егорушка” и виды незавершенного произведения в творчестве Марины Цветае-

- вой // КОН95, с.43-50.
- 1997 Незавершенность как структурная особенность поэмы Марины Цветаевой “Перекоп” // КОН96, с.195-197.
- Микушевич В.Б.
- 1992 Лебединая песня новой души (Теодицея Марины Цветаевой) // Здесь и теперь, №2, с.156-179.
- Миркина З.
- 1992 Сплошное аэро // Звезда, №10, с.131-143.
- Молчановская Н.М.
- 1997 Интерпретация художественного текста из поэзии и прозы М.И.Цветаевой. — Москва: Диалог-МГУ.
- (Н.М.)
- 1986 Елабужские дни // Вестник русского христианского движения, №147, с.153-161.
- Орлов А.С.
- 1994 Развитие авиации и общественность в 20-е годы // КОН94, с.17-19.
- 1997 Белая гвардия и Красная армия: встречи через четверть века // КОН96, с.78-81.
- Орлов В.Л.
- 1976 Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. — Москва: Художественная литература.
- Осипова Н.О.
- 1998 Театр как элемент «московского текста» в творчестве М.Цветаевой // КОН97, с.133-141.
- Павловский А.И.
- 1989 Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой. — Ленинград: Советский писатель.
- Панн Л.
- 1997 Иметь и быть (О Марине Цветаевой) // Новый журнал, №206, с.249-262.
- Петкова Г.
- 1994 “Поэма Воздуха”: Покушение на литературность (предварительные заметки) // КОН92, с.50-53.
- 1995 От “Красного коня” к “Красному бычку” // КОН95, с.83-86.
- 1997 Цветаевские “Пометки” к “Перекопу” как паратекст // КОН96, с.191-194.
- 1998 Данте — Цветаева: архетипическая фигура «водителя души» // КОН97, с.201-206.
- Петрушанская Е.М.
- 1998 Бемоль, диз, бекар — музыкальные термины у Цветаевой и Бродского // КОН97, с.217-226.
- Платонова О.В.
- 1995 Риторика поэмы М.Цветаевой “Красный бычок” // КОН95, с.100-104.
- Полякова С.В.



- 1981 Поэзия и правда в цикле стихотворений Цветаевой “Подруга” // WSA3, с.113-121.
- 1983 Закатные оны дни: Цветаева и Парнок. — Ann Arbor: Ardis1 перепечат. //Полякова С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. — СПб: Инапресс, 1997, с.188-269.
- 1992 Из наблюдений над поэтикой Цветаевой // WSA32, с.85-96; перепечат. //Полякова С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. — СПб: Инапресс, 1997, с.333-345.
- 1997А К вопросу об источниках поэмы Цветаевой «Царь-Девница» // Полякова С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. — СПб: Инапресс, с.345-353.
- 1997Б О смысловых лексико-фонетических повторах в «Поэме горы» М.Цветаевой // Полякова С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. — СПб: Инапресс, с.353-355.
- Разумовская М.А.
- 1991 Марина Цветаева и Чехословакия // СИМП82, с.57-64.
- 1983 Марина Цветаева. Миф и действительность. Пер. с нем. Е.Н.Разумовской-Сайн-Виттенштейн. — London: Overseas Publications Int. Ltd.; Изд. переработанное и дополненное.— Москва: Радуга, 1994.
- Ревзин Е.И.
- 1995 Поэма М.И.Цветаевой “На красном коне” в контексте европейского модернизма // КОН 95, с.78-82.
- 1997 Город как мифологическое пространство в поэме Марины Цветаевой “Переулочки” // КОН96, с.186-190.
- Ревзина О.Г.
- 1977 Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы Конца» М.Цветаевой // Труды по знаковым системам, вып.9, с.62-84.
- 1981А Структура поэтического текста как доминирующий фактор в раскрытии его семантики // WSA3, с.49-65.
- 1981Б Знаки препинания в поэтическом языке: двоеточие в поэзии М.Цветаевой // WSA3, с.67-85.
- 1982 Тема деревьев в поэзии М.Цветаевой // Труды по знаковым системам XV, с.141-148.
- 1988 Семантическое представление и семантическое толкование поэтического текста // Semiotics and the History of Culture (UCLA Slavic Studies vol.17). — Columbus, Ohio: Slavica Publishers, с.314-337.
- 1990 От стихотворной речи к поэтическому идиолекту // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. — Москва: Наука, с.27-46.
- 1991 Собственные имена в поэтическом идиолекте М.Цветаевой // Поэтика и стилистика:1988

