

# M. A. ブルガーコフ『悪魔叙事詩』における球のシンボル

— 生のダイナミズム —

山田里予

— А я сосватал в браке странном	そこで僕は奇妙な結婚をさせてみた
корову с соловьём	めうしとナイチンゲール
огниво и кремьнь	火打ち金と火打ち石
а иногда и ночь и день	そして時には昼と夜
бык и бог	おうしと神様

…два человека рядом, один на ногах, …隣合わせの二人組  
другой на голове. 片方は足で立ち、もう片方は頭で逆立ち

— Хлебников フレーブニコフ

グロテスク・リアリティ — 個人が集団の中で共有するいわゆる現実と純粹に個人的体験である夢・幻想の繋ぎ合わされた知覚像を、動植物と人間とを繋ぎ合わせた装飾をグロテスク模様と呼ぶのに倣って、こう呼ぶことができるだろう。グロテスク・リアリティの表現者M. A. ブルガーコフは意識的に幻想小説を創り出していた。M. A. ブルガーコフにとって芸術は幻想的なものほど価値があった。ニーチェの「音楽の霊」以来、シンボリストたちは可視的現実と第二の現実を結び付ける媒体としての音楽を重要視してきたが、M. A. ブルガーコフにとってもまた音楽は特別な意味を持っていた。「ワーグナーをこよなく愛す」<sup>1</sup> ということばが彼の幻想的傾向を示している。そして第二の現実と最も近似的位置にある夢もまたM. A. ブルガーコフにとって重要な意味をもつ。夢は本質的にグロテスクな世界である。そこではあらゆるものが、二律背反的なものでさえもが、結合・融合する。幻想小説を全て夢の世界の描写と定義してしまえば、あらゆる矛盾がなくなるが、幻想小説の創造者たちは夢のような非現実の世界が現実のなかに存在する可能性を残すよう、作品を構成する。例えばゴーゴリの『鼻』の結末は、草稿では夢からの覚醒であったが、プーシキンの『葬儀屋』の結末が夢からの覚醒であったことに非難が加えられたため、作者ゴーゴリは結末を曖昧化し、幻想性を増大させた。<sup>2</sup>

“Дьяволиада (ディアボリアーダ)” のように<sup>ア-ダ</sup> -а даで終わる表題をもつ作品にはイワン雷帝のカザフ攻略を描いたヘラスコフの古典主義的叙事詩“Россиада (ロシアーダ)” (1779)、クルチョーヌィフの詩集“Ирониада (イロニアーダ)” (1930) があり、それぞれロシア国家という抽象概念、皮肉 (アイロニー) という抽象概念を具体的形象を媒介として描き出す叙事詩である。『ディアボリアーダ』は悪魔 (ディアボル) という抽象概念を、具体的形象、コトコフという事務員の日常生活を媒介として描き出す「叙事詩」である。この『悪魔叙事詩』を文芸作品集『ネドラ (地下資源)』第4号 (1924) に収めようと決心した時、編者のアンガルスキーは、この作品が、プロットを欠いた実験的文学作品にうんざりしていた当時の読者を満足させるものと期待していた。<sup>3</sup> 事実、ペレストロイカ以前のソ連では出版を許可されなかった長編小説『我ら』 (1921-1922) の作者で、当時まだレニングラード作家同盟にいたザミャチンは『悪魔叙事詩』をこの作品集の中で最も重要な作品と見做している。

『ネドラ (地下資源)』の中で唯一現代的な作品は、ブルガーコフの『悪魔叙事詩』である。間違いなく作者は本能的センスで適確に構成の土台を選択している — 日常生活に根ざした幻想。そしてシーンの急速な、映画的な連続 — これは我々の昨日<1919 - 1920> を包括できる数少ない文学形式の枠の一つに数えられる。「映画的」という用語がこの作品には一番ぴったりだろう。というのはこの小説全体が二次元的で単一平面上に作られているからである。全てが表面的でどのシーンにも奥行きというものが全くない。[...] どこかあまりにも馬鹿げているこの作品の絶対的価値はさほど大きくないにしても、この作者には大いに期待していいような気がする。<sup>4</sup>

このように「映画的」テンポと平面性をこの作品の特徴と見做し、思想的深さをその奥に見出だそうとしないのが一般的評価であるためか、E. プロッファーの主要な研究とT. R. N. エドワーズの短い言及を除いては、『悪魔叙事詩』の研究はほとんどない。T. R. N. エドワーズは、「この作品に思想的内容を見出だそうとするのはあまりにも真面目すぎる捕らえ方である」<sup>5</sup> としているが、一方、E. プロッファーは、同じく思想的奥行きに気付いていないものの、「グロテスクな両極」<sup>6</sup> として、ロシア文学の伝

統的テーマである「分身」がこの作品に登場し、ゴーゴリの『鼻』とドストエフスキーの『分身』からの影響が顕著であることを指摘し、「グロテスクに幻想的なものと鋭い眼で観察されたモスクワの生活の細部が見事に組み合わせられている」<sup>7</sup>と結論している。T. R. N. エドワーズもE. プロッファーもこの作品を『巨匠とマルガリータ』の先駆と見ているが、実は悪魔の存在の不確実性という点でこれら前・後期の二作品は著しく異なっている。

『巨匠とマルガリータ』の悪魔たちは、登場の際には実在性の不確かさを伴っているが、間もなく実在する悪魔としての確実性を帯びる。概して悪魔なる存在は幻想的なものである。『巨匠とマルガリータ』で悪魔たちはそのような幻想性を相変わらず失っていないが、実在性そのものについてはもはや疑いの余地がない。これに対して、『悪魔叙事詩』の悪魔は、人間の内なる存在か外なる存在か、人間の精神の生み出す妄想か或いは人間とは独立的に存在するものなのか——イワン・カラマーゾフの前に現れる夢魔がその実在性の不確かさでイワン（と読者）を混乱させるように、その正体を明らかにしない。『悪魔叙事詩』の中ではあらゆる面で曖昧化が行われている。カリソネール（カリソニイはパンツの意で川端香里訳ではパンツォフ）は、実在するのか或いはコロトコフの幻覚なのか、悪魔なのか人間なのか、一人なのか双子なのか——これは最後まで不明確なままである。ここでは実在性の不確かさが幻想性を生み出している。『巨匠とマルガリータ』においては幻想性が悪魔なる存在そのものにあるのに対して、『悪魔叙事詩』では、幻想性は悪魔の実在性の不確かさ、即ち、いわゆる現実と非現実との境界の不明瞭性の中にある。<sup>8</sup>

M. A. ブルガーコフは読者の意識を混乱させるため、「双子が事務員を破滅させた話」という副題を設けている（『巨匠とマルガリータ』の中でも作者が意図的に「ピラトがイスカリオテのユダを救った話」というシニカルな題を設けた章があるが、この章で実は、ピラトの示唆でユダは殺される）。

『悪魔叙事詩』という題名とこの副題から予想されるものは、人間の双子が事務員を破滅へと追いやる悪魔的世界である。しかし実際にはカリソネール（パンツォフ）は人間の双子ではないと見るべきだろう。作者の意図は読者を欺く事にあり、それによって幻想性を倍加させているのである。

『悪魔叙事詩』には、一般に幻想小説の中で幻想の動機づけとして常套的に用いられる①錯覚 ②夢 ③酒 ④鏡というモチーフが現れている——

①コロトコフはマッチで片目を負傷する。これが錯覚を作り出す。

②コロトコフはカリソネール（パンツォフ）に出会う前夜、大きな白い球

の夢を見る。この夢のエピソードは作品全体が夢である可能性を与える。

③コロトコフは隣人からもらった酒を飲み、時計が40回鳴るのを聞く。即ち酒が意識の混乱を招く。

④コロトコフはエレヴェーターの鏡の中に自分の分身を見る。

— これらが現実と非現実との境界を曖昧化し、幻想性を増大させている。

『悪魔叙事詩』において、作者はカリソネール（パンツォフ）の特徴に悪魔の要素（びっこ、緑色の眼、硫黄の臭い）を与えることで、この人物が悪魔である可能性を生み出す一方、コロトコフの知覚と言動に無秩序を与えることで、作品全体が分裂病患者の見る幻視である可能性を生み出している。

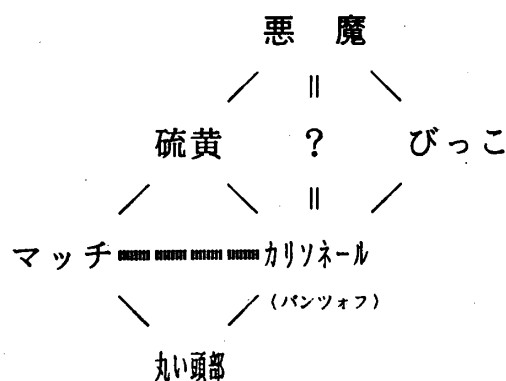
悪魔の实在と非实在（主人公の幻覚）との同時的可能性は、形象の持つ多義性・象徴性によって、またその複雑な連鎖によって、作り出されている。

(1) カリソネール（パンツォフ）はマッチ資材会社に勤務するコロトコフの上司で、四角い体躯に卵のような丸い禿げ頭ののっている — 換言すると、マッチ箱の上にマッチの頭（голова）ののっている — マッチの化身を思わせる外貌を持つ。

(2) カリソネール（パンツォフ）からは硫黄の臭いが漂う。これはマッチのイメージに繋がると同時に、地獄のイメージ→悪魔のイメージに繋がる。

(3) カリソネール（パンツォフ）はびっこで緑色の眼を持つ — これは悪魔の特徴である。つまり、カリソネール（パンツォフ）は伝統的な悪魔の特徴を踏まえて形象化されている。

(4) 一方カリソネール（パンツォフ）とマッチとの類似は、カリソネール（パンツォフ）が、マッチ資材会社に勤務するコロトコフが給料の代わりに現物支給されたマッチを擦っているうちに見た幻覚である可能性を生み出す。即ち分裂病的意識の中で巨大化されたマッチであると見做しうる。このイメージの連鎖を図式化すると、次のようになる。



更に、カリソネール（パンツォフ）とマッチとをシンボリスティックに結び付けている丸い頭部＝球は、コロトコフの夢に現れる球、追い込まれたコロトコフが手にするビリヤードの球、コロトコフの生きる場としての地球、天空の球である太陽、そして太陽に比喻されるコロトコフの頭部の形象と連鎖をなす。球のモチーフは繰り返されることにより、シンボルになっている。そしてこれは頭部のモチーフと関連している。同一モチーフの繰り返しにより作品内でシンボルを構築する手法はブルガーコフに特徴的で、初期の短編『赤い冠』<sup>9</sup>にも、最後の長編『巨匠とマルガリータ』<sup>10</sup>にも見られる。

