

ロシア語ロシア文学研究

第 40 号

丸山由紀子	モスクワ・ルーシ時代のロシア語文献におけるスラヴニズムの使用基準 ——『ペルミのステファン伝』『ラドネシのセルギイ伝』にみる 双数形の用法——	1
八木 君人	ボリス・エイヘンバウムの文芸学における 文学作品の非文字テキスト的要素	9
本田 晃子	ガラスの塔の廃墟にて ——ペーパー・アーキテクチャー運動におけるガラス建築の回帰——	17
越野 剛	ナポレオン戦争におけるフョードル・ロストプチンと 民衆（ナロード）イメージ	28
土居 伸彰	ノルシュテイン『話の話』にみられるエイゼンシュテイン理論の 影響について	38
杉野 ゆり	プーシキン『青銅の騎士』における黙示録のテーマ	46
大山麻稀子	Эпоха безвременья（沈滞の時代）の知識人たち ——アレクサンドル二世暗殺事件前後のガルシン批評をめぐって——	54
酒井 英子	Kushner's Intertextual Practice: Blok and the Poet's Persona	62
大森 雅子	ミハイル・ブルガーコフと 1920 年代ソ連の反宗教プロパガンダ雑誌	73
秋草俊一郎	Before / After ホロコースト ——「報せ」における二度の「翻訳」——	82
高柳 聡子	マリーナ・パレイ初期三部作における〈病気〉の表象	90

日本ロシア文学会

2008

日本ロシア文学会会誌規定

1. 本誌は「ロシア語ロシア文学研究」と称する。
2. 日本ロシア文学会会員(以下“会員”とする)はすべて本誌に投稿することができる。
3. 本誌の発行は毎年度一回以上とする。
4. 本誌の編集は編集委員会がおこなう。
 - (イ) 編集委員会は各支部の推薦による委員をもって構成する。その内訳は関東支部 5 名、関西支部 2 名、北海道支部 1 名、東北支部 1 名、中部支部 1 名、西日本支部 1 名とする。
 - (ロ) 委員のうち 1 名を委員長とする。委員長は委員の互選による。
 - (ハ) 委員長を出した支部は、必要な場合(イ)項によるもの以外に、編集委員 1 名を追加推薦することができる。
 - (ニ) 委員の任期は 2 年とする。ただし留任を妨げない。
 - (ホ) 別に編集実務を助けるものとして、編集員を若干名おくことができる。
 - (ヘ) 委員会は原稿の採否を決定する。また必要ある場合は原稿の修正を求めることができる。
5. 本誌の掲載対象は次のものとする。
 - (イ) 研究論文
 - (ロ) 学会研究報告要旨(別冊)
 - (ハ) 書評
 - (ニ) 学会動静ほか
6. 掲載対象の選択は次の基準による。
 - (イ) 会員が投稿し、編集委員会が掲載を適当と認めたもの。
 - (ロ) 編集委員会がとくに執筆依頼したもの。
7. 原稿の執筆要項は別に定める。
8. 本誌の内容は、自動的に日本ロシア文学会ホームページの掲載対象となる。ただし図版など著作権上の問題がある部分はその限りでない。

1968 年 10 月制定 2007 年 10 月最終修正

会誌原稿執筆要項

1. 原稿の執筆に際しては、本要項および、別に定める引用注の表記等の細目についての「ガイドライン」に従うものとする。ただし、編集委員会が別に指示する場合はそれによる。
2. 原稿の使用言語は、日本語、ロシア語、英語を原則とする。その他の言語については、編集委員会の判断による。ただし、引用・用例の言語は原則として制限しない。
3. 日本語論文には、ネイティブ・スピーカーの校閲を経た、ロシア語あるいは英語のレジュメを付す。
4. 分量は、論文は注・レジュメ等も含めて 16,000 字(会誌 8 ページ)以内、書評は 6,000 字(会誌 3 ページ)以内とする。日本語以外の言語による原稿、図表・写真を含む原稿、詩の引用等空白の多い原稿、等の分量については、編集委員会が別に指示する。
5. 投稿申込みは、毎年刊行前年の 11 月末日までに、A4 用紙 1 枚限り(1,000 字程度)の要旨を添えて事務局宛に提出する。審査用原稿の提出期限は毎年 1 月末日とする。審査により掲載が決定した論文等の完成原稿および編集部が依頼した原稿の提出期限は、編集委員会が別に指示する。
6. 研究論文の執筆者には抜刷り若干部を贈る。
7. 学会研究報告要旨は、研究発表会の前に会誌別冊として刊行する。研究発表申込み(毎年 7 月頃)に添えられる報告要旨を原稿とし、発表が認められたあと手直しの機会を設けて、報告要旨集を作成する。分量は 1,000 字(会誌半ページ)以内とし、日本語要旨には英語あるいはロシア語による発表題目・発表者氏名を付記する。

1999 年 10 月制定 2007 年 10 月最終修正

会誌原稿執筆要項

1. 原稿の執筆に際しては、本要項および、別に定める引用注の表記等の細目についての「ガイドライン」に従うものとする。ただし、編集委員会から別の指示がある場合はそれによる。
2. 原稿の使用言語は、日本語、ロシア語、英語を原則とする。その他の言語については、編集委員会の判断による。ただし、引用・用例の言語は原則として制限しない。
3. 日本語論文には、ネイティブ・スピーカーの校閲を経た、ロシア語あるいは英語のレジュメを付す。
4. 論文は注・レジュメ等も含めて 16,000 字以内(会誌 8 ページ以内)。
5. 学会報告要旨は 1,000 字以内(会誌半ページ以内)。
6. 書評は 6,000 字以内(会誌 3 ページ以内)。
7. 日本語以外の言語による原稿、図表・写真を含む原稿、詩の引用等空白の多い原稿、等の分量については、編集委員会が別に指示する。
8. 会誌規定(6)による投稿申込みの締切りを毎年刊行前年の 11 月末日、審査用原稿提出の締切りを毎年 1 月末日とする。審査通過者の完成稿提出および編集部の依頼した原稿の提出期限は、別途設定する。
9. 投稿申込みは、A4 用紙 1 枚限り(1,000 字程度)の要旨を添えて事務局宛に提出する。
10. 研究論文の執筆者には抜刷り若干部を贈る。

1999 年 10 月制定 2006 年 7 月最終修正

ロシア語ロシア文学研究

第 40 号

2008 年

目 次

■研究論文

- 丸山由紀子 モスクワ・ルーシ時代のロシア語文献におけるスラヴヤニズムの使用基準
——『ペルミのステファン伝』『ラドネシのセルゲイ伝』にみる双数形の用法——…………… 1
- 八木 君人 ボリス・エイヘンバウムの文芸学における文学作品の非文字テキスト的要素 …………… 9
- 本田 晃子 ガラスの塔の廃墟にて
——ペーパー・アーキテクチャー運動におけるガラス建築の回帰——…………… 17
- 越野 剛 ナポレオン戦争におけるフォードル・ロストプチンと民衆（ナロード）イメージ …………… 28
- 土居 伸彰 ノルシュテイン『話の話』にみられるエイゼンシュテイン理論の影響について …………… 38
- 杉野 ゆり プーシキン『青銅の騎士』における黙示録のテーマ …………… 46
- 大山麻稀子 Эпоха безвременья（沈滞の時代）の知識人たち
——アレクサンドル二世暗殺事件前後のガルシン批評をめぐって …………… 54
- 酒井 英子 Kushner's Intertextual Practice: Blok and the Poet's Persona …………… 62
- 大森 雅子 ミハイル・ブルガーコフと 1920 年代ソ連の反宗教プロパガンダ雑誌…………… 73
- 秋草俊一郎 Before / After ホロコースト
——「報せ」における二度の「翻訳」——…………… 82
- 高柳 聡子 マリーナ・パレイ初期三部作における〈病気〉の表象 …………… 90

■書評 …………… 97

- 林田理恵著『ロシア語のアспект』南雲堂フェニックス（服部文昭）●狩野昊子著『ロシア語の比喩・イメージ・連想・シンボル事典——植物——』日ソ（栗原成郎）●高野雅之著『ロシア「保守反動」の美学』（大須賀史和）●坂庭淳史著『フォードル・チュッチェフ研究——十九世紀ロシアの「自己意識」——』マニュアルハウス（三好俊介）●鈴木正美著『どこにもない言葉を求めて 現代ロシア詩の窓』高志書院（武田昭文）●澤田和彦著『白系ロシア人と日本文化』成文社（源貴志）●K. Ju. Lappo-Danilevskij, Gefühl für das Schöne. Johann Joachim Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2007.（鳥山祐介）

■ 2007 年度学会特別企画：プレシンポジウム要旨

- 「生きのびるためのアート——ロシア美術の最前線」（鴻野わか菜）……………117

■ 2008 年度日本ロシア文学会賞……………120

■学会動静……………121

- 追悼：新田實先生（佐藤純一）／工藤幸雄先生（水野忠夫）／工藤精一郎先生（渡辺雅司）；役員・委員等一覧；支部連絡先；編集委員会より

Бюллетень Японской ассоциации русистов

№.40

2008 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

- Ю. Маруяма.* Употребление славянизмов в памятниках Московской Руси (распределение форм двойственного числа в «Житии Стефана Пермского» и «Житии Сергия Радонежского») 1
- Н. Яги.* Неписьменные аспекты литературных произведений в литературоведческой мысли
Б. Эйхенбаума 9
- А. Хонда.* У руин стеклянных башен: возвращение стеклянных зданий в художественном движении «Бумажная архитектура» 17
- Г. Косино.* Образ народа и Федор Ростопчин во время Отечественной войны 1812 года 28
- Н. Дои.* О влиянии теории Эйзенштейна на «Сказку сказок» Норштейна 38
- Ю. Сугино.* О теме апокалипсиса в «Медном всаднике» А. С. Пушкина 46
- М. Ояма.* Русская интеллигенция в «эпоху безвременья»: литературная критика произведений
В. М. Гаршина до и после убийства Александра II 54
- Э. Сакаи.* Интертекстуальная практика Кушнера: Блок и persona поэта 62
- М. Омори.* Михаил Булгаков и журналы советской антирелигиозной пропаганды 1920-х гг. 73
- С. Акикуса.* До и после Холокоста: дважды переведенный рассказ В. В. Набокова 82
- С. Такаянаги.* Представление о «болезни» в первой трилогии Марины Палей 90
- Рецензии** 97
- *Р. Хаясида.* Вопросы русской аспектологии (Ф. Хаттори) ● *Х. Кано.* Русско-японский словарь растений: их названия, символика и поэтический образ (С. Курихара) ● *М. Коно.* Русский эстетический «консерватор-реакционер» (Ф. Осука) ● *А. Саканива.* Фёдор Тютчев: «Самосознание» России 19 века (С. Миёси) ● *М. Судзуки.* В поисках слова, которого нет. Окно в современную русскую поэзию (А. Такэда) ● *К. Савада.* Белоэмигранты и японская культура (Т. Минамото) ● *К. Ю. Лаппо-Данилевский.* Чувство прекрасного. Влияние И. И. Винкельмана на литературу и эстетическую мысль в России (Ю. Торияма)

Отчеты специальных программ на Конференции ЯАР 2007 года:

- Художественное творчество для выживания: современное русское искусство (В. Коно)117
- Премия ЯАР за лучшие работы 2008 года**120
- Хроника**121
- Памяти профессора Минору Нитта (Д. Сато); Памяти профессора Юкио Кудо (Т. Мидзуно); Памяти профессора Сэйитиро Кудо (М. Ватанабэ)

Bulletin of the Japan Association for the Study of Russian Language and Literature

No.40

2008

CONTENTS

Articles

- Y. Maruyama. The Usage of Slavonicism in Russian Texts of the Early Period of Muscovy: On the Distribution of Dual Form in *The Life of St. Stephen of Perm'* and *The Life of St. Sergius of Radonezh* 1
- N. Yagi. Non-writing Aspects of Literary Works in the Literary Theory of B. Eikhenbaum 9
- A. Honda. By the Ruins of Glass Towers: The Return of Glass Buildings
in the Movement of Paper Architecture 17
- G. Koshino. The Image of Narod and Fedor Rostopchin in the Napoleonic War 28
- N. Doi. On the Influence of the Theory of Eisenstein in Norstein's *Tale of Tales* 38
- Y. Sugino. On the Theme of the Apocalypse in A. S. Pushkin's *The Bronze Horseman* 46
- M. Ohyama. Russian Intelligentsia at *Epokha bezvremen'ya*: Literary Criticism
of Vsevolod Garshin before and after the Assassination of Alexander II 54
- E. Sakai. Kushner's Intertextual Practice: Blok and the Poet's Persona 62
- M. Omori. Mikhail Bulgakov and the Soviet Journals of Antireligious Propaganda in the 1920s 73
- S. Akikusa. Before or After the Holocaust: A Twice-translated Story,
Vladimir Nabokov's "Breaking the News" 82
- S. Takayanagi. On the Representation of Disease in Palei's Early Short Stories 90
- Reviews** 97

- R. Hayashida, *Verbal Aspect in Russian* (F. Hattori) ● H. Kano, *Russian Dictionary of Plant Names and their Symbols and Literary Imagery for Japanese* (S. Kurihara) ● M. Kono, *Russian Aesthetic "Conservative- Reactionary"* (F. Osuka) ● Fyodor Tyutchev, "'Self-consciousness' of 19th Century Russia" (S. Miyoshi) ● M. Suzuki, *In Quest of the Nonexistent Word: A Window on Contemporary Russian Poetry* (A. Takeda) ● K. Sawada, *White Russian Emigrés and Japanese Culture* (T. Minamoto) ● K. Iu. Lappo-Danilevskii, *A Sense of the Beautiful. J. J. Winckelmann's Influence on Literature and Aesthetic Thought in Russia* (Y. Toriyama)

Reports of Special Programs at the Annual Assembly of JASRLL 2007:

- Art for Survival: Contemporary Russian Fine Art (W. Kono)117

- JASRLL 2008 Outstanding Research Award**120

- Chronicle**121

To the Memory of Professor Minoru Nitta (J. Sato); To the Memory of Professor Yukio Kudo (T. Mizuno); To the Memory of Professor Seiichiro Kudo (M. Watanabe)

会誌 41 号への投稿申し込みについて

会誌「ロシア語ロシア文学研究」次号（第 41 号・2009 年 10 月刊行予定）への投稿申し込みは、本年（2008 年）11 月末日が締め切りです。投稿希望者は、学会事務局宛に以下の 2 点をご郵送ください（いずれも期限までに必着を条件とします）。

1) 論文要旨：A4 用紙 1 枚（1,000 字程度）

2) 氏名・住所（連絡先）・電話・FAX・メールアドレス：1) とは別紙に記す。

海外滞在中などのやむをえない場合に限り、FAX、メールなどでの申し込みを認めます。

この投稿申し込みは、今年度の学会報告をされたかどうかに関係なく、すべての投稿希望者に必要です。論文以外の原稿（書評、学会展望など）の投稿も歓迎します。

投稿される論文等はすべて査読審査を受けることになります。投稿申し込み締め切り後、各投稿論文等に対して査読審査員を決定し、委嘱します。

申し込みの段階で編集委員会が投稿をお断りすることはありませんので、申し込み後はすぐに原稿の執筆にとりかかってください。投稿論文等の提出締め切りは来年（2009 年）1 月末日（送り先は後日お知らせします）、審査結果は 4 月中旬に通知いたします。

投稿申し込みにあたっては、「日本ロシア文学会会誌規定」「会誌執筆要項」「投稿審査要領」（本誌表紙裏に掲載）もご参照ください。

会誌中の「学会報告要旨」掲載については、投稿申し込みは不要です。

編集委員会

編集委員：長谷見一雄（委員長）、宇佐美森吉、長谷川章、草野慶子、野中進、匹田剛、柳町裕子、中澤敦夫、林田理恵、ヨコタ村上孝之、佐藤正則

ロシア語校閲：ヴァレリー・グレチコ

Редакционная коллегия: К. Хасэми (Главный редактор), С. Усами, А. Хасэгава, К. Кусано, С. Нонака, Г. Хикита, Х. Янагимати, А. Накадзава, Р. Хаясида, Т. Ёкота-Мураками, М. Сато

Редакция русских текстов: Валерий Гречко

Editorial Board: K. Hasemi (General Editor), S. Usami, A. Hasegawa, K. Kusano, S. Nonaka, T. Hikita, H. Yanagimachi, A. Nakazawa, R. Hayashida, T. Yokota-Murakami, M. Sato

Russian Editing: Valerij Gretchko

Published by the Japan Association for the Study of Russian Language and Literature
c/o Prof. G. Hikita

Department of Russian and East European Studies

Faculty of Foreign Studies

Tokyo University of Foreign Studies

3-11-1, Asahicho, Fuchu-shi, Tokyo 183-8534, Japan

© JASRLL

モスクワ・ルーシ時代のロシア語文献における スラヴァニズムの使用基準

——『ペルミのステファン伝』『ラドネシのセルギイ伝』にみる双数形の用法——

丸 山 由紀子

1. はじめに

ロシア標準語史研究において、いわゆるスラヴァニズム *славянизм* は重要な問題である。スラヴァニズムとは本来、南スラヴ語である古代教会スラヴ語に由来し、東スラヴ語には異質であった要素、例えば無充音 (*градъ*), **tj* に対応する *щ* (*нощь*) などを指し、ロシア教会スラヴ語の特徴をなした。ただし、15 世紀以降、モスクワ・ルーシ時代になると、それ以前は話し言葉、書き言葉に共通であったもの、文体的にニュートラルであったものの中から、書き言葉特有の雅語的要素へと移行するものが多く現れた。例えば、呼格形、双数形、単純過去形 (アオリスト、未完了過去) などである。これらは当時の人々にとって、文体的にはすでに起源のスラヴァニズムと同等であった。¹

ただし、書き言葉において継承されたスラヴァニズムも変化と無縁ではなかった。11-16 世紀の東スラヴでは、書き言葉の習得基盤は音節ごとに区切った読み及び時課程と聖詠經の暗唱であり、職業的な文筆家でも多少の正書法を学ぶだけで、各形態、構文、語彙の規範的用法を教授されることはなかった。つまり、東スラヴの文筆家たちは体系だった教育ではなく、各人の読書体験によって書き言葉を習得していたのである。² その際、新たな言語の担い手が、自身の日常的な話し言葉には存在しない表現形式を、過去の文献を通して新たに分析し、用法の規則をくみ取り、文法形態、意味、文体面での使用方法を再形成することで、語法に変化が生じた。³

モスクワ・ルーシ時代におけるスラヴァニズムの使用は、作品の言語を特徴づける重要な指標である。本稿では、この時代に文体的に新たにスラヴァニズムと認識されるに至った文法形態が、その初期段階——14 世紀末から 15 世紀初頭——に実際どのように使用されたかという問題を、双数形を例に検討する。双数形は他のスラヴァニズムに比べ使用頻度が低く、雅語的色合いがより鮮明なため、この問題を検討するのに適している。さらに、その実際の用法は作品ごとに、ま

た作品内においても一様でなく、使用が必須の領域と、書き手の裁量に任される領域があると考えられる。研究の際には、この二つの違いを見極めることが重要であり、特に後者は文献を通して継承される表現形式がいかなる変化を被るかという問題を解明する鍵を握ると考えられる。⁴

2. 中世ロシア語の双数形に関する先行研究

ロシア語の双数研究では、これまで主に日常語、いわゆる「生きたロシア語」における文法範疇としての維持と消失に関心が向けられてきた。文法範疇としての双数消失の判断基準は研究者によって異なるが、⁵ 文法書では一般的に、14 世紀末から 15 世紀初頭に消失過程が完了したとされている。⁶ ロシア語における双数の包括的研究を最初に行った A.M. ヨルダンスキイは、統語範疇としての双数の消失は文献時代以前、すなわち 11 世紀後半以前に、対を成すものを表す名詞、接続詞によって結合する二つの名詞において始まり、13 世紀には前方照応、数詞 *два* との語結合にも及んだと述べている。⁷ 一方、O.F. ジョロボフによる最近の研究では、14 世紀後半には双数、複数の対立の中和が数詞 *два* と結合する名詞にも及び、文法範疇としての双数は完全に失われ、15 世紀には双数形は複数形に対する文体的有標になったとしている。⁸ 以後、双数形は教会スラヴ語を志向する文献で用いられ続けることとなった。O.N. キヤノヴァは、15-16 世紀に成立したこうした文献を地域 (北東/北西ルーシ) とジャンル (聖者伝/物語/年代記) 別に分析し、双数形の使用が特徴であるものの、すでに 15 世紀に古期ロシア語期 (11-14 世紀) の規範が失われ、双数形の代わりに複数形、ときには単数形が任意に用いられ、16 世紀にはこの傾向がさらに強まったことを確認した。また、15 世紀には地域的な差異はほとんどなかったが、16 世紀は北西ルーシ文献の方が双数形の使用率が低下していると指摘した。⁹ M.L. レムニョヴァは、聖者伝に代表される教会スラヴ語指向の文献について、15 世紀にも双数形が使用されているが一

貫性はなく、¹⁰ 16世紀末から17世紀は、双数形は規範的な聖者伝であることを示し、世俗文献に対置させるための手段であり、重要なのはその存在で、使用必須の位置を特定することは不可能としている。¹¹ V.M. ジヴォフは、14-17世紀の文献における双数形の使用に一貫性があるかどうかは、書き手が直面している課題（複製／編纂／新たなテキストの執筆）と、それに応じた文語の習熟度に依存すると指摘している。¹²

3. 『ペルミのステファン伝』と 『ラドネシのセルギイ伝』について

モスクワ・ルーシ時代初期に書き手が双数形をいかに認識していたかを明らかにするには、この時代に成立したオリジナル作品を分析するのが最も有効である。本稿では14世紀末から15世紀初頭に活躍した高名な文筆家エピファニイ・プレムードルイ（以下エピファニイ）の代表作『ペルミのステファン伝』（以下『ステファン伝』）と『ラドネシのセルギイ伝』（以下『セルギイ伝』）を調査資料として、この問題を考察する。

3.1. 文献解説

『ステファン伝』は、¹³ ペルミにおいて布教活動を行い、ペルミ初の主教となったステファン（1345頃-1395）の生涯を、彼と親交があったエピファニイが綴った作品である。成立年代は1396-1398年、または広く14世紀90年代とされるが、15世紀初頭の可能性も否定できない。

『セルギイ伝』は、¹⁴ セルギエフ・ポサードにある三位一体修道院を創始し、またモスクワ公国の政治にも関与したセルギイ（俗名ヴァルフォロメイ、1321/1322頃-1391/1392）の生涯を、弟子のエピファニイが1417-1418年に著したものである。ただし、エピファニイの手による『セルギイ伝』は伝存せず、16世紀に各断片をまとめた版から推し量るしかない。¹⁵ 本稿ではこの版による校訂テキストを使用する。¹⁶ なお、15世紀中頃にはセルビア人パホーミイが新たな版を作り、それ以降も何度か新たな版が生まれている。

いずれの聖者伝も、16世紀に成立した府主教マカーリイ編纂『大チェーチイ・ミネーイ』に収められている。

3.2. 双数形の使用に関する先行研究

双数形の使用に関しては、『ステファン伝』はO.F. ジョロボフが、『セルギイ伝』はV.M. ジヴォフが論じている。

ジョロボフは、15-17世紀に成立した文献と異なり、『ステファン伝』では双数形が極めて正確に使用され、14世紀後半に話し言葉でピークを迎えた複数形と双数形の対立の中和がほとんど観察されないと指摘している。具体的には、対を成すものを表す名詞、数詞を含む名詞句、会話中2人称で用いられる動詞、二つの名詞からなる主語に照応する述語で、双数形の代わりに複数形が用いられるケースは非常に希であると述べている。このことから、エピファニイにとって双数形の使用は必須であり、ここでは文体的ニュアンスも、テキストのジャンル様式的特徴も関係ないと結論づけている。¹⁷ しかし、ジョロボフは双数形の使用のみに注目し、それが複数形と交替する条件については論じていない。

一方ジヴォフは、『セルギイ伝』ではしかるべき箇所では双数形が正しく使用される頻度は高いものの、逸脱も少なからずあることを指摘し、それは、エピファニイにとっては双数であることを数回示し、この意味を叙述の各断片に固定させれば十分で、そのあとは複数形の使用も可能になるためと説明している。また、こうした感覚は文法範疇としての双数の消失に先行して現れたはずで、13-14世紀の教会スラヴ語指向の文献で双数形の使用に非一貫性が現れたのはまさにこのためだと述べている。¹⁸ このようにジヴォフは、双数形の用法を極めて大局的にとらえており、その指摘は興味深い。文法・語彙的条件を考慮に入れた、きめ細かな分析は行っていない。

また両者ともに、作品に収められた各エピソードの内容と作品構成上の役割を考慮に入れたテキストレベルでの分析を行っていないが、モスクワ・ルーシ時代の双数形の用法を検討する際にこの視点が重要であることは、17世紀後半に成立した『貴族夫人モローゾヴァの物語』ですでに確認されている。¹⁹ 以下に述べる通り、『ステファン伝』『セルギイ伝』における双数形の用法分析にもこの視点が不可欠である。

4. テキスト分析

本研究では『ステファン伝』『セルギイ伝』から双数形の使用が想定され得るコンテキスト（以下、双数のコンテキスト）を全て抽出し、双数形、複数形の使用分布を調査する。本稿で言う「双数のコンテキスト」とは次の通りである。

1. 対を成すものを表す名詞（「手」「足」など対を成す身体部位、「両親」「夫婦」など通常対を成して存在する人、物。以下「対の名詞」）。複数の人の

身体部位に言及する場合も含む。

2. 名詞句に数詞 два, оба が含まれる場合。²⁰
3. 数詞を伴わない名詞で、文脈上「二人・二つ」を表すことが明白な場合、および自身の数形態によって双数であることが示される場合。
4. 1-3 の名詞、および接続詞 и で結合する二つの名詞に照応する修飾語、述語。前方照応の代名詞も含む。

なお、本稿では語単位で数値データを示す。例えば、*«родители же его принесоста младенецъ въ церковь Божию, въздающе, яко же и приаста ...»*「彼の両親は、こうして授かったものを捧げるために神の教会へ赤ん坊を連れて行った」(『セルギイ伝』, С. 266) では双数のコンテキスト 4, うち双数形 2, 複数形 2 である(実線は双数形, 破線は複数形。以下同様)。

テキスト全体における双数形, 複数形の使用回数を【表 1】に示す。いずれの文献も双数形の使用頻度がより高い。

【表 1】双数のコンテキストにおける双数形, 複数形の使用回数

	ステファン伝	セルギイ伝
双数形	176 (85.4%)	259 (61.2%)
複数形	30 (14.6%)	164 (38.8%)
双数のコンテキスト総計	206 (100%)	423 (100%)

双数形・複数形の選択は基本的に、文法または語彙的要因に依存する。ただし、『セルギイ伝』には複数形の使用を好むエピソードがあり、このことが『ステファン伝』に比べて双数形の使用頻度が低い一因となっている。

以下、両文献における双数形と複数形の使用状況を文法・語彙レベル、およびテキストレベルで具体的に検討する。

4. 1. 文法・語彙レベルによる分析

ここでは、品詞別に双数形と複数形の使用分布を検討する。なお名詞に関しては、対の名詞とそれ以外の名詞を別途に扱う。

4. 1. 1. 対の名詞(対をなす身体部位は一人に属す)

対の名詞の使用回数は『ステファン伝』で双数形 46 (93.9%), 複数形 3 (6.1%), 『セルギイ伝』で双数形 69 (73.4%), 複数形 25 (26.5%) と、双数形が完全に凌駕している。なお、いずれの数形態も使用される名詞は、『ステファン伝』では нога 「足」(双数

形 8, 複数形 2), родитель 「親」(双 1, 複 1), 『セルギイ伝』では устьна 「唇」(双 1, 複 1), родитель (双 15, 複 21) に限られる。『ステファン伝』では他の名詞(колѣно 「膝」, око 「目」, рука 「手」, скрания 「頬」, устьна, ухо 「耳」, крило 「翼」)はすべて双数形のみ, 『セルギイ伝』では зѣньца 「瞳」, плещо 「肩」, ручища 「小さな手」は複数形のみ(各 1), 他の名詞(ланита 「頬」, нога, око, рамо 「肩」, рогъ 「角」, рука, крило, супругъ 「伴侶」)は双数形のみとなっている。

以下、複数形が使用されるケースについて考察を加える。

『セルギイ伝』では око, рамо, рука に対し、それらのシノニム、または意味的に近い зѣньца, плещо, ручища は複数形のみが使用される。一般に対の名詞は他の名詞に比べ双数形が長く用いられ続けたが、中には双数形の使用を好まない単語も存在したのであろう。

『セルギイ伝』には родитель の複数形が 21 例あるが、うち 13 例は主格(родители / родителіе)である。一方、本来の双数形 родителя の使用は 1 例のみである。おそらく родитель の主格形に関しては、書き手の言語意識において本来の複数形がすでに双数形の役割も担っていたのではないかと考えられる。なお、テキストではこれに照応する述語が双数, 複数いずれの数形態でも現れている。『ステファン伝』では родитель の複数形が 1 例あるが、ここでは一般的な親子関係について述べているため複数形が用いられたと考えられる。

『ステファン伝』では нога の複数形が 2 例あるが、うち 1 例は «Что ради **в**става главоу, и к **ногамъ** прїиде?» 「なぜ頭を避けて、足に來たのだ?」(Л. 697об.) というフレーズで用いられている。ここでは比喩的に、頭はステファン、足はペルミの人々を指している。つまり、「足」とは複数の人々を表しているため、複数形が用いられたと考えられる。

4. 1. 2. 複数の人の身体部位を指す対の名詞

複数の人の対をなす身体部位を表す名詞の使用回数は、『ステファン伝』で双数形 24 (72.7%), 複数形 9 (27.3%), 『セルギイ伝』で双数形 14 (73.7%), 複数形 5 (26.3%) となっている。なお, рука は他の名詞に比べ複数形の使用頻度が高く, 『ステファン伝』で双数形 9, 複数形 7, 『セルギイ伝』で双数形 5, 複数形 5 となっている。複数形が用いられるのは『セルギイ伝』では рука のみ, 『ステファン伝』は他に нога (双 4, 複 1), око (双 8, 複 1) がある。

双数形と複数形の使い分けに関して、『セルギイ伝』から興味深い例を示す。

И в самый убо исход, вън же хотяше телеснаго съюза отрѣшиться, владычняго тѣла и крови причастия, ученикъ руками того немощныя уды подкрѣпляемы. Въздвиге на небо руцѣ, молитву сътворивъ, чистую свою и священную душу съ молитвою Господеви предаст ... (C. 388)

そして（セルギイは）まさに死の間際に、身体の束縛から解き放たれるべきときに、主の肉と血を拝領し、その弱った四肢は弟子たちの手によって支えられた。天に両手を広げ、祈りを唱えて、己の清らかで聖なる魂を祈りとともに主にゆだねた…

ここでは弟子たちの手は複数形 руками、セルギイの手は双数形 руцѣ で示されている。おそらく作者は、神のもとへ去りつつあるセルギイの手と弟子たちの手を言語的手段によって区別したのであろう。

他に『セルギイ伝』では、悪魔がセルギイに対して「умрещи в рукахъ нашихъ」 「お前は我々の手の中で死ぬ」 (C. 300) という場面があるが、ここで複数形 рукахъ が用いられるのは、スラヴァニズムである双数形を悪魔に用いるのは相応しくないと作者が判断したためだろう。

これら2例は手の所有者によって数形態が選択されたケースだが、他に固定化した語結合 руками яти плѣ 虜にする (C. 372) でも複数形が使用されている。

『ステファン伝』では複数形9例中6例は聖書からの引用、または聖書の文言を元にした箇所で見れる。この作品は聖書からの引用および聖書に依拠した表現が非常に多いが、エピファニイは聖書を参照することなく記憶を頼りに書いており、また必要に応じて自由に改変していた。²¹ このことが数形態の選択に影響を与えたとも考えられるが、『ステファン伝』と聖書の問題は本稿の域を超えるため、ここでは指摘するにとどめる。

4. 1. 3. その他の名詞

その他の名詞は、数詞 два, оба を伴えば双数形 (『ステファン伝』: 双 13 (92.9%), 複 1 (7.1%) 『セルギイ伝』: 双 12 (92.3%), 複 1 (7.7%)), 伴わなければ複数形 (『ステファン伝』: 例なし 『セルギイ伝』: 双 1 (7.1%), 複 13 (92.9%)) が用いられ、数詞の有無が数形態を決定している。

4. 1. 4. 形容詞, 所有代名詞, 指示代名詞, 不定代名詞

形容詞, 所有代名詞, 指示代名詞, 不定代名詞が修

飾語として用いられる場合、その数は修飾する名詞の数に一致する (『ステファン伝』: 双 39 (88.6%), 複 5 (11.4%) 『セルギイ伝』: 双 59 (75.6%), 複 19 (24.4%))。例外は『セルギイ伝』の3例のみで、いずれも形容詞は双数形だが、名詞が複数形 (тѣми руками 空手 で (C. 284)) または単数形 (от родителя доброродну и благовѣрну 家柄 が良く, 信仰心 の篤い親から (C. 262)) である。

述語としての形容詞は主語が数詞を含む場合は双数形 (『ステファン伝』5例), 含まない場合は複数形 (『ステファン伝』『セルギイ伝』各1例) である。

4. 1. 5. 人称代名詞, 関係代名詞

人称代名詞の使用回数は『ステファン伝』で双数形 4 (80.0%), 複数形 1 (20.0%), 『セルギイ伝』で双数形 30 (60.0%), 複数形 20 (40.0%) である。主格では数形態の揺れは見られず、『セルギイ伝』では 1・3 人称代名詞はすべて複数形 мы, они (計 8 例), 2 人称代名詞は вы (2 例) である。一連の研究者が指摘する通り、中世ロシア語文献では 2 人称代名詞の双数・主格形として ва が使用される例はなく,²² O.F. ジョロボフは вы がこそが本来的な双数・主格形であったと考えている。²³ 本稿でこの問題を詳しく検討することはしないが、вы は暫定的に双数形としてカウントした。

『ステファン伝』は斜格のみで、基本的に双数形が使用される。『セルギイ伝』では斜格の数形態に揺れが見られるが、これに関しては後述する。

関係代名詞は『セルギイ伝』に 5 例あり、全て複数形である。

4. 1. 6. 動詞

現在形の使用回数は『ステファン伝』で双数形 5 (62.5%), 複数形 3 (37.5%), 『セルギイ伝』で双数形 2 (16.7%), 複数形 10 (83.3%) となっている。双数形が用いられるのは、第一に、極めて宗教的な文脈である。『セルギイ伝』では、セルギイの両親が息子、すなわちセルギイを神に捧げることを誓う際の言葉 «обѣщаевѣся принести его въ церковь» 「彼を教会に連れてくることを約束します」 (C. 264) で双数形が用いられている。『ステファン伝』では双数形 2 例が聖書から引用されたイエスの言葉で用いられており、主語はイエスとその父、つまり神である。第二に、一人の人に属す対をなす身体部位が主語の場合で、『ステファン伝』で 3 例、『セルギイ伝』で 1 例ある。逆に『ステファン伝』では、複数形 3 例の主語は全て、

【表 2】『ステファン伝』『セルギイ伝』における分詞形の使用回数

		ステファン伝		セルギイ伝	
		双数形	複数形	双数形	複数形
能動現在分詞	短語尾形	2	1	4	11
	長語尾形	1		5	
能動過去分詞	短語尾形	3	1	7	10
受動過去分詞	短語尾形				2
総	計	6 (75.0%)	2 (25.0%)	16 (41.0%)	23 (59.0%)

複数の人に属す対をなす身体部位である。

命令形は『ステファン伝』で 15 例あり、すべてステファンの台詞で 1 人称・双数形で用いられている。『セルギイ伝』では双数形 2 例、複数形 7 例あり、全て 2 人称だが、双数形が用いられるのは神の言葉においてのみである。

未完了過去はいずれの聖者伝も複数形が用いられ(『ステファン伝』: 双なし, 複 2 『セルギイ伝』: 双 1, 複 9), 動詞 быти のみ『セルギイ伝』で双数形 быста, 複数形 бяху の両形態が使用されている。

一方、アオリストと分詞は両文献とも基本的に双数形が使用されるが、『セルギイ伝』では複数形もかなりの割合を占める。

アオリストは、『ステファン伝』で双数形 17 (85.0%), 複数形 3 (15.0%), 『セルギイ伝』で双数形 51 (67.1%), 複数形 25 (32.9%) となっている。『ステファン伝』で複数形が用いられるのは、現在形と同じく、主語が複数の人に属す対の身体部位の場合である。

分詞形の使用回数は【表 2】の通りである。

『セルギイ伝』で用いられる能動現在分詞長語尾・双数形はすべて独立与格構文で現れる。教会スラヴ語に特徴的なこの構文には、典型的なスラヴアニズムである双数形が相応しかったのであろう。

なお、『セルギイ伝』では文脈から二人を指すことが明白な名詞が数詞を伴わずに主語として示される場合、述語形容詞の場合と同様、対応の述語動詞もすべて複数形である (архимандрити 大修道院長たち (C. 360 に 2 例) に対してアオリスト 2, 能動過去分詞 3, ученици 弟子たち (C. 370, 372 各 1 例) に対して能動過去分詞 3, 能動現在分詞 1, 未完了過去 1)。これ以外の複数形については後述する。

4. 1. 7. まとめ

以上、『ステファン伝』『セルギイ伝』における双数形・複数形の使い分けには、文法的・語彙的条件が重要な役割を果たしていることが確認できた。

とくに『ステファン伝』はそれが顕著であり、複数

形はもっぱら複数の人に属す対の身体部位に関連して用いられるが、ジョロボフは対を成す身体部位が一人に属すのか、二人以上に属すのか考慮せずに分析したため、この点を見逃している。

一方『セルギイ伝』も、双数形・複数形の用法の大半は文法・語彙の観点から説明できる。ただし、名詞 родитель および人称代名詞の斜格形、アオリスト形、能動分詞短語尾形における数形態の選択基準を解明するには、テキストレベルでの分析が必要である。

4. 2. テクストレベルによる分析——『セルギイ伝』

『セルギイ伝』では、родитель および人称代名詞の斜格形、アオリスト形、能動分詞短語尾形の複数形は、人間に対置される聖なる存在が現れるエピソードにおいて集中的に用いられる。ここでは、よりデータが豊富で、使用傾向が顕著な動詞形態に着目する。【表 3】に示すとおり、聖なるものが現れる 2 種類のエピソードでは複数形がそれぞれ 76.9%, 92.9% を占めるのに対し、それ以外、すなわち聖なるものが現れないエピソードでは 23.7% (【表 4】) と、その違いは歴然としている (前述の、数詞を含まない名詞 (архимандрити, ученици) が主語のものはデータに含まない)。

「幼年時代のセルギイと老修道僧の出会い」は、どう励んでも読み書きが上達しないセルギイが、ある時老修道僧に出会い、彼から受け取ったパンの小片を口にすると瞬時に読み書きの才を授かったという有名な逸話であり、この老修道僧はセルギイに読み書きの才を授ける任を帯びた神の御遣いと解釈できる。そのあとセルギイは彼を家へ招き、両親に紹介する。『セルギイ伝』ではセルギイの両親に対応するアオリスト、能動分詞では基本的に双数形が用いられるが、このエピソードに限っては一貫して複数形が使用されている。

「夢見 видение」は、キリスト教文学における最古のジャンルの一つであり、中世期に広く普及していたが、中世ロシア文学でも、聖者伝、歴史作品、巡礼記、説教の重要な要素であった。²⁴ 『セルギイ伝』にも

【表3】聖なるものが現れるエピソードにおけるアオリスト、能動分詞短語尾形の使用状況

	双数形		複数形	
	アオリスト	能動分詞	アオリスト	能動分詞
1. 幼年時代のセルギイ（ヴァルフォロメイ）と老修道僧の出会い（C.274-280）	3		4	6
	3 (23.1%)		10 (76.9%)	
	13 (100%)			
2. 夢見*		1	10	3
	1 (7.1%)		13 (92.9%)	
	14 (100%)			

*夢見は四つある：1. 主がセルギイを訪れる（C. 352-354）2. セルギイと共に勤める天使（C. 370-372）3. 生神女がセルギイを訪れる（C. 380）4. 神の炎（C. 386）。表ではこれら四つの「夢見」を総計したデータが示されている。

【表4】聖なるものが現れないエピソード（表3以外の全エピソード）におけるアオリスト、能動分詞短語尾形の使用状況

	双数形	複数形
アオリスト	48	9
能動分詞	10	9
計	58 (76.3%)	18 (23.7%)
双数のコンテキスト総計	76 (100%)	

「夢見」に該当する話があるが、極めて宗教的な内容であるにもかかわらず、意外にもスラヴアニズムである双数形が用いられていない。これは双数のコンテキストに現れる動詞形態の主語が全て人間であることと関係する。以下、例を示す。

Исповѣда же ему святыи вся по ряду, яже видѣ и яже слыша; и бяху убо вкупѣ радующеся, душею трепещуще от неизреченнаго видѣнна (C. 354).

聖人（セルギイ）は彼（シモン）に見たこと、聞いたことをすべて順序立てて話した。そして名状しがたい夢見に心を震わせつつ、共に喜んでいた。

Приступльша же въпросиша нѣкогого, иже съ князем, аще есть священник с ним пришедый; и рекоша: «Ни». И о сем истинно увѣдѣша, ангела Божия быти служаща с ними (C. 370).

（イサアキイとマカーリイは）公のお供をしているある者に近づき、彼と一緒に来た司祭はいるか尋ねた。そして「いいえ」と言われた。そして、神の御使いが彼らと共に勤めていたのだということを、真に知った。

このように、アオリストと分詞が一貫して複数形で示されている。なお、приступльшаは「夢見」における唯一の双数形の使用例である。

『セルギイ伝』では人称代名詞複数斜格形が12回使用されているが、うち7例はこれらのエピソードで用いられ、全て人間を指す。また、名詞 родитель の複

数斜格形は作品全体で8回使用されているが、うち3例はエピソード1で用いられている。²⁵ このように、この二種類のエピソードは他と比べて総じて複数形の使用率が高い。

以上から、作者は「至高の存在の人間への降臨」を描く際は、人間に対して雅語的な言語形態である双数形を使用することを避け、言語レベルにおいても人間を神に対置させたと考えられる。

5. 結論

一連の研究者が指摘しているとおり、モスクワ・ルーシ時代において、双数形はロシア教会スラヴ語、雅語的ロシア語の特徴であったが、本稿の分析で示された通り、その使用は無秩序なものではなく、一定の体系をなしている。すなわち、一貫して双数形が使用されるのは対の名詞および数詞 два, оба と結合する名詞、それに照応する修飾語である。ここで双数形を使用することは、聖者伝等、高尚な文体を旨とする文献にとって必須条件であったと考えられる。他方、数詞を伴わない対以外の名詞は、すでに複数形が標準であった。また、複数の人に属す対の名詞が主語である場合も、照応する動詞は複数形が用いられる傾向が強い。その他の双数のコンテキストに関しては、数形態の選択は書き手の自由裁量に任されていたと推測できる。

『ステファン伝』と『セルギイ伝』の違いは、複数形を好む談話内容の有無である。『セルギイ伝』には、双数形を避け、複数形を使用すべきと作者が判断する場面、すなわち人間のもとに神が降臨するエピソードがあるが、『ステファン伝』にはない。なぜ『ステファン伝』の方が『セルギイ伝』よりも双数形の使用率が高いのかという問題に対して、ジヴォフは、『ス

『ステファン伝』はより「賞賛的 панегирично」であるのに対し、『セルギイ伝』はより「物語的 повествовательно」であるためと説明している。²⁶ しかしそれ以上に、『ステファン伝』には複数形を好むエピソードがないこと、さらには文脈上「二人、二つ」を表すことが明白な名詞が、数詞を伴わずに使用される例がないことが、その原因である。

以上、モスクワ・ルーシ時代初期において書き手がスラヴニズムである双数形の使用を選択する文法・語彙的条件、また回避する談話内容が存在することが、本稿の分析により明らかとなった。

(まるやま ゆきこ, 外務省研修所)

注

- ¹ *Винокур Г.О.* История русского литературного языка // Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 58.
- ² *Живов В.М.* Очерки исторической морфологии русского языка XVII—XVIII веков. М., 2004. С. 51.
- ³ *Живов.* Указ. соч. С. 77–78.
- ⁴ 本稿に関連して筆者は2007年9月25–27日にウラジーミル国立教育大学で開催された国際学会 Грамматические категории и единицы: синтаксический аспект: К 100-летию профессора А.М. Иорданского において、口頭発表 К вопросу о распределении форм двойственного числа в русских житийных памятниках конца XIV — начала XV вв. (на материале «Жития Сергия Радонежского» и «Жития Стефана Пермского»)を行った。
- ⁵ См. *Живов.* Указ. соч. С. 79–82.
- ⁶ См. *Якубинский Л.П.* История древнерусского языка. М., 1953. С.172; *Черных П.Я.* Историческая грамматика русского языка. М., 1954. С. 161; *Шахматов А.А.* Историческая морфология русского языка. М., 1957. С. 208; *Иванов В.В.* Историческая грамматика русского языка. М., 1983. С. 289.
- ⁷ *Иорданский А.М.* История двойственного числа в русском языке. Владимир, 1960. С. 23.
- ⁸ *Жолобов О.Ф., Крысько В.Б.* Двойственное число. М. 2001. (Историческая грамматика древнерусского языка. Т. II). С. 208.
- ⁹ *Киянова О.Н.* Функционирование форм двойственного числа в книжно-славянском языке XV–XVI вв. Автореф. дис ... канд. фил. наук. М., 1990.
- ¹⁰ *Ремнева М.Л.* История русского литературного языка. М. 1995. С. 223.
- ¹¹ См. *Ремнева.* Указ. соч. С. 237–255.
- ¹² *Живов.* Указ. соч. С. 87.
- ¹³ 以下の説明は次の文献に拠る：*Дробленкова Н.Ф., Прохоров Г.М.* Епифаний Премудрый // *Лихачев Д.С.* (ред.) Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2, ч. 1. Л., 1988. С. 212–214.; *Руди Т.Р.* Слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшего епископом в Перми, составленное преподобным во священноиноках отцом нашим Епифанием // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 12. XVI век. СПб., 2003. С. 558–559.
- 分析には次の校訂テキストを用いる：*Житие св. Стефана, епископа Пермского, написанное Епифанием Премудным / Изд. Археографической комиссией под ред. В.Г. Дружинина. СПб., 1897 (переизд. с введ. Д. Чижевского: Apophoreta Slavica. The Hague, 2, 1959).* (по рукописи ГИМ, Синодальное собр., №91) 本稿では1959年の再版を用いる。また例文を引用する際は、このテキストに示された葉番号を記載する。
- ¹⁴ 以下の説明は次の文献に拠る：*Дробленкова Н.Ф.* Житие Сергия Радонежского // *Лихачев Д.С.* (ред.) Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2, ч. 1. Л., 1988. С. 330–336.
- ¹⁵ В.М. Кроссは、この版の前半、すなわち序文から「О худости порт Сергиевых и о некоем поселянине»までがエピファニイが著した『セルギイ伝』の前半部分にあたるとし(*Клосс Б.М.* Избранные труды. Т. 1. Житие Сергия Радонежского. Рукописная традиция. Жизни и чудеса. Тексты. М., 1998. С. 20–21, 155–159.), 1482年にエピファニイによって著された『セルギイ伝』としてテキストを刊行している(там же. С. 285–341)。しかし、クロスによる『セルギイ伝』史研究とテキスト校訂には研究者の間でも批判がある(*Бобров А.Г., Прохоров Г.М., Семьячко С.А.* Имитация науки. О книге Б.М. Клосса «Избранные труды. Том 1. Житие Сергия Радонежского. Рукописная традиция. Жизнь и чудеса. Тексты» // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб., 2002. Т. 53. С. 418–445)。
- ¹⁶ Житие Сергия Радонежского / Подгот. текста и коммент. Д.М. Буланина; Перевод М.Ф. Антоновой и Д.М. Буланина // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 6. XIV — середина XV века. СПб., 1999. С. 254–411. (по списку РГБ, ф. 304, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 698 и списку того же собрания №663 (главы «О Голутвинском монастырь» — «О преставлении святого»)) 本稿で例文を引用する際は、この文献の該当頁番号を示す。
- ¹⁷ *Жолобов, Крысько.* Указ. соч. С. 192–196.
- ¹⁸ *Живов.* Указ. соч. С. 87–90. なお、ジヴォフはクロスによる校訂テキストを使用している。
- ¹⁹ 丸山由紀子「『貴族夫人モローゾヴァの物語』における両数形の用法について」『ロシア語ロシア文学研究』第29号, 1997年, 19–41頁。*Маруяма Ю.* О функциональном распределении форм двойственного числа в русском языке 17-го в. (на материале «Повести о боярыне Морозовой») // Материалы XXXV международной филологической конференции. Вып. 6. Секция «История русского языка и культурная память народа», 13–18 марта 2006 года, СПб., 2006. С. 90–97.
- ²⁰ 中世ロシア語では合成数詞 два / оба на десате と結合す

る名詞もしばしば双数形であったが、『ステファン伝』『セルギイ伝』では複数形なので、双数のコンテキストに含めない。

- ²¹ 詳しくは次の論文を参照：*Вигзелл Ф.* Цитаты из книг священного писания в сочинениях Епифания Премудрого // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1971. Т. 26. С. 232–243.
- ²² ただし、Т.А. Сумниковаは 1073 年選集および 1378 年のホニカ夫人によるカレニコフ修道院売却文書に、2 人称代名詞・双数・主格形 *ва* の使用例（各 1 例）があることを指摘し、論考を加えている：*Сумникова Т.А.* Из истории древнерусских местоимений // *Russian Linguistics* 27 (2003), pp. 117–126.

²³ *Жолобов, Крысько.* Указ. соч. С. 75–78.

²⁴ *Рыжова Е.А.* Жанр видений в севернорусской агиографии // *Руди Т.Р., Семячко С.А.* (ред.) Русская агиография. Исследования. Публикация. Полемика. С.-Петербург. 2005. С. 160.

²⁵ レムニョヴァは『セルギイ伝』では名詞 родители とそれに対する前方照応では双数形の使用も認められるものの、事実上常に複数形が用いられ、双数形の用法に論理性はないとしているが（*Ремнева.* Указ. соч. С. 223），本稿で示したとおり，その数形態の分布には一定の傾向が認められる。

²⁶ *Живов.* Указ. соч. С. 89.

Юкико МАРУЯМА

Употребление славянизмов в памятниках Московской Руси (распределение форм двойственного числа в «Житии Стефана Пермского» и «Житии Сергия Радонежского»)

Вопрос об употреблении славянизмов является одним из основных в истории русского литературного языка. В период Московской Руси многие славянизмы (слова, фразеологизмы и словообразовательные элементы старославянского происхождения, которые были чужды восточнославянским языкам) вышли из живого употребления, став стилистическими элементами, характерными лишь для церковнославянского языка. Это произошло, например, с формой двойственного числа. В данной работе рассматривается вопрос об использовании дв. ч. в старорусском книжном языке на основе анализа «Жития Стефана Пермского» и «Жития Сергия Радонежского», написанных Епифанием Премудрым в конце XIV — начале XV вв.

В ходе исследования выявились грамматические и лексические условия, при которых употребление форм дв. ч. носит обязательный характер: 1) существительные, обозначающие парные предметы; 2) существительные с числительными *два / оба*; 3) причастия в конструкции *дательное самостоятельное*. Также были выявлены условия, при которых предпочтение отдается формам мн. ч.: 1) существительные без числительных (кроме сущ., обозначающих парные предметы); 2) относительные местоимения; 3) личные местоимения 1-го и 3-го лица Им. п. *мы, они*; 4) формы имперфекта. Число имен прилагательных, а также притяжательных, указательных и неопределенных местоимений, выступающих в роли определения, соотносимо с числом определяемых существительных. Прилагательные в роли сказуемых, глагольные формы, субъектами которых являются парные части тела, принадлежащие двум или более лицам, и существительные без числительных (кроме сущ., обозначающих парные предметы) стоят во мн. ч. В остальных контекстах выбор числовых форм достаточно произволен, исключение составляют лишь повествовательные предложения, где автор избегает форм дв. ч. Это эпизоды посещения людей Богом или богоподобным человеком, где при описании человека последовательно употребляются формы мн. ч. Отсутствие в «Житии Стефана Пермского» эпизодов данного типа является одной из причин более высокой частотности форм дв. ч., чем в «Житии Сергия Радонежского».

ボリス・エイヘンバウムの文芸学における 文学作品の非文字テキスト的要素

八 木 君 人

はじめに

ボリス・エイヘンバウム (1886-1959) は、その論調をオポヤズの傾向へと変化させた 1918 年頃から、詩を論じるにせよ散文を論じるにせよ、表情 [мимика] や調音 [артикуляция] といった「詩の實在的 [онтопоэтический] 要素」¹ にしばしば言及している。本論ではこれらの要素を、文学テキストに存在する、発音・発声を前提とした「非文字テキスト的要素」と名付けておく。本論の目的は、ゴーゴリやアフマトワの作品をエイヘンバウムが論じる際に顕著になるこれら要素を、彼のいわゆるオポヤズ期の思考を規定する特徴の一つとして捉え、1918 年から 1923 年にかけての彼の著作の幾つかを検討しながら、彼の理論的「発展」を素描することにある。

非文字テキスト的要素に着目しながらエイヘンバウムの発展の見取り図を提示するために、主に詩に関する彼の論攷に顕れる「音」や「声」に纏わる観念を、三つの二項対置を軸にして読み解いていく。その三つとは、1. 音=声/文字=印刷, 2. 音/声, 3. 聴くこと/発音すること, である。このような軸を設定することで初めて、それら一連の著作を「発展」として提示することが可能となる。

例えば、エイヘンバウムの研究者キャロル・エニーは、本論で採り上げる 1920 年前後のエイヘンバウムの著作の理論的側面に言及する際、彼が「ドミナント」を提起したことを重視するものの、非文字テキスト的要素には特別な注意を払ってはいない。² それは、エイヘンバウムにとってもフォルマリズム全体にとっても、この「ドミナント」こそが大きな理論的進展をもたらしたからである (従って、エニーの論述は正当である)。一方で、エイヘンバウムの文芸学における理論的軌跡を巨視的に眺めると、彼は、特に 1924 年頃から明確に、作品を論じるにあたって内在的なアプローチから文学史的なそれを探るようになっており、³ 本論が注目する「表情」や「調音」といった内在的方法に関連する要素は、いわば廃棄された観念であるともいえる。いずれにせよ、これら正当な見解が示して

いるのは、比較的微視的な視点を採らないと、「非文字テキスト的要素」にかかわる理論的展開は見逃されてしまうということである。

その点で、ピーター・スタイナーがフォルマリズム理論のモデルとして「ひとつの提喻」 (= 言語的モデル) を丁寧に描き出すとき、そこで言及されるエイヘンバウムの「発展」は、非常に多くの点で本論と重なっている。⁴ 但し、スタイナー自身、「エイヘンバウムによるゴーゴリの研究とアフマトワ論を隔てる数年間は、『オポヤズ』の発展における重要な時期に当たっている」と指摘しながらも、その「数年間」のエイヘンバウムの歩みを、ゴーゴリの研究で提示した「調音上のみぶりという概念を [アフマトワ研究において] 詩にも応用した」と一足飛びに語ってしまう点で、本論とは異なる。⁵

本論ではまさに、そのエイヘンバウムの「数年間」を上述した三つの二項対立を軸に検討する。それによって、その「数年間」に彼らの中で顕在化する詩学と言語学の方法論的対立を、音=声^{フォネ}を巡るアプローチの相違として提示し、一陣営内の単なる方法論争を超えた、音=声^{フォネ}への想像力を巡る同時代のより広い文化史的文脈へ接続できる状態にすること、⁶ それが本論のもう一つの目的となる。

さて、本論に入る前に、フォルマリズムの理論と詩の音の関係について簡単に確認しておきたい。詩論においてフォルマリストたちが「音そのもの」や「語」に拘泥していた時期は短い。⁷ 散文研究はひとまず措くとしても、エイヘンバウムの総括的な『『形式的方法』の理論』(1926) やヴィクトール・エールリヒ、アゲ・A・ハンゼン=レーヴェ、上述したスタイナーやミシェル・オクチュリエらの古典的研究の成果を踏まえてまとめると、⁸ フォルマリズムにおける詩の理論の展開は、日常言語と詩的言語の対置に基礎をおく詩の音の分析に始まり、韻や子音反復、パラレリズムといった技法が究明され、次に、詩の契機として特にリズムや旋律学に焦点が当てられることにより、シンタクシスや詩行の「緊密さ」の分析へと重心が移っていき、最終的に詩の意味論へと向かったと概略することができる。⁹ オポヤズと周辺の詩学者・言語学

者が行った、このような詩論の展開を念頭におきながら、本論に入っていきたい。

1. 音＝声／文字＝印刷： 生きた言葉としての音＝声

「音＝声／文字＝印刷」という対置を立てたとき、フォルマリストたちは基本的に前者に力点を置くこととなるが、それが最も明確なたちであられるのがエイヘンバウムの思考においてである。「ゴーゴリの『外套』はいかに作られているか」(1919,¹⁰ 以下『外套』論」と略記)の直前に書かれた「語りのイリュージョン」(1918)から、まずは引用しよう。「よく忘れられるのは、言葉そのものは文字とは何の共通点もないことであり、それは、生き生きした活発なはたらきであって、声や調音、イントネーションで出来ており、更にそれには身振りや表情が結びついているのだ」。¹¹ 更に、『詩的言語論集』の方向へと転換したエイヘンバウムが最初にしたといわれる「芸術のことばについて」(1918)からも引いておこう。「通常、そのような[発声・言葉・音と文字との]分割は起こらないのだが、しかし抽象的な書き言葉の文化は、生きた言葉に影響を及ぼし、その生気を奪っている」。¹² これら引用から、エイヘンバウムが音＝声／文字＝印刷という対立を強く問題にし、かつ前者に力点を置いていることは明らかであろう。

そして、この音＝声を研究対象として据えるための学問的な後ろ盾となったのが、ドイツのエドゥアルト・ジーファースやその弟子フランツ・ザランらが提唱した聴覚文献学であった。聴覚文献学はフォルマリズムの重要な理論的源泉であり、¹³ 例えば、彼らの出発点となる『詩的言語論集』第一号(1916)には、モーリス・グラモン「発声の表現手段としての音」とクリストファー・ニロプ「音とその意義」の翻訳が、第二号(1917)には、ヴラジミル・シクロフスキによる「ジーファース教授のリズム・メロディ実験について」が掲載されており、¹⁴ また、『詩学：詩的言語論集』(1919)の巻末には、オボヤズの中で「聴覚文献学にもっとも近い」、¹⁵ エイヘンバウムによる聴覚文献学関係の文献目録が付されている。¹⁶

その聴覚文献学に関して、エイヘンバウムは「語りのイリュージョン」の中で次のように述べている。「ドイツの文献学者(ジーファースやザランなど)が数年前から言い出しているのは、『目の』文献学(Augenphilologie)に代わる『耳の』文献学(Ohrenphilologie)の必要性である。それは、とても

実り豊かな考えである。詩の分野では、そのような分析がすでに興味深い結果を出していた。その性質上、詩は特殊な響きであり、発音されるものと思われるのだが、従って、詩のテキストとは、ただの写し、記号なのだ。とはいえ、その種の『耳の』分析は芸術的散文の分野においても、実りをもたらさぬわけではない」。¹⁷ この時点でエイヘンバウムは、「耳の」文献学を肯定的に捉えており、彼が行おうとしているのが、詩の分野の方法論である「耳の」文献学を「芸術的散文の分野」に適応する試み、あるいは、聴覚文献学の方法で散文を論じる試み、つまり、研究方法として「聴くこと」を重要な契機と捉える試みであることがわかる。

そういった意味で、エイヘンバウムの『外套』論も同様の問題意識から理解すべきである。「『外套』論」からよく知られた二箇所を引用する。「主として、この語りが持っている傾向は、単に叙述したり、単に語ったりするだけでなく、表情や調音をもって言葉を再現することであり、文章が選択され、繋げられるのは、単にことばの論理性ではなく、それ以上にことばの持つ表現力に従っており、そこで特別な役割を担うのが、調音であり、表情であり、音の身振り等々なのだ」、¹⁸ 「明らかになったのは、この語りが、単に叙述的なものではなく、表情的・朗読的なものであるということだ。それは、話し手ではなく、ほとんど喜劇役者のような実演者が、印刷されたテキストである『外套』の影に隠れているということだ」。¹⁹ 音＝声／文字＝印刷の問題が、エイヘンバウムの中に強くあったことを考慮すれば、ここで求められているのは、語りそのもの(＝「音＝声」)の再現であることは明白だ。彼の考えるテキストには、あたかも、「実演者」の「表情」「調音」が書き込まれているかのようである。つまり、書き言葉に対置される発声・発話の問題を念頭においていたエイヘンバウムにとって、語りが特徴的であるところの『外套』を分析するためには、『外套』が、「表情」や「調音」を伴って、発音・発声され、朗読され、実演される状態を、テキストを解凍しながら想定することが自然であった。それが、「『耳の』分析」を「芸術的散文の分野」に適用するということである。

従って、音＝声／文字＝印刷の対立自体は、他のフォルマリストたちに共有されているとはいえ、²⁰ エイヘンバウムの潜在的な志向を、例えば『詩学：詩的言語論集』にあるオシブ・ブリーク「音反復」やレフ・ヤクビンスキ「詩の言語の音について」にみられるような、音反復のパターンを見出して計測したり、

音と情緒の結びつきを求めたりする、芸術作品における「音そのもの」の探求と同一視すべきではない。²¹ また、形式分析の陳列室のようなエイヘンバウムの『外套』論は、ヴィクトル・シクロフスキ「手法としての芸術」と並んで、フォルマリストのマニフェストであることは間違いないものの、『外套』論における模範的ないわゆる形式分析が生まれてきたのは、「声」の復活というエイヘンバウムの意図（の失敗）の効果であったと捉えるべきである。

以上、概観した通り、エイヘンバウムは、音＝声／文字＝印刷という対置のうち前者に価値を置き、それを分析対象とすることを目指した。その際、理論的根拠となったのが聴覚文献学であった。しかしながら、次節で検討する『ロシア抒情詩の旋律学』において彼は、その聴覚文献学へ批判の矛先を向ける。その際に我々が考慮しなければならないのは、「音／声」の対置なのだ。

2. 音／声：聴覚文献学への批判

1922年に出版されたエイヘンバウム『ロシア抒情詩における旋律学』(以下、『メロディカ』と略記)は、「語りのイリュージョン」や『外套』論の執筆と同じ1918年の春に行われた口頭発表に基づいている。セルゲイ・ベルンシテインはこの報告の意義を、「1918年、エイヘンバウムの『詩の旋律学』についての初めての報告をもってして、ロシアの文献学者たちの前に新たな問題が立ち上がった、すなわち、それは、音に出された芸術のことばの問題である」²²と評価し、ヴィクトル・ジルムンスキも1922年の書評の中で「この本に対する関心の高まりは、著者の着眼点が、詩学にとっても言語学にとっても同じように新しい、詩の旋律学について問題であるからだ」²³とエイヘンバウムの設問の新しさを指摘している。また、このような『非伝統的な』テーマに対してレフ・シチェルバやアレクセイ・シャフマトフが注目し共感を寄せてくれたと、エイヘンバウムはこの著作の序において記している。²⁴ このように、エイヘンバウムの提起した旋律学は、その設問の新しさによって、オポヤズ周辺の詩学者・言語学者の議論を大いに活性化した。²⁵

さて、その『メロディカ』を検討していくが、この著作の主眼は、往々にして個々の詩ではなく詩全般の研究へと転化してしまいがちな、リズムや音の『諸音構成』、語彙の分析ではなく、「音声学と意味論の境界に位置しているような何か」、すなわち、その中でイントネーションが実現することになる「リズムと結び

つく詩のフレーズ＝シンタクシス」にアプローチし、抒情詩のもつ歌謡性・歌唱性を明らかにすることにある。²⁶

本論の文脈でまず確認したいのは、エイヘンバウムが、詩のイントネーションを言語現象としてではなく、詩的な文体の現象として捉えるよう注意を喚起していることだ。「私はイントネーションを言語の現象ではなく、詩的文体の現象としており、だから、イントネーションの音声学的な性質ではなく、その構造的な役割を研究すべきなのだ」²⁷と彼は述べ、前者を言語学が、後者を詩学が扱うものとし、その相違を強調する（彼はここで、日常言語／詩的言語の区分をイントネーションにも導入しているといえる）。つまり、詩におけるイントネーションは、詩のメロディを構成する重要なモメントであるが故に、詩のイントネーション（を研究すること）は日常のイントネーション（を研究すること）とは全く異なっているということだ。

この点で、エイヘンバウムは言語学的方法と袂を分かち、聴覚文献学へ批判を向ける（「従って、ジーファースとその学派の方法から離れるのだ」²⁸）。エイヘンバウムが聴覚文献学を批判する具体的な点は、詩を一つの言語現象としてしか捉えず、「ジーファースがイントネーションとメロディの概念を区別しない」ことにある。²⁹ エイヘンバウムにとって、詩のイントネーションは日常のそれとは異なっているが故に、客観的に存在するシンタクシスとして詩テキストを分析することは、そこに日常的なイントネーションを持ち込むことにほかならず（＝言語学の領域）、そうではなくて、詩テキストを分析するには、「メロディ面での意義という観点から」「芸術的な意義をもつ事実」として、詩のイントネーションとして検討すること（＝詩学の領域）こそが重要であると考える。³⁰

但し、注意すべきは、エイヘンバウムは言語学としての聴覚文献学を否定しているものの、その基本的コンセプトである、詩を聴く立場から分析するという立場はまもられているということだ。ジーファースの量的実験を否定しているものの、「しかしジーファースの方法の本質、すなわち、文字テキストに対する『発音的・聴覚的反応』という方法は、エイヘンバウムにも保持されている」とベルンシテインも述べている。³¹ また、エイヘンバウムがネクラソフの詩作の様子を述べた証言を引用しながら、「これら[証言]全体によって裏付けられるのは、詩の本性（特に抒情詩）が有機的に発音的・聴覚的な契機と結びついていることであり、ことばのイントネーションがしばしばそこで意味的、論理的トーンを失って、歌唱的な変形を蒙る

ことだ」³²と述べていることから、やはり彼が、(文字＝印刷ではなく)「発音的・聴覚的な契機」を重視しているのがわかる。

つまり、エイヘンバウムが『メロディカ』で行っているのは、前節で掲げた対置「音＝声／文字＝印刷」においては前項に依拠しながら、音＝^{フオネー}声の研究を代表していた聴覚文献学に批判を加えることにより、独自の詩学＝^{メロディカ}旋律学を構築することだといえる。それに伴って彼が導入した区別を、「音／声」の差異として本論では捉えたい。いうまでもなく、前者が聴覚文献学の扱う対象、後者が文芸学の探求の対象にあたる。

詩のイントネーションは日常のそれとは異なり、詩のメロディを構成する。そのメロディは当然、テキストには書き込まれていない。エイヘンバウムに従えば、そのとき、同一の表音文字列＝詩テキストの中に、言語学者と詩学者はそれぞれ異なるもの——イントネーションの「音声学的な性質」と「[詩における]構成的な役割」と——を読み込むことになる。³³ 詩テキストを分析するには、自然科学としての言語学が扱う「音」ではなく、精神科学としての詩学が扱う「声」が必要なのだ。³⁴

以上を踏まえ、続いて『アンナ・アフマートワ：分析の試み』(1923, 以下『アフマートワ』と略記)を検討しながら、この節で提示した「声」を、更に、「聴くこと」と「発音すること」とに細分化する契機があることを示し、それが何をもちたのか検証したい。

3. 聴くこと／発音すること：発声の詩学

『アフマートワ』では、シンタクシスを中心にアフマートワの詩の韻や語彙について多くが語られるわけだが、まず、エイヘンバウムが彼女(とアクメイズム)を当時の文学状況に位置づけるそのやり方を確認しておこう。

まず、シンボリストの詩に関してエイヘンバウムは、「ことばの発音面が詩の構成に入っていなかったのだ。つまり、考慮されていたのは、主としてことばの聴覚的で、音響的な側面である。フレーズそのもの、言葉そのものは彼らの詩には存在していなかった」³⁵と述べ、シンボリストの詩論においては、言葉が、その特有の音楽性に従属させるための素材でしかなかったことを批判している。彼がシンボリストの詩の要素を、「聴覚的で、音響的な側面」と表現していることに注目しよう。ここには、先の聴覚文献学批判と同様の志向を読み取ることが可能であり、(次の引用でも明ら

かだが)彼は、シンボリストの扱うのが「声」ではなく「音」であることを批判している。未来派について彼のくだす評価を参照しよう。「いかに逆説的に思われようとも、無意味な言葉や『ザウミことば』への未来派の関心が生まれたのは、正に言葉のもつ発音的・意味的な力を新たに感じたいという願望からだと思う。そしてその言葉とは、シンボリックな音ではなく、直接的でリアルな意義を持っている、調音としての言葉なのだ」。³⁶ エイヘンバウムにとって未来派の詩は、シンボリストのように「聴覚的で、音響的な」原理に従うのではなく、「言葉のもつ発音的・意味的な力」によって動機付けられている。そして、彼は未来派の詩を、「音」ではなく「調音としての言葉」と特徴付ける。続いてアクメイズムに関して、「彼ら[アクメイストたち]は、音楽的・音響的観点を拒否したものの、伝統的なリズムの基礎は保持し、それを完成させたのだ」³⁷と指摘し、アフマートワの詩は脚にわけてもそのリズムを研究することはできず、イントネーションへの志向がその構成原理となっていることを、エイヘンバウムは強調している。

ほぼ同時代の詩の運動にこのような見取り図をあたえるエイヘンバウムは、シンボリストのいう「快音」や「諸音構成」がことばの音響的側面しか考慮しない点を批判しながら、「音」全般に関して次のように述べている。「我々が普段、音と呼んでいるものは、まさしく同時に調音、発声器官の運動でもあるのだ。ことばは、聴覚のプロセスのみならず、発音のプロセスでもある。感知可能性が高まる、自己目的なことばである詩において、我々が出くわすのは、音のシステムのみならず、調音のシステムなのだ。その上、詩において音響に関することは二義的なものであり、それは実際には、聴覚というよりは発音に結びついていることを詩人たち自身が自覚した結果なのだ、という考えがあらわれている」。³⁸

ここでエイヘンバウムは、聴覚面も発音面も考慮に入れるべきだとしながらも、考察する上で両者を分離し、後者に重きをおいているといえる(「聴覚というよりは発音に結びついている」)。これは、『アフマートワ』の文脈においては、「シンボリスト／アフマートワ」の対置とも重なっており、その点で、「耳＝聴覚＝シンボリスト／口＝発音＝アフマートワ」という図式が得られよう(「詩を音響学的に理解するのがシンボリストたちの特徴だ」³⁹)。このことは、アフマートワを論じる過程でエイヘンバウムの力点が「聴覚」「音響」から「発音」「発声」へと移行していることを示しているといえる。

更に、ここで指摘しておきたいのは、「発音」の意義が、「調音＝発声器官の運動」として捉えられていることである。この傾向を確認するため、彼がアフマートワの特徴を述べるくだりを引用しよう。「アフマートワの詩において関係しているのは、他の原理なのだ。それは、『快音』でも『諸音構成』でもなく、調音のシステムであり、発声運動であり、私が**発声に伴う表情** [речевая мимика] と呼ぶであろうものなのだ。このことが自然と結びつけられる基本的な傾向とは、言葉による表現力であり、純粹に発声や、発音の持つ力を強めることである。この発声は、特別な調音・表情をもった表現力を獲得する。言葉が感知されるようになったのは、『音』としてでも、調音全般としてでもなく、表情の運動としてなのだ」⁴⁰ アフマートワの詩には、シンボリストの詩論とは全く別の原理が働いており、いわば発声＝発音に伴う表情や発声運動のもつ表現力に向けられているとエイヘンバウムは考えている。彼女の詩をエイヘンバウムは、「発音のプロセス、表情を示す調音への志向をもった詩」⁴¹ としている。

また、アフマートワの特徴である調音の特徴やイントネーションに関連してエイヘンバウムは、具体的にその詩の母音組織の分析にかなりの頁を割いているが、その一つの指摘として、彼女の詩には「唇の動きと最も結びついている母音 y の優位が特徴的であり、y-a, o-a, a-и といったタイプのコントラストを為す動きがある」⁴² と述べている。このほとんどエロティックな分析は、要するに、母音を発する際に激しく動く唇のことを記しているといえよう。それに関連して、「子音組織が弱いことは、アフマートワの詩が発音的・表情的基盤の上に成り立っているのであって、音声学的な基盤ではないことを示す」⁴³ と述べられており、ここには当然、仮想敵として子音を重視するシンボリストの詩論が念頭にあるのだろうが、やはり、発声器官の運動や表情が重視されていることがわかる。

前節まで検討してきたエイヘンバウムの歩みを踏まえると、『アフマートワ』にみられる発音・発声といった詩学の意義は、次のように位置づけられる。すなわち、聴覚文献学への批判を経たエイヘンバウムは、聴覚文献学が問題とするような「音」に対しては「声」を据えるのだが、『アフマートワ』では更に、実際に発音・発声することに伴う「調音」「表情」といった要素に着目し、それに伴う表情の動きや唇の運動に言及することによって、詩のテキストから立ち上がる「声」に、いわば身体的イメージを纏わせることになったといえよう。

結論にかえて

このようにしてエイヘンバウムは、(特に) 詩における音＝声を細分化して考察していくかたちで、その詩学を「発展」させていった。とはいえ、『アフマートワ』で最終的に示された発声・発音の詩学とは一体何なのだろうか。

『詩学：詩的言語論集』に含まれるシクロフスキ「詩とザウミ語について」やヤクビンスキ「詩の言語の音について」では、音や単語を発声・発音することの意義が主に情緒や印象を呼び起こすものとして考察されているが、⁴⁴ エイヘンバウムはそのようには明確にしていない。ただ、「発話の情緒的な表現力を高めるまさにこの調音的・表情的運動こそが、アフマートワにもっとも特徴的であると考える」と述べるように、⁴⁵ エイヘンバウムは、情緒や印象を喚起する機能というよりは、調音や表情といった身振りによって、それらを表出する(「情緒的な表現力を高める」)ことに、発声・発音の意義を見出していると考えられる。いずれにせよ、この「発展」の意義を解釈するには、当時のエイヘンバウムを取り巻く状況をいくらか考慮する必要があるように思われる。

まず、『アフマートワ』は、エイヘンバウムが同時代の詩人を扱ったモノグラフとしては、唯一の著書である。アフマートワと親交のあったエイヘンバウムにとって、⁴⁶ その詩行からは彼女の声のみならず、自らの詩を朗読する彼女の姿までもが立ち現れたに違いない。『アフマートワ』における唇の運動に関する指摘を含め、実際に、その詩人が朗読する現場に立ち会っているという経験が、『アフマートワ』には反映していると考えられる。

次に、1910年代から20年代前半にかけて詩人や役者による詩の朗読会が流行していたが、⁴⁷ エイヘンバウムも「詩の朗読について」(1920)や「室内朗読について」(1923年付、初出は1927年)といった論攷を残している。⁴⁸ これらは主に、詩人による朗読と役者による朗読の相違を考察したものであるが、いずれにせよ、理論的にはパフォーマティブな状態を想定した上で、いかに詩を朗読＝発声すべきかが論じられているといえよう。

このことは、『外套』論において「喜劇役者」が要請されていたことを思い出させるかもしれない。だが、『外套』論のエイヘンバウムに従えば、ほとんどテキストに先行して存在するその「喜劇役者」は、「印刷されたテキストである『外套』の影に隠れて」

おり、実際は、彼の音＝声が聴こえるに過ぎない。あるいは、表情や調音がテキストに書き込まれ、いびつに再現＝再生される音＝声を「聴く」というべきかもしれない。一方で、『アフマートワ』の場合、分析の際に、表情や調音を伴う発音や発声といった側面が前景化することによって、詩は「聴く」というよりも、「発音・発話する」か、あるいは朗読者の表情や身振りを「見る」ものとなるといえよう。

要するに、『アフマートワ』にせよ、朗読に関する論攷にせよ、この時期のエイヘンバウムの詩の理論は、ただ、音＝声に出して詩を朗読するのみならず、あたかも、読み手と聞き手がまさしく同じ場に居合わせることを前提としているようなのである。

実は、この傾向はエイヘンバウムに限ったことではない。例えば、ヤクビンスキイは同じ時期「対話的な発話について」（1923）で、実際の発話を考察するに当たり、対面コミュニケーションにおける身振りや表情の重要性について論じているし、⁴⁹ ボリス・トマシェフスキイも「詩のリズムの問題」（1923）において、例えば、聴覚文献学を批判しながら「話し手と聞き手の共鳴、この結びつきこそが、真の発話なのだ」と述べている。⁵⁰ これらのことから明らかなように、詩を考察する場合でさえ、その発声・発音行為全体を捉えようとする志向が、彼らの間で共有されていることがわかる。⁵¹ ここでいう「全体」とは、エイヘンバウムの文脈でいえば、書き言葉に対する「生きた言葉」であるといってもよい。そういった「生きた言葉」を捉えようとする志向が、『メロディカ』においては「音」から「声」へ、『アフマートワ』ではその「声」を聴くことから、調音や表情を伴う発話・発声要素へと、エイヘンバウムを向かわせたといえる。

そこでは、発声器官や表情としての身体が前景化し、いわばそれが発話の現前を保証することとなっている。換言すれば、ここで発話・発声を保証するのは、もちろん単なる「音」ではなく、「声」でさえも不十分で、「身体を伴った声」なのだ。ここに、音分裂症的な時代の徴候をみるのは深読みであろうか。このことは、エイヘンバウムやヤクビンスキイ、ユーリイ・トゥイニャーノフやベルンシテインも参加していた「生きた言葉研究所」の活動を検討し、⁵² そこでも活用されていた複製技術としてのフォノグラフの影響を射程に入れながら、別稿をもうけて明らかにしたい。

（やぎ なおと、早稲田大学大学院生）

注

¹ Á. Kovács, “Категория повествования в поэтике Б. М.

