

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(6)-1

Опыт перевода книги В.В.Кожина
«Книга о русской лирической поэзии 19 века
(Развитие стиля и жанра)»
(М., «Современник», 1978) на японский язык (6)-1

鈴木 淳一

СУДЗУКИ Дзюньити

前回はワヂーム・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5章「19世紀中葉の抒情詩／フェートとネクラーフ」を訳出しましたが(「文化と言語」82号、211-383頁)、今後はそれに引き続き、最終第6章を「前」、「中」、「後」の3回に分けて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」をつけて示し(注²⁰)、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、傍点にしてあります。

6 章(前)

「沈滞期」の抒情詩(世紀末)／結語に代えて

Лирика «безвременья» (Конец века) / Вместо заключения

ネクラソフとフェート以降、20世紀に(何はさておき、まずはインノケンチー・アンネンスキーとアレクサドル・ブロークの作品において)新たな飛躍を遂げるまでの間の抒情詩の発展は、概して注目されないのが通常のようなのである。この時代は「沈滞期」、すなわち、疑う余地なき凋落期なのである。

しかし、この時期のポエジーがほとんどまったく研究されてこなかったという事実が注目しないわけにはゆかない。この時期については「世紀末」の抒情詩に関する3つか4つの概観的小論文と、それに当時の代表的詩人についての簡単な概説が数篇あるだけなのである。ところが、「世紀末」の抒情詩をよくよく精査してみると、その独自の意義と価値が浮上してくるのである。ここではこの独自の、とはいえ実際にはロシア抒情詩史において「忘却されてしまった」時期に焦点を当ててみることにしよう。

確かに、この時期にはビッグ・ネームが登場していない。それでもこの時期は非常に重要であって、ある意味では文学研究に第一級の利益すらもたらしてくれるのである。1870年代末から1880年代にかけてのポエジー、1900年代初頭のポエジーは、原理的に多種多様なスタイルが混在していた。フォーファノフ、スルツェフスキー、アプフチン等々といった「二流のロシア抒情詩人」は、このスタイル変遷のプロセスで大きな役割を果たしたのだった。しかし、彼らの作品は、彼らより才能と力の劣る、アンドレーエフスキー、グレニーシチェフ＝クットゾフといった同時代人の作品は言うに及ばず、ほとんどまったく文学研究の対象とされてこなかったのである^{注01}。

1870年代以降、とりわけ1880年代において、ポエジーには2つの傾向が顕著であった。「ネオ・ロマン主義」が台頭し、高尚な詩的語彙が頻用され、プシキン・ポエジーの影響が凄まじい勢いで広がり、フェートの最終的な評価が定められる一方で、この時期までには発展の極みに達していたリアリズムの散

文の影響が一目瞭然なのである。こうした影響はとても共存できそうには思われず、ましてやそれらを有機的に融合統一できる詩的巨人もついに出現しなかった。実際に有機的融合は実現されなかったのだが(とはいえ唯一抒情詩の特異なジャンル——アプッフチンの物語詩——においてだけは部分的に実現されている)、種々様々な要素の結合、もろに対立矛盾さえしている諸要素の結合が、「沈滞期」のポエジーの基本的スタイルを形成したのであった。「詩の沈滞期 поэтическое безвремяе」——これは非常に正確であるとともに意味深な定義である。この時期には新たな詩的理念も、完成され確立されたスタイルも生み出されてはいないのである。この時期の詩人たちの作品は、はっきりと目に見える形で豊かな詩的時代の終焉を指し示しているが、さりとてポエジーの新時代は未だ到来していなかった。この時代の詩人たちの作品は概して、思い出であり、回顧であり、過去1世紀の間に蓄積されてきた詩的財産の繊細にして入念な組替でしかなかった。だがもう一方では、「新しい」ポエジーの諸要素が、つまりもはや20世紀に属するような質的に新しいポエジーの諸要素が成熟しつつあった(ここで言う「新しい」ポエジーとはほぼ、この時代の批評家連が念頭においていたもの、すなわちそれまでのポエジーの概念を打ち砕き、原理的に異なったアプローチを要求する諸々の詩的傾向のことである。もっと包括的な意味で捉えるなら、そうした諸傾向は、細分化される以前のデカダンス芸術とモダニズム芸術の諸要素として定義づけられるだろう)。

「沈滞期」のポエジーは総体として、「移行」の使命を実現している。我々が話題にするのは通常、誰か「から」誰か「への」転換、あるいは移行のことであるが、ここで扱う「沈滞期」では全期間を通じて詩人の一人一人がそれぞれ「転換」の体現者となっているのである。これらの詩人たちが自立的な意義を有していることに疑義はないが(「二流のロシア抒情詩人」——これは大変名誉ある称号である)、それでも彼らのスタイルの決定的な特徴は「過渡的」なもの、つまり様々な詩的傾向の折り合い難いコントラストが人目を引くような代物なのである。

20世紀のポエジーが古典的ポエジーから継承する「遺産」——20世紀のポエジーはそれを後生大事に守り続けた「沈滞期」の詩人たちの手から引き継ぐの

だが、そのことは初期段階において「遺産」に対する 20 世紀詩人の姿勢を大きく左右することになる。この事実が「新旧」ポエジーの相関関係という問題として、伝統と革新という問題として考慮されることなど滅多にない。だがデカンダンスのポエジー、それにとりわけ若々しい革命的ポエジーは、先行する「詩の沈滞期」に対する引力と斥力の闘ぎ合いの只中に巻き込まれてしまっているのである。遺産の「差異化」が生じるのはもっと後のこと、プウシキン、ボラトインスキー、ヤズィコフ、チュツチェフ、フェートといった具合に、古典詩人が一人また一人と「発掘されてゆく」時代のことである。

1870 年代末から 20 世紀初めにかけては、ポエジーにとって逆風の時代であった。人生肯定的な全一的世界観を創造するための土壌はもちろん、絶望的なほどに強く深く否定するための土壌もまた存在しなかった。無気力、憂鬱、茫然自失、四分五裂、カオス——これが生活とポエジーの双方を取り巻く環境の基本的な特質であった。そうした環境を醸成していたのは、旧来の生活様式は倒壊し(「我々がその下で幼少期を過ごしたあの菩提樹は、今はもうない нет тех лип, под которыми мы выросли」^{注02})、新たな生活様式はまだ確立されていない、という感覚であった。こうした現実認識はまっとうな詩人を輩出できなかった。この時期の詩人には終末の予感があっても、悲壮感はなかった。この時期の詩作品に支配的なトーンは、疲労感であり、アパシーであり、弱々しい憂愁である^{注03}——

- ① 私は荒々しくも乱脈な生活のすべてに
ほとんど疲れ切り、茫然自失の体で…

Я так измучен, оглушен
Всей жизнью, дикой и нестройной, ..

- ② 人々は蜘蛛巣に絡め取られている…

Людей заткала паутина...

③ 我等が時代はいつの日か

歴史の頁に覆い隠されてしまうだろう。
そこあるのはただ無気力と憂愁ばかり。
破壊と創造の対象すらも定かならず！

И наши дни когда-нибудь века
Страницами истории закроют.
А что в них есть? Бессилье и тоска.
Не ведают, что рушат и что строят!

④ 見回してみるがいい、この変哲なき日々を、
この見るからに生彩なき日々を——
奴らはお前を埋葬し、お前を見下ろしながら
死者の祈禱を唱えようとしているのだ！

Оглянись: эти ровные дни,
Это время, бесцветное с виду, —
Ведь тебя погребают они,
Над тобою поют панихиду!

ゴレニーシチェフ=クウトゥヅフによれば、美が、「ただ美だけが、垂れ込める知的混沌と道徳的荒廃の闇の中で人類を破滅から救済できる одна может спасти человечество от гибели в надвигающихся на него потьмах умственной смуты и нравственного одичания」¹。

しばらくして、まさしく世紀の変わり目に、批評家であり詩人であるアンドレーエフスキーの極めて特徴的な論文が発表された。それは、過ぎ去った詩の時代を総括するかのような論文であった。結論は思いがけなくも悲観的なもの

¹ Голенищев-Кутузов А.А. Соч., т.4. Спб., 1914, с.322.

であった。アンドレーエフスキーは、詩の時代の終焉を高らかに宣言したのである。論文は『韻の頹廢 Вырождение рифмы』と題されていたが、そこで議論されていたのは、資源を完全に汲み尽くしてしまった詩という表現形式一般の立ち枯れということであった。この論文にもう少し深入りしてみよう。本章のテーマにとって重要な意味を持っているからである。アンドレーエフスキーの基本的論拠とは以下のようなものであった——「我々は生に関わる全一的な世界観を何一つ有していない Мы не имеем никакого цельного жизненного миросозерцания」²。詩の時代は終わった。現世代は先行する詩人たちの作品の前に、さながら奇跡か謎を前にしたかのように佇立している。「彼らはいったいどのようにして、人類の選りすぐりの祈願のように永遠の命を約束されたその抒情的な詩作品において、自らの心境の一つ一つを表現することができたのであろうか？

その秘密は、彼らが生を、今では粉々に砕け散ってしまった『魔法の水晶』を通して見ていたという事実に存する… 天賦の才のあるなしにかかわらず(というのも、彼らの世代にも二流の詩人はいたのだから)、当時の詩人たちは… 全一的世界観を有しており、その世界観のおかげで彼らの誰もが『存在のあらゆる印象』をつねに新鮮なものとして感受できたのである。彼らの靈感の新鮮さは、まさしくここに由来している Как это им удавалось выражать отдельные настроения своей души в таких стансах, которые остаются вечными, подобно избранным молитвам человечества? / Их тайна заключалась в том, что они смотрели на жизнь сквозь «магический кристалл», который теперь разбит вдребезги... Независимо от своих гениальных дарований (ибо среди тех поколений были и второстепенные таланты), певцы того времени... обладали тем цельным миросозерцанием, которое делало для каждого из них вечно новыми «все впечатления события». Отсюда свежесть из вдохновений」³。

「全一性 цельность」と「感覚の統合 синтез чувства」——これらこそ、アンド

² Андреевский С.А. Литературные очерки. Спб., 1902, с.440.

³ Там же, с.444.

レーエフスキーによれば、ポエジーにおいて絶望的なまでに失われてしまったものなのだ。複雑化し、混沌状態にある現代人の「新しい心」は、新たな表現手段を必要としている。かつての「ロマン主義的な」ポエジーの枠組みで詩作しようとする試みはすべて、歪流模倣と墮するか、あるいは目に余る不調和へと帰着せざるを得ない。こうした視点からアンドレーエフスキーは同時代詩人の作品を検討してゆく。彼が前者の範疇、つまりエビゴネンの範疇に分類するのは、「ネオ・ロマン主義者」たち、すなわちゴレニーシチェフ＝クウトゾフとアプフチンの二人である。「彼らの抒情詩にはかつての泰斗の反射光が憩っているかのようなのである。二人の詩人はともにプシキンの伝統へと回帰していたが(就中、プシキンのアルカイズムさえ恭しく取り入れたゴレニーシチェフ＝クウトゾフ伯がそうである)、彼ら二人には全一性も、また真の意味での同時代性も欠如していた。二人の作品がどれほど端正であるにせよ、彼らが纏っている衣裳が父親からのお下がりであることは覆い隠すべくもない На их лирике как бы покоился отраженный свет прежних светил. Оба поэта возвратились к пушкинской традиции (в особенности гр. Голенищев-Кутузов, благоговейно принявший даже пушкинские архаизмы), но не цельности, ни подлинной современности у них не было. При всём благообразии этих поэтов на них всё-таки примечалась одежда с отцовского плеча。」⁴。

もう一方の範疇に入れられているのはスルウチェフスキーである。「彼こそは、ロマン主義的詩行をずたずたに引き裂き、そのデテールを徹頭徹尾無視し去った最初の詩人であった Он первый растрепал романтический стих до полного пренебрежения к деталям」⁵。スルウチェフスキーは、理解されず、受け入れられない時期もあったが、今では無条件で認められている。「彼のポエジーの内容は実は同時代的なものであった。それは、反省的で夢見がちであり、幻想に陥り易く、まとまりがなくて混沌としている現代人の心に合致するものであった… 内容は合致していた。その通りであるが、はたして形式はどうであった

⁴ Там же, с.432.

⁵ Там же, с.453.

