

アルセーニー・タルコフスキーの詩における「私」

—「通りすがり」の形象を中心に—

坂庭 淳 史

はじめに

アルセーニー・タルコフスキー (1907-1989) について、現在多くの伝記や回想が刊行されている。¹ 戦争で片足を失い、詩集は 1962 年まで発刊されず、息子アンドレイ (1932-1986) は彼より先に世を去った。彼はまた、旧ソ連の諸民族の詩を数多く翻訳し、作家協会の詩人養成所で教鞭を執り、アフマートヴァ (1889-1966) や ツヴェターエヴァ (1892-1941) といった詩人たちの息吹を新たな世代へ伝えた。ソ連時代を生き抜いた彼に関する記述は、ソ連の歴史や社会と文学者の関係を考えるための資料としても価値がある。

しかし、タルコフスキー² の詩の独自性を解き明かすような研究は、これまで十分になされてきているとは言えない。³ 本論考は、特に「私」や人間の自己意識の描き方に注目しつつ、詩の特徴を明らかにし、ロシア文化・文学史の中にこの詩人を位置づけていくものである。

1. 「人間中心主義」

考察の前に、まずは彼の詩の基本的な思想を理解しておく必要がある。詩「世界の真ん中 (Посредине мира)」(1958) (I-172) はこれまでもしばしば言及されてきたが、ここでは 3 連構成の第 1 連を引用する。

Я человек, я посредине мира,
За мною мириады инфузорий,
Передо мною мириады звезд.
Я между ними лег во весь свой рост —
Два берега связующее море,
Два космоса соединивший мост.

私は人間、私は世界の真ん中
私のうしろに、無数の滴虫類、
私のまえに、無数の星々。
そのあいだで、私は大の字になった —
二つの岸を結ぶ海、
二つの宇宙をつないだ橋。

第 2 連には「私はネストル、中世の年代記作者、／来るべき時代の、私はエレミア」とあるが、彼は基本的なテーマとして人間の存在そのものに着目している。代表作であるこの詩では、「私」という「人間」は時・空間の中心におり、確固たる自己意識が現れている。批評家チュプリニンは、タルコフスキーの詩「呼び出し音 (Зуммер)」(1961) にある「私は不死だ、私が死なないかぎり」という詩句を、詩人の「詩的信条」、「時間の概念の核心」とし、さらにこの詩「世界の真ん中」については、頌詩「神 (Бог)」(1784) で「自然の中心である私」、そして「私はツァーリ、私は奴隷、私は虫けら、私は神」と歌ったデルジャーヴィン以来の伝統を継承していると言及している。⁴ ここで、タルコフスキーが自身の「人間」観を述べたインタヴューについて検討することにしよう。

マクロ、ミクロの世界に関して、人間は中心的な位置を占めています。現代の機械は人間が大きな世界、そして小さな世界を観察するのを可能にしてくれます。[……] ここから、人間中心主義 (антропоцентризм) が生まれてきたのです。人間の理性は、その領域内に宇宙を取り込んでいます。ですから、私には、人間を世界創造の中のとりに足らぬ砂粒のようにみなす考え方は正しくないように思えます。[……] 人間の自己意識に関する歴史主義は、わが国の詩に伝統的なものです。「この世界を、その運命のときに訪れるものは幸いである…」〔チュツチェフの詩「キケロ (Цицерон) 〕〕。私たちはまさに世界の「運命のとき」を生きています。一般的に言って、人間、自民族、人々、自然への愛情は、時間と空間において中心的形象とされる人間の自己意識に有益な影響を与えている、そう私は確信しています。⁵ (強調は引用者)

彼はまた、『私が詩について理解していること (Что входит в мое понимание поэзии)』と題した文章では、「詩は芸術であり、また認識に関するものである」(II-201) と規定している。タルコフスキーは自己を認識すること、自己を知ること (自己意識) を求めていた。そしてこの「人間中心主義」が、彼の詩に

