

# ザミャーチンとロシア象徴主義

—ネオリアリズムの成立過程—

西中村 浩

一般に1910年はそれまではほぼ一貫した文学運動と考えられてきたロシア象徴主義運動が危機を向かえる年であると考えられている。この年以降ロシア象徴主義運動の内部で論争が激しくなるとともに、象徴主義に大きな影響を受けながら文学活動を始めていった新しい世代の作家・詩人たちの多くは象徴主義に反抗しながらも、その遺産を大なり小なり自覚的に受け継いでいくという形で自らの文学を獲得してゆく<sup>1)</sup>。1920年代にペーテルブルクの「ペテルブルク」と並んで新しい革命後の作家たちに大きな影響を与えた「島の人々」(1917年)<sup>2)</sup>によって自分の文学方法を確立するまでのザミャーチンも例外ではなく、彼の文学は象徴主義に反撥すると同時に、それからの影響を不可避的に受けてゆくという過程のなかで形成されてゆく。

ザミャーチンは1918年以後自分の文学をネオリアリズム(あるいは「総合主義」*синте-тизм*)と名づけ、19世紀の伝統的なリアリズムと象徴主義の総合(*синтез*)として文学史の上で位置づける。この文学理論、そしてザミャーチンの作品を考えると、ザミャーチンがどのように象徴主義を受け入れ、反撥してきたかということは当然整理されなければならない。本稿の目的は1918年までのザミャーチンの象徴主義に対する捉え方を整理するとともに、その特徴を同時代の他の文学運動、特にアクメイズムと比較することによって明らかにすることである。

## 1.

ザミャーチンは1918年に「現代ロシア文学」と題した講演を行ない<sup>3)</sup>、ここでチューホフ以後革命までのロシア文学の流れを鳥瞰し、自分を含めた象徴主義以後の新しい文学の動きをネオリアリズムと名づけ、経済法則の弁証法になぞらえて、リアリズム——テーゼ、象徴主義——アンチテーゼの弁証法的な止揚としてこれを説明している。

彼によればチューホフを代表するリアリストの作家とは、「地上へ向けられたすぐれた鏡」であり、その作品は「小さな鏡のかけら(本や物語)に地上の最も真正な、最も鮮明な断片を反映する」ものであり、現実に存在し、「ありうるもの」以外のものを求めたり、表現しようとしなかった。「この宗教は地上であり、この神は人間である。」<sup>4)</sup>

一方、象徴主義者は偶然的な、有限の現実をとおして永遠のものを見、表現しようとし、外の現実に対しては否定的、懐疑的である。

「象徴主義者たちは自分の疑問への答えや、自分の悲劇の解決を地上に見出さずに、それをより高い領域に求める。ここから彼らの宗教性が出てくる。しかし、当然のことながら、彼らの神はもはや人間ではなく、より高次の存在である。(中略)ここには神秘主義があり、ロマン主義への橋がある。」<sup>5)</sup>

そして象徴主義者たちの描こうとしたものはリアリストたちのそれよりはるかに困難であり、

その表現しようとする感情ははるかに複雑であった。そのため象徴主義者たちはそれらを表現するためのことばと形式に主な関心を向けた。

「文学形式の洗練と作家の技巧の完成は象徴主義的者たちの莫大な寄与、基本的な寄与である。  
(中略) 象徴主義者たちは偶然を克服した、彼らはことばの音楽の科学を創り上げたのだ。」<sup>6)</sup>

この二つの文学の止揚、総合としてのネオリアリズムは象徴主義者たちが永遠のもの、無限のものを表現するために洗練させ、完成させたことば、文学の形式という遺産を継承しながらも、あくまで作家のまわりに横たわっている有限だが、鮮明な、豊かな、具体的な現実、「鮮明な、色彩豊かな生活風俗」を描くという点でリアリズムの継承なのである。

「ネオリアリストの創造のための素材はリアリストのそれと同じもの、生、地球、石など、尺度と重さをもつもの全て、である。しかし、これらの素材を使うとき、ネオリアリストたちが描こうとするのは象徴主義者たちが描こうとしたものである。彼らは一般化、象徴を与えるのだ。」<sup>7)</sup>