繰り返しによりモチーフがシンボル化していく構図は作品の中の比喻を分析することによって明確になる。まず初めに、какとсловноによる直喩を列挙すると次のようになる。

— как（～のように）— および — словно（～みたいに）—

（太字は論者、以下同様）

1. как горячая лошадь

何秒か彼は暴れ馬のように足をばたばたさせながら、てのひらで片目を押さえていた。（p. 6）<sup>11</sup>

2. как яйцо

その頭のつるっばげなところが、これまた卵のようで、いかにもぴかぴか光っているものだから、この見知らぬ男の頭のでっぺんでは消える事なく電気がこうこうと輝いているほどだった。（p. 8）

3. как булавоочные головки

この見知らぬ男のちっぽけな顔は青く剃り上げられ、留め針の頭のように小さい緑色の目が奥深く引っ込んだ所にあった。（p. 8）

4. как вороны

на телеграфной проволоке

この恐ろしい一語に事務員たちは様々な方向に跳び散り、一瞬にして、電線の上のからす鳥のようにそれぞれの机に着いた。（p. 12）

5. как сирена

全く耳を貸そうとせず、「おい、君！」とカリソネール（パンツォフ）はサイレンのようになり始めた。（p. 14）

6. ① как любимую женщину

② словно на роликах

(パンテレイモンは) 打つ手に困って、こんな手を打ってみた — コロトコフの胸にぐいっと腕を回すと、①好きな女のようにそっと抱き締めた。するとこの手がなんとも効果的だった — カリソネール (パンツォフ) はするりと逃げ、②ローラースケートで滑っているみたいに、階段を降り、正面のドアの外に飛び出した。(p. 14)

7. Как молния

稲妻のようにコロトコフは踊り場に駆け上がると、二つの表示のあるドアの前で一瞬ためらった。(p. 15)

8. Как зачарованный

魅せられたように、コロトコフは色濃くなった<sup>たそがれ</sup>黄昏に溶けて消えて行くクロムエルの肖像を30分近く眺めていた。(p. 20)

9. словно аист на крыше

そう言いながら、彼、カリソネール (パンツォフ) はコロトコフに近寄り、手をぎゅっと握り締めたので、その拍子にこちらは屋根の上のコウトリみたいに片足立ちになった。(p. 23) (cf. Ex. 4)

10. ① как будто перекинул невидимую  
салфетку

② как пристяжная

③ словно в них был поднос  
с чашками

彼 (パンテレイモン) の小さい目が勝利の光に輝き出したかと思うと、彼はぴんと背筋を伸ばし、①あたかも見えないナプキンをぱさりっと掛けるように右手を左腕の向こうにひゅっと振って、その場をさっと離れ、横歩きで、②三頭立て馬車の脇の馬のように顔だけ斜めに向け、③コーヒークップの載っているお盆を持っているみたいに両腕を丸くして、階段を駆け降りた。(p. 25)

11. как засыпанный в шахте

四方の壁に体当たりしたり、炭坑内に閉じ込められたように必死で<sup>よじ</sup>攀登ろうとしたりしているうちに、コロトコフはようやく未踏の地点を押し開け、そこを抜けて、どこかの階段に出た。(p. 29)

12. ① как лён

② как змеиная

③ как выкупавшийся пёс

するとたちまちトネリコの木の机の引き出しからぬっと現れたのは、①亜麻のように艶やかな金髪をきちんと整えた頭と、青い、気忙しく動く目だった。それに続いて首が、②蛇の首のようにぐにゅっと曲り、糊のきいた衿がかりっと音をたて、背広が、両手が、ズボンが現れると、次の瞬間にはすっかり完成した事務官が「おはよう」と裏声を発しながら、お役所の机の赤いラシャの布切れの上に這い出てきた。彼は、③水浴びした犬のようにぶるっと身震いして、さっと起き上がると、カフスを深く押し込み、ポケットから特許のペンを取り出して、すぐさま書きなぐり始めた。(p. 34)

13. как дуновение

「抱擁万歳！」と艶っぽく囁くと、金髪の女はコトコフの首に鈴蘭の香りを浴びせ掛け、そよ風のように部屋の中を駆け抜けた。(p. 35)

14. (усеяли столы)

как чайки скалы на берегу

彼(甲斐絹の服を着た老人)は幅広の袖から白い紙束を取り出した。すると、紙は飛び散り、岸辺に並ぶ岩一面に鷗が止まるように、部屋に並ぶ机の表面を覆い尽くした。(p. 35) (cf. Ex. 4)

15. как чёрная птица

黒い鳥のように外套が明りを覆い隠し、老人は不気味に囁きはじめた。「こうなったら打つ手は一つ — 五課のドゥイルキンのところへ行くのじゃ。やっつけるのじゃ! やっつけるのじゃ!」(p. 36)

16. словно блин выложил на тарелку

「てめえ、このろくでなしめ、ろくでなしめ」と若者は歯切れ良く言うと、頭を数回横に振って、書類鞆を振り上げ、ホットケーキを皿の上に出すみたいに、ばんっとドゥイルキンの横っ面を張った。(p. 38)

17. ① как ёлочные хлопушки

② как кузнечный мех

銃声は今やコトコフのあとを追って飛んでくるが、小刻みで、①クリスマスクラッカーのように、陽気な音を上げ、銃弾は横から上から雨霰と降ってきた。②鍛冶屋のふいごのように唸りながら、コトコフは巨人 — 11階建ての建物 — めがけて突進した。(p. 40)

18. словно по сигналу

ビリヤードをやっていた連中は合図されたみたいに一齐に玉突き棒を

放り出し、一列になってどたばたと非常口に走った。(p. 41)

19. ① как оглушительная зингеровская  
швейка

② как ножом

踏み段を叩きながら転がって行く球の音が階段中に轟き渡ると、それに応じて、①耳を聳するシンガーミシンのように、機関銃が吠え出し、建物全体を震わせた。ガラスと窓枠は②ナイフで切り取られたように、すぱっと上部が無くなり、崩れ落ちた壁の漆喰しっくいが濛々とビリヤード場いっばいに広がり出した。(p. 41)

20. как отрубленные головы

荒れ狂う砲火のもと、コトコフがピラミッド状に積み上げられたビリヤードの球の山五つ分を首尾よく屋上に放り出すと、球は断ち切られた頭のようにアスファルトの上を様々な方向に転がった。(p. 41)

21. как серебряные

球は銀の球のようにぎらっと光り、それから落下して黒い球に変わり、それからまた光り出して、消えた。(p. 42)

22. как горох

人々は屋上に飛び出してきては豆のように散らばった。<sup>12</sup> (p. 42)

23. как от взрыва

ぼんやりと、とてもぼんやりと、彼(コトコフ)は、爆発でできたような黒い穴のある灰色のものが彼のそばを通過して上へ飛び立ったのを見た。(p. 43)

上の例から明らかなように、接続詞(как、словно)を用いた直喩の例はザミャーチンが指摘しているような映画的速度とぜんまい仕掛けのような人物の滑稽な動きを表現するのに役立っている。E. プロッファーも述べているように、「コトコフ自身が彼の問題の原因」で、「彼自身の愚かしさとヒステリーのせい」<sup>13</sup>で客観的状況が見えなくなっている。コトコフはいわば洗面器に顔を突っ込んで苦しんでいる感がある。読者はそれをサイレント映画のどたばた劇を見るように傍観して喜ぶという仕組みである。しかし主人公を死に至らしめるところの存在の不確かな悪魔——球の権化——に視点を移すと、作者の思想の核が表層の喜劇性に覆われているこの作品の深奥に存する事が分かる。これは散文による騙し絵とも言える。



上に挙げた接続詞による比喩は単純だが、球をめぐるイメージの構成はより複雑である。そこで球に関連する事項を分析すると、次の様になる。

(1) 作品の中には、球 (шар) という語が13回、頭部 (голова) とその派生語が計25回 (головка 3回、главный 2回) 現れる。

(2) 地球は“Земля”という一語ではなく、意図的に“земной шар”という二語で表わされる。(p. 3)

(3) コロトコフは緑の草原に立つ足の生えた巨大なビリヤードの球を夢で見た後、その球が実際に存在し、硫黄の強い臭いがするように思う。(p. 7)

(4) カリソネール (パンツォフ) の光る頭部が象牙でできた「人間の球」(человеческий шар) という語で表現されている。(p. 23)

(5) XI章のビリヤード場と屋上の場面では“шар”という語が8回繰り返される。(p. p. 41~42)

(3)に挙げた緑の草原に立つ巨大な球の夢はカリソネール (パンツォフ) 登場の前兆となっており、これは「緑のラシャの上にあるぴかぴかの禿頭」(лакированную лысину над зелёным сукном) (p. 22) をコロトコフが実際に見ることで強調されている。

また (5)に付言すると、上記の接続詞による直喩のEx. 20 で挙げた様に、屋上の場面でビリヤードの球は「断ち切られた頭」に比喩される。更にこの場面では、球 (шар) という語と頭部 (голова、головка) という語が交互に頻出する。

以上のことから、球と頭部の二つのモチーフが二本の螺旋のように絡み合っていて、イメージを発展させていることは明らかである。この頭部と球の観念連合を更に明確にするために、頭部について分析すると、次のようになる。

頻出するこの語のうち、約半数はコロトコフに関するものである。以下にそれを列挙する。

1. о б я з а л л е в у ю п о л о в и н у г о л о в ы

「ああ、なんてこった！」コロトコフはがっかりして、すぐさま整理筆筒から応急手当用包帯パックを取り出し、包みを開けて、頭の左半分に巻いたので、戦いで傷を負った者のようになった。(p. 6)

2. м у ч и т е л ь н о г о р е л а г о л о в а

三秒ぐらい、苦痛なほど頭が熱かったが、しかしそれから、どんな魔法にだって足留めされる訳にはいかない、止まれば破滅だということを思い出して、コロトコフはエレベーターの方に進んだ。(p. 16)

3. разбил бы себе голову

コロトコフはカリソネール(パンツォフ)を追って走りだし、足を滑らせた。もしオルガンの黄色い脇から突き出ている巨大で曲がった黒いレバーがなかったら、手摺にぶつかって頭をかち割っていただろう。(p. 25)

