

アナトーリイ・キムの長編『りす』の 作品構造と文体研究

崔 建 永

はじめに

画家をめざしていたアナトーリイ・キム（1939年生まれ）はモスクワの美術学校を中退し、詩作を始める。3年間の軍役後1963年に除隊するが芸術活動に対する内面的葛藤のなかで、書いた詩や小説を燃したりする。労働者や技師として生計を立てながら作品を書き続けるが、文学大学の卒業（1971年）後にも思うように発表の機会を得ることができず、8年もの長い間、短編の原稿をかかえて編集部の門を出入りしなけりばならなかった。⁽¹⁾

ついに1973年になってレニングラードの文芸誌「アヴローラ」の1月号に短編小説『ミョーコの野ばら』と『水彩画』が発表できたのは、前からキムが知りあっていた俳優スモクトゥノフスキイの編集部への依頼によってであった。⁽²⁾ キムはこれによって文壇の注目を集め、1976年に出た最初の作品集『空色の島』にいたっては多くの読者層を確保するようになるが、それはキムが在ソ朝鮮人やサハリンなどを取り上げながら作品を通して朝鮮の伝統的な要素を素材にした独特な世界をえがくのに成功したためである。しかしそれは主として初期の作品に著しく、表面的な印象にすぎない。キムがデビュー以来注目されるようになったのは、むしろ、その斬新な言語感覚、大胆な作品構成、実験精神や幻想性などによると思う。キムの作品にたいしては、アンニンスキイやセミョーノヴァのような批評家のほかに、リージン、トリーフォノフ、リチューチン、キレーエフなどの作家による評価が多いのもそのためであろう。⁽³⁾

1980年代にはいってからもキムは『ロートス』によって代表される実験小説をふくむ、中編を中心に精力的な創作活動をつづけ、いくつかの論争をまきおこすとともに、ドイツやフランスなどの西側でも翻訳され、広く知られるようになる。⁽⁴⁾ ドイツ語、フランス語、ポーランド語、韓国語などに翻訳された『ロートス』においてすでに、キムの実験小説は独特な作品構成と文体を見せているが、その精神は1984年に発表された初の長編『りす』で絶頂にたつする。⁽⁵⁾

文芸誌や新聞において『りす』にたいする論争がつづく最中にペレストロイカをむかえるようになるが、キムは「1985—88年」の間にほとんど作品を発表していない。ついに1989年になって『りす』につづく第二番目の長編『父なる森』を「新世界」誌の4—6号に発表する。⁽⁶⁾ この長編はキムの文学においては『りす』の延長線として見るべきであるが、その舞台をロシアの森「メンチョーラ」にし、ロシア人の3世代をえがいた作品で、「ロシアの作家」としてのキムの思想がもっともはっきりと展開されたものともいえる。⁽⁷⁾

また1989年になってキムは祖先の国の一部である韓国をはじめて訪れ、その後は韓国の読者のために、自ら筆をとった挿絵付きの随筆、回想、短編小説などを発表するが、1990年の2回目の韓国訪問の時には1カ月以上も滞在しながらソウルで作品を書き上げるに至る。韓国でおこなったいくつかのインタビューや随筆の中で、キムは自分の作品世界が転換点を迎えていることをほのめかしている。⁽⁸⁾ 1990年まで、キムは70余の短編、7つの中編、2つの長編、戯曲、シナリオ、児童文学、評論などを発表している。⁽⁹⁾

1

ブルガーコフの死後20年以上もたつ1960年代の後半に『巨匠とマルガリータ』が文芸誌「モスクワ」に発表されて以来、ソヴィエト国内においては1970年代、80年代のペレストロイカの時期までに、このような幻想的なモチーフにみちている自由奔放な小説はまず発表することができなかった。特に1970年代はいわゆる「農村文学」やアイトマートフのような各民族と共和国の作家による作品が主に国内で出版される反面、アンドレイ・ビートフの『プーシキン館』や文集『メトロポーリ』のような実験的な試みはソ連では出版されなかった。⁽¹⁰⁾ パノーヴァ、カヴェーリン、カターエフによる一部の作品においては実験的な散文や文体が見られるが、ブルガーコフのような「過激性」には及ばず、この世代の活動は終幕をむかえる。