これは、しかし、象徴主義者の言語、文学の形式上の達成だけを受け入れ、その他の全てを否定することを意味しない。ジルムンスキーは1916年に「象徴主義を克服したもつたち——象徴主義の詩人たちと《ギペルボレーイ》の詩人たち」のなかで、象徴主義の影響の下に育った詩人たちに特徴的な「二重性 ДВОЙСТВЕННОСТЬ」について次のように書いている。

「象徴主義の言語上の達成は、新しい精神的な雰囲気 душевное настроение の伝達のために保存され、この達成を生み出した精神的な雰囲気はあきあきした、うんざりさせる、不要なものとしてうち捨てられる。(中略) 外の世界が詩人の前に横たわっている。これほど多様で、興味深く、明るい外の世界が。これは自分自身の内的経験への個人主義的な、叙情的な沈潜の時代にはほとんど忘れられていたのである。」<sup>8)</sup>

ここでは特にアクメイストの詩人たちについて言われているのだが、ザミャーチンのネオリアリズムの特徴をも、ある程度、言い表わしているように見える。そして、後で触れるようにザミャーチンとアクメイストたちの文学上の主張はかなり近いものである。しかし、それにもかかわらず、ジルムンスキーのこのことばとザミャーチンの象徴主義に対する態度は若干くい違っている。ザミャーチンは「言語上の達成」を生み出した「精神的な雰囲気」を全て捨て去るのではない。彼にとってはこの「言語上の達成」は、それを生み出した象徴主義者の「精神的な雰囲気」と深く結びついたものなのである。このことはザミャーチンが、多彩で具体的な、詩人の外の客観的な対象である現実のなかに、永遠のもの、抽象的なものを捉え、表現しようとする象徴主義者を、科学上の新たな発明品、現実をよりよく知るための道具であるX線始めて用いた科学者に喩え、ネオリアリストをよく熟練された、X線を見なれた医者に喩えていることから明らかである。

あるいは、同じことを次のようなイメージで表現している。

「リアリストたちは雲を彼らが見たとおり受け入れた。それはバラ色と黄金色をしていたり、嵐で黒く、重かったりした。象徴主義者たちは山の頂上へ登り、そこにはバラ色や黄金色をしたものは何もなく、ぬかるみと霧しかないことを発見する勇気を持っていた。ネオリアリストたちは山頂に象徴主義者たちと一緒にいて、雲が霧であることを知った。しかし山から降りてくると、彼らはこう言う勇気をもっていた。《それは霧であるかもしれない。しかし、それでもおもしろい。》」<sup>9)</sup>

このことからわかるように、ザミャーチンが「現代ロシア文学」のなかで象徴主義とリアリズムの弁証法的な総合と考えているネオリアリズムは、単に象徴主義の文学の表現技法の洗練、ことばの表現力の開拓を利用しながら、リアリズムに回帰していくことを意味しない。むしろ古くからの伝統的なリアリストたちの表現しえなかったリアリティを捉え、表現するものとして象徴主義を受け入れている。

ただ、ザミャーチンが象徴主義者の文学のなかで拒否するのはその神秘主義、宗教性であり、客観的な、具体的な、作家・詩人の外の現実以外に、たとえ高次のものであれ、何か別の現実が実在しているという二元論的な世界観なのである。そして、多彩な現実を表現することの拒否と、その背後にある別の抽象的な、イデア的な世界への沈潜、詩人の個人的な主観だけへの没入である。ザミャーチンにとって表現される「肉眼」では見えない、「生の表面の下に隠れている別の、本当のリアリティ」とは、詩人が仲介者として象徴によって伝えようとする別の現実ではなく、作家によってよりよく知覚された現実であり、その現実に対する作家自身のヴィジョンなのである。彼が「一般化、象徴を与える」と言うとき、作家が個々の、具体的な現実を描きながら、同時に、作家自身のヴィジョンを表現することを意味しているのであり、この時、一般化、象徴は象徴主義者のそれとは既に質を異にしたものになるのである。それ故に、象徴主義者であるベールィとソログープは「ペテルブルク」と「小悪魔」でそれぞれに、自分の現実に対するヴィジョンを表現しようとしながら、同時に、同時代の多様な現実を描こうとするとき、ザミャーチンによってネオリアリストとして位置づけられるのである。

