

絵のような美を求めて
—18世紀末～19世紀初頭ロシア文化史より—

鳥山祐介

壮麗な^{カレチーナ}絵だ！

～カラムジン『あわれなりーザ』

0 序

^{ヴィジュアル・カルチャー}
「視覚文化」論を中心に据えた文化史の記述は近年特に爆発的な大流行を遂げており、書店の棚を少し見回してみてもこの種の研究書はまさに百花繚乱という趣がある。

こういった分野横断的方法は、「18世紀ロシア文学」という研究分野にもかなり多くの視点を提供してくれるものである。その誕生から200年以上の歳月を経た「18世紀ロシア文学」は、今や能動性を駆使しつつページの上に目を走らす読者にとってさえ何か雲がかかったような印象を残さずにはおかないものとなっている。これは何よりも、当時は自明の前提であった諸知識や、それによって形作られた思考様式といったものが今となっては忘れ去られているためであり、こうした事情が文学読解に先立つ文化的コンテクストの研究を不可避なものとしている。ただし、当然のことながらそうしたコンテクストは活字文化という枠の内部で完結しているものではない。よって、いったんこの枠から抜け出し、当時の文化的コンテクストを再構成するため「視覚文化」をはじめ様々なジャンルの文化事象に視線を注いでやることは、かえって当時の文学を解釈する上で近道になると考えられる。

本論では、カラムジンを中心とする18世紀末から19世紀初頭にかけての「ロシア文学」を、同時代の視覚文化の領域における転機と不可分の現象として概観してみたい。ただ扱う問題の規模があまりにも大きいため、周到な研究などというよりはむしろより広範な研究の「予備作業」にならざるを得ないということを予め断わっておく。

1

デルジャーヴィンの詩作品ではもとより視覚的要素が重要な位置を占めているが、ここでは特に、この時代の視覚文化を論じる際に頻出するモチーフである光学器械が作品の題材とされている例を扱ってみたい。次に引用するのは、彼が晩年に書いた有名な書簡詩『エヴゲニーに。ズヴァンカ村の生活』“Евгению. Жизнь Званская” (1807) の中ほどに現れる二連である。

Иль в стекла оптики картинные места また、幻灯器の硝子に私は見る、
Смотрю моих усадеб; на свитках грады, царства, 自分の屋敷の中の絵のような景勝地を、
Моря, леса, — лежит вся мира красота 町々、国々、海、森を—世界の全ての美が
 В глазах, искусств через коварства. 狡猾なる術を通して目の中に。

Иль в мрачном фонаре люблюсь, звезды зря あるいは暗い灯の中で、私は見とれる
Бегущи в тишине по синю волн стремлению: 波の青い流れにしじまを動く星々を見つつ
Так солнцы в воздухе, я мню, текут горя, 思うに、この様に天の太陽たちも燃えながら、
 Премудрости ко прославлению.¹ 深い英知を賛えつつ、空を動くのであろう。

前後の連とほとんど文脈的なつながりを持たない形で長大な作品の中に放り込まれたこの二連に関し、デルジャーヴィンは後に自身で書いた『デルジャーヴィンの著作の解説』“Объяснения Державина на его сочинения”において、次のような説明を与えている。

（“Иль в стекла оптики картинные места”以下の部分に関して）

光学器械装置。様々な町、港といったものの光景を描いた版画を置くと、それを大きく映し出し、見る者に少なからぬ満足を与える。

（“Иль в мрачном фонаре люблюсь”以下の部分に関して）

カメラ・オブスキュラのこと。向かい側にある天然の対象物を小さく、極めて生き生きと映し出し、川では、特に弱い風の吹いているとき、太陽に照らされた流れがさながら星のように真っ青な水の上を動く²。

この二つの項目の記述からも分かるように、引用した二連では二つの別の光学器械が「対置」されているのである。

では、この二つの器械とはそれぞれどういったものか。まず、デルジャーヴィンの「光学器械装置」“оптическая устроенная машина”という表現はやや具体性を欠くが、グコフスキイはこれを「おそらく、“волшебный фонарь”の一種であろう³」と解釈しており、ザパドフら後の研究者もおおむねこの見解に従っている⁴。この“волшебный фонарь”は、17世紀

¹ Державин, Г.Р. *Стихотворения* (Библиотека поэта, Большая серия, 2-е изд.) Л., 1957, стр.330

² *Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я.Грота*, 2-е издание Императорской Академии наук (без рисунков), тт. I - VII, СПб., 1868-1878, Том III, стр.590

³ Державин, Г.Р. *Стихотворения* (Библиотека поэта) Л., 1933, стр.505

⁴ Державин, Г.Р. Л., 1957, стр.446

のイエズス会士アタナシウス・キルヒャーの手になる有名な装置「ラテルナ・マギカ“*laterna magica*”」の名称を直訳したものであると考えられる。デルジャーヴィンが別の作品でも題材としているこの「ラテルナ・マギカ」は人工光源を用いて像を映し出す装置であるが、その際に暗箱の中のスクリーンを用いるもの、夜間に屋外の壁をスクリーンとするもの⁵、あるいは鏡や半透明のレンズなどを用いて映像に幻想味を与えるものなど、その形態は様々である。この詩の中でデルジャーヴィンが言及している装置に関していえば、この引用が領地における一日の生活を描いた書簡詩の中でも昼間の生活を描いた部分に当たることから、暗室や暗箱などを伴うタイプのものであろうと考えられる。

一方、後者の“*мрачный фонарь*”は、デルジャーヴィン自身の述べるところに従えばカメラ・オブスキュラのことであるという。これは、光が小さな穴を通して暗室、暗箱の中に差し込むとき、穴の反対側に設けられたスクリーンや壁の上に、外の光景が倒立映像として映し出されるという、いわゆる針穴写真機の原理を利用した装置であり、18世紀には一般人向けの娯楽器具としてのみならず、科学実験用の器具、あるいは画家が写生を行う際になくしてはならない器具として、盛んに利用されていた⁶。

クレリーは、この装置の構造と同時代の表象の様式の間に関係を見出し、次のように述べている。「十七世紀および十八世紀のあいだ、カメラ・オブスキュラは人間の視覚を説明するのにもっともよく用いられたモデルであり、また、認識者と外部世界との関係、あるいは知る主体の位置と外部世界との関係を表象するさいに類出するモデルでもあった」⁷。

ラテルナ・マギカと異なり、外部世界への窓を備えていたカメラ・オブスキュラは、万人の目に同じ姿をもって映るスクリーンの上の映像に外の光景を還元して「見せる」ことにより、壁によって外部と遮断された装置の内部にいる者を外部世界と結び付けていた。

⁵ グコフスキによれば、デルジャーヴィンの詩『灯』“*Фонарь*”(1804)において描かれている“*волшебный фонарь*”は、屋外で公衆を前に映像を映し出す器械である。Державин, Г. Р. Л., 1933, стр. 497

⁶ 詳しくは、ジョン・H・ハモンド（川島昭夫訳）『カメラ・オブスクラ年代記』（朝日新聞社、2000）を参照。ロシアでは、ロモノソフがこの装置を光学研究や写生に用いている。Ломоносов, М. В. *Полное собрание сочинений*, т. 4, Изд. АН СССР, М.-Л., 1955, стр. 415. 及び同全集の т. 9, стр. 315 を参照。

⁷ ジョナサン・クレリー（遠藤知巳訳）『観察者の系譜 視覚空間の変容とモダニティ』（十月社、1997）、55-56頁。なお、ここで言及されているような言説の具体例として、ジョン・ロック『人間知性論』の中の次の記述をあげることができる。「内外の感覚は、知識が知性へと至る通路として私の見いだせる唯一のものと告白しないわけにはいかない。この内外の感覚だけが、私の発見できるかぎり、[知性という]この暗室へ光のさしこむ窓である。というのは、知性は、光からまったく遮断され、ただ外部の可視的類似物すなわち外の事物の観念を中へ入れる小さなある隙間があるだけの、小部屋にさほど違わないように、私には思われる。もしこうした暗室へ運びこまれた絵がとにもかくにもそこにあつて、必要なとき見いだされるように順序よく並んでいるとしたら、この小部屋は視覚の全対象とその観念に関連した人間知性にたいへんよく似ただろう。」ジョン・ロック（大槻春彦訳）『人間知性論』（岩波文庫、1972）、233頁。

クレリーは、当時の言説が視覚の機能をこうした装置によって表象していたという事実を、当時は見るという行為が観察者の肉体としての身体から切り離されたものとしてとらえられており、観察者の感覚が（時に人間を欺くものとして）周縁化されていたということを示すものであるとしている⁸。

こうした観点も考慮に入れつつ、二つの器械を対置した先のデルジャーヴィンの詩句を検討してみたい。まず、カメラ・オブスキュラの映像を見る彼がただその美しさに「見とれ」ているのに対し、ラテルナ・マギカを前にした彼の態度は微妙である。彼によれば、ラテルナ・マギカがスクリーンの上に映し出すのは「世界の全ての美」「вся мира красота」であるが、同時にその映像は「狡猾な術を通し」「искусств через коварства」で得られたものである。即ち、彼にとって、外部世界に対象物を持たないのにもかかわらず視覚に訴える映像を作り出すラテルナ・マギカは、本来人間を欺く装置であり、それに対する彼の両義的ともいえる姿勢は、彼がそういった確信と映像の感覚的な美しさとの間で揺れているということを示しているといえるであろう。

一方、デルジャーヴィンはカメラ・オブスキュラの映像を賛美している。もちろん、彼がカメラ・オブスキュラの中で見るのは、外界そのものではなく、スクリーンの上にはわば一枚の「絵」として還元された外界である。しかし、それにもかかわらず画家でも科学者でもない彼がこの装置を用い、外界の風景をわざわざこの装置を介して見ているのは、彼にとってまさにこの「絵」を見るということに快感が存しているためである。

「本物の自然」＝オリジナルとする現代的な発想からすれば、このようにそのコピーだけをただ見て快楽を得るということは一種の倒錯的な行為といえなくもない。だが、ラテルナ・マギカを「狡猾な術」と断じたもののカメラ・オブスキュラの中ではただひたすらスクリーン上の映像に「見とれ」ているデルジャーヴィンに、この行為が倒錯をはらんでいるといった意識は全く見られない。

