

バーベリ『ギイ・ド・モーパッサン』をめぐって

——「霧」と「太陽」の葛藤——

中 村 唯 史

I.

イサーク・バーベリ（1894-1940）の短篇『ギイ・ド・モーパッサン』 Гюи де Мопассан は、1932年、雑誌‘30 дней’第6号に掲載された。この短篇を取りあつかった論文は、作者の生前も含めてごく少ないが、その一つにニルソンの「イサーク・バーベリの小説『ギイ・ド・モーパッサン』」がある。⁽¹⁾この論文においてニルソンは、作品が厳密に「閉じられて」いることを前提として、テキスト内部の諸要素を摘出し、それらの相互関係を考察した。これはニルソンが『騎兵隊』中の一編を分析した論文⁽²⁾でも用いた方法で、この時には、テキスト内の諸要素の関係を整合的に示すことによって、その関係が依拠する原理、つまり作品の構造を示すことにまで成功している。

だが『騎兵隊』に対して有効だったこの方法は、『ギイ・ド・モーパッサン』の考察においては必ずしも成果をあげているとは言えず、テキスト内の諸要素への緻密な分析を通じては、それらの要素を統括する原理は浮き彫りにならなかった。上記の二つの論文においてニルソンが用いた方法は同一であるから、この相違は、対象となったテキストの性質の相違に起因すると考えられる。『ギイ・ド・モーパッサン』のテキストは、『騎兵隊』の場合とは異なり、ニルソンが暗黙裡に前提としていたような、閉じられ自律した言説ではない。このテキストを理解するためには、テキストの外に対する考慮もまた必要である。

『ギイ・ド・モーパッサン』は、作中における主人公の年齢の明記、成長した語り手が自分の往時を回顧する形式などの特徴から、『私の鳩小屋の話』以下の半自伝的連作の系譜に分類するのが適當である。したがってテキストの外にあるものの中で第一に考慮されるのは、伝記的要素ということになるだろう。ただしバーベリのような一種の文学至上主義者の場合、伝記とは、ほとんどその文学観の変遷というに等しい。

『ギイ・ド・モーパッサン』とバーベリの伝記＝文学観との関連は、実は作

中において示唆されている。この短篇は「1916年の冬、気がつけば私はペテルブルグにいた..」(II.217.3) という一節で始まっている。この設定は、ペテルブルグを舞台とした小説がバーベリには他にほとんどないこともあって、彼が1916年にペトログラードの週刊誌「Журнал журналов」51号に発表したエッセイ『オデッサ』Одесса を想起させる。これは、バーベリの当時の文学観が明瞭に現れている点で、きわめて重要な文章である。

『ギイ・ド・モーパッサン』と『オデッサ』の関連を示唆するものとしては、他にモーパッサン(1850-1893)の短篇『告白』(L'aveu, 1884)が指摘できる。バーベリは『オデッサ』の中で新しい文学の範例として『告白』を紹介しているが、この作品は『ギイ・ド・モーパッサン』においても重要な役割を担っている。『ギイ・ド・モーパッサン』の主人公「私」と富豪夫人ライサは共同でモーパッサンの短篇を翻訳するが、『告白』に取り組んでいる時、その作中人物に各々自分を重ね合わせ、彼らの行動そのままに情事に及ぶ。つまりこの「偽のクライマックス」は、『告白』の介在なしには成立し得ないものである。この他にも、モーパッサンの短篇や伝記の引用は、『ギイ・ド・モーパッサン』中に大きな位置を占めている。

バーベリがその形成期から1920年代初頭まで、このフランスの作家に深く傾倒していたことはよく知られている。⁽³⁾バーベリが、要約すれば「私」と富豪夫人との情事の話に過ぎないこの作品に、あえて『ギイ・ド・モーパッサン』という表題をつけたことも考え合わせれば、1916年『オデッサ』執筆前後のバーベリの文学観とこの短篇の間には、はっきりとした照応関係があると言える。

以上の考察から、『ギイ・ド・モーパッサン』が『オデッサ』を踏まえて書かれた作品であることは明らかだろう。エッセイにおけるバーベリの主張、とりわけその文学観の鍵となっているモーパッサンという作家、ペテルブルグという街を念頭に置きつつ、以下に作品のテキストを見ていくことにする。

II.

