

カーニバルの庭

トルスタヤの短編『金色の玄関にすわっていたのは……』について

沼野恭子

1

けっして多作とはいえず、長編作家でもなく、ロシア語による作品集がまだ一冊しか出版されていないにもかかわらず、すでに内外で非常に高い評価が定着しているロシアの現代作家タチャーナ・トルスタヤ。彼女の作品を、詩人ヨシフ・ブロッキは「現代ロシア文学で、最も独創的で実体感のある輝かしい声」⁽¹⁾と称賛し、最新ソビエト・ロシア文学史を書いたデミング・ブラウンは、リュドミラ・ペトルシェフスカヤやエヴゲーニイ・ポポフらとともに「新しく、極めて興味深い方向を切り開きはじめた」⁽²⁾ものと見なしている。

トルスタヤの作品の特徴と言え、人間の想像力や記憶や夢に最大限の価値をおく作者の姿勢、現実をグロテスクな光のもとに浮かび上がらせることによる相対化やパロディ化、鮮やかな比喩やアレゴリーや音の遊びを駆使した複雑な語り、華麗な文体が一見平凡で何ら取るに足らない物語を支えるという奇妙なコントラスト……等であろう。これらの点で、トルスタヤの作品に1920年代の実験的・装飾的散文との類縁性を見ることは容易であるし⁽³⁾、ときに過剰とも思えるその饒舌な語り口をゴゴリのそれになぞらえることも可能だろう。トルスタヤの出自自体が、深くロシア文学の「伝統」に結びついていることもまた周知の事実であろう。彼女は、『アエリータ』や『ピョートル大帝』『苦悩の中を行く』で知られるソ連の作家アレクセイ・N・トルストイの孫にあたり、したがってはるか遠くはあっても文豪レフ・トルストイとも縁戚関係にあるのだ(もっとも「リアリズムの思想家」トルストイよりはむしろ「ゴゴリアンのモダニスト」ナボコフにずっと近い資質の持ち主であることは間違いないが)。しかしロシア語作家である以上、だれしもロシア文学の先達たちの影響から完全に逃れるわけにゆかないのは当然のことである。ロシア文学史をさかのぼって過去の作家たちに共通点を見いだすことも必要だが、スタイリスト

の系譜に連なるトルスタヤの資質が、ペレストロイカ前後のロシア文壇を背景にしたときいかに際立ったものであったかを指摘しておかなければ、その「獨創性」や「新しさ」を見失ってしまうことにもなりかねまい。

トルスタヤの作家活動は、幸運なことに、ロシア社会が言論の自由を徐々に獲得していった時代と歩を一にしてきた。しかし、さまざまなタブーが破られ、深刻な社会問題が次々と小説の題材として取り上げられたペレストロイカ前後にあって、トルスタヤが頑ななまでに固執したのは、「内容」の自由ではなく「文体」の自由だった。その点で彼女は、大多数の男性作家とも、また1970年にはいるころから徐々に活躍の目立つようになる女性作家たちとも異なった独自の道を歩んでいるとすることができるだろう。1980年代にはいるまでロシアの女性作家たちは、「日本文学（литература быта）」とも呼ばれるジャンルに属する作品を多く書いていたが、それは、1969年『新世界』誌に発表されたナターリヤ・バランスカヤの『ありふれた一週間』がソ連女性の生活を赤裸々に描いた作品としてセンセーションを巻き起こして以来の傾向であった。(4)

「男と同等の仕事をおこなす優秀な労働者であると同時に立派な主婦であることも求められる社会にあって、女たちはその加重負担の結果生ずるさまざまな問題に喘いでいる」という実情を女の立場から暴露する「日本文学」は、ある意味でペレストロイカ精神と合致していたこともあって、その延長線上に、住宅、教育、医療、アルコール中毒、家庭崩壊などの社会問題を積極的に取り込む作品を生み出していった。(5) しかしトルスタヤの作品は、そのような社会派的な題材や写実的な描写とはきっぱりと袂を分かったところで成り立っているのである。

本稿は、彼女のデビュー作『金色の玄関にすわっていたのは……』（以下『金色の……』と略す）を中心にその作風の特徴を具体的に考察することを目的としている。その過程で、トルスタヤという新しい才能がロシア社会のそうした動きあるいは要請とはほとんど無縁な「孤高の」存在であることがおのずと明らかになるのではないかと思う。