おける基本的な思想となっている。

ロシアにはいわゆる「哲学的抒情詩」の歴史があるが、タルコフスキーはその思想、そして奇をてらわれないオーソドックスな形式とあいまって、この伝統の末裔とされてきている。この伝統に属す詩人たちの中で、彼は「私の好きな詩人たち」の一人として、チュッチェフ（1803-1873）の名を挙げている（III-242）。デルジャーヴィンを「哲学的抒情詩」の始祖とするならば、それを発展させたのが19世紀前半の愛智会の詩人たちやチュッチェフであった。愛智会のリーダーであったヴェネヴィチノフは、ドイツ哲学の影響のもとに「哲学と詩」の結合を大きな目標とし、同時に「自己を知ること」を追求した。それを受け継ぐようにして「自然と私の合一」を描いたのがチュッチェフである。⁹タルコフスキーとチュッチェフの類縁性はすでに言及されている⁷が、本論考では、おもに人間の「自己意識」に関する二人の詩人の思想の違いに注目していく。

チュッチェフは、妻への書簡で「人間にとっての二人の暴君と迫害者、すなわち時間と空間を前にして、自分の卑小さを私ほど強く感じている者はいないと思います」⁸と記した。また、詩「一瞬のきらめき（Проблеск）」（1825）では、人間の精神は天空の高みまで上るが、そこで「私たち」人間はすぐに力尽きてしまう。なぜなら、人間は「とるに足らぬ塵芥」であり、「神の火」に堪えられないからだ。その他にも多くの作品で「人間としての私」の超えられぬ限界が描かれている。チュッチェフはこのように人間の卑小さをつねに感じていたが、これはタルコフスキーが前述のインタビューで「正しくないように思え」とした「人間を世界創造の中のとるに足らぬ砂粒のようにみなす考え方」である。チュッチェフはこの思考を出発点とし、その克服を目指した。「自己意識」をテーマとすることにおいて、チュッチェフはタルコフスキーの先駆と言えるが、時・空間を前に慄くチュッチェフの詩の「私」と比較すると、タルコフスキーの「人間中心主義」と「私」の意識の力強さは際立っている。

このように、タルコフスキーの詩において「人間中心主義」は主要な特徴である。しかし、哲学的な力強い「私」と同時に、彼の詩にはより現実に近い「私」の要素がある。本論考では、先行研究でも注目されてきていないこのもう一つの「私」の要素に着目したい。

2. 「通りすがり」としての「私」

タルコフスキーとの語らいを回想しながらミーチナ

は、現代詩人バフィト・ケンジェーエフの詩「アルセニー・タルコフスキーの思い出に（Памяти Арсения Тарковского）」を引用し、この詩においてタルコフスキーの孤独を見抜いたケンジェーエフの慧眼ぶりを指摘している。⁹しかし、タルコフスキーの作品全体を見渡すならば、そこに漂う人間の孤独感や弱さはすぐに理解できるはずなのだ。彼の「人間中心主義」には、これまであまり言及されてきていない要素が結びついているのである。

タルコフスキーの創作活動は60年に及ぶが、その作風は19世紀のチュッチェフやフェートのように一貫している。¹⁰そして、くりかえし現れてくるのが「通りすがり（прохожий）」の形象である。まず、詩「ゆりかご（Колыбель）」（1933）（I-29, 30）の冒頭を引用する。

Она:

Что всю ночь не спишь, прохожий,
Что бредешь — не добредешь,
Говоришь одно и то же,
Спать ребенку не даешь?
Кто тебя еще услышит?
Что тебе делить со мной?
Он, как белый голубь, дышит
В колыбели лубяной.

彼女:

通りすがりのあなた、なぜ夜どおし眠らず、
あてなく歩き続けて、
同じ言葉を繰り返して、
赤ん坊を寝かせてくれないの？
もう話を聞いてくれる人はいないの？
私と何を分かちあおうというの？
白い鳩のように、あの子はすやすや、
樹皮のゆりかごのなか。