4. Коротков просунул голову

в четырехугольное отверстие  
в деревянной загородке

ロビーに駆け込むと、コロトコフは木製の仕切りにあいている四角い窓口に頭を突っ込んで、巨体を持って余している青い急須に尋ねた。(p. 26)

5. Голова теперь у него болела  
вся

彼の頭は今や全体が痛かった — 左右のこめかみ、後頭部、それに瞼までもが。軽い沈殿物が胃の底からこみあげてきて、うねりとなって内部を走り、二度コロトコフ氏は洗面器に吐いた。(p. 30) (6に続く)

6. свесив вниз голову

「そうしよう」とコロトコフは頭を垂れて、力なく囁いた。(p. 30)

7. стал биться головой об угол

блондинова стола

「えーん、えんえん、えんえーん」と、か細い声でコロトコフは泣き出し、金髪の事務官の机の角に頭を打ちつけ出した。(p. 36) (8に続く)

8. Голове полегчало на минутку

頭は一瞬軽くなり、涙にくれただれかの顔がコロトコフの目の前にちらりと現れた。(p. 36)

9. худосочное солнце

над самой головой

コロトコフの眼前にたちまちパノラマが開けた — 頭のすぐ上にある生氣のない太陽、顔色の悪い空、弱々しい風、凍え切ったアスファルト。

10. кровавое солнце со звоном

лопнуло у него в голове

それから血の太陽が彼の頭の中でがちゃんと音を立てて破裂し、それっ

きり彼はさっぱり何にも見なかった。(p. 43)

ここに引用した例から分かるように、作者はコトコフの頭部に包帯や頭痛によって一種の異化を施し、また殊更に頭部の動きを叙述することで、常にそこに読者の注意が向けられるよう意図している。そして、作品の最後の、**<コトコフの頭部=太陽>**という観念連合へと読者を導く。

ところで、頻出する「頭部」(голова)という語のうち、カリソネール(пантэф)に関するものは、以下の通りである。

1. Но примечательнее всего была голова. Она представляла собою точную гигантскую модель яйца, насаженного на шею горизонтально и острым концом вперёд. Лысой она была тоже, как яйцо, [……].

しかし何より注目すべきは頭であった。それは実物そっくりの卵の模型という様相を呈し、首の上に水平に、尖った方を前に向けて取り付けられていた。その頭のつるっばげなところが、これまた卵のようで、[以下省略部分については上記の接続詞による比喩の2を参照されたい] (p. p. 7~8)

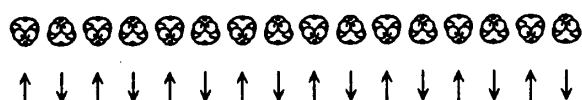
2. — Вот! Вот! Вот! — провыл Коротков и с хрустом давил чортовы коробки, смутно мечтая, что он давит голову Кальсонера. (p. 20) (3に続く)

「こいつう! こいつう! こいつう!」と涙声で唸り、ぱりっぱりっと音を立てながら悪魔のマッチ箱を踏んづけているうちに、コトコフは思うとはなしにカリソネール(пантэф)の頭を踏んづけているところを思い描いていた。

3. При воспоминании об яйцевидной голове появилась вдруг мысль о лице бритом и бородатом и тут Коротков остановился. (p. 20)

卵の様な頭を思い出すと、剃り上げられた顔とひげ黒の顔について、突然、考えが浮かび、コトコフはふと立ち止まった。

上の記述から、カリソネール（パンツォフ）の頭部は卵を立てた形ではなく、尖った部分は鼻になっており、正面からの投影図は球のそれと同じである。ここで特筆すべきことには、片方のカリソネール（パンツォフ）には鬚しげがあるが、もう一方にはない。この二つの頭部が交互に現れるということは、次の図のように同じ頭部が上下を転換させながら、回転していることを表わしている。



<カリソネール（パンツォフ）＝回転する球>という連想の正当性は実際「回転する」（*в е р т и т с я*）という動詞がカリソネール（パンツォフ）の行動を表現するのに用いられていることから証明される。以下に引用する部分は先に引用したコロトコフの頭部に関する例の5と6のすぐ後に続くコロトコフの独白である。

з а в т р а я п о с т р а ю с ь н е в с т р е ч а т ь с я  
с н и м . Н о т а к к а к о н *в е р т и т с я*  
в с ю д у , т о я п е р е ж д у . П е р е ж д у :  
в п е р е у л о ч к е и л и в т у п и к е . О н  
с е б е м и м о и п р о й д е т . А е с л и о н  
п о г о н и т с я з а м н о й , я у б е г у . О н и  
о т с т а н е т . И д и с е б е , м о л , с в о е й  
д о р о г о й . И я у ж б о л ь ш е н е х о ч у  
в С п и м а т . Б о г с т о б о й . С л у ж и с е б е и  
з а в е д у ю щ и м и д е л о п р о и з в о д и т е л е м ,  
и т р а м в а й н ы х д е н е г я н е х о ч у .  
О б о й д у с ь и н и х . Т о л ь к о т ы у ж м е н я ,  
п о ж а л у й с т а , *о с т а в ь в л о к о е* . К о т  
т ы и л и н е к о т , с б о р о д о й и л и б е з  
б о р о д ы , — т ы с а м п о с е б е , я с а м п о  
с е б е . Я с е б е д р у г о е м е с т е ч к о н а й д у  
и б у д у с л у ж и т ь *т и х о и м и р н о* . Н и я

никого не трогаю, ни меня никто.  
И претензий на тебя никаких  
подавать не буду. Завтра только  
выправлю себе докумены — и шабаш…

(р. 31)

あしたは奴と会わないようにしよう。しかし奴はどこにでも転がり出てくるだろうから〔訳者注：вертитьсяは「うろうろする」という意で人間の行動を表現するのに普通に使われる動詞である〕、そうしたらこっちが暫く待っているとしよう。横丁か行き止まりに入って待っていよう。そうすれば奴は勝手に通り過ぎていくだろう。でも、もし向こうが追いかけてきたら、その時は逃げるが勝ちさ。奴のほうだってそうそう付き纏いはしないだろう。お前は勝手にお前の道を行けばいいって、言ってやる。俺はもう、金輪際、『燐材』へ行くつもりはない。お前の好きなようにするがいい。勝手に課長兼事務官として勤務してればいい、電車賃だって俺はいらない。そんなもん無くていい。ただ、頼むから俺を不安にさせないでくれ。お前が猫だろうが猫じゃなからうがどっちだっていい。髯があろうがなからうがどっちだってかまやしないさ — お前はお前の勝手にするがいい、俺は俺の勝手にさせてもらう。俺は俺で勝手にどこか別の働き口を見つけて、静かに平穩に勤務するさ。俺のほうでも誰のことも構わないし、俺のことを誰も構ったりしないだろう。お前に関する陳情書はけっして出さない。あしたは、ただ身分証明書をもらうだけ — それでおしまいさ…

上の引用で「不安にさせないでくれ」と訳した部分は直訳すれば「安息の内に置いてくれ」という意味で、この「安息」(покой)という語は、M. A. ブルガーコフの思想を考察する上で最も重要な語の一つである。この作家の主要な作品には必ず「安息」(покой)の無い(без)、不安な(беспокойный)主人公が登場する。『赤い冠』の一人称の語り手が初めに現れた顕著な例であり、『巨匠とマルガリータ』の他ならぬ「巨匠」自身、そして恐らく人類最大の不安に苛まれたピラトの例を引けば明らかである。『巨匠とマルガリータ』の巨匠は、草稿の段階では「光」を褒美として与えられるが、最終稿では彼がこの世の生の中で得ることの出

来なかった「安息」を与えられる。光と闇の両方がなければ生成は起こらないという二元論に基づき作者はこの変更を最終稿に加え、タイトルネームの主人公が「光」だけの世界とは別の場所に「永遠のすまい」を与えられ、そこで初めて「安息」を得て創作をする事になる。『悪魔叙事詩』のコロトコフが求めているのもこの「安息」であり、彼はごく当たり前の事務員としての「静か」で「平穩」な生活に甘んじて生きて行くことをひたすら望んでいる。ところがこれを乱すのが<回転する球>である。カリソネール（パンツォフ）は「回転する」（в е р т и т с я）という動詞でその行動が表現されるばかりではなく、既に接続詞による比喩でも触れたように、ローラースケート（ролики）のモチーフが結び付けられている（p. 14, p. 42）。カリソネール（パンツォフ）はころ（ролики）の速い回転によって、目まぐるしく動く。この主人公を不安に駆り立てる<回転する球>というイメージは実は作品の冒頭から見事に構築されているのである。

『悪魔叙事詩』は以下のような書き出しで始まる —

В то время, как все люди скакали с одной службы на другую, товарищ Коротков прочно служил в Главцентрбазспимате (Главная Центральная База Спичечных Материалов) на штатной должности делопроводителя и прослужил в ней целых 11 месяцев.

