HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	20世紀前半の在外ロシア文化研究
Author(s)	МЕЛЬНИКОВА, Ирина; 望月, 恒子; 諫早, 勇一; 大野, 斉子; 宮川, 絹代; 沢田, 和彦
Citation	平成25-27年度科学研究費補助金　基盤研究（B）（課題番号：25284060）研究成果報告書
Issue Date	2016-02-25
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/63549
Type	report
File Information	report.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

20 世紀前半の在外ロシア文化研究

平成 25～27 年度科学研究費補助金　基盤研究(B)
（課題番号：25284060）
研究成果報告書

研究代表者：望月恒子
（北海道大学大学院文学研究科）

札幌
2016 年 2 月

20 世紀前半の在外ロシア文化研究

平成 25～27 年度科学研究費補助金　基盤研究(B)
（課題番号：25284060）
研究成果報告書

研究代表者：望月恒子
（北海道大学大学院文学研究科）

札幌
2016 年 2 月

目次

アルセーニイ・ネスメーロフのハルビン時代（1924－1945）
……望月恒子……1

「エコール・ド・パリ」に見られる文化の共生
—マレーヴナを中心に—
……諫早勇一……16

亡命とファッション
—1920 年代のパリにおけるマリヤ大公女とブランド「キトミール」—
……大野斉子……27

ゲオルギー・イワーノフの青
—亡命後の創作をめぐって—
……宮川絹代……52

〈ロシアのラフカディオ・ハーン〉
—ミハイル・グリゴーリエフの生涯と翻訳活動—
……沢田和彦……69

Эмиграция и ре-эмиграция: творческие стратегии кинорежиссеров
Я. Протазанова и В. Туржанского
……МЕЛЬНИКОВА Ирина……95

研究組織・研究会の記録……112

アルセーニイ・ネスメーロフのハルビン時代（1924－1945）

望月恒子

はじめに

中国東北部にある黒龍江省の州都ハルビンは、1896 年に露清間の密約によって清国から中東鉄道の敷設権を得たロシアが、その鉄道事業の拠点として 1898 年に建設をはじめた街である。都市計画に従ってヨーロッパ風に創られ、ロシア正教の聖堂も有していたこの町は、帝政時代からロシア人が多く住んで[1]、中国の中にありながら独特のロシア世界を形成していた。そのため、十月革命後から 1920 年代前半の混乱期に、ロシアから非常に多くの難民や亡命者が流入した。1917 年に約 6 万人だったハルビン在住ロシア人は、シベリアのコルチャーク政権が崩壊して難民が押し寄せた 1920 年には 13 万人に達し、日本軍が撤退してソヴィエト･ロシアが極東全域を支配した 1922 年には 15 万人を超えた[2]。ハルビンは、パリやベルリン､ベオグラード、プラハなどと並んで、亡命ロシア人の主要な居住地の一つとなったのである。ただハルビンは、ヨーロッパの諸都市と違って、革命前からロシア人が市の人口の約 4 割を占めるほど多数だったので、いわゆる「古参住民 старожилы」と新規の流入者が混住する現象が生じた。ハルビンからさらに世界各地に散っていった者も多く、1920 年代後半から 30 年代にかけて市のロシア人人口は 5 万～6 万人台で推移した。ピーク時と比較すると激減したが、それでも革命前とほぼ同じ規模の大集団が保持されたのである。しかも、中華民国とソ連の間で国交回復協定が締結された 1924 年に、中東鉄道が中ソ合弁企業として二国の共同経営に移行したため、ハルビンのロシア人はソ連市民（ソ連から来た鉄道職員や党関係者等と、鉄道勤務を続けるためにソ連国籍を取得したハルビン住民）と、祖国を失って無国籍者となった古参住民および亡命者に分裂して、当時の世界で他に例のない混沌たるロシア人社会が出現した[3]。その後､1932 年に満州国が成立して、35 年に中東鉄道が満州国に売却されてソ連人が帰国する動きがあったので、ハルビンのロシア人は無国籍者が主となり、その中には満州国の支配を嫌って上海など中国国内の他地域や他の国に移動する者もいた。1945 年以降は、1945 年 8 月ソ連軍の満州侵攻、1949 年中華人民共和国の成立などの事件がハルビンのロシア人社会を大きく揺るがし、1952 年中東鉄道（中国長春鉄路）が中国に返還された後、ハルビンのロシア系ディアスポラは最終的

---

[1] 本稿で用いる「ロシア人」は、民族集団としてのロシア人 русские ではなく、他民族を含むロシア出身者 россияне を指すものとする。

[2] 生田美智子「ハルビンにおける二つのロシア」: 生田美智子編『満洲の中のロシア　境界の流動性と人的ネットワーク』、成文社、2012 年、p.20。

[3] 前掲論文で生田は､1931 年のハルビンの人口調査の結果を､「亡命ロシア人は 3 万 44 人、ソ連国籍者は 2 万 6633 人、中国国籍取得ロシア人は 6793 人」と紹介して、「ソ連人と亡命ロシア人は数の点で拮抗していた」と述べている。前掲書 p.46。

に消滅した。

十月革命後から内戦期にかけてのロシアからの出国の動きは、今日では「亡命の第一の波」と呼ばれ、出国者は、かつては約 200 万人にのぼるとみなされていた[4]。彼らは世界各地にロシア人コロニーを形成して、ロシア語出版物を発行して社会評論や文学活動を行い、それらを基盤として異郷の地で独特なロシア文化を作り上げた。もちろん、ハルビンも例外ではない。町の成立とその後の歴史が示すように、この町では帝政時代からの文化と亡命文化とソ連文化の 3 つが接触したので、中国の中にある独特なロシア人社会で育まれたロシア文化は、独自性の高いものだった。

亡命の第一の波の出国者たちによる文化活動の中で、文学ジャンルの研究は盛んに行われてきた。しかしその主な対象は、ベルリンやパリを中心とするヨーロッパの第一次亡命文学であり、それについては文学史など概論的なものから、個々の作家や作品の研究に至るまで、幅広い研究の蓄積がある。だが、ハルビンをはじめとするアジア各地のロシア亡命者に関しては、従来は社会史的な研究が主で、そこで展開された文学活動自体には、あまり目が向けられてこなかった。ヨーロッパでは、古い世代のブーニンが亡命後に新境地を開いてノーベル文学賞を受賞したり、若い世代の代表的作家ナボコフが才能を見事に開花させたりして、明らかな成果が見られた。それに対してアジアではそうした明白な現象、華々しい成果がなかったことが、この地の文学に関する研究が活発でなかったことの一因かもしれない。しかし、特異な歴史をたどった町ハルビンで行われていた文学活動を知ることは、ヨーロッパに限定されない第一次亡命ロシア文学の全体像を知る上でも大いに役立つと思われる。

1920－30 年代のハルビンの文学者たちの中では、詩人・作家のアルセーニイ・ネスメーロフが代表的な存在であった。本稿では彼の創作活動について、作品、発表媒体、彼の作品への批評などの視点から多角的に検討して、ハルビンの文学者の活動の一例を具体的に提示してみたい。

1. アルセーニイ・ネスメーロフ（1889－1945）のハルビン到着まで

まずネスメーロフがハルビンに到着するまでの前半生を追っておこう[5]。彼は 1889 年モスクワ生まれで、本名はアルセーニイ・イワノヴィチ・ミトロポリスキーといい、陸軍幼年学校卒である。第一次世界大戦に出征して、戦闘や塹壕生活を経験した。十月革命が起きると反ボリシェヴィキ側につき、西シベリアのオムスクでコルチャーク軍に身を投じた。1920 年 1 月にコルチャーク政権が崩壊すると、軍の残党とともに東へ退却し、1920 年の春

[4] 亡命の第一の波によるロシアからの出国者数は、きわめて数えにくいものだった。現在では 100 万人ほどであったとみなす研究もある。諫早勇一『ロシア人たちのベルリン 革命と大量亡命の時代』、東洋書店、2014 年、pp.34－37 を参照。

[5] ネスメーロフのウラジオストク時代（1920－1924）とハルビンへの亡命の経緯については、拙論「詩人ネスメーロフのウラジオストク生活と亡命」:『境界研究』特別号、2013 年、121-131 頁を参照されたい。

先にウラジオストクに到着した。

革命後のウラジオストクでは、市を支配する権力は何度も交替した。ミトロポリスキーが到着したときには、市はボリシェヴィキ体制だったが、約 2 週間後の 1920 年 4 月、日本軍が「革命軍武装解除」と名づけた作戦を実行してボリシェヴィキ勢力を鎮圧した。この政変は、到着してから市内に潜伏していた元白軍将校にとって、疑いもなく望ましいものだった。身の危険が去ったことを感じた彼は市中に姿を現し、ここで生き方を新しい方向へ転ずる。彼は職業軍人であったが、実は革命前のモスクワで、詩や第一次世界大戦のルポルタージュをまとめた本を出版したことがあった[6]。文筆家として名を成していたわけではないが、物書きになる素地はあったのだ。彼はウラジオストクの新聞に詩がたくさん載っているのを見て、自分も投稿してみようと思い立つ。投稿の際にふと思いついて、戦死した白軍の友人の名ネスメーロフをペンネームにしたのは、「せめて俺の詩の中で彼を生きさせよう」という思いからだったと回想記で述べている[7]。作品は採用されて掲載され、ここで詩人ネスメーロフが誕生した。その後ウラジオストクのロシア詩人たちと知り合って刺激を受け、本格的に詩作に従事して、1921 年に『詩集 Стихи』、24 年に詩集『段丘 Уступы』を出版した。

その一方で彼は日本軍に協力する仕事をしていた。日本軍特務機関が企画したロシア語新聞の編集者を務めたのである。回想記「自分のこと、ウラジオストクのこと О себе и о Владивостоке」の叙述によれば、彼は日本語新聞「浦潮日報」を発行していた和泉良之助（1871－1931）に勧誘されて、同紙のロシア語版の編集者の職に就いた[8]。日本軍は 1920 年 4 月にウラジオストクを占領した直後から、現地ロシア人の宣撫工作としてロシア語新聞発行を企て、和泉が発行していた「浦潮日報」に目をつけ、同紙のロシア語版を出すことにした。最初は日本軍特務機関が直接、そのロシア語新聞の編集発行を行っていたが、1 ヵ月後に新聞が軌道に乗ると、すべてを「浦潮日報」社に任せることにした。ネスメーロフはその時点で和泉に雇われたと推測できる[9]。新聞社の給料は高額で、これによって元白軍将校ミトロポリスキーは、日本軍占領下のウラジオストクで生き延びることが可能になった。それは同時に、誕生したばかりの詩人ネスメーロフを生き延びさせることでもあった。

1922 年 10 月に日本軍が撤退して、ウラジオストクはソヴィエト・ロシアに組み込まれた。その際に非常に多くの人が国外に脱出したが、ネスメーロフはウラジオストクに留まった。当初は唯一の非共産党系新聞にコラムなどを書いていたが、やがてその新聞は閉鎖され、発表先はなくなった。しかも、パスポートに「元白軍指揮官」というスタンプを押された人々は、所在確認のため毎月 ГПУ（国家政治保安部）の事務所に出頭することが義務づけ

---

[6] *Митропольский А.*, Военные странички. М., 1915.
[7] *Несмелов А.*, Собрание сочинений.Т.2. Владивосток. 2006. С.645.
[8] *Несмелов А.*, Собрание сочинений.Т.2. С.644-645.
[9] 当時ウラジオストクの日本軍特務機関にいた樋口季一郎の回想録『アッツ・キスカ軍司令官の回想録』、芙蓉書房、1971 年、81-84 頁に、「浦潮日報」ロシア語版についての叙述があるが、ネスメーロフに関する言及はない。詳細は注 5 の拙論を参照されたい。

られていた。ソヴィエト政権下でのネスメーロフは、日本軍占領時代とは一転して、元白軍将校にして日本軍への協力者であったために糊口の道を絶たれ、国内移動さえ禁止される身となった。

1 年半後、そんな境遇に嫌気が差したネスメーロフは、3 人の仲間と亡命を思い立つ。彼らがめざしたのは、中国内にありながら多数のロシア系住民を抱え、ロシア語で生活することが可能な町ハルビンだった。命懸けの密出国は、人に見られることを極力避け、国境警備隊との遭遇を避けて、基本的にはタイガを徒歩で行く旅となった[10]。4 人が国外脱出を実行に移したのは、1924 年 5 月のことだった。彼らはウラジオストクの北方のセダンカから小舟でアムール湾を渡り、対岸では人家を迂回しながら密林を行き、数日後に中ソ国境を超えた。それから、ハルビンに通じる中東鉄道の中国側の起点である綏芬河（スイフンホー）をめざして、過酷な自然条件の中を 20 日以上歩いた。綏芬河からハルビンまでは鉄道を利用したと思われる。一行がハルビンに到着したのは 1924 年 6 月のことである。

2. ハルビン時代の散文作品

ウラジオストクを脱出してたどり着いた亡命先のハルビンで、ネスメーロフはそれ以後 21 年間生きた[11]。最初はソ連の雑誌「極東トリビューン Дальневосточная трибуна」の編集に携わっていたが、1927 年に同誌が閉鎖されてからは定職を持たず、フリーライターとなった[12]。松村都はハルビンのロシア人作家に関する論考の中で、ネスメーロフについて、「ハルビンではただ一人、文筆のみで生計を維持していた実力派である」と述べている[13]。ただ、原稿料を支払わない雑誌も多く、たまに支払われる場合もごく少額という状況だったので、「お金になる文筆の仕事は何でも手がけ、特に医者は払いがいいので、医者の広告文は喜んで引き受けたという」と付け加えている。ネスメーロフは複数のペンネームを用いて[14]、様々な媒体に寄稿した。ウラジオストクでは日本軍の関与する新聞を編集し、ハルビンでは当初はソ連の雑誌の編集に関わり、後には親日的な雑誌に寄稿し、ロシアファシスト党向けにも書いた。これらのことからわかるように、彼は一貫した政治的見解は持たなかった。ヴィトコフスキーは、ネスメーロフの文筆活動には「イデオロギーの絶対的欠如」という表現があてはまると述べ、次のように付け加えている。

---

[10] この脱出行については、回想記「我らがトラ　ウラジオストクの思い出より Наш тигр. Из воспоминаний о Владивостоке」（1941）から知ることができる。*Несмелов А.*, Собрание сочинений. Т.2. С.660-709.

[11] ネスメーロフはソ連で獄死した。1945 年 8 月ソ連が満州国に侵攻。その後まもなくネスメーロフは逮捕され、ソ連領へ列車で連行された。中ソ国境近くのグロデコヴォの中継監獄に収容されていたが、ある夜、おそらく血管系の発作に襲われて病死した。死亡は 1945 年 12 月のことであったと思われる。

[12] *Витковский Е.* Формула бессмертия, *Несмелов А.*, Собрание сочинений, Т.1. С.17.

[13] 松村都「ハルビンのロシア人作家たち—1925－1945 年を中心に—」、中村喜和・安井亮平・長縄光男・長與進編『遥かなり、わが故郷　異郷に生きるⅢ』、成文社、2005 年、131 頁。

[14] ネスメーロフ以外に、アルセーニエフというペンネームも用いた。また満州で組織されたロシアファシスト党向けの書き物には、ニコライ・ドゾロフという名前が使われた。

彼は非凡な即興の才を用いて、レーニンの死に思うことだろうが富士山の美しさだろうが、どちらも易々と書いてのけた。ネスメーロフはレーニンも富士山も見たことはなかったが、詩は注文に応じて文字通り 5 分で書き上げた [15]

ネスメーロフは、1922 年にウラジオストクがソヴィエト・ロシアに組み込まれた際に、すぐに国外脱出はせず、1 年半留まった。そして 10 年後にハルビンが満州国の領土になり、ロシアからの亡命者たちが上海や他国に移りはじめた時にも、その動きには加わらず、ハルビンに留まった。この詩人は人生の岐路において、最初は祖国ロシアに留まることを、それがかなわなくなった時もロシア的環境で生きることを選択し、最後までその選択に対して忠実であったように思われる。ロシア語でものを書いて生活していくために、イデオロギーにはこだわらず、需要のあるテーマや自分に書けるテーマをで書いて様々な雑誌や新聞に寄稿するのが、彼のハルビンでの生き方になった。詩だけでなく小説も書くようになったのは、そのような理由からだった。

ネスメーロフについては 20 世紀末に再発見と紹介がはじまり、2006 年にウラジオストクで全 2 巻の作品集が発行された。第 1 巻に詩（約 370 編）、第 2 巻に散文作品（短編・中編小説 54 編、回想記 2 編）が収録されている [16]。本稿では、ネスメーロフのハルビン時代の創作の特徴を表すものとして、彼がハルビンに来てから初めて書くようになった小説を主に取り上げることにしたい。作品集第 2 巻の配列は、作品の発表順にはなっておらず、作品内で描かれた事件やエピソードが起きた時を指標にして、時間軸に沿って並べてある。だから、作品の配列に注目すると、54 編の小説をある程度グループ分けすることができる。（1）革命前のこと、（2）第一次世界大戦中のできごと（東部戦線の前線、銃後）、（3）内戦期のできごと（シベリア、ウラジオストク）、（4）ソ連領ウラジオストクからハルビンへの脱出、（5）ハルビン時代 — この 5 群に分類すると、この作家の小説のテーマについて、理解が容易になると思われる。同時代のソ連の人々を怯えさせた大粛清について、伝聞もしくは想像で描いた珍しい作品もあるが [17]、描かれたできごとは作家がハルビンにいた時期に起きているので、（5）に含まれるフィクションとみなせるだろう。具体的に作品をいくつか取り上げてみよう。

（1）の革命前を描いた作品グループの中に、陸軍幼年学校時代の思い出を描いたものが

---

[15] *Витковский Е.,* Формула бессмертия, *Несмелов А*., Собрание сочинений, Т.1. С.12.

[16] *Несмелов А.,* Собрание сочинений: Т.1 Стихотворения и поэмы, Т.2 Рассказы и повести. Мемуары. Владивосток. Рубеж. 2006. 第 1 巻には「現時点でネスメーロフ作と明らかになっている詩作品のほとんど全部」、第 2 巻には「現時点で明らかになっている散文作品のだいたい半分」が収録されていると記されている。本稿ではネスメーロフの作品の引用はこの作品集により、（　）内に巻数とページ数を記す。

[17] 『破壊分子 Вредитель』(1936)では若い父親の逮捕が幼い娘の視点から描かれ、『スヴィストゥノフ元帥 Маршал Свистунов』(1937)では軍トップの元帥の逮捕が元帥自身の視点から描かれる。

いくつかある。『第二モスクワ陸軍幼年学校 Второй Московский』（1936）では、ニコライ 1 世の孫に当たるコンスタンチン大公が幼年学校を訪問した際の、少年時代の作家自身とのエピソードが描かれている。ネスメーロフには自分の経験に基づく作品が多いが、これもそのひとつである。この作品には、「第二モスクワ陸軍幼年学校の生徒だったアレクサンドル・クプリーンに」という献辞が添えられ、大公については、「大公コンスタンチン・コンスタンチノヴィチ（皇族詩人 K.P.）—すべての軍教育機関の総監。陸軍幼年学校生徒と士官学校生徒にこよなく愛された」という作家自身による注が付されている。亡命作家への献辞[18]、皇族に関する注、それに何よりも、軍幼年学校の少年たちと心置きなく交流を楽しんだ大公への敬愛に満ちたノスタルジックな内容が、同時代のソ連国内とかけ離れた、亡命ロシア人社会の雰囲気を伝えている。

第一次世界大戦に出征したネスメーロフは、前線での経験を多くの作品で書いた。亡命者の中にはネスメーロフのような旧ロシア帝国の軍人が多かったので、このテーマは喜ばれたらしく、繰り返し書かれている。上述の（2）にあたるが、これもまたソ連文学では取り上げられなかったテーマである。ロシアは第一次世界大戦に参戦したが、この戦争参加が二月革命と十月革命を引き起こしたため、革命以前のロシア帝国の軍が行った戦争の状況を当事者が語ることは、ソ連では行われなかった。ネスメーロフが書き続けた第一世界大戦の戦闘のテーマは、亡命者によって保持された文学的記憶と言える。『アフォーニン大佐 Полковник Афонин』（1936）では、1915 年に東部戦線のある戦場で、ロシア軍とドイツ軍の苛烈な戦闘が間断なく数日間続いた結果、戦場に戦死者と負傷者が累々と積み重なり、そのあまりに無残な光景のために両軍の士気が著しく低下したことが書かれている。そのとき、ロシア軍のアフォーニン大佐の提案と説得により、両軍が自軍の戦死者の遺体とまだ息のある負傷者を回収するために、30 分の停戦を実施する。作品ではその後日談も語られる。1918 年、ボリシェヴィキ体制になったイルクーツクで、帰国が決まったドイツ兵捕虜 50 人ほどの一団が駅へ向かう途中で、アフォーニン元大佐を見かける。先頭にいたドイツ兵が駆け寄って、3 年前の戦場でのアフォーニンの決断によって命を救われたすべてのドイツ兵とその家族に代わって、厚い感謝の言葉を述べる。小説は次のように終わる。

> 将軍は手を差し伸べた。
>
> ドイツ兵はその手をそっと握り、目には涙を浮かべた。
>
> 一方、革命で心を喪ったロシアの兵隊たちは隣に立って、将軍の軍外套にヒマワリの種を吐き捨てていた。(2, 243)

この作品には、ニコライ・グミリョフ（1886-1921）の、「ロシアの黄金の魂が、私の胸で規則正しく鼓動している」という愛国的な詩句が引用されている。アフォーニン大佐もグ

[18] 作家アレクサンドル・クプリーン（1870-1938）は、この作品の発表当時はフランスに亡命していた。1920 年にパリに亡命、1937 年にソ連に帰り、翌年病死した。

ミリョフと同様に、自信をもってこう言える男だったというのである（2, 235）。グミリョフは志願して第一次世界大戦に出征、前線で勲功を立てて聖ゲオルギー十字章を授与された。しかし、1921 年に反革命の陰謀の罪で銃殺された。グミリョフの名は当時ソ連では口にすることができなかったが、ネスメーロフはこの小説で彼の詩を引用しただけでなく、「グミリョフ」（1941）（1, 302-303）と題する詩で、詩人への尊敬を高らかにうたっている。

このようにネスメーロフの小説には、亡命者にしか書けないテーマが溢れている。「モスクワ陸軍幼年学校での少年時代、塹壕戦、モスクワの士官学校生たちの蜂起、氷上行軍、沿海地方における極東共和国時代とソヴィエト権力の最初の数年間、そして最後に僻遠のハルビンの生活」というヴィトコフスキーによるまとめが、この作家の小説のテーマを適切に伝えている。詩人として出発したネスメーロフは、ハルビンでも詩人として認められていたが、ヴィトコフスキーは小説家としての才能を高く評価して、「必要に駆られて無理やりにではあったが、ネスメーロフは非凡な小説家に成長した。（中略）『灯りを持った騎乗者 Всадник с фонарем』のような作品は、20 世紀ロシア短編小説のどんなアンソロジーにも収録できる」と述べている [19]。『灯りを持った騎乗者』(1944)は、内戦時代のヨーロッパ・ロシアの村を舞台とする短編である。数日前に赤軍に銃殺された将校たちの死体の山を、狼たちが食い散らしている。そこから息子の死体を掘り出すために夜になってから馬に乗ってやってきた老人、その村の水車番、近隣の地主屋敷の息子である若い将校 — 赤軍と白軍の血で血を洗う苛烈な内戦の中で、3 人の登場人物の置かれた状況とそれぞれの緊迫した心理が、少ない科白で見事に描き分けられている。執筆時から 20 年以上も前の内戦期のできごとが、ハルビンでの文筆稼業で鍛えられた簡潔な筆致で、すぐれた短編に仕上げられた。我々の考えでは、作家の経歴と深く結びついたネスメーロフの小説は、ソ連文学にもヨーロッパの亡命ロシア文学にも見られなかったテーマをロシア文学に持ち込んだ功績がある。だが、そうしたテーマの新奇さに留まらず、文体や構成、人物像などの点で高く評価すべき作品も存在しており、この作品はそのひとつとみなすことができる。

ハルビンの生活を書いた作品の中には、この土地の亡命者社会のそれなりに平穏だった時期の日常をうかがわせ、他のテーマの作品群とは異なる明るさやユーモアを漂わせたものがある。『ヴェーラ・イサーエヴナの冒険 Приключение Веры Исаевны』(1938)では、あまりに高価な帽子を買って、夫に無駄遣いを注意された妻が、怒って家を飛び出す。怒りが収まらぬまま、思わぬ成り行きで見知らぬ男と船で川釣りに出かけ、見事に大物の鯉を釣り上げ、相手の釣り好きの男を有頂天にさせる。『女流詩人ヴェーロチカ Поэтесса Верочка』(1944)は、自作の詩を朗読して拍手喝采を浴びている女友だちが羨ましくて、自分も詩人になろうとする令嬢の話である。ハルビンで盛んだった詩の朗読会の情景、娘の試作の滑稽さ、娘の願いをかなえてやろうと手を尽くす金持ちで親馬鹿な父親と母親、令嬢に詩作を教える家庭教師役の貧乏詩人、令嬢にはどんなレッスンも無駄なので執事が考え出した奇策とその結末 — 亡命者の悲哀など微塵もなくて、最初から最後まで笑える、

[19] *Витковский Е.,* Формула бессмертия, *Несмелов А.*, Собрание сочинений, Т.1, С.22-23.

上質のユーモア短編だと思う。ネスメーロフのユーモア作品には、ひどく貧乏だが気楽な詩人や編集者など、作家自身や友人たちを思わせる人物、あるいは彼らとは正反対の金持ちだが、やはりとても気楽な父親や母親、娘たち、また釣りに現を抜かす男などが登場して、それぞれにハルビンの生活を楽しんでいるように見える。第一次世界大戦や内戦期の凄惨なできごとも、複雑な政治情勢の中でそれなりに日々を楽しんでいたハルビンでのエピソードも、どちらもネスメーロフの生の現実に根ざしていた。ユーモアを主眼とする彼のいくつかの小説は、シチュエーションと人物像の作り方が巧みで、嫌味のない明るい笑いを引き起こす。それはこの作家の持ち味であると同時に、読者が、つまりハルビンのロシア人社会が切実に求めていたものでもあったのだろう。

次に取り上げる短編小説『タカハシ大尉 Поручик Такахаси』(1938)は、満州国時代のロシア作家のあり方を考える際に、必ず検討すべき作品だろう。作品では、内戦期の極東ロシアで、白軍と日本軍が赤軍を相手に共に戦ったときのことが描かれている。行動を共にしていたのは義勇軍の中隊と日本軍の半中隊だが、それは«добровольческая рота и <u>ниппонская</u> полурота»(下線は望月による)と表記されている。つまりネスメーロフは、「日本の」という意の形容詞を«японский»ではなく、«ниппонский»と書いている。ネスメーロフは満州国がロシア語使用者に課した要求に従って[20]、この表記を用いたのである。黒メノウのように真っ黒な目と金歯が特徴の日本側の隊長タカハシ中尉は、次のように描写されている。

> タカハシ中尉はいつもロシアの将校たちと一緒にいる。彼はロシア語を見事に話し、彼と会話をするのはおもしろい。トルストイを読み、ドストエフスキーの作品に通じていて、抽象的な質問をするのが好きだ。(2, 362)

「あなたはドストエフスキーについて、どう思いますか。もし彼が生きていたら、白軍と共にいるでしょうか、それとも赤軍でしょうか」などというタカハシの質問は、曹長あがりの田舎者である白軍将校を戸惑わせるばかりだ。ロシア文学を愛し、ロシア人の心性に深い関心を持つタカハシ中尉は、軍人としての技量や勇気も十分に持っていて、最も危険な任務を自分から買って出て作戦を指導し、赤軍パルチザンの人質になった 50 人あまりの村人たちを鮮やかなやり方で救出する。親日的な雑誌「アジアの光 Луч Азии」に発表されたこの作品では、タカハシ中尉の描写だけでなく、次のような一節にも親日的姿勢が現れている。

---

[20] 生田美智子「ハルビンにおける二つのロシア」: 生田美智子編『満洲の中のロシア　境界の流動性と人的ネットワーク』、p.59 で次のように述べられている。: ロシア語には「日本」や「日本の」を意味する「ヤポニヤ(Япония)」や「ヤポンスキー(японский)」という言葉があるが、日満当局は日本語に由来する「ニッポン(Ниппон)」や「ニッポンスキー(Ниппонский)」という言葉を用いるよう強要した。

二つの国と民族の戦士たちの間には、行軍の第一日目から、最高に友好的な仲間関係が結ばれた。そうだ、どうしてそれが結ばれないことがあり得ただろう — 彼らはどんなに多くの喪失を共に経験し、どんなに多くの死ぬほどの危険から共に脱出し、互いに支えあったことだろうか。(6, 362)

日本軍と白軍の協力関係を謳いあげるように賛美したこのような文章から推測すると、ウラジオストク時代に日本軍が関与するロシア語新聞の編集に携わっていたネスメーロフは、満州国時代にはその過去を公言し、利用することもあったのではないだろうか。また、ロシア語が流暢で、ロシア人に深い関心を持ち、ドストエフスキーを自在に引用するタカハシ中尉の人物像には、ネスメーロフがハルビンでつきあっていたロシア通の日本人たちの印象が生かされているのかも知れない。行動を共にしている白軍将校たちが巧みに会話の中に挟む「タカハシさん Такахаси-сан」という呼びかけに、日本人との親交の跡が読み取れるようにも思う。だが、残念ながら、それを証明する資料を我々は見つけ出していない。

最後に、ネスメーロフの絶筆となった小説『他人の家での一夜 Ночь в чужом доме』(1945)を取り上げる。この作品は、雑誌「アジアの光」の最終号(1945 年 8 月 15 日発行)に発表された。彼の他の小説と違って、事件らしい事件が起こらず、一人称で淡々とした叙述が続く。

一日じゅう鬱屈して、仕事も読書も手につかなかった「私」は、夕方近くなってから家を出て、若い作家を訪ねて郊外に出かける。嵐になったので、作家が母親と住んでいる家で泊めてもらった「私」は、翌朝自宅に帰る。5 ページあまりの小品は次のように終わっている。

つまり、犬は私を置き去りにした — もう私は必要なくなったのだ。

しかし、私はこの朝とても気分がよかったので、犬に腹は立てなかった。「誰もが何か自分のものを探している」と私は思った。「犬は肉の残りがついた骨を、母親は息子の成功を、息子は名声を。気の触れた女は、夫の愛に気づかず、他の人の愛を求めている。私は何を求めているだろうか。何も。私はただ、写実主義の画家が描くように、人生を正確に**書く** *のが好きだ。私の望みは、私から果てしなく遠く隔たった子孫が、私の書いたものを読んで、『この人は、僕が呼吸するように呼吸して、僕が感じるように感じていたんだ。僕たちは同じだ！』と思ってくれることだ。そして、私のことを友人であり、兄であると思ってくれることだ。でも、おや、結局私は何を欲しているのか。これはまさに、不死そのものじゃないか！」

そして私はやさしく自分のことを笑いはじめた。(*強調は原文による。2, 641)

ネスメーロフの他の小説と違ってストーリ性はないが、打ち砕かれたような気分で一日を過ごし、急ぎの用でもないのに家を出てきた作家が、訪問先での奇妙な一夜を経て、平穏さを取り戻す過程が、こなれた文体で叙述されていて、読み応えがある。ネスメーロフが至っていた境地、物書きとしての穏やかな気概をしのばせる佳品だと思う。だが、彼にはもう「人生を正確に**書く**」ための時間は与えられておらず、この後まもなく、ハルビンに侵攻してきたソ連軍に逮捕される運命が待っていた。

3. ソ連と在外ロシアへの発信

ネスメーロフが住んでいたのは、ソ連から見ても在外ロシアから見ても、文化的中央からは遠く隔たった土地だった。だが彼は、現実の距離や感覚的な距離をものともせず、自分の作品をできるだけ多方面に、そしてこの人にこそ読んでほしいと思う人に届けるために、可能な限りのことをした形跡がある。この点での積極性は、彼の大きな特色である。

ウラジオストクで出版した 2 冊目の詩集『段丘』(1924)は、彼が仲間と共に密かにウラジオストクを脱出する直前に刷りあがった。彼はこの詩集を何冊か亡命の旅の荷物に忍ばせて、ハルビンでの文学的出発に備えた。同時に、数カ所にその本を送ったと思われるのだが、その宛先の中に詩人ボリス・パステルナークと、シベリアのノヴォニコラエフスク (1925 年にノヴォシビルスクと改名)で発行されていた雑誌「シベリアの灯 Сибирские огни」編集部が含まれていた。モスクワのパステルナークは妻への手紙(1924 年 6 月 26 日付)に、「帯封郵便、アルセーニイ・ネスメーロフ、よい詩だ」と書いている [21]。ネスメーロフはパステルナークとツヴェターエヴァを同時代の優れたロシア詩人とみなしていて、二人に自作を送ったことが知られている [22]。また、1922 年創刊の「シベリアの灯」は、現在も発行されている伝統ある文芸誌だが、この雑誌の 1924 年第 4 号（9－10 月号）に、『段丘』の書評が掲載された [23]。筆者の B.イーチンは、ネスメーロフの詩が古めかしいことを指摘して（「まだ書かれていないが、おそらくとても古いオペラの主人公のようだ」)、編集部でも現代性を求める意見があるとしながらも、筆者自身は、ウラジオストクの地域的特徴を歌いこんだ作風を非常に高く評価している。この書評の中に、「作者はほとんど無名である。近年発表されたのはおそらく、『記憶 Память』（「シベリアの灯」1924 年第 1 号）だけだろう」という

[21] *Пастернак Б.,* Полное собрание сочинений с приложениями. В одиннадцати томах. Т.7. М., Изд. Слово, 2005, С.501.

[22] ツヴェターエヴァには長詩「大洋を越えて Через океан」(1934)を送り、彼女は「その詩を気に入ったが、少し手を入れてみたい」と言ってきたと、ネスメーロフが友人宛の手紙に記している。フランスにいたツヴェターエヴァとネスメーロフの間に何度か手紙のやり取りがあったことは確かだが、手紙は残っていない。*Витковский Е.,* Формула бессмертия, *Несмелов А*., Собрание сочинений, Т.1. С.15, С.18. ツヴェターエヴァがライサ・ロモノーソヴァ宛の手紙（1930 年 2 月 1 日付)で、「私はハルビンに友人がいます。いつも彼のことを考えています。決して手紙は書きませんが」と書いているのは、ネスメーロフのことだと考えられている。*Цветаева М.*, Собрание сочинений в семи томах. Т.7. М., Изд. Эллис Лак, 1995, с.316, С.343.

[23] http://poisk.ngonb.ru/flip/sibogni/1924/004/#192 （2015 年 12 月 30 日閲覧）

叙述があり、ネスメーロフがすでにこの雑誌に詩を投稿していたことがわかる。興味深いことに、ハルビン亡命後もこの雑誌との縁は切れず、1927 年から 1929 年まで寄稿が続き、詩や短編が掲載された [24]。

自作を広く伝えようとするネスメーロフの積極性が、ソ連に住む詩人やソ連の雑誌に対してだけでなく、在外ロシアの雑誌にも発揮されたことは言うまでもない。彼はハルビンや中国の他の都市(上海、北京)のみならず、広く世界の亡命ロシア人の雑誌に作品を送っていた。亡命系の雑誌は各地で次々に発行されたが、いずれも経営状態は極めて厳しかったから、彼が原稿料を期待して投稿したわけでないことは明らかだ。パリの「現代雑記 Современные записки」、プラハの「自由なシベリア Вольная Сибирь」と「ロシアの意志 Воля России」、シカゴの「モスクワ Москва」、サンフランシスコの文集「コロンブスの地 Земля Колумба」などに送ったことが知られている [25]。1920 年から 20 年間も発行されたパリの「現代雑記」は、ブーニンやナボコフなど多くの作家の優れた作品を掲載し、亡命文学の発展に大いに寄与した。この権威ある雑誌と並び称され、特に若い才能を育てることに熱心だったのが、プラハの「ロシアの意志」(1922-32)である。この 2 誌への寄稿こそネスメーロフの積極性を示すものであり、こうした行動によって、彼の名はヨーロッパのロシア文学界に知られるところとなった。

詩について、現在の 2 巻本の作品集には初出に関する情報がなく、我々は今のところ、どの詩がどの雑誌に掲載されたかを特定することができない（脚注 25 参照）。ただ「現代雑記」に関しては、批評家アダモーヴィチが、「現代雑記」文芸欄の批評を新聞「最新ニュース Последние новости」に寄稿しているので、ネスメーロフの詩がこの雑誌に少なくとも 2 回掲載されたことがわかっている。まず、1928 年 9 月発行の「現代雑記」第 36 号に、『六 Шесть』と題するネスメーロフの抒情詩が掲載された。4 行 6 連の短い詩で、以下がその最初の 2 連である。

Вечером, сквозь усталость
Дымчатую, как кружево,
Всё, что в душе осталось,
Памятливо выуживаю.

Город задернут шторой,
Гул от тупых копыт его...
Я уж не тот, который

[24] *Витковский Е.,* Формула бессмертия, *Несмелов А*., Собрание сочинений, Т.1. С.16.

[25] ネスメーロフ作品集第 1 巻では、詩は刊行された詩集ごとにまとめられており、初出の時期や雑誌・新聞等についての情報は記載されていない（第 2 巻の散文作品には原則としてそれらの情報が記されている）。詩の発表場所が判明すれば、ネスメーロフの投稿先はさらに拡がる可能性がある。

День на себе испытывал.　　(1, 70-71)

この夕べ
レースのように煙る疲労の彼方から
私は心に残ったすべてを
記憶によって釣り上げる

街はブラインドを下ろし
鈍い馬蹄の音が響く
私は一日じゅう自分を苛んでいたが
今はもう、あの私ではない

ゲオルギー・アダモーヴィチ（1884-1972）は亡命ロシア文学界を代表する批評家だが、彼が「最新ニュース」紙 1928 年 10 月 4 日号で行った批評は手厳しいものだった。

> ネスメーロフの詩はまったくつまらない。もしもこの詩に、上辺を飾り立てて凝り過ぎた、役にも立たない巧みさがこんなに多くなかったら、つまらなさはこれほど目立たなかっただろうに。この名は（望月注：ネスメーロフのこと）、私たちの発行物では新しい名のようだ…。「現代雑記」編集部の大きな功績だが、悲しいかな、最も好意的な友人でさえ、編集部に新たな才能発見の功績を帰することはできない。[26]

次に、「現代雑記」第 39 号(1929 年 6 月)に、「接触 Прикосновения」という題で 3 行 8 連の詩が掲載された。これに対するアダモーヴィチの評は、やはり「最新ニュース」紙に発表されたが（1929 年 7 月 11 日号）、「ネスメーロフの詩は、滑らかで文法は正しい。しかし、この詩の作者には才能は見当たらない」[27]というものだった。

アダモーヴィチは「最新ニュース」紙 1931 年 12 月 31 日号でもネスメーロフに言及している[28]。記事全体は、ハルビンで発行された文集「イソツツジ Багульник」（1931）の書評として書かれたもので、「地方と首都 Провинция и столица」と題されている。冒頭でアダモーヴィチは、パリを亡命ロシアの首都とみなす見方が年ごとに強くなってきたと指摘して、確かにパリには首都的要素があり、特にそれは文学において顕著だと述べている。彼はハルビンの文集を「注意深く、一切の先入観抜きで読んだ」が、「最大限に評価を甘くしても、ハルビンには作家はまだ存在しない。おそらく、たった一人、アルセーニイ・ネスメーロフを除いては」と結論している。ところが、唯一の例外かもしれないとされたネス

---

26 *Адамович Г.В.*, Литературные заметки. Книга 1. СПб. Алтейя. 2002. С.86-87.
27 *Адамович Г.В.*, Литературные заметки. Книга 1. С.212.
28 *Адамович Г.В.*, Литературные заметки. Книга 1. С.637.

