

E. ザミャーチン

——『われら』とロシア・アヴァンギャルド——

西 中 村 浩

ザミャーチンの散文は詩における未来主義やアクメイズムとともに象徴主義を「克服」した新しい文学と考えられる。この二つの詩の領域での革新に対するザミャーチン自身の評価は非常に異なっており、象徴主義を「克服」する過程におけるアクメイズムの詩人たちの作品を彼自身の作品と共通の特徴を持った「ネオリアリズム」の作品と位置づけ、その伝統や西欧との繋がり、作品の構成に対する理性的な態度などに自分と近い立場を見ている。その一方で、未来主義者たちに対しては、彼らが革命後、文学・芸術上の特権的な地位を要求していることを批判しているだけではなく、その言語上の実験についてもそれが個々の単語や音だけに関り、言葉の意味や論理的な繋がり（思考）を無視した「積分なしの微分」であるとしている。⁽¹⁾

しかし、それにもかかわらず、「生活自体が今日、平板にリアルであることをやめた。それは以前の動かない座標ではなく、アインシュタインの、ダイナミックな座標へ投影される。この新しい投影において見慣れた公式や事物は転位された (сдвинутый), 幻想的な, なじみのあるようなないようなものとなる」(L. 209)⁽²⁾ と書いて、文学形式の変革を提唱し、文学作品のなかに幻想的な要素を導入すること（「現実と幻想のアマルガム」）によって日常生活の均衡や論理を破壊（異化）しようとする。この意識は未来主義者に非常に近いものであり、当時の多くのアヴァンギャルドの芸術家に共通する意識である。そして、『われら』の文体やそこで展開される個々の思想には、ドストエフスキイなどの過去の作家・思想家との繋がりがあるだけではなく、ルイスとウェーバー、ヘレルが指摘しているように、⁽³⁾ 作家と同時代のアヴァンギャルドの芸術家やプロレタリア文学者などの言葉の反響が無数に見られるのである。

こうしたことから考えると、アヴァンギャルドの全体像の把握はまだ始まったばかりであり、文学においても「モダニズム」や「アヴァンギャルド」という文学史上の概念もあまり明確ではないとはいえ、⁽⁴⁾ ザミャーチンの作品をプロレタリア文学や未来主義の詩人・理論家だけではなく、造形美術を含めたロ

シア・アヴァンギャルド運動全体のなかで研究することによってその文学の特徴がはっきりするはずである。そこで、ここでは文学以外の芸術との関連についての従来の研究を踏まえたうえで、特に詩を中心にした未来主義者と比較することによってザミャーチンの散文作家としての特徴を考えてみたい。

1

画家ユーリイ・アンネンコフの回想によると、アンネンコフが「科学は生活を認識し、開き、組織することによって生活を単純にする。無秩序なもの、混乱した、無政府的な、だらしのないもの、分裂と崩壊は人間を苛立たせる。規範からの逸脱を人間は狂気と名づけている。訓練された論理的な思考を『すばらしい』知性と呼んでいるのだ」と言ったのに対し、ザミャーチンは『『われら』の短い、滑稽な要約』である手紙でアンネンコフの考えを皮肉っている。⁽⁵⁾

アンネンコフのような考えはアヴァンギャルドの芸術家に共通するものであったことは、たとえば、『レフ』の創刊号にトレチャコフが「この新しいタイプの人間の基本的な憎しみは、あらゆる組織されないもの、沈滞したもの、自然発生的なもの、移動しないもの、田舎の人間のように頑丈な尻をしたものに対する憎しみである。自然を風景画家、旅行者、汎神論者の愛で愛することは彼には難しい。繁茂した森、耕されていない荒野、利用されない滝、命ぜられないときに降る雨と雪、雪崩、洞窟、山々はいまわしい。人間の組織的な手の跡のあるものが美しい」⁽⁶⁾と書いていることでわかる。

この考えはまたプロレタリア文学者にも共通のものである。プロレトクリト、「鍛冶場」の指導的な詩人であったガーステフは「身振り、労働・生産の方法の機械化だけではなく、極端な客観主義と結びついた日常生活の思考の機械化がプロレタリアートの心理を驚くほど正常にする。(中略)これ以後、この傾向は個人的な思考を不可能にする。(中略)こうした集団主義を機械化された集団主義と名づけることができる」と書いているからである。⁽⁷⁾

こうした新しい科学やテクノロジーの可能性を新しい社会や人間の創造、芸術の変革と結びつけて考えるユートピア的な思考は革命後の一般的な精神状況であったことがわかるが、こうした考えの反響が『われら』のなかに見出されるのである。

