

現代風ドストエフスキイ：伝説と加工

望月哲男

1. 主旨

この文章は、筆者がこの数年行ってきた現代風ドストエフスキイ・イメージ渉猟作業¹の発展・補足である。ここでは新しい題材としてアンドレイ・リョーフキンの小説『ロシア民話としてのドストエフスキイ』(2000)、ミハイル・アノーヒンの戯曲『ドストエフスキイと悪魔とオープンチナ修道院の長老たち』(2002)の二作品をとりあげ、内容紹介をしながら作風や意味を検討する。性格付けの過程で、他の作家たちの現代的加工についても瞥見する。またこの2作品に特徴的な「ずらし」や「脱中心化」の方法について、1) 伝説／言説の二次加工のありかた、および2) 評論的言説と創作との関係、という観点も交えて考察してみたい。

2. 作品1：アンドレイ・リョーフキン『ロシア民話としてのドストエフスキイ』²

① 作者情報

アンドレイ・リョーフキン(Андрей Левкин)：1954年ラトヴィアのリガ生まれの作家。1972年モスクワ大学卒。ラトヴィア科学アカデミー研究員。88年からリガの雑誌『泉』編集長。90年代にかけて政治評論や創作活動を行う。98年以降モスクワ居住。インターネット・ジャーナル<Polit.ru>のキュレーター、<СМИ.ru>(Средства массовой информации в интернете)のロシア・ジャーナル(Русский Журнал)政治部にに関わり、現在同ジャーナルの編集長。自らの作品もほぼ全て電子化してインターネットで公開している<<http://www.vavilon.ru/texts/prim/levkin0.html>>。『分身』『ジプシー・ロマンス』で2001年アンドレイ・ベールィ賞受賞。

作品：『旧式の算術』Старинная арифметика. Рига, 1986.

『静かなる出来事』Тихие происшествия. СПб., 1991.

『空位時代』Междущарствие. СПб., 1999/Митин журнал: Междущарствие. СПб., 1999.

『ジプシー・ロマンス』Цыганский роман. СПб., 2000.

『分身』Двойники. СПб., 2000. (本作品を収録)

『ロシア版ゴーレム』Голем, русская версия. М.: ОЛМА-Пресс, 2002.

¹ 望月哲男「ドストエフスキイのいる現代ロシア文学」スラブ研究センター研究報告シリーズNO.76『ロシア文芸研究のフロンティア(II)』(2001)pp.132-199; Тэцуо Мотидзуки. «Играя со словами классики: Достоевский в современной литературе»//Tetsuo Mochizuki (ed.), *Russian Culture on the Threshold of a New Century*, Sapporo: Slavic Research Center, 2001. pp. 159-177; 望月哲男「『白痴』の現代的リメイクをめぐる」『スラブ研究』No.49 (2002). pp. 111-146; Тэцуо Мотидзуки. «Новые римэйки романа Достоевского: о современном «Идиоте» // Фигури на автора: Юбилеен сборник в чест на 60-годишнината на професор Боян Биолчев. София, 2002. pp. 371-376.

² Андрей Левкин. «Достоевский как русская народная сказка» // А. Левкин. *Двойники*. СПб.: Борей-Арт, 2000. Стр.19-57. <<http://www.vavilon.ru/texts/prim/levkin1.html>>

参考：『分身』目次（А. Левкин. *Двойники*. Москва, 2000: Содержание）：

Ольга Хрусталева. Предисловие к Левкину/ Наступление осени в Коломне/
Достоевский как русская народная сказка/ Из десятого года/ Август, тридцать
первое/ Цыганская книга перемен/ История жолтого цвета/ Княжна Мери/
Смерть, серебряная тварь/ Общие места: луна/ Люди: наркотики и
отравляющие вещества/ Черный воздух/ Три количества слов/ Петербург

② 内容紹介

作品集『分身』は1994年と2000年に別編成で発行されており、『ロシア民話・・・』は2000年版に新しく入ったもの。この作品集に含まれた多くの作品が、ロシア文学（とりわけペテルブルグ文学）の記憶を喚起する題名やテーマをもつ。たとえば『ペテルブルグ』、『リザヴェートとロモノーソフ』、『公女メリイ』（レールモントフ『現代の英雄』の一部）、『コロムナの秋の訪れ』（プーシキンの『コロムナの家』を想起させる）など。本作も、ペテルブルグにゆかりの深い作家名をタイトルに含んだ、ペテルブルグ小説である。

『ロシア民話としてのドストエフスキイ』は、ドストエフスキイの長編『罪と罰』(1866)をもじった短編。19世紀後半のロシアの首都に住む青年の3日間の体験談で、場所も登場人物もドストエフスキイの作品世界をじかに連想させるものである。

物語はアパートの最上階の小部屋に住むラスコーリニコフそっくりの学生が、暑い夏の日暮れ時にこっそりと街へ出かけていくシーンで始まる。その後、学生はまさにドストエフスキイ的な時空をめぐり、ドストエフスキイの人物群と出会うのだが、その概要は以下のようなものである。（以下章立ては原作通りだが下位区分は解説者が便宜的につけたもの）

第1章：

1) 初日の夕刻：掘り割りとP通りに面した巨大雑居住宅。『罪と罰』の質屋の老婆の部屋を連想させる場所で、主人公の青年は花に囲まれて棺に横たわる白装束、金髪の濡れ髪娘（『罪と罰』第6部のスヴィドリガイロフの悪夢に登場する、この人物に陵辱されて死んだ娘に相当）を見いだす。その娘は直後に、鋭い邪眼、鶏の脚のような首をした60格好の痩せた老女（原作の質屋の老婆に相当）に変身する。

2) その夜：青年は地下の酒場で飲んでいるメンデレーエフという化学教授（原作のマルメラードフに対応）と邂逅。マルメラードフが「貧困 *нищета*」を人間性喪失の一因としたのに対し、メンデレーエフは「分別 *мудрость*」が人間を墮落させるという信念の持ち主で、自らが開発した周期律表が全物質の分類収録という神的な業を標榜しながら、「真鍮」という合成物質に居場所を与え得ないことを嘆いている。彼はまた娘の結婚相手シェーラ（詩人アレクサンドル・ブロークのこと）の不実をも、知の傲慢さの例として指摘する。

この酔漢を送った青年は、貧民窟のようなその住居で貧困と暴力の犠牲である少年少女を目撃する。

第2章：

1) 翌日：青年は自宅からきっかり 730 歩（原作通りの細部）の距離にある例のアパートを再訪する。4階の部屋にはクリスタルの棺が置かれ、中にはネグリジェ姿の娘が客に背を向けて寝ている。脇に老婆が立っており、主人公は老婆に乞うてイエスが死んだ娘を生き返らせる福音書の場面（マルコ：5-35～）を読んでもらう。彼は娘の息づかいを聞いた気がして、その首筋に口づけようと思うが、そのとき階段からこの部屋を訪れようとする者の足音が聞こえる。青年は呼び鈴を鳴らす訪問客と閉ざされたドアを挟んで対峙しながら、ラスコーリニコフが味わったのと同様の戦慄を経験する。

2) 帰途：何気なしに通るかかったセンナヤ広場で、酔っぱらいを見物していた青年は、不思議な衝動からやにわに跪いて頭を垂れ、満足げに大地に口づけする。その直後、手風琴に合わせて歌う 1 2 歳ほどの娘に金を与えたのをきっかけに、正体不明の猫背の町人と言葉を交わし、その後を追い始める。

3) その後：謎の町人に導かれて老婆の家と思われる場を再訪、（ラスコーリニコフが犯行後の追体験の夢で見たような）謎めいた満月やハエの羽音が登場する。謎の町人はいつの間にか原作のポルフィーリイ予審判事のような人物に変身、場所もそのオフィスに変わって、この人物が気さくな人間を装った口調で、「天の配剤症候群」（*болезнь "Господни простирания"*）の話をする。これは世間の出来事全てが自分を意識して自分のために準備されていると考える、自己中心コンプレックスのことである。

第3章：

1) 翌日：読者には内容の不明な罪障意識、強迫観念にかられて「すぐさまでこかへ消えてしまいたい」と思っている青年を、1 2 歳ぐらいの少女が訪問、青年から老婆が死んだという知らせを得てショックを受ける。時間に遅れて急いで帰ろうとする娘に再訪を約束させてから、青年は馬車で家のそばまで送ってゆき、その後密かに尾行する。

2) 続き：尾行のついでに再度立ち寄った例のアパートで、青年は二人の職人が部屋を改装しており、棺も消えているのを見る。彼は部屋の変化に失望し、ドアのベルをしきりに試す。

3) その後：ワシーリエフスキイ島の先まで脚を伸ばした青年は、暴行されて彷徨しているような娘を観察するうちに、不良紳士風のスヴィドリガイロフと出会い、相手を部屋に連れてくることになる。スヴィドリガイロフは原作の「永遠」論をアメリカ論と結びつけ、田舎の風呂小屋のような煤けた部屋に一面蜘蛛の巣が張っているという奇妙なアメリカ像を描出、そこに出かけていきたいという。スヴィドリガイロフをめぐる物語の中で、この人物本来の罪悪感や死の予感（洪水、溺れ死ぬネズミたちなどのイメージ）とナボコフの『ロリータ』風少女愛のモチーフとが混じり合う。

4) その後：舞台はドストエフスキイの様々な人物のイメージに開放される。まず『悪霊』の自殺哲学者キリーロフに似た人物が登場、人間が不幸なのは自分が幸福だということを知らないからだという思想を披瀝する。次に暗い部屋の中で死んでいる『白痴』のナスターシャの足のイメージが登場。

最後に女性の死骸と入れ替わって、昨日訪ねてきた12歳ほどの娘が再登場、主人公に正体不明のシューシャもしくはシューシというものについての寓話めいた話をする。これは本来巨大な一体をなす存在であったが、やがて個々の人間がそれを思い思いに切り取りして私物化するようになったため、遍在すると同時にどこにもないものとなったもの。罫線紙や羊皮紙に喩えられているところや音の響きから、シューシャ (шуша) は作家 (пишущий) または文学作品の比喩かも知れない。作品の末尾は「あなたは完全に自由です。行きなさい。みんな自由、みんな自由、授業は終わりです。全部終わり、帰りなさい」となっている。これは読者に言っているようにも、作家にあるいは主人公に言っているようにも聞こえる。

