

トゥルゲーネフ『獵人日記』と風景画

粕谷典子

ナボコフやクロポトキン、トゥルゲーネフの作品の中にそれぞれ絵画を見ている。主要な場面を絵画の一場面として視覚的に想像したり、水彩の風景画やイギリスのカントリークラブに飾られている小さな色つき漫画を想起している。¹ このような見方を軽視することができないのは、トゥルゲーネフ自身、生涯にわたって絵画に強い関心を抱きつづけ、自らコレクションを集めたり、若い画家たちから作品についての助言を求められるほど絵画を見る確かな目をもっていたという事実のためである。

そこで本論文では、トゥルゲーネフの絵画との関わりと、トゥルゲーネフ自身の作品『獵人日記』についての分析を通して、トゥルゲーネフの作品にいかに関わり深く絵画の方法が取り入れられ、またそれがトゥルゲーネフの創作においてどのような意味をもっていたのかを考察したい。ここでおもに対象となるのは、風景描写である。というのは、後述するように、トゥルゲーネフの絵画コレクションのほとんどが風景画であったということの重要性と、風景画が19世紀になって初めて社会的な興隆を見たという時代的な特性があるためである。またそのため、人物描写よりも風景描写の特徴の方が明確で、検討もしやすい。しかし、トゥルゲーネフの作品を解説するとき、人物描写についても絵画の方法を用いて検討することは大きな可能性をもっており、それに関しても触れることになるだろう。

1. トゥルゲーネフと絵画

トゥルゲーネフは1838年、20歳のころから頻繁にヨーロッパとロシアを行き来したが、そのころから各地の美術館を見てまわっては、ロシアの友人たちに感想を書き送っていた。絵画に対する興味は、その頃にはすでに明確になっていたようである。しかし、実際にコレクションを始めたのは経済的な余裕のできた1860年代後半であった。トゥルゲーネフはこのコレクションを公表せず、ごく私的な集まりの中で身近な友人たちに見せる程度だったため、集められた絵画の全てを把握することは難しい。現在わかっているのは47点ほどで、そのうち風景画が半分以上の30点を占め、その他に人物の背景に風景が描きこまれたものも

2点ある。内容は、テオドール・ルソー、カミーユ・コローなど、当時社会的な話題を集めていたバルビゾン派とその周辺にいた画家たちや、ドービニー、クールベ、ブーダンなど、バルビゾン派に続いてフランスに現れた風景画家、あるいはサロモン・ファン・ロイスダール、ダーフィット・テニールスなど17世紀オランダ・フランドルの画家が目立つ。² また晩年には、パリに住むロシア人画家たちをあつめたロシア人画家協会を設立し、精神的、経済的援助に努めたり、パリで移動派の展覧会を開くことを自ら企画して奔走し、その展覧会に出品する予定のクラムスコイに、どのような絵画がフランスでは受け入れられるかを助言したりしていた。また、トゥルゲーネフに助言を仰いだ画家たちの証言も数多く残されている。

このように生涯を通じて絵画と深く関わり続けたトゥルゲーネフだが、これらの活動はトゥルゲーネフ自身の創作活動とつながっていたと思われる。トゥルゲーネフの絵画コレクションを見たフランスの美術評論家エミール・ベルジェラは、「コレクションの数はそれほど多くはない。しかし詩人の理想のコレクションである。風景画家がもっとも多くを占めている。そしてこれは、トゥルゲーネフの崇拜者たちにとっては、驚くことではないだろう。彼が自然の風景を描く特別の才能をもっていたことを知っているのだから。」³ と述べ、コレクションの内容から即座にトゥルゲーネフ自身の創作を連想している。ザボーロフはさらに具体的に、「19世紀フランス造形美術の作品の膨大な奔流の中から、トゥルゲーネフは、原則として、内容や雰囲気、手法が自分に近いものだけを『選び出した』のである。」⁴ と指摘し、コレクションの傾向をトゥルゲーネフの創作の方法と直接結びあわせて考えている。

一方トゥルゲーネフ自身も、文学活動と絵画の観賞を意識的に関連付けていた。友人へ宛てた手紙の中で、トゥルゲーネフはこう述べている。「文学や、あらゆる芸術に当てはまることは、絵画にも当てはまる。つまり、全ての細部を描写する人は、失敗するのだ。ただ特徴的な細部のみをうまくつかめなければならない。この点にだけ才能があるのだし、創作と呼ばれるものさえも、ここにだけあるのだ。」⁵ 文学と絵画では同じ手法が通用し、また同じ手法を使ってこそ、どちらの

