

ドストエフスキー『白夜』における 18 世紀の「甘美な憂鬱」

金 沢 美 知 子

1792 年発表のカラムジン『哀れなリーザ』と 1848 年のドストエフスキーの初期作品『白夜』には、それぞれの冒頭においてきわめて類似した表現と構想が認められる。二つの短編小説はともに語り手の「私」の散策の場面から書き起こされており、それが 18 世紀のジャン＝ジャック・ルソー『孤独な散歩者の夢想』(Les Rêveries du promeneur solitaire, 1782) の散歩者の形象に想を得ていることは容易に見てとれる。『哀れなリーザ』に関しては同じ 18 世紀の作品ということもあって、カラムジン研究の中では既に定着した理解であるが、¹ 半世紀以上隔たりのある『白夜』もまた、「夢想家」(Из воспоминаний мечтателя) という語が副題に使用されていることから、発表当時、読者にルソーの『散歩者』を連想させるのはさほど難しいことではなかったであろう。

むろん、カラムジン『哀れなリーザ』の語り手の「私」がモスクワ郊外を散策し、ドストエフスキー『白夜』の語り手の「私」はペテルブルグ市内を散策しているという点、前者が専ら自然との交感の中に自らの心情を謳いあげるのに対し、後者はペテルブルグ居住者とその生活風景(公園や通りや家々)のスケッチを通して自らの内面を激白するという点に相違はある。しかしそれらの相違は後述するいくつかの共通の前提の上に成立しているため、単なる相違というよりは、むしろ対比を示すことになった。ドストエフスキーによってルソー、カラムジンの語り手の「私」の形象は意識的に利用され、それらとの対比によって『白夜』の「私」の意味、役割が際立たせられているのである。

従来、ドストエフスキー文学の散策する語り手には、同時代的現象、すなわち 19 世紀ヨーロッパ都市社会の「彷徨者」(flâneur) や、特に世紀前半に急速に成長しつつあったマスメディアの所産ともいえるべき「雑報欄記者」(feuilletoniste) の形象を見る立場が一般的であった。しかし、『白夜』は『ペテルブルグ年代記』(1847)とは異なって、新聞雑報欄の読み物と呼ぶにはあまりにも凝った物語構造をもっており、また語り手の「私」も雑報欄記者の形象の範囲を超えた作為的な語り手像を示している。そこで、本稿では視座をルソーの作品が生まれた 18 世紀へ広げ、18 世紀後半ヨーロッパの思想と芸術表現の中に広く浸透していた「甘美な憂鬱」(une douce mélancolie) の美学を念頭におき、特に文学と深い関係にあった視覚芸術を手がかりとして考察し、『白夜』の語り手の「私」をこの美意識

¹ См.: Орлов П.А. Русский сентиментализм. М., 1977; Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма. СПб., 1994; Топоров В.Н. "Бедная Лиза" Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995.

が生み出したドストエフスキー的変種として捉える。このような試みは、『白夜』の詩学とドストエフスキーの創作技法のいくつかの萌芽の特徴を明らかにし、同時に、『白夜』を18世紀ヨーロッパ文化の系譜上に読み解く機会を与えてくれるであろう。

なおここでは、18世紀の「甘美な憂鬱」の美学により忠実で、時代的にも近いカラムジンの『哀れなリーザ』を基準とし、この作品との偏差を計ることによって、『白夜』の方法を際立たせることにしたい。

【鑑賞者という条件】

『リーザ』の散策者と『白夜』の散策者にはいくつかの共通点が見られる。たとえば、その詠嘆の口調、テキスト内読者を友人に見立てて、**вы, ты** で呼びかける文体、そして〈自然や他者等、自分以外の存在と体験、心情を共有する〉能力、等々である。これらは18世紀末センチメンタル小説の語り手の条件として既に確認されてきた諸点であるため、本稿では『白夜』にも認められることだけを指摘し、省略したい。

ここでは本稿の課題に関わるもうひとつの特徴、語り手が散策者であるだけでなく、優秀かつ有能な観察者、鑑賞者でもある点について、注目しておく。2人の語り手はともに鑑賞の対象であるモスクワ郊外やペテルブルグ市内に精通しており、重要なのはこの資質が、いずれの作品も冒頭あるいは冒頭に近い部分で強調されていることである。