このような状況の中で発表されたキムの実験小説『ロートス』(1980)と『りす』(1984)は、文学的に評価される前に、まず非難と「没理解」の的になってしまった。たとえば、Г. マルコフは1986年の作家同盟大会の演説のなかでキムの小説『りす』を取り上げ、「悪、俗物根性、エゴイズムに関する抽象論議にすぎない」とはげしく非難する。⁽¹¹⁾ また、「文学新聞」には Вл. ノヴィコフと Вc. スルガノフの論争が、「文芸評論」誌には А. ネムゼ尔と Л. アンニンスキイの論争が発表された。⁽¹²⁾

物語的長編（Роман-сказка）と副題がついているこの小説は、全体の構造としては主人公の「××氏＝りす」による、ある女性に対する告白＝物語となっている。主人公の持ついまひとつの分身である「りす」は、人間の中の動物性を示す寓話的意味とも読めるが、ロシア語では「... ий—Белка」と書く。この主人公りす（××氏）によって話が進められるが、彼の変身やほかの魂への乗り移りによって語り手も変わったりする。この××氏＝リスの話は自分をふくむ4人の若い画家たちの運命と死に関するもので、それは生前と死後における（又は、蘇った人の）4つの魂と4つの意識までに及んでいる。

主人公たるりすの回想によって小説は始まる。朝鮮戦争のさなかに父母をなくし、孤児となった3歳の主人公は、その時、森の中で出会うりすによっておのれの出自がりすであると信ずるようになる。この世にたった独りになったこの子供は、あるロシア人の夫婦に養子としてひきとられてサハリンで成長し、のちモスクワの美術学校に進み、自身と同じく画家を夢みる3人の友にあらう。⁽¹³⁾ 彼らは主人公と同様に非ロシア系で、アクーチン、ルペーチン、アズナウリヤーンという名字をもつ。

どんな生き物にも変身（превращение）することができる主人公は、他の動物や人間の魂にもものりうつることのできる能力（перевоплощение）をもっていて、ついには、人間の仮面をかぶっているこの世の獣どもに気付く。それは実にさまざまな「人面獣心」（оборотень）たちにほかならない。⁽¹⁴⁾ まさにこの人面獣心たちによって三人の友人もこの世をあとにしたのである。また、この人面獣心たちによって地球全体において「本当の人間」に対する「ある陰謀」（заговор зверей）がたくらまれているのを見ぬいているリスはついにこの陰謀を暴こうと決心する。つまり、それによって自分は人間に生まれかわるのだと考える。森からの使者は、主人公のりすのところにきて、本来の森（「Наш зеленый Лес」）へもどることを勧める。が、りすは森にもどらず、人間になる決心を強める。しかしそのためにはおのれの中の「りす」を殺さなければならぬと、つげられる。つまり、自分と同じ本当のりすを殺すように言われる。

ある出版社の役人になっている主人公は、ある日狩猟に出かける。狂乱している猟犬をつれて、狩りに熱中している。その時、森の中で彼の犬にりすが噛まれてしまう。かまれたりすの体は血まみれに切られて、惨めに死んでいく。思いがけず、このりすの破滅の張本人となった主人公は、死んでいくりすを見ながら、3歳の時、この世ではじめて出会ったりすのやさしいまなざしを記憶のそこから思い出す。

人類の始祖アダムとイヴとの間に生まれ、嫉妬からその弟アベルを殺したカインと同様に、同族殺戮によって人間になった主人公は、ずたずたに引きさかれているりすの前で「いずれにしても」人間になったことを喜ぶ。

本当の意味で、この小説を「あらすじ」で再現することは不可能に近い。人間の本性としての善と悪の問題、真の芸術と創造の問題、死の超克と永遠の問題などの「古典的」なテーマが、キムが構築する小説の形式の中に融合され、回想、いのり、対話、「内的独白」、多様なシンボルによって語られる。小説全体は、ある絶対者から与えられた使命としての「りすの歌 (песня)」になっていて、その中で「生のコーラス (Хор Жизни)」が繰り返し流されたり、「不滅的な靈魂 = われわれ (Мы)」による合唱が歌われ、人間の意識が把握する世界は、時間と空間の中に共存している「あらゆるもの」の溶け合わされた、ポリフォニックな世界として描かれる。つまり、ポリフォニー音楽の根底にある原理をこの散文の作品に移すという試みである。

