



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	「こども」とユートピア : オレーシャ『さくらんぼの種』について
Author(s)	岩本, 和久; Iwamoto, Kazuhisa
Citation	スラヴ研究, 43, 181-204
Issue Date	1996
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/5248
Type	departmental bulletin paper
File Information	KJ00000113407.pdf



「こども」とユートピア

— オレーシャ『さくらんぼの種』について —

岩本和久

1. ユートピアのもつ幼児性、あるいは「弱さ」について

しばしば指摘されるように、1920年代のロシア・ソヴィエト文学では、ユートピア文学、あるいはアンチ・ユートピア文学というジャンルが隆盛した⁽¹⁾。シュトリーターは、世界大戦や革命による政治的、社会的、文化的危機の小説への反映という観点から、この問題を考えようとする。この時代を過ごした人間にとって、世界は一つの統合された空間であることをやめ、断片化した。世界の全体性をもつ虚構性が、明らかになってしまったのだ。この危機を反映して、小説も、19世紀のように、一つの全体的なまとまりとしての社会という統一された空間を描くことができなくなってしまう。しかし、ソヴィエト人は、この断片化した世界を再編しようとし、ユートピア小説を生んでいく⁽²⁾。

こうした論を展開した後で、ユートピアへの志向が全ヨーロッパ的なものであったことを示すために、シュトリーターはルカーチの『小説の理論』(1920)に言及する。小説という形式を「先験的な故郷喪失の表現」⁽³⁾とするルカーチの主張の中に、シュトリーターはユートピアへの志向をみているのである。

ところで、ユートピアへの志向の基礎に「故郷喪失」をみる時、そこには、理想的な社会の追求という政治的社会的な問題にとどまらない、心理的な欲求という問題が浮上してくるだろう。私たちは、その時、本来は理想的な社会を意味するものであったはずのユートピアと、元型的なイメージである「楽園」⁽⁴⁾の間にある区別を見失うことになるだろう。私たちは、母との一体化がもたらす安らぎに対する幼児の欲求を、ユートピアを求める心情の中に見出すことになるだろう。ユートピアへの希求を文学作品化するということは、まさに、そうしたユートピアの楽園化を可能にする行為であるはずではないだろうか？⁽⁵⁾

ザミャーチンの『われら』My (1927)は、まさに、こうした観点を許容するアンチ・ユートピア小説である。シュトリーターがいうように、ザミャーチンの『われら』がアンチ・ユートピア小説の名に値するのは、それが絶対的な真理を表象する単一の言語という虚構(言葉の「ユートピア的装い」)を破壊する、自己批評的な小説だからである⁽⁶⁾。『われら』の中で、手記を書く主人公は「単一国」の「共通語」に代わる「自分の言葉」を発見していく。こうして、彼は全体主義の「安らぎ」から、生の意味を自分で探究しなければならない孤独の中へと放逐されるのだ。

この『われら』の主人公(D-503)の探究、ユートピアのアンチ・ユートピア化の中には、幼児性をみることができる。彼の中には、「こどもらしい」性格が多く含まれているのである。

国家の「法」を疑わずその中で安穩に暮らす「単一国」の住民は、国家によって保護さ

れた、無力な状態にある。「単一国」では、性交や子供の出生、養育は国家によって管理され、人は永遠に親の役割を担うことがない。住人は永遠に無力な子供なのだ。この世界が「条件づけられた」(uslovnyi) ものに過ぎないことを見抜いた者は、語るだろう。

そしてお膳立てができて、またパラダイスだ。そしてわれらはふたたびアダムとイヴのように純真で無邪気になった。善悪についてのあの混乱もなくなった。すべてはまったく単純になり、楽園のように、子供のように単純になった⁽⁷⁾。

最後の革命なんてないのよ。革命は無限よ。最後の革命なんて子供向きのお話。子供は無限をこわがるものだから、子供が夜、安心して眠るために必要なだけなのよ……⁽⁸⁾

単一国では、ガラスのドームに包まれた都市の中で、人は自然から切り離されて衰弱し、自然も飼い慣らされた弱いものとなっている。

幸福に輝く青い空、一つ一つのバッジに光る、ちっちゃな子供のような太陽⁽⁹⁾。

永久の革命について語る I-330 は、彼女の態度をこどもっぽいと非難する D-503 に、真理を知るために「子供のように」ならなければならないと告げる。とはいえ、彼女は「子供のように」振る舞っているだけで、実のところ、I-330 に翻弄される D-503 より遙かに狡猾で大人である。D-503 はそのこどもっぽさ、無計画さ、無力さの点で際立っている。革命の計画に翻弄される彼をみかねた体制側の人間は、彼に警告する。

あなたは大切なお方で、あなたも子供みたいな方ですから⁽¹⁰⁾……

君は 16 歳の 2 倍もあるのに、16 歳の少年みたいに無邪気だ⁽¹¹⁾。

『われら』は、「こども」の主人公が「安らぎ」を喪失するさまを描いている。そして、『われら』を前にした者は、ユートピアを「こども」の問題として考えることになる。

オレーシャの長編『羨望』Zavist' (1927) も、ユートピアという主題を「異郷」を流離う「こども」の問題として扱ったものといえる。

『羨望』はソ連体制の中で自己実現ができないことに悩む若者を描いた小説だが、しばしば『われら』と比較される。ラッセルはこの二つの小説の共通点として、人間の機械化に対する恐怖、メタファーの現実化、理性的思考が優勢な時代にイメージを使って思索する語り手、感情を掲げて理性に対抗する革命といった点を挙げている⁽¹²⁾。

『羨望』の主人公のカヴァレーロフは、『われら』の主人公と同様に比喩的な語りを用いながら、ユートピア的国家とその代表者に戦いを挑んでいく。ここで注意しなければならないのは、この戦いが父親と子供の戦いを具体化したものであることだ。ハーキンスが指摘するように、カヴァレーロフの心理の中では、彼が戦いを挑むアンドレイは父親の代理

として機能している⁽¹³⁾。カヴァレーロフは父（アンドレイ）に反逆する一方で、その罰を恐れる。

『羨望』で、「父」アンドレイは革命後の国家を体現し、「子」カヴァレーロフは革命前のブルジョア社会の規範（立身出世）を信じている。この時間的に倒錯した関係は、イヴァンとヴォロージャの戦いにおいては鏡像のように逆転する⁽¹⁴⁾。イヴァンが旧時代を代表する一方で、彼の娘と結婚しようとするヴォロージャは新時代を代表しているのだ。イヴァンは結婚式に押しかけては、親に反逆することになる子供を生むことの無意味さを説く。また、彼は、カヴァレーロフの夢の中で、自分の創造物（子供）である機械オフェーリアによって殺されてしまう。

ところで、イヴァンにおいて逆転した形で現れる父と子の争いの中には、逆転される以前の原形をみることが出来る。理性に対するイヴァンの戦いは、もともと、彼の幼少期に、彼の父親に対する戦いとして始まったものなのである。この父親という敵の像は、理性を信奉する嫡子アンドレイに受け継がれ、さらにはアンドレイの養子というべきヴォロージャに受け継がれる。ヴォロージャに対するイヴァンの戦いは、父親に対する戦いの延長にあるのだ。

父と子の戦いは、時間と関係した主題である。父と子の違いには、その生きる時間の違いが不可欠の要素だからだ。『われら』や『羨望』で描かれる理想社会が、いずれも歴史的に実現されたものであるという事実は、父と子という主題を導入する要因となっているといえる。しかし、より大切なことは、『われら』や『羨望』において、「こども」が迫害される「弱い」ものとして現れていることだ。

この「弱さ」について考えるために、ナボコフの作品とオレーシャの作品を比較することは、有効である。

ナボコフの小説も、オレーシャの小説と比較されることが多い⁽¹⁵⁾。両者の間には、ディテールへの関心や、幼年期への執着、鏡に対する偏愛などが、共通点としてしばしば指摘されている。しかし、ここでは、個人と外界との関係という主題に注目したい。グレイソンは彼らの手法の共通性を論じながら、それがロシア文学（未来派、シクロフスキイ、ザミャーチン）や西欧文学（ジロドゥー）全般にわたるモダニズムの特徴であったことに触れ、さらに次のような指摘を行っている。

オレーシャとナボコフの芸術観は、こうしたモダニズムの広いコンテキストの中で検討することができるし、またそうすべきでもある。とはいえ、ものの見方において、この二人はとりわけよく似ている。特に、個人の想像力による幻想が、外側からの圧力に対していかに傷つきやすいものであるかを知っていた点において、似ている⁽¹⁶⁾。