Пригравшись в Спимате, нежный тихий блондин Коротков совершенно вытравил у себя в душе мысль, что существует на свете так называемые превратности судьбы и привил взамен неё уверенность, что он — Коротков — будет служить в базе до окончания жизни на земном шаре. Но, увы, вышло совсем не так…

(p. 3)

人々が皆あれからそれへと目まぐるしく職を変えている御時世にコロトコフ氏は中央燐材（中央燐材<sup>マッチ</sup>資材供給本部）に常勤の事務官として勤務し、11か月もの間そこに勤務し続けていた。

『燐材』でぬくぬくしているうちに、柔和で、もの静かで、金髪のコロトコフは、世の中にいわゆる有為転変というものが存在しているという考えをすっかり自分の心の中で除去してしまい、その代わりに、彼 — コロトコフ — は地球における人生の最後までこの供給本部に勤務しているという確信を心に植え付けてしまった。

ところが、ああ、全くそうならなかったのである…。

上の引用の中で最も重要な語は「有為転変」（превратность судьбы）である。これは、文字通りには、「運命の転換性」あるいは「運命の回転性」であり、「球」というモチーフに結び付く。M. A. ブルガーコフの考えによれば、この世の生には転換性・回転性がある。人間の生命の営まれる場 — 地球（既に述べたように作者はこれを普通用いられる語 <Земля>ではなく、意図的に <земной шар>の二語で表わし、「球」“шар”を強調している） — が回転するように、生は回転し、転換するものである。ところが主人公のコロトコフは、この有為転変の法則に逆らい、同じ場所（ロシア語の <местечко>には「小さな場所」という意味から転じて、「働き口」の意がある）にとどまろうとする。彼はゴゴリの『外套』の主人公バシュマーチキンのように静かで単調な生活に甘んじて、現状を変えようとはゆめゆめ思わない。彼はむしろ不変を望んでいる。これに対して、回転性・転換性という属性を持つ「球」 — カリソネール（パンツォフ） — がコロトコフの前に現れ、主人公の固執する不変の場所から彼を追い立て、彼の「地球における人生」（“жизни на земном шаре”）に転変をもたらす。

「球」を連想させるカリソネール（パンツォフ）は、上下の転換性 — 回転することにより上と下が転換（スイッチ）する可能性 — を持っている。ところで、一般に、球は、中央の横軸について上と下が対称をなす。同時にまた球は点対称の図形でもある。さて、今、「双子」のカリソネール（パンツォフ）を、カリソネール（パンツォフ）Aおよびカリソネール（パンツォフ）Bとすると、このAとBの頭部の特徴に焦点を合わせれば顕著であるように、両者は、横軸を対称軸とした球の上半分と下半分のような対称的な関

係にある。カリソネール（パンツォフ）Aの声は低音であるが、カリソネール（パンツォフ）Bの声は高音である。カリソネール（パンツォフ）Aには顎鬚がなく、カリソネール（パンツォフ）Bには顎鬚がある。ところで、顎にひげがある禿頭というのは、頭部を逆転（превратить）させたイメージである。このカリソネール（パンツォフ）AとBは交互にコロトコフの前に現れる。これは一つの球が絶えず上下がひっくり返り、その連続により回転し続けていることを意味する。“превратить”という動詞は、現代ロシア語では、「変化させる」という意味であるが、元来、接頭辞の“пре-”は「状態の変化」を表わし、“-вратить”は「回転させる」という意味である。いわゆるクルテネ版のダーリの詳解辞典には、この動詞の語義の説明として、“переворачивать”、および“перевернуть”、更に、接頭辞を教会スラブ語形の“пре-”から“пере-”というロシア語の形に、同様に語根を“-врат-”から“-ворот-”に変えて作られたこの動詞のロシア化された形の語“переворотить”が書かれている。また、その用例として、“Преврати Господь грады.”という教会スラブ語の語形の文が引用されており、“поставил вверх дном”（ひっくり返した）と説明されている。この例文を現代ロシア語に訳すと、“Перевернул Господь города”（神は数々の町をひっくり返した）となる。このことから分かるように、いわゆるクルテネ版のダーリの詳解辞典が出版された（1912年）頃のロシア語においては“превратить”は「上下を逆転させる」という本来の意味が第一義に用いられ、同じ時代にM. A. ブルガーコフが、この動詞から派生した形容詞“превратный”の名詞形“превратность”という語を、『悪魔叙事詩』（1925）の中で使ったとき、この語の本来の意味を意識していたことは間違いない。カリソネール（パンツォフ）の頭部が絶えず上と下が逆転するように、球の上下が絶えず逆転する——それが生のダイナミズムである。上下の転換が生み出すこの絶え間ない生のダイナミズムが『悪魔叙事詩』の根幹を成している。

この作品の中で主人公のコロトコフは牧歌的な、スタティック（静的）な生（「生活」と「人生」を包括した意味でロシア語の“жизнь”は使われる）を望むが、現実が絶えず人間を追い立てる。この現実が『悪魔叙事詩』の中では球と悪魔を連想させるカリソネール（パンツォフ）、そして彼を追



いかけていくうちに次々と登場してくる謎の人物たち（パンテレイモン、甲斐絹の服をきた老人、ドゥイルキン、コケッティッシュな金髪女）—— 彼らは『巨匠とマルガリータ』のヴォランドの手下の悪魔たち（ファゴット、アザゼッロ、ベヘモート、ヘラ）を思い起こさせる—— として形象化されている。根本的に言って、絶えず追いかけてくる現実、疎外される人間というテーマは、ゴーゴリの『外套』、『鼻』、ドストエフスキーの『分身』、カフカの『変身』、『死刑宣告』、『審判』に通ずるものがある。M. A. ブルガーコフの作品において、人間を絶えず駆り立て、一か所にとどめておかない悪魔というモチーフは、『巨匠とマルガリータ』の悪魔団へと発展するが、『悪魔叙事詩』では単に駆り立てる（その結果、人間を破滅へと追いやる）だけの悪魔であるのに対し、『巨匠とマルガリータ』の悪魔たちは、人間に「あれかこれか」の選択の機会を与え、その結果として人間の暗愚を開示し、人々に善を為す。この点で、『悪魔叙事詩』の悪魔は、この作家の最後の作品のそれとは著しく異なり、むしろ、人間の魂を奪取するというフォークロアの悪魔の形象に近い。

ロシア・フォークロアの中には、悪魔による人間の魂の奪取というテーマがしばしば登場する。民話やE. T. A. ホフマンを吸収して育ったゴーゴリの百物語的作品『ヴィー』や詩人プーシキンの綿密に計算された散文『スペードの女王』（主人公のゲルマンがトランプ賭博に勝つカードの秘密を教えてくれるなら悪魔に魂を売り渡しても良いと不用意にも伯爵夫人に言うてしまうことはともすると看過されがちである）の中でも展開されるこのテーマを、彼ら19世紀の先人たちをこよなく愛するM. A. ブルガーコフは『悪魔叙事詩』の中で20世紀のモスクワの日常生活を背景に復活させているのである。E. プロッファーによると、主人公コロトコフが飛び下りるビルは、ベルリンの亡命ロシア人で組織された道標転換派の新聞で、M. A. ブルガーコフも同人だった『ナカヌーネ（その前夜）』紙のモスクワの事務所があったポリショイ・グネズヂコフスキー通りのニレンジー館と同じ10階建てで、同時にまた彼が寄稿していた『グドーク（汽笛）』紙の発行されていた労働会館と同じように廊下と階段が張巡らされている<sup>14</sup>。

1921年9月、最初の妻タチャーナとモスクワに出てきたM. A. ブルガーコフは、赤貧にあえぎながら、インフレと燃料不足が極度に達する厳しい冬を迎えることになる<sup>15</sup>。その厳冬の終り近く、1922年3月31日発行の『グドーク（汽笛）』紙にフェリエトーンを載せたきり、翌年まで、彼

はこの鉄道関係者の新聞から収入を得ていない。彼の主たる収入源は名声ある亡命系新聞『ナカヌーネ（その前夜）』の文芸付録であった<sup>16</sup>。この二紙のほかにM. A. ブルガーコフは数多くの新聞にフェリエトーンを書いているが、彼はそのような仕事に満足せず、かつまた編集者に対する憎悪を募らせていった。ブルガーコフは、「モスクワで長期にわたる苦痛を経験した。生計を立てるために、私は数々の新聞のレポーターやフェリエトーン作家として勤務し、その結果、こんな稼業が嫌になった。こんな仕事はなんにもならない。また同時に編集者の連中を嫌うようになった。今も嫌いだし、この先も一生、嫌っているだろう<sup>17</sup>」と述べている。

『悪魔叙事詩』の主人公コロトコフがカリソネール（パンツォフ）を追いかけて駆けずり回るモスクワのビルの中は、都会に出てくる前は田舎医者であった作者のM. A. ブルガーコフが新聞にフェリエトーンを売るために足を踏み入れなければならなかった何が飛び出して来るか分からない世界である。作者自身、不安と精神的苦痛を感じながら、コロトコフ同様、モスクワの中を奔走しなければならなかった。この作品の冒頭の第3パラグラフに、「1921年9月20日」という具体的な数字が記されていることは注目に値する。上に述べたように、まさにこの1921年9月、M. A. ブルガーコフは、困難な旅の末、ようやく首都モスクワへ辿り着いたのである。『悪魔叙事詩』に描かれたモスクワが「異化」（остранение）された世界であるのは、そこに住み慣れた都会人ではなく、ほかからやって来た人間の目を通して見たからである。彼の嘗めた辛酸、そして彼から永遠に離れる事のない漠然とした不安が、他のM. A. ブルガーコフの作品同様、この『悪魔叙事詩』にも色濃く現れている。『赤い冠』の一人称の語り手である主人公「私」や『巨匠とマルガリータ』のピラトの不安のように深刻なタッチの心理描写によって語られる場合と、『白衛軍』のイワン・ルサコフや『巨匠とマルガリータ』のイワン・ベズドームヌイ（この同名の二人はM. A. ブルガーコフにとって民話の中の「イワンの馬鹿」やロシア・バレエ団のディアギレフの依頼を受けて民話から作曲家ストラヴィンスキー——特筆すべき事に、この姓はイワン・ベズドームヌイが入る精神病院の医者に付けられている——によって作曲されたバレエ『火の鳥』——1910年6月パリの初演で不死身のカシェイの役を踊ったバレエ・ダンサーは、これもまた特筆すべき事に、ブルガーコフという姓である——のイワン王子、更にドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』のイワン・カラマーゾフとの連関

において、同一線上にあり、両者は多くの共通項をもつ。)の不安のようにコミカルなタッチの外面的な描写によって語られる場合がある。そのほかわずかなディテールが語られるだけであるが、他ならぬ「巨匠」も不安から解放されることなくこの世の生を終える。彼ら不安に苛まれる者たちには例外なく「狂気」という要素が含まれている。『悪魔叙事詩』のコロトコフの見る世界が「異化」されているのは、「狂気」というプリズムを通して現実を見ているからである。

