

レーミゾフ『なりやまないタンバリン』研究

—共有される記憶についての物語—

小椋 彩

1. はじめに

ロシア農村の異教的風俗に取材した童話集 *Посолонь* (『おひさまを追って』) やアポクリファ集 *Лимонарь* (『果樹園』) などが既に文壇で一定の評価を受けていたにも拘わらず、民話風散文 *Небо пало* (『空が落ちた』) を「剽窃」として非難する新聞記事は、レーミゾフが自らの創作理念を開示する最初の契機となった。このとき彼は、こうした誇りに対して、芸術家や歴史家といった個人の仕事に限定されない集団的な創造の重要性を訴え、自らの創作における課題を「民衆の神話の再創造 *воссоздание нашего народного мифа*」と呼んでいる¹。

叙情的、装飾的などの形容を伴って分類される散文や詩から出発し、夢の記録、民話や伝説の改作、年代記、回顧録、晩年の小説執筆の放棄。こうした活動経緯はレーミゾフの文学ジャンルに対する問題意識の鋭敏さを示唆するが²、なかでもフォークロアの改作は、ロシアの知識人と民衆との乖離に危機感を抱く作家がその解決を求めた独自の方法であった。

ところで、剽窃疑惑が取り沙汰されたのとはほぼ同時期、比較的短い間に、いずれも「小官吏」を主人公とする3つの小説 (*Неуемный бубен*『なりやまないタンバリン』(1909年)、*Крестовые сестры*『十字架の姉妹』(1910年)、*Пятая язва*『第五の悪』(1911年)) が執筆されている。小官吏のモチーフやスカースと呼ばれる文体は、ゴーゴリ、レスコフ、ドストエフスキイの直系を自認するレーミゾフ自身の言葉³を裏付け、この時点での作家の文学史的位置づけを明確にする

レーミゾフの作品の引用は Ремизов, А. М., *Избранное*, М.: Художественная литература, 1978. により、() 内に頁数をアラビア数字で示す。『なりやまないタンバリン』の翻訳に際しては以下の英訳を参照した。Remizov, A.M., *The Tinkling Cymbal and Sounding Brass*, tr. A. Brown, London: Wishart, 1927. (rp. Westport: Hyperion, 1977.)

なお本文及び脚注における斜体強調は原文により、対応する翻訳部分には傍点強調を施す。

¹ レーミゾフのフォークロア改作を剽窃とする記事 (“Писатель или списыватель?”) は *Биржевые ведомости* 1909年6月16日付夕刊に掲載され、その後部分的に改訂されるなどして *Новое время*, *Петербургская газета*, *Русское слово*, *Голос Москвы*, *Раннее утро* の各紙や、その他の地方紙に転載された。レーミゾフはこの件に関して弁明するべく *Русские ведомости* 紙編集部の手紙をしたためている。Ремизов А. М., “Письмо в редакцию”, *Золотое руно*, 1909, №№7-9, с. 145-148. 事件に関するレーミゾフの回想は以下を参照。Ремизов А. М. *Встречи*, Paris: Lev, 1981, с.18-30.

また本稿執筆にあたって、事件に関連して主に以下を参考にした。Baran, H., “Towards a Typology of Russian Modernism: Ivanov, Remizov, Xlebnikov”, in *Aleksej Remizov, Approach to a Protean Writer*, ed. G. Slobin, Columbus: Slavica, 1987, pp. 175-193. 西中村浩「革命と「文学の自律」—ザミャーチンとロシア未来主義」、『モダニズム研究』所収、思潮社、1994年、306-317頁。

² 以下の論文はレーミゾフの創造行為をジャンルの変遷と位置づけていて興味深い。Manouelian, E., *Narrative as Palimpsest: Remizovian Texts and Context, 1914-1921*. Diss. Harvard, 1994.

³ 晩年の作家との対話や手紙、回想をまとめたコドリャンスカヤの著作、およびレーミゾフ自身

指標であると考えられている⁴。たとえば『なりやまないタンバリン』〔以下『タンバリン』〕が『外套』ほかゴーゴリ作品を下敷にしていることは指摘するまでもない。主人公のつましい日常生活と、それに突然の幕をひく彼の死。アカーキイ・アカーキエヴィチの外套のかわりに妻を失ったストラチラートフは、(新調した毛皮外套をおろすこともなく)失意のうちにあっけなくこの世を去る⁵。

つまり『タンバリン』は、フォークロアの改作同様、先行する「オリジナル」の存在を大前提としている。そしてその主人公ストラチラートフは、「ロシア散文における全ての肖像のなかで最も強烈で奇妙な形象のひとつ」⁶と称されつつも、「小官吏」の系譜に括られて語られることが多かった⁷。しかし『タンバリン』をレーミゾフの創作全般の文脈、特に彼の目指した集团的創造という観点から見ると、ゴーゴリのパロディという枠組みひとつで捉えたり、作品の滑稽味ばかりを問題にするのは偏狭だ。

そこで本稿では『タンバリン』の文体の特色と、それに伴う有機的なアレゴリーに注意を払いつつ、レーミゾフにとっての改作およびジャンルの問題について考察を加える。

2. 冗語的語り

小説は、またの名を『イワン・セミョーノヴィチ・ストラチラートフの物語。なりやまないタンバリン』という⁸。そこで、まず主人公ストラチラートフについて検証することからはじめよう。彼の名前が最初に登場するのは、まさに物語冒頭の第一文である。

のエッセイ風評論『事物の火』などに詳しい。Кодрянская, Н., *Алексей Ремизов*, Paris: by the Author, 1954. Ремизов А. М., “Огонь вещей”, в: *Огонь вещей*, М.: Советская Россия, 1989, с. 35-230.

⁴ Slobin, G., *Remizov's Fictions, 1900-1921*, DeKalb: Northern Illinois University Press, 1991, p.79.

⁵ アカーキイ・アカーキエヴィチの妻は外套であった。スロービンは「愛の対象の喪失」が小官吏に関する小説に典型的なモチーフであると指摘している。Slobin, *ibid.*

⁶ Mirsky, D. S., *Contemporary Russian Literature 1881- 1925*, New York: Kraus Reprint, 1972, p. 287.

⁷ たとえばアンドレーエフは、レーミゾフが「自分のバシマチキン＝ストラチラートフ」によって、「決して自分の低級さに気付かない、бытиеではなく、ただ愚かしく卑俗で取るに足らないбытがあるのみ」の人間について開示してみせた、としている。Андреев, Ю., “Пути и перепутья Алексея Ремизова”, *Вопросы литературы*, №5, 1977, с. 226-227.

