

## ロシア女性大衆小説における「新しい女性」のヴィジョン

——エヴドキヤ・ナグロツカヤ『ディオニュソスの怒り』をめぐって——

安野直

### はじめに

ロシア文化史において、19世紀末から20世紀初頭にあたる「銀の時代」は多くの「性」をめぐる思索がなされた時期である<sup>(1)</sup>。とりわけロシア象徴主義と並んで、女性の書き手による商業的価値を優先させた「女性大衆小説」というあらたな文学ジャンルが衆目を集めた。女性大衆小説は、当時前景化していた性の問題を煽情的に描いたことにより、大きなセンセーションを巻き起こすこととなった<sup>(2)</sup>。これらの作品はおもに、都市中間層の女性を中心に幅広い読者層を得ていたが、1917年のロシア革命とともに一斉に姿を消すことになった。

本稿は、20世紀初頭に活躍し、近年まで再読される機会の少なかった女性大衆小説の旗手、エヴドキヤ・ナグロツカヤ(1866～1930)の代表作である長編小説『ディオニュソスの怒り』(1910)を考察の対象とし、「新しい女性」の創造が、20世紀初頭のロシアの文化的コンテクストのなかで、いかに構想されたのかを明らかにする試みである。この作品の芸術的評価は、必ずしも高いとはいえないが、作品発表後10版を重ねるベストセラーとなり、幅広い読者を獲得した。久野康彦が「女性作家がより率直に自分の声を反映させることのできた[...]ジャンルは、おそらく『大衆文学』の領域であろう」<sup>(3)</sup>と指摘するように、女性大衆小説は同時代のシンボリズムや男性作家の創作よりも、当時急速に成長しつつあった都市の女性を中心とした読者層のあいだで形成されつつあった性をめぐる言説と、緊密な関係にあったと考えられる。したがってこの作品の綿密な読解を通して、女性大衆小説という領域において、女性をめぐるディスクールがいかに構築されていったのか、その一端が明らかとなるだろう。

文学における旧来の「女らしさ」や性別役割分業にたいして再考を促す「新しい女性」という観念が19世紀末から20世紀初頭にかけてヨーロッパ全土に広がったことをミシェル・ペローは指摘しているが<sup>(4)</sup>、そのことは——アレクサンドラ・コロantaiが『新しい女性』(1913)と題する文学エッセーを著していることからわかるように——ロシアにも当てはまる。この背景には、19世紀後半のロシアにおける急速な産業化と都市化による西欧近代型の性秩序の成立——公／私境界の再編とドメスティックな領域への女性の囲い込み——がある。しかしながら、この「新しい女性」という観念の内実は一枚岩で語れるほど単純なものではなく、書き手や批評家の性

(ジェンダー) や社会・文化的背景を個別に精査していく必要がある。そこで本論では、当時のロシアで大衆から広い支持を集め、一定の影響力をもちたナグロツカヤというひとりの女性作家の作品を題材として、「新しい女性」をめぐる性の認識を問うことにしたい。

はじめに『ディオニュソスの怒り』について、その筋を簡単に追っておこう。画家である主人公の女性ターニャは、恋人イリヤと5年間同棲している。イリヤは前妻との正式な離婚を機に、ターニャと結婚することに決める。しかし彼女は、偶然にも列車のなかでスタルクと知り合い、彼の魅力に惹かれる。スタルクはターニャに激しく求愛するが、ターニャは一度は関係を拒絶する。しかし後に、ふたりはローマで再会し、親密な関係を結ぶこととなる。ターニャはスタルクをモデルとした絵画『ディオニュソスの怒り』の制作に着手し、絵画の完成と同時に、スタルクの子を身ごもっていることがわかる。スタルクは子どもを待ち望むが、ターニャは心変わりし、再び婚約者であるイリヤのもとに戻る。その後、ターニャは息子ルールーを出産するが、息子はパリで暮らすスタルクのもとへと引き取られ、ターニャとルールーは離れ離れとなってしまう。ターニャはふたたび、スタルクに惹かれていき、イリヤとスタルクという二人の男性の間で思い悩む。やがて、イリヤは病死してしまう。結局彼女は、スタルクと結婚し芸術を捨て、子どもを育てることとなる。

このように本作品は、ひとりの女性とふたりの男性の三角関係を軸としたメロドラマとして展開することがわかる。これまでの批評や研究では、この作品はおおむね男性的な女性と女性的な男性のロマンスという〈ジェンダーの反転〉の物語として読まれてきた。

ではナグロツカヤはなぜ、男女の性を反転して描かなければならなかったのだろうか。本稿では、この問いを通して『ディオニュソスの怒り』にあらわれる「新しい女性」のヴィジョンを探っていきたい。

当時のロシアでは、従来多義的に用いられていた「スチヒーヤ」という概念によって、——ロシア革命という社会の変動とあいまって——文化に対置される自然は女性性と結びつけられていた。死や人間の有限性を想起させるこの自然に囚われた女性性＝スチヒーヤの克服が、この小説の「新しい女性」のヴィジョンと直接に結びついていたと考えられる。ターニャが「新しい女性」になる道筋とは、スタルクが担う性や肉体と結びついた女性的気質から脱し、イリヤのようなマスキュリンで理知的な男性へと移行する過程にほかならない。〈ジェンダーの反転〉はこうした女性性の克服の表現として、要請されたものであった。

## 1. 問題の所在

ここでは、『ディオニュソスの怒り』がこれまで〈ジェンダーの反転〉した物語として読まれてきたことを確認しよう。しかし、この〈ジェンダーの反転〉をフェミニズム・ジェンダー批評のなかでしばしば語られるような〈ジェンダーの境界の曖昧化〉として捉えることは避けたい。

というのも、〈ジェンダーの境界の曖昧化〉といった説明はじゅうぶん理にかなったものではあるが、それ自体は地域を問わず見られる世界的な現象であり、テキストに固有の文化的コンテクストを捨象してしまう恐れを孕んでいるからだ。そればかりか、こうした読解が作品全体のプロットや人物形象の関わりを捉え損ねる可能性さえあるのだ。