2

本来は音楽用語であるはずの「ポリフォニー」を文学用語として、その意味を広げたのはバフチンである。バフチンは、「芸術家としての」ドストエフスキの独創性を明らかにするために「ポリフォニー小説」という語を用いたのだが、その意味でバフチンは「ポリフォニー」に、芸術的思考の原理と創作世界における1つの手法という新たな、より広い意味を与えた。つまり、バフチンによって「ポリフォニー小説」という新しいジャンルが生まれただけでなく、それよりも意味深いのは、新しい芸術的思考の可能性が付与されたことであらう。

しかしここで注目しなければならないのは、バフチンによる「ポリフォニー小説」論のもつ「自立性」である。「ドストエフスキはポリフォニー小説の創造者である」と、バフチンは言うものの、それは、ドストエフスキの創作を検討するためにポリフォニー小説の概念が創り上げられたことをかならずしも意味しない。ポリフォニー小説としてドストエフスキの作品をえらんだのが、最適の選択であった保障にはならないのである。さらにバフチンは、改訂増補版『ドストエフスキの詩学の諸問題』(1963)の「序文」の結びにおいて、「ポリフォニー小説」という「問題」はこの再版を出すにあたっても相変わらず「問題」としてのこされていると明らかにしながら、「ポリフォニー小

説」における〈総体〉の問題と〈完全なポリフォニイ小説〉の問題を十分に再検討することはできなかったとほのめかしている。

いずれにしても、「ポリフォニイ小説」はバフチンによってはじめて〈新しいジャンル〉として提起され、ルナチャルスキイの（1929年の初版に対する）書評への反論をも含んでいる改訂増補版においては、ドストエフスキイ以外のポリフォニイ文学まで論議を広げる可能性が開かれたとも言える。

このようにバフチンの「ポリフォニイ小説」論は芸術的思考の原理（つまり、創作技法）として、自立的〈新しいジャンル〉として、または、開かれた〈未完成の〉理論として、ドストエフスキイをすでに離れているのである。しかしながら、バフチンのいう「ポリフォニイ小説」がいかなるものであったのかは別にしても、現代ソヴィエト文学——とりわけ60年代以後——において、「ポリフォニイ小説」を試みたのはだれひとりとしていなかったのである。

アナトーリイ・キムの長編『りす』の作品構造と文体において行われている実験は、まず、創作技法としての「ポリフォニイ」である。しかしそれは、ドストエフスキイにおけるポリフォニイとは共通性をほとんどもっておらず、むしろ差異点のほうが多い。

キムは、ポリフォニイとしての世界認識をつよめたのはだいたい20歳ぐらいのときバッハの音楽を聴いてからだと言う。それ以来バッハの合唱曲、オルガン曲、器楽曲などはキムの創作活動に非常に強い影響を与えたのである。その音楽からえた哲学的結論を、キムはいくつかの中編——特に《Луковое поле》（1970—76）と《Лотос》（1980）——そして長編『りす』（1984）において、内容ばかりでなく形式的にも、ポリフォニイとして再現しようと試みた。その哲学的結論というのは、「世界はポリフォニイである」との認識にほかならない。この世にあらゆるものが存在し、その「あらゆるもの」は時間と空間の中に共存している。また、人間も同様にそのポリフォニイの原理によって組織されている、とキムは言う。⁽¹⁵⁾

ものの中には異なったものや、互いに矛盾しているものもあるが——キムにおいては、生と死、人間と自然、東洋と西洋、また、民族や言語のことも絡む——、それらは最終的にはまとまった全体を形成している。個々の要素が総体としてある場合、これらすべてはあくまでも全体として認識されるのだと考えるキムは、このような基盤の上に内容ばかりでなく、作品の形式としても成立できる小説を試みた、と言う。⁽¹⁶⁾