## 2

「現代ロシア文学」のなかでザミャーチンがネオリアリストとして名を挙げているのはレーミゾフ、ノヴィコフ、セルゲエフ・ツェンスキー、プリーシヴィン、アレクセイ・トルストイ、シメリョーフ、トレニョーフ、そして「ペテルブルク」のベールィ、「小悪魔」のソログープなどの散文作家、クリューエフ、エセーニン、アフマートヴァ、グミリョーフ、マンデリシュタム、ゴロデツキー、ゼンケーヴィチなどの詩人である。ここに挙げられた作家・詩人の多様さを考えると、この時点でのネオリアリズムは何らかの共通の文学的な綱領を持った、所謂文学上の流派 *школа* ではないことが明白である。また、この講演のなかではザミャーチン自身の「郡部の物語」以後の作品は全てネオリアリズムの作品として考えられている。しかし、L・シェフラー<sup>11)</sup>の指摘している、ベールィの「ペテルブルク」に対するザミャーチンの評価の大きな転換を考慮に入れると、「現代ロシア文学」のなかで述べられているネオリアリズム論はザミャーチン個人にとっても、その作家活動の最初から意識されていたものではないと考えなければならない。それは1913年の「郡部の物語」以後、1918年のこの講演の時点までに漸時的に形成され、作家

によって自覚化されていったものなのである。ザミャーチン個人のこの形成の過程を捉えるためには、革命までの彼の作品、評論に現われている象徴主義、象徴主義者の作品に対する評価を整理しなければならない。

ザミャーチンの「ペテルブルク」に対する最初の評価は、この作品が発表された文集「シーリン」に対する、1914年に書かれた批評のなかのものである。ここではザミャーチンは1918年に象徴主義の遺産として高く評価している「ペテルブルク」のことは、文体の革新に対して全くの無理解を示し、そのことは、文体上の試みを哀れな少年曲芸師の曲芸に喩えている。そして、ベールィがこの作品で「ロシア革命の全てを、最も上の方から最下層の警官に至るまで、捉えようと欲している」ことを評価しながらも、その意図がことばと文体の曲芸のために二次的なものになってしまっていることを批判している。<sup>12)</sup>

ブロークについては、しかし、同じ批評のなかでその「バラと十字架」を高く評価しているのである。

「《バラと十字架》は（中略）騎士、城、吟遊詩人、そして馬上試合について書かれている。しかし、それでもこの劇は私たちのものである。それは私たちに近く、それはロシア的である。それは私たちに苦しむように呼びかける。それは人間の愛のために苦しむほど高貴な愛はないと語っている。<sup>13)</sup>」

ここではザミャーチンは、騎士とか城などの中世的なイメージによって象徴的に表現される詩人ブロークの1905年の革命後のロシアの悲劇的な、沈滞した時代のなかでの精神的な状況、「精神的な雰囲気」に共感を示している。<sup>14)</sup>

一方、同じ頃書かれた中篇「僻地にて」のなかには明らかに象徴主義者のパロディと見なされる人物が描かれる。この人物、チーフメニは、考えるという病を病み、酔っていないときは現実の世界の存在を疑い、恋愛を侮蔑する懐疑家であるが、酔うとたちまち夢想家、理想主義者になる。その様子はスカースの手法によって、農民出身の語り手の視点が導入されて、次のように描かれている。

А как же не смеяться, ежели нос у Тихменя такой длинный и свернут налево, и ежели машет он руками, как мельница-ветрянка. Как же не смеяться, ежели великим скептиком Тихмень бывает исключительно в трезвом своем образе, а чуть только выпьет... (...)  
И выпивши, всякий раз обертывается презрительный Тихмень идеалистом: как в древнем раю — тигр с ягненком очень мило уживаются в душе у русского человека.  
Выпивши, Тихмень неизменно мечтает: замок, прекрасная дама в голубом и серебряном платье, а перед нею — рыцарь Тихмень, с опущенным забралом. Рыцарь и забралом — все это удобно потому, что забралом Тихмень может закрыть свой нос и оставить открытыми только губы — словом, стать прекрасным.