『哀れなリーザ』は「おそらく、モスクワの住人で、私ほど町外れのあたりに通じている者はあるまい」という有名な一文で始まっている。² 語り手の「私」は頻りに野に出かけ、足の向くに任せて森や丘陵を歩き回ることを習慣にしている散策者であった。また『白夜』の「私」に関しては、「私はもう8年もペテルブルグに住んでいるというのに、ほとんどひとりの知り合いもできなかった」という告白が転じて、「でも知り合いなんか私になんの必要があるだろう？それでも私はペテルブルグ中と知り合いなのだから」という結論が導き出されている。そして、「なぜ私がペテルブルグ中と知り合いなのか」を読者に理解してもらおうための文章が延々と続く。³

このように、いずれの「私」も冒頭部でモスクワ郊外またはペテルブルグ市に精通していることを宣言するのであるが、これは明確な語り手像を生み出す役割を果たした。物語の冒頭部で早くも、彼らは単に散策者であるだけでなく、観察し鑑賞する人であるとの印象を読者の中に刻みつけたのである。

むろん、半世紀を経て、『白夜』の「私」は観察することに常軌を逸した熱中ぶりを見せ、また自己省察へのロマン主義的な傾斜を強めるなど、ドストエフスキー的な「進化」を遂

² Карамзин Н.М. Бедная Лиза // Русская сентиментальная повесть. М., 1979. С. 94.

³ Достоевский Ф.М. Пол. соб. соч. в тридцати томах. Т. 2. Л., 1972. С. 102-103.

げた存在ではある。しかし、〈語り手が「鑑賞者」を標榜し、読者の視点を誘導する〉という仕組みは既に『哀れなリーザ』を含む18世紀末の小説に持ち込まれていたもので、⁴ 半世紀を超えての繋がりが認められる。この仕組みを通して露わになるのは、「散策者」という外面的な装いのもとに「鑑賞者」、「観察者」としての資質こそが問われていたこと、そしてこの資質は郊外の自然や街頭の風景だけでなく、リーザの悲しい運命と語り手自身の失恋の経験を鑑賞する際にも充分に発揮されたことである。

【廃墟の風景と甘美な憂鬱】

それでは、『哀れなリーザ』あるいは『白夜』の語り手はどのような鑑賞者として描写されているのであろうか。この問題に少なからぬ関わりを持っているのが、「甘美な憂鬱」の美学である。

18世紀後半ヨーロッパを席卷した「甘美な憂鬱」の美学は、絵画の中に「廃墟をめぐる追想」の場面を描き込む方法を見出した。ジャン・スタロピンスキーは「廃墟」の美学的な意味について次のように述べている。

詩をのぞいて、(現前性の芸術たる) 視覚芸術に不在を表現する手だてはあるだろうか。画家は哀歌詩人たり得るだろうか。牧歌に、古典的美の無時間的照明ではなく、失われたものの哀切感をあたえることができるだろうか。去にしものの境地を感じさせることは絵画には危なっかしい企てだ……。ひとつ方法が残されている。それは、現存そのものがわれわれに消え去った時代について語りかけるような対象に目をむけることだ。廃墟はまさにそうしたものである。⁵

すなわち「廃墟」は「不在」の表現を求める美意識が見出したものである。そして、「不在」の連想は鑑賞者に「甘美な憂鬱」をもたらした。ここに「廃墟の風景」と「甘美な憂鬱」の結びつきがある。

18世紀当時、絵画における「甘美な憂鬱」と「廃墟の風景」の関係についての最大の理論家は、『百科全書』の編纂者、ドゥニ・ディドロであった。彼は1759年からほぼ20年間にわたって発表した美術批評、特に1760年代の文章で両者の関係を詳細に論じており、それをめぐっての議論も見られ、いずれにしても18世紀後半の視覚芸術において、「甘美な憂鬱」は「崇高」の概念とともに大きな流れを形成していた。

⁴ 例を挙げておく。

Львов П.Ю. Даша,деревенская девушка; Муравьев М.Н. Обитатель предместия; Измайлов В.В. Ростовское озеро // Русская сентиментальная повесть. М., 1979.

