

ブロークの『広場の王』——実在と抽象の相克

倉 石 義 久

本論で戯曲『広場の王』(1906)を取り上げるのは、この戯曲がシンボリズムからアヴァンギャルドに向かう過渡期の作品であると同時に、(すでにアクメイズムを乗り越えて) アヴァンギャルドにつながる新しい構造認識を認めることができるからである。

あらすじは次のようになっている。救済の船団が到来して、建築家の作った像である老王が復活し、再び栄光の時を迎えるという噂を、建築家の娘、詩人、群衆は信じ、その時刻を待望している。船団が到来したという叫び声上がる。詩人は歓喜しながら娘と老王の像のあるテラスの階段をのぼっていくが、突然像は崩壊してしまう。

こうした内容から、この作品はこれまで終末論に対する皮肉、帝政に対する非難という思想的、政治的観点からのみ論じられてきた(文献1;2;3)。しかし彼の戯曲を理解するには、彼の戯曲のシンボリカ(象徴体系)を知ると同時に、コメディア・デラルテなど民衆演劇の機能も視野に入れなければならない、これまでの研究はその点で不十分であった。

本論では『広場の王』の構造を分析し、コメディア・デラルテの手法、ブロークが『演劇論』で回帰するよう主張した「民衆演劇 *народный театр*」(4, 89)が、ここでどのように読み替えられているかを検討する。

1. 二つのグループに分かれる登場人物

この戯曲では登場人物が二つのグループに分かれる。これまでの研究者はこの戯曲を衰退する権力への風刺と受け取り、登場人物を帝政派とアナキストの二つのグループに分けていた。しかし、コメディア・デラルテの機能やブロークの詩のシンボリカを念頭に置くと、登場人物を機能の点から、救済の船団がやって来るという「噂を信じるグループ」と「噂を信じないグループ」とに分類できる。まず、「噂を信じるグループ」には建築家の娘、詩人、群衆が属している。建築家の娘は古い復活の伝説を信じ、王に精気を吹き込もうとする。そして「私は自分の夢物語を実現しなければならない。〈…〉王に心から

忠実でありなさい」と言っ、詩人に王への忠誠を促す（第2幕）。詩人は彼女を美しい婦人と見なし、彼女に従い、群衆を煽動する（第3幕）。

ここで船の到来というモチーフの意味を確認する必要がある。第一次革命以前のブロークの詩では、このモチーフは黙示録的救済のモチーフ（ロマン主義から受け継がれた、現象世界に対置されるという意味での本質世界の到来のモチーフ）として使われていた。そうしたモチーフの現れる詩を次に引用する。

彼は彼女に祈りをあげる。
乙女の顔が穏やかならば、
彼女の耳は
船を陸地に運ぶ波の音を聞き……（1899年—1，78）

半分沈んだ夕焼けの太陽。
まもなく没する。
パパ、見て見て。
私たちのほうに向かって船がやって来る。
（…）
しかし娘は泣きじゃくり、
海の深みが彼女を手招く。
泳いで降りていきたい、
夢が現実になるように。（1905年—1，358）

ここでは、本質世界（引用した詩では、終末に本質世界から到来する乙女[美しい婦人]、海の深み[深淵]によって描かれている）の到来を告げるものとして船が描かれている。しかし、この戯曲で船の到来が終末の救済、本質世界の到来とはならなかったのと平行に、ブロークの詩の変遷でも、終末への期待がくじかれた1905年の第一次革命の失敗以降、船の到来への希望は次の詩のように諦めの気持ちに変わる。

彼[詩人]は海の彼方の
美しい婦人の住むところに行きたがっている。
その女の人はいいい人なの？
そうだよ。
それじゃあ、何のためにやって来るの？
彼女はやって来はしない。

汽船に乗って来ないんだよ。

夜が近づいた。

パパと娘のおしゃべりは終わった。(1905年—1, 360)

戯曲においては、船の噂を信じることは本質世界を信じることであるということを確認しておく。

次に、「噂を信じないグループ」には道化、建築家が属している。戯曲の冒頭の道化のプロローグは次のようになっている。

まだ太陽は照るのをめんどくさがっているが、
おいらは海岸にいる。
天体はあくせくしなくてもいいが、
おいらはそんなことではだめだ。

しかしおいらは天体がなくても航路を見つけたし、
現にここに舟でやって来た。
自分の理性でちょっぴり
あんたたちの心を和らげるために。(3, 22)

ここでは、第一次革命以前のブロークが目指していた「宇宙世界との合一、つまり本質世界との合一」が否定されていることがうかがえる。かつてのブロークの詩では宇宙は本質世界であり、以下の詩に見られるように、それとの合一がテーマとなっていた。

