

# ロシア語ロシア文学研究

## 第 42 号

### 日本ロシア文学会創立 60 周年記念

---

伊藤 愉	『査察官』の統合と解体 — イーゴリ・テレンチエフのメイエルホリド批判 ……………	1
八木 君人	分割し、分節する：オポヤズの思考モデルとしての映画技術 ……………	10
松本 隆志	アンドレイ・ベールイ『コーチク・レターエフ』の語り ……………	19
Стелла СИВАКОВА	Факторы, влияющие на сохранение и/или потерю естественного билингвизма русско-японскими детьми в Японии ……………	27
鈴木 理奈	数量性の機能・意味的カテゴリー — 数量名詞の語形構造による定語的表現体系 —……………	32
見附 陽介	M. M. バフチンと S. キルケゴール — 対話と実存について —……………	41
山路明日太	レールモントフにおける馬の表象 ……………	49
河村 彩	初期ソヴィエトのドキュメンタリー運動における集団的制作 A. ロトチェンコの写真を中心に ……………	57

---

日本ロシア文学会

2010

## 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。ただし, (ロ)(ニ)の一部または全部は別冊として発行することがある。
  - (イ) 研究論文
  - (ロ) 学会研究報告要旨
  - (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 2008 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юмеを付す。
4. 分量は, 論文は注・レジюме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юмеを付す。
4. 論文は注・レジюме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 42 号

日本ロシア文学会創立 60 周年記念

2010 年

## 目次

### ■研究論文

- 伊藤 愉 『査察官』の統合と解体——イーゴリ・テレンチエフのメイエルホリド批判…………… 1
- 八木 君人 分割し、分節する：オポヤズの思考モデルとしての映画技術…………… 10
- 松本 隆志 アンドレイ・ベールイ『コーチク・レターエフ』の語り…………… 19
- Стелла СИВАКОВА Факторы, влияющие на сохранение и/или потерю естественного  
    билингвизма русско-японскими детьми в Японии…………… 27
- 鈴木 理奈 数量性の機能・意味的カテゴリー  
    ——数量名詞の語形構造による定語的表現体系——…………… 32
- 見附 陽介 M. M. バフチンと S. キルケゴール  
    ——対話と実存について——…………… 41
- 山路明日太 レールモントフにおける馬の表象…………… 49
- 河村 彩 初期ソヴィエトのドキュメンタリー運動における集団的制作  
    A. ロトチェンコの写真を中心に…………… 57

### ■書評…………… 69

- Лицевой летописный свод XVI века: Русская летописная история. Книга 1-23. М.: АКТЕОН, 2009-2010. (『十六世紀絵入り年代記集成』(年代記によるロシア史), モスクワ, 「アクテオン」社, 既刊 23 巻, 予定全 24 巻, 2009 年より刊行開始) (中澤敦夫) ● 浜由樹子著『ユーラシア主義とは何か』成文社, 2010 年 (諫早勇一) ● 近年のロシア国内外におけるブルガーコフ関連の出版状況について (杉谷倫枝) ● Екатерина ЮХНЁВА 著 “ПЕТЕРБУРГСКИЕ ДОХОДНЫЕ ДОМА Очерки из истории быта” (Москва—Санкт-Петербург, ЦЕНТРОЛИГРАФ МиМ-Дельта, 2008. (松本賢一) ● 乗松亨平著『リアリズムの条件 ロシア近代文学の成立と植民地表象』水声社 (中村唯史)

### ■ 2010 年度日本ロシア文学会賞…………… 84

### ■ 学会動静 (役員・委員等一覧, 支部連絡先, 編集委員会より)…………… 86

# Бюллетень Японской ассоциации русистов

№.42

2010 г.

## СОДЕРЖАНИЕ

### Статьи

- М. Ито.* Попытки синтеза и дифференциации «Ревизора»: критика И. Терентьевым Вс. Мейерхольда ..... 1
- Н. Яги.* Расчленять и артикулировать: кинотехнология как модель мышления ОПОЯЗа ..... 10
- Т. Мацумото.* Особенности повествования в повести Андрея Белого «Котик Летаев» ..... 19
- Стелла СИВАКОВА.* Факторы, влияющие на сохранение и/или потерю естественного билингвизма русско-японскими детьми в Японии ..... 27
- Р. Судзуки.* Функционально-семантическая категория именной атрибутивной параметрической характеристики ..... 32
- Ё. Мицукэ.* М. М. Бахтин и С. Кьеркегор: о диалоге и экзистенции ..... 41
- А. Ямадзи.* Образ коня в творчестве М. Ю. Лермонтова ..... 49
- А. Кавамура.* Коллективное творчество в документальном движении раннего советского периода: вокруг фотографии А. Родченко ..... 57
- Рецензии** ..... 69
- Лицевой летописный свод XVI века: Русская летописная история. Книга 1-23. М.: АКТЕОН, 2009-2010. (*А. Накадзава*)
  - *Ю. Хама.* Что такое «Евразийство»? (*Ю. Исахая*) ● О современном состоянии изданий Булгаковских книг в мире. (*Н. Сугитани*) ● *Е. Юхнёва.* Петербургские доходные дома. Очерки из истории быта. М.-СПб.: ЦЕНТРОЛИГРАФ МиМ-Дельта, 2008. (*К. Мацумото*) ● *К. Норимацу* Условия реализма. Становление русской литературы нового времени и репрезентация колонии. (*Т. Накамура*)
- Премия ЯАР за лучшие работы 2010 года** ..... 84
- Хроника** ..... 86

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

No.42

2010

## CONTENTS

### Articles

- M. Ito. The Synthesis and Differentiation of *The Government Inspector*:  
Criticism of I. Terent'ev to Vs. Meyerhold ..... 1
- N. Yagi. Dismemberment and Articulateion: Cinema Technology as a Model of OPOJAZ's Thought ..... 10
- T. Matsumoto. The Peculiarity of Narrative in Andrey Bely's "Kotik Letaev" ..... 19
- S. Sivakova. Factors That Influence Development and/or Deprivation of Native Bilingualism  
by Japanese-Russian Children ..... 27
- R. Suzuki. The Functional-Semantic Category of the Nominal Attributive Parametrical Characterization ..... 32
- Y. Mitsuke. M. M. Bakhtin and S. Kierkegaard: On Dialogue and Existence ..... 41
- A. Yamaji. The Image of Horse in Works by M. Yu. Lermontov ..... 49
- A. Kawamura. Collective Production of Documentary Movements in the Early Soviet Period:  
Around A. Rodchenko's Photography ..... 57
- Reviews** ..... 69
- *Illustrated Comlied Chronicle in the 16<sup>th</sup> Century*. (A. Nakazawa) ● Y. Hama *What is "Eurasianism"?* (Y. Isahaya) ● On  
Recent Publishing Situation of Bulgakov's Books in the World. (N. Sugitani) ● E. Yukhneva *The Apartment Houses in St.  
Petersberg The Studies in the History of Residences* (K. Matsumoto) ● K. Norimatsu *Conditions of Realism: the Formation  
of Modern Russian Literature and the Colonial Representations* (T. Nakamura)
- JASRLL 2010 Outstanding Research Award** ..... 84
- Chronicle** ..... 86

## 会誌 43 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 43 号・2011 年 10 月刊行予定）への投稿申し込みは、本年（2010 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（2011 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：松本賢一（委員長）、望月哲男、長谷川章、坂庭淳史、佐藤千登勢、野中進、長谷見一雄、宮澤淳一、中沢敦夫、服部文昭、佐藤正則、宇佐見森吉

ロシア語校閲：ヴァレリー・グレチコ

**Редакционная коллегия:** К. Мацумото (Главный редактор), Т. Мотидзуки, А. Хасэгава, А. Саканива, Т. Сато, С. Нонака, К. Хасэми, Д. Миядзава, А. Накадзава, Ф. Хаттори, М. Сато

**Редакция русских текстов:** Валерий Гречко

**Editorial Board:** K. Matsumoto (General Editor), T. Mochizuki, A. Hasegawa, A. Sakaniwa, C. Sato, S. Nonaka, K. Hasemi, J. Miyazawa, A. Nakazawa, F. Hattori, M. Sato

**Russian Editing:** Valerij Gretchko

Published by the Japan Association for the Study of Russian Language and Literature

c/o Lect. M. Sagae

Department of Humanity

Faculty of Letters

Soka University

Building C-304, 1-236 Tangi-cho, Hachioji City, Tokyo, 192-8577, Japan

© JASRLL

## 『査察官』の統合と解体

— イーゴリ・テレンチエフのメイエルホリド批判

伊藤 愉

次のように述べている。

### はじめに

1927年4月9日、レニングラードの出版会館劇場で上演されたイーゴリ・テレンチエフ (Игорь Терентьев)<sup>1</sup> 演出の『査察官 (Ревизор)』<sup>2</sup> は大きなスキャンダルを呼んだ。この『査察官』によって、テレンチエフは「ゴゴリの冒瀆者」と激しく糾弾される一方で、「レニングラードで最も優れた演出家」という評価を得ている。S.トレチャコフが「とりわけ強調すべきことはテレンチエフの言葉における優れた成果である。〈演劇の十月〉は言葉を素通りしてきた。テレンチエフは革命期において、はじめて芝居のテキストを堂々と響かせはじめたのだ。さらにこれと平行して芝居の音楽も調音的にアイロニックに語りだした」<sup>3</sup> と記しているように、テレンチエフは同時代の演劇界では等閑視されてきた音響効果を用いて、『査察官』に新たな地平を拓いた。

だが、彼の『査察官』を考察する際、忘れてはならない重要な作品がもう一つある。それは、テレンチエフの4ヶ月前、1926年12月にモスクワで上演されたメイエルホリドの『査察官』である。この作品は、当時テレンチエフ以上の議論を呼び起こした。とりわけ際立っていたのは、これまでメイエルホリドに好意的であった左派陣営からも批判が相次いだことである。<sup>4</sup> そして、1926年に「もっとも左翼的な演出家」として出版会館劇場に招聘されていたテレンチエフもまたメイエルホリドを鋭く批判していた。

テレンチエフが最初に反応したのは、1927年1月に、レニングラード・アカデミー・ドラマ劇場での、メイエルホリドの『査察官』に関する講演とデモンストレーションに対してだった。<sup>5</sup> このときメイエルホリドは、ルナチャルスキーが発した有名な台詞「オストロフスキーへ帰れ！」に倣って、「オストロフスキーへ帰れ、グリボエドフへ帰れ、ゴゴリへ帰れ！」と説いている。この講演に出席したテレンチエフは、メイエルホリドが前衛演劇に終止符をうち、演劇の革命を裏切ったと理解した。<sup>6</sup> 講演の後に書かれた論文「全に相対する個」のなかで、テレンチエフは

以前のように、つまりメイエルホリドが大勢に相対して一人、革命的演劇を作り上げたように、いまや、『査察官』という一つの芝居が、これまでメイエルホリドが作り上げてきたもの全てに相対している……。『査察官』、これは左翼的手法の明らかな拒否であり、〈高次的な〉シンボリズムへの回帰である。これは単なる停止のみならず〈衰退〉、後退の兆しである。<sup>7</sup>

こうした論調からは、テレンチエフがメイエルホリドを厳しく批難する様子が伝わってくる。その一方で彼がメイエルホリドのどこに「衰退」や「後退」を見て取ったのか、残された文章を読む限りでは明らかでない。だが、この点はもっと留意すべき問題であろう。なぜなら、テレンチエフは、それまでメイエルホリドを深く尊敬していたからである。

1924年、テレンチエフはメイエルホリドに対して、「一緒に仕事をさせて欲しい」、「レニングラードにメイエルホリド劇場の支部を作ろうと考えているため了承してほしい」と打診している。そうした手紙を送ったのは、「メイエルホリドはもはや世界的な人物であり、モスクワだけにとどまるわけにはいかない」と考えていたからだ。<sup>8</sup> これほどまで、メイエルホリドを尊敬していたテレンチエフが、なぜ態度を急転させたのか。メイエルホリドに反発し、自ら立ち上がったテレンチエフの演出は、同時代人から見れば、メイエルホリドの『査察官』に対する〈論争的返答〉<sup>9</sup> であった。だが、メイエルホリドの『査察官』との関係については、事実として触れられるものの、これまであまり詳細に論じられてきていない。<sup>10</sup>

テレンチエフはメイエルホリドを激しく糾弾する一方で、上に引用した論文の最後に「メイエルホリドが我々のもとに戻ってくることを望む」と記している。こうした言葉の背後には、〈本来のメイエルホリド像〉を追い求めるテレンチエフの態度が透けて見える。彼が批判したメイエルホリドの『査察官』とは如何なるもので、テレンチエフはそれに対してどのような演出手法を選んだのか。本論文の目的はこの問題を明らか

にすることにある。両者を比較していくことで、テレンチエフの特徴である音響的演出も、その目的が一層明確になるだろう。

## 1. 戯曲の解釈（小喜劇と悲劇）

テレンチエフとメイエルホリドの演出の違いは、まず『査察官』という戯曲の基調に対する理解の差異にある。

メイエルホリドは、19世紀の間に『査察官』は、物語の筋のアネクドト的側面に向かわない役者の軽率さや表層的な面を孕んでしまった、と考えていた。<sup>11</sup>そして1836年の初演で、ファルスの作品として上演されたことに落胆したゴーゴリの本来の意図を考察することから始めた。初演以来の軽喜劇の様式によって、ゴーゴリが有する鋭い諷刺が払拭されてしまった、と考えたメイエルホリドは、作家が本来持つ諷刺の力を復興させるために、『査察官』のあらゆる版を調べ上げ、さらにゴーゴリの本来の意図を明確に表現するため、『死せる魂』や『賭博者』など、ほかの作品も『査察官』の上演のなかに採り入れた。メイエルホリドは、『査察官』を土台にゴーゴリの作家性を捉えようとしたのである。ここから、彼は、単純なヴォードヴィルとして『査察官』を解釈する従来の立場を否定し、作品の中に、滑稽とは異なる性質を描き出すことを目指した。メイエルホリドは稽古のときに役者たちに対して次のように語っている。「ゴーゴリの喜劇には〈不条理の滑稽さ〉があるのではなく、〈不条理の状況〉があるといわなければならない。この方がより慎重である。なぜなら果たして滑稽なのかどうかという疑問がここで生じるからである。滑稽とは違うのではないかという疑いを私は持っている」。<sup>12</sup>

メイエルホリドは、ゴーゴリがプーシキンに『死せる魂』を読み聞かせた際、プーシキンが次第に沈んだ様子になり、「神よ、わがロシアはなんと陰鬱なのでしょう」と嘆いたエピソードに基づいて、『査察官』を悲劇調で演出することに方針を定めた。<sup>13</sup>この目的に従って、メイエルホリドは

単に喜劇的であるとか、道化芝居のようなことは、いっさい避けなければならない。コメディア・デラルテの手法に頼ってはいけな。すべてを悲喜劇的に描くようにすることだ。目指す方向は悲劇だ。<sup>14</sup>

と述べ、それまでのメイエルホリドに特徴的であった道化芝居の手法を退かせることを決めた。さらにメ

イエルホリドは、ゴーゴリの「本質的には、私は地方の生活をあまりよく知りません。私が描きたいのは現在の私の暮らしぶりです。私は首都の生活の方をはるかによく知っています」という手紙から、『査察官』の舞台は19世紀ペテルブルグの暗喩であると考えていた。<sup>15</sup>時代と物語の舞台を明確に設定し、そこにメイエルホリドはゴーゴリの悲劇調に統一された世界を現出させようとしたのである。

これに対して、テレンチエフが目指したのはスラップ・スティックとも取れる軽快な軽喜劇の方針であった。ヴラジミル・フロロフが「『査察官』では発見もあった。それは、テレンチエフがゴーゴリのユーモアを俗化しながら、これまで誰も気付かなかった新しい形式で喜劇を解釈する可能性を見つけ出したことだ。民衆の見世物小屋の道化芝居の手法が彼の芝居に広く浸透していた」<sup>16</sup>と指摘しているように、テレンチエフは、笑いを俗化することによって『査察官』の諷刺性を鋭く表わそうとしていた。

テレンチエフによれば『査察官』とは、「今日の我々の態度に照らせば《俗物性》に等しい田舎根性を第一に描いている戯曲」であった。メイエルホリドの後をおって「悲劇の方向へ舵を切る」ことはまったく望まず、俗物性は、嘲笑されるべきで、辛らつであればあるほどよかった。<sup>17</sup>それゆえ、テレンチエフは「『査察官』の公式に対する粗雑な解答 (грубое решение)」を呈示し、それこそが「『査察官』の明確な志向と働きかけの力を保証し、ただそれだけのことで、古い作品を手がけることができる」<sup>18</sup>と考えた。メイエルホリドとは逆に、テレンチエフは『査察官』初演以来の「公式」とされたヴォードヴィルの演出をさらに極端に推し進めた。

テレンチエフは様々な手法で笑劇的要素を芝居に取り入れている。ボブチンスキーとドブチンスキーの役は女優が演じ、身丈ほどもある巨大なシルクハットを被らされ、踊るように足を動かしていた。さらに、ドブチンスキー役の女優インクは腹話術の技術を活かし、頭を二つ使ってドブチンスキーを演じた。<sup>19</sup>第二幕で、フレスタコフが市長に向かって、「なぜ立っているのです、座ってください！」と言う場面では、フレスタコフが「座ってください！」というたびに、オシップが舞台に一脚、二脚、三脚と次々に椅子を持ち込み、終いには舞台が椅子で一杯になってしまう。またフレスタコフが、南京虫が「犬のように噛み付いてくる」と不平を言うと、オシップが即座に壁から南京虫をつまみ上げ、ドアからそれを放り出す。その後隙間から

覗いて、この巨大な南京虫が外から開けないよう、肩でドアを押さえつけるのであった。<sup>20</sup>

テレンチエフは、観客に直接介入する演出も採り入れている。例えば、冒頭の場面は、幕が上がるまえから、市長の夢で始まった。降りた幕がある。そこに、本物の調教されたネズミが現れ、黒い幕をするすると登っていく。天辺までいくと、隠れてしまう。幕間に、同じネズミが客席に放たれ観客のパニックを引き起こす。<sup>21</sup> こうした手法は、メイエルホリドがとりわけ革命前の『見世物小屋』などで行なった演出を髣髴とさせ、その影響を強く感じさせる。

テレンチエフは自らの『査察官』について次のように述べている。

『査察官』のテーマは現代の演劇に値する、数少ないテーマの一つだ。君主制の完成した構造を表わす『査察官』を、アナロジーではなく、歴史的観点からみることで、もっとも強大な我々の敵の一つ、意識しがたい内なる敵、すなわち俗物性についての芝居をつくることが可能となる。芝居のなかでは、査察官や市長の歴史的仮面が取り外され、スコチニナからニコライ一世、ポアンカレといった人物が姿を現す。さらに、フレスタコフからも仮面が剥ぎ取られ、終幕にはゴーゴリの相貌を呈す。俗物性に対しても、演劇は否定の声を上げる。<sup>22</sup>

こうした考えに関連して、テレンチエフは、登場人物たちの会話に特殊な演出を施した。登場人物たちは、凡俗な傍白を何度も喋るが、それは全て別の誰かの耳に届いてしまう。また、逆に対話の場面では、互いにあらぬほうを向いて別個に喋るよう演じられる。<sup>23</sup> こうした不条理な状況は、笑いを引き起こすと同時に、登場人物たちを救いがたい立場に追いやった。この演出によってテレンチエフは、最後の場面を特徴づけているのである。〈だんまりの場〉で市長たちが固まっていると、そこに本物の査察官が現れるが、それはフレスタコフその人であった。燕尾服を着て、細い杖と外套を手に持ち、彼は舞台に出てくる。耳をつんざくような音楽の音と鮮やかな美しい光のなかを、立ちすくむ官吏たちにそって進み、舞台上の登場人物たちを、《だんまりの場》の作家のト書きを読みあげ、「市長は両手を広げ、頭をのけぞらせて、舞台中央で仁王立ち。その右手に妻と娘、全身で市長に駆け寄ろうとしている……」と特徴付けた。各人を見回って後、彼は前舞台に進み出て、観客のほうに振り返り、宣告する「だんまりの場！」<sup>24</sup>

戯曲のなかで、フレスタコフを査察官に仕立て上げるのは、田舎官吏たちの、不正の暴露に対する不安と

権力を獲得しようとする浅薄な情熱であるが、そうした官吏たちの俗物性は、すでに傍白によって暴露されている。市長たちの俗物性が生み出す査察官／フレスタコフは、ペテルブルグからの使者として、正義の体現者たる政府を代表する形で、再び市長たちの前に現われ、彼らを戦慄させる。そして、ト書きを読み上げることで、フレスタコフはゴーゴリの相貌を呈し、劇世界の外から、作者自身が俗物性を痛烈に批判する様、すなわち『査察官』の構造そのものを、テレンチエフはまざまざと見せ付けた。

メイエルホリドとテレンチエフの演出は、ゴーゴリの諷刺性を復興するという点で接近している。だが、彼らは芝居の基調に悲劇と喜劇という対極の解釈を持ち出した。そして、こうした解釈は、次に見るような、視覚性と聴覚性という両者の演出手法にそれぞれ影響を与えているのである。

## 2. テレンチエフの〈聴覚性〉とメイエルホリドの視覚性

悲劇性を前面に押し出したメイエルホリドの〈転換〉は「シンボリズムへの回帰」というように、メイエルホリド自身の、革命前の象徴主義から見世物小屋への移行を逆行するようなものと、テレンチエフには受け止められた。メイエルホリドの象徴主義から見世物小屋への移行において、もっとも重要だったのは、B. アルペルスが述べたように「演劇の調理場を露呈する」<sup>25</sup> 試み、すなわち芝居の仕組みそのものの露呈であった。自然主義や象徴主義では、舞台と客席の境界が厳然と存在し、観客が観る舞台は客席とは異なる一つの世界に統合され完結していた。こうした劇世界に対して、見世物小屋以降、メイエルホリドは様々な仕掛けによって、観客に積極的に働きかけ、「演劇が演劇に過ぎないこと」を極めて意識的に顕在化させてきた。コメディア・デラルテに代表される道化芝居は、芝居の強固な劇世界を解体する性格を持つ。しかし、『査察官』において悲劇性に舵をきったメイエルホリドは、こうした劇世界を解体させる手法を後方においてやってしまった。

この点で、メイエルホリドの『査察官』は、見世物小屋以降の彼の演出とは明らかに異なる。『査察官』にあつては、舞台と客席の境界はことさら強調されていた。舞台装置の第一案で舞台美術家のヴラジミル・ドミトリエフが製作した模型は、なだらかな階段が前舞台まで広がり、客席に大きくせり出しているものだったが、<sup>26</sup> 上演時に採用された舞台案は、客席の間

に大きな奈落が用意されていたのである。

このことは、メイエルホリドの『査察官』における絵画性という要素が深く関係している。彼は稽古の際に「観客にとって各エピソードは絵画（タブロー）のように見えなければならない」<sup>27</sup>と指示し、俳優の配置を綿密に計算し、その絵を舞台上に組み立てた。舞台奥から運ばれてくる移動舞台の上にはマホガニー調の壁や家具類が取り揃えられ、ディテールにこだわりながら、ところどころ誇張されたそれらの舞台装置は、あたかもゴゴリの描くペテルブルグが過去から到来してきたようであった。装置をマホガニー調にしたのは、1830年代および1840年代の豊かな有産階級の生活を示すことを意図してのことだが、<sup>28</sup>これは観客にとっては明確に区切られた劇世界として印象付けられたことだろう。<sup>29</sup>一枚の絵に作り上げるためには、観客が距離を持って舞台を観ることが必要で、そのために客席との境界が強調されたのである。

また、メイエルホリドは『査察官』を上演するにあたって、大幅にテキストを改編し、特に本来戯曲に登場しない新たな登場人物らを創作している。<sup>30</sup>新たな登場人物たちは、フレスタコフたちの話し相手となることで、それまで傍白だった部分を対話へと変換し、台詞を劇世界に閉じ込める役割を担っていたと考えられる。

このような客席への介入を拒否する絵画的表現は、確かに見世物小屋以前の手法に見えなくもない。しかしそこには、メイエルホリドなりの意図があった。彼は舞台を観る観客の視点を誘導する映画的演出を試みていたのである。

メイエルホリドが『査察官』で採用した小さな移動舞台<sup>31</sup>は、狭い空間で役者に演技をさせることで、「役者たちの演技にヴォードヴィルの要素や、くだけた様子が出ないように制約を課す」ためだった。<sup>32</sup>だがその一方で、舞台後方から俳優を乗せた移動舞台を接近させ、映画のショットさながらの場面を作り上げることも目指されていた。メイエルホリドはインタビューで、「われわれが芝居で採用した装置のおかげで、主な舞台は、映画でいえばクローズ・アップで撮影された」<sup>33</sup>と述べている。この移動舞台の上で演じられる俳優の演技も、観客の視点を誘導するという点では、十分に映画的であった。例えば、郵便局長がフレスタコフの「手紙を読む場面」では、手紙が群集の間を動くことで、舞台上の登場人物たちの頭が動き、観客は登場人物たちの目の動きに先導されるように、視点を動かすことになる。また、フレスタコフが、市長夫人のアンナ・ペトロヴナに言い寄るとき、スプー

ンで大きさに彼女の小指を持ち上げ、そこにキスをしようとする。観客は、そうしたスプーンの動きに導かれ、クローズ・アップのように、意識をぐっとそこに接近させるのである。メイエルホリドはレニングラードで行なった講演で、「非常に控えめな身振り、微笑み、きわめて感度の良い映写機のフィルムの上に刻むことのできる遠近法を備えた演技方法、ただそれだけを、われわれは選び取った」<sup>34</sup>と述べているが、こうした映画的演出によって、すなわち舞台上をスクリーンの「向こう側」にすることで、観客と隔てられた19世紀のペテルブルグの悲劇的劇世界が映し出された。

これに対してテレンチエフは、音響的效果を存分に芝居に持ち込み、戯曲の発話的解釈に多くの注意を払った。先の論文「全に相対する個」のなかで、音を加工する手法が「演劇を映像的見世物から切り離し、演劇に存在理由を与える」<sup>35</sup>と記している。ここには、映画に対して生音という演劇の独自性に基づく自らの音響的演出を、視覚的效果を強調するメイエルホリドの演出に対置しようとする自覚が伺える。また、テレンチエフは、メイエルホリドがゴゴリのテキストに大幅に手を加えたことを批判している。テレンチエフ自身は確かに、「『査察官』のテキストは変更なく用いられ、〈ザウミ言語学派〉のメソッドの獲得により、その上演が行なわれる」<sup>36</sup>とテキストを変更しないことを宣言している。

俳優たちは、登場人物の台詞を、明確な発音や独特のイントネーションのほかに独創的な発音方法という点で特徴づけ、社会的なニュアンスを帯びた様々なイントネーションを各役柄に一致させた。市長はウクライナなまり、警察署長はアルメニアなまり、医者ドイツなまり、ドブチンスキーはポーランドなまり、アブドゥイリンはタタールなまりで大きく人物の性格を誇張させられ、ときにフランス語、ポーランド語そのままに台詞が語られた。そうした多様な言語が、ときに下士官の妻の歌うジプシーのロマンスや、アブドゥイリンが歌うインド人の客人のアリア（『サトコ』）と重なり合い、豊かな音響空間を生み出した。こうして台詞は、「ウクライナ語、フランス語、ポーランド語、ドイツ語のモノログに分解」された。各々の台詞は、なまりや多言語への変換によって、言葉の持つ意味が希釈化され、語られる響きが前面に出てくることで、ザウミ言語へと変わっていったのである。<sup>37</sup>またテレンチエフは、「役者たちは、言葉を発せず唇を動かしたり、唇を動かさずに明確な声で

熱弁をふるったりする、まるで音を出す機械仕掛けの楽器のように」と<sup>38</sup>、役者たちに特殊な発声法を強いた。芝居のなかでこうした条件は、俳優たちに多大な負担をかけることとなったが、このような〈人工的な〉演技操作は、それまでのメイエルホリドと形は違えど、思想の上では共通した、ひとつの演劇性の強調といえよう。しかし、いずれにしても、意味を剝奪された言語が、言語そのものとして、響きとして対象化されるどころ、ここにメイエルホリドの『査察官』と異なるテレンチエフの特徴がある。

さらに、このときの舞台装置も聴覚的效果とからんで重要な意味を持っていた。テレンチエフは、裸舞台の上に黒い可動式の巨大なタンスを五つ並べている。第一場でフレスタコフはこのタンスの上に座って登場し、その他の登場人物たちはタンスから出てくる。舞台上を縦横無尽に動き回るタンスは、場面に応じて、その役割を変えた。フレスタコフとマリヤ・アントノヴナが婚約を終えたあとの二人の寝室になったかと思えば、別の場面ではトイレに、さらには市長夫人の着替え部屋にと、次々と姿を変えていく。

これらのタンスを用いて、テレンチエフはその場面場面に応じ、ときに音のみで表現する演出を採用した。例えば第四幕、婚約を済ませたフレスタコフとマリヤ・アントノヴナが二人でタンスの中に入って行く場面では、男女のベッドシーンを音だけで強調し、それを外からのぞき見る市長が、「キスをしておる！ ああ、神父さま、キスをしております！」といい、それからしばらくして、再びタンスの中を覗き見て「ああ、そういう展開になったか！」と叫ぶ。また別の場面では市長がトイレに見立てたタンスのなかに入り込み、そこから会話を行なう。出てきては再び入り、会話をするときはタンスの中から声を発する。市長の声は、「そのときのお腹の痛みの辛さに応じて」転調していく。<sup>39</sup> テレンチエフはこれを「恐怖のあまりの腹下し」<sup>40</sup>と説明しているが、声の出し方で、市長がどれほどのお腹の痛みを抱えているかが感じ取れる仕組みになっているのである。こうした演出は、タンスの中の状況を視覚的に隠しつつ、より克明に状況をあらわす効果を持っていた。このことは、テレンチエフが、ザウミ言語のみならず、幅広く聴覚性を意識していた証ともいえる。視覚性を優位に持ってくるメイエルホリドとは、対極の演出をテレンチエフは施した。

ただし、テレンチエフの『査察官』における聴覚性の独自性が際立っていたとしても、そこには、メイエルホリドの影響があることを見逃してはならない。

テレンチエフはタンスの中にいる市長に頻繁に как

という言葉を繰り返させている。これは、クルチョヌイフが『外套を着るメランコリー』<sup>41</sup>において、ロシア語の特性としてゴーゴリを引用しながら説明した「ロシア語における肛門愛」を明らかに意識している。すなわち、ロシア語でкの音が続く際に帯びる、排便物の連想を強調することが意図されていたのである。トイレに見立てたタンスの中から、しきりに как と叫ぶ市長は、緊迫した声色を出しながらも、そこに卑猥な響きを付随させてしまうという、ザウミ詩のひとつの手法であるズドヴィクの効果を生んでしまう。

こうした手法から思い出されるのは、メイエルホリドのグロテスクの概念である。かつてメイエルホリドは、論文「見世物小屋」(1912)において「グロテスクは単に低俗だけ、高尚だけというのは認めない。グロテスクは意識的に鋭い対立を作り出し、その独自性をいかに発揮しながら、対立するものをまぜ合わせる」<sup>42</sup>と説明したが、権威的に振舞う市長に覗きやトイレといった行為を演出し、そこに卑俗な〈音〉を付与することは、人物像の俗物性を際立たせる。そこには、メイエルホリドの影響が確かにある。だが、テレンチエフのこうした音響効果には、やはり台詞を、意味ではなく〈響き〉として機能させる意図があった。それぞれの言葉は分裂した形で発音され、ただそれだけで観客に知覚されなければならなかったのである。

『演劇の音韻論』(1923)の中で、アレクセイ・クルチョヌイフは「俳優にとってザウミ言語はもっとも表現力に富むものである。それは(聴音的な)発話や、この瞬間のいまだ冷めやらぬ印象を与える調音法の表現力豊かな利用によって生み出されているからである」<sup>43</sup>と記しているが、まさにテレンチエフが演劇に導入したザウミは、個々の台詞を叙述的な世界から自立させ、瞬間的な印象を生み出す響きとして機能していた。

発話の形式を意識したテレンチエフの演出によって、俳優が語る台詞は、その意味を越え、響きが前面に出てくる。意味を剝奪されたゴーゴリの戯曲は、このときすでに解体されている。見世物小屋以降のメイエルホリドの上演において、俳優たちが客席に暴力的に介入し、観客に身体的に働きかけ、統一的な劇世界を解体したように、テレンチエフもまた、台詞の音を顕在化させることで、観客の耳に直接働きかけ、その体験を鋭く攪乱し、自覚化を促していたのである。

以上のように、両者の視覚性と聴覚性という演出の志向は、その具体的な手法によって統合と解体という特徴を導いた。そして、このことは〈音楽〉の問題に敷衍することで、一層明確になるだろう。「今も言語

ではないし、これからも言語になることはないザウミは響きの構造に関わる法則を習得するための素材なのである」<sup>44</sup>と述べるテレンチエフは、次節で見るように、〈音楽〉もまた「響きの構造」に従うべきものとして捉えていたのである。

### 3. 音楽と〈音〉の問題

テレンチエフとメイエルホリドでは、『査察官』における〈音楽〉の用い方が大きく異なる。そしてこの問題は、これまでに見てきたテレンチエフとメイエルホリドの演出における両者の差異と密接に関わっている。

メイエルホリドは、音楽によって芝居の世界観を統一しようとしていた。この点で彼は『査察官』の〈音楽〉の用い方にことさら注意を払っていた。E. ブローンは、「この芝居がかもしだす強烈な時代の雰囲気や時代感覚は、芝居全体を通じて流れていた複雑な音楽に負うところが大きい」と述べ、メイエルホリドの『査察官』における〈音楽〉の意義を、全体の雰囲気を生み出すものとして位置づけている。<sup>45</sup>メイエルホリドは19世紀ロシア国民学派のグリンカからのロマンスを芝居全体に絶えず鳴り響かせたが、これも『査察官』の世界観をより強固にする意図からだった。だが、楽曲によって劇世界を作り上げるものとしてのそれ以上に、〈音楽〉は重要な役割を担っていた。この点に関して、P. マルコフは次のように記している。「メイエルホリドは、舞台装置に始まり俳優の厳密な律動的動作に終わるまで、芝居の外的な側面に芸術的な完璧さを求めた。彼は芝居全体を音楽の上に、一種のシンフォニーとして演出した」。<sup>46</sup>

例えば、フレスタコフの手紙を読む場面では、「郵便局長に青年たちが押し迫る。とても窮屈だ。全員押し寄せる必要がある。彼は砦のなかにいるように、包囲される」と指示している。こうした演出に対して、アレクサンドル・マツキンは、「誰かが誰かを押しつけ、誰かが前に出てきたかと思うと、その次には群衆の最後尾になっている、それから場所がまた変わる。旋回運動が生まれ、この群衆場面の満ち引きには、集団すべてが生き生きとする無意識のリズムがあった」と記している。<sup>47</sup>

『査察官』の音楽監督であったM. グネーシンによれば、こうした役者たちの動きを規定するのが、舞台に流れる音楽曲のリズムであった。<sup>48</sup>さらに役者の演技だけでなく、上演中鳴り続ける音楽は、照明、舞台装置といったものまでを、複雑なオーケストラの一部

として組織し、そうすることで芝居のライトモチーフを強調することが意図されていた。

このようにメイエルホリドは、個々の要素を音楽のリズムに従わせ、その音楽が生み出す雰囲気が芝居全体を規定する演出を施した。作曲家で批評家のB. アサーフィエフは、メイエルホリドの『査察官』の音楽について、「注意を喚起し、呼びかけ、魅了し、催眠にかけ感情の波を高め、またそれを鎮め、場面の雰囲気と芝居に深みを与え、滑稽なものを空恐ろしい異様なものに変え、なんの変哲もない出来事を心理的に重大な事件に仕立てている」<sup>49</sup>と記した。役者の演技は自立的でありながら、こうした音楽という〈全体〉のもとに統合されることが目指されていたのである。

これに対して、テレンチエフの『査察官』では、音楽は単なる一つの要素にまで引き下げられている。これは、彼の演劇創造の基礎理念に深く関わっていた。1925年の論文「アマチュア演劇」のなかで、彼は芝居を構成するものとして、モンタージュの原則を挙げている。

音楽ではなく、音のモンタージュだ！  
舞台美術ではなく、舞台の組立だ  
絵画ではなく、光のモンタージュだ！  
戯曲ではなく、文章のモンタージュだ！<sup>50</sup>

こうした考えには、見世物小屋以降のメイエルホリドの影響が多分に感じられるものの、テレンチエフの場合、モンタージュにおいて重要とされる〈結合〉の要素よりも、むしろ要素の〈個別化〉が強調されている。音の問題に限定してみたい。

既に見たように、テレンチエフの『査察官』において、ザウミ言語で発話される登場人物たちの台詞は、音の連続となり音楽の伴奏というものを不可能にする。モノローグを回避したメイエルホリドにとって、登場人物たちの台詞は物語を展開させる重要な要素だったといってよい。ところがテレンチエフにあっては、モノローグに分解された登場人物間の対話は、発展することなく逆に効果を引き下げられる。<sup>51</sup>彼が好んで使うザウミ言語を用いた芝居に対しては、音楽は物語に伴うのではなく、あたかも心理学的に緊迫した個々の場面を爆発させるかのように機能していた。<sup>52</sup>

従って、出版会館劇場でテレンチエフと組んでいた作曲家のカシニツキーに課せられた仕事は、音を組み合わせることにすぎなかった。こうした音楽のあり方について、カシニツキーは別の作品の際に「音楽と呼

ばれるものの領域を超える」, 「リズム, 楽器, 声, 作曲, メロディ, ハーモニーの領域を超える」ことが必要だと述べ, この新しい試みを, 「音のクロニクル(フォノхроника)」を生み出すことだと考えた。<sup>53</sup> テレンチエフとの共同作業を続けるなかで, 彼は芝居の世界を, 音の加工を施すことだけが必要とされる, 響きの総体として捉えたのであった。

それゆえ, 第三幕でフレスタコフが蠟燭を手に, 舞台の真ん中に据えられたタンスに厳かに向かい, 排泄の音を響かせる場面で, カシニツキーはベートーベンの〈月光ソナタ〉を演奏させている。<sup>54</sup> このとき, ベートーベンの曲と排泄の音は互いに反発しあい, 調和することなく一つの音響空間を作り上げる。

また, 役者たちの言葉も響きのコントラストの上に組み立てられ, やはり音のモンタージュの一単位となった。例えば, ある人物が甲高いファルセットで台詞を喋ると, 別の一人が1オクターブ低く応じる, またある人物が音節を明確に, そして母音を立派に伸ばして発音したかと思うと, 別の人間が彼に向かって, 分けのわからぬ早口言葉をまくし立てる, 市長夫人が個々の台詞を低音のコントラルトで語る一方で, その娘は甲高くピィピィ喋る。<sup>55</sup> こうした音そのものとして響く台詞に対し, 同じく一つの響きとしてカシニツキーの音楽はあった。彼の曲は, 個々の言葉にアクセントを与え, 台詞に独特のリズムを付け加えた。すなわち, カシニツキーが『査察官』に用意した音楽は, メイエルホリドの『査察官』のような総合体としてあるのではなく, ザーウミ言語と同様に, モンタージュの一つの単位(響き)として存在していたのである。ここにいたって, テレンチエフの『査察官』は物語ではなく, 舞台上に鳴りわたる「響きの構造」として観客の前に立ち現れる。

テレンチエフは,

芝居は音に基づいて——わずかに視覚的素材を補いながら——, そして動きに基づいて——何故なら動きとは音に対する反応だから——作る必要がある。<sup>56</sup>

という確信を持って演出を行っていた。音が芝居を基礎付けている点ではメイエルホリドと同様だが, テレンチエフの〈音〉がメイエルホリドの音楽と異なることは明らかである。テレンチエフは, 音響的横溢を舞台上に生み出したが, それらは決して明確な方向性を持っているわけではなく, 分解したまま互いにおつかり合うものだった。こうして音楽も〈音〉に引き下げたテレンチエフは, 芝居のなかにあらゆる音を挿入

した。叫び声や咽び泣く音のみならず, トイレの紙が大きな音を立てたかと思えば, 芝居の途中には突然爆竹が激しく音を散らしていた。<sup>57</sup>

メイエルホリドの『査察官』では, 楽曲としての〈音楽〉が芝居を通して鳴り響き全体を統合する役目を果たしていたが, テレンチエフの『査察官』では, 様々な場面で音が重なり響きながらも, そこから叙述性は極端に排除されていた。このように, 音楽の用い方にも, 両者の統一と解体という二つの志向が看取れるのである。

## まとめ

テレンチエフの演出によって, 物語としての『査察官』は圧倒的な音響空間を前に後退し, 代わりに瞬間瞬間的印象的な場面が, 畳み掛けるように観客の眼前に提示され, 響き渡った。芝居のなかに棲む登場人物たちは, 奇妙な動きを繰り返したという。市長は四つん這いになり, 登場人物たちは這い回ってうろろうろし, 舞台上で裸になる。芝居の途中で爆竹が激しく鳴り響き, 男性役を女優が演じ, プロローグと幕間には調教された白鼠たちがせわしなく動き回る。荒唐無稽な演出を前にして観客の一人は, 「私は頭が混乱しはじめ, いったい自分がいるのは劇場なのか, それとも精神病院なのか, どこにいるのか考えるのをやめた」<sup>58</sup>と感想を記している。こうした観客にとって, もはや物語はどこにもないといってよい。

テレンチエフが『査察官』で目指したところは, 劇世界を解体する, という見世物小屋以降のメイエルホリドの試みを, 音響効果によって独自に達成しようとするものであった。同演目を用いることで, テレンチエフは, 言論上に留まらない演出手法の比較を直接現前させ, 解体と統合という手法の差異を明確に提示させた。そしてそこに, テレンチエフのメイエルホリドへの尊敬と反駁を看取することができるのである。この点で, テレンチエフの『査察官』は, メイエルホリドの「衰退」と「後退」に対する, 極めて意識的な〈論争的演出〉だったといえよう。

(いとう まさる, 一橋大学大学院生)

## 注

<sup>1</sup> イーゴリ・テレンチエフは1892年に生まれ, ハリコフの芸術学校で学び, 1914年にモスクワ大学法学部を卒業した。1916年以降, チフリスに住み, そこで1918年の初頭からA.クルチョヌイフやI.ズダネヴィチと密接な共同作業を行ない, 彼らと共に《未来派シンジゲート》, の

- ちに《41°》グループを組織した。1923年にレニングラードに移り住んだ後は、国立芸術文化研究所（ギンフク）に音韻論部門を組織し、ザウミ研究を行なっている。その後、シマノフスキーのスタジオで演劇活動に踏み出した後、クラスマイ劇場を經由して、1926年に出版会館の支配人バスカコフに招聘された。
- <sup>2</sup> これまで『検察官』という訳語があてられてきたが、浦雅春訳『鼻／外套／査察官』光文社古典新訳文庫、2007年に依って、『査察官』と表記する。
- <sup>3</sup> *Третьяков С.* Новаторство и филистерство // *Терентьев И.* Собрание сочинений. Bologna, 1988. (以後 *Собр. соч.* と表記する) С. 450.
- <sup>4</sup> このときメイエルホリドを批判したなかには、Э. М. ベスキン, М. Б. Загорзский, М. Ю. Леви́дов, В. Б. Сикрофスキーなどがいた。
- <sup>5</sup> この講演の速記録は、*Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. в 2т. М., 1968. Т. 2. (以後 *Мейерхольд II* と表記する) С. 133-147 に収録されている。講演と同時に、メイエルホリド劇場の俳優たちによって、『査察官』の中の二つの場面がダイジェストで演じられ。その他の場面は、スライドで上映された。
- <sup>6</sup> メイエルホリド自身は、先の講演のなかで、階級闘争ばかりを描いた図式的で浅薄な戯曲が溢れかえっている現状を嘆き、90年を経ても「新鮮な今日の眼」で見ることができず、非凡な古典作品に再び目を向け、革命的な戯曲の印象を生み出すように舞台上で仕上げる必要がある、と説いている。それゆえ、「ゴゴリに帰れ！」という発言は、革命的演劇を裏切ることを意図したものではない、と彼は主張している。
- <sup>7</sup> *Терентьев И.* Один против всех // *Собр. соч.* С. 335.
- <sup>8</sup> Письмо В. Э. Мейерхольду // *Собр. соч.* С. 407-408. なお、この手紙へのメイエルホリドからの返事はなかった。
- <sup>9</sup> *Третьяков С.* Новаторство и филистерство. С. 450.
- <sup>10</sup> 例えば、*Тренчев* をメイエルホリドと比較して論じたものとして、ドミトリー・ミニコフ「ゴゴリに帰れ」(*Мильков Д.* На зад к Гоголю // *Сажин В.* (ред.) Советский эрос 20-30-х годов. С-П., 1997) があるが、*Тренчев* のメイエルホリドに対する〈論争〉的性質を十分に汲んでいるとはいえない。ミニコフはむしろ両者に共通する要素である〈エロチシズム〉を抽出することを試みている。
- <sup>11</sup> *Мацкин А.* На темы Гоголя. М., 1984. С. 153.
- <sup>12</sup> *Мейерхольд II*, С. 132.
- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> 引用は *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 352.
- <sup>15</sup> *Мейерхольд II*, С. 145-146.
- <sup>16</sup> *Фролов В.* Муза пламенной сатиры. М., 1988. С. 114.
- <sup>17</sup> Красная газета, 1926, 26 ноября. 引用は、*Рудницкий К.* Вдгонку за Терентьевым // *Театр.* 1987. № 5. С. 69.
- <sup>18</sup> *Терентьев И.* Театр Дома печати // *Собр. соч.* С. 306.
- <sup>19</sup> *Сигей С.* Игорь Терентьев в ленинградском театре Дома Печати // *Кудрявцева С.* (ред.) Терентьевский сборник 1996. М., 1996. С. 46.
- <sup>20</sup> *Рудницкий К.* Вдгонку за Терентьевым. С. 72.
- <sup>21</sup> *Жаккар Ж-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. Bern, 1991. С. 204
- <sup>22</sup> *Терентьев И.* Новый Ревизор // *Собр. соч.* С. 306.
- <sup>23</sup> *Сигей С.* Игорь Терентьев в ленинградском театре Дома Печати. С. 44.
- <sup>24</sup> *Марцадури М. И.* Терентьев — театральны́й режиссер // *Собр. соч.* С. 56.
- <sup>25</sup> *Алперс Б.* Театральные очерки в 2т. М., 1977. Т. 1. С. 66.
- <sup>26</sup> *Фельдман О. М. и Шербаков В. А.* (ред.) Н. М. Тарабукин о Мейерхольде. М., 1998. С. 70 および С. 72 を参照。
- <sup>27</sup> *Трабуский А.* Русский советский театр 1926-1932. Л., 1982. С. 273.
- <sup>28</sup> *Мейерхольд II*, С. 110.
- <sup>29</sup> エドワード・ブローンは、「無邪気な観客には、この横溢する本物そっくりのディテールはモスクワ芸術座の自然主義への屈服と映ったかもしれない」と述べている。(E. ブローン『メイエルホリド 演劇の革命』浦雅春・伊藤愉訳、水声社、2008年、298頁)
- <sup>30</sup> メイエルホリドは、〈旅行中の将校〉という創作の人物やゴゴリの『賭博者』に登場する掃除女を登場させている。
- <sup>31</sup> メイエルホリドの『査察官』の舞台は、半円形で、12のドアがついたマホガニー製の内壁で仕切られていた。三つのドアがついた中央後ろにある衝立は、門のように開き、この門から、装置と役者に溢れかえった台形の移動舞台がレールにのって、場面ごとに入れ替わり観客のほうに滑ってくる。( *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 353)
- <sup>32</sup> *Мацкин А.* На темы Гоголя. С. 153.
- <sup>33</sup> *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. С. 353
- <sup>34</sup> *Мейерхольд II*, С. 142.
- <sup>35</sup> *Терентьев И.* Один против всех. С. 335.
- <sup>36</sup> *Терентьев И.* Новый Ревизор. С. 306.
- <sup>37</sup> *Пиотровский А.* Ревизор в театре Дома печати // *Собр. соч.* С. 440.
- <sup>38</sup> *Марцадури М. И.* Терентьев — театральны́й режиссер. С. 64-65.
- <sup>39</sup> *Сигей С.* Игорь Терентьев. С. 45.
- <sup>40</sup> *Терентьев И.* Театр Дома печати. С. 306.
- <sup>41</sup> *Крученых А.* Маланхолия в капоте // *Крученых А.* Избранное. Munchen. 1973. С. 257-277 を参照。
- <sup>42</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. в 2т. М., 1968. Т. 1. С. 225.
- <sup>43</sup> *Крученых А.* Фонетика театра. М., 1923. С. 9.
- <sup>44</sup> *Терентьев И.* Кто Леф, кто праф // *Собр. соч.* С. 288.
- <sup>45</sup> E. ブローン『メイエルホリド 演劇の革命』299頁。
- <sup>46</sup> 引用は、*Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. С. 378. メイエルホリドはレニングラードでの講演で「芝居は

オーケストラの全法則に従って構成しなくてはならない。また、俳優の各パートは単独ではまだ目立たないため、必ず楽器=配役のグループ全体の中にはめ込まなくてはならない」(Мейерхольд II, С. 140) と述べているように、俳優個々人のそうした表現を、最終的により大きなグループに集約することを目指していた。

<sup>47</sup> Мацкин. А. На темы Гоголя. С. 156-157.

