

19世紀前半のロシア文学とピクチャレスク概念

鳥山 祐介

18-19世紀初頭のヨーロッパの文学・芸術評論を解く上での重要概念の一つに、18世紀の英国に現れた美的カテゴリー「ピクチャレスク (picturesque)」がある。この概念が通常言われるような「絵のような」「絵のように美しい」といった意味を超え、特定の種類の美への志向性や特定の「視」の様式を規定する一つの制度として機能していたということは、既に数々の研究が示している。¹

こうした制度としてのピクチャレスク概念は、英仏などにやや遅れる形でロシアにも現れ、文学や庭園芸術をはじめとする様々な文化領域に大きな影響を及ぼした。その背景では、庭園などの表象システムを通じた自然の美の「発見」、17-18世紀文化において汎ヨーロッパ的に見られる視覚の優位といった、18-19世紀前半ロシアの多様な文化史的コンテクストが複合的に作用していたといえることができる。

本稿は、そうしたピクチャレスク概念を手がかりに、19世紀前半のロシア文学の概観を試みるものである。ロシアのピクチャレスクに関する情報は、ゴゴリ研究や庭園研究など、より具体的な主題を扱った様々な文献の中に分散しており、その全貌はまだ不分明な部分が多い。本稿は、そうした空隙を多少なりとも埋めようと努めるものでもある。

1. 18世紀英国におけるピクチャレスク概念の展開

そもそもピクチャレスクとは何か。ハグストラムが『姉妹芸術』で整理するところによれば、18世紀英国で用いられたこの語の意味は、大きく四つ、即ち「1. 絵のような、絵に描かれることができそうな」、「2. 描写の正確さ、写実性」、「3. 奇妙さ、奇想、多様性、不規則性、幻想性、グロテスク等」、「4. 快い不調和、粗野さ (roughness)、さらに自然の中の粗野な風景、岩山、滝、廃墟、サルヴァートル・ローザの描いたような風景といった対象への嗜好」に分類できるという。² また、ローザやクロード・ロラン、カスパール・プッサンといった17世紀イタリアの絵画に描かれた風景を再生産した英国式庭園の制作原理において、この概念が大きな役割を果たしたことも知られている。

¹ 本稿末尾の参考文献表を参照。

² Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago, 1958), p. 157-158.

これらの要素は、美意識としては18世紀初めあたりから存在していたものも多いが、18世紀末になってピクチャレスクという語のもとに整理され、理論的反省が加えられる。とりわけ注目すべき理論家が、ウィリアム・ギルピン（William Gilpin, 1724-1804）とユーヴデイル・プライス（Uvedale Price, 1747-1829）の二人であり、彼ら以降、ピクチャレスク概念の要点としてハグストラムの言う第3、4の要素が前面に出てくることになる。

ギルピンは、1768年の『版画論』の中でピクチャレスクを「絵画に適した、特定の種類の美を表す用語」と定義したが、後にこれに補足を次々と加えていく。とりわけ重要なのが、『ピクチャレスクな美、ピクチャレスク旅行、風景スケッチに関する三つの試論』（1792）でピクチャレスクを「美（beauty）」の対概念とした点である。彼によれば、美が滑らかさや端正さ、調和を特徴とするのに対し、ピクチャレスクは粗野でごつごつした外見を特徴とする。この定義は明らかにエドモンド・バークによる「崇高」の定義の影響下にあるが、ギルピンはピクチャレスクを特定の視覚的枠内に収まる美的カテゴリーとして、崇高の表象不可能性から明確に峻別した。³ 一方、彼によれば、粗野な対象などが重視されるのは、それらが枠組みで囲まれた絵画という限定された空間の中に一つの構図、コンポジションを作り出すのに適している、端正な滑らかな対象物は単調な構図しか生み出さない、という観点からであり、「疲れ果てた馬車馬や牛やロバ」といった対象は絵の題材として大いに奨励されるものであった。

プライスは、ギルピンの理念を主に造園術の観点から推し進めていく。当時、18世紀の英国式庭園における非整形性には二つの方向性があり、一方で人気を博していたランスロット・ブラウン（Lancelot ‘Capability’ Brown, 1716-83）の庭園は、なだらかな草地や緩やかに蛇行する水の流れをふんだんに用いた平明な庭園であったが、1794年に『ピクチャレスクに関する試論』を著したプライスは、これを単調であり新興ブルジョワ階級の無趣味、画一的な価値観を示すものとして攻撃した。プライスはギルピンの考えを推し進め、「粗さ」「急激な変化」「不規則性」「錯綜」あるいは「珍奇さ」といった要素を重視すべきとする。また彼は、地面を滑らかにするブラウン一派をピューリタン革命期の急進派「レヴェラーズ＝水平派」になぞらえ、景色における変化と社会における諸階級の共存を「全体」の協和、調和をもたらすものとして称揚するが、反フランス革命のパンフレットの著者でもあるプライスの保守反動的イデオロギーがここに反映されているとされる。⁴ さらに彼は視覚的な喜びを与える対象としてあばら家や乞食を挙げるが、ここには、これらが想起させる社会的「悲惨」を特権的な「見る主体」の立場から眺めることで美学化してしまうという、ピクチャレスクの重要な一局面が表れている。

³ 『ワイ川旅行記』（1782）でギルピンは次のように述べる。「自然の巨大さは人間の理解力を超えている。自然は巨大なスケールで製作する。[…]一方、芸術家は一定の範囲に縛られているため、ピクチャレスクの原理という小さな法則を定め、その目の範囲に収まる小さな自然の表面の一部を自分の目に適応させる」。William Gilpin, *Observations on the River Wye, 1782* (London, 1782; repr., Oxford; New York, 1991), p. 18.

