

1997年度学会報告奨励賞

手法としての〈終末〉

—— ベールイ【ペテルブルグ】における絵画の象徴性 ——

鴻 野 わか 菜

長編小説【ペテルブルグ】において作者アンドレイ・ベールイ(1880-1934)は色彩や絵画にまつわる個々のディテールを執拗に描きだし凝視するが、こうしたディテールと作者の視線が作品のなかではたしている役割については従来ほとんど言及されてこなかったといつてよい。しかしこうしたディテールには作家自身の世界観を母胎とする独特の象徴性が秘められており、また作家の視線に沿ってそれらを読み解くことで、作品の重層的な表象構造を内在的に理解しようと考える。本稿では【ペテルブルグ】(1913-14)におけるそうしたディテールの一例として絵画の象徴性を中心に考察する。

【ペテルブルグ】には、室内にかけられた絵画を含め、夥しい風景描写や室内描写があり、作者が登場人物の会話や行動を描写してはいたはずの場面で、突然のように風景描写を挟みこむこともしばしばある。このような外界描写に登場する色彩や図形、空間や動植物、調度品などの象徴性の動機づけを探るうちに、一見たんなる外界描写にすぎないと思われていたものが、じつは謎めいた登場人物の正体を示唆する手がかりであったり、登場人物の運命や物語の展開を前もって予告する文章であることがわかってくる。ごく簡単な例から入ると、ネフスキー大通りを疾走する馬車は、〈終末〉へ向かって加速する時間の流れを象徴する。時代の流れに巻きこまれ、扇動的な赤いドミノを纏って騒乱をひき起こしたニコライ・アブレウーホフが舞踏会から帰宅する馬車には「金属板の数字——1905がちらついていた」(216)が、この馬車の登録番号が暗示するのは、いうまでもなく物語の背景となっている「1905年」である。ニコライが目前に迫った終局をくい止め、幼年時代へと遡ることを願う場面でも馬車は効果的に登場し、「ニコライ・アポローノヴィチは首を後ろに捻った。奇妙なことに、すぐ傍を馬車が急いで飛んでいくが——すべて一方向に向かっているのだ。歩行者の歩調も早められていた」(324)という描写によって、遡行の不可能性が示されるのである。

冬宮の外壁の色彩は、エリザヴェータ女帝の治世下では空色、アレクサンド

ルー世の御代には薄黄色，アレクサンドル二世の時代には褐色であったと説明されるが，空色は初期詩集『瑠璃色の中の黄金』以来一貫して，旧世界の幸福——具体的にはロマノフ王朝の基盤が確固とし貴族社会が平穩に満ちていた時代——を暗示し，黄と褐色はソロヴィヨーフ以来の黄禍論にも通じる〈終末〉の接近を象徴する色彩だった。¹

『ペテルブルグ』にはニコライ・アブレウーホフが突如「落ち葉」にとり巻かれる印象的な場面がある。これもまた日露戦争の敗北，疫病の流行，十月革命に至る時代の激動を背景とするこの物語の〈終末〉を象徴するひとつのモチーフとなっている。エルズワースやシオランが指摘するように，ベールイにおいて黄や赤は，西洋の脅威である黄色人種の肌の色，血，革命，日没の色，秩序を乱す「酔漢の鼻の色」，すなわち〈終末〉を象徴する色とされ，赤や黄に色づく「落ち葉」はまさに〈終末〉の訪れの象徴としても解釈できる。² 木々の葉を紅葉させ散らせる自然の力を〈終末〉の現出とみるなら，「落ち葉」自体は〈終末〉によって命を散らされた犠牲者のイメージを帯び，上述の場面は，死者の群れにいざなわれる「死の舞踏（ダンス・マカーブル）」の趣を呈しつつ，〈終末〉の犠牲者としてのニコライ・アブレウーホフの運命を象徴することになる。³

さて，『ペテルブルグ』に登場するそれぞれの絵画には，物語の結末や登場人物の隠された性格だけでなく，ベールイの世界観をも暗示する深い象徴性が含まれているように思える。というのは，これらの絵画の出自とその象徴に注目することによって，一見不可解であり唐突と感じられる物語の展開がじつは絵画を通して前もって予告されていることがわかり，その絵に視線を向けた時の登場人物の心理，潜在意識が内在的に了解できるからである。ここでは，物語の冒頭とフィナーレにおける絵画の象徴性に主眼をおいて考察を試みたい。