のか? Содержание его поэзии оказалось современным, оно соответствовало рефлектирующей и мечтающей, галлюцинирующей, разрозненной и хаотической современной душе... Содержание соответствовало. Да, но – форма?⁶。アンドレーエフスキーの見立てによれば、かつての抒情詩の形式は新しい内容にはまったくそぐわず、不協和音が続出したため、「詩人の骨折りはしばしば悲喜劇の様相を呈することになった усилия поэта часто выходили трагикомическими⁷。

フォーファノフについてはどうかと言えば、彼は「本物の詩人」、「正真正銘の詩人」、「我が国のポエジーの半神の如き巨匠たちが生息していた領域から落下した隕石 (осколок) аэролита из той сферы, в которой жили полубоги нашей поэзии」の欠片であるという。だが、巨匠たちの直接的継承者としての彼の作品はまた、その詩的形式が現代に無縁のものであることを、他の誰にもまして鮮明に証し立てている。「この詩人は生の圏外に何かを探し求めているのに対して、彼の偉大な先祖たちはその靈感によって現実のすべてを照らし出そうとしていた Поэт ищет чего-то вне жизни, тогда как его великие предки озаряли своим вдохновением всю действительность⁸。

同時代の詩人に関するアンドレーエフスキーの、こうした本質的には正確だとしても、概して手厳し過ぎるとさえ思われる発言から判断するならば、彼のデカダン派のポエジーに対する態度はより寛大であろうことが予想される。だが、そうではなかった。アンドレーエフスキー自身、かなり「新しい」詩人であり(もつとも、彼は依然として「旧い」詩学の枠外へ一歩も出てはいなかったのだが)、しかも繊細で炯眼の批評家でもあったから、デカダン派詩人たちの新奇さは彼をほんの少しも驚かすことができなかった。ソログアップの「不朽の白日界 в область нетленного дня」等々への抑え難き渴望など、アンドレーエフスキーにとっては、レールモントフの『天使 Ангел』の数行中にすっぽりと収まり切ってしまうものでしかない^{注04}。またジナイーダ・ギッピウスの詩作品は、「詩的

⁶ Там же, с.455.

⁷ Там же, с.446.

⁸ Там же, с.447.

というよりは、むしろお高くとまった知的作品 скорее высокомерно-умные, нежели поэтические⁹でしかなかった。バーリモント評価ではおそらく、アンドレーエフスキーはとくに強調しているわけではないが、新しいポエジーそのものの重要な特徴が的確に捉えられている——「作者は、雲上の領域に住まって自由奔放に振舞い、存在の解決し難い諸問題を解きながら、真のポエジーとは縁もゆかりもない晴やかな自己満足に浸っているのだ Автор витает в заоблачных сферах с необычайною развязностью и разрешает неразрешимые вопросы бытия с таким весёлым самодовольством, которое совершенно чуждо истинной поэзии¹⁰。実際、ソログアップ作品——死が詩人に話し掛け、詩人を呼び招くソログアップ作品——に関するアンドレーエフスキーの個人的見解——「長調の選択はこうした主題にとって相応しくなからう、ということだけは指摘しておきたい Замечу только, что мажорный тон едва ли удачно выбран для такого сюжета¹¹——もその本質は同断である。そうしたことがアンドレーエフスキーには偶然の欠陥に思えたのだろうが¹²、そこには「真のポエジー」と「デカダン派のポエジー」を截然と分け隔てる主要な原則の一つが露呈していた。その一つとは、「存在の解決し難い諸問題」との詩的戯れのことである。「存在の解決し難い諸問題」は、全一的世界観から、あるいは世界に対する詩的態度の根幹から、流行のテーマへと、対象の一つへと、詩的戯れへと変質していったのである。

アンドレーエフスキーの論文はそれ自体、彼の詩作品と同様、ポエジーの転換を指し示す生きた証左となっている。アンドレーエフスキーは極端な結論にまで、すなわちリズムと韻によって具現されるポエジーの完全な終焉を断言する地点にまで辿り着こうとする。リズムと韻という調和的な手段は、全一的に

⁹ Там же, с.451.

¹⁰ Там же, с.457.

¹¹ Там же, с.459.

¹² 死というテーマそれ自体は、「沈滞期」の詩人たちにとって非常に重要、かつ意味深なものであり、とりわけアンドレーエフスキーにとってはそうであったから(この点については後段で詳述する)、死との会話の馴れ馴れしく快活な調子が彼を苛立たせずにおかなかったは当然のことである。

して調和的な世界観と結びついた巨大な内容を内包していたのだが、心の崩壊とともに時代錯誤的な手段と化してしまった、と言いたいのである。

そこでは問題があまりに幅広く設定されているため、反論するも賛同するもままならず、ただたんに「韻の頹廢」という問題との関わりで極めて一般的にして広範な諸問題が発生してしまうだけである。アンドレーエフスキーのポエジー終焉の予言が正しいかどうかを言い当てるのは難しい。というのも、彼が終焉を言い募るポエジー以降の詩作品はすべて、終焉を迎えたとされるポエジーとはまったく無縁な別種の法則に基づいて書かれているからである。この追善供養もどきの論文への応答的な反論の一つではないという点を度外視すれば、ここで世界への調和の嵌入というブロークの問題設定を引き合いに出すことができるかもしれない。

アンドレーエフスキー自身、問題を未解決のままに放置している——「新しい抒情詩の形式はおそらく、ホメロスの明快な6歩格とドストエフスキーの熱病にかかったような散文との何やら中間的なものとなり、ポエジーはおそらく、聖書の散文の断腸の念を誘うようなメロディーか、あるいは教会の祈祷のリズムへと回帰してゆくことだろう…

もしかしたら我々は現在、芸術の旧形式すべての消滅に立ち会っているのかもしれない、抒情詩の形式は最古の形式として、他の形式に先駆けて息を引き取ろうとしているのかもしれない… Быть может, новая лирическая форма будет чем-то средним между ясным гекзаметром Гомера и лихорадочной прозой Достоевского, – быть может, поэзия возвратится к надрывающей душу мелодии библейской прозы или к ритму церковных молитв... / А может быть, мы теперь находимся вообще перед гибелью всех старых форм искусства и форма лирическая, как самая давняя отживает ранее других」¹³。

もしかしたら、その通りかもしれない。

いずれにしても、われわれの眼前にあるのは、転換と完結という状況を深々と刻印された詩作品群である。

¹³ *Андреевский С.А.* Литературные очерки. Спб., 1902, с.463.

「1880年代詩人」のポエジーのスタイルの基本的特性のいくつかを、彼らにとっては非常に重要な、おそらく中心的とさえ言ってい問題設定、すなわち死という問題設定を踏まえながら、詳しく追究してみることにしよう。死という問題設定は、純粋に「量的な」側面においてさえも特別な位置を占めていると思われるが、実は眼目はそこにあるのではない。興味深いのは、視点そのもの、詩的な問題設定それ自体である。それは第一に、「生と死の境界で На грани жизни и смерти」(アプッフチンの中篇の題名)、すなわち生から死へと移行するその瞬間、しかも物理的な局面において切り取られた一瞬——「我々の惨めな臨終と切り離せない、あの息も絶え絶えの苦しくて何とも忌わしいほんの束の間 малый промежуток удушья, муки, гадкого чего-то, с чем неразлучен жалкий наш конец」(アンドレーエフスキー)——という問題設定である。チュッチェフを思い起こしてみよう^{注05}——

我々には不可解な
あの断末魔の気怠さ…

Та непонятная для нас
Истома смертного страдания…

1880年代の詩人たちにとってはこの「束の間」が、微に入り細を穿った観察の対象なのである。こうした事態は、ロシアの心理主義的な長篇に多くを負っている。いの一に挙げるべきはもちろん、トルストイの長篇群である。詳しく言えば、1880年代の詩人たちがクローズアップするのは、人間の刻一刻と近づいてくる死の体験(アプッフチンの物語詩『検事文書抜粋 Из бумаг прокурора』、アンドレーエフスキーの物語詩『婚約者たち Обручённые』)であり、あるいは生から死への「移行」の瞬間、つまりは死の到来(ゴレニーシチェフ=クウトツフの『夜明け Рассвет』)であり、あるいは神秘的な彼岸の存在、つまり魂の肉体離脱と新たな存在としての出発(スルツェフスキーの連作詩『彼岸の歌

Загробные песни』)なのである。

アンドレーエフスキーの物語詩は、「三面記事抜粋 Из хроники происшествий」という副題を持っている。この副題は、アプッフチンの物語詩の題名『検事文書抜粋』と似通っている。こうした題名それ自体、多くのことを物語っている。第一に、「生理学的オーケルク」の時代と 1860 年代の唯物論的諸原理から継承された、実生活の正確にしてリアルな事実への関心が、そこにはある。しかし、第二に、選択される事実はあまりに珍しくも二義的で「非典型的」であるため、その事実の厳密な信憑性が幻想性と紙一重のものとなっている。アンドレーエフスキーの物語詩において語られるのは、熱愛する婚約者を失ってしまった青年のことである。この婚約者は若さと美しさの絶頂期に死んでしまう。青年は、「婚約者がヒヤシンスとストックに埋もれて横たわっている невеста лежит в гиацинтах, левкоях」家——「静かな死 тихая смерть」の住居——へ忍び込み、彼女の手と自分の手を同じ剃刀で傷つけ、死毒に冒されながら彼女の傍らで死んでゆく。かくして物語詩はこう閉じられている——「生の微かな漣が再び神の懐へと流れ込む жизни мелкая волна опять впадает в лоно бога」。

「1880 年代人」の詩人たちには、具体的事実に対する関心とともに、作品中にリアルで正確なデテールを導入したがる傾向もまた共通している。だが、この正確なデテールへの歴然たる関心はもはや、先行世代の詩人たちのそれとは根本的に異なった性格を帯びている。1860 年代以降のポエジーにおける現実把握の新しさに言及しながら、プッフシタブはフェート詩集の序でこう指摘している——「リアリズムの延長線上にある具体性に対する嗜好の発展は、かつてはポエジーの財産となることのなかった知識がポエジーに具現化されるようになるという結果を招来した。

たった一羽の鳥が嵐に逆らって
翼を重たげに羽ばたかせている——

というフェート作品の一節を読むとき、この一節が髣髴とさせるのは、フェー

トの先行詩人ではなく、同時代詩人のネクラソフの一節である^{注06}——

重たげな鳥が——ほら——胸を北へ向け、
松の老木にとまって居眠りしている！

鳥がどの方角へ飛んで行こうとしているのか、あるいは休憩しながらどっちへ進路を変えようとしているのかといった観察は、以前の詩人なら作中に持ち込もうとしなかったものである Развитие вкуса к конкретности, связанное с движением по пути реализма, привело к тому, что в поэзии стали воплощаться знания, раньше не становившиеся ее достоянием. Когда мы читаем у Фета:

Один лишь ворон против бури
Крылами машет тяжело, —

это напоминает не его предшественников, а его современника Некрасова:

Грудью к северу, ворон тяжёлый —
Видишь — дремлет не старой ели.

В какую сторону летит ворон или куда он поворачивается, отдыхая — таких наблюдений прежние поэты не вносили в стихи.]¹⁴。

「1880年代詩人」におけるデテール——それは何よりも、正確で輪郭鮮やか、極めてユニークにして偶発的なデテールである。しかも、この時期に特有な両極間の鋭くも激しい緊張関係——自然主義的とすら言えるリアリズムの極と理想主義的で比類なくロマン主義的な極の狭間に生じる鋭くも激しい緊張関係——を背景に、リアルなデテールが、慣行的な詩的雰囲気にも包まれ、諸々の見慣れたロマン主義的定型に囲まれて姿を現すのである。この自然主義と幻想

¹⁴ Бухштаб Б. Предисловие. – В кн.: Фет А.А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1929, с.54-55.

性を纏ったデテールはもはや、先行するポエジーのリアリズム時代の成果と関連し合っているというよりも、むしろ到来しつつあるモダニズム時代の方へ顔を向けていると言えよう。アンドレーエフスキー自身、同時代の批評家たちの目には、「新詩人の一人」と映っていた(「新詩人の一人 Поэт из новых」は、スウヴォーリンのアンドレーエフスキー論の題名でもある)。括目すべきは、根本的異議を惹起したのがデテールそのものだということ、デテールの量と性格に他ならないということである。批評家の一人には、たとえば、「緑の枝また枝が雨模様の空で揺れている *Ветки зелёные в небе дождливом качаются*」という詩句は奇妙で不自然なものにしか思われず、現在の読者ならばそうした「映画的な」イメージに何か尋常ならざるものなど何一つ見出せないであろう。また別な批評家は、アンドレーエフスキーは、「デテールをてんこ盛りにし、その必要性をしかと自覚しないままその描写に耽っている *громоздит детали, бросается в описания, не отдавая себе отчёта в их необходимости*」¹⁵と指摘している。アンドレーエフスキーの物語詩『婚約者たち』には長大な章がいくつかあるが、そこに描かれているのは、愛するマーニャとの最後の逢瀬へと向かう、とはつまり死へと向かう主人公の道行である^{注07}――

彼の前には入れ代わり立ち代わり
曲り角と群衆行き交う街路が現れた。
辛い心配事に胸塞ぎながらも
彼は嫌悪すべき浮世の雑事と
きっぱりと縁切りし、去って行った。

だが生活が彼に向って押し寄せ、
彼は再び生活へと戻っていった。
負傷兵がまだ休息も取らぬうちに

¹⁵ Суворин А. Поэт из новых .- «Новое время», 1886, №3572, с.2.

戦場へと戻ってゆくように…

Пред ним сменялись повороты,
Сменялись улицы с толпой,
И, полный горестной заботы,
Он уходил, кончая счёты
С постылой сердцу суетой.