<sup>48</sup> Кривошеева И. В. и Конаев С. А. (сост.) Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин. Собрание документов. М., 2008. С. 138.

<sup>49</sup> 引用は, Е. Бронн 『マイエルホリド 演劇の革命』 301-302 頁。

<sup>50</sup> Терентьев И. Самодеятельный театр // Собр. соч. С.

335.

<sup>51</sup> Мильков Д. На зад к Гоголю. С. 87

<sup>52</sup> Сигей С. Игорь Терентьев. С. 33.

<sup>53</sup> Кашицкий В. Умная музыка // Собр. соч. С. 461.

<sup>54</sup> Руднитский К. Вдгонку за Терентьевым. С. 72.

<sup>55</sup> Там же.

<sup>56</sup> Терентьев И. Самодеятельный театр. С. 299.

<sup>57</sup> Демоль Ж. Заумный «Ревизор» Терентьева // Н. В. Гоголь и театр: Третьи Гоголевские чтения. Викулова В. П. и др. (ред.) М., 2004. С. 237.

<sup>58</sup> 引用は, Демоль Ж. Заумный «Ревизор» Терентьева. С. 236.

## Масару ИТО

### Попытки синтеза и дифференциации «Ревизора»: критика И. Терентьевым Вс. Мейерхольда

Премьера «Ревизора» в постановке Игоря Терентьева состоялась 9 апреля 1927 г. в Ленинграде в Театре Дома печати. Этот спектакль вызвал скандал. Используя звуковые приемы, которыми пренебрегали в тогдашнем театральном мире, Терентьев представил новую возможность сценической постановки «Ревизора». Этим спектаклем он намеревался оспорить другого «Ревизора», поставленного Мейерхольдом.

Мейерхольд вводил в постановку «Ревизора» кинематографические приемы, представлял на сцене мир Гоголя (отличный от мира зрительного зала) так, как будто этот мир зритель видел на экране. Для того, чтобы ясно выразить Петербург 19 века, он компоновал спектакль на основе музыки, по всем правилам оркестровой композиции. На основе музыки он синтезировал и актерскую игру, и свет, и движение, и даже каждую вещь, которая попадала на сцену.

Терентьев же, напротив, на основе прежней футуристической практики обращал диалоги и музыку в простые звуки, потрясая сознание зрителей. Путем обработки звуков он пытался выделить повествовательность пьесы, расчленил и дифференцировал постановку «Ревизора».

Однако, используя такой прием, действовавший на сознание зрителя, он оказался последователем Мейерхольда в сценическом воплощении «Ревизора». Таким образом, в этом подходе Терентьева к «Ревизору» мы можем увидеть его сложное отношение к Мейерхольду, в котором одновременно смешивались и уважение, и протест.

## 分割し、分節する：

### オポヤズの思考モデルとしての映画技術<sup>1</sup>

八木 君 人

#### はじめに

一般に、ロシア・フォルマリズムに影響を与えた同時代の事象として、文芸・芸術運動（ロシア未来派や立体派など）、最新の科学・学問（言語学、芸術学、心理学、現象学など）、社会的・政治的状况（革命、内戦など）といった実にさまざまなが要因が挙げられる。だが、フォルマリズムの起源や源泉を俎上にのせる先行研究において、当時の複製技術やそれらがもたらす新しいメディア環境といった契機に触れられることはほとんどない。

本論は、オポヤズの三巨頭（B・シクロフスキイ、B・エイヘンバウム、I O・トゥイニャーノフ）の思考の中に、映画装置のもつ技術的特性と類似するような思考形態を見出し、技術としての映画を、オポヤズの発想の成立条件の一つとして示す試論である。従って、彼らの映画論や映画制作の経験が文学研究に反映されているということや、モンタージュやカット・バックといった映画的手法が彼らの著作に応用されているということが問題なのではない。本論の課題は、文学作品に対して形式的アプローチをとるという発想そのもの、そうした「文学」に対する態度や感性の転換自体が、一つの重要な契機として、映画装置をはじめとする同時代の複製技術によってもたらされたという可能性を問うことである。

1886年生まれのエイヘンバウムを除くにせよ、シクロフスキイが1893年生まれ、トゥイニャーノフが1894年生まれであることが示すように、彼らが物心ついた頃にはすでに、映画があった。その意味で、ロシア・フォルマリズムとは、つねにすでに映画が存在する世界の住人によって初めて生み出された文学理論であったといえよう。その点でも、しばしば現代文芸理論の端緒として語られるロシア・フォルマリズムが、映画や写真、フォノグラフといったいわゆる複製技術時代の進展と時代的に軌を一にすることは、もっと検討されてしかるべき課題である。

こうした感性の歴史を考証するには、フォルマリズムを越えて、より広範にわたる大規模な調査・研究が

必要なというまでもない。いまだそうした知見を得ていない本論の採った方法は、まず、彼らが映画をどのような技術として捉えていたかを検証し、そのとき、彼らによって抽出された「分割（＝分解）し、分節（＝再構成）する」という映画の技術的特徴が、映画に関する著述以外の彼らの「実践」でもあらわれていることを示すというやり方である。従って、本論は、いわば比喩的・連想的な読解を越えるものとはいえないが、ロシア・フォルマリズムという理論の歴史性を問うための前哨にはなるはずである。

#### 1. 理論：映画＝モデルの抽出

映画論集『映画の詩学』（1927）を編纂したエイヘンバウムは、しかし、その僅か一年余り前には、「映画は芸術だろうか？」と反語的に問いかける記事を「キノ」紙に寄せている。エイヘンバウムによれば、歴史上、映画装置ほど芸術に対峙した技術はないが、「映画は特別な芸術なのではなく、存在している芸術を新しい環境に立たせ、演劇的パントマイムを刷新する技術的発明なのだ<sup>2</sup>」という。この記事の中でエイヘンバウムは、映画が他の芸術を内容とする融合的芸術であること、「読む文化＝書物文化」の衰退した現代において映画は時代の申し子であること、また、農村の民衆文化に対して映画こそが都市の「民衆」文化であることなど、『映画の詩学』所収の彼の論考「映画文体の諸問題」にも持ち込まれる興味深い指摘をしているが、この時点の彼にとって、映画はあくまで技術であり芸術ではなかった。従って、映画は「いかなる原理的な変革も生み出さなかった」と彼は言い切っている。<sup>3</sup>

映画を芸術と捉えないこの姿勢は、シクロフスキイの映画論としては初期に属する『文学と映画』（1923）に由来するのかもしれない。<sup>4</sup> 芸術の世界を連続的な世界と考えたシクロフスキイは、「連続的世界／離散的世界」という対置のもと、『創造的進化』でゼノンのパラドクスについて語るベルクソンに言及しながら、「映画は離散的世界の子である」とし、「映画は動いているのではなく、あたかも動いているかのような

だ」と述べ、映画を非芸術の側に組み入れて、曰く、「映画はその基盤そのものにおいて芸術の外にあるのだ」。<sup>5</sup>

両者は映画を芸術と認めない点で一致するものの、しかし、映画を非芸術的なものと捉える見方そのものに関しては、原理的な相違がある。その違いは、映画装置という技術の、どこにその特徴を見出すかに起因している。シクロフスキイが映画の離散的＝非芸術的性質を指摘するとき、それは、16-18コマの静止画像によって一秒の動画が構成されるという映画装置の技術的特徴に拠っている。「あたかも動いている」、つまりあたかも連続しているのだが実はそうではない、というわけだ。一方、エイヘンバウムは、そういった映画装置の技術的側面には関心を払っていない。先の彼の発言をみれば、映画を透明なメディアの記録装置として捉えていることがわかるだろう。

「映画の文体論の問題」においてエイヘンバウムは、シクロフスキイの指摘する映画の技術的特徴に言及し、次のように述べている。「映画において区別しなければならないのは、**ポジ**（フィルム）とその**スクリーンへの投影**だ。……個々にとりあげられたそういったコマは、自然においては連続的で分割されていない一つの運動の極小の部分である。それは技術的な、その意味で抽象的な（スクリーン上では知覚されない）**分割** [расчлененность] **なのであって、分節** [членораздельность] **ではないのだ**」。<sup>6</sup> エイヘンバウムは、シクロフスキイのこのような映画装置のもつ技術的「分割」を、論述の対象としては斥けていることがわかる。このとき彼は、後年のタルトゥ＝モスクワ学派を思わせる手つきで、あらゆる芸術は「自然が素材へと変わること而形成される**第二の自然**」を基盤とするとし、映画の場合、映画装置の技術によってもたらされる「分割」が自然を「素材」へ変えると考えている。エイヘンバウムが映画装置の技術的特質を考慮するのはこの点においてのみであり、彼の論述の主眼は、スクリーンに呈示された映画文、映画総合文の形態分析にある。つまり、エイヘンバウムにとって映画分析で重要なのは、理念的で抽象的、機械的で技術的な「分割」ではなく、その「分割」を基盤としながら、有意的な（あるいは知覚される）まとまりである「分節」なのだ。

これが「分割し、分節する」の原理である。映画はその技術的本性により、対象を不可避に「分割」する。分割された対象は、(知覚される際などに)「分節」を蒙って、あらたに一定のまとまりを与えられる。映画においては、つねにすでに分割されているコマが分節

されることによって、「あたかも動いている」映像もたらされる。<sup>8</sup>

このエイヘンバウムの「分節」の発想を、トゥイニャーノフも共有している。『映画の詩学』所収の「映画の基礎について」の中で彼は、単語《кадр》を、この論考においては、当時はまだ一般的には広く流通していなかった「ショット」の意味で用いていることを注記し、次のように述べている。「кадр=断片 [=ショット] に対する現実の кадр=細胞 [=コマ] は、詩行に対する詩脚と同じものになるだろう。詩脚の概念は、むしろ教科書的なものであって、無条件にあてはまるのはほんの一部の韻律体系のみであり、最新の詩の理論が扱うのは、韻律の連続体としての詩行であって、図式としての詩脚ではない。実際、映画理論にとっては、кадр=細胞という技術的概念は本質的なものではなく、その概念は、кадр=断片という長さの問題へと全面的に置き換えられつつある」。<sup>9</sup> ここでは、詩脚と映画のコマ、韻律の連なりとしての詩行と一定の長さを含む映画のショットとがアナログ的に語られている。詩脚や映画のコマは「教科書的」であり、実際に存在するのは韻律の連なりとしての詩行やショットであるというわけだ。これが、エイヘンバウムのいう「分割」と「分節」に対応していることはいうまでもない。実際、エイヘンバウムも先の引用の直前で、「知覚において現実存在しているのはそれら[機械的に分割された詩脚]ではなく、リズムをもったアクセントによって統合され並置された諸要素のグループなのだ」<sup>10</sup>と詩脚について言及している。

ここで指摘しておきたいのは、エイヘンバウムにせよトゥイニャーノフにせよ、分割された＝離散的なコマを、分節された＝何らかのまとまりをもったショットへとまとめあげようとする志向が両者を貫いているということだ。素材としてのフィルム＝コマはつねにすでに「分割」を蒙っており、そこに「分節(＝まとまり)」がもたらされ、それによって作品が構築されると彼らは考えている。

コマとショットとの関係とは異なるが、映画においては諸要素が分割され、それらがまとめ上げられるという理解は、トゥイニャーノフのはじめての映画論考となる「映画-言葉-音楽」(1924)をみると明白である。彼はそこで、奇妙にも、「**映画は抽象的な芸術である**」ことを強調している。<sup>11</sup> ここでいう「抽象的」とは、ここまで指摘してきたコマのもつ抽象性・機械性とは異なる。ここでは、サイレントを称揚するトゥイニャーノフが、映画と演劇の相違を考察する際に述べた台詞に関する比較を参照しよう。彼によれば、

「演劇が礎とするのは、全体的で分解されていない言葉（意味、顔の表情、音）である。映画のそれは、分解された言葉の抽象的性格」<sup>12</sup>であり、俳優の発話行為を伴わない、字幕として与えられるセリフは「この[映画という]抽象的な芸術における構成要素へと分解」<sup>13</sup>されている。つまり、演劇的な台詞の発話が「現実的には」表情や身振り、音を伴っているのに対し、映画のそれは、現実から切り離されている＝抽象的であるということだ。そういったいわゆる現実の有機的な連関から切り離された抽象的な要素が、映画を構成する要素となる。つまり彼にとって映画は、台詞をはじめ、俳優の身体、事物といった抽象的な諸要素が、新たに再構成されることによって成立するのだ。

エイヘンバウムとトゥイニャーノフの両者は、映画の持つ技術的特徴を「分割し、分節する」という点に見出していると言えるだろう。そして、本論の立てた問いとは、映画を通して摘出されたこの特徴そのものが、彼らの（あるいはロシア・フォルマリズムという）思考の枠組みを強く規定しているのではないかということであった。

ここでもう一度、シクロフスキイに戻って述べたい。それは、シクロフスキイにおける「分割」「分節」の意味を確認するためだ。『文学と映画』の次に彼が記した映画関係の論考「映画の意味論」（1925）は、『文学と映画』の理論的部分の修正を含めて、発展させたものである。ここでは、例えば、「あたかも動いている」という映画装置の持つ技術的特性が、人間の心理的・知覚的側面から捉え直されている。「最新の見方によると、互いに交替する個々の対象が一つの動く対象へと一体化することは、視覚の生理学的性質ではなく、我々の心理学的性質によって説明されている」<sup>14</sup>とシクロフスキイが述べるとき、彼はその焦点をスクリーンの表象と受容のメカニズムへ移行させているといえる。それは、彼が『文学と映画』において映画の特質として捉えていた機械的・抽象的なコマという単位を、映画を考察するにあたって重視しなくなったことを示している。

更にいえば、両論考の間にある最も大きな変化は、「映画の意味論」において、「意味」を契機とした言語体系と映画とのアナロジーが用いられること、そして、映画が芸術として認められることである。それぞれについて引用しておこう。「映画が必要とするのは、行為であり、意味をもつ運動であるのだが、それは、文学が言葉を必要としたり、絵画が意味をもつ内容を必要としたりするのと同じである」<sup>15</sup>「映画は、意味をもつ運動の芸術である。映画の基盤となる素材は、独

自の映画語であり、それは、一定の意義をもつ写真的な素材の断片である。従って、映画の素材は本質的にプロットに結びついているのだ、映画語や映画文を組織する方法としてのプロットに」<sup>16</sup>ここで、ヴェルトフやキノキの映画に否定的に言及しながらシクロフスキイが対比的に述べているのは、映画は、素材である「映画語」を「意味をもつ運動」「行為」として構成する芸術であり、それらが「映画文」を形成し、そしてプロットを志向するということである。

両論考を比較すると明らかなように、映画装置の機械的「分割」は、知覚時の心理的な作用によって「分節」を蒙り、それによって有意的な・意味をもつ単位が形成されるとシクロフスキイは考えている。その単位は、更に上位の単位へ（＝映画文）、そして最終的にはプロットへと分節を蒙ることになる。このように、シクロフスキイも映画の技術的特性を「分割し、分節する」ということに見出していることがわかるだろう。

以下では、映画に関する著述以外の彼らの「実践」の中にある「分割し、分節する」を摘出していこう。

## 2. 実践：エッセー，理論，文学史

周知の通り、オポヤズの面々は、小説はもちろん、批評や脚本、日記や自伝（あるいは自伝的小説）といったいわゆる学問的ジャンルには属さない著作を数多く残している。ここでは、シクロフスキイ『Zoo』あるいは愛についてはない手紙、あるいは第三のエロイーズ』（以下、Zooと略）<sup>17</sup>「ドミナント」という概念とトゥイニャーノフの文芸時評「文学の現在」、そしてエイヘンバウム『私の年代記』所収の「橋と大通りにそって：自伝より」から、それぞれごく一部を採り上げ、彼らが「分割し、分節する」手つきを見ていきたい。<sup>18</sup>

### 2-1. シクロフスキイ『Zoo』

亡命途中のフィンランドでシクロフスキイによって書かれた回想録『センチメンタル・ジャーニー』と、ベルリン亡命中に書かれた自伝的書簡体小説『Zoo』の初版は、共に1923年のベルリンで出版されている（前節で検討してきた『文学と映画』も、同じく1923年のベルリンで出版されている）。『Zoo』の「作者の序」の冒頭では次のようなことが述べられている。「この本は次のように書かれた。最初に私が思いついたのはロシア人によるベルリン雑記をいくつも示すことであったが、その後、これら雑記を何か共通テーマで結びつけるのが面白いように思えた。そういった

テーマとして私が選んだのは「動物園」(「Zoo」)であり、この本のタイトルはもう生まれていたものの、このタイトルは諸々のきれはしを結びつけてはいなかった。ひらめいたのは、書簡体小説のようなものを、それらから作るということだった。<sup>19</sup>そして、書簡体小説にするための動機付けとして、「愛(の禁止)のテーマ」が採られたことが述べられる。

同様の記述が、1928年の論集『ハンブルグ式ゲーム』所収の「この本への書評」にもある。このエッセーは、(主に)散文作家「ヴィクトル・シクロフスキイ」に対する、批評家シクロフスキイの批評である(「私が書いているヴィクトル・シクロフスキイは、確かに完全に私というわけではないし、もしこの二人が出会って話し始めたら、理解不能なことだってありえるはずだ」<sup>20</sup>)。『Zoo』に対する「書評」の一部を引用する。「ここにあらわれている互いに連関していない諸断片を動機付けねばならなかった。／私は愛について書くことを禁止するというテーマを導入し、この禁止が本の中に自伝的な記述や愛のテーマを組み入れ、そして、すでにできあがっていた本のきれはしを床におき、自分は寄木張りの床に座って、本をくっつけ始めると、別の本ができあがったのだ。私が書いた本ではない本である」<sup>21</sup>。ここでも、先の「作者の序」と同様、個々の断片を動機付けしてまとまりを与える必要が述べられ、愛(の禁止)のモチーフがその役割を果たすことが述べられている。

ここで指摘されるべきなのは、「手法の露出」という「理論」が『Zoo』において「実践」されているということではない。理論家＝作家＝批評家という境界線上で戯れるシクロフスキイの振る舞いは、そのような「翻訳」に止まらない剰余を生み出している。その具体的な一つは、理論面でしばしば批判的に採り上げられる彼の理論＝文学観のもつ「機械主義」の超出である。<sup>22</sup>文学作品を「手法の総体」と捉えたシクロフスキイの機械論的モデルの文学観は、文学作品を諸部分の機械的な集積、つまり、部分の総和＝全体として捉えている点で、作品全体の有機的な連関を重視し、部分の総和ではなく全体としての作品が生み出すような性質を重視するジルムンスキイのような立場の文学者によって、すでに当時から批判されていた<sup>23</sup>(あるいは、そういった機械論的モデルを彫琢していくことが、フォルマリズムの進展と重なるといってもよい)。

しかし、シクロフスキイのパフォーマンスを考慮し、「作者の序」や「書評」を見れば明らかのように、すでに単純な機械論的モデルを彼に適用するのは意味がない。というのは、そうした機械論的モデルが前提と

しているのはすでに完成した作品＝機械であり、ここでは分解は分析と等価であり、また同時に分解は組立てと可逆の状態にあるといえるからだ。要するに、一つの作品＝機械には一つの分析＝分解が対応する。一方、「書評」の中で「別の本」＝「私が書いた本ではない本」が出来上がったと述べられていたことが端的に示すように、シクロフスキイはここで、同一の素材から(複数の)異なる作品が生まれる可能性を、理念的には提起している。<sup>24</sup>「作者の序」から引用しよう。「[愛についてでない手紙というモチーフを導入した]そのとき、本は勝手に自らを書き始め、素材の、つまり恋愛的・叙情的なラインと叙景的なラインとの結びつきを求めた。素材の意向に従順な私は、それら事物を比喩によって組み合わせた。そのとき全ての記述が、愛のメタファであることが明らかになった」<sup>25</sup>

我々の文脈にひきつけていえば、「分割」された素材＝断片が、愛(の禁止)のモチーフに動機付けられ「分節」されたということである。つまり、『Zoo』でシクロフスキイが暴露しているのは、単なる数珠つなぎの手法ではない。そうではなくて、数珠つなぎを可能にするような愛(の禁止)のモチーフの導入＝動機付けによって起こる、単なる数珠つなぎの手法という権能を越えた、「分割」されていた素材の「分節」、すなわち作品の再編成なのだ。

このとき、当初、目論まれていた雑記の集積は、事後的に、愛の隠喩として機能しはじめる。愛のテーマという別の層が生成する。そうして出来上がった作品は、言うまでもなく、「作者の序」によって表明された元来の意図を離れ、雑記ではなく、愛の物語＝ファブラとして読者に受容されるだろう。事後的に生成するファブラが、あたかもあらかじめ作品を規定していたかのように前景化し、雑記としての性質は後景へと退く。つまり、「愛(の禁止)」のモチーフによる動機付けが、『Zoo』の「ドミナント」となる。

## 2-2. ドミナントとトウイニャーノフ「文学の現在」

「ドミナント」も、「分割し、分節する」原理である。クリスチアンゼンから借用し、フォルマリストの概念として彼らの理論にこのタームを導入したのはエイヘンバウムである。初めてこの概念が用いられた『ロシア抒情詩の旋律学』(1922)の中で彼はいう。「芸術作品は常に、形式化する様々な諸要素の複雑な闘争の結果なのであり、常に、ある種の妥協なのである。……様式の全般的な特徴に依拠して、何らかの要素が組織化するドミナントの意義を持っており、残りの要素を支配し、従属させるのだ」<sup>26</sup>。エイヘンバウムによれば、

例えば、朗唱的な抒情詩においてはイントネーションがドミナントとなり、他の諸要素はイントネーションに従属することとなる。また、この概念をフォルマリズムの重要な成果だとするヤコブソンは、「ドミナント」(1935)の中で、この概念を、作品のレベル、文学ジャンル間のレベル、文学史のレベル、諸芸術ジャンル間のレベルの中で素描し、その射程を拡張している。<sup>27</sup>

作品のレベルで話を進めれば、両者が前提としているのは、ある文学作品は分解可能な諸要素で構成されているという文学観である(従って、その点では機械論的モデルと変わらない)。作品を構成している諸要素は何らかのドミナントによって、作品として一つの統一を与えられている。そのドミナント自体は、ジャンル(朗誦的な抒情詩におけるイントネーション)や時代の文学システム(14世紀チェコ詩においては韻が不可欠であったのに対し、19世紀後半のチェコ詩においては韻の有無ではなく音節数が詩的であることを示す)によって定められる。このときドミナントは、その役割としては『Zoo』における「愛(の禁止)」のモチーフの役割とアナログカルである。

ところで、このエイヘンバウムやヤコブソンの「ドミナント」と、トゥイニャーノフの「ドミナント」は、微妙に異なっている。紙幅の都合で割愛するが、その相違は、トゥイニャーノフが時代間の作品の移動についても言及していることから発生する。曰く、「ある文学システムのコンテクストから引きはがされ、別の文学システムへと組み込まれた作品は、別様に彩られ、異なる特徴を獲得し、異なるジャンルに入って自らのジャンルを失うのだが、言い換えれば、その関数=機能がシフトするのである。／そのことがある作品内においても関数=機能のシフトを引き起こし、以前は従属要素であったものが、ある時代にはドミナントになる」。<sup>28</sup>つまり、エイヘンバウムやヤコブソンが、ある作品内のドミナントをその作品が属するジャンルや時代によって確定しようとしたのに対し、トゥイニャーノフは、ある作品が他の時代=文学システムへ移動した際に、その作品に新たなドミナントが発生し、作品自体が組み替わるところまで射程に入れている。こういった時代間の移動に彼が敏感だったのは、彼の文学論の思索の源泉の一つがパロディ研究であったことに起因するといえよう。パロディとはずらすこと、つまり、調和のとれていた作品内部を攪乱し、「分割し」、新たな原理を持ち込み、再び「分節する」ことである。

そのトゥイニャーノフは時評「文学の現在」(1924)

において次のように述べている。「顕微鏡で世界を眺めたら、それは特別な世界となるだろう。パステルナークの『ジェーニャ・リュヴェルス』はそんな作品だ。全ては思春期[過渡期]の顕微鏡のもとで与えられるのだが、その顕微鏡は、事物を歪め、繊細にし、事物を無数の抽象的な破片にわかち、事物を生き生きとした抽象物にする。……日常生活の事物は無数の破片へと細かくばらされ、再びくっつけられねばならなかったのだ、文学における新しい事物となるために。おそらく、文学においては縫合された事物のほうが、無傷の事物より強固なのである」。<sup>29</sup>顕微鏡は、視覚を拡張し、事物を拡大することによって、全体の統一を粉碎する。それは、いわゆる通常の視覚では捉えられず、現実から離れている点で、抽象的である。それら無数の破片が縫合されることによって、新たな事物が誕生する。「分割し、分節する」。このとき、「**映画は抽象的な芸術である**」という前節で述べたトゥイニャーノフの映画観を思い出さずにはいられない。映画の諸要素は、現実から切り離され=抽象化され、再構成されているのであった。

### 2-3. エイヘンバウム「橋と大通りにそって：自伝より」

「顕微鏡」というメタファに導かれ、エイヘンバウムの自伝(的小説)「橋と大通りにそって：自伝より」を紐解いてみよう。この作品が収められた『私の年代記』(1929)は、著者が冒頭で述べているように個人編集・個人執筆の雑誌の体裁をとった書物であり、「作品」「学」「批評」「雑報」という構成になっている。「橋と大通りにそって」でエイヘンバウムは、幼年時代を過ごしたヴォロネジから軍事・医療アカデミーに入学、レスガフト自由高等学院での解剖学の実習、音楽への憧れ、ドイツ・ロマン派への傾倒、ペテルブルグ大学への入学、そしてオポヤズ結成に至るまでを描いている。

彼にとって「街ではなく国家であった」ペテルブルグ、ヴォロネジから出てきたものの、ペテルブルグのなじめない生活の様子を、エイヘンバウムは次のように表現している。「私はペテルブルグで鼻眼鏡を手に入れた。わかったのは、私のヴォロネジの視力がここでは十分ではないということだった。このことが私を不安にした。もしかしたら私は、こうしたスケールに向かないように創られた人間なのではないか？もしかしたら、私に足りないのは視力だけではないのではないか?」。<sup>30</sup>巨大なペテルブルグに、エイヘンバウムの視力は及ばない。群衆の吐息で鼻眼鏡は曇ってしま

うのだ。

何らかの光明を求めて彼は、レスガフト自由高等学院へ入り解剖学を学ぶ。この場面では、「ペテルブルグ国家と闘うための魔法の解剖術をたずさえた老人」<sup>31</sup>である学科の老教師について多く語られているが、エイヘンバウムはその演習について、「我々は骨を横に切断し、更にそれを磨きあげて、顕微鏡にあう薄いプレパラートができるようにするのだ」<sup>32</sup>と紹介している。このように、顕微鏡という別の眼鏡は、新しい視覚を形成しながら、その視力と、切断すること、解剖術とを結びつける。ここでの出来事を、エイヘンバウムは両親への手紙で次のように語っている。「昨日初めて解剖部局へ行って、学生たちがそこで働いている様子を見ました。欠けたところのない死体はなく、あるのは部分部分でしたが、特にいやな気分になったとは言えません」<sup>33</sup>

そして、ここで記されている「解剖」「死体」といった言葉は、『若き日のトルストイ』(1922)の序において、彼が語った文学研究に関する指針を想起させる。「かつて考えられてきたのは、作品そのものを研究するということはそれを解剖することであり、そのためには、周知の通り、まず始めに生きた存在を殺さなければならぬということだ。……過去は、たとえそれが甦ったとしても、すでに死んでいるのであり、時間そのものによって殺害されているのだ」<sup>34</sup>つまり、文学史的な題材を、学問＝科学として扱うということは、死体を扱うことに等しいのだ。時間によって殺されている死体＝作品を、解剖し、再構築すること。それは、やはり、「分割し、分節する」ことに通じるだろう。

エイヘンバウムにまわりつくこの死のイメージを、否定的に捉える必要はない。「文学的ブイト」(1927)でも「歴史はこの意味で、過去の諸ファクトによって現代を研究する特別な方法である」<sup>35</sup>と述べているように、すでに時間によって殺された過去は、現代のために召喚されて甦る(また、その対象に死と再生をもたらすといえる「パロディ」に、トゥイニャーノフが大きな関心を払っていたことをここで思い出してもよいだろう)。<sup>36</sup>

老教師の教えに従って、「人間は工学の法則に従ってできている、橋のように。わかりにくいところは何もない。全てはアプリアリに導き出せる」と考えるエイヘンバウムは、しかし、あたかもそういった解剖＝分析＝形態論という形式的方法の歩む、以降の進展を見通すかのように次のように述べている。「目を閉じて、手で触わりながら、それらの結節や溝によって極

小の骨々を私は区別する。人がどうできているかは私にはよくわかっているのだが、しかし別の疑問がある、**何のために？、だ**」<sup>37</sup>ペテルブルグで生活するために彼が必要だと考えていた視力はなくとも、解剖＝分析はできるくらいに習熟した。しかし、「何のために」という疑問はその手法では解決できない。「形態論的」分析から、文学史に関する仕事へと比重を移していくエイヘンバウムの文学研究の移行を知る者にとって、この問いは象徴的である。エイヘンバウムはこうして軍事・医療アカデミーとレスガフト自由高等学院をあとにする。

## おわりに

このように、彼らが映画の特性として抽出した「分割し、分節する」という枠組みは、映画についての記述以外でも、様々な彼らの実践の中に見出すことができる。最後に、トゥイニャーノフの文学史に関して言及しておきたい。

トゥイニャーノフの文学史的研究の中でも比較的分量のあるものの一つ「擬古主義者とプーシキン」においても、こういった「分割し、分節する」という作業が行われる。常に変化＝進展するプーシキンの文学的立ち位置を検証することがこの論考の主旨となるが、そのために彼は、まず、背景となる当時の文学環境をフォーマットし直す。具体的には、文学史に流通している「古典主義／ロマン主義」という図式を解体し、古典主義者＝擬古主義者を、シシコフやシリンスキイ＝シフマトフといった旧世代とキューヘリベッケルやカテーニンといった新世代の二つにわけた(トゥイニャーノフが指摘するようにこの分類は当時すでに為されていたものの、<sup>38</sup>文学史的には重視されてこなかった)。その上で、カラムジン派と擬古主義者との論争のみならず、新世代の擬古主義者による旧世代への批判も、1820年代の文学議論の背景として組み込んだ。そのときトゥイニャーノフは、(いかにもフォルマリストラしく)彼らの政治・社会思想と文学様式とを分離し、既成のグルーピングをいったん分割し、新しい軸を据えて、分節するという作業を行っている。

こうした「分割し、分節する」という行為が文学史の問題に及ぶことによって、トゥイニャーノフの文学史は、国民文学史が前提とする発展史観、すなわち直線的な歴史観＝時間観とも切断されることになる。パロディにしてもそうであるが、トゥイニャーノフの採り上げるような、ある文学形式の復興・リバイバルは、その文学形式が歴史において有機的で一回的なあらわ

れであることを否定するのだ。その点で、トゥイニャーノフが目した「擬古主義者」のアナクロニズムは、まさに、擬古主義者の闘争と、未来派の闘争の間に交感を見出す彼自身の身振りにも見出すことができる（「文学的スキャンダルは必ず文学的革命に伴っており、その意味で、擬古主義者のひじょうに騒々しいスキャンダルと呼応するのは、さらにもっと騒々しい未来派のスキャンダルである」<sup>39)</sup>）。

ところで、こうした時間観（時間・歴史に対する操作・介入可能性）は、複製技術の進展と併走していると考えすることはできないだろうか。それまでの記録媒体が行いえず、映画やフォノグラフをもって初めて記録可能となったのは、時間である。時間の記録は、出来事の一回性・歴史性を侵犯することになる。例えば、教育人民委員会や映画製作所でニュース映画の普及に努めていたグリゴリイ・ボルチャンスキイはいう。「映画においていわれるように、真の、「永遠の」映画作品をニュース映画の素材から編集することはできない。素材を一定のプランでモンタージュした、そういった作品の全てが意義をもつのは、社会心理とプロパガンダの課題という観点からして、その2、3年だけである。／その次の年に求められるは、別の形式であり、素材の別の結合である。しかしそのかわり、ニュース映画は基本的に、何度でも刷新し、構成部分（素材）に分解して、その素材を違った結合で呈示することができるのだ。<sup>40)</sup> この点で、ボルチャンスキイはヴェルトフを批判しているのだが、ボルチャンスキイは、ニュース映画を捏造しようとしているのではない。要するに、今はまだわからないことがあるかもしれない、ということである。映画装置によって、歴史はこうして、より説得的に「分割し、分節する」ことが可能となったのだ。

フォルマリストたちの提起する「分割し、分節する」という原理は一般論にすぎるかもしれない。もしそうであるならば、歴史的に形成されたであろうその原理は、まだわれわれと地続きにあるといえよう。そして、「動いている」と思っていたものが「あたかも動いている」ものに過ぎないというその荒涼感は、現代にも別のかたちで存在している。

（やぎ なおと、早稲田大学）

## 注

<sup>1)</sup> 本論は、筆者が研究協力者として参加した科研費基盤研究(C)「ロシア・フォルマリズム再考」(代表:野中進, 課題番号18520172)の研究会でなされた多くの議論に負っている。筆者に対して示唆的な意見を与えてくれた

メンバーに感謝したい。

<sup>2)</sup> Эйхенбаум Б. Искусство ли кино? В дискуссионном порядке // Кино (Л.). 09.03.1926. С. 1.

<sup>3)</sup> Там же.

<sup>4)</sup> シクロフスキイの映画観全般については以下を参照:佐藤千登勢「シクロフスキイの映画論について」『ロシア・フォルマリズム再考:新しいソ連文化研究の枠組みにおける総合の試み』(平成18年度~平成19年度科学研究費補助金:基盤研究(C)研究成果報告書), 2008年。

<sup>5)</sup> Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 24-25.

<sup>6)</sup> Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. 2-изд. Перечитывая «Поэтика кино». СПб., 2001. С. 29. 引用中のゴシック体太字は原文のイタリック体を示し、下線は論者による強調とする。また、……は中略を示す。以下同様。邦訳は以下を参照:エイヘンバウム(齊藤陽一訳)「映画の文体論の問題」『ロシア・アヴァンギャルド3:キノ 映像言語の創造』, 国書刊行会, 1995年。

<sup>7)</sup> Эйхенбаум. Проблемы киностилистики. С. 29.

<sup>8)</sup> リアルなものを扱う音の録音に対して、映画をイマジネールなものと捉えるF・キッターは、映画技術の開発史においてみられる、「リアルなものにおいては切り刻むこともしくはカットを、ところがイマジネールなものにおいては融合もしくは流れを」求める二つの方向を指摘している(フリードリヒ・キッター(石光泰夫・石光輝子訳)『グラモフォン・フィルム・タイプライター』筑摩書房, 1999年, 197頁)。本論の文脈から述べれば、前者が「分割」に、後者が「分節」に該当するといえる。

<sup>9)</sup> Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 336. 邦訳は以下を参照:トゥイニャーノフ(大石雅彦訳)「映画原論」大石雅彦・田中陽編『ロシア・アヴァンギャルド3:キノ 映像言語の創造』。

<sup>10)</sup> Эйхенбаум. Проблемы киностилистики. С. 29.

<sup>11)</sup> Тынянов Ю. Кино-слово-музыка // Поэтика. История литературы. Кино. С. 320.

<sup>12)</sup> Там же. С. 322.

<sup>13)</sup> Там же. С. 321.

<sup>14)</sup> Шкловский В. Семантика кино // За 60 лет: работы кино. М., 1985. С. 30.

<sup>15)</sup> Там же. С. 31.

<sup>16)</sup> Там же. С. 32.

<sup>17)</sup> シクロフスキイの小説に関する記述は、以下に多くを負っている:佐藤千登勢『シクロフスキイ:規範の破壊者』南雲堂フェニックス, 2006年。

<sup>18)</sup> 以下、特にシクロフスキイとエイヘンバウムについての記述は、次の論考から大きな示唆を受けた:Калинин И. История как искусство членораздельности // НЛЮ, №71. 2005.

<sup>19)</sup> Шкловский В. Зоо, или письма не о любви, или третья Элоиза // Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М., 1990. С. 279.

- <sup>20</sup> Шкловский В. Рецензия на эту книгу // Шкловский В. Гамбургский счет. Л., 1928. С. 106. 引用中の傍点は, 原文の隔字体を示す。
- <sup>21</sup> Там же. С. 108.
- <sup>22</sup> 本論では, 文学を機械のアナロジーで捉えるシクロフスキイの文学観のみを問題とする。シクロフスキイにおける「機械主義」の多様な展開は以下を参照: 佐藤『シクロフスキイ: 規範の破壊者』, 205-225頁。
- <sup>23</sup> 例えば以下を参照: Р・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, 63-64頁。
- <sup>24</sup> 佐藤はシクロフスキイの小説・エッセーにみられる「複製技術的要素」を採り上げ, 「改良可能性」を指摘している (佐藤『シクロフスキイ: 規範の破壊者』, 242-269頁)。
- <sup>25</sup> Шкловский. Zoo, или письма... С. 279.
- <sup>26</sup> Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922. С. 9.
- <sup>27</sup> Роман・ヤーコプソン (岡田俊恵訳)「ドミナント」桑野隆・大石雅彦編『ロシア・アヴァンギャルド フォルマリズム: 詩的言語論』国書刊行会, 1988年。
- <sup>28</sup> Тынянов Ю. Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино. С. 227.
- <sup>29</sup> Тынянов Ю. Литературное сегодня // Поэтика. История литературы. Кино. С. 161.
- <sup>30</sup> Эйхенбаум Б. По мостам и проспектам: из автобиографии // Мой современник. СПб., 2001. С. 39.
- <sup>31</sup> Там же. С. 41.
- <sup>32</sup> Там же. С. 40.
- <sup>33</sup> Письма Б. М. Эйхенбаума к родителям (1905-1911) // *Revue des études slaves*, 1985. Т. 57. р. 12.
- <sup>34</sup> Эйхенбаум Б. Молодой Толстой // О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 35. 邦訳は以下を参照: ポリス・エイヘンバウム (山田吉二郎訳)『若きトルストイ』みすず書房, 1976年, 2-3頁。
- <sup>35</sup> Эйхенбаум Б. Литературный быт // Мой современник. СПб.: Инапресс, 2001. С. 62. 邦訳は以下を参照: Эйヘンバウム (小平武訳)「文学の風俗・慣習」『ロシア・フォルマリズム文学論集1』せりか書房, 1982年。
- <sup>36</sup> D. Kujundžić, *The Returns of History: Russian Nietzscheans after Modernity* (New York: State University of New York Press, 1997), p. 27.
- <sup>37</sup> Эйхенбаум. По мостам и проспектам... С. 41.
- <sup>38</sup> Тынянов Ю. Архаисты и Пушкин // Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 89.
- <sup>39</sup> Там же. С. 106.
- <sup>40</sup> Болтянский Г. Мысли о кино-хронике // Советский экран. 26.04.1927. С. 14.

## Naoto YAGI

### Расчленять и артикулировать: кинетехнология как модель мышления ОПОЯЗа

Как известно, на становление русского формализма повлияли самые различные факторы: художественные направления (русский футуризм, кубизм), гуманитарные науки (лингвистика, психология, феноменология), общественно-политические события (революция, гражданская война) и т. д.

Цель данной работы состоит в том, чтобы рассмотреть кинематограф как один из истоков мышления “триумвирата” ОПОЯЗа (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум и Ю. Тынянов), обращая внимание на аспект кино как технологии. В статье показано, что рамку их мышления определяет кинотехнология, которая не просто повлияла на теорию формализма, но явилась условием (или предпосылкой) для возникновения типа мышления “формального метода”. Не следует забывать, что каждая теория имеет свою историчность и может быть обусловлена определенной технологией. Представляется, что нельзя упускать из виду тот простой факт, что именно в эпоху распространения и популяризации кино возникает русский формализм, являющийся началом современного нам литературоведения.

В первой части статьи, рассматривая ряд работ о кино трех указанных выше авторов с начала их деятельности до «Поэтики кино» (1927), мы показываем, как они понимают кинотехнологию или механизм кино. В самом начале Шкловский почти не признает кино как искусство. Он пишет: “Кинематограф в самой основе своей вне искусства” («Литература и кинематограф», 1923). В поисках особенностей кино как искусства Эйхенбаум четко определяет характер механизма кинематографа: “...отдельно взятый такой кадр — это мельчайшая доля одного движения, в натуре непрерывного, нерасчлененного. Это — механистическая и в этом смысле абстрактная (не воспринимаемая на экране) расчлененность, а не членораздельность. Это — техническая основа кино, вне которой оно не могло бы существовать” («Проблемы киностилистики», 1927). По его мнению, основа кинотехнологии заключается в расчлененности отдельных кадров. Однако для Эйхенбаума важнее членораздельность, потому что “всякое искусство, восприятие которого протекает во времени, должно иметь в себе некую членораздельность, поскольку оно

в той или иной мере является «языком»». Тынянов также высказывает сходное мнение о механизме кино и его отвлеченности, отмечая аналогию между кино и стихами («Об основах кино», 1927). С нашей точки зрения следует подчеркнуть, что членораздельности (или артикуляции) в кино предшествуют расчлененные куски и отрывки, составляющие *post factum* нечто иное, чем образуемое и артикулируемое затем целое. Следовательно, для членораздельности нужно сначала расчленить, хотя представители формалистского «триумvirата» акцентируют аспект членораздельности в киноискусстве. Из этого следует вывод, что их принцип, определяющий кинотехнологию и киноискусство, заключается в том, чтобы расчленять и артикулировать.

Во второй части статьи мы демонстрируем следы этого принципа мышления в их научной деятельности и творчестве разных жанров, рассматривая следующие работы: «Zoo, или письма не о любви, или третья Элоиза» Шкловского, концепт «доминанта» и «Литературное сегодня» Тынянова, «По мостам и проспектам: из автобиографии» Эйхенбаума и т. д.

# アンドレイ・ベールイ 『コーチク・レターエフ』の語り

松本隆志

## はじめに

アンドレイ・ベールイの中篇小説『コーチク・レターエフ』は内容と形式のあらゆる面で特異な作品である。この作品のもつ様々な特異性についてはすでに多くの研究者によって指摘されているが、作品の構成に本質的に関わっている語りの特異性については、いまだ十分に研究されているとは言い難い。

『コーチク・レターエフ』の語りは二重性を特徴としている。つまりこの作品のテキストでは同一の出来事について二つのタイプの叙述が見られる。一方は出来事を客観的に読者に伝えるが、もう一方は抽象的表現や言葉遊びのような不可解な言い回しに終始しており、読者にはその意味内容を理解することが困難である。

この作品のテキストを構成する語りの二つの相は、これまで二つの語りの視点の交替として理解されてきた。これは『コーチク・レターエフ』が「自伝的作品」として読まれ、その語りの特異性も回想録形式の作品の枠組みのなかで分析されてきたからだ。回想録形式では二つの「私」が区別される。過去を回想して物語る大人の「私」と回想された過去の中で行動する子供の「私」である。『コーチク・レターエフ』の語りの二重性を視点の交替として理解する立場は、回想録形式におけるこの二つの「私」の区別に基づいている。つまり回想する大人の「私」(語り手)の視点と回想される子供の「私」(主人公)の視点の交替が二つのタイプの叙述を生み出すというのだ。この観点からは、『コーチク・レターエフ』の特異性は、回想録というジャンルの伝統のなかでの、この二つの視点の相互作用の特異性に帰せられている。<sup>1</sup> しかしながらこのように視点の交替として『コーチク・レターエフ』の語りの構造を図式化するだけでは、この作品の語りの問題は解決しない。というのも『コーチク・レターエフ』においては語り手の「私」のイメージ自体が回想録形式の語り手像からはかけ離れており、二つの「私」の存在が潜在的に読み取れたとしても、その明確な区別など不可能であるからだ。

『コーチク・レターエフ』はそもそも自伝的には書

かれていない。ベールイは自伝的形式をはっきりと否定している。イワーノフ・ラズームニクに宛てた書簡のなかで、ベールイは『コーチク・レターエフ』の構想について「題材は自分の人生から取ることになるが、伝記的ではない<sup>2</sup>」と説明している。またこの作品が「スキタイ人」に掲載された際の但し書きの中でも、ベールイは同様のことを書いている。<sup>3</sup> 自分の幼年時代を素材にしながらも、作品自体は自伝的ではないと言うのだ。

たとえばバフチンは『コーチク・レターエフ』では「話の筋は前提されない。ここには年代記はない」と言い、『コーチク・レターエフ』を「通常の伝記的枠の外の何か違う平面で理解される伝記」と呼んでいる。そしてこのジャンルの特性が『コーチク・レターエフ』という作品の諸々の特徴を条件づけるのだとする。<sup>4</sup>

このように『コーチク・レターエフ』が自伝的ジャンルの枠の外側にある以上、この作品の語りの特徴を論じるうえで、二つの「私」という自伝的語りの形式をそのまま適用することは有効とは言えない。『コーチク・レターエフ』では「私」のイメージもまた自伝的ジャンルにおける「私」とは異なる性格を持つはずである。そのため本稿では、まず『コーチク・レターエフ』の語りを担う「私」のイメージの展開を跡付け、<sup>5</sup> それによって語りの特徴を理解することを試みる。

## 1. 生成変化する「私」

『コーチク・レターエフ』は子供の自意識の獲得とそれによる世界の認識を描いた作品である。この子供にとって世界の認識とは、彼の外側にあらかじめ存在している既存の世界をそれと識別することではない。それは認識の主体である子供の自意識が形成されると並行して、世界が徐々に生成されていくさまを見ることであり、言い換えれば、子供が自分自身の自意識によって新たな世界を創造することである。

このような『コーチク・レターエフ』の世界観のなかで、登場人物たちも徐々に生成される。たとえば子供の認識のなかで、コーチクの父親は最初は火山や雷

であり、叔父はヘビである。生成する世界のテーマは作品の次の箇所でも明確に述べられている。

Я стал жить в пребывании, в ставшем (как я ранее жил в становлении); в нем держу нить событий; не все еще стало мне; многое установится на мгновение; и потом — утечет.

Так становится мне тетя Дотя; становится папа; установится; и уже — протечет: станет паром.

私は常在のなかに、成ったものなかに生活しはじめた(以前は生成のなかで生活していた); そのなかで出来事を操る糸を握っている。まだすべてが成ったわけではない; 多くのものが一瞬だけ固まっては; やがて — 消えていく。

このようにしてドーチャ叔母さんが生成する; パパが生成する; 固まったかと思うと; もう — 流れ去る: 蒸気になる。<sup>6</sup>

『コーチク・レターエフ』では世界も人物も生成するものとして描かれる。それらは固まってはまた消えていく流動的な状態にある。このような世界の生成変化こそが『コーチク・レターエフ』という作品の中心的なテーマといえる。そしてこの生成変化のテーマを端的に表しているのがこの作品の主要なモチーフとなる「形」《строй》と「群がり」《рой》の対立なのだ。つまり「形」とは「成った」もの、「固まった」もののモチーフであり、一方「群がり」とは「いまだ成らざる」もの、「流れていく」もののモチーフである。

『コーチク・レターエフ』においては世界もそしてそのなかに住む登場人物たちも生成変化のなかに投げ込まれている。生成変化のなかでドーチャ叔母は彼女の弾くピアノの音階になり、コーチクの父親が教える大学の学生はダックスフントと同一化する。そして生成変化としての世界を認識する主体であるはずの「私」もまた、この生成変化からは逃れることができない。『コーチク・レターエフ』における「私」とは、語り手または主人公としてはじめから前提された存在などではなく、この作品全体を支配する生成変化のなかで形成されるひとつのイメージなのだ。「私」のイメージはテキストのなかで常に流動的に変化し続けている。「私」の生成変化はまだ「私」が存在しない段階から描かれる。

В то далекое время «Я» не было... —

— Было хилое тело;

その遠いときには「私」はなかった……—

— あったのは

虚弱な身体だ;<sup>7</sup>

まだこの段階では「私」のイメージはテキストのなかに現れていない。しかし「虚弱な身体」は存在している。「私」とコーチクの身体はここでは切り離されている。つまり「私」のイメージはコーチク・レターエフという人物と単純にイコールで結ばれるものではないということだ。

まだ「私」が存在しない段階でコーチク・レターエフという人物はどのように描写されるのか。たとえば『コーチク・レターエフ』の第1章はコーチクの胎児期に関する叙述から始まる。しかしまだこのときには「私」のイメージはテキストに導入されていない。そのためここではコーチクは「お前」と呼ばれている。

Первое «ты — еси» схватывает меня безобразными бредами; и —

— каким то стародавними, знакомыми искони: невыразимости, небывалости лежания сознания в теле, ощущение математически точное, что ты — и ты, и не ты, а... какое то набухание в никуда и ничто, которое все равно не осилить, и —

— «Что это?»...

Так бы я сгустил словом неизреченность восстания моей младенческой жизни: —

最初の「お前はいる」は形のないうわ言となって私をとらえている; そして —

— 何か大昔の、太古から知っているものとなって: 身体のなかに意識が横たわっているという表現し難さや未曾有、数学的に正確に感じられるのは、お前はお前であってお前でないということで、……どこへも至らず、何物にもならない膨張のようなもので、いずれにしてもそれはものにする事なんてできず、それに —

「これは何？」……

私の幼い生が起ち現れる言い表し難さを、言葉によって濃縮するならば、こんなふうであったろう: —<sup>8</sup>

このように「私」の生成変化の物語は「お前」という代名詞を用いた叙述から始まる。この「お前」とは生成変化の過程でまだ「私」になる以前の「私」である。「私」がテキストに現れるのはまだ先のことである。後になってテキストへの「私」の導入が次のように行われる。

Голос: —

— «Я»...

