

**В.В.コージノフ**  
**『19世紀ロシア抒情詩論**  
**(スタイルとジャンルの発展)』**  
**翻訳の試み(3)**

**Опыт Перевода книги В.В.Кожина**  
**«Книга о русской лирической поэзии 19 века**  
**(Развитие стиля и жанра)»**  
**(M., «Современник», 1978) на японский язык (3)**

鈴木 淳一

СУДЗУКИ Дзюньити

前回はワデーム・ワレリアーノヴィチ・コージノフの『19世紀ロシア抒情詩論(スタイルとジャンルの発展)』の「第2章」を訳出しましたが(「文化と言語」77号、109-178頁)、今回はそれに引き続き、第3章「プーシキン詩の時代」を訳出してみたいと思います。

前回同様、上付き数字は原注を表し、原注は脚注として訳しました。また訳注は[ ]に入れて本文中に埋め込むか、あるいは上付き数字前に「注」をつけて表し、章末にまとめることにしました。

原文の括弧、ゴチック、イタリックは、それぞれ括弧、ゴチック、傍点にしています。

### 3章

## プウシキン詩の時代

## Пушкинская поэтическая эпоха

デルジャーヴィン[1743-1816]の作品にはすでに、ルネサンス的本性がかなり鮮明に具現化されている。それでもデルジャーヴィンの抒情詩は、一般にロシア・ルネサンスと呼ばれる現象の、まだ完全には成熟していない段階の表現である。

デルジャーヴィンの抒情詩は何よりもまず国家と極めて緊密に結びついている。それはもちろん、時代そのものの要請であった。彼の時代には、国家とは民族の真正にして完璧な具現化であるという理解が支配的だったからである。デルジャーヴィンはまだ、民族の基盤としての国民の実際的意義を十分には認識していなかった。

ここでデルジャーヴィンの特徴のよく出た詩作品『農民の祝日 Крстьянский праздник』(1807)を引用するが、これはそれなりに優れてはいるものの、あからさまに国民を「見下した *принижающее*」作品である。そこでは農民が祝日を迎えて浮かれ騒いでいる<sup>注1</sup>——

[神々が僅かの銭金で火傷することはないし、  
金持ちがビールをすべて飲んでしまうこともない。  
ムーサよ！ 我らを責めたいなら責めるがいい。  
だが今日は、コーパスを掻き鳴らすがいい、  
そしてズワンカの小高い丘に登り、  
旦那衆の恵んでくれた  
この農民の祝日を大声で囃し立てるがいい。  
この日には若い男女が皆集い、  
バラライカやグウドークに合わせて

若衆とともに、乙女らとともに歌うのだ。\*グッドーク=古代弦楽器

村の歌を歌いながら踊り、踊りながら歌うのだ、  
農民でも村での鍛錬次第では  
浮き浮き楽しくなることもできるし——  
酒を飲むことだってできるのだ、と。]  
円陣組む者どもよ、その輪をもっと広げるがいい、  
そしてこの無上に輝かしい酒宴の席で  
飲めや騒げや、豪の者たちよ！  
いまはもう何も驚くにはあたらない。  
ワインとビールが目に見えるなら、  
同胞よ、この世のすべては思慮の外。

飲めや騒げや、口髭顎鬚生やした者どもよ、  
酒樽に耳まで顔を突っ込むがいい。  
そして汝ら、飾り布をつけた頭巾姿の既婚の女たちよ、  
じっと酵母上に居座り、家でじっとしてはいけない。  
各自それぞれしたいようにするがいい、大酒食らうもよし、  
ふざけるもよし、口喧嘩するもよし、暴れるもよし。  
大酒盛りのあるところに罪はなし。  
いったん家屋へ入ったら、酒に溺れず、  
けれど夫婦二人で卵をぶっつけ合うか、  
あるいは馬飛び遊びに興じるがいい。

ただし翌朝は、早起きして、  
割れそうに痛む額に十字を切り、  
真っ赤な顔を水で洗うがいい。  
酔い覚ましにウォッカ一杯やったとしても——

ユージノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

二杯三杯と続けて泥酔に身を委ねてはならない。

泥酔は健康を損ね、キリスト教に害を与え、

諸君すべてを破滅させてしまうのだから。

鎌を、犁を、大鎌を手に取り、

決して威張ったりすることなく、

いつでも神と旦那衆に愛想よくするがいい。

軽薄なフランス人など齒牙にもかけぬがいい。

奴らは自らを皇帝と同等とみなしつつ、

皇帝の重荷を背負うだけの知恵もないまま、

堆肥と家畜の世界へと身を沈め、

いまでは獣のように吠え、唸りながら

略奪によってドイツ人の血をすすり、

ルーシもまた張子の虎と高を括っている。

だが、我が同胞よ、諸君は臆病者ではない。

諸君はその胸に角のように銃剣を構え、

義勇軍に身を投じて「万歳！」と叫ぶだろう。

万歳、ロシアの農民よ、

労働でも戦闘でも万事達者な諸君！

諸君はキリスト教精神の裡にあり、

背信者でもなければ、破廉恥漢でもない。

されば諸君の前では、どんな複雑怪奇な現象も、

フランスの悪魔たちの誘惑も、

風の一吹きで塵芥のように消え去ってしまうだろう。

諸君はこの世のすべてを不浄醜惡とみなし、

全世界をその拳骨によって震え上がらせ、

名誉を糧に末永く生き永らえてゆくだろう。

[Горшки не боги обжигают,  
Не всё пьют пиво богачи:  
Пусть, Муза! нас хоть осуждают,  
Но ты днесь в кобас пробренчи  
И, всшед на холм высокий званский,  
Прогаркни праздник сей крестьянский,  
Который господа дают, –  
Где все молодки с молодцами,  
Под балалайками, гудками,  
С парнями, с девками поют.

Поют под пляской в песнях сельских,  
Что можно и крестьянам быть  
По упражненьях деревенских  
Счастливым, радостным, – и пить. ]  
Раздайтесь же, круги, пошире,  
И на преславном этом пире  
Гуляй, удада голова!  
Ничто теперь уже не диво:  
Коль есть и глазах вино и пиво,  
Все, братцы, в свете трын-трава.

Гуляйте, бороды с усами,  
Купайтесь по уши в чанах,  
И вы, повойники с чепцами,  
Не оставайтесь на дрожжах,  
Но кто что жочет, то тяните,

ユージノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

Прокажьте, вздорьте, курамшите; \*курамшить=куролесить=ふざける  
Тут нет вины, где пир горой;  
Но, в дома вшед, питьем не лейтесь,  
С женой муж яицами бейтесь  
Или скачите чехардой.

Но только, встав поутру рано,  
Перекрестите шумный лоб,  
Умыв водой лицо багряно;  
С похмеля чару водки троп – \*троп=хлоп=ぐいっ と飲む  
Уж не влекитесь больше к пьянству,  
Здоровью вредну, христианству  
И разорительну всем вам;  
А в руки взяв серп, соху, косу,  
Пребудьте, не поднявши носу,  
Любезны богу, господам,

Не зря на ветреных французов<sup>1</sup>,  
Что мнили равны быть царям,  
А, не подняв умом их грузов,  
Спустилися в навоз к скотам  
И днесь, как звери, с ревом, с воем  
Пьют кровь немецкую разбоем<sup>2</sup>,  
Мечтав и Русь что мишура;  
Но вы не трусы ведь, ребята,  
Штыками ваша грудь рогата;

---

<sup>1</sup> フランス革命のことなど気にせずに、という意味。

<sup>2</sup> 1807年フランス軍は当時のロシアとプロイセンの連合軍を打ち破った。

В милицы гаркнете: ура!

Ура, российские крестьяне,

В труде и в бое молодцы!

Когда вы в сердце христиане,

Не вероломцы, не страмцы, —

То всех пред вами див явление,

Бесов французских наваждение

Пред ветром убежит как прах.

Вы все на свете в грязь попрете,

Вселенну кулаком тряхнете,

Жить славой будете в веках.

このように、デルジャーヴィンは祖国戦争の 5 年前に、祖国戦争の行方を予言しようとしている。だが、この本当の意味で国民的と言える祖国戦争は、粗暴であると同時に本質的には受身的な力としての国民という概念に終止符を打つことになったのである。

ここで重要なのは、結局のところ、創作意識の未熟さということである。とりわけデルジャーヴィンには、彼の抒情詩の意味と形式が多くの点で国民存在と国民言語に立脚するものであるという認識がまるで欠如していた。彼の抒情詩は、もしそう言ってよければ、百姓風の酵素を、しかも「低俗な низкие」イメージにおいてはもちろん、高尚なイメージにおいてもまた含んでいるのである。しかしデルジャーヴィンは、私見によれば、もしもそう指摘されたら腹を立てたことだろう。彼は自らを、言わば国家の産物とみなして、彼のポエジーも国家そのものも——あらゆる全人類的な財貨、基盤と同様に——国民的な土壌から発生したものであるとは認識していなかったのである。

ただ真の成熟に達した文化だけが、自らの国民的な基盤を、自らと国民の

## ユーリ・ノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

日常的創作活動との血縁関係を認識できるのである。この血縁関係について、プーシキンは1830年、次のように歌っている<sup>注2</sup>——

比喩的にしろ、文字通りにしろ、我らは一つの家族、  
御者の末から一級の詩人に至るまで、  
[みんな揃って物憂げに歌を歌うのだ…]

Фигурно или буквально: всей семьей,  
От ямщика до первого поэта,  
[Мы все поём уныло…]

祖国戦争後のロシア文化は、抒情詩も含めて、民族の基盤としての、民族のあらゆる支柱と価値の源泉としての国民性を発見し、そして摂取吸収したのであった。国家はいまや、民族の化身としてではなく(それはデルジャージェヴィンのポエジーに、ましてやロモノーソフ[1711-1765]のポエジーに固有の特質である)、たんなる民族的建設手段として立ち現れる。そして個人はいまやもはや、自らの責任を国家に対してではなく、国民を基盤とした民族そのものに対して感じることになるのである。

一方ロシアはまた、祖国戦争期において實際上初めて直接的に、世界の檯舞台へと踏み出して行ったのであった。このことについては、いみじくもベリンスキーがすでにこう指摘している——「一方から見れば、全ロシアを揺るがした1812年はロシアの眠れる力を呼び覚まし、ロシアにそれまで知られていなかった新しい力の源泉を掘り起こし、ばらばらな利害感情の中にとどまっていた個々人の欲求を全体的危機意識によって一つの巨大な塊へと結束させ、国民意識と国民的矜持を目覚めさせてくれた… 他方から見ればまた、全ロシアが常勝軍としてヨーロッパと正面切って対峙することになった С одной стороны, 12-год, поряшши всю Россию, пробудил ее спящие силы и открыл в ней новые, дотоле неизвестные источники сил, чувством общей опасности



сплотил в одну огромную массу косневшие в чувстве разъединенных интересов частные воли, возбудил народное сознание и народную гордость... С другой стороны, вся Россия в лице своего победного войска лицом к лицу увиделась с Европой」<sup>3</sup>。

そして第三に、こうしたことのすべてに付随して主権をもった個人が——国家を基準としてではなく、民族の全存在を基準として、ひいては全人類の全存在を基準として自己規定しようとする、主権を持った個人が——最終的に確立されたのである。抒情詩というロシア文化の心臓部にとりわけくつきりと具現化される民族的自覚の創造者たりえたのは、そうした個人に他ならなかった。

だが留意しておくべきは、抒情詩における成熟した民族的自覚の具現化とは、何らかの思想や感情のたんなる「表現」に過ぎないのではなく、深遠にして複雑な創造的プロセスだということである。そこで決定的な役割を演じるのは、成熟した自覚を具現化できるだけの成熟した詩的スタイルを創造することである。このスタイルはやがて古典的という然るべき名称でよばれることになるが、このスタイルなくしては、肉体なくして精神が存在不可能なように、民族的自覚など存在不可能なのである。

\* \* \* \* \*

古典的スタイルという概念は、文学研究にとって——現代においてはとくに——極めて本質的なものであるが、輪郭定かならぬ曖昧な定義づけしかなくされていない。その原因の一つは、「古典的」という用語の多義性に由来している。この用語は、古代ギリシャ文学の隆盛期や 17 世紀の古典主義は言うに及ばず、(狭い字義通りの意味での)「模範的な」スタイルとも、「現代性」という境界線の後方に取り残された「過去の」文学スタイルとも結びつけられ、さら

<sup>3</sup> *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений в 13-ти томах, т.6. М., Изд-во АН СССР, 1955. С.163. [当該頁に引用箇所見当たらず]

には二つの交互に現れるスタイルのある種リトマス試験紙的な理念やその他諸々の理念とも結びつけられている。

これからここで論じようとするのは、文学研究にとっておそらくもっとも重要と思われる「古典的スタイル」の概念、具体的で歴史的であると同時に、あらゆる時代の文学にとってそれなりの意義を保ち続ける「古典的スタイル」の概念についてである。

この意味では古典的スタイルはあらゆる民族文学において(もしも古典的スタイルが当該民族文学においてすでに創出されているとすればの話だが)、文学スタイル全般の一種の物差し、模範として——つまり、「標準」という狭い規範的な意味での物差し、模範ではなく、もっと広い理想という意味での物差し、模範として——機能している。古典的スタイルが含蓄するのは、芸術家の前に立ちはだかる根本的アンチノミー、昔ながらの矛盾の——すなわち存在と意識の矛盾、必然性と自由の矛盾、思想と感情の矛盾等々、さらにもっとも卑近な例を挙げれば、自然さと人工性、あるいはより適切に言えば、自然さと技巧性といった矛盾の——可能な限り高い次元での克服解消ということである。

1820年代中葉までの抒情詩を含めたロシア文学のスタイルに多少とも特徴的なのは、技巧性と自然さとの著しい断絶である。そのスタイルは、非常にレトリカルな正典化された手法の織物となるか、あるいはそのまったく逆に過度に散文的で「自然主義的」なものとなるか、あるいは共存し得ない多種多様な諸要素のアマルガムとなるかのいずれかであった(たとえば、デルジャーヴィンの頌詩の雄弁術的なスタイルの場合、そこに突如として「あるときは彼女の頭の虱取りをする то ею в голове ищуся」とか、「西瓜を欲する者もいれば、塩漬けの胡瓜を欲する者もいた тот хотел арбуза, а тот соленых огурцов」といった詩行が挿入されている)<sup>3</sup>。

古典的スタイルの創出——それは、簡単に言えば、自然さや技巧性、それら両者の有機的統一とは何かを判断するための現実的で実際の物差しを確立するということに他ならない。

ここで是が非でも言うておかねばならないのは、「古典的」という形容詞が作家に対して使用される場合、それはしばしば、「偉大な」とか「広く一般に認められた」といった形容詞の同義語とみなされがちだということである。その際、この用語があらゆる定義を失っていること、したがって学術的意義もまた失っていることは言うまでもない。『イーゴリ遠征譚 Слово о полку Игореве』[≒12 世紀末]や『バトゥのリュザン侵攻の物語 Повести о приходе Батые на Рязань』[≒13 世紀中葉]の作者たち、あるいはアヴvakym[1620-1682]やデルジャーヴィンは疑いもなく大作家ではあるが、ロシア文学において古典的スタイルが創造されたのは、ここでこれから証明してゆこうと考えているように、やっとプシキン[1799-1837]の時代のこと(主としてプシキン自身の手によって)に過ぎない。

民族的な古典的スタイルを創造するために必須の条件となるのは、民族的標準語の形成である、という点から出発しよう。ところで 17 世紀中葉までのルーシにおける標準語とは言えば、それは大体において古代スラヴ語のことであった(中世においてはブルガリア、マケドニア、クロアチア、セルビア、モラヴィア等々の標準語もまた古代スラヴ語に依拠していた)。リハチョーフはいみじくもこう指摘している——「18 世紀に入るまで、正教を信奉するスラヴの諸民族には、広範な地域にまたがる共通の文学が存在していた…<略>…一つの言語から地域的、民族的な変種が創り出されていったが、同時にまたその一つの言語は絶えず過去を振り返り、自らの伝統的な…形式や語彙成分に照会しているかのようであった До самого 18 века у народов православного славянства существовала обширная общая литература… Язык создавал свои местные, национальные модификации, но вместе с тем он все время как бы обращался вспять – к своим традиционным… формам и лексическому составу」<sup>4</sup>。

17 世紀中葉以降になって——アヴvakymや当時の風俗小説からはっきり分かるように——本来的なロシア標準語の形成が始まった。しかしこの複

<sup>4</sup> «Русская литература», 1972, №2. С.7.

雑なプロセスが完了するのはやっと、古典的スタイルが創造されるプーシキン時代のことなのである。

古典的スタイルが生成されるのは、——少なくともロシア文学の場合——成熟した標準語が生成されるのと同時にあり、かつまたそれは成熟した標準語と有機的な相互関係においてのことであった。古典的スタイルの生成と標準語の生成は二つの個別のプロセスではなく、ただ理論的にのみ分節可能な統一的プロセスの二側面なのである。なぜなら実情は、初めにロシア標準語が形成され、しかる後にその準備万端整った地盤の上に古典的芸術スタイルが形成されるといったようなものではなく、その逆に、古典的言語芸術が成熟した標準語生成のための基本的で決定的な要素の一つとして機能しているといった具合だからである。標準語の成立は、言語芸術家たちの疲れを知らない精力的な活動なくしては考えられない。とはいえ、標準語の洗練には、学術や社会評論、特殊な公務言語を備えた国家、それに果てしなき大洋のように夥しい口語表現のすべてでもまた一役買っていることは言うまでもない。

標準語の確立という課題が設定されたのは、かなり早い時期のことで、すでにトレチアコフスキー[1703-1768]によって、さらにはロモノーソフ[1711-1765]によって設定されている。またスウマローコフ[1717-1777]は自作『作家志望者のための手引 Наставление хотящим быти писателями』[1774]において、この課題に明確な輪郭を与えている<sup>注4</sup>——

文学者を例に取ってみよう。

我々に必要なのは、ギリシャ人が持っていたような言葉、

ローマ人が持っていたような言葉、彼らを継承して

今日イタリア人やローマ人が話しているような言葉、

前世紀に美を極めたフランス語のような言葉、

あるいはこう言うべきか、ロシア語となることのできる言葉。

Возьмем себе в пример словесных челоуеков:

Такой нам надобно язык, как был у греков,  
Какой у римлян был, и, следуя в том им,  
Как ныне говорят Италия и Рим,  
Каков в прошедший век прекрасен стал французский,  
Иль, ближе объявить, каков способен русский.

ここで問題にされているのは、おそらく標準語のことである。しかし、この先でスウマローコフは、同時代文学の欠陥を列挙し始め、芸術的スタイルの諸問題に言及している。そこでの彼は主要課題を次の点に見出している<sup>注5</sup>

---

言葉が淀みなく調和して流れるようにすること。

Иречи бы текли свободно и согласно.

これは、「理想的」にして古典的なスタイルの、実には的確な定義である。古典的スタイルとは、すでに述べたように、自然さ(詩行中の「淀みのなさ」がこの語の同義語となっている)と技巧性(詩行中の「調和」がこの語の同義語となっている)とのアンチノミーが克服解消されるスタイルのことだからである。だが別な視点に立てば、まったく同じことは本来の意味での成熟した標準語についても言えるだろう。成熟した標準語とは、口語に固有な自由闊達さや生きのよさと高尚な規範的言葉遣いに固有なバランスのよさやスマートさが相和する言葉のことだからである。

18 世紀においてすでにロシアの古典的スタイルの創出という課題が設定されていたのは事実だとしても、そのことを話題にすると、そうした課題設定の自覚性については誇張して考えるべきではない。第一に、18 世紀の作家や理論家たちはもちろん、19 世紀初頭の作家や理論家たちでさえも、スタイルの不備を(同時に標準語の不備を)、いわば能力の欠如、知識と習熟度の不足によって説明するのが一般的だからである。就中スウマローコフは、先に引

## ユーリ・ノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

いた作品の中でこう書いている<sup>注6</sup>——

ある者は、自分のものではない様式秩序に追随し、  
ロシアのパラスをドイツへ引き込もうとしている。  
そうやってロシアのパラスに快を与えているつもりでいるが、  
ロシアのパラスの顔から生来の美を剥ぎ取ることになるだろう。  
またある者は、然るべき読み書きの仕方も習得せずに、  
ロシア語ですべてを言い表すことなどできはしないと考え、  
外国の言葉をたっぷり仕込んだ自分なりの言葉で  
焼き捨てるしかないような文章を織り上げている。

・・・・・・＜29～42行目省略＞・・・・・・

翻訳に際しては、様式秩序は用意万全などと思ってはならない。  
作者が与えるのは思想であって、言葉ではないのだから……

Один, последуя несвойственному складу,  
В Германию влечет российскую Палладу,  
И, мня, что тем он ей приятства придает,  
Природну красоту с лица ее сотрет.  
Другой, не выучись так грамоте, как должно,  
По-русски, думает, всего сказать не можно,  
И, взяв пригоршни слов чужих, сплетает речь  
Языком собственным, достойну только сжечь.

・・・・・・

Не мни, переводя, что склад тебе готов;  
Творец дарует мысль, но не дарует слов.

実際のところ、古典的スタイルというものは、民族的芸術意識が成熟したとき、あるいはもっと狭い次元に限定するなら、文学の芸術的な内容が成熟

したときに初めて形成されるのである。古典的スタイルは、まさしくこの内容の有機的な形式としてだけしか生まれ得ないのである。真の意味でのスタイルとは、キレエフスキーの定義を借りるなら、「精神を吹き込まれた肉体に過ぎないのではなく、肉体の自明性を纏った精神 не просто тело, в которое вдохнули душу, но душа, которая приняла очевидность тела」<sup>5</sup>のことなのである。

自立した芸術内容はもちろん、プーシキンが創作を始める前の1世紀全体を通じて、とにもかくにも形成されつつあった。しかし、その芸術内容が実際に成熟期を迎えるのは、やっと1820年代のことに過ぎない。こうした事情は、プーシキン以前のロシアの大詩人、デルジャーヴィンにも当て嵌まるのであって、そのことについてはベリンスキー[1811-1848]がすでに、辛口過ぎる気がしないでもないが、こう書いている——「デルジャーヴィンの強力な天才の出現は、あまりにも時代不相応なものであり、自国民の生活の中にポエジーにとっての何某かの要素も、何某かの内容も見出すことができなかった…<略>… ロシア社会もロシア語もまだ整ってはいなかった…<略>… デルジャーヴィンのポエジーでは…<略>… そのすべてが…<略>… 構想的にかっちりとした首尾一貫性を備え、芸術的な完璧さと完結性によって抜きん出た端正な作品とはなっておらず、ただ断片的、部分的に光り輝いているだけである。一言で言えば、これはまだポエジーではなく、ポエジーへの希求に過ぎない Могучий гений Державина явился слишком не вовремя и не мог найти в народной жизни своего отечества какие-нибудь элементы, какое-нибудь содержание для поэзии... Не были готовы ни русское общество, ни русский язык... В поэзии Державина... все... являлся... не в стройных созданиях, верных и выдержанных по концепции и отличающихся художественною полнотою и окончанностью, но отрывочно, местами, проблесками. Словом, это еще не поэзия, а только стремление к ней」<sup>6</sup>。

<sup>5</sup> Киреевский И.В. Полное собрание сочинений в 2-х томах. Т.2. М., 1911. С.84-85.