Эйхенбаума,” // *Revue des études slaves*, LVII/1 (1985). p. 127.

² C. Any, “Boris Eikhenbaum in OPOIAZ: Testing the Limits of the Work-Centered Poetics,” // *Slavic Review*, 49:3 (Fall, 1990), p. 417.

³ 例えば、論集『文学を通して』（1924）や『レールモンツフ：文学史的評価の試み』（1924）に付された1923年付けの序にその転換が表明されている（Эйхенбаум Б. Сквозь литературу: сборник статей. Л.: Academia, 1924. С. 4; Эйхенбаум Б. Лермонтов: опыт историко-литературной оценки // О литературе: работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 140–142）。また、1924年以降のエイヘンバウムの方法論の展開について、近年、日本語で書かれたものとしては以下が参考になる：近藤大介「ロシア・フォルマリズムと19世紀ロシア文学」『文化研究と越境：19世紀ロシアを中心に』スラブ研究センター、2008年。

⁴ ピーター・スタイナー（山中桂一訳）『ロシア・フォルマリズム：ひとつのメタ詩学』勁草書房、1986年、特に168–185頁。

⁵ 同書、171頁。なお、引用中の一部の表記を本論にあわせた。

⁶ 例えば、ミハイル・バフチンがドストエフスキーを論じる際に用いるメタファ「ポリフォニー」との比較も可能であろう。伊東一郎は、「ポリフォニー」の孕む曖昧さが、そこに共存している音楽用語としての（＝音としての）構造論的な性格と、声として捉えられる現象論的な性格とに起因することを指摘している（伊東一郎「〈音楽〉形式から〈声〉の現象へ：バフチン『ドストエフスキーの創作の諸問題』における「ポリフォニー」概念をめぐる」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第53輯・第二分冊、2008年）。また、広く近代ロシア文化における音＝声の意義を考える上で以下が示唆に富んでいる：貝澤哉「何もない空虚のなかで……近代ロシアにおける「音」の支配」『現代思想』11月号、1997年。

⁷ V. Erlich, *Russian Formalism: History-Doctrine*. Third ed. (New Haven and London: Yale Univ. Press, 1981), p. 217. なお、抄訳として以下を参照した：岡田俊恵訳「ロシア・フォルマリズム」桑野隆・大石雅彦編『ロシア・アヴァンギャルド6：詩的言語論』国書刊行会、1988年。

⁸ Эйхенбаум Б. Теория «формального метода» // О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 375–408（なお、邦訳として以下を参照した：新谷敬三郎訳「《形式的方法》の理論」新谷敬三郎・磯谷孝編訳『ロシア・フォルマリズム論集』現代思潮社、1971年、小平武訳「『形式主義的方法』の理論」水野忠夫編『ロシア・フォルマリズム文学論集1』せりか書房、1982年）；V. Erlich, *Russian Formalism*. pp. 212–229; Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа острания. Пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 294–326；ミシエル・オクチュリエ『ロシア・フォルマリズム』桑野隆・赤塚若樹訳、白水社、1996年、

- 50-63 頁。
- ⁹ 近年の実験音声学の成果を踏まえつつ、フォルマリズムの詩論の中でも最も「客観的」として、それぞれ 1916 年と 1917 年の『詩的言語論集』に所収されている、クシネル「詩のことは音の側面について」とブリーク「音反復」を高く評価する見解もある(A. Mandelker, “Russian Formalism and the Objective Analysis of Sound in Poetry,” *The Slavic and East European Journal*, 27:3 (Autumn, 1983), pp. 327-338)。
- ¹⁰ 但し、『文学を通して』に収録された際には、執筆年にあたる 1918 年が記されている。
- ¹¹ Эйхенбаум Б. Иллюзия сказа // Сквозь литературу. С. 152. なお、邦訳として以下を参照した：八景秀一訳「語りのイリュージョン」『ロシア・フォルマリズム論集』。
- ¹² Эйхенбаум Б. О художественном слове // О литературе. С. 332.
- ¹³ スタイナー『ロシア・フォルマリズム』, 168-169 頁
- ¹⁴ Шкловский Вл. О ритмико-мелодических опытах профессора Сиверса // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. 1917.
- ¹⁵ スタイナー『ロシア・フォルマリズム』, 169 頁。
- ¹⁶ Эйхенбаум Б. Приложение. Библиография // Поэтика: сборники по теории поэтического языка. Пг.: 18-я Гос. типография, 1919. С. 167-168.
- ¹⁷ Эйхенбаум. Иллюзия сказа. С. 152.
- ¹⁸ Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Сквозь литературу. С. 175. なお、邦訳として以下を参照した：八景秀一訳「ゴーゴリの『外套』はいかに作られているか」『ロシア・フォルマリズム論集』；小平武訳「ゴーゴリの『外套』はいかに作られたか」水野忠夫編『ロシア・フォルマリズム文学論集 I』；井上幸義訳「ゴーゴリの『外套』はいかにつくられているか」『ロシア・アヴァンギャルド 6：詩的言語論』。
- ¹⁹ Эйхенбаум. Как сделана «Шинель» Гоголя. С. 187.
- ²⁰ 例えば、ブリーク「音反復」には次の一節がある。「子音について語る際に強調しなければならないのは、念頭においているのが、子音の音であって文字ではないということである」(Брик О. Звуковые повторы // Поэтика. С. 61.)。
- ²¹ Эйхенбаум Б. О звуках в стихе // Сквозь литературу. С. 201-203.
- ²² Бернштейн С. Звучащая художественная речь и ее изучение // Поэтика: временник отдела словесных искусств ГИИИ. I. Л.: Academia, 1927. С. 41.
- ²³ Жирмунский В. Мелодика стиха: По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха». Пб., 1922 // Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001. С. 112.
- ²⁴ Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Пб.: ОПОЯЗ, 1922. С. 3. なお、抄訳として以下を参照した：磯谷孝訳「ロシア抒情詩のメロディカ」『ロシア・フォルマリズム論集』。
- ²⁵ 朗読の問題の総決算ともいえるペルンシテイン「詩と朗読」において、この領域における当時物された多くの研究が列挙されている。Бернштейн С. Стих и декламация // Русская речь. Новая серия I. Л. Academia, 1927. С. 8. なお、邦訳は以下を参照した：服部文昭訳「詩と朗読」『ロシア・アヴァンギャルド 6』。また、これらの事情に関しては以下に詳しい記述がある：桑野隆『ソ連言語理論小史』三一書房, 1979 年, 134-138 頁。
- ²⁶ Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. С. 5-8.
- ²⁷ Там же. С. 8.
- ²⁸ Там же. С. 11.
- ²⁹ Там же. С. 15. 但し、ジルムンスキーによれば、ジーファースもゲーテ『ファウスト』の分析を通じて、芸術手法としてメロディやイントネーションを扱っており、エイヘンバウムの批判は根拠のないものだとして断じている(Жирмунский. Мелодика стиха. С. 125)。
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Бернштейн С. Звучащая художественная речь. С. 44-45.
- ³² Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. С. 20.
- ³³ エイヘンバウムも、その区別のしがたさを危惧している。「私が見越しているのは言語学者からの反論だ。『あなたが研究しているのはメロディではなく、シンタクシスですよ』、と」(Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. С. 17)。
- ³⁴ 自然科学/精神科学の対置はエイヘンバウムが用いている(Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. С. 14)。
- ³⁵ Эйхенбаум Б. Анна Ахматова: Опыт анализа. Пб.: Петропечать, 1923. С. 63.
- ³⁶ Там же. С. 64.
- ³⁷ Там же. С. 66.
- ³⁸ Там же. С. 84-85.
- ³⁹ Там же. С. 84.
- ⁴⁰ Там же. С. 86.
- ⁴¹ Там же. С. 87.
- ⁴² Там же. С. 87-88.
- ⁴³ Там же. С. 99.
- ⁴⁴ Шкловский В. О Поэзии и заумном языке // Поэтика, С. 14-17; Якубинский Л. О звуках стихотворного языка // Там же. С. 39-49 (なお、前者は邦訳として、後者は抄訳としてそれぞれ以下を参照した：磯谷孝訳「詩と意味のない言語について」『ロシア・フォルマリズム論集』；磯谷孝訳「詩語の音について」『ロシア・フォルマリズム論集』)。
- ⁴⁵ Эйхенбаум. Анна Ахматова. С. 89.
- ⁴⁶ Кертис ДЖ. Борис Эйхенбаум: его семья, страна и русская литература / Пер. с англ. Д. Баскина. Ред. Л. Мурзенкова. СПб.: Академический проект, 2004. С. 76-80.
- ⁴⁷ Бернштейн С. Звучащая художественная речь и ее изучение. С. 42; Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. С. 19-20. なお、後者の邦訳

として以下を参照した：水野忠夫・大西祥子訳『詩的言語とはなにか』せりか書房，1985年。

⁴⁸ Эйхенбаум Б. О чтении стихов // Жизнь искусства, 1920, №20; он же. О камерной декламации // Литература: Теория. Критика. Полемика. Л.: Прибой, 1927.

⁴⁹ Якубинский Л. О диалогической речи // Избранные работы: язык и его функционирование. М.: Наука, 1986. С.27–31.

⁵⁰ Томашевский Б. Проблема стихотворного ритма // Литературная мысль II. Пг.: Мысль, 1923. С. 137. なお，抄訳として以下を参照した：杵掛良彦・新谷敬三郎訳

「詩のリズムの問題」『ロシア・フォルマリズム論集』。

⁵¹ 但し，トゥイニャーノフが『詩の言語の問題』で提起した「等価」の概念やグリゴリイ・ヴィノクルのタイポグラフィ論などは，明らかに異なる傾向である。

⁵² 「生きた言葉研究所」に関しては，近年，まとまった資料が出始めた（Вассена Р. К реконструкции истории и деятельности Института живого слова (1918–1924) // НЛО., №86. 2007. С. 79–95; Чоун Е., Брандист К. Из предыстории Института живого слова: протоколы заседаний курсов художественного слова // Там же. С. 96–106)。

Наото ЯГИ

Неписьменные аспекты литературных произведений в литературоведческой мысли Б. Эйхенбаума

Рассматривая ряд работ Б. Эйхенбаума 1918–1924 годов, можно заметить, что на передний план в них выдвигают такие неписьменные аспекты литературных произведений, как мимика, артикуляция и т. д. Данная работа ставит своей целью провести систематический анализ творческой эволюции Б. Эйхенбаума между 1918 и 1924 гг.

Для того, чтобы обнаружить линию теоретической эволюции Эйхенбаума, мы выделяем три оппозиции: 1. звук-голос/буква-печать, 2. звук/голос, 3. слушать/произносить. В статьях «О художественном слове» (1918), «Иллюзия сказа» (1918) и «Как сделана» Шинель «Гоголя» (1918), которые отмечают начало так называемого «опоязовского» периода Эйхенбаума, он показывает (под влиянием слуховой филологии — *Ohrenphilologie*), что специфичность художественного слова является «сказом», под которым он имеет в виду чтение вслух, актуализирующее оппозицию «звук-голос/буква-печать».

В то же время, в своей знаменитой книге «Мелодика русского лирического стиха» (1922), текст которой во многом опирается на доклад, сделанный Эйхенбаумом уже в 1918 году, он обращает большое внимание на интонацию и подчеркивает ее роль в русских лирических стихотворениях. Это внимание к интонации при изучении стихотворения означает переход объекта исследования от звука отдельных слов к синтаксису-интонации. Этот переход можно понимать как дифференциацию между звуком и голосом. Эйхенбаум полагает, что для лингвистов трудно (или даже невозможно) правильно анализировать «поэтическую» интонацию, которая, по его мнению, резко отличается от интонации «практической».

В книге «Анна Ахматова» (1923) Эйхенбаум пишет, что «то, что мы в обиходе называем звуком, есть ведь в то же время и артикуляция, движение органов речи. Речь есть процесс не только слуховой, но и произносительный». Из этой цитаты видно, что ему важно рассмотреть стихотворение не только как слуховое явление, но и как произносительное. Причем следует отметить, что он полагает, что именно в анализе стихотворений Ахматовой нужно в первую очередь учитывать не как слушаются, а как произносятся ее стихотворения.

В процессе своих исследований Эйхенбаум все более различает такие аспекты, как звук, голос и речь, рассматривая их как неписьменные составляющие литературных произведений. Таким образом, теоретическая позиция Эйхенбаума претерпевает серьезную эволюцию, становясь более разработанной и дифференцированной.

Очевидно, что научная деятельность Института живого слова сильно влияла не только на Эйхенбаума, но и на многих филологов того времени. Выяснение этого вопроса остается важной задачей для дальнейших исследований.

ガラスの塔の廃墟にて

—— ペーパー・アーキテクチャー運動におけるガラス建築の回帰 ——

本 田 晃 子

0. はじめに

1980年代にソヴィエト・ロシア建築界のアンダーグラウンドで展開されたペーパー・アーキテクチャー(бумажная архитектура)¹運動は、その名の示すように、あえて積極的に建てない建築であることを選択した、非公式芸術運動の一種である。この運動に参加した若手建築家たちは、建築雑誌の紙上／誌上を自らの非場所的かつ普遍的な地盤とすることによって、ソ連を除く西側諸国において広く知名度を獲得することに成功した。このような現象は、ビアトリス・コロミーナによって指摘された、モダニズム以降の建築の生産の現場の変化、すなわちそれが「建設された現場だけに位置しているのではなく、むしろますます建築出版や展覧会、雑誌の非物質的な場所に移行したこと」²を恣意的に利用したものである。とりわけロシア・アヴァンギャルドの建築家たちの設計のほとんどが建築雑誌の平面上にとどまらざるを得なかったにもかかわらず、世界の建築史上に大きなインパクトを残すことになったのに対して、ペーパー・アーキテクトたちはむしろ建てることをあえて断念することで、浮遊し流通するイメージとしての紙上／誌上建築の可能性を意識的に追求したのだといえよう。

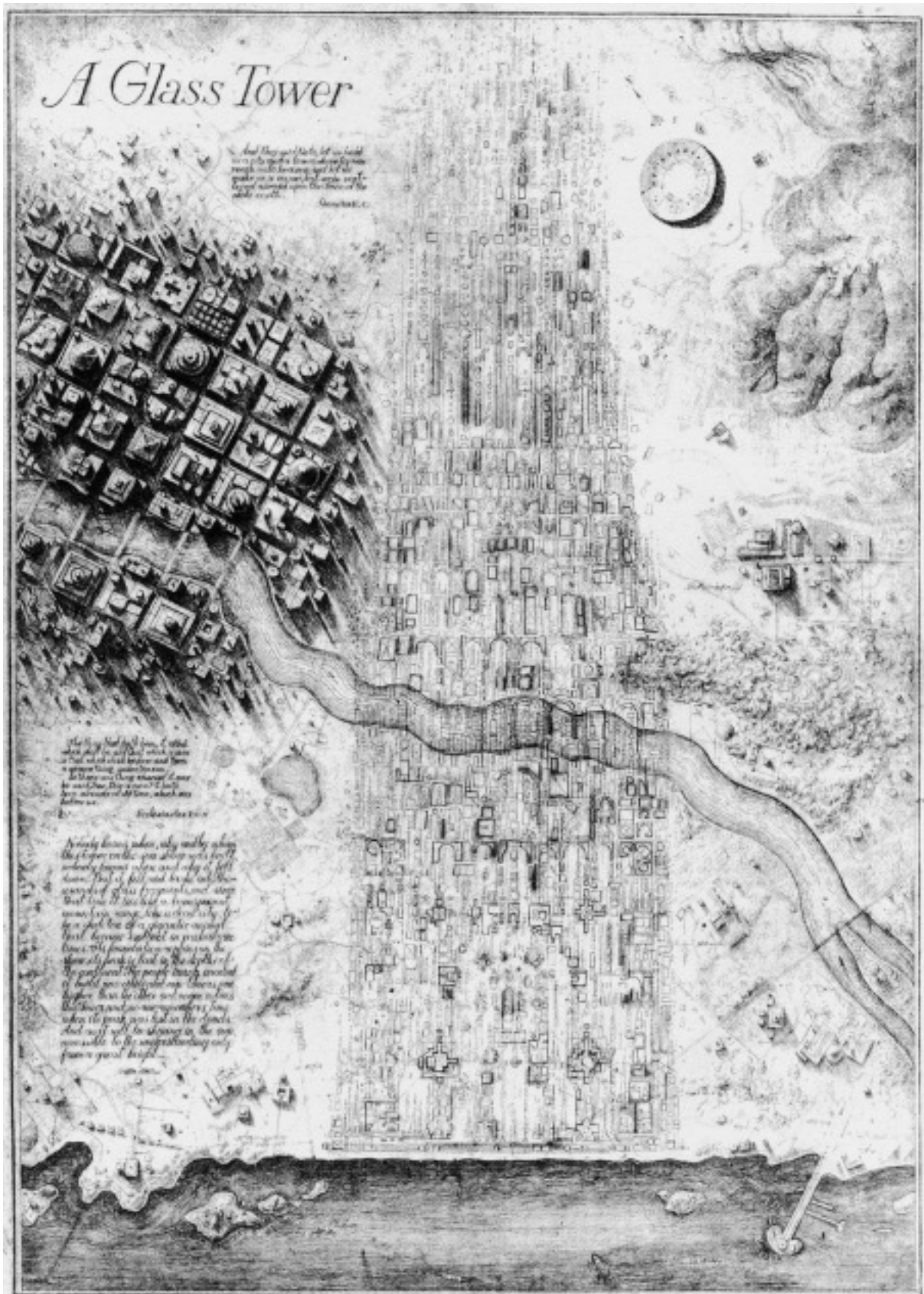
彼らのこのような活動の重要な舞台となったのが、建築雑誌やユネスコ、企業などによって主催された国際的な建築設計競技である。中でも彼らの応募が集中したのが、日本の建築雑誌『新建築』と、同じく日本のセントラル硝子株式会社によって毎年企画されている2つの設計コンペティションであった。これらのコンペに投稿されたペーパー・アーキテクトたちの作品は、その表現において多岐を極めた。構成主義やロシア・アヴァンギャルドの語彙を多用したユーリ・アヴァクモフ、一見ピラネージ風の寓意的な銅版画を制作したアレクサンドル・プロツキーとイリヤ・ウトキンのコンビ、細密画や絵本の挿絵のような画風で幻想的な廃墟画を描いたミハイル・フィリッププとナジェジュダ・ブロンゾヴァ夫妻の一連の作品。しかしこれらに共通して見出されるのは、建築を志向しながら

らも紙上／誌上に留まり、また設計図という点では未来を志向しながらも失われた過去、断片化された廃墟的イメージにとり憑かれているという、奇妙な錯綜である。

ペーパー・アーキテクチャー運動のみならず、20世紀のソヴィエト・ロシア建築をつらぬく、意識的・無意識的な建てられることへの抵抗、「建てられたもの」への到達の困難、あるいは建てることへのニヒリズムを、ミハイル・エプシュテインは「半透明の建物」という概念によって説明している。彼によれば、このような半透明の建物とは「未だ完成されず、かといって全くの空っぽでもない中間地点、《置き去りにされた瞬間》の王国にとどまる」³。このように宙づりにされた建築には、奇妙なユートピア性が宿ることになる。建築批評家グリゴリー・レヴジンも、ペーパー・アーキテクトたちの作品に回帰する曖昧なユートピア・イメージを指摘し、これを同時代のポストモダニズム建築との相違として注目している。「建築の分野におけるポストモダニズムは、到達すべきユートピアにおける対立の解消の正当性よりも、《複雑性と相互対立性》を、建築に内在する固有のポジティブな性質として主張した」⁴のであり、その点で、ポストモダニズムは本質的に「反ユートピア」である。それに対して、ペーパー・アーキテクチャー運動においては「引用の遊戯、文学性、歴史の多層性は、簡単にユートピア性と結びつく」⁵。興味深いのは、ペーパー・アーキテクチャー運動ではポストモダニズムと同様の意味の多重性や相互対立を通して、抑圧と抑圧されたものの回帰のように半透明のユートピア的建築イメージが、未来の廃墟、あるいは廃墟の設計図として出現するという点である。

このような現象を論じるにあたり、本論でとり上げたいのは前述のプロツキーとウトキンによる、崩壊したガラスの塔を描いた1984年のセントラル硝子株式会社主催コンペティション入選作品《あるガラスの塔》【図1】である。言うまでもなく、この崩壊したガラスのスカイスクレイパーには、二つのユートピアの類型、すなわちバベルの塔と、モダニズムの象徴たるガラスの高層建築のイメージが重ねられている。こ

【図1】《あるガラスの塔》（1983年）



ここでは、まずこのガラスという素材に注目したい。モダニズム建築運動において「単なるその形態的、機能的特質をはるかに越え、機械時代の紋章となった」⁶とまで言われたガラス、とりわけその透明性によって築かれた空間は、しかし1980年代にはモダニズムの過剰な合理性の産物、一望監視のアンチユートピア、あるいは土地の固有性や歴史性を否定する普遍・均質空間の象徴として、脱構築の対象となる。このような歴史的コンテクストの変化のなかで、この作品《あるガラスの塔》に、ガラスという素材を通してモダニズムの透明なスカイスクレイパーがいかに回帰（不）可能であったかを見ていきたいと考える。そして20年代の文脈におけるガラスをめぐる意味論と彼らのグラス・タワーの相違を踏まえた上で、先行したカバコフらコンセプチュアリストらの作品とも異なった、彼らの廃墟の特異性を明らかにしたい。そこからさらに、建設される以前からガラスの塔に付きまとう「フラジャイル（脆弱さ）」とは何かを、エイゼンシュテインの実現されなかった脚本の構想『ガラスの家』や、ザミャチンの『われら』におけるガラスの都市の崩壊とも比較しつつ考察していく。

1. 透明性と不可視性

プロツキーとウトキンの《あるガラスの塔》には、彼らの他の作品と同じく、次のような短い物語が挿入されている。

この海辺にはかつて巨大なガラスの塔が建っていたが、いつ、なぜ、誰によってそれが建設されたのか、そしていつ、なぜそれが崩れ落ちたのか誰も知らない。それは無数の破片となり、透明な山脈、死んだ街、あるいは先史時代に絶滅した恐竜の化石のように眠っている。

その基部は海辺に横たわり、その頂は大陸の内奥へと消えている。この破片の周辺に暮らす人々は、そこに再び新しい街、新しい塔を築き、その高さを競っているが、この破壊されたガラスの塔の存在に気づく者も、その頂が雲に隠れるほどであった時代を思い出す者もはやいない。

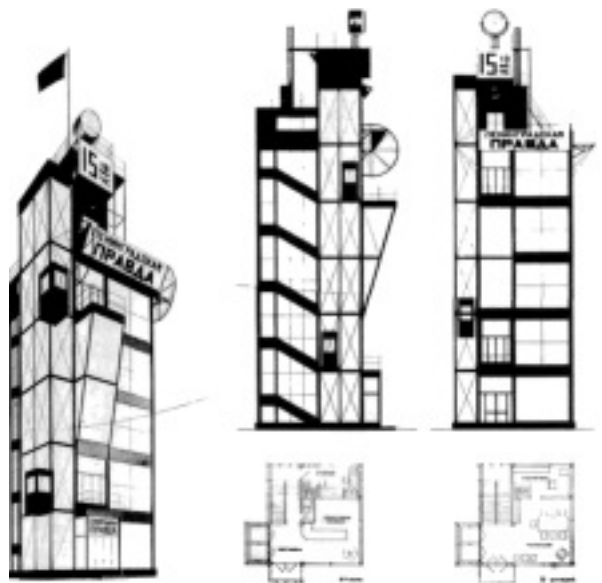
そしてはるかな高みから眺めた時にのみ、それらの破片が太陽の光に輝きながら横たわっていることに気づくことができるのだ。⁷

この作品は、どことも知れない海浜から内陸の方へ向けて崩れたガラスの塔を、鳥瞰的な視点から眺めたものである。通常であるならば平面図または立面図のどちらか一方として記述されるべきその姿は、ここでは当の対象が横倒しの状態で倒壊しているために、真

上からと真横からのパースペクティヴが交錯した形で描き出されている。しかしながらここでまず留意しておきたいのは、この崩壊したタワーの姿は、その素材であるガラスの透明性ゆえに、通常は「見えない」ということだ。そしてこの不可視性は、モダニズム建築におけるガラスの透明性と不可視性が意味するところとは既に位相を異にしている。

建築史家エイドリアン・フォーティは、モダニズム建築を定義する言葉として、20世紀になって建築という領域で初めて登場した概念である「透明性 transparency」を挙げている。⁸ 第一義的にはそれはガラスという素材の有する、文字通りの「透明性」である。ガラスの壁面は、1920年代に展開されたロシア・アヴァンギャルド建築においても、世紀末の折衷主義的建築様式におけるファサードと内部空間の乖離という問題を解決する、エポック・メイキングな素材であった。反装飾と建築の合理化を掲げた構成主義運動において、鉄骨構造とガラス壁はミニマムな建築構造の純粋性とその明証性という理論上の両輪であった。このガラス壁面の透明性を意識的に利用した最初期の作品としては、構成主義運動の中核を担った建築家ヴェスニン兄弟の、モスクワにおける《レニングラード・プラウダ》ビルのプロジェクト案【図2】（1924年）が第一に挙げられよう。⁹ プーシキン広場に面した、わずか6m×6mの敷地に計画されたこの案では、高さ26mの5階建てオフィス・ビルの広場に向かうファサードのガラスの壁面は、時刻や最新のニュースが投影されるスクリーンあるいは広告板として、いわ

【図2】《レニングラード・プラウダ》ビル、プロジェクト案（1924年）



ば電化されたロスタの窓のようなアジテーション機能を有していた。さらに4, 5階部分に設けられた編集部のオフィスの壁面も総ガラス張りになっており、新聞編集の過程そのものにも、周囲の広場や街路から不特定の大衆によって眺められる、デモンストレーション的あるいは演劇的な効果が想定されていた（実際にこのころのヴェスニン兄弟の設計には、舞台美術の領域で活躍していた末弟アレクサンドルの創作傾向が強く反映されている）。

紙上の建築プランに対し、モスクワで初めて実現されたモダニズムのガラス建築は、ル・コルビュジェの《ツェントロ・ソユーズ》（1927年）である。コルビュジェは機械化された暖房と換気方式の全面的な採用により、総ガラス張りのファサードが可能になると考えた。しかし実際にはモスクワの激しい寒暖差のある気候にはこの方法は適さず、プロジェクト案自体は採用されるものの、ファサードのデザインには大幅な変更が加えられた。彼はこの案に先駆けて既に1922年には《300万人の現代都市》で、1925年にはヴォアザン計画で、総ガラス張りの高層建築群をデザインしている。彼にとってこのようなガラスの都市のイメージの母型であると同時に批判の対象でもあったのは、ニューヨークの摩天楼であった。¹⁰

ほぼ同時期（1926年頃）に構想されたエイゼンシュテインの映画脚本『ガラスの家』¹¹のアイディアもまた、ガラス張りにされた摩天楼をその原型としている。しかしながら、ここではコルビュジェのガラス建築のオブティミズムとは対立する、ガラスの透明性への暴力的衝動が既に姿を現している。この脚本のアイディアは、当初アメリカ型大都市における都市住民の物理的近接性と心理的孤立に対するアイロニーとして考案され、後に抽象化・普遍化されて「典型的な超工業化社会」¹²そのものへの批判を試みるものとなった。舞台となるのは資本主義型大都市のガラスの集合住宅であり、そこでは人々は、隣人同士の生活全般が、ごく私的なものであれすべて可視的であるにもかかわらず、あたかもそれが不可視のものであるかのように振舞っている。彼らには隣の部屋で夫が妻を殴っている光景が見えない。しかしそこに「詩人、キリスト、あるいは技術者」¹³を兼ねる人物が闖入し、住人たちの眼を開かせる。彼らは視力を回復し、ガラスの壁の向こう側を見始める。だがこの視力の回復は、彼らに共同体の構成員としての共感や理解、すなわち心理的な相互の透明性を高める方向には働かない。やがてこの詩人の恋人は裸体主義（物理的な意味で透明＝可視的であること）を宣言し、衣服で被うこと（＝物理的

に不可視であること）を是とする仕立屋たちの組織との抗争が始まる。最終的には、両者の争いの末に「唯一の人間的存在」¹⁴として措定されたロボットによってガラスの家は粉々に破壊される。コミュニンの理念を欠いた資本主義都市においては、衣服を取り去ることやガラスの壁の透明性といった表面的な意味での「可視性」は偽善にしか結びつかない、というのが（エイゼンシュテイン自身もその教条性を認めているが）この一連の物語の結論となる。

このシナリオにおいて、ガラスの壁面は隣接する空間を可視化することによって、あたかも隣人との境界を無化したかのように見せかける。しかしそこには不可視であるにもかかわらず、依然として物理的な障壁が聳えているのである。そのような意味で、ガラスの壁はその向こうにある対象を可視化することによって自らの物理的実体を不可視化・隠蔽する、ある種の欺瞞の装置だといえるだろう。このガラスによって囲われた部屋は、ヴェスニン兄弟の《レニングラード・ブラウド》案のように演劇的な場でもあり、そこでは「見る」「見られる」関係は均等ではない。¹⁵より正確に言えば、この不均衡は映画俳優と観客の立場を反復しており、主体間の視線の双方向的透過性を保証するはずのガラスの壁面は、一方通行のスペクタクル的な見る欲望のための装置、スクリーンと化している。ここではガラスの透明性は、そこに住まう人間たちの心理的な障壁の不透明性の象徴へと反転され、それ故に一連のスペクタクル＝映画の終わりとこの不自然なガラスの家の破壊は一致する。

このようなガラス建築そのものにとっては二次的な（住人＝観者の心理に由来する）不透明性と透明性の反転に対して、しかしガラスそれ自体もまた鏡面という不透明性へ転換する契機を内包している。ガラスが不透明化し光を反射させるとき、それは鏡として周囲の世界を自らの表面に取り込み、あるいは眼差しをその主体の方へと折り返す。モダニズム建築の代表作というべきヴァルター・グロピウスのバウハウス校舎の工房棟の正面玄関は、2階部分から最上階の4階部分まで連続した鏡面ガラスによって覆われ、隣接した他の校舎の姿を映し出す【図3】。グロピウスは自身のデザインを評して、「窓の鏡映によって内部と外部の浸透が生じている。両者の区別はもはや不可能である。これまですべての〈外部〉を隔離してきた壁の量塊はなくなり、周囲を建物のなかへ流入させている」¹⁶と述べている。ここでは鉄骨構造というモダニズム建築の構造原理を可視化するガラスの透明性は早くも機能していない。内部と外部は見せかけの透過性ではなく、

鏡面という見せかけの奥行き、表層の深みにおいて混交する。モダニズム建築運動は確かにガラスの透明性

【図3】バウハウス校舎／工房棟正面玄関部分（1926年）



【図4】フリードリヒ街の高層オフィス・ビル設計競技案（1921年）

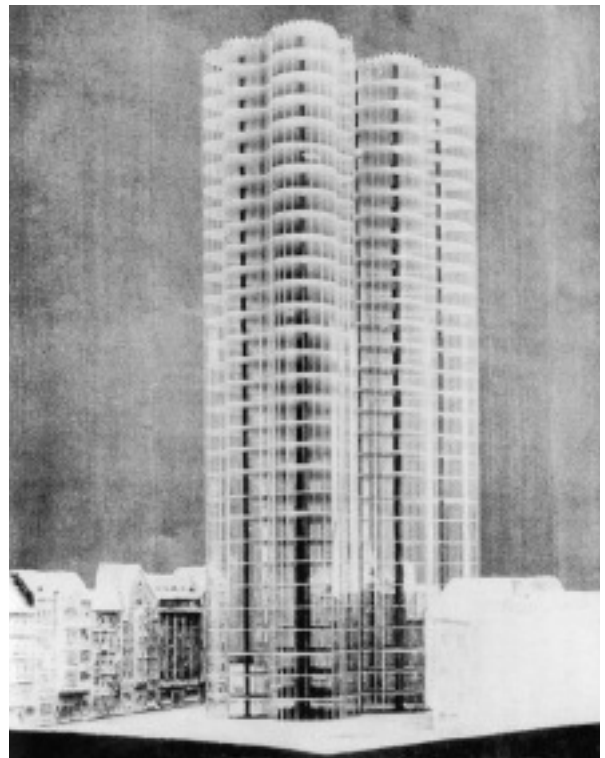


に由来するクリアな可視性に多くを依拠していたが、ガラスという素材そのものは常に可視性と不可視性、透過と反映の錯綜する多義的な場であり、モダニズム建築も当初よりこの多義性を抑圧・否認するものではなかったといえるだろう。

このようなガラスの分裂した性格をもっとも顕著な形で示しているのは、他ならぬガラスの高層建築の巨匠ミース・ファン・デル・ローエによる、ワイマール時代のプロジェクト案であろう。ミースによるフリードリヒ街の20階建ての高層オフィス・ビル設計競技案【図4】（1921年）は、ヨーロッパにおける最も早い段階での、実現を前提としたガラスのスカイスクレイパーとして知られている。壁面の透明化は、柱を排し床スラブのみからなる内部構造を完全に可視化し、西欧建築思想からの、アメリカの摩天楼の装飾過剰な壁面へのアンチテーゼを提示する。しかしながらこのコンペティション案のドローイングのいくつかのヴァリエーションでは、部分的にはあるが、すでにガラスの反射性への志向を見て取ることができる。そしてこのような傾向は、1922年に雑誌『曙光』第4号に掲載されたガラスの高層ビル案【図5】において一層明白になる。

フリードリヒ街の高層建築の幾何学的な形態に比して不定形な輪郭をもつこの作品は、同じガラスのカー

【図5】『曙光』第4号に掲載されたガラスの高層ビル案（1922年）



テン・ウォールをもちながらも、あたかもアナモルフォーズの遊戯に用いられる円筒鏡のように、自らの表面に周囲の都市の姿を歪め、カリカチュアしながら映し出す反射光の戯れの効果に基づいて考案されている。田中純はこれらの鉄骨構造とガラスによって構成されたビルディングの基本単位に、ロザリンド・クラウドが指摘したモダニズムのグリッド、すなわち反歴史的・反物語的であると同時に、抑圧された象徴主義の「窓」——光を透過させるだけでなく、光を反射し鏡として自我を二重化させ閉じ込めるものでもある——を見ている。¹⁷ ガラスとはそのような意味で、透明性と反射性という両立も弁証法的総合も不可能な、相対する極端なものの無媒介的な反転の場であり、ガラスの高層建築（のイメージ）とはその出現時より、このような両価的な矛盾と分裂によって引き裂かれた存在であったといえるだろう。

それでは、プロツキーとウトキンの《あるガラスの塔》に戻ることにしよう。彼らのガラスの破片から構成されるタワーは、もはやフレームをもたず、近代建築のモジュール＝グリッドは機能してはいない。また、ガラスの透明性に依拠した外部と内部の透過性は、倒壊と断片化によるこの境界自体の消失のためにその意義を失っている。それ故、ショウウィンドウや劇場・映画と類比的な視覚装置として（《レニングラード・ブラウダ》やエイゼンシュテインのガラスの集合住宅のように）これらが機能することはありえない。ここではガラスの透明性は、その境界の向こうにある対象を可視化するのではなく、自らを不可視化し、ひいてはあるガラスの塔という全体的な建築イメージそのものを不可視化する。これらの断片は人々の生活の傍らにあるが、人々にはその存在は見えず、それとして意識されることはない。これらの断片は自らの不可視性と断片性ゆえに、二重に指示対象を喪失したノンセンスな記号であり続ける。言い換えれば、これらの断片、そしてその不可視性が指し示すのは欠如としての指示対象であり、それ故にこれらは空虚な／空虚の記号として二重に非在を指向する。

崩落したガラスの塔の存在が可視化され認知されるためには、二つの要因が必要である。第一に、この奇妙な平面図／立面図が描かれた特異な視点、すなわち超高高度からの鳥瞰的なパースペクティブ。そしてこれらの断片が太陽光を反射して輝くこと、である。この反射の一瞬に、通常透明であるために不可視であったガラスの破片は、不透明化し可視化する。しかしその反射の対象とは、グロピウスやミースのガラス建築におけるような隣接する外部ではなく（そのような意

味での外部は、主体としての塔が粉碎されることによって、鏡像としてではなく直接的に建築そのものと混交している）、光という奇妙な、全くの無ではないが、かといって具体的な物質でもない何か、である。そしてこの真上からのパースペクティブは、光のベクトルであると同時に、建築家＝観者の眼差しとも重なる。地上に散らばった断片はそのような超越的な視点から眺められること、あるいは次元を異にした光＝眼差しを反射することによって、特定の像や意味を表示・反映することなく客体化・可視化され、廃墟の設計図という全体像を現すのである。しかしながらその全容が明らかになるやいなや、このガラスの廃墟は枠に入れられ、フィクションとして、虚構として提示される。つまりこれらの透明な断片が建築として総体性を獲得するとき、それは歴史もなく将来建設される予定もない、そのような意味では無対象の、一枚の紙の上のプレーンなイメージとなるのだ。

2. 廃墟、あるいは未完の建築

上述のように、1920年代のモダニズム建築運動におけるガラスをめぐる意味論の重点が、ガラスの透明性によって内部が可視化されること、あるいはその不透明性＝反映によって外部を自らに取り込むことにあったのに対し、プロツキーとウトキンの《あるガラスの塔》においては、むしろ透明性とはすなわち不可視性であり、さらに枠に入れられ、平面上に封じられることによって、物理的実体としての「建築」は虚構の非在の方へと漸進していく。しかしながら、ここにもう一つの疑問が残る。すなわち、この塔はなぜガラスの「断片」として、廃墟として表出されねばならなかったのだろうか。

キャプションによれば、倒壊したガラスの塔の周囲には街が築かれ、新たな高層建築までもが建設されているが、住人たちは彼らの生活を取り囲むこの塔の破片には気付かない。あるいはその存在は忘れ去られている。素材本来の透明性に加えて、「日常的」で「反出来事化」され、それ故に通常のパースペクティブから逃れ去っていく中途半端で断片化された対象、そこにはイリヤ・カバコフの「ごみ」の概念に通じるような不可視性もまた読み取ることが出来るのではないだろうか。

カバコフは1960-70年代の非公式芸術家たちの作品にしばしば「巨大なごみ捨て場」のイメージを重ね合わせている。彼にとっての作品＝ごみとは、常に両義的な性質を有する。それらはどこにでも転がっている

が何の役にも立たない半端なものであり、アーティストの手によって作品化、すなわち一定の文脈を付与されることによって初めて人々の意識に上ることが出来る。しかしだからといって、それらが芸術作品としてのアприオリな価値を獲得するわけではなく、相変わらずそれらは同時に無価値な、「見るに値しない」、それ故に「半ば不可視の」ごみであり続ける。ボリス・グロイスはカバコフとの対話で、彼のごみのインスタレーション【図6】を評して、「それは無ではなく、完全な忘却でも、存在しないものでもない。それは何か過渡的な、そしてそれ自体が内部から分裂した物であり、その片方は記憶に向けられているが、もう一方は忘却に向けられている」¹⁸と述べている。彼の言葉に従えば、ごみとは可視性と不可視性、存在と無に分裂しているばかりではなく、喪失と保管、忘却と記憶の両方の時制に通じている。そしてカバコフは、このようなごみから成る「ごみ捨て場（乾いたごみ捨て場）」のイメージを、彼の時代には既に絶滅してしまった本物の「文化」の化石、歴史的遺物の集成として描いている。

わが国において、文化は、文化の実践者、つまり画家、詩人、作家、学者たちがかわろうとし、そこで作業をしているあの硬い層ではない。われわれはこの硬い層を持っていない。それは疾うの昔に絶滅してしまった。それ故ごみ捨て場をうろつき、文化的遺物に出会ったとき、叫び、熱狂するのは、切り取られ、持ち去られ、失われてしまったわれわれの四肢について号泣することなのだ、私には思える。これはわれわれが自分の外ではなく自分の傍らに、時代のつながりとして、歴史として、絶えることのないある種の法則や定式として、つまり形式的にはつねにあらゆる人類共同体とつながっている、あの何物かとして所有し

たかったものについての号泣なのである。¹⁹

考古学者兼蒐集家という装いの下に熱狂的にごみを漁捕するアーティストたちの姿は、自らの作品を通して不可視の廃墟を発掘しようとする1980年代の紙上建築家たちの姿にも重ね合わせることが出来るだろう。彼らの作品に共通するのは、確固たる地層としての「文化」（大文字の文化）との決定的な断絶であり、まさにこの断絶の認識、喪失とノスタルジーという相において逆説的に可能となる、この「文化」の地層との非連続的連続性である。

プロツキーとウトキンの《あるガラスの塔》は、なぜそれが倒壊したのかだけではなく、誰が何のために建設したものであるのかも不明である。この巨大な塔は、そもそもその周囲に暮らす住人たちのためのものではない。それは彼らのごく身近にありながらも、「あらゆる人類共同体」という神話上の人々に帰属するものであるかのように、彼らとは無関係だ。しかしこれらの断片は物質的実体であるとともに、一方では幽霊的な存在でもある。これらの遺物はカバコフのごみ同様にある種の生命の回帰や展開をみせ、その死後も人々の周囲に存在し続けるのみならず生者たちに憑依し、彼らの無意識的記憶において自らの姿を反復・再来させもするのである（「この破片の周辺に暮らす人々は、そこに再び新しい街、新しい塔を築き、その高さを競っている」）。

他方、60-70年代のコンセプチュアリストたちの作品と80年代のペーパー・アーキテクトたちの作品には、表現形式に根ざした、決定的な相違があることも忘れるわけにはいかない。80年代の擬似建築家たちの廃墟的建築イメージはあくまで「建築設計図」の名

【図6】 ごみのインスタレーション

《ごみの入った箱》（1986年）



《決して何も捨てなかった男》
／部分（1986年）



の下に描かれている。そこに描かれたものが朽ち果てた建築の姿であっても、設計図（プラン）は基本的に未来を志向するのであり、それ故に彼らの紙上建築は、単に失われたものへの哀悼であるだけではなく、未来すなわち「建築」へと投げ出されてもいるのである。もっとも、このような過去（廃墟）と未来（設計図）への相反するベクトルは、《あるガラスの塔》に端的なように、両極化と脱両極化の複雑なアナクロニズムの様相を呈することになる。すなわち、これから到来すべき対象は過去の遺物として、重力に抗して建ち上がるべきものは倒壊した姿でもって描かれることにより、未来へ、建築へと向かうベクトルはそれと等しい力によって打ち消されている。いわばここでの建築対象は、未だ到来していないにもかかわらず既に失われたものとして、二重の否定の相の下に現出しているのである。

このような状況はちょうどカバコフが、「建築現場とごみ捨て場とはどう違うのか。この部屋の窓の向かい側の建物は、もう十八年も建設中のままだ。そしてそれは、この新しい建物を作るために取り壊され、廃墟と化した他の建物と区別がつかない。（…）この建物は出来上がりつつあるのか、それとも崩壊しつつあるのか、見ていても理解することはむずかしい。けれども多分、同時にその両方なのだろう……」²⁰と述べるところの、ごみ捨て場と建設現場の両価的な状態に対応している。このような状況においては、一つの建築物の内に未だ姿を現していない未来の建築と既に古びてしまったものが、奇妙な、本来不可能であるはずの共存を見せる。エプシュテインも同様にこの建設中の廃墟という現象に注目し、「この建設と破壊のプロセスは、あたかも建築物が自らの建造のプロセスにお

いてボロボロに老朽化するかのよう、あるいは、ひとつの力がそれを上方へ持ち上げ、他方の力が下へ引きずり下ろすかのよう、同時に遂行される」²¹のだと述べている。そこでは語の正確な意味でのユートピアが、アナクロニスティックな分裂において指し示される。

また、コンセプチュアリストたち、特にカバコフのゴミのインスタレーション作品では、何の変哲も無い使い古された日用品自体を、生活の中から引用し、あるいは生活の中で展示することを通して、物そのもののテクスチャーに投影される時間、記憶を提示することに意義が見出されたのに対して、ペーパー・アーキテクトたちの作品は、設計図（プラン）というプレーンな紙面に形式的に制限される以上、そこで描かれる古びた建築の破片は、ひいてはそこに堆積する時間や記憶は、自らのフィクション性をこれ以上なく明らかにする。いや、たとえ空間インスタレーションであっても、例えばプロツキーの《がらくた》と題された一連の粘土の作品【図7】は、カバコフ的なもの＝ごみのさらに拙い模倣、イミテーションである。そこではものだけでなく、「古さ」もまたこれ見よがしな偽物である。作品のひび割れた粘土のテクスチャーと同じくその古さは全く表層的であり、かつ自らの虚偽性を隠そうともしない。むしろそこで展示されているのは、イメージの空虚さ——無対象性そのものである。建築批評家でプロツキーとも親交のあるエヴゲニー・アスは彼の建築作品およびオブジェを評して次のように述べている。

彼のすべての建築物は、追憶でありまた初めて出会うものでもある。（…）それらは、何時でもいたるところに

【図7】《がらくた》（1999年）



あった、そのようなものなのだ。ゆがみの入ったブリキの建て増し部分、サイズの異なった窓、染みのついた漆喰、ゆがんだ支柱の上の板でできた庇といったものは、一体どのような場所、どのような時代に属するのだろうか。場所を欠いていること（бесместность）と時間からの超越（вневременность）によって、それらは記念碑としての卓越性と美を獲得している。²²

ここには、カバコフがいう「何物かとして所有したかったものについての号泣」は存在しない。なぜならば、ペーパー・アーキテクトたちの作品にはこの「何物か」、すなわち失われた対象はそもそも存在しないからである。彼らの態度は、反対に 60-70 年代のアーティストの、失われた大文字の文化に対する哀悼の身振りにすでに含まれていた空疎を、一層浮き彫りにしさえする。漠然としたノスタルジーを生成させつつ、まさしくそのプロセスから、失われた対象、ノスタルジーの対象そのものの仮構性も同時に明らかにするプロツキーの作品を、アスは「激しいパトスも、破壊的なアイロニーも欠いた」、「批判的センチメンタリズム」²³と名づけている。しかしそもそもノスタルジーとは対象を持たない、より正確には、「対象の欠如」の欠如によって成立する感情なのではないだろうか。ウラジミール・ジャンケレヴィッチは言う。「郷愁は不合理だ。（…）郷愁がそれ自体、その原因なのだから。郷愁は同時に原因であり結果だからだ」。²⁴あるいは「郷愁の対象点はいたるところのほかだ。《あの世》のようにいたるところよりほか、つまりどこでもないところだ」²⁵と。

それ故、プロツキーとウトキンの《あるガラスの塔》とはノスタルジーの構造そのもの、存在しないものの喪失という二重の否定を可視化したものでもあるのだ。朽ち果てた廃墟のイメージが喚起するノスタルジーは、この二重否定において、醒めた批判的な眼差しへと不断に折り返される。そこでは、不可視化・断片化された建築はあるガラスの塔という対象の喪失を示唆するが、可視化されたガラスの塔は、それ自体の本来的・本質的な虚構性——非在を表出する。そしてこの両者の絶えざる振幅にこそ、社会主義リアリズムの歴史主義、あるいはコーリン・ロウらポストモダニストの博物館都市やコラージュ・シティにおける歴史への回帰とは異なった、彼らのプレーンな、存在しなかったものの廃墟としての歴史、歴史なき歴史主義のアプローチが宿っているのである。

3. 終わりに——ガラスの塔のフラジャイル

エイゼンシュテインのガラスの集合住宅は、ガラス壁の透明性がその住人たちの心理的障壁を隠蔽＝不可視化するがゆえに破壊される。反対にザミャーチンの『われら』における実現されたユートピアとしてのガラスの都市では、住人はほぼ完全に集団化・均質化され、物理的のみならず心理的にも相互に透明＝可視的な存在である。彼らのガラスの共同住居の透明な壁面は住人たちの姿を相互に可視化するが、そこではあたかも壁が鏡面化し、一人の住人の姿を無限に反映・反復しているかのような現象が生まれる。²⁶このような透明な都市—共同体の崩壊の原因は、盲目という不可視化への欲求であり、それは主人公の前に I と名乗るファム・ファタル的な女の姿で出現する。I という不透明な存在（彼女は盲目的状態を称揚するほか、タバコの煙を纏うことでしばしば文字通り不可視化する）、すなわち「他者」は、主人公にコミュニケーションへの欲求を、常にタナトスという窮極的な不可視性と表裏の関係にあるエロスという形でもって惹き起こす。そしてこの盲目性、エロス／タナトスへの盲目的な欲動が、都市の理性の明証性＝透明性と衝突するのである。

それでは、プロツキーとウトキンのガラスの塔は、なぜ倒壊したのだろうか。キャプションには、その破壊の原因は、建設の理由と同じく忘れ去られているとある。この廃墟は何かの残存として、記憶の持続的時間であると同時に忘却の無時間性でもある。だが思い出すことが出来ないもの（抑圧されたもの）が症状として反復されるのであるならば、このガラスの塔が完全に透明化＝不可視化するとき、つまり周囲の住民たちがこの塔の残骸に対して完全に盲目となりその存在を忘却するとき、彼らによって新たに建造される高層建築において、崩壊のモメントは何度でも回帰することになるだろう。ここでは砕け散ったガラスの破片、そしてその不可視性は、反復される破壊の徴候となる。

それに対して、二人の建築家たちのガラスの廃墟を設計図として枠に入れて眺める場合、そこに見出されるのは、ガラスの透明性＝不可視性と不透明性＝反映性を利用した、欠如の欠如、忘却の忘却というポジティヴには描き得ない対象をとらえるための巧みな罠である。彼らの《あるガラスの塔》は、可視性と不可視性、存在と無、記憶と忘却の間の振幅、絶え間の無い分裂の強度の只中にある。設計図という建設のプロセスと崩壊へのエントロピーの一致とは、不可視の建

築，記憶することの不可能な出来事，つまり欠如としての対象を，その不可視性あるいは忘却という欠如の形式によって／おいて可視化し記憶する試みである。そしてこの半透明の建築，廃墟の設計図こそ，不可視の，プレーンな廃墟の傍らに暮らす住人でもあるわれわれに，われわれ自身の盲目性と記憶喪失を知らしめる——可視化する手立てなのである。

(ほんだ あきこ，東京大学大学院生)

注

- ¹ ペーパー・アーキテクチャー運動に関しての総合的な研究はいまだ存在しないが，本稿の執筆にあたっては主として次の文献を参照した。Alexander Rappaport, "Paper Architecture: A Postscript," in Alexey Yurasovsky and Sophie Ovenden, eds., *Post-Soviet Art and Architecture* (London: Academy Editions, 1994), pp. 129-143. Alexander Rappaport, "Concepts and Reality", in Ross David, ed., *Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism* (Cambridge: MIT Press, 1990), pp. 121-134. Catherine Cooke, Brian Hatton and Alexander Rappaport, eds., *Nostalgia of Culture: Contemporary Soviet Visionary Architecture* (London: The Architectural Association, 1988). Heinrich Koltz, ed., *Paper Architecture: New Project from the Soviet Union* (New York: Rizzoli, 1989).
- ² Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge: MIT Press, 1994), p. 14. 邦訳はピアトリス・コロミーナ (松畑強訳) 『マスメディアとしての近代建築——アドルフ・ロースとル・コルビュジエ』鹿島出版会，1996年。
- ³ Энштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2006. С. 112. 「半透明」という言葉は，ここでは可視的なものと不可視のものが対立し打ち消しあいしつつも，相互依存的に存在している状態を意味している。本稿でも「半透明」という言葉を用いる場合は，このエプシュテインの定義に準じる。
- ⁴ Ревзин Г.И. Бездомный архитектор // Рудченко О.В. (ред.) Михаил Белов. М., 2006. С. 11.
- ⁵ Там же.
- ⁶ ウィリアム・カーティス (五島朋子・澤村明・末廣香織訳) 『近代建築の系譜』鹿島出版会，1990年，205頁。
- ⁷ Alexander Brodsky and Ilya Utkin, "A Glass Tower," *Brodsky & Utkin: The Complete Works* (New York: Princeton Architectural Press, 1991), p. 41.
- ⁸ エイドリアン・フォーティー (坂牛卓・邊見浩久監訳) 『言語と建築——語彙体系としてのモダニズム』鹿島出版会，2006年，442頁。

- ⁹ ヴェスニン兄弟の《レニングラード・プラウダ》モスクワ支部ビルプロジェクト案については，以下の文献を中心に参照した。Ильин М.А. Веснины. М., 1960. С. 42-56, Чиняков А.Г. Братья Веснины. М., 1960. С. 91-94.
- ¹⁰ カーティス，前掲書，249頁。
- ¹¹ エイゼンシュテインは，1930年にハリウッドのパナマウント映画との映画制作の契約に基づき，この『ガラスの家』をはじめとした数本の脚本の構想を描いている。このアイディアは彼のノートなどに断片的に記されたのみで，契約が実現することも脚本が完成されることもなかった。なおエイゼンシュテインはこの構想をベルリンで，そこでのガラス建築の実験に刺激されて思いついたのだとしている。1920年代初頭のワイマール・ドイツでは，パウル・シェアー・アバルトを中心とした表現主義の影響下に幻想的なガラス建築のイメージを描き出した《ガラスの鎖》グループが組織され，さらに後述のパウハウス，ミース・ファン・デル・ローエなどのガラス建築への運動が隆盛を迎えていた。セルゲイ・エイゼンシュテイン (山田和夫他訳) 『エイゼンシュテイン全集第2部 映画——芸術と科学 第6巻 星のかなたに』キネマ旬報社，1980年，294頁。
- ¹² 同上，292頁。
- ¹³ 同上，306頁。
- ¹⁴ 同上，307頁。
- ¹⁵ エイゼンシュテインのプロットの中には，自分の部屋で自殺する男の様子を，透明な壁越しに近隣の住人たちが見物するシーンの構想や，浮気現場を盗み見て恐喝を企てる男の話などが見られる (同上，296-298頁)。
- ¹⁶ ヴァルター・グロピウス (利光功訳) 『デッサウのパウハウス建築』中央公論美術出版，1995年，221頁。
- ¹⁷ 田中純 『ミース・ファン・デル・ローエの戦場——その時代と建築をめぐる』彰国社，2000年，45-46頁。
- ¹⁸ イリヤ・カバコフ (沼野充義編著) 『イリヤ・カバコフの芸術』五柳書院，1999年，222-223頁。
- ¹⁹ イリヤ・カバコフ (鴻英良訳) 『イリヤ・カバコフ自伝 60年代-70年代，非公式の芸術』みすず書房，2007年，340頁。
- ²⁰ カバコフ 『イリヤ・カバコフの芸術』，194頁。
- ²¹ Энштейн. Постмодерн в русской литературе. С. 112.
- ²² Асс Е., Проект архитектора и [или / как] художника // Проект россия. 2006. №41. С. 72-73.
- ²³ Там же. С. 73.
- ²⁴ ウラジミール・ジャンケレヴィッチ (中澤紀雄訳) 『還らぬ時と郷愁』国文社，1994年，380頁。
- ²⁵ 同上，390頁。
- ²⁶ エヴゲニー・ザミャーチン (川端香男里訳) 『われら』岩波書店，1992年，55頁。

Акико ХОНДА

У руин стеклянных башен: возвращение стеклянных зданий в художественном движении «Бумажная архитектура»

В 1980-х годах молодые русские архитекторы неожиданно появились на международных архитектурно-планировочных конкурсах, которые организовали журнал **Japan Architect** и японская компания **Central Glass**. В процессе участия в этих конкурсах в России возникло неофициальное художественное движение, получившее название «Бумажная архитектура». Среди этих архитекторов ведущую роль играла пара Александр Бродский и Илья Уткин.

В данной статье представлен анализ одной из их работ — план зданий «**A Glass Towe**». На этом плане они изображают стеклянную башню, разрушенную на мелкие куски. Она напоминает Вавилонскую башню или стеклянные небоскребы — символы модернизма (например, «Стеклянный дом» сценария Эйзенштейна, стеклянный мегаполис в романе Замятина «Мы» или **WTC**).

Опираясь на аналогичные примеры, наш анализ с точки зрения характерной особенности стекла — прозрачности и невидимости — выясняет причину противоречия между формой и содержанием данной работы, т. е. почему на плане здания, который, по сути, всегда направлен к будущему, в этом случае нарисованы руины. От этого анахронизма «план руин» вызывает ностальгию по прошлой утопии, но одновременно он обнаруживает отсутствие того же самого предмета и дает возможность зрителям объективно наблюдать свои чувства.