Пришло, пришло, пришло: пришло — «Я»...

声: —

—「私」……  
やって来た、やって来た、やって来た：やって来たのは  
—「私」……<sup>9</sup>

こうして「声」とともに「私」は到来する。しかし生成変化のなかでは「私」は「私」のままでいることはできない。テキストに「私」が導入されると、徐々に「私」が「私」であること、「私」が「コーチク・レターエフ」であることに対する疑念が生まれる。そして「私」が「私」であることが否定される。

Это кажется мне ненормальным: и — странный мир поднимается во мне — из меня: набегаёт во мне — на меня самого. —

— Как же так?

Кто тут «Я»? Я — не я: я — не Котик Летаев!—

これは私には異常なことに思える：そして— おかしな世界が私のなかで立ち上がる — 私から：私のなかで押し寄せてくる — 私自身に —

— どうしてそうなるんだ？

「私」っていったい誰？ 私私ではない：私はコーチク・レターエフではない！<sup>10</sup>

「私」が「私」と一致しないことが確認されると、テキストには新たに「非-私」というイメージが導入され、「私」と「非-私」がイコールで結ばれることになる。

Мне казалось: —

— ничего внутри: все во мне — все во вне: проросло, излилось — существует, танцует и кружится; «я» — «н-е-я»: все, что было мне мною когда то, — теперь —

— безголовое, проседает во мрак;

私には思われた —

— 内部には何も無い：私のなかにあるものはすべて — 私の外にある：発芽し、流れ出した — 存在し、踊り、回転する；「私」は「非-私」だ：かつて私にとって私だったものはみんな、 — 今では —

— 頭なしに、暗闇のなかに落ちこんでいる；<sup>11</sup>

しかしまだ生成変化は続いている。この「私」=「非-私」という等式もやがて疑問の対象となり、結局は否定される。生成変化のなかではいかなる一対一対応も許容されない。このように『コーチク・レターエフ』における「私」のイメージは「お前」、「私」、

「非-私」というように等号の相手方を変えてはそれを否定し、常に生成変化し続けているのである。

このような「私」の生成変化は拡大する「螺旋」という幾何学的形象として描かれる。<sup>12</sup>「私」のイメージは点から始まり、そこから螺旋状の上昇運動で拡大していくのである。この「私」の拡大に伴って、作品のなかで叙述の対象となるものも空間的、時間的に広がって行く。このことはエピローグの冒頭の次の文章で述べられている。

Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, история, мир — лестница расширений моих; по ступеням ее я восхожу... к ожидающим, к будущим: людям, событиям, к крестным мукам моим; на вершине ее — ждет распятие;

瞬間、部屋、通り、事件、村そして季節、ロシア、歴史、世界 — これらは私の拡大の階梯だ；その一段一段を私は昇って行く……待つものの方へ、未来へ：人々、出来事の方へ、私の十字架の苦しみの方へ；その頂で — 待っているのは磔だ。<sup>13</sup>

瞬間から季節を経て歴史へという時間的拡大によって、そして部屋から通り、村、ロシア、世界へと至る空間的拡大によって、「螺旋」は語りの平面にも侵入している。これは語られる対象が描く拡大の螺旋であるが、語りの平面上の螺旋の顕現はこれだけではない。「螺旋」は語りの文体にも侵入する。それは『コーチク・レターエフ』の文体上の大きな特徴の一つである反復によって実現されている。この作品のテキストには、最小単位では単語のなかの特定の音の反復が、最大単位では文やパラグラフの反復が随所に認められる。一定の周期を置いて繰り返される同一の音や文やパラグラフの反復は文体上に描かれた螺旋の軌跡である。

生成変化する「私」は螺旋状に拡大しながら上昇していく。「私」の拡大と上昇の向かう先として、つまり未来において「私」の生成変化が行われる場所として、上に引用したエピローグの冒頭部で予期されているのは「十字架」の上での「磔」である。拡大と上昇の果てに「私」は十字架の上に打ち付けられる。つまり交差する二本の線の交点になる。拡大する「螺旋」のイメージと矛盾するように思えるこの状況はいったい何を意味しているのだろうか。

## 2. 「形」と「群がり」の交差

「私」を磔にする十字架のモチーフはエピローグで初めて登場するわけではない。その直前にも「私」が

礫にされるという記述があるし、二本の線の交差という意味でいえば、実は十字架は序文の冒頭部ですでに暗示されているのである。「螺旋」のモチーフほど顕著ではないにしても、十字架のモチーフは『コーチク・レターエフ』のテキストにはじめから潜んでいる。たとえば二本の線が交差する点としての「私」のイメージについては次のような記述がある。

Мне не нравились разговоры: о воспитанье ребенка; пересекались на мне тут две линии (линия папы и мамы): пересечение линий есть точка; математической точкою становился от этого я:

私が嫌いだっただけの会話は：子供の養育についてのものだ；私の上で二つの線（パパの線とママの線）が交差していた；線と線の交差するところは点である；だから私は数学的な点になった。<sup>14</sup>

ここから「私」が礫にされる十字架を形作っているのは「パパの線」と「ママの線」であるとわかる。この二本の線は何を意味しているのだろうか。『コーチク・レターエフ』ではコーチクの父親と母親は子供の教育方針をめぐるいつも対立している。実はこの対立は「形」と「群がり」の対立のバリエーションの一つなのである。数学者である父親は「形」の側、音楽を好む母親は「群がり」の側にいて、それぞれが子供を自分の方へと引っ張りあっている。したがって「私」が礫にされる十字架とは父親が引く「形」の線と母親が引く「群がり」の線が交差したものである。そこに礫にされる「私」は「形」と「群がり」が交差する点である。

すでに述べたように「形」と「群がり」は生成変化のテーマに関連するモチーフである。生成変化の過程で「固まった」ものが「形」であり、「流れていく」ものが「群がり」である。この二つのモチーフに関して作品のテキストには次のように書かれている。

Первые мои миги — рой; и «рой, рой, — все ронится» — первая моя философия; в роях я роился;

私の最初の瞬間瞬間は——群がりである；「群がり，群がり，——すべては群れている」——これが私の最初の哲学だ；群がりのなかで私も群れになった；<sup>15</sup>

Этот строй мне знаком; противопоставлен он рою; с т р о й оковывал р о й; с т р о й — твердыня в бесстроице; все остальное — течет, [...]

この形を私は知っている；それは群がり<sup>15</sup>と対立する；形は群がりに枷をはめた；形とは形なきもの<sup>16</sup>のなかの要塞である；残りのものはみんな——流れていく，[省略]<sup>16</sup>

「私」が最初に認識するのは「群がり」であり、それが後に「形」に取められるという関係が読み取れる。このことから『コーチク・レターエフ』で描かれる子供の成長は「群がり」から「形」に至るプロセスであると理解されてきた。たとえばヤネセクは『コーチク・レターエフ』における螺旋を「群れまたはカオス（「群がり」）という早期の段階から構造または形式（「形」）という後期の段階へと移行する」<sup>17</sup>成長のプロセスとして理解している。しかし本稿の観点からすれば、このような考えは間違っていると言わねばならない。というのも生成変化のなかでは、一度「形」となったものも時が経てばまた流れ去ってしまうからである。すでに見たように「私」の生成変化のなかでは「私」=「私」または「私」=「非-私」という等式が立てられても、結局はそれが否定されてきた。生成する世界のなかに「形」が立てられたとしても、それはいずれ「群がり」に戻る。たとえばコーチクは朝ベッドのなかから寄り目を作って寝室の壁を見る。すると壁は倒れてきて、指で貫かれてしまう。このように寝室の「形」を保証していた壁はいとも簡単に壊され、その奥から「群がり」が現れるのだ。「形」と「群がり」は表裏一体であり、「形」も少し見方を変えればすぐに「群がり」になる。

「形」と「群がり」の関係を理解する上で、ペールイが子供のころの遊びを回想してシンボルを論じている次の文章はとても興味深い。

ある遊びをしている自分を思い出す。ある意識の状態（驚き）の本質を映し出そうとして、私はボール箱の真っ赤な蓋を取り上げ、それを陰の中に隠す。そうすれば対象性は見えなくなり、ただ色だけが見える。私は真っ赤な斑点の傍を通りすぎ感嘆の声を上げるのだ。「何か赤紫のもの」と。「何か」とは経験である。赤紫の斑点は表現の形式である。それもこれもひっくり返してシンボル（シンボル化）なのだ。「何か」は識別不能である。ボール箱の蓋は外的な対象であり、「何か」とは関係ない。それが陰によって変形させられたもの（赤紫の斑点）はあれ（形の無いもの）とこれ（対象的なもの）を、あれでもこれでもない**第3のもの**において融合させた結果である。シンボルとはこの**第3のもの**なのだ。それを打ち建てることで私は二つの世界（混沌とした戦慄の状態と私に差し出された外的世界の物体）を克服する。双方の世界とも現実ではない。あるのは**第3の世界**なのだ。<sup>18</sup>

ここでペールイが行っているのは、対象性をもつ「これ」のなかに形の無い「あれ」を作り出し、その二つを融合させて「第3のもの」を生み出すという作業だ。そしてこの「第3のもの」を彼はシンボルと呼

ぶ。面白いのは、この作業が陰を用いて行われることである。それは視覚を通常の状態から乖離させることであり、この点でコーチクの寄り目と同じである。ここでの「これ」は『コーチク・レターエフ』の「形」に、「あれ」は「群がり」に対応するものと考えられる。それぞれが同一の音をもつ語彙と語彙の組み合わせ（「これ」《это》と「あれ」《то》、「形」《строй》と「群がり」《рой》）になっていることも偶然ではないだろう。音の上では「あれ」《то》は「これ」《это》のなか、「群がり」《рой》は「形」《строй》のなかに含まれている。つまりこれら二組の対立概念はどちらも包含関係であるということが示唆されている。さらに同一の音をもつことは、別の観点からすれば、それぞれの対立しあうモチーフ同士が互いに交差させられていることを示しているともいえる。したがって『コーチク・レターエフ』におけるベールイの意図は、「形」のなかに「群がり」を作り出し、それを交差させることにあると考えられる。

「私」が礫にされる十字架が、このようにして作られた「形」の線と「群がり」の線の交差であるとすれば、この交差点の上に立つ「私」こそが『コーチク・レターエフ』における「第3のもの」となるのだろう。そしてこの「第3のもの」としての「私」、交点としての「私」が立っている場所、つまり「形」と「群がり」の交差によって作られた十字架こそまさに『コーチク・レターエフ』のテキストにほかならない。

すでに述べたように十字架のモチーフは序文ですでに暗示されている。さらにここではテキスト自体が交差によって形成されたものであるということが読み取れるのである。『コーチク・レターエフ』の序文は次のように始まる。

Здесь на крутосекущей черте, — в прошлое я бросаю  
немые и долги взоры...

ここ、険しい割線の上で、——私は過去へと物言わぬ長い  
眼差しを投げ掛けている……<sup>19</sup>

この序文でのみはっきりとその姿を現す回想録筆者が過去へと眼差しを投げる地点とは、『コーチク・レターエフ』のテキストが構成される場なのだが、ベールイはそれを「割線」の上と呼ぶ。「割線」とは幾何学の用語で曲線と交わる直線を意味する。ここで示されているように十字架を構成する二本の線の一方が曲線であるのなら、この作品のテキスト全体に浸透している拡大する「螺旋」のイメージと十字架のイメージが矛盾するものではないことがわかる。というのも

ベールイにとって螺旋とはまさに直線と曲線の交差であるからだ。

ベールイによれば螺旋とは「点から発する」ものであり、「螺旋の線は、点から引かれた線の周りを回転しながら、拡大する円の上を走る」。そのため螺旋とは「円状の直線」<sup>20</sup>である。つまり螺旋の構成要素は線と円（曲線）であり、その中心には点をもつ。この意味で螺旋は直線と曲線からなる十字架と同じであると言えるのだ。さらに言えば、螺旋を横から見ると、それは回転する円錐であり、その円周運動の回転軸として直線をもっている。一方で上から見ると、螺旋は中心に点をもつ円である。<sup>21</sup>つまり横から見れば直線であり、上から見れば円である。この二つの視線が交差するところに螺旋があるのだ。このことからベールイにとって螺旋が直線と曲線の交差であるということがわかる。

『コーチク・レターエフ』において直線とは「形」であり、曲線とは「群がり」である。螺旋のモチーフに全体を貫かれているテキストは「形」の直線と「群がり」の曲線によって作られた十字架であり、その中心点（交点）には「形」と「群がり」の間で生成変化を続ける「私」がいる。『コーチク・レターエフ』のテキストはまさにこのように構成されているのだ。ではこうしたテキストの性格は語りにおいてどのように実現されるのだろうか。そしてその際に「私」は如何なる機能を担っているのだろうか。

### 3. 語りの二重性

はじめに指摘したように、『コーチク・レターエフ』の語りは二重性を特徴としている。語りにおける二つの相、これは語りのレベルでの「形」と「群がり」の対立である。この対立は語りの言葉の問題に置き換えることができる。つまり『コーチク・レターエフ』の語りは「形」の言葉と「群がり」の言葉という二つのタイプの言葉による叙述から成っているということだ。

この二つの言葉は音の有無によって区別されている。「群がり」の言葉は音による創造性に満ちたイメージの言葉であり、「形」の言葉は音のない言葉、学術的な言葉である。<sup>22</sup>「群がり」の言葉が音によって物語を叙述する方法とその際の「私」の役割は次のように説明されている。

«Рупрехты», —

— это вот... как —

— жизнь во мне звука;  
но жизнь звука во мне — не моя: принадлежит она миру  
звука, который во мне опускается: мной играть, как бы...  
клавишем; переживши тот звук, пережил я его не в себе, а  
в существе страны звука, в которую был приподнят — не  
вовсе, а до открытой возможности (двери!) подсмотреть  
звуковую квартиру со всеми домашними принадлежностями  
комнат звука; я их не успел рассмотреть; и по образу и  
подобию копии комнат в моем впечатлении тотчас же  
сфантазировал: образ; и этот образ себе начинаю  
рассказывать я; и рассказик мой — сказочка;  
「ループレヒト」, —

— これはまあ……そう —

— 私のなか  
の音の生活である；しかし私のなかの音の生活は — 私  
のものではない：それは音の世界に属するが、私に降りて  
くるのだ：私を奏でる。まるで……鍵盤のように；その音  
を経験したとはいえ、私がそれを体験したのは自分のなか  
ではなく、音の国の存在のなかでのことで、そこまで持ち  
上げられたのだけれど — 最後までというわけではなく  
て、音の部屋に必要な家財道具がすっかりそろった音の住  
居を覗き込むことができるところ（ドア！）までだった；  
私はそれらを眺めまわす暇はなかった；そして私の印象の  
なかにある部屋のコピーの似姿をとって即座に私はでっ  
ちあげた：あるイメージを；そして私はこのイメージをみ  
ずからに物語はじめる；そして私の物語とはちょっとしたお  
伽喃だ。<sup>23</sup>

「私」はピアノの鍵盤と同列におかれ、音を響かせる  
楽器として描かれている。外部から降ってくる音を  
「私」の身体をもちいて響かせること、これが「群がり」  
の言葉による叙述の方法である。そしてこの方法  
で叙述されるのは、対象性を備えた客観的事実ではな  
く、「私」の印象のなかで夢想されるイメージだ。こ  
れが抽象的で不可解な語りの相の正体なのだ。

これに対して「形」の言葉は物事を客観的に叙述す  
るための音のない学問の言葉である。この言葉を  
「私」に与えるのは父親だ。

Он меня обещает учить: он дарит мне букварик: —

—

букварик — не шарик: —

— катается шарик; букварик

откроешь — беззвучно пурпурится буква: наука... —

— без

звука!

彼 [パパ] は私に教えると約束している：彼は私に文字教  
本を贈る：—

— 文字教本は球ではない：—

— 球は転がる；

文字教本を開けば — 文字は音もたてず紫色の姿を見せ  
る：学問は……—

— 音を持たない！<sup>24</sup>

音のない「形」の言葉とは文字である。この言葉は  
数学者である父親が「形」の側からコーチクに差し出  
す「文字教本」によって与えられる学問の言葉だ。こ  
のように、対象となる出来事を客観的に伝える語りは  
「形」の言葉による語りであり、抽象的表現や不可解  
な言い回しで意味内容の理解が困難な語りは「群が  
り」の言葉による語りである。

子供のころの陰の遊びに関するペールイの記述から  
わかるように、「形」のモチーフで表現されるものは、  
私たちが日常生活で当たり前に見ている世界の対象性  
である。その日常の世界のなかに「群がり」という異  
世界が作られる。言葉に関しても同じことが言える。  
「形」の言葉は齟齬なく意味を伝達するための日常の  
言葉である。ペールイは言葉の音という要素の機能を  
増強することで、「形」の言葉のなかで「群がり」の  
言葉という別の言葉を作り出した。「群がり」の言葉  
は音の機能強化によって創造力を手にしたが、それと  
引き換えに叙述の正確さを失った。「形」の言葉がそ  
れを補っている。<sup>25</sup>「形」が流れ去っていく「群がり」  
に「枷をはめる」ものだとされるのは、この補完性を  
意味している。「形」だけでは創造性に欠け、「群が  
り」だけでは意味伝達が困難だ。このためこの二つの  
言葉は単に対立するのではなく、交差して相互補完的  
な関係になるのである。こうして同一の出来事が  
「形」と「群がり」の両方の言葉で叙述され『コーチ  
ク・レターエフ』の語りに二重性が生まれるのだ。

## むすび

『コーチク・レターエフ』の語りの特異性は、語りの  
の担い手である「私」の特異な在り方によって条件付  
けられている。作者の幼年時代を素材として書かれた  
作品でありながら、ここでは自伝的ジャンル一般にみ  
られる大人の「私」と子供の「私」もしくは語り手と  
しての「私」と主人公としての「私」という概念は意  
味をなさない。確かに序文には35歳の「私」が登場  
するが、彼の役割は「割線の上で過去へと眼差しを投  
げ掛けた」時点で終わっている。その後の語りを担う  
のは大人でも子供でもない「私」、生成変化を続け、  
何ものとも一対一対応しない「私」である。

この「私」が語る『コーチク・レターエフ』のテク  
ストは「形」の直線と「群がり」の曲線の交差によっ

て生み出された十字架=螺旋である。十字架の上に立って「形」と「群がり」の間を行き来する「私」は、一方では自分の身体を使って「群がり」の言葉の音を響かせ、他方では「形」の言葉を駆使して「群がり」の言葉の曖昧さを補う。この二つの言葉の相互作用が『コーチク・レターエフ』の語りの二重性を生み出していた。さらに「私」は拡大する螺旋にそって上昇する生成変化のなかで、叙述の対象となるものの範囲を時間的、空間的に広げていく。生成変化のなかに投げ込まれた『コーチク・レターエフ』の「私」とはこのような語りの装置である。

本稿で「私」と語りの特異性を理解するために取り上げた「形」と「群がり」の対概念、直線と曲線の交差（螺旋）、言葉の音の創造性などはベールイの他の著作にも共通して見られるものであり、彼の創作史全体に関わる重要な問題でもある。これらは個別に論じられることも多いが、実際には作品のなかで有機的な連関を持っている。『コーチク・レターエフ』を語りの観点から読み解くことで明らかになったのは、それらがすべて生成変化という一つの大きなテーマのなかに包括されるということだ。そして『コーチク・レターエフ』の「自伝的」素材は、語りの主体を生成変化のなかに取り込むための契機である。ここでは語りそのものの生成変化が実現されているのだ。

（まつもと たかし、早稲田大学大学院生）

#### 注

- <sup>1</sup> たとえば Vladimir E. Alexandrov, *Andrei Bely, the Major Symbolist Fiction* (Cambridge: 1985), p. 157. 及び J. D. Elsworth, *Andrei Bely: A Critical Study of the Novels* (Cambridge: 1983), p. 120. などを参照されたい。
- <sup>2</sup> Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 57.
- <sup>3</sup> Белый А. Котик Летаев: Первая часть романа «Моя жизнь» // Скифы. сборник. 1917. №1. С. 10. なお本稿では後に示すように『コーチク・レターエフ』の1922年版をテキストとして用いるが、ここで言及した但し書きはスキфы版にしか掲載されていない。
- <sup>4</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 2. М., 2000. С. 333-334.
- <sup>5</sup> 『コーチク・レターエフ』における「私」に関しては次の

- ような先行研究がある。Николина Н. А. Образ «Я» в повести А. Белого «Котик Летаев» // Русский язык в школе. 2005. №5. С. 58-64., Тамарченко Н. Д. Русская повесть серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра). Монография. М., 2007. С. 177-179.
- <sup>6</sup> Белый А. Котик Летаев. Пб., 1922. С. 62. 強調は原著者。引用文の翻訳にあたっては川端香男里訳（『魂の遍歴』白水社、1973年）を参照させていただいた。
  - <sup>7</sup> Там же, С. 17.
  - <sup>8</sup> Там же, С. 15.
  - <sup>9</sup> Там же, С. 35.
  - <sup>10</sup> Там же, С. 176.
  - <sup>11</sup> Там же, С. 269-270.
  - <sup>12</sup> 『コーチク・レターエフ』における螺旋のモチーフについては次の論文で詳細に論じられている。Gerald Janecek, "The Spiral as Image and Structural Principle in Andrej Belyj's *Kotik Letaev*," *Russian Literature*. 4: 4 (1976), pp. 357-364.
  - <sup>13</sup> Белый А. Котик Летаев. С. 289.
  - <sup>14</sup> Там же, С. 216-217.
  - <sup>15</sup> Там же, С. 64.
  - <sup>16</sup> Там же, С. 86.
  - <sup>17</sup> Janecek, "The Spiral as Image..." p. 358.
  - <sup>18</sup> Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. *Ann Arbor*, 1982. С. 7-8. 強調は原著者。
  - <sup>19</sup> Белый А. Котик Летаев. С. 9.
  - <sup>20</sup> Белый А. Линия, круг, спираль — символизма // Труды и дни. 1912. №4-5. С. 17. 強調は原著者。
  - <sup>21</sup> Там же, С. 17-18.
  - <sup>22</sup> これと同様の区別は言語に関するベールイの理論的著作でもなされている。Белый А. Магия слов // Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 429-448. 参照。
  - <sup>23</sup> Белый А. Котик Летаев. С. 204.
  - <sup>24</sup> Там же, С. 259.
  - <sup>25</sup> ロトマンはベールイの作品におけるこのような二種類の言葉を旧約聖書のモーゼとアロンに譬えて、預言者の言語（吃音）と解釈者の言語（雄弁）として定義している。そしてこの二つの言語の相互干渉が独特な文体を生むと指摘する。Лотман Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, Воспоминания, публикации. Сборник. М., 1988. С. 437-438.

Такаси МАЦУМОТО

**Особенности повествования в повести Андрея Белого «Котик Летаев»**

Данная статья посвящена проблеме повествования в повести А. Белого «Котик Летаев». В этой повести мы наблюдаем два типа повествования, иначе говоря, один и тот же предмет описан двумя различными способами — предметным, объективным повествованием и беспредметным повествованием, наполненным необычными словосочетаниями, неясными метафорами и звуковой инструментовкой. Ряд исследователей объясняет это явление чередованием взрослого и детского «Я». Однако, несмотря на то, что материалы «Котика Летаева» основываются на личной жизни А. Белого, сам автор не был согласен с оценкой данной повести как автобиографической.

В «Котике Летаеве» образ «Я» обладает трансформирующимся характером, а становление мира выражается в противопоставлении двух полярных мотивов: сформировавшегося «строя» и формирующегося в данный момент «роя». Сам образ «Я» постепенно проходит несколько фаз становления, нередко переходя границу «строя» и «роя» на протяжении всего текста. Таким образом, мы можем считать, что на «Я» указывается самыми различными местоимениями: «я», «ты» и «не-я».

Становление образа «Я» описывается как восхождение по расширяющейся спирали, ведущей «Я» к его распятию на кресте в эпилоге произведения. Кроме того, в «Котике Летаеве» выделяются мотивы пересечения, а если учесть, что сам А. Белый трактовал спираль как пересечение прямой и кривой линий, то мы можем прийти к выводу, что словосочетание «крутосекущая черта», которое появляется в предисловии, объясняет саму структуру текста «Котика Летаева» — пересечение прямой линии «строя» и кривой линии «роя».

Образ «Я» как носителя повествования стоит именно на таком пересечении, неоднократно переходя из «строя» в «рой» в течение своего становления: он то издает звук слов «роя» своим телом, то описывает предметы с помощью букв слов «строя». Слово «рой» в данной повести, как «слово-образ», обладает творческими силами звука, а слово «строй», как «слово-термин» — конкретной предметностью. Дополняя друг друга, «строй» и «рой» способствуют смене фаз повествования.

Таким образом, дуализм повествования в «Котике Летаеве» подразумевает взаимодействие и переплетение двух противоположных мотивов — «строя» и «роя».

Стелла СИВАКОВА

## Факторы, влияющие на сохранение и/или потерю естественного билингвизма русско-японскими детьми в Японии

В современном мире глобализации и интеграции тема природного (естественного) и приобретенного (координативного) билингвизма с каждым годом приобретает сверхактуальность, привлекая пристальное внимание широких научных кругов международного сообщества. Достаточно сказать, что последний за 2009 год номер учрежденного (в числе прочих) МАПРЯЛ журнала «Русский язык за рубежом» полностью посвящен проблеме обучения двуязычных детей русскому языку вне языковой среды в контексте сохранения его в русскоговорящих диаспорах дальнего зарубежья.

Численность русскоговорящей диаспоры в Японии тоже постоянно растет как за счет бизнес миграции, так и за счет увеличения числа заключаемых браков между японцами и гражданами, в основном, России, Украины и Белоруссии. Не последнюю роль здесь играет и увеличение рождаемости в этих семьях.<sup>1</sup> Положение русского языка в среде детей россиян, украинцев и белорусов — неоднозначно. Так, например, в Токио проживают 200 белорусских женщин, состоящих в браке с японцами. У каждой из них по 2-3 ребенка. При этом, по свидетельству 3-го секретаря посольства Белоруссии Волошина Т.В., практически все их дети, родившиеся на территории Японии, русским языком не владеют.

Статистика консульского учета посольства Украины располагает данными о 1500 украинских граждан, живущих в Токио. Из них 1200 - женщины, состоящие в браке с японцами и имеющие по 1-3 ребенка. Служебная информация посольства РФ насчитывает 10 000 россиян по всей Японии. (Русскоговорящих людей в Японии, как уже упоминалось, безусловно, больше, поскольку проживающие здесь граждане бывших республик Советского Союза, таких, например, как: Азербайджан, Узбекистан и др., тоже отдают приоритет русскому языку, а не своим национальным языкам в области и бизнес, и светских коммуникаций.) Российско-японских семей на Архипелаге в 2009 году проживало около 6 тысяч. В период с 2004 по 2008 гг. в Японии между россиянами и японцами заключалось 360-400 бракосочетаний в каждом году, т.е., фактически, по одному-двум бракосочетаниям в день. Подавляющее большинство семей имеют одного-двух детей, есть семьи, в которых по три ребенка. Возраст их колеблется от грудничков до 13-14 летних. Российские дети, рожденные здесь, до 21 года имеют двойное гражданство, и потом должны выбирать — оставаться ли им гражданами Японии или отказываться от японского гражданства в пользу гражданства русского родителя. Знание русского языка у большинства из них, конечно, очень слабое, и те, кто живет здесь с самого рождения, скорее всего, останутся гражданами Японии.<sup>2</sup>

На сегодняшний день в Японии проживают четыре группы детей. Такое разделение автор проводит условно, поскольку сделано оно на основе личных длительных наблюдений, опыта общения с семьями и четырехлетней педагогической практики обучения русскому языку детей соотечественников в школе *Bilingua Class*, занятия в которой проходят в нескольких районах Токио — *Chofu, Hachioji, Shinagawa, Meguro*.

Итак, в Токио проживают: 1) дети госслужащих, родители которых работают в государственных российских учреждениях, расположенных на территории Японии — Посольство РФ, Торгпредство, АПН и т.д. 2) Дети-мигранты, русские родители которых самостоятельно переселились в Японию, имеют здесь собственный бизнес или работают в японских учреждениях. 3) Дети-мигранты от первых браков, матери которых повторно вышли замуж за японцев и перевезли их в Японию в новую семью. 4) Дети-билингвы, рожденные в русско-японских международных семьях, где один из родителей русскоговорящий. Именно в четвертой группе, по нашему мнению, наблюдается постоянная тенденция к увеличению ее численности, и именно эти дети в большей степени, чем все вышеназванные, являются группой риска полной потери русского языка.

Данная статья посвящена анализу именно причин утраты естественного билингвизма детьми-билингвами, которые родились и/или проживают теперь в Японии. Речь идет о полной или частичной потере у таких детей именно русского языка как родного и возможности ее избежать.

Известно, что этапы билингвального развития, а также успех/неуспех в овладении языками зависят от разнообразных условий.<sup>3</sup> Некоторые исследователи называют в числе первого и главного условия особенности языковой среды ребенка, которые, в свою очередь, классифицируются, как: а) **смешанная языковая среда** и б) **гомогенная или «чистая» языковая среда**.<sup>4</sup> В смешанной языковой среде семьи родители говорят на разных языках, и при общении с каждым из родителей ребенком используется соответствующий язык, тогда как

социальное окружение пользуется только языком одного из родителей или даже третьим языком. В «чистой» языковой среде семьи родители говорят только на одном языке (язык семьи), а социальное окружение пользуется другим языком (язык страны или язык, на котором говорят в детском саду или школе).<sup>5</sup>

За пятнадцатилетний срок жизни в Японии, наблюдения за семьями соотечественников и состоянием русского языка в русской диаспоре, мы пришли к выводу, что главным фактором, влияющим на сохранение и/или потерю природного билингвизма, (равно как и достижение результатов, близких к координативному билингвизму у детей), – является все же не столько языковая среда как таковая, но языковое поведение родителей-мигрантов. И такой вывод приобретает новую глубину и особую значимость, когда за языковое поведение принимается не только использование взрослыми членами семьи того или иного языка в условиях социума и дома в целях удовлетворения своих насущных бытовых коммуникативных потребностей, но прежде всего, – отношение семьи именно к языковому обучению детей как абсолютно необходимой составляющей их духовно-культурного роста и интеллектуального развития.

При анализе сложившейся в русской диаспоре ситуации, мы опирались на работы ведущих лингвистов и онтолингвистов мира. Известные специалисты в области билингвизма согласно выделяют три типа языкового поведения мигрантов, проживающих в Европе и на других континентах: **ассимилянтский**, **антиассимилянтский** и **сознательный**.<sup>6</sup> Нами было замечено, что в Японии сформировался четвертый тип, который не был до сегодняшнего времени описан в научной литературе. Он был определен и назван автором как **ревертсний**.<sup>7</sup>

Самый многочисленный на Архипелаге первый – ассимилянтский тип языкового поведения. Он же является и ответственным за упадок русского языка в русской диаспоре. При таком типе поведения родной язык и культура целенаправленно не поддерживаются, а главной задачей становится постижение языка и культуры Японии. При воспитании детей в третьей и четвертой группах, а нередко и во второй группе – (это в первую очередь касается профессиональных японистов) – родители, используя японский язык в повседневной жизни, оставляют без внимания русский, второй родной язык ребенка. В качестве иллюстраций, прямо подтверждающих данное утверждение, можно привести переписку русских граждан на известных сайтах Русских Клубов в Токио.<sup>8</sup> Родители прямо признаются в отказе передавать ребенку русский язык потому, что считают, что он не имеет хождения в японских условиях, а только затрудняет учебу в японской школе. Некоторые откровенно гордятся тем, что их дети стали носителями именно японского языка. Конечно, данные сведения не могут считаться авторитетным научным доказательством, но, тем не менее, они красноречиво говорят в пользу подобной тенденции. И подобные примеры часто приводятся в качестве иллюстраций во многих зарубежных работах по теме билингвизма. В результате такого воспитания и отношения к родному языку ребенок или совсем не знает русского языка – не умеет ни говорить, ни читать, ни писать по-русски, или перестает хорошо понимать его, плохо говорит на нем, с трудом читает и пишет.<sup>9</sup>

При антиассимилянтских установках в семье русский язык и русская культура ценятся выше окружающей, японский язык игнорируется полностью и все образование и воспитание в семье ведется исключительно на русском. Это в большей степени касается чисто русских семей из числа так называемых «госконтрактников», которые приехали в Японию всего на несколько лет и обязаны вернуться по истечении срока командировки. Здесь воспитываются дети первой группы. Откровенно говоря, такой тип семей в Японии редкость, потому что в этой стране все попадают под магию японской культуры и стараются облучить детей хотя бы элементарным основам японского языка.

В случае сознательного типа языкового поведения второй язык и культура осваиваются планомерно на фоне первых и родителями, и детьми. Дети из таких семей, как правило, учатся на дневном отделении в Посольской школе и одинаково глубоко изучают японский язык и японскую культуру разными способами или же получают серьезное русское домашнее образование одновременно с экстернатом и японской школой.

Четвертый тип языкового поведения русских людей в Японии достаточно новый. Он заявил о себе в последние годы, классифицирован и подробно описан нами как ревертсний.<sup>10</sup> Этот тип сформировался на основе ассимилянтского. Здесь японский язык уже прочно укрепил свои позиции и продолжает доминировать, но потребность в возвращении и обращении к русским истокам часто оказывается непреодолимой (*поэтому мы и присвоили этому типу языкового поведения название от латинского **revertor** — поворачиваю назад, возвращаюсь*). Характеризуется интуитивным и запоздалым стремлением родителей вернуть детям возможность изучения русского языка как родного, «конвертировать» его в ценный семейный капитал. Ревертсний тип языкового поведения, по сути, противостоит как ассимилянтскому, так и антиассимилянтскому. Тем не менее, в отличие от сознательного, характеризующегося безусловным приятием билингвизма и серьезной работой над его упрочением, — является мимикрирующим, а потому иногда пассивным в отношении реализации благих намерений. Он активизируется только при условии благоприятных материальных и психологических условий в семье, когда русский родитель получает если не абсолютную поддержку со стороны японских домочадцев, то хотя бы частичное

понимание. При встрече с финансовыми трудностями, и уж тем более с неприятием своих установок внутрисемейным психологическим фоном, ревертный тип может мимикрировать, т.е. подстраиваться под окружающий климат, переходя в латентное состояние. Однако, несмотря на наблюдаемую нестабильность, этот тип все же набирает силу и масштабность, стимулируя появление в Японии частных школ, групп и детских клубов, где профессионалы и/или родители-энтузиасты обучают детей русскому языку. Данное поведение мы наблюдаем в семьях, где воспитываются дети, отнесенные нами к третьей и четвертой группам.

Параллельно с языковым поведением родителей на билингвизм оказывает важное влияние тип языкового развития ребенка. В зависимости от возраста, в котором ребенок начинает овладевать вторым языком, выделяют следующие типы двуязычного развития: **симультанное** (овладение двумя языками в естественных условиях без обучения, примерно до 3-х лет) и последовательное, или **суксесивное**, (когда овладение первым языком при начинающемся контакте со вторым языком уже в основных чертах закончено, между 3 и 10 годами).<sup>11</sup> При исследовании фонологического и грамматического развития билингвальной детской речи решающим фактором является возраст, в котором ребенок начинает овладевать вторым языком, так как имеется критическая фаза, обусловленная созреванием нейронов. Доказано, что до 3-5 лет в распоряжении ребенка находятся специфические механизмы овладения языком, доступ к которым замедляется и постепенно прекращается совсем. Считается, что критическая фаза в области фонологии завершается раньше, чем в области синтаксиса и морфологии, а для развития лексики не существует никакой критической фазы.<sup>12</sup>

Основные периоды речевого развития и последовательность становления грамматических категорий при симульном и раннем последовательном двуязычном развитии происходят по образцу одноязычного. При последовательном (суксесивном) двуязычном развитии могут наблюдаться отклонения от характеристик протекания моноязычного развития. Детское многоязычие возможно как результат пластичных перестроек мозга под влиянием необходимости общаться на двух или нескольких языках.<sup>13</sup> Рассуждая об утрате естественного билингвизма на территории СНГ, Румянцева И.М. пишет: «Возможности головного мозга даже маленького человека настолько велики, что он способен из синтетической информации, в конечном итоге, произвольно выводить не только одну, но и две языковые системы одновременно. И если на первых порах эти системы значительно интерферируются, то постепенно они становятся вполне самостоятельными. В силу обостренной чувственной перцепции, широко открытых каналов восприятия маленькому человеку намного легче овладеть языком в социуме естественным путем, чем при спланированном, опирающемся на логику обучении. Причем, чем раньше и бессознательнее ребенок станет овладевать вторым языком, тем успешнее он его освоит».<sup>14</sup>

При любых сценариях освоения двух языков в раннем возрасте присутствует выраженная тенденция к одноязычию. На эту тему написано огромное количество работ как зарубежных, так и отечественных лингвистов, в которых авторы демонстрируют согласие в выводах, основанных на автономных наблюдениях. Александрова Н. Ш. доказывает, что — «при погружении в новую языковую среду ребенка, уже говорящего на одном языке, тенденция одноязычия выражается в обеднении или полной потере первого языка. При одновременном (симульном) освоении двух языков та же тенденция проявляется в быстром забывании одного из языков, если интенсивность общения на этом языке по какой-то причине снижается».<sup>15</sup> Именно эти процессы мы наблюдаем в третьей и четвертой группах детей русской диаспоры в Японии.

В результате длительного общения с семьями и обучения билингвальных детей нами также сделан вывод, что только сосуществование на протяжении длительного времени двух языковых сред, необходимых ребенку (естественных или созданных искусственно), приводит к двуязычию и позволяет сохранить его. Нахождение ребенка в двуязычной среде для него также естественно, как нахождение его среди всего многообразия, многоцветия и многозвучия мира. Так же как здоровый ребенок способен отделить желтый цвет от красного, а пение птиц от стрекота кузнечика, выстроив разные системы образов и понятий и оперировать ими, точно так же он способен постепенно отделить один язык от другого, выстроив в своей ментальности разные языковые системы, и свободно пользоваться ими. Существуют эксперименты, которые доказывают, что ребенок способен слышать уже в утробе матери. Эти речевые ритмы и мелодии, а точнее просодии речи, становятся родными и привычными для ребенка еще до появления его на свет. Именно поэтому ребенку-билингву для формирования просодически «безакцентной» речи как на одном, так и на другом языке необходимо получать звучащие стимулы от обеих языковых систем постоянно и в равной мере. В противном случае его организм и психика приспособятся в большей степени к одной, доминирующей, просодической системе, а вторая — будет формироваться искаженно, интерферируя с первой.<sup>16</sup>

Опираясь на практику преподавания в *Bilingua Class*, мы решаемся констатировать, что потерю естественного билингвизма у детей можно преодолеть. Специалисты различают усвоение языка в естественных условиях без направленного обучения и овладение языком через направленное обучение или преподавание. Во втором случае детям-билингвам необходимо развивать фонематический слух, словарный запас, грамматический строй речи.<sup>17</sup> Именно этим мы занимаемся на занятиях, создавая специальные программы для детей всех возрастов.

Практическое овладение различными средствами выразительности языка возможны не только на основе осознания ребенком языковой действительности, элементарных практических наблюдений и обобщений в области родного языка, но также на основе отношения к речи другого человека как регулирующей его деятельность. Вот почему при обучении мы стараемся создать «моноязычный контекст», в котором дети вынуждены использовать только русский язык. Известно, что различное языковое поведение билингвов, которое ориентируется на моно- или двуязычных собеседников, называют **языковым модусом**.<sup>18</sup> В различных исследованиях было показано, что дети уже в возрасте двух лет чувствительны к выбору языка своего собеседника и могут смешивать языки в зависимости от языкового модуса. Наш опыт так же подтверждает это. Конечно, во время общения учителя и ученика на занятиях иногда возникают **двуязычный и смешанный модусы**, ведь, фактически оба собеседника обладают знанием обоих языков. В этих модусах оба языка — и японский, и русский активизированы. Такую ситуацию мы также расцениваем как позитивную, поскольку свободное смешение языков ребенком и переключение его с одного языка на другой появляется в результате «языкового творчества» и свидетельствует о языковой компетенции. Однако, ставя перед собой сверхзадачу по сохранению природного билингвизма у детей, живущих в условиях доминанты японского языка, мы обязательно контролируем поведение детей и стараемся проводить занятия в ситуации **моноязычного модуса**, при котором активизированным общим языком является русский. Заимствования из японского при таком модусе имеют место в единичных случаях и только на первых занятиях, т.е. ранней стадии изучения русского языка. Для нас, очевидно, что если преподаватель ставит целью упрочить компетенцию детей в русском языке, то при обучении ему следует создать моноязычный модус. Несмотря на смешение детьми японского и русского языков вначале процесса обучения, наша стратегия моноязычного модуса показала свою действенность; дети стараются продуцировать сложные для них конструкции и слова на родном языке учителей — на русском.

И последнее. Онтолингвисты часто пишут и говорят об определении нормы языка для данного возраста ребенка, нормы в усвоении каких-либо грамматических явлений, нормы в усвоении различных звеньев системы лексической семантики и т.д. Разумеется, теоретически можно признать нормой некую среднюю точку континуума, но в отношении языкового развития детей-билингвов мы согласны с теми учеными-практиками, кто признает, что норма вариативна, разнообразна и широка. Поэтому установление нормы целесообразно и возможно лишь с учетом вариативности речевого развития детей.

(すてら・しばこーば, 創価大学)

## Примечания

- <sup>1</sup> Такое утверждение возможно сделать, опираясь на официальные государственные регистрационные данные консульского учета, полученные нами в течение 2008-2010 гг. от ответственных работников посольств этих государств в Японии. Приведенный в данной работе информационный материал переданы автору статьи уполномоченным представителем Федерального агентства по делам СНГ, соотечественников, проживающих за рубежом, и по международному сотрудничеству (Россотрудничество) Гамзой Леонидом Анатольевичем (Россия), консулом Козыч Александром Евгеньевичем (Украина), 3-м секретарем посольства, отвечающим за консульские вопросы, Волошиным Тимуром Владимировичем (Белоруссия). Однако даже эти данные не являются полными, поскольку не все граждане встают на консульский учет в своих посольствах. Самые полные сведения возможно получить только в иммиграционной службе, куда встать на учет обязан каждый, прибывший на место жительства в страну. Стоит заметить, что мы не ставили перед собой задачу подготовить для этой работы совершенно точную статистику, и вряд ли это представляется возможным, поскольку миграционные процессы явление нестабильное. По нашему мнению, достаточно ознакомиться даже с учетными данными посольств, чтобы увидеть примерный масштаб и динамику роста русскоговорящей диаспоры в Японии.
- <sup>2</sup> Сивакова С.В. Проблемы обучения русскому языку детей-билингвов и детей-мигрантов в Японии // Русский язык за рубежом. 2009. №6. С. 117-118.
- <sup>3</sup> Jürgen M. Meisel, "The Bilingual Child" in Tej K. Bhatia & William C. Ritchie, eds., *The Handbook of Bilingualism* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), pp. 91-113; 128-161.
- <sup>4</sup> Класерт А., Гагарина Н.В. Об особенностях тестирования двуязычных детей // Проблемы онтолингвистики — 2008. Материалы международной конференции (19-20 марта 2008 г. — Санкт-Петербург) СПб., 2008. С. 99-100.
- <sup>5</sup> Мадден. Е. Наши трехязычные дети. СПб., 2008. С. 95-106.  
Соколова И.В. Влияние двуязычной среды на личность: родители и дети в диалоге культур // Русский язык за рубежом. 2009 №6. С. 123-127.
- <sup>6</sup> Протасова Е.Ю., Родина Н.М. Многоязычие в детском возрасте. СПб., 2005. С. 106-107.
- <sup>7</sup> Мы не нашли упоминаний о подобном типе языкового поведения родителей ни в одном из известных по данной теме трудов в

- области изучения детского билингвизма. Помимо признанных в России и за рубежом работ Протасовой Е.Ю. и Родиной Н.М., мы можем сослаться также еще на следующие некоторые авторитетные источники:
- Лисина М.И.* Общение, личность и психика ребенка. М. — Воронеж, 1997. С. 259–284.
- Цейтлин С.Н.* Язык и ребенок: Лингвистика детской речи. М., 2000. С. 228–238.
- Josiane F. Hamers, Michel Blanc, *Bilinguality and Bilingualism* (Cambridge University Press, 2000), pp. 56–70; 205–230.
- Протасова, Родина.* Многоязычие в детском... СПб., 2005. С. 106–107.
- <sup>8</sup> <http://www.yaponist.com>; <http://www.yaponomama.com>; <http://www.russkiyclub.com>
- <sup>9</sup> *Мадден Е.* Наши трехязычные дети. СПб., 2008. С. 15–22.
- Цейтлин С.Н.* Очерки по словообразованию и формированию в детской речи. М., 2009. С. 18–20, 22–27.
- <sup>10</sup> *Сивакова.* Проблемы обучения русскому... С. 119–120.
- <sup>11</sup> *Бейн Брюс, Панарин А.Ю., Панарин И.А.* Билингвистическое воспитание детей (вновь обращаясь к Л. Выготскому и А. Лурия) // Вопросы психологии. 1993. №3. С. 68.
- Сokolova И.В.* Ранний билингвизм: преимущества, механизмы, возможности // Русский язык за рубежом. №3. 2009. С. 23–28.
- Протасова Е.Ю., Родина Н.М.* Русский язык для дошкольников: Учебно-методическое пособие для двуязычного детского сада. СПб., 2006. С. 16–30, 38–41, 170–172.
- <sup>12</sup> Virginia Volterra, Traute Taeschner, “The Acquisition and Development of Language By Bilingual Children”, *Journal of Child Language* 5 (1978), pp. 311–326.
- Цейтлин.* Очерки по словообразованию... С. 213, 303, 313, 412, 414–420.
- Hamers, Blanc, *Bilinguality and Bilingualism*, pp. 456, 463–470.
- <sup>13</sup> *Доброва Г.Р.* К вопросу о вариативности речевого развития: усвоение детьми полисемии // Проблемы онтолингвистики — 2008. Материалы международной конференции (19–20 марта 2008 г. — Санкт-Петербург) СПб., 2008. С. 69.
- <sup>14</sup> *Румянцева И.М.* Психологические и психофизиологические основания естественного раннего билингвизма // Проблемы онтолингвистики — 2005. (Материалы научно-практической конференции: Детское двуязычие) СПб., 2005. С. 78–81.
- <sup>15</sup> *Александрова Н.Ш.* Раннее двуязычие и гипотеза созревания мозга. 2006.  
<http://www.abvgd.russian-russisch.info/articles/88html>
- <sup>16</sup> *Румянцева И.М.* К проблеме утраты естественного билингвизма на территории СНГ // Проблемы онтолингвистики — 2008. Материалы международной конференции (19–20 марта 2008 г. — Санкт-Петербург) СПб., 2008. С. 154–156.
- <sup>17</sup> *Протасова, Родина.* Многоязычие в детском... С. 29–46.
- Мадден.* Наши трехязычные дети. С. 154–157.
- Протасова, Родина.* Многоязычие в детском... С. 91–129, 187–195.
- <sup>18</sup> Johanne C. Paradis, Eelena Nicoladis, “The Influence of Dominance and Sociolinguistic Context On Bilingual Preschoolers’ Language Choice”, *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 10: 3 (2007), p. 277–297.