<sup>6</sup> Белинский В.Г. Полное собрание сочинений в 13-ти томах. Т.6. М., Изд-во АН СССР, 1955. С.115, 117. [当該頁に引用箇所見当たらず]

## ユーリ・ノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

デルジャーヴィンのポエジーには民族的芸術内容がほとんど皆無だという意見はもちろん、決して首肯できるものではない。それは、デルジャーヴィン作品が「まだポエジーではない」という意見に賛同できないのと同断である。デルジャーヴィンの最良作がポエジー、しかも偉大なポエジーであることは疑いようがない。だが、彼のポエジーに「芸術的な完璧さと完結性」が欠如していることもまた疑いようがない事実であって、彼のポエジーは物差しや理想とはなり得ないのである。換言すれば、彼のポエジーには古典的スタイルが備わっていないということである。

プーシキンはデルジャーヴィンについてこう言っている——「…彼を読んでいると、何か絶妙この上ないオリジナルのひどい翻案を読んでいるかのよう」に思える …читая его, кажется, читаешь дурной вольный перевод с какого-то чудесного подлинника<sup>7</sup>。この判定は、私見では、次のように「解説する」ことができる。つまり、デルジャーヴィンのポエジーがその「ひどい翻案」であるかのようにプーシキンには「思えた」「絶妙この上ないオリジナル」とは、プーシキンが上述の引用文を書いた 1825 年にはすでに確かな現実となっていた古典的スタイルの本性のことであり、そうした現実を背景にすると、デルジャーヴィンのスタイルの不完全性、未完結性が如くつきりと浮き彫りにされることになったのだ、と。しかしそのとき同時に、事態のもう一つの側面もまた白日の下に晒されることになった。すなわちデルジャーヴィンのスタイルは、古典的スタイルの生成途上の一里程碑、一段階としてその姿を現したということである。

白髪のアイオロスがボレアスを  
鋳物の鎖もろとも洞窟から追い出した。  
この豪傑ボレアスは恐ろしき翼を広げ、

---

<sup>7</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10-ти томах. Т.10. М., Изд-во АН СССР. С.148. [1825 年 6 月 8 日?、ミハイロフスコエ村からベテルブルクのデーリヴィクに宛てた書簡からの引用]。



世界に向かって一羽博きした。  
ボレアスが大挙して青い大気を蹴散らし、  
霧を濃縮して雲となし、  
その雲をぎゅっと締めつけた——と雲は崩れ、  
雨が、篠突く雨が降り出した。

すでに頬を赤くした秋が  
黄金色の穀物束を倉庫へと運び、  
贅沢の神が貪欲な手で  
葡萄をワインにしろとねだっている。  
はや鳥たちはそれぞれに群れをなして飛び交い、  
草原ではハヤガネ草が銀の衣装を纏っている。  
ざわざわと騒がしい赤や黄色の葉々が、  
小道という小道のそこかしこに落ちている…

Спустил седой Эол Борей  
С цепей чугунных из пещер;  
Ужасные крыле расширя,  
Махнул по свету богатырь;  
Погнал стадами воздух синий,  
Сгустил туманы в облака,  
Давнул, – и облака расселись,  
Пустился дождь и восшумел.

Уже румяна Осень носит  
Снопы златые на гумно,  
И Роскошь винограду просит  
Рукою жадной на вино.

## ユーリ・ノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

Уже стада толпятся птичьи,  
Ковыл сребрится по степям;  
Шумящи красно-желтые листья  
Расстлались всюду по тропам...

この作品は実際、ある完璧至極な作品の未熟な改作のように見えるかもしれない<sup>7</sup>。「大挙して青い大気を蹴散らし Погнал стадами воздух синий」とか、あるいは有名な「すでに頬を赤くした秋が黄金色の穀物束を倉庫へ運び Уже румяна Осень носит Снопъ златые на гумно」といった個々の詩行は、「オリジナル подлинник」へと到る「突破口 прорывы」として理解されている。だがプーシキン<sup>8</sup>は、先にも引用した同じデーリヴィク宛の書簡で、「[この奇人=デルジャーヴィン]はロシア語の基礎も、ロシア語の精神も知らなかった[(だからこそ彼はロモノソフに及ばないのだ)。彼は]スタイルについても、調和についても、[詩作法の諸規則についてすら]何の知識も持っていなかったのだ。[だからこそ彼は耳の肥えた人々みんなを激怒させることになってしまうのだ。]彼は頌詩をきちんと仕上げられないばかりか、連すらきちんと仕上げる事ができないのだ [Этот чудак = Державин] не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка [(Вот почему он и ниже Ломоносова). Он] не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии [— ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо]. Он не только не выдерживает *оды*, но не может выдержать и строфы」<sup>8</sup>とも言っている。そのときすでにプーシキンは、「デルジャーヴィンという偶像は、その4分の1は金だが、その4分の3は鉛でできている кумир Державина 1/4 золотой, 3/4 свинцовый」<sup>9</sup>ことに気づいていたのである。

<sup>8</sup> Там же. [1825年6月8日?、ミハイロフスコエ村からペテルブルクのA.A.デーリヴィクに宛てた書簡からの引用。分かり易いように訳者が多少補足した]。

<sup>9</sup> Там же. C.145. [1825年5月末か6月初め、ミハイロフスコエ村からペテルブルクのA.A.ベストゥージェフに宛てた書簡からの引用]。

プーシキンの批評はもちろん、十分に歴史的なものとは言えない。なぜなら問題の本質は、デルジャーヴィンの個人的欠陥ということではなく、彼の時代にはまだ標準ロシア語そのものが形成されていなかったということ、したがって標準ロシア語の「精神 дух」など出現していなかったということだからである。デルジャーヴィンには「知るべきこと」など何もなかった。彼には古典的「スタイル」や「調和」についての「知識を持つこと」など、どう逆立ちしてもできようがなかった。そうした現象そのものが存在しなかったからである。プーシキンが言及している、デルジャーヴィンのポエジーの「4 分の 1 は金」(4 分の 3 は「鉛」)という事実も、古典的スタイルが実際に生成された後に始めて、あるいは生成が開始された後に始めて明らかになったことなのである。

簡単に言えば、デルジャーヴィンのポエジーそれ自体を美学的に評価しようとするなら、古典的スタイルの指定する物差しを持ち出してはならないということである。しかしプーシキンの不公正さは相対的なものだ。なぜなら、ここで彼の関心を引いていたのは、古典的スタイルの生成という問題であって、デルジャーヴィンのポエジーの自足自立的価値、デルジャーヴィンのポエジーの無条件に最高級の価値ではなかったからである。プーシキン自身の円熟期の創作では、事態の二側面が一つに重ね合わされている。すなわち円熟期の作品では、彼のポエジーのいわば具体的で歴史的な意義とその不変的な価値との間に、いかなる二律背反も存在しないのである。というのも、ロシア文学の古典的スタイルを作り上げたのが誰だろう、プーシキンその人だからである。プーシキンはこの古典的スタイルの高みからデルジャーヴィンのポエジーに判定を下しているのである。その判定はもちろん、一から十まで理に叶っているとは言えないにしても、古典的スタイルが 1820 年代に固有な焦眉にして急務の問題であったという事実によって余すところなく説明可能なのである。

ここで言い忘れてならないのは、プーシキンの評価はまた同時に、デルジャーヴィンのポエジーにおいて秘かに古典的スタイルが、それが全体のたった「4 分の 1」でしかないとしても、成熟しつつあることを立証しているもとい

うことである。だが肝心なのは、その事実が認識され得たのはやっと数年の時を経てのことに過ぎないということである。たとえば、デルジャーヴィン作品の秋がその古典的特性を露出させるのも(たとえば、先の引用にある「すでに頬を赤くした秋が黄金色の穀物束を倉庫へ運び」といった詩行)、成熟した古典的スタイルを具現したプーシキンの秋を歌った連の数々を背景にして初めて可能なことなのである。

プーシキン時代以前には古典的スタイルが存在しなかったと言うとき、我々の念頭にあるのは、先行する文学発展期に具現化された古典的スタイルの諸要素が判別されるのは古典的スタイルが実際に生成されてしまった後のことに過ぎない、という事実である。古典的スタイルは、プーシキンの言葉を借りるなら、「オリジナル」として——それ以後の現象はもちろん、それ以前の現象もすべて測定し、それらの現象の中に古典的スタイルの金鉱脈、あるいは金鉱脈の片鱗たりとも発見することのできる「オリジナル」として——機能したのである。

\* \* \* \* \*

18世紀ロシア文学の言語とスタイルの性格について、二つのまったく違った、矛盾さえする考え方が存在する。18世紀は何よりも言語とスタイルの混乱期だったと考える者もいれば、その逆に、言語とスタイルが非常にきちんと秩序立てられ、規格化された時代だったことを第一義として主張する者もいる。しかし実際は、双方ともに18世紀のロシア文学のスタイルの特徴を示しているのである。しかも、「混乱」と「秩序」とは相互に関連し合うとともに、相互に制約的なものである。いまだ未完成なスタイルの混沌状態こそは、たとえば「3スタイル три штиля」という理論(と実践)に表現されたような<sup>註8</sup>、確固とした——そしてもちろん合理的な——整備への意欲を掻き立てた原動力に他ならない。いまだ未完成なスタイルのこうした整備の試みは、ルネサンス初期のあらゆる民族文学の中に見出すことができる。ダンテの論文『俗語

論』ではこう言われている——「我々は悲劇にはより高尚なスタイルを、喜劇にはより低俗なスタイルを用い、エレジーの場合は不幸に陥った人々の言葉を前提とする Для трагедии мы пользуемся более высоким стилем, для комедии — более низким, для элегии предполагаем речь впавших в несчастье」(ダンテ アリグieri. О народной речи. Пг. 1922, с.49-50.)<sup>注9</sup>。類似の問題設定は、デュ・ベレーの『フランス語の擁護と称揚』にも見出されるし<sup>注10</sup>、またルネサンス期西欧のその他の「詩学」においても行なわれている。

18世紀ロシア文学の言語とスタイルは、実にバラエティーに富んでいて、真っ向から対立し合ってさえいて、歩み寄ってより高次元の統一を果たすことなど決してできないような勢力と意図が入り乱れて争う戦場の様相を呈している。そこには、生きた言葉とは無縁な人工的構文もあれば、俗語の自然主義的な引き写し、あるいは方言や隠語の自然主義的な引き写しさえあるかと思えば、さらには一つの作品から他の作品へと受け継がれてゆく確固とした定型的比喻表現や、たんにある作品で使われるだけで、反復されることのない「エキゾチックな」表現などもあって、いわばごちゃ混ぜ状態であった。

「3 スタイル」の理論は、言語とスタイルとの一定のジャンル内統一を保証してくれるはずであった。この理論の実践が古典的スタイル形成プロセスにおいてそれなりの役割を果たしたことは疑いようがない。だが問題の実際的な解決法を、この理論は——とはいえ、他のどんな理論も同じく——与えることができなかった。オリジナルなスタイルが作られるのは、ただ有機的な創造行為——成熟した自覚的芸術内容をも包含した有機的な創造行為——においてでしかあり得ないのである。

だからといってこうした事実は、スタイル生成における18世紀文学の歴史的な役割を少しも矮小化するものではもちろんない。スタイルを作り出すために1世紀の長きにわたって、これ以上ないほど多種多様な手段と方法が試されたのであった。その際、すでに上述したように、スタイルの練磨は、標準語創出のプロセスと歩調を揃えて進められていった。実際のところ、標準語の形成とは無関係にスタイルの生成について語ることなど、到底できない相

談なのである。

標準ロシア語は 19 世紀初めの三分の一世紀の間に最終的な確立を見るのだが(だからといって、言語がそれ以上発展しないということではもちろんなく、ここで話題にしているのは民族的標準語の土台のことに過ぎない)、その標準ロシア語の本質を規定しようとするとき、言語学者たちが真っ先に解明しようとするのは通常、古代スラヴ語の要素とロシア語固有の要素との相互関係である。言語学者たちのある者は、多面的なロシア化にもかかわらず、標準ロシア語は、たとえば標準ウクライナ語などとは違って、その根本において古代スラヴ語であり続けたと考えている(つまり今日でも我々ロシア人は基本的に、本来的なロシア語ではなく、古代スラヴ語で書いているというのである。この観点を支持してきたのは、И.スレズネフスキー[1812-1880]、A.シャーフマトフ[1864-1920]といった権威ある学者たちである。この観点は現代でも、とりわけ外国のスラヴ学者の間では、依然として支持を得ている)。また、標準ロシア語では古代スラヴ語的な本質とロシア語的な本質とが対等に融合、混合していると主張する言語学者たちもいる。さらにはまた、18 世紀全体から 19 世紀初めにかけて、古代スラヴ語の要素が多分に吸収されてはいるものの、完全に自立的な標準ロシア語が確立されたのだと仮定する言語学者たちもいる。一切の疑義を廃したこの問題の決定的な解決は、今のところまだ提出されていない。

しかし、私見では、プシキン時代に確立された標準ロシア語は、そこに古代スラヴ語的な要素がどれほどの割合で注入されているのかということにはかかわりなく(このことを決定できるのは、純粋に言語学的方法だけである)、本来的なロシア語の標準語に他ならない。たとえ数量的な観点から見るといくつかの点で古代スラヴ語が優勢でさえあるとしても、そこから標準語が古代スラヴ語だという結論を引き出すことなどできないのである。

このことは、ロシア人が、個別的な方言形態、あるいは特殊な俗語形態の克服を除けば、とりたてて自国の標準語を学習する必要などまったくないという事実一つ取ってみても——これは、どんな言語を母語とする人にとって

も、たとえば英語やドイツ語を母語とする人々にとっても、特有な現象である——一目瞭然であろう。

ということはつまり、標準ロシア語は、いかなる「翻訳」の助けも借りずに「理解可能な」諸要素を古代スラヴ語から抽出したということである(諸々の例外は、どんな場合もそうであるように、ここでもまた原理原則を裏づけてくれるだけである)。古代スラヴ語から吸収された諸要素は、標準語を何らかの意味で「異質化した」のではなく、何よりも標準語を語彙や文法、音声の変種によって豊饒化してくれたのである。

18 世紀全体から 19 世紀初めにかけて標準ロシア語の創出に関わった作家たち(そしてものを書く人々全般)は、標準語をまさに本質的なロシア語、本来的なロシア語として創り上げようとしていたのである。あれこれの要素の量的な相関関係はこの場合、決定的な役割を担っていない。なぜならそこで問題なのは、標準語の性質、本性というよりもむしろ、標準語の源泉、標準語を組成する言語素材だからである。

18 世紀全体から 19 世紀初めにかけてのロシア作家たちは、言語素材を実に多種多様な源泉から汲み上げている。そうした源泉には、標準古代スラヴ語もあれば(もちろんすでにかなりロシア語化された標準古代スラヴ語)、知識階級の口語も、民衆の口語も(そこには方言も含まれる)、民衆口承文芸の特殊な言葉も(民衆の口承文芸は 18 世紀を通じて多少とも文字化された)、ピョートル大帝以後広く門戸開放された西ヨーロッパの諸標準語も(ラテン語、フランス語、ドイツ語等々)含まれていた。西ヨーロッパの諸標準語からはまず何よりも、ヨーロッパの標準語すべてに共通な、いわゆるインターナショナルな言語資産が汲み取られたのであった。

標準語生成の様々な段階で、様々な言語素材の源泉が前面に押し出されている。たとえばロモノーソフの時代に主要な役割を担ったのは、第一に古代スラヴ語の遺産から選抜された諸要素、第二にインターナショナルな言語資産から選抜された諸要素であった。デルジャーヴィンとフォンヴィージン [1744-1792] は、ロモノーソフによって提示された言語領域を土台として、庶

## コージノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

民の口語に対して文学への門戸を開放しようとしている。またカラムジーン [1766-1826]はその足場を専ら、彼の時代までにはその存在が明らかになっていった教養人社会の口語に求めようとしている(教養人社会の口語にはすでにインターナショナルな言語資産から多くの要素が流れ込み、根づいていた)、といった具合である。

こうした(そしてその他の)様々な試行錯誤はどれも必要不可欠なものであり、それぞれがそれなりの成果を挙げたが、どれ一つとしてオリジナルな標準語を生成するまでには至らなかった。ロモノーソフの場合には、プウシキンの定義によれば、「半分がスラヴ的で半分がラテン的な[スコ拉的]威厳 [схолатическая] величавость полуславянская, полулатинская」が支配的であり、デルジャーヴィンの場合には(再びプウシキンの言葉によれば)、極めて多種多様な源泉から抽出された、未接合な諸々の素材の「不均衡 неровность」が支配的であり<sup>注 11</sup>、またカラムジーンの場合には、「社交界 свет」の口語へ一方的に依拠し、古代スラヴ語の遺産と民衆言語の双方を斥けようとする姿勢が支配的であった(もっともカラムジーンは確かに、1820年代になってから書かれた『ロシア国史 История государства Российского』の最後の数巻で、ロシア語で歴史を叙述する散文の見本を提示してもいるのだが)。

プウシキンに至るまでの書き手には、実際のところ、標準語の組成要素となるべき多種多様な素材を自由自在に操る能力が不十分である。確かに、19世紀初頭にはすでに、クリューロフ [1769-1844]の寓話 басни(たとえば、1807年の『鴉と狐 Ворона и лисица』)において標準ロシア語が紛うかたなく具現されており、それらの寓話は今日でも依然として標準ロシア語の規範、および手本としての意義を失ってはいない。だが、その場合に問題とされているのは、一定の枠組みによって制限された特殊な標準語現象のことでしかない。ここで思い出さないわけにはゆかないのが、プウシキンの括目すべき考察である。それは、自分の民話を詩人に見せようとしていたヴラヂーミル・ダーリ [1801-1872]によって書き留められたものである——「…民話は民話であり、国語は国語以外の何物でもありません。だから国語にはどうしても、民話にお



けるようなロシア的自由放任を許すわけにはいかないのです。ではどうすべきか——民話とは異なった場所でロシア語を話す能力を身につけるべきでしょう……Сказка сказкой, а язык наш сам по себе, и ему-то нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. А как это сделать, – надо бы сделать, чтобы выучиться говорить по-русски и не в сказке...」<sup>10</sup>。円熟期のプーシキンが『オネーギン』でも、『大尉の娘』でも、時評でも、批評でも、そして書簡でも、「ロシア語を話している」ことは、論証するまでもあるまい。それに対してクリローフとは言えば、彼が標準ロシア語の創始者として永遠にその名を残すとしても(プーシキンは 1822 年にクリローフについて、「ロシア的な書き手も何人かいるが、そのうちでロシア的スタイルを持っているのは、クリローフただ一人である Некоторые пишут в русском роде, и из них один Крылов, коего слог русский」<sup>11</sup>と言っているが、さらに後年になるとクリローフをロシア国民「精神の代表者 представитель духа」<sup>12</sup>、「我が国のもっとも国民的詩人 самый народный наш поэт」<sup>13</sup>と呼んでいる)、それは寓話というジャンルの枠組みに閉じ囲われた特別な領域においてのことに過ぎない。この寓話というジャンルの狭い領域におけるクリローフは、言語素材を自在に操ることのできる全権的な支配者であった。一方プーシキンの場合には、この全権が文学の全領域に行き渡っているのである。

プーシキンには、言語素材の多様な源泉に対してはもちろん、(源泉内の)言語素材そのものに対しても、完全に自由な態度が備わっていた。ちなみに、

<sup>10</sup> Пушкин в воспоминаниях современников. М., ГИХЛ, 1950. С.455.

<sup>11</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10-ти томах. Т.7. М., Изд-во АН СССР. С.526. [『フランス文学について О французской словесности』(1822 年に書かれた草稿)からの引用]

<sup>12</sup> Там же. С.32. [『クリローフ寓話翻訳へのレモンテ氏の序言について О предисловии Г-на Лемонте к переводу басен Крылова』(1825)からの引用。引用部の前後を捕捉すれば、「ラ・フォンテーヌとクリローフは二つの国民精神の代表者である Лафонтен и Крылов представители духа обоих народов」となる]

<sup>13</sup> Там же. С.184. [『批評への反論 Опровержение на критики』(1830)第 2 章からの引用。原文ではロシア語に続けて括弧書きで「(le plus national et le plus populaire)」とまで書いている]

## コージノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

こうした自由な態度は、彼の数々の発言に(とりわけ、標準語の創造という問題に対する彼の極めて意識的な姿勢を明らかにしてくれている発言に)はつきりと刻印されている。彼は、たとえば、こう書いている――

「…スラヴ語は(古代スラヴ語のこと――コージノフ)、ロシア語ではなく…我々はこの二言語を勝手に混ぜ合わせるわけにはゆかない…もしも教会文書から幸運にも多くの単語や言い回しを借用すること(イタリックはコージノフ)ができるとしても、だからといって我々が、どうか私が接吻によつて接吻されまじうに、と書いてもいいということにはならない…Славенский (то есть старославянский – В.К.) язык не есть язык русский, и... мы не можем смешивать их своенравно... если многие слова, многие обороты счастливо могут быть заимствованы (курсы мой – В.К.) из церковных книг, то из сего еще не следует, чтобы мы могли писать *да лобжет мя лобзанием...*」<sup>14</sup>。

その一方でプーシキンはまた、こうも主張している――「書き言葉(標準語の意――コージノフ)は、会話の中で生み出される表現によってひっきりなしに活力を与えられるが、だからといって何世紀にもわたって摂取し続けてきたものと手を切るべきではない。口語だけで書くということ――それはつまり、言葉を知らないということである Письменный (т.е. литературный – В.К.) язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным – значит не знать языка」<sup>15</sup>。

最初に引用した考察でプーシキンは、古代スラヴ語からの言い回しの「借用<sup>借用</sup>заимствование」についてははっきりと言及しているが、2番目に引用した考察において議論の対象となっているのは、日常会話からの表現の「借用」である。プーシキンはまた、『オネーギン』中の「人の声、蹄の音 Людская

<sup>14</sup> Там же. С.631. [『モスクワからペテルブルクへの旅 Путешествие из Москвы в Петербург』(1834)の「ロモノーソフ」の章の初期草稿からの引用。「彼の頌詩は… うんざりするような、誇張された作品である」の後に続く文であるが、発表時には削除された]

<sup>15</sup> Там же. С.479. [『出版社への手紙 Письмо к издателю』(1836)からの引用]

Молвь и конский топ」[5 章 17 連 8 行目]という詩行について、ボヴァー王子にまつわる「ロシア民話からのまるごとの借用である (он=стих) взят целиком из русской сказки」<sup>16</sup>という注釈を施している。つまり、ここでもまた「借用」が——今度の場合はフォークロア言語からの「借用」が——行なわれているのである。

「借用」という言葉はおそらく、ことの本質を十分には言い表しておらず、学術用語にはとてもなり得ないだろう。とはいえこの「借用」という言葉は、標準語を創出するために素材を汲み上げた諸々の源泉に対するプーシキンの姿勢というものを如実に物語ってくれている。プーシキンは諸々の源泉に、いわば圧迫も拘束もされていなかった——ロモノーソフが古代スラヴ語に、あるいはカラムジーンが「社交界」の口語に圧迫され、拘束されたようには圧迫も、拘束もされなかった——ということである。社交界の口語に圧迫され、拘束されたカラムジーンは、周知のように、「若者 парень」のような言葉をついに消化吸収することができなかったのだった。

