

「ソヴィエト記号論（モスクワ・タルトゥー学派）の位相とその哲学的・歴史的系譜の研究」

平成 14・16 年度科学研究費補助金（若手研究B）（研究課題番号 14710361）

研究報告書

山形大学附属図書館
（中央図書館）



1305002374

平成 17 年 3 月

研究代表者 中村唯史

本書は平成14-16年度科学研究費補助金(若手研究B)「ソヴィエト記号論(モスクワ・タルトゥー学派)の位相とその哲学的・歴史的系譜の研究(研究課題番号14710361)」の報告書である。

本研究は当初、ユーリイ・ロトマンを代表とするソ連記号論の位相を、20世紀ソ連の文化的連関のなかにおいて把握すること、また国内外ともに全貌が網羅されていなかったモスクワ・タルトゥー学派の論考を体系的に整理することを目的とするものであったが、この方針については中途から軌道を若干修正した。その理由は、研究に着手した前後からロトマン、ウスペンスキイ、イヴァノフらモスクワ・タルトゥー学派の代表的な研究者の論考が体系的に刊行されるようになったことである。これによって国内外に分散している関連文献を整理する必要性は低下し、またロトマンらの記号論それ自体には方法的な限界があることが明らかになってきた。

このことに鑑み、本研究では対象を狭義の記号論者に限定せず、同様の枠組で思考したロシア(ソ連)の詩人、小説家、批評家などにまで範囲を広げ、また現代ロシアの文化現象に対して「境界—外部—内部」「自己—他者」等の記号論的方法を適用しての考察を試みた。これらの作業を通して、ソ連(ロシア)文化一般における記号論的思考の位置とその臨界点を探ってみようと考えたのである。

モスクワ・タルトゥー学派を初めとするソ連記号論は基本的には西欧記号学と方法や方向性を一にしており、したがって本研究の学術的な意義は、1970年代後半から顕著になった両者の分離が何に起因するのかを解明すること存している。ところでソ連記号論と西欧現代思想とのこの分離は、主としてテキストの外部をテキスト内においていかに表象するかという問題に対する立場の相違によるものと考えられるが、ロシアおよびソ連文化のコンテクストにおいては、テキストの外部すなわち表象不可能なるものは、伝統的に「空虚」ないし「無」として語られてきたという経緯がある。したがって本研究の考察においては、ロシア(ソ連)の記号論的思考における「空虚」表象の定位の問題が大きな比重を占めることとなった。

亡命詩人プロツキイの詩学はソ連記号論の方法体系と微妙な符合と差異を示し、ロトマン自身も難解なプロツキイ論を遺している。本書の第I・II章は、ロトマンのプロツキイ論およびプロツキイ自身の詩学の分析を通して、記号論の枠組みと「空虚」表象との関係を考察したものである。

ソ連崩壊後のロシアにおいて圧倒的な存在感を示している作家ペレーヴィンは、デビュー当時から現在まで一貫して、その創作において「空虚」「無」の表象可能性を追求している。第III章はミハイル・バフチンのクロノトポス論をペレーヴィンの中短編小説に適用することを基点として、この作家と「空虚」表象との関係を論じたものである。その結果、「空虚」と同一化しようとするロシアの伝統的な自己表象とペレーヴィンの軌跡との交差、および断絶がある程度明らかになった。

ロシアの「空虚」としての自己表象は、ナショナリズムと密接に連動するかたちで、現代ロシア文学においてその生産性を回復しつつある。この点に鑑み、第IV章では現代作家2名について若干の考察を行った。

ソヴィエト体制崩壊後のロシアにおいては、文化領域においても民族をめぐる問題が鋭化しつつあるが、1920年代から現代に至るコーカサス表象の問題を、「自己—他者」の枠組を基点として論じたのが第V章である。第VI章には、ソヴィエト期におけるシベリア少数民族の芸術、およびロシア文学の日本における受容についての短い論文を載せているが、いずれも第V章と同様の問題意識に基づいて構想されている。

各論考の初出あるいは発表時期と場所については、各論考の末尾に記載されている。多くは様々な研究会での口頭発表と質疑応答に基づいて文章化したものであるが、既に雑誌等に掲載されたものについては、その基となった研究会の日時等についての記載は省いた。なお本研究に関連するもので、本書に反映されていない口頭発表としては、「現代ロシアにおける作家像の再構築：チャダエフを例として(ロシア東欧学会第33回大会、2004年10月、於北海道大学)」などがある。

本研究において当初、主たる対象となると予想されていたロトマンについては、近年刊行された書簡集なども参照しつつ、彼の思想を「空虚」表象との関連において捉えなおす作業を今後行うことになるが、それは本報告書第II-IV章の続編として位置づけられることになるだろう。また第V-VI章の「民族と境界」の問題については、主に20世紀ロシア文学におけるコーカサス表象を対象として、さらに考察を続ける予定である。本研究が当初の意図を完全に実現したとは必ずしも言えないが、少なくとも今後の研究に対する展望と、そのための視座とを確立することはできたと考える。

2005年3月
中村唯史

山形大学附属図書館
(中央図書館)



1305002374

目次

| | |
|--|-----|
| I. ロトマン『物と空虚とのあいだで』読解：構造という閉域をめぐる言説の諸類型 | 1 |
| II. ヨシフ・プロツキイをめぐって | |
| 1. 遍在する「私」：ヨシフ・プロツキイの詩学について | 19 |
| 2. プロツキイの詩学における普遍性と不連続性について | 30 |
| 3. Необразимое «вычитание» в поэтике Иосифа Бродского | 39 |
| 4. 翻訳 | |
| 1) 改名された街の案内 | 45 |
| 2) ヨシフ・プロツキイの詩2篇（『音楽のない歌』『部屋のなかの正午』） | 53 |
| 3) 『トルソ』ほか2編 | 59 |
| III. ヴィクトル・ペレーヴィンをめぐって | |
| 1. 脱出、空虚、ロシア：ペレーヴィン文学の時空間 | 62 |
| 2. ペレーヴィンはどこへ行く | 75 |
| 3. 資料：ペレーヴィンの作品（初出順） | 79 |
| IV. 現代ロシア文学—帝国—女想 | |
| 1. 「無標のロシア」の成立まで：パーヴェル・クルサノフ小論 | 81 |
| 2. 選択としての後衛：マリヤ・ルイバコヴァの女想小説 | 89 |
| V. 民族と境界：ロシア文学のコーカサス表象 | |
| 1. 「歴史の上書き」と「文学」「言語」の位置について：現代ロシアのコーカサス表象（II） | 91 |
| 2. マンデリシタームのアルメニア巡礼 | 99 |
| 3. 詩人・境界・他者：ロシア文学におけるアルメニアへの3つの旅 | 105 |
| VI. 民族と境界：その他 | |
| 1. プリヤートの地でバレエ『麗しのアンガラ』を観て | 113 |
| 2. Восприятие Льва Толстого в Японии в эру Тайсно: случай критиков «натуралистической школы» | 115 |

1. ロトマン『物と空虚とのあいだで』読解 ——構造という閉域をめぐる言説の諸類型——

1.はじめに:ロトマンの位置

タルトゥー学派の中心人物として1960年代後半以降のソ連記号論の展開を主導し、構造主義が全盛だった1970年代の欧米・日本でも一時期ひろく紹介されたユーリイ・ロトマンは、その後は次第に欧米の主流から離れていった。1993年に彼が死去した際の追悼文のなかで、クリステヴァは次のように述べている。

タルトゥー学派、とりわけロトマンによって集中的にくわだてられた分析は、私たちにとって、無意味を掘り起こし変動を予示しうる批評的明晰さを伴いつつ、意味——私たちの知るかぎりでは人間存在の実質それ自体——を志向しようとする欲望において、先駆的とはいえないまでも共犯的な試みであった。……けれどもロトマンは無意識の効果に対して繊細な注意を払おうとはしなかった。テキスト分析によって明らかにされるはずの個々の効果の多くに対しても、その鋭敏な分析を加えようとはしなかったのである。総括的な理論家としての彼の飛翔に、各主体の例外的なディスクールひとつひとつに対するより個人的な関心が伴わなかったことは遺憾である。なぜなら、彼が注意を払わなかったものこそが、結局は文学と文化の豊穡さを形づくるのだから。……停滞や後退が支配的な現在の状況のなかで、ロトマンの著作を慎ましくはあるが不屈の活力の存在の証と見なすのは、正当なことと思われる。このような活力は、ときおりロシアの雪のしたで育つ。その頻度は、実は一般に考えられているよりもはるかに高いのだが、しかし西欧がいつもそれを発見する敏感さや感受性を持ち合わせているとはかぎらないのである。*1

あきらかにこの時点において、クリステヴァにとってロトマンはすでに過去の人物であり、ただ特殊な——西欧とは異質な——「ロシア的現象」としてのみ注目に値していた。だが彼女のこのロトマン観の当否をいう前に、私たちは両者のあいだに生じた相違が何だったのかを考えてみなければならない。

上の記述からもうかがえるように、クリステヴァら欧米のポスト構造主義とロトマンとを分かったのは、主として、「構造」とその「外部」との関係をもどのように考えるかという問題だった。前者が「記号の閉域的構造の静態的把握であった構造主義的方法を、〈構造〉とその〈外部〉ないし〈他者〉との関係性の把握、〈構造〉の生成や変化の把握へと動態化し、記号およびその作用(意味作用)を、構造とは異質な外部の現実との関係において捉えなおすこと」*2によって乗り越えることをめざしたのに対し、ロトマンはあくまでも「構造」という閉域のうちに留まる道を選んだのである。

「構造」をその「外部」との関係において把握しようとする欧米のポスト構造主義の諸潮流は、何を「構造(文化、表象)」の「外部(自然、現実)」と見なすかによって、大きく2つに分類することができる。その第一は、フロイドの精神分析を援用して、「テキスト」を「無意識」と接続しようとする試みである。ロトマンはこのような試みに対しては批判的だった。この潮流を示唆しつつ、彼はその死の前年に刊行された著作で、次のように述べている。

フロイド主義の根本的な誤謬は、何かが言語になりうるのは、それが直接的な現実性を喪失し、純粋に形式的な——「空虚な」、そしてそれゆえに任意の内容に対して開かれている領域に移行した場合だけであるという事実を無視した点にある。性は、その直接的で感情的な(そしていつも個人的な)現実、その生理的基盤を保持しているかぎりには、普遍的な言語たりえない。……フロイド主義のさまざまな分派は、20世紀の大衆文化のすべての層を覆いつくすまでに普及したが、……じつはこれらの分派は、直接的で自然な性衝動に拠るところがもっとも少ないのだ。それは現象が、言語と化したのちは、記号外の直接的現実との結びつきを絶望的に失ってしまうことの証左である。*3

同様の見解は、遡って1970年代半ばの論考において、ロトマンによって既に明確に打ち出されている*4。あきらかにヴォロシーノフ/パフチンのフロイド主義批判*5を踏まえつつ、彼はラカンやクリステヴァらによる構造主義への「無意識」の導入の動きをほぼ同時代的に把握しながらも、これを意識的に拒絶したのである。

「構造」という閉域を打破するために現れたもう一つの傾向は、「テキスト」を人間の身体へと接続しようとする——具体的には、「文化」的諸現象の二項性を、右脳と左脳の機能の相違に帰結させようとする試みだった。この試みはモスクワ・タルトゥー学派のうちにもかなりの共鳴者を見いだしたが*6、ロトマン自身はこの潮流に対しても慎重に距離を置いていた。

「右脳」「左脳」の概念を文化の素材に適用するに当たっては、これらの概念をごく条件的に用い、いわば括弧に入れておく必要があることを、断固として強調しなければならない。私たちがこれらの概念を用いるのは、あくまでも個人意識の下位システムのある種の機能と集団意識の下位システムのある種の機能とのあいだにみられる類似関係を表記するためである。私たちは、両者の間に相違のあることを、またこれらの概念だけではこれらの現象の本質自体を定義するには十分ではないことを、よく理解している。*7

このようにロトマンは、「構造」(表象)をその「外部」(現実)に接続しようとする試みに対しては、否定的な立場を貫いた。彼によれば、ひとが「無意識」や「性」について語ったその瞬間に、それらは「直接的な現実性」を喪失してしまう。「文化」の諸現象の二項性は、2つの脳半球の機能の差違に根源を持っているのではなく、むしろ後者は「文化」を記述する際のモデルである。ロトマンにとって「外部」とは、陰画的にしるサイバネティカルにしる、けっして語りえないものだった。

このような認識は、ポスト構造主義が批判・克服すべき対象と見なした「言説中心主義(ロゴセントリズム)」とは微妙に異なっている。先に引用した“フロイド主義”批判の記述からも明らかなように、ロトマンの根底にあるのは、「現象」が「言語化したのちは、現実との結びつきを絶望的に失って」しまうという確信だが、この確信は実は「言語化」された記号の体系＝「表象」「文化」のそとに、「直接的な現実」が存在していることを前提としているのである。

みずから「記号圏(セミオスフェラ)」と名づけた閉域のうちにとどまるというロトマンの選択が、このような、「現実」を記述することの不可能性、また「文化」と「自然」との関係の恣意性という認識のうえに行われたのであることを見落とすべきではない。記号論的方法の条件性・恣意性は、ロトマンによって比較的はやくから自覚されていた。たとえば1969年の『テキストの構造的記述における二、三の原理的困難について』のなかで、彼は構造主義のアプローチが静態的であり、現実のダイナミクスに即していないという批判に答えるかたちで、次のように述べている。

芸術作品の動態的モデルの構築を自分の意識的な目的とするときには、動態的モデルを静態的モデルに絶対的に対置するようなことは必ず避けなければならない。まして、芸術テキストをモデル化する際のこれら二つのタイプが、方法的、方法論的にたがいに敵対的なものであるとする考えは、なおさら捨てなければならないのである。それよりは、両タイプが、作品の社会的機能のメカニズムを理解することを目的とした学問的アプローチにおける二つの段階であると解釈する方が、はるかに正しいだろう。同一のテキストがいくつかの方法によって記述されうるのだ。その場合、これらの記述の各々を個別に取り上げようとするならば、それはただ静態的システムとしてのみ可能である。これに対し、動態的構造はそれらの関係の中から生じるであろう。……だが……静態性は現象それ自体の本質によってではなく、我々が選んだ記述法によって決定されるということは強調しておくなければならない。*8

ロトマンのこの記述を、たとえばヤコブソンの次の発言と比較した場合、両者の相違は明らかである。

……この二つの有効な対立、共時態―通時態と静態―動態は、現実には符合していない。共時態は多くの動態的な要素を含んでおり、共時的アプローチをとる際にはこのことを考慮しなければならない。……さまざまな社会科学が示しているように、構造という概念とその変容という概念とは、実際においては、たがいに矛盾しないばかりでなく、むしろ分かちがたく結びついているのである。*9

ヤコブソンが、ソシュールにおける「通時態」と「共時態」を実体的なものとし、「現実」との不一致を根拠にして、両者の峻別を恣意的であると批判している*10のに対し、ロトマンは「動態的モデル」と「静態的モデル」を、あくまでも認識のための作業仮説として捉えている。「通時態」と「共時態」の峻別が恣意的であることはもちろんだが、彼にとって、それはあくまでも記述を行うために有効な方法なのである。

ロトマンが一貫して、ソシュールによって提起された「記号の恣意性」に沿って思考していたことは、すでに多くの研究者によって指摘されている。たしかに、言語外現実とのあいだにいかなる自然かつ論理的な絆も持たない記号が、しかし「あくまで非自然的な歴史・社会的実践によって言語外現実から切り取られた文化」の枠内においては必然的な価値を有するとするソシュールの枠組は*11、「文化/表象」を「自然/現実」から峻別しつつ、これを極度に整合的・論理的に記述しようとするロトマンの論考に明らかに踏襲されている。ただし、言語と言語外の現実との関係の恣意性に対するロトマンの意識は、ソシュールのそれと比べても、はるかに強い。あたかも「表象」と「現実」とのあいだには、飛び越えることのできない深淵が横たわっているかのようだ。

晩年のロトマンにおいては、このほとんど不可能な跳躍を担う者として「主体」の問題が前面に現れている。「表象」と「現実」とのあいだに実体的な関係を見、したがって自らの記述をもある必然性に基づくものと見なす場合とは異なり、両者の関係を恣意的と捉え、「表象」を本質的に条件的なものと考えるときには、どうしてもその恣意性・条件性を担う「主体」の存在が想定されなければならないからだ。

1980年代以降のロトマンの論考では、「文化」と「現実」との関係の問題が、しばしば「主体」の問題と結びつくかたちで論じられている。たとえば1984年の『記号圏について』のなかで、ロトマンは、記号圏において「外部」は「そこから訪れるものを記号と化し、それを情報に転化すること」によってのみ認識されうるとするとともに、「文化の[現実との]境界がどこに引かれるかは、観察者の立場次第である」と述べ*12、記述の正当性をもっぱら「主体」に依拠するとの考えを明確に打ち出している。

ロトマンはさらに、記述する主体は、自らの存在、自らの位置を記述中に顕示しなければならないと主張している。

このような主体の顕示は、記述が読者によって実体と見なされないようにする——記述が「現実」から峻別されるというソシユールの枠組が保持されるために必要不可欠なことである。

記号論の道は、これ〔世界と歴史との二律背反を、両者を全面的に同一視することによって除去すること〕とは正反対である。歴史家は、二つの世界の構造上の相違を露骨に顕示しなければならない。考察から考察者を捨象するのではなく（事実上そのようなことは不可能である）、考察者の存在を意識して、その存在を記述に反映させるために、最大限の考慮を払わなければならない。したがって、記号論的研究のツールが翻訳であるのと同程度に、歴史家自身がいかなるタイプの文化に属しているかという問題についての考慮を必然的にもなうようなタイポロジーこそが、文化史研究のツールでなければならない。*13

ただし彼は、主体を顕示する必要性を指摘しはしたけれども、その方法や、記述中に顕示される主体のイメージを明確に示すことは、ついになかったように思われる。すでに脳裏で形をなしていたそれを記述するための時間がロトマンには残されていなかったのか、あるいは「顕示する主体」を具体化する段階で彼は原理的な困難に直面していたのだろうか。このことを判断する根拠は今のところないが、前者であったとすれば「顕示する主体」を具体的に定位することが、また後者であったとすればその困難が何だったのかを明らかにすることが、ロトマンによって私たちに残された課題である。

2. 『物と空虚とのあいだで』読解のための問題設定と若干の留保

この意味で注目されるのは、ロトマンが、主として詩作品の言語学的分析を手がけてきた研究者である子息ミハイル・ロトマンとの共著で、1990年のタルトゥー大学紀要に発表した論考『物と空虚とのあいだで（プロツキイの詩集「ウラニヤ」の詩学に対する観察から）』*14である。ロトマンは基本的には文学史家・文化史家であり、同時代の作家を直接の分析対象とすることは従来ほとんどなかったと言ってよい。そのロトマンが、「徒食者」として裁判・流刑を経験したのち米国に亡命、ロシア語で詩を、英語でエッセイを書いて世界的な評価を確立し、1987年度ノーベル文学賞を受賞した現代の詩人ヨシフ・プロツキイの考察を試みたのは、彼がこの詩人のなかに自身の問題意識に関わる何かを見いだしていたからだろう。

事実、この論考は、詩人に対するアプローチが多様でありうるなかで、一貫してプロツキイにおける「物」と「空虚」との関係、および両者のあいだでの「詩人」の位相を論じている。前節に概観したような晩年のロトマンの問題機制を考慮すれば、彼は、プロツキイの詩学における「物」「空虚」「詩人」の考察を通じて、自身の主要な課題であった「現実/自然」「表象/文化」および両者のあいだでの「主体」の位相について語ろうとしたのだと、とりあえずは想定することができる。

ただしロトマンは論考中で、自らの方法とプロツキイの詩学とを必ずしも同一視してはいない。『物と空虚とのあいだで』は、従来の定説に反する見解をいくつか含んでいるが、このうち最も重要と思われるのは、アクメイズム（とくにマンデリシターム）を初期と後期とに峻別し、さらに初期との関係においてプロツキイを「反アクメイズム的」と定義していることである。

ロトマンがその中心的人物と見なされていたタルトゥー学派*15の他の研究者たちは、後述のように、早くからマンデリシタームやアフマートヴァを好個の考察対象としてきたが、彼らはアクメイズムから出発した詩人たちのその後の創作を、アクメイズムを起点とする滑らかに一貫した発展として捉えており、初期とその後との展開とのあいだに断絶を見てはいない。またプロツキイがアクメイズムの系譜を継ぐ詩人であることは、自他ともに認めるどころだった。たとえばプロツキイは、ノーベル賞受賞講演のなかで、「私にとって……その作品と運命のどちらも大事であるという、そんな詩人たち」として、マリーナ・ツヴェターエヴァ、ロバート・フロスト、W・H・オーデンとともに、オシプ・マンデリシタームとアンナ・アフマートヴァの名を挙げている*16。つまり『物と空虚とのあいだで』冒頭で明言されている上の定義は、タルトゥー学派のマンデリシターム観にも、プロツキイの自己認識にも反しているのである。

アフマートヴァやマンデリシターム、あるいはアクメイズムを直接に考察の対象としたロトマンの論考は、私たちの知るかぎりでは残されていない。ただし1981年2月ペテルブルグ滞在中に書かれたウスペンスキイ宛私信には「自分がシンボリズムの文化よりもアクメイズムの文化の方にはるかに強く結びついているのがなぜなのか、その理由は総じて私には明らかです」*17との一節があり、ロトマンのアクメイズムへの強い親近感をうかがわせている。彼は、冒頭でプロツキイを「反アクメイズム」の詩人と定義する『物と空虚とのあいだで』において、プロツキイの詩学のなかに自分の問題意識と重なり合う契機を見いだすとともに、ある決定的な相違を見いだしていたのだと考えられる*18。

上に述べたように、『物と空虚とのあいだで』はプロツキイの詩学を「物」と「空虚」とのあいだにおける「詩人」の位置に焦点を当てて論じているが、常識的に考えて、この三者はそれぞれロトマンの方法における「現実/自然」「表象/文化」「主体」に相当するはずだ。だが、このうちプロツキイの「空虚」は、ロトマンの「表象/文化」とは実は対照的である。ロトマンの「表象/文化」はたしかに「現実/自然」と一線を画してはいるけれども、しかしあくまでも自律した法則性を有し、後者との関係が恣意的であるという枠内ではとはいえ、論理的・整合的に記述可能なものなのである。プ

ロツキイとロトマンとのあいだの微妙だが重要な齟齬は、おそらく前者の「空虚」をめぐる後者の記述のなかに見いだされるだろう。

「空虚」を語る際には、その対概念である「実在」を想定する必要がある。さらに、ロトマンがプロツキイと初期アクメイズムとを対置していることを考えるなら、『物と空虚とのあいだで』を検討するに当たっては、アクメイズムにおける「実在」の問題を考慮に入れることが不可欠だろう。

アクメイズムにおける「実在」は、その言語観に即して語られなければならない。齊藤毅は、「言語」と「実在(性)」との関係をめぐって1910年代に数多く書かれた綱領的文章、とりわけシンボリズム(V. イワーノフ『現代の象徴主義における二つの基本要素』)および未来派(クルチョーヌイフ『言葉そのものの宣言』等)と、マンデリシターム『アクメイズムの朝』とを比較した論考のなかで、シンボリズムと未来派とは、「象徴」であれ「知を越えた言葉」であれ、「何らかの言葉の様態(通常の言葉の様態とは異なる)を通して直接的な世界把握に向かおうとする所作」において共通していたと指摘したうえで、両者と『アクメイズムの朝』との相違を次のように要約している。

彼[イワーノフ]は物の存在を言葉の働きと内在的に連関させず、物を既存のものとして前提していたために、彼の象徴体系ないし神話的世界観の記述にとどまっていた。一方、クルチョーヌイフは言葉の形式面に注目しつつも、言葉を形式化する働き、つまりロゴスが、同時に物の存在を成立させていることを見逃していたために、彼の「自由に形象化された」「言葉そのもの」は、物の直接的な把握を目指しながらも、従来の言葉に依拠することによってしか、物と関係することができなかった。結局、物が存在すること、および物が言葉を通して現象すること(物が語る)こととは同じであるにもかかわらず、この二つを切り離すということに、イワーノフとクルチョーヌイフに共通する例の迂回した操作も由来するのではないだろうか。……マンデリシタームにおいては、物質とロゴスが全ての始まりにあり、世界を構成する「物」および「言葉そのもの」は、物質に対するロゴスの働きかけによって初めて「実在=物的」なものとして同時に現れてくるのだった。*19

ここで齊藤がシンボリズムおよび未来派と『アクメイズムの朝』とを分かつ要点として挙げているのは、「実在」の位相と、実在がどの時点で成立するかという問題だ。「実在」は、シンボリズムや未来派にとっては言葉によって分節される以前の「物」であるのに対し、マンデリシタームにとっては物質(質料)とロゴス(形相)が結びつくことによって初めて成立するものである。また前者が予め存在する「物」を新たに把握するべく異化された言葉を用いるのに対し、マンデリシタームにおいては「物」と「言葉そのもの」が「同時に現れる」。第二の相違は、第一の「実在」に関する認識の相違から、当然に導き出されてくるものだろう。

齊藤のこの指摘は示唆的である。ロトマンもタルトゥー学派の他の研究者たちもアクメイズムを高く評価していたこと、また『物と空虚とのあいだで』においてプロツキイがアクメイズムとの対比において語られていることを考えれば、この論考中とその背後にある諸言説(マンデリシタームをはじめとする「初期アクメイズム」、プロツキイ、タルトゥー学派のマンデリシターム観)を、「言葉—世界」「空虚—実在」の対概念を軸に分類することによって、私たちはロトマンがこの論考において意図したものを抽出することができると思われる。ただしこの抽出は最終的な目的ではない。それはあくまでも『物と空虚とのあいだで』における「物」「空虚」「詩人」の位相ないし位置、さらにはロトマンの問題機制「現実/自然」「表象/文化」「主体」に接続されなければならない。

以下にこの論考を要約・考察するに先立って、次の2点について正確を期しておきたい。

1. 本稿で対象となるのは、あくまでも『物と空虚とのあいだで』における「プロツキイ」「アクメイズム」、つまりこれらの詩人に関するロトマンの表象であり、またタルトゥー学派によるアクメイズムについての表象である。論考の考察を通じてロトマンらの意図を抽出することを目的とする以上、あくまでも彼らの理解を定位することが私たちの関心事であり、その当否の判断は本稿の課題ではない。プロツキイやマンデリシタームの詩学の核心もまた上に述べたような問題機制に関わるものであることは疑いないが、しかしそれは彼らの詩的実践をも考慮に入れつつ、また稿を改めて論じられるべきである。本稿では、これらの詩人の詩学それ自体に対する言及は、『物と空虚とのあいだで』に引用ないし示唆されているか、あるいはこの論考を考察するうえで必要な最小限に留められる。

2 『物と空虚とのあいだで』はロトマンと子息ミハイルとの共著であり、この論考へのロトマンの関与がどの程度のものであったかは本稿にとって重要な問題だが、このことを判断する直接的な根拠を私たちは持ち合わせていない。ただし後述するように、共著者ミハイルはこの論考以前にマンデリシタームに関する論文をいくつか著しており、またロトマンの死後にはプロツキイの詩の分析も行っている*20。それらの論文から判断するにせよ、ミハイルのマンデリシターム観、プロツキイ観は、『物と空虚とのあいだで』よりもむしろタルトゥー学派の他の研究者たちのものに近い。この状況証拠に基づいて、本稿は、『物と空虚とのあいだで』が少なくともその基本コンセプトにおいては、ロトマンの主導のもとに書かれたものであることを前提とする。

3.ロトマンの「初期アクメイズム」観:『物と空虚とのあいだで』第1節の考察

『物と空虚とのあいだで』は、次のような簡潔な記述で始まっている。

引用1. ヨシフ・プロツキイの詩は、ペテルブルグおよびペテルブルグのアクメイズムと有機的に結びついている。この関係はごく動的なものだ。それは、ひとがそこに源を發し、そこから立ち去っていくところの世界との関係である。このような、もっとも正確で直接的な意味合いにおいて、プロツキイの詩は反アクメイズム的だ。それはアフマートヴァとマンデリシタームのアクメイズムの言葉による、アフマートヴァとマンデリシタームのアクメイズムの否定である。(294)

ただしこの定義には、注のかたちで、ただちに留保が付けられている。ここでいう「アクメイズム」が、アフマートヴァやマンデリシタームの後の展開を視野に入れておらず、あくまでもその初期のみを念頭に置いていることが指摘され、さらにプロツキイの詩の方も、アクメイズムだけでなくツヴェターエヴァほか多くの源泉を有する以上、「アクメイズムの否定」というプロツキイに対するこの定義が、ある種の図式化を伴っていることが認められているのである。

そのうえで本文は、マンデリシターム『アクメイズムの朝』に言及している。アクメイズムにおいては「詩は、建築——組織された物質による空虚な空間の充填と同一視されている(294)」。さらに、『アクメイズムの朝』中の記述「建築すること——それは空虚と戦うことを意味する」「[創造には]空虚と非在に抗して共謀する存在者同士の共犯があるのだ。物そのものよりも物の現存を愛せ、そしておのれ自身よりもおのれの存在を愛せ——これがアクメイズムの最高の戒めである」*21などを直接に引用した後、ロトマンはこれらの引用について次のようにコメントしている。

引用2. これらの公式に反映されているのが、アクメイズム全体ではなく、その展開の出発点であることはいうまでもない。[アクメイズムの]この段階に特徴的なのは、時間に対する空間の優越(その土台には——三次元!)、および空虚から勝ち取られ、物質によって満たされた空間としての現実という理解である。アクメイズムはその後、現実と物の不動性とを同一視する立場から離れていったが、とはいえ、出発点にあった衝動——充滿への牽引を失いはしなかった。だが、それはすでに「アダミスト」の充実、むき出しの歴史外的な人格のアクメ(「アダミストとして私たちはいくぶんか森の獣であり、神経衰弱と引き換えに、私たちのなかの獸的なものを(звериного)手放そうとは思わない[グミリョフ『シンボリズムの遺産とアクメイズム』(1913)からの引用]」と比較せよ)ではなく、世界文化のこれまでの全伝統というテキストによって満たされている充滿だった。(294)

第1節はごく短いテーゼ的な記述であるが、プロツキイを「反アクメイズム的」とする注目すべき指摘を行っている。定説や詩人自身の自己認識に反するこの記述は、あきらかに論考全体の要点だろう。したがって第2節以降のプロツキイ論を検討するまえに、ロトマンがアクメイズムに見ていたものが何だったのかを定位する必要がある。

斉藤毅が先に言及した論考のなかで、『アクメイズムの朝』をシンボリズムや未来派から分かつ特徴として指摘していることは、本稿の問題機制に即して次の2点に要約できる。1) 実在は「物」すなわち「言葉そのもの」であり、この実在は「物質」(質料)と「ロゴス」(形相)の結合によって生じる。2) 実在としての「世界」は「言葉」そのものと同時に成立する。

ロトマンのアクメイズムに対する理解は、先に引用した『物と空虚とのあいだで』第1節中の「詩は組織された質料による(организованной материей)充填」「物質によって満たされた空間としての現実という理解(представление о реальности как материально заполненном пространстве)」などの記述から判断するにすぎず、斉藤のこの見解に近いものだ。ロトマンの「物質(материал)が組織される＝何らかの働きかけを受けることによって初めて「物」(現実)が生じる」という表現は、マンデリシタームの言語観における形相と質料の結合による「実在」としての「物(вещь)＝言葉そのもの」の成立という契機を、彼が把握していたことを示している。

ただし両者のあいだには、あきらかに『アクメイズムの朝』に対する力点の置き方に相違がある。斉藤が重視しているのは、『アクメイズムの朝』のなかでも、主として第V節の次のような記述を中心とする自同律の契機である。「シンボリズムは自同律に悩み苦しんでいたが、アクメイズムはそれをみずからのスローガンとし、怪しげな a realibus ad realiora [実在的なものからさらに実在的なものへ]のかわりにそれを掲げる。……このように自同律の主権を認めることで、詩は無条件に、無制限に、万有を終身封土として受け取るのである」*22。これに対し『物と空虚とのあいだで』に引用されているのは、おもに実在としての「物＝言葉そのもの」と、そのそとにある実在ならざるもの(非在)＝空虚との相克・葛藤に関する記述である。斉藤が「物＝言葉そのもの」における意味生成の場としての契機を重視しているのに対して、ロトマンはむしろ「非在＝空虚」に脅かされつつ、空虚とのたえざる闘争のなかにあるものとしての「物＝言葉」を見いだしていたといえる。

ここで注目されるのは、引用2で、「世界文化のこれまでの全伝統というテキストによって満たされている充滿」という後の志向とは異なる初期アクメイズムの特徴を語る際に、ロトマンがそれまで言及していたマンデリシタームやアフマートヴァではなく、グミリョフ『シンボリズムの遺産とアクメイズム』の一節を引用していることだ。グミリョフのこの論文では、ロトマンが引用している箇所につづけて、シンボリズムと自らの立場とを対比するかたちで、「現実」(認識されえないもの *непознаваемое*)と「文化」(認識)との関係について、次のように述べられている。

ロシア・シンボリズムは、その主要な力を認識されえないものの領域へと振り向けた。シンボリズムはときには神秘主義、ときには神智学、またオカルティズムと、たえず契りを結んでいたのだ。この方向におけるシンボリズムの探求のいくつかは、ほとんど神話創造の域にまで達していた。したがってシンボリズムが、自分たちにとって代わろうと現れた潮流に対して、「君たちが自慢できるのは、獣の美德(звериные добродетели)だけなのか、認識されえないものについての君たちの態度はいかなるものか」と質問するのは正当なことだ。このような問いかけに対するアクメイズムの第一の回答は、「認識されえないもの」は、そもそもこの言葉の意味からして、認識不能であるという事実を指摘することである。……認識されえないものについて常に想起せよ、だが、認識されえないものについての自分の思惟を、信憑性の多寡はあれ所詮は推測に過ぎないものによって汚すなかれ——これがアクメイズムの原則である。*23

この記述によって表明されていることは、一見、『アクメイズムの朝』における自同律と同一であるかのように見える。たしかに「獣の美德」という言葉には、「認識されえないもの」に到達しようというシンボリズムの志向を拒絶して、認識しうるものに留まるという意志が込められている。ただしグリリョフはここで「認識されえないもの」の不在を主張しているのではない。「認識されえないもの」の存在をつねに念頭に置きながらも、けっして直接には達することができない以上は、「所詮は推測に過ぎない」言葉によってこれを記述することを断念すべきだと述べているのだ。

初期アクメイズムを定位する際に、その唐突さを顧みず、ロトマンがわざわざグリリョフを想起したのはなぜなのか。マンデリシタームにしたところで、「物＝言葉」を實在と見なしていたからといって、それ以前の状態を文字どおりの「無」であると考えていたわけではない。「實在(言葉)」が「形相(ロゴス)」と「質料(物質)」の結合とされている以上、あくまでも「物質」は「言葉」に先行している。

けれどもグリリョフのテキストとマンデリシタームのテキストとのあいだには、微妙だが、おそらく本質的な相違がある。両者ともに「自同律」すなわち自己言及的な志向の表明であるけれども、マンデリシタームにおいては「物＝言葉」こそ實在であり、物質や現象はその實在が成立するための「素材」に過ぎない。これに対して、グリリョフの「認識」は「認識されえないもの」が自律的に存在していることを前提としている。その自同律は「認識されえないもの」が先行して在ることの知覚と裏表の関係にある。

「私たちはいくぶんか森の獣……」という一節を引用することによって、ロトマンが示唆しようとしたのは、「現実/自然」の不可知性の自覚に裏打ちされたうえでの「表象/文化」への認識の限定という、グリリョフのこの姿勢であったろう。ロトマンは「初期アクメイズム」を「世界文化のこれまでの全伝統というテキストによって満たされている充滿」という自己言及的な「後期アクメイズム」から切り離し、これを主にマンデリシタームに代表させながらも、「實在性」を「物＝言葉」ではなく、グリリョフ的な「現実/自然」に付与することによって、「初期アクメイズム」における「現実/自然」と「表象/文化」との対峙という図式を描き出しているのである。したがって論考中に引用されている『アクメイズムの朝』中の記述は、少なくとも『物と空虚とのあいだで』のコンテキストにかぎっては、實在としての「現実/自然」に対する「表象/文化」の対峙として解釈されなければならぬ。

ロトマンはさらに、引用1の「空虚から勝ち取られ、物質によって満たされた空間」という記述や、引用2での「アクメ」の語の強調によって、読者の連想を『アクメイズムの朝』をはじめとするマンデリシターム初期の著作中の記述へと誘い、この實在としての「現実/自然」を「空虚」と結びつけている。

たしかに、この時期のマンデリシタームの論考には、「空虚」に対峙する「アクメ」*24のイメージがくり返し表れている。それは多くの場合、空虚に垂直に屹立するゴシック建築の尖塔の姿をとっていた。たとえば1915年の論考『ピョートル・チャダーエフ Петр Чадышев』では、西欧文明の名においてロシアの伝統を全面否定することを選択してみせたチャダーエフの思想が、「精神を全面的に武装解除するという……ロシアの伝統的な思考に対して引かれた、厳格なる垂直線」に喩えられている。ロシアという「無定形の天国」に対して、西欧は「ゴシック様式の針葉樹が理念の光以外の光を通すことがない、社会的教会の森」である*25。同様のイメージは『アクメイズムの朝』にも表れている。ロトマンも引用している「建築すること——それは空虚と戦うことを意味する」に続く一節

ゴシック様式の鐘楼の悪意ある尖塔(стрела)がすばらしいのは、その矢のような形のもつ意味が、空を刺し、空が空虚であることを非難することだけだからである。*26

これらの記述から浮かび上がってくるのは、言葉という切っ先によって空虚に対峙する詩人の姿にほかならない。ロトマンは論考中に「[詩人が]現象を十行の桁によって果乗する」ことによって「その作品が有するとつもなく凝縮された實在性」*27という『アクメイズムの朝』中の記述を引用しているが、『物と空虚とのあいだで』のコンテキストにおいては、この「實在性」はあくまでも「空虚」との闘争の産物であり、その担い手が詩人であると読めるのである。

プロツキの詩学を直接の考察の対象とする『物と空虚とのあいだで』では、アクメイズムについての記述は極度に圧縮されている。だが以上の考察から、第1節で「初期アクメイズム」の名の下に語られていることは、本稿の問題機制に即してほぼ次のように要約できるだろう。「空虚」(現実/自然)は「物＝言葉」(表象/文化)に先だって在り、實在的なのは前者の方である。詩人(主体)は「表象/文化」の内において「現実/自然」に対峙している。「物＝言葉」は「空

虚」に対して、詩人によって突きつけられた切っ先である。

4. ロトマンのプロツキイ観:『物と空虚とのあいだで』第2節以降の考察*28

すでに言及しているように、ロトマンにとって、プロツキイの詩は「反アクメイズム」にはかならなかった。では「アクメイズムの言葉による、アクメイズムの否定」とは、具体的には何を意味するのだろうか。ロトマンのプロツキイ論は、第1節を受けて、「アクメイズム」とプロツキイとの共通性の確認から始まっている。

引用3. プロツキイにおいて、物(вещь)は空間(пространство)との葛藤関係にある。……空間は物を飲み込もうとし、物は空間に取って代わろうとする。……プロツキイによれば、物はアリストテレス的な意味での現実態(энтелегия)、すなわち実現された形相(форма)プラス質料(материя)である。(295)

つまり「物」が形相と質料との結合であり、そのようなものとして空間(空虚)との葛藤関係にあるという点では、プロツキイとアクメイズムとのあいだに基本的に相違はない。ロトマンによれば、プロツキイが「反アクメイズム的」であるのは、彼がこのアリストテレス的なアクメイズムの「物」概念から出発しながらも、「質料に対する形相の優位(295)」という確信に基づいて「物質的な物から、空間の空虚さを充填する能力を潜在的に有しているところの純粹な構造への移行、抽象的な形相/形式・イデアへの……上昇(295)」を志向した点にある。プロツキイの多くの詩に現れているこの主題は、「物」を構成する二者のうち「質料は終わるもの・一時的なものだが、物の形相/形式は無限で絶対的なもの(295)」であり、したがって「現実的」なのは構造・形相の方だから、「空虚化」は「現実性の弱体化ではなくその強化、貧困化ではなく豊饒化(295)」であるというプロツキイの「实在」観に立脚している。

ロトマンによれば、プロツキイの詩学は形相をこそ現実的と見なす点において一種のプラトニズムだが、ただし形相に関する理解それ自体は、プラトンとは対照的である。プロツキイにとって「形相」は、「秩序/無秩序」「コスモス/カオス」の範疇に即していれば、後者の方を意味しているからだ。

引用4. [プロツキイにおいては] 存在の本質は、秩序ではなく無秩序、法則性ではなく偶然性を通して現れる。……ということは、無秩序は、記憶に刻み込まれるに値するものなのである。無意味、思慮の不在(бездумность)、移ろいやすさを通してこそ、無限、永遠、絶対といった特性が立ち現れる。……不滅なのは失われたものであり、非在(небытие/ничто)こそが絶対的である。(296)

したがってプロツキイにおける「物」から形相への上昇とは、秩序と法則性の支配する次元すなわちコスモスから、無秩序と混沌の次元すなわちカオスへの移行である。このカオスはまた、ロトマンによれば、プロツキイの詩において「空間」、すなわち空虚あるいは非在として形象されている。ロトマンはこのことを、引用4よりも少し後の箇所ではプロツキイの詩『新しいジュール・ベルヌ(Новый Жюль Верн)』を分析する過程で、「空間」を一切を併呑するものとして描き出すことによって示唆している。

引用5. 物は空間によって飲み込まれたり、その中に溶解したりする。『新しいジュール・ベルヌ』は空間の属性の提示(「一点の傷もない、申し分のない水平線」)によって始まっている。空間はまず、そこに入り込んできた物の個別的特徴を均質化し、……最後には物を破壊し、完全に飲み込んでしまう。この際に特筆すべきなのは、物を飲み込むことによって、空間それ自体は「さらに良くなっていく」ということである(「水平線はさらに良くなっていく。空気中には塩とヨード/とおく波のうえて揺れているのは、なにか/名前のない物体」)。(299-300)

こうして『物と空虚とのあいだで』においては、事実上、「空虚」「非在」「カオス」こそがプロツキイにとっての「实在」であるとされている。この定位に基づいて、ロトマンはプロツキイのこの逆説的な实在性を「欠如の現実性 реальность отсутствия(302)」、また非在という实在への移行のプロセスを「空虚化 опустошение(299)」と名づけ、以下その関心をプロツキイの詩における「空虚化」のメカニズムの解明に集中させている。その際に彼は「空虚化」を、あくまでも「物」と「空虚」とのあいだでの「詩人」の位置の変化として捉えようとしている。

ロトマンが提示している「空虚化」のパターンは、大別して2つである。

1. 詩人の越境。プロツキイにおけるこの問題を分析するうえでロトマンが対象としているのは、1969年に書かれた『すばらしい時代の終わり(Конец прекрасной эпохи)』と1970年に書かれた『Post actatam nostram』とである。前者には「完結性、袋小路、時間と空間の終わりといった主題が支配的である」のに対し、後者には「極限の(предельный)存在」の主題が現れているが、それは「空間的な境界の(成功した)克服——帝国の境界の越境に捧げられている」。ただし越境の結果ひとが目にする世界は、「時空間の通常の特徴の代わりに……何か異質で、理解しがたいものである(298)」、『Post actatam nostram』の最終詩で主人公が帝国の境界を越えた際に「前方に聳え立った」のが「水平線のかわりにモミの木

先端] *29 であることについて、ロトマンは次のようにコメントしている。

引用 6. 「越境を思い立ち……」という言葉で始められたこの詩は、境界の向こうに開けた新しい世界——水平線の無い世界の第一印象で終わっている。……水平線の無い世界——それは基準点と支柱のない世界である。[プロツキイの] 亡命初期の詩作品は、越境性/超越性(запредельность)、直接的な意味での境界の向こう側(заграничность)の感覚に貫かれている。これは真空、空虚のなかの存在である。(298)

この箇所では直接には言及されていないが、『すばらしい時代の終わり』と『Post actatem nostram』とがそれぞれに書かれた時点のあいだには、プロツキイの「越境」——米国への出国があった。あきらかにロトマンはここで、プロツキイ自身と詩の主人公とを同一視している。「境界の(成功した)克服」の結果、「真空、空虚のなかの存在」と化したプロツキイの詩を、コミュニケーションの観点から彼のそれ以前の詩と比較すると、亡命によって及ぼされた影響は明らかである。亡命前後の詩においては、発信者の立ち位置が明確なのに対して、受信者の所在地の方はきわめて曖昧だった。ところが亡命後に書かれた『語りの部分(Часть речи)』に収録された詩篇では、この関係が逆転している。受信者の視点が確定しているのに対して、発信者がどこにいるかが明瞭でなく、ときには語り手自身にさえ、自分の所在が不明なのである。そして『ウラニヤ』においては、その詩の大部分は、すでに「どこからでもなく、どこへでもなく никуда(299)」語られている。

ロトマンは、先に一部言及したプロツキイの「プラトニズム」とプラトンとの相違の第二点として、「普遍/個別」の範疇に即して、プロツキイにおいては「物の脱物質化、その抽象的構造への変容は、普遍への上昇ではなく、特殊なもの、私的なもの、個人的なものへの強調と結びついている。……物が真の個性を獲得し、個性となるのは、ただ非在の権力(власть ничего)下に移行した場合だけである(297)」と述べている。つまりプロツキイの場合、物の脱物質化・抽象的な構造へ移行によって、「空虚」「非在」が実在として現れるが、「個別性」=「私的なもの」は、その非在の領域においてこそ初めて実現されるというのである。

米国亡命後のプロツキイの詩においては「境界」は越えられるためである。越えられた境界の向こう側には、時空を超越して「基準点と支柱のない世界」「真空・空虚」「非在」が広がっている。越境したプロツキイの詩の主体は、いうまでもなく、この「空虚・非在」の領域に身を置いている。亡命後の多くのプロツキイの詩において発信者の位置が不明になっているのは、彼が「境界の向こう側」の「基準点と支柱のない世界」にいるからである。

2. 「穴」としての詩人の表象。ロトマンによれば、「穴」はプロツキイの詩においてもっとも重要な形象である。『ウラニヤ』の世界はたえまない空虚化の舞台だ。それは消えうせた物たちが残した穴また穴から成る、間断なき空間である(299)。「テーマのレベルでいえば、詩集のかなりの部分が、あれこれの物の要素が世界から「引き算」(вычитание)されることに捧げられている。詩は、その中のある形象ディテールが鉄で切り取られ、その場所にその形どおりの穴が見出される、そういう写真のように組み立てられている(300)。

プロツキイの詩のなかで「穴」が最重要の形象である理由を、ロトマンは「越境」と同様、詩人の「実在」観、その独自の「プラトニズム」に見いだしている。「物の輪郭は、二重の性質を帯びている。それは質料物質(материал)であると同時に、純粋な形相形式(форма)を内包している(295)」が、プロツキイにおいてはあくまでも形相こそが現実的であり、質料に対して優越するのだから、したがって「物」において重要なのは、その物質性ではなく、「純粋な形式」つまり輪郭なのである。「物の現実性とは、それが空間に残す穴(дыра)である。……物において根本的なのはその輪郭であるから、物の意義もまた第一義的には、輪郭——物が後に残す「風景のなかの穴」によって定まる(299)」。

ロトマンによれば、プロツキイの詩においては、「詩人」の形象にもまた「物」と同様のことがたびたび起きている。

引用 7. テキストからの物の退去と、自身によって創り出された詩的世界からの作者の退去とのあいだには、パラレルな関係がある。この退去 [後者] もまた、写真から切り取られた形象の輪郭を思い起こさせる。というのも、作者の場所に残されているのが、その分身——彼と同じ輪郭の穴だからだ。したがって、一連の詩のなかでこのような場所を占めているのは、肖像および痕跡の形象である。(302)

ロトマンは『部屋のなかの正午 Поддень в комнате』ほか多くの詩句を引用し、「「風景」からの作者の消失、作者を取り囲んでいる空間による彼の排除(303)」が、プロツキイに一貫した主題であることを例証している。

『物と空虚とのあいだで』においては、これら「空虚化」の2パターンは、明確に区別されて論じられているわけではない。だが「詩人」の位置に重点を置いて考えるなら、両者のあいだには明らかな相違があるといえるだろう。「越境」の場合には、詩人は「境界の向こう側」に位置することになる。つまり詩人は世界に対して外在する主体である。一方、第2のパターンにおいては、詩人は世界から「退去」「消失」し、「排除」されているという意味ではやはり世界に対して外在しているけれども、「穴」「痕跡」としてあくまでもその内部に留まってもいる。

このように外在かつ内在する「詩人」は、おそらくブライアン・ロトマンのいうところの「メタ主体」に相当している。これはたとえば十進法における「0」のように、他の要素と同等のものとして「世界」を構成する(加法・減法)と同時に、「世界」の基点でもある(乗法・除法)ような主体である*30。

ロトマンは「空虚化」の2パターンをはっきりと区別してはおらず、また基本的には空間的モデルに基づいて思考しているため、「詩人」の位相をあくまでもその「外在性」によって記述しようと試みている。だが彼がプロツキイの「詩人」に見いだしているのは、詩的世界に対して同時的に内在かつ外在している主体——いわば「0」としての主体である。なぜなら第一のパターンで境界を越えた後に詩人が属しているのは詩的世界・物的世界に外在する「基準点と支柱のない世界」「真空・空虚」だが、「形相/形式/カオス」の「質料/物質/コスモス」に対する優越を前提とするプロツキイにおいては、この空虚な「空間」こそが「物」の意義を定めるのである。空間的モデルに対する固執のために、ロトマンの記述はいくぶん晦渋なものになっているが、彼がプロツキイの「詩人」として描き出そうとしたのは、「0」すなわち虚無点としての主体であり、一切の定義を免れたカオスとしてのこの主体がテキストという世界の唯一の基点であるということである。

『物と空虚とのあいだで』第5節ではプロツキイの詩『カルル・ヴェイリシクの展覧会にて(На выставке Карла Вейлишна)』が取り上げられているが、その記述はやはり晦渋である。この詩では、「私」が抽象画家の展覧会に行き、展示されている絵ひとつひとつのなかにさまざまな世界を読み取っていくプロセスが、一つの絵について一節が割り当てられるかたちで記述されている。ロトマンがとりわけ着目しているのは各節の構造的な類似性である。「それらの絵においては、描かれているものの抽象度が高いために、これを互いに極めて異なる現実の極度の一般化として受容することが可能であるが、それと同時に、経験的対象の構造的な同一性が確保されている(302-303)」。この記述は、主体ではなく客体——ヴェイリシクの抽象画における「物の輪郭化」を指している。一方、抽象画というこの「すべての現実が完全に消去されるまでに極度に抽象的であると同時に、逆説的にはあるが現実のすべてを内包するまでに極度に濃厚なテキスト(303)」に凝縮されている諸々の可能性の総体とは、結局は「詩人の「私」であるともロトマンは言う。各々の節(抽象画)の構造的な同一性を確保するとともに、それを読み解いているのが、観者たる詩人自身にほかならないからだ。「排除/置換される物(вытесняемая вещь)と自分とを同一視することによって、プロツキイは「空間のなかの穴」に生きた人格の具体性を賦与し、さらにはこの穴こそ自画像であると表明している(303)」。

プロツキイの「詩人」を定位するプロセスにおいて、絵画と観者の関係を主題とした『カルル・ヴェイリシクの展覧会にて』を特に詳細に論じていることからみて、ロトマンはこの問題を考える際に明らかに遠近法を念頭に置いていただろう。遠近法においては、絵画面上のすべては単一の点に収斂する。画家の視点であり鑑賞者の視点ともなるこの「消失点」は、絵画の外に位置すると想定され、絵画面上のすべての配置の基点、「時間や空間を超えて万物を見通す神の眼」にほかならない*31。その一方で、カルル・ヴェイリシクの絵が基本的に多視点である抽象画であることを考えれば、ロトマンはおそらくフロレンスキイの論考『逆遠近法』をも視野に入れていたのではないかと推察される。フロレンスキイはロシアで抽象画が勃興しつつあった1919年に書かれたこの論考において「逆遠近法の手法が近年普及しつつある例として、描写における多中心性を特記しなければならない」*32と述べている。

遠近法と逆遠近法は相対立する方法であり、世界観だ。ところがロトマンの問題機制においては、両者は同一の図式に収斂するのである。遠近法の「神の眼」は絵画に対して先行して外在し、したがってこれを絵画の内側から見た場合には、それは文字どおりの「消失点」——「0」ないし「虚無」としてよりほかに定位することは不可能である。一方、フロレンスキイにおいて逆遠近法は「変化し、動き、見るものにいろいろな面を見せ、成長したり、小さくなったりする」生としての世界の「純粹な形」*33として定義されているが、ただしこの生・世界自体は刻一刻と移り変わり、カント的、ユークリッド的、静態的に定義することが不可能なものとされている。つまり遠近法と逆遠近法は、ともに定義の網から漏れ落ちるという意味での「カオス」「虚無」を基点として想定しているのである。ロトマンが「空虚化」の2パターンを峻別していないことから判断して、彼の問題機制においては、このように遠近法と逆遠近法とが同一のものに見なされている。ロトマンがプロツキイの「詩人」に見ているのは、自らが「認識されえないもの」と化しているような主体なのである。

ただしロトマンはあくまでもこの主体を空間的に位置づけようと試みている。「詩人を排除する空間は、罵声を浴びせる群集に具現され」「権力がこの機能を果たすこともある」。だが、結局のところ、語られているのは、世界からの人間の排除、両者の最終的な非融和性である。したがって群集や権力や世界から排除された「詩人」を、ただ「ロマン主義的な追放者、脱落者」と同一視することは、必ずしも正確ではない。

引用8. 詩人の「排除」、彼の「外」という場所は、呪詛であるだけでなく、また力の源泉でもある。これは神の位置なのである。……世界について語る者は、世界の外に存在するものでなければならない。それゆえ詩人の排除は、強制的であると同時に自発的である。空虚な空間は、物体の創造に携わるべき一切の構造を、潜在的に内包している。この意味において、それは、将来の創造と運命のすべてを自分のなかに既に含む、神の創造の言葉のようなものである。(304)

『物と空虚とのあいだで』最終の第6節では、「死」「字母」などプロツキイの詩における代表的なモチーフが検討されている。ただしそれらは、「物」「空虚」あるいは両者のあいだでの「主体」の位置という、本節において検討してきた問題機制によって説明されている。言い換えれば、ロトマンの理解によれば、プロツキイにおいては「死」も「字母」も「主体」の比喩なのだ。「おそらくロシアの詩人のなかで、非在——大文字の死についての思索に、これほどまでに取

り憑かれていた者はいない」が、それは「死もまた空虚、そこから [ひとが] 立ち去った空間の等価物である」(305)からにはほかならない。

同様に「字母」もまた「詩人」=主体の似姿である。「字母の現実性は二重である。一面ではそれは感覚的に受容される対象であり、当該言語の外側に位置する者にとっては、それは意味を失い、しかし輪郭を有する。……また一面では字母は単なる記号、思惟の媒体に過ぎないが、しかしそれは思惟のうえにみずからの刻印を残す媒体である。こうして活字は、極度の物性と純粋な構造性という二方向に開かれた世界を創り出す。それは(あいだ)——物と意味のあいだ、言葉と現実のあいだ、詩人と読者のあいだ、過去と未来のあいだ——に立つ。それは中心にあり、この意味で詩人に等しい(307)」。

プロツキイの主体が(字母と同様に)「あいだ」に立つというこの記述は、明らかにそれまでの論考の記述と齟齬を来している。すでに見たように、プロツキイにおいては「形相/形式」が「質料/物質」に優越しているというのが、ロトマンの詩人観の基本的な前提であった。したがって「あいだ」すなわち「境界」「輪郭」は少しも中立的ではない。「純粋な構造」である「輪郭」は、「物」と「空虚」の「あいだ」ではなく、それ自身が「空虚」にはほかならないのである。

「字母」に関する上の記述は、あたかも提起されている二項「極度の物性」「純粋な構造性」が対等な関係であるかのような印象を与えるけれども、ロトマンがプロツキイの詩について一貫して強調していたのは、「引き算」——「極度の物性」が除去されることによって「純粋な構造性」が獲得されるというイメージであった。プロツキイにとって「物」(形相/形式と質量/物質の結合)は、あくまでも「純粋な構造性/形相」に至るための契機、その従属関数に過ぎないのである。したがって「字母」に関する記述は、ロトマンの本意ではなく、共著者ないしプロツキイに対する配慮の結果だったと考えるべきだろう。

『物と空虚とのあいだで』の最後の一節は、ロシアにおける文学者賛美の典型的なスタイルを踏襲しているにもかかわらず、じつはプロツキイ讃歌ではない。

引用9. 充たされている頁、それは詩人が創り出し、そのなかでは詩人が自由である世界だ。詩人とは紙の頁上に創り出された世界と、この頁の外に横たわっている世界との悲劇的な混淆である。……詩のあちら側の世界では、死は生に勝利する。だがテキストの創造者であり、活字によるデミウルゴスである詩人は、あちら側でもこちら側でも勝利するのである。それゆえプロツキイの詩における詩人の形象は、悲劇的であるだけでなく英雄的でもある。(307)

「現実」と「表象」とを峻別するというロトマンの枠組においては、「紙の頁上に創り出された世界と、この頁の外に横たわっている世界」とが「混淆」するということはありえない。創造する/記述する主体は、「あちら側でもこちら側でも勝利する」のではなく、ただ「こちら側」に立ち、確かに在る「あちら側」に対峙するよりほかはないはずである。

以上の考察から、本稿の問題機制に即して、ロトマンのプロツキイ像を次のように要約できるだろう。先行して在るのは、「形相/形式」(空虚)と「質料/物質」との結合としての「物」である。ただし「物」は、そこから後者を捨象(引き算)して前者を獲得するための契機であり、事実上は前者こそが実在である。「言葉」すなわち詩テキストは、「形相」に至る「空虚化」のプロセスにはほかならない。そのなかでは詩人(主体)は「空虚」と一体化する。

5. タルトゥー学派のマンデリシターム観

先に言及したように、『物と空虚とのあいだで』第1節では、アクメイズムについて初期とその後とのあいだに断絶があるとされている。ロトマンは、アクメイズムは「充滿への牽引」においては終始一貫していたけれども、初期にあった「現実と物の不動性とを同一視する立場」からは次第に離れていき、その充滿は「世界文化のこれまでの全伝統というテキストによって満たされている充滿」へと転化したと述べている。このような見解は、タルトゥー学派の他の研究者による、それまでのマンデリシターム論とは一致していない。彼らにおいては、晩年の『ダンテについての対話 Разговор о Данте』(1933)をその集大成として、マンデリシタームの詩学の展開をひと続きの流れとみる見解の方が支配的である。

プロツキイを主題とする論考の、極度に圧縮されている第1節において、定説に反するアクメイズムの断絶がわざわざ想定されなければならなかったのはなぜか。このことを考えるためには、共著者ミハイルを含むタルトゥー学派のアクメイズム研究、とくにそのマンデリシターム像を概観する必要がある。

共著者ミハイルは『物と空虚とのあいだで』以前に、いくつかのマンデリシターム論を著しているが、実をいえば、それらのなかでは、彼はマンデリシタームの詩学に断絶や本質的な変化をみてはいない。ミハイルは、『物と空虚とのあいだで』の2年前に刊行された文集に収録されている論考においてさえ、このような立場を表明している。「深層形象」という独自の用語の下に、いわばマンデリシタームの詩におけるインターテクスチュアリティを探索したこの論考は、スレン・ゾリャンとの共著のかたちで1976年から1981年にかけて書かれたものだが、88年の文集に再録されている以上、この時点でもミハイルの見解は以下のようであったと考えて良いだろう。

著者たちは、論考の最後に、自分達が行ってきた作業の前提を明示し、次のような問題を提起している。

しかしながら深層の意義を分析するに当たっては、われわれは不可避的に個々のテキストの枠を越え、マンデリシタームの詩的遺産の全総和を操作するのである。つまりわれわれは、それと明示しないままに、彼のテキストのすべてが意味論的に完全で一様であるという仮定から出発していたわけだ。……ここで根本的な問題となるのは、マンデリシタームの詩学の進化である。たとえば、彼の10年代の詩と30年代の詩について、意味構造と語彙が一致しているといえるだろうか？*34

これに対し彼らは、マンデリシタームのテキストのすべては、構造・語彙の両レベルにおいて、意味論的に一致しているという回答を与えている。マンデリシタームの詩的遺産においては「その連鎖（あるいは流れ？）は閉じている(цепь <или поток?> замыкается)」。たしかに10年代と30年代のテキストとを比較すると、そこには一定の変化が認められる。だが、この変化は、マンデリシターム自身が『ダンテについての対話』のなかで『神曲』の詩人について述べているように、「結晶化」(кристаллизация)に喩えられるべきものである。30年代のマンデリシタームにおけるすべての詩的諸要素は、10年代に「萌芽」としてすでに存在していた。彼の詩的世界の進化は「新しい要素が付け加わることによってではなく、既存要素間の構造数の増大、それらの関係の高密度化によって実現された」。あきらかにミハイルたちは、マンデリシタームの詩学を本質的には一貫して不変のものとして捉え、その初期と後期とのあいだに断絶ではなく、なだらかな発展(高密度化)を見だしている。

「閉じた連鎖（流れ）」という比喩を用いていることからあきらかなように、ミハイルたちはマンデリシタームのテキストの総体を自己閉塞的な空間としてイメージしている。詩人の変化が「結晶化」＝「既存要素間の構造数の増大、それらの関係の高密度化」として理解されるのも、「新しい[外からの]要素が付け加わる」ことのない、この空間の閉鎖性のためである。ただし、変化それ自体はたしかに認められるので、この空間は静的で停止しているのではない。「高密度化」はむしろ極めて動的であると彼らはいう。

けれども……結晶化の比喩は極度に雑で不完全なモデルである。この《結晶》を形成する《諸原子》はさまざまな意味にほかならず、また《格子》は動的、回帰的、かつ内省的である(«решетка» — динамична, рекурсивна и рефлексивна)からだ。*35

ここでいう「格子」とは、マンデリシタームのテキスト総体を取り囲む「境界」を意味する。あくまでも空間的モデルに基づいて思考するミハイルたちによって、マンデリシタームのテキストは、内部ではたえず高密度化＝充実を続け、外に向かっては拡張していく、自律的な意味生成の場として表象されているのである。

それ自体としてはおそらく正当なこの見解を、『物と空虚とのあいだで』と比較した場合に明らかなのは、「言葉」の持つ含意の相違である。『物と空虚とのあいだで』における初期アクメイズムの「言葉」は、その外にある「現実(物質)」を組織することによって、本来的に「混沌」「空虚」である「自然」に対峙していく「切っ先」であった。これに対して、ミハイルとゾリヤンの共著の「言葉」は、「結晶化」する「諸原子」、「さまざまな意味」である。形相と質料の結合というマンデリシタームの「言葉」観はどちらの見解にも踏襲されているけれども、ミハイルたちの見解によれば、ひとたび成立した「意味」は、成立後はもっぱら互いの関係の構造の数を増大させ、諸関係の密度を高める方向に機能する。「意味」は「格子」の外と断絶して、もっぱらその内側においてたがいに向き合う。「意味」は「意味」自身に「回帰」するのである。

このような方向性は、個々の詩人の枠内に限定されるのではない。事実、ミハイルは、別の単著のなかでは、マンデリシタームのインターテクスチュアリティについて「その構造の中に別の作者たちのテキストをも組み込むことによって、《世界という詩的テキスト》というアクメイズムの理想を実現する」*36 営為であると述べている。彼の描くマンデリシタームにおいては、個々のテキスト、個々の詩人の枠を越えて、世界「文化」の総体が、上のように自律的な意味生成の場、自己閉塞的な空間として捉えられている。

これらの論考に表れているミハイルのマンデリシターム観は、タルトゥー学派の他の研究者たちの論考を踏まえている。マンデリシタームのテキストの基本的構成要素が意味 *смысл* である等のコンセプトも、じつは1974年に発表された『潜在的な文化パラダイムとしてのロシア意味論的詩学』*37 に、すでに現れているのである。レヴィン、トポロフ他の連名で発表されたアクメイズムに関するテーゼ的なこの論考は、タルトゥー学派のマンデリシターム観の集中的な表現と見なすことができる。本稿の問題機制に即して、この論考のスタンスを以下に概観してみよう。

マンデリシタームの「言葉」および言葉によって織り成される「意味論的空間」については、この論考でもその全一性・不可分性がくりかえし強調されている。「マンデリシタームの詩も散文も論考も、神話的（あるいは宗教的）テキストとの驚くべき類似を示している。この類似が最もよく現れているのは、マンデリシタームの創造が、諸神話の総体と同様に、単一の不可分の意味論的空間を形づくっていることである。……各神話を他の神話の意味論的変形と見なすことができるのと同様に、マンデリシタームにおいては、各詩篇は、他の詩篇との意味的対立関係を通じて、その姿を現している(58)」。マンデリシタームのテキストの全一性・不可分性は、詩人ひとりの創造の枠内に収まるものではない。「アクメイズム(とくにマンデリシターム)の詩学にとってとりわけ特徴的なのは、論理的対立(撞着語法、アンビヴ

アレントなアンチテーゼ等)の原理に基づいて構築された……意味のさまざまな組み合わせを、すべてのテキスト(ときにはサイクル)を通して実現することによって、世界の不可分性が強調されていることである。この強調は世界認識(мировосприятие)を組織する、全世界的(глобальный)原理としての規模を獲得している(64)。つまりマンデリシタームにおいては、彼の創造したテキストすべてだけでなく、彼のテキストを含む「文化」総体が全一的で不可分のものとして理解されており、しかもその「文化」は「世界」と同一視されているのである。

それでは、この不可分で全一的な「意味論的空間」「世界/文化」は、その「外部」とどのような関係にあるのか。『潜在的な文化パラダイムとしてのロシア意味論的詩学』を一読して興味深いのは、しばしば「自然」と「歴史」が区別されることなく並記されていることだ。このような並記は「自然」と「文化」についても同様である。これらはマンデリシタームの世界認識についての以下のような確信に基づいている。

[マンデリシタームの多くの詩においては]「自然」「文化」という2つの系列に属する様々な「意味」が、たがいに呼応し合っている。その際には、ときには「自然」が「文化」としてコード化され、また「文化」が「自然」としてコード化される場合もある。つまり、ここに見られるのは、意味されるものと意味するものとの循環という、典型的な神話的思考である。(66)