# 数量性の機能・意味的カテゴリー

— 数量名詞の語形構造による定語的表現体系 —

鈴木 理 奈

## 1. 数量性の機能・意味的「場」の 構成成分である数量名詞語形

機能的コミュニケーション統語論の中で「ロシア語の前置詞は、文中の名詞と意味的および統語的關係を持つ従属的な語彙単位であると定義され」、<sup>2</sup> 本稿では、前置詞的機能をはたす等価物の、とりわけ数量名詞によって形成される前置詞相当項 (корреляты предлогов) を考察している。この数量的な意味を伴う前置詞の単位は、*башня высотой сорок метров* 等のように、数量名詞、数詞、数量単位を基本の構成要素として、文中で一つの統語的ポジションを取り、一貫した構造を持つ統語素を形成する。著者の PhD 論文<sup>3</sup> の中でも触れられているが、「数量名詞語形は、基本形となる前置詞を伴わない造格形 (例 *длиной*)、前置詞 *с* を伴う造格形 (例 *с радиусом*)、斜格支配をする一次的前置詞 *в, по* 等を伴う形の *в*+対格形 (例 *в высоту*)、*в*+前置格形 (例 *в радиусе*)、*по*+与格形 (例 *по периметру*) 等が挙げられ、これらは互いに意味的同義形となりうる」。<sup>4</sup> 本稿では主に、基本形となる前置詞を伴わない造格形、その相補関係にある前置詞 *с* を伴う造格形を考察する。

文法的視点による考察において、「前置詞の単位である数量名詞語形 *длиной, с крепостью* 等は、単独あるいは従属的成分 *до, около, более* 等を伴い語形一覧を作ることが確認できるが」、<sup>5,6</sup> (主な語形については、本稿巻末添付資料「数量名詞語形一覧 (前置詞を伴わない造格形による基本体系)」を参照)、意味論的視点から見た場合、これらの数量名詞語形は「数」と「量」という概念による数量カテゴリーに属し、それを土台として成り立つ数量性の機能・意味的「場」(функционально-семантическое поле количественности)において、その一部分を成すことが分かる。

機能的文法学において、「機能・意味的「場」(функционально-семантическое поле) は、ある一つの意味とそれを表す異なる言語手段の総体を組織的に示す二元一体的な言語構造を形成し、「意味と形態」と

いう文法の原則を理論的に根拠付けるもの」<sup>7</sup> とされるが、これをもとに構成される機能・意味的カテゴリー (функционально-семантическая категория) の数量性に関しては、まだ多くの研究要素が残されている。

A. В. Бондарко は、機能・意味的「場」の研究における先駆的な役割をはたす「機能的文法学理論」(Теория функциональной грамматики: Качественность, Количественность) [ТФГ 1996] の中で、「数量性のマクロ的「場」はそれぞれの核を持ついくつかのミクロ的「場」を包含する多中心的な性質<sup>8</sup> を持つと指摘している。またその「数量性の「場」は、一方では文法的数のカテゴリーに、そして一方では数詞や数詞的名詞との語結合、数量的形容詞や副詞による指標に基づく」<sup>9,10</sup> としながら、数量表現に関わる多数の単位要素を取り上げているが、本稿の考察対象とする数量名詞語形やその数量カテゴリーについては触れていない。他にも「ロシア語演習」(Практический курс русского языка) [Володина 1977]<sup>11</sup> や「統語辞典」(Синтаксический словарь) [Золотова 2001]<sup>12</sup> 等、数量名詞を用いた数量表現に言及している資料はあるものの、その組織的な構造については具体的に示されていない。しかし、本稿の考察対象である数量名詞語形が、数量表現手段の一つであることは明らかであり、さらにその形態構造から、定語的数量性質のカテゴリーを成すということが認められる。そしてその構成要素は単に集合的ではなく、組織的に一定の体系を構築するのである。

また、「機能的文法学理論」[ТФГ 1996] の中でも挙げられているように、「数量カテゴリーには、表現される物の部分的性質、集合的性質、そして2つの物による数量的な直接比較、の要素が反映されるが」、<sup>13</sup> これは A. В. Бондарко を始めとする多くの言語学者が指摘するように、数量と他のカテゴリーの関係、特に「数量カテゴリーと比較カテゴリーとの相関性を示すものである」。<sup>14,15,16,17</sup> これらの特性も踏まえながら、具体的に見ていくことにする。

## 2. 定語的性質の数量カテゴリーの位置づけ

数量表現の考察においては、物の数量的性質は異なる様々な手段に基づき表されるということに注目できる。数量は、数詞を伴いあるいは伴わない形で表すことが可能である。数詞を伴わない数量表現は、名詞や動詞の文法的な数 *стол — столы; читает — читают* 等の形、集合名詞による *толпа, ребята, стая* 等の形に基づく。しかし、数量表現においてまず第一に挙げられるものは、数詞であると言える。例えば、*один стол, десять столов* 等である。数詞を伴う表現により一定値を示す用法としては、日常表現によって事物を表す用法：*прочитал две книги*, または精密表現つまり数量名詞 **высота, ширина, количество** 等との結合による用法：*прочитал*

*книги в количестве двух штук; доска длиной два метра* 等の形が挙げられる。この数量名詞による表現は2つの品詞の型により可能であり、1つ目は、前置詞のカテゴリーにおいて数量的意味を伴う語形：*на расстоянии десяти километров от города*; 2つ目は、名詞カテゴリーの中で前置詞相当項の役割をはたす数量名詞語形：*озеро глубиной сто метров*, である。さらに、前置詞相当項の役割をはたす数量名詞語形は、定語的性質によるもの：*стена высотой два метра*, 状況語的性質によるもの：*ехать со скоростью сто километров в час*, の2つのグループに分類できる。本稿の分析対象は、定語的性質の数量名詞語形であるが、まずは上に述べた、形態による数量カテゴリーの概略図を提示し、その位置づけを確認したい。

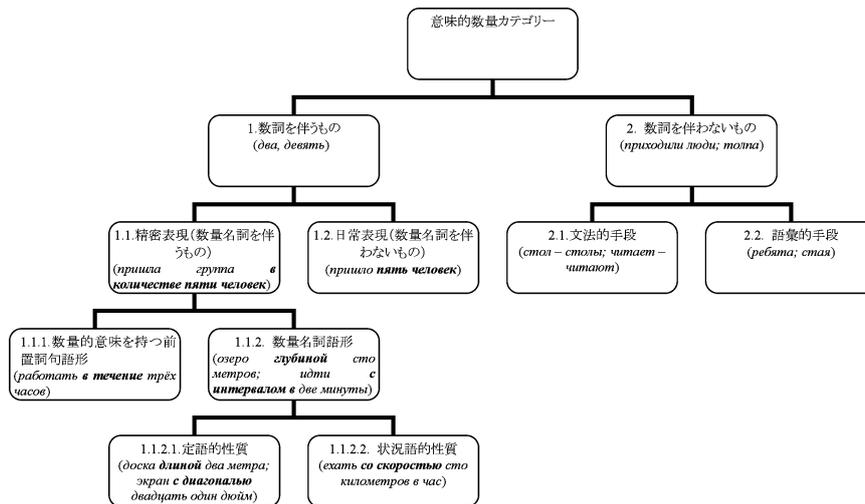


図1 <形態による数量カテゴリーの概略図>

定語的性質の数量名詞語形は、意味的分類による二分法システムでいくつかのグループに分けられ、その各々は同義的バリエーションの形を持ちながら、オポジションを形成する。本稿で分析している数量表現の基本的な形を図表にて提示していきたい。

## 3. 定語的性質の数量名詞語形による意味的二分法システム

この定語的性質による数量性の機能・意味的カテゴリー (функционально-семантическая категория именной атрибутивной параметрической характеристики) の最初のオポジションは、数測定である (1.1.) 数の指標による測定：*дерево высотой*

*пять метров*;そして物測定である (1.2.) 対象物の指標による測定：*дерево высотой с дом* によるものである。

### 3-1. 数の指標による測定

(1.1.) 数値を用いた数測定による表現手段においては、特徴付けられる対象物を示す数量との一致の度合いが図られ、これは完全な合致となる (1.1.1.) 確定数値：*бутылка объемом два литра*;あるいは不完全な合致となる (1.1.2.) 非確定数値：*бутылка объемом около двух литров* という形で表される。これらの要素が示すオポジションを、図2 (次ページ) にて示す。

(1.1.1.) 確定数値の意味による表現は、特徴付けら

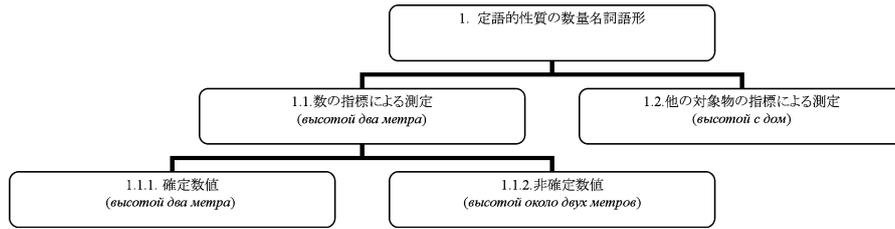


図2 <定語的性質の数量性カテゴリによる意味的二項対立樹形図, 数指標を伴う相当項>

れる対象物の (1.1.1.1.) 単一性: *пакет весом один килограмм*; または (1.1.1.2.) 複合性: *два пакета весом по килограмму; три пакета общим весом один килограмм* によるオポジションをとる。

(1.1.1.1.) 単一的な対象物を示す表現では, 前置詞を伴わない数量名詞の造格形 *длиной* 等や, そのバリエーションである *с*+造格形 *с диагональю* 等の前置詞相当項によって表される: *бутылка объёмом два литра; экран с диагональю двадцать один дюйм*。

一方, (1.1.1.2.) 複合性の表現は, 特徴付けられる対象物の (1.1.1.2.1.) 分割性, あるいは (1.1.1.2.2.) 総括性という意味によるオポジションを形成する。

(1.1.1.2.1.) 分割性の意味表現は, 同一レベルの特徴付けられる対象物全ての数値をそれぞれ示す際に用いられ, 一次的前置詞 *по* と代名詞 *каждый* を主な手段として表される: *три вагона вместимостью по сто человек; три вагона вместимостью сто человек каждый; три вагона вместимостью по сто человек каждый*。

それに対する (1.1.1.2.2.) 総括性の意味表現は, 特徴付けられる対象物の全てが表す合計数値を示す際に用いられ, 主に形容詞 *общий* により表される: *три вагона общей вместимостью триста человек*。

これらの定語的性質の数量名詞語形による, 確定数値を示す意味表現の二項対立は図3に示す。

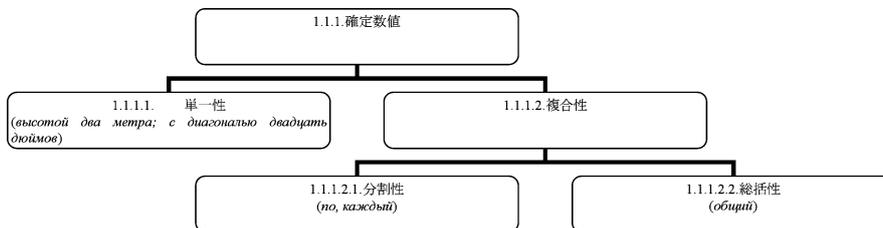


図3 <定語的性質の数量性カテゴリによる意味的二項対立樹形図, 数指標を伴う相当項, 確定数値>

特徴付けられる対象物の数値が正確に示される, 確定数値の意味による表現に対するオポジションには, (1.1.2.) 非確定数値という要素が挙げられるが, これ

は (1.1.2.1.) 非制限的値域と, (1.1.2.2.) 制限的値域, という表現がある。これらを図4で示す。



図4 <定語的性質の数量性カテゴリによる意味的二項対立樹形図, 数指標を伴う相当項, 非確定数値>

(1.1.2.1.) 非制限的値域の意味表現は, 具体的な基準点の値域における (1.1.2.1.1.) 概数表現<sup>18</sup> と, (1.1.2.1.2.) 不定数量によって示される。

(1.1.2.1.1.) 概数表現では, 基準点となる数を基とした測定によりその近似値が示されるが, これは (1.1.2.1.1.1.) 統語的手段のとりわけ語順による形: *дерево метров пяти высотой*, または (1.1.2.1.1.

2.) 語彙的手段で *около, порядка* 等の二次的前置詞: *туннель длиной около тридцати метров* や *примерно, приблизительно, почти* 等の副詞: *билет стоимостью примерно тысяча рублей*, を用いた形により表される。

(1.1.2.1.2.) 不定数量による表現は, 具体的な数を伴わず, 不特定数を表す数量代名詞 *несколько* が,

数量単位と直接結合し *канат длиной несколько метров* 等, または度量衡の十進法測定にて使われる数量的な名詞 *десяток, сотня, тысяча* 等と結合し *канат длиной несколько десятков метров*, 等の形にて表される。詳解辞典では, «несколько» とい

う語は “некоторое, не большое количество”,<sup>19</sup> または “некоторое, не определённое количество”<sup>20</sup> と解釈されており, 通常 10 以内程度の数という認識で用いられる。これらを図 5 で示す。

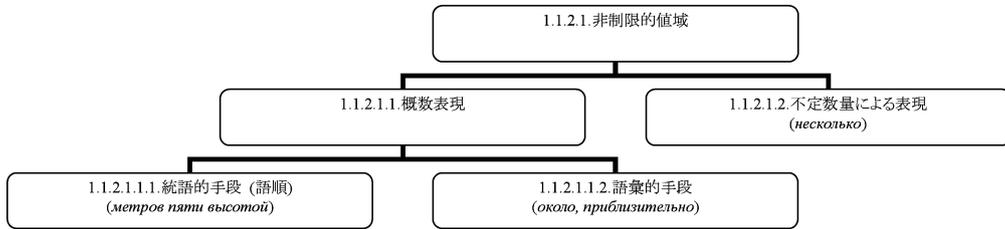


図 5 <定語的性質の数量性カテゴリーによる意味的二項対立樹形図, 数指標を伴う相当項, 非確定数値, 非制限的値域>

(1.1.2.2.) 制限的値域は, 特定する対象物を示す数量の値域を (1.1.2.2.1.) 1つの境界点, または (1.1.2.

2.2.) 2つの境界点の指定により表される。これらを図 6 で示す。



図 6 <定語的性質の数量性カテゴリーによる意味的二項対立樹形図, 数指標を伴う相当項, 非確定数値, 制限的値域>

制限的値域の (1.1.2.2.1.) 1つの境界点の意味による表現では, 確定値を示さず, 境界点をもとに大きい小さい, または多い少ない, という特徴によってある範囲が示され, (1.1.2.2.1.1.) 上限指定, または (1.1.2.2.1.2.) 下限指定, というオポジションを形成する。またこれらはそれぞれ, 値域を指定する境界点を含む, または含まないというオポジションに分けられる。

境界点を含む, または含まないという表現の手段は多様である。数学においては, 境界点を含む, 含まないという理解は, 次のような定義により示される: 上限指定: *меньше* — 順序集合における厳格な大小関係,  $x$  (考察対象)  $< a$  (境界点) の記号で示され, 境界点を含まない ( $a$ : supremum); *меньше или равно* — 順序集合における非厳格な大小関係,  $x \leq a$  の記号で示され, 境界点を含む ( $a$ : maximum); 下限指定: *больше* — 順序集合における厳格な大小関係,  $x > a$  の記号で示され, 境界点を含まない ( $a$ : infimum); *больше или равно* — 順序集合における非厳格な大小関係,  $x \geq a$  の記号で示され, 境界点を含む ( $a$ : minimum)”。<sup>21</sup> 本稿では, より一般的な言語表現である *более, больше, менее, меньше, не более, не больше, не менее, не меньше, больше чем, менее чем* 等の形を考察する。

(1.1.2.2.1.1.) 上限指定の表現では, (1.1.2.2.1.1.1.)

境界点を含む, または (1.1.2.2.1.1.2.) 境界点を含まない, というオポジションを形成する。

(1.1.2.2.1.1.1.) 境界点を含む表現においては, (1.1.2.2.1.1.1.1.) 一次的前置詞 *до* を用いて: *багаж весом до десяти килограммов*; または (1.1.2.2.1.1.1.2.) 比較形 *не более, не больше чем* 等: *багаж весом не более десяти килограммов*, を用いた形で, (1.1.2.2.1.1.2.) 境界点を含まない表現においては, 比較形 *менее, меньше* 等による: *труба диаметром меньше восьми миллиметров*, の形により表される。

ロシア語における前置詞 *до* は通常, “特定の年月日の前”, “年齢の限定” という場合においては, 示される年月日やその年齢を含めずに考えられ: *виза действительна до 01.03.2009*; *детям до шестнадцати лет вход запрещён*, “時間的限定” や, 本稿の考察対象である定語的性質の数量表現等で用いられるような “数量的限定” の場合には, 基準として示されている数値 (境界点) を含めて考えられる: *лишение свободы на срок до пяти лет*; *считать до ста*; *он может тратить до тридцати рублей*; *одно место багажа весом до пятнадцати килограммов*。しかし “基準数値を含むか, 含まないかはロシア人でも分かりにくい”<sup>22</sup> と

「政治法律ロシア語辞典」の中でも指摘されているように **до** の理解は複雑であり, **включительно** という語を追記することもある。

(1.1.2.2.1.2.) 下限指定においても同様に, (1.1.2.2.1.2.1.) 境界点を含む表現では, (1.1.2.2.1.2.1.1.) 一次的前置詞 **от** を用いて: *провода диаметр от одного миллиметра*; または (1.1.2.2.1.2.1.2.) 比較形 **не менее, не меньше чем** 等: *провода*

*диаметром не менее одного миллиметра*, を用いた形で, (1.1.2.2.1.2.2.) 境界点を含まない表現では, (1.1.2.2.1.2.2.1.) 二次的前置詞 **свыше, сверх**: *жидкость ёмкостью свыше ста миллилитров*, または (1.1.2.2.1.2.2.2.) 比較形 **более, больше чем** 等: *жидкость ёмкостью более ста миллилитров* を用いた形により表される。これらを図7で示す。

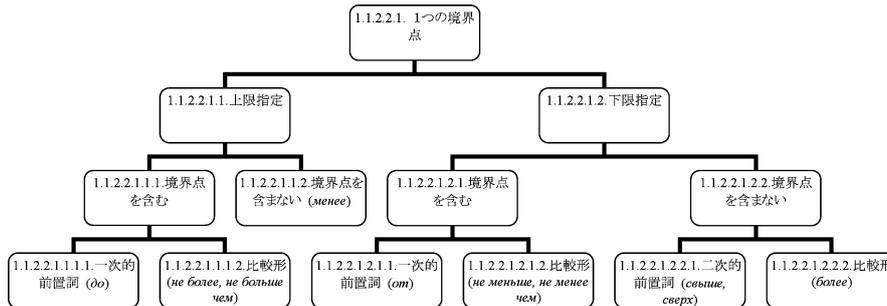


図7 <定語的性質の数量性カテゴリによる意味的二項対立樹形図, 数指標を伴う相当項, 非確定数値, 制限的値域, 1つの境界点>

(1.1.2.2.2.) 2つの境界点による値域表現においても同様に, (1.1.2.2.2.1.) 境界点を含む, または (1.1.2.2.2.2.) 境界点を含まない, というオポジションを形成する。

(1.1.2.2.2.1.) 境界点を含む表現では, (1.1.2.2.2.1.1.) 一次的前置詞 **от...до** の構成: *видеомониторы размером от девяти (для экономического класса) до шестнадцати (для бизнес класса) дюймов*, または (1.1.2.2.2.1.2.) 比較形 **не менее... не более** 等の構成: *бревно диаметром не менее пятнадцати сантиметров, но не более двадцати четырёх сантиметров*, による形で表される。

一方, (1.1.2.2.2.2.) 境界点を含まない表現では, 比較形 **более...менее** 等の構成: *прокат шириной более пятисот миллиметров, но менее шестисот миллиметров*, を用いた形で表される。

この **более, меньше** 等やその同義形 **больше чем, менее чем** 等の構成の形による用法では, 接続詞 **и, но** 等の補足的な語を含むケースが多く見られる。

このように意味論的考察による値域表現において, 一次的前置詞と比較形は機能的に等しく, 互いに同義となりうることに注目できる。本稿の概略図では省略しているが, 値域表現は **от...до** 等の一次的前置詞どうしの組み合わせだけでなく, 基本的に **от...не более**, または **свыше...не более** 等の一次的前置詞, 二次的前置詞, 比較形との組み合わせによる形も可能である。比較形は比較性の「場」の核となるが, 同時に数量性の「場」の要素でもあり, 上に述べた, 異なる「場」同士の交差域がここに見られるのである。これらの形を図8で示す。



図8 <定語的性質の数量性カテゴリによる意味的二項対立樹形図, 数指標を伴う相当項, 非確定数値, 制限的値域, 2つの境界点>

### 3-2. 対象物の指標による測定

数の指標に対する, (1.2.) 対象物の指標による表現であるが, これは一定の大きさが認識できる比較物を

用いて特定する対象物の大きさを示し, (1.2.1.) 物比較, または (1.2.2.) 範囲限定, の意味によるオポジションを成す。

(1.2.1.) 物比較における表現では、(1.2.1.1.) 近似比較表現、または(1.2.1.2.) 大小比較表現、を示すオポジションを成す。

(1.2.1.1.) 近似比較表現は、特定する対象物と比較する物のほぼ同じ数量的性質を特徴付けるものであり、(1.2.1.1.1.) 一次的前置詞 **с, в** 等を用いて：*компьютер с Windows XP размером в ладошку*, または(1.2.1.1.2.) 副詞 **приблизительно, примерно** 等と一次的前置詞 **с, в** の結合形：*рябчик размером примерно с ворону*, 等を用いて表される。

(1.2.1.2.) 大小比較表現は、特定する対象物と比較する物との差異を示すものであるが、(1.2.1.2.1.) 比

較物より小さい特定対象物：*ягода величиной меньше, чем напёрсток*, または(1.2.1.2.2.) 比較物より大きい特定対象物：*бабиана прямой величиной больше, чем гладиолус*, 等のオポジションによって表される。そしてやはりこの比較形による表現においても、比較性の「場」との交差域が生じるのである。

一方、物の大きさの(1.2.2.) 範囲限定の意味による表現は、一次的前置詞の **от...до** の構成：*олухоль величиной от просяного зерна до лесного ореха*, 等の形によって表される。これらの形を図9で示す。

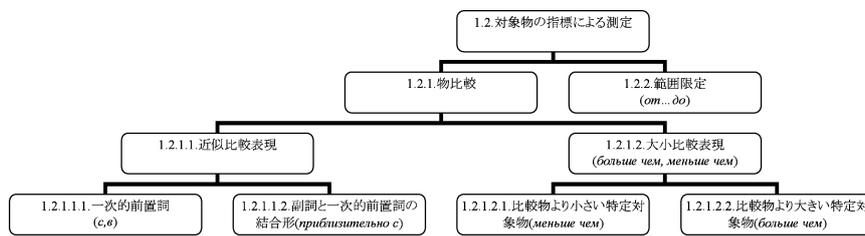


図9 <定語的性質の数量性カテゴリーによる意味的二項対立樹形図, 対象物の指標による測定>

最後に、上で述べた意味的二項対立の総括した図表 を示す。

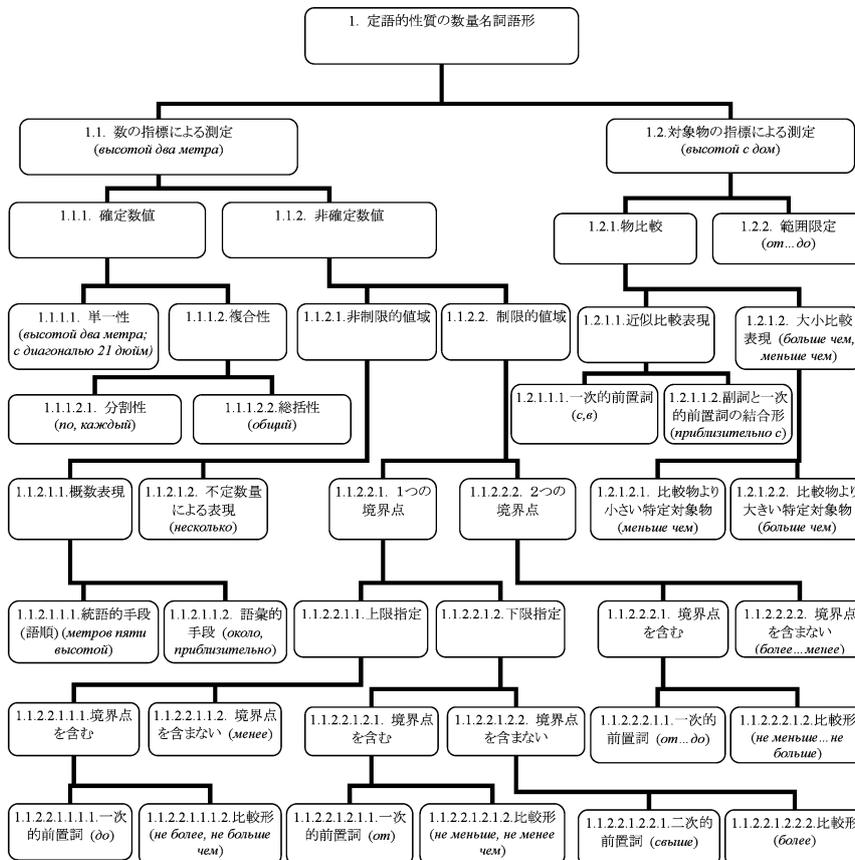


図10 <定語的性質の数量性カテゴリーによる意味的二項対立の概略図 (数量性質のパラメータとその表現体系)<sup>23</sup>>

## 4. 結び

1. 統語素の構成のもとで前置詞的な機能をはたす数量名詞語形は、従属的成分を伴い語形一覧を形成するが、これを構成する全ての単位は一定の法則の下に機能し、よって数量性の機能意味的カテゴリーを組織的に形成し、その記述を可能とする。
2. 数量表現において考察対象物は、数値または比較により性質付けが可能である。定語的性質による数量性の機能意味的カテゴリーは、比較など他の

性質を核とするカテゴリーとの交差域を持ち、これは異なる言語手段による表現の可能性と、数量表現の複雑性を示すものといえる。

注：本研究の分析に用いた例文は約 5000 であり、主に、ロシアで刊行された新聞、雑誌、学術書、辞典など様々なタイプのテキスト、また諸研究会で提起され、ロシア語を母語とする言語学研究陣の校閲を得たものである。本稿における例文はその中から引用している。  
(すずき りな、札幌医科大学)

添付資料：数量名詞語形一覧（前置詞を伴わない造格形による基本体系：〈例〉 высота）

1. ВЫСОТОЙ — *дерево высотой десять метров.*
2. ВЫСОТОЙ БОЛЕЕ — *дерево высотой более десяти метров.*
3. ВЫСОТОЙ БОЛЕЕ...МЕНЕЕ — *дерево высотой более десяти, но менее двадцати метров.*
4. ВЫСОТОЙ БОЛЕЕ ЧЕМ — *дерево высотой более, чем десять метров.*
5. ВЫСОТОЙ БОЛЕЕ ЧЕМ...МЕНЕЕ ЧЕМ — *дерево высотой более, чем десять метров, но менее, чем двадцать метров.*
6. ВЫСОТОЙ БОЛЬШЕ — *дерево высотой больше десяти метров.*
7. ВЫСОТОЙ БОЛЬШЕ...МЕНЬШЕ — *дерево высотой больше десяти, но меньше двадцати метров.*
8. ВЫСОТОЙ БОЛЬШЕ ЧЕМ — *дерево высотой больше, чем десять метров.*
9. ВЫСОТОЙ БОЛЬШЕ ЧЕМ...МЕНЬШЕ ЧЕМ — *дерево высотой больше, чем десять метров, но меньше, чем двадцать метров.*
10. ВЫСОТОЙ В — *дерево высотой в десять метров.*
11. ВЫСОТОЙ ДО — *дерево высотой до десяти метров.*
12. ВЫСОТОЙ НЕ БОЛЕЕ — *дерево высотой не более десяти метров.*
13. ВЫСОТОЙ НЕ БОЛЕЕ ЧЕМ — *дерево высотой не более, чем десять метров.*
14. ВЫСОТОЙ НЕ БОЛЬШЕ — *дерево высотой не больше десяти метров.*
15. ВЫСОТОЙ НЕ БОЛЬШЕ ЧЕМ — *дерево высотой не больше, чем десять метров.*
16. ВЫСОТОЙ НЕСКОЛЬКО — *дерево высотой несколько метров./ дерево высотой несколько десятков метров.*
17. ВЫСОТОЙ НЕ МЕНЕЕ — *дерево высотой не менее десяти метров.*
18. ВЫСОТОЙ НЕ МЕНЕЕ...НЕ БОЛЕЕ — *дерево высотой не менее десяти метров, но не более двадцати метров.*
19. ВЫСОТОЙ НЕ МЕНЕЕ ЧЕМ — *дерево высотой не менее, чем десять метров.*
20. ВЫСОТОЙ НЕ МЕНЕЕ ЧЕМ...НЕ БОЛЕЕ ЧЕМ — *дерево высотой не менее, чем десять метров, но не более, чем двадцать метров.*
21. ВЫСОТОЙ НЕ МЕНЬШЕ — *дерево высотой не меньше десяти метров.*
22. ВЫСОТОЙ НЕ МЕНЬШЕ...НЕ БОЛЬШЕ — *дерево высотой не меньше десяти метров, но не больше двадцати метров.*
23. ВЫСОТОЙ НЕ МЕНЬШЕ ЧЕМ — *дерево высотой не меньше, чем десять метров.*
24. ВЫСОТОЙ НЕ МЕНЬШЕ ЧЕМ ...НЕ БОЛЬШЕ ЧЕМ — *дерево высотой не меньше, чем десять метров, но не больше, чем двадцать метров.*
25. ВЫСОТОЙ МЕНЕЕ — *дерево высотой менее десяти метров.*
26. ВЫСОТОЙ МЕНЕЕ ЧЕМ — *дерево высотой менее, чем десять метров.*
27. ВЫСОТОЙ МЕНЬШЕ — *дерево высотой меньше десяти метров.*
28. ВЫСОТОЙ МЕНЬШЕ ЧЕМ — *дерево высотой меньше, чем десять метров.*
29. ВЫСОТОЙ ОКОЛО — *дерево высотой около десяти метров.*
30. ВЫСОТОЙ ОТ — *дерево высотой от десяти метров.*

31. **ВЫСОТОЙ ОТ...ДО** — *дерево высотой от десяти до двадцати метров.*
32. **ВЫСОТОЙ ПОРЯДКА** — *дерево высотой порядка десяти метров.*
33. **ВЫСОТОЙ ПОЧТИ** — *дерево высотой почти десять метров.*
34. **ВЫСОТОЙ ПРИБЛИЗИТЕЛЬНО** — *дерево высотой приблизительно десять метров.*
35. **ВЫСОТОЙ ПРИМЕРНО** — *дерево высотой примерно десять метров.*
36. **ВЫСОТОЙ С** — *дерево высотой с метр.*
37. **ВЫСОТОЙ СВЕРХ** — *дерево высотой сверх десяти метров.*
38. **ВЫСОТОЙ СВЫШЕ** — *дерево высотой свыше десяти метров.*

注

- <sup>1</sup> 本研究は、ロシア（モスクワ国立大学）、ベラルーシ、ブルガリア、ポーランド、セルビア、ウクライナの言語学研究陣による国際プロジェクト“共時と通時のスラブ語前置詞：形態論と統語論”（«Славянские предлоги в синхронии и диахронии: морфология и синтаксис», РФФИ (грант: №07-06-00343-a)による)の一環として遂行されている。
- <sup>2</sup> *Всеволодова М. В., Клобуков Е. В., Кукушкина О. В., Поликарпов А. А.* К основаниям функционально-коммуникативной грамматики русского предложения.// Вестник Московского университета Сер. 9. Филология. 2003. №2. С. 47.
- <sup>3</sup> *Судзуки Р.* Русские атрибутивные конструкции со значением «параметрическая характеристика предмета» и функционирование в них компонентов предложного типа (В зеркале японского языка): Дис. канд. филол. наук. М., 2007.
- <sup>4</sup> *Судзуки Р.* Указ. соч. С. 42, 43, 47.
- <sup>5</sup> *Судзуки Р.* Структура словоформы предложных существительных-коррелятов предложения.// Лінгвістичні Студії. Збірник наукових праць. Випуск 14. Донецьк ДонНУ, 2006. С. 112.
- <sup>6</sup> *Судзуки Р.* Поле количественности и “параметрические предлоги” в русском языке.// Вестник Московского университета, Сер. 9: Филология. М., 2007. №5. С. 150.
- <sup>7</sup> *Бондарко А. В.* Теория значения в системе функциональной грамматики. М., 2002. С. 289
- <sup>8</sup> *Бондарко А. В.* и др. Теория функциональной грамматики: Качественность, Количественность. СПб., 1996. (ТФГ) С. 162.
- <sup>9</sup> *Бондарко А. В.* и др. Указ. соч. С. 161.
- <sup>10</sup> *Бондарко А. В.* Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии. М., 2003. С. 43.
- <sup>11</sup> Подробно см. *Володина Г. И.* Практический курс русского языка для студентов-иностранцев, обучающихся на естественных факультетах и в вузах естественно-технического профиля. М., 1977.
- <sup>12</sup> Подробно см. *Золотова Г. А.* Синтаксический словарь. Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса. 2-е издание. М., 2001.
- <sup>13</sup> *Бондарко А. В.* и др. Указ. соч. С. 163.
- <sup>14</sup> *Бондарко А. В.* Теория значения в системе функциональной грамматики. С. 313.
- <sup>15</sup> *Бондарко А. В.* и др. Указ. соч. С. 6, 162.
- <sup>16</sup> *Шелякин М. А.* Справочник по русской грамматике. М., 2003. С. 205.
- <sup>17</sup> *Всеволодова М. В.* Теория функционально-коммуникативного синтаксиса. М., 2000. С. 89.
- <sup>18</sup> 概数表現には他にも一次的前置詞 **с**+対格の形があるが、この語形においては *доска длиной с метр* 等の通常数詞を用いずに数字の1を示す際、あるいは *с полкило* 等の“半分”という意味合いの名詞を用いた際の限定的な表現となる為、本稿の図表にはこれらの語形表現は入っていない。
- <sup>19</sup> Словарь русского языка. 4-е издание, стереотипное. В 4 т./ Гл. ред. А. П. Евгеньева. М., 1999. (МАС) С. 940.
- <sup>20</sup> *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка. М., 1990. (СО) С. 479.
- <sup>21</sup> *Микиша А. М.* Математика. Основные термины. Толковый словарь. Более 3000 терминов. М., 2003. С. 28, 120.
- <sup>22</sup> 稲子恒夫「政治法律ロシア語辞典」ノウカ、1992年、100頁。
- <sup>23</sup> 図表注：図表内にある最下層のグループ群は、形態的つまり統語素を成す従属的成分の品詞的特徴を示すものであるが、より理解しやすいように具体的な表現形式として加えてある。また上述のように、数量性質の表現は多様かつ複雑であり、さらにいくつかのオポジションを成すことが予測されるが、ここで示す図表は最も基本の形によるものであり、図表のさらなる広がりについては今後の検討課題である。

Рина СУДЗУКИ

## Функционально-семантическая категория именной атрибутивной параметрической характеристики

Данное исследование посвящено одному фрагменту русской предложной системы. В этой работе анализируется особый тип предложных единиц — корреляты предлогов, формируемые существительными, которые в некоторых своих словоформах выступают в функции предлога, оставаясь при этом в рамках своей части речи. Это словоформы существительных с параметрическим значением типа **длина, ёмкость, крепость**, присоединяющие к себе в качестве управляемой единицы числительные или количественно-именные сочетания и образующие с ними одну целостную синтаксему типа *башня **высотой сто метров** или **стержень длиной около десяти метров***.

С грамматической точки зрения мы рассматриваем словоформы параметрических существительных как предложные единицы. Но в плане семантики они относятся к категории количественности, представленной двумя субкатегориями: число и величина. Словоформы параметрических существительных составляют структурированный фрагмент функционально-семантического поля (ФСП) количественности. Обобщение и осмысление морфосинтаксической устроенности единиц данного анализа позволили выявить функционально-семантическую категорию (ФСК) именной атрибутивной параметрической характеристики в составе ФСП количественности. В этой работе приводится схема дихотомического дерева оппозиций и рассматривается всё множество реализаций словоформ параметрических существительных. Количественная характеристика может быть выражена разными языковыми средствами: числительным или без числительного. Однако именно числительное используется для выражения количественности в первую очередь.

Словоформы параметрических существительных, выполняющих функции предлога, имеют категориальный характер. Они образуют парадигму с определённым набором членов и могут быть категоризованы в виде дихотомического дерева оппозиций. В рамках фрагмента дихотомической системы значений словоформ именной атрибутивной параметрической характеристики выделяются определённые значения, каждое из которых представлено синонимико-вариативным рядом. Функционирование всех составляющих таких единиц подчиняется общим закономерностям и, таким образом, образует определённую систему. Эта система является категориальным фрагментом функционально-семантического поля количественности, формируемого предложными единицами, в том числе и коррелятами предлогов — словоформами параметрических существительных.

## M. M. バフチンと S. キルケゴール

— 対話と実存について —

## 見 附 陽 介

## はじめに

この論文では、バフチンの思想における実存哲学的な側面に考察を加える。今日哲学研究上の議論において、かつて実存哲学と呼ばれたものが再評価されつつある。そのような動きはたとえば、普遍的妥当性に依拠するハーバーマスのコミュニケーション論に対して提起された、より具体的な人間学的な側面を重視する A. ホネットの承認論や、あるいは正義の原則に対するアンチテーゼとして提起されたケアの倫理の議論などに顕著に現われている。また近年、ハイデガーやレヴィナスなどの実存哲学をもとに現象学的あるいは存在論的倫理学と呼び得るものが積極的に論じられている。従来の記号論的な文脈における評価とは別に、今日、このような実存哲学再評価の文脈においてもバフチンの思想は特別に重要な意義を持つと筆者は考えている。というのまさにバフチンもまたその対話の哲学において具体的な人間学的な観点から言語的コミュニケーションの理論を展開し、他方でまたその初期哲学においては「責任」という概念によって存在論的倫理学と呼び得るものを展開してもいたからである。しかし、手続きという点から言えば、バフチンの議論をこういった近年の実存哲学的な議論と比較するのに先立って、まずはバフチンの思想それ自体のどのような点に具体的に実存哲学的な性格を見出し得るかを検討しておく必要がある。本論はこの点の解明を課題とする。本論は、バフチンの議論とキルケゴールの議論とを比較することでこの課題を果たし、それによってバフチンの思想が持つ今日的意義の一端を明らかにすることを目的とする。加えて、その作業を通じて同時にバフチンのドストエフスキー論を「実存」という観点から捉え直す試みも果たされる。

## 第 1 節 バフチンと実存哲学

## 1-1 バフチンとキルケゴール

まずは、バフチンの思想のいかなる点に実存哲学的な性格が存するかを明らかにするとともに、その内容

を理論的に裏付ける作業を行いたい。ただし一口に「実存哲学」と言っても具体的には様々な実存思想家によって様々な視点から議論が展開されている。しかし、紙幅の関係上、また本論の問題設定の点からみて、それら個々の実存思想家の議論を逐一検討するのは現実的ではない。したがってここではむしろ、それら様々な実存の思想が「実存哲学」という一つのカテゴリーのなかで捉えられる際にそこに見出されるであろう共通する一般的特徴を抽出し、それがバフチンの思想のうちにも見出されるかどうかを検討することにする。

以下では、そのような作業をキルケゴールとバフチンの思想を比較するなかで行うことにしたい。この際、キルケゴールを比較の対象に選んだのには二つの理由がある。一つはキルケゴールが一般的に実存哲学の祖とみなされていること。もう一つはバフチン自身の思想形成にキルケゴールが一定の影響を与えていると思われることである。後者の点に関して、バフチンの伝記を書いたクラークとホルクイストは次のように述べている：「また、オデッサに来てしばらくの頃（バフチンの十代後半の頃——見附）、バフチンはキルケゴールを読んで魅了され、原典で読むためにデンマーク語を学ぼうとしたが、とてもそんな時間がなかったので、この計画を断念し、ドイツ語訳で甘んじなければならなかった」。<sup>1</sup> クラークとホルクイストはこの記述の具体的な典拠を示してはいないが、バフチンが若い頃キルケゴールに親しんだということは、1973年に行われたドゥヴァーキンとの対談におけるバフチン自身の証言から知ることができる。「非常に若い頃…ロシアにおける誰よりも早く、私はセーレン・キルケゴールを知った」。<sup>2</sup> ここでドゥヴァーキンがキルケゴールを知らなかったのでバフチンはさらに次のような説明を加える。「彼（キルケゴール——見附）はヘーゲルの生徒であり、まさにヘーゲル自身に、……シェリング……に学んだ。しかし後には、彼はヘーゲルと、ヘーゲル哲学と戦い続けた。彼は、実存主義の初期の創始者であったが、往時、存命中にはまったく知られることはなかった。[…] ドストエフスキーは彼については、もちろん、何の知識も持っていなかつ

だが、しかし、ドストエフスキーに対するキルケゴールの近さは驚くべきものであり、問題構成はほとんど同じだし、深さもほとんど同じである」。<sup>3</sup> この証言は、少なくともバフチンとキルケゴールとのつながり、およびバフチンのキルケゴールについての理解を示している。以上の確認によって、バフチンとキルケゴールを比較する一定の妥当性は示すことができたと考える。

次いで、以下では実際にキルケゴールとバフチンの思想はどのような点で比較することができるのかを検討したい。まず次の小節で存在論、さらに第二節で意識論の観点からこの作業を行なう。ただしバフチン哲学の存在論的な前提について筆者は以前に論じたことがあり、<sup>4</sup> 紙幅の制限もあるので、存在論に関しては、バフチンの初期哲学と実存哲学との関係をやはり存在論の観点から考察した T. B. シチツォヴァの研究<sup>5</sup> を簡単に紹介するだけに議論をとどめ、第二節の意識論を本論の中心的な課題として設定したい。重要なのは、実存が語られるとき、そこには、代替不可能な唯一の存在であることに加えて、同時にそれが意識を伴う存在であることが含意されている点である。

## 1-2 存在論に関する比較

ここではシチツォヴァの著作『実存的存在論の起源：パスカル、キルケゴール、バフチン』の議論を参考にしつつ考察を進める。表題からわかる通り、シチツォヴァはこの著作においてパスカル、キルケゴール、バフチンの思想を扱っている。その際、考察の中心に置かれているのはキルケゴールであるが、シチツォヴァはその議論の随所においてキルケゴールとバフチンの哲学上の接点について考察を加えている。当然ながら、このシチツォヴァの議論はキルケゴールの哲学に固有の議論に即して様々な問題を扱っており、そういった点から詳細にバフチンとキルケゴールの比較を行っている。しかし、そのような詳細な検討をここで繰り返すことはできないので、以下ではバフチン自身も述べていたヘーゲルに対するキルケゴールの批判という点に焦点を据えて考察を進めることにする。

『哲学的断片への結びとしての非学問的あとがき』（以下『非学問的あとがき』と略記）に顕著であるが、キルケゴールがヘーゲルと対決するのは、なによりもヘーゲル流の客観的思考への批判からである。「実存」はこの客観性の立場への抵抗の要であった。というのも、まさしくこの実存こそ客観性の立場において忘れ去られるものだからである。「体系の理念は、主観-客観であり、思考と存在の一致である。[...] 客観的な

意味では思考は純粹思惟である。ところでこの純粹思惟なるものはその抽象的客観性においておのれの対象と等質であり、それゆえ対象はふたたび思惟そのものということになり、そこでは真理は思惟の自己自身との一致に求められる。こうした客観的思惟は実存に生きる主体存在に対してなんの関わりをも持たない。そして実存に生きる主体はどのようにしてこの客観性のなかに入るのか、つまりどのようにして主体性が純粹な抽象的主体性（これはまたもや客観的規定であり、実存に生きる人間を意味するものではない）になるのかといった難問が依然として残されたままである一方で、実存に生きる主体存在がますます蒸発してしまうということは確実である。[...] これに反して実存に生きる主体は現に生きており、そしてそれは一人ひとりの人間なのである」。<sup>6</sup> 実存の哲学の基本性格はまさにこの客観的、抽象的な思考において捨象される、一人ひとりの人間の実存に定位することのうちに見出されるだろう。

この点に関して言えば、1920年代前半に書かれたとされるバフチンの「行為の哲学によせて」（以下「行為の哲学」と略記）においても、まさに一人ひとりの主体を顧みない客観性の立場への批判が展開されている。シチツォヴァもやはりキルケゴールとバフチンの連関をもつばこの「行為の哲学」の中に見いだし、この「行為の哲学」において展開される存在論的な基礎こそが、バフチンの世界観の基礎になっていると考えている。<sup>7</sup> シチツォヴァによれば、「[...] 実存哲学（キルケゴールの——見附）、行為の哲学（バフチンの——見附）は、唯一の現存在（実存）のような研究の対象となる現実に対して普遍性を要求する学問的な志向を批判的に克服するものとして展開されている。思考と現存する（実存する）存在の間の関係についての問いが、決定的な問題となる」。<sup>8</sup> しかし、キルケゴールについては、客観的思考に対するその批判の姿勢はすでに見た通りだが、他方でバフチンは「行為の哲学」においてどのようにこの客観的思考に対する批判を展開したのだろうか。

すでに見たようにキルケゴールは理論的な抽象化に抵抗する実存を具体的な個々の主体の現存在の中に見ていた。シチツォヴァは、バフチンにおいてこのキルケゴールの言う現存在に対応するのは「存在におけるアリバイ（不在証明）のなさ（не-алиби в бытии）」という概念だと考える。「存在におけるアリバイのなさ」とは、いわば、そこに存在しない、非関与のゆえにそこから除外される、とすることができないような状態、立場のことを言う。つまりそれは、そこに存在

するということにどんな言い訳もできないということ、そこに存在しそこに参与しているのであって同時に他の場所に存在することなどできないという状態を言う言葉である。確かにその意味ではこの概念は、「現存在」、つまり現に一個の人間としてそこに在るという実存哲学の基本概念に対応していると言えるだろう。バフチンは「行為の哲学」において、まさにこの「存在におけるアライのなさ」という概念に関連して、「客観的世界」に対置されるべき「生の世界」を、そしていわば一人ひとりの人間の「唯一の」、「代替不可能な」、「存在における私の立場」に発する責任の問題を論じている。<sup>9</sup> シチツォヴァとともに我々はこのようなバフチンの議論のうちに一つの実存哲学的な性格を見出すことができるだろう。

さてしかし、実存という点で述べるならば、バフチンの思想にはこのような存在論的な議論に加えてもう一つの軸、つまり意識論的な議論が見出される。そして後者は主にドストエフスキー論において展開されている。次に第2節ではこの点を本論の中心課題として検討することにしたい。我々はこの意識論の問題も考え合わせることで始めて、対話と実存の関係についてより深い理解を得ることができる。

## 第2節 バフチンのドストエフスキー論における実存の問題

前節ではシチツォヴァの議論を参考にして、主に初期バフチンにおける存在論の議論に即して実存哲学的な側面を確認したが、本節ではこれとは別にバフチンのドストエフスキー論における実存哲学的な側面について検討する。その際に重要な意味を持つのはバフチンの議論において対置されている「完結」と「完結不能性」という二つの概念である。<sup>10</sup> この点についてもやはりバフチンの議論とキルケゴールの議論との比較を行なうことにしたい。

ただしバフチンのドストエフスキー論に実存哲学的な性格を見出すことには反論もあり得る。例えばバフチンのドストエフスキー理解について、ザマンスカヤはバフチンの「ロゴス中心主義」を批判する。つまりそのロゴセントリズムのゆえに、「絶対視されたバフチンの方法は『ドストエフスキーと実存主義』という問題を粉碎し、四散させてしまっていた」<sup>11</sup> と。確かにバフチンが展開している議論の抽象度の高さを考えれば、この指摘は一定の説得力を持つようにも思える。しかし、必ずしもこの批判は当たっておらず、ドストエフスキー論において展開されたバフチンの対話

理論がむしろしっかりと実存哲学的な構想に立脚したものであったことを筆者は本論で示そうと思う。

バフチンのドストエフスキー論については、1920年代前半に書かれたとされる「美的活動における作者と主人公」（以下「作者と主人公」と略記）における初期美学の議論と、1929年に出版された『ドストエフスキーの創作の諸問題』（以下『創作』と略記）およびその第二版である1963年に出版された『ドストエフスキーの詩学の諸問題』（以下『詩学』と略記）における議論との間に、相違あるいは矛盾のあることがこれまでにししばしば指摘されてきた。「作者と主人公」がまとまった形で初めて出版された際に、その本の編者である C. C. アヴェリンツェフと C. Γ. ボチャロフが注釈のなかですでにそういった相違について指摘していた。<sup>12</sup> そこで指摘された相違の要点は、「作者と主人公」における議論とは逆に、『詩学』の議論においては、完結する作者に主人公が抵抗し、同時に作者もまた主人公を完結させる「美学的な特権」を放棄するという点にある。この指摘の妥当性については、おそらくバフチンの初期と後期の両方のテキストを読んだ多くの者が理解するところであろう。筆者もまたまさにこの点をバフチンの思想の決定的な転換点と捉えたい。それも単なる転換ではなく、それが一種の実存哲学的転回であったことを明らかにしたい。その際に重要なのは、単に初期美学において主張された「完結」が放棄されたということだけではなく、初期美学とドストエフスキー論においては「完結」と「完結不能性」に対する評価が180度変化しているということである。この事実こそが、これまで指摘されたバフチンの一種の転向において何が起きたのかを物語るように思える。

### 2-1 「完結」と「完結不能性」

初期美学においては美学的な原理としての「完結」の理念が積極的に主張され、対して『詩学』だけでなく、その初版であり1929年に出版された『創作』の段階ですでに、そのような「完結」、つまり主人公とその生の出来事に対して外在的な立場に立つ作者がまさにその外在の位置から主人公とその生の出来事を美的に完結させるという手法は、モノローグ的なものとして批判されていた。すでに述べたように、このことはアヴェリンツェフとボチャロフの指摘以来、一般に知られていることと思われる。しかしここではそれに加えて、その対立項としての「完結不能性」の問題にも同時に着目することで、自身の初期美学と対立するに至ったバフチンの理論的転回の意義とその内的論理

を明らかにしようと思う。

「作者と主人公」において、「完結 (завершение)」は次のように理解されていた：「作者とは、主人公の全体や作品の全体、作品の個々の要因に対して外在的な完結された全体を緊張を持って能動的に統一する者である。[…] 作者の意識とは、意識の意識、つまり主人公の意識とその世界とを包む意識であり、まさに主人公に対して原理的に外在的な諸要因によってその主人公の意識を包み、完結させる意識なのである[…]」<sup>13</sup> これに對置されるべき非完結性については、次のように理解されている：「最も本質的な点で私は未だ存在していないという意識だけが、私の生を自分の内側から（自分自身への関係において）組織する原理である。所与の自分自身と一致しないというこの正当な狂気が、私の内側からの生の形式を条件づけている。[…] 私は価値的に自分の生をそっくり時間の中に入れてしまい、そこで生をすっかり是認し、完結させることはできない。[…] 私の最後の言葉は、完結させ、肯定的に承認するいかなるエネルギーも欠いており、それは美的に生産的ではない」（強調は見附）。<sup>14</sup> このような点は、他にも次のような言葉によって表現されている：「現にあるところの自分を生きていない」、<sup>15</sup> 「不安—不確かさ」、<sup>16</sup> 「存在自身の内側から存在自身の力によっては原理的に満たされない欠乏と空虚」、<sup>17</sup> 「自己の内における不安と完結不能性 (незавершимость)」（強調は見附）<sup>18</sup> など。これらの記述からも分かるように、バフチンはその初期美学において明らかに「自分自身への関係」という内的な構造をもった意識の完結不能性についてネガティブな評価をしている。このような否定的な評価は、美学原理としての「完結」の理念が肯定的に評価されていたことを考えれば、当然といえる。実際、美学原理としての「完結」は次のような肯定的な評価語に取り巻かれている：「賜物として」、<sup>19</sup> 「抱擁—接吻—包み込むこと—愛撫」、<sup>20</sup> 「承認—賜物—天恵—関心—愛」、<sup>21</sup> 「是認という天恵」、<sup>22</sup> 「赦し」、<sup>23</sup> 「美的愛—能動的な理想化—フォルムという賜物—豊富化」、<sup>24</sup> 「課せられた状態からの本質的な解放」、<sup>25</sup> 「完結し安心させる力」、<sup>26</sup> 「安らかな完結」。<sup>27</sup>