このほか『タンバリン』の先行研究はこれを装飾的散文の典型例として取り上げるにとどまることが多いが、スロービンは前掲著作の一章を割いて、内容にまで踏み込んだ分析を行っている。スロービンは、『タンバリン』の中心テーマを政治的、宗教的、文学的「検閲」にあるとし、剽窃疑惑事件と絡めてレーミゾフのパロディに対する姿勢を読み取ることができるとしており、本稿はこの意見には概ね与する。ただしスロービンの論において、作品に含まれる反対概念（文学と非文学、聖と俗など）を8つ（16の半分）に設定する点やシャーマニズムとの結びつきなどについて明確な根拠を提示していない点、また本作品を「ドストエフスキイからゴーゴリへの移行過程」として捉えている点、ストラチラートフのプーシキンへの固執が抑圧された欲望を表すという点、詩のプロットを模倣しようとした主人公が芸術によって死をもって罰せられたとする点などには疑問が残る。

⁸単行本として出版されるにあたって内容はそのままに当初のタイトルは変更された。Ремизов, А.М., *Повесть о Иване Семеновиче Стратилатове. Неумный бубен*, Берлин: Русское творчество, 1922.

[引用 1] Среди достопримечательностей нашего города после древнего Прокопьевского монастыря с чудотворною иконою Федора Стратилата, высоких древних заново перекрашенных стен другого, женского Зачатьевского монастыря и пыльного бульвара, затейливо освещаемого единственною керосиновою лампочкою, тоже не без затейливости повешенною на проволоке между рестораном и эстрадою для музыкантов, после трактира Бархатова, знаменитого огурцами укропистыми и мерными какого-то необыкновенного засола и ядренистою белою капустою — зайчиком, после дурочки сестрицы Матрены, на которую одни молились, другие потешались, третьи отругивались, наконец, после памятника показывали Ивана Семеновича Стратилатова.

我々の町の名物のうちでも、フョードル・ストラチラートの奇跡のイコンが祭られた古くからあるプロコーピ修道院と、それとは別の受胎告知女子修道院の、高くて古いが塗り直された塀のあとで、たったひとつの石油ランプで工夫を尽くして照らし出された埃っぽい並木道（そのランプもレストランと楽士たちの舞台の間にこれまた工夫を尽くして針金でぶら下げられているのだが）のあとで、形が揃ってなんとも絶妙な塩加減の胡瓜のウイキョウ漬けと汁気たっぷりのソバナ、つまりツリガネソウ⁹で有名なパールハトフの旅籠屋のあとで、拝まれ笑われ罵られる瘋癲の尾さんマトリョーナのあとで、いよいよ記念の石碑のあとで、イワン・セミョーノヴィチ・ストラチラートフを見せてやったものである。(137)

確かに主人公の名前は紹介されているが、それは一文の最終部分まで読まないことには分からない。とはいえ、ここでストラチラートフという人物が話の中心だと悟った我々は、語り手のより詳細な人物紹介を待つ。

語り手によれば、ストラチラートフは20歳から勤め始め、既に40年間、旅籠屋の塀に面した窓際に座って書類を清書し続けている。卵のようにまるくて太っちょ、木苺を思わせる赤い頬やライラック色の唇、その唇の上に黒々と生える、マースレニツァの折に炭で描いたような産毛、3 露里離れていても見えるほど長くて肉付きのよい鼻や、大きな耳、禿あがった頭 (138-139) という具合にストラチラートフは細かな身体部分に分解され、説明を付される。しかし話題は必

⁹従来 белая капуста は「白キャベツ」、зайчик は「うさぎ」や「波の華」と翻訳されてきた (Brown, Slobin など)。しかし белая капуста という品種はないため、これを зайчик あるいは зайчиная капуста の言い換えと捉える方が自然であると思われる。細長い葉と薄紫色の釣り鐘型の花を持つキョウ科の多年草ソバナ зайчиная капуста は古くから食用とされ、また бубенчики лилиелистные (ツリガネソウ) という、作品のキーワード (бубен) を含んだ別名を持つことからここではこれを採用し本文のように試訳したが、現時点においては限定できない。зайчик は方言で数種類の植物名を指すが、そのひとつ、ユーラシア原産キク科のノゲシもまた古く食用とされてきたことから可能性がある。いずれにせよレーミゾフが単語の選択に非常に意識的であったことは、方言 бубен がタイトルの由来である「おしゃべりな人物」を指す一方で、「キャベツの結球 科чан капусты」をも意味することからも十分に看取されよう。方言については以下を参

ずしもすぐにストラチラートフに達するわけではなく、彼について知るまでには、たくさんの回り道が待っている。

たとえば2章冒頭は〔引用2〕のように始まるが、ストラチラートフの名前を目にするのは1章の冒頭と同じく、やっと一文の最終部分である。

〔引用2〕 毎朝7時、まだ家々が最後の、それゆえももっとも甘くて深い眠りに夢うつつで、薪が落ちようが鐘が鳴ろうが（プロコーピイ修道院でも受胎告知女子修道院でも、教区内のほかの教会でも鐘が鳴るが）、いかなる力をもってしてもこの睡魔を打ち負かして玄関先に追っ払うことはできまいというとき、ミルクとバスケットを持った行商女たちだけが市場に向かう道すがら、行商女たちだけができるくらいの大声で叫び、役人たちが役所の建物に急ぐとき、この早朝の慌ただしい時間にネコ横丁を歩けば、たいていストラチラートフと鼻突き合わせることになる。(140)

これに続いてストラチラートフの服装に関する叙述があるが、同様にして逸脱が重ねられている。

〔引用3〕 冬は綿入れ外套を着こみ首には赤い毛糸のマフラー、夏は灰色のしゅすの上着に灰色の競馬騎手がかぶるボタン付きの帽子、ポケットからはきまってまだらのハンカチがのぞき、小脇に砂糖の入った青い袋を抱えて、いつもオーバーシューズを履いている。

でも、もしもの話、魔術師かなにかの眼力でみんなが変身したとしても、だ。鼻の下の産毛や長い鼻、苺色の頬やオリーブ油の塗り込まれた滑らかなストラチラートフの禿頭が、他人の頭、ぜんぜん露出されていない頭、当の警察署長ジガノフスキイの頭にも飛び移ったとしても、それでジガノフスキイの口髭の方が議長、つまりしつこい病にすっかり精気を失っている肺病やみのじいさんに飛び移ったとしても、またあるいはストラチラートフ自身がクジラや豚やネズミかなにかに変身したり、白鳥になって群れ成してボルガの上空を飛んだとしても、この青い袋とオーバーシューズさえあれば彼をなにかと取り違えることもないわけだ。