だがこの記述は、「自然」と「文化」とが対等な関係にあるという、錯誤ないし意図的な錯視をはらんでいるように思われる。「自然」と「文化」のあいだには、実際には「循環」という双方向的な関係はない。「コード化」すなわち「翻訳—記述」は、一見したように「自然」と「文化」とのあいだでの中立的な営為ではなく、本質的に「文化」の方に属するものだからだ。存在するのはただ「自然のコード化」という一方的な関係である。「文化のコード化」は「自然」コードへの翻訳ではなく、じつは「自然を即興で編み出す詩的言説のプロセス процесс поэтической речи, импровизирующий природу (61)、すなわち「文化」の自己言及・拡張にほかならない。

もしも空間的モデルに基づいて記述するなら、タルトゥー学派の見るマンデリシタームにおいては、「自然」と「文化」とを分かつ境界が後者から前者の方へ移動した結果、「自然」が「文化」の領域に併呑されているというふうに見える。事実、『潜在的な文化パラダイムとしてのロシア意味論的詩学』において「境界」が分かつのは、「自然」と「文化」ではなく、「詩」と「散文」である。

プーシキン、ゴーゴリ、トルストイ、そして特にドストエフスキの筆の下で、散文は、三位一体の第三の構成要素——外部に位置する世界の内容を、ほとんど全面的に自らのうちに蓄え、それを自らの言葉で伝達する能力を得た。(54)

けれども、もしも「外部に位置する世界」が「散文が自らの言葉によって伝達」できるものであるとすれば、その「世界」は、ほとんど「言説」と異なるところがない。レヴィンたちの枠組においては、「認識されえないもの」や「自然」は、全一的で不可分な「文化」の構成要素＝「意味」が成立するためのきっかけに過ぎない。いったん成立した「意味」は、自律的にもつばら互いのあいだで作用しあい、「構造」を充実させていくが、その結果生じる不可分で全一的な「世界」からは、「意味」を成立させて既にその役割を終えた「自然そのもの」は捨象されているのである。

したがって、「言葉」の担い手であるマンデリシタームの「主体」は、「文化」という意味論的空間の内部に在る。それは「世界的な主題のプリズムを通して描写され」、「ローマ、正教、古代といった永遠の主題に結びつき、伴われている(81)。

[詩にしる散文にしる、マンデリシタームのテキストには]、著者の「私」、叙情的立場が、変わることなく存在している。けれども、もしも叙情を、(デルジャーヴィンとプーシキン以降)伝統的に考えられてきたような、「自伝的」表現への志向というふう理解するならば、マンデリシタームの詩は叙情的ではないということになる。詩人[マンデリシターム]の全詩篇において、著者の立場は、伝統的自己表現の余地がないまでに「宇宙的」である。ここでは、著者の「私」は、文化・自然・歴史と等しい大きさを有している(равновеликий)。(59)

この記述において、主体がそのなかにある「宇宙」とは、無秩序で偶然性にみちみちたカオス хаосではなく、秩序と法則性に基づいた字義通りの「宇宙 космос」である。マンデリシタームの「私」が等身大であるところの「自然」は、「文化」「歴史」と並記されるもの、すなわち「自然」として表象された記号であって、「自然そのもの」ではない。

タルトゥー学派はマンデリシタームのうちに、もつばら「ロゴス中心主義」を見いだしている。「言葉」は、いったん成立した後は「自然」「現実」と断絶し、「文化」という自己回帰的で自律的・閉塞的な「意味論的空間」を形成する。「意味論的空間」からは「自然」「現実」が捨象されているので、対立項を失ったこの空間は、「全体」すなわち実在としての「世界」として表象される。

たしかに、1974年の『潜在的な文化パラダイムとしてのロシア意味論的詩学』の段階では、この見解は方法上の周到な留保のもとに表明されていた。だが、いったん表明されたこの見解は、成立後は「自然」を捨象して自律・自足していく

という「意味」「言葉」さながらに、独り歩きし始めている。1981年時点でのミハイルらの見解。

もしもいくぶん公式化を急ぐならば、マンデリシタームの場合、任意の個々の作品も、また彼の詩学総体も、あるいは単一の言葉なのであって、その言葉とは大文字の言葉——ロゴスである。*38

この方向性の至る先は「ロゴス」の絶対化である。タルトゥー学派のマンデリシターム観の究極的なかたちは、1994年のウスペンスキイの論考*39に見いだすことができよう。彼は『ダンテについての会話』の本文ではなく、遺された草稿中の記述「私たちの意識（ほかのものがどこに求められよう？）にとつては、物質/質料(материя)はただメタファーを通してのみ開示される。なぜなら比喩のそとに存在はなく、存在それ自体が比喩なのだから」に着目し、論考の末尾で次のように結論している。

マンデリシタームの詩学においては、抽象的なものと具体的なもの、生命あるものと生命なきもの、自然なものと社会的なものとのあいだの対立は除去され、こうして世界は、その宇宙始原の状態において再建されているとすることができる。*40

もちろん、上のように述べているとはいっても、ウスペンスキイは「言葉」のそとには何もないと主張しているわけではない。「構造(社会的なもの)」の「外部(自然なものは確かに在る。ただし、ここで想定されているのは、「構造」と「外部」との、いわば予定調和的な関係である。「自然」(物質)は、「宇宙始原の状態」=世界の全一性を回復するべく、「メタファー」「比喩」を通して「開示される」のを待つだけの、もっぱら受動的な契機に過ぎない。「構造」と「外部」の「対立は除去される」が、この際の「外部」は、「構造」内の一表象へと「翻訳・コード化」されたものなのである。

タルトゥー学派の研究者たちが、マンデリシタームの詩学の「結晶化」をいうとき、これを否定することは困難である。1930年代から1910年代のテキストを顧みれば、そこには前者に至る「萌芽」が、かならず見いだされるからだ。だがこの遊行的・倒錯的な作業によって、ロトマンが初期のマンデリシタームにはあって、後には捨象されたと考える契機——「構造」のそとに「外部」がそれ自体として在ることの知覚、「むき出しのアクメ」としての主体——は見失われている。

以上の考察から、本稿の問題機制に即して、タルトゥー学派のマンデリシターム(アクメイズム)像を次のように要約できるだろう。先行して在るのは質料(自然/現実)だが、実在的なのは質料に形相(ロゴス/メタファー)が付与されることによって成立する「意味」が織り成す空間(文化/表象)である。ひとたび成立したこの意味空間(「構造」)は「外部」と断絶し、もっぱら自己言及的に内部の関係性の密度を高めつつ、拡張していく。「外部」は、「構造」の成立の契機であり、成立後は一方的にその領域を浸蝕されていく、いわば「構造」の従属関数に過ぎない。「構造」の成立発展のプロセスにおいて、「詩人」は「外部」を忘却し、もっぱら「構造」の内側にあって、意味的諸要素の相互関係を高密度化していく自己言及的営為の主体である。

6. 結論:「空虚」と「主体」の関係をめぐって

『物と空虚とのあいだで』は、タルトゥー学派のアクメイズム(マンデリシターム)研究を念頭に置きつつ、その定説に反してアクメイズムの詩学に断絶を導入し、初期アクメイズムの名においてプロツキイの詩学を否定的に取り扱った論考である。同時代の作家や詩人を考察の対象とすることがほとんどなく、またアクメイズムを論じたこともなかったロトマンがこのような論考を著したことは、それ自体、彼の意図がマンデリシタームやプロツキイの文学史的な定位ではなく、これらの詩人のテキストやタルトゥー学派のマンデリシターム論から抽出される諸類型の比較対照にあったことをうかがわせる。晩年のロトマンのより方法論的な他の論考を視野に入れれば、『物と空虚とのあいだで』における作業を通じて彼がめざしたのは、「現実/自然」と「表象/文化」の関係と、そのなかで「主体」のあるべき位置とを示唆することだったと考えられる。

論考中でロトマンは3つの類型(「初期アクメイズム」、「プロツキイ」、後期アクメイズム=タルトゥー学派の「マンデリシターム」像)を視野に入れているが、本稿で考察の基準として設定した「実在的なものは何か」「主体の位置」という点について、三者の関係はやや錯綜している。だがその一方で、ロトマンが3類型のうち「初期アクメイズム」を肯定し、後二者を否定的に取り扱っていることは明らかである。これまでの考察を整理し、『物と空虚とのあいだで』においてロトマンが意図したものの復元を試みよう。

「プロツキイ」と「マンデリシターム」は、実在的なものは何かという問題について、それは「形相」と「質料」の結合としての「物」であるという同一の見解を取っている。ただし「マンデリシターム」が「物」を「言葉」と見なしているのに対して、「プロツキイ」は「物」を一般的な意味での物象界として捉えている。この相違はとりあえず重要である。ここから「言葉」すなわち言説行為をどのように見なすか、またその主体をどのように位置づけるかという点について、きわめて対照的な立場が導き出されてくるからだ。「マンデリシターム」においては「現実/自然」は全くの「カオス」ないし「空虚」であり、意味と秩序を持つ「実在」すなわち「表象/文化」は言説行為によってはじめて成立する。これに対し「プロツキイ」においては、言説行為とは実在的な「現実/自然」から「質料」を捨象し、純粋な形相たる「空

虚」を獲得するプロセスである。したがって「主体」は、前者においては「実在」の側、後者においては「空虚」の側に属していることになる。

だが、すでに言及したように、ロトマンはこれらの両類型をともに斥けている。彼の視座は、この対照的な2つの類型に、共通性を見いだすようなものなのだ。

「プロツキイ」における詩人は「実在」ではなく「形相」の側にあるが、その形相が「空虚」すなわち「カオス」「基準点と支柱のない世界」である以上、これは定位しえないものである。そしてこの「空虚」は「物=実在」を従属させ併呑していくが、このプロセスは一方的かつ不可逆的である。一方「マンデリシターム」すなわちタルトゥー学派のマンデリシターム像においては、「現実/自然」は「表象/文化」に先行して在るけれども、後者はひとたび成立した後は、前者から断絶した意味空間を形成し、自己言及的な営為を重ね（タルトゥー学派はこれを「高密度化」として表象している）、また自律的な意味生成の場として外に向かって拡張することによって、やはり一方的かつ不可逆的に「現実/自然」を浸蝕していく。留意しなければならないのは、このとき「表象/文化」は「実在」であるとともに自己充足的な空間であり、「現実/自然」を自らの従属関数としている（翻訳「コード化」）ことだ。「表象/文化」の主体である「詩人」は、対置されるべきものを事実上持たず、それとの境界を持ちえないために、「プロツキイ」の主体と同様に一切の定義を免れてしまう。

このように両類型は、何を「実在」「空虚」と考えるかという点からいえば対照的であるけれども、「現実/自然」を「表象/文化」の従属関数と見なし、事実上消去しているという点では、同一の図式なのである。「現実/自然」という「他者」を持たない「表象/文化」は「世界それ自体」として表象され、その主体は「世界」に内在しながらも、これを超越した（「世界」=言語による定義を免れた）存在となる。たしかに「マンデリシターム」においては、主体は「実在」の担い手であり、タルトゥー学派の研究者たちはこれを「(大文字の) ロゴス」と命名している。だが「ロゴス」は「表象/文化」の同語反復であって、決してその定義ではない。それは代数学における「0」のように、他と同列にある一方で、一切の他の基点でもあり、場合によっては他を自己に同化し併呑してしまうのである。ロトマンが『物と空虚とのあいだで』で「プロツキイ」や「マンデリシターム」に託して描き出しているのは、このようないわば「0としての主体」——一切の定義を免れた、それ自体「虚無点」ないし「空虚」であるような主体にほかならない。

すでに見たように、ロトマンは構造主義や記号論への精神分析の導入を「フロイド主義」と呼び、これを原則的に拒絶する立場を表明していたけれども、実をいえば、その基本認識においては、ラカン派とそう隔たっているわけではない。ラカン派を「否定神学システム」として捉えている東浩紀の定義によれば、『存在と時間』は……特異点（現存在）の持つ二重性を実体的に、人間と言う事物の性質から導き出した。しかしラカン派は、その種の実体論すら完全に放棄している。そこでは思考の限界（現実界）は思考対象の集積（象徴界）の直中に空いた亀裂、「欠如」として示されている*41。ロトマンはラカン派と同様の帰結に達していたといえる。前者の「空虚」は、後者における「亀裂」「欠如」に相当する。

もっとも「空虚」「欠如」に至るまでの両者の道程は正反対である。『物と空虚とのあいだで』冒頭の記述「ひとがそこに源を発し、そこから立ち去っていくところの世界との関係」をもう一度想起しよう。ここでいう「世界」は、これまで概観してきた論考全体の趣旨からみて、あきらかに「ロゴス」「表象/文化」ではなく、「現実/自然」を指している。ロトマンは、「表象/文化」に先立って在る「実在」としての「現実/自然」を想定したうえで、これを「認識されえないもの」、定義不可能なもの、したがって記述のレベルにおいては「空虚」としてよりほか表象されえないものと見なしている。そしてこのような意味での「空虚」との境界を想うことで、「表象/文化」あるいは構造という開域の限界を定め、その条件性を獲得しているのである。これに対し、ラカン派において実在として在るのはあくまでも思考すなわち「言葉」であり、「欠如」はいわば「表象/文化」の内側から、その限界として表象されている。

東浩紀は「論理実証主義的（ラッセル的）思考においては、世界の限界=基礎はメタレヴェルとして静的に存続する。しかしハイデガー的（ゲデル的）思考においては、限界=基礎はむしろ世界内の特異点、「現存在」を通じ動的に産出される（現象学的な意味で）」*42と述べているが、この対比に従って表現するなら、ロトマンはあくまでも「ラッセル的思考」の枠組に固執していた。あるいは、「欠如」「0」「空虚」としての「現実/自然」に至ったロトマンは、それと「表象/記述」との「亀裂」を凝視し続けたのだというふうにもいえるだろう。

ロトマンもまた、すべての人間と同様に、あくまでも「表象/文化」の内側で思考していたに違いない以上、空虚としての、実在としての「現実/自然」そのものもまたロトマンの「表象」にほかならないことはいうまでもない。したがってロトマンにおける「実在としての空虚」の成立過程それ自体、おそらくラカン派的な方法によって説明がつく。ただしその反面、ロトマンの思考が、ラカン派の問題機制と微妙にずれていることを見逃すべきではない。

たしかに「実在的なものは何か」/「空虚」「欠如」が静態的に存在するのか、それとも「表象」の内側から析出されるのかという問題は、「現実/自然」と「文化/表象」のどちらが先行して在るのかという問題に直結しており、これを補助線として導入しないかぎり、「主体」について厳密に語ることは困難である。ところがロトマンの枠組においては、「表象する主体」と「表象される主体」との別が曖昧になっている。このことは、プロツキイの詩テキストにおける「私」の位相の変容と詩人自身の米国亡命とが、すでに見たように『物と空虚とのあいだで』のなかで直接に結びつくかたちで論じられていることによく表れている。ロトマンは、プロツキイの「表象する主体」（テキストを産出する詩人）と「表象された主体」（テキスト中に現れている詩人の形象）とを、事実上、同一視しているのだ。そもそもロトマン自身の問

題意識が「表象する主体」の定位にあったにもかかわらず、これを「表象された主体」であるプロツキイの詩テキスト中の「私」を通じて描き出そうとした『物と空虚とのあいだで』の意図自体、彼が「表象する/された主体」の別を重視していなかったことを示している。

「実在性」について対照的である「プロツキイ」と「マンデリスターム」とを共通項で括るような枠組においてロトマンが問題としているのは、あくまでもテキストの析出過程ではなく、成立した後のテキストの交通の過程である。

ロトマンがもっとも恐れたのは「主体の空虚化」——テキストおよびその主体が、ラカン派のいう「浮遊するシニフィアン」——「平面の外にはみ出ている、即ち『それ自身の場所に欠けている』がゆえに、全平面に遍在し、各要素にそれぞれの規格を配分することができる特権的な力、特殊な要素」*43と化してしまうことであった。『物と空虚とのあいだで』では、「プロツキイ」および「マンデリスターム」がこのような主体として描き出されているが、この論考のそとにおいてロトマンが視野に入れていたのは、おそらく「陰画的記述」である。

言葉によっては記述することのできない「欠如」「空虚」をめぐる記述は、必然的に陰画的である。「欠如」「空虚」が析出される動態は語りうるけれども、「欠如」「空虚」それ自体を語ることはできないと考えられるからだ。「欠如」「空虚」析出の動態性は、しばしば「流れ」に喩えられる。

ロトマンが危惧したのは、陰画的記述においてこの「流れ」が特権的な場所を占めてしまうことだ。陰画的記述は「流れ」を想定し、それとの偏差において「構造」を語る。後者が静態であるのに対して、前者が動態であることに留意しなければならない。定義というものが本質的に静態的であり、動態は定義の網の目から漏れ落ちてしまう以上、「流れ」もまた「言葉」によっては語りえない「空虚」「欠如」である。また「構造」が「流れ」から析出されるものであるとされていることにも留意しなければならない。「流れ」は「構造」中に自身の場所を欠いている（構造に外在する）がために「構造」全体に遍在し、その各要素を規定する。「流れ」はそれ自身が「浮遊するシニフィアン」であり、また「カオス」にほかならない。

ロトマンにおいて「実在性」の問題が二義的であることはすでに述べた。彼にとって問題なのは、「流れ」が表象なのか実在なのかということではなく、「流れ」の名において語る「主体」がどのような位置に立っているかということである。「流れ」が、他の一切の言説や表象のすべてを析出し、また自己のうちに併呑していく「カオス」「空虚」であるとすれば、それはテキストの交通のレベルでいえば、「流れ」の名の下に語るテキストに対して、自身「構造」であるテキストによって反論することの不可能性を意味する。一切は「流れ」という「空虚」の中に飲み込まれてしまい、「対話」はそこで途絶えてしまう。「流れ」を語る主体は、静態的なテキストのすべてを、動態性のなかに定位していく——事実上、それは「神の位置」に立っている。

だが、「流れ」すなわち動態性のなかに否定なく身を投じている人間という存在は、動態性の総体を見はるかすことはできないはずだ。そのような存在として人間がなすべきは、動態について語るのではなく、静態的なテキストを動態のなかに投げ込むことである。

『物と空虚とのあいだで』において、「プロツキイ」「マンデリスターム」に対し「初期アクメイズム」の主体——「現実/自然/空虚」を現実として想定し、それとの対置において常に条件的・仮説的であるような「表象/文化」の担い手が対置されていることを想起しよう。ロトマンの枠組においては「現実/自然」は「認識されえないもの」であり、したがって「空虚」として表象されざるをえないが、「主体」は「空虚」にたえず対峙し、自らの言説の条件性に耐え続ける。

したがってロトマンの言説の静態性、図式性、一面性を批判するのは、それ自体は的確であるにもかかわらず、的はずれである。ロトマンにとって確かに在る動態性はあらかじめ定義や記述の域外に置かれており、その言説は彼によって「真理」としてではなく私たちに提示されているのだから。*44

ロトマンの「記述する主体」は「構造」の整合性・論理性を極限まで推しすすめ、「閉域」に閉じこめる正当性を保証するとともに、まさにそのことによって自らの営為総体を括弧でくくり、「閉域」のそとに「外部」が確かに在ることを逆説的に示唆している。彼の著作は、著作自体の条件性の顕示を伴いつつ、過去からの影響関係を明晰に整理し、ある図式を提示することによって、未来においてその図式に対する修正と異論とを誘発する。ロトマンに対するバフチンの影響を論じるとすれば、それは彼の著作内部における「対話」性の有無以上に、著作がテキストの外で誘発する「対話」にこそ見いだされるのでなければならない。

注18に言及したヴェンツロヴァーの場合とは反対に、タルトゥー大学教授ライヴォ・ヴェティクの論考『ロトマンのプラトニズム』*45には、プロツキイに関する言及は一切ない。だがロトマンの思考のソシユールの枠組から説き起こして、そのプラトニズムを語り、結論としてロトマンの「世界」に対する関係を「神の位置」になぞらえるその論理展開は、明らかに『物と空虚とのあいだで』を下敷きにしている。ヴェティクの戦略は、ロトマンがプロツキイに仮託したものをロトマン自身に投げかけることによって、これを脱構築することにあつたといえるだろう。

きわめて説得力に富むこの論考は、しかしただ一点、重要な契機を見落としている——「世界の読み手」である「神」は、その超越的な位置のゆえに、けっしてダイアログに参加することはないということ。一方「文化」という閉域に明確にとじこまったロトマンの記述には、自らを「0」「空虚」に擬える志向が稀薄であり*46、その主張は容易に修正・是正を受け、変容していくことを、あらかじめ前提としている。ロトマンによって私たちに残された諸論考は、あまりにも整合的すぎるそのままのかたちで「流れ」のなかに投げ込まれているが、まさにそのことによって、それ自体

が「流れ」と化すことを頑なに拒みつつけているのである。

注

1. Julia Kristeva, trans. by Martha Noel Evans, "On Yury Lotman," *Publications of the Modern Language Association of America* 109:3(1994), pp. 375-376.
2. 西川直子著『クリステヴァ：ポリロゴス』講談社、1999年、36頁。
3. *Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С.255.*
4. *Лотман Ю. М. О редукции и развертывании знаковых систем (к проблеме «Фрейдизм и семиотическая культурология») // Материалы I Всесоюзного (5) симпозиума. По вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974. С. 100-108; Ju. M. Lotman, "On the Reduction and Unfolding of Sign Systems (The Problem of "Freudianism and Semiotic Culturology)," *Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union* (IASP. INC, 1974), pp. 301-309. この論考の注にラカンやクリステヴァの著作への言及があることからみて、ロトマンは彼らの動向をほぼ同時に把握していたと考えられる。*
5. *Бахтин М. М. В. Н. Ворошинов: Фрейдизм // Тетралогия, М., 1998, С. 5-108.*
6. 一例として V.V. イヴァノフ「エイゼンシュテインにおける視聴覚的対位法の美学的構想」(1978)、桑野隆編訳『ロシア・アヴァンギャルドを読む：ソ連芸術記号論』勁草書房、1984年、108-130頁。イヴァノフは論考の結論部で、エイゼンシュテインに非言語に注目した視聴覚的対位法への志向が強かった理由を、彼の右脳が左脳に比して顕著に大きかったという解剖学的事実に求めている。
7. *Лотман Ю. М. Асимметрия и диалог // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 635. Труды по знаковым системам 16. 1983. С. 21.*
8. *Лотман Ю. М. О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 236. 1969. С. 478-482. 引用は *Texte des sowjetischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus*, vol.5 (Wilhelm Fink Verlag, 1971), С.640-641.に拠る。*
9. Roman Jakobson (with Krystyna Pomorska), "The Time Factor in Language" in L. R. Waugh & M. Monville-Burston M. eds, *On Language* (Harvard University Press, 1990), pp.165-166.
10. 認識論上の概念であるソシュールの「共時態—通時態」を、ヤコブソンが実体的なものとして誤解していたことは、日本のソシュール研究者によって、すでにくり返し指摘されている。丸山圭三郎著『ソシュールの思想』岩波書店、1981年、114頁；立川健二著『(力)の思想家ソシュール』水声社、1986年、158-159頁参照。
11. 著者のソシュールに関する理解は、基本的に丸山圭三郎に依拠している。前掲書のほか丸山編『ソシュール小事典』大修館書店、1985年など。
12. *Лотман Ю. М. О семиосфере // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 641. Труды по знаковым системам 17. 1984. С. 5-23. 引用は *Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т. I* Таллин, 1992. С.11-24. に拠る。*
13. *Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С.383.*
14. *Лотман Ю. М. (Совместно с М. Ю. Лотманом) Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосиф Бродского «Уrania») // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 883. Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение: Пути развития русской литературы. 1990. С. 170-187. 本稿のテキストは *Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т. III* Таллин, 1993. С.294-307 に拠り、以下の引用末尾の数字は選集テキストのページ数を示す。なお本稿では、混乱を避けるために、ユーリイ・ロトマンを「ロトマン」、共著者ミハイル・ロトマンを「ミハイル」と表記する。*
15. 「タルトゥー学派」という呼称は現在ではあまり使われず、「モスクワ・タルトゥー学派」と総称されることが多い。これに対し、本稿で「タルトゥー学派」というふうに限定するのは、たとえば注6に一例をあげたように、「モスクワ学派」の代表的人物 V.V.イヴァノフとロトマンとのあいだには、微妙な、しかし無視できない相違があるのではないかと考えるためである。ただしこのことは、まだ著者の予見の域を出てはいないし、またイヴァノフらとロトマンらとの方法上の多くの共通性や、両者のあいだに密接な協力関係があった事実を否定するものではない。
16. *Бродский И. А. Нобелевская лекция // Избранные стихотворения 1957-1992. М., 1994. С.464-465. 日本語訳はヨシフ・プロツキイ著、沼野充義訳『私人：ノーベル賞受賞講演』群像社、1996年、46頁。*
17. *Лотман Ю. М. Письма 1940-1993. М., 1997. С.614.*
18. ちなみにプロツキイの側でも、自分の詩学とロトマンの方法との微妙な異同を認識していたようだ。生前のプロツキイとのあいだに個人的な親交を結ぶとともに、「むかしも今も自分をロトマン派文芸学者であると見なしている」というトマス・ヴェンツォヴァは、プロツキイとロトマンとのあいだに微妙な緊張関係があったことを伝えている。「現代のロトマン派文芸学者……に対するプロツキイの態度は、少なからずアイロニーを帯びていた。彼のこの懐

- 疑的な姿勢は、ユーリイ・ミハイロヴィチ・ロトマンその人にまで及んでいた（とはいえ、私が両者からきいたかぎりでは、二人が私的に語り合ったのち、それはすみやかに解消したのだが）。だが、それでも、プロツキイの文芸学的なエッセイを読んだとき、私はあえて言ってみたことがある。「あなたが望むと望まざるとにかかわらず、あなたが書くものは、ロトニズム——そう、構造主義などに近いですね」。これに対して、プロツキイはまじめに答えた。「ええ、それは、詩人でない者にも理解可能な言葉によって、物事を説明することのできる唯一の方法なのです」(Венцова Т. Бродский о Мандельштаме // *Russian Literature* 47(2000), p.366.)。引用はこの論考の最終段落である。題名からも明らかのように、プロツキイとマンデリシタームとの詩学の比較を主題とするこの論考において、ロトマンに関する言及はこの部分にいたるまでは一切なく、引用部はいかにも唐突であると言わざるをえない。だがこのことは、定説に反してマンデリシタームとプロツキイとを対置した『物と空虚とのあいだで』が、ヴェンツロヴァらに及ぼした波紋の大きさを物語っているだろう。またプロツキイについての本格的な言及がロトマンにこの論考よりほかないことから考えて、プロツキイのロトマンに対する両義的な姿勢自体も、おそらくは『物と空虚とのあいだで』に起因していた可能性が高い。
19. 齊藤毅「O.マンデリシターム『アクメイズムの朝』再読：『実在性』をめぐる象徴主義および未来主義とのポレモス」『SLAVISTIKA』(東京大学大学院人文社会系研究科スラヴ語スラヴ文学研究室年報)第13号、1997年、82-85頁。
 20. Лотман М. Ю. Гиперстрофика Бродского // *Russian Literature* 37:2-3(1995), pp.303-332.
 21. 日本語訳は、マンデリシターム著、齊藤毅訳『言葉と文化：ポエジーをめぐる』水声社、1999年に拠る。引用は239頁・241頁。
 22. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в четырех томах. Т. II. М., 1991. С.324. 齊藤毅訳『言葉と文化』241頁。
 23. Гумилев Н. Сочинения в трех томах. Т. III: Письма о русской поэзии. М., 1991. С.18-19.
 24. 「アクメイズム」の語源である「アクメ」は「尖端、切先、刃」「最盛期、絶頂、頂点」「危機、分岐点」の意。古川晴風著『ギリシャ語辞典』大学書林、1989年に拠る。
 25. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений Т. II. С.289-290. 齊藤毅訳『言葉と文化』180-182頁。
 26. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений Т. II. С.323.
 27. 齊藤毅『言葉と文化』236頁。
 28. 『物と空虚とのあいだで』第2節以降の考察には、プロツキイの詩テキストの詳細な引用・例証がともなっているが、プロツキイの詩学そのものではなく、ロトマンのプロツキイ観の方を主題とする本稿の性格上、以下、詩作品の引用については、言及を必要最小限に留める。
 29. 『Post actatem nostram』の日本語訳は、岩本和久「プロツキー Post actatem nostram」『20世紀ロシア・ソビエト文学におけるユートピアとアンチ・ユートピア(平成4・5年度科学研究費補助金(一般研究B)による研究報告書:研究課題番号04451088)』1994年、177-197頁に拠る。
 30. ブライアン・ロトマン著、西野嘉章訳『ゼロの記号論：無が意味するもの』岩波書店、1991年。
 31. ブライアン・ロトマン著『ゼロの記号論』、66頁。
 32. Флоренский П. Обратная перспектива // Избранные труды по искусству. М., 1997. С.12.
 33. Флоренский П. Избранные труды по искусству. С.64, 67. Флоренский著、西中村浩ほか訳『逆遠近法の詩学：芸術・言語論集』水声社、1998年、103・108頁。
 34. Зорян С. и Лотман М. Семантика и структура текста (Заметки о поэзии и поэтике О. Мандельштама) // *Semiotics and the History of Culture: In Honor of Jurij Lotman* (Slavica Publishers, Inc., 1988). С. 371-372.
 35. Зорян и Лотман. Семантика и структура текста. С. 373.
 36. Лотман М. Ю. Семантика контекста и подтекста в поэзии Мандельштама // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 29(1984), p.140.
 37. Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цициан Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature* 7/8(1974), pp. 47-82. 以下、この論考からの引用末尾の数字は、RL誌の記載頁を示す。
 38. Зорян и Лотман. Семантика и структура текста. С. 374.
 39. Успенский Б. А. Анатомия метафоры у Мандельштама // Новое литературное обозрение. 1994. № 7. С.140-162. 引用は Успенский Б. А. Избранные труды. Т. II: Язык и культура. М., 1996. С. 306-340.に拠る。
 40. Успенский Б. А. Избранные труды. Т. II. С. 332.
 41. 東浩紀著『存在論的、郵便的：ジャック・デリダについて』新潮社、1998年、235頁。
 42. 東浩紀著『存在論的、郵便的』236頁。
 43. 浅田彰著『構造と力：記号論を超えて』勁草書房、1983年、153頁。ただし文脈の整合性のため、引用の順序は若干前後している。
 44. 具体的には、このことは、ロトマンの言説がたえず一種の「格下げ」を蒙りつつける——決して「権威ある」ものにはならないことを意味している。事実、ロトマンの著作は、記号論や構造主義の最盛期においてさえ、一定の留

保の下に読まれていた。一例として「こんなことは僕にだって解っているというようなところもあるが、いままでわかりそうでいてどうしても突きぬけないというようなことが、こう考えればはっきりする、こうして考えていけば解けていくということがつぎつぎとある」「リアリズムとはこのようなものかと思われる方もあろうが、……ともかくもここではこれが彼にとってのリアリズムである」(杉山康彦「ユー・エム・ロトマンの提起するもの」『日本文学』28巻10号、1979年、84-93頁)。このような留保はかなりの程度、条件性を伴ったものとして自らを提示するロトマンの記述自体によって導かれた、読みとして順当な受容である。

45. Raivo Vetik, "The Platonism of J. Lotman," *Semiotica* 99:1/2(1994), pp.67-79.
46. ただし死の前年に刊行された『文化と爆発 *Культура и взрыв*』(注3参照)では、「表象」と「現実」の峻別という枠組は、ところどころで崩れている。

(『スラヴ研究』49号、北海道大学スラブ研究センター、2002年)

II-1. 遷在する「私」：ヨシフ・プロツキイの詩学について

1

レニングラード生まれの詩人ヨシフ・プロツキイ（1940-1996）が1972年6月にアメリカ合衆国へ亡命したとき、それは越境として彼に認識された。1963年に定職に就かない「徒食者」として逮捕・起訴され、北部ロシアで1年半の強制労働に従事した経験を持つプロツキイにとって、越境が何よりもまずソ連という「帝国」のそとに出ることであったのは当然だろう（1）。すでに亡命を予感していたと思われる1970年に書かれた長編詩『Post actatem nostram』は、ひとりのギリシヤ人が古代ローマ帝国とおぼしき、だがあきらかにソ連を連想させる「帝国という愚か者の国」の「境界を越える」場面で終わっている（2）。

ただしプロツキイが越境によって「新天地」に移ったと見なすのは正しくない。彼にとって亡命は圧制からの解放や、あるいは自由への到達を意味しなかった。たとえば1975年に書かれた『ケープ・コッドの子守唄』では合衆国が「海の下に端が沈む帝国」と呼ばれ、東海岸の黄昏はくり返し「帝国の東の果てに夜が沈む」と形容されている（3）。亡命によって「帝国」のなかという詩人の位置（あるいは、その認識）に本質的な変化が生じたとはいえないだろう。

実際、亡命前の詩とそれ以後の詩とを比べてみると、両者のあいだには断絶や変化よりも、むしろ継続性の方が目につく。たとえば上述の『Post actatem nostram』のなかで、帝国の境界を越えたギリシヤ人の「前方に聳え立った」のは、「水平線のかわりにモミの木の先端」だった。プロツキイの詩において「水平線」「地平線（gorizont）はしばしば「空間」の性質を定義する指標として用いられる（4）。ソ連記号学の泰斗ロトマンは詩人の用法における「水平線」の特性を念頭に置いて、晩年のプロツキイ論のなかで『Post actatem nostram』末尾のこの記述を取り上げ、「完結性、袋小路……といった主題が支配的な……帝国の境界の越境」の結果ひとが目にするのは、「水平線のない世界——基準点と支柱のない世界」であると述べている（5）。

詩人の越境に関するロトマンのこの指摘は、「基準点と支柱」があるとともに、そのことによって袋小路でもある「空間」から、非空間的な形而上的領域への移行というふうに言い換えることができるだろう。ただしこれと同じ構図は、じつは亡命後の『ケープ・コッドの子守唄』にも見いだされる。

海の下に端が沈む帝国。その帝国から
私はこれを書いている。二つの太陽と
二つの大陸を試食した私は、もう
ほとんど地球儀と同じような気分になっている。
つまり、この先はもうどこにも行けない。この先は星たちの
ところしかない。燃えている星たちの。

私のいる場所はいわば山頂の

ようなところだ。この先は、空気、そして時の神だけ。

ひとつの「帝国」を脱して新たな「帝国」に行き着いた「私」は、あいかかわらず袋小路である「空間」のなかにいる（「この先はもうどこにも行けない」）。一方「この先」は「空気、そしてクロノス」だけの「燃えている星たちのところ」、生身の人間が存在しつづけることのできない領域だ。このように、「帝国」という袋小路から形而上へ飛翔しようとする「私」という構図は、そのあいだに亡命という事件が詩人の身に起こっているにもかかわらず、『Post actatem nostram』と『ケープ・コッドの子守唄』とを貫いている。

ロトマンは上述の論文のなかで、プロツキイの詩における「帝国」の越境と空間からの越境とを同一のものとして、あるいは少なくともパラレルなものとして捉えようとした。だがプロツキイの詩学における二種の境界を同等なものに見なすことはできない。両者のあいだにはあきらかに階層性、あるいは段階性が認められる。

帝国を替えること。それは言葉のどよめきと結びついている。

すべての器官のうち、しなやかさを
保ち持っているのは目だけだ。なぜならば
帝国を替えることは、海の向こうを見渡すことと

結びついているから……

『ケープ・コッドの子守唄』

「帝国を替えること」——亡命という越境は、あくまでも「空間」内部の移動に過ぎない。ただしこの移動は「空間」がどこまで行っても袋小路であることを確実にし、そのことによって「空間」から形而上への飛翔を詩人に促すのである。「帝国を替えることは〜と結びついている」。

ロトマンが「越境性/超越性(zapredel'nost)」「境界の向こう側性(za-granichnost)」という語を用いたとき(6)、彼の念頭にあった「境界(predel, granitsa)」は「帝国」を分かちつものではなく、むしろそれらを含む「空間」の臨界線の方だったはずだ。ロトマンのプロツキイ論が難読をきわめたのは、これら本来は段階の異なる二種の境界を、同等のものとして見たためではないだろうか(7)。

プロツキイの詩においては、このように「帝国」を分かちつ境界に対して「空間」そのものの臨界線が優越しており、前者を越えて後者に至った「私」がさらにそれを越えること、すなわち形而上への飛翔という構図が顕著である。プロツキイ研究者マクファーデンは詩人のこの飛翔を「信仰のバロック的跳躍 Baroque Leap of Faith」と名づけた(8)。もっぱら構図を重視する本稿では、これを「形而上的跳躍」と呼ぶことにしよう。

私たちにとって興味深いのは、この跳躍と「私」の位相との関連である。すでに指摘したように、プロツキイの詩においては、「帝国」間の境界を越えることによって、「私」の立場に本質的な変化は生じない。では「空間」の臨界線を越える形而上的跳躍によってはどうだろうか。

この問題を考えるさいには、『ケープ・コッドの子守唄』からの上の引用に明示されているように、プロツキイの形而上的跳躍が「言葉のどよめき」「見渡すこと」と不可分に「結びついている」ことも視野に入れるべきだろう。形而上への跳躍と「私」の変容とが同時起こるのだとすれば、前者と結びついているものは、「私」の位相ともまた関係しているはずだからだ。

2

形而上的跳躍、「私」の位相、「言葉」、「視線」——これらの主題群を考察するうえで最も注目すべきプロツキイの詩は、1978年に書かれた『部屋のなかの正午』(9)である。この作品を構成する16篇の十二行詩は、上記の主題群によつてたがいに強く結びついている。たしかにこの作品は、生前の詩人自身が編集に深く関与し、英訳本の決定版と見なされている『Collected Poems in English』(10)には収録されていない。だがこのことは、むしろプロツキイの創造における『部屋のなかの正午』の重要性を示しているといえるだろう。詩人はみづからの詩学の核心を率直に語りすぎたこの詩を、英語圏読者の目から隠そうとしたのではないだろうか。

この詩が上記の英訳本に収録されなかった直接の理由は、それがほぼ同時期に英語で書かれ、すでに発表されていたエッセイ『一以下』(1976)や『改名された街の案内』(1979)と、多くの点で(ときには語や文のレベルでまで)重複していたことだったと考えられる(11)。これらの詩や散文は、いずれもレニングラードとその記憶に、記述のかなりの部分を割いている。1970年代後半のプロツキイは故郷の記憶を反芻しつつ、この街の定位を試みていたようだ。

プロツキイはこの時期のエッセイでレニングラードをどのように描き出しているだろうか。

古典的、現代的、折衷風といったさまざまなファザードやポーチから、円柱や壁柱や漆喰で作られた神話上の動物や人物から、バルコニーを支えている装飾や女柱像から、入口の壁龕のトルソから——私は私たちの世界の歴史について、その後に読んだどんな書物からよりも多くのことを学んだ。

(ペテルブルグの要塞を眺めていると) 奇妙な感覚にとらわれる。ロシアが追いつこうとしていたのはヨーロッパ文明ではなく、魔法の灯(laterna magica)によって水と空間の巨大なスクリーンに映し出されるその壮大な企図/射影(projection)の方だったのではないだろうか。

街は、鏡の前に立つ人にしばしば起こるように、文学によつてもたらされる三次元的なイメージに従属しはじめた。

孤独な惑星のための巨大な鏡

これらの記述に共通しているのは「鏡」「反映」のイメージである。レニングラードには、時代や様式もさまざまな建造物がたちならんでいるが、それらは人類の過去の営みの「痕跡」「記憶」にはかならない(「私は……世界の歴史について……どんな書物からよりも多くのことを学んだ」)。この街は独自性を欠いている。もしあるとすれば、それは独自性が欠如しているという正にそのこと、この街が内包するすべてが何かの「射影」であることだ。この街は現実よりもむしろ「イメージに従属」している。それは近代を通してロシア帝国の首都だったにもかかわらず、ロシアではなくヨーロッパ文明の、しかも実体ではなくその「企図」だけを映し出す「巨大なスクリーン」「鏡」である。

プロツキイのこのようなレニングラード表象は、いうまでもなく近代以降のロシア文学を貫く「ペテルブルグ神話」の系譜を継ぐものである(12)。ゴゴリやドストエフスキら19世紀の作家は、ペテルブルグのロシアの風土に反した非現実性や、その独自性の欠如を激しく批判する一方で、この街に強い愛着を示してもいた。彼らのペテルブルグに対する愛は、その否定性ゆえにこそ愛さずにはいられないというようなアンビヴァレントなものであった。いっぽう、プロツキイのレニングラードをめぐる記述からは、そのような屈折は感じられない。

そこには街があった。この地上でいちばん美しい街。……もし少年が川の右岸に立てば、その左岸は文明と呼ばれる巨大な軟体動物の痕跡のように見えた——文明はすでにその存在を止めていた。

思惟がこれほど喜ばしげに(willingly)現実から離れていく場所は、ロシアには他にない。

プロツキイは、従来のペテルブルグ神話においてこの街が帯びていた「非現実性」「非実体性」のイメージを丁寧になぞったうえで、このイメージをめぐる評価を転倒させている。この街が「鏡」であること、その内包するすべてが「射影」であることを肯定し、これを礼賛しているのである。

『一以下』『改名された街の案内』のあいだに書かれた『部屋のなかの正午』は、全16篇のうち6篇の詩がこの街についての記述を含み、レニングラードを重要な主題(少なくともその一つ)としていることで、二つのエッセイと呼応している。そのなかにはエッセイと文字通りに対応している箇所もある(「そこには街があった(IV)」(13)。

同様に「鏡」のイメージもあらわれている。

あるいは——せせらぎのほりに立つナルシスのように
その美しさ、
そのかけがえのなさが、
みずからの射影に飽和しているあの街のように。(XIV)

ただし、この詩のレニングラード表象においては、冬の記憶であるという設定のためもあるが、むしろ「凍結」のイメージの方が支配的である。たとえばネヴァ河については「私は大きな国で生まれた／河口のほりで。冬には／河はいつも凍っていた。私は／家に帰ることがない(III)」というふうに書かれている。

このような「凍結」はネヴァ河だけのことではない。街の建造物もまた石としての「凍結」を、すなわち「凝固」を免れな(「そこには立ちならぶ円柱もあった／雪のなかまにまよい出て／捕らわれの身となり／素裸にされた柱列(VI)」)。

「凝固」は事物だけでなく、人間にも及んでいる。

そこでは外套を着なければならなかった、
なぜなら寒さが、以前は
愛されていたのに今は忘れ去られた
身体を、大理石のように

すなわち肺もなく、名前や
顔立ちもなしにかたどっていたから。
壁龕で、からっぽの空を背景にして、
宮殿の庇で。

そこでは6時までには暗くなりはじめた。
8時には床につきたくなった。
けれどもことばを失くし、凝固して
石の横顔と化すことはもっと自然だった。(XI)

「凍結」「凝固」とは、「身体を大理石のようにすること」「石の横顔と化すこと」「名前や顔立ち」を失うことだ。それは個が身体や固有性を喪失していく過程である。レニングラードという街では、ネヴァ河のような自然物も、円柱のような事物も、生きた人間さえも等しくこの喪失を逃れられない。プロツキイは人間に起きるこのような「凝固」を、ひとが各々の内実を失って(「肺もなく、名前や顔立ちもなしに」)、ただ「輪郭」だけと化していくこととして描き出している(「寒さが……身体を……かたどっていたから」)。

プロツキイのレニングラード表象における「射影」「記憶」の集積、「鏡」としてのイメージと、このような「凍結」「凝固」のイメージとは、どのような関係にあるのだろうか。この点で留意すべきは、前者が主として街が総体として描かれるときにあらわれるのに対して、「凍結」「凝固」するのはもっぱら個々のディテール(ネヴァ河、円柱、ひと)だということだ。詩において、エッセイ中の「射影」や「記憶」に相当するのは、これら「凝固」して固有性を失った「輪郭」である。一方レニングラードはそれらの「射影」を映し出す「鏡」、あるいは無数の「射影」が織りなす戯れの総体とも呼ぶべきだろうか。

いうまでもなく、これは現実の「空間」におけるできごとではない。「射影」の戯れの総体、「鏡」としてのレニングラードは、非現実の領域にのみ成立している。19世紀の作家たちは、ペテルブルグが帯びているこの非現実性をこそ批判

しようとしたのであった。だがすでに見たように、プロツキイの場合には、「現実」と「幻想」とが転倒している。実体であるのは「現実」ではなく、むしろ「幻想」の方なのだ。

凍りついた河にかかる橋は、頭のなかで
砂礫まじりの鋼鉄のように
もうひとつの冬についての思想を生んだ——
痕跡に出会うこともない

事物の冬。レリーフは
ガラスのように見えた。
ただ動かなくなった振り子だけが
暖かさを放っていた。

(IV)

エッセイ『改名された街の案内』の冒頭には、「イメージというかたちで世界を所有することは、正確に言えば、現実の非現実性と遠隔性を再体験することである」というスーザン・ソング『写真について』の一節が序詞として引用されている。現実の冬に凍りつきたいっさいは、透明な（「ガラスのように見えた」）「輪郭」と化し、「射影」となることで「空間」から離脱していく。そして、凍結して「動かなくなった振り子だけが暖かさを放つ」ような転倒した領域、すなわち「頭のなか」、「思想」の領域で「もうひとつの冬」を生きはじめる。

3

『部屋のなかの正午』は、プロツキイがその創造のいわば秘儀を白日の下に曝した作品であり、すでに触れたように英訳決定版にこの詩が収録されなかった理由もそこにあると考えられるが、このような詩においてレニングラードの形象が大きく立ち現われているのは、この街がプロツキイにとって詩のアナロジーであったからだ。作品中には、直接にそれと言明されていないが、あきらかにレニングラードを意味する「街」を主題とする系列の記述と、「詩」を主題とする系列の記述とが代わる代わるあらわれている。両者は平行して展開しつつ、共鳴し合っつてひとつの構図をかたちづけている。

「詩」の系列において、「街」の系列における「輪郭」「射影」に相当するものは、「数」「言葉」である。『部屋のなかの正午』には「言葉」への言及が2度見られるが（「複数前置格のため息(III)」「生格で驚きの声を／発しながら(V)」）、「数」への言及はそれ以上に頻度が高い。

蠅はガラス窓でもがいている、《80》あるいは
《100》とでもいうようにうなりながら。

(III)

「言葉」や「数」は、指示対象のさまざまな特性を捨象し、これを記号へと抽象化することで獲得される。「私」の周りにあるいっさいはその固有性を失って「言葉」や「数」と化していく。この詩においては「数」は「言葉」に優越しているが（「それらが言葉から／数へと移ろうことは驚くにはあたらない(II)」「数字には、たとえ叫んでさえ／言葉にはない何かがある(III)」）、それは「言葉」よりも「数」の方が抽象度がより高いためである。

『部屋のなかの正午』によれば、詩とはこのようにして得られた「数字」の「集合」にはかならない。もっとも、詩人は詩作のさいに「数」をもう一度「言葉」に置きなおす（「数は不完了体に／翻訳される(II)」）のだが、いずれにせよ詩が「数」の戯れ、その総体であることに変わりはない。

未来においては数字が闇を撒き散らす。
数字は死なない。
ただ順序を変えるだけ、
電話番号のように。

その集合は、永遠のペンによって、擦り合わされて
ことばとなる。口を広げ、
アルファベットを延ばしていく。
あるいは逆のプロセスをたどる。

集合は、夢によって罰せられ、
目を射る青い輪郭——

ゼロという地平線とともに(s gorizontom nulia)ある
大地のように見えるだろう。(XIII)

詩の成立を表しているこの第XIII篇には、プロツキイの詩学において「空間」の指標である「地平線」への言及がみられるが、いうまでもなくこの地平線が規定しているのは現実の「空間」ではない（「大地のように見えるだろう」）。それはあくまでも「数字の集合」、「数」の総体、形而上の領域にある詩というもう一つの「大地」の指標である。

「街」と「詩」のアナロジーは明らかだろう。レニングラードの系列においていっさいが「射影」と化し、その総体が「街」を形づくっているのとまったく同じように、詩の系列においてもいっさいは「数」と化し、その「集合」が「詩」となるのである。第XIII篇のすぐあとには、前節で引用した「みずからの射影に飽和しているあの街」という記述を含む第XIV篇第1連がつづいている。両者のアナロジーは、詩の配置の面からも示唆されている。

『部屋のなかの正午』において、プロツキイはアナロジカルな関係にある「街」と「詩」の、このような位相をさまざまな語で言い表し、両者をひとつのイメージに収斂しようと努めている。それはまず最初に「空気」に喩えられている。

空気は、立つことも座ることも
まして横になることも許さないが、
言葉よりも «4» «6»
«8»の方をよく知覚する。(II)

「空気」は第V篇と第VII篇において種々の単語に置き換えられているが、そこに共通してあらわれているのは「無」ということである。

空気は色も何もなく、そのかわり
存在のために
なくてはならないもの。虚無。
ゼロの等価物。(V)

空気とは、本質において大地、
手詰まり、永遠の王手、無意味、
誰のものでもなく、古典的な虚無、
ヘーゲルの夢。(VII)

この「無」を完全なる非在と見なすことは正しくない。それは「空気」と同じように、在ることをそれと知覚することはできないけれども、じつはいっさいの「存在」以外のすべてを埋め尽くし、それらのあいだに遍在している。

この「遍在する無」をイメージするうえで、第V篇で「無」が「ゼロの等価物」とされていることは示唆的である。ゼロは足し算や引き算では文字どおりの非在だが（ $1+0=1$ 、 $10+0=10$ ……）、掛け算では他のどんな数をも自分に同化してしまう（ $1\times 0=0$ 、 $10\times 0=0$ ……）。割り算では、ゼロが関与するかぎり、計算そのものが成立しない。プロツキイが「街」や「詩」を「無」と呼ぶことによって示そうとしたのは、足し算・引き算におけるゼロのような完全なる非在ではなく、掛け算のゼロが他の数に対して占めているような超越的な位相、および割り算のゼロがそうであるような、計算という操作の臨界点、操作の場そのものとしての位相である。

だがこのような「無」の位相は、じつは「街」「詩」に託されている「鏡」というもうひとつのイメージと齟齬を来たしている。「鏡」において、「街」や「詩」は無数の「射影」「数」の総体である。前者は後者の帰結として生じる。これに対し「無」においては、「街」や「詩」は「射影」「数」の動く範囲を規定している。後者はあらかじめ存在する前者の枠内でしか戯れることができない。つまり「鏡」に喩えられる場合と「無」に喩えられる場合とでは、「街」「詩」と「射影」「数」とのあいだで、起点と帰結とが入れ替わっているのだ。因果のはてしない堂々めぐり、あるいは自閉。もし両者が同時に成立するとしても、この自閉性には変わりはない。

プロツキイの詩学はその本質からいって同語反復的である。実際、『部屋のなかの正午』では、「詩」は文字どおりの同語反復として語られている（「数字にされた事物が与えてくれるのは／……それ自体／空気のようなもの(V)」）。「街」は自己言及の迷宮として表現されている（「せせらぎのほりに立つナルシスのように／……みずからの射影に飽和しているあの街のように(XIV)」）。

プロツキイにとって、この同語反復・自己言及の迷宮を脱出する方途は、「空間」と「形而上」の実体性を転倒させることであった。実体は現実のレニングラードではなくて幻想のペテルブルグ、「事物」ではなくて「詩」の方であるとする。ことによって、動因を一元的に後者の側に託すのである。「街」や「詩」は、ヘーゲルの「精神」がたどる弁証法的過程のように、まずいっさいの「事物」や「ひと」を自分と同じ「無（射影、数）」と化し、その後これを併呑する。「鏡」と

してのみずからに包摂するのだ（「ヘーゲルの夢」）。このとき「空間」とそのなかの「事物」「人」は、「実体」である「街」「詩」の従属関数に過ぎなくなる。

この転倒を論証することはできない。「形而上」を「実体」とみなし、「空間」をその従属関数として捉えること、すなわち現実と幻想との転倒は、あくまでもそれを信じるか否かという問題なのだ。この転倒を形而上への「跳躍」と呼びたいのは、このためである。

ロシア語でかつて詩を「stikh」といった。これは、古代ギリシャ哲学の四大元素をさす言葉「stikhiia」と語源を同じくする。つまりロシア語において、「詩」はほとんど「世界」そのものだったのである。英語に堪能であったにもかかわらず、米国内命後エッセイを英語で書く一方で、詩のための言語としては最後まで母語を用いたプロツキイは、あきらかに転倒を信じることを方を選択した。

この結果、「詩」は「鏡」として「空間」に超越し、かつ「無」として「空間」に遍在したのである。プロツキイにとって、それはほとんど「世界」と同義であった。

4

「鏡」としての「街」「詩」の成立過程を平行的に描き出し、これを「無」「ゼロ」のイメージへと収斂させていく『部屋のなかの正午』という詩において、本稿の課題である「私」の位相はどのように描かれているだろうか。じつはこの詩は、部屋という「空間」のなかで正午という「ゼロ」時を迎えたとき、「私」に生じた「凝固化」の記述から始まっている(14)。

部屋のなかの正午。覚めているのに、
夢のなかのように、手を動かしても
何ひとつ変わらない
その閑けさ。

輝きが目をくらませて窓に染み入る。
天頂に達した太陽は
日の光を寄木細工の床の上に置き、そのことで
みずから硬く痺れる。

頬骨の気孔に凝んだほこり。
暖房は鈍く鳴る。
身体は凝固して椅子の延長となり、
ケンタウロスのように見える。(I)

振り向けば、横顔の輝きを
影は奪う (II)

部屋のなかのいっさいは、陽光のような自然物も、椅子のような事物も、そして「私」の身体も「輝き」という固有性を喪失し、「凝固して」「硬く痺れる」。「私」が「椅子の延長となり」「ケンタウロスのように見える」のも、「私」という人間と椅子という事物とがその内実を失って、等しく「輪郭」と化しているからだ。これは第2節で検討したレニングラードを主題とする系列の詩において、円柱、ひと、ネヴァ川などに生じているのと同じ過程である。プロツキイのレニングラード表象が「射影」とそれを映し出す「鏡」という二者から構成されていることをすでに指摘したが、『部屋のなかの正午』冒頭部における「私」のこの位相はあきらかに前者に相当するだろう。「凝固」して「輪郭」と化した「私」は、他の事物と並んで、「鏡」に映るその構成要素である。

ところが「私」への言及は、上の引用直後に彼が詩人であることが語られて以降（「そのなりわいは／四肢の数を／くり返しつつ、神話を鍛え／明らかにする業(II)」）、『部屋のなかの正午』をとおして直接的にはほとんどない。この後の記述は、主として「街」あるいは「詩」を主題とする系列のもの、そして両者を「無」「ゼロ」へと収斂するものだ。

「私」はどこへ行ったのだろうか。この点で参考になるのは、1987年にノーベル文学賞を受賞したさいの記念講演におけるプロツキイの発言である。

詩人が言語を自分の道具にしているわけではありません。むしろ、言語のほうこそが、自らの存在を継続させるための手段として詩人を使うのです。(15)

言語が詩人を通して顕現するという構図、言語と詩人とをほぼ同一視するプロツキイの見解を『部屋のなかの正午』に敷衍していえば、「凝固」して「数」と化した「私」は、しかし「数」を扱うべきを知っているがために、いつしか他

のいっさいの「数」に対して超越したのである。

「ゼロ」という「私」の位相、足し算や引き算において他の数と同等の存在であった「ゼロ」は、掛け算・割り算の領域に跳躍して、他に対して絶対的・超越的な存在となった。ゼロとしての「私」は数の戯れの場そのものと化し、「空気」のようにその場に遍在するがゆえに、もはや詩行のうえには姿をあらわさない。

常識的に考えて、プロツキイにおける「私」には、階層・段階の異なる2種の位相があると見なすべきだ。「空間」内の他の「事物」「ひと」と等しく「数」と化していく「私」と、それらの「集合」である「詩」そのものとなって遍在する「私」とである。だがプロツキイは、「空虚(無)」というイメージの相同性を道しるべに、二つの「私」の差違を視野から捨象して、両者を同質のものとして把握している。おそらくこの点にこそプロツキイの秘儀が隠されているだろう。あるいはこれもまた「形而上的跳躍」と呼ぶべきだろうか。

ほとんど「詩」そのものと化し、実体である「形而上」に遍在し、その従属関数である「空間」に超越する「私」——このような「私」の位相が、プロツキイの詩学において当初から成立していたわけではない。たとえば亡命前の1970年に完成した『音楽のない歌』(16)は、多くの主題群において『部屋のなかの正午』と呼応している作品だが、そこにあらわれている「私」の位相を遍在と呼ぶことはできない。

『音楽のない歌』は、現実の「空間」において離れ離れに暮らしており、けっして共に生きることができないであろう女性に向けて(「私とあなたとは/別々に暮らす運命であり」「そう死のときまで、もう会えないのだから」)、「私」が「形而上」の領域における合一を呼びかけるという設定の書簡詩だ。まだソ連に住み、当局の監視下にあった当時のプロツキイが、F.W.という英国在住の女性との結婚を断念した事実を反映しているこの詩は、英国の形而上詩人ジョン・ダン(1572-1631)の有名な「コンパス」の比喩(『別れ: 嘆くのを禁じて A valediction: forbidding mourning』)を下敷きにしていることもあって、これまで比較的多くの研究者によって言及されてきた(17)。

「私」が「あなた」に呼びかける形而上への飛翔は、基本的には『部屋のなかの正午』で語られている詩学と同じものだ。形而上に達することができるのは、「事物」ではなく「言葉」である(「吹雪の/咆哮、そして叫喚が/言葉の空ろなスクラムへ化すこと」)。そこに至るためには、「私たち」も含めていっさいが変容しなければならぬ。ただしこの変容は、『部屋のなかの正午』では「凝固」の過程を経て「輪郭」と化すことであったが、『音楽のない歌』においては「縮減」し、「点」となることとして表現されている(「涙は/……いっさいを縮減する」「私とあなたという、二つの、そう/二つの点のあいだに。そのとき私たちは/縮減し……」)。

この詩における「私」と「あなた」との形而上的合一とは、このようにして得られた「点」すなわち「言葉」を、「視線」によって形而上の領域へと投げかけることである。このことは、ジョン・ダンのコンパスのイメージに倣って、「私」と「あなた」のあいだに引かれる線を底辺とし、高みへと投げかける両者の視線が交わる点を頂点とする、二等辺三角形のイメージで語られている。

そして垂直線を立てかけよ、
空への支柱のようにまっすぐに引け、
私とあなたという、二つの、そう、
二つの点のあいだに。そのとき私たちは

縮減し、神のみぞ知る彼処で
たがいにたがいを目にするものもないが、
私はあなたとともに、点とみなされることを
名譽と思おう。このようにして別離は

直線を引くことであり、
出合いをこいねがう一組の
恋人たち——私の視線とあなたの視線——は
垂直線の頂点をめざし

たちのぼるだろう、天上の
高みよりほかにかに安らう場所もなく、
こめかみに痛みを感じながら。
これは三角形ではないだろうか!