Но жизнь плыла ему навстречу,
И он входил в неё опять,
Как входят раненые в сечу,
Ещё не смея отдыхать…

この道行には全行程、心理的な展開が、生と死の「境界線上 на грани」での逡巡が伴走している。しかも、死刑宣告された人間の場合と同様、道行の途上に明滅する偶然的な日常生活の些事が、決定的にして幻想的な性格を帯びながら、重苦しい明晰さとデテールを伴って、意識内に闖入してくる^{注08}——

四辻から風が激しく吹き付け、
影たちが十字の形を成して
街灯から白亜の建屋へ押し寄せ、
揺らめく炎を前にした運河には
赤々とした煌めきが点在していた…
彼はこうした自然の慄きの中に
かねて耳に親しい響きを、
先ごろ亡くなったマリヤの
若い命を悼む泣き声を聞き取った。

Рванулся ветер с перекрёстка,
И тени хлынули крестом
От фонаря на белый дом,
И на ручье задрела блёстка
Пред поколебленным огнём...
И в этом трепете стихии
Он слышал звук себе родной
И плач над жизнью молодой
Новопреставленной Марии.

生の最後の躍動と死期意識の相克は終了し、両者ともに追善供養の「泣き声
плач」へと収斂され、かくして「道行 путь」は愛と死の無条件の勝利によって幕
を閉じることになる^{注09}——

彼は孤独だった！ 悲しみに息が詰まりそうだった、
まるで波が押し寄せ、鼻穴を塞いだかのようなようだった。
音も、人影も、時間も消え失せ、
死が朦朧とした視界の中に見え隠れしていた。
彼をその死へと誘っていたのは彼女であった！…

Он был один! Его душило горе,
Как будто в ноздри хлынула волна –
Исчезли звуки, лица, времена,
И смерть мелькнула в помутнелом взоре,
И в эту смерть звала его она!..

スウヴォーリンが「真つ赤な嘘 совершенно фальшивым」とみなしたのは、他
ならぬこの点であった。すなわち、主人公が無尽の悲しみに喘ぎながら周囲の

デテールに気づくという点である。もっともこの場合は、心理的には妥当であって、詩的にも壺に嵌った表現となっていると言えよう(アンドレーエフスキーの作品のどこにおいてもそうだというわけではまったくない)。

アルセーニエフもまたアンドレーエフスキーの物語詩に同様の欠点を見出している——「ポエジーの中へ新式のリアリズムを(傍点はエルミーロフ)¹⁰、過剰な正確さ、あるいは文句のつけようのない完璧な描写を持ち込もうとする…<略>… 作者の試みは…<略>… 成功とはとても言い難いように思われる Далеко не удачными кажутся... попытки автора... внести в поэзию *новомодный реализм* (курсив мой. – Е.Е.), излишнюю точность или безусловную полноту описания」¹⁶。アルセーニエフはさらにその先で、「新式のリアリズム」の例を一つ(『婚約者たち』から)引いている¹¹——

(そして突然の沈黙思考。) 曰く言い難い恐怖が
彼の目の前に奇怪この上ない姿で
死を描き出してみせた——彼は悶々としながら
庇の下の車寄せへと辿り着くや
最後の一步で立ち竦んでしまった。

(И вдруг – раздумье:) тайный страх
Ему в чужливищных чертах
Представил смерть – и в передрыге,
Придя к подъезду под навес,
Он замер на последнем шаге.

ここで重要なのは、詩人あるいは批評家の正当性ということでさえなく、「新式リアリズム」としての過剰な「デテール」に対する同時代批評の姿勢そのもの

¹⁶ Арсеньев К.К. Критические этюды о русской литературе в 2-х томах, т.2. Спб., 1888, с.143-144.

である(スヴョーリンは、アンドレーエフスキーの長所と短所は「新しい詩人たちの誰もが共有している」ことを付言している)。

このとき最盛期をとうに過ぎ越し、もはや亜流の衰退期に入っていたロシア古典詩の詩学を代表する批評はいみじくも、個々の詩人たちの芸術的誤算のあれこれを「新たな」ポエジーの一大特質として摘出しようとしていたに違いない。全体と部分のバランスの破壊、思いもかけない偶発的デテールの強調——それは、こうした過渡的ポエジーに顕著なスタイル上の特質の一つに他ならない。

アルセーニエフはさらにその先で、アンドレーエフスキー作品そのものにおける無条件に背じられる美質と「欠陥」とを対置させている。彼は、トゥルゲーネフの思い出を歌った詩作品を賞賛し、「深遠にして力強い感情の高揚 глубокий, сильный порыв」とみなす一節(実は、修辭的パトスと亜流の紋切型に満ち溢れた一節)を引き合いに出すとともに、その引用部とは際立った対照をなす一節も引用している——「しかし、読者の気分は今や、次のようなぞちなくも鈍重なフィナーレに冷や水を浴びせ掛けられてしまう——『ここへ人々が、数え切れぬほどの人々がやってきて、この丸屋根の上に花輪をおくことだろう。そして教会から、また曲り角から君の墓へと続く狭い通路が見えるや否や、誰もが我知らずどこまでも柔和なときめきを感じることだろう!』 Но настроение читателя сейчас же расхолаживается неловким, тяжеловесным финалом: «Сюда придут, придут без счёта слагать венки на этот свод, и чуть от церкви, с поворота, к тебе завидят узкий ход – какое нежное волнение невольно каждый ощутит!»¹⁷。抒情的高揚感と伝統的な詩的語彙(「花輪をおく слагать венки」、「柔和なときめき нежное волнение」)の只中に出現する突発的な道案内人による精密描写は、当然ながら、亜流ポエジーの時代——調和的な対照法を許容しないどころか回避しようとするポエジーの時代——に育った批評家をひどく驚かせ、苛立たせたに違いない。アンドレーエフスキー自身はと言えば、同時代の詩人の多くと同様、原則的として対照法を回避しようとはしないが、許容しようともまたしなかった。

¹⁷ Там же, с.145.

アンドレーエフスキーのポエジーには、彼が意識的にロシア古典文学から受容した特質、すなわち簡潔性と迫真性が備わっている。彼はたんなる文学者ではなく、何よりもまず著名な弁護士であった。これまたこの時代に固有な特徴の一つで、当時の詩人たちは法律家であり、官吏であったばかりか、さらにそれぞれの分野におけるかなりの大物でさえあった(スルウチェフスキー、ゴレニーシチェフ=クウトゾフ)。このことはたんに伝記的特徴であるにとどまらない。詩人の伝記の人物像に由来する冷静さ、散文性は、不可避的にその作品に影を落とさずにはいなかったからである。

アンドレーエフスキーが弁護士活動において最優先事項としていたのもまた、「自国文学の簡潔にして深遠、嘘偽りのない真に迫った手法 простые, глубокие, искренние и правдивые приёмы нашей литературы」¹⁸であった。他の何にも増して必須とされたのは、被告と心底から一体化すること、主体としての被告の心情をまざまざと感受すること、「被告の心身に満ち溢れる、ほとんど言い表し難いごく私的な知情のすべてを всё то интимное, почти непередаваемое, чем он преисполнен」¹⁹白日の下に晒すことであった。しかも、アンドレーエフスキーにとって大切なのは真実であった——「私は虚偽を、それがどのような虚偽であれ、馬鹿げたもの、不要なもの、奇矯なものだとみなしており、虚偽を弄り回すのはどうにも退屈である…<略>… 真実には束縛を解いてくれるような自然で美しい何かがある。真実まで到達することができたなら、不合理な見解と解釈の迷宮が事件にどれほど絡まり付いていようとも、いつでも自分を堅固不動にして自由な存在だと感じられるはずである Я нахожу всякую глупую, ненужную, уродливою, и мне как-то скучно с ней возиться... В правде есть что-то развязывающее руки, естественное и прекрасное. Если вы до неё доищитесь, то какой бы лабиринт нелепых взглядов и толкований ни опутывал дело, вы всегда будете чувствовать себя крепким и свободным」²⁰。

¹⁸ Андреевский С.А. Драммы жизни. Тифлис, 1916, с.6.

¹⁹ Там же, с.23.

²⁰ Там же, с.29.

詩的迫真性に対する冷静沈着な愛着、しかもある種の自然主義への憧憬によって補強されたその愛着は、伝統的な詩的表現法と衝突してしまう。アンドレーエフスキーの場合、強調された自然主義的要素と詩的な約束事との独特な結合は、他の詩人たちよりもずっと際立っていた。次のような結合は、彼以外の誰にも見られないものである^{注12}——

救いというべき今際の際の静かな夢を
翼の羽ばたきで邪魔しないでほしい、
額の血の気なき組織に
爽やかな朝露を掛けないでほしい。

Тихий сон агонии спасительной
Не тревожь дуновением крыла
И бескровные ткани чела
Не кропи мне росой освежительной.

ここではすべてが垂流紋切型の精神に貫かれている。「静かな夢 тихий сон」と接合された「今際の際 агония」はまだしも詩的な約束事の地平で捉えることができるにしても、いずれにせよそれは自然主義と「詩的語彙・表現 поэтизм」の境界線上に立っている(もともと、ここで言及されているのは、完全に現実的な臨終のことである)。しかし、「血の気なき組織 бескровные ткани」となると、もはや歴然たる自然主義であり、医学鑑定的な語彙として登場しており、伝統的な詩語たる「額 чело」とは絶対に結びつき得ない表現である。少なくともここではまだ亀裂が、つまり「欠陥」がそのまま残っている。とはいえ他では、同じやり方ながら、間然とするところのない統一的イメージが提示されている^{注13}——

彼は少し起き上がり、目を覚ますや否や
死んだ肉体組織へと視線を投げ掛けた——

邪悪な病原を内に隠し持った
乙女の陶磁器のような肢体へと――

И он привстал, очнулся, сразу
На ткани трупа бросил взор –
На этот девственный фарфор,
Таивший тёмную заразу –

このイメージはもちろん、奇を衒うような凝ったものではあるが、そこでは相反物が結合されているばかりか、その結合は故意的なもので、明白な撞着を懐柔しようとする意図など微塵も感じられない。それゆえに、こうしたイメージはもはや一から十まですっかり、原理的に新しい詩学――来るべきデカダン派の詩学――の圏内に入り込んでしまっている。

アンドレーエフスキーはフォーファノフとともに、同時代の批評によってしばしば、誕生途上のデカダン主義という地平にメレシコフスキーやミンスキーと肩を並べて立っている「新たな」現象として捉えられていた。あるいは、「過渡的な」現象の突出的存在として了解されていた。たとえば、1890年代に新しいポエジーのアンソロジーを編んだペルツォーフは、このアンソロジーにアンドレーエフスキーを採用しなかった――「…<略>… 我々には、アンドレーエフスキーやヤシンスキー、ツェールテレフ公爵、さらにヴラデーミル・ソロヴィヨーフ自身さえをも含めた新旧ポエジーの『中間に位置づけられる』詩人たちは、本アンソロジーに不向きであるように思われた…<略>… …Нам казались, мало подходящими для нашего сборника такие «промежуточные» между старым и новым авторы, как Андреевский, Ясинский, кн. Цертелев и даже сам Владимир Соловьёв...」²¹。ペルツォーフはどうやら、アンドレーエフスキー作品の「新しい」特質を過小評価してしまったように思われる。

²¹ *Перцов П.* Литературные воспоминания. М.-Л., 1933, с.154.

いずれにしても、ネチャーエワ[V. Нечаева]がその論文「優雅なスタイルのエピゴーネンたち Эпигоны светского стиля」で主張しているように(「文学とマルクス主義 Литература и марксизм」、1929年、1号)、アンドレーエフスキーを「完結者」の一人とみなすのは、理に適ったこととはとても言えないであろう。

もちろん、アンドレーエフスキーの作品から、「魅惑的な眼差し взор пленительных очей」とか「懐かしき幻影 тени милые」、「僻遠の親しき安息所 родной приют уединенья」、「魅惑のヴェールに包まれながら под дымкою волшебных покрывал」といったロマン主義的ポエジーの紋切型をあれこれと収集できないわけではない。それでも全体として言えば、そうした紋切型の使用それ自体はアンドレーエフスキーに特有のものではなく、しかも彼はそれらを、たとえばゴレニーシチェフ=クットゥゾフ、あるいはナートソンに比べれば、ずっと抑制的に使用しているに過ぎない。アンドレーエフスキーはスルウチェフスキーとともに、過渡的性格のもっとも輪郭鮮やかな詩人なのである。

アンドレーエフスキーには、過渡的性格がこれ以上ないほど如実に現れた小品がある。その作品は3つのパートに分かれていて、詩人自身の人生の3段階が歌われているのだが、同時にまた3つのパートのそれぞれにおいて詩の時代全体の文体的特質が凝縮されている^{注14}——

私は春の境界を過ぎ越し、
幸せな青春の信頼に足る夢の数々、
夢想の数々を忘れ果ててしまった。

Я перешёл рубеж весны,
Забыв доверчивые сны
И грёзы юности счастливой;

(この一節は、「境界 рубеж」を除けば、「ヴェスヌイ(春の) весны」、「スヌイ(夢の数々) сны」という不変的な韻さえ含めて、伝統的なロマン主義ポエジーの文

体の枠内に留まっている。))

私は迂闊にも夏の炎暑を寝過ごし、
意気阻喪し病みながら
雨がちな秋の霧の中へと足を踏み入れた——

В туманы осени дождливой
Вступил я вялый и больной,
Проспавши тупо летний зной.