⁵ ジャン・スタロピンスキー (小西嘉幸訳) 『自由の創出』, 白水社, 1999年, 187頁。

文学作品が視覚芸術、特に絵画の手法から多大な影響を受けたことはいうまでもない。我々は18世紀半ば以後、既にイギリスのゴシック小説や墓地派、湖畔派の作品に「甘美な憂鬱」を演出するために「廃墟の絵」を借用した例を見ることができる。

カラムジンの作品においてもしばしばこの「廃墟の風景」は効果的に利用された。ロシア文学においては、カラムジンおよびその同時代の作家達の作品に流行のひとつのピークが見られ、これら1790年代の作品では、「廃墟」に結びつくようなながしかのモニュメントがきわめて頻繁に登場している。また、19世紀初頭にはイギリス、ドイツ文学の強い影響下にあったジュコフスキーの中にその芸術的成果が認められた。

カラムジンの作品の中で「甘美な憂鬱」が「廃墟の風景」によって引き起こされている最も顕著な例のひとつは『ボルンホルム島』である。ただし、ここでは「廃墟の風景」は文明論的壮大さで演出されているため、「甘美な憂鬱」よりは恐怖の念、いわゆる「崇高の概念」と結びつく危うさを伴っていた。

それに比して『哀れなリーザ』の場合、「甘美な憂鬱」はより安定した形で提供されると言えるだろう。この作品には二つの廃墟が登場する。ひとつは「私」が足繁く通うシーモノフ修道院の廃墟であり、そこでは「丈高い草に覆われた墓地の人気のない修道院」や「崩れた墓石」にロシアの栄枯盛衰の歴史が刻印されている。もうひとつの廃墟はリーザの小屋と墓で、小屋には30年ほど前、リーザが老母とともに暮らしていたが、物語の現在では住む者もなく朽ち果ててしまっている。こちらの方はきわめて個人的な追想の対象であり、ロシアの歴史ではなく、知人の恋人の運命を追想するためのモニュメントとしての廃墟である。このように『リーザ』には2つのタイプの「廃墟の風景」が登場している。前者はともすれば恐怖へと読者を誘いかねない僧院廃墟の絵ではあるが、作者の美意識はそこにとどまらず、僧院の廃墟からリーザの小屋の廃墟へ、すなわち壮大なロシア国家の歴史から身近な個人の人生へと巧みに読者を誘導するのである。⁶

一見、『白夜』ではそうした「廃墟の風景」には出会わない。ペテルブルグ市中の風景は、馴染みの建物が増築され、修繕され、色が塗り替えられるなど、日々の変化にとどまっている。では「廃墟の絵」は『白夜』には無縁なのであろうかと思えば、そうでもない。

語り手の「私」がナースチェンカに夢想家の資質について説明するくだりに、「廃墟の風景」を想起させる固有名詞が大挙して登場するからである。月桂冠を与えられた詩人、後

⁶ ディドロはサロン評と並行して発表した有名な『絵画論』の中で、〈廃墟は脅威の場所、墓は休息の場所であり、それぞれ人間に対して呼び覚ます感情が異なっている〉ことを述べている。これは全てのケースに適応できるとは限らないものの、一時期の絵画作品には有効な理論であったと考えられる。しかし『哀れなリーザ』の場合、リーザの小屋は廃墟であるが、ディドロのいう恐怖の念を呼び起こすものではなく、むしろ墓と同様に、語り手および読者が故人を偲ぶための、安らぎの感情を呼び覚ます装置として機能している。

Diderot, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763* (Paris : Hermann, 1984). pp. 50-52.

期ロマン派の作家ホフマンとの交友、聖バーソロミューの夜、ウォルター・スコットの作中人物たち、イワン雷帝のカザン占領、大僧正の集会を背にして立つフス、歌劇『ロベール』の中の死者達の暴動、ジュコフスキーやコズロフの作品の主人公達、ダーシコヴァ夫人のサロンでの詩の朗読、クレオパトラとその恋人等々⁷ 語り手の話は途切れることなく延々と続く。広く知られた名前や事件もあれば、アカデミー版の注を頼りに出典をたぐり寄せて知ることになる小説や詩の中の人物達もある。⁸

挙げられた名前は、比較的『白夜』発表の時代に近い過去に関するものもあれば、数世紀を遡る昔のものもあり、いずれも失われた「過去」として、「空想家」の大切なモニュメントとして、彼の内に「甘美な憂鬱」を呼び覚ます役割を果たしている。注目されるのは、歴史上の出来事と虚構の中の形象が混在していることで、これは、空想の中では歴史もまた虚構へと同化してしまうことを示している。