時限爆弾を軸に展開するサスペンス小説でもある『ペテルブルグ』には，内務省長官アポローン暗殺の爆弾の他にも「巨大な紅の太陽」や爆音のような「轟く音」，「心臓肥大」など無数の爆弾や爆発のイメージが点在している。アポローン・アブレウーホフ家の広間に飾られたポンペイのフレスコ画もそのような爆発のイメージのひとつに他ならない。ポンペイの遺跡が1748年に発見されて以来，ベールイの生まれる1880年の直前まで世界中がポンペイ熱に包まれ，ロシアでもブリュロフの『ポンペイ最後の日』(1833)が同時代人の想像力を刺戟し，「ペテルブルグ崩壊」という神話を育んだことが知られている。⁴ ベールイが〈終末〉と爆発のイメージを造形する際に，ポンペイのフレスコ画をアブ

レウーホフ家の広間に飾ることを思いついたのはごく自然な発想だったと思われる。

Холодно просверкало со стен строгое ледяное стекло (...) под стеклом выступала бледнотонная живопись; бледнотонная живопись подражала фрескам Помпеи.

Аполлон Аполлонович мимоходом взглянул на помпейские фрески и вспомнил, чья заботливая рука поразвесила их по стенам (...) Аполлон Аполлонович брезгливо поджал свои губы и прошел к себе в кабинет.

厳しい氷のガラスが壁で冷たく輝いた (...) ガラスの下には青白い色調の絵がかかっていた。青白い色調の絵はポンペイのフレスコ画の模写だった。

アポローン・アポローノヴィチはなにげなくポンペイのフレスコ画に視線を向けると、誰のよく気をつく手がその絵を壁にかけたかを思いだした (...) アポローン・アポローノヴィチは汚らわしそうに唇をかむと書斎へ駆けこんでいった(87)。

これは長大な物語の中で三度しか登場しないポンペイのフレスコ画が、読者の前に初めて登場する場面である。アポローンの不在中、テロリスト、アレクサンドル・ドゥートキンが爆弾の入った包みを携えてアブレウーホフ家を訪れ、ただの缶詰だと偽ってニコライを欺き爆弾を手渡した瞬間、アポローンが帰宅して広間のフレスコ画に目を向ける。アポローンはなぜこの時、三十年前から飾られてあったポンペイのフレスコ画に視線を投げかけ、また作者によってあらためてこの絵の存在が語られなくてはならないのか。そうした疑問を読者に抱かせる不自然さこそが、じつはこの絵の象徴性に着目させようとするベールイの手法なのである。

ここで特徴的なのは、作者がこの絵の存在を室内描写としては描かず、主人公であるアポローンの目を通して叙述していることにある。アポローン自身に絵画に視線を向けさせることにより、作者は爆弾の存在を知らないはずのアポローンがなぜか爆弾を察知し爆発を危惧していることも示唆している。その後のアポローンの不可解な動作もそれによって説明することができるのである。

Резкий стук, раздавшийся в дверь, оборвал разговор; прежде чем Николай Аполлонович вознамерился осведомиться о том, кто это там постучался, как рассеянный, полупьяный Александр Иванович распахнул быстро дверь; из отверстия двери на

незнакомца просунулся, будто кинулся, голый череп с увеличенных размеров ушами; череп и голова Александра Ивановича едва не стукнулись лбами; Александр Иванович недоумевающе отлетел и взглянул на Николая Аполлоновича (...)
И опять бросил взгляд он на дверь, а в распахнутой двери стоял Аполлон Аполлонович с... преогромным арбузом под мышкой... (...)

— «Я, кажется, помешал...»

— «Я, Коленька, знаешь ли, нес тебе этот арбузик — вот...» (...)
Мгновение помолчали все трое; каждый из них в то мгновение испытывал откровеннейший, чисто животный страх.

ドアを叩く激しいノックの音が会話を遮った。誰がノックしているのかニコライ・アポローノヴィチが確かめようとする前に、ほろ酔いかげんで放心状態だったアレクサンドル・イヴァーノヴィチがすばやくドアを開けはなした。ドアの開いた後の穴から、寸法の拡大された耳のついた禿げた頭蓋骨が飛びかかるかのように見知らぬ男に突きだされた。頭蓋骨とアレクサンドル・イヴァーノヴィチの頭は危うく額をぶつけるところだった。アレクサンドル・イヴァーノヴィチは当惑して飛びさり、ニコライ・アポローノヴィチを見た (...)

そしてもう一度ドアに視線を向けると、開けはなされたドアにはアポローン・アポローノヴィチが……巨大なスイカを脇に抱えて立っていた……。 (...)