ただし『音楽のない歌』と『部屋のなかの正午』とでは決定的な違いがある。それは前者においては、「私」の語る形而上的詩学それ自身が、全体としてカッコで括られているということだ。

「詩」が生の本質的な営みであることは、この詩の「私」も信じて疑わない。だが「詩」はあくまでも仮構である。

もちろん、そんな星はありはしない。
だが……生の芸術とは
自然のなかにはないものを見、
からっぽの場所に、宝物や……魔物を
見いだすことではないのか。

「詩」が生にとって必要不可欠であるのは、一見奇妙なことだが、それが仮構であるという正にそのことによる。

闇を指でさし示せ。いずことも
知れず、爪がさし示すその場所を。
生の本質は、在るものではなく
在らねばならないものへの信仰にある。

生の本質は「信じる」ことにある。したがってその対象は、すでに「在るもの」ではなく、「在らねばならないもの」——「私」がその詩においてみずから作り上げる虚構の方でなくてはならない。「私」はその仮構性を熟知しつつ、その実在を信じなければならないのだ。この強引な命題は、プロツキイにおいて、ほとんど倫理的な要請である。

『音楽のない歌』の主張は『部屋のなかの正午』における詩学とたしかによく似ているが、「詩」があくまでも仮構であるという感触——逆にいえば日常的な「空間」こそが確固とした現実であるという感触において、微妙ではあるが本質的に後者と異なっている。「現実」と「幻想」の転倒というプロツキイの秘儀は、この詩の段階ではまだ生じていない。形而上への飛翔を呼びかけているにもかかわらず、詩人はじつは跳躍を試みてはいないのである。実際、詩の最終節には「スコラ哲学ねとあなたは言うだろう、そう/スコラ哲学、哀しみのあまり/恥のしるしを失った/かくれんぼ。だが海の上に輝く星にしても……/光によって磨かれた、空間内の/魚の目でなくて何だろうか？」という自嘲的な一節がある。詩人がみずからの詩学に対してなお一定の距離を保っていたことをうかがわせる。

以上の引用は、みずからの詩学を語り終えたあとの最終節において、「私」がこれをいわば外側から相対化している例であるが、その相対性、仮構性の自覚は詩学それ自体をも貫いている。たしかに「それは/実体としてある、ほとんど風景のなかにある」など、『部屋のなかの正午』を思わせる記述もあらわれてはいる。だが、たとえこの詩の段階で、「形而上」の領域が実体として「空間」を従属させるという思想がプロツキイにすでに芽生えていたとしても、「形而上」はなお相対的な領域のままである。「私たち」の「視線」が作り出すもののさらに外部に位置するものが在るからだ。

……どうやら私たちの
視線の総和は、更なるものへ行きつくには
足りないのだろう、高みへと向けられた各々の
視線は、三角形の直角をはさんだ二辺である。

生が私たちに求めるのは、私たちが
用いるもの、すなわち角。
そうそれこそが私とあなたに与えられているもの。
長く、永遠に。 (強調は詩テキスト)

……私たちには全空間を
示すだけの力はある、私たちの世界が
創造者の力によって
限られているにせよ。 (同上)

「私たちの視線の総和」、すなわち「事物」を「点」と化し、これを高みへと投げかける営為が形成する「詩」という三角形の上方には、「更なるもの」すなわち大文字の創造者が存在している。たしかに「私たちには全空間を示すだけの力はある」。だがその空間が創造者によって「限られている」以上、その反映である「詩」もまた同じ創造者によって「与えられている」ものなのである。

『音楽のない歌』の詩学が『部屋のなかの正午』の場合と決定的に異質なのは、ここに見るように、他者が在るという感触を濃厚に漂わせているからである。「創造者」という、そこに在るということ以外には表象すらできないような絶対的な他者を前にして、「私」は「空間」と同様に相対的に限定された存在に過ぎない。「言葉」とその集合である「詩」をもってしても、「私」には如何ともしがたいものが在るのだ。「私」の立っている「詩」という「世界」は、あくまでも「創造者」に従属している。

『音楽のない歌』において「詩」の領域は、なお実体である「空間」と表象の域外にある「創造者」とによって、まるで

狭み撃ちのようなかたちで、つよい限定を受けている。「私たち」の視線の「頂点は」たかだか「成層圏に位置する」だけだ。その外には無辺の宇宙が広がっている。

『部屋のなかの正午』においてはどうかだろうか。この詩の最終篇は次のようなものだ。

知るがよい、なにものも、白身の肉や
私たちの身体、誠実な音、思惟の疾走を
くり返しはしない――
それらを無数に生み出すとはいえ。

だが光を発するよりも、むしろ
闇を飲み込んでいく
これから1000年ののちには
誰にも必要でない星のように、

身体よりも遠方へと赴きながら、
前方へと去りながら、視線は
みずからに取り入れたすべてを
かたはしから送って寄こすようになる。 (XVI)

ここにはもはや他者はいない。「視線」は「みずからに取り入れたすべて(射影、輪郭、数)」から、「白身の肉や/私たちの身体」という「空間」に属する「事物」を、自在にかつ「無数に生み出す」ことができる。それはほとんど時間をも超越している(「1000年ののち」)。

二つの詩が書かれた1970年と1978年とのあいだに、プロツキイに生じた形而上的跳躍とは、いったい何だったのだろうか。1972年の亡命が劇的な影響をしか彼の詩学に及ぼさなかったことは、第1節ですで見たとおりである。

結局のところ、『音楽のない歌』におけるプロツキイ自身の「早晚、指し示されているこの点は/ほとんど実体としての相貌を/帯びようになるだろう」という予言は成就したのである。現実ではなく「詩」こそが実体であるという転倒が起きたとき、「空間」は「詩」の従属関数となり、「詩」を遮るものは消えた。研究者ベセアは、プロツキイの詩学を「言語のオントロジー」と呼び、これを「ロシアに特徴的な見解」と述べているが(18)、必要なのはおそらく結果論ではなく、言語が実体と見なされるようになっていくその過程を記述することの方なのだ。たとえベセアが言うように「言語のオントロジー」がロシア文化のひとつの特性であるとしても、同様の例は欧米や日本にも数多く見いだされるのである。

言語を実体と見なすとき、その他のいっさいは言語に従属し、他者は消える。他者を失った言語はそれが指示する対象との関係を絶ち、自分たちのあいだでのみ関係を結ぶようになる。言語をあやつる術を知っている詩人の「私」は、この閉じて唯一絶対となり、実体と化した世界のうえに超越し、かつそのなかで遍在するようになる。

生前のプロツキイがこの秘儀を心から信じていたかどうかはわからない。だがそのような詮索はおそらく無用だろう。言葉だけが実体であることを選んだのは、ほかならぬプロツキイ自身だったのだから。

5

「射影」の集積、「鏡」としてのペテルブルグ、自足して閉じた世界としてのペテルブルグのイメージは、現在でもロシア文学にくり返しあらわれている。たとえばやはりこの街出身の作家パーヴェル・クルサノフ(1961)は、小説ともエッセイともつかぬ散文『相関の本質について』(1999)のなかで、ペテルブルグを次のように描き出している。

周知のように、ペテルブルグとは500平方キロ分の建造物と500万の住民のいる空間を指すのではない。ペテルブルグとは立派な表玄関つき三階か四階建ての邸宅のことだ。そこでは凍てのとき湿気のときに暖炉で薪がばちばちとはぜている。鏡と彫りガラスもよく似合うが、それは互いに長持ちしやすいからだ。ペテルブルグ――それはひとつの水晶球で、中身は何一つ変化がなく、ただ家から射す冷たい光が陰影を変えるのみだ。ペテルブルグはまたおそらく水だ。鉄も花崗岩もしのぐほどの、たくさんの開けた水なのだ。そのようなペテルブルグの内部に通じる道はない。ペテルブルグはすでに自分に必要なものを全部、自分の内に持っているからだ。(19)

このような詩的なイメージに満ちた散文を書く「ペテルブルグ神話」の現代における継承者が、長編『天使に嘯まれて Ukus angela』(2000)の作者でもあるという事実を、いったいどのように考えるべきだろうか。これはロシアが超自然的な力を持つ指導者のもと、世界を併呑していくという「帝国の神話」である。クルサノフはまた、イスタンブールとボスフォラス海峡までが潜在的にロシアの正当な領土であるという主張を、大統領に進言する公開書簡にも名を連ねてい

る。(20)

ロシアが20世紀末に経験した巨大な領土的喪失は、原則的にいって、他の列強の同様の喪失と比べられるものにはすぎません。けれどもこのような国境のほかにも、意識の端をかすめ過ぎていく目に見えない国境があります。そして帝国の自覚にとって、この目に見えない国境を防衛すること以上に大切なことはありません。私たちはこの国境線の名を、レトリックぬきで率直に申し上げます。ツァーリグレード（イスタンブールを指す——中村）と、ボスフォラス、ダーダネルス両海峡です。(21)

わずかのあいだにクルサノフに生じた、詩的な幻想作家からほとんど荒唐無稽なナショナリストへの変貌は、おそらく構図としてはプロツキイの「形而上的跳躍」と同じ思考回路によるものだ。ペテルブルグとは現実の「空間」とそこに住む「ひと」ではなく、古き良き時代をしのぼせる「射影（記憶、痕跡）」である「邸宅」の方だという転倒。「射影」の戯れである「水晶球」として、この街はみずから閉じて自足している（「ペテルブルグの内部に通じる道はない。……すでに自分に必要なものを全部、自分の内に持っているからだ）。実体であるこの幻想の街、そしてそれが体現している帝国にとって重要なのは、「空間」にある現実の国境ではなく、むしろ「目に見えない国境」の方である。「他者」を喪失したこの理念上の「帝国」は、「空間」にある他のいっさいをみずからの従属関数と見なし、そのことによって世界に遍在していく。

けれども「帝国」とは、プロツキイがそこからの逃走を試みた起点ではなかっただろうか。プロツキイとクルサノフとを同列に論じることは、もちろんできない。おそらく自分の詩学がそのままでは堂々めぐりに陥ることをよく自覚していた詩人は、これに終止符を打つべく、あらかじめ予防線を敷いていたのである。

これまで見てきたように、プロツキイは、クルサノフのように「形而上」を「空間」に再度投げかけ、現実における力としてこれを利用しようなどとはしなかった。その詩学は「空間」から「詩」への単方向的な昇華であり、彼はそれをさらに形而上の彼方へと投げかけた。

プロツキイにとって、「詩」の第一人称は複数形の「われら」ではなく、必ずや単数形の「私」だった。先に触れたノーベル文学賞受賞記念講演のなかで、彼は「詩」の私的性格を執拗なまでに強調している。

審美的な選択は常に個人的なものであり、新しい美的現実はどうのようなものであれ、それを体験する人間をいっそう私的な個人に変え、このような私的存在のあり方は、特に文学的な（あるいは別の何らかの）趣味の形を取ることがありますが、それ自体として既に、人間の奴隷化を防ぐ保証とまではいかならないにしても、人間を奴隷化から守るひとつの手段となり得ます。(22)

「詩」が「帝国」へと回帰することを阻む「私」。だがその「私」が同一化した「詩」とともに限りなく形而上へと昇華していくのだとすれば、それは「空間」においては「死」を意味するのではないだろうか。ひとが遍在を許されるのは、その代償として、自分の固有性や身体を失うときだけだ。

世紀はもうすぐ終わる、しかし私のほうが先におわるだろう
これはおそらく予感の問題ではない
むしろ非在が
存在に影響しているのだ (23)

この詩句が書かれてから7年後の1996年1月、『部屋のなかの正午』の「私」が凝固して輪郭と化したそのように、プロツキイは一人称単数形であることを止めた。詩人が「無」に帰したと言うことはたやすいし、それはまた正確な表現でもあるだろう。だがその「無」は遍在しているのか。それとも完全なる非在だろうか。

注

- (1) プロツキイの一生については、沼野充義『モスクワ—ペテルブルグ縦横記』（岩波書店、1994）25-49頁「2番街：この地上でいちばん美しい街の詩人」、ヨシフ・プロツキイ著（沼野充義訳）『私人：ノーベル賞講演』（群像社、1996）46-62頁「解説」などを参照されたい。
- (2) “Post actatem nostram”, Iosif Brodsky: «Peremena imperii. Stikhotvoreniia 1960-1996», M., Nezavisimaja Gazeta, 2001, s.185-193. 本稿におけるプロツキイの詩のテキストは以下すべてこの本に基づき、詩の題名に続く数字はこの本のページを示す。また“Post actatem nostram”の日本語訳と注釈は、岩本和久「プロツキイ Post actatem nostram」『20世紀ロシア・ソビエト文学におけるユートピアとアンチ・ユートピア（平成4・5年度科学研究費補助金（一般研究B）による研究報告書：研究課題番号04451088）』（1994）177-197頁を参照のこと。ただし本稿では、文脈に合わせて訳文を一部訂正している。

- (3) “Kolybelnaia Treskogo Mysa”, s.282-292. 日本語テキストは「特集ヨシフ・プロツキー」『中央公論文芸特集』1991年春季号、10-71頁所収の沼野充義訳による。
- (4) その典型例として“Novyi Zhiul' Vern” (1976), s.324-329. X.
- (5) Lotman Iu.M. (sovместno s M. Iu. Lotmanom), <Mezhdū vessh'iu i pustotoi (Iz nablūdenii nad poetikoi sbornika Iosifa Brodskogo «Uranii»)», 1990. Lotman Iu. M.: «Izbrannye staŭ i v trekh tomakh» T.III. Tallin, 1993. s.298. なおロトマンのプロツキー観を前者の詩学体系のなかに位置づけようとして破綻した試みとして、中村唯史「ロトマン『物と空虚とのあいだで』読解：構造という閉域をめぐる言説の諸類型」『スラヴ研究』49号(2002)147-177頁を参照されたい。
- (6) Lotman, tam zhe.
- (7) ロトマンのこの志向に、彼のほとんど生理的ともいえるような、形而上に対する違和を見ることができよう。
- (8) David MacFadyen: «Joseph Brodsky and the Baroque», McGill-Queen's Univ. Press. 1999. とくに pp. 95-127.
- (9) “Polden' v komnate”, s.309-315.
- (10) Joseph Brodsky: «Collected Poems in English», Farrar, Straus and Giroux, 2000.
- (11) Joseph Brodsky, “Less Than One” / “A Guide to a Renamed City”, «Less Than One: Selected Essays», Farrar, Straus and Giroux, 1986, pp. 3-33. / pp. 69-94. 以下二つのエッセイからの引用はすべて上記に基づく。
- (12) 「ペテルブルグ神話」については、川端香男里『薔薇と十字架：ロシア文学の世界』（青土社、1981）9-110頁、望月哲男「ペテルブルグ文学」『講座スラブの世界①スラブの文化』（弘文堂、1996）183-210頁、大石雅彦『聖ペテルブルグ』（水声社、1996）などに詳しい。
- (13) 以下、『部屋のなかの正午』日本語テキストは、ヨシフ・プロツキー「部屋のなかの正午」（中村唯史訳）『現代ロシア文学作品集』12号（北海道大学文学部西洋言語文学研究室編、2003）11-14頁による。ただし本稿の文脈に合わせて、訳文を一部修正している場合もある。引用末尾のローマ数字は第何篇であるかを示す。なお拙訳はロシア文化研究者有志「ヤーリの会」HP (<http://www.geocities.co.jp/Hollywood-Studio/4616/jar/index.htm>) から読むことができる(予定)。
- (14) この詩の題名にもあらわれている polden' という語は、漠然とした「真昼」ではなく、正確に「正午」として理解しなければならない。「空間」から「詩」という形而上的「無」への過程が、時間的な「無」、すなわち「0時」に始まることは、プロツキーの詩学のクロノトポスにおいて重要である。以上はプロツキー研究者竹内恵子氏からの教唆による。記して謝意を表す。
- (15) <Nobelevskaia lektsiia>, I. A. Brodskii: «Izbrannye stikhotvorenie: 1957-1992», M., Panorama, 1994, s.473-474. 日本語訳は前掲『私人：ノーベル賞講演』31頁。
- (16) “Pen'e bez muzyki”, s.176-183. 日本語テキストは前掲『現代ロシア文学作品集』12号、7-11頁による。ただし本稿では訳文を一部訂正している。
- (17) とくに David M. Bethea, «Joseph Brodsky and the creation of exile», Princeton Univ. Press, 1994, pp. 109-119. は情報と示唆に富んでいる。
- (18) Bethea, p.61.
- (19) Pavel Kusanov: <O prirode sootvetstviu>, «Bessmertnik», SPb, Amfora, 2001. s.98. 日本語テキストは望月哲男「ペテルブルグ・コンシャスな現代ロシア文学」、サンクトペテルブルグ建都300年記念シンポジウム『ヴィヴァ！聖ペテルブルグの魅力を語る』（2003.10.31. 於大阪）配布資料による。
- (20) 良質の幻想作家として出発したクルサノフが「帝国の歌い手」に変貌していった過程については、中村唯史「<無標のロシア>の成立まで：パーヴェル・クルサノフ小論」『現代文芸研究のフロンティア(III)』（北海道大学スラブ研究センター、2002）96-110頁を参照されたい。
- (21) <http://suicide.lenin.ru/putin/imperium.html> (2002.4-) 日本語テキストは前掲論文109頁による。
- (22) 前掲<Nobelevskaia lektsiia>, s.468. 前掲『私人：ノーベル賞講演』15-16頁。
- (23) “Fin de siecle”, s.486-490. 日本語テキストは前掲『私人』解説中の沼野充義訳による。

（『山形大学人文学部研究年報』創刊号、2004年）

Ⅱ-2. プロツキイの詩学における普遍性と不連続性について¹

1. 空間—時間

ヨシフ・プロツキイ (1940-1996) は止むことなく旅を続けた詩人である。その旅の最大のものは1972年6月のソ連からアメリカ合衆国への亡命だろうが、プロツキイは亡命後も生活の拠点を合衆国に置きながらも、毎年のようにヨーロッパを訪れ、イスタンブールなどにも足を運んでいる。プロツキイの軌跡を追っていると、詩人が生涯をかけて旅に憑かれていたという印象を受ける。

旅とは世界という空間の内を移動することである。その旅に憑かれていたプロツキイが、1985年のエッセイで空間について次のように述べているのは、考えてみれば奇妙なことだ。

実際、私にとって空間は、時間よりも小さく、あまり親しみを持ってないものだ。それは空間が小さいからではなく、空間が事物であるからだ。これに対して時間は事物についての概念である。事物と概念のどちらを選ぶかと問われれば、自分にはいつも後者の方が好ましいのだと私は答える。²

旅は詩人にとって、いったいどのような意味を持っていたのだろうか。

米国への亡命を主題とした長編詩『ケープ・コッドの子守唄』(1975年)には、上記のような考えがすでに文字どおりに現れている(「時間は空間より大きい。空間は事物。／だが時間は本質的に事物についての思惟。／生とは時間の変奏(Ⅷ)」³)。この詩では空間は、そこから先はもう行き場のない袋小路として表出されている。

水の下にその端が没する帝国から
私はこれを書いている。二つの大洋と
大陸を試食して、私は
地球儀が感じるのとほとんど同じように感じている。
つまり、この先にはもう行き場がない。この先には
ただいくつもの星々だけ。燃えている星々の。(Ⅶ)

私のいる場所は天国だ……
私のいる場所はいわば山頂の
ようなところだ。この先は空気、そしてクロノス(Хронос)だけ。
この言を忘れるな。なぜなら天国とは袋小路なのだから。(Ⅹ)

『ケープ・コッドの子守唄』を読むかぎり、少なくともプロツキイの詩学において、亡命が質的に決定的な転換点となったと認めることはできない。プロツキイにとってそれは空間内での移動を意味する以上ではなかった。ただし詩人は「二つの大洋と大陸を試食」することによって、空間が「この先にはもう行き場のない」袋小路であることを確認している。自分のいる場所が「山頂のようなところ」、すなわち空間の臨界点であり、そこから先は「クロノス」、すなわち時間の領域であることを確認しているのである。

先の引用から明らかなように空間よりも時間を重視するプロツキイの詩学においては、空間を脱して時間の領域へと跳躍することこそが最も本質的な契機だった。亡命は空間の臨界点に至るための営為であり、言ってみれば時間へと跳躍するための助走に過ぎなかったのである。

ただしプロツキイの詩学における「時間」が、カント哲学におけるような「空間」と対等のカテゴリーではなかったことには留意する必要がある。それはまた、バフチンの文芸学におけるように、「空間」と不可分に結びついている⁴も

¹ 本稿は中村唯史「遍在する『私』: ヨシフ・プロツキイの詩学について」(『山形大学人文学部研究年報創刊号』、2004年、101-121ページ)における議論を増補し、発展させることを目的とする。なお本稿を構想するに当たっては、ロシア文化研究有志「ヤーリの会」第7回定例会(2004年3月30日、於早稲田大学文学部)での上記論文に対する合評から大きな示唆を受けた。記して関係の方々に謝意を表す。

² Joseph Brodsky: <Flight from Byzantium>, «Less Than One: Selected Essays», Farrar Straus Giroux, 1986, p.435. なお本稿における日本語訳は、特に言及のない場合は著者による。

³ <Колыбельная Треского Мыса>, Иосиф Бродский: «Перемена империи: стихотворения 1960-1996», Издательство Независимая Газета, 2001, с. 282-292. / <Lullaby of Cape God>, Joseph Brodsky: «Collected Poems in English», Farrar, Straus and Giroux, 2002, pp.116-129. 本稿のプロツキイの詩テキストの訳出に際しては前者ロシア語テキストを底本とし、また詩人自身の監修による英訳定本である後者を適宜参照している。引用末尾のカッコ内の数字は詩篇番号を表す。なお『ケープ・コッドの子守唄』の日本語訳については沼野充義氏の訳(『中央公論文芸特集』1991年春季号所収)を参照した。

⁴ 「小説における時間と時空間の諸形式」、『ミハイル・バフチン全著作第5巻』(水声社、2001年)、141-409ページ

のでもなかった。プロツキイにとって「時間」はあくまでも「空間」とは別個に存在し、「空間」に優越する領域だった。研究者アンドレイ・ランチンが述べているように、プロツキイの時間は「不可逆的な“物質的”変化の流れと同一のものではない。……むしろこの動きについて思考し、正にそのことによってこの動きを押し止めている」⁵。たとえば歴史は、プロツキイにとって「物質的変化の流れ」であり、したがって「時間」ではなく「空間」に内在している。その一方で、歴史についての「思惟」は、「時間」に属しているのである。

2. 視覚一音

空間から時間への跳躍とは、プロツキイにおいて具体的にどのような営為だったのだろうか。『ケープ・コッドの子守唄』第IV詩篇では、亡命は「帝国を替えること *перемени империи*」と呼ばれ、「薪割り」「しわくちやの湿った人生の裏地を乾いた衣服の覆いと化すこと」「クルミのような頭蓋の下で凝固しつつある脳髓」などさまざまなものに喩えられているが、そのなかでも特に注目されるのは、次の2つの記述である。

帝国を替えること、それは言葉のどよめきと結びついている。

そもそもすべての
器官のうちで、しなやかさを保ち持っているのは目だけだ。なぜなら
帝国を替えることは、海の方こうを見渡す視線と
結びついているから……

すでに述べたように「帝国を替えること」すなわち亡命はプロツキイの詩学において空間の臨界点に至る営為だが、彼はそれが「言葉のどよめき」と「目/視線」の両方に結びついているというのである。このような音と視覚の並列は『ケープ・コッドの子守唄』第XI詩篇でもくり返されている。

大いなる事物が後に残すのは言葉の痕跡、木々の
輪郭のなかの自由、歳月の固着した数字、
そしてまた大洋を目にしている紙の帽子をかぶった身体

このようにプロツキイにおいては、「音」「視覚映像」の主題系が、明らかに「空間から時間への跳躍」という彼の詩学の核心をなす主題系と密接に結びついている。彼の詩学を語るためには、これら3つの主題系の関係を明らかにする必要がある。

この目的のために、プロツキイが1972年末から翌年初めにかけて書いた2つの詩『1972年』と『トルソ』について考えてみよう。亡命がプロツキイの詩学にとって本質的な契機でなかったことは確かだけれども、それは彼が亡命によって少しも影響を受けなかったということではない。早くから英語に堪能だったとはいえ、ロシア語で書く詩人だったプロツキイは、ロシア語環境から切り離されたことによって、1972年6月の亡命後数ヶ月のあいだほとんど詩作をすることができなかった。『1972年』や『トルソ』が注目されるのは、それらが亡命後の一時的な沈黙ののちに書かれた最初期の詩であるからだ。この時期詩人は創造の再開に際して自らの方法を改めて確認しようとしていたのだろうか、これらの作品にはプロツキイの詩学がかなりむき出しのかたちで表れている。プロツキイはこれ以降さかんな創作活動を展開しているが、『1972年』や『トルソ』はその原型と見なすべき作品である。

1972年12月18日の日付のある詩『1972年』⁶は、当時まだ32歳だったプロツキイが自分の老化を歓迎する言葉から始まっている（「心臓がリスのように肋骨という繁みのなかで/小躍りしている。咽喉が年齢について歌っている/これは——すでに老化だ/老化！こんにちは、私の老化！/緩慢な血の巡り」）。この詩において老化現象は主として視覚減退のイメージで描き出されている。

列車の全車輪が腰から下で
とどろき渡る時でさえ
女想の飛翔は失われはしない。
眼鏡と婦人服の腰の辺りを区別できない
優等生の散漫なまなざしのように
痛みは近眼、死は曖昧にしか見えない。

⁵ Андрей Ранчин: «На пиру мнемозины: Интертексты Иосифа Бродского», Новое Литературное Обозрение, 2001, с.415.

⁶ «Перемени империи: стихотворения 1960-1996», с.222-225. «Collected Poems in English», pp.67-70.

ここで留意すべきは、詩人が視覚の減退にもかかわらず、「幻想の飛翔」を失ってはいないということだ。この飛翔が詩の創造と同義であることは明らかだが、それは視覚と結びついてはいないのである。

その一方で、老化の過程のなかで、詩人は視覚の減退と反比例するように音に対する感覚を発達させている（「老化とは、沈黙へと考慮された／聴覚器官の伸長である」）。「幻想の飛翔」は視覚映像ではなく、むしろ「音」と結びついているのである。ただし「空間」およびその属性である「視覚映像」と、「詩（幻想の飛翔）」およびその属性である「音」とは、たがいにまったく無関係というわけではない。

……足場を得て
レバーを作った。そして空洞の芦笛を吹いて私は
空間の寸法に合わせて音を抽出した(пространству впору я звук извлекал)。

芦笛の音、すなわち詩は空間から「抽出」されるのではあるけれども、それはあくまでも「空間の寸法に合わせ」たものだ。詩は空間それ自体ではないと同時に、その似姿にほかならないのである。

このような詩と音との結びつきが最も強調されているのは、第13連の記述だろう。

この歌は絶望の叫びではない。
これは野生化した帰結なのだ。
より正確に言えば——沈黙の最初の叫び、
その君臨を私はあらかじめもぎ取られた音の
溼った総和として思い描いている、あたかも
死せる自然へといま凝固しつつある
総和、堅固な咽喉として。
これはより良きものへと向かっているのだ。私はそう思う。

この引用における「自然」は「空間」と同義だから、第13連は先の引用と同じ過程について述べている。詩人は空間から音を抽出し、その音を組み合わせる詩をつむぐ（「あらかじめもぎ取られた音の総和 *сумма звуков, исторгнутых прежде*」）。そのような詩はあくまでも「空間の寸法に合わせた」ものであるけれども、しかし空間それ自体ではない。もっぱら音から成る詩は、本来の空間が持つ視覚映像性を捨象しているからだ（「あたかも死せる自然へと凝固しつつある総和 *сумма, запердевающая в мертвую как бы природу*」）。『1972年』末尾近くに次のような一節があるのも、詩人のいる場所が空間それ自体ではなく、空間から抽出された言わば「死せる空間」であるからだ。

ミノスの洞窟から出たテセウスのように
毛皮を身にまとい大気へと出た
私は地平線を目にしない——すでに生きられた生の
負の記号を。

ロトマンが指摘するように、「地平線 *горизонт*」はプロツキイの詩学において「空間」の指標だが⁷、ミノスの洞窟から出たテセウスのように空間から出た「私」は、もはやその地平線を見ることはない。彼がいるのはすでに空間とは別の領域、すなわち時間の領域なのである。

亡命後の沈黙ののちにプロツキイの創造の復活を告げた詩『1972年』には、彼の詩学における3つの主題系「聴覚的なもの」「視覚的なもの」「空間から時間への跳躍」の関係が明瞭に表れている。プロツキイにおける空間から時間への跳躍とは、空間からの視覚映像性の捨象／空間からの音の抽出にほかならない。米国の研究者リグズビーはプロツキイの詩においては「事物は空間で始まり、時間に終わる」と述べているが⁸、これに倣うなら「事物は視覚映像に始まり、音に終わる」。プロツキイにとって視覚映像は空間の属性であり、音こそが詩＝時間の属性なのである。

詩人は空間を見ることによって、空間から音を抽出する。言葉にすれば奇妙な表現となってしまうこの微妙な営為については、すでに引用した『ケープ・コッドの守り唄』の一節が鮮やかに示している。この詩では「帝国を替えること」は「言葉のどよめき」と「目」の両方に結びつけられているけれども、「帝国を替えること」すなわち亡命があくまでも空間内の移動である以上、それが「目」という視覚器官と連関しているのは理に適っている。

ただしその目は「海の向こうを見渡す視線」である。「海の向こう」とは水平線 *горизонт* の彼方、すなわち空間の臨界線を越えた領域にほかならない。詩人の「しなやかさを保ち持った」目は、空間から音（「言葉のどよめき」）を抽出

⁷ Ю. М. Лотман (совместно с М. Ю. Лотманом): «Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания»)», «Ю. М. Лотман: Избранные статьи в трех томах. Т. III», 1993, Ташкинт, с.298.

⁸ David Rigsbee: «Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy», Greenwood Press, 1999, p.115.

して——言い換えるなら視覚映像を捨象して——、空間に対する思考、すなわち時間としての詩を形成するのである⁹。
プロツキイの詩学におけるこのような「空間—事物—視覚映像性」と「時間—詩—音」の背反は、これまで多くの研究者によって指摘されてきた。とりわけ前者から映像性が捨象され、事物が音と化していく過程は、ロトマンやベセアらによって「引き算 *вычитание, subtraction, reduction*」として定義されている¹⁰。

「引き算」は、『1972年』から1ヵ月後に書かれたやはり亡命後最初期の詩『トルソ』¹¹にも顕著に表れている。

もし現実におけるよりも大理石の中の方がより良く見えるような
石の草地にふと迷い込んだなら、
あるいは不運にもファウヌスがニンフと並んでいて、そして
どちらも夢の中でよりブロンズの中の方が幸せであることに気づいたなら、
疲れ果てた手から杖を取り落とすが良い、
友よ、君は帝国にいるのだ。

自然から、あるいは頭から取られた
空気、炎、水、ファウヌスたち、泉の精たち、獅子たち——
神が考え出し、脳髓が繁らせることに倦んだもの
すべてが石や金属と化している。
これは事物の終わり、これは道程の終わりに
入るべき鏡。

……誰かが手をもぎ取る、そして頭は肩から
轟音をあげて転がり落ちる。

そのとき残るのはトルソだ、筋肉の名前なき総和、……

ここで語られているのは明らかに「引き算」である。石像やブロンズの像は「自然から、あるいは頭から取られた *взятыя*」もの、すなわち空間や神話伝説から取られたものだが、「空気、炎、水、ファウヌス、泉の精、獅子」を象ったそれらは、事物や神話伝説上の形象への指示性をなお保っている。だが彫像はさらに手や頭を失うことによって、やがて「名前なき総和 *безымянная сумма*」へと化していく。この詩は、空間を構成する事物が対象指示性を持つ彫像と化し、それらの彫像がさらに対象指示性を喪失していくという二重の「引き算」によって、固有性を持たない「トルソ」が生じる過程を書いているのである。

研究者ジョルジュ・ニヴァは、プロツキイの詩における彫像のモチーフについて「大理石は歴史的なものと私的なもの、時間と生なるものとの共存を可能にしている」と述べているが¹²、この見解はプロツキイの詩学に一貫する「引き算」を見過ごしている。詩人にとって彫像は分岐していたものを統合するためというよりも、そこから対象指示性を捨象し、無名性を抽出するための契機なのである。

むしろ留意すべきは、この詩において語られている「引き算」が、空間を構成する事物から空間への指示性をなお保ち持っている彫像へ、そしてその彫像から対象指示性を喪失したトルソへという二重の過程から成っていることだ。このことは、後にプロツキイの中心的な主題となっていく「街」を取り扱った詩篇を考えるうえで重要である。それらの詩においては、街は何よりもまず彫像の総和として表出されているからだ¹³。

たしかに『トルソ』においては、彫像の集積は「街」ではなく「帝国」と呼ばれている。だがこの帝国は、亡命前の1970年に書かれた詩『*Post actatem nostram*』におけるような確固とした境界と地平線を有する空間としての帝国ではす

⁹ もっともプロツキイによる時間への飛翔が、視覚性に基いている場合もある。それは主に事物の「数」や「字」への還元である。「蠅はガラス窓でもがいている、《80》あるいは《100》とでもいうようにうなりながら」(『部屋の中の正午 *Полдень в юнате*』)。「交差点に立つ警官は/手を振っている、《о》という字のように、上方へともなく下方へともなく」(『フィレンツェの12月 *Декабрь во Флоренции*』)。「Перемена империи」, c.295, 310. «*Collected Poems in English*», p.132. ただし第1例では、数字は蠅の羽音という聴覚的な連想から導入されている(記載は数字ではなくキリル文字による)。第2例の警官の姿勢と《о》という字との連想は確かに視覚映像性に基いているけれども、それはあくまでも個別的な字への還元である。字は、語や文とは異なり、本来的には対象を指示しない。

¹⁰ Ю. М. Лютман, c.300. David M. Bethea: «Joseph Brodsky and the creation of Exile», Princeton Univ. Press, 1994, p.258, p.266. ベセアはこの定義を1990年夏に批評家のエプSTEINから得たと述べている。

¹¹ <Горь>, «Перемена империи: стихотворения 1960-1996», c.235. «*Collected Poems in English*», p.78

¹² Жорж Нива: <Путь к Риму>, «Римские элегии» Иосифа Бродского, «Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность», Изд-во журнала «Звезда», 2000, c.89.

¹³ 形而上化の過程のこのような二重性は、空間と音とのみを問題としている『1972年』には指摘できない。

でない¹⁴。石像やブロンズ像の総和であるこの帝国は「道の終わりに入るべき鏡」だ。空間ではなく（「これは事物の終わり」）、空間の鏡像なのである。

プロツキイの詩学における「帝国—街」の系譜のなかで、『トルソ』は過渡期的な作品と位置づけることができるだろう。この詩は引き続き「帝国」という語を用いているが、その位相は『Post actatem nostram』のときは異なり、「空間」ではなく「空間の鏡像」である。このような位相は後に書かれる詩篇における「街」の位相にきわめて近い。すでに空間に対してメタの関係に立っているこの「帝国」は、トルソからなる更なる形而上的領域への移行、すなわち対象指示性の捨象の過程にある。

3. 普遍性

米国に亡命後、行動の自由を得たプロツキイは、憑かれたようにヨーロッパへの旅をくり返したが、特に好んだのはフィレンツェ、ローマ、そして毎冬を過ごしていたヴェネツィアなどイタリアの街であった。このことは『トルソ』に表われていたような「空間の鏡像としての帝国」という位相と無関係ではないだろう。古代ローマ以来の古い歴史を持ち、当時からの建造物や遺跡に満ちているイタリアの街は、プロツキイにとって今はなき帝国の痕跡にはかならなかったのである。

詩人はまた亡命後も、ロシア/ソ連という帝国のかつての首都であり、自分の生まれ故郷でもある街ペテルブルグ/レニングラードへの言及をくり返しているが、帰郷の可能性がほとんど絶たれていた冷戦下の状況では、これもまた記憶という痕跡をたどる作業だったに違いない。

ここでは詩人ダンテの故郷を題材とした『フィレンツェの12月』（1976）、ペテルブルグの記憶を主題とした『部屋のなかの正午』（1978）、そして『ローマ悲歌』（1981）の3編¹⁵について、それらの「街」がどのように表象されているかを見てみよう。結論からいえば、『1972年』『トルソ』について既に指摘した「引き算」や「空間—鏡像—時間」の構図は、これらの詩篇をも貫いている。

『フィレンツェの12月』では、フィレンツェの街は明瞭に鏡に擬えられている（「太陽がそれらの窓を打つ、滑らかな鏡を打つように(IX)」）。フィレンツェはまた遺跡の総和である（「そこではアーケードや柱廊や鑄鉄の案山子が染みをつけている (IX)」）。この街では人間も固有性を失い、音や字や句読点と化す（「ひとは紙の上を走るペンのさらさらいう音へと/小さな輪へと/字の網の目やくさびへと、そして滑りやすいので/句読点へと化していく(IV)」）。

『部屋のなかの正午』の「街」は明らかにペテルブルグ/レニングラードを示唆しているが、この街もまた柱像等の総和である（「そこには立ち並ぶ円柱もあった/雪のなかに迷い出て/捕らわれの身となり/素裸にされた柱列(VI)」）。この街もまた鏡に喩えられている（「あるいは——せせらぎのほりに立つナルシスのように/その美しさ/そのかけがえのなさが/みずからの射影に飽和しているあの街のように(XIV)」）。

ペテルブルグ/レニングラードでも、人々は「引き算」され、固有性を失っていく。

そこでは外套を着なければならなかった、
なぜなら寒さが、以前は
愛されていたのに今は忘れ去られた
身体を、大理石のように

すなわち肺もなく、名前や
顔立ちもなしにかたどっていたから。
壁龕で、からっぽの空を背景にして、
宮殿の底で。

そこでは6時までには暗くなりはじめた。
8時には横になりたくなった。
けれどもことばを失くし、凝固して
石の横顔と化すことはもっと簡単だった。(XI)

この詩において留意すべきは、音と事物の背反性が強調されていることだ（「音が光に劣るのは/速さではなくて事物

¹⁴ 『Post actatem nostram』の第XII連において境界(граница)を越えた亡命者は、「地平線の代わりにモミの木の先端 словый гребень вместо горизонта」を目にしている。『Перемена империи: стихотворения 1960-1996』, c.193.

¹⁵ <Декабрь во Флоренции>, 『Перемена империи』, c.293-295./『Collected Poems in English』, pp.130-132, <Полдень в комнате>, c.309-315, <Римские элегии>, c.400-405, pp.274-280. なお『ローマ悲歌』については、たなかあきみつ氏の訳（群像社、1999年）を適宜参照した。

の中(IX))。この背反の構図において、詩人は視覚的な「光」ではなく、「音」の側に属している。

私は光というよりも——言うも
恥ずかしいが——むしろ音だった……

……高みをめざしながら、
音は重荷を投げ捨てていく。
どんなに鏡を見つめようとも、
こだまは返ってこないだろう。(X)

事物や概念に対する指示性を留めている彫像は、事物に対してメタの関係にある。遺跡もまた過去の歴史をみずからうちに留める痕跡である。そしてこのような彫像や遺跡の総和である「街」は、事物や歴史の総和である「空間」を映し出す「鏡」である。「街」は空間それ自体ではないけれども、空間への指示性をなお保っているその似姿なのである。「光」ではなく「音」である詩人は、そのような「街」から視覚映像性という「重荷」を投げ捨て、これを時間という「高み」へと引き上げていく。

同様の構図は『ローマ悲歌』にも指摘できる。この詩のローマは、文字どおり彫像と廃墟から成る街として立ち現れている（「世界は裸形と髪から成る(I)」。廃墟はまた空間や歴史を映し出す鏡である（「コロセウムはアルゴスの頭蓋のよう。その眼窩を／雲が漂っている、在りし日の群れの記憶のように(III)」。

この詩では「引き算」は彫像と粘土の並列に示唆されている。

レズピヤ、ユリヤ、ツインチャ、リヴィヤ、ミケリーナ。
胸、臀部、太腿、デルタ。
空に焼かれ、指先で軟らかな粘土は——
トルソの無名性のような永遠を受け入れた肉体。
御身こそは不死の源。(XI)

彫像は細部に至るまで肉体の視覚的な再現である。だがそれは「永遠」や「不死」の相を帯びてはいない。トルソと同様に「無名」であり、「永遠」の相にあるのは、いかなる事物や概念をも指示せず、それ自体としては無定形である「粘土」だ。空間への指示性を持たない粘土こそが「不死の源」なのである。

事物は不可視になればなるほど、かつて地上に
存在していたことが確かに
なっていく。よりいっそう遍在していく。(XII)

『ローマ悲歌』では、視覚性を喪失した事物は「音」ではなく「文字」と化している（「私は黒雲へと去り行く石の事物を／威嚇するべく建立しはしなかった。／みずからの——そして他のいかなる人の——未来をも／文字に、黒いインクに認めたから(V)」。空間から街へ、街から時間へと移行するにつれて、事物はしたいに対象指示性を失い、固有性を喪失していくのである。

このように『フィレンツェの12月』『部屋のなかの正午』『ローマ悲歌』における街の表象においては、差違よりも類似性の方がはるかに優越している。フィレンツェがダンテの故郷であり、ペテルブルグが詩人の故郷である、ローマがかつての世界帝国の首都である等々の相違は、確かにこれらの詩のあいだにも認められる。街路、建造物、遺跡等の名称も、当然のことながら、街によって異なっている。けれどもそれらの街はみな共通して事物の鏡像である彫像や遺跡の総和、すなわち「空間についての思惟」「概念」の場なのである。

ただしこれらの街はまだ「時間」の領域には属していない。その構成要素である彫像はトルソや粘土のような「無名性」をまだ獲得していない。街は、空間についての思惟であると同時に、なお視覚映像性という空間としての属性をも保っている。詩人の役割は、これらの街を視覚性という「重荷」から解放し、音や字など「不可視」のものへと還元して、完全な時間へと化すことである。

プロツキイがフィレンツェ、ローマ、ヴェネツィアなどイタリアの都市を偏愛し、ペテルブルグに対する考察をくり返したのは、それらの街が歴史の痕跡を留め、街自体が空間についての思惟であったからだ。空間から時間への跳躍という過程のなかで、それらの街は、空間の属性を保ちつつも、半ばその領域を脱した特権的な場なのである。詩人は、視覚映像性から解放しさえすれば、街を完全なる思惟と化すことができる。

プロツキイの詩学においては、空間の時間化という彼がみずからに課した課題のゆえに、空間はおしなべてこの課題の出発点となる。この課題を前にして、空間内の差違は、文明的、民族的、そして言語的な差違さえも、副次的なものに過ぎない。空間（世界）は、それがたとえどのような国、どのような都市であろうと、必ずや時間への跳躍を待ち受

けているのだ。街がプロツキイの特権的な主題であるのは、空間内における他の場所との差違によるのではなく、あくまでもそれが空間から時間への過渡的な段階であるからだ。世界を時間への移行の出発点として均一の空間と見なしているプロツキイのこのような詩学は、明確な「普遍性」を帯びているといえるだろう。

4. 不在—還在

それでは、以上のようなプロツキイの詩学において、「詩人」あるいは「私」はどのような位相にあるのだろうか。

プロツキイの詩に一貫して現れている「引き算」は、詩人にもまた適用されている。たとえば亡命後の詩の原型と見なしうる『1972年』では、当初は視覚映像性を保っていた詩人は（「息をして悪臭をばらまき、関節を軋ませながら／私は鏡を汚している」）、しだいにその視覚的な属性を失っている（「ここで私は日々を終えるだろう、髪を／歯を、動詞を、接尾辞を失いながら」「身体はむき出しの／事物と化す」）。そのとき詩人が目にしているのは、すでに空間に属する事物ではなく、事物の不在、空虚である。

上方でもなく下方でもなく私が見るのは
空虚(nyctora) — たとえそれが何によって照らし出されたにせよ。

ペテルブルグ／レニングラードの記憶を主題とする『部屋のなかの正午』は、詩人が自室で内実を喪失し、ただの輪郭と化していく記述から始まっている（「身体は凝固して椅子の延長となり／振り向いたケンタウロスのように／見える。横顔の輝きを／奪った影、そのなりわいは／四肢の数を数えつつ、神話を鍛え／明らかにする業（I-II）」）。だがこの詩には、その後「私」という語はほとんど現れない。例外は詩人がロシアで生まれたことの示唆(III)と、すでに引用した詩人が「音」であることの宣言(X)とだけである。詩人は空間内の他の事物とともに「引き算」の対象となり、固有性を喪失／無名性を獲得して、あたかも全き不在と化していくかのようだ。

本稿の最初に引用した「空間は事物であり、時間は事物についての概念である」という趣旨の記述を含むエッセイの冒頭で、プロツキイは次のように述べている。

あらゆる観察が観察者の個人的特徴の刻印を押されること、すなわち観察されている現実の状態よりも、むしろ観察者の心理的状态の方をより多く反映している場合がしばしばある。¹⁶

詩人がみずからの個人的特徴を刻印することなく、完全に対象それ自体を叙述しようとするならば、彼は対象に対して不在とならなければならない。もしも詩人が空間を引き算するという営為に倫理的な根拠があるとすれば、それは詩人が自分自身をも「引き算」し、自らの固有性を喪失することに求められる。空間を時間へと化す営為は、みずからの不在を代償としてのみ、辛うじて詩人に許されているのである。凝固してのち一人称単数形であることを停止したかのような『部屋のなかの正午』の詩人の位相は、このことをよく示している。だが詩人の「不在」は、全き無と見なされるべきだろうか。

リグズビーは『フィレンツェの12月』の考察のなかで「詩人にとって、詩が永遠に到達するのは、詩人が自己を引き算(self-substraction)する瞬間である。それは還元イメージによってあらかじめ示唆されている」と述べている。詩人の存在性が詩の時間性と反比例の関係にあるとするこの指摘自体はたしかに正しい。だがその正しさは、あくまでも詩人によって書かれた詩テキストの枠内でのことである。そしてリグズビー自身がその直前で指摘しているように、「詩はフィレンツェの反映ではない。……現実の鏡が認めるだろうものは、ここ（詩）にはない」¹⁷。

ジョルジュ・ニヴァは『ローマ悲歌』の分析において、プロツキイの詩において詩人は文字通りに不在であると指摘し、「プロツキイの英国詩に対する愛は、ヨーロッパの詩（ローマ趣味、ドイツおよびロシア）に表れてきたエゴセントリズム……への拒絶である」¹⁸と述べている。だがこの言及は、やはり視野を詩テキストに限った場合にのみ正当である。テキストにおける詩人の「不在」とは、テキストの外部を想定した場合、テキストに対する詩人の超越と同じことになりはしないだろうか。

詩人は、固有性を保っているあいだは、内実を伴ってはいるけれども限定された場所をテキストの内に占めているに過ぎない。だが「引き算」によって固有性を喪失するとき、詩人は存在の稀薄さを代償として、みずからの存在の限定性を越え、テキスト全体に遍在するのである。アンドレイ・ランチンは「（プロツキイの）言語への指向性は、同時に言語からの自己疎外としても表れている。……あたかも言語がみずからを創造していくかのようだ」¹⁹と述べているが、この指摘は正鵠を射ているだろう。ニヴァの言うように、プロツキイはあるいはエゴセントリズムを免れているかもし

¹⁶ <Flight from Byzantium>, «Less Than One», P.393.

¹⁷ David Rigsbee, p.112.

¹⁸ Georges Nivat: <The Ironic Journey into Antiquity>, Lef Loseff & Valerina Polukhina (eds.): «Brodsky's Poetics & Aesthetics», The Macmillan Press Ltd., 1990, p.95.

¹⁹ Андрей Ранчин, с.416.

れない。だが、その代わりに彼は、空間を時間と化す言葉の力、空間や事物に対するその優越を信じており、明らかにロゴセントリズムに立っている。だがロゴスの実体性を信じる者の目に「不在」と映る位相は、ロゴスの実体性を信じていない者にとっては、テキストへの「遍在」にほかならない。

おそらくプロツキイはこのことを自覚していた。詩人の「不在」がそのまま「遍在」であることを示唆している記述は、彼の詩の中に少なからず指摘することができる。たとえば『フィレンツェの12月』において、詩人の「目は瞬き、湿った薄明に没しながら／記憶の錠剤を飲み込むように、街灯を飲み込んでいる(II)」。「そこでは群集が、電車の隅を包囲しながら／不在となった人の言葉(язык человека, который убыл)で話している(IX)」。フィレンツェとダンテの関係を、ペテルブルグと自分の関係を念頭に置きつつ示唆しているこの詩においては、「不在となった人」とは直接にはダンテを、またさらに詩人一般を指していると考えて良い。不在の詩人は、人々の口から洩れる言葉となって、フィレンツェの街全体に遍在しているのである。

『ローマ悲歌』においては、ローマという街に注ぐ明るい光のゆえだろうか、詩人がわが身に蒙る「引き算」は、まばゆい陽光のなかにその輪郭を没するというかたちで表現されている。

私はローマにいた。光に浸されて。そう、
破片がただ夢見るしかないやり方で！(XII)

破片はなお事物であり、視覚映像性を保っている。「私」は、そのような破片が「ただ夢見るしかないやり方で」、すなわちまばゆい光のなかに没し、街の光景から消え失せて「ローマにいた」。これは「不在」だろうか、それとも「遍在」だろうか。

カジミールの夢想のように白地に白を重ねて
夏の夕べに私は、世界の肋骨のように突き出た廃墟のなかで
誰よりも死すべき行きずりの者 (XI)

プロツキイがここで画家カジミール・マレーヴィチ(1878-1935)を想起していることは興味深い。マレーヴィチは1910年代から20年代にかけて「無対象絵画」を追求したが、絵画が無対象であるべきだと主張する画家の論理は、ジャンルの別を越えて、プロツキイの詩学によく似ているのである。

創造すべきであったのに、模倣がなされ、形態を意味や内容といったものから解放すべきであったのに、形態にはこれらの重荷がたつぷりと盛り込まれた。……わたしは純粋な色彩をもつフォルムへと到達した。スプレマチズムとは純粋に絵画的な色彩の芸術であり、その自立性はただひとつの色には還元され得ない。……われわれの芸術の世界は一新され、無対象の、純粋なものとなった。……新しい絵画のリアリズムが文字どおり絵画的であるのは、そこに山や空、水などのリアリズムがないためだ。これまでに存在していたのはもの(事物)のリアリズムであって、絵画的、色彩的諸要素のリアリズムではなかった。……個々のフォルムは自由であり、個別的である。個々のフォルムが世界なのだ。²⁰

マレーヴィチのスプレマチズム、実践的には無対象絵画は、事物に対する指示性、視覚映像性を絵画から捨象する試みだった。マレーヴィチにとって形態は投げ捨てるべき「重荷」だったといえる。彼は対象指示性を捨象することによって、空間に対する従属を断ち切り、無対象絵画によってこれを超越しようとしたのである。

イメージとは最後の道であり、イメージとは出口を遮断するものである。それより先へゆく道は、イメージによって途絶える。²¹

けれども画家であるマレーヴィチは事物に対する指示性を放棄することはできたけれども、絵画の視覚性を捨象することはできなかった。白は光学的にいえば一切の色彩の欠如であるが、それでもなお視覚的には色彩の一つにほかならない。白地に白のフォルムを描いても、それはなお空間のうちに限定された場所を占めてしまうのである。マレーヴィチにとって絵画による空間の超克は最後まで「夢想」に留まった。

だが詩人は画家のこの夢想を体現できる。空間を音、字、数字にまで「引き算」する詩人は、「色彩」をもまた「投げ捨てる」ことができるからだ。詩人は文字通りに色彩の「不在」としての「白」と化す。「白」はいつさいの光を反射して、それ自体が第二の発光体である。ローマに降り注ぐまばゆい陽光は、詩人によってすべてはね返される(光の完全

²⁰ マレーヴィチ「キュビズム、未来主義からスプレマチズムへ」、宇佐美多佳子訳『零の形態：スプレマチズム芸術論集』(水声社、2000年)、29・49・56・57ページ。

²¹ マレーヴィチ「無対象に関する著作より」、上掲書314-315ページ。

な反射によって詩人は不可視となる——不在。だが詩人による反射光は、陽光と見分けもつかず、ともにローマの街に降り注いでいるのである（遍在）。

プロツキイの詩学における詩人の「不在かつ遍在」という位相について、ランチンは次のように述べている。「作者の“無名性”……だがプロツキイの詩は高度に自己言及的であり、それと同時に“普遍的”だ。それらはみずからの中に全世界と、そしてまた自分自身のメタ記述を包摂している。……アフマートヴァヤマンデリシタームが自分の創造を世界文学へと“開いている”とすれば、プロツキイはあたかもそれを自分の作品のなかに“閉じ込めている”かのようだ」²²。

プロツキイによれば、詩という時間は世界という空間を内包している。空間の鏡像であり、過去の文化的記憶を痕跡として留めている街は、それが既に空間から時間への過渡的段階なのだから、なおさらのことだ。したがって詩人の詩に対する遍在は、彼が全世界、全空間を内包していることを意味する。詩人は固有性の喪失を代償として、詩テキストの全体に、そして全世界に遍在しているのである。

5. 不帰一死

「二つの大洋と大陸を試食して、私は地球儀が感じるのとほとんど同じように感じている」——プロツキイの詩学は、論理的には全世界を併呑し、内包してしまうような仕組みになっている。プロツキイはソ連という「帝国」から逃亡し、さらに米国という「帝国」をも超えて時間の領域に至ろうとしたのだが、そのようなプロツキイの運動自体が、「普遍性」を標榜して世界に遍在していく「帝国」の論理とよく似た構図を示している。けれども言うまでもなくこのような定義は、形而上詩人の作品と生涯から私たちが受ける印象と著しく食い違っている。帝国の論理とプロツキイの詩学とを分かちものは、いったい何なのだろうか。

空間から空間の鏡像へ、空間の鏡像から時間へと移行していくプロツキイの「引き算」の過程は、アイコンを志向する第一性、インデックスを志向する第二性、シンボルを志向する第三性を想定するパースの記号論を連想させるものだ。だが両者のあいだには決定的な相違がある。

パースの思い描く世界では、事物と思惟が互いに関与し合って一つの連続体を成している（シネキズム）。第一性、第二性、第三性は互いに断絶してはおらず、ひとつの流れをなしている。たとえば「記号の第三次性であるシンボル性はそれ自体の選択的な、したがって恣意的とも見える約定的側面のみならず、その根底にアイコン性とインデックス性をも多様な程度において常に含んでいる」²³。これら3性はあくまでも志向であり、したがって可逆的である（「演繹的推論においては、第三性の作用によって第一性から第二性がもたらされていることになる。……帰納的推論では、第一性とそれに続く第二性が第三性を生み出しているのである」²⁴）。

これに対して、プロツキイの「引き算」は不可逆的な過程である。鏡像である彫像や街は、それが指示している事物や空間に戻ることは二度とないし、トルソや音が指示性や視覚性を取り戻して彫像や街となることも決してない。

プロツキイにおいてとりわけ強く感じられるのは、鏡像と音のあいだに横たわる断絶だ。彼の詩学において、視覚映像性の喪失は決定的な契機なのである。すでに引用した『部屋のなかの正午』第X詩篇の一節「だが高みをめざしながら／首は重荷を投げ捨てていく。／どんなに鏡を見つめようと／こだまは返ってこないだろう」はこのことをよく示している。

同様にひとたび視覚映像性を喪失して「音」と化した詩人もまた、もはや鏡像である街に帰ることはできない。たとえば『フィレンツェの12月』は「ドアが空気を吸い込み、そして蒸気を吐き出している。だが／君はここに帰ってはこないだろう(I)」という一節で始まっている。ここで「君」と呼ばれているのが、故郷の街を追われ、二度と帰ることのなかったダンテを指していることは明らかである。

このような詩人の街への「不帰」は、プロツキイの詩のいたるところに見いだすことができる。

そこにもう帰ることのない街々がある。（『フィレンツェの12月』IX）

私は大きな国で生まれた。
河口のほとりで。冬には
河はいつも凍っていた。私は
家に帰れない。

（『部屋のなかの正午』III）

普遍性、世界に対する遍在といった位相の共通性にもかかわらず、プロツキイの詩学が帝国の論理と一線を画しているのは、主として詩人のこの「不帰」の決意による。視覚映像性を投げ捨てて成立した「音」は、時間の領域から空間

²² Андрей Ранчин, с.416-418.

²³ 有馬道子『パースの思想：記号論と認知言語学』（岩波書店、2001年）、107ページ。

²⁴ パース『連続性の哲学』（伊藤邦武編著、岩波文庫、2001年）、92-93ページ。

に戻ることができない。言い換えれば遍在の位相は、世界という空間には決して適用されないのである。

だがこのような「不帰」は、詩人の身に即して言えば、「死」と同義である。時間における詩人の遍在という位相は、空間におけるその不在と表裏一体をなしている。プロツキイの詩がつねに死の予感に満ちていたことは、彼の詩学の必然であった。

死の影は、亡命後の詩作の出発点となった『1972年』に既に濃厚に現れている。

老化！身体のなかには死すべきもの(смертное)がしだいに多くなってきている。
すなわち生には不必要なものが。

……経帷子について語るのは
まだ早い。だがお前を運び出すであろう
その者たちはすでにドアから入ってきている。

詩人の死は、音に関していえば沈黙を意味する。音はそもそもの最初から沈黙にいたることを運命づけられている(「沈黙へと考慮された／聴覚器官の伸長」「この歌は……沈黙の最初の叫び」。音は形而上化の果てに、音としての無に行き着かざるをえない。このことは、形而上詩人がやがて存在としての無に行き着くことと同義である。

これ以上、たとえば死の7年前に書かれた『Fin de siècle (世紀の終わり)』の有名な一節(「世紀はもうすぐ終わる。しかし私のほうが先に終わるだろう／これは恐らく感覚の問題ではない。／むしろ不在が／存在に影響しているのだ」²⁵)を論じる必要はないだろう。プロツキイの創造は空間と(時間の帰結としての)無とのあわいに生じたものだ。その形而上詩は「物質的変化の流れ」——詩人はそれを拒絶したけれども、しかし疑いなく続いているこの流れ——のなかで今なお確かたゆたっている。

(『山形大学人文学部研究年報』2号、2005年)

II-3. Необратимое «вычитание» в поэтике Иосифа Бродского

Время как мысль о пространстве

В поэтике И. Бродского придается большее значение времени, чем пространству. Об этом поэт пишет, например, в своей статье «Путешествие в Стамбул» следующее:

.....пространство для меня действительно и меньше, и менее дорого, чем время. Не потому, однако, что оно меньше, а потому что оно — вещь, тогда как время есть мысль о вещи. Между вещью и мыслью, скажу я, всегда предпочтительнее последнее.²⁶

В поэтике Бродского время — не является ни паритетной с пространством категорией, как в философии И. Канта, ни неразделимо с пространством связанным элементом жизни, как в филологии М. Вахтина. Следуя определению А. Ранчина, можно утверждать, что время для поэта «не тождественно необратимому физическому потоку перемен, <...> [оно] осмысливает это движение и тем самым останавливает его».²⁷ Время у Бродского — это мысль о пространстве, существующая отдельно от последнего, господствующая над ним. Даже свою эмиграцию из СССР в США Бродский считал лишь простым перемещением в той же самой сфере пространства. В стихотворении «Кольбельная Треского мыса»(1975)²⁸, темой которого как раз является эмиграция поэта, есть такие строки:

Я пишу из Империи, чьи края
опускаются под воду. Снявши пробу с
двух океанов и континентов, я
чувствую то же почти, что глобус.

²⁵ «Перемена империи», с.486-490. «Collected Poems in English», p.387-392.

²⁶ «Путешествие в Стамбул», *Континент*, №46 (1985), с.102.

²⁷ Андрей Ранчин: «На пиру мнемозины: Интертексты Иосифа Бродского», *Новое литературное обозрение*, 2001, с.415.

²⁸ «Сочинения Иосифа Бродского, Том.Ш», Издание 2-е, Пушкинский Фонд, 1998, с.81-91.

То есть, дальше некуда. Дальше – ряд
звезд. И они горят.

Местность, где я нахожусь, есть пик
как бы горы. Дальше – воздух, Хронос.
Сохрани эту речь; ибо рай – тупик.

Эти строки свидетельствуют, что вследствие эмиграции как перемещения в пространстве поэт четко узнал, что пространство – это только тупик. За ним – Хронос, т.е., время как речь-мышление о пространстве. Поэтому можно сказать, что сущность поэтики Бродского состоит в метафизическом прыжке из пространства во время. С этой точки зрения эмиграция поэта видится только разбегом для того, чтобы совершить этот прыжок.

Вычитание наглядной образности – извлечение звука из вещей

Для выражения сущности поэтики Бродского как метафизического прыжка из пространства во время Ю.Лотман, М.Эпштейн и другие исследователи определяют такой процесс словом «вычитание»²⁹. Как достигается «вычитание» в стихотворениях Бродского? В этом отношении показательным примером нам представляются строки из стихотворения «1972 год»(1972)³⁰:

.....Обладал опорой,
строил рычаг. И пространству впору я
звук извлекал, дуга в дудку полую.

Данная песня – не вопль отчаянья.
Это – следствие одичания.
Это – точнее – первый крик молчания,
царствие чье представляю суммою
звуков, исторгнутых прежде мокрою,
затвердевающей ныне мертвую
как бы натуру, гортанью твердою.
Это к лучшему. Так я думаю.

Поэт извлекает или исторгает звуки из пространства и сочетает их в стих-время как мысль о пространстве. А стихотворение, хотя выстроенное «впору пространству», уже не тождественно пространству как таковому. В стихах, состоящих по Бродскому почти исключительно из звука, потеряна наглядная образность – атрибут реального пространства. Именно поэтому в этом стихотворении, «выйдя на воздух и шкуру вынес», поэт уже не видит «горизонта», который в поэтике Бродского всегда выступает указателем на пространство.³¹ У поэта «вычитание» достигается как бы вычеркиванием характернейшего для пространства – устранением наглядности образа, другими словами, извлечением звука из вещей.

Во многих случаях у Бродского «вычитание» является процессом, состоящим из двух фаз или ступеней – двухступенчатым. Ярким примером этого может служить стихотворение «Торс»(1972), написанное после временного молчания, вызванного эмиграцией.³²

Если вдруг забредешь в каменную траву,
выглядающую в мраморе лучше, чем наяву,
или заметишь фавна, предавшегося возне
с нимфой, и оба в бронзе счастливее, чем во сне,
можешь выпустить посох из нагруженных рук

²⁹ Ю. М. Лотман (совместно с М. Ю. Лотманом): Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания»), «Ю. М. Лотман: Избранные статьи в трех томах. Т. III», 1993, Таллин, с.300. David M. Betha: «Joseph Brodsky and the creation of Exile», Princeton Univ. Press, 1994, p.258, p.266.

³⁰ «Сочинения Иосифа Бродского, Том.III», с.16-19.

³¹ Ю. М. Лотман, с.298.

³² «Сочинения Иосифа Бродского, Том.III», с.36.

Ты в Империи, друг:

Воздух, пламень, вода, фавны, наяды, львы,
взятые из природы или из головы, —
все, что придумал Бог и продолжать устал
мозг; превращено в камень или металл.
Это — конец вещей, это — в конце пути
зеркало, чтоб войти.

Кто-то отколет руку, и голова с плеча
скапится вниз, стуча....
И останется торс, безымянная сумма мышц.

Здесь четко проявляется процесс «вычитания» пространства: скульптуры и статуи, взятые из реального пространства или из мифологии, как воспроизведения тех или иных фигур, еще несут в себе указание на вещь, и сохраняют в себе ее наглядную образность. Но далее в движении стиха статуи, теряя руки и головы, превращаются в «безымянную сумму мышц», не несущую никакого указания на образ вещи. В этом стихотворении «вычитание» пространства достигнуто через процесс перехода («реальная» вещь → (ее) статуя → торс (как безымянная сумма)). Этот процесс можно пересказать именно так, что «пространство → Империя → время» потому, что эти последние состоят из тех первых.

В этом процессе «вычитания» нам представляется ключевой фаза «Империи» как «зеркала, хранящего в себе пространство и его память». Зеркало — это уже не пространство, но нечто все еще сохраняющее пространственное свойство наглядной образности. И такая «Империя-зеркало» далее — в результате устранения качества образности, т. е., указания на вещь, — переходит во время.

«Империя» в стихотворении «Торс» уже четко отличается от «Империи» с границей и прочным горизонтом, как она выступает в стихотворениях, написанных поэтом до эмиграции.³³ Скорее эта «Империя» в фазе «зеркала» почти тождественна тому «городу», который составляет главный мотив творчества Бродского после эмиграции.

Город как универсальное место для вычитания

После эмиграции Бродский часто путешествовал и писал много стихов о родном Санкт-Петербурге и о городах Италии. Среди них — «Декабрь во Флоренции» (1976), «Полдень в комнате» (1978), «Римские элегии» (1981) и другие.³⁴

В том, как он развивает в этих стихотворениях мотив города, равным образом можно заметить аналогичное двухступенчатое «вычитание»: «пространство → город как зеркало → стих как время». Однако в этих стихах нельзя повстречаться с вещами как таковыми: они уже наполовину перешли в «след вещи», потому что город — не пространство, а его зеркало. Из вышеупомянутых трех стихотворений приведем в качестве примера строки, соответственно описывающие «след вещи», «зеркальность» и «вычитание».

| | «Декабрь во Флоренции» | «Полдень в комнате» | «Римские элегии» |
|--------------|--|---|---|
| след вещи | Набережные напоминают оценевший поезд. Дома стоят на земле, видимы лишь по пояс. | рельеф выглядит, как стекло/ Там были также ряды колонн, забредшие в те снега, | Для бездомного торса и праздных граблей ничего нет ближе, чем вид развалин. |
| зеркальность | Солнце бьется в их окна, как в гладкие зеркала. | Или — как город, чья красота, неповторимость чья, была отраженьем своим съта, как Нарцисс у ручья. | И Колизей — точно череп Аргуса, в чьих глазницах облака проплывают, как память о бывшем стаде. |
| вычитание | Человек превращается в шорок пера по бумаге, в кольца, петли, кликнышки букв и, потому что скользко, в запястье и точки. | Тело, застыв, продлевает стул. Выглядит, как кентавр, вспять оглянувшийся: тень, затмив профиль, | Чем незримей вещь, тем оно верней, что она когда-то существовала на земле, и тем больше она — везде. |

³³ Например, в «Post actatam nostram» (1970) перед эмигрантом-греком, перешедшим границу Империи, «вставал навстречу
еловый гребень вместо горизонта» («Сочинения Иосифа Бродского, Том. II», с. 397-405).

³⁴ «Сочинения Иосифа Бродского, Том. III», с. 111-113, 173-179, 227-232.

Следует сказать, что в поэтике Бродского «город» занимает привилегированное положение как место, уже прошедшее первую ступень вычитания, и одновременно – исходная точка второй ступени этого процесса. Согласно самому Бродскому, задачей поэта явилось именно это второе «вычитание» – вычеркивание наглядной образности из города как зеркала пространства и сочетание достигнутых вследствие этого процесса звуков (или чисел, букв), лишенных наглядного указания на вещь, в стихотворение.

При этом различия между городами почти стираются в его стихах: почти все они одинаково лишь исходные пункты второго «вычитания». Именно в этом состоит универсальность, другими словами, всемирность поэтики Бродского.

Отсутствие – вездесущность поэта

В поэтике Бродского явление «вычитания» применимо не только к вещам, но и к личности самого поэта. Например, в стихотворении «1972 год» авторское «я», вначале обладавшее зримой наглядностью, постепенно теряет ее.

Смрадно дыша и треща суставами,
панкаю зеркало.....

здесь и скончаю я дни, теряя
волосы, зубы, глаголы, суффиксы,.....

Стихотворение «Полдень в комнате» начинается с описания процесса превращения авторского «я», теряющего присущие ему черты, только в очертание.

Тело, застыв, продлевает стул.
Выглядит, как кентавр
вспять оглянувшийся: тень, загнув
профиль,.....

И в последующих строках этого стиха почти невозможно отыскать ни авторского «я», ни образа его личности, – за исключением намека на то, что он родился в России. Авторское «я» вкупе с вещами, находившимися в пространстве, становится объектом «вычитания». Теряя присущие ему черты, т.е., приобретая безымянность, оно постепенно переходит в «отсутствие».

В стихах Бродского очень часто можно встретить с такими случаями, когда поэт, словно бы в моральное оправдание своего «вычитания пространства», «вычитает» и самого себя, что состоит в «отсутствии» его в пространстве – в потере присущих ему черт.

Свою антипатию по отношению к «авторству» Бродский четко описывает следующим образом:

Принимая во внимание, что всякое наблюдение страдает от личных качеств наблюдателя, то есть что оно зачастую отражает скорее его психическое состояние, нежели состояние созерцаемой им реальности, но всему нижеследующему следует, я полагаю, отнестись с долей сарказма – если не с полным недоверием.³⁵

Тем не менее, в отношении Бродского к авторскому «я» следует заметить и еще одну тенденцию, которую можно определить как «переход во вездесущность». Так, например, в стихотворении «Декабрь во Флоренции» есть такие строки:

Глаз, мигая, заглапывает, погружаясь в сырые
сумерки, как таблетки от памяти, фонари,.....

там толпа говорит, осаждая трамвайный угол,
на языке человека, который убыл.

Поскольку это стихотворение описывает отношение Данте и его родного города, при этом намекая на отношение самого Бродского и Петербурга, то можно считать, что «человек, который убыл» здесь означает «поэта вообще». Поэт, убывающий из города, глазом «заглапывая» фонари, толпу и трамвай, превращает их и себя в язык горожан, тем самым

³⁵ «Путешествие в Стамбул», с.67.

становясь вездесущим во Фролениции.

В стихотворении «Полдень в комнате», подчеркивающим расхождение звука с вещью, «я» поэта идентифицировано не со зрительным «лучом», а со слуховым «звуком».

Я был скорее звуком, чем —
стыдно сказать, — лучом

.....Но, устремляясь ввысь,
звук скидывает балласт:
сколько в зеркало ни смотришь,
оно эха не даст.

Поэт-звук, скидывая «балласт» наглядной образности с «города», тем самым его и себя поднимает ввысь, в сферу времени.

В стихотворении «Римские элегии» вычитание, поэтом испытываемое на самом себе, выражается как погружение его в ослепительный солнечный свет, заливающий Рим.

Я был в Риме. Был залит светом. Так,
как только может мечтать обломок!

Обломок — это вещь, которая все еще обладает пространственным свойством наглядности. «Я» поэта было в Риме таким образом, каким вещь может только мечтать: погруженный в свет — упущенный из вида города.

Белый на белом, как мечта Казимира,
летним вечером, я, самый смертный прохожий
среди развалин, торчащих как ребра мира,

Бродский здесь упоминает о художнике Казимире Малевиче совсем неслучайно. «Беспредметность» Малевича являлась попыткой вычеркивания зрительной образности и указания на вещь из живописи. Можно сказать, что образность для этого художника была «балластом, чтобы скинуть». Уже в 1915 году Малевич пишет: «Наш мир искусства стал новым, беспредметным, чистым... Новый живописный реализм именно живописный, так как в нем нет реализма гор, неба, воды... До сей поры был реализм вещей, а не живописных, красочных единиц».³⁶ Супрематизм Малевича при всех различиях жанров очень близок поэтике Бродского.

Однако Малевич как художник не смог вычеркнуть красок из картины: белый цвет оптически воспринимается как отсутствие всех цветов, но при этом все-таки остается одним из зримых цветов, легко воспроизводимым в представлении человека. Когда художник рисует белую форму на белом холсте, то его картина все еще остается в пространстве, поскольку она неизбежно сохраняет в себе зрительно воспринимаемый цвет. Вырваться из самого пространства — это для Малевича так и осталось вечной мечтой.

Но воплотить мечту художника — скинуть как балласт еще и краски произведения — дано поэту, вычеркивающему всякую наглядность из пространства. «Я» поэта буквально становится белым цветом как полным отсутствием всех цветов. Белый цвет, отражая любой свет, является по своей сути люминесцирующим. Поэт отражает ослепительное сияние Рима, и тем самым становится незримым (фаза отсутствия). А отражаемое им сияние становится неразделимым с солнечным лучом, заливающим весь город (фаза вездесущности).

Было бы неправильно усматривать в отсутствии авторского «я» в стихотворениях Бродского отказ поэта от эгоцентризма. Скорее у Бродского авторское «я», пропорционально степени его отсутствия, становится вездесущим в тексте. Если Бродский и не эгоцентрист, то во всяком случае он несомненно логоцентрист. А по поэту, стих-время как мысль о вещах заключает в себе мир-пространство, состоящее из вещей. Следовательно вездесущность поэта в стихах означает, что он заключает в себе весь мир. Поэт, теряя присущие ему черты, становится вездесущим — в тексте, и везде, и во всем мире.

³⁶ Казимир Малевич: От кубизма и футуризма к супрематизму, «Собрание сочинений в пяти томах. Том 1», Гилей, 1995, с.53.

Под тенью смерти

«Снявши пробу с двух океанов и континентов, я чувствую то же почти, что глюбус»,³⁷ – если смотреть с чисто логической точки зрения, то поэтика Бродского напоминает о «логике Империи», которая пробует плотать мир при убеждении своей универсальности, но которой сам поэт всю жизнь пытался избежать.

Наверное, Бродский это очень хорошо понимал: процесс «вычитания» у него – как бы с целью отграничить себя от этой логики, – исключительно одностороннее движение: звук никак не превращается в образ, и поэту некуда вернуться.

Есть города, в которые нет возврата. «Декабрь во Флоренции»

Я родился в большой стране,
в устье реки. Зимой
она всегда замерзала. Мне
не вернуться домой. «Полдень в комнате»

Двухступенчатое вычитание Бродского «пространство (вещь) → зеркало (наглядное указание) → время (звук)» до некоторой степени напоминает «три модуса бытия» американского философа Ч. Пирса «первичность – вторичность – третичность», в каждом из которых господствует собственное стремление: «образное – указательное – символическое». Однако между подходами Бродского и Пирса нельзя не заметить одной существенной разницы.