ほかの官公庁と同様、裁判所でも役人たちは持ち寄りでお茶を飲んでいて、砂糖はひとりあたり月に17コペイカかかる。ストラチラートフの計算によると自分で砂糖を持ってきた方が安く上がる。それでイワン・セミヨーノヴィチと青い袋は切り離せないわけで、これは皆の知るところだ。(140-141)

ストラチラートフの普段の服装から、話は警察署長がストラチラートフに、警察署長は議長に、当のストラチラートフは動物に変身する、という突飛な仮定へと飛躍するが、それも結局、いつも携帯する砂糖の袋の由来を明らかにするための単なる先触れである。つまりストラチラートフ

照した。Словаль русских народных говорах, Л.: АН СССР, 1968.

個人の資質や身体的特徴の前に、それよりはるかに広い範囲に分散、多極化された情報が与えられている。

骨董に精通しているストラチラートフにとって蚤の市がいかに重要かは、以下のように説明される。

〔引用4〕ストラチラートフにとっての蚤の市は、暇人にとっての暇つぶしにらず。彼にとっての蚤の市とは、医者にとっての流行り病、弁護士にとっての掠奪行為、新聞記者にとっての不幸な事故とおんなじで、存在そのもの、ビジネスである (142)。

また、ときに語り手は、自ら語りの過程そのものを否定してしまうようである。ストラチラートフがどんなに上司を恐れているかを延々と説明した後で、結局こう結論する。「いいや、イワン・セミョーノヴィチなど気にかけての方がよい」(143)。

このようにして叙述は「要点」に辿り着くまでに情報の荷を負いつつ枝別れ式に逸脱し、叙述される対象、要点であるストラチラートフに滑稽さを付与していく。彼は修道院や旅籠屋や瘋癲行者とともに「町の名物」ではあるが、特別な人物、非凡な主人公ではない。寧ろアカーキ・アカーキエヴィチ直系の下級官吏として、特徴をグロテスクに誇張されているだけである。アカーキ的人物の常として、ストラチラートフはいつも「上司のいいなり」で、その面前では「ゴキブリのように」「足が震えてすべてのことを忘れてしまう」(143)。権威に対して卑屈な態度を取るだけで、表立って反抗するわけでもない。あらゆる権威から縁遠い、単なる俗物という意味で、真に「非権威的」人物であり、あらゆる権威と無縁な人物とは、翻って「一般的」な人物でもある。

ところで、こうした冗語的な逸脱は滑稽さを産み出すばかりではない。イメージの増幅を促し、形象に多面的・両義的な性質を付与する。下級官吏という社会的属性やそこから導かれる一般的イメージも、ストラチラートフの数ある形象性のひとつに過ぎない。

以下でこのストラチラートフの多面性について見てみよう。

そもそも、彼が「どこから来た誰なのか正確には明らかでない」(146)。彼が生まれた年は村に司祭がいなかったため 40 露里離れた隣村の司祭を呼びに行く顛末が語られるが、結局洗礼も受けていない¹⁰。亡くなった父母は「オベルニベソフ Обернибесов」地方の農奴であったが、

¹⁰「洗礼からして尋常でなかった。」「洗礼盤ではなく、帽子を使って洗礼されたのだ。」「坊さんは帽子に洗礼を施すとそれをエゴール〔村の指物師〕に渡した。そいつを赤ん坊に被せてやれば、あとはもうなんの洗礼も必要ないというわけだ。」「エゴールは帽子をしまくと帰路についたが、20 露里来たところで道端の穴に転げ落ちて、子供の名前を忘れてしまった。引き返して司祭のところまっしぐら、しかし坊さんは名前を言いたがらない。『20 コペイカで教えてやろう。』エゴールは彼に 50 渡した。」「エゴールは帰路に立ち寄った旅籠屋で帽子をなくした。」「手ぶらで帰るのも決まりが悪いので、なんとか別の古いやつを見つけて、持って帰った。」「それを赤ん坊に被せて、洗礼してやったというわけだ。」(147)

20 露里来たところで穴に落ちて忘れられた名前は 50 コペイカと引き換えにされ、洗礼盤の代

ストラチラートフは、3 露里離れても見えるほど長い自分の鼻が高貴な血筋の証明であると主張する。一方、同僚アドリアン・ニコラエヴィチによると、オベルニペーソフ出身を示すものとして引き合いに出すべきはストラチラートフの突き出た大きな耳であって、決して鼻ではない。そこで語り手は以下のように結論を下す。「イワン・セミョーノヴィチが間違っていてアドリアン・ニコラエヴィチが正しいのか、反対にイワン・セミョーノヴィチが正しくてアドリアン・ニコラエヴィチが間違っているのか、こんな難問に白黒付けるのは人間業を超えている。一番いいのはあっちもこっちも、鼻も耳も信じること、両方を当てにすることだ。」(147) こうしてストラチラートフの出生は、語り手のずれた結論によって人智及ばぬ(「人間業を超えた」)謎になる。そもその問題がすりかえられ、いずれの解決(ストラチラートフは高貴な生まれなのか否か、血筋を示すものとして引き合いに出すべきは鼻なのか耳なのか)ももたらされない。

ストラチラートフの熱愛の対象である母親は、(ストラチラートフが彼女を)「拝まんばかり」(148) だったことや「受胎 зачатие」(146)したという叙述などによって聖母マリヤのパロディとなる。ストラチラートフは父を嫌うゆえに「法的な父親」(148)と呼ぶが、これはマリヤの処女性を強調する一方で、別の父親の存在をもほのめかす。

このようなストラチラートフのアイデンティティの不確かさは、物語のなかで幾重にも強調されている。

たとえば最初の妻グラフィエラとの離縁のエピソードは「親戚でも何でもないので同姓の予審判事」(148)の登場に端を発する。この予審判事によってどちらが妻の愛を受ける本物のストラチラートフなのか、ストラチラートフ自身が分からなくなってしまう。「ある晴れた日、君の名を名乗るなにものが現れて、すべてがひっくり返ってしまう」「この新入りが本物だとしたら、おまえは偽者か？」(149)。これがドストエフスキの『分身』のパロディであることは言うまでもないが、仕掛けはそればかりにとどまらない。「グラフィエラがストラチラートフにぞっこん」(150)との噂によってもたらされた妻の不貞への確信は、「本物」であるはずのストラチラートフが「偽者」を自認したことを意味する。こうして「本物」と「偽者」の境界は消滅し、「汚らわしいおまえのストラチラートフのところへ行っちゃまえ！」(150)とストラチラートフ自ら彼女を家から追い出してしまうときには、既にストラチラートフのアイデンティティは崩壊している。