ところで、『悪魔叙事詩』における人間の不安はどのように描かれているだろうか？ 『赤い冠』の主人公にとっての現実には過去の恐ろしい体験に起因する「狂気」のせいで、「異化」されている。同じように「異化」された現実を描いているが、『悪魔叙事詩』では深刻な心理描写という方法は用いられていない。時代的背景を考えて、この作品において、M. A. プルガーコフは表現主義的方法を用いているといえるのではないだろうか？ 例えばドイツの表現派の先駆と言われるノルヴェーの画家ムンク(1863-1944)の代表作『叫び』に描かれた人物——人間の最大公約数のようなあの人物——に『悪魔叙事詩』の登場人物は似ていないだろうか？ E. プロッファーも同様の印象を持って、「描写と動きにドイツ表現派の筆致」<sup>18</sup>が見られることを指摘している。確かに、第一次世界大戦前にドイツで起こり、ヨーロッパ各地で一世を風靡した表現主義が、しかもその中心的人物にロシア出身の画家カンディンスキー(彼は絵画のみならず、詩および戯曲も手掛けた)がいることを考えれば、このロシアの作家に影響を及ぼした可能性は否定できないが、しかしM. A. プルガーコフ自身がこの芸術上の一大流派に属していると語った事実はなく、また実際『悪魔叙事詩』を除いて、かかる影響は毫も感じられない。これは彼の作品のシンボリズムについても同様の事が言える。例えば、フランスの画家・版画家で、サンボリズム(象徴派)の詩人たちと交友のあったルドン(1840-1916)の『固定観念』という作品は、人間をとらえて離さない何か心的なものが、内的なものから目に見える外的なものへと形を変えて人間にくっついている様子を表象している。それが球形を成しているのを想起すれば、M. A. プルガーコフの『悪魔叙事詩』との類似を見ない訳にはいかない。そしてこのぼんやりと目鼻のついた頭部に似た固定観念の球は最後の長編のピラトの背後にも長く白い尾を引いて浮遊しているかのようなようである。概してオディロン・ルドンの作品世界は、一連の『黙示録』をテーマにした版画や『光』に見られるような超越

的存在の把握とその表現方法、そして幻想的・神秘的作風という点でM. A. ブルガーコフのそれと共通している。だがロシア・シンボリズムが、その旗頭アンドレイ・ベールイとの親交をM. A. ブルガーコフが持っていたにも拘らず、この作家をその力強い流れの中に取り込んでいたと断定出来ないように、国境の区別なく象徴派にM. A. ブルガーコフが属すると確定することはできない。しかし再び表現主義に話を戻すと、『悪魔叙事詩』がM. A. ブルガーコフの同じ時期の中・短編と一緒にアンガルスキーの主宰する私設の出版社「ネドラ」から単行本として出版されたのと同じ1925年、当時の（後に渡米して1941年アメリカの市民権を得るが）オーストリアの表現主義の代表的作曲家（表現主義による絵画もかいている）アルノルト・シェーンベルク（1874-1951）が書いた組曲Op. 29の作品世界は、M. A. ブルガーコフの言語芸術をそのまま音楽によって表わしたかのような共通性がある。この演奏時間30分程の組曲は器楽編成からして、ピッコロ・クラリネット、クラリネット、バス・クラリネット、ヴァイオリン、ヴィオラ、ピアノという奇妙な組み合わせで、事物化された人間、あるいは逆に息を吹き込まれた事物が動いているような、ある意味で極めて茶目つけたぶりの、だがガラスに囲まれて外界から隔絶されてしまったような恐ろしい疎外感を感じさせる異様な雰囲気音楽である。この曲は4楽章から成る。第一楽章「序奏」はゆっくりとしたワルツの展開部をもつソナタ形式。第二楽章「ダンス・ステップ」はマーチとフォックス・トロット（『悪魔叙事詩』や『巨匠とマルガリータ』に登場し、当時のソ連で西側の退廃の象徴と呼ばれた）の連続で、第三楽章「主題と変奏」は民謡を主題にとり、第四楽章はフーガ形式で書かれている。この曲の書かれる前に、既に十二音技法の理論が完成されていたのだが、この音楽の異様さは無調性にあるのではなく、第一次大戦を経験した精神が戦後なおひきずり続けた傷と不安がそこに表現されているからで、スタイルはあくまで手段にすぎない。戦争は終焉を迎えたが、世の中は不安定で人心には暗雲が垂れ籠めていたに違いない。この音楽のイメージがM. A. ブルガーコフの同時代の言語芸術に直接繋がるのは芸術の、あるいは思想の共時性によるのである。この作家と作曲家を結び付けるもう一つの線はベルリンからモスクワに向かって伸びている。既にのべたようにM. A. ブルガーコフはベルリンで発行されていた道標転換派の新聞『ナカヌーネ（その前夜）』の文芸付録に1922年から作品を載せ、その編集長だったアレクセイ・トルストイ伯爵（1882-1945）から高く

評価され、この新聞のモスクワ特派員だったエミレイ・ミンドリンはベルリンのA. K. トルストイから「もっとブルガーコフを」としつこく請求されることになる。『ナカヌーネ（その前夜）』紙のモスクワの事務所には、セルゲイ・エセーニン、フセヴォロド・イワーノフ、マンデリシュタム、カタージェフ、アナトーリー・マリエンゴフ、コンスタンチン・フェーヂン、オレーシャ、ニコライ・ニキーチン、ペトロフ、スリョースキン、ミハイル・クズミン、アレクサンドル・グリーンといった寄稿者たちが集まり<sup>19</sup>、サロンの雰囲気醸し出していた。その『ナカヌーネ（その前夜）』紙のモスクワ事務所に集うメンバーが、A. K. トルストイの最終的な帰郷を祝ったのは1923年7月の事だった。ミンドリン、カタージェフ、ブルガーコフ等の作家たちが様々な記念祝賀会に出席し、アレクセイ・トルストイ側には当時やはりベルリンにいたエレンブルグと険悪な関係にあった作家のヴァシレフスキー（この時はモスクワに來なかつた彼の妻リュボーフ・ペロゼールスカヤは後にM. A. ブルガーコフの二番目の妻となる）が同行していた<sup>20</sup>。同じ1923年の秋、それまで（1922-1923）ベルリンに住み、『ナカヌーネ（その前夜）』紙でM. A. ブルガーコフの作品を読んでいたアンガルスキー（筆名クレストフ、1873-1943）が、文芸作品集『ネドラ（地下資源）』の出版の構想を抱いて、ロシアへ帰って来る。そして、まさにこのときM. A. ブルガーコフの『悪魔叙事詩』が作品集『ネドラ（地下資源）』に売られ、翌年の第4号に掲載されることになる<sup>21</sup>。一方、ウィーン生まれの作曲家は、1900年、リヒャルト・シュトラウスの推薦でシュテルン音楽院における教職と奨学金を得る事になり、ベルリンに本拠を移す。1903年、再びウィーンに戻って、彼の終生の弟子となるベルクやウェーベルン等、後進の指導にあたりながら、無調音楽の作曲を続け、十二音技法の理論を確立するが、1925年、前年のプゾーニの死によってあいた席をうめるべく、ベルリンのプロシア芸術アカデミーで作曲を教えるために招かれ、1933年、ナチスによって退去させられるまで、ベルリンに住むことになる<sup>22</sup>。このような訳で、シェーンベルクの組曲Op. 29はこの1925年、ベルリンで書かれているのである。したがってM. A. ブルガーコフの『悪魔叙事詩』はこの曲に僅かに先じてはいるが、そこに映しだされた時代精神は共通の土壌で培われたものと考えて間違いないだろう。これは、ロシアからドイツに移住した現代の代表的作曲家アルフレート・シュニトケが語っているように、音楽の機能は出来事の推移を時々刻々記録する

事ではなく、その本質を表わすことにあり<sup>23</sup>、芸術家の生きている時代の精髓が作品に表わされるとき、ジャンルを越えた同一のイメージが受け手に感じられるということをも意味している。1921年、まだ実権を得ていないとは言えヒトラーがナチスの党首となったドイツ、その不安を孕んだ社会の反映である表現派の音楽と、1922年スターリンが共産党書記長となったソ連の小説家が特異な手法で書いた文学が奇妙な同一性を感じさせるのはこの二つの国民の根本的な全体主義的体質の共通性に理由がある。

この作品が極めて映画的事から考えて、当時の映画の中でも表現派が主流を占めていたドイツ映画からの影響を無視する訳にはいかない。ブルガーコフとほぼ同時代に生まれたユダヤ系ドイツ人ジークフリート・クラカウアー（1889-1966）は1947年に発表した論文“From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film” [丸尾 定 訳 『カリガリからヒトラーへ — ドイツ映画1918-33における集団心理の構造分析 —』（みすず書房）]の中で、第一次大戦前後からヒトラー抬頭までのドイツ映画を取り上げ、そこに登場する怪物・悪魔・吸血鬼・人造人間ホームクルスといった超自然的・非現実的存在、サディズム・パラノイア・発狂・自殺といった人間の異常な心理を個人の内的なものあらわれとしてではなく、外なるもの、すなわち集団の精神のあらわれとしてとらえている。1913年発表の映画『プラーグの大学生』で主人公は、悪魔から伯爵令嬢との結婚と富の獲得を保證される代わりに、鏡に映った自分の「分身」を悪魔の所有にすることを許してしまう。彼は令嬢のもともとのフィアンセと決闘することになるが、相手を死に至らしめないことを伯爵に誓う。しかし、悪魔の妨げで彼が決闘の場に到着できずにいる間に、彼の「分身」が決闘相手を殺してしまう。身の潔白を証しようとする主人公の努力は「分身」によって打ち砕かれ、失意のどん底に陥った彼は自分が住んでいた屋根裏部屋でもう一人の自分を撃つ。「分身」めがけて発射されたはずの弾丸によって、彼自身が倒れ、そこに悪魔が現れて、契約書を破り、その紙片が主人公の骸の上に落ちる。 — このストーリーが『悪魔叙事詩』のプロットの中に溶け込んでいることは言うまでもない。この映画そのものが、ホフマンやファウスト伝説、ポーの『ウィリアム・ウィルソン』の影響下にあり、人間の内面の二重性、意識の水面に現れた肯定 p r o と意識の水面下に隠れた否定 c o n t r a、善なる光と悪なる影という人間心理の両義性が、分裂した自