デルジャーヴィンが賞賛した、カメラ・オブスキュラの映し出す川の映像の美しさに関する言及は、ジョセフ・アディソン Joseph Addison (1672-1719) の記述の中にも現れる。次の引用は、18世紀初頭に英国で発行され、18世紀を通じてヨーロッパ美学に大きな影響を与えた日刊紙『スペクテイター』の中の記述であるが、発想の倒錯はここにおいていっそう明らかである。

自然の産物が、それがある程度芸術作品に似ている限りにおいて価値を持つものであるとするならば、芸術作品が、自然に似ているということからより大きな優位を得ているのは確かである。なぜなら、その模倣は、単に心地よいだけでなく、より完璧な形でもあるからである。私が今までに見たうちで最も美しい風景は、一方の側は船の通る川、もう一方の側は庭園に面した暗室の中で、壁の上に描き出されたものであった。この試みは光学においてはごくありふれたものである。ここでは波や水の動きを、はっきりと、

⁸ ジョナサン・クレリー、68-69頁

しかるべき色合いのまま見ることができる。端から船の入ってくる絵が映し出され、船は順を追ってこの絵全体を横切るであろう⁹。

ここでアディソンは対象そのものに対する表象の美的優位について述べており、スクリーンの上に「絵」として映し出された光景を、「自然そのもの」よりも「完璧な形」としている。このアディソンと同じくカメラ・オブスキュラを介して眺めた川に「見とれ」、またラテルナ・マジカの映し出す「見る者に少なからぬ満足を与える」「美」を「狡猾な術」と断じたデルジャーヴィンも、こうした思考様式を詩句に反映させていたのではないだろうか。

カメラ・オブスキュラがこの時代の視覚をめぐる認識者と外部世界との関係を表象するものであり、またアディソンの述べているような一種の倒錯的発想がこの時代において社会的に共有されていたものであるという前提に立ち、ここで当時の文化的コンテクストに関する一つの仮説を立ててみたい。即ち、自然の風景を「自然そのもの」よりも完璧であるところの「絵」という形に還元し、それを人間が自らの身体から切り離された対象として見るという思考様式が、この時代の文化コードとして機能していたのではないかという仮説である。以下、この問題を当時の具体的な文学作品やその他の文化事象に即して検証していくことにする。

2

さて、18世紀末のロシアにおける視覚文化の問題を扱う場合、どうしても看過することのできないファクターの一つが、庭園である。中でも、18世紀の70年代にロシアに移入された英国式風景庭園は、この時期の表象の様式における視覚の特異な在り方を、最もはっきりした形で具現化しているものであるといえるだろう¹⁰。

ヴェルサイユに代表されるような古典主義様式の庭園においては、秩序、調和が重んじられ、植え込みが幾何学的な形に刈込まれたり、並木道を挟んで左右の庭園部分がシンメトリカルに構成されたりするといったように、整形性が際立っていた。また、ピョートル大帝が好み、18世紀初頭のロシアに盛んに造られたオランダ・バロック様式の庭園では不

⁹ Addison, Joseph and Steel, Richard *The Spectator*, No.414, (Wed. Jun. 25, 1712), London, 1963 (Last reprinted)

なお、以後引用文中の下線による強調は、全て引用者によるものである。

¹⁰ リハチョフによれば、英国式風景庭園の理念は『庭園の配置に関する試み。英語からの翻訳』“Опыт о расположении садов. Переведено с английского языка” (1778) という書物において初めてロシア語で記述された。英国式風景庭園に関する理念はこの翻訳とは無関係に直接外国語を解する人々によってロシアに導入されていた可能性もあると考えるほうが自然であるにしろ、この理念のロシアへの浸透の過程を考える上でこの翻訳を一つの指標と考えることはできるであろう。Лихачев, Д.С. *Поэзия садов*, М., 1982, стр.160

規則性が好まれたが、小迷宮や動物の形に刈込まれた植え込みといったものが示すように、それは整形性を前提とした遊戯的な趣向であった。こうした庭園に対し、18世紀の英国に生じた風景庭園 "landscape garden" は、不規則なままの自然の美しさを庭園の中に取り込んでいこうとする試みであり、ルソー主義の影響なども手伝って「自然」の賞擁が一つの流行となっていた 18 世紀最後の四半期のロシアにおいて、大いに受け入れられた。次に引用する、カラムジンの時事批評『モスクワ老住人の手記』“Записки старого московского жителя” (1803) の中の記述は、そういった時代の趣向をよく映し出している。

つまり、ロシア人は既に自然の美を感じ取ることができるし、それを飾ることさえできるのである。モスクワの郊外をまわってみるとよい。教養ある外国人の好奇のまなざしをとらえるに十分な美しい家、英国式庭園、村の店がいくつあることであろうか！例えば、モスクワから 18 露里のところにあるアルハンゲリスク村の庭園の趣味のよさと美しさには、当の英国から来た貴紳も驚くであろう。またとなく幸運な位置にあることがさらにこの美を高めている。自然の粗野が芸術“искусство”の快さと一つになった木立、その中の全ての小道が、良い眺めや広々とした草原や絵のような別荘といった、何らかの喜びへと通じているような木立は、整形庭園“правильные сады”と呼ばれる、自然に何ら似たところがなく我々の空想力に全く働きかけることのない庭園に、我々の国で最終的にとって代わる¹¹。

しかし、よく知られているように、この様式の庭園の「自然美」への志向は一つの倒錯をはらんでいた。確かにこの様式の庭園は自然美を志向していたが、それが追い求めた「自然美」は、ありのままの自然の中に見い出されるものではなかった。当時の造園家たちが「自然美」の規範としたのは、クロード・ロランをはじめとする 17 世紀から 18 世紀にかけてのイタリアやフランスの風景画に描かれた風景であり、彼らはそれを「理想風景」として庭園の中で再現するよう努めたのである。

自然の美を楽しむという、当時としては全く新しい発想をロシア人に植え付けるのに力のあった英国式風景庭園が、「自然そのもの」というよりむしろ絵画をモデルとしていたということをよく示しているのが、次に引用する造園家への提言である。これは、1780 年から 89 年にかけて A.T.ボロトフによって出版された『経営雑誌』“Экономический магазин”にロシア語訳が掲載された、ドイツの詩人 K.K.ヒルシュフェルトの論文であり、リハチョフの著書の中で引用されているものである。

したがって、木の葉の描き方、あるいは絵画における緑色の組み合わせ方に関して常習とされているように、まず何よりも、白や黄といった色調と結び付いた緑色を目に差し出すべきであると考えられる。その緑の向こうに明るい緑、そしてその次に褐色がか

¹¹ Сочинения Карамзина Том I-IX, М. 1834- 1835, Том VIII, стр.143-144

った緑、そして最後に暗い緑、そして黒みがかかった色調と続くようにすべきである。……

(中略)……つまり、庭園建設者は、絵になるような美しい景色“картинный и прекрасный вид”を様々な色彩や植物の緑でもって描き出すにあたり、風景画家に必要とされるのと同じ能力を持っていなければならないのである。そして、後者が絵の具と絵筆によってキャンパスの上に光景を作り出すのと逆に、前者は、自然が彼にキャンパスの代わりに与えた土地の上に、樹木や灌木や草の織り成す様々な色彩でもって光景を作り出さなければならないのである¹²。

この引用の半ばほどに現れる「絵になるような美しい景色“картинный и прекрасный вид”」という表現には注目しておく必要がある。この“картинный”という形容詞が、それ一語だけで「絵のように美しい」ないし「絵になるように美しい」といった意味で用いられるようになるのは、18世紀終わりの三分の一頃からである¹³。あるいは“живописный”という語に関しても、18世紀末よりこういった意味での用例が見られるようになる¹⁴。

このように、絵のような風景、即ち“картинный”、あるいは“живописный”といった語によって形容されるような風景こそが「自然の美」を体現していると思なされる一方、「自然そのもの」に対する視点は捨象されていった。風景画の美の再生産として庭園が造られ、その庭園の美が「自然美」として享受されるという、オリジナルなきコピーの反復という状況において、「自然そのもの」というファクターが何らかの影響をもたせて入り込んでくる余地は排除されていくのである¹⁵。

¹² Д.С.Лихачев, стр.198

¹³ *Словарь русского языка XVIII века*, вып.9, СПб., 1997, стр.265

¹⁴ 『18世紀ロシア語辞典』には、1798年、1803年の用例があげられている。*Словарь русского языка XVIII века*, вып.7, СПб., 1992, стр.127

¹⁵ 18世紀文芸学の総決算という色彩を強く持つ、オストロポフ編『古今詩歌辞典』の中の「自然」という項目は、こういった当時の倒錯した自然観が簡潔に要約されたテキストである。「自然“натура”、あるいは美的なる自然“природа изящная”/美的なる自然(以下“натура”)とは、人為的に改善され、より美しくなった自然である。手を加えていない自然の中で様々なものが織り成す景観の単調さに退屈した人間は、知性を高め、趣味を満足させることのできる新たな観念、新たな感覚を得るために、発明、創造という手段に訴えた。このために彼等は自然の良い部分を選び取り、自らの希望に沿って統一体、すなわち、自然そのものより完璧なものでありながら、なお自然であることをやめない統一体を構成した。美的なる芸術の基本はここにあるのである！これが、古今の著名な芸術家達が目的としたところなのである！彼等は、ある対象を選び取ると、その、可能な限り全ての完全な姿を思い浮かべる。彼等は自然を、その実際見える形において模倣したのではなく、それが取り得る形、すなわち想像の中で示されうる形において模倣したのである。」

Остолопов, Н.Ф. *Словарь древней и новой поэзии II*, СПб., 1821, стр.215

なお、本論では示唆するにとどめておくが、こうした発想には当時ロシアでよく読まれていた美学者バトゥー—l'abbé Charles Batteux (1713-1780)の著書『ただ一つの原理に還元された芸術』“Les beaux arts réduites à

絵画性への志向と「自然そのもの」からの断絶という、英国式風景庭園をめぐる特殊な思考様式を形成するこれら二つの要素は、カメラ・オブスキュラの中の観察者が、アディソンの記述にあるようにスクリーンの上に「絵」として還元された外界の景色を「自然そのものよりも完璧な形」として見たということ、また装置の壁によって外界から遮断されスクリーン上の風景だけを眺めるということにより、外部の自然を認識から除外していたということとに、各々符合している。これら二つの要素は、18世紀末から19世紀初頭における「ロシア文化」のコードとして、ここでも作用しているのである。

さて、次に引用するのはロシア・センチメンタリズムの先駆けといわれる詩人ムラヴィヨフ М.Н.Муравьев (1757-1807) の『自然の学問について。В.В.ハヌイコフへの書簡』“Об учении природы. Письмо к В.В.Ханькову”という書簡詩である。この作品が書かれたのは1779年と比較的早いですが、絵画に対する偏愛、外部の自然からの断絶という二つの要素は、既にこの作品にも深く影を落としている。自然を描いた風景画への志向をもって「自然そのもの」という対象への志向に替えるというこの時代独特の思考様式を典型的に示す、冒頭部分をまず引用する。

С какою ревностью бежим мы зреть картины, 何とわれわれは熱心に駆けつけることか
 На коих плавный скат простертыя долины なめらかな勾配の広がる溪谷や
 Иль изобильный ток глубокия реки 豊かな流れをたたえた深い河を
 Живописала кисть художничи руки!¹⁶ 画家の手の筆が描いた絵を見に!