2

タチヤーナ・トルスタヤは1951年レニングラードに生まれ、レニングラード大学文学部を卒業した後モスクワに移り、ナウカ出版の東洋文学編集部で働い

た。作家としてデビューしたのは『オーロラ』誌8号に『金色の……』を発表した1983年だから、32歳のときということになる。このときはまだごく一部の評論家にしか注目されなかったが、その後も短編を少しずつ発表しつづけ、三年後『新世界』誌1号に掲載した短編『ペテルス』で広くその才能を認められた。1987年には13の短編を集めた作品集がデビュー作と同名の『金色の玄関にすわっていたのは……』というタイトルで出版され（「ナボコフのーダース」を彷彿とさせる）、それは早くも二年後に英訳されてトルスタヤの名を国際的にも知らしめることになった。1988年にアメリカのリッチモンド大学に招聘されて以来、アメリカに住んで執筆を続けており、ロシアおよびアメリカのマスコミに辛口の評論を発表してなかなかの論客ぶりを発揮するかたわら、1991年には二冊目の作品集『霧のなかの夢遊病者』を英訳で出版している（ロシア語版は今のところ単行本としては出ていない）。

よく処女作にはその作家ののちの作品の主題や特徴などが多く萌芽の形で現れるものだと言われるが、トルスタヤの『金色の……』にも、他の作品とのテーマ上の共通点や呼応、技法上の類似などが見られ、すでに発表されている作品およびこれから書かれるかもしれない作品を読み解こうとする場合に鍵となるような要素がふんだんに盛り込まれているのではないかと考えられる。

まず何よりも顕著で象徴的なのは、この作品が次のような「子どもの数え歌」の一行目を題名にとっているということ、さらにその数え歌全体をエピグラフにしていることであろう。

金色の玄関にすわっていたのは

皇帝、皇太子、王様、王子、

靴屋、仕立屋。

あなたはだあれ？

早く言ってよ、立派な人たちを待たせないで。(40) (6)

日本の子どもの遊び歌で同じようなものを敢えて探すとすれば、これは「ずいずいっころばし」に似たようなものではないかと思われる。何人か子どもが集まったときに、ひとりの子がこの歌を歌いながら子どもたちをひとりずつ指してゆき、最後の言葉（не задерживай добрых людей）を言うと、指され

た子が「皇帝」とか「王子」とか「靴屋」などと自分の好きな身分を名のる。その後は、身分の決まった子を除いて再び同じ歌と動作が繰り返されるというもので、子どもたちの間で昔から広く親しまれている遊びだという。(7)

この「子どもの数え歌」がトルスタヤの作品にとって象徴的だという意味は、次の四点にまとめられるだろう。まず第一に作者が、自由奔放で純粹でときに残酷でもある子どもの想像力や知覚に対して、絶大なる信頼と愛着を抱いているということである。子どもの知覚を扱った短編は、他にも『愛してる、愛してない』『鳥との出会い』などがある。

第二に、彼女の作品にはそうした子どもの世界と関係の深い童話や昔話、歌、ファンタジーの要素が多く取り入れられ、文体的にもやはり子どもの好きな言葉遊び、語呂合わせ、誇張、擬人法などといった装飾的文彩が目立つということである。

第三には、この数え歌の内容と関係することだが、人間というものが簡単に身分を変え得るものだという考え——逆に言えば、見方によって、あるいは感じ方によって、他人の姿はいかようにも異なって見えるものだという複眼的、相対主義的な世界観——をトルスタヤが重視しているということである。この『金色の……』は一言で言うなら、子どもの頃すばらしい「王様」だと思っていたパーシャおじさんが、大人目で眺めたらじつはただの「靴屋」のようだったという「子ども時代の夢の喪失」を切ない哀惜の念とともに描いた作品だが、どちらがパーシャおじさんの本当の姿に近いのかという点は永遠の謎として残されている。事実、この作品について作家自身がインタビューでこう述べている。

これは、人生とは何かということを見きわめようという試みについての物語です。人生っていったい何なんでしょう？ 隣のパーシャおじさんっていったいどういう人なんでしょう、皇帝、皇太子、靴屋、仕立屋？ そのどれでもある。それに小心な夫でもあり、幸福な恋人でもあり、無力な老人でもある。そして、わたしたちはおじさんのことをうっとりとした眼で眺めたり、大人の醒めた眼で眺めたりするのだけれど、その度におじさんは違って見える。だから、子どもの数え歌の「あなたはだあれ？」という問いかけに対する答えはないわけです。(8)

人間はだれでも相矛盾する多様な面を内に抱えた複雑な総体、多元的な存在であり、他人の目に写る姿というのはそのうちのごく一部にすぎない。しかし、人の「本来の姿」などというものはじつは幻影にすぎず、あるのはただ他人の記憶に残る姿あるいは他人の想像力に訴えるイメージだけなのではないか。とくに、その人が死んでしまったり過去の人となってしまった場合には……。パーシャおじさんが亡くなった今となってはもう、おじさんが本当はどういう人だったのか確かめる術はない。人々の記憶にかろうじて残っている断片的な思い出——それだけがパーシャおじさんの生きていたことを示す唯一の証だ。そうであれば、はかなく頼りなげに見える「記憶」にこそ、時間を超越した人間存在の意味があるのではないだろうか。