メーロフへの評価も、以下のように単純に褒め言葉とは言いがたいものであった。

> ドイツ人との戦争での前線生活を書いたネスメーロフの短編はおもしろくて、なかなかうまく書けている。だが、文学的な『将来の約束』は少ない。彼の詩もまったく同様である。うまくて快いが、空虚なまでに磨きたてられている…。私の思い違いでなければ、この詩人の詩は 3 年前に「現代雑記」に掲載された。あれ以来、とにかく、ネスメーロフは明らかに成長している。

アダモーヴィチの批評から、パリとハルビンの亡命文学の質の違い、あるいはレベルの違いが浮かび上がってくる。同時に、彼の論調に、文化的中央を代表する批評家が周縁を見やる独特の視線を感じ取ることも可能だ。極東・中国には、革命前から活躍していた著名なロシア作家や詩人は亡命してこなかった。その違いは、年長世代に影響を受けて異郷で育つ若い作家や詩人の文学的環境の違いにもつながる。これらの違いに加えて、両世界大戦間期のそれぞれの地域の状況が大きく異なっていたこともあって、パリに代表されるヨーロッパのロシア亡命文学と、ハルビンのそれの間には、歴然たる違いが生じた。パリは、そしてヨーロッパは、ロシア文学史に残るすぐれた作家や作品を生み出した。だが、傑出した人物を生み出したとは言えないハルビンの文学世界には、この上なく複雑で緊張したパリの文学界には欠けていた、ある意味で非常にロシア的な伸びやかさ、おおらかさがあって、それには独特の魅力があると我々には感じられる。

アダモーヴィチがハルビン発行の文集をきっかけに提起した「亡命ロシアの首都と地方」という問題は、亡命知識人たちの間で波紋を呼び、ビツィリ、ホダセーヴィチ、ベームらが参加する論争を引き起こした[29]。亡命ロシア文化・文学を考える上で興味深いこの問題について、本稿では論じる余裕がない。ただ、この 2 年後に、若い世代の詩人で批評家のユーリー・テラピアーノ（1892-1980）が、ネスメーロフの詩集『ロシアを失って Без России』の書評を発表したときも、やはり「首都」と「地方」という概念が用いられたことを付け加えておきたい。この書評でテラピアーノは、ネスメーロフについて次のように述べた。

> 孤立した詩人は、もし才能の点で必ずしも特別でないとすれば、ひとりぼっちでは自分の道を見つけ出すのが困難で、誤った道を歩いてしまうか、もっと悪くすると、自分の課題をあまりに単純に理解してしまう。これからその著書を論じようとしているアルセーニイ・ネスメーロフは、まさにその状況にある。[30]

テラピアーノには、ネスメーロフの詩集は一定のレベルに達していないと思われたのだ

---

[29] *Адамович Г.В.*, Литературные заметки. Книга 1. の解説による。同書 C.745.

[30] *Терапиано Ю.К.*, Рецензия: Арсений Несмелов. Без России, Харбин, 1931 г. «Числа» №7-8. 1933. C.275-277. http://www.emigrantika.ru/images/pdf/chisla7-8.pdf.（2015 年 12 月 30 日閲覧）

が、彼はそれをネスメーロフ個人の問題というより、「地方」には若い詩人に必要な「空気、現代的詩情の雰囲気、すなわち感覚や思想の集中的な鋭敏さ」が欠如しているせいだと断じ、環境の問題として論じた。テラピアーノの書評もまた、在外ロシアの「首都」から「地方」を眺める視点に立って叙述されている。ネスメーロフが積極的に自作を在外ロシアの中央に送り続けた行為は、亡命ロシア文学界を代表する批評家たちに、在外ロシアの「首都」と「地方」、中央と周縁という問題を突きつけ続けたのだ。

4. ネスメーロフの小説の日本語訳

パリの詩人テラピアーノの目には、ハルビンの詩人ネスメーロフは「孤立している」存在と映ったが、後者はもちろん、隔絶された環境で生きていたわけではなく、彼なりに複雑な関係性の中にいた。たとえば、ネスメーロフの小説は、次の 3 編が日本語に翻訳されている。

(1) 上脇進訳『赤毛のレンカ』、日満露在満作家短篇選集、春陽堂書店、1940 年（原題«Ленка рыжая», 1935）。他にヤンコフスカヤの作品の翻訳がある。

(2) 上脇進訳『雪の上の血痕』、満洲国各民族創作選集 1 巻、創元社、1942 年（原題«Кровь на снегу», 1941）。他にユリスキーとバイコフの作品の翻訳がある。

(3) 北尾一水（かつみ）訳『ニキイツカヤ門』、白系露人作家短篇集、五星書林（新京）、1943 年（原題«У Никитских ворот», 1942）。他にバイコフ、ユリスキー、サブーロフ、ニコライ・アムールスキー、ナウーモフ、カルボスキー、フアイナ・ヂミツリーエフナ（望月注：原文の表記のまま）の作品の翻訳がある。

我々は以前、1933 年にブーニンがノーベル文学賞を受賞したときの日本における報道などを例として、ヨーロッパにおける亡命ロシア文学は、1930-40 年代の日本からは見えない存在になっていたことを論じた[31]。一方、満州国の都市ハルビンに住むロシア人たちの著作については、日本人は直接知ることができた。ネスメーロフは、『偉大なる王 Великий Ван』（1936）で知られるニコライ・バイコフ（1872-1956）とは異なり、日本で一般的に有名だったわけではないが、3 つの翻訳が示すように、満州国に住むロシア作家の作品を日本語訳する機会があれば必ず選ばれる存在ではあったのだ。上記（2）には、翻訳した上脇進の筆になると思われる「作者について」という紹介文が付されている。

作者について

本名ミトロポリスキイ　モスクワ生れ　欧州戦争に擲弾連隊附中尉として出征 1918 年オムスクに赴き　そのまま帰らず　コルチヤク軍と共に浦潮斯徳に現はれた元来は詩人で　詩を書き出したのは早く　1912 年　13 年「ニーワ」誌に発表　14 年「戦

[31] 望月恒子「日本におけるブーニンの翻訳について」、ロシア語ロシア文学研究、第 36 号、2004 年、127-133 頁。

争の頁」（詩及短篇）を出版　22 年「荷船」24 年「台地」28 年「血の反射」31 年「ロシアなくして」その外「大洋を越えて」「中間駅」「主僧」などが最近作（何れも詩集）この外多くの短篇や随筆がある　詩人出とは言へ　現在のところ一番読みごたへのする短篇小説を書く人と言へば先づこの作者の名を挙げる人が一番多いやうだ　詩の特徴は大胆　明朗　感動的　抒情的　と四つの言葉で評されてゐるが　短篇小説にもこの傾向がある　訳出した短篇は本年 2 月号「ルベージ」誌掲載のものだが　シベリア派遣日本軍撤退後の浦潮斯徳の生活を描いたものである[32]

（原文の旧漢字を改め、また漢数字を算用数字に改めた。）

翻訳者がネスメーロフと知り合いであったかどうか、この文からはわからない。しかし、作家の履歴に関する詳しい情報、在ハルビンのロシア人たちの間での評判についてもよく知っていることなど、興味深い点が多い。ロシア語を解する日本人は、満州、特にハルビンのロシア文学について、直接の情報源を持っていた。また雑誌「ルベーシ」（1926-1945）が日本人に知られていたことも、ここからうかがえる。

おわりに

ネスメーロフは 1924 年に中ソ国境を越えてハルビンに亡命してから、1945 年にソ連軍の手で再びソ連領に連行されるまで、21 年間をハルビンで過ごした。その大部分をフリーライターとして生きながら、作品をハルビンの外にも積極的に送り続けたので、彼の存在はヨーロッパの亡命文学界にも知られていた。20 世紀の末から在外ロシアの「東方の枝」と呼ばれる極東・中国のロシア人社会についての研究が著しく進展して、ネスメーロフの作品と生涯も次第に明らかになってきた。彼の作品と足跡をさらに詳しく知ることは、ハルビン史や、極東における日本とロシア、中国の関係の歴史を考えるためにも役立つのはもちろんだが、在外ロシアの全体像を知り、その概念を広げるためにも必要なことだと言えるだろう。

[32] 『満洲国各民族創作選集』1 巻、創元社、1942 年、418 頁。

「エコール・ド・パリ」に見られる文化の共生
—マレーヴナを中心に—

諫早勇一

0.「亡命」という語をめぐって

「亡命文学」研究から「亡命文化」研究へ移ったとはいえ、「亡命」は、これまでの自分の研究から切り離せない言葉だった。しかし、近年この言葉の危うさをよく感じるようになった。

たとえば、ふつう「亡命者」は「難民」とは異なり、（政治的等の理由から）自分の意志で国外に出て帰らない人を指すが、近年は経済的理由・自己の可能性の追求などの理由から国外に出て、かなり自由に本国と行き来している人が増加している。そんな彼らを本来の意味で「亡命者」と呼ぶことはできないはずだが、今でも「亡命」の「第四の波」のような表現[1]を用いて、カミーナーのようなロシア生まれのドイツ語作家などを、そこに含める場合がある。

また、両大戦間に話を戻せば、「ともあれ、私は亡命者ではない。難民でもなく、別荘の民にすぎない[2]」と語った未来派の詩人セヴェリャーニン同様、（1922 年に国外に追放された）ベルジャーエフも「私たちは亡命者ではなく、追放された者たちだ」と語ったとされているが[3]、東京大学出版会から刊行された『ユーラシア世界 2　ディアスポラ論』では、彼は「亡命者」「亡命哲学者」として位置づけられている[4]。

ただ、「亡命」という語のもつこうした曖昧さを嫌って、別の表現を求める動きも近年顕著になっている。前述の『ディアスポラ論』の執筆者の一人である奥彩子氏は、「今日、文学研究の分野において、「ディアスポラ」という用語がますます使われるようになってきた」と指摘して、その理由を「20 世紀に多用された「亡命」という用語が、知識人の特権的行動として、またロマンティックな響きを漂わせるとして批判されるようになったこと[5]」に求めている。さらに、編者の一人でもある沼野充義氏は、今日ロシアでよく用いられている「在外ロシア」русское зарубежье に言及し、これを「亡命ロシア人社会の文化遺産も同

1　cf. *Adrian Wanner*. Out of Russia: Fictions of a New Translingual Diaspora. Evanston, 2011. P. 4.

2　*Соколов Ф. Г.* Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. М., 1991. С. 79.

3　ベルジャーエフの妻の発言。*Флейшман Л. С.* Высылка интеллигенции и русский Берлин в 1922 г. В кн. Русский Берлин 1920-1945: Международная научная конференция 16-18 декабря 2002 г., М., 2009. С. 104.

4　沼野充義「総論　ディアスポラ論」（10 頁）、大須賀史和「ベルジャーエフの思想と亡命」（53 頁）、塩川伸明・小松久男・沼野充義編『ユーラシア世界 2　ディアスポラ論』、東京大学出版会、2012 年。

5　奥彩子「記憶の変奏　ユーゴスラヴィア解体と文学的ディアスポラ」、前掲書所収、229 頁。

じくロシアの一部として認知し、再統合しようという志向性を表すもの[6]」としているが、この概念は国外に出た理由や事情を問題にしないという点で、「亡命」に代わる言葉を求めるわれわれにとっても示唆的だろう。

とはいえ、「ディアスポラ」にも「在外ロシア」にも不満は残る。沼野氏の述べる「故国対亡命地という二項対立的な図式」がそこにうかがえるからだ。沼野氏は「「鉄のカーテン」がなくなって、故国と亡命先の間の自由な行き来が可能になった」ことを「二項対立的な図式」が解消された原因としている[7]が、それはあくまで文学を念頭に置いた発言であり、文学以外の諸芸術、たとえば絵画を考えるとき、すでに 1910 年代、20 年代、30 年代を通して二項対立はほとんど存在しなかったのではないだろうか。国外在住者、一時的国外滞在者、本国在住者らが織りなす芸術状況を無視して当時の芸術状況を語ることはできない。そのことを例証するために、「エコール・ド・パリ」を手がかりにして以下論じてみたい。

1.「エコール・ド・パリ」と「ラ・リューシュ」

「エコール・ド・パリ」（パリ派）というとフランスの画家たちの集まりのように聞こえるが、実際にはロシア（帝国）をはじめ、東ヨーロッパ出身者（しかもユダヤ人）が多かったことはよく知られている。

ただ、「エコール（派）」といっても、「イズム」とは無縁の漠然とした概念で、時代（1910-20 年代）と場所（モンパルナス周辺）は限定されるものの、スタイルの統一性はなく、比較的伝統主義的で、ヒューマンな要素が強いとも言われる[8]。そして、代表的な（フランス出身でない）芸術家を列挙すると、マルク・シャガール、ハイム・スーチン、ミハイル・キコイン、ピンフス・クレメーニ、オシップ・ツァトキン[9]（以上はロシア帝国出身）、モイセイ・キスリング（ポーランド出身）、ジュール・パスキン（ブルガリア出身）、エマニュエル・マネ＝カッツ（ウクライナ出身[10]）、さらにはアメデオ・モディリアーニ（イタリア出身）、ディエゴ・リベラ（メキシコ出身）、藤田嗣治（日本出身）などがいる。

また、彼らの多くが、1902 年春にフランス人彫刻家アルフレッド・ブーシェによって建てられた共同アトリエ「ラ・リューシュ」La Ruche（蜂の巣）（図版 A 参照）に暮らしてい

---

[6] 沼野充義前掲論文、15 頁。

[7] 沼野充義「境界を越えていくロシア・東欧作家たち　比較亡命文学論の試み」、前掲書所収、38 頁。

[8] см. *А.С. Шатских*. Парижская школа как «филиал» русского искусства. В кн. Наследие российской эмиграции 1917-1940. Книга вторая. М., 1994. С. 337. なお、ここで論じる「エコール・ド・パリ」に対して、時代的には 20 世紀初めから 1910 年代前半、画家ではピカソやドンゲン、ユトリロなどを含める、より広い概念もある。см. Там же.

[9] 表記は（出身を考えて）ロシア語の読みによる。一般的には名声を得てからの表記で、シャイム・スーティン、ミシェル・キコイーヌ、ピンクス・クレメーニュ、オシップ・ザッキンのように綴られる。

[10] ポーランド、ウクライナも革命前にはロシア帝国に属していたから、現在のリトアニア、ベラルーシ出身者だけをロシア帝国出身者と呼ぶのはおかしいが、慣例に従う。

たことも忘れてはならない[11]。シャガール、スーチン、キコイン、クレメーニ、ツァトキン、モディリアーニら「エコール・ド・パリ」の芸術家たちの多くは、貧しかった時代をここに暮らし、いつか来るに違いない名声を待ち受けていた[12]。シャガールは後にこう回想している。「ここにはさまざまな民族のボヘミアン芸術家たちが暮らしていた。ロシア人のアトリエでは、侮辱されたモデルが泣いており、イタリア人のところではギターに合わせて歌が歌われ、ユダヤ人のところでは熱い論争が行なわれていた。私はひとりでケロシンランプの前に座っていた。まわりにあったのは絵とキャンバス、といってもキャンバスではなく、切れ切れに破かれ、木枠に張られた私のテーブルクロスやシーツ、ナイトシャツだった。「ラ・リューシュ」では死ぬか、有名になってここから出ていくかのどちらかしかなかった。[13]」

2. マレーヴナと友人たち：ヴォローシン、エレンブルグ

さて、本論はこの「ラ・リューシュ」の周辺にいた女流画家マレーヴナ[14]に焦点を当てつつ、「エコール・ド・パリ」における文化の共生について考察していきたい。

マレーヴナ、本名マリヤ・ヴォロヴィヨワ＝ステベリスカヤは 1892 年、現在はチュヴァシ共和国の首都になっているチェボクサルに生まれた。その後チフリス（トビリシ）、モスクワを経てロシアを離れ、1911 年にはイタリアのカプリ島で知り合ったゴーリキイから、（ロシアのおとぎ話の海の王女からとった）この名前をもらっている。そして、翌 12 年パリに着き、ここでモンパルナスの芸術家たちと親しく交わるが、「ラ・リューシュ」に住むことはなかった。彼女は語る。「「ラ・リューシュ」は大きな鍋にも似ていて、そこでは生のエネルギーが煮えたぎっていた。ここではロシア人、ポーランド人、イタリア人、スペイン人が一緒に暮らしながら、喜びや挫折を分かち合っていた。すばらしい場所で、私は魅惑されたが、そこに住みたいとは思わなかった。「ラ・リューシュ」に住んでいたのは基本的に男性ばかりで、私には彼らがこわかったのだ[15]」（29）と。

20 歳そこそこのマレーヴナはパリで多くの友人を得るが、文化の共生というテーマからまず注目されるのがマクシミリアン・ヴォローシン、イリヤ・エレンブルグといったやが

---

[11] クレメーニは「ラ・リューシュにはたくさんのロシア人芸術家がいたが、私たちの間には本物の友情が満ちていた」と語っていたという。см. *Елена Менегальдо*. Русские в Париже 1919-1939. (перевод с французского) M., 2001. C. 84.

[12] 「ラ・リューシュ」については、J.P.クレスペル『モンパルナスのエコール・ド・パリ』（藤田尊潮訳）、八坂書房、2013 年、岡田徹「ラ・リューシュへの旅から―朽ちるものたちの《いのちの光芒》」、『立教大学コミュニティ福祉学部紀要第 6 号』、2004 年など参照。

[13] *Венерин Башмачок*. Мексиканский художник Диего Ривера (1886-1957). Жизнь и творчество. http://www.liveinternet.ru/users/blu_marino/post357865047/ 2016 年 1 月 6 日閲覧。

[14] 彼女の名前は長くロシアでは知られていなかったが、2004 年にトレチャコフ美術館で個展が開かれ、同年下記の自伝が刊行されてから、その作品はオークションにもかけられるようになったという。см. *Башмачок*, там же.

[15] 引用は *Маревна*. Моя жизнь с художниками «Улья». M., 2004. により、以下カッコ内に頁数を記す。

てロシア本国に帰国する文学者との親交だろう。彼女は 1962 年頃「モンパルナスの友人たちへのオマージュ」と題した絵を何枚か書いているが、その中に自分を含めて 6 人のロシア人が描かれた作品がある（図版 B 参照）。登場しているのは、異国に残るマレーヴナ、スーチン、ツァトキンとともに、ゴーリキイ、ヴォローシン、エレンブルグ――いずれも本国に帰国してロシア文学史に確固たる地位を占める人たちだ。当時のパリの芸術状況について語るとき、「亡命者」や「一時的滞在者」といった区別はほとんど意味をなさない。

最初にヴォローシンから触れれば、詩人であるとともに風景画家でもあった彼は、1900 年頃から何度も国外に出ている[16]が、エレンブルグに紹介された[17]マレーヴナと親交があったのは第一次大戦の頃だった[18]。そして、マレーヴナ自身も「エレンブルグの友人で、彼の文筆仲間だったマックス・ヴォローシンもまた私のよき友人だった」（50）と述べ、1916 年の彼との別れの場面をこう描いている。

「この頃マックス・ヴォローシンはクリミアの母親のもとに帰ろうとしていて、一緒に行こうと私を誘っていた。ピカソは私にパリに残るようにと言い張った。自分たちはお前をマリー・ローランサンにも負けない女流画家にしてやるというのだ。」（101）

結局ヴォローシンは「俺は君に彼女を託すよ」（101）と、後に触れるディエゴ・リベラにマレーヴナを託して帰国して行く。

ヴォローシンがマレーヴナに対してかなり積極的に接しているのに比べると、エレンブルグの接し方にはいくぶん距離が感じられる（当時彼のもとにはカーチャという奥さんがいたのだから、当然かもしれないが）。1915 年に彼はマレーヴナに捧げた「カフェで」という詩を書いていたことが記録に残っている[19]が、たいてい彼女はヴォローシン、リベラ、（『蒼ざめた馬』などで有名な）サヴィンコフなど、エレンブルグの当時の友人たち[20]に交じって描かれることが多く、語り口もどこか傍観者的だ。その典型的な例が、マレーヴナとリベラの恋愛を描く次の場面だろう。エレンブルグは語る。

「1917 年リベラは突然、以前から知り合いだったマレーヴナに熱を上げた。短気で子供っぽく、感じやすい彼らの性格は似通っていた。2 年後マレーヴナには娘マリカが生まれた[21]」と。

ともあれ、第一次大戦中のこの頃、パリのモンパルナスを舞台に、国外在住の道を選ぶ

---

[16] Менегальдо によれば、ヴォローシンにとって「パリは第二の祖国」になっていたという。*Менегальдо*, там же. С. 88.

[17] *Максимилиан Волошин.* История моей души. М., 2000. С. 358.

[18] 1915 年の夏にツェトリン夫妻の招待を受けてビアリッツに赴いたとき、「そこにマレーヴナを連れていく許可を得た」と記している。Там же.

[19] см. *В. Попов, Б. Фрезинский*. Илья Эренбург: Хроника жизни и творчества (в документах, письмах, высказываниях и сообщениях прессы, свидетельствах современников). СПб., 1993. С. 106.

[20] 前掲書にも、エレンブルグは 1916 年にパリで「М. ヴォローシン、Б. サヴィンコフ、ディエゴ・リベラ、マレーヴナと付き合っていた」という記述が見られる。Там же. С. 112.

[21] *Илья Эренбург.* Люди, годы, жизнь. Книга первая. В кн. Собрание сочинений в 9-ти томах. Том 8. М., 1966. С. 186.

人（マレーヴナ）やロシアに帰る人（ヴォローシン）、しばらくは国内外を揺れ動きながら結局帰国する人（エレンブルグ）、国外で反ソ活動をつづけた後、ロシアに戻ろうとして逮捕され獄死する人（サヴィンコフ）、そしてパリ生活の後、故国メキシコに帰る人（リベラ）らが濃密な交友関係を結んでいたことは、いわゆる「在外ロシア」の多面性を示すものとして注目に値するだろう。この世界をもう少しくわしく知るために、次にリベラに話を移そう。

3. マレーヴナと友人たち：ディエゴ・リベラ

ディエゴ・リベラ（(1886－1957）はメキシコを代表する画家の一人であり、とりわけ壁画家として名高い[22]。さらに、ロシア史においてはトロツキーの暗殺事件にも名前が挙がる（彼の妻フリーダはトロツキーの愛人でもあったという）人物だが、同時に猟色家としても知られていた

1909 年からパリに暮らしていたリベラは、1911 年アンゲリナ・ベローワというロシア人画家（版画家）と結婚した。しかし、妻の妊娠中[23]にマレーヴナと関係を持ち、（籍は入れなかったが）彼女と暮らすことになる[24]。「心優しき食人鬼」добродушный людоед[25]として名をはせていたリベラに警戒心を抱きつつ、その魅力に抗えなかったさまを、後にマレーヴナはこう書いている。

「私は何も答えなかった。彼の言葉の一つ一つが私の心をくすぐった。熱気で頭がくらくらしたが、私はこの「心優しき食人鬼」に抱きしめられて幸せだった。」（98）

「私たちはふざけっこをした。テーブルのまわりを走って、ベッドの上で転がり、おたがいをからかい合った。でも、まるで「食人鬼」が私を食べようとするかのように、大きな濡れた唇が開くのを見ると、いつも私は抱きすくめられてしまうのだった。」（110）

こんな甘い毎日を過ごしていた二人だったが、1919 年マレーヴナに娘マリカが生まれると、リベラは認知せず[26]、1921 年に母娘を置き去りにしてメキシコに帰ってしまう[27]。後にマレーヴナは悔いている。

「私はあまりにも簡単に彼を放しすぎた。自分の力や私に対する彼の気持ちを当てにしていたので、それでもまだ心の奥底で、きっとすべてうまくいくわと信じつづけていた。」（161）

---

[22] 同僚の野谷文昭教授のご教示による。

[23] 生まれた息子は 1 年あまりで亡くなったという。

[24] マレーヴナはアンゲリナから、リベラが女性にだらしがないこと、「彼女たちに彼はすぐ飽きてしまう」（95）ことなど聞かされていたが、自分だけはと思っていたようだ。

[25] マレーヴナはエレンブルグが名づけた（259）というが、Башмачок によれば、「食人鬼」と呼んだのはサヴィンコフ（*Башмачок*, там же）。

[26] リベラはマレーヴナの過去の男性関係を疑って、エレンブルグは、ヴォローシンは、サヴィンコフは、ゴーリキイは、お前の愛人ではなかったのかと問いただしたが、それに対する彼女の答えは「あの人たちはみんな過去の存在よ」（130）だったという。

[27] 約束していた養育費はたまにしか支払われなかったという。*Башмачок*, там же.

二人のラブロマンスはこれくらいにして、話を当時の文化の共生に戻そう。マレーヴナによれば、リベラのアトリエにはさまざまな国籍の芸術家たちがつどっていたという。彼女が挙げているおもだった人たちの名前を並べると : モディ（モディリアーニ）、スーチン、ピカソ、コクトー、マックス・ジャコブ、アポリネール、ラリオーノフ、ゴンチャローワ、マティスなどなどなど（80）。ここにはロシアに帰国する人たちの名前がないが、マレーヴナが当時描いたスケッチにはリベラ、モディリアーニとエレンブルグの 3 人が描かれているものもある（図版 C 参照）し、リベラはエレンブルグの著書『ナージェニカなる女性の人生についての物語』（Повесть о жизни некоей Наденьки и о вещих знамениях, явленных ей. 1916）のイラストを担当しているから、エレンブルグも彼と親しかったことは疑いない [28]。「根っからの共産主義者 [29]」リベラを軸に、スーチン、ラリオーノフ、ゴンチャローワ、マレーヴナらのいわゆる亡命者、エレンブルグのような一時的滞在者、さらにフランス人画家やモディリアーニ、ピカソのような他のヨーロッパ諸国出身者が混然となって、独特な芸術家世界を築き上げていたことはここからも確認できるだろう。マレーヴナによれば、ここでは絵画について、とりわけキュービズムや構成主義、そしてリベラが好きだったセザンヌの話が交わされていたという（80）が、彼らの話題はもっと広かったにちがいない。

なお、マレーヴナは芸術に関するリベラの影響についても「彼の影響を受けて、自然やものを独特の遠近法で見ることを学んだ。芸術に対する私の愛はますます深く、意識的なものになっていった」（80）と述べているから、二人の関係は恋愛関係を超えて、芸術的な師弟関係にもつながったのだろう。実際、キュービズムに惹かれた、当時のリベラの絵画（マレーヴナ像など）（図版 D 参照）と、マレーヴナの絵画とには明らかな類似性がある。the first female cubist painter[30]と呼ばれたロシア人女流画家の誕生は、当時の「文化の共生」の産物といってよい。

4. マレーヴナと友人たち：スーチン

リベラとの関係のように激しく燃え上がったわけではないが、長い期間にわたってマレーヴナの心の支えになった友がハイム・スーチン（1893－1943）だった。しばしばシャガールと並び称され、近年はイギリスなどの絵画オークションで、その絵に何十億円もの値がついて話題を呼んだスーチンだが、日本での人気はシャガールに遠くおよばない。しかし、「エコール・ド・パリ」での彼の存在感には際立ったものがあった [31]。

シャガール、スーチン、クレメーニ、キコイン、ツァトキン、キスリング――彼らはみ

---

[28] エレンブルグの回想には、彼がヴォローシン、リベラ、マレーヴナなどを誘ってレストランで華やかな食事をしたことが記されている。см. *Эренбург*, там же. С. 171.

[29] см. *Башмачок*, там же.

[30] cf. Wikipedia “Marie Vorobieff”, https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Vorobieff. 2016 年 1 月 8 日閲覧。

[31] 『モンパルナスのエコール・ド・パリ』の著者クレスペルは、第 1 章に「スーチンと影の男クレメーニュ」を置いている（シャガールの章は第 3 章）。クレスペル前掲書参照。

な現在のポーランド、リトアニア、ベラルーシ、ウクライナなどに広がる、いわゆる「定住区域」出身のユダヤ人だった。芸術に志した彼らは、やっとの思いで当時のロシア帝国から抜け出し、パリに将来を託した[32]。そして、「ラ・リューシュ」などに暮らしながら明日を夢見て絵を描いたり、彫刻を彫ったりしつづける。そんな中、歴史に残る彼らは、目利きのパトロン[33]に見いだされ、名声の階段を一気に駆け上った。

ただ、革命当時ロシアにいたシャガールをのぞいた他の人たちを、「亡命者」と呼ぶことにはためらいを感じないわけにいかない。彼らは革命以前から国外に暮らしており、むしろ「非帰国者」というカテゴリーに属すものだろう。たとえば、マレーヴナの場合、国外にとどまった理由はきわめて単純で、革命後「私も帰国を呼びかけられた。しかし、リベラに引きとめられた」（135）からだった。そして、他の人たちがとどまった理由をこう綴っている。

「私だけが帰国を拒否したわけではなかった。多くのロシア人芸術家たちは、もっと安全だと思えるパリにとどまることを選んだ。スーチンはあんなに苦労して脱出してきたところに、また戻ろうとは思っていなかった。さらに彼は、パリに来た最初の頃に味わったように、自分の創作が理解されずに斥けられるのではないかと恐れていた。」（136）

彼らの不安はよく理解できる。革命と内戦の後にロシアを棄てたいわゆる「亡命者」たちと、「非帰国者」である彼らとの違いは小さくない。

さて、先に彼らの多くがユダヤ人だったことに触れたが、本論では彼らのユダヤ性にはあえて踏み込まずに、彼らのロシア性について触れてみたい。実際マレーヴナは、スーチンと自分を結びつけるものをロシアへの愛、ロシア時代の記憶に求めているのだから。

マレーヴナは書いている。「私たちの友情を確固たるものにしたのは、共通する関心や共通の友人たちだけでなく、子供時代のいくつかの体験でもあった。私たちはまったく異なった環境に育ったけれども、よるべない幼年時代を送ったという痛切な感覚、民族芸術と、果てしない広がりをもったロシアの自然への熱烈な愛は、私たちにとって共通するものだった。パリが私たちに与えてくれた芸術的解放感の喜びは不完全なもので、私たちの祖国の森や谷や川に対する深い郷愁は、私たちの心にとどまっていた。」（15）

またこんな箇所もある。「すでに述べたように、スーチンと私を近づけていたのは自然に対する共通した愛、周囲のものに幻想的なフォルムを見いだす能力だった。私たち二人は、子供時代の記憶の中から自分たちのインスピレーションを汲み取っていた」(167)。

スーチンの自然への愛がロシア時代の体験、その記憶に根づいていることは、マレーヴナがくりかえし強調しているところだ。たとえば、スーチンが彼女に語ったというロシア

---

[32] クレスペルはクレメーニュ（クレメーニ）についてこう語る。「ロシアにおいてユダヤ人の芸術家には――奇跡が起きない限りには――可能性などないことを悟り、また、パリでは宗教や国籍によって差別されることなくアーティストが尊敬されていることを耳にしていたため、クレメーニュは 1912 年、ロシアを離れることを決断する」と。前掲書 17 頁。

[33] そんな一人レオポルド・ズボロフスキー（1889－1932）は今でもモディリアーニやマレーヴナの絵にその姿をとどめている。

時代の思い出を見てみよう。

「スーチンはこんな話もしてくれた。夏に父親を怒らせたとき、彼はパンの切れはしとタマネギをつかんで（とんでもない悪事だ！）家から逃げ出して、野原の牧夫の小屋で眠ったり、森の中で木の上にうまく身をあずけながら、木の息吹を見つめ、耳を傾けたりしたと。彼は、沈みゆく太陽のバラ色や黄金色の光が、暗い枝の間に差し込むときに見られる葉叢の多彩な陰影に見入り、風のざわめきや鳥の鳴き声、ホーホーと鳴くフクロウの声に聞きほれ、森の子守唄を聞きながら、森の新鮮なかぐわしい香りを吸って眠りこんだ。」（167－168）

スーチンの風景画を考えるとき、1919 年から 22 年まで彼が過ごした、（ピカソも暮らしたことがあるという）ピレネー山脈の麓にあるセレ Ceret の町は大きな意味をもつ。そこで会得した、波打つように揺れ動く木々や家々の描写（図版 E 参照）は、後の彼の絵画を方向付けたともいえる（マレーヴナは「そこで彼は自分の画風を磨き上げ、後に生涯を通じてそれに取り組むことになる」（169）と述べている）。だが、マレーヴナはそうした絵画の背後に、子供時代のロシアの自然の思い出を見いだそうとする。もしそれが正しいなら、異国で名をなしたスーチンを広い意味のロシア画家と呼ぶことも可能になるだろう。だが、結論を急ぐ前に、1930 年代のソ連に帰国した「エコール・ド・パリ」の画家たちにも少しだけ触れておこう。

5. 1930 年代の帰国者たち

Андрей Толстой も指摘するように、1930 年代にソ連に帰国した芸術家の数は少なくない[34]。代表的な画家には 1920 年に出国し、エジプトを経て 1925 年から 36 年までパリに暮らした後帰国した、民話のイラスト画家として名高いイワン・ビリービン（1942 年レニングラード封鎖時に没）、1928 年に国立モスクワ・ユダヤ劇場のヨーロッパ公演に同行したまま帰国せず、1935 年に帰国したアフマートワの肖像画（1914）で名高いナタン・アリトマンなどがいるが、ここでは「エコール・ド・パリ」にもかかわりのあったロベルト・ファリク（1886-1958）について簡単に紹介しよう。

アヴァンギャルド芸術家集団「ダイヤのジャック」にも所属していたファリクは、1928 年ルナチャルスキイの尽力で「出張」を名目に出国し[35]、「そのままきわめて自然にエコール・ド・パリに溶け込んでいった。[36]」彼は美術館や展覧会でフランス絵画を学んで、風景画にいそしみ、何枚かの肖像画も描いた。彼自身の言葉によれば、「パリの「銀色の光」は、1920 年代半ばまでに失われていた目の「音楽性」を取り戻すのに役立った」という[37]。

---

[34] см. *Андрей Толстой*. Художники русской эмиграции. М., 2005. С. 292.

[35] Ан. Толстой によれば、1920 年代に教育人民委員アナトーリイ・ルナチャルスキイの尽力で国外「出張」を許された芸術家は少なくなかった。см. Там же. しかし、シャガール、コンスタンチン・ソーモフのようにそのまま帰国しなかった芸術家もいた。

[36] *А.С. Шатских,* там же. С. 342.

[37] *Андрей Толстой*, там же, С. 304.

ファリクと同じように、1920 年代のパリに派遣された後 30 年代に帰国した画家・彫刻家には、クリメント・レチコ、セルゲイ・コリツォフ、サウル・ラビノヴィチなどがいるが、Шатских によれば、前述のビリービン、アリトマンを含めて、「彼らのうち誰一人として［帰国後］弾圧を受けたものはいなかった。[38]」そして、「ロシアへの帰国後、こうした芸術家たちは自分たちにとって自然な道、すなわち自作の彫塑的特質、および創作の哲学的内実ともいえるような特質の深化と刷新の道を前進しつづけた[39]」という。1920 年代、30 年代を通じて、美術の分野には「鉄のカーテン」はほぼ存在しなかったといえるだろう。

6. 結び

「亡命文学」とは比較的わかりやすい概念だ。なぜなら国外に出た作家・詩人がロシア語で書いた作品は、自然に「亡命ロシア文学」と呼ばれるのだから。しかし、言語を媒体としない芸術では、「亡命ロシア芸術」（もしくは「在外ロシア芸術」）と呼べるかどうかの判断は難しい。たとえば、フランスに暮らし、フランス国籍をとったシャガールの絵画は、フランス絵画と呼ばれて当然だし、一般にそう呼ばれてきた。 それをあえて「在外（亡命）ロシア芸術」の文脈で捉えようとすることは困難を伴うし、無意味かもしれない。ただ、以下もしそうすることに意味があるとしたら、と少し仮説を述べてみたい。

まず、意味づけから考えると、前述の Шатских は（具体的な名前こそ挙げていないが）、ロシア帝国出身の「エコール・ド・パリの巨匠たちの多く」が「自分たちをロシア人芸術家とみなしていた[40]」ことを指摘している。つまり彼らには「ロシア人芸術家」としての帰属意識[41]があったという。とすれば彼らを「在外（亡命）芸術家」というカテゴリーに入れてもおかしくないはずだ。話を文学に戻せば、先に引いた Wanner は、国外においてロシア語以外で執筆する作家たち（その多くはユダヤ人）に関して、彼らは「国外に出てはじめて、［ユダヤ人ではなく］完全な「ロシア人」として認められるようになった[42]」というパラドックスを指摘しているが、これはまた執筆言語だけがロシア性を保証するものではないという主張でもあるだろう。「帰属意識」や「他者からの認証」は大きな判断材料だといえる。

次に、前掲の『ディアスポラ論』で、沼野氏もディアスポラの定義の一つとして挙げている「自分たちが帰属すべき祖国に関する集団的記憶[43]」も重要だろう[44]。実際、スーチン

---

38 *А.С. Шатских,* там же.

39 Там же. さらに、Ан. Толстой によれば、ファリクはモスクワの多くのノンコンフォーミスト（アンダーグラウンド）たちに大きな影響を及ぼしたという。*Андрей Толстой*, там же.

40 *А.С. Шатских,* там же.

41 русский мир（ロシア世界）という新たな概念を持ち出しながら、З.С.Бочарова はその特徴の一つとして、「ロシアへの帰属意識」осознание причастности к России を挙げている。*З.С. Бочарова*. Феномен зарубежной России 1920-х годов. В кн. Русский мир в XX веке в 6-ти томах. М., 2014. С. 11.

42 *Adrian Wanner,* P.3.

43 沼野充義「総論　ディアスポラ論」、2 頁。

とマレーヴナを結ぶものも、子供時代のロシアの記憶だったのだから。このほか国外在住者をつなぐ組織、環境も考慮されてよい。パリには「ロトンド」のようなカフェ[45]、「ラ・リューシュ」のような共同アトリエの他に、1911 年に女流芸術家のマリヤ・ワシリエワがモンパルナスにつくった「ロシア・アカデミー」や、1924 年ころ結成された「ロシア芸術家同盟」のようないくつもの芸術家組織があった[46]が、こうした組織、環境は（広い意味の）在外ロシア人の帰属意識をいっそう高めたにちがいない。

国外に出た、文学者以外の芸術家たちは、文学者より受入国への同化が容易だったから、その活動は受入国の視点から論じられることが多かった。しかし、バレエ・リュス、シャガールなどのきわだった活動を、これまでのように個別の現象として捉えるだけでなく、在外ロシア文化、「ルースキイ・ミール」のような、より包括的な視点のもとで見直す作業ももっと行われてよいのではないだろうか。本論はそんな疑問から書かれたささやかな試論である。

---

[44] 前述の Бочарова も русский мир の特徴の一つとして「共通する歴史的記憶」を挙げている。*З.С. Бочарова,* С. 10.

[45] マレーヴナは、「1911 年にモンパルナス通りに開店したカフェ「ロトンド」は、1910 年代、20 年代にロシア人芸術家・作家の出会いの場所だった」（11）と述べている。

[46] см. *А.С. Шатских,* С. 339.