これに続くのは「水を飲ませてくれないか？」という「通りすがり」の「彼」の台詞であり、さらに「彼女」は眠りについたばかりの「赤ん坊から目を離せない」ことを理由に男の頼みを断っている。男女の会話を模したこの作品は、アンドレイの自伝的な映画『鏡（Зеркало）』（1975）の冒頭、通りすがりの医師が母の前に現れる場面を髣髴させる。実際にアンドレイに宛てられているこの詩の自伝的な要素は否定できないが、まずは「ロシア詩」として俎上にのせたい。男女の会話によって展開される詩はタルコフスキー以前にも見られるが、その一つにレールモントフの長詩『悪魔（Демон）』（1829-1839）がある。『悪魔』では、花婿を戦場で殺され僧院に入ったヒロイン、タマーラの

アルセーニー・タルコフスキーの詩における「私」

庵室へ悪魔が安らぎと愛を求めてやってくる。「おれは何もかも、地上のものすべてをおまえに与えよう—／おれを愛してくれ!…」¹¹ という悪魔の台詞のあと、タマーラが悪魔の愛を受け入れて二人は口づけし、それによって彼女は死を迎える。一方、タルコフスキーの水をめぐる男女のドアごしの会話は以下のような「彼」の嘆願で終えられている。

Он:

Дверь отвори мне, выйди, возьми у меня что хочешь—
Свет вечерний, ковш кленовый, траву подорожник...

彼:

ドアを開けてくれ、出て来て、何でも欲しいものを私からとればいい
夕べのあかり、カエデの柄杓、オオバコの草…

タルコフスキーの詩は、「彼」の最後の言葉にも見られるように、『悪魔』と類似した構造がある。だが、決定的な違いは「彼」と「彼女」の間には何も起こらないことであり、「彼」の呼びかけが「彼女」に届かないことを予感させつつ詩は終わっている。ドアごしの会話のみでドラマチックなコミュニケーションもなく、与えるものもない「通りすがり」の「彼」の孤独感や絶望だけがそこにある。このように、力強い「人間中心主義」からはかけ離れた、もう一つの「私」が存在するのである。

3. 詩「狩り」における二つの「私」

「通りすがり」の形象をさらに深く考察するうえで、タルコフスキーの基本思想である「人間中心主義」についてもより詳細に理解しておかなければならない。詩「狩り (Охота)」(1944) (I-136) には、彼の作品世界における「人間中心主義」の深遠さ、複雑さが表れている。

Охота кончается.

Меня затравили.

Борзая висит у меня на бедре.

Закинул я голову так, что рога уперлись в лопатки.

Трублю.

Подрезают мне сухожилия.

В ухо тычут ружейным стволом.

Падает на бок, цепляясь рогами за мокрые прутья.
Вижу я тусклое око с какой-то налипшей травинкой.
Черное, окостеневшее яблоко без отражений.
Ноги свяжут, и шест проденут, вскинут на плечи...

狩りが終わろうとしている。

私はとらえられた。

ボルゾイ犬が太腿に噛みついている。

私は頭をそらした、角が肩にあたるほどに。

合図の笛を吹く。

私の腱が切り裂かれている。

耳が銃身で突かれている。

濡れた枝に角をからめ、横向きに倒れている。

私は見る、凝んだ瞳、そこにはりついた草。

動かない、もう何も映しだすことのない黒い瞳。

足を縛られ、さおに通され、肩に担がれて…

この詩は、「私」に注意して読まなければならない。第1連での「私」は、狩猟で捕えられた鹿とみられる動物である。第2連も、2, 3行目の「私」は鹿であるが、1行目で合図の笛を吹く「私」は鹿ではなく、獲物をしとめた猟師であろう。二つの「私」が存在し、互いを見つめる二つの視点があるのだ。この作品の注釈 (I-428, 429) から、タルコフスキーは二つの「私」について、ギリシャ神話に登場するアクティオンから着想を得ていることがわかる。好色な猟師のアクティオンは、全裸で水浴びをしている女神アルテミスを見たために、姿を鹿に変えられた。「アクティオン」という題で作品を読み解くならば、提示された「私」(鹿, 猟師) には様々な解釈の余地が残される。しかし、タルコフスキーは最終的な題を「狩り」として、「アクティオン」には言及していない。その結果、異なる二つの「私」の存在が浮き上がるのである。19世紀において、「私 (я)」と「私たち (мы)」との視点をしばしば共有させ、詩「私たちの時代 (Наш век)」(1851) のように、個人を「私たち」という集団に結びつけようとしたチュッチェフとは対照的である。