第四は、ロシアの二人組の評論家ピョートル・ワイリとアレクサンドル・ゲニスの指摘するところだが、この子どもの数え歌が「閉じた、円環構造をしていること。終わりも始めもなく、時計の針のように永遠に円を描いてまわっていること」⁽⁹⁾ もやはりトルスタヤの作品を象徴するものである。彼らによれば、トルスタヤの作品はすべて、円、輪、繰り返される行為、元に戻るプロットなどというイメージ／シンボルで貫かれているというが、確かにタイトルもそのものずばり『円』という短編もあるくらいだ（同じく『円』というタイトルの短編や円環構造をしている『賜物』を書いているナボコフが否応なく思い起こされる）。

いずれにせよ、子どもの数え歌で幕をあける『金色の……』は、エピグラフからしてすでに作家の人生観と文体的嗜好を如実に暗示するものとなっているのである。

さて、この作品の語り手は作者を思わせる女性だが、その語り口は単にみずからの少女時代を回想し、過去のこととして淡々と叙述するというのではなく、ときに少女の会話や空想を取り込み、あるいは自在に少女そのものに立ち戻り、新鮮な驚きと興味を持って周囲を描写するという「多重の声」になっている。たとえば、エピグラフに続く本文の冒頭は「初めに庭があった。子ども時代は庭そのものだった」⁽⁴⁰⁾ という独特のメタファーで始まっているが、これは明らかに大人である語り手が過去を回想している口調である。ところが、それに続く賑やかで色彩豊かな庭の描写によって「庭＝子ども時代」という等式が鮮やかに印象づけられたあと、行変えもなくふいに「今朝早く湖に真っ裸の人

がいたんだって。ほんとよ。ママに言っちゃだめよ。だれだと思う？……まさか。ほんとだったら」(40)という複数の子どもの会話が何の指標もなく差し挟まれる。そして語り手は一気に少女時代の自分に変身すると、裸体に対する子どもらしい好奇心を示して、地の文で「なんて運がいいんでしょう！」(40)という感嘆の声をあげるのである。

こうした多重の声あるいは「複数の登場人物の間を移行する声」とも呼び得る語りは作品全体にわたっており、成人した大人の語りなのか、少女の語りなのか、それ以外の語りなのか、にわかには区別のつきにくいところもあり、恐らくはその曖昧さも意図的なものなのだろうと思われる。ひとつ例をあげるとすれば、膨れ上がる空想のなかで「アラジンの洞窟」とまで思えたパーシャおじさんの憧れの部屋をようやく覗いた少女たちが、次のようなユーモラスな会話を交わす箇所がある。

「ねえ気がついた、あそこのうち、ベッドがひとつしかなかったね」
「じゃマルガリータはいったいどこに寝るのかしら？ 屋根裏部屋？」
「もしかしたらね。だけどあそこにはだいたい保養客がいるでしょ」
「てことは、玄関先のベンチで寝てるのね」「もしかしたら、あのガラスのベッドでふたりで寝てるんじゃない、互い違いに？」「馬鹿ねえ、あのふたりは他人同士よ」「あんたのほうこそ馬鹿よ。恋人同士だったらどうする？」「だって、恋人っていうのはフランスにしかいないもんでしょ」ほんと。それは思いつかなかったわ。(46-47)

妻ヴェロニカをなくしたパーシャおじさんは、家事手伝いのためと称して亡妻の妹マルガリータを自分のうちに住ませる。上の引用部分は、大人の微妙な人間関係をまだ理解できない少女たちがマルガリータの寝る場所について心配している場面であるが、最後の「ほんと。それは思いつかなかったわ」という一人称女性形の声は、何の指標もなく地の文に溶け込んでおり、少女である語り手が心のなかで思ったことなのか、それとも成人になった語り手が「恋人というものはフランスにしかいない」というひとりの少女のおしゃまな言葉を思い出して、含み笑いをまじえたコメントをつけたものなのか、判然としないのである。