いうまでもなく、キムはポリフォニー音楽の頂点として、バッハの音楽を考えている。音楽における最高のメロディーの実現ともいえるポリフォニーというのは、異なったものが溶け合わされ、調和のとれた統一体を生み出すことになるが、このポリフォニー音楽の根底にある原理を小説作品へ移そうとするのがキムの意図だとすれば、この場合「ポリフォニー小説」という理論のもつ比喩的性格は弱められ、その反面、単語や文章のもつ物理的・構造的技能が強化されるのは充分予測される。したがって、キムの散文では単語と文章のレベルにおいてまずポリフォニー技法が見られるのだが、まさにこの点で、ドストエスキイのポリフォニーとは異なるものでもある。

しかし、いかにして単語と文章にポリフォニー性を持たせるのか。まずは、個人思想体系としてのシンボルが用いられるが、その中でも「人間意識の多声」や「生と死・時間と空間をこえた合唱」などをあらわす単語も繰り返される。たとえば、〈Мы〉 〈Хор Жизни〉 〈человеческое духовное Мы〉 〈Одиночество〉 〈Вечный Живописец〉 〈Отец Вселенной〉 などがある。また、単語や語結合に二重の意味をもたせる場合もよく見られる。

Русь деревянная (42頁)

тугой и прохладный ветер жизни (126頁)

Палка разума (153頁)

文章においては詩的音楽性の効果をさそうような配列が用いられるが、このときえらばれる単語のもつ響きは、話のながれの中では感覚的状況も伝える。

дух-покровитель … в кухонном воздухе (87頁)

сошел с ума, как и его матушка (255頁)

было ощущение какого-то унущения (260頁)

文章のレベルで行われる実験の中でもっとも多いのは、1つのフレーズの中に複数の声を結びつける手法であるが、単に文の中で多数の異なった話者に語らせるにとどまらず、話の流れによっては語り手の変移において頻度や長さの調節が用いられる。ここでは簡単な例を上げて見る。(パラグラフの中で語り手が変わることだけではなく、続くパラグラフごとに語り手が変わり、それらは場合によっては2人のはげしい台詞が交わされる演劇やオペラを彷彿させる。)

Я умирал с чувством величайшего облегчения, а я хоронила его с мыслью, что он поплатился не за свою вину (94頁)

Я в Австралии, а я в Москве, а я недавно восстал из гроба и не пойму, где нахожусь (132頁)

このような単語と文章を通した言語実験による文体は、ほかの様々な作品構造をもってより立体化される。ポリフォニイこそが世界を組織する原理だと考えるキムによると、私たちの意識はこのポリフォニックな世界をつねにポリフォニイとして把握していることになる。このような体験において、厳格な年代記は存在しないのである。人間の精神活動からの結果は蓄積されるとキムは信じているが、ほかの「あらゆるもの」もまた時間と空間の中に共存していて、次第に変わっていくとも言う。

このような世界認識が『りす』の作品構造におけるポリフォニイへとつながる。実際のテキストには、各登場人物の声、4人による集団的な声、全能な作家の声、全人類的合唱のほかに、この『りす』を小説として読んでいる読者や文学批評家からの問いとそれに対する作家の応答による「対話」が、小説の中で繰り返されるが、これは物語の全体にしっかりと溶け合わされている。また、独白、夢、主人公の意識の中に流れる母のいのり、(朝鮮のフォークロアによる)吉凶を伝える鳥の鳴き声、死から生へもどった人間の声による新鮮な描写、画家の魂(死霊)によって空中に描かれる絵などを通じて、キムはさまざまな音と色をつくりあげながら劇的效果を与えようと試みる。

3

このような言語実験と作品の「形式」だけでポリフォニイ小説が完成されるわけではない。ポリフォニイの作品の中には1つの「叙事詩的な基盤」が導入されなければならないとキムは考えている。芸術におけるポリフォニイ性(полифоническое начало)というのは、たとえば、哲学的で、諷刺的な、また、喜劇・悲劇的な要素が総括されて統一性をもつようなことでも見られるのだとし、その例としてブルガーコフの『巨匠とマルガリータ』をあげている。⁴⁴⁾