ここでは、語彙も抒情的主人公の状態も、ネクラーフ派の散文主義を想起させる。

そして今は悪寒で歯の根が合わないが、
私には暖もなければ毛皮外套もない…

И вот озноб колотит зубы,
Но я без топлива и шубы.

この 2 行こそは、批評界がアンドレーエフスキーを非難した例の「新式のリアリズム」、すなわち特定の心理状態を一般化して表現しようとする、極めて具体的なデテールに他ならない。この 2 行はもはや、「沈滞期」における文体的対照法の枠内から 20 世紀へと食み出ている。

アンドレーエフスキーの詩作品にはもう一つ特質がある。もっともそれは他の「1880 年代詩人たち」にも固有の特質である。その特質とは、一種独特な説教風のトーン、レトリカルな宣言調のイントネーション、雄弁術に則った文構成、それに「箴言 *pointes*」まがいの考え抜かれたアフォリズム性などである^{注 15}——

死に殺されしものの頭上に立つ墓は
悲哀に慰安を与えてくれる。
生の海に運び去られしものはすべて
初めから存在しなかったも同然。

Что смерть унёсёт – над тем могила
Отраду горести даёт;
Что море жизни унесёт –
То будто вовсе и не жило.

次の作品冒頭は、ほとんど学究的というか、綿密な対象研究といった趣を呈している^{注16}――

私は空を理解できまい。霧の天蓋が
野良でも町でも私の頭上に覆い被さり、
奇妙なしつこさで私につきまとい、
私の顔を照らし、私の部屋を嗅ぎ回るから。
私は嫌でたまらない、空の同情的な外観が、
空の深遠にして輪郭定かならぬ視線が！…

Я неба не пойму: покров его туманный
В полях и в городе витает надо мной,
Преследует меня с настойчивостью странной
И светит мне в лицо, вникая в угол мой.
Мне в нём не нравится наружный вид участия,
Его глубокие, без очерка глаза

ここでは伝統的な蒼穹についての詩的想念が、「私は空を理解できまい Я

неба не пойму」、「私は嫌でたまらない Мне в нём не нравится」といった、研究論文というか、ほとんど取調べとも言えるような散文形式で展開されている。それに対し空は空で、同じように疑り深い、探りを入れるような注意深い視線で対応し、「私につきまとい Преследит меня」、「私の部屋を嗅ぎ回る Вникая в угол мой」。ここにある詩的表現は、覆い被さる「霧の天蓋 туманный покров」だけだが、それが必要なのは、作品の全体的な意味から考えるなら、分析したうえで「引き剥がす」ためなのである。

クレッシェンドとカデンツァの混在した宣言調への志向は、文の組立に独特な整然性と完結性を備えたアプッフチンの作品にも垣間見られる^{註17}——

私の祖父は病気だったし、父も病気だった。
私はこの幻影に幼少期からずっと脅かされてきた——
だからどうだというのか、私はついに
呪われた遺産を受け継がずに済むとでもいうのか！

Что дед мой болен был, что болен был отец,
Что этим призраком меня пугали с детства, —
Ну что же из того, я мог бы, наконец,
Не получить проклятого наследства!

(アプッフチンに特有の構文については再度後述する)。理屈っぽさとやや素っ気ない宣言調は、ゴレニーシチェフ=クウトウヅフのポエジーに固有な特徴の一つでもある。またスルウチェフスキーにおける説教調と美辞麗句の愛好については、詩人と同時代の批評家がつとに指摘している(「スルウチェフスキーはいわば一種の胆汁質の雄弁家にして説教師である Случевский своего рода жёлчный ритор и резонёр」^{註18})。

こうした特質には漏れなく、本質的に散文的な時代の刻印がくっきりと押されている。何度でも執拗に蘇りくるポエジー「黄金時代」の財貨は、思考形式そ

れ自体の散文的性格や「全一的世界観」の欠如と衝突しないではいられなかった。

妥協の余地なき内面的違和感は、アンドレーエフスキーの場合、外面的な伝記上の行動によって解決される。彼はポエジーの世界を離れ、詩作品の執筆を断念する。彼は論文で、自らの詩界引退についてこう説明している——「腕試しをした芸術分野において私はやがて、自分がまるで伝説的な君主たちの荒廃した宮殿にいるような気がしたのだった…<略>… 建築様式、音響効果、部屋の装飾品、窓、扉、家具、生活必需品——これらすべてが現代生活にはもはや何の役にも立たない代物であることが分かった。こうして私は怖気を振るいながら、ほんの少し前だがすでに昔話となってしまった過去の豪華絢爛な宮殿を後にしたのだった… В испробованной мною области искусства я вскоре почувствовал себя, как в опустелом дворце легендарных владык… Архитектура, акустика, украшение комнат, окна, двери, мебель и утварь – всё это оказывалось уже непригодным для современной жизни. И я с жутким чувством покинул эти великолепные чероги ещё недавней, но уже сказочной старины…»²²。

A. A. ゴレニーシチェフ=クウトゥゾフは同時代人に、「死の詩人 поэт смерти」と呼ばれていた。実際、死というテーマが彼以上に重要であるとともに本質的な詩人など一人もいなかった。問題の核心は、死への関心度そのものにあるのではない。何よりも重要なのは、死への関心がゴレニーシチェフ=クウトゥゾフ自身のロシア詩に占める位置とどのように相関しているのかということである(彼は、ロシア古典詩の莊嚴にして嚴肅、かつ途方に暮れた後継者として埋葬された)。この問題は、彼のスタイルの方向性を決定づけている彼のポエジーの死以外の基本的モチーフ、すなわち完結性というモチーフとも関連している。ゴレニーシチェフ=クウトゥゾフにあつては、死は完結性の究極的顕現として扱われているのである。

ゴレニーシチェフ=クウトゥゾフの作品中にもっとも鮮烈に表出されているのは、ポエジーの根源的喪失ということである。ヴラヂーミル・ソロヴィヨーフはそのことを正確無比に看取り、ポエジーは「簡潔にして凝縮的な力 сжатая,

²² Андреевский С.А. Литературные очерки, С.432-433.

сосредоточенная сила」と「振幅の広さ широкий размах」を失ってしまったと指摘している。フェートやボロンスキーにはしっかりと備わっていたロシア古典詩のこうした基本的特質が、いまやまさしく風前の灯となっているというわけである。(詩人たち自身がこうした特質をポエジー最良の価値として認識していたことは、ゴレニーシチェフ=クウトゥゾフがその批評においてナートソンをこうした特質の欠如を理由に批判しているという一事からだけでも明らかである)。クウトゥゾフの物語詩の主人公たちは、そして部分的には彼の抒情的主人公もまた、「沈滞期」の人間の道徳的相貌を体現している。深遠な道徳理念の欠如、「無法な」生活——それが、個人的な創作力の円熟期がちょうどこの時期にあたった人々の属性であった。この観点に立って非常にはっきり、断固たる態度で最重要視された真摯なテーマ、すなわち死の甘受、死の探究というテーマは(ゴレニーシチェフ=クウトゥゾフは真摯、真剣そのものであって、死への愛が詩的遊戯に墮している作品など一つとしてない)、一部のではあってもおそらく、彼のポエジーを絶望的な意気阻喪から救い出していると言えよう(ペルツォーフの考えによれば、クウトゥゾフのポエジーは、「たとえばアプフチンの灰色一色に塗り潰された黄昏のような、絶望的で陰鬱な印象を醸し出さない не производит того безнадёжного унылого впечатления, как, например, монотонно-серые сумерки Апухтина」²³)。

この時期のポエジーは、旧ポエジーの特質を注意深く篩にかけ、洗練し、存続不可能なほどに狭く閉じ囲うことによって、その一生を完結させ、終息させようとしたのである。振幅の広さはこの時期のポエジーにとってほとんど禁忌であった。それは、この時期のポエジーが後生大事にする諸々の価値を粉碎し、雲散霧消させるものでしかなかっただろう。詩的手法を自制すること——それはこの時期のポエジーの、「節度」内に踏み止まりつつも古典詩の侵出を抑制しようとする最後の試みなのである。

ゴレニーシチェフ=クウトゥゾフは、こうした詩人すべての中にあってもっとも旧ポエジーを「完結させること」に熱心な詩人であった。彼のどんな作品に

²³ Философские течения русской поэзии. Спб., 1896, с.372.

も、伝統的詩学の諸原理から一步も後退すまいとする、これ見よがしの志向が滲み出している。消え去りつつある生活とポエジーの諸形式に対する哀惜の念を、彼の作品ほど鮮明に表現したものは他にない。彼の語彙は古風であり、そのイメージと形容辞はありふれた陳腐なものである^{注19}——

愛の至福と苦難、そして
裏切られた夢想の涙。

Любви блаженства и страданий
И слёз обманутой мечты.

彼の作品において出合うのは、「叶わぬ願望 несбыточные желанья」、「叶わぬ夢想 несбыточные мечты」(概して、「夢想 мечты」と「眠り сны」は様々な形容辞と結び合されている)、「魅惑的な愛撫 ласка волшебная」、「神秘的な美しさ таинственная краса」、「幻影の王国 царство призраков」、「眩いばかりの昔話 лучезарные сказки」、「誇らしげな光 гордый свет」、「柔和な微笑 улыбка кроткая」、「雲一つない紺碧の空 безоблачная лазурь」といった語結合である。またそこに見られる韻は、「不幸／幸福 несчастье – счастье」、「昔話／愛撫 сказки – ласки」、「葉／夢想 листья – мечты」、「遠方／悲しみ даль – печаль」、「美しさ／夢想 красоты – мечты」、「夜／向こうへ ночь – прочь」、「靈感／瞬間 вдохновенье – мгновенье」、「願望／期待／苦悩 желаний – ожидаемый – страданий」といった陳腐なものばかりである。統語構造は整然としていて端正で、どうにかこうにか許容可能な倒置が混じるぐらいであり、詩行の構造は各行すべて完結性を備えている。さらにそこには、綿密に計算し尽くされた「箴言 pointes」まがいの詩行もあって、そうした詩行は通常他の詩行よりも通俗性に優っていると同時に、作品全体の基本思想を凝縮してもいる^{注20}——

いま再び真善美の王国についての

奔放な夢想が一つまた一つと蘇る。
その王国では雲一つない紺碧の空の無垢な高みで
狂気と情念の邪悪な嵐が静まり返っている。

かたや周囲では星降る夜が次第に
闇と静寂と沈着を増して行く…

И воскресают вновь крылатые мечты
О царстве истины, добра и красоты,
Где в чистой вышине безоблачной лазури
Безумья и страстей стихают злые бури.

А кругом всё темнее, всё тише,
Всё бесстрастнее звёздная ночь...

作品の内容がどのようなものであれ、作品掉尾は決まってその内容を、あるときは「上方へ вверх」——不朽の価値の王国へ、「愛と幸福の満ち溢れる愛しい彼方へ родная даль любви и счастья」——と飛翔させるかと思えば、またあるときは「下方へ вниз」突き落としもするのであって、上方の「彼方」とは正反対の「奈落 бездна」、つまり現実に存在する「深淵 пропасть」を内包しているのである^{注21}——

君の光なくしてはできなかつただろう、
この夜の闇に耐え抜くことも
この底なしの深淵を覗き込むことも。

Без лучей твоих не было б мочи
Выносить темноту этой ночи
И смотреть в эту пропасть без дна.

「～とき」(порой、когда)と始まる作品冒頭は、さらにもっとずっと忠実に古典的性格を湛えている^{注22}——

夜の沈黙が支配するとき…

Порой, когда царит безмолвие ночное...

折に触れ私の周りに迫るとき…

Когда собирается порой вокруг меня... -

ここに何よりもはっきりと影を落としているのは、もちろんプーシキンのポエジーである。ネチャーエフはこう言っている——「他の誰一人として、明晰さや端正さといったプーシキンの形式の外的美質を彼以上に洗練できた者はいなかったし、また他の誰一人として、19世紀初頭のポエジーの擬古的表現やスラヴの表現を自らの言葉の中に彼ほど恭しく維持し得えた者もいなかった。Никто так не культивировал внешнее отличие пушкинской формы – её чёткость, строгость, никто так благоговейно не сохранял в своём языке архаизмы и славянизмы поэзии начала 19 века」²⁴。洗練されたのは、「外的美質」に他ならなかった。というのも、ゴレニーシチェフ=クウトゾフにとって「明晰さと端正さ」が必要だったのは何よりも、人生の美しさを言挙げするためなどではまったくなく、反対にそれを全面否定するためだったからである。

ゴレニーシチェフ=クウトゾフのポエジーのこうした特徴のすべてを根拠とすれば、「過渡的」詩人に関する研究などはうっちゃったままに躊躇せず、彼のポエジーを垂流文学の一角に位置づけてもよさそうに思われる。しかし、彼のポエジーには唯一無二な固有性が備わっている。その固有性とは、伝統的な詩の手法がすでに古色蒼然たる代物として感受されている時代に伝統的な詩の手法を使用する、その手際の良さと意識の高さのことである。そこには、確

²⁴ Нечаева В.С. Эпигоны «светского стиля» в русской поэзии конца 19 века. – «Литература и марксизм», 1929, №4, с.123.