『ギイ・ド・モーパッサン』中に言及されているモーパッサンの作品は、『ミス・ハリエット』(Miss Harriet, 1883)、『牧歌』(Idylle, 1884)、『告白』(既述)の3編である。『ミス・ハリエット』はその題名が言及されているだけなので、残りの2編について、原作と『ギイ・ド・モーパッサン』中の記述とを比較してみる。

まず、第2節に言及されている『牧歌』について、モーパッサンの原作冒頭部とバーベリによる作中引用部とを、下に対照する。

〈原作〉

マルセイユへ行く汽車が、今、ジェノアを出たばかりだ。太陽は空にあがって、沿岸に火の雨を降り注いでいる。(....) オレンジの木も、レモンの木も、今が花盛りで、その馥郁たる、甘くて、激しくて、悩ましい香気を、静かな空に発散して、バラの香に混じている。バラは、華麗な庭園といわず、あばら家の戸先といわず、田野といわず、沿線のいたるところに、まるで雑草のようにはえているのである。それらのバラは、この沿岸にあっては、まるで自家にいるようなものだ！⁽⁴⁾

〈引用〉

この物語を忘れるような人はよもやあるまい。腹をすかせた若い大工が、乳母を生業とする、たくましい女の乳を吸わせてもらう話である。それは暑い昼下がり、ニースからマルセイユへ向かう汽車の中で起きる。バラの国、バラの園、海岸まで花園の広がる国で起きる....

(II.219.33-38)

両者を比較すると、太陽が照りつけ、バラが沿岸まで咲き誇るイメージなど、バーベリは原作の雰囲気をおおむね的確に伝えている。ただし彼は、汽車の出発駅を原作のジェノアからニースに改めることにより、『牧歌』の舞台をイタリアからフランスに置き換えている。また原作では、大工が女の乳を吸うのは「ここ二日、飲まず食わず」だったためということが最後に判明するが、引用はこれには触れていない。貧困という要素が捨象されることで、アイロニカルな原作が、引用では文字どおりの牧歌と化している。

第4節に見られる『告白』の引用にも、『牧歌』の場合と同様の操作が指摘できる。バーベリは、御者ポリートと百姓娘セレストの情事という内容を正確に再現する一方で、いくつかの修正や省略によって、原作の基調を変化させているのである。

『告白』の引用のうち、作中人物の記述についてのみ、下に対照する。

〈原作〉

娘のセレストは、燃えるような赤毛の大がらな女で、日に焼けたほおには、そばかすが散らばっている。いつかひなたで仕事をしていた時、太陽の火花が顔に降りかかったのだろう。

御者のポリートは、陽気な、体格のいい男で、若いくせに腹がせり出している。顔や首筋は日に焼け、風に吹かれ、雨に打たれ、ブランデーに染まって、れんが色をしている。

〈引用〉

燃える太陽の滴は、赤毛のセレストにこぼれ落ちて、そばかすになった。太陽は、垂直に降り注ぐその光と、ワインと林檎酒とで、御者のポリートを磨き上げた。(II.221.28-31)

笑いすぎたあまりに涙がこぼれ、レンガの色、血とワインの色をしたポリートの頬を伝い落ちる。

(II.222.2-3)

セレストが赤毛であること、二人ともに日に焼け赤みがかった顔色をしていることなど、引用は原作の記述を細部に至るまで忠実になぞっている。その一方で、セレストの記述において労働を思わせる一節が省略され、ポリートの記述で стихия の類のうち「風」と「雨」が削られていることが注目される。ディテールのこのような取捨選択により、引用においては、赤系統の色と陽光の降り注ぐイメージが、原作よりも強調される結果となっている。

引用では、上記以外の記述についても、「赤色」と「太陽」を印象づけるための操作がなされている。色のディテールについては、セレストの靴下の色が青から赤に、ポリートの馬車の色が黒・黄から赤茶色に置き換えられていることなどが指摘できる。太陽を強調する操作としては、『告白』の引用に先立つライサの台詞「この作品の主人公は太陽です。Le soleil de France...」(II.221.27-28)、「フランスの陽気な太陽」(II.222.17-18)という一節が、いずれもバーベリの捏造であることなどがあげられる。

バーベリは『告白』という作品の構造自体もまた変化させている。原作は枠構造を成し、引用された本編の他にセレストの妊娠をめぐるプロローグ・エピローグがあるが、これらは引用では無視されている。また原作では、セレストがポリートに身を任せるのは、彼に支払わなければならない馬車代を帳消しにしようとの打算からだが、これについてもバーベリの記述は曖昧になっている。

バーベリはソ連で1926-27年に出版されたモーパッサン三巻選集のために

『牧歌』『告白』を訳出している⁽⁵⁾ので、上に見てきたような原作に対する修正は、彼によって意図的に行なわれたと考えられる。引用においてバーベリは、赤系統の色彩と太陽の印象を原作よりもはるかに強め、原作のリアリスティックな要素（貧困、労働、打算、等）を消去することで、一種神話的な趣を帯びた情熱の文学として、これを描きだした。