芸術においてもうまくいくと考えていたのだ。このことをもっと具体的に表現した手紙もある。「居酒屋で歌くらべが起こるんだ。何人か、独特の個性を持った人たちがいる中でね。ぼくはこの人たちをテニールス風に描きだそうとしたのだ。」[1-401~402] これは『獵人日記』のなかの「歌うたい」について言ったものである。トゥルゲーネフが小説を創作する際に、絵画のイメージを思い浮かべていただけでなく、具体的な画家やその手法を踏まえた確固たる方法論を頭の中にもちながら進めていたことがわかる。

興味深いのは、このように文学と絵画を平行して論じることができるのが、トゥルゲーネフに限ったことではないという点である。マリオ・プラーツは、19世紀ほど文学と絵画が同じ問題意識や方法論を共有していた時代はなかったと指摘し、「画家たちが自分の描く人物たちに心理学的解釈を与えようとして文学者と競ったのとは逆に、文学者たちの方は何とか絵のように描写しようと腐心した。」⁶と述べている。人物描写に限らず、自然や室内など風景描写における細部の精密な書き込みや名もない人々に着目した群衆表現などにも、プラーツは共通点を見出している。トゥルゲーネフが自らの創作と絵画を結びつけて活動していたことにはこうした時代的な背景があり、トゥルゲーネフ個人において偶然起こったことではないといえよう。

また、トゥルゲーネフと絵画とのかかわりにはもうひとつ、当時の時代を直接反映した特徴がある。トゥルゲーネフの絵画コレクションの中心であり、トゥルゲーネフ自身が「近年のフランスの風景画家一疑いなく世界でもっとも素晴らしい」[10-272]と言ったバルビゾン派は、先述したように、当時のフランス社会で大きな話題となっていたものだった。バルビゾン派とは、1830年代後半からフランスの、主にバルビゾン村で制作をした画家たちの総称である。19世紀初期のイギリスの風景画家コンスタブルに触発され、村の近辺で見られるごく身近で日常的な風景を、屋外の光の下で、見えたままに忠実に描こうとした。それ以前、風景画自体が独立したジャンルとしては価値を低くみなされ、また風景はイタリアのものが理想であり、アトリエで入念に構成を練って描かれるのが常識だったことをふまえると、イタリア以外の自国の身近な風景を、写生のように現実に忠実な構成で描くことは画期的なことだった。そのため、バルビゾン派が活動を始めた初期の頃はアカデミーに受け入れられず、バルビゾン派の中心的存在だったテオドール・ルソーはサロンの「落選王」と揶揄されたほどであった。しかし、

時代の空気をとらえた絵画は次第に評価されるようになり、1849年にはジュール・デュプレ、50年にはディアズ、そして52年にはルソーと、バルビゾン派の画家たちが立て続けにレジオン・ドヌール賞を獲得して、社会的な評価が確立した。トゥルゲーネフは1847年から50年の6月まで、年間を通して主にパリに滞在しながら『獵人日記』の執筆に当たっていた。バルビゾン派の動向を、まさに身近に見知っていただろう。また、バルビゾン派と並んでトゥルゲーネフのコレクションの中心になっていた17世紀オランダ・フランドル絵画は、バルビゾン派の画家たちが模範とし、模写などを行っていたものである。トゥルゲーネフが方法論を研究していたのは、このように、当時の時代を牽引する絵画だったのである。

以上のことから、トゥルゲーネフと絵画、トゥルゲーネフ自身の創作と絵画との間には深い連関がみられることがわかったが、それでは具体的に、トゥルゲーネフの作品の中に、トゥルゲーネフが研究していた絵画はどのように現れたのだろうか。トゥルゲーネフの作品とトゥルゲーネフが関心をもっていた絵画とを具体的な手法において比較する研究は、すでにピガリョーフが断片的に行っている。⁷しかし、そこではロシア文学の流れの中の一つとして触れているにすぎないため、そのような方法論がトゥルゲーネフ自身の創作にとってどのような意味をもっていたのかが明らかにされていない。そこで本論文では、『獵人日記』における絵画の手法を分析することで、トゥルゲーネフの創作の中において絵画がもつ意味、また時代との結びつきを明らかにしていきたい。

2. 『獵人日記』における風景画の手法

先に引用したトゥルゲーネフ自身の手紙にもあったように、トゥルゲーネフは絵画を単なる娯楽として考えていたのではない。画家のアトリエで見せてもらったり、幾度も美術館に足を運んで丹念に研究したりして絵画の方法を学び、それは文学にも生かせる、文学でも同じ手法を使うべきだと考え、それを実践しようとしていた。トゥルゲーネフ自身はそれらの方法について、詳しく述べてはいない。そこでここでは、視点の問題、気象、生物という3点を取り上げて考察したい。視点の問題はさらに遠近法、視点の移動、異なる時間という3つの方法に分けることができる。これらの特徴が、トゥルゲーネフの創作と絵画の関係を明らかにするのに役立つだろう。