「わしは、どうやら、お邪魔かな……」

「わしは、コーレニカ、その、お前にスイカを持ってきてやったんだよ——ほら……」 (...)

一瞬の間、三人とも黙りこんだ。誰もがこの瞬間あからさまな、純粹に動物的な恐怖を体験していたのだ(93)。

アポローンはこの日、帰りがけに買い求めたスイカを抱えて広間を突進しながら Fresco 画に視線をやり、息子ニコライの部屋に直行して、部屋にいたドゥートキンと頭をぶつけそうになる。アポローンはなぜこの日突然スイカを買い、なぜ Fresco 画を見やり、なぜ邪魔とわかっていて来客中の息子の部屋におしかけ、客人とぶつかりそうになるのか。それら一連の行動はいずれも同じ事柄を根拠としている。この場合、スイカはポンペイの Fresco 画と同様、爆弾のイメージとして機能する。外から見れば緑色でありその皮のすぐ下は赤であるスイカは、容易に爆弾のイメージを喚起する。注意すべきことは、作品の中にはスイカの他にも日没の太陽や心臓肥大など、数知れない爆弾のメタファーが登場するにもかかわらず、赤い球を緑の皮で包みこんだスイカだけが、

一見そうは見えない隠された爆弾の唯一の象徴となりうることである。ドゥートキンから爆弾の入った包みを受け取ったニコライは、この時まだ自分の預かり物が爆弾であることに気づいてはいない。ニコライすら隠された爆弾の存在を察知していないのだから、包みを見てもいないアポローンが爆弾の存在を知っていることは本来ありえない。しかし『ペテルブルグ』ではこのアポローンが時にはメドゥーサやメフィストフェレスに喩えられる一種超人的な能力を持った人物とされていることに注目しよう。この日、アポローンが無意識にポンペイのフレスコ画に視線を向け、爆弾を持ちこんだドゥートキンに「飛びかかるかのように」して頭骸骨を突き出すのも、息子が事件に巻きこまれたことを何ものかの力で察知していたからに他ならない。

翻って考えると、ポンペイのフレスコ画を見るというアポローンの無意識の行為は、現象界のすべての出来事に〈終末〉の兆しと未来の暗示を探りあてるベールイ独自の時間概念が反映されていると見ることができる。予見性、すなわち自分自身の未来に対する予感、アルゴナウタイ同盟の時代からベールイが持ちつづけた一種独自の〈終末〉の感覚でもあった。ここでは一幅のフレスコ画を通してアポローンの未来の時間と現実の時間に照応が生じている。二つの瞬間が同時に体験されること、この二つの異なる時間の照応関係つまりコレスポンドンスこそ、ベールイの考えた永遠の時間、すなわち〈終末〉の感覚の本質そのものであった。『ペテルブルグ』の様々な外界描写は、まさにこうした〈終末〉の予兆の断片として読み解いていくことも可能になる。

次に、本稿の中心となるテーマ、元老院議員アポローンの家客間にかかるダヴィッドの『軍旗の鷲の授与』に注目したい。『ペテルブルグ』には、ベールイの初期詩集にも影響を与えたソロヴィヨフの「永遠の女性ソフィヤ」のパロディである二人の女性、ソフィヤとソロヴィヨヴァが登場する。彼女たちの愚昧さは作者によって繰り返し強調され、1913年に書かれたこの物語では、女性性はついに世界を救済する力とはなりえないことが示される。事実、ソフィヤの変貌を目のあたりにし、救済の手段を失ったニコライは投身自殺を計ることになる。この作品では、ベールイがかつて傾倒していた太陽神話やカント、ソロヴィヨフの哲学やキリスト教の無力化を描くことによって、もはや〈終末〉の到来でしか世界が救われえないことが書かれている。⁵ こうした作品全体の文脈と照らしあわせる時、アポローンの家客間にかかるダヴィッドの手になる一幅の絵画も、じつは女性原理の喪失による〈終末〉の接近を象徴するものに他ならないことがわかる。

さて、フランス新古典主義の画家ダヴィッドは、1810年にナポレオンの依頼によって『軍旗の鷲の授与』を完成させた。この絵は、皇帝が各地方の連隊に軍旗の鷲を授与する式典をモチーフとしており、美術史家の間でも従来のナポレオン像の常識を覆した彼の傑作のひとつとして知られる作品である。ペールの『ペテルブルグ』では、この『軍旗の鷲の授与』の複製画の存在が、まったく突然に、しかも一見物語の進行を無視して語られることになる。

〈...〉 безделушечки эти вывезли они из Венеции, он и Анна Петровна, тому назад — тридцать лет. Воспоминания о туманной лагуне, гондоле и арии, рыдающей в отдалении, промелькнули некстати так в сенаторской голове...