近年では、欧米圏を中心にフェミニズムやカルチュラル・スタディーズの観点から本作品はわずかながら再読されてきたが、たとえばローラ・エンゲルシュテインは以下のように述べている。

ターニャとスタルクの性役割は反転している。彼女〔ターニャ〕は快活で頭脳明晰であり、自身のキャリアにまい進している。一方、彼〔スタルク〕は繊細でうぬぼれが強く、感情的であり、ヒステリックでさえある。<sup>(5)</sup>

ターニャと恋人スタルクには、それぞれの性別が反転したかのような性格付けがなされており、そこに「ジェンダーの反転」<sup>(6)</sup>を読み取ることができるというわけである。ロザリンド・マーシュも同様に、「ナグロツカヤの作品のターニャは『男性的』に描出される一方で、恋人である[…]スタルクは『女性的』性質によって特徴付けられる」<sup>(7)</sup>と指摘している。以上のように、この小説は主として〈ジェンダーの反転〉した物語として読まれてきたことがわかる<sup>(8)</sup>。

では、こうした男女の〈ジェンダーの反転〉が何を意図しているのか、あるいは作品にどのような効果をもたらすのか。この点について、マーシュは「ジェンダー境界の曖昧化」<sup>(9)</sup>や「伝統的ジェンダーロールの逸脱」<sup>(10)</sup>という見方をしている。また草野慶子は、男性的に振る舞うターニャの姿に、同性愛者＝両性具有像を見てとり、当時のシンボリズムの文化的潮流と関連付けながら、そこに「男の既得権を侵犯し、現行システムを内部崩壊させる女」<sup>(11)</sup>を読み取る。アレクセイ・ラロはターニャの造形における伝統的なジェンダーロールのなかに、「新しい女性」像を見出そうとしている<sup>(12)</sup>。こうした説明は、ニュアンスの違いはあるにせよ、固定化された「男／女」のジェンダーロールのシステム自体への問い直しを指摘している点で、正鵠を射たものだ<sup>(13)</sup>。とはいえ、この小説における〈ジェンダーの反転〉の要因を〈ジェンダー境界の曖昧化〉のみに帰してしまうには、ふたつの問題点があるように思われる。

ひとつには、こうしたジェンダー境界の問い直し自体はロシアに限らず、他の文化圏の批評においても広くみられる指摘であり、20世紀初頭のロシアというテキストに固有の文化的背景を考慮しているとはいえない。

だが、もう一方の問題点としてより重要なのは、〈ジェンダー境界の曖昧化〉にすべてを収斂させてしまうような見方が、作品全体のプロットや作中人物の形象と〈ジェンダーの反転〉というテーマとのより微細な関わり合いを見えにくくし、さらには作品の読解自体に不都合を生じさせてしまうことだ。

一例をあげよう。もし登場人物間のジェンダーの入れ替わりが、単純なジェンダー秩序の解体であったとしたなら、終盤ターニャが芸術を捨てスタルクと子どもと家族三人で幸せに暮らすという結末を迎える点をうまく説明できないのだ。前半部では、ふたりの男性と自由に恋愛しながら、絵画制作に没頭し、時には社会のなかでの女性の不平等な扱いを糾弾していたターニャ自身が、終盤では「芸術は死んだわ」<sup>(14)</sup>(184)と宣言し、自身の積み上げてきた画家としてのキャリアを捨て、スタルクの妻として、またルールーの母として振る舞う姿に読者は違和感を覚えるだろう。つまり男女の役割の反転が、固定化されたジェンダーロールを解体する機能をテキスト内で果たしているというのであれば、従来の女性としての性役割の範疇に収まってしまうこの結末はきわめて不自然なものとならざるを得ないのだ。

事実、エンゲルシュテインは最終的にターニャが仕事と私生活との折り合いをうまくつけることができなかつたと解釈している<sup>(15)</sup>。またコロンタイは、ターニャを「新しい女性」として賞賛するものの、この物語の結末には露骨な不満を示し、ターニャはスタルクのための「享楽の道具」であると酷評する<sup>(16)</sup>。ダルトン・マーガレットにいたっては『『ディオニュソスの怒り』の究極のメッセージは[...]母性愛である』<sup>(17)</sup>とまで言い切っている。このように、〈ジェンダー境界の曖昧化〉という観点からは、この結末はターニャの「保守化」として読むよりほかにない(このターニャの保守化ともとれる結末にたいする疑義については、3.(2)で詳述したい)。したがって、われわれは〈ジェンダー境界の曖昧化〉という見解から、さらに一步踏み込まなければならないのである。

## 2. 女性解放としての「スチヒーヤ」の克服

前節ではこの小説が、男女の反転を強調する物語として読まれてきたことを確認した。その理由を、本稿では〈ジェンダー境界の曖昧化〉というフェミニズム／ジェンダー批評のクリシェとは違ったかたちで答えたい。本節ではこの問い答える際のキーとなる「スチヒーヤ」という概念に関して、当時のロシアの文化的背景に依拠しつつ、述べてみたい。というのも、ルイス・マクレイノルズが「社会の脅威は性的イメージのなかに容易に見て取れる」<sup>(18)</sup>と言ったように、20世紀初頭の文学作品のなかに構築されるジェンダーやセクシュアリティの形象は世紀末ロシアの社会的不安を担わされることとなった女性性と不可分に結び合わさっているからだ。

「スチヒーヤ」(自然の威力)とは本来、ギリシア哲学の四大(火・水・風・土)を示すものであるが、ロシアでは多義的に用いられてきた<sup>(19)</sup>。ことに20世紀初頭、「スチヒーヤ」という概念は、ロシア革命において重視されることになり、革命は自然界の何らかの大激変のメタファー(=スチヒーヤ)として語られた<sup>(20)</sup>。そしてこの概念は、文化による自然の統御という20世紀初頭からソ連時代にわたって通底する構造のなかで、抑圧されるべきものとして考えられたようだ。「銀の時代」の意義を再検討したエトキンドの論に依拠しつつ、この時代の特徴について、貝澤哉は

