

死と誕生の物語、
あるいは物語の誕生と死
—ピリニャークの初期小説について

沼野恭子

1

G・ブラウニングによれば、ボリス・ピリニャークの作品は年代順に、第一期(1915-1919)、第二期(1920-1924)、第三期(1924-1929)、第四期(1930-1937)の四期に分けることができ、それぞれ、二十世紀初頭のロシア文学の延長と考えられる時期、革命のテーマと装飾的手法が積極的に試された時期、イデオロギーよりも個人の問題にテーマが移った時期、ノンフィクションの割合が増えると同時に「共産主義の成就」がうたわれた時期、であるとしている。(1) 本論は、このうちの第一期に含まれるピリニャークの短編群(とくに短編集『草(Былье)』に収められた作品)(2)をとりあげて若干の考察を試みるものである。

1920年に書き上げられた長編『裸の年(Голый год)』は、周知のとおりピリニャークの名を世に知らめた代表作であり、「装飾的散文」の典型と言ってもいいものだが、そのかなりの部分を『草』の中の短編から「自己引用」している。P・イェンセンの見積もりでは、『裸の年』の約三分の二が、それ以前に書かれたピリニャーク自身の作品の断片あるいはそのヴァリエーションから成っているという。(3) すでに完結しているはずの物語を解体して新たな物語に挿入したり組み込んだりするというのは、ピリニャークが好んでよく用いた手段であり、彼の創作技法の大きな特徴のひとつでもある。そうした「引用」は、必ずしもピリニャーク自身の書いたものにとどまらず、他の作家の作品の一部である場合もあるし(4)、実際に何らかの記録や資料、統計、日記などが用いられる場合もある。また、「本物の文献」の体裁をとったピリニャークの創作が「引用」されることもある。つまり、『裸の年』が読者に与える「雑多な断片の寄せ集め」という印象は、明らかに作者が意図したものなのである。ほとんど有機的な関係のないいくつかの状況が並置されているだけで、作品全体を貫く話の筋もない「反物語」的なこの長編を「物語」たらしめているものは何なのだろうか。そうした問題に答えを出すための前段階の作業として、1920年以前に書かれたピリニャークの短編小説について考えてみたいと思う。

まず、物語がいかにか誕生するかについて、ピリニャーク自身が書いている文章から見てみることにしよう。

どんなふうにして短編が生まれたか覚えているケースが数十はある。例をあげよう。ジーキイ氏のところに行ったときのことである。彼はキャフタかどこかに行く用があって、どうしてそこに行かなければならないのか、私に話して聞かせた。彼のところから戻る途中、私はストラスナヤ広場で電車を降りた。今でもストラスナヤ広場のこの場所を覚えているが、私はパイプをたたいてきれいにしてから、イギリス煙草を詰めて吸い始め、ヴァージニアの香りを吸い込んだのである。そのとき私には、ジーキイ氏の話とキャプステン工場の煙草の匂いから小説ができるだろうということがわかったのだ。一年後に『古いチーズ』が書かれた。また、黒海に沈む「黒いプリンス」号を引き上げた日本人のところへクロダサンと行ったときは、汽車のなかは青い光に満ち、クロダオトキチの顔が緑色をしていた。私は、鉄道の線路に沿って進んでいるのではなく、プロットに沿って進んでいるのだということがわかった。半年後に短編『青い海』が書かれた。

〔…………〕私がものを書くのは、与えられたテーマで書きたいと思うからではなく、テーマが私の意思にはかかわりなく、いつでも突然生まれてくるからなのである。〔…………〕とは言え、新しい短編が書かれるときには、ストラスナヤ広場の『古いチーズ』の場合と同様、ある感覚が生まれるものである。それが育ち始めるのである。(5)

ひとつの短編が書かれる際にまず何らかの「感覚」の芽生えがあるというのは、ピリニャークの作品を考える場合、たいへん興味深い。『古いチーズ (Старый сыр)』(1923年)が煙草の匂いという嗅覚を、『青い海 (Синее море)』(1928年)が色彩という視覚的要素を、それぞれ契機として生まれた物語であるとするならば、短編集『草』に収められている短編『ニガヨモギ (Полынь)』(1919年)もやはり、この植物の匂いから生まれた作品だと考えていいだろう。ここでは、ニガヨモギが苦く香ることが執拗なまでに強調されている。「夜明けとともにニガヨモギが苦く匂い始め、ナターリヤは理解した。ニガヨモギの匂い、その苦くおとぎ話のような匂い、生き水と死に水の匂いがするのはステップの七月だけではない、毎日毎日匂うのだ、ということ。ニガヨモギの悲しみは現代の悲しみなのである」(42)。まるで時代そのものがニガヨモギの匂いを発しているかのような一節だが、事実、その苦さが過酷な時代

