

Б.К.ザイツェフの初期短編における描写と世界感覚

——散文の印象主義的性格に関して——

尾松 亮

はじめに

Б.К.ザイツェフ (1881-1972) の著作が、回想や書簡を含む本格的な選集として出版されるようになったのはここ数年のことである。1999年にモスクワのルースカヤ・クニーガ社から五巻本として刊行が始まった著作選集は2001年の時点で第十一巻(補巻)『書簡集』までを含む比較的大規模なものとなっている¹。ロシア本国でも、ようやくまとまった史料編纂の作業が行われ、広い受容や研究のための土台が作られつつあるのが現状である。ソヴィエト時代に本国で不当に軽視されていた亡命作家の復権、というとらえかたはすでにありきたりな評価であろうが、このように伝記的資料や同時代人の証言も含む選集の出版は、ザイツェフを「読み継がれ」「研究される」べき古典として認知しようとする動きと見ていいだろう。

本稿の主要な目的は、ザイツェフの初期作品(ここでは革命・亡命前の時期の短編を扱う)におけるスタイル・思想上の特徴を明らかにすることである。その際に焦点を当てたのが、彼の散文における印象主義的性格である。これまで多くの批評家や文学史家によって、彼の散文(特に初期短編)は「印象主義的」と評されてきた。このような評価は、彼の散文が文学史的に見て伝統的なリアリズムにも同時代のシンボリズムにも収まりきらない、別の特徴をもっていたことを示唆している。19世紀末20世紀初頭の文学潮流とそこにおけるザイツェフの位置を考えると、この問題は重要である。

本稿では具体的にザイツェフの初期作品に見られる特徴を分析し、彼の作品を「印象主義的」とする評価がどの程度妥当であるかを検討する。その際「文学における印象主義の可能性」(それは文芸批評におけるこのタームの使用法の問題でもある)という理論的な側面にも多少なりとも言及したい。

1. ザイツェフの初期作品に対する「印象主義」としての評価

まずはじめに、これまでザイツェフの作品がどのように「印象主義」と評されてきたの

¹ これはТ.Ф. Прокоповの編集によるもので、本稿ではここに収められたザイツェフの著作を基本資料とするとともに、編者自身によるいくつかのザイツェフ論も貴重な参考資料として利用した。

か、そしてザイツェフ自身はその評価をどのように受け止めていたのかを簡単に見てみたい。第一に注目しておきたいのは 20 世紀初頭（まだザイツェフが新人作家であった頃）における同時代の作家達による書評である¹。例えばブリューソフは 1907 年の «Золотое Руно» における書評の中で、ザイツェフの作品を評し次のように述べている

ザイツェフの短編は「叙述」でなく「描写」のジャンルに属している。ザイツェフにとって短編の形式は単なる口実すぎず、互いにつながりの薄い風景や風俗画（Жанровые картинки）を縫い合わせるためのものである。²

また、同年の «Весы» においてギッピウスはザイツェフの短編集を「色彩豊かで静的・絵画的」³と評していることも興味深い。両者ともに新人作家の技法面での装飾の乱用や未熟を指摘しながらも、彼の才能についての確信、また「絵画」の比喻を用いての評価でも一致している。これらの書評においては直接「印象主義」という言葉は使われていないが、両者ともにこのような「絵画の比喻」を用いることでザイツェフの散文が叙述的なスタイルのリアリズムとは一線を画するものであることを示唆している。

次に文学史においてザイツェフの作品が「印象主義」と評価されている例をいくつか取り上げてみたい。1964 年モスクワ«ナウカ»社発行の『ロシア文学史第三巻』では 1900 年代の「印象主義的散文・劇文学」の流れの中に、レーミゾフやドイモフの名前と並んでザイツェフの名が示されている。

1900 年代には特徴的な印象主義的散文（レーミゾフやザイツェフ、ドイモフやルカヴィシニコフの短編・中編小説）や戯曲（ドイモフやザイツェフの戯曲、アンネンスキーによる印象主義的色づけを持つ古典悲劇の改作）があらわれた。⁴

また同出版者から 1971 年に発行された『19 世紀末・20 世紀初頭のロシア文学』において、ザイツェフはブーニンとともにチェーホフの継承者として並べられ、その対比の中でザイツェフの印象主義的傾向が指摘されている。

両者ともに独自のやり方でチェーホフから出発しながらも、まったく異なる結果に達している。「抒情詩的要素」によって従来の芸術に息吹を与える志向は 1990 年代における顕著な傾向

¹ Прокопов によれば、1906 年に出版社 «Шиповник» から、ザイツェフの処女短編集が刊行。1907 年に第二版、1908 年に第三版と再版を重ねた。以下に紹介する書評はこの処女短編集に収められた作品に関するものである。

² Брюсов В. Это лирика в прозе // Зайцев Б.К. Собр.соч.Т.1. М.:Русская книга, 1999. С.586.

³ Гиппиус З. Тварное // Там же. С.588

⁴ Благая Д.Д. (ред.) История русской литературы в трех томах. Т.3. М.:Наука, 1964. С.763.

のひとつであるが、ブーニンの場合はこれがリアリズムを豊かにする結果となる。ザイツェフにおいては、上述の傾向が印象主義的な形を取り、リアリズムとはまったく異なる芸術的特質を生んでいる。¹

また、ロシア本国を離れても、例えば「*The Russian Short Story*」(1986)のなかで、ザイツェフは亡命作家の中でシメリョフと並ぶ主要な作家として評価され、「ザイツェフは微かな宗教的なニュアンスをもつ印象主義的作品で卓越している」²と述べられている。