このようなモーパッサン像は、エッセイ『オデッサ』中の記述と軌を一にしている。バーベリはこのエッセイの中で、彼によればロシア文学にこれまで無縁だったという「心から朗らかで輝くような太陽」(I.64.19-20)の記述を、モーパッサンの『告白』に見いだしている。

炎熱に燃える道を、音を立てて乗合馬車が行く。その馬車には、太って狡猾なポリートと、健康で粗野な百姓娘が乗っている。彼らがそこで、何をなげしているのか、それはもう彼らの問題である。空が熱く、大地が熱い。ポリートと娘からは汗が流れ、乗合馬車は炎熱に燃え輝く道を行く。それですべてだ。
(I.65.9-14)

バーベリは専らモーパッサンの本能的情熱や肉体への固執といった側面を評価したが、これはロシアにおける従来のモーパッサン理解とは違っている。たとえばトルストイは1894年の小文⁽⁶⁾において、モーパッサンの「叙述の明晰さ、あるいは形式の美しさ」を称える一方、「対象に対する作者の正しい、すなわち道徳的な態度」の欠落を非難した。ところがバーベリは、正にこの欠落を賞揚したのである。

1910年代のロシア文学には、ニーチェ思想の流行に端を発する、一種プリミティビズム的な潮流が強かった。⁽⁷⁾『オデッサ』におけるモーパッサン理解は、バーベリもまたこうした潮流の中にあつたことを示している。従来のロシア文学に社会的・倫理的なものへの偏向を認めていたバーベリにとって、モーパッサン文学、より正確に言えばその本能賛美は、この「偏向」への反定立として有効だった。

Ⅲ.

『オデッサ』においてモーパッサンに対置されたロシア文学とは、バーベリにとって、具体的には何を意味していたのだろうか。『オデッサ』中には次のような記述がある。

ドストエフスキイの作品には、でこぼことして灰色の舗道の感触がある。この舗道を通してカラマーゾフが居酒屋に行く。この舗道に沿って、秘密めいて重苦しいペテルブルグの霧が流れている。灰色の道と霧のとばりは、人々の喉を締め、窒息させた——窒息した人々は、滑稽な或いは恐ろしい奇形と化し、その情熱は異臭を放っている。(I.64.21-26)

舗道や霧がペテルブルグの文学的形象に典型的なディテールであり、またこの引用部の直後に、ゴーゴリが「ウクライナもの」から「ペテルブルグもの」へ移行したことを嘆く一節があることも考慮すれば、『オデッサ』を書いた時にバーベリの念頭にあったのは、いわゆる「ペテルブルグ神話」であったと推測される。

『ギイ・ド・モーパッサン』中のペテルブルグは、ロシア文学の伝統に忠実に描かれている点、『オデッサ』の記述と同様である。まず指摘できるのは「霧」のディテールである。ペテルブルグの霧は、ライサとの情事の後と、モーパッサンの伝記を読んで彼の人生が狂気との闘いだったことを認識した時の、計二回「私」の目に映じている。

鎖状に連なった街灯に照らされて、トンネルのように暗い通りを、濃く湿った霧が流れて行く。うずまく壁の奥で魔物たちが怒号する。舗道を行くひとの姿も、膝から下は霧に隠れていた。(II.223.8-11)

これは、「私」が情事の後、ライサの住居から帰路についた際の記述だが、ここにゴーゴリやドストエフスキイのペテルブルグを見ることは難しくない。また「舗道＝霧」の連想や、「奇形」と下線部のイメージの類似から、直接には、先に引用した『オデッサ』中の一節を踏まえたものと考えられる。

作中のペテルブルグの特徴としてもう一つ指摘できるのは、黄の色彩が執拗に強調されていることである。「私」の暮らしているのが「黄色い、悪臭の漂う」(II.217.6-7) ペスキ通りであること⁽⁸⁾、カザンツェフの頭髮が、「短い羽毛のように柔らかで黄色」(II.217.29-30) であること、ライサの夫が「はげ頭の黄色い顔をしたユダヤ人」(II.220.22-23) であることなど、この作品は、モーパッサンに関わる部分を除けば、ほぼ黄一色に塗り込められていると言って良い。バーベリがペテルブルグを形象するに当たってこのように黄色を強調したことには、明らかにドストエフスキイの『罪と罰』からベールイの『ペテ