のメタファーになっている。同じく『草』のなかの短編『死なるものは招く (Смертельное манит)』(1918年)でも、やはり読者は「嗅覚」を刺激されることになる。冒頭からして「六月の干し草というのは、じつは悪霊の匂いがするものだが、それでもこれ以上甘い香りはない」(97)という語りで始まるが、さらに、六月生まれの主人公アリョーナの記憶に「甘く匂う六月の干し草と六月の辛い草刈りが永遠に残った」(98)という箇所もあって、干し草の甘い匂いが作品全体の雰囲気を決めているとさえ言えそうである。

『草』の中のこの他の作品にも、嗅覚に訴える表現はじつに多い。『彼らの生活の一年 (Год их жизни)』(1915年)からはタイガの匂いが強烈に漂ってくるし、『谷の上 (Над оврагом)』(1915年)では松が匂っており、『白泉院ニコラのほとり (У Николы, что на Белых Колодезях)』(1919年)は肥料の匂いと春の腐臭がする。これらの嗅覚に関する描写は、ほとんどの場合、状況説明としてさりげなく挿入されているのではなく、同じような表現で何度もたちあられ、読者の注意を喚起する。そのため、ピリニャークの作品は「匂うテキスト」に仕立てあげられていると言ってもいいほどである。『裸の年』の第三章には、『ニガヨモギ』と『アリーナ(Арина)』(1919年)の断片が、数回にわたって交互に並置されているところがあるが⁽⁶⁾、全く異なったこの二つの物語をかりうじてつないでいるものは、苦く匂うニガヨモギの匂いである。匂いを介して二つの物語の断片が「モンタージュ」されているとも言えるのではないだろうか。

2

しかし、ピリニャークのテキストでは、かならずしも「五感」のなかで匂いだけが突出しているわけではない。たとえば『白泉院ニコラのほとり』では、物語の最後に近づくにつれ、聴覚に関する表現が優勢になってくる。雷鳴、ピアノの音と人々の騒ぐ声、風の鳴る音、靴音の響き、発砲の音、風が鳴らす鐘の音、松のざわめき、そして赤ん坊の泣き声。なかでも発砲の場面に «Бах, бах» という擬音が使われているのは効果的である。「タタール人やドミートリイ・ドンスコイも聞いた」(23)という古い教会の鐘の音が今も変わらずに鳴り響き、「鳥や虫たちが、まるでこれから始まるオペラの音合わせでもするかのように、さまざまな声で鳴きたてたり騒いだりしている」(28-29)ような穏やかな古い土地に、アナキストたちがやってきて、その秩序を靴音と銃声で乱してしまう。これは、自然と調和しつつ昔ながらの生活をしてき

た人間が、自然に反する行為をし始めたということを、聴覚的にあらわしたものにほかならない。この作品も、いくつかの断片に分けられ、組み変えられてはいるものの、大部分が『裸の年』に収められている。(7)

さらに『ニガヨモギ』には、五感を総動員した次のような箇所がある。

夕方が近づくと、コオロギが鳴き始めた。ナターリヤは菜園にいて、バケツを運んだり畝に水をかけたりしたため、額に汗がしずくとなって吹き出した。バケツの重さで体がこわばり、甘くうずいた。〔…………〕水がはだしの足にはねかかり、涼しくなったため、ほっと一息つけた。夕方が近づき、サクランボの果樹園でコマドリが鳴き始めたかと思ったら、七月を思い出して口をつぐんでしまった。〔…………〕もとはお嬢さん用だった中二階の部屋で、ナターリヤは化粧箱の古絹の切れ端を一枚ずつ手にとり、蠟と酸っぱいような古い香水の匂いを吸い込んだ。自分の部屋をあらためて見直してみると、うす暗い部屋は緑色がかっており、軽やかに影が揺れて床をはいまわっていた。(47)