最もこのような評価がはっきりしているのは、ソコロフによる『ロシア文学史 19世紀末—20世紀初頭』(1999)である³。この本においては、特別に「リアリズムとモダニズムの創作原理の結合」(Часть 3. Литература, сочетавшая реалистические и модернистические принципы художественного творчества)という章が設けられ、そこにはアンドレーエフ(リアリズムと表現主義の結合)とともにザイツェフが「印象主義とリアリズムの結合」の例として示されている。ソコロフは、ザイツェフのシンボリズムや宗教ルネッサンスとのつながりに注目し、ズナーニエ派やスレダーのメンバーと端的に結びつけることはできないことを主張している。しかしザイツェフの独自性である肝心の印象主義に関しては、二、三ザイツェフ自身の自己評価を例示しているだけで、具体的な考察は行われていない。

上述の例以外にもさまざまな文学史や辞典資料の中でザイツェフの作品(特に初期作品)は「印象主義」と評され、またその散文の絵画的特長が指摘されている。しかしどの場合においても、ザイツェフ作品の「印象主義的特性」に関して具体的に論じられてはおらず、ごく短い言及にとどまっている。これまでの文学史においてザイツェフに十分な関心が払われてこなかったことや、「印象主義」の概念が曖昧なまま使用されていることを批判するのはたやすいが、ここでは別な側面に注目したい。ほんの数行、多くても数ページの言及の中でザイツェフの作品の特徴・傾向を言い表そうとすると、多くの文学史家が「印象主義」という言葉に頼っていることが興味深い。ここにはザイツェフを無条件に伝統的なリアリズムやシンボリズムの中に含めることは出来ない、という暗黙のコンセンサスが見える。

次に興味深いのはザイツェフ自身が自分の初期作品の特性を「印象主義」と形容していることだ。例えば1943年、パリにおいて書かれた自伝的断片の冒頭で彼は「私の創作は「印象主義」からはじまった。私はそのとき初めて「プロットのない詩的短編」という新たなタイプを発見した。まさにそのときから私は作家になった」⁴と語っている。

¹ Бялик Б.А. (ред.) Русская литература конца XIX – начала XX в. М.:Наука, 1971. С.163.

² С.А. Moser, ed., *The Russian Short Story* (Boston:Twayne Publishers, 1986), p.146.

³ Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века. М.:Высшая школа, 1999.

⁴ Зайцев Б.К. О себе //Зайцев Б.К. Собр.соч.Т.4. М.:Русская книга, 1999. С.587

このような自分の初期作品に対する評価は、ずっと後年まで続いていたようだ。そのことは1960年代¹に書かれた、ヴァロナヴァあての手紙においてみることができる。これは彼女からの質問に箇条書きで答える形の返信であり、5番目の項目で「ソヴィエト文学辞典における「印象主義」としての評価」²について言及されている。

5) 30年代のソヴィエト文学辞典に「印象主義」の項目（確かミハイロフスキーが書いたものだが）がある。この項目の著者によれば、年代順にいて、ロシア文学（散文）初の印象主義者はチェーホフでその次が私ということらしい。私はチェーホフの後継者で、彼の印象主義をより洗練したという位置付けになっている。このことについて自分で何かいうのは難しい。でも、私のもの（特に初期の作品）はみな印象主義とつながりを持っている。それは私にとって明らかだ。「散文の詩人」ともしばしば呼ばれたものだ。[...] ³

ザイツェフの自己評価においては、その印象主義的特長が「プロットの欠如」という小説の枠組みと結び付けられ、「詩的」という評価と並べられているが、やはり具体例もあげられず、明確に定義されているわけではない。このように多くの文学史家、また作家自身によって彼の初期作品は「印象主義」として評価されているわけだが、その場合の「印象主義」が意味するところのものは明確でなく、妥当な評価であるのかも判断しがたい。以下、具体的にザイツェフの初期作品を検討しながら「印象主義」としての評価の妥当性を検討してみたい。

2. ザイツェフ初期短編における描写と「認識の場面」—『真珠』を中心に—

ここまでみてきたように、ザイツェフの作品が「印象主義」と評されるとき、しばしば彼の作品における描写は絵画（特に風景画）または「抒情詩」にたとえられている。ここから、彼の散文の特徴を論じるに際して、作品中の風景・情景描写（絵画的特徴）とともに、風景を眺める主人公の視点・気分（抒情詩的特性）が、重要な論点になることが分かる。以下、具体的に作品を分析するにあたって、風景とそれを眺める視点、つまり描写される「認識の場面」に焦点を当ててみたい。

ザイツェフが自ら指摘する「プロットの欠如」という性質は、彼の散文の根本的特徴と

¹ 編者自身が、正確な執筆年を確定していない。

² この文学辞典においてミハイロフスキーは、文芸印象主義を階級文化の反映ととらえ、アンネンスキーやバリモントとともにザイツェフの印象主義的傾向を「資本主義発展を背景にした斜陽貴族のデカダンス」の反映としている。（Литературная энциклопедия. Т.4. М.: Коммунистическая академия. С.484-490 参照）

³ Зайцев Б.К. Ответ на запрос О.П.Вороновой // Зайцев Б.К. Собр.соч.Т.11. М.:Русская книга, 2001. С.203.

はいいがたい。「プロットの欠如」とは、むしろ以下に言及する「認識の場面」の描写を作り出すために必要な道具立ての一つであると思われる。

また本節では、主に短編『真珠』を中心に論を進める。認識主体の設定や描写対象の選別の点で、この短編はザイツェフ初期作品の特徴を端的にあらわしていると思われるからだ。本稿では『真珠』の分析を進めながら、特徴的な頻出モチーフ・設定に関して他の短編の例を引きつつ、初期創作の全体的特長を明らかにしていく方法をとる。

この短編は1910年サンクトペテルブルグ「Новый журнал для всех」№15に初出。ザイツェフ自身が彼の初期短編を「プロットの欠如」という言葉で特徴付けていたように、特別筋の展開のない、ある女の一夜の印象記の形をとっている。

ナデジダという女性が、友人の老芸術家の夜会で昔の恋人アレクサンドルに再会する。二人は夜のドライブに出かけ、帰らない過去について語り合い許しあうが、友人として別れる。それだけのストーリーである。