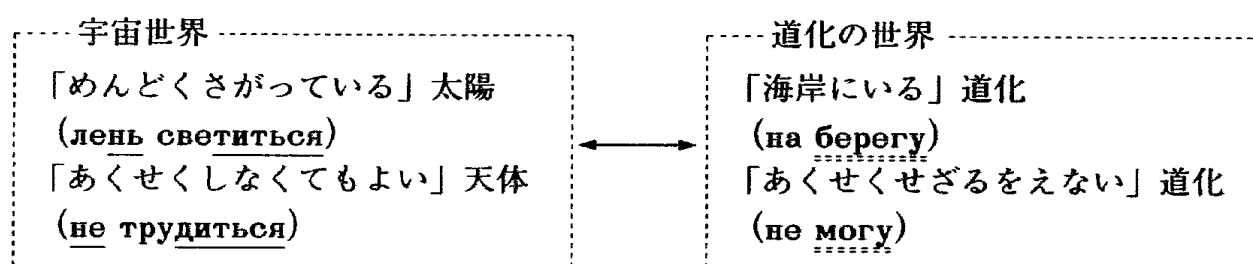
だれも汝の平穩を見出しはしまい。
だれも汝の端正な影をこわしはしまい。
そして、汝は幻の世界の途上で、
星と一体になるだろう。(1900年—1, 90)

赤い炎が輝きはじめる。
不意に夢がかなえられた。
汝はゆく。われらのいる寺院の上、
上空には光のない深遠がある。(1902年—1, 260)

このことを念頭に置くと、下図のように、「めんどくさがっている」太陽と「海岸にいる」道化との対比、意味だけでなく押韻の対比、さらに「天体がなくとも航路を見つけた」という台詞は、道化のいる世界が宇宙世界（本質世界）とは何のかかわりもない現象世界だということを示しているといえる。

【道化のプロローグの分析】

道化のプロローグにおける宇宙世界と地上の世界との対比（意味と押韻の対比）



プロローグはさらに次のように続く。

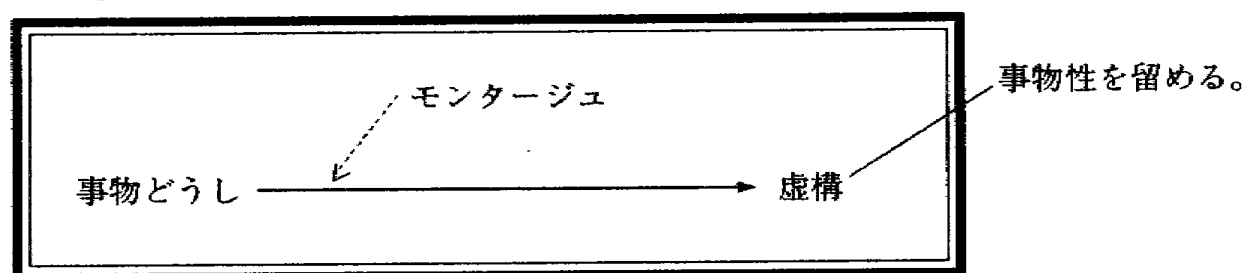
ここには純粋な観客のための道があり、
 ここには純粋な観客のためのベンチがある。
 ただおいらはプロローグを言うために
 そこに腰掛けたのさ。

おいらの前にはオーケストラ・ボックスの海があり、
 波の色は暗い。
 だが、まもなく太陽が昇れば、
 底まで見えるさ。(3, 23)

ここでは「純粋な観客のため」「オーケストラの海」という台詞によって、これから舞台に展開する世界が「演じられる世界」であることが確認される。このようにすべてがはっきりしている世界は、曖昧なイメージや語句からなる『美しい婦人の詩』の世界とは相入れず、K. チュコフスキーの言葉を借りれば、「美しい婦人を殺してしまう」(文献4, 13頁)。舞台上で演じられるのは事物どうしの結合（モンタージュ）であり、その事物が事物としての性質を留めている限り、観客は舞台セットがパネルや布に描かれたものであることを認識する。また、仮面の木目（事物性）を見ればそれが木でできていることを認

識する。つまり、次の図式のように、ここでは「事物(вещество)どうしのモンタージュが虚構[事物性(вещественность)を留める]を生み出す」のであり、地上世界(現象世界)のなかで二項対立を築くのである。

[図式1]