ルブルグ』に至る，“Желтый Петербург”の伝統が意識されていよう。⁽⁹⁾

ベールイ『ペテルブルグ』が『ギイ・ド・モーパッサン』に及ぼしている影響は、富豪夫人ライサの形象に『ペテルブルグ』に登場するソフィヤ・リフーチナの姿が反映している⁽¹⁰⁾ことなど、決して小さいものではない。ただし『ペテルブルグ』における黄色の氾濫は、ソロヴィヨフの黄禍論に影響を受けたベールイの世界観に基づき“Желтый Петербург”の伝統に新しい象徴的意味を付与したもの⁽¹¹⁾だったが、『ギイ・ド・モーパッサン』は、必ずしもベールイのこの世界観を作品の基盤とはしていない。

バーベリ文学の顕著な特徴の一つに、聖書を含む神話や先行の文学作品の引用が多いことが指摘できるが、概して彼は、引用するディテールやモチーフが原典中でいかなるコンテクストの中にあるかを顧慮しなかった。原典の価値観・世界観を等閑視し、借用したディテール・モチーフを、文学的仕掛として自作品に任意に割り付けることを躊躇しなかったのである。この意味で、ヴォロンスキイが彼を「芸術上の唯物論者、無神論者」と呼んだ⁽¹²⁾ことは正鵠を得ている。前節に見たモーパッサンの作品に対する恣意的な改変は、このようなバーベリの方法の典型的な例である。

ところがペテルブルグ神話に対しては、上の方法は適用されていない。引用の記述から明らかなように、バーベリは舗道、霧、黄色といったディテールを、伝統に沿った形で用いている。このためペテルブルグ神話は、コンテクストを破壊されることなく、その本来の連関を保ったままで、作品中に現われていると言える。

『ギイ・ド・モーパッサン』中のペテルブルグは、「黄色い霧の街」という、その典型的な形象を反復することで、この街の文学的神話を読者に想起させる信号としての意味合いが強い。バーベリの意図はペテルブルグ神話の新しい解釈ではなく、むしろこの伝統をそのままの形で作品世界に導入することにあった。これはしかし必ずしも、バーベリがペテルブルグ神話の世界観を受け入れていたことを意味しない。『ギイ・ド・モーパッサン』には、「ペテルブルグ」だけではなく、モーパッサンの作品世界という「場」もまた存在するからだ。私達は次に、バーベリが改変を加えた「モーパッサン」と、これを加えなかった「ペテルブルグ」との、作中における相関関係に触れる必要がある。

IV.

『ギイ・ド・モーパッサン』は、バーベリの他の短篇と同様、ほとんど図式

的なまでの二極対照を構成の原理としている。一方に太陽と赤色に彩られたモーパッサンの作品世界があり、他方に霧と黄色の街ペテルブルグの姿がある。霧と太陽の対照が、この短篇と密接な関係にあるエッセイ『オデッサ』の論旨——霧のペテルブルグ神話に抗して、「太陽の記述」の出現をロシア文学に待望する——を踏まえたものであることは既に示した。

バーベリ文学における色彩については、クライマンに網羅的な論文がある。⁽¹³⁾彼の定義によれば、バーベリの色彩観はヨーロッパ及びロシア文学の伝統に忠実だった。赤は活動性・地上性・生命力を象徴し、黄は抑圧的で病的な色、衰弱や頹廃を表す色である。この定義に従えば、『ギイ・ド・モーパッサン』において、赤と黄の色が各々モーパッサンとペテルブルグの重要な属性となっていることもまた、明らかに『オデッサ』の論旨に沿うものと言える。「色のシンボリカ」の頻繁かつ意識的な使用は、象徴派をもって嚆矢とする。クライマンはバーベリの色彩観に表現主義絵画理論の影響を見ている⁽¹⁴⁾が、バーベリは赤・黄以外の色に対しても象徴派文学と同様の意味を付与しているので、やはりこれは直接には彼らの作品から学んだと考えるべきだろう。ただし象徴派にとって「色のシンボリカ」は形而上的世界観に基づくものだったが、「芸術上の唯物論者」バーベリにおいては、それは文学的技法としてのニュアンスが強い。

『ギイ・ド・モーパッサン』におけるモーパッサンの作品世界の属性「赤＝太陽＝生命力」という連想もまた、バーベリが後期象徴派から得たものと思われる。ベールイにおいて「太陽」は「真正な生活の源泉、生命力の象徴」であり、つねにキリストのイデーと結びつくものだった。このようなキリストと太陽の同一視は、古い起源を持つ伝統の継続であり、ヴァチェスラフ・イヴァーノフの連詩『太陽—心』を通じて、ベールイに至ったものである。⁽¹⁵⁾バーベリは、『オデッサ』を書いた段階で既に、この「太陽＝生命力＝キリスト」の連想を知っていたと推測される。「霧」に対する「太陽」の優越を主張するこのエッセイが、次の多義的な一節によって、しめくくられているからである。