ストラチラートフの分身はこの予審判事ひとりではなく、しかもそれぞれが、分身という形象に本来的に備わる悪魔性によって個々にイメージを増幅していく。ストラチラートフの家に居候を決め込む画家のシャバルダーエフは「芸術家らしくなく禿げて」いるというその容貌がストラチラートフ的特徴の反復であるが、彼の「本当の名前は分からない шут его знает」(162) (шут 悪魔) ことや、突然姿を消したまま「いくら探しても、彼の肉 тело も骨も見つからなかった」

替物であるはずの帽子も紛失されて別物に取り替えられる。坊主の要求した 20 コペイカは、数字の反復(「20 露里」)から一見辻褄があっているかのようにさえ見えるが、その見せ掛けの辻褄さえ反故にされる。また洗礼を施すためのこれも見せ掛けの辻褄であった帽子は、取り替えられることで「代替物の代替物」として二重の見せ掛けに転ずる。このようなねじれ、反転は作品全体を覆っている。

(164) という叙述などに魔性を暗示される。シャバルダーエフが博識のストラチラートフに向かって「トゥシノの盗賊」、すなわち「偽ドミートリイが帝位に就いたのは何年か」(163)と訊ねる断片的エピソードは、(分身が分身について訊ねるという意味で) 二重の分身のモチーフを導入することになる。「いかさま師 *шельмец*」である芸術家はインチキ行為を「道化の鈴 *бубенчик* を鳴らしていやがる」(164)とストラチラートフに揶揄されるが(шут が道化をも意味することも想起される)、*бубен* (タンバリン) が饒舌さを示すストラチラートフ自身のメタファーであり、また二人が分身関係にあることから、ストラチラートフは自分自身のインチキや『なりやなまいタンバリン』という物語のインチキ(非論理性)をも指摘することになる。画家が「ストラチラートフを暴君 *деспот* と呼ぶことを思いついた」(163)ことで、アカーキイであるはずの小役人ストラチラートフが、一般に下級官吏とは正反対の概念を想起させるものになるが、これはストラチラートフの客間の椅子が「皇帝の安楽椅子 *царское кресло*」と呼ばれることと呼応している。この椅子には鷲の紋章が付いているが、双頭の鷲が帝政ロシアの国章であることを思い出すとき、鷲の二つ頭は分身のメタファーに転じ得る。16歳の乙女ナジェージュダに恋焦がれるあまり、ストラチラートフは「頭が二つに枝別れする」幻覚を見る(175)。

別の居候の名刺には「疥癬かきの *паршивый* 元教会指揮者」(168)とあったことから、彼もストラチラートフの分身であることが発覚する(ストラチラートフもナジェージュダに「疥癬かき *паршивый*」と呼ばれる)が、罵言として用いられる「疥癬かき *шелудивый*」とはしばしば、長い臉を持つスラヴの妖怪ブニャク *Буняк* の属性でもある。

悪魔的性格を導くものは分身モチーフに限らない。出身地の地名(「妖精と悪魔」)、40年間目に見える変化がまったくないこと、細い脚や尖った大きな耳、尾のモチーフ¹¹はそれぞれ悪魔の身体的特徴を映じている。

アカーキイを彷彿とさせる禿頭は、「オリーブ油〔整髪油〕が少なくてすみ」「男性を引き立て」「彼に似合い」「ハエを殺すのに便利」(138)なばかりではなく魔性の象徴であり¹²、悪魔的耳と並んでもっとも主要なストラチラートフの属性である。彼が禿頭を太陽にかざすしぐさ(144など)は、「性愛」の神ヤリーロとその祭儀を彷彿とさせる。ヤリーロは豊穡と生殖を司る古代スラヴの異教的神格であり、その祭儀は、ある地方では「ヤリーロの禿頭 *Ярили́на плешь*」と呼ば

¹¹悪魔の尻尾のイメージは、作品執筆の時期に実際に地球に接近していたハレー彗星(1910年)の、「有毒ガスを撒き散らす」尾(167)の終末的イメージと重なり合う。

¹²鬢の巻毛と禿頭は、ストラチラートフの身体というマイクロコスモスに、天体のマクロコスモスを対照させる。アフナーシエフの『スラヴ人の詩的自然観』はレーミゾフ自らが創作の主要な源泉としたことを明らかにしているが(《Посолонь》註釈など)、これによればシベリアのシャーマンたちの宗教的呼びかけでは雲一つない晴天は「禿の *лысый*」という形容辞を伴い、いけにえを捧げる際には空に向かって「父なる禿げた天よ！ *Отец лысое Небо!*」と祈る。またスラヴ民族間には古代の神話的表象の分枝として「禿げた悪魔 *лысый бес*」「禿山 *лысая гора*」という言い方が残っている。「禿山」では魔女が飛び集まり悪霊が妖術を使っているが、「禿山」とは空そのものにほかならない。ヴラディーミル県の方言では「禿げ上がる」とは「晴れ上がる」を意味する。空を覆う煙はなぞなぞでは巻毛になぞらえられる。

Афанасьев, А. Н., *Поэтические воззрения славян на природу, в трех томах, т. 1*, М.: Современный писатель, 1995, с. 60.