③ 構成

この風変わりな短編の構成原理を、モンタージュ (=複数の異質な素材を組み合わせる新しい意味や効果を発生させる表現手法) という概念を援用して説明することができるだろう。この作品の場合、モンタージュ的構成の基本素材は『罪と罰』の諸要素であるが、作者はその諸要素のうちから任意に取捨選択し、原作における配置や相互関係を解体したうえで、自在に組み替えている。またドストエフスキイの別の作品や、他の作家の作品を含めた別系統の要素を部分的に導入し、基本素材と組み合わせることで、新しい効果や意味の展開を見だしている。そしてその結果、モデルとした作品の思想的主題や論理を隠したり別の方向に向けたりしながら、同時に新しいライトモチーフを作品に持ち込もうとしている。

以下いくつかの基本的コンセプトに沿って、ここで行われていることを簡単に整理してみよう。

a : <単純化方向への再編>

作者は『罪と罰』の登場人物から一定の人物群を選択し、残りを捨てている。この作品である程度原作の人物に同定しうるのは、(ラスコーリニコフのような) 元学生、(質屋の女主人に似た) 老婆、(マルメラードフに似た) 酔漢、(主人公を告発する) 謎の町人、(予審判事ポルフィーレイ風の) オフィースの主、職人たち、(不良地主風の) スヴィドリガイロフなどである。酒場の客や主人たち、センナヤ広場の群衆、手風琴の音楽師と歌手、老婆のアパートの訪問者、棺に横たわる娘 (スヴィドリガイロフの犠牲者)、(陵辱されたい) 公園の娘、などの点景人物も、部分的に性格付けを変えられながら、作者の図柄の中で生かされている。

反面で原作のラスコーリニコフの家族 (母と妹)、親友ラズミーヒン、下宿の主婦や女中、老婆とともにラスコーリニコフの犠牲となるリザヴェータ、(妹の求婚者) ルージン、女主人公にあたるソーニャ (マルメラードフの娘)、妻カテリーナ等々、ドストエフスキイの長編にテーマ上の幅や厚みを与えているわき役たち、および彼らにまつわる副次プロット群は省略されている。

このことは表面上、主人公を中心とした単純化方向への再編という印象を与える。

単純化は人物選択のみでなく、時空間構造、出来事の性格と規模、さらに視点配置や叙述構成のあらゆるレベルで生じており、物語が3日間に、章構成が3章に圧縮されているのもその結果である。

b：＜中心の空洞化＞

主人公中心の単純化・再編という方向とはある意味で裏腹に、この作品では中心の空洞化というべき現象が生じている。

語り手は主人公の振る舞いと内省のプロセスを描きながら、出来事そのものの性格や規模に関しては、堅く口を閉ざしている。たとえば作品には最初から死、追跡、告発、挑発などのイメージが連続して登場するが、殺人にせよ暴行にせよ、そのようなイメージ群を発生させた事件そのものは描写の外に置かれている。死体（らしきもの）は最初から唐突に死体（らしきもの）として登場するのであって、殺人事件もなければ捜査もない。

登場人物の内面描写も選択的であり、語り手は主人公の感覚的経験や内省といった要素に関しては詳述しながら、彼の行為の心理的・思想的動機づけについては口を閉ざしている。熱暑のペテルブルグで「荒唐無稽な夢"безобразная" мечта」にとらわれた主人公が、ひたすら他人との直面を恐れ、何かに強迫的不安を覚えながら何事かを追体験しようとしていることは書かれているが、そうしたことの背景や内容はいっさい説明されない。小説『罪と罰』の主人公の特徴をなす思想的・心理的輪郭——善悪の倫理規範を踏み越える権利を持つエリート的少数者についての思想と、その背後にあるプライド、焦燥観、無力な犠牲者たちへの愛憎等々といった彼の感情生活——は、そっくり省略されている。

逆に強調されているのは、物語の外郭をなす世界の時空間的特徴である。主人公はめまぐるしい運動の主体であり、出かける、歩く、上る、おりる、立つ、座る、隠れる、追いかける、横たわる、ひざまづく……といった運動を表す動詞群が、作品中に遍在している。これらの動作は、街路、広場、階段、戸口、酒場といった移行と接触の空間に結びつき、彼を新しい出会いや経験に誘う。だがそうした経験は、薄明、白夜、夢、幻想などの曖昧で中間的な時空設定のせいで、具体性と仮象性の二重性格を帯びることとなる。心気症の青年の個的体験の物語の背後で、日常と非日常、予感と記憶、現実原則と夢やシンボルの原理が浸透しあう、境界的世界の増殖という現象が進行しているのだ。

もちろんこれは、ミハイル・バフチンがクロノトープという名で類型化したような、ドストエフスキイ的小説に固有の時空間的特徴であるが、リョーフキンはモンタージュと反復という方法の組み合わせによって、そのイメージを強迫的なものにまで強めている。例えば老婆のアパートの階段や戸口は、原作の主人公自体が、夢を含む様々なシチュエーションで何度も繰り返し体験する境界的時空であるが、リョーフキンは複数のシーン描写に同一文章の断片を潜り込ませることによって、主人公の経験のアイロニー性を強調している。つまり移動、脱出、超越への意志に突き動かされている主人公は、まさにその意志故に、どこかにとどまることもなければどこかに行き着くこともない。彼は永遠の境界領域で、移行の夢を繰り返し続ける運命のようだ。リョーフキンによる文の反復は、予感や期待と記憶や悔いとは直結しているような、この青年の閉塞状況を模写したものと解釈することができる。

物語の人物の意志や思想が行為（事件）に具体化し、さらにその行為への反応や判断が内面化され、意志や思想にフィードバックして、意味や論理を形成していく過程をプロットと呼ぶならば、この小説はモデル作品の細部を活用しながら、プロットの中身をそっくり取り外している。そしてその代わりに、個別具体的な意味に還元不能な、主人公の存在の神話的輪郭のようなものを、強調してみせているのである。

c : <組み替えとテーマのずらし> だがそのようないわゆる換骨奪胎は、無限定に行われているのではなく、一定の方向付けを持っている。それはこの作品のモチーフの入れ替え部分を見ることで推測される。

第1章の1)で青年は（原作の読者が期待するように）老婆と質草の相談をするのも彼女を殺害するのでもなく、いきなり棺に入った少女を発見する。この死せる少女は、原作の最終に近い部分（第6部6章）にスヴィドリガイロフの自殺前夜の幻想として出てくる、彼に陵辱されて入水した娘の像を先取りしたもので、ドストエフスキ自身がこのイメージをシェイクスピアのオフィーリアから借用している（白装束、金髪の濡れ髪……）。いわばリョーフキンは原作末尾の一シンボルを鏡像のように転倒させて自作の冒頭近くに移した。しかもその際、魔法民話的な展開を加えて、オフィーリア的な水死女が、あたかも民話の妖女バーバ・ヤガーを思わせる老婆（鋭い邪眼、鶏の足のような首）と同一主体であるかのように描いている。すなわち、ゴーゴリが『ヴィイ』に描いた水精ルサルカ（＝溺死）と老魔女の合成人格のような形象が、最初に登場するのである。この死体はさらに後のシーンでネグリジェをまとして横を向いていたり、別の少女に化けたりする。

この変貌する死んだ少女のイメージは、『罪と罰』のラスコーリニコフやスヴィドリガイロフにおける罪意識の問題を相対化してしまうような一種の先入主を読者に与える。この作品の主題もしくは主調音のベクトルは、善悪の規範、傲慢さ、英雄と凡人等々といった『罪と罰』で支配的な「男性的」概念群を指すのではなく、まさに「女性性」の問題、もしくは幼児と大人の女の間である「少女性」の問題の方向を指しているのではないか？

これに関連したモチーフは、いくつかの箇所にとどることができる。

第2章の1)で再び老婆の部屋を訪れた青年は、クリスタルの棺に眠る少女を目にした後、老婆に聖書の死せる少女のよみがえりの箇所（マルコによる福音書）の朗読をせがむ。これも原作の極端なひねりであり、『罪と罰』では犠牲者となる老婆ではなく主人公の理解者となるソーニャが、彼に頼まれてラザロの復活のくだり（ヨハネによる福音書）を読むのである。原作で含意されているのが、罪に堕ちて精神的に死んだ主人公自身のよみがえりだとすれば、この箇所の含意は死せる子供、しかも少女の復活の可能性である。

福音書で復活する会堂長の娘は12歳だが、実際棺に横たわる娘（原作では14歳）も含め、この年頃の少女はリョーフキンの作品にあふれている。シャツ裸に寸足らずのマントを羽織って弟の世話を焼く酔漢メンデレーエフの長女が「11歳見当」（1-3）、センナヤ広場で青年が5コペイカ恵む少女歌手が「12歳格好」（2-2）、青年の部屋を訪れて老婆のことを尋ねる少女が「12か13歳」（3-1）で、彼女は作品のフィナーレにも登場して「文学的」寓話を展開する。この最後の少女は、ある点で原作のソーニャ（部分的にその妹）の役割を代行しているようだが、上述の通り「聖なる娼婦」ソーニャ自身の影は

この作品にはない。あたかも作者は、老婆や二三の点景人物を例外として、この年格好以上の女性人物をまとめて作品から追放してしまったかのようである。

この少女物語の展開上重要な役割を果たしているのが、ナボコフの『ロリータ』からの引用である。第2部の老婆による福音書朗読の直後に、青年は自分から15センチほどの所にある少女の「少し開き気味の唇、日の光で暖まった髪」を見ながら、「彼女の首に、あるいは口の端にキスしても何の咎めもうけないだろう……」という感想を覚える。また第3部のスヴィドリガイロフのせりふには、「移り気で、わがままで、おてんば少女特有の辛辣な優美さにあふれていた」少女との、多分に性的な接触に関する告白が混入する。これらはみな『ロリータ』の部分的引用である。11～13歳というこの作品の少女群の年齢構成自体、ナボコフの言う「ニンフェットの年齢枠」（9～14歳）に規定されていると考えてもおかしくはないだろう。

この過渡的年齢の魅力はそれ自体が両義的であり（もう子供ではない／まだ大人ではない）、さらに成熟による完成が必ずそれを破壊するという、ナボコフの作品テーマに通じる根本的矛盾をはらんでいる。このことはリョーフキンの描くメンデレーエフの演説の両義性とも呼応している。つまりこの化学者は一方で、周期律表が合成物質を許容しないゆえにそれを批判し（＝純粋性批判）、他方であらゆる高潔な夢が、アルミニウム元素と同じく、世の中では一瞬にして酸化し、損なわれてしまうと嘆く（＝不純性批判）。