感じられるのだ——血を新たにしなくてはならない、と。息苦しくなっている。我々がかくも長いあいだ空しく待ち続けている文学的メシアは、海に囲まれて陽光輝く、あのステップ地帯からやって来るだろう。

(I.65.27-30)

ただし『オデッサ』における論述の対象があくまでも文学に限定されていること、ここで待望されているのが「文学的メシア」であってイエス・キリストでないことには、留意する必要がある。先達のモチーフの恣意的な再構成というバーベリの方法は、「太陽＝生命力＝赤」という連想の形成に際しても、よく機能したと言うべきである。

『ギイ・ド・モーパッサン』を考える上では、「私」以外の登場人物、ライサとカザンツェフについても簡単に触れておく必要がある。

ライサとその住居は『ギイ・ド・モーパッサン』において、「モーパッサン＝赤＝太陽＝生命力」と「ペテルブルグ＝黄＝霧＝頹廢」の2極の中間に位置している。ライサ自身は「キエフやポルタヴァといった、栗やアカシヤが繁茂する、満ち足りたステップの街からペテルブルグに移住してきたユダヤ女」(II.218.34-35)、ペテルブルグに暮らしながらモーパッサンを「私の人生の、たったひとつの情熱」(II.218.40)と呼ぶ、精神的な異邦人として描かれている。その住居は「バラ色の円柱」(II.218.12)「赤い絨毯」(II.218.17)など赤系統のディテールと、「リョーリヒの青ざめた絵画」(II.218.23)「古代様式のアイコン」(II.218.25)「スラヴ様式の青い肘掛椅子」(II.222.23)などロシア的なディテールとの混淆である。ライサの作中における位置を明瞭に示しているのは次の一節だろう。

ペテルブルグ特有のどんよりとした陽の光が、色あせて皺の寄った絨毯の上に宿る。書棚と机の上にはモーパッサンの29巻選集が並んでいる。太陽の見えざる手が、それらの書物の背革に触れた。 (II.219.27-30)

ライサの住居にも太陽は射し込んでいるが、それは「フランスの陽気な太陽」ではなく、冬のペテルブルグの弱々しい日の光に過ぎない。彼女その人が赤系統の色を帯びるのは、「私」と彼女が『告白』の作中人物と同一化した時だけである。('辺りにはオレンジ色の炎が漂い....')(II.221.23-24) / 「彼女の肩や手がまだらに燃えて....」(II.222.30))

「私」の同居人カザンツェフは、作中に何ら特性を持たない「私」の分身の役割を果たしている。彼は「私」と同様に文学に志し、同じく太陽の国スペインに憧憬を抱いているが、その黄色い頭髪にはペテルブルグ的な「頹廢」が刻印されている。このディテールは、作品の末尾における「私」の太陽への憧憬

の破綻を、あらかじめ暗示するものである。

以上の考察に基づいて『ギイ・ド・モーパッサン』を定義すれば、これを「私」が「太陽＝生命力」の幻影と「霧＝頹廢」の間を彷徨する物語とすることができる。

ペテルブルグの頹廢の中に暮らしていた「私」は、ライサと知り合い、彼女の翻訳を手伝うことを通して、モーパッサン文学の太陽が輝き生命力に充ちた世界に触れる。「私」とこの世界との接触は、ライサと翻訳を進めるうちに次第に深まり、『告白』を契機として彼女と情事に及んだ時、「私」はこの世界とついに合一したかのように見える（偽のクライマックス）。だがそれは、ライサの住居においてのみ可能だった錯覚に過ぎず、路上に出たとたん、霧が「私」を取り囲む。そして狂死に至ったモーパッサンの実生涯を知るに及んで、「太陽」の幻影は消え去り、後には霧だけが残されている。

「私」の彷徨は、「ペテルブルグの霧」が「フランスの太陽」を覆いつくすことで終わる。このような結末を持つ『ギイ・ド・モーパッサン』は、この作品がエッセイ『オデッサ』を踏まえたものであることを思えば、自分の若き日の文学的抱負にバーベリが捧げた挽歌に他ならないと言えるだろう。『オデッサ』中の彼自身の表現を借用するなら、「ペテルブルグ」はバーベリにおいても勝利したのである。

『ギイ・ド・モーパッサン』は、発表された当時、読者や批評家に一種の困惑をもって迎えられ、バーベリにごく近い人々もその例外ではなかった。⁽¹⁶⁾ 彼らの困惑は主として、この作品を「閉じられた」テキストとして読んだことによる。1916年バーベリがまだ無名だった頃の小文を、1932年当時なお記憶に留めていた者は、ほとんどなかったことだろう。バーベリ自身『ギイ・ド・モーパッサン』と『オデッサ』との関連には生前けっして触れることがなかったので、自分の文学への挽歌という、きわめて「私的」なこの作品の主題は、おそらくは作者のもくろみ通りに、同時代の人々には秘められたままであった。

V.