外では、コオロギやコマドリが「鳴き」（聴覚）、ナターリヤは「はだしの足にはねかか」った冷たい水の感触を楽しんでいる（触覚）。仕事を終えた彼女は、家のなかにはいって部屋を「あらためて見直し」（視覚）、蠟と香水の「匂いを吸い込んだ」（嗅覚）。その香水は「酸っぱいような」匂いがし、彼女の体は「甘く」うずいているのである（味覚）。おそらく、ピリニャークが「生理学的」な作家と言われる理由のひとつは、彼がこのような「自然な」感覚を重視する傾向を持っていることだろう。

このように、ピリニャークの作品においては「感覚」が、物語の誕生に深く関わりとともに、作品の構成要素としても重要な役割を担っているわけであるが、これは、理性よりも本能を、思想よりも感覚を、文明よりも自然を重視する作者自身の美意識をテキストが裏づけているものと言えよう。ピリニャークが理想とする人間は、確かな本能をたよりに、たくましく生きて子孫を残す「自然児」である。思索することよりも行動することを好み、近代文明の「機械」になるよりは「狼」のままでいることを望む人間である。ピリニャークの小説に登場する人物の多くが、夜明けとともに起き出し、春になると出産するのも、動物的な本能によって、自分たちの生活を自然のサイクルと一致させているからである。その典型とも言える形象は、『彼らの生活の一年』のマリーナであろう。「生まれたときから断崖のアザミのように自由にひとり

で、猟師たちやタイガや断崖や川などとともに育った」(116) 彼女は、豊満な肉体と獣のように柔らかい唇の持ち主で、ものを考えることはできないが、「感じる」ことができる。その感覚に従ってマリーナは結婚し、夫と熊との奇妙な共生生活を送るうちに身ごもり、春に出産するのである。

春になり、川は落ちつきをなくして、いっせいに氾濫し、濁って鉛色をした波を逆立てた。白鳥やガチョウやアビの群れが岸を取り巻いた。タイガでは生が始まったのだ。〔…………〕春祭りがやってきた。伝説によると、その日は太陽が微笑み、人々が太陽を象徴する赤い卵を交換するという。

その日、マリーナは出産した。(123)

ピリニャークにとっては、あらゆる動植物が目覚め、息を吹き返して活動を始める春に、人間も誕生するのが望ましいのである。そして、生まれてきた人間たちの姿はと言えば、『アリーナ』の主人公アリーナが言うように「男たちはみなマルクと同じように健康で肩幅が広く、女たちは美しく健康で清楚」(63)であるべきなのである。このような人物造形は、単純で作為的、類型的な印象をまぬがれない。彼らは一様にたくましく、心理的な葛藤とはほとんど無縁な存在である。ソ連の批評家V・ゴフマンは、ピリニャークの作品には生きた主人公はおらず、心理描写も対話も欠いた主人公「一般」があるだけだとしている。ゴフマンの辛辣な言葉によれば、「主人公たちは作者のテーマ上の『命題』を象徴している例証、実例のようなものである。彼らには心理もなければ、みずからの運命もない」「ピリニャークには、作品を作者のモノローグに変えてしまう明らかな傾向がある」⁽⁸⁾ という。つまり、ピリニャークの作品は、多かれ少なかれ作者に似た主人公たちによるモノフォニックなテキストだと言うことができるだろう。

いずれにしても、ピリニャークの主人公に心理描写が欠けているのは確かであり、それは、作品の中でもはっきりと語られているとおり、彼らが「感じる」ことはできても「考える」ことのできない動物のような人間たちだからである。いや、ピリニャークには、「動物のような人間」ではなく、動物自身が主人公となっている作品も何編かある。たとえば『谷の上』(のちに『一生(Целая жизнь)』と改題される)はオスの鳥が、『地吹雪(Поземка)』(1917年)はオオカミがそれぞれ主人公だが、とくに前者は、ピリニャークの理想とする生のあり方を、主人公であるオスの鳥に託したような作品となっている。オス鳥は、気に入ったメスを争いの末自分のものにし、本