先にも述べたように、自然を美的対象として眺めるという発想は比較的新しいものであり、少なくともロシア人にとっては18世紀に西欧からの刺激があって初めて獲得し得たものである¹⁷。彼らにとって恣意以外の何でもないはずのこうした発想が受容されるにあたって力となったのが、庭園芸術や、あるいは詩や絵画といった媒体であった。「春は、もしトムソンやクライストがその全ての美を私に描いてくれなかったら、私にとってこれほど美しいものではなかったであろう」¹⁸というカラムジンの言葉に端的に表われているように、既にある様式によって表象化のプロセスを経た「自然」の美しさを感じ得るという体験が、「自然」を美なるものとする発想を人々が受け入れる上での必要条件なのであった。

絵画は、こういった過程において核となる媒体であった¹⁹。ここに引用したムラヴィヨ

un même principe”の影響があると思われる。邦訳はバトゥー（山縣熙訳）『芸術論』（玉川大学出版部、1984）。

¹⁶ Муравьев, М.Н. Стихотворения(Библиотека поэта, Большая серия, 2-е изд.) Л., 1967, стр.185

¹⁷ 18世紀ロシアにおける自然観の変遷に関しては、藤沼貴『近代ロシア文学の原点—ニコライ・カラムジン研究—』（れんが書房新社、1997）、第一編・第五章を参照。

¹⁸ Карамзин, Н.М. Избранные сочинения в двух томах, М.-Л. 1964, Том 1, стр.128

¹⁹ 絵画を模倣して造られた英国式風景庭園はいうまでもなく、18世紀末ロシアにおける自然観の変容を語

フの書簡詩の主題は、自然と人間との関係、そして自然について学ぶことの幸福といったものであるが、その冒頭にあらわれるのがここではほぼ「自然」と等価とみなされている風景画であるという点は興味深いのではないだろうか。

さて、この作品の中間部において、ムラヴィヨフは 18 世紀ヨーロッパを代表する二人の博物学者の名前に言及している。

Счастлив с избытком он, когда Софии свет 彼は大いに幸いなり、英知の光を
В таинственный мрак природы призывает! 自然の神秘の闇へと呼び出すなら！
И к чтению естества великой книги зрея, また偉大な書物たる自然の読解に向け熟しつづ
В писаньях учится Бюффона и Линнея!... ビュフォンやリンネの著作に学ぶなら！

ビュフォン Georges Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788) がその著書『一般と個別の博物誌』(1749-67) の中で、またリンネ Carl von Linné (1707-1778) が『自然の体系』(1735)、『植物哲学』(1751) その他の著書の中で行ったのは、つまるところ自然を書物という小世界、閉じた空間の中に万人が観察しうる形で表象するという作業であった。こういった普遍化の過程において、味覚や嗅覚など身体性に密着した感覚は必然的に捨象されることになり、前章で述べたように当時の言節において観察者の肉体としての身体から断絶したものとしてとらえられていた視覚に、圧倒的な特権が与えられることになる。事実、これらの著作にはデイドロラの『百科全書』などと同様に多数の図版が挿入されており、書物を「美術として味わえる図をともなった〈自然界の正確な一覧表〉」²⁰となしていた。

こういったビュフォンやリンネの著作の表象する自然とは、あらかじめある種の実存的な感覚を排除した上で見えてくる自然であり、書物の秩序の中に閉じこもりその外部と断絶した自然である。ムラヴィヨフをはじめ 18 世紀ロシアの人々は、自然を描いた風景画を見たり、自然について書かれたビュフォンやリンネの書物を読むことにより、いかに自然という対象を見るべきかについての方法論を学んだ²¹。こうして彼らは、実際の自然を

る上で無視できない英国詩も、絵画と密接な関係を有している。ハグストラムによれば、トムソンの描く情景の多くは既に絵画に描かれた風景を詩の中に持ち込んだものであるという。Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, The University of Chicago Press, 1958, p.243-267 を参照。カラムジンも、トムソンをはじめとする英国詩を「絵のような詩」「живописная поэзия」と形容している。Карамзин, Н.М. М.-Л. 1964, Том 1, стр.572

²⁰ 荒俣宏「ビュフォンの生涯と博物学をめぐって」荒俣宏監修『ビュフォンの博物誌』(工作舎、1991)、[解説篇]、XI頁

²¹ 18 世紀ロシアにおけるビュフォン、リンネへの関心については、Разумовская, М.В. «Естественная история» Бюффона и Фонвизина (к постановке вопроса) XVIII век, вып.15, Л., 1986, стр.97-108 を参照。ロシアの学界では 18 世紀の 50 年代と 80 年代末～90 年代にかけてビュフォン受容のピークが、70 年代から 80 年代にかけて

見るに当たっても、こういった表象の秩序を当てはめて見るようになるのである。

そのことをよく表わしているのが、ここに引用した詩の一節の中に現れる、偉大な書物としての自然というメタファーである。クルティウスが述べているように、こういった「自然=書物」ないし「世界=書物」という比喩は古くからヨーロッパ文学において繰り返し現れており、18世紀には既に常套化していたが²²、そんな比喩もここでは、知覚されている自然が書物のように閉じた空間の中で自律的な秩序を形成するものであるということ、またこういった発想が当時の文化的コンテクストにおいては成立しえたということ、図らずも示しているのではないだろうか。

このように、自然は、自己完結的な秩序においてとらえられることによって、観察者の肉体としての身体から断絶したものとして位置付けられる。そしてこういった対象に対してアクセスする手段は、ただ「見ること」のみである。対象との接触を前提としない感覚である視覚の優位は、観察者と対象との間に距離が存在するというを示している。また、書物を通じて体系化、様式化された自然にのみ視線が注がれることにより、「自然そのもの」へと目を向けることは看過されることになる。こういった観察者と対象との関係が、絵画を志向する英国式風景庭園における観察者と自然の関係とパラレルな構造を有しているということは、非常に示唆に富んでいると思われる。

つまり、この作品が題材とする「自然の学問」というのは、画家の描いた風景画や、ピュフォンやリンネの著作を通して、距離を置いた自然の見方を学ぶという行為のことなのである。

3

さて今度は、当時の文化コードを形成するこうした思考様式をカラムジンの作品の中に探してみたい。多くの面において18世紀末ロシアにおける最高の知識人の一人とってよい彼の作品は、視覚文化と文学との接点を示す用例に事欠かない。例えば、次に引用する『あわれなリーザ』“Бедная Лиза” (1792) の「自然描写」として広く知られている冒頭箇所は、その最良の例のうちの一つであると思われる。

おそらく、モスクワに住んでいる者の中でも、この町の周辺を私ほどよく知っているものはいないであろう。なぜなら、私ほど頻繁に野を訪れる者もいないし、私ほど草原や木立や丘や平野を予定もなくあてもなく、つまりは気の向くままに歩きまわる者もないからである。夏が来るたびに私は魅力的な場所を新しく見つけたり、あるいはなじ

リンネ受容のピークを訪れる。ピュフォンのロシア語への翻訳は50年代から行われ、デルジャーヴィンの書棚にも彼の『一般と個別の博物誌』があったことが知られている。Там же, стр.98-100

²² E.R.クルティウス (南大路他訳) 『ヨーロッパ文学とラテン中世』 (みすず書房、1971)、464-473頁。

みの場所に新しい美を見い出したりするのである²³。

この「自然描写」への導入部で言及される、「予定もなくあてもなく」散策するという行為は、トポロフも述べているように当時のロシアにおける最先端の流行であり、またカラムジン自身の好むところでもあった²⁴。また、この流行のもとで英国式風景庭園も散策する場としての機能を担い出すが、興味深いことに、ここで書かれているような思いがけない美の発見という体験を提供することも、同時に庭園に求められるようになるのである。次に引用する、ジュコーフスキイのエレジー『スラヴヤンカ』“Славянка” (1815) は、パーヴロフスクの庭園の小道を散策する詩人の目の前に次々と風景が移り変わる様を描いているが、その思いがけない変化と対応して、リハチョフも指摘する通り、この詩には“вдруг”という副詞が頻出する²⁵。次のいくつかの引用からは、英国式風景庭園というものが、散策者に視覚印象の「突然」の変化を提供するべく造園がなされていたということをうかがうことができる。

Иду под рошею излучистой тропой;	木立のもと、曲がりくねった小道を行く
Что шаг, то новая в глазах картина;	一步踏みだす毎に新しい光景が目の中へ
То вдруг сквозь чащу древ мелькает предо мной,	突然木々の茂みを通して私の前に
Как в дыме, светлая долина;	煙に包まれたように輝く谷間が見え隠れする

То вдруг исчезло все... окрест сгустился лес;	突然全ては消え・・・あたりは森深く
Все дико вокруг меня, и сумрак и молчанье;	全き荒涼、そして薄闇と静寂が私を囲む