キムは『りす』でも同様の基盤を導入している。まず、この作品はソ連文壇の編集部や編集長、さらにはソ連における芸術界全般の状況に対するあからさまな諷刺になっている。最初はこの作品の出版に反対していた役人もいたことを、評論家のボンダレンコは後にペレストロイカの時代になって暴露してい

る。⁽¹⁸⁾ 物語として動物を登場させる、小説の寓話的内容は、しんらつな諷刺のための武器となっている。また、次のような直線的な表現も見られる。

Я редактор, а ты рыло дельфинье ... (142頁)

Меня исключили за «формализм», хотя официально ... (162頁)

твой стиль надоел такому тонкому и многообразному стилисту, как наш главный редактор ... (168頁)

Они ничего не могут сделать с моими картинами, оставленными в пространствах, недоступных для них. (189頁)

『りす』が出版されてから読者の注目を集めたのはこのような諷刺によるおもしろさであろう。ブルガーコフ以来、これほどの作品が出版されたことはなかったのである。しかし、この作品のもつ文学史的意味は、このような諷刺の精神とか自由奔放な幻想であるよりは、「哲学的基盤の導入」によって完成されるポリフォニイ小説の試みであると思われる。

人間は精神において変わっていかなければならない、またその変化は「精神圏」(Ноосфера)をめざす積極的進化論である、という哲学が小説全般に貫かれている。変身・変容のモチーフや「ティヤール・ド・シャルダン」(222頁)が登場するのもそのためである。

主人公によって語られる〈сказка〉の形式を取っているこの小説は、反復して出てくる、ある女性への「長い、内的独白による告白」(232頁)となっている。この女性については最後まで明らかにされないが、愛人であったり、創作のための唯一の支えとなる絶対者であったり(237頁)、主人公の人間としての生まれ変わりを所管する(145頁)はずの神に近いイメージとしても出てくる。しかしキムの作品世界ではこれは母や妹でもあり、「永遠に女性的なるもの」でもありうる。これは、「愛の天上的対象は単一であり」、それは「永遠に女性的なるもの」だとするヴラジーミル・ソロヴィヨフとティヤール・ド・シャルダンの両者に見られる概念でもある。

また、キムはティヤール・ド・シャルダンの〈形態変化〉や〈昇華〉の概念をもって、変化の2つの区別を考え(〈превращение〉と〈перевоплощение〉)、人間精神の変化による愛のエネルギーの蓄積を主張する。ティヤールにとって、「昇華」の結果ではあるが、いまだ《情念》であるところの愛の精神的諸形態は、低次の情念的なそれらの《基底》のまさに《創造的な》形態変化に由来す

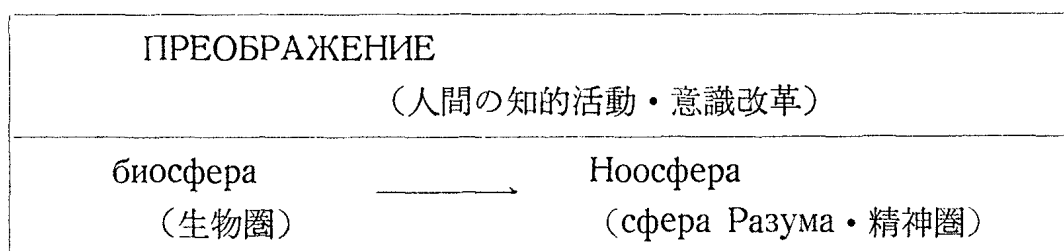
る。すなわち、現実の昇華や形態変化にとっては、かならず、《昇華させ》、《形態変化させる》因子が存在するということである。¹⁹⁾ これがキムにおいては、次のようになる。

人間はつねに変わっていくと信ずるキムは（「Человек непременно преобразится」, 「Человек еще изменится」）『りす』の主人公に、2つの「変化」の能力をもたせる。まず、りすは「変身」（превращение）の能力をもって「人間とりす」の間を往復することができる。主人公たるりすは、人間としては「××氏」（... ий）でありながら「動物的な性質」としての「りす」と一体になっているが、ついには自分の中の「りす」を殺して人間として生まれ変わる。また、人間はこの「変身」によって「人面獣心」（оборотень）となり、反人類的「陰謀」（заговор оборотней）に加わる。