「それにひきかえ、空は！ 青く、雲が少しも損なっていない。(古代人の詩人たちにこの無意味な、乱雑な、愚かにぶつり合う蒸気の塊が靈感を与えたとすれば、彼らの趣味は何と野蛮だったことか)」(M. 7)

「時間律表はわれらの一人一人を現実に偉大な叙事詩の鋼鉄の六輪の英雄に変える。毎朝、六輪の正確さで、同じ時間、同じ分に、われら何百万人は一人のごとく起きる」(M. 14)

「私の頭脳はクロノメーターで調整された、輝く、ごみ一つないメカニズムであった」(M. 31)

ところが、当然のことだが、これは『われら』の主人公の言葉であって、ザミャーチンの言葉ではない。後で述べるように、この作品の文体は様式化されたものであり、作家はまだ現実には実現されてはいないが、理念として存在した当時の精神状況を『われら』において具体化して見せたと考えることができる。ザミャーチンはアンネンコフへの手紙でそのユートピア的な考えを揶揄し、正確な時刻表に従った六輪の汽車に象徴されるような「この合目的的な、組織化された、正確無比の宇宙では君は30分で寝てしまうだろう」と書いているのである。⁽⁸⁾

そこで問題となるのはこうした精神状況がどれだけ本質的にザミャーチンの創作態度に関わってくるかということであろう。こうした同時代の芸術家たちの言葉は単なるパロディ化の対象にすぎなかったのではないかという疑問が出てくるからである。

しかし、「自分が政治的に最左翼であると考えている者たちが古いリアリズムの最右翼にいる」(L. 203)と書いて、彼がその文学意識の古さを批判するプロレタリア文学者とは異なり、ザミャーチンとロシア・アヴァンギャルドの芸術家たちの近さは決して偶然ではない。彼はアインシュタインの相対性理論に大きなインパクトを受け、革命後の新しい、絶えず変動し続ける大都市の生活を表現するために芸術の形式を変革させる必要のあることを提唱して

「科学と芸術は、いずれも何らかの座標への投影である。(中略)リアリスティックな形式はすべてユークリッド的な世界の、動かない、平らな座標への投影である。自然にはこんな座標はない。この限定された、動かない世界はないのだ。それは約束事、抽象、非現実なのである。はるかに現実に近いのは疾駆する歪んだ平面への投影である。これを新しい数学と新しい芸術がともにやっているのだ」(L. 255)

と書いている。このような科学や数学の概念によって芸術理論を展開した文体は『われら』の文体と同質のものであり、また、ヘレルが指摘するように、アヴァンギャルドの芸術家、たとえば、カンジンスキイやマレーヴィチが新しい芸術理論を展開する言葉とも近いものである。⁽⁹⁾

さらに、ザミャーチンはアンネンコフの新しい絵画について評論『総合主義』（1922年）を書いているが、ここで彼自身の創作方法を絵画などの他の芸術領域の成果を踏まえて展開し、自分の創作方法を象徴主義以後に展開した新しい芸術意識の一環と考えている。そして、キュービズム、スプレマティズム、「非対象芸術」を未来主義の詩人とともに、象徴主義と戦いながら新しい芸術を築いていく過程において、新しい可能性を実験した「斥候」と位置づけている（L. 234-5）。アヴァンギャルドの芸術運動にはあらゆる芸術の総合という考えがあり、様々な芸術のジャンルが境界をなくしながら互いに影響を与えあって展開したことを考えるなら、ザミャーチンの作品がこうしたアヴァンギャルドの実験を踏まえて成り立っていることは明らかである。また、『СДВИГ』や『смещение планов』といった未来主義の理論家の用いた言葉がザミャーチンの文学論でもまた重要な意味を持っているのである。

こうしたアヴァンギャルドの芸術との関係は、しかしながら、文体上の類似に見ることはできない。先に述べた理由の他に、カンジンスキイのような画家とは異なり、小説家であるザミャーチンの素材とは「小説の言葉」であり、当然言葉に対する意識も違ってくるからである。そしてまた、『われら』とは全く異なった文体で書かれた他の作品との繋がりが見失われてしまうからである。私の考えでは、ザミャーチンに対するアヴァンギャルドの芸術の影響がもっともよく現われているのは、その作品で重要な意味を持つ視覚的なイメージである。この点に「詩人になる前は画家であり、詩の形式で書かれた作品を常にキャンバスでの実験に類似のものとして考えていた」⁽¹⁰⁾ 未来主義の詩人との近さをも窺うことができよう。アンネンコフも『人間の漁師』（1918年）の冒頭の文体を「言葉のキュービズム」と名づけているし、また『われら』の文体については「マレーヴィチのスプレマティズム、世界じゅうにとどろいたその有名な黒い正方形」との類似を指摘しているのである。⁽¹¹⁾