また、道化の前に横たわるオーケストラ・ボックスの海は太陽が昇ると底まで見えることで、ここでもまた深遠の神秘(本質世界)が否定され、プロローグは現象世界における事物と虚構の二項対立を強く印象付けることになる。そのあと道化は偽りの噂を信じている人々の目を覚まさせようと彼らの前に立ちあがることになる。

噂を信じないもう一人は建築家である。彼は詩人に向かって「おまえは病気だ。もっと単純に生きな」と叫び、群衆に向かって「おまえたちはわたしの手が作り出したこの[王の]古式の巻き毛の美しさに毎日魅せられていた。おまえたちはわたしの作品[王]を壊し、おまえたちの家は空のまま残っている。〈…〉おまえたちをお養いくださるのは天体のように動き、黒い大地に雨を飲ませ、海の上に雨雲を集められるお方。おまえたちをお養いくださるのは聖父様だ」と非難する。彼もまた、天体との合一を否定し、王の像が自分の作品であることを認識しているという点で、道化と同じ世界にいると言える。

2. 事物そのものとしての意味と虚構としての意味

前節では道化のプロローグを中心に、ブロークのシンボリカ(象徴体系)の視点から二つのグループを見てきたが、今度はコメディヤ・デラルテの視点から検証していきたい。西欧ロマン主義の道化師のモチーフが1903年のメイエルホリドによるシェンタン作『道化師』の上演やブロークの詩によってロシアに知られるようになり、この戯曲にもコメディヤ・デラルテの手法は顕著に見られる。以下、コメディヤ・デラルテの手法がどのように読み替えられているか見ていきたい。まず、この戯曲で描かれている「王」「(赤い)噂」及び「終末

の夜」が図式1で示したような事物と虚構の二項対立の性質を持っていることを確認しておこう。つまり、これらには常に、事物そのものとしての意味と、モンタージュによってできた虚構としての意味が与えられている。

【第1，2幕での王や、噂や、夜に向かう時間の推移の特徴】

[図式1の応用]

	王	赤い噂 (抽象概念の擬人化, 第2幕)	夜
事物そのものとしての意味	彫像	俳優	三一致の法則 (時間の統一)
モンタージュの相手 (事物)	復活の伝説 (概念)	飛び跳ねて人々に不安を与えるという 行為	夜に到着する救済の 船団
虚構としての意味	終末の救済	終末の流血	終末の夜

ここでの王はもともと建築家によって作られた彫像，すなわち事物であり，それが古い復活伝説という概念とモンタージュすることで，終末に復活して救済するという虚構に変わる。また（赤い）噂は中世劇の死と同じように俳優によって演じられた抽象概念の擬人化として登場する。

〈…〉小さな赤い噂が転がり出てくるのが見える。こいつらは飛び跳ねながら四方に広がる。こいつらに笑いが広まった時，風が吹きすさぶのが感じられる。同時に徘徊中の群衆のあいだに不安の声が聞こえる。

このように終末のモチーフに関係する形象は，事物でありながら，モンタージュによって終末世界を思わせる虚構に変わる。同時にこの時点では，すべてがはっきりと描写されている世界のなかでは，事物としての性質（事物性）を失わない。したがって，これから到来する本質世界はモンタージュによって作られたもの，演じられたもの（見せ物）にすぎないという印象を留めている。

「噂を信じないグループ」はこの両義性を理解している人々であり，この図の二項対立がともに現象世界にあることを自覚している人々である。それに対して，「噂を信じるグループ」はモンタージュによってできた虚構を本質世界

のシンボルと見なす（彼らは第一次革命以前のブロークと同様、現象世界と本質世界の二項対立の概念に立っている）。彼らは事物そのものとしての意味を理解しない。虚構の影響だけを直接受ける人々である。

前者に属する道化（「良識」「心の医者」）はコメディア・デラルテのアルレキーノ同様、「演じること」（事物どうしのモンタージュ）によって虚構を作り出して見せ、噂を信じる人々の目を覚まさせようとするが、失敗して人々を怒らせてしまう。

第二の男

〈…〉おまえは法廷で陪審員たちに死刑を宣告するようにと吹き込みやがった。また、教会では慎みを説いて聞かせ、また、そう、ここ海岸では人々に自由は必要ないと説得している。

回りを取り巻く人々の顔に怒りの表情が現れる。（第3幕—3，44）

このように道化はいろいろな人物に変装して、詩人に従っている群衆を怒らせる。これは道化の役割である事物と虚構の二項対立を理解しないために起こる怒りである。メイエルホリドはコメディア・デラルテにおける道化の機能について次のように書いている（この頃メイエルホリドはすでに現象世界における事物と虚構の二項対立に移行している。移行の時期は『見せ物小屋』（1908）から『ドン・ジュアン』（1909）にかけて。それ以前は本質世界と現象世界の二項対立によっていた。この戯曲で「噂を信じる人」の思考から「噂を信じない人」の思考への転換が起こっていることは、その演出から認めることができる）。