⁴ 安西信一『イギリス風景式庭園の美学 <開かれた庭>のパラドックス』、東京大学出版会、2000年、197-200頁。

2. ロシアにおけるピクチャレスク概念の萌芽

2-1. 概念受容の素地

英語のpicturesqueに相当するロシア語の形容詞はживописныйないしкартинныйである。とはいえ『18世紀ロシア語辞典』の«живописный»の項目には1798年、1803年の事例で「美しい、絵画に描かれるに相応しい」という語意が挙げられているものの、⁵ 1793年ロシア科学アカデミーのロシア語辞典にはこの意味の記載はなく、⁶ 必ずしもこれらの語の用例の集積がピクチャレスクの全貌を明らかにするわけではないことを示している。また、上記の18世紀末英国のピクチャレスクに関する理論的著作がロシア語に翻訳紹介された形跡は、筆者の知る限り確認されていない。従って、ピクチャレスクがある具体的な契機があってロシアに移入された、と考えるよりは、むしろ廃墟など特定の対象への嗜好性、多様性の重視、絵画的イメージの再生産に見られる引用性、表象の円環性といった隣接要素が文学作品や造園術に関する著作などを通して流入し、やがてピクチャレスクが一つ概念として漸次的に固まっていったと捉える方が、自然かつ生産的であると考えられる。

ここで興味深いのが、ピクチャレスクと密接に関わる英国式庭園やそれに関する言説の流入過程である。ロシアでは18世紀後半より、「貴族の解放令（1762）」で首都勤務から解放された貴族の多くが領地に関心を向けたことと、西欧の自然崇拜の思潮の影響とが重なって、宮廷を中心に庭園芸術への関心が増大する。ダーシコワは1770年の英国旅行の際に見た庭園を「上手く選ばれた自然の土地のようだ」と述べ、エカテリーナ二世はヴォルテルへの手紙（1772）の中で、「私は今では英国趣味の庭園がたまらなく好きなのです。曲がりくねった線、緩やかな坂[...]。そして真っ直ぐな線を深く軽蔑し、水を苛めて自然に反する流れを与える噴水を憎んでいます」と書いている。またポチョムキンは、ブラウン派の造園家グールド（Lancastrian William Gould）を招聘してペテルブルク等に英国式庭園を造らせており、英国の旅行家コックス（Archdeacon William Coxe）は、旅行記『ポーランド、ロシア、スウェーデン及びデンマークへの旅』（1784）の中でロシアにおける英国式庭園の普及、イングランドやスコットランドの造園家の活躍について記している。⁷

『経営雑誌』（1780-89）を発刊したボロトフは、同誌上に庭園論を盛んに掲載した。その中の一つ、ヒルシュフェルト『庭園芸術の理論』（Theorie der Gartenkunst, 1779-85）の翻訳では、「絵になるような美しい景色」を絵画のアナロジーによって作り出すこと、奇妙な外観、対象の尋常ならぬ組み合わせや突然のコントラストの必要性といった、プライスの庭園論と呼応する考えが述べられている。

⁵ Словарь русского языка XVIII века. Вып. 7. СПб., 1992. С. 127.

⁶ Словарь Академии Российской. Ч. 4.(М-Р). СПб., 1793. С. 851. ここで挙げられているのは「絵具で描かれた」「絵画で飾られた」「絵画に従事する、絵画に熟達した」の三つの語意である。

⁷ John Dixon Hunt, *The Picturesque Garden in Europe* (London, 2004), p. 179.

造園家は、絵になるような (картинный) 美しい景色を様々な色彩や植物の緑で描き出すに当たり、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、後者が絵具と絵筆によってカンヴァスの上に光景を作り出すのと逆に、前者は、自然が彼にカンヴァ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。⁸

(自然は) この作品を山がちな地勢や岩、谷間、洞窟、大小の滝、そしてこれらの物の奇妙な外観だけでなく、その尋常ならぬ組み合わせや対照、配置における度を越えた無秩序、突如襲ってくるコントラストといったものによって形作る。⁹