この点についてヘルルは「D—503 の世界の認識においては視覚的な印象が優勢である」と書き、⁽¹²⁾ その幾何学的なイメージや色の用い方にアヴァンギャルドの画家の絵画の実験と共通するものがあることを指摘している。しかし、こうした視覚的な印象が優勢なのは『われら』だけではなく、ザミャーチンのほとんどの作品に共通することであり、このことは視覚的なイメージの作品内部での働きと関わってくるのである。こうした視覚的なイメージについてはザミャーチンは「視覚的なライトモチーフ」と名づけている（L. 270）が、これはとりわけ人物の描写に典型的に現われている。

『われら』について例を挙げるならば、その人物はすべてアルファベットと数字で現わされるが、これは人間が個人の名前（個性）を失った状況を現わしているとともに、語り手である主人公に意味づけされてアルファベットは幾何学的なイメージとなる。

「私の右には彼女、細い、鋭い、鞭のように強くしなやかな I—330。（中略）左には O，全く異った女性，全身が円ででき，手首には子供のようなくびれがある」（M. 10）

ここでは I と O という対照的な二人の女性が二つの文字の視覚的なイメージによって描き出されているのである。そして、こうした文字による人物の表記は音の喚起力とも結びつき、たとえば、O という音は「高いもの、深いもの、海、懐」を連想させると作家が書いているように、⁽¹³⁾ O—90 の新しい生命を産み出す母性とも対応している。

一方、色についてはヘレルは「色はいかなる自然であろうとも、それを再現するのにはほとんど役立っていない。その描写的な機能は文体的、象徴的な機能よりはるかに弱い。『絵画性』へのこのような接近はザミャーチンがこの時代のアヴァンギャルドの傾向の画家と近かったことを示している」⁽¹⁴⁾ と書いている。

色と幾何学的なイメージについて触れただけだが、こうした絵画的な要素の「視覚的な」効果についてはザミャーチンが絵画などのアヴァンギャルドの芸術家の実験を踏まえて、自分の作品のなかに取り込んでいったことは確かであろう。

しかし、さらに重要なことはこうした色や幾何学的なイメージが単独で用いられることはなく、『洞窟』（1920年）のような作品と同じように、図式的とも思えるほどに「系統化」され、作品の主題に関わる対立する二つの世界のモデルに対応して二系列のイメージ群に分離されうることである。そして、こうしたイメージが現実の世界に直接の繋がりをもたず、また象徴主義者における象徴のように異次元の世界への対応も欠いていることであろう。ここにザミャーチンの構成への志向がはっきりと現われている。⁽¹⁵⁾

2

この構成に対する志向にはまた、素材の組織化の客観的な方法の研究と応用に従事し、コンポジションに対して「構成 конструкция」を強調した構成主義と同じ方法意識が窺える。しかし、この点において言葉の芸術である小説が

造形美術と異なり、また詩を中心とした未来主義とも大きく違ってくるのである。ザミャーチンは「未来主義自体がその本性上、長編において、あるいは短編においてさえも、主題（сюжет）を築くという論理的な活動にあっていなかった」と書いている⁽¹⁶⁾が、彼がイヴァーノフについて書いた文には小説に対する彼の要求がはっきりと述べられている。

「イヴァーノフは議論の余地なく画家である。しかし、言葉の芸術とは絵画であり、建築であり、音楽である。言葉の音楽については彼は少ししか聞いていないし、建築的な主題（сюжет）⁽¹⁷⁾の形式は彼にはまだ見えていない。それゆえ、長編小説の複雑な、ポリフォニックな構成 конструкция を彼はうまく処理することができない」（L. 197）

つまり、小説の素材としての言葉のあらゆる側面を考慮したうえでそれを組織化し、一つの統一された作品として構成することを主張しているのである。

ヘレルはザミャーチンが詩と散文が異なっているという見方を拒否したにもかかわらず、結局は散文作家であり、「未来主義的な跳躍があっても」結局その根は「現実の生活とゴゴリからレーミゾフへと続くグロテスク・リアリズムのなかに根づいていた」と書いている。⁽¹⁸⁾確かに、ザミャーチンはフレーブニコフのような既成の言語を解体し、極限にまで言語の可能性を追及する実験や、普遍的な世界言語にまで辿り着くというようなユートピア的な思考とは無縁であった。⁽¹⁹⁾しかし、ヘレルの考えは、たとえば、ザミャーチンの講義『言語について』を根拠にしているのであろうが、実はこの講義で詩と散文の形式的な違いを認めていないにもかかわらず、「芸術的な言葉の作品」に二種類あることを指摘しているのである。そしてこの二種類のものを叙情詩と叙事詩とに分け、「叙情詩人は自分だけを体験するのにに対し叙事詩人は何十人もの、時には何千人もの自分以外の、他の個人を体験しなければならない」と書いている。⁽²⁰⁾つまり、詩と散文の形式上の区別は拒否しているにもかかわらず二種類の文学形式の存在を認めているのである。こうした考えは未来主義と近いところにいた、またその何人かはザミャーチンとも親しかった、フォルマリストたちの考えより、バフチンの考えに近いものであろう。