グレイソンが指摘するように、オレーシャとナボコフは、個人の意識と外部の世界との関係を描いた点で、とりわけよく似ている。彼らは、芸術家とでもいうべき主人公、自らの想像力によって一定の世界を創出していく主人公を、繰り返し描き、その作品をメタフィクショナルなものとした。しかし、この両者の間には、個人の想像力の在り方の点で大きな違いがある。ナボコフの主人公が、結局のところ、強固な自己愛的世界に回帰していく

のに対し、オレーシャの主人公は外部の世界に対する憧れや恐怖を捨てきれないのである。ヴィクトル・エロフェーエフは、ロシア文学の伝統という観点から、この問題を論じている。

エロフェーエフは、「われら」(my)という概念によって、ロシア文学史を理解していこうとする。彼によれば、ドストエフスキートルストイ以後のロシアの散文には、二つの流れがあった。その一つは「われら」と結合しようとするもので、ゴーリキイや社会主義リアリズムの作品がこれにあたる。もう一つの流れは、象徴主義の立場で、「われら」との一体化を憂いながら、孤独のうちに真理をヴァーティカルに探求するものである。しかし、ナボコフは「われら」との結合という水平な出口も、真理の探求というヴァーティカルな出口も閉ざしてしまい、完全な孤独のうちに世界を演劇化していった。したがって、ナボコフの「私」iaは、ザミャーチンやオレーシャやブルガーコフの「私」と同じように「彼ら」oniの世界を眺めながらも、それに誘惑されたり、羨望を覚えたり、「暫定協定」を結んだりすることがない。そうエロフェーエフは主張する⁽¹⁷⁾。

グレイソンは、「こども」の弱さという観点から、この違いを説明している。

オレーシャの気質にはピーター・パン的な要素が、退行的なこどもじみた性質があり、政治的な「欠陥」と並ぶこの心理的な「欠陥」が、彼の著作にパトスを与えているのだ。〔中略〕

対照的にナボコフは、幼年期へのノスタルジアをもつとはいえ、ピーター・パンではありえない。そして、社会と関係する必要というオレーシャをいつも悩ませた問題は、ナボコフの作品には存在しない。〔中略〕

芸術的想像力の力に疑問を抱くナボコフなど、決して見ることができない。個人の幻想が集団の実利主義によって脅かされている時には、彼は笑いによって(『独裁者殺し』のように)、あるいはまた、不思議の国のアリスのように、現実を非現実に変容する巧みな手によって、敵を破壊することができる。「あなたたちは、トランプの札じゃないの。」(『断頭台への招待』、『ベンド・シニスター』)⁽¹⁸⁾

ナボコフの長編小説『断頭台への招待』Priglasenie na kazn' (1938)で描かれるのは、アンチ・ユートピアの世界である。主人公は、他の人間に理解されないがために投獄され、死刑を受けることになる。彼もまた「異郷」を流離う者なのである。しかし、彼は、『われら』や『羨望』の主人公とは違い、外部の世界に対して屈伏することはない。そして、主人公が死刑台に立ち上がった時、外部の世界はその虚構性を露にし、崩壊するのである⁽¹⁹⁾。

エロフェーエフは、ロシア語で書かれたナボコフの「メタロマン」(『向こう岸』、『マーシェンカ』、『ルージンの防衛』、『栄光』、『賜物』、『断頭台への招待』)を分析しながら、ナボコフの主人公の「強さ」とは、栄光の瞬間に輝きを失いながらも弱い時に真の人間的な力を得る、というパラドクスなのだとする⁽²⁰⁾。ナボコフの主人公は、防衛能力に長けているのだ⁽²¹⁾。一方、オレーシャの主人公は、こうした「強さ」とは無縁である。彼らは、外界と自己との違いに悩み、きわめて容易に外界に屈伏してしまう。それは、グレイソンが指摘するように、彼らの「こどもじみた」性格に由来するものといえるだろう。

こうした問題を念頭に置きながら、この論文では、オレーシャの短編『さくらんぼの種』Vishnevaia kostochka (1929) を分析することにする。『羨望』でも描かれた「こどもじみた」芸術とユートピア的社会との対立は、この短編において対立の解消という解決を見出したとされる⁽²²⁾(とはいえ、完全な解決などありえるものではない)。本論では、この短編において幼児性の主題がどのような心理的傾向を孕み、どういうイメージで実現されたのかを考察しながら、オレーシャがユートピアの主題と関わりながら何を描き出したのかを明らかにしたい。

2. 芸術創造にみる幼児性

『さくらんぼの種』は、かなわぬ恋を記念して、愛する女性に与えられたさくらんぼの種を地面に埋める男を描いたものである。彼はさくらんぼの種から生えた若い木が開花する情景を夢想するが、種が埋められた場所には五ヵ年計画によって建設工事がなされることになる。男が埋めた種は、五ヵ年計画によって消されようとするのだ。

ボジュールは、この短編について、芸術と「芸術以外の領域における人間の行為」との関係を描いたものとする⁽²³⁾。ラッセルはこの意見を踏まえながら、作品のシンメトリカルな構成を論じている⁽²⁴⁾。また、ペルツォフは、この小説にみられる時間の主題に注目し、時間(あるいは時代)こそが小説の真の主人公なのだとする⁽²⁵⁾。イングダールは、この短編の草稿を分析しながら、この短編でテーゼ化されているオレーシャの創作方法(エピファニー的瞬間の永遠化)を明らかにしている⁽²⁶⁾。ネイダンは、この短編にみられる聖書モチーフに注目しながら、この小説を聖書神話のパロディーとする。彼は創世記神話(楽園追放とアヴェル殺し)の様々なモチーフがこの小説にみられることを指摘し、それらのモチーフの変形を論じている。彼もまた、芸術創造の問題をこの小説の主題とする。主人公のフェージャは、アダムとしてナターシャの楽園(別荘)を追われた後、神として自分の芸術世界を創造するのである⁽²⁷⁾。

以上のように、これまでの研究においては、主にこの小説における芸術創造の主題に関心が集められていた。これから、私たちは、この芸術創造がはらむ幼児性に注目しようと思う。

ボジュールは、「芸術」と「五ヵ年計画」の対立を、「遊びと安らぎ」と「機能性と具体性」の対立として考えている⁽²⁸⁾。非生産的な戯れである「遊び」と、親の保護のもとにある「安らぎ」は、「こども」の世界の属性である。一方、機能性と具体性は、世界を法則に従って合理的に操作できる「おとな」の属性といえる。ここで、ボジュールが設定している対立の基礎には、「こども」と「おとな」の対立をみることができるとののだ。

サラ・コフマンは、芸術創造が一般的に、「こどもじみた」遊びの性格をはらんでいることを指摘している。

芸術家は、無意識の心的過程の働き(ジュ)、それらの変容の際の情動の働き、結合関係における表象の働きによって、理性と判断力が諸々の拘束を課すようになる前に、子供が自分の遊び(ジュ)によってしていることを反復しようとする。芸術家という

「尊敬される」人間は、実際のところは、他の人間たちに、彼らもまた幼年時代の楽園を再び見出しうるのだという喜びを与える子供でしかない⁽²⁹⁾。

このように、そもそも芸術創造とは「こども」の性格を帯びているものなのだが、ナボコフとの比較によって明らかになったように、オレーシャの作品には、とりわけ「こども」の性格が強く現れている。

ボジュールは、フェージャが夢想する桜の木のことを、彼の作品である「書物」のメタファーとみなしている。この解釈を補強するものとして、ボジュールは、桜の木に付された「紙製の」(bumazhnoe)という形容詞を挙げる⁽³⁰⁾。「この紙製の木は(bumazhnogo etogo dereva) もう花を咲かせているだろう。」(str. 218)⁽³¹⁾

このフェージャの「作品」は、世界の変容という奇跡の象徴である。オレーシャは、変容による陶酔を作品に描き続けた。『恋』Liubov'(1928)のような作品において、オレーシャは世界の変容を好んで描いている。彼は芸術のことを「変容の機械」と呼ぶ(『第1回ソヴィエト作家大会演説』)。『さくらんぼの種』では、世界の変容は桜の木の開花という形で実現されている。この開花が、単なる開花でないことは、開花というイメージがフェージャの言葉によって先取りされていることから、うかがうことができる。

街頭でフェージャは、自分が警官に変身したという幻想を抱く。この幻想から覚めた後、彼は隣人のアヴェルにこう語る。

「驚いたことに、この魔法の国で僕は民警であることを自慢していたんだ……おそらく、この国では、支配者のように静かに堂々と歩くべきだったし、僕の手の中には花咲く賢者の杖が輝いているべきだったんだ。」(str. 217)

「花咲く賢者の杖」(tsvetushchii posokh mudretsa)とは、奇跡を示す伝統的なイメージである。アロンの杖やヨセフの杖、ワーグナーの歌劇『タンホイザー』の結末に登場する杖など、枯れた木であるはずの杖が芽を吹き花を咲かせるイメージは、神の恩寵を示すものとして、よく用いられるものだ。

