

マリーナ・ツヴェターエワ『別れ』における詩作観

栗原 かおり

はじめに

マリーナ・ツヴェターエワ (1892-1941) は、1916-1917年の作品を『母なる里程標』という詩集にまとめる構想を持っていた⁽¹⁾。しかし、実際には、1916年の作品は『里程標 I』(1922)としてまとめ、1917-1920年の作品のうち、政治的な題材を扱ったものは『白鳥の陣営』(1958;生前は未刊)に、私的な題材を扱ったものは『里程標 II』(1921)に収録した⁽²⁾。つまり、1916年の作品が独立した一つの詩集として編まれ、1917年以降の作品はテーマごとに異なる詩集に収録された。このように当初の構想が変更された原因として、革命やそれに続く内戦が影響していることは想像に難くない。このことは、白軍賛美の作品を『白鳥の陣営』として独立させていることによっても裏付けられるだろう。そして、後に出版される詩集『手仕事』(1923)においては、政治的な作品と私的な作品がともに収録されており、ツヴェターエワの創作テーマの分裂が、何らかのかたちで解消されたものと思われる。

上記の一連の流れは、中期ツヴェターエワの詩学的転換として捉えられるだろう。革命と内戦を経て、ツヴェターエワは後に亡命することになる。これまで中期ツヴェターエワについて、彼女の生活の変化など、その伝記的側面においては詳らかにされてきたが、革命、内戦、亡命が彼女の創作にいかなる変化をもたらしたかについては未だ十分な議論がなされていない。本論では、革命、内戦、亡命の影響をとりわけ色濃く反映し、『手仕事』の前年に出版された小詩集『別れ Разлука』(1922)を取り上げる。『別れ』に現れている詩作観を別出することで、中期ツヴェターエワの詩学的転換の一端を明らかにしたい。

『別れ』は、連作詩「別れ Разлука」(1921)と長詩「赤い馬に乗って На красном коне」(1921; 以下、「赤い馬」と略記)の二作品のみで構成された小さな詩集である。このうち、革命、内戦のテーマが直接的に扱われているのは「別れ」である。「別れ」は、1921年5月から6月にかけて執筆された8篇から成る連作詩であり、ツヴェターエワと夫セルゲイ・エフロンとの別離を題

(1) サイモン・カーリンスキー (亀山郁夫訳) 『知られざるマリーナ・ツヴェターエワ』 晶文社、1992年、88-89頁。

(2) カーリンスキー 『知られざるマリーナ・ツヴェターエワ』 144-145頁。

材としている。エフロンは十月革命後まもなく白軍に参加し、やがて音信不通となってしまった。モスクワに残されたツヴェターエフは、消息を絶った夫の身を案じ、「別れ」を執筆した。『別れ』を構成するもう一つの作品「赤い馬」は、1921年1月に執筆された、289行にわたる長詩である。詩女神の代わりとして現れる騎士が、大切なものを犠牲にするよう「わたし」に命じる。この場面が三度繰り返され、民話的な構成となっている。

ツヴェターエフの作品のなかで、詩女神に言及しているものは1920年前後に集中している⁽³⁾。ゆえに、詩女神や詩作観は中期ツヴェターエフの創作において重要なテーマと考えられ、中期ツヴェターエフの詩学的転換を明らかにするための鍵となるだろう。また、「別れ」と「赤い馬」は、一つの詩集を構成しているにもかかわらず、それぞれ異なる文脈で論じられてきた経緯がある⁽⁴⁾。そのため、本論は、これまで議論の俎上に上がることのなかった、『別れ』という詩集の総体を明らかにすることにも寄与するだろう。

本論に入るまえに、『別れ』と亡命の関係についても付け加えておく。『別れ』所収の二作品はいずれも、ツヴェターエフが亡命を決意する以前に執筆された作品である。ツヴェターエフが亡命を決意したのは、音信不通だったエフロンが欧州で生き延びていることを知った、1921年の夏であった⁽⁵⁾。エフロンとの再会を果たすため、貧しい生活を余儀なくされていたツヴェターエフは、自身の作品を立て続けに出版して旅費の足しにした。上記の『里程標 I』『里程標 II』、そして『別れ』もその際に出版された詩集である。『別れ』が特異であったのは、イリヤ・エレンブルグの助力により、ツヴェターエフが亡命する直前のベルリンにて出版されたことである。ツヴェターエフは、1922年6月29日付ボリス・パステルナーク宛書簡にて、「さしあたり、ここで〔ベルリンで〕私不在で——ただ旅費を補填するために出版された二つの小さな詩集、『別れ』と『ブロークへの詩』⁽⁶⁾をお送りしています」[CC. 6, 224]⁽⁷⁾と書いている。「ただ旅を補填するため」に出版したという彼女にとっては、『別れ』という小詩集に特別な意味などなかったかもしれない。しかし、エレンブルグやマルク・スローニム、アンドレイ・ペールイをはじめとする同時代の作

(3) ツヴェターエフ詩語辞典によると、「муза」が用いられる作品は、詩篇「アフマトワへ Ахматовой」(1916)を除くと1918-1926年に限定され、とりわけ1921-1923年に集中している(Словарь поэтического языка Марины Цветаевой: В 4 т. Т. 3. Кн. 1. М., 1999. С.192-193)。ツヴェターエフによる詩女神の使用が1920年代に集中していることはナターリヤ・スミルノワも指摘しており、1930年代以降は詩女神が全く用いられないと述べている(Смирнова Н.В. Образ музы в творчестве М. Цветаевой 1920-х гг. // Наука Красноярья. 2012. №5(5). С. 166)。