И вдруг пустынный храм в дичи передо мной;	そして突然荒地にそびえる閑寂な神殿が私
	の前に

Но вдруг меня светлеет частый лес;	しかし突然密なる林が私を照らす
------------------------------------	-----------------

И вдруг открытая равнина передо мной;	そして突然私の前に平野が開ける
---------------------------------------	-----------------

Вдруг гладким озером является река; ²⁶	突然滑らかな湖のような河が現れる
---	------------------

こういった、散策とそれに伴う思いがけない「新しい美」の発見という英国式風景庭園

²³ Карамзин, Н.М. М.-Л. 1964, Том 1, стр.605

²⁴ Топоров, В.Н. “Бедная Лиза” Карамзина. Опыт прочтения, М., 1995, стр.93-94

²⁵ Лихачев, Д.С. стр.251

²⁶ Жуковский, В.А. Стихотворения (Библиотека поэта, Большая серия, 2-е изд.) Л., 1956, стр.185

における行動様式のコードは、モスクワ郊外を散策する『あわれなリーザ』の「私」によってもそのまま遵守されている。ここから、この「私」も散策にあたって「絵のような風景」を見い出していたと推測することができよう。そのことは、カラムジンが1803年に書いた『モスクワ老住人の手記』に現れる次の記述と照らし合わせることによって裏付けられる。

まだそれほど前でもない時、私は一人モスクワの絵のような郊外を散歩して「何という場所だろう！しかもこれを誰も楽しんでいない！」と残念に思ったのだが、今ではいたるところで人の集団を目にする²⁷！

この作品は、「近年の啓蒙によって自然を愛するということを知ったロシア人」を論説対象の一つとしており、郊外の散歩に関するこの記述もそうした文脈の中で現れる。そしてここでも「絵のような郊外を」“по живописным окрестностям”という表現が用いられており、当時のロシアの人々の思考様式、行動様式の中で「絵のような」風景と散策とが分かち難い二要素であったということがここからも分かる。

『あわれなリーザ』冒頭の「自然描写」は次のように続くが、この部分は、風景を絵としてとらえるというカラムジンの姿勢をよりはっきりと示すものである。

しかし何より私にとって魅力的なのは、シ……ノフ修道院の陰鬱なゴシック風の塔がそびえ立っている所である。この丘の上に立つと、右手にはほぼモスクワ全市、壮大な円形劇場の姿をとって目に映る家と教会の恐ろしい巨大な塊を、見ることができる。特にその上に太陽が輝いている時、空に向かってそびえている無数の金色の丸屋根、無数の十字架の上に夕日の光が燃えている時は壮麗な光景である²⁸！

そしてこの後、丘から眺められる様々な対象、即ち「よく茂った深緑色の花咲く草原」、「黄色い砂地の間をぬってきらめく川」、「櫛の木立」、「たくさんの家畜」、「若い牧童たち」、「古いにれの木々の濃い緑の中で金色の頭を抱くダニーロフ修道院」、「雀ヶ丘」、「広々と穀物に覆われた野」、「いくつかの林」、「三つ四つの小さな村」、「高い宮殿のあるコロームスコエの村」といったものが列挙され、「私」の目の前に広がるモスクワのパノラマが描写されるのである。

ここで、この引用の最後に現れる「壮麗な光景」“великолепная картина”という表現、ことに「光景」“картина”という語に注目しておきたい。言うまでもなく通常は「絵画」という意味で用いられるこの語に、この引用のように「光景」という意味をも担わせるというのは、カラムジンをはじめとする新文体派によって初めて試みられるようになることであ

²⁷ Карамзин, М. 1834- 1835, Том VIII, 1835, стр.143

²⁸ Карамзин, Н.М. М.-Л. 1964, Том 1, стр.605

る²⁹。これは直接的にはフランス語の“tableau”からの類推であると思われるが、「光景」という意味にこの単語が当てられるようになる背景には、前章で引用したムラヴィヨフの詩が描いていたように、同時代のロシアにおいて「自然の美」が受容されていく過程において、絵画というものが触媒として大きな役割を果たしていたという事情が、コンテクストとして作用していると考えてよいであろう。先に引用したジュコーフスキイの例においても、「一步踏みだす毎に新しい光景が目の中へ」“Что шаг, то новая в глазах картина”という表現の中でこの語が用いられている。ここではまさに絵のように見られるものであった英国式風景庭園の中の「光景」に“картина”という語があてられているわけだが、こうした類推を成り立たせていた発想は、庭園の敷地という枠を超えて広く同時代の人々の思考様式の中に根を降ろすようになるのである。

この『あわれなリーザ』が執筆された時点においては、「光景」という意味での“картина”という語の用法もまだ真新しいものであった。よって、この冒頭部分の「自然描写」においても、“картина”という語の持つ「絵」と「光景」という二つの意味はまだ完全に解け合うことなく、両義的なニュアンスを残していたと考えられる。つまりここでは、カラムジンによってモスクワの遠景が「絵」として意識的に描写されているのである。

このような絵画への志向性、視覚の特権化の基層には、観察者と対象との間の接触を絶つ、すなわち両者の間に距離を置くという思考様式がある。実のところ、この小説において描かれるリーザの悲劇も、このように距離を置いて見るという思考様式を働かせることによって、ある種の快感をカラムジンの内に呼び起こしているのである。リーザの不幸な運命を思い起こし、「私」は次のように述べている。

ああ！私の心を揺さぶらせ、私に優しい悲しみの涙 “слезы нежной скорби” を流させずにはおかないようなものが、私は好きなのだ³⁰。

ここには、同時代のオシアニズムが追求したところである「悲しみの喜び」“радость скорби”、「苦しい喜び」“мучительная радость”³¹といったものに通ずる倒錯的な快感がある。後述する「崇高美」の場合と同様に、こういった快感は対象との距離を前提とすることによって可能となるものである。言ってみれば他人の不幸を読書の快樂へと変換させるということにセンチメンタリズムの本質の一つがあるわけだが、そこで必要とされた対象から距離を置くという姿勢と、この時代の人々の絵画への志向性は、いずれも当時の文化コードに則ったものであるといえる。

さらにトポロフは、観察者の風景からの距離と、現代人の歴史的事件からの距離との間

²⁹ *Словарь русского языка XVIII века*, вып.9, СПб., 1997, стр.265

³⁰ Карамзин, Н.М. М.-Л. 1964, Том 1, стр.607

³¹ Левин, Ю.Д. *Оссиан в русской литературе*, Л., 1980, стр.42

のアナロジーを指摘している³²。このことに関して本論で深く触れる余裕はないが、この視点は、当時の視覚をめぐる思考様式を含むコンテクストの流れの中に、カラムジンの歴史観ばかりでなく、歴史という観点からロマン主義をも位置付ける糸口になると考えられるものであり、非常に啓発的である。

さて、ゴシック小説の流れを汲むともいわれる小説『ボルンホルム島』“Остров Борнгольм” (1793) も、視覚をめぐる論点を念頭において読むと非常に興味深い作品である。まず、この作品には「絵のような」モチーフの効果が随所にちりばめられている。主人公「私」がロンドンからロシアへの船旅の途中、風向き都合で停泊することになったイングランドのグレーヴゼンドの岸、小説中最初に現れる陸は次のように描写されている。

船長とともに私は岸に降り、自然と勤労によって“приропою и трудолюбием”飾られた緑色の草原、またとない絵のような場所を“по... местам редким и живописным”、安らかな心持ちで散策した³³。

この場所の具体的な描写にカラムジンは多弁を弄していない。しかし、舞台が英国であることと、「自然と勤労によって飾られた」、そして「絵のような」といったような表現が用いられていることから、この風景を英国式風景庭園のコードに従ってつくられた風景として読むことも不可能ではないであろう。

陽射しの強さを避けて休息し、いつしか草の上で眠りについた語り手「私」は、目覚めるとそばにギターをかかえた悩ましげな若者がいて目をじっと海のほうに向けているのを見る。「私」は若者の運命が不幸であろうと察し、深く心を動かされる。が、「私」と若者との間に、感情的な相互接触はない。「私」が若者を「見た」のに対し、若者は徹頭徹尾「見られる」だけの存在なのである。

私の視線は彼の視線をとらえることができなかった。彼の感覚は外部の対象に対して死んでいたのである。私からほんの目と鼻の先のところに立っていたのに、彼には何も見えず何も聞こえていなかった³⁴。

さらに、感極まった「私」が若者を胸に抱きしめるため駆け寄って行こうと思いついたちょうどその時、船長が「私」の腕を取り、出発を告げる。ここで、両者の身体的な接触は禁止され、両者の関係においては視覚（そして聴覚）が特権化されるのである。

舞台をボルンホルム島に移した小説の後半部分でも、こうした距離と視覚優位というコ

³² Топоров, В. Н. стр. 226-227

³³ Карамзин, Н. М. М.-Л. 1964, Том 1, стр. 662

³⁴ Там же, стр. 662

ードが作用していることを指摘することができる。確かに、「緑色の草原」などに代表されるグレーヴゼンドの岸の調和あふれる「絵のような」風景に対し、ボルンホルム島の風景は荒波の打ち寄せる断崖絶壁やゴシック風の古城などの醸し出す荒涼とした雰囲気によって特徴づけられており、両者は好対照を成しているといえる。しかし注意しておきたいのは、「私」にとってこのような風景が単に恐ろしいものであるだけでなく、同時に心引かれるものでもあるという点である。

灌木といらくさと蓬の茂った広い中庭を通り、我々は明りの灯された巨大な屋敷にやって来た。丈の高い古代趣味の列柱廊が、我々の足元で音をたてる階段のある鉄の玄関へと続いている。あたりは陰鬱でひっそりとしている。内部をゴシック風の柱廊に囲まれた最初の広間では、つるされたランプが、ずっと昔から崩れ続けている柱の列を青白い光でごく微かに照らしていた。あるところにコーニスの一部、あるところに壁柱の破片、またあるところに円柱が丸ごと倒れている・・・（中略）・・・これら全てのことが私の心に、ある程度の恐れと、ある程度の秘かな説明し難い満足感、あるいは何か崇高なるものへの快い期待とでも言ったほうがよいようなものの入り混じった奇妙な印象を抱かせたのだった³⁵。