杖の開花について言及するフェージャが夢想する桜の木の開花とは、奇跡的なヴィジョンであるはずだ。それは人々の心の傷を癒し、世界を救済するものなのだろう。だからこそ、フェージャはこの木のことを「健康で清らかで絶対的」(zdorov, chist i bezotnositeln) (str. 218) なものとして、誇るのだ。

ところで、こうした魔術的な力に対する関心は子供のナルシズムの特徴であることを、フロイトは指摘している⁽³²⁾。そして、フェージャはこの桜の木の変容を、「こどもじみた」ものとして考えているのだ。それは、「こどもじみた人間から(ot infantil'nogo sub'ekta)」(str. 218) 生まれたものであり、「僕〔フェージャ〕と君〔ナターシャ〕の間の子供(moi rebenok ot vas)」(str. 218)なのである。

桜の木の変容がもつ幼児性は、この木をめぐる多用される「こども」を示す語句によって強調されている。桜が開花する日、「排水溝は子供たちを誘うだろう(detei maniat)」(str. 218)。「ぼくは夢想家で、こどもじみていた(infantilen)」(str. 218)。「こどもじみた

種 (infantil'naia kostochka)」(str. 218)。

開花する木となるさくらんぼは、ナターシャの別荘で、彼女がフェージャに与えたものである。フェージャはその種を、「子供のするように」(po detskoi privychke) 口に含む。口に含まれて「吸われる」(obsosana) 種に、口唇期の欲望をみることは容易だろう。この小説には、口に関係したモチーフを多くみることができる。ナターシャはボリスとキスを交わす。その姿を見るフェージャの眼差しは、「飢えて」(zhadnyi) いる。フェージャが口に含むさくらんぼの種は、キスの不成立に由来するこの「飢え」を癒すだろう。あるいはまた、警官に変身したフェージャの口には、警笛がくわえられる。また、アヴェルは、フェージャを「呑み込んで」(poglotil) しまう。

フェージャの警官への変身にも、「こどもじみた」性格やナルシズムをみることができるだろう。「変身」は、こどもの「ごっこ遊び」にしばしば見ることができるものである。また、フェージャは自らの変身した姿を「子供たちに」自慢し、注目されようとする。「ああ、見てください。僕の唇には警笛がはさまっているんです……僕は警笛を吹きます……僕には警笛を吹く権利があるんです。子供たち、僕を羨みなさい。さがりなさい。おお、見てください。僕は、行き交う二つの車の間に立つことができます。見てください。僕は、片足を前に出し、両手を背に回し、肩甲骨を深紅の棒で支えて、立っているんです。」(str. 217)

オレーシャは、短編『預言者』Prorok (1929) でも、芽を吹く杖のイメージを用いている。この短編では、奇跡の主題は、預言者である詩人というロマン主義的な主題と結合している。オレーシャの作品においては、こうしたロマン主義的な詩人像は、ナルシズム的性格を帯びている。『羨望』の中でカヴァレーロフは、「時代の轟き」を聞こうとする。この「時代の轟き」を聞く者という主題に、イングダールはロマン主義的な詩人像をみる⁽³³⁾。ここで注意したいのは、カヴァレーロフがこうした詩人像を、ケースの中に美しい悲劇的な姿を収めて人々から注目される蠟人形のイメージで、夢想していることだ。詩人とは、人々に美しい姿を見られる者なのだ。美しい姿を「見られたい」というこの欲望は、ナルシズム的なものといえることができる。

以上のように、さくらの木(芸術)には幼児期に由来するナルシズム性を指摘することができる。ところで、この小説には、もう一つ、「目に見えない国」という芸術的世界が、創作方法をめぐる主題が存在している。

フェージャは、「荒れ地」を歩きながら、芸術的世界である「目に見えない国」のことを考える。

目に見えない国。それは注意力と想像力の国だ。旅人は孤独ではない！ 二人の姉が脇を歩み、旅人の手を引いていく。その一人の名は『注意力』、もう一人の名は『想像力』。(str. 215)

ここには、普段は見過ごしてしまうような外部の空間の細部を、想像力を交えながら観察するという、オレーシャの創作方法が簡潔に述べられている⁽³⁴⁾。注意力と観察を重視したオレーシャのこうした方法は、シクロフスキイの「異化」の手法と比較することができ

る。オレーシャはインタビューに答えて、「初めて見るかのように世界を見る能力を、詩人はもっています。この能力は、人が実際に世界を初めて見る、幼年時代にもとづくものです」⁽³⁵⁾と語っている。一方、シクロフスキイは、「異化」についてこう説明する。「トルストイの異化の方法とは、事物を名前で呼ぶのではなく、初めて見たかのように記述することである」⁽³⁶⁾。シクロフスキイが表現を重視しているのに対し、オレーシャは知覚を重視しているという違いはあるが（この違いは、オレーシャにみられる「こども」の感覚が、単なる「装われた」方法にとどまるものではないことを、示しているように思われる）、この両者は「こども」の感覚に方法の基礎を置いているという点で共通している。こうした方法はまた、世界の原初の輝きを取り戻すというアダミズム的な発想とも、共通するものといえる。

3. 「法」からの逃走

オレーシャの作品においては、こうした幼児性に基礎を置く方法が、社会と対立させられている（これはロマン主義以来の対立である）。

彼の作品には、科学のもつ合理性とロマンチックな夢想の対立を主題としたものが多い。（ハーキンスはオレーシャのこうした小説を、「哲学的小説」と呼んで論じている⁽³⁷⁾。）『羨望』では、カヴァレーロフの詩学が周囲の人間の無理解に晒される。あるいはまた、『恋』や『リオムパ』Liompa (1927) において、主人公の夢想はニュートンが象徴する科学によって脅かされる。『アルデバラン』Al'debaran (1931) や『ナターシャ』Natasha (1936) では、主人公の恋が科学の前に破れ去る。

『さくらんぼの種』でも、フェージャは自らの世界の知覚方法と表現（創作行為）について、こう語る。

「ということは、全てに逆らって、秩序と社会に逆らって、僕自身の知覚という不確かな法則以外の、全ての法則に反した世界を、僕が創造するということなのだろうか？」(str. 215)

この部分で「法」(zakon) という語は、二重の意味を孕んでいる。それは、直接には、フェージャが主観的に知覚する世界を幻影として拒むであろう、科学的「法則」を指す。しかし、この語は、「秩序」と「社会」と同一のレベルにおかれることによって、社会的な規範としての「法」という意味を帯びることになる。

フェージャが知覚し表現する世界は、社会と対立する要素を含んでいる。彼の語りの中に、読者は「法」に反した行為を、「法」を無化する遊戯を、見出すことになる。

たとえば、彼は慣用的な表現を拒む。

小鳥は空き地の上を飛んで、僕たちの頭のそばに突き出た枝にとまった (sela)。といても、本当はとまっていたのではなく、揺れる枝に立っていたのである (ne sidela, a stoiala)。(str. 214)

ここでは、枝にとまったことを慣用的に意味する「座る」(sest')という動詞を拒絶する、という戯れがなされている。言語という慣習は、こうした戯れによって、その条件性(uslovnost')を露呈することになる。

あるいはまた、時計を見るフェージャは、時計から時間を表すという機能を切り離してしまう。

十字路には市電のための時計がかかっている。この時計は小さな樽を思わせる。そうは思いませんか？ 二つの文字盤。二つの底。ああ、時間の空樽だ。(str. 215-216)

3時15分。二つの針は合体し、水平に伸びる。これを見ながら、僕は考える。「これは、蠅が足をすりあわせているのだ。落ちつかない時間の蠅だ。」(str. 216)

待ち合わせに遅れたナターシャを待ち続けるフェージャにとって、時計は時間を示すものとして機能しなければならないのに、彼はそのことを忘却してしまうのだ。時間や待ち合わせといった約束事は、その時、無と化すことになる。

『さくらんぼの種』で、「目に見えない国」は、主に「荒地」(pustyr')に展開される。フェージャは、そこで、夕日に映える草地を眺め、蟻塚を観察する。また、桜の種は荒地に埋められ、そこで開花することになる。

この「荒地」とは、所有者をもたない土地、「法」から外れた土地である。それは、ナターシャの別荘と都市(モスクワ)の間に広がっている。ネイダンが指摘するように⁽³⁸⁾、ナターシャの別荘は「エデンの園」的な性格を帯びている。そこは神のごときボリス・ミハイロヴィチによって支配されており、フェージャはそこから追放される。また、都市は、時間を示す時計や市電のナンバーに見られる数字が代表する、「法」によって切り刻まれている。「荒地」は、こうした「法」とは無縁の土地である。