(4) 夫との別離を題材とした「別れ」はその伝記的側面において注目されてきた(Разумовская М. Марина Цветаева: Миф и действительность. London, 1983. С. 162-163)。一方、「赤い馬」は、「処女王」「若者」とならぶ民話的長詩のひとつとして論じられてきた(Коркина Е. Б. Лирический сюжет в фольклорных поэмах Марины Цветаевой // Русская литература. 1987. № 4. С. 161-168)。

(5) 1921年3月、ツヴェターエフは、国外へ出張するエレンブルグに、エフロン宛の手紙を託してその所在を突き止めるよう依頼していた。そして、同年7月にエフロンからの手紙を受け取り、まもなくエフロンと再会するために亡命を計画するようになった(カーリンスキー『知られざるマリナー・ツヴェターエフ』142頁；前田和泉『マリナー・ツヴェターエフ』未知谷、2006年、165頁)。

家や批評家らが『別れ』に対して好意的な評価を下しており、『別れ』が亡命文壇を賑わせたこととは言うまでもない⁽⁸⁾。

以上を踏まえ、本論では、まず、「群青」という領域に着目し、『別れ』において詩作というテーマが暗示されていることを示す（第1節）。そして、詩女神の否定によって打ち出されるツヴェターエフ独自の詩作観を、騎士のモチーフに焦点を当てながら確認する（第2節）。その結果、詩作には犠牲が伴うことが明らかになるため、その犠牲が具体的に指し示すものを明らかにする（第3節）。

1. 詩の領域

「別れ」は、「塔の打つ音」という詩行から第1篇が開始され、第2篇以降も繰り返し塔のモチーフが現れる。塔のモチーフが連作全体に浸透していることで、作品内に垂直的空間構造が立ち現れる。さらに、第4篇、第7篇では「ゼウス」の名が現れ、ギリシア神話における地上／天上の対比へと接続される。そして、第8篇では、「わたし」が塔を上りきったのち、飛び上がることで「神」（＝ゼウス）に接触可能であることが仄めかされている。ゆえに、「別れ」における垂直的空間構造は、地上／天上という二項対立にとどまらず、塔のモチーフが導入されることで、地上と天上の狭間の中間領域を有している。ただし、地上の存在である「わたし」が、塔を足掛かりとして天上へ侵入することについては、第2節の議論と関わってくるため、本節では立ち入らない。

では、この中間領域は、作品内でどのように機能しているだろうか。それを明らかにするうえで、「群青 лазурь」という語句が鍵となるだろう。「群青」は空や海の色を表す語句であるが、「別れ」においては何らかの領域を表していると思われる。「群青」が用いられるのは第3篇と第6篇であり、まずは第3篇の該当箇所を以下に示す。

(6) ツヴェターエフの亡命に先立って国外で出版されたのは『別れ』と『ブロークへの詩』（1922）のみである。『ブロークへの詩』は、収録作品の大半が1921年に逝去したアレクサンドル・ブロークに捧げられたものであり、『別れ』に比べて革命や内戦のテーマが希薄であるため、本論では扱わない。

(7) 以下、*Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1994.* からの引用は〔CC. 巻数, 頁数〕によって引用箇所を示す。なお、ことわりのないかぎり引用部分に付された下線や波線は論者によるものとする。

(8) エレンブルグ、スローニムによる批評は以下を参照：*Эренбург И.Г. Марина Цветаева. Разлука. Стихи. Изв-во Геликон. 1922. Стихи к Блоку. Изд-во Огоньки. Берлин: Вместо рецензии // Новая Русская книга. 1922. №2. С. 17; Слоним М. Марина Цветаева: Разлука // Воля России. 1922. №3. С. 24.* ベールイは、精緻な韻律分析を行ったうえで称賛している。くわしくは、ガスパーロフによる解説を参照されたい（*Гаспаров М.Л. Слово между мелодией и ритмом: Об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 3 т. Т. 2: О стихах. М., 1997. С. 148–161*）。

Меж нами не версты	わたしたちの間には 地上の
Земные, — <u>разлуки</u>	里程標ではなく—— <u>別れの</u>
<u>Небесные реки, лазурные земли,</u>	<u>天空の川が 群青の地が</u>
Где друг мой навеки уже —	そこではわが友は永遠にもう——
Неотъемлем. [СС. 2, 26]	奪われない。

「わたしたち」とは、ツヴェターエワとエフロンを指しており、二人を隔てている距離は、「里程標」によって測られる水平的な距離ではなく、上空にある「川」や「地」によって生じる垂直的距離とされている。「別れ」執筆当時、従軍中のエフロンが消息不明であったことを考慮すると、エフロンがすでに戦死したものとして扱われていても無理はない。このとき、生者である「わたし」がいる地上と、死者であるエフロンがいる天上という対比が容易に浮かぶ⁽⁹⁾。第6篇の「群青」もあわせて検討しよう。

[...] — О чем же	いったい何のために
Слезам течь,	涙が流れるのか
Раз — камень с твоих	もし——重荷がおまえの
Плеч!	肩から!
Не камень! — Уже	重荷じゃない! ——もう
Широтою орлиною—	鷲のような広さの——
Плащ! —и уже <u>по лазурным стремнинам</u>	^{マント} 羽織だ! ——そしてもう <u>群青の早瀬に沿って</u>
<u>В тот град осиянный,</u> [СС. 2, 29]	<u>あの輝かしい街へ</u>