『白夜』のこの興味深い場面において、モニュメントは実際に触れることの可能な廃墟ではなく、想像の中で育てられた過去のイメージである。ドストエフスキーは18世紀的「廃墟の風景」を単に視覚的に借用したのではなく、追想行為の本質と結びつけることで、自分自身の方法としたのであった。

【甘美な憂鬱と心地よい涙】

「甘美な憂鬱」を表現する方法はさまざまであろう。絵画であれば描き込まれたモチーフ、色彩、構図などが鑑賞者に一定の心地よさを与え、画中に人物が登場する場合にはその人物の表情や所作にも配慮がなされる。文学作品の場合も当然のことながらそうした「絵」が利用されたが、それについては立ち入らないこととして、ここでは語り手と物語の関係をめぐる、文学に固有の表現方法について、取り上げておきたい。

『哀れなリーザ』には語り手がリーザの運命に対してどのように臨んでいるかを示す興味深い記述がある。語り手の「私」がシーモノフ修道院を訪れるのは「哀れなリーザの惨めな運命の思い出のせい」であることを述べた後に、「ああ！私は心を揺り動かし、私に優しい悲しみの涙を流させるものが好きだ！」と溜息するくだりである。⁹ そしてここからリーザの「惨めな運命」についての話が始まる。『哀れなリーザ』は〈涙を流すことは心地よい〉という堅固な信念に基づいて語られた話であり、いかにリーザの失恋と自殺が深い悲しみをこめて描写されていていようと、それは「私」が心地よい涙を流し、語り手が読者にも心地よい涙を流させるための手続きでしかない。リーザの悲劇は語り手と読者の「甘美な

⁷ Достоевский Ф.М. Пол. соб. соч. Т. 2. С. 116.

⁸ Достоевский Ф.М. Пол. соб. соч. Т. 2. С. 490-491.

⁹ Карамзин Н.М. Бедная Лиза. С. 95.

憂鬱」を創出する装置であり、この点では「廢墟の風景」と同じ役割を果たしている。

語り手の「私」とリーザの悲劇の間の関係は物語の最後で再び際立ってくる。ヒロイン、リーザが入水自殺し、母親も亡くなり、リーザを捨てたエラストもこの世を去るという幕切れの後、最後に語り手は、「リーザとエラストはもう仲睦まじくしているだろう！」¹⁰ と話を締めくくった。記されてこそいないが、まさに「めでたしめでたし」という口上が相応しい幕引きである。ソビエト時代の文芸批評では、リーザの自殺という「敗北」の結末を不満とし、カラムジンの日和見主義が批判された。しかし、この作品の狙いが「かわいそうな」リーザの人生に涙して、読者に「甘美な憂鬱」という内的カタルシスを味わわせるころにあったことを考えるならば、この批判は不当であると言わねばならないだろう。

『白夜』はどうであろうか。『白夜』で読者は、やはり最後の場面で、語り手が自らの失恋を総括し、語ってきた物語に対する自らの態度を意味づける言葉と出会う。愛しいナースチェンカの裏切りを恨むつもりも詰るつもりはないと述べ、さらに「私」はこう叫ぶのである。「ああ！この上ない至福の瞬間！それは人間の長い一生にも十分に匹敵する瞬間ではないか？…」¹¹ と。

「この上ない至福の瞬間」は、ナースチェンカが本来の恋人と結ばれる瞬間、彼女の「幸福の瞬間」という言葉を受けつつも、人生一般を示唆し、やはり直接的には語り手の「私」自身の至福の瞬間を意味している。語り手は不幸な恋の経験、すなわち白夜の出来事を「至福の瞬間」と表現するのである。『リーザ』の語り手の場合と同様、『白夜』の語り手にも「悲しい出来事」を語る喜びが綴られている。『白夜』の語り手の恍惚は『哀れなリーザ』の語り手の「甘美な憂鬱」へと遡及することのできる美意識であり、また文学的方法でもあった。