おそらくクリスタルの棺によって示される死や眠りのイメージも、聖書から導かれる復活再生のイメージも、そうした内的矛盾を止揚し、子供と大人、純粋と不純、未成熟と成熟の接点をそれ自体として永遠化する装置なのであろう。『罪と罰』が理想主義的少年（英雄）と良識的成年（凡人）との境界である「青年期」をドラマ化したものだとすれば、リョーフキンの作品は、子供と女性の境界である「少女期」をイメージ化したものと言える。それがロマン（長編小説：男性名詞）からスカースカ（民話：女性名詞）へのジャンル転換とも間接的なつながりを持っているのかも知れない。

d：＜二重効果＞ 以上のような形で、この作品では『罪と罰』の部分品を使いながら別種のテーマ展開がなされていると考えることができる。もちろんそこに、ドストエフスキイのテキストを有名なドストエフスキイ嫌いのナボコフのテキストと接合するという、文学的遊びの精神が介在していることは十分想像できる³。

しかし文学作品のテーマ許容量の故か、もしくは文学テキストの記憶喚起力の故か、新たに導入されたテーマはもとの作品のテーマを排除するのではなく、それと易々と共存しているように見える。

実際、先述のような犯罪や思想的テーマの隠蔽、社会的背景の省略といった処理にも関わらず、倫理規範を越えるための実験的犯罪のイメージ自体は、このパロディ作品から消えていない。読者は主人公の不合理な行動の軌跡を説明抜きで追体験させられながら、実際には彼が本来直面しているであろう倫理的・思想的問題群を、意識のどこかで補って

³ 『ロリータ』でドストエフスキイが言及される箇所のひとつは、主人公ハンバートがロリータの母親に気の進まぬ求婚をされて、結婚すれば父としてロリータを愛撫できるという悪魔的想像を働かせるところである。ただしナボコフ自身の意識は別にして、後にも略述するようなスヴィドリガイロフ風の少女愛を『ロリータ』に結びつけるのは、現代人の発想として飛躍ではなからう。

いる。何よりもそれは「熱暑」「小部屋」「階段」「老婆」といった個々の部分品が、文脈の改編や分断などの処理を越えて、トータルなドストエフスキイの世界の記憶を保存し、喚起し続けるからである。

作者はドストエフスキイの作品の「中心テーマ」や「本質」を隠したりずらしたりすることで、実は中心や本質の遍在という、もう一つの本質的特徴を開示している。つまり統語法、語彙、固有名詞、素材やシチュエーションなど多くの要素もしくは部分品が、それぞれに作品全体のデザインや設計図を内包しているかのようなドストエフスキイ小説の構造（仮にこれをフラクタル構造と呼んでもいいだろう）が、こうした隠蔽の演出のせいで明らかになっているのだ。

したがってこの作品は、「二重焦点」的読書体験を提供する。すなわち一人の青年の思想的・心理的冒険の記憶をたどりながら、少女期のアイロニーもしくは少女美の悲劇性に関する一連のイメージを経験する設計になっている。そして結果として読者に、連続と断絶、同一性と差異、記憶と忘却のゲームとしての、文学の特異な魅力を再確認させてくれるのである。

④ 文体模倣

作者はドストエフスキイの文体模倣においても、同様な諸要素のモンタージュと因果関係のずらし（もしくは意味の隠蔽）と呼びうる方法を用いている。作品冒頭で主人公が町へ出かけるシーンを、作者は『罪と罰』の冒頭を文単位で間引きした次のような文章で表現している。

リョーフキンの冒頭部分：

В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту.

Он благополучно избежал встреч с жильцами на лестнице. Каморка его приходилась под самую кровлею высокого пятиэтажного дома и походила более на чулан, чем на квартиру.

Не то чтобы он был так труслив и забит, совсем даже напротив; но с некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию. Нет уж, лучше проскользнуть как-нибудь кошкой по лестнице и улизнуть, чтобы никто не видел.

На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь. Чувство глубокого омерзения мелькнуло на миг в тонких чертах молодого человека.

Кстати, он был замечательно хорош собой, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен. Но скоро он впал как бы в глубокую задумчивость, даже, вернее, сказать, в какое-то забытие и пошел уже не замечая окружающего, да и не желая его замечать

試訳： 七月はじめのとびきり暑い時分の夕暮れ時、一人の青年がS横町の住人から又借りしている自分の小部屋から通りへ出ると、なんだか思い切りの悪そうなのろのろした足取りでK橋の方へと向かった。

幸いにも彼は階段で住人たちと出くわさずにすんだ。彼の小部屋は背の高い五階建アパートの屋根裏にあたり、住処というよりは納戸のようであった。

この青年は別に臆病でのおどおどしているわけではなく、むしろ正反対なくらいだったが、いつの頃からか、まるで心気症のようにイライラと張りつめた心理状態に陥っていた。だからいっそ、ネコのようにすりりと階段を滑り降りて、誰にも見とがめられぬうちにこっそり姿を消すのがいちばんだったのだ。

街路はものすごい暑さに湿気と喧噪が加わり、至る所に石灰、材木、煉瓦、塵埃の山ができ、そして夏に特有の悪臭が立ちこめている。深い嫌悪の感情が、ふと青年の繊細な表情をかすめた。

ついでながら彼はすこぶる美男で、美しい黒い目、深い亜麻色の髪、背は中背より高く、痩せてすらりとしていた。だがやがて彼はなにやら深い物思いに、いやむしろ忘我の淵に落ち込んでしまったらしく、もはや周囲のことに気づきもせず、また気づきたくもないといった様子でどンドン歩き出した。

この部分の文体模写はジェラルール・ジュネットが縮小方向の第二次加工文学の特徴とした切除、簡潔化、凝縮などの要素⁴を含んでいるが、テキスト縮小のポリシーのために独特の効果を生んでいる。ひとつは原テキストの主人公の内面描写にあたる部分（内省、煩悶、危惧……）が選択的に間引きされているため、行為の因果や動機が不明になっている。これは上で述べた自動化現象が文体模写のレベルでも起こっていることを意味する。

しかし他方で作者は、主人公のいる環境、彼の身体や行為に関する外面的情報については、ほとんど加工しないままのドストエフスキイのテキストで伝えている。これはプロット情報とは別の、ドストエフスキイ的時空間のニュアンスや雰囲気コンパクトに再現される結果を生んでいる。そればかりでなく、リョーフキンの奇妙な文体模写は、先にフラクタル構造という名で呼んだ部分と全体の相互包含関係が、まさに文のレベルで成立していることを示している。大胆と小心、美と醜、真摯と滑稽、ヒーローとアンチ・ヒーローといった矛盾した要素がひとつの人格の中に共存するドストエフスキイ的世界の原理が、ひとつずつ切り取って並べられた各文章に内包されている。さらに個別の文はみずからを含む文章全体の記憶を内包しているので、切断・隠蔽された情報も記憶の回路で再生される。つまり原テキストの残存部分が消失部分を補うかのような効果が生まれている。

結果として、この主人公が何を恐れ何を目論んでいるのかひとつも書かれていないのに、彼が何者であるはずかは最初から自明と感じられるのである。

酔漢メンデレーエフとの出会いの部分でリョーフキンは少し異質な文体模写の展開をしている。

- Милостивый государь, - продолжил он почти с торжественностью. - Во многом знании премногие печали. Знаю я также и что век живи, век учись, а дураком все одно помрешь. А также еще некоторые говорят, что в знании де сила-с. В знаниях-то очень может быть даже и так, в оном вы ещё сохраняете свое благородство врожденных чувств, в мудрости же - никогда и никто. За мудрость даже и не палкой выгоняет, а метлой выметают из компании человеческой, чтобы тем оскорбительнее было; и справедливо, ибо в мудрости я первый сам готов оскорблять себя. И отсюда питейное! Позвольте еще вас спросить, так, хотя бы в виде простого любопытства: изволите ли знать о моей Таблице?

- Нет, не случилось, - отвечал молодой человек. - Это что?

⁴ Gerard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982 ; (邦訳) ジェラルール・ジュネット (和泉涼一訳) 『パランプセスト：第二次の文学』(水声社、1995)

- Табличка-то то есть, что ли? Так, вздор, пустое. Да чего тут объяснять, дело ясное. Вот о мудрости, впрочем... Зятек у меня, Шурка: умница с виду, горяч горд и непреклонен. Ученье, в самом деле учен-с, и еще как! А тоже, мудрость не по годам одолеть изволили: София-с, небесное умом не измеримо, лазурное сокрыто от умов. Лишь изредка приносят серафимы священный сон избанникам миров. Или вот еще стишок-с: вхожу я в темные храмы, совершаю бедный обряд, там я жду прекрасной дамы в мерцании красных лампад. Благородно-с, а только теперь же обращусь к вам, милостивый государь мой, сам от себя с вопросом приватным: много ли может, по вашему, честная девица такое обращение переносить? Ходит, ломая руки по комнатам, да красные пятна у ней на щеках выступают....