ここで述べられているような、恐ろしさの感情とともに覚える快感というのは、18世紀ヨーロッパにおいて「崇高美」として知られていた美学的事象に結びつくものである。古代より知られていたこのテーマは、アディソン³⁶をはじめ18世紀を通じて度々論じられたものだが、とりわけイギリスの政治家エドモンド・バーク Edmund Burke (1729-1797)の著書、『崇高と美に関する我々の観念の起源の哲学的研究』"A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of Sublime and Beautiful" (1757) が、この問題に関する一つの理論的集大成としてよく知られている。

バークの説くところでは、古典主義やロココといった従来の美学がこれまで要求してきた「美なるもの」よりも、自らの理解を超える対象、無限なるもの、そして恐ろしいもの、つまりは「崇高なるもの」に接するとき、人間はより強い感動を覚えるという。しかしそ

³⁵ Там же, стр.667

³⁶ 例えば、彼による次の記述を参照。「まず最初に私が考察したいのは、これらの、外界の対象を実際に見て観察することによって生じる想像の喜びに関してである。また私が思うに、この喜びは偉大なもの、未知のもの、あるいは美しいものを見ることによって生じるものなのである。確かにこれらは、恐ろしく不快であり、その対象がもつ恐怖や忌まわしさが、一方でそれが持つ偉大さ、高貴さ、美といったものからわれわれの受ける喜びを圧倒してしまうようなものであるかもしれない。しかしそれにもかかわらず、これら三つの条件のうちのどれかが非常に顕著でありまた支配的であるような喜びは、まさにその対象がもたらす嫌悪の中に混じって存在するのである。」 Addison, Joseph and Steel, Richard *The Spectator*, No.412, (Mon. Jun.23,1712), London, 1963(Last reprinted)

の際、そういった対象との接触は自分の身の安全が犯されることはないという保証を前提とする。観察者の身体が対象から距離を保ってこそ、苦や危険に属するような強い感情は強い感動として味わうことが可能なものになる³⁷。そんなことからこの「崇高美」の理念は視覚を特権化し、絵画という表現形式とごく自然に結び付いた。そして、荒涼とした岩山や鬱蒼とした森、荒れ狂う嵐や炎といった粗野で野趣を帯びたモチーフが、美的価値を持つものとして絵画作品の中に盛んに取り込まれたのである³⁸。

カラムジンが描写する、半ば廃墟と化したゴシック風の古城などに代表される陰鬱で荒涼としたボルンホルム島の光景は、距離をおいて「絵のように」眺められることによってこそ、美的対象となりうる。逆にいえば、こういった光景が彼の心の中に「秘かな説明し難い満足感」や、「何か崇高なるものへの快い期待」といった快感を呼び覚ましているということは、「私」がこの光景を「絵のように」距離をおいて見ており、彼自身の身体が風景そのものから断絶していたということを示しているのである。

また、「私」は、先に述べたグレーヴゼンドで見かけた若者との間に罪を犯し、ボルンホルム島の地下牢に閉じ込められている女を見て、次のように考える。

もし画家が、モルフェウスの芥子の花を浴びた物憂く果てしなく絶え間ない悲しみを描きたいのであれば、この女は彼の絵筆にとって素晴らしいモデルとなるであろう。

友よ！不幸な者の姿“вид”に心を動かされないものがあるだろうか！しかし地下の暗がりです苦しんでいる若い女の姿“вид”、運命に打ちひしがれた、全ての生ける者の中で最もか弱く最も愛らしい女の姿“вид”は、石にも感情を注ぎ込むことができるであろう³⁹。

まず、引用の最初の文にはっきり表われている通り、「私」は女を「絵のような」ものとして眺めている⁴⁰。そしてそれに続く部分では、不幸な者、苦しむものの姿が他者の感

³⁷ エドマンド・バーク（中野好之訳）『崇高と美の観念の起源』（みすず書房、1999）、43-44頁他を参照。なお、バークのこの本では、視覚の次に崇高を引き起こす感覚として聴覚にも頁が割かれている。また、この『ボルンホルム島』を西欧のゴシック小説の系譜に含めて考察したヴァツローの次の論文は、ゴシック小説の美学的基盤としてバークの「恐怖」の美学にも触れている。Вацуло, В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» XVIII век, вып. 8, Л., 1967, стр. 193

³⁸ 「崇高美」を描いた代表的な画家としては、ヴェズヴィオ火山の噴火などを赤と黒の鮮烈な対比によって描いたジョセフ・ライト・オブ・ダービー Joseph Wright of Derby (1734-1797) が知られている。

³⁹ Карамзин, Н. М. М.-Л. 1964, Том 1, стр. 670

⁴⁰ 確かに、こういった人物描写と肖像画とのアナロジーはレトリックとして当時かなり常套化していたが、これは同時に絵画とのアナロジーという発想それ自体が当時の人々の思考において常套化していた可能性をも示唆しており、注目に値するものである。カプニストが友人にあてて書いた次の詩（1810）はその友人の妻の姿を様々なメタファーを用いつつ描写しており、「絵画的性」への詩人の配慮が見られる例である。さらにこの詩は、その描写のあまりの克明さゆえにかえって詩句が現実の人間の顔から離れ、各々の言葉が閉じ

情の中に引き起こす大きな効果というものに関する「私」の見解が詠嘆調に述べられるわけであるが、ここでは見るものとしての姿、すなわち“вид”という単語が三度も繰り返され、強調されている。実際に「私」はここで、「石にも感情を注ぎ込む」「女の姿“вид”」を見て、その運命に大いに同情しており、見るという行為のもたらす効果の大きさを身をもって示しているわけであるが、逆にいえばこの部分の記述は、心を打たれ同情するのには自ら苦しむという体験を経ずともただ見るだけで十分だということをも示している。ここでは、距離を置いて見ることの持つ意義が表明されているのである。

「私」の心を動かす要因となった女は、鉄格子によって「私」から隔てられているため、先のグレーヴゼンドの若者と同様に「私」との身体的な接触が禁止されている。それどころか、両者の間では本質的な話題に関して何も言葉が交されないまま、二人は別れてしまうのである。

私は、自分の魂から直接流れ出てくる言葉をいくつか彼女にかけてから行こうと思った。しかし私の視線はまだ彼女の視線と合っていた。私には、彼女が自分の心にとって何か大切なことを私から知りたがっているように見えた。私はとどまり、質問を待ったが、それは深いため息の後、彼女の青白い口の上で死んでしまった。我々は別れた⁴¹。

ここで「私」は、ロシアのセンチメンタリズムにおいてよく知られていた「目の言語」

た秩序を形成しているという点において、より「絵画的」であるということもできよう。

Мне кажется, ее лицо	私に見える彼女の顔は
Бело и кругло, как яйцо.	白く丸く卵のよう。
Косы волнистой чернѣй волос	黒髪波打つお下げは
Длиннее, чем высокий колос.	丈の高い穂よりも長い。
Не слишком выпукло чело	それほど出ていない額は
Так чисто, гладко, как стекло.	清くなめらかでガラスのよう。

この後、様々なメタファーを用いた顔の各部分の描写が21行続き、最後に詩全体がこう閉じられる。

Но дале все же не посмею	それでもやはり私の絵を
Моей картины продолжать...	まだ続けようとは思わない・・・
Итак, не лучше ль окончатъ	だからここで終わりにして
И, кисть оставя осторожно,	絵筆を注意深く置きながら
Просить тебя, чтоб, если можно,	できることなら君が自分で
Красы изобразил ты нам,	普段見ている美を我々に描くよう
Которых часто видишь сам.	頼んだほうがよいのではないか。

Капнист, В.В. *Избранные произведения* (Библиотека поэта, Большая серия, 2-е изд.) Л., 1973, стр.235

⁴¹ Карамзин, Н.М. М.-Л. 1964, Том 1, стр.671

のコード⁴²に従い女の心情を読もうとするものの、実際に言葉を交し合うことによってそれ以上相手の内面に入り込んでいこうとはしない。小説の語り手でもある「私」が女との感情的な相互接触を試みないために、女は読者にとっても謎めいた、ただ「見られる」だけの客体としてとどまるのである。

こういった、目の前の事件や人物に深く関わっていこうとしない態度、即ち対象に対して距離を置いて臨もうとする態度は、この小説全体における「私」の基本姿勢である。とりわけそのことをよく表しているのが、次に示す「好奇心」“любопытство”という語の多用であろう。

暗い予感が私に言った。「あそこでならおまえの好奇心は満たされるだろう。そしてボルンホルムはおまえの記憶に永久に残るであろう！」⁴³

私の案内人は自分でもわけ知らず恐れており、私に小屋へ戻るように頼んだが、好奇心に取りつかれた“любопытный”人間がそんな頼みに耳をかすことなどできようか？⁴⁴

そんな身を滅ぼすような好奇心のために死んでしまうがいい！⁴⁵

抗い難い好奇心が、粗野な自然の産物というよりは人間の手によるものと思われるその洞窟へと、私を惹き付けた。⁴⁶

ボルンホルム島における「私」の行動力の源泉となっているのが、この「好奇心」であり、「私」をこの島における様々な事件へと結び付けるのもこの「好奇心」である。しかし、「好奇心に取りつかれた人間」は、例え自ら危険や不安を求めることがあっても、実際のところその危険を「身を滅ぼすような」ものとしては認識していない。その危険が自らの身体から断絶しており、予め接触が阻まれているという条件があればこそ、そういったものにあえて接近したいという欲望、すなわち好奇心は自己保存への欲求と矛盾しない快樂へと人を駆り立てるのである。

この心性は先に述べた「崇高美」を求める人間の心性と基本的に同質のものであり、こ

⁴² Кочеткова, Н. Д. Герой русского сентиментализма. 2. Портрет и пейзаж в литературе русского сентиментализма XVIII век, вып. 15, Л., 1986, стр. 80 を参照。視線と身振りの意味論は、ロシアのセンチメンタリストたちの関心と呼んだところである。カラムジンも、スターンの『トリストラム・シャンディ』の断片に施した注の中で、叔父トウビーと息子とへ向けられた瀕死のル・フィーヴァーの視線を分析している。