〈...〉 Аполлон Аполлонович уселся в ампирное кресло 〈...〉 рука сенатора дрогнула; он узнал этот почерк — почерк Анны Петровны; он разглядывал испанскую марку, но конверта не распечатал 〈...〉

Аполлон Аполлонович поднял лысую голову и прошел вон из комнаты.

.....

〈...〉 Над роялем висела уменьшенная копия с картины Давида «Distribution des aigles par Napoléon premier». Картина изображала великого Императора в венке и горностаевой порфире 〈...〉

〈...〉 これらの小さな装飾品を彼らが、彼とアンナ・ペトローヴナがヴェネツィアから運んできたのは、三十年前のことだ。霧たちこめる入り江やゴンドラや彼方でむせび泣くアリアの思い出が折り悪しく元老院議員の頭を掠めた……。

〈...〉 アポローン・アポローノヴィチはナポレオン時代風肘かけ椅子に腰をおろした 〈...〉 元老院議員の手が震えた。彼はこの筆跡に見覚えがあった。これはアンナ・ペトローヴナの筆跡だ。彼はスペインの切手をじっと見つめていたが、封は切らなかった 〈...〉

アポローン・アポローノヴィチは秃げた頭を起こして、部屋の外へ出ていった。

.....

〈...〉 グランド・ピアノの上方には、ダヴィッドの『軍旗の鷲の授与』の縮小された複製画がかかっていた。その絵には、冠を被り貂の毛皮の真紅のマントを纏った偉大な皇帝が描かれていた(16-17)。

ここではまずアポローンが、妻アンナ・ペトローヴナとのヴェネツィアでの新婚旅行を回想し、駆け落ちした妻からの手紙を受け取り、役所へ出勤するた

め部屋を出ていったというアポロンのその朝の一連の行動が描写されている。その後、きわめて唐突に一枚の絵画の存在が綿密に描写される。この絵は先述したポンペイのフレスコ画の場合とは異なり、登場人物アポロンの視線を通してではなく、作者による直接の室内描写として描かれている。過去、現在、未来、この絵はこの客間に存在しているはずなのだが、よりにもよってなぜこの場面で、すなわち読者にアポロンの妻の不在が初めて示される場面と言及されるのか。しかもアポロンの行動をたどる文章の中で、丸一行にわたる点線を用い、作為的に室内描写を挿入する目的とはいったい何だったのか。それを知るには、この絵が成立するに至ったある特殊な事情を考慮する必要がある。当初この絵画には、ダヴィッドの他の絵と同様ジョセフィーヌの姿も描きこまれていた。ところが、ナポレオンが彼女と離婚しオーストリア帝の娘マリー・ルイーゼと再婚したため、完成間際にジョセフィーヌの姿はとり去られてしまった。つまりこの『軍旗の鷲の授与』とはある意味で「妻の不在」を象徴する絵画なのだといってよい。『ペテルブルグ』には他にも、北斎の浮世絵やポンペイの風景画なども登場するが、ダヴィッドのこの絵だけが題名まではっきりと提示されている理由はまさにここにある。『ペテルブルグ』の中で初めてアポロンの妻の不在が示される場面でベールイが唐突にこの絵を提示したのも、「妻の不在」というこの絵の隠されたメッセージに読者の注意を向けようとしたからに他ならない。

全410頁にわたる長大な『ペテルブルグ』の中で、『軍旗の鷲の授与』はこの後一度だけしか登場しないが、そこでもこの絵は、今述べた論を裏づける特別な現れ方をしている。

Николай Аполлонович так и остался у столика (...) и все так же, как прежде, висела копия с картины Давида «Distribution des aigles par Napoléon premier». Картина изображала великого императора в венке и в порфире, простиравшего руку к собранию маршалов. Что он скажет отцу? Снова мучительно лгать? (...) Николай Аполлонович вспомнил, как лгал он в годы далекого детства. Вот и рояль, стильный, желтый: прикоснулся к паркету узких ножек колесиками. Как, бывало, садилась здесь матушка, Анна Петровна, как старые звуки Бетховена потрясали здесь стены (...)