れる丘で行われた。この「ヤリーロの禿頭」のイメージはファロスのテーマおよび老人のモチーフ (плешиный старик) に繋がっている¹³。よって老人ストラチラートフの禿頭は、生命の源たる太陽のもとにあつては男性器のメタファーとして、教会によって断罪された不道德な悪魔的(反キリスト教的) 祭儀に蘇生をもたらすものとなる。

また、ストラチラートフが健康である理由は本人曰く「悪魔に憑かれている обуюн бесом」(139) からであったが、そのあつけない死に際しては「彼の頭上で一羽のカラス、すなわち黒い/悪魔の черный お遣いが輪を描いているかのよう」(139) であった。

役所の同僚リュコフが逮捕され、町にいくつかの事件が起こった後、語り手はこう問いかける。「こんなことがあった後で、誰がストラチラートフなんぞにかまっていられようか。そもそもストラチラートフとはいったいなにもものなのだ」。その答は「キキモーラであつて、それ以上ではない。みんな声をそろえて言うだろう」(189)。すなわち原義的には悪魔、転義的にはただのろくでなしというわけである。

しかしまた悪魔性だけでストラチラートフを語ることはできず、これらの性質とは一見相容れないイメージも付与されている。まず姓ストラチラートフが惹起するのは、冒頭にもその名が登場する聖者ストラチラートの面影である。「受胎」され、「十字架」¹⁴を負っているという叙述からは当然キリストが想起される。その一方で、最初の結婚の際には「樂園に住むアダム」(148) であった。また2番目の妻ナジェージュダはストラチラートフを「ケルビム」と呼ぶ(180)。しかしキリストは第2のアダムであり、名前(イワン)を肖った洗礼者ヨハネはキリストの先駆として「天上の人、地上の天使」と称されることなどを考えると、聖書的人名はストラチラートフの形象にとって決定的なものではなく、寧ろ、魔性や俗性の反対概念としての聖性を示す標であり、しかも両概念は対立ではなく並立・混在されている。たとえば日課の水浴びは、滑稽さを伴って「洗淨/洗礼 омовение」(152) と称されることで宗教的儀式としての洗礼と重ね合わされるが、ヨハネとは洗礼者のみならず福音伝道者の使徒ヨハネでもあることを、ストラチラートフ愛用の安楽椅子の鷲(使徒ヨハネのシンボル) が示している。しかし洗礼者ヨハネの祝日の起源はキリスト教受容以前の異教的祭儀イワン・クパーロにほかならず、この祭は豊穡を祈願する性質上、先述の異教神ヤリーロの祭と同様、放埒かつ「悪魔的」なものであった。

また先のストラチラートフの椅子は、救世主と聖母の両アイコンの灯明の狭間、16面に映る鏡の正面という、この上なく意味深長な場所に置かれ、ストラチラートフはここで、灯明に照らされながらあたかも王国の統治者でもあるかのごとく厳かに食事を取る(155)。従って「灯明用のオリーブ油が塗り込められた薔薇色の禿」とは、ストラチラートフの単なる不潔さを装って、実は彼が聖別されていることをも暗示しているのである¹⁵。

¹³ *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*, М.: Эллис лак, 1995, с. 397-399.

栗原成郎『ロシア民俗夜話』、丸善ライブラリー、1996年、93-137頁。

¹⁴ アガペーヴナに向かってストラチラートフは言う。「おまえは私への罰だ」「私の罪のために神はおまえを遣わした」「おまえは私の十字架だ」(153)。

¹⁵ 旧訳聖書では王と祭司と預言者ごとに油を注ぐことが各所で語られ、それぞれは神による選びと委託とを表している。またヘブライ語の「メシア」およびギリシア語の「キリストス」が「油注がれたもの」を意味することも想起される。以下の「油注ぎ」の項を参照。『キリスト教神学辞

変身のモチーフもストラチラートの同定を阻む。吝嗇な彼が節約のために役所でのお茶の時間にいつも決まって持参する砂糖の入った例の青い袋、これが変身時の彼の姿を識別するのに役に立つというが、しかしそのような用途で袋が使用されることはない。つまりストラチラートは、変身できるなにかなのではなく、袋という持ち物によって識別され得る、空洞的ななかである。そして既に老年にさしかかったストラチラートが「風呂の湯気のなかで腹をちょっとひっこませれば、ザバルーフ [同僚の若い書記] で通る」。

以上のようなストラチラートの多面性、いくつにも分裂したアイデンティティを、自慢の16面鏡が象徴している。「しかしなんとといってもストラチラートの自慢は楕円形の鏡、楕円形の凹面があって、16面を映すのである。」(154)

しかしいずれの性質も、彼の本質として限定されるというよりは、鏡に映じた像のようにあくまで表面的な性質として、寧ろその多様性を際立たせるという役割を担っている。つまりストラチラートをこれら数ある性質・形象性のうちのどれかで規定するのではなく、これらがストラチラートのなかに混在していることに注目すべきである。

以上、我々は語りの冗語性に由来するストラチラートの多様性を確認した。このような、いくつもの断片を寄せ集めたような構造は、ストラチラートという形象に限らず、物語の様々なレベルに浸透している。

たとえば年取った下女アガペーヴナとともに輔祭の家に間借りしているその住居は、あらゆるものが詰め込まれて混沌とした様相を呈す。

[引用 5] 玄関間を通ると、もちろん長持ちに引っかかって首を折らなければのはなしだが、台所に出る。左手には戸棚と戸棚の向かいに薔薇色のカーテンがかかったロシア式ペチカ、右手の窓際には蓋付きベンチ、正面には寝室に通じるドアがある。至るところ、あらゆる隅、ペチカのそばにも棚の後ろにも蓋付きベンチの脇にも干からびたパンの皮が山積みされている。(151)

[引用 6] 台所、寝室、客間という具合に部屋がある。客間が一番立派だが、どうやら隙間はどこにもなし。埋め尽くされ掛け尽くされている。壁には数枚の油絵と大きな古い額入りの版画、水彩画に細密画、ゴブラン織の数々。絵や版画は全部美人画、みな粒よりの魅惑を放つが、ただ皇帝の肖像画だけは例外だ。彼らだけは、ご婦人たちが掛かっている壁の方に顔をひっくり返されている。(153)

先述の予審判事や芸術家シャバルダーエフが持ち込んだ分身・僭称のモチーフは、複数の存在を両立させ、唯一絶対的な権威を否定し、聖と俗とを混淆させる。客間の魅惑的美女の安っぽい

典』A. リチャードソン、J. ボウデン編、古尾安雄監修、佐藤文男訳、教文館、1995年。

絵葉書は神聖な教会を臨む窓枠と交互に並び、修道院の黒衣の修道女たちはカラスの群れに喩えられる(188)。真面目さと、滑稽さや馬鹿馬鹿しさが互い違いに明滅している挿話として、ストラストテルプツェフ Стростотерпцев、すなわち「殉教者」の名を持つ男がお茶の飲みくらべに挑み、40杯(宗教的数字の反復)を飲み干して41杯目について「身体中から水を噴き出し」息絶えたり(ストラチラートフはこれを「食欲に神罰が下った」と評する)(188)、修道院の司祭が「巨大な長靴の行進」の幻に腰を抜かしたのも束の間、背中を飛来するバスケットに打たれてあっけなく(実は修道士たちの手違いによるのだが)死亡したりする(187)。