ここではロシア象徴主義者が、その好んで用いる中世的イメージとともに、象徴主義者の理論や文学に全く無縁の語り手の視点の導入によって異化<sup>16)</sup>されている。そして象徴主義者（インテリゲンツィア）の理想主義と現実への懐疑、あるいは夢想の世界への逃避が現実の具体的な細部（左へ曲った鼻、長すぎる手、口）と対置されている。象徴主義者の現実の捉え方が、現実の個々の事物を直截に捉える農民、民衆の視点によってアイロニックに相対化されているのである。また、実際にチーフメニの前に現われる прекрасная дама は、自分の夫の同僚である将校たちの誰とでも寝て、毎年異った男の子を生む女として描かれている。もちろんこれは必ずしも文学運動としての象徴主義者の戯画と考えなくてもよいかも知れないが、しかしザミャーチンが象徴主義者が現実の具体的な事物（鼻、手、口）を描かず、抽象的な、自己の内的な世界、神秘的なアイデアの世界へのみ没入していることを批判していることは確かである。

1915年になるとザミャーチンは「寺男」というお話 сказка を書く。ここでは先に引用した「現代ロシア文学」のなかの雲が霧であることを発見し、現実に絶望した象徴主義者というイメージの原型と思われる話が書かれている。この話の主人公の寺男は宝くじで得た金で「鮮紅と黄金と藤色の雲に被われたシナイ山 гора Синайская, в облачках алых, золотых, лиловых」に登ってモーゼが見たものを自分の目で確かめようとするのだが、四十日の長い旅の果てに彼が山頂で見たものは「霜と濃霧と霧だけ одна изморось, мга, туман」<sup>17)</sup>だった。

「現代ロシア文学」で用いられているイメージと併せて考えれば、ここでは象徴主義者がリアリストのようにただ肉眼に見える現実だけを描くことに満足せず、その本質を追求し、表現しようとする姿勢に大きな共感を示している。ただザミャーチンが象徴主義者を批判しようとするのは、美しい雲が実は何の変哲もない霧である反面、その美しさは決して失わないという現実の相対的な性質を認めず、現実に存在する美を表現することを拒否しているという点においてである。

ここまで見てくれば、ザミャーチンの「現代ロシア文学」のなかでの象徴主義に対する評価の一側面——象徴主義者がそれ以前のリアリストのように現実の断片（быт）を描くことだけに満足せず、現実の個々の断片のなかに本質的なものを見出し、表現しようとしたこと、この本質的なもの、永遠のもの、内的な体験、「精神的な雰囲気」を表現しようとしたことを評価しつつも、彼らが同時代の現実の多彩さを描こうとしなかったことを批判するという態度——は作家活動の始めのころからほとんど変わっていないことがわかる。それに対して大きく変化しているのが、「ペテルブルク」の評価に窺える、象徴主義者の「言語上の達成」に関する評価なのである。

象徴主義者の遺産としてのことばの評価の変化は「寺男」と同じ年に書かれた短篇「頑健な人人」のなかに始めて明確に現われる。

И на Михайлов день -- снег повалил. Как хлынули белые хлопья -- так и утихло все. Тихими ко<sup>л</sup>обком белым лай собачий пльвет. Молча мо<sup>л</sup>я<sup>т</sup>ся за людей старицы-сосны в клубуках белых.<sup>18)</sup>

後にザミャーチンが自ら説明するところによれば、この部分では хлとлの者の繰り返しによ

って、「降り、渦巻く雪片の印象が創り出」されているのだが、彼はこれを「ペテルブルク」からの引用とともに、「現代ロシア文学」のなかで、象徴主義者から受け継いだことばの音楽的な構成の技法の例として挙げているのである。<sup>19)</sup>