〈…〉ご覧なさい、その〔アルレキーノの〕仮面の下に何が隠されているかを。アルレキーノとは全能の魔術師、妖術師、魔法使いである。アルレキーノとは地獄の使者なのだ。仮面が隠しているのはこれほど対立する二つの顔だけではない。アルレキーノの二つの顔、それは二つの極である。両者の間にはさまざまな変容とさまざまな陰影が無限に広がっている。このような途方もない多様性はどのように観客に提示されるのか。仮面によってである。

俳優は身振りと動きの芸を身につけることによって〈…〉、観客が自分たちの前にあるのは何であるのか、ベルガモ出身の愚かな道化なのか悪魔なのかいつもはっきりと感知できるように仮面を手繰る（文献5，218頁）。

つまり、アルレキーノの機能は身体性という事物が変化することであり、それと結合している仮面という事物がさまざまな顔（虚構）に姿を変えるということである。この機能はこれまで述べてきた（図式1）事物と虚構の二項対立と同じものである。このような機能によって人々を覚醒させようという試みに失敗した道化は、腹をくくって二つの選択肢（鳥に似た金色服の男と黒服の男[道化の分身]）を持ってくる。プロークの詩で金色は「美しい婦人」の現れる教会の「朽ちた金箔」の色であり、終末的救済への期待を意味し、黒は「明け方近くに、街の灯を消して回る」黒い男（『黒い男が街を駆ける』1904）、つまり終末の夜の否定を意味する。詩人は二人の事物としての意味（鳥に似た男＝俳優）を認めないばかりか、終末を肯定する金色服の男を選択する。その結果、船団の噂、夜、金色といった、美しい婦人の到来の舞台設定が整い、シンボルの交感（コレスパンダンス）をはじめ、建築家の娘や詩人の台詞、群衆の咆哮や叫びとも交感しあう（第3幕）。

3. 抽象化の手法と虚構の本質世界

ここでは交感を構成するそれぞれの要素に共通する特徴に目を向けたい。夜になり、再び『美しい婦人の詩』と同じく「世界の多様性を消してしまう」（チュコフスキーの文脈では、ディテール[つまり事物としての性質]の捨象を意味する——文献4、14頁）暗闇のなか、事物としての意味は消え去り、次の図に示すように虚構としての意味だけが残る。

	王	噂	夜	金色服の男
事物としての意味	彫像	俳優	三つの法則（時間の統一）	
虚構としての意味	終末に復活	終末の救済	終末の夜	本質世界の属性

さらに下の図式2で示すように、「王の像」「噂」「金色」「夜」はコメディ・ア・デラルテにおける、どこにでもあるという「日常の普遍化」として機能している。しかし事物としての性質を失うことでこれらの要素は具体性のない抽象的(неопределенный)な事物と化す。それらは互いに交感（モンタージュ）

することで『美しい婦人の詩』で見られた本質世界の到来が展開する。しかし、事物性が喪失したあとでは、この虚構からは事物どうしのモンタージュによって作られたもの（演じられたもの）という印象が消える。

[図式 2]

コメディ・デラルテ (プロローグ, 第1幕, 第2幕) <u>日常の普遍化 (обобщение)</u> ～どこにでもある事物 「王の像」(彫像) -----> 「噂」「金色」(俳優) -----> 「夜」(演劇の約束事) -----> [() 内は事物性]	事 物 性 を 剝 奪 さ れ る	シンボリズム (プリューソフ, 1906年以前のブローク) <u>抽象 (неопределенный) 化</u> ～具体性のない抽象的な事物 -----> 抽象的な「王」 -----> 抽象的な「噂」「金色」 -----> 抽象的な「夜」 互いに 交感し、 終末世界 を表す
--	--	--

また、形象だけでなく金色服の男、建築家の娘、詩人の台詞の文体も、これまでの日常的文体（ドーリニク）とは異なり、短い繰り返しの多いもので、具体性を欠く抽象的な物となっている。

金色の男 (叫びながら)
船団が到着したぞ。幸せだ。幸せだ。(Корабли пришли! Счастье! Счастье!)
遠くで照明弾が次々に上がる。その間隔はだんだん狭まる。
群衆の声
遅いぞ。遅い。(Поздно! Поздно!)
<…>
詩人 (階段を上がりながら)
天上のバラよ。汝の許へ。(Роза небесная! Иду к тебе!)
建築家の娘 (王の足元で)
あなたは聖父様の許へ歩んでいる。(Ты идешь к Отцу.)
<…>
詩人
あなたの顔が輝いた。(Твое лицо озарено!)
建築家の娘
もっと、もっと近くに。(Ближе! Ближе!)
詩人 (いちばん上の段で)
天上の世界だ。(Здравствуй, небо!)