○図版資料

左上：「ラ・リューシュ」 (A) (1918)、右上：マレーヴナ「モンパルナスの友人たちへのオマージュ」(B)(1962 頃)

左上：マレーヴナのスケッチ(C)（1916 年）、右上：リベラ「マレーヴナ像」(D)（1915 年頃）

上：スーチン「Les maisons:」 (E)(1921)

亡命とファッション
—1920 年代のパリにおけるマリヤ大公女とブランド「キトミール」—

大野斉子

はじめに

1917 年の 10 月革命の後、革命による災禍を避けて多くのロシア人が国外に亡命した。その数は、推定により幅はあるものの 1921 年までに約 200 万人に上るとされる。彼らはソヴィエト政権を受け入れずに亡命した、いわゆる白系ロシア人と呼ばれる人々であり、その中には旧体制の支配階級である地主や資本家、ソヴィエト政権に対立する白衛軍に参加した軍人ばかりでなく、知識人、芸術家、技術者など、帝政ロシアの文化の中枢を担っていた人々が多く含まれていた。亡命の波は頭脳・技術・文化の大量流出を意味していた。[1]

白系ロシア人は、世界各地に離散したが、ヨーロッパを亡命先に選ぶ人々は多かった。フランス、ドイツには併せて約 100 万人の亡命者が集中した。ヨーロッパの文化の中心であったパリはすでに、ロシアや周辺国ばかりでなく、世界各地から文化や芸術の担い手となるすぐれた才能の集まる国際都市であった。

ヨーロッパは流動的な時代を迎えていた。1914 年に始まる第一次世界大戦、その後のロシア革命の衝撃は旧来の社会秩序を根底から揺るがせ、戦争の災禍からの復興とともに、ヨーロッパは新たな時代の建設にはいった。

ロシア革命が生み出した大量亡命は、ヨーロッパから見ればむしろ、未曾有の規模で起こった才能の到来であった。ロシア人たちは、それぞれの領域で少なからぬ貢献をした。歴史に名を残したわけではないが、ヨーロッパ地域に定住し、職を得て活躍した亡命者はどれほどいたことだろう。変化を求める流動的な時代であったがゆえに、亡命者たちの存在は、変化に直接関与し、未来を作っていく原動力の一部として機能した。

本稿では、こうした亡命者のひとりで、ファッションの領域で 1920 年代に活躍したマリヤ大公女を取り上げる。ファッションは、モダニズムの時代に劇的に変化した文化領域の一つである。女性服は 19 世紀から 20 世紀にかけてシルエットが大きく変わった。コルセットで体幹部を細く締め、下半身を大きく膨らませる砂時計型のシルエットは、体の形に添ったシンプルな形に変化した。ラディカルな変化の時期を迎えた服飾文化において、亡命ロシア人たちは少なからぬ貢献を成した。パリでブランドを立ち上げる者もいれば、フランスのクチュリエのもとで職人として働く者もいた。、1920 年代のファッション界には「ロシア・スタイル」と呼ばれるブームが起きたのである。

こうした亡命ロシア人とファッションについての研究はすでにいくつかなされており、

[1] 川端香男里ほか監修『新版　ロシアを知る事典』（平凡社、2004 年）592 頁。

本稿はこのテーマを包括的に扱うことはしない。本稿の目的は、マリヤ大公女の活動とデザインに焦点を当てることで、モダニズムの服飾産業において亡命ロシア人がどのように参入し、活躍したのかを具体的に検証ことである。ファッション界で活躍した亡命ロシア人は他にも存在するが、マリヤ大公女を主人公に選んだ理由は、彼女が皇族という高い階級の出身者であったことにある。彼女は本国ロシアで消滅したロシア貴族の服飾文化を 20 世紀の現代ファッションに伝える媒介者なのである。また、マリヤは回想録を残しており、彼女の視点からみたモダニズムのファッション界の情報が豊富にあることも理由の一つである。20 世紀のファッションに対するロシアの影響は、バレエ・リュスを例に語られることが多いのだが、そのほかの道筋が存在した事例を示すという点でもマリヤ大公女は興味深い人物なのである。

第一章ではマリヤ大公女の経歴を紹介し、亡命後、ファッションブランドを起業するまでの歩みを叙述する。第二章では、マリヤ大公女が創作したデザインを分析し、当時のファッションとロシアの服飾文化との影響関係を考察する。

第一章　マリヤ大公女：「キトミール」までの半生

1. マリヤ大公女とは

マリヤ大公女の家系

マリーヤ・パーヴロヴナ・ロマノヴァ（Мария Павловна Романова）は、パーヴェル・アレクサンドロヴィチ・ロマノフ大公とギリシア国王の娘アレクサンドラの長子として 1890 年 4 月、ペテルブルグに生まれた。[2]父パーヴェルはロシア皇帝アレクサンドル二世の 5 男である。皇帝から二親等以内の者は生まれながらに大公・大公女の称号が冠せられるため、マリヤは多くの文献、資料においてマリヤ大公女（великая княгиня）と呼ばれている。

図 1　マリヤ大公女 [3]

[2] マリヤ大公女の伝記的事項の概略については以下を参照。Российское зарубежье во Франции : 1919-2000 : биографический словарь. Под общей редакцией Л. Мнухина, М. Авриль, В. Лосской. М.: Наука : Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. Т. 2. С. 142.

[3] Васильев А. Красота в изгнании : творчество русских эмигрантов первой волны : искусство

マリヤ大公女には弟がいる。ドミートリイ・パーヴロヴィチ・ロマノフ大公である。革命前のロシア史、とくに皇族や宮廷を巡る回想録にはドミートリイの方がよく登場する。マリヤとドミートリイの姉弟は最後の皇帝、ニコライ二世と従兄弟にあたり、ニコライ二世に大変気に入られていて皇帝一家と親交が深かったことが理由の一つである。しかしそれ以上に、ドミートリイはラスプーチン殺害事件を起こしたグループの一人として言及されることが多い。

マリヤ大公女による回想録

マリヤ大公女は、亡命後に二つの回想録を残している。一冊目は『大公女の教育』というタイトルで、1930 年、ニューヨークにおいて英語で出版された。[4]マリヤがヨーロッパを離れ、アメリカに移住した 1929 年の翌年のことである。二冊目については、後述する。

『大公女の教育』の文献情報には、この本がフランス語とロシア語からの翻訳であることが示されている。マリヤ大公女は亡命後、長年にわたって、ロシア革命までの半生を文章に書き起こしていた。そのためか、一冊目の回想録は特に、量もさることながら情報や記憶の濃密さの点で優れた回想録となっている。英語版の出版と同じ年の 1930 年に、マリヤはパリで発行されていたロシア語雑誌 «Иллюстрированная Россия»に「マリヤ・パーヴロヴナ大公女の回想」というタイトルの記事を 3 回にわたって連載したほか、 «Заря»にも «Манифест великих князей о конституции»と題する文章を掲載した。[5]これらの文章はロシア語であり、また回想録全体からみて量が少ない。マリヤ大公女は、ロシア語（一部にフランス語を含む可能性もある）で原稿を書き溜め、上記のロシア語誌に一部を掲載する一方、まとまった原稿をアメリカで出版したとみられる。

この本は 1984 年に『最後のロシア大公女マーリヤ　革命下のロマノフ王家』という邦題で日本でも翻訳が出版されている。[6]この本には、マリヤのロシア時代、すなわち生い立ちから、1918 年の亡命までが書かれている。

亡命前の半生　一冊目の回想録より

マリヤ大公女の一冊目の回想録の内容を紹介しながら、亡命までの半生を概観すること

и мода. М.: Слово, 1998. С. 171.

[4] 英語版は同じ時期に複数出版されているが、筆者が確認した中で最も早く出された版は以下。Grand Duchess Marie of Russia. Education of a Princess: A Memoir. Viking Press, NY, 1930.

[5] Россия и российская эмиграция в воспоминаниях и дневниках : аннотированный указатель книг, журнальных и газетных публикаций, изданных за рубежом в 1917-1991 гг. Научное руководство, редакция и введение А.Г. Тартаковского, Т. Эммонса, О.В. Будницкого. М.: РОССПЭН, 2003. Т. 1. С. 202.

[6] マーリヤ大公女著、平岡緑訳『最後のロシア大公女マーリヤ　革命下のロマノフ王家』（中央公論社、1984 年）

にしたい。

回想録は、弟ドミートリイ（1891ー1942）の誕生と母の死から始まる。母アレクサンドラはドミートリイを早産で産み落とした後、他界した。マリヤとドミートリイは父パーヴェルとともに暮らしたが、この父も二人のもとを去ってしまう。パーヴェルは、ホーヘンフェルゼン伯爵夫人との再婚を望んだが、身分違いだったため皇帝の許しを得られず、結婚を実現するためマリヤとドミートリイをロシアに残して、フランスに移住したのである。二人は幼くして両親を失い、その後はパーヴェルの兄、セルゲイ大公夫妻のもとで養育された。

マリヤは 18 歳でスウェーデンのヴィルヘルム王子と結婚し、息子レンナルトが生まれるが、後に離婚し、ロシアに帰国する。第一次大戦では赤十字の看護士として野戦病院で働いた。1916 年に起こったラスプーチン殺害事件に関与した罪で弟ドミートリイが左遷される。1917 年に、マリヤは恋愛の末、プチャーチン公爵と結婚する。しかし革命の波が迫り、マリヤの親族は次々と逮捕、処刑された。マリヤは夫プチャーチンとその母とともに 1918 年にロシアから亡命する。

この回想には父親と一緒に暮らしていた頃の、純真なきらめきを放つ幼少期の思い出や、セルゲイ大公夫妻のもとで送った少女時代、結婚とその後の活動が、繊細な情感と知性を通して語られる。皇族としての華やかな暮らしから、激動の時代ゆえの辛苦まで、様々な思い出がつづられる中で、早世した母と離別した父への思慕が強い寂しさとともに一貫して基底音のごとく響いており、それが内向的で、観察力に優れた彼女の人格の形成に影響を与えたことが伺える。たった一人の家族である弟ドミートリイへの愛情は強く、二人の姉弟は互いを心の支えとして育ち、大人になってからは、離れていても、時にすれ違っても二人の間の信頼と愛情は途切れることがなかった。

亡命後のヨーロッパ生活　二冊目の回想録より

マリヤ大公女が書いた二つ目の回想録は、『大公女の亡命生活』というタイトルで、1932 年にニューヨークで出版された。この本は、1933 年に英語からフランス語に翻訳され、パリで出版された。[7]本稿は、入手できたこのフランス語版を資料として用いている。この二つ目の回想録は、1918 年にロシアを離れてから、1929 年にアメリカに渡るまでの約 10 年間のヨーロッパにおける亡命生活を回想したものである。

マリヤ大公女の二冊目の回想録は、ルーマニアでの滞在から始まる。当時のルーマニア王妃マリヤは、アレクサンドル二世の長女マリヤの娘に当たり、マリヤ大公女にとっては従姉妹であった。このルーマニア王妃が、亡命を試みるマリヤ大公女の消息を知って救援

[7] S. A. I. Marie de Russie. Une Princesse en Exil : Mémoires traduits de l’anglais par H. Archambeaud-Fauconnier. Paris. Librairie Stock, 1933.　S. A. I.は、直系皇族に用いる敬称で Son Altesse Impériale の略。
英語版は、Marie, Grand Duchess of Russia. A Princess in Exile. Viking Press, 1932.

の手を差し伸べ、マリヤ大公女を国外へ脱出させたのである。[8]

マリヤはしばらくルーマニアの王家に滞在したのち、ロンドンに家族で移り住む。仕事を持たず、これまで一般市民として暮らしたことのない彼らのロンドンでの生活はたちまち困窮に陥った。マリヤの宝石を売って生活費に変えたり、マリヤが手作りした衣類を売って糊口をしのいだ。このころ、亡命を果たした弟ドミートリイがロンドンにやってきて、マリヤの一家と合流した。しかしドミートリイはプチャーチンと折り合いが悪く、マリヤにとってはつらい日々であった。

1920 年にマリヤの一家とドミートリイはパリに移住する。相変わらず、マリヤの家族の経済状態は困窮していた。プチャーチンは仕事を探していたが、そう簡単にはみつからなかった。

2. ファッションブランド「キトミール」の設立

シャネルとの出会い

1921 年の秋、マリヤはファッションデザイナーのガブリエル・シャネルと出会った。マリヤがなにをきっかけにシャネルと出会ったかは明記されていないが、当時、マリヤとシャネルをつなぐ関係の糸はいくつか存在した。その一つがマリヤの弟、ドミートリイとシャネルの恋愛関係である。シャネルはドミートリイを経済的に援助し、皇族であったドミートリイはそれまで生きてきたロシア貴族の文化的世界をシャネルに開いて見せた。[9]
また 1920 年代、シャネルの周りには、亡命ロシア人が多く集まり、彼らは様々な形でシャネルと関わりを持っていた。カンボン通りのシャネルの店には店員や職人として亡命ロシア人の女性が多く働いていた。

起業のきっかけ

マリヤは、はじめは友人の一人としてシャネルと交流していた。このシャネルとの交流が、マリヤのファッションブランド「キトミール」設立のきっかけになる。キトミールは、マリヤの亡命後の人生における最大の事業である。、また、キトミールを通じたファッション業界での仕事は、当時の社会とファッションの歴史に対しマリヤが成しえた大きな貢献であったと言える。キトミールの設立は、帝政ロシアの大公女から、現代社会の一市民へ転身を遂げるマリヤの人生の転機でもあるだけに、これをめぐるエピソードは、二冊目の回想録の中で際立って面白い箇所となっている。長くなるが、刺繍を仕事にするというア

---

[8] マーリヤ大公女、前掲書、295-296 頁。
[9] エドモンド・シャルル・ルー著、榊原晃三訳『シャネル　ザ　ファッション』（新潮社、1980 年）250-261 頁参照。

イデアが生まれたときから、刺繍の技術を身に着け、起業に踏み切るまでの下りを以下に訳出した。
「ある日、シャネルの店へ行くと、シャネルは刺繍職人であるマダム・バタイユと激しく口論しているところだった。彼女たちは、赤いクレープ・ド・シンの生地でできたブラウスの、出来上がったパーツについて検討していた。（中略）
「マダム・バタイユ、私はこの仕事に対して、あなたに 600 フランを払うことはできないと言っているのです！」とシャネルが言った。やけに体にぴったり沿った黒いドレスを着た、肉付きのよいマダム・バタイユは、おでこに汗をかき、シャネルのほとばしり出る言葉に何とか一言差し挟もうと、空しく試みていた。（中略）
「このブラウスは中国製の正絹に刺繍をしたもので、生地は 1 キロあたり時価で…」
「私はあなたが使った絹のことなどどうでもいいのです。正絹だろうと、人工だろうと。」シャネルは続けた。「それは私には関係のないことです。私がしたいのは、ブラウスを売ることです。このままでは、このブラウスは高すぎます。だからあなたは、私への要求額を下げるべきなのです。以上です。」（中略）
「でも、マドモワゼル・シャネル…」口ごもりながら、マダム・バタイユの顔はまだらに赤くなった。
「聞いてちょうだい」とシャネルは再び、毅然と言葉を遮った。「私が思うに、このブラウスをたくさん作ることは、私にとってと同じくらい、あなたの利益になります。このことは道理としてわかってもらわなくては。値段を下げてください。パリで刺繍ができるのはあなただけではありません。誰もが喜んで私のために働いてくれるのですよ。ブラウスを持って帰るか置いていくかはどうぞお好きなように。」
シャネルは、ブラウスの刺繍が施してあるパーツを持ったまま手を振り、話が終わったことを告げた。マダム・バタイユはドアの向こうに見えなくなった。
不意に言葉が私の口をついて出た。「マドモワゼル・シャネル。もし私がこのブラウスを 150 フラン安く刺繍することができたら、私に注文を出してくれますか。」
何が私にこの申し出を言わせたのか、当時、説明することはできなかったし、今もってわからない。
シャネルは素早く振り向き、私と向き合った。彼女は言った。
「まあ！でもそのブラウスはミシンで刺繍してあるんですよ。あなたはミシンでやる刺繍に詳しいんですか？」
「いいえ、まったく。」私は正直に認めた。シャネルは面白がっているように見えた。
「…でも、これがミシンの刺繍なら、私はミシンを手に入れて、使い方を学べます。」と私は素早く付け足した。
「あら、あなたは毎日努力できるの？」とシャネルは疑わしそうに言った。」[10]
　最後のシャネルの言葉には、彼女が亡命ロシア貴族に対して、あるいは貴族階級全体に

[10] S. A. I. Marie de Russie. C. 175-176.

対して抱いていた考えを見ることができる。すなわち、彼らは貴族階級を養う制度の外に出てしまったら、なにもできないという考えである。彼らは何らかの職業に就くための教育や訓練を受けた経験がなく、専門的な技能を持たない。そして、一般市民と同じように働いて、自分の生活の面倒をみながら暮らしていくだけの忍耐や努力すらもできない。貴族と一般人の生き方が大きく隔絶していた時代において、シャネルの目に貴族たちがこのように映っていたとしても、無理からぬことであった。一般人として生きていくためには相応の教育と経験が必要であり、それが大公女として受けた教育と大きく異なることは、マリヤ自身が亡命生活を通じて身を持って理解したことに他ならなかった。
マリヤはしかし、生きていく術を見いだせないまま、困窮のうちに果てる道を選ばなかった。マリヤは、自分で事業を立ち上げるというアイデアに夢中になり、半ばとりつかれたように、その具体的方策を模索した。そして 3 か月もしないうちに、マリヤはシャネルにミシンで刺繍したブラウスを渡し、代金として 450 フランを要求したばかりでなく、継続的な注文を受けられるという見通しを立てるまでになっていた。どのようにしてそこまで至ったのかをマリヤは以下のように回想している。

刺繍のミシンと講習会

「この会話のあと、シャネルのオフィスを出たときの私はまるで空気のように軽かった。あまりにも思いがけず訪れたこのアイデアのために、私の頭はずっと、まるでシャンパンのような状態だった。私はあまりにも動転していて、酔っているような気分だった。なぜ私はそれについてもっと考えなかったのだろうか？それは本当に唯一、私ができることだったからだ。私はその技術を知っていた。以前、私はストックホルムの芸術学校で、何年か基礎を学んでいたのだ。私は通りに出てタクシーを拾うと、シンガーのミシンの店へと向かった。道すがら、私は記憶のなかに、アップリケをテキスタイルの上に構成する基本原則を探した。私は学校での光景を思い起こした。手の上にデッサン用の粗い紙の質感を感じ、木炭のきしむ音を聞いていた。私は創作するときに感じる、苦労と喜びの新鮮さに心が震えた。それは長いこと忘れていたものだった。」
　シンガーの店に、マリヤが探していた刺繍用のミシンはなかったが、マリヤは数日間、手を尽くしてそれを売っている店を探し出した。
「嬉しいことに、その店は私が必要としているシンプルなものから、より完璧に近いもの、より複雑なものまで膨大な選択肢のミシンにあふれていた。店に到着する前からすでに私は、アメリカ人のやり方で、すなわち最初から始めることに決めていた。私は、買う予定のミシンについて細部まで知り、将来の従業員たちに求めることを知っておくために、操作を学びたかった。店員は、私がミシンを一台買ったら、使い方の講習を受けることができると教えてくれた。そこで私はミシンを購入し、講習を受けるための手続きを行った。私は仮の名前を名乗って、翌朝、古いドレスを着て工場に赴いた。そのドレスは、通常は

つけていた宝石を念入りに取り外したものだったが、おろしたてのブラウスを合わせた。私をアトリエに案内した従業員は、女性の現場監督のところに連れて行った。彼女は太った金髪の女性で、油染みだらけの作業着を着ており、一言も発さずに、横柄に私を頭から足先まで眺めた。ミシンの前に座っていた 20 人ほどの若い娘たちが、機械の音とざわめきを中断させて、私の方を見つめた。私はミシンの前の席を指し示された。現場監督は無愛想に私にいくつかの解説をした。初心者にとって一番難しかったのは、図柄の輪郭を小さなフックといっしょになぞることだった。このフックは刺繍ミシンの中にあり、針の代わりになるものだ。フックを操作するためには、左手で作品を定位置に押さえながら、テーブルの上にあるハンドルを右手で操作しなくてはならなかった。私は手と目の練習用に、クレヨンで図柄を描いた紙をもらった。私は自動車の運転を学ぶときのように、一度にいくつものことを考えなくてはならなかった。一連の手の動きを学ぶとすぐに簡単になったが、最初は小さなフックがちっとも言うことを聞かなかった。自分が思うように操作するようになるためには、それなりの時間がかかった。

私は数日間というもの、モーターがないため両足を動かして操作するこの機械のまえに体を傾け、練習した。工房には窓がなく、照明は暗く、空気はほこりっぽくて油の匂いがした。若い女性たちは、私が何者にか関しては全く疑っていなかったものの、素人でしかも外国人だと気づき、敵意をもって接した。講習の入門の段階を終えるころになると、私は生地と糸をいくらか使わせてもらえるようになった。しかし現場監督は私が練習をしているところに来ようとはせず、私に必要な指導をすることもなかった。私は作ったものをわざわざ糸を切ってミシンから外し、彼女の所まで持って行かなくてはならなかった。彼女はそれを床に落としたままにしておき、私が回収せざるをえなくなることに確実に楽しみを見いだしていた。のちに、私がミシンを次々に購入するようになり、私が誰なのかがアトリエのみんなに最終的に判明したころになって、当初から私に配慮をもって接してくれていた若い女性たちと私は、好意あるほほえみを交わすようになった。

夕方、私の夫とその両親が、刺繍のアトリエの将来の計画を話し合っていた。もちろん最初は小規模で設立するのだ。義母が私を手伝ってくれることになっていた。新しい会社の名前を選ぶことになり、「キトミール」と名付けた。この名前はペルシアの伝説に登場する犬の名前だ。私はこの名前を遊び心たっぷりに付けた。」[11]

キトミールの開業と苦労

マリヤは約 1 か月をかけてミシンによる刺繍を習得した。そして購入したミシンを自宅に持ち帰り、キトミールの第一歩を踏み出したのである。1921 年のことであった。発足当初は、マリヤが一人で刺繍を行い、義母が手伝いをするという零細な事業であった。しかしキトミールは、仕事の受注には事欠かなかった。それは、シャネルから継続的な仕事の

[11] S. A. I. Marie de Russie. C. 178-180.

依頼があったためである。シャネルの評伝には、刺繍をデザインに取り入れるべく、シャネルが刺繍専門のアトリエを開設し、その管理をマリヤに任せたと記されているが、[12]正確には、マリヤが設立したブランド「キトミール」が下請けとなって、シャネル社の刺繍を請け負ったのである。

マリヤの回想録から読みとる限り、キトミールが活動していた 1921 年から 1928 年の間に行っていた仕事の内容は 2 種類に分けられる。シャネルなどの大きな店から依頼を受けて、刺繍を請け負う仕事と、シーズンごとに自社ブランドのコレクションを発表したり、個人の顧客の注文に応じて、衣服を作るというクチュリエとしての仕事である。

キトミールへの仕事の注文は多く、マリヤは睡眠時間を削って作業に打ち込んだが、家族だけではこなしきれなくなった。マリヤの夫プチャーチンは、その少し前から、銀行に職を得て働いていた。しかし、その仕事はプチャーチンにとっては苦労が多く、なじめかった。企業に勤務した経験もなければ、銀行員に必要な技能も十分に持たない、もと軍人の公爵が、一市民として働くことは難しかったのだろう。マリヤのキトミールが軌道に乗ると、プチャーチンは銀行の職を辞し、キトミールの運営に加わった。

マリヤの目にはプチャーチンは頼りない経営者に映った。そのころ、キトミールは、舞い込む注文をこなすために、規模の拡大を図った。資金が不足していたため、不本意ながらマリヤは秘蔵していたエメラルドを実際の価値よりかなり低い額で売却した。しかし宝石を売って得たお金は、悪意ある人々の餌食になってしまった。当時、プチャーチン夫妻のもとには困窮していると自称する、見知らぬ遠い親類が集まってきたが、気の優しいプチャーチンは断ることができず、彼らに「援助」することを余儀なくされていた。その中で、ある人物がプチャーチンに怪しげな事業の話を持ちかけ、強引にプチャーチンに出資を迫った。プチャーチンは出資したが、当然そのお金は回収できず、マリヤの宝石代は泡と消えたのである。[13]

キトミールは繁盛したが、それ故に開業から数年間にわたって事業を拡大する必要に迫られた。事業を拡大するたび、そのための支出が利益を上回り、マリヤはいつもお金の心配をしなくてはならなかった。しかしこうした状況下でもキトミールは、必要以上に多くの従業員を雇い入れた。彼らの多くは亡命ロシア人であった。マリヤはロシア人を優先的に雇い入れていたので、キトミールには販売員、職人に至るまでたくさんのロシア人がいた。[14]

開業から 1 年半が過ぎた 1923 年、従業員が 50 人を超えたキトミールは、より広い仕事場を求めて、キトミールはパリ市内のモンテーニュ通りに移転した。そこはミシンを稼働させる場所、接客のための部屋、マリヤの執務室、できあがった製品を保管する倉庫が確

---

[12] ルー、前掲書、262 頁。
[13] S. A. I. Marie de Russie. C. 194-198.
[14] Васильев. С. 171.

保できる、3 階建ての建物であった。[15]キトミールはひとまずの成功をおさめたのである。

第二章　ファッション史における「キトミール」とマリヤ大公女の意義

1. キトミールのファッション

なぜキトミールは成功したのか

当時、世界のモードの最先端を行く、生き馬の目を抜くがごときパリの服飾業界で、経験の乏しい亡命ロシア貴族のブランドがなぜ成功したのだろうか。この問いは、シャネルとの交友という人脈からだけでなく、マリヤが生み出したデザインは当時のファッションにとっていかなる価値を持っていたのかという、ファッション文化の側からから考察する必要がある。以下ではマリヤの活動した 1920 年代までの女性服の変遷を概観した後、キトミールが生み出したデザインについて考察していきたい。

1920 年代のファッション

20 世紀初頭にヨーロッパの服飾界は革命的な変化を迎える。過去 600 年続いた、砂時計型シルエット、すなわち上半身と腰を締め、下半身を大きく膨らませたシルエットが消滅し、身体の自由な動きを重視する衣服へと変化するのである。コルセットなどで体を不自然に変形させる衣服から脱却する試みは、19 世紀末からみられるが、それがモードを主導するスタイルとなるのは、パリのモード界でポール・ポワレが活躍する 1906 年から 1914 年のことである。この時期はポワレの時代と呼ばれ、ギリシア風、トルコ風など、西洋近代の外にある時代・地域の衣服の特徴を取り込みながら、新しいシルエットの模索がおこなわれた。この中で、モードの最先端を行くスタイルとなったのが、ギャルソンヌ・スタイルである。[16]胸の膨らみを押さえ、肩からまっすぐ下に落ちる直線的で幾何学的なシルエットである。ギャルソンヌ・スタイルは、テーラード・スーツや夜会服など様々な種類の衣服に及ぶ大きな流行となった。このスタイルが流行した理由として、第一次世界大戦により、女性の多くが工場で働くようになったため、活動的な形が求められたという説明が成されることが多い。[17]いずれにしても、この時期にファッションは、旧来の世界から脱却し、新たな価値や規範を模索するモダニズムの只中で劇的な変化の時期を迎えていたのである。

刺繍の需要が高かった理由

---

[15] S. A. I. Marie de Russie. C. 209.
[16] 丹野郁編著『西洋服飾史　図説編』（東京堂出版、2003 年）126 頁。
[17] 同書、124 頁。）

ファッションの大きな変化はシルエットに見ることができるが、目まぐるしいモードの展開は、シルエットだけに反映されたわけではない。土台であるシルエットの上に施される装飾、色彩などのディテールもファッションの重要な要素であり、シルエット以上に目まぐるしく変化した。刺繍はそのディテールの一つであった。刺繍は古くから衣服の装飾として用いられていた技術である。ポワレ以降のファッションの変遷においても、刺繍は部分的に使われていた。

しかし、刺繍をドレスやコートの装飾として全面に施すスタイルは新しく、1920 年代のモードの一つを成した。マリヤの回想録によると、シャネルはファロ（ポルトガルの港町）から多色使いのセーターを入手し、それに描かれていた絵をシルクのブラウスに刺繍するというアイデアを思い付いたという。[18]これ以後、シャネルは刺繍を自分のデザインに積極的に取り入れていく。

なぜ、刺繍が流行りだしたのか。服飾史では、その答えとして第一次世界大戦後、物資が不足していたため市場に出回る高級な布地が少なかったという理由が挙げられることが多い。市場全体で、高級服への需要は回復したが、夜会服のように特別な場で着る、装飾的な衣服を作るための生地が確保できなかったのである。このため、布に刺繍やビーズの縫いつけなどを施して装飾し、付加価値を高めた生地で代用することになったのである。

シャネルの毛皮のコート

刺繍を施したギャルソンヌ・スタイルの例を見ていきたい。図 2 は当時のファッション誌に掲載されたデザイン画である。ギャルソンヌ・スタイルが基礎となるデザインだが、ディテールにブランド同士の差異化が図られている。一見すると同じように見える毛皮のコートでも、それぞれに毛皮の使い方、それ以外の部分の生地の選び方などに違いが見られる。

中央がシャネルのコートである。これは毛皮以外の部分に、一面に刺繍が施されているのが特徴である。1922 年のデザイン画であるため、刺繍はキトミールによるものと考えられる。刺繍は、1920 年代初め頃から、夜会服などに用いられてシンプルなギャルソンヌ・スタイルに花を添える役割を担った。

[18] S. A. I. Marie de Russie. C. 175.

図 2　中央：シャネルのデザインによる刺繍と毛皮のコート

マリヤによるデザイン

刺繍は 1920 年代後半まで高い人気を維持し、それがキトミールの発展を支えた。では、キトミールの刺繍は、どのようなデザインであり、それはいかなる特徴を持っていたのだろうか。

キトミールは、刺繍の下請けばかりでなく、マリヤによる独自のデザインの服を製造していた。当時、クチュリエはシーズンごとにコレクションを発表することを求められていた。そのデザインは当時パリで発行されていたファッション雑誌 “L'art et la moda”や “Le jardin des modes : ou L'illustration des modes”などにも掲載された。このほか、キトミールが制作した夜会服の写真が数点残されている。[19]まずはこれらの画像をもとにキトミールのファッションについて考察する。

19 世紀から 20 世紀初頭にかけての女性服は、外出着、社交着、夜会服などに分類されていた。キトミールの服も、軽やかな外出着やフォーマルな夜会服などカテゴリーごとに作られた。キトミールの服には、ロシア的要素が全くないものも見られる一方、当時流行していた、ロシアの民族衣装のモチーフなどを取り入れた「ロシア・スタイル」に当たるものもある。

とはいえ、それらは当時のパリのモードを忠実に踏襲しているため一見しただけではあまりロシア的には見えない。むしろキトミールの特色は、ディテールにある。以下ではキトミールのロシア・スタイルを見ていきたい。

---

[19] “L'art et la moda”は電子化され、インターネット上で閲覧でき、そこにキトミールのファッション・プレートが確認できるが、本稿では図版は書籍からの採録に限る。Васильев А. Красота в изгнании : творчество русских эмигрантов первой волны : искусство и мода. М.: Слово, 1998.

キトミールのデザイン　ショール

図 3　キトミールのデザイン。左がショールの絵。

図 3 は、1925 年にキトミールが発表した、ショールのデザイン画である。鮮やかな赤のクレープ・ド・シン（絹の薄地縮緬）に、単色染めのウールの糸で刺繍をしたショールを、灰色のウサギの毛皮の上に羽織っている。[20]

これはロシアで 18 世紀末から 19 世紀初頭にかけて大流行をみた、カシミアショールとの明らかな類似が見られる。18 世紀のモードの中心であったフランスでは、フランス革命と前後して大きなファッションの変化が起こった。アンシャン・レジームを象徴する、ロココ風の人工的な衣装に対するアンチテーゼとして、古代ギリシア風の、薄い生地を胸の下で締めたシンプルなワンピースが市民の間で大流行したのである。このワンピースはロシアの貴族たちの間でも着用されたが、ロシアではこのギリシア風ドレスの上に、赤、黄、緑など、鮮やかな色彩のカシミア製のショールを羽織るのが習わしとなった。そのショールには縁に沿って刺繍が施されるのが通常であった。

このファッションプレートは、かなり明確な形で、ロシアの服飾文化を現代服に移植するマリヤの試みを示している。

キトミールのデザイン　ルバーシカ風のアンサンブル

[20] Васильев. С. 165. に掲載された図中の説明文より。

図 4　キトミールのデザイン。ロシア風アンサンブル。

図 4 はキトミールの中でもとくにロシア的要素が色濃いデザインである。シャツとスカートからなるアンサンブルで、白のカシャ地（カシミヤとメリノウールを混ぜた上質な梳毛織物）に赤と緑のウールの糸で刺繍が施されている。このデザインのモチーフになっているのは、ルバーシカと呼ばれる農民の男性用のシャツである。ロシアの民族衣装に使われている柄、色彩を取り込んだそのデザインは、1920 年代の一時期を彩ったロシア風衣装の典型と言えるものである。

3. ロシアの服飾文化

農民服の刺繍

ロシアの民族衣装のモチーフをマリヤが取り入れたのは、ロシア的なエキゾチシズムを商品化することのメリットが大きかったためであり、市場原理の働きは無視できない。。しかし、ロシアの服飾文化が現代ファッションに移植された事例として捉えることもできる。では、キトミールのデザインの源流となったロシアの刺繍文化とはどのようなものだったのだろうか。それは 20 世紀初頭においてどのような記号性を帯びていたのだろうか。ロシア刺繍の実例を概観しながら考察していきたい。

農民の晴れ着

まずは図 4 のロシア風アンサンブルのモチーフとなった農民の晴れ着に注目する。民族衣装の中でも、農民の晴れ着は色鮮やかで全身に手の込んだ装飾が施されている。それらはレース、リボン、ボタン、組み紐、模様織りの帯など様々な素材によって成されるが、大きな面積に、複雑で緻密な模様を描き出し、装飾の中核をなすのが刺繍である。花柄、人形柄、幾何学模様など、多様な柄が一つの衣装の中に使われ、素朴ではあるが目の覚め

るような鮮やかさを生み出している。刺繍の土台に使われる布地は、木綿（キャラコ）、麻と木綿の混紡、ウールの平織りの生地である。この素朴な生地に、刺繍を施す。

図 5　農民の晴れ着

豪華な刺繍　法衣、ココーシニク

刺繍は聖職者や貴族の衣装においても不可欠の技法である。17 世紀における聖職者の法衣には、刺繍で聖人をえがいた肩当てが用いられている。[21]図 6 は 18 世紀につくられた法衣である。肩当に縫い付けられた真珠や宝石が模様を描いている。これも、刺繍の技術の一つである。[22]

服飾小物にも、刺繍は余すところなく用いられている。図 7 はココーシニクと呼ばれる高い前立てがついた女性用の被りものである。この前立てにはびっしりと刺繍や真珠、宝石、らでんなどで装飾が施されている。[23]このほか、ストール、財布なども刺繍がある。[24]

図 6　法衣の肩当て

図 7　ココーシニク

刺繍を用いない服の特徴

[21] Russian Elegance. Country and City Fashion from the 15th to the early 20th century. Yefimova Luisa V., Aleshina Tatyana S. (Vivays Publishing, 2011) P. 32-33.
[22] Russian Elegance. P. 38.
[23] Russian Elegance. P. 64.
[24] Russian Elegance. P. 65, 147.

一方、刺繍のない衣服も古くから存在する。たとえば、17 世紀の皇帝、アレクセイ・ミハイロヴィチの長衣、は、飾りボタン以外の装飾はない。[25]これは、色彩豊かで柄を織り込んだ、高度な技術で作られたトルコ製の錦織を使っているためである。16 世紀のイワン雷帝のものと伝えられる上着は、ペルシア製の艶のあるタフタであり、ほとんど装飾がない。[26]色柄が織り込まれた絹布や、薄く色鮮やかな絹布がヨーロッパで生産されるようになるのは 18 世紀初めごろのことであり、それ以前は中国やトルコからの輸入に頼っていた。ロシアの 17 世紀の貴族の服には、トルコ製、ペルシア製、中国製のシルクの布で作られたものがあり、これらはほとんど刺繍などの装飾を施さない、軽やかな作りである。

宮廷服の刺繍

刺繍は、こうした布地が登場する以前に発達した装飾技法である。19 世紀になると、フランスのジャガード織のように、より安価に大規模に生産できる機械織の登場によって、手間がかかり、質感が重くなる刺繍は次第に上流階級の衣服から姿を消すが、完全になくなったわけではない。19 世紀後半のフランス製、ロシア製の女性服にも刺繍の装飾を見ることができる。ただし、都市の近代的な衣服はフランスのモードに従っており、それらに施された刺繍に伝統的要素は見ることはできない。

しかし、ロシア性と結びついた上流階級のための刺繍は特殊な形で存在した。帝政末期の宮廷服を見てみると、ベルベットとサテンの生地を土台としてほぼ全身に刺繍が施されている。図 8 は、1834 年に定められた宮廷服の政令に従って作られたものである。

図 8　19 世紀末から 20 世紀初頭の宮廷服 [27]

政令には、衣服のデザインが細かく定められており、「トレーン（裳裾）と縁に沿って、宮廷付きの官吏の正装と同じ柄の金の刺繍を施すこと」「おなじ刺繍をアンダードレスのス

[25] Russian Elegance. P. 15.
[26] Russian Elegance. P. 13.
[27] Russian Elegance. P. 175.

カートの周囲と前見ごろに施すこと」という規定がある。[28]ロシアの宮廷服の正装では、刺繍が主たる装飾技法となっているが、この政令が、ナポレオン戦争の余波でナショナリズムが高まったアレクサンドル 1 世の時期に開発された、ロシア的要素をつよめた宮廷服の流れを汲み、反動的なニコライ 1 世時代に制定されたものであることを考えると、デザインに、民族衣装に多用されていた刺繍をあえて用いたと考えることができる。

ナショナル・アイデンティティと刺繍

20 世紀初頭において、衣服の全身にほどこされた刺繍は、ロシアにおいても、伝統衣装を指し示す記号として機能していたと見ることができる。それは、近代化する前の中世のロシアであり、19 世紀末から 20 世紀初頭にかけてロシアが西欧と自らを区別するための、ナショナル・アイデンティティの拠り所として再発見した世界であった。ボロディンのオペラ「イーゴリ大公」、移動展覧派のヴァスネツォフらが描き出した中世ロシアの勇者たち、そして 20 世紀においては歴史に題材をとったハンジョンコフ社の映画作品のように、芸術の様々なジャンルで古きロシアは作り手と受容者の双方の情熱をかきたてた。

こうした古きロシアに向けられたオリエンタリズム的な情熱と、衣装の芸術が劇的な出会いを果たした、もっとも顕著な例は、バレエ・リュスの舞台衣装である。

3.　マリヤのデザインの個性

マリヤのデザイン　美術的な教養

キトミールの刺繍の人気が高かった理由は、ロシア・スタイルの流行である程度説明がつく。しかし、キトミールが短期間で成功をおさめたのは、大勢に埋没しない優れた点があったからではないだろうか。それは、デザイン画を描いたマリヤの創造性という、より個別的な問題として捉えることができる。マリヤのデザインの特徴とは何だったのだろうか。彼女はインスピレーションを何から得ていたのか、マリヤは明確に述べている。

「シーズンごとに私は自分のデザインの流儀を刷新しなくてはならなかった。決まりきったスタイルに留まることは、商業的に良くないことだった。初めのうちはインスピレーションを得るため、私はさまざまな時代の芸術に関心を向けた。しかし私が資料を参考にして得たアイデアは、普通の働く人々にふさわしいように、そして衣服としての必要が満たせるように、現代的に作り直す必要があった。このため私は膨大な量の仕事と研究、勉強をしなくてはならなかった。（中略）

少しずつだが、私は、この新しい職業に見合った本、アルバム、デッサン、モデル（型）など相当な数からなる蔵書を集めていった。シーズン中、私はオリエントの絨毯や、また

[28] Russian Elegance. P. 174.

別の時にはペルシアのタイルを手本にデッサンをしていた。中国の陶磁器やエジプトの織物も取り入れた。私は手製の刺繍にアレンジするため、インドの宝石店のネックレス、ブレスレットのアクセサリーセットを写生した。ひところ、ペルシアのミニアチュールからインスピレーションを得たミュール（サンダル）を作ったことを思い出す。それは値段が高かったにもかかわらず、キトミールに大成功をもたらした。」[29]

マリヤは一度目の結婚生活をスウェーデンで送る中で、ストックホルムにある美術学校に入り絵を学んだ。回想によれば、スウェーデン王室の年中行事はマリヤにとって気が遠くなるほど退屈である一方、学友たちと腕を磨きあう勉強の日々は幸福な時間であったという。[30]芸術、とりわけ絵画への興味と愛を一貫して持っていたマリヤは、専門的な教育を通じて才能を伸ばし、技術を身に着けた。マリヤはデザインの領域で決して素人ではなかった。

図 9　キトミールの夜会服。一面にビーズの刺繍が施されている。[31]

だが、デザイナーとしてのマリヤの特徴を、皇族という出身抜きに考えることはできない。皇族としての経歴は、デザインとどのように結びついていたのだろうか。マリヤは、回想録に、仕入れた中国製の素晴らしい絹布を見ていた時のことを以下のように書いている。

「そこで私は、過ぎ去った日々を思い起こさせる織物に出会った。モスクワの修道院の中で使われていたのと同じような、薄黄色の刺繍糸を見つけたのだ。独特の色合いの絹糸を使って、縫い目の変化だけでやつれた頬の影を表現した成人の顔を刺繍した、古い宗教芸

[29] S. A. I. Marie de Russie. C. 207-208
[30] マーリヤ大公女、118－121 頁。
[31]Васильев. C. 167.