「おまえの／肩」にのしかかっていた「重荷」が、「鷲のような広さの」^{マント}「羽織」へと形を変えている。そして、「^{マント}羽織」を得た「おまえ」＝エフロンが、「群青の早瀬に沿って／あの輝かしい街へ」行くことが示唆される。「群青の早瀬」は上空を流れる川を思わせ、第3篇の「天空の川」と重なる。そして、「天空の川」には「群青の地」が並列されている。このことから、地上と天

(9) ゼウスが現れる第4篇、第7篇では、エフロンを少年ガニューメーデースに擬え、ゼウスによって天上に攫われることが示唆されている。そのため、第3篇、第6篇においてもエフロンが天上にいると解釈するのが妥当であろう。くわしくは拙論を参照：栗原かおり「マリーナ・ツヴェターエワによる連作「別れ」におけるゼウスのモチーフ」『早稲田大学文学研究科紀要』第70輯、2025年、401-414頁。また、前田も「消息不明の夫は […] あたかも故人であるかのように描かれている」と述べており、エフロンが死者として天上にいることを裏付ける（前田『マリーナ・ツヴェターエワ』167頁）。

上の狭間にある領域である「群青」には、大地が広がり、川が流れていることがわかる。ゆえに、「群青の早瀬」を流れて行った果てに行き着く「あの輝かしい街」は、「群青」よりも高みにある天上を指しているだろう。そして、「おまえ」＝エフロンは、「群青」を流れる川に沿って飛行していくことで、天上へ至ろうとしているのである⁽¹⁰⁾。

このように、「群青」とは、地上と天上の狭間に位置する中間領域を指している。ただし、「群青」が現れているのは「別れ」だけではない。「赤い馬」における「群青」もあわせて検討すると、その機能がより明白になるだろう。まずは、「赤い馬」における「群青」が現れる最終連(286-289行目)を以下に示す。

Доколе меня	わたしを
Не умчит в лазурь	赤い馬に乗せて
На красном коне —	群青へと駆け去らぬうちは——
Мой Гений! [СС. 3, 23]	わが ^{ゲニウス} 守護神が!

лазурь という語句が、前置詞 **в** を伴って、「駆け去る」方向や場所を指すために用いられていることから、「別れ」同様、「群青」は上空にある何らかの領域を指していると思われる。そして、「群青」へと「わたし」を連れ去る「わが^{ゲニウス}守護神」は、長詩の主要な登場人物である騎士を指している。

この騎士が初めて登場するのは、長詩冒頭の6-25行目である。まず、6-13行目にて「詩女神ではない」というフレーズが反復され、幼少期から「わたし」を育て、導いてくれたのは詩女神ではないと述べられている。そして、14-25行目にかけて、詩女神の代わりとなった存在として、「赤い馬に乗っ」た騎士が描写される。

Не Муза, не черные косы, не бусы,	^{ムーサ} 詩女神でも 黒髪のお下げでも 首飾りでも
Не басни, — всего два крыла светлорусых	お伽話でもなく——翼みたいな眉のうえの
— Коротких — над бровью крылатой.	——短い——全部で二枚の亜麻色の翼。
<u>Стан в латах.</u>	甲冑を纏う ^{スタン} 胴。
<u>Султан.</u>	^{スルタン} 国王。

(10) ガニユメーデースは鷲に攫われ天上へと連れて行かれた。この鷲は、ゼウスの使いであるとも、ゼウスが変化した姿ともいわれている(呉茂一『ギリシア神話』新潮社、1969年、58-59頁)。いずれにせよ、ガニユメーデースを天上に運び上げたのは鷲であり、「別れ」第6篇にて「おまえ」を天上へ運び上げる翼を形容する「鷲のような広さ」という表現は、ガニユメーデース神話を暗示しているだろう。

К устам не клонился,	口元へ屈まなかった、
На сон не крепил.	眠るときに十字を切らなかつた。
О сломанной кукле	壊れた人形のことを
Со мной не грустил.	わたしと一緒に悲しまなかつた。
Всех птиц моих — на свободу	わたしの鳥たちをみな——自由へと
Пускал — и потом — не жалея шпор,	放つた——それから——拍車を惜しまず
<u>На красном коне</u> — промез синих гор	<u>赤い馬に乗って</u> ——流氷の轟く
Гремящего ледохода! [СС. 3, 16]	青き山々のあいだを!

「わたし」にとって詩女神^{ムーサ}の代わりとなったのは、「黒髪のお下げ」「首飾り」「お伽話」といった女性的特性を持ち合わせていない、「甲冑を纏う^{スタン}胴^{スルタン}」「国王^{スルタン}」であった。この「国王^{スルタン}」は、「赤い馬に乗って На красном коне」いることが24行目で明かされ、「わたし」にとって、詩女神^{ムーサ}の代わりとなったのは、赤い馬に乗った騎士であったとわかる⁽¹¹⁾。くわえて、最終行(289行目)にて「守護神^{ゲニウス}」と言い換えられることから、赤い馬に乗った騎士は、「わたし」にとって詩神的存在であるといえる。したがって、詩神的存在である騎士が「わたし」を連れて行こうとしている「群青」は、詩に関わる領域であると予想される。

以上より、「別れ」、「赤い馬」に共通して現れる「群青」という領域は、天上と地上の狭間に位置する領域であり、詩に関わる領域であることは明らかだろう。では、この「群青」という領域に対し、詩人である「わたし」はどのように関与しているのだろうか。

2. 騎士となる詩人

前節で述べたとおり、「赤い馬」において詩神的存在として現れていた騎士は、最終連で「群青」=詩の領域へと駆け去ろうとしていた。一方で、「別れ」、「赤い馬」のいずれにおいても、「わたし」自身が騎士となる描写が見られる。このことは何を意味しているのだろうか⁽¹²⁾。

まずは、「別れ」第5篇に暗示されている騎士を見ていく。

Тихонько
 Рукой осторожной и тонкой
 Распутая пути:

(11) 騎士が詩女神^{ムーサ}の代わりであることは、北出も「幼少の頃からその〔詩女神の〕代わりになる誰かが存在し、自分を育ててくれたことを仄めかしている」と指摘している(北出大介「マリーナ・ツヴェターエワの『赤い馬』: 騎士の形象をめぐる」『Slavistika』19号、2004年、264頁)。

Ручонки — и ржанию

Послушная, зашелестит амазонка

По звонким, пустым ступеням расставанья.