「フィジカルなものを消去し、それを精神的なもの、理念的なものへと回収したいという『銀の時代』の欲望」<sup>(21)</sup>を指摘しつつ、以下のように総括する。

[…]「銀の時代」の言説をつらぬいているのは、精神的な観念やイデーを（文化）を、フィジカルで具体的な現実（自然）に投影することで、フィジカルな現実を抑圧し、支配しようとする欲望なのであり、しかもそれは、ポリシェヴィキ革命やソヴィエト全体主義イデオロギーへとまっすぐにつながっている。<sup>(22)</sup>

この文化と自然とを対置させ、後者を消去、あるいは組織化しようとする二項対立の図式は、容易に男女間の垂直的關係へと変換されることとなる。たとえば、19世紀末および20世紀初頭に活躍したソロヴィヨフやベルジャーエフなどの思想家たちによる宗教思想的文脈における女性嫌悪の傾向はすでに指摘されているが<sup>(23)</sup>、彼らのあいだでは女性性と自然、スチヒーヤとを結びつけ忌避する態度がみられる<sup>(24)</sup>。というのも、エリック・ナイマンによれば、これらの男性たちにとって、子を為すことは絶対的に統一された純潔さ、不死というユートピアへの到達を阻むものであり<sup>(25)</sup>、女性性は生殖・再生産と結びつけられたものであると考えられていたからだ。ナイマンはさらに、こう述べる。

[…]これらの思想家たちが男性はセクシュアリティ——自然（<sup>プリローグ</sup>自然、それは語源的に<sup>ローディ</sup>出産、すなわち誕生の過程と関連する）——を変形させることによって統御すべきだと主張する  
[…]否定的なことばは、女性になぞらえられる。<sup>(26)</sup>

この生殖・再生産や自然と女性性との轍を絶つため、ソロヴィヨフやベルジャーエフは「ソフィア」や処女性を女性のなかに見出し、理想化・永遠化しようとするが、同時にそれは、女を自然に囚われたものとみなし、疎外するディスクールを裏書きするものであったといえるのではないだろうか。というのも、ジルヴィア・ボーヴェンシェンが世紀末転換期のドイツにおける女性性の表現の特徴について「女性の〈自然本性〉は、一方では調和や統一性にたいする男性の理念的な憧れの受け皿として様式化され、他方でこの定義は、服従し黙っている、という命令を含む」<sup>(27)</sup>と指摘し「補完理論」<sup>(28)</sup>と呼んだ、女性を引き裂く力学——女性が形而上学的に神秘化され持ち上げられる同時に、男性に従属する性として貶められる——がこの世紀末ロシアの思想家たちの言説にも、類似したかたちで働いていたと考えられるからだ。

このミソジニスティックな思想的系譜は1905年の革命と複雑に絡みあいながら、さらに強化されていくこととなる。1905年の革命によるパブリックな領域での政治、社会構造の変化とそれに伴う不安は、セクシュアリティの領域にも合わせ鏡のように映し出された。わけても、男性のセ

クシュアリティにたいする関心が高まり、医学や教育学の言説の下、自己管理はいつそう強化されることとなる。男性たちによる自身のクシュアリティの統御にとって脅威となるのは、「他者」としての女性——エンゲルシュテインの言葉を借りれば、「抑えの利かない女性のクシュアリティ」<sup>(29)</sup>であった。女性性とは、男性たちにとって動物的で制御不能な不安の種となって表れることとなる。

こうした考えは、創作の領域にも影響を及ぼしていた。たとえば、当時大きな反響を呼んだアルツィバーシェフの長編小説『サーニン』(1907)では「[...]粗野で動物的で、重苦しいことば——それが妊娠だ」<sup>(30)</sup>や「子どもを産むことは、まさに退屈で汚らわしく、苦痛であり、無意味なことだ」<sup>(31)</sup>と語られ、子を産むこと＝個体の死を象徴する生殖・再生産を担う女は、忌み嫌われるべき存在であると考えられていたようだ。

興味深いのは、女性性は駆逐されるべき対象だとする認識は男性のみならず、ナグロツカヤに比肩する大衆作家ヴェルピツカヤや、作家、革命家、さらにはフェミニストでもあるコロンタイといった同時代の女性たち自身にも共有されていた点だ。

ヴェルピツカヤの長編小説『幸福への鍵』(1909～1913)にも自然と女性性とを直接に結びつける回路がみられるが、ここでは自然すなわち女性性の克服が女性の解放、ひいては社会の変革を導くことになる。この小説の主人公マーニャは、主体的に自己の性を謳歌する存在であり、そのことは、マーニャの「内部に潜む『動力的なエネルギー』——それは無意識、『自然の猛威 стихия』、タナトス、『死の本能』、そして『女性的なもの』と様々に呼びうる——を、恋愛や芸術の探求のうちにいかに自己に調和するかという」<sup>(32)</sup>課題と密接に関わっている。『幸福への鍵』の冒頭の、吹雪による「自然の音 стихийных звуков」<sup>(33)</sup>は自然の猛威を表すと同時に、主人公マーニャの母の遺伝性の病、また女性的なものへのマーニャの拘泥を示唆している。久野はこの自然と女性性の結びつきを以下のように定式化する。

彼女[マーニャ]の内にある「女性的なもの」は1905年に代表される革命の「стихия」の反映であった。それゆえ、マーニャにおける女性の自己実現は単に内的な「女性的なもの」を克服するだけでなく、その「女性的なもの」を規定する社会の変革をも要求したのである。<sup>(34)</sup>

久野は、このマーニャ自身の内にある、抑制することができないスチヒーヤ（作中では、上記に加え「暗い波」「宿命的な本能」とも表現される）と女性性、さらには革命とを結びつけており、女性性＝スチヒーヤの明確な連関が示される。

