

## 映画から新聞へ—— セルゲイ・トレチャコフとファクトの文学<sup>1</sup>

古 宮 路 子

### はじめに

ロシアでは古来より文学中心主義が根強く、それは特に 19 世紀に最高潮に達した。ことばの芸術である文学は、社会的かつ倫理的権威の源となったのである。<sup>2</sup> だが、モダニズムの時代に入ると、文学においてはシンボリズムの音楽重視や未来派のザールミ詩、美術においては無対象絵画、音楽ではスクリャービンの実験、舞台芸術ではディアギレフのロシア・シーズンなどが次々に登場し、非言語による芸術の影響力が大きくなった。こうして、文学は文化におけるコミュニケーション媒体としての役割を低下させた。<sup>3</sup> そうした趨勢の中で登場したのが、ロシア・アヴァンギャルドを代表するグループの一つであるレフが 1920 年代後半に提唱した、ドキュメンタリー志向の「ファクトの文学」である。それは、映画や新聞といった、文学にとっては周縁のジャンルに浸透されており、文学中心主義の傾向が弱まったこの時代の文化の状況を、明瞭な形で反映している。

芸術において革新に次ぐ革新を続けていったロシア・アヴァンギャルドの芸術家達は、既成のジャンルの枠組みもまた相対的であるという考えに立ち、果敢に刷新していった。そうした傾向の中、アヴァンギャルドと並行して活動を展開するフォルマリズムにおいてもまた、流動性という観点から、芸術におけるジャンルの問題についての理論が発展させられていった。こうした趨勢は、文学においては、1920 年代後半に、ファクトの文学という形で、ひとつの結実をみせた。ファクトの文学は、実際に起こった出来事をテーマとすることを第一の要件とし、シュジェートやファーストといった「物語性」を極力排除しようとする文学である。社会に役立つ功利的な芸術を目指した生産主義や、生活建設の芸術という考え方と、密接に関わっている。それ

<sup>1</sup> 本稿は、2019 年 6 月 29 日に The 10<sup>th</sup> East Asian Conference on Slavic Eurasian Studies にて行なったロシア語による報告「Документальность литературы факта и медиасреда в 1920-х гг.」に基づいている。

<sup>2</sup> Кондаков И. В. По ту сторону слова (Кризис литературоцентризма в России XX-XXI веков) // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 20-21.

<sup>3</sup> Там же. С. 28-31.

はやがて、オーチェルクという新たな文学の登場へとつながっていった。本稿では、ファクトの文学という、既存の文学の枠組みを押し広げるような試みがいかに登場したかを、その生成のプロセスにおいて重要な役割を果たした C. トレチヤコフの思考の跡を手掛かりに追跡する。

## 1. 新しい文学ジャンルを求めて

1920 年代、レフの同人達は、文学において、その活動の中心を詩の領域から散文の領域へと移行させ、新たなタイプの散文を創造すべく、試みを続けていた。フォルマリストの Ю. トィニャーノフが 1924 年にレフの同名の機関誌『レフ』第 6 号にて公開した論文「文学的事実について」は、そうしたアヴァンギャルドの言語芸術の展開を念頭に、ジャンルの流動性について論じたものである。その中で、トィニャーノフは、所与のジャンルが崩壊する時代には、中心的ジャンルが周縁へと移行し、代わって周縁から中心へと、従来は瑣末であったジャンルが入りこんでくる、と指摘している。<sup>4</sup> トィニャーノフのこの論考では、レフの同人達が、中心的ジャンルである小説の刷新を狙って、文学の周縁にある大衆的ジャンルから導入した、当時のロシアで人気の「ターザン」に代表される外国の冒険物もまた、念頭に置かれている。<sup>5</sup> B. シクロフスキーが Bc. イヴァノフと共作した『イペリット』(1925)、B. クシネルの『不減衰振動』(1924)、O. ブリークの『女同伴者にあらず』(1923) などがそうした作品に当たる。このような試みは、イデオロギーを広く一般に宣伝するために、人気のある欧米の作品のパロディーという形式で読者に訴えようとした、H. ブハーリンをはじめとする政治中枢の意向と連動するものであった。<sup>6</sup> SF や冒険譚、ソ連で「赤いピンカートン」として大きな人気を博した探偵物のように、そうした政治冒険物の数々は、オリジナルである欧米のフィクション作品から諸要素を借用して作られた、フィクションについてのフィクションであるから、一種のメタ小説として、極めて強い虚構性を持っていたと言える。

しかし、レフが生み出そうとしていた新しい文学は、その後間もなく、真逆の方向性に舵を切ることになった。それが、文学における虚構性を激しい身振りで断罪するドキュメンタリー志向の「ファクトの文学」である。このような転換は、トィニャーノフによる「文学的事実について」の発表と同じ 1924 年に、B. エイヘンバウムによっ

---

<sup>4</sup> Тынянов Ю. Н. О литературном факте // ЛЕФ. 1924. № 6. С. 103.

<sup>5</sup> Там же. С. 109.

<sup>6</sup> Halina Stephan, *Lef and the Left Front of the Arts* (München: Otto Sagner, 1981), pp. 175-176.

