

ナボコフのロシア語作品と分身テーマ

諫 早 勇 一

—

ウラジーミル・ナボコフ（1899-1977）がいわゆる分身テーマをネガティブに評価していたことは、しばしば引かれる Appel とのインタビューからも明らかだろう。ここで Appel はナボコフ作品に分身（Doppelgänger）テーマが頻出していることを指摘しながら、分身テーマに対するナボコフの見解を引き出そうとしているが、ナボコフはそっけなく“The *Doppelgänger* subject is a frightful bore.”と答え、自作との関連についても、“I do not see any doubles in *Laughter in the Dark*.”とか、“Felix in *Despair* is really a *false* double.”⁽¹⁾とか答えるだけだ。

だが、このテーマに対する作者自身の否定的な態度にもかかわらず、ナボコフと分身というテーマはこれまで何人もの研究者の関心をそそってきたし、分身テーマを中心にしたまとまった研究としては既にRoth による Ph.D. 論文 *Lunatics, Lovers, and a Poet: A Study of Doubling and the Doppelgänger in the Novels of Nabokov* (1972) がある⁽²⁾。そして、ナボコフのロシア語小説『絶望』（ロシア語版 1934: 英語版 *Despair* 1966）が分身テーマのパロディであることは、もはや広く認められていると言ってよい。

しかし、分身という概念はかなり広い意味内容を持つので、たとえば、Herdman のいう quasi-double (Frank の定義によれば、“characters who exist in their own right, but reflect some internal aspect of another character in a strengthened form.”)⁽³⁾までを含むとすれば、当然 *Lolita* (1955) における Clare Quilty は主人公 Humbert Humbert の分身だといった言い方も可能になってくる。つまり、ナボコフと分身という問題は、分身という言葉の定義に

「言語文化」2-4 : 533 - 546ページ 2000.
同志社大学言語文化学会 ©諫早勇一

よって答えがいく通りもあると考えられる。そこで、本論ではこれまで伝統的だったように分身を内面の葛藤の顕在化ととらるのではなく、視点の分裂として狭くとらえることによってナボコフのロシア語作品における分身を考え直してみたい。ただ、その前に伝統的な分身理解とは何かを簡単に振り返ってみることにしたい。

二

言うまでもなく分身テーマは、19世紀前半の特にロマン主義の時代にドイツを中心に流行して欧米に広がったテーマだが、その19世紀的な分身をそれ以前の分身と比べて、Miller は similarity から duality への力点の変化を指摘している⁽⁴⁾。すなわち、分身にとってかつては何よりも似ていること（兄弟とくに双子など）が大切だったのに対し、Hoffmann の作品に代表的に見られるような19世紀的な分身は、何よりも人間の二重性、二面性を反映していると彼は考えている。この考え方は妥当なものだと思えるし、“Hoffmann writes of a world in which personality may be ‘split into two hostile and contending powers’”⁽⁵⁾という説明も納得できる。おおざっぱに言えば、19世紀的な分身は、自分の中のふだんは（その存在さえ）意識していない（たいがいは邪悪な）もう一人の自分が、自分そっくりのもう一人の自分として出現したものと考えられるだろう。もちろん、これに対して、かくありたい自分がもう一人の自分として出現する補完的分身 (complementary double) も無視できない位置を占めているが、これも主人公の内面的葛藤の現われという点では、先の分身と共通性を持っていると考えられる。

では、そうした19世紀的な分身の流れの中で、たとえば、ドストエフスキの『分身』（　　，初出 1846）はどう位置付けられるのだろうか。確かにこの作品の主人公ゴリャートキン氏に現われる彼の分身は、もっと有能でありたい、職場で上司に認められたい、思いを寄せる女性からそれ相応の愛を受けたいといった願望の実現、すなわち一種の補完的分身ととらえることも可能だろう。だが、かつて指摘したことがあるが⁽⁶⁾、ドストエフスキの分身には明らかにそれとは別の要素も含まれている。そして、その要素はナボコフについてこれから語ろうとする分身とも無縁ではない。