認識者の設定

小説中の描写を考えるうえで、その描写の中心となる人物の意識がどのように設定されているのかを注意してみたい。『真珠』においては、主人公ナデジダの意識が中心となり、彼女が見聞き体験した事象が描写されていくことになる。ここで重要なのは、彼女は絶えず不安定な気分になされているということである。このことは冒頭で、友人の老芸術家パーヴェルの質問に対し「ぼおとしてるわ。春だからかしら。何か恋しくて、哀しい気持ちがる」¹と答える場面からも明らかである。別の言い方をすれば、小説の冒頭から最後まで彼女は冷静な観察も、集中した体系的思索も不可能な状態に置かれている。

ここで参考にしたいのが Matz の counterpart の理論である。Jesse Matz は “Literary Impressionism and Modern Aesthetics” (Cambridge: Cambridge university press, 2001) において Impressionism を単なる感覚主義ではなく sense と idea (intellect) の中間・調停としてとらえる考え方を提示している。

印象が重要な意味を持つのはそれが抽象的理念でも、単なる感覚でもないからである。それは思索の産物ではなく、そのためにより現実的なものであり、また単なる視覚的イメージや感覚的現象でもない。²

そして Matz によれば、不可避的に Intellect や Idea の側面を体現してしまう文学形式や

¹ Зайцев Б.К. Жемчуг // Зайцев Б.К. Собр.соч.Т.1. М.:Русская книга,1999. С.201.

² J. Matz, *Literary Impressionism and Modern Aesthetics* (Cambridge: Cambridge university press, 2001), pp.7-8.

作家は、より感覚の側面を体現した人物像（少年、女性、労働者など）を自らの Counterpart として創造し、そのことによって感覚－知性のコラボレーションをはかることになる。ここでひとつの典型的 Counterpart のモデルとして提示されているのが、The woman of genius である。これは、芸術的感覚や感性の鋭い女性を視点として設定することで、より生き生きした印象を得る手法である¹。

この Matz のコラボレーション理論はマルクス主義やフェミニズムの視点をもつ社会学的な方法であり、作品の社会学的評価までを扱うことの出来ない本稿の枠組みの中で、直接適用することは難しい。しかしこの Counterpart の考え方は、ザイツェフ作品における視点人物の創造を考える上で非常に示唆に富んでいる。ザイツェフはここで論じる『真珠』意外にも『女優』『ママとカーチャ』等の作品においてしばしば、芸術的感覚に優れ、感受性の鋭い（特に愛の感情）女性の意識を描写の中心にすえることで、独特の気分・認識場面を作り出している。

その他にも『5月』における少年達の新鮮な視点や『若者達』における生命力にあふれた農作業者たちは、Matz が Counterpart の典型として提示する Homoerotic impressionism（少年の新鮮な感受性と、老熟した知性のコラボレーション）や The distant laborer と対応していることが分かる。

照明の不足・闇と薄明かりの効果

このような不安定な気分置かれたナデジダは、夜会中集まった客達に加わることなく、薄暗いアトリエで、この家の主人パーヴェルと話している。その薄暗い月明かりの中ではじめて、この短編のライトモチーフである「真珠」が描写されている。

ソファに月の光があふれていた。私は黒いドレスに古い真珠の首飾りを付けていた。それは、十字架の着いたヴェネチア製の首飾りで、お気に入りの品だった。月の光の中、真珠は魔法にかかったようで、ひそやかに青みがかった光を放っていた。まるで、遠い遠い大切なことを想って、悩ましげに囁いているようだった。²

このように照明のない状況に置かれることで、もともと「ぼんやりした気分」にある彼女の目に映る対象は、より曖昧で輪郭のはっきりしないものになる。上に引用した真珠の描写の中で、真珠の形や大きさよりも、色彩と雰囲気だけが前面に押し出されていることも興味深い。

¹ 上掲書 chapter 3 “The woman of genius” 参照。ここでは James による Anne Thackeray の女性ならではの感性の評価や、少女 Maisie の視点の効果などが例にあげられている。

² Зайцев Б.К. Жемчуг. С.202

このように眺められたとき、最終的に、「遠い大切な物を想って悩ましげに囁く」真珠というアニミズム的なヴィジョンがえられている。これは客観的事実の描写というよりナデジダの気分と部屋の照明状態によって生み出されたものである。事実この描写のすぐ後で、「真珠を見ているとなでたり囁きあったりしたくなる¹」という彼女の言葉に対しパーヴェルは「そいつはでたらめだ。真珠は話やしないよ²」と冷静に軽くあしらっている。

このように闇と薄明かりの効果を利用して、輪郭のはっきりしない Vision を作り出す手法は他の短編にもしばしば見られるが、特に短編『妹』における夜の散歩のシーンでは、特徴的である。

僕とマーシャが夕食のあとバルコンを降りると、突然僕らは闇に包まれた。あまり暗いので、離れまでの道が見つけられないかと思った。もう遅かった。屋敷では皆眠りに着いていた。近くの村も、もう静まり返っていた。堀辺の白樺だけが、単調にざわめいていた。静かで、終わりのないざわめき。

離れの近くで、ポケットにマッチを探す。ぱっと火がつき、マーシャの顔が照らし出された。そして彼女の全体が浮かび上がる。昔馴染みの小さな、そしてくたびれたその姿。³

このようにして意識を闇の中に置き、そこにかすかな光を与えることで、対象は部分的に断片的に与えられる。このような視野限定の効果は、多くの研究者達によって「文芸印象主義」の基本的特徴として認められている。例えば James Nagel はクレインの「The Red Badge of Courage」において、若い未経験な兵士の視点が常に霧や煙に妨げられることで、断片的で不確実な戦況の描写がえられていることを指摘する⁴。ザイツェフも同様に視野限定の効果を使用して、全体像の把握が不可能な状況を作り出す。そして上述のような輪郭の曖昧な Vision が出来上がるのである。

ナデジダが夜会で見聞きするもの

ナデジダが小説の冒頭で訪れるのが芸術家たちの集まるサロンであることも、決して意味のないものではない。ダイニングルームでは絵画についての議論がなされているが、そこで議論の中心となっているのが「色彩」か「デッサン」か、という美学に関するもので

¹ Там же.