前述のシェフラーは作家が既に「郡部の物語」を書いていた1914年の「ペテルブルク」に対する批評を理由に、「形式・文体上の関係からもザミャーチンの最初の教師は象徴主義の陳宮のなかからではなく、伝統的な小説家の間に探されるべきである」と書き、それをチェーホフに求めている。そしてM・エーアが「ザミャーチンの美学」という論文のなかで、ザミャーチンの美学に与えた影響をペーリィだけに限り、チェーホフに全く触れていないこと、「ネオリアリズムはそれが持っていなかったリアリズムへの文体上の類縁性を暗示するという点で誤解をまねく用語である<sup>20)</sup>」と書いていることを批判する<sup>21)</sup>。このときシェフラーが依拠しているのはЛ.クルチコヴァの論文「1910年代のリアリズムの散文（短篇と中篇）<sup>22)</sup>」である。この論文では10年代のロシア・リアリズムの散文に与えたチェーホフの影響について触れ、綿密な記述の代わりにチェーホフによって創り出され、印象主義の絵画によって豊かにされた細部の使用（детализация）について次のように書かれている。

「1910年代のリアリズムの散文には二つの、対極的に見えるが、実際には互いに弁証法的に補い合い、平衡に保ち合う、細部の使用の傾向を捉えることができる。一つは世界の多様性を形象化するという増大する志向を表現していた。（中略）もう一つは逆に、一般化への志向、多様さのなかに統一を探し、個別的、具体的、日常の生活風俗的なもののなかに全般的なものを明らかにしようとする志向を伝えている。」<sup>23)</sup>

ザミャーチンの「島の人々」以前の作品を整理してみると、1914年まで「郡部の物語」「僻地にて」「アラトィリ」という三つの中篇が書かれている。これらの作品ではロシアの地方の具体的な生活風俗（быт）が詳細に、自然主義的に描写されているのではなく、1910年代のロシアの全体的な状況が表現される。そこでは個々の人物や風俗は繊細に描かれるのではなく、いくつかの表現力のある細部が誇張され、作品のテーマである革命後の停滞した、地方のロシアを象徴的に表現するものとして描かれる。一方、同じ時期、あるいはそれ以後1917年までにいくつかの短篇も書かれるが、ここでは中篇と異なり作家が描こうとするのはロシアの同時代の状況の象徴ではなく、ロシアの民衆の様々の性格やことばである。こうしたザミャーチンの初期の作品の大部分は確かに、シェフラーの言うようにクルチコヴァの指摘する10年代のリアリズムの散文の特徴で捉えられる。

しかしながら、既に私が述べたように、ザミャーチンの「ペテルブルク」に対する評価は途中で大きく変わり、1918年の「島の人々」を作家が書き終えた時にはほとんど確定し、以後本質的には変わらないのである。<sup>24)</sup> また、クルチコヴァは10年代の散文の特徴としてその「地方主義」を挙げているが、ザミャーチンは「現代ロシア文学」のなかで、「ネオリアリストたちは、できる<sup>25)</sup>だけ鮮明な性格を描くために、大都市から奥深い地方へ」向かったと書く一方、

「ネオリアリストたちが現われたときまでに、生活はより複雑に、速く、狂熱的になり、アメリカナイズされた。これは特に大都市について言えるが、大都市は作家がまずなによりもそのために書く、文化の中心なのである。」<sup>26)</sup>

と書いている。ミルスキーは「彼の後の作品ではザミャーチンは地方のロシアの土壌とレーミゾフ的な語彙から離れ、次第に彼自身の方法を発展させる。」と書くが、作家が最初に近代的な都市をテーマに作品を書き、自分の方法を本格的に確立するのは「島の人々」においてなのである。そしてエーアが前述の論文で分析しているのはこの「島の人々」以後の作品である。