能の命じるままに獲物を取り、生殖をして、子を育て、やがてより強いオスに破れて死んでゆく。その一生には何の悔いも残らない。オスは「本能の言葉」(14)を交わすことで、わずかにメスとコミュニケーションを持つが、その行動の大部分は彼自身の「感覚」にもとづいたものである。したがって、心理描写がないかわりに「感じる(чувствовать, ощущать, чуют)」という言葉が頻出し、嗅覚や味覚に関する表現が目立つのも当然のことなのである。この短編は、ピリニャークが作家としてデビューした年(1915年)に書かれたものだが、この中に認められる荒々しいまでの生への執着と本能の肯定、素朴さへの郷愁などは、以後、程度の差こそあれどの作品にもあらわれ、ピリニャークの創作を特徴づけることになる。

3

このように、ピリニャークの作品においては「言葉」ではなく動物的な「感覚」が生証となっているため、感覚に関する表現の頻度は、おのずと主人公の生の充実度に比例することになる。最も素朴で原始的とも言える生活を送り、充足しきっている『谷の上』のオス鳥や動物に近いマリナには、感覚に訴える描写が非常に多い。それに対して、充足した生の対極に位置する「死」は、いっさいの感覚器官の機能を停止させるものであるから、感覚のなくなることが強調される。死の世界では、何の匂いもせず、何の音も聞こえないのである。たとえば、『ニガヨモギ』の老革命家セミョーン・イワーノヴィチは、飢えや壊血病やチフスや天然痘のあふれるロシアでは、生や誕生よりも死のほうが自然であるとして、「聞こえるだろう、死のような静けさだ。死なのだよ」(41)と言っているし、『彼らの生活の一年』の語り手も、冬の夜の静けさを「死を物語る静寂」(122)と形容している。死は、静寂や沈黙つまり音のない状態と結びつけられているのである。もっとも、一般的に言って、静寂から死を連想することはさほど特異なことではないかもしれないが、ピリニャークの作品では、死が匂いのない状態とも結びつけられているところが興味深い。『地吹雪』がその良い例である。これは、人間のワナにはまって死んだメスオオカミの仇を討って人間を殺したボスのオオカミが、そのゆえに自然界の掟を破ってしまい、最後には仲間に殺されるという物語だが、このボスがメスの死んだ場所へ数日後に行ってみると、「すでに何もかも消えていて、つい先日の死を物語るものは何もなかった——すでに風化したメスの匂いがかろうじて捉えられるばかりだった」(107)のに、さらにその翌日行くと、「昨日はまだ捉えることのできた最後の匂い、自分のものだったメスの無二

の匂いが、今日はもう永久に消えてしまっていた」(109)のだった。つまり生を象徴する匂いは、メスの「死」後、次第に消えてゆき、やがて完全な「無」になっているのである。生／死の区別が、匂いの有／無に対応しているわけである。

また『ニガヨモギ』には、考古学者のバウデクがウヴェークという土地で古代都市の遺跡発掘をする場面がある。そこで彼は揚水装置や下水道の痕跡を発見するのだが、古代都市は何ら生の息吹を感じさせない。

石でできた墳墓は死んだようで、何の匂いもしなかった。そこに入らなければならぬときはいつでも、思考がはっきりとして穏やかになり、心に深い悲しみが忍び込んでくる。(44)

ニガヨモギの匂いが全編に満ちているこの作品のなかで、「何の匂いもしなかった」という一節はかなり目を引く。この古代都市は、人間に死の淵を覗かせるためにぽっかりと口をあけたブラックホールのようなものなのだろう。野山や村など生命の躍動するところではさまざまな匂いがするのに対し、この死せる都市にはいっさいの匂いがないのである。ここで、匂いの有／無が、生／死に対応すると同時に、未来をになう「農村」／死すべき「都市」にも対応していることが明らかとなる。

『西欧の没落』の著者シュペングラーに似た思想的立場をとっていたピリニャークによれば⁽⁹⁾、都市や汽車に代表されるような西洋近代文明はやがて滅びる運命にあり、ロシアにとって必要のないものだという。彼は、そもそもピョートル大帝が強制的にロシアを西洋化しようとしたのは誤りだった、元の古き良きロシアに戻すことが肝要である、と考えていた。近代文明を拒否することで、初めて潑刺とした健全な生が得られる、というのは、『白泉院ニコラのほとりで』のアンナの考えでもある。彼女は、理解のない夫のもとを逃れ、「自由」を求めてアナーキストのコミュンにやってきた。

〔夫は〕ほんとうの喜び、ほんとうの自由をけっして理解できないだろう。何物も持たず、すべてのものを放棄し、アンドレイのように自分の下着すら持たないという自由を。ロシアに汽車が走らなくなってもいいではないか。貧弱な明かりや飢えや病いのなかにだって美はあるのではないだろうか？(32)