建築家の娘。

もっと、もっと上に。(Выше! Выше!)

私を通り越して聖父様の許へ行くのよ。(Минуя меня, ты идешь к Отцу.)

(3, 52, 53)

しかも、このような文体が、終末の救済を信じない黒い男の台詞の日常的文体と併置されていることで、その抽象性を際立たせている。

黒い男

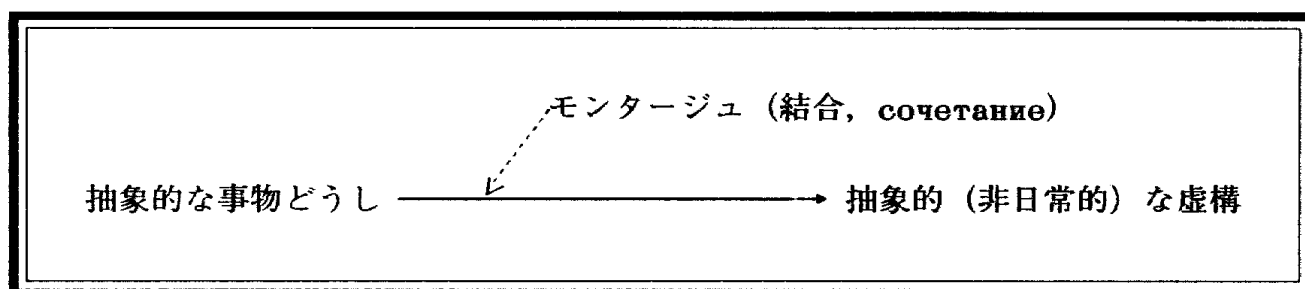
おまえたちは良識に見放された。いいか、おまえたちには食べ物も住処もなく、噂に支配されている。お前たちのなかに、金色や赤色の悪魔たちがうろついているんだ！みんな燃やし破壊してしまえ。おまえたちに明日の保証はできない。

(Здравый смысл покинул вас! Смотрите, вы без пищи и без крова, вы во власти Слухов, среди вас мечутся золотое и красное черти! <…>)

(3, 52, 53)

物の事物としての性格(вещественность)を剥奪し、抽象化する手法によって日常の概念を超えさせているのだが、これはブリューソフらの手法であった。彼は「抽象的な(неопределенность)形象や抽象的な台詞の交感(モンタージュ)によって日常の概念を超え、終末の気分(известное настроение)を作り出す」(文献6, 96-98頁)と述べている。これを図式化すると次のようになる。

[図式3] (図式1に図式2を代入したものと同じ)



これはブリューソフがヴェルレーヌやチュッチェフを模倣して(文献6, 98, 100頁)『地上の世界』(1905—文献7, 9-54頁)などで試みた手法であり、シンボリズム期のメイエルホリドが日常性を払拭するためにメーテルリンクの静

劇理論をもとに実践した方法である（詳細は文献8）。この手法は実在の本質世界ではなく、観念の本質世界、つまり本質世界の近似物（правдоподобность）を作り出す方法である。Вяч. イワーノフはシンボリズムの本質を実在的シンボリズムと観念的シンボリズムの二つに分類している（文献9）。前者が本質世界（レアリオーラ）を具体的な描写によって実在として表現するのに対し、後者は事物にはそれほど忠実ではなく模倣性の弱い、つまり具体性のない描写のコンビネーションによって本質世界の近似物を表現する。この場面はイワーノフの言う意味で観念的であり、抽象的な事物の結合によって作られた近似物、すなわち虚構の本質世界である（詳細は文献9；10）。ブローク自身も『美しい婦人の詩』では抽象的な（неопределенный）言葉（例えば кто-то, туман, тайна, мрак など）のコンビネーションによって日常を越えたもの（本質世界）を暗示させ、それを実在と見なしていたのだった。