試訳：「ときに学生さん」と彼はほとんど勝ち誇ったような口調で続けた。「『知識余りて悲哀いや増す』といひますな。こういうのも存じておりますよ——『学は一生の業、さりとしていくら学べど死ぬときゃ阿呆』ってね。それから『知は力なり』などともいひますな。たしかに知識というものは、おおむねそういうものなのかも知れません。つまりいろんな知識を得ても、持って生まれた感情の高潔さというものを、まだなくさないでいられるでしょう。しかし分別となると、誰一人そんなものが保てなくなるのです。分別のある人間はもう人間社会から棒で叩き出されるどころか、箒で掃き出されてしまいますよ。つまり、ひとしお骨身にしみるようにね。でもそれが当然で、分別があるとなるとまず自分で自分を軽蔑しようという気になりますからな。そこでつまり飲み始めるというわけで！　そこでもう一つ、いわば物好き半分におたずねさせていただきますが、小生の『表』をご存じですか？」

「いいえ、あいにく」青年は答えた。「それはどのようなものでしょう？」

「表のことですか？いや、まったく下らぬ代物です。簡単明瞭、説明するまでもありません。ところで分別の話ですが……娘婿のシューラ⁵というのがいましてね。いかにも賢そうな顔をして、激しい気性、誇りが高く、一本気です。学歴もじっさい高いほうで、それもなかなかいい学問をしてきたようです。つまりこれも若くして分別を身につけた口です。『ソフィアは天上のものにて人知では計れず、紺碧にて人知から隠されてある。ただまれにセラピム（六翼天使）が世の選ばれた者たちに神秘の夢をもたらすのみ』とね。こんな詩もあります——『われは暗き聖堂へとはいり、慎ましき儀式を行う。そこでわれは美しき淑女を待つ、赤い火影のたゆたいの中で』。気高い詩です。ただ学生さん、ここでひとつ小生の個人的な質問をさせていただきます。はたして清き乙女がこのような仕打ちをどれほどまで我慢できるものでしょうか？　娘は手をもみしだきながら部屋から部屋へと歩き回っております。そうしてその頬には赤い斑点が出てきたのです……」

ここでは有名な酔漢マルメラードフの演説の枠組みを利用して、メンデレーエフという歴史的人物の独白が演じられている。「貧困 бедность」はまだしも「赤貧 нищета」は人間の尊厳を損なうという原作の議論が、「知識 знание」と「知恵 мудрость」に内容を置き換えて展開されている。またマルメラードフの妻や娘に対する負い目が、娘と娘婿（詩人アレクサンドル・ブローク）の関係に関するこの化学者の気がかりに置き換えられている。

3-2)の部屋の主が語る「天の配剤症候群」の話なども含め、この種の加工は、ドストエフスキイ特有の自意識的文体——主張と韜晦、真面目と冗談、反省と居直りなど矛

⁵ アレクサンドルの愛称。酔漢が化学者メンデレーエフを名乗っているので、娘婿のシューラとは詩人アレクサンドル・ブロークにあたる。

盾した要素が混在する屈折した文体——が演出する「滑稽な悲劇」の形式が、様々な題材に応用・展開可能な生産的形式であることを示している。それは同時に、部分品を取り替えても識別可能なドストエフスキイ流文体の記憶喚起力を誇張的に確認する作業でもある。

最後に挙げる例（第3章3）では、ドストエフスキイの文章がナボコフの文章に化ける。

- В Америку? - молодой человек вдруг расхохотался. - Да отчего ж в Америку?

- А что, если там одни пауки или что-нибудь в этом роде?! Нам вот она представляется как идея, которую понять нельзя, что-то огромное-огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг вместо этого, представьте себе, будет там одна комнатка, этак в роде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вам Америка. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится.

- И неужели, неужели вам ничего не представляется утешительнее и справедливее этого! - с болезненным чувством воскрикнул хозяин.

- Справедливее? А почему знать, может быть, и представляется, - ответил Свидригайлов, неопределенно улыбаясь. - А если б знали вы, однако ж, о чем спрашиваете - прибавил он вдруг громко и коротко рассмеялся.

- Она переменчива, она капризна, она полна терпкой грации резвого подростка. Она нестерпимо привлекательна с головы до ног - начиная с готового банта и заколок в волосах и кончая небольшим шрамом на нижней части стройной икры, как раз над уровнем белого шерстяного носка. На ней было прелестное ситцевое платье, розовое, в темно-розовую клетку, с короткими рукавами, с широкой юбкой и тесным лифом, и в завершение цветной композиции она ярко покрасила губы и держала в пригоршне великолепное банальное эдемски-румяное яблоко. Сердце у меня забилося барабанным боем, когда она опустилась на диван рядом со мной (юбка воздушно вздулась: опала) и стала играть глянцевитым плодом.

試訳：「アメリカへ？」青年は不意にげらげら笑いだした。「でもいったいどうしてアメリカなんですか？」

「でも、もしあそこにいるのが蜘蛛とか何かその種のものばかりだったとしたら？ わたしたちはアメリカを何か理解しきれない理想として、何かとほうもなく巨大なものとして考えがちだ。でもなぜ必ず巨大なものでなくてはならないのか？ もしひょっとして巨大なものかわりに、たとえば田舎の風呂小屋のような煤だらけの部屋がひとつぼつんとあって、隅々には蜘蛛の巣がいっぱい張っている、それがアメリカだと言われたらどうでしょう。わたしにはときおりそんなようなものが目に浮かぶのです」

「いったい、いったいあなたの頭にはもっと慰めになるような、もっと筋の通った考えは浮かばないんですか？」部屋の主は病的な感情のこもった声で叫んだ。

「もっと筋の通った考えですか？ さあどうでしょうね、浮かぶかも知れませんよ」スヴィドリガイロフは曖昧な笑みを浮かべて答えた。「でももしあなたにご自分の質問の意味が分かっていたらな」彼は急に大声で付け加えて、にやりと笑う。「彼女は移り気で、わがままで、おてんば少女特有の辛辣な優美さにあふれていました。彼女は頭の天辺から足の先まで、たまらないほど魅力的でした——髪につけるお仕着せのリボンやヘアピンに始まって、形のいい足首の下、ちょうど白いウールのソックスのすぐ上の所にできた小さな傷に至るまで。彼女はかわいらしい更紗のドレスを着ていました。ピンクの地に濃いピンクの格子が入っていて、袖は短く、スカートは広く、胴はきゅっと締まっている。さらに彩りの仕上げとして、彼女は唇に鮮やかな紅をさし、片手には巨大で陳腐な、エデンの園を思わせる真っ赤なリンゴを持

っていたのです。彼女がソファのわたしの隣に腰を落として（スカートがふわっと広がり、ゆっくり下りていきました）そのつやつやした果実をもてあそび始めると、わたしの心臓はまるで太鼓を打つように高鳴り始めたのです……」

おそらく作者のねらいは、異質な文章をさりげなくつなぎ合わせることによるコンテクストのすり替えにあるが、一見ナンセンスなすり替えにも一定の論理が働いている。ひとつは原作のスヴィドリガイロフ自身の性癖。彼は女地主マルファ・ペトロヴナを籠絡したり、家庭教師ドゥーニャ（ラスコーリニコフの妹）の優しさにつけ込んだりといった、通常の好色漢の振る舞いをするばかりでなく、明らかな少女愛の趣味を持っている。前述の棺の中の娘（14歳）もおそらく彼のこの性癖の犠牲者であり、他にもペテルブルグの「穴場」でみだらな踊りをみせる「13ばかりの少女」に接近したり、「あと1月で16歳になる」官吏の娘と婚約したりしている。ナボコフの主人公ほどの純粹さや理論的洗練は無いとしても、彼は彼なりに少女の「まだ子供っぽい目、おずおずとした様子と恥じらいの涙」といったものに反応する、好色の美学の持ち主なのだ。スヴィドリガイロフとハンバートの独白のすり替えを準備しているもう一つの要素は、アメリカという言葉である。全てを清算してアメリカへ行くと言明する原作のスヴィドリガイロフは、アメリカを単なる外部や遠方と捉えるだけでなく、明らかに死と復活の両義をそこに読み込もうとしている。ナボコフの主人公（もしくはナボコフ自身）にとって、ロリータはそうした多義的なアメリカのシンボルであった。アメリカをめざす少女好きのやもめ男スヴィドリガイロフは、1世紀早いハンバートなのだ。

以上のように、この作品は様々な意味で語り手と読み手の記憶の共有を前提とした連想のゲームであり、『ロシア民話としてのドストエフスキイ』という題名自体も、作家と読者が一緒に再生産する都市民話のようなドストエフスキイ文学の生態を含意したものであろう。もちろんそうした構成の全体を通じて、現実と幻、過去と現在が隔てなく共存するペテルブルグの時空感覚が表現されており、ペテルブルグの記憶を媒介にして様々な作家たちのテキストが呼応し合うという作者の思想が実演されている。それはこの作品だけでなく、小説集『分身』の全体を貫くねらいのようだ。

⑤ 類型論の試み

文体模写の系列： ドストエフスキイの文体をまねた遊びとしては、ヴラジーミル・ペレーヴィン『チャパーエフとプスタ』⁶、ヴラジーミル・ソローキン『ドストエフスキイ・トリップ』『青脂』⁷、フォードル・ミハイロフ『白痴』⁸などがある。ペレーヴィンのものは革命期モスクワの文芸キャバレーの舞台上、ラスコーリニコフとマルメラードフの対話の果てに、マルメラードフが不死身の老婆に変身する。ドストエフスキイにおける弱いインテリとしたたかな大衆の対立を革命期の時空に置き直した印象で、変身や多重アイデンティティという作品の原理設定にもドストエフスキイ的文体が有効利用されている。ソローキンの前者は『白痴』の数シーンの誇張的変奏。後者は作家のクローンたちによる

⁶ Виктор Пелевин. Чапаев и Пустога. Москва, 1996.

⁷ Владимир Сорокин. Dostoevsky Trip. Москва, 1997; Владимир Сорокин. Голубое сало. Москва, 1999.

⁸ Федор Михайлов. Идиот. Москва, 2001.

文学再生産というファンタスティックな設定の一部で、『罪と罰』と『白痴』の冒頭を混ぜ合わせてねじった印象。いずれもドストエフスキイの会話や地の文がもつ強迫的リズムを誇張的に再現し、文学の麻薬的作用を演出している。ミハイロフのものは完全なリメイク。設定を現代風にアレンジし、語やフレーズ単位の改編を加えながら、簡略ドストエフスキイ文体というべきものを貫徹して、『白痴』全編を20世紀末のモスクワで演じている。

90年代以降のロシア文壇では様々な古典作品の改作や続編づくりが試みられているが、このジャンルの多様な類型の中で、現代の類似作品の中でリョーフキンの作品にもっとも近いと思われるのはアナトーリー・コロリョーフの短編『鼻』(Носы と複数形：2000年作)⁹であろう。これはゴーゴリのいくつかの作品を軽やかな文体模写でひとまとめたパロディ小説で、ある朝鼻が無くなっているのに気づいた八等官コワリョーフ(『鼻』)が、コチカリョーフという友人に連れられて見合いに行ったり(『結婚』)、鼻の紛失を広告しようとしてニールス・ボーアの量子物理学理論を聞かされたり、同僚アカーキー・アカーキエヴィチの外套新調を祝うパーティを開いたり(『外套』)したあげく、無事に二つの鼻を取り戻す。

ゴーゴリもきわめて特徴的な、識別しやすい文体の持ち主であり、文自体にもプロットにも真面目さと滑稽さ、リアルなものや幻想的なもの、意味と無意味が混在している。また後のフォルマリストたちが「スカース」という名で呼んだように、物語の地の文が想定された語り手の意識や独特の口調を含んでいる。コロリョーフはそうした口調と超論理的物語展開で自在に遊びながら、ゴーゴリ的時空間を再現している。

コロリョーフの作品は、物語が明示的な動機付けを欠いた(あるいは越えた)夢幻的原理にそって進むこと、簡潔なシンボルでモデル作品の記憶を喚起すること、文体模写がペテルブルグ文学的時空感覚の模造に結びついていることなどの点で、リョーフキンの作品にきわめて近い。

3. 作品2：ミハイル・アノーヒン『ドストエフスキイと悪魔とオープチナ修道院の長老たち』¹⁰

① 作者情報

ミハイル・アノーヒン(Анохин Михаил Иванович)：1938年モスクワ生まれ。医学博士。61年モスクワ医科大学を卒業後40年間小児科医として治療と研究に従事。機能診断学の権威。科学的随筆を書くほか、86年から創作も手がける。2000年から出版やインターネットにより創作を発表。

文学作品：

- ・戯曲『10月革命15周年のナデジダ・アリルーエヴァの自殺：戯曲版』 Пьеса "Театральная версия самоубийства Надежды Аллилуевой на 15-ю годовщину

⁹ Анатолий Королев. «Носы» // Голова Гоголя. Москва: XXI век-Согласие, 2000.