またボロトフは『自然の美に関する書簡』(1790年代初め)で「自然の愛好者は、こうした緑を眺めるにしても、自然を楽しむ芸術についての理解を欠く普通の人間とは全く違った目で見ると見る。自然の愛好者はそうした緑を見ながら、まず頭の中でその色を自分の知っている他の様々な色彩と比べ、その緑が持っている特性に心を和ませる」¹⁰と述べているが、客観的な情報に基づかない感性を拠り所とするこうした特権意識は、ピクチャレスク美学にも特徴的なものであった。また彼は、自分の庭に白樺などロシア的な樹木がないことを自慢したクラークン公爵などと逆に、¹¹ 造園の際植生などにおけるロシア的要素を重視したとして知られるが、¹² このことは、ボロトフが英国の庭園をそのまま移植したのではなく、多様性や絵画性といったピクチャレスク的な理念を通して受容したことを示唆すると考えられる。

2-2. カラムジンと「ピクチャレスク」

カラムジンの著作では「絵のような美」や庭園が頻繁に言及されるが、この点に関し彼の姿勢は首尾一貫していない。

例えば、同時代のヨーロッパの美学を反映した彼の作品として『ボルンホルム島』(Остров Борнгольм, 1793)をあげることができる。この作品の主な舞台は、イングランドのグレーヴゼンドの岸辺とデンマーク近海の孤島ボルンホルム島であり、穏やかで調和にあふれた前者の風景と、断崖絶壁やゴシック風の古城が印象的な野趣溢れる後者の風景が、対照的に描かれている。注目したいのが、ここでは「自然と勤労によって飾られた緑色の草原、

⁸ Экономический магазин. 1786. Ч. 27. № 67. С. 230.

⁹ Экономический магазин. 1787. Ч. 31. № 54. С. 17.

¹⁰ Болотов А.Т. Письма о красотах природы // Болотов А.Т. Избранное. Псков, 1993. С. 158.

¹¹ クラークンは、パーヴェル大公への手紙(1794)の中で、所領ナデージノの英国式庭園に関し「ここには樺や白樺などありません。ここで見られるのは小樺や菩提樹、榆といったものだけです」と自讃した。P.R. Roosevelt, 'Tatiana's Garden: Noble Sensibilities and Estate Park Design in the Romantic Era', *Slavic Review* № 49 (1990), pp. 335-349.

¹² Вергунов А.П., Горохов В.А. Русские сады и парки. М., 1988. С. 362-369.

またとない絵のような場所¹³ といったように、本来ピクチャレスクより「美」というカテゴリーが相応しい前者の風景に「絵のような (живописный)」という形容詞が用いられている点である。同様に、評論『メランコリーの感情について』(О чувстве меланхолии, 1795)でも、ヴェズヴィオ火山や苔むす廃墟に覆われたイタリアの野原が、ブラウン流の造園を思わせる英国の整えられた野原と対置され、美的に上位に置かれている。¹⁴ こうした例において、確かに英国式庭園やそれに準じる風景は「絵のようだ」とされているものの、実際のところそれは「美」に近いイメージである。一方、野趣に満ちた風景はある種の美的価値を与えられながら「絵画性 (живописность)」とは結び付かない。カラムジンは1792年のエッセイ『村 (Деревня)』で、英仏の庭園をともに人工性を想起させるものとして否定するが、¹⁵ この時点で彼は、英国式庭園も端正な人工美の体現として認識していたのである。

時期を経るに従い、彼の庭園観にもやや変化が見られる。『ロシア人旅行者の手紙』の中の、フランス革命の影響で当初発表できなかったパリからの手紙の部分では、ルソーが晩年に住んだエルムノンヴィルの英国式庭園とマリー・アントワネットが愛したヴェルサイユのプチ・トリアノンの庭園が描写される。エルムノンヴィルはここで、かつての「野生の荒地」が「魅力的な英国式庭園、絵のような風景 (живописные ландшафты)、プッサンの絵へと変わった」地とされ、さらにゴシック風の城、森、洞窟、滝といった多様な装置を含むその風景が、「自然の多様さ」の表出とされる。¹⁶ 一方、プチ・トリアノンの「完全なる英国式庭園」も、「冷たいシンメトリーはなく、至る所に快い無秩序、簡素さ、農村の美がある」¹⁷ 空間と評される。また、評論『ボグダノーヴィチ』(Богданович, 1802)では、自由詩というジャンルが「数多くの思いがけないものを見せてくれる」¹⁸ ものであるとして、英国式庭園に例えられている。

さらに、『現代の騎士』(Рыцарь нашего времени, 1803)には示唆的な一節がある。ここでは、ロシアにおける啓蒙の成果が評価される一方で、「啓蒙は様々な民族や人々の特性を近づけ、均等にする。あたかも整形式庭園の木々のように」¹⁹ とも述べられるが、従来伝統的に用いられてきたレトリックでは、整形式庭園がブルボン王朝などの専制政治と、英国式庭園が自由と結び付けられた。ところがカラムジンはここで、様々な民族や人々の特性を近づけ均等にしてしまうものとして、啓蒙を整形式庭園に準えており、むしろ保守反動のイデオロギーを体現するプライスに近い立場をとっている。

先にも述べたように、ロシアでは当初ブラウン風の端正な庭が広く知られたが、世紀末になると多様性や野趣を重んじたピクチャレスクな庭園や、それに関する著作が、フランス革命後の反動的な言説と時期を同じくして流入する。啓蒙主義の記号としての「ルソー」

¹³ Карамзин Н.М. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Л., 1984. С. 520.