バーベリが『オデッサ』において表明した抱負の実践として『オデッサ物語』を発表したのは、1921-24年である。したがって『ギイ・ド・モーパッサン』に描かれているような、彼がその文学観の破綻を1917年初めの時点で自覚したということとはあり得ない。私達は最後に、この作品がいつ執筆されたのかという問題を考える必要がある。

『ギイ・ド・モーパッサン』が発表された直後、『Смена』誌1932年17・18合併号に、バーベリのインタビュー記事が掲載された。バーベリはの中で、『ギイ・ド・モーパッサン』が1920-22年に書かれたものと述べている。⁽¹⁷⁾だが作者自身の言葉に反して、バーベリ未亡人ピロシコヴァ女史のアルヒーヴには、この短篇の1927年の日付が入った草稿のあることが確認されている。⁽¹⁸⁾『Смена』がコムソモールの機関誌だったことを考えれば、上記の発言は、当時既に政治的に微妙な立場に置かれていたバーベリが、『ギイ・ド・モーパッサン』に批判的な記者達に対し、韜晦してみせたものと思われる。

この作品の執筆年代を正確に確定することは困難だが、1920-22年頃に最初の構想が立てられた可能性は否定できないにせよ、それが現存の形となり本格的に執筆されたのは、1927年以降、完成は'31年末か'32年初め頃と考えられる。

その第一の根拠は、1931年12月2日付『Новый Мир』誌編集長ポロンスキイ宛のバーベリの手紙の中の次の記述である。

私が今タイプ打ちしている幾つかの作品は、何年か前に書き、ここ数か月の間に若干の手直しをしたものです。私はもうかつての私ではないし、考え方もまるで違ってしまっている。人生は先へ先へと進んでいきます。ただ私は、自分の内面が体験したかつての日々を惜しまずにはいられないのです。あれらの日々が、跡形もなく消え失せていくままにしておきたくはないのです。⁽¹⁹⁾

1932年に発表された中に、自分の過去を題材とした作品は『ギイ・ド・モーパッサン』以外には見当たらない。⁽²⁰⁾したがって、引用において「幾つかの作品」という時、バーベリは主に『ギイ・ド・モーパッサン』を念頭に置いたものと見るべきである。

第二の根拠は——これは状況判断だが——『ギイ・ド・モーパッサン』に少し遅れて、バーベリが短篇『フロイム・グラチ』を書き上げていることだ。⁽²¹⁾これは『オデッサ物語』の主人公達が、赤軍によって銃殺されるさまを描いた作品である。『フロイム・グラチ』によって『オデッサ物語』に幕を下ろしたことで、『ギイ・ド・モーパッサン』によって『オデッサ』の主張に挽歌をうたったこととは、バーベリにとって同じ意味を持つ行為だったと考えられる。

バーベリが『オデッサ』に述べた文学的抱負の破綻は、彼が1926年に『騎兵隊』を刊行して以降、きわめて寡作になったことに現れている。この行き詰ま

りは主として、彼が自分の文学から、あらゆる世界観を徹底的に排除したことによってもたらされた。作家は本来、既存の文学との偏差の中にしか新しい作品を創造し得ないものだが、バーベリの場合それは、先行する作品から、その世界観と断絶したうえで借用したディテールやモチーフを、任意に再構成することを意味していた。バーベリのこの姿勢は、事実取材した際にも一貫していた。『騎兵隊』においてコサック兵士とユダヤ人とが同一平面に並置され、両者に対してリュートフ＝「私」が等しい距離を保ち得たのは、このためである。

バーベリは、既存の文学作品の固有の価値観や、人々が各々持っている世界観との葛藤を回避し続けた。この意味で、その文学が他作品からの引用に満ち、また多く現実の出来事に取材しているにもかかわらず、バーベリは本質的に「他者」を知らなかったと言える。その文学は常に、それがオデッサのユダヤ人街を舞台としたものであれ、国内戦に取材したものであれ、彼が『オデッサ』において称揚した、本能と生命力という単一の価値のまわりを堂々巡りしていたのである。

以上のことを念頭に置く時、『ギイ・ド・モーパッサン』において、モーパッサンに仮託され太陽に象徴されたこの単一の価値が、黄色いペテルブルグ、その霧——これらの使用に際し、バーベリがペテルブルグ神話のコンテクストに手を加えなかったことは既に指摘した——によって、たえず相対化され、最後には駆逐されていることは、注目に値する。この作品における「太陽」と「霧」の関係は、従来の彼の作品に見られるような、単に対照的な素材の同一平面における並列というには留まらない。それは互いに相容れない二つの文学的価値観の葛藤を反映していた。