Топочет и ржет

В осиянном пролете

Крылатый. — В глаза — полыханье рассвета.

Ручонки, ручонки!

Напрасно зовете:

Меж нами — струистая лестница Леты. [CC. 2, 28]

静かに

慎重で繊細な手つきで

^{ほど}
解く 枷を

お手手を——そして嘶きに

従うアマゾネスが 擦れ音を立てはじめる

響きわたる空っぽな別離の一段一段で。

踏みならし嘶いている

輝かしい吹き抜けて

翼もつ者が。——目には——暁の燦めき。

お手手よ、お手手よ！

呼んだって無駄

わたしたちの間には——流れるレーターの階段があるのだから。

-
- (12) 「別れ」「赤い馬」と同時期に執筆されたツヴェターエワ作品には、騎士のモチーフが頻繁に用いられ、彼女にとって主要なモチーフの一つであったことがうかがえる（*См. Скрипова О.А. «Всадник-конь» в книге стихов М. Цветаевой «Ремесло» // Филологический класс. 2016. № 4 (46). С. 85-88.*）。連作詩「ゲオルギイ Георгий」（1921）や詩篇「隊長の帰還 Возвращение вождя」（1921）においては、騎士のモチーフは白軍兵を表しており、中期ツヴェターエワの詩学的転換を促した革命や内戦とも結びついていると考えられる。また、ツヴェターエワは「別れ」を含む詩集『手仕事』について、1926年5月12日付ライナー・マリア・リルケ宛書簡のなかで、「そこ〔『手仕事』〕で貴方は見つけるでしょう、騎馬同然の聖ゲオルギイを、そして騎士同然の騎馬を、わたしはそれらを区別しませんし、呼び分けません。貴方の騎士です！ なぜなら騎士は馬のうえに座る者ではなく、騎士は——両方共にある、新たな形象、かつてとは異なる何か。騎士と騎馬ではありません。騎士 - 騎馬であり騎馬 - 騎士。それが〈騎士〉です」[CC. 7, 60]と述べている。

下線部「響きわたる空っぽな別離の一段一段」という詩行から、足音を反響させるような空間のなかに階段があるとわかる。そして、足音を反響させる内部空間は、連作冒頭より繰り返し現れる塔の内部を連想させる。このように、直接的な塔の描写は見られないが、この詩篇においても塔のモチーフを見出すことができる。塔は地上と天上の狭間の中間領域であるため、この詩篇にも「群青」=詩の領域が現れていると考えられる。

第1連3行目の「枷 *путь*」は、馬の足枷を指す場合もあり、つづく4行目には「嘶き」があることから、換喩的に馬が出現している。そして、「枷」は「お手手」と言い換えられていることから、何者かの手が馬の足を掴んで、足枷のようにになっている様子が想像される。この枷を、「静かに／慎重で繊細な手つきで」「わたしは^{ほど}解く」のである。ただし、この「お手手」が誰のものであるかは、ここでは保留し、第3節で明らかにする。

5行目には、女騎士「アマゾネス」が登場する。この「アマゾネス」は「わたし」を三人称化したかたちで表したものである⁽¹³⁾。このアマゾネス＝「わたし」こそが、塔の内部で足音を立てる人物である。そして、波線部にて、塔の階段は、「流れるレーターの階段」と言い換えられる⁽¹⁴⁾。「わたしたちの間には——流れるレーターの階段がある *Меж нами — струистая лестница Леты*」という詩行は、前節で引用した第3篇の「わたしたちの間には *Меж нами [...]* / 天上の川が 群青の地が [ある]」[CC. 2, 26]と表現のうえで類似している。そのため、「流れるレーターの階段」は、塔の階段でありながら、第3篇「天空の川」や第6篇「群青の早瀬」と同一視してよいだろう⁽¹⁵⁾。

そして、その階段で足音を立てる「わたし」は、詩の領域に踏み込んでいるといえる。これは、「わたし」による詩作の開始を暗示しているだろう。その際、周囲で馬が嘶き、「わたし」がアマゾネスと表されることから、「わたし」が騎士となっていることがわかる。しかも、第2連3行

(13) アマゾネスはツヴェターエワの詩篇において度々用いられるモチーフであり、たとえば、詩篇「祈り *Молитва*」(1909)や連作詩「アーリヤへ *Але*」第1篇(1914)など、ツヴェターエワ自身を表している例が見られる。