このような完結—完結不能性それぞれに対する評価が意味するところはなんだろうか。この点をやはりキルケゴールとの比較から検討したい。キルケゴールもまた「完結 (Abgeschlossenheit)」について論じているが、しかし評価という点では初期美学におけるバフチンとは逆に否定的に評価しており、まさに「完結」を非実存的なものとして批判している。というのも、

キルケゴールは、「体系と完結とは互いに即応するが、しかし現存在は、まさにそれと反対のものである」<sup>28</sup> と考えるからである。つまり、端的にはヘーゲルにみられるような体系的思考家が、現存在のただ中にいながら、自分自身をそういった現存在からは超越した、まるで「神 (Gott)」のような位置に置き、そこから現存在の世界を完結したものとして体系的思考の対象にするということ、この点をキルケゴールは批判していた。キルケゴールによれば、そういった完結した体系的把握によって捉えられたものは、もはや現存在ではない。「なぜなら、体系的思考が現存在を思考の対象とするためには、止揚されたものとして、したがってもはや現にそこにあるがままのものではなくなったものとして、これを思考しなければならないからである」。<sup>29</sup> バフチンの言う「完結」の理念は、ちょうどキルケゴールのいう完結と同じ性格をもっている。奇しくもバフチンは、主人公とその生の出来事に対して外在する位置からそれらを完結させる作者の特性を、「作家の神性」<sup>30</sup> と呼んでいた。「存在に対して超越的な作者の能動性——これが現にある存在に美的な形式を付与するための不可欠の条件である」。<sup>31</sup>

ではキルケゴールにおいて、このような「完結」に對置されるどころの実存とは何であるのか。それは「生成 (Werden)」である。人間は「実存するものとしては絶えず生成のうちにある」<sup>32</sup> とキルケゴールは考える。ここでキルケゴールとバフチンを比較する際に重要なのは、キルケゴールが『死に至る病』においてこの生成を、「精神として実存する」<sup>33</sup> 者の自己意識 (Selbstbewußtsein あるいは Bewußtsein von Selbst) のうちに見ていたことである。「人間とは精神である。精神とは何であるか。精神とは自己である。では自己とは何であるか。自己とは自己自身に関わる一つの関係である」。<sup>34</sup> キルケゴールはこのような自己の自己に対する関係を自己意識と呼んでいる。このような自己意識つまり「反省 (Reflexion)」<sup>35</sup> のうちにある自己はまさに生成の途上にある。「というのも、自己は、可能的な自己としては、実際にそこにあるのではなく、現実存在へと至るべきものでしかないからである。したがって自己がそれ自身にならない限り、自己はそれ自身であることがない」。<sup>36</sup> このようにキルケゴールは、「それ自身であるところの自己」、つまり現にそこにあるという所与の現実性（あるいは必然性）ではなく、「それ自身となるべき自己」<sup>37</sup> の可能性のうち生成を見る。キルケゴールが完結に実存を對置するのは、まさに反省とともに所与の自己を超え、可能性とともにつねに生成のうちにある実存のこの非完結性のゆえ

である。

さてしかし、さきに確認したように、バフチンの初期美学においては、こういったキルケゴールが言うところの実存の内面性と比較され得るような意識の内的な完結不能性が、美的に生産的ではないと評価されていたのである。キルケゴールの議論と比較するならば、我々はバフチンの初期美学における完結—完結不能性の対立項を、非実存的—実存的という対立項として理解でき、加えて、バフチンがその初期美学において、この対立項に対して前者つまり非実存的完結を肯定的に、後者つまり実存的完結不能性を否定的に評価していたという点を確認することができるだろう。

ではこれに対してドストエフスキー論においてはどのように議論が展開されているかが重要な問題である。バフチンはすでに『創作』において、ドストエフスキーの『地下室の手記』を例にとりながら次のように述べている：「作者にとっても彼（地下室の人間—見附）は、あたかも彼の自己意識（самосознание）に対して中立的で、彼を完結させてしまし得るかのような、そういった資質や特性の持ち主ではない。いや、作者の志向はまさに彼の自己意識に、そしてその自己意識の出口のない完結不能性（незавершимость）に、その悪無限に向けられているのである」（強調は見附）。<sup>38</sup> またさらに、『詩学』においては次のようである：「それ（作者の意識—見附）は客体たちの世界をではなく、それぞれの世界をもった他者の意識を反映し、再現する。しかもその本来の完結不能性（незавершимость）において再現するのである（なぜなら、そこにこそ他者の意識の本質があるからである）。しかし他者の意識というものは客体として、モノとして観察し、分析し、定義するわけにはいかない。可能なのはただそれと対話的につきあうことだけである。他者の意識について考えるとは、すなわちそれらと語り合うことである。さもなければそれらはすぐさまこちらに客体としての側面をむけてよこすだろう。そして沈黙し、自己を閉ざし、完結した客体的な姿に凍りついてしまうだろう。ポリフォニー小説の作者は、極度に張りつめた大いなる対話的能動性を要求される」（強調はバフチン）。<sup>39</sup>

これらの引用を見る限り、バフチンは、「作者と主人公」における議論と同様に「完結不能性」に意識（自己意識）の本質を見ている。ただしそこには明らかな違いがある。「完結不能性」は、「作者と主人公」においては美的に生産的ではないと評価されたが、ドストエフスキー論では、逆にそういった「完結不能性」、あるいは「自己との不一致」<sup>40</sup>こそが、ポリフォ

ニー的作者の芸術的描写の対象であると主張されているのである。そしてそのような「完結不能性」へのアプローチの形式として導入されたのが、まさしく対話という形式である。それゆえに、ひるがえって、そういった「完結不能性」を超越的な外在の立場から「完結」してしまう手法は、非対話的、つまりモノローグ的だと批判されるのである。

以上の議論から見えてくるのは、従来指摘されてきた初期美学とドストエフスキー論の対立あるいは矛盾というのは、実存—非実存という対立項に対する評価的立場の180度の転換によってもたらされているということである。初期美学においては、非実存的な「完結」の理念が肯定的に評価され、逆に実存的な意識の「完結不能性」が否定的に評価されていた。対してドストエフスキー論においては、そういった「完結不能性」こそが対話的に向き合うべき美的対象であり、そういった「完結不能性」を外在の立場から完結させる原理はモノローグ的なものとして批判されるのである。

以上の議論に基づいて、一つの推論を行なうことができるかもしれない。上に見たようなバフチンの議論における評価的視点の転換には、ドストエフスキーのインパクトを読み取ることができないだろうか。<sup>41</sup> バフチン論においてはドストエフスキーの影響などは論じる必要もないほどに明らかなものとされているが、しかし実存という観点から捉え返すことで、それが実存—非実存に対する初期の評価を正反対にひっくり返すという形でバフチンの理論的展開に決定的な影響を与えていた、という点が具体的に見えてきたように思える。

## 2-2 対話と実存

このような評価の転換を我々はどうのように理解すべきであろうか。フリーシュマンの議論が一つのヒントを与えてくれる。フリーシュマンは、初期バフチンの哲学に二つの側面を見る。つまり、「作者と主人公」において論じられる存在の美学的な側面の問題と、「行為の哲学」において論じられる倫理的な存在—出来事の問題、つまり唯一の責任ある存在における唯一の主体の道徳的な行為の問題とである。そしてフリーシュマンはまさにこの二つの領域の区別、つまり「美的な世界の可能的な完結性と実存—倫理の原理的な非完結性との間の原則的な区別」にやはりバフチンとキルケゴールの接点を見ている。「バフチンがドストエフスキーの美学ではなく詩学について語り、その作品を美学の枠を越える小説—行為とみなすのも、他方、美学に異常なほど敏感であったキルケゴールが自身を

宗教的な詩人と呼ぶのも、偶然ではない。キルケゴールは（バフチンと同様に）、美的なものを『取り除き』はせず、ただ人間の現存在の基礎を創りだすことも、現存在の酷さに向き合う能力を人間に与えることもできない美的意識の不十分さと乏しさをあばき出すのである。<sup>42</sup> 小説-行為を評価する『ドストエフスキーの創作（詩学）の諸問題』は、議論の主要な枠組みを「作者と主人公」から受け継いでいるが、しかし評価的な視点としてはむしろ存在の唯一性に基づいた「行為の哲学」の視点を引き継いでいると言える。このようなフリーシュマンの理解に依拠するならば、我々は「完結」に対するバフチンの評価の転換を、非実存的な美的観照の原理から存在-出来事/共存在（бытие-событие）としての倫理的行為の原理へのアクセントの移動として捉えることが可能であろう。

さてしかし、さらに言うならば、我々は単に行為-倫理の存在論的な側面からだけでなく同時に意識論の側面からも、バフチンの議論における評価の転換、つまり非実存から実存へのアクセントの移動とその内的論理を確認することができたのである。初期の美学においては決して完結し得ない内面性をもった個々人の実存が、ある意味では美的な生産性のためにないがしろにされているが、ポリフォニー小説の理論においては個々人の実存的内面性を尊重することに重点が置かれている。つまり、つねに生成のうちにあるはずの実存を顧みないモノロギズムから、対話という関係形式を通じてそれを尊重するディアロギズムへと、バフチンの視点が移動しているのである。決して完結することのない対話が、やはり決して完結することのない実存としての意識、あるいは意識の実存に対応する。対話という形式の意義は、この意識論の観点も踏まえることではじめてよく理解される。我々は、バフチンの初期哲学における存在論だけではなく、そのドストエフスキー論にも実存哲学的な性格を見出すことができるのであり、さらに言えばそれは存在論と意識論の二つの両面から、存在の唯一性と意識の完結不能性という実存の二つの本質に即して確認されるのである。

## 結び

以上の点から、最後にザマンスカヤの批判についてコメントしておこう。結論から述べれば、バフチンは決して「ドストエフスキーと実存主義」というテーマを破壊してはいない。むしろバフチンは、まさにこのテーマに即する形で一つの実存哲学的な転回を遂げたと言うことさえできるだろう。ドストエフスキー論に

おいて確立した対話理論を、バフチンはさらに文化論あるいは構造主義批判という形で言語論・記号論へと敷衍して行くが、しかしいずれの議論に関してもその基礎にあるのは間違いなく作者と主人公の関係性のうちに見出された実存の問題なのである。バフチンの対話理論には存在と意識という二つの軸がある。このどちらについても、つまり前者についてはシチツォヴァの研究が示すように、そして後者については本論で明らかにしたように、我々はそこに実存哲学的性格を見出すことができる。バフチンは自身の初期美学から180度の価値評価的転回を経たその対話理論において、おそらくドストエフスキーのインパクトのもとに、いわば小説と実存というテーマを哲学化したと理解することができるだろう。

（みつけ ようすけ、北海道大学）

## 注

- <sup>1</sup> Katerina Clark and Michael Holquist, *Mikhail BAKHTIN* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1984), p. 27. カテリーナ・クラーク、マイケル・ホルクイスト（川端香男里・鈴木晶訳）『ミハイール・バフチンの世界』せりか書房、1990年、46頁。以下、外国語文献で邦訳のあるものについてはそれを参照しているが、ただし文脈上のつながりを考慮して引用文に適宜変更を加えている場合がある。
- <sup>2</sup> *Колышкина Н. И.* (ред.) Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996. С. 36.
- <sup>3</sup> *Колышкина* (ред.) Беседы В. Д. Дувакина. С. 37. なおキルケゴールが直接にその講義を受講したのはヘーゲルではなくシェリングである。
- <sup>4</sup> 以下の拙論においてバフチンの対話理論に前提される存在論について検討しているので参照されたい。見附陽介「М. М. Бакхтинの対話理論における人格とモノの概念——С. Л. Франкとの比較の観点から——」『スラヴ研究』No. 56, 北海道大学スラヴ研究センター, 2009年, 63-89頁。
- <sup>5</sup> *Щитцова Т. В.* К истокам экзистенциальной онтологии: Паскаль, Киркегор, Бахтин. Минск, 1999. またこの著作は以下の諸論文がもとになっている。К онтологии человеческого бытия (Киркегор и Бахтин) // Диалог. Карнавар. Хронотоп. 1995. №3. С. 34-42; К истокам экзистенциальной онтологии: Киркегор-Бахтин-Хайдеггер // *Логвинов И. П. и Щитцова Т. В.* (ред.) Мартин Хайдеггер и философия XX века. Минск, 1997. С. 92-98; Человек-Диалог-Культура (К онтологии культуры в экзистенциальной философии Киркегора и Бахтина) // *Бахтинские Чтения II* (сборник материалов Международной научной конференции (Витебск, 24-26 июня, 1996 год)). Витебск, 1998. С. 141-150. またここでは扱わないが、シチツォヴァの近著としては以下を参

- 照のこと。Событие в философии Бахтина. Минск, 2002. 他の研究としては例えば以下も参照のこと。Savchenkova H. Пределы героя в диалогической традиции (Бахтин, Бубер, Кьеркегор) // Исупов К. Г. (ред.) М. Бахтин и философская культура XX века (Проблемы бахтинологии). СПб., 1991. С. 112-118.
- <sup>6</sup> 残念ながら筆者はデンマーク語に通じていないので、ここではドイツ語版全集を参照する。Sören Kierkegaard (trans. Hans Martin Junghans), *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken (erster Teil)*, in *Gesammelte Werke*, 16. Abteilung, (Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1988), p. 116. S. キルケゴール (杉山好・小川圭治訳)『哲学的断片への結びとしての非学問的あとがき(上)(キルケゴール著作集7)』白水社, 1968年, 227-228頁。
- <sup>7</sup> なお、ここではキルケゴールとの比較を中心的に考察するが、シチツォヴァはさらにバフチンとハイデガーとの比較可能性についても論じている。シチツォヴァは、人間の現存在に関心を置くキルケゴールと存在に関心を置くハイデガーとの間にある「人間的なものから存在へのアクセントの漸次的な移動」(Киркегор-Бахтин-Хайдеггер. С. 92. (前注4)), つまり実存哲学の「存在論的な転回」(К истокам экзистенциальной онтологии. С. 21.) の中間的な位置にバフチンを位置づけることができると考えている。この議論は本論の問題設定の観点から見て興味深いものであるが、紙幅の関係上詳しく紹介することはできない。
- <sup>8</sup> Шитцова. К истокам экзистенциальной онтологии. С. 121.
- <sup>9</sup> したがってバフチンは生の世界から遊離した抽象的な思考ではなく「参与的思考 (участное мышление)」を重視するが、「行為の哲学」の英訳者は、バフチンのこの議論とキルケゴールの「関心 (Interesse)」に関する議論との類似性を指摘している。M. M. Bakhtin, (trans. V. Liapunov), *Toward a Philosophy of the Act* (Austin: University of Texas Press, 1993), p. 86, note 29.
- <sup>10</sup> 貝澤哉は、本論とは別の視点からこの問題を、ハイデガーに比しつつ、そしてカーニバル論に即しつつ、時間と存在、そしてなにより身体の問題として検討している。貝澤哉『ひき裂かれた祝祭——バフチン、ナボコフ、ロシア文化』論創社, 2008年。
- <sup>11</sup> Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века: Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. М., 2002. С. 62.
- <sup>12</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 385.
- <sup>13</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений. Т. 1. М., 2003. С. 95. М. М. バフチン (佐々木寛訳)『美的活動における作者と主人公』『ミハイル・バフチン全著作 第一巻』水声社, 1999年, 132頁。
- <sup>14</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 197-198. 268-269頁。
- <sup>15</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 185. 250頁。
- <sup>16</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 188. 254頁。
- <sup>17</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 204. 279頁。
- <sup>18</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 210. 290頁。
- <sup>19</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 95. 132頁。
- <sup>20</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 120. 168頁。
- <sup>21</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 127. 177頁。
- <sup>22</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 132. 183頁。
- <sup>23</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 152. 211頁。
- <sup>24</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 165. 222-223頁。
- <sup>25</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 188. 254頁。
- <sup>26</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 209. 289頁。
- <sup>27</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 260. 365頁。
- <sup>28</sup> Kierkegaard, *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift (Erster Teil)*, p. 111. 217頁。
- <sup>29</sup> Kierkegaard, *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift (Erster Teil)*, p. 111. 217頁。
- <sup>30</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 248. 348頁。
- <sup>31</sup> Бахтин. Автор и герой. С. 203. 277頁。
- <sup>32</sup> Kierkegaard, *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift (Erster Teil)*, p. 65. 130頁。
- <sup>33</sup> Sören Kierkegaard (trans. Emanuel Hirsch), *Die Krankheit zum Tode*, in *Gesammelte Werke*, 24. und 25. Abteilung, (Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1992), p. 107. S. キルケゴール (松浪信三郎訳)『死に至る病』『キルケゴール著作集11』白水社, 1962年, 153頁。
- <sup>34</sup> Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*, p. 8. 20頁。
- <sup>35</sup> Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*, p. 52. 78頁。
- <sup>36</sup> Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*, p. 26. 44-45頁。
- <sup>37</sup> Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*, p. 32. 53頁。
- <sup>38</sup> Бахтин. М. М. Проблемы творчества Достоевского // Собрание сочинений. Т. 2. М., 2000. С. 47. なおこの文章は、多少の変更を加えられて、第二版にも再録されている。Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений. Т. 6. М., 2002. С. 60. М. М. バフチン (望月哲男・鈴木淳一訳)『ドストエフスキーの詩学』ちくま学芸文庫, 1995年, 105頁。
- <sup>39</sup> Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. С. 80. 140頁。
- <sup>40</sup> Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. С. 132. 238頁。
- <sup>41</sup> ここでドストエフスキーのインパクトと言うのは、ドストエフスキーに対するバフチンの初期美学の敗北のことである。「作者と主人公」では、ドストエフスキーは「完結させる諸要因が統合されていない」作家として名前を挙げられており、たとえば「退化する (вырождаться)」といった言葉が用いられる否定的な文脈で言及されている (Бахтин. Автор и герой. С. 101. 140頁)。加えて興味深いことに、ここではそのような作家としてドストエフスキーと並んでキルケゴールの名前も挙げられている。重要なのは、しかし、このようなドストエフスキーあるいはキルケゴールに否定的な評価を下す自身の初期美学を、バフチンは保持し続けることができなかつたということ、そしてかえって自身の初期美学の構想をモノロー

グ的なものと評することになったということである。ところで「作者と主人公」への注のなかでB. B. リャプノフは、ロシアにおけるキルケゴールの受容の経緯などを踏まえて、バフチンが「作者と主人公」を執筆した早い時期にキルケゴールに言及するのは意外なことだと評している。*Бахтин*. Собрание сочинений. Т. 1. С. 610-612.

Прим. 109.

<sup>42</sup> *Фришман А. Н.* "Теория коммуникации" С. Кьеркегора и диалогическое мышление М. Бахтина // *Махлин В. Л.* (ред.) М. М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук. Витебск, 1994. С. 33.

## Ёсуке МИЦУКЕ

### М. М. Бахтин и С. Кьеркегор: о диалоге и экзистенции

В данной статье производится анализ экзистенциалистской стороны философии М. М. Бахтина в сравнении с С. Кьеркегором для того, чтобы рассмотреть возможность позиционировать философию Бахтина в недавнем движении переоценки экзистенциальной философии. В первом параграфе я рассматриваю смысл сравнения Бахтина с Кьеркегором, уточняя ссылку самого Бахтина на Кьеркегора. Затем, ссылаясь на исследования Т. В. Щитцовой, я проверяю возможность сравнения мыслей Бахтина с экзистенциальной философией Кьеркегора с точки зрения онтологии. Сравнение выполняется преимущественно на основе раннего мышления Бахтина.

Во втором параграфе производится анализ экзистенциалистской стороны теории романа Бахтина, особенно касательно суждения о сознании. Главное внимание обращается на два понятия: «завершение» и «незавершимость». Здесь я опять сравниваю Бахтина с Кьеркегором, учитывая их отношение к этим двум понятиям. Предыдущие исследования показали некоторую несовместимость между ранней эстетикой Бахтина и его теорией о романе Достоевского. Кроме того, я показываю, что там можно найти поворот на 180 градусов по поводу оценки «завершения» и «незавершимости». Если сослаться на употребление этих двух понятий у Кьеркегора, то можно понять «завершение» как неэкзистенциальное и «незавершимость» как экзистенциальное отношение к сознанию или самосознанию. Изменение в теории романа Бахтина оказывается передвижением акцента с неэкзистенциального на экзистенциальное понимание сознания. Самое главное в том, каким образом диалог как эстетическая форма подходит к этому экзистенциальному пониманию сознания.

Таким образом, я указываю на экзистенциалистский момент в теории романа Бахтина и выдвигаю возражение на критику того, что Бахтин недооценивал связь между идеями Достоевского и экзистенциализмом.

## レールモントフにおける馬の表象

山路 明日太

### はじめに

馬は古来、人間にとって最も近い存在と考えられてきた。『比喩表現辞典』の「動物」の項目で馬について圧倒的におおきの紙数が割かれているのも、<sup>1</sup> そんな理由からだろう。じっさいロシア文学において人間の生を描くにあたって馬が象徴的に意味づけられることも多い。『ホルストメール』<sup>2</sup> では馬の生涯と主人貴族の無為な生き方が描きとられ、結末では死んだ両者の肉体が対比させられている。<sup>3</sup> また『罪と罰』におけるラスコーニコフの馬殺しの夢<sup>4</sup> には、社会に虐げられた側の自己と老婆を虐殺する自己との両面が象徴されているといわれる。<sup>5</sup> これらの象徴を基礎づけているのは、人間としての自己を馬に仮託しようという想いであろう。その点レールモントフはすこし異なるようだ。

レールモントフは馬に特別な親しみをおぼえ、絵画やスケッチとしても数おおく描いている。<sup>6</sup> だがかれは馬についての作品を書いたわけでもなければ、馬の立場からの叙述を試みたり、馬に極端な感情移入をしたりするわけでもない。その叙述はあくまで外から対象に接近しようとする。それでいてなお“友”なのである。馬は主人公たちに寄り添うように存在し、場面場面のモチーフとして人間と対置される。馬と人間との比較のなかに詩人の死生観すら垣間みえる。本論では、馬の表象がレールモントフの作品群においてどのような役割を果たしているのかについて考察する。

### 1. 馬と人間

#### (1) 馬への親近感

レールモントフ作品においてひとの地位は引きずりおろされ、逆に馬のそれは人間の位置にまで高められている感がある。それは人類に関する『サーシカ』の指摘に要約されよう——「何者よりも知的に創造されたのだが／…／みずからはおそろしく猿に似ている」<sup>7</sup> (1548-1551)。人間は知性をもちながらほかの動植物を喰うためにその知力を費やしており、その点で獣と変わらない。いくら自然界の王のようにみえても喰う

ことなくしては生きていけない。こうした記述は、なるほど『サーシカ』がきわめて皮肉な文体をとっている<sup>8</sup> ため、そのままレールモントフ自身の信念とは考えられないかもしれない。だがかれの馬の描写をみていくと、基本的な考えがそのようなのだとわかる。

レールモントフの作品で馬はつねに肯定的に扱われている。その美しさは頻繁に称賛され、たとえば『バストゥンジ村』の叙情的主人公はセリムの馬の美しさを絶賛している (337-338)。それどころか自然、自由、郷愁、幸福などカフカスの人々の渴望する理念の象徴として、かれらの頭にまず浮かぶのが馬なのである。『サーシカ』では幸福が、馬とともに駆けることと結びつけられている (1585-1595)。そんな幸福は自由を感じることに繋がっており、『現代の英雄』のペチョーリンにもあてはまる。彼は馬を駆ることで、苦悩や不満を発散させる (VI, 280)。自由と馬との連想は強く、たとえば詩「囚われ人」の主人公が願う自由は、乙女に接吻し馬に乗って広野を駆けることである (II, 89)。また『イズマイル・ベイ』の主人公が故郷へ想いを募らせるとき、その故郷は馬とともに想起される——「白い小屋の屋根のため／馬群の脚音を近くで聞くためなら／かれは世界をまるまる渡してしまったことだろう！」 (220-222)。

このように主人公たちは馬とともにありたい願望や駆ける喜びを口々に語っている。19世紀前半のロシア作家に荒々しく高尚なる自然への志向がみられることはしばしばいわれる<sup>9</sup> が、レールモントフにおいてそうした自然、自由、郷愁はとりわけ馬とともに想起されている。馬は懐かしさを感じさせ郷愁を引きおこし、自由への想いを体現した存在なのだ。しかも馬はそんなモチーフを提示するためだけの存在ではなく、カフカスの人々にとっての深い愛着と親しみの対象にほかならない。なればこそ馬は友とか同志と呼びかけられる (『バストゥンジ村』 348, 『イズマイル・ベイ』 1811 など)。

#### (2) 女性と馬

馬への親近感とその重要性は、とりわけそれが失われようとするとき主人公たちの言動にあらわれる。かれらは愛馬がいなくなることをしばしば心配する。

『バストゥンジ村』のアクブラートは弟セリムの憂愁の一因を馬の喪失と結びつける(219)。さらにアクブラートの帰宅場面では馬と妻の不在が同等の扱いを受ける——「妻もいない！ 最良の馬もいないのだ!!!」(536)。馬もザラーも等しく出迎えるべき存在とみなされ、両者の喪失がおなじ程度に強調されている。

馬はルールモントフ作品において高く位置づけられ、しばしば女性と比較される。ただしその叙述はカフカス民族の観点から描かれる場合とロシア貴族ペチョーリンの場合とでは、異なってくる。

『バストゥンジ村』のムッラーはアクブラートを念頭に言う——「わしのいうことに従っていけば／妻を捨てて馬を買っていたものを！」(519-520)。アクブラートはそれを聞いて「おまえの馬群すべてをもらっても、おれは妻を渡しゃしない！」と応じる(524)。注目したいのは、両者において妻と馬が比較され取引されうる対象となっている点である。かれらの根底には「結婚するな、若者よ／…／その金で若者よ／馬を買え！」(『イズマイル・ベイ』「チェルケス人の歌」935-938)という共通認識がある。馬は女とちがいが裏ざらず、どこでも疾風のごとく駆けてゆける、という想いがある。背景としてそうした認識があるからこそ、妻と馬とを秤にかけることができるのであり、そんな環境にあつてなおアクブラートが妻を選択することに、女への愛情の強さという意味が生じうるのだ。

「ペーラ」にも「チェルケス人の歌」とおなじ趣旨の歌がある。<sup>10</sup> カズビーチはアザマートから愛馬カラギョーズとペーラとの交換取引をもちかけられるが、つぎのように歌って拒絶する——「四人の女房は金でも買える／だけど名馬にゃ値がないよ／馬は騙さぬ、嘘つかぬ」(VI, 214)。カズビーチは両者を天秤にかけ、愛馬のほうを選択する。かれの場合もアクブラートと同じく、女と馬の比較になんら疑問をもたず、両者を等価で結ぶ考えを生活背景としている。ルールモントフは、カフカスの人物像を描くにあたり、比較されて当然のものとして馬と女についての言説を挿入している。かれらによる両者の比較は粗野な女性観に裏うちされたものであり、そこに批判的観点の入りこむ余地はない。かれらは両者を等価とする考えを自然なものとして受けいれている。そしてルールモントフはそうした女性観を生活背景として織りこんでいるのだ。

その点マクシム・マクシムィチもかれらに近い。かれの場合、女と馬は比喩のかたちで比較される。最初かれはペーラの黒い眼を羚羊のそれに譬える(VI, 211)。それ自体はごく自然な比喩である。ところがそ

の後かれは逆にカラギョーズの美しさに関して、ペーラを引きあいだす——「色は漆黒、脚は絃のよう、眼はペーラのそれにも引けをとりません」(VI, 211)。今度は逆転し、馬の眼の比喩として人間の女のそれがかもちだされている。比喩によって馬と女が逆転可能な等価のものとして提示されているのだ。しかもその比喩はごく自然なかたちで馬の描写のなかに融け込んでいる。マクシム・マクシムィチについてはその「純朴善良さ」に対してときに疑問が呈されるが、<sup>11</sup> 女と馬との比喩の融け込み具合はそんな疑念とも両立しえ、構造的にも裏づけられている。物語の展開からみれば、のちに実際に取引される両者に関して、すでにこの時点で比喩的に伏線がはられている。<sup>12</sup> また文学的動機づけ(мотивировка)の見地からみると、<sup>13</sup> 1) マクシム・マクシムィチは自分が物語る時点で当然、両者がそのあと現実に取り引されるのを知っていること、2) かれにはカフカスでの経験に自負があり、<sup>14</sup> “旅する将校”もかれがカフカス民族の考え方に順応している、<sup>15</sup> と指摘していること(VI, 223)から、馬の描写のなかで女性を比喩対象とすることすら自然にみえる。女と馬との比較がマクシム・マクシムィチの場合、カフカスに融け込んでいる度合いを映しだしているのだ。

ペチョーリンもまたその行為と言説において女と馬とを等価で繋ぐ。ただしかれの場合、決してそうした比較に無批判ではない。馬と女の交換取引について知ったペチョーリンは、それを実行に移す。カラギョーズの奪取を条件に、アザマートにペーラを誘拐させ自分のものにするのだ。一頭の駿馬と一人の美女が取引され、完全に等価となっている。だがここでは行動そのものに焦点が移っている。アクブラートやカズビーチの例では妻あるいは馬への愛着を強調するための背景となっていた両者の比較が、ここでは前景化し、主人公の行動のための動因へと転換している。しかもかれの場合そうした比較を当然だとおもっているわけではない。むしろ両者の等価での取引が、かれの背景とする西洋では批判されるべきものと理解したうえで、カフカスの生活背景にあわせてペーラ誘拐を実行している。そのことはペチョーリンによる女性分析とそれへの他者の反応をみればわかる。

ペチョーリンがメリーの眼、睫毛、歯といった肢体の各部を強調しつつその美しさを讃嘆すると、グルシニツキーは「美人のことを英国馬みたいに話すんだね」と憤る(VI, 266)。グルシニツキーの反応を一般的なロシア貴族のそれと仮定するならば、かれらにとってペチョーリンによる分析的な女性描写は、馬に

関する叙述のように感じられる。ペチョーリンには演技的な側面がつよく、<sup>16</sup> 露悪的に演技している感がある。とりわけメリーについては、悪意をおぼえるグルシニツキーに述べられたものだけにそうした側面が強い。<sup>17</sup> 馬はここでは同時代の西洋的な価値観のなかで女性と比べるに値しないはずのものとなっている。そのなかでペチョーリンは露悪的に両者を等価のものとして結びつけ、相手の感情を煽っているのだ。

ペチョーリンは他者との会話のなかでのみ女を馬と比較するわけではない。手記の独白でも対比している。ただしその場合、馬と女に共通する美しさに注目されているとはいえ、西洋知識人としての術学的な側面がおしだされる。「タマーニ」で「娘」の美を定義づけようとしてかれは、その肢体の各部を詳述する。その際、「娘」の鼻に注目する根拠として「女の場合、馬と同じく」重要な「美の血統」という概念が挙げられる（VI, 256）。ペチョーリンもいうようにそれは「最近フランスで発見」された考えであり、<sup>18</sup> 西洋を出自とする。ところでレールモントフ作品において西洋的な環境のなかで馬が取りあげられるとき、生活に密着したカフカスの馬とは異なり、装飾的なアクセサリーとしての要素が強まる。たとえば『タンボフ県の会計官夫人』で田舎の貴族婦人が軍人を評して「なんて素敵な方、馬も絵のようだし」と述べるとき（87）、馬は軍人の装飾品となっている。先述の馬を駆る場面でもペチョーリンは、カフカスの民のように自由を満喫しながら、馬については装飾物として扱っているようにみえる。かれはわざわざチェルケス服を着込んで出かけ（VI, 280-281）、コサックやメリーらにどう見られるかを強く意識するのだ。このようにペチョーリンにとっての馬は、あくまで西洋知識人の視点から理解されている。そうした基礎のうえでかれは馬と女とを結びつけている。

以上みてきたことから、レールモントフにおいて馬は近しく重要な存在であり、女性と比較されうること、また両者が対比される際、そこにカフカスの生活背景が反映されていることがわかる。特にペチョーリンは、自己のものとは異なる環境において、西洋知識人として両者を対比するとともに、カフカス民族的な等価での取引を行動の契機としてとりこんでいる。こうした対比はしばしば帝国によるカフカス支配の観点<sup>19</sup> から、またジェンダー論的な観点<sup>20</sup> から批評される。だが筆者の考えでは馬と人間との比較は作家の死生観にまで広がりをもつ。このことは人間と馬との死の描写における相違と対比を考察することでわかるだろう。

## 2. 魂の存否と死の瞬間

### (1) 幻想的な死と現実的な死

つぎにレールモントフがひとの死に対してどのようなアプローチをとっていたか、見ておきたい。かれにとって死とはふたつのイメージの上にあったようだ。一方でレールモントフは、夢想するかのように幻想的な願望のイメージとして死をあらわす。他方現実的な死の情景を叙述するなかでは、それをきわめて即物的に描きだしている。ひとと馬の死の情景における対比性を扱うさい、重視することになるのは後者のイメージである。だがまずは前者がどんなものか見極めたい。後者がなぜ馬と対比させられうるのか考えてみたい。

『ムツィリ』の主人公は放浪のすえ修道院近辺に戻ってしまう。絶望に陥り死にかけていたかれは、夢か幻か川底で金の魚の歌ごえを聞く——「ここにわたしとお残りよ……」（674）。しばらくするとかれは気を失い、「神の世界は目のなかで消え去って」しまう（693-694）。なるほどかれは故郷を強く思い焦がれており、安穩とした幻の世界ではなく自由を望んでいる。<sup>21</sup> とはいえこれはレールモントフの思いえがく心地よく幻想的な死が具現された詩句といえる。詩「ぼくはひとり道にでていく」でもそんなイメージが描かれる<sup>22</sup> ——「ぼくの求めるのは墓場のあの冷たい眠りではない／…／甘美な声がぼくに愛を歌ってきかせるような／…／眠りを永遠にねむりたいのだ！」（II, 208-209）。前者ではその世界のほうが主人公に誘いかける<sup>23</sup> のに対し、後者では抒情的主人公自身がそれを渴望するという違いはあれ、<sup>24</sup> そのイメージはおなじ幻想的世界に属するのだ。

だがその一方でレールモントフは現実の死を扱うなかで「墓場の冷たい眠り」を描きとっていく。詩「生きることにどんな意味があるのか！」では、死んだ後「蛆虫どもが骨を貪ってくれる」と述べられている（II, 59）。『ムツィリ』でも独白の前半では死が「冷たい永久の静寂のなか苦しみのねむる」墓だと想像されていた（129-130）。そんな死が金の魚の囁く理想郷のような死と対極にあることは明白であろう。レールモントフは死について両極端な二つのイメージをもっているのだ。

### (2) 死の瞬間

死に対する二様のアプローチはレールモントフが死における魂とそれのぬけた死体とのあり方を分けて考

えることから生じているといえようか。『サーシカ』には自然によって分解される死体と、世界と融合していく魂について記述がある——「鳥と獣、炎と風、土までもが／わたしの死体を分けていこう。そしてわたしの魂は／エーテルがエーテルと融合するように世界の魂と／とけあい、世界のうえを吹きとばされていく」(909-913)。死において魂と肉体とを分けて考えることから、レールモントフは一方で死後の魂が甘美な世界へと導かれていく精神的情景を、他方では残された肉体の物体としての情景を描きこんでいる。そうした考え方がありふれたものかもしれないが、<sup>25</sup> かれの場合それを詩句のなかでおしすすめてゆく。

レールモントフは人間の死の瞬間における魂を詳細に記述している。肉体から魂のぬける瞬間をとらえようとするのだ。イズマイルが不意に銃殺されたとき、その最後の想念は「魂が体から離れても／顔を離れる時間がなかった」(2262-2263)。不意を襲った弾丸の速さに、想念は最後の痕跡を顔に残していったが、魂はぬけ、かれは死んだ。また『ハジ・アブレク』の老人は、娘の首を見て絶大な衝撃をうける——「魂はたちまち飛び去り／最後までかれの生命をみだしてきた／想念も、その表情を／完全に離れてしまう時間はなかった」(418-421)。苦悶にうち拉がれた老人の心臓は破裂し、かれは死ぬ。いずれも生から死へと変化する時間はごく僅かである。その僅かの中にそれまでの想念は表情として刻みこまれ、魂のほうは肉体から飛び去ってしまう。レールモントフにとって人間の死とは魂が抜けることを意味する。

そんな魂のぬける瞬間は、レールモントフにおいて馬その他の動物の記述にはみられない。たとえばブラヴァツカヤ<sup>26</sup> が主張するのは異なって、動物にも魂が存在する、とかれがみなした痕跡はみあたらない。そこには“知性をもつ”人類と動物との決定的なちがひがある。馬の死ではその瞬間までの働きが強調される。かれらは必死に駆け、その働きを成し遂げてから死んでいく。死をまえにした働きとはしばしば、死にかけた人を送りとどけることにある。『バストウンジ村』ではアクブラートの愛馬が主人にザラーをとどける——「だがとつぜん震えだし、ぜいぜいと息をしだして、倒れた」(552)。馬は主人の妻に殉ずるかのようになり、送りとどけたが最後、役目を果たして死んでしまう。その姿にアクブラートは「友よ」と語りかけ愛撫せずにはいられない。また『イズマイル・ベイ』で衰弱しきった主人公を故郷へ連れていくのも愛馬である。意識のない騎手を、馬はみずから道をたどり故郷

へ運びとどけ、倒れる。「全体重かけて倒れた」という記述は死を予想させる(2119)。さらに『悪魔』でも馬は、討ち死にした花婿を送りとどけるや、息も絶えだえ倒れ、死ぬ(291)。主人のあとを追うかのごとく力つきののだ。<sup>27</sup> これらの叙述では死をも厭わぬ馬の働きとその崇高な死に焦点が当てられている。死の意義深さが強調されながらも詩人の視線はかれらの働きそのものにむけられており、死の瞬間における魂の動きをとらえようとはしない。かれらの死は「死んだ」「倒れた」と表記されるのみである。

このように死の瞬間の叙述では、レールモントフにおける人間と馬との対比が乖離をみせる。それは魂の描出を試みるか否かという点にある。おそらくそうした魂についての考え方が人間における夢のような甘い死後の世界を描きださせたといえる。だが残された肉体にもはや魂はない。殺伐とえがかれる死後の肉体の情景で人間と馬はふたたびちかづくことになる。

### 3. 死の情景

#### (1) モノとしての死体

レールモントフにおいて魂のぬけた人間の肉体は“なにか что-то”としかいえない存在だ。『貴族オルシャ』の娘はアルセーニーとの逢瀬を父にみつきり、失神する——「ずっとまえから魂をもたぬ死体のように／なにかが倒れた」(247-248)。かの女は死んだわけではない。だがもはや魂のぬけた死体のように倒れる。比喩として述べられたこの“魂のない死体”は、現実の死の記述でも詩人において“なにか”と表現すべきモノでしかない。

死の瞬間、人間の肉体は即座にモノへと変化する。イズマイルがロシア人騎手の首を切ると、その首は「熟した実がおちるように」転がる(1973)。他方、かれの友人たちも絶命してから倒れるまでの僅かの中に「血まみれの骨の塊」となっている(1994)。詩人にとって人間の魂に対し哀惜の念はあっても、それのなくなった肉体はあくまでモノとして扱われる。『貴族オルシャ』のアルセーニーが再会する恋人は骨の堆積となっており、ありし日の姿をいっさいとどめていない。かれのさけぶ言葉は生と死との確然たる相違をあらわしている——「ここにかの女の死体はある、だがかの女はいない！」(1061)。

モノとなった肉体は他の動物の餌食となり、自然の摂理に従って分解される。レールモントフは人間の死を待ちその死体を喰らう動物どもの姿を執拗に描いている。『イズマイル・ベイ』(1377)でも『悪魔』

(251) でも鳥は輪をえがきながら人々の亡骸を狙う。じっさい鳥も狼も（『イズマイル・ベイ』1064、『チェルケス人』259-260）飼い犬も（『逃亡者』139）がつつと人間の死体を貪り喰う。なかでも鳶はおぞましく、<sup>28</sup> 鬮體の眼から砂をこぼし「手の欠片を引き摺りつつ」飛んでいく（『犯罪者』174）。餌食となるのは人間ばかりではない。『バストゥンジ村』のセリムが彷徨中、二頭の豹を殺すと「その日のうちに鷲どもは／奴らの血まみれの骨を運び去って」しまうのだ（429-430）。こうした情景ではモノとなった死、物理的な死に注意が向かっている。

このように魂がぬけて残された人間の死体はモノと化す。死体が鳶、鳥、蛆虫の餌食となる様子が強調されるのも、死んだ肉体に対する自然の摂理の描出といえる。他方馬の死の場合、魂の描出はみあたらない。そのかわり死にいたるまでの無私の働きが強調される。ところが死の瞬間においてそんな違いがありながら、死後の情景ではふたたび接近する。魂のないものとして同質だからだと考えられる。

馬の死はレールモントフ作品において人間とおなじ程度に強調される。それはほかの動物よりも、生活において近い存在だからであろう。『イズマイル・ベイ』では戦死者の描写のあいだに、馬の死体と「共感にみちた」名もないチェルケス人の場面が挿入されている（1938）。このチェルケス人にとって馬の死は戦友の死に等しい。おおくの戦死者があるなかで特に馬の死が言及されていることは、人間の死とおなじ強調点がおかれていることを意味する。そんな馬の死はひとと対照されることになる。

## (2) 馬の死とひとの死の対照

レールモントフ作品では死骸のおかれた情景が馬と人間とで対照させられ、馬の死が人間存在の死を象徴することもある。『アズライル』の導入部をみてみたい。アズライルには人間的な側面も指摘されるが、<sup>29</sup> その苦悩はかれが墮天使であることに起因する。かれは不死の自己と、時とともに過ぎゆくこの世の存在物との断絶の想いに苛まれている。冒頭のト書きでは、荒涼とした墳丘に横たわる馬の死骸に言及される。そんな舞台設定そのものが死の世界である。アズライルはこの情景をあらためて強調するかのように独白する——「周囲はすべて荒涼として不毛だ／死んだ馬がおれのままで／横たわり、鷲どもが自由に／獲物を自分たちどうしで分け合っている。／冷たい骨ははやくも白くなり／招かれざるその客どもはまもなく／自分たちの血の宴会をあとにする。／まさにおれの魂もこん

なもの」（5-12）。先に述べた現実的な人間の死の描写をおもいだすとすれば、こうした馬の死骸はひとの死体におきかえうる。人間の死とは魂がぬけることを意味し、残された死骸はモノのごとく扱われ、周囲に鳶や鳥がとびまわり、かれらに喰われていたからである。じっさい馬の死骸をまえにしながらアズライルは、人間存在と世界全体の死を想起し、みずからの不死と対比させる。自己を死肉を漁る鷲とみなし、他方「死にゆき過ぎさり」「消滅してゆく」「民衆や世界」のすべてを馬の死骸にみている（20-23）。死体としての馬が人間存在すべての死を代表している。

「公爵令嬢メリー」の結末ちかくでは人間の死体と馬の死骸が対照的にえがかれ、<sup>30</sup> 両者の存在が主人公に同様の悲しみをあたえている。それらはいずれもベチョーリンの情欲と行動の結果死んだ存在といえ、かれに責任がある。ふたつの死骸に対しかれはつらい後悔の念を禁じえず、よく似た反応をしめす。ひとつは主人公がグルシニツキーを決闘で殺した後の記述である——「小道をくだる途中、岩の割れめに血まみれのグルシニツキーの死体のみとめた。おれはおもわず目をつぶった」（VI, 331）。もうひとつは、転属を言い渡されキスロヴォツクを出発した後である——「道端におれの駿馬の死体を見つけた。（中略）おれは溜息をつき、顔をそむけた」（VI, 338）。グルシニツキーは人間中心の観点から、前者に「目をつぶる」恐怖心がありながら後者では溜息だけだとみなし、人間と動物の死体にたいする反応の相違をよみとる。<sup>31</sup> だが無意識に「目をつぶる」のも「顔をそむける」意識的な動きも、見たくないものを見ない行為である。上記のように、レールモントフにとって馬の死骸は人間を象徴しうるのだ。そして物語構造としてみてもここにはおなじ悲しみを読みとってよいのではないか。

ふたつの死骸は主人公が実行したふたつのプロットの結末を意味している。一方ではベチョーリンはメリーを誘惑することによりグルシニツキーと敵対関係に陥る。こちらが主筋をなし、みずからの心の動きや言動においても詳細に描かれている。他方、公爵夫人家にちかづくことにより昔の恋人ヴェーラとの仲をとりもどし、一夜を共にする。こちらは裏のプロットといえ、ヴェーラとの過去の関係やかの女への愛、さらにはふたりの会話も含め、基本的に隠されている。第一のプロットは決闘へと至り、グルシニツキーを殺害する。第二のプロットでは決闘が原因でヴェーラとの仲をその夫に知られ、夫妻は去る。主人公がかれらを追って馬を乗り潰したため、馬は死んだのだった。これらの事件にかかわった人々はみなベチョーリンの犠

犠牲者といえるが、そのことを両プロットの結末として象徴する存在がグルシニツキーと馬の死体である。その結末の意味あいについて、すべてがみずからの責任によると考えざるをえないペチョーリンとしては、かれらの死から目を背けずにはいられなかったのだ。

二体の死骸はまったく別の場所にあり、物語上も別の箇所におかれている。だが主人公がそれらに対し同様の反応を示し、おなじインパクトがおかれることにより、ふたつのプロットは緊密に結びつけられる。まさにそのことによって、そのどちらにも絶望を感じるようになったかれの心情が浮かびあがる。表と裏のプロットがおなじ悲しみの響きをもって幕を閉じているのだ。

### おわりに

レールモントフ作品において馬は数おおくの場面で描かれている。馬はしばしば自由、幸福、故郷を象徴し、登場人物たちは個々に馬と駆ける喜びを表現する。ときに馬は人間の女性と同等にあつかわれ、取引すらされる。そんな両者の等価値での比較はカフカス民族の生活背景として叙述されている。他方、おなじ比較がペチョーリンにおいては、他者の感情を煽ったり行動欲求を満たしたりするための契機ともなる。

死の情景描写において馬とひとは対照される。そこではときに馬の死骸が人類全体をも象徴する。また主人公が馬と人間の死体に類似の反応をしめすことにより、小説構成上のプロットが緊密に結びつけられることもある。ただし両者のこうした対照性は死の瞬間にあっては成り立たない。魂に関する描写が人間では目立つが、馬においてはみあたらないのだ。ひとにあっては魂をもつ存在と魂のぬけたモノとの間に明確な境界線がひかれている。

女性にしても、死体にしても、レールモントフにとってある境界の向こう側の存在であり、その点では馬もまた同様である。馬は人間以上に親しまれているようにみえるが、馬への視線は他者に対するものなのだ。馬は友とよばれ、高潔な働きが強調され、死体としても象徴的な意味を担う。だが、馬自体の内面が代弁されることはない。馬は、詩人からの他者への視線をただ受けとめている。

軍人レールモントフはカフカスにおいて騎行の人であった。かれは山岳民族の習慣や考え方に慣れ親しむと同時に、馬についてもその肌の感触とともに知っていた。友人が周囲にいないときであっても、馬はそばを離れなかった。言葉を理解し得ないもの同士であり

ながら、お互いの愛情は肌を通して伝わる。内面を打ち明けない愛馬は、最も近い他者でもあったのだ。

(やまじ あすた, 中京大学)