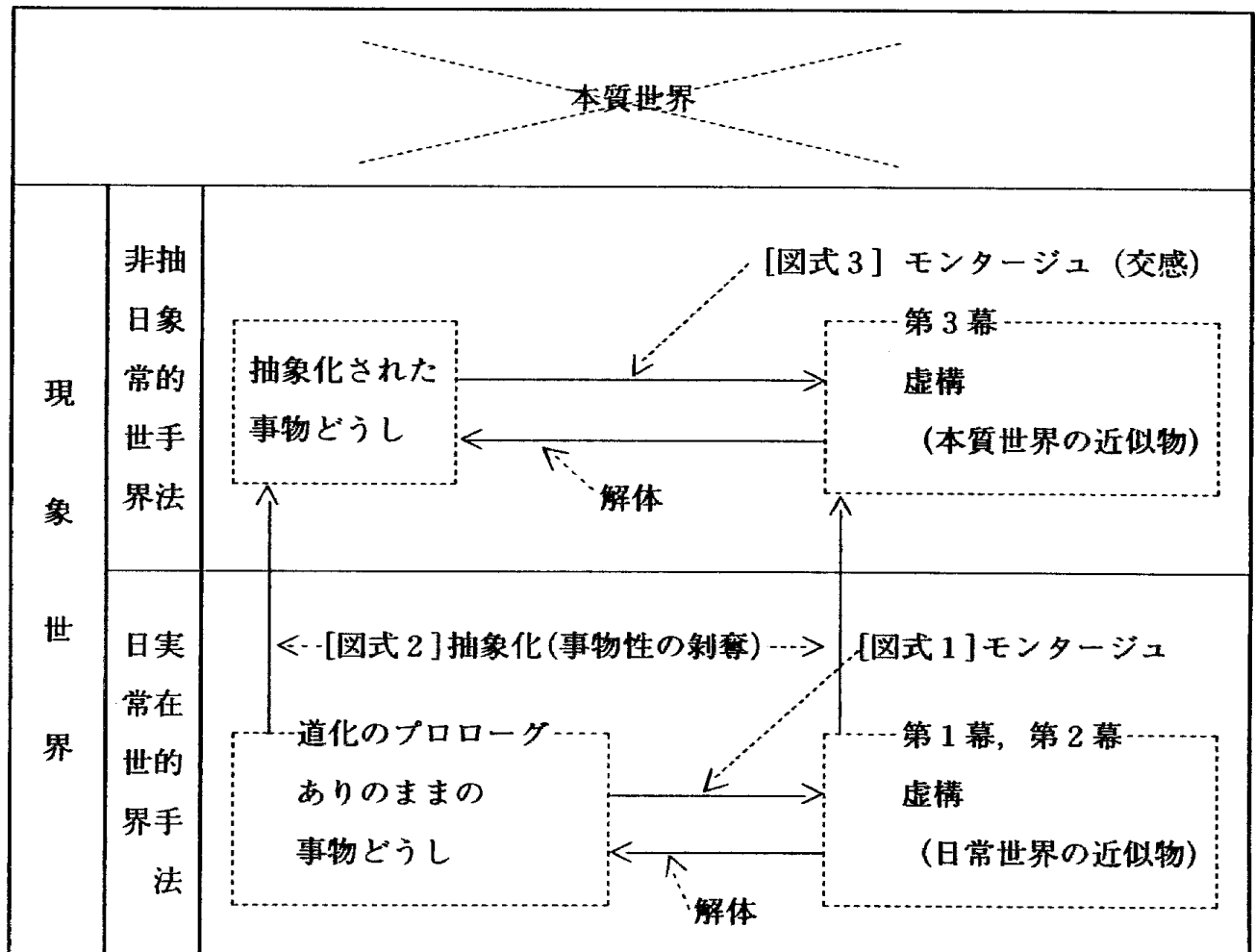
4. コメディア・デラルテの読み替え

舞台は終末の虚構に支配され、道化（良識）は逃げだすしかなく、王の像が崩れて、終末が虚構であることを露呈したあとでも、群衆は虚構の本質世界と合一し、コレスパンダンスするなかで幕が閉じられる。

次の図によりこの戯曲の構造をまとめておく。図式1のように、コメディア・デラルテでは、事物は日常の普遍化としてとらえられており、事物どうしの結合（モンタージュ）によって生まれた虚構も事物性（вещественность）を留めている（日常世界に留まっている）。この普遍化された日常から『広場の王』は始まるが、第3幕になると夜の訪れとともに、事物性は剝奪（抽象化——図式2）され、非日常世界に移行する。コメディア・デラルテの普遍化は抽象化に読み替えられている。そして図式3のように、抽象化された事物の結合（モンタージュ）が本質世界の近似物という非日常的虚構を生み出している。