(14) ツヴェターエワは、忘却の川レーターを、その一般的な役割から逸脱したかたちで用いる傾向にある。回想録「スタールイ・ピーメン通りの家 *Дом у Старого Пимена*」(1933)のなかで、「イロヴァイスキイは今やカロンの姿でわたしの前に現れ、次から次へと舟でレーターの向こう岸へ運んでいる——己の死んだ子供たちをみな。」[CC. 5, 111]と述べている。イロヴァイスキイ家はツヴェターエワの父の前妻一家で早逝の家系であり、イロヴァイスキイ家の子供たちが次々と亡くなったことについて、「カロン」が「次から次へと船でレーターの向こう岸へ運んでいる」と表現されている。レーターは、その水を飲んだ者の生前の記憶を忘れさせる役割をもつことで知られており、一般にはカロンが渡し守を務める川ではない(呉茂一『ギリシア神話』196頁)。また、詩篇「エウリディケが——オルフェウスに… *Эвридика — Орфею...*」(1923)においても、オルフェウスの頭と豎琴が流れて行ったとされるヘブロス川をレーターに置き換えている。

(15) ツヴェターエワの作品における川と階段の連想は、「こうして 降りゆく川の／階段を——波の揺り籠へ」(「こうして流れていった 頭と豎琴が… *Так плыли: голова и лира...*」(1921)) [CC. 2, 68] や、「階段それぞれが滝なのだ」(「階段の長詩 *Поэма Лестницы*」(1926)) [CC. 3, 120] にも見られる。

目にて、馬が「翼もつ者」と言い換えられていることから、この詩篇に登場する馬はたんなる馬ではなく、詩的靈感の象徴ペーガスだと思われる⁽¹⁶⁾。したがって、騎士として詩の領域へ侵入する「わたし」は、「赤い馬」最終連で「わたし」を「群青」へと連れ去ろうとした騎士と重なる。つまり、「赤い馬」においては、「わたし」を「群青」へと連れて行く役割を担っていたのは詩神的存在の騎士であったが、「別れ」においては、「わたし」が「わたし」自身を「群青」へ連れて行こうとしており、いわば「わたし」が詩神的存在になり代わろうとしている。

このように「わたし」が騎士となることで詩神的存在になり代わろうとする描写は、「赤い馬」にも見られる。234-235行目にて、夢のなかで、「わたし」は騎士に愛されていないことを知る（「——わたしの夢はいったい何なの？ ——こんな夢／おまえの〈天使〉がおまえを愛さないという」[CC. 3, 22]）。これを受けて、つづく240-243行目は次のように展開される。

Не любит! — Не надо мне женских кос!

Не любит! — Не надо мне красных бус!

Не любит! — Так я на коня вздымусь!

Не любит! — Вздымусь — до неба! [CC. 3, 22]

愛していない! ——わたしは女のお下げなど要らない!

愛していない! ——わたしは美しい首飾りなど要らない!

愛していない! ——こうしてわたしは馬にのぼっている!

愛していない! ——のぼっているのだ——天まで!

「愛していない!」の反復は、「おまえの〈天使〉」＝「騎士」に愛されていないという「わたし」の嘆きである。そして、下線部で「わたし」は馬に乗って騎士となり、上空へ飛び立とうとしている。前節で述べた通り、最終連にて、詩神的存在の騎士が上空にある「群青」へと「わたし」を連れて行こうとしていた。つまり、騎士には上空へと飛翔する能力がある。ゆえに、「わたし」は騎士になることで、詩神的存在と同等の能力を得ようとしている。さらに、「わたし」にとって不要な「女のお下げ」、「首飾り」は、長詩冒頭で示された、「わたし」にとっての詩神が持ち合わせていないという女性的特徴と一致する。この点においても、「わたし」が騎士となることで、自ら詩神的存在に近づこうとしていることが裏付けられる。

このように「別れ」、「赤い馬」のいずれにおいても、「わたし」が騎士となることで、詩神的

(16) Цветаева М. И. Избранные произведения; сост., подгот. текста и примеч. А. Эфрон и А. Саакянц. М.-Л., 1965. С.767.

役割を担おうとしている。つまり、「わたし」＝ツヴェターエワは詩人でありながら、同時に詩神的存在も自ら務めようとしている。そして、前節で述べたとおり、「赤い馬」最終連では、騎士が「Гений」と言い換えられる。Генийには才能という意味もある。したがって、ここでは、詩作は詩神にしたがってなされる行為ではなく、己の才にしたがって、自らの意志で行われるべきだという詩作観が提示されているのではないだろうか。

3. 詩と代償

ところで、「赤い馬」にはアフマトワへの献辞が添えられている⁽¹⁷⁾。先行研究では、「女性としての詩神を拒絶する詩をアフマトワに献呈したのは、みずから愛し、ほめたたえながら、同時にまた絶えざる妨害者、ライバルと感じていた […] 同時代人アフマトワの詩と自分の詩との本質的なちがいを指摘しようとする、ツヴェターエワなりのやり方だったのだろう」といわれている⁽¹⁸⁾。また、長詩冒頭14行目の「詩女神^{ムーゼ}」、「黒髪のお下げ」、「首飾り」がアフマトワを暗示しているというも指摘ある⁽¹⁹⁾。このように、「赤い馬」では、アフマトワがかなり意識されているように見える。そして、前節で明らかになった、己の才にしたがって詩作を行うというツヴェターエワの詩作観は、アフマトワの詩作観と対比的に見ることができる。