術を私はかつて学んだことがあった。」

このほかにもマリヤはパリの古い建物に触れ、ロシアの首都ペテルブルグ近郊にある皇帝直轄地、ツァールスコエ・セローとペテルゴフの宮殿について回想している。

「それから、リヨンの絹織物を調度に使った家々があった。それらは老朽化してはいたが、厳めしい建物で室内の壁は数世紀前の手工業そのもののやり方でおられた古い織物をふんだんに使って装飾されていた。私は、いくつかの図柄がかつてツァールスコエ・セローやペテルゴフの宮殿の、ブロケードで覆われた家具やダマスク織のカーテンで見たことのあるものであることが分かり、まるで古い友に会ったような気がした。」

ここには、マリヤのような高位の貴族でなくては触れることのできなかった、帝政ロシアの貴族文化の粋がある。マリヤは大公女としての暮らしを取り巻いていた様々な造形、芸術、工芸に触れ、それらに宿る高度な技術と造形性が織りなす世界を生きていたのである。

マリヤのデザインのルーツを考えるとき、我々はここにロシア貴族の文化資本を見るべきなのだ。文化資本とは、教育機関と家庭での教育を通じて個人に蓄積された文化的達成の総体を指し、階級を構成する見えにくい要素、すなわち教養を社会学的に分析するためにフランスの社会学者、ブルデューが用いた概念である。家庭において培われる文化資本は、例えば芸術、スポーツ領域の技術、暮らしや娯楽に生かされる知識などであり、マリヤのような特殊な経歴の人物を考察する場合には特に重要である。家庭の文化資本は、教育を通じて伝えられることもあれば、無意識に習得されることもあるが、その家庭の構成員である子供に有形無形の形で共有される。マリヤの生活に溢れていた芸術品、調度、歴史の層を成した蓄積された趣味の総体は、マリヤがキトミールの刺繍細工やコレクションのデザインに発揮した創造性、造形性に発揮された。そして、シャネルをはじめ、キトミールのデザインに価値を見出した人々が魅了された、刺繍が描き出す絵柄の豪華さ、独創性の背後にはマリヤの暮らしたロシア宮廷の世界が広がっていた。1920 年代の小さなブランドにすぎなかったキトミールは、マリヤ個人の中に広がる文化の交差に着目した時に、亡命を通じて、ヨーロッパのファッション界に接ぎ木されたロシア文化というコンテクストを立ち上がらせる。

モダニズムのファッションにおけるキトミールの文化的コンテクスト

キトミールは、大きく変化する 1920 年代のヨーロッパのファッションとロシアの服飾文化との交点に存在した。それは、モダニズムのファッションから見たときにどのような現象として読み取れるのだろうか。

モダニズムの只中にあった 1920 年代のファッションは、前述したように、体を締め付けない縦長のシルエットに変わった。シルエットの変化の震源は、女性が労働力として見出されたというような、社会的な要素のみならず、身体を巡る観念の変化、ひいては身体と

繋がる世界観との変化といったより深いところに存在しているのではないだろうか。それは、600 年間にわたって身体と美の観念を支えた世界観の崩壊と、それに続く新たな世界を模索するモダニズム芸術の活動と連動した、構造的な変化である。

これは当時のヨーロッパの社会状況と深くかかわっている。第一次世界大戦、ロシア革命と相次ぐ大事件は社会を揺るがせ、秩序の大きな変革を迫った。しかし、文化的に見れば、こうした現代化への動き、すなわちモダニズムは美術、文学、建築、映画、その他多くの文化領域において、すでに 20 世紀初頭から始まっていた。美術の領域ではピカソやブラックによるキュビズムが多視点的な空間構成による新たな表現を確立し、さらに抽象画がよりラディカルな表現としてあらわれた。文学では未来派による意味を越えた言語が構想された。意味から遊離した表現自体の可能性を追求するこの傾向は、多かれ少なかれ、我々が住むこの世界、人間の視点から構成された認識されている空間は本来の世界の姿ではなく、より高次元のリアリティが存在するという思想と関係しており、当時のヨーロッパはその現実をこえた現実に向かって、芸術や学問の力によって世界を変えていこうという気運に満ちていた。[32]

ギャルソンヌ・スタイルの衣服、とりわけ夜会服のようなワンピースは、ほぼ同時代に絵画の分野で追求されていた、抽象絵画とおなじ志向のもとにある。極限まで形態の単純化を押し進め、物質世界を越えた抽象を目指すこと。その先に、たとえばシュプレマティズムの旗手、マレーヴィチが四次元的リアリティの時空を見いだしていた[33]ように、抽象への意志は、新たな、まだ見ぬ世界を開く方法だったのである。ファッション界の作り手たちは、より現実的な位相で、抽象的な形態が持つ新しさや未来性を身体に与えた。

ファッションが面白いのは、理念に盲従しないところである。人々の欲望、市場の動向が常に形態に影響する。ギャルソンヌ・スタイルの長方形のドレスは、極限まで抽象化された形態の上に、前世紀の、あるいはそれよりももっと昔の貴族的な豪奢や、異国の伝統を重ねたのである。近代の秩序を壊し、それに変わる、宇宙論的な広がりをもつ新たな原理を打ち立てようとするこの傾向は、ヨーロッパの価値や規範を放棄し、非ヨーロッパ的、非近代的な文化事象に価値を見いだした。地理的にヨーロッパの周縁に位置するロシアは、ヨーロッパから見ればヨーロッパ文明の恩恵を受けながらも、エキゾチシズムあふれる異世界に分類される、という微妙な位置づけにあったことは、バレエ・リュスの初期の活動が示している。だが同時に、バレエ・リュスがバレエ芸術そのものにあたえた影響は、ロシアが 19 世紀末までに、モダニズムの前衛に位置する芸術・文化の拠点となりえたことも示している。

ドレスは、未来と過去が出会い、異文化が混淆する場となった。一見、時空の無秩序なアマルガムとも思えるこのドレスには、砂時計型シルエットの時代を支えた階級制度、権力関係、その他の衣服や身体と結びついた表象の秩序がすべて消失し、抽象化された美だ

[32] 中沢新一『東方的』（講談社学術文庫、2012 年）21 頁。
[33] 中沢、前掲書、30 頁。

けを残している。人々はあくまでもファッションに美を欲望したが、その美とは、現実の社会的コンテクストから切り離された表象に宿る美であった。従って、ギャルソンヌ・スタイルのドレスにほどこされた装飾は、オリエンタリズム、貴族趣味、中世風の装飾など、時代も地域もバラバラであったが、おそらく、求められたのはまさにその無秩序、すなわち社会や時空の秩序から解放されたところにある自由であった。
極限まで抽象化されたこの形態に施しうる装飾は限られていた。それは平面的な、二次元の中に完結する装飾でなくてはならない。刺繍はこの点で、ギャルソンヌ・スタイルにふさわしい要件をそなえていた。その平面性は、立体的な装飾に満ちあふれた、前世紀までのヨーロッパの衣服とは異質の文化に属するものであった。新たな世界へ至る一つの道筋として、刺繍の文様が描き出す宇宙は輝いて見えたのではないだろうか。

4. キトミール以後のマリヤ

キトミールの廃業

キトミールの成功は長く続かなかった。キトミールは経営不振により 1928 年に廃業する。なぜキトミールは廃業したのだろうか。直接の原因は、ファッション市場の中で刺繍の流行が去ってしまったことである。刺繍の流行は、極限まで単純化した形態のギャルソンヌ・スタイルと結びついていたが、ギャルソンヌ・スタイル自体が 1920 年代末には次第にモードの舞台から退いていく。刺繍自体が全面的に時代遅れになったとは言えないが、モードの主流からは外れたのである。

もう一つ、遠因として挙げられるのは、ファッション界に訪れた時代の変化である。1929 年は、大恐慌の時代である。経済の低迷と、その後の第二次世界大戦によって、長らく世界の服飾界を主導してきたフランスのクチュールは打撃を受けた。1930 年代には、キャロ姉妹、シャネルなどパリの名だたるメゾンが閉店に追い込まれた。[34]この時期以降、服飾産業の中心地はヨーロッパからアメリカに移るのである。

再起へ—香水「イーゴリ公」

マリヤは、キトミールを廃業してからもヨーロッパにとどまって、再び事業を興そうと試みた。マリヤは香水を作り「イーゴリ公」と名付けて、試しに少数を発売した。しかし残念ながら、この香水は商業上の成功には至らず、本格的に製造販売されることはなかったため、香水史でも触れられていない。[35]

ファッション界で活躍したマリヤが香水に事業展開をはかったのは、不思議なことでは

[34] 丹野、前掲書、128 頁。
[35] Васильев, С. 178.

ない。20 世紀の香水の発展は、オートクチュールによる香水の開発と密接にかかわっている。ポール・ポワレが設立したパルファン・ロジーヌ社を皮切りに、オートクチュールのメゾンは、服飾を含む生活文化をプロデュースする役割を担い、その一環として、香水の開発に乗り出したのである。1921 年にシャネル香水社がシャネル№5 を、1930 年代にはイタリア出身のデザイナー、エルザ・スキャパレリなど、クチュリエは次々と香水を発表し、成功を収めていった。[36]

ガブリエル・シャネルに香水を手掛けるというアイデアをシャネルに提供したのはマリヤの弟ドミートリイであったとする証言が残されている。[37]シャネル香水社の最初の商品となったシャネル№5 を作った調香師はエルネスト・ボーという、ロシア出身の調香師であり、彼をシャネルに紹介したのもドミートリイである。ボーは、革命前までモスクワに存在していたラレ社という香水会社の調香師をしていた人物である。

ドミートリイとマリヤが生まれ育った帝政末期のロシアでは、香水業が非常に盛んだった。19 世紀半ばから香水製造が始まったロシアでは、わずか半世紀の間に、貴族や裕福なブルジョワ階層ばかりでなく、中産階級の市民、労働者の女性たちまでが、香水に高い関心を寄せ、市場に出回る多種多様な香水を楽しむ国になっていた。宮廷には、後にエルネスト・ボーが所属していたラレ社が御用商人として皇族の香水を作った。マリヤやドミートリイが香水に高い関心と知識をもっていたのは当然であり、それは彼らの文化資本の一部をなしていた。

オペラ「イーゴリ公」

マリヤの香水「イーゴリ公」については情報が少ない。どのような香調の香水であったのか、調香師は誰だったのかなど、肝心なことはわかっていない。しかし、マリヤがどのようなコンセプトでこの香水を発売したのかについて、ヒントを与えてくれているのが、「イーゴリ公」という名称である。「イーゴリ公」と聞いて、まず思い浮かべられるべきは、『イーゴリ軍記』の主人公のイーゴリ公である。イーゴリ軍記は、キエフ・ルーシの叙事文学の代表作であり、南ロシアの公のひとり、イーゴリが 1185 年に遊牧民ポロヴェッツ族に対して行った遠征を題材にしている。

イーゴリは、ポロヴェツ族に戦いを挑むが、敗北し、捕虜となる。イーゴリの妻、ヤロスラーヴナが風と太陽とドニエプル川に向かって不幸を嘆き、夫への助力を求める叙情的場面が特に有名である。その願いが聞き届けられたかのように、イーゴリは脱出に成功する。[38]

---

[36] 谷田貝光克編『香りの百科事典』（丸善、2005 年）128-131 頁。
[37] マイケル・エドワーズ著；中島基貴訳『パヒュームレジェンド　世界名香物語』（フレグランスジャーナル社、2005 年）39 頁。
[38] 『新版　ロシアを知る事典』30 頁。

ではなぜ、マリヤはイーゴリ軍記の主人公の名を香水につけたのだろうか。ここからは推測であるが、マリヤのアイデアの源は、古代叙事詩の『イーゴリ軍記』そのものと言うより、この叙事詩を元につくられたオペラの「イーゴリ公」であろう。19 世紀後半に、ロシアの作曲家ボロディンが作曲したこのオペラは、友人の作曲家リムスキー・コルサコフにより完成された大作である。

ボロディンが「イーゴリ公」を構想した 1860 年代は、農奴解放という大きな転機を迎え、ロシア社会の中で啓蒙熱が高まると同時に、祖国の歴史、とりわけ民間伝承や、ロシアの英雄叙事詩に歌われる英雄的な過去への関心が高まった時期であった。[39]すぐれた叙情性と、高度な修辞技法と口承文芸特有の表現が融合した独特の様式をもった、古代ロシアの英雄叙事詩の傑作である [40]『イーゴリ軍記』は、チホンラボフにより編集、出版されると大きなセンセーションを巻き起こした。

ボロディンがオペラ「イーゴリ公」で目指したのは偉大なロシア民族の形象を音楽で再現することであった。[41]敵の城から見事脱走し、ロシアに帰還する事によって、不屈のロシアを体現する。原作以上に、オペラではイーゴリ公の英雄性が強調される。

古代的な世界観、異民族の荒々しくエキゾチックな舞踊などで織りなされる舞台は、近代化された 19 世紀のロシアからはかけ離れた世界のように見える。しかし、19 世紀後半は、近代のくびきを脱し、西欧と一線を画してロシアの民族性を回復しようという情熱にとりつかれた時代であった。近代を飛び越した遙かな過去こそは、構築されるべきナショナリティのルーツとして見出された。オペラの「イーゴリ公」は、ロシア的な魂というフィクションを一つの根拠として、異民族と戦い、ロシアを守り、ロシアへの愛国心をかき立てる、19 世紀的なナショナリズムに貫かれた物語なのである。

「イーゴリ公」は帝政ロシアで作られたオペラであるが、亡命者たちが鑑賞するに当たっては新たなコンテクストが見出だされたことだろう。滅ぼされようとするロシア、その危機に毅然と立ち向かう人々、ロシア的な魂の不滅の物語を歌うオペラ「イーゴリ公」には、20 世紀にボリシェヴィキに祖国を追われた白系ロシア人たちの心の拠り所となる要素が凝縮されている。

もうひとつ、オペラが香水の由来と考える理由は、調香師エルネスト・ボーが、シャネル社から発売した香水「ボワ・デ・ジル」を作った時に、インスピレーションはオペラの「スペードの女王」であると述べていることにある。、音楽のコンサートを香水会社が協賛したり、音楽に捧げられた香水があったりと、音楽と香水は、帝政ロシアの香水文化において縁が深い。だが、言語化も視覚化もされ得ぬもの、理性によって分節化され得ぬ精神の深部を表現し、より直接的に心に響く芸術として、音楽と香りの親和性は見出だされて良いだろう。キトミールの活動を通じて皇族としての暮らしで蓄積してきた文化資本を掘

---

[39] 同書、102 頁。
[40] 『新版　ロシアを知る事典』37 頁。
[41] ゾーリナ、前掲書、111-113 頁。

り起こし、そこから多くのものを引き出し続けきたマリヤにとって、「イーゴリ公」はロシア貴族としてたどり着いた一つの結論だったのではないだろうか。

終わりに　マリヤ大公女のその後の足跡

マリヤは、1928 年にアメリカに渡り、再び新たな生活の開拓に乗り出した。香水「イーゴリ公」を再び売り出すことも試みた。これはやはり成功しなかったが、アメリカではマリヤ本人の方がよほど人々の関心を集めた。革命で亡命した、ロシアの皇族がアメリカに来たということで、メディアはマリヤにインタビューや取材をするためひっきりなしに訪れた。

マリヤは、アメリカのデパート「バークドルフ・グッドマン」に、ヨーロッパのファッションの買い付けに関わるコンサルタントとして職を得て、何度かヨーロッパとアメリカを行き来した。

マリヤは 1930 年に『大公女の教育』、1932 年に『大公女の亡命生活』という回想録を相次いでニューヨークで出版した。ロシア語で書かれた回想録は英語とフランス語に翻訳され、アメリカとヨーロッパでベストセラーとなったといわれる。[42]回想録の成功は、マリヤに経済面と後のキャリアに関して恩恵をもたらした。マリヤは、ハースト社の雑誌にファッションに関する論説を執筆する仕事も行った。このほか、大学で講義を行った。
1935 年に、マリヤはドイツの出版社に、フォト・レポーターの仕事を任されるようになる。カメラを扱う経験のなかったマリヤは、しかし、写真技術を高度な水準までマスターし、写真家としても活躍するようになる。

第二次世界大戦の勃発とともに、敵国ソ連の出身者としてすでに有名であったマリヤのアメリカでの環境は次第に悪化した。1941 年にマリヤはアメリカを離れ、アルゼンチンに移住した。[43]

流浪の果てにたどり着いたかに思われるアルゼンチンでの暮らしの中で、マリヤに大きな幸福がおとずれた。スウェーデン王子との一度目の結婚で生まれた息子レンナルトが、1947 年にマリヤの家を訪ね、数か月滞在したのである。マリヤは成長したレンナルトと初めて親子としての時間を共有することができた。[44]

1952 年にマリヤはヨーロッパに戻り、ミュンヘン、パリ、モンテカルロなどに住んだ。1958 年、肺炎のため死去した。ドイツのコンスタンツ（バイエルン地方）近郊のマイナウに、1942 年に死去した弟ドミートリイと並んで埋葬された。

---

[42] Васильев, С. 178.
[43] Васильев, С. 178.
[44] Васильев, С. 179.

時代に翻弄された生涯であったが、マリヤは人生を切り開くプロセスを喜びと感じ、苦難の中で目標を失わずに生きることを引き受け、それを誇りにしていた。マリヤがその生涯で社会にもたらした貢献は、ロシアの服飾文化を現代に移植したことばかりではない。

マリヤの残した 2 冊の回想録は、ロシア革命を挟んで二つの世界を生きた人物だからこそ認識しえた、同時代のロシアとヨーロッパにおける重層的で多元的な変化の記録である。それはモダニズムにおける亡命ロシア人の存在を証言し、みずみずしさを残したまま現在に伝えている。

文献表

和文文献

川端香男里ほか監修『新版　ロシアを知る事典』（平凡社、2004 年）
E. ルーシー＝スミス著、多木浩二・持田季未子訳『1930 年代の美術－不安の時代―』（岩波書店、1987 年）
A. ゾーリナ著、佐藤靖彦訳『ボロディン　その作品と生涯』（新読書社、1994 年）
丹野郁編著『西洋服飾史　図説編』（東京堂出版、2003 年）
中沢新一『東方的』（講談社学術文庫、2012 年）
マーリヤ大公女著、平岡緑訳『最後のロシア大公女マーリヤ　革命下のロマノフ王家』（中央公論社、1984 年）
エドモンド・シャルル・ルー著、榊原晃三訳『シャネル　ザ　ファッション』（新潮社、1980 年）
谷田貝光克編『香りの百科事典』（丸善、2005 年）

欧文文献

Russian Elegance Country and City Fashion from the 15th to the early 20th century
Yefimova Luisa V., Aleshina Tatyana S. (Vivays Publishing, 2011)
S. A. I. Marie de Russie. Une Princesse en Exil : Mémoires traduits de l’anglais par H. Archambeaud-Fauconnier. Paris. Librairie Stock, 1933.
Васильев А. Красота в изгнании : творчество русских эмигрантов первой волны : искусство и мода. М.: Слово, 1998.
Российское зарубежье во Франции : 1919-2000 : биографический словарь. Под общей редакцией Л. Мнухина, М. Авриль, В. Лосской. М.: Наука : Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. Т. 2.
Россия и российская эмиграция в воспоминаниях и дневниках : аннотированный указатель

книг, журнальных и газетных публикаций, изданных за рубежом в 1917-1991 гг. Научное руководство, редакция и введение А.Г. Тартаковского, Т. Эммонса, О.В. Будницкого. М.: РОССПЭН, 2003. Т.1.

ゲオルギー・イワーノフの青
—亡命後の創作をめぐって—

宮川絹代

0. 「亡命詩人」ゲオルギー・イワーノフ

ゲオルギー・イワーノフ（1894-1958）が、なによりも詩人としてその存在感を示したのは 1931 年に出版された詩集『薔薇』（«Розы»）であった。1922 年秋にベルリンへ、翌年パリに移住したイワーノフの亡命後の詩による最初の詩集である。「銀の時代」のペテルブルクにあっては、グミリョーフの弟子、「詩人のギルド」のメンバーの一人として知られた。亡命後には、『影絵』（«Китайские тени»）（1926）や『ペテルブルクの冬』（«Петербургские зимы»）（1926）といった虚構に満ちた回想録でアフマートワやマンデリシタム、ツヴェターエワらの強い反感を買い、ホダセーヴィチやナボコフと論争し、パリの亡命文学社会を騒がせた。けれども、『薔薇』を発表したゲオルギー・イワーノフは、紛れもなく時代を代表する一人の詩人であった。

亡命前の詩はそれほど高い評価を得ていたとは言えず[1]、イワーノフ自身、後に「そこには何も満足できるものはない。当時認められたのは全く無意味だ」[2]と述べている。モチュリスキーは「『薔薇』まで Г. イワーノフは繊細な職人であり、洗練された詩作家であり、『素敵な』、『魅力的な』詩を書いていた。『薔薇』において彼は詩人となった」[3]と言うが、イワーノフの詩は『薔薇』に開花したと考えられている。

イワーノフは、『薔薇』の後、1916 年から 36 年までの詩を収めた選集『シテール島への船出』（«Отплытие на остров Цитеру»）（1937）を刊行、続けて、多くの議論を呼んだ衝撃的な詩的散文『原子の分解』（«Распад атома»）（1938）を執筆し、1939 年からの数年間、詩作を休止する。再び詩人として創作に取り組むようになるのは 1943 年のことである。クレイドは「彼はかつても第一の亡命詩人と呼ばれた。それをロシア文学の古典としたのは、最後の 15 年間の創作である」[4]と評価するが、数年間の沈黙を経た後の詩は、亡命ロシア詩の頂点とも言われる。そうした軌跡を辿ると、イワーノフは詩を書き始めてから半世紀にわたる期間、常に自身の世界を追い求め、ロシア文学史における詩人としての場所を開拓してきたことが分かる。

本稿では、1920 年代後半から 1939 年まで、すなわち亡命後の最初の詩集『薔薇』から散

---

[1] *Витковский Е.* «Жизнь, которая мне снилась» // Георгий Иванов. Собрание сочинений в трех томах. Т.1. Стихотворения. М.: «Согласия», 1993. С.11.
[2] Из писем Г. Иванова Роману Гулю. 10 марта 1955 // Книга для учителя. Н. Гумилев. В. Ходасевич. Г. Иванов. Стихи. Проза. М.: «АСТ» ; «Олимп», 1998. С.513.
[3] *Мочульский К.* Из рецензии «Розы». Стихи Георгия Иванова // Книга для учителя. Н. Гумилев. В. Ходасевич. Г. Иванов. Стихи. Проза. С.523.
[4] *Крейд В.* Георгий Иванов. М.: «Молодая гвардия», 2007. С.321.

文『原子の分解』までの作品を検討する。『薔薇』は、アダモーヴィチが提唱し、第一次ロシア亡命文学のパリの若い世代の詩人らの間で展開した詩的思潮「パリ調」の雰囲気を体現した詩集と言われる[5]。「パリ調」は、死や絶望感、異国での孤独感をテーマとし、感情表現などを最小限に抑えた簡明な詩を特徴とする。マルコフは「イワーノフがいれば、『パリ調』はなくても良い。なぜなら、彼の詩にはアダモーヴィチが求めたすべてがあり、さらにそれ以上のものが非常に多くあるからである。〈中略〉『パリ調』はゲオルギー・イワーノフの注釈である」[6]と指摘するが、これはイワーノフ最後の 15 年の詩も踏まえた論文における指摘であり、「パリ調」的な雰囲気は、イワーノフの亡命後の詩すべてに見いだされると言える。しかしながら、夢と現実が交錯する人間の意識の爆発が語られる散文『原子の分解』は、「パリ調」がテーマとしたような死や絶望、孤独を語りつつも、「『パリ調』の美学の主要コンセプトすべての価値を否定している」[7]と指摘される。

「パリ調」を軸にした議論は、その他の詩人の作品や当時の文学的背景なども含めて、展開させる必要があり、本稿では扱えないが、絶望感というテーマを共有しながら、「パリ調」と響き合うイワーノフの詩と、その美学的価値を否定する『原子の分解』の間には、詩と散文という形式だけ考えても、相違を見いだすことが可能である。そのような中で、本稿では、イワーノフの詩に頻繁に現れる青という色彩に注目して、亡命後の詩集『薔薇』から詩作を休止する前の『原子の分解』に至る創作に、絶望感とは別の一貫性を探る。一見、互いに否定し合うような詩作品と『原子の分解』の間の継続性を明らかにすることは、一旦は詩を離れたイワーノフが再び詩作に戻り得たことを理解する助けにもなるだろう。

1. 詩における青

1.1. синий と голубой

ロシア語では、青を表す主な語に синий と голубой がある。歴史的には前者が古く、言語の発展段階の初期では、黒 черный との区別はなかったと言われる[8]。フォークロアにおいては、青 синий には魔力があると考えられ、悪の力を宿す水と結びつくもので、そうしたイメージは 20 世紀にも残っており、「ナボコフ自身にとって、水は、より広く青い色は、現実を超越した、あの世の、非合理的なものすべてのシンボルであり、青に対する姿勢において、彼は孤独ではない。『銀の時代』全体、ブロークからエセーニンまで、誰もが青を同じように捉えていた」[9]という指摘もある。このように、ロシア人にとっての青 синий は、

---

[5] Там же. С.264.

[6] *Марков В.* О поэзии Георгия Иванова // Библиотека русской критики. Критика русского зарубежья II. М.: «Олимп», 2002. С.411.

[7] Livak, Leonid, *How it was done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism*, The University of Wisconsin Press, 2003, p.162（特に、現実を模倣する「パリ調」が容認する「人間の記録」において、『原子の分解』との相違が指摘されている）。

[8] *Василевич А.П., Кузнецова С.Н., Мищенко С.С.* Цвет и названия цвета в русском языке. М.: «КомКнига», 2005. С.42.

[9] Там же. С.43.

メーテルリンクの「青い鳥」が幸せの鳥であるような感覚とは異なり、長い間、概して否定的なニュアンスを帯びており、一方、同じ青でも水ではなく空と結びつく、より明るい色の голубой は、肯定的なニュアンスを持つとされる[10]。ゲーテは『色彩論』の中で、青色について、「この色彩は眼に対して不思議な、ほとんど言い表しがたい作用を及ぼす。青は色彩として一つのエネルギーである。しかしながら、この色彩はマイナス側にあり、その最高に純粋な状態においてはいわば刺激する無である。それは眺めたときに刺激と鎮静を与える矛盾したものである」[11]と述べるが、こうした青の特徴は、ロシア語においては、常に肯定的な голубой に対する синий に顕著に現れていると言えよう[12]。

ゲオルギー・イワーノフの詩において、синий および голубой はともに頻繁に現れる色彩である。青は синий および голубой とそれらの派生語のほか、лазурный、аметистовый、сапфировый、яхонт といった語でも表されるが、最も多いのは синий、голубой とそれらの派生語である。主な詩集ごとに синий および голубой とその派生語が現れる割合を実際に調べてみると、次の表のようになる[13]。

	収載編数	голубой を含む詩	синий を含む詩
『あかり』（«Лампада»）	81	6（7%）	14（17%）
『ヒース』（翻訳をのぞく）（«Вереск»）	43	2（5%）	10（18%）
『庭』（«Сады»）	48	6（13%）	7（15%）
『薔薇』	41	4（10%）	11（27%）
『シテール島への船出』より亡命後の詩	20	0（0%）	7（35%）
『似つかぬ肖像』（«Портрет без сходства»）	34	4（12%）	3（9%）
『Rayon de rayonne』	15	2（13%）	1（7%）
『日記』（«Дневник»）	80	9（11%）	5（6%）

ランチンは、『薔薇』において、「以前は多彩であったイワーノフの詩に、青 синий が――すなわち星の神秘的な色でありながら、凍ったような、不気味な色が――ほとんど圧倒的なほどに支配している」[14]と指摘するが、確かに亡命後の最初の詩集『薔薇』においては синий が増え、さらに亡命前のものを含む選集『シテール島への船出』のうち新たに加えられた

[10] Там же. С.44-47.
[11] ゲーテ『色彩論』木村直司訳、ちくま学芸文庫、2001 年、384-385 頁。
[12] ロシアでは 19 世紀始め、青 синий を帯びたどんな色も「不思議な色」（Странный цвет）と呼ぶ傾向があったというのも興味深い（*Василевич А.П., Кузнецова С.Н., Мищенко С.С.* С.44）。
[13] 各詩集の収載編数は Георгий Иванов. Собрание сочинений в трех томах. Т.1. Стихотворения による。『あかり』、『ヒース』、『庭』はどれも亡命前の詩の選集であり、すべての詩が収められているわけではない。
[14] *Ранчин А.* Лирика Георгии Иванова. http://www.portal-slovo.ru/philology/41122.php

亡命後の詩においては、синий は多いが、голубой は一切見られない[15]。そして、散文『原子の分解』の発表を経て、イワーノフは詩作を休止するが、その後 1943 以降の詩では、синий が голубой とほぼ同じ、より正確に言うとそれよりも少ないほどまでに減り、また青が現れる詩自体も減るのである。ロシア時代の詩の選集『あかり』や『ヒース』にも、『薔薇』ほどではないものの、синий は頻繁に現れているが、これらの詩集に収められた詩は、他の色彩にも富んでいる[16]。また、亡命を境にイワーノフの生涯を二分するのであれば、前半生の最良の詩集と言われる『庭』では、青 голубой と синий ともに、ほぼ同じ割合である。つまり、イワーノフの詩において、亡命後から詩作を休止するまでの期間の詩において、синий が際立っているのである。

1.2. 『庭』から『薔薇』へ

ここでは、イワーノフがようやく自身の個性を表現し得た詩集と言われる[17]亡命前の詩集『庭』と対比しながら、亡命から詩作休止までの期間の詩における青について見ていく。『庭』には亡命後に一層濃厚に現れる要素がすでに見られる。例えば、синий が用いられた詩を比べてみる。「秋の太陽が冷え、黄に色づいた葉で戯れ、／青みがかった夕暮れのもやの中、ふわり枝が揺れる――／こうして僕らの若さが去ってゆくのだ、こうして僕らの愛が死んでゆくのだ、／素晴らしい世界に微笑みながら、そしてもう何も信じずに。」（«Холодеет осеннее солнце и листвой пожелтевшей играет...»（1, 217）[18]）という詩では、「青みがかった синеватый 夕暮れ」が若さや愛の死の背景にある。そして『薔薇』の中の詩でも、「青い夕暮れ、静かな風／そして（この手に接吻しつつ）／果てまでバラ色の空で、――／愛しい人よ、死にゆきながら……」（«Синий вечер, тихий ветер...»（1, 257））と死の背景に「青い夕暮れ」がある。どちらも滅びの背景に、青い、あるいは青を帯びた夕暮れがある。

しかし、『庭』と亡命後から詩作休止までの作品の間に存在する相違も見逃せない。イワーノフにおいて、голубой も синий も、まず空や海、遥かな地といった空間と結びつく。『庭』では、青い голубой 海に出るとき、「でも心はやはり認めたくない、／青いほうろうのような波間を／僕らは二度と自由に泳げないということを。」（«Мы зябнем от осеннего тумана...»（1, 232））と希望を残す。синий の場合でも、「黄金の葉のうえに――僕の道はある。／おお、心よ、凋落に耳を傾けよ！／赤紫に染まり、船たちは流れよ／そして青の淵にて、かすんでゆけ！／／いや、死は僕を待ってはいない、生は単純で／喜ばしい。けれども、秋の渋い／毒は魂の中で絡み合う／／お前と、喜びよ、そしてお前と、栄光よ！」（«И пение

---

[15] 詩集に収められなかった詩においても、亡命後から 1930 年代の詩は синий が多い。

[16] さらに、数が多いわけではないが、бледно-синий, темно-синий, серо-синеватый といった表現が見られるのも亡命前である。亡命後では一度だけ『薔薇』の «Так тихо гаснул этот день. Едва...»（1, 284）で бледно-синий が用いられているだけである。

[17] *Крейд В.* С.160-161.

[18] 本稿では、ゲオルギー・イワーノフの引用は、Георгий Иванов. Собрание сочинений в трех томах. М.: «Согласия», 1993 により、本文中の括弧内に巻号と頁数のみを示す。

пастушеского рога...»（1, 209））と、秋という枯れゆく季節に葛藤はあるも、絶望してはいない。また、голубой は「今や青い砂漠を、／詩人よ、お前ひとりのために、／イルカに乗った少年がさっと通りすぎる、／銀の角笛を吹きながら。」（«От сумрачного вдохновенья...»（1, 234））と、詩人の霊感の喜びを語る詩にも、比喩的に空間的背景を彩る色として用いられる。

しかし、『薔薇』では「不実の幸せの薄明かりの中／おぼろげに喜びが燃える。／何も信じるに足るものはない／その青い輝きの中。優しい寒さの深淵に／何も避けがたいものはなく、／永遠なものは何もない。／／〈中略〉／／ふわりと小舟が海に出た／青い彼方へ永遠に。」（«В сумраке счастья неверного...»（1, 268））と、青い синий 彼方への出航にあきらめを感じさせる。『シテール島への船出』に収められた亡命後の詩でも、「どうでもよい——何も救えない。」（1, 310）ような絶望とともに、青 синий は「ただ別れの青い波。／ただ『許して』という青い言葉。」（«Только темная роза качнется...»（1, 310））と用いられている。また『薔薇』の遥か彼方の青さ синий も「青みがかった雲／（こめかみがひんやり）／青みがかった雲／そしてもっと雲……／／〈中略〉／／そしてとりわけ青い／（時計が打つ最初の音とともに……）／希望なき線をなす／果てしなき森。」（«Синеватое облако...»（1, 288））と、希望のなさと結びつく。『シテール島への船出』の中の詩でも、例えば、「おお、高い、春よ、お前の青い楼閣はすらりと高い、／お前の香りよき草原のクローバーは。」（«О, высок, весна, высок твой синий терем...»（1, 297））と生き生きとした風景を描くようでありながら、「小鳩がはためく。希望が飛び去る。／〈中略〉／おお、お前の雪は深く、決して解けることはない。／大地にはあまりにも温もりが少ない。」（1, 297）と、春という季節にさえ希望はない。秋に死を感じながらも「生は喜ばしい」と語る『庭』の詩とは対照的である。

天国、王国の色彩として青が用いられている箇所も、『庭』と『薔薇』では相違がある。『庭』では秋に枯れていく自然が擬人化された風景の中で、「ひとつひとつの石、一本一本の茎、／やっと揺れている、／まるでメーテルリンクの登場人物のように、／奇妙な言葉を発している：／／——僕は愛する、愛する、死ぬ……／——ちょっと待ちたまえ——魂は、まるでロウのよう、煙のよう……／——もうすぐ、もうすぐ青い天国へ／白鳥となって飛んでいこう……」（«В середине сентября погода...»（1, 213））と、голубой が用いられる。自然の死が語られているが、それを受け止める「私」は「秋、目が曇るとき、／考えがこんがらがり、心は凍るとき、／この会話を聞くのは甘美だ、／たまり水の青緑色を見ながら。」（1, 213）と決して絶望してはおらず、自然からインスピレーションを得るかのようである。また синий も「ハーフィズのように酒なしに酔う」（«Кровь бежит по томным жилам...»（1, 212））ほどの恋心が語られる中の「金色の青い天国」（1, 212）にニヒリズムはない。

しかし、『薔薇』における青い синий 王国は「ロシアもなく、世界もなく、／愛もなく、侮辱もない——／天空の青い王国を／自由な心が飛んでいく。」（«Закроешь глаза на мгновенье...»（1, 275））と、虚しい世界である。

『庭』は、アクメイズムの「世界文化への郷愁」を彷彿させ、ギリシア神話、福音書のイメージから、イギリスやドイツのロマン主義（バイロンとホフマン）、ロシア民話、ロマン主義者プーシキン、ペテルブルクの建築、クロード・ロランやアントゥワーヌ・ヴァトーなどの絵画などが次々と現れ、東方の「未知のカリフの国の庭」、ギリシアの「ヘスペリデスの園」、ペテルブルクの夏の庭園など、さまざまな「庭」の風景が浮かび上がる詩集である。グリゴルクは、イワーノフの青の多様性を明らかにする中で [19]、голубой について、柔らかく快い牧歌的な色彩イメージとして空と結びつくことや、静けさ、安らぎ、天国のメタファーとなることのほか、美や調和と人生の無意味さの二面性を孕むロマン主義的イメージとなることを挙げているが、そのような голубой が比較的多いことは、『庭』が、ペシミズムを漂わせながらも、希望や憧憬、インスピレーションの喜びなどを語ることと無関係ではないだろう [20]。

一方、『薔薇』では、синий が増えるとともに、希望が影をひそめる。ロシアが失われたところに、世界文化もありえない「パリ調」と共鳴すると指摘されるように、この詩集では、『庭』に見られたようなロマン主義は否定され、過去やその文化については、郷愁よりも忘却が頻繁に語られる。また、синий は「あるいは青く、冷たい、／果てしなく、不毛の／厳かな世界。」（«Над закатами и розами...»（1, 255））や「静寂だけ、／青い氷だけ、／そして永遠に底には／測鉛は届かない。」（«В комнате твоей...»（1, 269））など冷たさと結びつくことも多く [21]、無機的な世界が描き出される。確かに、「青く遥かなクロンシュタットの彼方へ」（«Балтийское море дымилось...»（1, 264））沈むバルトの太陽は海を照らし「海に何か幸せを、／あたかもまた約束したかのように」（1, 264）と希望を感じさせる場合もある。しかし、諫早が「彼が亡命文学史に残した一番の足跡が詩集『薔薇』とその一切を否定するニヒリズムだった」[22]と指摘するように、『薔薇』は、『庭』に比べて、はるかに深い喪失感や絶望感を宿している。

このように、『庭』から、亡命後の『薔薇』や『シテール島への船出』の一部の詩に至るプロセスで、ペシミズムの中にも希望が差し込む голубой が相対的に多い世界から、より絶望感が増し、冷たさも感じさせる синий に彩られた世界に傾斜していくことが分かる。

---

[19] *Григорук С.И.* Концепт синего цвета в поэзии Георгия Иванова // Культура народов Причерноморья. Т.44. 2003. С.125-129.

[20] ただし 1943 年以降の詩における голубой からは、『庭』に見られたような希望は失われている（「人生は失ったが、安らぎは守っている。／死んだ友たちからの手紙を受け取る／そして、読んで、安堵の思いとともに焼くのだ／春の前の青い雪の上で。」（«Белая лошадь бредет без упряжки…»（1, 401））など）。

[21] 『庭』では「ガラスの一瞬の響き、冷たい水の音、／コップを握りながら、手が震え、／青い窓辺で揺れるのは庭／そしてレースのカーテン。」（«Мгновенный звон стекла, холодный плеск воды...»（1, 233））という一節がある。

[22] 諫早勇一「亡命と文学――第一次ロシア亡命文学をめぐって」『講座スラブの世界 1 スラブの文化』弘文堂、1996 年、254 頁。

1.3. ただ残されたものとしての синий

亡命後の詩を彩る синий についてもう少し考察しておきたい。この色彩は、イワーノフにおいて、喪失、絶望といったテーマとともに現れることが多いが、空や海のような果てしない空間と結びつくことから、当然、永遠を想起させる。例えば、『シテール島への船出』に収められた 1931 年の詩において、青は永遠の背景である。

言葉に続く言葉、行に続く行——
すべては衰えた手が綴る君のこと。

バラと泣き言——すべては君のこと。
真夜中。輝き。運命への服従。

真夜中。輝き。世界に君はひとり。
君は静寂、君は朝焼け、君は春。

そして君は冷たい、まるで永遠の安らぎのよう……
言葉に続く言葉、行に次ぐ行、

しずくに続くしずくは——血と水——
永久に君の青い永遠へ。

（«Слово за словом, строка за строкой...»（1, 301））

虚しい言葉も、限りある生命のしずくも「君の青い永遠」に注がれ、飲み込まれていくかのようである。

また、『薔薇』に収められた 1926 年の詩に「なんのために、まるで天国の扉を見るように、／僕らはこの素晴らしい空を眺めるのだろうか、／一瞬ごとに死にながら、再び生き返りながら／再び死んでゆくために。」（«Для чего, как на двери небесного рая...»（1, 281））という一節が見られる。青という語は用いられていないが、滅びては、またよみがえる者が見る空の青い広がりは、永遠に、生死の繰り返しの背景にある。

このように青い永遠は、虚しい生や移ろうものの背景になっているのだが、そこで注目したいのが、「ただ」、「だけ」только という語である。『シテール島への船出』に収められている詩を挙げる。

ただ星たちだけ。ただ青い空気だけ、
青い、永遠の、凍りついて。
青い、恐るべき、青い星のように
君の上に、僕の上に。

もっと静かに、もっと静かに。極圏の彼方
手を離さずに、眠っている、
誠実な友と、いつも共にある友と、
死んだ友と——死んだ友。

彼らは共に穏やかで、そばにいるととても幸福……
もっと静かに、もっと静かに。息をしないで。
これはひっそりとした庭の上の星たちだけ、
ただ君の心の青い光だけ。

（«Только звезды. Только синий воздух...»（1, 305））

死が想起される悲哀に満ちた詩であるが、その世界に、星々の「青い空気」、「君の心の青い光」だけは凍るような冷たさ、寒さを感じさせながら残されている。

イワーノフの詩には、только という語が極めて多い。そして、その「ただ」、「だけ」のものは、しばしば、「青い」のである。すでに挙げた詩の「他のものはすべて——音楽だけ、／反射、魔法——／あるいは青く、冷たい、／果てしなく、不毛の／厳かな世界。」（1, 255）や「静寂だけ、／青い氷だけ、／そして永遠に底には／測鉛は届かない。」（1, 269）、「ただ別れの青い波。／ただ『許して』という青い言葉。」（1, 310）の他にも、「裏切りはなかった。ただ静寂だけ。／永遠の愛、永遠の春。／／ただ青みがかったネックレスの揺らぎだけ、ただキスの少ししょっぱい味だけ。」（«Не было измены. Только тишина...»（1, 259））、「これはただ青い香、／これはただ夢の夢／星たちはひっそりとした庭の上／薔薇は君の窓際に。」（«Это только синий ладан...»（1, 267））と、青は、多くの場合において、あらゆるものが失われたところで、永遠に残されたものの色彩なのである。

こうして、亡命から 1930 年代末までの詩は、『庭』にも見られたような美と絶望の両感覚を研ぎ澄ましながら、言葉が詩として立ちゆく限界に向かって喪失感や絶望感を一層深めていく。ストルーヴェは、「『薔薇』のイワーノフの世界は無意味で、滅びる運命のものであるが、その無意味さ、滅びの運命の中に美しさがある——『凍りつき、青い』、『悲しく、美しい』。『薔薇』に現れたようなイワーノフのデカダンスの中には、まだニヒリスティックな否定、アダモーヴィチがいう破滅的な皮肉、ホダセーヴィチの『ヨーロッパの夜』に傾向が現れ、詩的沈黙に導いた詩の自己破壊はなかった。それでも、詩人は世界に美を見て感じながら、すでにその悲劇的特徴に近づいた。そこでは、もう『バラバラの部分を美の／己の創造の中で一つにする』力は持たない」[23]と言う。詩の喪失が語られるほどの絶望感は、この後『原子の分解』の最も悲劇的な世界に辿り着くことになる。では、『原子の分解』では、青はどのように現れ、どのような解釈が可能なのだろうか。

[23] *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Нью-Йорк: «Издательство Имени Чехова», 1956. С.322.