¹⁰ Михаил Анохин. Достоевский, Бес и Опгинские старцы. Пьеса в 2-х действиях. <http://www.pereplet.ru/text/anohin24oct02.html>

Октябрьской революции". Литературный интернет-журнал "Русский переплет" www.pereplet.ru, 8.VII. 2000.

- 短編『クレムリンの影』 Кремлевские тени. Рассказ. Сборник "Проза", Московская организация Союза Писателей России. М., 2000, с. 74-87.
- ルポルタージュ『聖なる医師』 Святой доктор. Очерк. Журнал "Берегиня". М., 2000, N Мерани.
- Рассказ. Журнал "Кольцо "А", Союз писателей Москвы. М., 2000, N 14.
- 『ドストエフスキイと悪魔とオープンチナ修道院の長老たち』 Достоевский, Бес и Оптинские старцы. Пьеса, 30.X.2002 (本作品)

② 作品内容

2幕の戯曲。『カラマーゾフの兄弟』(1879-80)のゾシマ長老(教導僧)のモデルといわれるアムヴローシイ長老・修道スキーマ僧がいたオープンチナ修道院(カルーガ州コゼリスク郡)¹¹が舞台。ゴーゴリ、キレーエフスキイ、トルストイ、レスコフ等ロシア文人たちが訪問したことで有名なこの修道院を、ドストエフスキイもV. ソロヴィヨーフとともに1878年6月26-27日に訪れ、他人を交えて3度、二人きりで2度長老と会見している。彼はこの直前の5月16日に、末子で次男のアレクセイ(3歳)をてんかんの発作で死なせており、訪問はこの件との関わりもある。

戯曲はまさにこの年6月のアムヴローシイ長老の庵室を舞台としている。ただし物語の時間は、登場人物ドストエフスキイの発作=昏睡を動機づけとして1960年代と21世紀初頭へと跳び、ドストエフスキイはジャーナリストおよび作家として同じ空間の未来像を瞥見することになる。

主要登場人物はこのドストエフスキイ(57歳)、アムヴローシイ(62歳)、その弟子(庵室僧35歳)、1860年代にドストエフスキイが情熱の対象としたポリーナ(アポリナリーヤ)・スースロヴァ(44歳)。ポリーナは「悪魔」役も兼ねる。他に、小説『悪霊』(1871-72)で主人公スタヴローギンが倫理的な罪の告白記をもって訪れる長老チーホン(執筆当時編集者に発表を差し止められた章「チーホンの庵室で」の主要人物)、および同作品の主人公と作者の混成人格(スタヴローギン=ドストエフスキイ:Ст-Дと略記)も登場する。時間移動した先での諸人格(ジャーナリストのミハイル・フョードロヴィチ・ドストエフスキイや党オルグ・チーホン・アムヴローシエヴィチなど)は人形が演じる¹²。

¹¹ See Прототип Сергей Четвериков. Оптина пустынь. YMCA-Press, 1926 (2nd ed., 1988); S. Чертков (安村仁志訳)『オープンチナ修道院』新世社、1996; John Dunlop, *Staretz Amvrosy: Model for Dostoevsky's Staretz Zossima*, Belmont, 1972.

¹² 参考: 配役

ДОСТОЕВСКИЙ, БЕС И ОПТИНСКИЕ СТАРЦЫ : Пьеса в 2-х действиях.

Действующие лица:

Достоевский Федор Михайлович, знаменитый писатель, 57 лет, с бородой. В 1-м действии в сцене с Полиной 44 лет и почти без бороды.

Амвросий, святой старец монастыря "Оптина пустынь", 62 лет; с наперсным крестом.

Келейник Амвросия, монах Павел, 35 лет.

Полина, любовь и муза Достоевского, молодая красивая женщина; она же Бес.

Тихон, старец, персонаж романа "Бесы"; в одеянии схимника.

Ставрогин-Достоевский (Ст-Д), персонаж "Бесов" и он же Достоевский 44 лет.

以下場面ごとに内容を略述する。

<第1幕> 第1場¹³： 長老アムヴローシイの庵室を罪意識に苦しむ作家ドストエフスキイが訪れる。幼い末子を自分から遺伝した病気で死なせたこと、および虐待された幼児の死について書いた作品の部分が出版を拒否されたこと（時間前後があるが70年代はじめの『悪霊』出版時のことをさしていると思われる）から、彼は決して解放され得ない罪を背負ったと思っている様子。後のシーンではスタヴローギン＝ドストエフスキイの前に陵辱されて自殺した少女マトリョーシャ（上記スタヴローギンの犠牲者の一人）の亡霊が数度登場し、またソ連期のシーンには犯された娘が登場するが、死んだ幼児と辱められた娘たちは、理不尽な暴力の犠牲者として、集的に一つのテーマ・イメージをなしているようだ。

このテーマに被さるようにして、もう一つのテーマである創作と倫理、もしくは文学と魔的な力の関係というモチーフが登場する。僧たちの観察するところ、ドストエフスキイは女性の姿をした悪魔(бес)に取り憑かれており、その悪魔が彼の懺悔を妨げている。ただし長老によれば、悪魔を名指すことはそれを追い払うことであり、ドストエフスキイ的文学は、正教の信仰を守る限り、悪魔払いに匹敵する潜在力を持つ。

長老「あなたの創作には少なからざる価値がある。読者を信仰へと誘うからだ。ただしあなたの信仰によれば、主や使徒は終末の近きことを告げたのではなく、全世界における愛と正義の勝利を予言したことになるがな」

ただし作家の仕事には危険があり、聖職者が他者の罪を引き取って解き放つものに対して、作家が他者の罪を引き取ると、罪が彼に固着してしまうのだという。こうして創作と魔的な力の相互関係の問題が前景に押し出される。

第2場： 僧たちによる悪魔払いの祈祷のうちにドストエフスキイは発作で昏倒、それをきっかけに場が『悪霊』僧チーホンの庵に入れ替わり、スタヴローギン＝ドストエフスキイという複合人物が登場する。チーホンはアムヴローシイよりもこの作家の信仰に寛容だが（「(宗教の)見方はいろいろあっていいのですから」）、ただし彼はドストエフスキイがスタヴローギンと同じ悲劇的人間であり、かつての恋人ポリーナとも人格が相似していると分析する¹⁴。

Персонажи, исполняемые куклами:

Парторг Тихон Амвросиевич, из 1960-х годов, в очках, похож на Тихона.

Заместитель парторга, из 1960-х годов, похож на Келейника.

Журналист, из 1960-х годов, похож на Достоевского (без бороды).

Жена Журналиста, из 60-х годов XX века, похожа на Полину.

Девка, ученица сельскохозяйственного училища 1960-х годов, 15-17 лет.

Старец Оптиной пустыни начала XXI века, может походить на Амвросия.

Монах Оптиной пустыни начала XXI века, может походить на Келейника.

Писатель начала XXI века, может походить на Достоевского.

¹³ 作品には<場>割りにはされていないので、以下は仮の整理である。

¹⁴ このチーホン長老は事情通であり、ポリーナが後に年下の評論家ローザノフと結婚して尻に敷いていることも知っている。またスタヴローギンのマトリョーシャへの罪の背後に、愚かな田舎娘と教養ある西

両者の会話を通じてドストエフスキイの人間観、芸術観の皮肉な両義性が強調される。

Cr-D 「私は発作を起こしますし、幻覚も見ます。とりわけ夜に書いているときなど。すぐそばに何ものかがいるのを見たり感じたりする。顔も個性もいろいろなのに正体は同じ、悪しき存在なのです。だから私の書く人物はみんな同じだと批判される」

Cr-D 「肯定的な例を示す才能が私には欠けている。健全な家庭とか、痛みのない愛情とか……私が書くとどんな優れた人間も、病人とか、ひたすら苦しむ弱い犠牲者とかになってしまうのです。だがこれは才能が不足しているんだ。いつだって殺人犯が改悛し、不信心者が神を信じ、放蕩者がまともになる話を書きたくて、そう約束してきたんです……」

チーホン 「キリストもまた犠牲に供されました。そしてうち勝ったのです。あなたの作品も虐げられ辱められた人々に必要です。それにあのミュシキン公爵もナスターシャ・フィリップヴナもソーニャ・マルメラードワも他の人も、みんなあなた自身でしょう。それにあの『なぜ子供が泣いているんだ？』というすばらしい一節！あの神秘的な問いかけは受難の聖母を思い起こさせます。聖母もすすんで御子を犠牲にしたのでしょうか……」

Cr-D 「ありがとうございます。そのことが伝えられたなら本当にうれしい。あなたは私の不幸な登場人物たちを数え上げてくれましたが、この私こそが彼らを苦しめ、厳しく裁いているのです！……」

この両義的創作論は、結局ポリーナという魔性の女の両義的人格論と重なっていく。作品の論理ではポリーナこそがドストエフスキイの芸術的靈感の源泉だったのだ。

Cr-D 「彼女の恋は憎しみにかわり、優しさは悪意に、慎ましきは高慢さに化ける。その美はほとんど醜に近い。だが彼女の高慢さゆえに私は全て虐げられた者たちへの共感を覚えるのだ……。そして不思議なことだが、彼女とつきあっていたとき、私はほとんど発作を起こさなかった。健康だったのだ」