アフマトワの詩作観において、「赤い馬」と大きく異なるのは、詩神が詩人から奪う存在であることだ。たとえば、アフマトワによる詩篇「詩女神^{ムーゼ}へ Музе」(1911)では、「[詩女神が]黄金の指輪を奪った／春の最初の贈り物を」⁽²⁰⁾とあり、詩女神が「わたし」の結婚指輪と思われる「黄金の指輪」を奪っている。つまり、詩女神は「わたし」から人並みの幸福を奪う存在といえる。一方、「赤い馬」では、詩神的存在である騎士が、「壊せ」[CC. 3, 18]「殺せ」[CC. 3, 19]と、「わたし」にとって大切なものを自ら手放すよう促す。両者の詩神は、詩人から大切なものを奪う点では共通しているが、ツヴェターエワの詩作観においては、詩人自身もまた「壊」したり「殺」したり、奪う側に回らなければならない。したがって、ツヴェターエワにとって詩作は、「壊」したり「殺」したり、何らかの犠牲を自ら生み出すことでなされる行為であり、詩神から一方的に奪われるアフマトワの詩作観との相違が強く意識されている⁽²¹⁾。

(17) 「赤い馬」は、のちに詩集『ブシュケー』(1923)にも収録されており、その際、大幅な詩行の削除とともに、アフマトワへの献辞も削除されている。献辞を削除した理由には諸説あり、北出が簡単にまとめている(北出「マリナー・ツヴェターエワの『赤い馬』」260-261頁)。

(18) カーリンスキー『知られざるマリナー・ツヴェターエワ』139頁。

(19) 北出によると、「ツヴェターエワがアフマトワに捧げた1916年の詩の中で、彼女を「哀歌のミューズ」「ツァールスコエ・セローのミューズ」「傷ついたミューズ」と名づけており、また1921年の詩「アフマトワへ」のなかでは〔アフマトワに対して〕「黒髪の三編みの女」と呼びかけている。また、1922年にモイセイ・ナッペルバウムによって撮影された有名なポートレートでは、アフマトワはネックレスを身につけている」という(北出「マリナー・ツヴェターエワの『赤い馬』」264頁)。

(20) *Ахматова А.А. Десять лет: В 5 кн. М., 1989. С. 67.*

では、ツヴェターエワが詩作に際して生み出す犠牲とは何か⁽²²⁾。まずは、「赤い馬」において騎士が「壊せ」「殺せ」と「わたし」に命じる場面を見ていく。最初に「壊せ」と命じられるのは、以下の66-73行目である。

Как Царь меж огненных зыбей	ツァーリ 王が炎の波間で
Встает, сдвигает бровь.	立ち上がるみたいに 眉を動かす。
— Я спас ее тебе, — разбей!	——おまえのためにそれを救った——壊せ！
Освободи Любовь!	〈愛〉を解き放て！

=====

=====

Что́ это вдруг — рухнуло? — Нет,	いったいなにが急に——倒れたのか?——否
Это не мир — рухнул!	それは世界ではなかった——倒れたのは！
То две руки — конному — вслед	その両手には——騎士の——跡を追う
Девочка — без куклы. [CC. 3, 18]	少女には——人形がない。

引用部分の直前で、騎士は火事のなかから「わたし」の人形を救い出しているのだが、騎士は煽るように眉を吊り上げて、「わたし」に自らの手で「それ」=人形を壊すよう命じている⁽²³⁾。その結果、「少女には——人形がない」、すなわち、「わたし」は騎士の命にしたがって人形を破壊し、手放したのである。「わたし」と騎士による同様のやり取りは、このあと二度繰り返される。いずれも「わたし」が見ている夢のなかの場面で、104-111行目では、恋人を「殺せ！」と騎士に命じられ、目が覚めると「娘には——恋人が——いない！ Девушка — без — друга!」[CC. 3, 19]、142-149行目では、息子を「殺せ！」と騎士に命じられ、目が覚めると「女性には——胎^{はら}がない！ Женщина — без чрева!」[CC. 3, 19-20]という。「少女」であった「わたし」が、「娘」「女性」

(21) スミルノワによると、ツヴェターエワの詩篇「詩女神」(1921)では、「浅黒い臉」という詩女神に対する描写が、アフマートワの詩篇「孤独 Уединение」(1914)や詩篇「詩女神が道を歩いて去っていった… Муза ушла по дороге…」(1915)における詩女神像を暗示しているが、詩女神と詩人が互いに無関心であるというツヴェターエワ独自の詩女神像が提示されているという(Смирнова. Образ музы в творчестве М. Цветаевой 1920-х гг. С. 166-175)。

(22) 北出がすでに「詩的靈感はただ単に授けられるだけではなく、その靈感を手にするためには代償を払わねばならない」と指摘しているが(北出「マリーナ・ツヴェターエワの『赤い馬』」271頁)、本論では、この詩作観を「赤い馬」以外の作品(「別れ」と関連づけて検討することで、ツヴェターエワが払う「代償」が具体的に指し示すものを明らかにする。

(23) のちに「殺せ」と命じられる恋人や息子も、騎士は一度救出したうえで、敢えて「わたし」自身が手を下すよう促している。

へと順に成長していく過程で、人形、恋人、母としての機能を失っていく⁽²⁴⁾。このように女性的特徴を捨て去ることもまた、「わたし」が「甲冑を纏う^{スタン}胴^{スルタン}」「国王」という男性的特徴をもつ詩神的存在へと近づいていることの証左となる。

さらに、騎士による「壊せ!」「殺せ!」という命令はいずれも、直後の詩行で「〈愛〉を解き放て!」と言い換えられる。つまり、詩作の犠牲として失われる人形、恋人、母としての機能が、「〈愛〉 Любовь」という語句で括られている。大文字の〈愛〉は、「別れ」においても犠牲を言い換える語句として用いられている。第7篇の「ちっちゃな子羊が／ぶらさがっていた——〈愛〉が…… Ягненок крохотный / Повис — Любовь...」[CC. 2, 30] は、「子羊」というキリスト教的な犠牲が、ダッシュを挟んで〈愛〉と言い換えられる。ここでの「子羊」は、ガニュメデーデスさながらゼウスに連れ去られようとしているエフロンを指していると思われ、「別れ」にも犠牲を見出すことができる。