### 注

- <sup>1</sup> Павлович Н. Словарь поэтических образов: на материале русской художественной литературы XVIII-XX веков. Т. 1. М., 1999. С. 121-124.
- <sup>2</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 26. М., 1936. С. 3-37.
- <sup>3</sup> 中村白葉「解説」『トルストイ全集3』河出書房新社, 1973年, 446頁。プーニンは両者の対比性に注目し、この小説を「ふたつの生とふたつの死」と名づけることもできた, という — см.: Розанова С. А. Примечания // Толстой Л. Н. Собр. соч. в 20 т. Т. 12. М., 1964. С. 472. また1860年代の稿とくらべ決定稿では, 馬主貴族の無為と退廃にたいし馬の精神的優位性が増しているといわれるが(法橋和彦「『ホルストメール』について」『ロシア語ロシア文学研究』第1号, 1969年, 101頁), この点でも対比性は強調されている。
- <sup>4</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 6. Л., 1973. С. 49-50.
- <sup>5</sup> R. D. Laing, *Self and Others* (Harmondsworth: Penguin Books, 1971), p. 65. 江川は撲殺される馬に「老婆殺人の予感のイメージ化」と「ロシアの下層民衆の集合的なイメージ」をよみとる — 江川卓『謎とき『罪と罰』』新潮選書, 1986年, 130頁。
- <sup>6</sup> ヴィスコヴァートフは「レールモントフは駆ける馬を嬉々として描いていた」という — Пахомов Н. П. Лермонтов-художник // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. в 10 т. Т. 8. М., 2001. С. 58. またレールモントフの画才を小説の風景描写によみとったものとして, see Cynthia Marsh, “Lermontov and the Romantic Tradition: The Function of Landscape in A Hero of Our Time,” *The Slavonic and East European Review* 66:1 (1988), pp. 35-46.
- <sup>7</sup> レールモントフの引用は Лермонтов М. Ю. Соч. в 6 т. М.-Л., 1954-1957. からとし, 物語詩は行数を, それ以外は巻・頁数を括弧内に記す。なお引用訳は以下を参考に, 筆者が訳出した: 池田健太郎, 草鹿外吉共編『レールモントフ選集1, 2』(光和堂, 1974-1976年); 北垣信行, 金子幸彦ほか訳『世界文学大系26』(筑摩書房, 1962年); 中村融訳『現代の英雄』(岩波文庫, 1981年); 江川卓訳『現代の英雄』(『世界文学全集23』所収, 集英社, 1980年)。
- <sup>8</sup> 『サーシカ』のアイロニーについては, см.: Мануйлов В. А. Лермонтовская энциклопедия. М., 1999. С. 498; Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 150. 後者は主人公も作者も「仮面をしている」という。
- <sup>9</sup> See Monika Greenleaf, “Pushkin’s Byronic Apprenticeship: A Problem in Cultural Syncretism,” *The Russian Review* 53:3 (1994), pp. 382-398; Katya Hokanson, “Literary Imperialism, Narodnost’ and Pushkin’s Invention of the

- Caucasus,” *The Russian Review* 53:3 (1994), pp. 336–352; Harsha Ram, *The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2003), pp. 160–211. 特にレールモントフにおける荒々しい自然への志向性については, see Susan Layton, *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp. 212–232.
- <sup>10</sup> この歌と「チェルケス人の歌」の類似性, それらの起源が民謡“Ты дума моя, думушка”にある点について, см.: *Томашевский Б. В.* Примечания // *Лермонтов М. Ю.* Соч. в 6 т. Т. 3. С. 324; *Мануйлов В. А.* Комментарии // *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени. СПб., 1996. С. 232–233; Layton, *Russian Literature and Empire*, p. 138.
- <sup>11</sup> See Andrew Barratt and A. D. P. Briggs, *A Wicked Irony: The Rhetoric of Lermontov’s “A Hero of Our Time”* (Bristol: Bristol Classical, 1989), pp. 17–19. また木村はマクシム・マクシムィチの善良さを認めながらも, その皮相な俗物さに対し作者からの嘲りがみられるという — 木村崇「『現代の英雄』の連鎖化の構造」『中京大学教養論叢』16巻1号, 1975年, 204–214頁参照。このようにマクシム・マクシムィチの「単純素朴さ」に対しては疑問が提示されている。
- <sup>12</sup> この比喩から馬と女の対比が始まっているという指摘は, см.: *Серман И.* Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836–1841. М., 2003. С. 221–222.
- <sup>13</sup> 同時代の他作家と比べて『現代の英雄』では, 登場人物の諸行為について動機づけが顕著に配慮されていると指摘される。см.: *Эйхенбаум Б. М.* Опыт историко-литературной оценки // его же. О литературе. М., 1987. С. 267–275; *Эйхенбаум Б. М.* “Герой нашего времени” // его же. Статьи о Лермонтове. М.-Л., 1961. С. 248–250. レールモントフの創作活動における文学的動機づけへの配慮の変遷については, см.: *Киселева Л. Ф.* Переход к мотивированному повествованию: М. Ю. Лермонтов // *Кожин В. В.* (ред.) Смена литературных стилей: на материале русской литературы XIX–XX веков. М., 1974. С. 299–344.
- <sup>14</sup> マクシム・マクシムィチがカフカスでの経験に自負をもっている点については, see R. A. Peace, “The Role of *Taman’* in Lermontov’s *Geroy nashego vremeni*,” *The Slavonic and East European Review* 45 (1967), pp. 12–13; Barratt and Briggs, op. cit., pp. 12–17.
- <sup>15</sup> かれはカフカス民族の考え方や習慣を理解する一方, ペチョーリンを全く理解できないと指摘される — *Лотман Ю. М.* Учебник по русской литературе. М., 2001. С. 152.
- <sup>16</sup> ペチョーリンにみられる演劇性や演技的特性についてはすでに数多くいわれている。例えば, see William M. Todd III, *Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institution, and Narrative* (Cambridge: Harvard University Press, 1986), pp. 137–163; Gary D. Cox, “Dramatic Genre as a Tool of Characterization in Lermontov’s *A Hero of Our Time*,” *Russian Literature* 11 (1982), pp. 163–172; *Фридлендер Г.* Лермонтов и русская повествовательная проза // *Русская литература*. 1965. №1. С. 44; *Недзвецкий В. А.* От Пушкина к Чехову. М., 2002. С. 46; 楯岡求美「レールモントフ『現代の英雄』におけるメタシアターの構造」『ロシア語ロシア文学研究』39号, 2007年, 100–107頁; 拙稿「『現代の英雄』と模倣性の時代の象徴的人間像」『ロシア語ロシア文学研究』41号, 2009年, 3–5頁。
- <sup>17</sup> см.: *Эткинд Е. Г.* “Внутренний человек” и внешняя речь: Очерки психопозитики русской литературы XVIII–XIX вв. М., 1999. С. 96; *Маркович В. М.* О значении незавершенности в прозе Лермонтова // *Russian Literature* 33:4 (1993), p. 484. 後者は主人公がメリーないしグルシニツキーの感情を操っているという。
- <sup>18</sup> マヌイロフによれば, この考えはユゴーら仏文学ロマン派「若きフランス」に由来する — *Мануйлов*. Указ. соч. С. 274.
- <sup>19</sup> See Layton, *Russian Literature and Empire*, pp. 215–219; Susan Layton, “Irony of Ethnic Identity” in Lewis Bagby, ed., *Lermontov’s A Hero of Our Time: A Critical Companion* (Evanston: Northwestern University Press, 2002), pp. 68–77.
- <sup>20</sup> 『現代の英雄』の女性像に関してジェンダー論の観点から取り組んだものとしては, see Jane Costlow, “Compassion and the Hero: Women in *A Hero of Our Time*” in Lewis Bagby, ed., *Lermontov’s A Hero of Our Time*, pp. 85–105; Joe Andrew, “‘The Blind Will See’: Narrative and Gender in ‘Taman,’” *Russian Literature* 31 (1992), pp. 449–476.
- <sup>21</sup> см.: *Ломинадзе С. В.* Поэтический мир Лермонтова. М., 1985. С. 212; *Кормилов С. И.* Поэзия М. Ю. Лермонтова. М., 2004. С. 127; *Максимов Д. Е.* Проблематика и символика поэмы Лермонтова “Мцыри” // Михаил Лермонтов: Pro et contra. СПб., 2002. С. 693.
- <sup>22</sup> *Максимов*. Указ. соч. С. 691–692.
- <sup>23</sup> 金の魚の誘いについて, 『悪魔』のタマラ誘惑との類似点が指摘される — *Максимов*. Указ. соч. С. 691–692; *Нестор (Кумыш), игумен.* Поэмы Лермонтова как основные вехи его духовного пути. М., 2008. С. 271–272.
- <sup>24</sup> *Манн Ю. Н.* Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. М., 2001. С. 213–214.
- <sup>25</sup> см.: *Кимура Т.* Сопоставительное изучение взглядов на жизнь и смерть у русских и японцев на материале художественных произведений // *Japanese Slavic and East European Studies* 28 (2007), p. 82.
- <sup>26</sup> *Блаватская Е. П.* Скрижали астрального света. М., 2002. С. 99–128.
- <sup>27</sup> この馬の働きについてフォフトは, グダールおよび悪魔と同じくらい堂々として力強いと述べ, その勇敢さに注目する — *Фохт У. Р.* “Демон” Лермонтова как явление

стиля // Михаил Лермонтов: Pro et contra. С. 524.

<sup>28</sup> 鷹は腐肉を喰らうため西洋世界で死なないし悪魔を象徴する — アト・ド・フリース (山下圭一郎ほか訳) 『イメージ・シンボル事典』大修館書店, 1984年, 378頁; ジャン=ポール・クレベール (竹内信夫ほか訳) 『動物シンボル事典』大修館書店, 1989年, 234頁参照。

<sup>29</sup> *Кормилов*. Указ. соч. С. 117.

<sup>30</sup> 両者の対比について触れたものとしては, see Vladimir Nabokov, “Notice” to Mikhail Lermontov’s *A Hero of Our Time* (Oxford: Oxford University Press, 1992), p. 175; *Герштейн Э.* Роман “Герой нашего времени” М. Ю. Лермонтова. М., 1997. С. 76–77.

<sup>31</sup> *Герштейн*. Указ. соч. С. 76.

## Асута ЯМАДЗИ

### Образ коня в творчестве М. Ю. Лермонтова

Данная статья посвящена осмыслению того, какую роль играет образ коня в произведениях Лермонтова. Мы полагаем, что в некоторых случаях автор приближает человека к животному, а лошадь, наоборот, возводит до уровня человека. В произведениях о Кавказе она олицетворяет свободу, счастье, природу — то, к чему стремятся герои. Одним из важных мотивов в творчестве Лермонтова является восприятие женщины и скакуна как равноценных существ: их сравнивают друг с другом, обменивают одну на другого. В нашей статье мы рассматриваем это явление на примере произведений «Аул Бастунджи» и «Герой нашего времени». Мы предлагаем анализ точек зрения представителей кавказских народов и современных автору европейцев (русских). Наш анализ приводит к заключению, что в случае с первыми такое восприятие служит фоном, отображающим местный колорит, в то время как в случае Печорина осуществление подобного обмена выполняет функцию характерообразующего элемента — показывает главного героя деятельной натурой.

Далее мы рассматриваем изображение лошади и человека в момент смерти. Если в изображении смерти человека важную роль играет описание движения души, то в случае смерти лошадей подчеркивается их героическая работа, при выполнении которой они и умирают. Наличие или отсутствие души отделяет человека от коня при описании момента перехода от живого к неживому. Однако в статичных картинах смерти люди и лошади вновь сближаются — покинутое душой тело человека становится вещью, так же как и труп коня. В «Азраиле» труп лошади символизирует удел всего человечества. С другой стороны, в конце «Княжны Мери» присутствуют и труп человека — Грушницкого, и труп скакуна — любимого коня Печорина, вид которых вызывает у главного героя одинаковую реакцию. Поскольку действия Печорина привели к обеим этим смертям, эти два трупа связывают воедино два сюжета главы — флирт главного героя с княжной и возобновление романа с Верой.

Мы надеемся, что наше освещение образа коня в творчестве Лермонтова поможет более глубокому пониманию многогранности его произведений.

# 初期ソヴィエトのドキュメンタリー運動における集団的制作

## A. ロトチェンコの写真を中心に

河村 彩

### はじめに

アレクサンドル・ロトチェンコ (1891-1956) はソヴィエトを代表する構成主義の芸術家であり、写真家である。彼は下から上を見上げる位置や、逆に高い位置から下を見下ろす位置から撮影を行い、通常の視点——ロトチェンコの言葉によれば「へそからの視点」——から撮影された写真とは異なるアングルを見出そうとした。彼の写真に見られるこのような極端なアングルと短縮遠近法 (ラクルス) に関してはこれまでたびたび言及されてきた。<sup>2</sup>

しかしロトチェンコの写真は、現在美術館で展示されているような、枠に収められて一枚で独立した「作品」となることを意図して制作されたものではなかった。<sup>3</sup> 1920年代の構成主義の時期には、彼は自分で撮影した写真を広告や本の表紙などのグラフィック・デザインのための素材として用いた。さらに1920年代末から30年代にかけては、特定のテーマに合わせて複数の写真を組み合わせたフォト・シリーズ (фото-серия) やフォト・エッセイ (фото-очерк) の制作を目的として撮影を行った。本稿ではロトチェンコのフォト・シリーズやフォト・エッセイに焦点をあて、モダニストの芸術写真ではなく、写真におけるドキュメンタリー作品としての側面を明らかにする。

ロトチェンコのフォト・シリーズやフォト・エッセイはこれまであまり研究されてこなかったが、唯一の例外が『建設のソ連邦』1933年12号「白海バルト海運河竣工」である。このフォト・エッセイでは、運河建設の様子と、それに携わる囚人たちが建設を通して優秀な労働者に成長する様子が描かれる。そのため「白海バルト海運河竣工」は、スターリニズムおよび社会主義リアリズム小説との共通性という観点から、人間の変容の「ロマン」やソヴィエト建設の「神話」としてとらえられている。<sup>4</sup> しかし、ロトチェンコが携わった『建設のソ連邦』の別の号を見てみると、「ロマン」や「神話」とは別のロジックによって作成されたフォト・エッセイを見つけることができる。本稿では「白海バルト海運河竣工」とは別のタイプの

フォト・シリーズとフォト・エッセイに光をあて、1920年代後半から興隆したソヴィエトのドキュメンタリー運動との関連性に注目する。

研究者のパパジアンは、1920年代から1930年代にかけて映画や文学、演劇の領域でドキュメンタリー運動が盛んになったことに注目し、この時期を「ドキュメンタリー・モメント」と呼んでいる。<sup>5</sup> パパジアンが考察の対象とした映画監督ジガ・ヴェルトフや作家で文芸批評家のセルゲイ・トレチャコフとも関係の深かったロトチェンコの活動は、このような「ドキュメンタリー・モメント」との関連においてとらえられるべきである。注目すべきことは、ドキュメンタリー作品の多くは複数の報告者による記録を集めて作品を作り上げるという集団的な制作形態がとられていたことである。そしてこの制作方法は当時さかんに主張された労農通信員運動をモデルとしていた。本論では「ドキュメンタリー・モメント」におけるソヴィエト写真が、集団的な制作に基づいていたことに注目しながら、この時期のロトチェンコの写真について分析を試みる。

本論の第1節では『新レフ』誌上でロトチェンコが行った2つの写真プロジェクト、「ロトチェンコのレフ・アルヒーフ」と「ポリシェヴィキの歴史」における過去のアーカイヴを用いた制作、および「レーニンの写真ファイル」というアイデアで示された彼の写真理論を考察する。そしてトレチャコフら『新レフ』が標榜した「ファクトの文学」と労農通信員運動との関連に注目し、『新レフ』における集団的制作への志向を検討する。第2節ではロトチェンコのフォト・シリーズ「新聞」と「電気工場」を分析した上、当時ロトチェンコがリーダーとなって組織した「十月」グループ写真部門と写真における労農通信員運動との関連を明らかにする。第3節ではフォト・オーチュルクの集大成ともいえる雑誌『建設のソ連邦』を取り上げ、集団制作による体系的、網羅的なソヴィエト建設の表象が目指されていたことを明らかにする。そして『建設のソ連邦』の中からフォト・エッセイの典型として「モスクワ」特集号を取り上げ、どのような構造を持っているのか、写真家たちはどのような形で制作に参加していたのかを検討する。

## 1. アーカイヴに基づく 写真プロジェクトと『新レフ』

トレチャコフが「われわれはレフを、ファクトの文学と写真に、明確かつ非妥協的に定着させることに成果をあげつつある」<sup>6</sup>と主張しているように、『新レフ』では写真が「ファクトの文学」の理論的モデルとしての重要な役割を果たしていた。<sup>7</sup> 毎号、写真や写真をめぐる論考が掲載され、表紙はロトチェンコによるデザインになっていた。ロトチェンコは『新レフ』を通してトレチャコフやヴェルトフと仕事をする事により、実験的なラクルス（短縮遠近法）のみならずフォト・シリーズへと写真の方法論的な関心を広げてゆく。それは『新レフ』に掲載された彼の二つの写真プロジェクトに見出すことができる。

そのひとつが、「ロトチェンコのレフ・アルヒーフ」である。このシリーズはソフキノ（ソビエト映画）の保管庫から購入した撮影者不詳の写真を彼自身が選んで『新レフ』誌上に掲載したものである。<sup>8</sup> 「ロトチェンコのレフ・アルヒーフ」と題された写真は、「ツァーリ像の撤去」（1927年第3号掲載）、「労働義務」（1927年第8-9号）、「国内戦時の装甲列車」（1928年第3号）、「モスクワにおけるソヴィエト大会の警備」（1928年第4号）、「クルプスカヤ」（1928年第5号）にのぼり、これらの写真はいずれも1917年の革命からネップ期にかけてのソヴィエト社会を想起させるものである。

重要なのは「ロトチェンコのレフ・アルヒーフ」が掲載されたのが1927年およびその翌年であったという事実である。この年はちょうど革命十周年にあたり、映画の分野でも革命を記念するための作品製作の計画が進められていた。実際ロトチェンコは、ボリス・バルネットの映画『10月のモスクワ』に美術担当として参加している。<sup>9</sup> さらに『新レフ』では映画における「フロニカ（クロニクル）」をめぐってたびたび議論が行われた。<sup>10</sup> 「フロニカ」の代表的な例として『新レフ』で評価されたのは、エスフィリ・シュューブによって1927年に撮影された『ロマノフ王朝の崩壊』であるが、シュューブはフィルムテークにのこされた古い資料を編集することによってこの映画を作り上げた。<sup>11</sup> 革命十周年という節目の年は、ロトチェンコおよび映画監督たちに、写真や映画によって過去の意味付けをし、歴史という科学的なディスクールを生み出すことを要請したのである。

写真による視覚的な歴史の記述のもう一つ例となる

のが『ボリシェヴィキの歴史』（図1）シリーズである。これは1926年共産主義アカデミー（Комакадемия）と革命美術館から依頼された25枚組のポスターで、<sup>12</sup> 『新レフ』1927年第3号にはこのうちの一枚が掲載された。ロトチェンコは革命アーカイヴおよび革命美術館に保存されていた資料を利用し、「真のドキュメントに基づく写真による方法と構成によって」<sup>13</sup> 制作を行ったと述べているが、この方法はシュューブから影響を受けたものだと考えられる。『ボリシェヴィキの歴史』ではレーニンやボリシェヴィキ党員たちの肖像写真、共産主義に関する著作、『イスクラ』『ザリャー』などの定期刊行物のコピー、革命の際の戦場やデモの写真などがコラージュされ、共産党の歴史が視覚的にわかるようになっている。興味深いことに、ロトチェンコは革命博物館を訪れた際、博物館に写真ではなく絵画ばかり収集されているのを見て、職員のリフシツと議論になったエピソードを語っている。<sup>14</sup> ロトチェンコは写真を利用して、絵画とはちがう原理を持った、アーカイヴに基づく歴史の視覚的表象を生み出そうとしたのである。

絵画とは異なる原理に基づく視覚表象というロトチェンコの考えは、論文「総合的肖像ではなく瞬間的写真を」で提示された「レーニンの写真ファイル」というアイデアによく現われている。この論文でロトチェンコは、肖像画は画家の理想を表したものであって、実は対象そのものをとらえられていないことを批判している。彼は、むしろ断片的なスナップショット



図1 A. ロトチェンコ ボリシェヴィキの歴史より  
1914-1916年の帝国主義戦争時代の党 1925-1926

の寄せ集めの方が、対象の表現と認識にはふさわしいと考え、その具体例を「レーニンの写真ファイル」というアイデアで提示した。

このファイルを一人一人が見る。一人一人は、自分では気付かないうちに、芸術上の偽りを永遠のレーニンとして認めることを禁じるのだ。[…]

断言するが、レーニンの総合はないし、あらゆる人にとって同一のレーニンの総合はありえない…しかし、彼についての総合は存在する。それは、記録写真、本、手記をもとにした観念である。<sup>15</sup>

ロトチェンコの肖像に対する見解の背後にあるのは、1924年のレーニンの死と、それに伴う熱狂的なレーニン崇拜のブームである。レーニンの遺体保存やレーニン廟の建設、地名を革命にちなんだ名前に変える改名ブームなど、永遠不滅のモニュメントによってレーニンを表象する傾向に対し、ロトチェンコは瞬間的な写真によって対抗しようとした。<sup>16</sup> そのために「総合的」な肖像ではなく、「様ざまなときに様ざまな条件のもとで撮った瞬間的写真の集合として」<sup>17</sup> 人間を把握することを主張しているのである。ロトチェンコはレーニンの表象の問題を契機として、一人の画家の意図に基づく総合的でモニュメンタルな唯一の絵画から、集団的に収集されたアーカイブに基づく断片的な写真の集積へと、視覚メディアと表象の方法を転換させようとしたのである。

複数の作者によって集団的に制作されたテキストの収集という方法に基づき、ドキュメンタリー作品を生み出そうとする動向は、そもそも『新レフ』のメンバーが主張していたものである。『新レフ』のメンバーは「ファクトの文学」を提唱し、伝統的な物語文学を否定して、ルポルタージュ、新聞、旅行記、現地通信などのノン・フィクション作品を生み出すことを目指したが、<sup>18</sup> そのためには制作方法の集団化が提唱されていた。たとえばトレチャコフは、一人の作者が本を執筆するのではなく、複数の人物が執筆することによって、「本の仕事の集団化」を行い、テキスト生産のプロセスそのものを変化させることを主張している。

本に関する仕事の集団化はわれわれにとって進歩的なプロセスであるように思われる。

われわれは文学的協同組合の仕事を考えている。そこでは、素材の蒐集、素材の文学的加工、作品の仕事の検査というように、機能は分担されている。

つまり協同組合には、文学外の専門家が参加する。彼らは十分に価値ある素材（旅行、研究、伝記、冒険、組織および学問の経験）を所有している。彼らに加えて、必要な素材、出来事、メモ、ドキュメントを捕獲する記録係が仕事をする（この仕事は新聞のルポルタージュの仕事と似ている）。<sup>19</sup>

集団的な本の仕事によってトレチャコフが目指したものは何であったのか。それは、あらゆる労働者を書き手にして現在進行中のソヴィエトの現実をくまなく網羅し、集めた素材の組織化によってソヴィエト社会に対する認識を形成することだったのではないだろうか。それは「社会主義経済の財産リスト」という表現として次の箇所によく現れている。

われわれにはあまりに多くの本が不足している。われわれは、われわれの生の主とならなければならない。われわれは、われわれが建設している社会主義経済の財産リストを編集しなければならない。[…]

建設に参加している人々は膨大な経験を蓄積している。しかしこの経験は、良くては官庁内の報告文書になるくらいである。われわれにはいまだモスクワや何百もの他の都市について書かれたものがない。われわれの工場、孤児院、ソフホーズ、療養所、コルホーズ、トナカイ飼育業、ツンドラ、トラクター工場については書かれていない。<sup>20</sup>

ワルター・ベンヤミンはこのようなトレチャコフの活動を、著作「生産者としての作家」の中で、従来の文学における作家と読者の区別を修正するものとして賞賛している。<sup>21</sup> ベンヤミンによれば、ファクトの文学では読者はただちに執筆者となり、専門家として執筆する道が誰にでも開かれ、「労働そのものが発言し始める」という。<sup>22</sup>

ベンヤミンは文学における作家性の問題としてファクトの文学を評価しているが、ファクトの文学の着想の背景にはソヴィエトの社会運動としての労農通信員運動があったことに注目すべきである。労農通信員運動とは、工場での作業や農業に従事する一般の労働者たちが新聞等のメディアでの活動を通じて社会の出来事に関与してゆこうとする運動のことである。労働通信員（рабкор）および農業通信員（селькор）たちは、自分たちの地区での労働の様子や日常生活の問題点について執筆し、新聞や雑誌に報告した。<sup>23</sup> トレチャコフが、「建設に参加している人」の「膨大な経験の蓄積」によって「社会主義経済の財産リスト」を作成し、ファクトの文学を生み出そうと試みたのは、このような労農通信員の活動が念頭にあってのものだと思われる。

る。

実際にトレチャコフ以外の『新レフ』のメンバーたちも「ファクトの文学」を構想する際に、労農通信員運動に関心を持っていた。たとえばウラジーミル・トレーニンは、「労働通信員の雑記を生産的ルポルタージュの規模にまで拡大すること」を目指していたし、<sup>24</sup> シクロフスキーは「書くためには、文学以外の他の職業をもつことが必要である」と主張して、<sup>25</sup> 現場の労働者を労働者のままドキュメンタリー作家にしようと考えていた。また、『レフ』と関係の深かった映画監督のジガ・ヴェルトフも「全国の映画通信員(кинорабкор, кинокор)のネットワーク」を計画し、工場や地方の映画サークルや「映画通信員」を組織化することを構想していた。<sup>26</sup> 彼は「一人の人間あるいはグループによるオーナーシップから集団的なオーナーシップへの出発」「何千万人もの目を通した世界」を主張し、映画において実現させようとした。<sup>27</sup>

『新レフ』のメンバーは一人の作者による制作を超えた集団的な制作を志向していたが、労農通信員運動はその方法論的モデルの役割を果たした。『新レフ』で過去のアーカイヴに基づく写真プロジェクトを経験したロトチェンコは、労農通信員運動に触発されたファクトの文学の志向に基づきながら、フォト・シリーズとフォト・オーチェルクを通して、写真による「社会主義経済の財産リスト」を作成することを試みるのである。

## 2. フォト・シリーズと「十月」写真部門

1928年以降、『新レフ』での活動の時期と重なるようにして、ロトチェンコは定期的に雑誌『与えよう

(Даешь)』や『30日(30 дней)』にフォト・シリーズを発表するようになる。<sup>28</sup> 『ポリシエヴィキの歴史』や『ロトチェンコのレフ・アルヒーフ』は過去の記録の選択と再組織化であったが、フォト・シリーズやその後のフォト・オーチェルクでは、建設されつつある現在のソヴィエト社会の記録の組織化が行われた。彼の『新レフ』における写真プロジェクトでの経験はフォト・シリーズの土台となっていると考えることができる。

彼の初期のフォト・シリーズの代表作のひとつが、文章を担当したレオニード・サヤンスキーとの共同作業によるフォト・シリーズ「新聞」(『30日』1928年12号)である。ロトチェンコの写真は編集部の様子から始まり(図2)、ライノタイプ、印刷機、活版、輪転機などの製作工程が示され(図3)、そして最後に朝のお茶とともに新聞を読む光景が紹介される(図4)。新聞や機械はクローズアップで撮影され、事物そのものがよくわかるようになっている。サヤンスキーのテキストは編集部の人間が中心に描かれているのに対し、ロトチェンコのフォト・シリーズでは新聞の生産プロセスがよくわかるようになっており、写真とテキストの内容に若干の違いが見られる。写真はテキストの挿絵というよりも、新聞の製造プロセスを解説する独立した視覚的テキストとして機能している。

さらにロトチェンコは、雑誌『与えよう』において写真家のボリス・イグナトヴィチと特集を分担し、ソヴィエトの工場などの建設現場のフォト・シリーズを掲載している。1929年12号に掲載された7枚の写真から成る「電気工場」(図5)は「新聞」とは異なり、文字テキストはほとんどない。検査のためにテーブルの上に並べられた電球(右上)、バーナーを使って電



図2 レオニード・サヤンスキー アレクサンドル・ロトチェンコ 「新聞」『30日』1928年12月号

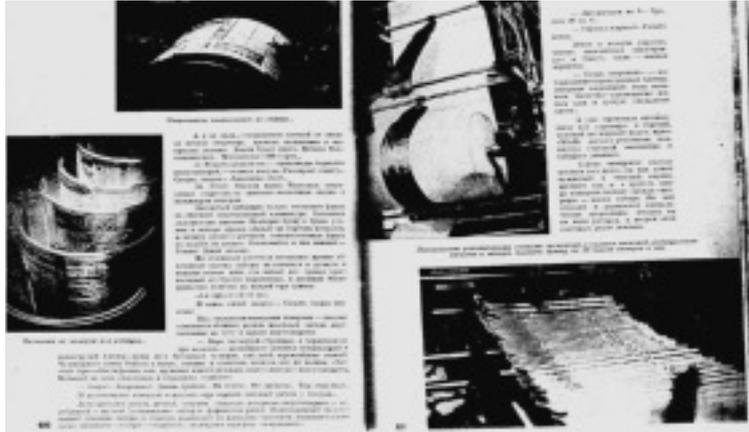


図3



図4

球を作る女性（左中）、小さい部品を組み立てている女性（右中）、並べられて出荷を待つ電球（右下）などの写真は、それぞれ作業工程を示している。<sup>29</sup> 複数枚の写真は1ページの中に収められてひとつのフォト・シリーズを形成しており、写真をたどることによって、文字テキストの補助なしに生産のプロセスが理解できるようになっている。

これらの事例から考えると、フォト・シリーズという形式によって目指されたことは、ソヴィエトの生産を写真によって記録し、それらを組織化して、生産プロセスという科学的なディスコースを視覚的に生み出すことだったといえるのではないだろうか。

この時期のロトチェンコの活動で注目すべきことは、自らリーダーとなって1930年に芸術家によるグループ、「十月」の写真部門を成立させたことである。1931年5月に「十月」は展覧会を開催したが、写真部門から出展したのは、ロトチェンコのほかに、イグ

ナトヴィチ、E. ラングマン、A. シーシュキン、Л. スミルノフ、П. ペトロカスらであった。<sup>30</sup> 「10月」の写真部門は、1931年に出版された『イゾフロント——プロレタリア芸術の frontline における階級闘争』に綱領を發表しており、ここでは「写真は広く大衆に影響を及ぼす決定的な手段」であることが主張されている。この宣言の中で注目すべきことは、写真通信員との結びつきが目指されていることである。

写真部門の各メンバーは工場やコルホーズのサークルと結びつき、それらを指導しなければならない。[...] 近い将来「十月」写真部門は、自分たちの労働において五カ年計画の発展とコルホーズの建設を記録することのできるプロレタリア写真労働者のグループを組織し、教えることを最初の課題とする。そして同様に、優れた写真労働者たちを下位の労働者写真サークルのなかから引き抜くことを課題とする。<sup>31</sup>



図5 アレクサンドル・ロトチェンコ  
「電気工場」『与えよう』1929年12号

この記述からは、労農通信員と同じように実際に現場で働いている労働者を「プロレタリア写真労働者」として活動させること、そして彼らを登用して五カ年計画やコルホーズ建設といったソヴィエト社会の建設を記録することが目指されていたことがわかる。

この主張の背景には、『ソヴィエト写真』などの雑誌で労農通信員運動とアマチュア写真家を結びつける主張が行われていたという事実がある。1920年代末から小型カメラ「フェド」が普及し、アマチュア写真家が増大した。<sup>32</sup> それに伴い、1929年第4回全ソ労農通信員評議会において、労農通信員がアマチュア写真運動と協力する約束が成立し、写真通信員(фото-кор)の役割の重要性が確認される。<sup>33</sup> 『ソヴィエト写真』では、レポーターの質を上げるための写真コンクール<sup>34</sup>の提唱、<sup>34</sup> 撮影や現像用の機材の不足を解消するために、カメラを持っているあらゆる者を写真サークルに動員しようとする呼びかけ、<sup>35</sup> 写真愛好家たちを効果的に組織化し指導するための問題提起、<sup>36</sup> ドンバスの製鉄工場における写真サークルの活動報告など、<sup>37</sup> 写真通信員運動促進のための様々な提案がなされている。実際にこの時期からエフゲニー・ハルデイ、<sup>38</sup> ヤコブ・ハリプら写真通信員出身の写真家たちがフォト・シリーズやフォト・エッセイの製作に参加している。

「十月」グループ写真セクションの綱領はこれらの背景を踏まえてのものであったと思われる。ロトチェンコおよび当時の写真家や理論家たちは、集団によるルポルタージュの仕事を通して、社会主義社会の歴史と発展、ソヴィエト社会の建設の様子をくまなく網羅

し、視覚的なテキストによって提示することを志向していたのである。

### 3. フォト・エッセイの集大成 『建設のソ連邦』

ロトチェンコがフォト・シリーズの「新聞」や「電気工場」で行った写真による科学的なディスクールの記述は、写真通信員や複数の写真家の参加を通じたさらに大規模なものとして、『建設のソ連邦(СССР на стройке)』に引き継がれてゆく。『建設のソ連邦』は作家のマクシム・ゴーリキーが中心となって1930年に発刊された豪華なグラフ雑誌で、国立出版局からほぼ毎月一巻のペースで刊行され、1941年第5号まで継続した。<sup>39</sup> ロシア語のほかに、英、独、仏語、そして後にスペイン語でも発行され、社会主義国ソヴィエトの発展と文化を国外および国内に宣伝する媒体となった。<sup>40</sup> ロトチェンコもパートナーのワルワラ・ステパーノワとともに『建設のソ連邦』の制作に加わっている。他にもイグナトヴィチやラングマンをはじめとする「十月」写真部門のメンバーや、構成主義デザイナーのエル・リシツキー、十月グループのメンバーであった写真家のボリス・イグナトヴィチ、ОСТ(イーゼル絵画協会)出身で社会主義リアリズムの巨匠となる画家のアレクサンドル・デイネカなど当時の代表的な芸術家たちが協力した。

『建設のソ連邦』は、そもそも作家ゴーリキーによる文芸誌『われわれの達成(Наши достижения)』(1929-1937)の「視覚的な応用」として計画された。<sup>41</sup> 『われわれの達成』はソヴィエトの発展を広く伝達することを目的としており、「生産エッセイ(производственный очерк)」と呼ばれる読み物を掲載していた。『建設の連邦』の創刊号では「国立出版局は社会主義建設について語る方法としてのフォト・ルポルタージュを採用した。なぜならば写真はあらゆる点において最も良い論文よりもわかりやすく説得的だからである」と述べられている。<sup>42</sup> 『建設のソ連邦』は、写真という視覚的なテキストを用いることによって、『われわれの達成』よりもさらにわかりやすくソヴィエトの建設の様子を伝えることを志向していたのである。

さらに、当時の経済政策、五カ年計画がソヴィエトの発展を労働者たちに示すという要請を後押しした。五カ年計画では、労働者の熱意の発揮、重工業の基盤の構築と発展、そしてコルホーズやソフホーズなどの農業の集団化が目指されていた。<sup>43</sup> 『建設のソ連邦』

の特集を見てみると、重工業コンビナート建設、運河建設、海軍、空軍と航空技術、農業の機械化、北極探検、スポーツなどがテーマとなっており、五カ年計画を反映していることがわかる。ロトチェンコも、自分の写真を実験的な形式主義として批判された際、「新たに建設された工場の写真はわれわれにとってただの建築物の写真ではない。写真上の新しい工場はただのファクトではなく、ソヴィエトの国の工業化の誇りと歓びのファクトである」<sup>44</sup>と述べ、自分の写真がソヴィエトの発展を示す役割を担っていることを主張している。

では『われわれの達成』『建設のソ連邦』は何を目指していたのか。1928年6月1日、「プラウダ」「イズベスチヤ」紙上においてゴーリキーは『われわれの達成について』と題する記事を発表している。そこで彼は、ソヴィエトの労働者を建設の全体的なプランを見ずに働く石切工に例えて問題提起を行っている。<sup>45</sup> ゴーリキーによれば、石切工は彼の周りで建てられている建物そのものが見えないために、自分の仕事を無駄だと考えてしまうという。ゴーリキーは、このような労働者たちの状況を克服し、彼らに自分の仕事がソヴィエト全体の建設の中でどのような位置にあり、どのように役立っているのか確認させることを目指していたのである。彼は『われわれの達成』の創刊にあたって次のように述べている。「雑誌はソヴィエト共和国の全ての力による国家の仕事の成長と歩みを、段階的に毎月映し出す鏡とならなければならない」。<sup>46</sup> 一方、『建設のソ連邦』の創刊号では次のように述べている。「写真は、偶然で無秩序ではなく、系統的かつ不断に建設の仕事のために供給されなければならない」。<sup>47</sup> ここから、ゴーリキーは『われわれの達成』と『建設のソ連邦』において、ソヴィエト社会の建設の様子をつぶさに記録し、網羅的かつ体系的にわかりやすく提示し、労働者たちにソヴィエト社会全体の建設およびその中で自分の仕事の位置づけを理解させることを目指していたことがわかる。

では、このような目的は、ロトチェンコの参加したフォト・オーチェルクにおいてどのように達成されているのだろうか。ロトチェンコは写真家や特集号のデザイナーとして『建設のソ連邦』の特集号にたびたび参加している。写真のみを提供することもあれば、デザインと写真撮影を兼ねることも、多くのカメラマンの一人として参加することもあった。<sup>48</sup> ここではロトチェンコが初期に参加した1931年9号「モスクワ——社会主義国の三千万の首都」をフォト・エッセイの典型的な一つのパターンを示すものとして検討して

みたい。

ロトチェンコは1927年にモスクワ市内で撮影する許可をもらうと、<sup>49</sup> それ以降小型カメラ「ライカ」で建物や路面電車、工場などの様子を写した写真を大量に撮影するようになる。「モスクワ」特集にはこの時撮影した写真が多く用いられているが、これらモスクワの写真はその後繰り返しフォト・エッセイなどで使われている。1932年にはモスクワの光景を映した40種類の絵葉書が1万枚から2万5千枚作られた。<sup>50</sup> 同年、革命前と革命後のモスクワの写真を収めた「ふたつのモスクワ」が計画されるが出版されず、後にこの写真はステパーノフがデザインしたフォト・アルバム『商業のモスクワから社会主義のモスクワへ』<sup>51</sup> に収録された。『建設のソ連邦』『モスクワ』特集と『商業のモスクワから社会主義のモスクワへ』には共通する写真が何枚か見られる。これらの事実は、ロトチェンコらの写真が、今日展覧会で展示されるように一枚一枚フレームに入れられて独立した作品として扱われるためのものではなく、素材として扱われていたことを示している。

「モスクワ」特集には全部で19人のカメラマンが参加している。その中には、10月グループ写真部門のイグナトヴィチ、カルメン、ラングマン、初期フォト・エッセイの手本とされた『モスクワ労働者家族の24時間』<sup>52</sup> の作者であるマックス・アリベルトとアルカジイ・シャイヘト、そして新聞『イズベスチヤ』と『プラウダ』の写真通信員出身のヤコブ・ハリブラがいた。このように、集団的に撮影された写真の収集によって、この特集号は制作されたのである。

表紙裏に付された解説では、帝政時代のモスクワは資本主義的なモスクワの中心と、泥とほこりにまみれた労働者の周辺地区とから成っていたが、現在の社会主義の都市モスクワは工業の中心地となっていると述べられる。<sup>53</sup> 古いモスクワと新しいモスクワの対比は、このフォト・オーチェルク全体におよび、個々の写真を組み立てる手法の一つとなっている。

フォト・オーチェルクはドイツの画家ジョン・ハートフィールドの手になるモスクワの街の航空写真と、レーニンのシルエットのモンタージュ写真から始まる。次のページのテキストはボリシェヴィキ員カガノヴィチの言葉の引用から始まる。「モスクワはすべての共和国から人々がやって来て、建設の経験を享受するような実験室でなければならないし、将来もそうなるであろう」。これはフォト・オーチェルクの最後の部分に当たる裏表紙うらに付されたテキストの次の部分と呼応する。「モスクワは中央の実験室、この壮大



図6 「モスクワ — 社会主義国の三千万の首都」『建設のソ連邦』（1931年9号）

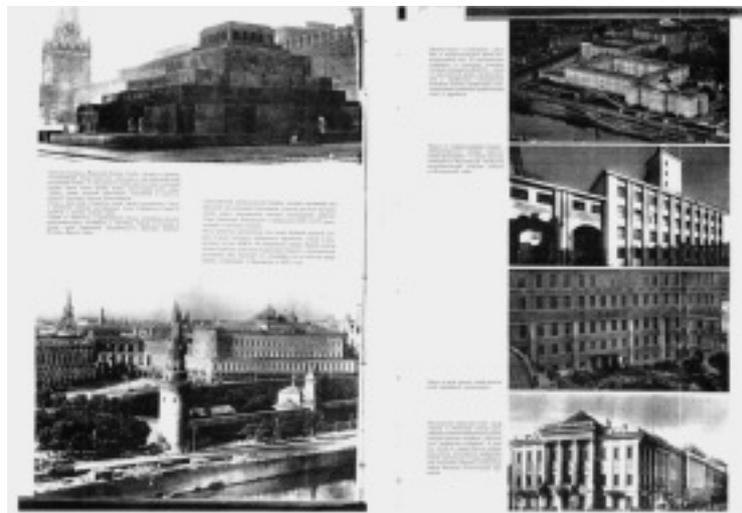


図7 「モスクワ — 社会主義国の三千万の首都」『建設のソ連邦』（1931年9号）

な建設の模範地区である」。これらの箇所からは、この特集号ではソヴィエト全体の発展を体現するものとしてモスクワを提示することが意図されていることがわかる。

次に、人であふれたラッシュアワーのホーム、「出発一電車」と書かれた看板によってモスクワ駅の様子が示される（図6）。これはフォト・オーチェルクの鑑賞者にモスクワに到着したかのような感覚を与えることに役立っている。モスクワの中心である赤の広場の場面では、レーニン廟、周囲の官庁の建物が順に示され、中心部の様子が地理的に網羅される（図7）。次に道路の様子が示される。ここでも、バスや路面電車、歩行者が行き交う混乱した昔の交通の様子と、警察が信号を操作して交通整備がなされる現在の様子の対比が示される（図8）。さらに過去と現在の対比は、馬車と荷馬車の写真がある「昨日」の左ページと、バ

スの車庫と自動車の写真のある「今日」の右ページによって、映画のモンタージュに類似した手法で示される（図9）。この手法は他のフォト・エッセイでもしばしば見出すことができる。

さらに、放水車などによる道路の清掃の様子が示され、当時の衛生政策を反映していることがわかる（図8）。清掃車のブラシのクローズアップの写真と低い視点から見上げるように撮影された放水車の写真からは、実験的な視点の写真がうまくフォト・エッセイに組み込まれていることがうかがえる。道路工事の写真と、アスファルトや敷石による舗装は衛生と自動車交通の問題であるというカガノヴィチの言葉が示され、道路の整備は都市の近代化の主要なファクターであったことが強調される。

次に工場の様子が示される。鍛造工場 AMO、電気工場の変電部、ジナモ、クラスナヤ・オクチャーブリ



図8 「モスクワ——社会主義国の三千万の首都」『建設のソ連邦』（1931年9号）

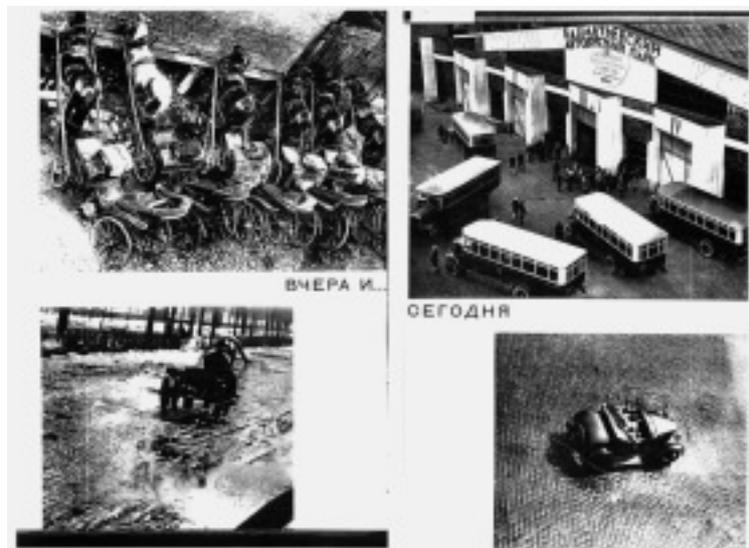


図9 「モスクワ——社会主義国の三千万の首都」『建設のソ連邦』（1931年9号）

などの大規模工場，車両修理工場，衣料や食品加工の軽工業などさまざまな種類の工場の写真が次々に提示される。大規模な工場のなかには繰り返しフォト・エッセイのテーマとして現れるものもあり，たとえばロトチェンコはAMOの自動車工場を『与えよう』（1929年14号）のフォト・シリーズのテーマのひとつとしてとりあげている。

さらに，テーブルクロスのかかった食卓で食事をする労働者家族の新しい暮らし，新しく建築された労働者のための集合住宅，発電所，ラジオ塔，機械化された食品加工工場，AMO工場の広大な食堂，<sup>54</sup> 大きなスーパー，病院，女性を家事から解放するクリーニング，劇場，革命博物館，プラネタリウム，労働者クラブ，「文化と休暇の公園」，スポーツ，休憩時間に子供に母乳を飲ませる労働者の女性たち，5万人収容でき

るジナモスタジオ，赤の広場でのパレードと，モスクワのランドマークから身近な生活に関わるものにといたるまでソヴィエトにおける生活の近代化が網羅される。

「モスクワ」特集の特徴は，さまざまなトピックの提示によってモスクワとそこでの生活の様子が網羅的に構成されていることにある。モスクワに体现されるソヴィエト社会の発達は，ランドマークの紹介などの地理的な並置によるのみならず，過去と未来の対比構造によって時間的にも説明されている。このような構造はフォト・オーチェルクのひとつのパターンとして『建設のソ連邦』の後の特集「カザフスタン共和国15年」（1935年11号），「ウクライナ共和国の首都キエフ」（1938年11-12号），「全ソ農業展覧会」（1939年9号），「勲章受賞コルホーズ「スターリン」」（1939年第11-12号）そして豪華なフォト・アルバム「ウズベ

キスタンソヴィエト社会主義共和国」(1934年)などでも踏襲される。ロトチェンコは単独でもモスクワの様子を記録する写真を撮影していたが、他の多くの写真家と共同で撮影を行うことによって、モスクワをよりいっそう網羅的、体系的に表象することが可能になったのである。

## おわりに

ロトチェンコはレーニン崇拜および革命十周年をきっかけに、過去の写真アーカイブを利用した写真プロジェクトを試みる。これは、一人の作家ではなく、複数の作家によって生産されたテキストの組織化によってドキュメンタリー作品を作り上げようとする「ファクトの文学」と志向を共有するものであった。さらにロトチェンコは写真によって現在のソヴィエトの様子を網羅的に収集することを試みる。収集された写真は素材となり、「新聞」や「電気工場」などのフォト・シリーズにおいて生産プロセスを視覚的に説明するテキストとなった。さらに『建設のソ連邦』の「モスクワ」特集では、複数の写真家が協力することによって、より大規模なソヴィエト建設の体系的な表象が達成された。そしてこれらの集団的なドキュメンタリー制作では、労農通信員運動がテキスト生産の方法を示すモデルとなっていた。

このようなドキュメンタリー作品とそれらの集団的製作は、ソヴィエト建設の全体像と、その中における自分の位置を労働者に認識させる役割を果たすと同時に、労農通信員運動や写真通信員運動を通じて、労働者のテキスト生産への参加を可能にした。フォト・エッセイで目指されていたのは、単なる上からの一方的なプロパガンダを越えて、労働者たちの手によって集団的、体系的に収集された資料体を形成することであったといえる。この点で、文学、映画、写真におよぶソヴィエトの「ドキュメンタリー・モメント」では知識と文化の民主化が部分的に達成されたといえるのではないだろうか。

(かわむら あや, 早稲田大学)

## 注

- <sup>1</sup> *Родченко А.* Пути современной фотографии // Новый лев. 1928. №9. С. 31-39.
- <sup>2</sup> 代表的なものとして次の文献が挙げられる。*Лаврентьев А. Н.* Ракурсы Родченко. М., Искусство. 1992.
- <sup>3</sup> ソロモン-ゴドールは、西側の展示の制度のために、ロトチェンコの写真はマン・レイらとならぶ形式的な実験のためのモダンな写真とみなされていることに対して注意を促している。Abigail Solomon-Godeau, “The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style” in *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1991), pp. 52-84.
- <sup>4</sup> たとえば次の研究を参照。Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924-1937* (New Heaven and London: Yale University Press, 1996), pp. 136-143. L. Dickerman, “Aleksandr Rodchenko’s Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness,” Ph.D. dissertation in the Graduate School of Arts and Sciences (Columbia University, 1997), pp. 216-283. 江村公「ロシア・アヴァンギャルドの形成と展開——再現表象から構成へ、そして表象へ」(博士論文, 京都大学, 2003年), 115-122頁。Benjamin H. D. Buchloh, “From Faktura to Factography,” *October* 30 (Fall 1984), pp. 114-117.
- <sup>5</sup> Elizabeth Astrid Papazian, *Manufacturing Truth: The Soviet Documentary Moment in Early Soviet Culture* (DeKalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 2009).
- <sup>6</sup> *Третьяков С. С* НОВЫМ ГОДОМ! С «НОВЫМ ЛЕФОМ!» // Новый лев. 1928. №1. С. 1.
- <sup>7</sup> 『新レフ』における写真の役割をめぐっては拙論および次の文献を参照。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」『ロシア語ロシア文学研究』第39号, 2007年, 66-75頁。L. Dickerman, “Aleksandr Rodchenko’s Camera-Eye,” pp. 176-215.
- <sup>8</sup> ステパーノフは「そのフォト・アーカイブは去年ソフキノから6ルーブルで買ってきた」と日記に記している。*Родченко А. М.* Статьи воспоминания автобиографические записки письма. М., Грантъ, 1982. С. 157.
- <sup>9</sup> *Aleksander Rodchenko Revolution in Photography, Catalogue* (Moscow: Multi Media Complex of Actual Arts, Moscow House of Photography Museum, 2008), p. 217.
- <sup>10</sup> 『新レフ』におけるフロニカあるいは「非劇映画」をめぐると議論は主として次の記事で行われている。*Шкловский В.* Сергей Эйзенштейн и «неигровая фильма» // Новый лев. 1927. №4. С. 34-35. *Шкловский В.* По поводу картины Эсфирь Шуб // Новый лев. 1927. №8-9. С. 52-54. *Третьяков С.* Кино к юбилею // Новый лев. 1927. №10. С. 27-31. Лев и кино стенограмма совещания // Новый лев. 1927. №11-12. С. 50-70. *Брик О. Перцов В. Шкловский В.* Ринг Лефа // Новый лев. 1928. №4. С. 27-36. フロニカをめぐっては次の文献を参照。*Ямпольский М.* Чужая реальность // Язык-тело-случай: кинематограф и поиски смысла. М., Новое литературное обозрение, 2004. С. 210-224.
- <sup>11</sup> シュープに関しては次の文献を参照。Graham Roberts, *Forward Soviet!: History and Non-fiction Film in the USSR* (London, New York: I. B. Tauris, 1999), pp. 50-72.
- <sup>12</sup> *Aleksander Rodchenko Revolution in Photography*, p. 217.
- <sup>13</sup> Текущие дела // Новый лев. 1927. №2. С. 47.