『金色の……』に見られる、よりいっそう読者の意表をつく不思議な語りは、

ヴェロニカの死を示すあまりにも簡潔な一行だ。パーシャおじさんが夜眠って「失われた青春の国へ」「叶えられた希望の国へ」運ばれてゆくという描写のあと、「……ねえ、目をさましてよ、パーシャおじさん！ ヴェロニカならもうすぐ死ぬから」（44）とあるのがそれである。登場人物や読者、ときには事物にまで語り手が話しかけるのは、他の作品にも見られるトルスタヤならではの語りの特色のひとつだが、ここでは語り手がパーシャおじさんにヴェロニカの死を未来形で（Вероника-то скоро умрет）ささやいているのが目を引く。この後、悲しみにくれていたおじさんがやがてマルガリータを迎えるという事実が、数行にわたってやはり未来形で述べられるのだが、恐らくこの語りは、マルガリータを得て幸福な晩年を過ごしたパーシャおじさんの一生を冷静に思い出している、大人になった語り手のものと考えるのが妥当だろう。そうだとすれば「目をさましてよ」というのは、単に眠っているおじさんに向けられた言葉というだけでなく、この世を去ったおじさんにもう一度息を吹き返してもらい、語り手自身が少女だった頃の魅惑的な夢を蘇らせたいがための、みずからの記憶に向けられたものであるとも解釈できるのではないだろうか。

これらの例から、語りの多声性とその意味あるいは解釈の多元化と深く関連してテキストを重層化していることが理解されるが、言葉そのものや音韻にたいへん鋭い感性を持つトルスタヤが、言葉のレベルでもあちこちで「意味の重層化」をおこなっていることも指摘しておきたい。たとえば『金色の……』の最後で、パーシャおじさんが雪の積もった玄関にどさっと倒れて息を引き取る場面で「凍てついた白い雛菊が木のように硬くなったおじさんの指の間に生えた」（48）とあるのは、音の類似からして「雛菊（маргаритки）」が読者にマルガリータ（Маргарита）を連想させることはほぼ間違いない。つまり、この文章は「雛菊＝マルガリータ」という類音のメタファーを介すことによって、「金色の玄関にすわっていたあなたはだあれ？」と歌われたパーシャおじさんが、雪化粧した「白い玄関」で息絶えたあとも「色白の」マルガリータの思い出のなかに生きつづけたにちがいないことを印象づけるものとなっているのである。

3

ロシアの現代作家ヴラジーミル・マカーニンの小説について『文学の諸問

題』誌で評論家のカレン・ステパニャンと対談したとき、トルスタヤはこんなことを言っている。マカーニンの「キー・メタファー（ключевая метафора）はテキストに『あふれて』いるから、こっちからもあっちからも取り出すことができます」（10）と。この「キー・メタファー」という概念は、恐らくトルスタヤ自身の作品にもあてはめて考えることができるだろう。というより、トルスタヤにはメタファーこそが主人公なのではないかと思えるような作品が多く、まさしくテキストのあちこちに重要な鍵となるようなメタファーが散りばめられていると言っている。先駆的かつ綿密なトルスタヤ論を何本も書いているヘレーナ・ゴスチロによれば、トルスタヤの作品には、1920年代にザミャーチンが好んで用いた「母型メタファー（matrix metaphor）」に成功しているものが何編かあるという（11）が、これも核となるメタファー（母）が何度もあらわれたり、それと関連するメタファー（子）が生み出されたりするという意味では、やはりキー・メタファーのことと捉えてよさそうだ。ゴスチロも取り上げているが、トルスタヤの短編『マンモス狩り』はこうした主要メタファーがじつに明白で、作家の頭に何よりも先にまず「結婚＝原始時代の狩り」という比喩が浮かび、それから物語を組み立てていったのではないかと思えるほどである。ひるがえって『金色の……』に目を向けると、やはり「子ども時代＝庭」がいわゆるキー・メタファーとなっていると考えることができる。

初めに庭があった。子ども時代は庭そのものだった。終わりの果てもなく、境も塀もなく、ざわざわ、がさがさ、日が射せば金色、陰れば薄緑、ヒースからマツの梢まで幾千層。南に行けばカエルのいる井戸、北に行けば白バラとキノコ、西に行けば蚊のいるキイチゴの茂み、東に行けばコケモモ、マルハナバチ、崖、湖、丸木橋。（40）

作品の冒頭で作者はこのように、「子ども時代」を時間軸から「庭」という空間軸に移すことで視覚的なイメージを与え、子ども時代に特有のさまざまな発見や冒険、楽しいエピソードや賑やかな笑いを、具体的な色や感触を持つ植物や昆虫や地形であらわしている。つまり上の引用部分全体が「拡張されたメタファー」となっているわけである。以後、庭をめぐる描写が出てくるたびに、読者は子ども時代との関連を考えられることになるだろう。それに答えるような形で「子ども時代＝庭」の比喩が繰り返されるのは、子ども時代が終わり

を告げる次のような箇所である。

そしてあるとき、ふと振り返って当惑した指先で煙色にくもったガラスを触ってみると、その向こうで、底に沈んでしまわないうちにと、わたしたちの庭がこれを最後にハンカチを振っていた。でもわたしたちは、まだ何を失ったのかわかっていなかった。(47)