主人公はまた「変容」（перевоплощение）の能力ももっている。彼の魂はほかの人間や動物の魂へのりうつることができる。このようにほかの人の魂へ飛び移りながら語るため、ひとつの場面、ひとつのパラグラフ、ひとつの文章の中で「多声」を伝えることも可能になる。そればかりか、すでに死んだ3人の友人たちの生前と死後の時間とあらゆる場所を自由に往復しながら、その心理的過程が描かれることもある。そこではあるひとりの中で行われる過程のみならず（たとえば、りすが犬に噛まれる一瞬の心理描写）、魂から他の魂への移行の過程までもが語られる。

この2つの概念には哲学的な意味がこめられているが、小説の内容においては寓話的な幻想性を生み出す。《превращение》は、ひとりの個人（Я）の中にある「動物性」をあらわし、肉体的な「変身」である反面、《перевоплощение》は精神的な変化に近い「生まれ変わり」であって、個人（Я）はこれにより不滅のミイ（бессмертное МЫ）になる。²⁰⁾ このような人間の精神面での変化は、生物圏（биосфера）が、人間の知的活動からの「変化」によって「精神圏」（сфера Разума）へと進化していく、という「Ноосфера 的思考」にもむすびつく。

превращение (変身・transformation)	перевоплощение (変容・transfiguration)
人間←→りす оборотничество одинокчество (Я)	4人の声・意識・魂 творчество бессмертие (МЫ)



「生物圏」にたいして「人智圏」を意味する〈Ноосфера〉は「人間の知的活動の総体」ともいえる概念で、最近では、「世界と人間に対する宇宙的視点」を〈Ноосфера 的思考〉ともいう。本来はティヤール・ド・シャルダンによって定着された概念だが、のちにヴェルナー・ツキイなどにもうけつがれ、人間の理性と精神道徳の回復により、人間の本性の変革をめざす、意識的進化をも意味することもある。また、人間と自然、世界と宇宙に対する新たな認識を強調するロシア・ソヴィエト文学の伝統として、たとえば、С. Семиёнов-Вьяは、哲学者の Н. Фьёдоров, К. Цюолкофスキ, В. Велнер-Цюки, А. Чжюэфскиを、文学者としては、Флэбникоф, Заборо-Цюки, Платоноф, Прее-Шувин, 画家のФлорноフなどの流れをあげながら、アナトーリイ・キムの『りす』をこの流れの中で位置づけている。⁽²¹⁾

注 アナトーリイ・キムに関する日本での紹介には次のものがある。黒田辰男訳「きのこ狩り」(『ソヴェート文学』1978年夏季号, 64号), 黒田辰男訳「人間の貢献」「毎日ダーシャの山のかたわらで」(『ソヴェート文学』1981年秋号, 77号), 安井亮平「キムと『町の稲妻』」(『NHKラジオロシア語講座』1990年2月号), キムの祖先については拙稿「朝鮮系ロシア人の文学(2)——アナトーリイ・キム, 系譜と略歴」(『ノーマル』43号)を参照されたい。ほかにも筆者による英文の論文, 記事が多数ある。

- (1) См.: А. Ким. МЫ—ПОТОМКИ И ПАТРИАРХИ. «Сов. Россия» 1987, 1 августа.
- (2) См.: Предисл. И. Смоктуновского. «Соврем. драматургия» 1984, № 4, с. 90.
- (3) См.: Вступительная заметка Вл. Лидина. «Дружба народов» 1973, № 5, с. 161.