たとえば、『分身』の第1章で馬車に乗っているとき、上司のアンドレイ・フィリップヴィチと出くわしたゴリャートキン氏は、「俺ではなくて、びっくりするくらい俺そっくりの他の誰かのふりを」⁽⁷⁾する。また、第4章では恩人宅での招かれざるパーティーの席で、彼は「局外の観客として全体の出来事の流れを観察」⁽⁸⁾しようとするし、最終の13章でも「俺は…傍観者になるんだ…俺は観察者、局外者、それだけだ…俺に責任はない」⁽⁹⁾と決心してから、恩人宅に向かう。つまり、窮地に陥ったときゴリャートキン氏は、自分の外に視点を変えて自分を傍観者とする（当事者である自分と、傍観者である自分を分離させて自己保身を図る）著しい傾向がある。もちろん、当事者である自分と傍観者としての自分を切り離そうとするこの傾向は彼の内面の不安と深く結びついているし、彼の心理と切り離せるものではない。しかし、原因が何であれ、現象としてここに現われた分身は、意識の分身、視点から生まれた分身として（いわば、意図的に出現させた分身として）心理的葛藤から無意識のうちに生まれる分身とは峻別できるのではないだろうか。ドストエフスキの『分身』に描かれた分身は、これまでの19世紀的な分身の流れにありながらも、それとは異なった方向を示唆するものと考えたい。

三

さて、ナボコフのドストエフスキ嫌いは既に言い古されたことだし、『ロシア文学講義』のドストエフスキの章⁽¹⁰⁾を一読すれば、彼のドストエフスキ観のおおよそは理解できよう。しかし、「英語作家として大成したナボコフのドストエフスキ評」⁽¹¹⁾と、ロシア語作家時代のナボコフ（当時のペンネームで言えば、シーリン）のドストエフスキ観とは必ずしもイコールではない。実際、ドリーニンがみごとに描き出してみせたように⁽¹²⁾、20年代30年代のナボコフのドストエフスキ評価はもっと穏やかなもので、作家としてのドストエフスキを全面的に否定するものではなかった（ドリーニンは『カラマーゾフの兄弟』において、ナボコフはアリョーシャには否定的でありながら、ドミトリイやスメルジャコフらを評価していたことを、公刊されていないナボコフの講演ノートなどを使って明らかにしている）。つ

まり、僕自身もかつて述べたことがあるが、「英語作家時代の見下すような、勝ち誇ったようなドストエフスキ評に比べて、ロシア語作家時代のドストエフスキとの戦いは、より創作の方法に切実にかかわっている」⁽¹³⁾のだから、たとえば、ナボコフと分身について考えるときにも、ドストエフスキとのつながりは再検討されてよいだろう。実際、その意味はまだ十分解き明かされていないが、ナボコフは後年になっても、先に引いたインタビューの中で、“Dostoevski’s *The Double* is his best work though an obvious and shameless imitation of Gogol’s “The Nose.””⁽¹⁴⁾と、半分冗談めかせながら、『分身』をドストエフスキの最高傑作と見る挑戦的な意見を開陳しているのだから。

そして、以上のような文脈で考えていくとき、ナボコフにとって否定さるべき分身、彼が自作に現われていることさえ否定した分身とは、19世紀的な supernatural double ⁽¹⁵⁾、すなわち、内面的な葛藤から突然自分そっくりの人間が目前に現出するという物語構造（それは、ドストエフスキの『分身』にも顕著に現われている）であって（それこそ『絶望』におけるパロディの恰好のターゲットになった）、ドストエフスキの『分身』にほのみえるような意識の分身、視点から生まれる分身ではないという推論も成り立つだろう。以下その推論を裏付けるためにナボコフの初期作品を概観していこう。

四

ナボコフの最初の小説『マーシェンカ』(, 1926)に分身(-)という語が出てくることは、よく知られているし、僕自身もかつて指摘したことがある⁽¹⁶⁾。ここではまず、主人公ガーニンがたまたま見た映画に、かつてどんな映画に出演しているとも知らずにエキストラ出演した自分を発見する第2章に、「ガーニンの分身()もまた立って、拍手していた」⁽¹⁷⁾と描かれているだけでなく、最終章の前の第16章にも、「またもや彼には、たまたま居合わせたロシア人端役たちの震える影の分身たち()...が思い出された」⁽¹⁸⁾と分身の語が繰り返されている。この分身はそれ自体決して突飛な存在ではないが、スクリーンに出ている自分を分身と呼ぶ発想にはやはり注目しなければならない。つまり、この分身は決して見る人の内面的な葛藤から超自然的に生まれたものではなく、