- 1990. — Москва: Наука, с.172-192.
- 1992 Горизонты Марины Цветаевой // Здесь и теперь, №2, с.98-116.
- 1994 “Поэма Воздуха” как художественный текст и как интертекст // КОН94, с.54-69.
- 1995А Число и количество в поэтическом языке и поэтическом мире М.Цветаевой // Лотмановский сборник 1. — Москва: ИЦ-Гарант, с.619-641.
- 1995Б Марина Цветаева // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Опыты описания идиостилей. — Москва: Наследие, с.305-362.
- 1995В Парадокс поэтического анализа // Вестник Московского университета, сер.9, №2, с.147-151.
- 1995Г Поэма Марины Цветаевой “Красный бычок”: По ту сторону добра и зла // КОН95, с.119-126.
- 1996 Поэтика окказионального слова // Язык как творчество. — Москва: Институт рус. языка, с.303-308.
- 1997 Авторская позиция в “Перекопе” // КОН96, с.198-208.
- 1998 Пространство и время Марины Цветаевой (Послесловие к коеференции) // КОН97, с.269-277.
- Риггенбах Г.
- 1997 О знакомстве Эльзы Малер с Мариной Цветаевой и о первой публикации поэмы “Перекоп” // КОН96, с.36-39.
- Ронен О.
- 1992 Часы ученичества Марины Цветаевой // Новое литературное обозрение, №1, с.177-190.
- Рябкова М.Н.
- 1994 “Поэма Воздуха” как опыт самопознания // КОН94, с.83-89.
- Саакянц А.А.
- 1986 Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества (1910-1922). — Москва: Советский писатель.
- 1992 Одиннадцать недель в Берлине // WSA32, с.43-62.
- 1993 «Все понять и за всех пережить». — Москва: Гендальф.
- 1997 Марина Цветаева. Жизнь и творчество. — Москва: Эллис Лак.
- 1998 Спасибо Вам! Воспоминания. Письма. Эссе. — Москва: Эллис Лак.
- Святополк-Мирский Д.П.
- 1981 “Крысолов” М.Цветаевой // WSA3, с.266-269.
- Серова М.В.
- 1998 Автобиографическая проза в общем контексте поэтического самоопределения М.Цветаевой («Мать и музыка», «Отец и его музей», «Стол») // КОН97, с.175-186.
- Словарь поэтического языка Марины Цветаевой в 4-х томах. Сост. Белякова И.Ю., Оловяникова И.П., Ревзина О.Г. — Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 1996-.

Сметачек В.

1981 Понятие “жизнь” в “Поэме Горы” Марины Цветаевой // WSA3, с.123-127.

Сомова Е.В.

1997 “Лебединый стан” и “Перекоп” М.Цветаевой: к проблеме творческой мотивации // КОН 96, с.90-98.

1998 Диалог о пространстве (К проблеме поэта в художественной концепции М.И.Цветаевой) // КОН97, с.189-195.

Струве Н.А.

1982 Очерки о Цветаевой; Кризис Цветаевой (доклад на Международном симпозиуме в Лозанне) // Вестник русского христианского движения, №137, с.212-217.

Сумеркин А.

1994 Опыт издания Цветаевской поэзии — проблемы и решения // SYMP92, с.20-26.

Суодене Е.

1998 Автокоммуникация в лирике М.И.Цветаевой // КОН97, с.196-200.

Тельцын В.Л.

1997 “Лебединый стан”: русская смута глазами поэта // КОН96, с.129-135.