² Там же.

³ Зайцев Б.К. Сестра // Зайцев Б.К. Собр. соч. Т.1. С.20.

⁴ さらに、戦況に対するヘンリーの視野は極端に限定されている。彼は戦術について何も知らない。周囲の状況を把握することが出来ないのは、闇や、煙、大砲の音に妨げられて曖昧な情報しかえられないからだ。(J. Nagel, "Impressionism in The Red Badge of Courage" in D. Pizer, ed., *Critical essays on Stephen Crane's The Red Badge of Courage* (Boston: G. K. Hall & Co., 1990), p181.)

ある。これは明らかに印象主義絵画の問題を連想させるものであり、この問題にザイツェフが関心を寄せていたことが見て取れる¹。

また、アレクサンドルと再会するシーンの後で、隣の部屋で女優が歌い始める。その旋律はナデジダの聴覚・神経を激しく刺激し、女優の声から受けた印象は次のように描かれている。

物悲しげな伴奏に乗って、彼女の太く高い声が私を酔わせた。「どうしたのかしら、気が触れてしまったみたい…」熱く甘美で破壊的な流れが私を突き抜けていった。²

このような描写から、ザイツェフ作品における認識の場面を論じる際、それは必ずしも視覚的な Vision に限定することはできないのが分かる。初期短編の中で特に音楽を主題にしたものは見当たらないが、先の「夜の散歩」における白樺のざわめきなど、ザイツェフがある種の世界感覚・雰囲気を作り出そうとするとき聴覚的なモチーフが果たす役割も大きいことを忘れてはいけない³。

その瞬間性や流動性の点から音という対象は、客観的な分析を受け付けず、煽情的効果をもつものであり、ザイツェフが志向するある種の不定形な認識の場面にとって、格好の材料となっている。

ドライブ・運動状態にある意識

音楽に神経を刺激され気分の優れないナデジダは、夜会を後にする。後を追ってきたアレクサンドルの車に乗り、彼女は彼とともに夜のドライブに出る。高速で街路を走る車からの印象は次のように描かれている。

私が乗り込むと車は出発した。驚くべき乗り物だ。重さがなくなったようで、鳥のように飛んでいく。広漠たる穏やかな空の下、人気のない通を自動車ですべて走っていると、息が詰まりそう

¹ この短編が書かれた時期は、ちょうどロシア美術家連盟による展覧会（1901-1916）に、印象主義的な風景画が相次いで発表されていた時期と重なっている。（ゾートフ著、石黒寛・濱田靖子訳『ロシア美術史』美術出版社、昭和51年参照）

² Зайцев Б.К. Жемчуг. С.204.

³ 石橋道大氏は、絵の具と言語という素材の面から絵画と言語芸術における印象主義を比較し次のように述べている。「絵の具が色彩を表現するためのものであるとすれば、言語は色彩にとどまらず、視覚で捕らえられるすべての面を表現するようにできているはずである。[中略] なお、言語は聴覚その他の印象にも関わることを指摘しておきたい」（石橋道大「リーリンクローエンにおける印象主義抒情詩の成立」『北海道大学独語独文学研究年報』20号、1993年、61頁）

になった。暗闇からもうひとつの暗闇へと彗星が輝き燃えつつかけていくようだった。¹

このような高速運動の流れの中で、意識は何物もはっきりととらえることが出来ない。すべての輪郭は溶け合い、ある種の「流れ」だけが残る。同様の描写が、他の短編でもたびたび用いられている²。例えば、短編『道中』においては、運動中の列車から眺められた景色が描かれている。

突然、前方に3つ光の点が見えた。その不気味な点は、果てしない空間の奥底から現れた。対抗斜線を走る列車のライトだ。上方の光は大きく、下方の光を圧倒していた。

「やあ！」見知らぬそいつが吠えた。

「やあ！」こっちが答える。

でもこの汽笛は挨拶じゃない。それは互いに敵対する二匹の獣を思わせた。³

ここでは運動状態にある意識が、同様に運動状態の対象に出会う場面が描かれているが、列車は輪郭のはっきりしない「動きほえる何か」、としてあらわれる。そして先ほどの「真珠」の例と同様に、そのような輪郭の曖昧さが「生命感」（ここでは獣のイメージ）をもたらしている。ここでも意識に対して静止した全体像が与えられないこと、客観的観察のための土台が掘り崩されていることが、このような Vision を作り出すのに役立っている。

このように「運動状態」を利用しながら、特殊な認識の場面を作り出す手法はザイツェフ作品に限られたものではない。Stowellはチェーホフの印象主義について論じながら、『荒野』における旅馬車からの視点を例に、同様の効果について指摘している。

認識者は周囲の世界の変化を観察すると同時に、自ら変化のなかにある。印象主義の作家は叙述を通して、主人公の内面的変化と外部世界の変化を互いに補う流れを描く。⁴

このように移動のシーンを利用して意識を運動状態に置くことは、主観の不動で特権的な位置を失わせ、混沌とした認識場面を作り出す格好の状況を提供している。

顔のない群集

ナデジダとアレクサンドルはレストランに到着する。二人がレストランに入るとき彼女

¹ Зайцев Б.К. Жемчуг. С.204.

² ここであげる例の他にも、短編『5月』において少年達の自転車滑走シーンが、同様の認識的場面を作り出している。

³ Зайцев Б.К. В дороге // Зайцев Б.К. Собр.соч.Т.1. С.334.

⁴ H.P. Syowell, *Literary Impressionism, James and Chekhov* (Athens: The University of Georgia press, 1980), p.98.