これが分身と呼ばれる根拠は、語り手の発想（ここでは主人公の発想と重なり合っているので、以下の論議では主人公ガーニンの発想として考える）

それは視点と言い換えることもできよう にしかない。われわれはふうとう鏡に映る自分そっくりの姿を見てもそれを自分の分身とは認識しない。おそらくその理由は、その像は自分であって、自分とは別の原理で行動するもう一人の自分とは認識しないからだろう。

では、ここでガーニンがスクリーンに映る自分を分身と呼んだのはなぜだろうか。思うに、一番の理由はそこに映っている自分が、見ている自分の意志とは無関係に行動し、さらに映画が世界中で上演されることによって、自分の意志とは別に世界中を旅する運命にあるからだろう。さらに言えば、エキストラ出演のとき、自分たちがいったいどんな場面に出演しているのかわからないままに（映画では劇場でオペラを見ている観客の役だが、撮影の際には舞台もなければ、オペラ歌手もいなかった）演技を強要されたことも、「自分の意志とは無関係に」という感覚を強めたにちがいない。自分そっくりの人間の存在、それだけでは分身と呼ぶに十分ではない。それが自分の分身と呼ばれるためには、自分とそっくりということ以上に、逆説的だが自分との間にある距離が必要だ。そして、そこに自分との距離を感じる視点、自分を他者と感じる視点こそ分身を生み出す重要な前提ではないだろうか。次に、他の作品に目を移して、その視点がナボコフの初期作品からすでに見られることを明かしていきたい。

さて、ナボコフが20歳の頃の詩に「ホテルの一室」（ ）と題された短い詩がある。亡命を目前に控えたクリミアのセバストーポリの町で1919年に書かれた詩だが、後に英語版の詩集（にチェスプロブレムを加えたもの）*Poems and Problems* (1970)を刊行したとき、その4番目の詩として Hotel Room と題して収められているから、ナボコフ自身にも愛着のあった詩なのだろう。ここではその最初の連（詩全体は3連からなる）を訳出してみよう。

「ベッドともつかず、ベンチともつかない。
陰気で黄色い壁紙。

椅子が二脚。湾曲した鏡。
僕らが入る 僕と僕の影が。」⁽¹⁹⁾

もちろん、分身という語はこの詩のロシア語版にも英語版にも出ていない。しかし、影 (: shadow) という語と分身イメージが無縁でないことは、先に『マーシェンカ』で引いた「影の分身たち」 (: shadowy doppelgänger)⁽²⁰⁾からも明らかだろう。Chamisso の *Peter Schlemihl* (1814) を引くまでもなく、分身テーマの発展において影のイメージが果たした役割は大きい。だが、そうした文学史的な文脈を離れても、ここでいう「僕の影」が一種の分身イメージを担っていることはすぐに見てとれる。すなわち、「僕」は港町セバストーポリでわびしいホテルの一室に入るが、ドアを開けると鏡が置いてあって、ちょうど僕が部屋に入ると一緒に、鏡の向こうからもう一人の僕が入ってくるように見える。その感覚を「僕らが入る」と複数で表現した、いわばこれは着想の面白さだけで成り立っているような詩なのだから。

そして、その若きナボコフの感覚が、先に引いた『マーシェンカ』における主人公ガーニンの感覚と共通していることも否定できない。繰り返しになるが、鏡に映った自分の姿はそれだけでは決して自分の分身ではない。その姿を自分とどこか違ったもの、自分とは違った意志を持って、たとえばこのまま違う方向にでも行ってしまいそうなものと感じて初めて、その姿は自分の分身として知覚されうる。鏡というありふれたものを媒介にしてそうした知覚の面白さを表現したこの詩が、後年のナボコフからも一定の評価をえていたことは、彼の創作を考える上で無視できない事実だろう。

五

さて、ナボコフと分身について考えるとき、次に重要なのは短編「恐怖」 (, 1927) ではないだろうか。その理由の一つは、この作品にも分身 () という語が用いられているところにある。主人公は恋人から離れて出かけた旅先の町で、突然自分と周囲のものが意味的な結びつきを失うという存在論的な恐怖を味わうが、その後恋人が危篤だという知らせを受け