このスチヒーヤの克服をよりラディカルに身体の変化のレベルにまで求めたのが、コロンタイであろう。コロンタイの長編小説『ワシリーサ・マルイギナ』(1923)では、主人公ワーシャの身体は「[...]彼女は少年のようであった」<sup>(35)</sup>と描写され、その身体の貧弱さと「女性らしさ」

の欠如が強調される。この身体を通してあらわれる、女であることへの嫌悪をスチヒーヤの問題として解釈した、北井聡子の見解はわれわれにとって重要である<sup>(36)</sup>。北井は、コロンタイの創作にみられる女性嫌悪を19世紀末ロシアに端を発した思想と関連付け、身体構造の変化を含めた男性への変身の試みと解した。北井によれば、コロンタイにとっての女性解放というのは、スチヒーヤ=女性性=身体から女性を救い出し、男性化というジェンダーの変更を成し遂げ、男性集団に身を投じることであった<sup>(37)</sup>。この「男性化した女性」という形象は、1917年のロシア革命を経たスチヒーヤに関する問題のひとつの帰結といえよう。

このように見てくると、自然と女性性とを結びつけ、それを棄却することにより社会の変革と女性の解放の実現を目指すという考え方は、20世紀初頭の文学や思想的言論のなかで、一定の支持を得ていた考えのひとつであったといえるかもしれない。これはナグロツカヤにも当てはまる。『ディオニュソスの怒り』は性をめぐるさまざまな言説が充溢したテキストであるが、明らかにこの女性性にたいするネガティブなイメージを読み取ることができるのだ。

たとえば、ターニャは「なら私が、じっさいはこんな女だったらどう？ 義務や良心に思いをめぐらせず、ただ本能のままに生きる女」(66)と口にするが、ここでは「本能のままに生きる女」が否定されるべき対象として扱われている。また、ターニャは「私は、不道德な女かもね、でも自分の子どもは愛するわ。だって犬でさえ自分の子孫を愛するのよ、私はまだそんなに道徳的かたわというわけではないわ」(132)と語るが、これもまた、女性と動物とをアナロジーとして結びつけている。

以上のように『ディオニュソスの怒り』では、女性性は一貫して本能や動物的なものとして扱われており、ネガティブな意味が付与されていることがわかる。テキスト中に「スチヒーヤ」という語自体は登場しないが、女性であるターニャ自身が、女を抑制不能なものであり、克服すべき対象とみなしており、女性性を「スチヒーヤ」と捉えるこの時代の潮流のなかに位置しているのである。

### 3. 『ディオニュソスの怒り』を読む

では、テキスト自体の読解へと論をすすめたい。筆者には第1節で示した先行研究の読解自体が不自然なものであるように思える。というのも、この作品はターニャ、スタルク、イリヤの三角関係を軸にプロットが展開していくにもかかわらず、これまでの研究はターニャとスタルクをとりだし、この二者の関係のみを強調することが多かったからだ。たしかに、ターニャとスタルクとのジェンダーイメージが入れ替わっていることに疑問の余地はない。しかし、むしろイリヤを加えた三者の関係を論じたほうが、より自然なものではないだろうか。むしろ、この3人のイメージと機能を分析することで、ターニャとスタルクの性の入れ替わりの理由もより明確になる。というのも、〈ジェンダーの反転〉という事態はじつは、イリヤを加えた三角関係のなかで、ター

ニャが「新しい女性」へと変化していく過程のあらわれとして考えることができるからだ。

そこでまずは、ターニャ、スタルク、イリヤの形象がもつ特徴とテキスト内での機能について考察する。そのうえで、前節で言及した「スチヒーヤ」をめぐる考えを補助線とし、あらたな解釈を提示したい。この作品をターニャとスタルクにおける男女の役割の反転という二者関係としてではなく、作品の構造により忠実な、ターニャとスタルク、そしてイリヤの三者関係として捉え直すことにより、〈ジェンダーの反転〉の要因はより明確になるとと思われる。

### (1) 登場人物の形象と作中での機能

感情的で繊細なスタルクと理性的なイリヤとの間でターニャが揺れるというのがこの作品の基本的なプロットである。では、この三者はテキストにおいていかなる機能を果たし、「新しい女性」のヴィジョンとどのように関わるのか。ターニャは男女両性の特質——ここに、ヴァイニンガーの性愛論の影響があったことは言を俟たない<sup>(38)</sup>——をあわせ持っている。スタルクは抑えのきかない女性性＝スチヒーヤを担う存在であり、克服すべき存在である。その一方で、イリヤはスタルクとは対極にあるマスキュリンで理性的男性であり、ターニャが目指すべき存在として描き出される。

以下では、この3人がいかに描かれているのかを、詳細に見ていくことにしよう。

#### ① ターニャ

先行研究では、ターニャは男性的な人物であるとみなされることが多かった。だがターニャは、男性的性質が強調されると同時に、じつは自身のうちに肉体への欲望＝スチヒーヤ——克服されるべき女性性を同時に有している。この点については、小説の頭、婚約者であるイリヤの家族のもとへと向かう道中での、カフカースの自然にたいするターニャの態度——自然の賞賛と「嫌悪感」(13)の発露——のなかに、すでに暗に示されているように思われる。ターニャが知覚する自然が女性性を示していることは、当時の文化的コンテキストに照らして明白なものであるが、この自然へのアンヴィバレントな感情を、ターニャ自身が抱える女性性と、それにたいする居心地の悪さと解釈することは難くない。

たしかに、ターニャの男性的なイメージに焦点があてられる描写は多くある。たとえば彼女は、恋人イリヤから以下のように告げられる。

「ターニャ、お前は女性にはみられない特質をもっているよ、それはユーモアだ」と私に度々イリヤは言うのだ。私が多分に男性的な性分であることを彼は笑う。(23)

ここではターニャが男性性を備えた人物であることが、「女性」や「男性」といった直接的に

性を示す語によって表現されている。さらに、ターニャの親友であり自身もホモセクシュアルであるラチーノフも、ターニャが描いた絵画を目にして「でも、あなたは全く女性的な描き方をしないね」(118)と言う。