ナポレオン戦争におけるフョードル・ロストプチンと 民衆（ナロード）イメージ

越 野 剛

ナポレオン戦争はヨーロッパ各地で国民的意識の覚醒を促した。ロシアにおいても1812年のナポレオンのモスクワ遠征は「祖国戦争 *отечественная война*」と呼称されるようになり、その後のロシアにおける戦争の表象とナショナリズム形成に豊かな材料を提供することになる。とりわけ農民が自発的に侵略者に立ち向かったとするパルチザン神話は、現代ロシアの歴史意識にまで大きな跡を残している。「ナロードの戦争 *народная война*」という表現がしばしば用いられる所以である。占領下のモスクワで発生した大火事が都市住民による自己犠牲的な放火だったとする言説も同様である。1812年の愛国的なナロード像の成立には、戦時中のモスクワ総督フョードル・ロストプチン(1763-1826年)が大きな役割を果たした。

政治家としてのロストプチンには多くの先行研究がある。¹ 近年ではアレクサンドル時代の保守系野党派として位置づけようとするマーティンの政治思想的な研究が注目される。² 長らく評価されなかった文学者としてのロストプチンについてはオフチニコフの論文があり、彼の編集による著作集も出版された。³

本論の研究目的はナロードの表象に対するロストプチンの文学的政治的な関与である。議論の前提として民衆のイメージはエリートによって作られるものだった点を検討する。ロストプチンの関与については、第一に作品における「民衆」的な語彙の使用に着目し、第二に民衆に対するプロパガンダについて、第三にパルチザン戦争とモスクワ大火にナロードが関わったという記憶が作られる過程を論じる。論文の後半では19世紀の歴史小説において描かれたロストプチンとナロード像の変容を指摘する。ロシア語のナロードは「民族・国民」あるいは「民衆・人民」を意味する多義的な言葉だが、ここではロストプチンがプロパガンダの対象としたような農民と都市下層民を指すものとする。

1. エリートの見た民衆／ 民衆の見たナポレオン戦争

ナロードのイメージについて論じる際にまず前提と

して考慮に入れておくべきなのは、ナポレオン戦争時代の民衆の実像やその世界観を再現するのが極めて困難なことである。民衆自身が語り手となるような一次資料が決定的に不足しているからである。⁴ 19世紀初頭には農民の大半が文盲だったと推定される。1897年の国勢調査の導入までは断片的な統計しか利用できないが、例えば1844年にサラトフ県の男性を対象に行われた調査では、商人の識字率が42.1%、町人が28.7%なのに対して、国有地農民は2.7%、領地農民(農奴)は1.2%でしかない。⁵ 古儀式派教徒などの例外を除けば、農民が読書を楽しむようなことは正常な規範からの逸脱ですらあった。⁶ ましてや農民が書き残した記録は皆無に等しい。民衆の声を聴き取るためには、専ら同時代のエリートが書き残した書簡や回想録によるしかないのである。

自らが語る主体とならないナロードは語られる客体となる。ナポレオンの侵略戦争に対してロシアの民衆が取った態度も、専ら他者たる貴族によって記録に残される。それによればナロードが常に愛国的であったわけではなく、地主貴族に対する反乱が頻発したことも知られている。⁷ 農民を含むロシアの全階層が一致して戦ったという言説が確立するのは戦後になってからである。民衆がナポレオンに抱いたとされるイメージは多岐に渡り、反キリスト、異教徒、人食い、略奪者として恐怖の対象となる一方で、農奴の解放者、ツァーリの正当な後継者、一部の古儀式派にとつての救世主といった肯定的なイメージを挙げることできる。⁸ 配下の警察機構を通じて流言の類に通じていたロストプチンも、ナポレオンがエカテリーナ女帝の子供だという噂話が民間に流布していたことを記している。⁹ これをツァーリ僭称者に対する民衆の伝統的な理解に関係づけることもできるだろう。その一方でナポレオンをロシアの財宝を盗みに来た妖術師として描く伝説も記録されている。¹⁰ 異国の軍隊の侵略という異常事態が民衆文化に固有の語彙に沿って受容されたとも考えられる。

そもそも1812年にエリートが抱いた民衆イメージは両義的であった。ナポレオンに抵抗して勇敢に戦う愛国的なナロードという肯定的なイメージと、ナポレ

オンに組して地主貴族に反乱を起こす暴力的なナロードという否定的なイメージである。両極端に揺れるナロードのイメージは、ナポレオン戦争に対して民衆が取った態度を記録する際のフィルターとなった。戦時中にロシア側は前者のイメージを、ナポレオン軍は後者のイメージに依拠してロシアの民衆にアピールしようとした。露仏両軍ともに印刷機を携行して住民向けのプロパガンダを行ない、戦争は民衆のイメージをめぐる情報戦という様相をも呈したのである。

2. ロストプチンとロシアの民衆

フョードル・ロストプチンは1763年にオルロフ県の小貴族の家に生まれる。ドイツ、フランス、イギリスを遊学した後、スヴォロフ將軍の元で対トルコ戦争に従軍した。1792年からエカテリーナ2世の宮廷に勤め、機知と毒舌によって知られた。不人気なパーヴェル皇太子を擁護して激烈な手紙を書いたために一時的に左遷されるが、パーヴェル帝の治世（1796-1801年）には広大な領地を与えられ、外交などの政府の要職を歴任した。アレクサンドル1世の即位後は政府を離れて農地経営と文学に専念する。フランスかぶれのロシア社会を諷刺した小冊子『シーラ・ボガトゥイリョフ』¹¹は1807年に7000部という当時としては破格の部数で発行されて、文学者としてのロストプチンの名声を一気に高めた。この年はアイラウの激戦から屈辱的なティルジット条約にいたるナポレオンとの戦いに刺激されて、愛国主義のうねりが頂点に達した時期である。文筆活動の成功に乗じたロストプチンは、『ロシア通報』を主催する作家セルゲイ・グリーンカやトヴェーリのエカテリーナ大公女のサロンを通じて、スペランスキー主導の政府に不満を持つ愛国派の間に人脈を築いていった。彼が愛国的なナロード像を構想するのはこの時期と思われる。1812年にナポレオンとの対立が決定的になると愛国派が発言力を強め、ロストプチンはモスクワ総督に任命される。

2-1. 民衆的な語彙

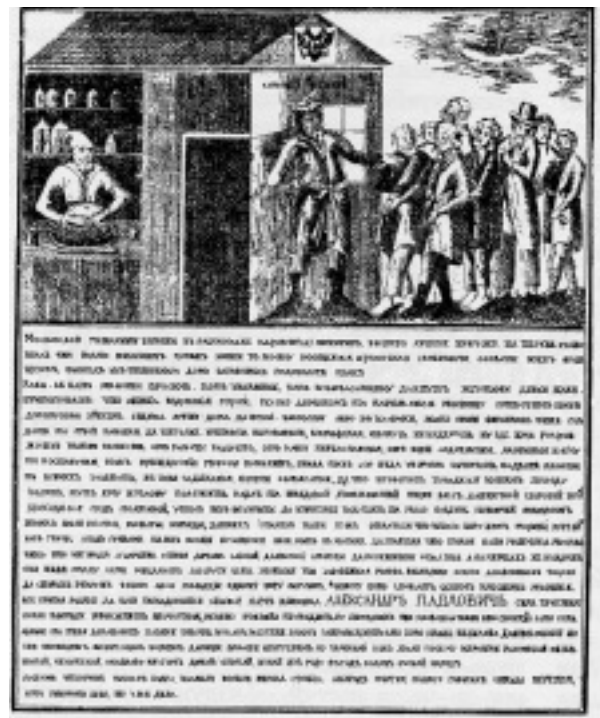
ロストプチンの文学作品の特徴は民衆的な語彙やイディオムを奔放に用いたことである。出世作の『ボガトゥイリョフ』の主人公は、クレムリンの「赤い戸口」の前でスカースを思わせるようなひとり語りをする。フランス革命は人の首を「キャベツみたいに」切り落とし、裁判は「シェミャーキンのより悪い хуже Шемякина」と皮肉られる。ナポレオン軍の兵士は「瘦せっぱちの幽霊野郎 ни кожи, ни рожи, ни виденья」

で、一打ちすれば「消し飛ぶようにおだぶつ след не простынет и дух вон」だという。「うんざり шабаш」, 「頭がおかしくなったみたいに как угорелая кошка」, 「だまくらかす обдул」, 「素っ裸に донага」等の俗語や卑語がさかんに用いられる（151）。ボガトゥイリョフの言葉が特に歯切れよくなるのはフランス人を攻撃するときである。ロシア語による垢抜けない粗暴なユーモアが、フランス語が幅をきかせる貴族文化と暗に對比させられているとも考えられる。

1808年にモスクワで上演された戯曲『ニュース、もしくは生きているのに殺されて』¹²の主人公もボガトゥイリョフである。アイラウの戦いに出陣した娘婿の消息がゴシップ好きの社交界を通じて歪められ、いつの間にか戦死したことにされてしまう。ここでのボガトゥイリョフの台詞には粗暴な俗語表現は少なくなり、代わって皮肉屋ゴリュノフの台詞にことわざや慣用句の混じった民衆風のユーモアにあふれた文体が割り当てられている。「一寸先は闇ですな Вот те, бабушка, и Юрьев день」(168), 「驚き, 桃の木, 山椒の木 Не было печали, черти накачали」(180), 「餅は餅屋 Всяко дело мастера боится」(188)等である。

1812年春にロストプチンがモスクワ総督に任命されると、迫るナポレオン軍に対してモスクワ住民の愛国心を高揚させるために有名な「ロストプチンのビラ ростопчинские афиши」¹³が市内に配布されるようにな

ロストプチンのビラ（1812年7月1日）
カルニュシカ・チヒリン



る。ここでも独特のくだけた文体が効果的に用いられており、「麦も挽けば粉になる все перемелется, мука будет」(212) 等のことわざや、「隠れんぼか鬼ごっこ играй в жмурки либо в гулючки」(209)、「やっつける насолить」(212)、「嘘っぱち посулы」(219) のような俗語的表現を見ることができる。

7月1日付けのピラはモスクワ町人のカルニュシカ・チヒリンが居酒屋で一杯やった勢いでフランス軍を罵倒する演説をぶつという内容である。「おしゃれもほどほどにしとけよ、貴様の兵隊はちびの気取り屋ばかりだから、外套も手袋も脚絆も何もありやしねえ。どうやってロシアの暮らしに耐えていこうってのか。キャベツで腹が腫れて、ソバ粥でペシャンコになって、野菜汁で喉が詰まるって寸法だ。冬に居残ろうってやつは、神現祭の寒波でいちころだ」(209)。ピラには居酒屋の戸口に立つチヒリンの絵が添えられており、民衆版画(ルボーク)の体裁を取っている。戦時下のモスクワで流通していたルボークにはフランス兵を串刺しにする兵士ドルヴィラとグヴォズディアのものが知られているが、これもロストブチンが出版に関わったとされている。¹⁴ ルボーク研究の先駆者スネギリョフはロストブチンがこうした版画を巧みに用いて民衆の愛国心を高揚させたと証言している。¹⁵

モスクワ総督のピラの文体に対する同時代人の反応は興味深い。ロストフ市長マラクエフが皮肉をこめて回想するようにそれは「村の百姓女が話す方言 наречие деревенских баб」であり、¹⁶ しばしば「賤民 чернь」が使う「無作法な неприличный」「広場の площадный」言葉だとして非難された。¹⁷ ロストブチンの用いた文体は民衆の言葉そのものではなかったとしても、それに近いものだと想像されたのである。ヴァゼムスキーの回想によると、モスクワ総督の家に居候していたカラムジンは、美的とはとても言いかねるピラの文面に困惑して自分が代筆することを提案さえしたという。確かにカラムジンならば公的文書に相応しい文体で書けただろうが、そうならば「電気を帯びた荒々しい炎のような力」が民衆を熱狂させることもなかったとヴァゼムスキーは予想し、ロストブチンに軍配を上げている。¹⁸

ことわざ・民話・民謡などのフォークロアに対する関心は18世紀の後半からすでに始まっており、¹⁹ その点でロストブチンの文学に独創性があるわけではない。とりわけ18世紀の喜劇ジャンルには召使など農民身分の役柄は珍しくなく、民衆的な語彙や方言をまじえた台詞がユーモラスな効果をもたらしていた。しかし野趣に富んだ言葉を話す民衆像はプガチョフの反

乱やフランス革命の後には自粛されるようになり、センチメンタリズムの隆盛に伴って、貴族と同じ心情を抱くような理想化された牧歌的農民像が好まれるようになる。²⁰ 例えば1809年にペトロザヴォツクで上演された喜劇『ディドナとエネイ』のように、主人公の低俗な言葉遣いが検閲に引っかかることすらありえたのである。²¹ 19世紀初頭には教会スラブ語的な文語・外来語・民衆語を組み合わせた新しい文体が模索され、様々な文学流派間の論争を生み出していた。ロストブチンの場合は洗練されていないナロードの言葉をフランス文化に毒されたロシアの上流社会に対比させ、ナポレオン戦争の愛国的プロパガンダという新しい文脈に結びつけたといえる。理想的なナロード像は18世紀にもあったものだが、愛国的なナロードはエリート層にとって新鮮なイメージだったのである。

2-2. 民衆へのプロパガンダ

ロストブチンは民衆的な語彙を用いたプロパガンダを展開するが、ナロードの愛国心を本気で信じていたわけではない。貴族層が民衆に抱いていた両義的な態度を彼も共有していた。歴史家メリグノフはロストブチンの政治的言動が「うわべだけの大げさな芝居」によって飾られていたと指摘している。²² 警察大臣バラショフ宛の手紙には、民衆が暴動を起こす可能性を怖れる本音がうかがえる。「何よりも肝心なことは民衆の不満が地主貴族に向かうかもしれないことだ」(7月23日)、「人々の欲求の矛先を敵に向けて暴動を起こさせないためには仕方がない」(8月23日)。²³

モスクワ在住の外国人やフリーメーソンは敵の「スパイ」としてナポレオンに対する憎悪を煽るための標的にされた。7月3日のピラには、半年後にナポレオンがロシアの首都に来るという「あつかましい文書 дерзкая бумага」の作者として商人の息子ヴェレシチャギンが逮捕されたことが告げられるが(210)、これは政敵のモスクワ郵政局長クリュチャレフを失脚させるために捏造された事件と考えられている。²⁴ 8月9日にはナポレオンを誉める怪しい人物がいたら「髪を毛をつかんで豚箱に引いてこい за хохол да на съезжую」と威勢よく呼びかけるが(212-213)、猜疑心と不安に駆られた民衆が罪のない外国人に暴行をふるう事件が発生すると、「くずどもは殴るまでもない не шущерам глаза подбивать」と民衆をたしなめる(216)。8月22日には40人の「敵性外国人」を群集の見守る中でモスクワ川に浮かぶ舢舨に乗せ、ニージニー・ノヴゴロドに向けて追放するパフォーマンスを行なった。その目的は「民衆を喜ばすため」とロスト

プチンは警察大臣に報告している。²⁵ しかし後に書かれた回想記の中では、不眠症のあまりフランス人の血を欲するようになった仕立屋の例が挙げられ、「民衆を落ち着かせてその熱狂を弱めるため」敢えて外国人の追放劇を演出したと述べられている（290）。

8月17日のピラには「悪党どもがモスクワに来ることはない、それは私が命をかけて保証しよう」（214）と勇ましい言葉が書かれていたが、そのためにモスクワに残った人々から後にロストプチンは恨みを買うことになる。一方で18日には武器庫に貯えてある銃や剣を安価で提供するという宣伝がなされる。モスクワの命運を決するボロジノ会戦のあった26日には、クレムリンで府主教プラトンによる大規模な祈祷と愛国的な説教が行われた。ひざまずいて涙を流す人々の前にロストプチンが進み出て、武器庫を無料で開放することを告げた。しかし目撃者の証言によれば、このとき配られた武器の多くは「引き金のない銃や錆びついたサーベル」だったという。²⁶ ロストプチンは啖呵を切るような言葉遣いで都市下層民の愛国心をあおる一方で、「戦う民衆」が「暴動を起こす民衆」にいつでも転じる可能性を感じて恐れていた。芝居がかった大げさな演出のわりには、使える武器を手渡すほどモスクワ総督は住民を信用してはいなかったと言える。

ボロジノ会戦の後にモスクワを死守する最後の戦いがあると考えたロストプチンは、8月30日のピラで武器を持って郊外のトリ・ゴールイに集まるよう民衆に呼びかける。「斧もいいし槍も悪くないが、一番なのは三叉の熊手だ。フランス人はライ麦の束ほどの重さもないからな」（218）。ところが司令官クトゥゾフは9月1日の会議でモスクワ放棄を決定してしまう。ピラを信じて集まったモスクワ住民はいつまでたってもロストプチンが現れないのを訝しく思い、ルビャンカ広場の総督公邸を取り囲んで騒ぎ始めた。9月2日早朝にロストプチンは収監されていた商人の息子ヴェレシチャギンを引き出して、興奮した民衆に殴り殺させた。ロストプチンは用意してあった馬車に乗って逃げ出し、その日のうちにモスクワはナポレオン軍に占領された。メリグノフはこれを暴徒の注意を逸らすための卑劣で不法な処刑と見るが、文化史家ゾーリンは生贄を捧げることによって群衆に国民的統一の意識を持たせる政治的な儀礼として当初から計画されていたものと考えている。²⁷

2-3. 戦争と愛国的ナロードの記憶

モスクワの大火と農民パルチザンの記憶はロシアの

民衆が愛国心に燃えて立ち上がったという1812年の神話言説の土台となったが、そのどちらにもロストプチンが大きく関わっている。ナポレオン軍がモスクワを占領した9月2日夜に火の手があがり、市内全域に燃え広がってクレムリンを脅かすほどになった。モスクワの大火はフランス軍の「悪行」に対するロシア人の復讐心を煽り立てた一方で、ナポレオンが越冬を諦めて退却を決意する契機にもなった。火事の原因については戦時中から意見が対立しており、ロシア政府はナポレオンが首都を焼き払ったとして非難し、フランス側は放火の責任をモスクワ総督に帰した。歴史家の間でも長い論争の経緯があるが、近年ではロストプチンによる放火説がほぼ確定している。²⁸

ロストプチンの意図は、住民が自ら都市に火を放つだろうという予測のかたちをとってまず表される。8月1日のバラショフ宛の手紙は、ナポレオン軍の接近を知った農民が「奴らの手に渡してやるもんか не доставайся же им」と考えて畑を焼き払ったニュースを伝えている。これにヒントを得たかのように13日には「悪党の手に渡すもんか не доставайся злодею」という原則に従うのが民衆の意見だ」と同じ表現を繰り返し、ナポレオン軍がモスクワを攻めるなら「民衆が町を焼くだろう」という確信を述べる。状況が切迫してきた27日になるとロストプチンは必要物資や武器庫などを自ら「火にかける」ことを初めて言明する。²⁹ 回想録や日記の研究で名高いタルタコフスキーは、ロストプチンが首都を焼き払う計画を他にも複数の人物に打明けていたことを明らかにしている。³⁰ 9月19日夜にロストプチンはモスクワ近郊のヴォロノヴォにある自分の屋敷を焼き払った。イギリス公使ロバート・ウィルソンを証人として招待した上での入念なパフォーマンスであった。³¹

しかしモスクワ大火はナポレオン軍の蛮行によるものというのがロシア政府の見解であり、ロストプチンも公的な場では放火への関与を否定した。戦後になるとヴェレシチャギンの悲惨な処刑が明らかになったこともあり、モスクワから逃げ遅れたり家を焼かれた人々の間でロストプチンの評判は急落する。例えばモスクワ在住の貴族ヴォルコヴァはペテルブルクの友人に宛てた手紙の中で、当初はロストプチンを強く支持していたにも関わらず、12月になると態度を変えて痛烈に非難するようになった。³² 皇帝もモスクワ総督を快く思わず、1814年にはその地位を解かれることになった。

その後のロストプチンはパリに居を移すが、ウィーン体制下の欧州各地の社交界ではモスクワを犠牲にし

てナポレオンを撃退した英雄として歓迎される。³³ しかし 1823 年に露仏両言語で出版された『モスクワの火事の真実』は首都を焼いた首謀者は自分ではなくナポレオンだと断定している。同じ年に帰国することになるロストプチンには、祖国での地位の回復を狙う政治的意図があったと思われる。興味深いのはモスクワ住民の一部が「誰の手にも渡すものか не доставайся же никому」という「ロシア的性格」に従って自分たちの家に火を放ったケースもあるとしていることだ。フランス兵に渡すくらいならと店を自発的に焼き払った馬車屋や、酔っ払ったフランス兵を閉じ込めて火をつけた商人の話が引かれている。³⁴ あたかもモスクワ大火の責任を愛国的美談というかたちで民衆に転嫁しているようにも見える。

次に農民パルチザンとの関わりについて見よう。1812 年 9 月にモスクワが占領された後も、ロストプチンは近郊の農民に向けて得意の辛らつな文体でプロパガンダを続ける。9 月 20 日付のピラは、敵兵が教会を馬小屋に変えたり、イコンを略奪して聖なるモスクワを冒瀆する様子を物語る。ロストプチンは「卑しいならず者の邪悪な蛇どもを殲滅せよ、それが済んだらモスクワのツァーリのもとに参上して手柄を自慢するがよい」と自発的な戦いを農民に呼びかける (219-220)。

ナポレオンの撤退により無法状態になったモスクワには、愛国的であるべき近郊の農民が獲物を求めて群がっていた。ロストプチンは 10 月 20 日のピラで略奪行為をやめるよう訴えている (220)。しかるべきナロードのイメージを取り戻すため、ロストプチンは祖国戦争で活躍した「愛国的な民衆」を称揚する計画を思いつく。1813 年の初めに盟友のセルゲイ・グリーンカの雑誌『ロシア通報』は、ロストプチンが提供した情報を元にして、モスクワ県内の農民・町人・商人身分のうちから自発的にナポレオン軍と戦った人々の記事を掲載した。³⁵ 「農民パルチザン」に関して知られていることの多くはこのときの雑誌記事に由来するものである。ボゴロドスク郡で村人を率いてフランス軍を撃退した農民ゲラシム・クーリンは、現代ロシアの歴史教科書に登場するほどよく知られているが、その名前もここで初めて紹介される。1813 年の 5 月にはロストプチンの根回しによりクーリンを含む 50 人が勲章やメダルを授けられた。戦争での農民の勲功を表彰するような制度が存在しなかったため、そのために特別のメダルが鑄造された。³⁶ ロストプチンは演説の中で農民の愛国心を称えると同時に、「功に驕らず」「上役や地主に従う」よう諫めてもいる。³⁷

ロストプチンは 1815 年にはロシアを去るが、ナポレオン戦争における愛国的なロシア農民を称える動きは、モスクワの保守的な雑誌『ロシア通報』とペテルブルグのリベラルな『祖国の子』の双方によって続行される。1812 年末に創刊された『祖国の子』は愛国的農民に関する大量のアネクドト的な記事を掲載した。それらはあまり信憑性のない噂話の類が多かったが、テレベニョフやヴェネチアノフを代表格とする多数の画家によってカリカチュアの題材とされて普及した。³⁸ 1812 年の斧や熊手を持って戦う農民パルチザンは、その後のロシアの戦時プロパガンダにおいてステレオタイプ化されたイメージとして繰り返し用いられるようになる。³⁹

ロストプチンはロシアの貴族の多くと同様に、農奴や都市下層民がナポレオン側のプロパガンダに応じて反乱を起こすのを怖れていた。民衆の暴力はナポレオン軍に向かうこともあれば、地主貴族やモスクワに対して振るわれることもありえた。どちらがナポレオン戦争における典型的なナロード像であるかを決定することはできない。ロストプチンのプロパガンダは民衆の暴力性を理想的なイメージで操作しようとする試みだった。その一方でモスクワ放火という暴力的な戦術を民衆の仕業に偽装することで、ロストプチンはナロード像を自らの政治的威信を守る隠れ蓑に利用したともいえる。

3. 歴史小説における

ロストプチンとナロード像

ウォルター・スコット風の歴史小説がロシアで書かれるのは 1830 年代だが、それはナポレオン戦争に伴うナショナリズムやロシア史への関心の高まりと結びついている。⁴⁰ 祖国戦争そのものもしくは小説の題材となった。ここではナポレオン戦争を扱った 19 世紀の歴史小説における農民パルチザンやモスクワ大火の場面を中心に分析し、ロシアの民衆とロストプチンの書かれたイメージの変遷を追う。

3-1. 愛国的民衆像の確立

ミハイル・ザゴスキンの『ロスラヴレフあるいは 1812 年のロシア人』(1830 年)⁴¹ は祖国戦争を描いた最初の歴史小説である。物語の中盤でフランス人と間違われた主人公は農民に処刑されそうになるが、誤解が解けた後は村人を率いてナポレオン軍と戦う。「農民たちは銃器に弾を込めて指示された場所に向かった。草原には主に棍棒や斧やさすまた槍で武装した 80 人

弱の男が残った。そこにやがて 300 人ほどの女が鍋用の長柄や熊手を持って合流した。子供たち、老人、病人、つまり身動きができて手当たりしだいなもので武装できる者はみんな草原に出てきた」（522：3 部 7 章）。貴族（主人公）と農民、男性と女性、大人と子供、弱者と健常者が肩を並べて戦うことで、あたかもロシアの国民的統一が成されたかのような美しい光景が現出する。ファデー・ブルガーリンの『ピョートル・ヴィジギン』（1831 年）にも同じような場面がある。「農民たちは老人も若者も女も四方に走り去ったが、やがて銃や熊手や斧や鎌を持って元の場所に帰ってきた」。⁴² ここでも主人公は敵軍のポーランド人将校と間違えられるが、結局は武装した農民の指導者となって戦うことになる。

モスクワの大火もナポレオン戦争を描いた歴史小説の中ではもちろん山場の一つとして必ず描かれる。モスクワの住民が自分の町を火にかけたという説はフランスやドイツなど国外で最初に広まるが、1820 年代から 30 年代にかけて逆輸入され、ロシア人が誇ることのできる愛国的な偉業として定着し始める。その過程で不人気のロストプチンの果たした役割は目立たないものとなり、たいまつを持って町を走り回る無名の民衆たちの愛国心が強調されるようになる。

『ロスラヴレフ』の語り手は「自分の家に火をつける以外のやり方では身を守れなかった野蛮人」というフランス側の非難に対抗して、むしろ「モスクワ大火の名誉は誰にも譲らない」と宣言している。愛国心に燃えるモスクワの商人たちが組織的に町を燃やしてまわる姿が描写される。クレムリンから郊外に脱出しようとするナポレオン一行は案内を買って出た商人によって炎に包まれた袋小路に誘い込まれる。「不意にポーランド人の将軍が立ちどまった。路地は燃える家につきあたり、出口はなかった。この悪党の裏切り者め、案内人の手をつかんで将軍は叫んだ」（481-483：3 部 4 章）。この場面の下敷きになっているのは 17 世紀の動乱期にツァーリの命を守るためにポーランド軍を道に迷わせた農民英雄イヴァン・スサーニンの伝説だと考えられる。ザゴスキンの小説にロストプチンは登場しないし、モスクワ総督が放火に関与した形跡もない。しかし愛国的商人の一人が「どこかの名門のロシア貴族」が書いたという『シーラ・ボガトゥイリョフ』のフランス人批判のくだりを引用する場面はある（340：1 部 5 章）。愛国的ナロード像とロストプチンのつながりは微かに意識されているようだ。

ブルガーリンの『ピョートル・ヴィジギン』では退役軍人の小地主が自警団を作ってモスクワの建物に火

を放っている。「わしはモスクワの町人や旅券を持って滞在中の自分の農民の中から命知らずを 30 人ばかり集めて武器を与え、目に見えない首都の警察署長になったんじゃない」。⁴³ ラファエル・ゾートフの『レオニード』（1832 年）でもモスクワの住民が自分たちの生活の場をすすんで犠牲にする姿が描かれる。「欲深いとされている商人が自らの露店に、職人は自分の工房に、町人は財産の全てをなす自分の家屋に火を放ったのです。変装した警察官が町中に残って彼らを手伝うことさえありました」。⁴⁴ いずれも愛国的なロシア人が自らモスクワに火を放ったという神話的言説の成立を助長した。一方でモスクワ総督の名前はどちらの小説においても言及されることはない。

農民パルチザンの戦いとモスクワの大火をめぐるロストプチンは愛国的ナロードというイメージの創造に大きな役割を果たした。しかし戦後は亡命に近いかたちでパリに移住し、帰国後は目立つ活躍もないまま 1826 年に死去する。ロストプチンは政治的プロパガンダによって操作しようとした暴力的な民衆イメージを道連れにして、自らも歴史の表舞台から姿を消したように見える。結果としてモスクワの火事や農民パルチザンにおけるナロードの愛国心の「自発性」が強調されることになった。

3-2. 愛国的な民衆像の揺らぎ

ナポレオン戦争における愛国的なナロード像は 1830 年代の歴史小説ブームにおいて定着したと考えられる。しかし 1861 年の農奴解放後には国家による農民の直接統治が始まり、民族学・統計学などの発達に伴い民衆に関する正確な知識が求められるようになって、ステレオタイプなナロード像が揺らぎ始める。農民イメージの変遷を調べた歴史家フライアソンが指摘するように、そこから見えてきたのは野獣のような生活を強いられる「灰色の農民」やエゴイスティックな富農の姿だった。⁴⁵

トルストイの『戦争と平和』（1863-69 年）はナポレオン戦争に関する多くの神話的言説を解体したが、ステレオタイプなナロード像にも疑問が呈される。トルストイは歴史を動かすのはナポレオンのような一人の英雄ではなく、民衆を含めた全ての人間の意志の総和であると考え、その思想を体現するような農民プラトン・カラタエフを登場させた。しかしトルストイが描いたのは運命を静かに享受するようなナロード像であり、愛国的な暴力を理想化するようなことはなかった。『戦争と平和』ではザゴスキンのブルガーリンの小説にあったような農民パルチザンの戦いは描かれな

い。逆にボルコンスキー家の領地bogcharovでは、ナポレオンが農奴の解放者だという噂に動揺した人々が地主に反抗を試みる場面がある。bogcharovの農民の不服従は「ロシアの民衆の生活の神秘的な流れ」から発したものとされている（3巻2部9章）。⁴⁶トルストイはナロードの不可解なふるまいの背後に隠された自然の力（stichiya）を見ているようである。トルストイはモスクワの火事についても自然に発生したものだとして主張し、ナポレオンやロストプチンやロシアの民衆が人為的に放火したという説を退ける（3-3-26）。

ロストプチンのピラは戦時下のモスクワの雰囲気を与える資料として小説中で幾度も引用されている。しかしモスクワ住民の多くは不可避的な運命のめぐり合わせを素直に受け入れる用意ができており、「民衆的感性の指導者 руководитель народного чувства」を気取って徒に憎悪を煽るロストプチンの「ふざけた言葉 ернический язык」は何の影響も及ぼさなかったとされる（3-3-24）。ロストプチンは「モスクワを放棄して火にかけるという不可避の偉大な出来事を前にして子供のようにはしゃぎ、自分もその中に巻き込まれていく巨大な民衆の流れ народный поток を、貧弱な腕でもって速めようとしたり堰き止めようとしたしていた」（3-3-5）。個人の英雄的行為によって歴史の流れを左右できると過信する点で、『戦争と平和』のロストプチンとナポレオンは同類である。前者は民衆の乗った大船を動かしているつもりの破れ小舟の船頭に喩えられ（3-3-25）、後者は馬車のつり革につかまって馬車を動かしているつもりの子供に見立てられる（4-2-10）。

作家タチアナ・トルイチョヴァ（本名エカテリナ・ノヴォシリツェヴァ）は1812年にナポレオン軍による占領下のモスクワ生活を体験した人々に取材して『1812年の目撃者の話』（1872年）⁴⁷を発表した。下級聖職者、商人、貴族の召使など、都市の中下層民の証言が取りあげられた貴重な文献である。等身大の人々の具体的な体験談はステレオタイプな民衆像を大きく逸脱するものでもあった。

モスクワを焼き払った火事については全ての人が言及しているが、これを愛国的放火として誇らしげに回想する者はいない。当時8歳の少年だったアレクサンドル・ナザロフに至っては、大人になってからも火事の光景を見るたびに恐ろしい記憶がトラウマのように蘇るという（138）。放火はロシア人の仕業だという噂を聞いた者もいるが、その印象は否定的なものばかりである。ビール醸造業者の娘アンナ・クルグロヴァは、

「味方の人たちがモスクワに火をつけるなんて、恐ろしいことでした」（92）と証言する。

敵であるはずのナポレオン軍兵士に対する態度も多義的である。略奪や暴行の生々しい体験が語られる一方で、敵兵の親切なふるまいを好意的に覚えている者も多い。農奴の息子アレクサンドルは、ロシア人が放火しているという噂にはあまり好意を感じていない一方で（103-104）、父親がフランス兵に酒をおごってもらい、酔っ払ってモスクワ川に落ちたユーモラスな逸話を伝えている（110）。近隣に住む農民がナポレオンの撤退後にモスクワで略奪を働いた話は多くの人が証言している。聖職者の息子ヴァシリイ・ポリャンスキーの証言によると、「すぐに近郊の村から農民が略奪しに現れました。空家に入りこみ、敵軍がお情けで残した物を根こそぎにして、荷馬車いっぱい積んで帰ったのです」（67）。

ロストプチンのピラについては、モスクワは決して占領されないと請合っていた点についてのみ記憶されている。ひとりの輔祭は敵軍が市内に入ったことを知って、信用していたピラを破り捨ててしまう（71-72）。ナポレオンを憎み、祖国のために犠牲を厭わない理想的なナロード像は、ナショナリズムが確立した国民国家の市民にこそ当てはまるが、1812年のモスクワの都市住民にとって、小さな共同体を超えた抽象的な社会関係は縁遠いものだったと考えられる。トルイチョヴァの集めた人々の声は、ナポレオン戦争の記憶が社会のエリートと民衆の間で齟齬をきたしているのを明らかにしたと言える。

グリゴリイ・ダニレフスキーの歴史小説『焼かれたモスクワ』（1886年）⁴⁸は、トルストイとは違ってモスクワ大火を民衆の仕業としている。しかし30年代の歴史小説の愛国的ナロード像を引き継いでいるわけでもなく、むしろ階級間の断絶を強調するために民衆の異質性や暴力性が強調されている。

例えば貴族のイリヤは建物に放火する門番のカルプを盗み見るだけで、愛国的行為を彼と分かち合うことはない。「モスクワに放火しているのか誰なのか、いま分かったぞ。カルプの秘密の放火を見たことで、イリヤは嬉しくもあったが、放火犯を当惑させることを恐れもした」（131-132：26章）。ヒロインのアウロラは疎開した先の田舎で、フランス兵に無慈悲な暴力をふるったり、祖国の危機に関心だったりする農民に違和感を抱く。「啓蒙の恩恵を受けて高められた本性だけが祖国愛や祖国の名誉をかけた復讐という崇高で自覚的な高揚を感じることができののだわ」（167：33章）。

ロストプチンは作品の冒頭に登場してナポレオンの遠征を预言するほか、放火する民衆の背後にその存在がほのめかされている。主人の屋敷を焼いた執事マクシムは天を指差して言う。「それはフョードル・ヴァシリエヴィチ・ロストプチン伯爵です。わたらの仲間のだれそれと呼ばひ出して、密かに言われました。悪党どもが入ってきたら、わかるな、おまえたち。まずはルビャンカの私の屋敷から始めるんだぞ。それでわたしは火をつけたんです」（153：30章）。ダニレフスキーの小説では貴族とナロードが分裂したままナポレオン軍と衝突したことが強調されている。ロストプチンは貴族身分でありながら民衆の不可解な暴力性の側に身を置く謎めいた人物として描かれている。『戦争と平和』におけるナロードの理解者を気取りながら空回りを続けるロストプチンとは対照的であるが、いずれも民衆の神秘性やエリートとの断絶性を分かりやすく示す人物像だといえる。

結語

現実には限りなく複雑なものであり、イメージや表象を切り取る作業は対象を単純化する危険をつねにはらんでいる。エリートが民衆に抱いていたイメージもまた、愛国的な戦う民衆であったり、支配層に反乱を起こす暴徒であったりした。ナポレオン軍もロシア政府も民衆に対してプロパガンダを行いつつ、自分たちに都合のよいイメージをその場にあわせて選択的に用いたともいえる。それはイメージをめぐる戦いでもあった。

モスクワ総督ロストプチンは民衆の暴力の両義的な性格を理解した上で、愛国的なナロードの画一的なイメージを戦時中・戦後を通じて作り出すことに寄与した。しかもロストプチン自身は後世の否定的な評価のために祖国戦争の輝かしいページからは退場を強いられ、自発的に愛国心を発揮するナロードの姿だけが残された。一方で19世紀後半に民衆に関する知識も精確になってくると、いったん隠蔽された祖国戦争における民衆の反愛国的なふるまいや貴族と民衆の間の断絶もまた浮かび上がってくる。それと共にいったんは姿を消したロストプチンも歴史小説の叙述の中に復活する。しかしトルストイやダニレフスキーの描くロストプチンは戯画化された単純な人物像のように見える。かつては狭い表象に閉じ込められたナロードがイメージによる復讐を遂げたかのようだ。

（こしの 　　ごう、北海道大学）

注

- ¹ *Ельницкий А.* Ростопчин // Русский биографический словарь, Нью-Йорк, 1962. Т. 17. С. 238–305; *Мельгунов С.П.* Ростопчин — Московский главнокомандующий // Отечественная война и русское общество, М., 1912. Т. 4. С.34–82; *Горностаев М.В.* Генерал-губернатор Ф.В. Ростопчин: страницы истории 1812 года // Библиотека интернет-проекта «1812 года», 2003. (<http://www.museum.ru/1812/library/Gornostaev> ウェブサイトは2008年1月15日現在有効)
- ² Alexander Martin, *Romantics, Reformers, Reactionaries: Russian Conservative Thought and Politics in the Reign of Alexander I* (Northern Illinois UP, 1997) とりわけ第5章を参照。
- ³ *Овчинников Г.Д.* И дышит умом и юмором того времени... (о литературной репутации Ф. В. Ростопчина) // Русская Литература. 1991. №1. С. 149–155; *Ростопчин Ф.В.* Ох, французы! М.: Русская Книга (Советская Россия), 1992.
- ⁴ *Агронов Л.И.* Восприятие событий Отечественной войны 1812 г. российским просторародьем // Библиотека интернет-проекта «1812 года», 2006. (<http://www.museum.ru/1812/library/Agronov1/index.html>)
- ⁵ *Богданов И.М.* Грамотность и образование в дореволюционной России и в СССР, М., 1964. С. 20–21. 女性の識字率はさらに低かったと推定される。
- ⁶ *Рейтблат А.И.* Как Пушкин вышел в гении: историко-социологические очерки, М., 2001. С. 28.
- ⁷ Yitzhak.Y. Tarasulo, *The Napoleonic Invasion of 1812 and the Political and Social Crisis in Russia* (Ann Arbor: UMI, 1983)
- ⁸ ナポレオン軍に関する様々なイメージについては以下の研究を参考にした。*Агронов Л.И.* Восприятие событий...; Molly W. Wesling, *The Russian Representation of Napoleon: A Cultural Study* (Ann Arbor: UMI, 1999)
- ⁹ Записки о 1812 годе // Ростопчин Ох, французы! С. 277.
- ¹⁰ *Толычева Т.* Рассказы очевидцев о двенадцатом годе. М., 1873. С. 170–173.
- ¹¹ Мысль вслух на Красном крыльце российского дворянина Силы Андреевича Богатырева // *Ростопчин Ох*, французы! С. 148–151. () 内に引用頁数を記す。
- ¹² Вести, или Убитый живой // *Ростопчин Ох*, французы! С. 157–205.
- ¹³ Афиши 1812 года, или Дружеские послания от главнокомандующего в Москве к жителям ее // *Ростопчин Ох*, французы! С. 209–221.
- ¹⁴ *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки, СПб.: Тропа Троянова, 2002. С. 232.
- ¹⁵ *Снегирев И.М.* О простонародных изображениях // Труды общества любителей Российской словестности, Ч. 4, 1824. С. 144–145.
- ¹⁶ *Захаров И.В.* (ред.) Наполеон в России глазами русских, М.: Захаров, 2004. С. 24.

- ¹⁷ Овчинников И дышит умом... С. 153.
- ¹⁸ Вяземский П.А. Воспоминания о 1812 году // Русский архив. 1869. С. 185.
- ¹⁹ Hans Rogger, *National Consciousness in Eighteenth-Century Russia* (Cambridge: Harvard UP, 1960) pp. 126–185; 坂内徳明「ロシアにおける民俗学の誕生」『一橋論叢』第108巻4号, 1992年, 425–444頁。
- ²⁰ Богданов К.А. О крокодилах в России: Очерки из истории заимствований и экзотизмов, М.: НЛЮ, 2006. С. 124–126.
- ²¹ 「のどがからからだ вся глотка пересохла」 「連中がこっぴどく殴りつけてきたので, 目がくらんじまった а после они нас так взбутетенили, что небо в овчинку показалось」 「年はとっても浮気はやまぬ седина в бороду, а бес в ребро」等の台詞が問題とされた。Скабичевский А.М. Очерки истории русской цензуры (1700–1863 г.) The Hague: Europe Printing, 1965. С. 112.
- ²² Мельгунов Ростопчин. С. 36.
- ²³ Дубровин Н.Ф. (сост.) Отечественная война в письмах современников (1812–1815 гг.), М., 2006. С. 62, 109.
- ²⁴ Мельгунов Ростопчин. С. 40–44.
- ²⁵ Дубровин Отечественная война в письмах. С. 101.
- ²⁶ Толычева Рассказы очевидцев. С. 59; Мельгунов Ростопчин. С. 62–64.
- ²⁷ Мельгунов Ростопчин. С. 72–78; Зорин А.Л. Кормя двуглавого орла. Русская литература и государственная идеология в последней трети — первой трети века. М., 2001. С. 234–236.
- ²⁸ Холодковский В.М. Наполеон ли сжег Москву? // Вопрос истории, 1966. №4. С. 31–43.; Тартаковский А. Г. Обманутый Герострат. Ростопчин и пожар Москвы // Родина, №6–7, 1992. С. 88–93.
- ²⁹ Дубровин Отечественная война в письмах. С. 76, 94, 112–113.
- ³⁰ Тартаковский А.Г. Обманутый Герострат. С. 88–93.
- ³¹ Дубровин Отечественная война в письмах. С. 154.
- ³² Захаров Наполеон в России... С. 42–85.
- ³³ Ельницкий А. Ростопчин // Русский биографический словарь, Нью-Йорк, 1962. Т. 17. С. 292.
- ³⁴ Ростопчин Ф.В. Правда о пожаре Москвы // Сочинения. СПб., 1853. С. 212–215.
- ³⁵ Русский Вестник, Ч. 1–1, 1813. С. 106–111.; Ч. 1–2, 1813. С. 12–33.; Ч. 1–3, 1813. С. 26–35.
- ³⁶ Бартошевич В.В. Из истории награждения крестьянских партизан 1812 г. // Исторические записки, №103, 1981. С. 299–324.
- ³⁷ Русский Вестник, Ч. 3–8, 1813. С. 79.
- ³⁸ Черкесова Т.В. Политическая графика эпохи Отечественной войны 1812 года и ее создатели // Русское искусство XVIII — первой половины XIX века, М., 1971. С. 11–47.
- ³⁹ Stephen M. Norris, *A war of images: Russian popular prints, wartime culture, and national identity 1812–1945* (Northern Illinois University Press, 2006)
- ⁴⁰ 越野剛「ナポレオン戦争と歴史小説」『スラブ研究センター 21世紀 COE 研究報告集』9号, 2005年, 69–87頁。
- ⁴¹ Загоскин М.Н. Рославлев, или Русские в 1812 году // Сочинения в двух томах. М., 1987. Т. 1. С. 287–619. () 内に頁数と章を示す。
- ⁴² Булгарин Ф.В. Петр Иванович Выжигин // Иван Выжигин. М.: Захаров, 2002. С. 430. (14章)
- ⁴³ Булгарин Петр Иванович Выжигин. С. 460. (19章)
- ⁴⁴ Зотов Р.М. Леонид, или некоторые черты из жизни Наполеона // Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. М.: Терра, 1996. Т. 486–487. (4部3章)
- ⁴⁵ Cathy A. Frierson, *Peasant Icons: representations of Rural People in late nineteenth-century Russia* (New York: Oxford University Press, 1993)
- ⁴⁶ Толстой Л.Н. Война и мир // Собрание сочинений в 22 томах. М., 1979–81. Т. 4–7. () 内に巻・部・章を記す。
- ⁴⁷ Толычева Т. Рассказы очевидцев о двенадцатом годе. М., 1873. () 内に頁数を記す。
- ⁴⁸ Данилевский Г.П. Сожженная Москва. М., 1977. () 内に頁数と章を記す。

Go KOSHINO

The Image of Narod and Fedor Rostopchin in the Napoleonic War

Napoleon's invasion in 1812 helped foster Russian national self-consciousness. People of all ranks, including serfs and lower-class city dwellers, fought together against the enemy in the name of the war, which would be called “the people's war”. In reality, however, serfs could rise in rebellion against both the Napoleon's army and aristocratic landowners, exploiting them. Image of “patriotic people (narod)” was selectively manipulated by educated elite.

Fedor Rostopchin (1763–1826) as patriotic writer and politician (he was governor general of Moscow during the war) played a role in creating this image, especially concerning the fire of Moscow and peasant partisans. In his politically-oriented literary works *Sila Bogatyriev* (1807) and *Friendly letters to residents in Moscow* (1812)

Rostopchin aggressively used popular vulgar lexicon, which was criticized as lower-class “street” language. His works, however, were able to provide a clear image of the enemy and succeeded in arousing patriotism especially among lower-class people. The Moscow fire which forced Napoleon’s army to retreat was supposedly initiated by Rostopchin, but he shifted this criminal glory to the city dwellers, quoting the popular maxim “let no one touch it”. After the war Rostopchin published official records about peasants who fought against the enemy and awarded them medals.

In historical novels of the 1830s dealing with the Napoleonic war (Mikhail Zagoskin, Fadei Bulgarin and Rafael Zotov) the myth of “patriotic narod” was embedded in the historical memory of Russian society while the name of Rostopchin was hidden behind the image of “narod”. In the second half of the nineteenth century, however, the idealized image of narod was considered unreal under the influence of rapidly developing studies of narod in Russia. Such authors as Lev Tolstoi, Grigory Danilevsky and Tatiana Tolycheva presented a new image of serfs and lower-class people, which fundamentally contradicted the wartime myth that people of all ranks united in fighting against the enemy. Rostopchin as a historical character, connected with this “realistic” interpretation of narod, reappeared in their works.

ノルシュテイン『話の話』にみられる エイゼンシュテイン理論の影響について

土 居 伸 彰

はじめに

本論文は、ユーリー・ノルシュテインのアニメーション作品『話の話』(1979)の分析を、セルゲイ・エイゼンシュテインの芸術理論が彼に及ぼした影響という観点から行うものである。

ノルシュテインは、不本意ながら働くこととなったソ連の国営アニメーションスタジオ、ソユズムリトフィルムでのアニメーター時代、エイゼンシュテインの6巻本選集¹との出会いにより、それまで抱いていた画家への夢を捨て、映像制作の道を志すことを決意する。ノルシュテインはこの著作集が「私の先生」²であるとまで語るのだが、彼の講義録である『草上の雪』³を読めば、ノルシュテインが「垂直のモンタージュ」理論を実践していることなど、(特に1930年代以降の)エイゼンシュテイン理論の影響をはっきりと見てとることができるだろう。ノルシュテインの講義スタイル自体もまた、あらゆる表現形態を縦横無尽にかけめぐり、芸術の統一理論のようなものの構築を目指したエイゼンシュテインの著作のスタイルに似ているといえる。

しかし、ノルシュテインは、そういった手法の選択という次元よりもさらに根本的なところで、エイゼンシュテインに惹かれたのではないか。本論文は、エイゼンシュテイン理論と『話の話』という作品を並べてみることによって、彼らの間の確かな共通性を見出していく。その作業は、『話の話』という作品の主題を理解する手助けをしてくれることともなるだろう。

1 日常を「詩」とする

1-1 ノルシュテインの「永遠」体験

『話の話』のクレジットには作家のリュドミーラ・ペトルシェフスカヤの名前がある。彼女は『話の話』の制作申請書および脚本をノルシュテインと共同執筆しているのだが、この作品について語る彼女の言葉からは、『話の話』がノルシュテインにとって新たな方向性の始まりであったことがわかる。ペトルシェフス

カヤは、前作『霧のなかのハリネズミ』(1975)は彼の到達点の一つではあるが、その作品を見た人なら誰でも期待するような「ロマンティックで魔法のような」方向性の追求は、ノルシュテインを袋小路に追い詰めるような行為であると感じ、本人にそう進言した。ノルシュテインも同様に感じていたという。

彼の心には違った方向性が浮かんでいました——ゴミ溜めの詩、日常の詩、とるに足らないものの詩です。私自身のアイディアも一致していました。そういったものこそが、見つけうるかぎりでも最も力強い題材となるだろうと。⁴

『話の話』は、空想的な世界を描き出すのではなく、自らが暮らす日常を素材として、それを作品として組織しなおすことを目指すようなものとして方向が定められた。実際の作品を観てみれば、この作品がそれまでのように史実や民話、児童文学などを作品の素材として用いるのではなく、日常的な世界を舞台としていることがすぐに見てとれるであろう。

この作品はいくつもの断片的なエピソードによって構成されているのだが、そのなかに、ノルシュテインが「永遠」と名付けるものがある。住人たちに捨てられた共同住宅の廊下から差し込む光に誘われ、オオカミの子がその光に入りこむと、モーツァルトのメロディをバックに、旅人の輪郭が浮かびあがってくる。「永遠」は、ここから始まるエピソードである。ノルシュテインは、このエピソードが「その映画のすべてが最初から最後まで突如としてわかってしまうような瞬間」⁵であるという。しかし、他に比べ比較的長尺なこのエピソードのなかでは、「特別なことは何も起こらない」。⁶ 旅人が平凡な日常生活を送る家族と食卓を共にし、その後去っていくという、ただそれだけなのである。ここに『話の話』の何かあるというのか。

しかし、このシーンを詳しく分析してみると、『話の話』にとってこのエピソードがもつ重要性がわかってくる。ノルシュテイン本人の発言によれば、このエピソードは、『話の話』の制作中にノルシュテインが体験したある絶対的な瞬間を元にして作られたものであるという。

いつかの夕方、畑で、太陽がすでに地平線の上に低くあるとき、私はコンバインの運転手たちをみました。彼らはついさっきまで小麦を収穫していたようで、今は立ってタバコを吸っていました。畑にはまだ日中の作業の塵が沈み切っておらず、それらが光によって貫かれ、空気自体があたかも物質的で、光を放っているかのようでした。そして人びとの姿は……彼らはほとぼしる光のなかに沈みこんでいました。そして、巻きたばこの煙……会話は聴き取ることも、感じ取ることも、まったくできない……これを目撃して、私は突然気付いたのです。このエピソードをいかにしてつくるべきかを。⁷

ノルシュテインは別の場所で、このときの体験について、「もしそのとき人生の意味を問われたとしたら、この静寂の中にあると答えたでしょう」⁸とさえ語っている。農民が小麦を収穫するというごく日常的な光景は、ノルシュテインの眼前で、それを目撃する者に絶対的な感慨をもたらすようなものへと変貌を遂げたのである。

ノルシュテインの言葉にあるように、「永遠」というエピソードはこの変容の瞬間をこそ映像化しようとする。実際の映像を観てみれば、画面は強い光に充たされているし、登場人物たちは切り絵のパーツを組み合わせて構成されているという本性を隠され、あたかもラフな線画で描かれたかのようにデザインされている。ここで選択された荒い輪郭線は、登場人物たちが光の中に溶け出しているかのような印象をも与えるのだが、ノルシュテイン作品を特徴付けるのが切り絵による細かい作り込みであることを考えれば、この選択が恣意的なものであることは明らかだろう。

1-2 エクスタシーの実体化

「永遠」をめぐるノルシュテインの言葉は、論文「無関心ではない自然」の終盤におけるエイゼンシュテインのメキシコ体験を思わせるものである。

メキシコでは、原初的で原始的、そして同時に永遠でもある生成がすべてに息づいている（……）朝や日没の時間にはあたかも誰かが盗んでしまったかのように空気が透明であり、赤っぽい山々の斜面は目も眩まばかりに鮮明で、空の群青と山麓のすみれ色の陰の間の真空空間を漂っている——そして突然はつきりと、われわれの目は見るのではなく、盲人が手で行うように対象を触知し、さぐりまわるのである。（……）あらゆるところで生命が死の下から吹き出し、死は生き終えたものを運び去る。幾世紀も昔から存在するものであるはずなのに、いまだ何も始まっていないような、ついさっき生まれてきたばかりで完成していないような、そんな感覚がある。すべてが発展しうる可能性を持っているのだ……（ИП. Т. 3 С. 417-418）。

ここで語られているのは、エイゼンシュテインがメキシコを訪れ、映画制作を行っていた際の彼の体験である。早朝の砂漠に一人立った彼は、人間の手が入らず、何千年もの昔から変わらずに存在しているはずのこの風景が、突如として生まれ変わる様子を目撃した。

論文「無関心ではない自然」は、「作品の構造について」「パトス」「再び作品の構造について」という論文に先行される位置づけにあるのだが、論文「作品の構造について」においてエイゼンシュテインが提起するエクスタシーの概念の残響を、メキシコ体験を語るエイゼンシュテインの言葉からは感じとることができる。

エクスタシーとは、エイゼンシュテインが常に考えてきた芸術作品の持つ効果に与えられた一つの言葉である。彼の定義するところによれば、優れた作品がその受容者に対して与える「自分の外に出る」こと、もしくは「通常の状態から出る」（ИП. Т. 3 С. 61）のような効果であり、簡単に言ってしまうと、熱狂・忘我の状態へと陥らせるような力である。

では、どのようにすれば受容者にエクスタシーを体験させることができるのか。エイゼンシュテインは、その第一のやり方として、「内容に対する作家の態度・関係」（ИП. Т. 3 С. 42）の工夫を挙げる。エクスタシー状態を作家自らがあらかじめ体験し、それを作品のなかに組み込むということを推奨するのである。論文「パトス」には、作品の受容者は、作品の中に構造として組み込まれたエクスタシーをなぞることによって、それを追体験しようという考えが述べられている（ИП. Т. 3 С. 153）。ここからも、エクスタシーが作家によって先行されねばならないとエイゼンシュテインが考えていたことがわかるだろう。

エイゼンシュテインは、エクスタシーという効果に実体をもたせることができると考えている。彼は、その理想的な例として、エル・グレコの「トレド風景」という風景画に繰り返し言及する。例えば、論文「パトス」には、この絵について、「一見“客観的な”風景内部に、彼の主観的なエクスタシーが溶解している」（ИП. Т. 3 С. 147）という評価が記されている。

論文「無関心ではない自然」にも、この絵に関する詳細な記述がある。彼は「トレド風景」を、「自然と差し向かいになった人間すべてをとらえる熱狂の状態の“イメージとしての” 翻訳」（ИП. Т. 3 С. 391）の一例として挙げ、「自然と人間とが相互浸透し、人間の情熱が多様性のうちに様々に変化するという完全な統一体」（ИП. Т. 3 С. 396）であると語る。一見して風景画である「トレド風景」は、エイゼンシュテイン

にとっては、自然を眼前にしてグレコが感じとった、あたかもその眼前の光景と一体化してしまったかのような熱狂的な状態を表現するものであり、その結果、絵は単なる風景画から「脱出」し、「魂の自画像」(ИП. Т. 3 С. 394)となる。エイゼンシュテインはエクスタシーについて、「質的に異なる何か、先行するものに対立する何かへの移行」(ИП. Т. 3 С. 61)であり「生成する瞬間を体験させる」(ИП. Т. 3 С. 70)ものであると語っているのだが、その言葉に従って考えれば、「トレド風景」で起こっているのは、風景が、作家自身の内的なエクスタシーの状態を実体化したもののへと変容したということである。エクスタシーは作家によって先行して体験され、実体化されることによって、作品の受容者に新生の感情を追体験させるものとなる。⁹ エイゼンシュテインはこのように考えているのである。

エクスタシーの実体化は、内的に経験された変容の状態をイメージへと翻訳するものであり、光学的な撮影装置を利用する映画芸術においてはその達成がなかなか難しいものであるようで、彼が「無関心ではない」自然描写として挙げる例は、絵画や文学作品がほとんどである。40年代に書かれたさらに他の論文を参照してみると、興味深いことに、エイゼンシュテインはディズニーのアニメーション作品について「エクスタシーがモノとして提示されている」(М. Т. 2. С. 507)と語っている。ディズニー作品の奔放なメタモルフォーゼに魅せられた彼は、その世界の自然が常に「生成の陽気な時期」(М. Т. 2 С. 257)にあるとも言っている。アニメーション作品が可能にするコマごとの常なる変容は、まさにエクスタシーの実体化なのであり、それを目撃する受容者にエクスタシーを与えつつけることになるのである。エイゼンシュテインはディズニー作品が「芸術の方法を最も純粋なかたちで適用する」(М. Т. 2. С. 507)と語ってさえいるのだが、ディズニー作品ではエクスタシー自体が実体化されているのだから、エイゼンシュテインがそのように考えるのは当然のことといえる。彼は、自らの芸術理論の有効な実例を、撮影されたものよりもむしろ描かれたものに対して見出していたのである。

1-3 詩の草稿としての「永遠」

「永遠」をエクスタシーの実体化の理論と並べてみると、そのエピソードの持つ重要性はより明確なものとなっていく。「永遠」は、日常の変容を目撃したノルシュテインの熱狂状態を映像イメージとして実体化するものとして意図された、と言いなすことができ

るからである。

「永遠」には、夕日の体験以外に、内的な生成の感覚にかたちを与えるためのもう一つの引用元がある。プーシキンの詩の草稿である。ノルシュテインは、『話の話』の制作に先立ってアンドレイ・フルジャンフスキーの『私は思い出となってあなたの元へ飛ぶ』の制作に参加する。プーシキンの伝記をアニメーション化するこの作品において、ノルシュテインは、プーシキンが草稿に残したいはずら書きのキャラクターをアニメートする役割を任される。そのラフな描線のキャラクターを動かす経験はノルシュテインに単純な線が持つ力を認識させ、彼はそれを「永遠」のエピソードに活かそうと決める。¹⁰ さらにノルシュテインは、「私がかつて見たプーシキンの草稿から流れ出る光」¹¹が「永遠」のシーンの雰囲気の規定したとも言う。それゆえ、「永遠」が光に溢れ、ラフな描画スタイルをしているのは、草稿を移植しようとしたゆえのことだとも言えるのである。

だがなぜ草稿なのか。プーシキンの草稿をめぐる彼の発言を探れば、他にも、ノルシュテインが新しい表現の生まれるプロセスを草稿に見出し、それを追体験した様子が語られている箇所が見つかる。¹²「永遠」は、日常が新たな芸術表現へと生成していくプロセス自体を映像化するものであった。それならば、生成の場である草稿は、それを写し取るのに適しているだろう。

そして「永遠」が草稿であり、その草稿がプーシキンのものであるならば、そこに生まれてくるのは詩である。ペトルシェフスカヤは『話の話』が「日常の詩」とであると語っていたが、そこでの詩という言葉は、この作品においては文字通りに受けとることが可能であるだろう。『話の話』と詩とのつながりは非常に強いのである。『話の話』の制作申請書には、以下のように書かれている。「この映画は、詩人を主役にせねばなりません、詩人は必ずしもスクリーン上に登場する必要はありません——おそらく、彼の詩は姿を現すでしょうが——ナジム・ヒクメットの“話の話”のような詩が。¹³」その後、ヒクメットの「話の話」から、以下の部分が引用されている。

水のうえにたたずむ
お天道様 ねこ プラタナス ぼく ぼくらの運命
水はひゃっこい
ぼくは詩を作る
ねこはまどろむ
お天道様は照る

おかげさまです ぼくら生きてます (живем)！
水の照り返しがぼくらの顔を打つ
お天道様の ねこの プラタナスの ぼくの ぼくらの運命の¹⁴

「永遠」は本来であれば畑を舞台とし農民たちを登場させるもののはずだが、実際の「永遠」は水辺を舞台としており、そこに登場するのは植物であり猫である。その変更は、「永遠」をヒクメットの「話の話」という詩へと近づけていく。

制作申請書はさらにこう続く。「この作品は、単純な筋にまとめられるものとなるでしょう (……) 最終的に、一つのシンプルな言葉に収束するのです。“わたしたちは生きている” (живем)。¹⁵」ここで引かれている живем という言葉は、いうまでもなく、ヒクメットの詩からとられたものである。「永遠」は、日常が生の実感をもたらすようなものへと変容する様子を描き出すために、同じく日常から生を実感するヒクメットの詩へと生まれ変わっていく。やはり「永遠」は『話の話』がどのような作品であるかを明らかにしてくれる。ヒクメットの詩を思わせるものへと変容した「永遠」は、日常を詩へと変容させるという『話の話』自体の制作原理にそのまま沿っているのである。

2 「無関心ではない」世界

2-1 認識＝創造

『話の話』において、創造は日常の変容を感じとったそのあとに始まらなければならない。それならば、その変容自体はいかにして起こりうるのか。ペトルシェフスカヤは、日常の詩を作り出すために必要な条件を、「愛する」という言葉で語っている。

捨てられた家のゴミクズの何が美しくなりえるのか。忘れ去られた老婆の何が美しくなりえるのか。もしくは酒飲みは？ (……) 最終的には、愛することが最も重要なのだとわかりました。ユーラは自分の子ども時代を愛し、近くに住んでいた人たちすべてを愛し、床板の一枚一枚だって、部屋の玄関の横木だって、暖炉をつつく老婆だって、すべてを愛したのです。¹⁶

この「愛する」という言葉は、本来ならば価値を持たないと考えられている対象に眼差しを注ぎ、親密な関係性を結ぶことによって、対象を新生させることであり、考えることができるだろう。

このペトルシェフスカヤの考えは、エイゼンシュテインがチャップリンについて語るその言葉を思い出し

せる。彼は、チャップリン論である「チャーリー・ザ・キッド」において、チャップリンがあらゆる道徳的な枷から解放され、事物や出来事を何の媒介も経ずに見つめる「子どもの眼差し」を持つと語る (ИП. Т. 5 С. 244)。その眼差しが行うのは、ペトルシェフスカヤが「愛する」と名付けた行為と同様に、すでに示された見方を無視し、対象を直接的に見つめることなのである。

論文「無関心ではない自然」が問題とする「無関心ではない」自然描写もまた、対象との直接性を取り戻すことによって達成が可能なものであると考えられる。「無関心ではない」自然描写の一例である「トレド風景」では、画家と風景との一体化が話題にされていた。描写対象を自らへと取り込んでいくような親密でアニミスティックな関係性を回復させることにより、その風景を「無関心ではない」ものとする作業が行われているのである。

どうやら、対象へのあらかじめ与えられた見方を捨て、直接的かつ原初的な関係性を取り戻すことが、日常の変容のためには重要であることがわかってくる。「永遠」体験において起こったことも、これにあてはまるだろう。) 既存の認識の無化は、30年代以降のエイゼンシュテインが注目する思考の退行状態が持つ性質である。エイゼンシュテインは、人間の原初的な意識の状態を「感覚的思考」と名付け、成長するにつれて身に付いてくる「論理的思考」と対比させる。「論理的思考」が分節を行うことで世界を理解していく一方で、「感覚的思考」は自他に引かれた境界線を消失させた一体化・未分化の状態を特徴とする。¹⁷ エイゼンシュテインは、「感覚的思考」の例として、アニミズムやトーテミズム (М. Т. 2 С. 282-287)、もしくは睡眠や酩酊 (ИП. Т. 3 С. 424) の状態を想定しているが、チャップリンについて語る彼の言葉からもわかるように、世界に対する直接性を保持した子どもの認識もまた、その列に並べることができるだろう。

エイゼンシュテインは人間の認識行為と創造行為のあいだに強いつながりを見出している。論文「モンタージュ1938」には「実生活におけるイメージ形成のメカニズムは、芸術において芸術的イメージが生まれるやり方のひな形となる」 (ИП. Т. 2 С. 161) と記されており、そこからは創造行為は認識行為に起源を持つと考えられていることがわかるのである。

それゆえ、論文「ロダンとリルケ」に記された原生生物の認識行為のプロセスが、われわれがここまで取り上げてきた、エクスタシー状態のイメージ化と図式を同じくしていても、驚くべきことではない。

単細胞のアメーバや原形質の塊は、向こうからやってくる細胞を、自分自身ですっぽりと包みこむことによって「認識」している。(……)「くぼみ」が押し付けられるというシステムによって、われわれには、対象についてのじゅうぶんに多量の情報が作り上げられ、それによって、われわれの目の前にその対象を立体的に「再現」することができる。(HII. T. 2 C. 519)

アメーバは、対象を直接的に触知し、あたかも一体化してしまうかのごとく包みこみ、そして、その情報を自らの中に吸収し、そこから認識像を作り出す。原初的な認識は、対象との距離を無化した直接的なかたちで行われるのであり、そこで創造される認識像とは、対象が内的に取り込まれ変容させられた姿である。認識はこのとき、創造行為となる。

こういった議論を確認した上で、メキシコ体験について語るエイゼンシュテインの言葉を再び読み返してみると、「われわれの目は見るのではなく、盲人が手で行うように対象を触知し、さぐりまわる」という記述に気付かされる。本来ならば対象との距離が必要になるはずの「見る」という行為が、対象との距離が無化され、より直接的に対象との関係を結ぶ行為である「触知」へと変化しているのであり、そのような原初的な認識の状態が回復させられることによって、日常の新生は起こったのである。

『話の話』は、エイゼンシュテインが「感覚的思考」の特徴を見出した子どもの認識に、かなりの重要性を与えている。脚本を見てみれば、大人の世界における直接的な認識の喪失が嘆かれており（「年を重ねていくにつれ、多くの人が人生を明日へと永遠に引き延ばしていく。友情は友情でなくなり、喜びは喜びとは認識されない、そんな人生」¹⁸）、それに対して、幼年時代における、世界に対する直接的な知覚が賞賛されている。「幼年時代には、一日がいかに長かったか覚えているだろうか。(……) 日々はそれぞれ独立し、今日は今日のことでいっぱいになり、明日の幸せは明日のために残されていた」¹⁹。

「永遠」の描画スタイルについても、ノルシュテインはそれを子どもの絵のスタイルと比較する。「子どもがどのように絵を描くか思い出してみてください。(……) 紙の下の方に線を描く——それが大地です。上の方に線を描く——それが空です。(……) 空も大地も、子どもたちにとっては、一本の線のなかに入りきってしまうものなのです。(……) 子どもはすべてを驚くほど明確に、そしてはっきりと見ていて、すべてを線のなか凝縮し、描写しきっているのです」²⁰ さらにノルシュテインはこうも語る。「アニメーショ

ンは一つの線に全世界を反映させることができます。短くて明快な形状のなかに、世界の原理のすべてを表現することができるのです」²¹ 「永遠」は、人生の意味をノルシュテインに見出させたかつての感慨をそのまま映像化するようなものとなるべきであった。そのためにノルシュテインは、世界のすべてを一本の線に凝縮しようとするような、子どもの絵のスタイルを必要としたのである。²² 「永遠」が、すべてが光に包まれ、境界線が無化されるところから始まり、新たな境界線をラフに浮きたたせるものであったことを思い出そう。それは、世界を見ることにいまだ慣れず、分節化の作業を充分に行わないままに認識する「子どもの眼差し」が新たに捉えなおした世界の姿なのである。

『話の話』は、日常を出発点としながら、「感覚的思考」を介在させることによって、それを「魂の自画像」として生まれ変わらせる。エイゼンシュテインは、「トレド風景」を「作家固有の精神状態を投影した」(HII. T. 3 C. 143) 絵画であるとも言っているのだが、一方でノルシュテインは『話の話』について以下のように語っている。「この映画は、私の心の状態なのです。(……) 心を映像イメージに投影するとすれば、もしそのようなことが可能であるとするならば、それは私にとって『話の話』です」²³ 彼は他の箇所でも、『話の話』とは「私たちが同じ道を歩いたとして、そのそれぞれが、人間的な、芸術的な、道徳的な……そういった自分の経験に従って、木々や葉っぱ、空気を違った風に感じる」²⁴ その感じ方を描き出す「個人的な作品」であるとも言っている。『話の話』は、世界との直接的・原初的な関係性を取り戻し、対象を取り込み、自らのものとして認識＝創造し、「個人的な」ものとして変容させた世界の表現として意図されているのである。

2-2 オオカミの子という詩人

『話の話』の脚本には、日常を詩にするというこの作品のテーマにふさわしく、詩人の一人称語りが挿入されている。

私は詩人だ。目にしたもの、耳にしたものすべてが心の底から私を揺さぶる。(……) 私の仕事場は広場であり、通りであり、浜辺である。人々のいる場所だ。彼らは自分でも知らないうちに、テーマや、ときにはフレーズを丸ごと私に教えてくれる。(……) 私はそれらを実物から書き写すのだ。(……) 私はあなたたちみんなを見ている。あなたたちの痛みは私の痛みだ。²⁵

ここでの詩人の創作のプロセスは、自分の心を揺さぶ

る対象を書き写すことによってその対象を自らのものとする一体化（「あなたたちの痛みは私の痛みだ」）を経ており、やはり「感覚的思考」による認識＝創造のプロセスをなぞっている。眼前の光景を書き写すようにして『話の話』という「日常の詩」を制作したノルシュテイン自身も、この定義に照らし合わせてみれば、詩人であるということができよう。

『話の話』の主人公であるオオカミの子もまた、作品のなかで詩作を行う。紙から赤ん坊を生み出すのである。彼のその行動は、エイゼンシュテイン理論とノルシュテインによるその実践を、そのままなぞるようなものとして理解できる。

オオカミの子は、人々が見捨てた古びた共同住宅に現れ、少々寂しげではありながらも、その場所を捨てずに遊び回る。子守唄で「灰色オオカミがやってくる」と歌われると同時に登場する彼は、まるで子どものように落ち葉を蹴り、ブランコを漕ぐ。車のホイールに映る自分の姿を不思議に思い、ジャガイモの熱さを素直に受けとめる。その場の本来の意味を見出すことのできる「子どもの眼差し」をもった彼は、古びてしまった世界を改めて捉え直し、新たな関係性を結んでいくのである。

オオカミの子は、断片的なエピソードが併存する『話の話』において、それらのあいだをつなぐ存在であり、過去や現在の入り交じったエピソードのなかで常に傍観者の役割を果たす。彼はダンスを踊ってみたり子守唄を口ずさんでみたり、目撃したものを自分の身体に「書き写す」。目にしたもの、耳にしたものを自分に取り込んでいくのである。²⁶

詩人の定義を満たしていく彼に、世界の新生の体験が訪れる。「永遠」である。「永遠」は、日常が絶対的な価値をもつものとして新生しつつある状態を捉える「草稿」であった。世界の新生を見たノルシュテインが「永遠」を作り上げたように、オオカミの子もまたここから創作を始める。もしくは、ノルシュテインがプーシキンの草稿を見て「永遠」を詩作したように、オオカミの子も「永遠」という草稿を見てやはり詩作する。彼は生の実感を映像化した「永遠」のエピソードの後に、プーシキンの草稿のように光を放つ紙を人間の詩人から奪い取り、紙から赤ん坊という生を創出するのである。「永遠」には人間の詩人が登場するが、平穏な世界にただ居座り、頭を抱えるだけの彼は、その紙から決して何も生み出すことができずにいる。この作品においては、定義に示されたとおりに、あらゆるものを見つめ書き写すオオカミの子こそが詩人なのである。彼は、「子どもの眼差し」で日常を見つめ、

世界との直接的な関係性を取り戻したうえで詩作を行った。『話の話』という「日常の詩」をつくりあげたノルシュテインの詩作をそのままなぞっているのである。

この作品は、何度も子守唄を響かせる。子守唄とは幼年時代を追憶させるものであるし、それがもたらす眠りもまた、一体化の境地である「感覚的思考」をもたらしものとして考えられていた。子守唄は、作品全体に半睡半覚の雰囲気を与え、世界を新生の可能な状態へと引き戻そうとする。冒頭に登場する赤ん坊は、子守唄を耳にして眠りに落ちそうになる。（その眠りの訪れは、その視野に入るものの輪郭線を「永遠」同様にぼやけさせる。）子守唄から生み出された存在であるオオカミの子は、自分自身も何度も子守唄を口ずさみ、「永遠」のシークエンスに向かう彼のその歩調には、子守唄のメロディがアレンジされて乗せられている。世界の新生は、子守唄が呼び起こす「感覚的思考」によって準備されているのである。

この作品自体、そもそもは子守唄として想定されていた。検閲によって『話の話』へと変更させられたタイトルは、本来ならば、子守唄の一節である「灰色オオカミがやってくる」となるはずだったのであり、ノルシュテインはそちらの方を正当なものだと考えている。²⁷ この作品は、人を「感覚的思考」の状態へと戻していく子守唄をその背後に絶えず響かせ、日常の変容の可能性を常にほのめかしているのである。

おわりに

『話の話』及びエイゼンシュテインの晩年の理論に共通するものはなにか。エイゼンシュテインの晩年における創作に対する考え方は、すべてを一体化して捉えうような退行的な「感覚的思考」の状態を回復させることによって描き出す対象と直接的な関係性を結び、それを新たに認識しなおすことによって創造するというものであった。『話の話』の分析を通じて分かるのは、その考え方がノルシュテインに引き継がれ、アニメーションという表現形態によってより忠実に実践されているということである。エイゼンシュテインからの影響について直接的に語られることがなくとも、ノルシュテイン自身による創作論とも考えることのできる『話の話』は、ノルシュテインが「先生」から学んだレッスンについて、雄弁に物語っている。

（どい のぶあき、日本学術振興会特別研究員 DC2）

注

- ¹ *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения в шести томах. Том 1-6. М., 1964-1971. 以下、本書からの引用は、(ИП.巻数, 頁数) と略記し、本文中の引用後に記す。その他、晩年の理論がまとめられた *Эйзенштейн С. М.* Метод. Т. 1-2. М., 2002. および *Эйзенштейн С. М.* Неравнодушная природа. Т. 1-2. М., 2004-2006. もあわせて参照するが、その引用の際には、それぞれ (М. 巻数, 頁数) (ИП. 巻数, 頁数) と略記して本文中の引用後に記す。なお、邦訳はすべて土居によるものだが、セルゲイ・エイゼンシュテイン (エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳) 『エイゼンシュテイン全集』全九巻, キネマ旬報社, 1973-1993 に掲載されている論文に関しては、訳出にあたってその訳も参考にした。
- ² *Норштейн Ю. М. и Ярбусова, Ф. А.* Сказка сказок. М., 2005, С. 226. (以下, CC と略記)
- ³ *Норштейн Ю. М.* Снег на траве: Фрагменты из книги. М., 2005.
- ⁴ Lyudmila Petrushevskaya, cited in Clare Kitson, *Yuri Norstein and Tale of Tales: An Animator's Journey* (Bloomington: Indiana University Press, 2005), p. 54.
- ⁵ *Норштейн Ю. М.* Тайны анимации, или как делается «Шинель» // Киноведческие записки. 1999. №41. С.107.
- ⁶ CC. С. 42.
- ⁷ *Норштейн.* Тайны анимации, или... С. 108.
- ⁸ *Норштейн.* Снег на траве, С. 127.
- ⁹ エクスタシーは、それを体験するものの意識を変容させるものとしても想定されているのだが (ИП. Т. 2 С. 36), そこには、エイゼンシュテインの初期の活動におけるような——観客をより高次の意識に目覚めさせる (変容させる)——という芸術論が、穏やかなかたちで継続している様子を見出すことができるだろう。例えば、論文「アトラクションのモンタージュ」には、作品の働きかけによって、「観客を、望む方向性 (気分) へとつくりあげていくこと」(ИП. Т. 2 С. 270) を目指す旨が掲げられているが、ここでのモンタージュの働きかけは、エクスタシーの働きかけと図式を同じくしている。
- ¹⁰ Kitson, *Yuri Norstein and Tale of Tales*, p. 73.
- ¹¹ *Норштейн Ю. М.* Метафоры // Искусство Кино. 1994. № 8. С. 97.
- ¹² 草稿は、「会戦があったあとのようにも、その紙の上で生起する劇的な事件のようにも読み取れます。削除された詩行がある手稿というのがまた素晴らしく、消されたもののうえに新しい言葉が書かれていて、消された詩行が巻きあがっているかのようです。その言葉自体も十もの言葉に囲まれていて、その十のバリエーションが書かれたあとにまた最初のものに戻っているのです」(*Норштейн.* Движение // Искусство Кино. 1988. № 10. С. 104)。
- ¹³ CC. С. 20.
- ¹⁴ ナジム・ヒクメット (中本信幸, 服部伸六訳) 「おとぎばなしのおとぎばなし」『ヒクメット詩集』, 飯塚書店, 1963 年, 170-171 頁。ただし括弧内は制作申請書からの引用。
- ¹⁵ CC. С. 20.
- ¹⁶ Lyudmila Petrushevskaya, cited in Kitson, *Yuri Norstein and Tale of Tales*, p. 54.
- ¹⁷ 「論理的思考」と「感覚的思考」の特徴は、それぞれ現実と夢の特徴として、論文「ディズニー」において鮮やかに対比されている。「ディズニー——苦しみ, 不幸で, 抑圧され, 絞り上げられた人びとにとつての素晴らしき子守唄である。労働の時間に縛り付けられ, 中休みの時間がそれを規定し, 時間が数学的正確さで計られ, その人生がセントやドルで計量される人びと。(……) 灰色で空虚な目は, 自分で決めたのではない合法則性の揺るぎなき道を永久に歩むことを運命付けられ, 合法則性は魂, 感情, 思考を分割していく。(……) ディズニー映画は分割され法で定められたものへの反乱であり, 生気のなさや灰色に対立する。(……) この「黄金の夢」は, まったく異なる世界にゆくかのようにわれわれが逃げ込むところであり, そこではすべてが異なり, すべての枷から自由で, おどけまわることができるし, おそらく自然自体が生成の陽気な時期にあっておどけまわっていて, ディズニーの名に値する珍事が思いつかれている。」(М. Т. 2 С. 257.) 「論理的思考」の分節化が行き着く分業化の社会は, 「自分で決めたのではない合法則性」によって人間が疎外されていく世界であり, 生成に溢れあらゆるものが可能な「感覚的思考」の夢の世界は, そういった分割への抵抗として捉えられている。
- ¹⁸ CC. С. 20.
- ¹⁹ CC. С. 20.
- ²⁰ *Норштейн.* Тайны анимации, или... С. 108.
- ²¹ *Норштейн.* Метафоры. С. 111.
- ²² 「永遠」を中心とした『話の話』のアニメーション表現の特徴に関する分析については, 土居伸彰「この世界をアニメートする——ユーリー・ノルシュテイン『話の話』について」『アニメーション研究』第9巻第1号A, 2008 年, 3-13 頁を参照のこと。
- ²³ *Норштейн.* Движение. С. 111-112.
- ²⁴ *Норштейн.* Движение. С. 113.
- ²⁵ *Петрушевская Л. С.* цит по.: *Туровская М.* Трудный пьесы // Новый мир. 1985. №12. С. 248.
- ²⁶ エイゼンシュテインの「タブーに関する個人的諸考察」(М. Т. 2 С. 501-504.) という小文において, 「写す」ことは対象を自分のものにするものである, という主旨が述べられていることを参照することが可能だろう。
- ²⁷ *Норштейн.* Движение. С. 114.