⁴³ Карамзин, Н. М. М. - Л. 1964, Том 1, стр. 665

⁴⁴ Там же, стр. 666

⁴⁵ Там же, стр. 669

⁴⁶ Там же, стр. 670

こでの「好奇心」の対象は、ある種の様式化のプロセスを経た上で、観察者の認識の枠内に収められている。この小説が、「絵画的」な視点や「崇高美」への志向などの受け皿となった、対象そのものから距離を置くというこの時代特有の思考様式によって貫かれているということを、この「好奇心」という語の多用はよく示している。

この小説における「私」は、明らかに作品中の人物やその他の対象に対して距離を置いており、島における事件の表層を眺めることはあっても、その核心へと迫っていくことはない。そしてこの「私」はまた同時に小説における語り手でもあるため、読者もまた事件の核心へは連れて行かれない。まさにこのことがこの作品の一義的な解釈を難しくしているのである。

4

以上、外部の対象を「絵」という表象に還元し、それを対象そのものよりも本質的なものとみなすことによって対象そのものを認識の外に排除する、あるいは距離を置くことによって対象そのものを変容を被らせた形で観念的に受容するという思考様式が、18世紀末から19世紀初頭にかけての「ロシア文化」を貫くコードとして文学の中に構造化されているということを見てきた。では、こういった思考様式は、あたかも呼吸される空気のごとく、当時の人々によって無自覚に受容されていたものなのであろうか。

個々の文学者の作品をここで詳しく検討する余裕はないが、少なくともカラムジンに関していえば、上述したように英国式風景庭園の「自然美」や「崇高美」など、当時の思考様式の賜である美的効果を楽しみ、創作にあたって大いに活用する一方で、そういった思考様式に対して批評的なまなざしを注ぐことも度々あったように思われる。例えば、次に引用するのは彼の小説『ユーリア』“Юлия” (1794) の一節であるが、ここでは「絵のよくな」“картинный”という形容詞の用法に注目したい。

彼は彼女を遠くから見ていたが、ため息もつかず、物憂げな様子で心に手をあてることもしなかった。要するに、絵になるような恋人を“картинного любовника”演じてみようとは思わなかったのである⁴⁷。

コチエトコーヴァが述べているように、センチメンタリズム期の小説における人物描写と当時の肖像画との間にはしばしばアナロジーが成り立っており、例えば「白い簡素なドレスに、肩に垂らされた髪、屈託のなさど自然さが魅力的な」といった、センチメンタリズム期の小説によく登場するヒロインの形象は、レヴィツキイやボロヴィコフスキイといった世代の画家が描くようになった新しいタイプの肖像画のヒロインの形象に対応してい

⁴⁷ Карамзин, М. 1834- 1835, Том VI, 1835, стр.48

た⁴⁸。従って、人物に関して「絵のような」(“картинный”、“живописный”)という形容詞が用いられる場合、それは既に規範化した特定のタイプの美男、美女の形象が念頭に置かれていたと考えられる。

ここでのカラムジンによる「絵のような」“картинный”という形容詞の用法は、こういった既成の規範を逆手にとったものである。ここで「彼」と呼ばれており、「絵になるような恋人を演じてみようとは思わなかった」人物であるアリスは、この小説において肯定的な役割を与えられている人物であり、この後に小説のヒロインである「彼女」、すなわちその名高い美貌により多くの崇拜者を集めていたユーリアの心を射止めることになる。ここではそんなアリスの地味ながら誠実な性格が、ユーリアと鏡以外にはかかずらうものがないという自惚れ屋のレフコウームや、完全なマルスとなるためにはただギリシア風の衣服だけが足りないという軍人フラブロンや⁴⁹、それに毎日フランス語の駄洒落を十作っているプストロフといった、ユーリアの周りに集まってくる他の男たちの空虚さと対置されている。

つまり、ここでは「絵のような」“картинный”という語が、いささかアイロニカルなニュアンスをともなって用いられているのである。敢えて絵のようでないと断わっている人間に肯定的な評価を与えることにより、「絵のような恋人」という表現は他者の言葉としての色彩を帯びるようになる。この結果、「絵のような」対象を現実の対象よりも上に置く当時の思考様式そのものが、ここではやや距離を置いて客観視される対象となっているのである。

同じようにこういった思考様式をカラムジンが客観視していたということを示唆する記述が、古いルーシを舞台とする彼の小説『貴族の娘ナターリア』“Наталья, боярская дочь” (1792)の中にも現れる。次に引用するのは、二人の主人公の仲睦まじい暮らしについて述べられている、小説の半ばほどの部分である。

アレクセイはといえば、伴侶の傍らに座り、ペンで様々な風景や絵を描いていた。ナターリアの気に入ったものには見とれ、彼女に完全でないと見えたものは直そうとするの

⁴⁸ Кочеткова, Н. Д. стр. 78 を参照。こういった肖像画にはルソー主義の影響による「自然さ」への志向が表われており、そういった点でロコトフの描いたストルイスカヤ夫人の肖像 (1772) に代表されるような、髪形を丁寧に整え「よそ行き」の服装をした肖像画とは対照的である。

⁴⁹ ロトマンが述べているように、18世紀末から19世紀初頭のロシアでは、ある人物が古典古代の英雄になぞらえられる場合、多くの場合演劇がその規範として念頭に置かれていた。さらに当時の演劇が、現実の時間の連続の流れを写取ることよりも、むしろ数々の不動の「絵のような」場面の交替という「絵画的」手段に目を向けていたことを考えれば、まさにこういったフラブロンのような形象こそ「絵のような」“картинный”と形容するのにふさわしいといえよう。Лотман, Ю. М. *Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века)*, СПб., 1994, стр. 183-184, 200 等を参照。

だった。そう、親愛なる読者よ！アレクセイは描くことができたし“умел”、それにその腕も決して悪いどころではなかった。なぜなら自然そのもの“сама природа”が彼にこの技を教え込んだからである。彼は透き通った川に映るよく茂った木の像を見て、この影を紙の上に記しておくことを考え付いた。試みはうまくいった。そしてすぐに、彼の図面は自然の忠実なコピーとなった⁵⁰。

「そう、親愛なる読者よ！」以下の部分は、現代の読者にやや不自然な印象を与える。なぜここでわざわざ読者に呼びかけてまで（呼びかけそれ自体は極めて常套的であるが）、「アレクセイは描くことができた」あるいは「その腕も決して悪いどころではなかった」などと断わっておく必要があるのであろうか。また、彼のスケッチの腕が悪くなかったのは「自然そのもの」が絵を描くことを教え込んだためであるなどという、勿体ぶった理由づけがなされているのはなぜであろうか。

まず、ここで思い起こしておきたいのは、絵を描く以前に自然を美的なものとしてとらえるという発想が、先にも述べたように決して古いものではなく、ロシアではせいぜい18世紀に庭園や絵画といった触媒を介しつつ移入されたという事実である。よって、この小説の舞台である古いルーシにはこういった発想は存在しないということになる。このことが歴史家カラムジンによってもはっきり意識されていたということは、彼の『モスクワ老住人の手記』における次の記述からはっきりとうかがい知ることができる。

もし誰かが私に、60年代のモスクワの通りで農村の花束が一束でも売れたということを実証してみせたら、私は秋に暖炉に焚く最初の火の中にペンを放り込んでも構わない……。そしてこのことから、我々哲人は、モスクワの住人たちが啓蒙されたのであるという結論に行き着くのだ。なぜなら農村の花々への愛はすなわち自然への“к природе”愛であり、そして自然への愛というものは芸術によって磨かれた優美な趣味の上に成り立つものであるからだ。（中略）昔のルーシの貴族たちは村に目をこらしたりはしなかったし、郊外に家を持ってもいかなかったし、自然（彼等の言語の中には、これに当たる語自体存在しなかった）を楽しむということに微塵の意欲も感じていなかった。野の風景がどんなに快く、村の空気が健康のためにどんなに必要であるかも知らなかった⁵¹。

この記述にみられる見解を1792年当時のカラムジンが既に有していたという前提のもとに、貴族たちが自然を楽しむことを知らなかった古いルーシに生きるアレクセイが自然の美を感じ取りそれを絵にまで描くという記述は、当の作家自身にも時代錯誤として意識されていたものであると考えてみたい。すると、「アレクセイは描くことができた」と敢えて念が押されていることは、彼のそうした意識の表われとして解釈することができる。

⁵⁰ Карамзин, Н. М. М.-Л. 1964, Том 1, стр. 653-654

⁵¹ Карамзин, М. 1834-1835, Том VIII, 1835, стр. 141-142

また、「自然そのもの」がアレクセイに絵を描くことを教えこんだという記述は、彼が自然の美を享受していたという設定を正当化するものと考えられる。なぜなら、アレクセイは庭園や絵画、あるいは文学といった触媒を通して自然の美という概念が初めて知られるようになる18世紀よりはるか前に生きる人間とされるからである。さらに、アレクセイの描く図面が「自然の忠実なコピー」であったという記述は、絵画が「自然そのもの」より完璧な「自然の美」を体現するものであるという18世紀の理念が、彼の生きる古いルーシにおいては知られていないという事実を念頭に置いたものと考えることができる。カラムジンによるこうした断わり書きは、自ら犯している時代錯誤をも含む小説の時代設定に関し彼が非常に意識的であったということを示すと同時に、自らの時代の思考様式に対する彼の批評意識をも示しているといえよう。

「絵のような」美を距離を置いて見るという、当時の「ロシア文化」のコードを形作っていた思考様式に対するカラムジンの両義的な姿勢は、こうした美への志向を最も顕著に体現する英国式風景庭園への態度にも表われている。先に引用した『モスクワ老住人の手記』『ボルンホルム島』等のテキストは、英国式庭園の「絵のような」風景に対して彼が好感を抱いていることを感じさせるが、一方、次に引用する『村』“Деревня”（1792）の一節では、彼の英国式風景庭園に対するあからさまな嫌悪感が表明されている⁵²。