- <sup>14</sup> Родченко А. Записная книжка Лефа // Новый леф. 1927. №6. С. 4-5
- <sup>15</sup> Родченко А. Против суммированного портрета за моментальный снимок // Новый Леф. 1928. №4. С. 15.
- <sup>16</sup> ロトチェンコとレーニン崇拜期のイメージに関しては拙稿を参照。河村彩「作品未満のレーニン——レーニン崇拜期における指導者のイメージと写真をめぐって」『表象』第3号, 2009年, 187-207頁。
- <sup>17</sup> Родченко А. Против суммированного портрета за моментальный снимок. С. 16
- <sup>18</sup> Фактの文学のジャンルについては次の箇所を参照。Чужак Н. Литература жизнестроения // Литература факта. С. 61. 「Фактの文学」に関しては主要文献として次のものを参照。Чужак Н. Ф. (ред.) Литература факта. М., Захаров, 2000. この文献および『新レフ』に掲載された論文の一部は邦訳されて次の文献に収録されている。桑野隆・松原明編『ロシア・アヴァンギャルド 8 ファクト 事実の文学』, 国書刊行会, 平成5年。Залембани М. Литература факта. Перевод Колесовой Н. В. Спб., Академический проект, 2006. N. Kolchevska, “Lef and Developments in Russian Futurism in the 1920’s,” Ph.D. dissertation in Slavic Languages and Literatures (University of California, 1980). N. Kolchevska, “Toward a Hybrid Literature: Theory and Praxis of the Faktoviki,” *Slavic and East European Journal* 4 (1983), pp. 452-464. Н. Stephan, “Lef” and the Left Front of the Arts (München: Otto Sagner, 1981).
- <sup>19</sup> Третьяков С. Продолжение следует // Литература факта. С. 279.
- <sup>20</sup> Там же. С. 280.
- <sup>21</sup> ヴァルター・ベンヤミン (石黒英男訳) 「生産者としての作家」『ヴァルター・ベンヤミン著作集9』晶文社, 1971年, 172頁。
- <sup>22</sup> 同書, 171頁。
- <sup>23</sup> Каравашкова С. В. Чернущенко П. А. Рабселькоровское движение // Прохоров А. М. (ред.) Большая советская энциклопедия. Т. 21. М. 1975. С. 319-321. Matthew Lenoe, *Closer to the Masses: Stalinist Culture, Social Revolution, and Soviet Newspapers* (Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2004). Peter Kenez, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Method of Mass Mobilization, 1917-1929* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985). Michael S. Gorham, *Speaking in Soviet Tongues: Language Culture and the Politics of Voice in Revolutionary Russia* (Dekalb: Northern Illinois University Press, 2003). 浅岡善治「ブハーリンの通信員運動構想——「プロレタリアート独裁」下における大衆の自発的社会組織」『思想』第912号 (2000年11月), 43-62頁。浅岡善治「ネップ期ソ連邦における農村通信員運動の形成——『貧農』『農民新聞』の二大農民全国紙を中心に——」『西洋史研究』新輯26号 (1997年), 95-125頁。
- <sup>24</sup> Тренин В. Рабкор и беллетрист // Литература факта. С. 216.
- <sup>25</sup> Шкловский В. О писателе и производстве // Литература факта. С. 194.
- <sup>26</sup> Вертов Д. Творческая карточка 1927-1947 // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. 1996. №3. С. 170. Велтфと労働通信員とのかわりに関しては次の箇所を参照。Papazian, *Manufacturing Truth*. pp. 76-80. Jeremy Hicks. *Dziga Vertov: Defining Documentary Film* (London & New York: Tauris, 2007), pp. 15-21.
- <sup>27</sup> Papazian, *Manufacturing Truth*, p. 77.
- <sup>28</sup> ロトチェンコのフォト・シリーズ「新聞」「電気工場」については拙論を参照。河村彩「社会主義の理想は日常生活の中に——ソヴィエトにおけるフォト・オーチェルクの発展」『日本スラヴ人文学会スラヴィアーナ』1号 (通算23号), 2009年, 48-62頁。また, ソヴィエトのフォト・シリーズに関しては次の文献を参照。Розалунде Сарторми. Фотокультура II или «верное видение» // Гюнтер Х. и Хэнсген С. (ред.) Советская власть и медиа. СПб., Академический проект, 2005. С. 145-163. Стигнеев В. Т. Век фотографии 1894-1994: очерки истории отечественной фотографии. М.: КомКнига, 2005. Андрей Фоменко. Монтаж, фактография, эпос. СПб., Изво С.-Петербургского Университета, 2007. Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924-1937* (New Heaven and London: Yale University Press, 1996).
- <sup>29</sup> これらの写真の解釈は次の箇所を参照。Tupitsyn, *The Soviet Photograph*, pp. 71-72.
- <sup>30</sup> Стигнеев. Век фотографии. С. 85-86. ほかに「十月」グループの活動については次の文献を参照。Brandon Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks: Authority and Revolution 1924-1932* (London: Pluto Press, 1992), pp. 111-123. 「10月」写真部門に関する先行研究は少ないが, 図版等は次の文献を参照。Aleksandr Lavrentiev, *Rodtchenko et le Groupe Octobre* (Paris: Hazan, 2006).
- <sup>31</sup> Программа фотосекции объединение «Октябрь» // Новицкий П. Н. (ред.) Изофронт: Классовая борьба на фронте пространственных искусств: Сборник статей объединения «Октябрь». 1931. М., Огиз Изогиз. 1931. С. 150-151.
- <sup>32</sup> Grigory Chudakov, “Soviet Photographers, 1917-1940,” in Grigory Chudakov and R. Fidet eds., *20 Sowjetische Photographen 1917-1940* (Amsterdam: Fiolet and Draaijer Inter Photo, 1990), pp. 18.
- <sup>33</sup> Преображенский Н. С чего надо начинать // Советское фото. 1929. №21. С. 645.
- <sup>34</sup> Игнатович Б. Даешь, фотосоревнование! // Советское фото. 1929. №20. С. 617.
- <sup>35</sup> Преображенский. С чего надо начинать. С. 646-648.
- <sup>36</sup> Вопросы руководства—в порядок дня // Советское фото. 1929. №21. С. 649-650.
- <sup>37</sup> Фото-любитель от станка // Советское фото. 1929. №24.

- C. 753.
- <sup>38</sup> Евгений Хардей 1917–1997. М., Арт-родник. 2007.
- <sup>39</sup> 『建設のソ連邦』に関しては次の文献を参照。Erika Wolf, “USSR in Construction: From Avant-Garde to Socialist Realist Practice,” Ph.D. Dissertation (The University of Michigan, 1999).
- <sup>40</sup> これまで『建設のソ連邦』は対外的なプロパガンダを目的としているとされてきたが、ウルフはむしろ国内での受容が志向されていたことを指摘している。Эрика Вольф. «СССР на стройке»: журнал и его читатель // СССР на стройке: иллюстрированный журнал нового типа. М., Агей Томеш. 2006. С. 11–23.
- <sup>41</sup> Эрика Вольф. «СССР на стройке»: журнал и его читатель. С. 13.他に『われわれの達成』と『建設のソ連邦』との関係を論じたものとして次の文献を参照。Евгений Добренко. Политэкономия соцреализма. М., Новое литературное обозрение. 2007. С. 363–399. Евгений Добренко. Потребление производства, или иностранцы в собственной стране // Х. Гюнтер и С. Хэнсген. (ред.) Советская власть и медиа: Сб. статей. Спб., Академический проект, 2005. С. 164–187.
- <sup>42</sup> Эрика Вольф. «СССР на стройке»: журнал и его читатель. С. 11.
- <sup>43</sup> 5カ年計画については次の文献を参照。田中陽兒，倉持俊一，和田春樹編『ロシア史3 20世紀』山川出版社，1997年，150–173頁。
- <sup>44</sup> Родченко А. Предостережение // Новый лев. 1928. №11. С. 37.
- <sup>45</sup> Горький М. О «Наших достижениях» // Собрание сочинений. Т. 24. М. 1953. С. 385–386.
- <sup>46</sup> Горький М. О том, как надобно писать для журнала «Наши достижения». Собрание сочинений. Т. 25. М. 1953. С. 56.
- <sup>47</sup> СССР на стройке. 1930. №1. С. 3.
- <sup>48</sup> ロトチェンコが参加した号は次のものである。「モスクワ — 社会主義国の三千万の首都」1931年第9号(写真)、「白海バルト海運河竣工」1933年第12号(写真とモンタージュ)、「カザフスタン共和国15年」1935年第11号(芸術構成，デザイン)、「勇敢なるソヴィエトパラシュート」1935年第12号(デザイン，写真)、「ソヴィエトの木材輸出」1936年第8号(芸術構成，デザイン，写真)、「ソヴィエトの金」1937年第5号(芸術構成，デザイン)、「モスクワ—ボルガ運河」1938年第2号(芸術構成，デザイン)、「ソ連邦最高会議選挙」1938年第4号(芸術構成，デザイン，写真)、「ウクライナ共和国の首都キエフ」1938年第11–12号(芸術構成，デザイン)、「休暇」1939年第2号(写真)、「全ソ農業展覧会」1939年第9号(芸術構成，デザイン)、「勲章受賞コルホーズ「スターリン」」1939年第11–12号(美術)、「マヤコフスキー」1940年第7号(芸術構成，デザイン，写真)、「政府ロシア電化プランの20年」1941年第2号(芸術構成，デザイン)。
- <sup>49</sup> Aleksander Rodchenko *Revolution in Photography, Catalogue*, p. 217.
- <sup>50</sup> これは近年次の書籍として再版された。Александр Родченко Московские открытки. М., Дом фотографии. 2003.
- <sup>51</sup> От Москвы купеческой к Москве социалистической. М., Огиз-изогиз. 1932.
- <sup>52</sup> 24 часа из жизни московской рабочей семьи // Пролетарское фото. 1931. №4. С. 21–47.
- <sup>53</sup> 『建設のソ連邦』にはページが付されていないので，テキストの引用および写真はおよその箇所がわかる形で記述する。
- <sup>54</sup> ロトチェンコはАМОの食堂に関するフォト・エッセイを製作している。За образцовое общественное питание. М., Изогиз. (出版年不明)

## Ая КАВАМУРА

### Коллективное творчество в документальном движении раннего советского периода: вокруг фотографии А. Родченко

Александр Родченко — один из самых известных мастеров советского фотоискусства. Во многих исследованиях отмечена его уникальная точка зрения, которая называется «ракурсом». В данной статье, написанной на основе анализа его фотосерий и фотоочерков, опубликованных в журналах «Даешь», «30 дней» и «СССР на стройке», рассматриваются малоизвестные аспекты его документальной фотографии 1920–1930-х гг.

В то время документальное движение распространялось в области литературы, кино и фотографии, а на авторов и критиков повлияло рабселькоровское движение как модель коллективного творчества. Обращая внимание на связь между Родченко и документалистами в других областях, мы исследуем то, как он создавал фотосерии и фотоочерки.

В данной статье мы исследуем два проекта фотографии — «Левархив Родченко» и «История ВКП(б)», которые базировались на архиве фотографий. Мы также анализируем фотосерии «Газета» и «Электрозавод», которые объясняют процесс производства как визуальный текст. Кроме того, в статье рассматривается коллективное творчество фотоочерка «Москва» как систематический показ советского строительства.

## 書評

**Лицевой летописный свод XVI века: Русская летописная история. Книга 1-23. М.: АКТЕОН, 2009-2010.** (『十六世紀絵入り年代記集成』(年代記によるロシア史), モスクワ, 「アクテオン」社, 既刊 23 巻, 予定全 24 巻, 2009 年より刊行開始)

中 沢 敦 夫

ようやく待望のあの年代記が読めるようになるのか、というのが心からの実感である。『十六世紀絵入り年代記集成』(以下『年代記集成』と略記)。イワン雷帝が国家事業として、1550~1560年代にモスクワの絵師と写字生を総動員して制作にあたらせ、天地創造から同時代のロシア史までの歴史記録を、細密な挿画を付した大判(リスト版)の一千葉を越える写本10巻にまとめ、ほんのわずかなところで(最終巻の一部)未完に終わった、まさに歴史的な中世ロシアの文献資料である。この10巻の原写本すべてが、十六世紀~二十世紀の動乱のロシアで、保存され「生き残った」ということだけをとっていても、いかに貴重な「国宝」級の歴史記念物であるかが推察できるだろう。

『年代記集成』のそのような稀少本としての性格から、また、原写本が、ペテルブルグの「ロシア国立図書館」(略称 РНБ), 「ロシア科学アカデミー図書館」(略称 БАН), さらにモスクワの「歴史博物館」(略称 ГИМ) の各アルヒーフに分散して保管されていたという事情もあって、研究者が本年代記の全体に触れることは、ほとんど不可能と考えられてきた。評者も、かつて必要があって、ペテルブルグとモスクワのアルヒーフで『年代記集成』の原写本を請求したことがあったが、特別保管ということで写本の閲覧は断われ、出てきたのは画質のわるい小型版の白黒写真で、ひどく失望したことを覚えている。その後、評者がこの年代記に付された挿画について、ロシアの聖像画(イコン)の技法や図像との関連で関心をもち、「イコン画から歴史絵画へ」と題する序論的な論文を書いたときには、それまで部分的に公刊されていた、本年代記の収録作品(記事)の複製版を用いざるを得なかった。それまで、まとまった形で『年代記集成』の写本(挿画)を収録した本は、アレクサンドル・ネフスキのネヴァ川の戦いと氷上の合戦についての記事が含まれている愛蔵版<sup>2</sup>と、クリコヴォの戦いを描いた記事(«Сказание о Мамаевом побоище»)が収録さ

れている記念出版<sup>3</sup>しかなかった。これらに収録されている挿画は全部あわせても300点ほどであり、『年代記集成』全体の挿画に比べればごく一部でしかない。研究論文を「序論」とした所以もなによりも扱った資料が限定されていたことにある。

なお、数点のレベルで『年代記集成』の挿画を転載(「複製」ではなく縮小して引用したもの)するような例は、文学・歴史問わず、これまでのロシア中世文献の読本や研究書の中に多数ある。図像的資料の乏しいロシア中世研究の世界にあって、緻密で多数の挿画を含んでいる本年代記は、中世文献や研究を「視覚化」するために、たいへん便利な資料なのである。そのため、個別に必要な部分の写真を所蔵アルヒーフから取り寄せ、これまで多くの本が掲載してきた。ロシア中世の作品や研究文献に少しでも触れたことのある読者なら、どこかで眼に触れているはずであり、あの特徴的な図像を見れば見覚えのある方も多いと思う。実は、評者がロシアで研究書を公刊したときも、16点の挿画のマイクロフィルムを БАН から借りて掲載し、また本の表紙に画像を利用させてもらったことがある。<sup>4</sup>

しかしながら、このような貴重な資料を全体として見渡すこと、その全体像を手に入れることは事実上不可能だった。それが、いよいよ本書の刊行によって、この年代記に、ひいてはロシアの古い歴史・文化に興味をもつ全ての者にとって、可能となったのである。<sup>5</sup> ロシア中世研究者としては、少なからぬ感慨を持たざるを得ない。

本書の成立の経緯について、報道など<sup>6</sup>を参考にまず概観しておこう。これは、2006年に一点一点手仕事によって制作した少部数(50部とのこと)の21巻からなる『年代記集成』の「愛蔵版」(購入はほぼ不可能、ただしロシアの主要な図書館、研究所での閲覧は可能、評者は未見)を、「大衆版」に組み直して、Русская летописная история(年代記によるロシア史)という一般書的な副題をつけ、年代記のテキストと翻訳を付し、広く一般の読者のために発売したものである。本書評の時点(2010月8月)では、一冊あたり500頁ほどのファクシミリの大型本が第23巻まで出版されており、最終的には24巻になると伝えられている。各種報道から推定すると、21巻の「愛蔵版」には、天地創造からはじまり、旧約の物語、ビザンチン諸年代記の部分(『年代記集成』の原写本全10巻のうち最初の3巻に相当する)が含まれていると思われるが、一般向けの本書は原写本第4巻から始まるロシアの歴史だけをカバーし、おそらくは原写本の第4巻から第10巻までを出版すると思われる。年代で言う

と、1114年のウラジーミル・モノマフ公の時代から1567年のイワン雷帝の治世までの、約450年のロシアの歴史の「絵巻物」ということになる。7本の写本に含まれる挿画の数は10057点。目がくらむほどの大量の挿画である。

では、現在刊行が続いている本書は、今後の中世ロシアの文学・文化史研究、あるいは歴史研究にとってどのような意義を持つのだろうか。この問いに、あらゆる研究領域に目配りしながら万遍なく答えることは難しく、評者の力の及ぶところではないが、『年代記集成』の資料としての重要性を感じてもらうために、評者がこれまで考えてきたこと、本書を読みながら考えたことを記してみたい。

第一に、本年代記は、図像による歴史記述の解釈という新しい年代記研究の課題を提起している。この問題はもう一つのロシアの絵入り年代記、「ラジヴィール年代記」<sup>7</sup>研究でも言えることではあるが、ラジヴィール年代記では、挿画の点数が少なく(613点)、またそれらが、年代記の記述に完全には則っていないため、「図像による歴史解釈」というところまで踏み込めない資料であった。ところが『年代記集成』の場合、テキストを挿画と対照しながら少しでも読んでみれば分かるように、挿画はきわめて忠実にテキストを再現しており、さらには、言語と図像という二つの異なった表現手段が並存していることから、部分的にはテキストを「解釈」することまで行っている。言い換えれば、絵師による、記述テキストの解釈を交えた描写を見いだすことができるのである。そこでは、挿画そのもののメッセージが、年代記全体の歴史観にもかかわる問題を提起しているとも考えられる。

これについてやや先取りして言うなら、『年代記集成』のテキストのベースになっている1520年代に成立した『ニコン年代記』<sup>8</sup>は、『過ぎし歳月の物語』をはじめとするこれまでのロシアの諸年代記をとりまとめ、ルーシの過去の事件、歴史を再編集して、現時点(つまりイワン雷帝の治世)を歴史の正当な流れの結果として描くために編集されたものである。『年代記集成』では、ウラジーミル・モノマフ公からロシア史の部分が始まっているのも、モスクワ公(つまりモノマフの末裔たち)が、ルーシの君主・統治者として正当の家系であることを主張していることは疑いない(南西ルーシを中心とするキエフ諸公の事跡はその思想から外れるから『年代記集成』からは除かれたのであろう)。そのような一貫したモスクワ中心イデオロギーが、絵師の図像による再現によって、どのように強調されているのだろうか。非常に興味深い課題であ

る。

そのためにもテキストそれ自体の十分な吟味が必要であるが、本書の写本の上部に解説的に付したテキストの転記と翻訳だけでは、研究のためには不十分と言わざるを得ない。実は、この『年代記集成』には、テキスト研究の付録(научный аппарат)が別個に刊行されているとの情報がある<sup>9</sup>(評者は未見)。ここに年代記のテキスト学(текстология)的な研究成果と学術的なテキストが収録されていることを期待したい。

第二に本書の資料的な意義として考えられるのは、本書の挿画が年代記の歴史的レアリアを具体的・視覚的に示してくれるということである。一例をあげれば、中世文献に頻繁に出てくる「十字架接吻」という宣誓儀式に、どのような十字架(実は十字架を書いたアイコン)が使われたかということが、本書によってようやく理解することができた(Книга 1, С. 205など)。また、ルーブルという金銭単位の名が、銀塊を切り取った(рубить)銀の断片からきたことは文化史の知識としてよく知られていることだが、具体的に十六世紀にはどのような形として存在していたかについて、本書の挿画が教えてくれた(Книга 8, С. 343)。

以上のような文化史的レアリアに関する発見の可能性は大きいと思われ、その意味で本書は、ロシア文化史の資料として、その研究を飛躍的におし進める可能性を秘めているだろう。今後、本書を用いて、中世ロシアの事物(建築、衣服、器物などのモノや慣習、儀礼など)に関するデータ・ベースが構築されることを大いに期待したい。これを利用すれば、中世の社会・文化は、研究者にとっても一般読者にとっても、はるかに身近なものに感じることができるに違いない。

第三の資料的な意義としてあげておきたいのは、上述した評者の論文の中で着目した、図像学・図像解釈的な研究の進展の可能性である。論文において評者は、『年代記集成』の挿画の中には、多様なかたちで「アイコン画」の画法が認められることを具体的に検討し、このような図像的特徴が、年代記の歴史観にも関わりをもっていることを指摘した。これは、一面では、ロシア中世文化史の分野における「図像解釈学」(イコノロジー)の試みだと考えている。今後、大量の挿画を含む本書を利用することによって、西洋美術史や日本の図像の歴史学が進めている<sup>10</sup>ような、「図像解釈学」的研究が、ロシア中世文化史でも現実のものとなると確信している。そして、この研究は、西欧や日本とも違う、図像に対するロシア精神の独自の考え方を明らかにしてくれるだろう。

最後に、本書のテキストと挿画を文学、文化史、歴

史の資料として用いるときに、考慮しておかなければならない点、原写本にくらべて、その複製である本書がもつ一定の限界についても触れておかなければならない。

まず、ファクシミリ版と銘打っていないながら、フォーマットが原寸をそのまま移したのではなく、約90パーセントに縮小印刷されていることを指摘しなければならない。<sup>11</sup> そのために、挿画の絵師や写字生の仕事が「卑小化」されて再現されているという印象は否めない。研究資料として用いるときには、想像力によって、本書を「拡大」してイメージする必要があるだろう。

また、年代記のテキストについてであるが、各ページのソデに付されている、原テキストの活字への転写(транслитерация)は、もっともらしくキリル文字の活字を使っているものの、学術的に質の高いものではなく、ヤッチ(ѣ)の文字はeで移されているばかりでなく、場合によってはbがиで、oがaで移されているなど、明らかな誤りも見うける。またなによりも、写本における写字生による訂正や補筆が、テキスト転写に反映されていないのは残念である。『年代記集成』のテキストの全体を、十分な古文書学(археография)とテキスト学的研究を加えた上で活字に再現することは、膨大な時間と労力を要することは理解できるが、いつかはなされなければならない仕事であり、将来のロシアにおける研究の進展に期待したい。<sup>12</sup>

以上、本書の限界を述べてきたが、いずれにせよ、『年代記集成』の刊行は、長年待たれていたものであり、ソビエト時代が終わり、多くのロシア人が自国の歴史に目を向けるようになった今にして可能となった出版事業であり、その研究資料としての価値と可能性が大きいことは、これまで述べてきた通りである。本書の各巻が比較的高価であることは残念だが、日本のロシア文化、歴史、中世文学の研究の行われている大学の図書館などで収蔵してもらいたい文献として推薦したい。

(なかざわ あつお, 富山大学)

## 注

<sup>1</sup> 中澤敦夫「イコン画から歴史画へ——16世紀ロシア「絵入り年代記集成」の挿画の研究」『ペテルブルグの文書館史料を用いた、ユーラシア諸民族の多元的宗教生活の歴史的研究(平成14~16年度科学研究費補助金報告書:基盤研究(B)(2):課題番号14401002)』2005年, 7-49頁。

<sup>2</sup> Житие Александра Невского: Текст и миниатюры

Лицевого летописного свода XVI века: Факсимильное воспроизведение. СПб., 1992.

<sup>3</sup> Повесть о Куликовской битве: Текст и миниатюры лицевого свода XVI века. Л., 1984.

<sup>4</sup> Накадзава А. Рукописание Магнуша: Исследование и тексты. СПб., 2003. (Вклейка между С. 96 и С. 97).

<sup>5</sup> これまでも『年代記集成』の研究がなかったわけではない。考古学者のアルツィホフスキーが、この年代記を物質文化研究の資料として使っており(Арциховский А. В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. Томск; М., 2004.), 図像学からは、ポドベードヴァが研究している(Подобедова О.И. Миниатюры русских исторических рукописей: К истории русского лицевого летописания. М., 1965.)。ただし、これらはいわばソビエト時代の「特権的」な研究者による仕事であり、誰もができることではなかった。さらに、個別の原写本の巻については、近年になって各アルヒーフの研究者が成果を発表するようになった。Амосов А.А. Лицевой летописный свод Ивана Грозного: Комплексное кодикологическое исследование. М., 1998.; Лицевой летописный свод XVI века: Методика описания и изучения разрозненного летописного комплекса / Ответственный редактор: С.О. Шмидт / Составители: Е.А. Белоконов, В. В. Морозов, С.А. Морозов. М., 2003.などを参照。

<sup>6</sup> 評者が参照し得た報道でもっとも詳しいものは、「Переживший русскую Смуту...」// Профиль: Еженедельный журнал. №41/3 ноября 2008. С. 18-30. なお、インターネット・サイト上にも、本書の刊行に触れたものが多く見つかる。

<sup>7</sup> これはすでにファクシミリ版が刊行されている。Радзивилловская летопись: Текст; Исследование; Описание; Миниатюр. СПб.; М., 1994.

<sup>8</sup> Полное собрание русских летописей. Т. 9-14: Летописный сборник, именуемый Патриаршей или Никоновской летописью. М., 2000. (репринтное издание по ПСРЛ 1885 г.)

<sup>9</sup> Лицевой летописный свод XVI века: Научный аппарат к факсимильному изданию рукописи в 10 книгах / Материалы научного аппарата подгот. под ред. Э.В. Шульгиной, И.М. Беляевой, Е.В. Крушельницкой, В.В. Морозова. Кн. 1-10. М., 2006.

<sup>10</sup> 「図像解釈学」(イコノロジー)の研究文献は、現在では枚挙にいとまがない。ここでは、基本文献として、西洋美術史の分野で、エルヴィン・パフノフスキー(浅野徹ほか訳)『イコノロジー研究(上・下)』ちくま学芸文庫, 2002年, アーウィン・パフノフスキー(中森義宗ほか訳)『視覚芸術の意味』岩崎美術社, 1971年を、日本の歴史学の分野では、黒田日出男『姿としぐさの中世史』平凡社, 1986年, 黒田日出男『絵画史料で歴史を読む』筑摩書房, 2004年をあげておく。

<sup>11</sup> 注2にあげた「アレクサンドル・ネフスキー伝」の複製版のフォーマットは原寸大である。これを本書と比較してみれば、その違いは歴然としている。

<sup>12</sup> 『年代記集成』のテキストは、注8であげた、年代記全集の「ニコン年代記」の諸巻に、異読(разночтения)として収録されており、それを組み合わせれば、ほぼテキストの全体像を得ることはできる。ただし、十九世紀の出版であり、学術的な信頼性に問題があることは否めない。

浜由樹子著  
『ユーラシア主義とは何か』  
成文社、2010年

諫 早 勇 一

「ユーラシア主義」という言葉を最初に意識したのは、亡命文学史に興味を持ち始めて、グレープ・ストルーヴェの『追放のロシア文学』(1956)を読んだ時だった。「道標転換派」などと同じく、革命を「受け容れ」たり、革命と「妥協」したりしたが、文集『道標転換』に負けないほど評判になり、もっと興味深い論集だった<sup>2</sup>という『東方への旅立ち』に関心を持ったものの、半ば忘れかけていたが、近年亡命文化に関心を移し、内戦直後の亡命者の意識や活動について研究を進めるにつれ、「ユーラシア主義」の存在は無視できないものになってきた。<sup>3</sup> そんな折に、タイミングよく刊行された本書を手にしたわけだが、さまざまな史料を渉猟し(著者によれば、「国を横断するかたちでこれら主要な図書館・図書館を網羅した史料調査に基づく研究は、まだ少ない」(27-28)という)、思想史から国際関係史まで幅広い知識をもとに、論理的で明快な文体で論じられた本書は、日本のみならず、世界でも通用する内容を含んだものと評価できよう。以下、思想史や国際政治には門外漢だが、亡命文化を学ぶ者の目から、本書の内容を紹介しつつ、その意義を考えていきたい。

「ユーラシア主義」は、1921年ブルガリアのソフィアで刊行された文集『東方への旅立ち』Исход к востоку(執筆者はニコライ・トルベツコイ、ピョートル・サヴィツキー、ゲオルギー・フロロフスキー、ピョートル・スフチンスキーの4名)において打ち出された思想とされてきた。しかし、著者はトルベツコイがすでに1920年に著した『ヨーロッパと人類』ばかりでなく、1910年代にサヴィツキーが書いた論文をも視野に収めて、その起源を辿ろうとする。そして、「現時点で確認できる限り、「ロシアは『ヨーロッパ』と『アジア』の境界にあり、そのいずれでもない『ユーラシア』である」とするこの定義を初めて誌上に発表したのはサヴィツキーであり、それは、この

『ヨーロッパと人類』に対する1921年の書評論文でのことであった」(151)と結論づける。本書の記述の信頼性は、丹念な史料調査に基づくこうした手堅い研究方法に支えられている。

さて、「ユーラシア主義」は「一つの思想潮流としてだけでなく政治運動としての側面を持っていた」(11)から、まず思想面から見れば、「絡み合った議論を特定の論者を手がかりに解きほぐし、ユーラシア主義を内側から再構築するという方法」(54)をとる本書は、トルベツコイとサヴィツキーに焦点を絞って、その思想をくわしく紹介する。著者によれば、「『ユーラシア』たるロシアを定義するにあたり、地理や地勢といった客観的側面にアプローチしたのがサヴィツキーであり、文化や歴史観などの内在的、主観的側面を深めたのがトルベツコイ」(56)だったというが、トルベツコイは「世界中の文化や民族には等しい価値がある」(84)として、ヨーロッパの「自己中心主義」(85)を批判するとともに、ロシアが「ヨーロッパ化の弊害を廃し」て「真のナショナリズム」(91)を体現することを期待していた。一方サヴィツキーは、「『ユーラシアの自然』を、歴史外在的要因ではなく、人間の営為の契機として問い直す観点を経て、ロシア・ユーラシア世界においてこそ「旧大陸の多種多様な文化が有機的に統合され、東西間の対立が解消される」のであり、「東と西に均等に対する志向性を持つロシア文化には「統合、和解の役割」が課せられるという使命感を抱くに至」(161)る。もちろん、こうした二人の考え方は当初食い違いを見せていた(文化の優劣を否定するトルベツコイを、サヴィツキーは「文化のとりわけ技術的側面には優劣が明らかだ」(198)として批判していた)が、その後、「ことロシアを論じる限りにおいては」「齟齬は姿を隠し、それぞれ異なる文脈から派生した「一体性」と「多様性」を含む「ユーラシア」像を結んでいく」(200)というように、著者は二人の思想の変化を丹念に辿っており、そのダイナミクスに本書のいちばんのおもしろさがある。

さらに、本書では「ユーラシア主義」の思想内容が紹介されるだけでなく、たとえば、「ユーラシア」の境界を「1914年段階のロシア国境と同一視している」(151)ことが取り上げられて、「自然国境を自明のも<sup>13</sup>として、それに囲まれた地域の一体性を「自然」であると主張することは、地域に住む人々の意思を排除して、「自然」の名の下に地域の支配を正当化しかねない危険性がある」(156-157)と語られるように、<sup>4</sup> しばしば著者はこれに鋭い批判を浴びせている。対象を相対化するこのような視点は、本書の価値を高める

重要な要素といえるだろう。

つぎに政治運動としての側面を紹介するならば、それはソヴィエト体制に対するユーラシア主義者たちの立場と切り離すことができない。本書によれば、「1921年の運動発足当初は、多少のニュアンスの差こそあれ、彼らは基本的にポリシェヴィキ政権に対して批判的」だったが、「短命政権に終わると思われたポリシェヴィキ政権が生き延び、その国家が徐々にソ連邦として国際的に承認されていくに従って、これをどう考えるかという点においてメンバーの間に温度差が生じるようになった」(25)という。ただ、多くの亡命知識人たちが革命とソヴィエト政権に批判的だったのに対して、ユーラシア主義者たちの多くは「ソヴィエト国家にポジティブな要素を見出そう<sup>5</sup>」としており、トルベツコイやサヴィツキーもその例外ではなかった(本書では「ソ連の連邦制の理念に重なる」がゆえに、トルベツコイが「ソヴィエト政府の打ち出した方針に対して肯定的な評価を与えるように」(105)なったことにも触れられている)。とはいえ、そうしたソヴィエト体制に対する評価を、どのように政治運動の中で実現していくのかは、容易に一致できない問題であり、これをめぐってユーラシア主義者内部で分裂が起きたのも当然かもしれない。1930年代について、本書はあえてくわしく論じることを避けているが、「自らがソ連の変革を目指し、時には政治的関与をも辞さない方向性が前面に押し出されるに至って、運動は分裂し、1929年にトルベツコイがユーラシア主義を去ったことは、既述の通りである。思想と政治実践についてのトルベツコイとサヴィツキーの考え方の相違が、袂を分かつ結果を生んだのである」(208)という1920年代を結ぶ言葉は、そのまま「ユーラシア主義」の政治運動を締めくくる言葉でもあるだろう。

さて、本書は題名から想像されるような「ユーラシア主義」の概説書ではない。著者の狙いはもっと意欲的で、「1920年代にロシア人亡命者(エミグレ)の中から生まれたユーラシア主義と呼ばれる思想の歴史的起源を、創始者である二人の人物に即して解明し」、「戦間期国際関係史の中に位置づけること」(7)をいちばんの目的としている。ただ、これには亡命ロシア文化史を研究するものとして、やはり異論を述べなければならない。まず、亡命ロシアを論じるとき、1920年代という括り方は危険である。たとえば、かつてRussian Berlinと呼ばれる世界について論じたことがあるが、<sup>6</sup>これは1921年から23年頃まで、亡命の道を選ぶ者も、ソヴィエト・ロシアに帰国する者も(まだ立場が定まらないまま)一緒に活動しながら作り上

げていった独自の世界のことであり、ベルリンのロシア人社会は23年以前と24年以降ではまったく性格を異にしている。本書で「亡命知識人たちには当初から亡命先に永住する意図がなく、ポリシェヴィキ政権が崩壊し次第、祖国に帰還するつもりでいた」と語られているのは、20年代前半の亡命者であり、「異なる価値体系の社会で生きることを余儀なくされ、その中でいやおう無く自身の内面と向き合うことによって、祖国と受入国の二つの文化を相対し得る存在」(10)になったのは20年代後半の亡命者だろう。異なる立場にある亡命者を一括りにして論じることは避けなければならない。

つぎに「ロシア人亡命者」の中から生まれた、という表現にも問題がある。亡命文化の研究者スオメラによれば、1920年代初めまで、新聞でも「亡命者」(自らの意思で亡命を決意した人々)と「難民」(一時的な避難民)が区別されていたという。<sup>7</sup>つまり、トルベツコイやサヴィツキーなど、内戦において白軍が敗色濃厚になった1920年に国外に出て、(当時同じスラブ民族のロシア人に好意的だったブルガリアに)仮の宿を求めた人々を21年段階で「亡命者」と呼べるのかどうか(20年代後半には、二人とも「亡命者」の列に加わっていただろうが)疑問があるし、そうした一時的な避難民を「亡命者としての視点を獲得」(10)した人々として論じることには、大きな飛躍があるといわざるをえない。

最後に「戦間期国際関係史」だが、ここで繰り返されるのは「所謂「議会制の危機」や「民主主義の危機」と呼ばれる戦間期における「西欧での動向」(165)であって、サヴィツキーが身を置いたブルガリアやチェコスロヴァキアなど中・東欧諸国の実情は著者の視界にほとんど入っていない<sup>8</sup>(トルベツコイに関しては、ユーラシア主義の創始ともいえる著作が発表されたブルガリアより、ウィーンでの体験が重視されている<sup>9</sup>)。だが、恩師ピョートル・ストルーヴェの招きで、雑誌『ロシア思想』の編集に加わり、(『東方への旅立ち』を出版する)ロシア・ブルガリア出版社に職を得たブルガリア体験の意味はけっして小さくない<sup>10</sup>し、「ロシア行為」<sup>11</sup>によって亡命ロシア人・ウクライナ人に温かい手を差し伸べたマサリク大統領のチェコスロヴァキアも、ウクライナ出身のサヴィツキーにとってけっして居心地の悪い場所ではなかっただろう。「西欧」に偏った「戦間期国際関係史」は、ユーラシア主義者の思想を解き明かすのに有効とは思えない。著者の主張は大胆ではあるが、「ユーラシア主義」の成り立ちを考えると、亡命体験や国際関係

よりも、革命と内戦の体験と、そこから生まれるロシアのリベラリズムへの疑念の方が重要ではなからうか。

以上、亡命文化研究者の視点から本書に批判を加えてみた<sup>12</sup>が、この問題はあくまで今後の課題であって、本書の価値を大きく損なうものではない。トルベツコイやサヴィツキーの思想を、第一次資料を渉猟して、これほど詳細に論じながら、その入り組んだ実態を鮮やかに解きほぐした研究書が、日本の若手研究者の手によって世に出たことを素直に喜びたい。多くの読者を得て、ソヴィエト国内と国外を問わず、戦間期の思想・文化をめぐる研究がなお一層高まることを期待したい。

(いさはや ゆういち、同志社大学)

### 注

<sup>1</sup> *Струве, Г.* Русская литература в изгнании. Paris, YMCA-Press, 1984 (reprint of 1956 NY: Издательство имени Чехова), С. 41.

<sup>2</sup> Там же, С. 40.

<sup>3</sup> さらに著者によれば、「1990年代に」は「ユーラシア主義への関心の高まり」が起きたという。浜由樹子『ユーラシア主義とは何か』, 成文社, 2010年, 42ページ。以下引用はこれに拠り、ページ数をカッコに入れて示す。

<sup>4</sup> また本書では、サヴィツキーの考え方は、「自然」に名を借りたソヴィエト体制擁護につながりかねないとして、「そこには、ユーラシアの地理環境を「自然」とみなし、政治体制のあり方を「伝統」と捉えることによって、ある種の本質主義に陥る危険性が常に伴う。特に、歴史現象において「結果」的に現れた政治体制の様態の連続性を、その地域に中央集権的な政治体制を生み出す「原因」と捉えることが、政治体制のあり方を正統化するレトリックとなることは容易い」(172-173)との批判も加えられている。

<sup>5</sup> Glad, J., *Russia Abroad: Writers, History, Politics* (Hermitage & Birchbark, 1999), p. 126.

<sup>6</sup> 拙稿「RUSSIAN BERLIN」, 『言語文化』第8巻第2号, 2005, pp. 313-353.

<sup>7</sup> Суомела, Ю. Зарубежная Россия: Идеино-политические взгляды русской эмиграции на страницах русской европейской прессы в 1918-1940 гг. (перевод с финского Л. В. Сунни), СПб., Коло, 2004. С. 34.これについては拙稿「文集『道標転換』と雑誌『道標転換』——帰国運動とのかかわりから」, 『言語文化』第7巻第2号, 2004, p. 278でも触れている。

<sup>8</sup> 中・東欧諸国が触れられるのは、「第一次世界大戦により帝国が消滅した後の中・東欧の多民族地域では、「一民族一国家」のイデオロギーが影響力を持ち、数々の対立と少数民族問題を生み出しつつも、国民国家(民族国家)が志向された」(160-161)といった文脈においてであり、そこではチェコスロヴァキアやユーゴスラヴィア(1918年の建国から1929年まではセルビア人・クロアチア人・

スロヴェニア人王国)といった複数の民族から成る合同国家の存在は看過されている。これについては、石川達夫「スラヴ語・スラヴ文化を衰滅から救え! —汎スラヴ主義の起源と展開—」, 「スラヴ世界における文化の越境と交錯(科学研究費補助金・研究成果報告書)」, 2007, 39-64参照。

<sup>9</sup> 79-80ページを参照。

<sup>10</sup> 1921年前後のブルガリアについては, см. *Каназирская, М.* «Русская мысль» в Болгарии (1921 г.), Культурное наследие российской эмиграции 1917-1940. Кн. 2. М., Наследие, 1994. С. 58-73.なお, 当時のブルガリアの状況(1922年に亡命ロシア人はほとんど国外に去った)から考えて, サヴィツキーが1923年までソフィア大学で教鞭をとっていたという記述(144)は疑わしい。

<sup>11</sup> ふつこう表記されるが, ロシア人だけでなく, ウクライナ人も援助の対象になった。また, 本書では「おそらくはその後のソ連との関係への配慮から, 1927年にロシア人亡命者への財政的支援を打ち切った」(189)と述べられているが, 1927年に管轄が外務省に変わっただけで, 援助が打ち切られたというのは事実でない。なお, 「ロシア行為」については, 拙稿「同化と共生——中東欧諸国における亡命文化序説」, 『言語文化』第9巻第1号, 2006, pp. 100-102を参照。

<sup>12</sup> 212ページの「道標転換派」に関する記述など, 他にも誤解が散見されるが, ここではこれ以上触れない。

## 近年のロシア国内外における ブルガーコフ関連の出版状況について

杉谷倫枝

### 日本における研究・出版状況

20世紀ロシアを代表する作家ミハイル・ブルガーコフの復活は、フルシチョフのいわゆる「雪解け」末期に訪れ、この時期に世に出された長編小説『巨匠とマルガリータ』は、20世紀後半に、比類ない衝撃をロシアの文化に与えた。それは1966年のことであり、ロシア国内において、検閲による削除箇所が残されたままという不完全な形での出版であった。そのわずか3年後の1969年に、作家の遺作長編は邦訳される。それは安井侑子の訳によって『悪魔とマルガリータ』として刊行され、同じ年には、作家の戯曲『トゥルビン家の日々』や『逃亡』の訳出も相次いでなされた。この年は、1966年版の削除箇所を補った形で、フランクフルトの出版社ポセフから作家の遺作長編が出されたのと同年であり、いかに早い時期にブルガーコフが日本に紹介されていたかを示すものである。

それ以降、日本国内外を問わず、ブルガーコフの著作は広く読まれるようになり、その人気はもはや定着

した感もある。そして、『巨匠とマルガリータ』の本邦初訳から40年を経た2009年、日本でふたたびブルガーコフ関連の出版が活況を呈するようになり、群像社から石原公道の訳によって、プーシキンの最後の日々を描いた『アレクサンドル・プーシキン』、若き日のスターリンを主人公とする『パトゥーム』の2本の戯曲を取めた本が刊行された。訳者も指摘するように、日本において、劇作家ブルガーコフへの注目度がいまだ低いなかで、戯曲のみを所収した訳書を出した意義は大きい。ブルガーコフ自身、かつて、「私にとって小説と戯曲はピアニストの右手と左手のようなものだ」と語っており、作家の小説と戯曲のあいだには相互に密接な関係が見られることが多い。また、モスクワ芸術座で舞台監督の職を得、演出家スタニスラフスキーとも親交を結んだブルガーコフは、20年間の短い作家生活の中で、実に16本の戯曲を残している。彼が小説家であると同時に劇作家であるという事実には、十分な注意を払う必要があるだろう。石原の訳書には、劇作家としてのブルガーコフの小史が解説として付され、翻訳された戯曲の作品世界を理解するための一助となっている。

さらに、『季刊 iichiko』は2009年夏、秋の2号連続でブルガーコフ特集を組み、2010年春号においても論文や初期稿の翻訳を掲載している。『季刊 iichiko』第103号(2009年夏号)には、ロシア国立人文大学教授ジーナ・マゴメドワの論文「ブルガーコフとベルリオーズ」、続く第104号(2009年秋号)および第106号(2010年春号)には、ブルガーコフ研究者として名高いボリス・ソコロフの論文「ミハイル・ブルガーコフとグスタフ・マイリンク」が寄稿された。マゴメドワは、かねてより指摘されてきた『巨匠とマルガリータ』とゲーテの『ファウスト』およびグノーによる同名のオペラとの関連性をふまつつ、ベルリオーズの《幻想交響曲》とブルガーコフの遺作長編との共通点を具に分析している。一方、ソコロフは、オーストリアの作家で魔術的リアリズムの創始者として知られるマイリンクの作品と、主に『巨匠とマルガリータ』との比較分析を行っている。また、この特集には日本の研究者の論文も数多く掲載された。宮澤淳一は論文の中で、作家の遺作長編に描かれた「黒魔術の夕べ」を、人間の本性を暴くための「荒野の誘惑」として捉えなおし、エルサレムの章に見られる「福音書」の本質を指摘した。大森雅子は、ブルガーコフの初期作品における時空の円環構造に着目して、その思想的源泉に言及し、拙稿においては、作家の『悪魔物語』の作品世界を「迷宮」として捉え、そ

こに展開される物語を主人公の受難劇として分析した。そして、『巨匠とマルガリータ』の訳者たちからも文章が寄せられた。1977年集英社版の訳者水野忠夫は学生時代におけるブルガーコフとの出会いから自らの翻訳体験までを語り、2000年群像社版の法木綾子は、実体験に基づいた訳語選びの苦労や読解の可能性を詳らかにしており、実に興味深い。

『季刊 iichiko』には、そのほかに作家の初期作品や戯曲の翻訳<sup>1</sup>などが収められ、巻末のカラーページには、ブルガーコフゆかりの土地を写した写真が数多く載せられて、作品世界に反映されている作家の心象風景へと読者を誘ってくれる。編集長の山本哲士は、ブルガーコフ特集号の前書きに、かつて訪れたメキシコで知ったガルシア・マルケスの源泉がブルガーコフにあったことを、驚きをもって記している。1960年代、ポストコロニアル文学はラテンアメリカにおいて世界的なブームになり、その中心を担ったガルシア・マルケスの『百年の孤独』と同じく、ブルガーコフの『巨匠とマルガリータ』は、小説の終局において、現実時間の出来事が普遍的プロトタイプの具現化として存在するため、客観的、歴史的時間の要素が効力を失って無時間性や永遠性のなかに溶け込むという「魔術的リアリズム」の特徴を帯びている。山本の指摘は、時と時代を隔てた二人の作家の共通性を示唆するが、こうした解釈のほかに、ブルガーコフの遺作長編は、メニッポス風の風刺作品、スターリン時代のロシアに関する暗号文、喜劇的叙事詩、神話小説、超現実的趣意のあるゴシック・ロマンス、グノーシス主義的寓意物語、中世のミステリヤ等、様々な読み方をされてきた。このような読解の可能性は、近年相次いで刊行された新訳と改訳、すなわち、2006年に郁朋社から中田恭の訳で、また、2008年に河出書房新社から水野忠夫の訳で出された『巨匠とマルガリータ』によっても、さらに押し広げられることだろう。

#### ロシアにおける研究・出版状況 ― ボリス・ソコロフの著作を中心に

ロシアに目を転じてみると、ここ数年、ブルガーコフの全集が相次いで出版されているほか、ボリス・ソコロフの精力的な評論活動が目目を引く。彼は2007年に『ブルガーコフ百科』の改訂版を出しており、<sup>2</sup>それは1996年に初めて出版された後、2003年、2005年、と改訂を重ねてきたものである。1996年版は現在インターネット上でも公開され、ブルガーコフに興味のある多くの読者の関心を惹きつけてやまない。1996年版を基にしたインターネット版と最新の2007年版

の違いは、大まかにいえば、フェリエトン「カフェにて」を扱った項目の代わりに、新たに6つ、すなわち「アバドンナ」、ネクラーフの生誕百周年を祝して書かれたフェリエトン「復讐の女神」、「ニーチェ」、「『巨匠とマルガリータ』の続編」、モスクワ芸術座の設立40周年を記念して書かれたリブレット「記念日の会議」、作家の創作活動中に変遷していった「言葉と文体」という項目が加えられたことである。「アバドンナ」は『白衛軍』でも言及されている戦いを司る悪魔で、『巨匠とマルガリータ』中の記述によると、極めて公正で争う双方を平等に扱い、双方につねに同じ結果をもたらす役割を与えられている。「アバドンナ」は古代ユダヤの伝承における「アバドン」を起源とし、それは『ヨハネの黙示録』に登場する奈落の王の名でもあることから、作家の二つの長編小説が『黙示録』と密接な関わりを持つことが強調されている。「ニーチェ」の項目では、いわゆる「神の死」の後、つまりキリスト教世界ですべての存在に意味と価値を与えてきた神がなくなった後、人はいかに生きるべきかを模索したニーチェの答えた「超人ツァラトゥストラ」と、『巨匠とマルガリータ』の主人公との相関関係が述べられる。しかし、ソコロフは、ブルガーコフが「成し遂げられた死ではなく、成し遂げられた創作の方に信を置いていた」とし、ニーチェとの違いを明らかにする。さらに、「『巨匠とマルガリータ』の続編」という項目では、まさに『巨匠とマルガリータ』の続編とも言える2つの作品、すなわち1993年にモスクワの作家ヴィタリア・ルチンスキーによって書かれた『ヴォランダの帰還、あるいは新しい悪魔物語』と、1995年にトヴェリのジャーナリスト、ヴィクトル・クリコフの手による『一等抜きん出た男、あるいは禿山からの道』を取りあげている。ソコロフは両作品ともに「精彩に欠ける模倣」と厳しく評しながらも、ブルガーコフの遺作長編の影響を現代作家の2つの作品に跡づけている。