Термин «синкретизм» в семиотике Пирса призван выразить, что материальное и духовное начала, непрерывно переплетаясь друг с другом, находятся в процессе перманентного структурирования закономерностей мира.³⁸ Можно сказать, что Пирс воспринимал мир как нечто непрерывное и цельное. А в поэтике Бродского между пространством и временем пролегает бездна, и раз поэт перешел ее, он уже никогда не сможет вернуться обратно. У него фаза «вездесущности автора» никак не применима к реальному миру-пространству.

Но тогда не означает ли это вечную утрату авторским «я» присущих ему черт, иными словами, его вечное отсутствие в пространстве? Думается, именно поэтому в стихотворениях Бродского всегда ощущается тень смерти.

.....Речь о саване
еще не идет. Но уже те самые,
кто тебя вынесет, входят в дверь. «1972 год»

Век скоро кончится, но раньше кончусь я.
Это, боюсь, не вопрос чутья.
Скорее – влияние небытия
на бытие; «Fin de siècle»(1989)³⁹

«Отсутствие» поэта в сфере пространства и одновременно его «вездесущность» в сфере времени – в сущности неразделимое, то же самое явление. Бродский сокращал чистоту своей метафизической поэтики, пожертвовав своим присутствием в мире.

(国際シンポジウム «Русская словесность в контексте мировой культуры»
於ロシア連邦モスクワ市ホテル「コスモス」、2004年12月14-18日)

³⁷ «Сочинения Иосифа Бродского, Том. II», с.85.

³⁸ А.А.Грицанов: Пирс, «Постмодернизм: энциклопедия», Интерпрессервис, 2001, с.571-572.

³⁹ «Сочинения Иосифа Бродского, Том. IV», с.73-77.

II-4. プロツキイ著作翻訳

1) 改名された街の案内

イメージというかたちで世界を所有することは、正確に言えば、現実の非現実性と遠隔性とを再体験することである。

—スーザン・ソントグ『写真について』

旅行者がこの街に出入りする際に用いる5つの鉄道駅の1つフィンランド駅はネヴァ河のすぐ岸辺に位置していて、駅前にはこの街の現在の名称の起源となった人物の銅像が立っている。じつをいえば彼の像はレニングラードのすべての駅にあるが、それらは広場に立つ全身像か、屋内の巨大な胸像かのどちらかである。そのなかでフィンランド駅の像はユニークなものだ。ただしユニークなのは像そのものではなく、むしろ台座の方である。手を宙に突き上げ、どうやら群衆に呼びかけているらしい、ごくありふれた擬似ロマン主義様式の同志レーニンは、戦車の上で演説しているのだ。これは現在西側で人気のある初期構成主義のスタイルである。そもそも、石から戦車を掘り出すという発想自体、いくぶん心理的に加速気味で、いかにも時代に少し先駆けた彫刻家の考えそうなことだ。戦車の上に立つ人物像は私の知るかぎり世界中でここにしかないが、そのことひとつとってみてもこの像は新しい社会の象徴である。古い社会の象徴といえは騎馬像と昔から相場が決まっている。

だから、3キロほど下流の反対岸に立っている、この街が建設当初からその名を冠していた人物ピョートル大帝の記念碑が騎馬像なのは、十分に理にかなったことなのである。この像は「青銅の騎士」として広く知られているが、その不動の姿はこれまで写真に撮られてきたその回数にふさわしい。6メートルもあるこの印象的な銅像は、資金提供者であるエカチェリーナ大帝にディドロとヴォルテールが推挙した彫刻家、エティエンヌ＝モーリス・ファルコネの最良の作品である。ピョートル大帝はカレリア地峡から運ばれてきた巨大な御影石の頂きにその巨大な姿をあらわし、左手にロシアを象徴する後ろ足立ちした馬の手綱を握りつつ、北方に向けて右手をまっすぐにさし伸べている。

どちらの人物もこの街の名称に深く関わっているのだから、銅像だけでなく、その周囲にどういう建物があるかについても比較対照してみたいという気持ちに駆られるのは当然のことだ。戦車に乗った人物の左手には、共産党市委員会の擬似古典主義様式の建物と、「十字架」と呼ばれている悪名高いロシア最大の監獄とがあり、右手には砲兵アカデミーが建っている。彼の手が指している方角に眼をやれば、そこにはネヴァ河左岸に革命後に建てられたなかで最も高い建物、KGBレニングラード支部が見える。「青銅の騎士」の場合、右手にはやはり軍事施設である旧海軍省が建っているが、左手にあるのはかつての元老院、現在は国立歴史文書館として使われている建物だ。彼の手はネヴァ河の向こう岸にある大学、彼自身が作り、後には戦車に乗った人物も学んだ大学を指している。

今年で276年の歴史を持つこの街は、これまでに2つの名前を冠してきたが、ほとんどの市民はどちらもあまり使いたがらない。たしかに手紙や身分証明書には「レニングラード」と書くけれども、日常会話ではただ「ピーテル」とだけ呼ぶことが多い。もっともこの選択は、彼らの政治信条とはほとんど関係がない。要は「レニングラード」も「ペテルブルグ」も発音するのが少し厄介なだけで、それにひとは自分の住む場所を愛称で呼びたがるものなのである。「ピーテル」はかなり親しみのこもった表現だ。「レーニン」は苗字で、しかも後からつけた組織名なので、愛称にはあまりふさわしくない。これに比べれば「ピーテル」の方が、はるかに自然な選択である。なにしろこの街は2世紀ものあいだこの名称で呼ばれてきたのだし、それにこの地では新時代の芳香よりも、むしろピョートル1世の精神の存在の方がはっきりと感じられるのだ。もっとも、この皇帝の名はロシア語では「ピョートル」と発音するので、「ピーテル」という愛称はなにか異国的に響くが、そのことがまたこの街にはいかにも似つかわしい。この街の雰囲気にはたしかにきわだって異国的、異端的な何かがある。そのような雰囲気が醸し出されるのは、この街に立ち並ぶ西欧風の建築群のためだけではない。敵意に満ちた外海に流れ込む北方の河が形成したデルタ地帯という、この街の立地そのものが異端なのである。言い換えれば、この街は、きわめて家族的な世界の端に位置している。

ロシアという国はきわだって大陸的で、その巨大な領土は世界の蒼穹の6分の1を占めている。そのような大地の端に街を建設し、しかもその街を国家の首都として宣言するというピョートル1世の発想は、当時の人々によって、控えめに言っても病的なものとして受けとめられた。まるで子宮のなかのように温かくて、特異なまでに伝統に固執し、密閉恐怖症的なロシアという世界そのものは、バルト海の冷たく刺すような風の下で激しく震えていたのだった。ピョートルの改革に対する抵抗があれほど根強いものだったことについては、ネヴァ河のデルタ地帯の劣悪な環境が大きく作用していただろう。低湿地だったので、その上に建築を行うためには、地盤の強化が必要だった。だが、たしかに周辺には木材が豊富にあったとはいえ、それをわざわざ切り出したり、ましてや土中に杭を打ち込んだりしようなどとする者は、ピョートル以前には誰ひとりいなかったのだ。

ピョートル1世には街についての明確なヴィジョンがあった。ひよっとするとそのヴィジョンは、街以上のものだったかもしれない。彼が夢見ていたのは、世界に顔を向けたロシアだった。彼の時代には、世界とは西欧のことを意味していたので、街は（当時ロシアを訪れたある西欧の作家の言葉に倣えば）ヨーロッパへの窓となる運命にあった。もっともピョートルが本当に欲していたのは門であり、彼はその門を少しばかり開けようとしたのである。身長2メートル

を越えるこの専制者は、それ以前のロシア皇帝とも、またその後継者たちとも違って、ロシアの伝統的な病であるヨーロッパに対するコンプレックス、劣等感に苛まれたことがなかった。彼がロシアに望んだのはヨーロッパを模倣することではなく、みずからヨーロッパになることだった。それは一つには、ピョートル自身が少なくとも部分的には西欧人だったからだろう。その少年時代から、彼の友人や仲間もまた、主要な敵たちと同じほどに西欧人だった。ピョートルには働いたり旅行したりして1年以上を文字通りヨーロッパで暮らした経験があり、その後もしばしば思い出の地を訪ねている。彼にとって西欧は未知の土地ではなかった。おそろしいほどの飲酒癖にもかかわらず、醒めた精神の持ち主であった彼は、(自国ロシアも含めて)足を踏み入れたすべての国々を、ただひと続きの空間として捉えていた。彼にとってはおそらく歴史よりも地理の方がはるかに現実的であり、彼が最も愛した方角は北と西であった。

ピョートルは空間、とりわけ海との恋に落ちていたのである。当時「大工の皇帝」と呼ばれていた彼は、ロシアの海軍を欲し、オランダと英国の造船所で働いていた当時身につけた技術を駆使して、みずからの手で最初の船を建造した(この船は現在海軍博物館で展示されている)。この街についての彼のヴィジョンは、きわめて特異なものだった。街をロシア艦隊の母港、何世紀ものあいだこの岸辺を攻めてきたスウェーデンに対する要塞、自国の北の拠点とするとともに、新しいロシア精神の中心地にすることがピョートルの望みだった。理性、学術、教育は、彼にとってヴィジョンの不可欠な構成要素、はっきりと意識された目標だった。後の時代におけるような、軍事行動の副産物などでは決してなかった。

幻視者がたまたま皇帝だった場合、その者は無慈悲にふるまう。自分の計画を実現するためにピョートル1世が取った方法は、控えめにいっても「徴用」と呼ばれるべきものだった。臣民を沼地と戦わせるために、彼はあらゆるもの、あらゆる人に税を課した。ピョートルの在位中ロシア皇帝の臣民に許されていたのは、徴兵されるか、サンクト・ペテルブルグの建設に徴用されるかという限られた選択肢であった。どちらの選択がより命に関わるものであったかを確言するのはむずかしい。何万もの人間がネヴァ河デルタの沼地でどこの誰とも知られぬままに死んでいき、この地の島々は今日の収容所にも似た風評をほしいままにした。もっとも18世紀の収容所においては、人々は自分が何を建設しているか理解していたし、それに死後に葬儀が行われることや、土饅頭のうえに立つ木の十字架を期待できた。

自分の計画の実現を確かなものにするためには、ピョートルにはおそらく他に道がなかったのだ。なにしろ戦争を別にすれば、ロシアはこの時代に至るまで中央集権制をほとんど知らず、渾然一体となって行動した経験もなかったのである。自分の計画を遂行するために後の青銅の騎士が行なった全面的な強制こそが、国家を初めて統合し、ロシア全体主義の誕生に道を開いた(もっとも後世になって獲られたその果実は、種子に比べても少しも美味ではなかった)。巨大な課題は巨大な解決を招来する。ピョートルは、受けた教育からいっても、ロシア史における位置からいっても、彼が行なった正にその事業を遂行するために、この世に遣わされたのである。彼は人間を、将来首都となるべき土地を取り扱ったのと全く同じように取り扱った。大工でもあり航海者でもあったこの支配者(ruler)は、自分の街の設計図を引く際にもその唯一の道具、定規(ruler)を用いた。目の前に開けた完全に平坦で水平な空間を、彼は正當にも地図のように取り扱い、定規で引いた直線で満たそうとした。もしこの街に曲線の街路があるとすれば、それはピョートルの当初からの意図ではなく、ぞんざいな設計者だった彼の指が勢いあまって定規から逸れ、線が曲がってしまったからに過ぎない。そして恐怖に捉われていた彼の部下たちは、このような誤りをも忠実に実現したのだった。

この街が地中に打ち込まれた木材だけでなく、それと同じだけの建設従事者の骨によって支えられているという風評は事実である。もっとも旧世界のほとんどあらゆる場所がそのようにして作られてきたのだが、ただし後者の場合には不快な神話を歴史の蓄積が補っている。ところがサンクト・ペテルブルグは、神話を緩和するには歴史が浅すぎた。こうしてひとは、天災や人災が起こるたびに、視線が座り、白いくぼんだ眼をした、青ざめ、痩せぎすの、年令不詳の顔を群集のなかに見いだすはめになる。そしてささやきを耳にするのだ。「レウカ、この場所は現われている！」そのささやきを聞いてひとは身震いし、だがそう言った者をもう一度見定めようとする、その顔はもう消えている。そこいらをそぞろ歩きしている群集や、道に沿って這うように動いている乗り物を、目で追ってもむだなことだ。そこには無関心な通行人や、斜めに降りしきる雨のヴェールの向こうに巨大な姿をあらわしている帝国の建造物のほかには、何ひとつ見当たらない。この街では、建物の幾何学的な配置があまりにも完璧なので、物事を永遠に見失ってしまうのはごく簡単なことなのである。

けれどもひとたび人間の襲撃に屈した自然が、奪われたものを取り戻すためにある日ふたたび押し寄せてくるかもしれないという、この街の人々が抱いている想いには、それなりに根拠がある。この感情は、街を何度も襲ってきた長い洪水の歴史、海に隣接しているという物理的な立地から生じたものだ。たとえネヴァ河の荒波が堤防という御影石の拘束服を乗り越えて災をもたらすことがなかったとしても、バルト海から大量の鉛色の雲がこの街に押し寄せてくる光景を見るだけで、住民はつねに潜在する不安に疲れはててしまう。とりわけ晩秋には何週間も風が吹き荒れ、豪雨が降り注ぎ、ネヴァ河の水が堤防を越えて溢れ出すことがある。この季節には、たとえ何ひとつ兆しがなくとも、時が流れていくというだけで、事態が刻一刻と悪化しつつあるように感じられる。そのようなときには、この街が50もの運河と支流に文字どおり囲まれていること、それらには堤防がないこと、自分が実は101もある島のひとつに住んでいること、以前に映画で見た——それとも夢に見たのだろうか?——巨大な波等々が思い出される。予報を聞くためにラジオのスイッチをひねっても、そこから流れてくるのは肯定的で楽天的なニュースばかりだ。

だがこのような感情が生まれてくる最大の理由は、海そのものにあるだろう。奇妙なことに、ロシアが今では強力な

海軍を所有しているにもかかわらず、海という観念は一般人にとって、なおいくらかよそよそしい。このテーマを取り扱うときには、フォークロアも公式のプロパガンダも、月並みな、あるいはもし肯定的にいうならロマンチックな流儀に頼る。平均的なロシア人の場合、海という言葉からまず連想するのは「黒海」「休暇」「南方」「保養地」、そしておそらく「棕櫚の木」といったものだ。歌詞や詩で最もよく出会う形容詞は「広い」「青い」「美しい」などである。ときには「荒々しい」という形容詞も見かけるが、これもまた詩全体のコンテクストとそれなりによく調和している。海をめぐるこれらの形容から生まれてくる「自由」「開放的な空間」といった概念は、水や溺死に対する恐怖が抑圧され、裏返しのかたちで意識の表層に浮かび上がってきたものだ。これらを考えるだけでも、ネヴァ河デルタ地帯における街の存在が、海をめぐる民族心理に対する挑戦であり、ニコライ・ゴゴリがこの街を「自国における異国人」と呼んだのが正当であることは明らかだろう。もし異国人でないとすれば、少なくともこの街は航海者である。ある意味でピョートル1世はその目的を達したのだ。彼の街は港となった。それは文字どおりの意味だけでなく、形而上的にもそうなのである。思惟がこれほど喜ばしい現実に現実から離れていく場所は、ロシアには他にない。ロシア文学はサント・ペテルブルグの出現とともに始まった。

ピートルはたしかに新しい阿姆斯特ダムとして計画されたが、その結果として出現した街は、ハドソン河流域のニュー・阿姆斯特ダムと同様、オランダの街とは似ても似つかぬものだった。もっとも阿姆斯特ダムとニュー・阿姆斯特ダムの場合、相違はただ後者が前者を水平に引き伸ばしたというだけで、規模自体はたがいによく似ている。川幅の相違によって必要になるのは、建築物の大きさを変えることだけだからだ。

ピョートルの死後、人々は建物を個別にではなく、意識的にアンサンブルとして建てるようになった。そのときまでヨーロッパの建築様式を知らなかったロシアが堰を開くと、バロック様式やら古典主義様式やらが奔流となって押し寄せ、サント・ペテルブルグの街路や堤防を水浸しにした。パイプオルガンのような円柱の森が躍り出てきて、無限につづく邸宅や宮殿のファサードを、数キロにおよぶユークリッドの凱旋にかたどった。18世紀後半から19世紀最初の四半世紀にかけて、この街はイタリアとフランスの建築家、彫刻家、装飾家の格好の仕事先となった。帝国にふさわしい威容を整えるべく、この街は最も細かなディテールに至るまで入念に彫刻を施された。河川と運河の御影石の外壁、鑄鉄の格子のカーブひとつひとつに取りつけられた精密な人物像。皇族や貴族の宮殿や別邸の室内装飾も同様だった。それらの装飾は、ほとんど猥褻と紙一重なまでに多様で精巧を極めた。だが建築家たちがどんなにヴェルサイユやフォンテーヌブローなどに倣おうと努めても、その結果できた建物は必ずやまごうことなくロシア風だった。どこに何を配置し、どのような様式を採用すべきかを建築家に命じるのが、しばしば無知だが並外れて富裕な顧客の気まぐれな意向よりも、むしろ空間の持つ過剰さの方だったからだ。ペトロバプロフスク要塞のトゥルベツコイ稜堡の開放的なパノラマやフィンランド湾の大懸崖を見ていると、奇妙な感覚にとらわれる。ロシアが追いつこうとしていたのはヨーロッパ文明ではなく、魔法の灯によって水と空間の巨大なスクリーンに映し出されるその壮大な射影の方だったのではないだろうか。

このような分析を続けた結果あきらかになるのは、街の急速な発展とその華麗さの源は、何よりもまず、この街における水の遍在に求められるということだ。正確に街の中央で分岐している18キロに及ぶネヴァ河と、そこから枝分かれした大小25の曲がりくねった運河とによって、大量の鏡が備えつけられているこの街では、ナルチズムの発生は避けがたい。何千平方キロにもわたって流れる銀色のアマルガムに毎秒ごと映し出されているこの街は、まるで河によって撮影されているようなものだ。そしてその河はフィンランド湾に注ぎ、湾は晴れた日には建物の射影の集積庫のように見える。この街がときおりただ自分自身の外観にだけ捉われている、まったくのエゴイストのように思われるのも不思議ではない。このような場所ではひとは顔よりもファサードの方に、より大きな関心を払う。もっとも石は自己増殖する能力を欠いているので、壁柱、柱廊、ポーチ等々の乗法の狂おしく終わることのない連鎖は、この街のナルチズムと、また少なくとも生命なき世界においては、水こそが時間の凝縮された形態である可能性を示唆している。

だがドストエフスキイいうところの、この極度に「計画された街」をよく映し出しているのは、じつをいえば運河や河川よりも、むしろロシア文学の方だろう。水が語り、示すことができるのは、ただ表層だけだからだ。この街が踰越されたほとんどまさにその日から、この街の現実的・精神的内部と、それが人々の内面に及ぼした衝撃とを記述することが、ロシア文学の主要なテーマとなった。文飾のそりを恐れずにいえば、ロシア文学はここネヴァ河の岸辺で生まれた。もし金言のいうようにロシアの作家がみなゴゴリの『外套』から生まれてきたのだとすれば、この外套が哀れな小官吏の肩から剥ぎ取られたのが、ほかでもない19世紀初頭のサント・ペテルブルグであったことを思い出すのもむだではないだろう。ただしロシア文学の基調を定めたのは、プーシキンの『青銅の騎士』である。主人公はとある部署の官吏だが、洪水で恋人を失ってしまう。彼は無関心な（そしていかなる堤防も必要としない）台座の上の皇帝に呪詛を浴びせるが、憤怒したピョートルが馬に乗ったまま台座から飛び下り、罪びとにほかならない彼を踏みじろうと追ってくるのを見て、気が違ってしまう。（いうまでもなくこの叙事詩は、権力の専横に対するちっけな人間の反逆の物語、追跡者好者の物語、無意識対超自我の物語等々として読み解くこともできる。ただしそれが可能なのは、詩行それ自体の華麗さを視野に入れなかった場合に限られるだろう。プーシキンが決闘で殺されてから1世紀後に帝国の大地に文字通り踏みじられたオシップ・マンデリシタームの詩を別にすれば、『青銅の騎士』はこの街を讃えた最良の言説である。）

サント・ペテルブルグはすでに19世紀の初めまでにはロシア文学の中心地になっていたが、このこととこの街に宮

廷があったことはほとんど関係がない。以前には宮廷は数世紀にわたってモスクワに置かれていたが、結局のところ、そこから文学作品が生まれた例はまず皆無と言って良い。ペテルブルグにおける創造力のこの突然の爆発は、またしても地理的な理由によって説明できるだろう。当時のロシアの社会的コンテキストにおいて、サント・ペテルブルグの出現は新世界発見のようなものだったのだ。思索的な人々は、この街のおかげで自分と自分の国家とをあたかも外部からのように見る機会を得た。言い換えれば、この街は彼らに自分の国を客観視する可能性を与えたのである。批評は外部からなされた場合に最も妥当なものになるというのは、今日でさえ多くの人によって支持されている見解である。この街は当時少なくとも視覚的にはユートピア的な特色を備えていたので、羽ペンを手にとった最初の人々に、自分の語ろうとすることがほとんど疑いようもなく正しいという確信をもたらした。作家がある対象について言及するためには、それから除外されなければならないという説が本当だとすれば、もともと祖国から除外されていたこの街は、作家が出国する手間を省いてくれたのである。

貴族、地主、聖職者と出自はさまざまであったにもかかわらず、これらの作家たちはみな、経済的には（どこの国でも文学の存在をほとんど唯一支えている）中産階級に属していた。二、三の例外を除いて、彼らはみなペンで生計を立てていた。このことは、作家たちが最下層の悲惨と最上層の華麗さのどちらをも、誇張することも困惑もなしに理解する能力を十分に備えていたことを意味する。もっとも当時の文学は、最上層にはごくわずかの関心をしか払わなかった。この階層にはそれ以上浮上する可能性がほとんどなかったからだ。当時のロシア文学を読むと、裏小路や現実のサント・ペテルブルグについて、かなり徹底した立体的なイメージを得ることができる。現実の主要部分を構成するのはいつも貧民層で、「ちっぽけな人間」は必ずや普遍的だ。それにひとは、その周囲の環境が申し分のないものであればあるほど、なんだか調和を欠き、場違いに見えるものである。退役士官、極貧の寡婦、乏しい持ち物を強奪された小官吏、飢えたジャーナリスト、虐げられた僧侶、結核の大学生等々が、古典的なポーチという見事なユートピア的外観を背景にして、作家の想像力をいたく刺激したのは当然のことだ。ロシア近代文学の最初の1ページには、これらの造型が溢れている。

それらが誌上に現れる回数があまりにも多くなり、その人数が数え切れないほどになり、このような題材を取り扱う技法と言葉とがあまりにも発達したために、この街にはいっしょにか何か奇妙なことが起こった。度しがたいまでに意味論的な写像を認識する過程が、道徳的判断という重荷を負って、写像そのものと同一化する過程となってしまったのだ。鏡の前に立つひとにしばしば起こるように、街は文学によってもたらされた三次元的イメージに従属するようになった。それらの像がピントが合っていないというわけではなかった（そんなことがあろうはずはない！）、街は、あらゆるナルシストに固有の不安定さを伴いつつも、ロシアの作家たちが（スタンダールの言を敷衍するなら）街路や中庭や住民のみすばらしいアパートを通るときにいつも持ち歩いていた姿見を、しだいに凝視するようになった。ときには映し出されたものが映し出すものを修正しようとしたり、あるいは端脚粉砕しようとすることも起こり、それはほとんどすべての作家がこの街に住んでいただけになおさら容易に生じる現象であったが、両者は19世紀半ばまでにははたがいにすっかり融合してしまっただけでなく、ロシア文学が現実と追いついてしまったので、今日ひとは虚構のサント・ペテルブルグと現実のそれとを区別することができない。わずか276年の歴史しか持たない場所にとって、これはかなり奇妙なことである。今日、街の観光ガイドは、ドストエフスキの作中人物であるラスコーニコフが金貸しの老婆を斧で殺害した家と、この作家が取り調べを受けた皇帝官房第三部とを、まったく同じように紹介している。

この街のイメージを形づくりに当たって19世紀の文学が果たした役割は大きい。サント・ペテルブルグの官殿や大使館が政治や商売や軍事の場へと変貌し、しまいにはロシア工業の中心地と化したのがこの世紀であったので、文学の役割は決定的だったと言って良い。ばかばかしいまでに完璧な抽象性を帯びていた建築アンサンブルは、新しい建物が建つたびにその特性を失い、崩れていった。このようなことが生じたのは、ロシア一般が美的見識において墮落したためであり、また建築が（利益重視の優美な別名に過ぎない）機能主義へと移行したためでもある。エカチェリーナ大帝を別にすれば、ピョートルの後継者たちは自分自身のヴィジョンをほとんど持たず、またピョートルのヴィジョンを引き継ごうとしなかった。彼らはみな自分なりのヨーロッパ像をロシアに押しつけ、しかもそれを徹底的に行なったが、19世紀のヨーロッパは模倣するだけの価値をすでに失っていた。治世が替わるたびに、衰退はより明瞭になっていった。新しい企図が辛うじて面目を保ったとすれば、それはもっぱら統治者たちが偉大な先行者の企図との調和に配慮したためである。もちろん今日では、ニコライ1世時代の兵營様式の建物でさえも、当時の息吹きを伝えているというだけで、もの思いにふけりがちな審美家の心を温めてはくれる。だが概して言えば、社会全体を軍隊化するというプロシア的理想のロシア版であるこの様式の建物が厄介な代物であるアパート群と肩を並べ、軒を連ねている光景には、かなり意気阻喪させられる。ニコライ1世の次の時代に来たのは、ヴィクトリア朝風のウェディング・ケーキと極だった。過去から未来への跳躍を始めたこの街は、19世紀最後の四半世紀までに、少なくとも部分的には、ありふれた北欧ブルジョアジーのような外観を呈するにいった。

「北欧ブルジョアジー」というのは、19世紀を通じてペテルブルグが演じたゲームの名前でもあった。1830年代に文芸批評家のベリンスキイが「ペテルブルグはアメリカのどの街よりも独創的だ。それが古い国の新しい街だからだ。それはこの国の新しい希望であり、輝かしい未来である！」と叫んだのに対して、それから四半世紀の後ドストエフスキは冷笑的に応えている。「この街の建築群は巨大な近代のホテルのようだ。高い効率性はすでに実現している。そのアメリカニズム、何百もの部屋、この街には鉄道も走っているが、これはまったく当然のことだ。私たちは忽然として実務

家になってしまったのだ」。

サンクト・ペテルブルグが首都であった時代に冠していた「アメリカニズム」という形容詞には、おそらく少し無理があっただろう。だがこの街とヨーロッパとの視覚的な類似は、ほんとうに驚くほどだ。いくぶん大味とはいえ、この街がベルリンやロンドンを連想させたのは、銀行や株式会社のファサードのためだけではないし、またエリセーエフ食料品店（この建物がなお完璧で機能性を保っているとするれば、それは今日の経済事情に合わせて拡張する余裕がないからに過ぎない）のような場所の内装が、パリのフォーションに匹敵するものだったためだけでもない。あらゆる「主義」は巨大なスケールで民族的アイデンティティをあざ笑うが、資本主義もまたその例外ではなかったのである。街は活気づき、帝国の各地から有為の人材が押し寄せてきた。この街の男性人口は女性の2倍に達し、売春業が栄え、孤児院が隆盛を極めた。港の水はロシアから輸出される小麦を運ぶ船で沸き返った（今日では外国からロシアへと小麦を輸入する船で賑わっている）。ペテルブルグは、外交官や貿易商はもちろんのこと、大規模なフランス、ドイツ、オランダ、英国居留地を備え、真に国際的な都市になった。プーシキンが青銅の騎士に語らせた「すべての国旗が客人として私たちのところにやってくる！」という予言は、文字どおり実現したのである。もし18世紀に西欧の模倣が貴族の流行や風俗の域を越えるものでなかったとすれば（冬宮で催された舞踏会に参加したあとで、あるフランスの貴族は次のように叫んだ。「ああロシアの猿たち！彼らはなんと迅速に適合してみせたことだろう！この宮廷は私たちの宮廷に勝る！」）、ニューリッチ、ブルジョアジー、上流社会、高級娼婦といったものを備えていた19世紀のペテルブルグは、すでにある程度ヨーロッパを侮蔑できるまでに西欧化していた。

けれども、そのほとんどが文学において示されたこの侮蔑は、しばしばカトリックに対する正教の優位に関する議論というかたちで表明されてきた。ロシアの伝統的な攘夷思想とは似ても似つかぬものであった。それはむしろみずからに対する街自身の反発、商業化された現実に対する広く宣言されていた理想の反発、ブルジョアジーに対する審美家の反発であった。正教対カトリックという点についていえば、この街ではその対立が深刻化したことは一度もなかった。大聖堂や教会を設計したのが、宮殿や邸宅を建てたのと同じ建築家たちだったからだ。円屋根の内部に歩みを進め、あるいはキューボラの上の十字架のかたちに注意を払うのでないかぎり、その祈祷の場がどの宗派に属するのを見極めることはできない。この街に葱坊主は事実上ないに等しい。とはいえ、西欧に対する侮蔑に、なにか宗教的な性質があったことは否定できない。

人間が陥っている状況を批判するとき、批評家は必ずやより高い認識の次元、より良い秩序を思い浮かべている。ロシアの審美家たちの歴史が正にそのようなものであったので、教会を含むサンクト・ペテルブルグの建築アンサンブルは、現世においてあり得べきより良い秩序の最も身近な具現として知覚された（これは今日でも同様である）。この街に十分長く暮らしてきた者は誰でも、価値と均衡とを結びつけて考えるようになる。価値と均衡との一致とは古代ギリシャの理想にはかならないが、この理想は北方の空の下で先鋭化し、特別な権威を帯びた。この街の少なくとも芸術家は、形式に対してきわめて意識的だ。この種の影響がとりわけはっきりと感じられるのは、ロシアの詩、特にその発祥地の名を冠したペテルブルグ派の詩においてである。この詩派はロモノーソフやデルジャーヴィンから、プーシキンとそのプレイヤード（バラトウインスキイ、ヴァーゼムスキイ、デルヴィグ）を経て、今世紀のアフマートヴァとマンデリシタムなどアクメイストに至るまで、明らかに古典主義と認められる特徴を帯びて、2世紀半ものあいだ絶えることなく続いてきた。

その一方で、『青銅の騎士』におけるプーシキンのペテルブルグ讃歌と、『地下室の手記』における「ペテルブルグという世界で最も抽象的で、最も計画された場所で暮らすことは極めて不幸なことである」というドストエフスキイの言及とを隔てる歳月が、わずか50年にも満たないということに留意しよう。このような短い期間でのイメージの変遷は、この街の発展の速度がじつは速度と呼ぶべきものではないという事実によってのみ説明できる。この街はそのスタートからひたすら加速し続けてきたのだ。1700年には誰ひとり住む者もなかった場所が、1900年までに150万人もの人口を擁するようになった。他の場所なら1世紀を要することが、この街では数十年に圧縮されて起こった。時間はこの街では神話的な性質を帯びたが、それは神話が創造の業だからである。工業が開花し、街の周りには太い煙突が柱廊のレンガ造りの木霊のように湧き起こった。ペティパの指導によるロシア帝室バレエはアンナ・パヴロヴァの出現をうながし、そのコンセプトはわずか20年のうちに交響乐的な構造を帯びた。そしてまもなく世界に覇を唱えたのである。外国やロシアの国旗を掲げた船が毎年300艘もサンクト・ペテルブルグの港に押し寄せた。1906年に召集された会議には10を越える政党が集い、それは後に議会となった（ちなみにこの議会は「ドゥーマ」と呼ばれた。英語では非常に不吉に響くこのロシア語は「思考」を意味し、その産成や回顧も含む）。正当にも「サンクト」という接頭辞はこの街の名前からしたいに消えつつあった。そして第一次世界大戦の勃発とともに、「ペテルブルグ」という名称自体がロシア風の「ペトログラード」に変えられた。かつては完璧に把握できたこの街の理想は、したいに濃くなる経済的・社会的デマゴギーの網の目に紛れ、輝きを失っていった。いってみれば青銅の騎士の街は、ちっぽけな者たちをかかえと踏みつけにして前進を強いながら、ありふれたメトロポリスとしての未来へと大股に歩を進めたのである。そしてある日、フィンランド駅に一台の列車が到着し、車両から小柄な男が姿を現して戦車によじ上った。

彼の到着は国家にとってだけでなく、街にとっても、もはや救われようのない破滅の到来を意味していた。街の発展は、国全体の経済と同様に完全に停止してしまった。迫りくる時代を前にして、未来を見ようとしなかったこの街は、静まりかえった困惑のなかでのように凍りついた。もしも同志レーニンがこの街で記念碑を捧げられるのに値するとす

れば、それは彼が巨大な村の一員となるという不名誉と、その内閣に列席するという恥辱から、サンクト・ペテルブルグを救った功によるのだろう。彼は1918年にロシアの首都をモスクワに戻した。

この遷都ひとつだけでも、レーニンとピョートルと肩を並べるだけの歴史的意義を有している。もっともレーニン自身は、この街が自分の名前を冠することには、おそらく同意しようとはしなかっただろう。彼がこの街で過ごした日々の総計はわずか2年間に過ぎない。もし自分の名前を冠してくれるというのなら、彼はモスクワか、あるいはいっかにもロシア的な別の場所の方を選んだのではないだろうか。彼は堅固な大地から生まれた者であり、そのような大地の上に立つ街の住人だった。もし彼がペトログラードで居心地が悪かったとすれば、それは少なくとも部分的には海のせいだ。もっとも彼がその襲来を危惧していたのは洪水ではなく、英国艦隊の方であったが。

おそらくレーニンとピョートルのあいだには、2つだけ共通点があった。ヨーロッパについての知識と無慈悲さである。だが多様な関心と荒れ狂うようなエネルギーに溢れ、設計した街路図が非専門的であることを恐れなかったピョートルが遅れてきた近代のルネッサンス人だったとすれば、レーニンの方は明らかにみずからの時代の子供だった。権力への欲望に取り憑かれた、狭量で典型的なプチ・ブル出身の革命家。権力への欲望は、それ自体極度にブルジョア的な観念である。

レーニンがペテルブルグへ向かったのは、そこに権力があると考えたからだ。権力のあるところなら、彼はどこにでも足を踏み入れたことだろう（実際、彼はスイスにいた当時、チューリッヒに滞在しつづけた）。要するに彼は、地理学を政治科学と見なした最初の世代に属していた。けれどもじつをいえば、ペテルブルグは、ニコライ1世統治下の最も反動的だった時期も含めて、権力の中心だったことは一度もないのである。この国の専制君主の誰もが依拠していたのは、自発的な従属ないし支配の放棄という伝統的な封建的原則であり、この原則は教会によって支持されていた。結局のところ、従属も放棄も、投票と同様、ひとつの意思表示にはかならない。レーニンの主要な理想もまた意志そのものの操作、精神に対する統制だった。だがそれこそは、ペテルブルグがそれまで知らなかったものなのである。ペテルブルグはただ帝国を支配する場所を提供してただけで、国家の精神的あるいは政治的な焦点だったことはかつてない。国家の意志は、その定義上、ある特定の場所に限定されえないものなのだ。有機的な統一体である社会がその組織形態を生み出す方法は、樹木がたがいのあいだに距離を生み出すさまに、よく似ているといえるだろう。その結果を行きずりの者が「森」と呼ぶのである。社会組織に対する国家の支配の別名である「権力」は、内実も外観も対照的だが、じつは森に斧を入れる木こりに似ている。この街の網の目のように張り巡らされた官僚的伝統と華麗な建築群との融合それ自体が、権力という理想の戯画にはかならなかった。冬宮を初めとするこの街の華麗な宮殿には、実をいえば、少なからぬ数の空き部屋がいつもあった。もしレーニンがこの街にもう少し長く暮らしていたなら、国家についての彼の思想も、いままじく控えめなものになっていたかもしれない。けれども彼は30歳の時から、その政治理論が形を成していった16年近くを、主にドイツとスイスで過ごした。そのあいだに彼がペテルブルグに戻ってきたのは1905年にただ一度だけ、労働者を反ツァーリ政府運動へと組織するためであったが、帰国してわずか3ヶ月後には再び国外に脱出し、カフェでの政治談義、チェス、そしてマルクス熟読の日々に戻ることを余儀なくされた。この経験は、彼の思考がその性癖から脱出する助けとはならなかった。失敗がひとの視野を広げてくれることは、めったにない。

1917年、スイスでツァーリの退位を通行人から知るとすぐに、レーニンとその部下たちは、彼らがロシア戦線の背後で利敵行為を行なうことを期待したドイツ参謀本部によって提供された封印列車に乗り込み、一路ペテルブルグへと向かった。1917年に列車からフィンランド駅に降り立ったとき、レーニンはすでに47歳、これは最後の賭けだった。彼を待ち受けていたのは勝利か、さもなくば反逆罪だったのである。彼の持ち物は、1万2000マルクを除けば、世界社会主義革命の夢だけだった。ひとたびロシアで革命が起これば、連鎖反応が起きるはずであった。もうひとつの夢は、最初の夢を実現するべくロシア国家の指導者になることだった。フィンランド駅までのこぼ道歩んできた16年のあいだに、この2つの夢は彼のなかで互いに融け合い、その権力のコンセプトはいくらか悪夢的な様相を呈するようになっていた。とはいえ、レーニンは、戦車に上りつつあるとき、これらの夢のうち実現するのが片方だけだなどとは予想もしていなかっただろう。

「彼がペテルブルグに向かったのは、権力を奪取するためであった」という言い方は正しくない。むしろ「昔から彼を捉えていた権力の理想が、レーニンをペテルブルグに導いた」という方が真実に近い。歴史書において「偉大な十月社会主義革命」として言及されている事件は、実際には明らかで、ただし無血の国家転覆であった。巡洋艦オーロラ号の掃射砲から発射された空砲を合図に、新しくできたばかりの赤軍小隊が冬宮に押し入り、そこでいたずらに時を過ごしていた臨時政府の閣僚たちを逮捕した。彼らはツァーリ退位後のロシアを切り盛りしようとしたが、果たせなかったのである。赤軍はいかなる抵抗にも遭うことなく、宮殿を護衛していた婦人部隊の半数をレイプし、その寝室になだれ込んだ。その際に赤軍兵士2名が銃撃され、ほかに1名がワイン・セラーで溺れたことは事実である。けれども空にサーチライトが交差していた宮殿広場に銃声がとどろき、何人かが倒れるという事件は、ただセルゲイ・エイゼンシュテインの映画のなかでだけ起こったことであった。

公式プロパガンダにおいてこの街が「革命揺籃の地」と呼ばれてきたのは、おそらく10月25日夜の事件があまりにもつましいものだったことと関係がある。揺籃は空っぽで、まるでその状態を楽しんでいるようだった。この街は革命につきものの虐殺を、ある程度回避することができた。「ロシアの崩壊と無意味と無慈悲さを見ることを、神は私たちに禁じ給うた」とはプーシキンの言葉だが、ペテルブルグはそうしたことを目の当たりにしないですんだのである。内

戦が国土全体を覆い、恐ろしいひび割れが起こり、国はたがいに敵意をもつ2つの陣営に分かれたが、ここネヴァ河の岸辺では2世紀を通じて初めて静寂が君臨していた。空っぽになった広場の敷石のあいだ、歩道の鋪石の割れ目から、草が勢よく伸び始めた。飢餓とチェカー（KGBの旧名）が多くの人命を奪っていたが、その他には、この街が自身とその反映に沈潜することを妨げるものはなかった。

首都をモスクワに戻したこの国は、子宮のように温かく、密閉恐怖症で、外国人嫌いというかつての状況に退行したが、退くべき場所を持たなかったペテルブルグは、あたかも19世紀の観光写真に写されていた姿そのままに停止してしまった。内戦につづく数十年のあいだ、ペテルブルグはほとんど変わらなかった。新しい建物も建つには建ったが、それは郊外の工場地帯に限られていた。しかも当時の住宅政策は濃縮路線とでも呼ぶべきもので、搾取されていた者たちが裕福な者たちと共に暮らすようになっていた。もし以前には豊かな家庭が3室を使用していたとすれば、革命後には別の2家族が2室に移り住み、以前からいた家族の居住範囲は1室だけに限られた。こうして街の内部は以前に比べてよりドストエフスキ的になり、通りに面したファサードの方はところどころ剥げ落ち、時代にふさわしいカーキ色の埃を吸いこむようになった。

この街は静かに、直立不動の姿勢で、季節の移ろいを見ていた。ペテルブルグではあらゆるものが変わりうるが、例外は天気と光である。北方の光、青ざめて拡散したその光のもとでは、記憶と視力だけが異常なまでに研ぎ澄まされる。街路の直線性と長さのおかげもあって、このような光を浴びた歩行者の思考は、その目的地よりも遠くまで伸びていく。普通の視力の持ち主であれば、2キロ離れたところを走るバスのナンバーや、その後尾に付帯している歳月とを識別できる。この街で生まれた者は、少なくとも若いときには、優秀なベドウィンと同じくらいの時間を歩いて過ごす。そしてそれは車の不足やタクシーの値段が高いからではなく（この街の公共交通網はきわめてすぐれている）、食料品店の前に1キロ近くも行列ができるからでもない。巨大な灰色の河に敷設された、茶色の御影石製の堤防に沿って歩くこと。この空の下では、それ自体が生きた拡張であり、一種の遠視なのである。たえまなく流れ去る河水に隣接した御影石の舗道のざらざらとした組成が、歩くことに対するほとんど感覚的な欲望を爪先に吹き込む。この街では、藻の匂いを孕んだ海からの向かい風が、虚偽や絶望や無力感でずぶ濡れになった無数の心を癒してくれる。もしその風がひとを隷属させるものであるとしても、そのような隷属は許されてしかるべきだろう。

この街で孤独に耐えることは、他の場所に比べれば、いくらか容易である。街そのものが孤独だからだ。この奇妙な孤立感、この街の石柱が現在とは無関係で、未来ともほとんど関わりがないという想いから生じてくる。新しい時代とその関心とを無視しているファサードは、20世紀が進行すればするほど気難しげに見えるようになった。ファサードを現在と結びつけている唯一のものはこの街の気候である。だが、石たちが快げに見えるのは、にわか降り出すみぞれや、猛烈な驟雨といった晩秋や早春の荒天のときである。あるいは眉を巨大な毛皮外套に埋めた帝国の老高官のように、重い雪の飾りとショールを身にまとい、凍りついた河の表面に、宮殿やアパート群がぼんやりと映し出される真冬の情景のなかである。1月の落陽が深紅の球体となってヴェネチア風の窓枠を金色の流体に染め上げるとき、橋を渡る行人は凍えながら、これらの石壁を建設しつつピョートルが心に思い描いていた夢を、足下にふいに幻視する。孤独な惑星を映し出す巨大な鏡の夢。そして彼は白い息を吐きながら、これら無慈悲な寒さに捕われ、膝の高さまで雪に埋もれているドリア風髪形の裸像に対して、ほとんど哀れみのような感情を覚えるのである。

温度計が下がれば下がるほど、街は抽象的な外観を呈する。摂氏マイナス25度といえはもう十分な寒さだが、温度はまるで人々や河や建物を投げ捨ててしまおうとしているかのように、理想や抽象観念めざしてどんどん下がっていく。屋根の上を流れる白い煙と堤防に沿って立ち並ぶ建築群との組み合わせは、まるで永遠をめざして失速した列車のようだ。公園や庭園の木々は、カラスの巣のある黒い岩窟を孕んだ人間の肺の教育用解剖図のように見える。そして旧海軍省の尖塔は、いつも遠くで逆光に照り映えながら、雲の中身に麻酔薬を打ち込もうとしている。このような背景にそぐわないのは、現代のちっぽけな人間たちの方か、それとも護衛をしたがえて黒いリムジンであちこち走り回っているその主人たちの方だろうか。この疑問に答を出すことはむずかしい。たしかに言えるのは、どちらの生活もあまり快適ではないだろうということだけだ。

この地域の工業がようやく革命前の生産レベルにまで回復した30年代末の時点でさえ、街の人口はほとんど増加していなかった。ずっと200万人前後で推移していたのである。その一方で、古くから（二世以上）この街に住んでいた家系が人口に占める割合は、20年代の内戦と亡命、30年代の粛清のために低下しつづけていた。それから第二次世界大戦と90日に及ぶ包囲戦がやって来て、爆撃と飢餓によって100万人近くもの命を奪った。包囲戦はこの街の歴史において最も悲劇的な1ページである。生き残った人々が「レニングラード」という名前をついに受け入れたのはこのときであり、彼らはそれを死者たちへの手向けの言葉として用いたのだと思う。街は急に年老いて見えた。まるで歴史がついに自分の存在にめざめ、死体を積み重ねるといついかながらの病的なやり方で、この街に追いつこうと決意したかのようだった。それから30年を経た今日でも、この征服されなかった街の天井やファサードは、修理され漆喰を塗られたにもかかわらず、かつての住人の最後の吐息やまなざしの痕跡をしみのように留めている。ひょっとしたら、ペンキや漆喰の品質が悪かっただけなのかもしれない。

現在ではこの街の人口は約500万人に達しており、朝の8時には、出世主義者たちを満載した電車やバスやトロリーが、彼らを工場や事務所に運び、無数の橋を渡るたびにがたごとと音を立てている。住宅政策は「濃縮」から郊外に新しい建物を建てる路線に切り替えられた。これらの郊外住宅は世界中どこにでもあるような代物で、一般に「バラック建

て様式」と呼ばれている。これは、街本体を視覚的に変えないままでいることに対して、この街の現在の父祖たちに報酬として支払われたものである。この街の中心部には摩天楼も、編みものような高速道路もない。建築という観点からいえば、ロシアには「鉄のカーテン」の存在に対して感謝するだけの十分な理由がある。もし絵葉書を受け取ったとしても、それがベネズエラのカラカスからのものか、ポーランドのワルシャワから届いたのかを判断するのに若干の時間を必要とするような今日でさえ、ロシアが視覚的アイデンティティを保っているのは、このカーテンのおかげだからだ。

レニングラードの父祖たちにしたところで、この街をガラスとコンクリートとで固定しようと考えたことがなかったわけではないだろう。けれども彼らは、どうしたものか、踏ん切りがつかなかったのである。掌中に握っている巨大な富にもかかわらず、彼らもまたこの街の魔力に魅せられていた。彼らがあちこちに建設することを許可したものといえば、すべての調度が外国（フィンランド）の建築家によってしつらえられた現代的なホテルがせいぜいだった。もっとも電話と電線は外国製ではない。こればかりはロシア規格でなければどうしようもない。これらのホテルはだいたい外国人専用だが、しばしばフィン人によって独占される。これは彼らの国土がレニングラードに隣接しているためである。

市民は100近くある映画館や、10館ほどあるドラマ、バレエ、オペラ劇場で時間を過ごすことが多い。巨大なサッカー場も2つあって、サッカーの2チームとアイスホッケーの1チームがこの街を本拠地としている。この国のスポーツは、公の筋から経済的な保証を受けている。最も熱狂的なアイスホッケー・ファンがクレムリンに住んでいることは、機密事項でも何でも無い。とはいえレニングラード最大の娯楽は、ロシアの他のすべての場所と同様、「ボトル」である。アルコールの消費量についていうなら、じつはこの街は「ロシアへの窓」で、しかもその窓は広く開け放たれている。朝の9時になっても、タクシーより酔っ払いの数の方が多いくらいだ。食料品店のワイン・コーナーにはいつでも、怠惰だがむさぼるような表情をした二人組がたむろしている。「ボトル」の代金と中身の両方を分かち合ってくれる第三の男を探しているのだ。代金を分かち合うのは支払所、中身を分かち合うのは手近な出入口というわけだ。出入口の薄闇では、半リットルのウォッカを余さず三等分するという離れ技が冴えわたる。十分に奇妙で思いがけないことだが、一生涯の友情がここで生まれることもある。もっとも凶悪犯罪が生じるのもやはりここである。放送や新聞雑誌のプロパガンダが飲酒撲滅運動を展開する一方で、国家はウォッカ販売によって潤いつづけている。国家にとっては「ボトル」こそが最大の収入源なのだ。なにしろ製造コストはわずか5コペイカなのに、消費者価格は5ルーブリ。収益率は9.900パーセントに上る。

もっとも飲酒の習慣は、海辺の街ではすこしも珍しいことではない。典型的なレニングラードっ子的特徴は、歯の病気（包囲戦時のビタミン欠乏のため）、歯擦音の発音が明晰なこと、自嘲癖、ロシアの他地域に対する気位の高さなどである。この街は心だけはいまだに首都のままだ。この街とモスクワの関係は、フィレンツェとローマの関係、ボストンとワシントンの関係によく似ている。ドストエフスキの何人かの作中人物と同様に、レニングラードは「認められないこと」、拒まれていることに、誇りや感覚的なまでの喜びを覚えている。もっとも、ロシア語を母語とする人間で、この言語が響く世界のなかで最も現実感を帯びた場所がレニングラードであることを、認めない者はいないだろう。

それは、ロシア語の詩と散文から成る第二のペテルブルグが存在するからだ。人々は散文を何度もくり返し読み、詩は暗誦している。ソヴィエトの学校では詩の暗記は必須科目だから、卒業したい者は記憶に留めないわけにいかない。ロシア語が存在するかぎり、未来におけるこの街のステータスと居場所は保証されていて、ソヴィエトの子供は必ずやロシアの大人となるが、それはじつにこのような記憶のおかげなのである。

学年暦はふつう5月末に終わるが、その頃にはこの街ではすでに白夜が始まっていて、それは6月末まで続く。白夜とは太陽が2-3時間しか沈まない夜のことだ。北極圏ではなじみ深い現象である。この季節には街はまるで魔法をかけられたようだ。午前2時でも灯なしに読み書きができる。影を奪われた建物とその屋根は金色に縁取られ、壊れやすい陶器セットのように見える。辺りが静かすぎるので、フィンランドでスプーンの落ちたかすかな音さえ聞こえそう。河の青ざめた水面は、明るすぎる透明なピンク色の空を映し出すのに苦労している。河にかかる橋桁が上がるようすを見ていると、島々が携えていた手を放してゆっくりと漂いだし、流れに沿ってバルト海へと向かっていく情景が思い浮かぶ。この季節に眠りにつくことはむずかしい。明るすぎるし、それにこの現実よりもすばらしい夢などありえないからだ。ひとの後ろに影のできない白夜の街は、まるで水のようにだ。

Joseph Brodsky: *A Guide to a Renamed City*. 1979

Less Than One. Selected Essays. Farrar, Straus and Giroux. 1986. pp. 69-94.

(中村唯史訳)

『現代ロシア文学作品集』13号、北海道大学文学部西洋言語文学研究室、2004年

2) ヨシフ・プロツキ—の詩2篇

音楽のない歌

FWに*1

あなたが私を異郷の地で
思いだすとき—このフレーズが
ただ空想に過ぎなくて、
予言ではなく、そのことは

涙で武装した目には
言うまでもなく、あれこれの日付を
そのような釣竿で深い淵の底から、
引き上げるなどできないにせよ—ともあれ、あなたが

30もの海を越えて、遠い遠い
大地から、エピローグというかたちで
(くり返す—涙は
過ぎ去りしことをのぞく

いっさいを縮減するにせよ) それでもなお
あの最後の年に、私を
思い出し、嘆息するとき—ああ、ため息は
つかないで!—私たちのあいだに

撒き散らされている、これほどの海と平原とを
見渡しながら、でもあなたは
ゼロの群れを先導したのが
自分自身だとは気づかないだろう。
あなたの

高慢さ、あるいは私が盲いているなかで
すべてのことは、それを語るには
まだ早いかもしれないが、
いま確かに不思議なのは、

これほどの恩義を受けながら、
あなたを災厄から護るのが下手だった私なのに
ため息の出るようなこの重荷からは
あなたを救えるということ。

来たるべきときは、闇というかたちをとる、
夜の靄いにも喩えられるような。
未来について、私たちは
何も知らない、だが

少なくともただ一つだけは
私は今でさえ正確に言い当てることができる。
そのなかで私とあなたとは
別々に暮らす運命であり、そして

その未来はすでに訪れた—吹雪の
咆哮、そして叫喚が
言葉の虚ろなスクラムへと化すことは、
その訪れを示す第一の証拠物件である—

その未来にある何か、
慰めてくれたり、あるいは
—私の声は予言者のようだ!—
想像をかたちにするのに、シェヘラザード*2の

物語の形式をとったりできるようなもの。ただ
違うのは、姫のごく素朴な死への恐れに比べて
それが死後の語りであると
いうこと—いまは許してほしい、

あなたを慰めるのに、なつかしい
呪われた木々の言葉を用いることを。そしてそれらの
影が雪上に湧き上がるにまかせよう、
ユークリッド*3の凱旋のように。

* * *

あなたが
ある日、ある月、最後の年、
その他任意のときに、30もの海を越えて
異郷の地で私を思い出すときには—それは

まだ28もの可能性があることを
意味している—湿ったしずくで
目を武装せよ、ペンと
まっさらな紙を手にとるがいい、

そして垂直線を立てかけよ、
空への支柱のようにまっすぐに引け、
私とあなたという、二つの、そう、
二つの点のあいだに。そのとき私たちは

縮減し、神のみぞ知る彼処で
たがいにくたがいを目にもすることもないが、
私はあなたとともに、点とみなされることを
名誉と思おう。このようにして別離は

直線を引くことであり、
出会いをこいねがう一組の
恋人たち—私の視線とあなたの視線—は
垂直線の頂点をめざし

たちのぼるだろう、天上の
高みよりほかに安らう場所を求めることもなく、
こめかみに痛みを感じながら。
これは三角形ではないだろうか!

この形に目をこらそう、
ほかのときならば
冷めきった汗のなかで
私たちを目覚めさせ、なかば

狂った者たちを蛇口へと駆り立てたであろうこの形に。
それは憎しみが理性を焼き払ったりしないため、
もしそのような運命を
私たちふたりが免れたとすれば――

嫉妬を、迷信を、彗星を
魔術を、崇りを、薬草を免れたとすれば――
それはただ、
この形に線を引くためだったのだ。

目をこらそう。一切のことには限りがある、
目を閉じて身体を密着させる
抱擁は、それ自体が
会うこともない別離の礎なのだから。相手のなかに

わが身を隠し合いながら、私たちはみずからの肩甲骨を
空間に対する境界として押し当て、そこから
隠れていた――この裏切りに
空間は何倍もの

報復でむくいるだろう。だからペンと
まっさらな紙――空間の
象徴――を手に取るがいい、そして均衡を
見いだして――私たちには全空間を

示すだけの力はある、私たちの世界が
創造者の力によって
限られているにせよ。せめて、雲の向こうに
警邏がいることによってではなく、何者かの

この世ならぬ情熱によって――その
均衡を、私たちのあいだに横たわる
直線として――紙いっばいに示せ、
そしてよりいっそう詳細であるために、地図を

その下に敷き広げ、単なる角度になるまで
打ち砕き、その長さを
方眼紙に押し込めよ――そのときあなたは
生に従う愛を見いだすだろう。

こうして私たちが
線の長さを知り、また
それがあたかも、より正確に言えば、逢瀬の場を
失った一組の境界線のようで

あることも知り、
そして、もしこの判断が
正しいとすれば（それは、ああ、正しい）
中心からよみがえる

垂直線は、これら突き刺すような
二つの視線の総和にほかならない。そして視線の
この力を底辺として
垂直線の頂点は

成層圏に位置する。どうやら私たちの
視線の総和は、より大なるものへ行きつくには
足りないのだろう、高みへと向けられた各々の
視線は、三角形の直角をはさんだ二辺である。

このようにして探照灯の二つの光は
敵意に満ちたカオスを踏査しながら
目標を夜のなかに見いだすのだ、
雲の向こうで交差しながら。

だがこの目標は兵士の標的とは違い、
それ自体が光のために奉仕してくれる、
ちょうどたがいに見つめ合う勇気のない
者達が覗き込む

鏡のように。私という、目に見えず、語ることもない
直角を形作る一辺でなくて、いったい誰が
あなたにこの十分にありふれた
裏返し定理を

証明できるだろう。そのなかで、
立証ずみの無数の案山子で目を虐げながら、
生が私たちに求めるのは、私たちが
用いるもの、すなわち角。

そうそれこそが私とあなたに与えられているもの。
長く。永遠に。そしてそうとは
感じられないにせよ、それは
実体としてある、ほとんど風景のなかにある。

そうそここそが私たちの出会いの場所。雲の向こうの
岩窟。黒雲のなかのあずま屋。
もてなしの良い隠れ家。片隅
のようなもの。しかもそれは最良の片隅だ、

誰ひとり、その場に、私たちのところまで行きつけない
という理由だけでも。それは
私たちの目だけが持ちうるもの、
物体にとっては所有の高み。

何年もかけて、なぜならそのときまで――
そう死のときまで、もう会えないのだから、
私たちはこの巣を住みよい場所にしていこう、
孤独な思惟のできそこないや

語られることのなかった言葉のがらくたを
――私たちがそれぞれの片隅で蓄えていくすべてを
半分ずつ持ち込んで。
早晚、指し示されているこの点は

ほとんど実体としての容貌を
帯びようになるだろう、
星のような尊厳、雲をさえ遮ることのない
あの内なる光としての

容貌を——なぜなら二つの角と
その周りの闇との総和として、いま一つの角の存在を
約束しているのはユークリッドその人なのだから。
それはあたかも結婚というかたちのよう。

そうそれこそが私とあなたに与えられているもの。
長く。永遠に。一生。
おたがいを目にもすることもなく。だが
その頂点から、二人ははっきりと

昼も夜も
西から東まで見渡され、
だから私たちは結局
このすべてを見通す眼に

従属しはじめるだろう。たとえどんなに
現が闇を差し押さえようと
いますぐそれを手に取り、みずからの
新しいホロスコープにはめ込むがいい、

すべてを見通す眼が、私たちの言葉を
理解するようになるその前に。別離は
私たちの三つの角の総和であり、
この総和によって呼び起こされる苦しみは

三つの角がたがいに引き合う
引力というかたちをとる。このかたちは
他のどんな図形よりもはるかに強い。
地球の引力よりも確かに強い。

* * *

スコラ哲学ねとあなたは言うだろう、そう
スコラ哲学、哀しみのあまり
恥のしるしを失った
かくれんぼ。だが海の上に輝く星にしても

(あなたがこの歌に風のように穏やかな様子を
認めたりしないように、こんなふうに語るのを
許してくれ) 光によって磨かれた、空間内の
魚の目でなくて何だろうか。

スコラ哲学。ほとんど。神のみぞ知る。
おそらく。私の答のなかに調和を
認めよ。この世にスコラ哲学でない
ものがあるだろうか。

神のみぞ知る。眠りへと傾いていく
私の窓のそとには冬の

終焉。だが春は見いだされない。
夜は帰結と化すことから理由を

護りたいのだ。私の脳のなかにあるのは
あれこれの方形、日付、
こめかみに当てられた
あなたや私の手のひら……
いつかあなたが

私を思いだすときには
闇に包まれ、
高みに、外部に、
スカゲラク海峡*4の上空のどこかに

他の星々とともに
弱々しく、ぼんやりときらめいている星のことを
思い出すがいい。もちろん、そんな星はありはしない。
だが愛の、いや、より正確にいえば、

生の芸術とは
自然のなかにないものを見、
からっぽの場所に、宝物や、
女の胸をした有翼の獅子、

驚たちの運命を告げ知らせる、信じがたいほどの
力を持った神々といった魔物を
見いだすことではないのか。
考えてもごらん、魔物たちの肉体を創造する業、

その外貌を編み出す業、
その他細密な仕事に比べて——
空間のなかに点を取りつけるのが
どれほど容易なことか!

闇を指でさし示せ。いずことも
知れず、爪が指すだろうその場所を。
生の本質は、在るものではなく
在らねばならないものへの信仰にある。

闇を指でさし示せ——高音として
星が輝いていなければならぬはずの
その方向を。
そしてもし星がないときには、これら

すりきれた比喩の冗長と虚飾とを
許してくれ。別離に貶められた私の脳は、
遅れてときを告げる雄鶏のように、われ知らず
たち昇ろうと望まずにはいられないのだ。

部屋のなかの正午

I

部屋のなかの正午。覚めているのに、
夢のなかのように、手を動かしても
何ひとつ変わらない
その静けさ。

輝きが目をくらませて窓にしみ入る。
天頂に達した太陽は
光を寄木細工の床の上に置き、そのことで
みずから硬く痺れる。

頬のくぼみに降り積もったほこり。
暖房は鈍く鳴る。
身体は凝固して椅子の延長となり。
振り向いたケンタウロスのように

II

見える。横顔の輝きを
奪った影、そのなりわいは——
四肢の数を
くり返しつつ、神話を鍛え、

明らかにする業。それらが言葉から
数へと移ろうことは驚くには当たらない。
眼のまたたきによって、数は不完全体に
翻訳される。

空気は、立つことも座することも
まして横になることも許さないが、
ことばよりも《4》《6》
《8》の方をよく知覚する。

III

私は大きな国で生まれた、
河口のほとりで。冬には
河はいつも凍っていた。私は
家に帰ることがない。

空間についての思惟が、複数前置格のため息や
オペラやロールネットの視線を生む。
数字には、たとえ叫んでさえ
言葉にはない何かがある。

埒に戻った鳥が、
境界の向こうからさえずっている。
蠅はガラス窓でもがいている。「はちじゅう」あるいは
「ひやく」とでもいうようになりながら。

IV

そこには街があった、正確な
遠近法のおかげで

見逃した何かを
追いかけてやとしても、それはむだなことだった。

凍りついた河にかかる橋は、頭のなかで
軟骨めいた鋼鉄のように
もうひとつの冬についての思想を生んだ——
痕跡に出会うこともない

事物の冬。レリーフは
ガラスのように見えた。
ただ動かなくなった振り子だけが
あたたかさを放っていた。

V

空気は色も何もなく、そのかわり
存在のために
なくてはならないもの。虚無。
ゼロの等価物。

空気から家具を、ヘラジカの角を
みずからを数え分けるという
奇妙な営為。生格で驚きの声を
発しながら考えこむ。

数字にされた事物が与えてくれるのは
ティームールの軍勢のような数かぎりなさ。*5
一種の天文学。それ自体
空気のようなもの。

VI

そこには立ちならぶ円柱もあった、
雪のなかに迷い出て、
とらわれの身となり
素裸にされた柱列。

正午、切っ先の鋭さを誇りながら、
戻ってきた陽のように
尖塔は、黒雲の中身に
麻酔薬を注入していた。

当てずっぽうに口にされた
言葉は、それが虚偽であってさえ、
脳髓を燃え上がらせる、黄昏が
最上階を燃え上がらせるように。

VII

空気とは、本質において台地、
手詰まり、永遠の王手、無意味、
引き分け、古典的な虚無、
ヘーゲルの夢。

両眼からの流れを呼び起こすもの。
正午。かたわらから
溝に埃が詰まったレコードよりも
動かない飛脚。

正午。咀嚼器官は
咳き込んで、平らなπ r 二乗——
骨の上の音楽を
かけようとする。*6

VII

そこには部屋があった。それらの大きさは
無秩序を醸し、無秩序は
天井を醸した。その上塗りの白さへと
あなたのまなざしは馳せ、

そして勝つばかりだった。鏡は
暗くなるまで埃を
たくわえていた。ヘルクラネウムの
灰のように、住む者たちに

降り積もった埃。*7 本の山、
椅子、窓には——霜の
雲母。これらのなかで起こったことは、
そこで永遠に起こっていた。

IX

音が光に劣るのは
速度ではなく、凝固し、
古び、おちぶれてさえ
明瞭な事物のなか。

どちらも打ち折られ、
歪められ、そして縮められる。はじめに——
闇にまで、静寂まで。
それから言葉と化す。

窓のなかの夕焼けが思い出される、
あるいは折り、拒絶が。
どちらも身体のそとでだけ
しあわせなのだ。私たちから遠く離れて。

X

私は光というよりも——言うも
恥ずかしいが——むしろ音だった、
空中でみやまがらすのまねをしながら、
賤民が勝ち誇っている

あの王国で。私は耳たぶで
夜を過ごした、もう一人の花婿が
突起を撫でるように、くぼみを
愛撫した、甲高い声を

上げた。だが高みをめざしながら、
音は重荷を投げ捨てていく。
どんなに鏡を見つめようとも、
こだまは返ってこないだろう。

XI

そこでは外套を着なければならなかった、
なぜなら寒さが、以前は
愛されていたのに今は忘れ去られた
身体を、大理石のように

すなわち肺もなく、名前や
顔立ちもなしにかたどっていたから。
壁龕で、からっぽの空を背景にして、
宮殿の庇で。

そこでは6時までには暗くなりはじめた。
8時には横になりたくなった。
けれどもことばを失くし、凝固して
石の横顔と化すことはもっと自然だった。

XII

二本足の——いやむしろ、どんな生き物も
(とかげもこうもりも)
その輪郭に、つづりかた帳や
マス目の計算帳を隠している。

みずからが在ることに慣れてしまった
身体は、ベルトと
衣服のしたで、理性に未来を
押しつけている。未来についての思惟。

そんなものは要らない！正面を向いた身体は、
それ自体すでに十分な容積！
総計！とくに——灯をともしずに
ネグリジェをまとった身体は。

XIII

未来においては数字が闇を撒き散らす。
数字は死なない。
ただ順序を変えるだけ、
電話番号のように。

その総和は、永遠のペンによって、擦り合わされて
ことばとなる、口を広げ、
アルファベットを延ばしていく。
あるいは逆のプロセスをたどる。

それは、夢によって罰せられ、
目を射る青い輪郭——
ゼロという地平線とともにある
大地のように見えるだろう。

XIV

あるいは——せせらぎのほりに立つナルシスのように
その美しさ、
そのかけがえのなさが、
みずからの射影に飽和しているあの街のように。

このようにして石は、事物は、空気は
増殖していく。このようにして大人は
自分のおぞましい目方を知り、
もはや水溜りを避けようとしなす。

このようにして、記憶という
膨らんだ顔を5本全部の指でこすりながら、
あなたの今日は、盲人のように
みずからを識別するだろう。

XV

未来においては、本質はアマルガムのなかに、
映し出された昨日のなかに。
温度計の水銀柱は下がり、
夏には蜂がぶんぶんうなるだろう。

そこには、音を100倍凌駕する

こだまに充ちた広場が
あるだろう。それは目があばき出すものを
くり返すだけだろう。

1時になっても私たちは死なないだろう！
けれども、爪を使って
私たちをアマルガムから掻き取るだろう
どこかの子供！

XVI

知るがいい、何物も、自身の肉や
私たちの身体、誠実な音、思惟の疾走を
くり返しはしない——
それらを無数に生み出すとはいえ。

だが光を発するよりも、むしろ
闇を飲み込んでいく
これから1000年ののちには
誰にも必要でない星のように、

身体よりも遠方へと赴きながら、
前方へと去りながら、視線は
みずからに取り入れたすべてを
かたはしから送って寄こすようになる。

底本には Иосиф Бродский «Перемена империй: стихотворения 1960-1996», Независимая газета, М., 2001. を用いた。『音楽のない歌 Песнь без музыки』『部屋のなかの正午 Полдень в комнате』の完成は、それぞれ1970年と1978年。

『音楽のない歌』

*1 F.W.に

この詩は、プロツキーがロシア文学研究者 Faith Wigzell との結婚を考えていた時期に書き始められた。当時プロツキーはまだレニングラードに住み、出国ヴィザの取得も困難な状況で、結局、英国在住の Wigzell との結婚は実現しなかった。

*2 シェヘラザード

『千一夜物語 (アラビアン・ナイト)』の語り手である姫。処刑を免れるべく、千と一夜、王にお話を語り聞かせた。

*3 ユークリッド

古代ギリシャの数学者。「ユークリッド幾何学」のユークリッドである。なお、プロツキーがその詩作の前半期に愛をめぐる直角三角形のモチーフをしばしば用いたこと、その基底にT.S.エリオットが『形而上詩人』において称揚したイギリスの詩人ジョン・ダン(1572-1631)の「コンパス」のイメージ(特に«A valediction: forbidding mourning»)があったことが指摘されている。See: David M. Bethea, «Joseph Brodsky and the creation of exile», Princeton Univ. Press, 1994, pp.109-119.