Тонкопий Ж.В.

1997 “Лебединый стан” М.Цветаевой в поэтическом контексте второй половины 1910-20 гг.// КОН96, с.136-145.

Тышковская Л.

1997 Элементы заговора в поэме Марины Цветаевой “Переулочки” // КОН96, с.178-185.

Уфимцева Н.П.

1998 Античный мир как средство поэтического самоутверждения М.Цветаевой (Лирический цикл «Сивилла») // КОН97, с.227-232.

Флоря А.В.

1998 Опыт лингвистической интерпретации стихотворения («Один офицер» М.И.Цветаевой) // КОН97, с.259-268.

Фрейдин Ю.

1994 Тема смерти в поэтическом творчестве Марины Цветаевой // SYMP92, с.249-261.

Ходасевич В.Ф.

1981 Заметки о стихах М.Цветаевой “Молодец” // WSA3, с.262-266.

Христова И.

1994 О некоторых особенностях языка “Поэмы Воздуха” Марины Цветаевой // КОН94, с.70-72.

Цветаева А.И.

1984 Воспоминания. Изд. 3-е, дополненное. — Москва: Советский писатель.

Цибарт Л. (\*sic)

- 1998 «Никогда не забуду...» (О влиянии шварцвальдского периода на формирование жизненного кредо Марины Цветаевой) // КОН97, с.72-78.
- Циберт Л. (\*sic)
- 1997 Моя Цветаева и мои пути к ней // КОН96, с.40-52.
- Чуковская Л.К.
- 1983 Предсмертие // СиП2, с.394-416; перепечат. // СИМП82, с.107-130; ВМЦ, с.528-550.
- Шаховская З.А.
- 1991 Личность Марины Цветаевой // СИМП82, с.81-85.
- Швейцер В.А.
- 1981 Страницы к биографии Марины Цветаевой // Russian Literature IX, с.323-356.
- 1988 Быт и бытие Марины Цветаевой. — Paris: Syntaxis.
- 1991 Возвращение домой // СИМП82, с.86-106.
- 1994 Об одном недоопубликованном письме Цветаевой // SYMP92, с.27-44.
- Шенталинский В.
- 1997 Марина, Ариадна, Сергей // Новый мир, №4, с.160-190.
- Шмидт С.О.
- 1998 Цветаевы в культуре Арбата // КОН97, с.121-124.
- Щукина М.
- 1996 Марина Цветаева и Беттина Фон Арним (О пометах Цветаевой, сделанных на полях книг из ее личной библиотеки) // Вопросы литературы №4, с.307-313.
- Эткинд А., Грельц К.
- 1996 Недосказанное о неосуществленном: Из чего сделан «Пленный дух» Цветаевой // Новое литературное обозрение, №17, с.94-115.
- Эткинд Е.Г.
- 1991 Строфика Цветаевой — (Логаэдическая метрика и строфы) // СИМП82, с.307-331.
- 1992 Разгадка «Крысолова». Поэма Цветаевой в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок // Вопросы литературы, вып.3, с.43-73.
- 1996 «Молодец» Цветаевой. Оригинал и автоперевод // Эткинд Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. — СПб: Максима, с.422-446.
- Эфрон А.С.
- 1989 О Марине Цветаевой. — Москва: Советский писатель.
- 1996 Письма 1942-1975. Воспоминания. — Москва: Культура.
- Эфрон А.С., Федерольф А.А.
- 1995 Мироедиха (Рассказы. Письма. Очерки). Рядом с Алей (Воспоминания). — Москва: Возвращение.

Burgin Diana.

1998 (K)night on Bare Mountain / Рыцарь на голой горе (Опыт интерпретации «Поэмы горы»). Пер. с англ. С.Зенкевича // КОН97, с.233-244.

Davies Richard.

1991 Письма Марины Цветаевой к Р.Н.Ломоносовой (1928-1931 гг.) // СИМП82, с.405-410.

Faryno Jerzy.

1981 Из заметок по поэтике Цветаевой // WSA3, с.29-47.