他方ターニャは、自身がレズビアンであることを示唆する発言を何度も繰り返すが、これには注意を要する。彼女の「度々、美しい女性の顔にキスをすごくしたくなるの、男性には決してならないけど」(23)、「私の初恋は……向かいに住んでいるあるお嬢さんだったわ。すごくうっとりするブリュネットだったわ、そのときまだ私は、たったの8歳だったの……」(44)といった発言から、ターニャが女性にたいして性的な欲望をいだいていることがわかる。物語の最終盤、友人ラチーノフから「レズビアン」(200)であると直接示されることで、ターニャのセクシュアリティは読者にはっきりと開示されることになる。ただしこの小説では、エンゲルシュテインが示唆するように<sup>(39)</sup>、ターニャのレズビアニズムが明示されるにもかかわらず、同性愛のテーマが前景化することはない<sup>(40)</sup>。この作品は一貫して異性愛の物語なのだ。ここで「レズビアン」という言葉によって示されるのは、ターニャの性的対象が男性か女性かということではなく、むしろ性的欲望に囚われた存在であるという点である。事実、ターニャが自身の抑えの効かない性的欲望に苦悶する場面は少なくない。このようにターニャは、男性的振る舞いをしながらも肉欲という自然＝スチヒーヤに囚われた人物として描かれており、克服されるべき女性性も同時に有しているといえるだろう。

## ② スタルク

ターニャの恋人であり、後に夫となるスタルクの形象は、きわめて女性的なものだ。彼の女性的性格は、身体性や混沌とした「ディオニュソス」のイメージと強く結びついており、その意味ではターニャにとっては乗り越えるべき存在であるのだ。男女のメロドラマというプロットを維持する必要上、あくまで男性でなければならないが、ターニャが「新しい女性」となるために最終的には抹消しなければならない女性性を抱えている存在こそがスタルクなのである。

登場後すぐに「この視線、この動き、目、微笑みは女性的なコケティッシュさのようなもので溢れている」(25)と形容されるスタルクは「力強く勇敢ではあるが、彼[スタルク]には女性的な本性が備わっているのだよ、あなた[ターニャ]よりはるかにね」(200)とラチーノフに評されることになる。このようにスタルクは、女性的存在として表象される。

この小説のなかで、身体と女性性が嫌悪されるべき対象として結びつけられている点はすでに第2節で確認したが、スタルクの描写において注目すべきは、その身体が幾度となく強調され、そのことが彼の女性らしさを規定している点であろう。作品に登場した当初から、スタルクは「スリムな体つき……、なんてスタイルがよくて、優美でしなやかなの……」(26)と語られ、ターニャを恍惚とさせる。スタルクの身体に魅了されたターニャは、彼を絵画のモデルにするのだが、「彼

の片方の肩にひっかけられた白いバーヌースの柔らかいひだに身を包んだ半裸の身体」(97)に惹きつけられ、カオスや女性性を喚起させる「ディオニュソス」のイメージを彼の内に見出す。こうして、スタルクの肉体の虜となったターニャは彼をモデルとする絵画『ディオニュソスの怒り』の制作にとりかかるのである。さらに、このスタルク=ディオニュソスの身体を見たターニャは「今、私はこれがまさに女性らしさなのだとはっきり確信」(98)し、「この優美で強い身体は華奢な体格であり、申し分のない手足をしているし、その身体は少しばかり女性的だけれど、これはまさに私がディオニュソスに求めていたものだ」(98)と思う。

このように「女性らしさ」や身体を強調されるスタルクは、作中でどのように機能するのか。ターニャは「私は、女性の肉体を愛しているし、それを描くことだってできる。女性のからだは、なんて素晴らしいの」(42)と語っている。じっさい彼女は、イリヤとスタルクというふたりの恋人と自由な恋愛を楽しみ、さらには女性の身体の快楽を享受する解放された女性のように思える。しかしながら、抑えの利かない感情や性欲のために、彼女は苦悶する。こうした欲望の克服を妨害するのが、スチヒーヤ的気質を担っているスタルクなのである。

スタルクと乗り越えられるべき女性性とがと結びつけられていることは、作品内のターニャの発言から読み取ることができる。「芸術家として、私は彼の肉体にうっとりする」(98)とターニャは言うが、「そのとき私は、自分がスタルクを愛していると思ったの、でも今は、それは単なる肉欲に過ぎないとわかったわ」(181)と語っている。つまりターニャにとって、スタルクはあくまで「肉欲」を喚起させる存在にすぎず、スチヒーヤとしてターニャの心身をかき乱すのだ。

スタルクがこうした肉体的なるものや、女性的なるものと深く結びついている点は、テキストの外部にある文化・思想的背景からも裏付けられる。ターニャがスタルクをモデルとした絵画『ディオニュソスの怒り』に着手することからもわかるように、スタルクは、ギリシアの葡萄酒と享楽の神ディオニュソスになぞらえられている。このディオニュソスのイメージを、作品が書かれた20世紀初頭という文化的コンテクストに置いてみれば、その文化的含意は一目瞭然だろう。当時ニーチェやヴァチエスラフ・イワノフらによって展開された「ディオニュソス」論<sup>(41)</sup>、とりわけイワノフの「ディオニュソス」論においては、ディオニュソスは女性原理を司る<sup>(42)</sup>混沌とした存在として理解され、また男女の結合=生殖のイメージとも結びついていたのだ。

このように、ディオニュソス=スタルクの形象は、カオスの世界観、女性原理、生殖といったイメージを想起させるものである。もっとも、ニーチェやイワノフが構想したディオニュソス的世界観は従来の認識を根底から覆そうとする革命的なものであった。しかしこの小説では、こうしたディオニュソスのイメージは大幅にデフォルメ、卑俗化され、作品のひとつのモチーフとして機能していると考えられる。スタルクはターニャを肉体的欲望の海に引き込むのであり、同時に克服し難いスチヒーヤを有するターニャ自身の内的状態の指標として機能しているといえる。