¹⁴ Там же. Т. 2. С. 72.

¹⁵ Московский журнал. 1792. Ч. 7. Кн. 1. С. 58.

¹⁶ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 308.

¹⁷ Там же. С. 297.

¹⁸ Карамзин Н.М. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 135.

¹⁹ Там же. Т. 1. С. 596.

と旧体制の記号としての「マリー・アントワネット」はともに、自然と人工との緊張関係を美学化するピクチャレスクという文脈に取り込まれているが、このことは、これらの人名が孕む生々しい連想をうまく拭い去る上、パーヴェルの恐怖政治から解放され、アレクサンドル即位直後の自由主義的な機運に共感を抱く一方、フランス革命期以来の保守的な立場も守っていたカラムジンの両義的な立場を正当化し、その温存を美的な局面で助けるような要素も内包している。ピクチャレスクが担いこうとした機能を、カラムジンにこの概念の再認識を促した背景として想定することも可能であろう。

3. 1810 - 1820年代ロシアにおけるピクチャレスク概念の展開

3-1. ピクチャレスクと19世紀初頭の美学理論

19世紀初頭、とりわけナポレオン戦争以後のロシアでは美学や詩学に関する論考が数多く世に出るが、そこではピクチャレスクや崇高に関わる問題も頻繁に論じられる。

デルジャーヴィンは『抒情詩あるいは頌詩に関する論考』(Рассуждение о лирической поэзии, или об оде, 1811)の中で「趣味」に関し「奇妙で粗野な物にいわく言いがたい魅力を与え、巨人をも網で捕らえ捕虜にしてしまうような魔法使いになることもある」²⁰と述べており、彼の詩作品にも頻繁に見られる粗野な対象へ嗜好をうかがわせている。²¹ こうした対象は観点によってピクチャレスクとも崇高とも呼べるものだが、「巨人をも網で捕らえて捕虜にしてしまう」という表現は「表象困難な対象の表象」という側面を強く念頭に置いたものと考えることができる。他にもこの時期には、バークと同じく崇高(высокое)と美(прекрасное)を対置したメルズリャコフ(А.Ф. Мерзляков)の『美的なる学問の理論』(Теория изящных наук, 1812)や、²² 美と崇高の間に第三のカテゴリー「魅惑、優美(прелестное, грация)」を設け、「曲がりくねった木」「才気」「独特な快さ」といったものをこれに結びつけたゲヴリチ(А.П. Гевлич)『美的なるものについて』(О изящном, 1818)²³といった著作が現れた。

また、オストロポフの編になる『古今詩歌辞典』(1821)の中の「自然(натура)」の項では次のように述べられている。

手を加えていない自然の中で諸物が織り成す景観の単調さに退屈した人は、知性を高め趣味を満足させる新たな観念、新たな感覚を得るため、発明、創造という手段に訴

²⁰ Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1872. Т. 7. С. 572.

²¹ 例としては、『イズマイルの陥落に寄せて』(1790-91)、『滝』(1791)、『ズーボフ伯爵のペルシアからの帰還に寄せて』(1797)、『廃墟』(1797)、『オレーニンに』(1802)などが挙げられる。

²² Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 1. М., 1974. С.121-124.

²³ Там же. С. 325-339.

えた。このため彼らは、自然の良い部分を選び取り、自然そのものより完璧でありながら同時に自然であることをやめない統一体を、自らの意に従い構成したのである。²⁴

ここでは英国式庭園などに見られる自然の美の創造過程が明快に書かれているが、興味深いのはこうした美を生み出す契機が「手を加えていない自然の景観の単調さへの退屈」とされている点である。即ちここには、退屈を紛らわせるために新たな刺激を得る手段として、多様性や意外性やコントラストを重視したピクチャレスクの本質が顔を出しているのである。

3-2. 文学作品とピクチャレスク：描写詩と旅行記

ピクチャレスクへの関心の高まりが文学作品に及ぼした影響は、とりわけ描写詩（описательная поэзия, живописная поэзия）や旅行記のジャンルによく表れている。本来「自然描写」を特徴とする描写詩ではこの時代、庭園が頻繁に描かれるようになり、「一歩歩くごとに新しい絵」²⁵ が現れるパーヴロフスキの庭園のコントラストに富んだ風景を描いたジュコーフスキーの『スラヴァンカ』（Славянка, 1815）、18世紀フランスの詩人ドリールの描写詩『庭園』のヴォエイコフ（А.Ф. Воейков）による翻訳『庭園』（Сады, 1816）などが知られる。ロートマンによればヴォエイコフはルソー主義者とは異なる穏健な啓蒙主義者であり、『庭園』翻訳も「完全には自然と切れず、上手く文明の成果を活かしつつそれを完全なものにする」彼の文明観を反復するというが、²⁶ この指摘はピクチャレスクのイデオロギー性を考える上でも興味深い。