物語中随所で従来の価値体系が否定され、意味や役割が反転したり権威を剥奪されたりする。その様は権威に服従する「ゴキブリ」のようなストラチラートフの食卓で、ひとつ皿に浮かぶ「ゴキブリ」と「月桂樹の葉」を思わせる。

[引用7] イワン・セミョーノヴィチが口うるさくないからまだよかった。大切なのはひとつ、なにより脂っこいことだ。シチーに浮いているのがゴキブリだろうが月桂樹の葉っぱだろうが彼にとっては同じこと。(152)

こうして多様な意味付けの結果、聖俗は混淆され、前者の権威は引き降ろされる。

三文小説や、今では全く顧みられることのない二流詩人たちの詩集とともに、「大嫌いなトルストイ」、「軽蔑しているゴーゴリ」、「ちんぷんかんぷんのドストエフスキ」と、「そのほか似たような作家たち」が並列するストラチラートフの本棚では、因習的価値観は通用しない。

3. 記憶と反復

ところで、『タンバリン』の逸脱を繰り返す冗語的叙述に関連して、反復というレーミゾフの文体的特性について考えてみたい。相互に脈絡のない断片的エピソードに単語や文などの反復を挿入する手法は、レーミゾフ最初期から萌芽が見られ、『タンバリン』の次作、『十字架の姉妹』の回帰モチーフにも受け継がれている。回帰モチーフは、反復されることである種の記号となり、物語に、印象の連鎖による一貫性や、更には循環的構造をも付与するものであった¹⁶。この回帰モチーフという手法は、名前の通り、その効果を読者の連想に強く依存している。そしてこの場合の記憶とは読者の個人的で内密的な経験を指し示す。

ところで、記憶がこうした個人的経験である反面、歴史とは記憶によって創造されるものである、とも定義されよう。レーミゾフが集団的創造の重要性を主張していたとき、その念頭に置かれていたのは、個人的経験を超越した共有財産としての記憶のことである。記憶を忘却から守ることこそ、レーミゾフの執筆における最大の動機づけであった¹⁷。回帰モチーフとは読者を想起

¹⁶ 『十字架の姉妹』の回帰モチーフについては拙稿を参照されたい。小椋「アレクセイ・レーミゾフ『十字架の姉妹』の回帰モチーフについて」ロシア語ロシア文学研究、第30号、1998年、32-46頁。

¹⁷ ヒューズはレーミゾフの「ドキュメンタリー」著書の序文にて、「記憶がレーミゾフの著作

という行為に導くが、この手法を見るに、レーミゾフが自分にとってそれぞれに重要な記憶の二つの側面を関連付けようとしていたことは明らかである。

回帰モチーフのなかでも、以下のように、ブィリーナ (Старина) のモチーフが唐突に挿入される例を見よう。

[引用 8] 夜毎アドーニャ・イヴォイロヴナは苦しい夢を見る。…彼女は故郷の夢を見る。夢には故郷の河がでてくる。懐かしい河、オネガにドヴィナ、ピネガにメゼニ、ペチョーラ河。…古代ロシアのずっしりと重い錦、白や、ラップランドの薔薇色の真珠、クジラ、アザラシ、ラップランド人やサモエード人、スカースカやブィリーナ、長い冬の夜と真夜中の太陽、ヨナキツグミとスラヴの輪舞。(218)

[引用 9] [降誕祭で集まったお客の前でヴェーラ・ニコラエヴナは] 母親リザヴェータ・イヴァーノヴナからその歌い方をならった、故郷コストロマのブィリーナを歌った。(237)

[引用 10] だから、太古のルーシを漂わす彼女 [ヴェーラ・ニコラエヴナ] のブィリーナには物悲しくて胸しめつけるような憂鬱が響いているのだ。(239)

[引用 11] [春祭に、主人公の住む下宿に旅音楽師の一团が立ち寄る。片足の少女が片膝でタンバリンを支えながら歌い出す] 少女がアコーディオンの伴奏で歌った。彼女はなにやら工場の歌を歌った。その歌には、「海の底までおいてこう、雲の彼方へ飛んでこう…」という詩のような合いの手も混ざっていた。そしてジプシーの様々な踊りと、焦がれるような両の眼から、切ない涙と、不意に古いブィリーナも溢れてきた。…少女はタンバリンを叩きながら伸びやかでよく響くアルトで歌っていた。草原の広漠と海の深淵に、歌がうっとり酔いしれていた。

鼓動が静かになるように、タンバリンも静かになっていった。

…大地が歌っている、草原が歌っている、海が歌っているようだった、広漠と深淵、大地の鼓動みたいだった。(296-297)

ブィリーナのモチーフは「太古のルーシ」、民族的ルーツの象徴として、いずれも個人的な夢や回想や個人の歌う歌に挿入されている。つまり個人的な体験はそれぞれ、集団的・民族的な根源との繋がりを示唆されている。特に最後の例においては、この音楽師の少女は、主人公の個人的な不幸を示唆するとともに「ロシアそのもの」の象徴でもある。その名前マリヤは大地の母性を、彼女の打ち鳴らす「間延びしたタンバリン」(297)は「大地の鼓動」として民族の運命を、それぞれ暗示している。

これらの例は共通して、個人の記憶がそれ自体で完結したものではなく、集団的な歴史と結び

の内容そのもの」であるとしている。Hughes, O. R., “Творческая память”, в: Ремизов, А. М.,

ついている、という作家の認識を示している。

では『タンバリン』の場合、個人的および集団的記憶はどのように扱われているだろうか。

小説最後のストラチラートフの死は我々に多かれ少なかれ、拍子抜けするような印象を与える。主人公の死や狂気という悲劇的な結末は 1840 年代の小官吏がテーマの自然主義小説においては彼らの運命として当然のものであった¹⁸。確かに彼がアカーキイ・アカーキエヴィチやチチコフのパロディであることを考えればそれも首肯されよう。しかしそれでも、死の場面はあまりに淡白である。

我々はここで物語の半分にあたる 4 章と、最終章の 8 章のそれぞれ終わり数行に注目したい。4 章終わりには日常生活の描写の延長として、役立たずの老婆アガペーヴナが主人ストラチラートフに解雇されかけるくだりがあるが、ここで交わされる会話は彼らのごく日常的なやり取りとして度々繰り返されていることが示唆されている。一方、8 章の最終部、ストラチラートフ亡き後の老婆の幻覚・空耳は、この 4 章最後とパラレルになっている。