## ③ イリヤ

ターニャの婚約者であるイリヤは、これまでの研究では、ターニャ＝男／スタルク＝女という枠組みのなかで注目されることが少なかった人物といえよう。彼は冷静沈着、理性的でマスキュリンな人物である。イリヤは、ターニャが「新しい女性」へと変貌を遂げるために、同一化すべき対象なのである。イリヤは、「長身のアスリートのような姿」(14)や「腕力、力強さ」(26)といった古典的な男性的特質を有しており<sup>(43)</sup>、先に見た女性性を身にまとったスタルクとは好対照をなしている。

イリヤはターニャと恋愛関係にあるという設定ではあるが、作品序盤からこの関係を打ち消すかのような描写が目立つ。たとえば、ターニャはイリヤのことを「何しろ彼は、私にとって夫であるだけではなく、親友であり、兄であり、父でもあるのだ」(32)と語っている。つまりターニャにとって、イリヤは恋人や夫のような性愛の対象というよりは、友愛的・血縁的關係にある人物として表現されている。この関係性は終盤まで維持される。ターニャがスタルクとの不和により、イリヤのもとに戻った際、「私[ターニャ]が我に返ると、彼は私の両腕をつかみ、子どものように頭を撫でてくれる…」(147)というように、依然として両者の関係は親子のように表象されている。このように、ふたりの非性愛的関係はテキスト全体を通底するものであるのだ。エリン・クラフトが「彼らの関係は色情的というよりは友愛的である」<sup>(44)</sup>と述べるように、イリヤはターニャにとって性愛の対象というよりむしろ、理想的な男性として憧憬の対象であり同化すべき存在であるといえる。

## (2) 女性性の超克と「新しい女性」

ここまで、主要な三人のジェンダー的な特性とテキストにおける機能について論じた。ターニャは男性的ジェンダーの特徴を有している一方、超克されるべき女性性をも孕んでいることを確認した。そして、このネガティブに意味づけられたフェミニティを担っているのがスタルクであった。ターニャは女性的なるもの、すなわち肉体への欲望(＝スチヒーヤ)を断つことによってはじめて、「新しい女性」へと到達することができる。こうした意味で、ターニャは作品前半では性的欲望の軛に捕らえられた状態のままであり、真の意味で解放された女性にはなっていない。

ではターニャはいかに、この女性性の桎梏から逃れるのか。それは、女性性を規定していた「出産」という事態のメタフォリックな読み替えとスタルクの殺害によってである。ここまでの考察から、出産と性的欲望が女性性と結びつけられてきたことはすでに確認した。ナグロツカヤはこのふたつをテキストから排除するのだ。

ターニャは以前の夫との間に子どもがいたにもかかわらず、「私はまったく彼らが好きでないわ」(32)と言い放ち、子どもへの冷淡さを読者に印象付ける。やはり出産とは、ターニャにとっ

て忌み嫌うべきことであったのだ。ところが後半、自身の絵画のモデルであり、スタルクの子であるルーラーを産むこととなる。スチヒーヤ的自然と結びつく出産という行為をターニャが引き受ける理由を、われわれは作品序盤のターニャの発言から読み取ることができる。彼女は「ところでもし私が『絵画を身籠ったら』、イリヤが言うように、私は他のことは何も考えられない」(43)と語っていた。言うまでもなく、「絵画」とはスタルク＝ディオニュソスの子である息子ルーラーを指す。スタルクとのあいだの子というのは、ターニャが没頭すべきあらたな芸術であり、彼女は母親ではなく芸術家として、〈あらたな芸術＝スタルクの子〉に専心することが前もってテキストに予告されていたのだ。すなわち、ここでは女性が子を産むという行為と、芸術家が作品を生み出すという創作活動とをターニャ自身がパラレルに読み替えているのだ。事実、息子ルーラーもまたターニャの作品のモデルとして「ディオニュソスの子のポートレート *Портрет сына Диониса*」(184)となっている。このように、ターニャは出産という忌避すべき行いを、芸術の産出として読み替えることにより乗り越える。

さらに、女性性の桎梏からの解放を示すもっとも決定的な場面は作品最終盤にある。ターニャは「ディオニュソス」の形象をまとったスタルク、そしてその合わせ鏡としての自身の内なる性的欲望を超克するのである。物語の終盤、一度はイリヤのもとに戻ったターニャはスタルクへの愛を拒否する一方で、スタルクは自身の抑えられない盲目的熱情を彼女に向ける。

彼[スタルク]は私[ターニャ]にむかって突進してきて、私をつかみ、彼の歯は私のくちびるを探し求めたが、すぐさま彼の両手は開かれ、向きを変え、ドアの方へよろめきながら歩いていく。彼はもうドアノブを握っているが、唐突にうめき声をあげて絨毯に崩れ落ちる。

ああなんてこと！ 本当に彼は死ぬの？ (192)

スタルクは卒倒してしまっただが、命に別状はなく単なる失神であったことがわかる。しかしこの失神は、象徴的な意味での、スチヒーヤの役割を演じるスタルクの死を意味するのではないだろうか。というのも、上記引用の後もターニャの口からは「私は決して彼が死ぬのを望んではないわ」(192)や「彼は死ぬの？」(193)と、スタルクの死を示唆する言葉が幾度となく繰り返されるからだ。スタルクはターニャを翻弄・困惑させてきた存在であり、彼の死はターニャ自身の内なる性欲の死、すなわちその克服を意味する。こうして、テキスト上で〈スタルク＝ターニャ自身の性的欲望＝女性性〉を葬ることで性的欲望を超克し、変貌を遂げる姿を小説の最終盤でナグロツカヤは描いてみせる。小説の最終盤、ラチーノフの「あなたは性別を変えた」(203)というセリフは、ターニャを女の状態にとどまらせていたスタルクから逃れたことを象徴している。

物語の結末でターニャは自由な恋と仕事を捨て、家庭に入ることとなる。これまで、この父・母・子という旧来の近代型家族の枠組みに収まってしまうターニャについて、多くの論者が否定

的な見解を示していたことは第1節すでに確認した。しかしこれまでの議論からすれば、われわれはそこにむしろ親子の力関係とジェンダーのねじれ、さらにはターニャの解放を見てとることができる。