このような対話の果てに、スタヴローギン＝ドストエフスキイはチーホンへの殺意を覚える。

第3場—第4場： 再びアムヴローシイの庵室。昏倒中のドストエフスキイの体から悪魔＝ポリーナが遊離し、場は普通の部屋にかわる。かつてドストエフスキイとアポリナーリヤ・スースロヴァが悲劇的ランデブーを経験した 1863 年のパリやバーデン・バーデンのホテルを思わせるような雰囲気の中で、賭博熱に駆られた作家と自尊心の強い女性の会話が交わされる。(以下 D：ドストエフスキイ、II：ポリーナ)

II 「私あなたの頭を狂わせたって責められているわ。でもそれはあなたの空想の仕業でしょう」

D 「かもしれない。空想のせいで世の中がぐるぐる回って見えるんだ」

II 「回っているのはルーレットじゃない。ルーレットがあなたに靈感を与えているのよ。負けた後では筆が進むでしょう」

D 「僕のインスピレーションのもとはいつも君だ」

欧風紳士の不釣り合いの魅力があったことも分析してみせる。

II「そうね。じゃあ、賭で私をすってしまわないわね」

II「(ポリーナを抱こうとしながら) それは新しいアイデアだね。まったく、君を愛するのは何人かの女性を愛するようなものだ」

II「あら、一度に？」

彼女といるとドストエフスキイは邪悪なものを正面から見つめられるようだ。

II「たしかあなたは、純潔はそれを失うために存在するって言ったわね。でもなぜかそんなことを言われるのは女性ばかりね」

II「そんなこと言ったかな？ 僕らが話していたのは、悪こそが根源的なもので善はそのアンチテーゼ、つまり悪をなさぬことにすぎないってことだったよ。だからキリストも……」

ドストエフスキイは相手に「お前は私を丸ごと支配した。魔法にかけたんだ。魔女だ」と言うが、やがてこうした言説の男性中心性と創作至上主義が目立ってきて、両者の愛憎関係は男性原理と女性原理、創作と人生というのっぴきならない二項対立に陥っていく。

II「そう、男は百万長者さ。僕は賭に負けて10万も20万も50万も失うけれど、それでもまだ金持ちなのさ。だが女には1ルーブリしかなくて、しかもそれを全部与えてしまうんだ……そう、女は全て与えて、自分にはなにものこさない。だが女の1ルーブリは何百万の金より値打ちがあるのだ」

II「女は与えるために、男は奪うために作られているわけね」

II「あなたは私の中に未来の小説の女性たちを見ようとしている。私の個性が小説の中で善い女と悪い女、美人と醜女、若い女と老女たちに分配される。生きた私は分けられないのに……そうして私を忘れるんだわ。生きた私を。作品の中に残したままでね」

<第2幕> 第1場： 場面は1960年代に跳び、農業学校に変身したオープンチナの修道院。レニングラードのジャーナリストであるドストエフスキイと妻のポリーナが、党オルグであるチーホン氏の執務室を訪問する。ラジオは間近な党大会と月ロケット、ルナ12号打ち上げのニュースをながしている。

この社会主義世界では物書きも「悲劇的人物」たることをやめ、しきりにアネクドートを語る軽薄な皮肉屋になっている（党オルグたちは、なぜこんな人物を中央は送ってよこすのかと、疑心暗鬼に駆られる）。したがって会話も文学談義もきわめてシニカルで表層的、かつ腹のさぐり合いといった様相を呈している。

II「(党オルグと次席に向かって) 私は発作持ちなのです」

II「嫉妬の発作よ」

II「レフ・トルストイと同じでね。だからトルストエフスキイというわけ」

II「いまの作家はみんな一種の想像妊娠状態よ。子供を産みたくてたまらない女性みたいだね。お腹も大きくなってくるの」

II「古典作家みたいな髭も生えます。月のものもなくなるし」

II「月々のお手当？ でも肝心なのは中身が空っぽなこと。それから女性の想像妊娠は治せるけれど、

執筆狂の場合はね……」

Ⅱ「治らないって？ ゴーゴリは教会へ行ったおかげで書くのをやめ、原稿も燃やしてしまったじゃないか。トルストイも同じく、文学を宗教に見変えた。『できることなら書かぬように』というのが当時の言葉だ」

Ⅱ「あなたはできるの？」

Ⅱ「何が？」

この場は総じて戯曲全体の自己パロディであり、また人間ドストエフスキイのパロディ的模写になっている。

Ⅱ「フォードル・ミハイロヴィチは正妻の名前をよく忘れた」

Ⅱ「別の女に心を奪われていたからよ」

Ⅱ「(間をおいて) そう。彼はあるとき税関で妻のパスポートを出せといわれた。19世紀の女性はパスポートをもっていないで、夫がもっていたんだ。そこでパスポートをといわれたのだが、彼は『アーニャ、お前なんていう名だっけ？』と言ったそうだ」

Ⅱ「(悲しげに) そしてある時などは例の宿命的恋人の顔も見分けられなかったの。もう結婚して子供もできた頃、アポリナーリヤが訪ねてきたのだけれど、彼は相手が分からなかったのですって。彼女のイメージは生涯彼のうちにも全ての女性登場人物のうちにも生きていたのにな。彼の地獄のミューズだったのだから……」

Ⅱ「マルクス主義は完全無欠です。でも理想社会ではどんな変革も改悪にしかならないのに、人間はいつだって変革したがる生き物ですから」

Ⅱ「まるでドストエフスキイみたい。何事にも悲劇を見ようというのね」

こうした場面に街頭で陵辱されたいらしいコムソモール娘が血まみれで闖入し、ジャーナリストは「マトリョーシャ2号だ」と評するが、この弱者・犠牲者のテーマも軽薄な改変を施されている。つまり娘は同情無用とばかり、ひたすら下品で挑発的な態度をとり、党オルグは風紀の退廃を嘆き、ジャーナリストは「これがロシアのシンボル、マトリョーシャだ」とからかい、妻は「女はお金のためでもパスポートに判子をもらうためでも地位のためでも、何でも身を売るとのよ」と冷たい分析をするのである。

第2場： 21世紀初頭の修道院の場。訪れる作家はいつそう軽薄な様子で、みずから「卑しむべき紙汚し」「ペンを持ったサメ」と名乗る。1960年代には強かった肩書きの権威や状況への警戒心が消失しているせいも、その態度はきわめて冒瀆・暴露的。修道院の最初の印象を「プストゥイニ(修道院)というけど、まったくその名の通りだな。空っぽ(プースト)だよ……」「たぶん同性愛で有名なんだろう」などと表現する。語呂合わせや俗語を交えたその口振りは、ドストエフスキイの内では『おかしな男の夢』の物書きや父カラマーゾフを連想させる。妻役は登場せず、ただ携帯電話で(数秒間内無料の)ラブ・コールを送ってくるのみ。

彼と長老たちの会話には、ぎこちない現代文学論やロシア論が混じる。

僧「パロディをお書きですか？それともあの外国向けの犯罪ものですか？なにか男色に関するもので？」

作家「私が？いや、書いているのは心の問題でね。いまの心理学用語を使って書くんです」

僧「いまの言葉はもう犯罪世界の言葉に近いでしょう」

作家「われわれはクズですよ……こんなでかい国を呑みつぶしてしまったんだから。野蛮人、心のない機械です」

長老「ロシアは第二の来臨を前にしているのです」

作家「なんと呼ばれました？われわれをロシアと呼ぶなんて。そんなえらい名前を無駄に繰り返したくはないですな。バザール式にラシカとでも呼べば十分です。それから第二の来臨というのもどうか。たぶんわれわれに必要なのは、またどこかを征服することでしょうな」

僧「(にやりと笑って) われわれが征服されたのでは？」

第3場： もう一度最初のアムヴローシイの庵室。まだ目覚めぬドストエフスキイをポリーナが訪れる。だが作家は自分のミューズと呼んだポリーナを思い出せず、ひたすら自分の女主人公たち（ナスターシャ・フィリッポヴナ、グルーシェンカ、カテリーナ・イワノヴナ、リーザ・ホフラコーヴァ）だけを想起する。

直後に目覚めたドストエフスキイは瞥見した未来世界を整理する。

Д「私が西欧に予告した革命がロシアを駆けめぐった。ただし犠牲者の数は私が書いたとおりに。それからまた全てが元に戻った。サイクルが完結したのだ。ただ天才は飛び去ってしまった。(薄笑いを浮かべて) 言あげたからかな？」

А「自分の連れは見ませんでしたか？(笑みを浮かべてポリーナを見て、それから冗談交じりに) 誰でも左肩の後ろにいるんですがね」

総じてドストエフスキイの視点に投影されたこの戯曲のロシア論は悲観的なものだが、結末部分にはミハイル・バフチンがカーニヴァルになぞらえたような死と再生の弁証法の色合いが施されている。

Д「死は実りをもたらすのです。悔いられた罪と同じです。ロシアの場合も同じですよ」

そんな気持ちを抱いたまま、作品のドストエフスキイは再び悪魔＝ポリーナと連れだって、『カラマーゾフの兄弟』の完成を目指すことになる。

Д「お前がいなくて……どうしてあんなものが書けるだろうか？」

③ 作品のモチーフ構成

アノーヒンの戯曲は、ドストエフスキイの人生と創作を横断するようないくつかのライトモチーフの組み合わせで成り立っている。

ひとつは、自尊心に傷を負って自分にも他人にも不合理で両義的な要求を抱く悲劇的女性のモチーフ。これは彼がセミパラチンスクで出会い、後に結婚することになった税関管

理の妻マリヤ・イサーエヴァにも、そしてこの作品で取りあげられた 1860 年代の恋人アポリナーリヤ・スースロヴァにも共通する要素である¹⁵。このような悲劇的もしくは「運命的」女性のイメージは、もちろん『賭博者』のポリーナ、『白痴』のナスターシャ・フィリポヴァ、『カラマーゾフの兄弟』のグルーシェンカなど、ドストエフスキイの作品を縦断している。ドストエフスキイ自身の恋愛における振る舞いは、『賭博者』の主人公ともムイシキンやラゴジンとも、カラマーゾフ家の兄弟たちとも違うように見えるが、自棄的に振る舞う恋人を突き放さず、兄弟のような距離から寄り添おうという姿勢は、実生活と文学の共通点といえるだろう¹⁶。