*4 スカゲラク海峡

北海とバルト海を結ぶ最西部の海峡。ノルウェーとデンマークの間に位置する。

『部屋のなかの正午』

*5 ティームールの軍勢のような数かぎりなさ

原文は тамерланова тьма

*6 咽喉器官は／咳き込んで……

ソ連時代の所謂「肋骨レコード」(ジャズなどの非合法音楽を、使用済みレントゲンフィルムで作ったレコードに録音した)をイメージしている。竹内恵子氏の教示に依る。

*7 ヘルクラネウムの／灰のように……

ヘルクラネウムは古代ローマの都市。79年のヴェスヴィオ火山大噴火によって、ポムペイと時を同じくして壊滅した。

『現代ロシア文学作品集』12号、北海道大学文学部西洋言語文学研究室、2003年)

後書き

I

歳月が通り過ぎていく。宮殿の褐色の壁は
ひび割れがしている。盲目の裁縫師はついに黄金の針穴に
糸を通した。聖家族は面痩せして
エジプトまであと1ミリのところまで近づいている。

可視の世界に住まっているのは大部分が生者だ。
街路は輝かしいが、よそよそしい光に
照らされている。天文学者は夜ごと
心づけの額を念入りに計算している。

II

あれこれの出来事がいつどこで生じたのかを
私はもう思い出せない。
昨日だったろうか、それとも数日前。水のなかで、
空中で。公園でのことだったろうか。それは私に起きたのだろうか。

そして出来事そのものも —— よしんばそれが爆発であろうと
洪水、女の嘘、クズネーツク炭田の出火であろうと ——
同じように私や救出者を
秘め隠し、そのあとは何ひとつ思い出しはしない。

III

どうやらこれは、私たちが今では生とひとつになったことを、
私もまたざわめく実体の一部となったことを
意味している。実体は羅紗のようで、
無色の地となって私の肌に感染している。

今では輪郭と化している私もまた、おそらくなにかの継ぎや
しわや道化服、部分と全体、
原因や結果 —— 無視しても、切望しても、また恐れても良い
ものと見分けがつかなくなっている。

IV

私に触れることは —— 乾いた牛蒡の茎、
夕べや正午に固有の湿り、
街の石切場、草原の広がり、
今ではもう生きてはいないけれど、私が思い出す人々に触れるということ。

私に触れることは —— 私や私の顔や
私の外套を信じず、私なしで
存在しているものにふと触れてしまうということ。
そのものの眼に映る私たちは、結局のところいつも喪失である。

V

私はあなたと話しているのだが、もし聞こえないとしても
それは私の罪ではない。日々の総計は、人の目を
傷つけた後で、同じく声帯にも
影響するのだ。私の声は音を帯びていないが、執拗ではないだろう。

これは —— コケコッコーや、チクタクや、針がレコードの中心で
出している擦音が、よりはっきりと聞こえるようになるということ。
これは —— 赤頭巾が狼に語らなかつたそのように
私が沈黙しても、あなたが気づかないということ。

Послесловие 1987

トルソ

足下に踏みしめるものがふいに石の草となり
その草が緑色の現よりも大理石である方が美しいとすれば、
あるいはニンフとの戯れに興じたファウヌスを
目にして、彼らが夢よりもブロンズの中の方が幸福であるとすれば、
友よ、疲れ果てた手から杖を取り落とすが良い、
君はもう帝国にいるのだから。

自然から取られた、あるいは想像の裡に具現した
空気、炎、水、ファウヌスたち、泉の精たち、獅子たち ——
神が考案し、理性が頭を煩わせることに倦んだもの
すべてが石や金属と化している。
これは事物の終わり、これは道程の終わりに
歩み入るための鏡。

空っぽの壁龕に立ち、仰ぎ見るが
良い、幾世紀もが通り過ぎ、陰へと消えていく
その様子を、鼠頸部に苔が生え、
肩にはほこりが溜まっていくさまを —— 諸々の時代のこの日焼けを。
誰かが手をもぎ取るだろう、頭は肩から
音を立てて転がり落ちるだろう。

そのとき残るのはトルソだ、筋肉の名もなき総和。
千年ののち壁龕に住む鼠が
爪も折れ、御影石に敗れたはてに
ある夜一声鳴いて、小走りに道路を
横切って行くだろう、午前零時にねぐらに戻らないために、
たとえ朝が明けても戻らないために。

Topic 1973

《天気以外のあらゆることで私はいつも責められてきた……》

天気以外のあらゆることで私はいつも責められてきた、
自分でもしばしば苛酷な報いで自身を脅かしてきた。
だが私がいってみれば追跡を切り上げ、ただの
星となる日がもうすぐやってくる。

私は空の電線で大尉のようにかすかに明滅したり
雲のなかへと没したりするだろう、雷鳴を耳にしつつ、
だが消費財の急襲を受け、ペンに追われて
部隊が逃げ去っていくのを目にすることはなく。

かつて在ったものが周囲にもはやないからには、
運ばれていく先が円環であろうと、それが閃光であろうと構いはしない。
ひとたび夢のなかでインクを目にした学童が、
何よりも九九算が得意になるのと同じことだ。

そして光の速度であることに感謝のことは期待できないとすれば、
遍く非在の鎧は、おそらく
速度を篩と化す試みを尊び、
その篩に隙間があることを私に感謝するだろう。

«*Меня упрекали во всем, кроме погоды...*» 1994

(『現代ロシア文学作品集』14号、北海道大学文学部西洋言語文学研究室、2005年)

Ⅲ-1. 脱出、空虚、ロシア：ペレーヴィン文学の時空間

1. 時空間

ミハイル・バフチンは『小説における時間と時空間の諸形式』の結語において、時代や文学ジャンルといったレベルにとどまらず、それらの枠内においてではあるが個々の作家のレベルにおいても、固有の時空間が存在する可能性を示唆している(1)。ヴィクトル・ペレーヴィン(Виктор Пелевин, 1962-)について彼固有の時空間を抽出することはできるだろうか?この作家はソ連体制の崩壊と市場経済の導入によって読者数が激減し、初版3000~5000部が相場となっている現代文学のなかで、新しい作品集を出すごとに10万部単位の売れ行きを示し、突出した人気と影響力を誇っている。もしペレーヴィン固有の時空間を語るができるのなら、それは(この作家が属する)現代ロシアにおいて支配的な時空間を考えることにもつながるだろう。

もともと、仏教や道教をはじめとする東洋的モチーフを作中で多用し、「空/虚/無 пустота」をくり返し語るペレーヴィン自身は、このような問題設定を受け入れないかもしれない。彼の最新作は『どこからでもなくどこへでもない過渡期の弁証法』という(2)。過程を表す「過渡期」や「弁証法」はあきらかに時間的概念であり、「どこからでもない」「どこへでもない」は空間の広がりや前提としているので、この題名は、芸術において時間と空間とを切り離して考えることはできないというバフチンのテーゼ(3)に当てはまっているようにみえる。

けれども少し考えてみれば、この語結合がじつは完全に矛盾していることがわかるだろう。「どこからでもない ниоткуда」「どこへでもない нигде」は、空間内の移動を示す「どこから откуда」「どこへ куда」の全面否定(ни)である。これらの語は、正確には空間的な概念ではなく、むしろ空間の否定なのだ。空間のないところに移動という過程は生じない。過程がありえないときに「過渡期」や「弁証法」を云々することは不可能である(4)。

上に挙げた「空/虚/無 пустота」「弁証法 диалектика」「どこからでもない ниоткуда」「どこへでもない нигде」に、「どこでもない нигде」を加えた5つの語は、ペレーヴィンの作品に一貫してくり返し現れているキーワードだ。ペレーヴィンの作中人物の多くが「空/虚/無」を語り、あるいはそれを志向している。彼らの言説——それは作家自身の思想でもあるように思える——を受け入れるなら、時間や空間というカテゴリーそれ自体が無効になってしまう。

けれどもペレーヴィン文学固有の時空間を語ることは可能である。たとえ彼の思想がどのようなものであれ、それは神学や哲学の論文としてではなく、あくまでも小説というジャンルにおいて展開されているからだ。作中人物が「空」の哲学を語り、実践する長編『チャパーエフとプストタ Чэпэв и Пустота』(1996)について、人類学者でエッセイストのレズニコフは皮肉な口調でこう述べている。「この作品の本当の矛盾は、その哲学と美学とのあいだにある。禅は多言や論理的な説明、時間のなかでのプロット展開を斥ける。禅と長編とは本来的に両立しえないものなのだ。……禅の美学と『チャパーエフとプストタ』のあいだにはいかなる関係もない」(5)。

ペレーヴィンは「空/虚/無」を語り、その一方で市場経済やヴァーチャル・リアリティ、マス・メディアなど現代的な要素を積極的に作中に取り入れてはいるけれども、多くの批評家が指摘しているように文体や構成はむしろ古典的で(6)、その作品は明確な時空間を有している。ペレーヴィンの小説において、時空間の否定である「空/虚/無」が、いかなる時空間において語られているのかを以下に考えてみよう。それは現代ロシアの文学や思想に広がっている「空虚なロシア」のイメージについてその正誤をいうまえに、このイメージを成立させた状況(時空間)を問うことと同型の作業である。

2. 脱出

ペレーヴィンの作品は、その時空間の型によって「伝記型」と「脱出型」の2つに大別できる。

伝記型の作品では、ある特定の対象について、その始まり(発生)から現在(消滅)までがほぼ時系列に沿って語られる。伝記型と仮に呼んだが、対象が人間であるとは限らない。この型の典型的な作品は『再建者 Реконструктор』(1990)、『復讐の武器 Оружие возмездия』(1990)などだ。前者は歴史の表舞台に立っていたスターリンがじつは影武者に過ぎず、ソ連を実際に動かしていたのは文字どおり地下に籠もっている集団であったが、この地下指導部は1954年にフルシチョフの影武者によって抹殺されたという“真実の歴史”を、ある研究者がアルヒーブ文書の閲覧によって発見するという物語だ。後者は壊滅間近のナチス・ドイツが神秘的な兵器を開発していたという噂をめぐる顛末記である。類似した設定だが、報告書や盗聴記録のコラージュから成る『クレーゲルの発見 Откровение Крегера』(1991)なども、この型に分類することができる。

伝記型の作品には、すでに完了した時点からある出来事を語るという設定、語りの俯瞰的・回顧的な視点が共通している。それらは、文献・記録・風聞の組み合わせという構成ともあいまって、いわば事後報告のような印象を読者に与える。

この意味では、架空の書物やその作者の事歴を対象とする『マルドングたち Мардонги』(1991)、『フランス思想へのマケドニアの批判 Македонская критика французской мысли』(2003)など書評の体裁を装った作品も、伝記型と見なすことができるだろう。前者は生が死という真の在り方に至る分娩の過程にすぎないという思想を説いたニコライ・アントノフとその弟子たちを、後者はボードリヤール『象徴交換と死』の思想を批判的に摂取した著作をあらわし、その

実践として人体の力を用いてヨーロッパからロシアに資金を還流する装置を作り出した男をそれぞれ対象として、いずれも書評のスタイルで書かれた作品である。

語りの(時間軸において)俯瞰的・回顧的な視点を優越させ、強調するためには、対象を空間内のある一点に固定させるに如くはない。たとえばカフカの『万里の長城 Beim Bau der Chinesischen Mauer』(1917) (7) などがその典型例だが、ペレーヴィンも『倉庫 XII 番の冒険と生涯 Жизнь и приключение сарая номер XII』(1991) や『貯水塔 Водонапорная башня』(1996) などで、この時空間を用いている。前者は自分の内部に置かれた事物と魂を共有する能力をもつ倉庫が、長年のあいだ腐臭を放つ漬物樽の置場であり続けたすえに、あるきっかけで自分がかつては自転車置場だったことを思い出し、かつて自転車が運んでくれた草原の光や匂いを如実に感じて、それを懐かしむあまりに半ば衝動的に自ら焼け落ちてしまうという物語だ。後者は1928年に建設された貯水塔についての思索的な記述である。

伝記型の作品はいずれも対象に対して距離を置いた視点から語られている。この距離は、すでに完了した事象を回顧する時間的なものであったり、建造物を外部から観察する空間的なものであったりするが、また『太守張のソ連 СССР Тайпоу Чжуань』(1991) のように、対象と読者のあいだの心理的な隔たりである場合もある。中国の人民公社で働いていた農民張がある日モスクワに連れて行かれ、高官となり、やがて最高指導者にまで上りつめるが、最後には追放されるというこの短編(張が行ったのが実は蟻の国だったということが最後に判明する)は、作中に人物間の会話が導入され、語りも俯瞰的・回顧的な要素が稀薄で主人公の遍歴とともに展開しているため、伝記型の作品に比べて概して臨場感が強い。だがその一方で、いっさいは語り手が張から聞いた話を書き留めたものであるという末尾に明かされる設定や、アクの強い諧謔的な文体をとおして語り手の介在が顕示され、語られている張の人生と読者のあいだに距離感が作り出されてもいる。

回顧的・俯瞰的な視点、距離を置いた語り口のために静的で固定した時空間は、明確なプロットを欠いた哲学的な散文に適している。ペレーヴィンの作品では『少年時代の存在論 Онтология детства』(1991) や、『イヴァン・クブラノフ Иван Кублаханов』(1994) などがこれに当たる。

このようにペレーヴィンは伝記型に分類される作品を少なからず書いているけれども、この型を彼に固有の時空間と見なすことはできない。架空の資料をコラージュして、或る対象を再構成してみせるのは、『セバスチャン・ナイトの真実の生涯 The Real Life of Sebastian Knight』(1941) (8) をはじめとして、ナボコフが得意とした手法だ。なかでも書評形式の踏襲は、ナボコフ、ボルヘス、レムなど20世紀後半の作家がくり返し行った試みである。またカフカが時空間の静態・固定性の極として建造物を対象としたことは、すでに指摘したとおりだ。伝記型はとくに20世紀の幻想文学作家が好んで自作品に採用した時空間であり、どんな作家もジャンルが要請する規定からまったく自由というわけではない以上、幻想文学の系譜に連なるペレーヴィンがこれを用いたのは自然なことである。

けれどもペレーヴィン自身は、伝記型の時空間を窮屈に感じるものがあつたのではないだろうか。たとえば、先に挙げた『倉庫 XII 番の冒険と生涯』末尾の、燃え尽きた倉庫が「輝き、光の色を刻々と変え、時に透明になったり、時に耐えがたいまでの眩しさにまで燃えさかりながら、明滅する」自転車と化して平原を疾駆し、消えていく場面の美しさは、この作品における静的で固定した時空間が、そこからの「脱出」を描くためにこそ採用されたのではないかと思わせるに十分である。

デビュー当時から一貫してペレーヴィンを支持し続けている批評家ドミートリイ・ブイコフは、おもに彼の最初の作品集『青い火影』を念頭に置いて「(ペレーヴィンは) 分析家や解釈者というよりも、むしろ最も純粹な、真正の叙情派である。彼のテキストには、夕暮れのなかを仕事から帰ってくる人々の姿をベランダから眺めているときに子供がしばしば抱くような哀しみが沁みとおっている」(9)と述べているが、このような叙情は事後報告性を基調とする伝記型の時空間からは生じない。ペレーヴィンの作品に叙情性が醸し出され、読者が強い共感を寄せることができるのは、『倉庫 XII 番の冒険と生涯』のラストのように、語りと対象との距離が近接している場合なのである。

ペレーヴィンの文学に固有の——あるいは少なくともドミナントな——時空間は「脱出」である。上に挙げたブイコフはこれを「逃走 побег」、同じく批評家のセルゲイ・ネクラソフは「解放 освобождение」というふうに定義している(10)。この型は作中に複数の世界が存在することを前提とする。脱出、逃走、解放とは、「今ここ」から「もう一つの世界」への移動にほかならないからだ。

脱出の契機が作中において優越するためには、語りの視点が脱出する作中人物に寄り添う必要がある。もし語りの視点が俯瞰的であれば、たとえ作中人物が移動を敢行しても、それは語りによって確保されている静的かつ固定した世界の枠内での位置の変化に過ぎず、作品全体の時空間には関わらないのである。

ペレーヴィンにおける脱出型の代表的な作品は、『捨てる男と六本指 Затворник и Шестипальный』(1990) と『黄色い矢 Желтая стрела』(1993) だろう。前者では養鶏工場で暮らす二羽のブロイラーが、屠殺される運命に甘んじている群れを離れ、人間(ブロイラーたちはそれを「神」と呼ぶ)の手をも逃れて、最後には工場の窓を叩き割り、上空に舞い上がって南へと飛び去っていく。後者において「脱出」は人生という汽車を降りることとして描かれる。作中人物はみな生まれてから死ぬまで「黄色い矢」号という列車に乗っているさだめだが、主人公以外は誰一人その運命を疑問に感じていない。ロシア文学において人生や世界を列車として描き出した先例としてはヴェネディクト・エロフェーエフの長編『酔いどれ列車、モスクワ発ペトウシキ行』があるが(11)、ペレーヴィンの世界＝列車は関取引商が登場するなど現代ロシアの世相を色濃く反映している。主人公はラストで一時停車した「黄色い矢」を降り、列車がふたたび動きだ

して地平線のかなたに消えるのを見送ってから、どこへというあてもなく、しかし確かな足取りで歩き始める。

ペレーヴィンにおいて「脱出」の型が、いつもこのような率直なかたちで描きだされているわけではない。たとえば「ウフリャブ」という意味のない言葉が頭から離れなくなり、やがてそれを「もう一つの世界」からの「しるし」と認識するに至った男が、決意して「ウフリャブ」という音のする方をめがけて跳躍するけれども、結局のところそれはただ雪堆に頭から突っ込んで、そのまま凍死することに過ぎなかったという短編『ウフリャブ Ухриб』(1991)は、自分が好む時空間に対するペレーヴィンのパロディと位置づけることができる。『上層界のタンバリン Бубен верхнего мира』(1993)は異界冥婚譚の変種で、霊媒師によって異界から呼び出された死者と生ける女性との寂しい交感を描いた作品だが、当然のように二人の愛は成就しない。「今ここ」を脱出できない生者は、「もう一つの世界」に永遠に去った死者を想いながらむせび泣く。

このように「もう一つの世界」に触れながらも「今ここ」を脱出できない作品のほかにも、ソ連とナチス・ドイツ帝国とをパラレル・ワールドとする『電柱からの音楽 Музыка со столба』(1991)や『月面走行車 Луноход』(1991) (12)のように、脱出した先が元の世界と同質の世界であるという設定の作品もある。コンピューター・ゲームとソ連体制とを二重写しに描き出す中編『ゴスプランの王子様 Принц Госплана』(1991)も、二つの世界が同質であるという前提のうえに組み立てられている。公衆便所が協同組合化されるというソ連末期の時空間のなかに糞尿の氾濫するカーニバル的時空間が突如乱入するが、最終節では主人公が唐突に現実に戻る『ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢 Девятый сон Веры Павловны』(1991)のように、「もう一つの世界」が結局は「今この世界」に従属・収斂してしまう場合もある。

これらの作品から漂ってくるのは、濃厚な閉塞感だ。主人公オモンが宇宙飛行士になるという少年時代からの夢を実現し、月に着陸したものの、じつはすべては社会主義の優越を鼓吹するための撮影プロジェクトに過ぎなかったことが判明し、ところがさらに、それらいつさいが結局はモスクワの地下鉄駅構内でうたた寝していた主人公が見た束の間の夢に過ぎなかったという長編『オモン・ラー Омон Ра』(1992)も、このような「閉塞型」に含めることができる。

3. 空虚

ペレーヴィンの作品における「脱出型」と「閉塞型」とを分かちるのは、「今ここ」と「もう一つの世界」とのあいだで主人公が描く軌跡、またその最終的な位置がどちらの世界に属するかということである。脱出型においては、主人公は「今ここ」から「もう一つの世界」へと脱出する。一方、閉塞型における主人公の軌跡は大きく3つに分類される。①主人公が「もう一つの世界」を垣間見ながらも「今ここ」を出られない(『ウフリャブ』『上層界のタンバリン』)、②行き着いた先の「もう一つの世界」が脱出してきた「今ここ」と同質の世界である(『電柱からの音楽』『月面走行車』『ゴスプランの王子様』)、③主人公が「今ここ」から「もう一つの世界」へと移動するが、結局は「今ここ」に戻ってくる(『ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢』『ネパール通信 Весна из Непала』(1991)など)の3パターンである。

主人公がそれらのあいだを動く(あるいは動かない)「今ここ」と「もう一つの世界」の時空間、および両者の関係について、脱出型と閉塞型とのあいだに何らかの相違を認めることはできるだろうか。「今ここ」については、2つの型のあいだに違いはない。ペレーヴィンの場合、それは必ず現代ロシアという明確に社会的・歴史的な時空間である。

閉塞型の作品においてはどうかだろうか。主人公が「今ここ」を出られない①のパターンには、原則的に「もう一つの世界」についての記述はない。したがって2つの世界の間隔についても述べることはできない。

②のパターンの場合には、「もう一つの世界」もまた「今ここ」と同様に具体的な時空間であるといえる。『電柱からの音楽』『月面走行車』では、それはナチス第三帝国という歴史的・社会的な刻印を帯びている。この場合、「今ここ」と「もう一つの世界」はどちらも全体主義社会という属性において共通しているから、両者の関係は必然的なものといえる。作中人物の脱出が閉塞感を払拭できず、徒勞の印象を与える理由もここにある。

『ゴスプランの王子様』の「もう一つの世界」はコンピューター・ゲームだ。ヴァーチャル・リアリティがどのような時空間を有しているかという問題は私には判断できないが、ペレーヴィンは「今ここ」であるソ連社会それ自体をヴァーチャル・リアリティとして描きだそうとしているので、2つの世界の同質性は明らかであり、その関係は必然的である。主人公はコンピューター・ゲームのどのレベルに行っても(ソ連社会のどの断面に行っても)、結局は同質の時空間から脱出できない。軽快なゲーム感覚の語り口にもかかわらず、出口のない迷宮をはてしなくさまようような閉塞感が作品から漂ってくるのは、このためである。なお、主人公がいくら脱出=上昇をくり返してもけっして閉塞から抜け出せない長編『ジェネレーションP Generation П』(1999)は、構造的には『ゴスプランの王子様』の延長線上に位置づけることができる。

③のパターンに属する『ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢』や『ネパール通信』の場合には、「もう一つの世界」は夢であったり、どこか異常な内容のラジオ中継だったりして、その時空間は必ずしも明確ではない。これは、両作品における「もう一つの世界」が、「今ここ」を脱出する可能性を主人公に示したうえで、脱出を破綻させることをその機能としているからだ。「もう一つの世界」が現れるのは、もっぱら「今ここ」の閉塞性を強調するためであり、前者は後者に従属・収斂するのである。だがこれはこれで、2つの世界のあいだには、明確で必然的な関係が結ばれているといえる。

これら3パターンのいずれにも分類できないが、「今ここ」と「もう一つの世界」との関係という観点からみて興味ぶ

かいは、長編『虫の生活 Жизнь насекомых』(1993)である。作中に登場する者がいつのまにか人間から虫へ、虫から人間へと、かぎりなく変容をくり返すこの作品において、何が「今ここ」で、何が「もう一つの世界」なのかを問うことは無意味である。

この作品には登場人物の言動を通して1990年代前半のロシアの世相が顔をのぞかせているが、それは必ず登場人物の虫としての属性と結びついたかたちで表出されている。作中に登場する人間＝虫において、人間界と昆虫界はたがいに分ちがたく結合している。たとえば第12章「PARADISE」の主人公セリョージャは両親の顔も覚えていない孤児であり、パラダイスに出ることをめざして必死に過酷な土掘りを続け、アメリカに到達して、そこで生活にも順応する。ある日、「島でいちばんホットな場所」という看板に遭遇した彼はそこそがパラダイスであると確信して、指示通りに上方に掘り進み、やがてかかねてから噂に聞いていた地表に出る。「地表ってのは——こいつは、もう掘らなくてもいいってわけだからな！土のない所で、掘る必要はないんだ！」だがパラダイスであるはずの地表に彼が見いだしたのは、子供のときに自分がそこから落下した正にその樹木であった。セリョージャはじつは蟬で、地表に出たときには成虫になっていたのだ。「パラダイス」をめざしてきたはずのセリョージャの一生は、つまるところ自分の生まれた場所への回帰に過ぎなかった。彼に残された時間はあと7日である。

さらに彼は蟬たちが何を歌っているのか——より正しく言うなら、嘆いているのか——を悟った。そして彼もまた喉元にある巾広の薄板をこすり合わせて、一生を無駄に過ごしてしまった、そもそも無駄に過ごさないことなど不可能であり、こんなことはすべて嘆いてみてもまったく無駄なことだと歌いはじめた。……彼は『PARADISE』という英語は死後に行くところを意味するのだとふいに気づいた。

セリョージャの人生においては、7年間を地中で暮らし、地上ではわずか7日しか生きられないという蟬の時空間と、アメリカを理想郷のように思いなして出国を試みる者の多かったソ連崩壊前後のロシア社会という時空間とが、たがいに分ちがたく結びついている。若いときは着飾り、恋愛をし、夫を失ってから自分の家にこもって娘の成長に生きがいを見いだすが、最後には娘に去られてしまう女性マリナの物語(第3・6・13章)が、あたかも荘厳な宿命悲劇のように読者に感知されるのも、この「女の一生」が雌蟻の時空間とみごとに融合しているからにはほかならない。『虫の生活』が表出しているのは、虫の生物学的時空間と1990年代前半のロシアの世相という社会的時空間とが有機的に結びつき、そのどちらが欠けても成立しないような世界なのである。

概して閉塞型の作品においては、「もう一つの世界」は具体的な(社会的、歴史的、生物学的な)時空間を備えている。また、「今ここ」と「もう一つの世界」とは(後者が前者に収斂する場合も含めて)必然的、または有機的な関係にあるといえる。

これに対して脱出型の作品では、「もう一つの世界」は具体的な時空間を欠いている。たとえば、すでに言及した『世捨て男と六本指』においては、それは二羽の鶏がめざす場所というほかには何ひとつ定義されていない。

飛ぶことは驚くほど簡単だった。それに使う力は、歩きに比べても大して変わりはしなかった。かれらはますます上に舞い上がり、じきに、下の方に見えるものはみんな、極彩色の四辺形状や斑上のものに過ぎなくなった。
六本指は世捨て男の方をむいた。
「どこに行くんだ？」かれは叫んだ。
「南さ」世捨て男は簡潔に答えた。
「そいつは何なんだ？」六本指は訊いた。
「知らんよ」世捨て男とは答えた。「けど、あっちの方にあるのさ」
かれは羽ばたきして、翼で巨大な光る輪の方角を指した。その環は色だけが、かつてかれらが天体と名付けていたものを思い起こさせるに過ぎなかった。

批評家のアレクサンドル・ゲニスが示唆しているように、ペレーヴィンにおいて重要なのは「もう一つの世界」がどのようなものかということではなく、そこをめざして「脱出」するという行為それ自体である(13)。

脱出型の「もう一つの世界」は、「今ここ」と違うことは明らかだけれども、それ以外には何ひとつ語りえない世界である。したがって脱出型においては、「今ここ」と「もう一つの世界」との関係も、必然的・有機的ではありえない。セミョーン・ウリヤノフは、その反響の大きかったウェブ上の批評において、ペレーヴィンの作品で場面転換やプロットの展開が起きるときには必ずといって良いほど「突然 **вылет**」という副詞が用いられていることを指摘しているが(14)、このような現象が起こるのは、プロットの主動因である「今ここ」と「もう一つの世界」との関係に因果性が欠けているためだ。

定義も時空間も持たない世界は、言語化するとすれば「空/虚/無」と呼ぶよりほかはない。ペレーヴィンの時空間は文字どおり「空虚への脱出」であり、のちに彼はそれを最高傑作といわれる『チャーペフとプスタ』で全面的に展開している。「プスタ(空虚)」という姓を持つ分裂症の作家の手記という設定のこの長編で、主人公は「今ここ(現代ロシア)」と「もう一つの世界(内戦期のソ連)」とをいくどか往還したすえに、最終章で「今ここ」を見捨て、「もう

一つの世界」へと脱出している。

4. ロシア (1)

ペレーヴィンの時空間は主人公の「今ここ」から「もう一つの世界=空虚」への「脱出」を基本とするが (15)、理屈からいえば、ペレーヴィンの小説は、主人公が脱出したまさにその瞬間で完結しなければならない。脱出した先の「もう一つの世界」は「空/虚/無」という言語化しえない世界であり、文字どおり言語だけから成る小説にとっては表象不能の領域であるはずだからだ。実際、プロットのレベルでいえば、作品の多くは主人公の脱出によって終わっている。

けれどもここで留意しなければならないのは、「もう一つの世界」をまったく描かないとすれば、「脱出」の時空間はそもそも成立しないということだ。このことは「もう一つの世界」が無意味言語によってのみ表象されている短編『ウブリャブ』の主人公の末路を思い出せば明らかだろう。「もう一つの世界」が形象されなければ、小説の世界には「今ここ」の時空間しか存在しないことになり、作中人物はそのなかで閉塞するよりほかないのである。

脱出の時空間を成立させるためには、ペレーヴィンは主人公が脱出を遂げたあとに「もう一つの世界」を表象しなければならない。これは作家に対する文学というジャンルからの要請である。ペレーヴィンは「空/虚/無」を表象することが原理的に矛盾した営為であることを明らかに理解しているので (16)、「もう一つの世界」についての記述は概して最小限に留められている。だが、たとえどんなに簡潔であれ、表象した以上、それは不可避的に何らかの特徴を帯びている。主人公が脱出した先の「もう一つの世界」とは、どのような時空間なのだろうか。

脱出が「人生=列車」からの下車である『黄色い矢』では、主人公が降り立った「空/虚/無」「もう一つの世界」は次のように描かれている。

彼はキズだらけの鉄製の昇降口の端に立ち、暗闇の方に目をやった。暗闇は無限で、そして静かだった。闇の中から吹いてくる暖かな風は、彼が知らないたくさんの香りでいっぱいだった。

アンドレイは土手をめがけて跳んだ。……

外から見ると、列車はその名のとおりに、電光に輝く、誰も知れぬ者によって、どこへとも知れず放たれた矢のように見えた。アンドレイは列車が現れた方角を見、つぎに列車が消えていく方角に目をやった。どっちを見ても、暗い空虚のほかには何一つなかった。

彼はくると回れ右して、線路と反対の方角に歩きだした。どこへ行こうとも特に考えてはいなかったが、まもなく広い平原を裂いて伸びているアスファルトの道路に出た。空と地平線が接するあたりに、線状の明るみが見えてきた。背後の車輪の音が遠ざかるにつれ、彼が今まで聞いたこともない音が耳に流れ込んできた。草のなかで鳴くコオロギの声と風のざわめき、そして自分自身の静かな足音だった。

「空/虚/無」は、はじめのうち、何ひとつ見分けられず、定位するための基準もない「無限の暗闇」「暗い空虚」である。だがその闇のなかでも、いっばいの香りがすでに感じられる。しだいに明るくなると、それは空と地がただ地平線によって区切られ、草が風になびく「広い草原」であることがわかる。

すでに述べたように、ペレーヴィンの場合「もう一つの世界」の記述は最小限に留められているが、この短い記述からでも、ロシア人の読者ならロシアに伝統的な空間表象——「広がり пространство」を思い浮かべられるだろう。川端香男里氏は空間の「広がり」にこそ郷愁と祖型を感じ、そのなかに埋没することを「自由 воля」と感じるロシア人の伝統的な心性を指摘しているが (17)、『黄色い矢』末尾のこの描写は「もう一つの世界」を遮るものもなく地平線まで広がるロシアの大地として、簡潔だが端的に示しているのである。

ペレーヴィンの「空/虚/無」からはロシアの草原の香りが漂ってくる。『倉庫 XII 番の冒険と生涯』で、自分がかつて自転車置場であったと主人公の倉庫が思い出したきっかけは、たまたま中庭に自転車が入ってきたことだった。その乗り手が何気なくハンドルのベルを二度鳴らすと、倉庫は、自転車たちが見てきた情景をみずからも見、感じていた頃のことを思い出す。ではその情景とはどのようなものだろうか。

…… (倉庫) XII 番は突然思い出した。

自転車。

道。

黄昏。

川にかかる橋。

かれは自分がほんとうは何なかを思い出し、とうとう自分に、ほんとうの自分に戻った。

倉庫 XII 番にとって「ほんとうの自分」とは、ロシアの平原を疾駆することだったのだ。半ばみずから焼け落ち、倉庫という閉塞を脱出した XII 番が光の自転車となって平原を「信じられないスピードで」飛び、やがて「空の光り輝く一つの点となって」消えたことはすでに述べたが、これは「広がり」のなかでの自由」というロシアの伝統的な志向の「自

転車「スピード」という意匠をまとった現代版である。

ペレーヴィンの初期中短編のなかで、「空／虚／無」がもっとも詳細に「ロシアの大地」として表象されている作品は、中編『中部地帯における人間狼の問題 Проблема верволька в Средней полосе』(1991)である。これは主人公サーシャが郊外の村に出かけ、そこで出会った人々とともに狼に変身する物語だ。ただしサーシャたち人狼は、魔性よりもむしろ呪術的要素が強く、自分の意志で狼になったり人間に戻ったりできる東スラヴの人狼信仰の伝統(18)に従って、人と狼とのあいだを自由に行き来することができる。したがってこの作品は第一義的にはメタモルフォーゼ、変容の物語と定義できるが、これはまた脱出の物語でもある。主人公サーシャが、狼に変身することによって、人間であるときとは違ったふうに周囲の世界を知覚するようになるからだ。狼に変容した彼は、人間のときには聴こえなかった音を耳にし、嗅ぐことのなかった匂いを識別し、風のかすかなそよぎをも感じ取ることができる。サーシャは狼に変身することによって人間的時空間を脱し、自然のなかに生きるものだけが知るもう一つの世界に至るのである。

この狼によって知覚された世界に関する記述は、サーシャが人狼に変身して以降、作中の多くの場面にちりばめられているが、それは月の光がメロディーに感じられるなど共感覚に充ち、いっさいが調和した世界である。サーシャは月に向かって吠え、やがて群れの他の狼たちがそれに唱和する。そのひとつひとつが自然のなかに生きることの喜びと悲しみの声である。

かれは耳を澄ませた。はじめは葉を揺すぶる風の音と夜の虫たちの鳴き音だけが聞こえてきたが、そのあとに遠い歌声が音楽のようなものが聞こえてきた。……しかし、そこには何か腹立たしい欠落、なにやら空虚なところがあった。かれはふと、それは自分の声で埋め合わせることができるのだと悟り、吠え始めた。……

彼の声と一緒に別の声が現れ、それらはひとつひとつ全く異なるものだったが、少しもお互いの声の妨げにはならなかった。一つの茎のまわりに幾種類かの植物が絡み合っているかのよう、すべては全く別々のものだった。

じきに群れ全体が吠えはじめた。サーシャは各々の声に満たされた感覚、そして意味をも一緒に理解した。……レーナの声は、ブリキの屋根に雨の滴が落ちる音そっくりの、軽やかな自分の声についてであり、低いリーダーのバスは、跳躍のとき彼が飛び越える量り知れぬ深い深淵について歌っており、子供狼のボーイ・ソプラノは自分たちが生きている喜び、朝が朝であり、夜が夜である喜び、それから、喜びに似た何か言い知れぬ悲しみについて吠えていた。聞き入っているとサーシャは生まれてはじめて、自分がその中心で腹這いになっている世界というものが、何と理解を超えているか、何と美しいものであるかを感じ取った。

この調和に満ちた世界についての美しく叙情的な描写において留意しなければならないのは、人狼たちが月に向かって吠えるその声についての記述である。それらは「ひとつひとつ全く異なるもの」「全く別々のもの」であるけれども、個性を保っているそのままにたがいに調和し、ハーモニーを構成しているというのである(「少しもお互いの妨げにはならなかった」「一つの茎のまわりに……絡み合っているかのよう」)。できごとの舞台が「モスクワ郊外コニコヴォ村」という12世紀以来の古い歴史を持つ実在の場所であることが作中でくり返し述べられ、また題名によっても作品と実際のロシアの土壌との接続が図られていることを考えれば、人狼たちの遠吠えのこの記述にソボルノスチ *соборность* (一人一人が精神的には完全な自由のなかに生き、外的な強制をまったく感じることなく、日常生活でも精神的にも十分に個性を発揮しながら、全体としては見事な調和を保つという理想的状態。19世紀から20世紀初頭の宗教思想家たちがロシア民族性の最大の特質と見なした)の遠い反響を見いだすのは、それほど難しいことではない。

短編『ターザンごっこ *Тарзанка*』(1994)で主人公が垣間見る「もう一つの世界」は都会の夜景だが、その描写においてさえ、むしろ平原を連想させるようなディテールが優越している。この作品のプロットは、主人公ピョートル・ペトローヴィチが陰鬱な天候のもと、スターリン時代の建物が立ち並ぶ小路を神経の疲れに苦しみながら歩いているうちに、自分の分身とも神ともつかぬ存在につきまとわれるが、最後にはこの存在が彼にもたらした幻像を見ることによって生きる希望を取り戻すというものである。『ターザンごっこ』は、主人公が「今ここ」と「もう一つの世界」とを往還する閉塞型に分類することもできるが、女視によって彼の世界との関係が「絶望」から「希望」へと転じていることを考えれば、むしろ脱出型のヴァリエーションと見なすのが適当だろう。ピョートルが虚空から女視した情景は次のようなものだ。

……この虚空のさらに30メートルほど下には、火影が燃えているのが水溜りのせいで二重になって見えた。木々のくろい梢が風に揺れ、アスファルトは色をうしなつて灰のようだった。こうしたすべてが明らかに現実であり、この事態を変えようもないことを、ピョートル・ペトローヴィチは恐れとともにはっきりと認識した。……実際、彼が落下しないのは奇跡だった。でこぼこしたコンクリートの小さな壁を別にすれば、彼の手に触れるものは周りに何一つなかった。

ピョートルの女視は街の夜景を俯瞰するというものだが、その夜景においては都会的な要素がむしろ希薄であり(「アスファルトは色をうしなつて灰のようだった」)、印象深いのは「火影」、「水溜り」、「風に揺れる木々の黒い梢」とい

た、むしろロシアの平原の夜景にこそふさわしいディテールである。ピョートルがこの幻視によって生きる希望を取り戻したのは、自分がいる街を外部（虚空の高み）から見ることによってその閉塞から脱したからであるが、それはまた街がロシアの平原（「火影」「水溜り」）を内包していることを認識したためでもあるだろう。

ペレーヴィンの時空間は「今ここ」から「空/虚/無」への「脱出」だが、その「空/虚/無」はロシアの伝統的な空間感覚や理想と接続している（『黄色い矢』『倉庫 XII 番の冒険と生涯』等）。またこの「もう一つの世界」は「今ここ」となら必然的・有機的に結びついてはいないけれども、「今ここ」のなかに、あるいはそのかぎに潜在しており、その潜在する「もう一つの世界」を幻視することもまた「脱出」の一形態である（『中部地帯における人間狼の問題』『ターザンごっこ』等）。

5. ロシア (2)

このようなペレーヴィンの時空間は、構造的には、近代ロシア文学においておそらく最大のテーマである「ペテルブルグ神話」の時空間と一致している。この神話は、ピョートル大帝の意志によって建造された純西欧風の街並をもつ首都ペテルブルグという「今ここ」と、そのなかに、あるいはそのかぎに潜在している沼地（ロシア）という「もう一つの世界」との関係性を主軸としている。ただし両者のあいだに必然的な関係や有機的なつながりを認めることはできない。この神話においては、ペテルブルグは、首都であるにもかかわらず、ロシアの大地に根ざしていないと考えられている。ペテルブルグはただ「ヨーロッパへの窓であれ」というピョートル大帝の意志によってのみ存在している。大帝の意志（呪縛）が失われれば首都という「今ここ」も消え失せ、あとには「もう一つの世界」——ピョートル以前にこの地がそうであったような、人気ない沼地だけが残る。

このような「ペテルブルグ神話」をもっとも集中的によく示しているのは、ドストエフスキイの長編『未成年 Подросок』(1875)の主人公アルカージイが、ある霧深い朝にふける夢想だろう。

どうだろう、この霧が散って上空へきえてゆくとき、それとともにこのじめじめした、つるつるすべる都会全体も、霧につつまれたまま上空へ運び去られ、煙のように消えてしまって、あとにはフィンランド湾の沼沢地がのこり、その真ん中に、申し訳に、疲れきって火のような息をはいている馬にまたがった青銅の騎士だけが、ポツンとのこるのではないだろうか？……ああしてみんなあくせくと走りまわっているが、もしかしたら、こんなものはみな誰かの夢で、ここにはほんものの生きた人間なんか一人もないし、現実の行為などひとつもないのではなからうか？そしてそうした夢をみていた誰かが、ひよいと目をさましたら——すべてがとたんに消え失せてしまうのではなからうか？ (19)

おそらくペレーヴィンは、このようなペテルブルグ神話と、「もう一つの世界」への脱出によって、現代社会という「今ここ」を幻のように見せる自分の文学との、構造的な一致を意識しているだろう。彼の作品には、ロシアの西欧化を強引に推進し、その一環としてペテルブルグを建設した大帝と同じ名前を持つ人物がしばしば登場している。都会の夜景の中に火影と水溜りと木の梢を幻視する『ターザンごっこ』の主人公は、すでに触れたように、ピョートル・ペトローヴィチ Петр Петрович である。長編『チャパーエフとプスタ』の主人公の姓が「空/虚/無」を意味する「プスタ Пуста」であることはすでに述べたが、その名前はやはりピョートルである。ピョートル・プスタはかつてペテルブルグのデカダン詩人であり、王党派でもあったという設定だが、その氏名の象徴性によって、西欧化への意志と潜在する空虚とに引き裂かれたロシアを具現していると思なすことができる。この仮説に立脚した場合には、彼が「今ここ」と「もう一つの世界」との往還をくり返した末に「空/虚/無」である後者へと去っていく『チャパーエフとプスタ』は、ロシアが「西欧」を見捨て、「空虚」へと舵を切る物語として読み解かれることになる (20)。

このようにペレーヴィンは「ペテルブルグ神話」を意識しているが、ただし生粋のモスクワ子である彼は、ペテルブルグを舞台とした作品をまったくと言って良いほど書いていない。ほとんど唯一の例外は『水晶の世界 Хрустальный мир』(1991)である。この短編にはエピグラフとして、後期象徴派の詩人ブロークが第一次革命前後のペテルブルグを題材に書いた連詩『街 Город』(1904-1908) (21) の一節が引用されている。『水晶の世界』は「ペテルブルグ神話」とどのように接続しているのだろうか。またそこに表れている「今ここ」と「もう一つの世界」はいかなるもので、両者はどのような関係にあるだろうか。

作品の冒頭で、この物語は1917年10月24日——十月革命前日——夜のペテルブルグを舞台にしていることが明記されている。主人公は士官候補生のニコライとユーリイで、二人は「シパレルナヤ通りを封鎖し、誰ひとりスモーリヌイに行くことを許してはならない」という指令を受けている。霧深いこの夜、騎馬で警戒にあたっている二人は、頭上にかかるレモネードの黄色い広告を目にしなが、文化の本質は個別の現象ではなく、それを統合する原理にこそあるが、その原理を定式化することは不可能である」というような哲学的な会話を交わす。ときおりステッキをついた老人や謎めいたマダムが霧の中から現れてはスモーリヌイに行こうとし、ニコライとユーリイに遮られては「なにか奇妙なふうに」また霧の中に消えていく。彼らは共通して巻舌音を発音できない。

やがてスモーリヌイをめざす三番目の者が現れる。それは戦傷者とその車椅子を押す看護婦とが奇妙にも合体したも

のであった。

きしるような音はちよつと静まったあと、今度はすぐそばで鳴りだした。とりわけ黒々とした霧の渦のひとつが、家々のあいだで層を成す暗い闇から、はっきりと分離した。近づいて来るにつれて、その渦はしだいに奇妙な生き物のような輪郭を帯び始めた。頭から肩までは人間だが、そこから下はなにか奇妙にがっしりとして、かすかに蠢いている。この奇妙な生き物は小さな、だがたしかに同時に二つの声で、何事かぶつぶつぶやいていた。男の声がうめき、女の声はそれを慰めているようだった。女の話し声は肩から上の部分、男の声は下の部分が発していた。生き物は二つの声で咳払いすると、街灯に照らされた場所に入り、そこで立ち止まった。ニコライは、その生き物が、明るい光に照らされた瞬間に初めて確かな形を取ったような気がした。

この場面の直前に戦傷者と看護婦の惨殺体が発見されたことが伝えられているので、彼らは明らかにこの世のものではない。街に立ち込めている無定形の霧から生じたような彼らもまたやはりスモーリヌイをめざし、それを阻止しようとするニコライとユーリーの狙撃を受けるが、あたかも生まれてきたところへ帰るかのよう霧のなかへかき消えてしまう。

ユーリーは麻薬常習者だった。眼に見えぬ恐怖に耐えかねてユーリーとニコライは麻薬を吸引する。そのたびにニコライは夢とも現ともつかぬ幻覚を見る。

ニコライは顔を上げてあたりを見回した。秋のペトログラードの街路がこれほど美しくなるとは、とても信じられないほどだった。花屋の窓からは、椗の桶に植えられた3本の小さな松が顔をのぞかせていた。街路は険しい上り道となって、先に行くほど幅が広がっていた。建物の最上階の窓は、光に明るくなった雲の合間からたったいま現れたばかりの月を映し出していた。こうしたすべてがロシアなのだ、それがあまりにも美しく、ニコライの眼にはふいに涙が滲んだ。

「水晶の世界よ、俺たちがお前を護ってやるよ」彼はそうつぶやき、剣の柄を手に握った。

……馬の背に揺られているニコライの前に、子どものころに見た情景が現れては消えて行った。ギムナジウムとその窓から覗いていた白いりんごの花。街の上にかかった虹。スケート場の青黒い氷と、照明が明るいなかで脇目もふらずに滑っている選手たち。葉を落とした百歳を越える菩提樹の並木が、道に沿って柱廊のある古びた家へと続いている景色。

だがその後に見えたのは、かつて目にしたようでもあるが、じっさいには一度も目にしたことのない光景だった。それは幾千もの教会の金屋根に飾られた巨大な白い街で、やはり巨大な水晶球の内部にぶら下がっているようだった。ニコライはなぜか、この街がロシアであることを理解していた。彼はユーリーとふたりで水晶球とその外界との境目にいたが、霧を裂いて馬を駆り、魔物めがけて突撃した。なによりも恐ろしいのは、この魔物の形も大きさもまったく分からないということであった。それは氷のような寒気を吐き散らしている、無定形な空虚の渦 *бесформенный клуб пустоты* だったのである。

二人の前に最後に現れたのは、「カルル・リープクネヒト父子商会」の従業員と名乗る男だった。この商会は「ペトログラードのすべての司令部と哨兵所にレモネードを供給する」という契約を参謀本部と結んでいて、彼はスモーリヌイにレモネードを搬送する途中だという。男は通行許可証を持っていたので、二人は彼の通行を許可する。

ユーリーはニコライに「現在の文明は破滅の淵にあり、あらゆる滅びゆく存在と同様に、生き延びようという絶望的な試みをして、魂の錬金術工房で奇妙なホムンクルスを産み出している」という見解を語る。ニコライはユーリーが麻薬吸引時に朗誦しかけた詩の末尾を知りたがり、ユーリーは求めに応じてロずさむ。「そして建物のひび割れに私たちは／目にするのだ、夕暮れの戦慄という古くからの戯れを」。

『水晶の世界』には、ペレーヴィンのポスト・モダニズム作家としての力量がよく発揮されている。ペテルブルグを舞台に、この街をめぐる神話の代表的ディテール「霧」「黄色」「水晶」が明晰な構図へと巧みに織りなされて、完成度の高い作品世界を構築している。

ペテルブルグ神話には、苛酷な自然環境のうえにピョートル大帝の意志と強権によってむりやり創建されたペテルブルグが、原初的自然 *стихия* から報復されるという構図がある。報復とは具体的には「氾濫する水（洪水）」や「立ち込める霧」といったものだ。たとえばプーシキンの叙事詩『青銅の騎士 *Медный всадник*』（1833）は、自然による街への報復としての洪水を主要なモチーフとしている。霧の持つ意味合いについては、先に引用したドストエフスキイ『未成年』の一節などから明らかだろう。この場合、抑圧されている「原初的自然」は、ペテルブルグに象徴される西欧化・近代化の代価に苦しむ「古き良きロシア」の象徴でもあった。

この構図に文明論的な解釈を施したのは、後期象徴派のバールイたちである。20世紀初頭のロシア帝国の状況を、西欧化したインテリゲンチヤ（知識人）と未開だが荒々しい力に満ちたナロード（民衆）との相克として捉えた彼らは、両者の対立をロシア文学に従来からあった街（ペテルブルグ）と原初的自然（ロシア）との相克に重ね合わせた。彼ら

にとって、1905年の第一次革命は、長年の抑圧にもかかわらずナロードが保持してきた野蛮だが原初的な生命力 *стихия* の激発にはかならなかつた。第一次革命を描く際には、彼らはそれを「黄色の氾濫」として表象した。彼らの見解によれば、長期にわたる抑圧に抗してアジア的な原初の力を保持してきたナロードは精神的なモンゴロイドであり、その身体にも「黄色い肌」を潜ませていたからである。ペテルブルグにいつしか黄に彩色された建物が増えていたことも、このような「黄色の氾濫」の兆候として捉えられた。ペールイの長編小説『ペテルブルグ Петербург』(1913-14)には、後期象徴派のペテルブルグ神話が集中的に表現されている。たとえば第一次革命を俯瞰的にスケッチしている「街では争いが度々起こった」の節では、ロシア全土での民衆蜂起が、霧に脅かされているペテルブルグに向けてナロードが洪水のように押し寄せてくる情景として描かれている。彼らを主導しているのは「真紅に染まった満州 *обогрелая Манчжурия*」からやって来たものたちである(22)。

ペールイに極めて近い立場にいたブロークによって『ペテルブルグ』と同じく第一次革命を題材として書かれた連詩『街』の一節がエピグラフとして冒頭に置かれていることによって、『水晶の世界』の読者は、作品中に散りばめられたディテールをペテルブルグの文学的・思想的伝統を想起しつつ受容するように示唆されている。実際のこの短編においては、第一次革命ではなく十月革命前夜という設定であるにもかかわらず、後期象徴派の場合と同様に「霧」と「黄色」が結びつき、主人公である貴族出身の士官候補生をくり返し脅かしている。

ユーリイとニコライの検問をくぐりぬけてスモリーヌイに行こうとする者たちは、あたかも街に立ち込めている無定形の霧がさまざまな形をとっては消えていくようである。霧はニコライの幻視のなかでは「形も大きさもまったく分からない魔物」「氷のような寒気を吐き散らしている、無定形な空虚の渦」である。黄色は「レモネード」のディテールに凝縮されている。それはまず街中に氾濫するレモネードの広告として、また末尾近くではドイツの革命家の名を冠した商会の従業員がスモリーヌイに運ぶ品物として表われている。黄色いレモネードを搬送している男が、ユーリイとニコライに語りかける言葉は象徴的だ。「ご心配なく、士官閣下！ロシア中をレモネード漬けにしてさしあげますよ！」原初的な自然・生命力を象徴する黄色は、ペテルブルグはおろかロシア全土に氾濫しようとしているのである。

どちらも「スモリーヌイ」という十月革命時に蜂起側の司令部となった場所に向かおうとしていること、スモリーヌイをめざす者たちが「巻舌音を発音できない」というレーニンと同じ特徴を示していることなどから、「霧」と「黄色」のモチーフはポリシェヴィキに結びつけられていると考えられる。けれどもこの結びつきは読者の歴史的な知識の助けを借りて初めて成立するのであり、ポリシェヴィキの具体的な描写がまったく欠如している『水晶の世界』においては、あくまでも副次的なものである。作中に優越しているのは「霧」「黄色」の「無定形な空虚」との結びつきそのものであり、十月革命前夜という設定は、読者に対してカタストロフの到来を示唆する以上ではない。

ポリシェヴィキの記述が作中に欠如しているのは、ひとつには、この作品がもつばら主人公ニコライの視点から語られているためである。ニコライたちは「霧」と「黄色」に脅かされ、「無定形な空虚」と対峙するが、相手が何者なのかをわかって知る事ができない。彼らは「水晶球」という、「空虚」とは異なる世界に属しているのである。

この短編のもう一つの重要なディテール「水晶」は、明らかにチェルヌイシェフスキがその長編『何をなすべきか Что делать?』(1862-63)において主人公ヴェーラ・パーヴロヴナの夢として描きだした「水晶宮 хрустальный дворец」を連想させる。暗い情念を捨象して善意と合理性のみを属性とする未来の人々が全面ガラスばりの建物で共同生活を営むというこのユートピアに対して、ドストエフスキが激しく反発して『地下室の手記 Записки из подполья』(1864)を書いたことはよく知られている文学的事実だが(23)、文豪の批判と揶揄にもかかわらず、水晶宮のイメージはチェルヌイシェフスキ以降の文学において、水(氷)とガラスの遍在によって反射に満ち、ロシアにおける西欧的合理主義の象徴であったペテルブルグのイメージと結びついていった(24)。

「水晶」をめぐるこのような文学的記憶は、ペレーヴィンの短編においては、まず題名によって喚起されているが、作中では麻薬を吸引したニコライの幻覚の記述のなかに、やはりペトログラードと同一化したかたちで表われている。ニコライはこの美しい水晶の世界を「ロシア」と呼ぶが、それはインテリゲンチヤであり士官候補生である彼が守るべきロシア、ピョートル大帝以来の西欧化をめざしてきたロシアなのである。そのようなロシア＝「水晶の世界」は、「無定形の空虚の渦」に脅かされ、いまや破滅の淵にある。水晶球の境界に立つニコライは涙ながらに「水晶の世界よ、俺たちがお前を護ってやるよ」と誓い、「青銅の騎士」ピョートル大帝像と同じ騎馬の姿で、「霧を裂いて」「魔物めがけて」突撃する。だが「水晶」を護ろうとするこの戦いは「無定形な空虚」、原初的な力 *стихия* の勝利によって終わるだろう。このことは、作中では、黄色いレモネードをスモリーヌイに運ぶ男が霧のなかに没した直後の記述によって、象徴的に示唆されている。

車輪の下でガラスの割れる音が聞こえ、そしてすべてが静まりかえった。(Долетел хруст под колесами, и все стихло.)

水晶の世界 хрустальный мир は、無定形な空虚を前にして、音を立てて хруст 砕け散るのである。

このように、この短編は、霧のように遍在する「空虚」(ロシア)が、合理的な西欧的知の結晶であるペテルブルグという「水晶の世界」を打ち砕く物語といえる。主人公ニコライは迫り来るカタストロフの予感に怯えながらも「水晶」の領域に最後まで留まるので、この短編は閉塞型に属するといえるだろう。だが重要なのはそのことよりも、この短編

が、革命を原初的な力の氾濫として捉え、『スキタイ人 Скифы』(1918)ほかの詩でこれを讃えようと努めながら、自身はついに「水晶」に殉じたブロークの詩によって砕けられていることである。

冒頭にエピグラフとしてその一部が引用され、途中でユーリイがロザサミ、さらにラストで最後の2行が引用されているブロークの詩は、以下のようなものだ。

私は哀れみを請う手でみずからの杖を握りしめる。
友は月に夢中になり、月に欺かれて生きている。
見よ、行く手に現われし第三の者。愛しい友よ、君がいるのは
踏みじられた紙袋の中なのか、どんよりとしたまなざしにさらされて？

そして私たち三人はさまよい歩く。層をなして積もっている埃。
ここでもあそこでも、疲れを知らぬ暑熱の下、すべては空虚だ。
塀は柵のよう。排水溝に凝む腐物。
なにかかにもが人気ない忌まわしさのなかに埋葬されている。

ノックする。家々には哀しみ。柵には死者たち。
私たちはおずおずとドアの中へささやきかける。「死んだのではない——眠っているのですよ、
あなたの近しい人は……

だがナイトキャップをかぶった老婆は、その狭い額に皺を寄せて、
叫ぶのだ。「立ち去れ！遺骸を辱めるな！」

さらにさまよい歩く。そして建物のひび割れに私たちは
目にするのだ、夕暮れの戦慄という古くからの戯れを。(25)

日露戦争から第一次革命へと続く騒乱の直前、1904年7月3日にブロークによって書かれたこの詩は、来るべきカタストロフへの予感に満ち、あきらかな終末感に貫かれている。末尾の「夕暮れの戦慄という古くからの戯れ старинная игра вечерних содроганий」とは、原初的な力の氾濫を前にして、閉塞的な自己反芻に陥っている西歐的知の黄昏にほかならないだろう。1991年3月に発表された『水晶の世界』は、ブロークの詩の引用によって、当時強まりつつあったソ連崩壊の予感と、20世紀初頭のカタストロフの予感とを接続しているのである。

なかでもとりわけ『水晶の世界』を構造的に規定しているのは、エピグラフとして冒頭に引用されている第3・4行だ。ここに表われている、第三の者 третий —— のイメージは、この詩が属する連詩『街』にくり返し登場している(『伝説 Легенда』『見知らない女 Невидимка』(26)など)。それはお互いに認識しうる「私」(第一の者)と「君」(第二の者)に影のように忍び寄る、あるいは寄り添っている姿なき者、未知の者である。それは死や破壊と結びついているが、にもかかわらず、ブロークの詩句には「第三の者」への待望感も認められる。

「第三の者」が『水晶の世界』を構造的に規定しているというのは、シパレルナヤ通りをスモーリヌイに行こうとする者の通行を許してはならないという指令をユーリイとニコライが遂行するためには、「指令を実行する準備のできている二人の士官候補生のほかに、そこへ行こうとする第三の者が存在しなければならなかった」という奇妙な一文が作中にあるからだ。この記述の直後から、二人の前には巻舌音を発音できない老人、マダム、亡霊らが次々と現れる。彼らこそがブロークの詩におけるように終末感に彩られつつ待望される「第三の者」にほかならないのだ。そして、これら「第三の者」は、「形も大きさもわからない」「無定形な空虚の渦」から生じては消えていくのである。

『水晶の世界』は、西歐的な合理的知の象徴である「水晶」のようなペテルブルグという「今ここ」に留まる主人公ニコライの視点から語られており、その結果ペレーヴィンの他の短編とは異なり、「空/虚/無」を作中で直接に表象することを回避して、これを語りえない文字どおりの「空虚」として定位することに成功している。ただしこれが可能になったのは、十月革命前夜という設定と、題名とブロークの引用によって、あらかじめ文学的・歴史的記憶が喚起されているためである。ペテルブルグ神話を視野に入れてこの作品を読み返すなら、作中では言及されていない「もう一つの世界」が、やはり(そこに生きる者ナロードの原初性も含めた)ロシアの大地に接続していることは明らかである。

『水晶の世界』は、『再建者』など主にソ連の過去を対象とした伝記型の作品や、『ゴスプランの王子様』などソ連社会という「今ここ」の状況を描き出した閉塞型の作品群、また『中部地帯における人間狼の問題』などロシアの平原や大地の感触を持つ「もう一つの世界」への脱出を描いた作品群とともに、作家の最初の単行本『青い火影 Синий фонарь』に収録された。この本は、1991年に刊行されると、初版10万部が数日で売り切れるという驚異的な売り上げを示した(27)。1991年がソ連邦崩壊の年であったことを思えば、閉塞と脱出の多彩な変奏曲にほかならなかった『青い火影』が、人々の心に強く訴えかけたことは理解できる。混乱した世相から離れて、作品世界において閉塞状況からの脱出に成功した主人公と、彼らに寄り添う読者の目の前には、草花の香りする空虚なロシアのはてしない平原が広がっていた

のである。

6. 空虚なロシアとの戯れ

これまでに検討してきたような「空／虚／無」とロシアの伝統的・文学的自己表象との結合をペレーヴィンが全面的に展開したのは、1996年発表の『チャパーエフとプスタ』においてである。主人公ピョートル・プスタが現代ロシアの精神病院と、「空／虚／無」の基調を帯びた国内戦期の中央アジアという2つの世界の往復をくり返し、最終章で後者へと脱出していくこの長編は、ペレーヴィンの作品のなかでも最も評価の高いものだが、本稿でもこれまでに何度か言及し、また望月哲男氏によってすでに詳細な紹介・分析もなされているので(28)、ここでは幾つかのディテールに注目するに留めたい。

その1つは現代ロシアの精神病院を舞台とした第4章において、主人公もその一人である患者たちが、「美術療法」としてアリストテレスの胸像を写生させられていることである。アリストテレスは現代社会の基盤である合理的な西歐的知の祖であるけれども、患者たちはどうしてもこれを正確にデッサンすることができない。現代社会の掟を認知できないという意味で狂人である彼らは、アリストテレスを認知し、受け入れることができないのである。

もう1つは、最終章において、現代のモスクワのキャパレーに足を踏み入れた主人公ピョートルが、天井のシャンデリアに万年筆を投げつけ、これを粉々にしていることだ。この象徴的な破壊行為の直後に、装甲車に乗ったチャパーエフがピョートルを出迎えるべく「もう一つの世界」から「今ここ」に現れている。シャンデリアの破壊は何を意味しているのだろうか。

シャンデリアが壊れたためにキャパレーは大混乱に陥るが、そのなかでピョートルは心につぶやいている。

やっと …… やっとシャンデリアに行き当たった。ああ、ただこれだけが、私にできるただ一つのことではなかったのか——この偽造された世界の鏡の球を、万年筆で撃つことだけが *выстрелить в зеркальный шар этого фальшивого мира из авторучки*。

シャンデリアの破壊は、「今ここ」という水晶球、「今ここ」の基盤である合理的な西歐的知を打ち砕く行為にほかならない。水晶球が壊れたとき、チャパーエフが「もう一つの世界」から現われ、「内なるモンゴル *Внутренняя Монголия*」へとピョートルを誘うのである。

『チャパーエフとプスタ』における「もう一つの世界」は、明らかにロシアの大地の刻印を押されている。作中のいたるところに「空虚なロシア」のイメージが表れている。この点でとくに注目されるのは、第9章で、チャパーエフが神秘の粘土を銃で乱射して世界を無に変えると、そこには無限から無限へと流れる「完全なる愛の仮象の川 *Условная Река Абсолютной Любви*」が現れるが、チャパーエフが長すぎる名を持つこの川を頭文字をとって「ウラル *Урал*」という略称で呼んでいることだ。たしかにウラルは国内戦期に実在したチャパーエフが活躍した地方ではあるけれども、この長編においては、むしろそれがアジアとヨーロッパの境界である山脈の名であることの方が重要だろう。「空／虚／無」を流れる川は、アジアとヨーロッパの両方を内包するロシアを象徴する地名を冠しているのである。

アリストテレスを祖とする西歐的な合理的知の拒絶、その象徴である水晶球の破壊、「内なるモンゴル」への脱出、アジアとヨーロッパにまたがる巨大な平原・「空／虚／無」としてのロシア。少なくとも『チャパーエフとプスタ』において、ペレーヴィンが反西歐的な傾向を示し、その裏返しとしてロシアに潜む東洋性を志向するという地政学的な図式に傾いていたことは否定できない。

ソ連崩壊後のロシア文学・思想に広がっている「空虚なロシア」という表象の原型を、私たちは19世紀前半の思想家ピョートル・チャアダーエフに見ることができる。彼はその著『哲学書簡 *Философские письма*』第一書簡(露訳1836)において、ヨーロッパの諸民族を結びつけている神の原理から取り残されているロシア人は、過去に誇るべき何かを生み出したこともなく、将来において発展し世界史に参画する可能性も持たない無意味な存在であると述べた。

今日われわれは理性的な秩序のなかでの余白(пробел)を構成しているのです。私たちの社会的存在のこの空虚(пустота)、この驚くべき孤立に対しては、ただ茫然自失するばかりです。(29)

当初フランス語で書かれたこの書簡がロシア語に訳されて発表されると、チャアダーエフは政府によって公式に「狂人」と宣告され、以後の文筆活動を禁止された。

その後のチャアダーエフはただ私信のかたちでのみ自分の思想を書き残しているが、それらを見るかぎり、彼はロシアが「余白」「空虚」であるという見解を最後まで保持していたようである。ただしその「余白としてのロシア」「空虚なロシア」に対する考え方は変化した。外川継男氏は後年のチャアダーエフの考えを次のように要約している。「ピョートル大帝によって始められ、その後歴代の君主によって継承された政策はロシアに文明をもたらした。この間西ヨーロッパの思想がロシアに入り込み、時とともに人々の間に西歐の科学と同じように西歐の政治制度もわが国のモデルとなり得るとの考えが生まれたことは、ある意味では当然のことであった……しかるに近代ヨーロッパ社会は、その理性万