て正気を取り戻す。それから、恋人の死の床に分身が登場するわけだが、これは当然予測されるような主人公が見る分身ではない。以下その部分を訳出してみよう。

「彼女には私がわからなかったが、二度ばかり彼女の唇の端を軽く持ち上げた微笑から、彼女が自分の穏やかな譎妄状態の中で、死の際の想像力で、私を見ていることが、私には感じられた。それゆえ、彼女の前には二人が立っていたことになる。彼女には見えなかった私自身と、私には見えなかった私の分身とが。それから、私は一人残された。私の分身は彼女と一緒に死んでしまった。」⁽²¹⁾

ここでも分身イメージを生み出した源には、差異の認識がある。死の際にある恋人が見ているもの、それは私自身に他ならない。しかし、「私」はその私が、今彼女の傍らに立っている私と微妙に違うことを感じずにはおれない。彼女が見ている私が、たとえ今彼女の横に立つ私と本質的に同じもののだとしても、彼女の目に今映っている私の立ち居振舞いに関して自分がどうすることもできない以上、その存在は自分の意志を離れたもの、私の分身と考えないわけにいかない。そんな論理がここには透けて見える。そして、そうした論理がこれまで見てきた他の作品と共通していることも明らかだろう。

次に、短編「恐怖」が分身テーマを考える上で重要だと述べた根拠についてもう一点指摘してみよう。この作品の主人公の職業は定かでない（英語版では poet と書かれているが、ロシア語版にはその記述はない）⁽²²⁾が、彼はいつも夜遅くまで仕事に没頭し、こんな体験をしたことがある。

「こんなこともあった。深く仕事に没頭していたあいだ、私は自分から遠ざかっていたので...私は鏡に映る自分の像を見たとき、自分がわからなかった。そして、自分の顔をじっと眺めれば眺めるほど...なぜまさしくこれが私なのか、ますますわからなくなり、鏡に映っている顔と、何かよくわからない『私』とを同一視することが、ますます

私には困難になった。」⁽²³⁾

「私は自分から遠ざかっていた」と訳した部分はロシア語版では“
”で、英語版では“*I had grown disacquainted with myself*”⁽²⁴⁾だが、ここで主人公が文字通り一種の自己疎外の感覚を味わっていることは間違いない。そして、鏡に映る像は当然先に引いた詩「ホテルの一室」を連想させるが、そこでも鏡に映る自分が自分以外のものとして知覚されていたとはいえ、それはまだ浅い知覚のレベルにとどまっただけで、この短編における主人公の感覚のように病的な、深刻なものではなかった。とはいえ、程度の違いはそれほど重要ではないかもしれない。重要なのは自分と鏡に映る自分との差異の感覚であり、それはここでも、分身という語こそ用いられていないが、意味的に重なり合うかっこつきの私（
：“I”）という一種の分身を現出させている。1910年代20年代のナボコフ作品において、鏡の像やスクリーンに映った自分といった外見的にも、実体的にも自分に他ならないものを、別の自分、すなわち分身として認識しようとする傾向がしばしば見られることは、以上でおおよそ確認できたのではないだろうか。

ナボコフの初期作品における分身とは、このように自分を自分以外のものと知覚・認識しようとする発想から生まれ、それは外在的なもの、外部に客観的に存在しているものというよりは、内在的なもの、見る人の認識・視点に依拠したものだ。そして、このことは当然小説内のエピソードにとどまらず、小説構成の問題ともつながってくるに違いない。次に『密偵』を例にとって、そのことを検証していこう。

六

『密偵』（
, 1930: 英語版 *The Eye*, 1965）が視点の問題を中心に構成されていることは一読して明らかだろう。語り手は家庭教師先での屈辱的な体験から拳銃自殺を企て、自分が死んだと信じる。そして、死後も意識が続いていく中で、新しく知り合ったスムーロフという若い男に注目し、その男がまわりの人々にどう思われているかを探求するが、最後に自分は実際には死んでおらず、スムーロフとは語り手自身だったことが明かされると

いう筋立ては、まさしく自分が自分を見る、自分が自分を他人として知覚するという問題の上に据えられていると言ってよいのだから。そして、ここには分身という語は登場しないが、この筋立て自体が、これまで述べてきたようなナボコフにおける分身と深く結びついていることは否定できないだろう。

さて、語り手が自分を他者として眺めるのは、決して拳銃自殺を企ててからのことではなかった。彼はそもそも「眠っているときさえ、自分を観察することをやめなかった」⁽²⁵⁾人間だったし、自殺の直前にもこう書かれている。