1985 Мифологизм и теологизм Цветаевой. «Магдалина»-«Царь-Девница»-«Переулочки»(Wiener S lawistischer Almanach, Sonderband 18). —Wien.

Flaker Aleksander.

1991 Взбунтованный эрос Марины Цветаевой // СИМП82, с.351-359.

Karlinsky Simon.

1991 “Путешествуя в Женеву...” — Об одной неудавшейся поездке М.И.Цветаевой // СИМП82, с.72-80.

1994 Некоторые проблемы биографии Цветаевой // SYMP92, с.15-19.

Kemball Robin.

1991 Завет перед отъездом. — (Depositum Marina Zvetajewa в базельских архивах). Приложение: Цветаевский архив в Базеле. Дополнительные сведения // СИМП82, с.417-428.

1997 Базельский архив Марины Цветаевой // КОН96, с.18-35.

Kroth Anya M.

1991 Поэт и время в литературно-философских статьях М.И.Цветаевой // СИМП82, с.360-369.

Maciejewski Zbigniew.

1991 Прием мифизации персонажей и его функция в автобиографической прозе М.Цветаевой // СИМП82, с.131-141.

Marikish Simon.

1991 «Le Voyage» Бодлера в переводе Марины Цветаевой // СИМП82, с.431-435.

Morkovin Vadim.

1991 “Крылатая и безрукая” — (М.Цветаева и Н.П.Гронский) // СИМП82, с.221-236.

Nikolić Milica.

1991 Ощущение длительности в поэзии Марины Цветаевой // СИМП82, с.332-336.

Orlova Krystyna.

1991 Поэтическое пространство поэзии Марины Цветаевой // СИМП82, с.337-344.

Pollak Seweryn.

1991 Славословия Марины Цветаевой (Стихи к Блоку и Ахматовой) // СИМП82, с.179-191.

Raevsky-Hughes, Olga.

1991 “Автобиография” в прозе Цветаевой, Ремизова и Пастернака // СИМП82, с.146-159.

Smith G.S.

- 1991 Марина Цветаева и Д.Святополк-Мирский // СИМП82, с.192-206.
- Taubman Jane A.
- 1991 “Двух соловьев поединок...” // СИМП82, с.160-169.
- 1992 Пауза в женской речи. Тире у Эмили Дикинсон и Марины Цветаевой // Литературное обозрение, №11/12, с.37-41.
- Vaněčková G.B.
- 1991 Чешский период Цветаевой // СИМП82, с.65-71.
- Venclova Tomas.
- 1994 *Поэма Горы и Поэма Конца* Марины Цветаевой как Ветхий и Новый завет // SYMP92, с.147-161; перепечат. // Венцлова Т.Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. — Vilnius: Baltos Lankos, 1997, с.212-225.
- 1997 К вопросу о русской мифологической трагедии: Вячеслав Иванов и Марина Цветаева // Венцлова Т. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. — Vilnius: Baltos Lankos, 1997, с.141-167.
- Vitale Serena.
- 1991 Сухие реки Марины // СИМП82, с.388-396.
- Zveteremich Pietro.
- 1991 Об отношении между фонемой и графемой в поэзии М.Цветаевой // СИМП82, с.284-293.

## 5. Литература на других языках

- Bayer, Jr. Th.R.
- 1995 Marina Cvetaeva and Andrej Belyj: *Razluka and Posle Razluki* // Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 35, pp.97-132.
- Bott Marie-Luise.
- 1981 Studien zu Marina Cvetaevas Poem “Krysolov”. Rattenfanger- und Kitez-Sage // WSA3, pp.87-112.
- Boym Svetlana.
- 1993 Loving in Bad Taste. Eroticism and Literary Excess in Marina Tsvetaeva's ‘The Tale of Sonchka’ // Sexuality and the Body in Russian Culture (ed. by J.T.Costlow, S.Sandler and J.Vowels). — Stanford, Ca: Stanford Univ. Press, pp.156-176.
- Ciepiela Catherine.
- 1994 Leading the Revolution: Tsvetaeva's *The Pied Piper* and Blok's *The Twelve* // SYMP92, pp.111-130.
- Cixous, Hélène.