能主義、物質主義のために……誤った個人主義の泥沼へ落ち込んでしまった。そこにあるのはむき出しになったエゴイズムと虚栄心と党派性である。一方ロシアには西欧社会のような、対立する利害や、既成の偏見や慢性的憎悪は存在しない。ロシアが混乱した舞台から身をしりぞいて、より高い観客席から見物し判断することができるのはわれわれの特権である。ロシアは将来、古い西欧社会に生まれた思想を完成させ、多くの問題を解決し、人類が取り組んでいる重要な問題に発言するよう運命づけられている」(30)。チャアダーエフはロシアを「余白」「空虚」であると見なしていたけれども、それと同時に「余白」であり「空虚」である正にそのことによって、既存の文明のジーンテーゼたりうると考えていたのである。

チャアダーエフの「空虚なロシア」に対する考え方には変化が見られると先に述べたが、それは彼が『哲学書簡』において真意を尽くさないうちに執筆禁止の処置を受けたためである可能性が高い。高野雅之氏はチャアダーエフの思想に転向があったのではなく、彼が私信で述べた意見はロシアが「空虚」「余白」であるという当初からの見解の論理的帰結であると指摘している(31)。このように、「空虚なロシア」という表象は、ロシアではすべてが外部からの「借り物」「反映」あるいはそれらの混淆であり、オリジナルなものなど何一つないとするニヒリズムにつながる反面、すべてを包含しうる巨大な器、いっさいを書き込むことのできる「白紙」として見なすことで、ロシアを特権的な位相へと超越させる逆説的な可能性を秘めている。

150年前の思想家チャアダーエフが、ペレーヴィンを初めとする現代ロシアの文学・思想に直接的な影響を及ぼしているとは認められない。重要なのは、ロシアを「空虚」と見なす系譜がこの国の文学・思想には伏流のように存在しており、深刻な自己否定から絶対的な自己肯定まで巨大な振幅を示しながら、時代によって形を変え、くり返し表層にあらわれてきたということである。現代ロシアにおいて「空虚なロシア」表象の振り子は、自己肯定へと大きく振れているように思われる。たとえば大統領補佐官ヤストルジェムブスキイは、ロシアとコーカサスの関係性についての本の序文において、ロシアは古来ヨーロッパとアジアの接触と葛藤の場であり、東洋文明と西洋文明のジーンテーゼであると述べている(32)。

『チャアダーエフとプスタ』までは「空虚なロシア」への傾斜を示していたペレーヴィンは、それ以降はこの表象に距離を置こうとしているように見える。『ギリシャ風ヴァリエーション Греческий вариант』『モスクワにおけるペイントボールの簡潔な歴史 Краткая история пейнтбола в Москве』(いずれも1997)『どこからでもなくどこへでもない過渡期の弁証法』(2003)など最近の作品においては、「もう一つの世界」の描写は回避され、<人間には達しえない形而上的な神秘の法則が、現代ロシアという「今ここ」に対して、目に見えないが決定的な影響を及ぼしている>という構図が支配的になっている。「もう一つの世界」が表象される場合にも、それは本質的に「今ここ」と同質の世界である(『ジェネレーションP』)。

「脱出型」が書かれなくなり、「伝記型」「閉塞型」の作品が多くなっているのは、年令とともに世界に対する認識が苦くなっているためかもしれないが、ともあれ「空/虚/無」と「ロシア」とを切り離すことによって、ペレーヴィンは近年のナルシスティックなロシア賛美の風潮とは一線を画している。だがおそらくその代償として、最近の彼の作品には初期のような豊かな物語性や、甘美な叙情性が稀薄になっているように思われる。

「空虚なロシア」は、ナショナリズムやメシアニズムの温床であるとともに、ペテルブルグ神話なども連関しつつ、美しい表象や思惟を無数に生み出してきた。ペレーヴィンの「脱出型」の作品がこの系譜に連なる優れた達成であることはここまで見えてきたとおりだが、最近の彼は「空虚なロシア」に距離を置くことによって、文学と思想に蓄積されてきた諸表象との接点を失い、それらとの戯れのなかから作品世界を構築することが難しくなっているのではないだろうか。

ポスト・モダニズムは文学的・文化的な記憶の想起を主要な方法とする。もちろんその想起は、単なる伝統への回帰ではなく、本来は過去に属する記憶を現代に喚起することによって、その記憶から固有の意味を奪い、あるいは新たな意味を付与することを目的としている。したがってポスト・モダニズム作家は、第一義的には伝統の破壊者であるはずだが、彼らが喚起する対象に対して執着を抱いていることもまた一面の事実なのだ。破壊するためくり返し或る対象を喚起しているうちに、その対象に愛着が生じてくるということもあるだろう。伝統の破壊者が、いつのまにか最も保守的な伝統派と化してしまうのである。そしてこのような伝統回帰を嫌う者は、新たな想像力の源泉を求めて、ふたたび知的な放浪に赴かねばならない。

まぎれもなく傑出した作家であるペレーヴィンが「空虚なロシア」との関係において描いてきた軌跡は、ポスト・モダニズムと伝統のあいだの、このように複雑で屈折した関係をよく示している。

註

ペレーヴィンの作品は Виктор Олегович Пелевин, Сочинения в двух томах (ТЕРРА-TERRA, 1996). / Виктор Пелевин, Хрустальный мир (ВАГРИУС, 2002). / Виктор Пелевин, Встроенный напоминаль (ВАГРИУС, 2002). / Виктор Пелевин: Сайт творчества (<http://pelevin.pov.ru>)などを底本とする。いちいち出典に言及する煩は避けるが、作品名の後の数字は雑誌・文集等への初出年を示す。なお上記 URL は、ペレーヴィンがこれまでに書いたほぼ全テキスト、インタビューやペレーヴィンに関する批評の主なものを無料でダウンロードでき、たいへん便利である。ペレーヴィンの邦訳には、三

浦清美訳『眠れ』（群像社、1996）、吉原深和子訳『虫の生活』（同、1997）がある。本稿における作品テキストの和訳は、これらに収録されているものについては両氏のもの、それ以外は拙訳である。

1. ミハイル・パフチン「小説における時間と時空間の諸形式：歴史詩学概説」北岡誠司訳、『ミハイル・パフチン全著作第五巻』（水声社、2001）400頁。
2. Виктор Пелевин, ДПП(ни): Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда: Избранные произведения (Эксмо, 2003).
3. パフチン、387頁。
4. 「即自」が「対自」を自己から析出し、これを自己に回収することによって「即かつ対自」となるという弁証法自体が、結局は即自による合目的な自己肯定の営みであり、ほんらい過程と呼ぶべきものではないのではないかという疑問は、ここではひとまず措く。
5. Кирилл Резников: «Еще раз о Чапаеве», <http://pelevin.nov.ru/stati/o-rezn/1.html>
6. Константин Фрумкин, «Эпоха Пелевина», <http://kulurolog.narod.ru/pelevin.htm> /Сергей Корнев, «Блюстители дихотомий. Кто и почему не любит у нас Пелевина», <http://pelevin.nov.ru/stati/o-km1.html> /Дмитрий Шаманский, «Пустота (Снова о Викторе Пелевине)», <http://pelevin.nov.ru/stati/o-sham/1.html> 等。
7. 『カフカ短編集』池内紀編訳（岩波文庫、1981）所収。
8. Ураジー-Мил・ナボコフ『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』富士川義之訳（講談社文芸文庫、1999）。
9. Дмитрий Быков, «ПВО – аббревиатура моего имени», Огонек, №22 (Май), 2002.
10. Дмитрий Быков, «Побег в Монголию», Литературная газета, 29 мая 1996 г. /Сергей Некрасов, «Субъективные заметки о прозе Виктора Пелевина», <http://pelevin.nov.ru/o-nekr/1.html>
11. Венедикт Ерофеев, Москва-Петушки (1970), 邦訳は安岡治子訳、国書刊行会、1996年。
12. この短編は後に長編『オモン・ラー』の一部となったが、現在でもときどき独立した短編として作品集に収録されている。
13. Александр Генис, «Поле чудес. Виктор Пелевин», Звезда, 1997, №12.
14. Семен Ульянов, «Пелевин и Пустота», <http://www.russ.ru/journal/kritik/98-04-13/ulyan.htm>
15. 「閉塞」は未遂の「脱出」である。脱出への志向がない場合には閉塞感が生じえない。
16. たとえば「ДПП(ни)」に収録されている『盆の客 Гость на празднике Бон』と『風の探求の書 Запись о поиске ветра』は、どちらも「空/虚/無」を言語化しえないことについての作家・文人の嘆きを主題とした短編である。
17. 川端香男里『ロシア：その民族とところ』（講談社学術文庫、1998）第1章「『祖国』と自然」。
18. 栗原成郎『吸血鬼伝説』（河出文庫、1995）第5章「スラヴ人狼伝説」を参照。
19. ドストエフスキー『未成年（上）』工藤精一郎訳（新潮文庫、1969）第1部8章1節（240-241頁）。
20. ただし主人公ピョートルの名は、直接には、フルマノフの小説（1923）やワシーリエフ兄弟の映画（1934）に登場するチャパーエフの腹心の部下ペーチカ Петька に由来している。
21. Александр Блок, «Город», Собрание сочинений в шести томах, том 2, (Правда, М., 1971), с. 132-174.
22. ベールイ『ペテルブルグ（上・下）』川端香男里訳（講談社文芸文庫、2000）。「街では争いが度々起こった Учащались ссоры на улицах」の節は上巻 121-124 頁、Андрей Белый, Собрание сочинений в 6 томах. Том 2 (ТЕРРА-Книжный клуб, 2003.), с.60-61.
23. Челсуишешевский『何をなすべきか（上・下）』金子幸彦訳（岩波文庫、1978・1980）。水晶宮の記述がある「ヴェーラ・パーヴロヴナの第四の夢」は下巻 218-251 頁。ドストエフスキー『地下室の手記』江川卓訳（新潮文庫、1969）。
24. ペテルブルグの文学的表象に「鏡」や「反射」の要素が強いことについては、たとえばペテルブルグ神話の総括といたった趣のあるヨシフ・プロツキイのエッセイ『改名された街の案内』（1979）を参照のこと。Joseph Brodsky, «A Guide to a Renamed City», Less Than One: Selected Essays (Farrar, Straus and Giroux, 1986), pp.69-94. ヨシフ・プロツキイ「改名された街の案内」中村唯史訳、『現代ロシア文学作品集 13 号』（北海道大学西洋言語文学研究室現代ロシア文学作品集編集委員会、2004）、1-19 頁。
25. «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...», Александр Блок, там же, с.138.
26. Там же, с.147-149. и с.150.
27. Виктор Пелевин, Синий фонарь (Текст, 1991).
28. 望月哲男「ヴィクトル・ペレーヴィン『チャパーエフとプスタタ』、『ロシア文学の近景』（北海道大学スラブ研究センター、1997）36-47 頁。／同「空虚とポストモダン文芸：ペレーヴィンの作品を中心に」、『現代ロシア文化』（国書刊行会、2000）301-330 頁。
29. Петр Чаадаев, «Философские письма: письмо первое», П. Я. Чаадаев: сочинения (Правда, 1989), с.26. なお「ペー・ヤー・チャダーエフ『哲学書簡』外川継男訳『スラヴ研究』6号（1962）65-87 頁を参照した。
30. 外川継男「1848年の革命とチャダーエフの逆説：バーリンのチャダーエフ像への反論として」、『スラヴ研究』

21号(1976)79頁。

31. 高野雅之『ロシア思想史：メシアニズムの系譜・新装版』（早稲田大学出版部、1998）第5章「ロシアの歴史は過去も未来も無か：“狂人”チャアダーエフ」。
32. С. М. Ястржембский, «Предисловие», Кавказ в сердце России (Пашков дом и Фонд им. И. Д. Сыгина, 2000), с.6.

『現代文芸研究のフロンティア(VI)』、北海道大学スラブ研究センター、2004年

III-2. ペレーヴィンはどこへ行く

1.

もし将来ふたたび「ロシア文学史」が著されることがあるとすれば、その本は1980年代後半から現代までを「掟破りの時代」とでも命名するのではないか。この10数年間、ソ連時代の制約から解放された作家たちは、従来のタブーを侵犯することに専念してきたように見える。

当初の「掟破り」は、それまで隠蔽されてきた歴史や社会の暗部を暴露・摘発するというものだった。ペレストロイカ期の文学シーンを主導したのはこのような志向で、現代における麻薬密売を素材としたアイトマトフの『処刑台』（1986）、スターリンに対する個人崇拝の色彩が濃厚になりつつあった1930年代のモスクワを舞台にしたルイバコフの『アルバート街の子供たち』（1987）、第二次世界大戦期のチェチェン人強制移住の問題を孤児の目を通して描いたプリスターフキンの『コーカサスの金色の雲』（1988）などが発表されると、社会は大きな反響をもってこれを迎えた（1）。

ただし、これらの作品が打破したのは、あくまでも社会的・歴史的なタブーだった。ルイバコフやアイトマトフは、文学者は「社会の木鐸」「魂の技師」であれとする19世紀からソ連期にいたる伝統にしたがって体制と社会の闇を批判したが、この意味で彼らは俗悪な日常に超越する「真善美」の価値を信じるロシア・インテリゲンチヤの正統な後継者だったのである。「真善美」の具現である文学が社会の上位にあること、社会に影響を及ぼすだけの力を持っていることを、彼らはなおも確信していた。ペレストロイカ期には、文学という制度自体に疑問符が付されることは、まだなかったのである。

だが1990年代に入って社会主義体制が最終的に瓦解したとたん、これら「良心の文学」は求心力を失った。エリツィン時代に市場経済の波が文学の領域にも押し寄せた結果、日常や社会に超越した「真善美」への信仰は急速に色褪せてしまった。一切の価値が相対的で条件的なものにしか見えないポスト・モダン状況がロシアにも到来し、「商品」と化した文学はその特権性を失った。

1990年代から現在にいたる文学シーンは、ロシアにおいてそれまで揺らぐことのなかった文学の超越性に対する挑戦の連続だったといえるだろう。その最も過激な例はソローキンである。彼は長編『ロマン』（執筆1985-89、発表1994）において、近代ロシア文学のさまざまなモチーフや文体を組み合わせ、美しい古典的な作品世界を紡ぎだしたうえで、それら一切をロマンという名の主人公に文字通り虐殺させた（2）。もっとも彼の「文学＝父親殺し」は、未来社会が大作家のクローンを生成するという長編『青脂』（1999）（3）でドストエフスキらの文体模写が楽しげに展開されていることから窺えるように、文学への逆説的な信仰告白でもあったのだが。

この時期のロシアは社会そのものが混沌としていたが、自らの特権性に対する確信を失った文学は、サブ・カルチャー、時事的な話題、風俗、流行などを、その卑俗な部分やキッチュをも含めて作中に積極的に取り入れた。たとえばガロス＝エフドキモフの『[ヘッド]クラッシャー』（4）は主人公がスピーディーに殺戮やら何やらをくり返していく荒唐無稽な物語だが、すべてが遊戯感覚に貫かれているため、意外に軽快な印象を読者に与える。

1990年代半ばから顕著になってきた回顧的な気分を反映してか、最近ではロシアやソ連の歴史を題材に取り入れる作品も増えている。ここ数年大ベストセラーとなっているアクーニンの探偵小説シリーズ（5）や、著名なチェーホフ研究者チュダコーフの長編『古い階段に横たわる闇』（2001）（6）などは、過去の雰囲気や巧みに再現して読者のノスタルジーに訴えかけてくる。その一方では、ピョートル大帝にまつわる種々の挿話を創作・構成したグラーニンの『ピョートル大帝夜話』（2000）（7）やクルサーノフの『天使に噛まれて』（2000）（8）のように、想像力をほしのままに歴史の書き換えを図る作品も現れている。後者は超自然的な指導者のもとロシアが限りなく膨張し、世界を併呑していくという荒唐無稽な「帝国の神話」である。

文学に対する抹殺と逆説的な執着、キッチュや時事的なモチーフの導入、過去への着目などの志向が現代ロシア文学の主動因となっていることは、たとえばペレストロイカ期に登場しながらも「世紀末におけるロシア・リアリズム文学の伝統の継承者」と評される堅実な作風を示していた作家ドミートリエフが、1999年に突如『閉じた本』（9）のような作品を発表したことに現われている。ロシア・フォルマリストと親交のあった祖父、「雪どけ」の時代に理想に燃えたが挫折して今は無為な生活を送る父、ニューリッチとなるが破綻する子という三世代の歴史を描いたこの作品は、紋切型の世代形象と文学臭とがないまぜになって形容しがたい出来ではあるが、キッチュとクリシェの氾濫する現代とそこに

至るまでの20世紀ロシアの道程とを描写出すという作者の意図は明らかである。

もちろんソローキン、クルサーノフらの荒唐無稽でグロテスクに満ちた作品、アクーニンらの軽みや遊戯感覚を導入した作品が、現代ロシア文学のすべてではない。リアリズムの手法を固守する者もいれば、西欧幻想小説の伝統をロシアの土壌に移植しようとする『アンナ・グロムとその幽霊』の著者マリヤ・ルイバコヴァ(10)のような擬古主義者もいる。ポスト・モダン文学を焚書しようとする「共に歩む者たち」というファシズム的な運動の存在も伝えられている。けれども一切の思想や価値が絶対的な権威を失って商品化していく現代ロシアのポスト・モダンの状況は、これらの人々のそれぞれに主観的には真摯な営為をも呑み込んで進行している。もはや破るべき掟の残されていない現代ロシア文学は、何でもありのまるで極彩色の荒野のようだ。

1960年代から独特の端正な筆致でアブハジアのサーガ(11)を書き続けているイスカンデルが、1990年代になってTVインタビューで苦笑まじりにつぶやくのを聞いたことがある。「創作にとっては、本当はなんらかの制約があった方が良いのだが……」

2.

このような現代ロシア文学を、良かれ悪しかれもっとも代表する作家は、やはりヴィクトル・ペレーヴィンだろう。1990年代に大流行したマリニナの推理小説(12)などにはさすがに及ばないものの、彼には固定したファン層がついており、最初の作品集『青い火影』(1991)(13)が数日で10万部を完売、最新作『DPP (N. N.)』(2003)も初版15万部と、初版3000~5000部が相場の現代文学のなかでは驚異的な人気を誇っている。「ヨーロッパがハリー・ポッターの最新作を待ちわび、ティーンエイジャーがゼムフィラ(14)の新しいCDを待ち望んでいるように、確かにクルサーノフやソローキンもいるけれど、私たちはペレーヴィンの新作を首を長くして待っていた」という文をWeb上で読んだが(15)、新作が出るたびにセンセーションとなるペレーヴィンは、文学の枠を越え、すでに社会的現象になっているといえるだろう。

1990年代を通じてペレーヴィンがこのように群を抜く人気を誇っていた理由の一つは、時代の動向や流行に対する彼の並はずれて鋭敏な嗅覚にある。文学がまだ社会の不正の告発に力を注ぎ、パソコンが航空会社の発券場に導入されたかされないかの1980年代末に、いち早く『ゴスプランの王子様』でコンピューターゲームの文学化を図った彼は、長編『ジェネレーションP』(1999)(16)では、イメージやヴァーチャルなものが現実を凌駕していくロシアの現在を、広告業界を舞台として描写出した。しかもこの作品には、作家自身の手になる風刺のきいたキャッチフレーズやコピーも満載されている。鋭いギャグ・センスも彼の人気の源である。

時事的な話題を巧みに文学化するペレーヴィンの手法は、ときにはアンモラルに見えることもある。モスクワで商業化が進む一方でチェチェン戦争が激化しつつあった1995年に書かれた『塔の上の円筒帽』(17)は、チェチェンゲリラが突如クレムリンを占拠するという設定の短編だ。ところがモスクワ市民は争って人質になりたがり、何かが企画した「戦火の中の美脚コンテスト」めざして女性たちがさらに大挙して押し寄せ、「こめかみに銃口」という実況番組が行なわれたり、代議士やらポップ・グループやらが人気取りに入れ替わり立ち替わり現れたりして、占拠中のはずのクレムリンはお祭り騒ぎとなる。アディダスやウinstonのCM撮影まで行なわれるに及んで、ゲリラたちは戦意を喪失してクレムリンを後にする。

実際に進行中の戦争をギャグやナンセンスと結びつけて笑いを誘うこの短編は、あるいは当時の状況のなかでは不謹慎だったかもしれない。だが本当に不謹慎なのは、作品よりもむしろそこに描かれている現代ロシアの縮図の方ではないのか。人命や戦争をも商標と化し、番組や広告の素材としていく市場原理とは、そもそもアンモラルなものなのだ。

「ペレーヴィンは、80年代の終わりから90年代に起こったことが本当は何だったのかを示してくれた」という評は的確である。あるアナキスト系の批評家も作家が「90年代の社会の広範なパノラマと雰囲気を生き生きと書いた」ことを評価しているが、ペレーヴィンは何よりもまず、過激だった1990年代をその夢や失意や無為や歪みごと描写出した語り部として、熱狂的に支持されたのである。

ペレーヴィンの人気には、作家自身のキャラクターも一役買っている。住所や私生活については一切不明、編集者とのやり取りはすべてメールで行い、人前にはめったに出ない。たまに現れても黒いサングラスを付けて外さず、「メガネをとってください」と頼まれると「じゃああなたはズボンを脱いでください」と答える。噂によれば、仏教思想に帰依している彼は1年のかかりの時間をネパールや韓国の寺院や修行場で過ごしている……等々。新作『DPP (N. N.)』の表紙も、有名なセローフの絵『桃と少女』とヴルーベリの『座せるデーモン』とのコラージュで、しかも少女はペレーヴィン風のサングラスをかけているという人を食ったものだ。

このような作家のキャラクターは作中に散りばめられているギャグともよく呼応している。最新作『DPP (N. N.)』冒頭の『エレジー2』の一節を引用しよう。これが戦時中に流行した歌謡『カチューシャ』と、中東に戦争をしかけた親子2代の米国大統領とを踏まえていることは言うまでもない。

カチューシャの旦那は梨を食いすぎた
山の後ろに山
ブッシュの後にブッシュ

このように、ペレーヴィンの人気を支えているのは主として若い世代であり、その支持が彼の作品における時事的なモチーフやギャグなどディテールによるところが大きいのは確かだが、ペレーヴィンは保守的な文学嗜好を持つ世代からも一定の評価を得ている。その理由は彼がディテールの過激さとは裏腹に、文体や作品構造のレベルではバランスのとれた形式美、構成美の徒であることだろう。ペレーヴィンの文体は、世相の反映として新語や俗語が用いられることもあるが、基本的には簡潔平明で、かつイメージを強く喚起するものである。

現代文学には、時事的なモチーフを作品に導入しようとするあまりに、それらを際限なく羅列した結果、冗漫に陥っている作品が少なくないが、ペレーヴィンの長編は神話的・幻想的世界と現実世界との二層性（さらには多層性）という明確な枠組を備えている。たとえば彼の最高傑作『チャパーエフとプスタ』(1996)(18)は、分裂病の作家の手記という設定によって、主人公である話者が現代と内戦期（こちらの世界で彼はチャパーエフと出会う）という2つの時代を往還するしくみになっている。

全部で10章から成るこの長編の奇数章が後者、偶数章が前者の世界の記述に当てられていることは、1990年代のロシアの世相に深い関心を寄せながらも、感溺することは決してなかったペレーヴィンの優れたバランス感覚をよく示しているだろう。現代ロシアの世相や気分は、偶数章で生き生きと描き出されると同時に、内戦期という「もう1つの世界」を描く奇数章によって相対化されているのだ。現代のモスクワに疲れ果てた話者をチャパーエフが出迎え、街路を走っていたはずの2人の乗った装甲車がいつしか平原を進んでいるという『チャパーエフとプスタ』のラストに、カタルシスを感じた読者は少なくないはずである。

3.

ペレーヴィンが『ジェネレーションP』以来4年の沈黙を破って書き下ろしの新刊を出すというニュースは、当然ながら大きな期待をもって迎えられた。だが予定より若干遅れて2003年9月に発売された『DPP (N. N.)』(19)の評判は、必ずしも芳しいものばかりではないようだ。

『DPP (N. N.)』とは「どこからでもなくどこへでもない過渡期の弁証法」という意味のロシア語の略称である。既に一部を引用した『エレジュー2』が序詞として冒頭に置かれ、残りは「大いなるものの力」「非凡なる人々の生涯」という2部構成になっている。各部は更にそれぞれ独立性の高い小説から成る。第1部には長編『数』、中篇『フランス思想へのマケドニア的批判』と3つの短編、第2部にはペレーヴィン好みの東洋趣味の2短編が収められている。ここでは『DPP (N. N.)』全体の3分の2の頁数を占めている長編『数』を紹介しよう。

これは少年時代から神秘的な数の力が世界を動かしているという信念に憑かれているスチョーパ・ミハイロフの物語だ。さまざまな数をめぐる試行錯誤の末に、彼は自分の人生を動かしているのは「34」であるという確信に至る。スチョーパは90年代になると銀行を設立し、状況に関わらず「34」とその倍数や半数を重んじるという独特の取引方法で成功を収め、やがてレバドキンという国家エージェントの傘下に入る。

スチョーパはミュスという名のモスクワ在住の英国人女性と恋愛する。彼女は世界をアニメ「ポケットモンスター」と二重写しに認識していて、自分はポケモンの「ミュウ」、スチョーパは「ピカチュウ」であると信じて疑わない。二人は幸せだったが、唯一ミュスが好まなかったのは、スチョーパが『易経』に自分の世界観の具現を見いだしていたことだ。スチョーパは迷うことがあると易に通じた男の判断を仰ぐ。

スチョーパはやがて様々な徴候から明らかに「34」の裏返しである「43」に基づいて行動しているスラカンダエフという企業家と対立する。スチョーパはスラカンダエフを追い落とそうとするが、レバドキンの命令で政治風刺番組の共同スポンサーとなることを強られる。世界が「34」と「43」の戦いであると確信したスチョーパはスラカンダエフを殺そうと彼の部屋に潜入するが、なぜか一夜を共にしてしまう。

銀行に帰ると、ミュスが資金のほとんどをスラカンダエフ傘下の銀行に横流しして、姿をくらましてしまったことが判明する。スチョーパにとって「34」が神聖な数であることを知った彼女は、彼が「ピカチュウ」のふりをして自分を欺いていたと激怒し（ピカチュウのポケモンNo.は「34」ではなく「25」）、復讐を企てたのだ。スチョーパはスラカンダエフに連絡して資金返還の約束を取り付けるが、面会に行くとスラカンダエフは自殺とも他殺ともつかず変死していた。資金を取り戻す道を永遠に閉ざされたスチョーパは、国家エージェントのレバドキンが政治風刺番組の制作費を請求してきても、もはやそれに応えられず、「シレメチェヴォ2」空港へと続く街路に行む。彼が外国へ高飛びするのか、それとも自殺するつもりなのか、曖昧なままで物語は終わる。

『数』という長編は、これまでのペレーヴィンの作品とは少し勝手が違っている。一言でいえば、物語世界が瘦せているのだ。たしかに1990年代のロシアで新興財閥のあいだに繰り広げられた抗争や1998年の金融危機などの世相は作中に反映している。『ジェネレーションP』で発揮されたコピーライター的な言葉遊びもあいかわらずだし、ポケモンなど最新の流行も巧みに使われている。けれどもペレーヴィンの従来の長編とは異なり、『数』の世界は基本的に単層である。なるほど「現実を動かす神秘的な数の力」という設定はあるが、その数の領域が『チャパーエフとプスタ』のように生き生きと描き出されることはなく、主人公がその領域に足を踏み入れることもない。スチョーパはただ「数」に翻弄され、破滅するだけだ。「もう1つの世界」は、あくまでも主人公と読者の視野の外に位置している。

主人公スチョーパの人生が読者に知らされない「数」の秘儀によって動いていくため、読者はプロットの展開に恣意

性を感じないわけにいかない。いくつかの謎は最後まで解き明かされないまま。スチョーパが「34」を人生の原則としていることを、ミュスはどのように知ったのか。スラカンダエフは自殺なのか他殺なのか、そもそも彼はなぜ死ななければならなかったのか。カタルシスは訪れず、読者は不完全燃焼のまま取り残される。

『DPP (N. N.)』の読者にとってのもう一つの躰きの石は、第2部「非凡なる人々の生涯」である。ここに収められている2つの短編——三島由紀夫が割腹の瞬間にさえも美に到達できない物語『盆の客』、目には見えないが木々の葉や草を揺らす風を言語化できない嘆きを文人が荘子に書き送ったという設定の『風の探求の書』と、現代のロシアを舞台とした『数』とが1冊にまとめられたのはなぜなのだろうか。

『DPP (N. N.)』に従来の作品から得られたような娯楽とカタルシスを期待することはむずかしい。作品世界の単層化、構成上の謎、不完全燃焼の読後感。ペレーヴィンにいったい何が起きたのだろうか。

4.

ペレーヴィンの作品に東洋的な「無」の哲学が強く影響していることは、これまでも多くの批評家が指摘してきたところだが、既に触れた作品世界の二層（多層）構造は、この「無」と強く関わっている。ペレーヴィンにおいて「現実」に対峙する「もう一つの世界」は、多くの場合、「無」を基調低音としているのだ。たとえば『チャパーエフとプスタタ』のチャパーエフは、かつてフルマノフが描いた実在の英雄とは対照的にきわめて思索的な人物である。その哲学は、一切は流転する「無」だというものである。

1990年代のペレーヴィンは、この「無＝もう一つの世界」に豊富な物語を託していた。『チャパーエフとプスタタ』の場合、奇数章の「もう一つの世界」の記述は、偶数章の「現実」の記述と拮抗するまでに具体的である。分裂症の話者プスタタ（ロシア語で「空虚」の意）が「もう一つの世界」に足を踏み入れることができるのも、この世界が豊富な物語とディテールを伴っているからこそだ。最後には、話者は「現実」を捨て、「無」の世界へと脱出していく。

ところが『DPP (N. N.)』では、作中人物は「もう一つの世界」に立ち入ることはおろか、外からその様相を窺い知ることすらできない。スチョーパは「数」を崇敬し、それに黙々と従いはするが、「数」の秘儀を知ることなく「現実」のなかで破滅していく。日本と中国に取材した第2部の短編『盆の客』『風の探求の書』は、モチーフという点では現代ロシアを舞台とした『数』と何のつながりもないけれども、じつは主人公（スチョーパ、三島、文人）が「無」（数、美、風）を捉えようとして果たせないという構図を共有している。

『DPP (N. N.)』は、「無」に合一しようと願いながら、果たせなかった者たちの列伝である。ペレーヴィンは、1990年代にはあれほど豊かで闊達な物語を託していた「無」を、いまや認識・記述不能なものとして作品の外——形而上的不可知の高みへと昇華させてしまった。

『チャパーエフとプスタタ』においては、「無」は「ロシアの大地」のイメージと強く結びついていた。第9章でチャパーエフが神秘の粘土を銃で乱射して世界を無に変えると、そこには無限から無限へと流れる「完全なる愛の仮象の川」が現れる。チャパーエフは長すぎる名を持つこの川をロシア語の頭文字をとって略称で呼ぶが、それは「ウラル」と響くのである。第10章では主人公プスタタが、本来的にかたちや実体を持たないロシアは、「ロシア」という概念やイメージを打ち消していけば、いずれ「無」の本性を回復して立ち直るだろうという説を述べている(20)。

「無のロシア」「空虚なロシア」は、1990年代に広く流布したイメージである。それは、ロシアではすべてが「借り物」「反映」あるいはそれらの混淆で、オリジナルなものなど何一つないとするニヒリズムにつながる反面、一切を入れる巨大な器と見なすことによってロシアを特権的な位相へと超越させる逆説的な可能性を秘めていた。クルサーノフなどはこの道筋を経て幻想作家から極端なナショナリストへと変貌したのだが、これと同じように「無」「空虚」たる「ロシアの大地」に帰依する可能性が、『チャパーエフとプスタタ』執筆当時のペレーヴィンに皆無だったとは言い切れない。

今回『DPP (N. N.)』で「無」を形而上へと昇華し、これを「ロシア」から切り離すことによって、ペレーヴィンは近年強まりつつあるナルシスティックなロシア賛美の風潮とは一線を画した。だがその代償として、私たちは豊富な物語作家を失いつつあるのかもしれない。『風の探求の書』は、風という「無」を言語化しえないことの嘆きの書である。

『DPP (N. N.)』に関する批評には、この本が「ロシアの現実を描ききっていない」という不満を述べているものが少なくないが、ペレーヴィンは読者を「現実」に置き去りにして、言葉＝文学が達し得ない高みへと飛び去ろうとしているようにも見える。

もっとも、ペレーヴィンほどの天性の作家がこのまま筆を折るとは考えられない。『DPP (N. N.)』所収の作品はいずれも一定の水準を越えており、もし作者がペレーヴィンでなければ、読者は満足したことだろう。とりわけ、人体の力を用いてヨーロッパからロシアに資金を還流する装置を作り出す男の物語『フランス思想へのマケドニア的批判』は、ボードリヤール『象徴交換と死』や、おそらくフォードロフの思想なども下敷きにした、精緻でグロテスクな傑作である。ペレーヴィンはその文学的青春を終え、初期の作品に見られた瑞々しい叙情性を失いつつあるけれども、奔放な想像力の泉はまだまだ涸れてはいない。

注

(1)邦訳はチンギス・アイトマトフ『処刑台』佐藤祥子訳（群像社、1988）、アナトーリー・ルイバコフ『アルバート街の子供たち』長島七穂訳（みすず書房、1990）、プリスターフキン『コーカサスの金色の雲』三浦みどり訳（群像社、

1995)。

- (2)邦訳はウラジーミル・ソローキン『ロマンI・II』望月哲男訳(国書刊行会、1998)
- (3) Владимир Сорокин: «Голубое сало», (Ad Marginem, 1999)
- (4) Гарро-Евдокимов: «[Голово]ломка», (Лимбус Пресс, 2002)
- (5)邦訳にボリス・アクーニン『墮ちた天使—アザゼル』沼野燕子訳(作品社、2001)がある。
- (6) Александр Чудаков: «Ложится мгла на старые ступени», (Олма-Пресс, 2001)
- (7) Даниил Гранин: «Вечера с Петром Великим» (Историческая иллюстрация, 2000)
- (8) Павел Крусанов: «Укус ангела», (АМФОРА, 2000)
- (9) Андрей Дмитриев: «Закрывает книга», Знамя, 1999. №4.
- (10) Мария Рыбакова: «Анна Гром и ее призрак», (Глагол, 1999)
- (11) Фаэзиль・イスカндер 『チェゲムのサンドロおじさん』浦雅春・安岡治子訳(国書刊行会、2002)
- (12) Александр・Марининаの推理小説は光文社文庫や作品社から刊行されている。
- (13) その一部は『眠れ』三浦清美訳(群像社、1996)所収。
- (14) 現在ロシアの若者の中で人気のシンガー。
- (15) 本稿引用の批評はすべて Сайт творчества Виктора Пелевина (<http://pelevin.nov.ru>) による。ここからペレーヴィンの主要作品を無料でダウンロードすることもできる。
- (16) Виктор Пелевин: «Generation П», (Вагриус, 1999)
- (17) «Папахи на башнях», Огонек, 1995, №42.
- (18) «Чагаев и Пустота», (Вагриус, 1997)
- (19) «Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда: Избранные произведения», (Эскимо, 2003)
- (20) 『チャパーエフとпустота』における「無/空虚」と「ロシア」との関わりについては、望月哲男「空虚とポストモダン文芸」『現代ロシア文化』(国書刊行会、2000)所収に詳しい。

(『ユーラシア研究』30号、東洋書店、2004年)

III-3. 資料：ペレーヴィンの作品(初出順)

1989

Колдун Игнат и люди: Сказочка Наука и религия. - 1989. - No 12.

1990

Затворник и Шестипальный Химия и жизнь. - 1990. - No 3.

Реконструктор Наука и религия. - 1990. - No 4.

Затворник и Шестипальный

Оружие возмездия Музей человека: Фантаст. повести и рассказы. - М.: Всесоюз. центр кино и телевидения для детей и юношества, 1990.

1991

Хрустальный мир Знание - сила. 1991. - No 3.

СССР Тайшоу Чжуань Знание - сила. - 1991. No 5.

Жизнь и приключения сарая Номер XII

(Луноход)

Откровение Крегера Знание - сила. - 1991. - No 9.

Принц Госплана SOS: Серилл Острых Сюжетов. - 1991. - No 2.

Проблема вервольфа в Средней полосе

Спи НФ: Сб. науч. фантастики. Вып. 35. - М.: Знание, 1991.

Ухряб Завтра: Фантаст. альм. Вып. 1. - М.: Текст, 1991.

День бульдозериста Завтра: Фантаст. альм. Вып. 2. - М.: Текст, 1991.

Реконструктор Проба личности: Сов. фантастика. Сб. - М.: Известия, 1991.

Вести из Непала

Девятый сон Веры Павловны

Синий фонарь

Мардонги

Онтология детства

Встроенный напоминатель

Миттельшпиль

Музыка со стола

Хрустальный мир

Синий фонарь - Текст, 1991.

1992

Ника

Юность. - 1992. - No 6-8.

Омон Ра

Знамя. - 1992

1993

Бубен верхнего мира

Октябрь. - 1993. - No 2.

Зигмунд в кафе

Независимая газ. - 1993. - 30 апр.

Желтая стрела

Новый мир. - 1993. - No 7.

Жизнь насекомых

Знамя. - 1993. - No 4.

Происхождение видов

Огонек. - 1993. - No 29.

1994

Иван Кублаханов

Фантафрим- MEGA. - Минск, 1994. - No 1.

Тарзанка

Столица. - 1994. - No 20.

1995

Папахи на башнях

Огонек. - 1995. - No 42.

1996

Святочный киберпанк, или "Рождественская Ночь-117.DIR"

Огонек. - 1996. - No 1.

Чапаев и Пустота

Знамя. - 1996. - No 4. - 5.

1997

Греческий вариант

Playboy Russia. - 1997. - No 5.

Краткая история пэйнтбола в Москве

Playboy Russia. - 1997. - No 12.

1999

Generation II

Вагриус, 1999.

2003

ДПП(НН)

ЭКСМО, 2003.

2004

Священная книга оборотня

ЭКСМО, 2004

IV-1. 「無標のロシア」の成立まで ——パーヴェル・クルサノフ小論——

1

ロシアの文学や思想において顕著な、この国の人々の自己表象をめぐる物語を、この小論では試みに「無標のロシア (unmarked Russia)」と呼ぶことにしよう。本源的な自然状態 (standard) から離れて垂直に屹立し、過去において文化を確立した有標のヨーロッパ (marked Europe)。だがこの有標の世界は、今ではみずから作り出した静的な構図によって身動きもできなくなり、生命力を枯渇させて袋小路に陥っている。一方ロシアはこれまで世界文化の建設に関与してこなかったが、まさにその後発性のゆえに、本源的な自然により近い状態にあり、今もお野蛮で荒々しい生命力に満ちている——

この物語は、『哲学書簡』でロシアを「空虚」「無」と断じ、『狂人の弁明』において他ならぬその「無」のなかにロシアの希望を見いだしたチャダーエフをはじめとして、オドエフスキイ、チュツェフ、ドストエフスキイなど、高野雅之氏が『ロシア思想史』(早稲田大学出版部)において「ロシア・メシアニズムの系譜」と呼んだ文学者や思想家によって脈々と受け継がれてきた。さらにロシア革命にスチヒーヤの氾濫を見たブロークやペールイ、ロシア文化におけるアジアの血脈を重視したトゥルベツコイらユーラシア主義者たちを、この系譜に付け加えることができるだろう。生の流動性を強調し、遠近法のなかに「ユークリッド=カント的図式」による生の拘束を見いだしたフロレンスキイの論考『遠近法』もまた、おそらくこの物語と無縁ではない。

「無標のロシア」の物語は、ソ連体制崩壊後のロシアにおいて、幾度目かの隆盛期を迎えているように見える。この小論の対象であるパーヴェル・ヴァシリエヴィチ・クルサノフ(Павел Васильевич Крусанов)は、そうした潮流のなかで登場した作家である。

2

クルサノフは、2000年に刊行された『天使に嘯まれて(Укус Ангела)』によって、一躍、時の人となった。1999年度の「十月」賞、2001年度の「ABC賞」を受賞し、「ロスコン2001」にもノミネートされたこの長編は、初版の発行部数が5,000部にすぎないからベストセラーとはいえないだろうが、あるジャーナリストが「学校の文学教師たちもみな読んでいて、控えめな書店の店員達までもが夢中になって著めちぎっている」(В.Ларионов, С.Соболев: «Меня привлекают эстетика империи...», ПИТЕРbook, 2001, №7.)と書いているように、かなり大きな反響を呼んだようだ。

『天使に嘯まれて』の概要とこの作品に対する批評家たちの反応については、すでに沼野充義氏の紹介がある(『新潮』2001年3月号、218-219頁)。奇想天外、荒唐無稽な挿話が次々と語られ、古今東西の文献からの引用に満ちたこの作品は、パヴィッチやエアードに擬えられたり、ペレーヴィンら“ロシア・ポストモダニズム”の系譜を継ぐものと見なされたりする一方で、あきらかに「ファンタジー」「ユートピア(反ユートピア)」「もう一つの歴史」等のジャンルを意識して書かれているために、これを「ポストモダニズムの克服」「第二のアクーニン現象」として捉える批評家も少なくなかった。

だが沼野氏も示唆しているように、『天使に嘯まれて』からイデオロギー的な側面を捨象して、その文学性だけを論じることは、おそらくあまり有効ではない。多くの読者にとって『天使に嘯まれて』が魅力的だったのは、その「文学性」よりも、むしろ作品のなかで語られている「帝国の神話」——超人的な指導者の下でのロシアの拡張という物語だったからだ。「(作品の)すべての裂け目から、神に選ばれしロシアという永遠のイデオと、このイデオを確証する途を探そうとする志向が顔を覗かせている」(Д. Скупок, http://www.fandom.ru/about.fan/skirjuk_15.htm)「この長編の買い手は、力に、現代のチンギスハンに憧れている……強大な人間というパトスに憧れているのだ」(Галина Ермошина: Князь Кошкин и псы Гекаты, <http://www.russ.ru/krug/kniga/20000601-pr.html>)といった批評家の指摘は、何よりもまず、この作品に対する読者の受容についての的を射ていた。

作者クルサノフ自身の意図はどうだったのだろうか。オリシャンスキイという批評家はその書評のなかで、『天使に嘯まれて』からの引用もまじえて、次のように指摘している。

『天使に嘯まれて』では、新たに正教化したツァーリグレード——それは主人公の国家的栄達の一段階だ——が、特別な息吹きをもって描き出されている。「支配者は次々と変わったが、街はつねに存在しつづけた。街は今ではさほど悪辣ではなくなり、ミナレットの数は減り、代わりに十字架のついたキューポラが多くなった……以前に回教寺院に改造されたビザンツの教会に、かつての礼式と正教の壮麗さが戻ってきた」。これは小説ではなく、コンスタンチン・レオンチエフの夢想である。ではクルサノフの作品をイデオロギー的に構成しているものは何かといえば、それをよく示しているのは、おそらく次の引用ではないだろうか。「雑階級人、民主主義者、飽くなき台所文明の歩く記念碑たちは、英雄の独裁を熱望する心情のなかに、人権に対する脅威を見いだすだろう……けれども、現代における自由の擁護者たちのおびえは、彼らが片手落ちにも文化と見なしているものの前で抱く

不安とまったく同じように、理性と呼ばれる空間のなかに渦巻いている不思議な霧から生じてくるのだ。そうでなければ、どうして彼らが文明と技術的進歩とを断固として混同したり、未熟な(желторотый)オーストラリアを有頂天になって文明的と呼んだりする一方で、数千年の歴史を持つ中国や、1千年の歴史を持つロシア、あるいはまたペルシャのなかに、野蛮のほか何一つ見いださないなどということがありえるだろうか。」

かくも熱狂的なユーラシア主義の実例に遭遇した以上は、クルサノフの議論(「作中人物の議論だ」と反駁されるかもしれないが、ここではポストモダニズムは見事に克服されていて、私たちが目にしているのは、作者の直接的な発話にほかならないのではないかと)に対して、いくつかコメントしないわけにはいかない。

(Дмитрий Ольшанский, <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk5/4.html>)

『天使に嘔まれて』によって全ロシア的な知名度を得てからのクルサノフの言動から判断するかぎり、オリシャンスキイが作中人物の言葉と作者自身の言葉とを同一視していることは誤りではない。またこの長編に「ユーラシア主義」を見いだしていることも適切だろう。上に引用されている一節だけをとってみても、「民主主義」「自由」「文化」「理性」などの「西歐的」概念に対して、それらの奥底で渦巻く「不思議な霧」なる無定形のものが対置され、ロシアは中国やペルシャといった「非西歐的」文化圏と同列に置かれて肯定的に論じられているのだ。желторотый という「黄色」に語源を持つ言葉を用いていることから、作者が20世紀前半にロシアの文学者や思想家を魅了した神話を現代に復興させようとしていることがうかがわれる。中国人匪賊の娘とロシア人将校のあいだに生まれた主人公がロシアの皇帝にまで上りつめ、そのロシアがかぎりなく膨張しつづけていく物語『天使に嘔まれて』は、あきらかに本源的で荒々しく生命力に充ちたロシアが袋小路に陥った西歐的価値観を崩壊させていく神話として構想されており、読者の側もまさにそのようなものとしてこの作品を受容しているのである。

『天使に嘔まれて』の斬新さは、その主題にではなく、野蛮かつ本源的な生命力に満ちたロシアという伝統的な自己表象を文学的に形象化するうえで、作者が示した手なみの露骨さにある。もともとクルサノフはその創作活動の当初から「帝国の神話」の語り部だったわけではない。彼は90年代のなかばに正統的な幻想小説の書き手として出発し、90年代末になって急速な変貌を遂げたのである。そしてこの作家が全ロシア的な認知を得たのは、この変貌の結果だった。

この小論では、「無標のロシア」という「帝国の神話」が、クルサノフにおいて成立する過程の復元を試みる。それは現代ロシアの思想潮流を考えるうえで、必ずしも意味のないことではないだろう。

3

クルサノフは1961年にレニングラードに生まれた。大学で地理学と生物学を学び、劇場の照明係、庭師、録音技師、広告代理店勤務などの職を転々とした後、1989年から編集者、作家としての活動を本格的に開始した。1992年からサンクト・ペテルブルグ作家同盟のメンバーであり、現在に至るまで彼自身が「夢想の上に建つ街」と呼ぶ生まれ故郷で暮らしている。

これまでに刊行されたクルサノフの著書は以下のとおりである。

1. Где венку не лечь, «Всесоюзный молодежный книжный центр», 1990.
2. Одна танцюю, «Тритон», 1992.
3. Знаки отличия, «Борей-Арт», 1995.
4. Рунопевец, «Терра», 1997.
5. Отковать траву, «Борей-Арт», 1999.
6. Укус ангела, «Амфора», 2000.
7. Бессмертник, «Амфора», 2001.
8. Ночь внутри, «Амфора», 2001.
9. Бом-бом, «Амфора», 2002.

『天使に嘔まれて』以前の作品はいずれも絶版になっていて入手困難だが、短編集である3は1996年に「北のバルミラ」賞にノミネートされた。また8は、処女長編の1を大幅に改稿したもの。中短編集7は、5と収録作品がほぼ重複している(ただし5所収の短編「Сим победиши」が除かれ、後に長編「Бом-бом」を構成する2編を収録)。クルサノフは全国的な知名度を得たあと、改めて旧作を世に問うているといえる。

『天使に嘔まれて』以前のクルサノフを知るために、この小論では、作品集5『草を鍛える(Отковать траву)』所収のいくつかの作品を検討する。この本に収録されている中短編は以下のとおりである。なお本書はWeb上で公開されている(<http://www.babilon.ru/texts/prim/krusanov1.html>)。

・勲功章(Знаки отличия): いずれも短編

不死の人(Бессмертник) 塵の創造(Сотворение праха) 天使たちに輪を嵌めるもの(Тот, что колышет ангела) 汝はこれによりて勝つ(Сим победиши) 果実菓子に隠された可能性(Скрытые возможности фруктовой соломки) 照応の自然について(О природе соответствий) 宙返り(Петля Нестерова) もう一つの風(Другой ветер)

・パヴロフの犬の日記(Дневник собаки Павлова): 中篇

このうち短編の集成である『勲功章』と1995年刊行の同題の単行本3との関係は不詳だが、『汝はこれによりて勝つ』は「十月」誌1998年12号、『塵の創造』『照応の自然について』『もう一つの風』は同誌1999年4号にそれぞれ掲載されており、クルサノフの比較的最近の傾向を示していると思われる。一方、中篇『パヴロフの犬の日記』は、末尾に「レニングラード—サンクト・ペテルブルグ」と付されていること、幻想性が稀薄であること、完成度が低いことなどからみて、ごく初期の習作として位置づけられよう。『天使に噛まれて』以前のクルサノフの作風をよく示しているのは、『不死の人』『天使たちに輪を嵌めるもの』『宙返り』などだ。

クルサノフにおいて「無標のロシア」が成立するにいたる過程を復元する試みであるこの小論では、90年代中葉の作品と考えられる『不死の人』『天使たちに輪を嵌めるもの』『宙返り』と、90年代末の作品『照応の自然について』『汝はこれによりて勝つ』などを比較対照するべきだろう。

4

中短編集『草を鍛える』を一読して印象深いのは、クルサノフの生まれ育った街ペテルブルグについての考察が繰り返し行なわれていることである。たとえば90年代半ばの作品と思われる短編『宙返り』は、「彼」がペテルブルグの生まれた地区をさまよううちに、かつての記憶や恋人がその目の前に現れてきて、最後には夢とうつつ、過去と現在との敷居が定かではなくなってしまうという物語だ。これは一種の分身譚だが、ただしこの場合の分身は主人公ではなく、時間を超えたペテルブルグの街の方である。この短編は、上のストーリーとペテルブルグの街やその仮面性についての考察とが入り組んで複雑な構成になっているが、ただでさえ難読する読者をさらに混乱させるのは、この考察を行う一人称の主体がペテルブルグの街それ自体であるらしいことだ。

「私」すなわちペテルブルグは、任意の仮面をつけて姿を現すが、しかし仮面を外した「真の」姿は誰も目にすることができない。この街をめぐる文学的形象の伝統を踏まえて「仮面性」それ自体が本質であるペテルブルグは、たとえば印象深い行きずりの女性や街の上空を飛ぶ小鳥の姿をとって人々の前に現れ、また短編の末尾では主人公のかつての恋人となって彼の方へと歩いてくる。

ただし「真の姿」を持たない「仮面」であるという意味で「空虚な」ペテルブルグは、その外にある更なる「空虚」におびえている。

通りに立つ人々はさまざまな方向を見ているが、どこでも決して私を目にすることはしない。私が、夏でも視線が凍りつき、見るのがいかなる益ももたらさないような、冷たい領域から来たものだからだ。戻ることのなかった眼差しは、空虚という名で呼ばれ、それは概していつて存在しないものなのだが、ただしこのことは大声でいってはならない。私よりもはるかに力強い空虚があるのだから。

ここで語られているもうひとつの「空虚」には、ペテルブルグとは異なり、実体としての感触がある。だが『宙返り』ではそれは「私」を心理的には脅かしながらも、あくまでもこの街の外にただ在るだけに過ぎない。

一方、99年の短編『照応の自然について』は、明確なストーリーを持たない、エッセイとも心象風景を描いたともつかない散文だが、その関心の核にあるのはやはりペテルブルグという街である。

ペテルブルグが、500平方キロメートルの建築群や、500万人の住民を意味するのでないことは、誰もが知っている。ペテルブルグとは正面玄関のついた3-4階建ての邸宅にほかならない。そこでは、厳寒と湿気のなかで、暖炉では薪が燃え、鏡や彫刻の施されたガラスが、互いに離れたままであるように配置されている。ペテルブルグは、その内部の冷たい光の微妙な陰翳のほかには何一つ変わることもない水晶球だ。たぶんそれはまた水でもある。多量の水が戸外にあって、それは鑄鉄や御影石よりも多いくらいだ。このようなペテルブルグの内部に通じる道などない。ペテルブルグは必要なすべてを自らのうちに、すでに内包しているのである。

このようにクルサノフはペテルブルグを、一見したところ、閉じた球体、自己完結した一種のコスモスとして描き出しているわけだが、ただしその球は水晶からできている。鏡、ガラス、水などに映し出される反射の連鎖ないし総体がペテルブルグであるというのだ。とすれば、この街は反射されるもの——映し出されるべき実体と切り離しては存在しえないことになるが、その実体とはクルサノフによれば（語義的にはどんなに矛盾しようとも）「ゼロ」にほかならない。

「ゼロ」——それは周縁の襲来だ。……周縁は、水晶によってではなく、反射式ストーブの赤熱した螺旋によって輝いている……周縁は、競争を通じて、冷たい領域と融合しようと望んでいる。たとえその内部に入り込むことはできないにしても、強大な帝国としてのこの領域を取り囲み、四季のめぐりを帝国とともに滑らかに進んでいきたいのだ。

この「ゼロ」は、それ自身の内実に満ち、また比喩のかたちで「東」とのつながりが示唆されている。

もし注視するなら、周縁はカニのように横歩きで、青黒い漢字の隊列のように押し寄せてきていることがわかるだろう。周縁を郊外と混同してはならない。周縁とは書物の余白だ。もし余白が押し寄せてくるとすれば、それは内実が充実して膨張したからだ。それまでの余白だけでは手狭になってしまったのだ。

さまざまな哲学的主題に関する考察の断片の集成である『照応の自然について』では、「テキスト」に対する「できごと＝共実在」(со-бытие)や、「理性」に対する「狂気」が、「中心」に対する「周縁」と平行関係にあるものとして示されている。それらは「ゼロ」ないし「余白」「空虚」としてよりほか語りえない「無標(unmarked)」のものだが、しかし内実に充ちていて、しだいに「理性」「テキスト」「中心」といった有標の領域を浸蝕しつつあるとクルサノフはいう。

『宙返り』と『照応の自然について』はともにペテルブルグを主要なモチーフとし、あきらかに19世紀から20世紀初頭のこの街をめぐる「神話」をふまえて、またそれを読者に想起させることを意図した短編だが、90年代なかばに書かれた前者と最近の作品である後者とを比較するとき、両者のあいだには微妙な相違が指摘できる。第一に、ペテルブルグの「空虚」「仮面性」を伝統に即して形象化している前者に対し、後者ではそれらのモチーフは「周縁」「余白」「狂気」「東洋」等より多様な文脈に属する概念と結びついている。かつてのペテルブルグ神話は次第に文明論的・地政学的思想としての側面を強めていったが、クルサノフのペテルブルグ形象もまたごく短期間に同じ道をたどっているのだ。

両短編のあいだで、ペテルブルグの立っている位置、属する場が変わっていることにも留意する必要がある。『宙返り』においてペテルブルグは、自分よりも「はるかに力強い空虚」——「無標なるもの」の外にあった。つまり「空虚」であるとはいえ、「私」ペテルブルグは「有標なるもの」だったのである。ところが『照応の自然について』では、この街は「ゼロ」「周縁」「東洋」など「無標なるもの」のまったき反映にほかならない。さらにいえば、『宙返り』のおいてただ在り、沈黙していた「無標なるもの」は、『照応の自然について』では、いわば一切の「有標」に向かって総攻撃をしかけている。

このように、ペテルブルグをモチーフとするクルサノフの作品群については、90年代なかばと末期とのあいだで、語りの視点が「有標」から「無標」へとその位置を移し、「有標」と「無標」のあいだの関係が対比から対立へと変わっていることが指摘できる。ではクルサノフのこのような変化は、ペテルブルグをモチーフとしていない作品群にも認められるだろうか。

5-1

90年代半ばに書かれたと考えられる『天使たちに輪を嵌めるもの』や『不死の人』は、どちらも正統的な幻想小説であり、これらの作品に『天使に噛まれて』におけるような「帝国の神話」を見いだすことはむずかしい。

『天使たちに輪を嵌めるもの』は、主人公が彼岸へといたる方途（この作品では「香り」）を模索し、それを見つけてこの世から消滅してしまうという、エリアーデなどが多用した幻想小説の典型的なパターンに忠実な短編だ。主人公が彼岸へと去ったあとに、一人称の語り手が残された手記に基づいて物語を再構成していくという型も、部分的にはあるが踏襲されている。

舞台は現代のペテルブルグ。主人公のTは、最初は薬局に、後にはある製薬会社の研究所に勤務するが、それは薬品を容易に入手できるからにすぎなかった。Tは、身体、欲求、時間等の制約を受ける此岸を脱出して、それら一切から解放された「原型(первообраз)」「本源(первоначало)」に達する方法を求めて、古今東西の書物を読みあさるとともに、此岸的制約を抹消する香りの研究をしている。短編はTの失踪後に見つかった彼の手記からの引用と、話者達と失踪以前のTとのあいだに交わされた議論の回想とから成っている。

とくに改めて分析しようもないほどに幻想小説の王道に沿っているこの短編において印象深いのは、濃厚な東洋趣味だ。Tの手記には老子ほか中国の思想家の名前がちりばめられ、彼岸にいたる研究の先達はエジプト、中東、マレーシアなどの地に求められている。東洋以外の出身で肯定的に言及されているのは、グルジエフやヘッセである。話者たちがTと最後の会話を交わしたとき、それはペテルブルグの街なかでのことであつたとはいえ、彼らの頭上には菩提樹が枝を広げている。

この作品ではまたTの発言や手記というかたちで、言語の不完全性や、可視的なものが不可視的なものの分岐であるという思想、個あるいは自意識一般の消滅と「一なるもの」への憧憬などがくり返し語られている。

原型と本源を言葉によって明確に表現することはできない。それらに到達することはむずかしく、それらを言いあらわすことはほとんど不可能だからだ。したがって、それらを指し示すためには——身体を持たない形象を伝達する力は言葉にはないので——数字に頼らなくてはならない。単一性、同一性の概念や、意見や感情の一致、完全性、すなわちすべての物がそれ自体のままであり続ける根本原因を、ピタゴラス派が1(Единица)と名づけたのには、そういう事情があつた。1は、部分から成るすべてに内在し、根本原因に関わっているゆえに部分を全

体へと統合する。

この複合物の香りを嗅いだあとでは、我々は自分を複数形で呼ぶようになった。我々は今いったい何者だろう？小さな全体主義国家の最高選出機関に擬えられるのがふさわしいだろう。

12世紀のイスラム世界に設定された『不死の人』もまた、東洋趣味と彼岸への志向が濃厚な短編である。ただし彼岸への志向は、この作品では、不死——時間の克服、永遠の獲得というかたちで現れている。

主人公はキリスト教国の陶器職人の家に生まれるが、「炎の拷問のなかで地上の永遠を得る粘土というものを愛し、すぐれた品を作るようになる。息子が金づるであることを知った父親は、陶器作りに専念させるべく息子に首輪を嵌め、鎖につなぐ。犬のような自分の境遇に主人公が流す涙は、しかし彼の手になる陶器にこぼれると、子どものような笑い声をたてるのであった。主人公の作る陶器はパズルで飛ぶように売れるが、彼自身は首輪につながれたままだった。

ある日、父の気まぐれのおかげで、鎖をつけたままパズルに行くことを許された主人公は、ひとの運命を言い当てる人間芋虫を連れて魔法使いに出会う。人間芋虫は900年後を予見するが、その時点でも主人公はまだ死んではいないだろうと告げた。魔法使いは父親を杖に変え、主人公を鎖から解き放つ。魔法使いと人間芋虫と主人公は、あらゆる村と街のパズルを巡って歩くが、やがて人間芋虫は聖なる不死鳥の姿を現し、彼らの前から立ち去ってしまう。

その頃から主人公は、病人やけが人から痛みや苦しみを取りのぞく力を持つようになる。ただし死にいたる病だけではどうすることもできず、また取りのぞかれた病や痛みは、その年数分、主人公にとりつき、彼を苦しめるのであった。魔法使いと主人公は、それまでの人間芋虫の占いの代わりに、この業で生計を立てるようになる。だがやがて主人公が客から取りのぞいているのは病や苦しみではなく、むしろそのあいだの時間であることがわかってくる。主人公は、客が病んだり傷ついたりしているあいだの分の時間を、病や痛みごと自らの寿命に付け加えているのであった。こうして主人公は苦しみながら永遠の生を生きなければならない自分の運命を知る。

運命を呪った主人公は、コルドヴァの太守の依頼を断り、その結果、彼と魔法使いは狭い牢獄に死ぬまで監禁されることになる。魔法使いはやがてミイラのようにひからびて死ぬが、主人公は200年を牢獄で過ごしたあと、レコンキスタによってコルドアヴァからイスラム教徒が退去した結果、ようやく自由の身となる。

ヴォロン（主人公）は、自分なりのやり方で時間に打ち克った……灼熱のアフリカ、機敏なるアジア、しわだらけのヨーロッパ、そしてそのほか地上の一切の支柱が逆立ち、舞い上がり、巣窟のような一切の街と村とを燃えあがる底なし地獄へと投げ入れるときにも、すでに偉大なる職人の似姿となり、自らの内で善と悪とを和解させた唯一の者、彼ヴォロンは……いずれにせよ、炎に落ちていく最後の者となることだろう。

あるいは『不死の人』の末尾のこの文章に、『天使に噛まれて』に見られるような、世界地図をチェスの手駒のように動かす地政学的・俯瞰的な視点の萌芽を指摘することができるかもしれない。けれどもこの一節は、幻想小説の型に忠実に精巧に組み立てられ、いわば教養小説の香りを抜いたヘッセの手になるようなこの短編においては、「作者自身の言葉」というよりも、むしろジャンルの文法に要請されたものと読めるのである。

5-2

1998年2月に発表された『汝はこれによりて勝つ』は帝国に対して反乱を起こし、世界の希望あるいは母と呼ばれるようになった女性クリュクヴァ(Клюква)の物語だ。この短編は、クルサノフの創作歴を考えると、『不死の人』に代表される幻想小説から『天使に噛まれて』的な「帝国の神話」への橋渡しの作品として重要である。

冒頭から彼女は神話的人物として描き出されている。クリュクヴァが産まれたそのとき、「太陽と灼熱の風がユーラシアの大草原を焼き尽くし、地球の裏側にあるブラジルとコロンビアでは、雪嵐がコーヒーのプランテーションを壊滅させた」。「存在と非在の敷居にある」娘という存在に我慢のならなかった彼女の母親は、クリュクヴァをジプシーに払い下げてしまう。

ジプシーとともに旅を続けるなかで、クリュクヴァは「身体よりも先にその影が現れ、その影は身体がなくなっても決して消えることがない」という永遠の街の話の聞き知り、自分の影が既にあるはずのその街に行き着くことが彼女の夢となる。また「存在と非在の敷居にある」ままに放浪者となったクリュクヴァは、「存在」と「非在」の両方を見はるかす力を——死期の近い人間を見分ける能力を備えていた。帝国の父の息子の軍陣に迷いこみ、処刑されそうになったときに、彼女の命を救ったのはこの能力であった。クリュクヴァの能力を知った父の息子は彼女を自分の宮廷に住ませ、やがて彼女はその寵姫となる。

だがその幸せも長くは続かなかった。モスクワに父の息子とともに赴き、クレムリンで初めて父にまみえたとき、父の唇や眼窩から蛆虫が這い出しているのが、クリュクヴァにだけは見える。「帝国を支配していたのは死者だったのだ」。その晩、父の息子が他の新しい美姫に心を移したことを知ったクリュクヴァは、彼女に「天使が味方している」と確信する父の息子の副官とともに、ひそかにモスクワを脱出する。逃避行の途中で、クリュクヴァは安らぎと幸福が失われ

たことを嘆き、愛するひとに裏切られたことに憤怒する。

地平線にコーカサスの鋭い峰々を望む、フェルトのようなサルマートの草原で、クリュクヴァは雲におおわれた空に向かって両手を差し伸べ、叫んだ。……クリュクヴァの身体は上へと伸び、彼女は鋭い爪で雲を引き裂き、それを天使達のしるしに満ちた蒼穹から取りのぞいた。蒼穹の上に、ガラス玉をのぞきこむように、ある者が顔を現した。……ある者は怒りの源を探した。そこから発せられる泣き声によって、それまでまどろんでいた闇、無、不在という名の力がゆり動かされていたからである。ガラス玉は重みでゆれた。空が白い炎となって燃えあがるまで、ある者が顔を押しつけていたからである。そして——いた！彼はクリュクヴァを見だし、彼女の荒々しい(дикий)祈りの言葉は彼の耳に届いた。

こうして母あるいは世界の希望が、この世に現れた。

彼女の嘆きと憤怒にこたえて、クバンやドンのコサックたち、ヤイク河畔のタタールたち、ノガイ人その他の辺境の民が蜂起し、西部やコーカサスの民がそれに呼応し、母クリュクヴァは大反乱の首領となる。反乱軍はナルヴァからオレンブルグまでまっすぐに延びて、モスクワめざして進むが、天才的な戦略家である父の息子が指揮する正規軍によって一度は打ち破られる。だが母に加担している「目に見えない恐ろしい力」は「目に見えない車軸をめぐる」「巨大な炎の車輪」に乗って、大地に触れるか触れないかのうちに、そこそこに「この世ならぬ自然を生み出していく」。父と父の息子は最後には降伏に追いこまれ、母に帝国の西部を譲渡するという和平協定が結ばれる。新たな首都に入城した母は、市民や軍の歓呼に迎えられ、街はカーニバルのような騒ぎになる。

けれども反乱軍の将校達は、自分たちが「失われた生の充実を彼女にふたたび得させるためにだけ、街や敵軍を焼き払ってきたことを知らなかった」。反乱が成就しながらも「血から熱いエキスが出て行くように、自分から愛が出ていってしまう」ことを嘆いた母は——「消えてしまった。彼女のあとに残されたのは、雲のように一ヶ所に留まることなく彷徨う、巨大な、主なき影だけだった」。永遠の影がたゆたう街に行き着くというクリュクヴァのかつての夢は、このようなかたちで成就したのである。帝国の東部をなお支配している父のもとに送られた母の副官は、12日かけてなぶり殺しにされるが、「世界の希望が影から立ち上がることはなかった」。

『汝はこれによりて勝つ』は、ストーリーは奇想天外だが、明快な二項対立に基づいて組み立てられている。このことは読者には一貫して感取されるはずだ。対立を構成している二項が、父の君臨する帝国と母クリュクヴァの反乱とであることはごく見やすい。