「卑俗で不幸な、震えている小男が、山高帽をかぶって部屋の真中に立ち、なぜか手を擦り合わせている。一瞬鏡の中の自分が私にはこう見えた。」⁽²⁶⁾

またしても鏡に映る自分の姿は他人のように見える。この描写は、詩「ホテルの一室」、短編「恐怖」からこの『密偵』まで、ナボコフの初期作品を貫く独特の感覚を明瞭に示している。

そして、自分を死んだと信じ、もはや肉体を失ったと考えた語り手が自分を外から眺めるのは、設定としては当然のことだろう。語り手は「歩道を静かに歩む自分を傍らから見」⁽²⁷⁾るようになり、今や「自分自身に対して局外者」⁽²⁸⁾になる。

興味深いことだが、局外者と訳した という形容詞（形容詞から派生した名詞）はドストエフスキの『分身』にも頻出していた。つまり、ゴリヤートキン氏にもスムーロフにも、一種の自己保身のために局外者のふりをする（言い換えれば、当事者でないふりをする）という共通した思考・行動パターンがある。この問題についてはかつて論じたことがある⁽²⁹⁾から、ここでは深く論じないが、ドストエフスキの『分身』に現われている意識の分身、視点から生まれる分身に対して、ナボコフが必ずしも否定的でなかったことの一つの証拠として考えることも可能だろう。ある意味で『密偵』は、直接にドストエフスキに言及した『絶望』以上に、ドストエフス

キイの『分身』とつながりの深い作品と言えよう。

さて、このように『密偵』は分身イメージを用いたこれまでのナボコフ作品、さらにはドストエフスキイとも密接に結びついた作品だが、それだけではない。既に指摘したように、以前の作品に出てくる分身が、あくまで一つのエピソード、奇抜な発想・視点にとどまっていたのに対し、ここではそのことが作品の構成原理にまで高められている。すなわち、自分が自分を他者として認識するという分身知覚の前提条件が、主人公固有の特殊な感覚にとどまらず、作品自体を支える原理となっており、そこにナボコフにおける分身テーマの流れから見たこの作品の一番の意義が求められるべきだろう。そしてさらに、このことは以後のナボコフ作品にしばしば見られる一人称と三人称の意識的な混交にもつながってこよう。スコネチナヤは『『私』と『彼』、ナボコフのロシア語散文におけるマルセル・ブルーストの存在について』⁽³⁰⁾の中で、ナボコフのロシア語作品に見られるこうした一人称と三人称の混交をブルーストの影響から解き明かす興味深い論を展開しているが、このことはまた分身という観点からも説明が可能ではなからうか。ナボコフの初期作品において分身とは何よりも自分を他者として眺める視点と結びついており、そうした発想が『密偵』において一つの作品構成原理にまで高められていたのだから、以後それがさらに作品の網目にまで浸透して行ったとしても不思議ではない。ここでは問題提起にとどめるが、一人称と三人称の混交はナボコフのロシア語小説の集大成ともいえる『賜物』(ロシア語版 , 1937-38: 英語版 *The Gift*, 1963) においてもきわめて重要な役割を担っており、ある意味でそれはナボコフのロシア語作品を読み解く鍵の一つと言ってよい。こう考えるとき、ナボコフにおける分身の問題は決して周辺的な問題ではなく、その鍵とも直接につながる大きな意味をもった問題と言えるだろう。

七

さて、本論ではナボコフのロシア語作品に見られる分身の問題を、自分を他者として見る視点の問題として狭く限定し、いくつかの作品を例に引きな

からその意味を考えてきたが、ナボコフと分身を論じるときには、もちろん、分身テーマの直接的なパロディである『絶望』を無視するわけにはいかない。そして、19世紀的な、伝統的な分身のパロディであって、意識の分身、視点から生まれる分身とは直接かかわりのないこの作品にも、これまで論じてきた問題にとって貴重な示唆が含まれている。

たとえば、主人公ゲルマンの妻リーダの不倫相手であるアルダリオンは、小説中では必ずしもポジティブな扱いを受けていないが、分身とかかわるその発言（一例を挙げれば、「そっくりの人間はこの世にいないし、いるはずもない」⁽³¹⁾のように）は、しばしば言われているように、ある意味でナボコフ自身の見方を反映していると言ってよい。そして、彼の有名な「芸術家はまさに相違を見るんだ。類似を見るのは素人だ」⁽³²⁾という言葉は、これまで論じてきたことにも当てはまりはしないだろうか。