スタルクの髪はすっかり白くなって、私とルールーは彼にいつも思いやりをもって優しく接している。これはふたりの男性の、愛するか弱い女性に接する態度だ。(208)

ラチーノフの死後13年が経過したという設定がなされた、この最終部に置かれた一節は、一見すると、家族三人の仲むつまじい様子やターニャの夫への献身を描いているかのように思える。ところが、これまでの研究ではまったく無視されていた下線部の「これはふたりの男性の、愛するか弱い女性に接する態度だ」という箇所注目すると、その特異さとともに、あらたな読解の可能性が読者に示される。

身体的性=セックスに従えば、ふたりの男性とはスタルクとルールー、か弱い女性とはターニャとなる。だが、「ルールーは成長したが、スタルクは子どものままだ」(208)と語られ、青年となったルールーの「男性らしさ」やたくましが強調される一方で、弱ったスタルクの様子が描かれることにより父／子の逆転がおこっていること、そしてこれまでのターニャの振る舞いを考えれば、このふたりの男性とは息子であるルールーとターニャを指しており、か弱い女性とはスタルクを指すと考えられる。これまでターニャを戸惑わせていた、スタルクへの性的欲望は消え、「思いやりをもって優しく」ということばからわかるように、前述したスタルクの死により欲情的なものは消失し、感情の脱性化 (asexualize) が図られ、男性に限りなく接近した「新しい女性」の形象は完全なものとなる。

こうしたターニャのあらたなイメージが提示される直前、イリヤが心臓の病気で命を落としてしまうのは、けっして偶然ではない。なぜなら、ターニャは理想的な人物になったのであり、彼女が目指すべき対象であった父としてのイリヤは独立した人物としてテキスト上ではすでに不要な存在であるからだ。

## おわりに

本稿は『ディオニュソスの怒り』の登場人物のジェンダーイメージを分析し、「新しい女性」像がいかにか表現されているのかを、「スチヒーヤ」という概念を手がかりにプロットに沿って明らかにしてきた。この小説は〈ジェンダーの反転〉の物語としてこれまで読まれてきたが、男女の性イメージの反転は、これまで先行研究で論じられてきたような〈ジェンダー境界の曖昧化〉という説明では不十分であろう。

なぜターニャとスタルクのジェンダーイメージが反転しているのか、という最初の問いに戻り

たい。『ディオニュソスの怒り』が大衆向けのヘテロセクシュアルの恋愛物語として機能するためには、あくまでターニャは女でありスタルクは男でなければならない。しかし同時に、「新しい女性」の創造という異なる位相では、ターニャは男女両方の特性をもった状態から、女の部分(=スタルク)を抹消し、男(=イリヤ)に同化する必要があった。つまり、ターニャはプロット進行上では女でありながら、異なるレベルでは女性性を棄却し男性に近づく。スタルクの場合は、ヘテロセクシュアルの恋愛である以上は男である必要があり、かつ同時にターニャによって否定されるべき女性性=スチヒーヤももたなければならない。異性愛の恋愛小説であると同時に、「新しい女性」を構想する試みでもあるという相容れないふたつのテーマを同時に実現するために、ナグロツカヤはセックス(身体的性)とジェンダーが異なるふたりの人物を創出したといえよう。

『ディオニュソスの怒り』で示される「新しい女性」のヴィジョンは、当時のロシアの性愛思想や、ヴァイニンガー、ニーチェの思想を受容・デフォルメしつつ構想されたものであった。この「新しい女性」の内実とは、文化による自然の統御、フィジカルなものの抑圧といった、その後のソ連時代までも貫く原理を基礎としているといえよう。これまでの分析から当時のロシアの性をめぐるミソジニスティックな思索の系譜のなかに、この作品を位置付けることができるのではないだろうか。

#### 註

- (1) *Кон И. Сексуальная культура в России*. М., 2010. С. 154.
- (2) もっとも、その多くは20世紀前半の思想家セルゲイ・ブルガーコフが「ロシア文学はポルノグラフィとセンセーショナルな作品の濁った水で押し流された」と述べたように、否定的に捉えられていた (*Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Героизм и подвижничество*. М., 1992. С. 106.)。
- (3) 久野康彦「革命前のロシアの大衆小説：探偵小説、オカルト小説、女性小説」博士論文、東京大学大学院人文社会系研究科、2003年、101頁。
- (4) Michelle Perrot, "The New Eve and the Old Adam: Changes in French Women's Condition at the Turn of the Century," Margaret R. Higonnet, et al., eds., *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars* (New Haven: Yale University Press, 1987), p. 51.
- (5) Laura Engelstein, *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia* (Ithaca: Cornell University Press, 1992), p. 400.
- (6) *Ibid.*, p. 400.
- (7) Rosalind Marsh, "Travel and the Image of the West in Russian Women's Popular Novels of the Silver Age," *New Zealand Slavonic Journal*, Vol. 38 (2004), p. 13.
- (8) この小説については、女性でありながらも「男性的な精神」を有するターニャの反転した性イメージのあり方をコルトンフスカヤがいち早く指摘している (*Колтунская Е. Критические этюды*. СПб., 1912. С. 180)。ほかにも、Rosalind Marsh, "Realist Prose Writers, 1881-1929," Adele Marie Barker and Jehanne M. Gheith eds., *A History of Women's Writing in Russia* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), p. 195. や Mar-