意外な風景が次々に現れる旅行記も、ピクチャレスクな美意識が顕現する場である。ジュコーフスキーの『ザクセンのスイスの旅』（Путешествие по Саксонской Швейцарии, 1821）では、奇岩で知られるドレスデン近郊の風光明媚な地、ザクセンのスイスの旅の印象が記されているが、ここでは風景描写にあたって「ピクチャレスクな（живописный）」という形容詞が執拗に用いられている。同時に注目したいのが、ここではそうした描写にあたり「表現不可能な（неописуемое）」という語がしばしば併用されている点である。²⁷ 自然を表象不可能とする彼の立場は例えば有名な詩『表現し得ぬもの』（Невыразимое, 1815）に反映されるが、ザクセンのスイスの描写は彼の中で崇高の表象不可能性の概念がピクチャレスクに入り込んでいることを示す。また、ドミトリエフは、『我が人生への眼差し』（1825）の中で1788年の対スウェーデン戦で将校としてフィンランドに赴いた際の印象をこう回想する。「新しい人生においては自然すら新しいものであった。それは粗野ではあるもののオシア

²⁴ Остолопов Н.Ф. Словарь древней и новой поэзии. II. СПб., 1821. С. 215.

²⁵ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 2. М., 2000. С.20-23.

²⁶ Лотман Ю.М. «Сады» Делиля в переводе Воейкова и их место в русской литературе // Делиль Жак. Сады. Л., 1987. С. 206.

²⁷ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 12. М., 2004. С. 174, 175, 180.

ン的であり、あたり一面が荘厳でピクチャレスクな (величавая и живописная) 風景であった。花崗岩の断崖、轟々と水音を響かせる滝、高く鬱蒼とした松は、瞬時も私を退屈させなかった。²⁸ ここでも、崇高とピクチャレスクという二つの概念が未分化であるといえる。

3-3. ピクチャレスク・ロシア：帝国の風景

ピクチャレスク概念をロシアの風景に適用した初期の例として、アンドレイ・マルティノフ『モスクワから中国国境へのピクチャレスクな旅』(1819)を挙げるができる。マルティノフは画家で、ロシアにおける風景画の祖といわれるセミョーン・シCHEDロリンの弟子として知られる。そんな彼が、1805年に北京へ向かったロシアの外交使節に随行した際に道中で描いた水彩画を元に編纂したのが、この書物である。²⁹

この本は、「クレムリン」に始まり「ニジニ・ノヴゴロド」「カザン」「エカテリンブルク」「イルクーツク」「バイカル」「キャフタ」「マイマイチェン (買売城)」などを経て「中国との国境」に終わる個別の短い章から成り、それぞれの章には各地方の風景を描いた挿絵が付されている。当時の旅行記はしばしばこうした挿絵を伴っており、この本の標題の живописный という形容詞も、本稿で扱う「ピクチャレスク」のみならず、「絵入りの」という意味に解することも可能である。とはいえ、ここで描かれる対象の多くが美的カテゴリーとしてのピクチャレスクに直結することは否定できない。そのことは、最初の章「モスクワ、クレムリン」の冒頭から既に明らかである。

全世界の都を見た旅行者たちが声を合わせて同意するように、美しさとピクチャレスクな点において、クレムリン、特にモスクワ川の側から見たクレムリンに勝るものはない。15世紀ヨーロッパ建築の最良にして完璧な史跡であるクレムリンを四方から取り囲む、高く堂々とした城壁は、その内側に聳え立つ壮麗な寺院や建築物を隠すのみならず、あらゆる種類、あらゆる土地の建築—ゴシック様式、中国様式、インド様式、タタール様式、イタリア様式—のピクチャレスクな結合、鮮やかな金で覆われたいくつもの巨大な尖塔、色彩の可能な限りの多様さを、ある種の並ならない魅惑的な形で見せてくれる。³⁰

興味深いのは、ここでピクチャレスクという形容が城壁とそれに囲まれた空間から成るクレムリンに与えられていることである。壁によって閉ざされた空間の内部に配置された世

²⁸ *Дмитриев И.И.* Взгляд на мою жизнь. М., 1866. С. 50.

²⁹ マルティノフに関しては *Русские художники. Энциклопедический словарь.* СПб., 2000. С. 394-396を参照。

³⁰ *Мартынов А.* Живописное путешествие от Москвы до китайской границы. СПб. 1819. С. 7.