こうしたカラムジーン批判を展開する際に常套手段となったのは、民衆の生きた言葉の「粗雑さや単純さ грубость и простота」(プーシキンの定義)<sup>注 12</sup>を少しも厭わなかったプーシキンの言語原則にカラムジーンの原語原則を対置させることだった。だが、事態はもっとずっと複雑である。カラムジーンが多くの場合、古代スラヴ語の純粋に文語的な表現もまた排斥しているのに対し、円熟期のプーシキンはその逆に、その古代スラヴ語の遺産をことさら高く評価しているからである。プーシキンは 1825 年にすでにこう書いている——「文学の素材としてスラヴ的ロシア語(古代スラヴ語のこと——コージノフ)はどんなヨーロッパ語よりも文句なしに優れている。その運命が非常に恵まれたものだったからである。11 世紀に古代ギリシャ語は突如として、スラヴ的ロシア語に調和の宝庫たる語彙を開放し、考え抜かれた文法の諸規則や美しい言い回し、荘重な発話スタイルを贈与してくれたのだった。一言で言え

<sup>16</sup> Там же. С.172. [『批評への反論 Опровержение на критики』(1830)第 1 章からの引用]

ば、古代ギリシャ語はスラヴ的ロシア語を養子とすることによって、完成までの緩慢な時間的プロセスを回避させてくれたのであった。Как материал словесности, язык славяно-русский (то есть старославянский – В.К.) имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В 11 веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновив его, избавил таким образом от медленных усовершенствований времени<sup>17</sup>。

というわけで、プーシキンの際立った特性、それは何はさておき、言語に対する姿勢の融通無碍さ、より正確に言えば、標準語における創造的表現に組み入れられるべき多種多様な言語領域に対する姿勢の融通無碍さ、ということとはつまり、そうした多種多様な言語領域を自由自在に操る至高の権力である。言語素材のあれやこれやの源泉に内在する個々の要素に対する彼の姿勢は、この上なく融通無碍である。彼は、人工的な秩序を生み出す教条的な純粋主義からは程遠く、混沌へと帰着する言語の雑食主義からもまた程遠い存在なのである。

たとえば、(同時代人の一人によって伝えられた)プーシキンの外国語の語彙の使用に関する考察は、括目すべきものである——「新しい事物が使用され始めるとき、すぐさまその事物にぴったりの呼び名が探し当てられるはずなどありませんから、外国の呼称を用いるといいでしょう。外国の呼称を使用するといっても、無理なくごく自然のうちに人口に膾炙するような素敵な表現が誰かの舌口から発せられるまでのことです。Как скоро при введении в употребление нового предмета не прибрано тотчас для него приличного названия – употребляйте чужестранное; употребляйте его до той поры, пока у кого-нибудь с языка не сорвется счастливое выражение, которое без натяжки, само собой,

<sup>17</sup> Там же. С.27. [『クリュローフ寓話翻訳へのレモンテ氏の序言について О предисловии Г-на Лемонте к переводу басен Крылова』(1825)からの引用]

войдет в общее употребление」<sup>18</sup>。

\* \* \* \* \*

言語素材を選択する際のプーシキンの融通無碍が一定の根拠に基づいていることは、容易に理解できる。そこで決定的な役割を担っているのは、彼の作品中で形成されていったあの古典的スタイルである。すでに指摘したように、標準ロシア語と古典的スタイルは同一の行為から生まれた双子である。これら二つの現象を別個にそれぞれ論じるなど不可能である。これら二つの現象誕生の「秘密 тайна」が明らかにされるのは、それらの有機的な相互関係において以外ではあり得ない。さらにまた、成熟した文学内容の生成を抜きにしては、換言すれば、民族的な芸術意識の生成を抜きにしては、古典的スタイルの生成を理解することなどできはしないのである。なぜならスタイルとは、「肉体の自明性を纏った精神 душа, которая приняла очевидность тела」[キレエフスキー]に他ならないからである。さきにプーシキンの言葉——(プーシキンの先行者の中では)クルイローフ一人だけが「ロシア的スタイル русский слог」を持っている、クルイローフはロシアの国民「精神の代表者 представитель духа」であるというプーシキンの言葉——を引いたが、プーシキンの指摘するこれら二つの資質は不可分にして相互制約的な関係にあるのである。

本論ではもちろん、プーシキン作品の根底にある具体的な芸術意識を追究することはできない。しかし、厳密に言えば、そうした追究など必要ないとも言える。プーシキンが創出していった古典的スタイルそのものの滋味含蓄を了解するだけで十分だからである。

と同時にここで、多くのことを明らかにしてくれる一つの非常に本質的要素を指摘しておくのが筋というものであろう。実はプーシキン時代に先駆け

---

<sup>18</sup> Цяловский М.А. Книга воспоминаний о Пушкине. М., «Мир», 1931. С.152.

## ユーリ・ノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

て一種独特な「翻訳の переводческий」時代があったのだが、この事実に照明が当てられることなど滅多にないからである。

新しいロシア文学の初期を代表するカンテミール[1708-1744]とトレヂャコフスキーが主力を注いだのは、西ヨーロッパ文学の自由な「翻案 переложение」と忠実な翻訳であった。その後、翻訳活動は後景へと退いてゆき、ロモノソフ、フォンヴィーギン、デルジャヴィンの三者は、主としてオリジナル作品の創作に専心する。その結果、翻訳は何よりも翻訳として受け取られ、まっとうなロシア文学現象としては理解されないようになるのである。

ところが 19 世紀初頭に入ると、翻訳と翻案が再び前景へと競り上がってくる。ジュコフスキー[1783-1852]、グネーヂチ[1784-1833]、メルズリャコフ[1778-1830]、カテーニン[1792-1853]、コズロフ[1779-1840]、デーリヴィク[1798-1831]などが翻訳と翻案に主力を注いでいるからである。バーチュシコフ[1753-1817]、若きグリボエドフ[1795-1829]、ヴァーゼムスキー[1792-1878]、チュツチェフ[1803-1873]もまた多くの作品を翻訳している。クリローフの寓話の多くでさえも、アイソボス[≒前 620-前 560]やフェイドロス[≒前 15-?]、ラ・フォンテーヌ[1621-1695]の自由な翻案なのである。

簡単に言えば、1800 年代と 1810 年代の著名な作家はほとんど全員、(言葉のもっとも広い意味での)翻訳に大きな関心を割いているのであり、しかもそこでとくに刮目すべきは、彼らの翻訳作品が当時はまっとうな祖国文学の現象として流通していたということである。ところが 1830 年代に入るや否や、翻訳活動はまたしてもほんの数人の作家や詩人が精力を注ぐ特殊な活動としてのみ理解され始めるのである。

こうした事態が偶然の産物でないことはもちろんであり、19 世紀初めの「翻訳」時代全体が、独特にして本質的な意義を有していることは論を俟たない。しかし、すでに述べたように、この問題が研究者たちの関心から脱落して久しいのである。そうさせたのはおそらく、こうした問題を設定することがロシア文学の価値を「貶め」、ロシア文学発展の自立性に疑問符をつけてしまうのではないかと危惧されたからであろう。

とはいえ、発展段階的な視点から見て成熟度の高い文学経験に範を求めようとするのは、いわば一種の文学発展法則に他ならない。成熟度の高い文学経験に範を求めようとする行為を自国文学の土台に欠陥があることの証拠と捉えるならば、世界のあらゆる文学が非自立的なものであると宣言せざるを得なくなってしまうであろう。

たとえば、イタリアにおける新タイプの文学の形成はフランスに 200 年ほど先駆けており、フランスの新文学の創始者であるクレマン・マロ[1496-1544]、ボナヴァンチュール・デ・ペリエ[1510-1544]、メラン・ド・サン・ジュレ[1491-1558]、マルグリット・ド・ナヴァール[1492-1549]、モーリス・セーヴ[1500-1560]を始め、その他の 16 世紀初頭の作家たちはつねに、ペトルルカ[1304-1374]やボッカッチョ[1313-1375]、ポッジョ・ブラッチョリーニ[1380-1459]、ピエトロ・ベンボ[1470-1547]等々といったイタリア作家たちの作品に範を求め、彼らの詩作品や小説、物語詩を翻訳するとともに、フランス風に「翻案した *перекладывать*」のである。たとえばサン・ジュレは、我が国のジュコフスキーのように、ほとんど翻訳だけに明け暮れているし、マルグリット・ド・ナヴァールの『エブタメロン(7 日物語)』[1558-1559]はボッカッチョのテーマを変奏した作品である。しかしこうした行為は、新しいフランス文学生成の自立性を少しも矮小化するものではない。なぜならここで重要なのは、イタリアの芸術的経験から受動的に影響されるということではなく、かなりの高水準に達した自らの要求に基づいて積極的にイタリアの芸術的経験を摂取することだからである。フランス文学では事実上、16 世紀中葉までには完全に自前のスタイルが確立され、そのスタイルはロンサル[1524-1585]やデュ・ベレー[1522-1560]のポエジーに具現化されたのだった。それ以降ロンサルとデュ・ベレーのポエジーは、今日に至るまでずっと「模範」とされ続けているのである。

だがこの辺で、話題をロシア文学に戻そう。古典的スタイルが生成される寸前に西ヨーロッパ文学の経験を積極的に摂取しようとする動きが前景に浮上したという事実には、もちろん深遠な意味が秘蔵されている。これは、巨

## ユージノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

大な問題を解決するために必要不可欠なアプローチであった。ジュコフスキー、グネーヂチ、バーチュシコフ、メルズリャコフ等々は、他国の文学においてすでに確立されていた古典的スタイルの一種の類事物を、ロシア語を素材にして創り出そうとしていたのである。こうした試みそれ自体はもちろん、まだロシア語の古典的スタイル創出という課題を解決するものではなかった。それはいわば、解決に至る階段の最後の一段のようなものであったと言えるだろう。

ここで想起しておかなければならないのは、18世紀にはまっとうな意味での翻訳が何一つなかったという事実である。例外は、聖書中のポエジーの韻文翻案だけであった(ロモノーソフとデルジャーヴィンによる「詩篇」翻案<sup>19</sup>)。ジュコフスキーとグネーヂチによる翻訳の多くは今日でも生命力を保っているのに対し、18世紀の翻訳は——その量たるや天文学的数字になるとしても——今日では純粋に歴史的な価値しか持っていない。スタイルという観点から見れば、19世紀初頭の「翻訳」時代は大きな前進の一步を画すものだったのである。

幾分単純化して言えば、プーシキンとじかに繋がる先行者たちはまだ民族的な芸術内容を完全には己がものとしておらず、他民族的内容の自分なりの解釈をできるだけ完璧に具現化しようと腐心していたのである<sup>20</sup>。彼らは、自

---

<sup>19</sup> プーシキンはロモノーソフについてこう書いている——「詩篇の翻訳、それにその他の聖典の崇高なポエジーの力強くも原文に近似的な翻案は、彼の最良作である Предложения псалмов и другие сильные и близкие подражания высокой поэзии священных книг суть его лучшие произведения」(Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10-ти томах. Т.7. М., Изд-во АН СССР. С.29)。

<sup>20</sup> プーシキン晩年の創作活動に特徴的な、外国世界の詩的な吸収摂取については、19世紀初頭の翻訳時代とは切り離して考えなければならない。プーシキン晩年の創作活動の場合、そこで問題になっていたのは翻訳のことでなければ翻案のことでさえもなく、完全に自立的な創作のことであった。たとえプーシキンがしばしばあれやこれやの文学作品に依拠して創作していたとしても(『疫病時の酒宴 Пир во время чумы』、『アンジェロ Анджело』、『コーランに倣いて Подражание Корану』等々)、そうした作品は『古代の人々に倣いて Подражание древним』から『モーツァルトとサリエリ Моцарт и Сальери』に至るまですべて、天辺から爪先までロシア文学そのものである(それはちょうど、たとえば、ドストエフスキーの「大審問官伝説 Легенда о



作に巨大なエネルギーと並外れた才能を注ぎ込むことによって、たとえばジュコフスキーによるドイツやイギリスの詩人たちの作品翻訳、グネーヂチによる『イーリアス』翻訳といったような、今日でもその意義を失うことのない翻訳を成し遂げることができたのであった。

しかしそれでもなお、こうした翻訳が課題の解決とならなかったことはもちろんである。そのとき真に民族的なスタイルは、焦眉かつ急務の問題として姿を現した。しかも今回は誰もがその問題を十分明確に認識していた。18世紀と19世紀の端境期におけるもっとも真摯な文学結社の一つ<sup>21</sup>を主宰していたアンドレイ・トゥルゲーネフ[1781-1803]は、こう言っている——「祖国文学の中にごくささやかとはいえ多少ともロシア的ニュアンスが見られるようになるまでは *Пока в отечественной литературе найдешь очень малые оттенки русского*」、祖国文学に是非とも必要なのは「第二のロモノーソフである… ロシア的オリジナリティーを漲らせ、創造の天稟に恵まれた彼ならば、我が国の文学に別な展開をもたらしてくれるはずである (ей необходим) второй Ломоносов... *Напитанный русскою оригинальностью, одаренный творческим даром, должен он дать другой оборот нашей литературе*」<sup>22</sup>。

アンドレイ・トゥルゲーネフの発言が問題設定の驚くべき正確さと予言的性格を持ちえたのは、必然性が完全に熟し切っていたからに他ならない。ここでさらに1814年のヴァーゼムスキーの発言も引用しておくべきであろう——「我々は自国語を知らず、あてずっぽうで書いており、依拠すべき支柱を持つことができないでいる。我が国語は体系化されておらず、その原鉱は発見されておらず、原鉱への道程もいまだ掃き清められていない *Мы не знаем своего языка, пишем наобум и не можем опереться ни на какие столбы. Наш язык не*

---

великом инквизиторе」、あるいはブロークの『イタリア詩篇 *Итальянские стихи*』が100%ロシア文学そのものであるのと同断である)。

<sup>21</sup> ジュコフスキーやメルズリャコフ、カイサーロフ、アレクサンドル・トゥルゲーネフ、ヴォエイクフ等々がメンバーとなっていた「友愛文学会 *Дружеское литературное общество*」のこと。

<sup>22</sup> *Резанов В.И. Из разысканий о сочинениях В.А.Жуковского*, вып.2. Прага, 1916. С.146, 148.

приведен в систему, руды его не открыты, дорога к ним не причищена」<sup>23</sup>。この発言の意味は明快であり、いかなる注釈も要さない。しかし我々は、こうした自己批判の歴史的なサブ・テキストを、いつでも認識しているわけではない。こうした自己批判というものは、その批判の舌鋒が鋭ければ鋭いほど、そのとき人々の意識に理想のイメージが——ここでの議論に即して言えば、標準語とスタイルの理想のイメージが——すでに息づいているということを、益々はっきりと証明してくれているのだ。18 世紀の作家たちの場合、母国語に対するこれほどまでに鋭利な批判的考察など見当たらないのである。

1814 年にヴァーゼムスキーが「ニヒリスティックな」ロシア語評を吐露できたのは、ロシア語の成熟がそのときすでにはつきりと予感されていたという状況にあったからに他ならない。これから 10 年前後の径庭を経た後にこうした評価を下したならば、それは明らかな過ちとなったであろう。

このような標準語の急激な成熟はありえないことのように思われるかもしれない。しかしこれは、ヴィノグラードフの諸々の労作中で論証された事実なのである。ヴィノグラードフは、長年の実に骨の折れる研究を踏まえながら、こう主張している——「(1810 年代末までの)若きプーシキン、それに 1820 年代前半のプーシキンは、様々な言語で書いていた Молодой Пушкин (до конца десятих годов) и Пушкин половины двадцатых годов писали на разных языках」<sup>24</sup>。ここで議論的となっているのは、18 世紀から 19 世紀初頭にかけての文学にとって特徴的な、多少ともカオスめいた諸言語の「溶解状態」におけるほとんど瞬間的な結晶化作用のことである。それは標準語の、と同時に古典的スタイルの「飛躍的な」生成だったと言ってもいいだろう。

ここでは是非とも指摘しておかなくてはならないのは、プーシキンの創作活動における言語とスタイルの成熟は表裏一体のプロセスであった、ということである。ゴーゴリ[1809-1852]やレールモントフ[1814-1841]の作品を分析す

<sup>23</sup> Вяземский П.А. Записные книжки (1813-1848). М., Издательство АН СССР, 1961. С. 21.

<sup>24</sup> Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., Голитиздат, 1941. С. 8.

る場合、いわんやドストエフスキー[1821-1881]、あるいはレフ・トルストイ[1828-1910]の作品を分析する場合、言語の問題とスタイルの問題を一緒にたにするなど、到底許されない暴挙であろう。しかしプーシキンの場合、標準語の生成と古典的スタイルの生成は、たんに時間的に同時であるばかりか、一方がなければ他方もなしといった相互連関的なものなのだ。確かに本章の課題は古典的スタイル生成について評定することではあるが、それでも標準語生成という問題を捨象することなど絶対できないし、さらには標準語生成という問題に特別な注意を払わないわけにもゆかないのである。

\* \* \* \* \*

スタイルに関するプーシキンのもっとも著名な見解を一つ(1827年)引用してみよう——「真の趣味とは、何らかの語や何らかの言い回しを自分の裁量で排斥することではなく、バランスと調和の感覚のことである Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности」<sup>25</sup>。ここで話題にされているのがスタイルのことであることは疑いようがない。しかし忘れてならないのは、成熟した標準語が生成されたのはやっとプーシキン時代であるということ、したがってどのような言語資源が「標準語」であり、どのような言語資源がそうでないかはまだ五里霧中だったということである。プーシキンが「語」や「言い回し」を選び取っていたのは、すでに試運転が終わり、正典化された貯蔵庫からではなく、まだ多くの点で混沌としている極めて異なった言語領域からであった。プーシキンが、あれやこれやの語、あるいは言い回しを「撥ねつけようとするとき」、彼固有の芸術的な原理原則や基準はもちろんのこと、言語上の原理原則や基準をも出発点としなければならなかったのである。

だが、その点に課題の特殊な「難儀さ」だけを見ってしまうのは、大いなる間

---

<sup>25</sup> *Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 7. М., Изд-во АН СССР. С. 55.*

違いであろう。問題に対する美学的アプローチと「言語的」アプローチの有機的な統合は同時に、他に類を見ないあの独特な「軽快さ」もまた、すなわちすでに上述したプーシキンの言葉に対する姿勢の融通無碍さもまたもたらすことになったからである。

言葉に対するこうした軽快にして自由闊達な「遊戯的」(美的遊戯という意味での)姿勢は、プーシキンのテキストすべてにくっきりと刻印されており、プーシキンのスタイルを緊張感や重量感、揺るぎない確固たる目的志向性を内在させたドストエフスキーやトルストイのスタイルから截然と分け隔てているのである。

その際、標準語の創造という極めて実地的な課題と(ここでプーシキンのコメントを思い起こしておこう——「…単純な手紙のやり取りにおいてさえ我々は、平凡この上ない概念を説明するための言い回しを創り出すことを余儀なくされます ...Даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных」<sup>26</sup>)、この自由闊達な「遊戯 игра」との間には、いかなる矛盾も存在しないかのように見えるかもしれない。いかなる言語行為であれ、創造の必要性がその言語行為の原則的に美学的な本質を規定してしまうからである。

プーシキンの言葉に対する姿勢は徹頭徹尾、何らかの表現選択という初步的な課題に至るまで、創造本能に貫かれている。しかし、全力を尽くして強調せずにいられないのは、プーシキンにおける言葉の美学と、たとえば 20 世紀初頭に特徴的なフォルマリズムの解釈による「言葉の戯れ」との間には、千尋の谷が横たわっているということである。一連の論文では——とくにオボヤーズ関係の諸論文においては<sup>注 13</sup>——この「言葉の戯れ」がプーシキン作品とじかに比較対照されている。だが実際のところ、そこには純粋に外見的で無意味な類似以外の何物も存在しないのである。

なぜなら、プーシキンが実際に創造しようとしていたのは、標準語と古典

---

<sup>26</sup> Там же. С. 31.

的スタイルであり、さらには民族的な芸術意識だったからである(民族的芸術意識は標準語と古典的スタイルなしには存在し得なかったであろう。それはちょうど、標準語と古典的スタイルが民族的芸術意識の形式としてのみ形成可能だったことと表裏の関係にある)。ここにさらに付け加えておかなければならないのは、ロシアでは(言葉の広い意味での)文学が社会的な意識全般の基本的集約点であるということ、そうであってこそ初めてプーシキンの活動のスケールの大きさを、そして彼の言葉に関する創造的探求の滋味含蓄の広大無辺性を鮮やかに看取できるということである。

外見的には問題は極めて単純なように思われる。プーシキンに言語素材を自由自在に操る能力をもたらしたのは、彼のスタイルが芸術的な意味を全面的、かつ有機的に具現化していたという事実到他ならないからである。この件については、まだ若かった頃の М.Н.カトコフ[1818-1887]がいみじくもこう指摘している——「プーシキンにおいて初めて、教会スラヴ語的な形式や民衆の慣用表現、それに他国語を語源とするが、思想的に自国のものとして摂取された慣用表現の三者がこともなげに、かつ自然に屈託なく、一つの言語へと溶かし込まれたのであった У Пушкина впервые легко и непринужденно сошлись в одну речь и церковнославянская форма, и народное речение, и речение этимологически чуждое, но усвоенное мыслию, как ее собственное」。今後はいかなる思想であれ、「その思想の内在的な属性が刻印された固有のスタイルを創出できるだろう… 言語のあらゆる階層を股にかけたこうした思想の運動は、諸々の言語領域間の闘争が打ち切られたこと、諸々の言語領域相互の緊張関係が消失したこと、異質なもののすべてが一つに融合されたこと、そして思想の内在的発展の時期が訪れたことを、等し並に楽々と証し立ててくれている (любая мысль) может... создавать свой собственный слог, запечатленный ее внутренним свойством... Такое движение мысли по всем слоям языка с равной легкостью показывает, что борьба между стихиями языка прекратилась, что всякая напряженность в их взаимных отношениях исчезла, что все разнородное

совместилось и что настала пора внутреннего развития мысли」<sup>27</sup>。

なるほどここには一つ、正確を期しておかなければならないことがある。問題は、ただたんに言語やスタイルの成熟という点だけに存するのではないということだ。さらに、成熟した自立的な思想が運動し、発展すべき時期が訪れたということ、あるいはより正確に言えば、芸術的な意味が運動し、発展すべき時期が訪れたということもまた重要なのである。芸術的な意味は、多様な言語領域すべてを自由自在に操る可能性を与えてくれる。だが、その一方で決して忘れてならないのは、言語とスタイルを抜きにしては意味の生成などあり得ないということである。簡単に言えば、ここで肝心なのは、諸側面各々の発展がその他の側面の発展を左右するような融合的プロセス、すなわち言語とスタイルと意味の三者一体となった全体的な成熟ということなのである。

だがここで遠回りは止めて、話題を古典的スタイルの問題に、いわば古典的スタイルの具体的構造の問題へと移すでしょう。プーシキンがあれこれの言葉、あるいは言い回しの単純な「排斥」は間違いだと言ったとき、彼が指摘しようとしていたのは実は、スタイル創出に関わる従来の作業最大の「欠陥」——ロモノソフにもカラムジンにも特徴的だった「欠陥」——のことであった。問題の本質は、あれこれの言葉を受容するか排斥するかということにあるのではなく、そうした言葉の「配置」の「バランスと調和」という点に存するのである。レフ・トルストイはこう書いている——プーシキンにおいては「対象を配分する際の調和的節度が完璧の域に達している гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства」<sup>28</sup>。ここで言及されているのが「ポエジーの対象」の配分のことだとしても、まったく同じことは言葉についても当て嵌まる。なぜなら文学にとって「対象」が存在するのは、対象が言葉に具現化される場合に限られるからである。

<sup>27</sup> Зелинский В.А. Русская критическая литература о произведениях А.С.Пушкина. Издание второе, ч.2. М., 1899. С. 140, 141.

<sup>28</sup> Л.Н.Толстой о литературе. М., ГИХЛ, 1955. С. 144.