て既に予言されていた。エイヘンバウムは論文「ジャンルの探求」において、冒険小説は、大衆的人気を博している映画に太刀打ちできないとする。そして、古びてしまった文学の諸ジャンルに代わって、回想録、ニュース、書簡のようなノンフィクションが到来している、と指摘している。<sup>7</sup> また、ノンフィクションへの転換の背景の理由には、外国作品のパロディーという方法の行き詰まりもあった。受容者である読者層は多くの場合パロディーの含意に気づかなかったため、主眼であったはずの政治的メッセージが、大衆娯楽作品の枠組みによって陳腐なものになってしまうことが、徐々に認識され始めてきていたのである。<sup>8</sup>

ファクトの文学をめぐる議論は1927～28年に刊行された機関誌『新レフ』において主に展開されたが、その端緒は、その前身『レフ』に、既に表れていた。「文学的事実について」が掲載された1924年第6号に続く、『レフ』の最終号である1925年第7号における、トレチャコフの紀行文『モスクワ-北京』がそれに当たる。<sup>9</sup> トレチャコフはロシア文学講師として北京大学に招かれ、1924年2月から1925年8月までの半年間、中国に滞在していた。その往路で体験したことを一人称で綴ったのがこの紀行である。それは、後に続く、レフの同人達の、フィクションではない文学ジャンルへの注目のはじまりに位置するものであった。

## 2. 映画的表现を導入する試み（『モスクワ-北京』と『中国』）

ファクトの文学もまた、芸術の周縁のジャンルであった映画が中心へ持ちこまれることによって、その黎明をみた。トレチャコフは『モスクワ-北京』に、「Путьфильма」という風変わりなジャンル名を付している。путь は「路」「旅行」「道程」といった意であり、фильма は「映画」であるから（1920年代当時は男性名詞 фильм でなく女性名詞 фильма が一般的であった）、日本語に訳せば「紀行映画」となる名称である。このことに明らかなように、『モスクワ-北京』は映画をイメージした文学作品である。中国滞在はトレチャコフに強い印象を与え、作家はそれを言葉のみならず視覚イメージによっても記録したいと強く望んだ。コダックカメラは持参しており、後に中国についての著作にイラストを付けようと様々な写真を撮ったものの、それだけでは飽きたらず、自分の映画撮影機を持つことに憧れ続けていたと、トレチャコフは語っている。

<sup>7</sup> Эйхенбаум Б. М. В поисках жанра // Русский современник. 1924. № 3. С. 229-231.

<sup>8</sup> Stephan, *Lef and the Left Front of the Arts*, p. 176.

<sup>9</sup> Фор Д. Сергей Третьяков: Факт // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 2. / Под ред. С. А. Ушакина. Москва-Екатеринбург, 2016. С. 189-190; Stephan, *Lef and the Left Front of Arts*, p. 185.

<sup>10</sup> 作家にとって、映画は写真にならぶ正確な記録手段としての役割を期待できるメディアであった。<sup>11</sup> 『モスクワ-北京』を執筆するにあたり、彼は中国での経験を、映画を見ているイメージで、脳裏に自己再現していたのかもしれない。モスクワへ帰った直後である 1925 年 9 月 7 日付の新聞『映画』に掲載した、トレチャコフにとって初めての映画についての論文も、「Кино и Китай」と銘打たれた、中国の映画事情についてのものである。<sup>12</sup> このように、当初、中国体験は彼の中で映画と結びつけられていた。

こうした経緯を考えると、トレチャコフが中国を撮った映画を作ろうと考えるようになったのは、当然の成り行きといえる。帰国して間もなく、彼はゴスキノに「中国撮影遠征隊の組織について」という報告書を提出している。<sup>13</sup> 遠征の成果として作られるはずの中国を舞台とした映画では、彼自らがシナリオを書き、C. Эйзенштейンが監督を務めることになっていた。

紀行文『モスクワ-北京』は、ファクトの文学の先駆けとなるノンフィクションの作品であったが、映画においてトレチャコフが念頭に置いていたのは、中国の現実や実際に起こった事件などを取り上げながらも、架空の登場人物達を中心にストーリーが展開する、明瞭な物語性のあるフィクション作品であった。

映画には『中国』というタイトルが予定されていた。トレチャコフがエイゼンシュテインに渡した映画のシナリオ案は、3 部構成のシリーズになっている。<sup>14</sup> 欧米列強の圧力を受ける同時代の中国に起こる時代の変化が、シリーズを貫くテーマである。トレチャコフが滞在し、映画の舞台とされた 1920 年代の中国は、国民革命期の真っ只中にあり、軍閥の混戦や、第一次世界大戦後の欧米諸国の経済侵略の再強化といった状況の中、国民党と共産党が、時に協調し、時に反目しつつ勢力を強めていった激動の時代であった。トレチャコフは、コミンテルンを通じてソ連と強い結びつきのあった中国共産党との繋がりの中で、このアジアの大国と関わりを持つに至ったのであろう。第 1 のシナリオは「黄禍」という題で、最初の部分は 1926 年 1 月 23 日にメイエルホリド劇場で初演された『吼えろ中国！』のストーリーが踏襲されている。映画のプランは、戯曲に前後して、極めて近い時期に作られたものと考えられる。シナリオは舞台同様に、1924 年に長江流域の万県で起こった、欧米人殺害事件を発端とする現

---

<sup>10</sup> Третьяков С. М. Кинематографическое наследие: статьи, очерки, стенограммы выступлений, доклады, сценарии. СПб., 2010. С. 96.