固として揺るぎない作者の立場が表明されている。ネチャーエフはこう書いている——「ゴレニーシチェフ=クットゥゾフの詩作品は、もしも消え去り行くスタイルの比類なく際立つ特質のすべてが彼の抒情詩の中心イメージとこれほどまでに有機的に融合されていなければ、一種の『様式模倣』と呼んでも差支えないだろう Стихи Голнищева-Кутузова можно было бы назвать своего рода «стилизацией», если бы все столь ярко выделяемые особенности уходящего стиля не сливались так органически с центральным образом его лирики」²⁵。

ゴレニーシチェフ=クットゥゾフ作品においてもまた、たとえ弱々しい形ではあれ、真っ先に選り分けることができるのは、他の「沈滞期」の詩人たちに見られるのと同じ特質である。彼の作品にも、たとえば、高尚な「スラヴ的表現」と俗語的な表現の対照といったような、スタイルの妥協の余地なき剥き出しな対照法があちこちに散見されるのである。

さらにまた、「沈滞期」の詩人全員に共通した特徴的な「散文の誘惑」に言及することもできよう。「沈滞期」の詩人は誰もが例外なく、ロシア心理小説の成果を、とりわけドストエフスキーとトルストイの小説の成果を不断に活用している。アンドレーエフスキーと同時代の批評界の非難は、ゴレニーシチェフ=クットゥゾフにも適用し得えたであろう。心がすべてを呑み尽くすような強烈な感覚に襲われた瞬間におけるデテール描写、とりわけ心が他者の死あるいは迫りくる自分の死の経験に襲われた瞬間におけるデテール描写、それにその瞬間に意識が突然断線し、主要な経験とは無縁のどうでもよい事件や事物を自動筆記しているかのような場面は、彼の作品にも見られるからである。そうした心的状態は、散文において的確に捉えられ、微に入り細を穿って彫琢されたのであって、ポエジーには馴染のないものであった。

抒情的感性は、こうした経験の信憑性の高い散文描写によって細分化され、全一性を失ってしまうのだが、もう一方ではそのことによってある種独特な柔軟性が達成されるとともに、新たな可能性の豊かな芽が摘み取られてしまうことになる。ゴレニーシチェフ=クットゥゾフの物語詩『夜明け Рассвет』から一

²⁵ Там же, с.143.

部抜粋してみることにしよう。『夜明け』は、死が主要問題として登場する 3 つの物語詩の最後の作品である(死はこの物語詩の主要テーマでもあり、あらゆる問題の最終解決でもある)。そのシチュエーションは、侮辱された花婿が、ライバルである物語詩の主人公に決闘を申込み、致命傷を与えてしまうというものである(語り手はこの主人公)。決闘の場面は、決闘場への道中から介添人の決闘準備まで非常に事細かに、そしてこれ見よがしの散文的な緩慢さで描かれている。決闘場面の掉尾は次のようである――

私は地面に向けて発砲し、ふと見ると――眼前には
相手が高く持ち上げた腕を震わせながら立っていた。
彼はありったけの憎悪、ありったけの苦惱、
ありったけの憤怒に復讐の念を自らの射撃に
込めようとしているようだった。私はとっさに顔を背けた。
と瞬時に私の脳裏を一つの疑問がよぎった、
私が殺されたら彼女はどうなるのだろうかという疑問が。
それからまたも犬が私の注意を散漫にした。
犬はなんだか喜び勇んだ様子で
2 回目の発砲を待ち構えつつその場でそわそわと
全身を震わせていた… 「さあ撃ちたまえ！」と誰かが叫ぶと、
私の前方で炎がちらりと光ってまた消え去った。
まさにその瞬間、私は何かに押され、
手で胸を押さえ、そして倒れ伏した…
発砲の煙が私の顔の方へ静かに流れてきた。
犬が私の周囲を走り回り、唸り、吠えていた。
遠方に黄金色の朝焼けが燃え上り、
私はその煌めく光の中ではっきりと見た、
村の上空で鳩の一群が飛び回る様子を。

Я в землю выстрелил, взглянул – передо мной
 С высоко поднятой, дрожащею рукой
 Противник мой стоял. Всю ненависть, всю муку,
 Весь гнев и мщение он в выстреле своём,
 Казалось, собирал. Я быстро отвернулся,
 И в голове вопрос мгновенно шевельнулся:
 Что будет с ней, когда меня убьют? Потом
 Собака отвлекла опять моё внимание:
 В каком-то радостном и страстном ожиданье
 Второго выстрела, на месте суетясь,
 Дрожала вся она... «Стреляйте ж!» – крикнул кто-то,
 Огонь передо мной мелькнул и вновь погас,
 И в тот же самый миг меня толкнуло что-то,
 Рукою я за грудь схватился и упал...
 Дым выстрела в лицо мне тихо налетал,
 Собака бегала кругом, визжа и лая;
 А вдалеке заря горела золотая,
 И ясно видел я в огне её лучей,
 Как стая над селом кружилась голубей.

2 回の発砲の短い合間に凄まじい緊張が挿入され、外面のほとんど茫然自失の状態の中で内面の痙攣的な活動が活写されている。相手の震える手を目の当たりにすると、「私はとっさに顔を背けた быстро отвернулся」、「と瞬時に私の脳裏を一つの疑問がよぎった вопрос мгновенно шевельнулся」。犬が震え、「その場でそわそわする на месте суетясь」と、たちまち緊張感が静止状態にある犬の痙攣的な動作の中に凝結される(ちなみに、この犬が登場するのは2回目で、主人公と立会人の後をついてきたのだが、そのずっと前に「偶然に」主人公の放心したようでもあり一心不乱でもあるような注意を惹きつけたことがあった)。引

用個所全体に表出されているのは、何らかの内面的な神経の痙攣と弛緩である。それに準じて押韻もまた不安定で一貫していない(4行の abba という囲み韻があるかと思えば、2行の隣接韻が続き、また4行の abab という交差韻がくるといった具合である)^{註23}。句跨り[enjambement]も、つまりフレーズの多くが1行中に納まり切れていないこともまた、神経の弛緩を引き立たせている。

「さあ撃ちたまえ！ Стреляйте!」という合図以降、詩行の構造ががらりと変わる。非常に輪郭のはっきりした明瞭な動作が入り込んできて、動詞が支配的役割を果たし、詩行がすっかり身仕舞を正すのである――

私の前方で炎がちらりと光ってまた消え去った。
まさにその瞬間、私は何かに押され、
手で胸を押さえ、そして倒れ伏した…

Огонь передо мной мелькнул и вновь погас,
И в тот же самый миг меня толкнуло что-то,
Рукою я за грудь схватился и упал...

(これら3行中に出てくる5つ動詞の相関関係は非常に示唆的である。)

ここには、死を目前にした意識の明晰性、解放者としての死の賛美という、ゴレニーシチェフ=クットゥゾフ愛好のテーマが顔を見せている。浮世の心配事はなべて一瞬にして静まり返り、緊張感も落剥してしまう(唯一犬だけが、不吉にして一般的な性格を帯びた浮世の心配事の化身としての犬だけが、己の勝利を寿いでいるが、それはもはや主人公にはまったく縁もゆかりもないことである)。痛みは既に存在せず、傷については一言も言及されず、ただ「発砲の煙 дым выстрела」が漂っているだけ。そして、煙が「静かに流れてきた тихо налетал」という事実に存するのはもはや、安らぎと意識の明晰性である。主人公の視線と舞台は、一挙に地上を離れて上方へ舞い上がる。そして、デテール一つ一つの確実性と具体性はそっくりそのまま保持される。だがすでに、デテ

ールのすべてにそれぞれの意味と一般性が纏わりついている。視線が空へ向けられたという事実は、主人公の現実的状況に寸部違わず即応している。主人公は「倒れ伏した упал」のだが、同時にまたそのことは一般化されてもいる。すぐさま、ポエジーにおいて補足的意味を付与されて久しい黄金色の朝焼けとその光という、万古不易の理想的な財貨が投入されるからである。詩行は落ち着き、すっきりしたものになり（「私ははっきりと見た и ясно видел я」）、紛れのない対句が姿を現し、フレーズも詩行の切れ目と符合するようになる。

そこで一つの章が終わりを迎える。こうした舞台の「上方へ верх」の移動と「彼岸 там」での葛藤対立の解消を伴った終わり方は、ゴレニーシチェフ=クウトツプフの純粹に抒情的な戯曲に固有のものである。

散文のポエジー領域への侵入については、当時の批評界によってもしっかりと認識されていた。

K.アルセーニエフは、ポエジーと散文の混淆の中に、物語詩『夜明け』の弱点を看取している。彼は、リアリズム小説の役割拡大と散文の芸術的完成について言及しながら、ポエジーが散文と張り合うことはますます困難になりつつあると述べている——「ポエジーは、自ら占めるべきもっとも重要なポジションにおいて、散文に『包囲されてしまっている』。両者の間に引かれた休戦ラインは、多くの地点で払拭され、破壊されている… Поэзия «осаждена» прозой в самых главных позициях; демаркационная линия между ними стёрта, нарушена в тысяче пунктов...」²⁶。したがって、「自領域を明瞭な境界線で閉じ囲い、そこでゆったりと寛ぐというのは、もはやそれほど容易なことではない уже не так легко отмежевать себе определённую область и чувствовать себя в ней как дома」²⁷。

アルセーニエフがこうした判定を下しているのは、物語詩中のもっとも本質的な「失策」の分析、すなわち主人公が死ぬ場面の分析に関連してのことである。そこで待たれているのは死であり、（主人公の恋人に仮託された）生の迫りくる死との闘争であり、死の最終的凱歌と礼讃である。この場面は、いくつかの

²⁶ Арсеньев К. Сборники русской поэзии. – «Вестник европы», 1884, май, с.270.

²⁷ Там же, с.271.

箇所において、アンドレイ公爵の死の場面をほとんどそっくりそのままなぞっていると言ってよい^{註24}。とりわけ、現世の荒波から解放された瀕死の主人公の心理状態の描写においては瓜二つであるが、その場面は相も変わらずすべて主人公自身によって語られている――

私はこれまで雲一つない朝空の美しさについて
まるで分っていなかったかのように思われた。
いま夜明けとともに現世のすべてが消え去った。
私は空の落ち着き払った抱擁を感じた。
私はその抱擁に身を任せた――すると静寂の中で
どんどんと悲しみは消え、気が楽になっていった。

Казалось, досель я не имел понятия
Об утренней красе безоблачных небес;
Теперь весь дольний мир в рассвете том исчез.
Я неба чувствовал бесстрастные объятия,
Я погружался в них – и становилось мне
Всё беспечальнее, всё легче в тишине.

主人公が「夜明け」に、とはつまり死に、完全に呑み込まれてしまうまで、「私」による一人称の語りはずっと維持される。作者が「瀕死の主人公その人に語らせた заставил говорить самого умирающего」こと――その点にアルセーニエフは物語詩最大の「誤謬」を見出したのであった。しかし、核心は「誤謬」にあるのではない。大事なのは、他ならぬこの点にこそ新しいポエジーの特質が――すなわちポエジーと散文の「休戦ライン」の曖昧性が――表出されているということである。詩人の魂胆は、死にゆく人間の抒情的な心情吐露という露骨な約束事を許容する一方で、同時に心理分析の迫真性をも確保することなのである。別な批評家は、物語詩の結末にただひたすら当惑を覚えるだけで、主人公はや

っぱり死んでいないのだと仮定せざるを得ないほどだった。この批評家は、厳密な迫真性を執拗に要求し、さらなる説明を求めようとする。主人公が一人称で語っているということは、彼は死ななかったということになるからである。「だが、もしも死ななかったのだとしたら、彼の恋路はいったいどのような結末を迎えるのであろうか？ まさかこの恋が、主人公が負傷して数週間病床にあったというただそれだけの理由で蒸発してしまったなどと仮定するわけにもゆかないのではなからうか？ а если не умер, то чем же заканчивается история его любви? Ведь нельзя же предположить, что эта любовь испарилась только благодаря тому обстоятельству, что герой был ранен и пролежал несколько недель больной?»²⁸。こうした考察は、この批評家の冷静沈着な合理的思考が物語詩の主たる内容を——つまり、死の「落ち着き払った抱擁」にあつては、最後の夜明けの無窮の広がりの中にあつては、哀れな現世の恋など「蒸発してしまう」のも自然なことだという主旨など——まったく意に介していないことを曝け出してくれているのである。

(ご覧のように、ここには、ポエジーと散文の混淆に加えてさらにもう一つの特質が——現実の實在的要素と仮初の幻想的要素との結合という、もう一つの特質が——姿を見せている。)

しかし、概してこうした対照は、ゴレニーシチェフ=クウトゥゾフの場合、当時の他の詩人に比べてずっと微弱である。当時の詩壇における彼の役割と立場は特殊なものであった。

ゴレニーシチェフ=クウトゥゾフの作品は、ほとんど様式模倣といつてよいが、様式模倣そのものではない。なぜなら、彼にとってこうした詩的な思考法は限定的なものでしかない。そこには緊張感がまったくないばかりではない(彼のスタイルは自由闊達で分かり易くて素朴である)。さらには、様式模倣に僅かなりといえども固有な距離感——作者たる「私」とスタイルの間の距離感——もまた皆無なのである。

²⁸ Чуйко В.В. Современная русская поэзия в её представителях. Спб., 1885, с.152.