間接話法で語られているアンナのこの心情を、作者自身の思想を代弁したものと

考えても、あながち間違いではあるまい。留意すべきは、「革命はロシアをピョートル以前の状態に戻すために農民が起こした反乱である」とするピリニャーク特有の革命観の片鱗が、ここに滲み出ていることであろう。(10) 革命をこのように理解する限り、ピリニャークは革命を「受け入れ」ることができた。たとえ近代技術の恩恵をこうむることなく不便な貧しい生活をするようになったとしても、人間本来の力強い本能を取り戻し、それにしたがって自由に生きることができれば、革命の目的は果たされたと言えるにちがいない。というよりは、そうした貧困や疾病に苦しむほうがむしろ美しいのだ、とピリニャークはアンナの口を借りてここで訴えているのだ。洗練され、あるいは爛熟したヨーロッパ文化に背を向けて古いロシアに立ち帰ろうという彼の考えは、このような逆説の美学に支えられているのである。

4

おおざっぱな図式化をするならば、このヨーロッパ／ロシアの対立は、近代文明／原始的生活という対立とパラレルであるとともに、死にゆくもの／蘇るものという二項対立にも対応し、さらには、都市／農村、あるいは屋敷(дом)／百姓小屋(изба)の対立にまでつながっている。ピョートルの改革に従って「ヨーロッパ」を受容した都会的なロシア貴族(屋敷の住人)は、昔と変わらず農村で古い「ロシア」の生活を営んでいる農民(百姓小屋の住人)たちの起こす反乱(бунт)＝革命によって滅びることが運命づけられているからである。『裸の年』をも含めて、革命を題材としたピリニャークの初期作品には、このような構図が浮かび上がってくるものが多い。(11) とくに『ベロコンスコエ荘園(Имение Белоконское)』(1918年)という作品には、この近代化＝屋敷＝死、原始＝百姓小屋＝生という二項対立がきわめて顕著にあらわれている。構成の上でも「二つ」の部分から成り立っているこの短編は、革命のために屋敷を追われる地主プロゾロフスキーと追い出す側の農民コロトゥーロフを対照的に描き出している。プロゾロフスキーは、屋敷を出ると「ひっそりとしたステップの裏街道を元気にてくてくと歩いた。何も持たず、どこへ何のためにゆくのかも知らずにこれほど軽やかに進むのは、生まれて初めてだった」(77)。そして、とある百姓小屋に泊めてもらい、「何世紀かしたら、今の時代のことが、人間精神のこの上なく偉大ですばらしい発露の日々として、愛となつかしさと優しさをもって記録されることだろう、と考えた」(78)。一方、革命に身を投じたコロトゥーロフは、自分の百姓小屋を出て、貧民委員会の議長としてプロゾロフスキーの荘園を占拠しているが、タイプ

ライターもろくに打つことができないのに慣れない事務仕事をやらされて、本来の自分らしさを失っている。つまり、屋敷も何もかも捨てて近代化から歩み去る貴族は、昔ながらの百姓小屋で安らぎを見出すのに対し（屋敷→百姓小屋）、百姓小屋を出て貴族の屋敷を占拠する農民は、機械や書類といった「西洋的」な合理主義と肌が合わずに、また自分のうちに帰りたくなる（百姓小屋→屋敷→百姓小屋）というわけである。貴族であれ、農民であれ、ロシア人である以上は結局「百姓小屋」にいてこそ本当の生が得られる、ということなのだろう。この作品は、固有名詞を多少変更する程度で『裸の年』にほとんどそっくりそのまま組み入れられている。(12)

ロシア人は百姓小屋にいるべきだという作者の考えは、『ニガヨモギ』のなかでロシア人が百姓小屋にたとえられている次のような直喩を見れば、より明らかとなるだろう。

三人とも百姓靴をはいており、老人は半外套を着ていたが、女の子は半裸だった。三人の鼻は、チュヴァシ人とタタール人の血が混じっていることをはっきりと物語っていた。〔……〕老人の顔は百姓小屋に似ており、ワラぶき屋根のように髪が落ちかかっていた。よく見えない目（くすんだ小窓）は、じっと動かずに、まるで千年もそうしているかのように西のほうを見ていた。〔……〕ナターリヤはそのとき思ったのだ——この百姓小屋のようなおぞましい顔とワラぶき屋根のような髪を持った人たち、苦しみ抜き、泥と汗にまみれた精彩のないこの人たちこそ、本物のロシアの民衆だと。(42)