チェーホフについても、「現代ロシア文学」では象徴主義の萌芽を見ながらも、はっきりとリアリストと位置づけているし、1925年に書いたチェーホフ論<sup>28)</sup>のなかでも、チェーホフの大胆な、独特のイメージを指摘し、その印象主義的な方法の新しさを高く評価しつつ、それが決してリアリズムの枠を越えないと書いている。そしてチェーホフの影響を受けたリアリストの作家としてブーニン<sup>29)</sup>の他に、「現代ロシア文学」ではネオリアリストとして位置づけていたシメリョーフ、トレニョーフを挙げている。

こうしたことを考え合わせると、ザミャーチンの文学は、シュフラーの言うように、出発点においてはチェーホフの大きな影響を受けながら成立した10年代の他のリアリストの作家たちの作品とほぼ同様のところに位置づけられるとしても、作家としての成長の過程で象徴主義の文学・芸術上の（思想的ではなく）影響を受けつつ、新しい文学論を確立していったと考えられる。そして「現代ロシア文学」においてザミャーチンがネオリアリズムと考えているのは文学上の潮流ではなく、象徴主義の影響を受けながら、その抽象性に反対して現われた10年代のロシア文学の新しい、一般的な動向である。このなかで触れられているザミャーチン自身の作品についても、作家自身の自覚的な文学方法としてのネオリアリズムの作品と考えられるべきではなく、この意味でのネオリアリズムは「島の人々」以後の作品に求められなければならない。大都市の生活に象徴される近代科学文明の発展、革命による現実の世界の変革、アインシュタインの理論による人間の意識の変革を表現することを基本にザミャーチンが新しい自分の文学の理論と創造を始めていくのはこの作品以後なのであり、この時は既にエーアが指摘するとおり伝統的な「リアリズムへの文体上の類縁性」はたち切られているのである。

### 3

エーアはまた、ザミャーチンの文学の発展を未来主義とアクメイズムとともに、ロシアアヴァン・ギャルド文学の確立の過程の一環として考えている。そして「現代ロシア文学」でネオリアリストとして挙げられている詩人のほとんどがアクメイズムの詩人であることは興味深い。先にジルムンスキーのアクメイズムの詩人の「二重性」について書いたことばがザミャーチンの象徴主義批評と似ていることを述べたが、アクメイズムたちの文学論はその象徴主義批判だけではなく、未来主義批判までザミャーチンのそれと非常に近いのである。

ザミャーチンは「現代ロシア文学」のなかでは未来主義者に対して、都市の生活への関心を評価しながらも、彼らが象徴主義者の開拓したことばや音のイメージの喚起力を、ことばの他の側面である意味や論理的な文の構成（思考）を無視して、極端なところまで押し進めていったことを批判し、それを「小児病」と名づけている<sup>30)</sup>。アクメイズムの詩人、マンデリシュタムもまた「アクメイズムの朝」のなかで未来主義者、そして象徴主義者に対してザミャーチンと同じような批判を行なう。

「次第に、次から次へと、ことばの全ての要素は形式の概念へ引きずり込まれていった。正確な、意識的な意味、ロゴスは今までのところ誤って、そして姿意的に内容とみなされている。この不必要な敬意にはロゴスは失うものしかない。ロゴスが要求するのはただ、ことばの他の要素と同等になることだけだ。未来主義者は意識的な意味を創造の素材として処理することができず、軽薄にもそれを船べりから投げ捨ててしまい、そして本質的には、その先行者の粗野な誤りを繰り返したのだ。」

「象徴主義者たちは家にいつこうとしなかった。彼らは旅を愛した。しかし、彼らは自分のオルガニズムの倉と、カントが自分のカテゴリーで建てた世界の倉のなかでは気分が悪く、居心地がよくなかった。

うまく建てる успешно строить ための最初の条件は、空間の三次元への心底からの敬虔である。世界を重荷とか、不幸な偶然とかではなく、神に与えられた宮殿と見なすことである。」<sup>31)</sup>

ここではマンデリシュタムが「うまく建てる успешно строить 」という表現を用いているのは彼の作品を創作する態度（ジルムンスキーによれば「詩を、よく考えて、慎重に分解され、構成された総体として、自由に、意識的に築く строить」<sup>32)</sup> こと）を表わしていると思われるが、ザミャーチンもまた、自分の作品をよく考えて、自分の専門であった造船などの機械と同じように、意識的に築くものと考えている。彼は自伝のなかで最初の頃の作品を書いたことを次のように書いている。