プーシキンのスタイルの、おそらくはもっとも大きな秘密は、言葉(広い意味での言葉、つまり言語「素材」全般)が「調和的な節度」をもって「配分されている」という点に存するのである。

言葉はもちろん、そこに内蔵されていると思われる性質に応じて無限に多様であり得る。たとえば古代スラヴ語の言葉と俗語の言葉、あるいは国際的な言語資産の言葉と民衆口承文芸の言葉は、何の手も加えず直接的に合体されるだけでは互いに溶け合えないままであった。ここから 18 世紀文学に特徴的なスタイルのカオスがもたらされたのであった。しかもそこで問題とされたのは、言語学的な意味での言葉のことでなく、諸々の芸術的現象のことであった<sup>29</sup>。芸術的スタイルの要素としての言葉は、たとえば、先行する芸術家や同時代の芸術家のスタイルの中で付与された意味や色調を内在させている。すなわちプーシキンの言葉は、それらの言葉がかつて、たとえばロモノーソフやフォンヴィーギン、デルジャーヴィン、カラムジーン、ジュコフスキー、パーチュシコフ等々といった人々のスタイルの中に生息していたことを「想起させる」ということである。

プーシキンのスタイルにおける言葉は、火を見るより明らかに「留保条件付き」の言葉、媒介された言葉であるが、そうした了解のもとに調和的「配分」もまた遂行されるのである。こうした「留保条件」はときとして、そっくりそのまま悪びれることなく堂々と姿を現し、そのことによって一種のスタイルへの手掛かりを与えてくれることがある。ここで誰もが知っている一節を引用してみよう<sup>注14</sup>――

私は再び氣力に溢れる――それが私の身体の作り  
(どうかお許しあれ、不要な散文的表現を)。

Я снова жизни полн – таков мой организм

---

<sup>29</sup> この件については、年間誌《Контекст. 1974》所収の拙論「『芸術言語』研究 Об изучении «художественной речи»」を参照のこと。

コージノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

あるいは次のような一節――

今ははや厳寒が木々を呻吟させ、  
草原の中で銀の衣装を纏っている…  
(読者はもう厳寒に薔薇と韻を踏むのを待っている。  
ならば、ほら、さっさとそれを取るがいい！)

И вот уже трещат морозы  
И серебрятся средь полей…  
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;  
На, вот возьми ее скорей!

あるいは次のような一節――

だがバンタロンもフロックもチョッキも  
ロシア語の中にはどれ一つない。  
皆さんにはひらにご容赦願いたい、  
私は自分の貧しいスタイルに  
異国の言葉をちりばめるにしても  
もっとずっと控え目にするべきであった。

Но панталлоны, фрак, жилет,  
Всех этих слов на русском нет;  
А вижу я, винюсь пред вами,  
Что уж и так бедный слог  
Пестреть гораздо б меньше мог



## Иноплеменными словами.

こうした「留保条件」を「手法の裸出 обнажение приема」の典型とするオポヤーズ的な解釈は、現在でも根強い人気を誇っている。「手法の裸出」にあつては、「芸術的な形式はいかなる動機づけとも関係なく、ただそれ自体として与えられる художественная форма дается вне всякой мотивировки, просто как таковая」ことになる<sup>30</sup>。だが、たとえそうだとにしても、プウシキンのこれらの詩行中に実際に「裸出されている」のは、むしろ意味、あるいは言葉を操作する目的——すなわち言葉同士の相互関係における「バランスと調和」を創出することなのである。

プウシキンの作品中でしょっちゅう出会うのは、あまり目立たない「留保条件」である。その場合、何らかの原因でスタイル中に根を下すことが「困難な」言葉は、イタリックで強調されている。たとえば『騎馬戦士 Делибаш』[1829]では、コサックという「職業に関連した」言葉がイタリックになっている<sup>注15</sup>—

騎馬戦士よ！ ラウ戦法などに首を突っ込まず、  
自らの命を惜しむがいい。

Делибаш! не суйся к лаве,  
Пожалей свое житье;

あるいは、アレクセーエフへの書簡詩では古めかしい書齋的言い回しがイタリックになっている<sup>注16</sup>——

私が若いのは他人の青春のおかげ。

<sup>30</sup> Шкловский В. Теория прозы. М.-Л., «Круг», 1925. С.139.

ユーリノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

だから言おう、かつてもそうだった、  
あの頃の私もそうだった、と。

Я молод юностью чужой  
И говорю: так было прежде  
*Во время оно* и со мной;

あるいはまた『オネーギン』では散文的表現がイタリックになっている<sup>注 17</sup>—

国家はいかにして富むのか、  
国家の生きがいはいか、何故に  
国家は、純粹産物があれば、  
金を必要としないのか

Как государство богатеет,  
И чем живет, и почему  
Не нужно золота ему,  
*Когда простой продукт* имеет.

同じ『オネーギン』中ではまた、最終的にロシア語化され切れていない外来語と半隠語的ながらも純粋なロシア語(もっともその語源はラテン語の「ヒポコンドリア hypochondria」である)が、肩を並べてイタリックで綴られている<sup>注 18</sup>

英国のスプリーンに似た病氣、  
早い話がロシア語の塞ぎの虫…

Подобный английскому сплину,

Короче: русская хандра...

まだまだ他にも例はある。

しかし、これらはもちろん、すべて例外である。これらの詩行が重要なのはただたんに、そこにプーシキンの言葉に対する姿勢が(言語学的意味でも、芸術的意味でも)如実に反映されているからに過ぎない。一つ見落としてはならない大事なことがある。引用した詩行中でプーシキンによって留保をつけられた言葉のほとんどすべてが、現在はおろか半世紀(!)過ぎても、それらを純粋に「詩的な」テキストに導入しようとする際には、多かれ少なかれ何らかの「留保条件」を必要とするということである。この事実は二通りに解釈できる。一つ目の解釈は、プーシキンのスタイル感覚が非常に洞察力に富んでおり、プーシキンはこれらの言葉の運命を見通していた(だからこそ彼は「留保条件」をつけなければならなかった)というものであり、二つ目の解釈は、プーシキンのテキストにおける留保条件は、それ自体がこれらの言葉に散文くささ、古めかしさ、隠語くささを刻印するものだったというものである。おそらく部分的にはどちらの解釈も的を射ているに違いない。

引用した諸々の詩行から一目瞭然なのは、プーシキンはスタイルの諸要素を、さながらそれらをスタイルの基本路線から(スタイルの基本路線が直接的、かつあからさまに具現化されることなど、そもそもあり得ないだろうが)一定の「距離」をおいた場所に配置するかのように、配分しているということである。その「距離」は無論、その時々によっていつでも異なっている。

引用した詩行はもちろん、たんなる起点に過ぎない。プーシキンにあってはスタイルの要素の一つ一つが、あたかもスタイルの基軸から一定の距離をとるかのように、多かれ少なかれ「留保条件を付されて」いる。もっともそうした「留保条件」の大抵は隠蔽されていて、ほとんど察知し難い形になっているのだが。

とりわけ円熟期のプーシキンにおいては、多種多様な暫定的で修辞学的な

## ユーリ・ノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

定型表現や常套句等々が多少とも「留保条件を付されて」いるのだが、そうであればこそ初めて彼はそうした定型表現や常套句を、悪名高き「紋切り型」へと転落させずに使いこなすことができたのである。

レフ・トルストイは、プーシキンにおいては「対象を配分する際の調和的節度が完璧の域に達している」と主張し、さらにこう付け加えている——「思うにそれは、分析することはできないが、感受したり体得したりすることはできるのである Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается」。

レフ・トルストイの正しさは、おそらく完全ではない。感受でき、体得することは、何らかの方法で研究可能だからだ。しかし、忌憚なく言わせてもらえば、スタイルの繊細極まりない特質を研究する方法は、まだほとんど確立されていないも同然である(分析は往々にして、純粋に言語学的方法へと偏りがちで、スタイルの芸術に固有な本質には触れられていない)。

とはいえ同時にまた、こうしたスタイルの諸要素「配分」の具体的な例は、苦もなく列挙することができる。たとえば『木霊 Эхо』[1831]の一節を例にとってみよう<sup>注19</sup>——

お前は雷鳴の轟に、  
嵐や大波の<sup>こわね</sup>声音に、  
村の牧人たちの叫び声に耳を傾け——  
そして返答を送る。

Ты внимлешь грохоту громов,  
И гласу бури и валов,  
И крику сельских пастухов —  
И шлешь ответ;

<sup>こわね</sup>  
ここでは古代スラヴ語の「声音 глас」が嵐と大波に関係づけられる一方、牧人

たちは「叫び声 крик」(古代スラヴ語では「叫喚 кричь」)をあげている。

あるいは『溺死者 Утопленник』[1828]の一節を取り上げてみよう<sup>注 20</sup>——

波にさらわれたのは漁師か、  
はたまた酔っぱらった若者か、  
はたまた強盗に身ぐるみ剥がれた  
鈍くさい商人か？

だが百姓に何の関わりがあろう？  
彼は辺りを見回し、先を急いだ。

Рыболов ли взят волнами,  
Али хмельный молодец,  
Аль ограбленный ворами  
Недогадливый купец:

Мужику какое дело?  
Озираясь, он спешит;

ここではフォークロアの俗語「はたまた али, аль」が、最終 2 行によって「留保条件を付されている」のである(同じ頃に書かれた作品で、詩人自身のことが歌われている『旅の泣き言 Дорожные жалобы』[1829]と比較してみしてほしい<sup>注 21</sup>

---

あるいはペストが俺を捕まえるか、  
あるいは厳寒が俺を凍えさせるか……

Иль чума меня подцепит,

Иль мороз окостенит... )。

\* \* \* \* \*

続いて論じなければならないのは、プーシキン作品におけるスタイル生成の諸問題についてである。

ミハイル・プリーシヴィン[1873-1954]に傾聴すべき指摘がある。ちなみにこの指摘は、ゲーテ的なスタイル観を源流としている——「疑うべくもないのは、人が自分自身とともに生まれるように、作家は自分のスタイルとともに生まれるということである。しかしながら、持って生まれたスタイルは徹底的に壊してしまわなければならない。それが後々文化によって変形を蒙った姿で蘇り、たんなるスタイルではなく、本来的な意味でのスタイルとなるためである。というのも、スタイルの前提条件となるのは、消化吸収され、自らの血肉と化した文化だからである Несомненно, что, как человек (родится) сам с собой, так и писатель рождается со своим логом. Но необходимо, однако, изломать этот природный стиль совершенно, чтобы потом он возродился, преображенный культурой, и сделался собственным стилем, а не просто слогом, потому что стиль предполагает усвоенную, ставшую своей культуру」<sup>31</sup>。

ここではおそらく、「壊す」という言葉は不適切である。この言葉は、作家は「故意に」自分の「生来的なスタイル」を破壊しなければならないと考えるきっかけを与えてしまうからである。ここで重要なのはむしろ、生来の原初的なスタイルは芸術文化を消化吸収するプロセスにおいて不可避免的にその文化に溶け込んでしまうかのように見えるということ、そしてその生来の原初的なスタイルは、文化を全面的に自らの血肉と化したときに初めてまた改めて再結晶化する——もちろんまったく別様の、根底から変容させられた「文化的な」存在として再結晶化する——ということなのである。

---

<sup>31</sup> Пришвин М. Сказка о правде. М., 1929. С. 277, 279-282.

プリーシヴィンの考え方に賛意を表すなら、我々は次のように仮定しても構わないはずである。プウシキンのもっとも初期の、まだまったく未成熟な文学的習作の方が、円熟期に書かれた作品よりも、彼の成熟したスタイルにより近いものだった、と。だが、残念ながら、このことを証明するのは容易ではない。詩人の現存するもっとも初期の詩作品にはすでに、自国文化と外国文化の深甚な影響がしっかりと刻印されており、しかもそれらはもはや特定の文学流派の、すなわち「カラムジーン派」の文学現象となっているからである。それでも、現存するもっとも初期の詩作品『ナターリヤへ К Наталье』(1813)には、詩人のもっとも成熟したスタイルとの近似性を如実に示す諸特徴が顔を覗かせている<sup>注21</sup>——

そうだよ、ナターリア！

正直、僕は君のことで胸が一杯。

初めてなのにもう気恥ずかしく、

君の女性的魅力にぞっこんさ。

一日中、何をしても

ただ君のことで頭が一杯。

夜が来ると——空ろな夢の中に

見えるのは、ただ君一人だけ。

まるで薄着した愛しい君が

僕のそばにいるかのようで、目に映るは、

そのおどおどとした甘い息づかい、

緩やかに揺れ動く白い胸、

眩しいほどに白い雪……

Так, Наталья! признаюсь,

Я тобою полонен.

В первый раз еще, стыжуся,

В женски прелести влюблен.  
Целый день, как не верчуся,  
Лишь тобою занят я;  
Ночь придет – и лишь тебя  
Вижу я в пустом мечтанье,  
Вижу, в легком одеянье  
Будто милая со мной;  
Робко, сладостно дыханье,  
Белой груди колебанье,  
Снег затмившей белизной...

ここで絶対に言い忘れてはならないのは、この作品には「生来的なスタイル」が「文学性」によって抑圧され、文学性の中に溶け込んでしまっている連もまたいくつか含まれているということである。だが私見では、『ナターリヤへ』中の引用した詩行初め、その他の一連の詩行は、その特質の多くにおいて、これ以降 1820 年代中葉までに書かれたどの恋愛抒情詩よりもはるかに、プーシキンの成熟したスタイルに近似しているように思われる。そこには、『告白 Признание』（1826）、あるいは『イジョラ河へと近づきながら… Подъезжая под Ижоры…』（1829）において、さらには『私はあなたを愛していた。その愛はおそらく今もまだ… Я вас любил: любовь еще, быть может…』（1829）のような作品においてさえ具現化されている、どこまでもプーシキンのもの、「もっともプーシキンのもの」が予感されるからである。

『告白』は 13 年の時を遡る一種の回帰現象として——未発表の、おそらくはとうの昔に忘れ去られた若書きの習作への一種の回帰現象として——理解することもできよう<sup>注23</sup>——

僕はあなたを愛している。たとえ僕が逆上していようと、  
たとえそれが無駄な努力、無駄な羞恥であろうとも。



僕はこの不幸にして馬鹿げた行ないを  
あなたの足元に平伏して打ち明けよう！  
・・・・・・・・・＜5～12行目省略＞・・・・・・・・・  
あなたの軽やかな足音が、あるいは衣擦れの音が、  
あるいは乙女のあどけない声が  
客間から聞えてくると、  
僕は突然すべての理性を失くしてしまうのだ。

Я вас люблю, хоть я бешусь,  
Хоть это труд и стыд напрасный,  
И в этой глупости несчастной  
У ваших ног я признаюсь!  
・・・・・・・・・・・・・・・・・・  
Когда я слышу из гостиной  
Ваш легкий шаг, иль платья шум,  
Иль голос девственный, невинный,  
Я вдруг теряю весь свой ум.

『ナターリヤへ』と『告白』の二作品にはともに、プウシキンに固有中の固有とも言える人間的特性の一つが反映されている。その特性とは、瞬間的であるかのような経験(次の瞬間に詩人はそこから顔を背け、視線を他の経験へと転じてしまうので、すべて跡形もなく雲散霧消してしまうような経験)の芸人的な軽やかさと、経験への完全没入的姿勢、すなわちある経験そのものに自分のすべてを、自分の全人生を、さらには永遠すら捧げられる能力との有機的な結合性である。これは確かにロシアの民族性一般に固有な特性であり、そのことは国の内外を問わず、多くの観察者によって指摘されてもいるのだが、それでもプウシキンの場合にはこの特性が比類なき純粋さ、優雅さ、調和性ととともに表現されているのだ。この特性は原則的に「不定形性」を志向す

## コージノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

る。というのも性格が、自らが置かれる状況の一つ一つに我を忘れて全身全霊を没入させてしまい、一定の完結した形式を纏う能力を失ってしまうからである。しかしながらプウシキンは、経験一つ一つに「没我没入」しながらも、そうした経験のすべてに均整のとれた美しい具体性を付与することができたのであった――

あなたの軽やかな足音が、あるいは衣擦れの音が…

Ваш легкий шаг, или платья шум...

若書きの『ナターリヤへ』には、こうした例はもちろん見当たらない。ここでの「プウシキンのなもの」は、まだ純粋に「人間的」なのである。それでも確かに、『ナターリヤへ』中には詩人プウシキンへと至る一つの「突破口」が――完全に無意識的にして偶然的であることは疑いようのない一つの「突破口」――が姿を見せている――

そのおどおどとした甘い息づかい、

緩やかに揺れる白い胸…

Робко, сладостно дыхание,

Белой груди колебание...

とはいえそうした詩行は、100行を超えるこの若書きの作品中に僅か2行しかないのである。しかもこの一握りの砂金の発見は、厳密に言えば、次に述べるような事実を知って初めて可能なことなのである。

『ナターリヤへ』の場合にはとりわけ、当時の芸術文化にとってほとんど必須とも言える神話文学的、および歴史文学的な名前がすでに数多く顔を見せている(クピド、タレイア、大カトー、アモル、セラドン等々)<sup>註 24</sup>。プウシキン時代の詩的現実のこうした正典化された要素という素材の裡にとくには

つきりと読み取ることができるのは、真のスタイルの前提条件となる「消化吸収され、自らの血肉と化した文化」とは何かということである。こうした消化吸収のいわば一種の「極致」、「栄冠」となり得ているのは、プーシキンが 1830 年に書いた次の著名な詩行である<sup>注25</sup>——

Паркайの女々しい眩き…

Парки бабье лепетанье...

ここでは神話的イメージが十二分に「血肉化されている」ため、それはもはやプーシキンの創造的個性と切り離された一般的イメージとしては存在し得ないかのように見える。この神話的イメージはあたかもここで、この詩作品において初めて、創造されたかのようなのである(もっともこのイメージには、当然のことながら、千年の時の試練に耐えてきた意味もまた内包されているのだが)。

もう一つ別な、極めて表現力豊かな例を引いてみよう。次のような詩行である<sup>注26</sup>——

起床ラッパが鳴り響く… 私の手から

古ぼけたダンテが落下する…

Зорю бьют... из рук моих

Ветхий Данте выпадает...

ここでは当時までにすでに何よりもシンボルと化して久しくなっていた名称、あるいは神話と化していたとさえ言える名称が、ごく親密な存在の一部として、さらには個人生活の一部として現われていると同時に、その偉大さと普遍性もまたもちろん失わずにいるのである。

神話的、および歴史的な名称で、無条件に血肉化されていない没個性的なも

のは、田熟期のプーシキンにおいては何よりも描写の対象として、しかもしばしばアイロニカルな描写の対象として登場する。これはとりわけ『オネーギン』に特徴的な現象である<sup>注27</sup>——

親族の令嬢たちはターニャを抱きしめた。

モスクワのうら若いグラチアたちは

初めは黙って睨め回していた…

Их дочери Таню обнимают.

Младые грации Москвы

Сначала молча озирают...

ここでの「グラチアたち」という言葉は明らかに、「共通」語の中から軽いアイロニーを込めて「引用されている」(『オネーギン』における言葉の働きのこうした側面については、周知のように、M.バフチンによってその全貌が解明されている<sup>注28</sup>)。

神話的、および歴史的名称の「消化吸収」——それはもちろん、(語の広義における)文化の無限に多面的な消化吸収の一部に過ぎない。この文化の消化吸収の過程の中でプーシキンの「生来的な」スタイルは、より正確に言えば文体 *слог* は、民族的な古典的スタイルへと変容していったのである。プーシキンのスタイル生成を全面的に分析しようとするなら(全面的分析に浩瀚な論文が必要であることは論を俟たないが)、何はさておき真っ先にクローズアップされるべきは、まさしくこの「変容」のことに他ならない。

変容の分析に際して躓きの石となるのは、スタイルにおける個人的なものと普遍的なものとの分裂、あるいは矛盾とさえ言えるような事態である。この分裂、あるいは矛盾は、諸々のスタイル論の中に意識的にしろ、あるいは無意識的にしろ、決まって姿を見せるものである。プーシキンのスタイルは個人的なもの、唯一無二なものとして考察され、そして、あるいは、考察さ

れるとはいえやはり——あるいは、考察されると同時に——それはまた普遍的にして画期的な意義を持ったものとしても考察されるのである。この接続詞「そして」(いわんや「とはいえやはり」)が不可避免的に含蓄してしまうのは、プーシキンのスタイルには普遍的なもの——民族的で古典的なもの——が、さながら個別で個性的な唯一無二のものと同肩を並べるかのように、あるいは個別で個性的な唯一無二なものとは関わりないかのように、あるいは個別で個性的な唯一無二なものに反してさえいるかのように、存在しているということである。

厳密に言えば、こうした考え方は馬鹿げている。こうした考え方が適切、かつ不可欠でさえあるのは、何らかの歴史的活動家の行為における、あるいは——本論のテーマにもっと寄り添った形で言うなら——行為の「スタイル」における個人的なものと普遍的なものとの相互関係が云々される場合である。そうした歴史的活動家の思想や意欲が現実となるのは、多くの人々の行為、あるいは全国民の行為においてでしかないからである。そして、こうした大衆集団の行為においてこそ指導者の個別のスタイルは文字通りの普遍的特性を獲得するのであり、その普遍的特性はまた後々、さながら指導者の個性へと、歴史に名を留める指導者の人格へと帰してゆくかのように思われるのである。

しかし、歴史における個人の役割についての考えを、芸術における個人の役割についての考え、とりわけスタイルの生成における個人の役割についての考えと、自動的に同一視するのは間違ったことであろう。プーシキン是自己一人で、いわば独力で自分のスタイルを創出したのだが、そのスタイルには必然的に「普遍的なもの」が内蔵されていると同時に、その「普遍的なもの」は完全に個別的、個性的なもの足らざるを得なかったのである。

プーシキンがとにもかくにも世界文化の歴史、それに同時代の生活や文化を摂取し、血肉化していたのは、当然至極のことである。それらは、プーシキンにとって欠くことのできない具体的な歴史的土壌、栄養源だったのであり、それらがあって初めて彼の創造的個性は形成され得たのである。だがそ

れにもかかわらず、それらはすべて、それらが詩人にとって生粋に個性的なもの、「自分自身のもの」となった限りにおいて、詩人のスタイルを規定することができたのだし、実際に規定したのであった。しかもプーシキンのスタイルは、彼の摂取したもののすべてが実際に血肉化される程度に応じて、すなわち彼の摂取したもののすべてが完全に「自分自身のもの」となるまさしくその程度に応じて、高みへと昇り詰め、真の古典的スタイルへと変容していったのである。

だからといってもちろん、「自分自身のもの」、個別的なものが標準語的なスタイルにおいて、いつでも同時に普遍的なものとしても現れるというわけではまったくない。文学では——著名な作家たちにおいてさえ——部分的にして月並みで皮相的な「自分自身のもの」が溢れ返っているのである。さりとてまた、普遍的なものがスタイルに入り込むのは、ただそれが自分のものとして血肉化された場合だけなのである。

簡単に言えば、問題はこういうことなのだ。プーシキンと時を同じくして同じ路線——民族的な古典的スタイルの生成という路線——に従って、他の詩人たちもまた成長していった。たとえばそうした詩人として、ボラティンスキー[1800-1844]、ヤズニコフ[1774-1836]、ヴァーゼムスキー[1792-1878]、ヴェネヴィーチノフ[1805-1827]、その他諸々の詩人の名前を挙げることができよう。彼らは一人一人それぞれに独自のでありながら、スタイルの探求という点では類縁部分が多く、結局彼らはプーシキンとともに同じ一つことに取り組んでいたのである。とはいえもちろん、実際に古典的な標準語的スタイルを創出し、それをロシア文化に与えたのは、プーシキン以外の何者でもないのであるが。