【過去を追想する行為】

18世紀ヨーロッパの視覚芸術において、「甘美な憂鬱」は「廢墟の風景」と分ちがたく結びついており、「甘美な憂鬱」は「廢墟の風景」が帰らぬ過去を鑑賞者に突きつけるところに生まれた。「憂鬱」が「甘美」であるためにはそれが深刻な悲惨や苦悩、身を震撼させる恐怖にまで発展しないよう、一定のバランス感覚と「よき趣味」が働いていたことは言うまでもない。文学作品においても同様のメカニズムが働いていた。

過去となってしまった、失われてしまったという考えは鑑賞者に時間の不可逆性を強く意識させる。作品の中の「私」は時間のもつ非情さを十分理解し、決定的に過去のものとなった家族、友人、恋人やあるいは彼らとともに経験した出来事に惜別の思いを強める。しかしながら一方で、「私」は自らが「憂鬱」にとられる姿を風景の中に描き込み、その風

¹⁰ Карамзин Н.М. Бедная Лиза. С. 106.

¹¹ Достоевский Ф.М. Пол. соб. соч. Т. 2. С. 141.

景に充足感を抱いてもいる。「甘美な憂鬱」はロマン主義的な激情、突然の驚異や足下を揺るがす天変地異には馴染みが薄い。よりよき理解と心構えの中でこそ、安定した悲しみが生まれ、「甘美さ」が約束されるからである。ロシア文学史上、カラムジンの『哀れなリーザ』はこの「甘美な憂鬱」を最も忠実に実現した小説のひとつであった。

『白夜』の中にも同様に、時間の不可逆性についての感覚が存在している。物語は「親愛なる読者よ、われわれが青春時代にのみ出会えるような、実にすばらしい夜だった」という文で始まり、物語の最後では「人間の一生」という言葉が掲げられている。また他にも、語り手の「私」が自らの生活の中で一周年記念（годовщина）を設けて、過去を追想する儀式に多大の時間を割いていること、「かつて幸福を味わった場所」を訪れることが好きで、「帰らぬ過去に合わせて、自分の現在を築き上げるのが好き」であることが指摘されている。¹² 随所で過ぎ去った時間が描かれ、「その思い出のすばらしさ！」という詠嘆にも出会う。『白夜』では、公的な建造物ではなく、日々の回想行為こそがモニュメントであった。

こうして、『白夜』でもまた「過去」の追想が語り手の世界観と美意識を支えていることは明らかであるが、「過去」をめぐる、『白夜』には『哀れなリーザ』との相違もあった。

【未来における追想行為】

『哀れなリーザ』の「過去」と『白夜』の「過去」の間には大きな違いがある。『リーザ』で追想の対象となっている事件、人物は語りの現在との間に安定した時間的距離が確保されている「過去」であった。物語の最後では再びリーザの悲劇が過去のものであることが確認されるが、これはこの悲劇を語りの現在、すなわち読書行為の現在から遠ざける試みであり、そのことによって読者の安寧を保証する役割を果たしていた。物語が終わった今、読者が悲劇の深刻さに直面することなく、現実の世界へと速やかに撤退することができる様にとの配慮で、18世紀末の多くの小説でも利用された手法である。

『白夜』にあってはそうした配慮はなされず、むしろ追想された「物語」は結末部分で再び「私」の前に立ち現れる。

『白夜』は、自らの過去を追想し、さらに〈過去を追想する〉という行為自体もまた回想の対象としてしまうという、二重の構造をもっている。こうした構造のもとで、回想行為の現在と語りの現在は時として入れ替わり、回想される事件と回想する行為は分かちがたく結びついた。また、第3夜に行われた3度目の逢い引きと第5夜に行われた4度目の逢い引きの間に、出会いのなかった一夜が挟み込まれていて、追想される対象と追想行為の間に時間的ずれをもたらしている点も、『白夜』の時間を複雑化している原因の1つとなっている。このように、『哀れなリーザ』や18世紀末の多くの小説の場合とは異なって、

¹² Достоевский Ф.М. Пол. собр. соч. Т. 2. С. 119.