タルコフスキーの詩において、視点は必ずしも一つに収束していかない。詩「ゆりかご」での「彼」と「彼女」の会話の形式にもまた、同じ考え方が反映されているように思われる。「人間中心主義」と合わせて考えるならば、「世界の真ん中」という自己意識を持った複数の「私」が一つの作品に登場してきていると言えるだろう。「人間中心主義」はただ一人の「私」のための思想ではないのである。

4. 多元的な世界

誰もが「世界の真ん中」という自己意識を持つ「人間中心主義」は、「通りすがり」の形象にも影響を及ぼし、タルコフスキーの人間観はより特徴的なものに

なる。詩「通りすがり (Прохожий)」（1931）（I-28）では、文字通り「通りすがり」が主題となっている。

Прохожему — какое дело,
Что кто-то вслед за ним идет,
Что мне толкаться надоело,
Стучаться у чужих ворот?

И никого не замечает,
И белый хлеб в руках несет,
С досужим ветерком играет,
Стучится у моих ворот.

通りすがりには、どうでもいいことだ、
彼のあとを誰がついていこうとも、
よその家の扉を押ししたり、たたいたりすることに
私が疲れてしまおうとも。

誰にも気づかずに、
白いパンを手に抱え、
無為の風と戯れながら、
わが家の扉をたたいている。

ここでは4連構成の第2連までを引用した。第4連には、家から出てきた女性の、「どうしてまたうちへくるの?」「夜毎に扉をたたくの?」という、詩「ゆりかご」を思わせるような言葉がある。だが、この詩において特筆すべきなのは、「通りすがり」の形象が特定の一人に付与されているわけではないことである。詩の冒頭には「通りすがり」を見ている「私」がいる。さらに、読者はその「私」もまた「よその家の扉を押ししたり、たたいたりすること」に疲れてしまった「通りすがり」であることを知る。私も、私を取り巻く人々も、それぞれが「通りすがり」なのだ。ここにおいて「通りすがり」は自伝的枠組みを乗り越え、普遍的な広がりを見せている。タルコフスキーの詩の世界とは、「通りすがり」が複数存在する、多元的な世界なのである。

タルコフスキーの「通りすがり」は彷徨し続ける。例えば、詩「トビリシの雨 (Дождь в Тбилиси)」（1945）（I-52）では、恋い慕う女性の住む「ロシアではない」町の坂の上り下りを主人公は歩き続け、家をやっと見つけても彼女に会うことはない。「君の住む路地／あいにくだな、／私は——ただの通りすがり、／冷たい雨が降っている」とあり、主人公は「通りすがり」である。そして、主人公のそばを、車の「前照灯」が駆け抜け、また「雨宿りする場所のない恋人たち」が過ぎていく。彼らには、雨滴をしのぐ「場所」がない。この詩にも複数の「通りすがり」が描かれて

いると言えるだろう。

ここで、「人間中心主義」の思想をふまえてタルコフスキーの「私」について整理しておこう。タルコフスキーの詩には二つのレベルの「私」、すなわち「世界の真ん中である私」と「通りすがりの私」がある。そして、「世界の真ん中」という自己意識を持った「私」は複数存在し、多元的な世界を形成している。しかし、そうした「私」同士のコミュニケーションがなりたたないため、人間相互の関係性において「通りすがり」としての孤独な「私」が生みだされるのだ。

二つの「私」は一人の詩人から発せられた「私」であり、切り離して考えることはできない。そのため、そこに「私」についてのねじれが生じてきているのがわかる。

5. 「通りすがり」と「家」、異郷

タルコフスキーの詩の「私」の不安定な生を支え得るものとして、空間においては「家」、時間においては「少年時代」がある。「家」を主題とする彼の作品のうち、例えば、3篇の詩からなる「生命, 生命 (Жизнь, жизнь)」（1965）（I-242）では、第1の詩において「私」は不死を高らかに宣言する。詩「世界の真ん中」にあるような確固たる自己意識が現れている。そして、不死の根拠を示すかのように、第2の詩は「家のなかで暮らしてください、——そうすれば家は倒れないから」と始まる。そして、「私とともにあなたがたの子供たち」、「妻たち」、「祖先」、「子孫」が一つのテーブルについており、「家」は過去、そして未来へと伸びる人類の時間軸の中心点となっている。