<sup>11</sup> S. Леф и марксизм // ЛЕФ. 1924. № 4. С. 214.

<sup>12</sup> Ратиани И. И. С. М. Третьяков и кинематограф // Третьяков С. М. Кинематографическое наследие. С. 16.

<sup>13</sup> Третьяков. Кинематографическое наследие. С. 184-187.

<sup>14</sup> Там же. С. 212-220.

地人の弾圧を素材としている。船夫で荷役夫の李が、アメリカ人の貿易商船会社エージェントの死亡事件に関わってしまったことがきっかけで、娼婦の娘とともに、中国における政変期の大きな時代の渦に飲み込まれ、様々な冒険を重ねるというものである。第2のシナリオは「水色急行」という題名である。欧米人の名士達が乗る、上海と天津を結ぶ急行列車を、作品では主人公になっている孫という人物が率いた強盗団が乗っ取るという、実際に起こった事件を下敷きに展開する。第3のシナリオは「中国は吼える」である。国民党の動きに関連して上海、広東で起こった事件に取材しており、上海での銃殺事件、ストライキ、広東の商業地区での暴動鎮圧などを背景としている。主要登場人物は、貧しい農民の一家と、裕福な貿易仲買商人の一家であり、社会変動の中で、ある者は翻弄され、またある者は自らの立場を貫こうとする。

映画『中国』のシナリオは、どれも実際に起こった事件を取り上げているという点で、ノンフィクションを志向する後のファクトの文学に通ずるところがある。その一方で、ファクトの文学では作品から物語性を排除することが目指されたが、「黄禍」「中国は吼える」では、架空の登場人物を中心に出来事が展開し、政治的事件という事実はその背景になっている。両シナリオに共通する、若い娘が意思に反して政略結婚させられるというエピソードには特に、観客を惹きつけるために意図的に見せ場を作ろうとするトレチャコフの意図が窺える。「水色急行」も、主人公の孫は実在の人物であろうとはいえ、彼をめぐる他の登場人物達とのやり取りはあくまで架空のものである。つまり、シナリオ『中国』は、後に誕生するファクトの文学に比べ、物語性が強く、虚構の度合いが高いのである。

ファクトの文学の先駆けを生むきっかけとなった中国体験と結びついた映画という芸術ジャンルは、このように、トレチャコフの創作実践において、後のファクトの文学とは矛盾する側面をも備えていた。このことは、『新レフ』において同人達の目指す文学のありかたが定まっていくにつれ、顕著になっていくこととなる。

映画『中国』の計画は、資金繰りの困難が主な原因で、1925年末頃を最後に頓挫してしまい、エイゼンシュテインは『全線』の制作に集中することになった。<sup>15</sup>とはいえ、『中国』が実現しなかったことには、未だ誕生していないファクトの文学の来たるべき方向性がはっきりと表れている。『モスクワ-北京』というファクトの文学のプロトタイプは映画をモデルとするものであったが、実際にシナリオを制作する段階になって、トレチャコフが思い描く中国についての映画は、後のファクトの文学の方向性からは逸れていった。そして、それと入れ替わりに、作家がレフで目指す文学は、映画

<sup>15</sup> Ратиани. С. М. Третьяков и кинематограф. С. 14-15.

よりむしろ、新聞をイメージしたものへと変わっていった。

### 3. 新聞志向への移行

ファクトの文学に代表されるようなレフの同人達による芸術における事実性の追求の出発点には、新聞への注目がある。『新レフ』が創刊された 1927 年第 1 号では、レフがこれから推進していこうとする文学の方向性について論じた、ペルツォフの論文「現代のレフの図式」でも、シクロフスキーの論文「作家について」でも、トレチヤコフの論文「新レフ・トルストイ」でも、向かうべきものとして新聞が言及されており、<sup>16</sup> 事実性に関する議論は、新聞についてのそれに尽きていると言ってよいほどである。「ファクト」という語がテーマとなり、文学における事実性の問題がはっきりした形で議論の対象として取り上げられるようになるのは、次ぐ第 2 号で発表されたブリークの論文「もっとファクトに近く」において初めてのことである。シュジェートやファエブラといった「物語性」の排除といった要素に至っては、もっと後に、誌上で議論が深まっていく中で、徐々に形成されていった。つまり、誌上で徐々に成立していく表象のリアルの問題をめぐる複雑な文学論の出発点は、新聞というジャンルへの注目であったといっても過言ではないかもしれない。そして、こうしたレフのジャーナリズム志向を誰よりも強く決定づけたのはトレチヤコフであった。創刊号の方向性を決定づけた彼の論文「新レフ・トルストイ」は、その全幅にわたり、文学が目指すものを、文壇において影響力の大きかった、プロレタリア系作家組織や文学活動家ヴォロンスキーの主張する、トルストイ作品のような古典的小説の再来から、新聞へと移行させる必要性を説いている。トレチヤコフは主張する。

トルストイを待つ必要などあろうか、われらにはわれらの叙事詩があるのだから。

われらの叙事詩、それは新聞である。<sup>17</sup>

こうして、その後『新レフ』誌上においては、トレチヤコフが中心となって新聞をモデルとした文学が目指されるようになっていった。レフの推進していく文学としてこの作家が第一に引き合いに出すのは、いつでも新聞であった。「ファクトの文学」という用語が初めて『新レフ』に登場したのは 1927 年第 11-12 号の巻頭言「われらは探

---

<sup>16</sup> Перцов В. О. График современного Лефа // Новый ЛЕФ. 1927. № 1. С. 16; Шкловский В. Б. О писателе // Новый ЛЕФ. 1927. № 1. С. 33.