ニコライ・アポローノヴィチはテーブルのそばに留まっていた (...) 昔とまったく

同じようにダヴィッドの『軍旗の鷲の授与』の複製画がかかっていた。その絵には、冠を被り真紅のマントを纏い、集まった元帥たちに手をさし伸べている偉大な皇帝が描かれていた。

父になんと言うのか？ 苦しみながらまた嘘を言うのか？ 〈…〉ニコライ・アポロノヴィチははるか昔の子供の頃にも嘘をついていたことを思いだした。様式にかなった黄色いグランド・ピアノがそこで小さな脚輪で寄木細工の床に触れていた。かつてはここに母が、アンナ・ペトロヴナが座り、ベートーベンの古めかしい響で壁を震わせていたのだ 〈…〉(225-26)。

アポロンの息子ニコライは、ある時、半ば放心状態で客間に佇みながら『軍旗の鷲の授与』に目を向ける。その瞬間、彼はあたかも長い眠りから覚めたように「突然」母のことを思いだす。この絵には皇妃の息子ユージェーヌは描かれているものの、母ジョセフィーヌの存在はない。この場面における『軍旗の鷲の授与』は、「妻の不在」から「母の不在」へとその象徴的な意味を推移させていることがわかり、またこの場面でニコライが母を回想する心理的変化は、絵画に予告され促された自然な意識の転換であることが理解される。このように「妻の不在」だけでなく「母の不在」をも象徴するこの絵は、ひいては総体としての「女性の不在」をも象徴することになり、ソロヴィヨーフ的な文脈における「永遠の女性」としての女性原理が喪失されたことによる物語の世界の破綻を暗示するものとなるだろう。

アポロンの一連の行動から絵画へ描写が移行した先述の場面の直後では、ふたたび描写の対象が突然変わり、アブレウーホフ家の室内空間の描写が続く。

Холодно было великолепье гостиной от полного отсутствия ковриков 〈…〉 Холодно было гостеприимство гостиной.

Но сенатором Абреуховым оно возводилось в принцип.

壮麗な客間も絨毯がまったくなかったために冷たかった 〈…〉客間の歓待も冷たかった。

しかし元老院議員アブレウーホフによってそれは原則にまで高められたのだった(17)。

しかしこの突然の描写対象の移行も恣意的に導入されているわけではない。「いなくなった妻」ジョセフィーヌがアポロンの妻アンナであるならば、アブレウーホフ家のナポレオンは「ナポレオン時代風肘かけ椅子に深々と腰を沈めた」アポロンその人であるといえる。ナポレオンとアポロンというアナ

グラムの類似にも着目しつつ、ひとたびアポローンをナポレオンと重ねあわせるならば、この絵に表れるナポレオンの傲岸な表情は、すなわち妻の目に映ったアポローンの内面的本質を象徴し、彼女の家出の理由をも暗示することになる。描写の対象は一見「突然」変わると書いたが、不在の妻をめぐるアポローンの回想の後で壁にかかる一枚の絵のことが唐突に語られだすこと、また絵に関する描写がいつのまにかアブレウーホフ家の冷たい居住空間の話に「突然」切り替わることも、じつは今見てきたように内的に強い必然性をもって展開されているのである。つまりアポローンによる妻の回想の後、「突然」のように語られる壁の絵は、「妻の不在」と、妻の家出の理由となったアポローンの傲岸な性格を暗示しており、さらにその後でアブレウーホフ家の冷たい居住空間の描写へと作者の筆が移っていくのは、アポローン自身の内面的冷淡さを絵以外の描写を用いて補足的に書き加えておくためなのである。

ナポレオンをアポローンと重ねあわせることにより、読者はアポローンの隠された性格をも推測することができる。一見無力な老人に見えるアポローンは、物語が進行するにつれ「疫病」や「嵐」を操る魔物のような存在に変貌し、超人的威力と人間性の二つに引き裂かれた人物として立ち現れる。『軍旗の鷲の授与』の登場する物語の冒頭ではアポローンの超人的側面はまだはっきり示されていないが、この絵のナポレオンがアポローンの分身として意味づけられていることから、ナポレオンの持つアンチ・クリスト性はまさにアポローン自身の超人性も予感させることになだろう。美術史家、鈴木杜幾子の『ナポレオン伝説の形成』によれば、ナポレオンはかつてフランス軍内にペストが流行した際、軍隊の士気を高めるために患者の轟めく病院を訪れ、瀕死の病人を励まし、死体の処理にも自ら率先して手を貸したとされる。当時このエピソードはフランス国内で人口に膾炙され、ナポレオン自身がやがて「神力によって守護され、砲弾もペストも毒薬も倒すことのできない英雄」⁶として畏怖され、しだいに魔性を帯び、アンチ・クリストとして怖れられるようになった。しかもここでモチーフ上のきわめて重要な一致が明らかにされる。すなわちペストに抗い、その不死性を明らかにするナポレオン同様、アポローンもまたペストを自由に操る超越的能力を持つ人物としてイメージされていることである。⁷