Нобуаки ДОИ

О влиянии теории Эйзенштейна на «Сказку сказок» Норштейна

Чему научился Норштейн из творчества и теоретических трудов Эйзенштейна? В «Сказке сказок» можно найти ответ на этот вопрос. Норштейн создал этот фильм как поэму заново возрожденной обыденной жизни, в нем можно найти прямое влияние теории *экстаза* Эйзенштейна.

Как можно создать поэму обыденной жизни? Теория Эйзенштейна говорит, что это возможно благодаря восстановлению *чувственного мышления*, являющегося анимистическим состоянием, совмещающимся со всеми объектами описания. Если наблюдать за Волчком в «Сказке сказок», то можно увидеть, что создание Волчком поэтичности обыденной жизни является результатом восстановления *чувственного мышления*. Волчок реализует теорию Эйзенштейна.

Анализируя «Сказку сказок», можно сказать, что как Эйзенштейн, так и Норштейн восстанавливают *чувственное мышление* и соединяются с миром в единое целое, тем самым стараясь заново выразить мир произведением искусства.

プーシキン『青銅の騎士』における黙示録のテーマ¹

杉 野 ゆ り

はじめに

プーシキンの『青銅の騎士』(1833)は、その構造と細部にロシアやヨーロッパの多彩な作品をサブテキストとして宿しており、中でも聖書は作品に描かれた世界観に関わる重要な役割をしている。『青銅の騎士』と聖書の関係を論じた、筆者の知っている主な研究を以下に挙げてみよう。² H. アンツィーフエロフ、И. イワニーツキイ、M. ガスパロフ、И. ネミローフスキイは、ピョートル大帝と思しき「かの人 (он)」(5, 135)³が登場し、ペテルブルク創設を考える序詩の冒頭の場面が創世記の天地創造を思わせると述べている。ペテルブルクの洪水から聖書の洪水を連想する研究者は大変多いが、H. アンツィーフエロフはイザヤ書と『ヨハネの黙示録』(以下『黙示録』)の天変地異を結びつけている。さらに、M. ガスパロフ、И. イワニーツキイ、佐々木照央は、「青白い月の光に照らされて (озарен луною бледной)」(5, 143) エヴゲーニイを追いかける青銅の騎士像が『黙示録』の「青白い馬 (бледный конь)」(6:8)⁴に乗って現れる「死の騎士」と解釈している。A. タールホフは、手を差し伸べる青銅の騎士像を神と解釈し、エヴゲーニイの悲劇はヨブ記におけるヨブの受難の反映であると論じている。またИ. ネミローフスキイはピョートル大帝像を偶像と考えてこの像がバビロンのネブカドネツアル王と重ねられており、ペテルブルクはバビロンであると述べている。佐々木照央はピョートル大帝の守護聖人であるペテロ=シモンに注目し、ペテロという名前が「石」を意味し、彼が元々漁師であったことから、漁師が登場するペテルブルク物語である『青銅の騎士』との関連を説き、『青銅の騎士』の最後の場面——以下Д. ブラゴイにならってエピローグと名づける⁵——の「日曜日」という時間設定に、ヨハネ福音書におけるイエス復活の暗示を読み取っている。

以上の先行研究では個別に指摘されているところの、『青銅の騎士』の序詩の冒頭の場面は創世記の天地創造に当たり、洪水とそれに伴う諸事件が展開する中間部はノアの洪水を初めとして聖書の天変地異を想起させ、エピローグはイエスの復活を暗示しているという

解釈を結ぶと聖書の世界史的時間が浮かび上がる。別稿で論じているように『青銅の騎士』はカラムジンの『ロシア国史』(以下『国史』)及び『旧いロシアと新しいロシアに関する覚書』(以下『覚書』)の内容と深い関係がある。⁶『青銅の騎士』は『国史』の序で展開されている歴史書の理念と歴史叙述の方法を念頭において創作され、またピョートル大帝以降の18・19世紀の歴史観と皇帝観が表されている点で『覚書』と同様のテーマを持つ。カラムジンは『国史』の序の冒頭で歴史を「諸民族の聖書 (священная книга народов)」 「開示と規範の石板 (Скрижаль откровений и правил)」 「祖先から子孫への遺言 (завет предков к потомству)」⁷と定義し、統治者にとって歴史は船乗りの海図に匹敵するくらい重要と説いているが、『青銅の騎士』とカラムジンの歴史書の以上のような相関関係を考慮すると、水と船が最初と最後の場面に描かれて航海のテーマに貫かれた作品であり、18世紀から19世紀半ば近くまでの百年余を対象とする『青銅の騎士』の表層のシュジェート下に、聖書の世界史に沿った物語と時間が存在していることが考えられないだろうか。

本稿では最初に先行研究をふまえて、『青銅の騎士』の作品世界の全体像を、1. 18・19世紀の歴史的事実に基づく多層的時空間、2. 夢幻の世界、3. 聖書のモチーフを使ったシュジェートの存在という特徴から明らかにしたい。次に『青銅の騎士』と『黙示録』を比較分析して2つの解釈を試みたい。第1に、『青銅の騎士』のペテルブルクが『黙示録』の新エルサレムとバビロンの両方の都の特徴を備えた両義的な市であることを分析する。第2に青銅の騎士像とライオン像にまたがるエヴゲーニイの両者が描かれている第1部最後の場面で『黙示録』の二匹の獣のエピソード及びラジーシチェフの詩『18世紀』を用いて、同場面に隠された皇帝批判を読み解きたい。最後に『青銅の騎士』がプーシキンにとって黙示録の意義を持つ重要な作品であったことを推察したい。

1. 『青銅の騎士』の世界像

『青銅の騎士』の世界像を1. 18・19世紀の歴史的

事実からなる多層的時空間、2. 夢幻の世界として構築されていること、3. 聖書のモチーフを素材にしたシュジェートの存在という特徴から考察したい。第1の特徴については、既に論じているように、1829年以降のプーシキンのテキストで獣の形象は反乱暴動や伝染病のイメージと結ばれており、これを手がかりに『青銅の騎士』のテキストを分析すると、獣の隠喩で表現された1824年のペテルブルクの洪水に1770年代の農民反乱と1830年代のコレラ暴動が重ねられていること、青銅の騎士とエヴゲーニイの対決場面にコレラ暴動とデカブリストの乱が隠されていること、エヴゲーニイの人生に作者の伝記的事実が投影されていることがわかる。つまり、『青銅の騎士』では18・19世紀の歴史的事実から成る多層的時空間が虚構の物語とともに存在している。⁸ 第2の特徴についてはM. エプシュテインと浅岡宣彦⁹が、序詩の冒頭の荒涼とした風景がエピローグで再び現れることに着目して推論している。エプシュテインは、中間にあるペテルブルクが消えることについて決定的な何かが足りないとして述べて、ペテルブルクはエヴゲーニイの夢あるいはピョートル大帝の偉大な思いの中にだけあったのではないかと推測している。¹⁰ エプシュテインの「何かが足りない」という疑問は、第1の特徴の多層的歴史的時空間の存在を補って考えれば納得できるのではないだろうか。以下『青銅の騎士』の作品世界が夢幻の世界であることをデルジャールヴィンの詩との響き合いから明らかにして、基底に聖書を主題とした物語と時間が存在していることを考察したい。

荒涼とした波の寄せる岸辺に／壮大な思いに浸りつつ遠くを眺めながら／かの人が立っていた。目の前に広々とした／川が速やかに流れている。みすばらしい小舟が／ただ一艘、流れを切って進んでいく。／両側の岸は苔におおわれてぬかるみ／ここかしこに点在する黒ずんだ百姓家は／貧しいフィン人の住まい。／霧の立ちこめた森は／太陽を隠して光を通さず／あたり一帯にざわめいている。／か人は考えた：／この地からスウェーデン人を脅かそう。／傲慢な隣人の面当てに／ここに都を建てよう。(5, 135)

天地創造の始まりを思わせるような荒涼とした風景を前にして「かの人」が考え夢見ることから世界が始まっている。「かの人」はピョートル大帝であると同時に神あるいは造物主ではないだろうか。「かの人」は一にして多、多にして一の存在の如く描かれている。なぜなら1820年代からプーシキンの作品で非凡な能力を持った登場人物たちがしばしば水や風の自然力と交感できる存在として描かれており、『詩人』におけ

る詩人も『タジート』の主人公も『青銅の騎士』のエヴゲーニイも自然力に伴われているという特徴を持ち、波や風の音を聴きながら夢想する「かの人」はこの点で彼らと共通点を持っている。¹¹ 「かの人」は神、ピョートル大帝、これから物語を語ろうとする詩人の形象——プーシキンの自伝的形象である——と様々な顔を持つとともに、神が己に背く人間を造ったように、反逆者の影を帯びたエヴゲーニイのような人間をも生み出す胚珠を宿している。序詩の始めとエピローグに現れる船は全編を通じてその存在が暗示されているが、多層的時空間である洪水を通り抜けることから多義的に解釈できる。まず、この世という大きな海を渡る小船のように危うい人間存在——例えば洪水に翻弄されるエヴゲーニイの人生——を象徴している。また「かの人」をピョートル大帝、上掲の場面を18世紀初めと考えれば、「船が進水するように」(11, 269) ヨーロッパの仲間入りをしたロシアを象徴し、¹² 『国史』の序とともに、船を国家の隠喩としたギリシャ詩以来の西欧文学の伝統にならっている。聖書の文脈で船の象徴性を考えれば、エピローグでその意味が明らかになるように、これから洪水の苦難に遭う箱舟即ち人間の共同体と、キリストの弟子ペテロの船を象徴している。さらに序詩で詠われている「ネヴァ川の堂々とした流れ (Невы державное течение)」は時の流れを象徴すると同時にГ. デルジャールヴィンの名前を隠しており、¹³ 水流に託して世界と人間を詠んだデルジャールヴィンの詩の流れが作品にあることを暗示している。

ピョートル大帝の夢想から生まれたペテルブルク、あるいは神が造ったこの世界でエヴゲーニイが生まれ、彼の夢が生まれる。エヴゲーニイはパラージャとの結婚生活という夢を見て「詩人のように空想した (размечтался как поэт)」(5, 139)。さらに第1部最後の場面、荒天と海が一つになるカオス的狀況で、語り手は「それとも我々の人生は／すべてむなし夢にすぎないのか。／天から地への嘲笑なのか? (Иль вся наша / И жизнь ничто, как сон пустой, / Насмешка неба над землей?)」(5, 142) とこの世のすべてが夢であることを暗示する。この詩行は、デルジャールヴィンの『滝』で英雄ポチョムキン之死を詠嘆した言葉「すべて私たちの人生は／空虚な空想に他ならないのか (Вся наша жизнь не что иное, / Как лишь мечтание пустое)」¹⁴ と響き合って、人生のはかなさと世の無常を伝えている。¹⁵ 同時にこの響き合いは『青銅の騎士』が『滝』と同様に、水流が描く夢幻の世界を内在化しているという構造上の類似を示唆している。発狂したエヴゲーニイは「何かの幻 (какой-то сон)」(5,

146) にさいなまされ、「この世の住人でもなければあの世の幽霊でもない」(5, 146) と自身が幻影のようになり、青銅の騎士と対決した後、彼に取り付いていた洪水の音は消えてエピローグで死が描かれている。

小さな島が／波打ち際に見える。時々／漁で遅くなった漁師が／網をのせた船をここへ繋ぎ、／粗末な夕食を煮る(Иногда／Причалил с неводом туда／Рыбак на ловле запоздалый)／あるいは日曜日に／官吏が船遊びで／荒涼としたその島を訪れる。そこには／草が一本も生えていない。洪水が／古びた家を／島へ運んできた。家は水際に／黒い灌木のように立っている。／去年の春、荷船が／家を運び去った。家は空っぽで／全部壊れていた。狂気に落ちた我が主人公は／敷居のところで発見された。／冷たくなった彼の骸は／その場所に無料で葬られた。(5, 144)

時間が一巡りして最初の場面に戻ったようなこの景色は、ペテルブルクの栄華も、荒れ狂う洪水とエヴゲーニイの悲劇も、千変万化する水が描いた農民反乱やデカプリストの乱も、国家と皇帝たちの物語も、処刑され流刑された友人たちへの追想も、¹⁶ プーシキン自身の思い出もすべてが水の夢のように過ぎた後の光景を表している。世の無常を詠んだデルジャーヴィンの辞世の詩「時間の川は一直線に流れて／人の世の出来事すべてを運び去り／民族と国と皇帝たちを／忘却の深淵に沈める。／…」が、この風景と響き合う。ペテルブルクの街は夢であったかのように消え、エヴゲーニイは死によって人生という夢から解放され、読者は詩人とともに夢を見終わったが、「かの人」の夢想から生まれたこの世はまだ続いている。エヴゲーニイに代わって登場した官吏は、新しい物語の始まりを予感させ、夕食を用意する漁師の行為は自然から糧を得るという人間の営みが続くことを語っている。船を島に繋ぐ行為は航海の終わりであり、ノアの箱舟が陸地に着いたことを意味する。プーシキンは『アルズルーム紀行』でアララット山を見たとき、「私はむさぼるように聖書の山を眺めた。やり直しと生命の希望とともに山の頂上に箱舟が繋がれているのを見た(Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к ее вершине с надеждой обновления и жизни)」(8, 463) と聖書のエピソードを思い出し、山に希望を見出している。また「日曜日」「春」という時間の設定は、太陽が霧に隠されていた冒頭の場面に比べて明るさを感じさせる。「日曜日」という言葉と時間は、ペテロを想起させる漁師の存在とともに、イエスの復活、見えない神の存在を微かに暗示しているように思える。エピローグは水流のように夢が過ぎ

た後の静謐で満ち足りた空間であり、死と再生、平安と希望の思想を秘めている。

以上のようにプーシキンは、『青銅の騎士』で18・19世紀の叛乱の歴史と作者の自伝、聖書の世界史に沿ったシュジェートを表層の物語と相まって展開させて、多層的な時空間を作品世界で構築し、文学の隠喩や象徴、レミニッセンスを散りばめて世界像を描き、世界全体をはかない夢幻の世界としている。

2. ペテルブルクの両義性： バビロンと新エルサレム

『黙示録』をサブテキストとして『青銅の騎士』に隠された思想を読み解きたい。『青銅の騎士』では副題『ペテルブルク物語』にふさわしく、この都の繁栄の明暗と都の基を築いた皇帝たちの物語が密かに語られており、それは『黙示録』を平行して読むことで理解できるだろう。『青銅の騎士』は1830年代初めロシア各地でコレラ暴動(=獣)が頻発する終末的状況の記憶を内奥に宿した作品である。中でも作品第1部の最後の場面にはプーシキンが1830年秋コレラ検疫で囲まれてボルジノに閉じ込められたときの体験が投影されており、洪水(=獣)に囲まれてライオン像から降りられないエヴゲーニイは詩人自身の姿でもある。プーシキンは、10月にフィアンセ宛の手紙でボルジノを「島」(14, 417)に喩え、11月にはポゴージン宛の手紙でボルジノを「パトモス」(14, 121)、同封の『英雄』を「黙示録的歌」(14, 121)と名づけて送っている。¹⁷『青銅の騎士』は1833年第2のボルジノの秋で完成されたが、ボルジノという世間から隔絶された「島」で書かれたこの作品は、内容において詩人の黙示録的思索と深く結ばれている。

この章では、『青銅の騎士』の序詩で称えられているペテルブルクに『黙示録』における永遠の新エルサレムとも、破滅する運命のバビロンとも解釈できる両義的な特徴があり、ペテルブルクの永遠性に疑問符がつけられていることを明らかにしたい。ちなみにミツケヴィッチの『父祖の祭』第3部『断章』ではペテルブルクがバビロンに隠喩されているが、¹⁸ 既に19世紀初めにペテルブルクをローマ——『黙示録』のバビロンはローマの隠喩である——と結びつける風潮が一般に広まっていた。¹⁹ 以下、聖書で都が女性に喩えられていることを述べて、次に『黙示録』のバビロンと新エルサレムの特徴を『青銅の騎士』の序詩のペテルブルクの描写と比較する。

聖書では都が神の伴侶として位置づけられており、

バビロンも新エルサレムも女性として表象されている。『青銅の騎士』でも「この若い都を前にして／年老いたモスクワは輝きを失った。／まるで新しい皇妃の前で／緋ほうをまとった寡婦のように。(И перед младшею столицей/Померкла старая Москва, /Как перед новою царицей/Порфиросная вдова.)」(5, 136) と、モスクワとペテルブルクが皇族の女性にたとえられている。プーシキンは『モスクワからペテルブルクの旅』で前者の都を「モスクワばあさん」(11, 246) と女性で表し、その衰退ぶりを詳述し「モスクワの衰退はペテルブルクの興隆の必然的な結果である。人体に二つの心臓が存在しないように、一つの国家で二つの首都が同等に栄えることはない。」(11, 247) と結んでいる。皇妃の代替わりを述べた『青銅の騎士』の上掲の一節はモスクワばかりでなくペテルブルクの衰退も念頭に置いている。

次に『黙示録』から、『青銅の騎士』のペテルブルク描写と接点を持つバビロンと新エルサレムの特徴を挙げる。バビロンの繁栄と滅亡は以下のように描かれている。「地上の王たちは彼女(＝バビロン)とみだらなことをし、地上の商人たちは、彼女の豪勢なぜいタクによって富を築いた」(18:3)。バビロンは「わたしは、女王の座についており、やもめなどではない。決して悲しい目には遭いはしない(сизу царицею, я не вдова и не увижу горести!)」(18:7) とおごり高ぶったので、ついに災いに襲われて1日で荒れ果ててしまう。商人たちはバビロンの荒廃ぶりを見て「不幸だ、不幸だ、大いなる都、麻の布、また、紫の布や赤い布をまとい、金と宝石と真珠の飾りをつけた都(горе, горе тебе, великий город, одетый в виссон и порфиру и багряницу, украшенный золотом и камнями драгоценными и жемчугом,)」(18:16) と言い、海で働いているすべての者たちは「海に船を持つ者が皆、この都で高価な物を取り引し、豊かになったのに、ひとときの間に荒れ果ててしまうとは」(18:19) と嘆く。最後に天使が、大きいひき臼のような石を海に投げ込んで「大いなる都、バビロンは、このように荒々しく投げ出され、もはや決して見られない」(18:21) と言う。また新エルサレムについて以下のように描かれている。「悪魔でもサタンでもある」(20:2) 竜が敗北した後、新エルサレムは「夫のために着飾った花嫁」(21:2) のように天から降りて来て、その「城壁の土台石は、あらゆる宝石で飾られていた」(21:19)。都の十二の門は「十二の真珠」(21:21) であり、大通りは「透き通ったガラスのような純金であった」(21:21)。都の大通りの中央を「水晶のように輝く命

の水の川」(22:1) が流れている。神の栄光に照らされた新エルサレムは光り輝く都で「もはや夜はなく、とし火の光も太陽の光も要らない」(22:5)。

以上2つの都に関する記述をペテルブルクの特徴と比較してみよう。第1にバビロンも新エルサレムも金、宝石、真珠で飾られた都で、地水火風の4基本要素のうち「地」の要素でできている。石の都ペテルブルクもネヴァ川が花崗岩で護岸されて「地」の要素でできしており、本質的には新エルサレム及びバビロンと同じである。『黙示録』のバビロンも新エルサレムもその繁栄の様子が高価な宝石や贅沢な物品を用いて表されており、外見上は同じように繁栄している。つまり、永遠の都新エルサレムになるか、バビロンのように滅ぶかは、そこに暮らす人間が神を信じているかどうかによって決まり、美と驚異の都ペテルブルクも、いつ何時ただの石臼になるときが来るかもしれないのである。第2に、「船が／世界の隅々から群れをなし／豊かな埠頭めざしてやってくる」(5, 136) ペテルブルクの繁栄は、海に船持つ者たちが取引に来て豊かになった都バビロンの繁栄を連想させる。第3に、中央を川が流れ、神の栄光で照らされて夜の無い新エルサレムは、ネヴァ川が流れ、白夜のときは半時間しか日が暮れず「明かりを点けずに読み書きできる」(5, 136) くらい明るいペテルブルクを思わせる。以上のように、『青銅の騎士』の序詩のペテルブルクは、『黙示録』のバビロンとも新エルサレムとも解釈できるよう両義的な描き方をされている。ペテルブルクはバビロンや新エルサレムと同様「地」の要素でできた都であり、その繁栄と燦然たる美しさが『黙示録』の新エルサレムに似せて高らかに詠われているが、バビロンに関するディテールも与えられて衰退の運命が仄めかされている。つまり、『青銅の騎士』のペテルブルク頌歌には盛者必衰、栄枯盛衰の思想が通奏低音のように響いている。

3. 『黙示録』の2匹の獣のエピソード

『青銅の騎士』第1部の最後の場面に『黙示録』の2匹の獣のエピソードとラジーシチェフの『18世紀』を投影すると、ピョートル大帝とエカテリーナ2世の偶像崇拜の姿が浮かび上がり、18世紀の歴史が示され皇帝批判が隠されていることを明らかにしたい。

片足を挙げて、さながら生きているかのように／見張りのライオンが2匹立っていた。／大理石の獣に／帽子もかぶらず手を組んで／身動せず恐ろしいくらい青ざめて／エ

ヴゲーニイがまたがっている。／〈…中略…〉／エヴゲーニイはまるで魔法にかかったかのように／大理石に釘付けになって／降りることができない！ あたりは一面の水、水、水。／エヴゲーニイに背を向けて／ゆるぎのない高みで／荒れ騒ぐネヴァ川を見下ろし、／片手をさしのべて／青銅の騎士像が立っていた。(5, 141-142)

高みで手を差し伸べて岩の上に立つ青銅の騎士像は限りなく神に近づけられているが、²⁰ 皇帝、偶像に加えて、クライマックスで死神の顔を見せる多義的形象であり、エヴゲーニイも従来の研究で様々な形象に解釈されている。各々の形象及びその関係性の解釈は文脈や使用するサブテキストによって異なってくるが、この章ではライオン像にまたがるエヴゲーニイが石化して、青銅の騎士像のように、獣と結ばれた彫像的存在になることに注目して論じたい。²¹ 大理石から降りることができないエヴゲーニイはライオンと一体化し、ピョートル大帝は馬と一体化して2匹の獣になる。洪水が荒れ狂い、馬、蛇、ライオンの彫像が描かれている上掲の場面は、『黙示録』の天変地異とそこで暗躍する獣たちの話を想起させる。ピョートル大帝像を建立したのはエカテリーナ2世だが、この話が黙示録第13章にある2匹の獣のエピソード、即ち海の中から上がってきた獣に竜が王座と権威を与え、その後、地中から上がってきたもう1匹の獣が人々に先の獣を拝ませ、その像を造らせたという、皇帝崇拜と偶像崇拜を暗示するエピソードに重なる。プーシキンは場面に隠された寓意を解く鍵を論文『アレクサンドル・ラジーシチェフ』(1836)でラジーシチェフの『18世紀』を引用することで密かに与えていると思う。同論文では、エヴゲーニイの反抗に似たラジーシチェフの反社会的行動が紹介されているが、この作家の人柄と業績について詩人の肯定否定の評価が入り混じっており、書かれた意図をめぐって研究者たちの間で意見が分かれている。その中でIO. スチェンニクが「プーシキンをして何度もラジーシチェフに戻らせる何かがこの人物の著作と個性にあった。もしそれがラジーシチェフに対する論争の望みでなければ、彼の著作の思想の宣伝をプーシキンが己の課題としたという視点をとらざるを得ない」と述べているのは納得できる。²² プーシキンは同論文でラジーシチェフのすぐれた詩の一つとして『18世紀』を挙げてその一部を以下のよう

時の容器は水を滴らすように時間を流す／水滴は小川になり、小川は川に成長する／遙かな岸辺で泡立つ波を永遠の海へと注ぐ。／海は果てしなく岸も見えない／そこには

島もない、錨が届く海底もない。／何世紀もの時間が海へと流れ、跡形もなく消える／しかし、流血で名高い我が世紀は／幾世紀にもわたって雷鳴をとどろかせながら海へ流れ込む／希望を運ぶ船は埠頭の間近で／渦に巻き込まれてついに難破した／激しい渦が幸福と美德と自由を飲み込んだ／見ろ、流れの中に気味の悪い破片がまだ浮いている／否、狂気と賢さに満ちた世紀よ、お前を忘れることはないだろう／永遠に呪われ、また永久に人々の驚嘆の的になるだろう／お前は血塗られたゆりかごから生まれ、戦いのどよめきを歌に聞いた／ああ、血まみれのお前は棺のなかへ倒れる／だが、血の流れに囲まれながら二つの岩が立っているのを見よ／エカテリーナとピョートル、永遠の子であるロシア人。(12, 35)

流血で名高い18世紀の血の海の中に、ピョートル大帝とエカテリーナ2世を象徴する2つの岩が立っている上掲の構図は、青銅の騎士像とライオン像にまたがるエヴゲーニイが洪水の中で描かれている場面を髣髴とさせる。後者の場面に上掲の『18世紀』を重ね合わせると、青銅の騎士像は『18世紀』に描かれた2つの岩の一つ、ピョートル大帝の岩と重なり、ライオン像にまたがるエヴゲーニイはエカテリーナ2世の岩に重なる。プーシキンは『アレクサンドル・ラジーシチェフ』で『18世紀』の一部を引用することで、ライオン像にまたがるエヴゲーニイをエカテリーナ2世と読み替えるためのヒントを作品の外側から提供しているのではないだろうか。次に『青銅の騎士』第1部最後の場面でピョートル大帝とエカテリーナ2世を取り巻く洪水に、『18世紀』の戦争や革命で流された血の海を重ねると、殺戮に加担した王や支配者たちの罪が浮かびあがる。『18世紀』の作者ラジーシチェフは、エカテリーナ2世がシベリア送りにした国事犯であり、プーシキンはその国事犯の作品を使って女帝に一矢報いている。またエヴゲーニイをエカテリーナ2世と読み替えると、女帝は『黙示録』17章に描かれたバビロンの大淫婦の如く獣にまたがり、水の上に居る。『黙示録』でバビロンに関して繰り返される表現——「地上の王たちとみだらなことをした」「紫の布や赤い布をまとい、金と宝石と真珠の飾りをつけている」——はエカテリーナ2世の私生活をほのめかし、「わたしは、女王の座についており、やもめなどではない。決して悲しい目には遭いはしない」と言うバビロンの言葉は女帝の立場にもあてはまる。つまり、『黙示録』で語られる腐敗したバビロンの姿がペテルブルクとエカテリーナ2世の両義的な隠喩になっている。²³

プーシキンはその著述でピョートル大帝とエカテリーナ2世の人物像を多角的に捉えている。詩人は

『18世紀ロシア史覚書』でロシアの近代化における両皇帝の功績を認めているが、前者の暴君的性格と後者の偽善と淫蕩について指摘している。『スタンザ』ではピョートル大帝を開明的君主として称え、『大尉の娘』では公正で寛大なエカテリーナ2世を描いているが、他方『プガチョフ叛乱史』や『ピョートル史』執筆に際して得た史料から皇帝たちの専横で冷酷な本質を見抜いている。前述したように、『青銅の騎士』第1部の最後の場面で『黙示録』とラジーシチェフの詩をサブテキストに用いると18世紀の歴史が浮かび上がり、ペテルブルクの繁栄を築いたピョートル大帝とエカテリーナ2世の輝かしい治世の影の部分が暴かれる。同場面には、両皇帝に関するプーシキンの公にできない批判が存在しているのではないだろうか。ピョートル大帝とエカテリーナ2世の皇帝崇拜及び偶像崇拜、皇帝たちによる迫害と流血、女帝の奢侈と愛欲、繁栄したペテルブルクの道徳的頹廃に対する痛烈な風刺と批判が同場面に隠されている。

結び

『青銅の騎士』では、前述のピョートル大帝とエカテリーナ2世の皇帝観に加えて、アレクサンドル1世とニコライ1世に対する評価も表されている。²⁴「今は亡き先帝」(5, 141)として登場するアレクサンドル1世は洪水の惨状を見て困惑するが、ここには皇帝を「弱くてずるい」(6, 520)と評したプーシキンの意見が垣間見える。他方、エヴゲーニイが呪いを投げつけるや否や彼を執拗に追う青銅の騎士は、ピョートル大帝の顔の背後にニコライ1世の顔も持っている。青銅の騎士は、コレラ暴動で叛徒たちを叱り飛ばし、デカブリストたちを赦さず、プーシキンの言動を拘束し続けたニコライ1世であり、詩人による同皇帝の評価「厳しくて力強い」(3, 433)がエヴゲーニイを追う青銅の騎士の姿にそのまま表されている。つまり、『青銅の騎士』ではピョートル大帝、エカテリーナ2世、アレクサンドル1世とニコライ1世ら4人の皇帝に対する詩人の遠慮無い意見が表されている。またエヴゲーニイを追う青白い月光に照らされた青銅の騎士は『黙示録』の「死の騎士」であり、追跡が前兆であったかのように、結末でエヴゲーニイは死ぬ。人間は死から逃れられないという不変の真理が同場面で開示されている。

プーシキンは『青銅の騎士』で、18・19世紀の歴史的事実に基づく多層的な作品世界を夢幻の世界として表し、その中で文学作品や聖書の細部やモチーフや

エピソードを使って世界像を描いている。中でも『黙示録』のモチーフとエピソードはペテルブルクの繁栄の本質と専制政治の内実を明らかにし、皇帝観を表す上で重要な役割をしている。航海のテーマと聖書のテーマが貫いて世界観と歴史観が表されている『青銅の騎士』は、統治者にとっての歴史を航海者の海図に、あるいは「諸民族の聖書」「開示と規範の石板」「祖先から子孫への遺言」に喩えた『国史』の序の歴史の定義に対応している。さらに『青銅の騎士』がデルジャーヴィンの『滝』の流れを取り込んで彼の辞世の句と響き合っていること、ラジーシチェフの作品をサブテキストに用いていること、デカブリストら反逆者のテーマがこの作品で完成していることを考えれば、同作品はプーシキンにとって遺言あるいは黙示録的意義を持つほど重要な作品であったのではないか。プーシキンはパトモスと名づけたボルジノで、夢の如く振り返った人類史と己の人生を『青銅の騎士』に投影して世界観と歴史観を表し、そこから導かれる歴史の法則と哲学を未来への予言としたのではないだろうか。²⁵『青銅の騎士』は壮大な構想と集大成された多様なテーマ、広汎なサブテキスト、秘められた思想の重要性においてプーシキンの一大叙事詩であったと思う。

(すぎの ゆり、大阪大学)

注

- ¹ 本稿における筆者の主張は次の論文でも述べられている。Сугино Ю. Апокалипсические мотивы в поэме А. С. Пушкина «Медный Всадник» // Фомичев С.А. (ред.) «Он видит Новгород Великой...» Материалы VII Международной пушкинской конференции «Пушкин и мировая культура». Санкт-Петербург — Великий Новгород, 2004. С. 325-330. 本稿では、世界像の考察に際してエプシュテインの見解を紹介し、デルジャーヴィンの詩との響き合い等加えて詳述し、作品の黙示録的意義をカラムジンの歴史書との関係で論じている。
- ² 本稿で言及する『青銅の騎士』と聖書の関係を論じた研究を以下に挙げる。Анциферов Н. Миф о «строителе чудотворном» // Душа Петербурга. 1922. С. 49-85; Тархов А. Повесть о петербургском Юве // Наука и религия. М., 1977. №2. С. 62-64; Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. С-Пб., 1999. С. 292-325; Немировский И.В. Библейская тема в «Медном всаднике» // Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. С-Пб., 2003. С. 319-341.; Сасаки Т. «Строитель чудотворный» и «безумец бедный» в петербургской повести. 佐々木照央の原稿は、1999年6月2日モスクワで行われた国際会議「Пушкин и пушкинистика на пороге XXI века」で口頭発表されている。

- る。
- ³ プーシキンのテキストの引用は、Пушкин. Полн. собр. соч. М.-Л., Изд. АН СССР, 1937-1959 により () 内にアラビア数字で巻数とページ数を記している。必要に応じて () 内にロシア語の原文を引用している。原文の引用が邦訳の一部に相当する場合、その邦訳に下線を施している。イタリック体の強調は筆者による。邦訳は筆者がしているが、『青銅の騎士』は次の翻訳を参考している：中山省三郎訳『青銅の騎士』『世界文学全集プーシキン』河出書房、昭和 25 年；蔵原惟人訳『ジプシー・青銅の騎士』岩波書店、昭和 26 年；木村彰一訳『青銅の騎士』『プーシキン全集 2』河出書房新社、1972 年；郡伸哉訳『青銅の騎士』群像社、2002 年。
 - ⁴ 聖書の語句・文章は『聖書』（新共同訳）、日本聖書教会、2001 年より引用し、() 内に章・節を表記している。必要に応じて () 内にロシア語の原文を引用している。イタリック体の強調は筆者による。ロシア語の出典は「Библия」ロシア・ソビエト研究資料刊行会、1976 年。
 - ⁵ Благый Д.Д. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 204.
 - ⁶ Сугино Ю. Карамзинские отзвуки в поэме «Медный Всадник». 『むうご』ロシア・ソヴェート文学研究会、第 24 号、2006 年、33-45 頁。
 - ⁷ Н.М. Карамзин. Полн. собр. соч. в 18 томах. М., 1998. Т.1, с. 131.
 - ⁸ 拙稿「『青銅の騎士』論——野獣のメタファを解いた場合」『むうご』ロシア・ソヴェート文学研究会、第 7 号、1988 年、27-48 頁。
 - ⁹ 浅岡宣彦は中間の劇的なモチーフを「消える運命の兵士たちの空虚な夢」と表現している。Асаока Н. «Медный Всадник» и «Метель», *Japanese Slavic and East European Studies* 20 (1999), p. 132.
 - ¹⁰ Эпштейн М. Медный всадник и золотая рыбка. Поэма-сказка Пушкина // Знамя. ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический журнал. Союз советских писателей СССР. 1996. №6. С. 205, 208.
 - ¹¹ 拙稿「プーシキン『タジート』と『青銅の騎士』——結婚のモチーフについて」『むうご』ロシア・ソヴェート文学研究会、第 20 号、2002 年、43-52 頁。
 - ¹² プーシキンは『わが系譜』で、ピョートル大帝を「祖国の船の舵に力強く堂々たる走行を与えた船長」（3, 263）と表現している。
 - ¹³ Ю. Лотманは「川とは時間である、デルジャーヴィンの『時間の川は一直線に流れて』にあるように」と述べている。Лотман Ю.М. Пушкин. С-Пб., 1995. С. 818.
 - ¹⁴ Г.Р. Державин. Стихотворения. Библиотека поэта. Л., 1957. С. 187
 - ¹⁵ プムピャンスキイは、筆者が論じている響き合いについては言及していないが、『青銅の騎士』におけるデルジャーヴィンの詩の他のレミニッセンスについて、例えば『滝』26 連がエヴゲーニイを追う馬の足音に反映されていることを以下の論文で指摘している。Пумпянский Л. В. «Медный Всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.-Л., 1939. Т.4-5. С. 91-124.
 - ¹⁶ 『青銅の騎士』のテキストにはデカбриストたちの文芸作品のレミニッセンスが存在し、彼らへのレクイエムであることがわかる。拙稿「プーシキン『青銅の騎士』とデカбриストたちの詩について」『ロシア・東欧研究』第 11 号、2007 年、13-28 頁。
 - ¹⁷ 『英雄』は、ニコライ 1 世をしてデカбриストたちの減刑に傾かせる目的で書かれており、デカбриストのテーマを含んでいること、台座から皇帝が降りるモチーフがあること等で『青銅の騎士』と関係が深い。拙稿「『青銅の騎士』論」、41-42 頁。
 - ¹⁸ 『Орешку Кевеичу』では同主人公が、ペテルブルクの洪水の前夜にこの市がバビロンのように神罰を受けることを預言する。Мицкевич А. Олешкевич // АН СССР. Литературные памятники. А.С. Пушкин. Медный Всадник. Ленинград, 1978. С. 141.
 - ¹⁹ Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотика города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. Тарту, 1984. С. 34.
 - ²⁰ 聖書で「高みで」「手をさしのべる」は神に常用される特徴である。高みに存在する神の手の役割は重要でイザヤ書 9：16 では悪の制止を、詩編 17：17 では苦境からの救いを表している。
 - ²¹ 人間と「地」の要素を同一視する思想は聖書で一般的に見られる。例えば、創世記 2：7 では土からアダムが作られ、イザヤ書 45：9 では人間が「土の器のかげら」に喩えられている。
 - ²² Стенник Ю. Пушкин и русская литература XVIII века. Санкт-Петербург, 1995. С. 328-329.
 - ²³ エカテリーナ 2 世がライオン像にまたがっていることの意味は、ライオンがスウェーデンのシンボルであったこと、ピョートル 3 世がスウェーデンの王位継承権を持っていたという史実を考えれば理解できる。なぜなら女帝は宮廷クーデターでピョートル 3 世（＝ライオン）を退け、同皇帝を僭称したアガチョーフ（＝ライオン）を死刑にしている。『大尉の娘』ではアガチョーフに叛徒を意味するライオンの徴が与えられている。Сугино Ю. Евгений из «Медного Всадника» и Пугачев из «Капитанской дочки» — К толкованию образов бунтовщиков. 『ロシア語ロシア文学研究』第 34 号、2002 年、101-108 頁。
 - ²⁴ 拙稿「『青銅の騎士』論」、44-45 頁。
 - ²⁵ プーシキンは「人間の知性とは、庶民の表現に従えば、預言者ではなくて勤の鋭い人のことである。人間の知性は物事全体の歩みを見て、そこから深い予想、時が経てばしばしば正当化されるような予想を引き出すことができる」（11, 127）と、1830 年にポレヴォーイ著『ロシア国民史』第 2 巻の書評で記している。

Yuri SUGINO

On the Theme of the Apocalypse in A. S. Pushkin's *The Bronze Horseman*

Many classics of Russia and Western Europe are ensconced within the details and structure of Pushkin's narrative poem *The Bronze Horseman*. Among these, the Bible performs a significant role in expressing the world view of this poem. First of all, in the present paper, I wish to examine the profound imagery of *The Bronze Horseman* from three perspectives: 1) as a multi-layered time and space based on historical facts of the eighteenth and nineteenth centuries; 2) as a world of fantasy; and 3) as possessing a plot that is imbued with motives and episodes also found in the Bible. Secondly, I hope to explore *The Bronze Horseman* in the following two manners: 1) an attempt to show that Petersburg, as described in the introduction of the poem, incorporates features of both the New Jerusalem and Babylon found in *The Book of the Apocalypse of St. John* (hereafter simply referred to as *The Apocalypse*); and 2) a comparison between the scene in which Evgeny is riding on a marble lion and the episode of idolatry in *The Apocalypse* and in Radischev's *The 18th Century*, showing that criticisms of the emperors are hidden within that scene. In *The Bronze Horseman* Pushkin pays homage to the ideas and concepts behind historical books by Karamzin. As he writes in the preface to *History of Russia*, "History is the Bible for each race and a testament from ancestors to descendants." Taking the above points into consideration, *The Bronze Horseman* can and should be considered a significant feat in the realm of literature, a testament in its own right, with tremendous significance to its readers.

Эпоха безвременья (沈滞の時代) の知識人たち

— アレクサンドル二世暗殺事件前後のガルシン批評をめぐって

大 山 麻 稀 子

はじめに

いわゆる Эпоха безвременья (沈滞の時代) と称されるロシアの 1880 年代は、挫折と退廃の時代であったというのが、ソ連邦時代のロシアの定説であった。本稿では、1880 年代ロシアの諸刊行物上で「最も読者から愛され好感を持たれている作家」と共通して認められ、その死 (1888 年) に際して「我々の時代の子」とやはり一致して評された作家 B. ガルシンを通して、この時代のインテリゲンチアの深層意識の一端を明らかにすることを試みる。¹

周知の如く、19 世紀ロシアにおける文芸批評は何よりもまず刊行物の“顔”であり、その発言内に社会政治現象、文化現象に対する見解を織り交ぜつつ、知識人層をリードする先進的な論文の役目をも果たしていた。² ここでは、「1880 年代」という時代を決定的に方向づけたともいえる、1881 年のアレクサンドル二世暗殺事件前後の文学批評の動きに注目したい。

1. 1877 年、処女作『四日間』

1877 年、『祖国雑記』誌の 10 月号に無名の作家の処女短編、『四日間』が掲載された。時は露土戦争の真っ最中であった。

足を負傷し戦場に置き去りにされた兵士を主人公としたこの作品は、発表当初、「緊要な時事問題——戦争——に直接関係する」³ものとみなされ、多くの読者に作者のガルシン自身が実際に味わった体験として受け止められた。C. ヴェンゲーロフが、『四日間』は批評家の一致した称賛を得、レフ・トルストイの『セヴァストポリ物語』と同等に置かれた⁴と指摘したように、ガルシンは自分の参戦体験を生々しく伝える心理小説の大家として捉えられたのである。作品が発表された翌月に B. プレニンは『新時代』紙上で、「作者は明らかに、自分が体験したことを、彼個人が経験したことをただ公正に描出している」⁵と語り、さらに作者の戦争に対する直接的嫌悪が『四日間』を貫いているとして、主人公である負傷兵の素朴な疑問

— なぜ自分は人殺しになったのだろうか? — を大きくクローズアップした。プレニンは次のように語っている。

「まさにこの戦争に対する民衆の素朴な態度の内に、この直接的な嫌悪の内に、戦争のあらゆる重大な不正が、……戦争のあらゆる矛盾が現われている。ヒロイズムや名誉、解放といったどのような高尚な思想によっても、この事実は飾られないし、引き立てられないだろう」⁶

スラヴ的共鳴、愛国心といった世論の後押しの下に勃発した露土戦争下において、『四日間』は反戦意識の最初の公然とした発露として読者層に新鮮な息吹をもたらした。

2. 1880 年の「良心の呵責」

続いて 79 年に発表されたガルシン作品『画家たち』は、時代の問題意識に応えるものとして批評家たちから注目された。

美術学校生のリャビーニンは天才的な才能を有するが、芸術の必要性に関する疑念に苦しめられ、筆を捨てて民衆の教師となるべく師範学校へ入ることを決意する。

ヴェンゲーロフは 80 年に発表した新人作家批評の中で、『画家たち』のリャビーニンは「民衆の苦しみの軽減のために何もしていないという意識にたどり着いた」⁷と解した。彼によれば、以前は草鞋や巻き靴下といった主題を芸術の領域に取り入れることそのものに「ナロード的」功績があったが、「今やより必要なのは……断固とした手段である」⁸。ヴェンゲーロフが分析するリャビーニンは、以前は民衆的なモチーフをキャンバス上に描き出すことで、虐げられた人々に対する自らの義務を果たしていると考えていたが、芸術の意義を疑い始め、自らの無為によって民衆の苦悩を間接的に増していると感じるようになった。「良心の呵責 (угрызения совести)」に苦しめられたリャビーニンは、最終的に民衆との直接の結びつきの中で彼らの役に立とうと決心する。

ここで述べられる「良心の呵責」という言葉は、1870年代にロシア・インテリゲンチアを捕えた雰囲気をよく表しているといえる。当時の青年知識人の感性に力強く訴えたものの一つに、П. ラヴロフが唱えた「負債」の思想がある。それは、60年代末に始まり、73、74年に最高潮に達した「ヴ・ナロード運動」という実践的思想活動を導いた思想であり、身分的特権を享受してきたインテリゲンチアが困窮する民衆に対して負い目を感じ、民衆を搾取してきた分、彼らに尽くす義務を自らに課すというものだった。虐げられた他者の窮状を見て「我に責任あり」と感じ、自身の行為に道徳的義務を課すそれは、まず個々人の内部における反省——良心の目覚めを求めるものであった。⁹

ガルシンと同じ1855年生まれであり、70年代前半のナロードニキ運動の絶頂期に多感な青年時代を送ったヴェンゲーロフは、この時代的意識を確かに負って『画家たち』を解釈している。工場労働者を描いた作品「鋳打工」を売却してお金を得、それを多量の飲酒に浪費してしまった時にリャビーニンが感じた「良心の呵責」を、ヴェンゲーロフは、自分の民衆愛を金銭と取り替えてしまったという悔悟の念と解釈し、何の行動も起こさない他の特権階級の輩と自分はちっとも変わらないというリャビーニンの自己批判の精神をそこに読み取った。

80年にヴェンゲーロフは、ガルシンが持つ気質に「高尚さ」を挙げつつ、何よりもまず、ガルシン作品の中の「読者がロシア生活におけるオフルマズドに対するアーリマン¹⁰の勝利を目にする時に、多少とも鋭いあらゆる人間の魂の底にたまっているその悲哀の一部を、読者に伝える点¹¹」に、大きな社会的意義を付した。80年代半ばを過ぎると、この「オフルマズドに対するアーリマンの勝利」は、積極的にネガティブなペシミズムと結びつけられてゆくのだが、¹² 80年の時点では、そこに作品の価値が認められ、読者に対する有益な精神的感化が見て取られた。

3. ガルシン作品の受容の変転——アレクサンドル二世暗殺

同時代作家のB. コロレンコは、『四日間』が発表された露土戦争期のロシア社会に満ちていた高揚感について、「どうも自分たちも何らかから解放されるといった将来の展望が透けて見えたかのよう」¹³であったと語っている。この高揚感は知識人の一部には、「不和が止み……一つの民族的な自意識の中ですべて

の対立が統一された」¹⁴ように受け止められていた。

上述のヴェンゲーロフの批評が発表されたのはこのような民族的統一感を体験し、ナロードニキの精神が再び盛り返して、革命グループの活動が日々目に見えて先鋭化していった時期である。¹⁵ 同時代の女性革命家であったB. フィグネルは、「これは全般的な活気と希望の時期だった」¹⁶と後に回想している。政府内部でも過激な革命運動抑止のために改革路線が語られるようになり、改革の兆しは下からばかりでなく上からも見え始めた。1880年からは主にロリス＝メリコフを中心に、テロリストとリベラルの分断をはかるためにリベラルの要求に沿った穏和な政治改革が着手され、男女学生や労働者たちに対する警察の言いがかりや憲兵の張り込みは目に見えて減じていく。

1880年2月、このロリス＝メリコフが学生ムロジュツキーによって狙撃され、その事件は「ペテルブルグ全体を激しく揺さぶった」。¹⁷ このことを耳にしたガルシンの精神的動揺はすさまじく、青年の運命に同情した彼は、時の権力者ロリス＝メリコフの邸宅へ自ら赴いて減刑を嘆願するという暴挙に出る。ロリス＝メリコフはガルシンの嘆願に一定の理解を示したようだが、¹⁸ 結局のところムロジュツキーは処刑された。その後、ガルシンは強度の精神発作に倒れ、廃人同然となって同年春には首都ペテルブルグから立ち去ることとなる。¹⁹

その一年後の1881年3月1日、皇帝アレクサンドル二世はモイカ運河沿いで〈人民の意志〉党員によって爆弾を投げつけられ、命を絶たれた。農民は極度の心理的な緊張状態に陥り、彼らの間では皇帝の死に関してさまざまな憶測が飛び交って農奴制の復活が噂された。²⁰ 4月には南ロシアでユダヤ人ポグロムが起これ、皇帝暗殺にいたった一連の事件はユダヤ人の仕業である、といった風説が一部の地域で広められた。²¹ 一方、インテリゲンチアは、政府部内の改革派の自由主義運動にかけた期待を裏切られることとなった。皇帝暗殺直後、政府内で進んでいた改革運動をとどめまいと、今後の皇帝暗殺を回避するための手段として立憲主義、三権分立がリベラル派の新聞『ストラナー』紙によって提案されたが、これに応える声が政府内から発されることはなかった。新帝アレクサンドル三世はロリス＝メリコフの改革案を拒絶し、保守派に深く耳を傾けてゆく。4月に彼が専制護持の詔書を発布すると、政府内の改革派であった貴族や知識人は首都から去っていつてしまう。²²

皇帝暗殺のおよそ一年後の82年5月、転地療養していたガルシンはようやく小康状態を取り戻し、再び

ペテルブルグへ出てきた。しかし、その時にはガルシン作品にまったく異なる解釈が与えられるようになる。

4. 1882 年、「重苦しい恐るべき時代」

82 年 7 月に出版されたガルシンの第一短編集には、精神発作に倒れる前の 77～80 年に発表された 7 編、²³ 加えて、エフィモフカでの療養中に書かれた童話『夢語り』の計 8 編が収録された。一度文壇から姿を消した作家の短編集出版はジャーナリズム界の注目を集め、発表翌月から年末にいたるまで、新聞・雑誌上にそれに関する 11 もの論評が次々と掲載された。

82 年に出たガルシンに関する批評論文の中でまず目を引くのは、「我々の時代」が一様に否定的な言葉で形容されていることである。このような形容はその前後の 77～80 年、84～87 年の批評にはさして際立っておらず、自分たちの時代に対する暗い認識が、いわゆる 82 年論評の特徴の一つとなっている。「我々の病んだ、けいれんしてのたうっている時代」（『ロシアの富』誌）、²⁴「荒れ騒ぎ不穏な現代」（『事件』誌）、²⁵「我々の暗く重苦しい時代」、「動乱の時代」（『ウストイ』誌）、²⁶「波乱の移行期の時代」（『祖国雑記』誌）²⁷ — これらすべての言葉を総括するかのように、83 年には次のように述べられている。

「我々は近年、重苦しい恐るべき時代を体験している — 殺人と処刑、血と復讐の時代を、思想や感情、理解の全般的混乱の時代を、さらに言えば、知性と感情のパニックの時代を」²⁸

80 年代初め、工業が発達し、安定した帝権のもとでロシアの諸機構の整備が進み始めた時代であったとはいえ、知識人の間に心理的な停滞感と混乱した気分が漂っていたのは疑いもない事実であった。ガルシン自身、81 年の末に書簡内で次のように吐露している。

「我々 — 60 年代人の子供たち — は混乱の中で養育されました、我々から何か有益なものを期待するのは難しいでしょう。我々の脳には、こう表現することが可能ならば、生きた核がありません。すべてが砕かれ、すべてが混乱しています」（81 年 12 月 9 日、母親宛）²⁹

5. 1882 年の「良心の呵責」

では、この心理的な停滞感と混乱した気分の内実は、

どのようなものであったのか。

M. ガルソフは、82 年に『ロシアの富』誌上で、ガルシンの諸作品について「これら短編は文学というよりも社会現象であると感じ、理解している」と述べ、「ある一つの党の人間の苦しみではなく、我々インテリゲンチアのより良き部分のすべての人におなじみの苦しみ」³⁰ がガルシンとガルシンの主人公を引き裂いている、と語った。

ガルシンは奇妙な立ちすくみと無気力に襲われ、無分別にためらって一箇所に立ち止まっている「現代のハムレット」である — ガルソフはこのように定義づけた。ガルシンをハムレットにたとえる論調は、82～83 年のガルシン批評に共通したものである。『事件』誌は、ガルシン作品の主人公のセリフを「ハムレット的独白」と表現し、³¹『ウストイ』誌は「ハムレット主義」や「ハムレット的内省」という言葉を用いてガルシン論を展開した。³² また 83 年には『南部地方』紙も、³³ ハムレットのセリフを引いて作品解釈を行っている。³⁴

ガルソフはまず、「現代のハムレット」の分裂し病んだ人格が表現されている人物として、『画家たち』のリャビーニンを挙げた。80 年のヴェンゲーロフ評と同じく、ここでもリャビーニンは「良心の呵責」に苦しめられる人物として解釈されている。しかしながら、その「良心の呵責」を生じさせる背後の問題意識は、80 年のそれとはまったく異なる。80 年にはそこに外部の存在（民衆）を前にした責務感が読み取られていたのに反して、82 年にガルソフがリャビーニンの内部に見出したのは、自己存在を前にした恥辱感であった。彼は、画筆を捨てて教師として農村へ赴こうとするリャビーニンの決断について、こう読者に問う。

「（どれだけ賢かったとしても）もし芸術家が、自分には非凡な才能があるのだから活動に対して小心でもいいのだと絶対的に正当化してしまうとすれば、要するに、自分の実際の行動よりも — 行動とは大部分の場合、その歴史的結果に鑑みれば微小なものであるのだが —、自分の作品の方がはるかに後世の人々にとって有益であると断固として認めてしまうとすれば、それは良心（совесть）の観点からは卑劣ではないだろうか」³⁵

ここで問いかけているのは、虐げられた民衆に対する同情心 — 外部の弱者への共感に目覚めるインテリゲンチアではなく、内部の弱者 — “自我” と向かい合うインテリゲンチアである。すなわち、80 年は問答の場が外部に、すなわち“私”と、その他者である民衆の間にあったのに比べ、82 年はそれが内部

に、“私”と“自我”との間に移っている。ガルソフがリャビーニンの内面に読み取ったのは、活動に対して臆病に躊躇する自己を前にした恥辱感であった。

80年、ヴェンゲーロフの評論においては、“私”は内的一貫性を保持しており、自分が望むことと自分がしたいことの間にズレを生じさせていないが、82年のガルソフの評論では、“私”は外部からの要請に応えられない躊躇する“自我”を内部に発見し、その“自我”を恥じている。自己の内部に矛盾、不一致が生じ、そこに問答の場が生まれた。このような自分自身の内面における問答とそこにおける決定を、ガルソフは「主観的判断 (суд субъективный)」,あるいは「自分自身の良心の判断 (суд собственной совести)」という言葉で表現している。ガルソフの言に従えば、「良心 (совесть) は思想 (мысль) よりも感情 (чувство) とより密接な関係を持っている」。彼は、良心と思想をまったく別個に捉えた上で、良心を感情に近いものとみなした。

80年に語られた“良心”は、いわば「負債」の思想がインテリゲンチアに啓発したものであり、社会の要請に基づくものであった。そこではまず思想があり、次にその思想が促す“良心”があった。82年に語られる“良心”は、自己内部の要請に基づいたものであり、“感情”に近いものとされ、衝動的な力で“思想”を打ち砕いてしまう。そこでは、思想以前に自己内部に偽ることのできない“良心”があり、その“良心”によって“思想”が逆にはかられているといえる。ここには、“思想”を絶対的に信奉するのではなく、まず自らの“良心”=“感情”に忠実であろうとするインテリゲンチアがいる。

『画家たち』の内には、ガルソフによれば、「現代のハムレットの特徴……が明確に打ち出されている——何よりも明瞭に、現代の若者のある部分の、自分自身と周囲の生活との病的な不調和 (разлад) が描き出されている」。³⁶ 内的な不調和——これが現代のハムレットの特徴だとみなした彼は、そういった人間を「思想から立ち遅れている感情を持った良識ある人々」と語った。このような人々は、「良心がほかならぬ自らを認識する感情」なのであり、その感情は「自らを思想から立ち遅れている」と認識して、「自分の臆病さに悩む」。換言すれば、彼らは外部の活動——社会運動を推進してゆくような、いわゆる“思想”に心の底では追いついてゆけず、その良心をもってまず己自身を振り返ってしまう。“思想”に奉仕する以前に、自身の“感情”に引き裂かれてしまうのであり、“良心”や“感情”といったものが、理論的思考 (思想)

よりも強く意識の中で働いている。こういった人々は、「骨の髄まで懐疑的態度に感染させられて」いる。

この論調は、同時期に『祖国雑記』誌上に発表されたガルシンに関する論文、「不本意な闘士」とも非常によく似通っている。その著者であるH.ニコラーゼは、当時の人々の精神内部を表現するものとして「内的不調和 (внутренний разлад)」という言葉をやはり用い、その「内的不調和」に貫かれ自身との闘いに衰弱した人間を一つの形象として浮かび上がらせた作家として、ガルシンを位置づけた。心内に想像力の不安で曖昧な働きがあるばかりで、感じることを為さねばならないと考えることが一致しない、そのような自己内部での不調和を経験している人間を、ガルシンのタイプとした彼は、社会の不正に対して己の感情を怒りに奮い立たせられず、直接の行動にすぐさま移れない人間が感じざるを得ない内奥の葛藤、矛盾をそこに見出した。そして、そういったタイプの人間における直接的な感情の欠如を補うものとして、彼もまた“良心”を提示している。³⁷

ガルソフは、「現代のハムレット」が育つ原因として1880年代ロシアの環境や生活、教育を挙げ、その内実を次のように示した。

「この環境とは、我々の若い世代における精神の全般的高揚であり、この世代の精神的課題の拡充であり、理想的要求と志向の増大であり、ここ十年ばかりほとんど年々強まり、最終的には古い世代との断絶が避けられなくなったほどの、強度な緊張段階へと達したほどの、その増大である」³⁸

6. 「ハムレット主義」

ガルソフやニコラーゼの論文と前後して、『事件』誌もガルシンの第一短編集に関する無著名の新刊書評を発表した。そこでは、内部の自己と相対する作中人物の姿勢が懐疑主義に陥っているとみなされ、内面的一貫性の欠如を示す弱点として指摘された。

さらに『ウストイ』誌の9-10月号に、アルカンドロフの論文が掲載された。彼はハムレット主義を、ある病的な心理的気分と定義づけた。この病的な心理は、「精神の暗く抑圧された気分、エネルギーと積極性の衰退、初めは自分自身に対する、その後はあらゆる人々に対する懐疑的でペシミスティックな視線の発達」といった兆候を持ち、最終的には精神錯乱や飲酒、自殺へと人間を導く。こういった気分はいろいろな生

き方から生じ、ハムレット主義にはさまざまな種類があるのだが、40年代と80年代のハムレット主義の相違点として、次のことが挙げられている。

〈40年代のハムレット主義〉

先進的な人々のまさに幾人かが、単純で初歩的な目的に……熱中する……。しかし、その単純で初歩的な目的を理解できないほどに環境が無知であり、その目的を意識するわずかな人々は、ひっそりした非常に暗い闇へ消えうせてゆく……。

〈80年代のハムレット主義〉

人はその者の意識の中では完全に実現可能な目的に思いを馳せ、同時に彼は、自分にはそれを実現するための力がほんの少しもないと意識し、自身を完全な破産者と感じる。しかし、彼はこの時、この破産が単に彼の個人的性質に過ぎない……と意識することができないほどに主観的である。全環境がこの破産の運命を共にしていると、彼には思われる。³⁹

ハムレット主義を患う起因は40年代の場合、進歩的な目的を理解し得ない、無知な環境にある。しかしながら、80年代のハムレット主義の起因はもはや外部にはない。進歩的な目的を仰ぎ見ながらも自らの無力さを感じ、己を完全な「破産者」とみなす意識そのもの、すなわち、内面の自己に時代の病があると、アルカンドロフはみなす。

彼は、『画家たち』のリャビーニンをハムレットにたとえた。アルカンドロフの主張にしたがえば、芸術の意義に疑問を抱くリャビーニンは「内省によってまったく損なわれて」おり、この内的不調和を解消するために、ひどい強制労働に従事する鋸打工を描いた。

『四日間』の主人公も同様である。『四日間』の負傷兵は、取り残された戦場にあって次のような懐疑的内省に悩まされる。

「俺の前に倒れているのは、俺に殺された男だ。なんだった俺はこいつを殺したんだろう？ ……こいつに何の罪がある？ また、こいつを殺したとはいえ、この俺にだって何の罪がある？」⁴⁰

ここではハムレット主義は始まったばかりであり、これは懐疑主義の最初の閃きであると、アルカンドロフは語る。彼は、これらは「思想というよりも、むしろ感情として我々の眼の前に立ち現われている」と指摘し、ガルソフと同じく、“思想”に立ち勝る大きな“感情”の波を作品の内に見出した。⁴¹そして、彼もまた、「このハムレット主義は作者の偶発的で個人的

な資質では決してなく……我々全員に共通する病であることを認めよ」⁴²と読者に訴え、ハムレット主義の生じる原因を時代精神と環境の内に見たのである。

7. 「主観的な作家」

以上から推察されるように、82年以降、ガルシンは明らかに時代と共に論じられていくようになる。80年に精神発作に倒れて首都を去る前は、ガルシンはある意味でリアリスティックな作家とみなされていた。⁴³

しかしながら、82年にガルシンが再びペテルブルグへ戻ってきたとき、ガルシンの作品は明らかに異なる読まれ方、異なる受容のされ方をするようになる。ジャーナリズムは彼に、ロシアの病んだ部分を体現する、病弱で神経質な青年作家という位置づけを与えるようになるのである。

82年10月、『ヨーロッパ通報』誌は、『四日間』について「本質的には、負傷兵の状態、その苦しみに関する真の理解をあなた方に与えない」という評価を付した。その上、「ガルシン氏の才能は非常に主観的なもの（субъективен）」⁴⁴であって、その作品内には「いつも作者自身が前景にある」と論じた。ガルシンは生活の諸現象を読者に見せているのではない、それら生活の諸現象によって引き起こされた“感情”を読者に見せているのだ——これが同誌の結論である。

次いで『ロシアの富』誌も82年に、ガルシン作品のすべては「極めて主観的（субъективны）」であるとし、「この主観性はガルシンがガルシンたる最も重要なものである」⁴⁵と語った。『事件』誌も同年に、『アタレア・プリンケプス』の中の棕櫚の言葉は、棕櫚ではなく、ガルシン自身が問うたのだと語り、そこにガルシンの主観性を見て取っている。⁴⁶さらに翌83年、『ロシア報知』紙は、ガルシンの才能を「過度に主観的（слишком субъективен）」⁴⁷と主張した。同年に『南部地方』紙は、「生活とその諸現象に対する主観的な態度（субъективное отношение）」⁴⁸をガルシンの内に見出し、それを彼の短所ととらえている。加えて、85年、『ロシア報知』紙は再度、ガルシンは「非常に主観的な作家（писатель очень субъективный）」である⁴⁹と指摘している。

ここから推察されるのは、内的自己の不調和——内部の“自我”と対話して懊悩する「現代のハムレット」——が投影されているとみなされたガルシン作品の主人公が、彼ら批評家の目から見れば、「主観的である」と映ったという事実である。同時代に生きた彼

らにとっては、人間心理の分裂の有様こそが主観的な事実なのであり、そこに何よりも“個”としての存在の真実を読み取ったのかもしれない。それはロシア社会を先導する“思想”ではなく、あくまで“感情”，あるいは“良心”という言葉で表現されるべきものだったのではあるまいか。そして、そのような言葉が彼らにとっては決して肯定的な意味合いを持たず、むしろ否定的な響きを持つものだったが故に、「主観的」という評価も批判的なニュアンスを帯びたものとなったように思われる。

まとめとして

1880年代、諸刊行物の文芸批評家が、ガルシンを通して見出したのは、6、70年代よりロシア社会を下から突き上げていた諸思想にすら衝動的に懐疑的な眼を向け、その要請に臆病に躊躇する自己であった。皇帝が暗殺される直前に精神錯乱に見舞われ首都を去ったガルシンは、その事件後に社会の暗鬱感と共に世間から思い起こされ、時代の典型的なスケープゴートに仕立て上げられていく。批評家たちは、思想を信奉して熱情的に事に当たってゆく自己ではなく、さらにその内奥に潜む、どんな理論によっても武装していない弱々しく感情的な自己を、ガルシンの内に発見したのである。そして、この自己の発見こそが、“良心”の働きであった。70年代、“良心”という言葉で示されていたのは、自己の外部に存在する社会不正を不正として認める心であった。80年代、“良心”という言葉によって言い表されているのは、自らの内に弱き自己——「現代のハムレット」——が潜んでいることを認める心である。当時のインテリゲンチヤにとって最も主観的な事実として受け止められていたのは、外部（革命運動の挫折）に対する絶望ではなく、まさに内部の自己に対する絶望であったのではないかと、ある意味、考えられるのである。

（おおやま まきこ、日本ユーラシア協会）

注

- ¹ 重要な先行研究として、以下の二つがある。第一に、1870-80年代の文学論争の中にガルシンを位置づけたГ. ビャーリイの研究。彼は文学論争を社会・政治闘争とみなし、マルクス主義的階級史観をもって、“政治的無教養と革命に対する弱さ”によって特徴づけられるラディカルな小市民の文学的代弁者、とガルシンを定義づけた。Бялый Г. В. М. Гаршин и литературная борьба восьмидесятых годов. М.-Л., 1937; Он же. В. М. Гаршин. М., 1955; Он же. Всеволод Гаршин. Л.,

1969. 論者は、第一次資料を収集する際にビャーリイに拠った点が多い。尚、1877~87年に発表された30篇以上にも上るガルシンに関する文芸批評の主たるものは、拙論「ナロードニキ系文学批評に見るガルシン像—H. K. ミハイロフスキーのガルシン論評を中心に」『ロシア語ロシア文学研究』第36号、2004年、脚注1、30頁に詳述。第二の先行研究に、私的自己と公的自己の間の優先順位のジレンマがガルシン作品の主人公の罪悪感や責任感を形作っている、と結論づけたP. ヘンリーの研究がある。Peter Henry, *A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin. The Man, his Works, and his Milieu* (Oxford, 1983). ヘンリーは、主義主張によって分断し、大雑把な見取り図を描いたビャーリイに比べ、同時代のインテリゲンチヤの苦悩をより深く掘り下げたといえる。

- ² 同時代人による証言では、P. クロボトキン著、高杉一郎訳『ロシア文学の理想と現実』岩波書店、1985年、240-241頁がある。加えて、1870年代から80年代にかけて、雑誌ばかりでなく多くの新聞に文学批評部門が常設され、都市の新聞以外に地方紙にも有力な評論家が寄稿するようになると、文学批評はロシア社会の中で一層の影響力を持つようになってきた。Александрова Р. (ред.) Русская литературная критика 70-80 гг. XIX века. Казань, 1986. С. 14.
- ³ Буренин В. Литературные очерки//Новое Время. 1877. №606 от 4 ноября. С. 2.
- ⁴ Венгеров С. Беллетристы-дебютанты//Слово. 1880. №2-3. С. 115.
- ⁵ Буренин. Литературные очерки//Новое Время. 1877. №606. С. 2.
- ⁶ Там же. С. 2.
- ⁷ Венгеров. Беллетристы-дебютанты//Слово. 1880. №2-3. С. 116.
- ⁸ Там же. С. 126.
- ⁹ Лавров П. Философия и социология избранные произведения в двух томах. Т. 2. М., 1965. С. 86, 288-289. 参照のこと。また、佐々木照央著『ラヴローフのナロードニキ主義歴史哲学』（彩流社、2001年）に詳しい。
- ¹⁰ オフルマズドとは、ゾロアスター教の全知全能の最高神アフラ・マズダーのパフラヴィー語形の呼び名。アーリマンはゾロアスター教の悪神。
- ¹¹ Венгеров. Беллетристы-дебютанты//Слово. 1880. №2-3. С. 119.
- ¹² Аристархов. Литер. Беседы//Русские Ведомости. 1885. №99 от 13 апреля. С. 1-2; Созерцатель. Обо всем. В. М. Гаршин//Русское Богатство. 1886. №4. С. 206-214; Аристархов. Журнальные отголоски//Русские Ведомости. 1887. №53 от 24 февраля. С. 2. 参照のこと。
- ¹³ Короленко В. Всеволод Михайлович Гаршин//Овсянко-Куликовский Д. Н. (ред.) История русской литературы XIX века. Т. 4. СПб., 1910. 本論での引用

- は、*Короленко В. Г.* Собрание сочинений в пяти томах. Т. 3. Л., 1990. С. 645.に依る。
- ¹⁴ *Трубецкой Е.* Война и мировая задача России//Русская Мысль. 1914. №12. 本論での引用は、*Трубецкой Е.* Избранные произведения. Ростов, 1998. С. 496. に依る。
- ¹⁵ 主なものだけでも、78年1月、ザスーリチによるペテルブルグ特別市長官トレポフ狙撃、同年8月、クラブチンスキーによるメゼンツォフ憲兵隊長刺殺、79年4月、ソロヴィヨフによるアレクサンドル二世銃撃、80年2月、ハルトゥーリンによる冬宮爆破と事件が続いた。
- ¹⁶ フィグネル著、田坂昂訳『遙かなる革命』批評社、1980年、179頁。
- ¹⁷ *Русанов Н.* Из литературных воспоминаний//Былое. 1906. кн. 7. С. 40-42, 46, 49-53. 本論での引用は、*Ларина М.* (ред.) Современники о В. М. Гаршине. Саратов, 1977. С. 197.に依る。
- ¹⁸ 松山真一「ガルシンとロリス＝メリコフ」『ロシア史研究』第36号、1982年、38-47頁。
- ¹⁹ 精神発作の原因としては、ムロジェツキーの事件も含め70年代末から首都で連続的に起こっていたテロルがガルシンの精神に与えた打撃、それらに加え、79年の恋人との破局、彼自身が元々精神病の遺伝素因を肉体的に負っていたことが考えられる。拙論「〔調査報告〕ガルシン家とその子孫」千葉大学社会文化科学研究科研究プロジェクト報告書第40集『19世紀末ロシアの思想と文化』（木下豊房編）、2002年、63-76頁、拙論「『赤い花』論—V. M. ガルシンと精神病」『千葉大学社会文化科学研究』第7号、2003年、19-25頁を参照されたい。
- ²⁰ *Федорова В.* (ред.) История России XIX — начала XX вв. М., 2000. С. 343.
- ²¹ 中谷昌弘「1881年ポグロム後の帝政ロシアのユダヤ人問題に関する一考察」『ロシア史研究』第61号、1997年、4頁。
- ²² 内相ロリス＝メリコフ、蔵相アバザー、陸相ミリューチン、国家評議会議長コンスタンチン大公らが辞職、または更迭、退任といった形でペテルブルグを離れていった。ロリス＝メリコフ、アバザーは1880年5月に国外へ、ミリューチンは6月にクリミア半島の領地へ去っている。和田春樹著『テロルと革命』山川出版社、2005年、314-318頁参照のこと。
- ²³ 『四日間』、『事件』、『臆病者』、『邂逅』、『画家たち』、『夜』、『アタレア・プリンケプス』。
- ²⁴ *Гарсов М.* Гамлет наших дней//Русское Богатство. 1882. №8. С. 77.
- ²⁵ *Без подписи.* Новые книги. Всеволод Гаршин. Рассказы. Спб. 1882//Дело. 1882. №8. С. 48.
- ²⁶ *Алкандров.* Жизнь в литературе и литература в жизни (Письма к читателю)//Устон. 1882. №9-10. С. 21, 36.
- ²⁷ *Николадзе Н.* Борцы по неволе//Отечественные Записки. 1882. №11. С. 51.
- ²⁸ *Г.* Литературные заметки//Южный Край. 1883. №983 от 29 октября. С. 2.
- ²⁹ *Гаршин В.* Полное собрание сочинений. Т. 3. С. 230.
- ³⁰ *Гарсов.* Гамлет наших дней//Русское Богатство. 1882. №8. С. 64.
- ³¹ *Без подписи.* Всеволод Гаршин. Рассказы//Дело. 1882. №8. С. 48.
- ³² *Алкандров.* Жизнь в литературе и литература в жизни//Устон. 1882. №9-10. С. 21-44.
- ³³ *Г.* Литературные заметки//Южный Край. 1883. №983. С. 1-2.
- ³⁴ 19世紀、社会改革の運動が繰り広げられていったロシアでシェークスピアのハムレットは度々取り上げられ、ハムレット的問題といったものの数多くの解釈が論文やエッセーなどで取り扱われた。ハムレットはいわば、言論の自由がないロシアにあって、政治状況と直接に関連したところのシンボルだった。たとえば、ツルゲーネフはその小説の中で“ロシア的ハムレット”なる人物を幾人か描出し、ハムレット的な特質として分析力やエゴイズム、懐疑心といったものを示している。ジェームズ・H・ピリントン著、藤野幸雄訳『聖像画と手斧』勉誠出版、2000年、356-363頁も参照のこと。
- ³⁵ *Гарсов.* Гамлет наших дней//Русское Богатство. 1882. №8. С. 75.
- ³⁶ Там же. С. 75.
- ³⁷ 拙論「ナロードニキ系文学批評に見るガルシン像—H. K. ミハイロフスキーのガルシン論評を中心に」『ロシア語ロシア文学研究』第36号、2004年、25-31頁参照のこと。
- ³⁸ *Гарсов.* Гамлет наших дней//Русское Богатство. 1882. №8. С. 68.
- ³⁹ *Алкандров.* Жизнь в литературе//Устон. 1882. №9-10. С. 24-25.
- ⁴⁰ *Гаршин В.* Рассказы. Статьи. Письма. М., 2000. С. 31.
- ⁴¹ アルカンドロフは、自殺を決意する『夜』の主人公についても、「自身の哀れな無力さを重苦しく意識する」形でハムレット主義が現われていると語り、自己を見つめる“感情”の動きにやはり注視している。さらに『事件』誌も同じ頃、『夜』の主人公について「自身の感覚と自身の思考を分析し、……苦しみと激しさすら伴って己に問うている」と語り、「(現代人は)自身の個別的で一時的な諸問題に没頭してしまっている」と、内的感情に溺れる同時代の人間のことを指摘した。(*Без подписи.* Новые книги. Всеволод Гаршин//Дело. 1882. №8. С. 44-49.)
- ⁴² *Алкандров.* Жизнь в литературе//Устон. 1882. №9-10. С. 43-44.
- ⁴³ ヴェンゲーロフは80年に、ガルシンの芸術的手法の主要な特徴として、「リアルで心理的に正しい土壌にて、自身の主人公らの精神的本質の動機を論証しようとする志向」(*Венгеров.* Беллетристика—дебютанты//Слово. 1880. №2-3. С. 119.) を挙げている。

⁴⁴ В. А. Литературное обозрение. Всеволод Гаршин. Рассказы. Спб. 1882//Вестник Европы. 1882. №10. С. 889.