ところが、タルコフスキーの詩に登場する多くの「家」には、「住人」がいないのである。例えば、詩「向かいの家 (Дом напротив)」（1958）では、古い木造の家が壊される場面から始まり、かつてそこから出て行った老人の、家に視線を投げかける最後の姿が描かれている。また、詩「住人のいない家は眠りについた、そして夢を見ていない… (Дом без жильцов заснул и снов не видит...)」（1967）でも、家は住人の帰りをじっと待ち続けている。このように、タルコフスキーは住人のいない家を、あるいは「家」と「私」（そこに暮らしていた人間）の離れていくさまをしばしば題材とした。詩「生命, 生命」の第2の詩でも、「家のなかで暮らすことは望まれているに過ぎない。詩「ゆりかご」でも詩「通りすがり」でも、家のドアは開かないし、詩「トビリシの雨」では、「私」は彼女の家の前で立ち止まっている。主人公たちは行き場

を失っているがゆえに「通りすがり」なのだ。

そして、彼の詩では、「家」と「少年時代」が融合したとき至福が訪れる。詩「白い日 (Белый день)」(1942) (I-302) には、「ジャスミンの傍らに石がある、／石のしたには宝がある。／父は小道に立っている。／白い、白い日」と、楽園のような世界が広がり、私にとって「あのときほど幸せだったことはない」。だが、最終連では、「あのときへは帰れない」と閉じられ、この至福の世界が過去の追想でしかないことが悲哀を感じさせる。アンドレイの映画『鏡』が、シナリオの段階では『白い、白い日… (Белый, белый день…)』と題されていたように、この作品はタルコフスキー父子の創作を結びつけてもいるが、アルセーニーの周辺の詩人では、彼が慕っていたアフマートヴァの詩集『白い群れ (Белая стая)』(1917)での「白」の羅列がある。アフマートヴァは「白」という言葉で大切な尊いものを表していた。¹²しかし、詩「あなたの白い家としずかな庭を捨てて行こう… (Твой белый дом и тихий сад оставлю…)」(1913)で、アフマートヴァが大切にしていた家をおいて前へ進むのに対し、タルコフスキーは家への憧憬を捨て去れず、行き場を失いながら「通りすがり」としてあてもなく歩き続けるのである。

また、彼の詩で際立っているのは、「私」が現在いるその場所を「異郷 (чужбина)」と感じていることである。この感覚は「ロシアではない」、そして「ロシア語ではない会話」の聞こえるトビリシの町(詩「トビリシの雨」)において最も先鋭化しており、トビリシの情景は「通りすがり」の心と平行になっている。

詩人ベークは、タルコフスキーの『『植物と動物』』についての詩の中でも二つの傑作」として、詩「サボテン (Кактус)」(1948)と詩「ラクダ (Верблюд)」(1947)を挙げている。例えば、サボテンは「緯度も経度も故郷から離れて」「わが家の窓辺で生きて」いる、「異郷でたえしのぶもらい子」(I-77)である。これらの詩はタルコフスキー自身のお気に入りでもあったという。¹³動植物に限らず、彼の作品にはゴッホやクレーなど時代に理解されなかった芸術家たちの詩的ポートレートもあるが、タルコフスキーの「異郷」に生きるものたちへの愛着には、「家」から離れた人間の意識が影響しているように思われる。

彼の理解においては、人間はみなそれぞれにとっての「異郷」に暮らしており、それぞれに「通りすがり」なのである。個々のそうした感覚が逆説的な親近感を生み出し、描写の対象としての彼らとタルコフスキーとを結びつけているのである。

6. タルコフスキーのロシア文学史上での位置と「通りすがり」

先行研究で言及されてきたタルコフスキーの確固たる自己意識を持った「私」の他に、本論考ではもう一つの「私」として、「通りすがり」の形象に着目した。また、「誰もが通りすがりである」というこの詩人の特徴的な人間観を明らかにしてきた。こうした点をふまえて、タルコフスキーの文学史上での位置について考えておきたい。