したがって、抽象化された世界のなかで王の像が崩壊するのは、そのなかで像が事物性を回復する（ありのままの姿を主張する）ことである。つまり、抽象化された事物のなかで、ひとつの事物だけ（王の像）が事物性を回復し、まわりとの交感を乱す。ここには、二つの手法の相克、すなわち、事物をそれ自体（崩れかかった像）として認識する実在的手法と、事物それ自体の意味を離れて（崩れかかっているという物自体の意味を捨象して）、非日常的虚構（本質世界の近似物）を生み出す抽象化の手法（Вяч. イワーノフの言う「観念的手法」）との相克がある。

【『広場の王』における構図（日常世界から非日常世界へ）】



5. 二つの手法の融合へ（その後のブローク作品の構造）

かつての本質世界を否定しすべてのものは現象世界にあることを示すだけだった『見せ物小屋』（文献11で詳述）とは異なり，事物性の剥奪により日常から非日常へ（またはその逆）すり抜けさせるという『広場の王』で初めて到達した構造は，『見知らぬ女』の変貌を可能にし（文献12で詳述），ルーシ（『クリコヴォの戦場』）やファイナ（『運命の歌』）に抽象性と日常（具体）性の両面を纏わせた。また，事物性の剥奪の手段を単なる暗闇（夜）だけに頼らず，霧や雪（ジルムンスキーはこれを「雪の陶醉」と呼んだ——文献13，72頁）も使うようになる。この構造はブロークの後半生の創作の基本構造になっていく。そこにジルムンスキーやギンズブルクは「認識を通してすり抜けて変わるような転換」を感じたのである（文献14，227頁；15，297頁；16，160頁）。

6. 文学手法の歴史における意義

この作品は新旧二つの手法（コメディア・デラルテの実在的手法とプリューソフ等〔あるいはかつてのブロック自身〕の抽象化の手法）の結合と見ることもできるが、その後の文学芸術の手法の展開を考慮に入れると、アクメイズムやアヴァンギャルドの手法をすでに先取りしていると言える。詳細は現在準備中の拙論「“銀の時代”の詩の文体をめぐる考察」他で扱うので、ここでは以下のように簡単に触れておくに留める。

図式1（コメディア・デラルテの手法）は、メイエルホリドの1910年代の演出に影響を与える（詳細は現在準備中の拙論「帝室劇場時代のメイエルホリドの演出における新しい二項対立（仮面の役割）について」で扱う）だけでなく、アクメイズムの手法をも先取りしている。マンデリシタームは石造りの中世の教会とそれを構成する素材（事物）とを対置させた（『石』『アクメイズムの朝』——文献17, 48-152頁）。また、事物の具象的価値を尊重したツヴェターエヴァは（文献18, 22頁）、同種の連想の連なり（*наимизывание*）という概念によって、古代の意味へと深化させた（文献19, 10, 13頁）。こういった態度は「手仕事 *ремесло*」という言葉に集約される。

また、図式1が図式2を経て図式3に至るプロセス——手を加えられた事物の結合（*монتا́ж*）による非日常世界の現出という視点、すなわち事物と抽象という二面性——は、マヤコフスキーの場合、事物としての言葉（*слово как таковое*）とその非日常的結合（*сочетание несочетаемых слов*）によりアーバニズムという抽象世界を生み出す。またフレーブニコフの場合は、Вяч. イワーノフ『シンボリズムの遺訓』の「神官や魔法使たちの神聖な言葉」（文献9, 183頁）の影響を直接受けていたが、イワーノフの言葉の神秘への従属をやめ、言葉を事物のレベルで解体、増殖させて抽象世界を生み出していく。このようにさまざまな素材の多様な結合が展開していくのだが、これらの根底にあるのはミメシスといったシンボリズムの手法ではなく、コンストラクト（ドゥガーノフの言葉によれば「有機体」——文献20, 122頁）という20世紀的構造であり、その出発点として『広場の王』が位置付けられるのである。

（くらいし よしひさ・早稲田大学 DC）

文献

ブロークのテキストの引用は *Блок А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1980-1983* により, () 内に巻号, 頁数を記す。