「排水溝が子供たちを誘うような、春の日だ。」(str. 218)『さくらんぼの種』で、「荒地」に咲く桜についての記述の中にみられるこの言葉は、オレーシャの別の短編『世界で』V mire (1930)の次の個所を想起させるものだ。

そう、この幼年期の最も夢見がちな天才は、排水溝の中から生まれてきたのだ。

それは、排水溝が、町の境界に堀のように口を開けていたためかもしれない。

子供たちが、ここに、この禁じられた辺地にやって来て、帰った時には罰せられることを知っていたためかもしれない。無鉄砲に危険に向かって歩いたためかもしれない。丘の陰から飛びだしてきて、狂犬病に罹っていることを告げるやも知れぬ、犬に向かって。コインで賭をしている二人の浮浪者に向かって。銅の柄のついた軍用ナイフを見せる、ボロを着た少年に向かって。そして、最後に、こうした土地において唯一、すぐそばまで近づくことを許してくれる、給水塔に向かって⁽³⁹⁾。

危険な「荒地」には、「法」の外の住人(狂犬、浮浪者、ボロを着た子供)が暮らしている。そして、わざわざ危険な場所に出かける旅人とは、「幼年期の夢見がちな天才」であ

る「こども」なのだ。「荒地」とは、「法」を逃れて流離う「こども」の、「法」が支配する「家」では親に罰せられることを知っている「こども」の土地なのである。

種を埋めることで、フェージャは、この所有者をもたない土地を征服する。「法」と無縁であった土地は、「僕自身の知覚」という「法」が支配する空間となる。開花する木はフェージャの私有物であり、とりとめのない「荒地」に一つの中心を作りだすだろう。別荘と都市という二つの中心の間にとりとめもなく広がっていた「荒地」は、木が生えることで新たな中心と化す。

ラッセルは、この短編がシンメトリカルな構成をとっていることを指摘している。この小説は、「庭での挫折」-「目に見えない国」-「アヴェルとの対話」-「桜の開花」-「アヴェルとの対話」-「目に見えない国」-「庭での挫折」と、「桜の開花」の場面を軸としてシンメトリカルに構成されているのである⁽⁴⁰⁾。構成の軸という桜の木の配置は、この木がもつ「中心」という性格をよく示している。

4. 「父」への憧れ

「荒地」に憩うフェージャは、しかし、「おとな」の「法」を逃れきることはできない。それは、「おとな」がフェージャを追い、彼を罰するためではなく、彼が「法」のもつ「力」に、父親的な権力に憧れているためである。

フェージャは杖による奇跡を夢見る。しかし、この伝統的なイメージである「奇跡」は、その力の源としての「神」を前提としているのではないだろうか？ ネイダンが指摘するように、この小説は聖書的なイメージに満ちているのだが、そうしたイメージもまた、「父」なる「神」の存在を、自らの主観的な「法」とは異なる正当な「法」の存在を、どこかに想定したものである。ところで、この小説のイメージの源泉である創世記の神話、楽園追放とアヴェル殺しのエピソードは、登場人物の幼児性を特徴としている。そこに登場する人物は、アダムもエヴァも、カインもアヴェルも、みな自らの子をもたぬ存在、性を知らぬ「こども」である（彼らは——アヴェルを除いては——エピソードの最後に親となる）。

『さくらんぼの種』には、アヴェルと呼ばれる人物が登場する。彼はフェージャの隣人で、フェージャがおかしな行動をとる姿を観察している。彼はフェージャを監視しているかのようだ。種を埋めるフェージャを目撃した彼は、探偵小説の探偵であるかのように、フェージャを尋問する。

フェージャはその奇行をアヴェルに咎められるが、神に愛でられしもの名前をもつアヴェルには非難されるような弱点はない。組合活動家で、クルスクの労働者を引率する彼は、「国家」によって肯定された「正しい」人物である。この「正しさ」は、定職が何であるのか分からない、常に休日の時間に包まれているフェージャとは対照的だ。ラッセルは、労働者の「群れ」(pastva) を率いるアヴェルに創世記のアヴェル(牧人)のイメージを、種を埋めるフェージャにカイン(農夫)のイメージをみている⁽⁴¹⁾。

アヴェルは、理性的な人間で、フェージャの夢を理解しない。彼は、フェージャの言うことは「さっぱり理解できない」と言い、フェージャの夢を五ヵ年計画に規定されていないとして退ける。フェージャは、このアヴェルの合理的な思考に自らを対置するが、

決して敵対しはしない。彼は、また、アヴェルの監視から逃れることもしない。街頭で、彼はアヴェルを呼びよせ、自らの変身について説明を始める。彼は、アヴェルに敵対するのではなく、理解してもらおうと、認めてもらおうとしているのだ。

ラッセルによれば、アヴェルが率いている労働者集団の出身地である「クルスク」は、マヤコフスキイの詩『最初の鉄鉱を掘り出したクルスクの労働者に』（1923）に対するレファレンスだという⁽⁴²⁾。この詩は、ロマンチックな恋愛に代わるものとして工業を賛美したものだ。唯美主義から未来主義への時代の変化は、クルスクという土地がもつ意味を変えたのである。

並木路が悩ましい春に溜息をついたおなじ場所で、もうそんな色事のお祈りじゃない、火のくちびるの溶鉱炉が、火室で溜息をついている。火花の星を散らしながら⁽⁴³⁾。

オレーシャはマヤコフスキイを批判するために彼の詩に言及したのでは、おそらくない。回想（『一日とて書かざる日なし』*Ni dnia bez strochki*）の中で、オレーシャはマヤコフスキイ、とりわけその容姿に対する熱狂的ともいえる憧れを述べているのだ。ボジュールは、このオレーシャのもつ憧れについて、ほとんど女性のようにとまで言う⁽⁴⁴⁾。アヴェルに認められようとするフェージャの姿には、マヤコフスキイに対するオレーシャの憧れを見ることができるだろう。

フェージャが行う警官への変容に、私たちは、ナルシズム性を指摘した。この変容にも、権力への憧れをみることができる。警官への変身は、「制服」という権力への従属を示す記号への憧れに起因するものといえるだろう。オレーシャの短編『人間の素材』*Chelovecheskii material*（1929）では、少年がもつ制服（権力）に対する憧れが語られている。少年は、理想的な人間とされるコヴァレフスキイ氏と自分が、同じように制服を着ていることに喜びを感じる。

僕たち二人、僕とコヴァレフスキイ氏は制服を着ている。僕たちは同じ大きな鎖の環なのだ。僕たちはバッジ、襟章、紋章をつけている。僕たちは法制化された人々——ギムナジストと官吏なのだ⁽⁴⁵⁾。

とはいえ、フェージャは警官に変容したことを、誤りとみなす。彼は、現世の「法」の担い手である警官ではなく、魔術的な「法」の担い手である「賢者」を自らに相応しいアイデンティティとして選択するのだ。彼は現世の「法」に憧れつつも、それと一体化しようとはしない。そうすることは、自らのナルシズム的な誇大自己の否定、アイデンティティの喪失をもたらすからだ。

5. 「父」への恐れ

「こども」は「おとな」の世界に憧れ、「おとな」に認められようとする。「片思い」ともいべき、この一方向の感情の動きは、対人恐怖に通じるものとはいえないだろうか？ オ

レーシャの夢想家は、ほとんどが独身者であり、人々との接触をうまく実現することができない。以下に述べるように、『さくらんぼの種』のフェージャにも、対人恐怖的性格をみることが可能である。

精神病理学の立場からは、対人恐怖の緊張は、目の前の他者に自己を晒すことに起因するとされる。「対人恐怖は単に他人からのネガティブな評価を恐れているだけではない。他人の批判や軽蔑の目を恐れるだけであれば、彼らは自分の書いた文章や録音された声が人目に触れたり聞かれたりすることをも同じように恐れることになる。しかし患者の多くはそれらのことをあまり苦しめないばかりか、時には露出的にすらなることがある。彼らにとってはすでに完結している（従って**無時間的な**）自己表現が他人の目にさらされることにはあまり問題はないのである。彼らにとって他者の視線が恐怖として体験されるためには、その他者が待ったのきかない状況において、今刻々と自分を見つめ、耳をそばだてている必要がある。その意味で対人恐怖の体験は、**他者をまえにした『今、ここ』における時間恐怖**だといってもよい。」⁽⁴⁶⁾つまり、対人恐怖にとっては、対面状況で話すということは苦痛であり、文章で書くという表現がむしろ好まれるというわけだ。

フェージャは『さくらんぼの種』の語り手であるが、対面状況において口頭で語ることは苦手としているようだ。別荘で彼は、ナターシャとボリス・ミハイロヴィチに対して、自分の意見をはっきりと述べることができない。彼は「ツグミ」についての、無意味な言葉を連ねることしかできないのである。