2. 『原子の分解』の青

2.1. 終わりのない分解

『薔薇』で詩人としての存在感を示したイワーノフだが、次の『シテール島への船出』の後に発表したのは、散文作品『原子の分解』だった。『原子の分解』は、亡命後の絶望感をますます深め、克服しがたい閉塞状態にある人間の息苦しいまでのペシミズムを色濃く映し出す作品となっている。そして、この作品においても青 синий が繰り返し現れる。

『原子の分解』における青について検討する前に、作品の概要について述べておく。この作品はドストエフスキーの『地下室の手記』を彷彿させる一人称の語り手のモノローグで、明白なプロットはなく、一般に散文詩と捉えられる[24]。秩序や安らぎ、澄んだ空気、愛など「最も素朴で、最も普通のもの」[25]を求める語り手の語りは、アメリカの大恐慌、ヒトラー体制の確立、スペイン内戦、ロシアにおけるスターリン体制の強化などを経験した 1930 年代の第二次世界大戦前の世界的な不安を内包しつつ、亡命ロシア人の喪失感を漂わせる。そして、その喪失感は芸術の不可能性として語られ、作品の主要テーマをなしている[26]。

> 晩。7 月。人々は通りを行く。20 世紀 30 年代の人々。空は暗くなり始め、間もなく星々が現れるだろう。今日の夕方、パリ、通り、筋雲のかかった空の影と光の戯れ、孤独な人間の心で戯れる恐怖と希望を描写することはできる。賢く、才気鮮やかに、生彩豊かに、もっともらしく描写することができるだろう。でも、奇跡を起こすことはもうできないのだ——芸術の嘘を真実と見せることはできない。最近まではまだうまくいっていた。だが、ほら……。（2, 13）

語り手によれば、今やプーシキンの言語は理解されず、別の言語もなく（2, 18）、若いト

---

[24] ホダセーヴィチが最初に「反復や、リフレイン、首句反復などを伴う、極めて典型的な詩的朗読調の方法のうえに作られている」と指摘している（*Ходасевич В.* «Распад атома» // Владислав Ходасевич. Собрание сочинений в четрех томах. Т.2. М.: «Согласие», 1996. С.415-416）。近年ではオルリツキーが詳しく論じている（*Орлицкий Ю.* Стиховое начало в «Распаде атома» // Георгий Иванов. Исследования и материалы. М.: «Издательство Литературного института им. А.М. Горького», 2011. С.45-54）。

[25] 「僕は最も単純で、最も普通のものが欲しい。僕は秩序が欲しい。秩序が乱れているのは、僕のせいじゃない。僕は心の安らぎが欲しい。〈中略〉僕は澄んだ空気が欲しい。」（2, 7）、「僕は最も普通のもの——愛が欲しかった」（2, 9）、「僕は最も素朴で最も普通のものが欲しい。僕は泣きたい、慰められたい。僕は希望に胸を締め付けられながら、空を眺めたい。僕は君に長い別れの手紙を書きたい、絶望的で天上のもののようで、汚れていて、世界で最も優しい手紙を。〈中略〉僕は忘れて、休み、列車に乗って、ロシアに去り、ネヴァ川のうえを揺れる水上レストランでビールを飲んで、暖かい晩に貝を食べたい。僕は不快な茫然自失の気分を克服したい：人々には顔がなく、言葉には音がなく、何にも意味などない。僕はどんなでも良いから、それを壊してしまいたい。僕はただ深く息を吸い込み、空気を飲み込みたい。けれども空気なんて全くないときている。」（2, 14-15）など。

[26] このような芸術の不可能性というテーマにおいて、同時期に刊行されたウェイドレの『芸術の死』と類似している点も指摘される。

ルストイは初夜を過ごした後に「これはあまりにも素晴らしく、死とともに終わるはずがない」と書き留めたが、今や誰かのセックスが 100 年後に詩に書かれても、そこにはただ「響きの良いリズムと嘘」しかなく、「真実はここにある」だけである（2, 23-24）。

語り手は、「僕は自分の魂について、素朴で説得力のある言葉で話したい」が、「僕はそんな言葉がないことを知っている」（2, 19）と、語る言葉がないことを嘆きながら、そのモノローグは延々と続く。通りを歩き、カフェに立ち寄り、サラダや手袋から、色欲や嫌悪、殺人、死んだ恋人、フランス、戦争など、ありとあらゆることに考えをめぐらせ、自分の思考、想像の中に沈潜する。そして、神についてさえも考える。

> 僕はいろいろなものについて考える。そして、それらを通して、絶えず神について考えている。ときどき、神も、何千もの直接は関係ないものを通して、絶えず僕のことを考えているように思われる。〈中略〉時おり、僕には不思議と、自分の痛みは神の存在の一部だとさえ思われる……。（2, 8）

そのような「本格的な覚醒」（2, 8）が訪れることがあっても、「僕の魂の歴史と世界の歴史」は「一体となり、絡み合いながら、暗闇の恐ろしい速さとともに、虚無へと流されていき、その暗闇に続いて、だるそうに、それに追いつこうともせず、光が進む」（2, 11）と、絶望から解放されることはない。

> 死んだネズミが汚水バケツの中に転がっている。最後に花嫁の脇やら尻やら洗った綿と並んで、灰皿からこぼれ落ちた吸い殻と一緒に。ネズミは新聞の切れ端に包まれていたが、バケツの中でその新聞がほどけて、浮かび上がり、おとといのニュースの断片をまだ読むことができる。（2, 11）

語り手は、あらゆる汚物に、悲惨な愛の残骸や歴史の断片が混じり合うこの汚水バケツのような魂（「魂は混濁した汚水バケツのよう」（2, 7））を抱えている。そのような人間[27]は「原子」にたとえられ、孤独の殻の中に、複雑さ、爆発力、夢を秘めている。その孤独な魂は、「醜悪な世界」（「世界の醜悪さ、ゆがみ」«мировое уродство»）を通って、螺旋状に神に向かう。そして、孤独の殻を溶かす何百ボルトが、「原子」の中を通りぬけ、「醜悪な世界」も粉々に砕かれ消える。これがタイトルにもなっている「原子の分解」である。

> 20 億の地球の住人たち。それぞれが己の苦しくてかけがえがなく等しい、何の役にも立たないうんざりするような複雑さによって複雑だ。それぞれが、原子が核の中に閉じ込められているように、孤独の鎧の中に閉じ込められている。〈中略〉
>
> 点、原子、その魂を何百万ボルトが飛ぶように貫いていく。今、それが魂分解する。

[27] しばしば、ゴーゴリの『外套』のアカーキー・アカーキエヴィチのイメージで語られる。

今、不動の無力が恐ろしい爆発力で解決する。今、今。すでに、大地が揺れ始めた。すでに、エッフェル塔の杭の中で、何かがきしんだ。砂嵐が、かすんだ筋をなして、砂漠を舞い上がった。海は船を沈める。列車は転覆していく。すべては破裂し、崩れ落ち、溶解し、無にかえる——パリ、通り、時、君の姿、僕の愛。(2, 25)

緊迫感のある語りは、まさにすべてが消滅したと読者に思わせる。しかし、実は爆発はしていないのである(「心臓はまだ破裂していない——ほら、それは今までどおりに胸の中で打っている。醜悪な世界は崩壊せず——ほら、それは岩壁のように、以前と変わらず世界を支えている」(2, 25))。つまり、この作品は「主人公の分裂する意識の表現」[28]であり、爆発は「ロシア的な揺れさざめく音楽的な自慰に耽る意識」(2, 8)の中で起きているのである。「僕の魂の歴史」と「世界の歴史」が一体であるように、「人生の法則」は「夢の法則」と一体となり(2, 8)、「一歩進むたびに立ちはだかる物理的限界」とともに「おぞましいほどの形而上学的自由」が与えられた意識において(2, 8)、「醜悪な世界」は人間にとって外の世界でありながら、彼自身の内部の世界でもある。それゆえに、人間が生き続けるかぎり、その世界が消えることはない。

2.2. 再生する「青いドレス」のイメージ

さて、この作品では、死んだ恋人のイメージが繰り返し現れる。醜悪なイメージばかりが連なる作品の中で、「世界のすべての魅力が集中していた」(2, 13)という恋人のイメージは注目に値する。「僕」にとって「女の視点は存在しない。女はそれだけでは全く存在しない。それは肉体であり、反射した光なのだ。しかしほら君は僕の光を選んで、去っていった。そして僕の光はすべて僕から去っていった」(2, 10)と語られるように、虚無の闇が押し寄せる中でも、「僕」の光を映し、そして奪っていったのが、「女」、つまり死んだ恋人だった。語り手にとって「女」は「人間が、神の音階から、聞きとるべく定められた唯一の音を引き出す道具」(2, 15)であり、自身の視点も持たず、「それだけでは全く存在しない」ように、人格を持った他者ではない。そして、その死んだ恋人は「青いドレス」のイメージで語られる。

売春婦などあらゆる女たちとイメージを重ね合いながら、「君」は、「僕」の語りたいという叶えられない願望と深く結びつく(「僕は、簡単な説得力のある言葉でたくさんの魔法のかけがえのないものを説明したい。青いドレスについて、些細な諍いについて、かすんだ冬の日について。」(2, 19))。

しかし、死んだ恋人は、ただ単に語ることができない存在ではない。例えば、作品中に写真、「人間の記録」は欺瞞であると語られる箇所がある。ベルリンの警察の壁一面に掛けられた自殺者や犯罪の犠牲者の写真を「僕は眺めているが、僕を高揚させ、魂を震えさせ

[28] *Пономарев Е.* Распад атома в поэзии русской эмиграции. Георгий Иванов и Владислав Ходасевич // Вопросы литературы. 2002. №4. С.50.

るものは、何も見えない。〈中略〉そして突然、君がここ地上で呼吸しているという考えが浮かぶ、突然まるで生きているかのような、君の素晴らしい、無情な顔が記憶に現れる」(2, 18)。「魂を震えさせる」ことのない記録に対して、君のイメージは記憶に鮮やかに現れ、「魂の震え」を感じさせる(「僕はすぐにすべてが見え、聞こえる――悲しみすべて、苦しみすべて、すべての無駄な祈り、すべての死ぬ前の言葉」(2, 18))。恋人の記憶は、「僕」にとっての「真実」を呼び覚ます。

また、作品の最後に、再び「原子」が爆発する場面がある。長いが引用する。

> 静寂と夜。完全な静寂、絶対的夜。すべてが永遠に終わるという考えが、静かな勝利感で人間を一杯にする。彼は予感する、彼は多分、これがこうではないということを知っている。けれども、この瞬間が続く間、彼はその考えに逆らいたくない。すでに人生には属さず、空虚さに囚われた彼は、音楽か潮騒のような、おぼろげな歌うような嘘に、自分を寝かしつけてもらうことを許す。
>
> すでに、人生に属さず、まだ虚無に捉えられておらず……。まさにその境目において。彼はクモの巣で揺れていた。世界のすべての重みが彼にかかるが、彼は知っている――この瞬間が続く限り、クモの糸は切れずに、すべてにもちこたえるということを。彼は一点を、限りなく小さい一点を見るが、この瞬間が続く限り、人生のすべての本質がそこに集中している。点、原子、その中を飛ぶように通り抜け、粉々に、粉々に孤独の殻を溶かす何百万ボルト。
>
> ……螺旋は深く永遠の中に投げ出されていた。その螺旋を伝って、すべてが飛ぶように過ぎた： 吸い殻、夕暮れ、不死の詩、切られた爪、その爪のかす。世界の思想、そのために流された血、殺しと性交の血、痔の血、膿んだ腫瘍の血。ウワミズザクラ、星、純潔、排水管、癌、快楽の戒律、アイロニー、アルプスの雪。〈中略〉絶え間ない雑然とした流れの中に、青いドレス、些細な諍い、冬のかすんだ日がちらつく。螺旋は深く永遠の中に投げ出された。粉々に砕かれ、溶けた醜悪な世界は、縮小し、振動しながら、その螺旋にそって消えていった。その、まさに境目で、目的地で、すべてはまた一つになった。回転、震え、輝きを通して、少しずつはっきり見えてきて、特徴が現れてきた。人生の意味？ 神？ いや、すべて同じ：大切な、無情な、永遠に失われた君の顔。(2, 33-34)

この後、自分自身が「醜悪な世界」の一部であったと語られ、すでに引用した「20 億の地球の住人たち」に続く箇所と同様に、「醜悪な世界」はやはり滅びていないことに読者は気付かされる。「原子」と「醜悪な世界」の分解は、世界に醜悪さを捉える語り手の夢や想像の世界で、何度も繰り返されることが分かる。

そして、分解あと、すべてが消えたところに現れるのが、「人生の意味」や「神」ではなく、「君の顔」であることに注目したい。「20 億の地球の住人たち」に続く部分でも、「原子」

も「醜悪な世界」も滅びていないことが語られたすぐ後に、「青いドレス、些細な諍い、かすんだ冬の日。話したいという願望、歌いたいという欲求——自分の愛について、自分の魂について」（2, 25）と続く。「原子」も「醜悪な世界」も滅びないように、死んだ恋人も、死んだあとに繰り返し「青いドレス」のイメージとなって語り手の意識に現れる。つまり、「原子」である語り手は滅びず、その意識には、「醜悪な世界」も「青いドレス」も消えることなく残っている。

2.3. 実存における亡命

ランチンは、「青いドレス」について、「『原子』のかつての恋人が『青いドレス』を着ていたのは偶然ではなく、不幸な『原子』は、思い出しながら、彼女を星と呼んでいる」[29]と述べ、それは、銀の時代の文学が「産み出した偉大な神話の一つを、痛みと色欲に顔を歪めるピエロが演じるグロテスクなパロディーに変えた」[30]と解釈する。ランチンは、ブロークが「天の調和、この世のものではない安らぎの徴」として婦人の服を彩り、また「無と死の色として好きな色」であった青を、イワーノフは星の色でありながら「ただ凍ったような、不気味な」色にし、そのような色のドレスを纏った「原子」のかつての恋人は「美しき婦人と永遠に女性的なるものの滑稽な影」だと言う[31]。

確かに、詩において、すでに見た通り、イワーノフの青は、冷たさや絶望感と結びつく。それゆえ、ドレスの青は、芸術、ロシア、魂などがもはや生命を宿さず、失われたことを示す色彩と捉えることも可能であろう。けれども、また詩において、青はあらゆるものが失われたあとに残るものの色彩でもあったことも無視できない。それは絶望に対する希望や救いというよりも、悲劇の深さを示すと言えよう。「原子」が砕け、「醜悪な世界」が消滅するたびに、「青いドレス」や「君の顔」が現れることに注目したとき、この作品が語る悲劇は、存在していた価値が失われ、二度と戻らないという喪失にあるのではなく、「人生の意味」や「神」のような価値が失われた中で繰り返される終わりなき意識の分解にあるということが見えてくるからである。「かけがえのないもの」は全て滅びていると語られるが、意識の中には、消えることのないそのイメージが残っている。「青いドレス」のイメージは、語り手にとって、「君」そのものではないが、その抜け殻、残骸として残り続ける。人間の意識は、「かけがえのないもの」が失われた世界の中で、価値の残骸を拾い集めては、捨てきれずにいる。「醜悪な世界」に染まり、生きるよりも、深い悲劇である。

ところで、『原子の分解』において、青はドレス以外にもう一箇所現れている。「僕たちは今のところ人生の表面を滑っている。周辺を。大洋の青い波間を。」（2, 10）と語られる「青い波間」は、「人生の表面」であり「周辺」である。この青は、ドレスの場合と同様に、完全な人生の「真実」を彩るわけではないが、多くが失われた中で、かろうじて残された

[29] *Ранчин А.* Экзистенциализм по-русски, или самоубийство Серебряного века: «Распад атома» Георгия Иванова // Нева. 2009. №9. http://magazines.russ.ru/neva/2009/9/ra15.html
[30] Там же.
[31] Там же.

「人生の表面」なのである。

マルコフは、「ゲオルギー・イワーノフは亡命ロシアの詩人である。なぜなら、亡命において、そして亡命ゆえに彼は唯一の比類ない詩人となったからである」[32]と述べ、イワーノフは誰よりも亡命について、亡命者の視点から詩を書いたと主張するが、カラシニコフは、イワーノフの詩人としての意義を「その詩の質と技術的完成度（ギルドで学んだためにこれが前提となるのは必然的である）ではなく、特殊な実存的状況としての亡命における詩の『可能性』自体の動機づけ」[33]において語る必要を主張しており、イワーノフの亡命詩人たるゆえんを、亡命を単なる現実としてではなく、より深く実存において捉えたところに見いだしている[34]。イワーノフを「疑いようもなく、最も優れた亡命詩人」[35]というプーリンもまた、ツヴェターエワやホダセーヴィチ、ブーニンやメレシコフスキーにとって「亡命は状況的で、おそらくは生活における性質、すなわち必要に迫られた行動、実生活の出来事という性質を持っていた」[36]のに対し、イワーノフの世代は「『亡命』という概念は偶然的状況的なニュアンスを失い、立体的で、全身を捉えるものになり、存在論的な内容に満ちたものとなった」[37]と述べ、イワーノフは「存在の形としての亡命詩人」[38]であると主張する。『原子の分解』の語り手は、同じ年に出版されたサルトルの『嘔吐』のロカンタンとともに、実存主義的主人公と捉えられることもあるが[39]、実際に、この作品に見られる人間の悲劇は、亡命という現実的なロシアの喪失にあるのではなく、「すべてが永遠に終わる」ことがない中で、喪失を内的に生き続けなければならない人間の意識にある。イワーノフの詩に「二重の視線の才能が僕の人生を歪めた」（«Теперь, когда я сгнил и черви обглодали...»（1, 373））という良く知られる一節があるが、『原子の分解』において、二重の視線は、世界の醜悪さを感じながら、価値の残骸を捉え、また実生活における喪失を感じながら、そ

---

[32] *Марков В.* С.410.

[33] *Калашников С.Б.* Георгий Иванов // Литература русского зарубежья 1920-1990. М.: «Флинта», 2006. С.173.

[34] 「世界とその中の人間の運命の悲劇的認識は、ロシア亡命詩全体の特徴であるが、『パリ調』だけに、実存主義の哲学的現実認識の刻印がある」（*Злочевская А.* Поэзия русского зарубежья первой волны // История русской литературы русского зарубежья (1920-е – начало1990-х гг.). М.: «Академический проект» ; «Альма Матер», 2011. С.306）という指摘もある。こうした「パリ調」と共鳴した『薔薇』の中にもすでに実存主義的現実認識は存在したといえる。

[35] *Пурин А.* Поэт эмиграции // Новый мир. 1995. №6. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/6/bookrev1.html

[36] Там же.

[37] Там же.

[38] Там же.

[39] *Семенова С.* «Распад атома» Георгия Иванова // Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С.520-521（ただし、実存主義者の作品の登場人物は、機械的な日常から「覚醒」する主人公 герой であるのに対し、イワーノフの語り手はもとから形而上学的憂いと実存的恐れに捉えられた негерой であると言う見方もある（*Ранчин А.* Экзистенциализм по-русски, или самоубийство Серебряного века: «Распад атома» Георгия Иванова）.

れを内的意識において生きるところに見いだすことができよう。

3. 「詩人」ゲオルギー・イワーノフ

文学の可能性を否定した『原子の分解』の執筆後、イワーノフは実際に詩作を休止する。第二次世界大戦と重なる時期であるが、亡命を経験しても詩を書き続けたイワーノフの沈黙は、ここでも、より内面的な理由によるはずである。そして、数年後に詩作を再開するが、そこから синий はほとんど消えていく。この沈黙とその後の青の消失についての議論は、今後の課題であるが、晩年の詩に本稿のテーマに通じる興味深いものがある。

ヨーロッパも、アメリカもなくなり、
ツァールスコエセローの公園も、モスクワもなくなるだろう――
原子論的ヒステリーの発作が
すべてを青の輝きの中で粉々にするだろう。

そのあと海の上にやさしくのびる
透明な、すべてを許す淡い影……
そして助けることができたがしなかった彼の人が
開闢以前の孤独の中に残るだろう。

（«Не станет ни Европы, ни Америки...» （1, 427））

『原子の分解』のようにすべてが砕け散る背景に「青の輝き」がある。この詩では神が残っている点で『原子の分解』とは異なっているが、ただ、青を連想させる海も含め、あらゆるものが失われても、やはり青は背景として存在する。人間が滅び、建物や町、船や列車がことごとく滅びても、滅びないのが青 синий である。絶望的な内容の背景となっても、その隙間から垣間見られる青は、希望か絶望か、幸せか不幸かといった二元論のどちらにも傾くことなく、ただそこにある。

イワーノフは、16 歳頃から 1930 年代末までほぼ 30 年間、詩を絶えず書き続けた。亡命という環境において、ホダセーヴィチやアダモーヴィチが詩作を離れる中でも、詩人であることをやめなかった。マルコフは、亡命においてイワーノフが開花したわけについて、答えは出ていないとしながら、「イワーノフは、ブーニンやレーミゾフのように、幸運にも、故郷について思う為に芸術家が必要とする『美しい距離』を見つけることができたのだろう」[40]と述べているが、青に注目することで、あらゆる喪失が語られながらも、残されたものがあることが見えてくるのである。

[40] Markov Vladimir, Georgy Ivanov: nihilist as light-bearer, *The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West 1922-1972*, Edited by Simon Karlinsky & Alfred Appel, Jr., University of California Press, 1977, p.152.

亡命後の詩には、喪失感や諦め、虚しさが漂う。しかし、亡命がイワーノフから詩を奪うということはなかった。詩を失うほどの絶望が訪れるのは、『原子の分解』であろう。この作品において、イワーノフの絶望は、単なる亡命による喪失感よりも深く、詩も失った人間の存在そのものの苦しみに達している。そのような人間の意識が繰り返す悲劇的な分裂と再生に、終わりさえない。イワーノフにとっての真の絶望は、ロシアの喪失や亡命そのものではなく、詩が失われる中でも、複雑な意識を抱え、生き続ける人間存在の悲劇にある。この作品は、語られる内容に即して、詩の喪失を感じさせるべく、散文で書かれている。それは、「パリ調」的に、客観世界を写し、簡明に表現する方法では、表せないほどの絶望に達したことの現れと考えられるだろう。そして、『原子の分解』の発表後の数年間の沈黙は、詩の否定にまで達した絶望の深みと無関係ではあるまい。

けれどもまた、最も絶望的な『原子の分解』でさえ、文学の否定を語りながらも、文学表現を離れることができなかったことも忘れてはならない。この作品は、散文であるが、散文詩と言われる通り、詩的要素は失われていない。ジナイーダ・ギッピウスは、『原子の分解』について「どの作家がこれほどまでの力を持って文学、あらゆる芸術の現代の消滅を見せることができたか、私は知らない。〈中略〉しかしこれは本物の文学作品として書かれている」[41]と述べる。また、イワーノフが結局美しさから逃れることができなかったと批判するホダセーヴィチは、「美しくないイメージをゲオルギー・イワーノフは、極めて美しく処理した」[42]と、ネズミの死骸や血まみれの綿などが語られていながら、それらを美しいと言えるほどまでに巧みに磨き上げていることを指摘する。「醜悪な世界」があり続ける限り、「君」の「青いドレス」は失われたものの残骸として、詩的イメージとして、語り手の意識によみがえる。イワーノフの亡命から休止までの作品は、どれほどの喪失感を語ろうとも、滅びることのない青を宿している。

数年間にわたり詩作から遠ざかったイワーノフは、再び詩に戻ってくる。1957 年に発表され、最後の詩集『日記』に収められた詩を引用して、本稿の議論を終えたい。

霧。僕の前に道があり、
そこを僕はいつもぶらぶら歩く。
未来から僕は少し、
より正確には——何も待っていない。
神の慈悲を信じない、
地獄で焼かれると信じない。

〈中略〉

[41] *Гиппиус З.* Четры любви. (Доклад о О-ве «Зеленая лампа») // Круг. Альманах 3. «Дом книги». Париж, 1938. С.143.
[42] *Ходасевич В.* С.415.

詩と星たちは残る、
でも他のものは――どうでもよい！……

（«Туман. Передо мной дорога...»（1, 448））

すでに引用した「他のものはすべて――音楽だけ、／反射、魔法――／あるいは青く、冷たい、／果てしなく、不毛の／厳かな世界。」という一節が想起される。この『薔薇』冒頭の詩は 1930 年に発表された詩であった。ここから 27 年間、あるいは亡命を経験してからは、およそ 35 年間、文学の終焉を語り、詩作を休止することもあったが、イワーノフのもとには、夜空の星たちとともに、音楽や反射、魔法のような詩は残されていた。たとえ「醜悪な世界」が詩を奪おうとも、「青いドレス」は人間の意識から失われずにいたように、意識の爆発的な「分解」ののち、沈黙することがあろうとも、イワーノフは最後まで詩人であり続けた。

〈ロシアのラフカディオ・ハーン〉
—ミハイル・グリゴーリエフの生涯と翻訳活動—

沢田 和彦

1　ロシア時代

ミハイル・ペトローヴィチ・グリゴーリエフは新暦 1899 年 11 月 20 日にザカスピ州メルヴ市[1]イワノフスカヤ街に生まれた。1908 年にエカテリンブルグ市立小学校に入学し、1911 年に卒業。同年にチタに移って男子ギムナジウムに入学。これは父ピョートルが中東鉄道[2]で機関士として働くことになったためである。1915 年には母ワレンチーナの請願により、弟ピョートルとともにカレリア共和国オローネツのギムナジウムに移った。ミハイルの幼い頃から母は病気を患っており、この年に亡くなった[3]。彼の幼・少年時代の心象風景を、後の恋人ハインドロワはこう表現している。

> 苛酷で楽しいことのなかった幼年時代。他人のような、無関心で、いつもどこかをさまよっている父。病身で我慢強く、おとなしい、あなたが心から愛した母。そして母の死。母の柩を運んでいく荷馬車と三人の子供たち。そのなかであなたが一番年上の 15 歳。堪え難い寒さと風に身をちぢめながら、町を通り越して遠くの墓地へと母を見送っていく。あなたがた三人と母以外の生き物といえば、御者と寒さに凍えた哀れな馬だけ。[4]

その後グリゴーリエフはチタに戻って、1918 年にギムナジウムを卒業。ギムナジウムではフランス語、ドイツ語、ラテン語を学んだが、特にフランス語がよくできたようだ。

同年 12 月にグリゴーリエフはチタ陸軍士官学校に入学し、砲兵科で学んだ。これは、革命による政治的激変の波がシベリアに押し寄せ始め、かたや日本がシベリア出兵を決めた直後の時期にあたる。学校で希望者に日本語を教える授業が設けられると、彼は熱心に学び始めた。これが日本のシベリア出兵と関わっていることは言うまでもなく、臨時政府（シベリア地方のドゥーマ）が日本語コースの付設を決定したのである。また日露戦争後ロシアにもジャポニスムの波が到来し、日本に対する関心が高まっていたことも、グリゴーリ

---

[1] 1937 年よりトゥルクメン共和国マルィ市となる。
[2] 時代によって「東清鉄道」、「東支鉄道」、「北満鉄路」と呼ばれたが、本論文では「中東鉄道」で統一する。現・中国長春鉄路。
[3] グリゴーリエフ「履歴書」、拓殖大学所蔵。Памяти Михаила Петровича Григорьева. Кирилл Зайцев // *Восточное обозрение.* № XVI, сент. 1943 г. С. 212.
[4] Из записных книжек Л. Ю. Хаиндровой // *Т. В. Пищикова* (сост.). На Востоке. Калуга: Издательство Н. Бочкаревой, 2000. С. 212.

エフが日本語学習を決意した理由のひとつかもしれない。ともあれ彼を含めて数人の生徒が日本語を学んだ。1919 年 6〜10 月にグリゴーリエフはネルチンスク方面の戦線でヤキーモフの赤軍パルチザン部隊と戦い、その戦功により剣帯付き士官候補生の称号を付与された[5]。

1920 年 2 月（または 3 月）に同校を卒業。グリゴーリエフは学業が出色で、陸軍砲兵少尉に任命された。ニコラエフスクで赤軍パルチザンによって日本人とロシア人住民が虐殺された事件、いわゆる「尼港事件」の発生にともない、彼はセミョーノフ軍に身を投じる。グリゴーリエフは日本語の成績が抜群だったため、チタの日本陸軍特務機関との連絡将校兼通訳の任務を果たすこととなった[6]。チタの特務機関はセミョーノフとザバイカル・コサックの指導を任務とし、前年 2 月から初代特務機関長をつとめていたのは黒澤準（ひとし）大佐である。グリゴーリエフは 1920 年 8 月に二代目機関長となった井染祿朗（いぞめろくろう）大佐[7]とも親しくなった。井染は〈セミョーノフの金塊〉事件に関与し、ウラジオストクの日露二カ国語の新聞『浦潮日報』の発行にも関わった人物である。当時、黒澤と井染とハルビンの荒木貞夫大佐の三人が「陸軍内の少壮ロシア通の権威として密接に鼎座を形成していた」[8]というが、そのうちの二人とグリゴーリエフは身近に接したわけである。やがて日本の駐屯軍撤退が現実化するにおよび、井染の援助によりグリゴーリエフは日本へ出国した[9]。この時 21 歳。日本語の語学力が彼の運命を決したのである。そして結果的に見れば、この先の彼の活動は日本のシベリア出兵の数少ない成果のひとつと言えなくもない。

2　日本へ

グリゴーリエフは 1920 年 9 月 7 日にウラジオストクから筑前丸で広島県宇品に入港し、翌日東京へ向かった[10]。東京に来た当初は、出国時にセミョーノフから得た金で暮らしていたが、やがて資金は底をついたのだろう、グリゴーリエフは音楽のレッスンを始めた。彼が音楽と出会ったのはギムナジウム時代で、バラライカ・オーケストラに属し、まもなくピアノ伴奏によるマンドリン、マンドラ（アルトマンドリン）、ギターから成るサロン・オーケストラを結成し、次いで級友の家庭の影響でチェロに親しむようになった。そして 2 年間でチェロの演奏法を習得したのである[11]。この技芸は生涯彼を助けることとなる。

1922 年 1 月 22 日にグリゴーリエフは黒澤大佐の媒酌で日本女性・荒川綾とニコライ堂で

---

[5] *Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 6-7.

[6] グリゴーリエフ「履歴書」。Памяти Михаила Петровича Григорьева. Глеб Морозов // *Указ. соч.* С. 179.

[7] 西原征夫『全記録ハルビン特務機関—関東軍情報部の軌跡—』毎日新聞社、1980 年、25、26、30 頁。外山操編『陸海軍将官人事総覧　陸軍篇』芙蓉書房、1981 年、151、156 頁。福川秀樹編著『日本陸海軍人名辞典』芙蓉書房出版、1999 年、49、188 頁。

[8] 樋口季一郎『アッツ、キスカ・軍司令官の回想録』芙蓉書房、1971 年、56 頁。

[9] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Дмитрий Сатовский-Ржевский // *Указ. соч.* С. 184.

[10] 外交史料館、4.3.1.2-6、大正９年９月 8 日、「露国人来往ノ件」。

[11] *Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 8, 123; Памяти Михаила Петровича Григорьева. Глеб Морозов. С. 177.

結婚式を挙げ、日本国籍を取得した。綾とは音楽のレッスンをとおして知り合ったのである。彼女は正教徒となり、ロシア名を「ヴェーラ・アレクサンドロヴナ」と名乗った[12]。綾は有能で教養ある女性だったようで、その後彼女の投稿が雑誌『婦人之友』に三度掲載されている。ペリメニやロシアのスープ、粥（カーシャ）の調理法や、黒縮緬の羽織からコートを仕立てる方法を紹介したもので、二人の家庭生活の一端もうかがえる[13]。綾の兄は、詩人にしてヨーロッパの芸術に通じた美術評論家の川路柳虹（本名・誠）である[14]。ちなみに川路柳虹は川路太郎の長男、そして川路聖謨（としあきら）の曾孫にあたる。川路太郎（号は寛堂）は 1866〜1868 年に菊池大麓らとともにイギリスに留学し、1872 年には岩倉具視大使らの欧米巡遊に随行。後に神戸松蔭女学校校長をつとめた。また川路聖謨は長崎と下田でロシア使節プチャーチンと交渉を行なった幕末の優れた外交官である[15]。このように文化的な素養に恵まれた一族のなかで暮らすことになったのは、グリゴーリエフにとって幸運なことであり、以後の彼の日本文学・文化の学習にとって大きな意味を持つ。彼の処女翻訳と思しき「アンナ・アフマトワ゛詩章」は義兄との共訳になるもので、1925 年 7 月に『日本詩人』に発表された。グリゴーリエフは革命前の詩人、とりわけアクメイストを愛読していた[16]。『日本詩人』は詩話会の機関誌として川路柳虹らが 1921 年 10 月に創刊した雑誌である。

1921 年 1 月から 1930 年までグリゴーリエフは日本の陸軍士官学校と陸軍参謀本部でロシア語を教えた。1922 年 10 月には前ウラジオストク政府首班メルクーロフが築地の精養軒ホテルに滞在したが、同月 19 日にグリゴーリエフはこの人物を訪問している。1923 年 9 月 1 日の関東大震災の際はグリゴーリエフ夫妻も罹災したが、彼には定職があったので、他の亡命ロシア人たちほど生活に支障は来さなかったようだ。同年 11 月から 1925 年 1 月まで拓殖大学でもロシア語を教えた[17]。彼の履歴書には、「日本語ハ会話ニ堪能ニシテ通常ノ会話

---

[12] グリゴーリエフ「履歴書」。「婚配機密」『正教時報』11−2、1922 年 2 月 25 日、4 頁。Памяти Михаила Петровича Григорьева. Дмитрий Сатовский-Ржевский. Василий Логинов // *Указ. соч.* С. 184-185, 205. 左近毅「北からのラフカディオ・ハーン　ミハイル・ペトロヴィチ・グリゴリエフ再論」『セーヴェル』14、2001 年 12 月、45 頁。*Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 8.

[13] 「温い汁物十種　ペリメーニ、ロシアのスープ」『婦人之友』26−12、1932 年 12 月、193 頁。「洋服・手藝　和服を洋服になほす工夫　黒縮緬のコート」『婦人之友』28−8、1934 年 8 月、190−192 頁。〔西富貴子と共著〕「節米を主として工夫した献立を實行しませう【一月】7. ペリメニ 白菜サラダ、8. 北欧風じやが芋料理ペルローワヤスープ、カーシャ」『婦人之友』34−1、1940 年 1 月、100−101 頁。

[14] チェレヴコ・K・E 著、小泉義勝訳「ミハイル・グリゴリエフ—すぐれたロシア人の日本語学者」『セーヴェル』9、1999 年 5 月、42 頁。ちなみに綾は戸籍上は「荒川寅吉の次女」となっている（グリゴーリエフ「履歴書」）が、別姓になっている事情は不明。

[15] 後に川路柳虹は曾祖父の『長崎日記』、『下田日記』と、プチャーチンの秘書官として来航した作家ゴンチャローフの『日本渡航記』を取り上げて、『黒船記〔開国史話〕』（法政大学出版局、1953 年）を上梓した。

[16] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Александр Вановский. Варвара Бубнова // *Указ. соч.* С. 188, 195.

[17] 外交史料館、3.9.4.110-5-2、大正 11 年 10 月 20 日、「前浦塩政府首班「メルクーロフ」ノ動静（其十七）」。4.3.1.2-6、大正 12 年 11 月 16 日、「露国大使館及在留露国人ノ状況」。モ

ハ勿論各種ノ交渉等ニ支障ヒ無シ尚目下勉学中ナレ共日本ノ新聞雑誌ハ之ヲ判読シ日本文ヲ記述スルヲ得」[18]とある。1926 年にキーラ、1930 年にはニーナの娘二人が生まれ、ともにロシア正教の洗礼を受けた。ニーナはフルートが上手だった [19]。1930 年頃にグリゴーリエフと日本軍部のつながりはひとまず途絶えたものと思われる。

3　地方巡業と『古事記』研究

グリゴーリエフはロシアから父と弟、妹を呼び寄せた。その結果、大家族を養うためには定職の収入だけでは足りなかったのだろう [20]、彼は音楽家として日本全国を巡業した。例えば 1922 年 2 月 26 日に札幌の美満壽館、28 日に小樽の公園館、3 月 1 日に函館の公会堂で他の 4 人のロシア人とともに音楽舞踏会に出演した。報酬は一人一回 75 円ないし 50 円。翌年 6 月 2 日には東京・京橋会館の演奏会にマンドリニストとして出演し、モシュコフスキのスペイン舞曲第 3 番を演奏した。同年 12 月頃には神戸の映画館「菊水館」に演奏者として勤務。1926〜1928 年頃には新宿の映画館「武蔵野館」でチェロを弾き、管弦楽団の指揮をした [21]。無声映画の時代ならではの仕事である。演奏者には NHK 交響楽団で初代コンサートマスターをつとめた前田 環（たまき）もおり、また 12 歳の丸山眞男がこの映画館でグリゴーリエフ指揮のオーケストラの演奏を聞いて、西洋音楽への目を開かせられたという [22]。1931 年 2〜3 月にはグリゴーリエフは 天勝（てんかつ）一座に随伴して大分、倉敷、名古屋、岐阜、宇治山田、津、豊橋を巡業した [23]。松旭斎天勝は日本の女流奇術師で、舞台映えのする美貌と、レビュー、寸劇、舞踊を奇術に取り入れた華やかで妖艶な演出で幅広い人気を獲得し、大正中期から昭和初期にかけて〈魔術の女王〉とうたわれた。

グリゴーリエフの父は 1924 年に東京で亡くなった。妹アレクサンドラは兄のチタ・ギムナジウム時代の同窓 П. ベンツゥヘン（またはベンテン）と結婚し、日本を去った。1931 年 8 月にベンツゥヘンは義兄を訪ねて来日したが、この時彼は上海のフランス租界で時計

ロジャコフ・ワシーリー「ロシア語・ロシア研究の系譜」『外国語・地域研究の系譜』拓殖大学、2003 年、138−139 頁。

[18] グリゴーリエフ「履歴書」。

[19] 左近、前掲論文、41 頁。Памяти Михаила Петровича Григорьева. Василий Логинов. С. 205-206; *Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 5, 8.