これは、ナターリヤが、かつて見かけた三人のロシア人のことをふと思い出す場面だが、「本物のロシアの民衆」の顔が百姓小屋に、髪がワラぶき屋根に、目が小窓にたとえられており、作者の「百姓小屋」に寄せる愛着が強く感じられるところである。ちなみに、初期のピリニャークは、農民を革命の主要な担い手であると考え、都市の労働者であるプロレタリアートにはほとんど目を向けていなかった。G・ゴルバチョフによれば、1924年以前のピリニャークは典型的な「農民主義（мужиковство）」作家だったという。(13)

では、二世紀にわたって「屋敷」に住み続けた「西洋化したロシア人」のほうはどのように描かれているだろうか。『ペロコンスコエ荘園』の貴族プロゾロフスキーが、持ち家も家財もいっさい投げ捨てて心が軽くなったことは先に見たとおりだが、彼は例外的な存在である。『相続人たち（Наследники）』（1920年）の登場人物はみな、

まるで屍にたかるハイエナのように、没収されずに残った親戚の屋敷に住みつき、分配した宝石類を肌身離さず身につけて、互いに監視したり言い争ったりしている。その屋敷は十八世紀に建てられた古いものだが、そこでは「この二十年というもの、年老いた女主人のオールドミス、クセーニヤ・ダヴィドヴナが、屋敷とともに死にかけていた」⁽¹⁴⁾という。「百姓小屋」がロシアの農民を象徴していたように、ここでは「屋敷」が貴族の老女と一体になっており、老女も屋敷も「死にかけて」いるのである。そしてダヴィドヴナは、1917年10月という、作為的と言えればあまりに作為的な時に死んだとされている。彼女の「相続人たち」の俗悪な姿が、革命とともに滅びるべき運命の地主階級の象徴となっていることは言うまでもない。

5

ところで、『ペロコンスコエ荘園』のプロゾロフスキーが結婚していないということや、『相続人たち』のダヴィドヴナが「オールドミス」であるということは、ピリニャークの作品を読むうえで大変重要な意味を持っている。子孫を残すかどうかということが、ピリニャークの主要なテーマのひとつだからである。たとえば、作品集『草』には収められていないが、『大地より (С земли)』(1918年)という初期の短編では、癌におかされていることを知ったアルヒーポフ老人が自殺した後、独身だったその息子が子供をつくることを決意する。これは、のちに『裸の年』にそのまま引き継がれることになる重要な物語である。⁽¹⁵⁾ピリニャークの考えにしたがえば、子供を残すということは、あらゆる動物に共通したきわめて「自然」な生の営みの一部であり、子供の「誕生」をもってすれば「死」を埋め合わせることができるという。貴族である「屋敷」の住人たちが「自然」にさからって子を残さないとすれば、そこには「死」があるだけで新しい生命の「誕生」はない。反対に、「百姓小屋」では「誕生」が「死」をあがない、生命の途絶えることはないのである。

イェンセンが「革命を体験したピリニャークが初めて、自然の『権利』という考え方と革命をはっきり結びつけた作品」⁽¹⁶⁾とする『千年 (Тысяча лет)』(1919年)では、やはり「オールドミス」である貴族の女性がチフスで死ぬときに、ふたりの兄弟がやってきて久しぶりの再会を果たす。ふたりは、彼女がみずからの死を知っていたこと、もうここではすべてが生き尽くされてしまったこと、などを語り合う。その後、語り手が次のように語るくだりは印象的である。

春の大地を、鐘の音が響きわたっていた。村々を、ほうぼうの百姓小屋を、チフスや飢えや死が駆けめぐっていた。窓のない百姓小屋が、以前と同じく、風のままに屋根の腐ったワラの匂いを漂わせて立っていた。〔……〕どの小屋にも死があり、どの小屋の聖像の下にも、神に魂を返してしまった熱病患者が、生きていたときと同じように、おとなしく無慈悲に聡明そうに横たわっていた。〔……〕それでも、黄昏になると娘たちの歌が聞こえてきた。色とりどりの手織りの服を着た娘たちは、黄昏に丘にやってきて、古い歌を歌うのである。なぜなら、春だからであり、彼女たちの出産のときがやってきたからである。(126)