私は庭園、街路樹、花園に目をやるが、その傍らを過ぎて行く。ヤマナラシの木立のほうが私にはより魅力的なのだ。村においては芸術“искусство”は全ていまわしい。草原、森、川、窪地、丘のほうが、フランスやイギリスの庭園よりも良いのだ。白樺や菩提樹が植えられ砂が敷き詰められた細い小道は、私の中に何か耐え難い感情を引き起こす。労働“труд”、仕事“работа”の影が見えるところでは、私に満足はない⁵³。

先に引用した『モスクワ老住人の手記』では英国式風景庭園の「自然の粗野が芸術“искусство”の快さと一つになった木立、その中の全ての小道が、良い眺めや広々とした草原や絵のような別荘といった、何らかの喜びへと通じているような木立⁵⁴」が賞賛されていたが、逆にここでは同じ英国式風景庭園が、まさにその“искусство”（「芸術」ないし「人為物」）ゆえに整形性を旨とするフランスの庭園と同列に置かれて非難されている。カラムジンの英国式風景庭園への非難が、まさにそこにおける芸術と自然との結合が隠蔽してきたものであるはずの芸術の「人為性」、隠蔽されることによって英国式庭園の存在理由

⁵² こういったノンフィクション的要素の強い作品を扱う際、語り手の意見とカラムジン自身の意見を同一視することが必ずしも妥当であるとはいえないが、ここで重要なのは、ある作品における語り手の意見に彼自身が与したか否かということよりも、むしろそういった意見を彼が書き得たという事実である。

⁵³ Карамзин, М. 1834- 1835, Том VII, 1834, стр.104-105

⁵⁴ Карамзин, М. 1834- 1835, Том VIII, 1835, стр.144

を保証してきたものである芸術の「人為性」という点に基づいてなされているのである。

通常「絵のような」庭園の美が享受される時には、その庭園は身体から「距離を置いて」見られる。しかし、ここで英国式風景庭園へのアンチパシーを表明するカラムジンには、庭園を「絵のように」見る際に切り捨てられるはずの要素が見えてしまっている。そしてそれこそ、不動の絵を見る際には普通意識に入っていない、創造のプロセスにおける身体と対象との接触、すなわち「労働“труд”、仕事“работа”の影」という要素に他ならない。

カラムジンにおいて、庭園はしばしばそれをつくり出す労働と結び付いていた。彼の時事批評『村の住人の手紙』“Письмо сельского жителя”（1803）に現れる次のエピソードは、彼の庭園に対する否定的な見解を示すと同時に、彼の意識においては庭園造設が農奴に対する体刑の手段として位置付けられ得たということを示しており、興味深いものである。

親愛なる友よ、あなたが庭園をお好きだとのことを知るにつけ、私は、自分によってつくられた「エデン」か何かを魅力的に描写して、あなたにお知らせしたい気持ちに駆られます。しかし、大変幸福なことに、私はもはやこういった仕事のための労働者を持っていないのです……。謎解きをして見せましょう。最初のうち我々は、農民たちが怠慢であり私の命令をろくに遂行しないことで、彼等としばしば言い争いました。過失を犯した者をどうやって罰すればよいでしょう？私は彼等のために庭園での仕事という相当大変なものを考え付きましたが、また隣人達を迷宮やパルナスや水の鏡その他のもので驚かしてみたくもあったのです。しかし、だんだんと罪人の数は減っていき、しまいには我々の仕事はまったく中止してしまいました。「これならなおさら良いではないか！」私は庭師にこう言って、それっきり迷宮のことは考えなくなりました。草原や木立が、私にとっては最も心地よい英国式庭園なのです。当地の貴族の何人かは私の悪い趣味を嘆きますが、それが何でしょう！私は、善良で誠実な農民の方が庭園よりずっと好きですし、罪もなしに彼等を気紛れの考え出した労働で罰することはできません。私に良いと思われるのは、必要なもの、役に立つものだけです⁵⁵。

主としてバロックないしロココの庭園において好まれた迷宮や、英国式風景庭園においてそれにとって代わられるようになったパルナス⁵⁶といったものは、訪れる人々に視覚的効果によって驚異を与えるための装置である。こういったモチーフによってイメージされている限りにおいて、庭園は視覚文化の原理の体現であるといえる。しかし「私」はここにもう一つのモーメントを加えている。すなわち、ここで「私」は庭園造設の「肉体労働」としての側面に注目することによって、庭園を「距離を置いて見る」原理とは相容れない身体の原理に結び付けているのである。しかもこの「私」は距離を置いて労働を眺めている傍観者ではない。その労働は、農民たちの怠慢さから直接不利益を被る「私」が、その

⁵⁵ Карамзин, Н.М. М.-Л. 1964, Том 2, стр.294-295

⁵⁶ Лихачев, Д.С. стр.261

現実的、実利的な欲求に応じて彼等に与えるものなのである。このようにして、「私」は農民たちの労働に有機的に結び付いた存在となるのである。

人間の表情に刻まれた過去の体験⁵⁷、あるいは廃墟が思い起こさせる様々な歴史⁵⁸といった、有形の対象を見ることによって想起される記憶の意味論に対し、センチメンタリズムの時代の文学者たちは大きな関心を払った。もちろん、専ら「絵のように」見られる英国式風景庭園はそういった視点を排した上で機能しているものである。しかし、文学活動において常に新たな方法論を模索するカラムジンが有していた批評精神を考慮に入れれば、彼が複数の視点を突き合わせることによって英国式風景庭園の中に肉体労働の影を見出し、それに対するシニカルなまなざしを養ったと考えるのも自然であろう。『村』の例において、「白樺や菩提樹が植えられ砂が敷き詰められた細い小道」が彼に嫌悪感を与えているのは、庭園の景色そのものの人工性ではなく、その自然と芸術との調和の風景が刻印している労働の記憶のためなのである。

『ユーリア』での形容詞「絵のような」“картинный”のアイロニカルな使用や、『貴族の娘ナターリア』での確信犯的な時代錯誤の例などは、カラムジンが英国式風景庭園の造園の根底にある「絵のような」美の重視という思考様式に対し距離を置いていたことを示していると考えられるが、さらに彼が英国式風景庭園そのものに対しても心理的に距離を置いているという事実は、そのことをいっそう裏付けていると考えられる。

このように、カラムジンは一方で「絵のような」美を賞賛していながら、他方それに対する批評意識を持ち続けてもいる。彼の言説の持つこういった両義性は、「距離を置いて見る」という姿勢そのものが自己批評の余地を彼に与えているが故に生み出されたものであると考えることもできるであろう。加えてここではその歴史的背景にも注意を促しておきたい。即ち、短期間に堰を切って「ロシア文化」の中に入り込んだ「西欧文化」の様々な要素がその矛盾や多様性を抱え込んだまま共存しているという、18世紀ロシアの特殊な事情である。こういったコンテクストにおいては「西欧文化」に起源を持つ雑多な要素の各々も全て交換可能な選択肢の一つであったということは推測するに難くない。もちろん、「絵のような」美を尊ぶ思考様式が「ロシア文化」のかなり広い範囲に浸透していることから考えて、この思考様式は多くの場合交換不可能な絶対性をもって受容されていたと考えられる。しかし少なくとも、西欧起源の文学という概念の制度性を深く意識しつつ、散文（小説）という新しい表現様式における方法論を模索していたカラムジンにとっては、この「絵のような」美に関する思考様式もまたそのような選択肢の一つ、あるいは、目下

⁵⁷ 例えば、『ボルンホルム島』において語り手「私」は若者を見ただけで彼が「運命に殺されてしまった」ことを確信しており、また島の老人の「顔に彫り込まれた深い悲しみのしるし」を読み取ってもいる。

Карамзин, Н.М. М.-Л. 1964, Том 1, стр.662, 667

⁵⁸ 例えば、『あわれなりーザ』の冒頭における修道院の不幸な歴史の回想や、デルジャーヴィンの詩『廃墟』“Развалины” (1797) における、打ち捨てられたツァールスコエ・セローの荒れ果てた光景が呼び起こすエカテリーナ時代の回想など。Карамзин, Н.М. М.-Л. 1964, Том 1, стр.606 並びに Державин, Г.Р. Л., 1957, стр.261

社会的にその芸術的効果が認知されている、方法論上の一つの虚構として強く意識されていたのではないだろうか。

いずれにしろ、カラムジンの「絵のような」美に対する両義的な姿勢は、文学行為における彼の方法意識の強さを反映するものであると考えられる。

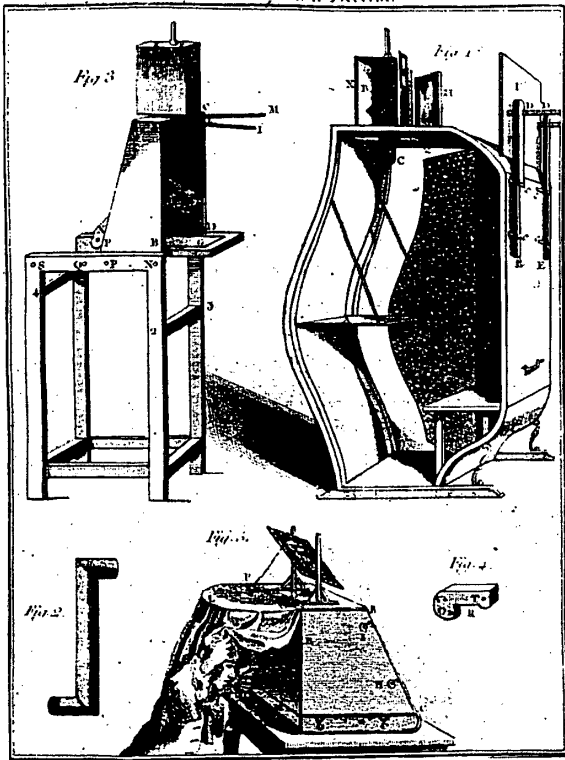
5 結びにかえて

以上、18世紀末から19世紀初頭の「ロシア文化」を視覚文化を軸に考察してみた。その結果、カラムジンの小説をはじめ当時の様々な文化事象を通底する一つの文化コードの「構造」が、その矛盾も含めある程度浮き彫りになったと思う。

ただ、本論はその「構造」の抽出に重点を置いたため、通時的視点を積極的に取り入れるということは敢えてしなかった。しかし、これを土台にもう一步考察を進めるなら、文化史、文学史の流れにおいてこういった思考様式がどのような役割を果たしたかといったテーマが、次にぜひとも追求すべきものとして浮かび上がってくるであろう。