さて、ダヴィッドの『軍旗の鷲の授与』では、ナポレオンの要求により、下絵の段階で削除されたもうひとつのディテールがある。それは下絵ではナポレオン軍旗を授かり熱狂する連隊の上に描かれていた勝利の女神である。この絵ではこの勝利の女神は栄光や名声をアレゴリカルに示す翼を持った人物として

描かれている。ナポレオンが勝利の女神を消し去るように強要した理由を、美術学者のナントウイユは「明らかに、ナポレオンが、絵画の中で自分と競合する存在を好まなかった」からであり、鈴木杜幾子は「ナポレオンが寓意的なものを好まなかった」ためでもあると解釈しているが、⁸ 勝利の女神の喪失はナポレオン政権の短命だけでなく『ペテルブルグ』におけるアポローンとの関わりにおいても暗示的な意味を持つてくる。それはすなわち、終局におけるアポローンの敗北という事態である。内務省辞任という事態、そして革命勢力への内務省の敗北が、じつは物語の冒頭の時点ですでに予言されていたことが明らかになる。⁹

このようにダヴィッドの『軍旗の鷲の授与』は『ペテルブルグ』全体のひとつの成り行きを暗示しているように思える。いやたんにそればかりか、『ペテルブルグ』を執筆していた時点でのベールイの根底にあった世界観、とりわけアポローンの矛盾した性格に現れたカオスとコスモスの闘争という問題にも繋がっていることがわかる。ダヴィッドのこの絵は、軍旗の授与を祝う式典をテーマにしているにもかかわらず、画面の上半分を占める空は不吉な嵐に覆われ、ナポレオンの表情もこの晴れやかな式典に似合わぬ傲慢な厳しさに満ちている。全体として秩序と調和を欠いた不安定な構成は、製作途中で勝利の女神やジョセフィーヌを削除したことから生じた様々な歪みの現れと見ることができる。ベールイは統一を欠いたこのダヴィッドの絵のナポレオン像に、『ペテルブルグ』を貫くひとつの根源的なテーマを見いだしていた。それはコスモスとカオスに引き裂かれた二重性体現者としてのナポレオンの内面像であり、それを合わせ鏡のようにアポローンに投影させたのである。『ペテルブルグ』におけるアポローンは、カオスとコスモスに引き裂かれた矛盾だらけの人物であり、夜毎に夢で宇宙空間を遊泳し、感情の高まりの末に無意識状態に陥るなどカオスの側面を強く体現する。しかし同時に彼は、感情、革命、スチヒーヤ、無限を何よりも恐れ、無限とカオスの空間であるロシアを直線によって細分化し、ロシア全土のペテルブルグ化をたくらむ人物なのだ。¹⁰ 「正方形と立方体の平面によって世界の深淵を覆」いたいと夢想し、平面幾何学という強迫観念に囚われていたアポローンについて、現代ロシアの詩人コンスタンチン・ケドロフはこう述べている。「元老院議員の非現実性、不自然さは他でもないこの制約された視覚に奴隷的に縛りつけられていることにある。すべてが飛び散り、歪み、逃げだした爆発の瞬間、この世界が真の現実性を獲得する」。¹¹ ケドロフが指摘するこの「制約された視覚」は、寓意的なものを認めず画伯ダヴィッ

ドの描いた勝利の女神を消し去るよう要請した権力者ナポレオンの傲慢さ、現実主義的な狭さを意味するものともいえるだろう。ナポレオンと同様アポロンは、無意識のうちに超越的一面を持ちつつも、意識の上では決して超越的世界を認めず、人一倍「現実的」な人物として超越的世界の弾圧に励んだ。アポロンは世界の一部しか見ることができず、彼が意識することができたのは自分の一部、自分の現実的半身でしかない。まさにここに彼の悲劇があり、『ペテルブルグ』全体を貫く根元的なテーマ、すなわちカオスとコスモスの闘争のもっとも核心的な部分が隠されているのではなからうか。

(この わかな・東京大学 DC)

注

ベールイのテキストは、シーリン版を底本とする *Белый, А. Петербург. М.: Наука, 1981* を使用した。() 内に引用の頁数を記す。邦訳は鴻野による。川端香男里訳『ゴリキイ／ベールイ』(世界文学全集82)、講談社、1977を参考にした。