バフチンは『小説の言葉』のなかで詩の言葉と小説の言葉を区別し、「詩人は他者についても自分の言葉で語る」「それに対して、散文作家は（中略）自己に関しても他者の言語で語ろうとする（たとえば一定の社会・イデオロギー的集団を代表している語り手の非標準的な言語で）」と書いている⁽²¹⁾が、叙情詩・叙事詩という言葉を用いているにもかかわらず、ザミャーチンの言葉につ

いての考えはバフチンのこの考えに近い。また、スカースについても、エイヘンバウムが「原則的に書き言葉から離れ、語り手そのものを現実的な人間にするようなタイプの叙述形式」と定義したのに対し、バフチンは問題の重点を「語り手」や「話し言葉」から独自の視点・イデオロギーを持った「他者の言葉」の方へ移し変え、スカースを様式化、パロディとともに「他者の言葉を志向する言葉」として考察している²²⁾が、こうしたバフチンの考え方はザミャーチンの作品の発展を考えるうえでも非常に示唆的なものである。初期のスカースの作品から革命後の『われら』、さらにそれ以降の作品へ至るザミャーチンの発展を統一的に考える視点を与えてくれるからである。

『言語について』ではさらに、「それぞれの環境、時代、国民にはその固有の言葉、シンタクシス、思考の特徴がある」と書かれ、「環境の言葉 язык среды の総合、様式化された環境の言葉」によって作品で描かれる特定の「環境」(社会)に内在する独自の世界観・イデオロギーを言葉そのものの上に表わすことができるという主張がなされている。²³⁾彼の革命前の作品、特に初期のロシアの地方を舞台にした作品においてはスカースの手法によって民衆の言葉が様式化して再現され、民衆の意識・精神的な水準が言葉の上に表わされていると同時に、民衆の具体的・感性的な言葉が当時の文学において支配的であった象徴主義の抽象的・観念的な言葉に対置されている。このとき作家にとって重要だったのは「地方のロシア」の精神的な状況を外面から描写することではなく、言葉そのものの上に露出させることであり、また、民衆の「他者の言葉」で象徴主義の言葉を異化することによって作家自身が象徴主義の影響を克服することであった。²⁴⁾

こうした初期の作品の経験を踏まえ、バフチンと共通する小説の言葉に対する問題意識を持って書かれた『われら』において(講義は『われら』執筆と同じ頃になされた)「他者の言葉への志向」はさらに新しい形へと発展することになる。ここで描かれるのはいまだ存在しない未来社会なのであり、一人称の手記の形で書かれたこの作品の主人公の言葉は「単一国」のイデオロギーとそのイデオロギーに忠実な市民である主人公の世界観を背景にしていると考えられるのである。すなわち、作家は未来社会に固有の世界観・イデオロギーを描き出すために、こうした世界観・イデオロギーを背景にした「単一国」の「環境の言葉」を創造したのである。

ここで興味深いのはザミャーチンが『楽園』という評論でプロレタリア詩人の言葉について、次のように書いていることである。

「私たちは疑いもなく宇宙的な時代に生きている。新しい楽園と新しい現世の創造の時代に。(中略) もはやポリフォニーも不協和音もあるべきではない。(中略) 新しいロシアの文学と新しい詩が作られつつあるのは、確かに、このモノフォニーの大理石の基盤の上なのだ」^[25]

つまり、ザミャーチン¹は同時代の詩人や芸術家の言葉がモノフォニックなユートピアの言葉へと向かっていこうとする志向を捉えていたのである。そして、『われら』においてモノフォニックな「環境の言葉の総合、様式化された環境の言葉」を「創造」するとき、同時代のアヴァンギャルドの芸術家やプロレタリア文学者の言葉を、音ではなく、イデオロギーを背後に持つものとして分解し、一つの「統一的な世界観」を背景とする「単一国」の言語へと「再構成」したのだと考えることができるのである。