ストッキングやピアスを持っている女の子を羨ましく思うようになり、八年生の解剖の教科書に載っているヌードモデルなどにもう見向きもしなくなった主人公の少女が、大人の世界に足を踏み入れようというまさにそのとき、何げなく庭を振り返ったら、庭は少女に別れのハンカチを振っていた、という。ここでは明らかに「庭」が、失いつつある「子ども時代」の擬人化されたメタファーとなっている。そして、冒頭からこの箇所に至るまでの、作品全体の約七割にあたる部分、つまり上述のふたつのメタファーに挟まれた枠構造を持つ部分で、トルスタヤの筆は祝祭的な子ども時代を存分に描きだしているのである。

そのなかで庭そのものの描写にもうしばらく注意を向けてみると、庭がいかにすばらしい超現実的な時空間であるかということが次のような二種類の表現で提示されていることに気づく。まずは、レニングラードでさえない簿記係をしているパーシャおじさんが、一日の仕事を終え、電車を乗り継いで帰宅する様子を描いたところで、「夏はサンダル、冬は皮底をつけたフェルトの長靴を履いて、パーシャおじさんは自分の『庭』へ、湖のほうから夕方の静けさがひたひたと漂ってくる自分の『天国』へ、四本のガラスの脚がついた巨大なベッドで途方もなく大きな金髪の女帝が身を震わせているあの『家』へと急ぐのだった」(42)とある。ここでは、「庭(Сад)」も「天国(Рай)」も「家(Дом)」も大文字で書かれているため、庭と天国とおじさんの家が同格であることが強調されていることは明らかである。つまり「庭=天国」である。

もうひとつは、その家のなかでパーシャおじさんが眠っている箇所だ。「その頭上高くにはカシの天井が漂い、さらに高いところには屋根裏部屋、黒い上質のコートが眠っているナフタリン入りの長持が漂い、さらに高いところには熊手や干し草の束や古雑誌のしまった物置、そしてもっと高いところでは屋根と煙突と風向計と月が漂い、漂って庭を越え、夢を越えてゆらゆらと揺れ

ながら、パーシャおじさんを失われた青春の国へ、叶えられた希望の国へと運び去る」(43)。ここでは「庭を越え、夢を越え(через сад, через сон)」という効果的な韻律のために「庭=夢」というメタファーが容易に感得される。

こうして「子ども時代」のメタファーである「庭」は、同時に「天国」でもあり「夢」でもあるかけがえのない祝祭のユートピア世界へと昇格しているのである。

そこは、おばあさんがトラ猫に贅沢な肉をやったり、オレンジ色の花をつけたキュウリの赤ちゃんたちが「魔法の箱」いっぱい詰まっていたり、美人のヴェロニカがイチゴを秤にかけ子牛をつぶして手を真っ赤に染めていたりする「豊穡」の場所であり、また家々には扉もめぐらしていないので「どこへ行くのも自由」だという開放的な空間であり、さらにはマルガリータやパーシャおじさんばかりでなく、丸太造りの家や緑色の夏といった事物や季節までもが「笑っている」ような陽気な時空である。言ってみれば、そこは、バフチンがラブレの作品を分析した際に展開したカーニバルのイメージに満ち満ちているのである。もちろん、中世の笑いの文化という視点を中心においたバフチンの理論をすべて、トルスタヤの作品にそのまま適用するわけにいかないのはことわるまでもないことだが、ロシアや欧米の研究者がすでにトルスタヤ論でバフチンの方法論に論及している例もいくつかあり、少なくともこの『金色の……』の子ども時代の描写にカーニバル的要素とグロテスクな手法を指摘しておくことは、必ずしも見当はずれのこじつけではないだろうと思う。

バフチンによれば、カーニバル的世界感覚とは「すべて既成の完成されたものに反対し、不動性や永遠性をてらうことに敵対的であって」「あまねく支配している真理や権威がおかしく相対的なものであるという認識」(12)にもとづくものであり、そこから、裏返しやあべこべの論理、上下や表裏の絶えざる変転の論理、パロディ、もじり、戴冠や奪冠といった現象が生まれるという。ヘレーナ・ゴスチロは、トルスタヤが恋愛を扱うとき、たいてい恋人のどちらか一方あるいは両者がロマンティックな恋愛にふさわしくないような「バフチンのカップル」になっていることを指摘しているが、(13)『金色の……』に登場するカップルもやはり例外ではない。あべこべの論理にふさわしく、パーシャおじさんは小柄ではにかみ屋でおどおどしていて、まるで「ネズミ」のようなのに対し、妻のヴェロニカは大柄の美人で欲が深くて怖くて、「女帝」か「ネ