帝国は、規律と統制に基づく父性原理の場である。「帝国の父は、民衆の愛は、節度と認識の訓練に立脚するものだと考えていた」。だがこの場を統べる父は、クリュクヴァの目から見れば、腐敗した死者にほかならない。帝国には時間が流れ、歴史がある。「クリュクヴァはそのときにはまだ思いはいたってはいなかったのだが、帝国の問題とは時間の問題にほかならなかった。帝国の歴史は止まらなければならないのだ……」帝国を象徴するのは石と壁（具体的にはクレムリンの城壁）だ。愛する人の裏切りを知ったクリュクヴァは、「石の権力を認めないスコップの助けを借りて、夜明けとともに壁から逃げ出して」いる。なるほど父の息子は自分の宮殿に「厳しい自然の秩序を再現」してはいるが、その自然はあくまでも彼が「手ずから」養い育てているものにすぎない。

一方母クリュクヴァの陣営は、いうまでもなく母性原理を代表しているわけだ。彼女の誕生時に自然の猛威が地球全体を襲ったという冒頭から一貫して、自然はクリュクヴァとともにある。神話的形象である彼女は天体や空や風と有機的な結びつきを持つものとして描かれている。母とともにある自然は、帝国にあるような、管理・育成・再現された自然とはあきらかに違う。それは一瞬にして人の営みを根こそぎにしかねない、ときに破壊的ですがある猛威、スチヒーヤである。

母の陣営に身を投じた民衆や辺境の諸民族もまたスチヒーヤとして形象されている。反乱時の民族名や地名等のディテールから判断して、あきらかに作者は母の反乱をプガチョフの乱と重ね合わせているが、このことは民衆の荒ぶる(дикой)力をスチヒーヤと同一のものと捉えるロシアの文学的・思想的の伝統を、読者に想起させるに十分である。

最後にはクリュクヴァは西部に与えられた新たな「帝国」を統治することをせず（父になることの拒絶）、物理的な身体を喪失して、永遠に彷徨う影となる。「帝国の時間／歴史の問題」は、母によって、自らが「空虚」「無」と化すことというかたちで克服されているのである。だが、この「空虚」や「無」は、そこから「歴史」や「時間」が生じ、また消えていく本源である。なぜなら、すでに引用したように、永遠の街では「身体よりも先にその影が現れ、その影は身体がなくなってもけっして消えることがない」のだから。

さらにまた上に引用したクリュクヴァの嘆きの場面では、母に加担する超越的諸力は、ある者、闇、無、不在などと呼ばれている……等々。

以上を整理すると、おおむね次のような二項式になる。

| 父 | 母 |
|----------|--------|
| 帝国（中心） | 反乱（周縁） |
| 節度、認識、訓練 | スチヒーヤ |

V-1. 「歴史の上書き」と「文学」「言語」の位置について
——現代ロシアのコーカサス表象 (III) ——

1

ソヴィエト連邦解体後の1990年代に旧ソ連各地で起きた民族間の衝突や軋轢のなかでも最も激しいかたちをとったのは、事実としては戦争にはまかななかったチェチェン紛争だろう。民族間の緊張はチェチェンだけでなく、アブハジアほかコーカサスのほぼ全域を覆ったから、ロシアのジャーナリズムが1990年代を通してコーカサス問題をしばしば取り上げ、その際にこの地名が旧ソ連地域におけるアイデンティティの危機や混乱を象徴する言葉として機能したことは、ある意味で当然だった。

現代ロシアのジャーナリズムによるコーカサスへのアプローチは、大きく2つに分類できる。第1は時事的なアプローチで、進行中のチェチェンやアブハジア他の紛争に関する論説やルポルタージュなどがこれに当たる。「兵士の母たち」のひとりとして、教え子をロシア軍から脱走させるべく戦地に向かった際の経験をつづったエヴァ・リシナ『戦闘を前にしてブランコに乗って：チェチェン日記』(*1)のような反戦的・厭戦的なものから、ロシア軍兵士の写真やグロズヌイ市街戦の戦術の図解、紛争時に使用した武器の解説などを満載した『チェチェン1994-2000』(*2)のような好戦的でマニアックなものまで、紛争に関する文章は、さまざまな立場から、とくに戦闘が激化した1990年代半ばをピークとして、枚挙に暇がないほど書かれてきた。

これに対して第2のアプローチは、諸紛争の淵源を探るべく、ロシアとコーカサス諸民族との関係の変遷を辿り直すことを目的としていた。このような「歴史の見直し」の機運には、ある共通した顕著な志向が指摘できる。現代の視点からのあからさまな分析や解釈をまじえずに「実像」や「事実」を提示する、言い換えれば「資料」そのものに語らせようとする志向である。

この志向は、おもに19世紀コーカサス戦争に従軍したロシア軍将校や士官、外交官などの回想録や報告が多数復刻出版されるというかたちとなってあらわれた。たとえば1836年から1838年まで山岳民の捕虜となった経験を持つトルナウの回想録や、19世紀半ばに発表されたサモイロフのチェチェン人に関するレポートなどは、専門家のあいだでは以前から貴重な歴史資料として高く評価されながら、これまであまり人目に触れることがなかったのだが、それらが単行本として続々と刊行された(*3)。もちろんロシア-コーカサス関係についての歴史学的・民俗学的な研究論文や書籍も少なからず出版されてきたが(*4)、それらも大半は資料に基づいた実証的な傾向のものであった。

現代ロシアの「歴史の見直し」の機運において、このように「事実」を重視する志向は、多くの場合、それは歴史を「客観的」に直視しなければならぬからだという動機づけを与えられていた。たとえば1995年12月号から「ロシアとコーカサス」という特集欄を設けている「ズヴェズダ」誌は、同欄を始めるに当たって、その意図を次のように述べていた。

過去における、これほどまで常軌を逸したできごとに無知なままでいれば、不可避的に奇形な神話が生じてくるだろう。人々に破局的な解決策をとるようにながすのは、このような無知である。(*5)

ソヴィエト時代の情報統制の結果、ロシア(ソ連)の人々の歴史観には空白や認識の歪みが少なからず生じている。我々は今後コーカサスについてこれらの空白を埋め、歪みを正すべく、「事実」を発掘し提供するから、読者はその「事実」から学んでほしい——「ズヴェズダ」誌の趣旨はそういうことであろう。たしかに、その後現在まで断続的に続いている「ロシアとコーカサス」欄には、発掘された回想や外交文書、報告書などでなければ、資料に基づいた実証的な論文ばかりが掲載されてきた。

「ズヴェズダ」誌の「ロシアとコーカサス」欄は、批評家のヤコブ・ゴルディンの提唱を受けて始められた。彼は後に同誌編集部の一員となり、今にいたるまで、この欄に依りつつ現代ロシアにおけるコーカサスの「歴史の見直し」に主導的な役割を果たしている。けれども当初の宣言にもかかわらず、ゴルディンらの努力が「奇形な神話」の発生を食い止め、「客観的な」歴史像を構築してきたと言うことはできない。

「ロシアとコーカサス」欄は、当初から現代の紛争の原因を過去に探ることを目的として、関心を19世紀コーカサス戦争に集中させてきた。同欄はこの戦争に従軍した人々の回想や報告を主として掲載し、論考もコーカサス戦争時の戦術問題・外交問題を主題としたものが中心であった。また依拠する資料は、もっぱらロシア側の将校・兵士・官吏等の回想や報告書などであった。

この欄をたどっていると、あたかもロシアとコーカサスが、たえず戦闘状態にあったかのような印象を受ける。このことは、同欄に掲載された論考・回想を「ズヴェズダ」社がまとめて刊行した一連の書籍の表題——『コーカサス：大地と血。19世紀コーカサス戦争におけるロシア』『コーカサスの包囲：19世紀コーカサス戦争参加者の回想』『ロシアとコーカサス：2世紀を通して』『コーカサス戦争：起源と始まり。19世紀コーカサス戦争参加者の回想』(*6)——などからもうかがえよう。

「事実」に語らせるといふゴルディンと「ズヴェズダ」誌の路線は、もっぱらロシアとコーカサスが戦争状態にあった19世紀をクローズアップすることにより、「神話」を打ち崩すどころか、むしろ「コーカサス神話」——「ロシア-

コーカサス」の二項式——を強化してきた。この結果は、あからさまに現代の視点から解釈を施したり、声高に何らかの主張を唱えたりするのではなく、回想等の資料を用いた隠微な操作によって得られている。「ズヴェズダ」の戦略は、「ロシア」と「コーカサス」の二項対立に「客観性」の外貌を付与しつつ、これを読者の意識裡に固定化することだったといえる。

もちろん「ズヴェズダ」誌のこの戦略が19世紀コーカサス戦争に関心を集中したことによる巧まざる結果なのか、現代チェチェン問題に対するロシア世論の風向きの変化を反映した意図的なものなのかを、最終的に判断することは困難である。またおそらくその必要もないだろう。確かにいえるのは、この問題についてジャーナリズムを主導してきた「ズヴェズダ」誌の「歴史の見直し」が、いずれにせよ進行中のチェチェン紛争の経過と相関しつつ、いわば「歴史を上書きする（再構成する）」試みにほかならなかったということである。

2

このような現代ロシアにおける「歴史の見直し＝上書き」のなかでとくに注目に値するのは、2000年に刊行された『ロシアの心の中のコーカサス』（*7）である。この本は初版から5000部という今のロシアの出版事情のなかではかなりの部数が発行され、その後すぐに10000部が重刷された（ちなみに「ズヴェズダ」のコーカサス関係の本はどれも初版3000部）。当然、政治的・社会的な反響も小さくはなかったであろう。本の出版を記念して2001年3月12日にロシア作家同盟主催のシンポジウムが開かれたことは、こうした反響の一例である。（*8）

序文が大統領補佐官によって書かれ、文献収集に際してロシア国立図書館（旧レーニン図書館）が全面的に協力するなど、この本の刊行がなかば国家的事業としての体裁を帯びていたことも注目される。序文を書いたヤストルジェムプスキは、2000年11月にチェチェンを訪れた際に、チェチェン政府指導者やグロズヌイ市長に『ロシアの心の中のコーカサス』を贈り、この本を政治的に利用する動きを見せた。（*9）

編者のひとりであるウラジーミル・デジャテリクは、上記のシンポジウムにおいて、この本が基本的には彼ともうひとりの編者であるヴァディム・デメンチエフの発意によること、文献収集に当たってロシア国立図書館から得られた協力も自発的なものであったこと、ヤストルジェムプスキ補佐官が序文を書いたのは、原稿が整ったあとで出版のスポンサーを探していた際に彼が個人的に賛同し、全面的に援助してくれた経緯によることなどを強調している。この本がロシア政府から自立的に発案されたというデジャテリクの説明は、おそらく事実在即しているだろう。けれども刊行後のヤストルジェムプスキの動きなどから見て、この本が国家にとって好ましい内容のものであったことは疑えない。

ではそのような『ロシアの心の中のコーカサス』は、いかなる方針に基づいて編まれているだろうか。デジャテリクは上記のシンポジウムにおいて、自分たちの意図を次のように述べている。

あたかも……間断なく戦争が続いているような表現は、まったく真実に反していると私たちには思われました。……決裂や戦争や会戦について果てしなく語り続けていなければならないことは明らかでした。現在の世論には、ロシア文化とコーカサス諸民族の文化とのあいだに何世紀ものあいだ存在してきた密接な関係についての理解が、事実上完全に欠落しています。たとえば作曲家のタネーエフが、コーカサス滞在中に無数の山間集落を訪ね歩き、民族楽器の収集に努め、ルミャンツェフ博物館で北コーカサス諸民族の楽器の展覧会を開催したというようなことが。

間接的な表現ではあるが、これは「ズヴェズダ」誌などに対する批判である。ただしこの批判が、第1節でみたような、ゴルディンらの路線がはらむ2つの契機（「資料」「事実」の発掘を通じて／「ロシアーコーカサス」の二項対立を強調・固定化する）のうち、もっぱら後者に関するものであることには留意しなければならないだろう。歴史学の博士号を持つデジャテリクは、あたかも「資料を通して歴史を上書きする」ことについては自明視しているかのようである。

『ロシアの心の中のコーカサス』の「歴史の上書き」は、「ズヴェズダ」の場合よりもはるかに露骨なかたちをとっている。「ズヴェズダ」において「資料」は、多くの場合その全文が掲載され、抜粋の場合にも引用部が原資料のコンテキストに占める位置について言及があるなど、原著者の意図があるまゝりをもって読者に提示されるようにとの配慮がなされていた。二項対立への読者の誘導は、あくまでも資料それ自体の取捨選択や、刊行者の書いた序文によって行なわれていた。

これに対して『ロシアの心の中のコーカサス』では、どの原資料も任意に分割され、章別を越えて多いものだと10ヶ所近くに散らばって引用されている。この本の編者たちは原資料のコンテキストを破壊し、その結果断片と化したテキストを自らの意図に沿って配置し直すことによって、新たな歴史像を構築しているのである。さらに、テキストのひとつひとつに原資料にはない小見出しが新たに付けられているが、このことなどは文字どおりの「上書き」と言わなければならないだろう。

ではこのような露骨な「上書き」によって、この本が読者に提示している「歴史像」とはどのようなものか。冒頭にある「序文」と「編者から」を除く、各章の表題を列挙してみよう。「民族と種族の古の棲家」「ロシアの南部前哨線：

山岳民と共に異国からの侵略者に抗して」「外国の煽動者との戦い」「何世紀にもわたる調和と友好の中で」「われらが共通の痛み」「コーカサスの鎮定：歴史的帰結」「山岳民の記憶に残るロシア民衆の私欲なき援助」「コーカサスはロシア文学の揺籃のひとつ」。

もう少し細かく、既述のとおり編者たちによって引用テキストに新たに付された小見出しを、任意に挙げてみよう。

「ロシアはいかにしてトルコの侵攻から山岳諸民族を護ったか」「ペルシヤの征服者はいかにしてコーカサス諸民族を根絶したか」「19世紀のコーカサスにおいて英国とフランスの拡張政策はいかにして実行されたか」「チェチェン人とイングーシ人がツァーリ権力を自発的に認めたのはいつか」。

資料・文献のコラージュであるこの本において、編者たちの創意はもっぱら文献の配置のしかたにあるのだから、本稿において個々のテキストの内容にまで立ち入る必要はないだろう。この本が読者に提示しているのは、たとえば大動乱時代に偽ドミトリー派に抗してロシアに協力した中にコーカサスの公や兵士が少なからずいたこと、ペルシヤ・トルコ・英仏などの苛酷な侵略からコーカサスを護ったのがロシアであったこと、19世紀を通じてロシアがコーカサスの奴隷制度の根絶・産業育成・文明開化に大きな役割を果たしたこと等々、つまりはロシアとコーカサスとの友好の歴史である。ロシアの対コーカサス政策の一面性を批判する文書も一部に使用されているとはいえ、この本は全体としては、両者のあいだに起きた19世紀の戦争が、長い友好と共闘の歴史のなかで一時的かつ一面における現象に過ぎなかったことを強調している。編者たちは時代を10世紀まで遡り、戦争以外の分野にも目配りすることによって、19世紀の戦史のクローズアップを通して「ロシアーコーカサス」の二項対立を固定化したゴルディンらの歴史像に対するアンチテーゼの形成を図ったのであるといえるだろう。

ただし、本書における二項対立の解消は、ロシアによるコーカサス支配を是認することと同義である。たしかに編者デメンチェフの「刊行されたこの本のかなりの部分がチェチェンに送られ、ロシア軍兵士や、またロシア人であれチェチェン人であれ一般市民に読んでもらえることを私は望みます。けれどもそれ以上に重要なのは、ロシアに住むすべての人にこれ（ロシアとコーカサスの友好と共闘の歴史）を知ってもらおうことです」というシンポジウムでの発言からは、自分が編んだ本をロシアとコーカサスのあいだの架け橋にしたいという真摯な願いが感じられる。けれどもその橋は対立する二項のあいだに架けられた中立的なものではなく、「ロシア」によって架けられ、そのことによってそれ自体が支配の構造を内包している。架け橋を渡河した「ロシア」はいつしか膨張して、「コーカサス」をその中に包含している。ヤストルジェムブスキ大統領補佐官の序文は、このことについて、明快な三段論法で次のように述べている。

ロシアはヨーロッパ文明とアジア文明の両方の伝統を受け継いできた。（ロシアにおいては）これらの偉大な文明の相互浸透とシンテーゼ形成の複雑極まりないプロセスが、何世紀にもわたって生じてきた。……文字どおり一切において、コーカサスはロシアの過去および現在と密接かつ有機的に結びついている。コーカサスはロシアの歴史の一部である。

ただし、編者デシャテリクとデメンチェフや、シンポジウムに集まった人々が、ヤストルジェムブスキに対して微妙に距離を置いていることもまた一面の事実ではある。彼らは陰に陽に、この序文に対して抵抗を示している。たとえば当初この本の企画に協力し、最終的には編集から降りたダグスタンのガムザト・ガムザートフは、「ヤストルジェムブスキの序文においてさえ、チェチェンに関するすべての政策が、ロシアの領土的な統一と全一性のための戦いという後光を背負っているかのようだ」と、シンポジウムの席上で批判をあからさまに口に出している。

同様の違和感も、ガムザートフほど明快なものではないとはいえ、『ロシアの心の中のコーカサス』中の「編者から」にも滲み出ている。

私たちは、過去の諸事件を評価するに際して、冷淡な客観主義へと陥ることを許されてはいない。ほかでもない本書においてこそ、一方ではこれまでの世代の二千年にわたる経験を考慮し、他方では遠い未来へと続く道を敷設する、歴史に対する国家的展望に基づいた方法論に則るものでなければならない。

この一節は、その直前にあるヤストルジェムブスキの序文で強調されている「客観的な情報」「正しい歴史地図」といった表現と鋭く対立している。憶測を逞しくするならば、刊行されたこの本は、おそらくスポンサーの意向によって、編者たちが当初構想していたのとは微妙に異なるかたちになっているのではないか。ロシアとコーカサスとの平和を訴える本書が、特定の意図の下に行われた「歴史の上書き」にほかならないことを率直に認めているこの文に、事実上のスポンサーである政府に対して妥協を余儀なくされたことや、平和への希求が支配の構造と共犯関係とならざるをえないことに対する編者たちの苦渋を見てとることは、深読みにも過ぎるだろうか。

3

上述の『ロシアの心の中のコーカサス』をめぐるシンポジウムにおける発言者の立場は、「ズヴェズダ」誌の営為を批判するに際して「ロシア軍への全面的な誹謗である」ことを理由にあげた軍事ジャーナリストがいる一方で、大統領補

佐官によって書かれた「序文」の政治性を批判する者もいるといった具合で、必ずしも一枚岩であったとは言えない。また多くの発言の裏に平和と支配との共犯関係に対する苦渋が感じられることは、既に述べたとおりである——それゆえにこそ、この共犯関係が強引に正当化されている場合も少なくないとはいえ。

けれども出席者の誰もが一樣に、また苦渋を伴わずに、これこそはロシアとコーカサスとの架け橋となるだろうと信じて疑わないものがある——「文学」と「言語」である。

このシンポジウムが何らかの政治センターではなく、ロシア作家同盟で開かれていることが、私は気に入っています。芸術、文化、文学こそがチェチェン問題を解決するうえでのイデオロギー的な基盤にはかならないからです。『ロシアの心の中のコーカサス』が切り開いた方向性の続きとして、「コーカサスについてのロシア文学・評論」という名称のシリーズの刊行を私は考えています。(ガムザト・ガムザートフ)

力点は何よりもまず言語に置かれるのでなければなりません。ここで私が視野に入れているのは、私たちと皆さんが語り合うのに何世紀にも渡って用いてきたすべての言語(все языки)です。言語(язык)こそは、人の心と心のあいだに橋を架ける際に最も希望ある素材です。(ミハイル・アレクセーエフ)

「文学」と「言語」に対するこの限りなき信頼は、『ロシアの心の中のコーカサス』の編者たちにも共有されている。それは、この本の最終章がもっぱら文学に捧げられていることにあらわれている。「コーカサスはロシア文学の揺籃のひとつ」と題したこの章には、プーシキン、レールモントフ、ペストゥーージェフ＝マルリンスキイ、トルストイなどコーカサスに言及した近代ロシア文学者たちが登場しているが、その最後にコーカサス系詩人カイシン・クリエフに宛てた、ロシア人詩人ドミートリイ・ケドリンの1945年の詩が引用されていることは、示唆的である。

私はニコライの兵士
君はシャミーリのミュリッド だが私たちの頭上には
不朽の光がある。
私は知らない、バルカル語で
“詩人”とはどのように書くのかを。
(中略)
堅琴のために乾杯しよう
そして友情のためにも、クナーク(義兄弟)よ!

最終章の末尾という配置は、いうまでもなく、この詩が『ロシアの心の中のコーカサス』という本全体を締め括っていることをも意味する。編者たちが願う「平和」、別言すれば「ロシア(ニコライの兵士)ーコーカサス(シャミーリのミュリッド)」という二項対立の解消は、最終的には、両者を分かつ境界の上に輝く「不朽の光」＝「詩人(堅琴)」に託されているのである。

けれども、少なくともロシアとコーカサスをめぐって「文学」や「言語」もまた支配の構造を内包していることは、スーザン・レイトンの名著『ロシア文学と帝国』(*10)を待つまでもなく、指摘できることである。たとえば上記の詩で、ロシア人の「私」は、「詩人」という言葉をバルカル語でどのように書くか「知らない」が、ロシア語で書かれたこの詩は、поэт という語が「詩人」を意味することをコーカサス系のクリエフが「知っている」ことを前提としている。同様に先に引用したアレクセーエフの発言も、「言語」という語を一度は複数形で用い、その後ただちに単数形に言い換えている点が注目される。「私たちと皆さんが語り合うのに何世紀にも渡って」用いられてきた言語が、シンポジウムにおけるのと同様にもっぱらロシア語であったという事実は、動かしようもないのである。

『ロシアの心の中のコーカサス』の編者や支持者たちは、ロシアとコーカサスの関係のこのような非対称性について、あきらかに敏感ではない。「平和」と「支配」の共犯関係にはおそらく意識的だった彼らも、問題がこと「文学」や「言語」となると、それを一気に「不朽の星」へと昇華してしまっている。20世紀を通じて世界でほとんどソ連インテリゲンチヤだけが維持してきた「文学」の形而上性や超越性、また「政治」からの自律性に対する絶対的な信頼が今なお機能しているかたちである。これらの信頼は、ソヴィエト体制崩壊後の市場経済の荒波のためにロシアにおいても揺らぎつつあるが、「政治」に対するアンチテーゼ、「時代」の制約を超える理想としては、なお有効性を保っているのだろう。けれども国境や民族を超越した「文学」という美しい理念は、『ロシアの心の中のコーカサス』が如実に示しているように、それが内包している支配の構造を、ときには隠蔽してしまうのである。(*11)

4

『ロシアの心の中のコーカサス』についてのシンポジウムから半年後の2001年11月、コーカサスをめぐるもう一つの円卓会議がモスクワで新たに開かれた。これはモスクワ市庁の協賛を得て文化基金<コーカサスの平和>が主催したも

ので、出席者の中にはファジール・イスカンデル、ニーナ・アナニアシヴィリ、アンドレイ・ビートフなどの名前があった。

この円卓会議で決議された声明文は、一見したところ『ロシアの心の中のコーカサス』の路線を踏襲しているだけのように見える。「現代の尖鋭化したコーカサス問題を解決する鍵は、歴史的現実を認識することである。コーカサスは多面的でかつ単一である……もしミュージズが大きな声で語りだせば、コーカサスにおける砲撃は止むであろう。」

けれどもこの会議での議論は、これまで見てきたような「歴史の上書き」とも、また「文学」や「言語」の超越性への確信とも、おそらく異質である。そう考えられるのは、参加者の個々の発言は今のところ知ることができないが、全文が公開されているモスクワ第一副市长リュドミラ・シュヴェツォヴァの席上での発言が(*12)、「歴史」や「文化」が支配の構造を内包する危険性に対してきわめて意識的であるからだ。

たとえばシュヴェツォヴァは次のように述べている。

私たちは、歴史的にさまざまな時期に、コーカサス諸民族との相互関係というユニークで長期にわたる経験
を蓄積してきました。ロシアは何世紀にも渡って、コーカサスとの相互関係に関する自分たちのイメージと自分
たちの形式(своё видение и свои формы)をかたちづくってきました。

なにげないこの一節は、先に引用したヤストルジエムプスキの序文ときわめて対照的である。後者の主体はなにか無定義な俯瞰的視点であり、そこではロシアの対コーカサス観がそのまま客観的な歴史として語られ、ロシアはコーカサスを内包していた。これに対して、上の一文の「私たち」は、ロシアという枠を越えていない。語られているのはもっぱらコーカサスについての「自分たちのイメージと自分たちの形式」——「ロシアのコーカサス表象」である。シュヴェツォヴァはこれを *свои* という語の反復によって、「客観的な歴史」とは慎重に区別している。彼女がここで述べているのは「ロシアとコーカサスの関係」ではなく、あくまでも「コーカサスに対するロシアの関係」である。

ロシアという「自己」の立場からのみ語るというシュヴェツォヴァのこの姿勢は、けっして「他者」の抹消を意味してはいない。「問題を解決する基本的な前提は、ひとつには民族の文化が維持・発展できるような条件を作り出すことです。あくまでもロシアという「自己」についてのみ語るという営為は、そのまま「自己」が投影されない「他者」の存在——ロシアから自律したコーカサスの存在を想定することと、裏表の関係にある。したがって「混合体であるにもかかわらず、自らの内的な論理に従って展開する特定の歴史的・文化的集団、独自の社会的・エトノスの環境」であるコーカサスは、自律的な発展を保証されるのでなければならない。

そこに住む諸民族の運命に対する、状況に通曉しないいかなる介入も、人々の成熟した精神的世界の深層の土台と活力とをガタガタにしてしまうことでしょう。コーカサスは自分自身であり続けたい、その独自性を維持したいのです。そして自尊心や民族的長所を損なわずに、同権の土台の上に他者との関係を築きたいと望んでいるのです。コーカサスに住む人々の願いはこのようなものなのですから——それは実現されなければなりません。

上のような前提に立つとき、この円卓会議の主要なテーマであった「文化」におけるロシアとコーカサスとのあるべき関係も、『ロシアの心の中のコーカサス』におけるのとは別なふうを描きだされてくる。たしかに「ロシア文学・絵画・芸術の不滅の作品が、コーカサスに現在住んでいる世代にとって、チャヴチャヴァーゼ、ガムザートフ、ハチャトゥリアン、タリヴェルヂエフの作品と同じほどに価値あるものとなることを目指さなければなりません」という抱負を語る時、シュヴェツォヴァはコーカサスにおけるロシア文化の覇権を望んでいるようにも読める。だがその一方で彼女は、別の箇所のでソヴィエト時代の文化・言語状況を称え、次のようにも述べている。

ソヴィエト時代には多民族文化が形成され、それは広範な一般大衆の財産となっていました。このことを忘れるべきではないでしょう。正当にも私たちが世界で最もよく読書する民族であると見なされていた時代を思い出してみましょ。何を読んでいたのかを思い出しましょ。『セメント』や『鉄の流れ』だけではありませんでした。またドストエフスキやトルストイだけでもありませんでした。私たちがより善良で賢明で寛大にしてくれたのは、グルジアやアブハジア、ダゲスタンやタタール、アゼルバイジャンやアルメニアの作家たちでした。

ロシアという「自己」とコーカサスという「他者」とを峻別し、民族文化の伝統を強調するシュヴェツォヴァの語調は、ときにナショナリズムに近づく危険をおかしつつ、「他者」を「自己」と同権の存在と見なしている点において一線を画している。彼女はさして長くもないその発言のなかで、「ある文化の単一性、それは開かれた単一性である」「世界は多声的である」というミハイル・バフチンのテーゼにくり返し言及している。彼女が「民族」や「伝統」というとき、それは自律的であると同時に「開かれて」いるものなのだ。

本節は彼女の政治的な信条や立場は視野に入れていない。また、この円卓会議のプロジェクトが実際にどれほどの成果を挙げているのかは、今のところ不明である。けれどもロシアとコーカサスの関係がなお緊張している状況のなかで、首都の首長クラスの人物がこのような発言をしたこと自体、日本の場合などと比較して高く評価されるべきだろう。

「自己」がロシアという二項の一方に所属することを明確にし、そのことによってコーカサスという自己と対等かつ自律的な「他者」を想定して、自他の「対話」を図るというシュヴェツォヴァの発言は、静的な二項式を再生産するゴルディンや「ズヴェズダ」誌の路線とも、「対話」を語りながらそれがそのまま他者に対する自己の支配と同義になってしまう『ロシアの心の中のコーカサス』とも違っている。ここで提起されているのは、支配的な項に属する者が、その支配の構造を断ち切るためにはどうしたら良いのかという問題である。

けれども少なくとも「言語」とそれに依拠する「文学」については、彼女の主張もまた支配の構造を完全に揚棄しているとはいえないだろう。シュヴェツォヴァがある種の理想として言及しているソヴィエト時代の「多民族文化」については、なお次のような問いが残されているからだ——多民族文化における文学作品は何語で書かれ、読まれていたのか？

ソヴィエト時代、ロシア語を母語としない作家たちは、広範な読者を獲得するべく自作品をロシア語に翻訳したり、あるいは執筆言語をロシア語に切り替えたりするが多かった。その事情や苦勞については、たとえばアゼルバイジャンの作家チングス・グセイノフの、自己の経験に即した貴重な証言がある(*13)。ステレオタイプ化して言うなら、少数民族出身の作家たちは、自分の属する文化や伝統をモチーフとして、最終的にはそれをロシア語で読めるようにすることを期待されていた。同じことを読者に即して言い換えれば、ロシア人読者の大多数は「グルジアやアブハジア、ダゲスタンやタタール、アゼルバイジャンやアルメニアの作家たち」の作品をロシア語で読むことができた一方で、グルジア語やアゼルバイジャン語やアルメニア語を母語とする者は、ドストエフスキイやトルストイやセラフィモヴィチをロシア語で読んでいたのである。

「文化の多声性」を語るシュヴェツォヴァの主張においてさえも、その多声性を保証する共通言語を想定しなければならず、それが具体的にはロシア語にはかならないという事実は変わらない。たとえば第3節に引用したケドリンの詩のように旧ソ連民族間の友好をロシア語で発言することそれ自体が、ソ連多民族文化におけるロシア語の圧倒的な優越のために、発言した当人の意識とは必ずしもかわりなく、支配の構造を帯びてしまうのである。

ではロシア語という支配的な言語文化に生まれついた者が支配の構造を揚棄するためには、いったいどうすれば良いのか。既述の円卓会議に参加していたアンドレイ・ピートフは、既に1960年代にこの困難な問いを自らに課していたように思われる。

ピートフは1967年にアルメニアに滞在したが、そのわずか2週間の体験を『アルメニアの授業』にまとめるまでに実に2年を要している。この作品の読後感にはなにか奇妙なものだ。浮かび上がってくるのは、旅行記の定石であるアルメニアの風土への賛嘆や人々との心温まる交流ではなく、もっぱら異境の地で「私」が覚える違和感、「私」とアルメニアの人々との断絶の感触ばかりである。第1章「言葉の授業」を例にとろう。(*14)

「私」はロシアに戻ったらアルメニアについて書かねばならないのだが、アルメニアの人たちも常にそのことを意識せざるをえない。「私」が作家であり、旅行記を書く契約を出版社とすでに結んでいることを知ったある男は、ひたすらアルメニアの風物を示し始める。「アルメニアのスイカ」「アルメニアの頑固者」「アルメニアのおそろしく肥満した女性」「アルメニアのビール」「アルメニアのありふれたタクシー」……

私は最初のうちはほほえみ、そのあと腹が立ったが自制した。この後どうなるかはもうわかっていた。これはアルメニアの寺院です。これはアルメニアの柱です。これはごく普通のアルメニアの警官です。この男は自分でもうんざりしないのだろうか？私にはもう腹を立ててはいなかったが、彼がこんなふうに話すのはなぜなのかを考えていた。(c.23)

いうまでもなく、それは「私」がロシアの作家——文字どおり「ロシア語で書く人」だからである。「私」は、ロシア語という磁場から身を引き離そうと、少しでもアルメニア語を理解しようとし、ノートにアルメニア語とロシア語の語彙対照表の作成を試みる。だがその結果として「私」は、両言語のあいだにある音と意味のズレにぶち当たり、一種の迷宮に陥ってしまう。

(アルメニア語で)カマールは蚊(комар)では全然ない。カマールはアーチ(арка)だ。
一方アルカはアーチ(арка)では全然ない。アルカは王(царь)だ。
一方ツァールは王(царь)では全然ない。ツァールは木(дерево)だ。(中略)もちろん木(дерево)は堂々たる(царственно)ものではあるけれども……(c.22)

この第1章は、既にモスクワに戻った「私」がアルメニア旅行記を書き出そうとして、最初の一文に思い悩み、心のなかで自問自答するシーンで終わっている。「アルメニアは陽光あふれ、客人を心からもてなす国である」「アルメニアは熱く、受難の国である」等のフレーズを思いつくたびに、心中のもう一人の「私」が舌打ちをする。怒った「私」はもう一人の「私」に「じゃあおまえのアルメニアはどんななんだ？」と食ってかかる。

「もっとうまく言ってみろ、やってみろよ！」
 「やってみよう…… “アルメニアは私の祖国である”」
 「なるほどね。だが“私の”じゃないだろう！（не мой же!）そんなふうには書けないよ！」
 「どうして？」
 「だって俺が書いているのは、詩でも短編でもない、オーチェルク、手記なんだよ。旅行記だよ。よそ者の(чужого человека)手記、非アルメニア人の手記なんだ。手記だよ、わかるか？」(c.24)

「私」はこのように、「ロシア語でアルメニアについて書く」という意識に強迫観念のようにたえず苛まれており、そのような「私/я」は、アルメニアで自分が「他者/чужой」であることをつねに感じないわけにはいかない。この疎外感を克服しようとアルメニア語を勉強してみても、当然それを自分の母語であるロシア語の категория で理解しようとするため、音と意味のズレというはてしない迷宮にまよいこんでしまう。上の引用に示されている語彙レベルのズレは、けっして噛み合うことのない「私」と「他者」とのズレを象徴しているだろう。

『アルメニアの授業』は、「私」と「他者」を分かち境界を越えられない/越えない物語である。ロシア語で書く人間は、どうやっても「私」と「他者」の二項対立から脱出することができない。アルメニアの現地に身を置き、アルメニア語を勉強しても、「私」がこの「他者」に行き着くことは決してない。山中にあるアルメニアの古い廃墟を見学したときにだけ、「私」はアルメニアの核心に触れたように感じるが、それは一瞬のことで、いずれにせよ「私」は早晩山を降りなければならない(『ゲハルド』c.87-95)。

このことをよく表しているのは、『アルメニアの授業』中もっとも長い章である『コーカサスの虜』(c.58-86)である。この章には2つのエピソードが描かれているが、それらは何一つ大きな事件の起こらない『アルメニアの授業』のなかでもとりわけて些細なものだ。

最初に描かれているのは、エレバンの友人宅に滞在中のある夜に、「私」が友人夫妻と、彼らの親戚で村から遊びにきていた少女とともに、映画館に行くことになるというエピソードである。友人夫妻は急な所用でどこかへ行ってしまい、映画を見終わった「私」は友人夫妻の家に帰ろうとするが、入り組んだエレバンの街なかで道に迷う。「私」は、コーカサスの山中から来たロシア語をあまり話せない娘と二人きりで、夜の街をさまようはめになったのだ。娘はそれまで「私」と話せず、「私」の方に目を挙げようとさえしなかったのだが、ロシア人男性と深夜の街を彷徨するというこの事態に動揺せず、街をさまよう私の後を静かについてくる。まるで「私」を心から信じ、頼っているかのように……「私」は妄想に捉われる。

「どうだろう？」と私は考えた。「アルメニアに引越し、アエリータ(娘の名)と結婚して、子供を作り、そのあと永久にこの国を去ったとしたら？彼女はその後も私を思いつづけたと知ることになるのだろうか？」(c.78)

だが、ようやく友人宅に帰り着くと、娘はまたさっきまでと同じ平静さで自室に戻り、二度と「私」と言葉を交わそうとも、「私」の方を見ようとしなかった。

続くもう1つのエピソードは、さらに些細なものだ。別の友人宅で会食中に、小さな女の子が出て来て、ロシアからのお客様のために歌をうたってくれる。「私」はそれを聞き、感動するが、歌が終わったあとで彼女を誉めようとして、自分では理解できない何かまづい言動をおかしてしまう。女の子は怒りはじめ、アルメニア語で父親に不満を言い、泣きながら部屋を出て行ってしまふ。

プーシキン、レールモントフ、トルストイの作品と同じ『Кавказски пленник』という表題を持つこの章が、ロシア文学のコーカサス・モチーフのパロディであることは見やすい。第一のエピソードは、ロシア人兵士と山岳民の娘との悲劇的な愛を描いたプーシキンとレールモントフの叙事詩の格下げされた反復であり、第二のエピソードはロシア人捕虜とコーカサスの娘との交感を描いたトルストイの小品の裏返しである。この章の最終節には「オウムたち(アンチデーゼ)」という表題がついている。「私」はロシア文学の伝統をオウムのようにくり返しているに過ぎない――。

ビートフは1971年に完成する『プーシキン館』において作中人物たちにペテルブルグ神話ほかのロシア文学の伝統を反復させているが、その2年前に完成した『アルメニアの授業』において、すでにコーカサス・モチーフを「私」になぞらせていたのである。「オウムたち」の一人である「私」は、ほとんど絶叫する。

私は籠のなかにいる――誰もが私を見ている。いや、これは彼らがみな籠の中から、私の方を見ているのだ！
 あたかも私の方が外から見ているようだ。私が皆を欺いたのだ……(c.85)

『アルメニアの授業』を半ばまで書き上げたとき、「私」は自分が「すでにアルメニアにいるのではなく、またロシアにいるのではなく、ただこの本の中を旅しているのだということ」に気づく(c.86)。けれども「私」はこの本をロシア語で書いているのである。「私」は「ロシア文学」「ロシア語」など何重にもなった籠からどうしても出ることができない。いや正確にはいえばむしろ逆に、「ロシア」に属する「私」の方が、十重二重に「コーカサス」を取り囲んでいるのだ。

まだ民族問題が鋭化していなかった1960年代に、既にこのような文章を書いていたビートフの先駆性には、やはり驚嘆しないわけにはいかない。

ゴルディンらの「歴史の上書き」と『アルメニアの授業』とは、たしかに「ロシア—コーカサス」という二項式に基づいている点では等しいけれども、その式に対する編者／著者の姿勢は対照的である。ゴルディンが二項式を固定化しようとするのに対して、ビートフは「ロシア」という二項式的一方に身を置き、もう一つの項に向けてぎりぎりまで内部を動いていく。だが彼は、閉じ込められたオウムのように、その籠から外には出られない——正確に言えば、出ない。もし籠から出て架け橋を渡れば、それは橋がロシア語でできているがゆえに、コーカサスへの「上書き」「侵略」となってしまうからだ。

ビートフは1989年に出た『アルメニアの授業』の仏語訳への序文のなかで、20年前には書かなかったあるエピソードを紹介している。レストランでアルメニアの民謡を聞いた「私」は、「自分の全感情が他者の祖国への愛情に満たされたこと」に満足しつつ、「おお、なんてすばらしいんだ！」と感嘆の叫びを挙げる。すると同席していたアルメニア人が冷ややかにこう言った——「どうしてあなただけがそう感じていると思うのですか？」この逸話を紹介したあとで、ビートフは次のように書いている。

それは突然で残酷だった。私は涙を拭いた。私は当時腹立たしかった。
今では私は彼の言葉の意味がわかる。
歓喜することもまた侵略なのだ。一種の戦車なのである。(c.12)

ビートフは1980年の『グルジアのアルバム』以降、コーカサスを真正面から主題に据えた作品を刊行していないが、その一方で上述<コーカサスの平和>主催の円卓会議に参加するなどの活動を示している。あたかも二項対立のテキストを臨界線まで行き着いた後の「対話」は、その外で行われると考えているかのように、それは「対話」が現在進行形の営為であるからだろうか。

註

1. Ева Лисина, «На камнях перед босм: чеченский дневник», Дружба народов, 1995, №2, с.103-117.
2. Сергеев П.Н., «Чечня 1994-2000: Армия России против бандитов. Военно-техническая серия №136», Кировское общество любителей военной техники и модернизма, 2001.
3. Ф.Ф.Торнау «Воспоминания русского офицера», АИРО-XX, 2002. / К.Самойлов «Заметки о Чечне», Akademia, 2002.
4. たとえば Казбек Султанов, «Национальное самосознание и ценностные ориентации литературы», ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. / Владимир Дегоев «Большая игра на Кавказе: история и современность», Русская панорама, 2001. など。
5. Звезда, 1995, №12, с.137.
6. Яков Гордин «Кавказ: земля и кровь. Россия в кавказской войне XIX века», Журнал «Звезда», 2000. / «Осада Кавказа: Воспоминания участников кавказской войны XIX века», Журнал «Звезда», 2000. / «Россия и Кавказ: сквозь два столетия», Журнал «Звезда», 2001. / «Кавказская война: истоки и начало. 1770-1820 годы. Воспоминания участников Кавказской войны XIX века». Звезда, 2002.
7. «Кавказ в сердце России: на вопросы современности ответы ищем в истории», Изд-во «Пашков дом», Фонд им. И.Д.Сытина, 2000.
8. このシンポジウムにおける論議の大枠は、http://www.pereplet.ru/text/dorin_kavkaz.html, (публикацию к печати подготовил Александр Дорин) で知ることができる。以下、シンポジウムからの引用は上記に基づく。
9. Монитор. Выпуск первый. 29.11.2000. (<http://old.polit.ru/monitor/00/1100-4/291100-1.htm>)
10. Susan Layton «Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy», Cambridge Univ. Press, 1994.
11. 本稿は、ソ連インテリゲンチヤの「文学」や「文化」に対する絶対的な信頼について、袴田茂樹『文化のリアリティ：日本・ロシア知識人 深層の精神世界』（筑摩書房、1995年）に多くを依っている。私はソ連インテリゲンチヤのこの特性に批判的だが、その一方で、たとえば袴田氏も引用しているベルゴリツの自伝中の次のような一節を読むとき、やはりある種の感動を禁じえない。「なおも信じたいのである。……古井戸ばかりでなく、わたしたちの時代に生まれ、コンクリートですっきりとかたく固められた新しい井戸、古い井戸とはくらべようもないほど深い地底にいきおいよくはいりこんでいて、古い井戸には夢にもおよばない静かな、暗い水鏡をたたえている星の井戸の数々があるということ」(上掲書 109ページに依る)。
12. この円卓会議に関しては、Людмила Швецова, «Культура на тропе мира: Кавказ как объект и субъект искусства», Русский журнал. Новости культуры. Все дискуссии «Новости культуры». Московская афиша. に依る。なお上記については楯岡求美氏から教示された。記して感謝する。

13. Чингиз Гусейнов, «О двуязычном художественном творчестве: история, теория, практика (заметки двуязычного прозаика)», Вопросы литературы, 1987, №9, с. 79-112.
14. Андрей Битов, «Уроки Армении», Империя в четырех измерениях. III. Кавказский пленник. Фолио (Харьков), ТКОО АСТ (М), 1996. с.7-134. 以下、引用末尾の数字はこの版のページを示す。

『現代文芸研究のフロンティア(IV)』、北海道大学スラブ研究センター、2003年

V-2. マンデリシタームのアルメニア巡礼

問題提起

1928年から始まった第1次5カ年計画の時期には、ソ連における社会主義建設を文学化することが求められた。作家達は地方へ視察に出かけ、その見聞をルポルタージュや小説や詩のかたちで発表した。いわゆる同伴者作家もその例外ではなかった。ピリニャークの『ヴォルガはカスピ海にそそぐ』(1930)、カターエフの『時よ、進め!』(1932)などの長編はこの時期に発表されている。

社会主義建設の文学化においては、都会だけでなく農村も、ヨーロッパ・ロシアだけでなくシベリアやウクライナや中央アジアやコーカサスもというふうに、あらゆる地域が題材とされなければならなかった。総体としての当時の文学に求められていたのは、ソ連を構成するいっさいの地域が、その多様さにもかかわらず、一様に社会主義建設にいそしんでいると強調することだったからだ。当時の公式の文脈に沿っていえば、たとえば「コーカサス」は「ロシア」の対立項ではなく、むしろ、「ヴォルガ」や「シベリア」と同格の「地方」だったのである。もちろんコーカサス各地とロシアの地方との違いがまったく無視されていたわけではない。だがその違いは本質的な差違とは認められなかった。「形式は民族主義的で内容は社会主義的」というテーゼが生まれた所以である。だが、一見したところ「イデオロギー」が「民族」間の境界を揚棄したかみえるコーカサスのこの位置づけは、社会主義建設が前衛的な中央指導部による後進地域の啓蒙という図式を取っていた以上、やはりあらかじめ「支配-被支配」の関係を前提としていたといわなければならない。

この時期にコーカサスを訪れた代表的な詩人としては、チーホノフとパステルナークが挙げられる。ただし両者のコーカサスに対するアプローチは明らかに違っていた。チーホノフはコーカサスをまさに一地方と捉え、この地における社会主義建設に焦点を当てた。

パステルナークはこれとは対照的である。彼にとってグルジアが生涯を通じてロシアとは異質な特権的な場であったことはよく知られている。プハーリンの配慮による彼のグルジア行が辺境における社会主義建設の文学化を期待されたものだったことは想像に難くないが、パステルナークがグルジアでの日々を結実させた詩集『第二の誕生』の記述は、社会主義建設よりもむしろ当時危機的な状況にあった詩人自身の感覚の描写に主眼が置かれている。

1930年のマンデリシタームのアルメニア行は、チーホノフよりもパステルナークの場合によく似ている。マンデリシタームにとってアルメニアは、パステルナークにとってのグルジアと同様、自身の詩学において特別な意義を持つ場だった。マンデリシタームは「ロシア詩にとっての神話、約束の地となったのはアルメニアではなく、グルジアだった」⁴⁰と述べているが、彼自身はむしろグルジアよりもアルメニアの方に約束の地を見いだしていたのである。この選択は、ナジェージダ夫人の回想によれば、マンデリシタームの文明観・世界観に基づいていた。

地中海は、オシップにとって聖なる地であり、そこで歴史は始まり、伝承によってヨーロッパにキリスト教を与えたのであった。……オシップは、地中海の領域にクリミアとコーカサスも含めていた。……「最初の人間たちが学んだ大地」こそ、オシップのほんとうの巡礼の聖地だった。彼は、大の旅行好きのくせに、中央アジアと極東への旅は一顧だにしなかった。そこで彼が引かれたのはクリミアとコーカサスだけである。クリミアとコーカサス、特にアルメニアとギリシャ、ローマとの古代的結びつきは、彼には、世界、というよりはヨーロッパ文化との一体性の証拠と考えられたのである。

出会いは、偶然でなくアルメニアで起きた。……これは、数世紀にわたって回教徒の襲撃に抵抗してきたキリスト教徒の前哨地である、小国への生きた好奇心であった。おそらくは、我が国におけるキリスト教的意識が危機に瀕している時代に、オシップは、アルメニアの堅忍不拔さに心を引かれたのだろう。その生活が、比較になら

⁴⁰ «Кое-что о грузинском искусстве», 1922. 以下、マンデリシタームの引用は、O. Э. Манделштам: Собрание сочинений в четырех томах. (под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова), М., 1991 を底本とする。

ぬほど容易に作り上げられたグルジアは、彼の心を引かなかった。⁴¹

概して回想録の記述を信用することには慎重を期さなければならないが、マンデリシタームがアルメニアを重視したのはこの地を世界＝ヨーロッパ文化の揺籃かつ前哨地と見なしていたからだという夫人の説明は、たとえばマンデリシターム『アルメニア詩篇Ⅴ』を読むならば、十分に納得のいくものである。

濡れた薔薇を包むように口を覆い、
八面体の蜂巢を手にしたままで、
日々、朝じゅうずっと、世界のはずれに
お前は立ちつづけていた、涙を堪えながら。

そして羞恥と痛みを感じつつ、
ひげの生えた東方の町々から顔をそむけた。
今お前は染められた床に横たわり、
死顔を象られている。

マンデリシタームのアルメニア行はパステルナークの場合と同じくブハーリンの取り計らいによるものだった。旅の成果として書かれた散文『アルメニアへの旅』や上記を含む『アルメニア詩篇』等において、期待されていたようには社会主義建設が主題とされず、もっぱら独自の詩学の追及がなされていることも、パステルナークの場合と同様である。その内省的姿勢は『第二の誕生』よりもさらに徹底したものであったので、『アルメニアへの旅』は発表される⁴²と激しい批判を受け、詩人が希望していた単行本として出版する可能性は閉ざされてしまった。

マンデリシタームのテキストは、当時さかんに書かれていた「地方」の社会主義建設を描いた作品群とは一線を画している。両者を同一視することは明らかに適切ではない。だが「文学的」「内省的」「世界的（普遍的）」であるということは、必ずしもマンデリシタームのアルメニア表象における権力構造の揚棄を保証するものではないこともまた事実である。『アルメニアへの旅』が「支配—被支配」という二項式を克服しているのか、それとも時代の要請によって書かれた作品群とは別の次元においてではあるけれども、やはり何らかの権力構造を内包しているのかは、テキストに即して慎重に検討されなければならない。

考察

『アルメニアへの旅 Путешествие в Армению』は、18世紀後半から19世紀前半に盛んだった文学ジャンルである「紀行 путешествие」という語を題名に含んでいるけれども、日時と場所を明記する、時系列に沿って記述を進める等、このジャンルの規則を遵守してはいない。マンデリシタームの他の散文と同様に、語られている時間は自在に前後し、舞台もアルメニアとモスクワの間を行き来している。アルメニアの風物が芸術的あるいは学問的な連想を呼び起こし、それがまた更なる連想を喚起し、それらの連想どうし、また連想と直接の主題であるアルメニアの表象とのあいだに重層的な並行関係が形成されている。シクロフスキイは『アルメニアへの旅』を批判して次のように述べているが、評価の是非は別としても、その指摘自体は適切である。「今のマンデリシタームは、引用から世界を作っている。……これは文法形式、図書館、言葉、引用を巡る旅である。……O.マンデリシタームの旅はとても奇妙だ、彼はあたかも木霊を収集しているかのようだ……芸術が様式となると、私たちは、格子によって私たちを世界から分かつ籠の中にいることに気づく」。⁴³

『アルメニアへの旅』は8章から成っているが、章別の枠を越えて文中にくり返し表われているさまざまな想起は、1) 言語の系列、2) 進化の系列、3) 集積の系列、4) 視覚の系列に大別され、そのそれぞれがアルメニアの表象と関わっている。これらの系列はほぼ同時期に書かれた『アルメニア詩篇』等にも見いだされる。系列ごとにマンデリシタームの記述を検討し、また各系列とアルメニアの表象との関係を以下に考察してみよう。

1) 言語の系列

言語をこそ実体と見なしていたマンデリシタームにとって、ある文化体系に入っていくための唯一の方途は、その文化の言語を習得することだった。したがって彼がアルメニアに行く前からアルメニア語を学び、また滞在中の記述においてもこの言語にしばしば言及しているのは、ごく自然なことである。マンデリシタームはアルメニア語についてどのように述べているだろうか。

⁴¹ ナジェージュダ・マンデリシターム『流刑の詩人・マンデリシターム』（木村浩・川崎隆司訳、新潮社、1980年）

⁴² Звезда, 1933, №5.

⁴³ В. Шкловский: «Путь к сетке» (Литературный критик, 1933, №5)

その力強い言語に私たちはふさわしくない。無力な私たちは、ただそれに触れることしかできない。

(Ашот Овансян)⁴⁴

頭(голова)はアルメニア語で«го»の後に短い気音を伴い、「го»を軟らかく発音して гухе という。ロシア語と同根だ……ヤフェット学派的な新発見？ どうぞどうぞ。

見ること、聞くこと、理解すること——かつて、これらが意味する営為は、すべて一つの意味論的な房の中で融け合っていた。発話の最も深い段階においては概念など存在せず、ただ方向性と恐怖と渴望、欲求と懸念だけがあった。「頭」という概念は、幾千年ものあいだに、ぼんやりとして曖昧な房から形作られたものだ。聾の状態にあることがその象徴となった。

(Ашот Овансян)

磨耗することのないアルメニア語は、石の靴だ。壁のように分厚い言葉、半母音のなかの空気の間層が魅力的なことはもちろんである。だが(この言語の)魅惑のすべては、ただそのことにだけあるのだろうか？ いや違う！ この牽引(тяга)はどこから来るのだろうか？ どう説明をつけ、理解するべきなのだろうか？

ロシア人の唇には禁じられている響きを発声することの喜びを私は経験した。それは神秘的だが無頼であり、おそらくある深みにおいては破廉恥でさえあるような響きである。

(Аштарак)

お前の不気味な言語が

お前の若き樞が私には何と愛しいことか。

そこでは字は鍛冶屋のやっこ、

言葉のひとつひとつが鏝…

(III)

野生の猫であるアルメニア語の発話が

耳をひっかけ、私を苦しめる—— («Дикая кошка – армянская речь»)

マンデリシタームにとってのアルメニア語(およびその対照としてのロシア語)の意義、そして彼の言語観は次のように要約できるだろう。1) アルメニア語はロシア語が失った原初の響きを現在も保っている。2) そのようなアルメニア語には、言語がまだ静的な概念として固定せず、純粋に志向、運動であった当時の記憶が色濃く残されている。3) ロシア語は言語の原初段階の特徴を失っているように見えるが、その痕跡は潜在的になお残されている(ロシア語とアルメニア語の同根性)。4) 言語は進化するが、進化によって前段階の特徴を喪失してしまうわけではない。どの段階の言語も、過去に通過してきた段階の痕跡を潜在的に保持している。

このようなマンデリシタームの言語観との関連で留意すべきは、上の引用にヤフェット学派への言及があることだ。『アルメニアへの旅』には、この他にもマールへの言及がしばしば見られ、詩人がマール言語学に親近感を抱いていたことをうかがわせる。

実際、マンデリシタームの言語観は、いくつかの点でマールの学説に符合している。マールは単一の言語創造過程を想定し、世界の言語は発生上の系統によって異なるのではなく、単一の過程における段階、すなわち発生の時期によって異なると主張した。このような主張の音韻面での現れがいわゆる「四言語要素分析」であり、上の引用の「頭」を意味するロシア語とアルメニア語の同根性の記述は、その手並みを模倣しているのである。マールによれば、たとえばロシア語(日欧語)はアルメニア語(ヤフェット語)の新しい層に過ぎないが、それはまたロシア語の基層を研究すればヤフェットの要素を見いだせるということをも意味している。このような見解は、上に要約したマンデリシタームの言語観によく合致している。

マールはヤフェット語の範囲を地中海圏からコーカサスに至る地域に想定していたが⁴⁵、これはマンデリシタームが世界=ヨーロッパ文化の揺籃の場と見なしていた範囲とほぼ一致している。このこともマンデリシタームがマール言語学に関心を抱いた理由であろう。

2) 進化の系列

マンデリシタームがアルメニア行を切望するようになった主たる理由が詩人の文明観・世界観にあったことは既に指摘したとおりだが、直接の動機となったのは、1920年代の後半から親しく交友していた生物学者のクジンがアルメニアに赴任したことだった。新ラマルク学派に属していたクジンの名は、検閲を配慮して『アルメニアへの旅』では頭文字で表記されるに留まっているが、彼に向かって二人称で直接語りかけている箇所もあるなど、このテキストの成立にあ

⁴⁴ 以下、引用末尾の括弧内は、『アルメニアへの旅』の場合には章題を、『アルメニア詩篇』の場合には詩の順番を示す。

⁴⁵ ただしマールは1931年には、ほとんど世界のあらゆる地域にヤフェット諸語を見いだすに至った。マール言語学に関する以上の記述については、村山七郎「ソヴィエト言語学とスターリンの批判」『思想』317号(1950年11月、岩波書店)、佐藤純一「言語の“進化”と革命」『言語』1巻16号(1972年、大修館書店)を参照した。

たつてクジンの果たした役割は小さいものではない。そのためもあって『アルメニアへの旅』には、生物の進化をめぐる記述を多数指摘することができる。

植物とは、テルミンボックスのラインによって引き出された音、波のような過程によって飽和した領域において低く優しく響いている音である。それは、石にも雷光にも同程度に近い宇宙のなかで、永遠に荒れ狂っている生命の嵐からの使者なのだ！世界において植物は事件、出来事、矢であって、退屈なひげもじゃの発達などで断じてない！
(Замоскворечье)

誰ひとり、名うての機械技師でさえも、有機体の成長が外部環境の変化の結果であるなどとは考えていない。そのような意見は法外な厚顔無恥というものである。環境はただ有機体を成長へと招くだけだ。環境の果たす機能は、よく知られているように好意的な傾向とでも表現されるべきものであるが、この傾向は、生体を束縛し、これに死をもって報いる峻厳さによって、少しずつだが確実に取って代わられていく。

要するに、環境にとって有機体は蓋然性、期待、待望されるものなのである。一方、有機体にとって環境は招く力だ。外皮というよりもむしろ呼び出しである。

指揮者が指揮棒によってオーケストラから主題を引き出す(выпягивать)とき、彼は音の物質的な原因ではない。音響はすでに交響曲の楽譜や、演奏者間の自発的な取り決め、演奏会場の人いきれ、楽器の配置などのなかこそ与のものとしてある。
(Вокруг натуралистов)

マンデリシタームは、生物の進化に主導的な役割を果たしているのが環境であるという自然淘汰説や、進化が物質レベルでの発達であるという突然変異説を斥けている。彼によれば進化とは、宇宙の原初から存在している「生命の嵐」が物質を素材として実体化していく過程である。「生命の嵐」それ自体には物質性はなく、それはたとえば音のように純粋な運動・志向である。

進化がそのようなものであるとすれば、それはただ生物にのみ関わることではない。マンデリシタームは有機体や物質のあいだ、あるいは有機体や記憶や言語とのあいだにさえ、本質的な差違を認めていない。「生命の嵐」は有機体のみならず記憶や無機質を素材として発現する場合もある。

私たちはみな、そのようなことを思いもしないままに、巨大な発生的経験の担い手である。記憶の努力の勝利を賞する花輪を冠した想起の過程は、驚くほど成長という現象によく似ているではないか。どちらの場合にも、原基、萌芽……は自らのうちから発達するのではなく、ただ招きに応じていただけだ。(招いているもの=環境の)期待を正当化しつつ、その方へ向かってただ伸びていく(выпягиваться)だけなのである。

(Замоскворечье)

古代アルメニア教会という物質との、感性的なかたちでの初めての相克。

眼は形式を、イデアを探し求め、これを期待するが、その代わりに自然というカピの生えたパンや、石のピロークに躓いてしまう。

初めてアルメニアの教会を見るときには、視力という歯は折れ、ぼろぼろになってしまう。(Аштарак)

マンデリシタームの考えでは、世界の一切は「生命の嵐」という運動・志向を根源とする創造的な進化の過程にあり、そのなかでは有機体と無機質の別、物質と精神の別は副次的な差異でしかない。彼の見解は、進化における環境要因の優越を想定しているダーウィンの進化論とは明らかに対立しているが、進化における有機体の志向性を重視しつつも、その志向が生じる主体を各個体に求めている新ラマルク学派ともまた微妙に違っている⁴⁶。一切の現象の根源を「永遠の生命の嵐」の発現と見なすマンデリシタームの進化論は、個体によって獲得された形質の遺伝を想定するラマルクよりも、生命存在の根源を純粋な志向にほかならない「生命の跳躍(エラン・ヴィタル)」に見いだしているベルグソン哲学の方にはるかに近い。⁴⁷

それにもかかわらず、マンデリシタームが『アルメニアへの旅』のなかで「生きた自然(живая природа)の名誉のために手に剣を持って戦った」「自然科学における唯一のシェークスピア的人物」などくり返しラマルクに言及しているのは、詩人がラマルクの記述における原初状態への下降のイメージに魅せられていたためだろう。

1809年に出版されたラマルクの『動物哲学』は、生物進化を初めて体系的に提唱した著作だが、生物学におけるそれまでの慣例に従って、人間から下等動物へと順次、叙述を進めている。つまり『動物哲学』を読み進めるにつれて、読

⁴⁶ ラマルクに関する記述については、小泉丹『ラマルク動物哲学、ダーウィン種の起源』(岩波書店、1935)に多くを負っている。

⁴⁷ 『アルメニアへの旅』とは同時期に書かれた生前未発表の草稿「Читая Палласа」には、ベルグソン哲学の影響が極めて顕著である。

者は進化の過程を逆行し、下等動物へと下降していくことになる。マンデリシタームがこの「逆行」「下降」のイメージに惹かれていたことは、次の記述からも明らかである。

生命体の階段をラマルクと共に逆向きに下降していく動きには、なにかダンテのような偉大さがある。有機的存在の最下層の形態は、人間にとっての地獄である。

この蝶の長く灰色の口……そして私は突然、この化物の描かれた眼で自然に眺め入りたいという野蛮な(дикий)願望に捕らわれている自分に気づいた。
(Вокруг натуралистов)

すでに述べたように「進化の系列」と「言語の系列」は並行関係にあるが、どちらの系列にも原初状態へと逆行しようとする志向が顕著に認められる。その志向は、より進化した段階にある現象は、それ以前の段階の痕跡を自身のうち内に包んでいるという確信に裏づけられている。

3) 集積の系列

マンデリシタームはアルメニアという地をどのように表象していただろうか。一言でいえば、『アルメニアへの旅』において、そこは物質であれ記憶であれ、過去の痕跡が地層のように集積した場として描かれている。たとえば「Севан」の章には、古代民族の埋葬跡が発見され、壘と人骨が掘り出されたという考古学的発見への言及がある。この章ではまたアルメニアの湖に浮かぶ島セヴァン島が次のように記述されている。

島全体に、ホメロス風に、辺境民族の巡礼ピクニックの残滓である黄色い骨が撒き散らされている。
そのほかにも島は、火のように赤く、名前も刻まれていない石の墓板によって文字どおり舗装されている。それらの墓石はまだ立っていたり、ぐらぐらしたり、ぼろぼろになったりしている。
«Севан»

あるいはまた『アルメニア詩篇』では、アルメニアは、この地をよぎった様々な文明の残滓として描かれている。

廃墟ではない、いやそうではなくて、力強い環円状の森の伐採の跡。
獣のように寓話的なキリスト教という樞の木が倒されたあとの、錨のようなかたちをした切り株。
略奪品を取り扱う異教の店の商品のように、柱冠の上の石製羅紗の反物。
鳩の卵のような葡萄の粒、羊の角の渦巻模様、
そしてヴィザンチンによってまだ汚されていない、梟の羽根を持ち、毛を逆立てている鷲。
(VIII)

アルメニアはまた「書物」のイメージでも語られている。たとえば「Севан」の章では、河口に押し寄せる魚の群れが「グーテンベルグ版聖書」に喩えられている。また「止むことのない私の夢」として「古文書館の初版本室に座ること」と「渴望してやまぬアルメニアへの旅」とが挙げられている箇所もある。『アルメニア詩篇 XIII』では文字通り「大地=書物」が詩の主題となっている。

瑠璃色と粘土、粘土と瑠璃色
他にまだ何か入り用なのか？むしろ目を細めるがいい、
近視のシャーがトルコ石の指輪を見るときのように、
響き渡る粘土の書物、大地の書物、
臃んだ書物、粘土の道を見るときのように。
その道の音楽と言葉によって、私たちはいかに苦しめられていることか。

このようにマンデリシタームによってアルメニアは基底まで掘り至るべき大地、物質であれ記憶であれ過去の痕跡が集積した地層、また読み解かれるべき書物として表象されているのである。

『アルメニアへの旅』草稿には「私は自分の骨を、溶岩を、柩の底をよく知りたいのだ。鳥が鳴きわめき、ぼろぼろと散らかり、血反吐を吐いている町外れ、アララト山へと脱出しなければならない」という一節がある。また最終稿の«Аштарак»の章には、次のような一節がある。

空から3つのリングが落ちてきた。最初のリングは語っていた人の、2つ目のリングは聞いていた人の、3つ目のリングは理解した人の上に落ちてきた。——アルメニアの民話のほとんどは、このようにして終わる。その多くはアシュタラクで最終されたものだ。この地区はアルメニアのフォークロアの教倉である。

この記述は、言語の系列におけるアルメニア語の記述についての「見ること、聞くこと、理解すること——かつて、これらが意味する営為は、すべて一つの意味論的な房の中で融け合っていた」という記述に呼応していると考えられる。

マンデリシタームにとってアルメニアが掘り、読み解かれるべきかけがえのない場であったのは、彼がこの地を一種の原初状態——後の段階では分化してしまう様々な属性が未分化のまま息づいている場——に見立てていたからだ。マンデリシタームの志向が原初状態への遡行にあることは、進化の系列におけるのと同様である。

4) 視覚の系列

《Французь》の章には、マンデリシタームがモスクワの美術館でフランス印象派絵画展を観た際の印象が書かれている。全編のなかでやや唐突な感のあるこの章が『アルメニアへの旅』になぜ挿入されなければならなかったのかという疑問を解くカギは、次の記述にあるように思われる。

そして私は……色彩とは距離にいろどられ、容量に閉じ込められたスタートの感情にほかならないのだということ
を理解し始めた。
《Французь》

このなおいくらか謎めいている一節は、別の箇所にあるシニャックの印象主義理論に関する小冊子への言及と併せ考えるとき、その意味が明らかになるだろう。

著者は塗抹法による仕事を賞賛しつつ、〈光学的混交の法則〉を説明し、純粹にスペクトルに現れる色彩だけを用いることの重要性を懇々と説いていた。
《Замоскворечье》

絵画とは色彩が容量に閉じ込められることによって成り立つものだが、その色彩が光の戯れによって生じるのだとすれば、絵画という事物の根源は光ということになるだろう。この視覚の系列を進化の系列と対比すれば、絵画と光の関係は、生物と「生命の嵐」すなわち「生命の跳躍（エラン・ヴィタル）」の関係に相当する。光が物質性を有さない、波動という純粹な運動であることも、「生命の跳躍」と同様である。『アルメニアへの旅』で印象主義絵画についてまるまる1章が割かれている理由は、マンデリシタームがこの絵画流派における光の役割と、「創造的進化」における「生命の跳躍」とを同一視していたことに求められる。

もっとも視覚の系列においても、記述の主たる対象がアルメニアであることは言うまでもない。とりわけ末尾の《Аштарак》《Алагеэ》の2章において、マンデリシタームはアルメニアの景観を求めて逍遙している。

私は自分のなかに第六の——「アララト的」感情を育んだ。山による引力(притяжение горой)の感情である。
今ではこの感情はすでに思弁的なものになっているので、たとえ私がどこに連れ去られたとしても、けっして消えることなく残り続けるだろう。
《Аштарак》

この引用部には「山による引力」という記述があり、あたかも「山」が「私」の行動を規定しているかのように読めるけれども、実際には景観を構成していく主動因は「山」ではなく「私」の方だ。《Алагеэ》の章でマンデリシタームは道に迷い、山岳部を馬に乗ってさまようはめになる。「私」が移動するにつれて、アラゲズ山は異なる相貌を示していく。

エリバニのホテルの5階にある自室の窓からの眺めのせいで、私はアラゲズについて全く誤ったイメージを作り出していた。エリバニではそれは一枚岩の頂のように思われた。だが実際には、アラゲズは褶曲構造であり、次第に展開していくのだった——道を登るにつれて、閃緑岩の鉱層がアルプスのワルツのように急旋回し始めた。

景観を決めるのは「山」ではなく、あくまでも移動していく「私」の視線の方だ。アルメニアの景観における「私」の役割は、印象絵画における「光」の役割、そして進化における「生命の跳躍」の役割と同一である。したがって「私」はけっして立ち止まってはならない。「光」や「生命の跳躍」と同じように、志向であり運動であり続けなければならないのだ。さまよい、疲れ果ててまどろみという原初の混沌に落ちる直前に「私」の脳裏に浮かんだ「最後の思惟。どこかの山脈を乗り回さなければ」。『アルメニアへの旅』はこの一文で終わっている。

まとめ

マンデリシタームの『アルメニアへの旅』は、原初へと遡行する旅であった。この遡行は検討してきた4つの系列のすべてにおいて認められる。言語の系列においては、ヨーロッパ諸語の始原段階と考えられていたヤフェット語の1つ、アルメニア語への遡行。進化の系列では、ラマルクの『動物哲学』に倣うように、生物進化の過程を逆に下降し、生命の根源である「生命の嵐」に至っている。この「嵐」は、詩人が強い影響を受けていたベルグソンの哲学における「生命の跳躍」にきわめて近い。そして第3の系列において、物質であると記憶であるとを問わず、過去の痕跡の集積として描かれているアルメニアは、まさしく帰り着くべき原初の場として立ち現れている。このようなアルメニアの表象は、地中海圏を世界文化の揺籃と考え、アルメニアをその一部と捉えていたマンデリシタームの世界観・文明観と合致している。

だがマンデリシタームの原初への遊行は、第4の視覚の系列において奇妙なねじれを見せている。この系列では、原初の風景をめざしていたはずの「私」自身が、景観を作り出す根源となっているのだ。詩人は印象派絵画における光と同じように、いわば「生命の跳躍」そのものと化して、止むことなく運動（志向）し続けている。

世界(文化)の根源であるはずだったアルメニア。ベルグソンに倣って、マンデリシタームにとって根源とは志向・運動である。だが実は詩人が原初へと遊行することによって、アルメニアは志向ではなく、志向の目標となって静止してしまっている。志向しているのは詩人の方であり、アルメニアはその志向の客体となっているのだ。『アルメニアへの旅』において生じているのは、原初へと遊行する詩人自身が根源であるというメビウスの輪のようなねじれである。

マンデリシタームは『アルメニアへの旅』の4つの系列のすべてにおいて、「志向」を言い表す際に *тыра* を語源とする動詞を用いている。進化の系列では、有機体の *тыра* は環境の招き *приглашение* に対する応答であると述べ、有機体と環境の関係を対等で互恵的なものとして説明している。だがマンデリシタームの *тыра* は基本的に「生命の跳躍」と同一である。そしてベルグソンにおいてはこの跳躍こそが根源であり、唯一の能動因なのである。マンデリシタームはまた、視覚の系列においては、進化の系列に矛盾するように「絵画は統覚、すなわち外的受容というよりも、はるかに内分泌的な現象である」と言明している。

このように、主導的であり能動的なのは、あくまでも志向する「見る者」の方である。「見られるもの」は「見る者」から自律しておらず、むしろこれに従属している。自他未分化の原初への志向から実質的に生じているのは、能動的な「見る者」と受動的な「見られるもの」という二項対立であり、しかも両者の力関係は対等ではなく、後者は前者の従属関数である。『アルメニアへの旅』において、アルメニアは明らかに後者として表象されている。

機会を見つけてはくり返しアルメニアへの旅を要望し、文中にも「アルメニア人の生の充溢、その荒々しい親切さ、恵まれた労働に適した骨、一切の形而上学に対する名状しがたい敵意、現実の事物とのすばらしい親近さ」と書いているマンデリシタームの、この国に対する憧憬と愛情は疑いようもない。またアルメニアにおける社会主義建設がいっさい描かれていない『アルメニアへの旅』を、社会主義リアリズム的な作品群と同日に論じることはもちろん不可である。マンデリシタームの思考はつねに普遍的であり、「アルメニア」に切り結ぶ項は「ロシア」ではなく「世界(文化)」である。

だが当時の公式の見解においても、「アルメニア」が対峙していたのは「ロシア」ではなく「ソ連」であり、その「ソ連」が民族を分かち境界を越えて、社会主義という「普遍的」なイデオロギーの意匠をまとっていたことを忘れるべきではない。「アルメニア」はその「普遍的」なソ連にこそ包括されていたのである。『アルメニアへの旅』におけるアルメニアの位相と、当時のソ連の文脈におけるアルメニアの定位とのあいだには、少なくとも構図としては、ふしぎな符合が指摘できる。

(日本ロシア文学会 2004 年度研究発表会ワークショップ「近現代ロシアの文化的ナショナリズム」
2004 年 10 月 2 日、於稚内北星学園大)

V-3. 詩人・境界・他者：ロシア文学におけるアルメニアへの3つの旅

1.