そしてまた、『われら』においてはドストエフスキイとチェルヌイシェフスキイの水晶宮をめぐる論争も新たな文脈で提示されるが、ここには言葉の持つ歴史的に重層化された意味をも作品のなかに取り込んでいくという方法があり、この伝統との繋がりを重視した態度もまた未来主義とは大きく異なるのである。ザミャーチンが阿克メイストの詩人たちに対して親近性を見出したのはこうした態度であった。

3

このように考えていくなれば、シュトリッターがバフチンの理論に基づいて『われら』について書いていることは非常に説得力を持つようになる。バフチンは『小説の言葉』において「小説とはただひとつの言語の絶対性を拒否したガリレオ的言語意識の表現である」と書き、「言葉」がイデオロギー的な性質をもつことを踏まえ、小説には言葉の「現実を正しく反映し、現実を支配し、組織しなおそうという志向（言葉のユートピア的要求）、現実の代用品（生活にとって代わろうとする夢想や空想）として、現実にとってかわろうとする要求」を批判する「言葉の自己批評」があることを指摘している。このバフチンの考えに基づき、シュトリッターは『われら』のダイナミックスが作用する三つの異なるレベルを指摘している。すなわち、まず、あらゆるユートピア小説を構成するテキストとコンテキスト（「1920年代のソヴィエトの作家の同時代の文化的、政治的コンテキスト、それ以後の読者のコンテキスト」）との動的な対話、次に「静的」なユートピアと区別される、ウェルズからザミャーチン²が受け継いだ「一続きの冒険小説としての動的な主^{シュジェクト}題の構成」、そして最後

に、ザミャーチンに特有のものとして、単一のイデオロギー的な権威を背景とした「モノフォニック」な言葉に対し挑戦する主人公の「他者の言葉」の対話的なダイナミックス（「小説の言葉が、ゆっくりと、徐々に機能し、他者の言葉を認め、それを獲得し、そして単一の、権威的な、絶対的な言語のユートピア的要求を見出し、拒否する。そうすることによってこの小説は真に自己批評的、対話的なものになる」）の三つである。²⁰⁹

しかし、ここで重要なことはこの第二、第三のレベルは互いに関連しあっていることである。ザミャーチンの小説に対する姿勢はまた主題構成とプロットとも関わってくるのであり、プロットの実験もザミャーチンが関心を持ったものであった。そして、この点についても『われら』においては「小説の言葉」が重要な意味を持つからである。

作品の冒頭に引用される「単一国」とその後続く主人公の言葉の文体上の近さはこの作品の「言葉」が様式化されていることを暗示しているが、予期せぬ事件など起こるはずのないユートピアの静的な世界は恋愛、反乱といったプロットの導入とともに動き出し（ヘレルは「小説の初めでは単一国の上では、時間の外で硬直した青い太陽が見下ろしている。しかし、愛、陰謀、反乱が起こると太陽は黄色に、バラ色に変化し、真紅の火で赤くなる。時間が動き始める」と書いている）、²¹⁰ 主人公は自分の言葉を獲得していくのである。すなわち、プロットの展開が主人公の言葉のなかに「他者の言葉」を導入し、言葉の対話的な機能とあいまって作品のダイナミックスが作り上げられていくのである。

これと対応して、この二つの「言葉」の対立はイメージにおいてもはっきり現われることになる。始めに「単一国」の規律ある集団を《единое, миллионнорукое тело》, 《одно миллионноголовое тело》とメタファーで表現した主人公は、自分の「言葉」を持つようになると、自分を手から切り離された指にたとえ、「離れた人間の指が、猫背に背を曲げ、ガラスの歩道の上を跳びはねながら歩いている。この指が私だ。そして、何より奇妙で、不自然なのは、指が手の上で、他の指と一緒にいたいとは思わないことである」（M. 90）とグロテスクなイメージで表現している。こうした主人公の「言葉」の変化については何人かの研究者が主人公が詩人になったことを指摘している。²¹¹ しかし、『われら』を全体の構成のなかで考えるならば、ここで大切なのはこの主人公の「言葉」によって一定の方向に向かわされた「単一国」の価値秩序の転換が行なわれること、そしてまた、「詩」として始まった作品はプロットが展開していくにつれて「小説」になる（「単一国を称える整然とした、厳密な数学的

な私のこの詩が、ある種の幻想的な冒険小説になっていく」(M. 89)) ことではないだろうか。

ザミャーチン(Замiatин)はセラピオン兄弟の作家の一人であるカヴェーリン(Кавeлин)について、彼に「興味があるのはプロットの実験、幻想と現実の総合という問題、イリュージョンを壊し、また新たにそれを作り出すという緊迫した戯れである」と書くが、⁽²⁰⁾ こうした言葉に対する意識を伴った、プロットの実験こそがザミャーチンの散文の特徴の一つであり、20年代のロシアの散文に大きな影響を与えたもののなのである。