プチューン」のようなのである。この金髪の女帝は、珍しい品種のイチゴを近所に売っているのだが、あるとき語り手である少女の両親と喧嘩をしたため隣近所との付き合いをやめてしまう。そして少女のコミカルな想像のなかで、この自慢のイチゴをその両親にもぎ取られてしまうのだった。こうして「奪冠」された女帝ヴェロニカはやがて死に、またしても大柄で美人のマルガリータを恋人に得たパーシャおじさんが、今度は「ソロモン王」「いつときのカリフ」「魔法をかけられた王子」に変身し、「戴冠」を果たすのである。先にも述べたとおり、パーシャおじさんが「ネズミ」だったり「ソロモン王」だったりするという、つまり人間存在の相対性あるいは両義性こそトルスタヤの最も描きたかったところだとすれば、それはバフチンの言うカーニバル感覚におおいに通じるものだと言うことができるだろう。

それと関連して、バフチンが祝祭と遊戯のあいだに本質的なつながりを見ていることもここでは重要なポイントである。祝祭と遊戯（子どものそれを含めて）の意味的な相似あるいは親密さについて、バフチンは「遊戯のイメージの中に人生や歴史的過程の言わば圧縮された普遍的な図式——幸・不幸、上昇・下降、獲得・喪失、戴冠・奪冠——を人々は見たのである。遊戯の中で、言わばミニチュア化された形で全人生が、照明もなしに演じられたのである」（206-207）と述べているが、この言は、エピグラフの子どもの数え歌でパーシャおじさんの人生の縮図を象徴的にあらわそうとした『金色の……』になんとよく呼応していることだろう。

だからカーニバルのクライマックスは、庭の奥にたたずむ家のなかへ隣の子どもたちを招き入れたパーシャおじさんの人生が、語り手の少女の想像世界で最も美しく輝いた瞬間でもあったのである。

ああ、この部屋なのね！ ああ、子どもの夢！ ああ、パーシャおじさんはソロモン王！ ゼウスに乳をやったヤギの「豊穡の角」をおじさんの力強い両手が支えているのね！ ラクダのキャラバンが幻の歩を進めてあなたの家を堂々と通りすぎ、積んでいたバグダットの荷を夏のたそがれに落としていった！（中略）見て、あの高そうな時計、異国の数字とヘビの形をした針がついてる！ こっちのにはワスレナグサよ！
まあ、それよりあれ、ほらあれを見てよ！ 文字盤の上にガラスの小部屋があって、なかでカフタンを着た金色の騎士が金色のテーブルについ

て金色のサンドイッチを手をしている。その隣にいるのはワインの杯を持った貴婦人。時計が時を打つと、貴婦人がその杯でテーブルを叩く——六時、七時、八時……。ライラックがガラス越しにじっとうらやましそうに見つめてる。パーシャおじさんはピアノに向かって「月光のソナタ」を弾いている。あなたはだれなの、パーシャおじさん？……

(45-46)

パーシャおじさんの部屋にあったのは、ビロード、レース、磁器、金色の額縁、高価な小テーブル、飾り棚、シャンペングラス、ガラスの小部屋のついた時計、ピアノ、ガラスの脚を持ったベッド……。どれもこれも少女の目にはすばらしい夢のような宝物ばかりだった。「あなたの銀色の頭を夜空にまで持ち上げ、バラの王冠をかぶせ、天上の光で照らし、月の光で包んだのはだれなのでしょう？」(46)。こうして、一気に「王」の位にまでかけのぼったパーシャおじさんは、マルガリータとともに時を刻む金色の人形(騎士と貴婦人)に姿を変えて、少女の記憶にいつまでも残ることになったのである。

4

しかし、子ども時代のただなかにあるときは「生は永遠。死んでゆくのは鳥たちだけ」(41)と思っていた少女も、二十数年たってから再訪してみると、パーシャおじさんがもはや王でも何でもなく、ただの見すばらしい老人でしかないことを知って驚くのだった。「秋がパーシャおじさんの家にはいりこんで、その顔を打った。秋よ、何がしたいの？ 待って、いったい何よ、本気なの？……」(47)という語りは、擬人化された秋がまさにバフチンの言う「打擲」をなしとげ、再びパーシャおじさんの「奪冠」をおこなったことを示している。語り手は、少女だった自分の目に「宝物」と映ったさまざまなものが「埃と塵と屍(Пыль, прах, тлен)」にすぎなかったことを思い知らされる。使い古しのタンス、不細工な絵、粗悪な小物、安物のガラス製品……。

まあ、わたしたちを虜にしていたものがこれなの？ ボロとがらくたばかり。(中略)なんてくだらない冗談を言うのかしら、人生って！ 埃と塵と屍。子ども時代の魔法の底から、光輝く暖かい深みから浮かび上