ギーネズブルクの定義によれば、「様式模倣とは、かつて実際に人間の社会的、道徳的生活を規定していた諸々の価値を、歴史的環境の捨象された純美学的な素材として活用すること *стилизация пользуется ценностями некогда живыми и определяющими общественную и нравственную жизнь людей, как материалом чисто эстетическим, изъятым из своей исторической среды*」²⁹である。「様式模倣——それは、他人の諸価値の形式的応用である *Стилизация – это формальное применение чужих ценностей*」³⁰。

グレニーシチェフ=クウトゾフにとって伝統的な詩的語彙や伝統的な詩的手法一般を利用することは、形式の問題ではなく、何よりもまず自らの社会的立場、道徳的立場を表明することに他ならない。

ここで指摘しておかなければならないのは、彼において伝統的な詩的語彙や手法の選択の厳格さと入念さが結晶化するのには、創作のずっと遅い時期であったということである。彼の早期の詩作品では、イメージの振幅の大きさや興味深いリズム上の実験をいくつか摘出することもできるし、また強烈な精神的活動への憧憬も率直に表明され得たのであった^{注25}——

嵐よ、なぜにお前は我が期待に背き、
灰色の荒天に身をやつてしまったのか。
私は立ち尽し、頭を垂れ、
仄見えた幸福に思いを馳せる。
風よ、なぜにお前は、神が憩う日の酔漢のように
涙を流し、所構わず吹き荒れるのか。
我が追善供養をしているわけでもあるまいに、
我が靈感を葬ろうとしているわけでもあるまいに！

Отчего ж ты обманула, буря,

²⁹ Гинзбург Л. О лирике. М.-Л., 1964, с.328.

³⁰ Там же, с.329.

Обернулась в серое ненастье,
И стою я, голову понуря,
О мелькнувшем поминая счастье.
Что ж ты, ветер, плачешь и гуляешь,
Словно пьяный в божье воскресенье,
Не по мне ль поминки ты справляешь,
Не моё ль хоронишь вдохновенье!

早期の詩作品では全般的に、詩的テーマとそのテーマを表現する手法の領域がかなり幅広いことが見て取れる。「新しい」ポエジーの進出とともに徐々に、彼の作品には「古い」ポエジーの諸特徴がよりはっきりと姿を見せるようになってゆく。そして彼は次第に、より狭いテーマ領域、それにテーマと同じくらい狭く絞り込まれたお気に入りの「詩的語彙・表現」の領域へと閉じ籠ろうとするようになるのである。

この事実から明らかなのは、彼のポエジーの基本的課題が完璧性の堅持に存するという点である。実際彼は、同時代の詩人の誰よりもプウシキン時代のポエジーに近い場所にいる(もともと、詩的な力強さと堅固さという点ではおそらく、同時代詩人の誰よりもプウシキン時代のポエジーから遠く離れているのだが)。このプウシキン時代のポエジーとの近接性とは、彼にとってはまず何よりも、当時のもっとも詩的な語彙の有機性ということだった。プウシキンの韻律を構成する要素の一つは、高尚な語彙を使用するときの多様性と柔軟性に存する。プウシキンの用いる言葉は、詩的な約束事であると同時にまた文字通りでもあって、感情を正確に表現し得ている。そうした正確さを、ゴレニーシチェフ=クウトゥゾフは堅持し得たのだった。

ゴレニーシチェフ=クウトゥゾフのポエジーの「詩的語彙・表現」はすべて、たんに作者の高尚な詩的情緒を言い当てているだけでも、至高の諸価値への憧憬を表現しているだけでもない。それらは同時に、正確でもあり当を得てもいるのである。その事實は、フォーファノフと比べると、よりくっきりと浮か

び上がるだろう。フォーファノフの場合、伝統的な形容辞やメタファーは、詩の約束事的な性格を備えているだけのことで、そもそものリアルな内容を内包しておらず、詩想を近似的かつ曖昧に表現していて、ポエジーらしさの符合として機能しているに過ぎない。フォーファノフのメタファーは擦り切れて陳腐化しており、カタクレシスの性格を帯びている^{注26}。つまり、彼のメタファーでは初発の内在的意味がすでに詩的意義を失っているのである。

一方、ゴレニーシチェフ=クウトゥゾフのメタファーの場合、陳腐化したメタファーの初発的内容が保持されており、意味的負荷が担われているのである。そこではすでに一種のトトロロジーが、閉鎖的な円環が発生してしまう。そこでは内容そのものがまるごと、伝統的な詩的現象の圏内に——高尚にして純粋な愛、自然と人生における春と秋、詩的恍惚境への沈潜状態といった伝統的な詩的現象の圏内——に留めおかれているからである。当然のことながら、これらはすべてあつという間に詩的普段着にすっぽり包まれてしまう。しかし、「叶わぬ期待 несбыточные желанья」、あるいは「叶わぬ夢想 несбыточные мечты」といった表現が彼のポエジーの全内容を構成しているならば、そうした表現が約束事的な詩的語彙に過ぎないなどとは口が裂けても言えないであろう。「魅惑的な愛撫 ласка волшебная」や「控え目な微笑 улыбка кроткая」といった表現もまた同断である。それらはゴレニーシチェフ=クウトゥゾフの真率な愛の理想なのであり、彼は不断に「幻影の王国 царство призраков」に住まいながら、「雲一つない紺碧の空 безоблачная лазурь」へと羨望の視線を投げ掛けずにはられないのである。それに対し、フォーファノフにとってのメタファーは、現実生活には関わりのない純粋に詩的な約束事でしかない。そのことは彼自身が無邪気に告白してもいる^{注27}——

私と君が親交を深めていたとき
万象には散文が満ち満ちていたよね。
・・・・・・・・＜略＞・・・・・・・・
でも知ってほしい、私がどんな言葉で、

どんな色で表現していたかということ。

Не правда ль, всё дышало прозой,

Когда сходились мы с тобой.

.....

А посмотри, в какие речи,

В какие краски я облёк.

また、たとえば、フォーファノフがこう書くとき^{注28}——

私は不穏な都市を後にした、

不安な夢を捨てるように——

Покинул город я мятежный,

Как беспокойную мечту, —

「不穏な мятежный」も「夢 мечта」も、近似的にして約束事的な意味を有しているだけで、詩人が言いたいことについての間接的な理解を与えてくれるに過ぎない。

詩的な約束事というテーマは、この 19 世紀末の詩の時代にとっても、またそれに続く詩の時代にとっても、非常に重要なものである。我々は何度でもこのテーマに立ち戻ってみなければならない。ここでしばし、詩的な約束事に対する態度の中に鮮明に認められる二つの傾向について、本書がどう考えているかを簡潔に要約してみることにしよう。二つの傾向とは言わば、「プウシキンの傾向」と「ベネヂークトフの傾向」のことである。前者は、前述もしたように、単一のスタイル原則内部におけるスタイルの多様性のこと、つまり詩的な約束事であると同時に詩的語彙・表現の正確な内的意味を保持したスタイルのことである（「忘れられぬあの時、悲しみに包まれたあの時 в час незабвенный, час

печальный」^{注 29}——この一節は、崇高な詩的概念であるとともに心的状態の正確な表徴ともなっている)。雑駁な言い方をすれば、「プウシキンの傾向」とは、言葉がその言葉の意味するところを正確に意味しながら、さらにそれ以上の多くを意味する場合を指している。一方「ベネヂークトフ的傾向」と呼びたいのは、約束事的なメタファーが鑲められたスタイルのことである。このスタイルは、カタクレシスとの境界線上にあり、そこでは約束事的な意味と文字通りの意味が押し分けられ、遠く引き離され、渾沌と乱調を招来してしまうのである。

ポロンスキーはさるベネヂークトフ論 (ベネヂークトフ詩集の序文) の中で、こうした異なったスタイル観の相関関係について正確無比な意見を開陳してくれている。彼は、若いロマン主義者の詩行における「軍役の困難さを詩化しようとする意欲 побуждение поэтизировать трудности военной службы」について言及し、こう言っている——「ベネヂークトフをして露営を賛美させ、自分のサーベルに対してさえ愛すべき貴重品のような態度を取らせたのは、この感情に他ならなかったのではなからうか? サーベルを賛美するなど、<滑稽この上なし!>ではあるが、しかし、ご覧のように、青年ベネヂークトフにとってサーベルは、特別な意義、我々にはもはや理解不能な意義を持っていたのである… さもなければ、彼の若書きの詩作品のいくつかは、解釈に窮してしまうことにもなる。 Не это ли чувство заставило Бенедиктова воспевать бивак и даже к сабле своей относиться как к существу дороговому и милому? – Как это смешно – воспевать саблю! Но, как видно, для юноши Бенедиктова она имела особое, нам уже непонятное значение... Иначе трудно и объяснить себе некоторые из его молодых стихотворений」³¹。

ここには、二つのタイプの詩的思考の激突するさまが、まざまざと表出されている。ポロンスキー自身は、崇高な詩的「迫真性」を、詩的な正確さを目指すタイプを代表しており、その後期ポエジーは他の誰にもましてプウシキン路線の延長線にある。彼は、文士仲間の経験の真摯さ、確かさに対する疑念を

³¹ Полонский Я. Предисловие. – В кн. Стихотворения В.Г.Бенедиктова. Спб.-М., 1883, с.VIII.

許容しない。ロマン主義的な約束事、つまり実体験を約束事的な詩情によってすり替えることなど、想定さえもしていないかのようである。彼は、サーベルが実際に若きベネヂークトフにとって我々には理解不能な何らかの特別な意義を持っていたことを、受け入れようとしているのである。彼にはそれ以外に説明しようがないのだ。なぜなら、それ以外の説明をしようとするれば、それは詩的誠実さに対する侮辱的な不信を意味してしまうだろうからである。

「沈滞期」とは、最後の詩の時代——詩的語彙・表現の文字通りの意味が保持されている最後の詩の時代——である。ゴレニーシチェフ＝クウトゥヅフ作品では、こうした特性がもっとも純粋な形で表出されているが、フォーファノフの場合は、前述したように、詩的語彙・表現が基本的にロマン主義的な約束事といった色調を帯びている。また、アブッフチンはセンチな抒情歌謡の路線をひた走り、スルウチェフスキーとアンドレーエフスキーの作品の場合は、詩的語彙・表現に出会うこと自体が稀であり、出会うとしてもそれらの詩的語彙・表現は他の諸々の詩的手法と鋭く対立した状態におかれているのである。

ゴレニーシチェフ＝クウトゥヅフは、「最後の詩人」として、たった一つの明確な目的を追求した。すなわち、非常に高い代価を支払って、あるいは如何なる代価を支払ってでも、完璧性と調和という理念を具現化しようとしたのであった。彼はこの目的を達成しているが、その達成は信じ難いほどのポエジーの貧困化と弱体化を代価としたものであった。その完璧性のレベルは、およそ中程度だったように思われる。彼はポエジーから不協和音を生み出すものすべて、調和を攪乱するものすべてを追放しようとする。それに対してプウシキンの調和は非常に高レベルで生み出され、感情の非常な広範囲をカバーしていたため、そこに不協和音のつけ入る隙などなかったのである。

実際、ずっとそう言い習わされてきたように、プウシキンには「すべてがあった」。奈落の淵での「陶酔 упоение」も、「計算され尽くした天体の合間に現れた正体不明の彗星 незаконная комета в кругу расчисленных светил」も、とにかくすべてが調和の中に納まり切っていた^{注30}。プウシキン以降になって、対照法が白熱化した感がある。アポロン・グリゴリエフには「不和」への一方的でや

や病的なまでの偏愛があり、彼の彗星は不協和音一般の象徴的な意味合いを帯びている^{注31}——

生成未熟にして不和に溢れた(彗星)

Недосозданная, вся полная раздор,

スルウチェフスキー作品の場合、意識は全面的に調和へと牽引されているにもかかわらず、内在的な不調和がそれに優っているため、「彗星」に対する姿勢もまた二面的なものとなっている^{注32}——

そしてお前はあらゆる彗星のように
新奇の眩さで人々をたじろがせ、
生気なき光の塊となって
直線なき行路をひた走る！

И, как и всякая комета,
Смущая блеском новизны,
Ты мчишься мёртвым комом света,
Путём, лишённым прямизны!

ゴレニーシチェフ＝クウトウゾフにとっては、如何なる「彗星」も原則的に受け入れ難いものである。彼は調和を渴望し、創作全体によって調和を定立しようとするが、非常に狭い範囲における最初から調和的な素材に依存しているため、「彗星」はもちろんのこと、何か角張って鋭利な言葉が一つでもあれば、その調和はすぐさま崩れ去りかねないほどである。それゆえに彼は、すでにポエジーの一部として認定済みの「彗星」をも断固たる態度できっぱりと撥ね付けようとする^{注33}——

落下する星々ではなく、空の高みで
不滅の美に燃え上る星々の明りが——
呼び招くような明りが無尽の謎の王国から
優しく私に微笑みかける。
滑空する偽りの幻影の光は
頽廢の闇の中で跡形もなく消えて行く。
けれどあの星々は——不動で無垢なあの星々は
夜な夜な煌めき、私を天国へと呼び招く。

Не падающих звёзд, а тех, что в вышине
Горят красою незакатной, —
Призывные огни любовно светят мне
Из царства тайны необъятной.
Обманных призраков скользящие лучи
Бесследно гаснут в тьме паденья;
А те — недвижные и чистые — в ночи
Сияют и зовут в небесные селенья.