本論で扱った18世紀末から19世紀初頭のロシアと同じく、西欧から移入された文学の制度性がいまだ強く意識されていたと考えられるのが、19世紀末から20世紀初頭の日本である。そしてまさにそういった時期に書かれた夏目漱石の小説『草枕』（1906）は、全編が「絵のような」美を「距離を置いて」見るという態度の分析に当てられた作品であるといっても過言ではない。ここで主人公の画工は世間の人情から距離を置き、「一幅の画として」見られる自然のもたらず美を享受するべく「非人情」の旅に出る。小説のおもしろさがこの「非人情」に起因するということさえ画工の口を通して語られるこの作品は、一種のメタ小説でもある。18世紀英国文化に深く学んだことで知られる漱石が、本論で述べたようなアディソンの思考様式を文学における方法論との関係においてかなり意識的にとらえていたということを、この作品ははっきりと示している。

こういった過程とのアナロジーにおいて考えれば、この思考様式は「近代ロシア文学」の成立過程においても少なからぬ役割を果たしたであろうと推測される。本論でそのことに関して詳しく検討する余裕はなかったが、一時代の文化の背景をなす大コンテクストの全体像をよりはっきりさせるためにも、このような通時的視点に基づくアプローチを行ってみることは必要であろう。こういった問題を含め、「18世紀ロシア文化史研究」は依然としてあまりにも多くの課題を残しているのである。



(左) カメラ・オブスキュラ (18世紀) Scharf, Aaron *Art and Photography*, Harmondsworth, 1974, p.22

(下) クロード・ロラン『笛を吹く人物のいる牧歌的風景』(1635-40)。大きな樹木、丘、湖、廃墟といったクロードの基本的語彙の組み合わせによって構成されている作品である。『イタリアの光-クロード・ロランと理想風景』(国立西洋美術館・朝日新聞社、1998)、69頁。

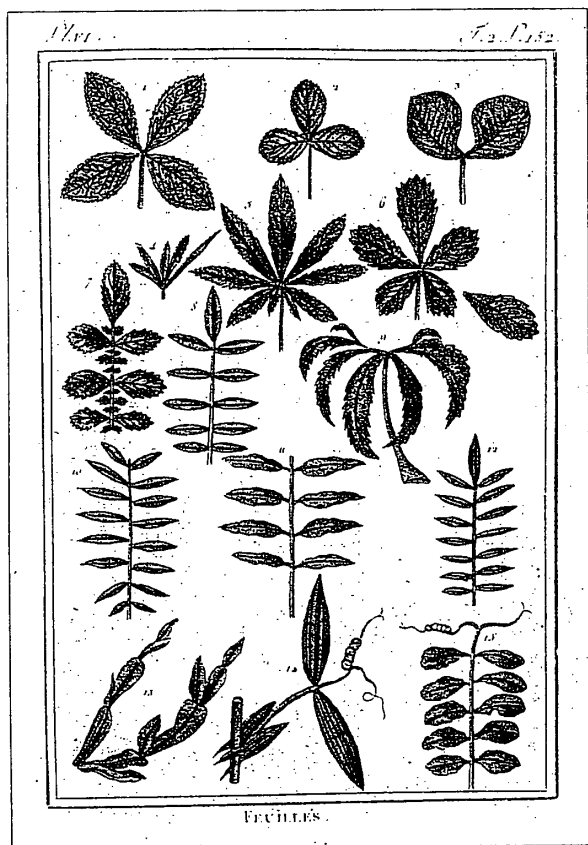




(上) A.マルティノフ『ツァールスコエ・セロー。ボリシヨエ湖を臨む光景』“Царскосельский парк. Вид на Большое озеро” (1815)。Лихачев, Д.С. *Поэзия садов*, М., 1982, стр.322



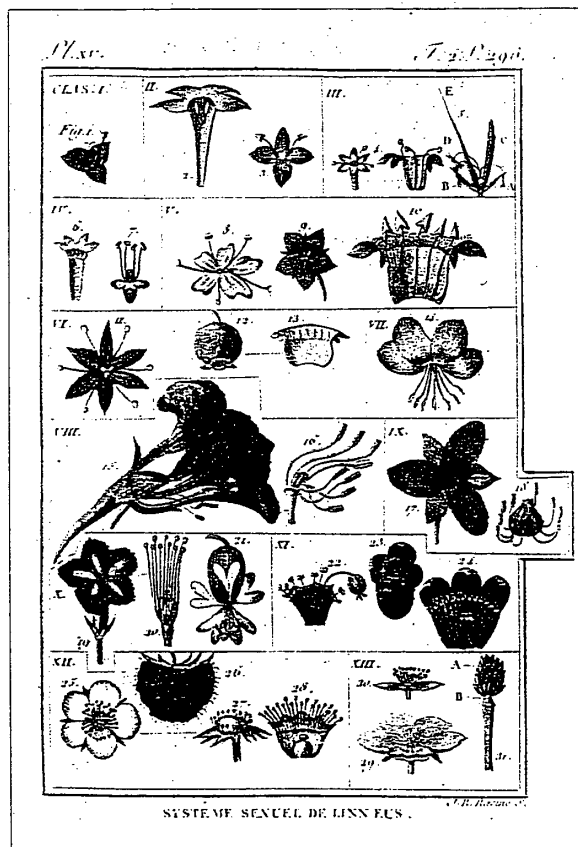
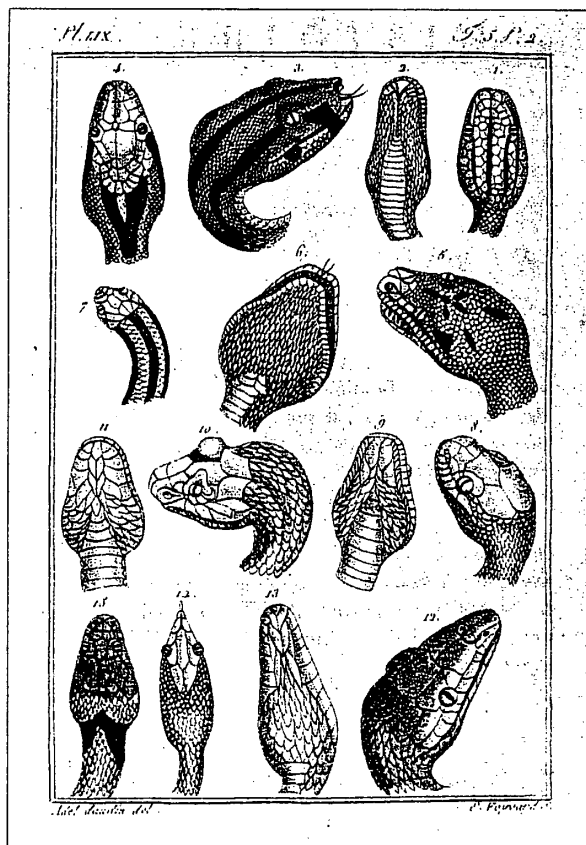
(左) パルナス (1799)。内部に螺旋状の小道が設けられている。Там же. стр.275



(左上) ビュフォン『一般と個別の博物誌』より「各種植物の葉」荒俣宏監修『ビュフォンの博物誌』（工作舎、1991）、253頁。

(左下) 同「へび類各種の頭部」同書、174頁。

(右下) 同「リンネの分類」。分類の境界を示すのに線が用いられているという点に、非連続性を前面に出したリンネの分類に飽き足らないビュフォンの姿勢がよく表われている。同書、256頁。





ロコトフФ.С.Рокотов 『А.П.Струйскойの肖像』
“Портрет А.П.Струйской” (1772)

Государственная Третьяковская Галерея .



ボロヴィコフスキイ В.Л.Боровиковский 『М.И.ロプヒーナの肖像』
“Портрет М.И.Лопухиной” (1797)

Государственная Третьяковская Галерея

背景が黒く塗られ、正装したモデルが描かれた70年代の肖像画と異なり、植物が配された背景、モデルのくずれた姿勢、くだけた服装、髪形などを特徴とする90年代以降の肖像画は、「自然さ」という新たな規範を同時代のセンチメンタリズムの文学と共有している。

Из истории русской культуры конца XVIII-начала XIX в. (Проблема “картинности”)

Юсуке Торияма

В этой работе мы хотим сделать обозрение русской культуры и литературы начиная с конца XVIII-го века до начала XIX века, учитывая образ мыслей, характерный для того времени. Он может суммироваться в двух элементах: пристрастие к картинам и отрыв от самой природы (или окружающего мира).

Камера-обскура, которую упомянул Г.Р.Державин в своем стихотворении “Евгению. Жизнь званская”, была машиной, которая показывала на экране разные виды, для зрителей того времени более прекрасные чем реальные виды природы. И искусство создания английских садов, целью которого было создание пейзажа путем подражания пейзажной живописи, было заимствовано в то же время. Интересно, что М.Н.Муравьев в стихотворении “Об учении природы”, говоря о красоте природы, прежде всего восхваляет красоту пейзажной живописи. Все эти факты соответствуют упомянутому выше образу мыслей этого времени.

Этот характерный образ мыслей оставил много следов в произведениях Н.М. Карамзина. Например, в начале его повести “Бедная Лиза”, пейзаж, находящийся перед глазами рассказчика, рассматривается как “картина (произведение живописи)”. И наводящие ужас виды и несчастные судьбы действующих лиц, изображаемые Карамзиным в повести “Остров Борнгольм”, могут быть приятным для читателей и для автора только при условии, что мы будем смотреть на них с определенного расстояния. Значит, в этих произведениях упомянутый выше образ мыслей выполняет эстетическую функцию.

Но, в то же время, можно отметить несколько примеров, показывающих объективное отношение Карамзина к такому образу мыслей. Например, в его повести “Юлия” имя прилагательное “картинный” употребляется с ироническим оттенком. И в публицистическом произведении “Деревня” он заявляет о своей антипатии к английским садам. Из этого можно заключить, что его отношение к миру как картине было сознательным, и он применял такой образ мыслей в качестве эффективного творческого метода.