街頭で人々はフェージャに道を聞くが、フェージャははっきりと答えることができない。「僕は知りません……あっちのような気が……ちょっと待ってください……待ってください……いや、わかりません、同志、知らないんです……」(str. 216)うまく話すことができない彼は、人々に対して受け身の存在であって、質問されるがままになっている。彼は、道を聞かれれば、道案内に専心することしかできない。盲人に杖でつつかれても、つつかれるままだ。

アヴェルがフェージャの考えを理解できないのも、アヴェルに理解力がないためではなく、フェージャの説明が悪いためである。唐突に「僕は警官に変身した」とか、「夢想家は木を生むべきだ」とか語り出すフェージャは、この奇行によってアヴェルとの対決を避けているかのようだ。

フェージャが自分の気持ちをきちんと説明することができるのは、内的な独白（小説の地の文）、書物（『目に見えない国の旅』という書物の断片「石を投げてしまったあわて者」）、手紙（ナターシャへの手紙）においてである。これらは、書かれたもの、完成したテキストである（内的な独白も、小説の地の文となっているという意味では、書かれたものといえる）。口頭ではうまく話せないのに、文書ではきちんと語れるという、フェージャの語りの特徴は、対人恐怖に通じるものといえるだろう。毎週、別荘で出会い、町でも待ち合わせをしているナターシャに向けて、手紙を書こうとするフェージャの行為は、相当におかしなものではないだろうか？ 彼は、書くことを愛しているのだ（口頭で語る時の混乱と書くことへの愛という主題は、『羨望』の主人公カヴァレーロフにもみることができる。彼は、アンドレイやヴァーリャ、イヴァンに対し、自分の感情を口頭で正しく伝えることができない一方で、好んで手記や手紙を書く）。

『さくらんぼの種』において、創造は、生殖、出産と重ねられている。さくらんぼという果実は、豊穡のシンボルである。そして、フェージャは桜の木を自らの「子供」とみなし、「夢想家は子供を生む代わりに木を生むべきだ」と主張する。ナターシャの名前（「ナターリヤ」）の語源は、「生み」を意味する。

フェージャの「子供」である木は、流産しそうになる。五ヵ年計画によって、フェージャの種が埋められた場所に、建設工事が進められることになるのだ。一方、ボリス・ミハイロヴィチやアヴェルは、息子や建築という「こども」を生み出す。小説の中で、彼らは、父親的性格を強調されている。ボリス・ミハイロヴィチは、常に父称と共に名を呼ばれている。このことは、フェージャが常に愛称で呼ばれることと対照的だ。フェージャはまた、ボリス・ミハイロヴィチの男性性を強調する。「君の心をとらえたボリス・ミハイロヴィチは、男らしい人でした (muzhestven)。」 (str. 218) アヴェルの顔は、「髭」によって、男性性を強調されている。「彼は髭を剃っているが、頬は黒い。アヴェルはいつも髭を生やしているみたいだ。彼には頬が二つなく、ただ一つの黒い頬しかないのだとまで、考えてしまう。」 (str. 218) こうした男性性は、彼らの子供の誕生を保障するかのようだ。「権力者」である彼らは、「父」でもあるのだ。

こうして、ボリス―ナターシャ―フェージャの三角関係が、それぞれ、「父」、「母」、「子」の役割を帯びた人間によって構成されていたことが明らかになる。とするならば、この三角形はエディプス的な関係の反復といえるのではないだろうか？ そして、フェージャが父親的形象に対して無抵抗なのは、彼が去勢を恐れているためなのではないだろうか？

フェージャは、ナターシャやボリス・ミハイロヴィチに対し、「あれがツグミなの？」という質問をする。彼らはこの質問を無視するのだが、フェージャは執拗に聞き続ける。二人の男女に対して「名前」を聞くフェージャの姿、彼らの現実の立場を無視して、そこに現れている行為だけを眺めた時、この構図には両親に「名前」を聞く子供の姿が浮かんでくる。

フェージャがナターシャに接近することができないのは、彼女が父親的なボリス・ミハイロヴィチの恋人だからである。別荘の場面に「エデンの園」のセッティングをみるネイダンの主張は、この考えと矛盾しない。「エデンの園」に展開するのは、父である神に対する恐怖だからだ。

コフマンは芸術家のナルシズムについて、フロイトが『無常ということ』で論じている「永遠の美」について触れながら、次のように述べている。

この不死の追求は、芸術家の *causa sui* [自己原因] でありたいという欲望と対をなしている。芸術家は、彼自身の父との同一化によって、自分自身の諸々の人格——芸術家は自分がその父だと感じている——に同一化しながら、彼自身、彼を生んだ人たち〔両親〕とは独立した彼自身の父となる。あたかも芸術家は、ある原〔根源的〕光景 *scene originaire* の書き換えによって、原〔原初的〕光景 *scene primitive* を否定しようとしたがっているかのようにすべては起こるのだ。芸術の記憶は父の現実の存在〔プレゼンス〕を抹殺しようとする。それは、殺害を隠しているがために、もともと嘘のものなのだ。ところで自分自身で自分自身の父になるとは、要するに、自分の母に

子供、すなわち芸術作品を贈りたいと望むことなのではないのか。こうして芸術家は象徴的に近親相姦を実現することになるだろう⁽⁴⁷⁾。

このコフマンの言葉に現れている父の殺害は、『さくらんぼの種』においてフェージャの現実の父が不在であること、フェージャが父親的形象と無縁な荒地に桜の木（作品）を植えることに一致する。そして、フェージャがこの木を、ナターシャとの間の子供、しかも彼女に「捧げられる」（posviashchenoe）（str. 220）ものと考えていることは、まさにコフマンの記述に一致するところである。

フェージャは人間の子供を生む代わりに、木を生み、それを自分の子供とみなす。彼は、この木（子供）の絶対性を誇り、それをボリスの「男らしさ」（muzhestvennost'）と対置する。この「絶対的な木」は、不思議な木である。それは、「紙ででき」、風に揺れ変幻する繊細な木でありながら、「頑丈で男性的」（tverdoe, muzhestvennoe）なのだ。フェージャは、ナターシャとボリスの間の子供とこの木を比べ、自らの勝利を確かめようとする。「絶対的な木」を生み、それをナターシャに捧げることによって、ボリスという「父」は殺害される。この木の下に呼ばれるのは、ナターシャとその子供だけである。桜が花を咲かせる日、この木の下に、ボリスは存在しないのだ。

しかし、この勝利は偽りのものだ。この木の下にボリスが呼ばれないということは、また、フェージャがボリスを恐れていることを示しているのではないだろうか？「父の殺害」は実行されない。そして、生き残った「父」は去勢恐怖をもたらすことになる。あまりにも強調されすぎた「木の絶対性」は、フェージャの不安によるものだ。風に揺られ変幻する繊細な軽さと矛盾する「頑丈さ」は、父親的権力によって木が殺されることへの、木が去勢されることへの、フェージャの不安を反映したものと考えられる。足に絡みつ়草を踏み潰すアヴェルの姿に、ラッセルは、工業化の前に芸術家が蹴散らされるのではないかと、というオレーシャの恐れを読み取っている⁽⁴⁸⁾。父親への憧れが残るかぎり、父親は決して死なない。ボリスを忘れた時、アヴェルが戻ってくるのだ。

去勢に対する不安は、小説の結末で現実のものとなる。種が埋められた土地は、建築工事によって掘り返されることになるのだ。しかし、小説の本当の最後になって、逆転がもたらされる。建築の内側には中庭が作られる。そこにフェージャの木は育ち、花を咲かせるだろう。とめどない「荒地」に咲くはずだった花は、建築が象徴する権力によって保護されて、中庭で開花することになる。木は生き残るのだ。

オレーシャは、小説の中で庭園のイメージを好んで用いている。たとえば、『恋』はそのほとんどの部分が公園で展開される。主人公は、こうした庭園からしばしば排除される。たとえば、『羨望』で、カヴァレーロフは、様々な形で具体化される「緑の庭」に入ることができない。オレーシャが用いる庭園のイメージについては、しばしばウェルズの短編『塀についた扉』の影響が指摘されている⁽⁴⁹⁾。オレーシャの庭園とは、『塀についた扉』の「女性的な」庭、幼年期には存在したが失われてしまった庭のイメージを受け継ぐもの、原初的な楽園への回帰という不可能な願望を形象化したものなのである。「荒地」と一体化しようとするフェージャの行為も、まさにこうした心理の現れといえるだろう。しかし、『羨望』で庭からカヴァレーロフを排除するのが、父親的形象であるアンドレイであることに