(...) построил там несколько землечерпалок, несколько рассказов и повесть.<sup>33)</sup>

また、アクメイズムの指導者であるグミリョーフは革命後「芸術会館」で若い詩人に詩の講義を行うが、ザミャーチンは同じところで芸術的散文の講義を行う。後にザミャーチンがモスクワとペテルブルクの文学的な雰囲気の違いについて書いた評論でグミリョーフを指導者とするアクメイズムについて次のように書くとき、散文においての自らの態度を重ねて書いているように思われる。

「アクメイズムのコンパスははっきりと西を指している。アクメイズムの船の舵手は詩的な自然力を理性化し、詩の技術に対する仕事に重きをおいている。(中略)プロレタリア詩人の若い世代が詩を書くために学ぶのはエセーニンの詩ではなく、革命的な《十二》の作者、ブロークではなく、理性主義的なロマン主義者であるグミリョーフの詩なのである。」<sup>34)</sup>

この「理性主義的なロマン主義者」ということばはザミャーチン自身の特徴をも言い表わしている。そして、当然、詩と散文との違いは考慮に入れなければならないとしても、アクメイットの詩人たちと比較することによってザミャーチンのネオリアリズム論の、象徴主義以後の文学理論としての特徴が浮かび上がってくる。

そこでは象徴主義者の遺産である言語上の達成は受け継がれるのだが、象徴はもはや現実以外の他の存在を仲介・表現するものとは見なされず、象徴も幻想もグロテスクもイメージも全て、



意識的に（理性的に）構築された総体である作品のなかで完結されたものとなり、互いに関連し、依存しあって一つの構築物を築くための構成要素となるのである。グロテスクや幻想にまで発展されるイメージは、もはや象徴主義者のそのような「個人的な詩的体験の非合理性<sup>35)</sup>」という動機を絶対的なものとして持たず、作品の内部の他の要素との相対的な関係で始めて意味をもつものとなるのである。<sup>36)</sup>

注

- (1) René Wellek: *Russian Formalism.* (*Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900-1930* ed. by G. Gibian & H.W. Tjalsma.) pp. 31~34参照。
- また、マンデリシュタムとの関連では、C. Brown: *Mandelstam.* (Cambridge.1923) pp. 54~56を参照。
- (2) 作品の執筆年代についてはA. シェインに従った。A. Shane: *The Life and Works of Evgenij Zamjatin.* (Berkeley and Los Angeles, 1968). pp. 230-231.
- (3) Современная русская литература この講演は1918年9月にレベジャンの人民大学で行なわれた。この講演からの引用は次の英訳によった。A Soviet Heretic: *Essays by Yevgeny Zamyatin.* ed. & trans. by M. Ginsburg. Chicago & London, 1970 (以下SHと略す。): 《Contemporary Russian Literature》. pp. 34~50.
- (4) Ibid. p. 36.
- (5) Ibid. p. 37-38.
- (6) Ibid. p. 39.
- (7) Ibid. p. 45.
- (8) В. Жирмунский: Преодолевшие символизм - поэты-символисты и поэты «гиперборей», 1921 г. (В книге. В.М. Жирмунский: Теория литературы, поэтика, стилистика. Л. 1977). стр. 109.  
これは、同じ論文でジルムンスキーがアクメイトたちの作品の明晰さが、彼らが象徴主義者からその主観的な要素を受け継ぎながらも、表現しえないものを表現することを意識的に拒否することによって得られたと結論づけていることとも一致している。  
Там же. стр. 131-132.
- (9) *Contemporary Russian Literature.* SH. P. 40.
- (10) Ibid. p. 42.
- (11) L. Scheffler: *Zamjatins Konzeption vom zeitkritischen Schriftsteller.* (*Zeitschrift für Slavische Philologie.* Heidelberg. 1978. Bd. XL. Heft 2.) p. 351.
- (12) Е. Замятин: Сири́н. (Ежемесячный журнал, no.4. 1914).  
但し引用はSHの英訳によった。SH. pp. 17~19.
- (13) Ibid. p. 19.
- (14) ジルムンスキーはブロークの詩の中の中世的イメージについて、「根本的な状況、比喩的なテーマから、同じように共通の象徴的な意味をもつ個々の細部が出てくる」「細部はイメージの芸術の展開の内在的な法則から出てきて、詩人によって、ある一般的な雰囲気象徴