<sup>17</sup> Третьяков С. М. Новый Лев Толстой // Новый ЛЕФ. 1927. № 1. С. 36.

し求める」であるが、そこでも、この文学を決定づける要素として、社会評論とあわせ、新聞雑誌が挙げられている。<sup>18</sup>

トレチャコフのジャーナリズム志向への移行は、決して思い切った大きな変化ではない。作家は中国行きの時点で既に通信員として複数の新聞や雑誌に寄稿しており、<sup>19</sup> 志向性の変化はその活動の延長線上にある。彼が 1927 年に公刊した、未完の映画と同名の本『中国』は、社会の激変の最中にある同時代の中国についてのドキュメンタリーであるが、その中には、既に中国滞在中である 1924 年から『プラヴダ』や『プロジェクト』をはじめとする新聞雑誌に寄稿してきた論文に基づく項目が、数多く含まれている。<sup>20</sup>

その一方で、トレチャコフが映画のシナリオライターとして主に活動したのは、『新レフ』創刊に先立つ 1925 年末から 1927 年初めまでである。<sup>21</sup> 戯曲の仕事も 1926 年の『子どもが欲しい』を以って一段落となった。『新レフ』以降は、かねてより手掛けていたジャーナリズムへと、創作の軸足が移されている。

ファクトの文学が、『新レフ』創刊にあたって、モデルを映画から新聞へと変えた背景の 1 つには、レフの文学を理念のうえで牽引していたトレチャコフの、ジャーナリズムへの活動領域の移行があったと考えるのが自然であろう。

では、トレチャコフをはじめとするレフの同人達による新聞への注目の背景には、一体何があったのであろうか。何よりもまず考えられるのは、レフの目指す文学が、伝統的な小説 (роман) にとって代わることを目指していたことである。アヴァンギャルド運動は、ロシアに限らず、反過去主義を特徴とする。伝統や過去の芸術の遺産を激しい身振りで否定し、それらとの断絶と芸術の革命を強調するのが、アヴァンギャルドの基本姿勢である。よく知られているように、立体未来派がその出発点にあたる時期に打ち出したマニフェスト『社会の趣味への平手打ち』(1912) には、有名な一文「プーシキン、ドストエフスキー、トルストイなどの輩を、現代の汽船から放りだせ」が含まれている。<sup>22</sup> この反過去主義の姿勢は、トレチャコフをはじめとする 1920 年代のレフの同人達に至ってもなお、根強く引きつがれていた。『新レフ』1928 年第 1 号

<sup>18</sup> Леф. Мы ищем // Новый ЛЕФ. 1927. № 11-12. С. 1.

<sup>19</sup> Азьмуко Л. А. Зарубежный очерк С. М. Третьякова (К вопросу о становлении советской документальной прозы): Дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 1969. С. 117-118.

<sup>20</sup> Там же. С. 146-147.

<sup>21</sup> Ратиани. С. М. Третьяков и кинематограф. С. 12, 38.

<sup>22</sup> Бурлюк Д. Д., Крученых А., Маяковский В. В., Хлебников В. Пощечина общественному вкусу // Литературные манифесты и декларации русского модернизма / Под ред. Ю. К. Герасимова, Е. И. Гончаровой. СПб., 2017. С. 709.

の新年の挨拶の論文「新年おめでとう！『新レフ』おめでとう！」においても、トレチヤコフは「われらレフは、『社会の趣味への平手打ち』に始まりをもつ」<sup>23</sup>と述べている。1927年の『新レフ』創刊号で、トレチヤコフが、トルストイに代表される古典の伝統を甦らせようとする同時代の他の文学グループの試みを批判し、その代わりに、新しい文学が目指すべき方向性として新聞を打ち出しているのも、このような反過去主義の延長線上にある発言である。小説と新聞は、ともにことばを媒体として情報を伝達する。小説を乗り越えるために新聞を志向するという発想は、そのようなメディアとしての「近さ」から来ている。こうした動きの兆候は、雑誌『レフ』の頃から既に現れていた。1926年に刊行された第6号では、G. ヴィノクールが論文「われらの新聞の言語」で、新聞におけることばを文学的現象として取りあげているし、<sup>24</sup> トィニャーノフも論文「文学的事実について」において、同時代の文学をめぐる動きとして、新聞や雑誌に向けられる関心が、「日常生活の事実」としてのものから「独自の文学作品」としてのものへと性格を変えつつあることを挙げている。<sup>25</sup> アメリカ合衆国の研究者D. フォーが指摘するように、ことばと出来事という2つの物質を交換する最良の手段である新聞は、V. ベンヤミンが「文学の形式の強力な鋳直し」と呼んだ、トレチヤコフらによる文学革命の範となったのである。<sup>26</sup>