がってきたわたしたち。冷たい風でかじかんだ拳を開いたら、ほんの一握りの湿った砂以外に、いったい何をすくい取ってきたのだろう。でもパーシャおじさんは、四半世紀前とまるで同じように、震える手で金色の時計を巻いている。文字盤の上のガラスの部屋で、小さな住人である貴婦人と騎士、時の主人たちが身を縮めた。貴婦人がワインの杯でテーブルを叩くと、か細い音が何十年という殻を破ろうとする。八時、九時、十時。いいえ、パーシャおじさん、もう行かなくちゃ。(48)

子ども時代に魅了されたもので今なおそのまま残っているのは、このおもちゃのようなぜんまい時計だけだった。それが他でもなく、子ども時代を終わらせて冷酷にも時を刻みつづける「時計」だったというのは、何という皮肉であろう。子ども時代は完全に過去のものとなり、その黄金の時期に見た夢想の数々もまた失われてしまった。しかし、子ども時代はある日突然終止符を打ったのではなかった。周到な語りは、少女自身が気づかないうちに、徐々にその「カーニバルの庭」が失われてゆく様を描いて伏線を張っていたのである。最初は、終わりも果てもなく、境も扉もなかった庭——まさしくバフチンが言うところの、「その中ですべての人が生活をする」「空間的境界を知らない」(14)カーニバルの世界だった庭。ところがある夏⁽¹⁴⁾、ヴェロニカと少女の両親との間にいざこざが起こってからは、その庭にワイヤロープが張られ、割れたガラスの破片がまかれ、恐ろしい黄色い犬が飼われた(もっとも、ワイヤロープや犬が本当にあったのか、それとも主人公の想像の産物なのか、それとも陰悪になった近所付き合いをあらわすメタファーなのかははっきりわからない)。こうして庭には境界があらわれ、少女たちの空想の世界で特別の意味を持っていた「ガラス」は粉々に砕かれて、絶対的な自由を享受していた子ども時代はすでに翳りを見せはじめていたのだ。

そしてヴェロニカの代わりにパーシャおじさんの家にやってきたマルガリータをめぐる描写で、最初の一行だけ引用されているチュッチェフの詩「最後の恋」。詩を愛するロシア人ならば、たぶんこの有名な詩を諳んじていることだろう。

おお、老境にさしかかり

なんと優しく迷信深く愛すようになることか……

輝け、輝け、最後の恋の
別離の光、夕焼け！

空の半分を包む影、
そこだけ、西のほうに、光が漂っている——
手間どれ、手間どれ、たそがれ時よ、
長引け、長引け、陶醉よ。

(第三連略)

暖かな空気がたゆたい、陽光がさんさんと降り注いでいたはずの場所も、いつしか空の半分が翳り、たそがれの最後の光を放っているだけとなった。パーシャおじさんの最後の恋の淡い光。「なのに、わたしたちは何にも気づかず」(44)、大人になる道を歩きつづけていた。「生活は流れ、魔法の電灯のガラスをますますあわただしく変えて」(47)いくなかで、いよいよ庭が別れのハンカチを振っていたのに、少女たちは、まだ何を失ったのかわかっていなかった。やがて、元気よく庭を歩きまわっていた白いニワトリは地面に寝そべり、七面鳥は暖かい国へ飛んでいってしまい、カーニバルの庭はすっかり様変わりしてしまったのだった。

想像の世界と実生活との乖離、あるいは現実から空想世界への逃避というテーマは、トルスタヤがさまざまな作品で繰り返し取り上げているものである。エレナ・ニェヴズグリャードワという評論家によれば、トルスタヤの作品においてはバラ色のロマンチックな夢想と散文的な現実がいつも対立しており、その夢想のはじけるところが高ければ高いほど、必然的に現実はひどく耐えがたいものになるという。⁽¹⁵⁾ 実際、そうした想像世界と現実の齟齬というメロディは、『金色の……』の他に『オッケルヴィリ川』にも『マンモス狩り』にも『ソーニャ』にも『奇術師』にも少しずつ形を変えてあらわれているので、「トルスタヤ組曲」に流れる一種の通奏低音のようなものと考えることができるだろう。短編『奇術師』を例にとってバフチンのグロテスク・リアリズムの痕跡を論じているナターリヤ・イワノワも、高層アパートにいるときは魅力的な「サルタン」のように思われていた主人公のフィーリンが、地下鉄の雑踏のなかでは小さくてせかせかした普通の人に格下げされ「奪冠」されていること、

フィーリンのにせの王国が現実という冷酷な光にあてられて跡形もなく消えてしまったことを指摘している。(16)

しかしトルスタヤの主人公たちは、けっして空想の世界を手放したりはしないだろう。事実『金色の……』の最後で、語り手は、年取ったマルガリータがいまだに「庭」を歩きまわっていることをさりげなく付け加えている。