こうした事態を説明するに際し、これまで多くの文学研究者が、プーシキンはいわばそのスタイルの普遍性によって盟友たちを凌駕したのだという事実を持ち出そうとする誘惑に駆られてきたし、今でも依然として駆られている。だがその一方で、プーシキンのスタイルには深々と、文字通り人の心を捉えて離さない独自性が刻印されてもいることもまた確かなのである。この

刻印は、他者のスタイルが——作者としての何らかの姿勢とともに——描出されているプーシキンの数多の詩行にさえも打たれており、またパロディーの場合でさえ、それはまさしくプーシキンのパロディーであって、そこにはパロディー化されたもとのスタイルに勝るとも劣らずはつきりとプーシキンの息吹が聞こえてくるのである。

問題はおそらく、プーシキンの創造的個性(たとえば、彼の「忘我没入状態」を調和的に具現化する能力)そのものが、時代によって設定された民族的な古典的スタイルの創出という課題にもっともよくマッチしたという点に存しているに違いない。つまり大事なのは、普遍的なものが個別的なものと「肩を並べて」ではなく(いわんや「反して」でもなく)、不変的なものがまさしく個別的なものそれ自体の中に、唯一それ自体の中だけに具現化されたということなのである。

\* \* \* \* \*

しかし、プーシキンの個人的な創造的偉業について言及する場合、彼が生きた時代そのものの役割もまた過小評価してはならない。

古典的スタイル生成に対するクルイローフの独自のにして非常に重要な貢献についてはすでに指摘した。プーシキンと直接的な繋がりを持つ一連の同時代人、すなわちヴァーゼムスキー、ボラティンスキー、ヤズニコフ、ヴェネヴィーチノフ等々といった詩人たちの活動もまた、いくら評価してもし切れないほどの意義を持っている。プーシキンは 1830 年、ヤズニコフについてこう書いている<sup>注29</sup>——「この詩人は、デビューしたその瞬間から、言葉の煌びやかさと力強さで我々を驚かし続けている。彼ほど自由自在に詩行や複雑な長文を使いこなせる者はいない。[どうやら彼には、彼に固有の生き生きとした筆致でその詩的側面を捉え、表現できないような事物など何一つないらしい。] 悲しむべきは、彼が今日に至るまで一つの狭過ぎるジャンルの境界線外へほとんど出ようとしなかったことである С самого появления своего сей

## ユーリ・ノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

поэт удивляет нас огнем и силою языка. Никто самовластнее его не владеет стихом и периодом. [Кажется, нет предмета, коего поэтическую сторону не мог бы он постигнуть и выразить с живостию, ему свойственною.] Пожалеем, что доныне почти не выходил он из пределов одного слишком тесного рода」。

これらプーシキンの盟友たちは「狭いジャンル」内で（ヤズィコフは酒神賛歌<sup>デフィラネプ</sup>、ボラトィンスキーはエレジー、ヴァーゼムスキーは「散文的」ポエジー、ヴェネヴィーチノフは「哲学的」ポエジーというジャンル内で）、各自それなりのスタイルをずっと早い時期に実現していた。プーシキンはそれらのスタイルを——彼らの功績に準じながらも——法外なほど高く評価したのであった。プーシキンのタイタンのように巨大な人物像は、読者の目から、そして文学史家の目からさえも、彼の盟友たちの多くの文学的業績を覆い隠してきたのである。たとえば、ヴァーゼムスキーはプーシキンに先駆けて、詩作品の中へ日常生活的な散文をもろに導入している（1820年代中葉の『宿場駅 Станция』——プーシキンが後年この作品から『駅長 Станционные смотритель』のエピグラフを抜粋したのも偶然ではあるまい——、それに『四輪馬車 Коляска』といった作品を参照のこと）。

だがこの問題は、もっとずっと広範な射程をも有している。傑出した文献学者ヴィノクルは、プーシキン時代を次のように特徴づけている——「ロシア文学史は、詩的創造が社会の言語文化的活動の鮮明な旗幟であり、日常生活におけるスタイル意識の水先案内人であった時代を知っている… ここで話題とされているのは… プーシキン時代のこと、ロシア文化が初めて自前の言葉で語り始めたロシア文化の『黄金時代』のことである…

ときとしてひどく驚かされてしまうのは、プーシキンの友人や知人、それに話し相手たち——しかもしばしばまったく偶然に話をすることになった対談者たち——が、ロシア語の開拓者としてプーシキンの意義に対して実に鋭く敏感に反応していることである。例を 2～3 引いてみよう。プーシキンのキシニョーフ時代の友人の一人であるゴルチャコフ——見るからに何の目立った取柄もなく、文化史にはどう足掻いたところで名を留めることなど覚束な



い人間でしかないゴルチャコフ——は、プーシキンについての幾分幻想的な、『驃騎兵』回顧録といった風情の回想録を残しているが、この回想録には…たとえば次のような、眼に飛び込んできた電光さながら、読者をあっと驚かせる一節が含まれている——『とりわけ注目すべきは、その辺にうじゃうじゃといた当時のトゥーリチンの若人たちの中に、私の友人 K のようにフランス語やドイツ語の熱狂的な潔癖主義者などがいたということである…だがロシア語の純正口語となると、潔癖主義者はただの一人もいなかった。確かに B がいるにはいたが、彼はほとんどロシア語の銜学者呼ばわりされていた。そんなときは自然とプーシキンが引き合いに出された。ロシア語は何も彼から始まったわけではないが、プーシキンの若々しきムーサはその魅力的な言葉によってロシア語に社会生活における市民権を与えたのである』。キシニョーフの将校にこうした考察をさせるためには、プーシキンという存在が必要不可欠だったのである！この考察の純粋口語というたった一つの用語だけでも、非常に貴重なものである…

プーシキンのもう一人のキシニョーフ時代の知人であるアレクセーエフは、1831 年にブカレストからプーシキンへこう書き送っている——『僕にゴドゥノーフやオネーギン、それに何か精神の栄養になるようなものを送ってくれたまえ。僕は以前、君からそうした思いがけないプレゼントをもらったけれど、そうしたプレゼントは今後二倍の価値を持つようになるだろう。なぜなら僕はロシア語で読み書き、話すことをほとんど忘れかけているからね』。

文化的手段としての言葉の追究は、プーシキン作品の切り離そうにも切り離せない有機的な一大特徴であった。詩人デーリヴィクの従兄弟は、おそらく文学とはゴルチャコフに負けず劣らず無縁な人間だったが、伯父の住居における親密な家族の夜会について語るとき、彼もまた回想録の中に次のような一節を挿入しないではいられなかった——『こうした夜会での会話は、当時の社会ではそれが常識となっていたように、フランス語ではなくロシア語であった。我々のロシア語が洗練されていったのは、こうした文学的な集まりのおかげが大である』。ここでは標準語のことさえ言及されていないが、

それはおそらく、プーシキン時代の詩的創造と日常的な会話言語との紐帯が非常に直接的にして活力に満ちた具体的なものとして認識されていたからに違いない…

ロシア文化史においては、この意味でプーシキン時代と比肩し得るような時代など、他に探しようがないのである。

История русской литературы знает эпоху, когда поэтическое творчество было ярким знаменем социальной культурно-лингвистической работы, проводником стилистического самосознания в повседневную жизнь... Речь здесь идет... об эпохе Пушкина, о той «золотой поре» русской культуры, когда она впервые заговорила на собственном языке...

Порою поражаешься прямо, до какой степени живо реагировали друзья, знакомые, собеседники Пушкина – зачастую совершенно случайные – на значение его как культиватора русской речи. Приведу два-три примера. Один из кишиневских приятелей Пушкина – В.Горчаков, человек, по-видимому, решительно ничем не примечательный, в истории культуры ничем себя не зарекомендовавший, – оставил несколько фантастические, явно в духе «гусарских» мемуаров, воспоминания о Пушкине, в которых... как блеснувший в глаза электрический свет, поражают следующие, например, строки: «Весьма замечательно, что из числа тогдашней тульчинской молодежи, в которой недостатка не было, для французского и немецкого языков являлись заклятые пюристы, как мой приятель К... и другие. Но для русского чисторечия не нашлось ни единого; был правда Б., да и того чуть-чуть не окрестили педантом. При этом невольно обратиться к Пушкину. Конечно, не им началась русская речь, но Пушкина юная муза **своим увлекательным словом дала ей права гражданства в быту общественном**». Надо же было быть Пушкину, чтобы так заставлять рассуждать кишиневского офицера! Чего стоит здесь один хотя бы термин: **чисторечие**...

Другой кишиневский знакомый Пушкина – Н.А.Алексеев – пишет ему в 1831

году из Бухареста: «Пришли мне **Годунова, Онегина** и еще кое-что питательное для души моей. Я прежде имел от тебя подобные сюрпризы, а теперь они еще будут иметь двойную цену, потому что я почти начинаю забывать по-русски».

Эта работа над словом как культурным орудием была совершенно органической чертой пушкинской культуры. Племянник поэта Дельвига, рассказывая о дружеских и семейных вечерах на квартире своего дяди, человек от литературы не менее, по-видимому, далекий, чем Горчаков, также не может удержаться, чтобы не занести в свои воспоминания следующей фразы: «На этих вечерах говорили по-русски, а не по-французски, как это тогда было принято в обществе. Обработка нашего языка много обязана этим литературным собраниям». Здесь не сказано даже: **литературного** языка, настолько, очевидно, непосредственной, живой и конкретной создавалась тогда эта связь между поэтическим творчеством пушкинской эпохи и бытовой разговорной речью...

Другой эпохи в русской культурной истории, которую можно было бы сравнить в этом отношении с временем Пушкина, мы не знаем<sup>32</sup>.

プーシキンがこの文化的時代のリーダーであったことは明らかである。しかし、同様に明らかなのは、この時代でなかったならばプーシキンはいずれの仕事も成し遂げることができなかつたであろうということである。彼には様々な方面からの応答反応が——ヴィノクールが語っている、文学とはまったく無縁な人々をも含めた多方面からの応答反応が——必要不可欠であった。彼の時代に特徴的な、芸術的スタイルと生きた口語との間の境界線が完全に欠如した状態は、プーシキン作品に欠かすことのできない本質的な基盤なの

<sup>32</sup> *Винокур Г.* Культура языка. М., 1929. С. 277, 279-282. 筆者にはどうしても、ヴィノクール自身のスタイルが彼の最後の考察を驚くほど見事に裏づけていることを指摘しないではいられない。「詩的創造が社会の言語文化的活動の鮮明な旗幟であり、(日常生活におけるスタイル意識の)水先案内人であった **творчество было ярким знаменем социальной культурно- лингвистической работы, проводником**」、「ロシア語の開拓者としてのプーシキン **Пушкин – культиватор русской речи**」等々といった表現は、言語文化の凋落を鮮明に証し立てている… [なお、引用文中の日本語傍点、ロシア語ゴチックは、原文では分がち書きになっている]

である。ヴィノクールは、ロシア文化史はそうした時代を他に持たないと指摘している。だが、ここで付言せずにはいられないのは、どんな民族の文化史にとってもそうした時代は唯一無二のものだということである。たとえば、イタリアではペトラルカとボッカッチョの時代がそうであり、フランスでは「プレイアード」(ロンサール、デュ・ベレー等々)とラブレーの時代が、そしてイギリスではスペンサー[1552?-1599]とシェークスピア[1564-1616]の時代がそうだった。

プーシキン時代のこうした言語生態の独自性という光に照らしてみれば、この時代を「前世紀ロシアにおける唯一の文化的時代 *единственная культурная эпоха в России прошлого века*」<sup>33</sup>と呼んだブロークの奇妙な、一見すると謎めいてすらいる考え方も、理解可能なものとなるだろう。ちなみに、19世紀にはプーシキン時代の他にもまだ、たとえばトルストイ時代、ドストエフスキー時代があった… だが、美学的な言語感覚が楽々と、たとえば芸術と実生活の境界線を超えて相互に行き交っていたのは、唯一プーシキン時代だけなのである。芸術言語の豊潤にして澁刺たる存在が可能であり、不可欠なのは、民族的文化発展のルネサンス期においてのみなのである。

ここに外面的で「形式的な」特質を見出すのは、完全な間違いである。この独特な言語生態の中に見紛う方なくはっきりと具現化されているのは、ルネサンス文学の深遠な内面的独自性であり、ルネサンス文学の現実との関係性そのものである。

この時代はまた、プーシキンのスタイルの超絶性、孤高性をも明らかにしてくれる。事態はまったく正反対となるべきだったように思える。古典的スタイルはやっと創出され始めたばかりであり、プーシキンの前に立ちはかかる困難は巨大だったからである(同時に標準語自体もまた最終的な形成過程にあったことを想起しよう)。プーシキンの後継者たちの方がより高尚で貴重なスタイルを創出し得る——そう仮定するのが論理的であるかのように思える。

<sup>33</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми томах. Т. 6. М.-Л., «Художественная литература», 1962. С. 116.

だが、芸術発展の論理はより複雑であって、推論の直線的連鎖には回収し切れないのである。問題はおそらく、まさしく始原状態という点に、つまりプーシキンのスタイルが誕生したてのスタイル、言語創作活動、および民族的な芸術意識の創造活動との生き生きとした関連の中で産出されたスタイルだという点にある。プーシキンのスタイルにあっては技巧性と自然性が不可分であり、技巧性の領域における一歩前進はすべて同時に、自然性獲得における一歩前進を意味しているのである。その結果、あれこれのスタイルの要素について、いったいそれがポエジーの実生活への漸近なのか、はたまた詩的技巧性の新展開なのかを云々することすらできないのである。これら二つの課題は表裏一体をなしているのである。

原則的に言えば、このことはまた、スタイル創出全般の理想だとも言える。しかし、プーシキンのスタイルにおいてはこの理想が、反復不可能な十全さと純粋さの中に、超絶的な魅力を湛えて出現する。なぜなら、古典的スタイルの生み出される瞬間を再度反復することもまた不可能だからである。

プーシキンの生前にしてすでに多くの文学関係者が、古典的調和の過剰な「滑らかさ」に不満を表明し、コントラストや不協和音、スタイルの個々の特質の際立った尖鋭化といったことを目指そうとしている。こうした種類の非難の矛先はしばしば、プーシキン自身にさえ向けられたりもしている…

とりわけプーシキンのスタイルを彫琢性、完結性、技巧性の具現化としてのみ捉えようとする考え方は、どう見ても一面的としか言いようがあるまい。現在では、プーシキンのスタイルの孤高性とは、高度な芸術的完璧性と極限的な迫真力、直截性、自然らしさ、それに存在の生きた鼓動と呼吸を内蔵し得る能力とが有機的に融合されているという点に存する、ということは誰の目にも明らかだからである。

しかも、古典的スタイル創出という大事業は、プーシキンの全体像における他のすべてを覆い隠してしまっているかのうようだ。彼の歴史的役割は、すべてこの大事業一つに収斂させられてしまっているのである。

ゴーゴリでさえ、あれほどの慧眼を持ちながら、1846年にはこう断言して

いる始末である——「プーシキンは思想界にどんな新しい潮流をもたらしたであろうか？…＜略＞… なにゆえに彼は世界に与えられ、その存在によって何を証明しえたのであろうか？ プーシキンは世界に与えられたのは、その存在によって詩人とは何者であるかを証明するためであり、それ以外の何物でもない…＜略＞… プーシキンはその存在において…＜略＞… 大氣中に生み出されるあらゆる音の一つ一つと呼び交わし合う朗々たる木霊を再現すべく運命づけられていたのである Какое новое направление мысленному миру собою? Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше... Пушкину определено было показать в себе... звонкое эхо, откликающееся на всякий отдельный звук, порождаемый в воздухе」<sup>34</sup>。

長い間、本当に長い間、プーシキン作品の中に何よりもまず(そしてただひたすら)看取されてきたのは、天才的な妙技であり、純正芸術である。プーシキンが語本来の意味での天才、予言者的な意味での天才として正体を現すのは、実はやっと 1880 年のドストエフスキーの講演においてのことではない。ちなみに、理論的に言えば、「芸術」が高度で完全であればあるほど、その意味もまたより豊かで、無尽蔵のはずである。しかし、プーシキンの抒情詩が有する意味の豊饒さ、深遠さを解明しようとすれば、そのためだけに一冊の本を書かなくてはなるまい。ここでどうしても理解しておかなければならないことが一つある。それは、抒情詩における民族的な古典的スタイルの創出が形式的な成果、いわば技術的な成果などではまったくあり得ないということである。そこでの眼目は、民族全体と個人の成熟した詩的意識を両者の有機的統合の中に実現するということなのである。

プーシキン以降、本格的な文学作品はもはや古典的スタイルの軌道に乗って発展し続け、ショロホフやトルドフスキーにまで至ることになる。し

---

<sup>34</sup> Гоголь Н.В. Полн. Собр. соч., т.8. М., Изд-во АН СССР, 1952. С. 381, 382. [『友人との往復書簡抜粋 Выбранные места из переписки с друзьями』(1847)の 31 番目に当たる『結局のところロシア・ポエジーの本質と特性は何処に存するのか В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенности』からの引用]

かし、古典的スタイルのもっと狭く、特定化された概念について区別しておく必要もあるだろう。この狭義の概念は、プーシキン円熟期の作品についてだけ——プーシキン以降の文学全体にとっての尺度となり、「見本」となってゆくプーシキン円熟期の作品についてだけ——当て嵌るものである。

プーシキンのスタイルと彼によって創出された標準語は、いわばその完璧さの中に保存しておくことはもちろん、再三再四にわたって「反復すること」も、再現することもできない代物であった。その理由はただたんに、プーシキンを生み出した言語と精神の創造期がすでに過ぎ去ってしまったからということだけではない。文学は、プーシキンの全一性を維持したままでは、一歩も前進できなかったであろう。プーシキンのスタイルの「分解」(もちろん、語の悪い意味においてはない分解)がすでにゴーゴリやレールモントフの作品に顕著に現れているのも、だから、当然のことなのである。単純化して言えば、ゴーゴリは「物質的な要素」、卑俗的な要素、喜劇的な要素を摂取し、レールモントフは精神的な要素、高踏的な要素、悲劇的な要素を自作中に取り入れていったのである。そしてその一方で彼ら二人は、創作の根柢を多種多様で露骨なスタイルのコントラストに求めようとしたのだった(こうしたコントラストはプーシキンのスタイルではほとんど感じ取ることができない)。しかし、スタイルと言葉の尺度はすでに所与のものであったから、その尺度の枠組みからのいかなる越境も逸脱も、そのすべてがもはや何らかの具体的な芸術的目的によって招来された逸脱以外の何物でもなくなってしまったのであった。

\* \* \* \* \*

民族的な古典的スタイルと言葉の創出は、ルネサンス時代に解決が計られた重要な課題の一つである。抒情詩における古典的スタイルについて言えば、それは、すでに上述したように、イタリアではペトラルカやその盟友たちによって、フランスではロンサールやデュ・ベレー、その他の「プレイアード」

の詩人たちによって、イギリスではスペンサーやシドニー、シェークスピア（そのソネットにおいて）によって創出されたのであった。ロシアにおける抒情詩の古典的スタイルとは言えば、プーシキンと彼を取り巻くプレイアードの詩人たち——そこには円熟期のジュコフスキー、デニス・ダヴィドフ、デーリヴィク、ヴェネヴィーチノフ、青年期のボラティンスキー、ヤズィコフ、ヴァーゼムスキーが多かれ少なかれ関与していた（これらの詩人たちはやがて後期の作品において、本来的な意味でのプーシキン派の境界線を踏み越えてしまうのだが、そのことについては後述する）——、それにその他一連の群小詩人たちによって創出されたのである<sup>35</sup>。

ここで頭をもたげる問題はおそらく、抒情詩における「ルネサンス的なもの」と「古典的なもの」との相互関係ということであろう。両者の間には深遠にして不可分な紐帯がある。ルネサンス的なもののすべてが古典的であるわけではまったくないが、それでも多面性、自由奔放性、豊饒性に彩られたルネサンス的本性が、真の古典的スタイルを生み出す能力を兼ね備えていることは確かである。古典的スタイルにとってそこにさらに必要不可欠なのは、詩的創作の天高き飛翔を約束する自然と技巧との有機的融合である。プーシキン時代、この有機的融合は、程度の差こそあれ、多くの詩人たちにとって——まったく取るに足らない詩人たちにとってさえも——固有の特性であった。

昨日私は牢獄の扉を開けてやった、  
飼っている空飛ぶ女囚のために。  
私は女の歌い手を木立へと帰し、  
彼女に自由を返してやった。  
彼女は青天の輝きの中へと

---

<sup>35</sup> プーシキンを中心とした「プレイアード」と並んで台頭していた詩派として、「グリボエドフ派 грибоедовская школа」、あるいは「カテーニン派 катенинская школа」（さらには「擬古典派 архансты」という呼名でも知られている）があった。この詩派に属していたのは、グリボエドフとカテーニンの他に、キュヘリベケル、アレクサンドル・オドエフスキーなどである。



吸い込まれ、姿を消した。  
飛び去るその時彼女は歌い出した、  
私のことを祈ってくれるかのように。

Вчера я растворил темницу  
Воздушной пленницы моей:  
Я рощам возвратил певицу,  
Я возвратил свободу ей.  
Она исчезла, утопая  
В сиянье голубого дня,  
И так запела, улетаю,  
Как бы молилась за меня.

かつては多くの人がこうした「古典的」詩行を、プウシキンの手になるもの、あるいは少なくとも彼のもっとも近い盟友の一人の手になるものと考えがちであった。だが実はこれは、全部で 10 作ほどの作品しか現存しない三流のディレクタント詩人、フョードル・トゥマンスキー(1799-1853)が書いたものである<sup>注30</sup>。

しかし、ルネサンス期の抒情的本性をもっとも十全な形で具現したのは、もちろん、一流の詩人たちであった。そうした詩人の中に、プウシキンにもっとも近い盟友の一人、ニコライ・ヤズィコフがいる。彼はその傑作の一つで、恋人にこう呼びかけている<sup>注31</sup>——

<第1連 14 行、第2連 8 行省略>

青き瞳の乙女よ、  
我が眉黒き天国の天使よ！  
我が星たるお前を

ユージノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

詩人のはしこい使者たる  
我が機敏な4脚ヤムプが、  
話し好きの韋駄天が見つけ出し、  
お前に朗報をもたらすだろう。  
そう、私はついに酒宴に、  
遊牧生活の暢気さに別れを告げたのだ、  
酒宴の朗々たる歌い手だったこの私が！  
[豎琴が求めるは神聖なる歓喜——  
豎琴はかつての乱痴気時代を疎み、  
浮世の些事の魅力を褒め称えることなど  
このさき二度と再びあるまい！]

我ここにあり！ ——モスクワよ、健やかであれ！  
我が生まれ故郷の空よ！  
ここには我らが母なるロシア、  
700歳のロシアが健在だ！  
ここは万物の里。捕虜も、自由も  
タタール軍も、ポーランド軍も、リトワニヤ軍も、  
フランス軍も、国民の栄光と陶醉も、  
何もかもがあった！ モスクワよ、健やかであれ！

<第5連省略>

[運命は私にどれほど多くを与えてくれたことか！  
運命は鮮やかな真紅の朝焼けで  
私のためにどれほど明るく、どれほど静かに  
東の空を飾りたててくれたことか！]  
我が望みの飛翔は酔任せのものではない。

我が自由な心は喜びに満ち溢れている。  
詩作に逸る手が弦へと伸びる——  
するとたちまち豎琴が息を吹き返す！

我が眉黒き天国の天使よ！  
運命に祈るがいい、されば気紛れな運命も  
我が身から奪いはすまい、  
昼の孤独も、  
夜の孤独も、  
活動的な日中の思いの数々も、  
[怠惰な夜の静かな眠りも！  
私は慎ましやかな愛の歌で  
謳い上げよう、お前の紺碧の瞳を、  
お前の清々しい頬を、  
お前の砂糖のような唇を、ふくよかな胸を、  
お前の胸の白さを、  
その胸に煌めく波のようにうねる  
清らかな黒い巻き毛を。]

お前の祈りはいつでも誠実。  
だから我が誓いもきつと実現されよう！  
夢想は愛によってますます沸き返り、  
様々な音となって流れ出すだろう！  
それらの音はやがて美の衣を纏い、  
その甘美さは柔和なものとなるだろう、  
まるでお前を臥所から立ち上がらせた  
魅惑的にして鮮明な夢のように。

．．．．．

Голубоокая, младая,  
Мой чернобровый ангел рая!  
Тебя, звезду мою, найдет  
Поэта вестник расторопный,  
Мой бойкий ямб четверостопный,  
Мой говорливый скороход:  
Тебе он скажет весть благую.  
Да, я покинул наконец  
Пиры, беспечность кочевую,  
Я, голосистый их певец!  
[Святых восторгов просит лира –  
Она чужда тех буйных лет  
И вновь из прелести сует  
Не сотворит себе кумира!]