ことばによるメディアの中でも新聞がレフの同人達の目にとりわけ魅力的に映ったことには理由がある。1920年代のソ連では、労働通信員運動が大きな高まりをみせていた。<sup>27</sup> 労働通信員とは、労働者のアマチュア作家で、自らの労働の現場を報じる文章を書き、新聞に投稿する。革命後間もない時期に始まったこの運動は、1920年代前半に飛躍的に拡大し、一大大衆運動となった。ブハーリンの後ろ盾のもと、一定の自律性を保っていたのが、この拡大期にあたる。そして、1920年代後半になると、党の強い支配を受けるようになった。政権が労働通信員運動に目をつけた理由には、それによって、労働現場の問題を明るみに出す効果も狙えるという利点のためでもあった。たとえば、1922年には、自分の働く工場の問題を新聞に投稿した労働通信員が恨みを買って殺害される事件も起き、世に大きなインパクトを与えている。<sup>28</sup> トレチヤ

<sup>23</sup> Третьяков С. М. С новым годом! С «Новым Лефом»! // Новый Леф. 1928. № 1. С. 3.

<sup>24</sup> Винокур Г. О. Язык нашей газеты // ЛЕФ. 1926. № 6. С. 117-140.

<sup>25</sup> Тынянов. О литературном факте. С. 114.

<sup>26</sup> Фор. Сергей Третьяков. С. 190-191.

<sup>27</sup> Заламбани М. (Перевод. Колесова Н. В.) Литература факта: от авангарда к соцреализму. СПб., 2006. С. 80.

<sup>28</sup> Peter Kenez, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929* (N. Y.: Cambridge University Press, 1985), pp. 234-235.

コフもまたこの事件に注目した一人であり、エイゼンシュテインとの協働で作り上げた舞台『ガスマスク』（1924年初演）のストーリーでそれを取り上げた。<sup>29</sup> このように、労働通信員運動が脚光を浴びる 1920 年代の風潮の中、レフの同人達が、新聞に目を向けるようになったのは、当然の成り行きかもしれない。

だがそれだけではない。レフと密接に関わりながら活動を展開していたフォルマリスト達は、別の理由からも、新聞の新たな文学作品としての可能性に期待を寄せていた。<sup>30</sup> 彼らが新聞や雑誌に文学の新ジャンルを開く鍵を見出していたのは、コントラストのモンタージュという未来派の考え方によるところが大きい。ドイツ・オーストリアの研究者 O. ハンセン＝レーヴェが指摘するように、新聞は、記事の内在的構造が紙面のポジション上のコンテキストに規定されるという意味で、いわば「超モンタージュ」である。紙面の欄における内的緊張に満ちあふれた相矛盾するデータとスタイルの隣接に、フォルマリスト達は大きな可能性を見ていた。<sup>31</sup> こうした興味の向きは、レフの同人達の新聞志向を下支えしていたに違いない。

#### 4. 映画の「虚構性」

レフが目指す文学は、『新レフ』が創刊されるにあたり、新聞をモデルとするものとして方向性が定められた。だが、『モスクワ-北京』でトレチャコフが抱いていた、映画をイメージしたドキュメンタリー文学の構想は、なぜその後のレフに引きつがれなかったのであろうか。このことは、新聞が言語を媒体とするメディアとして、小説にとって代えるのに適していると考えられたことによってのみ説明がつくわけではない。ひとたび新聞というジャンルを選択したことにより、レフの文学は、映画とは異なるものの実現を目指す方向へつき進むことになったのである。この相違は、同人らが『新レフ』誌上などで映画をめぐる議論を展開していく過程で、次第に顕著になっていく。

ファクトの文学の事実性志向の源がモデルとしての新聞にあることは、既に見たとおりである。その一方、映画において事実性を追求することには、ジャンル特有の難しさがあった。ドイツの研究者 O. ブルガーコヴァが指摘するように、映画では、事物というファクトは記号・シンボルとしての機能を帯び、イメージになる。レフの同人達は、ファクトの文学を推しすすめる中でこの問題に着目し、映画における事物を、

<sup>29</sup> Elizabeth Papazian, *Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture* (Illinois: Northern Illinois University Press, 2009), pp. 34-35.

<sup>30</sup> Тынянов. О литературном факте. С. 114.

<sup>31</sup> Ханзен-Леве О. А. Русский формализм. М., 2001. С. 522.

古びたシンボル化の規範から解放しようとした。『新レフ』での映画をめぐる議論で、そのために彼らが提起した手段が、「生産的シナリオ」による、映画のファーストから解放であった。<sup>32</sup>

「生産的シナリオ」とは、ファクトの文学をめぐる議論が深まり、「虚構」としてシュジェートやファーストを芸術から排そうという主張が高まっていく中で、トレチャコフが、『新レフ』1928年第2号に掲載した映画論「生産的なシナリオ」で提起した概念である。理想的なニュース映画へのあくまで過渡期のものとして提案した映画シナリオの形態で、ファーストはあるものの、そのファーストが素材に関して補助的な位置づけにされている。「物語性」からの映画の完全な解放は未だ目指されておらず、生産プロセスという素材が強調される限りにおいて、ファーストの余地が残されている。生産プロセスが前面に置かれてありさえすれば、それが結婚式の破綻や、意外な人物同士の組み合わせや、流血事件といった架空のストーリーと結びつけられて提示されてもよい、とトレチャコフは主張する。<sup>33</sup> そこでは、映画において限定付きながら「物語性」を許容する姿勢が取られている。