そして最後に重要な意味を持つのが「笑い」である。『われら』の主人公が恩人の言葉に対して

「どうして私が反論できようか、これが(かつては)私自身の考えだったのだ。ただ、私はその考えにこんな鍛えられた、輝かしい鎧を着せることは一度もできなかった。私は黙っていた……」(M.183)

と書くような、「絶対的な、統一された言語である」単一国の言語は「非合理性、個性、そして現実の生活のポリフォニー」を表現できないのである。⁽²¹⁾ そして対話において反論の言葉を持たない主人公を救うのは「笑い」である。

「とてもはっきり覚えている。私は笑い出したのだ засмеялся。目を上げた。私の前に座っていたのは禿げた、ソクラテスのような禿げ頭をした人間であり、禿げには細かな汗のしずくがあったのだ」(M. 184-5)

この「笑い」とバフチン(Бахтин)の「笑い」との関係についてはさらに別に論じる必要があるが、ザミャーチンにとっては「笑い」が「言葉」に内在する価値秩序への志向を破壊するという重要な意味を持っていることがわかる。

「リアリズムは世界を肉眼で見ている。象徴主義には世界の表面を透かして骸骨が見えた。これがテーゼとアンチテーゼである。ジンテーゼは複雑なレンズのセットをもって世界に近づいた。そしてその前にグロテスクな、奇妙な多数の世界が開かれる。(中略)すべての相対性が開かれるのだ。だから、ネオリアリズムの哲学では生に恋すると同時に、ダイナマイトの最も恐ろしいもの、微笑 улыбка によって生を破壊するのは当然のことではないだろうか」(L. 237)

と書くように、ザミャーチンが象徴主義を克服する契機として、神秘主義に代わる笑いによる生の克服を強調しているのも、笑いのこの働きを意識していたからにほかならない。ザミャーチンは『われら』を自分の作品のなかで「最も滑稽で、最も深刻な作品」と書いている⁽²²⁾ が、この「滑稽な」面とは同時代の

多くの言葉をパロディ化しているということだけではなく、この「笑い」とも関連しているのである。

アヴァンギャルドの芸術家の大部分が工業芸術に向かうことによって「自分の主観の孤立化と社会内部での位置の喪失という病い」を癒す契機を求めたのだとすれば、^[82] ザミャーチンは「笑い」を介して現実に対しようとしたのである。

以上、『われら』を中心にアヴァンギャルドを背景においてザミャーチンの小説作品の特徴のいくつかについて述べてきた。しかし、ザミャーチンは決して同じ形式を繰り返していない。『われら』以後も、聖者伝のパロディや「民衆喜劇再現の試み」である戯曲『蚤』(1924年)など、さまざまな形式を試みているし、小説においても『最も重要なことについての短編』(1923年)を書いて『われら』で試みた実験を発展させようとしたあと、彼自身のそれまでの作品の「手法を露出」した『エックス』(1926年)^[83]を経て、『洪水』(1929年)において小説形式のそれ以上の完成を目指している(ザミャーチンは後に「私が通って来た複雑さのすべては結局、単純さに到達するためのものだったのだ」(L. 273)と書いている)。

それゆえに、今後はさらに『われら』以降の作品をも視野に入れて、同時代のロシア・アヴァンギャルド運動全体のなかでのザミャーチンの位置を考えていかなければならないし、また特に「言葉の芸術」として、ピリニャーク、バーベリなどの同時代の小説と比較研究することによって1920年代のアヴァンギャルド期の文学の特徴を明らかにし、そのなかでザミャーチンの小説作品を研究していく必要があるであろう。

注(1) エーアは「ザミャーチンの活動はアクメイストたちと未来主義者たちが詩において試みたことを散文において試みたもの、すなわち、理論と実作においてアヴァンギャルド文学の基礎を確立する試みと考えることができる」と書いている。Ehre, M.: "Zamiatin's Aesthetics". 《Slavic and East European Journal》, vol. 19, No. 3, 1975. p. 289.

また、ザミャーチンの象徴主義に対する態度については拙稿「ザミャーチンとロシア象徴主義」(東京大学文学部研究室年報『RUSISTIKA』II, 1982年, 82-92ページ)参照。

(2) ザミャーチンの評論と『われら』からの引用は下記のテキストを用いた。本文中の引用に際しては、評論については頭文字 L. とページ数、『われら』については頭文字 M. とページ数で示した。

評論集《Лица》, New York, 1967.

Мы. New York, 1973.