は、音楽や光、満員の群集に圧倒される。

ルーマニアの楽師達が弓を鳴らし、レストランの騒々しさや人ごみ、金色の光、そういったものすべてが神経に触った。一瞬、私はわれを忘れた。幕が上がっていくときの、女優のような気分だった。町の半分がアレクサンドルを知っていた。三分の一は私を知っていた。そして四分の一は私たちの過去を知っていた。私たちはホールを横切って歩き、ようやくテーブルを見つけた。人々が振り返り、燃えるような視線を浴びせる中、何度かアレクサンドルの名が囁かれた。一度は私の名前が聞こえた。しかしざわめきは静まり、私はまた、自分が何か馬鹿げた体裁の悪いことをしていると分かった。けれどももうどうにもならない。¹

このような顔のない群集の描写も、ザイツェフの初期短編における頻出モチーフのひとつである。これは主に当時激しさを増しつつあった革命運動に参加する人々、一人一人の輪郭を飲み込みどこへ向かうのか分からない狂乱した流れ、として描かれることが多い。

例えば短編『明日』においては、ひとつの独立した生き物であるかのように街路を流れる群衆の姿が次のように描かれている。

ミーシャは広場に出ると突然、奇妙な視覚的・精神的衝撃を感じた。遠く、給水所の近く、以前は御者達が立っていたところに、何か黒ずんだ塊があった。それはとどまっているように見えて、動いている。命を持って脈動しているのだ。まるで、熱く、黒い生命の塊のようだった。²

同様に『女優』における劇場の観客達も、顔のない群集の興味深い一例となっている。

幕が開いていった。敵はそれぞれの席を占め、ひしめき、うなりをあげていた。最初の10分は、ざわめきと咳き込む音の中で消えていった。ようやく静まり返った。すべてが張り詰めていた。舞台から、そして舞台に向けて、常に敵対する二つの流れがぶつかり合った。うまくいけば客は静まり、かと思えばとらえどころのない不満が広がっていく。それは群集の無言の非難だった。³

このようにして「群集」のモチーフも、個々の細部（この場合一人一人の人間）を曖昧にした、輪郭のない Vision を得るのに都合のよい題材となっている⁴。

¹ Зайцев Б.К. Жемчуг. С.205.

² Зайцев Б.К. Завтра // Зайцев Б.К. Собр.соч.Т.1. С.61

³ Зайцев Б.К. Актриса // Там.же. С.226

⁴ 群集に限らず、輪郭の曖昧なモチーフの選別は印象主義特有の傾向である。例えば印象主義特有の曖昧な描写に関して Gusteren は次のように述べている。「概してこのようなぼんやりとした描写のために、「木々、霧、雪、闇、遠景」のような対象が選ばれ、又ひしめく建物、群集や旗、煙によ

真珠・白濁の表面

最後にこの短編の題名ともなった主要なモチーフ「真珠」が担う、認識対象としての役割を考えてみたい。ストーリー上、この真珠の首飾りは、恋人からの高価なプレゼントであり彼等の過去の象徴となっている。しかしここで真珠はそのような小道具としての役割にとどまるものではない。

最後のシーンで、二人はレストランを出て、明け方の街路で別れる。アレクサンドルの車が見えなくなった後、ナデジダは一人街路に残り、真珠を眺める。

私は静かに涙を流していた。私は首から真珠をはずし、一粒一粒にキスした。真珠立ちの中に暖かいばら色のしみが浮かんた。朝焼けの中で消えつつある点の乙女達、星々の青白い輝きも真珠の上に映った。この真珠こそ、私の人生と恋が残した、一番神聖で美しいものだ。私はそう信じた。涙がこぼれて真珠のネックレスに落ちた。¹

このように、真珠それ自体がその白濁の表面にさまざまな光のニュアンスを映し出す、特別な認識対象となっていることが分かる。このように最後のシーンでは、朝焼けの光の中での真珠の様子が描写されているが、光の効果によって姿を変える真珠の表面は、ここに至るまで何度か繰り返し描かれている。

まず、先に引用したように、小説の冒頭で、かすかな月明かりを受け青白く輝く真珠が描かれる。その後、ナデジダが夜会を後にする場面でも、異なる照明の中で真珠の輝きは次のように描かれている。

私はコートのボタンをはずして、小道の明るい側を歩いていった。真珠はまたきらきらと輝いた。今度は真珠のなかを小さな銀色がいくつも涙のように漂っていた。²

またレストランのシーンでは、二人が自分達の過去について語り合う場面で、真珠は「金色の光の中で、不気味に、怪しげに輝いていた」³と描写されている。このように「薄暗い部屋の月明かり」「夜の小道」「レストランの激しい照明」「明け方の星明り」と、時間の変化や光の加減により⁴、その様相を変えていく「真珠」というモチーフそのものが、一定の色・形に定まらない Vision を求めるザイツェフの志向を端的に表している。

って視界を曇らせるのだ」(J.V. Gusteren, *Katherine Mansfield and Literary impressionism* (Amsterdam -Atlanta: GA,1990), p.31.)

¹ Зайцев Б.К. Жемчуг. С.207.

² Там же. С.204.

³ Там же. С.206.

⁴ この時間と光の加減による対象の描き分けは、直接モネの連作などとの連想を呼び起こすものである。

ここまで「真珠」を中心に初期短編のなかでザイツェフが繰り返し描くモチーフやその描写にみられる特徴を指摘してきた。ここで確実にいえることは、ザイツェフがその初期短編において「輪郭のはっきりしない」「ぼやけた」認識の場면을志向していることである。

このような認識は、意識の混沌とした・不安定な状態に基づく意味で純主観的であり、自然主義的又科学主義的な客観性とは相容れない。他方、そのような主観的 Vision は抽象的なイデーとして成立しない意味で観念論（または象徴主義）ともいいがたい¹。このような志向こそが、文学史家達にザイツェフをリアリズムまたはシンボリズムとして分類することをためらわせた原因であろう。

このような「輪郭のない」「無定形な」Vision とそれへの志向に基づいて、ザイツェフの初期作品を「印象主義」と名づけることは可能だろうか。当然のことながら、その妥当性は、どのような意味で、どのようなレベルで「印象主義 (的)」という言葉が用いられるかによる。次節では、その問題について論じてみたい。