ソコロフは『ブルガーコフ百科』を刊行したのと同じ時期に、作家の伝記や作品研究も著しており、2007年には『ブルガーコフとマルガリータたち』を出版している。<sup>3</sup> この本は、作家と深い関わりのあった3人の女性たち、最初の妻、タチアーナ・ニコラーエヴナ・ラッパ、2番目の妻、リュボーフィ・エフゲーニエヴナ・ペロゼルスカヤ、そして最後の妻、エレナ・セルゲーエヴナに関する評伝である。ブルガーコフの作品、とりわけ『巨匠とマルガリータ』の創作過程に及ぼしたエレナ・セルゲーエヴナの影響は、これまでも広く知られていたが、この著作は、その前の

二人の妻が、作家の医師としての自伝的作品や、初期作品の創作、それに劇作家としての彼のキャリア形成の時期に深く関わっていることを指摘する。また、2008年に出された『ミハイル・ブルガーコフ——創作の謎』では、<sup>4</sup>各章に1作品、すなわち『運命の卵』、『犬の心』、『白衛軍』、『逃亡』、『偽善者たちのカバラ』、そして『巨匠とマルガリータ』が取り上げられ、それぞれに主人公たちの実在のプロトタイプや文学的レミニッセンスを探り出す試みがなされている。

#### 世界における研究・出版状況——都市の物語としての『巨匠とマルガリータ』

また、ロシア国内外を問わず、ブルガーコフ作品における都市表象について論ずる著作が数多く出版されているのは注目に値する。2007年の6月18日から20日にかけて、「20世紀におけるローマとロシア——文学、文化、芸術的関係」と題する国際会議がイタリアのローマで開かれた。会議は、ロシア文化に見られるローマ神話の起源とその発展、20世紀のローマにおけるロシア人インテリゲンツィア、20世紀ロシア文学に見られるローマ表象、ローマとロシアの相互影響関係、20世紀ロシア（芸術、建築、演劇）に見られるローマという5つのパネルに別れて開かれ、ウラジーミル・ネムツェフが、「ミハイル・ブルガーコフにおけるローマ」と題する発表を行った。また、この会議と相前後する時期に、作家の遺作長編におけるモスクワの描写にローマ表象を見いだすという伝統的な見方への再照射の試みがなされている。「文学作品に描かれた都市」ないし「都市と文学」は、もはや古典的テーマではあるが、2007年にはアンナ・フライリッヒによって『銀の時代における古代ローマの遺産』が、<sup>5</sup>2008年、ジュディス・カルプによって『ロシアのローマ』と題する著作が出版された。<sup>6</sup>前者は、ブルガーコフの作品に直接触れてはいないが、19世紀から20世紀の作家たちが、古代ローマを大いなるインスピレーションの源泉としていたことを、詳細な作品分析を通して明らかにする。また後者は、帝国のヴィジョンや救世主的イメージを、1890年から1940年にかけての文学作品、具体的にはメレジコフスキー、ブリューソフ、ブローク、ヴァチェスラフ・イワノフ、クズミンらの著作の中に探り出し、結びの章を、ブルガーコフとそれ以降に充てている。

カルプによると、19世紀後半から20世紀初頭にかけてのロシア作家は、異教徒とキリスト教徒のあいだの衝突を含むローマ史の舞台に魅了されていたという。彼女は、急激に変化する世界を理解しようとしていた

ロシアのモダニズム作家たちの作品において、ローマの神話がいかに変形していったかを考察した。論考で扱われるメレジコフスキー、ペールイ、そしてブルガーコフのテキストは、すべて古代ローマのテーマに関わるもので、ローマの過去との長年にわたる自己同一視に基くものである、という。日露戦争、1905年と1917年の革命、ボリシェヴィキによる新しい国家の創設に跡付けられた社会的、政治的激変の時期に反応し、作家たちは、ローマの過去の神話を、騒然とした現代を映し出す物語として作り直していた。これらの作品は、それゆえに、現代における複雑で象徴的なロシアの肖像とみなすことができ、ブルガーコフもまた、モスクワを包みこむ強大なソ連邦の権力と、異教時代のローマ帝国を、いわばパラレルの関係で捉えているという。

ブルガーコフ作品におけるローマ表象を取りあげたカルブにたいし、ミロン・ペトロフスキーはキエフの町が作家にとって都市のプロトタイプになっていることを指摘する。2008年に出版されたペトロフスキーの『ブルガーコフ作品におけるキエフのコンテキスト』は、2001年にキエフで出された同名著作の、最新の改訂版である。<sup>7</sup>作家の最初の小説『白衛軍』では、キエフの町の断片的な描写が混ざり合っ、作品世界に一つの空間が作りあげられている。『巨匠とマルガリータ』のエルサレムにおいても実際のキエフの町の自然描写が用いられ、描き出された町は実際のイエス・キリストが生きた古代エルサレムには似ていない。そして、『白衛軍』が白軍の滅亡ではなく、キエフの町の滅亡を描いたのと同じように、『巨匠とマルガリータ』のエルサレムとモスクワも、最後には滅ぼされ、小説で展開されるすべての現象は黙示録的世界に属するものであるという。

ブルガーコフ作品の町に見られるローマ表象は、マリエッタ・チュダコーワによって初めて指摘されたが、今世紀になりふたたびその意義が注目を集めている。作家にとってモスクワ、エルサレムといった個々の都市は、「世界」そのものであり、作品中のモスクワとエルサレムはそれぞれ世俗の王国と神の国として捉えられ、読まれてきた。しかし物語の終局において、二つの「都市」、すなわち「世界」は、もはや二項対立的存在ではなく、ローマ、そしてキエフを思わせる同じ描写に彩られながら、一つに解け合い、終末の彼方の安らぎという黙示録的ヴィジョンを示すことになる。作品を発表する場所と亡命の機会をすべて奪われたブルガーコフは、1930年代をとおり、全体主義国家の中で芸術家に背負わされた運命を理解するために、作

品の中で多様な試みを繰り返していた。その試みは、作品を黙示録的枠組みで構築しようとするベクトルに貫かれ、時には、本物の『黙示録』の舞台である古代ローマへの眼差しが垣間見えるものでもあったといえる。

本稿では、紙幅の都合から、主にブルガーコフの自伝的要素を扱った著作と、『巨匠とマルガリータ』をはじめとする作品における「都市」を分析した評論を中心に取りあげた。都市は人間社会の中心的トポスであり、作家は登場人物たちが息づく町を、時にローマ、キエフという実際の都市表象の助けを借りながら生き生きと描き出していた。ブルガーコフの作品を読んでいると、近代小説が、都市の有様と密接に結びついたメディアであることを、ふたたび思い起こさずにはいられない。

最後に『季刊 iichiko』でともに仕事をさせていただいた水野忠夫先生に、心から哀悼の意を表したい。<sup>8</sup>

(すぎたに のりえ, 横浜国立大学)

#### 注

- <sup>1</sup> 『季刊 iichiko』第103号には、宮澤淳一訳による「自伝」、「未来の展望」、「赤い冠」、「ピオメハニカ」、大森雅子訳による「故人の冒険」が掲載された。続く104号には、宮澤訳の「ソヴィエト連邦政府への手紙」と大森訳の「十三番地エリピト・労働者コンミュニンのアパート」、「定まらぬ住まい」、「天国への階段」、杉谷倫枝訳の「偽善者たちのカバラ」が、106号には宮澤訳の「ブルガーコフ『巨匠とマルガリータ』初期稿より」が掲載された。
- <sup>2</sup> Соколов Б.В. Булгаков Энциклопедия. М., ЭКСМО, 2007.
- <sup>3</sup> Соколов Б.В. Булгаков и Маргариты. М., Алгоритм, 2007.
- <sup>4</sup> Соколов Б.В. Михаил Булгаков: загадки творчества. М., Вагриус, 2008.
- <sup>5</sup> Anna Frajlich, *The Legacy of Ancient Rome in the Russia Silver Age*, (Amsterdam-New York, NY, 2007).
- <sup>6</sup> Judith Kalb, *Russia's Rome: Imperial Visions, Messianic Dreams, 1890-1940*, (London: Wisconsin UP, 2008).
- <sup>7</sup> Петровский М.С. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. Изд. 2-е, испр. и доп., С.: Ивана Лимбаха, 2008.
- <sup>8</sup> 水野忠夫は『季刊 iichiko』第104号の完成直前の2009年9月20日に亡くなった。同号は編集長山本哲士により、水野忠夫に捧げられた。

**Екатерина ЮХНЕВА ПЕТЕРБУРГСКИЕ  
ДОХОДНЫЕ ДОМА Очерки из истории  
быта Москва — Санкт-Петербург,  
ЦЕНТРОЛИГРАФ МиМ-Дельта, 2008.**

松本賢一

ドストエフスキイ『白痴』の最初の方で、ペテルブルクに着いたムイシュキン公爵がまず訪ねたのは、自分の遠縁に当たるリザヴェータ・プロコフィエヴナが嫁しているエパンチン将軍の家であった。将軍は「リチェイナヤ街から少しスパス・プレオブラジェーニヤ寺院の方に寄ったところにある自分の持ち家に暮らしていた。六分の五は人に貸しているこの（飛び切りの）家のほかに、エパンチン将軍はサドーヴァヤ街にさらに大きな家を有しており、これもまた大層な収入を彼にもたらししていた。」

低い身分から身を起こしたエパンチン将軍の成金振りをドストエフスキイはこの数行で表している。なぜなら小説の時間的背景である1860年代にリチェイナヤ街（現リチェイヌイ大通り）とサドーヴァヤ街にそのような利益（доход）をもたらす「飛び切りの」貸間付きの家（дом）を持つことのできた人物は、そうはいまいと推測されるからである。この時期からおおよそ20年を闊した『1880年代になってようやくペテルブルクにおける石造家屋の数は木造のそれを上回った』のであり、19世紀末のペテルブルクで石の街と称することができたのは『フォンタンカとクリューコフ運河に区切られた街の中心部分（松本注。サドーヴァヤ街はここに入る。）である。この地域では煉瓦造りの家が96～100パーセントであった。同様の家が四分の三からそれ以上の割合で聳え立っていたのがリチェイヌイ大通り、ヴラヂーミルスキイ大通りにザゴロードヌイ大通り（松本注。この3本の大通りは同じ通りの呼び名が場所によって変わっているだけである。）、コラムナ、そしてヴァシーリエフスキイ島の東端部分である。』宮殿を中心とするペテルブルクの心臓部分を除けば、上記以外の地域では木造と石造が相半ばするか、木造が石造を上回るかのどちらかであった。

エパンチン将軍の秘書のようなことをしている青年ガヴリーラ・イヴォルギンはロスチャイルドになることを夢見ている金銭への執着心の強い人物であるが、虚栄心も強く、自分の家が人に部屋を貸しているのを恥ずかしいことだと考えている。なるほど昔の日本でもよくあった、「貸間あります」という貼札で下宿人を

置く素人下宿のような家を思い浮かべるならば（そして黒澤明版『白痴』の香山（イヴォルギン）家はどこかそういった風情なのだが）、彼がそのような気恥ずかしさを覚えるのも無理からぬところはあるのだが、それがどうも違うようなのだ。宿無しのムイシュキン公爵に部屋を貸すことになったガーニャは公爵と話しながら自宅に向かう。ワルシャワ駅からエパンチン家に向かうときには辻馬車に乗ったムイシュキン公爵が、今度はガーニャと話しながら歩いているうちに着くわけだから、イヴォルギン家はエパンチン家からさして遠くない所にあるということになる。さてそのイヴォルギン家（квартира）は「とても清潔で明るく、広々とした階段を上った三階にあって、大小取り混ぜて六つ七つのきわめてありふれた大小の部屋からなっていたが、いずれにしても、2000ルーブリの俸給をもらっているとしても家族もちの官吏の懐具合には少々合わないものであった。」その懐具合に合わない家を借りたのは、ガーニャの母と妹が家賃収入を得ようという目的で借りたものであったが、この家（квартира）のある建物（дом）はまことにガーニャには分不相応のものであったようだ。なぜならこの建物はある人物にいわせれば『大事なのはプレスティージの三階と階段のクオリティー、部屋数は余り意味がない！』ということになるからである。農奴解放の結果ペテルブルクの人口は急増し、1860年代半ば頃から建物の規模も急変した。ペテルブルク『中心部の通りにはのみ平屋でない（二階建て、まれに三階建て）建物が建設された。』『住居として最も望ましいのは（したがって、最も高額なのは）三階と四階のフラット（квартира）だということになっていき、かつて最も威光のあった二階は19世紀末には五～六階と同等の評価を受けるようになった。』（松本注。エレベーターなしの五～六階である。）つまりイヴォルギン家としては、少々無理をしても広く清潔な階段を備えたこの建物の「プレスティージの三階」に部屋（квартира）を借り、さらにそのうちの何室かを人に貸せば、かなりの収入を当てにできたわけである。当然間借りをするのはそれなりの地位と経済力を持った人物ということになるだろう。名ばかり公爵であっても、この時点ではほとんど一文無しで半病人のムイシュキンは最も望ましからざる間借り人である。

前置き代わりの趣味めいた講釈が長くなってしまったが、細部をきっちりと書き込んだドストエフスキイの作品とペテルブルクの地図を脇に置きながら読み進めると無性に楽しい本が出た。書名は「ПЕТЕРБУРГСКИЕ ДОХОДНЫЕ ДОМА Очерки из

истории быта» (ペテルブルクの集合住宅 生活史探訪), 著者はエカチェリーナ・ユフニョーヴァ, 先ほど筆者が「ある人物」と呼んだ人である。先の三段落で二重括弧にくくったのは本書からの引用部分であるが, 以下は一重括弧の中に入れることにする。

最初に断っておかなければならないが, 本書は学術書というにはやや軽い。19世紀の後半になってペテルブルグに急増した集合住宅, 利益 (доход) をもたらす家 (дом) というので <доходный дом> と呼ばれた建物の歴史や種類, そこに暮らす人々の生活と切っても切り離せない細部を概観した本書は, 貴族など上流階級の暮らしや社会の最底辺に暮らす人々が集まるスラムなどではなく, 官吏, 雑階級人, 商人, 町人, 職人といったロシア社会の中間層の住宅事情に主として光を当てることを目的としている。10年に一度行われたペテルブルクの人口調査, 現在もそのほとんどが残っているという住居の見取り図, フィールド・ワーク (ペテルブルクの集合住宅の23パーセントが全面的な修理を受けていないという) の結果などを基礎資料として執筆されているという点で, しっかりとした学問的手続きを踏んでいるとはいえる。それにもにもかかわらず, さまざまな項目が次から次へと時に総論的に時に恣意的に記述され, 物足りなさを感じることも多い。索引もなく, 頻用される写真や図表への説明も親切なものとはいえない。建築史や生活史, 民俗学をフィールドとするスペシャリストからすれば, 本書を典拠として何らかの立論をすることには躊躇を覚えることであろう。むしろ著者ユフニョーヴァが利用したという第一次資料にあたることこそがそのような研究者にとって最大の関心事となるであろう。しかしそのような物足りなさを差し引いて読み物として読めば本書は十分に面白い。何かを論じているというわけではなく, 18世紀から20世紀にいたるペテルブルクの建築物にまつわるさまざまな細かい知識を巧妙に分類配置して記述してあるから, 細切れにしか読書時間が取れないときには最適の本であり, また筆者のように <доходный дом> が舞台となる文学作品の読解を仕事にしている人間には嬉しい拾い物が時々ある。『白痴』のエパンチン家やイヴォルギン家についての先の感想なども本書を読んでいるときに心に浮かんだものの一つである。本書の構成に沿って, 筆者の勝手な感想を交えて全体を紹介してみよう。

本書は4部からなる。第1部は「<доходный дом>とは何か」と名づけられているが, 集合住宅に限らず, 木造住宅から石造住宅への変遷, 建築材料のいろいろ (1840年代の煉瓦の標準サイズなど, 筆者の研究にあ

まり関係もなさそうだがなんとも楽しい知識である), 建築様式の変遷, 居住者の数や稠密度などが概観される。特殊な建築用語に少し難渋するが, 多数掲載されている建築物の写真と見比べながら読んでいくのは結構楽しい作業である。第2部は「<доходный дом>の諸設備」。集合住宅の暖房, 照明, 給水事情の変遷が辿られる。当然のことながら, すべての人間が必ず毎日お世話になる設備についても詳細な記述があるが, 余り愉快なものではなかったらしいということだけここでは記しておく。また居住者にさまざまなサービスを供する庭番, 門番などの役割, 生活ぶりなども説明されるが, 彼らがどのような所に住んでいるのかというのは, 実は筆者にとって初めて『罪と罰』を読んで以来の謎であった。何年の資料か示されていないが (これは本書の欠陥の一つである), 庭番, 門番, 御者の居室の部屋数や規模, 設備を数値化した表なども掲載されている。

第3部では集合住宅内の各フラット (квартира) をそこに住む人々の階層別に整理して概観しているが, そもそも同じ <квартира> という名で呼ぶこと自体が理不尽に思えるほどその差は大きい。<барские> と呼ばれる上流階級向けのフラットは通りに面した建物の最も良い位置を占有し, 集合住宅の建物内にあるというだけで, 各部屋の広さ, 内装, 自家用の使用人の存在など, 一戸建ての邸宅と変わるところはない。本稿の冒頭で触れたエパンチン将軍の家などもこのようなものであったろう。官吏, 雑階級人, 技師, 会社員, 教師, 医師等々 (インテリゲンツィヤと総称されている) 中間層の人々が家族とともに住むフラットの居住環境も, 実はそれほど悪いものではない。だがここに興味深い事実がある。この層の人々が支払う家賃は貴族たちのそれに比べれば年額で四分の一から五分の一くらいにまで下がる (部屋数や部屋の質も, もちろん下がる) が, 実は彼らは大抵夏になるとフラットを引き払って別荘に行き, 冬に向けて改めてフラットを, それも前に居たのとは別の部屋を借りるのだ, という。ユフニョーヴァはいう。「このグループの住民たちは極めて移動が激しかった。彼らは7~9ヶ月の予定でフラットを借り, 夏は別荘で過ごしたのである。別荘にはできるだけ長期間 (4月から10月の初めまで) 暮らすように努めた。別荘の支払いはフラットの支払いのように月ごとではなく, 1シーズンに対してのものであったからである。」ロシアの事情に通じている者には, 「別荘」という言葉がそれほど高級な家屋を意味しているものでないことは自明であるが, それでもなお, ドストエフスキイの『白夜』の冒頭で主人公

の夢想家が、ペテルブルク中が町をあげて別荘に行くのに、自分ひとりだけが埃っぽい町に取り残されることを嘆いている場面が筆者には不審であった。しかもその別荘行きの人々は馬車に山ほど家財道具を積んでいる。そのことの意味が、ユフニョーヴァのこの記述を読んだときに筆者にはすとんと胸に落ちるように理解できた。さらにまた、物価が安いという理由でドストエフスキ自身スターラヤ・ルツサで夏季を過ごすようになったことが、決して例外的なライフ・スタイルの選択ではないことも分かった。つまりドストエフスキはスターラヤ・ルツサに別荘を持つようになったとき、ようやく中流階級に入ったのだといえる。もっともこの「中流」は非常に危うい均衡の上に成り立っている。部屋代の上昇が真っ先に直撃するのは、この「中流」の人々であった。彼らはもっと狭いフラットに移ったり、部屋の一部を他人にまた貸したり、不便な遠方の地区に引っ越ししたりしなければならなかった。いわば中流の悲劇であるが、それでもなお「一度として公式に許可されたことがないにもかかわらず、実際には大量に存在した」地下室の部屋に暮らす人々に比べればはるかに安寧な暮らしをしていたといえよう。1869年の調査によると7,000の地下部屋に46,000の人々が暮らし、1890年の調査では8,000の地下部屋に50,000人の人々が暮らしていたという。興味深いのは、持ち家に住む人の多い郊外よりも、ペテルブルクを中心部の方が地下部屋の居住者が多いという事実である。「びっしりと立て込んだ都心の建築物群を形作っているファッショナブルな石造の建物は、ほとんどその一つ一つが居住用の地下室を持っていた。」というユフニョーヴァの記述に、筆者は昨今きらびやかになっていくネフスキ通りと、時おり裏通りの内庭の奥に見かける貧しげな人々を思い浮かべた。

第4部は「〈доходный дом〉の生活」と題され、湿気、冷気、一酸化炭素中毒や害虫といった生活上の障害が概観されていくが、最も詳しいのは害虫についての記述で、ゴキブリ、虱、蚤、南京虫、紙魚等々、10種の害虫が精細なイラストつきで説明されている。少し首を傾げたくなる熱の入れようだが、19世紀のペテルブルクではゴキブリ退治に砒素と小麦粉を混ぜた、ホウ酸団子ならぬ砒素団子のようなものが用いられていたこと、それでも砒素は危険な毒物なので砒素溶液を部屋の隅や壁の隙間に塗って回る〈тараканщики〉(手元の露和辞典では確認できなかった。だが「ゴキブリ」を退治してくれる人にこの名前はひどくはないだろうか)というスペシャリスト集団があったそうで

ある。もちろんこのような害虫に苦しまないためには部屋を清潔に保たなければならないが、清掃についての記述は細かくはあるがそっけない。

以上見てきたように、本書はペテルブルクの集合住宅(доходный дом)をあらゆる側面から解説したきわめて面白い本ではあるのだが、通読したときには雑多な知識や印象が残るだけで、著者に何か訴えたいことや主張したいということがあったかどうかは判然としない。著者もそのことはよく分かっているようで、具体的な数字の並ぶ記述の後で、時に読者に語りかけるような口調になるのも読みやすさを心がけているからであろう。集合住宅についてのさまざまな事象を別々に章立てて解説するという構成が、通時的な問題意識を抱かせにくいということもあるだろう。だがたとえば、縦列式の部屋の配置(廊下がなく、一つの部屋を通り過ぎなければ次の部屋にいけない)に慣れたロシア人が回廊式の部屋の配置(他の部屋を通らず、廊下からそれぞれの部屋に直接入れる)に慣れていく過程に触れた箇所での著者の次のような述懐は、住宅についてのディテール以外にも本書から汲み取るべきものが少なからずあることを暗示しているのではないだろうか。

「19世紀の後半にはフラットの設計に本質的な変化が生じる。部屋の縦列配置から閉鎖的配置への移行である。屋内の居住空間をいくつかの仕切られた部屋に分ける必然性は、それまでは何世紀にもわたって生じた事がなかった。人間が孤立(обособление)や一人暮らし(уединение)の欲求を感じる事がなかったからである。」

(まつもと けんいち, 同志社大学)

乗松亨平著

『リアリズムの条件 ロシア近代文学の  
成立と植民地表象』

水声社, 2009年

中村唯史

ロシア文学研究はいま危機の中にある。なるほど「いま」はいつどんな時代にも、その瞬間を生きる者によって危機として認識されるものかもしれないが、現在の私たちが直面しているのは、従来よりもやや本格的な「危機」であるように思われる。これまで当然視し、依拠してきた「ロシア文学」という枠組それ自体が動揺をきたしているのだ。

その第一の表れは、「文学」の特権性の神話が崩壊

したことだ。近年、文学というジャンルや作家という存在が帯びていた権威が薄れ、作品を自立的な構造としてよりも、むしろこれを取り巻いていた同時代の状況や配置との関連において捉えようとする傾向が強まりつつある。これをつきつめていけば、文学作品や作家の言説を特権視する必然性は失われる。一市民の日記も新聞記事も、あるいはさらに文字媒体の枠を越えて挿画もゴシップも流行も風俗も——いっさいの事物と事象が、時代や状況の表象という点で、作家の手になる文章と同等になるからだ。文学研究はいま、もっぱら「作品」や「作家」を対象とすることの根拠を問われているのである。

動揺のもうひとつの表れは、「ロシア」と「文学」とを結びつける必然性が希薄になっていることだ。最近の「カラキョウ」ブームを支えた若い読者の多くは、亀山都夫訳『カラマーゾフの兄弟』をロシアの小説だから読んだのではない。作品の背景にある時代や社会についての知識をごく漠然としか持たないままに、しかし現代に生きる自分自身に関わりのある何かとしてこれを読んだのである。この種の読者の知識の欠如を批判することはたやすいが、もし文学が「人生の意味」等々「普遍的」な問題を扱うものならば、むしろ彼らの読み方こそが文学的であるともいえる。「ロシア」という知の枠内に身を置かなければ受容できない作品は、専門家や好事家が特定の時代や地域を分析する資料とはなっても、「いま、ここ」に生きる一般読者にとっての「文学」とはなりえないだろう。だが、だとすれば、たとえば『カラマーゾフの兄弟』という「文学」に、「ロシア」という形容辞を冠する必然性とは何か。近代を通じて疑われることのなかった国や言語といった個別性と、「普遍性」に関わるはずの文学との固着という前提が崩れ始めている。

このようなロシア文学研究の「危機」は、大上段に構えて言うなら、その枠組を支えてきた国民国家の弱体化や、メディア環境における活字媒体の優越の終焉といった状況と密接に連動している。いわゆる「グローバル化」の時代、視聴覚メディアの圧倒的な優越の時代に、日本において「ロシア文学」を研究することの意義は、もはや自明ではない。

この状況をどのように評価し、いかにこれに対処するかは、あるいは個々人の選択に属することかもしれない。だが積極的に肯定するにせよ、眼をつぶってないことにするにせよ、「危機」がいま私たちを圍繞している現実であることに変わりはない。もちろんこの「現実」もまた構築されつつある一つの表象システム以上でも以下でもないのだが、本書の著者である乗松

亨平氏が示唆しているように、いずれにせよ私たち主体はこのシステムによって規定されているのである。

プーシキンからトルストイまでの19世紀ロシア文学におけるコーカサスの表象を題材とする本書は、しかしこのような現代の「危機」に対する鋭い意識に貫かれている。コーカサス表象という題材は、ロシアにおける「国民文学」成立期の「植民地表象」の問題として、従来いわゆるオリエンタリズムやポストコロニアリズムの好個の考察対象となってきた。エドワード・サイードやスーザン・レイトンなどの先行研究を踏まえつつも、著者は彼らが分析の前提として用いていた「内部／外部」（「ロシア／コーカサス」）という枠組それ自体が歴史的な構築物であることを重視する。問われるべきは、この枠組がどのように成立し、いかにして人々によって「現実（リアリティ）」として認知されるようになったのか、その条件（本書の表現に倣うなら「『内／外』の手前」）の解明だということである。

留意すべきは、乗松氏が「内にして外」——二項式の枠組の複数化や相対化を主要な目的とはしていないことだ。植民地表象を論じる際に、「内／外」の分割の根拠だった「国民文学」が流動化している現代という立ち位置から、近代を捕えていたこの枠組の恣意性を指摘する作業はむしろたやすい。けれども氏は、ポストモダンとプレモダンを直結させるこのようなアプローチによって、近代の表象システムがその枠内の人々に対して及ぼしていた厳しい規定性が見過ごされてしまうことの方を危惧するのである。

だから、「危機」の意識に貫かれている本書において氏が選んだ戦略は、「ロシア文学」の「内」にあえて身を置くという、一見したところ逆説的なものだ。「内／外」を超越した高みに立つのではなく、「内」なる言説に寄り添い、システムによってその主体がこうむる「被規定性」を測定し、細かな差異を読み解くなかから「内／外」の図式の生成過程、分泌のメカニズムを触知すること。ロシア文学研究の枠組をその内側から破碎するようなこの戦略は、たとえば本書の主要対象の呼称として中立性の幻想を帯びた英語「コーカサス」ではなく、ロシア語の「カフカス」が用いられていることにも表れている。

著名な文学作品のみならず、一方では多くの忘却されていた言説を、また他方では19世紀ロシアの知の布置そのものを対象として、複線的・重層的・多面的な考察を展開している『リアリズムの条件』の全貌を

要約することは至難の業だ。ここでは本書の特色を二点に絞って紹介しよう。

第一の特色として指摘できるのは、カフカス表象の「『内／外』の手前」を考察するに当たって、著者が表象する主体に焦点を当てていることだ。ジュコフスキーとデルジャーヴィンの「描写詩」、プーシキンの『カフカスの虜』、ポレジャーエフやレールモントフの詩、ベストゥージェフ＝マルリンスキーの代表作『アマラト・ベク』などを対象として、第一章「見る主体の変容」と第二章「知の主体の変容」から成る第一部「植民地表象の諸主体」が示しているのは、カフカス表象における「見る主体」と「語る主体」の結合による「抒情的主体」の成立までとその後の肥大、およびカフカス表象の無人称的あるいは円環的な「知」の記述のうえに一回性の印象を帯びた「私」が刻印されるようになっていく過程である。

留意すべきは、カフカス表象とその主体の成立と変容を、著者が主として詩人と当時の「読者共同体」との関係によって説明していることだ。たとえばカフカスの現地へと追放されたレールモントフやマルリンスキーにおける抒情的主体の肥大は、政治的追放によって読者共同体（当時は主に両首都の文学サロン——著者はこれをユルゲン・ハーバーマスの概念に基づき「親密な公共圏」と呼んでいる）から隔絶された彼らが、自分たちがカフカスの「現実」を経験し知悉しているという身ぶりを強めることで、読者の脳裏にリアリティの幻想を獲得しようとした結果として描かれている。プーシキン『エルズルム紀行』の分析では、トルコ領へと進むロシア帝国軍を追っていく詩人の行程が、彼が従来依拠してきた「親密な公共圏」、さらにはロシア文化という表象体系の限界性が露呈されていく過程として読み解かれている（第二部「植民地と社交界」・第三章「表象の約束事性とアイロニー」）。レールモントフ『現代の英雄』中の一編『公爵令嬢メリー』は、同時代の「社交界小説」の「虚偽」の暴露による「真実」の発見という、最終的には当時の「演劇的文化」の枠組に回収されてしまう話型との比較をとおして、真／偽の確定を無限に遅延する物語として捉えられている（同・第四章「衣装と真実」）。

このように、カフカス表象における主体や記述の問題を同時代のメディア環境全般の変動のなかで捉えていることが、本書の第二の特色である。このアプローチは特に後半でリアリズム文学における「リアリティ」の成立条件を考察する際に駆使されているが、そのなかで著者が重視しているのは、書き手と受容者が互いを知悉している「親密な公共権」の崩壊と、

「主体—対象—受容者」を分離する商業的ジャーナリズムの勃興という、1820年代末以降に漸次進行したプロセスである。第三部「植民地と『現実』」では、まずペリンスキーらの文集『ペテルブルグの生理学』を対象として、いわゆる「自然派」的描写の台頭を考察したあとで（第五章「個別性と一般性」）、初めてトルストイの「カフカスもの」が取り上げられ、その初期作品『森林伐採』における「タイプ」等「自然派」的描写の問題から、中編『コサック』の分析へと進むという手順が取られている（第六章「表象の『現実性』」）。

著者は自分自身の評価や裁断を明示することに概して慎重だが、本書の対象のうちでは、とくにプーシキン『エルズルム紀行』、レールモントフ『公爵令嬢メリー』、トルストイ『コサック』などが共感を込めて語られているようだ。これらに共通しているのは、みずからの主体性に対して、その約束事性にもかかわらず表象システムが及ぼしてくる強制的な力学を引き受け、自分が表象システムの内部にあることの不可避性を認識しつつも、なおこの約束事の外部をかいま見ようとする姿勢である。表象システムの限界性を自覚し、境界から退去することで、その外の自律性を担保したかのようなプーシキン。レールモントフによる真／偽の確定の無限の遅延。とりわけ表象システムの「虚偽を受け入れたうえでなお他者を欲望する」トルストイの態度を、乗松氏は「一箇の倫理」と呼ぶ。

表象システムの「被規定性」と対峙しつづけた詩人や作家たちの姿は、現代のシステムによって不可避的に規定をこうむりつつ、なお裂け目からかすかにでもその「外」を遠望しようとする著者自身の姿勢でもあろう。読者もまたそのような姿勢へと誘われる。文学史のジャンルに分類されるだろう本書が同時にまた、すぐれて現代の「危機」に対する「超越論的」な批評でもあるゆえんである。

本書において「ロシア文学」の枠組はたしかに内破されている。作品テキストが一貫して同時代のコンテキスト、メディア環境との相関において捉えられたことにより、「文学」の自律性・特権性の神話は無効を宣告されている。本書の随所で表象システムによる主体の「被規定性」が触知されていることともあいまって、その痛撃の射程は、ア・プリオリかつ超歴史的に「ロシア人」の心の奥底に共通して存在するかのようには幻影されてきた「ロシア的なるもの」にまで及んでいる。

だが著者の果敢な試みに共鳴しつつも、本書に対し

てかすかな違和感を覚えたことも事実である。書名に即していえば、それはカフカス表象の「リアリズムの条件」の解明に集中するあまり、これを「植民地表象」の問題として捉える視点がやや希薄になったのではないかということだ。

これはたとえばロシアの側からだけでなく、コーカサスの側からの視点も必要ではないかということとは違う。そのような問題の立て方自体がすでに「内／外」の枠組に捕われていることは、乗松氏が本書序論で的確に指摘しているとおりで。だが、主にロシアの両首都を舞台とする「社交界小説」の延長線上に「カフカスもの」が論じられ、『ペテルブルグの生理学』における「タイプ」の問題からトルストイ『森林伐採』へとなめらかに展開していく本書の記述は、たしかに書き手たちの認識がまさにそのようであったことを論証しているそのままに、たとえば序論で言及されているアレクサンドル・エトキントの、モスクワを起点として南進線上にナロードーコサック―「山岳民」が連続的に順次配置されているかのような地政学的図式と、奇妙なパラレルを描いてもいるのだ。

個々の作品分析に即していえば、第一章におけるプーシキン『カフカスの虜』の読解は、本編を中心に「主体」の問題に関心を集中させ、帝国礼賛とも読める「エピソード」のテキストを迂回している。著者がいうとおり、たしかに本編とエピソードのどちらがプーシキンの真情なのかという問題設定は無意味である。だが現に『カフカスの虜』において「本編」が「エピソード」に縁取られていることの分析は、表象主体の問題を論じるうえでも不可欠ではなかったか。

同様にレールモントフ「ヴァレリク」の読解においても、著者はもっぱらこの詩の枠構造、すなわち詩が内地の友人（「親密な公共圏」）宛の書簡のかたちをとっていることに関心を集中させている。この詩の本編には、人間一般に関する感慨にふけていた話者をロシア軍のチェチェン人兵士が二項対立の現実へと引き戻すという、顕現のように「他者」が立ち現れる箇所があるのだが、著者はこれを分析していない。「表

象システムの内から他者を欲望する」ことを「倫理」と呼ぶ本書におけるこの欠落は、やや理解しづらい。みずからが欲望するとしないとにかかわらず訪れてくるような他者性の考察を、著者が回避したのはなぜなのだろう。

テキストの側から、それがこうむった「被規定性」を測定するという戦略は、テキストを圍繞する表象システムを内側から照射する営為だが、この試みはテキストとシステムの相関に注意を集中するあまり、後者を一元的なものに見なしてしまう危険をはらんでいる。だがシステムは実際には一元的というよりも、むしろ重層的なものであるはずだ。

『エルズルム紀行』におけるプーシキンの「断念」を論じた本書の第三章では、詩人が直面した限界性は、あくまでもロシア語の限界性、「ロシア」という限定辞の付されたテキスト空間・政治的空間の限界性である。この章では「ロシア」は前景化され、意識されている。ところがとくに本書の後半からは「ロシア」という限定が薄れ、あたかも作家が直面していたのが表象一般の限界性であったかのような印象を、ときおり受ける。テキストに寄り添うあまり、著者の強靱な思考にさえも、具体的な歴史的構築物としての「ロシア」という表象システムと、必ずや人間を圍繞しているものとしての表象の網の目一般とを、やや性急に直結してしまう瞬間があったのではないか。

序論でエトキントを批判していることから明らかなように、これらは著者の本意ではない。ましてや戦略的な誤謬でもなく、むしろ戦略のわずかな不徹底の表われなのだ。テキストに寄り添う地点から表象システムをいっそう細かに識別しうるだけの、思考のさらなる強度が必要なのである。

もちろん言うは易く、行うは難しだが、あるいは過度かもしれない要求と期待とを禁じえない。なにしろ浩瀚な知識と繊細な読解力とが遺憾なく発揮されている本書の著者は、文学者としての行程の半ばにさえ、まだ差しかかってはいないのである。

(なかむら ただし、山形大学)

## 木下裕子・宮崎衣澄両氏に学会賞

— 選評, および学会賞の趣旨と今後の課題 —

沼野充義・近藤昌夫

日本ロシア文学会学会賞選考委員会は、2010年7月24日に最終選考会を開催し、以下の論文2点（どちらも『ロシア語ロシア文学研究』第41号掲載）を奨励すべき新進の優れた研究業績と認め、著者両氏に学会賞を授与することを決定した（氏名の掲載は50音順による）。

木下裕子 アサヒ・コドモの會『コドモの本』“サウエートの繪本”シリーズについて  
宮崎衣澄 西田美術館所蔵イコン《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》に関する一考察

まずそれぞれの論文に関する選評を掲げる。

木下裕子氏の論文は、朝日新聞社がメセナ活動の一環として刊行した子供向け月刊誌『コドモの本』の連載「サウエートの繪本」（翻訳紹介）に光をあて、その真価を日露文化交流の文脈で縦横に説いた力作である。散逸した『コドモの本』の調査が詳らかにするのは、「繪本」が子供の意識を社会に向ける羅針盤の役目を果たし、海図は「芸術世界」を継承したラードウガ社の、「なんでもない人」が登場する新しい児童文学であったことだ。この社会性と同時代性の共有は、マルシャークと組んだレーベジェフの、例えば『サーカス』のような挿絵でも裏付けられる。こうして吟味された素材を元に「繪本」の文化が蘇る。言論統制前夜の阪神圏で、ソビエトの繪本にロシア芸術の普遍性を読み取った人々（編集者、記者、翻訳者、画家）が、呼応する文化的風土と共に、40回もの連載を続け、危殆に瀕した日本のプロレタリア児童文学に「極美装」の受け皿を提供していたのである。着想・実証・論証・社会的還元度とも高水準。（文責 近藤昌夫）

宮崎衣澄氏の論文は、西田美術館（富山県）に所蔵されているイコンの図像を分析し、ロシアのイコンの歴史および正教に関する知見に基づいてその由来を推論している。このイコンは、騎乗の大天使ミハイルと聖ゲオルギーを重ねるように並んで描いた珍しい図柄のもので、美術館内部の資料によればドイツで1800年頃に制作されたものとされているが、聖者名がキリル文字（ロシア語）で書かれている以上、ドイツのものとは考えにくい。宮崎氏は、イコンの板の寸法と下準備、色彩、主題の文字、枠帯、枠部の聖人や自印聖像の描き方の特徴などを緻密に分析し、また大天使ミハイルと聖ゲオルギーの主題の解釈を踏まえて、このイコンがヴォルガ地方のスィズラン派のものであると推定し、さらにミハイルとゲオルギーという兄弟のために注文によって作られた古儀式派の家庭用イコンではないかという結論に至る。この結論自体は推測の域を出るものではなく、今後さらに実証的な裏づけが必要と思われるが、大胆かつ鮮やかである。これが美術史・宗教文化史上大きな意味を持つ発見と言えるものかどうかは別として、問題設定から実証的調査、分析、推論、仮説の提示にいたる過程は見事であり、研究と発見の喜びに満ちた論文になっている。（文責 沼野充義）

受賞論文はどちらも実証的な調査を踏まえながら、日露文化交流史・宗教美術史の研究に新たな道を切り拓こうとしたものである。将来性豊かな新進の登場を心から喜ぶとともに、今後のいっそうの研究の進展を期待したい。

本年の受賞作についての講評は以上として、以下に、学会賞の趣旨について、現状の再確認と将来に向けての問題提起の意味をこめて書き留めておく。

本年は、日本におけるソ連児童文学の受容とイコンについての論文が受賞することになった。学会の本来の研究領域がロシア語ロシア文学研究であるとする立場からすれば、どちらもそこから少々「逸脱」したフィールドを扱ったものに見えることは否定できないだろう。しかし、ロシア文学会はすでに長いこと、ロシア語ロシア文学だけに狭く研究領域を限定せず、文化史・文化交流、宗教、フォークロア、美術・建築・音楽・映画などの領域にも

幅広い目配りをし、様々な隣接領域との活発な学術的交流を通じて発展していくべきであるという姿勢をとってきたので、今回の受賞作に見られるような研究領域の多様化は歓迎すべきものであり、両論文が学会賞に相応しいことについて委員会としては疑問の余地はないものとする。

しかし、その一方で、こういった新しい領域の論文が突出してくるものの背景に、ロシア語ロシア文学を扱う従来の「本流」の領域において魅力的な目覚ましい研究成果を挙げにくくなっている現状があるのではないかと、という危惧を拭うことができない。また、ロシア語ロシア文学以外の領域を扱う場合は、それぞれのディシプリン固有の方法論や価値判断の基準が適用されることになるはずだが、ロシア文学会は全体として見るとまだ他分野に対して十分開かれておらず、脱領域・分野横断的な協働作業に対して完全には準備ができていないようにも思う。学会賞の選考を通じてはからずとも、我々の扱うべきディシプリンとは何か、またその多様化のためにどんな学問的手続きが必要かということが問われているように思われた。

もう一つ、今回の選考過程で議論になったのは、選考対象の範囲である。内規や選考要領には明記されていないが、本賞は本来新進研究者の奨励のために制定されたものという合意がある。そして審査対象となり得るのは学会員によって選考の前年度に発表された著作全般だが、これまで学会誌掲載論文を主たる対象とするという申し合わせに基づいて審査が行われてきた結果、2004年度の第1回から今回にいたるまで、受賞作はすべて学会誌掲載論文から選ばれてきた。しかし、その一方で、最近では若手学会員による単行本（その多くは博士論文をもとにしたもの）の刊行も目立つようになってきており、その中には高い水準を示す優れた研究業績も少なくない。学会賞はこういった研究書にも積極的に目を向けるべきではないのか、という考え方も当然あり得る。こういった状況を踏まえ、研究の最前線に対応すべく学会賞のあり方を再検討すべき潮時にさしかかっているのではないだろうか。（付記 本稿は選評以外の部分については、選考委員会での議論を踏まえ、沼野が委員長としてまとめたものである。従って全体の文責も沼野にある。）

支部事務局一覧 (2009年10月以降)

役員・委員等 (2010年9月現在：括弧内数字は任期)

役員

会長：沼野充義 (2009.10～2013.10)

副会長：諫早勇一 (2009.10～2011.10)

望月哲男 (2009.10～2011.10)

理事：(2009.9～2011.9)

北海道支部

望月哲男, 山田隆

東北支部

黒岩幸子

関東支部

井桁貞義, 伊東一郎, 貝澤哉, 亀山郁夫, 金田一真澄, 鴻野わか菜, 中島由美, 沼野恭子, 野中進, 長谷見一雄, 匹田剛, 村田真一, 米重文樹, 渡辺雅司

中部支部

郡伸哉, 安村仁志

関西支部

佐藤昭裕, 楯岡求美, 林田理恵, 松本賢一

西日本支部

西野常夫

監事：井上幸義, 西中村浩

各種委員会 (2009.10～2011.10, ただし大会組織委員会, 大会実行委員会を除く)

会誌編集委員会：松本賢一 (委員長), 宇佐見森吉, 坂庭淳史, 佐藤千登勢, 佐藤正則, 中澤敦夫, 野中進, 長谷川章, 長谷見一雄, 服部文昭, 宮沢淳一

学会賞選考委員会：沼野充義 (委員長), 伊東一郎, 大西郁夫, 貝澤哉, 金田一真澄, 近藤昌夫, 杉本一直, 中村唯史, 野中進, 林田理恵, 芳之内雄二

ロシア語教育委員会：米重文樹 (委員長), 伊藤美和子, 太田丈太郎, 金田一真澄, 小林潔, 佐藤規祥, 堤正典, 山田隆, 柳田賢二

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, 越野剛, 楯岡求美, 中村唯史, 望月哲男

広報委員会：草野慶子 (委員長), 岩本和久 (HP担当), 大西郁夫, 古賀義顕, 高橋健一郎, 番場俊, 安村仁志

倫理委員会：佐藤昭裕 (委員長), 井桁貞義, 金田一真澄, 黒岩幸子, メーリニコヴァ・イリーナ

2010年度大会組織委員会：諫早勇一 (委員長), 望月哲男, 太田丈太郎, 西野常夫, 寒河江光徳

2010年度大会実行委員会：太田丈太郎 (委員長), 諫早勇一, 西野常夫, 中村唯史

顧問：川端香男里, 佐藤純一, 米川哲夫

事務局長：寒河江光徳 (2009.4～2011.3)

北海道支部 (望月哲男支部長)

〒060-0809 札幌市北区北9条西7丁目

北海道大学スラブ研究センター

越野剛気付

☎ 011-706-4809

<gkoshino@slav.hokudai.ac.jp>

東北支部 (黒岩幸子支部長)

〒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

柳田賢二研究室気付

☎ Fax022-795-7638

<yanagida@cneas.tohoku.ac.jp>

関東支部 (金田一真澄支部長)

〒263-8522 千葉市稲毛区弥生町1-33

千葉大学文学部

鳥山祐介研究室気付

☎ Fax043-290-3762

<toriyama@L.chiba-u.ac.jp>

中部支部 (安村仁志支部長)

〒464-9671 名古屋市千種区桜が丘23

愛知淑徳大学文化創造学部

杉本一直研究室気付

☎ 052-781-1151 (代)

<skazunao@asu.aasa.ac.jp>

関西支部 (佐藤昭裕支部長)

〒603-8555 京都市北区上賀茂本山36

京都産業大学外国語学部言語学科ロシア語専修

青木正博

☎ 075-705-1875

Fax075-705-1887

<aokimasa@cc.kyoto-su.ac.jp>

西日本支部 (西野常夫支部長)

〒819-0385 福岡市西区元岡744

九州大学比較社会文化学府

西野常夫研究室気付

☎ Fax092-802-5642

<nishino@scs.kyushu-u.ac.jp>

## 編集委員会より

■本年度の会誌42号論文投稿希望者のうち、締め切りまでに投稿されたのは15編でした。査読審査の結果、そのうち8編が掲載されることとなりました。また、書評につきましては、6編の応募がありました。そのうち5編が掲載される運びとなりました。

審査過程におきましては、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)。

諫早勇一、伊東一郎、白山利信、梅津紀雄、浦雅春、大平陽一、北見諭、木村崇、金田一真澄、草野慶子、鴻野わか菜、斎藤陽一、澤田和彦、鈴木正美、武田昭文、楯岡求美、中村唯史、法木綾子、林田理恵、番場俊、匹田剛、前木祥子、イリーナ・メーリニコワ、望月哲男、靱内裕子。

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。

■今号も「報告要旨(予稿)集」の中に学会活動報告、支部活動報告、各種委員会活動報告を載せております。今年度本号には、「委員・役員等」「支部事務局一覧」

「各種規定、会則(抄)」のみを掲載しております。

■会誌43号(2011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。

■年度途中の編集長交代という異例の事態が起こったため、執筆者の皆様にはご迷惑をおかけしました。この場を借りてお詫び申し上げます。また、編集委員長はおろか、会誌編集委員ですら初体験であった臨時委員長を有形無形に支えていただいた、編集委員長経験者の長谷見一雄氏、望月哲男氏、アイワード社の松木新氏、そして編集委員諸氏にも、改めまして心よりの謝辞を申し上げます。

■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。

〒610-0394 京都府京田辺市多々羅都谷3-1

同志社大学

言語文化教育研究センター

松本賢一研究室

☎0774-65-7070(代) Fax0774-65-7069

<kmatsumo@mail.doshisha.ac.jp>

(松本賢一 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. Желаящие 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ために必要な事業。
- 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12条 理事会は、会長、副会長、理事、編集委員長、国際交流委員長、学会賞選考委員長、広報委員長、ロシア語教育委員長、組織委員長、実行委員長、事務局長をもって構成し会の運営にあたる。
- 〈…〉
- 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。
- 〈…〉

昭和25年7月制定 2008年10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42号

2010年9月26日 発行

発 行 者 日本ロシア文学会 沼野充義  
〒192-8577 東京都八王子市舟木町 1-236  
創価大学 C 棟 304 号 寒河江研究室内  
日本ロシア文学会事務局  
TEL/FAX：042-691-4385  
E-Mail：sagae@soka.ac.jp  
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.42

---

M. Ito. The Synthesis and Differentiation of <i>The Government Inspector</i> : Criticism of I. Terent'ev to Vs. Meyerhold .....	1
N. Yagi. Dismemberment and Articulateion: Cinema Technology as a Model of OPOJAZ's Thought .....	10
T. Matsumoto. The Peculiarity of Narrative in Andrey Bely's "Kotik Letaev" .....	19
S. Sivakova. Factors That Influence Development and/or Deprivation of Native Bilingualism by Japanese-Russian Children .....	27
R. Suzuki. The Functional-Semantic Category of the Nominal Attributive parametrical characterization .....	32
Y. Mitsuke. M. M. Bakhtin and S. Kierkegaard: On Dialogue and Existence .....	41
A. Yamaji. The Image of Horse in Works by M. Yu. Lermontov .....	49
A. Kawamura. Collective Production of Documentary Movements in the Early Soviet Period: Around A. Rodchenko's Photography .....	57

---

JASRLL

2010