⁴⁵ Гарсов. Гамлет наших дней//Русское Богатство. 1882. №8. С. 76.

⁴⁶ Без подписи. Новые книги. Всеволод Гаршин//Дело. 1882. №8. С. 45.

⁴⁷ Аристархов. Очерки литературы//Русские Ведомости. 1883. №326. С. 2.

⁴⁸ Говоруха-Отрок. Литературные заметки//Южный Край. 1883. №1030. С. 2.

⁴⁹ Аристархов. Литер. Беседы//Русские Ведомости. 1885. №99. С. 1.

Макико ОЯМА

Русская интеллигенция в «эпоху безвременья»: литературная критика произведений В. М. Гаршина до и после убийства Александра II

В настоящей статье рассматриваются работы критиков — современников В. М. Гаршина (период 1877–1887 гг.). Как показал анализ этих работ, характер литературной критики после 1881 года — года убийства Александра II — значительно изменился. Так, в 1880 году считалось, что герой «Художника» «приходит к сознанию, что он ничего не делает для облегчения народных страданий». Этот герой, прежде считавший свою обязанность по отношению к униженным и оскорбленным вполне выполненной, вводя в художественный мир лапти и онучи, теперь сомневается в предназначении искусства и начинает думать, что его бездействие косвенно способствует увеличению народных страданий. Герой терзается «угрызениями совести», сознавая свою ответственность перед народом, и наконец решает работать для народа — таково толкование 1880 года.

В 1882 году того же самого героя, казалось бы, также рассматривают как человека, который терзается «угрызениями совести», однако содержание этих чувств становится иным. «Угрызения совести» в 1882 году — это не сознание ответственности перед народом, а сознание собственной неполноценности, позора. В 1880 году интеллигенция сочувствует народным страданиям, духовный мир интеллигента обращён вовне, основные составляющие этого мира — «я» и «народ», причём «народ» — это некое слабое, незащищённое начало. В 1882 году внутренний мир интеллигента как бы раздваивается, происходит его интериоризация. Вместо прежних составляющих «я» — «народ» формируется другая структура: «я» — «мой внутренний судья».

В 1870-е годы понятие «совесть» предполагало, что социальная несправедливость, существующая вне субъекта, осознаётся им как нечто неправильное. В 1880-е годы слово «совесть» означало наличие внутри себя слабого, стыдящегося «я» — «Гамлета нашего времени». Это раздвоение внутреннего духовного мира выражают словосочетанием «внутренний разлад» и считают самой существенной особенностью интеллигенции того времени.

Kushner's Intertextual Practice: Blok and the Poet's Persona

Eiko SAKAI

Intertextual use of others' work has frequently been noted by critics as a distinctive feature of the poetry of Aleksandr Kushner (1936–).¹ This feature has a bearing upon his conviction that the individual poet's development builds on its interrelationship with others' work. Kushner himself confirms this in his essay *Переключка* (1979), in which he draws numerous examples from the work of Russian poets from the eighteenth century up to the present.² Elsewhere, he candidly describes the process of the individual's poetic maturation thus: 'Надо искать сильного поэта, чтобы отталкиваться от его опыта, чтобы тянуться за ним и раздражаться, чтобы было с кем соотноситься, наконец.'³ While a number of writers or their works have been mentioned in connection with this feature of Kushner's poetry, the actual workings of his intertextual practice have not been discussed as a main issue. This article, a revised chapter from my PhD dissertation,⁴ aims to delineate the development of Kushner's poetic vision, by focusing on a particular aspect of his intertextual practice: its relation with the work of Aleksandr Blok (1880–1921).

Blok is among Kushner's favourite predecessors, whose work is recollected in his poetry relatively often, throughout his poetic career. His literary approach to Blok, however, differs from his approach to other 'predominant' poets, such as Pushkin, Lermontov, Baratynskii, Tiutchev, Annenskii, and Mandel'shtam. While often implying his sympathy with those other poets, by assimilating and developing their poetic features and achievements in his own poetry, Kushner maintains a degree of distance from Blok's work, at times with irony.

Kushner's attitude towards Blok could be explained, to a limited degree, in connection with the different poetic traditions with which two poets are linked: Acmeism on Kushner's part, and Symbolism on Blok's. In an interview, Kushner declares himself to be a successor of the Acmeist tradition: 'I consider myself to be a follower of the Acmeists: I love references to concrete objects in poetry; I do not care for abstract ideas',⁵ and he clearly expresses his general dislike of Symbolist poetry in a recent poem, which represents his favourite predecessors in succession, each bearing a specific concrete object, 'Мандельштам придет с шубой, ...', concluding the poem thus: 'Лишь в безумствах и в угаре/Кое-кто из символистов/Ничего нам не подарит./Не люблю их, эгоистов.'⁶ Interestingly, however, this poem also serves as confirmation of Kushner's attachment to Blok, who is named in its third stanza: 'Блок, отравленный загулом,/Принесет нам плащ украдкой', through implicit reference to his poem 'О доблестях, о подвигах, о славе ...' (1908): 'Я крепко сплю, мне снится *плащ* твой синий' [my italics].⁷

In a relatively early poem, *Посещение*, we can detect a sign of Kushner's particular stance towards Blok:

Приятель мой строг,/Необщей печатью отмечен,/И молод, и что ему Блок?/— Ах, маменькин этот сынок?/— Ну, ну, — отвечаю, — полегче.//
Вчера я прилег,/Смежил на мгновенье ресницы —/Вломился в мой сонный висок/Обутленный гость, словно рок,/С цветком сумасшедшим в петлице.//
Смешался на миг,/Увидев, как я растерялся./И в свитере снова возник,/И что-то бубнил, и на крик,/Как невская чайка, срывался.//
Вздыхала Нева/За ним просмоленную барку./Полдня разгружал он дрова./На небо взглянул — синева./Обрадовался, как подарку.//
Потом у перил/Стоял, выправляя дыханье./Я счастлив, что он захватил/Другую эпоху, ходил/За справками и на собрание.//
Как будто привык./Дежурства. Жилплощадь. Зарплата./Зато — у нас общий язык./Начну предложение — он вмиг/Поймет. Продолжать мне не надо.⁸

The poet's friend, who refers to Blok in a sarcastic manner in the opening stanza, is Brodskii, who had left Russia before this poem was composed.⁹ If Kushner's attitude towards Blok's poetry is controversial, Brodskii apparently disliked it.¹⁰ The image of Blok described as a 'carbonized guest with a mad flower in his buttonhole' derives from the photograph of him and Kornei Chukovskii in the Bol'shoi Dramatic Theatre, taken on the 25th of April, 1921,¹¹ when his poetry evening was held. It was a few months before Blok died.

In the final three stanzas, the poet imagines Blok in the post-revolutionary period. Like most other city-dwellers he had little property, depended on poor supplies from the government, carried firewood, starved, and froze in the severe winter; without public transport, almost every day he walked between his home at the end of Офицерская улица [now улица Декабристов] and the distant corners of the city where he worked, including the editorial board of Всемирная литература on Моховая улица, and the Dramatic Theatre on the embankment of the Fontanka. He was also assigned to night duty [‘Дежурства’] to watch over the security of the building in which he lived. And at some point he lived with his wife and mother in the same apartment, in which he did not have his own study [‘Жилплощадь’].¹² The young Kushner says that he is happy that Blok lived on into the Soviet era since that helps them to share the lexicon that is peculiar to everyday life in this era.

What makes his attitude towards Blok seem mysterious is the strange way he describes the impression of him in the photograph. The poet is reacting ironically and with a sense of confusion towards the recalled appearance of his predecessor with tanned skin and a flower in his buttonhole, which he seems to perceive as dramatic, ‘like fate’. The imaginary Blok, dressed now in ordinary modern clothing, is also described as an unnatural figure, whose speech does not seem to make any sense.

Implicit reference to a specific work by Blok is seen in a later poem, the first three stanzas of which are:

Я видел подлость и беду./Но стих прекрасно так устроен,/Что вот — я весел и спокоен,/Как будто я
в большом саду.//
Черты случайные сотру,/Свою внимательность утрю./Чему стихи нас учат? Строю./Точнее,
стройности. Добру.//
Они, средь шумной полумглы,/Блестящим кажутся прибором/Высокой точности, с которым/Сверяют
дали и углы.¹³

This is one of many poems of Kushner's which involve the theme of poetry. The line ‘Черты случайные сотру’ is an imperfect quotation of a line from the opening section *Пролог*, of Blok's поэма *Возмездие* (1910–21):

Жизнь — без начала и конца./Нас всех подстерегает случай./Над нами — сумрак неминуемый,/Иль
ясность божьего лица./Но ты, художник, твердо веруй/В начала и концы. Ты знай,/Где стерегут нас ад
и рай./Тебе дано бесстрастной мерой/Измерить все, что видишь ты./Твой взгляд — да будет тверд и
ясен./*Сотри случайные черты* — [my italics]/И ты увидишь: мир прекрасен./ [...] ¹⁴

This intertextual link calls attention to a deeper similarity between Kushner's understanding of poetry and Blok's. Blok worked on *Возмездие* during a period which was turbulent in many respects. The fact that the poem is written in iambs is related to the poet's intention ‘to pass from the “particular to the general”’,¹⁵ as he explains in his foreword to the поэма:

Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным
событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был ямб.
Вероятно, потому повлекло и меня, издавна гонимого по миру бичами этого ямба, отдался его упругой волне
на более продолжительное время.¹⁶

Пролог develops in the form of a visionary poet's self-reflective speech. The imperative expression ‘Сотри случайные черты’ is given as the seer's command specifying the poet's task of extracting general patterns from the chaos of life.

With the line ‘Черты случайные сотру’, Kushner implicitly affirms Blok's stance towards poetic creation. His poem also employs the iambic tetrameter, as employed in *Пролог*, and the rhyme scheme *aBba*, which is predominant, but not exclusive, in the reference text, is maintained strictly in every stanza. It should also be noted that in quoting a line from the reference text, Kushner transforms the stern tone of the visionary poet's voice to his private voice, incorporating the line in his own poetic development.

A more recent poem, ‘Когда б я родился в Германии в том же году, ...’, extends Kushner's contemplation of his life in a literary dialogue with Blok. This poem, consisting of two stanzas, assumes a dense intertextual quality, making

reference to several writers' work, while its epigraph indicates Blok's poem *Голос из хора* (1910–14) as the principal reference text.

Голос из хора is the final poem in the cycle *Страшный мир* (1909–16), and it develops an apocalyptic vision of the future in the voice of a prophet. The contrast between the individual's life and the fate of the world is introduced to intensify the tragic vision of the future of the world, where misfortunes in individual lives will count for nothing. In response to this feature of Blok's poem, Kushner's poem concretizes the life of an individual, his double, as a Jew who had the good fortune to survive the holocaust. Despite the tragic history of Russia, in this instance it was because he was in Russia that his survival was possible:

«...тише воды, ниже травы...»/А. Блок//

Когда б я родился в Германии в том же году,/Когда я родился, в любой европейской стране:/
Во Франции, в Австрии, в Польше, — давно бы в аду/Я газовом сгинул, сгорел бы, как щепка в
огне,/Но мне повезло — я родился в России, такой,/Сякой, возмутительной, сладко не жившей ни
дня/
Бесстыдной, бесправной, замученной, полунагой,/Кромешной — и выжить был все-таки шанс у
меня.¹⁷

The fourth line: '[давно бы в аду]/Я газовом сгинул, сгорел бы, как щепка в огне' describes the complete annihilation of the 'я', as could very well have happened. Indeed the difference between Kushner and Blok in terms of poetic orientation is delineated in the development around the word 'сгорел', which in the case of Blok is seen in the epigraph to another poem from the same cycle, 'Как тяжело ходить среди людей ...' (1910): 'Там человек *сгорел*' [my italics],¹⁸ a complete quotation of the final line of a love poem by Fet, 'Когда читала ты мучительные строки, ...' (1887).

Fet's poem develops as the 'я' addresses his beloved, the 'ты'. The tragic end of their affair is expressed in the opening stanza with the line 'И страсти роковой вздымаются потоки, —',¹⁹ which is the poet's comment perhaps on a letter he had given to his beloved in the past. The poet then recalls a more remote past in the following stanza, in which the rapid development of their affair is implied in comparison to the visual impression of the 'untimely dawn'. The final stanza continues to describe their affair in similar terms, and the description culminates in its tragic end, as the sense of passion reaches its peak: 'И в эту красоту невольно взор тянуло,/В тот величавый блеск за темный весь предел, —/Ужель ничто тебе в то время не шепнуло:/Там человек сгорел!'²⁰ On one plane this poem can be interpreted as delineating the universal quality of a love affair which ended tragically, while on another plane it overlaps with a biographical fact; not knowing the true reason for Fet's refusal to marry her, Maria Lazich died by fire, which may have been suicide.²¹ The final lines of the poem signify a revelation of the passion which Fet may have had for Lazich, no less strong than hers, as well as of his painful wish that she might understand.

The dramatic tone of Blok's poem makes a contrast with the impression of privateness and of restraint in Fet's poem, as it describes an obligation on the poet's part to express his emotions despite his immediate tragic predicament:

Там человек сгорел./Фет//

Как тяжело ходить среди людей/И притворяться непогибшим,/И об игре трагической страстей/
Повествовать еще не жившим.//
И, вглядываясь в свой ночной кошмар,/Строй находить в нестройном вихре чувства,/Чтобы по бледным
заревам искусства/Узнали жизни гибельной пожар!²²

Blok's poem focuses on the sense of agony, on which Fet's poem is also based. In contrast to the direct emotional expression in Fet's poem, Blok projects to his audience a theatrical persona. The final two lines summarize the message of the poem; the expression 'жизни гибельной пожар', echoing the epigraph, transforms the events implied in Fet's poem into a general view of the poet's life, and the lines thus concentrate the relationship between emotions and the immediate recording of emotions, the painful experience of which is intrinsic to the poet's fate. Blok's view of the poet's status as self-sacrificial is also found in his essay *Письма о поэзии* (1908): 'Только то, что было исповедью

писателя, только то создание, в котором он *сжег себя дотла*, — для того ли, чтобы родиться для новых созданий, или для того, чтобы умереть, — только оно может стать великим.²³

Kushner implies an objection to his predecessor's vision of the exemplary figure of the poet by describing the fact that the 'я' did not 'burn out' but survived in Russia. There is a clear difference in the development associated with the expression 'burning'. For Blok the burning of a poet to ashes is of course a figurative expression of the individual's emotional state, while for Kushner it is a literal description of the tragic reality, in which millions of people perished, and which might also have ended his own life. This difference is enhanced in the image 'щепка', unconventional in poetry, in the phrase 'как щепка в огне', associated as it is with the proverb: 'Лес рубят — щепки летят'. This proverb, which means that a minor sacrifice is a natural consequence of the completion of a grand enterprise, would be recognized by people who lived under the Stalin regime as characterizing that historical period.

In his essay *На пути к Блоку* (1980) Kushner clarifies his own stance towards poetry, commenting on Blok's stance from the viewpoint of a present-day poet. He describes Blok as 'the last poet' with the sense of responsibility for each word.²⁴ He also mentions the striking parallel between the theatrical quality of Blok's lyric hero and his actual appearance, demonstrating a skeptical attitude towards such a resemblance:

Театрализация, конструирование в стихах своего образа, всяческая забота о своем «лице» ведут к почти неизбежным провалам, дурновкусию, потаканию ожиданиям публики. Поэт становится рабом своей выдумки. «Блок — самая большая лирическая тема Блока», — писал Тынянов.²⁵

The development of the 'я' in Kushner's poem can thus be interpreted as a counterpoise to the lyric heroes in Blok's poetry in general. The 'я' in Kushner's poem is not lofty or detached from others, as is displayed for example in Blok's poem *Встречной* (1908): 'Я только рыцарь и поэт,/Потомок северного скальда',²⁶ but is a persona who is down to earth, free of theatricality. That, however, does not mean that Kushner denies Blok's poetic stance. What he points out here is that it is not compatible with poetry in this era, and is closer to the period of 'Byron and Lermontov' than to the present era.²⁷

The second stanza of the poem 'Когда б я родился в Германии в том же году, ...' makes reference to other poems and one prose work, besides the principal reference text:

И я арифметики этой стесняюсь чуть-чуть,/Как выгоды всякой на фоне бесчисленных бед./
Плачь, сердце! Счастливый такой почему б не вернуть/С гербом и печатью районного загса билет/
На вход в этот ужас? Но сказано: ниже травы/И тише воды. Средь безумного вихря планет!/
И смотрит бесслезно, ответа не зная, увы,/Не самый любимый, но самый бесстрашный поэт.
(Изб 461 [НС])

The first two lines refer to the following part of Ivan's speech in Dostoevskii's *Братья Карамазовы*:

И если страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истина не стоит какой цены.²⁸

On the one hand, Ivan expresses the agony of a modern person who has lost faith in Christian justice, making reference to various tragic phenomena in this world. On the other, Kushner refers in his poem to his own fate in Russia in relation to reality in other countries, not in order to discuss any abstract or religious issue, as in the reference text, but in order to express the universal predicament of life from the standpoint of a concrete individual. This distinction is also confirmed in his reference to his imagined fate as 'this arithmetic', which obviates any abstract or a religious connotation.

This stance is maintained in the succeeding lines '[...] Счастливый такой почему б не вернуть/С гербом и печатью районного загса билет/На вход в этот ужас? [...]', which draws an intertextual link with Tsvetaeva's *Стихи к Чехии* (1938–39), with the lines: 'Пора — пора — пора/Творцу вернуть билет,//Отказываюсь — быть.'²⁹ Both share the image of a ticket as a key image, which also derives from Ivan's speech:

Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой

билет на вход спешу возратить обратно. И если только я честный человек, то обязан возратить его как можно заранее. Это и делаю. Не бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю.³⁰

Стихи к Чехии is a series of poems dedicated to historical events in 1938 and 1939, in consequence of which Czechoslovakia was occupied by the Nazis. In Dostoevskii's novel the ticket image implies the promised entrance to paradise in the future, hence the return of the ticket means the rejection of the Christian theodicy. In Tsvetaeva's work the image is used as the confirmation of existence in this world, the refusal of which signifies a refusal to live. This development of the image builds on the preceding description of Czechoslovakia, where Tsvetaeva gave birth to her son Georgii, as an embodiment of God's harmonious world on the earth.³¹

In Kushner's lines, the image is concretized with several epithets, with reference to earthly life in contemporary Russia. The 'зарг' being an institution where birth, death, marriage, divorce, etc., are registered, the ticket image can be regarded as a metaphor for a birth certificate. The poet's refusal of the ticket therefore implies his refusal to be born into this world, as tragic events are omnipresent in the world, and suffering, wherever he may be born, seems inevitable. Like Tsvetaeva, Kushner employs the ticket image to refer to existence in this world, rather than entrance to paradise, as it is used by Dostoevskii. Tsvetaeva, however, had presented real life (in Bohemia) as akin to paradise, thus re-interpreting Dostoevskii's images, whereas Kushner omits all reference to this idea.

In this stanza, the references to the work of Dostoevskii and Tsvetaeva are interwoven with references to another poem of Blok's as well as *Голос из хора*. The sentence in the third line: 'Плачь, сердце!' is drawn from the poem *На поле куликовом* (1908): '[Закат в крови! Из сердца кровь струится!/] Плачь, сердце, плачь...',³² where the lyric hero prepares himself for the Battle of Kulikovo; secondly the sentence which continues from the fifth line to the sixth: 'Но сказано: ниже травы/И тише воды', in which the proverb, as is indicated in the epigraph, is drawn from *Голос из хора*: '[Будьте ж довольны жизнью своей,] Тише воды, ниже травы!';³³ and lastly the succeeding sentence: 'Средь безумного вихря планет!' borrows the image of the anticipated 'tempest' as having come about in the poet's reality: '[Все будет чернее страшный свет,/] И все безумней вихрь планет/Еще века, века!'³⁴

The poet's question addressed to Blok regarding the return of the 'ticket' therefore implicitly entails the tragic reality not only of the poet's own present, but also of Dostoevskii's, of which Ivan speaks, and of Tsvetaeva's. The image of Blok unable to answer the question can be taken as Kushner's attitude of challenge towards the theatrical mask of Blok's lyric heroes, and of Blok himself.

Another poem from the same period, 'Зла, добра ли, отсюда, оттуда — ...', also incorporates the contrast between the concrete on Kushner's part and the abstract on Blok's. This poem develops the poet's perception of poetic inspiration, based on the intertextual use of Blok's poem *К Музе* (1912). The reference text is indicated in the epigraph, which is a quotation from Blok's poem: 'Зла, добра ли, ты вся не отсюда .../Блок'.³⁵ Such explicit reference, drawn in the form of an epigraph, implicitly projects Kushner's consciousness of his own established stance as a poet who is able to posit his general vision of poetry in contrast to his predecessor's.

The line in the epigraph is drawn from the fourth stanza of the reference text:

Зла, добра ли? — Ты вся — не отсюда./Мудрено про тебя говорят:/Для иных ты — и Муза, и чудо./
Для меня ты — мученье и ад.³⁶

Blok's poem, also from the cycle *Страшный мир*, significantly opens his third volume of poems, echoing the statement in his essay entitled *О современном состоянии русского символизма* (1910):

Искусство есть Ад. Недаром В. Брюсов завещал художнику: «Как Данте, подземное пламя должно тебе щеки обжечь». По бесчисленным кругам Ада может пройти, не погибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта о Той, которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель.³⁷

Blok's Muse is a demonic feminine image from a different world, assuming a dualistic character which brings the poet the 'fatal news of destruction' ['Роковая о гибели весть']³⁸ and the 'mad pleasure for the heart' ['безумная сердцу услада'].³⁹ The Muse inspires both love and hate in the poet, as the sense of wonder evoked by Her, which represents all that was sacred for the poet, has turned out to be illusory, while Her beauty remains irresistible. In response to

Blok's poem, Kushner describes his own perception of a muse. With the opening line 'Зла, добра ли, отсюда, оттуда —', which paraphrases Blok's line used for the epigraph, the poem develops an explicit counterpoise to Blok's stance:

Зла, добра ли, отсюда, оттуда —/Я не знаю, не ад и не рай,/Ты — бумаги счастливая груда,/На столе
у меня через край/Норовящая съехать, как пена,/Расплескавшись, — и там, под столом,/Вдруг запеть,
как морская сирена,/И раздвоенным хлопать хвостом. (ЛГ 54)

The poet does not seem to take interest in the mystical identification of his muse, as is developed in Blok's poem. He does not share his predecessor's perception of the Muse as equivalent to suffering or hell, and instead describes his own as the 'fortunate pile of paper on [his] desk', indicating poems, which he is composing at the moment. The close relationship between his poems as a concrete manifestation of his muse and literary memory, implied in the image of the sea, is expressed through the reference to the mythological world. There Kushner seemingly continues the impression of destruction in the image of a muse from the reference text; the image is compared to a siren, the sea nymph who drowns sailors by enchanting them with her beautiful singing. The expression 'раздвоенным хлопать хвостом' creates an overlap between the images of a siren and of a rusalka, a similar figure with a fish tail from Slavonic mythology.

The second stanza develops the statement on the muse's origin with reference to another mythological figure, Aphrodite:

Я считаю, что муза из пены/Возникает бумажной, из слов/Плюс немножко тоски и измены/Жизни,
смыслу тяжелых основ. (ЛГ 54)

Kushner implicitly reduces Blok's suffering from the change in his Muse's status to the general bitterness of life, as may have been experienced by all, including Kushner himself, Blok, and the reader. Thus Kushner withdraws the emphasis that Blok makes on the sense of suffering, and instead accentuates the beauty of poetry that encompasses the individual's experience of life.

The sea as a metaphor for literary memory develops further in the concluding stanza, as the image of the poet comes to overlap with that of Odysseus:

Но, подняв улетевающий листочек/И строку заменив на строку,/Воск я в уши и ваты комочек/Не хочу
положить, не могу,/Я привязан к непрочному стулу,/Словно к мачте, — смотри, Одиссей, —/Пенью,
реву внимаю и гулу/Быстрой речи — стихии моей. (ЛГ 54)

The poet refuses to plug his ears as Odysseus' sailors did with beeswax in order to ignore the sirens' singing, and as Odysseus had himself tied to the mast to hear their singing, he chooses to be 'attached' to his 'precarious chair'. The word 'привязан' signifies a habitual kind of affection or of devotedness, implicitly characterizing the poet's stance towards creation. At this point it becomes clear that the impression of destruction which the images of siren and rusalka evoke is the sense of insecurity which the poet experiences when he composes poems because of the interaction with the vast sea of literary memory.

The word 'стихия' as a metaphor for poetry recalls an earlier poem opening with lines which also describe the close relationship between poetry and a 'habitual' development of the individual's 'earthly' life: 'Поэзия — явление иной,/ Прекрасной жизни где — то по соседству/С привычной нам, земной.'⁴⁰ This word is used in the second and concluding stanza, in which poetry is expressed as 'the fifth element':

Вот рай, пропитанный звучаньем и тоской,/Не рай, так подступы к нему, периферия/Той дивной
местности, той почвы колдовской,/Где сердцу пятая откроется *стихия*. [my italics]/Там дуб поет./Там
море с пеною, а кажется, что с пеньем/Крадется к берегу, там жизнь, как звук, растет,/А смерть
отогнана, с глухим поползновением. (Изб 264 [ТС])

In this poem, too, the sea is referred to, along with nature, in describing the world of poetry, where eternal life

is growing as it sings, as opposed to death with its 'dull velleity'. The expression 'пятая стихия' is also used as the title of one of the sections in the collection *Таврический сад*, to which this poem belongs. In this section as a poetic unit predominance is given to the idea of immortality which derives from the continuity of cultural memory. For instance, the poem which opens with the lines: 'Бессмертие — это когда за столом разговор/О ком-то заводят, и строчкой его дорожат' (*Изб* 261 [ТС]) directly sustains this conception. A further such instance is the poem which opens with a quotation from Ausonius' poem, '«Есть музыка в прибрежном тростнике»' (*Изб* 265 [ТС]), the Roman poet's work is described as continuing its active sound as it creates an organic resonance in the minds of its recipients in the present.⁴¹ Moreover, within the broader frame of the collection, this section is linked with other sections: *На языке листвы*, which focuses on the importance of 'listening' in the nocturnal world as a way of accessing the world of poetic memory; *Таврический сад*, which largely develops the cultural contrast of North and South; *Ему нужны века*, emphasizing the connection between contemporary Russia and Antiquity; *Бессонное, шуми!*, which demonstrates the continuity of cultural memory with the imagery of the sea as a key motif; *В новом ракурсе*, concentrating the poet's original poetic perspective, in which visual perception of things is linked with engagement with cultural memory. This collection is of course a part of the development of Kushner's poetry in its entirety; however, such an overview of the collection helps to delineate the implication behind the expression 'пятая стихия', poetry in Kushner's vision, in which cultural memory is given immense significance for nourishing the development of his own poetry.

The most explicit development of this is found in the poem *Современники* from the collection *Кустарник* (70–71). This poem is also interesting in terms of intertextuality; the opening and concluding stanzas develop the poet's speech largely in a conversational style, and the main part of the poem consists exclusively of quotations from Blok's поэма *Двенадцать* (1918) and Chukovskii's поэма for children, *Крокодил* (1916). The quotations are organized deliberately to reveal a correspondence between those works, which are in consequence presented in a single sequence of developments.

Крокодил has been read for generations, ever since it was published in 1916, as one of Chukovskii's most popular poems for children. The main setting of this поэма is Petrograd. Returning from his journey to his homeland in Africa, the title character Krokodil Krokodilovich tells the tsar-hippopotamus of poor conditions in the zoo in Petrograd where their fellow animals live. Then the animals come to the city to fight against humans in order to free their fellows. The brave human child Vania fights back against them with a toy pistol for his sister Lialia, who was kidnapped by them, and the battle ends with the agreement that all the animals shall live peacefully with people in Petrograd.⁴² In Kushner's poem, most quotations from *Крокодил* are drawn from the description of the battle, combined with parallel episodes from *Двенадцать* [See for instance: 'Пиф-паф! — и сам гиппопотам/Бежит за ними по пятам./Трах-тах-тах! И только эхо/Откликается в домах./Но где же Ляля? Ляли нет!/От девочки пропал и след./А Катька где? Мертва, мертва!/Простреленная голова,' (К 70)].

In the opening stanza of *Современники*, Kushner clarifies those sources of reference, explaining the reason why he quotes lines from them in this manner:

Никому не уйти никуда от слепого рока./Не дано докричаться с земли до ночных светил./Все равно, интересно понять, что «Двенадцать» Блока/Подсознательно помнят Чуковского «Крокодил»./Как он там, в дневнике, записал: «Я сегодня гений»?/А сейчас приведу ряд примеров и совпадений. (К 70)

The quotation '«Я сегодня гений»' is drawn from Blok's note dated the 29th January 1918, the day after *Двенадцать* was completed. There Blok also writes: 'Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг.'⁴³ This 'noise' was, as he writes in another note of the 1st April 1920 on the поэма, of the 'collapse of the old world'.⁴⁴ The work marked a culmination of his constant 'submissive' listening to the world, as is described in his foreword to *Возмездие* cited above. In the note on *Двенадцать*, he also relates his experience of January 1918 to his experience in the earlier periods to which the cycles *Снежная маска* and *Кармен* belong:

...в январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией [...].⁴⁵

Here Blok uses the expression 'стихия' as equivalent to the 'noise' of the world, or of the 'revolutionary cyclone'⁴⁶ and the demonic manifestation of the feminine images, with its untamable driving force. Kushner's 'стихия', being free of a mystical element, creates a clear contrast with Blok's. Kushner's 'стихия' represents poetry as a concrete manifestation of cultural memory, and the poet consciously listens to the 'sound' of his 'стихия', as he tries to stay 'attached to his precarious chair'. Based on the conviction that an individual poet's work builds on its close relationship with others' work, Kushner takes Blok's statement: '«Я сегодня гений»' as theatrically elevated and excessively abstract. That is why he demonstrates an attitude of challenge towards Blok by humorously indicating Chukovskii's work as a 'possible' reference text of *Двенадцать*.

In the concluding stanza, Kushner again takes up the photo of Blok and Chukovskii. In this poem, too, he emphasizes the mysterious impression of Blok's appearance, describing it in greater detail than in the earlier poem *Посещение*, and accentuating the growing control that Blok's own work exercised over his fate:

Фотография есть, на которой они вдвоем:/Блок глядит на Чуковского. Что это, бант в петлице?/Блок как будто присыпан золой, опален огнем,/Страшный Блок, словно тлением тронутый, остролицый./Боже мой, не спасти его. Если бы вдруг спасти!/Не в ночных, — в медицинских поддержку найти светилах!/Мир, кренись,/пустота, надвигайся,/звезда, блести!/Блок глядит на него, но Чуковский помочь не в силах. (К 71)

The lines developing the star imagery: 'Не в ночных, — в медицинских поддержку найти светилах!/Мир, кренись,/пустота, надвигайся, / звезда, блести!' make reference to another poem of Blok's from the cycle *Страшный мир*, opening with the stanza:

Миры летят. Года летят. Пустая/Вселенная глядит в нас мраком глаз./А ты, душа, усталая, глухая,/О счастья твердишь, — который раз?⁴⁷

Blok's poem concentrates his vision of the 'terrible world' ['Как страшно все! Как дико!'⁴⁸]. Happiness is transient and meaningless, consisting only in oblivion or debauchery. The movement of the universe has no meaning of itself either, and the explanations men find for it are 'придуманн[е] причин [ы]'.⁴⁹ The poem expresses a sense of life's futility. Thus the expression in the opening stanza 'Пустая/Вселенная' projects the poet's perception of being as totally futile, condensing the whole development of the poem. In response to Blok's poem, Kushner addresses the celestial in an attempt to rescue his predecessor, while being conscious that his effort is vain, as expressed in the opening stanza: 'Не дано докричаться с земли до ночных светил!'

In Kushner's poetry, such a painful sensation of the separation between the celestial world and the human world constantly underlies the development of the star imagery. This imagery is found in a number of poems in the collection *Кустарник*, including *Современники*, and as a dominant motif it serves to unify the collection as a semantic unit. Kushner's growing poetic attention to stars may project his increasing consciousness of death: 'Да что ж бояться так загробной пустоты?/Кто жили — умерли, и чем же лучше ты?/Неразрешимая давно не жжет загадка,/И если спрашиваю что—то у звезды,/То не от пылости, а только для порядка.' (К 27)

Another poem from the same collection, *Дослушайте!* (К 16–17), demonstrates a more concrete development of the relationship between the poet and the celestial, and also between stars. The poem makes multiple reference to the work of three poets with different poetic orientations, Maiakovskii, Pasternak, and Blok.

The principal reference text is Maiakovskii's poem *Послушайте!* (1914). In *Послушайте!*, the poet demonstrates his ironical stance towards an unidentified interlocutor's religious attachment to stars, based on the conviction that the individual's anxiety is not genuinely resolved by the existence of stars. In the opening stanza the poet expresses his doubts about the necessity or usefulness of stars:

Послушайте!/Ведь, если звезды зажигают/значит это кому-нибудь нужно?/Значит кто-то хочет, чтобы они были?/Значит кто-то называет эти плевочки жемчужиной?⁵⁰

In response to this, Kushner opens his poem by employing a similar lexicon and a similar structure:

Дослушайте!/Ведь если с наволочки отутюженной,/слезой прожженной (снился страшный сон),/я,
звезды, к вам тянусь, — быть может, это нужно/хотя б одной из вас, пронзившей небосклон! (К 16)

Kushner confirms the necessity of stars by claiming the significance of his own appeal to them. The addressee thus changes from the reader in the reference text to the stars. The word 'наволочки' ['pillowcase'], which echoes the word in the reference text 'плево́чки' ['spittles'] through the phonetic affinity, implicitly creates a contrast between Kushner, who bases his poetry on domestic life, and Maiakovskii, with his extravagant and masculine poetic voice.

In the succeeding stanzas the celestial world is disguised as a theatre auditorium in opposition to the human world as a theatre stage, which is represented by the poet's self-reflective appeal to the stars. In the following part of the poem two stars are personified as feminine members of the audience:

Я знаю, звезды, нет таких, кому легко живется./Одна — в пальто,/другая — в синем, кажется,
плаще.//
Одна другую спрашивает:/— Ну, как тебе сегодняшняя драма?/Могла бы ты вдруг полюбить его?/—
Не знаю. Про катарсис что-то мне рассказывала мама./Ты что-нибудь почувствовала? Я — так ничего!
— (К 16)

The description of the two stars in the lines: 'Одна — в пальто,/другая — в синем, кажется, в плаще' creates an intertextual link with feminine images in Pasternak's poem *Свидание* ['Одна, в *пальто* осеннем' (my italics)],⁵¹ and in Blok's poem 'О доблестях, о подвигах, о славе ...' ['Ты в *синий плащ* печально завернулась', 'Я крепко сплю, мне снится *плащ* твой *синий*' (my italics)]⁵² respectively. In both reference texts the feminine image appears as an earthly woman, with whom the poet had a close relationship in the past. The poet is now separated from the feminine persona, while his past relationship with her is recollected as specially significant in his present perception of life. In this intertextual connection, stars in Kushner's poem are given a touch of earthly life, implicitly sustaining the poet's comment on the celestial world: 'Я знаю, звезды, нет таких, кому легко живется', and also the impression of the poet's unattainable union with them.

The stars comment on the poet's agony as part of a tragic drama, referring to the notion of catharsis. The comical touch of their dialogue is enhanced by the introduction of their expectation of an erotic effect: 'Ты что-нибудь почувствовала? Я — так ничего! —'. The impression of the poet's unattainable union with the celestial world, enhanced by this humorous development, is made explicit in a reference to the preceding development of Kushner's poetry: 'Всю жизнь писал для них, а защищают плохо./Помочь ничем не могут/или не хотят?' (К 16)

The concluding stanza, however, closes the poem by introducing a hint of hope on the poet's part:

Не слушают, бледнеют. Но одна, одна при выходе/замешкалась и смотрит на меня/задумчиво,/в
слезах,/пускай из прихоти,/из жалости,/при ярком свете дня! (К 17)

In its connection with the poem *Современники* from the same collection, this poem, developing as it does a concrete description of the star imagery, serves to fill the abstract void of Blok's 'Пустая/Вселенная'. A single star's response to the poet's 'performance', whether 'out of whim or pity', implicitly introduces a new development following his appeal to the stars in *Современники* or Blok's fate in this world, as Blok's work is immortalized in the poet's vision of cosmic order. In this way Kushner incorporates Blok's poetry into his concrete perception of cultural memory, beyond the poetic incongruity between himself and his predecessor.

(Eiko Sakai, Ishikawa Prefectural Nursing University/酒井 英子 さかい えいこ, 石川県立看護大学)

注

¹ See for instance: Чупринин С. Заметки на полях «Письма»//Юность. 1974. №11. С. 72–73; Пьяных М. Лирическое пространство души//Нева. 1982. №2. С. 157–160; Гинзбург Л. «Смысл жизни» — в жизни, в ней самой...//Юность. 1986. №12. С. 95–96; Carol Ueland, "Aleksandr Kushner and the Re-emergence of the Leningrad School", *Studies in Comparative Communism* 21: 3/4 (1988), pp. 369–378; John Elsworth, "The Poetic Vision of Aleksandr Kushner", in Arnold Mcmillin, ed., *Symbolism and After* (London: Bristol Classical Press, 1992), pp. 198–216.

² Кушнер А. С. Переключка//Волна и камень. СПб., 2003. С. 65–85.

³ Кушнер А. С. Хороших стихов всегда мало//Огонек. 2005. № 29. С. 16.

- ⁴ Eiko Sakai, "Intertextuality in the Poetry of Aleksandr Kushner, 1962–2002." Unpublished Ph.D. dissertation (The University of Manchester, 2007). Another chapter from this dissertation, focusing on Kushner's intertextual use of Baratynskii's poetry, has been published as a separate article: Eiko Sakai, "Poetic Memory in the Present: Kushner's Intertextual Relationship with Baratynskii", *Slaviana* 22 (2007), pp. 98–118.
- ⁵ Emily Johnson, "Dialogue with a Dreamer: An Interview with Russian Poet Aleksandr Kushner," *World Literature Today*, 76: 1 (2002), p. 77.
- ⁶ Кушнер А. С. Кустарник. СПб., 2002. С. 80. Further references to this collection will be indicated as: *K*.
- ⁷ Блок А. А. Собр. соч. в 8 т. Т. 3. М., 1960. С. 64. Other reference texts incorporated in Kushner's poem are: Mandel'shtam's poem 'Я пью за военные астры, за все, чем корили меня: ...', Kuzmin's *Утешение* in the cycle *Прерванная повесть*, Fet's *Цветы*, Viazemskii's 'Жизнь наша в старости — изношенный халат: ...', Maiakovskii's *Во весь голос*, Pasternak's *Из суеверь*, Akhmatova's *Песня последней встречи*, Baratynskii's *Бокал*, Lermontov's *Кинжал* and *Ветка Палестины*, Annenskii's *Лири часов* and *Стальная цикада*, and Tiutchev's 'Кончен пир, умолкли хоры, ...'. All the references were confirmed in an interview with Kushner on 14 October 2004.
- ⁸ Кушнер А. С. Прямая речь. Л., 1975. С. 12–13.
- ⁹ Kushner composed this poem in recollection of Brodskii in October 1973. Confirmed in an interview with Kushner on 19 November 2006.
- ¹⁰ See Brodskii's own explanation of his stance towards Blok's poetry in: Волков С. М. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000. С. 228.
- ¹¹ Photograph by M. Nappel'baum. See: Гордин А. М. (ред.) Александр Блок в портретах, иллюстрациях и документах. Л., 1971. С. 319.
- ¹² For these facts on Blok, see: Мочульский К. В. Александр Блок. Париж, 1948. С. 417–434.
- ¹³ Кушнер А. С. Ночной дозор. М., 1966. С. 5.
- ¹⁴ Блок. Собр. соч. Т. 3. С. 301.
- ¹⁵ Avril Pyman, *Aleksandr Blok: Selected Poems* (Oxford: Pergamon Press, 1972), p. 269.
- ¹⁶ Блок. Собр. соч. Т. 3. С. 297.
- ¹⁷ Кушнер А. С. Избранное. СПб., 1997. С. 461. The poem is included in the final section of the book, *Из новых стихов*, dated 1996, which does not exist as a separate volume. Further references to this section: *Изб [НС]*.
- ¹⁸ Блок. Собр. соч. Т. 3. С. 27.
- ¹⁹ Фет А. А. Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 68.
- ²⁰ Там же. С. 69.
- ²¹ Regarding this biographical fact on Fet, see: Бухштаб Б. Я. А. А. Фет: Очерк жизни и творчества. Л., 1974. С. 29; Evelyn Bristol, *A History of Russian Poetry* (New York: Oxford University Press, 1991), p. 143.
- ²² Блок. Собр. соч. Т. 3. С. 27.
- ²³ Блок. Собр. соч. в 8 т. Т. 5. М., 1962. С. 278.
- ²⁴ Кушнер. На пути к Блоку//Волна и камень. С. 88.
- ²⁵ Там же. С. 92–93.
- ²⁶ Блок. Собр. соч. Т. 3. С. 164. Blok's poem *Встречной* is mentioned in the essay *На пути к Блоку* (С. 90), and also in an interview, where Kushner shows a degree of sympathy with Brodskii's stance; see: Valentina Polukhina, ed., *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries* (Houndmills, Basingstoke: St. Martin's Press, 1992), p. 107.
- ²⁷ Кушнер. На пути к Блоку. С. 95.
- ²⁸ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10 т. Т. 4. М., 1958. С. 307.
- ²⁹ Цветаева М. И. Стихотворения. Поэмы. М., 1988. С. 279.
- ³⁰ Достоевский. Собр. соч. Т. 4. С. 308.
- ³¹ Цветаева. Стихотворения. Поэмы. С. 262–263.
- ³² Блок. Собр. соч. Т. 3. С. 250.
- ³³ Там же. С. 63.
- ³⁴ Там же. С. 62.
- ³⁵ Кушнер А. С. Летучая гряда. СПб., 2000. С. 54. Further references to this collection: *ЛГ*.
- ³⁶ Блок. Собр. соч. Т. 3. С. 7.
- ³⁷ Блок А. А. Собр. соч. в 8 т. Т. 5. М., 1962. С. 433.
- ³⁸ Блок. Собр. соч. Т. 3. С. 7.
- ³⁹ Блок. Собр. соч. Т. 3. С. 8.
- ⁴⁰ Кушнер. Избранное. С. 264. The poem is included in the selected edition, in the section *Таврический сад*, dated 1984, which was not available as a separate volume. Further references to this section as a collection of poems: *Изб [ТС]*.
- ⁴¹ Kushner's reference to Ausonius' poem may well be intermediated by his reading of Tiutchev's poem, 'Певучесть есть в морских волнах — ...', the epigraph of which is a quotation of the identical line from the Latin original.
- ⁴² Чуковский К. И. Собрание сочинений в 15 т. Т. 1. М., 2001. С. 94–119.
- ⁴³ Блок А. А. Собрание сочинений. Т. 9 [Записные книжки]. М., 1965. С. 387.

⁴⁴ *Блок*. Собр. соч. Т. 3. С. 474.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ *Блок*. Собр. соч. Т. 3. С. 41.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ *Маяковский В. В.* Собрание сочинений в 8 т. Т. 1. М., 1958. С. 58.

⁵¹ *Пастернак Б. Л.* Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2003. С. 393.

⁵² *Блок*. Собр. соч. Т. 3. С. 64.

ミハイル・ブルガーコフと 1920 年代ソ連の 反宗教プロパガンダ雑誌

大 森 雅 子

はじめに

本稿では、ミハイル・ブルガーコフの諸作品を論ずるにあたって、作家の創作活動の場としての「文学場」において特に重要な要素の1つと考えられる1920年代の反宗教プロパガンダ雑誌を取り上げ、ブルガーコフ作品との関係を見ていきたい。後述するように、革命後のソ連政府は宗教に敵対する立場を取り、盛んにプロパガンダを行っていたが、そのプロパガンダにブルガーコフが特に関心を抱いていたことを彼の日記から知ることができる。1925年1月5日の日記では、作家が雑誌『無神論者』の編集部までわざわざ出向いて、1923年に発行された1年分のバックナンバーを手に入れようとした様子が綴られている。『無神論者』とは、1923年に創刊されたイラスト付きの月刊風刺雑誌であり、1920年代ソ連の反宗教プロパガンダにおいて大きな役割を担っていた。編集部で1923年の号はすべて品切れと「誇らしげに」言われ、さらに7万部がすべて売り切れたと知ったブルガーコフは、売れ残っていた1924年の号を1号から11号まで自宅に持ち帰っている。そして、同誌に掲載されたキリストの風刺画や記事に関して、「イエス・キリスト、まさにその人が悪党やペテン師として描かれている」「この犯罪の代償は計り知れない」と書き残している。¹

ブルガーコフが雑誌『無神論者』の感想を書き記した時期は、ちょうど中編小説『犬の心』の執筆時期(1925年1~3月)と重なる。また、従来の先行研究において、1920年代の反宗教プロパガンダがブルガーコフに精神的な衝撃を与えて『巨匠とマルガリータ』創作のきっかけとなったことが指摘されてきた²が、反宗教プロパガンダの一環として多数出版され、当時のソヴィエト社会において一定の影響を持っていた大衆雑誌との関係については、具体的に検証されてこなかった。もちろん、ブルガーコフの主要作品、とりわけ『巨匠とマルガリータ』の創作には、膨大な量のサブテキストが用いられており、反宗教プロパガンダ雑誌だけにその源泉を求めるわけにはいかないが、

作家が反宗教プロパガンダ雑誌に言及している以上、両者の関係を検討する意義はあるだろう。そこで本稿では、反宗教プロパガンダ雑誌と関連があると考えられる『犬の心』と戯曲『アダムとイヴ』(1931)、そして『巨匠とマルガリータ』(1928-40)について、ブルガーコフが反宗教プロパガンダ雑誌のテーマや手法を自らの創作にいかに取り入れたかということを提示したい。

1. 1920 年代ソ連の反宗教プロパガンダと 大衆雑誌について

革命の業火から誕生したばかりのボリシェヴィキ政権は、自己の存立を賭けて、旧政権の最も重要な支柱の1つであったロシア正教会の破壊に全力を傾注しなければならなかった。ソヴィエト政権は布告「土地について」(1917)や「国家から教会の、教会から学校の分離について」(1918)を公布し、教会資産の国有化と国教分離の法的規制、さらには暴力的な手段によって教会組織と聖職者の弾圧を行っていった。³しかし、民衆の大多数は依然として信仰を捨てなかったため、レーニンは宗教根絶のための闘争が単に国家権力によって行われるだけではなく、党の指導のもとで教化と宣伝という方法によって大衆の心理の奥深くにまで浸透すべきことを繰り返し訴えた。⁴

こうした政策の下、22年末に発刊された風刺画付き週刊新聞『無神論者 Безбожник』は、反宗教ジャーナリズムに飛躍的な発展をもたらし、その後に風刺画付きの大衆向け反宗教プロパガンダの出版物が多数創刊されるきっかけを作った。例えば、月刊雑誌『無神論者 Безбожник』(1923)は労働者向けの雑誌で、1923年の第3号からタイトルを『機械労働の無神論者 Безбожник у станка』(1923-32)と変更している⁵が、ブルガーコフが入手したのはタイトル変更後のこの雑誌であった。そして、タイトル変更から2年後の1925年には、雑誌『無神論者』(1925-41)が再び刊行されている。その他、『わに Крокодил』(1922-)や『スメハチ Смехач』(1924-28)といった20年代初頭に創刊されたイラスト付きの風刺雑誌も、反宗教

資料①



的な風刺画を掲載した。⁶

ここで、反宗教的な風刺雑誌の代表的なイラストとして、1923年の雑誌『無神論者』の創刊号の表紙を見てみたい（資料①）。この風刺画では、労働者が、雲の上にいる神々（左からキリスト、キリスト教の神、ユダヤ教のエホバ、イスラム教のアラー、天使と悪魔）を攻撃し、神々が怯えるだけで無力な様子が描かれている。

このイラストを描いたのは、ドミートリイ・モールという風刺画家で、同じ風刺画家のミハイル・チェレムヌيوفとともに反宗教的な風刺雑誌のイラストを数多く手がけていたが、彼らは「ロスタの窓」でマヤコフスキと共に活躍していたことでも有名だった。ちなみに、チェレムヌيوفはブルガーコフの友人でもあったが、ブルガーコフの2番目の妻の回想によると、「作家自身はチェレムヌيوفの反宗教的風刺画には賛

同できなかったが、チェレムヌيوفという個人の人物は気に入っていた」という。⁷

2. 『無神論者』『機械労働の無神論者』における主要テーマ

1920年代の風刺雑誌『無神論者』『機械労働の無神論者』にはほぼすべてのページに風刺画が描かれ、反宗教的な詩やエッセー、短編小説などが載せられている。1923年創刊号の『無神論者』の表紙で見たように、風刺の対象となる宗教はロシア正教だけではないが、ここではブルガーコフの作品との関係を論ずる必要上、特に20年代のキリスト教に関する風刺画と記事について見ていく。その際、ブルガーコフが持っていた24年の雑誌だけではなく、20年代の反宗教的な風刺雑誌全体の傾向を考慮しながら、主な特徴を挙げていくことにする。

風刺の対象は、イエス・キリスト、キリスト教の神、聖人、悪魔、司祭である。また、宗教が資本主義と密接に結びついているとの観点から資本家も攻撃の対象となった。資本家とキリストが同時に描かれる風刺画も多く描かれ、例えば資料②（『機械労働の無神論者』1924年、第5号、12-13頁）にあるように、シルクハットをかぶった資本家の手先として村や工場で忍耐と服従を教え込む「3枚舌」のキリストは、ブルガーコフの目には「ペテン師」と映ったに違いない。資料①②で描かれたキリストに象徴されるように、反宗教プロパガンダ雑誌の風刺画では、神やキリストの頭上に後光が差しており、アイコンがパロディ化されている。また、イエス・キリストの権威を貶めるために、20年代にブルジョア・インテリの象徴であった鼻眼鏡をキリストにかけさせて、読者に嫌悪感を抱かせる手法も取られている。その他に、聖書の言葉や宗教画のパロディとしての風刺画も数多く描かれており、資料③（『無神論者』1923年、第1号、13頁）では「取って



←資料②



鼻眼鏡のキリスト拡大図

資本家拡大図

資料③



食べなさい。これはわたしの体である」という福音書の「最後の晩餐」でのキリストの言葉がそのまま文字通りに解釈され、グロテスクに解体されたキリストの肉体を笑う方法が用いられている。

20 年代の反宗教プロパガンダが依拠したのは、キリスト教およびイエス・キリストが神話に過ぎないというドイツの宗教学者ドレウスのキリスト神話説であった。というのも、キリストが歴史的に実在していなければ、自動的にキリスト教の根幹そのものが否定されることになるため、積極的にプロパガンダで用いられたのである。⁸ 実際、雑誌『無神論者』の記事の中でも神話説の主張を大衆に浸透させるべく、キリストの誕生や奇跡における聖書の矛盾点が分かりやすい言葉で繰り返し批判されている。⁹

聖書の記述を否定し、キリストの権威を悉く貶めた反宗教的な作品の中で特筆すべきものは、デミヤン・ベードヌイの長大な詩『福音書記者デミヤンによる完璧な新約聖書』である。1925 年 4 月から 5 月のプラウダ紙に掲載されたこの作品は、読者から大きな反響を呼び、イギリスでは発禁となったほど¹⁰ だが、雑誌『無神論者』の 1925 年第 3 号にもその一部が掲載された。ベードヌイは、4 つの福音書がそれぞれ噂をもとにして書かれ、さらに後に教父たちによって手加えられたために事実無根で矛盾に満ちている¹¹ として、詩の形式で新約聖書の内容を卑俗的な言葉で語り直している。そして、イエス・キリストに関してはペテン師で酔っ払いの女たらしと見なし、イエスの神性を否定した。

ブルガーコフは幼年期に宗教的な雰囲気の中で育ったものの、青年期にダーウィニズムの影響を受け、一度は信仰を捨てたと言われている¹² が、医師から作家に転身後まもなくして遭遇した過激な風刺画や反キリスト教的な言説に触発されたことによって、キリスト教に関する考察を深めていったと考えられる。

3. 『犬の心』と大衆雑誌『機械労働の無神論者』

本稿の冒頭で取り上げたブルガーコフの 1 月 5 日の日記の中には、引用符付きの文章「この梟の正体を暴いてやる А сову эту я разъясню」がある。これは、雑誌『機械労働の無神論者』の記事がペンネームで書かれていることに対するブルガーコフのコメントだが、実は『犬の心』にもこの言葉とほぼ同じ表現が存在する。この言葉は、プレオブラジェンスキー教授の書斎の壁に飾ってあるメーチニコフという名前の梟の人形が犬のシャーリクの気に入らないときに犬の心の中で発せられている。シャーリクは「この梟の正体を暴いてやろう А сову эту мы разъясним...」[2-130]¹³ と思い立ち、ある時その人形を引き裂く。無残に引きちぎられた梟を見たプレオブラジェンスキーは「どうしてメーチニコフ教授をめちゃめちゃにしたんだ？」[2-148] と犬に問いかけている。ここでは、プレオブラジェンスキーの尊敬する科学者「メーチニコフ」の名が、智慧の象徴としての梟という人形の身体性を伴って登場している。そして、シャーリクが「メーチニコフ教授をめちゃめちゃにした」というメトニミー的用法によって、あたかもメーチニコフ本人が犬によって引きちぎられたかのように思われ、権威ある名が格下げされている。

免疫学者として有名な医学者メーチニコフについては、ブルガーコフが持っていた 1924 年の雑誌『機械労働の無神論者』第 6 号の中で、病気の治療に関して世界的な功績を残した科学者として紹介されている。¹⁴ なかでも、微生物学者エールリヒ、コッホ、ルー、パスツール、ベーリングと並んで唯一ロシア人の科学者メーチニコフが取り上げられていることは注目に値する。この号では、病気の原因は宗教的な迷信とは一切関係がなく、病気が医学的に治療可能であることが強調されており、上記の科学者たちが唯物論者の代表として写真つきで載せられている。こうしたコンテクストを考慮すると、『犬の心』のシャーリクが梟のメーチニコフを引きちぎる場面において、科学万能主義への疑念という作品全体のテーマが既に提示さ

れているようにも読み取れる。

1924年の『機械労働の無神論者』の第4号では、プレオブラジェンスキイ教授の専門とされている若返り術についても紹介されている。¹⁵ 20年代のソヴィエト社会において、新たな人間創造がより活発に議論され、不死や若返りに関するテーマを扱った雑誌や本が多数刊行された¹⁶が、このテーマは反宗教プロパガンダの風刺雑誌でも大衆を啓蒙するためにしばしば取り上げられていた。例えば、「死者は復活するか？」というタイトルのエッセーの中では、最後の審判の日に魂が身体と共に復活するという宗教的言説が否定され、魂が実在していなくても科学の力によって他人の体の一部を使えば若返りや不死、性転換が可能となったことが述べられている。そしてこのエッセーの中で「科学は神を完全に窮地に追い詰めた」と豪語する執筆者の一人は、「プレオブラジェンスキイ」という名前になっている。これは、人間を「変容させる преобразить」という動詞から作られたペンネームであることが容易に想像される。つまり、ブルガーコフはこのエッセーから『犬の心』の構想のヒントを得た可能性がある。

このエッセーと比較するならば、『犬の心』のプレオブラジェンスキイ教授による実験失敗の原因は、「クリム・チュグンキン」という死んだ労働者の体の一部を使って思いがけず「復活」させてしまったことにある。実際、プレオブラジェンスキイも失敗の原因を認識し、犬人間シャーリコフのことを次のように嘆いている。

「今あなた（一教授の助手ボルメンターリー引用者）の目の前にいるのは誰だ？（中略）クリム・チュグンキンじゃないか！」[2-194]

犬人間として復活したシャーリコフは、同時にバラライカ演奏やアル中などチュグンキンの悪癖をそのまま受け継いでおり、教授の当初の実験目的であった、チュグンキンの脳下垂体と精巣を移植することによる犬の若返り効果は得られないどころか、科学者の手に負えない被造物が生まれてしまう。

つまり『犬の心』では、魂を無視した科学者の唯物論的な態度がブルガーコフの風刺の対象になっている。¹⁷ こうした風刺の背景には、ブルガーコフのキリスト教的な世界観が反映されている。先行研究で指摘されているように、犬人間誕生のシーンに12月23日から1月7日までのカトリックと正教のクリスマスの期間があてられ、さらに犬人間から犬への復活が「3

月の霧に包まれた日」である復活祭に起こっており、¹⁸ 作品全体がキリスト教の暦に支配されている。

また、同じエッセーの文章の周りには、神とアブラハム、ヤコブ、イサクという年老いた4人組が地上に降りて科学者に若返り術を施してもらっているイラストが描かれ、神はさらに性転換までさせられているが、ブルガーコフにとっては、科学者が神に代わって生命の形を変えるという風刺画とその言説自体が耐え難いものであったと思われる。『犬の心』の語りの中で神 божество と呼ばれているプレオブラジェンスキイが、自らの実験の結果生まれて来た犬人間に悩まされるというストーリーの中に、神にはなりきれない科学者を風刺する作家の立場が反映されている。

『犬の心』執筆当時、作家が反宗教プロパガンダに敏感になっていたことはすでに述べたが、それを裏付けるもう一つの重要な事実として、1926年の合同国家政治保安部（ОГПУ）による家宅捜索でブルガーコフの日記と『犬の心』の原稿と共に押収された文書の中に、『福音書記者』デミヤンへの書簡 «Послание «Евангелисту» Демьяну» という作者不明の詩が含まれていたことが挙げられる。¹⁹ これは、先ほども触れたベードヌイの反宗教的な詩『福音書記者デミヤンによる完璧な新約聖書』に対する抗議の詩で、当時はエッセーによって書かれた詩であるとの噂が流れていた。²⁰ この詩では、キリストの偉大さとベードヌイの卑小な存在が対比されており、キリストの神性を否定するベードヌイが皮肉たっぷりに描かれている。

「《プラウダ》にキリストの「嘘 Неправда」を猥雑なデミヤンが書くのを見れば/酔いどれの嘔吐物に足さらわれるほど恥ずかしくなる/（中略）十字架の血の海を鼻面で引っ掻き回す太っちょの豚/そいつがおまえだ/どうせキリストに鼻息ふっかけるだけが関の山」²¹

この詩を隠し持っていたブルガーコフは、ベードヌイが痛快なほどに貶められている詩の内容に共感を覚えたに違いない。そして、過激なプロパガンディストに対する個人的な反論は、後述するように、『巨匠とマルガリータ』において実行されることになる。

4. 戯曲『アダムとイヴ』で暴かれる雑誌『無神論者』の筆者

1931年に執筆された『アダムとイヴ』という戯曲にも、反宗教プロパガンダ雑誌が言及されている場面がある。この戯曲は、原爆に似た太陽ガスによってレ

ニングラードが壊滅するという SF 的な作品である。その中で、登場人物の一人、文学者ポンチュ・ネバペーダが終末論的な光景に遭遇し、以下のように神に救いを求めている。

「神よ！ 神よ！（十字を切る）私が『無神論者』に寄稿していたことをお許しください。私はペンネームで書いていましたから、皆の前でしらを切ることはできました。でも、あなたには嘘つきません、あれは私でした！『無神論者』に寄稿していたのは軽率でした。（中略）神よ、あなただけに申し上げます。私は骨の髄まで神を信じ、共産主義を憎んでいます。（中略）お助けください！私は正教徒です」[3-351-352]

ここでブルガーコフは、ポンチュに自分が無神論者であったことを後悔させ、ペンネームを盾に記事を書いていた無神論者の本性が実際はいかに臆病であるかということ暴露しようとしている。これは、雑誌『無神論者』の冒涇的な記事がペンネームで書かれていたことをブルガーコフが不満に思い、「あのフクロウの正体を暴いてやる」と日記に書き記した言葉とも呼応する。つまり、作家の日記の言葉を通して『犬の心』や『アダムとイヴ』の登場人物を理解することができるのである。

5. 『巨匠とマルガリータ』と反宗教プロパガンダ雑誌

『巨匠とマルガリータ』と 20 年代の反宗教プロパガンダの接点については、すでにブルガーコフ研究者クジャーキナによって次の 2 点が指摘されている。すなわち、悪魔の 1 人、コロヴィエフという名前は、1925 年第 1 号の雑誌『無神論者』の表紙にある「牛の無神論者 Безбожник коровий」という奇妙なタイトルに由来しているという点と、先述したベードヌイの反宗教的な詩『福音書記者デミヤンによる完璧な新約聖書』が、ブルガーコフにキリストやピラトについての小説を書かせるきっかけとなったという点である。²² 本稿では、1928 年から 1940 年まで長期間にわたって執筆された長編小説の創作過程に注目し、反宗教プロパガンダ雑誌と比較して浮かび上がってくるものを考察したい。

『巨匠とマルガリータ』の初期の原稿を復元させたブルガーコフ研究者チュダコワによれば、1928 年から 29 年の最初の草稿に反宗教プロパガンダ雑誌についての言及がある。²³ その中で、無神論者ベルリオーズは、『背神者 Бороборец』という反宗教プロパ

ガンダ雑誌の編集長であり、詩人イワヌーシカがその雑誌の風刺画に添える反宗教的な詩を書くことになっていた。そして、そのイラストとして詩人自らが足元に枝で描いたものが、「絶望的で悲しげな顔のキリスト」と「キリストの傍らにいる強盗の面をした資本家」だった。²⁴ 風刺画に関する描写の直後、二人のところに悪魔が現れ、イワヌーシカの描いたキリストに鼻眼鏡が添えてあるのを見て驚嘆している場面がある。すでに見たように、資本家とキリストがペアになっているイラストや、キリストの鼻眼鏡については、20 年代の反宗教的な大衆雑誌における代表的な風刺画の特徴と重なり合う。しかし、第 3 稿となる 1932 年から 34 年に書かれた原稿では、『背神者』という雑誌のタイトルも風刺画についての描写も消える。²⁵ 37 年前半ごろに書かれ、未完に終わった草稿では、キリストの風刺画についての描写が再び試みられる²⁶ が、1937 年の第 5 稿以降それは採用されず、1939 年から 40 年の最終稿（第 8 稿）では風刺画や反宗教プロパガンダ雑誌についての言及も省かれ、ベルリオーズは「分厚い文芸雑誌の編集長」で「モスクワの大きな文学協会の議長」[5-7] となっている。

興味深いことに、こうした変化は、20 年代から 30 年代にかけての反宗教プロパガンダ雑誌を取り巻く状況と連動して起こっている。20 年代初頭に創刊された風刺雑誌の多くが、27 年の風刺雑誌に関する党の決議によって批判され、30 年代の風刺雑誌としては最終的に『わに』と『無神論者』だけが生き残ることになる。²⁷ 一方、生き残った反宗教プロパガンダ雑誌も、30 年代に入ると 20 年代に目に付いた過激さが失われていき、32 年には雑誌『無神論者』と『機械労働の無神論者』は統合されて『無神論者』に一本化される。30 年代の雑誌『無神論者』を見ていくと、20 年代の雑誌にはほぼすべてのページに掲載されていた風刺画の割合が極端に少なくなっていく、30 年代半ば以降の風刺画では表情の明るい農民や労働者が描かれるなど、風刺の精神が乏しいものになっていく（資料④『無神論者』1937 年第 3 号表紙）。これは、社会学者ティマシェフが定義した、1930 年代初頭から半ばのソ連社会と文化において生じた革命的価値からの「大後退」の現象に重ね合わせることができる。²⁸

風刺作家としてのブルガーコフは、30 年代の反宗教プロパガンダ雑誌がすでに風刺の対象として面白味に欠けていたために、小説の創作過程で修正を加えながらも最終的には雑誌に関する言及を削除したのではないかと考えられる。ブルガーコフは 1926 年に ОГПУ から事情聴取を受けた際、「私はソヴィエトと

資料④



いう国の否定的な現象に惹きつけられるのです。なぜなら、その中に自分の糧となるものを直感的に見出すからです」と答えている²⁹ように、作家が惹き付けられた現象は、20年代の反宗教プロパガンダの過激な風刺であった。そして30年代以降は、風刺が色褪せた反宗教プロパガンダ雑誌そのものから、キリストや悪魔、また贖罪や救済といったより深遠な神学的問題へと関心を移していったと言える。

とはいえ、『巨匠とマルガリータ』の創作期間を通して、20年代の反宗教プロパガンダに対するブルガーコフなりの反論が常に残された箇所も存在する。その箇所とは、小説の冒頭、2人の無神論者のもとに悪魔がやって来て、独自の福音書を語ることと、ベルリオーズの死の場面である。

まず、悪魔ヴォランダの「福音書」について考察してみたい。悪魔によって語られるエルサレムの物語は、福音書の記述とは異なっている。第1稿において、悪魔の話に異論を唱えたベルリオーズに対して、ヴォランドは「福音書について話をすること自体ばかげている」³⁰とやり返しており、最終稿（1939-40）でもこうした悪魔の立場は変わっていない。ヴォランダの「福音書」には、ヨシュア（イエス）の出自も異なれば、復活などの超自然的な場面も存在しない。

ブルガーコフは『巨匠とマルガリータ』のエルサレムの舞台を創作するにあたって、史的イエスの伝記として有名なシュトラウスの『イエスの生涯』（1835）

やルナンの『イエス伝』（1863）を参考にしている。³¹ その際、福音書の記述を語り直すのではなく、特に芸術的な想像力でイエス像にせまったルナンの立場にヒントを得ていると言える。ルナンは『イエス伝』の中で歴史科学者として聖書に記された超自然的な説話を批判しており、イエスの復活についても一切触れていない。また、福音書の記述については、イエスの姿を伝えた福音書記者たちが、崇高な理想を持つイエスよりずっと劣る者たちであったために、諸福音書は欠陥と誤解に満ちたものになったと考えている。³² 一方、ブルガーコフの小説においても、第1稿から最終稿まで一貫して、ヨシュアの弟子マトヴェイの筆記能力に問題があったことが強調されている。³³

反宗教プロパガンダの代表ともいえるベードヌイの「新約聖書」は、共観福音書の矛盾に満ちた記述を断罪すべく書かれたが、それに対してブルガーコフは、ルナンの意見を借りて福音書の欠点を弟子の筆記能力の欠如に求め、実際にエルサレムで起こった出来事と福音書の内容に矛盾があることを当然のことと見なしている。そして、「私自身、すべての場に居合わせた」[5-44]と主張するエルサレムの舞台の目撃者ヴォランドを登場させることで、反宗教プロパガンダ雑誌でしばしば取り上げられた福音書の記述の矛盾に対して自らの反論を試みている。さらに、ルナンのイエスと同様に、理想主義的な人間としてのイエス像をヨシュアに付与することで、ブルガーコフはプロパガンダ雑誌で繰り返し描かれた「ペテン師」のイエスのイメージを覆そうとしている。

長年の創作過程を通じて常に重要なエピソードとしてもう1つ残されている箇所は、無神論者ベルリオーズの轢死の場面である。第1稿では、ベルリオーズは四つ裂きにされると悪魔に予言されている。³⁴ 路面電車に轢かれ、バラバラになったベルリオーズの死体は、最終稿では悪魔のコローヴィエフによって「頭はあっちの方に！ 右足はポキッと、まっぶたつに！ 左足もポキッ、まっぶたつ！」[5-193]と笑われている。先ほど資料③で見たように、20年代の反宗教的なイラストにおいても、風刺の対象となる敵の身体、特にキリストの身体は容赦なく刻まれたり踏み潰されたりしているが、ブルガーコフの作品においては、初期の草稿で反宗教プロパガンダに従事していたベルリオーズの体が刻まれ、無神論者という作家にとっての敵の死が笑われている。ブルガーコフ研究者のクリュスらによると、ブルガーコフのアーカイブには作家自身が作成した「敵リスト」があり、そこにベルリオーズのプロトタイプとされているラップの書記長アヴェルバ

フや教育人民委員ルナチャルスキイ等の名前が含まれていた。³⁵ さらに付け加えるならば、ベードヌイもベルリオズ像を形成した 1 人としてブルガーコフ研究において指摘されており、³⁶ また先述したように、ブルガーコフがエセーニンによる詩『「福音書記者」デミヤンへの書簡』を隠し持っていたことから、「敵リスト」に含まれるべき人物だったと言える。こうして、ブルガーコフにとっての実際の敵は、風刺画で描かれる敵と同様の方法でグロテスクに解体されている。

おわりに

ここまで、ブルガーコフの諸作品における反宗教プロパガンダ雑誌の影響について見てきた。そもそも、ブルガーコフのフェリエトンや短編は、20 年代の風刺雑誌や新聞で発表されてきており、作家の短編は風刺雑誌「スメハチ」にも掲載されたことがあった。そして、ブルガーコフの短編が載せられた同誌にもキリストの体が押しつぶされている風刺画がある。³⁷ 20 年代の創作活動の場において、ブルガーコフと反宗教プロパガンダは常に隣り合わせの関係にあっただけに、キリスト教の素養があった作家が、自らの作品に反宗教プロパガンダのテーマや手法を批判的に取り込んだことは、いわば当然のことであった。したがって、今までのブルガーコフ研究でしばしば比較の対象とされてきたゲーテの『ファウスト』などのハイカルチャーとの関係に加えて、20 年代のソヴィエト社会における反宗教的な風刺雑誌という大衆文化に目配りをするこも、ブルガーコフ作品を多面的に解釈する上で重要であると言える。³⁸

(おおもり まさこ、日本学術振興会特別研究員)

注

- ¹ *Булгаков М. А. Дневник. Письма. 1914-1940. М., 1997. С. 87.*
- ² *Чудакова М. О. О мемуарах и мемуаристах (вместо послесловия) // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 487.*
- ³ 廣岡正久『ソヴィエト政治と宗教—呪縛された社会主義』未来社, 1988 年, 60-64 頁。
- ⁴ 廣岡正久『ソヴィエト政治と宗教—呪縛された社会主義』, 69-71 頁。
- ⁵ *Стыкалин С., Кременская И. Советская сатирическая печать. 1917-1963. М., 1963. С. 48.*
- ⁶ 『スメハチ』の創刊号では、タイトルのそれぞれの文字を頭文字としたスローガンが掲げられ、「スメハチ」の由来が説明されている。それによると「а」は *Антирелигиозная пропаганда* から取られたとされている。
- Смехач. 1924. №1. С. 15.*
- ⁷ *Чудакова М. О. Жизнеописание М. Булгакова. М., 1988. С. 406.*
- ⁸ *Усольцев С. Отечественная историография проблемы генезиса образа Христа и антирелигиозная пропаганда 1920-х гг. // http://filosof.vzfei.barnal.ru/public_s/Usoltsev/08.htm 最終閲覧日 2007 年 6 月 26 日.*
- ⁹ 例えばキリストは、誕生後受難と死を経て復活する東方の神々（エジプトのオシリス、フェニキアのマルドック、ペルシアのミトラ等）のヴァリエーションにすぎないという説が紹介されている。Безбожник. 1923. №1. С. 5. ちなみに、『巨匠とマルガリータ』の無神論者ベルリオズもキリストの存在が神話にすぎないことを詩人イワンに説得する際、『無神論者』で挙げられている東方の神々と全く同様の名前を挙げている。*Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Соб. соч. в 5-т. Т. 5. М., 1991. С. 10-11.*
- ¹⁰ *Кузякина Н. Михаил Булгаков и Демьян Бедный // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 407.*
- ¹¹ *Бедный Д. Новый завет без изъяна Евангелиста Демьяна // Безбожник. 1925. №3. С. 13.*
- ¹² *Чудакова. О мемуарах и мемуаристах (вместо послесловия). С. 487-488.*
- ¹³ ブルガーコフ作品からの引用は、*Булгаков М. А. Соб. соч. в 5-ти т. М., 1989-1991.* から行い、引用箇所は [] 内に巻数と頁数を記す。尚、ブルガーコフ作品の翻訳は大森によるが、翻訳にあたっては水野忠夫訳の『犬の心臓』（河出書房新社）と法本綾子訳の『巨匠とマルガリータ』（群像社）を参照した。
- ¹⁴ *Безбожник у станка. 1924. №6. С. 14.*
- ¹⁵ *Безбожник у станка. 1924. №4. С. 6-7.*
- ¹⁶ *Чудакова М. О. Послесловие повести «Собачье Сердце» // Знамя. 1987. №6. С. 136.*
- ¹⁷ 実際、変容前の犬のシャーリクの独白「俺の魂 дух はまだ死んでいない…犬の魂はしづといのだ」[2-120] や、第三者の語り手による「…と犬は思った」[2-127 など] という表現のように、実験前は犬の「心」の存在が明示されているが、犬人間になってからの語りでは、シャーリコフの心の中身が一切描写されず、実験によって事態が悪化していることが示唆されている。
- ¹⁸ *Гаспаров Б. Новый завет в произведениях М. А. Булгакова // Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX век. М., 1994. С. 95.*
- ¹⁹ *Булгаков. Дневник. С. 143.*
- ²⁰ *Кузнецов В. Есенин. Казнь после убийства. СПб., 2006. С. 249-251.* クズネツォフによれば、最近の研究でこの詩が実際にエセーニンによるものと確認されたという。*Кузнецов. Есенин. С. 254.*
- ²¹ *Кузнецов. Есенин. С. 252-253.* 詩の翻訳にあたっては、エセーニン（内村剛介訳）「〈附〉」『エセーニン詩集』弥生書房, 1968 年, 148-152 頁を参照した。尚、内村は詩集の「あとがき」で、この詩は訳者がシベリアの獄中に

- いたときに、囚人達がエセーニンの詩であるとして、口うつしで謳ってくれたものであると書いている。内村剛介「あとがき」『エセーニン詩集』, 161 頁。
- ²² Кузякина. Михаил Булгаков и Демьян Бедный. С. 406.
- ²³ Чудакова М. О. Опыт реконструкции текста М.А. Булгакова//Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. М., 1977. С. 95.
- ²⁴ Чудакова. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова. С. 95.
- ²⁵ Булгаков М. А. Князь тьмы. Ранние редакции и варианты романа «Мастер и Маргарита»//Булгаков. М. А. Соб. соч. в 8-ми томах. Т. 4. СПб., 2002. С. 111.
- ²⁶ Булгаков. Князь тьмы. С. 351.
- ²⁷ Русская карикатура, 1812–1985. М., 2006. С. 12, С. 191.
- ²⁸ N. Timasheff, *The Great Retreat. The Growth and Decline of Communism in Russia*. (New York: E. P. Dutton & Company, INC., 1946) 宗教の分野に関しては, 1930 年 1 月にスターリンが反宗教運動の「異常なほど愚かな行為」を指摘した事実, 及び同年 3 月の「成功の幻惑」と題するスターリンの論文で第 1 次農業集団化に対する党末端の行き過ぎが戒められたことが, 反宗教活動家たちの行動にも影響し, 過激な宗教弾圧が党によって非難されるようになったという。D. Powell, *Antireligious Propaganda in the Soviet Union: A Study of Mass Persuasion* (Cambridge: The MIT Press, 1975), p. 31. こう

- した事実が, 30 年代初頭以降の反宗教プロパガンダ雑誌における風刺の「後退」を招いたとも考えられる。
- ²⁹ Булгаков. Дневник. С. 153.
- ³⁰ Булгаков. Князь тьмы. С. 75.
- ³¹ Соколов Б. Булгаков. Энциклопедия. Персонажи, прототипы, произведения, друзья и враги, семья. М., 2005. С.469, С. 725–726.
- ³² Эленст・ルナン (忽那錦吾, 上村くに子訳) 『イエスの生涯』人文書院, 302 頁。
- ³³ 第 1 稿については, Булгаков. Князь тьмы. С. 55 を, また最終稿については, Булгаков. Мастер и Маргарита // Булгаков. М. А. Соб. соч. в 5-ти т. Т. 5. М., 1991. С. 24 を参照。
- ³⁴ Булгаков. Князь тьмы. С. 76.
- ³⁵ Белобровцева И., Кульос С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М., 2007. С. 149.
- ³⁶ Гудкова В. Комментарии//Булгаков. Соб. соч. в 5-ти т. Т. 5. С. 632.
- ³⁷ Плугачёв Г. Г. о Булгакове, Булгаков М. А. «Египетская мумия. Рассказ члена Профсоюза»//Смехач. 1924. №16. С. 14 を参照。キリストの風刺画は同号 5 頁に掲載されている。
- ³⁸ 本稿は平成 19 年度科学研究費補助金の助成による研究成果の一部である (課題番号 19・6356)。

Масако ОМОРИ

Михаил Булгаков и журналы советской антирелигиозной пропаганды 1920-х гг.