ここではリズムそのものと音とが闘争状態にある。「Бесследно гаснут в тьме паденья(頽廢の闇の中で跡形もなく消えて行く)」——詩格[4 脚弱強格]の力点がきちん守られ、トーンの強烈さと荘嚴さが際立っているのは、唯一この1行だけである。この1行が、意味的にも呼応する「Ты мчишься мёртвым комом света(お前は生氣なき光の塊となってひた走る)」というスルウチェフスキーの詩行と、内的論争を含蓄しつつもびたりと重なり合っているのは、おそらく偶然のことではない。しかも、最終2行は——母音連続(Сияют и зовут)とメロディアスな母音反復(недвижные и чистые в ночи)によってやや慰撫的な調和と純粹美の理念に対する賛美が埋め込まれている最終2行は——この1行に真っ向から対立しており、最終行に至っては引き伸ばされ、あたかもそこに含まれて

いる理念の完全勝利に資するかのように、4脚弱強格から逸脱して6脚弱強格となってもいるのである^{注34}。

ゴレニーシチェフ＝クウトゥゾフ作品は、構造の明晰性、厳密性、簡潔性という意味において、まさに「完璧」である。彼の作品では、不当な倒置法や句跨りは滅多に見当たらず、フォーファノフの欠点とも言える通俗的な「皮相の美」にも滅多に出くわさず、その慎重で入念な言葉の選択は概して、詩的な趣味の良さと如才なさを物語っている。厳かな滑り出し、統語論的に端然として首尾一貫した長文、信憑性十分にして緩徐な叙述、それに「箴言 *pointes*」もどきの当意即妙は、やや様式模倣的な完璧さといった印象を醸し出す。各詩行それ自体がさながら、その厳密な完結性によって、詩想の深遠さや新奇さに依存することのない「純粋な」完璧さを裏書きしているかのようである^{注35}——

だがもし、心にゆとりのある正気の瞬間に、
ふと静寂に包まれたときに、この長い譫妄を劈き
突如として、遙か遠方の友の声のように
来るべき終末の神秘的な挨拶が響き渡ったら…

Но если в трезвый миг душевного досуга,
В случайной тишине сквозь этот долгий бред
Внезапно прозвучит, как дальний голос друга,
Грядущего конца таинственный привет…

「完璧な」構造から生まれる分別臭さ、冷たいトーン、意識的な閉鎖性は、生きた感情の流出をほとんど許さない。ゴレニーシチェフ＝クウトゥゾフ作品では次第に、言葉の枯渇と地上的価値界における詩人の閉鎖性に連動した静寂、「沈黙」というテーマが幅を利かせるようになってゆく(「善の勝ち誇れる沈黙 *победное безмолвие добра*」)^{注36}——

沈黙には不思議な力が潜んでいて、
侮辱されたキリストはピラトを前に口を開かなかった。
地上の邪悪な力が神を見出したのは、神の沈黙において——
突き刺され磔にされた神の沈黙においてであった。

В молчанье кроется таинственная власть,
Поруганный Христос был нем перед Пилатом.
И бога обрела земная злая страсть
В его молчании – пронзённом и распятом.

こうしたモチーフすべての論理的にして自然な締め括りとしての死は、たんにテーマのみならず、この詩人のポエジーの本質そのものを構成しているのである。

淡々として荘厳冷徹な作風の、激情も絶望も欠如したゴレニーシチェフ=クウトウゾフ晩年の作品が物語っているのは、続くものがあるとすればそれは現実の死のみという、救いなき絶対的な生の佇立、麻痺状態なのである^{注37}——

私の心は死んだ——たとえ肉体がまだ生きてはいても。
私は光を目にし、生の声を耳にする。
しかし思考は沈黙し——ぴくりともせず息もしない。
心には喜びもなければまた苦しみもない。

Мой умер дух – хоть плоть ещё жива.
Я вижу свет, мне вняты жизни звуки;
Но мысль молчит – недвижна и мертва,
И в сердце нег ни радости, ни муки.

訳注

01. *フォーファンフ(Константи́н Миха́йлович Фо́фанов, 1862-1911)は、ロシアの詩人、自我未来主義者。
*スルウチェフスキー(Константи́н Константи́нович Случе́вский, 1837-1904)は、ロシアの詩人、作家、劇作家、翻訳家、ホフマン研究家。
*アプッフチン(Алексе́й Николаевич Апухтин, 1840-1893)は、ロシアの詩人、音楽家チャイコフスキーの友人。
*アンドレーエフスキー(Серге́й Арка́дьевич Андре́евский, 1847-1918)は、ロシアの詩人、批評家であるとともに、弁の立つ有名な弁護士でもあった。
*ゴレニシチェフ=クウトゾフ伯爵(Граф Арсе́ний Арка́дьевич Голени́щев-Куту́зов, 1848-1913)は、ロシアの詩人、時評家。
02. 引用出典不詳。
03. 引用した作品の全体を紹介しておこう。なお本文中の番号は、鈴木が分かり易いように付加したもの。

①アプッフチン(1859年の母親が逝去した際に書かれた作品)

Какое горе ждет меня?	如何なる悲しみが私を待ち構えているのか?
Что мне зловещий сон пророчит?	不吉な夢は私にいったい何を予言するのか?
Какого тягостного дня	運命はさらにどのような重苦しい一日を
Судьба еще добиться хочет?	手繰り寄せようとしているのか?
Я так страдал, я столько слез	私は悩みに悩み、漆黒の夜の闇の中で
Таил во тьме ночей безгласных,	どれほど多くの涙を抱え込んでいたことか。
Я столько молча перенес	どれほど多くの辛くも空しい腹立たしさに
Обид, тяжелых и напрасных;	黙ってじっと耐えてきたことか。
Я так измучен, оглушен	私は荒々しくも乱脈な生活のすべてに
Всей жизнью, дикой и нестройной,	ほとんど疲れ切り、茫然自失の体で、
Что, как бы страшен ни был сон,	見る夢のどんなに恐ろしかろうとも
Я дней грядущих жду спокойно...	巡り来る日々を静かに待っている。
Не так ли в схватке боевой	戦闘で満身創痍となった兵士もまた私と
Солдат израненный ложится	同じ気持ちで横たわっているのではあるまいか、
И, чуя смерть над головой,	そして頭上に死の影を感じ、
О жизни гаснущей томится,	消え行く生を惜しみはしても、

Но вражьих пуль уж не боится,
Заслыша визг их пред собой.
(3 мая 1859)

耳をつんざく敵の弾丸の唸りに
怖気を振るわずにいるのではあるまいか。
(1859年5月3日)

②スルウチェフスキー

О, будь в сознании правды смел.
Ни ширм, ни завесей не надо...
Как волны дантовского ада
Полны страданий скорбных тел,—
Так и у нас своя картина...
Но только нет в ней красоты:
Людей заткала паутина...
В ней бьются все — и я, и ты...

おお、真実を知ること大胆であれ。
屏風も帳も必要ない…
ダンテの地獄の波また波が
悲しき肉体の苦悩に満ち溢れているように
我等が時代も自らの苦悩に満ち溢れている…
しかし我等が時代には美の一片もなく、
人々は蜘蛛巣に絡め取られている…そして
誰もがそこで足掻いている——私も、君も…

③フォーファノフ

Стансы

四行詩

И наши дни когда-нибудь века
Страницами истории закроют.
А что в них есть? Бессилье и тоска.
Не ведают, что рушат и что строят!

我等が時代はいつの日か
歴史の頁に覆い隠されてしまうだろう。
そこあるのはただ無気力と憂愁ばかり。
破壊と創造の対象すらも定かならず!

Слепая страсть, волнуясь, живет,
А мысль — в тиши лениво прозябает.
И все мы ждем от будничных забот,
Чего-то ждем... Чего? Никто не знает!

盲目の情熱はそわそわと気忙しいが
思考は物言わず怠惰に空しい時を送るだけ。
誰も日々苦勞に何かを期待する…
だが何を? それは誰にも分からない!

А дни идут... На мертвое «вчера»
Воскресшее «сегодня» так похоже!
И те же сны, и тех же чувств игра,
И те же мы, и солнце в небе то же!..
(Октябрь 1888)

日々が過ぎ行く…蘇った「今日」は
死んだ「昨日」に何と似ていることか!
夢も同じ、感情の動きも同じ、
我等も同じ、空の太陽もまた同じ!
(1888年10月)

④アンドレーエフスキー(1866年に出版された詩集では、『教訓 Поучение』という表題がつけられていた)

Оглянись: эти ровные дни,
Это время, бесцветное с виду, —
Ведь тебя погребают они,
Над тобою поют панихиду!
Живописный и томный закат
Или на ночь гасимые свечи —
Неужели тебе не твердят
Ежедневно прощальные речи?
Отвечай им печалью в лице
Или тихим, подавленным вздохом;
Не иди мимо дум о конце
Беззаботно-слепым скomorоxом.
Но в уныньи себе не готовь
Ни веревки, ни яду, ни бритвы, —
Расточай благородную кровь
Под ударами жизненной битвы.

見回してみるがいい、この変哲なき日々を、
この見るからに生彩なき日々を——
奴らはお前を埋葬し、お前を見下ろしながら
死者の祈禱を唱えようとしているのだ!
絵のように美しくも物憂げな夕暮れ、
あるいは就寝時に消されてしまう蠟燭——
果たして奴らはお前に来る日も来る日も
別れの言葉を囁きかけないだろうか?
それに応じて奴らに面と向かって悲しみを、あるいは
抑え込まれた静かな溜息を投げ返してやるがいい。
気楽な盲目の旅芸人のように
死の想念をうっちゃっておいてはならない。
さりとて滅入った気分で自分のために
縄も毒も剃刀も用意してはならない——
生の闘争に打ちのめされたそのとき
その高潔な血を思う存分振り撒くがいい。

04. 引用は、ソログアップの『上昇。詩集 Восхождение. Стихи』(1913)に収められた以下の作品からのもの。

Белая тьма созидает предметы
И обольщает меня.
Жадно ищу я душой просветы
В область нетленного дня.

白い闇が万象を創り出し、
私を魅了する。
私の心は不朽の白日界を射抜く
光を求めて止まない。

Кто же внесёт в заточенье земное
Светоч, пугающий тьму?
Скоро ль бессмертное, сердцу родное
В свете его я пойму?

地上の牢獄へ闇を切り裂く松明を
もたらすのはいったい誰か?
松明のもとで私は心と血の通う不死を
すぐに見分けられるだろうか?

Или навек нерушима преграда
Белой, обманчивой тьмы,

あるいは欺瞞に満ちた白い闇の鉄壁は
未来永劫崩れることなく、

И бесконечно томиться мне надо,
И не уйти из тюрьмы?
私の煩悶は延々と続き、私はずっと
牢獄に繋がれたままなのだろうか？

レールモントフの『天使 Ангел』(1831)は以下の通り。

По небу полуночи ангел летел,
И тихую песню он пел;
И месяц, и звёзды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.
夜半の空を天使が飛んでいた。
天使は静かな歌を歌っていた。
月も星も雨雲もすべてが一斉に
その聖なる歌に耳を敬っていた。

Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов;
О боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.
天使は天界の園の幕舎近くで
無垢な靈魂の至福を歌っていた。
偉大なる神を歌っていた。それは
嘘偽りのない讃歌であった。

Он душу младую в объятиях нёс
Для мира печали и слёз;
И звук его песни в душе молодой
Остался – без слов, но живой.
天使は悲しみと涙の世界のために
若い魂をひしと抱き締めていた。
天使の歌声の響きが若い魂の中に残った——
言葉にならないが生き生きとした響きが。

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна;
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.
若い魂は世にも美しい希望を漲らせ
地上でずっと悩み苦しんできた。
若い魂にとって地上の退屈な歌のどれ一つとて
天上の響きの代わりにはなれなかった。

05. 引用されているチュッチェフ(1803-73)の作品の全体は以下のようである。

Как ни тяжел последний час —
Та непонятная для нас
Истома смертного страданья, —
Но для души еще страшней
Следить, как вымирают в ней
Все лучшие воспоминанья...
(14 октября 1867)
最後の瞬間がどれほど辛かろうとも——
我々には不可解な
あの断末魔の気息さ——
靈魂にとってもっと怖いのは、
靈魂の内なる素晴らしき思い出が
すべて死んでゆくのを凝視すること…
(1867年10月14日)

06. 引用されているフェートの作品は『嗚呼悲しいかな！ 並木道の終わりは… Какая грусть! Конец аллеи...』(1862年初頭)、ネクラソフの作品は、『仮初の騎士』。フェートの作品は以下の通り。『仮初の騎士』全文については、札幌大学外国語学部紀要「文化と言語」第82号、363-370頁参照のこと。

Какая грусть! Конец аллеи
Опять с утра исчез в пыли,
Опять серебряные змеи
Через сугробы поползли.