年とともにますます背が曲がってふたつ折りになったマルガリータは、地面につくほど低く頭を下げて、凍えそうなすきま風の吹きすさぶ庭をあちこち歩きまわり、まるで押し黙った小道で見失ってしまった足跡を探しているかのようだ。(48)

「見失ってしまった足跡」とは、語り手が失ってしまった「子ども時代」の比喩でもあるに違いない。だから、庭を這いつくばるようにして見失った何かを探しているマルガリータの姿とは、恐らく、カーニバルがとくに終わっていることを理解しながらも、必死でその残響、余韻をとらえようとする語り手自身の姿でもあるだろう。たとえどんなに小さなものであっても、かつてカーニバルが本当にあったことを示すような証拠が残っていさえすれば（それは、ときに古びた写真だったり、大昔のラブレターだったり、金色のぜんまい時計だったりするわけだが）、そこから記憶が蘇り空想がひろがって、さまざまな細部が踊りだし、いろいろな声が歌いだし、魅惑的な「おとぎ話」が始まる。ワイリとゲニスの表現を借りるなら、「トルスタヤのメタファーは現実生活をおとぎ話に変える魔法の棒」(17)である。トルスタヤの美しくもグロテスクで雄弁な語りにも支えられた空想世界は、いつも現実と拮抗するだけの、いやそれ以上の輝きをもって読者に「金色の時」をプレゼントしてくれる。「金色の時の貴婦人が、人生の杯を飲み干して、パーシャおじさんのために最後の零時を打ってくれる」(48)だろうように。

<注>

(1) Tatyana Tolstaya, On the Golden Porch, trans. Antonina W. Bouis (New York: Alfred A. Knopf, 1989), on front flap.

(2) Deming Brown, The Last Years of Soviet Russian Literature, 1975-1991 (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 8.

(3) トルスタヤ自身、1986年におこなわれたインタビューで「私があたかもブルガーコフやナボコフやアレクサンドル・グリーンなどといった1920年代的文学の伝統の後継者のように言われるのには驚いている」と語っている。” Тень на закате, ” « Литературная газета », № 30 (23 июля 1986), с. 7.

cf. Helena Goscilo, ” Domostroika or Perestroika? ” in Thomas Lahusen and Gene Kuperman, eds., Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika (Durham and London: Duke University Press, 1993), p. 247.

(4) Nicholas Žekulin, ” Soviet Russian Women’s Literature in the Early 1980s, ” in Helena Goscilo ed., Fruits of Her Plume: Essays on Contemporary Russian Women’s Culture (Armonk and London: M. E. Sharpe, 1993), pp. 36-37.

(5) Helena Goscilo, ” Introduction, ” in Helena Goscilo ed., Balancing Acts: Contemporary Stories by Russian Women (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989), pp. xxiii-xxiv.

(6) 以下、トルスタヤのテキストからの引用は作品集『金色の玄関にすわっていたのは……』 Татьяна Толстая, ” На золотом крыльце сидели... ” (М.: Молодая гвардия, 1987)からとし、本文中にページ数だけを示すこととする。

(7) cf. Потешки, считалки, небылицы (М.: Современник, 1989), с. 179-180.

(8) ” Тень на закате, ” указ. соч., с. 7.

(9) Петр Вайль, Александр Генис, ” Городок в табакерке: Проза Татьяны Толстой, ” « Звезда », 1990, № 8, с. 147.

(10) ” « ..Голос, летящий в купол » : беседа прозаика Татьяны Толстой и критика Карена Степаняна, ” « Вопросы литературы », 1988, № 2, с. 86.

(11) Helena Goscilo, ” Tat’iana Tolstaia’s < Dome of Many-Coloured Glass > : The World Refracted through Multiple Perspective, ” Slavic Review, vol. 47, no. 1 (Spring, 1988) 287.

(12) ミハイール・バフチーン『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』川端香男里訳(せりか書房、1985)、17頁。以下、この著書か

らの引用は本文中にページ数を示すこととする。

(13) Helena Goscilo, " Monsters, Monomaniacal, Marital, and Medical: Tatiana Tolstaya's Regenerative Use of Gender Stereotypes," in J. Costlow, S. Sandler, and J. Vowles eds., Sexuality and the Body in Russian Culture (California: Stanford University Press, 1993), p.204.

(14) 作品集に収められた版では「ある夏」となっているが、当初『オーロラ』誌(1983年8号)に発表されたときは「一九五〇年」となっていた。

(15) Елена Невзглядова, " Эта прекрасная жизнь: О рассказах Татьяны Толстой ," « Аврора », 1986, № 10, с. 118.

(16) Natai'ia Ivanova, " Bakhtin's Concept of the Grotesque and the Art of Petrushevskaiia and Tolstaia," in Goscilo ed., Fruits of Her Plume, op. cit., pp.25-27.

(17) Вайль, Генис, указ. соч., с.148.