[20] Л. Л. Громковская. Необыкновенная судьба необыкновенного человека // Похвала тени: Рассказы японских писателей в переводах М. П. Григорьева. СПб., Центр «Петербургское Востоковедение», 1996. С. 10.

[21] 外交史料館、4.3.1.2-6、大正 11 年 3 月 1 日、「要注意露国人ニ関スル件」。大正 11 年 3 月 6 日、「要注意露国人ニ関スル件」。大正 12 年 12 月 26 日、「容疑露国人出発ニ関スル件」。「音楽だより」『東京朝日新聞』、1923 年 6 月 1 日。中山大道「長崎の建物」『長崎文化』35、17 頁。Памяти Михаила Петровича Григорьева. Варвара Бубнова. С. 195.

[22] 滝波秀子「アレクサンドラ・トルスターヤの来日と亡命ロシア人たち」『遥かなり、わが故郷　異郷に生きるⅢ』成文社、2005 年、218 頁。丸山眞男手帖の会「丸山眞男年譜・0〜20 歳」、http://www.maruyama-techo.jp/masao/biography/20/contents.html。

[23] 外交史料館、K.3.6.1.1-1、昭和 6 年 2 月 25 日、「露国演芸家ノ近状ニ関スル件」。昭和 6 年 3 月 14 日、「露国音楽家来往ノ件」。昭和 6 年 3 月 20 日、「舊露国人来往ニ関スル件」。

商をしていた[24]。その後妹夫婦はアメリカへ移った。弟ピョートルもアメリカに遊学し、後にアメリカの石油会社の代表として東京で働いた[25]。

1928 年から 1939 年までグリゴーリエフは北樺太石油株式会社の嘱託をつとめた。同社では 1932 年から社員のロシア語研修を始めたので、グリゴーリエフはこれに関わったであろう。また同社編『日露実用会話便覧』（北樺太石油株式会社、1933 年）の編集、発行にも関与したものと思われる。日本文学作品をロシア語に翻訳する作業にとりかかったのはこの頃のことである[26]。

アレクサンドル・ワノフスキーは 1919 年に来日し、早稲田大学でロシア語とロシア文学を講じていた。彼は『古事記』に強い関心を抱き、最初はチェンバレンの英訳を読んでいたが、研究は進展しなかった。そんな折、1920 年代末にグリゴーリエフと出会い、年齢差 25 歳の二人の『古事記』共同研究が始まった。グリゴーリエフは 2 年以上にわたってワノフスキーのために『古事記』といくつかの祝詞や祝言をロシア語に訳してやった。ワノフスキーは後にこう回想している。

> 彼〔グリゴーリエフ〕は前述の学者の註釈によつて原文を解説しながら、古事記をロシヤ語に訳していつた。〔中略〕彼は古事記を『日本書紀』と対照もした。私は研究論文に必要と思われるエピソードについて彼の注意をうながすと、彼は私にその正確な飜訳を提供してくれるのである。[27]

グリゴーリエフは古文や漢文も読解することができた。にもかかわらず不明の点が多々あり、二人は『古事記』に関する多くの文献にあたり、日本古代文学の専門家たちのもとを訪ねもしたが、依然として謎は残った。彼らは中国哲学にも没頭し、「陰」と「陽」に頭を悩ませたという。後にワノフスキーはさまざまな学会で『古事記』について報告し、多くの論文を執筆、うち 2 本が公刊された。そのうち「古事記神話と聖書」は 1932 年 4 月に東京の「明治研究会」で報告され、そのロシア語原文は、パリで出ていたベルジャーエフ編集のロシア語宗教思想雑誌『途（プーチ）』の第 42 号（1934 年 1 月）に発表された[28]。1941 年春にワノフスキーの論文「火山と太陽」が完成し、1955 年に嶋野三郎の翻訳により[29]単行本

---

[24] 外交史料館、K.3.6.1.1-1、昭和 6 年 8 月 3 日、「旧露国人寄港ノ件」。

[25] *Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 6-8.

[26] 北樺太石油株式会社編『日露実用会話便覧』北樺太石油株式会社、1933 年、「序言」（頁番号なし）。Памяти Михаила Петровича Григорьева. Редакция // *Указ. соч.* С. 175-176.

[27] アレクサンドル・ワノフスキー『火山と太陽—古事記神話の新解釈—』元々社、1955 年、134 頁。「前述の学者の註釈」は、学習院大学教授・次田潤（うるう）の『古事記新講』（明治書院、1924 年）またはその増訂版（1926 年）だろう。

[28] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Александр Вановский. С. 186-190; Вановский А. А. Мое краткое жизнеописание. Л. 4. 早稲田大学中央図書館所蔵。「明治研究会」は明治文化研究会のことだろう。

[29] 米重文樹「精神の旅人・嶋野三郎 (16)—ワノフスキイとの十七年—」『窓』109、1999 年

『火山と太陽—古事記の新解釈』（元々社）、1960 年にはその英語版が出版されたが、そのなかで著者はグリゴーリエフとの共同研究の模様を感謝を込めて叙述している[30]。また 1929 年から 1931 年までトルストイの末娘アレクサンドラが日本に滞在したが、この折彼女はワノフスキー、グリゴーリエフと交流を持った[31]。

4　『ロシヤ語』と『露語研究』

グリゴーリエフの活字になった二つ目の仕事は、エッセイ「伯父ワアニヤ断片」（『築地小劇場』5−4、1928 年 8 月）である。この頃はまだ日本語の文章力が十分ではなかったのだろう、熊澤復六（またろく）訳によるものである。チェーホフの戯曲中の〈かなわぬ恋〉、〈何事も自分の思い通りにはならない〉、〈労働の必要性〉というテーマを取り上げている。

1931 年 10 月から 1944 年 4 月まで『ロシヤ語』という月刊誌が橘書店によって発行された。発行部数は一千部。橘書店はこの期間に 80 点以上のロシア語学関係の図書を出版し、しかもこれらの出版物は内容的にも水準が高かった[32]。この『ロシヤ語』がグリゴーリエフの主たる執筆の舞台となる。

彼が担当したのは「和文露譯研究」、「新聞記事飜譯の研究　腹は減る…速成料理」、「ロシヤ語で何と言ふか」、「和文露譯の初歩から」、「語学漫談」、「初等和文露譯講話」、「上級程度の和文露譯」という記事で、「新聞記事飜譯の研究」以外はすべて連載ものである。「和文露譯研究」は芥川龍之介の『蜜柑』と井伏鱒二の『その地帯に於けるロケイション』（後の『川』の一部）を教材として取り上げ、原文とそのロシア語訳と詳しい注釈を施したものである。「ロシヤ語で何と言ふか」は、例えば日本語の「抜く、抜ける、抜かす」や「もつ（持、保）」に対応するさまざまなロシア語の語彙を紹介し、熟語成句などの訳し方を示したもの。「初等和文露譯講話」の例えば第一回では、「春吉の娘は昨年から或る料理屋に奉公している」という文章を主語、定語、述語、時の状況語、場所の状況語に分類して、この順に訳すべきことを説いている。「上級程度の和文露譯」でグリゴーリエフは、「原文の直譯を廃し、無理を生じない程度において原文の単語を辿りつつ、文意を正確に表現することに努力すべきである。最初から原文に対しては自由な態度を以て取りかゝる可きである」と述べているが、これは彼の翻訳に対する考え方を示していて興味深い。解説はかなり詳しく、今日の我々にとっても有益である。圧巻は「語学漫談」と題するエッセイである。例えば、ハルビンのロシア人宅に下宿していた日露協会学校の学生が、「眼が廻った」（«Голова закружилась.»）というのを直訳調で «Глаза вертелись.» と言ってしまった失敗談や、シベリア出兵時代に日本軍の武官が白軍守備隊長の老将軍に対して行なった挨拶の最

---

7 月、38 頁。

[30] ワノフスキー、前掲書、133—139 頁。英語版は Vannovskii A. A. *Volcanoes and the Sun: A New Concept of the Mythology of the Kojiki*. Tokyo: Bridgeway Press, 1960.

[31] 滝波、前掲論文、215 頁。

[32] 芹川嘉久子他『露西亜学事始』日本エディタースクール出版部、1982 年、235−240、250 頁。

後のセリフ「奥様によろしくお伝えください」の「奥様」（«супруга»）を、通訳係の日本人中尉が «прислуга»（「女中」）と言ってしまったこと、またロシア方言学の権威でもあったウラジーミル・ダーリのエピソードなどを闊達な日本語で綴っている。このエッセイは「初等和文露譯講話」、「上級程度の和文露譯」ともども読者の好評を博した[33]。

『ロシヤ語』と同時期にもう一冊『露語研究』というロシア語学習のための月刊誌が南北書店から出ていた。今日からすれば驚くべき現象だが、その背景には当時の日本でソビエト・ロシアに対する関心が異常に高まったことが挙げられる。露文図書輸入・販売のナウカ社が 1931 年秋に店を開き、月刊誌『ソヴェート評論』、『ソヴェト・ロシア』、『ソヴェートの友』などがこの時期に創刊された。『露語研究』の発行は 1932 年 4 月から翌年 6 月までと短命だったが、この雑誌にもグリゴーリエフは多くの記事を載せた。「初等露語読本」、「日本人に誤られ易い言葉」、「石油工業に関する用語若干」、「ソヴエート文学に表はれる新しい言葉」、「新年お目出度う」、「中等程度　和文露譯講座」などで、「石油工業に関する用語若干」と「新年お目出度う」以外はいずれも連載記事である。例えば、「日本人に誤られ易い言葉」では「希望（Желание）」、「知ると解る」、「懸念、不安」、「みる（Смотреть, глядеть, видеть）」、「身と心　Тело и дух (душа, сердце)」などを取り上げて、日露両国語が一致する場合と一致しない場合、特別の表し方に区分して説明を加えている。「露語研究」編輯部編『露語特殊用語四〇〇〇（第一輯）』（新知社、1933 年）でグリゴーリエフは石油工業用語を担当したが、「石油工業に関する用語若干」はその元になったものである。また「ソヴエート文学に表はれる新しい言葉」の連載は、単行本『ソヴェート文学に現れたる新しい言葉』（ロシヤ語文庫第二篇、橘書店、1933 年）となって結実した。かくしてグリゴーリエフは日本人のロシア語教育・学習にも大いに貢献したのである。またこのような作業を通じて彼は翻訳術に磨きをかけていったのだろう。

1935 年 7 月に雑誌『月刊ロシヤ』が創刊されると、グリゴーリエフはこれにも 6 本の記事を寄稿した。例えば「飜訳家の苦心」（1935 年 7 月）では、加賀千代女（かがのちよじょ）の句「朝顔につるべとられて貰ひ水」を直訳してもロシア人に詩的情趣は伝わらない、直訳して詳しい注釈を添えるか、あるいは原文を離れて、場面の全景をマザマザと思い浮かばせるだけの言葉を費やすかのいずれかだろうと説く。「短歌の飜譯を論ず—啄木の露譯を読んで—」（1936 年 12 月）は、後に『ルバイヤート』の訳者として有名になる小川亮作が、石川啄木の短歌 150 余、詩 17 編をロシア語に訳してグリゴーリエフに校閲を依頼した、その感想である。グリゴーリエフはこの訳業を評価しつつ、原詩の詞を忠実に翻訳しただけでは芸術的効果は得られず、原詩の言外の余韻を訳詩の上に表現する必要があり、そのために訳詩の最少限の芸術的手段の範囲を拡張しなければならない、と述べている。

1935 年 7 月 14 日の『読売新聞』にグリゴーリエフは「日本文学管見」というエッセイを発表した。それによると、彼は日本の新聞、文芸雑誌、講談本、大衆小説、通俗小説、純

[33] 「編輯後記」『ロシヤ語』3−6、1933 年 6 月、35 頁。「読者通信と質問」『ロシヤ語』3−11、1933 年 11 月、39 頁。「読者通信と質問」『ロシヤ語』3−12、1933 年 12 月、39 頁。

文学の作品を読んだが、それは主に語学研究の観点からだった。子供時代から彼はプーシキン、ゴーゴリ、ツルゲーネフ、ドストエフスキー、トルストイ、ゴーリキーなどを読んでいた。日本の古代・古典文学は世界に誇るに足るが、現代の文壇は社会の卑俗な趣味に媚びることによって莫大な利益を占めているという。この時期には彼がまだ自由に発言していたことが分かる。グリゴーリエフは米川正夫、中村白葉、神西清のようなロシア文学者や毎日新聞社のソ連通・布施勝治と親しく付き合っていた[34]。神西は自著『チェーホフの手帖』（創元社、1939 年）の「はしがき」でグリゴーリエフに謝辞を呈している。

5　『東洋にて』

1935 年に東京でグリゴーリエフ編集による画期的なロシア語の文集が出た。日本在住亡命露人協会編『東洋にて　東洋諸民族の文化の諸問題を論ずる不定期の叢書』第 1 巻（大衆堂書店、1935 年、228 頁）[35]である。同年 3 月 12 日の『国民新聞』に載った予告記事によると、文集発行の中心となったのは協会の元会長シュネウル、ワノフスキー、マクシム・シャピーロ、グリゴーリエフらだった[36]。巻頭の「編集部より」には、極東、とりわけ日本の文化研究の点でロシア在外文学は立ち遅れており、この空白を一部なりとも補填するために本書を刊行したとある。グリゴーリエフ以外にワノフスキー、ニコライ・マトヴェーエフ、アレクサンドル・ユーシャ、パーヴェル・ペトロフ、ゲオルギイ・チェルトコーフ、小西増太郎らが本書に寄稿した。マトヴェーエフは日本（箱館ロシア領事館）で生まれた最初のロシア人といわれ、ウラジオストクで印刷・出版業に携わり、「ニコライ・アムールスキー」のペンネームをもつ詩人でもあった。1919 年に日本に亡命し、大阪、神戸でロシア語書籍の印刷・出版・販売業を営んだ。ユーシャは 1914〜1915 年にハバロフスクの沿海州軍管区参謀部の機関誌『中国と日本』に日本関係の記事を多数発表し、来日後はウラジオストク派遣日本軍司令部付通訳、三菱商事調査部員として働いた。ペトロフはコルチャーク軍の元参謀本部陸軍少将で露国軍事連盟極東支部参謀長。日本との関わりで興味深いのは、彼が〈セミョーノフの金塊〉事件に関与したことだ。1932 年 9 月に来日し、1935 年から日本在住亡命露人協会の会長をつとめた。1947 年に家族とともにサンフランシスコへ移住。チェルトコーフは元砲兵中尉。1922 年に来日し、翌年 2 月に東京で「インフォメーション・ビューロー」を設立、週報『新東亜通信』を発行した。彼は「オルギンスキー」のペンネームで亡命系の新聞、雑誌に多くの記事を書いた。1930 年に日本在住亡命露人協会を創立したのはこの人物である。1939 年に日本を離れ、その後中国、ブラジル、アメリカで暮らした[37]。小西増太郎は神学者にして翻訳家。ニコライ神学校で学び、ロシアに留学。

---

[34] チェレヴコ、前掲論文、43 頁。

[35] *Кружок русских эмигрантов в Японии* (сост.). На Востоке: Непериодический сборник, посвященный вопросам культуры народов Востока. Ред. М. П. Григорьева. Вып. 1. Токио: «Тайсюдо», 1935.

[36] 「亡命白系露人間に揚る団結の烽火」『国民新聞』、1935 年 3 月 12 日。

[37] マトヴェーエフについては以下の文献を参照のこと。桧山真一「親日亡命ロシア人ニコ

この折トルストイとともに老子の道徳経をロシア語に翻訳した。帰国後はトルストイの思想と作品を日本に紹介するかたわら、ニコライ神学校、陸軍大学校で教えた。その後『朝日新聞』特派員として再び訪露し、帰国後は同志社大学と京都帝国大学で教鞭を執った[38]。

文集は都合 21 本の論考・翻訳から成っているが、そのうちグリゴーリエフによるものは以下の 10 本である。

石川啄木『マカロフ提督追悼の辞』（翻訳）
「芥川龍之介（作家の簡単な特徴づけ）」
芥川龍之介『蜘蛛の糸（仏教説話）』（翻訳）
芥川龍之介『山鴫（やましぎ）（短編）』（翻訳）
「谷崎潤一郎（作家の簡単な特徴づけ）」
谷崎潤一郎『麒麟（聖なる一角獣）（短編）』（翻訳）
「日本の古い詩と新しい詩について数言」
「日本の新しい詩人たち」（翻訳）
「日本の相貌」
「日本文学最古の記念碑—『古事記』」

以上のうち、例えば『山鴫』の登場人物はツルゲーネフ、トルストイとその家族なので、ロシア人読者は喜んだことだろう。グリゴーリエフは芥川が記した、「白墨（チョオク）を食い欠きに行く」というロシアの村の子供の言葉使いに感心した。また『麒麟（聖なる一角獣）』の訳文の訳者による朗読を事前に聞いたワノフスキーは、これを絶賛したという[39]。「日本の古い詩と新しい詩について数言」は短歌、『万葉集』、『古今集』、『新古今集』、新体詩の概説であり、「日本の新しい詩人たち」は川路柳虹、与謝野晶子、野口米次郎、北原白秋の詩を翻訳、紹介したものである。「日本の相貌」は『月刊ロシヤ』に発表した「日本の素描」（1935 年 9 月）をさらに詳述したものである。それによると、日本社会は文明化の波に洗われている。日本国民はかたや民族的長所を保持し、かたや異質のものを取り入れなければなら

ライ・マトヴェーエフ」『講座スラブの世界 8　スラブと日本』弘文堂、1995 年、187−213 頁。拙著『日露交流都市物語』成文社、2014 年、58−68、252−275 頁。ユーシャ、ペトロフ、チェルトコーフと日本在住亡命露人協会については、拙著『白系ロシア人と日本文化』（成文社、2007 年）の 100−106、111−114、117−119、280，313−314 頁を参照のこと。

[38] ア・イ・シフマン著、末包（すえかね）丈夫訳『トルストイと日本』朝日新聞社、1966 年、59−64 頁。法橋和彦「日本におけるトルストイ」（四）・（五）、『トルストイ全集　第 5 巻　月報 4』河出書房新社、1972 年、6−8 頁、『トルストイ全集　第 6 巻　月報 5』、6−8 頁。小西得郎「ダニエル・ペトローヴィチの生涯」『文芸春秋』51−8、1973 年 8 月、262−266 頁。杉井六郎『明治期キリスト教の研究』同朋舎、1984 年、405−451 頁。太田健一『小西増太郎・トルストイ・野崎武吉郎—交情の軌跡』吉備人出版、2007 年。

[39] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Александр Вановский. Василий Логинов. С. 188, 201-202.

ないという意識を持っている。その最良の層は西洋から取り入れるものに対してきわめて意識的な態度を取り、新しきものの有機的な摂取に注意深く、入念に取り組んでいる。とりわけ日本の土壌にしっかりと根を下ろしたのは、軍事技術、航海術、鉄道輸送などだ。だが物質文化の発達は量的な点のみで、質的には二流にとどまっている。国民の精神面は物質面の影響を受けず、宗教的・倫理的な見方は依然として変わっていない。神道がその証しであり、日本の芸術作品や文学はすばらしい。明治天皇の改革はピョートル大帝同様、自己の存立の権利を守るためにヨーロッパへの窓を開いた。現在の日本はまだ移行期にある。グリゴーリエフが同時代の日本の社会と文化をどのように観ていたかがうかがえる点で、貴重な論文である。

「日本文学最古の記念碑—『古事記』」はワノフスキーとの共同研究の成果で、27 頁に及ぶ力作である。本論文は「1. 概説」と「2. 『古事記』の神話部分の基本的内容」の二部から成っている。第一部では日本の古代史の概説から始め、『古事記』の書誌学的記述、成立の歴史とそれに関する学説の異同、中国からの漢字の導入と古代日本の文字の発生、『古事記』の口承文芸としての側面などが語られる。グリゴーリエフの『古事記』に対する関心がひしひしと伝わってきて、とりわけ稗田阿礼（ひえだのあれ）に関する叙述がおもしろい。第二部は人間が登場する以前の神話部分の内容紹介である。これまた読んでおもしろく、グリゴーリエフが『古事記』の難解な文章を正確に読解する能力を備えていたこと、『古事記』に関する研究文献にも目を通していたことが分かる。ワノフスキーは、グリゴーリエフが「いずれかの東洋語大学で『古事記』の講義を難なくできたであろう」[40]と述懐している。かくして『東洋にて』は日本在留ロシア人の文学的集大成としても、後のハルビンでのグリゴーリエフの活動への伏線としても重要な意味を持っているのである。文集の続巻は出なかったが、それは「文集の印刷と頒布に関わる技術上の困難さ」[41]に由来するものだったという。

同じ時期にグリゴーリエフは上海で出ていたロシア語の月刊誌『フェニックス』にも日本文学作品のロシア語訳を発表している。井伏鱒二『実写風景』[42]（1935 年 10 月）、里見弴『銀二郎の片腕』（1935 年 12 月、1936 年 1 月）、芥川龍之介『藪の中』（1936 年 3 月 15、22 日）などである。この雑誌は、1926 年頃に東京で知り合い、後にハルビンで同僚となるサムソン・シャフマトフが発行していたものだ。同じく上海で出ていた文集『門（ヴラータ）』にもグリゴーリエフは寄稿していたようだが[43]、筆者は未確認である。

6 「白系露西亜人文芸会」

1937 年 3 月 21 日に京橋区銀座の森永キャンデーストア 2 階で「白系露西亜人文芸会」[44]

---

[40] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Александр Вановский. С. 190.
[41] А. Ларин. Большое дарование: Памяти М.П. Григорьева // *Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 122.
[42] 『川』の部分訳。
[43] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Самсон Шахматов // *Указ. соч.* С. 193.
[44] ロシア語では «Русский кружок любителей литературы и искусства»（「ロシア文学・芸術

の発会式が開かれた。会には約 50 名が出席して、会長にグリゴーリエフ、理事に兼任でグリゴーリエフ、ワノフスキー、アンナ・ロズヴァドフスカヤ[45]、ドンブローワ、シュウエツ、理事補欠候補者にユーシャとドゥナーエフ、監査員にソローキン、書記にドンブローワ他 3 名が選ばれた。そして淀橋区下落合 4−2015 のグリゴーリエフ方に仮事務所がおかれた。会の趣旨・目的は、「旧露西亜及日本の文学、演劇、美術、音楽等に関する智識を啓発し会員相互の親睦扶助を計り文化的教養のレベルを上げ悪趣味の流れる傾向より高尚なる趣味へ転換せしむ」ことにあり、また会の活動範囲は、「会員の定例会の外一般に演劇、講演、音楽会、読書会を公開し会員に対し露文印刷会報を発行す」[46]ることだった。事実、この年の会の活動は実に盛んだった。4 月 4 日に神田区小川町の 多賀羅(たからら) 亭で講演会が開催され、ワノフスキーが「文芸作品の形式による古伝説及聖典の解釈」、ドンブローワが「露西亜聖典『キエフスキーパテリツクによるイサキ・ペチエルスキー修道僧の誘惑〔キエフ洞窟修道院聖僧列伝による修道僧イサキーの誘惑譚〕』及び『美少年ヨセフの誘惑』物語」、グリゴーリエフが「詩人エム・ウオロシにより改作されたる僧侶アバクームの自叙伝」、そしてロズヴァドフスカヤが詩の朗読を行なった。グリゴーリエフは、アヴァクーム長司祭の生涯を語るとても長い叙事詩をそらで朗読したという。この会には約 50 名が集まった[47]。5 月 4 日には同じく多賀羅亭で第一回の演劇会としてカルポフ作『自由の小鳥』を上演した。

次いで 6 月 13 日に神田区一橋の帝国教育会館 4 階で日本在住亡命露人協会、プーシキン名称ロシア国民初等学校、全ロシア・ファシスト党東京支部、白系露西亜人文芸会の共催により「ロシア文化の日」が祝われた。これは、1925 年以来世界中の白系ロシア人がプーシキンの生誕記念日（旧暦 5 月 26 日、新暦 6 月 6 日）をこう名づけて毎年祝っていたのである。第一部はセルギイ府主教の開会の辞、ペトロフの講演「ロシヤ国民生活における記念の年、1612−1812 年」、ロシア国民初等学校の生徒によるプーシキンの民話『漁師と魚の話』の上演とプーシキンの詩『ボロヂノ』の朗読と合唱、ボグダーノフによるトルストイ『戦争と平和』の断片「軍事会議」の朗読、シュームスキーの講演「A. П. チェーホフの生涯と創作」、第二部はグリゴーリエフの講演「H. C. グミリョフ　詩人の個性と創作の特性」、日本在住亡命露人協会の書記サリャーエフの講演「プーシキンとボリシェヴィキ」、ロスヴァドフスカヤの講演「ロシヤ演劇について」、ベロウーソワのピアノ伴奏によるシュームスカヤの独唱、ポクローフスキー指揮のロシア合唱団、という演目である。出席者は約百名。入場料は 50 銭、子供は無料で、収益はすべてロシア国民初等学校の経費に当てられた[48]。7

愛好家サークル」)。

[45] この人物と一家については拙著『白系ロシア人と日本文化』の 155−183 頁を参照のこと。

[46] Устав «Русского кружка любителей литературы и искусства». Токио, 1937. С. 7.

[47] 内務省警保局編『極秘外事警察概況　第 3 巻　昭和 12 年』、復刻版、龍渓書舎、1980 年、167 頁。Памяти Михаила Петровича Григорьева. Александр Вановский. С. 191.

[48] プログラム «День русской культуры»。『極秘外事警察概況　第 3 巻　昭和 12 年』、158 頁。ロシア国民初等学校については拙著『白系ロシア人と日本文化』の 119−121 頁を参照のこと。

月 17 日には神田区東紅梅町の日本ハリストス正教会で全ロシア・ファシスト党日本支部がニコライ二世追悼会を開催し、グリゴーリエフもこれに参加した。翌 18 日には目黒区下目黒 3 丁目の露人文芸会場で第二回演劇会が開かれた。また 10 月 17 日には帝国教育会館で第二回の講演会が開催され、グリゴーリエフの講演「児童言語の特殊性」、ザブローツキーの講演「ソビエト人のユーモア」、グリゴーリエフによる増田譲次『村の憂雲』のロシア語訳の朗読があった。11 月 7 日には神田区美土代町の基督教青年会館でロシア革命 20 周年記念講演会が開催され、ペトロフ、サリャーエフ、グリゴーリエフ、ドンブローワらが講演した [49]。

翌 1938 年にも白系露西亜人文芸会は 3 月 4 日に帝国教育会館で会を開き、ロシア国民初等学校資金調達のため会費 1 円を徴収した。4 月 3 日にはロシア国民初等学校で第一回総会を開催し、18 名が出席した [50]。この頃にはグリゴーリエフは優れた日本学者、日本語の達人として、極東の亡命ロシア人社会で広く知られていた [51]。

7　ハルビンへ

1938 年末 [52]にグリゴーリエフは家族とともにハルビンへ移った。生涯の最初の 20 年間はロシアで、次の約 20 年間は日本で過ごしたことになる。移住のきっかけを提供したのは、南満洲鉄道株式会社（以下「満鉄」）のブレーンで東京に本拠を置く東亜経済調査局である。彼に用意されたポストは、満鉄のスタッフ採用の面接委員というものだった [53]。さらにグリゴーリエフ自身の内発的な理由もあっただろう。ワルワーラ・ブブノワは、「グリゴーリエフにとってロシア的雰囲気はロシア正教会のしきたりと不可分に結びついていたが、それは彼から見て日本には存在しないものだった」と述懐し、またキリール・ザイツェフも、グリゴーリエフは「自分がロシア正教会の子であることをまざまざと感じ、ロシアの文化・歴史の源と分かち難い関係にあることをはっきりと感じている」と書いている [54]。グリゴーリエフにはロシア正教への強い帰依と回帰の志向があり、ロシアを体現する都市としてのハルビンへ移ったのである。

ハルビンは 1898 年にロシア帝国による中東鉄道建設の基地として始まった、そもそもロシア人の都市だった。1920 年 1 月のコルチャーク軍崩壊後、白系ロシア人たちがシベリアから満洲に殺到した。1924 年 5 月に中ソ国交が回復し、中東鉄道が中ソの合弁となったが、これはハルビンに大量のソ連国籍者の登場をもたらした。1928〜1931 年にソ連国籍者は 2 万 7 千〜2 万 9 千人、白系ロシア人は 2 万 7 千〜4 万 1 千人で推移する。1935 年 3 月に中東

---

[49] 『極秘外事警察概況　第 3 巻　昭和 12 年』、157−158、160−161、166−167 頁。Устав «Русского кружка любителей литературы и искусства». С. 1-2.

[50] 『極秘外事警察概況　第 4 巻　昭和 13 年』、142 頁。

[51] 『極秘外事警察概況　第 4 巻　昭和 13 年』、142 頁。А. Ларин. Указ. соч. С. 121.

[52] *Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 9. ワノフスキーの前掲書には「1939 年初頭」とある（138 頁）。

[53] 左近、前掲論文、47 頁。

[54] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Варвара Бубнова. Кирилл Зайцев. С. 197, 212.

鉄道が満洲国に売却されると、ソ連国籍者の大量帰国によりロシア人人口が 3 万人台に減って、その多くは白系ロシア人となった。1938 年のハルビンの白系ロシア人は 25,366 人、ソ連人は 4457 人。1940 年の白系ロシア人は 31,346 人、ソ連人は 1845 人である[55]。

さてグリゴーリエフはかの地で 1939 年 4 月から週に一度哈爾濱学院の講師をつとめ、第二学年の「露文法」を担当した[56]。また当地の露文週刊誌『ルベーシュ（国境）』に西条八十の詩『紅薔薇（べにそうび）』の翻訳や論文、そして自分の詩を発表した。なかでも「大和民族を鍛えあげた 26 世紀　日本の歴史と文化の発達概説」（1940 年 2 月 10 日）は、紀元前 660 年の神武天皇の即位から数えて 2600 周年を祝した全 4 頁の巻頭論文である。これは古代から明治時代までの日本の歴史と文化の歩みを概観したもので、前に紹介した「日本の相貌」と同じく、あらゆる歴史的段階で日本民族のかたや民族的自己保存と保守的精神、かたや外国の文化を摂取しようとする進歩的志向が一つに合わさっているという指摘が繰り返される。彼の『古事記』と『日本書紀』、神道に関する該博な知識が下敷きになっているとともに、他方満洲国にとってこのようなロシア人の存在は実に好都合で、当局がそれを巧みに利用しているという感を抱かせる。

8　南満洲鉄道株式会社

南満洲鉄道株式会社は日本の中国侵略の足がかりとなった国策会社である。1905 年のポーツマス条約によって日本がロシアから譲渡された長春・旅順口間の鉄道、炭坑などの利権に基づき、1906 年 11 月に設立された。初代総裁は後藤新平。本社は初め東京、後に大連に移された。1931 年 9 月に満洲事変が勃発すると、満鉄は軍事輸送、情報収集、宣伝面で関東軍に全面的に協力した。翌年に満洲国建国。1935 年に中国とソ連の共同経営下にあった中東鉄道を買収し、満洲全土の鉄道を管理、監督下においた。1937 年 7 月に盧溝橋事件が起り、日中戦争は全面化した。満鉄の事業は大別して交通、鉱工業、調査、拓殖、関係会社経営の 5 部門にわたっていた。

満鉄は 1923 年 4 月に情報収集を目的とした「情報係」を庶務部調査課に、弘報・宣伝を目的とした「弘報係」を社長室に設置した。1927 年 4 月、松岡洋右の副総裁就任と前後して情報課（総裁室）が新設され、1936 年 10 月に彼が総裁として返り咲くと総裁室弘報課が新設された。同課は庶務係（庶務、社史編纂など）、弘報第一係（対満洲（満鉄沿線地）、中国、日本への宣伝）、弘報第二係（欧米向けの国際宣伝）、情報第一係（情報収集）、情報第二係（情報機関の連絡・統制、情報の整理・編纂）に分かれた。弘報第一係の業務は、パンフレット・単行本類・グラフの出版、絵葉書類の印刷、著名作家や評論家を招請し執筆を慫慂するなどの「文章宣伝」、講演、レコード製作、ラジオ放送などの「口述宣伝」、

---

[55] 中嶋毅「ハルビン法科大学小史（1920−1937 年）—中国在住ロシア人の知的空間—」（上）、『思想』952、2003 年 8 月、65−67 頁。中嶋毅「ハルビンのロシア人社会」『講座 スラブ・ユーラシア学 第 3 巻 ユーラシア—帝国の大陸』講談社、2008 年、271−274 頁。

[56] チェレヴコ、前掲論文、43 頁。工藤精一郎「哈爾濱学院」、日本ロシア文学会編『日本人とロシア語』ナウカ、2000 年、151 頁。

写真の製作・配給・展示、ポスター・カレンダー・紙芝居などの作製・配給・展示、映画の製作と配給・活用、博覧会などの「形影宣伝」だった。弘報第二係の目標は、「現代満洲における日本の行動が何故に正当視されねばならぬかの事由を明らかにし、諸国民の認識を深めること」だった[57]。

松岡総裁は1938年に満鉄総裁室総務局弘報課臨時翻訳班をつくり、そのトップに野崎義夫（後に「韶夫（よしお）」）を調査部から招聘した。野崎はこの4年前に満鉄に入社していた。そして対白系ロシア人啓蒙宣伝事業の一環として露文総合雑誌『東方評論』（«Восточное обозрение»）を創刊した。これは「社会・政治・文芸雑誌」と銘打たれており、現代日本の政治、経済、文化と風俗を当地の白系ロシア人に紹介することを目的として、年に 4 回刊行された。編纂人は野崎で、執筆者の多くは日本人だった。やがて31名のスタッフを抱えるまでになり、そのなかにはゴーゴリの名訳で有名な平井肇もいたが、半数はロシア人だった[58]。本誌はプロパガンダの性格が強かったにもかかわらず、日本の優れた専門家を動員して、質的に高いレベルを保っていた。記事は文学、歴史、軍事、宗教、哲学、美学の分野と多岐にわたった。「書物の欠乏が感じられ、ヨーロッパから露文図書や『現代雑記』が届かない時に、亡命界で唯一真摯で多面的な総合雑誌」[59]という書評が出たほどである。満洲の他、東京、ロンドン、パリ、ベルリン、ワシントン、ニューヨーク、サンフランシスコなどに散在するロシア人亡命者によって読まれた[60]。創刊号は 1939 年 12 月、最終XXI/XXII合併号は1945年3月に出た。

9　『東方評論』

グリゴーリエフは 1939 年 10 月より満鉄の嘱託として野崎のもとで『東方評論』の編集に当たった。そして毎号かなりの頁数、時には全頁数の半分がグリゴーリエフの翻訳に割かれた。彼の翻訳は以下のとおりである。

№ I　谷川徹三『日本人の心』、谷崎潤一郎『陰翳礼讃』

№ II　額田六福（ぬかだろっぷく）『大楠公』

---

[57] 満鉄産業部編『満鉄調査機関要覧　昭和11年度』南満洲鉄道株式会社、1937年、復刻版、龍渓書舎、1979年、11−13頁。松木豊三「満鉄と弘報業務」『宣撫月報』3−10、1938年10月、復刻版『十五年戦争極秘資料集　補巻25　宣撫月報　第3冊』不二出版、2006年、37、40頁。里見脩「卓越した対外弘報（宣伝）活動」『別冊環⑫　満鉄とは何だったのか』藤原書店、2006年11月、232−234頁。

[58] К читателям // *Восточное обозрение.* № II, мар. 1940. [С. 167].『日露オーラルヒストリー—はざまで生きた証言』彩流社、2006年、44頁。Э. Саблина. Нодзаки Ёсио: С любовью к России // *Альманах 1. Духовные истоки Японии.* М.: ТОЛК, 1995. С. 396. 日本ロシア文学会による野崎氏聞取り調査テープ。

[59] Н. Р. Книжные новинки. Восточное обозрение // *Рубеж*. № 21, 17 мая 1941 г. С. 23-24. 「Н. Р.」は詩人で文芸評論家ナターリヤ・レーズニコワ。

[60] 左近毅「ミハイル・グリゴリエフの周辺」『セーヴェル』10、1999年12月、32頁。

№ III　寒川光太郎『密猟者』

№ IV　志賀直哉『小僧の神様』、菊池寛『笑ひ』

№ V　舟橋聖一『木石』

№ VI　阿部知二『孤独』

№ VII　川端康成『高原』

№ VIII　芹沢光治良『眠られぬ夜』

№ IX　石坂洋次郎『私の鞄』、室生犀星『蝶』

№ X　友松円諦（えんたい）『日本人の死の考え方』、高村光太郎・岸田日出刀・木下半治・芹沢光治郎・丸山良治『12 月 8 日』

№ XII　尾崎一雄『N 中尉への手紙』

№ XIII　山本有三『ふしゃくしんみょう』

№ XIV　夏目漱石『坊つちやん』

№ XV　岩田豊雄『海軍』

№ XVI　寒川光太郎『青葉の愛情』、「ミハイル・ペトローヴィチ・グリゴーリエフ追悼」

№ XVII　岩田豊雄『海軍』（続き）

ロシア語で読める日本の小説や戯曲、論文はこれまでほとんどなかったとして創刊号は歓迎されたが、日本人の世界観を知る手がかりとなる『陰翳礼讃』は理解されなかったようだ。書評は、社会・文学評論雑誌なのに住宅建設の詳細を扱った本論文は雑誌の全般的な傾向にそぐわない、と述べている[61]。第 IV 号の『小僧の神様』は「非の打ちどころのない翻訳」[62]と書評で称賛された。第 VII 号の『高原』はまだ新進作家時代の川端の作品を紹介した点が斬新で、これは恐らく世界最初の外国語訳であろう。第 VIII 号の『眠られぬ夜』と第 XII 号の『N 中尉への手紙』は日本人の愛国的風潮を反映した作品である。第 X 号の『日本人の死の考え方』も日本人の世界観を知るためのよすがとなるだろう。第 XIV 号の『坊つちやん』は初めてのロシア語訳で、グリゴーリエフが半年かけて訳出したものだ[63]。第 XV 号の『海軍』の著者・岩田豊雄は獅子文六の本名で、この作品は 1942 年に大阪と東京の『朝日新聞』に連載されて朝日文化賞に輝いたが、銃後の戦意高揚にくみしたとして、戦後公職追放者のリストに著者の名があがった曰く付きの作品である。この号の全 252 頁のうちなんと 160 頁を占めている。第 XVI 号はグリゴーリエフの死後に出たもので、『青葉の愛情』は彼の筐底から見つかった遺作である[64]。また「ミハイル・ペトローヴィチ・グリゴーリエフ追悼」は野崎が企画した 52 頁にわたる特集で、グレーブ・モローゾフ、ドミートリイ・サトーフスキー=ルジェーフスキー、ワノフスキー、シャフマトフ、ブブノワ、ヴェーラ・イワシュケヴィチ、ワシーリイ・ロギノフ、ザイツェフ、エヴゲーニイ・アガー

[61] Н. Р. Книжные новинки. "Восточное обозрение" // *Рубеж*. № 7, 10 фев. 1940 г. С. 23-24.
[62] Н. Р. Книжные новинки. Восточное обозрение // *Рубеж*. № 42, 12 окт. 1940 г. С. 24.
[63] 広告記事「坊っちやん」『実用ロシヤ語』2−9、1943 年 9 月。
[64] 広告記事「Восточное обозрение」『実用ロシヤ語』2−9。

ポフ、アルテーミイ・リーシン、ワシーリイ・フロローフの計 11 名の白系ロシア人がこもごもグリゴーリエフの思い出を語っている。彼のギムナジウム時代から亡くなる直前まで、その生涯と人となりがはっきりと浮かび上がってくる、実に感動的な読み物となっている。第 XVII 号の『海軍』（続き）の最初の 10 頁と 12 行までがグリゴーリエフの絶筆である。その続きはストーロジェフによって訳され、第 XVIII 号で完結した。

これらの仕事がグリゴーリエフに大変な労働を強いたことは間違いない。1939 年 11 月 19 日、即ち『東方評論』創刊号の刊行直前の時期に彼がハインドロワに送った書簡には、「芥川龍之介と日本の戯曲の 2 冊の文集が順番待ちです。これらすべてにとても多くの時間を奪われ、じっくり考えたり、自分のことをしたりすることができません」[65]とある。また 1943 年 4 月 12 日付のハインドロワ宛の書簡には、「『坊つちやん』から休む間もなく、さらに分量の多い新しい仕事を頂戴しました。岩田豊雄の長編小説『海軍』の翻訳です。500 頁の本で、その半分は『東方評論』の次号に掲載されます」[66]とある。

『東方評論』には日本在住のロシア人も執筆した。第 II 号のブブノワ「過去と現在の日本の絵画」、第 VIII 号のブブノワ「日本の女性」、第 XIII 号のアレクサンドル・ミチューリン「戦時の東京」、第 XIX 号のワノフスキー「変貌した武士道」である。彼らとグリゴーリエフの知的ネットワークがなおつながっていたことが分かる。また日本のロシア語・ロシア文学者も寄稿した。第 II 号の八杉貞利「日本におけるロシア語学習の歴史」と米川正夫「ロシア文学の日本文学に対する影響」である。さらに第 VII 号に尾崎秀実（ほつみ）「重慶政府への公開状」、第 X 号に徳富猪一郎「日本とイギリス・アメリカの相互関係」、第 XI 号に大川周明「東亜へのイギリス侵入の歴史」、第 XV 号には徳富猪一郎「アングロサクソンのイデオロギー宣伝」といった論考も載った。最終号に「日本人船員の回想にみるエカテリーナ時代」と題して、漂流民・大黒屋光太夫からの聞き取り調査の書である桂川甫周『北槎聞略』の部分訳が掲載されているのは興味深い。

10　単行本

グリゴーリエフの活動はこれにとどまらない。『東方評論』に発表した翻訳と日本時代の翻訳も併せて、彼は数冊の単行本を刊行した。まずは芥川龍之介『地獄変　短編集』（大連、「東方評論」社、1940 年）。表題作の他に『神神の微笑』、『馬の脚』、『蜜柑』、『山鳴』、『藪の中』、『蜘蛛の糸』、『往生繪巻』、『動物園』の 8 編が収められている。訳者による「芥川龍之介（略伝）」は前記『東洋にて』中の解説よりはるかに詳しい。芥川の短編のうちグリゴーリエフが一番愛読したのは『地獄変』だった[67]。『ルベーシュ』に載った書評によると、『山鳴』には芥川のロシア文学に対する愛情と理解が表れている。「この本は文句のつけようのない訳しぶりである。明らかに多くの愛情にみちた配慮が施されている。訳す作家の

---

[65] Из писем М. П. Григорьева // *Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 188.
[66] Там же. С. 200.
[67] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Василий Логинов. С. 202.