己 — 「自分」と「もう一人の自分」 — 「分身」という形で表わされ、そして悪の部分に次第に蝕まれて善が打ち負かされ、人間そのものが破滅してしまうという図式をもつ。文学的影響のほかに映画から直接的影響をブルガーコフの作品が受けたことは、主人公コロトコフ (К о р о т к о в) が知らない間に彼の分身と思われる好色漢コロプコフ (К о л о б к о в) が彼に汚名を着せるような振る舞いを重ねていることに現れている。『悪魔叙事詩』の怖さとも滑稽さともいえる点は、分身の悪行が甲斐絹老人や不可解な金髪娘というブルガーコフ一流の悪魔的存在によって語られることにある。つまり自分の分身コロプコフの存在は現実全体と同じく不確かなのである。この現実の不確かさは主人公のみならず、読者にとってもそうである。作家の生きていた現実そのものが不安にみちた不確かなものであるとき、時代を描こうとすれば、この『悪魔叙事詩』の方法をとらざるを得ないのは当然である。クラカウアーの著書の表題にもあげられている『カリガリ博士』の中に描かれている「狂気」が権力の持つ狂気であるように、『悪魔叙事詩』の中に描かれている分裂病患者の見る視覚世界は、実は、現実の社会そのものが、外面的な「自由」をもたらした革命後の本質的な「無秩序」に支配され、表面上は理想的な社会主義国家建設の指導者である実質的にはそれに乗じた独裁者の抬頭によって、狂気が正常な尺度にとって代わった時代の表象に他ならないのである。『悪魔叙事詩』の中に唐突に現れる不可解な甲斐絹老人のイメージは表現派の映画『カリガリ博士』の表題人物である精神科医の黒いマントをまとった不気味な姿を知るものにとっては、容易に理解出来るものである。作品の『IX. 不気味なタイプライター』の章の最後で、奇妙な出来事の連続に耐えられなくなったコロトコフが机に頭を打ち付けながら泣き出すと、「けっそうこん 纈草根 [カノソウの根茎を乾かした生薬。ヒステリー・神経衰弱・痙攣等に用いる鎮静剤] チンキを」という声が天井の方でして、甲斐絹老人の黒いマントが黒い鳥、即ち不吉な鳥であるカラスのように、天井近く浮かび、エーテルの臭いがして、あわれなコロトコフはだれか (恐らく甲斐絹老人) の両手によって、廊下に連れ出され、黒いマントで覆われる。これは悪魔と言うより、精神科医を想起させる所作である。コロトコフを覆ったマントは「ひひひっ」と不気味な笑い声を立てながら、「奴等にたっぷりサービスしておいてやった。奴等がそれぞれ戦場での敗北というおまけつきで5年以上食らうようなのを机の上に撒いてやったよ」と囁く。ここには書類一枚で処分が決まる官僚制の恐ろしさと権力の狂気が現れている。『悪魔叙事詩』は、1925年『運命の卵』

『チチコフの遍歴』等と一緒に『悪魔叙事詩』という題のついた単行本としておなじネドラ（地下資源）社から出版されるが、これらの中編同様、表現の奇妙さに隠れて実は痛烈な社会批判がこの作品の中でも行われている。

『悪魔叙事詩』が初めて出された『ネドラ（地下資源）』第4号に、セラフィモヴィッチの『鉄の流れ』が載っていたことは運命の皮肉と言わなければならない。この作品は後に社会主義リアリズムの先駆と呼ばれるようになり、一方ブルガーコフの不可解な傑作は同文集の図書館に収められている本からは削除されることになる。その意味で、ブルガーコフを圧迫する権力はこの作品をよく理解していたとも言えるのである。中・短編小説集『悪魔叙事詩』の中に収められたSF的な作品『運命の卵』と『犬の心臓』はこれまでの研究ではH. G. ウェルズの影響が指摘されてきたが、この他に、『悪魔叙事詩』同様、ドイツ映画の影響——『ゴーレム』（まじないの札をはりつくと命を吹き込まれるというユダヤの伝説的粘土像ゴーレムが骨董屋の手によって数世紀の眠りから覚まされるが破壊的な性質のために周囲の人間をも自分をも滅ぼしてしまう物語）や『ホムンクルス』（ファウスト博士よろしく、ある科学者によって、蒸留器レトルの中で造られた親指程の人造人間ホムンクルスが出生の異常さゆえに人々から除け者にされ、次第に破壊的な欲求を募らせて、ついには独裁者となり、世界大戦に突入するが、雷に打たれて死んでしまう物語）のように暴力が画面いっぱいに繰り広げられる映画の影響——が見られる。『カリガリ博士』の画面が背景からやコスチュームに至るまでゴシック様式のぎざぎざ模様で満たされているように、『悪魔叙事詩』の場面は「球」に埋め尽くされている。とくに最後のビリヤードの球が屋上に転がっていく場面ではカリソネール（パンツォフ）がローラースケートに乗り、すなわち彼は転がって行く球の権化であり、コロトコフを追い詰める。カリソネール（パンツォフ）が初めはひげを綺麗に剃り上げ、次には顎鬚を胸まで垂らして登場し、その後はこのひげのない頭部とひげのある頭部が交互に現れることによって、上下がスイッチしながら一つの球が回転していることが表わされていることも、映像化されれば一層はっきりすることである。球は人間の生の領域としての地球の球体、プロとコントラの二極の相剋から生ずるダイナミズムの象徴としての球である一方で、人間の生命を司り、その生命の根源である太陽が息づいている頭部にも比喩される。ビリヤードの球は「断ち切られた人間の首のように」屋上に転がっていく（映像で表わすなら、表現派の映画が用いた手法——突然信号機が人間の目になるようなメタ



モルフォーゼ — を適用出来るだろう)。コロトコフは屋上からビリヤードの球を道路に向かって落とす。それに続いて彼自身が屋上から身を投げ、彼の頭という球が地面についた時、頭の太陽が破裂して、彼の生命は終わる。出口のない恐ろしい現実という表現派の映画との共通項がこの最後の場面ではっきりとした輪郭をもつようになるのである。

ところでこの論文の冒頭に掲げたフレーブニコフの奇妙な詩は事物のグロテスクな結合、対蹠人<sup>たいせきじん</sup>Antipode (antiは「反対」の、podeは「足」の意味を持つ)の二つ巴的な組み合わせというM. A. プルガーコフのこの散文の要素を端的に物語っている。カーニバルの特徴である事物の巨大化と多量化、あべこべの世界、双子(これは、本来的には同一人物の持つ<sup>アンビバレンス</sup>両義性の分化である) — これらを含むカーニバル原理に作品全体が支配されているため、『悪魔叙事詩』において、先程述べた「悪魔による人間の魂の奪取」というヨーロッパの民衆文学からロマン派を経て20世紀の文学につづくテーマが無害化されている。そのためこの作品は描かれている現実が恐ろしいにも拘らず、どこか滑稽さを感じさせるところがある。ロシアではアフナーシエフの採集した民話(公表されている原典と民衆がいかにも好きそうなその裏のヴァリエーションである滑稽譚)にも、それ以前、ヨーロッパが啓蒙の光の中にあってもなおこの地域が中世の闇の中にあった時代の文学にも、またヨーロッパのロマン派の影響をうけた19世紀の文学にも、更に20世紀の今日に至っても「悪魔」の登場する場面が殊更に多い。この悪魔文学の伝統の中で、悪魔は民衆文学におけるそれのように、茶目つけたっぷりのいたずら者であったり、ゴゴリの『肖像画』の悪魔のように、芸術家が魂を売り渡すことにより超人的力とそれによって得られる名声と富を与え、代償として彼を狂気と死に至らしめるロマン派的形象の典型であったり、ドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』のイワンの夢魔のように、ゲーテ『ファウスト』のメフィストフェレスを経て聖書の『ヨブ記』に遡る「弁神論」における役割(善のたたき台としての「必然的マイナス」であるところの悪)を振当てられた存在であったり、レールモントフの『悪魔』の題名人物のように、「知」ゆえに倦怠を覚え、苦悩する孤独な魂の化身(ロシアの余計者の系譜に入るインテリゲンチアの姿)であったり<sup>24</sup>、多様な展開を見せる。悪魔を表わすロシア語には、最も一般的な<sup>チョールト</sup>чёрт、人に取り憑く悪鬼<sup>ビェース</sup>бес、魔王<sup>サタナ</sup>сатана、超人的能力をもつ鬼神<sup>デーモン</sup>демон(『巨匠とマルガリータ』の最後で、ヴォランドの従者たちはこの語で表わされる)、

そして『<sup>チアヴォリアーダ</sup>悪魔叙事詩』の題名の<sup>チャーヴォル</sup>Дьяволがあるが、この語は聖書で用いられる。作者はこの題名を表記するにあたって、Ьを用いずにИを使って、“Диаволиада”としている。ギリシャ語ではδιαβαλλω（「向こうへ投げかける」という意味から転じて「告発する」「中傷する」「密告する」という動詞から派生した形容詞が名詞化し、転じて悪魔という意味になったもので、ロシア語でも聖書ではДьяволと綴られる。この語はマタイ4. 1に見られ、その章は、40日間、荒野で断食したイエスの前に悪魔が現れ、誘惑しようとするが、それに屈せず、イエスが「人はパンのみによって、生きるにあらず」と答える有名なくだりである。ここで明らかのように、『悪魔叙事詩』の悪魔はこちらに何か仕掛けてくる誘惑者なのである。作品の中でコロトコフが空しい奔走を続けているとき、いくら足掻いても結局40号室のドアの前に戻ってしまうことや、その夜、時計の打つ音を数えていると、（初めは文字で）「十、十一、十二」、（そのあとは数字で）「13、14、15」と続いて、「40」で終わっていることは特筆に値する。この「40」は、上に述べた聖書の一節を想起させる数字である。つまり『悪魔叙事詩』の悪魔は、荒野のイエスの前に現れた悪魔が、外界から隔絶されて自分自身と向き合った時に形をとって現れる人間の心の影の部分であるように（釈迦も菩提樹の下で悟りを開く前、悪鬼に悩まされる）、主人公コロトコフの心の影の部分であると解釈出来る。ドストエフスキー『分身』の主人公ゴリャートキン氏と彼の分身が彼の心の両面性の現れであるとすれば、コロトコフの分身コロブコフも彼の心のもう一方の面と取ることができる。主人公の分身の出現でストーリーは益々複雑な様相を呈するが、これによって、この話はカーニバルの馬鹿騒ぎと化し、人間を狂気と死に追いやる悪魔の恐ろしさは観衆としての読者の目から見ると、稀薄なものとなる。主人公の破滅も、大地に彼の頭がぶつかった刹那、彼の<頭部-太陽>が天空の太陽と対称をなすことによって、全一的世界への融合という形で解決される。死の哲学的意味は消え、見物人としての読者にとって純粹に視覚的イメージだけが残る。この小説は最後の章の題名にも映画ということばが使われていることからわかるように映画を文字化した作品といえる。M. A. ブルガーコフは、長編小説『白衛軍』を書いている時に同じテーマで演劇を書くことを想定していたと述べており、『トゥルビン家の日々』の構想は長編執筆と同時に練られていたのである。彼はゴーゴリの『検察官』の映画シナリオも手掛けており、『悪魔叙事詩』は映画をイメージして書か