「百姓小屋」にもチフスや飢えによる死が蔓延してはいるが、そこでは、春になると出産を喜ぶ娘たちが歌を歌うのである。その歌が「聖母受胎告知の教会讃詞（トロパリ）」(131)だというのは、娘たちの出産を作者が聖なるものとして祝福していることを示しているのだろう。貴族が独身のまま子を残さずに死んでゆくのは対照的に、農民たちは、「死」に取り囲まれながらも力強く「生」をつくり出してゆく。連綿と続く「誕生」の連鎖が、個々の「死」を打ち消して、ゆったりとしたひとつの大きな「生」を獲得するのである。こうしたピリニャークの考えを端的にあらわしているのが、『裏街道（Проселки）』（1919年）という短編である。裏街道は「自由の民の反乱」が発生するところでもあり、大地や森を相手にロシアの典型的な農民がきびしい生活を送っているところでもある。

〔農民のコノノフ一家は〕知っていた。ライ麦の種子が大地に落ちて新しい実をたくさん結ぶように、家畜も鳥も子を生み落とし、生まれてはまた生むことで、誕生のなかに死を見出そうとすることを。彼らは知っていた。人間の運命もまたそれと同じであり、ライ麦やオオカミや馬や豚と同じく、誕生によって死を癒すのであって、みな同等なのだということを。(67)

「誕生」のなかに「死」を見出すこと——これはピリニャークの生理学の中心テーマと言ってもいいものである。その理想が実現しているロシアの「農村」では、人間もライ麦やオオカミなどと区別のない「本能」による生き生きとした生活を営んでいるが、誕生によって死が癒されることのない「都市」では、血の通わない書類や機械がわがもの顔にふるまい、人間は死にかけているのである。「〔町には〕白い生活、紙の生活、すなわち死がやってきた。死が誕生であるところに、死はないはずだ。町

は誕生のないまま死にかけていた」(71)と、同じ作品のなかで作者が念を押しているとおりである。この部分も含め、『裏街道』の一部はやはり『裸の年』に生かされており、大主教シリヴェストルの登場する場面あるいは彼自身が書いているという年代記に用いられている。(17)妻帯が禁止されている大主教に、「生殖礼賛」につながるこのような死生観を展開させるのは、やや無理があるようにも思われるが、ピリニャークの初期の作品には「誕生によって帳消しになる死」という考えがあちこちに繰り返しあらわれるのだということを確認しておけばいいだろう。

作品集『草』に収められていないもののなかでも、『死(Смерти)』(1915年)という作品では、子供をもうけて充実した生涯を送り、心安らかに死を迎えることができる父親の老人と、その死に動揺してしまう独身の息子とが対照的に描かれている。子供のあるなしが、死に対する態度を決定すると言わんばかりである。また、先ほど触れた『大地より』は(『死』のテーマ上の続編とも呼べる作品だが)、父親の死に触発されて子供を持つことを決心する息子の物語である。さらに『雪(Снега)』

(1917年)という短編では、パリで気ままに暮らしていた女性が、なぜかネズミの子の死を目撃して、突然子供を持つことを決心する。彼女は、みずから「未婚の母」になるためにロシアにいる昔の恋人のもとへやってくる。(18)ヨーロッパで死を感じたロシア人が、子供をつくるためにロシアに戻ってくるというのも、ヨーロッパ=死、ロシア=誕生という構図にかなっていると言えるだろう。いずれの作品も、独身のまま人生を終わろうとしている登場人物が、人あるいは動物の死をきっかけにして生への不安をかき立てられ、人生の意味を「子供の誕生」に見出そうとする物語である。しかし、結論にたどりついた彼らの先行きは、あまり明るいものではないようだ。結婚せずに子供をつくる決意をしても相手に拒否されてしまったり、ようやく結婚を思い立っても当の相手を愛していなかったりするからである。