文体と雰囲気を伝えうる真の才能が訳者に備わっていることは明らかだ。」[68]ちなみにソ連国内では芥川の同一の作品としては『藪の中』が 1926 年にキム・レーホによって訳出されている [69]。次いで『日本民話集』（大連、南満洲鉄道株式会社、1940 年）。ブブノワが挿絵を担当した本書は好評を博し、たちまち売り切れとなった [70]。同じく『ルベーシュ』の書評には、「M. グリゴーリエフの非の打ち所のない翻訳、B. ブブノワの芸術的な絵とすばらしい出版物を挙げなければならない」[71]とある。三冊目は菊池寛『恩讐の彼方に　短編・戯曲集』（大連、「東方評論」社、1941 年）。表題作の他に『笑ひ』、『極楽』、『恋愛病患者』、『父帰る』の 4 編が収録された。訳者による解説「菊池寛」もあり、菊池の人気の秘密が時代に共鳴する大衆作家たる点にあることを的確に指摘している。

次に夏目漱石『坊つちやん』（大連、「東方評論」社、1943 年）。これは『東方評論』に発表したものの改訂版で、ブブノワが装丁を担当した [72]。グリゴーリエフによる序文があり、坊つちやんを風車と闘うドンキホーテになぞらえる一方、今日の日本では小説のような否定的人物や情景は見られないと書いているのは、時局への配慮を感じさせる。ちなみにソ連国内で『坊つちやん』の翻訳が出たのは 1956 年、P. カールリナによる [73]。同じ 1943 年に夏目漱石『こゝろ』（大連、「東方評論」社）も出版されたが、こちらはシャフマトフと平井肇の共訳によるもので、グリゴーリエフは序文「夏目漱石」を担当した。ソ連国内ではこれより 8 年早く、1935 年にニコライ・コンラドが翻訳している [74]。ちなみに野崎はコンラドに『東方評論』のすべての号を送っていたが、それがコンラドの手元に届いていたかどうかは不明である [75]。あと一冊は『日本文化の精神的基礎　論文集』（新京、「東方評論」社、1944 年）である。これには谷川徹三『日本人の心』、長谷川 如是閑（にょぜかん）『日本人的心理特徴』、秋山謙蔵『日本文化とその環境』、谷崎潤一郎『陰翳礼讃』、菊池寛『武士道の事件と精神』、友松円諦『日本人の死の考え方』の 6 本の論考が収められている。本書の「編集部から」によると、かつて『東方評論』に発表された論文を集めたもので、雑誌のバックナンバーが入手困難になったため単行本として出版したという。『ルベーシュ』の書評は『陰

---

[68] Н. Р. Книжные новинки. Рюуносукэ Акутагава. "Событие в аду" // *Рубеж*. № 18, 28 апр. 1940 г. С. 28-29.

[69] Акутагава Рюноскэ. В бамбуковой чаще. Пер. Р. Кима. В кн.: “Запад и Восток”, М.: Изд. ВОКС, 1926, кн. 1-2. С. 34-44 // Библиография Японии: Литература, изданная в Советском Союзе на русском языке с 1917 по 1958 г. М.: Издательство восточной литературы, 1960. С. 263.

[70] *А. А. Хисамутдинов* (ред.). Русские в Китае: Исторический обзор. Шанхай: Изд. Координационного совета соотечественников в Китае и Русского клуба в Шанхае, 2010. С. 390.

[71] Н. Р. Книжные новинки. "Японские сказки" // *Рубеж*. № 37, 7 сент. 1940 г. С. 24.

[72] 広告記事「坊っちやん」。

[73] *Нацумэ Сосэки.* Мальчуган: Повесть. Пер. и предисл. Р. Карлиной. М.: Гослитиздат, 1956, 135 с. // Библиография Японии: Литература, изданная в Советском Союзе на русском языке с 1917 по 1958 г. С. 269.

[74] *Нацумэ Сосэки.* Сердце. Пер. и предисл. Н. Конрада. Л.: Гослитиздат, 1935, 295 с. // Там же. С. 269.

[75] Э. Саблина. Указ. соч. С. 396.

翳礼讃』がとりわけおもしろいとし、日本人の心と日本文化全体のなかでヨーロッパ人にとってこれまでまったく理解できず、説明しがたかったものを幾分なりとも解き明かしてくれる、と述べている[76]。

満鉄のその他のロシア語出版物は、筆者の調査では 17 点あった[77]。またそれ以外に「露文観光叢書」と称する、ロシア人観光客に日本の風俗と文化を紹介することを目的とした、ジャパン・ツーリスト・ビューロー発売のパンフレット・シリーズが計 10 冊出ている[78]。これはもともと英語で 100 冊以上出ていたパンフレット・シリーズのロシア語版である。

11　グリゴーリエフの日本語能力

グリゴーリエフの日本語能力の高さについては、彼の身近にいた日本人、ロシア人のすべてが口を揃える事実である。例えば、前記橘書店の社主・橘徳は、グリゴーリエフは「おそろしく日本語が達者で、和文露訳が大変うまかった」[79]という言葉を残している。ワノフ

---

[76] Климов Н. Книжные новинки. Духовные основы ниппонской культуры // *Рубеж*. № 21, 20 июл. 1944 г. С. 23.

[77] 以下の通り。*は筆者未見。*Тоа-кейзай-чоса-киоку Акц. общества Ю.М.Ж.Д [Симано Сабуроо]* (сост.). Русско-японский словарь. Токио: «До-Зин-Ша», 1928; *Южно-Маньчжурская железная дорога*. Каталог русских книг. Дайрен: [б.и.], 1930; *Иссики Тацуо* (сост.). Альбом художественных фотографий «Из жизни русских в Северной Маньчжурии». Дайрен: ЮМЖД, 1939; *Кавай Тацуо*. Цели японской экспансии. Пер. с английского. Дайрен: ЮМЖД, 1940; *Южно-Маньчжурская железная дорога*. ЮМЖД – пионер континента: Сборник. Сост. Хитоми Ясабуроо. Дайрен: Акц. о-во Южно-Маньчжурской железной дороги, 1940; *Нозаки И.* (ред.) Книга о Порт-Артуре: Сборник. Сост. А. Лишин и др. Дайрен: «Восточное Обозрение», ЮМЖД, 1940; *"Japan Photo Service Tokyo"* (сост.). Современное японское кино. Дайрен: ЮМЖД, 1940 [текст А. Ивасаки]; *Южно-Маньчжурская железная дорога*. Япония: Книга для юношества. Дайрен: Акц. о-во Южно-Маньчжурской железной дороги, 1941; *Агапов Е.* Борьба за новый порядок в Восточной Азии. Дайрен: «Восточное обозрение», 1941; *Хино Асихэй*. Пшеница и солдаты. Пер. Г. К. Юшкова. Ред. С. Г. Шахматова. Дайрен: «Восточное обозрение», 1941; *Кадзи Рюуичи.* Япония: Как создавалась ее современная цивилизация. Дайрен: ЮМЖД, 1941; **Сугияма Хэйсукэ*. Иоосукэ Мацуока. Дайрен: Изд-во ЮМЖД, 1941; 満鉄弘報課編『時事露語辞典　昭和 16 年版』大連、南満洲鉄道株式会社、1941 年; *Фудзии Отоо*. Ниппонские пословицы. Дайрен: «Восточное обозрение», 1943; 8 декабря: Воспоминания и впечатления. Дайрен: «Восточное обозрение», 1943; **Накамура Р.* Экспансия или статус кво?; *Гавайская операция и морской бой у Малайев.

[78] 叢書名の原題は «Библиотека туриста» で、以下の通り。*は筆者未見。*Акимото Сюнкичи*. Семейная жизнь в Японии. Дайрен: Акц. о-во ЮМЖД, 1939; *Иосида К. и Каиго Т.* Воспитание и образование в Японии. Дайрен: Акц. о-во Южно-Маньчжурской железной дороги, 1940; *Ивадоо Тамоцу*. Детские праздники в Японии. Дайрен: Акц. о-во Южно-Маньчжурской железной дороги, 1940; *Накамура Кооя*. История Японии. Дайрен: Акц. о-во Южно-Маньчжурской железной дороги, 1940; *Катоо Гэнчи*. Что такое синтоо? Дайрен: Акц. о-во Южно-Маньчжурской железной дороги, 1940; *Сузуки Дайсэцу Тэйтароо.* Японский буддизм. Дайрен: Акц. о-во Южно-Маньчжурской железной дороги, 1941; **Фукукита Ясуносукэ*. Чайная церемония. Дайрен: Акц. о-во ЮМЖД, 1941; *Тамура Т.* Виды Японии. Дайрен: Акц. о-во Южно-Маньчжурской железной дороги, 1941; *Мачида Касэо.* Одори (японские танцы). Дайрен: Акц. о-во Южно-Маньчжурской железной дороги, 1941; *Кисида Хидэто*. Японская архитектура. Дайрен: Акц. о-во Южно-Маньчжурской железной дороги, 1941.

[79] 芹川嘉久子他、前掲書、239 頁。

スキーは、「彼の日本語の力は大したもので、〔『古事記』を〕辞書を用いずに、すらすらと訳してゆけるのである」[80]と述べ、ブブノワは、「パーティーの席上でさっと書き付けた漢字の挨拶文をいきなりロシア語に訳すよう頼まれたグリゴーリエフは、まるでロシア語のテキストを読むかのように訳してみせた」[81]と証言している。彼の翻訳中には日本の中世の色彩や日本語の方言の特性をロシア語で伝えなければならないものもあった。ロギノフはこう書いている。

> 菊池寛が満鉄の鉄道会館で講演した時、一時間の講演内容を 20 のフレーズで自分に分かりやすく要約してくれた。日本人のなかに入るとグリゴーリエフは自らを水を得た魚のように感じていた。〔中略〕彼は古代の草稿を自由自在に読み、さまざまな口語や俗語のニュアンスを容易に識別し、さまざまな時代の文体を見分け、日本語の精神そのものを極限まで理解していたようだ。[82]

グリゴーリエフが後輩の女性翻訳家イワシュケヴィチに伝えたアドバイスは次のようなものだった。

> センスのない言葉使いにならないために、形式だけの原作への歩みよりにはこだわらないで下さい。日本の小説の主人公がロシア語の翻訳のなかで生きていくようにして下さい。そうやって初めて翻訳がこしらえものではなくなるでしょう。しかるべき等価語を選びだし、たとえそれが必ずしも逐語訳と一致しないとしても怖れないでください。自分の仕事を愛してください。そうすればあなたは目的を達することができるでしょう。[83]

グリゴーリエフの追悼記事を書いた «АЧ.»（詩人アチャイールか）によると、「М. П. グリゴーリエフ」の名前だけで、作品そのものの質も翻訳の質も保証されたという[84]。また根澤利という人物が 1942 年 8 月から 1944 年 6 月までハルビンで出ていたロシア語学習の月刊誌『実用ロシヤ語』に「翻訳について」というエッセイを連載したが、論語、日本語の女性言葉や俗謡をいかにロシア語に訳すかの好例としてグリゴーリエフの訳文を紹介している[85]。日本人妻・綾の内助の功も大いにあったのだろう。

---

[80] ワノフスキー、前掲書、134 頁。
[81] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Варвара Бубнова. С. 195.
[82] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Василий Логинов. С. 205, 207. 菊池の講演とは、1940 年 8 月 11 日に新京で行なわれた「武士道の事件と精神」のことだろう。この講演のロシア語訳は『東方評論』第 VI 号に掲載された。*Восточное обозрение.* № VI, мар. 1941 г. С. 170.
[83] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Вера Ивашкевич. // *Указ. соч.* С. 199.
[84] АЧ. В потоке времени (Памяти М.П. Григорьева) // *Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 127.
[85] 『実用ロシヤ語』2−7、1943 年 7 月、52、55−58 頁。2−9、1943 年 9 月、56−57 頁。この雑誌については、山口慶四郎「『實用ロシヤ語』誌を中心に「満洲」で発行されたロシア語

以上の他にグリゴーリエフはハルビンの新聞『ヴレーミャ（時)』の日曜版付録に幸田露伴『五重塔』の翻訳を連載していたが、多忙のためこれを中断し、結局そのままになってしまったという[86]。また 1940 年に極東の生活をテーマとした文芸作品専門の『文芸年鑑』を発行する計画を立てたが、太平洋戦争の勃発でこれは実現に至らなかった[87]。ワノフスキーは、グリゴーリエフが「それぞれの時代の芸術作品を添えた日本史の本を書こうと考えていた。あるいは彼は日本史を背景にした文学史をものしていたかもしれない」[88]と書き残している。『東洋にて』所載の『古事記』論はその巻頭を飾るべきものだったのだろう。

グリゴーリエフは満鉄の対白系ロシア人啓蒙宣伝事業の協力者という立場にもかかわらず、ハルビンのロシア人たちの信頼を勝ち得た。そしてその語学力を活かして彼らと日本の特務機関との間の斡旋役をつとめ、彼らに援助の手を差し伸べた。

12　大連時代

1940 年にグリゴーリエフ一家は一旦東京へ戻った。綾が心臓の病気を患い、ハルビンの気候が彼女の健康に良くなかったためである。まもなくグリゴーリエフは家族と大連に移り、同市松山町 13 番地に居を据えた。満鉄大連医院のそばである。近所には満鉄調査部勤務の山田茂勝とロシア人妻タチヤーナが住んでいた[89]。ハルビンとちがって大連は主に日本人の居住する、海沿いの保養地だった。だがロシア人にとってハルビンから大連への移動は、通常〈左遷〉を意味するだろう。唯一考えられるその原因は、次のような出来事である。

2600 周年の祝典のためにグリゴーリエフは、万葉集にうたわれた伝説上の女性の物語を戯曲化した『真間手児奈（まままのてこな）』をロシア語に翻訳する仕事を担当した。この翻訳で彼は素朴な古代日本の漁民・農民の言葉をロシア農民の素朴かつやや卑俗な言葉に置き換えるという手法を採った。そしてこの翻訳劇はハルビンの満鉄鉄道会館の舞台でトムスキー劇団によって上演されたが、ロシア人俳優たちは古代日本人の服装で俗語や方言交じりのロシアの百姓言葉を話した。この翻訳が皇国日本の品位を汚すものとして物議を醸したのである[90]。

さて大連でグリゴーリエフはロシア人ギムナジウムの上級生に日本語と日本事情を教えた。「日本事情」は日本の歴史・地理・文化を対象としたが、このような科目は今までハル

による図書・誌紙について」『セーヴェル』30、2014 年 3 月、168−174 頁、を参照のこと。

[86] А. Ларин. Указ. соч. С. 124. この翻訳は筆者未見。

[87] 『日露オーラルヒストリー—はざまで生きた証言』、36−37 頁。*А. А. Хисамутдинов* (ред.). Указ. соч. С. 392.

[88] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Александр Вановский. С. 190.

[89] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Варвара Бубнова. Василий Логинов. С. 197, 208. 「ミハイル氏」『東京朝日新聞』、1943 年 7 月 18 日。*Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 10. 松村都「タチヤーナ・アンフェノゲーノヴナ・山田さんに聞く」『遥かなり、わが故郷　異郷に生きるⅢ』、23 頁。

[90] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Василий Логинов. С. 204. 左近「北からのラフカディオ・ハーン　ミハイル・ペトロヴィチ・グリゴリエフ再論」、48 頁。

ビンにも大連にもなく、彼自らが授業のプログラムを作成した。古代日本の英雄たちの偉業を称える授業はロシア人生徒の関心を呼び起こさなかったが、グリゴーリエフはこのような神話や伝説を額面どおりに受け取る必要はないことを生徒に悟らせようとしたようだ[91]。そのかたわら彼は『東方評論』の編集を続けた。1941 年 6 月にナチス・ドイツが対ソ連攻撃を開始した時、他の亡命ロシア人同様、グリゴーリエフの愛国心も疼いたことであろう。彼は前記『実用ロシヤ語』にも「露文法ところどころ」というエッセイを書いている。かくして戦前から戦中にかけて、前に紹介した『ロシヤ語』、『露語研究』と併せて三種類のロシア語学習雑誌が発行されていたわけで、グリゴーリエフはそのすべてに関与したのである。

大連では美貌の女流詩人リディヤ・ハインドロワとの再会があった。ハインドロワは 1910 年にハルビンで裕福なグルジア人企業家の次女として生まれた。1925 年に M. A. オクサコフスカヤのギムナジウムを卒業。文学サークル「若きチュラーエフカ」で詩作の修行に励み、主に『ルベーシュ』に作品を発表した。1933 年に結婚。その後三冊の詩集を刊行した。『ザリャー（曙）』新聞社で働き、1936 年末に同紙の記者として大連へ移動。この年に一女をもうけたが、その後離婚していた。

グリゴーリエフがハインドロワと知り合ったのはハルビン時代の末期、1939 年のことである。そして二人の友情は次第に相思相愛の関係へと変わっていった。1939 年 11 月 19 日付から 1943 年 4 月 17 日付まで、グリゴーリエフが彼女に送った書簡 17 通が残っている。彼女に対する自分の気持ちを抑えがたくなって告白する、さりとて現状を変えられないという、愛と苦悩に満ちた詩のような文章になっている[92]。そしてこれらの書簡には『忘れがたきもの』、『不安』、『呼びかけ』、『説明しがたきもの』、『車中にて』、無題、『A. П. チェーホフ』、『生誕祭前夜の思い』の 8 編の詩が添えられている。これらのうち『車中にて』は「Л. И. ハインドロワに捧げる」という献辞付きで、1940 年 1 月 20 日に大連でハインドロワと会った帰路、大連・ハルビン間の車中での想いを詩に綴ったものである。この詩は『ルベーシュ』の同年第 9 号（2 月 24 日）に発表された。

一方、ハインドロワの手帳にも 1939 年 1 月 2 日から 1945 年 8 月 10 日までグリゴーリエフへの思いが繰り返し記されており、いずれも「M. П. Г. へ」という献辞付きの無題の詩と『捕獲業者』、『孤独』という詩が書かれている。こちらも彼に対する想いが次第に高まっていく様子が見て取れる[93]。『孤独』から引用する。

で、私たちは？　私たちはよそ者…　私たちは寄る辺なき赤貧の身。
遍歴のミューズが私たちを誘惑する。夜が翼で打つ。
そして勇気の力と大胆さに恋い焦がれて、

[91] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Редакция. Евгений Агапов. Василий Фролов // *Указ. соч.* С. 175, 218, 225; Л. Л. Громковская. Указ. соч. С. 12.
[92] Из писем М. П. Григорьева. С. 188-202.
[93] Из записных книжек Л. Ю. Хаиндровой. С. 206-213.

私たちは無力のまま疲れ果てるにちがいない。[94]

1942 年 8 月 1 日に日本の特務機関の命令により、ハインドロワは職を解かれて、満洲国内で作品を発表することを禁じられた。彼女は 10 月 10 日付で大連の特務機関長 C. 小松大佐に抗議の手紙を送ったが、それに対する後者の露文の辛辣な回答は次のとおりである。

> 反共産主義的意識を少しずつ失いつつあり、英米の宣伝によって多かれ少なかれ風紀を乱した一定部分の亡命者たちにとって、あなたは有害な存在なのです。おまけにあなたは社会的概念において自由主義者です。〔中略〕自由主義は世界の新秩序の原理とは相容れないものであり、自由主義は新しい運動の妨げとなるものです！[95]

1943 年 1 月にハインドロワはようやく許されて上海へ移り、カフェのレジ係として働いた[96]。大連時代の知人の女性がハインドロワに宛てた書簡には、「あなたの出立の後、彼〔グリゴーリエフ〕は外面的にひどく変わりました。とても痩せて、顔の表情は暗く、とても神経質になりました。私生活の喜びは失われてしまったようでした」[97]とある。綾は夫とハインドロワの関係を知っていたようだ[98]。

13　不慮の死

1943 年 7 月 16 日夕刻、グリゴーリエフは大連市内を人力車に乗って通行中、路上に倒れ落ちて急死した。享年 44 歳。彼は連日午前 6 時に起床して朝の体操に参加し、ギムナジウムでの仕事はもちろんのこと、日本語コースを聴講するロシア人勤労者に対して行なう試験の委員と、ロシア語を学ぶ日本人のための満鉄付属試験委員会の常任委員の仕事、そして満鉄の仕事をこなし、ロシア人向けの日本語の夜間講習と個人教授を行い、大連交響楽団の一員として深更に自宅でチェロの練習をしていた[99]。身近な人々の証言によると、当日の彼の行動は以下のようなものだった。

> 朝からギムナジウムで授業と試験。その合間に翻訳の仕事。翌日ギムナジウムで行なう予定の故ニコライ二世一家を追悼する朝の祈祷のために、チェロでバッハの「アダー

---

[94] Там же. С. 208.

[95] Письмо С. Комацу (НДВМ) Л. Ю. Хаиндровой // *Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 220. 「C. 小松」は、1941 年 11 月〜1942 年 7 月、同年 10 月〜1943 年 6 月に大連特務機関長をつとめた小松巳三雄（みさお）だろう。彼は 1933 年に北満研究員という制度のもとにロシア語を学んでいた。西原、前掲書、128、219 頁。外山、前掲書、410 頁。福川、前掲書、208 頁。

[96] Bakich, Olga. *Valerii Pereleshin: Life of a Silkworm.* Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2015, p. 93.

[97] Письмо О.Ф. Бриль Л. Ю. Хаиндровой от 29 июля 1943 г. // *Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 183.

[98] Письмо И. Бринер Л. Ю. Хаиндровой от 23 июля 1943 г. // Там же. С. 184, 185.

[99] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Дмитрий Сатовский-Ржевский. Самсон Шахматов. С. 181, 193; *Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 10, 124.

ジョ」を練習。その後友人宅を訪問したが、体調が悪くなって、自動車で満鉄大連医院に行く。そこで日本人医師の診察を受け、過労と診断、注射をされる。同じ自動車でギムナジウムへ戻る。午後 4 時 45 分にギムナジウムから徒歩で帰途につく。通りで人力車をひろったが、数歩進んだところで舗道に倒れ落ちる [100]。

最後の数日間、グリゴーリエフは心臓が弱っており、痛みを訴えていたという証言もある。今でいう急性心不全もしくは過労死であろう。ある追悼記事によると、その著者が 1938 年 4 月に東京で初めて会った時、40 歳近くのグリゴーリエフは 32、33 歳にしか見えなかったが、ハルビンで会った時は以前のように若くは見えず、ある種の疲労感が見てとれたという。あまりに不自然な死に方ゆえに、日本の憲兵隊による毒殺説（上記引用中の「注射」）もある。彼が国際情報の結節点のただなかに存在し、日本官憲にとって望ましくない多くの極秘事項を知悉していたからという理由だが、この説には明確な根拠はない。翌 17 日に葬儀が行なわれたが、遺体は土葬を許されず荼毘に付された [101]。もっとも、仮にグリゴーリエフが 1945 年 8 月のソビエト軍入城まで生き長らえていたとすれば、それはそれで苛酷な運命が彼を待ち受けていたであろうことは間違いない。

グリゴーリエフが亡くなった時、長女キーラはギムナジウムを卒業して幼稚園の保母をしていたが、次女ニーナはまだ高等学校を卒業したばかりだった。その後彼女らはアメリカ人と結婚し、第二次大戦後に母とともにアメリカへ渡った。グリゴーリエフの弟ピョートルと妹アレクサンドラがアメリカにおり、ピョートルが兄の妻子を呼び寄せたのである。現在ピョートルの息子ポールはスタンフォード大学フーバー研究所に勤務しており、アレクサンドラの娘もアメリカで健在のようだ [102]。

ハインドロワはグリゴーリエフの思い出に捧げた詩集『心』を 1947 年に出版すべく準備していたが、同年 9 月にソ連へ出国したためこれを果たすことはできなかった。満洲在住の多くの同胞が日本側に協力したとの嫌疑をかけられて逮捕されたなか、前記大連特務機関長・小松大佐の回答書が、歴史の皮肉と言うべきか、彼女にとって免罪符の役割を果たしたものと思われる [103]。ハインドロワは帰国後カザンに住んだ。1949 年に、別れた夫と大連で暮らしていた娘タチヤーナがカザンに連れてこられた。元夫がソ連の内務人民委員部に逮捕され、収容所に入れられたためである。ハインドロワは 1950 年に娘とクラスノダー

---

[100] Письмо О. Штенгель Л. Ю. Хаиндровой от 18 июля 1943 г. // *Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 186; Памяти Михаила Петровича Григорьева. Евгений Агапов. Василий Фролов. С. 223, 225.

[101] *Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 5, 11, 121, 122, 184.

[102] Л. Л. Громковская. Указ. соч. С. 8; Памяти Михаила Петровича Григорьева. Евгений Агапов. С. 216-217. 2014 年 11 月 4 日付のリュドミーラ・エルマコーワ女史とポール・グレゴリー氏の筆者宛のメール。

[103] 松村都「【露語文献紹介】リディア・ハインドロヴァ『詩人の心』カルーガ、2002、415 頁」『異郷』17、2003 年 10 月、18−19 頁。

ルへ移住し、1986 年 6 月 19 日にかの地で没した[104]。

14　グリゴーリエフの翻訳の意義

『東方評論』でのグリゴーリエフの活動は、日本の特務機関の手先としての仕事でもあった。本人も当然それは理解していたはずで、しばしば時局との妥協を余儀なくさせられたであろう。例えば芹沢光治良『眠られぬ夜』、尾崎一雄『N 中尉への手紙』、岩田豊雄『海軍』などの翻訳は、彼にとっては不本意なものだったかもしれない。また «Япония»（日本）の代わりに «Ниппон»、«японский»（日本の）の代わりに «ниппонский» という不自然なロシア語の使用を強制されることは、堪え難かったであろう。だが彼は彼でその立場を自己の翻訳活動のために利用したのではないか。中村白葉は、1932 年の時点でグリゴーリエフは既に菊池寛『恩讐の彼方に』、芥川龍之介の作品 5、6 編、幸田露伴『五重塔』などを露訳していたが、日本に在住している関係からまだ出版の運びに至っていないと書いている[105]。またグリゴーリエフがハルビンに移る直前の時期だろうが、日本のペンクラブが ”Creative Japan today yesterday” という名の日本文学叢書を出すこととし、第 2 冊目を彼のロシア語訳に充てることを決めたというが[106]、これも実行に移されなかったようだ。その意味では彼は日本で行なった仕事を満洲で継続、発展させることができたといえよう。野崎の回想によれば、『東方評論』は時勢にそぐわぬ日本の純文学の翻訳を多数掲載したので、軍部は不快の念を表して編集部に圧力をかけたが、野崎らはそれを払いのけつつ本誌の骨子を守ったという[107]。

グリゴーリエフが翻訳を発表したのは 1935 年から 1943 年までの比較的短い期間だったが、一連の翻訳はソ連のみならずヨーロッパの翻訳家よりも早かった。この時期は日ソの関係がきわめて悪く、ソ連国内のすぐれた日本学者が「日本のスパイ」の冤罪を着せられて相次いで逮捕、粛清された。その結果、日本文学・文化の翻訳と研究の成果は限られていたが、それを補うかのようにグリゴーリエフがひとりで獅子奮迅の働きをしたのである。またわが国でプロレタリア文学が全盛の時代に、彼が漱石や谷崎、芥川、川端などを訳出した仕事の意義ははかりしれず大きい[108]。前にも引いた «АЧ.» の追悼記事によると、グリゴーリエフ自らが詩人であり、「翻訳をする詩人は主に詩人のままである。なぜなら訳すべきものを選ぶからだ。そしてこの選択にこそ彼の好みも、魂の傾向も、観察・感得・予感・体験される生活そのものも、等しく映し出されるのである」[109]。

士官学校時代のある同級生は、グリゴーリエフが「生涯の最後の最後まで無条件に理想主義者で、ありとあらゆるすばらしきもの、美的なもの、高尚なものの崇拝者だった」と

---

[104] Лидия Юлиановна Хаиндрова // *Т. В. Пищикова* (сост.). Указ. соч. С. 205-206; *Л. Ю. Хаиндрова*. Сердце поэта. Калуга: «Полиграф-Информ», 2003. С. [415].

[105] 中村白葉「日ソ文学交渉（三）　翻訳に従事する日本語学者」『東京朝日新聞』、1932 年 12 月 19 日。

[106] 「ペンクラブで日本文学を翻訳出版」『読売新聞』夕刊、1939 年 5 月 25 日。

[107] 滝波、前掲論文、218 頁。

[108] 「没後半世紀、業績に光」『毎日新聞』夕刊、1993 年 4 月 6 日。

[109] АЧ. Указ. соч. С. 128.

回想し、別の同級生も、彼は「正真正銘の理想主義者」だったと書いている[110]。またブブノワは彼の印象をこう表現している。

> 人生に時としてあることだが、二人の対話者が短い会話、とりわけ文化のいくつかの問題に関わる会話を交わしただけで、ある共通の基盤、思想と感情のある類似性を見出し、それは対話者を瞬時に、だがしっかりと共感の糸で結びつけてしまう。パーティーの席上での私たちの短い会話は、そのような共感によって私たちを結びつけたのである。[111]

それにしても『古事記』から現代日本文学まで、しかも散文と詩の双方と、グリゴーリエフの日本文学に関する造詣の深さには驚くばかりだが、彼はこれをいかにして体得したのだろうか。日本の大学や学術機関で学んだ形跡は認められないので、義兄・川路柳虹を通じてのさまざまな文学者たちとの交流、そして何よりも絶えざる自己修練によって培ったのであろう。

ゴリゴーリエフの〈復活〉—結びに代えて—

グリゴーリエフの仕事はソ連時代には国内でまったく無視され、ソ連の『日本書誌』に彼の名は見当たらない。彼の〈復活〉の端緒となったのは1964年のことだ。この年に野崎義夫がソ連の日本文学研究者リディヤ・グロムコフスカヤに『陰翳礼讃』のグリゴーリエフ訳を渡したのである。彼女は大変な衝撃を受けたが、にもかかわらずこれはソ連時代には日の目を見ず、むしろ 1980 年代後半からグリゴーリエフの盗作と思しき『小僧の神様』や『恩讐の彼方に』のロシア語訳が相次いで出たという[112]。1990年代、ソ連邦が崩壊したその数年後に、ついにロシアでグリゴーリエフの著作と翻訳の再版が以下のように 4 冊刊行された。

> Л. Л. グロムコフスカヤ「非凡なる人間の非凡なる運命」、室生犀星『蝶』、阿部知二『孤独』、文集『ペテルブルグの東洋学』第7号、サンクト・ペテルブルグ、「ペテルブルグの東洋学」センター、1995年、553−602頁
>
> 『陰翳礼賛　М. П. グリゴーリエフの翻訳による日本作家の短編集』サンクト・ペテルブルグ、「ペテルブルグの東洋学」センター、1996年
>
> М. П. グリゴーリエフ『日本の相貌　翻訳とエッセイ』モスクワ、仏教研究所、1997年[113]

---

[110] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Глеб Морозов. Дмитрий Сатовский-Ржевский. С. 180, 182.

[111] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Варвара Бубнова. С. 195-196.

[112] 「没後半世紀、業績に光」。Л. Л. Громковская. Указ. соч. С. 7.

[113] 以上 3 冊の原表記は次のとおり。Громковская Л. Л. Необыкновенная судьба

T. B. ピーシコワ編『東洋にて』カルーガ、H. ボチカリョーワ出版所、2000 年

かつてワノフスキーは、「日本国外でもグリゴーリエフが評価され、彼の若き夢が広範な社会的関心を引き起こす時が来ると私は信じている」と予言した。またイワシュケヴィチは、「歌唱の師ソフィヤ・アルテーミエヴナ・ザイツェワと偶然日本で出会ったことが、グリゴーリフに自分の「ロシア性」をあらためて認識させ、日露両民族の架け橋となることを最終的に決意させた」と書いている[114]。かくしてワノフスキーの予言は半世紀後に的中し、ミハイル・グリゴーリエフ、この〈ロシアのラフカディオ・ハーン〉[115]は、日露両国の文化を結びつける者となりえたのである。

необыкновенного человека; Сайсэй Мурoо. Бабочки; Томодзи Абэ. Одиночество // *Петербургское востоковедение.* Вып. 7. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1995. С. 553-602; Похвала тени: Рассказы японских писателей в переводах М. П. Григорьева. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1996, 272 с; *Григорьев М. П.* Лик Японии: Переводы и эссе. М.: Изд. Института буддизма, 1997, 338 с.

[114] Памяти Михаила Петровича Григорьева. Александр Вановский. Вера Ивашкевич. С. 191, 198. ザイツェワは 1938 年にパリから東京に来演し、ラジオ・コンサートも行なった。その後ハルビンに定住。その夫が、『東方評論』のグリゴーリエフ追悼特集に名を連ねるキリール・ザイツェフである。Л. Л. Громковская. Указ. соч. С. 11; Успешное турне камерной певицы С. А. Зайцевой в Ниппон // *Рубеж*. № 32, 6 авг. 1938 г. С. 8.

[115] ワノフスキー、前掲書、133 頁。Памяти Михаила Петровича Григорьева. Дмитрий Сатовский-Ржевский. С. 185.

Эмиграция и ре-эмиграция: творческие стратегии кинорежиссеров Я. Протазанова и В. Туржанского

МЕЛЬНИКОВА Ирина

1.Возможно ли говорить о «кинематографе диаспоры»?

Вопрос о том, существует ли специфический кинематограф диаспоры, поставлен относительно недавно. Действительно, что считать «эмигрантским» кино: кино для эмигрантов или кино, сделанное силами эмигрантов? Какое место занимают в национальных кинематографиях и в мировом кино те ленты, которые сделаны членами различных диаспор? Вопросов множество, но даже в этом контексте совершенно особенным случаем следует признать место выходцев из России в мировом кинематографе. Начавшееся сразу после массового послереволюционного исхода пополнение европейской и американской кинематографии русскими кадрами было осмыслено как научная проблема в 1990-е годы. Прежде всего, стояла задача «историографии», фиксации фактов и имен. Эту задачу впервые выдвинул еще Ю.Анненков.[1] Однако кого же считать «русским» в многонациональном и космополитическом киносообществе, где съемочные экспедиции и международные долговременные контракты – это повседневность?

Первые исследователи творчества русских кинематографистов за пределами России подходили к этой проблеме по-разному. Н. И. Нусинова выявила некие общие особенности в фильмах эмигрантов первой волны и рассматривала эти фильмы как «кино русского зарубежья».[2] Р. Янгиров, проделавший огромную работу обобщения всего написанного о кино в русскоязычной печати за пределами России, считал, по-видимому, определяющим именно факт признания диаспорой

---

[1] Литератор и художник Юрий Анненков (1889-1974), с 1924 г. проживавший в Париже, опубликовал в 1968 г. в русскоязычном журнале «Возрождение» (№№ 200-204) список русских работников зарубежной кинематографии, считая, что их имена должны быть включены в историю русской кинематографии.

[2] См.: Н.Нусинова. Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье. М. 2003.

того или иного кинодеятеля «своим» через фиксацию в печати.[3]

Р. Янгиров, как историк, больше сосредоточен на том, что делали и думали эмигранты «вокруг» кино, чем отразившимися на кинопленке результатами их усилий. Что же касается анализа кинофильмов, снятых выходцами из России или при их участии, то чаще всего фильмы эти рассматривают в соответствии со страной выпуска. Именно таков был подход Ф. Альбера, когда он рассматривал творчество русских эмигрантов на студии «Альбатрос» во Франции.[4]

Мне кажется плодотворным взглянуть на кинематограф как на специфическое медиа-средство, помогающее культурной идентификации членов диаспоры в процессе творчества и восприятия кинофильмов. При таком подходе не обойтись без анализа кинофильмов, то есть без искусствоведческого, киноведческого взгляда. К счастью, в связи с общим признанием статуса киноархивов как важнейшей части мирового культурного наследия, в последнее время доступных для анализа киноматериалов стало значительно больше, чем десятилетие назад[5].

И все же белых пятен по прежнему много. Мы не знаем истории создания многих фильмов, сами фильмы порой в плохом состоянии и не в полном виде, существуют проблемы с атрибуцией. Ясно лишь, что разбросанные по всему миру послереволюционные эмигранты из России оставили свой след в мировом кино, фильмы с участием русских способствовали консолидации диаспоры, по крайней мере до 1950-х годов. В некоторых странах, например во Франции и Германии 1920-30-х годов, «русское кино», под которым подразумевали кино эмигрантское, стало заметным явлением. Наиболее известными русскими кинорежиссерами с дореволюционным опытом работы в России и удачной карьерой в эмиграции являются Александр Волков (1881-1942)[6] и Вячеслав (Виктор) Туржанский (1891-1976).

Однако рядом с этими двумя именами нельзя не назвать имя Якова Протазанова (1881-1945), сотрудничавшего с Волковым и Туржанским и в России, и за границей, где Протазанов находился в 1920-1923 годах. За три года,

---

[3] Р. Янгиров. «Рабы Немого». 1920-1930-е годы. М. 2007. См. также: Р.Янгиров. Хроника кинематографической жизни русского зарубежья. Т.1,2. М. 2010.

[4] François Albéra. Albatros : des russes à Paris, 1919-1929. Mazzotta. Cinémathèque française, 1995.

[5] Отметим специализированные фестивали и кинопоказы, сотрудничество мировых киноархивов, распространение фильмов на дисках и частично в интернете, что отражает общественный интерес к фильмам русских эмигрантов.

[6] Есть версия о том, что режиссер родился в 1885 году.

проведенные в Европе, Протазанов выпустил по меньшей мере пять фильмов во Франции (по некоторым данным – шесть) и один фильм в Германии. В отличие от Волкова и Туржанского, Протазанов вернулся (ре-эмигрировал) в СССР. До самой своей смерти Протазанов интенсивно работал в советском кино, создал множество любимых зрителями фильмов в разных жанрах.

Я попытаюсь сопоставить творческие стратегии режиссера-эмигранта Туржанского и ре-эмигранта Протазанова, понимая под «творческими стратегиями» прежде всего жанры и тематику творчества, а также некоторые стилевые особенности. Я сосредоточу свое внимание на фильмах этих режиссеров, сделанных в 1920-е годы. Это объясняется, во первых, отсутствием звучащей речи в кино 1920-х годов, что позволяло фильмам быстро распространяться в международном прокате. Режиссеры при этом могли адресовать свое творчество не только публике, говорившей на их собственном языке. Вплоть до 1924 года фильмы режиссеров-эмигрантов демонстрировались и в СССР, а по меньшей мере до начала 1930-х годов о них писали в советской печати. Так или иначе, творчество кинематографистов за рубежом не выпадало из контекста российского кино на родине.