人間の自己意識に関する「哲学的抒情詩」の系譜においてチュッチェフとタルコフスキーを比較したが、二人の詩人の間には、19世紀末から20世紀初頭にかけてのウルバニズムの時代がある。リディア・ギンズブルクは、フェートとアンネンスキーを取り上げながら、世紀の狭間の詩人たちの見解の違いについて触れ、アンネンスキーが「19世紀ロシア抒情詩の荘園的な自然を保持」しながらも、「現代の人間は——都市に生きる人間である」ことをすでに知っていたと指摘している。¹⁴19世紀の哲学的抒情詩の「私」は「自然」とのつながりにおいて「自己意識」を模索したが、20世紀の「私」にとっては「都市」とのつながりが大きな意味を持つてくる。確かに、19世紀にチュッチェフが描いたような自然は、タルコフスキーではやや後退しているし、詩「ゆりかご」の「彼」の最後の言葉にある「夕べのあかり、カエデの柄杓、オオバコの草…」といった自然の事物は価値を失っている。工業化・都市化が急速に進んだこの時代は、文学において「都市(や群衆)の中での孤独」というテーマを作り出した。しかし、タルコフスキーの「通りすがり」は、このテーマに収まりきってはいない。哲学的抒情詩の伝統とウルバニズムを背景に、「誰もが通りすがりである」という多元的な世界を提示したことに彼の独自性があるだろう。

また、これまで「哲学的抒情詩」の伝統において通時的に考察してきたが、タルコフスキーと同時代の詩人たちとの共時的なつながりについても考えておく必要がある。

映画学者ボジョーヴィチは、タルコフスキー父子の作品における「イメージの多義性」に着目し、「真の芸術家が本能的に [……] 一義性を回避しようとするのは、個人というものは他人とは一致することのない『自分の』宇宙の中心であると感じているからなのである」¹⁵と、さまざまな解釈の許容と芸術における個人の尊重について述べている。だが、「イメージの多

義性」はこの詩人だけに限られたものではなく、例えば、アンネンスキーやマンデリシタムらの「連想の詩学 (поэтика ассоциаций)」と言われる、読者に解釈をゆだねるような手法とも重ねて考えることができる。アフマートヴァの詩に見られるような断片性も含めて、タルコフスキーは同時代の詩人たちといくつかの手法を共有している。ボジョーヴィチは、タルコフスキーの一つの手法を直感的に理解しながらも、その裏にある多元的な世界と「通りすがり」としての「私」という思想を見出しはしなかった。むしろ、ボジョーヴィチの言及はそのまま、タルコフスキーの詩に見られる「私」(「世界の真ん中である私」と「通りすがりの私」)についてのねじれを説明するのに有効であると言えるだろう。

終わりに

チュッチェフは自己意識の問題を1850年代の恋愛詩において解決しているが、タルコフスキーは恋愛詩でも「通りすがり」のままであり、自己意識の根拠として「家」を描いたものの、それは永遠に戻れない場所であった。では、「誰もが通りすがりである」ことを提示したタルコフスキーの思想の潮流はどこへ向かっているのだろうか。

ケンジェーエフは前述の詩「アルセーニー・タルコフスキーの思い出に」の中で、タルコフスキーを「国を追われた片足のツァーリ」¹⁶と呼んだ。この形象は、本論考でこれまで考察してきた二つの「私」ともその性質がよく似ている。つまり、確固たる自己意識を持ちながら(「ツァーリ」/「世界の真ん中」, 「人間中心主義」), 本来の居場所を離れて(「国を追われた」/「通りすがり」, 「異郷」) 孤独を引きずっているのだ。「通りすがり」についての言及はないが、この現代詩人はタルコフスキーの詩の本質の一側面を見抜いている。ケンジェーエフ自身も、例えば詩「1991年8月17日(17 августа 1991 г.)」では、荒廃した都会に暮らす人々それぞれの孤独を歌っている。

また、タルコフスキーの詩人養成所での教え子であるラーリサ・ミレルは、ゲオルギー・イヴァーノフの詩を引用しながら、共通の言葉を失った人々を結びつけるのは「相互に理解し得ない」という理解そのものである、という逆説的な言及を加えている。¹⁷