も注意すべきであろう。飛行場やチェトヴェルタークの庭にカヴァレーロフが入ることができないのは、アンドレイがそこを支配しているためなのだ。ネイダンが『さくらんぼの種』に樂園喪失の神話を読み取っているように、庭園には、神に通じる父親的なイメージを読み取ることもできるのである。

そして、『さくらんぼの種』の結末に登場する庭園、五ヵ年計画によって建設される庭園は、まさに、権力が支配する場といえるだろう⁽⁵⁰⁾。

それまで、フェージャは「作品」を生むことによって、自らの「父」となった。しかし、「父の殺害」は実行されず、「父」は生き残っていた。そして、小説の結末において、フェージャに代わる新たな「父」、より正当で強い「父」が桜の木に用意されるのである。この養父の出現によって、フェージャは「父」の座を捨てることになる。

木は生き残るものの、それは幸福な解決ではない。ラッセルはこの結末を、モチュルスキイがラスコーリニコフの改心にみたのと同じ、「偽善的な嘘」と呼んでいる⁽⁵¹⁾。

失恋した夢想家は子供を生むかわりに桜の木を植えねばならない、というフェージャの主張は、また、この小説がもつ遊戯的性格は、その内容がもつ深刻さとは裏腹なユーモラスな響きを孕んでいる。桜の木が建築によって排除されることを知ると、フェージャはナターシャに向けて「私の姉である想像力は軽率な人でした」(str. 220)と語るが、この建築計画を見逃してしまう「軽率さ」もまた、作品にユーモアを与えている。おそらく、フェージャはこうしたユーモアによって、自らに与えられる迫害からの防衛を行っているのである。しかし、作品の結末のもつ「深刻さ」は、このユーモアの効果を脇に追いやってしまう。敗北を克服しようとする時に効果的だったユーモアは、この結末の意外な楽観的展望(木の不死)を前にして、深刻さと明るさのバランスを崩し、その効力を失う。また、フェージャが父の立場を放棄していることは、この楽観的な展望に隠れた「深刻さ」をもたらす。

この結末を一層、深刻なものにしているのは、それがフェージャからアヴェルに向けられた一方向の語りかけに依存していることだ。小説の最後に、フェージャはアヴェルの呼び掛けに答えて語る。

「アヴェル、僕には見えます。はっきりと見えます。ここには庭ができるでしょう。そして、君が立っているところには、桜の木が生えるでしょう」(str. 220)しかし、この言葉に対する応答が、テキスト中に与えられることはない。この言葉は、小説のまさに最後の文章なのだ。アヴェルは、フェージャがその場にいることにすら気づいていない。したがって、読者はフェージャの言葉に対するアヴェルの答えを予期することができない。後には、フェージャが「父」の立場を放棄してしまった以上、答えは与えられないのではないか、という印象が強く残ることになる。

結 論

「こども」はナルシズム的な夢を行おうが、一方で、父親的権力に憧れている。また彼は自己を絶対化しようとするが、父の代理による罰を恐れている。こうしたアンビヴァレントな外界への関心の在り方は、主人公に「弱さ」をもたらす。こうした態度は、父親の代理の存在とは無関係に、芸術家である「こども」の内部から生まれてくるものである。

「こども」は父を求めているのだ。そして『さくらんぼの種』とは、こうした心理的葛藤の物語を、神話的ともいべき物語を、桜の木という出産の象徴を用いて具体化した作品なのである。

この論文は、『さくらんぼの種』の様々なモチーフをフロイト的なシナリオに還元しているだけのものに思えるかもしれないが、そういったことを目的にして書かれたわけではない。そうではなく、「強者」と「弱者」の対立という、この小説の物語を成立せしめる心理的な動因に注目し、作品の諸モチーフを整理することを目的にしていたのである。

— 注 —

- 1 この時代のソ連におけるユートピア文学については、ダルコ・スーヴィン、大橋洋一訳『SFの変容』第11章「ロシアSFとそのユートピアの伝統」国文社、1991年、371-419頁；Jurij Striedter, “Journeys Through Utopia,” *Poetics Today*, vol. 3, No. 1, 1982, pp. 33-60; Mitsuesi Numano, “Utopicheskoe voobrazhenie v russkoi literature nachala dvadtsatogo veka,” *Comparative and Contrastive Studies in Slavic Languages and Literatures: Japanese Contributions to the Tenth International Congress of Slavists*, Tokyo, 1988, pp. 105-126; R. Gal'tseva, I. Rodnianskaia, “Pomekha - chelovek,” *Novyi mir*, 1988, No. 12, str. 217-230; Richard Stites, *Revolutionary Dreams*, New York-Oxford, 1989 を参照。
- 2 Striedter, *op. cit.*, pp. 33-34.
- 3 ジェルジ・ルカーチ、原田義人・佐々木基一訳『小説の理論』筑摩書房、ちくま学芸文庫、1994年、29-30頁。
- 4 ユング派の観点から母元型としての「楽園」を分析した研究として、マーリオ・ヤコービ、松代洋一訳『楽園願望』紀伊國屋書店、1988年がある。
- 5 『何をなすべきか』でユートピア的ヴィジョンを描いたチェルヌイシェフスキイを『地下室の手記』で批判したドストエフスキイが、『おかしな人間の夢』で黄金時代への回帰を描いたように、「楽園」とユートピアというイメージは相互に関係しあっている。川端香男里は『ユートピアの幻想』の中で、地上楽園や黄金時代の夢を「ユートピアの近接領域」として扱っている（川端香男里『ユートピアの幻想』講談社、講談社学術文庫、1993年、41頁）。また、セルヴィエは、精神分析的観点から、ユートピアのもつ楽園的（母親的）性格を論じている（ジャン・セルヴィエ『ユートピア』第8章「ユートピアの象徴するもの」白水社、文庫クセジュ、1983年、118-161頁）。20世紀ロシア文学における「こども」の主題については、大石雅彦「ロシア・アヴァンギャルドにおける幼性・他性」、大石雅彦『ロシア・アヴァンギャルド遊泳』水声社、1992年、287-330頁を参照。
- 6 Striedter, *op. cit.*, p. 41.
- 7 Evgenii Zamiatin, *Sochineniia*, tom 3, A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1986, str. 152. 邦訳は、以下、川端香男里訳による。ザミャーチン『われら』岩波書店、岩波文庫、1992年、93頁。

- 8 *Tam zhe*, str. 225. 邦訳、264 頁。
- 9 *Tam zhe*, str. 116. 邦訳、11 頁。
- 10 *Tam zhe*, str. 192. 邦訳、185 頁。
- 11 *Tam zhe*, str. 251. 邦訳、328 頁。
- 12 Robert Russell, "Literature and Revolution in Zamyatin's *My*," *The Slavonic and East European Review*, vol. 51, No. 122, 1973, pp. 44-45. ユートピア小説としての『われら』と『羨望』の比較としては、Numano, *op. cit.* も参照。また、ニルソンは、オレーシャの描写の方法を論じながら、ザミャーチンの「ネオ・リアリズム」に言及している。Nils Åke Nilsson, "Through the Wrong End of Binoculars: An Introduction to Jurij Oleša," *Major Soviet Writers*, edited by Edward J. Brown, London-Oxford-New York, 1973, pp. 267-268. また、Elizabeth Klosty Beaujour, *The Invisible Land*, New York-London, 1970, pp. 141-143 も参照。
- 13 William E. Harkins, "The Theme of Sterility in Olesha's *Envy*," *Major Soviet Writers*, edited by Edward J. Brown, London-Oxford-New York, 1973, p. 287-288.
- 14 カヴァレーロフとイヴァンの間に成立する鏡像関係については、A. K. Zholkovskii, *Bluzhdaiushchie cny i drugie raboty*, M., 1994, str. 231-232 を参照。
- 15 ナボコフとオレーシャを比較した研究としては、Nils Åke Nilsson, "A Hall of Mirrors. Nabokov and Olesha," *Scando-Slavica*, No. 15, 1969, pp. 5-12; Jane Grayson, "Double Bill: Nabokov and Olesha," *From Pushkin to Palisandriia*, edited by Arnold McMillin, Houndmills-London, 1990, pp. 181-198; Mitsuesi Numano, "Nabokov i Olesha: Sravnitel'nyi podkhod k ikh iskusstvy videt' mir," *Comparative and Contrastive Studies in Slavic Languages and Literatures: Japanese Contributions to the 11th International Congress of Slavists*, Tokyo, 1993, pp. 67-92 がある。
- 16 Grayson, *ibid.*, p. 185.
- 17 Viktor Erofeev, "V poiskakh poteriannogo raia (Russkii metaroman V. Nabokova)," v ego kn: *V labirinte proklyatykh voprosov*, M., 1990, str. 173-175.
- 18 Grayson, *op. cit.*, p. 192.
- 19 『断頭台への招待』に関して、より詳しくは、杉本一直「虚構という監獄の中で——V. ナボコフの『断頭台への招待』をめぐって」『ロシア語ロシア文学研究』第 23 号、1991 年、55-69 頁を参照。
- 20 Erofeev, *ukaz. soch.*, str. 203.
- 21 *Tam zhe*, str. 198.
- 22 William E. Harkins, "The Philosophical Stories of Jurij Oleša," *Orbis Scriptus. Dmitrij Tschizhewskij zum 70 Geburtstag*, edited by Dietrich Gerhardt et al., Munich, 1966, p. 351.
- 23 Beaujour, *op. cit.*, p. 15.
- 24 Robert Russell, "Olesha's *The Cherry Stone*," *The Structural Analysis of Russian Narrative Fiction*, edited by Joe Andrew and Christopher Pike, Keele, 1976, pp. 82

-95.