もうひとつのモチーフである「辱められた少女」の像は、『罪と罰』のスヴィドリガイ

¹⁵ スースロヴァは 1840 年生まれ。父親はニジェゴロド県ゴルバートフ郡のシェレメーチェフ伯爵領の農奴で、能力を買われて領地管理をゆだねられた上に 50 年代半ばに自由農民の身分を与えられ、同伯爵家のモスクワの領地管理をまかされる。59 年にはペテルブルグに移って全領地の管理者の位置に着くが、このとき娘アポリナーリヤとナデージダ（後にロシア最初の女医となる）も首都に出て、ペテルブルグ大学の公開講座を聴講し始める。アポリナーリヤとドストエフスキイの出会いもこのような環境の中で起こったことで、後の人民派に通ずる急進主義的世界観をもっていたアポリナーリヤには、社会主義運動の故の流刑から帰ったドストエフスキイは、シェフチェンコ等と並ぶ悲劇の英雄であった。作家志願の彼女にとってドストエフスキイの雑誌編集者としての側面も魅力的であり、彼の雑誌『時代』、『世紀』に彼女の短編小説が 3 編掲載されている。本作品にも反映されているように両者の関係は単純でなく、むしろ多くの問題をはらむものだった。思想的にはこの時期のドストエフスキイの保守主義（土地主義）と若いアポリナーリヤの急進主義志向は直に対立した。ドストエフスキイ自身にとってこの関係は精神的にも創作的にも大きな刺激であったと推測されるが、おそらくは実生活と異なったレベルの出来事であり、病身の妻への顧慮や雑誌経営といった日常からの逃避の場でもあった。結果としての「密やかな関係」は、女性解放や社会的立身を目指すアポリナーリヤには屈辱以外ではなかっただろう。両者の関係のピークとなる 63 年のヨーロッパ旅行は、まさにこの葛藤の舞台となった（両者の直接の関係は 65 年に途絶え、以降妹ナデージダを加えた文通の形で数年続いた）。堅忍不拔の意志で医学に邁進する妹と同じく社会的自立を目指しながら、自らの出自にも文学的才能にもコンプレックスを抱いていたらしいアポリナーリヤは、様々な壁に突き当たるたびに 3 つの対応手段をほのめかした。田舎に帰って民衆に奉仕すること、自殺すること、スキャンダラスな事件を起こすことである。レオニード・グロスマンの描くこの女性は、ドストエフスキイと待ち合わせた 63 年のパリでスペイン系の医学生に振られた腹いせに「皇帝暗殺」に走ることをほのめかしている。ドストエフスキイとの関係を題材にしたアポリナーリヤの小説『他人と身内』では、ヒロインは自殺と思われる仕方で命を閉じる。田舎に帰る夢は 1866 年母のいるヴラディーミルの町で教師をするという形で実現しかかったが、カラコーゾフ事件後の急進派弾圧のあおりで教師資格を失ってついでに。この後 70 年代には父のいるニージニ・ノヴゴロドに移って、76 年にドストエフスキイ好きのモスクワ大学生ヴァシーリイ・ローザノフ（後の評論家）と知り、ドストエフスキイの死の前年 80 年に結婚、86 年に別れている。両者のこの後の葛藤は、知人たちの間でスキャンダルを巻き起こした。アポリナーリヤは晩年にはセヴァストーポリに移り、1918 年に孤独な最期を迎えている。（А.С.Долинин. «Достоевский и Сулова»// Ф.М.Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. М.-Л., 1924; Л. Гроссман. Достоевский. Жизнь замечательных людей. 2-я ред. М., 1965; Л. Саравкина. Возлюбленная Достоевского. Апполинаруия Сулова: биография в документах, письмах, материалах. Москва, 1994.)

¹⁶ アポリナーリヤの短編『他人と身内』（生前未刊）のドストエフスキイを彷彿とさせる主人公と若い恋人の別離は次のように描かれる。

「分かっている、全部分かっている。それはどうでも良いんだ。つらいんだよ、アンナ。私は簡単に気持ち処理できないのさ。もう若くはないんだ。私の年では冗談ごとで執着したりはしない。君は私には大きな存在だった。君の愛は、疲れ果て、絶望していた私に、まるで天恵のように突然恵まれたものだ。自分の脇にいる君の若い生命はとても多くのことを約束し、とても多くのものを与えてくれた。信仰と昔の力を私の内によみがえらせてくれたのだ」「あなたはそれをうまく利用したわけね」アンナはそう思ったが何も言わなかった。（Л. Саравкина. Возлюбленная Достоевского. с. 339.）

1863 年のパリでの同様な愁嘆場の後、ドストエフスキイは「兄妹として」イタリアに行くことをアポリナーリヤに提案し、受け入れられている。

ロフの回想や夢に姿を現し、『悪霊』のスタヴローギンの告白中で、神を失った人間が陥る脱倫理の地獄を照らす明確なシンボルとなった。しかしこの種のイメージ自体へのこだわりは、ドストエフスキイの心的世界の傾向性を物語るものとしても受け止められてきた。批評家ミハイロフスキイはこの種のイメージの優越をドストエフスキイの「残酷なる才能」の指標としたし、土地主義陣営の同僚ストラーホフは、ドストエフスキイがみずからこの種の醜行を体験した「本当に不幸な、悪しき人間」¹⁷であることをほのめかした。つまりこれも作家の作品と作家に関する言説の両者にまたがる多義的なシンボルなのだ。

作品全体を枠づけているドストエフスキイの宗教性というモチーフも、それ自体曖昧さを含んでいる。彼がキリストのイメージに強くとらわれ、キリスト教の精神による西欧的（＝物質的、功利主義的、無機質的……）価値の超克を意識していたのは実生活にも作品にも明白である。修道院の長老は、キリストにまねぶ者の理想像であった。しかし思想家・評論家レオンチエフのような立場からすると、そういうドストエフスキイのキリスト教こそ、現世主義的な「バラ色の」宗教にすぎなかった¹⁸。それはこの作品でも言及されている。

以上のようにこの戯曲の作者はドストエフスキイの生活と創作にまたがる両義的なイメージ群のいくつかを選択的に採用している（彼の政治的見解など、同様に両義的な他のイメージ系列は捨象されている）。しかも作者は、そうしたイメージ群から何か整合性のある統一的人間像を組み立てようとはしていないように感じられる。むしろいくつかのシーンでは、ドストエフスキイの葛藤が卑小化され、戯画化されている（その卑小化のひとつが、アポリナーリヤとドストエフスキイが後生で夫婦になっているという設定である）。ドストエフスキイの像そのものがここでは芯を失ってぶれ続けている。すなわち意識を失っていたり、スタヴローギンと合体したり、人形に化けて未来世界へ行ったりするのだ。

ここでのドストエフスキイはいわば様々な言説——すなわちドストエフスキイ自身の作品の言説と伝記的事実や彼をめぐる他者の言説——の部分集合以上のものではなく、それを加工する作家は、いわばいくつもの可能なドストエフスキイ像を生産し続けることができる。

ここにあるのは中心性を失って複数の原理の間を揺れ動くドストエフスキイの分身群である。

④ 類型論の試み：

作家自身を登場させた作品として、古くはL. グロスマンの小説風評伝『ルーレットブルグ』(1932)¹⁹、近くは南アフリカの作家J. M. クッツェーの『ペテルブルグの文豪』(1994)²⁰などがある。グロスマンの書は賭博、恋愛、創作、時代環境を題材にドストエフスキイにおける情熱の諸関係を扱っており、この作品とも関係が深い。クッツェーの小説

¹⁷ Михайловский Н.К. «Жестокий талант»// Отечественные записки 9-10, 1882; Переписка Л.Н. Толстого со Страховым, т.2. СПб, 1914. стр.307-309.

¹⁸ Леонтьев К.Н. «О всемирной любви»// Варшавский дневник. No.162, 169, 173, 1880.

¹⁹ Леонид Гроссман. Рулетгенбург. 1932; Леонид Гроссман. Достоевский за рулеткой. Иерсали, 1987; 原卓也 訳『ドストエフスキイの一日』(講談社、1981)

²⁰ J. M. Coetzee, The Master of Petersburg, Penguin, 1995; J. M. クッツェー、本橋たまき訳『ペテルブルグの文豪』(平凡社、1994)

は、『悪霊』の設定にドストエフスキイと継子パーヴェルおよび革命家ネチャーエフの関係を混入させたメタ・ノヴェルである。別ジャンルではあるが、I. ヴォルギン『ドストエフスキイの最後の一年』(1986)、L. サラースキナ『ドストエフスキイの恋人 アポロナーリヤ・スースロワ：文献、書簡、資料による伝記』(1994)²¹も物語性を意識した評伝。特にサラースキナの作品は、アポリナーリヤをめぐる様々なレベルの資料・言説を時系列的に並べて、この特異な人物の生を再現しようとした異色の力作である。

フィクションのジャンルでは、ゲンナージイ・ロツソシ『ドストエフスキイとの架空の対話』(1990)²²が作家自身を登場させている。ただしこれは『作家の日記』におけるユダヤ人論、ロシア論、国際関係論をパラフレーズしながら、対談形式でその論理構造の偏りや破綻を暴いていくもので、結果としてドストエフスキイの言説の多義性や逆説性が捨象され、単純化されている。いずれにしても人間ドストエフスキイの奇妙な情熱の問題は背景に片づけられている印象。アリーナ・ヴィトゥフノフスカヤやワレリヤ・ナルビコヴァ²³もドストエフスキイらしい人物を登場させているが、ファンタスティックなデフォルメが施されている。ソローキンの『青脂』に登場するクローン・ドストエフスキイ2号もユニークな存在。作家小説の変形として作家にまつわる議論を文学作品化しているのがフリードリッヒ・ゴーレンシテインやユーリイ・クヴァルディンである²⁴。

作家が自分の登場人物や悪魔的同伴者と一緒に時空旅行をするという設定自体に関しては、前掲のリョーフキンの場合と同様ゴーゴリを題材にした作品に類似物が見られる。ニーナ・サドゥールの『兄弟チチコフ』²⁵ (M. ザハロフ演出により『ミスティフィカーツィア』という題でレンコム劇場で上演) では、イタリアのカーニヴァルに始まる冒頭シーンから地主屋敷の遍歴場面を通じて、主人公チチコフの傍らに魔女のような見知らぬ女がつきまとっている。彼は彼女のささやきから死せる農奴についてのアイデアを得るのであり、そしてこの奇妙な関係は現世と異界にまたがるコミカルな愛情関係に発展していく。遍歴の最後には死せる農奴たちやナポレオンまでが主人公の面前に現れ、彼の姿は次第にロシアの目覚めを促す作者ゴーゴリのイメージと重なっていく仕組み。いっぽうアナトーリイ・コロリョーフの『ゴーゴリの首』²⁶はこの作者特有の哲学的な時空冒険物語。1920年代のゴーゴリの墓暴き事件で始まった話が、バステューユ襲撃からロベスピエールの恐怖政治に至るフランス革命期フランスへ、さらに1945年のスターリンの執務室へと展開する。ゴーゴリ風の悪魔を狂言回しにした首切りの政治文化史である。

²¹ Игорь Волгин. Последний год Достоевского. Москва, 1986; Людмира Сараскина. Возлюбленная Достоевского. Апполинария Сулова: биография в документах, письмах, материалах. Москва, 1994.