В данной статье производится анализ тематики и приемов произведений М. Булгакова в свете антирелигиозной пропаганды 1920-х гг., особенно таких сатирических журналов, как «Безбожник» и «Безбожник у станка», которыми интересовался писатель и номера которых он имел (№. 1-11 за 1924 г.).

Замысел повести «Собачье сердце» у Булгакова формируется из эссе, написанного ученым под псевдонимом «Преображенский» и посвященного всемогуществу науки, в частности, в вопросе об омоложении и воскрешении человека («Безбожник у станка» 1924 г. №. 4). Кроме того, во время работы над повестью (январь-март 1925 г.) писатель, делая запись о своем впечатлении от «Безбожника» в дневнике, цитирует фразу Шарика: «А сову эту мы разъясим...». Под именем совы-чучела «Профессора Мечникова» подразумевается один из крупных ученых-материалистов Мечников, портрет которого изображен на странице «Безбожника у станка» (1924 г. №. 6). Шарик потом «разбил Мечникова», что уже в начале повести указывает на поражение материализма. Что касается неудачи операции профессора, Булгаков с точки зрения христианского мировоззрения сатирически изобразил «богоподобного» Преображенского, неожиданно создавшего отвратительную тварь и не смогшего стать божеством.

В пьесе «Адам и Ева» литератор Понтик-Непобеда, попав в апокалиптическую ситуацию, кается, что он сотрудничал в «Безбожнике» под псевдонимом и просит Бога спасти его. В этом эпизоде Булгаков хотел «разъяснить» подлинное лицо безбожников и разоблачить их трусость.

Подробный анализ процесса работы над романом «Мастер и Маргарита» показывает, что если в ранних редакциях романа упоминаются антирелигиозный журнал «Богоборец», редактором которого является Берлиоз, а также карикатуры Христа и капиталиста, то в поздних редакциях 30-х гг. такая пропагандистская тема используется мало, а в последней редакции Берлиоз становится редактором толстого художественного журнала и председателем

Массолита. Это объясняется тем, что в период работы над романом Булгаков как сатирик постепенно терял к ней интерес, а также тем, что к концу 30-х гг. (в отличие от бурной пропаганды 20-х) из-за изменения политической ситуации в антирелигиозных журналах ослабляется сатирическая окраска. Как ни парадоксально, вульгарная пропаганда 20-х гг. дала писателю стимул обратиться к теологической теме, и в период создания романа он углубил свои философские воззрения на проблемы Бога и дьявола.

В романе (с ранних и до последних его редакций) можно отметить некоторые отклики на антирелигиозную пропаганду 20-х гг. Как известно, «Евангелие от Воланда» резко отличается от канонического Евангелия, и в Иершалаиме это объясняется неумением ученика записывать факты. Здесь Булгаков поддерживает позицию Э. Ренана в «Жизни Иисуса» и полемизирует с мнением известного пропагандиста 20-х гг. Д. Бедного («Новый завет без изъятия Евангелиста Демьяна») о том, что четыре Евангелия являются лишь недостоверными слухами.

На карикатурах в антирелигиозных журналах гротескно изображается истерзанное тело «врага»-Христа. В романе Булгакова тело Берлиоза тоже раздавливается трамваем, а потом над его телом смеется Коровьев. Здесь писатель использует приемы обращения антирелигиозной карикатуры с образом врага. В булгаковедении отмечено, что Булгаков сам составляет «список врагов», в который включены Л. Авербах и А. Луначарский, являющиеся прототипами Берлиоза. Можно было бы сюда добавить и Д. Бедного, который у исследователей также часто называется прототипом атеиста-Берлиоза. Следовательно, в романе писатель с насмешкой развенчивает своего собственного врага, используя для этого приемы антирелигиозной карикатуры.

Before / After ホロコースト

——「報せ」における二度の「翻訳」——

秋 草 俊一郎

1

ヴラジーミル・ナボコフが1934年に発表した「報せ」“Оповещение”は、1973年に“Breaking the News”として英訳された短編である。ベルリンで暮らす亡命者エヴゲーニヤ・イサコヴナは、パリに出稼ぎに出ている息子ミーシャからの手紙を日々の糧にして暮らしている。この短編が始まった時点で、実はミーシャはエレベーターのシャフトに転落して事故死しているのだが、まだ彼女は痛ましい事実を周囲から知らされていない。タイトルが暗示しているように、その不幸な報せが彼女にいかにか知らされるのが、この短編最大の焦点になっている。

本論ではこの短編のロシア語版と英語版を比較し、自作翻訳のメカニズムを検証しつつ作品のコンテクストについて考察する。この作品はナボコフの全短編の中でもっとも短い部類に入るものにもかかわらず、興味ぶかい変更が散見できるからだ。ナボコフがいかにか翻訳したかが理解できれば、作品の内容についての洞察も同時に得ることができる。本稿では特に、背景となる歴史的、時事的、伝記的なコンテクストに照らしてみた際に作品がどのように意味を変化させるのかを観察したい。さらに英語時代の作品「暗号と象徴」“Signs and Symbols” (1948) と対照することで、¹ 本作を一種の「モデルケース」としてナボコフの創作におけるコンテクストの影響について立体的に考察してみたい。

2

この短編は「エヴゲーニヤ・イサコヴナは、黒い服しか着ない老いた小柄な女性で、前日に息子を亡くしていた。彼女はそのことについてまだ何も知らなかった」という書き出しで始められる (R 610)。² ここにはこれから語られる小説のすべてが凝縮されていると言ってもいい。タイトルもあり、読者の興味は当然ながら主人公エヴゲーニヤ・イサコヴナがいかにか息子の死という不幸な「報せ」を知らされるのかに向けられ

る。だが、最後までこの「報せ」が打ち明けられはしないから、「彼女はそのことについてまだ何も知らなかった」というこのパラグラフの末尾の状態が永遠に持続することになる。そこにナボコフのアイロニーがこめられていると読むこともできる。

しかし英語版を対照してみると驚かされる。冒頭のパラグラフは「エヴゲーニヤ・イサコヴナ・ミンツは老いた亡命者の未亡人で、いつも黒い服を着ていた。彼女の一人息子は前日に亡くなっていた。彼女はそれをまだ知らされていなかった」となり (390),³ いくつかの変更が加えられているからだ。ロシア語版の本文全体をいくら探してもわからない情報が、少なくとも三つ——エヴゲーニヤ・イサコヴナの姓、彼女が未亡人であること、死んだ息子が一人息子であること——も加えられている。これらの変更には、小説をめぐるコンテクストを解きほぐす鍵が隠されていると言ってもいい。

まず目を惹くのが、主人公の名前に名字が追加されていることである。ナボコフの自作翻訳において、登場人物の名前の変更や付加は、意味があるケースが多いことを考えれば、なぜこのような加筆が行われたのだろうか？ と問う意義はおおいにあると言える。実は他にもこの短編には長さに不釣り合いなほど多くの人名が登場するのだが、いくつかは追加、あるいは削除されている。しかし、なぜこうした変更が行われたかを知るにはロシア人の名前についての知識と、作品の広い意味での文脈についての洞察が必要である。おそらくグレイソンがナボコフの自作翻訳を扱ったモノグラフでこの人目を惹く明白な変更を取りあげなかったのも、彼女が作品をその文脈に応じて扱おうという意識が希薄だったためだろう。

ここでごく基本的なことながら、ロシア人の名前の成り立ちについて確認しておく。ロシア人の名は名前・父称・姓からなるが、会話などで敬意を示す際に使われるこの父称というシステムは、外国人にはなかなか伝わりにくいものだ。ゆえに、ナボコフは自作を翻訳する際、省略してしまうこともしばしばある。また、ナボコフは自分で『アンナ・カレーニナ』の翻訳する際には「父称はコンテクスト上どうしても必要な

場合のみ訳出」することにしたいとも述べている。⁴しかし、省略してしまってなんの意味もないように思える父称であるが、情報量という観点から見た場合、日本語の「～さん」や英語の“Mr.”や“Mrs.”と等価というわけでは必ずしもない。というのは、先ほど父称は父親の名前から自動的につけられると書いたが、それは逆に言えば、父称がわかればその人物の父親の名前が演繹できるからだ。

振り返って、冒頭のセンテンスを読み返してみよう。主人公の「イサコヴナ」という父称は「イサク」という名前から作られる。このことから、彼女の父親はイサクという名前だったことがわかる。イサクは言うまでもなく旧約聖書が起源のものであり、ユダヤ人の典型的な名前のひとつだ。このように、父称は人物の素性を思いがけず明らかにしてしまうことがある。もし父称がなければ、「エヴゲーニヤ」は特にユダヤ的な名前ではないので、ユダヤ人かどうか判断できない。つまり、語り手は「この話はある亡命ユダヤ系ロシア人の話ですよ」と冒頭でそれとなく打ちあけているわけだ。

そして、英語版で付け加えられた「ミンツ」という姓もユダヤ系のものだ。⁵ナボコフは父称のシステムに疎い英語版読者のために、登場人物の姓をわざわざ追加しているのである。ちなみに、せっかく付け加えた姓であるが、ナボコフは冒頭の一箇所でしかこれを用いていない。この短編がおもしろいのは、主人公のユダヤ性をあからさまに示すのではなく、あくまで示唆するレベルにとどめ、表面的にはそれをテーマにしていない点である。そのためには名前や姓ではなく、父称というシステムがちょうどよかったと考えられる。父称を用いた示唆はロシア語特有のものであり、ナボコフという作家がロシア語の特性を利用して作品を構築していることがわかる。しかしナボコフがロシア語という機構をうまく利用して作品を書けば書くほど、それは後に翻訳する際に翻訳不能なものになってしまい、手を加えざるをえなかった。これらのことから洞察されるのは、ナボコフのロシア語使用の巧みさと、翻訳家としての柔軟性である。

もちろん作品を発表した当時の亡命ロシア文学界において、こうした示唆は読む人が読めば一目瞭然のことであっただろう。しかし、一度コンテキストから切り離されてしまった作品をもとのコンテキストに接続するのは異なる時代、場所で生きる読者にとってときに困難なものだ。そのためか、シュライヤーも、⁶ゴールドマンも、⁷ナボコフの作品におけるユダヤ人問題をとりあげた論文でこの短編の存在に触れていな

い。

父称の示唆するものを補う名前の変更はほかの登場人物にも見ることができる。街を歩いていたエヴゲーニヤ・イサコヴナはイーダの最初の夫「ヴラジミール・マルコヴィチ」に似た人物を見かける（R 612）。父称「マルコヴィチ」の元になった「マルク」という名前は旧約聖書が起源ではないが、シャガールやアルダーノフ、スローニムなど当時の亡命知識人・芸術家にも少なくなく、ユダヤ人であることを連想させる。⁸もちろん、ここでは暗示させることが重要なので、明確にそうであると示す必要はないのである。

この人物は英語版では「ヴラジミール・マルコヴィチ・ヴィルナー」となり（392）、姓が付け加えられている。「ヴィルナー」という名字はリトアニアの首都ヴィリニウスに由来しており、地名語源の姓は多くがユダヤ的と言われる。⁹このヴィリニウスもユダヤ人の多い町として知られていた。地名姓の人物は他にも主人公の古くからの友人であるチェルノブリスキイ夫妻やオルシャンスキイ博士などに使われており、彼らがユダヤ人であることがわかる。

さらに主人公の友人の名前は「イーダ・サモイロヴナ」だが（R 614）、この「サモイロヴナ」という父称は旧約聖書が起源の名前「サモイル」から作られており、ユダヤ人であることを示している。この父称は英語版では削除されている（394）。英語圏の読者には父称を用いたほのめかしが意味をなさないからであろう。

ちなみに、ナボコフはあるインタビューでこの短編を含む短編集を「翻訳は、ロシア語のテキストに完全に忠実なものだ」と語っているが、¹⁰こうした「変更」は原作の意図を「完全に忠実」に再現するために必要だったのだと言えるだろう。逆に言えば、登場人物のユダヤ性はあまり明白になりすぎても困るものだったが、読者にまったく読みとれないものになってしまっても困るものだった。原作のコンテキストを回収しようとする翻訳上の苦心がうかがえる。

さらに作品を注意深く読めば、ナボコフがたんねんに登場人物の背景を書きこんでいることがわかる。エヴゲーニヤ・イサコヴナはベルリンに逃げてくる以前はモスクワとハリコフに住んでいたようであるが、大都市モスクワはもちろん、ハリコフもユダヤ人が多かった町だ。

こうした解釈は英語版を参照したときに、より確かなものになるように思われる。彼女は明日の祝日に備えてお菓子を買うのであるが、英語版では「1935年、3月のある日のことだった」とあることから考えると

(390)、「祝日」とはユダヤ教の宗教行事、プリムの祭りだった可能性がある。¹¹ 英語版で付け足された説明に、「彼女がロシアから逃げてきて以来6年の間」というものもあり (392)、舞台が英語版では1935年と明記されていることからエヴゲーニヤ・イサコヴナの亡命時期が明らかになっているが、これは彼女がソヴィエト成立直後の政治亡命者たち、「第一の波」とは違った理由で亡命してきたことを示している。¹² 冒頭でエヴゲーニヤ・イサコヴナが黒い服しか着ないことが告げられるが、それは迫害され殺された同胞たちにたいする「喪服」のイメージを喚起する。また英語版では彼女が未亡人であることも冒頭ではっきりと書かれている。夫もポグロムの犠牲者だったのかもしれない。

ナボコフはユダヤ人の迫害に抗議したりベラルな政治家だった父の影響もあり、一貫して親ユダヤ的な態度をとっていた。よく知られているように、ナボコフの妻ヴェラはユダヤ人である。知人にもアルダーノフ、フォンダミンスキイなど多くのユダヤ人がいた。シュライヤーも「ユダヤ人の妻と半分ユダヤ人の息子と一緒に1930年代のドイツに住むことで、ナボコフはナチズムの台頭、すでに準備されつつあったホロコーストをまのあたりにしていた」と書いているが、¹³ ナボコフにとってユダヤ人が瀕していた危機は他人事ではなかった。¹⁴

今まで述べてきたような要素を勘案すれば、短編のタイトルもより象徴的な意味——一個人の痛ましい死というレベルを超えて、もっと恐ろしい意味での「報せ」——ホロコースト——になってしまっていたとすることも可能だろう。息子の死が告げられんとするエヴゲーニヤ・イサコヴナにたいする語り手の宣告、「まさに今、処刑が始まるのだ」という表現は (R 614 / 394)、今の私たちの目にはあまりに生々しく映ってしまう。その場合、ナボコフが、亡命当時の空気に敏感に反応していたことを示すひとつの貴重な証拠としてこの短編は読むことができる。前述のシュライヤー、ゴールドマンの論文もあり「ナボコフとユダヤ人」というテーマに深入りするのはここでは避けるが、この作品がナチスによるユダヤ人弾圧が本格化する以前に書かれたこと、登場人物の多くがユダヤ人であること、亡命ユダヤ人のコミュニティーをインサイダーの視点から描いていることなどは、「ナボコフとユダヤ人」という問題を考え直す意味でも大きいと言えるだろう。

3

この短編の英訳を後に『ロシア美人そのほかの短編』に収めるにあたって付け加えたまえがきで、ナボコフは「この環境とテーマはどちらも10年後に英語で書かれた『暗号と象徴』と一致している」と書いている (660)。アメリカで暮らす亡命ロシア人の老夫婦が精神病で入院している一人息子を見舞いに行って帰ってくるというだけの内容の「暗号と象徴」は、ナボコフのすべての短編でもっとも評価が高い作品のひとつであり、数多くの論文が書かれている。ひとつの理由として、ある書簡でナボコフは「今練っている物語の大半は（そして過去に書いたもののいくつかは〔中略〕）、この線で、つまり表面の半透明なストーリーの中に、またはその背後に二番目の（主要な）ストーリーを織り込むという方法によって作られることになります」と書いているのだが、過去に書いたそのような作品の例として「年老いたユダヤ人夫婦とその病んだ息子の話」としてこの「暗号と象徴」をあげているからだ。¹⁵ そのためこの作品を扱った論文は、老夫婦の息子が患っている「言及強迫症」という精神病を手がかりに、¹⁶ 二度の間違い電話の後、またベルが鳴るという謎めいた結末を記号論的に解釈するものが多い。それは数多くの研究者たちがトレジャーハンターよろしく、なんとか短編の表層的なプロットの内側に、作者自身が認めた「二番目のストーリー」を探し求めてきたことを意味している。

他方で、この作品の登場人物がユダヤ人であることに着目し、分析している論文はさほど多くはない。主要な登場人物である老夫婦、および息子の名前は明らかにされないが、老夫婦が世話になっている夫の兄弟の名前が「イサク」であることから彼らがユダヤ人であることがわかる。また彼らの隣人である「ソル夫人」こと「ソロヴェイチク」もユダヤ系の名字であること、そのソロヴェイチク家に娘を嫁にやったという「レベッカ・ボリソヴナ」の「レベッカ」という名前もユダヤ的であることや、ドイツ軍に殺されたローザ叔母さんの存在を考えれば、¹⁷ この短編におけるユダヤ性の持つ意味は再検討すべきであるように思われる。ちなみに「悪いニュースに震えおののく世界に住んでいたローザ叔母さん」は (601)、そのままエヴゲーニヤ・イサコヴナのようである。アメリカにおいても、ときにユダヤ人が蔑視されているのをナボコフは知っていた。¹⁸

ケルマンは「報せ」についての論文で、このまえが

きを手がかりに「報せ」と「暗号と象徴」の比較を試みたが、¹⁹「報せ」の登場人物の多くがユダヤ系であることには言及していない。しかし、「暗号と象徴」と「報せ」の間には背景にもかなりの共通点が見いだせる。「報せ」のエヴゲーニヤ・イサコヴナがモスクワ、ハリコフからベルリンに逃れてきたように、「暗号と象徴」の老夫婦もユダヤ人居住区のあったミンスクからドイツ、そしてアメリカへと亡命していた。そしてエヴゲーニヤ・イサコヴナがユダヤ人のコミュニティ内で生活していたように、老夫婦もまた、兄弟や隣人など非常にせまい交友関係の中で暮らしている。彼らは単純に周囲から言語によって切り離されているだけでなく、人種によっても隔てられている。

そして、一番重要な類似点は、どちらも障害や病気が作品の鍵になることである。エヴゲーニヤ・イサコヴナの場合、難聴という象徴的な疾患を抱えている。彼女はそのため外界から必要な情報を得ることができず、息子の死の報せも最後に聞かなくてはならない。難聴によってなにか意図的に情報を遮断してきたエヴゲーニヤ・イサコヴナは、悲痛な顔をした知り合いに囲まれ、外界と自分を隔てる防波堤がいままさに決壊する瞬間におびえることになる。他方で「暗号と象徴」では、老夫婦の息子は「言及強迫症」という周囲の森羅万象が自分自身への言及だと思い込む精神病を患っている。そのため老夫婦は息子への見舞いの品さえもあたりさわりのないものを選ばざるをえず、息子がいつ自殺してもおかしくないという恐怖心から間違い電話のベルにおびえることになる。難聴と「言及強迫症」は対照的なふたつの病だが、それらが生み出す物語の結末は酷似している。それは結果的に自分に向けられた信号すべてが悪い報せに聞こえてしまうというものだ。「報せ」の最後、場の重苦しさに耐えきれなくなったチェルノブリスキイの「死んだ、死んだ、死んだんだ」という三度の叫びは（R 615 / 395）、あたかも弔鐘のように響くが、それは「暗号と象徴」の最後に三回ならされる電話のベルを思い起こさせる。

先ほど「暗号と象徴」のコンテキストに着目した論文は少ないと述べたが、数少ない例外であるトーカーの論文も指摘している通り、息子の抱えている精神的疾患はホロコーストと時期を同じくし、²⁰「言及強迫症」という病もユダヤ人がこうむってきた数々の迫害や蔑視を連想させるものだ。²¹たとえば、息子の妄想では「店のウィンドーに飾られたコートのように、偏見を持った目撃者であり、心の奥ではリンチに加わりたがっているものたちもいた」とあるし（599）、常に自分が監視されているという被害妄想から「吐き出す

息まで番号を付けて保存される」とまで思いこむが（600）、その恐るべき厳密さは、ナチスが行った精密に組織、監督された虐殺や人体実験を想起させる。その意味では、短編に織り込まれた「二番目のストーリー」とはホロコーストなのだと考えうる。それならば「報せ」のほうの難聴も、ユダヤ人迫害が本格化する兆しを当の被害者であるユダヤ人自身が感じ取れないという「時代の病」だと言えないこともない。

ゴールドマンは「暗号と象徴」に関して「しかし、短編では明白にはならず、ただ暗示されるだけであるこの夫妻のエスニシティは、この話を一層力強いものにした」と書いていたが、²²この言葉は「報せ」にもあてはまる。どちらの作品でも登場人物たちがユダヤ人であることは、ひとつの極めて的確な比喩としても成立している。ユダヤ人という迫害され絶滅の淵に追いやられている人種を主役にすることで、ナボコフは疎外された人間の普遍的な苦しみや悲しみを描いている。こうした、いくつかの「テーマ」と「環境」の符合——それぞれが「一番目のストーリー」と「二番目のストーリー」になっている——を勘案すると、「暗号と象徴」は「報せ」の一種の「翻案」とであるとさえ言えるだろう。

どちらの作品でも結末で登場人物を襲った苦痛を、すべてを失う瞬間の絶望を想像することをナボコフは私たちに求めている。しかも、苦痛や絶望は作品がopen endingであることによって永遠に引き伸ばされる。ナボコフの作品では珍しくホロコーストについて直接的な言及がある作品『ブニン』で、心やさしいブニン教授が、ナチスの強制収容所で亡くなった元恋人ミーラがいかに殺されたのかを何度も反復して想像しなくてはならないように。²³もちろん「報せ」では冒頭で読者に死を告げられる息子が、「暗号と象徴」では最後まで生死がわからず、ある意味で読者の手に生殺与奪がゆだねられる点において後者は前者と決定的に異なっている。しかし歴史的な文脈に照らしてみたとき、「彼らになにが起こってしまったか」を私たちはすでに知っていると言えるだろう。もし織り込まれた「二番目のストーリー」が作品のコンテキストであるなら、「暗号と象徴」ではそれはより強い。それがドイツ、アメリカといった舞台の違いなどよりも、「報せ」と「暗号と象徴」を隔てているもっと大きな違いなのだ。

さらに、世界に渦巻く悪意にさらされた小さな人間という同じテーマを扱いながらも、「報せ」と「暗号と象徴」では、作者の戦略に変化が生まれていることも見逃せない。前者では「難聴」によって外部からエ

ヴゲーニヤ・イサコヴナが切り離された状況を作り出すことで、「報せ」を彼女にだけは知らせず、そのことが与える恐怖を外から想像するように読者に促している。つまり、この場合私たち読者は彼女の周囲の登場人物と同じレベルで物事の推移を見ている。しかし、「暗号と象徴」では読者にも最後の情報を与えないことによって、読み手の心理状態を老夫婦と同質化させようとしている。その際「言及強迫症」が老夫婦のみならず、読者にも感染し、不安を呼び起こす。前者では「自分の難聴に魅入られ、制限され」ているのはエヴゲーニヤ・イサコヴナだけだったが（R 612 / 592）、後者では「言及強迫症」に魅入られ、制限されているのは読者及び老夫婦だ。その際、ユダヤ人や歴史的なコンテキストも一役買っている。物語の最後に、夫人はソファから床に落ちていたトランプと写真「ハートのジャック、スペードの9、スペードのエース、エルザと獣のような恋人」を拾い上げるが（602）、もし「ハートのジャック」が彼らの息子ならば、それを打ち消すかのように積み重ねられたスペードの札が不吉なのは言うまでもないとして、ライブチヒにいたころ雇っていたドイツ人メイドとその「獣のような」許婚の写真は、ユダヤ人である彼らにはおぞましい暗示だっただろう。ナボコフはこうしたコンテキストをも考慮した上で、読者に老夫婦の不安を引きうけるように迫っている。

マイケル・ウッドはこの短編に具体的な「二番目のストーリー」があるという解釈を退けて、「私の推測では二番目のストーリーとは、電話のベルと息子の狂気との間に私たち読者がつくる結びつき——それがどんなものであれ——に関わっている」と述べ、この作品を読者の心理に働きかける一種の心理小説としてとらえている。²⁴ このような観点から「報せ」と「暗号と象徴」を比較してみると、後者ではより心理小説としての面が拡大され、人の感情を内側からいかに描くか、いかに読者の心に不安や恐怖を呼び起こすかといった点にナボコフの関心は傾いているように思える。その点で同じテーマを扱っていても「暗号と象徴」では、14年前に描いた「報せ」よりもナボコフの戦略はより先鋭化していると言えるだろう。

「暗号と象徴」も、多くの研究者が結末の「謎」に挑戦してきたが、現在に至るまで説得的な解答を与えることに成功していない。一方でこの作家は自分の作品が事実にもとづいていることをなかなか認めないが、いかなる作品も現実になんらかの形で接続していることは否定できない。そして、作品の背景が重要な意味合いを持つことも少なくない。従来のナボコフ研究に

おいては、テキスト論的な読み方が主流であり、このような歴史的・時事的な観点は軽視される傾向があったが、テキスト論的な読み方と当時のコンテキストの両面を視野に入れることが今後ナボコフを研究する上での重要なポイントになってくるだろう。

4

前節では後者が前者の一種の「翻案」であるという観点から、1934年の「報せ」と1948年の「暗号と象徴」の類似点と相違点について考察した。一方で、「報せ」は1973年に「もう一度」翻訳された。その時の改作の一つとして、英語版では導入部で「1935年、3月のある日のことだった」という説明がされていることは前にも述べた。時代設定を英訳版のときにナボコフが付け加えるのは稀なことではない。だが、この短編の初出は『新報』1934年4月8日号だった。作品の舞台設定が、実際に作品が発表された時点よりも未来であってもおかしくはないが、ナボコフが英訳時のまえがきで「“Breaking the News”は“Оповещение”というタイトルで亡命者向けの雑誌に1935年あたりに発表された」と書いていることを考えれば（660）、「1935年、3月のある日」という挿入は原作の掲載時期の勘違いからくる「誤訳」と見るのが妥当なように思える。

作者が翻訳者を兼ねる場合、原理的に誤訳は発生しないという意見もあるだろうが、原作と翻訳の間かなりのタイムラグがある場合、翻訳をおこなう際に原作のコンテキストを忘却していた可能性があり、そのため生じた間違いは「誤訳」と呼んでいいと思われる。つまり時間の経過は単純な「作者＝翻訳者」という等式をしばしばナイーヴなものに変えてしまう。

こう判断する理由には、ナボコフが掲載時期を勘違いすることが頻繁に起こるせいもある。しかし、一方で間違えた日付がダイレクトに作品内の時間に反映された例は他にないことも事実である。インタビューの言葉には反するが、この「誤訳」が意図的なものだとすることも可能である。つまり、今まで見てきたような短編の「環境」を考えてみれば、亡命ユダヤ人コミュニティを襲った悲劇の時代設定としては、執筆の時点では「未来」にあたる1935年のほうがニュルンベルグ法の制定などナチスのユダヤ人政策にとって重要な年だったと見ることもでき、翻訳者ナボコフが舞台を未来に移したとしても不思議ではない。²⁵

ロシア語版ではわからないが、英語版では「ひとり息子」であったという設定が冒頭に付け加えられてい

る。2で紹介した「未亡人」の変更と合わせて、英語版では冒頭から悲劇の度合いが増していると考えられることができると同時に、作品を「暗号と象徴」により対応させようとしたと考えることも可能である。その場合、先行した「翻案」が翻訳に影響した興味ぶかい例となる。「報せ」がホロコーストの「報せ」であるという2で述べた解釈も、英語版においてはあながち「後づけ」とは言えないのである。

つまり、この短編の場合、1973年に英訳される過程でかなり意図的に「暗号と象徴」の“dress rehearsal”に仕立て上げられた面も強いと見るべきだろう。²⁶ それはホロコーストの前／後を描いた短編としてこの「報せ」と「暗号と象徴」を対置させようという意図である。前節で述べたようにロシア語版「報せ」が「暗号と象徴」に影響を与えていることは明白なのであるが、先行作品である「報せ」もまた、作者自身の手によって翻訳される際に歴史的、伝記的文脈の推移の影響をこうむったと言える。

以上のような「誤訳」、変更点はもちろんナボコフの伝記的な事実に引き合わせて解釈することも可能である。ボイドの伝記によればロシア語版が完成したのは1934年3月だが、²⁷ これは長男ドミトリイが生まれる1934年5月10日の直前である。ナボコフはまだ見ぬ長子が、母親がユダヤ人という理由で反ユダヤ主義の標的にされることをおおいに懸念していたと考えられる。「ユダヤ人」かどうかはトーラーによれば、母親の出自によって決定されるからだ。息子の誕生年を間違えるとは考えにくいので、反ユダヤ主義の高揚が印象的な年、息子の誕生日の後にロシア語版を発表したと、当時の恐怖の記憶がないまぜになって英訳の際に思いこんだのではないだろうか。また1934年の時点では生まれてくる長子が、「唯一」の子になるかはわからなかった。しかし、1948年の「暗号と象徴」、1973年の英語版の時点では長男ドミトリイが最後の子であることがわかっていて、それゆえこのような一人息子であるという設定が付け加わったと考えることもできる。いずれにせよ、「報せ」における息子の死にはナボコフの不安が色濃く滲んでいるようだ。

ナボコフの作品のロシア語版と英語版を引き比べ、つぶさに観察していると、テキスト、コンテキスト両面から考えても「完全に忠実に訳した」というナボコフ自身の説明では納得できない変更がしばしば遭遇する。これは文化的なずれと比べても言えることだが、原作と翻訳の時間的ずれから生まれる歴史的、伝記的なコンテキストの変化が及ぼす作品への影響にナボコフ研究者は今までかなり無自覚だった。作品の多くが

かなりの時間——30年から40年——がたってから翻訳されていることを考えれば、歴史的、伝記的なコンテキストの変化は、ナボコフの作家としての変化と同レベルで重視されるべきだろう。

いくらナボコフが、テキストにたいして神のようにふるまう作者＝翻訳者として、失われたコンテキストを補完し、原作と翻訳の同質性を保存しようとしても、作品は作者＝翻訳者の意図からは離れて常に新たなコンテキストの中で生きなおそうとする。そこに新しい解釈が生まれる可能性がある。「誤訳」すらも解釈を豊かにするよすがになるのだ。私たちに求められていること、それはそれぞれの失われたコンテキストを再構築し、それぞれのヴァージョンに応じた緻密な読み直しを更新していくことなのである。

(あきくさ しゅんいちろう、日本学術振興会特別研究員 DC)

注

- ¹ 初出時には“Symbols and Signs”だった。*The New Yorker* (May 15 1948), pp. 31–33.
- ² 以後ロシア語版の引用は *Набоков, B.B. Собрание сочинений русского периода в 5 томах. Том 3. СПб., 2001* により、ページ数は括弧内に R を添えて示す。なお引用は拙訳によるが、毛利久美訳『ナボコフ短篇全集II』作品社、2001年、111–119頁を参考にした。
- ³ 以後 Vladimir Nabokov, *The Stories of Vladimir Nabokov* (New York: Vintage International, 1995) からの引用をこのように示す。
- ⁴ Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, ed. Fredson Bowers (New York: Harcourt Brace Jovanovich / Brucoli Clark, 1981), p. 205.
- ⁵ “Mints”あるいは“Minz”という姓の人物は以下の文献に複数記載されている。*Encyclopaedia Judaica* Vol. 12. (Jerusalem: Keter Publishing House, 1996), pp. 66–69.
- ⁶ Maxim D. Shrayer, “Jewish Questions in Nabokov’s Art and Life,” in Julian W. Connolly, ed., *Nabokov and His Fiction* (Cambridge: Cambridge UP, 1999), pp. 73–91.
- ⁷ Shalom Goldman, “‘Nabokov’s Minyan’: A Study in Philo-Semitism,” *Modern Judaism* 25:1 (February 2005), pp. 1–22.
- ⁸ 以下の文献によれば、「マルク」は非旧約聖書起源の名前では数少ないスラヴ人とユダヤ人共通の名前だという。*Унбегаун Б.О. Русские фамилии: перевод с английского. М., 1989. С. 258.*
- ⁹ *Encyclopaedia Judaica*. Vol. 12. p. 812.
- ¹⁰ Stephen Jan Parker, “Vladimir Nabokov and the Short Story,” *Russian Literature TriQuarterly* 24 (1991), p. 72.
- ¹¹ ユダヤ暦におけるプリムの祭りはアダルの月14日で、1934年が3月19日、1935年が3月8日にあたる。
- ¹² ただし、ロシア語版では「第一の波」から外れているよ

うには見えない。

¹³ Shrayder, “Jewish Questions,” p. 76.

¹⁴ 妻ヴェラの伝記によれば、彼女は直接的に迫害されることこそ少なかったものの、1933年にはすでに焚書の現場を目撃している。Stacy Schiff, *Vera (Mrs. Vladimir Nabokov)* (London: Picador, 2000), p. 67.

¹⁵ Vladimir Nabokov, *Vladimir Nabokov: Selected Letters, 1940–1977*, ed. Dmitri Nabokov and Matthew Joseph Bruccoli (New York: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1989), p. 117.

¹⁶ この訳語は若島正によるものを使用した。『ナボコフ短篇全集II』作品社、2001年、416–423頁。

¹⁷ 実際「ソロヴェイチク」というラビの一族がいたようだ。 *Encyclopaedia Judaica*. Vol. 15, pp. 66–69.

¹⁸ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years* (Princeton: Princeton UP, 1991), p. 311.

¹⁹ Steven G. Kellman, “How They Brought the Bad News to Mints: ‘Breaking News’,” in Steven G. Kellman and Irving Malin, ed., *Torpid Smoke: The Stories of Vladimir Nabokov* (Amsterdam: Rodopi, 2000), p. 77.

²⁰ Leona Toker, “‘Signs and Symbols’ in and out of Contexts,” in Charles Nicol and Gennady Barabtarlo, ed., *A Small Alpine Form: Studies in Nabokov’s Short Fiction* (New York: Garland, 1993), pp. 174–175.

²¹ Ibid. p. 177.

²² Goldman. “Nabokov’s Minyan,” p. 14.

²³ Vladimir Nabokov, *Pnin* (New York: Vintage International), p. 135.

²⁴ Michael Wood, *The Magician’s Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction* (Princeton: Princeton UP, 1995), p. 74.

²⁵ これと合わせてロシア語版では23歳だった息子が、英語版では「30にもなっていない」に変更され(391)、ほかされている点も指摘しておきたい。これも小説の舞台を未来に移したことの傍証だと思われる(諫早勇一氏の指摘による)。

²⁶ Alexander Dolinin, “Nabokov as a Russian Writer,” *The Cambridge Companion to Nabokov*, in Julian W. Connolly, ed., (Cambridge: Cambridge UP, 2005), p. 50.

²⁷ Boyd, *The Russian Years*, p. 405.

Shun’ichiro AKIKUSA

Before or After the Holocaust: A Twice-translated Story, Vladimir Nabokov’s “Breaking the News”

Nabokov’s short story “Opoveshchenie” (1934) is translated by the author as “Breaking the News” (1973). This paper focuses on the contexts of both versions by comparing the English with the Russian, since Nabokov made many suggestive alterations. The second aim of my paper is to show, through scrutinizing his self-translation, how it can help us to understand how he wrote it.

In the first paragraph of the English version, the surname of the protagonist Eugenia Isakovna becomes “Mints,” because her patronymic suggests to Russian readers her Jewish origin. Nabokov added the Jewish surname to the protagonist for English readers who are unfamiliar with the system of Russian patronyms. In the English version, Nabokov apparently tried to salvage the lost world of the Jewish community in 1930’s Berlin. In this context, the news that reached the Russian Jewish community is not only the death of Eugenia Isakovna’s son but also the advent of Nazism and an omen of the Holocaust. It shows how sensitively Nabokov reacted to the atmosphere of those days.

On the other hand, Nabokov also wrote, “The milieu and the theme both correspond to those of ‘Signs and Symbols’ written ten years later in English.” “Signs and Symbols” is considered among the best of Nabokov’s stories written in English. The Jewish background of “Breaking the News” has a lot in common with that of “Signs and Symbols.” Moreover, Eugenia Isakovna’s deafness plays a similar role to the “referential mania” in “Signs and Symbols.” Torker points out that “referential mania” is closely connected with the Holocaust. Therefore, it seems reasonable to suppose that Eugene Isakovna’s deafness suggests a disease of those times. Given this correspondence, “Signs and Symbols” can be regarded as an adaptation of “Breaking the News.”

When Nabokov translated “Breaking the News” in 1973, he changed the details of the story in order to emphasize the tragic aspect and focus the theme on the atmosphere just before the Holocaust. It is obvious that “Signs and Symbols” influenced the English version of “Breaking the News,” as the Russian version of “Breaking the News” influenced “Signs and Symbols.” What we should do is not only interpret Nabokov’s texts but also scrutinize his

contexts in those days to reconstruct his bibliography.

マリナ・パレイ初期三部作における〈病気〉の表象

高 柳 聡 子

はじめに

マリナ・アナトリエヴナ・パレイ (1955-) はレニングラード生まれの作家で、レニングラード医科大学を卒業、医師としての経験を経て、1987年から文芸批評などの執筆を始めた。作家としては、1990年に短編『エヴゲーシャとアーンヌシカ』を『ズナーミャ』誌に発表し、¹ 本格的なスタートを切っている。その後、1995年にオランダへ移住してからロシア語での創作を精力的に続け、現在に至るまでロシアで多くの読者を獲得している。

1990年代にはおもに短編と中編を手がけてきたパレイであるが、2000年に初の長編小説『ロング・ディスタンス、あるいはスラブ訛り Long Distance, или Славянский акцент』² を発表、その後、『ランチラン』³ (同年) でブッカー賞最終候補に残り、2006年には『クレメンス Клеменс』⁴ でボリシャヤ・クニガ賞を受賞している。こうした創作の歩みは、短編・中編から長編へという様式上の問題においてだけでなく、文体や語彙のレベルにおける実験、また、ハードボイルド的要素の使用やホモセクシャルなどのテーマへの取り組みといったさまざまな実験的過程を経て、進化とも言えるほどの変化を伴っている。そうした点で、マリナ・パレイという作家の創作の変遷は、一人の作家において小説というジャンルそのものの発展の縮図を見るように感じられ、大変興味深い。

こうした成長が著しく見られるのが、まず初期三部作 (『追善 Поминовение』、『エヴゲーシャとアーンヌシカ Евгеша и Аннушка』、『バイパス運河のカビリア Кабирия с Обводного канала』) である。⁵ これらの作品では、パレイにとって重要なモチーフである〈病気〉という事象が、病気のヒロインたちの形象を通して、数年の間に大きく展開されていったことが分かる。なによりも、登場人物に必ず賦与される〈病気〉、あるいは〈病んだ身体〉は、この時期のパレイの創作に一貫するモチーフとして無視できないものである。本論文では、これら初期三部作における〈病気〉という事象の役割について、執筆された年順に各作品を分析していく。それによって、『追善』『エヴゲーシャと

アーンヌシカ』では、大きな位置を占めながらもまだ完全とは言えない〈病気〉の表象が、最後の作品『バイパス運河のカビリア』をもってある到達点に達したことが分かるだろう。

そもそも、文学における伝統的な病気の表象については、サンダー・ギルマンやスーザン・ソングなど多くの批評家がすでに詳細な論述を行っている。⁶ それによれば、文学における病気とは、久しく神話化され、象徴的・比喩的な役割を担うものであった。とりわけ女性の病気となると、女性の外的・内的な人生の出来事が、その身体や精神の苦痛＝病気の歴史として提示され、精神の病気を身体の病気として表象するという方法がとられることが多い。⁷ 女性の身体性をめぐる表象としては、妊娠や出産が大きな出来事として描かれることも多いが、パレイの場合、そうした女性性の際立つ出来事は最小限にとどめられ、あくまでもジェンダー的にニュートラルな病名が与えられている。このような病名の選択、〈病気〉の脱神話化、脱シンボル化は、パレイの創作において新たな機能を担っていると考えることができる。元医師でもある作家によって表象される〈病気〉とはいかなるものであろうか。

1. 『追善』(1987年)⁸

パレイにとって実質的な処女作であるこの短編は、自伝的要素の強い作品と言われている。⁹ 作品は、レニングラードからシベリヤの祖父母の家へ預けられた語り手「私」による子供時代の回想の形をとっており、不幸の根源である「家」、その災厄の中心である祖父、優しく美しい祖母、パーバ・ヤガーのような曾祖母、愛に破れ鬱病となった母親の日常の記録が淡々と描かれている。

この短編の舞台となっているのは、大文字で記される「家 Дом」であり、語り手である「私」はこの「家」を、延々と続く家族の不幸の根源だとみなしている。「家」は、戦争から戻り、住む場所のなかったユダヤ人の祖父が家族のためにみずから建てたもので、そのいびつな建物は、住人と同じく不具であるかのよう描かれている。「そういうとき、かっとなりやす

い気性に引き裂かれた彼は、何の意味もない釘を打ち出した。それもいちばんふさわしくないところに。弱々しい平らな爪に沿って絶え間なく槌を下ろし、その音で家中をたたき起こして。歪んだ扉や腐った踏み段、破れた床を修理しようと、役に立たないベニヤの継ぎを彼が正しい加減に取り付けようとするやいなや、ベニヤは彼のそばですぐに剝がれ、こんな修理を施された対象は、もっとでたらめにあちこち壊れていき、こうしたことすべてが一緒くたになってお決まりの朝のヒステリーの原因となった」(C. 23-24)。

不器用な祖父によって建てられた「家」は、そもそもしびつな建物であったのだろうが、さらにそこへでたらめな修理が施されていく。自分の健康に病的に留意する祖父は、「家」に対しても同じ注意を向ける。祖父の狂気を嫌悪する「私」は同様に「家」も憎み、「私にとって家は流刑地である」(C. 11)と言い、常に「家」の死を夢見ている。これは言うまでもなく、祖父の死を望んでいるのであり、「家」と祖父は、まるで分身のように類似物として二重に描かれていく。しかし「家」は死なない。「この家は誰にも壊せないのではないか」(C. 10)と語り手を怖れさせる。そして、祖父も物語の最後まで死ぬことはない。

ここでは、伝統的には女性の疾病とされているヒステリーが祖父(男)の持病となっている。また、毎日のようにヒステリーの発作を起こす祖父の体は「弱々しい平らな爪」(C. 24)と「男らしくない広い骨盤」(C. 24)をしている。さらに、「家はしっかりとした男手がない」(C. 39)ために次第に老朽化していったと言われ、祖父の男性性は否定される。「家」で唯一の健全な男性であった祖父の長男は、素晴らしい若者で才能にも恵まれていたが、17歳のときに戦死する。生き残るのは、病んだ者のみということになる。

この「家」で、最初に死ぬのが曾祖母である。意地悪でバーバ・ヤガーのような曾祖母は、生涯にわたって「絶望的なほど多く煙草を吸い」(C. 40)ながら嫁をいじめ続け、推定年齢99歳まで生き、不死の象徴のような存在であったが、風邪をこじらせてあっけなく死んでしまう。彼女が生きていた様子は、「灰色の髪をほどいて、気味悪くつぶやき、陰気な祈祷書を読む」(C. 41)という宗教行為と、語り手の記憶に残る「極度の老いの匂い」(C. 41)に凝縮されている。神経質なほどのきれい好きで風呂を欠かさない祖父に比べ、異臭を発する曾祖母の身体は、すでに死を孕んでいることを示唆しているとも読める。

曾祖母が死に、嫁としていじめられていた祖母が活気を取り戻したとき、それに呼応して、「人間が死ぬ

ときにもよくあるように、家もひととき調子が良くなった」(C. 53)。しかしそれも長くは続かない。「家」にまわりつく遺伝的な不幸の体質は、ついにこの「家」で唯一の美しい対象である祖母の死を呼ぶ。バラのように美しく優しい人であった祖母の白い肌が、糖尿病による壊疽で死につつある。「悪臭を放つ液体が流れ出し、紫色に膨れ上がった肉体は腐敗していく。実際、彼女はすでに大地の中での最終的な腐敗の準備を終えていた。その仕事を始めることで、彼女はいまや、前もって大地を手助けしているかのようだ。大地はそれを完成するのみ、迅速に、そして完全に。」(C. 61)。女優のように美しい祖母の身体は、生きながら死後の腐敗を開始し、すでに半ば死体となっている。

このような死の描写は、死がその人物の身体の内側に宿っていて、徐々に外へと這い出してくるような感覚をもたらす。こうした死を「私」は、「家」の外ですでに一度目撃している。それは、隣人であるクラヴァお婆さんの死である。「クラヴァお婆さんは、曾祖母より先に死んだ。これが初めての死、家の外のことだったけれど。でも私は目の当たりにしたのだ。クラヴァお婆さんは腹にガンができていた。だから彼女の腹はすごく大きくなって、目は額に這い出していた。彼女は夏に死んだ。[...]彼女の腹はだいたい前に破れて、そこから忌まわしい液体がほとぼしり、内側から腹をむさぼった巨大なガンが這い出してきた」(C. 46)。癌による壮絶な死は、膨れ上がった腹と、そこから這い出す生き物のような癌の塊という視覚的な身体表象に置き換えられ、〈死〉という出来事が人間の身体を通して実体化されている。幼少期に初めて接した〈死〉は、「私」の中で、その媒体となった人物そのものへの恐怖に転換される。「ただクラヴァという名前が嫌いなのだ、死を嫌いなように」(C. 47)という「私」は、その名前から「カエルが鳴くような頭蓋骨のあくびの音」(C. 47)を連想し、その連想は「大きな腹と飛び出た目」(C. 47)を持つ死の身体を呼び出し、その身体を非人間化する。こうして、幼い少女にとって未知の出来事であった〈死〉は、隣人と祖母の死を経て、視覚化され、グロテスクな肉体と同一化する。

2. 『エヴゲーシャとアーンヌシカ』(1990年)

同じく「私＝イリーナ」を語り手¹⁰とするこの中編は、レニングラードの共同アパートで暮らす生真面目な二人の老女、エヴゲーシャとアーンヌシカの日常と

アーンヌシカの死を描き出している。この作品が『ズナーミヤ』誌に掲載されたとき（1990年）、読者の関心を惹く要因となったのは、そのソヴィエト的なプイトのあり方であっただろう。アデル・マリー・バーカーは、果てしない行列や共同アパート、プライバシーの欠如、赤字生産、買い物にかかる無限の時間といったソヴィエト的プイトが、「雪どけ」以後の1960年代のイデオロギーの緩みによって描かれ始めたモチーフであることを指摘している。¹¹しかし、60、70年代には、ソヴィエト的プイトは、ただ提示されることに重点が置かれていたのだが、90年代にはすでにそうした役割は一段落するとともに、ソ連崩壊前夜という「社会の死」の気配のなかで別の機能を持ったのではないかと考えることができる。例えば、この『エヴゲーシャとアーンヌシカ』では、二人のヒロイン、エヴゲーシャとアーンヌシカの精神構造をありのままに提示するものへと変化していると言うことができるだろう。プイトに振り回され、プイトに疲れ果てる過去のヒロインたちとは異なり、彼女たちにとってプイトは、すでに無意識のうちに根付き、日々の言動を機械的に支配するものとなっているのだが、社会においても一度は無意識化されたものが、その崩壊とともに改めて文学の対象として浮かび上がってきたとも言えよう。この時期のソ連社会そのものの〈病気〉と〈死〉が、よりリアリティを持つものとして作品の背景に設定されている。¹²

こうした物語の舞台として選ばれたのは、レニングラードの共同アパートである。この共同アパートは、ワンフロアに三部屋ある一般的なもので、1980年代末が舞台となっているこの作品の中では、すでに老朽化も激しく、生活環境としては劣悪なものだと思われる。共同キッチンの埃まみれの水道管は「ひとつひとつが、真っ白になるまで真ん中が磨り減った防水布で覆われ」（C. 66）、水道の「蛇口はそれでも少し漏って」（C. 66）いて、テーブルのひとつには「穴ぼこだらけの腰掛」（C. 66）がついている。アーンヌシカの部屋は「北の角が湿って窓枠が腐って」（C. 73）いて、さらに「床は腐ってぼろぼろで、ドアは別の設計図のために作られたもののよう」（C. 73）である。このような居住空間を語り手は、「寄る辺なく、温かい、死んだような私たちの階段」（C. 77）とか、「夏には、私たちの死んだような屋敷も軽く息づく」（C. 78、強調は引用者）と愛着をもって表現しながらも、そこに張り付く「死」の気配をはっきりと感じとっている。

こうした共同アパートの〈病んだ身体〉は、『追善』における「家」と同じく、そこに住まう人々が置かれ

た状況を反映している。湿った北側の一角にワラジムシが繁殖したとき、エヴゲーシャは住宅管理事務所で「修理の困難さは不可能に等しい」（C. 81）と説明される。彼女は、国家の怠惰と不正に対し激しく憤るのだが、住まいという有機体が、人間と同じ身体性をもっているとすれば、「修理が不可能」という事態は「治療が不可能」という医療の現実の比喩ともとれる。住居の不具性と人間の不具性、その回復の見込みのなさ、約束された死が、登場人物の病気と居住空間の病気として二重に表象されていると言えるのではないだろうか。

ここで死を待つ存在であり、プロット上の主人公となっているのはアーンヌシカである。孤児でホームレスであった彼女は、脳梗塞で半身麻痺となり、病人優先のこの共同アパートへと入れられたが、痴呆も手伝って、ほぼ一日中寝たきりで過ごしている。「九平方メートルの部屋の中で、彼女は人生から解放されて休んでいた。これは、何日もずっと横になって天井を眺めながら黙りこくっているという意味だ」（C. 67）。水を汲み、尿瓶を空にするために起き上がるほかは寝たきりの老女は、すでに生のただ中にいるとは言えず、それは「人生からの解放」「休息」と表現される。ソヴィエトでパスポートを持っていなかったというアーンヌシカは、そもそも社会的には死んだ状態に等しかったと言える。本物の、肉体の死を迎えるためにこの部屋へやってきたとも思えるアーンヌシカは、水を飲むだけで、ほとんど何も食べない。このような重度の病者である彼女の居場所は、住まいというよりはむしろ病院、あるいは墓場に近い空間だと言えよう。それは、元看護師であるエヴゲーシャ、医学生である語り手のイリーナという住人たちの職業によっても裏付けることができる。ただし、エヴゲーシャは小児科の看護師だったし、イリーナはまだ医学生である上に、置かれている状況から判断するとなんらかの精神疾患を患っているらしいから、やはりここでは「治療は不可能」なのである。

また、例えば、アーンヌシカが二つの水差しを用い、ひとつは飲料水用、もう一方は尿瓶であり、片方が空になれば、もう片方が満ちるという生理的な法則が、「容器の連携の新たなサイクルを始めることにより、永遠の水の循環を続けるために…」（C. 67）と描写されるのだが、ここは原文では«... , чтобы, начав новый цикл сообщения сосудов, продолжить вечный круговорот воды»となっており、容器（сосуд）は、血管などの脈管をも意味するため、アーンヌシカの体内の循環系をも想起させる。こうした体内と体外の出

来事の呼応は、この中編でもやはり、共同アパートを一個の有機体として表現することで、その〈病んだ身体〉を提示するという手法へと展開されている。

アーンヌシカ以外の登場人物についても、エヴゲーシャは難聴で病的な潔癖症であるが、それはエストニア人としてソヴィエトに生まれた彼女の過酷な半生にもとづいている。作品の中では、アーンヌシカに比べると、彼女はほぼ健康体と言えるが、レニングラード封鎖下での恐ろしい飢餓の体験、軍病院での看護師としての過酷な任務、夫との死別、結核性の脳膜炎による娘の死などにより、その精神状態は幾度も限界を超えている。また語り手イリーナ自身も精神疾患だと思われるが、その息子はチック症候群で糖尿病だと記述されており、イリーナの精神状態ゆえに別居していることが分かる。

しかし、物語においてすべての人物に病気が賦与されることに、大きな意味があるとは考えられない。すでに亡くなった人物の病名や、実質的には登場しない語り手の息子などの疾病は、彼らがこの舞台に登場しない理由であると同時に、女性たちがそれぞれ一人で共同アパートに暮している理由でもある。不在の男性たちの病気はプロットを動かすことにおいて何も機能しないが、二義的な登場人物である彼らの人物像をわずかに垣間見せるという役割は果たしている。パレイの登場人物にとっての〈病気〉は、人格のひとつであり、人物を語るときには必ずついてくる性質だと言えるのではないだろうか。

こうした設定にもとづき、アーンヌシカの死に向かってプロットは進行していく。この作品は他の作品と同様に、語り手による回想として語られているのだが、主な登場人物である三人の女性たちの過去と現在の不幸な出来事が、語りのなかで交錯することによって、それぞれが経験した〈死〉が、プロットの最終的な到達点であるアーンヌシカの死へと収斂されていく。「私は壁に顔を向けて横になっている。空虚に包まれたミイラのように私は死んでいる (C. 104, 強調は引用者)」と述べる語り手イリーナは、みずからをすでに生きていないと感じている。壁を挟んで隣の部屋にいるアーンヌシカ（「天井に顔を向けて寝ている」）とのほぼシンメトリックなポーズは、生をめぐる現在の状況にたいする二人の女性の対称性も示している。また、壮絶なエヴゲーシャの過去は、封鎖下での瀕死の体験というまさに〈死〉を内包したものであり、困窮するアーンヌシカに食事を与えていたエヴゲーシャが、隣人が飢えて死ぬことだけは避けたかったのであろうことが分かる。それは過去の自分の餓死を生み出し、

決して他人の死にはなりえないからだ。こうして、回想という語りの様式は、それぞれに死と向き合ってきた女性たちの生を、苦しみに声もあげずに耐え抜き、静かに息を引き取ったアーンヌシカの死というプロットのクライマックスに向けて絡み合わせていくために効果をあげている。それゆえに、アーンヌシカの死は、それぞれの人物が自分なりに受け入れ理解する出来事として、むしろ幸福な死、自分の居場所の獲得として描かれているのである。

3. 『バイパス運河のカピリア』（1991年、〔以下『カピリア』と略記〕）

すでに見てきた先行する二作品を踏まえながら、三部作最後の作品であるこの中編で、病者としての登場人物のあり方、また、その〈病気〉の性質がどのように変化しているかを見てみたい。この作品は、題名からフェリーニの映画『カピリアの夜』（1951年）が下敷きになっていることが分かるが、そのプロット上の主人公である通称モニカ（本名はライモンダ・リュブナヤ）の奔放な性と無邪気な性格が、フェリーニのヒロインから受け継がれている。

『追善』が書かれてからわずか四年ほどの期間ではあるが、この作品に至ると、パレイの手法はかなり洗練され、その特性を存分に発揮していると言えるだろう。ゴスチロはこの作品を、「神聖な制度としての結婚というクリシェだけでなく、壊れ易い器、申し分のない母、家庭の義務に対する禁欲的犠牲者としての女性というつまらないイコノグラフィを破壊している」¹³と評価し、ペトルシェフスカヤやウリツカヤのヒロインに匹敵しながらも対極的な女性性が示されていると指摘している。ゴスチロの見解がいくぶんフェミニズム的である点を差し引いても、『カピリア』の主人公モニカが、先行する二つの作品のヒロインたちのように、虐げられて憤ましく死んでいく女性像とは異なっており、また、ロシア文学の伝統においても新しいヒロイン像だと言えることは間違いない。その逞しい生は、「無尽蔵の生命力の悲喜劇的なシンボル」¹⁴とも言われるほどである。

モニカは語り手「私」の八歳年上の従姉である。彼女はリューマチと心臓弁膜症を患っており、弁膜の取替え手術を待つ身なのだが、病身ながらも貪欲な性欲を持ち、男なしではかたときも生きていくことができない。父親や夫の暴力に晒されながらも、男性遍歴を重ね、壮絶な闘病生活の末に死亡する。ここでは、なによりもまず、強靱な性欲に操られるモニカの肉体と

生が前面に押し出される。先天的な病氣に加えて、父親からの暴行と母親の愛情の欠如、最初の夫リュブヌイからの日常的な暴力をやり過ごし、奔放な性を満喫していたかのようなモニカの人生は、後半になってようやく、そのほとんどが入院生活だったと明かされる。しかし、前半部分で語り手によって回想されるモニカの人生は、妊娠八ヶ月のお腹を抱えて愛人に会いに行ったり、勤め先であるバーで男性客たちを挑発したり、新しい愛人とトラックで旅行に出たりと、病氣とは無縁の部分、語り手の記憶による若い頃のモニカの武勇伝的なエピソードのモンタージュとなっている。

最も特徴的なことは、『追善』『エヴゲーシャとアーヌシカ』のときには、病人が列挙されるという感が強く、登場人物すべてが病んでいるといってもよい設定になっていたが、『カピリア』では、モニカ一人に重点が置かれ、徹底して病者の生が描かれているという点であろう。病者という存在は、モニカ一人に集約されていると言ってもよい。

もちろん、『カピリア』にも、心身ともに健康である人は登場しない。傷痍軍人であるモニカの父親や異常な引越し癖のある母親、暴力をふるい妻に貞操帯までつける夫、ミイラのように寝たきりの姑、殺し屋の愛人というモニカを取り巻く人すべてが、なんらかの問題を抱えている。しかし、彼らの病性はさほどクローズアップされない。その中で唯一触れておかなければならないのは、モニカの母親の引越し癖である。

この母親は「ギネスブックに載れるほど」(C. 156) 引越しをしている。ソヴィエト時代にこれほどの引越しが可能だったのだろうか¹⁵と思わざるをえない病的な引越しへの衝動は、実は、住居の持つ〈死〉の性質への怖れに由来しているのではないかと考えることができる。娘が最後の入院をしたときも、母親は一度も見舞いに行かない。「〔モニカの病状の〕研究は電話で行われた。叔母は、死にかかわる施設を怖れおのいて避けていたから。病院や診療所、産院までも」(C. 182) というように、医療機関を「死にかかわる」空間とみなす母親は、毎日何度も病院に電話をして娘の病状を詳細に聞くだけである。語り手は彼女を、「創造と破壊に共通の循環系を賢く見抜いていた」(C. 182) と評価する。ここには、「死ぬ日と誕生の日と同じ日でなければいけない。逆だろうか？」(C. 211-212) という作家の死生観が反映されており、モニカの母親が数ヶ月おきに引越しをすることも、住居が病院などと同等の〈死〉を孕む空間であるという彼女の本能的な認識として読み取ることができる。

これとは逆に、モニカはバイパス運河を離れない。

そこは運河沿いに、屍体安置所や刑務所、孤児院、養老院が立ち並び、まさに死の気配に満ちた場所であるが、彼女はここに住み続ける。最初の夫のリュブヌイと結婚した際、彼が二箇所に部屋を持っていたにもかかわらず引越しをしない。そうして、バイパス運河の部屋に暮した面々、モニカ、夫、姑は物語の中で全員死んでしまう。モニカの産んだ娘は死なないが、ここを出て母とは正反対の人生を送ることで生き延びるのだろう。こうして、先の二つの作品で、「家」や共同アパートが病者の居場所として設定されていたこと、居住空間が〈死〉の生じる空間であることは、〈死〉を恐れて狂ったように引越しをする母親、〈死〉の気配のなかにいて決して引越しをしない娘という形象をとることで、『カピリア』において、その特性を明確にしたと言ってよいだろう。生と死の境界のない空間、死の中の生を生きるヒロインは、ここでは、『エヴゲーシャとアーヌシカ』とは異なる形で、しかし、補い合うものとして登場している。アーヌシカを埋葬するために墓地へ向かうバスが、かつてモニカの住んでいたバイパス運河通り沿いを走っていくとき、死んだ二人のヒロインの形象は重なる。それは、姪のマリヤによって、アーヌシカがかつてバイパス運河で働いていたという事実が告げられる (C. 137) ことでも示唆されている。

結び

以上、パレイという作家の独自性を読み解く足がかりとして、初期三部作と言われる短編・中編における〈病氣〉の表象を分析してきた。パレイの作品における〈病氣〉は、伝統的な文学において象徴的な役割を果たしてきたものとは異なり、人生の出来事として展開されたり、象徴的な性格をもって病者のイメージを作り上げることをしない。つまり、これまで描かれてきたものがあくまでも〈病者〉であるのに対し、パレイのそれは〈病氣〉そのものであり、それは、その臨床学的な症候によって病者の身体に即物的に表象されているのである。その即物性ゆえに、人間の身体と家(住居)のアナロジーも成立する。脳梗塞や心臓弁膜症、糖尿病といった極めて現代的な病名は、文学においていまだ特定のイメージを確立しておらず、病名だけでは病者の相貌は浮かびにくい。例えば、『カピリア』の主人公モニカの場合、彼女の奔放な性生活からすれば、性病(伝統的なものなら梅毒、あるいは1990年代という時期を考えるならエイズ)や妊娠、出産といった女性の身体的イニシエーション¹⁶をめぐる

る出来事に重きが置かれてもおかしくはない。この作品が、モニカのセクシュアリティをめぐる記録となっているにもかかわらず、こうした事象を作家が巧みにかわしているのには理由があるだろう。まずなによりも、パレイという作家は、病気という伝統的な文学テーマにもとづきながらも、既存のイメージに染まったステレオタイプを避け、病気という事象のもつ新たな側面を探りだしている。それが、ここに見てきた病気の脱シンボル化である。これまでの病気は、死のシンボルにすぎず、主人公を日常から非日常へと移行させるものであった。それは此岸の生と彼岸の死を媒介するものとして機能する。しかし、パレイにおいては、生と死は分かつことができないものである。なぜなら死は生のなかに常にあり「死と誕生は同じ日」で、そこには境界など存在しないからだ。だからこそ、生きながら死後の腐敗を開始する人物も登場し、そのとき、彼女の身体だけでなく、それが存在する「家」も墓の中の空間と同一化する。同様に日常と非日常の境界もない。住居と病院は類似した空間であり、モニカにとって入院することが生きることと同じであるように、そこに大きな差異はないのである。

こうしてパレイは初期三部作において、一貫して〈病気〉という事象を、あくまでも身体の出来事とすること、つまり、徹底的に即物化することによって、日常化した死、あるいは死の中の生というものを描き出すことを可能にしたのである。こうした手法は、三部作以後のいくつかの短編にも反映されているが、オランダへの移住以降現在にいたるまでの創作においてはさらに展開されたものとなっており、単に病気や病院といった限られたところにとどまてはいない。しかし、作家の創作全体を読み解く上で、作家自身の医学的知識に裏づけされた初期の作品の果たす役割は大きなものであると考えられる。その後の作品の分析と、初期三部作のそれらとの相関関係を明らかにすることは今後の重要な課題であろう。

死と身体の関係は、ロシアの現代文学においても最もアクチュアルなテーマである。したがって、初期の創作におけるこうした試みは、パレイを現代文学の担い手のひとりとして位置づけることのできる取り組みであると言えるだろう。

(たかやなぎ さとこ, 早稲田大学大学院生)

注

¹ Зная, 1990. №7. С. 10-45. ゴーリキー文学大学の師であるシドロフの序文が添えられている。

² *Палей М. Long Distance, или Славянский акцент. М.:*

ВАГРИУС, 2000. 本論文中のパレイの引用はすべて同書からの拙訳である。括弧内に同書の頁数を示した。

³ Палей М. Ланч. СПб.: ИНАПРЕСС, 2000. 但し初出は同年の雑誌 Волга, №4.