そして、アンドレイ・タルコフスキーについても触れぬわけにはいかない。もちろん、類縁性を感じさせる現代詩人もいるが、アルセーニーの精神の最大の後継者はやはりアンドレイより他にいないからだ。「誰

もが通りすがりである」というモチーフは、映画『ノスタルジア (Ностальгия)』(1983)に最も強く現れており、主要な登場人物であるゴルチャコフとドメニコはそれぞれ言い尽くせぬ孤独を抱えており、「通りすがり」を髣髴させる。クライマックスにあるドメニコのローマでの演説の場面では、ばらばらになりすぎた世界に死を賭して警告する彼に対し、耳を傾けている(聞いているのかさえよく分からない)人々は各々がさまざまなポーズをとって互いに寄り添うこともない。油をかぶったドメニコが火ダルマになっても、人々は無感動で微動だにせず、ドメニコの鳴咽めいた叫びと道化のように駆け回る男、警察官の動きがそれをさらに浮き立たせる。コミュニケーションのない人間関係は父子の作品において響きあい、アルセーニーの詩における多元的な世界は、アンドレイの映画の「ローマの人々」によって不気味なまでに誇張されているのである。それでもアンドレイは、この作品でドメニコとゴルチャコフという、アンドレイ本人が言うところの「仲間 (единомышленник)」¹⁸を生み出した。ドメニコの部屋の壁には落書のように、だが力強く「1+1=1」と書かれている。このメッセージを体現するかのようには、ゴルチャコフとドメニコは互いの死を通して結びつく。この映画を「父の探求に対する、息子の一つの答え」と考えることができるだろう。

アルセーニー・タルコフスキーにおいて、「通りすがり」は彷徨を続ける。だが、人間の相互理解が求められる限り、この形象の持つ意味は失せないはずである。

(さかにわ あつし, 早稲田大学)

注

- 例えば、*Тарковская М.* Осколки зеркала. М.: Дедалус, 1999; *Лаврин А., Педиконе П.* Отец и сын // Юность. 1993. № 1, 2, 4, 5; *Волкова П. Д.* Арсений Тарковский. Жизнь и семья и история рода. М.: Подкова, 2002.
- 本論考で「タルコフスキー」と記した場合には、アルセーニー・タルコフスキーを示す。詩作品の引用は、*Тарковский А.* Собрание сочинений в трех томах. М.: Художественная литература, 1991-1993. により、()内に巻数と頁数を記す。訳詩は坂庭による。
- 日本においては、沼野充義『スラヴの真空』自由国民社, 1993, 162-172; 工藤正広『ロシア・詩的言語の未来を読む』北海道大学図書刊行会, 1993, 25-32のようなタルコフスキーの詩への示唆に富んだ言及がある。
- Чупринин С.* Вступительная статья // *Тарковский А.* Благословенный свет. СПб.: Северо-запад, 1993. С. 15. また上記の論文を引用して *Ковальджи К.* Вступительная статья // *Тарковский А.* Собрание сочинений в трех