3. 「印象主義」という評価の可能性

多くの研究者が指摘するとおり、絵画の場合と比べて、ある文学作品や作家を「印象主義」と認められるかどうかは、難しい問題である。もちろん「印象主義絵画」の場合でも厳密に言えば、どの画家のどの時期の作品を「印象主義」とするかには専門家の間で議論の分かれるところであろうが、共同の発表媒体（印象派展）や共通の創作技法（色彩分割や戸外での創作）などを基準に、ある一定の時代の芸術運動としてとらえることが比較的可能である。周知のとおり、文学史上これに相応する時代や参加者をはっきりと特定できる「印象主義」は見当たらない。ヴェルレーヌやチャーホフ、プルーストやザイツェフを「印象主義」と呼ぶときそれは主に後年の批評家・文学史家の評価によるものであり、これらの作家がひとつの意識的運動を形成していたことを意味しない。つまり、このような場合、「印象主義」という言葉は、スタイル上の特徴、又思想的社会的傾向を示す「評価」である。

Gusteren は“Katherine Mansfield and Literary impressionism”の2章2節において Literary Impressionism の研究史を概観している。彼女によれば、文学における印象主義研究には、大きく分けて以下の三つの方向がある²。

¹ 「一方印象主義は、象徴主義の抽象的で絶対的な「根源的イデー」の探求に対立することによってのみ、自らの存在意義を見出すことができるのである」（レオニード・アンドレーエフ著、貝澤哉訳『印象主義運動』水声社、1994年、80頁）

² J.V. Gusteren, *Katherine Mansfield and Literary impressionism* (Amsterdam-Atlanta: GA, 1990), p.50.

1. 政治、文化、思想とのつながりをもつ時代的現象として印象主義をとらえる方法
2. 言語的（文法、語彙的）特徴、スタイル上の特徴に関する評価
3. 上記二つの方向を総合したもの

もちろん厳密な意味でいえば、第一のアプローチにおいても、具体的なスタイル分析を避けることは出来ないし、第二のアプローチにおいてもスタイルの背景にある思想的社会的動機を無視することは出来ない。そのため、すべての方向は何らかの形で第三のアプローチと関わらざるをえない。

しかしここでザイツェフ作品を「印象主義」として評価することが妥当か否か検討するために、仮にこの分類を採用し、最初の二つのアプローチをそれぞれ適用してみたい。前節で指摘した「輪郭の曖昧な」「無定形な」Vision にかんして、描写スタイルの特徴に限定したとき（第二のアプローチ）、次にそのような Vision の背景にある思想・世界観を考慮に入れたとき（第一のアプローチ）、それぞれ「印象主義」という評価がどの程度彼の特徴を言い表すのに妥当か、順に検討してみたい。

描写スタイルの特徴として

ザイツェフの初期作品における描写スタイルの特徴を「印象主義的」と呼ぶことに関しては、ある程度明確な妥当性があると思われる。前節で指摘したとおり、ザイツェフはある瞬間的（または断片的）で輪郭の曖昧な、それでいて（むしろそれゆえに）強いインパクトのある Vision を志向している。そのような Vision の特徴を印象主義絵画の比喻を借りて言い表すことは、決して外れてはいないと思われる（特に先ほどの「真珠」の例に見た連作絵画との連想）。叙述的な散文とも象徴主義的な詩とも異なる彼の描写スタイルを言い表すのに「印象主義」という言葉を用いるのは有効である。このような評価は具体的な作品例を見たらうえでも決して根拠のないものではない。

しかしここで注意しておくべきことは、ここで「印象主義」という言葉はあくまで絵画とのアナロジーとして、スタイル上の特徴を言い表すのに用いられているに過ぎないことである¹。このような限定されたアプローチからは、文学史上絵画に対応する（又それとつながりをもつ）ような「印象主義」の潮流はあるのか否か、そこにザイツェフの作品がどのように関わっているのか、というより広い問題を扱うことは出来ない。

たとえば、Brown は Literary Impressionism に関するシンポジウムでの報告において、このように純粋にアナロジーに徹する方法を推進している。彼によれば、文芸印象主義の研

¹ もちろん、同様の描写特徴を持つ作家達の例と比較検討する中で、スタイル上の潮流を想定することは可能であろうが、そのような場合やはりより広いコンテキスト（思想や社会も含めたもの）に言及せざるを得なくなるだろう。その意味で、このアプローチの枠を出ることになる。

究の最大の問題点は、それが文学における「印象主義」の存在を前提とし、演繹的に論を進めることにある。文学研究においては「印象主義的」という形容は時に有効だとしても、ある潮流の存在を前提とする「印象主義」「印象主義者」という言葉は避けるべきだ、というのが彼の主張である。

間違いなく「印象主義的」という形容は、ある種の文学的技法や主にその技法から効果を引き出す小品を言い表すのに有効である。[中略] いまやもう、文学や音楽のボキャブラリーから「印象主義」「印象主義者」という言葉を除去することで、それ[文芸印象主義研究史一尾松]に幕を下ろすべきときだ。¹

ここで提唱されているある種の「形容詞主義的」アプローチの枠にとどまっているかぎりにおいては、ザイツェフの初期作品を「印象主義的」と呼ぶに際して、大きな問題はないであろう。

文化潮流としての印象主義（汎神論的世界観と印象主義の関係）

しかしもちろん上に紹介した Brown の主張も、ある意味で極端なものであることは否定できない。「印象主義」を絵画の領域に限定しなければならない理由はどこにもなく、仮にそのように限定したとしても、印象主義絵画はある思想的・社会的流れの中で生まれたものであり、その流れに言語芸術が参加していたことは疑いえない事実である。そのようなつながりを考慮し、印象主義を世紀末の文化的潮流として捕らえるアプローチは、時に「印象主義」という言葉の意味を不用意に拡大させる危険はあるものの、続けられていくべき興味深い試みである²。このような大規模な試みは、本稿の枠組みではとても扱いきれないものである。しかしここでは、そのように思想的・社会的な傾向をもつ文化潮流として「印象主義」をとらえる場合、そこにザイツェフを位置付けるに際して、重要な問題となりうる（考慮すべき）彼の思想的傾向について言及しておきたい。