- 1991 The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetaeva; edited, translated, and introduced by Verena Andermatt Conley (Theory and History of Literature, vol.77). — Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1991.
- 1994 L'amour du loup.(松本伊瑳子訳『狼の愛』紀伊國屋書店, 1995)
- Dykman Aminadav.
- 1993 Poetical Poppies: Some Thoughts on Classical Elements in the Poetry of Marina Tsvetaeva // Studies in Slavic Literature and Poetics, vol.XX. — Amsterdam - Atlanta, GA: Rodopi, pp.163-176.
- Feiler Lily.
- 1991 Marina Cvetaeva's Childhood // СИМП82, pp.37-45.
- 1994 Marina Tsvetaeva. The Double Beat of Heaven and Hell. — Durham and London: Duke University Press.
- Feinstein Elaine.
- 1989 Marina Tsvetayeva.(in series: “Lives of Modern Women”) — London, Penguin Books.
- Gove Antonina F.
- 1991 Marina Cvetaeva's Evolving Poetics of Love and Friendship, Moscow 1921-1922 // СИМП82, pp.170-178.
- Hasty Olga Peters.
- 1983 “Your Death” — The Living Water of Cvetaeva's Art // Russian Literature XIII, pp.41-64.
- 1986 Cvetaeva's Sibylline Lyrics // Russian Literature XIX, pp.323-340.
- 1991 Reading Suicide: Tsvetaeva on Esenin and Maiakovskii // Slavic Review, vol 50(4), pp.836-846.
- 1994 Marina Tsvetaeva's Cycle *Поэты* // SYMP92, pp.131-146.
- 1996 Tsvetaeva's Orphic Journeys in the World of the Word. — Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Heldt Barbara.
- 1991 Marina Cvetaeva and the Three Women of the Puškin Myth // СИМП82, pp.142-145.
- Hughes Robert.
- 1991 Poets without «-isms» — Cvetaeva and Chodasevič // СИМП82, pp.207-220.
- Kahn Andrew.
- 1994 Chorus and Monologue in Marina Tsvetaeva's Ariadna: An Analysis of their Structure, Versification and Themes // SYMP92, pp.162-193.
- Karlinsky Simon.
- 1966 Marina Tsvetaeva. Her Life and Art. — Berkley, Cal: Univ. of California Press.
- 1985 Marina Tsvetaeva. The Woman, her World, and her Poetry. — Cambridge: Cmbridge University Press.(亀山郁夫訳『知られざるマリーナ・ツヴェターエワ』晶文社, 1992)

※邦訳からの引用は Karlinsky, 1985J と略記

- Kroth Anya M.  
1981 Toward a New Perspective on Marina Tsvetaeva's Poetic World // WSA3, pp.5-28.
- Lanne Jean-Claude.  
1991 M.Cvetaeva traductrice de Puškin // СИМП82, pp.436-444.
- Lossky Véronique.  
1992 Marina Cvetaeva et la press parisienne // WSA32, pp.29-41.
- Makin, Michael.  
1993 Marina Tsvetaeva. Poetics of Appropriation. — Oxford: Oxford University Press.
- Malleret Eve.  
1991 Le statut du discours chez Tsvetaeva — une esthétique du courage // СИМП82, pp.294-306.
- Malmstad John E.  
1991 The Bachmet'ev Archive of Columbia University. The Cvetaeva and Emigré Holdings // СИМП82, pp.411-416.
- Naydan Michael M.  
1984 Time in the Composition of Marina Cvetaeva's "Posle Rossii". — Ph.D. for Columbia Univ.
- Nivat Georges.  
1991 Le Mythe de L'aiglon — (A propos des archives genevoises concernant Marina Tsvetaeva) // СИМП82, pp.397-404.
- O'Connor Katherine T.  
1993 Reflections on the Genesis of the Pasternak-Tsvetaeva-Rilke Correspondence // Readings in Russian Modernisma (Культура русского модернизма). — Москва: Наука, pp.260-265.
- Rakuša Ilma.  
1991 Deutsche Reminiszenzen im Prosawerk von Marina Cvetaeva // СИМП82, pp.46-56.
- Razumovsky Maria.  
1981 Marina Zwetaewa, Mythos und Wahrheit. — Wien: L'age d'Homme Karolinger.
- Scotto Peter.  
1994 Toward a Reading of Tsvetaeva's *Феникс* // SYMP92, pp.194-201.
- Smith Alexandra.  
1993 Tsvetaeva Resurrected // The Slavonic and East European Review, vol.71, No.4, Oct., pp.693-700.
- Smith G.S.  
1978 Marina Cvetaeva's *Poema Gory*: An Analysis // Russian Literature VI(4), pp.365-388.  
1980 Compound Meters in the Poetry of Marina Cvetaeva // Russian Literature VIII(2), pp.103-123.
- Stankiewicz Edward.  
1981 The Orchestration of Rhymes in the Poetry of Marina Cvetaeva // Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies of the Hebrew University, vol.V-VI. — Jerusalem: The Magnes Press, pp.325-