- 25 V. Pertsov, "My zhivem vpervye," M., 1976, str. 168.
- 26 Kazimiera Ingdahl, *The Artist and the Creative Act*, Stockholm, 1984, pp. 13-24.
- 27 Michael M. Naydan, "Intimation of Biblical Myth and the Creative Process in Jurij Oleša's 'Višnevaja kostochka,'" *Slavic and East European Journal*, vol. 33, No. 3, 1989, pp. 373-385.
- 28 Beaujour, *op. cit.*, p. 16-17.
- 29 サラ・コフマン、赤羽研三訳『芸術の幼年期』水声社、1994年、134頁。
- 30 Beaujour, *op. cit.*, p. 15, n. 2.
- 31 以下、『さくらんぼの種』のテキストは、Iurii Olesha, *Izbrannoe*, M., Khudozhestvennaia literatura, 1974, str. 214-220による。訳文は岩本による。
- 32 ジークムント・フロイト、懸田克躬・吉村博次訳「ナルシシズム入門」『フロイト著作集』第5巻、人文書院、1969年、111頁。
- 33 Ingdahl, *op. cit.*, p. 45-52.
- 34 オレーシャの描写の方法については、Nilsson, "Through the Wrong End of Binoculars"を参照。
- 35 Iurii Olesha, "Beseda s chitateliami," *Literaturnyi kritik*, 1935, No. 12, str. 153.
- 36 Viktor Shklovskii, "Iskusstvo kak priem," v ego kn.: *Gamburgskii schet*, M., 1990, str. 64.
- 37 Harkins, "The Philosophical Stories of Jurij Oleša," p. 349.
- 38 Naydan, *op. cit.*, pp. 375-377.
- 39 Iurii Olesha, *Izbrannoe*, M., 1974, str. 235.
- 40 Russell, "Olesha's *The Cherry Stone*," pp. 86-88.
- 41 *Ibid.*, p. 90.
- 42 *Ibid.*, p. 91.
- 43 Vladimir Maiakovskii, "Rabochim Kurska dobyvshim pervuiu rudu, vremennyi pamiatnik raboty Vladimira Maiakovskogo," *Poln. sob. soch. v 13 t.*, t. 5, M., 1957, str. 160. 邦訳は、小笠原豊樹・関根弘訳『マヤコフスキー選集』第2巻、飯塚書店、1958年による。
- 44 Beaujour, *op. cit.*, p. 118.
- 45 Olesha, *Izbrannoe*, str. 228.
- 46 岡野憲一郎「しらけと恥の人間学——対人恐怖における『恐怖の構造』『imago〔イマーゴ〕』」1994年3月号、82頁。
- 47 コフマン、前掲書、145-146頁。芸術家にみられるナルシシズム性についての以下のコフートの言葉も参照せよ。「創造的人間は、芸術でも科学でも、非創造的人間よりも、彼の環境からあまり心理的に分離していない」（ハインツ・コフート、伊藤洸訳「自己愛の形態と変形」、P. H. オーンスタイン編、伊藤洸監訳『コフート入門——自己の探求』岩崎学術出版社、1987年、156頁）「芸術家の自分の作品に対しての態度は、ある意味では、フェティシストのフェティッシュfetishに対する態度に類似している。〔中

- 略) 彼らは、かつてはまさしく彼ら自身の属性であったその完全性を、再び創造しようとしているのだ」(同書、158頁。)
- 48 Russell, "Olesha's *The Cherry Stone*," p. 90.
- 49 Beaujour, *op. cit.*, pp. 59-60; Mitsuyoshi Numano, "Evergreen with Envy: Jurij Oleša and 'Fantastic Literature'," 『外国語科研究紀要』第34巻第4号、1986年、東京大学教養学部、32-34頁; Richard C. Borden, "H. G. Wells' 'Door in the Wall' in Russian Literature," *Slavic and East European Journal*, vol. 36, No. 3, 1992, pp. 325-330.
- 50 『さくらんぼの種』が発表された年、マヤコフスキイは詩『クズネツク建設地とクズネツクの人々の物語』(1929)で、「あと四年、／そしたら／ここは／花園の街!」(小笠原豊樹・関根弘訳『マヤコフスキイ選集』第3巻)と、庭園のイメージで五ヵ年計画を歌った。
- 51 Russell, "Olesha's *The Cherry Stone*," p. 87.

参考文献

Beaujour, Elizabeth Klosty, *The Invisible Land: A Study of the Artistic Imagination of Iurii Olesha*, New York-London, Columbia University Press, 1970.

Borden, Richard C., "H. G. Wells' 'Door in the Wall' in Russian Literature," *Slavic and East European Journal*, vol. 36, No. 3, 1992, pp. 323-338.

Erofeev, Viktor, "V poiskakh poteriannogo raia (Russkii metaroman V. Nabokova)," v ego kn: *V labirinte prokliatykh voprosov*, M., Sovetskii pisatel', 1990, str. 162-204.

フロイト、ジークムント (Freud, Sigmund)、懸田克躬・吉村博次訳「ナルシシズム入門」『フロイト著作集』第5巻、人文書院、1969年、109-132頁。

Gal'tseva, R., I. Rodnianskaia, "Pomekha — chelovek," *Novyi mir*, 1988, No. 12, str. 217-230.

Grayson, Jane "Double Bill: Nabokov and Olesha," *From Pushkin to Palisandriia: Essays on the Russian Novel in Honour of Richard Freeborn*, edited by Arnold McMillin, School of Slavonic and East European Studies, University of London, Houndmills-London, Macmillan Academic and Professional LTD, 1990, pp. 181-198.

Harkins, William E., "The Philosophical Stories of Jurij Olesha," *Orbis Scriptus. Dmitrij Tschizhewskij zum 70 Geburtstag*, edited by Dietrich Gerhardt et al., Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1966, pp. 349-354.

——, "The Theme of Sterility in Olesha's *Envy*," *Major Soviet Writers: Essays in Criticism*, edited by Edward J. Brown, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1973, pp. 280-294.

Ingdahl, Kazimiera, *The Artist and the Creative Act. A Study of Jurij Oleša's Novel Zavist'*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1984.

ヤコービ、マーリオ (Jacoby, Mario)、松代洋一訳『楽園願望』紀伊國屋書店、1988年。
川端香男里『ユートピアの幻想』講談社、講談社学術文庫、1993年。

コフマン、サラ (Kofman, Sarah)、赤羽研三訳『芸術の幼年期 — フロイト美学の一解釈』水声社、1994年。

コフト、ハインツ (Kohut, Heinz)、伊藤洸訳「自己愛の形態と変形」P. H. オーン
スタイン編、伊藤洸監訳『コフト入門 — 自己の探求』岩崎学術出版社、1987年、136-169
頁。

ルカーチ、ジェルジ (Lukács, György)、原田義人・佐々木基一訳『小説の理論』筑摩
書房、ちくま学芸文庫、1994年。

Naydan, Michael M., “Intimation of Biblical Myth and the Creative Process in Jurij
Oleša’s ‘Višnevaja kostochka,” *Slavic and East European Journal*, vol. 33, No. 3, 1989,
pp. 373-385.

Nilsson, Nils Åke, “A Hall of Mirrors. Nabokov and Olesha,” *Scando-Slavica*, No. 15,
1969, pp. 5-12.

——, “Through the Wrong End of Binoculars: An Introduction to Jurij Oleša,” *Major
Soviet Writers: Essays in Criticism*, edited by Edward J. Brown, London-Oxford-New
York, Oxford University Press, 1973, pp. 254-279.