ここで考慮しなければならないのは、上述の描写スタイルの背景にある、ザイツェフの思想的動機である。上述のとおり、ザイツェフは絶えず「輪郭の曖昧な」（印象主義的）Vision を志向しているが、そのような Vision は最終的にある種の Epiphany の瞬間へと結実していることを忘れてはいけない。

Epiphany というモチーフそれ自体は、印象主義と矛盾するものではない。現に文芸印象主義の研究者達は、Epiphany を文芸印象主義の基本的特徴の一つとして位置付けている。

¹ C.S.Brown, "Symposium on Literary Impressionism," *Year-Book of Comparative and General Literature* 17(1968), p.59.

² 先に紹介した Matz やアンドレーエフの研究も、そのような試みの例である。

例えば Gusteren は印象主義文学が、単なる繋がりのない印象の羅列に終わらず、そのような断片的印象群が結実する瞬間があることを次のように指摘している。

印象主義文学の主人公達はしばしば、彼等が出会う美の瞬間を長く捉えていられない。それは、過去の時点における瞬間に対しても現在の時点においてもそうだ（そういった瞬間は過去に消え去ってしまう）。しかし、もしこのような過ぎ行く瞬間の失われ行く諸要素が、鋭い観察や覚醒を通して生じた Epiphany の内に繋がりとすれば、そしてもしこの「結合が」未来の領域にもたらされるのであれば、「消失」の悲劇は償われるだろう。この新しい概念が、印象主義的作品の基本構造を型作り、そのような作品が現代文学の支配的潮流となった。¹

しかしここで従来の印象主義文学と異なるのは、ザイツェフ作品における Epiphany の内容である。彼の作品中、主人公（認識者）達が、一連の印象主義的 Vision を通じて達するのは、「自分の意識や対象、そのすべてを包み込むより根源的な生」に関する汎神論的な世界感覚である。例えばここまで扱ってきた『真珠』においても、レストランで二人が戻らない過去について語り合う場面で、アレクサンドルはグラスの泡を例に汎神論的な世界感覚を語っている。

彼の手に握られたグラスには、楽しげに軽やかに、小さな泡の群れが浮かび上がっていった。それは神々しく、清らかだった。[...] 彼はグラスを見つめていた。

「こうやって泡が湧き上がっていく。ちょうどこれと同じように、かるやかに果てしなく、神は世界に顕現している。君の内にも、その白い腕の中にも、この真珠にだって神は含まれている。そして僕らの愛も、きっと神を秘めていた。[...]」²

同様の汎神論的世界感覚は『学生ベネディクトフ』において、彼が自殺未遂の後で達する覚醒の中で、特徴的に描かれている。

うっすらと曇った空に日が昇った。その光は雲を通して、地上にさしていた。それは天の戦でいられた幾本もの矢を思わせた。「すべては僕のものだ」不器量な青年は、銀に輝く草地を歩きながら、そう感じた。そう、確かにすべては彼に属していた。そして、彼はすべてに属していた。³

ザイツェフ自身の言葉によれば、初期作品における汎神論的世界観は、ソロヴィヨフの影響によるところが大きい。前述の自伝的断片においてザイツェフは「私の内的世界とそ

¹ J.V. Gusteren, *Katherine Mansfield and Literary impressionism*, p.60.

² Зайцев Б.К. Жемчуг. С.206.

³ Зайцев Б.К. Студент бенедиктов // Зайцев Б.К. Собр.соч.Т.1. С.318.

の発展にとって、ヴラジーミルソ・ロヴィヨフはとても重要な存在だった。文学ではないものの、哲学と宗教における新境地であった¹と述べている。このような宗教的含みを持つ世界観の開示は、印象主義文学の研究者達が指摘する Epiphany とはかなり異なる。彼らの指摘によれば、印象主義文学における Epiphany は主として美学的・認識論的次元にとどまり、宗教的な啓示のニュアンスとは相容れないものである。

このように見ていくと、ザイツェフの初期短編で「輪郭のない Vision」に重点がおかれていたことの思想的意味が明らかになる。対象の輪郭をぼやけさせて対象同士の境界を曖昧にすること、主観と対象両者が溶け合った認識の場面を作り出すことは、単なる描写スタイルの問題の枠に収まらない意味をおびてくる。そのように複数の対象間、又主客間の境界を「曖昧」にすることは、事物や意識すべてが溶け込んだ根源的「全一性」（汎神論的世界像）の提示につながる。

文化潮流としての「印象主義」の中にザイツェフを位置付ける際、このような彼の汎神論的前提をどう扱うかが問題になる。少なくともザイツェフ作品における上述の印象主義的 Vision が自己目的ではなく汎神論的世界像達成のためのプロセス・手段である、ということは考慮しなければならない。

印象主義が独自の認識論的傾向を持つことは常に指摘されてきたことであるが、そこで重要になるのは主観性と客観性のバランス、観念論にも科学主義にも偏らない特殊な「世界へのアプローチ」である（先に紹介した Matz の言葉を借りれば、それは感覚と知性のコラボレーションによって得られるものである）。また、アンドレーエフは印象主義の根本的前提を主観性と客観性の独特なバランスの内に見ている。

印象主義は二元的であり、外的なものと内的なもの、主観的なものと客観的なものの統一である。こうした二元的統一の中で主観的なものは、より主導的な位置をしめている。「印象」の原理はまさにここから発している。だが、印象は常にどこかに向けられたものであり、常にどこか外部からやってくる。二元的統一の二つの要素の間の比率は正確にはわからない。しかしそれらが均衡する一定の比率が、印象主義の存在条件なのである。この均衡は破られることがありうる。²

このような主客（又内外）の「均衡」が印象主義美学の土台となっていることは疑いえない。しかし私見では、ザイツェフにおいてこの均衡は大いに破られている。もともとザイツェフのスタンスは、二元的でなく根源的「一元性」である。意識自体が、はじめからより大きな全一性の一部だとすれば、内-外の均衡はありえない。すべてが内的であるか

¹ Зайцев Б.К. О себе. С.588.