ただ今ご紹介にあずかりました中村です。専門はロシア文学ですので、今日はその立場から若干お話をさせていただきます。

歴史上ロシアはつねに多民族国家であり、また東西さまざまな民族と接触を続けてきましたから、ロシア文学には多種多様な民族や地域についてのイメージが集積されています。事実、ソ連時代には「ロシアの作家たちとアルメニア」「ロシア文学とブリーチャヤ」というようなシンポジウムの開催や論文集の発行が、共和国・自治共和国など様々なレベルで盛んに行われていました。また欧米や日本でも特に1980年代後半から、このような「民族・地域表象」をテーマとした研究が目立つようになってきました。これは欧米や日本の研究でポストコロニアリズムの潮流が強くなってきたことや、ソ連で民族紛争が頻発するようになってきたことと無関係ではないと思います。

私がロシア文学におけるコーカサスの表象について考えるようになったのも、その時期に激化していたチェチェン紛争がきっかけでして、ですから最初は主に現代ロシア文学における北コーカサスの表象を調べていたのです。ですが、現代ロシア文学は概して過去の文学作品の想起や引用がとても多い文学でして、想起・引用された過去の作品（主に19世紀の文学作品）にも当たっているうちに、ロシア文学のコーカサス表象というのは、単に時事的な関心からアプローチすれば済むような問題ではない、たとえば所謂「ベテルブルグ神話」などに匹敵するような、ロシア文学の最も主要なテーマの1つであると考えられるようになりました。

数ある諸民族・諸地域の表象のなかでも「コーカサス表象」がロシア文学において特に重要なのはなぜかと言いますと、それはこの表象がロシアにおける近代的民族意識の成立とほぼ同時期に生じたものだからです。

ロシアにおける民族意識は、1812年のいわゆる大祖国戦争、対ナポレオン戦争をきっかけとして成立したと言われています。ナポレオンを追って西欧まで行き、その繁栄を自分の目で見て衝撃を受けたエリート達が「なぜロシアはこうなのか」ということを考え始めたのをロシアの文学や思想における民族意識の出発点と見なすのです。

ロシアにおける近代的民族意識の成立の過程はとりあえず1820年代の末まで続いたと考えられますが、重要なのは、正にこの時期にロシア帝国がコーカサスの征服を進めていたということです。当時のロシアのエリート達は、西欧文化に衝撃を受け「ロシアとは、ロシア人とはいったい何なのか」と考えていたちょうどその同じ時期に、コーカサスとそこに住む人々を強く意識し、それを形成途上にある自分達の世界観・文明観の中に組み込むことを求められたのです。この辺の事情については、たとえば『知恵の哀しみ』を書いたグリボエドフが英国東インド会社のようなものコーカサスに作ろうと構想したことや、デカプリストの乱の参加者・関係者のかなりの者がコーカサスに流刑され、エルモローフやツィツィアーノフといった将軍の下でコーカサス攻略の最前線を担ったことなどを思い出していただければ良いと思います。ロシア人にとってのコーカサスの表象は、彼らの「自己意識」「自己表象」と密接に連動するかたちで形成されました。この表象がロシア文学においてとりわけ重要である理由はここにあります。

2

今日はロシア文学に属する3人の文学者のアルメニアへの旅についてご紹介したいと思うのですが、その最初のものは、プーシキンが1829年に行った旅であります。

ロシア文学をやっていると驚かされるのは、いかなるモチーフの系譜を調べてみても、その出発点のところで、ほとんど必ずと言ってよいほどプーシキンが顔を出すということです。たとえば先ほどちょっと触れました「ペテルブルグ神話」にしても、プーシキンの『青銅の騎士』や『スペードの女王』を抜きにして語ることはできません。「ロシア国民文学の父」と呼ばれる所以だと思います。

コーカサス表象についてもやはり同様でして、近代ロシア文学におけるその本格的な嚆矢はやはりプーシキンの1821年の叙事詩『コーカサスの虜』です。「文明に倦み疲れたロシア人の青年が「自由」を求めてコーカサスに赴き、そこで山岳民の捕虜となる、そして現地の素朴だが心の清らかな娘に愛されるが、これを信じることができず、娘に助けられてロシアに戻る、娘は破滅する」というパターンは1820年代に一世を風靡し、ロシア文学におけるコーカサス表象の原型を作りました。

プーシキンはコーカサスに2度旅していて、『コーカサスの虜』には1度目の旅の印象が盛り込まれています。1820年代前半は文学史的にいえばロマン主義時代の絶頂でして、「現地の純朴な娘」というのは、いかにもこの時代の産物です。

プーシキンは1829年に2度目のコーカサス旅行を行っていますが、同年に書かれた詩『コーカサス』を見ると、この段階でもまだプーシキンのコーカサス観がロマン主義的だったことが分かります。

コーカサスは私の眼下にある。私はひとり頂に
断崖の端に積もる雪の上に立っている。
遠い頂上から飛び立った鷲が
私と等しい高さで微動だにせず虚空に浮いている。
ここから私が目にしているのは、奔流の誕生と
恐ろしい雪崩の初動。

ここでは黒雲も穏やかに私の足下を流れていく
黒雲を貫いて、落下する瀑布のざわめきが聞こえてくる
瀑布の下方には、切り立った巖の剥き出しの岩塊、
さらにその下方、あそこには乏しいコケと乾いた茂み、
あそこには草地と緑の木陰
鳥たちがさえずり、鹿が駆けている。

あそこでは人々が山中に家を営み、
羊たちが緑なす早瀬に沿って這うように歩いている
羊飼いが陽気な溪谷へと降りていく
溪谷の影なす岸辺をアラグヴァ川が疾駆している
貧しい騎手が谷間に消える
谷間ではテレク河が凶暴な陽気さで沸き立っている。

鉄の格子から糧を望む

若い獣のように沸き立ち、そして吼えている、
無益な敵意をもって岸边に撃ちかかり、
飢えた波で断崖を舐めている……
無駄なことだ！彼は糧も慰みも知らず、
ただもの言わぬ岩塊に厳しく押しつけられているだけ。

これは詩人が険阻なコーカサスの山頂に立って下界を鳥瞰するという内容です。叙述の対象が山頂から次第に降りていって、最後は谷間を流れるテレク河に至るという雄大な垂直構造になっています。

風景や自然は18世紀の西欧でたいへんに注目された主題でしたが、イギリスの美学者エドモンド・パークは当時の詩や絵画に表れた風景の特徴を「sublime 崇高」という言葉で定義しました。崇高な対象は「大きさ」「曖昧さ」「無限性」といった人間の尺度では捉えきれない特徴を持っており、人に「畏怖」の念を抱かせるという説です。西欧の絵画において、この「崇高」の象徴として盛んに描かれたのは、アルプスなどの山脈でした。私は、この「崇高な自然」のイメージは直接間接にロシアにも移入され、ロシア文学や絵画にかなりの影響を及ぼしたと考えています。それは一方では、ロシアの平原の「果てしない広がり（プロストール）」を「崇高な自然」と見なすというかたちを取りましたが、また他方では、「崇高」を表す代表的な対象が西欧において「山脈」であったために、コーカサス地方の風景にこそ「崇高」の真の具現を見いだした場合も多かったのです。プーシキンの詩は、この「崇高の具現としてのコーカサス」の典型的な例です。

ところでこの2度目の旅の際には、プーシキンは途中からロシア軍のエルズルム侵攻に同行しています。そしてその見聞も含めて、このときの印象を『エルズルム紀行』として1836年に発表していますが、そこに表われているコーカサスの姿は、かつてのプーシキンのものとはだいぶ違っています。一言でいえば、『エルズルム紀行』においてプーシキンは、自分が『コーカサスの虜』で作り出したロマン主義的なコーカサス表象を破壊しようとしています。

この『エルズルム紀行』は実際の旅から5年程を経て書かれたもので、単に当時の見聞を綴ったというようなものではありません。これはプーシキンが周到に計算し、推敲を重ねて作り上げたテキストです。たとえば1937年のプーシキン没後100周年前後に行われたトゥイニャーノフやコマローヴィッチの文献的な検証では、プーシキンが、ツイツィアーノフ将軍の戦報報告紀やフランスの詩人シャトーブリアンの『パリからエルサレムへの旅』などを引用し、パロディの対象としていることが明らかになっています。

かつて自分が作り出したロマン主義的コーカサス表象を破壊するために、プーシキンが『エルズルム紀行』で行っている操作は次のようなものです。1)「オリエントの美女」や「ハーレム」といった典型的イメージの破壊。たとえば『紀行』に登場するカルムイクの美女は、すでに純粹で受け身で献身的な心の持ち主ではなく、詩人をからかい、嘲笑する、生活感に溢れ、たくましい女性として描かれています。2)時間軸の導入。1回目の旅との比較が何度もなされています。「コーカサスの山脈はかつてと同じだがそれを望む温泉施設は今回はきれいに整備されていた」とか、「チフリスには水道管が発達している」、「かつてあった現地人の集落が今回は消滅していた」等々、サイド風に言うと「永遠に静止したコーカサス」が実はロシア化という歴史の過程の中にあることが炙り出されています。

以前と最も違うのは、詩人の位相です。

馬の準備ができると、私は案内人とともに出発した。すばらしい朝で、太陽が輝いていた。露と昨日の雨に濡れた広く濃い緑の草地を進んで行くと、やがて私たちの渡河を待ち受けて輝いている川が目の前に現れた。「アルパチャイですよ」と（案内人の）コサックが私に言った。アルパチャイ！われらが国境！それは優にアララト山に匹敵するものであった。私は名状しがたい感情にとらわれて川へと駆けた。私は今まで、ただの一度も異郷というものを目にすることがない。国境は私にとって何か神秘なもので、旅こそは子供の頃からの夢想であった。だが、その後長いこと遍歴の生活を送り、ときには北、ときには南というふうに流浪を重ねてきたけれども、私は無辺なるロシアの境界を脱したことはかつてなかったのである。禁断の川へと私は馬を進め、わが良き馬はトルコの岸边へと私を運んでくれた。けれどもこの岸边は既に攻略されていた。あいかわらず私はロシアの中にいたのだった。

これは多くの研究者によって注目されてきた箇所です。詩人はロシアの外部に出ることを夢見てコーカサスを進む。そしてアルパチャイを渡河して遂に夢を実現したと思ったら、そこは既にやっぱりロシア帝国になっていたという趣旨です。この後、詩人はエルズルムまで進みますが、それは侵攻していくロシア軍と一緒に旅です。詩人は行けども行けども、決して膨張し続けるロシアの外部に出られないのです。

次のようなエピソードも重要です。

街路は細く曲がっていた。家々の軒はかなり高かった。街はたくさんの人々で溢れかえっていたが、店はみな閉まっていた。2時間ほど街を見学した後で、私は野営地に戻った。既にそこには捕虜となった敵軍の司令官と4人のパシャが到着していた。パシャの1人は痩せこけた老人だったが、ひどくせわしく、わが方の将軍たちに

向かって身振り手振りて話しかけていた。燕尾服を着ている私を見ると、彼はこれはいったい何者なのかと尋ねた。プーシキンが私に詩人の称号を奉ると、パシヤは通訳を通して次のように言い、胸に手を当て、私に向かって深くお辞儀をした。「詩人に会うことのできたこの時は幸いであります。詩人はデルヴィシュ（イスラム教の托鉢僧）の兄弟です。彼には祖国も、俗世間の財もありませぬ。ですから私たち惨めな者が名誉や権力や財宝に心を悩ませているそのときにも、彼は大地の主達に伍している。彼こそは叩頭の札を受けるにふさわしいのです。」

パシヤの東洋風の挨拶は、たいそう私たち皆の気に入った。私は軍司令官を見に出かけた。天幕の入り口のところで、私は司令官お気に入りの近侍を見かけた。それは14歳くらいの少年で、高価なアルナウト（トルコ領内に住むアルバニア系民族）風の衣服を着ていた。司令官は白髪のごく平凡な容貌の老人で、深く気落ちしたようすで座っていた。彼の周りにはわが軍の士官達がたくさん集まっていた。彼の天幕から出たときに私は、羊皮の帽子をかぶった半裸の若い男が手に棍棒を持ち、肩に皮袋を背負っているのを見かけた。この男はのども裂けよとばかりに叫んでいた。私はこれがわが兄弟、デルヴィシュであり、勝者を歓迎しにやって来たのであると教えられた。彼を追い払うのは容易なことではなかった。

エルズルムで捕虜になったパシヤが、プーシキンが詩人であることを知って「詩人は、デルヴィシュと同じく、俗事を超越した存在である」と言って敬意を表してくれる。ところがその直後にプーシキンはデルヴィシュを見かけます。パシヤの言葉によれば国家や民族といった俗事を超越しているはずのデルヴィシュは、勝者であるロシア軍に媚を売り、お追従を言うためにやって来たのでした。しかも、それなのに敬意を払われるどころか、惨めに追い払われてしまいます。

デルヴィシュの兄弟であるという詩人、つまり自分も同様であるとプーシキンは言いたかったのでしょうか。ロシアの詩人であるプーシキンは、どうしてもロシアを超越できない、その外部に出ることができないのです。『エルズルム紀行』の詩人は、もはや1829年の詩におけるような独り高みに立って一切を睥睨する詩人ではない。国家が作り出す境界を越えられない詩人です。かつて山岳民の娘の純粋な魂を思うがままにわがことのように歌い上げたプーシキンは、『エルズルム紀行』では自分をロシアの内部に閉塞させています。

3

2つ目の旅はアタメイズムの詩人マンデリシタームによって、プーシキンからちょうど100年後の1929年に行われた旅です。この旅はプーリンの計らいによるものでして、どうやらアルメニアの社会主義建設についての詩や文学的レポートを書くことを期待されていたように思われます。しかしマンデリシタームという純然たる詩人は、そういうことは一切顧慮せず、あくまでも自分の詩学の中にアルメニアを位置づけることに専念しています。旅の翌年に発表された『アルメニア詩篇』、1933年の散文『アルメニアへの旅』などがこの1929年の旅を受けて書かれた文学作品です。

マンデリシタームにとってアルメニアは長いこと憧れの地でしたが、ナデージダ夫人の回想によれば、それはキリスト教＝ヨーロッパ文明が環地中海圏から発祥したというマンデリシタームの文明観に基づいていました。詩人はこの地中海圏にクリミアとコーカサスも含めていたのです。コーカサスの中でもとりわけアルメニアに固執したのは、それがイスラム圏に対するキリスト教圏の前哨地であったという認識によります。近親者の回想を詩人自身の思想と同一視することには慎重でなければなりません。『アルメニア詩篇』のVなどを見ますと、夫人の説明は納得のいくもののように思われます。

濡れた薔薇を包むように口を覆い、
八面体の蜂の巣を手にしたままで、
日々、朝じゅうずっと、世界のはずれに
お前は立ちつづけていた、涙を堪えながら。

そして羞恥と痛みを感じつつ、
ひげの生えた東方の町々から顔をそむけた。
今お前は染められた床に横たわり、
死顔を象られている。

『アルメニアへの旅』は、マンデリシタームの他の散文と同様たいへんに難解なテキストです。アルメニアの旅行記のはずなのに、モスクワでフランス象徴主義絵画展を見た際の印象に一章が割かれていたり、ラマルク進化論の話が出てきたり、マールとヤフェット学派が語られているのはまだ分かりますが、とにかくそういった具合で、時間・空間・テーマが錯綜しています。アルメニアの印象は、絵画論や進化論と連関するかたちでテキストの中に顔を出しているのです。

アルメニアに関する記述の中で目立つのは、アルメニア語と教会建築についてのものです。

頭(golova)はアルメニア語で«kh»の後に短い気音を伴い、«h»を軟らかく発音して glukhle という。ロシア語と同根だ……ヤフェット学派的発見? どうぞどうぞ。

見ること、聞くこと、理解すること——かつて、これらが意味する営為は、すべて一つの意味論的な房の中で融け合っていた。発話の最も深い段階においては概念など存在せず、ただ方向性と恐怖と渴望、欲求と懸念だけがあった。

磨耗することのないアルメニア語は、石の靴だ。壁のように分厚い言葉、半母音のなかの空気の間層が魅力的なことはもちろんである。だが(この言語の)魅惑のすべては、ただそのことにだけあるのだろうか? いや違う! この牽引はどこから来るのだろうか? どう説明をつけ、理解するべきなのだろうか?

ロシア人の唇には禁じられている響きを発音することの喜びを私は経験した。それは神秘的だが無頼であり、おそらくある深みにおいては破廉恥でさえあるような響きである。

マンデリシタームはアルメニア語を勉強する過程で、この言語がロシア語にはない発音を有していることに快感を覚え、また「頭」を意味するアルメニア語がロシア語と同根であることを発見して喜んでいました。そしてこの発見をヤフェット学派的だと言っています。

マールらのヤフェット言語理論は全く学問的根拠を持たないようですが、言語の進化の主動因を「四言語要素」の自律的な運動に求めていたように思われます。この運動が各社会の主として階級構造によって様々に変化することを通じて、世界の各言語が生じてきたと考えるのです。日欧諸語学派が印欧祖語を想定し、それが次第に分岐して諸言語が生まれてきたと考えるのに対して、ヤフェット学派は「四言語要素」をいわば言語の歴史をつらぬく一貫した幹として捉え、社会構造に応じてそこから枝分かれしたのが何々語であると考えます。マンデリシタームが、ロシア語よりも先に成立した言葉である(とマールや詩人自身が考えていた)アルメニア語のなかに、ロシア語に失われた発音を見いだして喜んでいるのは、いってみれば、自分がより原初に近い響きを取り戻したことについての喜びなのです。

次の引用はアシュタラクの教会に行き、その教会で今も正教の儀式が行われていることに感動した際の記述です。

古代アルメニア教会という物質との、感性的な私たちでの初めての相克。

眼は形式を、イデアを探し求め、これを期待するが……アルメニアの教会を初めて目にしたときには、視力という歯は折れ、ぼろぼろになってしまう。……

アシュタルクの教会は最もありふれていて、アルメニアにしてはつましやかなものだ。言ってみれば屋根の蛇腹に沿って太綱の装飾が施された六面体の頭蓋帽をかぶり、やはり太綱でできた眉とヒビだらけの窓という貧弱な口ひげとを蓄えたちっぽけな教会とでもいった具合だ。

扉は水よりも静かに軋み、草よりも背丈が低い。だが爪先立って中を覗くと、そこには円屋根に続く円屋根! 今も使われているのだ! ペテロの時代のローマにおけるように、これらの円屋根の下には何千もの群衆と棕櫚の木、そして灯明の海、また吊り台。

そこでは近日点・遠日点の窪みが空隙となって歌っている。そこでは眼を抉り出された4人のパン焼き、すなわち東西南北が漏斗形の壁龕にはめ込まれていて、かまどの隙間や内部をかき回し、いっかな落ち着こうともしない。

空間をこの哀れな倉庫、貧しい牢獄に閉じ込めて、その労にふさわしい敬意の讚美歌でもって報いようなどという考えが、いったい誰の頭に思い浮かんだものだろうか?

ただしその光景からすぐにペテロの時代のローマを連想していることから窺われるように、マンデリシタームは必ずしもそこにアルメニアの独自性を見てはいません。彼にとってアルメニアが重要であるのは、あくまでもこの地域が、キリスト教=ヨーロッパ文明圏の原初からの記憶を蓄積している土地だからです。実際、セヴァン湖に浮かぶ島についての章では、島は古来の死者たちの痕跡が地層のよう折り重なった場所として描かれています。

島全体に、ホメロス風に、辺境民族の巡礼ピクニックの残滓である黄色い骨が撒き散らされている。

そのほかにも島は、火のように赤く、名前も刻まれていない石の墓板によって文字どおり舗装されている。それらの墓石はまだ立っていたり、ぐらぐらしたり、ぼろぼろになったりしている。

『アルメニア詩篇』の VIII では、アルメニアは、かつてこの地に及んだ諸文明の残滓の場です。同じく詩篇の XIII ではアルメニアは「書物」に擬えられています。

VIII

廃墟ではない、いやそうではなくて、力強い環状の森の伐採の跡。

獣のようで寓話的なキリスト教という榎の木が倒されたあとの、錨のようなかたちをした切り株、
略奪品を取り扱う異教の店の商品のように、柱冠の上の石製羅紗の反物、
鳩の卵のような葡萄の粒、羊の角の渦巻模様、
そしてヴィンチンによってまだ汚されていない、鼻の羽根を持ち、毛を逆立てている鷲

XIII

瑠璃色と粘土、粘土と瑠璃色

他にまだ何か入り用なのか？むしろ目を細めるがいい、
近視のシャーがトルコ石の指輪を見るときのように、
響き渡る粘土の書物、大地の書物、
臆んだ書物、粘土の道を見るときのように、
その道の音楽と言葉によって、私たちはいかに苦しめられていることか。

マンデリシタームにとってアルメニアは、過去の痕跡が集積して、掘り返されるのを待っている土地、読み解かれるべき書物に他なりません。そしてこの土地を掘り返し、読み解くのは詩人自身です。次の引用は風景に関する記述です。

エリバニのホテルの5階にある自室の窓からの眺めのせいで、私はアラゲズについて全く誤ったイメージを作り出していた。エリバニではそれは一枚岩の頂のように思われた。だが実際には、アラゲズは褶曲構造であり、次第に展開していくのだった——道を登るにつれて、閃緑岩の鉱層がアルプスのワルツのように急旋回し始めた。

エリバニのホテルから見ていたとき、山岳地帯に入って山道を移動しながら見ているときとは、アラゲズの山の景色は全く違ってくるというのです。この場合、景観の内容を決定し構成している主動因は、もっぱら移動する詩人の視線にあります。アラゲズの山の方はといえば、それはただ見られるためにある、受動的な存在です。

このようにマンデリシタームのアルメニアへの旅は、この地に残る痕跡を読み解いて、キリスト教＝ヨーロッパ文明の原初状態へと至ろうとする旅でありました。マンデリシタームは『エルズルム紀行』のプーシキンのように「境界を越えてロシアの外へ行きたい」など言う必要がない。彼の世界観において、アルメニアは「キリスト教＝ヨーロッパ文明」の前哨点として、あらかじめロシアと同じ側に置かれているからです。このようにアルメニアという書物を読み解き、その景観を決定していく詩人の姿は、『エルズルム紀行』よりもむしろ先ほどご紹介した詩『コーカサス』の方の「詩人」に似ています。

4

最後にご紹介するのは1967年のアンドレイ・ビートフのアルメニアへの旅です。60年代後半というのはソ連においてロシア化が顕著になってきた時期でして、最初に申し上げた「ロシア文学とどこどこ」というようなシンポジウムや論集が各地でよく企画されていました。ビートフは旅行に当たって旅行記を書く契約を出版社と結んでいます。彼のアルメニア行きも当時のこうした潮流と無関係ではなかったのでしょう。

ただし、ビートフはアルメニアに2週間滞在した後、2年後の1969年に『アルメニアの授業』を発表しますが、それはロシアとアルメニアの友情を讃えるというような紋切型の内容ではありませんでした。

『アルメニアの授業』の話者ビートフはモスクワに戻ったらアルメニアについて書かねばならないのですが、そうするとアルメニア人たちの方でも、そのことを常に意識しないわけにはいきません。ビートフが作家だと知ったある男は、ひたすらアルメニアの風物を示し始めます。「アルメニアのスイカ」「アルメニアの頑固者」「アルメニアのおそろしく肥満した女性」「アルメニアのビール」「アルメニアのありふれたタクシー」……それを聞きながらビートフは次のように考えます。

私は最初のうちはほほえみ、そのあと腹が立ったが自制した。この後どうなるかはもうわかっていた。これはアルメニアの寺院です。これはアルメニアの柱です。これはごく普通のアルメニアの警官です。この男は自分でもうんざりしないのだろうか？私はもう腹を立ててはいなかったが、彼がこんなふうに話すのはなぜなのかを考えていた。

なぜこの人がこのようにアルメニアの風物を話者に示し続けるかという、それはいうまでもなくビートフがロシアの作家——文字どおり「ロシア語で書く人」だからです。ビートフは、ロシア語という磁場から身を引き離すべく、少しでもアルメニア語を理解しようとして、ノートにアルメニア語とロシア語の語彙対照表の作成を試みます。ですが、その結果、両言語のあいだにある音と意味のズレにぶち当たり、一種の迷宮に陥ってしまいます。

(アルメニア語で)カマールは蚊(komar)では全然ない。カマールはアーチ(arka)だ。
一方アルカはアーチ(arka)では全然ない。アルカは王(tsar)だ。

一方ツァールは王(tsar)では全然ない。ツァールは木(derevo)だ。(中略)もちろん木(derevo)は堂々たる
(tsarsivernyi)ものではあるけれども……

このようなビートフの姿勢は、ロシア語とアルメニア語が同根であることを発見するマンデリシタムとは対照的です。自分はどんなに頑張ってもロシア語のカテゴリーでしかものを考えることができない。アルメニア語の迷宮に陥っているのは、自分がロシア語の外部に決して出られないからだと言いたいのです。

次の引用は、モスクワに戻ったビートフがアルメニア旅行記を書き出そうとして、最初の一文に思い悩み、心のなかで自問自答している場面です。「アルメニアは陽光あふれ、客人を心からもてなす国である」「アルメニアは熱く、受難の国である」等のフレーズを思いつきたびに、心中のもう一人の「私」が舌打ちをします。怒った「私」はもう一人の「私」に「じゃあおまえのアルメニアはどんななんだ？」と食ってかかる。それに続く心の中の対話です。

「もっとうまく言ってみろ、やってみろよ！」

「やってみよう…… “アルメニアは私の祖国である”」

「なるほどね。だが“私の” じゃないだろう！ そんなふうには書けないよ！」

「どうして？」

「だって俺が書いているのは、詩でも短編でもない、オーチェルク、手記なんだよ。旅行記だよ。よそ者の手記、非アルメニア人の手記なんだ。手記だよ、わかるか？」

『アルメニアの授業』は、ロシア人である「私」が、「自己」と「他者」を分かち境界を越えられない物語です。ロシア語で書く人間は、ロシア語という外に出ることができない。ですから、ロシア文学の中にこれまでに蓄積されてきたコーカサス表象の伝統からも逃れられません。

『アルメニアの授業』中もっとも長い章には『コーカサスの虜』という題名がついています。この章には2つのエピソードが描かれています。最初のエピソードは、話者ビートフが、山岳地帯から出てきたばかりのロシア語もあまり話せない若い娘と、ふとしたことから真夜中のエレバンで二人きりになってしまうというものです。娘はそれまで「私」とろくに話もせず、「私」の方に目を上げようとさえしなかったのですが、ロシア人男性と深夜の街を彷徨するというこの事態に至ると、まるで「私」を心から信じ、頼っているかのように従順についてきます。「私」は「アルメニアに引越し、この娘と結婚して、子供を作り、そのあと永久にこの国を去ったらどうだろう」という妄想に捉われます。もちろん(というのは、ビートフの作品では概して事件というものがあり起らないのですが、この場合にも)実際には何も起こりません。

もう1つのエピソードは更に些細なものです。アルメニア人の友人宅で会食中に小さな女の子が出て来て、ロシアからのお客様のために歌をうたってくれます。ビートフはそれを聞き、感動しますが、歌が終わったあと彼女を誉めようとして、自分では理解できないが何かまずい言動をしてしまいます。女の子は怒りはじめ、アルメニア語で父親に不満を言い、泣きながら部屋を出て行ってしまいます。

プーシキン、レールモントフ、トルストイの作品と同じ(Кавказски пленник)という表題を持つこの章が、ロシア文学のコーカサス・モチーフのパロディであることは見やすいと思います。第一のエピソードは、ロシア人兵士と山岳民の娘との悲劇的な愛を描いたプーシキンとレールモントフの叙事詩の格下げされた反復であり、第二のエピソードはロシア人捕虜とコーカサスの娘との交感を描いたトルストイの小品の裏返しです。つまりこの作品の「私」=話者ビートフは、知らず知らずのうちに、ロシア文学の伝統をオウムのように反復してしまっているのです。

次の引用をご覧ください。これは「オウムたち」という題の章の一節で、ロシア文学のモチーフをくり返す「オウム」である「私」が、心中でほとんど絶叫している場面です。

私は籠のなかにいる——誰もが私を見ている。いや、これは彼らがみな籠の中から、私の方を見ているのだ！
あたかも私の方が外から見ているようだ。私が皆を欺いたのだ……

「私」は「ロシア文学」「ロシア語」など幾重にもなった籠からどうしても出ることができない。アルメニアでは皆が籠の中の「私」を見ている。だが本当は逆なのではないか。本当は「私」が属する「ロシア」の方が、十重二重に「コーカサス」を取り囲み、籠の中に追い込んでいのではないかとビートフは考えます。『アルメニアの授業』の「私」は、『エルズルム紀行』の詩人によく似ていると思います。

ビートフがこのように「自己」と「他者」を峻別するのは、この二項対立式を固定する目的からではありません。次の引用をご覧ください。

それは突然で残酷だった。私は涙を拭いた。私は当時腹立たしかった。
今では私は彼の言葉の意味がわかる。
歓喜することもまた侵略なのだ。一種の戦車なのである。

これは1989年に出たフランス語訳にビートフが書いた序文の一節ですが、その中で彼は20年前には書かなかったエピソードを紹介しています。それによるとエレバンのレストランでアルメニア民謡を聞いたビートフは、「自分の全感情が他者の祖国への愛情に満たされたこと」に満足しつつ感嘆の叫びを挙げました。すると同席していたアルメニア人が冷やかに「どうしてあなただけがそう感じていると思うのですか?」と言ったということです。引用部はこの逸話を紹介したあとに続く3行です。

たとえ「ロシアーアルメニア」という二項式をテキストにおいて消去し、否定したとしても、それがかつて人々の意識の中に確固としてあったという事実、そしておそらくは今もそうであるという事実は残り続けます。あえてロシア語・ロシア文学という籠のなかに自己を閉塞させているビートフには、コーカサスという場において、ロシア語とロシア文学が決して中立的なものでも超越的なものでもなく、支配する側にあったということ、現在もそうであること、そして自分自身が否応なくその支配する側に属していることについての深刻な認識があります。

おそらくかつてアジアという場において、コーカサスにおけるロシア語のような位置にあった言語文化の体系に属している一員として、私はこのように認識しているビートフに対して共感を寄せるものです。

(JSSEES シンポジウム「カフカース：スラヴ世界とイスラム圏のボーダー」
2004年10月30日、於東京工業大学デジタル多目的ホール)

VI-1. ブリヤートの地でバレエ『麗しのアンガラ』を観て

先日、東シベリアにあるブリヤート自治共和国の首都ウランウデ市を訪れる機会がありました。ウランウデは中心街にあるレーニンの巨大な頭像で有名です。この像は「世界で最も大きなレーニンの頭」としてギネスブックにも登録されているそうで、私は以前モスクワにいた頃にウランウデ出身の知人から「あれを見なくちゃソ連を語る資格はない」と、これはいくぶん自嘲気味に勧められたことがあります。今回行きますと、頭像を見ることはできましたが、修復中で柵に囲まれていて近づけません。この「修復」がどういう結果になるかについては、頭像の両側に噴水ができるのだとか、胴体が作られその上に頭が載るのだとか、今のところ諸説あるようです。

このレーニンの頭の、通りをはさんだ向かい側に、ブリヤート・オペラ・バレエ劇場があります。私はウランウデ滞在中に、この劇場で、西ブリヤート族の伝承に基づくというバレエ『麗しのアンガラ』を観ました。

バイカル湖には大小三三五もの川が流れ込んでいますが、流れ出ている川は唯一つアンガラだけで、それは遠くエニセイ川に合流しています。『麗しのアンガラ』がモチーフとしている伝承は、この地理的な事実に基づいたものです。

バイカルには三三六人の娘がありました。なかでも長姉の「青きアンガラ」は美しい娘だと評判でした。けれどもアンガラを実際に目にした者はいませんでした。厳格なバイカルが、彼女を湖底の宮殿から決して外に出そうとはしなかったからです。アンガラは父親を愛していましたが、それ以上に自由を望んでいました。

あるとき鷗が飛んできて、勇敢な若者エニセイについて語りました。アンガラはエニセイにあこがれ、やがて彼と結ばれるべく故郷を離れることを決意しました。娘の意図を察したバイカルは、彼女を近くに住む老富豪イルクートに嫁がせる手はずを整えます。けれどもアンガラは婚礼の前夜、バイカルがよく眠っている折を見て宮殿を脱け出しました。

目が覚め、娘の出奔に気づいたバイカルは、湖岸から岩をもぎ取り、呪いの言葉とともに投げつけました。しかしアンガラはすでにバイカルの力の及ばないところまで逃げていました。彼女は愛するエニセイのところへ、ひたすらに流れていきました……

あるドキュメンタリー番組で、バイカル湖畔に住むロシア人の十四歳の少女が、これを「自分たちはいずれにせよ父親の世代から離れていく」という思いをこめて語るのを見たことがあります。物語はすでに西ブリヤートの口承という枠を越え、沿バイカル地域に住む人々みなとの共有財産になっているのでしょう。

『麗しのアンガラ』は、ブリヤート・オペラ・バレエ劇場で一九五八年一月に初演されました。また翌年十二月には「ブリヤート文学芸術週間」の一環としてモスクワでも上演され、好評を得ました。梗概を書いたのは劇作家のナムジル・バルダノです。彼はブリヤート族の出身ですが、『麗しのアンガラ』は、全体としては伝承に基づきながらも、これにいくつかの変更を加えています。

一つは男女の、つまりエニセイとアンガラの関係です。伝承では二人は、アンガラが出奔してエニセイの所にたどり着くまで会うことはないのですが、バレエでは、エニセイがバイカル湖畔を訪れ、散歩中のアンガラに出会います。二人は実際に互いの姿を見、語り合ったうえで、恋に落ちているのです。クラシック・バレエは愛し合う二人の踊りがなくては成立しませんから、この変更はジャンルが要請するところです。

もう一つは親子の、つまりバイカルとアンガラの関係です。伝承ではバイカルはただ厳格な父親で、娘を思うあまりに監禁し、ついには自由と愛にあこがれるアンガラに見離されてしまいますが、バレエでは最後まで尊敬に値する偉大な存在です。そもそもバイカルはアンガラを宮殿に閉じ込めたりはしません。第一幕は、バイカルが成人となったアンガラを連れて湖面に現れ、自分が治める地域の雄大で美しい自然を娘に示す場面から始まります。アンガラはもう大人ですから、お付きの者と散歩することも許されています。エニセイと出会い、恋に落ちるのも、彼女が湖畔を逍遙しているときなのです。バイカルは、最初のうちは二人の愛を許しませんでした。エニセイの勇敢さと誠実さに触れ、またアンガラが心から彼を愛していることを知り、最後には彼らを祝福します。バレエは、エニセイとアンガラの喜びの踊りをバイカルが後援する情景で幕を降ろします。

第三の変更点はイルクートの形象です。そもそもバレエでは、現在東シベリアの中心都市となっているイルクーツクの語源であるこの名称自体が使われず、相当する役柄は「黒い旋風」と呼ばれています。バレエの「黒い旋風」は、伝承のような老富豪ではなく、諸々の悪しき精霊たちの若き頭領です。彼はアンガラと語り合うエニセイに嫉妬のあまり矢を射かけ、あるいはエニセイに化けて言い寄るなど姑息な手段を用いてアンガラを自分のものにしようとはしますが、最後にはエニセイとの決闘にやぶれ、バイカルの怒りに触れて、手下の悪霊達もろとも奈落へ落ちます。

これらの変更の結果、バレエの物語は、伝承とは微妙に異なるものになりました。伝承では父バイカルと子アンガラの葛藤に力点があり、エニセイやイルクートは副次的な人物に過ぎなかったのですが、バレエではアンガラはバイカルと和解し、エニセイと結ばれて、むしろこの三者と「黒い旋風」との対立の方に力点が置かれています。

この対立は、美術を担当したアレクサンドル・チミンによる衣装や照明においても強調されています。アンガラ、エニセイ、バイカルらは白やピンクのすっきりした衣装を着て、いつも湖を象徴する青か、湖畔の自然を象徴する緑を基調とした柔らかな光に照らされています。一方、「黒い旋風」は当然ながら黒づくめ、手下の悪霊達も黒暗色の襦袢のような衣装をまとっています。彼らの場面では、黒と赤の毒々しい照明が使われています。

ブリヤート・バレエのほとんどすべてを手がけたというザスラフスキイの振付も、同様の対照に基づいています。エニセイやバイカルの踊りがバレエの正統的な文法に則っているのに対し、「黒い旋風」や悪霊達の踊りは、上半身を丸め

足だけを激しく踏み鳴らすという、クラシック・バレエには珍しいスタイルです。この振付については、ザストラフスキイは、伝承の発祥元である西ブリヤート族のシャーマニズム祭儀の舞踊を参考にしたそうです。

レフ・クニツェルとパウドルジャ・ヤムピーロフの音楽もやはりこの対照を強調しています。クニツェルは三〇年代に頭角を現し、長く極東方面の軍楽隊で活躍した人です。彼は現地の旋律を取り入れた曲を数多く残しましたが、『麗しのアンガラ』の音楽もそうした試みの一つで、ブリヤート族の伝統的なメロディやリズムが随所に使われています。ただしエニセイやアンガラの場面と『黒い旋風』達の場面とでは、その使われ方が違います。確かにアンガラやエニセイの登場する場面にも民俗音楽のモチーフが聞かれますが、それらは管弦が主導する一般的な和声法に編曲されています。これに対し、悪霊達に伴う音楽では打楽器が優越し、不調和音が顕著です。ブリヤート祭儀の旋律がほとんど生なかたちで用いられることも多く、時には太鼓やシンバルの乱打のみ。襤褸の悪霊達はそのリズムに合わせ、肩を丸めた前屈の姿勢で、黒と赤の照明が点滅する舞台上を駆け巡るのです。

このように考えてみますと、一見のどかなメルヘンである『麗しのアンガラ』が、実は未開から文明への通過儀礼にほかならなかったことが分かります。衣装や振付や音楽によって明らかにシャーマンを連想させる『黒い旋風』とその一党が、確かに少々姑息であるとはいえ、要するにアンガラに惚れただけで奈落の底に落とされるのは、バイカルーアンガラーエニセイという、いわば全シベリアを象徴する三位一体が、「退嬰的なもの」を振り捨てることを時代に要請されていたからです。「黒い旋風」一味が減んだ後、舞台すなわちシベリアは、「文明」の所産であるクラシック・バレエの正統な旋律と衣装と振付に満たされるでしょう。

『麗しのアンガラ』が内包していたこのような政治性は、ロシア化政策の推進されたブレジネフ時代には、さらに露骨なかたちをとりました。アンガラとエニセイの役は初演以来、ブリヤート人のラリーサ・サヒヤーノヴァとピョートル・アバシエーフによって演じられていましたが、一九七二年に大幅な改訂がなされてからは、アバシエーフは主に『黒い旋風』を演じるようになり、エニセイ役にはロシア人の若手が当てられることが多くなったのです。この結果、ブリヤート人の女性が、父親の是認の下に同族の男性を退け、ロシア人男性と結ばれるという図式が、舞台上に表されるようになりました。

ただし、何よりもまず見世物として楽しい『麗しのアンガラ』の観客は、どう見てもオセットと王子の後塵を拝しているアンガラとエニセイよりも、むしろ敵役の『黒い旋風』一党に親しみを覚えます。これは演出自体がそのようななっていて、『黒い旋風』は改訂版においてさえ、いかにもユーモラスで魅力的なのです。観客が『黒い旋風』に寄せる共感や笑いは、同情や軽侮とは違います。当人はいつも深刻な顔をして真剣ですが、それがどうにもただおかしいのです。包含している政治性は政治性としても、バレエにはバレエの内的な必然性があります。

私が観た日はちょうど学校の社会見学に当たり、観客の半分以上が子供でしたが、悪霊達が乱舞したり、『黒い旋風』が登場したりするたびに拍手大喝采でした。この黒衣の悪役は何かという思い入れたっぷりに弓を天に向かって引き絞るポーズを取るのですが、子供達はそれがとても気に入ったらしく、幕間になると、しきりに真似をしていました。ロシア人の子供もブリヤート人の子供も、みな無邪気にげらげらと笑い合っていました。

ブリヤート・オペラ・バレエ劇場の天井には、レーニンの旗の下に多様な顔と衣装の人々が集い、赤旗を掲げ、喇叭を吹き鳴らす絵が描かれています。この壁画がかつて在ったひとつの物語の形象であるとするれば、美しいメルヘンに潜む政治性を摘発しようとする試みもまた、なんらかの物語の枠外にあるわけではないでしょう。「黒い旋風」のポーズで遊んでいた子供達は、今度は天井の絵を見上げて、「すごいね」「大きいね」「きれいだね」と囁き合い、やがて再び幕が開くと、水底にあるバイカルの宮殿を表す美しい舞台装置を見て、さっそく「おおうっ」という嘆息を挙げていました。子供の時間は、どこの国でも、それこそ川のようにすばやく流れ去ります。彼らは意味を考える以前に、新鮮にただ驚嘆することに忙しそうでした。

『麗しのアンガラ』をめぐるいくつかの物語——父親から永遠に離れ去る娘の物語、未開の要素を排除して啓蒙の道を行くシベリアの物語、ロシアとブリヤートとの結婚という物語——に、最近もう一つの物語が新たに付け加わりました。それは、アンガラとエニセイを演じたサヒヤーノヴァとアバシエーフについてのお話です。二人は舞台の上だけでなく、実生活においても互いに良き伴侶でした。アバシエーフの死後、サヒヤーノヴァは悲しみに沈み、ついに立ち直ることなく、やがて彼の後を追うようにして亡くなりました……

この新しい物語は、すでに形象化されています。昨年の夏、ブリヤート・オペラ・バレエ劇場の前庭の一隅に、『麗しのアンガラ』の記念碑が除幕されました。エニセイとアンガラが手を携えて踊っている姿ですが、この像はサヒヤーノヴァとアバシエーフに捧げられています。

人々は、かつて確かに在り、自分達も含めて多くの人がそれを信じ、生涯を捧げた大いなる物語とその形象を抹消するのではなく、ただその傍らに哀しく美しい物語をひっそりと付け加えました。私はアバシエーフとサヒヤーノヴァの物語を、二人に捧げられた記念碑の前で聞いたのですが、そのとき、とても聡明なことだというふうに感じました。

『窓』124号、ナウカ社、2003年

VI— 2. ВОСПРИЯТИЕ ЛЬВА ТОЛСТОГО В ЯПОНИИ В ЭРУ ТАИСИО : СЛУЧАЙ КРИТИКОВ «НАТУРАЛИСТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ»

1

В последние годы жизни Льва Толстого обожали почти во всем мире. В этом отношении японцы тоже не были исключением. Например, социалист Котоку Сюэси (1871-1911) послал открытое письмо Толстому во время русско-японской войны и в статье «Об антивоенной позиции Толстого» (1904) высоко оценил «безграничную энергию» и стиль «как огонь, и как цвет» Толстого.(1) Религиозно настроенный писатель Токутоми Рока (1868-1927) посетил Ясную Поляну в 1906 году и после возвращения в Японию попробовал жить, следуя принципам Толстого. И многие другие японские писатели в своих работах также отмечали уважение к великому русскому писателю.

Слава Толстого среди японских читателей достигла вершины после его смерти, в первой половине эры Таисё (1912-1926). В 1916 году журнал «Изучение Толстого» начал публиковаться и, приобретя много подписчиков, выпустил в свет 29 номеров до 1919 года. В этом журнале, подтверждающем его популярность в Японии того времени, было помещено много фотографий писателя и Ясной Поляны, статьи, посвященные биографии Толстого, воспоминания современников и т. п.

Нам представляется интересным такая тенденция, что авторы этого журнала – большинство из них являлось поклонниками Толстого – почти не рассуждали о самых его произведениях. Кажется, что они обожали Толстого не столько как литератора, сколько как великого человека.

В журнале также было опубликовано немало писем от читателей, типичным примером которых является, на наш взгляд, следующее:

Толстой, который, приглядываясь к глубокой и строгой жизненной правде, шел под божим светом и достиг самого высокого уровня человеческой жизни, именно с момента физической смерти ходит в ворота вечности и бессмертия.

У меня нет намерения рассматривать примитивно-христианскую веру великого Толстого или его взгляд на бога. А я безгранично обожаю горячий пыл его практической страсти....

У него не было никакой лжи, были только правда, любовь и бог. Великий Толстой как верный служитель богу дает нашей душе огромный духовный потенциал.(2)

В вышецитированном нет необходимости того, что его объектом должен быть «Толстой». Данное слово можно заменить любыми другими именами почти без малейшего изменения контекста. Это означает, что «Толстой» здесь не собственное имя, а скорее такое же отвлеченное существительное, как рядом употребленные слова: «правда», «жизнь», «любовь», «бог» и т. п. Автор этого письма, не задумываясь, что они конкретно означают, просто играет этими терминами, которые, включая «Толстого», в то время были синонимами «универсальности» или «филантропии».

Сходную черту можно заметить и в статьях профессиональных писателей. Они выражали свое преклонение Толстому как филантропу или художнику, а в то же время воздерживались от окончательного суждения о мысли Толстого как таковой. Даже писатель литературной группы «Сиракаба» Мусянокодзи Санзацу (1885-1976), который одно время называл себя толстовцем, в статье «Почему я преклонялся перед Толстым» (1916) пишет следующее:

Раньше я верил и сообщал друзьям все, что Толстой высказывал. Хотелось посвятить всю свою жизнь переводу сочинений Толстого и стать толстовцем как настоящим человеком. А теперь хотя и не так сильно, но я все еще уважаю и люблю Толстого. Когда читаю его произведения, я не могу не быть грубо тронут ими. Не могу заново не задумываться о своей жизни и о своем долге перед человечеством.(3)

В Японии в эру Таисё, и писатели, и читатели, с одной стороны, обожали Толстого как великого человека и, с другой стороны, избегали серьезно размышлять о самой его мысли. И следуя именно этой тенденции, выдвинули другие мнения два критика, которые принадлежали «натуралистической школе» и сами являлись авторами «личных новелл»: Хироцу Кадзуо (1891-1968) и Масамунэ Хакутё (1879-1962).

2

Его четыре главных статьи о Толстом Хироцу Кадзуо только за один год (с сентября 1916 г. по июлю 1917 г.) подряд публиковал в вышеупомянутом «Изучении Толстого». А они не были ничем иным, как резкой критикой в адрес «великого святого». Помещение таких статей в опубликованном «толстовцами» журнале, наверное, явилось звеном в цепи литературной стратегии автора.

Известно, что Хироцу с молодости постоянно увлекался Чеховым. Даже в самом разгаре популярности Толстого в Японии он все еще погружался в чтение своего любимого писателя. Сборник произведений Чехова, переведенных Хироцу на японский язык, «Поцелуй и другие 8 рассказов» был издан в мае 1916 года, только за 4 месяца до появления его первой статьи о Толстом. Здесь возникает вопрос: почему Хироцу, неизменный поклонник Чехова, внезапно и так интенсивно начал работать над статьями про Толстого?

В этом отношении важным считается предисловие вышеупомянутого сборника «Достоинство Чехова». В нем везде встречаются с упоминаниями о Толстом. Питая большее сочувствие, конечно, к Чехову, Хироцу последовательно изображает его в сравнении с Толстым.

По его мнению, существенной разницей между Толстым и Чеховым является наличие или отсутствие «категорий» в их взглядах на мир.

Совсем неудивительно, что такому человеку, как Толстой, Чехов показался всего лишь фотографом. Человек типа Толстого, который не может не подвести всякие явления жизни под категории, никак не понимает истинную натуру такого человека, как Чехов, который не хочет установить в жизни ни одной категории.(4)

В статье «Толстой и Чехов», более подробно разъясняющей смысл «Достоинства Чехова», Хироцу объясняет, как повредило Толстому наличие «категорий» в его размышлении.

Наличие категорий делает кругозор Толстого узким. Он смотрит на явления жизни и делит их по своим категориям. А когда находит явления, не подходящие к его категориям, Толстой решительно отвергает его..... Учение Христа – воля природы. Оно не заставляет людей слушаться себя. А у Толстого оно становится чем-то отличающимся от воли природы. Толстой всегда рассматривает учение как волю природы. Именно до того момента, когда Толстой нашел его, действительно учение было волей природы. А в тот самый момент, когда Толстой нашел его, когда он решил схватить его смысл, то от учения Христа остается только контур воли природы, содержание которого превращается в не что иное, как свое «я» Толстого..... Когда он считает, что понял волю природы, Толстой с его нетерпением, надменностью и высокомерной слепой серьезностью непременно пропускает мимо ушей то, что природа проповедует ему: будь естественным.(5)

В лексике Хироцу «категория» была понятием, противостоящем «природе» или «бесконечности». В случае Толстого попытка непосредственно высказать о втором неизбежно требует от введения первого. Следовательно эта попытка никогда не приводит к схватыванию «природы»: «категории» не имеют никакой основы для своей истинности, кроме своего «я» Толстого, установившего их. Между высказыванием о «природе» и его объектом «природой» неизбежно находится свое «я» Толстого. Из-за наличия «категорий» в своем взгляде на мир, Толстой так и не понимает «волю природы». А Чехов, никакой категории никогда не установивший в жизни, по мнению Хироцу, является полной противоположностью Толстому.

Чехов сам высказал, что он не признает религию. Это факт. А тогда Чехов какую именно религию имел в виду? Он имел в виду религию с «категориями». Отказываясь употреблять слово «религия» для себя, он знал «природу», он знал «бесконечность».(6)

Для Хироцу того времени идеалом был не Толстой, устанавливающий «категории» себе и другим, а Чехов, который никогда не признавал «фантастический взгляд на жизнь, устроенный на основе гипотез»(7), т. е., на основе «категорий». А у человека нет способа непосредственно объяснить значение действия («не установить категорий»); для того, чтобы что-то высказать, он не может не употреблять какую-то «катеорию». Для объяснения ненужности «категорий» введение именно «категорий» необходимо – это не что иное, как парадокс. Для того, чтобы избавиться от этого парадокса, Хироцу выбрал косвенный путь напоминать читателям манеру Чехова, который смог почувствовать «природу» благодаря отсутствию «категории», посредством отрицательного упоминания Толстого, которому наличие «категорий» препятствовало ощутить «природу».

Толстой, изображенный Хироцу вследствие такого управления, вышенаписанным образом, составляет резкий контраст представлению этого писателя другими японцами того времени, обожавшими его. На взгляд Хироцу, Толстой показался мучеником, который, стремясь к слиянию с «природой», никак не может освободиться от тюрьмы, называемой своим «я».

На протяжении его 83-летней жизни Масамунэ Хакутё неоднократно упоминал о Толстом. Единственным исключением была эра Таисё: за время, когда Толстой находился в зените славы, Хакутё хранил почти полное молчание о нем. Причину этого мы можем найти в статье «О Толстом» (1926), в которой он в первый раз после долгого молчания упомянул своего любимого писателя.

Одним словом, это воспоминание с начала до конца очень интересно и полно намеков о жизни и о литературе. Автор не только считает Толстого филантропом или святым, преклоняется перед ним, но и постигает суть этого чудовищного человека.(8)

Очевидно, что Хакутё не был согласен с общим направлением обожествления Толстого современниками. До 1926 года он путем молчания отказывался от участия в нем.

В вышеупомянутом Хакутё противопоставляет этому отвратительному направлению для себя воспоминание М. Горького «Лев Толстой» (1919), из которого он цитирует в своей статье целый абзац, содержащий известное определение Толстого Горьким: «отрицание всех утверждений».

Здесь важным считается, что в этой цитате подчеркиваются три места, которые соответствуют следующим описаниям оригинала: «помимо всего, о чем он говорит, есть много такого, о чем он всегда молчит»; «глубочайший и злейший нигилизм, который вырос на почве бесконечного, ничем не устранимого отчаяния и одиночества, вероятно никем до этого человека не испытанного с такой страшной ясностью»; «они (люди) все кажутся ему подобными мошкам».(9) Ни в оригинале русского языка, ни в переводе английского языка, использованном Хакутё во время цитирования, соответствующие места не подчеркиваются. Кажется, их собственноручно подчеркнул Хакутё. Он в Толстом видел «глубочайшего и злейшего нигилиста», совершенно противоположного распространенному представлению Толстого как «филантропа».

Следует заметить, что именно к такому Толстому Хакутё испытывал глубокую симпатию: он в другом месте статьи пишет: «Толстой является несравнимо многогранной личностью даже с Христом».

А почему Хакутё после долгого молчания опять упомянул о Толстом именно на момент 1926 года, когда слава Толстого в Японии уже находилась в явном упадке? В этом отношении нам надо учесть тот факт, что в том году Хакутё затеял спор с критиком «пролетарской литературы» Аоно Суэкичи (1890-1961).

Данный спор начался с того, что Аоно в статье «Десять больших недостатков современной литературы»(10) указал на «дефекты» литературы того времени и потребовал от всех литераторов стоять «на позиции пролетариата». Против схематического утверждения Аоно, Хакутё в статье «О критике» резко критиковал, написав: «Смешно, что некоторые люди в литературной критике так величественно выступают, как судья или прокурор в трибунале», и также противопоставил «академической критике» типа Аоно «личную критику, в которую вкладывается вся душа автора, хотя она еще незрелая с точки зрения настоящего времени».(11) И после этого еще некоторое время Хакутё и Аоно продолжали спор, но, конечно, никогда не достигли согласия между ними.

А Хакутё объясняет причину того, почему он смело упомянул о статье Аоно, совершенно противоположной своему мнению, в следующем:

Я вздумал изложить свое впечатление, потому что мне показалось, что его статья как-то соприкасается с моей многолетней грустной мыслью.... Можно сказать, что религиозные и художественные желания являются заблуждением, с давних времен глубоко укореняющимся в человеческой душе. Эти желания мешают человечеству раскрыть скрытую правду вселенной и жизни. Мне иногда хочется избавиться от этого заблуждения, устранить красивую дымку, и прямо посмотреть на все существа.... Мне иногда кажется, что искусство – пошное явление, литература – ненужное, и каждый раз становится грустно. Господин Аоно не впадает в это заблуждение, которым я давно скванен. Его мнение, в сущности, рано или поздно дойдет до необходимости уничтожить литературу.(12)

Ироническое одобрение мнения противника было любимым способом Хакутё для того, чтобы опровергнуть его. Здесь нам важным представляется его «грустная мысль»: и литература, и религия, и искусство, – одним словом, всякие высказывания человека неизбежно препятствуют ему осознать мир как он есть.

Нужно заметить, что в 1926 году Хакутё занимался рубрикой «литературное обозрение» журнала «Тоуюу Коурон». Его возражающие мнения против Аоно публиковались в этой рубрике, в которой была помещена также статья «О Толстом». Наверное, Хакутё вспомнил о Толстом в связи со своей «грустной мыслью», пробужденной в процессе спора с Аоно. А в этом случае почему он вспомнил именно о Толстом?

В статье «О Толстом» Хакутё противопоставляет «филантропу» или «святым» «глубочайшего и злейшего нигилиста». Первая сторона Толстого соответствует «всему, о чем он говорит» по выражению Горького, т. е., его высказыванию, а вторая

— «такому, о чем он всегда молчит». Хакутёо хочет сказать, что Толстой на закате жизни, высказываясь о «любви», «боге» и т. п., молча всматривался в «правду вселенной и жизни» в «ничем не устранимом отчаянии и одиночестве». Для Хакутёо был обожаем Толстой, как человек, до предела испытавший невозможность осознать мир, и переживший диссонанс между своим высказыванием и миром как таковым.

4

В эру Таисёо, когда Толстой пользовался большой популярностью, большинство людей преклонялось перед этим «филантропом» или «святым». В таком общем направлении исключением были два литератора: Хироцу Кадзуо и Масамунэ Хакутёо.

Представление Толстого ими, несмотря на различие между их оценками на этого писателя, можно считать почти одинаковым: по их мнению, Толстой, стремясь к слиянию с миром как таковым («природой», «вселенной», «жизнью»), никак не смог избавиться от уз высказывания («категорий») своим «я», «судожественных или религиозных желаний».

Почти во всех случаях воздействия другого типа культуры господствующим становится не принятое, а принимающее. Как мы уже указали, и Хироцу, и Хакутёо были критиками «натуралистической школы», и в то же время были писателями «личных новелл». Очень трудно четко определить «натуралистическую школу», которая являлась главным течением японской литературы с конца эры Мэйдзи и включала в себя много разнообразных людей. Но по крайней мере, метод самых сознательных писателей из нее Хироцу и Хакутёо можно считать, как сомнение, основанное на своем «я», во всяких идеологиях с «универсальной» внешностью. Однако их высказывание не может быть авторитетным: оно отвергает всякие универсальности.

Когда они столкнулись с такой «универсальной» идеологией, как с «филантропией» или «социализмом», Хироцу и Хакутёо выбрали Толстого как объект своего рассмотрения, так как они находили в нем типичный пример своей «грустной мысли»: неизбежности диссонанса между «миром» и «высказыванием».

Говоря по поводу самого Толстого, его высказывание тоже не авторитетное. Правда, М. Бахтин, с одной стороны, указывает на «монологическую манеру Толстого» в третьем издании «Проблем поэтики Достоевского». (13) А с другой стороны, он в «Предисловии (к «Воскресению» Л. Толстого)» пишет следующее: «Толстовская усадьба — это не косный мир, реального помещика-крепостника, мир, враждебно замкнувшийся от наступающей новой жизни, слепой и глухой ко всему в ней. Нет, это — не лишенная некоторой условности позиция художника, куда свободно проникают иные социальные голоса эпохи 60-х годов, этой самой многоголосой и напряженной эпохи русской идеологической жизни». (14) Однако Толстой после его религиозного исправления постепенно стал исключать такие «чужие голоса» из своих произведений.

Совершенно правильно определение Бахтиным высказывания Толстого как монолога. Но одобряя его, нам не следует пропустить такой факт, что во время чтения Толстого мы получаем сильное впечатление не столько от «монологического голоса» автора, сколько от того, что Толстой, задавленный учением, которое он создал себе и другим, не смог не исключить многих «чужих голосов» для приобретения правоты своего голоса. По крайней мере, в случае Толстого монологизм высказывания не утверждает его авторитет. Читатели легко обнаруживают след исключенных автором голосов, скрытый за его голосом: например, Хироцу смог представить себе существование «воли природы» за «категориями». Хакутёо смог вообразить «правду вселенной и жизни» за «религиозными заблуждениями» Толстого.

«Неавторитетный монологизм» Толстого был таков. В Японии эту его трагическую фазу могли точно познать Хироцу, который подробно исследовал текст писателя, и Хакутёо, который был многолетним любителем Толстого. Благодаря их скептической точке зрения они в отличие от современников читали тексты Толстого без всяких предвзвешиваний.

ИСТОЧНИКИ

Котоку Сюсуи: «Толстой-оу но хисэнрон ни туйтэ», <Сюкан Хэмин Синбун (Еженедельник Народная Газета)>, 1904, № 40. Номура Когэцу: «То-оу Заккан (Разные впечатление от великого Толстого)», ж. <Толстой Кэнко (Изучение Толстого)>, № 1, (сентябрь 1916).

Мусьянокодзи Санзацу: «Толстой ни кэитоу-суру йоу ни нагтанова», <Толстой Кэнко>, № 1, 1916.

В кн.: А. Чехов, перевод. Хироцу Кадзуо, «Сэппун хока 8 хэн», май 1916, изд. <Канао Бунъэндо>.

Хироцу Кадзуо: «Толстой то Чехов», <Толстой Кэнко>, № 4, (декабрь 1916).

Там же.

В кн.: «Сэппун хока 8 хэн».

Масамунэ Хакутёо: «Толстой ни туйтэ», ж. <Тооу Коурон (Центрально-беспристрастное мнение)>, 1926, № 7.

М. Горький: Собрание сочинений в 16 томах, т. 16, 1979, М., <Правда>, с. 114.

Аоно Суэжити: «Гэндзи Бунгаку но дзюдаи кэкан», ж. <Худзин (Женщина)>, 1926, № 5.

Масамунэ Хакутё: «Хихёо ни туйтэ», 1926, № 6.

Масамунэ Хакутё: «Аоно-си, Кисида-си, Танидзакиси (Господа Аоно, Кисида и Танидзакиси)», <Тюоу Коурон>, 1926, № 9.

М. Бахтин: «Проблемы поэтики Достоевского», издание 3-е, 1972, М., <Художественная литература>, с.118-123.

М. М. Бахтин: Собрание сочинений, т.2, 2000, М., <Русские словари>, с.186.

(«Япония и Россия: диалог и взаимодействие культур»,
ロシア連邦サハリン国立大学、2003年)