- 1 ベールイは「色彩の変化」によって、物語の内的世界を支配する思想、宗教、超越的力の交代を象徴する手法を用いる。たとえばアブレウーホフ家の調度品である「ランプシェード」は「繊細な模様のあるすみれ色がかったバラ色の色調でもはや光ってはいなかった。この色彩の秘密を、われらが19世紀は失ってしまった。ガラスは時代を経て黒ずんでいった。繊細な模様も時代を経て黒ずんでいった」(16)と記される。「バラ」は古来より宇宙の完全さを表象する円環の象徴と結びつき、ベールイの詩集においても永遠の幸福、平安の象徴として登場しており、この描写も旧世界の幸福の終焉と〈終末〉の接近を暗示する文章として読むことが可能である。参考：若桑みどり『薔薇のイコノロジー』青土社、1994、9-10。
- 2 Elsworth, J. D. *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*. Cambridge: Cambridge UP, 1983. 101-02; Cioran, S. *A Prism for the Absolute: The Symbolic Colors. Andrey Bely: A Critical Review*. Ed. by G. Janecek. Kentucky: Kentucky UP, 1978. 107.
- 3 死者の象徴としての「落ち葉」は「ペテルブルグ神話」とも重なりあう。一連の「ペテルブルグ神話」は亡き作家たちの遺した物語から成る死者の言葉の舞踏でもある。「彼らはモイカを歩いていった。彼らの左側で、最後の金色、最後の茜色が葉となって震えていた〈…〉庭から石へとさらさら音を立てる糸が従順に張られていた。糸は通りかかった歩行者の足に絡みつき、追跡し、ひひひと笑い、撒き散らした黄赤色の言葉を葉から結びつけた」(114)という描写はこの都市に堆積した言葉、すなわち「ペテルブルグ神話」の視覚化であり、この物語において登場人物の意識や運命を支配する都市の呪縛を表現している。詳しくは、鴻野「闘争のトポス――

- 【ペテルブルグ】のペテルブルグ】、【スラヴィアーナ】12(1997):26-56を参照。
- 4 都市に広がる「大通りの網」は空間だけでなく時間の秩序化をも果たしている。「網の目」の大通りを「青銅の騎士」が打ち砕く時、ソフィヤ・リフーチナは「石を割り砕く金属の音が聞こえた。全人生が記憶を過ぎり、全人生が崩れた。まるで彼女の人生など存在しなかったかのように〈…〉何か無のようなものが、彼女のすぐ後ろで始まっていた〈…〉底のようなものに向かって、彼女の人生の断片は落ちていった」(174)と感じる。人間の生の場を保持するため、現在という一面的（で直線的）な時間を作りあげていた直線の街路が崩れる時、過去・現在・未来が渾淆し無時間の状態が訪れ、〈終末〉の様相が現れる。繰り返し現れる「瞬間がはてしなく引き延ばされる」という表現も、無時間化の過程を指し示すものである。詳しくは、鴻野「不可視の帝国を旅して——【ペテルブルグ】における幾何学的イメージ】、【スラヴィアーナ】12(1997):57-80を参照。
- 5 ニコライの書斎のカントの著作には埃が積もり、かつて金羊毛伝説で20代のベールイを魅了した太陽はニコライに「来れ、来い、私のところへ。古き太陽のもとへ」と呼びかけるが、「太陽は彼にとっては、気違いじみた情熱で地上に襲いかかろうとする千の足を持つ巨大なタランチュラのようにしか思えなかった」(226)と記される。
- 6 鈴木杜幾子『ナポレオン伝説の形成——フランス19世紀美術のもう一つの顔』筑摩書房、1994、153.
- 7 ウェストの研究によれば、アポローンの姓アプレウーホフにはモンゴル語で「ペスト」を意味する「ライ」という単語も含まれており、この点でもナポレオンとの類似性が裏づけられることになる。West, T. G. The Novel in Transition. Unpublished Ph.D. Thesis. U of Manchester, 1979.
- アポローンの容姿や服装の形容として頻出する「ネズミ」も伝染病を媒介し、疫病のイメージとしばしば関連づけられる動物である。「ネズミ」は航海中の船に座礁・沈没などの危機が起こる直前、大群をなして海へ泳ぎだしていくため、予知能力があるとされる。アポローンも隠された爆弾の察知を始め、人知の及ばないはずの事柄を感知している節があり、魔術的な側面においても共通性を持つ。無力な動物のイメージも帯びる「ネズミ」は、弱い老人としてのアポローンの側面をも示唆しつつ、総合的にアポローンの二重性を暗示するメタファーとなっている。
- 8 リュック・ド・ナントウイユ『世界の巨匠シリーズ DAVID』木村三郎訳、美術出版社、1987、142；鈴木杜幾子『画家ダヴィッド——革命の表現者から皇帝の首席画家へ』晶文社、1991、228.
- 9 ニコライという名前の語源はニケであり、ナポレオンが勝利の女神ニケを画面から消し去ったことは、物語における父アポローンと息子ニコライの対立を裏づける点でも暗示的である。【ペテルブルグ】では、絵画だけでなく多くの彫刻も、各々特別な象徴性を持つ。アプレウーホフ家の踊り場に飾られたニオベーの像も、消し去られたニケと同様に父子の相克を暗示する。この像は、我が子を自慢しすぎ、神の