Я здесь! – Да здравствует Москва!  
Вот небеса мои родные!  
Здесь наша матушка-Россия  
Семисотлетняя жива!  
Здесь всё бывало: плен, свобода,  
Орда, и Польша, и Литва,  
Французы, лавр и хмель народа,  
Всё, всё!.. Да здравствует Москва!

．．．．．

[Как много мне судьба дала!

Денницей ярко-пурпуровой  
Как ясно, тихо жизни новой  
Она восток мне убрала!]  
Не пьян полет моих желаний,  
Свобода сердца весела;  
И стихотворческие длани  
К струнам – и лира ожила!

Мой чернобровый ангел рая!  
Моли судьбу, да всеблагая  
Не отнимает у меня:  
Ни одиночества дневного,  
Ни одиночества ночного,  
Ни дум деятельного дня,  
[Ни тихих снов ленивой ночи!  
И скромной песнию любви  
Я воспою лазурны очи,  
Ланиты свежие твои,  
Уста сахарны, груди полны,  
И белизну твоих грудей,  
И черных девственных кудрей  
На ней блистающие волны!]

Твоя мольбы всегда верна:  
И мой обет – он совершится!  
Мечта любовью раскипитя,  
И в звуки выльется она!  
И будут звуки те прекрасны,

## ユーリ・コフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

И будет сладость их нежна,  
Как сон пленительный и ясный,  
Тебя поднявший с ложа сна.

ここでは愛と祖国の領域、遊蕩と創作の領域とが、きわめて自由、かつ自然に融合されている。ヤズニコフはテーマからテーマへ、さながらすべてのテーマが同じ一つの、人生の一つに統合された流れであるかのように、移動してゆく——いや移動してゆくというのですらなく、ただ運動してゆくのである。ちなみに、ここでは作品そのものが、「機敏なヤムプ」、美しい音の「甘美さ」、「聖なる歓喜」、「心の喜びに満ち溢れた自由」という四者の切っても切り離せない統一体として現れている。ここではすべてが——青い瞳の恋人も、700歳のモスクワも、活動的な日中の思いの数々も、怠惰な夜の数多の夢も、すべてが——等しく神聖であり、等しく意義溢れるものなのである。確かに引用した一節中で詩人は「酒宴」と、以前の「乱痴気時代」の「遊牧生活の暢気さ」と別れを告げたことを歌っているように見えるのだが、実はこうした酒宴もまた神聖なものであり、人生の美しい全体性の一部をなしてもいるのである。なにせ次のようにも歌われているのだから<sup>注32</sup>——

[我が暮らしは雑然としてふしだらだった！  
そこにはすべてが、善と光の神が彼の地を  
長きにわたって寿いできたすべてがある。]  
そのすべてを——横溢する感情と力も、  
学問も、友情も、我らが自由も、  
酒宴も、騒ぎも、無為も、怠惰もすべてを——  
晴れがましい一脚の杯へと注ぎ込み、  
私は飲んで歌った… [ずっと飲み続けていたのだ！]

[Пестро, неправильно я жил!]

Там всё, чем бог добра и света  
Благословляет многи лета  
Тот край,] всё: бодрость чувств и сил,  
Ученье, дружбу, вольность нашу,  
Гульбу, шум, праздность, лень – я слил  
В одну торжественную чашу  
И пил да пел... [Я долго пил!]

つまりこれは、存在のすべてが、そのあらゆる発現において、「晴れがましい一脚の杯」として感受されている、ということである。存在のすべてが普遍的で宇宙的な意義にまで高められると同時に、完全に個人的なもの、詩人にごく親しい血縁的なものでもあり続けているのである。これこそがまさしく、抒情詩のルネサンス的状态に他ならない<sup>36</sup>。

そしてここで重要なのは、外見的な楽天的人生観でもなければ、詩行の基本的なトーンそれ自体でもない。楽天的人生観に満ちた詩行ならば、ロシア抒情詩発展のあらゆる段階において書かれている。だが、詩行中に十全性と全一性が——人生とは統一された「晴れがましい一脚の杯」なりという認識が——息づいているのは、唯一プシキン時代だけなのである。

ここでデーリヴィクの素晴らしいエレジーの一節に目を向けてみよう<sup>注 33</sup>——

魂よ、お前が死を、あるいは愛を  
望むとき、  
欲望や夢想の数々が

---

<sup>36</sup> ヤズィコフの抒情詩の特徴に関するさらに詳細な分析については、拙著『詩作品はどのように書かれるか——詩的創造の諸法則について Как пишут стихи. О законах поэтического творчества』、52-59 頁参照のこと。[ついでながら、鈴木にはこの著書の試訳もあるので、そちらも参考にしてほしい。札幌大学外国語学部紀要「文化と言語」、Vol.30, No.1(通巻 45 号)、1996 年 10 月 31 日、96-109 頁]

ユージノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

生を求めてお前に押し寄せるとき、  
私がまだ存在の杯から  
涙など口にすることがないとき——  
そんなときにどうして私は、薔薇の花冠を被ったまま、  
幻影へと逃げずにいられたらうか！

[どうしてお前たちは私の記憶に  
かくも深々と刻み込まれているのか、  
青春のたった一つの標たるお前たち、  
遥かの遠い日々の歌たちよ！  
私は痛々しくも谷間を、森を、そして  
愛らしい眼差しを忘れ果ててしまった——  
だのにどうしてお前たちの声を  
私の耳はずっと覚えているのだろうか！

幸せを私に返さずにいてほしい、けれど  
お前たちの間に住まわせてやってほしい！  
私は幸せに、一瞬光芒を放って消えた遠い昔  
すでに別れを告げてしまったのだ。]  
お前たち、後生だから、破らずにいてほしい、  
私の魂の眠りを、そして  
「愛しています」などという恐ろしい言葉を  
二度と彼女に言わずにいてほしい！

Когда, душа, просилась ты  
Погибнуть или любить,  
Когда желанья и мечты  
К тебе теснились жить,



Когда еще я не пил слез  
Из чаши бытия, –  
Зачем тогда, в венке из роз,  
К теням не отбыл я!

[Зачем вы начертались так  
На памяти моей,  
Единый молодости знак,  
Вы, песни прошлых дней!  
Я горько доли и леса  
И милый взгляд забыл, –  
Зачем же ваши голоса  
Мне слух мой сохрани!

Не возвратите счастье мне,  
Хоть дышит в вас оно!  
С ним в промелькнувшей старине  
Простился я давно.]  
Не нарушайте ж, я мою,  
Вы сна души моей  
И слова страшного: люблю  
Не повторяйте ей!

これらの物悲しい詩行に息づいているのもまた、あの同じ人生の十全感であり(たとえそれが所与の経験の彼方にあるものだとしても)、涙の味すらもが混じり合ったあの同じ「存在の杯」の晴れがましさなのである。

ルネサンス芸術をたんなる生の歓喜や存在に対する陶然とした耽溺の集積体と捉えるのは、あまりにも狭量であり、またそもそも間違った考え方であ

る。まったく別様に考えるべきである。ルネサンス芸術には存在の広大無辺にして多面的な十全性が具現化されており、出口のない悲劇的光景や精神的絶望のイメージの中にすら生の深淵さ、無尽蔵さが滲み出ているのだ。なぜなら、ルネサンスの芸術家たちが見ていたのは丸ごとの生だからである。だからこそプシキンもまたこう言ったのである——「私はシェークスピアを読むと眩暈がする。まるで奈落を覗き込んでいるかのようだ У меня кружится голова после чтения Шекспира, я как будто смотрю в бездну」<sup>34</sup>。そして彼がデーリヴィクに対して、「一面的」にならず、「シェークスピアの視線 взгляд Шекспира」でデカブリストの悲劇を凝視するようにと呼びかけたとき<sup>35</sup>、彼の念頭にあったのはもちろん、この悲劇はロシア的な生の十全性すべてに照らして評価され、理解されなければならないということである。

プシキンは実際、シェークスピア的視線を身につけていた。このことについてはブロークが、プシキンを彼以降の詩人たちと比較しながら、次のように書いている——「プシキンには心のすべてが——心の動きの始まりと終わりが——見えている。心のすべてが、まるで顕微鏡越しに覗かれた手相のように、あまりに明白で、慄然とするほどなのだ。だが、すべてが謎めいていないかのようでありながら、おそらく別な視点から、『自滅的な視点』からすれば、すべてが謎めいて見えるに違いない Перед Пушкиным открыта вся душа – начало и конец душевного движения. Все до ужаса ясно, как линии на руке под микроскопом. Не таинственно как будто, а, может быть, зато по-другому, по-«самоубийственному», таинственно」<sup>37</sup>。

「慄然 ужас」と「自滅的に самоубийственно」という二つの言葉は、おそらく正確さを欠いている。なぜなら、これらの言葉には「デカダンス的な」トーンがはっきりと聞き取れるからである。ここでは、プシキン自身の言葉——「…眩暈がする。まるで奈落を覗き込んでいるかのようだ」——を思い出しておく方が、より適切であろう。だがそれでも、引用したブロークの言葉は、

<sup>37</sup> Блок А. Записные книжки. М., «Художественная литература», 1965. С. 198.

プーシキンのポエジーに特有な神秘性を見事に言い当てている。プーシキン以降の詩人の場合、そのポエジーの神秘性がしばしば二義的原因——たとえば所与の経験の複雑さといった原因——に由来しているのに対し、プーシキンの場合、そのポエジーの神秘性をもたらしているのは、個々の経験一つ一つに存在の十全性と深遠性のすべてが、世界の美的多様性が、透けて見えるという事実だからである。

このプーシキン作品の本質中の本質とも言うべき属性については、かつてアンドレイ・プラトノフが見事な論を展開している。彼はプーシキンの謎の在処について、次のように言っている——「彼の謎はその作品の彼方に——形式的には明瞭そのもので、意味的にはどこまでも深遠かつ完璧であるかのように見える作品の彼方に——今はまだ言葉にされていないもっと大きな何かが残されているという点に存する。我々は海を見ながら、その彼方に大洋の存在を予感するのである。一つの作品が完結すると、そこから再び新しい、もっと大きなテーマが生まれてくる。一作一作が森を生み育てる種なのである。我々は作品中に詩人の緊張を感取できないし、我々がそこで眼にするのは、自分で自分の力量を知らないかのような詩人の精神の汲めど尽きせぬ豊饒さである (тайна Пушкина) в том, что за его произведениями – как будто ясными по форме и предельно глубокий, исчерпывающими по смыслу – остается нечто еще большее, что пока еще не сказано. Мы видим море, но за ним предчувствуем океан. Произведение кончается, и новые, еще большие темы рождаются из него сначала. Это семя, рождающее леса. Мы не ощущаем напряжения поэта, мы видим неистощимость его души, которая сама едва ли знает свою силу」<sup>38</sup>。

このことに関連して思い出しておくべきは、プーシキンの傑作の一つ、『旅の苦情 Дорожные жалобы』である。

---

<sup>38</sup> «Литературный критик», 1937, №1. С. 56.

\* \* \* \* \*

ロシア作家の中で最初に全ロシアを旅行したのがプーシキンだったということ——これは当然のことでもあり、計り知れぬほど重要なことでもある。彼の旅先を地図にしてみると、その規模の大きさと徹底性に度肝を抜かれずにはいられない。彼はロシアの領土を、フィンランドからトルコまで、カルパチア山脈からシベリアまでと幅広く知悉し、1830年には、結局不首尾に終わったものの、シベリアを横断しての中国旅行まで陳情している。彼はその短い生涯において、ロシアの大地を約4万キロも踏破したのであった…

彼の旅行回数は実に膨大であった！ 彼は、「宿駅で馬車に馬がつけられるのをじっと待っていることは決してなく、徒歩で先を急いだが、道々出会った農夫、あるいは農婦とは全員、必ずやしばし言葉を交わすのであった… (Он) никогда не дожидался на станциях, пока заложат ему лошадей, а шел по дороге вперед и не пропускал ни одного встречного мужика или бабы, чтобы не потолковать с ними…」<sup>39</sup>。

こうした方法でロシアに精通することは、プーシキンの創造的偉業に必須の前提条件であったし、また『旅の苦情』という作品も実のところ、彼が選んだ仕事の辛さ——彼が自分自身の必要性にかられてのみならず、ロシア文学全体の必要性のためにもやり遂げた仕事の辛さ——を歌ったものなのである<sup>注36</sup>。

私は長らくこの世を彷徨しなければならないのか、  
あるときは四輪馬車で、あるときは馬に乗って、  
あるときは幌馬車で、あるときは駅通馬車で、  
あるときは荷馬車で、あるときは徒歩で？

---

<sup>39</sup> Пушкин в воспоминаниях современников. С. 447.

Долго ль мне гулять на свете  
То в коляске, то верхом,  
То в кибитке, то в карете,  
То в телеге, то пешком?

しかし、これがたんなる「苦情」ではないことは疑うべくもない。

グウコフスキーは、そのプシキンに関する有名な著書の一つで、この作品を詳細に分析している。とくに注目すべきは次のような記述である——  
「この作品は、ニコライ治世下のロシアが自国詩人に提示した『多岐にわたる可能性』について教えてくれる… 我々の眼前にあるのは極めて多様な死に様であり、そのすべてが尋常ならざる不自然な死に様である。選択肢は多いものの、その選択から逃れることは決してできない。それにそもそも国自体が、途轍もなく陰鬱で恐ろしい存在なのだ！… それが 1828 年のロシアの状況である。夢想もまたロシアの状況と軌を一にしている。虐待された詩人が人生に、祖国に多くを望めるであろうか？ いや、彼が望んでいるのは、ほんのささやかなことだけ——ちょっとした平安と静寂、ちょっとした暢気な暮らしでしかない… だが、彼には平安などない。彼は遍歴者の運命を、祖国の大地にあって目的もなく先へ先へと追いやられる寄る辺なき追放者の運命を背負わされているのである… Оно повествует о «широких возможностей», предоставляемых николаевской Россией своему поэту... Пред нами самые различные виды смертей, и все какие-то ненормальные, противоестественные. Выбор велик, но от этого выбора никуда не уйдешь. И сама страна – какая унылая и страшная!.. Такова Россия 1828 года. Какова Россия, таковы и мечты. Много ли просит у жизни, у родины замученный поэт? Нет, он просит совсем, совсем мало – немножко покоя, тишины, немножко беззаботности... Но нет ему покоя. Он обречен участи странника, неприкаянного изгнанника в родной земле,

## ユーリ・ノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

гонимого вперед и вперед без цели...」<sup>40</sup>。

この人物評は本質的に正確ではないばかりか、奇妙でさえある。まずは事態の事実に側面に目を向けてみよう。『旅の苦情』は1829年10月4日にモスクワで書かれた。この2週間前プーシキンは、もっとも大規模な旅行の一つ——エルズルムまで足を延ばしたカフカス旅行——から帰還している。露土戦争の酣時に企画されたこの旅行の許可をやったのことで手に入れた彼は、心底喜んで旅程をこなしたはずである(このことは、紀行『エルズルムへの旅 Путешествие в Арзрум』や道中で書かれた詩作品にしっかりと刻印されている)。『旅の苦情』は明らかにこの旅行と結びついている。たとえば『エルズルムへの旅』には、『旅の苦情』におけると同様に、ペストや検疫、ひどい道路のことなどが語られているからである。

したがって、「彼は遍歴者の運命を、祖国の大地にあって目的もなく先へ先へと追いやられる寄る辺なき追放者の運命を背負わされていたのだ」等々というグウコフスキーの主張は、まったく的外れなのである。プーシキンはこの旅行を熱望してもいたし、またもちろん確たる目的も持っていたのである。

それでも、詩作品は旅行の報告書ではない、詩作品の意味を旅行そのものへと還元することすら許されない——そう反駁することは可能である。すなわち、詩作品に歌われているのは詩人の運命、詩人の人生行路全般なのだ、というわけである。この反論は確かに部分的には正鵠を射ている。しかし大事な点は、詩作品としての『旅の苦情』、芸術作品としての『旅の苦情』が、グウコフスキーの提示する解説表に従って理解されることなど決してありえないということである。グウコフスキーは、この詩作品の意味は「虐待された詩人」が祖国に「ほんのささやかなことだけ——ちょっとした平安と静寂、ちょっとした暢気な暮らししか」望んでいないという点にある、と主張している。果たして本当に何かそうしたことを、次のような矜持に満ちた詩行中に読み取ったり、聞き取ったりできるであろうか<sup>注37</sup>——

---

<sup>40</sup> Гукковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 126.

おそらく私は、大街道で死ぬよう  
神に運命づけられた身の上なのだ。

На большой мне, зная, дороге  
Умереть господь судил,

これでもまだ疑念が残るようならば、『旅の苦情』の2日前(1829年10月2日)  
に『オネーギン』のために書かれた1連を引用しておかねばなるまい<sup>注38</sup>——

大地が必要に迫られて絞り出す  
峻厳な声を理解した者、  
人生において大きな街道を、  
里程標立つ大街道を歩いた者は幸せだ——

Блажен, кто понял голос строгий  
Необходимости земной,  
Кто в жизни шел большой дорогой,  
Большой дорогой столбовой, —

ここに刻印された意味はもちろん、『旅の苦情』にも朗々と響きわたっている。  
もっとも『旅の苦情』をこの意味だけに還元することもできないことは明らかである。

さてここで「様々な死に様」へと話題を移すでしょう<sup>注39</sup>——

石ころ道で馬の蹄の餌食となるとか、  
山道で馬車にひかれるとか、  
あるいは壊れた橋の下の

ユージノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

水に浸食された溝に落ちちるとか。

あるいはペストが私を捕まえるとか、  
あるいは厳寒が私を凍えさせるとか、  
あるいは鈍間な廃兵が私の額に  
遮断機の横木をめり込ませるとか。

あるいは森の中の道の傍らで  
悪党のナイフに突き刺されるとか、  
あるいはどこかの検疫所で  
退屈のあまりに昇天してしまうとか。

На камнях под копытом,  
На горе под колесом  
Иль во рву, водой размытом,  
Под разобранным мостом,

Иль чума меня подцепит,  
Иль мороз окостенит,  
Иль мне в лоб шлагбаум вlepит  
Непроворный инвалид.

Иль в лесу под нож злодею  
Попадуся в стороне,  
Иль со скуки околею  
Где-нибудь в карантине.

グウコフスキーは、死という死がどこか「不自然」であり、「選択肢は多いも



の、その選択から逃れることは決してできない」と書いている。死はどれも「不自然だ」という彼の観察は正鵠を得ている。ただし、より正確に言うならば、『旅の苦情』では数々の死が不自然な形で提示されている、と言うべきであろう。そこには深遠な意味が秘められている。そこには疑いもなく恐怖とともに笑いが同居しているのだ。しかも、引用中の長い一覧表そのもの、それに「ペストが掴まえる」、「遮断機の横木をめり込ませる」、「昇天する」等々といった表現は、明らかに死を乗り越えようとしている。さらに「選択」の可能性それ自体はまた、自由の感覚を、より正確に言えば、豪放磊落な感じを与えてくれているかのようである(ちなみに、「選択から逃れることはできない」というグウコフスキーの言い方はまったく無意味である。なぜなら、誰もが知るように、2 度死ぬことはありえないとしても、1 度の死は決して避け得ないからである)。

『旅の苦情』が執筆される 1 年前にイワン・キレエフスキーはこう書いている。『オネーギン』を始めとしてプーシキンのポエジーに支配的なのは、「ある種の暢気さ、一種独特な瞑想、それに言うに言われない何か、ロシア人の心だけしか理解できないような何かである。というのも、ロシア歌謡のメロディーから漂い出るあの感情、ロシア民衆が何よりも真っ先に回帰しようとするあの感情、ロシア民衆の精神生活の要とも呼び得るあの感情は、名づけようにも名づけようがないからである。

プーシキンのポエジー発展のこの時期にとりわけ顕著なのは、周囲の事物と移ろいゆく瞬間に没入し、我を忘れてしまうことのできる能力である。この同じ能力はロシア的な性格の基盤ともなっている。この能力はロシア民衆のあらゆる美德と欠点の源泉なのだ。大胆さも暢気さも、ブレーキの利かない瞬間的欲望も寛大さも、節度の欠如も短気な怒りっぽさも、利発さも善良さも、何もかもがこの能力に由来しているのである *какая-то беспечность, какая-то особенная задумчивость и, наконец, что-то невыразимое, понятное лишь русскому сердцу; ибо как назвать то чувство, которым дышат мелодии русских песен, к которому чаще всего возвращается русский народ, и которое*

можно назвать центром его сердечной жизни?

В этом периоде развития поэзии Пушкина особенно заметна способность забывать в окружающих предметах и текущей минуте. Та же способность есть основание русского характера: она служит началом всех добродетелей и недостатков русского народа; из нее происходит смелость, беспечность, неукротимость минутных желаний, великодушие, неумеренность, запальчивость, понятливость, добродушие, и пр. и пр.]<sup>41</sup>

だがもちろん、民族的な独自性という点だけが問題なのではない。重要なのは、この独自性がプーシキンの抒情詩に十全かつ多面的に具現化されているという点である。グウコフスキーが誤って『旅の苦情』の根底に横たわるものとした気分や経験は（『旅の苦情』では「苦情」という言葉でさえ、嘲笑的な響きを持っている）、たとえば 19 世紀末から 20 世紀始めの詩人たちの作品にも見出すことができる。実際、彼らが「望んでいるのは、ほんのささやかなことだけ」、「ちょっとした暢気な暮らし」等々だけであった。しかしそんなことはすべて、プーシキンには一切まったくかわりのないことなのである。

グウコフスキーは、『旅の苦情』ではすべてが「物悲しく、恐ろしく」、すべてが破滅の二文字をちらつかせて「不幸な詩人」を脅かしていると主張している。まさか本当に、「不幸」にして恐怖に打ちのめされた人間が、「冷たい子牛の肉で／ヤールの松露を思いださなければならないのか？ *телятиной холодной трюфли Яра*」などと泣き言を口にするものだろうか<sup>注 40</sup>。まさか本当に「虐待され疲れ切った詩人」が

ミヤスニツカヤ街を乗り回し、  
田舎のこととか花嫁のことを  
徒然なるままに考える

---

<sup>41</sup> Киреевский И.В. Полн. Собр. Соч. в 2-х томах. Т. 2. С.12.