²² Геннадий Доссос. Воображаемый диалог с Ф.М.Достоевским: О национальном самосознании и международных отношениях, о вере и неверии, мире и войне. Москва: Прометей, 1990.

²³ Алина Витухновская. Последняя старуха – процентщица русской литературы. Москва, 1996; Валерия Нарбикова. «План первого лица. И второго» // Избранное: Шепот шума. Париж-Москва-Нью Йорк, 1994.

²⁴ Юрий Кувалдин. «Поле битвы – Достоевский» // Дружба народов 8 (1996); Ф. Н. Горенштейн «Споры о Достоевском» // Театр 2. 1990.

²⁵ Нина Садур. Брат Чичиков: пьеса по мотивам поэмы Н.В.Гоголя «Мертвые дыши» // Нина Садур. Обморок: книга пьес. Вологда, 1999.

²⁶ Анатолий Королев. Голова Гоголя. Москва: XXI век-Согласие, 2000.

4. 文学的背景について

現代ロシア文学にはドストエフスキイの作品の引用、モチーフや文体の二次利用、パロディ、改作や続編づくりなどの例をたくさん見いだすことができる。またここにあげた例のように、この作家自体のイメージをモチーフとして内包する作品もある。これには大雑把に言って、1) ドストエフスキイがロシア思想やロシア文学の一側面を代表するものとしてもつ文化的シンボル性、2) 近代ロシアの諸問題に対するダイレクトな関係性（彼の予言性や現代性と呼ばれる諸要素）、3) 多義的・両義的な解釈を許す素材としてのおもしろさや複雑性、4) 現代文学自体が持っている文学の二次加工（パロディ、文体模写など）への嗜好、といった要因が考えられる。

最後の点に関して言えば、先に触れたものも含め、ドストエフスキイのみでない数多くの作家たちのテキストに関して、隠れた引用から明白な改作に至る様々な二次利用が行われている²⁷。ここで補足的に注意を向けたいのは、創作ジャンルにおけるこのような「ポストモダンの」現象が、文学研究における類似の志向と連動しているように見える事情である。

80年代後半以降の文芸ルネッサンスの雰囲気の中で、一見矛盾する二通りの視線が過去の文学遺産に対して向けられてきた。すなわち失われた文化史の復活と再評価、歴史の「真実」の追求が志向されるいっぽうで、作品や作家に対する新しいステロタイプの（もしくは神話的）イメージが形成されては解体されるという、複雑な現象が進行してきたのである。たとえばスターリニズムの犠牲となった詩人の一人アンア・アフマートヴァの伝記的事実発掘のプロセスと平行して、アレクサンドル・ジョルコフスキイは回想記類のテキストの中にこの詩人自体の権力志向を読みとり、彼女を「スカートをはいたスターリン」とする評論を書いている²⁸。またイーゴリ・スミルノフは近代ロシア文学史の作家と登場人物たちを個別的・集合的な精神分析の対象とする画期的な『ロシア文学精神史』²⁹を書いた。作品テキストを他の諸テキストとの関係性において捉えるインターテキスト分析、過去を無数のテキストの集合と捉えた上で言説の文脈を確認しようとするディスコース分析、個人や社会の生活と文学言説をダイレクトにつき合わせる伝記的分析——批評家アレクサンドル・エトキンドが「ロシア版新歴史主義」³⁰と呼んだこの種の方法による文化史の検証作業は、作家像の再生産のサイクルを早めている。

ドストエフスキイをめぐる言説も同様な複雑さを示している。実際90年代以降のロシア言論界では、ドストエフスキイに関する研究書、評論、ノンフィクション（伝記など）、エッセイ、文学作品（フィクション）、映画や芝居などの間に明晰なジャンルの境界がなく、すべてがなだらかに連続する形で存在している。

そうした中で、ある種の文学研究や評論には濃厚な主観主義や経験主義が現れ、「私の

²⁷ 現代文芸における古典の再利用に関しては、望月哲男『『白痴』の現代的リメイクをめぐる』『スラヴ研究』No.49 (2002). pp.113-116に概説した。また沼野充義「そして偉大なるロシア文学は続く——古典の現代的パロディをめぐる」『新潮』(2003,1)がこの現象に関して興味深い解説を加えている。

²⁸ Александр Жолковский. «Страх, тяжесть, мрамор (из материалов к жизнетворческой биографии Ахматовой)» // Wiener Slawischer Almanach, 36 (1995).

²⁹ И. Смирнов. Психодиахронология: Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. Москва, 1994.

³⁰ Александр Эткинд. «Новый историзм, русская версия» // Новое литературное обозрение, 47 (2001).

ドストエフスキイ」とか「ドストエフスキイとの対話」といった、対象との親密な、あるいは恣意的な関係性が表現されている。ここからしばしば生まれるのはこの作家の解釈の単純化傾向（カルト的崇拜や一義的評価）、学問的客観性から遠い論述の秘教性や教訓性への志向といった要素である。ユーリイ・キャリアキンやグリゴリー・ポメランツが 90 年代初頭に出したソ連期からの考察の記録（ポメランツの本は「ドストエフスキイとの出会い」と副題されている）³¹は、そうした個人版ドストエフスキイの例である。キャリアキン版ドストエフスキイには、転向したマルクス主義者であるこの思想家のソ連社会観や黙示録的世界観が色濃く投影されているし、ポメランツの本はきわめて親密な「ドストエフスキイとの出会い」という副題を持つ。

またカレン・ステパニャンや B.ザハーロフ³²の仕事に見られる「キリスト教徒（正教徒）ドストエフスキイ」という側面の強調も、また前出のゲンナージイ・ロソシなどによる「反ユダヤ主義者・ショーヴィニスト・ドストエフスキイ」像も、一見客観的な言説に恣意性のバイアスが含まれているようにみえる³³。

他方、先にも言及したイーゴリ・ヴォルギンやリュドミラ・サラースキナは、この作家の作品と同時代社会資料の読み込みに基づいて、興味深い評伝的読み物を書いているが³⁴、これらもまた著者の個人的想像力が深く関与した産物である。

こうした多数の個人版ドストエフスキイと平行して、エトキンドの言うようなインターテクスト性と歴史性への興味に満ちたドストエフスキイの読解、もしくは語り直しが存在する。ドミートリイ・ガルコフスキイのファンタスティックなエッセイ³⁵は、『地下室の手記』のテキストをローザノフやナボコフのテキストと混ぜ合わせる実験である。イーゴリ・スミルノフはドストエフスキイをフロイト的エディプス・コンプレクスの尺度で柔軟に読み解き、ヴァレリイ・ポドロガやミハイル・ヤムポリスキイらは、ドストエフスキイのロゴセントリズム（言語・文学中心性）のただ中に肉体の位置を突き止めようとしている³⁶。

こうした言説がフィクションの敷居を侵すようにして刺激的イメージを供給しているのが 90 年代以降の文学環境であり、創作としての文芸はおそらくそのような言論世界に呼応したり反発したりしながら、みずからのドストエフスキイ・イメージを生産しているのである。

本論で扱った 2 作品はそのような現代的加工・処理を施された無数のドストエフスキイ・イメージの一部にすぎないが、この 2 作に関して特徴的な点をあげれば、おそらくあ

³¹ Юрий Карякин. Достоевский и канун XXI века. Москва, 1989; Григорий Померанц. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. Москва, 1990; Виктор Ерофеев. В лабиринте проклятых вопросов. Москва, 1990.

³² В.Н. Захаров. «Символика христианского календаря в произведениях Достоевского»// Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994.

³³ 現代ドストエフスキイ論における学問的客観性の危機については С. Жожикашвили. «Заметки о современном Достоевсковедении»// Вопросы литературы. 1997, №4. を参照。

³⁴ Игорь Волгин. Последний год Достоевского. Москва, 1986; Игорь Болгин. Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах. Москва, 1991; Людмира Сараскина. «Бесы»: роман предупреждение. Москва, 1990; Людмира Сараскина. Возлюбленная Достоевского. Апполинария Сулова: биография в документах, письмах, материалах. Москва, 1994.

³⁵ Дмитрий Галковский. Бесконечный тупик. Москва, 1997.

³⁶ И. Смирнов. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. Москва, 1994; Валерий Подорога. «Человек без кожи»// *Ad Marginem* 93 (Москва, 1994); Михаил Ямпольский. «Компульсивное тело: Гоголь и Достоевский» // Демон и лабиринт. Москва, 1996.

る種の軽さと脱中心性であろう。いずれの作品も何らかのモチーフを芯にした一定のドストエフスキイ・イメージを結ぼうとするよりは、彼のテキストの雰囲気再現しながら、その多義性を遊ぼうという発想に貫かれている。この作者たちにとってドストエフスキイとは、彼の作品、伝記的資料、文学史・思想史・評論の世界での性格付け、さらに彼をモデルとした諸ジャンルの創作において積み重ねられてきたイメージを総合した、いわば無数の主体による集合的言説の束に他ならない。まさにリョーフキンの作品の題名のように、様々な声によって変奏され、語り継がれる「ロシア民話」として、彼の人物と作品世界の総体が捉え直されているのだ。そうしたドストエフスキイという物語が果てしなくつむぎ出される空間——それがこの作家たちにとってのペテルブルグとオープチナ修道院という対極的時空であった。

実体論からイメージや言説論へのこのような視点のずらしや脱中心性自体、上記のような主観的かつイデオロギー的な「私のドストエフスキイ」たちへの、創作者側からの応答の一形態だと思われる。