トリーフォノフはキムの2冊目の本『4つの告白』(1978)についての書評を1979年6月号の「ユーノスチ」誌に発表している。

- (4) 中編《Лотос》は1980年10月号の《Дружба народов》に発表されるが、この作品にたいする11人の批評家の反応を集めたものが1982年3月号の《Литературное обозрение》にのり、話題となった。これより前の1981年6月にはこの作品とラスプーチンの《Последний срок》との比較を試みたセルゲイ・ザルイギンの「Своей

дорогой」がアナトーリイ・キムの作品論として《Дружба народов》に発表された。

《Лотос》のドイツ語版は、Wolfgang Kasack の訳で1986年「Suhrkamp」文庫(No. 922)として出版された。1988年には、フランス語、ポーランド語、韓国語などの訳も出版された。

- (5) А. А. Ким. Белка: Роман-сказка. М.: Сов. писатель, 1984, 272 с. (1987年, 1988年に出た作品集にもはいっているが, この論文の本文中の引用は1984年版からのページ数で示す。)

- (6) 『Отец-Лес』の単行本は1989年20万部出版された。

- (7) 『Отец-Лес』については, Карен Степанян による評論の中で「作家の人間不信」などの点を取り上げられているが(「文学新聞」1989年40号), これに対しては Марина Дутко による反論が出されている(「文学新聞」1990年2号)。この論争では世代の問題, 精神的な危機感や個の喪失の問題など, 小説の哲学的な側面が争点となっている。

また, 全訳ではないが《Soviet Literature》誌の1989年7月号には英訳がのり, 同誌の1990年9月号には, Texas 大学の E.T. Rich 氏による作品論が発表された。(「Mortality, Immortality, and Anatoli Kim's "Father-Forest"」by Elisabeth T. Rich)

- (8) 1989年から韓国で発表された作品は次の通りである(随筆と短編小説)。ロシア語の原文はあとから, ソ連で発行されている朝鮮語の新聞「高麗日報」の週刊付録や作品集を通じて発表される。

「神よ, 私は本当に韓国に来てますか」(「東亜日報」1989年9月30日)

「海豹の夢」(「東亜日報」1990年1月1日)

「ぼくは朝鮮人なのか, ロシア人なのか」(「東亜日報」1990年2月3日)

「朝鮮とロシアのクリスチャン」(「東亜日報」1990年3月3日)

「朝鮮の老人 (Старые корейцы)」(「東亜日報」1990年5月30日)

「思母曲 (Плач по матери в Сеуле)」(「東亜日報」1990年7月24日)

「世界市民 (Гражданин Мира)」(「東亜日報」1990年9月19日)

ほかには, 韓国で書きおろしたシナリオ「Дикая камышовая кошка」(1990年7月号の「世界女性」誌), 紀行文, インタビュー, 座談会, 講演の記録などがある。

- (9) 7つの中編の創作年と発表年は次の通り。

《Собиратели трав》(1968—71/1976)

《Поклон одуванчику》(?/1975)

《Соловьиное эхо》(1976/1977)

《Луковое поле》(1970—76/1978)

《Лотос》(?/1980)

《Утопия Гурина》(?/1981)

《Нефритовый пояс》(?/1981)

- (10) 『プーシキン館』はソ連では不完全なものとして発表された。オーディス版は1978

年。

(11) См.: «Лит. газета» 1986, № 26, с. 3.

(12) См.: Спор о новом романе А. Кима. ЛГ, 1985, 13 февраля.

Обсуждаем роман-сказку А. Кима. ЛО, 1985, № 8.

(13) この小説から主人公の伝記的事実をいくつか取り出し、キムの伝記にそれらもつけ加えることによる誤謬がソ連や、特にアメリカの学者に目立つ。

(14) <оборотень>に適当な日本語はない。ドイツ語版の場合は造語として<Wandling> (←Wandlung) と訳している。ドイツ語版の『りす』は Thomas Reschke の訳で 1987年 (Paperback は 1989年) 出版された。

(15) 「Sowjetunion heute」誌, 1986年1号, p. 53,

(16) 同, p. 54.

(17) См.: «Лит. учеба» 1983, № 4, с. 56.

(18) См.: Вл. Бондаренко. Служить истине. «Агитатор» 1988, № 13, с. 37.

(19) アンリ・リュバック, 山崎庸一郎訳『永遠に女性的なるもの』, 法政大学出版局, 1980年, 44—46頁, 108頁。

(20) たとえば, カフカの『変身』(Die Verwandlung)はロシア語では<превращение>になり, 宗教的な「変容」(藉身, 託身)は<воплощение>と書く。

(21) См.: Светлана Семенова. Восходящее движение, Ноосферные идеи в литературе. «Октябрь» 1989, № 2.