〔引用 12〕 もしも腹立ち紛れにとか、かつとしてとか、あるいは本当に憤怒のあまり彼女を追い出してしまったとしても、どうせ同じことだ。翌日か、まあその翌日には明け方の玄関先で彼女を呼びつけるだろうから。「アガペーヴナ!」「はい、御前に、ご主人様!」

(4 章 : 159)

〔引用 13〕 [アガペーヴナは] どうもおかしくなったらしい。ばあさんは寝られなくなった。夜毎寝床に横にはなるが、じっとしてはいられなくて、暗闇の玄関先にとんでいく。彼女には見えるし、聞こえるのだ。イワン・セミョーノヴィチが呼んでいる。「アガペーヴナ?」「はい、御前に、ご主人様!」

(8 章 : 193)

パラレルとなった部分は、章分け半分と末尾とに配置されたことから物語にある構造上の秩序を持ち込んでおり、また、両者はそれぞれ（前者は日常茶飯事として、後者は幻として）反復を約束されている。ここでは主人公の死は物語にとって最終的契機ではなく、反復される日常のパラレル、単なる挿話のひとつにすぎない。8 章の終わりはこの物語の終わりまでをも意味しないのである。

一人の人間の歴史が世界の歴史と分かち難く結びつき連動している、そして人間の生（すなわち歴史）に確固としたはじまりもおわりもない、という観念はレーミゾフの創造行為の根幹を成している。このような神話的世界観の子供として、ストラチラートフには始まりがなかったように終わりもない。

ストラチラートフが骨董に通じていることも、物語に古代ロシアに纏わるモチーフを導入する契機となる。骨董収集とはある意味で記憶の収集・保存にほかならない。タタール襲撃の危機に

Россия в письменах. том 1, New York: Russica Publishers, 1982, с. 5-8.

瀕してモジャイスクの町を救った伝説的聖者「モジャイスクのニコラ」の折り畳み式聖像 (171) や、乱雑な客間のドアの上に掛かる修道士「セラフィーム・サロフスキイ」と熊の複製画 (157) は単なる家財ではなく、ストラチラートフにとって「存在そのもの」であるし (引用 4)、また、同姓の予審判事が「鞭身派一派の信者」であるという叙述 (148) や、ストラチラートフの手で散髪される芸術家の髪型が「大公ウラディーミルが改宗させた異教徒風」や、左右非対称の「囚人風」などへと変遷する挿話 (163)、その芸術家がストラチラートフに「去勢派の府主教を列挙する」よう頼む挿話 (163) など、これらはストーリーに何ら影響を及ぼすことはないが、寧ろそれゆえに重要だ。いずれも「正統」から逸脱し忘却の淵にある、ある記憶の存在を暗示し、それらにもう一度蘇りをもたらそうとするからである。

更に、なによりもストラチラートフとはなぜ「タンバリン」なのか。

ストラチラートフがタンバリンにたとえられるのは読んだ本の内容を同僚たちに饒舌に語って聞かせているときで、その面目躍如たる様子は「演劇風 по театральному」と形容される (144)。つまり話し出したらとまらない彼は、聴衆を従えた町の語り部という役割を担っていると考えられる。実際、彼が趣味のギターをかき鳴らして熱唱するときには、必ずや分身たちやアガペーヴナが交替でその聴衆を勤めた (161-162、165)。また、ストラチラートフの分身が画家や指揮者といった芸術家たちであるということは、その逆の状態も可能であることを意味する。すなわち「分身」と「本物」の役割は反転し、ストラチラートフが「芸術家の分身」になり得る。そもそも芸術家の始祖とは古代の語り部たちであった。

こうしてストラチラートフが語り手・芸術家となると、役所での永遠の清書作業は、アカーキイの標であるばかりでなく、詩人のひたすらな営為の象徴に転じる。ストラチラートフの勤めは、脈々たる記憶の継承という、レーミゾフにとっての芸術家の使命、創造行為を体現してみせるのである。

レーミゾフ自身、「物語の作者ではなく語り手」¹⁹として、民衆の詩の代弁者たらんとしていた。しかしこの『タンバリン』における詩人とは、明らかに作者の自己投影ではない。

物語中、ストラチラートフの本棚にあってもっとも象徴的な意味を持つ書物は、プーシキンの『ガヴリイリアーダ』。「愛され、憎まれ、秘められ、呪われた」「恐るべき」『ガヴリイリアーダ』である。流神的な内容によって発禁になったこの詩を、ストラチラートフは憎みながらも語っており (彼は「プーシキンは素晴らしい人だったが、『ガヴリイリアーダ』によって魂を滅ぼしてしまった」(166) と語る)、詩と良心の葛藤によって悪夢に見るくらいである。一方で、ストラチラートフが輔祭の名の日に見初めたナジェージダは、16歳の乙女すなわち聖処女になぞらえられる。プーシキンの詩では、聖処女がサタン、天使ガブリエル、聖霊を意味する鳩に次々と誘惑される²⁰のであるが、このナジェージダが、白鳥となり (花嫁の伝統的象徴)、鳩となり (彼

¹⁸ Slobin, *op. cit.*, p.74.

¹⁹ 「私は物語の語り手であってそれ以上ではない」 Кодрянская, *указ. соч.*, с. 109. および小椋前掲 42 頁注 2 を参照されたい。

²⁰ プーシキンの *Гавриилада* 『ガヴリイリアーダ』に関しては『プーシキン全集 1 抒情詩・物語

女は「かわいい小鳩ちゃん！」(174)、ついにはストラチラートフを捨て（ストラチラートフ自身も白鳥への変身を示唆されていたが。引用 3）、「いたずら者」という名の情夫（プロクージン Прокудин）と出奔する（191）。

先に述べたようにストラチラートフが詩人の形象をも負っているとすれば、そこに透けて見えるのが『ガヴリイリアーダ』の生みの親プーシキンである。60歳のストラチラートフに対して唐突に用いられる不自然な単語「早老 собачья старость」とは「悪魔憑き обуюн бесом」(139-140)の結果であると同時に、放蕩に走った若きプーシキン（とその反映であるオネーギン）を彷彿とさせる仕掛けであり、ストラチラートフ少年時代の「神懸かり的」(147)な詩作の才能がこの正体を裏書きする。ストラチラートフの前に現出しひとたびはその手の内にあつたものの、存在そのものも危ぶまれるようになる（「ナジェージュダとやらが本当にいたのかどうか…」(189)）ナジェージュダは、この物語を貫く法則に従って変身を繰り返すが、聖処女のパロディであるばかりでなく、詩あるいは芸術の化身でもあり、彼女の出奔が芸術そのものの価値の奪還を暗示する。しかし彼女を奪うものも、それによってもたらされる死さえも、「いたずら」な挿話に過ぎず、決して最後通告とはなり得ない。花嫁たる彼女を求めて、ストラチラートフは永遠に蚤の市を徘徊している。