340.

- 1995 The Open Forms of Tsvetaeva's Verse // Freedom and Responsibility in Russian Literature; Essays in Honor of Robert Louis Jackson (Ed. by E.C.Allen and G.S.Morson). — Evanston, Illinois: Northwestern Univ. Press and The Yale Center for International and Area Studies, pp.221-238.

Taubman Jane A.

- 1989 A Life Through Poetry. Marina Tsvetaeva's Lyric Diary. — Columbus, Ohio: Slavica Publishers.  
1994 Tsvetaeva and the Feminine Tradition in Russia // SYMP92, pp.77-90.

Thomson R.D.B.

- 1989 Modulating Meters in the Plays of Marina Cvetaeva // Russian Literature XXV(4), pp.525-550.  
1990 Towards a Theory of Enjambement: With Special Reference to the Lyric Poetry of Marina Cvetaeva // Russian Literature XXVII(4), pp.503-532.

Vitins Ieva.

- 1991 Marina Cvetaeva's Poema 《S Morja》 // СИМПИ82, pp.250-261.

Weeks Laura D.

- 1990 “I Named Her Ariadna...”: The Demeter-Persephone Myth in Tsvetaeva's Poems for Her Daughter // Slavic Review, vol.49(4), pp.568-584.

White C.

- 1994 Charles Augustus Lingbergh // КОИ94, pp.7-9.

Wytrzens G.

- 1991 Zur Struktur von 《Novogodnee》 — Rhythmus und Reim // СИМПИ82, pp.262-271.

Zaslavsky Olga.

- 1995 Tsvetaeva, Pasternak, Rilke: In Defense of Poetry. — Ph.D. for Univ. of Pennsylvania.

Zett-Tesche Gerlinde.

- 1991 Und mit dem Buch aus Tarussa — Paul Celan und Marina Cvetaeva // СИМПИ82, pp.237-249.

有賀祐子

- 1989 「ツヴェターエワの長詩『終わりの詩』における表現方法について」 // RUSISTIKA VI  
1992 「マリーナ・ツヴェターエワ『山の詩』解説の試み」 // 上智大外国語学部紀要27号

亀山郁夫

- 1993 「欲望する海」 // ヘルメス41号

鈴木正美

- 1995 「詩の捧げもの——マンデリシュタムとツヴェターエワ——」 // 早稲田大学ロシア文学会『ロシア文化研究』2号

前田和泉

1995 「詩的神話の誕生～マリーナ・ツヴェターエワの『山の詩』～」// SLAVISTIKA XI

1995 「マリーナ・ツヴェターエワの『終わりの詩』～異端者としてのキリストと“第三のポエマ”～」// ロシア  
語ロシア文学研究27号

1998 「読む試み～マリーナ・ツヴェターエワの『大気の詩』～」// SLAVISTIKA XIII