しまいまで（モーパッサンの伝記を一筆者註）読み終わったとたん、私はベッドから起き上がった。窓の外には霧が押し寄せ、この世のありとあらゆるものを覆っていた。私は胸を締めつけられた。真実の予兆が私に触れたのだ。
(II.223.41-43)

バーベリは、『ギイ・ド・モーパッサン』末尾のこの一節で、自分の文学的理想の挫折・敗北という形において、ぬきさしならない「他者」の姿を初めて認めたのである。

[註] 本稿は、日本ロシア文学会1995年度総会（9/13-14、於北海道大学）において筆者が行った報告「バーベリ『ギイ・ド・モーパッサン』をめぐって：ペテルブルグの霧とフランスの太陽」に加筆・訂正を施したものである。バーベリのテキストには Исаак Бабель, Сочинения в двух томах, М., Художественная Литература, 1990. を用い、引用に際しては、末尾に（巻, 頁, 行）を付した。本稿におけるテキストの翻訳は、訳者名が記されている場合を除き、すべて筆者によるものである。

- (1) N. Å. Nilsson, "Isaac Babel's Story «Guy de Maupassant»", Studies in 20th Century Russian Prose, Stockholm, Almqvist & Wiksel International, 1982, pp. 213-227.
- (2) N. Å. Nilsson, "Isaac Babel's «Perechod čerez Zbruč»", Scando-Slavica, Tom. 23, 1977, pp. 63-71.
- (3) 例えばパウストフスキイは、バーベリが1921年に「モーパッサンのような人生への愛に満ちた文学は、オデッサから生まれるだろう」旨、彼に述べたことを伝えている。см., К. Паустовский, "Рассказы о Бабеле", Воспоминания о Бабеле, М., Книжная палата, 1989, с.12.
- (4) モーパッサンのテキストには Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, Paris, Édition Albin Michel, 1970. を用い、また邦訳も参照した。引用に際しては、『牧歌』には青柳瑞穂、『告白』には田辺貞之助の訳を、それぞれ用いた。
- (5) А. К. Жолковский и М. Б. Ямпольский, Бабель/Babel, М., Carte Blanche, 1994, с.393.
- (6) レフ・トルストイ、木村彰一訳「ギイ・ド・モーパッサン作品集の序」。「モーパッサン論」と題して『世界文学体系44. モーパッサン』, 筑摩書房, 1958年, 426-438頁に収録されている。
- (7) ミシェル・オクリチュエ, 桑野隆・赤塚若樹訳『ロシア・フォルマリズム』, 白水社, 1996年, 69頁。
- (8) Пески (Пески) は、正しくは、現在の Суворовский проспект 周辺地域の名称だった。19世紀後半—20世紀初にかけて安価な賃貸用住宅が多かったので、「私」がこの地域に住んでいるという設定は理に適っている。песок = 「砂」という名称は、この地域の土質から付いたものである。バーベリはこの実在の名称を作品中に取り入れ、貧民や「黄色い街」というペテルブルグ神話の伝統と巧みに結びつけた。см., Санкт-Петербург, Петроград, Ленинград: Энциклопедический справочник, Научное издательство "Большая Российская Энциклопедия", 1992, с.475.
- (9) ドストエフスキイ文学における「黄色」については С. М. Соловьев, "Колорит произведений Достоевского", Достоевский и русские писатели, М. Советский писатель, 1971, с.414-446. 等を、バールイの「黄色」については、И. Корецкая, Над страницами русской поэзии и прозы начала века, М., Радикс, 1995. с.7-34. 等を、それぞれ参照した。
- (10) ライサとその夫の住居は、モイカ運河沿いにあり、三階建てで、柱 (колонна) が強調されていることなど、『ペテルブルグ』のリフーチン夫妻と同一の建物に設定されていると思われる。またリフーチン夫妻の建物の壁の「交叉した剣上にロー

マ人の兜」という浮彫の意匠は、これが本来軍事関係省庁向けに建てられたものであることを示しているが、(см., Л. Долгопопов, Андрей Белый и его роман «Петербург», Л., Советский Писатель Ленинградское отделение, 1988, с.323.) ライサ夫婦の住居の壁にも「銃眼 (бойница)」があることは注目されよう。モイカ運河の沿いには以上の特徴を兼ね備えた建物は実在しない (см., там же) ので、『ギイ・ド・モーパッサン』における設定は、『ペテルブルグ』に直接取材したものと考えられる。他に、ライサとソフィヤの容姿上の一致点として、黒髪と口髭の強調されていることなどが指摘できる。