「生産的シナリオ」をめぐる議論について考えるうえで注目すべきは、論文「生産的シナリオ」の中で、トレチャコフが、実現しなかった映画『中国』に言及していることである。

中国の素材はそれ自体として非常に独特で新奇なものであったため、いかなるファースト性の強化も、観客の注意を素材から逸らし、中国を見るのを妨げるものになってしまったことであろう。ここで初めて、テーマのある素材とファーストは互いに反比例する関係にあるという見解が先鋭化した。<sup>34</sup>

別の見方をすれば、焦眉性という係数に結びつけて捉えられた「事情」、生活の出来事、日付のはっきりしている社会的に重要な出来事は、ファーストなしでも影響力を持ちうる。それが、ニュース映画である。<sup>35</sup>

トレチャコフが映画『中国』の実現を断念した理由は、この1928年の時点では、資金繰りの困難だけではなく、自らの作ったシナリオの「虚構」のファーストが中国と

<sup>32</sup> Булгакова О. Новый ЛЕФ и киновещь // Russian Literature. Т. 103-105. 2019. С. 67.

<sup>33</sup> Третьяков С. М. Производственный сценарий // Новый ЛЕФ. 1928. № 2. С. 33-34.

<sup>34</sup> Там же. С. 32.

<sup>35</sup> Там же.

いう素材の提示の妨げに過ぎないことに気づき、シナリオが映画という形をとって実現しているイメージがつかめなくなってしまうことにもありそうである。こうした自己批判などを経て、彼は、素材を描くためにはファーストを弱める必要があると考えるようになったのであろう。作家は映画において、ニュース映画か、さもなくば、「物語性」はあるものの後景に退いている「生産的シナリオ」に基づいた「生産的映画」を作る必要性を説くようになった。

トレチャコフのこのような構想に呼応するかのように、1920年代後半には、生産の現場を舞台とする様々な劇映画が作られた。その中には、レフの同人であるシクロフスキーが、労働通信員の記事を原作にシナリオを書いた、ガラス工場を舞台とする『凹み』(A. ローム監督、1926) などもある。だがブルガーコヴァによれば、「生産的シナリオ」はうまくいかなかった。このような機運の中で作られた一連の映画作品で、事物はファーストを圧倒する代わりに、ファーストに押し込められてしまったのである。例えば、『凹み』の場合では、一家の離散と結びつきというファーストが前景に立ち、ガラス工場という生産プロセスは、家族の脆さを表すガラスの脆さというシンボルの座に甘んじるようになってしまった。また、この作品は紋切り型の恋愛の三角関係というモチーフを免れることにも失敗した。<sup>36</sup>

このような、映画でのファクトの文学の実践の失敗を経て、レフの同人達は「生産的シナリオ」の代替案として「事物の伝記」へと向かった。だが、これは映画での実践には向かなかった。<sup>37</sup> トレチャコフは、ファクトの文学についての議論の成果を収めた1929年の論集『ファクトの文学』に論文「事物の伝記」を掲載したが、論じられているのは専ら文学である。そこでトレチャコフは、自らが中国人青年の伝記『鄧惜華』を執筆した際の困難を念頭に、登場人物の波乱に満ちた生涯を中心に展開していく(人間の)伝記としての小説ではなく、事物の生産プロセスが人間を包含する「事物の伝記」を目指すべきである、と主張している。このように、レフは結果として、映画に「物語性」の余地を残し、文学では生産主義をさらに一歩先へすすめようとするに至った。

トレチャコフに限った話ではあるが、文学に比べ、映画により大きな「物語性」の余地を許すという態度は、その方が、受容者の感情に訴えるためにより好都合である、という合理主義的発想にも起因している。そもそも、トレチャコフにとっては、文学も映画も政治宣伝とは切っても切れない関係にあった。彼はファクトの文学において

<sup>36</sup> Булгакова. Новый ЛЕФ и киновещь. С. 68-69.

<sup>37</sup> Там же.

新聞志向を方針としたが、1920年代ソ連において、新聞の主な顔の一つは政権の政治宣伝の道具としてのそれであった。新聞の役目は、ネップ期の初めには、教育的な意味合いの強いプロパガンダであったが、ネップも終期に近づくにつれ、大衆を動員するアジテーションへと変化し、国民を駆り立て工業の生産性を高めたいという政権の狙いをよりダイレクトに反映するようになった。<sup>38</sup> ソ連でファクトの文学が展開されていた1920年代には、欧米においてもドキュメンタリーのジャンルが飛躍的な発展を見せていた。「ドキュメンタリー」という用語自体、1926年に映画監督J. グリアスンによって生み出されたものである。だが、欧米の「ドキュメンタリー」とソ連のファクトグラフィアの間には、決定的な違いがあった。それが、ファクトグラフィアにおける、政治宣伝という側面である。フォーが指摘するように、欧米の「ドキュメンタリー」が現実の最大限に客観的な叙述を志向したのに対し、ソ連の実践において、そうした受身で公平な表象の実践は、まったくもって無縁であった。<sup>39</sup>