Numano, Mitsuyoshi, “Evergreen with Envy: Jurij Oleša and ‘Fantastic Literature’,”
『外国語科研究紀要』第34巻第4号、1986年、東京大学教養学部、23-53頁。

Numano, Mitsuesi, “Utopicheskoe voobrazhenie v russkoi literature nachala dva-
dtsatogo veka - Roman Iuriiia Oleshi ‘Zavist’, kak spletenie raznykh ‘utopicheskikh’
golosov,” *Comparative and Contrastive Studies in Slavic Languages and Literatures:
Japanese Contributions to the Tenth International Congress of Slavists*, edited by
Japanese Association of Slavists, Tokyo, College of Arts and Sciences, University of
Tokyo, 1988, pp. 105-126.

——, “Nabokov i Olesha: Sravnitel’nyi podkhod k ikh iskusstvu videt’ mir,” *Compar-
ative and Contrastive Studies in Slavic Languages and Literatures: Japanese Contribu-
tions to the 11th International Congress of Slavists*, edited by Japanese Association of
Slavists, Tokyo, College of Arts and Sciences, University of Tokyo, 1993, pp. 67-92.

大石雅彦「ロシア・アヴァンギャルドにおける幼性・他性」、大石雅彦『ロシア・アヴァ
ンギャルド遊泳 — 剰余のポエチカのために』水声社、1992年、287-330頁。

岡野憲一郎「しらけと恥の人間学—対人恐怖における『恐怖の構造』』『*imago*〔イマーゴ〕』
1994年3月号、80-93頁。

Olesha, Iurii, “Beseda s chitateliami,” *Literaturnyi kritik*, 1935, No. 12, str. 152-165.

——, *Izbrannoe*, M., Khudozhestvennaia literatura, 1974.

Pertsov, Viktor O., “*My zhivem v pervye*,” M., Sovetskii pisatel’, 1976.

Russell, Robert, “Literature and Revolution in Zamyatin’s *My*,” *The Slavonic and
East European Review*, vol. 51, No. 122, 1973, pp. 36-46.

——, “Olesha’s *The Cherry Stone*,” *The Structural Analysis of Russian Narrative*

Fiction: Essays in Poetics 1, edited by Joe Andrew and Christopher Pike, Keele, Department of Russian Studies, Keele University, 1976, pp. 82-95.

セルヴィエ、ジャン (Servier, Jean)、朝倉剛・篠田浩一郎訳『ユートピア』白水社、文庫クセジュ、1983年。

Shklovskii, Viktor, "Iskusstvo kak priem," v ego kn.: *Gamburgskii schet*, M., 1990, str. 58-72.

Stites, Richard, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1989.

Striedter, Jurij, "Journeys Through Utopia," *Poetics Today*, vol. 3, No. 1, 1982, pp. 33-60.

杉本一直「虚構という監獄の中で——V. ナボコフの『断頭台への招待』をめぐって」『ロシア語ロシア文学研究』第23号、1991年、55-69頁。

スーヴィン、ダルコ (Suvin, Darko)、大橋洋一訳『SFの変容——ある文学ジャンルの詩学と歴史』国文社、1991年。

Zholkovskii, Aleksandr K., *Bluzhdaiushchie cny i drugie raboty*, M., "Nauka," Izdatel'skaia firma "Vostochnaia literatura," 1994.

Иnfантильность и утопизм в рассказе Ю.Олеси “Вишневая косточка”

Кадзухиса ИВАМОТО

В советской литературе 20-х годов развивается тема утопии. Ю.Олеша тоже разработал ее в романе “Зависть”. Часто отмечают сходство между “Завистью” и романом Замятина “Мы”: детальное неореалистическое описание, повествование от первого лица и герой-писатель, который потерпел неудачу под угрозой внешней среды. Неудача героев этих двух романов произошла не только из-за внешней социальной среды, но из-за внутренних факторов: их инфантильности и слабости души.

Пониманию слабости героя Олеси помогает сравнение Олеси с Набоковым. Набоков тоже написал антиутопический роман “Приглашение на казнь”. В метароманах раннего Набокова, в том числе и “Приглашение на казнь”, превосходство героя над пошлостью внешней среды не колеблется и при кризисе его сила не теряется. Его превосходство над внешней средой противоположно амбивалентному отношению героя Олеси к внешней среде.

Герои произведений Олеси, во многих случаях, являются художниками, которые, хотя создают свой воображаемый мир, страдают от угрозы внешнего мира. У них, в отличие от героев Набокова, уязвимый характер. В настоящей статье, чтобы выяснить “уязвимость” художника, мы пробуем анализировать с психологической точки зрения рассказ Олеси “Вишневая косточка”, в котором изображается отношение художественного творчества к практическим деятельности.

Федя, герой “Вишневой косточки”, закопал вишневую косточку и мечтал о ее цветении. Божур считает это цветущее вишневое дерево метафорой произведения Феде, книги. О цветении дерева предупреждают слова Феде: “цветущий посох мудреца должен сиять в моей руке...” Цветущий посох, одно из издавна известных чуд, в данном рассказе предупреждает о цветении дерева, которое символизирует чудесный метаморфоз мира.

Образ цветущего посоха, в рассказе Олеси “Пророк”, сочетается с романтическим образом поэта-пророка. По Фрейдю, мечтание о магических силах, в которое погружаются прежде всего дети, происходит из нарциссизма. В образе поэта-пророка в творчестве Олеси тоже отмечается нарциссизм.

Федя считает себя инфантильным. В “Вишневой косточке” многократно используются слова обозначающие детские характеры. Федя сосет косточку “по детской привычке”, а это характерное действие для детей на оральной ступени (Orale Stufe).

Детский мир Феде противоположен рациональному и общественному миру взрослых. Федя отказывается от условностей взрослых: языка и времени. И он субъективно ощущает мир. Этот субъективный мир он назовет “невидимой страной”.

Вишневая косточка закопана на пустыре, который расположен на границе двух центральных мест: дачи и города. Пустырь — это периферия, на которой не господствует отцовский авторитет. Он — земля для детей.

Федя закапывает косточку и превращает пустырь в новый центр. По Расселу семь эпизодов, составляющих рассказ, расположены симметрично. В центре рассказа 4-й эпизод, в котором изображается цветение дерева. Этот эпизод служит осью симметрии. Это расположение в композиции рассказа символизирует центральность образа дерева.

Федя не может избежать авторитета полностью. Это не потому что авторитет преследует его, а потому что он тоскует по власти.

Например, совершение чуда посохом, о котором мечтает Федя, нуждается в существовании Бога.

Сосед Феди, Авель, у которого практический характер и имя человека любимого Богом в Книге Бытия, наблюдает за Федей, но он не бежит от Авеля, а подзывает его. Мечтатель тоскует по практическому человеку.

Авель водит работников из Курска. По Расселу, имя Курск выбирают для упоминания о стихотворении Маяковского “Рабочим Курска, добывшим первую руду”. Маяковским, который хвалит работников, Олеша восхищается как женщина.

Многие мечтатели Олеси являются холостыми. Они часто боятся контакта с людьми. Федя искусно пишет письмо и книгу, но так не умело рассказывает в устной форме, что слушатель не может понять его мысль. Его неумелость высказывания доказывает путаницу души при контакте. На трамвайной остановке прохожие стремятся к нему и грубо спрашивают дорогу. При этом он не протестует. Он пассивен и беззащитен при контакте.

Федя подчиняется мужественным персонажам: Борису и Авелю. У таких персонажей порождающая сила. Они могут родить своих детей: сына Наташи и гигантское строительство. Они являются отцовским авторитетом. Этимология имени Наташи (Наталья) обозначает рождение, и вишневая косточка, которую дала она Феде, символизирует урожай. Здесь отмечается тема рождения, а в отношениях между Федей, Борисом и Наташей характер эдипова комплекса.

Вместо рождения человеческого сына, Федя рождает дерево и считает его своим сыном. Федя зовет Наташу и ее сына к этому дереву и признает свою победу. Но эта победа — ложная. Федя зовет только Наташу и сына, но не Бориса, отца. Федя, страстно демонстрирующий мужественность дерева, в действительности, тоскует по мужественности Бориса Михайловича, а одновременно боится Бориса по эдипову комплексу. Подлинный победитель — это Борис, а Федя — проигравший.

В конце рассказа дают утешительную информацию. Федя мечтает о том, что во дворе строительства, сделанного по пятилетке, растет дерево Феди. Здесь мечты холостого художника и отцовского авторитета (государства) соединяются. Это счастливая гармония искусства и общества, детей и отца. Но она сомнительна. Говоря о строительстве,

Авель не замечает существования Феди. Разве Авель слушал голос Феди на конце рассказа? Это неясно. В этом открытом конце рассказа счастливая гармония детей и отца вызывает сомнения.

Художники, изображаемые Олшей, бессильны в борьбе с внешним миром, обществом. Это потому, что они по нарциссизму тоскуют по власти, и потому, что они боятся авторитета. Здесь отмечается беззащитность детей перед отцом. Эта инфантильная “уязвимость” характерна для произведений Олши.