ソ連における本格的な「Ноосфера 論」は1985年から始まったと言っても過言ではない。シャルダンの代表的な著作『現象としての人間』の訳「Феномен человека」は1965年に出て, 1970年には「Тейярдизи」(Е. М. Бабосов, Минск)という本まで出版されたのも事実であるが, 「個人の理性」や「個人の精神」をも前面に出しながらスターリン主義の見なおしまで取りあげる「Ноосфера 論」は1985年からであり, 「Феномен человека」も1987年に再び出版された。

См.: Ноосфера—Это неизбежно! ЛГ, 1985, 13 февраля.

НООСФЕРА: Духовный мир человека. Лениздат, 1986

Человек и НООСФЕРА. Н. Моисеев, М, 1990

ほかに, 文学作品や評論集, 文学研究書としても「人間と自然」, 「宇宙的」視点による試みが発表されつつある。代表的なものとしては Конст. Кедров と М. Давыдов などによる作品, М. Эпштейн の研究書, С. Семенова の評論がある。

Композиция и стилистика романа-сказки Анатолия Кима «Белка»

Гон Ёнг ЧОЙ

Произведения А. Кима, русского писателя корейского происхождения, вызвали немало споров с самого начала, когда появились его первые рассказы, опубликованные в ленинградском журнале «Аврора» в 1973 году. Как тонкий стилист, А. Ким не раз экспериментировал в области композиции и стилистики, особенно в таких произведениях, как повесть «Лотос» (1980), роман-сказка «Белка» (1984) и роман—притча «Отец-Лес» (1989).

Моя работа посвящена анализу целостного текста первого романа А. Кима «Белка» на разных уровнях его структурного своеобразие и стилистической особенности. С этих точек зрения мы и попытаемся рассмотреть полифоническое построение, основой которого является экспериментальная композиция этого произведения.

Концепция “целого” полифонического романа, выдвинутая М. М. Бахтиным в качестве нового романного жанра, как он сам признает, еще остается сложной “проблемой” художественного творчества. Полифонические романы создавались, конечно, и до и после Достоевского, и сам М. М. Бахтин никогда не утверждал, что Достоевский был единственным автором полифонических романов. Тем не менее, Бахтин не только расширил концепцию “полифонического романа”, но и придал ей самостоятельность на уровне нового творческого метода.

Роман-сказка «Белка»—это новая попытка “целого” полифонического романа и по форме и по содержанию—по композиционным законам и по философским размышлениям. Это и есть смелая попытка реализации полифонического мироощущения А. Кима, как он сам считает, под влиянием музыкальной композиции произведений И. С. Баха, по мнению писателя, вершины полифонии. Полифоническое начало в произведениях А. Кима, особенно в романе «Белка», — это, с одной стороны, ощущение полифонии духовных миров всего живого, существующего во все времена и на всех пространствах, с другой стороны, это полифония соединения разных подходов в единое—скажем, в романе «Белка» философское, сатирическое, трагедийное и комедийное слиты в единый сплав.

Как показывает подзаголовок, весь роман представляет собой сказку, тяготеющую к притчевой форме, или песню “Белки” с внутренними монологами, воспоминаниями и кимовскими символами. Не только диалоги, молитвы, исповеди, многозначные словосочетания в романе, но и “индивидуальное мифотворчество” (повторяющиеся символы многоголосного звучания, как

“Хор Жизни”, “бессмертное МЫ” и т. п.), все это усиливает полифоническую композицию и стилистику романа. С этим внутренним строем романа еще увязываются мысль А. Кима о “преображении” — «превращении» и «перевоплощении», и “Ноосферные идеи” — космический взгляд на мир и человека.

У Анатолия Кима, корейца по происхождению и русского по культуре и языку, непременно и ненавязчиво присутствует еще одно полифоническое начало — Восток и Запад, Россия и Корея — которое, как верит Ким, воплощает две разные ипостаси одного и того же существа. В своем первом романе «Белка», А. Ким стремился соединить и синтезировать буддийскую и христианскую традиции, и также самые разнообразные творческие принципы: художественные и философские, этические и религиозные — чтобы показать диалогизм в природе культуры, и полифонию жизни и мира.