⁴ *Палей М.* Клеменс//Нева, 2005, №2-3.

5 基本的にパレイの創作の最も大きな転換点と考えられているのは、オランダへの移住である。移住前の一連の作品は「ペテルブルグ時代」ものと呼ばれ、移住後の作品とは作風が異なるとされ、別に論考されることが多く、移住後の作品に高い評価が置かれることが多かったが、ここ数年のフェミニズム批評の隆盛の中で、ペテルブルグ時代の作品も取り上げられる機会が増えている。

⁶ 例えば、サンダー・L・ギルマン（本橋哲也訳）『病氣と表象』ありな書房、1997年やスーザン・ソントグ（富山太佳夫訳）『隠喩としての病い エイズとその隠喩』みすず書房、1992年など。

⁷ *Фатеева Н. А.* Женский текст как «история болезни» (на материале современной женской русской прозе)// *Богданов К., Мурашов Ю., Николози Р.* (ред.) Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика: Сборник статей. Новые материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 1. М.: Новое издательство, 2006. С. 258.

8 1987年に執筆されたこの作品は1991年に他の二作と合わせて三部作として Кабирия с Обводного канала. М.: Лимбус Пресс. に収められることで世に出た。『追善』は当初『家をめぐる祈り Моление о доме』と題されてズナーミャ誌に持ち込まれたが掲載を拒否されている。

⁹ パレイは、幼少期をレニングラード郊外のフセヴォロジスカヤ駅近くにある祖父母の家で過ごした。Marina Ledkovsky, Charlotte Rosenthal, and Mary Zirin, ed., *Dictionary of Russian Women Writers*, (London: Greenwood Press, 1994), p. 479.

¹⁰ このイリーナは他の二作品では名前が明かされていないが、三部作すべてに共通の語り手「私」だと考えられる。医学生であるらしいこと、息子がいること、精神疾患を患っていることが共通しており、彼女の人生の幼少期（『追善』）、少女期から 30 歳代（『カピリア』）、40 歳前後（『エヴゲーシャとアーンヌシカ』）の回想記の構成をとっていると言えるだろう。

¹¹ Adele Marie Barker, "The Persistence of Memory: Women's Prose since The Sixties" in Adele Marie Barker and Jehanne M. Gheith, ed., *A History of Women's Writing in Russia*, (Cambridge University Press, 2000), pp. 277-296.

¹² この時期の社会状況が創作に与える意味については、同時代の他の作家たちとの作品とも比較しつつ詳細に論考する必要がある。舞台がレニングラードであるという点も〈死〉というテーマに関連して、パレイの創作の背景となっている文化・社会状況を検討していくことは次の課題である。

¹³ Helena Goscilo, "Perestroika and post-Soviet prose: from dazzle to dispersal" in Adele Marie Barker and Jehanne M. Gheith, ed., *A History of Women's Writing in Russia*,

(Cambridge University Press, 2000), p. 303.

¹⁴ Лейдерман Н. Л. Липовецкий М. Н. Современная русская литература 1950 –1990-е годы. Академия, 2003. том 2. С. 560–568.

¹⁵ この作品の舞台となっているのは、1970年代のレニングラードだと推定できる。

¹⁶ ロゼンスカヤは、女性の身体に起こる一連の出来事、す

なわち暴力、妊娠、出産、中絶などを「イニシエーション」と定義し、女性作家たちのテーマの中心を占めているとして論じている。Розенская Т. Как статья «Настоящей женщиной», или Практики женской телесной инициации глазами современной женской прозы // Гендерные исследования, 2003. №9.

サトコ ТАКАЯНАГИ

Представление о «болезни» в первой трилогии Марины Палей

В данной работе исследуется представление о болезни и больном в произведениях «Поминовение», «Евгеша и Аннушка» и «Кабирия с Обводного канала» Марины Палей, которая является выдающейся современной русской писательницей.

В этих произведениях болезнь изображается как неотъемлемая часть организма персонажей, что существенно отличается от изображения болезни в традиционной литературе, где она обычно играет символическую роль, отделяя жизнь от смерти и обыденность от необыденности. Такая десимволизация и демифологизация осуществляется особым художественным приемом — через выбор названия болезни и материализацию больного тела. Это новое изображение болезни как события, которым автор утверждает, что невозможно разделять жизнь и смерть, что смерть всегда находится в жизни.

Эта тема является одной из самых актуальных в современной русской литературе, и ее разработка позволяет поставить Марину Палей в ряд передовых современных писателей.

書評

林田理恵著

『ロシア語のアスペクト』

南雲堂フェニックス, 2007 年, 231 頁

服 部 文 昭

はじめに

まず最初に皆様にお詫びしておかなければならない。そもそもこの書評は学会誌編集委員会の依頼によってお引き受けしたのだが、やはり、私はその任になく、書評はお断りするべきであった。本書は、そのはしがきやあとがきにも明らかなように、内容的類型学(クリモフら)と「内部観測論」(松野孝一郎)とを大きな拠り所として著された。しかるに、私は、そのどちらにも、何らの素養も持たぬのである。それゆえ、とても書評とは呼べぬ、トンチンカンな文章になってしまったが、皆様方のご寛容を願うばかりである。

本書『ロシア語のアスペクト』の構成

それでは、目次の主要な部分に従って、本書の構成を示すことにする。

はしがき

第1部 序論

第1章 言語学が問うてきたもの

- 1.1. 構造言語学から変形生成文法へ
- 1.2. 認識論から実在論への流れ
- 1.3. 言語学における新しい潮流——アフォードンス的視点

第2章 ことばと人間

- 2.1. ことばの意味
- 2.2. ことばの誕生
- 2.3. 「自己の二分化」——ことばの獲得によってもたらされるもの
- 2.4. ことばの「規範性」——内と外とのインターフェース
- 2.5. 内容的類型学が意味するもの
- 2.6. 目的と構成, 方法論

第2部 ロシア語のアスペクト

第3章 アスペクトとは

3.0. はじめに

- 3.1. アスペクト・カテゴリーの源泉(1)
- 3.2. アスペクト・カテゴリーの源泉(2)
- 3.3. アスペクト指標としての動作態範疇の構造化
- 3.4. アスペクト体系の成立と時制組織の再編

第4章 ロシア語アスペクト研究のこれまでの流れ

- 4.1. アスペクト指標からアスペクト意味記述へ
- 4.2. ヴェジュビツカ, グラヴィンスカヤ——語彙分解によるアスペクト的意味の記述
- 4.3. 語彙分解によるアスペクト的意味記述の限界性
- 4.4. コシュミーダー——語る主体における時間意識の表象としてのアスペクト概念
- 4.5. 語る主体のパースペクティブ——状況レベルでのアスペクト機能分析

第5章 ロシア語アスペクトの諸機能

- 5.1. 語る主体の視点移動, 内部記述/外部記述
- 5.2. アスペクト的意味と視点移動, 内部記述/外部記述とのかかわり
- 5.3. 不完了体——「一般的事実」の意味
- 5.4. 完了体過去におけるアスペクト的意味のグラデーション
- 5.5. 「一般的事実」の意味と不完了体パーフェクト・不完了体アオリスト
- 5.6. 完了体人称変化形と不完了体未来形
- 5.7. まとめ

第6章 特殊疑問文におけるアスペクト的意味と機能

- 6.1. 不完了体——「意志的動作」意味とは
 - 6.2. 特殊疑問文における完了体のアスペクト的意味・機能
 - 6.3. 特殊疑問文における不完了体のアスペクト的意味・機能
 - 6.4. まとめ
- あとがき

ざっと、こういった組み立てになっている。

日頃から、このようなテーマに関心をお持ちの方であれば、これで、ほぼ、本書の内容の見当はつくのではあるまいか。全体で231ページという分量の中で、第5章が約80ページ、第6章が約40ページということも、参考になると思う。

豊富な実例、興味深く読ませる

今も述べたように、第5章、第6章が本書の主要部分であり、《読ませどころ》でもある。豊富な実際の用例を交えて、大変に興味深い内容になっている。その用例も、単なる「文」ではなく、発話の状況やテキストの構成など、前後の状況を理解できるように、長めの文章が中心で、かなりの大規模なテキストも多い。このことは、次に引くような著者の考え方を十分に具体化したものである。

「このような分析（先行研究を指す：評者）では、すでに明らかなようになぜ同一の意味内容を表現するのに異なる体の動詞を使用する二つの文が存在するのかという点は一切明らかにされ得ない。そして、より根本的な問題を孕んでいるのは(23)(24)の各文が同一の意味内容をもつという前提で分析がなされている点である。(中略)そこには語る主体がどのように「コト」を描いているのか、発話がどのような状況の下で行われたのか、だれに対していかなる伝達意図をもってなされたのかといった点は、まったく分析の対象とされていない。そのことは(23)(24)のように単文レベルで各文の分析を試みていることから明らかである。

しかしながらアスペクトの意味を考察する際には、すでに述べたようにその主要な機能としての語る主体の主観的パースペクティブという点をぬきにしてはその本質は決してみえてこないものであり、そのような主観的なパースペクティブのありようは文のレベルを越えたより大きなテキスト構造、さらには発話状況の詳細な観察によってはじめて明らかにされ得るのである」(71ページ)。

ただ、冒頭でも触れたように、本書は、いわば理論的な本であるので、たとえば、実践的な側面を重視した作りの原求作氏の『ロシア語の体の用法』(水声社)のような本を求める読者には不向きかもしれない。名著といわれた『ロシア語動詞 体の用法』(ラースドヴァ：磯谷孝訳編)も『演習 ロシア語動詞の体』(磯谷孝編著)も入手困難な現在、それらを踏まえた、原求作氏の『ロシア語の体の用法』は、一般の人にも大変に分かりやすく、とても優れた本であるが、一方で、本書は、それらとは異なった範疇に属する本、別のタイプの著作であると考えた方が良さだろう。

今後への希望

さて、以下は、科学的な書評とはまったく無縁な、ただ単なる市井の読書人の感想のごときものなのであるが、インターネット上の書店、あるいは繁華街の大型書店で、本書のタイトルに興味を持ち、ばらばらと2,3ページめくって購入し、帰宅して読み始めた時に感じる、「えっ？」という、ある種の違和感とでも言うべきものについて述べておきたい。

まず、ページを開いて初めの方で、ヴォイスであるとか、第3部であるとかいう言葉に出会うのである。目次を見る限り、第2部までしかないし、ヴォイスを扱った章も見当たらない。このなぞは、はしがきの後半部分と、第2章の2.6.2構成の項を見て、初めて解決される。実は、本書は、著者の博士学位論文(『ロシア語のアスペクトとヴォイス——ことばの生成と解体の場で——』)の第1部と第2部とを、もとにした本なのである。さらに、「本書上巻には、全体構成のうち第1部「序論」、第2部「ロシア語のアスペクト」が収められている。第3部「ロシア語のヴォイス」は下巻として後日刊行の予定である」(27ページ)ということなのである。しかしながら、本書の表紙、扉、奥付をつぶさに見ても、『ロシア語のアスペクト』というタイトルがあるばかりで、『上巻』の文字は見当たらないのである。これは、いささか、不親切ではないのか。南雲堂フェニックスという出版社はさておき、手軽な装丁と、このタイトルからすれば、初級文法を一通り終わった人がさらに勉強するための本と思ってしまい、学位論文に基づく上下二巻という大著の専門的な学術書の上巻とは、よもや、思い至らないのではあるまいか。

William Germanoの本を引くまでも無く、学位論文を出版することは容易なことではない。ある意味で、学位論文を書くことそれ自体よりも難しいことである。出版助成金が付くことで種々の制約も課せられるのかもしれないが、象牙の塔の中の者だけを対象とした書き方から、市井一般の読者を意識した書きぶりにと、十分に手を入れるべきではないのだろうか。これは、けして私一人だけの思い込みではなく、世間一般の見方であろう。たとえば、さとう好明氏は、インターネット上で公開された本書への書評で同様の趣旨を述べている(<http://homepage3.nifty.com/LAMPOPO/honnyaku.htm>)。

本書の一番の読みどころは、先に示した内容構成から言っても、第5章、第6章あたりである。興味深く

読むことが出来る。上の同じさとう氏が(上と同所で)「文例に基づく説明もよく日本語も分かりやすい。同じ人間が書いたのかと思うくらい違う。体の用法の最新の研究成果について一般読者に分かりやすく説明しようという努力は評価すべきであり、体に興味のある人には必携の参考書である。」と評価しているほどである。そこで、是非とも、第5章、第6章あたりを中心として、本当の意味で、一般読者向けのアスペクトの本を、新たに書いていただきたい。著者は、十分に、そのための学識も、また、素材もお持ちだし、そのような本に対する読者一般からの期待も大きいものがある。学位論文を出版したという、そもそもの性格もあるのだが、本書には、いくつかの索引の不備や単なる変換ミス(「部屋を喚起した?」, 122 ページ)のみならず、参照先が無かったりする(102, 103 ページなど)誤りも目立つので、やはり、新たな、一般向けの本が望まれるところである。

また、これは、その上でのさらなるお願いというか希望なのであるが、《下巻》を刊行する際には、是非、もとの学位論文の体裁にとらわれずに、ここの第5章、第6章を書いたような調子で、ロシア語のヴォイスに関する本を完成していただきたい。

最後に、本書の書評の対象外のこともかもしれないが一つだけ蛇足を。本書は、最初に示したように、はっきりとした理論的な背景を持っている。それらに対して、一文字だに理解しえぬ評者が言える立場でもないのだろうが、さらに、もととなった学位論文それ自体も拝読していないのだから、なおさらなのだが、参考文献に偏りと言うか、過不足が感じられるのである。たとえば、一例だけを挙げると、三谷恵子氏の「ロシア語の『体』の研究史」(つくば言語文化フォーラム編『「た」の言語学』ひつじ書房, 2001, 1-60)が引かれていない。どのような理論に依拠するにせよ、優れた先行研究として引くべきもの、触れるべきものはあろう。そのような先行研究を踏まえれば、本書に見られるような、単純な勘違いも防げた気がするのだが(「コシュミーダーのアスペクト論を、その発表から30年近くを経てボンダルコがとり上げた理由も(波線: 評者)」77 ページ。この部分は、「ところで、ボンダルコはまず1992年にコシュミーダーのアスペクト概念を紹介する論文を発表し」73 ページ、を踏まえたものだと思う。私の記憶が正しければ、コシュミーダーの1962年の論文は、1934年のオリジナルの論文の、いわば八割ほどのロシア語訳であるから、「30年近く云々」は不正確な表現であろう)。

(はっとり ふみあき, 京都大学)

狩野昊子著

『ロシア語の比喩・イメージ・連想・シンボル事典——植物——』

日ソ, 2007 年 xxix+693 頁

栗原成郎

古来、自然のなかで生きてきた人間が四季折々にもつ季節感覚は、大概、文学的な感性と駆け合った。それは A. H. アファナーシエフがその大著『スラヴ人の詩的自然観 *Поэтические воззрения славян на природу*』(1865-1869) の題名に付した概念「詩的自然観」(*поэтические воззрения на природу*; *die poetischen Naturanschauungen*) に相当するものと思われる。アファナーシエフ的観点から見れば、古代人の「詩的自然観」は響きのよい音韻と比喩表現をもつ生きた言葉を紡ぎ出し、神話的表象を誕生させた。人間は森羅万象を感覚によって個別な形象に区切り、宇宙的現象を言葉で表現した。動物や植物は自然と呼吸を合わせて生き、天体の運行による季節の移り変わりを自ら示した。森羅万象と宇宙的現象を表す言葉には、永い時の流れのなかで風化して見えにくい形になってはいるが、古代人の詩的感性と神話的表象の余映がある。自然は悠久の時の流れとともにあるが、人間はその居住する自然環境のなかにあつて労働によって文化を創造し、文化は歴史を形成してきた。それゆえに、ロシア語の場合にも、自然を表す語彙に属する個々の語には普通の「対訳辞典」の範囲では説明しきれないイメージ・シンボル・比喩・連想が原初から内包されている。そのような個々の語が特有の文化背景をもつ語誌を記述したロシア語辞典が、本邦初の試みとして、長年ロシア語の研究・教育に携わってこられた著者の熱意によって誕生したことを慶賀したい。

本書にはロシア語の樹木・草花の名称および草木に関連する語が約 400 項目、アルファベット順に収められており、植物の和名、学名につづいて、象徴的意味、イメージ、メタファー、連想関係が記述され、各項目の最後に主として文学作品から豊富な例文が引用されていて、説明されているそれぞれの語の含意がそこから理解できるように配慮されている。この本は「ロシア歳時記」を読むような楽しさを与えてくれる。季節ごとに見よう。

〈春〉 冬の長い北国の人々が春を待ちわび、春の到来を告げる草木の変化に喜びを感じる心情は洋の東西を問わず変わらないであろう。しかし風土と植物分布を異にする日本とロシアとでは同種の植物はあっても

まったく同一のものではなく、個々の樹木・草花のもつイメージもシンボルも当然異なる。日本の北国では早春、雪の下から真っ先に顔を出すのは黄色いふつくらとした花卉をもつ福寿草だが、ロシアでは春の先触れとなる花は подснежник である。マルシャークの児童劇『十二の月たち』（邦訳『森は生きている』）でわがままな王女が新年を迎えるために大晦日の夜に雪山から採ってくるように命じた花が подснежник で、マツユキソウ、ユキノハナ、スノードロップなどと呼ばれるが、日本ではそれほどなじみのある花ではない。それに подснежник は春先、雪の下から一斉に咲き出す花々の総称であり、具体的には アネモネ (ветреница)、キバナノアマナ (гусиный лук)、ヤナギラン (иван-чай)、フキタンポポ (мать-мачеха)、ヒメムラサキ (медуница)、プリムラ (примула весенняя) その他の花々であり、百花繚乱のロシアの春を想像させる (404-409 頁)。日本の福寿草に該当する адонис は初夏に赤い花を咲かせる種類もあり、ロシアでは春一番の花ではないようだ (2-3 頁)。日本には寒中に咲く椿があるが、寒冷地のロシアには椿はないが、камелия という言葉は赤い椿の花で身を飾った小デュマの『椿姫』によって知られており、「娼婦」のイメージと結びつく (185-186 頁)。春と言えばすぐに桜を連想することでは日本人もロシア人も変わりはないようであるが、日本人は桜の花に重きを置き、花見を楽しむが、ロシア人は桜の実のほうを尊ぶようだ。ロシアのサクラが桜桃 (セイヨウミザクラ) 系統の樹木であることは理解できるが、日本人には、ソメイヨシノとヤマザクラの区別はできても、ロシアの вишня (サクラ、サクランボウ)、черемуха (ウワミズザクラ)、черешня (セイヨウミザクラ、サクランボウ) を区別することはむずかしく、実際に花を見て、実を食べてみなければ分らない。写真で見るとかぎり、вишня も черемуха も花は「桜色」(薄紅色) ではなくて白く、「Скворцы повсюду запоют, Затем начнут цвести черешни И вишни буйно зацветут.», «Вновь из соседнего леску, Где уже ландыш есть душистый, Однообразно, голосисто Ко мне доносится: ку-ку! .. За цвет черемухи и вишни» の例文に見られるように、вишня も черемуха も черешня もほぼ同時に開花する。Вишня と черемуха との相異のひとつに後者の花に独特の高い香りがあり、черемуха はしばしば душистая (かぐわしい) という形容詞をとめない、その芳香につられて蜜を求めて飛んでくる蜜蜂が連想されるという重要な指摘がある (651-652 頁)。また文学作品の伝統的表現 «под сень

черемух и акаций» (ウワミズザクラとアカシアの木陰で) が「心配のない平穏な生活のシンボルである」という指摘もきわめて重要である (653 頁)。「サクランボウ」では вишня の実、черемуха の実、черешня の実のどれが美味なのかは知らないが、вишня は黒味がかっているで、「黒目がちな目 вишневые глаза」に喩えられ、темные, черные, как вишня と比喩表現される (97 頁)。черешня も「きらきらと輝く黒い瞳 глаза как черешни」に喩えられる (655 頁)。樹木のうち他の木々に先駆けて芽を吹くのは береза (シラカバ) である。またシラカバは早春に樹液を蓄えるので、昔の人はビタミンの不足する時期に幹から採取したシラカバの樹液を飲んでビタミンを補った。シラカバは自然の再生力、生命力のシンボルとされ、人々の四季を通じての生活ばかりでなく、婚礼から葬儀にいたるまでの人生に深い関わりをもつ聖木であることが 40 ページを費やして詳述されている (17-57 頁)。Вербa (ネコヤナギ) も春を連想させる木であるが、пальма (シュロ、ナツメヤシ) の木のないロシアではキリストのエルサレム入城を記念する聖枝祭 (復活祭の前の日曜日) に棕櫚の枝の代わりに宗教儀礼に用いられ、死にたいする勝利、復活を象徴する。春の生命力のシンボルである верба は元来、異教の儀礼に用いられたが、キリスト教的に聖化された。一方において、古木の верба は悪霊の棲家として不吉なものと思なされたが、ヤナギのもつ暗いイメージはもっぱら ракита (ポツキリヤナギ) と ива (ヤナギ) のほうに移され、ракита はフォークロアでは悲しみや死のシンボルとなり (428-430 頁)、物思いに沈んだような、悲しげな姿の ива は憂愁、苦悩のシンボルとなった (166-173 頁)。

〈夏〉北半球で昼が最も長く、太陽が燦燦と照り輝く夏至は、梅雨期のさなかにあるモンスーン気候帯の日本では強く意識されることはなく、独自の夏至祭はないようである。ロシアでは旧暦 6 月 24 日/新暦 7 月 7 日のイワン・クパーはきわめて古い夏至祭であり、民間暦による年中行事のうちで最大の祭りである。夏至は自然の生命力が頂点に達する日であり、果実や農作物が実りはじめる日であり、農耕者にとっては収穫期の開始を示す日である。黄金色に稔った рожь (ライ麦) の刈り入れが始まる季節である。イワン・クパーの前夜に人々は種々の薬草を採集し、しばしば教会で聖別してもらって一年分の薬とした。一般の人が集める草は、зверобой (オトギリソウ)、василек (ヤグルマソウ)、купальница (キンポウゲ)、полынь (ヨモギ)、иван-да-марья (ママコナ)、ромашка (カ

ミツレ), колокольчик (ツリガネソウ), крапива (イラクサ), мята (ハッカ) などである。異教的表象によればイワン・クパーラの前夜は大地の生命力が最大限に発現される時であり、鳥獣草木が人間の言葉で語り交わし、孢子によって無性生殖するため花の咲くはずのない папоротник (シダ) が真夜中に一瞬真っ赤な花を咲かせるなど、世にも不思議な出来事が起こる。この夜には魔女や魔術師が暗躍し、一般人の知らない秘密の薬草や毒草を集めて、呪術に用いる。そのような草は「魔法の草 волшебные травы」と呼ばれ、半ば幻想の草であり、半ば実在の草である。それらの草については主として「травы」の項目で興味深く詳述されている (546-571 頁)。「魔法の草」は幻想植物である場合が多く、その名称が「民俗語彙」であるので学名のないものもある。Адамова голова は魔女が呪術や変身のために用いる「魔法の草の王」で「学名なし」とされながら、例文 (А. Печерский. В лесах) には *Cypripedium Calceolus* と学名らしきものが付してある (2 頁; 564 頁) が、もしこれが誤植ではなくて *Cypripedium calceolus* だとすれば、北海道の礼文島と網走地方に自生する「カラフトアツモリソウ (樺太敦盛草)」と同種のものになる。Адамова голова を *Echinopos ritro* ルリタマアザミ (瑠璃玉薊) や *Mandragora officinalis* マンドラゴラ (曼荼羅華, コイナスビ) と考える者もいるが、草の実像を探るよりも虚像の草と考えたほうがよさそうだ。最も強い鉄をも砕くという разрыв-травы という草がある。錠前を壊す力があると言うから泥棒なら是非とも手に入れた草であろうが、この草を摘むことは非常にむずかしい。引用されている例文の И. Лажечников. «Басурман» は小説ではあるが、その内容を要約して言えば、おおよそ次のようになる。—— この草は人の目から隠されていて人跡未踏の森の奥にある。それを二匹の蛇が昼夜交代で絶えず護っている。鳥の王である鷺だけがこの草を取ることができる。まず、森の中で雛のいる鷺の巣を見つける。剣の刃ほどの厚みのある枝で編んだ網を作り、親鳥が雛に与える餌を探しに巣を飛び立った隙を狙って巣の上にその網をしっかりと取り付けて、親鳥が雛に餌を与えられないようにする。翌朝までにオス鷺が разрыв-травы を取ってきて、その草で網を壊し、別な機会に備えて草を巣の中に隠す。そのとき武器は何を使ってもよいが、鎧を身につけずに、誰にも見られないように鷺と闘って разрыв-травы を取る (427 頁)。—— こうなると разрыв-травы は完全に幻想の草であるが、一方では、実在の植物 *Impatiens noli-tangere* キツリフネ (黄釣船) や

Saxifraga stolonifera ユキノシタの俗称ともされる。キツリフネは実に手を触れると種が強くはじけると言うから разрыв-травы (鉄割り草) の幻想と結びつけたのかもしれない。イワン・クパーラの前夜に摘まれる十数種の「魔法草 волшебные зелья」は本質的に薬草であり、それらの採取や利用法は薬草呪術 (травоволхование) に通じた民間呪術治療師 (знахарка, знахарь) や魔女 (ведьма) や妖術師 (колдун) の秘術に属するため、もとより神秘化されており、それらの実体を探索することはあまり意味がなく、文学的虚像と見るほうが面白い。

〈秋〉 茸狩りはロシアの秋の風物詩である。秋の訪れとともに人々はいっせいに郊外の森に分け入り、マツ、モミ、シラカバ、カシの下に生える食用茸を探す。茸狩りをする人は食べられる茸と食べられない茸の見分け方を知っている。ロシア人が最も珍重する茸は белый гриб ヤマドリタケだ、と言う。毒茸 поганка の親玉は赤い傘に白い斑点のある、見た目には美しい мухомор ベニテングタケである。茸については «белый гриб» «гриб» «поганка» «мухомор» の項に詳しく書かれている。地面の下から突然顔を出し、生長と消滅の速い茸はどことなく不気味である。俗信によれば、茸は動物と植物の中間のものと見なされた (118 頁)。そのためもあってか、茸は人間のイメージと結びつき、「老いぼれ」「だめな人間」「嫌な奴」などの否定的な意味の比喩に用いられる。ロシアの「黄金の秋 золотая осень」を彩るのは、березa シラカバの紅葉、рябина ナナカマドの赤い実、ナナカマドと赤を競う калина カマズミ、紅を帯びた黄に色づく клен カエデである。秋の森に木の実 (ナッツ) を落とす орех ハシバミや、яблоко リンゴと яблоня リンゴの木のイメージ・シンボルも重要である。秋に収穫される穀類およびパンに関連する食文化については民間暦・教会暦にもとづく年刊行事を含めて «хлеб» の項に詳しく説明されている (591-627 頁)。

〈冬〉 「人の生涯は草のよう。野の花のように咲く。風がその上に吹けば、消えうせ生えていた所を知る者もなくなる」(詩編 103: 15-16) と歌われているように、短くて儚い人の命は古来、野の草、野の花に喩えられてきた。ところが木は、草とちがって、凜として立ち、木の生命力は人間のそれを上回る。樹齢数百年を数える大樹もある。古代人は四方へ枝を張り、天を衝く高木には死者の霊が移り住み、神霊が宿っていると信じ、聖木として崇めた。特に冬に葉を落とすことのない常緑樹は永遠の生命の象徴と見なされた。ロシアにおける常緑樹の代表は ель (モミ、トウヒ),

МОЖЖЕВЕЛЬНИК（ビャクシン、ネズ）、сосна（マツ）であるが、常緑樹が落葉樹以上に民衆によって尊重されたとは思えない。むしろロシア民衆が愛し、聖木として崇拝したのは、береза（シラカバ）、липа（ボダイジュ、シナノキ）、дуб（カシ、ヨーロッパナラ）などの落葉樹である。北ヨーロッパではモミ（トウヒ）は冬至を象徴する木であったが、ロシア民衆は陰鬱な樹木である ель にたいしては詩的な愛情をいだかなかった。Ель がロシアでクリスマスツリーとして定着したのは不思議であるが、その経緯は «ель» の項の記述から推測できる（150-159 頁）。樹木崇拜は異教的信仰として教会によって否定されたが、一部はキリスト教的に見直され、古来の березa 崇拜は異教的要素を残すセミーク祭の民間儀礼のなかに生きている（48-55 頁）。

本書はロシアの言語文化の背景をなすロシアの風土を知るうえで絶好の手引きである。

（くりはら しげお、東京大学名誉教授）

高野雅之著
『ロシア「保守反動」の美学』
成文社、2007 年、240 頁

大須賀 史 和

19 世紀のロシア思想史において異彩を放つ存在であるコンスタンチン・レオンチエフに関する書物が刊行された。評者もソ連時代の思想史研究ではメインストリームには位置づけられなかった思想家の研究に携わっているせいか、レオンチエフに関するモノグラフが出たこと自体にはさほど意外な感じは受けなかった。だが、実際にこの書を読んでみて、レオンチエフが同時代の思想状況からはまったく遊離していたにもかかわらず、一方では極めて「ロシア的」と呼びたくなる人物だったことに改めて気付かされた。その意味では、新たに蒙を啓かれたと言っても過言ではないが、反面でかえってレオンチエフという人物が一筋縄では捉えられない、謎の部分が多く隠し持つ思想家であることも実感させられた。本書は啓蒙書の体裁をとってはいるものの、すぐれて問題提起的な書でもある。

ここでレオンチエフの思想について簡単に確認しておこう。日本語で読める研究としては、すでに勝田吉太郎の『近代ロシア政治思想史』があり、レオンチエフの著書である『ビザンツ主義とスラヴ民族』の梗概など、思想の骨子が要領よく紹介されている。基本的にはダニレフスキーが示した自然科学的実証主義の路

線、すなわちあらゆる文明は有機体と同じ生の過程を生きるものであり、それが古今東西の文明に栄枯盛衰をもたらしたとする思想を独自に展開したものだと言える。ただし、ダニレフスキーが滅び行く西欧文明に対して「若い」ロシアの未来を楽観的に描き出したことで、1870～80 年代の汎スラヴ主義のイデオログとなりえたのに対して、レオンチエフはロシアも西欧に匹敵する期間を生きてしまっており、西欧ほど華やかな開花を見せることなく衰退期に入りつつあるという悲観的な見方を示した。そして、当時のロシアを専制体制の強化によって「凍結」すべきとする独特の「ビザンツ主義」を主張し、またバルカンのスラヴ系民族の保護を訴えた汎スラヴ主義とは全く逆に、西欧的価値観に感染した彼らが及ぼす悪影響からロシアを守るためにこれを切り捨て、トルコの支配下に留めるべきだと主張した。このように、時代とは相容れない思想を表明したことで、革命派から保守反動の烙印を押されただけでなく、保守派からも異端視されてしまった。

このような見取り図によって、ほぼレオンチエフの思想の概要は言い尽くすことができってしまう。だが、思想の基本的な構図自体は分かりやすいものの、逆に現在の目から見ればそれを「理論」と呼ぶのは少々憚られる面もある。例えば、レオンチエフは文明の寿命をおおよそ千年と考えているが、これが「中国文明」に当てはまるかは問題であろう。その意味では、レオンチエフの主張の根拠は自明ではないし、よく考えれば理論の前提と結論の間はかなり飛躍があることも見えてくる。とはいえ、現在刊行中の 12 巻の著作・書簡集を駆使したとしても、もはや理論的に新たなものが提示される余地は極めて乏しいように思われるし、レオンチエフをめぐる回想や人物評などの周辺資料の数が極めて限られていることや、本書を始めとして先行する多くのレオンチエフ研究では取り上げられることの稀な彼の小説類も思想を明らかにする上ではほとんど意義を持たない（この点については、本書でも註に挙げられている清水昭雄氏の論考を参照されたい）ことなどからすれば、レオンチエフを現代において新たに上げるための糸口は意外に少ないことに気付かされる。

そうしたこともあってか、本書では現在のロシアでレオンチエフがかつてないほど広く知られるようになったが、それはなぜなのかという切り口からレオンチエフを捉え直す立場がとられている。そして、レオンチエフの思想が独自の美学的観点から導かれたものであり、それが当時の政治社会的状況や彼自身の半ば

自業自得的な、破綻した生活への失望などと相俟って独特の政論へと帰結したことが強調されている。こうした視点から、では「レオンチエフにとって「美」とは何だったのか、なぜそれが政治や歴史、社会や国家について判断するときに、普遍的で唯一最高の基準となりうるのか」、また「なぜ平等や均一の状態が「醜い」のか」、そこから「なぜ専制讃美などのいわゆる反動思想が生まれたのか」といった問題が提起されている(18頁)。これに対する端的な解答として、50年代末に「灰色で醜い一様性とは逆の百花繚乱の差違や凹凸—これこそ、どんな有機体にとっても生命力の最盛期であり、最も美しい姿である」(61頁)とする美学的思考が現れていたことが指摘されている。また、クリミア従軍の際に馬でのステップ行を経験したことやその後のモスクワでの不遇、ニジェゴロドでの家庭医の経験などから、中世の騎士の時代への憧れ(53頁)やモスクワの「中流社会」への嫌悪(59頁)の感情を持つようになったことが指摘されている。それらが貴族階級出身という彼自身の生い立ちとも相俟って、身分的に多様だった過去の社会を美的なものが生まれるための環境として理想化する立場を形成したのである。

こうして、レオンチエフの人物とその生涯に関連させた思想形成の過程が辿られた後に、彼の何が現在のロシアで注目を集めている(と考えられる)のかが考察されている。著者は「どこを見回しても同じ体制、同じ制度、同じ機構、同じ文化があり、何もかもが似たり寄ったりになる。そうなりたがる。もしそうした状態に違和感を抱き、横並びのなかへ飲み込まれたいと、初めのうちは反発していても、やがて自分の特殊性や独自性が、かえって恥ずかしくなり、孤立状態に居たたまれなくなり、一刻も早く周りに同化したいと、同質性の中へ埋没することを志向するようになる」(190頁)という形で、レオンチエフが批判したような「均質性への志向」が広がっていることに注目している。これは見方によっては、「グローバル化」という今日の世界の一様化に対する批判としても、また「格差」が生じることや勝ち負けがつくことを極端に恐れる日本の現状に対する批判としても読める。そればかりでなく、「平等主義が均一化や画一化や一様化の同意義として、人間の精神の世界へも入り込んできた場合には、レオンチエフのいう灰色状態や、無味乾燥や、似たり寄ったりの停滞を招く結果」になり、「慢性的で原因不明の不満感が社会全体をおおう」ことになるのだともされている(193頁)。これは一つの現代批評となりえよう。ここからレオンチエフは

「ビザンツ主義」、すなわち「強力な専制」と「それと一体になったギリシャ正教会」という統治体制によって、「道徳的、精神的に個人の人格を無限に発揮させ、社会のなかに差違を深め、似たり寄ったりの小さな満足状態などというものを許さな」い(138頁)ものをロシアの滅亡を先送りするために要請したわけである。

だが、著者はこうしたレオンチエフの結論に決して賛同しているわけではない。また、レオンチエフが残したいいくつかの予言的洞察—例えば、ヨーロッパが「一つの連邦制的〈共和国〉へ合流するだろう」という言葉や、ロシアには専制的な権力が必要だという主張—を、百年後を見通した政治的発言として理解することは適切ではないと述べている(193-4頁)。著者はそうした理解では、本質的に「美」を自らの思想の根底に置いたレオンチエフを正確に理解することにつながらないとしているが、同時にこうした形で極めて感情的な保守主義が正当化されることに対する危惧があるようにも見受けられる。こうした警句から伺えるように、本書はむしろ現在のロシアや日本の精神状況を考える上での一つのヒントとしてレオンチエフを捉え直しているのだと言えよう。

以上が本書の大まかな見取り図であり、概ね著者のねらいは達成されているのではないと思われる。だが、その一方で冒頭にも書いたように、レオンチエフに潜む「謎」はほとんど解明されないままになっているという印象も読後に生じてくる。この点について考えるために、上記の先行研究や本書を通じて明らかになっていることを評者なりに確認してみたい。まず、レオンチエフの思想はいわゆる「政治理論」と呼べるほど精緻な体系たりえないものであり、いかに現在のロシアで再評価されているとはいえ、その思想を継承し発展させる余地はもはやほとんどない。議論の道具立てが極めて単純であることに加えて、美醜を唯一の基準とする唯美主義にのみ立脚していることで、それ以上の議論の糸口が予め閉ざされているからである。これ以上は如何ともしがたい思想であり続けているという意味では、彼の思想は決して「復活した」わけではない。むしろ、その主張を「真に受けてはいけない」思想家、現代の我々の立ち位置を測るための一つの鏡となる反面教師的な思想家として意義が見出されるのである。

他方、理論的な次元ではなく、19世紀後半のロシアを生きた人物として見た時には、本書に描かれたレオンチエフはあたかもドストエフスキーの小説の登場人物の一人であるかのようにも見えてくる。専制の擁護という極端な結論を平然と語るところは『悪霊』の

シガリョフを、実生活における破滅的な行動は『カマーズフの兄弟』の長兄ドミトリーを、母親とのアンビヴァレントな関係は『罪と罰』のラスコーニコフを連想させる。無論、誰一人としてレオンチェフをそのまま映し出すような人物はなかなか見つからないが、それでも当時の「ロシア人」として描かれた人物たちを彷彿とさせる要素には事欠かない人であったことは良く分かる。決して他人から賞賛される人生ではなかったにせよ、レオンチェフは同時代のロシアの社会状況と密接に結びつきながら生きていたのであり、そこから当時の精神的状況の一端が垣間見えてくるのである。

このように考えた時には、今日におけるロシアでのレオンチェフ再評価というのは、文学的な受容の要素もあるのではないかという気もしてくる。社会主義体制の崩壊によって既存の生活や価値観が崩壊し社会が再編成されていく中で、新しい状況にうまく適合できず、失われた何かに美や価値があるように感じられる人々の中で、レオンチェフに共感できる何かが生じているということなのではないだろうか。それが現在のロシアの「保守化」や「大国主義」という言葉の背景にある人々のある種の苛立ちや焦燥感を、あるいはそうした現象を示す大衆に幻滅する知識人の無力感のようなものを理解させる糸口を示しているようにも思われる。

そうした意味では、確かにレオンチェフにはある種の「現代性」があるわけだが、そこでもう一度彼の思想そのものに目を向けた時に、いくつもの「謎」があることに改めて気付かされることになる。例えば、第5章「宗教思想家として—ブルガリアの民族問題と美学的世界観」では、ブルガリアとギリシャの教会紛争が起こった際のレオンチェフの見解が紹介されている。それによれば、最終的にレオンチェフは自らの美学的見解に依拠してブルガリア人の独立運動を批判したとされている(131頁)。「ブルガリア人は、ギリシャ人総主教の宗教的圧迫とトルコの政治的圧迫を排除することで、ヨーロッパ風の民主主義、万人平等、普遍的幸福という、いわゆる進歩の理念をスラヴ世界へ導き入れている。つまり、スラヴ世界を歴史的には衰退の段階へ、美学的には醜悪の状態へ引き入れている」(同所)からである。だが、この紛争の初期の段階ではレオンチェフは「もちろんブルガリア人のほうが正しかった。彼らは自分たちのために、独立したヒエラルキーとスラヴの典礼を求めたのだから。しかしギリシャ人たちは拒否した。彼らは間違っていた」(126頁)と述べている。そして、それはレオンチェフが

「紛争の核心を…その当時できあがりつつあった彼独自の世界観にもとづいて、西欧と東方の文明の戦いに見いだしていたから」(127-8頁)だという。

ここでレオンチェフが示している矛盾は何を意味するのだろうか。この時期には、彼はすでに主著である『ビザンツ主義とスラヴ民族』の執筆に取りかかっていた。刊行までに数年の間があるため、内容の根幹に関わる部分で修正が施された可能性も十分にあるが、自らの主たる立場である唯美主義とそこからの帰結である「ビザンツ主義」よりも、「東西文明の対立」という同時代の汎スラヴ主義的な発想が先に立ったのはなぜなのか。ここで生じている「おれ」はレオンチェフの思想形成を考える上で見逃せないポイントであるように思われるが、著者がそうした点に踏み込まなかったのは残念である。

また、第6章「政論家として—「ロシア凍結論」」では、「ロシアのビザンツ主義」、すなわち「ロシアがビザンツ帝国から受け継いだ専制と正教会」のおかげで「ロシアはピョートル時代からエカテリーナ時代にかけて、複雑な開花の時期を迎えることができた」とされている。「しかしその後、ロシアへ入りこんできたヨーロッパの進歩の理念が根を張るにつれて、…「ロシアのビザンツ主義」を駆逐し始めた」ともある(139頁)。ロシアの近代化＝西欧化を推進したピョートルと、ドイツ出身で若い頃にフランスの啓蒙思想に熱中したエカチェリーナの時代が「ビザンツ主義」の精華であり、「その後」に入り込んだ「進歩」の理念がロシアを変えたとする歴史認識とはいかなるものなのか。このあたりは解明が難しい部分であるかもしれないが、やはり大きな問題であろう。

また、人生の面でも結婚の動機や精神を病んだ妻と別れなかった理由は何だったのか。晩年の修道院での生活は彼にとってどのような意味を持つものだったのか。領事時代の放蕩を責められてアトスで剃髪を許されなかったことや、死期を間近にした長老アンブローシーからオブチナを出てトロイツェ・セルギエフ大修道院に行くよう勧められた際のレオンチェフの心情などは容易には推し量り難いものがある。総じて、彼が最後の拠り所とした宗教の領域が俗世よりも快適な居場所だったとはとても思えない。このように、レオンチェフという人物は、知れば知るほど分からなくなるのである。とはいえ、これらの問題に対する解答が与えられる可能性も、今となっては極めて乏しいようにも思われる。むしろ、この謎めいた人物像と単純明快な思想的立場という組み合わせこそが、「反面教師的な鏡」となる思想家には必要なものなのかもしれない。

(おおすか ふみかず, 横浜国立大学)

坂庭淳史著
『フョードル・チュツチェフ研究
——十九世紀ロシアの「自己意識」——』
マニュアルハウス, 2007 年, 487 頁

三 好 俊 介

わが国初の本格的なチュツチェフ論が刊行された。これは、ひとつの“事件”といつてよい。19世紀ロシア詩は、その奥深い魅力と文化史的な意義にも関わらず、プーシキンを別にすれば、わが国の一般読書界に実像が紹介されることが稀であった。詩人に正面から向き合って論じる坂庭氏のこの労作は、そうした状況に風穴を開けるものであり、本書を手にとることができたこと自体を、まずは喜ぶたい。

『『ひとりの人物を取り上げて、十九世紀ロシアを語るとしたら?』…(中略)…チュツチェフの存在の大きさをクローズアップするのは、そんな問いである』。本書の「あとがき」で著者自身がこう述べているように、全500頁に迫るこの浩瀚な研究書の大きな魅力は、優れた詩論としてはもちろん、19世紀ロシア文化史の入門書としても興味ぶかく読めるという点にある。ひとりの詩人というプリズムを通して同時代のロシア文化全体を描こうとする姿勢が、本書では貫かれている。著者は、多数の史料を駆使し、当時のロシアを特徴づける文学史、思想史、さらには社会史、政治史上の事件を分かりやすく記述し、次いで、詩作品や書簡の分析によって、詩人の清明な意識上にそうした諸事件が投影する有様を、生き生きと描き出してみせる。

当時のロシアの状況全体に目配りする著者の方針は、チュツチェフその人を細やかに論ずるにも、まさに適した手法だったといえる。チュツチェフは、ほの暗き哲学性たよう叙情詩で自然や恋をうたって、ロマン派の新地平を開拓した大詩人であるが、その一方で、ロシア政府の対外プロパガンダの一翼を担いつつ、政治論文の執筆に心血を注いだ職業的外交官(あるいは検閲官)でもあった。本書は、社会状況・国際情勢に関する十分な記述を土台に、行政官としてのチュツチェフの横顔についても充実した議論を展開している。それゆえ、狭くチュツチェフ論として見ても本書は、対象の全体像を視程に収めたオーソドックスな良書といえよう。

だが、本書の最大の魅力であり、著者のチュツチェフ分析の真髓といえるのは、この人物の中で詩人と行

政官という、相容れないようにもみえる二つの個性がいかに矛盾なく結びついていたのかを、示した点だろう。多くのチュツチェフの愛読者を戸惑わせてきたこの難問に坂庭氏はあえて挑み、深い哲学的洞察をもってチュツチェフの政治論文、叙情詩、書簡等を俯瞰した末、それらの多くにおいて、ある統一的な思索が展開されていることを発見する。それは、相互理解を強く希いながらも、お互いの「不可解な部分」をも許容し合うコミュニケーション・モデルの追求であった。苛烈な外交の舞台で他国とわたりあう場合でも、みずみずしい叙情詩において自然や恋愛対象と向き合う場合でも、あるいは哲学的叙情詩において“他者化”された自分自身と対話する場合でも——いずれの場合でも、チュツチェフは対峙する相手の中に、自分には理解の及ばない「不可解さ」が存在することを認め、その「不可解さ」を尊重する。全面的な相互理解を求めるコミュニケーションの在り方は、危うさを孕み、やがて自壊せずにはいない。相手の中の「不可解さ」に直面することが、翻って、自らが何者であるかを問う省察(「自己意識」)を誘うのであり、それこそが豊穡なコミュニケーション成立の必須要件なのだ——円熟期のチュツチェフの発言・著作では、ジャンルを越えてそうした思索が展開されているのだと坂庭氏は喝破し、この鮮やかな発見を基軸にすえて本書全体を構築している。本書が文学史から国際関係にまでわたる、きわめて多種多様な事象を扱いながらも、百科事典的な記述に堕さず、チュツチェフ論としての求心力を保ちえたのは、まさにそれゆえといえよう。(なお、氏の実際に呈示するチュツチェフの思考様式はもう少し複雑なのだが、ここでは紙幅の都合上、やや単純化して記したことを、お許しいただきたい)。

本書の具体的な構成は、チュツチェフの著作をほぼ年代順に追いつながら上記を論じた後、ドストエフスキーや象徴派、20世紀詩など、後世におけるチュツチェフ文学の残響を指摘して終わる形となっている。以下に、ごくかいつまんで、内容を紹介しておきたい。

詩人をめぐる伝記的事実や先行研究がバランスよく紹介される「序章」(なお、先行研究への著者の目配りは徹底したものである)に続いて、チャアダーエフ哲学との対比(「第一章」)や、プーシキンとの対比(「第二章」)を通し、若きチュツチェフの思索や詩風が論じられる。第二章の二節(「チュツチェフとプーシキン」)で、著者はチュツチェフ詩篇を丹念に検討し、決闘という行為で自らの詩作の可能性を潰してしまったプーシキンに対する、チュツチェフの微かな憤慨を読みとっている。率直に言って、この作品解釈そ

のものは、現段階では“魅力ある仮説”として評価すべきであろう（著者も断定的な書きぶりは避けている）。とはいえ、スリリングな筆致は楽しく読めるし、当時のロシア詩のリーダーたるふたりの詩人の性格の違いを的確に描きえているのは見事である。19世紀ロシア詩壇にみなぎる息吹のみならず、彼らに向き合う著者の鼓動までもが伝わってくる迫力ある議論に、好感を抱く読者は多いのではないか。

著者の筆がいよいよ冴えわたるのは、シェリング哲学とチュッチェフの関係を論じる「第三章」である。シェリング哲学本体と、ロシアでのシェリング受容とが分けて論じられているので、議論が大変分かりやすい。しかも、抽象論に走ることなく、チュッチェフ詩の一行（「すべては私の中にあり、私はすべての中に！…」）を切り口として、具体的に論じてゆくので説得力も十分である。ロシア・ドイツ文化交流史研究への貢献の大きい、優れた論考といえよう。著者はこうして、チュッチェフが自己認識と対話をめぐる思索を練りあげてゆく過程を描きながら、彼の思索を、ロシア、あるいはヨーロッパの哲学的系譜の中に位置づけてゆく。

外交官たる詩人の政治論文、および検閲官としての活動について論じる「第四章」、さらに後期の代表作デニーシエヴァ詩篇を扱う「第五章」では、チュッチェフ円熟期の思索が分析される。詩人と行政官の二つの横顔をつなぎ合わせてみせるこの議論は、さきほども記したように、本書の核心部のひとつとみてよいだろう。国際政治と、悲劇の恋との間隙を軽々と乗りこえ、チュッチェフ思想の根本へと迫ってゆく著者の筆致には感嘆したが、あえて難癖をつければ、デニーシエヴァ詩篇に対する著者のアプローチの一部（261～269頁）には、私は不安を覚えざるをえなかった。

たとえば、デニーシエヴァへの呼びかけの形をとる作品と、別の作品（彼女から何者かへの呼びかけという形をとる一種のロール・リリック）とを関連づけて論じる、著者の解釈は妥当かどうか。ふたつの詩篇を対話的枠組みのもとに関連づけること自体は、よいでしょう。しかし、後者の冒頭の詩句（「言わないで。彼がわたしを、昔のように愛している、と」）に、対話者（チュッチェフと彼女）以外の第三者の存在を見、それをチュッチェフの理解の及ばない、彼女の内的な「不可解さ」や「自律性」につなげようとする著者の主張は、論法としてもテキスト解釈としても、やや強引に過ぎはしまいか（添えられている韻律分析も、深読みの感を禁じえない）。デニーシエヴァ詩群の優れた分析は本書の他の部分に見ることができるにせよ、

この「五章二節」は、本書全体の論の流れの上では重要な箇所であろうから、もう少し細やかな作品分析、ないし詳細な説明が望まれたように思うし、それは可能だったのではないか。

とはいえ、本書の重厚な安定感に比べれば、上記はもちろん、些細な問題点にすぎない。「第六章」で著者は、タイプの異なる詩人ネクラソフに語らせる形で盛期チュッチェフの詩風を巧みに総括し、さらに、イヴァーノフの絵画を背景にチュッチェフの哲学的思索の到達点を描出する。さらに、「終章」にかけては、アルセニー・タルコフスキー等、現代にいたるロシア文学の中に脈打つ、チュッチェフの系譜を論じている。うち、『地下室の手記』をはじめ、ドストエフスキー文学との絡みを論じるくだりは、読みやすい啓蒙的文章であると同時に、先行研究への目配りという学術的マナーも、しっかりと守られている。労作の締めくくりに相応しい、美しい着地である。

著者によるチュッチェフ詩の和訳は、端正な気品のある訳文であり、大部分は正確である。ただし、疑問のある訳が時折みられるのが気になる。ロシア語テキストが付されているとはいえ、詩（人）論においては詩の訳文は脇役ではないから、訳文の正確さでもさらに完璧を期すべく、推敲を重ねていただきたいかった。多くは単なるケアレスミスと思われるだけに、なおさらである。

粗探しに字数を費やすのは本意ではないが、わが国初の本格的なチュッチェフ紹介ということもあり、主な箇所は指摘せざるをえない。38頁（175頁にも再出）、暗き深淵で自己と向き合う人間を描くくだり、「昔日の夢のように、人間にはいまや/すべてが輝き、生き生きとして見える…（И чудится давно минувшим сном/Ему теперь все светлое, живое…）」とあるが、「人間にはいまや、昔日の夢のように思われるのだ/輝き、生き生きとしたものすべてが…」ではないか。57頁、白鳥の境涯をうらやむ一節、「まるでおまえは、神が/純潔な自然^{スチヒーヤ}をまとわせたようだ。（И чистой, как ты сам, одело/Тебя стихией Божество.）」は、「おまえ自身のように純潔な自然^{スチヒーヤ}さえも/神はおまえにまとわせた。」だろう（既訳に引きずられたのか）。

59頁、詩人の代表作のひとつ『春雷』末尾の決め台詞、女神ヘーベが杯を「ほほえみながら、大地へ注いだ」という訳では、作品の印象が変わる。原文は смеясь であり、春の自然の奔放な躍動を軽薄（ветренная）な女神の振舞いに擬えるのだから、「笑い声をあげながら、大地へ注いだ」だろう。さらに、88頁、デカプリストを揶揄する一節、「君等は望んだか

も知れぬ、/君等の微々たる血が/永遠の極地を炊きつけることを。(Вы уповали, может быть,/Что станет вашей крови скудной,/Чтоб вечный полюс растопить!)」は、「君等は思ったのかも知れぬ、/永遠の極地を焚きつけるには/君等の微々たる血で足りるのだと。」である。179 頁、流れゆく氷塊を描くくだり、「太陽をうけて嬉しそうに、/あるいは夜更けの闇にもかがやいて、(На солнце ль радужно блистая,/Иль ночью в поздней темноте,)」は、「太陽をうけて嬉しそうにかがやいて、/あるいは夜更けの闇のなかで、」。294 頁、по жаркой мостовой が「固い舗道を」と訳されているのは奇妙だが、これはヴァリエーションとの混同である。

367 頁、厚顔な外国要人への怒声が「あまねく響きわたるだろうか (И как не грянет отсюда 綴りはママ)」は、「あまねく響きわたらぬことがあろうか」。408 頁のデニーシエヴァ詩篇、「運命を打ち負かせなかったあの女、/だが、己にも勝てなかったあの女、(…по ней, судьбы не одолевшей,/Но и себя не давшей победить;)」は、「運命を打ち負かせなかったあの女、/だが、敗北も喫しはしなかったあの女、」。410 頁、「どうやら自然は過去を知らないようだ (Природа знать не знает о былом,)」は、「自然は過去のことなど全く知らない」。415 頁、「ここでは、他言語を話す政府など/国家は知りませんし、(Здесь, где господство незнакомо/Иноязыческих властей,)」は、「ここでは、他言語を話す政府が/支配したことなどありませんし、」である。

他にも若干見受けられるので、改版の機会があれば訳文や原綴を今一度、精査いただければ幸いである。とはいえ、引用された詩篇テキストの分量を考慮すればミスは出現頻度は高くはなく、特に、論旨に直接関わる部分は正しく訳されているため、これらの訳文上の問題によって本書の学術的な信頼性自体が揺らぐわけではない。

本書は早稲田大学に受理された博士論文を改稿したものということであり、つまりは、約十年にわたり様々な媒体に発表された著者の論文がベースとなっている。にもかかわらず、本書が単なる折々のチュッチェフ論の繋ぎ合わせという印象を免れ、全体としてまとまりのある有機的世界を形成しているのは特筆すべきことである。長年にわたり、ひとつの大きなテーマを追いつけた著者の、強靱な精神力を讃えたい。チュッチェフの内面にたゆたう複雑なドラマのみならず、詩人を取り巻くロシア文化の一大パノラマを、細やかに描き出すことに成功した本書は、近代ロシア文

化、あるいはロシア詩史をめぐる読者の知的関心を、十分に満たしてくれることだろう。

(みよし しゅんすけ, 東京大学)

鈴木正美著
『どこにもない言葉を求めて
現代ロシア詩の窓』
高志書院, 2007 年, 188 頁

武田 昭文

本書は、1960 年代以降 (つまり「雪解け」から「凍てつき」へと進む時代以降) の現代ロシア詩の世界を紹介して「詩の国ロシア」の活況をいきいきと伝えた入門書である。

詩に興味があつて、日本の現代詩にも少し通じているけれど、「ロシア」についても「その今の詩」についてもほとんど知らないという読者が、もし本書のはじめに紹介される三つの大部のアンソロジー (『世紀の詩』(1997), 『世紀のサミズダート』(1997), 『20 世紀のロシア詩』(1999), いずれも千ページ近くあり、出版部数も数千から一万におよぶ) の話を聞いたなら、きっと啞然とするにちがいない。同じ現代といいながらまるで別世界である。なにがどうしてこれほどちがうのか。それにいったいどんな詩がそうも読まれているのか。思わず聞き返したくなるだろう。実際、この読者の問いはわたし自身の問いでもある。

20 世紀のロシア詩は、少なく見積もっても二つの大きなプレッシャーと戦って生き延びてこなければならなかった。一つは、いうまでもなく政治体制からの圧力である。これはもう周知のことから属するから多言を弄すまい。もう一つは、プーシキンやネクラソフに代表される 19 世紀のロシア詩の豊かで力強い伝統からの圧力である。新世紀の初頭に未来派がかれらを「現代の船」から放り出そうとしたのもうなずける。あんまり立派な伝統というのは、後進を甘やかすか、窒息させるのだ。

しかし、20 世紀の (そして 21 世紀の) ロシア詩の言葉は、そんな重圧を掻い潜って、しぶとくまたたたかにサバイバルを楽しんでいるようにみえる。そこにはまた、詩の背後にあってそれを支えるロシアの詩文化の分厚い層がみえかくれする。その詩と詩文化のあり方をみることは、われわれにも生きる力をあたえ、また今ではほとんど死語になったコミュニケーションという語が何を意味するか考えるよすがとなってくれるかもしれない。ともあれ、あまり先走ってはなるま

い。著者の鈴木正美氏はすぐれた語り部である。しばらく紙芝居をみるようにワクワクと、氏の語りに身をゆだねてみよう。

本書は、映画『私は20歳』に収められた「雪解け」の詩人たち（エフトゥシェンコ、ヴォズネセンスキイ、アフマドゥーリナ、オクジャワ）が登場する熱気にみちた詩の朗読会の記録映像の話からはじまる。「雪解け」の時代は遠い過去となったが、詩人たちの声とそれをつつむ会場の雰囲気はいつまでも色褪せることがない。この書き出しは、著者の現代ロシア詩に対する基本的関心のありかを語って大変興味ぶかい。それは、言葉の身体性をともなった「声」と、詩が分かち合われる「場」と、さらに「記憶」の装置（タイムカプセル）としての詩への注目とよべるものである。

たとえば著者は、前出のアンソロジーのひとつ『世紀のサミズダート』を紹介して、スターリン死後の現代ロシア詩を特徴づけるのは、「多くの文学サークル、芸術グループが旧ソ連邦各地に形成されたこととそれらの多くが単なる詩人だけの集団ではなく、絵画、彫刻、舞台美術、演劇、音楽など他の諸ジャンルの芸術家たちと直接的なグループを形成したか、間接的であれゆるやかな交流があったことである」と指摘し、「詩の営みが詩人一人の世界の出来事として記憶されるべきではない」ことを強調するのを忘れない。

「雪解け」が「凍てつき」に変わり、「声」は低くなり、「場」は分散して小さくなり、「記憶」はより断片的に伝えられるようになったが、逆に身軽になったとでもいうように、この三つの詩の因子はますます多様に結合してバラエティーあふれる世界を作りあげた。第一章「豊穡なるロシア詩の世界へ」では、そうした多様性の例として純粹詩の詩人アイギ、コンセプチュアリストのプリゴフ、ロック歌手のグレベンシニコフ、亡命詩人のケンジェーエフ、詩のイサドラ・ダンカンとも評すべきパーヴロワの詩が紹介される。

第二章「現代ロシア詩と翻訳」は、19世紀の詩人チュッチェフの有名な詩句「言葉にあらわされた思いは嘘なのだ」に対する20世紀の詩人たちの様々な応答を考察した表現論的な章である。まず翻訳家中山省三郎の訳になるアフマートワの詩と解説が紹介される。引用される中山の言葉は今読んでも示唆にとむ。「彼女の詩は、何等かの外界の対象、具体的な外廓を要求する。形あるものと、なきものとを結ぶ契機をなすのである。しかも、これらの現象と結ばれる関係は偶発的なものとなり終るものではない。外なるものは、一廻転のうち、内なるものとなってしまう。かくて彼女には内なるものはなくなってしまうのである。」詩作

をとおした自己の全き外在化というのがポイントだろう。

しかしチュッチェフはそうではなかった。表現の間に横たわる深淵をみつめたこの詩人には、私の内なる言葉を外なる言葉に翻訳することは、絶望的な試みの連続として捉えられていたかもしれないと著者はいう。チュッチェフの認識はもう一人のアクメイズムの詩人マンデリシタームに引き継がれる。そしてかれは、「言葉よ、音楽にかえるのだ」とその絶望を肯うのである。しかし、マンデリシタームの応答は単に沈黙を志向するのではなく、発せられる言葉の前にある肉体の響きに目を向けさせるものだった。

アフマートワのいわば「空っぽになるわたし」と、マンデリシタームの「言葉にならないわたしの身体」は、現代ロシア詩の表現意識に強力な磁場を形成し、ときに深淵に張り渡したロープの上で踊るような言葉のパフォーマンスを産み出した。サーカスの比喻を続けさせてもらえば、重要なのはそこで詩人たちが否応なく道化じみることだ。チュッチェフの深淵とそれに架かるロープの二つの結び目をみたら、とてもではないがいちど自分を笑ってからでなければ舞台上がれまい。現代ロシア詩の数多くの言葉がもつユーモアとフリガンストヴォの笑いは、そのまま（ひとひねりもふたひねりも入った強靱な）表現意識の高さのあかしである。

さて、話を「内なる言葉と外なる言葉」の問題に戻すと、ここには様々なアプローチがありえるだろうが、本書の著者がとりわけ注目するのは、詩作において自己を外在化する方法としての「詩＝他者の言葉の引用」という考え方、つまり「すべてはすでに書かれている」というコンセプチュアルな言語観である。この言語観に立つとき、詩の言葉は驚くべき軽みを獲得する。プリゴフにおいて「私というアイデンティティはなく、あるのは言葉であり、自立したテキストだけが詩人の身体を次々に通り過ぎていく」ように。またスホーチンにおいて「詩人自身が書くテキストも相対化され、先行テキストとの境界はあいまいになり、詩人である「私」の内なる言葉はそのまま他者の言葉と化していく」ように。

かれらの詩の読み方が分かったと、たとえば『ホモ・ルーデンス』の「遊びと詩」の章を読み返したくなる。しかし、著者はコンセプチュアリズムの進路をみるだけに考察をとどめず、「内と外」の問題をさらに「母語と外国語」の問題に敷衍して論を進めていく。その論旨とは、外国語を母語に翻訳することは、ちょうどアフマートワの詩のように同時に母語を外国語に翻訳

することであり、すなわち「内なるものを対象化し、相対化し、さらに外へ向かおうとする試みである」というものらしい。しかし、わたしは正直なところ、それをある種の世界文化的な言語ユートピアの比喩として想像することはできても、実感として理解することはできなかった。少なくともわたしの場合は、ロシア語のテキストを日本語に訳すより、日本語のテキストをロシア語に訳したり、はじめからロシア語で書いたりするほうが、自分の外に出て空っぽになれるのだが。

第二章はむずかしく、専門的で読みにくい、現代ロシア詩における言葉の開かれ方をその根本動機に迫って理由づけた、本書の要となる章である。ぜひ、じっくりと読んでほしい。それに見合うだけの知見が、ここには（たとえばアクメイズムとコンセプチュアリズムの意外な接点がみえてくるというように）示されている。

第三章「リアノゾヴォ派と非公式芸術」は、1960年代以降の現代ロシア詩をリードした数多くの詩人や文学グループのなかでも今日とりわけ評価が高く、21世紀の詩人たちにも多大な影響をあたえているリアノゾヴォ派の詩を紹介する。リアノゾヴォ派は、一般には20世紀後半のロシア絵画を代表する画家のひとりオスカル・ラビンを生んだグループとして知られている。そのラビンを支援して有名なのがグレーゼルで、ソ連非公式芸術の証人とよぶべきこの人物の略歴がまずしかるべき注意をもって語られる。これも「詩の営みが詩人一人の世界の出来事として（絵の営みが画家一人の世界の出来事として、といってもよい——評者）記憶されるべきではない」とする著者の姿勢を現わすものだろう。詩と絵画にまたがり、ポスト・アヴァンギャルドのひとつの傾向を代表する活動を行ったこの一派からは、老クロピヴニツキイとその弟子たち、ホーリン、サブギール、サトゥノフスキイ、フセヴォロド・ネクラースフの詩がとりあげられる。

はじめに著者は、リアノゾヴォ派の詩の特徴について、アヴァンギャルドの最後のグループであるオペリウの詩との類似と差異をとりだす。「オペリウもリアノゾヴォも遊びの詩、パロディ詩の伝統の上にある。[……] しかしクロピヴニツキイの対象性、具象性への志向は、オペリウが意味論的な遊び、無意味など方法的には誇張された偶然性を重視したのに対して、むしろ現実そのものをそのまま描くこと、誇張された具象性を重視した。」

「現実そのものをそのまま描く」とはどういうことか。リアノゾヴォ派の詩人たちにとって、その現実とはバラックばかりのみすぼらしい町と、そこに住む人

びとの野卑な生活だった。それはリアルに描けば描くほどグロテスクになる。著者は、ホーリンの詩を紹介してつぎのように述べる。「現実の生活そのものがグロテスクで不条理だ。しかしこの世界に住んでいる住人たちにとっては少しも不条理ではない。ありきたりの人生なのだ。」

ホーリンはそうした世界を描くのに簡潔な記録的スタイルをとり、その具体詩の手法はサブギールに受け継がれた。思うにそこには、現実の貧しさを言葉の貧しさで超えることによって、もとの現実から自由になるという動機が働いていたのではなかろうか。しかし、現実にはさらに貧しく言葉を超えていくだろう。すぐれた文学作品は常に現実と競合関係をもっているものだが、リアノゾヴォ派においては、それが貧しさにむかって余分なものを殺ぎ落としていくかたちで実現しているようにみえる。

サトゥノフスキイとフセヴォロド・ネクラースフはコラージュの手法をよくした詩人である。サトゥノフスキイは、詩を書くことについての詩や、詩ができるプロセスについての詩を多く書いた。かれの詩は、会話の断片や新聞の見出し、劇の台詞の一部など、バラバラでふつうは詩にならない言葉を集めてできている。ネクラースフは具体詩とコラージュの手法をさらに進めて、「言葉の分断化、局所化を進め、単純な言葉の繰り返しによって、言葉そのものの「異化」を行ない、文字がほとんど絵になったビジュアル詩を作りあげた。

リアノゾヴォ派の詩は、今の日本の読者にも読まれそうな気がする。それはかれらの詩がすでに現代の古典となり、鑑賞的な距離が生まれたということかもしれない。詩に映るリアノゾヴォの町の景色と人声は、見も知らぬ過去の貧しい世界なのにどこか懐かしい。ロシア人の友達にいったら、「ワビ、サビかい」と笑われるかもしれないけれど。

最後の第四章「現代ロシアの詩人たち」では、著者がとりわけ愛読してきた12人の詩人たち、レヴィタンスキイ、サブギール、グリゴリーエフ、ケンジェーエフ、プリゴフ、キビーロフ、スホーチン、イスクレンコ、ヴィトゥフノフスカヤ、カブイシ、パーヴロフ、ファナイローワの横顔と作品が紹介される。ほとんど三代をカバーし、男女比は7対5、また12人中10人がモスクワの詩人（レニングラード＝ペテルブルグと亡命ロシアからは一人ずつ）で、そのうち4人までがモスクワ・コンセプチュアリズムに属する詩人たちである。

この章が穏健で地味なレヴィタンスキイからはじま

るのは面白い。レヴィタンスキイは、主に戦中・戦後の庶民の生活感情をうたった詩人である。かれが亡くなったとき、「文学新聞」には同じころ亡くなったプロツキイと「全く同じ大きさの追悼記事が掲載され」た。この話を紹介することで著者は、二人の詩人を並べ、個より集団の記憶に注目する立場から前者を択るといっているかのようだ。

サブギールとプリゴフでは、代表作の「声たち」と「警官」が紹介される。サブギールはすぐれた形式感覚をもつ児童文学者でもある。かれの「人食い鬼とお姫さま」は楽しいアニメになっている。プリゴフは（レールモントフ的意味での）「現代の叙事詩人」だ。かれの「警官」をテーマにした連作はソ連神話の記念碑として文学史に残るだろう。

サブギールやプリゴフが朗読されてこそ生きる話し言葉の詩を書いたのに対して、次世代のコンセプチュアリストであるキビーロフとスホーチンは、書き言葉に目をつけてパロディの笑いを炸裂させる。特にキビーロフは人気があり、「見立て」や「ズラシ」を張りめぐらしたかれの文学的遊びがそれだけ読まれている背景には、きっとソ連時代のアネクドット文化の影響があるにちがいない。