怒りに触れ、遣わされたアポローンによって十二人の子を殺されたニオペーの物語を主題としている。ニコライは暴虐で影響力の強い父アポローン・アブレウーホフと暮らすうちに、父の仕草、言葉だけでなく分裂性の苦悩をも受け継ぎ、身を滅ぼした。そのことを念頭に置くならアブレウーホフ家のニオペーは息子の「精神的死」を悼むアンナ・ペトローヴナに他ならない。この像は〈終末〉の時代の「ピエタ」ならぬ、アイロニカルな「聖家族像」である。なお、アポローンの子供殺しに関しては「近代的に解釈すれば、疫癘の伝染ともいえよう」という見方もあり、アポローン・アブレウーホフと「疫病」のつながりをここにも読みとることができる。参考：呉茂一【ギリシャ神話】新潮社，1991，上132，下27。

10 アポローンは、カオティックな暴君であったペールイの父親をモデルにしている。

Мочульский, К. Андрей Белый. Париж: YMCA-PRESS, 1955.

11 コンスタンチン・ケドロフ【星の書物——東方的・詩的宇宙のヴィジョン】渡辺雅司・亀山郁夫訳，岩波書店，1994，127。



ダヴィッド『軍旗の鷲の授与』（ヴェルサイユ宮国立美術館）



ダヴィッド『軍旗の鷲の授与』素描（ルーヴル美術館素描室）

〔図版出典〕

リュック・ド・ナントウイユ『世界の巨匠シリーズ DAVID』木村三郎訳，美術出版社，1987.

Уакана КООНО

ЛЕЙТМОТИВ «КОНЦА» КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ В РОМАНЕ А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

В этой статье я анализирую текст романа А. Белого «Петербург» с точки зрения символики картин, развешенных в доме Аблеуховых. Картины содержат намек не только на концовку романа, но и на мотивировку поступков действующих лиц. Более того, картины помогают понять самобытность мировоззрения писателя.

Во-первых, помпейские фрески в доме Аблеуховых — одна из метафор взрыва, «конца». Руины Помпеи, раскопанные в 1748 г., долгое время вызывали вдохновение у европейских писателей и художников. И в России в 1833 г. К. Брюлловым была написана замечательная картина «Последний день Помпеи», которая сыграла большую роль в создании мифа о гибели Петербурга. Впервые помпейские фрески появляются в романе в эпизоде, связанном с передачей террористом Александром Дудкиным банки Николаю Аблеухову, не подозревавшему, что в ней находится бомба. Вернувшийся в это время домой отец Николая — Аполлон Аблеухов невзначай бросает взгляд на помпейские фрески, словно угадав, что дом может быть разрушен взрывом. В случайном взгляде Аполлона на фрески раскрывается неоднозначность его поведения, которым Белый хотел выразить свое переживание эсхатологии. В этом эпизоде возникает связь между будущим и настоящим. Переживание двух мигнов в одно и то же время являют Белому вечность и сущность чувства эсхатологии.

Во-вторых, следует сказать и о копии картины Давида «Distribution des aigles par Napoléon premier». Сначала на этой картине была изображена Жозефина, но после развода с ней Наполеона и его женитьбы на дочери австрийского императора художник убрал с картины фигуру Жозефины. Впервые об этой картине заходит речь в отсутствие жены Аполлона. Таким образом, для Белого главная идея этой картины заключается именно в символическом отсутствии женщины, что, в свою очередь, связано и с идеей Соловьева об утрате «вечной женственности». Эта художественная деталь используется писателем для усиления лейтмотива всеобщего «конца».

Кроме того, в сопоставлении Наполеона и Аполлона можно видеть скрытую в характере Аполлона двойственность: сверхчеловеческую силу и человеческую слабость. В этой двойственности можно видеть и борьбу между хаосом и космосом. Именно в столкновении хаоса и космоса заключается самый значительный и существенный пафос романа «Петербург».