界各地の建築が織り成す多彩な景観、ある枠の内部で作り上げられた「構成」が生み出す美的資質という概念はピクチャレスクの根幹であった。³¹

この章ではまた、クレムリンから見たモスクワの街が、曲線や無秩序が生み出す独特な美に彩られたものとして描写される。続く数々の章もピクチャレスクな題材に事欠かない。世界中の品物が一箇所に集められた通商都市マカリエフの光景は、その多様性が強調される。エカテリブルクは野趣に富む「恐ろしいシベリア」の起点とされ、クラスノヤルスクは画家の絵筆に描かれるのに相応しい「魅惑的なスイスのような」光景が一步ごとに現れる町とされる。さらにイルクーツクは「ピクチャレスクな地勢」を特徴とし、バイカル湖畔の風景のピクチャレスクな多様さは語り手にアルプス、カフカース、アンデスとの類推を喚起する。これら各章にはそれぞれ一点以上の挿絵が付されているが、そこに描かれたロシア帝国の各地方の風景は、木や水や草原、地面の起伏といったモチーフの配置、構図において規範性が高く、同じマルティノフの『ツァールスコエ・セロー。ボリショエ湖を臨む風景』（Царское село. Вид на большое озеро, 1815）や、クロード・ロランの描いた風景とも共通点を有している。これらの挿絵は、ロシアをピクチャレスクな土地として表象するという、この書物のテキスト部分の機能を補強していると考えられる。

ここでは、ロシア帝国内の様々な町や地方が、モスクワを含め見られる対象として客体化されており、その個々の風景がミクロレベルでピクチャレスクであるのみならず、それらが一箇所に集められることで目に快を与える多様性、即ちマクロレベルでのピクチャレスクをも形成している。このように得られる愉悦感は、こうした多様性を保存、確保したいという欲望をごく自然に引き出すが、このことによりピクチャレスクはロシア帝国という閉ざされた空間内部での多様性の存在を美学的に正当化するイデオロギー装置に転化し得る。こうした点は、チェルネツォフ（Н.Г. Чернецов）の描くチフリスのラギッドな光景や、サルヴァートル・ローザへの言及もなされるプーシキン『エルズルム紀行』（1836）などといった、カフカース表象の問題を考える上でも材料を提供するだろう。

4. ゴーゴリとピクチャレスク

4-1. 『ローマ』: 美からピクチャレスクへ

1830年代辺りになると、ロシアでもピクチャレスク概念が多様なニュアンスを帯びてくる。例えば、プーシキンの『百姓令嬢』（Барышня-крестьянка, 1830）、『ドゥブローフスキー』（Дубровский, 1832）といった作品では、ピクチャレスクに隣接する諸事象、即ち自然美の

³¹ 英国式庭園が、中国やトルコといった異国風の建築物を配置するのを好んだことはよく知られているが、これも新奇さを求めるピクチャレスクの嗜好の産物である。ロシアにおけるこの現象については、大野斉子「ロシア18世紀のシノワズリー」『ロシア18世紀論集』東京大学大学院人文社会系研究科スラヴ語スラヴ文学研究室、1999年、116-157頁を参照。

称揚や英国式庭園、さらに表象の円環性といったものにアイロニカルな眼差しが注がれている。³²

それに対し、ゴーゴリのピクチャレスクに対する姿勢はより複雑で、かつ意識的なものである。この点においてまず興味深いのが『アラベスク』の中の論文「彫刻、絵画、音楽」(Скульптура, живопись и музыка, 1831) [6: 23-27]³³である。この中でゴーゴリは三つの芸術を比較対照し、彫刻を「ギリシア世界、美、官能、身体性、快感」に、絵画を「中世キリスト教世界、『人間と自然』『官能と精神』の調和の場、静かな興奮と夢想」に、そして音楽を19世紀、崇高、精神性、激情と精神の霍乱といったものにそれぞれ結び付けているが、こうした三分法はギルピンやプライスなどによる三つの美的カテゴリー「美」「崇高」「ピクチャレスク」に関する議論を想起させる。またゴーゴリは同じく『アラベスク』所収の論文「現代の建築について」(Об архитектуре нынешнего времени, 1831) [6: 69-87]で、19世紀の建築の単調さを批判し、多様性を生かした面白い建築を作ることの必要性を説いたが、ここには美とピクチャレスクとの対立の問題への彼の関心が表れている。

ピクチャレスクに関する彼の問題意識がとりわけ強く反映された作品が、小説『ローマ(断章)』(Рим (отрывок), 1842)である。³⁴ この概念の起源とも深く結びついた、古代、中世、現代の各要素が混在するローマという町の多様性が、この作品では廃墟など数々のピクチャレスクな道具を用いて強調される。この作品の物語上の筋は、主人公の公爵がそうしたローマの魅力に次第に惹かれていく過程と、一方で完全なる美の化身として描かれるローマ娘のアヌンツィアータにも惹かれていく過程という二本の軸から成り立っているが、注目しておきたいのは、ローマが完全にピクチャレスク、絵画的であるのに対し、アヌンツィアータが彫刻性と絵画的性の間を揺れ動く存在として描かれている点である。「彼女はどこへ行っても、既に一幅の絵を構成するのであった。例えば夕暮れに、銅の壺を頭に載せた彼女が噴水へ急ぐと、彼女を包む辺りの全ては妙なる調和に包まれ[….]」[3: 177]「その噴水も、その群集も、あたかも全てが彼女のために、その華麗な美をとりわけ鮮明に見せるために、またあたかも女王が後ろに廷臣を引き従えているがごとく、彼女が全てを支配している様を際立たせんがために存在しているかの観があった」[3: 177]といったように、彼女はある場面では絵画的な客体であるが、一方で「彼女の中の全てが、大理石が生氣を得て彫刻家の鑿が輝いていた、あの古典古代の時代を思い起こさせた」[3: 177]とあるように、彫刻的な対象でもある。公爵も彼女への思いを述べるにあたり「俺があんな女に会いたいの、別に彼女を手に入れてやろうというのではなく、ただ彼女をしげしげと見たい