そしてこのようなストラチラートフとは、レーミゾフ自身の投影ではないように決してプーシキン個人のパロディでもない。寧ろ「芸術家とその使命」という普遍的問題を提示する頗る包括的な形象である。プーシキンをほかでもない『ガヴリイリアーダ』、発禁になった聖書のパロディによって語ることに、逸脱的な記憶への志向が暗示されているのである。

『タンバリン』執筆のおよそ2年前の1907年、二人の詩人はレーミゾフへの評価を二分した。レーミゾフの「形式主義」を批判したバリモントに対して、ブロークは「頑固に自分の文体と言葉を探している」この作家の、新たな展開を予感していた²¹。我々はいまや、形式への異常な執着こそがレーミゾフの芸術への情熱そのものであったことを知っているが、そうして生まれた作品はときに内容を欠いた形骸と受け取られていた。しかし、たとえば彼のテキストの主要な特質である「反復性」は、記憶と書物との間に存在する絶対的な断絶という問題に帰結し得るのではないか。連想も含めた前者の流動的性質と後者の固定的性質との対立は、レーミゾフの創作における形式の模索に、深刻な影響を及ぼしていると思われる。

自伝『きりとられた眼で』²²のなかでレーミゾフは記憶を「結び目とねじれ узлы и закруты」

詩 I』(草鹿外吉・川端香男里訳、河出書房新社、1973年)所収の『天使ガブリエルの歌 —ガヴリイリアーダ—』川端香男里訳および解説を参照した。

²¹ Бальмонт, К. Д., “Наше литературное сегодня”, *Золотое руно*, 1909, №11-12, с.61.

Блок, А.А., “Литературные итоги 1907 года”, там же, с.97.

²² Ремизов, А. М., *Подстриженными глазами*. (Избранное. М.: Художественная литература, 1978. 所収、執筆は1933-1946年。)

なる言葉で表した。回想、記憶が自分個人のものではなく、共有されるべきものであるという「記憶観」は次のように述べられている。

「“結び目とねじれ”の本を書くこととは、戸籍上の生年月日で日付を付された自分の人生の本を執筆するというそれ以上のことを意味している。そしてそのような本は、“忘れ得ないこと”に関するものとなる」(411-412)

3 おわりに

そもそも『…の物語 (Повесть о...)]』というタイトルは17世紀以前の聖者伝や歴史的記述など中世文学のそれを想起させる²³。しかし、センテンスが異常に長い「文語的」で実験的なテキストが民衆(とされたロシアの農民)の話すロシア語や聖者伝の模倣でないことは明らかであるし、古いロシア語の単なる再現がレーミゾフの創作の目的となったこともなかった²⁴。よってこのタイトルも、やはりパロディなのである。中世ロシアもゴーゴリも、レーミゾフのテキストを通して再生されるひとつの記憶であり、それを受け取る読者も含めて、芸術家を孤独な創造の仕事から救い出す唯一の契機である。

個人的・独創的想像力が神話となってしまった現代において、もはやひとつのジャンル、あるいは確固とした文学手法としてのパロディの価値を認めないわけにはいかない。そして、パロディというジャンルのパロディを示した『なりやまないタンバリン』とは、ストラチラートフひとりの歴史を意味しない。これは共有される記憶についての物語であり、抑圧された記憶の断片に、再び命を与えようとするからである。

²³ タイトルの変更を勧めたのはミハイル・プリーシヴィンだというのが(Андреев, Ю., *Комментарий*, в: Ремизов, *Избранное*, с. 504.)、本稿で検討したことから判断して、レーミゾフが中世ロシア文学に多く見られるタイトルのパターンを意識していたことは十分に考えられる。

²⁴ Кодрянская, *указ. соч.*, с.42. レーミゾフにはたびたび「民衆的」という形容が冠せられるが、その根拠は、選択されるモチーフやテーマの傾向ばかりでなく、音やリズムの遊戯などを通じて読者に参与を促すという点にも求められるべきであろう。フォークロアもレーミゾフの創作も、読者が積極的に作品に関与してはじめて意味をなす。Browning, G., “*Russian Ornamental Prose*”, *Slavic and East European Journal*, vol. 23, No.3, 1979, p. 350などを参照。

« Неумный бубен », повесть об общей памяти народа.

В процессе творческой деятельности Алексея Ремизова можно видеть его пронизательное сознание о литературных жанрах. Его работа по фольклору является особым приемом, которым писатель старался разрешить вопросы о разрыве между русской интеллигенцией и народом.

С 1909 г. до 1912 г. 3 произведения, написанные на тему о маленьком чиновнике, на каждое из них оказали явные влияния произведения Гоголя и Достоевского. Например, мы легко заметим, что « Неумный бубен » пародия на «Шинель» Гоголя.

В действительности, однако, недостаточно по одному только типу маленького чиновника определить героя Стратилатова. Отклонительное, орнаментальное повествование этого произведения, не только рождает комичность, но и обогащает героя и другие образы противоположными характерами как мозаика, придает им разнообразные значения. Стратилатов изображен пародией на Акакия Акакиевича и одновременно, демоном, ангелом, великим поэтом, рассказчиком и сказителем.

Мозаичность противоположностей служит основой этой повести. В результате того, что каждый образ и мотив приобретут разнообразные значения, прежний порядок нарушится и обыкновенные воззрения уже не гарантируются.

Ремизов мотивирует свою творческую работу как наследование памяти. В его произведениях общая народная память соединяется с частной, интимной памятью. Стратилатов как поэт и сказитель вступает в дело наследования памяти даже и отреченных, ибо это же призвание поэта.

Новоизмененное заглавие «Повесть о Стратилатове» тоже подает намек на то, что это пародия на древнерусскую литературу и нельзя относить повесть только к современной литературе.

Здесь мы увидим ремизовский опыт собрать отрывки литературного наследия и истории, легенд, мифов. Значит, это не повесть об одном Стратилатове, но и повесть об общей памяти народа.