れた作品であることは間違いがない。様々な形を取って現れる「球」が映像の中に現れることを想像すれば、それが一つのシンボルになっていることが一層明確となるだろう。ひげのあるカリソネール（パンツォフ）とひげのないカリソネール（パンツォフ）が交互に現れる様が同じ頭部の回転に見える事も映画の中では容易に表現出来る。映画という表現方法が最も近代的だった時代に、表現主義的なタッチで、だが、作品の中で新たにシンボルを作り出して行くという独自の手法で、映像的世界を言語芸術化したこの作品は時代の趨勢を表わしていると同時に時代を越えた普遍的意味を持っている。

カリソネール（パンツォフ）を追いかけるところから始まり、逆にコロトコフ自身が追いかけられているという妄想で終わる追跡劇は作品の最初から軍隊に関係のある語彙で伏線が敷かれている。

1. 謎の人物 — のちに新しく来た課長カリソネール（パンツォフ）と判明する — と出会う日の朝、たいそう遅刻して職場に着いたコロトコフは自分の机の上に、補充支局長（укомплектование）が燐寸資材供給本部長に、軍服一式（обмундирование）をタイピストたちに支給するか否かを照会してきた書類を見付ける。

（p. 7）

2. 謎の人物の体軀はホックのはずされた灰色の詰め襟軍服（френч）に包まれ、軍服の下から小ロシアの刺繍のあるシャツが見え、足は同じ生地ズボンをはき、短めでスリットのはいったアレクサンドル一世時代の軽騎兵のブーツ（сапожках гусара времен Александра I）を履いている。（p. 8）

3. 片目を負傷したコロトコフは軍人用包帯（Американский индивидуальный пакет）を巻いたので、戦場の負傷兵（раненого в бою）のようになる。（p. 6）

4. 前夜マッチで片目を負傷し、包帯を巻いているコロトコフは片方の目で課長から渡されたなぐり書きの書類を読み、課長の姓がカリソネール（パンツォフ）だと知らずに、指示のあとに小文字で書かれていた課長のサイン「パンツォフ」（кальсонер）を文章の一部と速了し、

「タイピスト及ビ女性全員ニ

大至急ツギノモノヲ支給スルコト

兵隊用軍服パンツヲ（кальсоны）」

と誤読してしまう。課長秘書のリードチカが兵隊用パンツをはいたとこ

ろを想像してぞくっとしたコロトコフは、早速その用件を公用電話連絡用のメモ用紙に書き、課長のサインをもらうために伝書使のパンテレモンに手渡す。このミスが原因で翌日コロトコフの免職処分を記した紙が掲示され、その最後に大文字で始まるパンツォフのサインを見て、初めて自分の失策に気付き、コロトコフは愕然とする。

4. 銃声と銃弾に追いかけてられているうちに主人公は戦闘の妄想にかられ、「カリソネール（パンツォフ）を攻撃するのだ（атакуем）」と叫び、鋭い視線で陣地（позицию）を見て、「前進！」とときの声をあげ（с боевым кличем：“вперёд！”）、ビリヤード場に駆け込む。そこで彼は一瞬にしてビリヤードの球で武装する（вооружился шарами）。しかし彼の投げるビリヤードの球が転がって行く音が建物の階段に轟渡ると、それに応えて、機関銃の音が建物を揺るがせ、コロトコフは、陣地を守り通すことが不可能だ（позицию удержатъ нельзя）と悟る。そこで屋上に逃げ出した彼の耳に「降伏せよ！」（Сдавайся!）という声がぼんやりと聞こえる。欄干／胸墻（парапет）[この語には同時に2つの意味がある]に駆け寄り、それに攀登る。コロトコフは「包囲された！」（Окружили!）と叫び、欄干／胸墻から身を乗り出し、3個の球を投げる。彼はもう一度3個（тройку）を投下する。3回めを投下するため、更にもう一回分の砲弾（ещё порцию снарядов）を掴もうとするが、灰色の軍帽、灰色の制服外套を着た人々が雪崩れ込み、甲斐絹老人が空中に浮かび、髭を剃りあげた恐ろしいほうのカリソネール（パンツォフ）が古めかしい火縄小銃[榴散弾を入れる漏斗のついた短い火縄銃]を腕に抱え、ローラースケートに乗って現れたので、コロトコフの試みは失敗に終わる。「降伏せよ！」の大音声が前後と上から鳴り響き、それに勝って大きな、耳をつんざくカリソネール（パンツォフ）の低音が轟き渡る。コロトコフは「一巻の終りだ（Кончено）。戦いに敗れた（Бой проигран）。」と力なく叫び、唇のラッパで撤退の合図（трубный отбой）を鳴らす。死ぬ勇氣（Отвага смерти）が沸いたコロトコフは欄干の柱に攀登り、「生き恥を曝すよりは死！」と叫び、口から火を吹いて迫り来る敵の眼前で雄叫びをあげ、身を投げる。（pp. 42-43）

降伏することが恥（позор）であるという考えはこの作品とほぼ同時に書かれた『白衛軍』にも2章の「恐れをなしたボゴロヂツキー将官は降伏してしまった。士官学校の生徒たちもろとも降伏してしまった。恥っ晒し（Па-а-зор）…」という言葉の初めとして現れている。追い詰められた戦士であるという妄想は主人公を投身自殺へと追いやるが、アナクロニズムで彩られたグロテスクな登場人物 — 旧式の火縄銃を持ち、ローラースケートをはいて口から火を吹くカリソネール（パンツォフ） — によって、この場面の恐怖は無害化されている。主人公の見る現実はカリソネール（パンツォフ）の姿に最も顕著に現れているように、人間化した事物と事物化した人間が生きているちぐはぐな組み合わせの世界である。

このカーニバル的特徴は球をシンボルとして用いる事でこの作品の中に見事に表現されている。球のモチーフがあるものからあるものへと変化する可能性を持っているので、人間は事物に、事物は人間に変化する。マッチは人間の頭部に、人間の頭部はビリヤードの球に変化する。様々なものに変化して繰り返し現れる球のモチーフは、その繰り返しによって、シンボルになっている。これは、弟を戦場でみすみす死なせてしまった主人公が精神病院で綴る手記の形で書かれた『赤い冠』でも最後の長編『巨匠とマルガリータ』でも用いられるブルガーコフのシンボル構成の方法である。シンボルになることで事物は意味を、換言すれば、声をもつようになる。事物が声をもつように感じられるのは、分裂病患者の認識の世界である。そこでは事物が声を出し、動き出す。事物が声を出し、動き出すグロテスクな世界は、人間と事物が混ざり合い、その混血児 — 奇妙な結婚によって生まれたケンタウルス — が活動する場である。分裂病患者の幻視の世界であり、幻想文学に特徴的であるこのような世界では、事物は声を持つが、声と声とは本質的な意味での対話を失っている。あらゆる論理が通用しないからである。論理を欠いた、ちぐはぐな世界では、人間に対話を求める事が不可能である。『悪魔叙事詩』のグロテスクな世界でコロトコフは対話を奪われている。

「私はV. P. コロトコフです。たった今身分証明書を盗まれてしまいました…。一つ残らず…。警察に引っ張られるかもしれません…。」

「おおいにあり得ることだな。」 […]

「コロトコフ本人に出頭させなさい。」

「だから私がそのコロトコフなんですよ。」

「身分証明書を出しな。」

「盗まれたんですよ、たった今」 コロトコフは呻き出した。(p. 19)

ちぐはぐな世界では、人間が事物化され、逆に事物が人間化される。しかも、人間化した事物は、生命を失って事物化した人間(次の例では石膏像)との対照において描かれる。

ドアを勢い良く開け、コロトコフがその大広間に入ると、確かにそこはもぬけの殻で、ただ一台のタイプライターだけが机の上で無言で白い歯を見せて笑っていた(улыбалась белыми зубами)。ところがコロトコフが柱廊に駆け寄ると、そこにはこの部屋の主人がいたのである。こちらはもう先程の笑みをなくし(без улыбки)、むっとした顔で台に立っていた。

「済みませんでした。挨拶もしないで出ていってしまって…」と始めかけて、コロトコフは声を失った。立っている主人には片耳と鼻がなく、しかも左腕が折れていたのである。(p. 29)

このように、全ての論理が失われ、全ての事物が異化され、全ての現象が主人公に恐怖を起こさせるグロテスク・リアリティがこの作品には描かれている。その極めて奇妙ではあるが、かつまた夢・幻想と現実とが縫合されたものではあるが、主人公コロトコフにとってはまぎれもない現実の中で、彼は生のダイナミズム——絶え間なき上下の転換——を経験する。

ビルの屋上に追い詰められた彼は、<太陽の深淵=空>へと飛び上がる。真っ逆さまに地上へと落ちて行く彼はそれを上昇と感じる。つまり上の深淵へと身を投じた彼は半回転していつのまにか下の深淵へと上昇していく。身を投ずる前コロトコフは屋上で「生氣のない太陽」(худосочное солнце)を頭のすぐ上に見る。彼はそれに向かって飛び上がるのだが、結果的に下の深淵へと向かう。そして地面に到達した時、コロトコフの頭部で「血の太陽」(кровяное солнце)が破裂する。ここにおいて上の深淵の擬人化された(「生氣のない」という定語がそれを表わす)太陽と下の深淵の人間の太陽とが完全な対称をなすことになる。

『悪魔叙事詩』では、上下2つの深淵という、組み合わせることによって無限大の球となる人間の生の空間が表現される。無限を基準にすれば、その

球 (s p h e r e) には上も下もない。即ち上下が転換・交替し得る。世界のダイナミズムはこの球の回転、対称的・対極的なものの絶え間ない交替によって生み出される。作品の中で「双子」のカリソネール (パンツォフ) は同時には出現しない。バスとテノール、髯のない頭部と髯のある頭部 (即ち毛髪のある頭部を逆転させたイメージ) が交互に出現する。カリソネール (パンツォフ) は双子というよりむしろ生のダイナミズムを生み出す二元であり、それが交互に現れて、人間を行動へと駆り立てる。コロトコフは上下2つの深淵という無限大の球 (s p h e r e) の中で、交互に現れる両極的二元に駆立てられ、2つの深淵の中間的部分で上に行ったり下に行ったりする。グロテスク・リアリティの様々な現象に追い立てられ、ビルの中を上下するコロトコフのめまぐるしい動きにはこの世の生の圏域 (s p h e r e) に置かれた人間の姿が象徴化されている。