ドストエフスキーの『白夜』で追想されるのは「安定的な過去」ではなかった。

この点と関連して指摘しておきたいのは、『白夜』には〈未来において追想する行為〉が新たに描き込まれたことである。

『哀れなリーザ』に登場するのは「過去を追想する人」であり、語り手すなわち読者の我々が体験するのは現在と過去の間の往来であった。むろん未来に目を向ける場面も僅かながら見られる。しかし、次の台詞、

「こうして身も心も美しかったあの人はその生涯を終えた。あの世で、新しい人生で出会っても、私にはおまえのことがわかるだろう、優しいリーザ！」¹³

が語っているように、リーザとの再会は「あの世」、「新しい人生」でのものであり、未来の時間には「私」のいかなる姿も登場しない。一方、『白夜』には「未来」が随所に織り込まれ、未来の「私」、「来たるべき私の老年」のモチーフが強調されている。「私」がナースチェンカを失った後に溜息するのもそうした場面のひとつであった。

私は、すっかり年老いた私がちょうど 15 年後、相変わらず同じこの部屋で、やはりひとりぼっちで、その間やはり少しも利口にならないマトリョーナと、相変わらず寂しく暮らしている自分の姿を見たのかもしれない。¹⁴

今はまだ元気な婆やが皺だらけでよぼよぼの老人になり、部屋は古ぼけて朽ち崩れ、差し込んだ日の光もくすんで、「私」までもが年老いてしまっている。これは「廃墟の風景」以外のなにものでもない。しかしそれは、過去の痕跡としての「廃墟」ではなく、自分を待ち受けている、逃れられない「廃墟」である。そして、この場面に刻印されているのは単に「未来の私」であるだけでなく、「未来において過去を回想する私」の形象なのだ。¹⁵

こうして、『哀れなリーザ』の最後において「安定的な過去」が確認されているとすれば、『白夜』の幕引きでは、未来の「私」が描写され、語る現在が早くも未来の「私」に追想される過去となりつつある様子が映し出されるのである。これもドストエフスキーによる「追想行為」の読みかえといえるであろう。

¹³ Карамзин Н.М. Бедная Лиза. С. 106.

¹⁴ Достоевский Ф.М. Пол. соб. соч. Т. 2. С. 141.

¹⁵ デイドロは1767年の「サロン評」で、〈凱旋門、ピラミッド、宮殿などの廃墟を見る時、我々は自らの住居が崩壊する様を想像して、孤独と沈黙にとらわれる〉ことを指摘し、そこに「甘美な憂鬱」を見ている。人間の美意識についてのこの見解はまさに『白夜』の時間理解を説明するものでもあった。

Diderot, *Ruines et Paysages, Salons de 1767* (Paris : Hermann, 1995), p. 335.

以上、『哀れなリーザ』を基準とし、この作品との類似または相異を中心に考察を加えることで、『白夜』を18世紀ヨーロッパの美学である「甘美な憂鬱」の系譜上に捉えることを試みた。この試みを通して確認されたのは、『白夜』はいくつかの点で改変を加えられながらも、確実に18世紀の美意識と繋がっており、また18世紀の表現方法を踏まえていることである。

ここで本稿を閉じるに際して、作家ドストエフスキーの18世紀ロシア文学との関係を推測する手がかりとして、『白夜』の副題に言及しておきたい。

『白夜』には「感傷的物語—ある夢想家の思い出より—」(Сентиментальный роман (Из воспоминаний мечтателя)) という副題が付されている。同じ時期に発表された、ほぼ同じ規模の短編小説『弱い心』(1848)には повесть と記されていることから、この роман にはなにがしかの狙いが託されているものと考えられる。作品の規模から考えてもこの роман は長編小説を意味しているのではないことは明らかであった。

しかしながら、そもそも роман と повесть は規模、長さの違いというよりは、内容による区別がなされたもので、роман は〈考案され、粉飾された物語〉としての性格が強かった。18世紀末、カラムジンや彼と同じ文学スタイルの作家たちの間では роман という言葉が嫌われ、повесть が使用されたことが、研究によって指摘されている。¹⁶ 18世紀後半には роман の「嘘を散りばめた作り物」というイメージが強まり、その「安価な奇想天外」が酷評を受け始めていたため、作者はそれまでに親しまれてきた роман の語を避けて、история や повесть 等を使用するようになった。したがって当然のことながら、повесть には「嘘ではない」という意味が先天的にこめられていたものと考えられる。この時代の小説が「嘘ではない」ことにいかに重きを置いていたかは、「本当の物語」「真実の話」といった副題が多用されたことにも表れているであろう。¹⁷

ドストエフスキーがどの程度、先行する時代のこの роман をめぐるちょっとした「騒動」を意識していたのかについて、確定することはできない。しかし、古典だけでなく近い過去の文学にも通じていて、処女作『貧しい人々』では題名に бедный を用い、カラムジン

¹⁶ См.: Ромодановская Е.К. Об изменениях жанровой системы при переходе от древнерусских традиций к литературе нового времени // XVIII век, сб. 21. СПб., 1999. С. 20.