『絶望』の9章でゲルマンはお互いがそっくりな人たちから成り立つ理想の社会主義的未来を想像するが、そこでは労働者たちはたちまちのうちに「彼の完璧な分身」⁽³³⁾によって置き換えられてしまう。もちろん、こうした人間の独自性を否定する interchangeable な世界は、作者ナボコフによって皮肉な目でみつめられているし、ドストエフスキのゴリヤートキン氏も自分の人間としての尊厳が否定され、ぼろきれのように捨てられ、他の人と置き換えられてしまうことを恐れていた。つまり、ナボコフにとって分身テーマが否定されるとしたら、それは similarity, resemblance に基礎を置いた分身であって、もし difference, uniqueness に基づいた分身が可能だとしたら（それが可能なことはこれまで述べてきた）、決して否定されるべきものではないだろう。ナボコフのロシア語作品と分身テーマとのつながりは、彼の創作を考える上で看過できない重要な問題と考える。

注

(1) *An Interview with Vladimir Nabokov*. (Conducted by Alfred Appel, Jr.) In Dembo, L.S. (ed.) *Nabokov: The Man and His Work* (Madison: The University of Wisconsin Press,

- 1967), p. 37.
- (2) Roth, Phyllis A. *Lunatics, Lovers, and a Poet: A Study of Doubling and the Doppelgänger in the Novels of Nabokov* (The University of Connecticut, 1972, Unpublished Ph.D. Thesis).
- (3) Herdman, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction* (Basingstoke: Macmillan, 1990), p. 14.
- (4) Miller, Karl. *Doubles: Studies in Literary History* (Oxford: Oxford University Press, 1985), p. 31.
- (5) *Ibid.*, p. 2.
- (6) 拙稿「分身の現在 ドストエフスキの『分身』と現代の分身たち」, 江川卓、亀山郁夫共編『ドストエフスキの現在』, JCA出版、1985、pp. 95-107.
- (7) 『』, 30, 1 (『』, 1972), 113.
- (8) 『』, 131.
- (9) 『』, 223.
- (10) ウラジーミル・ナボコフ『ロシア文学講義』, 小笠原豊樹訳、ティビーエス・ブリタニカ、1982、pp. 125-174. なお、原著は Nabokov, Vladimir. *Lectures on Russian Literature* (New York: Harcourt Brace Janovich, 1981).
- (11) 拙稿「ナボコフとドストエフスキ」, 「文集『ドストエフスキ』」第3号、1983、p. 87.
- (12) 『』, 99' 2, 『』, 38-46.
- (13) 前掲論文、p. 96.
- (14) Dembo, *op. cit.*, p. 37.
- (15) *cf.* Herdman, *op. cit.*, p. 13.
- (16) 拙稿「影」たちの自立 『マーシェンカ』をめぐる』, 木村彰一教授 選暦記念論文集『ロシア・西欧・日本』朝日出版社、1976、p. 704.
- (17) 『』, 4, 1 (『』, 1990), 50.
- (18) 『』, 109.
- (19) 『』, (Ann Arbor: Ardis, 1979), 22. なお、Nabokov, Vladimir. *Poems and Problems* (NY: McGraw-Hill, 1970) では、ロシア語と英語が対比されている。
- (20) Nabokov, Vladimir. *Mary* (NY: McGraw-Hill, 1970), p. 110.
- (21) 『』, “ ”, 4, 1, 402.
- (22) *cf.* Nabokov, Vladimir. “Terror” In Nabokov, Vladimir. *Tyrants Destroyed and Other*

Stories (NY: McGraw-Hill, 1975), p. 116.

(23) “ ”, . 397.

(24) “Terror”, p. 113.

(25) , 4 . 2, . 301.

(26) , . 305.

(27) , . 308.

(28) , . 310.

(29) 拙稿「分身の現在」, pp. 98-99.

(30) , . : -

99' 2, . 46-51.

(31) , 4 . 3, . 458.

(32) , . 357.

(33) , . 429.

Nabokov's Russian Works and the Double

Yuichi ISAHAYA

Key words: Nabokov, double, Dostoevsky