³² 拙稿「プーシキン『百姓令嬢』試論——「演技」と「自然」の交錯『SLAVISTIKA』東京大学大学院人文社会系研究科スラヴ語スラヴ文学研究室、第16号、2000-2001年、1-21頁を参照。

³³ 以下、ゴーゴリ作品の引用はГоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1976-78より行い、括弧内に巻数と頁数を示す。

³⁴ この作品におけるピクチャレスクの問題に関してはAndreas Schönle, 'Gogol, the Picturesque, and the Desire for the People: A Reading of "Rome"', *The Russian Review* 59:4 (2000), pp. 597-613を参照。

だけなんだ。彼女の全てを、その目を、その手を、その指を、その艶やかな髪の毛を見ただけのことだ。キスなどしなくても、ただ彼女を眺めることができさえすれば十分なんだ」[3:206]と述べるが、このような官能性とただ見ることから生まれる静かな興奮との間の揺れは、先の論文「彫刻、絵画、音楽」における彫刻性と絵画性の問題として捉えることができる。

この作品の終結では、公爵がアヌンツィアータとの面会を果たすにあたって一計を案じてもらおうべく、以前公爵邸に住み込んでいたペツペという老人に会う。そこで、公爵がペツペに頼みを持ちかけたちょうどその時、公爵はふとローマの市街を見下ろし、町のあまりの美しさにアヌンツィアータのことも何もかも忘れてしまう。恍惚とした主人公と困惑する読者を置いてけぼりにしたまま作品は終わっているが、このことから、この小説は、美とピクチャレスクとが相対する中、最終的にローマの属性であるピクチャレスクが優位に立つ、という構造をとっているといえることができる。

4-2. 『死せる魂』: ピクチャレスクから崇高へ

ピクチャレスクという観点から興味深い作品として、『死せる魂』(Мертвые души, 1842)も挙げておきたい。よく知られているように、この作品では二つの庭園が描かれるが、そのうちの 하나가第1部第2章で描かれるマニーロフの庭である。

屋敷のある丘の斜面は、きちんと刈り込んだ芝生に覆われていた。そこには、ライラックや黄色いアカシヤの株を植え込んだ花壇が英国風に二、三散りばめられ、五、六本の白樺が小さい木立となって、そこそこで細かい葉をつけたまばらな梢をもたげている[...]。その少し下には緑色の水草に覆われた池があるが、ロシアの地主の英国式庭園では特に珍しいものではない。[...]。二人の女が光景に生気を添えていた。彼女らはピクチャレスクに服を捲り上げ、四方から裾をからげ、膝まで池に浸かりながら二本の木の竿に結び付けた破れた引網を引き、歩いていた[...]。天気具合までが見事におあつらえ向きだった。その日は晴れやかでも陰鬱でもなく、ある種の明るい灰色の日だった[...]。絵を完成させるための一羽の雄鶏も、欠けてはいなかった[...]。[5:21-22]

この庭園は、絵画的な構図の原理が重視された典型的な英国式庭園として描写されているが、天気や雄鶏などに関するアイロニカルな記述は、様式化、規範化したピクチャレスクに対するゴーゴリの醒めた見解を示している。しかし、これは美意識そのものに対する本質的な批判ではない。第1部第6章に現れる、古びて野趣溢れるプリュースキンの庭の描写において、ピクチャレスクな要素は称揚の対象である。

屋敷の裏に広がる古い広大な庭園は村の向こう側に面し、末は野原まで続いている。この庭園は樹木の生い茂るままに荒れ果てているが、これだけが広大な村に生気を与えているらしく、またこれだけがその絵のような荒廃の中にあって全くピクチャレスクであった[……。ホップが下にあるニワトコやナナカマド、ハシバミの繁みを押さえつけ、それから柵という柵のてっぺんを這い回ったあげく上へよじ登り、折れた白樺に半分までぐるぐる巻きついている。幹の中ほどまで達すると、今度はそこから下へ垂れ下がって他の木々の梢に絡みつきはじめたり、空中にぶら下がって細くしつかりした鉤を輪状に結び、風のまにまに揺られたりしている[……。一言で言えば、全てが良かった。それは、自然も芸術も単独では考え付かず、それらが結びついたときにのみ得られるような、そんな良さであった[……。〔5：107-108〕

アンネンコフの回想によれば、ゴーゴリは当時よく描かれた風景に関し「全てが明晰で、整理されていて、目利きによって読解されている」とその予定調和的な単調さを嘆き、「私なら木を別の木に引っ付け、枝を絡ませ、誰も予想しなかったようなところを光で照らすだろう」³⁵と述べたという。上のプリュシキンの庭の描写も、彼のこうした美意識と呼応するものである。