- (3) ルイスとウェーバーは『われら』のイメージや文体, プロット展開をプロレタリアの詩人の作品やボグダーノフの『赤い星』との関連で研究している。

Lewis, K. & Weber, H.: "Zamjatin's *We*, the proletarian poets and Bogdanov's *Red Star*". 《Russian Literature Triquarterly》, 12, 1975. pp. 253-278.

一方, ヘレル L. Heller は次の二つの論文で『われら』をザミャーチンと同時代のロシア・西欧の作家・思想家, さらにロシア・アヴァンギャルドの芸術家との関連で考察している。

"Zamjatin; Prophète ou témoin? *Nous Autres et la réalité de son époque*". 《Cahiers du Monde Russe et Soviétique》, XXII (2-3) 1981. pp. 137-165/"La prose de E. Zamjatin et l'avantgarde russe". 《Cahiers du Monde Russe et Soviétique》, XXIV (3), 1983, pp. 217-239.

- (4) ザミャーチンの作品をアヴァンギャルドの作品と考えるとよいかということについては議論の余地があるが, 下記の論文では『われら』以外に『洞窟』(1920年), 『エックス』(1926年)などをロシア・アヴァンギャルドの代表的な作品の一つとして言及, ないし研究している。

大石雅彦「複合生成過程としてのロシア・アヴァンギャルド, 強化テキスト・反テキスト・非テキスト」(『ロシア語ロシア文学研究』第18号, 1-14ページ)。

Van Baak, J. J.: "Zamjatin's Cave". 《Russian Literature》, X, 1981. pp. 381-4./ "Авангардистский образ мира и построение конфликта". 《Russian Literature》, XXI, 1987. pp. 1-10.

- (5) Анненков, Ю.: "Евгений Замятин". в кн.: 《Дневник моих встреч》. New York. т. 1, 1966. стр. 256-258.
- (6) Третьяков. С.: "Откуда и куда". 《Левф》, № 1, 1923, стр. 201-202.
- (7) Гастев, А.: 《О тенденциях пролетарской культуры》 1919. стр. 42-45.
但し, 引用は L. Scheffler: 《Evgenij Zamjatin, Sein Weltbild und seine literarische Thematik》. Köln, 1984. (p. 187-188) によった。
- (8) アンネンコフ, 前掲書258ページ。
- (9) Heller: 《Zamjatin; Prophète ou témoin》? p. 139.
- (10) Brown, E. J.: "Mayakovsky's Futurist period". 《Russian Modernism, Culture and the Avant-garde, 1900-1930》, ed. by G. Gibian & H. W. Tjalsma. Ithaca and London. 1976. p. 108.
- (11) アンネンコフ, 前掲書253-255ページ。
- (12) Heller: 《La prose de E. Zamjatin ...》 p. 218.
- (13) アンネンコフ, 前掲書247ページ。
- (14) Heller: 《La prose de E. Zamjatin ...》 p. 222.
- (15) こうしたイメージの「系統化」については拙稿「エヴゲニー・ザミャーチンにおけるイメージと『総合主義』」(『ロシア文学・1920年代』第2号, 1983年, 33-49ページ)。

ージ) 参照。

また、ヘレルは「当時の芸術家の野心は世界を新しい分析方法で理解し、それを初源的な要素に分解し（微分によって？）、それから芸術家のヴィジョンのままに、そして科学の法則に従って、あるいはより一般的な法則である理性に従って、世界を新しい世界へと再構成する（積分する？）ことである」と書いている（Heller: 《Zamjatin; Prophète ou témoin?》 p. 141）し、ヴァン・バークもアヴァンギャルド的な世界構成に特徴的なものとして「新しい分割、あるいは代替物を伴い、所与の文学的世界の諸要素の新しい分類を伴うヒエラルヒーの破壊、あるいはヒエラルヒーの喪失」を指摘している（Van Baak: 《Образ мира и конфликт...》 стр. 2）。

(16) Замятин: “Москва-Петербург”. 《Новый Журнал》, № 72. 1963. стр. 128.

(17) 作品を一つの構築物 *строение* と考える態度はザミャーチンが造船技師だったこととも関連しているであろう。

(18) Heller: 《Zamjatin; Prophète ou témoin?》 p. 143.

(19) *заумный язык* についてはザミャーチンはほとんど評価していない。彼は未来主義者の世界は「破裂して多くの関連のないかけらとなり、言葉は意味を越えた音 *заумные звуки* に分解した」と書いている（L. 239）。

(20) Замятин: “О языке”. 《Новый Журнал》, № 77. 1964. стр. 97-98.

(21) バフチン「小説の言葉」（伊東一郎訳、新時代社、『ミハイル・バフチン著作集』5, 55ページ）。

(22) Эйхенбаум, Б.: “Лесков и современная проза”. в кн.: 《Литература, Теория, Polemika》, Ленинград. 1927. стр. 222.