以下の参考文献については, () 内に文献番号と頁を記す。

1. *Родина Т.* Александр Блок и русский театр начала XX века. М.: Наука, 1972.
2. *Федоров А. В.* Театр А. Блока и драматургия его времени. Л.: Изд. Л. Ун-та, 1972.
3. *Громов П. П.* Поэтический театр Александра Блока // *Блок А. Театр.* Л.: Сов. писатель, 1981. С. 5-58.
4. *Чуковский К.* Книга об Александре Блоке. Пг.: Эпоха, 1922.
5. *Мейерхольд, В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. Т.1.
6. *Гиндин С. И.* Программа поэтики нового века: О теоретических поисках В. Я. Брюсова в 1890-е годы // *Серебряный век в России.* М.: Радиус, 1993. С. 87-116.
7. *Брюсов В.* Полн. собр. соч. и переводов. СПб.: Сирин, 1914. Т. 15.
8. 倉石「シンボリズム期のメイエルホリドによる“意識的ウスローヴノスチ”実践の試み」,『ロシア文化研究』4, 1997年, 1-14頁。
9. *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // *Иванов Вяч. Родное и вселенское.* М.: Республика, 1994.
10. 倉石「Вяч. Ивэр-НФの演劇理念とメイエルホリド」, 早稲田大学大学院「文学研究科紀要」43-2, 1997年, 137-145頁。
11. 倉石「ブロークの“見せ物小屋”——仮面の役割と現象世界における二項対立」,『ロシア諸学研究』1, 1997年, 1-14頁。
12. 倉石「見知らぬ女の変貌」,『ロシア諸学研究』2, 1998年, 50-58頁。
13. *Жирмунский В.* Поэзия Александра Блока. СПб.: Кукольный дом, 1922.
14. *Жирмунский В.* Теория литературы, поэтика, стилистика. Л.: Наука, 1977.
15. *Гинзбург Л. Я.* Лирика. Л.: Сов. писатель, 1974.
16. *Гинзбург Л. Я.* О прозаизмах в лирике Блока // *Блоковский сборник.* Тарту, 1964. С. 157-171.
17. *Струве Н.* Осип Мандельштам. Томск: Водолей, 1992.
18. *Адмони В.* Марина Цветаева и поэзия XX века // *Марина Цветаева: Статьи и тексты.* Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1992. С. 17-28.

19. *Гаспаров М. От поэтика быта к поэтике слова // Марина Цветаева: Статьи и тексты. С. 5-15.*
20. *Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М.: Сов. писатель, 1990.*

Йосихиса КУРАИСИ

«КОРОЛЬ НА ПЛОЩАДИ» А. БЛОКА: СТОЛКНОВЕНИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО И НЕОПРЕДЕЛЕННОГО

Пьеса А. Блока «Король на площади» начинается прологом шута. В нем шут, стоящий на подмостках для «чистой публики», отрицает космическое, небесное, вселенное, которые связывались с темой прибытия «Прекрасной дамы» на кораблях. В нем все выражено определенно, и нет той туманности, которая пронизывает «Стихи о Прекрасной даме».

Действующие лица разделены на две группы. Одна верит в спасение мира после явления Прекрасной дамы, другая не верит. К первой принадлежат поэт, дочь зодчего и т.д. Ко второй — шут и зодчий.

В первом и втором действиях статуя Короля, красные слухи и ночь, которые напоминают символы «Стихов о Прекрасной даме», сохраняют в себе свою вещественность. В таком случае вещественность означает по очереди статую, созданную зодчим, играющего актера и единство времени (одно из трех театральных единства).

Первая группа понимает только символическое значение вещей, а вторая понимает и символическое, и вещественное значения.

В третьем действии наступает ночь, в которой, по выражению К. Чуковского, «затушевано все разнообразие мира», т.е. вещественность (вещественное значение) исчезает и осталось только символическое неопределенное значение. К тому же исчезает стилистическая конкретность. И король, слухи, золотой (двойник шута) и ночь перекликаются друг с другом (correspondance).

Это — способ В. Брюсова. В нем «известное настроение», или «правдоподобность» мимоидущей вечности создается «сочетанием неопределенных веществ (слов)». И Блок также опирался на этот способ до Первой русской революции. Вяч. Иванов считал способ Брюсова

«идеалистическим», в котором — «утверждение вещи, достойной бытия», тогда как творчество Иванова было основано на «реалистическом», в котором — «утверждение вещи, имеющей бытие». Значит, можно сказать, что первая группа действующих лиц просто принимает созданное сочетанием (*par correspondance*) неопределенных веществ за реалистическое, «имеющее бытие».

В конце пьесы статуя Короля рушится. Что это значит? Разумеется, это, как говорят, ироническое отношение к «Прекрасной даме». Но с выше указанной точки зрения, это значит то, что ожила вещественность статуи, которую покрывала ночная тьма. Таким образом, пьеса, по строению, сводится к столкновению «реалистического» и «неопределенного (идеалистического)».

Но преобразование реалистического в неопределенное (символистическое) по мере исчезновения вещественности впервые становится заметным в этой пьесе и прослеживается почти во всех произведениях второй половины творческой жизни Блока. А с исторической точки зрения, пьеса — разлука с «мимезисом» (подражанием, или, по Брюсову, рабством у символа), и в то же время, начало «конструкции», которая проявляется в творчестве акмеистов и футуристов.