- 化するように詩人によってただ選び出されるだけである」と書いている。
- В. Жирмунский: Поэтика Александра Блока. 1921. В выше указ. кн. стр. 219, 224.
- (15) Е. Замятин: На Куличках. (Сочинения, т. I, A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag.) стр. 210.
- (16) この作品は完全なスカースの形式で書かれてはいず、語り手の視点は作家によって想定された、一人のものだけではなく、他の多くの視点が導入されている。このことによって、この作品では同一の対象が複数の視点から見られることになる。これは異化の手法の一つだが、ザミャーチンにおいてこの手法は、ここでは、象徴主義的な視覚の相対化（ирония）として用いられていると私には考えられる。см. В. А. Келдьш: Русский реализм начала XX в. М. 1975. стр. 208.
- (17) Е. Замятин: Дьячок. (Собрания. т. I.) стр. 486-487.
- (18) Е. Замятин: Кряжи. (Собрания. т. I.) стр. 269-270.
- (19) Contemporary Russian Literature. SH. p. 47.
- (20) M. Ehre: Zamyatins Aesthetic. SEEJ. Vol. 19. No. 3. 1975. p. 292.
- (21) Scheffler. op. cit. p. 351.
- (22) Крутикова, Л. В.: Реалистическая проза 1910-х гг. (Рассказ и повесть); Судьбы русского реализма начала XX в. Под. ред. К. Д. Муратовой. Л. 1972.
- (23) Там же. стр. 196.
- (24) Шейнはザミャーチンの「ペテルブルク」に対する評価について、それは「ザミャーチンの見解の漸次的な、しかし明確な変化を示しているが、この変化は個人的な友情に影響されたのかも知れない」と書いている。Shane. op. cit. p. 226.
- (25) Contemporary Russian Literature. SH. p. 44.
- (26) Ibid. p. 45.
- (27) D. Mirsky: Contemporary Russian Literature, 1881-1925. New York. 1925. p. 297.
- (28) Е. Замятин: Чехов. 1925. (В кн. Е. Замятин: Лица. New York. 1967) стр. 39-50.
- (29) Ehre. op. cit. p. 289.
- (30) Contemporary Russian Literature. SH. pp. 48-49.
- (31) О. Мандельштам: Утро акмеизма. Соб. соч. т. II. New York. 1971. стр. 321, 322.
- (32) В. Жирмунский: На путях к классицизму (О. Мандельштам - «Tristia») 1921. (В выше указ. кн.) стр. 139.
- (33) Е. Замятин: Автобиография. 1929. (Сочинения. т. I) стр. 30.
- (34) Е. Замятин: Москва-Петербург. (Новый Журнал, №. 72. 1963). стр. 129.
- (35) В. Жирмунский: Поэтика Александра Блока. стр. 216.
- (36) Жилмунскиーはマンデリシュタムの作品に、象徴主義のロマン主義的な性格に対比して、

古典主義的な性格を指摘する。そしてその幻想性について次のように書くが、これはザミャーチンの作品の特徴でもある。「主題の領域での幻想作家であるホフマンやゴーゴリのように、マンデリシュタムは言語のイメージの偉大な幻想作家である。そしてホフマンがその短篇小説の芸術的な構成のなかで内容の幻想性を数学的な厳密さと統一させているように、マンデリシュタムも異種の芸術的表象の幻想的な結合を古典的に厳密な、寸鉄詩の公式のなかで表現する。数学的な幻想、表象の習慣的な連環をひっくりかえす想像の放蕩——そして賢い建築家の最高の意識性。」

В. Жирмунский: На путях к классицизму. стр. 141.