По Мясницкой разъезжать,

О деревне, о невесте

На досуге помышлять

ことを夢見たりするものであろうか？<sup>注41</sup>

そして最後に、たとえ問題をいわば「真摯に」設定するとしても、もしも大事なのはひとえに「ヤール」で松露を食べることができない点やミヤスニツカヤ街を乗り回すことができない点、ラム酒を一杯飲めない点だけに存するのだとしたら、その場合いったいどうしてこの「不幸な詩人」に同情しなければならないというのであろうか？

いや、そうではないのだ、『旅の苦情』はグッコフスキーが提示した陰鬱な図式に収まるような作品などではまったくないのである。グッコフスキーの誤解のすべては、彼がこのプーシキン作品の根本的な多面性を見逃していることに起因している。この作品にはもちろん、「恐ろしい」要素、一種の「死の舞踏」的な要素も多々潜んではいる。だがそこには同時にまた、豪放磊落さも(ちょうど「二度死ぬことはない *двум смертям не бывать*」という諺の精神に通じる豪放磊落さも)、死に対する嘲笑も(抑圧されたロマンチック・アイロニーではなく、本来的な嘲笑も)、それに、たとえそれが思い出の中のものとしても、素朴に人生を享受する楽天性も含蓄されているのである。次のような掛け声で締め括られる作品が、いったいどうして「恐ろしい」ものであり得ようか――

それでもさあゆこう、馬を駆るがいい！…

Ну, пошел же, погоняй!..

作中に姿を見せる「死」はどれもこれも、生の発現としての死である。そこでは実のところ、死ですらも、生と同様に、多様なものであり、選択対象なのである。であればこそ死は悲劇的であるばかりか、喜劇的でもあるのだ。

## ユーリ・ノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

グウコフスキーは、最初の間違った考えに導かれ、奇妙という他ない過誤に陥ってしまっている。グウコフスキーは言う——『旅の苦情』におけるあらゆる恐怖の「頂点」、それは「森羅万象を覆い漂う退屈、そのために昇天してしまうこともあり得る退屈であり、その退屈は、他の破滅形態がすべて詩人を素通りしてしまった今となつては、詩人が死ぬる最後のチャンスなのである *витающая над всем скука, от которой околеть можно, — последний шанс, если уже все другие виды гибели миновали поэта*」(同上)。ここでは一見些細に見える詩行の変更によって、意味がまるで歪曲されてしまっている。すなわち、グウコフスキーは「そのために昇天してしまうこともあり得る退屈 *скука, от которой околеть можно*」と言うのに対し、プーシキン自身は、一連の死に様を列挙した後で、文字通りこう結論づけているからだ——

あるいはどこかの検疫所で

退屈のあまりに昇天してしまうとか。

Иль от скуки околею

Где-нибудь в карантине.

この「退屈のあまりに昇天してしまう」というフレーズは、先行する「恐ろしい」死の形態すべてを無に帰すように機能している。この喜劇的としか言いようのないデテールを、グウコフスキーはまたしても「真摯に」受け止めているわけだが、ところが実際はこのデテールによって白日の下に晒されるのは作品全体の意味の二重性なのである。詩人は退屈による死を、ペストによる病死や厳寒による凍死、ナイフによる刺殺といった死と同一視しようとしているのであり、そのことによって恐怖を克服し、死を蹂躪しようとしているのである。

キレエフスキーは、当時発展途上にあったロシア文学——プーシキン作品がその華々しくも十全な具現化であるロシア文学——を規定しようとするに

際して、それを西ヨーロッパ諸国で 18 世紀から 19 世紀始めにかけて発展した啓蒙文学、センチメンタリズム文学、ロマン主義文学と対比したのであった。彼は(1831 年に)こう書いている——啓蒙文学においては基本的な言葉のどれ一つ、「自立的な意義を持っていなかった。どんな言葉の意味もすべてひたすら前世紀との相関関係だけから演繹された。自由という言葉によって理解されていたのは、それまでの圧迫が存在しないということではなかった。また人類という言葉が意味していたのは、人間の数の物理的な大きさのことでしかなかった… 理性の王国と呼ばれていたのは、偏見の不在、あるいは偏見とみなされていたものの不在のことであった… 人々の関心は、古典的模範の模倣から外在的で無機的な自然の模倣へと向かうようになった не имело значения *самобытного*; каждое получало смысл только из отношений к прежнему веку. Под *свободой* понимали единственно отсутствие прежних стеснений; под *человечеством* разумели единственно материальное большинство людей... царством *разума* называли отсутствие предрассудков или того, что почитали предрассудками... От подражании классическим образцам обратились к подражанию внешней неодушевленной природе」。さらに続けて彼は、センチメンタリズムとロマン主義についてこう述べている——「外在的自然の模倣は感傷性と夢想性にとって代わられたが、その感傷性と夢想性は現実全体を例外的な感情の、あるいは体系的な思想のモノトーン・カラーで塗り潰し、そうすることによって外在的世界の自立性と多様性を一掃してしようとしたのだった Подражание внешней природе заменилось сентиментальностью и мечтательностью, которые на всю действительность набрасывали однообразный цвет исключительного чувства или систематической мысли, уничтожая таким образом самобытность и разнообразие внешнего мира」<sup>42</sup>。

事実グウコフスキーは『旅の苦情』を、一部は啓蒙主義的作品として、一部はロマン主義的作品として分析している。というのも彼は、一方では、詩

---

<sup>42</sup> Там же. Т. 1. С. 87-88. (Курсив И.В.Киреевского)

人の自由とは「圧迫の不在」に過ぎないと考えており（グウコフスキーの言葉によれば、「詩人とは遍歴者の運命を宿命づけられている」）、もう一方では、詩作品の中に「例外的な感情のモノトーン・カラー」しか見ていないからである（「国は途轍もなく陰鬱で恐ろしい存在なのだ」）。ところが『旅の苦情』の意味は、詩人が自由に、自分の意志でこの難儀な旅を続けているという点にこそあるのである（難儀な旅を「神に運命づけられた身の上」というのは、強制を意味するものではまったくない。それはむしろ彼が選ばれてあるということであり、「里程標立つ大街道を歩いた者は幸せだ」ということなのだ）。見方を変えれば、この作品の意味は、詩人が旅の難儀さを通して生の多様性すべてを洞察しているとともに、死を嘲笑する勁さを有しているということにこそ、死に対してヤールの松露や許嫁への恋情、一杯のラム酒などを拮抗させ得る胆力を有しているという点にこそ存するのである。

円熟期のプシキンは、啓蒙主義的な一面性、すなわち合理主義的な一面性にも、「例外的な感情」を拠所としたロマン主義的な一面性にもまったく無縁である。彼において支配的なのは、横溢するルネサンス性である。本論がここまで一つの短い作品を素材に明らかにしようとしてきたのは、そのことに他ならない。このルネサンス性はもちろん、彼の円熟期の作品全般に具現化されている。

『旅の苦情』の一節をいま一度読み返してみよう――

先祖代々の住処でもなく、  
父祖伝来の墓場でもなく、  
おそらく私は、大街道で死ぬよう  
神に運命づけられた身の上なのだ。

Не в наследственной берлоге,  
Не средь отческих могил,  
На большой мне, знать, дороге

Умереть господь судил,

そうなのだ、プーシキンは歴史の里程標立つ大街道で黄泉の世界へ旅立ったのだ。そして彼の非業の死はまさしく歴史的悲劇そのものであり、偉大な時代の終焉を告げるものであった。このことについてブロークは、彼の遺言となった最後の講演——1921年2月13日の『詩人の使命について О назначении поэта』と題された講演——で、実に透徹した意見を開陳している。ブロークは講演の掉尾でこう語っている——「プーシキンの生涯は、落日に向かうほどにどんどんと、進路を阻む障害物に傾されていった。プーシキンが衰弱すると、それにつれて彼の時代の文化——すなわち前世紀ロシアで唯一文化的時代の文化——もまた衰弱していった。宿命的な40年代すぐそこまで迫ってきていた…

プーシキンを殺したのは… ダンテスの凶弾などでは決してない。彼を殺したのは、空気の欠如であった。彼とともに彼の文化も滅びようとしていた。

時が来たのだ、友よ、時が！ 心は平安を求めている。

この詩句は、プーシキンの今際の溜息であるとともに、プーシキン時代の文化臨終の溜息でもあるのだ。

現世に幸せはなく、あるは平安と自由のみ。

平安と自由。これら二つは詩人にとって、ハーモニーの自由な発露のために必要不可欠なものである。だが、平安はもちろん、自由も奪われてしまう。外在的な平安ではなく<sup>43</sup>、創造のための平安が奪われるのである。兒戲的な自

---

<sup>43</sup> グウコフスキーが、プーシキンの「望んでいるのは… ちょっとした平安と静寂、ちょっとした暢気な暮らしでしかない」と語るとき、彼の念頭にあったのはまさしく「外在的な平安」のことに他ならない。「創造のための平安」は、「静寂」も「暢気な暮らし」

由でもなく、自由主義者ぶるための自由でもなく、創造のための自由が——深く秘められた自由が——奪われてしまうのである。かくして詩人は死んでゆく。彼にはもはや呼吸すべきものが何もないからである。人生が意味を失ってしまったからである Жизнь Пушкина, склоняясь к закату, все больше наполнялась преградами, которые ставились на его путях. Слабел Пушкин – слабела с ним вместе и культура его поры: единственной культурной эпохи в России прошлого века. Приближались роковые сороковые годы...

Пушкина... убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура.

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит.

Это – предсмертные вздохи Пушкина, и также – вздохи культуры пушкинской поры.

На свете счастья нет, а есть покой и воля.

*Покой и воля.* Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю – тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем: жизнь потеряла смысл<sup>44</sup>。

ここにブロークの講演の結論部をまるまる引用することなど、とてもできない相談である。とはいえ、たとえ引用した一節から講演の全体的構想を窺い知るはできないにしても、それでも引用した一節は雄弁かつ鮮明に、プウ

---

も決して含蓄しないからである。

<sup>44</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми томах. Т.6. М.-Л., «Художественная литература», 1962. С. 166-167. [引用されている詩作品は『時が来たのだ、友よ、時が！ 心は平安を求めている Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит』(全2連8行)の第1連1行目と第2連1行目]。



シキンの死の歴史的にして「画期的な」意味を物語ってくれている。

1921 年にはまたブロークはこうも言っている——「全体像を明らかにすることは今のところ不可能である… さらに諸々の出来事を追体験してみなければならない。この件に関する判決は、ロシアの未来の歴史家の手に委ねられている *довести картину до ясности пока невозможно... надо пережить еще какие-то события; приговор по этому делу – в руках будущего историка России*」(同前)。

それ以来プシキンの死を巡っては散々論じられてきた。ここ数年に限っても数多の論文が発表されている。しかし、これらの論文の作者たちのほとんどは、誤った道を——ブロークによつて的確に指摘された道とは違った道を——辿っている。プシキンの死の「原因」のほとんどは、宮廷陰謀説と文学上の敵対者による攻撃説のどちらかに還元できるが、それらの説はどちらも詩人の人物像と運命をひどく矮小化するものでしかない。確かに歴史は、しつこい蠅のように詩人の耳元で雑音を立てていた連中の名前をとこの昔に確定している。だが、そうした取るに足らない連中の手にかかつてプシキンが非業の死を遂げたと考えることは、結局のところ、詩人の思い出を辱めることでしかあるまい。

記録から明らかなのは、プシキン自身が少なくとも 2 回——ジュコフスキーとの会話、それにソフィヤ・カラムジナとの会話中で——、彼を決闘の場へと駆り立てるのは上流社会サロンでの罵詈雑言であるという意見に激しく抗弁しているということである。彼はジュコフスキーにこう語っている——「某伯爵夫人あるいは某公爵夫人の意見など私に何のかかわりがあるのでしょうか… 私が尊重する唯一の意見は、当今唯一の本物のロシア人である中流階級の人々の意見です *Какое мне дело до мнения графини какой-то или княгини какой-то... Единственное мнение, которым я дорожу, есть мнение среднего класса, который в настоящее время является единственным истинно русским*」<sup>45</sup>。詩人はまた、偉大な歴史家カラムジンの娘にはこう語っている

<sup>45</sup> Цит. по книге: Чулков Г. Жизнь Пушкина. М., ГИХЛ, 1938. С. 335.

## ユーリ・ノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

——「私に必要なのは… 私の美名と名誉がロシアの津々浦々で神聖不可侵なものとなってくれることです Мне нужно... чтобы доброе имя мое и честь были неприкосновенны во всех углах России」<sup>46</sup>。

しかしもちろん、事実それ自体が問題なのではない。是が非でも理解しなければならないのは、プーシキンの死とともにロシア文化史の一時代が——何よりもロシア復興期、ロシア・ルネサンスと呼ばれるに相応しい歴史的時代が——幕を閉じ、終わりを告げたということである。プーシキンの死は、この歴史的時代における大事件、もっとも悲劇的な出来事であった。プーシキンの死に絡む諸々の事実に測鉛を下すとすれば、ブロークが我々に遺言したように、それはまさしくこの地平からでなければならない。多くがまだまだ謎のままではあるが、それでも糸口は我々の手の内にあるのだ。

しかし、最後に言うておかななくてはならないのは、プーシキンの「不可解さ」はまた、ロシア史上彼が依然として汲めど尽きせぬ生きた存在であることを証明してくれてもいる、ということである。

我々がプーシキンの特徴を一つまた一つと解明していても、彼は、ちょうど本来的生命体がそうであるように、どこまでも成長し続け、新たな富を次から次へと獲得してゆくのである。

\* \* \* \* \*

論を進める前に、一般理論的な逸脱を一つ犯しておかなければならない(ここで筆者は、1978年モスクワの「文学 Художественная литература」社発行の『文学と社会学 Литература и социология』で展開した議論を簡単になぞっておきたい)。

抒情詩も含めた文学の発展は、国民、国家、個人三者の相関関係の発展を何らかの形で反映している。このことは、18～19世紀の抒情詩の歴史におい

---

<sup>46</sup> Пушкин в воспоминаниях современников. С.135.

てははっきりと跡づけることができる。

ロモノーソフ、デルジャーヴィン、カラムジーンは、国士として発言しており、彼らにとって民族、個人、国家の利害は大なり小なり切り離し難いものであった。祖国戦争以降になると諸々の矛盾が次第にその輪郭を明らかにしてゆくが、そうした矛盾はプシキンの作品に具現化されるとともに、ゴーゴリやレールモントフの作品ではさらに先鋭的な形で具現化されることになった。実際、1840年代のロシア文学は、「国家的」性格をほとんど綺麗さっぱりとそぎ落としてしまう。だがそれは、ロシア・ルネサンス時代の終焉と時を同じくする現象なのである。ロシア・ルネサンスそれ自体、民族、国家、個人三者の一定の相対的統合を抜きにはありえない時代であった。

18世紀全体、それに19世紀の始めは、国家と民族、それに封建的な階級制限を乗り越え、いまだブルジョワ的制約の連鎖に陥ってはいない個人という三者の利害が、大なり小なり一致していた。だからといって深刻な社会的軋轢がなかったということではもちろんまったくない。1773年～1775年の農民戦争[プガチョーフの乱]、あるいはラヂーシチェフやノヴィコフの運命を思い出してみるだけで十分であろう。とはいえ、農民戦争にしても国家と傑出した個人との悲劇的軋轢にしても、それらはそっくりそのまま、西ヨーロッパのルネサンスにもまた固有の現象なのである。

あれこれと留保条件はつくにしても、ピョートル大帝からデカブリストの乱までの時代は、民族と個人の実り豊かな生成期であった。そのことを力強くも鮮明に反映しているのは、たとえば、プシキンの言葉を借りれば、「我が国最初の大学」であったロモノーソフの比類を絶した活動であり<sup>注42</sup>、世界の大都市の一つであるベテルブルクの建設事業であり、そして祖国戦争という全世界規模の大事件である。こうした様々な世紀の大偉業においては、国家の利害と民族の自由と個人の志向という三者が、多種多様な社会的・歴史的矛盾や軋轢があったにもかかわらず、ある程度統合された形で具現されたのであった。

国家と民族(およびロシアへの奉仕に自らを捧げた個人)の利害の不一致、あ

るいは分裂さえもが如実に露呈するのは、1812-1815年の祖国戦争後のことである。この戦争中に初めて民族の本性そのものが余す所なく全面的に表面化したのであった。そしてそのことと不可分な現象として主権的な個人が——国家ではなく、民族に対して、ひいては人類に対して訴えかけようとする、成熟かつ自立した主権的な個人が——形成されることになったのである。

このとき国家と民族（および個人）の利害の統合という幻想が瓦解する。しかし、このロシア・ルネサンスの終焉期にこそ、ロシア・ルネサンス文学最大最高の飛翔が成就されたのであり、その飛翔は何よりもプーシキンと彼を取り巻くプレイアードの詩人たちの創作に、そしてまた若きゴーゴリの作品に具現化されたのであった（すでに上述したように、同じことは西ヨーロッパのルネサンスについても言える。すなわちシェークスピアやセルヴァンテスの創作——それは最大最高の飛翔であるとともに終焉でもあるのだ…）。

マコゴネンコはこう書いている——「ゴーゴリ——彼はロシア・ルネサンスの最終段階である Гоголь – последний этап русского Возрождения」<sup>47</sup>。しかし、そう言えるのは、若きゴーゴリについてだけ、『ヂカーニカ近郷夜話 Вечера на хуторе близ Диканьки』[1831-32]や『ミルゴロト Миргород』[1835]執筆期のゴーゴリについてだけである。確かにゴーゴリ作品にはルネサンス的発展の危機と終焉がはっきり、かつくつきりと刻印されている。円熟期のゴーゴリの濃淡が激しくて不調和な作品は、バロック的本性の表現として理解されなければならない。他ならぬこのバロック的路線に従って展開されていったのが、ボラティンスキーやチュッチェフ、それにチュッチェフ派の詩人<sup>48</sup>の後期抒情詩であり、ヴラヂーミル・オドーエフスキーの作品である。レールモントフ作品のほとんどもまた、同じ軌道上にあると考えてよい。

通常、1830年代から1840年代初めにかけてのこうした現象は、ロシア・ロマン主義の「第二波」のようなものとして議論の俎上に載せられている（この場合には通常、「第一波」を形成するのは1810年代から1820年代初頭のポエジー、

<sup>47</sup> Там же. С. 80.

<sup>48</sup> 「チュッチェフ派 Тютчевская школа」については後でまた詳論する。

すなわちジュコフスキーやデカブリストたち、それに若きプーシキンの作品とされている)。というわけで、伝統的な図式に従えば、すでに「批判的リアリズム」が確立されていたにもかかわらず、円熟期のプーシキン作品においては再び「ロマン主義」の強力な潮流が発生したということになる。こうした考え方のどれを取っても、そこに社会学的な根拠はもちろん、文学本来の根拠も一切ないし、また一切あり得ない。

重要なのはひとえに、ルネサンス芸術に対する「反動」として現れたバロック的芸術性が(この「反動」の成長を促したのはもちろん、諸々の社会的・歴史的な変動である)、啓蒙への「反動」として登場したロマン主義の芸術性と多くの点で類似しているという点である。バロックとロマン主義はタイポロジー的に相似してはいても、だからといってそこから両者を同一視し得る根拠は何一つ引き出せない。ロマン主義が実際に形成されるために必要不可欠なのは、諸々の啓蒙的気運が熟し切っていることである(啓蒙的気運は、当然のことながら、一定の社会的土壌に立脚している)。ロシアにおける啓蒙的気運は、1850年代までにはすでに十分な成熟の域に達していた。言葉本来の意味でのロシア・ロマン主義が生成されるのは、まさしくそのときに他ならない。そしてそのロマン主義は、スラヴ派や土壌主義、人民主義といったイデオロギー的であると同時に文学的でもある思潮の中に、それぞれ独特な形で具現化されることになったのであった。

1830年代中葉から1860年代中葉にかけての文学思潮変遷の研究は、この時期の文学がそれこそ凄まじい勢いで発展していたことも手伝って、非常に複雑化させられている。

以上のことについては、文学動向の明敏な目撃者であり参加者でもあったベリンスキーが、一点の曇りもない形で語ってくれている。たとえば1847年、彼はこう書いている——1823年から1825年にかけてアレクサンドル・ベストゥージェフ[1797-1837]によって執筆された年間文学概観は、「それがたかだか24年前に始められたものであるにもかかわらず、今ではもう我々にとって専ら往時への関心を引くものでしかない！ 我が国の文学はかくも凄まじい速さ

で前進しているのである！ 『1814年のロシア文学概観』は何と遠い、遙か彼方の時代の響きに包まれていることだろうか！ имеют теперь для нас весь интерес старины, несмотря на то, что начались всего 24 года назад тому! Так быстро идет вперед наша литература! Но какою отдаленною, какою глубокою стариною отзывается «Обозрение русской литературы 1814 года!»<sup>49</sup>。

ここで大切なのは2つの日付である。1814年——この年号がまだ18世紀であるかのようにであるのに対し(ロシア・ルネサンスの成熟を後押しした重要な出来事、すなわち祖国戦争が勃発しているが、この出来事の影響がすぐさま文学状況に及ぶことはなかった)、1823～1825年——この年代は発展の初期段階とされている。そして、初期段階は続く四半世紀の間に「往時」と化してしまっただけに対して、初期段階以前の出来事となると、それは「遠い、遙かな彼方の時代」とされているのである。

プーシキンが死んで僅か6年後、ベリンスキーはこうも指摘している——「プーシキンにはすでに後継者が育っている。ルーシの地では何でもかんでも1年単位ではなく、1時間単位で成長するので、5年はルーシにとって——ほとんど1世紀にあたる Для Пушкина настает уже потомство. На Руси все растет не по годам, а по часам, и пять лет для нее – почти век」<sup>50</sup>。この主張はおそらく、誇張ではあるまい。この主張は、1830年代中葉から1860年代中葉にかけてのロシア文学の動向を、多少とも正確に特徴づけていよう。たとえば、1830年前後のロシア文学ではまだルネサンス的本性が支配的であり、プーシキンが死ぬ頃にはバロック美学が優勢となり、ベリンスキーがいま引用したばかりの言葉を書いた1843年ともなるとは、諸々の啓蒙的な気運が前景に躍り出てくるからである。

ベリンスキーの直接的で、しかも的確無比な知覚によれば、この時期のロシア文学は「信じ難いほどの速さで前進している… この前の前の10年間

<sup>49</sup> Белинский В.Г. Полн. Собр. Соч. в 13-ти томах. Т.10. С.284. [『1847年度ロシア文学概観 взгляд на русскую литературу 1847 года』からの引用]

<sup>50</sup> Там же. Т. 7. С.174. [当該頁に引用箇所見当たらず]

(1820-1830)とこの前の 10 年間(1830-1840)とを分け隔てている距離、またこの前の 10 年間と過ぎ去ったばかりの 2 年間とを分け隔てている距離について考え始めると、頭がぐらくらしてしまう！ движется вперед с неимоверною быстротою... Голова кружится, когда подумаешь о расстоянии, которое разделяет предпрошлое десятилетие (1820-1830) от прошлого (1830-1840), а прошлое десятилетие от этих двух протекших лет настоящего!»<sup>51</sup>(1842 年の論文)。

こうした観察もさることながら、ベリンスキーはまた次のような結論をくだしてもいる——「…我々は、西欧では順を追って展開されたヨーロッパ生活のあらゆる段階を、一挙に経験している …Мы вдруг переживаем все моменты европейской жизни, которые на Западе развивались последовательно」<sup>52</sup>。「ヨーロッパ生活の諸段階」という表現は、完全に正しいとは言えない。より正確には、ヨーロッパの生活や文学がより早く通過した「諸段階」と言うべきであろう。だが、彼の考えそのものは正鵠を射ている。

ここで指摘しておかずにいられないのは、ベリンスキーのこうした考えに対して筆者の論敵の一人がその論文『ロシア・リアリズムにおける諸伝統の総合 О синтезе традиций в русском реализме』において不当な解釈を施している、ということである。彼の主張に従えば、ベリンスキーの念頭にあったのは、当時のロシア文学の折衷主義であり、プウшкиンや彼の同時代人、彼の追従者たちの作品は、ルネサンス、啓蒙主義、ロマン主義、批判的リアリズムの諸特徴を取り込み、繋ぎ合せたものである云々<sup>53</sup>… ということになる。

しかし、ベリンスキーの発言からこうした主張を導出することなど、無理な相談と言うべきであろう。ベリンスキーが語っているのは、ロシア文学はある一時期に(ベリンスキー自身の言葉を借りれば、「一挙に」、西ヨーロッパが一定の時間的順序に基づいて経験してきた諸段階をすべて経験した、とい

<sup>51</sup> Там же. Т. 6. С. 464. [『パラトィンスキーの詩作品 Стихотворения Е.Баратынского』からの引用]

<sup>52</sup> Там же. Т.4. С. 198. [『現代の英雄。レールモントフの作品 Герой нашего времени. Сочинение М.Лермонтова』からの引用]

<sup>53</sup> Контекст. 1974. М., «Наука», 197. С. 188.