- (11) И. Корецкая, с.31-32.他。
- (12) А. Воронский, “Литературные силуэты: I. И. Бабель”, Красная Новь, №5, 1924, с.281.
- (13) T. W. Clyman, “Babel’ as colorist”, Slavic and East European Journal, 1977, vol. 21. No. 3, pp. 332-343.
- (14) Ibid. p. 337.
- (15) см., Л. Долгопопов, с.308-311.
- (16) 一例として см., С. Бондарин, “Прикосновение к человеку”, Воспоминания о Бабеле, с.100.
- (17) Писатель И. Бабель в “Смене”, Смена, №17-18, 1932, с.25.
- (18) И. А. Смирин, “История одного замысла И. Бабея”, Филологический сборник (Алма-Ата), вып. V, 1966, с.33.
- (19) “Из писем к друзьям”, Знамя, №8, 1964, с.162.
- (20) 1932年にバーベリが発表した作品は“Конец богадельни”, “Аргамак”, “Иван-да-Марья”, “Гюи де Мопассан”の4編である。
- (21) バーベリは1933年5月5日付の家族に宛てた手紙において、ゴーリキイが『フロイム・グラチ』を、文集“XVI год”に載せるべく推薦してくれたことを伝えている。ただし文集の編集部は、この作品の掲載を拒絶した。см., Бабель, I. с.565.

О рассказе Исаака Бабея «Гюи де Мопассан» — Конфликт между «туманом» и «солнцем» —

Тадаси НАКАМУРА

Рассказ И. Бабея «Гюи де Мопассан» (опуб. 1932) следует рассмотреть в связи с его ранней статьей «Одесса». Совпадение хронотопа рассказа со временем и местом опубликования статьи (1916 г. зимой, Петербург), и также важная роль, играемая новеллами французского писателя Мопассана, в частности, его рассказом «Признание» в обоих произведениях, указывают на тесную связь между рассказом и статьей.

Статья «Одесса» считается литературным манифестом молодого Бабеля. В ней он символизировал прежнюю русскую литературу «туманом», а произведения Мопассана, которые для него явились образцом литературного идеала, — «солнцем». По Бабелю, в русской литературе до сих пор не было «настоящего радостного, ясного описания солнца». Оно появится с русского юга, Одессы — так писал Бабель. Это сопоставление отражается в рассказе «Гюи де Мопассан». Он составлен из двух сфер: Петербурга и мира произведений Мопассана.

В рассказе упомянуты 3 мопассановские новеллы. В сравнении этих упоминаний с их оригиналами заметим, что Бабель намеренно изменил несколько деталей и также саму структуру оригиналов. Направление изменений четко: подчеркивание красного цвета и впечатления солнца в упоминаниях; а также зачеркивание реалистических элементов (работа, беднота и. т. п.) оригиналов. Вследствие этих изменений, новеллы французского писателя появляются в бабелевском рассказе как мифологический мир, где люди поступают только по своей страсти. Такое понимание Мопассана целиком согласуется с «Одессой», написанной под влиянием 'примитивистического' течения в русской литературе 1910-годов.

В противоположность мопассановским новеллам, Петербург в рассказе изображается в полном соответствии с «петербургским мифом»: подчеркивание желтого цвета и впечатляющее использование тумана. Найти в этих чертах традиционный образ Петербурга в русской литературе — не так трудно. Бабель в рассказе использует туман и желтый цвет для того, чтобы напомнить читателям о петербургском мифе.

Имея в виду немалое влияние символистов на Бабеля (наделение цветов определенным значением: 'красный' представляет животворящую силу, а 'желтый' — разложение / ассоциация «солнце-живость» и. т. д.), а также вышеупомянутое сопоставление в «Одессе», заметим, что рассказ «Гюи де Мопассан» построен на контрасте между «солнцем-Мопассаным-«красным»-живостью» и «туманом-Петербургом-«желтым»-вялостью». А соотношение этих двух сфер — не только художественный контраст, но и конфликт между двумя несовместимыми литературными позициями, которые были выявлены в «Одессе». В конце рассказа туман Петербурга скроет иллюзию солнца. «Гюн де Мопассан» — реквием, написанный Бабелем для своего литературного идеала в прошлом.

В заключении можно сделать вывод, что Бабель писал данный рассказ в 1927-32 гг., после опубликования «Конармии»; именно в этот период он осознал крах своего литературного метода — вольного переконструирования элементов, с игнорированием всякого мировоззрения, цитированных из мифов, существовавших произведений и реальности.