² レオニード・アンドレーエフ著、貝澤哉訳『印象主義運動』水声社、1994年、81頁。

(「すべては僕のものだ」)、或いは「内的」と呼ばれるものは「外的」(より大きな存在)の一部でしかない(彼はすべてに属していた)。このような観点から見ると、ザイツェフの初期作品を彼の思想的前提を含めて「印象主義」と呼ぶことは難しいと言わざるをえない。

まとめ

最後に、冒頭で提示した基本的な問題「ザイツェフの初期短編における特徴」と「印象主義としての評価の妥当性」について、ここまで論じてきたことをまとめて論を閉じたいと思う。

ここまで繰り返し述べてきたように、ザイツェフの初期作品においては「輪郭の曖昧な」「無定形な」Vision への志向が色濃く、人物設定や描写対象の選別、また色彩語の使用などは、この Vision 達成に寄与している。そこで達成される Vision は客観的な現実把握に向けられたものではなく、又それ自体では超越的な真理の表現でもない。このようなスタイル上の特徴を意識して、彼の初期作品を「印象主義的」と評価することは、有効な表現(比喩)だと思われる。

しかし印象主義を様々な芸術領域にまたがる世紀末の文化潮流としてとらえる際、ザイツェフの位置付けの問題はより複雑になってくる。そのような潮流の中でザイツェフ作品を評価する場合には、彼の印象主義的 Vision の土台にある世界観を考慮する必要があるからだ。ザイツェフの汎神論的な世界感覚は、その根源的一元性からして、印象主義美学の認識論的前提とは相容れない要素を多分にもっている。このようなザイツェフの世界観を考慮したうえで更に印象主義の潮流に加えるか否かは、ひとえにその印象主義潮流(その範囲や本質)をどのようにとらえるかによる。これは大きな文化史・美学史的テーマであり、本稿ではこのような問題を指摘するにとどめたい。

Описание и мироощущение в ранних рассказах Б.К.Зайцева

Вопрос о импрессионистическом характере его прозы

ОМАЦУ Ре

Главная задача данной статьи заключается в том, чтобы выяснить особенности раннего

творчества Б.К.Зайцева с точки зрения его художественного стиля и мировоззрения. При этом мы обращаем внимание на мнение критиков, которые считают его писателем-импрессионистом, и намерены определить, в какой степени правомерна такая оценка.

В различных книгах, посвященных истории русской литературы, произведения Зайцева часто называют импрессионистическими и сравнивают их с живописью. В частности, подобную оценку можно найти и в рецензиях Брюсова и Гиппиус на первую книгу его рассказов, выпущенную в 1906-ом году. Интересно заметить, что в автобиографических заметках Зайцев сам признает, что принципом его раннего творчества является импрессионизм, и не возражает против подобной оценки со стороны критиков и рецензентов. Но в большинстве случаев авторы работ по истории литературы упоминают о Зайцеве как о импрессионисте только мимоходом и не дают четкого определения сущности его импрессионизма.

Характеризуя прозу Зайцева как импрессионистическую, исследователи часто сравнивают описываемые им сцены с произведениями живописи (особенно с пейзажами), и описание предметов в произведениях Зайцева, видимо, представляет собой ключевой момент. При этом важно заметить, что писатель дает такие описания в качестве восприятия героев. Поэтому при рассмотрении его рассказов с точки зрения нашей темы нам стоит сосредоточиться на описании предметов и восприятии героев (другими словами, на вопросе познания): мы здесь уделяем особенное внимание рассказу «Жемчуг».

В ранних рассказах писателя в качестве героев часто выступают люди, обладающие чрезвычайной чувствительностью, и с помощью такого взгляда достигается мгновенное субъективное восприятие, не доходящее до абстрактного мышления: в «Жемчуге» героиней является чувствительная женщина, и она находится в особенно сентиментальном настроении. Кроме того Зайцев часто ставит своих героев в такое положение, когда предмет показывается только неясно или фрагментарно: например, герои видят предметы во мгле, в тумане, из быстро движущегося транспорта и.т.п. К тому же писатель предпочитает именно те предметы, облик которых изначально не ясен. В рассказе «Жемчуг» описывается, как под влиянием света изменяются цветовые оттенки на белой поверхности жемчуга.

На основе вышесказанного можно утверждать, что в своих ранних рассказах Зайцев стремится к достижению картины, имеющей неясные очертания, и создает точки зрения и ситуации, удобные для такого описания.

По-нашему мнению, вышеуказанную особенность описания в произведениях Зайцева правомерно сравнивать с импрессионистической живописью, и такая аналогия полезна и для того, чтобы ясно показать отличие его стиля от реалистического и символистического. В

данном случае мы называем рассказы Зайцева импрессионистическими, имея в виду только его стиль описания. Но если мы будем рассматривать импрессионизм как обще-культурное и философское явление рубежа веков, вопрос об отношении Зайцева к импрессионизму окажется намного сложнее. В подобном случае необходимо учитывать его мировоззрение и, в частности, пантеистическое мироощущение: герои рассказов через ряд импрессионистических восприятий приходят к сознанию всеединства и своей принадлежности ко всему. Здесь неясные очертания описания приобретают другое значение. С помощью такого описания достигается картина мира, где все предметы слиты в одно целое, и исчезает граница между предметом и сознанием. В этом смысле импрессионистическое восприятие и описание окружающего мира представляют собой только путь к достижению пантеистического мироощущения, а не самоцель.

Если рассматривать философские и культурные основы импрессионизма, а также отношение Зайцева к данному направлению, необходимо учитывать его склонность к такому пантеистическому мироощущению.