犠牲のテーマにもとづいて「別れ」第5篇を再度検討すると、詩作に際した犠牲が浮かび上がってくる。前節で指摘したとおり、第5篇では、「わたし」が馬の足枷となっていた「お手手」を解いて、塔の階段を移動し、詩の領域へ踏み込む。そのため、「お手手よ! お手手よ! / 呼んだって無駄 / だってわたしたちの間には流れるレーターの階段があるのだから」という詩行は、「わたし」が解いた「お手手」を置き去りにして、詩の領域に入ったことを意味している。つまり、「わたし」は「お手手」を犠牲にして詩作を開始したとみなすことができる。

「お手手 ручки」は、рукиの指小形であることから子供の手だと思われる。ここで犠牲となっている子供は、「別れ」執筆の前年、1920年に亡くなったツヴェターエワの次女イリーナ・エフロンだろう⁽²⁵⁾。1919年の暮れに、経済的に困窮していたツヴェターエワは、夫不在のまま、長女アリアードナとイリーナを養うことが困難となり、やむを得ず娘たちを養護施設に預けることにした。すると、もとより栄養失調状態にあったイリーナは、3歳の誕生日を迎える前に施設で餓死してしまった⁽²⁶⁾。ツヴェターエワは娘を死なせてしまったことを大いに後悔し、1920年2月20日付ヴェーラ・ズヴァギンツェワ、アレクサンドル・エロフエーエフ宛書簡にて次のように書いている。

(24) アンナ・サアキャンツは、「わたし」が人形、恋人、母としての機能を捨てたことで、それぞれ「子供時代、愛と信頼、母性」を失ったと指摘している（Саакянц А, Мухин Л. Поэмы и театр Марины Цветаевой // [CC. 3, 768]）。

(25) ヴィクトリヤ・シュワイツェルは、「別れ」第5篇の「お手手よ お手手よ!」以降を引用して、「イリーナの死の反響が、一年半後に創られた連作詩「別れ」のなかで聞こえる」と指摘している（Швейцер В.А. Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 2002. С. 228）。なお、この解釈については、日本ロシア文学会第74回全国大会での口頭発表の際、質疑応答にて前田和泉から示唆を受けた。

(26) 前田『マリーナ・ツヴェターエワ』160-161頁。なお、アリアードナは施設に預けてまもなくマラリヤに罹ってしまい、看病のために自宅へ連れ帰っていた。

わたしは大いに悲しいです。養護施設でイリーナが死にました——4日前の2月3日に。この責任はわたしにあります。わたしはあまりにアーリャ〔アリアードナ〕の病気（マラリヤ——ぶり返す発作）にかかずにいた——そして養護施設に行くことをあまりに恐れて（今起こっていることを恐れていた）、運命に期待してしまいました。[CC. 6, 153]

このようにツヴェターエワはイリーナの死を悲しみ、長女の看病にかかりきりで、養護施設に預けた次女のことを半ば放置してしまったことを大いに後悔している。また、同じ書簡のなかで次のような記述も見られる。

他の女性たちは、舞踏会——愛——衣装——人生の祭日のせいで我が子を忘れてしまいます。私にとって人生の祭日は詩なのですが、詩のせいでイリーナを忘れやしませんでした——私はふた月何も書いていなかったのだから！ […] いつもこう思っていました——「ほら、アーリャが回復してから、イリーナの面倒を見よう！」——でももう遅い。[CC. 6, 154]

実際にはイリーナが死ぬ直前の二か月間に書かれた詩作品も存在するが、そのように自分に言い聞かせなければならないほど、悲しみと後悔が彼女を苛んでいたことが窺える。

イリーナの死に関する詩は「両腕は軽く下ろされ… две руки, легко опущенные…» (1920) のみとされており⁽²⁷⁾、これが書かれたのはイリーナの死から約三か月後であった。この間、異なる題材で詩を書くことはあったが、イリーナの死が「足枷」のようになってツヴェターエワの詩作を阻害していたのは明らかである。さらに、「両腕は軽く下ろされ…」は、「わたしにはまだまだ理解できない／我が子が地中にあることを」[CC. 1, 518]と締め括られ、悲しみと後悔が癒えることはなかった。だからこそ、「別れ」では、その悲しみや後悔を忘却するために、詩作の領域である「群青」には忘却の川が流れているのだろう。くわえて、イリーナの「お手手」を解くのは「わたし」=ツヴェターエワ自身であり、ここにも詩人が自ら犠牲を生み出すという彼女の詩作観が現れている。このように、詩人は自ら犠牲を生み出すことに悲しみや後悔を覚えるが、それを忘却しながらまた新たな犠牲を生み出し、詩作を続けていく。この戒を受け入れて詩人であり続けるという詩作観が、この詩集で表明されているのである。

以上を踏まえ、あらためて「別れ」第3篇に立ち返ると、エフロソこそが「別れ」執筆に際して生み出された犠牲であることがわかる。「そこ〔群青〕ではわが友は永遠に／奪われない」という詩行から、「わが友」=エフロソは詩の領域である「群青」に留まり続けることが示唆される。

(27) シュワイツェルによると、ツヴェターエワはイリーナの死に関する詩作品は「一度だけ、三か月後に」書かれ、それはイリーナへ無関心であった自身を「正当化するため」に必要なものであったという（*Швейцер. Быт и бытие. С. 228*）。