Бахтин, М.: 《Проблемы поэтики Достоевского》, изд. 2-е. Москва. 1979. стр. 222.

(23) Замятин: “О языке”. стр. 100-101.

(24) 注(1)の拙稿参照。

(25) 引用は下記の英訳によった。

《A Soviet Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin》. ed. & tr. by M. Ginsburg. Chicago and London. 1970. p. 59.

(26) Striedter, J.: “Journeys through utopia”. 《Poetics Today》, vol. 3, No. 1. 1982. pp. 41-45. また、バフチン「小説の言葉」第5章を参照。

(27) Heller: 《La prose de E. Zamjatin...》 p. 221.

(28) たとえば次の論文を参照。

Rosenshield, G.: “The imagination and the “I” in Zamjatin’s “We”. 《Slavic and East European Journal》, vol. 23, No. 1. 1979.

Russell, R.: “Literature and revolution in Zamyatin’s *My*”. 《Slavonic and East European Review》, vol. 51, No. 122. 1973.

(29) 引用は注(25)の英訳 p. 76 による。

(30) シュトリッター, 前掲論文43ページ。

- ③1) Замятин: “Автобиография”. 《Сочинения. т. III.》 А. Neimanis. 1986. стр. 14.
- ③2) Gaßner, H. & Gillen, E.: 《Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus》, Köln. 1979. (Einleitung: Der Funktionswandel der sowjetischen Kunst zwischen 1917 und 1935. pp. 21-22).
- ③3) この作品では、たとえば、『われら』や『最も重要なことについての短篇』における色のシンボリズムがパロディ化されている。また、ザミャーチンが作品の構成においてメイエルホリドに関心を持っていたことは次の部分からわかるであろう。
「(小説の) 舞台はメイエルホリド流の二つの構成主義的な舞台である。(中略) 劇は同時に二つの舞台で展開する」(Замятин: 《Сочинения》. т. II. стр. 73)。

Е. Замятин: “Мы” и русский авангард

Хироси НИСИНАКАМУРА

Стиль записей и рассуждения героя романа “Мы” напоминают стиль и мышление современников автора, как и пролеткультовских поэтов, так и художников авангардистского направления, в том числе таких живописцев, как Кандинский и Малевич. И в своих статьях Замятин упоминает, кроме самого себя, нескольких художников-живописцев, как представителей одного из новейших направлений в искусстве, которое он назвал “синтетизмом” или “неореализмом”. Эти факты свидетельствуют о его активном интересе к современным ему явлениям не только литературы, но и искусства вообще, и дает нам повод исследовать его произведения в связи с творчеством авангардистских художников.

И в самом деле, то, что в романе “Мы” преобладают зрительные образы (зрительные лейтмотивы, как выражался сам автор), которые играют существенную роль наравне с четырьмя основными цветами, доказывает родство Замятина с живописцами-авангардистами и в России, и на Западе. У него мы находим и свойственный авангарду подход к конструкции: разложив мир на первоначальные элементы, снова конструировать из них единое целое строение (т. е. произведение как заверченный самостоятельный мир), не считаясь с их бытовым, повседневным порядком.

Но принцип конструкции Замятина тесно связан с его осознанием свойств слова и прозы, что и отличает его, как художника слова, от других авангардистов, и, в частности, как прозаика, от футуристов-поэтов. Хотя он

ценил футуристские языковые эксперименты до некоторой степени, ему был чужд их заумный язык, и он требует иного подхода к слову, при котором не исключены такие свойства, как “смысл” и “логические связи”. Тут выступает на первый план стилизация: он утверждает, что прозаику необходимо писать на “языке изображаемой среды и эпохи”, и что с помощью “стилизованного языка среды” можно, пользуясь только языковыми средствами, обнажать характерное мышление описываемого в романе общества или личности. (Такое понимание свойств слов и романа сближает его с Бахтиным.)

И он, угадав в высказываниях современников установку на монофоническое слово утопии, и проанализировав их, “синтезировал” их в язык среды Единого Государства, где господствует утопическое слово, предполагающее единственно-правильное, авторитетное мировоззрение. К такой конструкции языка среды присоединяется еще второй принцип конструкции, т. е. принцип “сюжетной конструкции”. И с разворачиванием сюжета герой усваивает “свое слово” и в роман вводится диалогическая динамика.

И, наконец, в романе имеет существенное значение смех. Замятин противопоставил смех, как оружие преодоления трагизма жизни, символистскому мистицизму-двумирию. Это тоже можно считать одной из важнейших черт, отличающих его от многих художников-современников, которые искали в производительном искусстве выход из своей отчужденности от современного общества.