Я выбрала для сопоставления творчество Протазанова и Туржанского, и такой выбор следует объяснить. Быть может, кому-то показалось бы более естественным и логичным сравнить творчество Протазанова и Волкова, поскольку двое последних были с детства связаны узами дружбы, теснейшим образом сотрудничали в дореволюционном кино как сорежиссеры или как режиссер и сценарист, разделяя сходные взгляды в искусстве. Они вместе работали в фирме Тимана, а позже у Ермольева. Сходство и творческую преемственность между Протазановым и Волковым легко объяснить их отношениями старшего и младшего единомышленников в творчестве. Различия же будет слишком соблазнительно отнести в счет того, что с 1924 года режиссеры оказались по разные стороны границы СССР. Нет ничего удивительного в том, что Волков, до революции помогавший Протазанову как сорежиссер в работе над знаменитой экранизацией «Пиковой дамы»,1916, а также написавший сценарий для другой протазановской экранизации, «Отец Сергий»,1918, за границей экранизировал Толстого. Как известно, Волков снял фильм «Белый дьявол»,1930, экранизацию толстовского «Хаджи-Мурата», продолжившую протазановские принципы подхода к классике. Но нас интересует не индивидуальная творческая преемственность, а «стратегии выживания» кинорежиссеров в непривычной и новой для них среде.

Режиссер Туржанский, в отличие от Волкова, до эмиграции не был близок с Протазановым – по возрасту их разделяло десять лет, и работали они на разных студиях. В России Туржанский поставил в фирме Талдыкина 12 фильмов (1914-1916 гг.) и в фирме «Биохром» («Биофильм») 15 фильмов (1917-1918 гг.). Лишь перед самым отъездом за границу, в Ялте, Туржанский успел поработать в 1919 году в ателье Ермольева, где был в то время и Протазанов.

Туржанский в России не составил себе такого громкого имени, как Протазанов, хотя критика благожелательно отзывалась о его экранизации пушкинской повести «Моцарт и Сальери» («Симфония любви и смерти», 1914). Поставленные Туржанским драмы оккультно-мистического содержания, имевшие успех у зрителя в предреволюционные годы («Великий Магараз», 1915; «Женщина-вампир», 1915; «Загробная скиталица, 1915; «Сын страны, где царство мрака», 1916), пресса оценивала с иронией, а критика не удостаивала вниманием.

Оказавшись в 1920 году во Франции, Туржанский очень быстро зарекомендовал себя крепким профессионалом, и вплоть до 1950-х годов ставил фильмы на киностудиях Европы (Франция, Германия, где он жил постоянно с 1938 года, Италия, Испания). Двухгодичное пребывание в конце 1920-х годов в США, где Туржанский поставил два фильма и не добился успеха, закончилось возвращением в Европу.

Туржанский, сменивший за границей даже свое имя Вячеслав на более звучное для европейцев имя Виктор, в полном смысле начинал в эмиграции с нуля. Как удалось ему добиться признания? И почему Протазанов, который хорошо знал Европу и которого профессионалы в Европе знали давно, не создал ничего значительного за три года эмиграции и вернулся в СССР? Как удалось Протазанову сделать в СССР много успешных картин, при том, что он был человеком аполитичным и не пользовался полным доверием Советской власти?

2. Я.Протазанов и В. Туржанский в эмиграции – русский стиль как экзотический и ориентальный.

Рассмотрим творчество двух режиссеров в 1920-23 годах, когда оба они были в эмиграции. И Протазанов, и Туржанский, оказавшись во Франции, брались за любую работу. Во-первых, они снимали на студии Ермольева, которую этот продюсер арендовал у фирмы «Патэ» в городе Монтрей сюр Буа. Как уже говорилось выше, Протазанов работал в фирме Ермольева с 1915 года, а Туржанский перед самым отъездом в эмиграцию в 1919 году непродолжительное

время сотрудничал с Ермольевым в Ялте. В эмиграцию они отправились разными путями и встретились уже в Париже. У Протазанова было преимущество: он знал языки, знал европейское кино, неоднократно бывал в Париже для самообразования, когда в юности получил неожиданное наследство, а позже ездил по работе в кинематографической фирме «Глория». Когда Протазанов сам стал ставить фильмы, его быстро оценили в Европе, он выезжал на стажировку в Италию, в фирму «Амброзио». Ведь и сам приход в такую новую сферу деятельности, как кино, для Я.Протазанова, единственного сына московской купеческой семьи и выпускника Коммерческого училища, начинался в 1909 году с должности переводчика в фирме «Глория», занимавшейся прокатом европейских фильмов в России.

В Париже Протазанов выпустил у Ермольева фильм «Ужасное приключение», который группа снимала на пути из Ялты во Францию (съемки производились в Ялте, Константинополе, Марселе, Париже), а также фильм «Правосудие прежде всего», являющийся римейком фильма «Прокурор», 1917, снятого Протазановым в России. Поработал Протазанов и с другим продюсером из России, Павлом Тиманом, который тоже после революции оказался во Франции. С Тиманом Протазанов проработал в Росссии много лет[7] и именно у него начал заниматься режиссерской деятельностью в 1911 году. Уход от Тимана к Ермольеву в 1915 году был связан с началом войны с Германией, когда этнический немец Тиман, как и другие немецкие граждане, был интернирован и лишился возможности продолжать свой кинобизнес в Москве. Во Франции Протазанов снял для Тимана «Смысл смерти» по роману Павла Бурже (фильм не сохранился), «За ночь любви» по роману Эмиля Золя, а также основательно перемонтировал материал, снятый режиссером-эмигрантом К. Уральским и выпустил фильм «К свету»[8], который был римейком российского дореволюционного фильма «Крылья ночи». Кроме того, Протазанов снял фильм «Тень греха» (не сохранился), продюсером, сценаристкой и исполнительницей главной роли в котором была актриса российского происхождения Диана Каренн.

Снятые во Франции фильмы Протазанова были адресованы интернациональному зрителю, герои их не имели определенной национальной принадлежности. Сюжеты часто повторяли уже опробованные ранее в

---

[7] В руки П. Г.Тимана, немца по происхождению, перешла со временем фирма «Глория», сменив название на «П. Тиман и Ф. Рейнгардт». Так с 1911 года Протазанов стал работать у Тимана.

[8] История атрибуции фильма «К свету» см.: Н. Нусинова. Протазанов в эмиграции. Киноведческие записки, №88, 2008. С. 87-103.

дореволюционном кино схемы, и содержание определялось тематикой, традиционной для российской салонной мелодрамы с мистическими мотивами (кровосмесительная связь, любовный треугольник с участием загробных персонажей, семейное проклятие, дьявольские козни).

В Германии, куда Протазанов, как и многие другие, перебрался в 1923 году в связи с дешевизной кинопроизводства и спросом на киноработников из России, он поставил на студии УФА один только фильм, мелодраму «Паломничество любви», сделанную в том же духе, что и другие его фильмы периода эмиграции[9]. Создается впечатление, что в эмиграции Протазанов не пытался искать каких-то новых особых путей к сердцам европейских зрителей.

В. Туржанский с 1921 по 1925 год снял во Франции семь кинокартин: «Сказки тысячи и одной ночи», 1921; «Денщик», 1921 (по Г. де Мопассану); «Пятнадцатый прелюд Шопена», 1922; «Карнавальная ночь», 1922; «Песнь торжествующей любви», 1923 (по И.С. Тургеневу); «Дама в маске», 1924; «Прелестный принц», 1925. Большинство из этих фильмов не сохранились, причем даже сюжеты их восстановить затруднительно. Мы знаем лишь, что среди этих картин были не только мелодрамы по оригинальным сценариям и экранизации произведений европейских авторов (Мопассана), как и у Протазанова, но и очень примечательные попытки найти свое место в европейском кино через ориентальный стиль, восходящий к дягилевским балетам. Именно Туржанский первым из русских режиссеров эмиграции в 1921 году поставил «Сказки тысячи и одной ночи» с балетными номерами (фильм не сохранился), и в последствии к этому жанру «фильмов-шехерезад» неоднократно обращался уже А. Волков. В 1928 году он снял свой знаменитый и очень удачный фильм «Тайны Востока», а в 1933 году – менее удачный фильм «Тысяча вторая ночь» с элементами политической сатиры.

Туржанский также экранизировал в 1923 году повесть Тургенева «Песнь торжествующей любви», что было и данью ориентализму, и обращением к русской классической литературе, и продолжением традиции дореволюционного кино – в 1915 г. этот сюжет уже был экранизирован в России режиссером Е.Бауэром. Важно и то, что именно эта повесть Тургенева была во Франции очень популярной, то есть европейскому кинозрителю предлагался уже известный

[9] Фильм рассказывает о дружбе двух сирот, мальчика и девочки, которых жизнь развела, а затем столкнула снова. Мальчик стал преуспевающим врачом, а судьба девочки сложилась тяжело. Встретив в своей больнице настрадавшуюся больную женщину с ребенком, врач понимает, что это подруга его детства, и он не переставал ее любить.

сюжет русского писателя, к тому же с героями из Европы времен Ренессанса.

В последующих четырех фильмах, снятых во Франции, Туржанский уверенно использовал найденный рецепт успеха. Фильм «Женщина в маске», 1924, рассказывал о молодой женщине, изменяющей нелюбимому мужу, и попадающей в результате в сети злоумышленника-китайца по имени Ли. Китаец Ли (в исполнении русского актера Н.Римского) использует героиню (актриса Н. Кованько, жена В.Туржанского) в своих целях, в результате чего на нее падает обвинение в убийстве человека. В фильме отразились фобии Запада относительно «желтой опасности». Именно в это время, в начале 1920-х годов, появились и стали популярны первые британские фильмы о злодее-китайце Фу-Манчу по произведениям Сакса Ромера. В картине Туржанского сюжет о белой женщине, изменившей законному супругу и словно в наказание за это запутавшейся в сетях, ловко расставленных восточным злодеем, уже не привносит ничего нового в этот жанр. Главный интерес в фильме представляют костюмы и декорации, созданные русскими эмигрантами А. Лошаковым и Э. Гошем для сцен с ориентальным оттенком. Именно изобретательность и тщательность в оформлении фильмов В. Туржанского стали его «визитной карточкой» во Франции.

Ещё один снятый во Франции «ориентальный» фильм Туржанского – это «Прелестный принц», сюжет которого укладывается в стандартные рамки «гаремного фильма», каких немало было создано в дореволюционном кино. Фильм рассказывал о принце, спасающем пленницу из гарема восточного деспота. Включенные в постановку массовые балетные сцены недвусмысленно адресовали к популярности в Европе русского балета, каким его представил Дягилев (балета с ориентальными сюжетами и блестящим сценическим оформлением).

Итак, Протазанов в эмиграции не пытался эксплуатировать свою принадлежность к русской культуре, продолжал делать, как и в России до революции, мелодрамы о «людях вообще», без национальной привязки – и не добился большого успеха, вернулся в Россию. Туржанский, сосредоточивший свое внимание на изысканности и изобретательности сценографии [10], чем зарекомендовали себя у западной публики и постановки Дягилева, сделал ставку на те черты русского национального стиля, которые нравились на Западе. Сильной стороной России была ее литература – и Туржанский экранизировал

[10] Туржанский, родившийся в Киеве в семье художника, всегда имел тягу к красиво оформленным кинопостановкам. В России мастером в этом отношении был кинорежиссер Евгений Бауэр (1865-1917).

русскую классику. В дальнейшей карьере он продолжал делать это, брал за основу и пушкинского «Станционного смотрителя», и «Капитанскую дочку».[11] Ну, а в 1926 году, после фильма «Прелестный принц», Туржанский выпустил на экран завоевавший мировой успех фильм «Михаил Строгов».

«Михаил Строгов» - это фильм по роману Жюля Верна, который и ранее экранизировался, причем в США, а не в Европе[12]. Вторая половина 1920-х годов для европейского кинематографа была временем, когда и зритель, и кинематографисты осознали власть и могущество американского кино, уверенно завоевавшего мировой экран. «Сопротивление Голливуду» мыслилось как совместные усилия европейских кинематографических сил, и одним из шагов в этом направлении была деятельность продюсеров российского происхождения: Ноя Блоха, Григория Рабиновича, Владимира Венгерова. (Именно эти продюсеры занимались как фильмом «Михаил Строгов», так и фильмом французского режиссера Абеля Ганса «Наполеон», в котором также русские актеры и массовка снимались, а русские режиссеры Туржанский и Волков ассистировали Гансу.) Фильм «Михаил Строгов» был большим совместным проектом Франции и Германии, с международной съёмочной группой, с большим количеством русских эмигрантов в главных ролях и массовых сценах. Съемки производились главным образом в Латвии, где русского и русских было гораздо больше, чем в западной Европе, и где проще было создать национальный колорит при съёмках на натуре.

В фильме Туржанского «Михаил Строгов» эксплуатируется интерес европейской публики к российскому быту, поскольку действие кинокартины происходит в России второй половины 19 века, а также ориентальные мотивы и миф о «желтой опасности» – сюжет строится вокруг приключений отважного царского курьера Строгова, который вовремя доставленным донесением спасает Россию от нашествия мифических «татар из Сибири». Главный герой фильма Михаил Строгов в исполнении И.Мозжухина показывает чудеса ловкости, смелости и благородства, обретая в финале любимую девушку и благодарность русского царя. Европейской публике нравились приключения героя в обстановке русской экзотики, а русская эмигрантская публика находила в этом фильме и отзвуки пережитой смуты времен гражданской войны, и ностальгические видения

---

[11] Фильм Туржанского «Волга в огне», 1934, с Даниэль Дарьё в роли Маши, сделан по «Капитанской дочке», а фильм «Ностальгия», 1937, сделан по «Станционному смотрителю».

[12] В 1908 г. одноименный фильм сделал Дж. Андерсон, в 1910 г. – С. Джоули, а в 1914 г. – Л. Карлтон.

идиллии самодержавия.

3. Я.Протазанов – режиссер советского кинематографа.

Теперь рассмотрим, какие фильмы ставил Я. Протазанов, вернувшись в СССР. В чем было их принципиальное отличие от того, что режиссер снимал в дореволюционном кино или в период эмиграции? Обнаруживаются ли переклички с фильмами коллег-эмигрантов, оставшихся в Европе?

Как известно из переписки Я.Протазанова с женой, его эмиграция не была вызвана политическими мотивами, он лишь хотел продолжать работать в кино, а во время гражданской войны условий для этого не было.[13] Протазанова стали звать на Родину сначала представители украинской кинематографии (кто именно – мы не знаем)[14], затем весной 1923 года в Берлин приехал М.Н.Алейников, который как раз в это время преобразовывал свою кинофирму «Русь» (основана в 1915 г.) в смешанное полугосударственное предприятие «Межрабпом-Русь» с участием международного капитала. Протазанов принял предложение Алейникова и, вернувшись в Москву, на долгие годы стал ведущим режиссером студии «Межрабпом-Русь» [15], которая имела репутацию «самой коммерческой» кинофабрики Советского Союза.

Разумеется, студия «Межрабпом-Русь» надеялась использовать возвращение Протазанова для создания фильмов, успешных не только в СССР, но и за рубежом. Для кинопроизводства необходимы были валютные поступления, ведь пленка покупалась за границей. К приезду Протазанова был уже приготовлен сценарий – «Иван Грозный» по роману А.К.Толстого «Князь Серебряный». Даже декорации уже начали строить в подмосковной деревне Иваньково.[16] Как видим, руководство

---

[13] Переписка Якова Александровича и Фриды Васильевны Протазановых за 1920-23 годы опубликована. См.: «Твоё желание – Москва или Берлин». Киноведческие записки, №88, 2008. С.104-155.

[14] Приглашение вернуться поступило с Украины не случайно: именно на Украине, в Киеве, Одессе и Ялте, после гражданской войны находились три киностудии, оставленные отбывшими в эмиграцию киноработниками. Чтобы возобновить деятельность киностудий, нужны были опытные люди. Недаром именно на Украину приехал из эмиграции режиссер П.И.Чардынин.

[15] Созданная в период НЭП киностудия «Межрабпом-Русь» была кооперативным товариществом и просуществовала в этом качестве до 1928 года, когда она была преобразована в государственную студию «Межрабпомфильм». В 1936 году «Межрабпомфильм» стал называться «Союздетфильм».

[16] См.: М. Арлазоров. Протазанов. М., Искусство, 1973. С. 107.

студии «Межрабпом-Русь» прекрасно знало международную конъюнктуру зрительского спроса. Фильм об Иване Грозном должен был стать своего рода аналогом фильма Туржанского «Мишель Строгов»: экзотика русского исторического быта, захватывающие трюки на лошадях, приключенческий сюжет[17]. Однако Протазанов сделал другой выбор – его первым фильмом в СССР стала «Аэлита», 1924, по повести также ре-эмигрировавшего из Берлина Алексея Толстого. Несмотря на значительные расхождения с литературным первоисточником, в фильме Протазанова, как и в повести, сосуществует реалистическое изображение послереволюционной Москвы и фантастические картины «революции на Марсе».

Если отвлечься от того, как фильм «Аэлита» был оценен современниками (в этой оценке было много желания покритиковать недавнего эмигранта Протазанова, была и ревность к мастерству), легко заметить в фильме ориентальные мотивы в изображении принцессы Марса Аэлиты и традиции дореволюционной русской мелодрамы в изображении любовной линии инженера Лося. Что отличает фильм «Аэлита» от всего, сделанного Протазановым прежде – это ироничное и остраненное изображение послереволюционной Москвы. Новый для Протазанова послереволюционный российский быт и нравы показаны насмешливо и метко.

Протазанов, вернувшийся в Россию, фактически заложил основы советской комедии. Комический герой «Аэлиты» сыщик Кравцов, в исполнении актера из театра Мейерхольда И. Ильинского, стал узнаваемой маской, переходившей у Протазанова из фильма в фильм. Протазанов же нашел свой жанр в СССР – вплоть до начала 1930-х годов, пока политическая обстановка не обострилась до предела, он снимал комедии: «Закройщик из Торжка», 1925; «Процесс о трех миллионах», 1926; «Дон Диего и Пелагея», 1928; «Чины и люди», 1929; «Праздник святого Йоргена», 1930; «Марионетки», 1933.

Пока возможно было снимать комедии о жизни в СССР, Протазанов это делал («Закройщик…», «Дон Диего…»). Однако уже в 1926 году Протазанов обратился к авантюрной комедии на западном материале «Процесс о трех миллионах» – это экранизация повести и пьесы Умберто Нотари «Три вора».[18] Для прекрасно знавшего жизнь в Европе Протазанова сатира на западное

---

[17] Эта идея воплотилась в жизнь у другого режиссера и на другой студии: Ю.Тарич на студии «Совкино» снял в 1924 г. фильм «Крылья холопа», где одним из героев был Иван Грозный.

[18] Экранизации Умберто Нотари осуществлялись и раньше: в России режиссером М. Бонч-Томашевским (Вор, 1916), в Италии режиссером Марио Боннар (Экспресс-поезд, 1917).

общество стала «фирменным блюдом», разрешенным идеологической «диетой» в СССР и очень желанным в публике. Ведь кто не желал обманываться, того нельзя было обмануть – сатира на человеческие слабости в выдуманной западной стране (фильмы «Праздник святого Йоргена», 1930 и «Марионетки», 1933) так же легко переносилась зрителями на окружающий их советский мир, как и юмор Чехова («Чины и люди», 1929).

Можно только удивляться тому, что проявивший себя как мастер экранизаций литературной классики в дореволюционном кино, Протазанов так мало экранизировал классику в СССР. И это в то время, как его коллеги Волков и Туржанский экранизировали на Западе Пушкина и Толстого. Протазанов же, кроме упомянутого уже фильма по рассказам Чехова, снял еще один фильм по не вполне классику Л. Андрееву («Белый Орёл», 1928), и в 1936 году создал свой фильм-шедевр «Бесприданница» по пьесе А.Н. Островского, 1936. «Бесприданницу» можно назвать «лебединой песней» режиссера, поскольку ничего превосходящего эту картину он уже не сделал за оставшиеся ему десять лет жизни.

4. Восстание масс и драма личности.

Наиболее важное событие российской истории, которое и разделило кинематографистов на «советских» и «эмигрантов» – это революция и радикальные социальные перемены в России. В фильмах эмигранта Туржанского и ре-эмигранта Протазанова режиссеров тема народного бунта, перемены социальных ролей и смешения сословий постоянно находила своё отражение. Туржанский подходил к революционной тематике в форме иносказания, экранизируя сюжет о «бунте в гареме» («Сказки тысячи и одной ночи», 1921), о «восстании сибирских татар», возглавленном «изменником царя» офицером Огаревым («Мишель Строгов», 1926), о разбойничьем атамане и бунтовщике Стеньке Разине (Волга Волга, 1928), о Пугачевском бунте по повести Пушкина «Капитанская дочка» («Волга в огне», 1934). Восстание низов у Туржанского изображается в массовых сценах беспорядков, разбоя, насилия – и в любовной линии между героями из разных сословий. Это же клише использовал Протазанов в своем первом фильме в СССР, «Аэлите», хотя и в ироническом ключе (восстание происходит на Марсе). Но в последующих фильмах Протазанова о революции он уже не прибегает к аллегориям и изображает социальные потрясения в России реалистически. Массовые сцены бунта гораздо менее важны для него, чем

психология отдельных людей, попавших в водоворот истории. Протазанов привносит в фильмы революционной тематики сюжетные ходы и привычные амплуа салонной мелодрамы, но что еще важнее – он продолжает традиции русской психологической драмы. За все это советская критика Протазанова ругала, а вот зритель всегда очень любил его фильмы.

Все фильмы Протазанова о революции очень необычны на общем советском фоне. Картина «Его призыв», 1925, снятая сразу после «Аэлиты» и посвященная смерти Ленина – это незамысловатая мелодрама, в которой есть юная чистая героиня, положительный герой из рабочей среды и злодей-обольститель. Это бывший помещик, ставший эмигрантом и вернувшийся в СССР за припрятанным богатством. Протазанов, конечно же, не был свободен в выборе тем и сюжетов, ему приходилось делать фильмы о том, что он знал плохо, или не знал совсем. Революция и политика коммунистической партии были как раз такими малознакомыми для Протазанова темами. Но выручало то, что Протазанов снимал по произведениям советских авторов (Б. Лавренев, Вс. Иванов), или же по произведениям русских авторов предреволюционного периода (Л. Андреев). Скорее всего, по-другому делать кино о революции ему бы не позволили, ведь он всегда был под подозрением в «буржуазности». Известным фактом является то, что политической и идеологической цензуре в СССР подлежал в первую очередь сценарий, литературная основа фильма. Изобразительная сторона: типажи героев, мизансцены и монтажные приёмы, то есть все, что относится к языку кино, цензурировалось в меньшей степени.

Фильм Протазанова « Сорок первый», 1927 – это экранизация одноименной повести советского писателя Б. Лавренева о женщине-снайпере, полюбившей белого офицера, которого ей поручено охранять, но не дрогнувшей перед тем, чтобы пристрелить его при попытке к бегству. Протазанов сделал любовную драму из этого сюжета, в котором революционный долг вознесен над гуманистическими ценностями. Современники не оценили фильм, ощущая в нем противоречие с пафосом литературного источника – в картине Протазанова жаль героев и их убитой любви, что бы там ни говорилось о революционном долге. Новый вариант экранизации той же повести, сделанный в пору оттепели («Сорок первый», 1956, режиссер Г. Чухрай), во многом следует за версией Протазанова.

Очень необычен для советского кино и фильм «Белый орел», 1928, представляющий собой экранизацию рассказа Л. Андреева «Губернатор». Герой фильма, губернатор небольшого города (в исполнении актера В.И. Качалова), во время революции 1905 года отдает приказ о расстреле рабочих. Тем самым он

оказывается слепым орудием истории, или судьбы, хотя человек он во всех отношениях достойный. Хотя Протазанов использовал в фильме эмблематические образы из революционных картин молодого поколения советской режиссуры (рыкающий каменный лев, мать с убитым ребенком на руках, памятники царям), он не хотел или не умел снимать «классовое», «революционное» кино о столкновении социальных групп. Выбирая таких исполнителей, как великий театральный артист и звезда Художественного театра Н. Качалов, а также В. Мейерхольд (сенатор), режиссер делал упор на трагедии личности во время революций. Зрителям фильм нравился, критика его жестоко ругала, и долго фильм на экранах не задержался.

Как видим, в конце 1920-х годов в советском кино еще оставалось место трактовке революционных событий с позиций личности и индивидуальной человеческой психологии, с общегуманистических позиций, однако в 1930-е годы, с приходом в кино звука, а также с наступлением сталинской эпохи, это было уже не возможно. Последним фильмом Протазанова, в котором он попытался воплотить свое видение революционных событий , стал звуковой фильм «Томми», 1931. В нем гражданская война в России увидена глазами Томми - британского солдата оккупационных войск. Фильм является экранизацией эпизода из пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69», и выбор Протазановым именно этого эпизода свидетельствует о его желании взглянуть на русскую революцию «остраненно». Укороченная по сравнению с обычной длина фильма (всего 5 частей) и ощущение «незаконченности», которое фильм оставляет, может говорить о трудной судьбе этой картины, создававшейся в переломную эпоху. Об истории выпуска и проката фильма «Томми» еще никто из специалистов не написал, но в том виде, в каком он дошёл до нас, фильм свидетельствует о кризисе и незавершенности замысла. После «Томми» Протазанов не снимал больше фильмов о русской революции.

Лишь к концу творческой карьеры Протазанов снял два фильма о народных восстаниях, но замысел этих картин принадлежал не ему, работа делалась по необходимости. В феврале 1941 года, незадолго до начала войны, Протазанов выпустил картину «Салават Юлаев» о бунте Пугачева и участии в нем башкир во главе с Салаватом Юлаевым. После этого Протазанов был отправлен в Ригу, незадолго до этого ставшую советской. Протазанов помогал латышскому режиссеру Вольдемарсу Пуце снимать картину о крестьянском восстании в Каугерне (Лифляндия) в 1802 году. Сама ситуация, когда известнейшего режиссера направляют в национальную республику и делают консультантом, была в СССР знаком опалы. Если бы фильм о крестьянском восстании ливонских

крестьян получился неудачным, Протазанов мог понести и более суровое наказание, навсегда утратить право работы в кино. Но началась война, фильм «Каугурское восстание» никогда не был показан в кинотеатрах СССР, а Протазанов отправился в эвакуацию в Ташкент. Там, на Ташкентской киностудии, он снял свой последний фильм «Насреддин в Бухаре», 1943. Этот полный юмора фильм о любимом фольклорном персонаже мусульманского востока Насреддине (Насретдин, Наср ад-Дин) основан на дилогии русского писателя В.С.Соловьева, но опирается на огромный корпус анекдотов, сказок, пословиц. Ориентальный в лучшем смысле этого слова фильм Протазанова имеет и сатирические нотки, критикуя деспотизм. Мы не знаем, в какой мере Протазанов был знаком с фильмами-шехерезадами его прежнего коллеги и товарища А.Волкова, снятыми в эмиграции: «Тайны Востока», 1928, и «Тысяча вторая ночь», 1933. Как нам кажется, по жанру эти картины сопоставимы, представляя собой ориентальные фантазии, высмеивающие деспотизм и воспевающие свободный дух и изобретательность героев из народа.

Обратимся теперь к тому, как эмигрант В.Туржанский в этот же период (после 1925 года) подходит к теме социального неравенства и классового столкновения. Туржанский эксплуатировал русскую тему и русскую экзотику, охотно снимая актеров российского происхождения, прежде всего И. Мозжухина. После триумфа кинофильма «Михаил Строгов», 1926, Туржанский снял римейк первого российского игрового фильма 1907 года «Понизовая вольница», о Степане Разине – фильм «Волга-Волга», 1928. В том же 1928 году Туржанский, как и актер Иван Мозжухин, уехал в Голливуд. Много надежд возлагалось на работу с Льюисом Майлстоном [19]. Планировалась постановка звукового фильма по сценарию В. И. Немировича-Данченко «Буря», о революции и любви графини и крестьянского парня, выслужившегося в офицеры. Легко провести параллель между этим сюжетом и сюжетом фильма Протазанова «Сорок первый». Мелодраматическая история любви выходцев из противоположных лагерей революционного противостояния, завершающаяся их счастливым соединением, вполне удовлетворила американского зрителя, и фильм имел огромный успех. Однако трудно теперь судить, насколько окончательная версия фильма соответствовала замыслам режиссера Туржанского. Туржанский поссорился с Майлстоном, фильм был перемонтирован американским режиссером Сэмом

[19] Знаменитый американский режиссер и продюсер Льюис Майлстон (1895-1980), родившийся в Кишиневе (настоящее имя Лейба Мильштейн), хотя и уехал из России еще до революции, питал интерес ко всему русскому.

Тэйлором и выпущен был под его именем. Лишь в последнее десятилетие в титрах фильма «Буря» появилась фамилия Туржанского в качестве режиссера. Как и Протазанову в СССР, Туржанскому не давались фильмы о революции – он видел эти события иначе, чем его коллеги на Западе.

Возвратившийся в Европу Туржанский в эпоху звукового кино снимал мелодрамы и музыкальные фильмы, многие из которых опирались на литературные источники, как западные (Мопассан, Ростан, Цвейг), так и русские (Пушкин). Не имея возможности проследить здесь всю долгую карьеру Туржанского, отметим лишь, что особое место в творчестве Туржанского на протяжении всей его карьеры играли ориентальные мотивы («Битва», 1933, о Японии периода русско-японской войны, по роману Клода Фаррера; «Город Анатоль», 1936, по роману Бернгарда Келлермана, об условной стране на Балканах; «Ирод Великий», 1959 и «Женщина Фараона», 1960, из древней истории). Некоторые свои немые черно-белые фильмы в поздние годы Туржанский переснял в цвете и со звуком. Возможно, что сама репутация режиссера Туржанского в европейском кино имела важной составляющей его происхождение из России, страны, объединившей территориально Запад и Восток.

Как мне кажется, подход Туржанского и Протазанова к изображению социальных катаклизмов обнаруживает не только различия, но и некоторые точки сходства. Различия объясняются прежде всего ориентацией на определенного зрителя. Для Туржанского это западный зритель, представляющий себе русскую революцию обобщенно и, возможно, не желающий входить в подробности российской истории, однако далеко не равнодушный к теме социальных взрывов и классовых столкновений. Для Протазанова это прежде всего зритель в СССР, которому революция знакома не понаслышке. Для этого зрителя Протазанов на фоне дозволенных властями классовых схем пытается рассказать истории отдельных людей, с их индивидуальными характерами и психологией.

Но существовали ли какие-то прямые переклички в творчестве Протазанова и Туржанского? Неожиданно такие переклички нам удалось обнаружить в фильме Протазанова «Человек из ресторана», 1927, и в фильме Туржанского «Очи черные», 1935. Хотя между выходом этих двух фильмов прошло семь лет, за которые многое изменилось и в мировой политике, и в кинематографе, сравнивать их нам позволяет общая литературная основа: повесть И. Шмелева «Человек из ресторана». Удивительно то, что в титрах советского фильма Протазанова стоит имя Шмелева, хотя он и был эмигрантом, для СССР персоной нежелательной, а вот в вышедшем во Франции фильме Туржанского «Очи черные» фамилия

Шмелева не указана, хотя писатель находился в это время именно во Франции. Разрешить эту загадку нам пока не удалось, но не меньшей загадкой является то, что Протазанов в СССР сумел поставить фильм по Шмелеву. Как это могло случиться?

Пока на посту министра просвещения в СССР находился А.В. Луначарский (до 1929 г.), покровительствовавший Я.Протазанову и очень его ценивший, режиссеру удавалось осуществлять многие замыслы, которые другим не были бы под силу. Так в 1927 г. Протазанов экранизировал повесть писателя-эмигранта Ивана Шмелева (1873-1950) «Человек из ресторана», написанную в 1911 году. Хотя содержание повести соотносится с советскими взглядами на «образ маленького человека» в литературе, эмигрантов к концу 1920-х годов в СССР уже почти не печатали, а писателю Шмелеву в 1926 году был объявлен бойкот за повесть «Солнце мертвых», 1923, о послереволюционном Крыме. Хотя Протазанов очень серьезно изменил сюжет повести Шмелева, основная идея осталась прежней – образ социальной пирамиды, какой она видится с самого низа, боль за попранное человеческое достоинство.

По сравнению с повестью Шмелева, где много места уделено отношениям главного героя, официанта, с сыном, в фильме гораздо важнее отношения отца с дочерью. Боль, которую старый официант испытывал за девушек, приходящих в качестве спутниц богатых клиентов в «отдельные кабинеты» ресторана, ему однажды приходится испытать за собственную дочь. Роль официанта Скороходова сыграл в этом фильме Михаил Чехов, вскоре покинувший СССР (в 1928 году), эмигрировала и актриса Вера Малиновская, сыгравшая в фильме дочь официанта.

Фильм Туржанского «Очи черные» обнаруживает в своем сюжете больше сходства даже не с повестью Шмелева, а с фильмом Протазанова. Фильм Туржанского, в отличие от Протазановского, звуковой, соответственно вся его изобразительная сторона и манера игры актеров принадлежат эпохе звукового кино, а вот история та же самая. Действие происходит в ресторане, в дореволюционной Москве, но артисты заняты в основном французские: официанта играет Харри Баур[20], его дочь – Симона Симон.

Мы не знаем истории замысла фильма Туржанского и не можем судить о том, что именно было ему известно о картине «Человеке из ресторана», сделанной много раньше Протазановым. Конечно же он об этом фильме знал. Туржанский

[20] Этот известнейший артист театра Комеди Франсез одновременно снимался в роли Тараса Бульбы в одноименном фильме театрального режиссера -эмигранта Грановского.

мог о нем знать, например, от Михаила Чехова, с которым общался в Голливуде в конце 1920-х годов. Поскольку этот сходный сюжет у режиссера-эмигранта и ре-эмигранта являются нашей недавней находкой, мы надеемся в дальнейшем выяснить об этом больше. Однако можно не сомневаться, что оказавшись по разные стороны границ, бывшие коллеги интересовались работами друг друга, ревниво следили за успехами, временами заимствовали удачные находки. Несмотря на созданную к середине 1930-х годов информационную стену между СССР и окружающим миром, информация проникала через неофициальные каналы.

5. Заключение.

Два режиссера с общими культурно-национальными корнями, В.Туржанский и Я. Протазанов, оставили после себя богатое наследие, но оно все еще мало изучено. Отчасти это объясняется «неукорененностью» обоих в тех мирах, где они творили после революции и гражданской войны. Мы мало знаем про то, как чувствовал себя Туржанский в Голливуде, где работа не сложилась, или в Германии при нацистском режиме, где работа была, но вот был ли душевный комфорт… Да и Протазанов, казалось бы, вернувшийся на родину, в среду родного языка, писал о себе в СССР: «Только успевают записать меня в число подающих надежды советских режиссеров, как уже в суждениях о следующей картине из этого числа исключают. Не успеют исключить, как я снова начинаю подавать надежды».[21]

И Протазанов, и Туржанский последовательно воплощали в своих фильмах такие черты «русского стиля» дореволюционного кино, как психологическая школа актерской игры, тщательность и изобретательность оформления (декорации, костюмы). Но если Туржанский сознательно использовал свои преимущества «эксперта» в области русской культуры и ставил за границей фильмы о России, Протазанов в СССР, наоборот, прославился фильмами о «Европе», сатирически рисующими буржуазное общество и нравы. Фильмов о современной ему советской действительности Протазанов снял мало, и успеха добился лишь в комедийном жанре, то есть там, где нужен был остраненный критический взгляд.

Тот факт, что обнаружилась прямая перекличка между фильмами Протазанова и Туржанского, восходящими к сюжету повести И. Шмелева «Человек из ресторана», требует дополнительного исследования, но уже сейчас

[21] М. Арлазоров. Указ. соч., с. 191.

ясно: между двумя режиссерами, эмигрантом и ре-эмигрантом, существовал творческий диалог, как и в целом между кино эмигрантов и советским кино.

平成 25～27 年度科学研究費補助金　基盤研究(B)
「20 世紀前半の在外ロシア文化研究」（課題番号：25284060）

研究組織
　研究代表者：望月恒子（北海道大学）
　研究分担者：諫早勇一（名古屋外国語大学）
　　澤田和彦（埼玉大学）
　　イリーナ・メリニコワ（同志社大学）

研究会の記録
平成 25 年度　北海道大学文学研究科北方研究教育センターフォーラム
　「それぞれのロシア：20 世紀北東アジアに生きた人々の語りと記録」
　日時：2013 年 7 月 6 日(土) 10:00-17:45
　場所：北海道大学古河記念講堂 109

　セッション 1 「社会主義時代の北東アジア諸民族の日常生活」10:10-12:00
　司会：呉人惠（富山大学）
　永山ゆかり（北海道大学）「アリュートル人の語りに見る社会主義体験」
　丹菊逸治（北海道大学）「ニヴフ口承文学の語り手たち」
　滝口良（北大文学研究科専門研究員）「となりのロシア人：社会主義モンゴルにおける市民の商取引と在留ロシア人の関係」

　セッション 2「北東アジア少数民族の語りの記録」　13:15-14:30
　司会：永山ゆかり（北海道大学）
　津曲 敏郎（北海道大学）「少数民族言語による自分史と民族史：沿海州ウデヘ人の筆記資料から」
　呉人惠（富山大学）「トナカイ遊牧民コリャークたちの語りと言語民族誌」

　セッション 3 「ロシアを出たロシア人たち」14:45-17:45
　司会：諫早勇一（同志社大学）、望月恒子（北海道大学））
　澤田和彦（埼玉大学）「ハルビンのロシア語雑誌『ルベーシュ』について」
　望月恒子（北海道大学）　「在外ロシア文学の「東方の枝」について」
　イリーナ・メリニコワ　（同志社大学）（ ロシア語使用，通訳つき）
　"А.Н. Вертинский и его песни - о мостах между русской и советской культурой"

平成 26 年度秋季研究会
日時：2014 年 9 月 13 日（土）13：00-18：20
場所：北海道大学スラブ・ユーラシア研究センター4 階　小会議室（401）

第 1 セッション 13：00-14：25
司会：佐光伸一（北海道大学非常勤講師）
大平陽一（天理大学）「戦間期チェコスロヴァキアにおけるヤーコブソンの不思議な交友：アヴァンギャルド芸術・構造主義言語学・ユーラシア主義（そしてマルクス主義 ~~とマール主義~~）」

寒河江光徳（創価大学）「Translation or Transfiguration?　―変容する『ロリータ』（V.Nabokov）について―」

第 2 セッション　14：35-16：00
司会：大西郁夫（北海道大学）
小椋彩（東京大学）「雑誌「数」とその周辺」
望月恒子（北海道大学）「第一次亡命「若い世代」と 19 世紀ロシア文学　―ガズダーノフの場合―」

第 3 セッション　16：30-18：20
司会：望月恒子
2013 年度刊行図書に関する著者からの報告
沢田和彦（埼玉大学）『日露交流都市物語』成文社
諫早勇一（名古屋外国語大学）『ロシア人たちのベルリン―革命と大量亡命の時代―』東洋書店

平成 27 年度　日本ロシア文学会第 65 回大会研究発表会パネル
「在外ロシア文化と同時代の世界」
日時：平成 27 年 11 月 7 日 13：15-15：15
場所：埼玉大学総合研究棟 12 番教室
諫早勇一（名古屋外国語大学）「『エコール・ド・パリ』に見られる文化の共生」
イリーナ・メリニコワ　”Эмиграция и ре-эмиграция: творческие стратегии кинорежиссеров Я. Протазанова и В. Туржанского”
澤田和彦（埼玉大学）「ミハイル・グリゴーリエフと満鉄のロシア語出版物」

望月恒子（北海道大学）「アルセーニイ・ネスメーロフの亡命と創作」
対論者：大野斉子（宇都宮大学）

20 世紀前半の在外ロシア文化研究
平成 25～27 年度科学研究費補助金　基盤研究(B)　研究成果報告書

2016 年 2 月 25 日発行

北海道大学大学院文学研究科　望月恒子研究室
〒060-0810　札幌市北区北 10 条西 7 丁目
Tel:011-706-3050