嗚呼悲しいかな！ 並木道の終わりが
またしても朝から雪煙に遮られて見えず、
またしても旋風が銀の蛇のように
雪溜りの合間を擦り抜けて行った。

На небе ни клочка лазури,
В степи все гладко, все бело,
Один лишь ворон против бури
Крылами машет тяжело.

空には一片の青も見えず、
草原はどこまでも平坦にして白く、
たった一羽の鳥が嵐に逆らって
翼を重たげに羽ばたかしているだけ。

И на душе не рассветает,
В ней тот же холод, что кругом,
Лениво дума засыпает
Над умирающим трудом.

気分は一向に晴れず、
心は周囲同様に寒々しく、
思索は捗らぬ仕事の上面の
のろのろと彷徨うだけ。

А все надежда в сердце тлеет,
Что, может быть, хоть незначай,
Опять душа помолодеет,
Опять родной увидит край,

胸中の期待はひたすら凋んでゆくが、
それでもひよっとして、万が一にでも、
いま一度心が若さを取り戻し、
いま一度故郷を見られないだろうか、

Где бури пролетают мимо,
Где дума страстная чиста, —
И посвященным только зримо
Цветет весна и красота.

嵐が素知らぬ顔で通り過ぎる故郷を、
清純な思いが滾り返る故郷を——
春の美がそれに相応しい人々だけに
鮮やかに花開くあの故郷を。

07. 引用は、アンドレーエフスキーの物語詩『婚約者たち』(1886年出版の詩集に収録)、全11章中の第9章の一節。参照しているテキストでは9章は全1連36行で、その中の5-13行目。

08. 引用は、訳注05と同じ第9章の18-26行目。

09. 引用は訳注 05 と同一作品の第 8 章全 49 行中の 34-38 行目。
10. エルミーロワという名前が突然出てくるが、本書第 6 章の原注冒頭に、「本書 199～286 頁の執筆は E.B.エルミーロワが担当」との断り書きがある。
11. 引用は、『婚約者たち』第 10 章全 36 行中の 21-25 行目。
12. 引用作品不詳。
13. 引用は、『婚約者たち』第 11 章第 5 連 1-4 行目。
14. 引用は、以下 3 つともに『加齢をよそに Мимо возрастов』(1875～1885)、全 8 行からのもの。順番に 1-3 行、4-6 行、7-8 行と引用されている。ただし、手元にある作品では最後の 2 行が以下のようになっている。

Но вот зима уж на пороге –	だが今は早や冬が戸口まで迫っている——
И я опомнися в тревоге...	そして私は我に返り、不安に包まれている…

15. 引用は、『私は幼年時代を思い出した… Я вспомнил детские года...』(1878)、全 4 連 16 行中の最終連 4 行。

Я вспомнил детские года...	私は幼年時代を思い出した…
Понять их сердце не сумело,	心は幼年時代を理解できず、
И всё, что прежде в нём горело,	かつて心に燃え盛っていたものはすべて
В нём не оставило следа.	跡形もなく消え去ってしまった。

Я вспомнил детские черты...	私は幼年時代の容姿を思い出した… 時間よ、
Куда ты, время, их девало?	お前はあの容姿を何処へ隠してしまったのか？
Как сном навеванной мечты,	眠りに寄せ集められた夢想さながら、
Улыбки ласковой не стало.	可愛らしい笑いは消えてしまった。

Скажи, дитя: где голос твой?	子供の私よ、お前の声は今何処？
Где нежно сотканное тело?	柔らかかに織り上げられた身体は今何処？
Увы! Мы чуждые с тобой,	嗚呼！ 大人の私とお前は赤の他人、
Ты отделилось... улетело.	お前は別れを告げ… 飛び去ってしまった。

Желал бы, о тебе горя,	叶うことなら出かけて行って
Пойти оплакивать твой след, –	お前を悼み、お前の名残に涙したいものだ——
Твоей гробницы не найду я:	お前の棺を見つけることはできまい。
Тебя нигде на свете нет!	お前はこの世の何処にもいないのだから！

Что смерть убьёт – над тем могила	死に殺されしものの頭上に立つ墓は
Отраду горести даёт;	悲哀に慰安を与えてくれる。
Что море жизни унесёт –	生の海に運び去られしものはすべて
То будто вовсе и не жило.	初めから存在しなかったも同然。

16. 引用作品不詳。

17. 引用は、『狂人 Сумасшедший』(1890)、全 10 連 93 行(41+4+4+4+4+4+4+4+20)中の第 1 連 34-37 行目。

18. この批評家が誰であり、引用出典が何かは不詳。

19. 引用作品不詳。

20. 引用作品不詳。

21. 引用作品不詳。

22. 引用作品不詳。

23. 引用された一節で説明すれば、「abab」の囲み韻とは 4~7 行目において 4 行目と 7 行目、5 行目と 6 行目が韻を踏んでいることを指し、「隣接韻」とは 8 行目と 9 行目が隣同士で韻を踏んでいることを、「abab」の交差韻とは 10~13 行目において 10 行目と 12 行目、11 行目と 13 行目が交差するように韻を踏んでいることを指す。

24. トルストイの『戦争と平和』第 3 部第 2 篇 36~37 章が念頭におかれていると思われるが、第 1 部第 3 篇 16, 19 章も参照のこと。

25. 引用作品不詳。

26. 「カタクレシス *κατακρήσα*」とは、ギリシャ語源の修辞学用語で、「濫喩」と訳されるようである。クヴァトコフスキーの『詩の辞典』(*А.Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966*)の一節を以下に紹介しておこう――

「カタクレシス(ギリシャ語の「*κατάκρησις*」、すなわち「言葉の誤用」に由来)とは、反りは合わないが、本来的に対照的であるわけではない言葉や概念、表現の、字義に反した結合のこと。たとえば、日常的な語彙には次のようなものがある――「大砲を発射する *стрелять из пушки*」(一方、「射る *стрелять*」は「矢 *стрела*」から派生した動詞である)、「海を旅する *путешествовать по морям*」(「旅する *путешествовать*」は「歩いて行く *идти пешком*」という意味の動詞である)、「赤インク *красные чернила*」(黒い筈のものが赤になっている)、等々。ロシア詩人の作品から例を拾ってみよう――

向こうで暖炉が、水のように沸き立ち、
燃え上る雨が向こうで騒ぎ立てている。

(ロモノーソフ)

Там камни, как вода, кипят,
Горящи там дожди шумят.

(М.Ломоносов)

私は腹黒い世界に住まい、
どす黒い炎を滾らせている。

(ベネヂークトフ)

Я витаю в чёрном свете,
Чёрным пламенем горю.

(В.Бенедиктов)

効果的な詩的手法としてのカタクレシスのへの耽溺は、デカダンス派ポエジーの特徴である。フランス象徴派の創始者の一人、ステファヌ・マラルメは自作中で、その意味が限りなく曖昧な誇張的なカタクレシスを彫琢した結果、フランス人自身が言うように、マラルメを理解するにはまずその作品をフランス語に翻訳しなければならないほどだった。ロシアの象徴派詩人や未来派詩人もカタクレシスに熱中したが、もつとずつと慎ましやかなほどほどのものであった。カタクレシスの利用は詩人に厳しい節度と繊細なメタファー感覚を要求する。この点で見本となるのは、「малиновый звон *キイチゴのような音=甘い音色、快い音色*」や「зелёный шум *緑の喧騒=春の訪れ、自然の春の目覚め*」といった「色彩的な」形容辞 *цветовые эпитеты* の応用に立脚したロシア民衆のカタクレシスである。たとえば、ネクラーソフには次のような一節がある[『緑の喧騒』(1862)の冒頭4行。1-2行目は第1連、3-4行目は2連目の冒頭]――

緑の喧騒が訪れ、唸っている、
緑の喧騒、春の喧騒が！
上空に風が不意の姿を見せ、
身軽に闊歩している。

Идет-гудет Зеленый Шум,
Зеленый Шум, весенний шум!
Играючи, расходится
Вдруг ветер верховой:

なお「撞着語法(オクシモロン) оксиморон / оскюморон」も参照のこと(131-132頁)。

27. 引用作品不詳。

28. 引用作品不詳。

29. 引用は、プッシュキン『遙かな祖国の岸边が恋しくて… Для берегов отчизны дальней…』(1830)、全3連24行中の第1連3行目。

30. 引用は、プッシュキン『ポートレート Портрет』(1828)、全1連8行中の7-8行目。ただし、引用中の「незаконная」は「беззаконная」の間違いと思われる。

Портрет

С своей пылающей душой,
С своими бурными страстями,
О жёны севера, меж вами
Она является порой
И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил.

ポートレート

滾るような心と
吹き荒ぶような情熱を携え、
おお北方の御夫人方よ、汝らの間に
彼女は折に触れて姿を現し、
浮世の定めなどどこ吹く風で
力の限りに目指す所へまっしぐら、
計算され尽くした天体の合間に現れる
正体不明の彗星さながらに。

(「彼女」とは、奔放な行動と激しい気性で有名だった、フィンランド総督で後に内務大臣となったザクレフスキー將軍の妻、アグラフェーナを指すとされる)

31. 引用は、アポロン・グリゴリエフ『彗星 Комена』(1843)、全1連14行中の5行目。

コメタ

Когда средь сонма звёзд, размеренно и стройно,
Как звуков перелив, одна вослед другой,
Определённый путь свершающих спокойно,
Комета полетит неправильной чертой,
Недосозданная, вся полная раздора,
Невзвезданных стихий неистового спора,
Горя ещё сама и на пути своём
Грозя иным звёздам стремленьем и огнём,
Что нужды ей тогда до общего смущенья,
До разрушения гармонии?.. Она
Из лона отчего, из родника творенья
В созданья стройный круг борьбою послана,
Да совершит путём борьбы и испытанья
Цель очищения и цель самосозданья.

彗星

無数の星の間を軽快かつ整然と、
規定の道程をゆっくり歩み行く
音の移ろいのように、一つまた一つと
変則の軌道を描いて飛んで行くだろう、
生成未熟にして不和に溢れた彗星、
制御不能な凄まじい諍いに溢れた彗星が。
彗星は飛行中にもなお自ら燃え上り、
その勢いと炎で他の星々を脅かすだろう。
万象の周章狼狽も調和の崩壊もそのとき
彗星には一切与り知らぬこと… 彗星は
父の懐から、創造の源泉から戦士として
端正な創造の円環へ送り込まれ、
闘争と試練の数々を潜り抜けながら
浄化と自己創造の目的を遂げるだろう。

32. 引用は、スルツェフスキー『若いお前は比類なく美しく… В всей красе, на утре лет...』(1883)、全3連12行中の第3連4行。

Во всей красе, на утре лет
Толпе ты кажешься виденьем!
Молчанье первым впечатленьем
Всегда идёт тебе вослед!

若いお前は比類なく美しく、
人々にはまるで夢幻のよう！
沈黙が最初の印象として
いつでもお前には付いて回る！

Тебе дано в молчаньи этом
И в удивлении людей
Ходить, как блещущим кометам
В недвижных сферах из лучей.

お前はこの沈黙と人々の
驚愕に包まれて歩き回る運命、
確固不動な光の世界の中で
煌めき輝く彗星さながらに。

И, как и всякая комета,
Смущая блеском новизны,
Ты мчишься мёртвым комом света
Путём, лишённым прямизны!

そしてお前はあらゆる彗星のように
新奇の眩さで人々をたじろがせ、
生気なき光の塊となって
直線なき行路をひた走る！

33. 引用作品不詳。

34. ここで引用されている8行を図示すると以下のようになる(●は力点有の母音、○は力点無の母音、◎は詩格的には力点があるべきなのにない母音)。

○●○◎○●○●○●○◎
 ○●○●○◎○●○
 ○●○◎○●○●○●○●○
 ○●○●○◎○●○
 ○●○●○◎○●○◎○●○
 ○●○●○●○●○●○
 ○●○●○◎○●○◎○●○
 ○●○◎○●○●○◎○●○

奇数行は6脚弱強格、偶数行は4脚弱強格となっているが、最終の8行目だけは4脚弱強格となるべきところが6脚弱強格となっている。また6行目だけが力点無母音と力点有母音が規定通りの弱強格となっている(他の行には必ず1つか2つ、力点があるべきなのにない母音が含まれている)。なお、「母音連続 *зияние гласных*」の例とされている8行目の「сияют и зовут」における母音は6個(最初から順に挙げると「и」、「я」、「ю」、「и」、「о」、「у」)、「母音反復 *ассонанс*」の例とされている7行目の「недвижные и чистые в ночи」では、「е」が3回、「и」が4回、「ы」が2回繰り返されている。

その前に引かれているスルツェフスキーの一節は、以下のように図示できる。

○●○●○◎○●○
 ○●○●○◎○●
 ○●○●○●○●○
 ○●○●○◎○●

4行すべて4脚弱強格であるが、3行目だけは、グレニーシチェフ=クットゥゾフの一節の6行目同様、力点無母音と力点有母音が規定通りの弱強格となっている(他の行には必ず1つか2つ、力点があるべきなのにない母音が含まれている)。

35. 引用作品不詳。

36. 引用作品不詳。

37. 引用作品不詳。