- томах. Т. 1. С. 14. でも「中世的な世界観」について言及されている。他に, *Степанов Н.* Поэзия беспокойной мысли // Москва. 1967. № 4. С. 211-212.
- ⁵ *Тарковский А.* В творческой мастерской // Вопросы литературы. 1991. № 4. С. 199.
- ⁶ 愛智会とチュッチェフについては, 拙論「ロシア詩によるシェリング哲学の受容」, 『比較文学』44 (2002): 83-98 を参照されたい。
- ⁷ 沼野充義『スラヴの真空』, 165. また, 近年の研究としては *Бройтман С.* Мир, меняющий обличье... (Стихотворение Арсения Тарковского «Дождь») // Вопросы литературы. 2001. № 4. С. 317-324.
- ⁸ 1858年7月26日付の書簡は, *Лотман Ю. М.* Поэтический мир Тютчева // О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб, 1996. С. 580 より引用。
- ⁹ *Митина С.* Из бесед с Арсением Тарковским // Искусство кино. 1992. № 10. С. 18.
- ¹⁰ 一貫した作風の評価について *Ковальджи К.* Вступительная статья. С. 9 に詳しい言及がある。
- ¹¹ *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание стихотворений: В 2-х т. Л.: Сов. писатель, 1989. Т. 2. С. 460. 訳詩はレールモントフ「悪魔」池田健太郎・大橋千明訳, 『レールモントフ選集 I』, 光和堂, 1974, 370-371 を参照させていた。
- だいた。
- ¹² 詩「白い家 Белый дом」(1914), 詩「空は細かい雨をふり撒いている…Небо мелкий дождик сеет...」(1915) など。なお, アフマートヴァの詩については, アンナ・アフマートヴァ『アフマートヴァ詩集』木下晴世訳, 群像社, 2003 とその注釈を参考にさせていただいた。
- ¹³ *Бек Т.* Люди—кактусы—верблюды, или Дума об Арсении Тарковском // Дружба народов. 1997. № 6. С. 202.
- ¹⁴ *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М.: Интрада, 1997. С. 312.
- ¹⁵ *Божович В.* Поэтическое слово и экранный мир Андрея Тарковского // Мир и фильмы Андрея Тарковского: Сост. А. М. Сандлер. М.: Искусство, 1990. С. 219. 訳文は, ヴィクトル・ボジョーヴィチ「詩的言語とアンドレイ・タルコフスキーの映像世界」宇佐見森吉訳, アネッタ・ミハイロヴナ・サンドレル編『タルコフスキーの世界』沼野充義監修, キネマ旬報社, 1995, 290.
- ¹⁶ *Кенжеев Б.* Стихотворения. М.: ПАН, 1995. С. 22.
- ¹⁷ *Миллер Л. Е.* Мотив: Книга стихов. К себе, от себя: Рассказы, статья, эссе. М.: Аграф, 2002. С. 142-143.
- ¹⁸ *Бахман Г.* О природе ностальгии // Искусство кино. 1989. № 2. С. 133.

Ацуси САКАНИВА

Образ «прохожего» в поэзии Арсения Тарковского

Проблема существования человека как отдельной личности — одна из основных тем в поэзии Арсения Тарковского (1907-1989). В его поэтическом мире можно найти два типа существования человека, два типа «я».

Первый тип, «я» как центр мира. Например, в стихотворении «Посредине мира» (1958) «я» находится в самом центре времени и пространства. Самосознание героя очень сильно выражено, герой остро чувствует себя существующим. Это «антропоцентризм» — как он сказал в одном интервью. В 19-ом веке Ф. И. Тютчев (один из самых любимых поэтов Тарковского) всегда остро чувствовал ничтожество человека перед временем и пространством. В этом пункте эти два поэта расходятся. Тарковский думает, что каждый человек есть центр мира. В стихотворении «Охота» (1944) этот образ передается двумя противоположными взглядами (олени и охотника).

Конечно, «антропоцентризм» есть отличительная черта поэзии Арсения Тарковского и об этом часто упоминают. Но если обращать внимание только на одну эту черту, мы можем не заметить других важных черт его философской лирики.

Кроме остро чувствующего себя существующим «я», существует второй тип, образ слабого и заброшенного «я». Это образ «прохожего», который всегда чувствует себя как бы на чужбине или не может найти для себя места (дом). И этот образ проявляется не только автобиографически, например, в стихотворении «Колыбель» (1933). В стихотворении «Прохожий» (1931) главный герой видит «прохожего», и сам он тоже «прохожий». Так в поэтическом мире Тарковского и «я», и люди окружающие «я» являются «прохожими».

Эти два разных образа «я» («я» как центр мира и «я» как «прохожий») неотделимы друг от друга. В поэтическом мире Тарковского существуют многие самостоятельные «я» как центры мира, составляющие плюралистический мир со многими центрами. Но между ними отсутствует прочная связь. Поэтому они — «прохожие».

В этой статье, проанализировав его стихотворения вместе с произведениями поэтов 19-го века, современных поэтов и фильмами его сына Андрея Тарковского, я отметил особый характер поэзии Арсения Тарковского и попробовал определить его место в истории русской литературы и русской культуры.