この二つの庭とピクチャレスクの関連は、従来のゴーゴリ研究でも時折言及されてきたが、³⁶もう一つ興味深いのが、第1部第11章、チチコフがNN市を馬車で逃げ出す場面に現れる、ロシアに関する語り手の詠嘆である。

ロシアよ！　ロシアよ！　私はお前を眺めている、わが妙なる麗しき遠地からお前を眺めている。お前のうちにあるものは貧相で散漫で居心地が悪い。眼を愉しませたり驚かせたりする、奔放な芸術の奇跡によって飾られた奔放な自然の奇跡もなければ、断崖の上に聳え立つ、多くの窓を備えた数々の大宮殿のある町もなく、建物の上や、滝の轟きと絶え間ない水飛沫の中に根を下ろしたピクチャレスクな木々やキヅタもない[……。お前のうちにあるものは全て、茫漠として平板である。お前のところでは背の低い町々が平原の間に点か記号のように慎ましく顔を出しているだけで、眼を惹きつけるものは何もない。しかし、何という不可解で神秘的な力が私をお前に惹きつけるのだろうか？　どうしてお前の物悲しい歌、広く長い国土の津々浦々を伝わる歌が絶えず聞こえ、耳に鳴り響くのだろうか？　この歌の中には何があるのだろうか？　何が私を呼び、何が慟哭し、何が私の心を驚づかみにするのだろうか？　どんな声音が痛ましく接吻し、魂に食い入り、私の心臓に絡みつくのだろうか？　ロシアよ！〔5：210-211〕

³⁵ Анненков П.В. Н.В.Гоголь в Риме летом 1841 года // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 283.

³⁶ S. Fusso, *Designing Dead Souls: An Anatomy of Disorder in Gogol* (Stanford UP., 1993); S. Fusso 'The Landscape of Arabesques' in *Essays on Gogol* (Northwestern UP., 1992), pp. 112-125; Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003.

ここで述べられるのは、面白味のないロシアの風景におけるピクチャレスクの不在である。そのことを受け止めた上で語り手はロシアへの思いを述べるが、注目したいのは、このロシアの吸引力が「お前の物悲しい歌」「声音」といったように音響、音楽の隠喩によって語られている点である。即ち、ピクチャレスクに惹かれる語り手も「ロシア」がそれと異質であることを認めており、「ロシア」はむしろ、上述の三分法でいう崇高のカテゴリーに近いものとなっている。

ロシアの風景がピクチャレスクという視覚表象を拒むものとされるのも、この文脈から解釈することができる。『ローマ』がその内的構造において美からピクチャレスクを志向する作品であるのに対し、『死せる魂』は、当時ゴゴリの生活拠点であったローマというピクチャレスクな場から、崇高、ロシアを眼差した作品なのである。

参考文献（脚注で言及したものを除く）

1. Hussey Christopher. *The Picturesque: Studies in a Point of View* (3-rd impression). London, 1983.
2. Hunt John Dixon and Willis Peter (ed.). *The Genius of the Place: The English Landscape Garden 1620-1820*. The MIT Press, 1988.
3. 安西信一「ピクチャレスクの美学理論——ギルピン、プライス、ナイトをめぐる」『美学』美学会編、第158号（40-2）1989年、36-49頁。
4. 安西信一「不透明な絵画と錯綜体としての世界——ピクチャレスクの美学における『スケッチ風描法』と『ピクチャレスクな対象』をめぐる」『東京大学文学部美学芸術学研究室紀要「研究」』9（1990）、90-111頁。
5. 安西信一「ピクチャレスクの移植：英国式庭園から現代へ」『芸術学の100年：日本と世界の間』（金田晋編著）勁草書房、2000年、156-188頁。
6. 大河内昌「崇高とピクチャレスク」『岩波講座文学7 つくられた自然』岩波書店、2003年、175-194頁。
7. 川崎寿彦『庭のイングランド——風景の記号学と英国近代史』名古屋大学出版会、1983年。
8. 神林恒道「絵画的なるもの」『講座美学4 美術の諸相』（今道友信編）東京大学出版会、1984年、273-299頁。
9. サイファー、ワイリー『ロココからキュビズムへ——18～20世紀における文学・美術の変貌』河村錠一郎監訳、河出書房新社、1988年。
10. 白須貴志『フランス18世紀散文詩の言説生成——オプトポエジー試論』風間書房、2004年。
11. スタロビンスキー、ジャン『自由の創出——十八世紀の芸術と思想』小西嘉幸訳、白水社、1982年。
12. 高山宏『目の中の劇場』青土社、1985年。
13. 高山宏『ふたつの世紀末』青土社、1986年。
14. 利光功「美的範疇としてのピクチュアレスク」『美学』美学会編、第142号（36-2）1985年、1-12頁。
15. 富山太佳夫「ピクチャレスクの影」『現代思想』11月号、第16巻第13号、1988年、220-227頁。
16. 鳥山祐介「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」『SLAVISTIKA』東京大学大学院人文社会系研究科スラヴ語スラヴ文学研究室、第15号、1999年、1-31頁。