## ロシア女性大衆小説における「新しい女性」のヴィジョン

- garet Dalton, “A Russian Best-Seller of the Early twentieth Century: Evdokiya Apollonoevna Nagrodskaia’s *The Wrath of Dionysus*,” Julian W. Connolly and Sonia I. Ketchian eds., *Studies in Russian literature in Honor of Vsevolod Setchkaev* (Columbus: Slavica Publishers, 1986), p. 109、久野康彦「ロシアのジュスチース、あるいは信仰の不幸：アンナ・マールの長編『十字架にかけられた女』（1916）について」『Slavistika: 東京大学大学院人文社会系研究科スラヴ語スラヴ文学研究室年報』28号、2013年、131頁、などに同様の見解がみられる。
- (9) Marsh, “Realist Prose Writers,” p. 195.
- (10) Marsh, “Travel and the Image of the West in Russian Women’s Popular Novels of the Silver Age,” p. 12.
- (11) 草野慶子「19-20世紀転換期のロシア・レズビアン文学」『岩波講座文学11：身体と性』岩波書店、2002年、148頁。
- (12) Alexei Lalo, *Libertinage in Russian Culture and Literature: A Bio-History of Sexualities at the Threshold of Modernity* (Leiden: Brill Academic Publishers, 2011), p. 139.
- (13) エンゲルシュテインはナグロツカヤが活躍した20世紀初頭の創作上の特質のひとつにやはり「ジェンダー境界の曖昧化」を挙げており、この男女の入れ替わりが性の境界線の流動化をもたらすことを示唆している (Engelstein, *The Keys to Happiness*, p. 397)。
- (14) 本稿におけるナグロツカヤの作品の引用は *Нагородская Е. Гнев Диониса*. СПб., 1994から拙訳を添えて使用。末尾の数字は頁数を示す。なお、特に指示がない限り、[ ]内補足や下線強調などは引用者による。
- (15) Engelstein, *The Keys to Happiness*, p. 400.
- (16) *Коллонтай А. Новая женщина // Новая мораль и рабочий класс*. М., 1919. С. 114.
- (17) Dalton, “A Russian Best-Seller of the Early twentieth Century,” p. 111.
- (18) Louise McReynolds, “Reading the Russian Romance: What Did the ‘Key to Happiness’ Unlock?,” *Journal of Popular Culture*, vol. 31, no. 4(1989), p. 97.
- (19) 「スチヒーヤ」のさまざまな用法については郡伸哉「ロシア語の（ стихия ）：ロシア人の人間観・言語観をのぞく窓」『類型学研究』創刊号、2005年、131-166頁を参照。
- (20) アンドレイ・シャニフスキー（沼野充義、平松潤奈、中野幸男、河尾基、奈倉有里訳）『ソヴィエト文明の基礎』みすず書房、2013年、20-21頁。
- (21) 貝澤哉『引き裂かれた祝祭』論創社、2008年、133頁。
- (22) 貝澤、同上、134頁。
- (23) Lalo, *Libertinage in Russian Culture and Literature*, p. 120. なおアレクセイ・ラロは、フォードロフやソロヴィヨフ、ベルジャーエフらの女性嫌悪的傾向の要因として、ロシア文学がそれまで「放蕩 *libertinage*」を描いてこなかった点を挙げている。
- (24) たとえばベルジャーエフは「女性のスチヒーヤを好まない」（*Бердяев Н. Самопознание: опыт философской автобиографии*. Paris, 1989. С. 89）と述べた上で、「私に不快感を呼び起こすのは、妊娠した女だ。これは私を悩ませ、醜くいものに思われる」（*Там же*. С. 90）と語っている。ベルジャーエフにとって妊娠した女とは、個の死を前提に、類の再生産を担う象徴としての性であった。
- (25) Eric Naiman, “Historectomies: On the Metaphysics of Reproduction in a Utopian Age,” Jane T. Costlow, Stephanie Sandler and Judith Vowles eds., *Sexuality and the Body in Russian Culture* (Palo Alto: Stanford University Press, 1993), p. 256.
- (26) *Ibid.*, p. 262.
- (27) ジルヴィア・ボーヴェンシェン（渡邊洋子、田邊玲子訳）『イメージとしての女性：文化史および文学史における「女性的なるもの」の呈示形式』法政大学出版局、2014年、33頁。
- (28) ボーヴェンシェン、同上、22-46頁。
- (29) Engelstein, *The Keys to Happiness*, p. 217.

- (30) *Арцыбашев М. Санин* // Собрание сочинений. Т. 10. М., 1917. С. 127.
- (31) Там же. С. 133.
- (32) 久野「革命前のロシアの大衆小説」、113頁。
- (33) *Вербицкая А. Ключи счастья*. Т. 1. М., 1909. С. 7.
- (34) 久野「革命前のロシアの大衆小説」、113頁。
- (35) *Коллонтай А. Любовь пчел трудовых*. М., 1923. С. 67.
- (36) 北井聡子「コロンタイ思想にみられる『女性嫌悪』：『働き蜂の恋』にみられるスチヒーヤの克服」『ロシア語ロシア文学研究』45号、2013年。
- (37) 北井、同上、171-178頁。
- (38) ナグロツカヤがヴァインガーの影響を受けていたことは、これまでの研究によって明らかにされている（*Лю Инь. Творческая эволюция Е. А. Нагорской в контексте идейно-эстетических исканий 1910-х годов*: дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. С. 54）。
- (39) Engelstein, *The Keys to Happiness*, p. 400.
- (40) 同性愛のテーマの前景化は、その後の『青銅の扉』（1911）を待たなければならない。
- (41) アポロンとディオニュソスというふたつの原理の対立によって本作品を読み解いた論として *Лю Инь. Творческая эволюция Е. А. Нагорской в контексте идейно-эстетических исканий 1910-х годов*. С. 64-76 がある。また、ニーチェ、イワノフの「ディオニュソス」論については北見論「ディオニュソスと認識：ヴァチャスラフ・イワノフのニーチェ批判」伊東一郎、宮沢淳一編『文化の透視法：20世紀ロシア文学・芸術論集』南雲堂フェニックス、2008年を参照。
- (42) *Иванов Вяч. Ты Еси* // Вячеслав Иванов. Собр. соч. В. 4 тт., Брюссель, 1971-1987 гг. Т. 3. С. 264, 829.
- (43) Erin Katherine Krafft, “Reading Revolution in Russian Women’s Writing: Radical Theories, Practical Action, and Bodies at Work” (PhD diss., Brown University, 2015), p. 97.
- (44) *Ibid.*, pp. 96-97.