18世紀ロシアでは роман という言葉に概して低俗な内容を想起しがちであった。そのため新しく登場した作家たちはこの言葉を使いたがらず、その代わりに、повесть, история, сборник рассказов и повестей などの表現をタイトルに用いることが多かったと述べられている。

¹⁷ 当時の小説の題名および副題の例を挙げておく。

Львов П.Ю. Роза и Любим. Сельская повесть; Карамзин Н.М. Евгений и Юлия. Русская истинная повесть; Сушков М.В. Российский Вертер. Полусправедливая повесть; Измайлов А.Е. Бедная Маша. Российская, отчасти справедливая повесть; Мамышев Н. Злосчастный. Истинное происшествие // Русская сентиментальная повесть. М., 1979.

『哀れなりーザ』についての読者の記憶を利用したドストエフスキーのことである。その貪欲な観察眼と鋭い嗅覚で文壇の動向を把握していたと考えるのは、無謀なことではないだろう。であるとすれば、この *Сентиментальный роман* という副題は、18世紀末から19世紀初頭に流行した *Сентиментальная повесть* を踏まえたものであり、そこにはフィクションの条件を問い直すことへの提案がこめられていたと推察することもできるのである。

追記

木村彰一先生が東大を去られる3年ほど前であったと思う。大学2年の秋、私は次年度から教養学科ロシア科に進学することが決まり、進学先の授業に出席していた。ドストエフスキー文学のさほど熱心な愛読者ではなかったと思われる木村先生が、ドストエフスキーなら『白夜』を読もうと提案された。冒頭の部分がいいんだなあ、と溜息されていた声が耳に残っている。講読は冒頭どまりであったが、ドストエフスキーの文章を堪能した。このささやかな『白夜』論を故木村彰一先生の思い出に捧げる。

The Eighteenth Century's 'Sweet Melancholy' in Dostoevsky's *White Nights*

KANAZAWA Michiko

Dostoevsky's dreamer-narrators have received considerable attention, notably, his early short novel *White Nights* (1848) has attracted special interest among readers. In *White Nights*, narrated in the first person, the dreamer-narrator 'I' is wandering around St. Petersburg, watching various street scenes. Many preceding studies have identified in the narrator the figure of *feuilletoniste* (columnist of a newspaper), which was born from the mass media in the 19th century.

However, much different from the same writer's *Petersburg Chronicle* from which *White Nights* is thought to have derived, the story of this novel has a much more intricate plot than *feuilleton* (a newspaper column). Accordingly, both the plot and the image of the narrator need to be examined more broadly.

In this article we study the image of the narrator and the poetics of *White Nights* through the 18th century's 'une douce mélancolie' ('sweet melancholy') aesthetics. A famous philosopher and theorist from the 18th century, Diderot, defined 'sweet melancholy' and 'landscape with ruins' as follows:

«L'effet de ses compositions bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais ; et nous revenons sur nous-mêmes; nous anticipons sur les ravages du temps; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. À l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus. Et voilà la première ligne de la poésie des ruines.»

Beginning with a comparison between Dostoevsky's *White Nights* and Karamzin's sentimental novel *Poor Lisa* (1792), we discuss several important characteristics of the 18th century's aesthetics 'une douce mélancolie' in both works: the narrator's nature and ability as a keen and sensitive appreciator, the landscape with ruins including its public and private monuments (a deserted monastery, a broken hut, a grave, and the historical spots), sweet melancholy with pleasant tears, and memories of past events and past acquaintances, etc.

Throughout our analysis, *White Nights* will reveal the characteristics of the 18th century aesthetics, as well as a commonality with *Poor Lisa*. However, we also realize that those characteristics are modified by Dostoevsky. We argue that this is a Dostoevskian variation of the 18th century's sense of beauty, expression, and poetics.