新聞のみならず映画においてもまた、トレチャコフは、受容者の感情に訴え、観客を新しい国家建設へとつき動かすことを、非常に重視していた。このような発想は、エイゼンシュテインの「アトラクション」と一脈通じている。<sup>40</sup> 観客に情動的ショックを与え、何らかの効果を引き出すという考え方において、両者は共通していると言えよう。『新レフ』1927年11-12号に掲載された、レフの同人達による映画についての座談会の速記録「レフと映画」で、トレチャコフは、「物語性」を断固拒否し「キノグラス」のようなドキュメンタリー志向の作品を次々と世に送りだしていたД. ヴェルトフと比較し、劇映画の枠組みにとどまり続けているエイゼンシュテインに軍配を上げているが、その理由もまた、観客への訴求力にあった。

「非劇映画人」の課題は、不意の瞬間につかみ取った恥知らずな素材にたどり着くことである。われらに重要なのは、实际的に可能で、今日の社会的注文が求める極限、つまり、われらが具体的な今日の事業において向かっている極限を、設定することである。したがって、最大綱領の策定にあたり、われらはこう言うことであろう。「キノグラス」を、「不意を突かれた生活」を、その他諸々をわれらに、と。

しかし、われらには感情的なものを覚醒する必要がある以上、アトラクションのモニター

<sup>38</sup> Matthew Lenoe, *Closer to Masses: Stalinist Culture, Social Revolution, and Soviet Newspapers* (Cambridge: Harvard University Press, 2004), p. 36.

<sup>39</sup> Фор. Сергей Третьяков. С. 187.

<sup>40</sup> エイゼンシュテインの「アトラクション」については、以下の論考を参照。大石雅彦『エイゼンシュテイン・メソッド：イメージの工学』平凡社、2015年、85-92頁。

ジュの方法で仕事をするし、手が観客に働きかけるために自由になっていなければならないので、別種の素材をつかむことにもなるし、おそらくは脚色された素材を擁護することにもなるであろう。つまり、エイゼンシュテインの方法で仕事するのである。<sup>41</sup>

『新レフ』のこの号では、初めて「ファクトの文学」という用語が登場している。この新しい文学を支持する立場としては、本来ならば、映画においてもヴェルトフの「キノグラス」のような究極の「事実性」を追求すべきなのであろう。しかし、それでは観客の感情に訴える力が弱いと、トレチャコフは感じている。そこで、彼は、脚色され、より「虚構性」の強い、エイゼンシュテインの方法に訴える道を選んでいるのである。

他方、トレチャコフは新聞をイメージしたファクトの文学においては、映画とは異なるやり方で受容者の感情に訴えようとしていた。そのことがよくわかるのが、『新レフ』1927年第10号に掲載された論文「竿の上の新聞」である。革命10周年記念のデモ行進を見たトレチャコフは、判で押したようにみな赤地のラシャ布に白文字で書かれた標語の数々に、新聞を想起する。詩人B. マヤコフスキーが「通りはわれらの絵筆、広場はわれらのパレット」と謳ったように、芸術家たちが積極的に参与し、ヴィジュアル面が突出していた革命直後のデモとはうって変わり、革命10年後のそこでは、まるで新聞におけるように、見る者の興味を引くのは意味論のみで、ヴィジュアルが感情に訴えかけることがないと、トレチャコフは印象を語る。そうしたデモの立て札や横断幕にあって、標語や風刺画以上に効果を発揮し、大衆の感情を爆発させるとこの作家が考えるのは、数字や図式といった生のデータである。そして彼はそのことに、高揚したモニュメンタルな歪曲に対する、レフの称揚する一切の虚構性を排した「真の現実」によるアジテーションの優越性を見る。<sup>42</sup> 1910年代のアヴァンギャルドが視覚芸術作品の自己照射的なあり方を追い求めていたとすれば（ファクトゥーラ）、鑑賞者との関係の危機を経て、都市大衆の需要に応えることで自己を合法化しようとした1920年代を経て、革命後10年を迎える頃には、レフの同人達は現実を介入や中継なしに見えるようにすること（ファクトグラフィア）を目指すに至っていた。<sup>43</sup> トレチャコフが考える、新聞というメディアでの受容者への訴求力の源とは、芸術のウスローヴナスチを排した生データを提示するようなことばによる、ファクトの表明なのである。そこにおいて、モニュメンタルな虚構は、ばつさりと切り捨てられてい

<sup>41</sup> Леф и кино // Новый ЛЕФ. 1927. № 11-12. С. 53-54.

<sup>42</sup> Третьяков С. М. Газета на шестах // Новый ЛЕФ. 1927. № 10. С. 18-19.

<sup>43</sup> Benjamin Buchloh, "From Factura to Factography," *October*, 1984, vol. 30. pp. 82-119.

る。感情に訴えるために脚色の余地を許す映画とのスタンスの違いが、明瞭な形で表れていると言えよう。

## おわりに

トレチャコフの中国行きが発端となって登場したファクトの文学は、当初は映画のイメージと重ねあわせられるものだったが、後に新聞をモデルとするものへ転じ、レフの芸術政策の中で映画とは異なった発展の道が思いえがかれるものとなった。レフの芸術活動は常に映画とともにあり、トレチャコフが『モスクワ-北京』でドキュメンタリー文学の活路を映画に見出したのも自然なことであった。だが、雑誌『新レフ』が公刊され、ファクトの文学の理論が形をとっていく中で、レフの同人達が目指す、新聞におけるような芸術のウスローヴナスチに依拠しない訴求力を伴って事実性を実現する文学は、たとえばトレチャコフが「物語性」を完全に排するには向かないと考える映画とは、理念のうえで食い違うようになっていったのである。こうして、レフの同人達は、自らの文学を映画のイメージで捉えるのではなく、逆に文学のイメージを投影して映画を論じるようになり、『新レフ』誌上で彼らのファクトの理想にてらして映画についての議論を展開するようになった。