グリゴリーエフは二行詩や四行詩を得意としたペテルブルグの詩人だ。かれの詩は19世紀ロシアの「諷刺作家コジマ・プルトコフ以来続いている子供の詩の伝統上にあり、またそれはさらに、ロシアの民衆詩、流行歌謡、フォークロアに根ざし」といわれるとされ、実際「電気工ペトロフ」の詩はペテルブルグの都市フォークロアにもなった（残念ながらこの詩は紹介されていない）。グリゴリーエフは、警句的表現のもとに入りやすく奥の深い詩を書いた詩人としてますます評価されていくだろう。

続いて女性たち。イスクレンコの混沌としたエネルギー、パーヴロワの身体的言語感覚、カブイシのイノセントな魅力など、ひと言コメントしたい詩人は多いが、ここではジャーナリストで詩人（なんと面白い取り合わせだろう）のファナイローワの「書簡詩」を取りあげてみたい。ファナイローワには「あからさまに相手の名前をあげ、公開書簡のようなスタイルで書いた詩が多い。」その詩は相手との「実際の対話、架空の対話、内的対話、相手の言葉やテキストの意識的な引用を自分の言葉と即興音楽のように交錯・同調させる独特のスタイル」をもち、相手を（そして自分を）ほとんど力づくで対話の場にひきだす。古来、詩は挨拶であり、また口説き言葉であったとされるが、ファナイローワの自分にも相手にも殻にこもることを許さ

ない言葉は、そうした詩の根源的対話性を力強く甦らせるものだ。本書に語られてきた「声」と「場」と「記憶」をめぐる物語は、まさにこの女性詩人によって締め括られる（あるいは受け渡される）のがふさわしい。

さて、なにか補足すべきことはあるだろうか。おそらく、本書でとりあげられる詩と詩人たちの「偏り」についていなければなるまい。本書は、現代ロシア詩を網羅的に紹介した本ではもちろんない。著者の眼はかなり「モスクワ寄り」で、副題の「現代ロシア詩の窓」も（リアノゾヴォ派とモスクワ・コンセプチュアリズムを中心にみた）と補ったほうが正確である。読者は、本書で紹介される現代ロシア詩の世界はまだ氷山の一角にすぎないことを覚えておいたほうがいい。

もっとも、これは本書の著者を批難することにはまったくならない。本書のような同時代研究は、論者の数だけ十人十色であるべきで、各人のオリジナルな切り口によってこそ、まだ全体のみえない世界を探索できるからだ。そこでもういちど顧みて、著者はそのオリジナルな切り口によってわれわれにどんな現代ロシア詩の世界をみせてくれただろうか。わたしはこれまで述べてきたことにくわえて、「笑い」と「子供」（児童文学）のモメントをあげてみたい。現代詩における両者のからみの重要性はたびたび指摘されながら、その相の下に現代詩をとらえる試みは本国ロシアでも十分行なわれてこなかった。しかし著者は、現代ロシア詩をみるのに、オベリウとリアノゾヴォ派をたえず参照し、さらにプリミティヴィズムの展開という視点を設けることによって、それを相当程度まで見通して語っている。本書によってわれわれは、現代ロシア詩を何よりもまず、楽しく、笑えて、ときに童心にかえられるものとして読めるようになった。これは画期的なことである。

「あとがき」には、本書がもともと対訳のアンソロジーとして構想されていたことがあかされている。できることなら、その本が、本書をきっかけに現代ロシア詩の世界に目ざめた読者が翻訳者として結集するようなものになればと願ってやまない。われわれが一人でも二人でも現代ロシア詩に親しむようになり、一人でも二人でも愛読する詩人をもつようになれば、わが国のロシア文学研究のセンスが格段に上がるだろうと思えてならないからだ。

（たけだ あきふみ、富山大学）

澤田和彦著
『白系ロシア人と日本文化』
成文社, 2007 年, 390 頁

源 貴 志

近年, 人文諸科学においても博士論文の提出が奨励されているため, 職掌柄, 博士論文審査会の末席に連なる機会が多いが, 博士の学位にふさわしい論文か否か, 結局のところは, 一読して迫力を感じかどうかというところにかかっているのではないかと思う。その点, 本書は, 疑いもなく迫力に満ちた一冊である。

博搜, 博覧強記——学位論文に対する称讃として考えられるこれらの言葉は, もちろん本書の大きな特徴であるが, この本の魅力を理解するキーワードは——人びととの出会いとつながり——である。

2007 年 2 月, 本書は成文堂から刊行された。390 頁横組の大冊である。著者沢田氏は, 早稲田大学大学院文学研究科に本書を博士学位請求論文として提出された。これに対し, 同年 7 月 25 日に早稲田大学文学学術院第 5 会議室において博士論文公開審査会が開催され, 審査が行なわれた結果, 同年 9 月 21 日の文学学術院教授会において博士学位授与が決定されている。

本書については, 刊行直後から多くの新聞・雑誌に書評が掲載され, 斯界における重要な業績として, すでにその評価は定まっていると言ってもよい。近くは 2008 年 3 月刊行の『ロシア文化研究』(早稲田大学ロシア文学会) 第 15 号にも, 柳富子氏による書評が載せられている*。

本書評は, 内容の紹介とその評価という点において, それらの書評と重複するところの多いのを免れない。また, 評者は, 上記公開審査会に審査委員の一人として参加しており(審査委員長は伊東一郎早稲田大学教授, 審査委員は源のほかの中村喜和一橋大学名誉教授), そこでの発言とも重複するが, ここではあらためて内容の紹介に少しばかりの私見を加えて, 書評執筆の責めをふさぐこととさせていただきたい。

本書の内容を具体的に知っていただくのには, まず, その目次を見ていただくのがよいだろう。12 章からなる章立てを紹介すれば——第 1 章 白系ロシア人のイメージ/第 2 章 白系ロシア人と近代日本文化/第 3 章 パーヴェル・ヴァスケヴィチの北陸紀行/第 4 章 ワシーリイ・シェルスツォフと室生犀星/第 5 章 プーシキン没後 100 年祭 (1937 年, 東京)/第 6 章 『ルベージュ』誌の来日ロシア人関係記事/第 7 章 女優スラーヴィナ母娘の旅路/第 8 章 大阪外語のロ

シア人教師/第 9 章 漁業家リューリー族/第 10 章 「来日ロシア人 (1917-1945 年)」書誌 図書編/第 11 章 「日本で出たロシア語刊行物 (1861-1988 年)」書誌——となっている。

このほか, 巻頭に「まえがき」が 2 頁あって, そこには「白系ロシア人」の定義について, 主として次の 2 点が記されている。まず「白」の意味あいについて——これらの人々は内戦時に白衛軍の一員としてソビエト政権の赤衛軍と戦い, あるいは白衛軍を支持したので, 「白系ロシア人」と呼ばれる。白衛軍は, 法秩序を意味する「白」を肩章や徽章に用いたことからこう呼ばれた——とする。すなわち, 時間上ではロシア革命以後, 政治上では反ソビエト政権という定義である。ついでそのエスニシティーについては——「ロシア人」は狭義の大ロシア人のみならず, ウクライナ人, 白ロシア人, セルビア人, ポーランド人, チェコ人などのスラブ系民族, またロシアに居住していたユダヤ人, タタール人などを含む。当時の日本ではこれらの人々を厳密に区分してはいなかった——とする。

日本文化との比較で考える場合, この「白系ロシア人」なる語の定義自体がじつはかなり重要な意味を持つように思われる。たとえば, 本書でも, 第 3 章で扱われているヴァスケヴィチの北陸旅行は, 1902 年のことであるから, 時間上の定義には合わない。また, 第 8 章で扱われるネフスキイは 1929 年に帰国し, ソビエト政権下で一応の地位を与えられているから, 政治上の定義には必ずしも合致しない。しかし, 評者はここで, これらの逸脱を責めようとするのではない。むしろ, ヴァスケヴィチやネフスキイについての章が, 本書のなかになくしてはならない位置を占めていることから考えて, 「白系ロシア人」という言葉を, もう少し広義に定義しなおす観点も必要であるように思うのである。

一方, エスニシティーに関して, 狭義のロシア人に限定せず, 広義に考えるということは, これも本書の内容からすればもっともそのことのように思われる。ただし, これも多く日本人が「白系ロシア人」について抱いた典型的な誤解——「白」を肌の白さと受け取ったこと——から生じたイメージを考えると, 「白系ロシア人と日本文化」というテーマのなかでは, 時間上・政治上の定義とは逆に, ある程度の限定をつけて考えなければならない場面もあるように思われる。

さて, そのイメージであるが, 沢田氏は, 日本における白系ロシア人のイメージを, ロシア人一般, あるいはソ連人のイメージと対比させて分析しておられる。すなわち, ロシア人(ソ連人)に対するイメージが

「左翼思想」「恐ろしい」「冷淡で融通がきかない」「強大」「優れた芸術と文化」と整理されるのに対し、白系ロシア人については、「哀切で、美しく、はかない」「帝政ロシア貴族の、優雅で誇り高い」「ロシア正教のエキゾチックな」「奇矯な振る舞いの」イメージであると整理される。

日本人一般の、白系ロシア人のこういったイメージについての一章を本書冒頭に持ってくることにより、それらが、実際に白系ロシア人たちが日本の地に残した足跡とどのように関わりながら形成されてきたのか、そこにどのような真実が保存され、一方、どのような誤解やずれが生じているのか、読者としては、本書の本体を成す膨大な実証的研究のうえに、その結論が、「白系ロシア人と日本文化」のテーマの総括として、巻末に語られているのであろうことを当然に期待する。しかし、本書にはそういうまとめの章は設けられていない。

また、江戸期から明治にかけて日本に滞在したロシア人たち、とくに《ニコライ堂の人びと》と、白系ロシア人が日本文化に果たした役割の違いなど、大局的なまとめは見られない。

じつは、上記の公開審査会の席上で、評者が本書の唯一あきतरない点として意見を述べさせていただいたのはこのことであった。だが、この本にまだそうしたまとめが示されていないことは、じつは、沢田氏が、このテーマの研究をさらに意欲的に継続されていくということなのである。沢田氏は、いまだ道半ばと考え、その間、安易に文化論的な言辭を弄することを自らに戒めておられる。あくまでもストイックに、実証的な研究・調査に徹しておられるその姿勢に敬意を表したいと思う。そして、われわれは、遠からぬ将来に、本書の続篇、もしくは、大幅な改訂・増補版の出版されることを楽しみに待つことができるのである。

つづく第2章では、「白系ロシア人と近代日本文化」と題して、白系ロシア人が近代日本のどのような分野に足跡を残しているのかが概括されている。まず「日常生活」として、服装/食文化（パン/ピロシキ、ロシア菓子/高級チョコレート/ロシア料理レストラン/食料・雑貨店）/美容/医療/憲法の男女平等/ごみ焼却炉/やくざ、ついで「芸術面の影響」として音楽（ピアノ/バイオリン/指揮者と交響楽団/声楽/作曲）/オペラ/バレエ/社交ダンス/映画/宝塚歌劇団/絵画/建築/芸能界、「教育・学術面の影響」として、ロシア語、ロシア文学/日本文学/哲学/民俗学/人類学/化学/水産学/言語学/平炉の建設、さらに「スポーツ面の影響」として、野球/レスリング/ラグビー/サンボ/相撲/水

泳、といった項目が目次に並ぶ。これだけ並べられただけでも、未読の読者は本書に大いに食指を動かされることであろう。もっとも、あまりに対象となる項目が多く、本章では箇条書き的に淡々と多くの人名が挙げられるのみであり、多くは後章と詳細な註に譲られる。この章は、まだまだ助走に過ぎず、沢田氏の本領が発揮されるのは、第3章以降になる。

そしてやはり、第3章から第9章までが本書の本体部分を形成する。評者にはなかでも1937年の在日ロシア人によって祝われたプーシキン没後100年祭をめぐる調査が、その叙述の魅力とともに、本書のハイライトを成すように思われるが、この戦前の東京におけるロシア人の祭りを中心として、明治期（1902年）のロシア人の北陸旅行から、漁業家リューリ一族と沢田氏とのつい最近におよぶ交流に至るまで、さまざまな史実が追究され、膨大な文献（書籍資料から貴重な雑誌の縦覧調査、パンフレットの類に至るまで）の利用、次々に登場する興味深い人物、豊富なエピソードが、淡々としているようでときとして熱の籠もった語り口と相まって、本書を「迫力に満ちた」ものとしている。また、一見すると目立たないようだが、本書に収められた数々の写真は、貴重かつ、かなり魅力的な資料であることを申し添えたい。

このように、本書の本体部分は迫力に満ちたものであるが、迫力の由って来たる原因はそれだけではない。本書の第10章、第11章を成す二つの書誌と、巻末に収められた「主要参考文献」とを併せるとじつに本書の3分の1ほどの分量が書誌資料によって占められるのである。

第10章の「来日ロシア人（1917-1945年）」（書誌図書編）と、第11章の「日本で出たロシア語刊行物（1861-1988年）」（書誌）は、そのデータ収集・記述の精細・緻密であることはもちろん、著者の略歴をも含めた解題を内容とする解説目録となっている点で、やはり圧巻である。この目録が、書誌とは言いながら、同時に来日ロシア人・機関事典として機能するように編まれている工夫も評価したい。

このうち第11章については、本書「あとがき」に次のようにある——私個人に関して言えば、二人のロシア人との出会いが決定的だった。[…] もう一人は、1995年の師走から4か月間埼玉大学に滞在したV.I. ハルラーモフ氏（モスクワ・ロシア国立図書館）である。この優れた研究者であり、書誌学者でもある人物の滞在の折りに、本書の第11章のような書誌を二人の共同作業で作成するプランが芽生えた。だが帰国後まもなく氏が急逝したので、作業は私が独りで続行す

るしかなかった——。評者は、20年ちかく前、グラスノスチ以降のソ連(ロシア)の書誌学が、それまでの国内合法文献についての長い伝統と堅実な成果に対して、地下出版書誌と国外書誌が大きな欠落となっているのを埋めようとしていることについて小文をものしたことがあるが(情報紙『ノーメル』第40号, 第41号), その頃、国外書誌の分野で精力的に活躍されていたハルラーモフ氏の仕事に注目していた一人であった。氏の埼玉大学滞在中、早稲田大学にも来ていただいて講演をお願いし、そのことを「図書新聞」(2283号)に紹介した思い出がある。沢田氏とともに、氏のご冥福を心からお祈りしたい。

その「あとがき」には、本書成立の淵源が——今から30年ほど前に、中村喜和(一橋大学名誉教授)、安井亮平(早稲田大学名誉教授)両先生を中心に日露交渉史をテーマとした「ロシアと日本」研究会が東京で組織された——ことにあるとし、さらにそれが1995年12月に「来日ロシア人研究会」として再スタート——本書はこの研究会に負うところきわめて大である——とされている。

本書の原点、そして足場がこの研究会にあるのは間違いないとして、さらに「あとがき」には、本書が成立する過程で沢田氏が出会ったたいへんに多くの人びとの名前が挙げられている。本書を魅力あり迫力あるものにしているのは、冒頭に述べたように、単に文献を博搜したということだけではなく、これら多くの人びとと沢田氏との出会いであり、その出会いを大切にすることによって生まれたきずなであろうと思う。読者は、沢田氏の健脚ぶりというか、行動力、人びととのコミュニケーション力に、少なからず舌を巻くことだろう。

昨年秋、11月17日には、早稲田大学文学学術院582教室において、早稲田大学比較文学研究室主催の公開講演会が開催され、沢田氏は、「白系ロシア人の足跡を求めて」と題して、本書の内容紹介をされたうえ、本書の成立するに至る共同研究・調査・フィールドワークの過程について、そのご苦労と興味深いエピソードの数々をご披露された(公開講演会では同時に伊東一郎氏が「山田耕筈とロシア」と題して講演された)。つまり、本書の「あとがき」の内容を、あの独特の河内弁イントネーションで生き生きと語られたのである。

今春刊行されたばかりの『比較文学年誌』(早稲田大学比較文学研究室)第44号の「彙報」には、「とくに日本やロシアばかりか欧米各地の図書館・資料室にまで足を運んで門外不出の未公開資料を閲覧するに至

るまでの裏話には、白系ロシア人の運命に匹敵するほどのドラマ性がこもっていたように思う」と感想が記されている。評者は、この公開講演会において司会をつとめさせていただいたのであるが、評者も、「白系ロシア人の運命に匹敵するほど」というのは大げさにしても、「ドラマ性がこもっていた」ことは間違いのないと思う。

「あとがき」にも述べられていることだが、沢田氏は、本書の執筆過程でロシアのみならず、チェコ、ポーランド、ドイツ、アメリカ合衆国、オーストラリアの各国に足を運んでおられる。

上記講演後の質疑応答において、柳富子先生(ここでは「氏」ではなく「先生」とお呼びしておきたい)が質問に立たれた。沢田氏は、1975年に大阪外国語大学を卒業後、1983年まで早稲田大学大学院文学研究科に籍を置かれ、木村彰一先生のもとでゴンチャロフ研究に勤しまれたが、その間、比較文学研究室において、柳先生の指導を受けつつ、書誌上の仕事にも業績を残されている。上記、『ロシア文学研究』上の書評で柳先生はあえてそのことに触れておられないが、本書の書誌部分の迫力の淵源をそこに求めることも可能だろう。

さて、その柳先生の質問であるが、本書の成果に賛嘆の言葉を述べられながらも、やはり淡々とした、しかし熱の籠もった口調でおっしゃられたのは、「ロシアやアメリカやドイツで調査をされているようですが、それならばなぜフランスの国立図書館や大英博物館図書館の調査をなさらないのですか」という、相変わらずシビアなひと言だった。司会を務めていた評者は思わず苦笑いを漏らし、四半世紀前の大学院の授業での一齣が、ここにそのまま再現されているように感じ、その四半世紀後に達成された沢田氏のこの大きな成果と、柳先生のご健勝とをあわせて寿ぐ気持ちになったことである。

* それらのなかで、書評者の署名のあるものは、次のとおり——『朝日新聞』(赤澤史朗 2007年4月15日), 『読売新聞』(白幡洋三郎 2007年5月6日), 『異郷』第24号(安井亮平 2007年8月6日)。

(みなもと たかし, 早稲田大学)

K. Ju. Lappo-Danilevskij, *Gefühl für das Schöne. Johann Joachim Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland.*

Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2007. XIV, 476 S.

鳥山祐介

2007年に刊行されたラッポ＝ダニレフスキーの研究書『美の感覚：ロシアの文学及び美学思想におけるヴィンケルマンの影響』は、18世紀ドイツの考古学者・美術史家ヴィンケルマン（1717-1768）が18世紀後半から19世紀半ばにかけてのロシア文学、美学思想に与えた影響を、膨大な一次資料を駆使して浮き彫りにした大著である。

ヨーロッパ文化史に古代ギリシア・ローマの文化遺産がもたらした意義を過小評価することはできない。ルネサンス期から現代に至るヨーロッパの多くの知識人が、古典古代という鏡を用いつつ自らのアイデンティティを築き上げてきたという事実にも異を唱えるのも難しい。とはいえ、古典古代へのアプローチが常に一定の様相を呈していたわけではない点には、注意が必要である。

ヴィンケルマンの存在は、近代ヨーロッパのそうした古典受容の問題を考える上で一つの鍵となる。『ギリシア芸術模倣論』（1755）や『古代美術史』（1764）といった著作で知られる彼は、古代ギリシアの彫刻を「理想美」の体現として礼賛し、現代の芸術家が模倣すべき対象とした。彼の理念は、当時汎ヨーロッパ的な規範として君臨していた旧体制フランスの文化潮流である古典主義のアンチテーゼとしての機能も担われ、後にゲーテやスタール夫人の紹介も与って美術の領域を超えた影響力を有するようになった。「理想美」「古代彫刻の普遍性」「身体や観念への気候の影響」「地中海人の身体の生来の美しさ」「古代美術の時代区分」「ラファエロ礼賛」「芸術を生み出す条件としての政治的自由」「バルヴェデーレのアポロンの描写など彫刻作品のエクフラシス」など、彼の著作に現れた諸要素・諸概念がヨーロッパの文学や思想に受け継がれていったのである。

古典古代文化は、ロシアでも早くから大きな影響力を持った。そして、正教や独自の政治文化を背景にしたその受容の様相は、西欧のケースに劣らず複雑なものであった。従って、ヴィンケルマンの思想が18世紀以降のロシアでどう受け入れられたかという問題は、

ロシア文化研究に刺激的な視点を提供するはずである。ところが、ロシア文学や思想の領域におけるヴィンケルマンの影響に関しては、包括的な研究がこれまでなされてこなかった。18世紀ロシアの美学思想に関する古典的な研究として筆頭に挙がるクラコーワの『18世紀ロシアの美学思想史概説』や、続いてよく知られるワリツカヤの『18世紀ロシアの美学』でもヴィンケルマンに大きな関心は払われていない。¹ 2000年に出版されたクナーベの『ロシアの古典古代』でも同様である。²

こうした状況を考えれば、本稿で紹介するラッポ＝ダニレフスキーの著書は、まさに長らく待ち望まれていた画期的研究といえることができる。著者が述べる通り、ロシアにおけるヴィンケルマン受容に関わる資料を初めて学術的に掘り起こすことに本書の主目的はあるといえるが（P.386）、何よりその収集されたデータの量に本書の大きな価値があることは間違いないだろう。

ここで取り扱われる18世紀後半から19世紀半ばは、ヴィンケルマンの著作が、同時代の芸術や美学理論の動向と常に結びついており、アクチュアルな関心の対象であった時期である。この点で、ヴィンケルマンが学術研究の対象、人文教育の一部たる文化遺産として位置づけられていく後の時代とは区別される。

検討対象となるテキストは広範にわたっており、デルジャーヴィン、カラムジン、バーチュシコフ、グネーディチ、デリヴィク、プーシキン、シェヴィリョフ、ゲルツェン、ゴンチャロフ、アポロン・マイコフ、シチェルビーナ、フェートなどの作品のほか、美学を題材とする多くの理論書、論稿が含まれている。

インデックスとしての機能を備えた本書は網羅的な要約が困難なので、以下では文学研究にも関連が深い箇所を中心に、いくつかの論点を抜粋してみたい。

なお、評者は、本書のロシア語訳原稿を著者より譲り受けているが、評者のドイツ語読解力はこの大著を短期間に読了するには十分でないため、本稿を執筆するに当たってはこの翻訳に大きく依存したことを断っておく。このロシア語版は、2010年の刊行が予定されており、刊行の際にいくつかの補説が付け加えられる可能性があるとのことだが（ヴァチェスラフ・イワノフの後期の論稿に関する補説などが加わる予定であるという）、それを除けばドイツ語版と全く構成を同じくするものである。細かな表現上の違いは評者が確認した限りでも時折見られるが、本稿の内容に直接関わる範囲で大きな相違点はない。

本書は、前文と序論、22の章より構成される本論、及び結論より成る。

第1-4章で詳述されるのは、ロシア人がヴィンケルマンの著作に徐々に接し始める1750-90年代の状況である。この段階では特に、1757年に創設された芸術アカデミーと、西欧への旅行者の存在が注目される。

例えば芸術アカデミーの初代総裁イワン・シュワロフは、イタリアで入手した彫像の型をアカデミーに多数寄贈した。この際に彼が選択した彫像作品のリストは、ヴィンケルマンの著作に大きく影響されており、結果的にヴィンケルマンの価値観をアカデミーの教育カリキュラムに反映させることとなった (P.63)。18世紀末以降、ヴィンケルマンの普及に寄与した者の多くがアカデミーの教員であったことを考えると、この事実は重要である。

この頃西欧に旅行して当地の文化人と交流した貴族たちの手紙や著作にも、ヴィンケルマンの理念が浸透している。詩人、建築家、造園家として知られるニコライ・リヴォフの『イタリア日記』(1781)はその代表例であり、ベルヴェデーレのアポロンの描写や古代芸術史の時代区分、18世紀ドイツの画家A.R.メンクスへの高い評価、ルーベンスへの否定的な評価など、ヴィンケルマンの見解と重なる記述が多く見られる。

第4章では、このリヴォフを中心とするいわゆる「リヴォフ・サークル」のメンバーであったデルジャーヴィンの詩『芸術の愛好家に』(1791)が分析され、この作品がヴィンケルマンの理念やそのエクブラシスの技法と関連付けられるという斬新な見解が提示される。その際、デルジャーヴィンと造形芸術の関係を論じたダニコの古典的な論文で示された、この詩が「専ら詩人の視覚印象をもとに書かれた」という理解には、修正が加えられる (P.93)。

ヴィンケルマンの著作がロシア語で多数刊行された1791-1825年は、ロシアでこの人物への関心が最も高まった時期である。

第10章では、ロシア文学における「アンピール様式」発祥の場ともされるオレーニン・サークルに焦点が当てられる。中でもヴィンケルマンの影響が顕著なのが、スタール夫人を通して彼の著作を知ったとされるバーチュシコフである。例えば、彼の散文作品『芸術アカデミーの散歩』(1814)では、語り手がヴィンケルマンの愛読者と設定され、ベルヴェデーレのアポロンの描写がクライマックスに据えられる。この作品はまた、エクブラシスの技法が駆使される「展覧会散策記」という新しいジャンルをロシア文学にもたらしただという点でも、ヴィンケルマンと結びつく。バー

チュシコフの詩が、ベリンスキー等によりしばしば「視覚的」「彫刻的」と形容されたのも、偶然ではないだろう。

第11章で扱われるグネーディチもオレーニン・サークルのメンバーであり、ヴィンケルマンの信奉者である。『イリアス』の翻訳者として知られる彼が、ロシア文学の発展のために、古典古代の遺産の研究と並んで「ドイツに倣いフランスの影響を克服すること」を重視したことは興味深い。この見解は、フランス流の古典主義に対するアンチテーゼとしての側面を持ったヴィンケルマンの古典理解につながるからである。また、彼が牧歌『漁師たち』(1822)の中で描いたのは、野卑な性格を払拭された調和的な古代的形象としての漁師だが、こうした「理想化」の処理もヴィンケルマンの理念に重なるものといえる (P.200-202)。

時代は少し下るが、モスクワ大在学中にヴィンケルマンを知ったとされるゴンチャロフを論じた第19章は、文学研究という観点からとりわけ興味深い。例えば、『オブローモフ』(1859)の第二篇第五章に現れるオリガの容姿の描写は、ヴィンケルマン的な「優美と調和」のモチーフで貫かれ、「彫刻性」に結びつく表現が頻出する (P.341-342)。また、同じ章の草稿では、オブローモフがシュトルツへ宛てた手紙の中の、オリガへの愛を訴えた箇所にヴィンケルマンへの言及が現れる。このことは、オブローモフが、オリガの容貌を古代彫刻というプリズムを通して眺めていることと符合しているという (P.342)。また『断崖』(1869)でも、ヴィンケルマンの名こそ現れないが、彫刻に結び付けられたソフィアの容貌、かつて芸術アカデミーに通ったライスキーによる「美への賛歌」など、ヴィンケルマンの影響と見られる要素は多い (P.343-345)。先行研究に倣いつつ、シュトルツやトゥーシンの中に「完璧なる個人としてのギリシア人」というヴィンケルマン的な形象を見ることが可能である (P.346)。

さらに、第20章で論じられるように、ヴィンケルマンの影響は「純粹芸術」派の詩人達にも強く及んでいる。詩集『ローマ紀行』(1847)でヴァチカンの古代彫刻を描いたアポロン・マイコフがその代表格だが、彼らによる抽象的な「永遠の美」の称揚、古典芸術への関心などは、ヴィンケルマン美学と親和的である。また、詩人ニコライ・シチェルビーナも、理想化された古代ギリシアをしばしば同時代のロシアに対置したことや、パロディーが作られるほど有名になった詩『手紙』(1847)の中の一節「美、美、美！」に顕著なように、この派のヴィンケルマンへの傾倒を象徴する

存在である (P.345)。

本書の主題の枠外にある 19 世紀後半以降の事例に関しては「結語」部分で示唆されるだけだが、刺激的な問題を孕むものが多い。例えば、著者によればドストエフスキー『白痴』の中の有名な言葉「美は世界を救う」は、シラーと並んでヴィンケルマンの美学、とりわけ神性を帯びた至高の存在としての美という概念を背景に想定する必要があるという (P.396)。また、革命後のソ連で生じたドイツの古典や新人文主義への関心とヴィンケルマンとの関係といった問題も非常に興味深く、さらなる考察が望まれよう (P.400-401)。

繰り返しになるが、ヴィンケルマンとロシアの文学・思想との接点を示す資料を、時期を限定しつつ網羅的に提示しているところに、本書の最大の意義がある。一方、物足りなく思われる点を挙げるとすれば、ヴィンケルマンに直接関連する多くの情報がカバーされる一方で、「ヴィンケルマンと深く関連しつつ、一般性も有する問題」に関して、踏み込んだ考察があまりなされないことであろう。例えば、本書で三つの章が割かれたシェヴィリョフや、ウヴァーロフといった人物はいずれもヴィンケルマンの影響を受けたが、彼らの保守思想とギリシア趣味との関連といった、多くの読者が関心を持つと思われる近代ロシア文化史上の問題は、ここでは深く掘り下げられていない。全体として、本書では一般的な問題の側からアプローチがなされることが少ないので、ヴィンケルマンに直接関心を持たない読者が通読する際、所により忍耐を強いられる可能性は否定できない。

とはいえ、予め考察対象として定めたテーマや時代の枠組みをはみ出しかねない大きな問題に安易に踏み

込まないことは、裏を返せば本書の学問的な精緻さと誠実な姿勢の反映でもある。むしろ、本書中で直接考察されないロシア文化史上の問題を考えるための貴重な材料をも多く提供するという点において、本書が備える豊かな潜在力を評価すべきであろう。資料の収集・体系化という地味な作業に支えられ、膨大な情報量を誇る本書が、既にロシア文化研究のかけがえのない一部であることは疑いない。

本書の著者コンスタンチン・ユーリエヴィチ・ラッポ＝ダニレフスキーは、1962 年にレニングラードで生まれている。現在、ロシア科学アカデミーロシア文学研究所（プーシキンスキー・ドーム）、18 世紀部門の研究員であり、既に 100 本以上の論文を発表している。主として比較文学・比較文化的視点からロシア文化に関する研究を行っており、単行本としては本書のほか、二冊のリヴォフ著作集の刊行への寄与が目される。³

(とりやま ゆうすけ、千葉大学)

注

¹ Кулакова Л. И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л.: Изд. «Просвещение», 1968; Валицкая А. И. Русская эстетика XVIII века. М.: Искусство, 1983.

² Кнабе Г. С. Русская античность. М.: РГГУ, 2000.

³ N. A. L'vov, *Italienisches Tagebuch: Ital'janskij dnevnik* (Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1998); Львов Н. А. Избранные сочинения. Кёльн; Веймар; Вена: Бёлау; СПб.: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994. これらの文献はウェブ上で閲覧することが出来る。<http://www.rvb.ru/18vek/lvov/>

2007 年度学会特別企画：プレシンポジウム

「生きのびるためのアート——ロシア美術の最前線」

鴻 野 わか菜

報告者：飯島洋一（多摩美術大学）、靱山昌夫（神奈川県立近代美術館）、鈴木正美（新潟大学）

コメンテーター：貝澤哉（早稲田大学）、福岡加容（千葉大学）

司 会：鴻野わか菜（千葉大学）

主 催：日本ロシア文学会

共 催：千葉大学文学部

協 力：神奈川県立近代美術館

プレシンポジウム実行委員会：

実行委員長：沼野充義（東京大学）

委 員：鈴木晶（法政大学）、野中進（埼玉大学）、鈴木正美、鴻野わか菜

2007 年度千葉大学西千葉キャンパスでの総会に先立つ本プレシンポジウムは、2007 年 10 月 26 日（金）18：00～20：00、千葉大学けやき会館大ホールで開催された。本シンポジウムの趣旨は、ソ連崩壊から 15 年を迎える今、アヴァンギャルド、社会主義リアリズムを経て、ロシアの美術は現在いかなる位相に立っているのかを問い直すことである。

1920 年代のロシア・アヴァンギャルド美術は、政治の垣根を越えて世界のアートシーンに影響を与える画期的な運動だったが、社会主義リアリズムの台頭と共に消滅したと考えられてきた。しかし近年、ドミトリー・プリゴフやイリヤ・カバコフといったモダニズムの作家・芸術家たちの活動が脚光を浴びるようになり、アヴァンギャルドから社会主義リアリズムを経て、ポストユートピア芸術へと連なる歴史的な流れが浮かび上がってきたといえる。一方、2006 年から 2007 年にかけては「種の起源：ロシアの現代美術——私たちは生き残ることができるのか」、「モスクワ作家展」、「イリヤ・カバコフ『世界図鑑』絵本と原画展」、「舞台芸術の世界——ディアギレフのロシアバレエと舞台デザイン——」が日本各地で開かれるなど、ロシア美術の受容の動きも活発化している。こうした近年の状況をふまえて、本シンポジウムではロシア文化の最前線を紹介しながら、美術と建築、文学、絵本、パフォーマンスの関係、現代アートの状況、日本におけ

るロシア美術受容の諸問題、世界における現代ロシア文化について、文学研究者と美術・文化学者双方の立場から、幅広い見取り図を描きだすことを目的とした。なお、このプレシンポジウムは関東支部運営委員会の協力のもとに実現し、冒頭に沼野充義プレシンポジウム実行委員長より趣旨説明が行われた。各報告者の内容は以下の通りである（報告内容は、当日資料集として配布された報告者による要旨を鴻野が抜粋したものである）。

飯島洋一

「破壊と現代」

ここ数年に、『建築と破壊』、『グラウンド・ゼロと現代建築』を書いた。すべて 9/11 が主題になっていて、相互に関連する仕事である。これらの仕事のひとつの出発点として、建築家の磯崎新さんを強く意識していた。磯崎さんが 60 年代から 70 年代にかけての芸術の放棄とテロをつなげて考えていることや、シュプレマティズムに強い関心を持っていることに興味をもち、次第にシュプレマティズムに関心を持つようになった。磯崎さん自身、70 年代に、「還元」という言葉をしきりに言っていた。新古典主義の時代あたりから繰り返されるこの「還元」という言葉は、「ゼロ」についての関心、近代の「空虚」についての関心である。

たとえばロシアで言うと、マレーヴィチの「白の上の白」には、ゼロというか、還元、空虚というか、さらにいえば今日につながる自己破壊的な雰囲気強く抱く。そしてそのゼロや空虚は、9/11 の自爆テロという「自己破壊」にも大きく関係している。

こういう思考の中から、ロシア革命への関心も生じてきた。というのは、テロリズムの源流がこのロシア革命の骨格にあるからである。そしてロシア革命と同じ 1917 年にデュシャンの「泉」が発表されている偶然性に強い関心を持った。その「泉」のオリジナルの便器がすでに消失しており、ステイーグリッツの「写真」でしか記録として残されていないということを連

想し、シュプレマティズム、ロシア革命、レディメイド、自己破壊、写真が連想されていった。

9/11 はそもそも WTC と飛行機という、いわばデュシャンのような「レディメイド」同士が互いに衝突した「自己破壊」のように見える。この自己破壊は、19 世紀半ばにおいては、ドストエフスキーにおいて明らかになると思われる。こうした自己破壊は、20 世紀初頭のロシア革命へとつながり、20 世紀後半ではアンディ・ウォーホルの反復的な絵画にも見られる。そういう自己破壊、あるいは空っぽなニヒリズム、中身の空洞さの空間を、私たちはいま生きているのだと思う。

写真の持つ「複製」、「大量生産」は、写真だけでなく、近代建築にもあてはまる。近代建築は同一部材のまったくの反復によって成立している。また近代建築は作品でなくモデルを構想しており、それは世界中に反復して量産化されるものだった。ミノル・ヤマサキの「ワールド・トレード・センター」も、やはり一種の複製のような建築だった。つまりあのビルは、量産化される写真のような建物なのである。そして、そこにはドストエフスキー以来のニヒリズムが端的に示されている。

靱山昌夫

「イリヤ・カバコフ『世界図鑑』展をめぐって」

「生きのびるためのアート ロシア美術の最前線」と題されたこのシンポジウムのテーマは、昨年、富山県立近代美術館と広島市現代美術館で開催された「種の起源：ロシアの現代美術——私たちは生き残ることができるのか」と共通する部分があると思う。この展覧会は、「種の起源」というダーウィンの進化論を芸術という視点に置き換え、急激に変化する世界の状況の中で、いかに芸術が生き残れるか、さらには、生き残るものが何を伝え残すのかという問題意識を持って構成されたものだった。

今、神奈川県立近代美術館葉山で開催されている「イリヤ・カバコフ『世界図鑑』絵本と原画」という展覧会は、イリヤ・カバコフという旧ソ連の社会主義体制を生き抜き、その後西側社会に出て、大掛かりなインスタレーション作品で一躍脚光を浴びるようになった現代作家の、旧ソ連時代に描いていた児童書の挿絵に焦点を当てたものである。葉山で展示されているその児童書と原画は、歴史の証言者であると同時に、カバコフが現在の視点から意味を与え直したものと言えるだろう。それは、今回の展覧会の内容に沿ってカ

バコフ自身が選択した「ぬり絵」のインスタレーションに集約されていると考えられる。

しかし、こうした歴史の証言も現代作家イリヤ・カバコフの意図も、近年の日本の美術館を取り巻く状況から、必ずしも十全には再現されていないのではないか。「イリヤ・カバコフ『世界図鑑』絵本と原画」展は、展覧会の日本語サブタイトル「絵本と原画」と英語のサブタイトル「Children's Book Illustrator as a Social Character（児童書の挿絵画家という社会的役回り）」との違いにも明らかのように、より一般向けに構成されている。社会主義下で検閲によって統制された美術は、資本主義社会では、収益や展覧会の動員数といった経済性の統制を受けることになる。

鈴木正美

「言葉と行為——二人のパフォーマーをめぐって」

ロシア・アヴァンギャルドは文学、美術、演劇、映画、デザイン、写真、音楽など多様な芸術ジャンルが絡み合いながら、相互に刺激し合い、融合してきた。現代美術についても、多様なジャンルを複眼的に見ることが必要である。現代のロシア美術を美術だけの固有の現象として捉えることはできない。

コンセプチュアリズムは美術そのものの概念を広げたが、拡散したとも曖昧にしたとも言えるだろう。美術とはこのようなものだという定義は不可能で、多種多様な美術という現象があるだけのようだ。この世界にある言語や社会や文化の数だけ美術がある。一人一人が個別の美術という生を営んでいる。

美術は個別の生であるとしても、それは市場の原理の中でディズニーランド化し、消費者を満足させるための視覚サービスへと変ってしまった。美術館に行くと、私たちはいつも教養ある市民としてふるまってしまう。これは美術作品を享受する上での、ひとつの態度、アプローチではあるが、これだけがすべてではないはずである。まったく意味不明の作品を前にして、その違和感や居心地の悪さに身を任せて、作品の前に立ち尽くすことも、ひとつのアプローチである。

そうしたアプローチを過激に要求するのが、コンセプチュアリズム以降に登場した多くのパフォーマンスだったのではないか。まったく本質の見えない、核もない、クリョーヒンのポップ・メハニカ。空虚なアクションを続けた「集団行為」のモナストゥイルスキー。テキストの意味を骨抜きにし、言葉と声と身振りを身体的音楽に変えてしまったプリゴフ。スキャンダラスな行為を続け、美術もモラルも無に帰してしまうかの

ようなクリーク。カバコフとの共同作業で知られる音楽家タラーソフのサウンド・インストールーションとステージ・パフォーマンス。あるいはチシコフやヴィノグラードフなど。いずれも解釈や解説を拒むかのような居心地の悪い行為を行っている。こうした行為を通じて、あたかもシャーマンのように彼らはがらんだうの身体を言葉とエネルギーで充満させ、さらにそれらを私たちの身体に共振させようとしているかのようにある。

(この・わかな 千葉大学)



水野晶子・高橋沙奈美両氏に学会賞

井 桁 貞 義
金田一 真 澄

日本ロシア文学会学会賞選考委員会は5月31日に第一次の選考会を開催し、学会誌掲載論文の中から以下の論文4点を候補作とした。(学会誌掲載順)

- 水 野 晶 子 ロシア語における身体所有者マーカーとしての「y+生格」
 ——与格との比較——
- 河 村 彩 革命のアルヒーフ——「ファクトの文学」と写真をめぐって
- 高 橋 沙奈美 「停滞の時代」のソロフキ国立歴史建築博物館・自然公園
 ——失われた修道院をめぐる親密圏・公共圏の語り
- 秋 草 俊一郎 ナボコフの「自然な熟語」
 ——「一流」のロシア語から「二流」の英語へ

7月19日の審査決定会議においては、大きく異なるテーマの4点の論文について、それぞれが新しいアプローチを行っており、今後への広い領域を切り拓く非常に刺激的な研究であることが確認された。

河村氏の論文は、『新レフ』運動で展開された「ファクトの文学」というコンセプトにおいて、写真ジャンルが理論的モデルとして機能していたことを明らかにし、今後の研究の基本的論考として、またアヴァンギャルド理論や芸術におけるリアリズムを考えるための基本的作業として評価できる。ただ、写真における事実性や作者の不在という考え方があまり丹念な検証を経ずに自明とされている点にやや難がある、との指摘もあった。この論文の到達点から反転して、文学ジャンルとしての「ファクトの文学」の再検討が進められることを期待したい、との声もあった。

秋草氏の論文については、ナボコフの英語とロシア語の相違の問題は、一見、既に誰にも分かっているようでありながら、実際にはむしろなおざりにされてきた領域であり、繊細な言語感覚に基づいてナボコフの文体感覚を分析しようとする構想自体が意欲的かつ具体的であり、ロシア語では「自動化された表現」が英語版では異化効果が強調されるという指摘は非常に示唆に富むものである。今回は限られた例に関して重点的な説明が施されていることから、ナボコフの文体の問題の全貌が見えにくい、との指摘があった。

水野氏の論文は、ロシア語構文における目的語(対象)の身体所有者を表す形式として、〈与格形〉を使う場合と〈Y+生格形〉を使う場合とを比較対照しながら考察したものである。動詞としては целовать (誰々の〜にキスをする)などの動詞を扱い、コーパスを駆使して、19世紀から20世紀にかけての文学作品を中心に、用法の変遷を明示している。なぜ主体の所有者を取り上げないのか(U меня болит голова.などは取り上げない)といった疑問に対しては、この論文が前年度の学会掲載論文と呼応しており、前年度でも対象となる身体所有者を表す〈対格〉と〈与格〉とを比較分析しており、それに呼応させた研究であることが分かる。動詞の種類が少ないために、結果が個々の動詞の性質に左右されやすい憾みはあるが、手順を踏んで定量的にオリジナルな成果を出している点に学問的価値がある。学会賞の水準に達する研究と思われる。

高橋氏の論文は「停滞の時代」という特殊な時代背景をもとに、ラーゲリのイメージと聖地のイメージを持つソロフキ修道院を、「展示」する体制側のイデオロギー的意図と現場の「親密圏」で暮らし説明する館員たちの意図、さらに見る側の印象という3つの観点から社会文化史的に意味づけようとしているもので、抽象的な思弁に流されることなく、歴史的事実をしっかりと踏まえたものであり、強い説得力を持っている。「感想ノート」利用の際の資料批判や、「ロシア的なもの」という概念のいまひとつの限定の仕方に工夫の余地があるだろう。さらに「親密圏」「公共圏」などの概念装置はもう少し洗練されることを期待したい。注文は多いが、学会賞の水準に十分達しており、若い研究者が自分の興味の対象を、自分で直接に訪ねて調べるという姿勢は、新しい研究スタイルを切り拓く可能性を持っており、今後この種のアプローチによるロシア文化史記述が増すことを期待したい。

以上の結果、学会賞を水野晶子氏の論文と高橋沙奈美氏の論文に授与することが決定された。



新田實君 (1931~2007) を偲んで

佐藤 純 一

昨年 10 月 22 日の夕方新田夫人から電話で、その朝新田君が自宅で心不全の発作で倒れ、病院に運ばれる途中で亡くなったとお知らせがあり、暫く言葉も出ないほどの衝撃を受けた。実は 10 月 27 日夜に千葉大で開催予定の日本ロシア文学会の懇親会で会おうと約束をしており、元気な顔を見ていろいろ話が出来るのを楽しみにしていたところだった。24 日のお通夜で対面した柩の中の新田君は穏やかな笑みをたたえているように見えたが、言葉をかけても答えのあるはずもない悔しさのやり場もなく最後のお別れをするほかはなかった。

新田實君とのつき合いは戦後間もない 1950 年 (昭 25) 東京外語大入学以来のことだから、半世紀以上も昔の話である。旧制中学二年で敗戦を迎え連合軍の占領下で社会の激変を体験した我々は、アメリカ流の教育改革の導入による「新制」と「旧制」の学校の間で戸惑う一方で、多くの社会的矛盾や反動政治への抗議行動を訴える全国的な「学生運動」に否応無しに巻き込まれていった。旧制の東京外事専門学校の三年生と新制の東京外国語大学の二年生・一年生の同居する郊外の荒れ果てた仮校舎で展開されたイールズ声明反対闘争が新田君との親交のきっかけだった。連合軍司令部教育局のイールズが日本の大学から左翼教員を排除すべしと声明し、それに迎合して教員の処分を進める大学当局に抗議して、外語大でも学生自治会の主導の下に秋の定期試験のボイコットが組織され、同級の小川政邦君や故飯田規和君も我々の同志だった。やがて多くの曲折を経て学生運動も下火となり、我々も上級に進むにつれて勉強に迫られる身となったが、新田君の成績はいつも断トツだった。

卒業後新田君は東大の国際関係論の大学院に進み、修士課程を終えた後 NHK の国際局に入り、ラジオ・ジャパンのロシア語放送の仕事を担当していた。一方、大学院では言語学を学び、当時外語大の留学生別科で日本語教育を担当していた私に、新田君からロシア向けのラジオ日本語講座執筆の依頼があり、その録音に数回通った記憶がある。

その暫く後に新田君は NHK を辞めて、一時ソ連の

ノーボスチ通信社の東京支局に勤めたが、1967 年 (昭 42) には新設の札幌大学のロシア語学科の助教授に就任した。しかし 1971 年には北大教養部の専任講師に転じ、ロシア語の授業を担当したが、折しも東京外語大の大学紛争の事後処理の中心だった石山正三教授が急逝され、原卓也氏らの強い要請を受けて、翌 72 年 (昭 47) 春に新田君は母校の助教授に就任したのであった。札幌時代も新田君とは絶えず往来があり、新田君と小川君を含む五氏と私の共編で『ロシア基本語辞典』(白水社 1969) を作り、また新田君と小川君と私の三人で議論を交わしながら『ことばの旅ロシア』(日本放送出版協会 1971) を作ったのも楽しい思い出である。

東京に戻った新田君の活躍はめざましく、1973 年には新設の NHK のテレビロシア語講座の初代講師として人気を博したが、翌年度も続けて担当しこの番組の祖形を確立した。また、日本ロシア文学会の理事や事務局長として学会の活動の中心ともなった。そしてこの頃の著作『ロシア語手紙の書き方』(ナウカ 1979) の出来栄は A. アキシーナという優れた共著者の知識を十分に生かした新田君ならではの見事さであった。『岩波ロシア語辞典』(1992) の編纂には十年以上の時間を費やしたはずであるが、和久利誓一教授と飯田規和君との絶妙な役割分担で執筆・校閲チームの牽引力となり、数々の斬新なアイデアで新旧の利点を総合した新しい露和辞典を完成させた功績は大きい。

新田實君は学生時代から精密な理論構築と大局的判断の冴えで知られたが、その力は東京外語大のロシア東欧課程再編に当たっても発揮されたと聞く。またその一方では人一倍の正義感と溢れるばかりの人間味の持ち主だった。公私にわたり理想に挑戦し続ける姿勢は最後まで変わらなかったが、多くの悲哀や挫折にも屈することなく前進を続けたその気力にあらためて脱帽する。自らの意思の及ばぬ力により突然ご家族や我々のもとから離れることになってしまった新田君の無念さを思うと胸が痛むばかりである。



工藤幸雄さんを偲ぶ

水 野 忠 夫

去る7月5日、敬愛する工藤幸雄さんが死んだ。享年84歳。訃報に接したとき、病床を見舞えなかった後悔と深い悲しみとともに、その生き方と残されたお仕事にどれほど強い刺激を受けたかを、私は改めて考えざるを得なかった。映画作家ワイダや「連帯」議長であったワレサの弔辞の流れる7月13日の通夜（奇しくも私の71歳の誕生日であった）まで、詩集『不良少年』（思潮社）と『ぼくの翻訳人生』（中公新書）を読み返ししながら故人を偲んでいた。

だが、その生涯と仕事について、簡潔に記しておこう。1925年（大正14年）、中国（旧満州）大連市に生まれる。51年、東京大学文学部仏文科卒業後、日本新聞協会を経て、共同通信社外信部に転職。59年、フルブライト留学生としてインディアナ大学大学院に1年間留学。67年から75年までワルシャワ大学日本学科講師。77年から2001年まで多摩美術大学教授。著書に、『ワルシャワの七年』（新潮社・77年）、『ワルシャワ物語』（日本放送協会・80年）、『ぼくのポーランド文学』（現代企画室・81年）、『乳牛に鞍』（共同通信社・85年）、それにさきほど挙げた2004年刊行の2冊の本があり、すべて私の本棚にある。多数の訳書があるが、私にとって大切な本だけを挙げておくと、ヤセンスキー『無関心な人々の共謀』（江川卓との共訳、青木書店・56年）、『パステルナーク自伝』（光文社・59年）、シュルツとゴンブローヴィチの作品を収めた『現代東欧文学全集6』（恒文社・67年）、ドンブロフスキー『古代保存官』（勁草書房・68年）、『ブルーノ・シュルツ全集』（全2巻、新潮社・98年、読売文学賞受賞）となる。いずれも、きわめて質の高い日本語に移された名訳である。

ドストエフスキを原文で読みたいと大学のロシア文学科に入学したばかりの私には『無関心な人々の共謀』は衝撃であり、スターリン批判後の季節のなかで、20世紀ロシア文学の読み直しへと研究対象を移す契機となった。この作品の共訳者であり、学部時代からロシア語の教えを受けていた江川卓は、「あの仕事を通して翻訳のむづかしさを工藤からみっちり教えてもらったよ」と語っていたが、江川さんの紹介で工藤さんと知り合ったのは大学院生のときであったから、思えば、長い時間のおつき合いであった。

工藤さんと共有した忘れられない時間のひとつに、65年8月から9月にかけての2週間ほどのモスクワがある。日本文芸家協会、新日本文学会、ソ連作家同盟の協定による「日ソ文学シンポジウム」、「ロシア文学翻訳ゼミナール」が開かれ、ロシア文学者として参加したのは中村融、丸山政男、木村浩、工藤幸雄、江川卓、原卓也、中里迪弥と最年少の私であった。私がロシアの大地をはじめて踏んだのはこのときである。

モスクワの宿となったウクライナ・ホテルの江川卓と工藤幸雄のゆったりとしたツインの部屋は、いつの間にか、夕食後、持ち込んだザクスカをつまみにウォッカを呑みながら毎晩のように楽しい時間を過ごすサロンと化した。常連は、ホストの2人を除くと、木村浩、中里迪弥と私であったが、作家の中村真一郎、井上光晴、島尾敏雄が姿を現すこともよくあった。詩人としての工藤さんの人柄と情熱を知ったのはこのときである。作家のシニャフスキイとダニエルの逮捕を、別のホテルに滞在していた原卓也から電話で知らされたのも、この部屋であった。

お元気な姿に最後に接したのは、2004年10月16日、処女詩集『不良少年』の出版祝いの会が東京會館で開かれたときである。同世代の詩人たちの祝辞をはじめ、幼いお孫さんからの花束を受けて、工藤さんは幸福そうであった。それでも、あの上機嫌な笑顔とともに、「モスクワに一緒に行った仲間のほとんどが死んでしまった。生き残っているのは針生一郎とぼく、それに水野、きみだけだ」ともらした言葉を、私はけっして忘れない。

工藤幸雄さんのご冥福を祈りつつ、『不良少年』から詩を引用しておきたい。

くぼくらの世代にとって生涯、最大の幸せとは／大嫌いな政治体制が一生に二度までも滅び去り／きれいさっぱりとその終末を見届けられたことだ／（中略）／長生きはするもんだ／自他ふたつの悪の集団の／自壊崩壊がこの目で／しかと見られたのだから／人類にとって最大の関心は／次にはいったい何が滅び／どこの体制がだめになるかだが／申し訳のないことながら／八十歳に間近い老人の思えらく——／あとは野となれ山となれ

（「体制」2002年）



ロシア文学最後の職人——工藤精一郎さんを追悼する

渡 辺 雅 司

工藤精一郎さんが亡くなった。「野武士のような高笑いが忘れられません」と私は弔電に打った。長身で赤ら顔、口下手で飾るところのない工藤さんは、まさに野武士を私には連想させたのだった。工藤さんに最初に出会ったのは、かれこれ 40 年近く前になる。当時原卓也、江川卓さんらが中心となって、「ロシア手帖の会」が組織され、その一環として「ロシア文学土曜講座」なる催しが、毎週飯田橋駅前の言語文化研究所で開かれ、100 人以上の聴衆を集めていた。そこで工藤さんはツルゲーネフの話をしたのだった。

人前で話すのがいかにも苦手といった様子で、訥々と話される先生はまさに野武士の風情だった。そのときもハルビン時代に下宿していたロシア人家庭の娘さんの行水の話をして、満場の笑いを誘ったものだった。

それから数年、札幌大学に赴任した私は、小樽商大での学会の折、運転手役を仰せつかり、ライトバンに原、江川、幸雄、精一郎の両工藤を乗せ、宿泊先の定山溪温泉に向かった。時間が早かったので、中山峠に案内する道すがら、クマ牧場で雌に迫る雄熊とそれを仕切る行司役の熊の滑稽な姿に、腹を抱え呵呵大笑した後、いよいよ峠の急カーブにさしかかったとき、けたたましいブレーキ音を立てて降りてきた車（スターレットで、そこにも 4、5 人乗っているのがなぜかはっきり見えた）が、急カーブを曲がりきれず、崖に激突、なんと折れた車軸のとがった先端をつけたタイヤが、まるでコマーシャルでも見るかのように、不規則なバウンドで私たちの車に向かって来るではないか。とっさにハンドルを切ってすり抜け、九死に一生を得た（ちなみにタイヤは後続の車に激突した）のだった。全員顔面蒼白になったのも束の間、またぞろ四匹の侍たちの放言は再開、「もしこれで死んでいたら、ロシア文学会はさぞかし良くなったろうな」と大爆笑。こ

の事件は、その後も酒の席で何度も思い出されたものである。誰よりもこの件を面白がったのは精一郎さんだった。しかしほぼ時を同じくして、両工藤氏が逝かれた今となっては、この件を思い出して笑い合う相手がもう誰もいないのだ。

あれは 15 年ほど前になるか、軽井沢の江川卓さんの山小屋に、原、工藤夫妻、それに私と妻の安井侑子が集まったことがある。無邪気な工藤さんの奥さんが初めての旅行だとかで、とてもはしゃいでいた。それでも原卓さんが、誰が誰の葬儀委員長をやるかと息巻いていた。しかしそこに死の影はこれっぽっちもなかった。

そもそも工藤さんがロシア文学者となるきっかけとなったのは、復員列車での中山省三郎さんとの偶然の出会いだったという。その出会いを描いた「ロシア手帖」（第 35 号）の工藤さんの文章は素敵だ。ついで野球が縁で原久一郎宅の書生となり、卓也氏にロシア語の家庭教師をすることになる。ちなみに工藤さんは中学時代、甲子園を目指すほどの名選手だったらしい。改めて工藤さんの翻訳リストを眺めて、その量ばかりか、分野の広さにも圧倒された。ドストエフスキーやトルストイの長編、ツルゲーネフ、エレンブルグ、さらには若い世代の旗手だったアクシヨノフの「星の切符」まで手がけているではないか。20 年以上新幹線で関西大学に通われながら、おかげで文庫本がいっぱい読めたと、それを楽しんでいた。退官されてからも、ゴルバチョフの回想録やラジンスキーのドキュメントもの、果てはレベジの「憂国」まで訳されている。そんな工藤精一郎さんを、私はロシア文学者とは呼びたくない。工藤さんはあくまでもロシア文学の翻訳のプロに徹した名工、職人だったのだ。そういう人がいなくなるのは、ロシア文学会にとってさびしい。

役員・委員等（2008年9月現在：括弧内数字は任期）

役員

会 長：井桁貞義（2005.10～2009.10）

副会長：安藤厚（2007.10～2009.10）

理 事：（2007.10～2009.10）

北海道支部：鈴木淳一，望月哲男

東北支部：吉川宏人

関東支部：伊東一郎，浦雅春，貝澤哉，金沢美知子，
亀山郁夫，金田一真澄，佐々木精治，中島由美，沼
野充義，野中進，原求作，水野忠夫，安岡治子，渡
辺雅司

中部支部：郡伸哉，安村仁志

関西支部：浅岡宣彦，楯岡求美，林田理恵，松本賢
一

西日本支部：西野常夫

監 事：諫早勇一，西中村浩

各種委員会（2007.10～2009.10）

編集委員会：長谷見一雄（委員長），宇佐見森吉，
長谷川章，草野慶子，野中進，匹田剛，柳町裕子，
中澤敦夫，林田理恵，ヨコタ村上孝之，佐藤正則
学会賞選考委員会：井桁貞義（委員長），望月哲男，

黒岩幸子，大石雅彦，貝澤哉，金田一真澄，沼野充
義，杉本一直，北上光志，松本賢一，芳之内雄二

国際交流委員会：木村崇（委員長），岩本和久，貝
澤哉，グレチコ・ワレリー，楯岡求美，中村唯史，
沼野充義，望月哲男

広報委員会：草野慶子（委員長），大西郁夫，柿沼
伸昭，久野康彦，鈴木正美，安村仁志

ロシア語教育委員会：米重文樹（委員長），太田丈
太郎，金田一真澄，小林潔，佐藤規祥，鈴木淳一，
堤正典，林田理恵，柳田賢二

顧 問：佐藤純一，米川哲夫

事務局長：匹田剛（2007.4～2009.3）

支部事務局一覧（2008年10月以降）

北海道支部（望月哲男支部長）

〒062-8520 札幌市豊平区西岡3条7丁目3番1号

山田隆研究室気付

☎ Fax 011-852-9607

<yamada-t@sapporo-u.ac.jp>

東北支部（吉川宏人支部長）

〒980-8576 仙台市青葉区川内41番

東北大学東北アジア研究センター

柳田研究室気付

☎ Fax 022-795-7638（FAX 兼用）

<yanagida@cneas.tohoku.ac.jp>

関東支部（沼野充義支部長）

〒305-8571 つくば市天王台1-1-1

筑波大学大学院人文社会科学研究科文芸・言語専攻

白山利信研究室気付（代理：加藤百合）

☎ Fax 029-853-4145

<usuyama@sakura.cc.tsukuba.ac.jp>

2009年1月までは <wp10153@nifty.com>

中部支部（安村仁志支部長）

〒441-8522 豊橋市町畑町1-1

愛知大学 経済学部

清水伸子研究室気付

Fax 0532-47-4197（学内共用）

<nobukos@vega.aichi-u.ac.jp>

関西支部（浅岡宣彦支部長）

〒651-2187 神戸市西区学園東町9-1

神戸市外国語大学外国語学部

岡本崇男研究室気付

☎ 078-794-8243

Fax 078-794-9020

<okamoto@inst.kobe-cufs.ac.jp>

西日本支部（西野常夫支部長）

〒810-8560 福岡市中央区六本松4-2-1

九州大学比較社会文化研究院

西野常夫研究室気付

☎ 092-726-4600（研究室直通）

<nishino@guitar.ocn.ne.jp>

編集委員会より

■本年度の会誌 40 号論文投稿希望者は 35 名でしたが、締め切りまでに 26 編が投稿され、査読審査の結果 11 編が掲載されることになりました。また、同じく書評投稿希望者は 2 名でしたが、締め切りまでに 1 編が投稿されました。審査過程においては、以下の方々に多大なご協力をいただきました。記して感謝申し上げます (敬称略, 五十音順)。

浅岡宣彦, 井桁貞義, 諫早勇一, 岩本和久, 白山利信, 浦雅春, 大石雅彦, 太田丈太郎, 岡本崇男, 貝澤哉, 金沢美知子, 北見諭, 木村崇, 金田一真澄, 桑野隆, 鴻野わか菜, 小林潔, 近藤昌夫, 佐々木照央, 佐藤昭裕, 杉本一直, 鈴木晶, 武田昭文, 楯岡求美, 塚崎今日子, 堤正典, 中村唯史, 西中村浩, 沼野充義, 坂内徳明, 法木綾子, 堀江新二, 望月恒子, 望月哲男。

また書評をご執筆いただいた方々にも深く感謝申し上げます。

■前号から本誌の別冊として発行されることになりました「報告要旨 (予稿) 集」と合本の形で、本号から学会活動報告も別冊として発行することとなりました。

2007 年度研究発表会のページには「プレシンポジウム要旨」、また学会動静のページには「追悼」3 件のほか、「委員・役員等」「支部事務局一覧」「各種規定、会則 (抄)」と「編集委員会より」だけが残ることになります。

■会誌 41 号 (2009 年秋刊行予定) への投稿申し込み締め切りは、本年 11 月末日です。投稿要領等については、本誌表紙裏をご参照ください。

■本誌の編集過程では多くの方々のお世話になりました。とりわけ前編集委員長の望月哲男氏, 事務局長の匹田剛氏, アイワード社の松木新氏のご協力に感謝申し上げます。また、不慣れな委員長を支えていただいたほとんどが新任だった 10 名の編集委員諸氏にも、改めて感謝申し上げます。

■本号への感想・コメントなどは、下記編集部もしくは奥付の学会事務局宛にお送りいただければ幸いです。

〒113-0033 東京都文京区本郷 7-3-1

東京大学大学院人文社会系研究科

スラヴ語スラヴ文学研究室

☎ 03-5841-3847 Fax 03-5841-8967

<xasemi@l.u-tokyo.ac.jp>

(長谷見一雄 記)

Выдержка из Устава Японской ассоциации русистов

1. Японская ассоциация русистов (Нихон Росиа бунгакукай) ставит своей целью содействие наиболее успешному и плодотворному развитию японской культуры путем изучения и распространения русского языка и литературы.
2. Для достижения поставленной цели ЯАР осуществляет следующие виды деятельности:
 - 1) совместные исследования и опросы,
 - 2) научные заседания и публичные лекции,
 - 3) издание Бюллетеня ЯАР,
 - 4) и прочие мероприятия.
3. В состав ЯАР входят действительные члены, специализирующиеся на изучении и распространении русского языка и литературы, а также ассоциированные члены (книгоиздательские организации и др.), поддерживающие ЯАР в ее деятельности.
4. Желающие вступить в ЯАР принимаются на основании рекомендации не менее двух действительных членов ЯАР, путем утверждения данной кандидатуры Правлением ЯАР. Желающие выйти из ЯАР представляют соответствующее уведомление в секретариат ЯАР.
5. В рамках ЯАР функционируют следующие органы:
Пленум и Правление ЯАР.
6. Пленум, являющийся высшим органом ЯАР по принятию основных решений, проводится один раз в год. Однако в случае необходимости предусматривается возможность созыва экстренного пленума. Решения пленума вступают в силу, получив одобрение большинства его участников.
7. В ЯАР имеются следующие должности:
Председатель ЯАР, заместитель председателя ЯАР, член Правления, инспектор.
8. ЯАР имеет региональные отделения, и каждый член ЯАР зарегистрирован в одном из региональных отделений.
9. Членские взносы подразделяются на три категории: обязательные ежегодные членские взносы, добровольные взносы в поддержку ЯАР и вспомогательные взносы для ассоциированных членов. Вступающие в ЯАР платят вступительный взнос.*
10. Члены ЯАР, не платившие членские взносы в течение трех лет, признаются выбывшими из ЯАР.

*Размеры взносов в ЯАР:

обязательный ежегодный членский взнос — 8000 иен в год;

добровольный взнос в поддержку ЯАР — 5000/10000... иен в год;

вспомогательный взнос — 10000/20000... иен в год;

вступительный взнос — 1000 иен.

Выдержка из Правил Бюллетеня ЯАР

1. Бюллетень Японской ассоциации русистов публикуется ежегодно.
2. Все члены ЯАР имеют право посылать свои статьи, сообщения, рефераты докладов или рецензии в редакцию для публикации в Бюллетене.
3. Редакционную коллегию Бюллетеня составляют 11 человек, предложенных региональными отделениями ЯАР.
4. Решение о публикации рукописей принимает редакционная коллегия.
5. В случае необходимости редакционная коллегия имеет право потребовать внести поправки в рукопись.
6. Основное содержание Бюллетеня публикуется также на вебсайте ЯАР.

Выдержка из Условий приема рукописей в Бюллетень ЯАР

1. Для публикации в Бюллетене принимаются рукописи на японском, русском и английском языках.
2. Для публикации предусмотрен следующий объем рукописей:
Статья и сообщение — не более 8-ми страниц Бюллетеня (приблизительно 26000 печатных знаков), включая примечания, библиографию, реферат, списки, таблицы, графики, схемы, рисунки, фотографии и др.
Реферат доклада — не более половины страницы (1600 знаков).
Рецензия — не более 3-х страниц (10000 знаков).
3. Желющие опубликовать свои материалы должны прислать тезисы (не более 1-ой страницы в формате А4) в секретариат ЯАР до 30-го ноября
4. Рукописи, направляемые в редакцию для обсуждения возможности их публикации, должны быть получены до 31-го января
5. Решение редакционной коллегии о публикации рукописей сообщается авторам в середине апреля.
6. Окончательные варианты рукописей должны быть присланы для публикации в редакцию до середины мая.
7. Автору статьи предоставляются оттиски.
8. Редакционная коллегия оставляет за собой право предлагать альтернативные условия публикации.

Выдержка из Порядка обсуждения возможности публикации рукописей в Бюллетене ЯАР

1. Оценку каждой рукописи дают 3 рецензента (1-2 человека из членов редакционной коллегии и 1-2 человека, не входящие в редакционную коллегию).
2. Оценка рецензентами дается по 4-м категориям: «хорошо» — рекомендовано к публикации; «удовлетворительно» — публикация возможна с учетом замечаний рецензентов; «посредственно» — публикация затруднена, так требуются значительные изменения; «неудовлетворительно» — публикации не подлежит.
3. Редакционная коллегия решает вопрос о публикации рукописей согласно оценкам рецензентов, учитывая количество представленных статей и других рукописей и исходя из издательского плана.
4. Автору рукописи передаются основные замечания рецензентов о данной рукописи. В этом случае имена рецензентов и их оценки не сообщаются.

Выше приведены основные сведения о ЯАР и Бюллетене ЯАР. В случае необходимости за более подробной информацией обращаться в секретариат ЯАР или редакционную коллегию Бюллетеня ЯАР.

日本ロシア文学会会則（抄）

- 第1条 本会は日本ロシア文学会と称する。
- 第2条 本会はロシア語・ロシア文学の研究および普及によって、日本文化の健全な発展に貢献することを目的とする。
- 第3条 本会は、第2条の目的達成のため、次の事業を行う。
- (1) 共同の研究ならびに調査。
 - (2) 研究発表会・講演会の開催。
 - (3) 機関誌の発行。
 - (4) その他本会の目的を達成するに必要な事業。
- 第4条 本会はロシア語・ロシア文学の研究と普及に従事する正会員および本会の趣旨に賛同する賛助会員をもって組織する。
- 第5条 本会に入会しようとする者は、会員2名以上の推薦により、所定の手続きを経て、理事会の承認を得るものとする。退会しようとする者は、退会届を事務局に提出するものとする。
- 第6条 本会に次の機関をおく。
- 総 会 理 事 会
- 第7条 総会は本会の最高議決機関であり、毎年1回開催するものとする。ただし、必要に応じて臨時総会を開くことができる。総会の議決は出席正会員の過半数によって成立する。
- 第8条 本会に次の役員をおく。
- 会 長 副 会 長 理 事 監 事
- 〈…〉
- 第15条 本会に地方支部をおき、会員は原則としていずれかの支部に所属するものとする。支部の設置については別に定める。
- 〈…〉
- 第18条 会費は普通会費、維持会費、賛助会費の3種類とし、その金額等はそれぞれ別に定める。新入会員は所定の入会金を納入するものとする。*
- 第19条 普通会費を3年を越えて滞納した会員は、退会したものとみなし、会員名簿から削除する。
- 〈…〉

1950年7月制定 2003年11月最終修正

*普通会費 年8,000円、維持会費 一口5,000円、賛助会費 一口10,000円、入会金 1,000円

ロシア語ロシア文学研究 第40号

2008年9月30日 発行

発 行 者 日本ロシア文学会 井桁貞義
郵便番号 183-8534
東京都府中市朝日町 3-11-1
東京外国語大学外国語学部匹田研究室内
日本ロシア文学会事務局
TEL：042-330-5264/FAX：042-330-5429
学会ホームページ <http://wwwsoc.nii.ac.jp/robun/>

印 刷 所 株式会社アイワード
〒060-0033 札幌市中央区北3条東5丁目5-91
TEL：011-241-9341(代)/FAX：011-207-6178

Bulletin of the Japan Association for the Study of Russian Language and Literature

No.40

Y. Maruyama. The Usage of Slavonicism in Russian Texts of the Early Period of Muscovy: On the Distribution of Dual Form in <i>The Life of St. Stephen of Perm'</i> and <i>The Life of St. Sergius of Radonezh</i>	1
N. Yagi. Non-writing Aspects of Literary Works in the Literary Theory of B. Eikhenbaum	9
A. Honda. By the Ruins of Glass Towers: The Return of Glass Buildings in the Movement of Paper Architecture	17
G. Koshino. The Image of Narod and Fedor Rostopchin in the Napoleonic War ...	28
N. Doi. On the Influence of the Theory of Eisenstein in Norstein's <i>Tale of Tales</i>	38
Y. Sugino. On the Theme of the Apocalypse in A. S. Pushkin's <i>The Bronze Horseman</i>	46
M. Ohyama. Russian Intelligentsia at <i>Epokha bezvremen'ya</i> : Literary Criticism of Vsevolod Garshin before and after the Assassination of Alexander II	54
E. Sakai. Kushner's Intertextual Practice: Blok and the Poet's Persona	62
M. Omori. Mikhail Bulgakov and the Soviet Journals of Antireligious Propaganda in the 1920s	73
S. Akikusa. Before or After the Holocaust: A Twice-translated Story, Vladimir Nabokov's "Breaking the News"	82
S. Takayanagi. On the Representation of Disease in Palei's Early Short Stories	90

JASRLL

2008