『悪魔叙事詩』では、『巨匠とマルガリータ』に登場する上下2つの深淵のそれぞれの支配者 — イエシュアとヴォランド — の存在が考えられていない。『悪魔叙事詩』の悪魔はヴォランドのような下の深淵の支配者ではない。それは人間の生に回転性を与え、ダイナミズムを生み出す対極的二元を統合的に包括する両義的現実の化身である。それゆえ、カリソネール (パンツォフ) は悪魔とも人間とも、幻想とも現実とも、二人であるとも一人であるとも区別し難い。カリソネール (パンツォフ) は、現実と幻想、事物と人間、背反する2つのものを縫合したグロテスク・リアリティの象徴である。

この作品において球がシンボルになっていることの根底には地球のイメージがある。今、地球に上下があると仮定するなら、例えば、北極を上と仮定するなら、北極にいる人が足で立っている (один на ногах) のに対し、その裏側の南極にいる人は (そのままの状態) で北極に立っている人の隣に並べば) 頭で立っている (другой на голове) というイメージになる。逆に、南極を上とすると、北極が下ということになる。このように上下の概念は相対的なものであり、地面への下降は頭で立っている人 — 頭を下にしている人 — とっては上昇である。作品の最後はこの上下の相対性という概念を表わしており、そしてそれは交互に現れるひげのない低音の恐ろしいカリソネール (パンツォフ) とひげのある高音の優しいカリソネール (パンツォフ) — たえず上下を転換する球 — の形象に繋がっている。人間の生のある場である地球において、上下は相対的なものであり、相対的上下を持つ球である地球の形象は同じく相対的上下を持つ球であるカリ

ソネール（パンツォフ）の形象に繋がっているのである。

ところで、空の側 — 太陽の深淵（солнечная бездна） — が上で、大地の側が下であるという概念が崩され、上下の相対性が表象される『悪魔叙事詩』の最後の場面では、作者の視点は空の側が必ずしも上ではないことが見える位置、即ちコロトコフと彼の対蹠人とが同時に見える位置にあり、地球を離れたこの宇宙的視点は形而上学的視点と結び付く。

上の深淵と下の深淵は、人間の立っている位置を中心として描かれる球になる。従って形而下的に言えば、その球は人間の移動に伴って無数に考えられる事になる。しかし宇宙的視点に立つ時、この球は、上部が空の側にあり下部が大地の側にあるという形象ではなくなる。これは人間の生の領域であるところの球という形而上学的概念である。このように、形而下的な地球の形象 — 球（sphere） — はこの世の生の圏域（sphere）という形而上学的球に繋がっているのである。

『悪魔叙事詩』の中で球は生のダイナミズムのシンボルであり、それは絶えず人間を追い立て、不安にする。主人公の静的な生活を破壊する発端となったマッチ、ローラースケートに乗って追いかけてくる球形の頭部のカリソネール（パンツォフ） — 球はコロトコフの生の終わる瞬間まで彼を追い立てる。コロトコフは追いかけて来る球に対して、ビリヤードの球で抵抗するが、結局は彼が屋上から落としたビリヤードの球のように落ちて行く（しかしこの落下は空を上とした場合の概念であり、コロトコフ自身にとっては上昇と感ぜられる）。そして相対的な二つの深淵の一方において、もう一方の深淵の太陽 — 生命の根源である球 — と対称をなすように自ら太陽となって夕日のように消える時、コロトコフの生は完結し、追いかけて来る現実、不安から逃れられる。太陽は生命の根源であり、この世の生のシンボルである。生のシンボルである太陽はコロトコフの頭部にもあり、その生命の根源が破裂しない限り、人間は不安に苛まれる。『巨匠とマルガリータ』の中で、巨匠はこの世の生の中にある限り不安に苛まれ、この世の生を完結し、死を経た後に安息（покой）を得る。最後の作品におけるこのような死生観は『悪魔叙事詩』の中にすでに現れているのである。しかしこの初期の中編では最後の長編で描かれているような死後の世界には触れられていない。

『悪魔叙事詩』にはこの世の生 — 静的な死後の生に対するこの世の生のダイナミズムが描かれている。

コロトコフの頭部が空の太陽との対称を完成する時彼の生は終焉となる。



これは『赤い冠』でコーリャの頭部が赤い冠（コロナ）をもつ太陽となり、空の太陽と同一化されるとき、コーリャの生命が終わると同じである。コーリャの頭部と同一化されている太陽が大地に接する時コーリャの生命が終わるように、コロトコフの頭部が地面に接する時コロトコフの生命は終わる。このようにブルガーコフの主人公たちはその頭部が空の球——太陽——と等価的になる時この世の生を終える。ブルガーコフの思想においては、太陽はこの世の生のシンボルであり、生のダイナミズムの根源である。自らそれに同化することが人間のこの世の生の終焉である。

ブルガーコフはニーチェやその影響下にあるV. イワーノフ、ベールイ等の永劫回帰の思想へとは向かわなかった。相対的二元からなる球の回転は、この世の生の時空間においてのみ起こり、死を契機に人間はその回転の外に出る。ブルガーコフによれば、人間は死後、永劫回帰の中にあるのではなく、回転—変化を終えた静的な存在として同一状態にとどまる。それゆえ赤い冠を被って死んだコーリャはその死の瞬間の状態のままに止まり、主人公の前に同一の姿で幽霊となって現れる。『巨匠とマルガリータ』のピラトもまた死後約2000年間、苦悩する存在として固着する。人間の生を、輪廻のように環を成すものではなく、直線的延長と見做す時、このような考えが生まれるのは当然の帰結である。永劫回帰——ギリシャ的輪廻思想——と、終末を想定する黙示録思想とは二律背反の関係にあるが、黙示録を信奉し、終末の期待を抱いていながらも、ニーチェやV. イワーノフの永劫回帰の思想を受け入れていたベールイのような矛盾はブルガーコフには見られない。例えば『犬の心臓』の根本思想を、犬から人間、そして再び人間から犬へと生まれ変わるギリシャ的ないし仏教的輪廻思想とする見解もあるが、『犬の心臓』の根幹を成しているのは別の、即ち、ゲーテ『ファウスト』のテーマである。ファウストに呼び出され、犬の姿で現れた悪魔メフィストフェレスが人間の姿をとることで悪と化し、それに対して、その自分の呼び招いた悪に苦悩するファウストが地霊に向かって「あいつをまたもとの犬の姿に戻してくれ」と叫ぶように、『犬の心臓』の中で犬のシャーリクを人間に変え、その人間シャーリコフの悪にたえかねたプレオブラジェンスキー[變身せる人という意味]博士はその悪なる人間を元の犬の姿に返す。したがって、これは輪廻思想とは別のところに問題が提起されているのである。犬のシャーリクは死んだ人間の脳下垂体を移植された時からその人間の生の延長を生き、再び犬に戻った時には元の犬としての自分の生の延長を生きているのである。このように

ブルガーコフによれば、生は永劫回帰の中で環として繋がっているのではなく、個々の生が平行的直線として存在している。

このような生の直線的延長のうち、『悪魔叙事詩』の中では、相対的二元をもつ球に追い立てられ、死に到達するまでの部分が描かれている。畢竟この初期の中編は、球という同一モチーフを繰り返し用いることで作品の中でシンボルを作り出し、そうやって作品内部で出来た球というシンボルによって、たえず追いかけて来る現実、この世の生のダイナミズムという概念を表わしたブルガーコフ独自の新たな象徴主義の作品である。この世の生が相対的二元の絶え間なき転換であり、この世の生の中にある限り、常に人間は不安な状況に置かれているという根本思想、また人間を不安にさせるものとしての球=頭部のシンボルは、『赤い冠』から『悪魔叙事詩』へ、そして最後の長編『巨匠とマルガリータ』へと一貫性を持って繋がって行くのである。

#### 注

- (1) Э л л е н д е а П р о ф ф е р , Неизданный Булгаков: Тексты и Материалы (А н н А р б о р , 1977) , 39
- (2) Ю р и й М а н н , Поэтика Гоголя (М.1978), 93-96
- (3) Ellendea Proffer, Bulgakov (Ann Arbor 1984), 105
- (4) Mirra Ginsburg(ed.), A Soviet Heretic:Essays by Yevgeny Zamyatin (Chicago 1970), 116
- (5) T. R. N. Edwards, Three Russian Writers and the Irrational:Zamyatin, Pil'nyak, and Bulgakov (Cambridge 1982), 139
- (6) Ellendea Proffer, Bulgakov (Ann Arbor 1984), 106
- (7) *ibid.* 108
- (8) エドワーズは悪魔の介在が不十分であることを否定的にとらえている。See T. R. N. Edwards, Three Russian Writers and Irrational:Zamyatin, Pil'nyak, and Bulgakov (Cambridge 1982), 139. しかしこの不十分さが曖昧性・幻想性を生み出しているのである。  
他方プロッファーはこの作品の悪魔的要素が『劇場』『巨匠とマルガリータ』に再び現れることを指摘している。  
See Ellendea Proffer, Bulgakov (Ann Arbor 1984), 106

- (9) С а т о й о А к и м о т о , “ А н а л и з р а с с к а з а  
М. Булгакова “Красная Корона” :  
З а р о д ы ш П о н т и я П и л а т а и е г о в е ч -  
н о г о п а л а ч а , ” [ロシア文学 1920年代]第2号(1983)
- (10)秋元里予 「M. フルガーコフ『巨匠とマルガリータ』における頭部シンボルの意味」 [ロシア語・ロシア文学研究]第15号(1983)
- (11)М и х а и л Б у л г а к о в , Дьявольда :  
р а с с к а з ы , (М . : Н е д р а , 1925) . 以下引用頁はこの単行本の頁による。
- (12)慣用ではгорохом (Instrumental)
- (13)Ellendea Proffer, Bulgakov (Ann Arbor), 107
- (14)Ibid. 106, 64
- (15)Ibid. 51
- (16)Ibid. 61
- (17)Ibid. 62
- (18)Ibid. 106
- (19)Ibid. 65
- (20)Ibid. 73
- (21)Ibid. 74
- (22)Michel Kennedy, The Concise Oxford Dictionary of Music (London  
1980), 57
- (23)А л ь ф р е д Ш н и т к е , “ И с т и н а — в м н о г о -  
о б р а з и и ” , М о с к о в с к и е Н о в о с т и 20  
(14 мая 1989), 16
- (24)このデーモンの形象は、1980年に出版されたV. オルローフの『ヴァイオリンのダニーロフ』の中で現代に復活している。(秋元里予訳  
『ヴァイオリンのダニーロフ』、群像社刊)