ファクトの文学が成立していくプロセスには、周縁のジャンルにたえず中心の座を狙われている 1920 年代の文学のありかたが見てとれる。では、文学の周縁から中心へ、映画やジャーナリズムといった要素が持ちこまれた末に誕生したファクトの文学を以て、トレチャコフをはじめとするレフの同人達は新たな文学ジャンルを創造したと言えるのであろうか。未だそうではなかったというのが、その問いへの答えである。トレチャコフが 1927 年に公刊した中国についてのドキュメンタリー作品『中国』を、シクロフスキーは単に「本」と呼ぶ。

トレチャコフの本はこのように、未だ現れつつあるジャンルの本だ。面白いことであるから今言っておくが、われらは新聞の文体による文学の再生に立ち会っているのだ。<sup>44</sup>

また、トレチャコフが中国滞在中に北京大学で教えていた学生に取材し、ファクトの文学の理念が構築される過程での実践として書いた伝記『鄧惜華』は、1927～28 年に一部が『新レフ』誌上で発表され、1930 年に単行本として出版されたが、作家自身

---

<sup>44</sup> Шкловский В. Б. Несколько слов о четырехстах миллионах (О книге С. Третьякова «Чжунго») // Новый ЛЕФ. 1928. № 3. С. 44.

はそのジャンルを「ビオ・インタビュー」という独自の名で呼んでいる。

こうした例からもわかるように、レフの同人達がファクトの文学として目指していた文学に、大きなジャンル名は与えられていなかった。やがてそれに与えられるようになった「オーチェルク」という呼称は、あくまで後からのものである。そもそも、「オーチェルク」という語は、レフが活動を始めた 1920 年代頃までは、ドキュメンタリー性が前面に立った意味ではあまり用いられていなかったようである。たとえば、ダーリの辞書で *очерк* は「主要な特徴についての簡潔で簡単な文章記述」とある。この時点では、後の語意のように事実性に力点が置かれていたわけではなく、記述の簡潔性が主眼だったのである。従来輪郭が曖昧な周縁的ジャンルだったオーチェルクは、第一次 5 カ年計画の時期に俄に脚光をあびるようになり、散文の中心的ジャンルの一つと見なされるに至った。このような紆余曲折を経て、レフの新聞志向の文学には、最終的に、「オーチェルク」という名が与えられるようになった。レフの同人達は世の趨勢に屈し、最終的にはファクトの文学を「オーチェルク」と呼ぶに至ったが、その呼称に完全には納得していなかったようである。彼らの考えでは、「オーチェルク」は数多くのジャンルの総称であり、確固とした一ジャンルとしてまとまっているわけではないのであった。とはいえ、そうした流動性は、小説のような、古典的になって固定化したジャンルのありかたに比べ、ファクトヴィキにとって好ましいものであった。<sup>45</sup> このことには、新聞の事実性を持ちこむことによって文学の永久革命の起爆剤にしようとしたレフの意気込みがよく表れていると言えるであろう。

本研究は JSPS 科研費 17J00586 の助成を受けたものです。

---

<sup>45</sup> *Фор. Сергей Третьяков. С. 190-191.*

## От кинематографа к газете: С. Третьяков и литература факта

КОМИЯ Митико

В процессе обновления искусства русский авангард стремился и к изменению установившихся рамок жанра. Формалист, идущий параллельно с авангардом, Ю. Тынянов отмечает, что в эпоху разложения жанра, он из центра перемещается на периферию, а на его место с периферии wpłyвает в центр новое явление. Таким образом появилась и литература факта, созданная авангардистской группой Леф во второй половине 1920-х годов. Периферийными явлениями в этом случае являются кино и газета. Данная статья посвящена рассмотрению возникновения литературы факта с точки зрения действий одного из ее основателей С. Третьякова.

Первым фактографическим произведением стали путевые заметки Третьякова об опыте жизни в Китае в 1924-25 годах «Москва—Пекин». Надо отметить, что писатель назвал жанр этого произведения «путьфильмой», он создавал его, ориентируясь на киноискусство.

Тем не менее, в 1927-28 году, когда в журнале «Новый ЛЕФ» появилась литература факта, моделью для неё стала газета. Модель литературы, за которую выступали лефовцы, перешла от кино к газете. Это изменение обуславливалось несколькими причинами. Во-первых, в 1920-х годах в обществе обращали внимание на газету благодаря расцвету движения рабочих корреспондентов. При этих обстоятельствах лефовцы намеревались обновить литературу, вводя в нее фактичность газетного стиля. Во-вторых, в кинематографе реализация искусства факта сопровождалась свойственной жанру сложностью. В процессе создания теории литературы факта Третьяков стремился к устранению фабульности из произведений. Однако в кинематографе его попытки в этой области ограничились созданием «производственного сценария», и он допускал в кино инсценировку для пропагандистских целей.

Таким образом, лефовцы ослабляли традиционный в России литературоцентризм, перенося в центр кинематограф и газету из периферии в центр.