これまで、エフロンすでに死んでおり、天上にいるものとみなしてきた。しかし、この詩行に留意すると、ツヴェターエワがエフロンを題材に詩作を行うことで、彼を詩作品のなかで永遠に生きながらえさせることの可能性も見えてくる。ゆえに、エフロンに捧げられたこの連作そのものがエフロンを永遠なものとし、生者としてのエフロンに別れを告げるために「別れ」と題したのではないだろうか。

おわりに

中期ツヴェターエワの詩学的転換点ともいえる詩集『別れ』には、詩人とは詩女神にしたがうのではなく、己の才にしたがって詩作を行うべきだという詩作観が表明されていた。そして、詩作に際して自ら犠牲を生み出す必要があり、その悲しみや後悔をレーターによって忘却することで、犠牲となった者を詩のなかで生きながらえさせることができるのであった。

最後に、「別れ」第3篇がダンテ『神曲』を下敷きとしている可能性に言及しておきたい。第2連の「わたしは手を伸ばすだけ／ […] / 別れのときに / 鶴の楔 журавлиный клин の跡を追って」[CC. 2, 26] という詩行では、白軍兵らを鶴の群れに喩え、兵士らが死にゆくことを、鶴たちが楔型に列をなして飛びゆくさまに喩えている。この描写は、地獄篇第5歌の「鶴が哀歌を歌いつつ / 空に長く列をなして飛ぶように」という描写を思わせる⁽²⁸⁾。そして、「別れ」第3篇第3連には「わたしは死のなかで——着飾って / いよう——おまえの黄金羽の速さへの / 最後の足場として」とあり、戦死した「おまえ」=エフロンを、「わたし」が出迎えようとしている。「わたし」は死んでいるわけではないが、第2篇「——こうして、頭を下にして / ——塔から！——家に！」や、第6篇「出て行くのだ 戸から—— / 生から」に見られるように、「わたし」の死が仄めかされている。つまり、「わたし」を夭逝したベアトリーチェに擬え、ダンテとの再会の場面を再現しているのではないだろうか。

さらに、ツヴェターエワは煉獄について、後年の詩論「良心の光に照らされた芸術 Искусство при свете совести」(1932)のなかで次のように言及している。

独自の法をもつ第三の王国、そこから私たちが高みへと救われることは稀である（低みへは——なんと多いこと！）。第三の王国、それは地上から第一の空、第二の地上。精神の空と

(28) ダンテ（平川祐弘訳）『神曲：地獄篇』河出書房新社、2008年、66頁。ちなみに、ロシア語版では«журавлиный клин летит на юг»と訳されているものもある（Данте Алигьери Божественная комедия. М., 1967. С. 28）。また、マンデリштаムは詩篇「不眠。ホメロス…」のなかで、«журавлиный клин»という語結合を用いている（Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Т.1. М., 2009. С.84）。この詩篇は「すべてが愛によって動いている」という『神曲』天国篇（「太陽やもろもろの星を動かす愛であった」）からの引用によって締め括られ、«журавлиный клин»と『神曲』との結びつきを裏付けるだろう（ダンテ（平川祐弘訳）『神曲：天国篇』河出書房新社、2009年、456頁）。

一族の地獄のあいだに芸術煉獄があり、だれもそこからの天国行きを望まない。[CC. 5, 362]

「第三の王国」は、「地上から第一の空」すなわち地上よりも高い位置にあるが、「高み」＝「天国」よりは低い位置にあるという。ここに、地獄、煉獄、天国という、『神曲』に見られる空間構造が構築されていることは言うまでもない。そして、「第三の王国」は「芸術煉獄」と言い換えられている。ここでは、「芸術」が詩を指していることにくわえ⁽²⁹⁾、煉獄が地上と天上の中間領域として扱われていることから、「第三の王国」は「群青」と同一視してよいだろう。つまり、ツヴェターエワにとって、ダンテとベアトリーチェが再会を果たした煉獄は、「群青」＝詩の領域とみなすことができる。そして、夭逝した恋人を詩作品として昇華した『神曲』は、死者を詩の中で永遠に生きながらえさせるという、「別れ」に見られた詩作観と重なるだろう。

このとき、「別れ」という詩作品を執筆したツヴェターエワは、ダンテの役割も果たしているように思われだろう。この解釈は、上で示した、ツヴェターエワがベアトリーチェに擬えられているとする解釈とはたしかに矛盾している。しかし、ツヴェターエワはベアトリーチェであり、同時にダンテでもあるという矛盾を受け入れているのであり、これこそが中期ツヴェターエワにもたらされた詩学的転換なのではないだろうか。そもそも、『別れ』、とりわけ「別れ」の主題も一面的には捉えられない。夫であるエフロンとの別離が主題に据えられている「別れ」は、きわめて私的な題材を扱った作品といえるが、一方で、別離の原因は十月革命に端を発した政治状況にある。つまり、エフロンとの別離という主題は、私的なものであると同時に、政治的なものでもある。そしてここに、中期ツヴェターエワの詩集構成にみられた、私的／政治的というテーマ的分裂の解消を見ることができるだろう。ただし、これは中期ツヴェターエワの詩学的転換の一端にすぎない。本論では十分に触れられなかったが、中期ツヴェターエワの作品には、古典や神話などのコンテキストが複雑に絡み合っている。くわえて、一般的な用法を逸脱した語法や句読法が見られ、シンタクスも複雑化している。中期ツヴェターエワの詩学的転換の全貌を明らかにするには、これらを踏まえたさらなる議論が必要となるだろう。

(29) Саакянц А.А. Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества (1910–1922). М., 1986. С. 266.