人間は、死に近づくことで「本能の生活」への意志を取り戻し、「死」を「誕生」で埋め合わせようとする。しかし、「都市」の住人や「屋敷」の主人にとって、卑俗な日常に押し隠されたその意志を蘇らせることは並大抵のことではないのだろう。ピリニャークの初期作品にあらわれる主人公たちは(動物も含めて)、何の疑いもなく「本能の生活」を送ることのできる「高貴な野蛮人」か、あるいは「本能の生活」の存在に気づいても、そのまわりを逡巡するばかりの「迷える文明人」のどちらかであるようだ。モザイク模様のように数々の異質な断片から成る『裸の年』も、ほとんどの登場人物がこの二つのいずれかのタイプに分けることができる。個々の物語は独立しているが、テーマは互いにきわめて似ており、語り手や登場人物たちの言動はすべ

て、作者ピリニャークのモノローグを肉づけし、立体化させるものとなっている。彼らはみな、革命によってむき出しになった「生」と「死」の感触を物語にしようとする作者の協力者なのである。彼らの言うとおりに、「死」を癒し「生」を永遠のものにするのが「誕生」なのであれば、作家の「生」を永遠のものたらしめるのは物語の「誕生」以外にないだろう。何編かの短い物語をみずからに取り込むことで、言い換えればそれらの「死」のうえに成立した『裸の年』は、ピリニャークに作家としての永遠の輝きを残した。しかし、もとの短編も、『裸の年』の一部としてのみならず、個々の独立した作品としても、いまだに十分な魅力をそなえていると言っているだろう。だからピリニャークが、「死が誕生であるところに、死はないはずだ」と言うとき、それは彼の物語に最もよくあてはまっているのではないだろうか。

<注>

- (1) Gary L. Browning, "The Art of Boris Pilniak," Russian Literature, XVI (1984), pp. 14-17.
- (2) 短編集『草』は、最初1920年にモスクワで出版されたときには十三の短編を含んでいたが、1922年にレヴェリ（現在のタリン）で再版された際、十一編に減らされた。本論での『草』からの引用は、ミュンヘンでリプリントの出た後者の版を用い、本文中にそのページ数を記すことにする。Борис Пильняк. Былье. Nachdruck der Ausgabe Reval, 1922 (München, Wilhelm Fink Verlag, 1970). なお、この版に収められている十一編とは次のとおりである。"Над оврагом", "У Николы, что на Белых Колодезях", "Полынь", "Арина", "Проселки", "Имение Белоконское", "Колымен-город", "Смертельное манит", "Поземка", "Год их жизни", "Тысяча лет". なお、モスクワ版に含まれているあとの二編 "Рассказ о Петре", "Наследники" を引用する場合は、そのつど出所をあきらかにする。
- (3) Peter Alberg Jensen, Nature as Code: The Achievement of Boris Pilniak 1915-1924 (Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1979), p. 158.
- (4) 例えば『第三の首都 (Третья столица)』(1923年)にはイワン・ブーニンの『サンフランシスコの紳士』とフセヴォロド・イワノフの『ひろいアラピア』の一

節がそのまま用いられている。cf. Carol Avins, Border Crossings: The West and Russian Identity in Soviet Literature 1917-1934 (Berkeley, University of California Press, 1983), p. 42.

- (5) Борис Пильняк. Романы. М., Современник, 1990, с. 29.
- (6) Там же, с. 101-118.
- (7) Там же, с. 93-100, 130-137.
- (8) Гофман, В. "Место Пильняка" в кн.: Борис Пильняк. Статьи и материалы. Л., Academia, 1928, с. 18-20.
- (9) cf. Avins, op. cit., pp. 35-47.
- (10) ピリニャークの革命観あるいはポリシェヴィキに対する考えについては、次の文献を参照。T. R. N. Edwards, Three Russian Writers and the Irrational: Zamyatin, Pil'nyak, and Bulgakov (Cambridge, Cambridge University Press, 1982), pp. 94-106.
- (11) cf. Jensen, op. cit., pp. 126-148.
- (12) Пильняк. Романы. указ. соч., с. 137-143.
- (13) Горбачев, Г. "Творческие пути Б. Пильняка" в кн.: Пильняк. Статьи и материалы. указ. соч., с. 63.
- (14) Борис Пильняк. Собрание сочинений. Т. III. М.; Л., Государственное издательство, 1929, с. 147.
- (15) Пильняк. Романы. указ. соч., с. 63-68, 91-92.
- (16) Jensen, op. cit., p. 135.
- (17) Пильняк. Романы. указ. соч., с. 51, 126-127.
- (18) Пильняк Б. Избранные произведения. М., Художественная литература, 1976, с. 214-231.