うことに過ぎない。それは、個々の芸術家の作品がある一定の時間内に様々な思潮を十把一絡げに取り込もうとした、ということは何ら意味しない。確かに、ルネサンス・リアリズムとは原則的に折衷の芸術であり、そこにはバロックや古典主義、啓蒙運動などに特徴的な要素が数限りなく息づいている。「思潮」としてのルネサンス・リアリズムの独自性は何処にありやと問えば、それは多くの点において、まさしく総合性という点にこそあると答えざるを得まい。しかしそれでも、ルネサンス・リアリズムに看取すべきは、様々な思潮のある種の結合ではなく、自立した歴史的な文学形式なのである。

それ以降の文学の発展について言えば、そこにはもはやプーシキンの総合性、換言すればルネサンス的な総合性など微塵も存在しない代わりに、めくるめくほど多種多様な志向や芸術的要素が躍動することになるのである。

1830年代から1840年代初頭にかけての文学に顕著なバロケ的傾向の後を襲うものとして「期待される」べきは、古典主義的傾向を帯びた現象のはずである。しかし、古典主義を生み出せるような特別な社会的・歴史的状況が、ロシアには存在しなかった<sup>54</sup>。そのため1840年代に入るとすぐさま、啓蒙運動やセンチメンタリズムが形成され始めるのである。これら二つの思潮は西欧では密接な関係にあったが、ロシアでもまたこれら二つの思潮は同時に、ベリンスキーの言葉を借りれば「一挙に」舞台に登場してくるのである。啓蒙思想的中編の典型であるゲルツェン[1812-70]の『誰の罪か？ Кто виноват?』や『クルップ博士 Доктор Крупов』、それにセンチメンタルなドストエフスキーの中編『貧しき人々 Бедные люди』は(もともとこれら三作はすべて、批判的リアリズムに分類されているのだが)、いわばパラレルに創作されたのである。これら二つの思潮はともに、「自然派」の枠内で展開されていたのであった。

さらに、若きトルストイの作品も、明らかにセンチメンタリズム的な性格

<sup>54</sup> このことについての詳細は、「文学の諸問題 Вопросы литературы」誌の1974年8号に掲載された拙論「ロシア文学におけるルネサンス時代 Эпоха Возрождения в русской литературе」(220-221頁)を参照のこと。



を有している。若きトルストイは、とりわけルソーやスターンの遺産からインスピレーションを汲み上げていたからである（トルストイはこれら二人の作家を、もちろん、カラムジーンとはまったく異なった仕方を受容している）。ネクラースフ[1821-78]、およびネクラースフ派の詩人たち、シCHEDロリン[1826-89]、トゥルゲーネフ、ゴンチャロフ[1812-91]、スレプツォーフ[1815-51]、ポミャロフスキー[1835-63]、レシェートニコフ[1841-71]等々の作品はまた、何らかの形で啓蒙的リアリズムに属している(この事実は、彼らの深遠な芸術的批判精神と何ら矛盾しない)。

そして、ドストエフスキー、アポロン・グリゴリエフ[1822-64]、フェート[1820-92]、スラヴ派の詩人たち、メーリニコフ＝ペチェルスキー[1818-83]の作品は言うにおよばず、レスコフ[1831-95]の作品もまたかなりの程度、疑いようもなくロマン主義的な諸特徴を備えている一方、グレーブ・ウスペンスキー[1843-1902]を初め、多くの人民主義作家の作品にも一目でロマン主義的な諸特徴を看取することができる。

このように、ロシア文学では 1840 年代から啓蒙的リアリズム、センチメンタリズムが、また少し遅れてロマン主義が展開され始めるのである。

これらの思潮の発展は、非常に独特な性格を有している。ロシア文学が凄まじい速度で発展した結果、これらの思潮は、ロシア・ルネサンスが栄華を極めてから僅か 15 年か 20 年の間に形成されてしまうからである(たとえば、西ヨーロッパの啓蒙運動とルネサンスの間には、まる百年の径庭がある)。このことは、ロシアの啓蒙的リアリズムやセンチメンタリズム、ロマン主義に、独特な芸術的充溢性と力強さを付与したのであった。ネクラースフ、オストロフスキー[1823-86]、トルストイ、ドストエフスキーの作品には、依然としてルネサンス的本性が息づいているかのような趣がある(それは、ルネサンス的本性が西欧においては、たとえばコルネイユやミルトンといった 17 世紀中葉の大芸術家の作品中に感じられるのと同断である)<sup>55</sup>。

---

<sup>55</sup> Контекст. 1974. С. 190-191.

それでも思潮の交替はかなりはっきりと、ときには生々しい形で実現された。たとえば、1840年代にベリンスキーは、当時円熟期を迎えていた啓蒙的リアリズムの原理原則を振りかざし、プーシキンとゴーゴリの芸術の「古臭さ」について再三再四言及している。たとえば、彼はこう書いている——「プーシキンのポエジーは… 思想という以上に感情として、観照として表出されている… プーシキンが属しているのは、ヨーロッパではとうの昔に盛りが過ぎてしまい、我が国においてすら一人の大詩人も生み出せずにいる流派である。現今では分析精神、不撓不屈の探究心、情熱的で愛憎に満ちた思考こそが、あらゆる真のポエジーの活動舞台となっている。まさしくそうした点で、時代はプーシキンのポエジーを凌駕してしまったのである… поэзия Пушкина… высказывается более как чувство, как сезерцание, нежели как мысль… Пушкин принадлежит к той школе, которой пора уже миновала совершенно в Европе и которая даже у нас не может произвести ни одного великого поэта. Дух анализа, некротимое стремление исследования, страстное, полное вражды и любви мышление сделались теперь жизнью всякой истинной поэзии. Вот в чем время опередили поэзию Пушкина…」<sup>56</sup>。

ゴーゴリについてベリンスキーは私信で、もっと厳しい口調でこう語っている——「ゴーゴリのことを考えるとぞっとします。というのも、彼が何を書こうとも、その書いたものすべてに、動物と同じように、たった一つの本性が宿っているからです。その本性とは絶対的な無知蒙昧です！ Страшно подумать о Гоголе: ведь во всем, что ни написал – одна натура, как в животном. Невежество абсолютное!」<sup>57</sup>。

この見解はしばしば、偉大な批評家の「過ち」とされている。しかし、啓蒙的リアリズムの観点から見ると、ベリンスキーは完全に正しかったと言える。彼は、プーシキンとゴーゴリの芸術の原理的にして根本的な相違を、

<sup>56</sup> Белинский В.Г. Полн. Собр. Соч. в 13-ти томах. Т. 7. С. 344. (Курсив мой – В.К.) [『プーシキン論 Статьи о Пушкине』(1843-46)の第5論文からの引用]

<sup>57</sup> Там же. Т. 11. С. 51. [当該頁に引用箇所見当たらず]

さらにたとえば、ゲルツェンとゴンチャローフの芸術の原理的にして根本的な相違を、的確に見抜いていたのである。彼が成し遂げようとした課題とは、永遠に生き続ける大作家たちを「貶めること」ではまったくなく、文学の発展が別な目的を標榜する新しい局面を迎えたということを教示することだったのである。

18 世紀から 1830 年代にかけて、ロモノソフからプーシキンに至るまで、ロシア文学は中世から近代への移行を、より正確には中世から近代への大転換を実現させた。これは壮大な成果であった。文学は民族的自覚を具現化し、国民性と個人性を芸術的に摂取吸収した。こうしたことは、民族的な古典的スタイルと標準語の創出なくしては、到底あり得なかったであろう。これを境にロシア文学は、実際に世界の絵舞台へと踊り出し、ずっと前に形成された西ヨーロッパ諸国の新しい文学と「肩を並べて」発展してゆく可能性を獲得したのである。こうしたことのすべてはもちろん、社会的・歴史的な発展を土台として始めて、すなわちロシアそのものが祖国戦争以後に世界の列強国の仲間入りを果たしたという事実を背景にして始めて、実現され得たのであった。

だが同時に、以前はさして目立たなかった矛盾が露わになったのも、まさしくこの瞬間に他ならない。それは最終的に人類史上最大の革命へと帰結することになる矛盾であった。成熟した民族と個人は、絶対主義国家の枠内に「収まろうとはしない」からである。ルネサンス期が危機に瀕する一方、その後のロシア文学は、西ヨーロッパ諸国の文学がとうに経験済みの諸段階を凄まじい勢いで駆け抜けてゆく。19 世紀中葉にしてすでにロシア文学は、押しも押されぬ世界の主導的文学との名声を手に入れたのであった。それは現在、真摯な外国の研究者ならば誰もが認める事実である。

## ユージノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

### 訳注

01. 『農民の祝日 Крестьянский праздник』(1807)は、1連 10行、全 6連 60行の作品で、引用部は第 2 連 5 行目～最終連最終行。[ ]内の第 1 連 10 行と第 2 連 4 行は訳者の補足。この作品は作者生前に発表されなかったが、有名な田園詩『エヴゲニーへ。ズワンカ暮らし Евению. Жизнь Званская』(1807)と同時に書かれたと思われる。分り辛い所もあるので、以下に若干の注釈を加えてみよう。
- \*「コーバス *кобас*」→チュルク語が語源で、中央アジアに流布した古代の弦楽器。
  - \*「ズワンカ *званка*」→デルジャーヴィンが晩年隠遁生活を送ったノヴゴロド郊外の村の名称。
  - \*「グッドーク *гудок*」→古代の弦楽器。
  - \*「飾り布をつけた頭巾 *повойники с чепцы*」→ここではおそらく既婚女性の換喩。
  - \*「酵母上に居座る *оставаться на дрожжах*」→ここでは祭りに参加せず、家にじっとしていること。「酵母の上に座す *сидеть на дрожжах*」という表現が旧約聖書「エレミヤ書」48 章 11 節にある。
  - \*「軽薄なフランス人など歯牙にもかけぬがいい〜 *не зря на ветреных фрунцузов...*」→第 5 連の主調音は、フランス革命に対する非難、嘲笑。
  - \*「略奪によってドイツ人の血をすすり *пьют кровь немецкую разбоем*」→ここで念頭におかれているのは、1805～1807 年のプロイセン・フランス戦争におけるナポレオン軍の勝利。ロシアはプロイセンと同盟を結んでナポレオンと戦った。
  - \*「義勇軍に身を投じて『万歳!』と叫ぶだろう *в милицы гаркнѣте: ура!*」→1806 年末に、ナポレオン軍との戦争に備え、ロシア各地の都市や村では義勇軍が組織化された。義勇軍には、農民を主体に 612000 人が参加したと言われる。
- なお、手元にある詩人文庫の『デルジャーヴィン作品集』(2002)によれば、第 5 連 3 行目はユージノフの引用とは違っている——「皇帝のつまらない重荷を引き受けもしないまま *И, не подняв их вздорных грузов*」。
02. 引用は『コロームナの家 Домик в Коломне』(1830)からのもの。『コロームナの家』は全 40 連 320 行の物語詩(1 連 8 行)で、引用部は第 15 連 1～2 行目。3 行目は分りやすくするための訳者の補足。
03. 最初の引用は『フェリーツァ Фелица』(1782)からのもので、全 25 連 250 行(1 連 10 行)中の第 10 連 6 行目。次の引用は『ムウルザーのヴィジョン Видение Мурзы』(1784/「ムウルザー」はかつてのタタール貴族の称号)からのもので、全 1 連 184 行目中の 165～166 行目。堂々として朗々たる調子の中に不意に卑俗な調子が介入していることを言いたいがために引用だと思われる。
04. 『作家志望者のための手引 Наставление хотящим быть писателями』(1774)は、全 1 連 172 行の作品で、引用部は 13～18 行目。なおこの作品は、『二つの書簡詩』(1748)の簡略ヴァージョンと考えてよい。スウマローコフの書簡詩については、拙訳と注釈があるので、札幌大学外国学部紀要「文化と言語」53 号(2000 年 10 月 31 日)103～169 頁、54 号(2001 年 3 月 31 日)147～170 頁を参照のこと。
05. 訳注「04」を参照のこと。引用部は 38 行目。
06. 訳注「04」参照のこと。引用部は 21～28 行目と 43～44 行目。
07. この作品とは、デルジャーヴィンの『オチャコフ包囲戦時の秋 Осень во время осады Очакова』(1788)のこと。引用部は、全 15 連 120 行(1 連 8 行)中の、第 1～2 連 16 行目。オチャコフはオデッサの東方 70-80 km に位置する港湾都市で、1787～1791 年の露土

- 戦争時にスウヴォーフ率いるロシア軍がオチャコフ要塞を包囲し、陥落させた。
08. 「3 スタイル(三文体)」論とは、ロモノソフが『ロシア語における教会文書の効用に関する諸言 О пользе книг церковных в российском языке』(1757)の中で理論化したものの。教会スラヴ語を中心とした「高文体」、ロシア語の口語を中心とした「低文体」、高文体と低文体がミックスされた「中文体」に区分され、たとえば「喜劇」や「歌謡」なら「低文体」、「悲劇」や「書簡詩」なら「中文体」、「英雄詩」や「頌詩」なら「高文体」といった具合に用途が定められた。
09. アリギエリ・ダンテ(Alighieri Dante, 1265-1321)は、ルネサンス期を代表するイタリアの詩人。詩集『新生 La Vita Nuova』(1293?), 叙事詩『神曲 La Divina Commedia』(1307?-1321)が代表作。『俗語論 De vulgari Eloquentia』(1304-1307)はイタリア語の規範化を目指して書かれた論文。
10. デュ・ベレー(Joachim de Bellay, 1522?-1560)は、フランスの詩人で、ロンサルとともにプレイヤード派の礎を築いた。『フランス語の擁護と顕彰 Défense et illustration de la langue française』(1549)は、フランス語の素晴らしさを称え、フランス語の洗練を訴えた論文。
11. プウシキンからの引用は、最初のロモノソフに関するものが『モスクワからペテルブルクへの旅 Путешествие из Москвы в Петербург』(1833-1834年執筆、1835年補筆、検閲を通らず生前は未発表だったが、1841年に検閲による削除を経て発表された)からのもの(「ロモノソフ」の章)、デルジャーヴィンに関するものが『我が国の文学の歩みを遅滞させた諸原因 О причинах, замедливших ход нашей словесности』(1824年執筆、1824年の「北極星」に発表された А.А.ベストужевの論文『1823年度ロシア文学概観 Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года』に触発された書かれた草稿、1874年に発表された)。後者の前後は以下になっている——「デルジャーヴィンのいくつかの頌詩は、不均衡なスタイル、不正確な言葉遣いにもかかわらず、真の天才の閃きに溢れている некоторые оды Державина, несмотря на неровность слога и неправильность языка, исполнены порывами истинного гения」。
12. 「粗雑さや単純さ грубость и простота」(プウシキンの定義)はおそらく、1823年12月1-8日付のヴァーゼムスキー宛書簡からの引用。
13. 「オボヤーズ ОПОЯЗ」とは、1916年にペテルブルクで結成された「詩的言語理論研究協会 Общество изучения теории поэтического языка」のこと。中心メンバーはシクロフスキー、エイヘンバウム、トマシェフスキー、トィニャーノフなど。1915年にモスクワでカコブソン、ボガティリョフなどによって結成された「モスクワ言語サークル Московский лингвистический кружок」とともに、フォルマリズム運動の中心を担った。
14. プウシキンからの3つの引用の出典は以下の通り——  
 1 番目は、『秋(断章) Осень (Отрывок)』(1833年)の第8連最終2行(1連8行)。  
 2 番目は、『エウゲニー・オネーギン Евгений Онегин』の第4章第42連冒頭4行(1連14行)。「厳寒 морозы」と「薔薇 розы」が「オーズィ озы」と韻を踏んでいる。  
 3 番目は、『オネーギン』の第1章第6連7-12行目。
15. 引用は、前4連16行(1連4行)中の第2連1~2行目。「ワラ戦法」とは、敵を前後左右から取り囲んで攻めるコサック特有の騎馬戦法のこと。
16. 引用は、『アレクセーエフ Александров』(1821)からのもので、全1連44行中の最終3行。

## ユージノフ『19世紀ロシア叙情詩論』翻訳の試み（鈴木）

17. 引用は、第1章第7連8～11行目。
18. 引用は、第1章第38連3～4行目。「сплин」は「spleen」をキリル文字に転写したもの。
19. 引用は、全2連12行(1連6行)中の第2連1～4行目。
20. 引用は、全10連80行(1連8行)中の第3連5～8行目と第4連1～2行目。
21. 引用は、前8連32行(1連4行)中の第3連1～2行目。
22. 引用は、全6連全105行(1連22行、2連32行、3連24行、4連6行、5連15行、6連6行)中の第2連1～13行目。
23. 引用は、全1連43行中の1～4行目と13～16行目。
24. 「クビド(=キュービッド)」はローマ神話の恋愛の女神。ギリシャ神話の「エロス」に相当する。「タレイア」は、9人いる「ムサイ(=ミューズ)」の一人で、喜劇の女神。「大カトー」(前234-前149)は、第二次ポエニ戦役活躍した古代ローマの将軍、政治家、文人。「アモル」は、「クビド」の別称。「セラドン」は、フランス17世紀の作家オノレ・デュルフェ(1567-1625)の代表作である田園小説『アストレ』(1607)の登場人物。ヒロインのアストレの恋人。
25. 引用は、『眠れない夜に作った詩 Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы』(1830)の全1連15行中の5行目。「パルカイ」はローマ神話の運命の3女神の一人。ギリシャ神話の「モイライ」に相当する。
26. 引用は、『起床ラッパが鳴る... 私の手から...』(1829)の全1連9行中の1～2行目。
27. 引用は、第7章第46連1～3行目。「グラチア(複数形はグラチアエ)」は、ローマ神話の美と優雅の女神で、ギリシャ神話の「カリス(複数形はカリテス)」に相当する。カリテスは通常、「エウプロシユネ(=歓喜)」、「アグライア(=輝く女)」、「タレイア(花の酣)」の3美神を指す。
28. ここで念頭におかれているのは、たとえば、バフチンの『小説の言葉 Слова в романе』第3章ではないかと思われる。
29. 引用は、1830年の「文学新聞」12号に無署名で発表された短評『1830年度のネフスキー文集 Невский альманах на 1830 год』からのもの。分かり易いように省略部分を訳者が捕捉した。
30. フョードル・トゥマンスキー(Федор Туманский, 1799-1853)は1799年、ウクライナに生まれ、キエフのギムナジウムとモスクワ大学付属の貴族寄宿学校で学び(詩作はこのときに始めたと思われる)、モスクワ大学でしばし講義を聴講した後、外務省に奉職した。同僚にプーシキンの弟レフがおり、彼を通じてプーシキンやデーリヴィク、ボラトィンスキーと知り合い、デーリヴィクのサークルに出入りするようになった。1823年から数年間に数編の作品を「北方の花」誌に発表した。1820年代中葉、モルドバはヤンの副領事に任命されると、仕事でキシニョフをたびたび訪れ、プーシキンと旧交を温めた。トゥマンスキーはプーシキンに一篇の詩を献じているし、またプーシキンは『フョードル・トゥマンスキーへの返歌 Ответ Ф.Т.』(1826)という作品を書いている(ただしこれはトゥマンスキーがプーシキンへ捧げた作品ではなく、С.А. プーシキナへ捧げた作品『彼女は生粋のチェルケス女... Она черкешенка собой...』への返歌である)。引用されているのは、『小鳥 Птичка』(1823?)の全文(2連8行)。この作品はどうやら、「同一テーマ、4行2連」という条件のもとでトゥマンスキー、デーリヴィク、プーシキンが競作したものらしく、デーリヴィクにもプーシキンにも同名の作品(1823)がある。1853年、総領事として派遣されたセルビアのベオグラードで逝去した。ちなみにトゥマンスキーの作品にはキューイ初め、何人かの作曲家が曲を

つけている。

31. 最初の引用は、『おーい Ay』(1831)全 8 連 88 行(奇数連 14 行、偶数連 8 行)中の第 3 連 1~10 行目、第 4 連 1~8 行目、第 6 連 5~8 行目、第 7 連 1~6 行目、第 8 連 1~8 行目。[ ]内は訳者の補足。
32. 注 31 参照。引用は、同作品の第 2 連 4 行目の途中~8 行目。[ ]内は訳者の補足。
33. 引用は、『エレジー Элегия』(1821 or 1822)の全 3 連 24 行(1 連 8 行)中の第 1 連 8 行と第 3 連 5~8 行目。[ ]内は訳者の補足。
34. 出典はよく分からないが、ポゴージンの『日記』の 1826 年 9 月 24 日付の記述に、ヴェネヴィチーノフから聞いたプーシキンの言葉として収録されているらしい。
35. 引用は、1826 年 2 月初旬付のデーリヴィク宛書簡からのもの。
36. 引用は、全 8 連 32 行(1 連 4 行)中の第 1 連 1~4 行目。
37. 引用は、訳注 36 に引き続き、第 2 連 3~4 行目。
38. 引用は、『オネーギンの旅 Путешествие Онегина』草稿の第 2 連 1~4 行。『オネーギンの旅』は最初、『オネーギン』の第 8 章として構想されたもの。
39. 引用は、訳注 37 に引き続き、第 3 連~第 5 連の 12 行。
40. 引用は、訳注 39 に引き続き、第 6 連 3~4 行目。「ヤール」は当時モスクワにあった有名高級レストラン。
41. 引用は、訳注 40 に引き続き、第 7 連 2~4 行目。「ミヤスニツカヤ」はモスクワの中心街の名称。18-19 世紀は「ミヤスニツカヤ」、1918-1935 年は「ペルヴォマイスカヤ」、1935-1990 年は「キーロフ」と呼ばれたが、現在はまた旧名に復している。
42. 引用は『モスクワからペテルブルクへの旅』の「ロモノーソフ」の章からのもの(訳注 11 参照)。引用部分の前後はこうなっている——「彼は最初の大学を創設した。いやむしろ、彼自身が我が国最初の大学だったというべきだろう Он создал первый университет. Он, лучше сказать, сам был первым нашим университетом」。