(1) 視点の問題

i) 遠近法

近代的な風景画の条件の一つは、「本物らしく」見えることである。そのためには、画面構成において前景、中景、後景という空間のつながりが自然で、見る者に違和感を与えないものでなければならない。画家たちは、風景を見る視点の置き場所を様々に工夫し、画面の中で視線を滑らかに移動させて見ていけるような構図を実現しようと試みた。⁸ 遠近法の方法論は現在でも検討が続けられており、一言で表すのは難しいが、基本にあるのは、画面の外にある、固定的な視点をもつ一人の人間を基点に、座標の網の目にのってものの相互関係が客観的に決定されるという点である。⁹ この方法では、風景の中に位置する対象物が相互比例的に縮小されていくため、前景から後景までの画面の移行が滑らかにつながっていくのである。美術研究家のケネス・クラークによれば、バルビゾン派のテオドール・ルソーは、厳格な正面遠近法を守っている。(図版①) ルソーはトゥルゲーネフがもっとも好んだ画家の一人である。

このように近代の絵画自体において遠近法が重要な意味をもっていたが、『獵人日記』にも遠近法的な視点を前提にした表現が見られる。

Я сидел и глядел кругом, и слушал.

私は座り込んであたりを見回し、物音を聞いていた。
「あいびき」¹⁰

「あいびき」冒頭部分のこの一節は、白樺林の中に座り込んで林の中で景色が刻々と変わる様子を眺めている「私」について、ごく簡潔に触れたものだが、風景を見る人物の位置する地点が明確に特定され、遠近法の基本的な条件である視点の固定を表している。この視点を基準にして、前景から後景までが区別され、遠近法的視線の移動が可能となる。このような距離の区別がある線遠近法的な描写は、『獵人日記』では多く見られる。

Вон за рощей деревня; вон подальше другая с белой церковью, вон березовый лесок на горе; за ними болото, куда вы едете...

ほら林の向こうに村がある。少し遠くには白い教会のある別の村だ。あちらには山の上に白樺の小さな森がある。それらの向こうにはこれから行く沼がある……
「森と草原」{383}

馬車で平原を移動している「私」の目に入ったものが、それぞれの位置関係を明確にしながら、前景から中景、後景へと視線の移動に伴って語られていく。また、遠くのものほど輪郭が不鮮明になり、色彩がぼやけて見えるという空気遠近法に近い描写もある。

В отдаленье темнеют леса, сверкают пруды, желтеют деревни;

遠くに森が黒く、池が輝き、村が黄色く見えている。
「タチヤーナ・ポリーソヴナとその甥」{199}

近くで見れば黒くは見えなはずの森や、黄色という一つの色彩で統一されてはいないはずの村が、遠くから見ているために、輪郭は曖昧になってそれぞれがまとまった色彩のかたまりのように感受され、色も木々や建物などの物そのものの色というよりは、光などの作用でぼやけて違ったように見える感覚が、見え方そのままに表現されている。概念による対象の構築あるいは修辞を排除した、非常に視覚的な描写である。

これらの描写はいずれも、遠近法の見方を踏まえてなされたものであると同時に、視覚的に明確に想像される絵画的な性質をもっているといえるだろう。『獵人日記』において絵画の手法が取り入れられたのは、絵画そのものとしてではなく、このような個々の描写の手法に浸透しているのである。

ii) 視点の移動

遠近法は確かに重要な要素ではあるが、『獵人日記』ではほかにもさまざまな視点の取り方が試されている。地誌的な要素の強かった17世紀オランダ・フランドルの風景画で取り入れられていた方法も、その一つである。17世紀オランダ・フランドルでは、画家たちは一般的に地図の制作方法を知っており、実際に測量技師と協力して地図や図面を作成する者もいた。スヴェトラナ・アルパースは、このような状況の中で画家たちは絵画でも地図的な構図や表現を土台にしたと指摘し、そのような風景画を「地図的風景」と名づけている。¹¹ この地図的風景とは、地図の制作と同様、土地の姿を測量するような見方にに基づき、全世界を同じ尺度で測れる計測的、数学的な風景である。ここでは視点は、測量が様々な地点の間の距離を測りあうため、地点＝視点が風景の内部に取り込まれ、風景の中を移動する。つまり遠近法が一つの視点を明確に位置付け固定するのに対し、地図的風景では、風景の中の複数の地点に視点が存在するのである。『獵人日記』でもこれらの特徴を持った描写が見られる。

У многих русских рек, наподобие Волги, один берег горный, другой луговой; у Исты тоже. Эта небольшая речка вьется чрезвычайно прихотливо, ползет змеей, ни на полверсты не течет прямо, и в ином месте, с высоты крутого холма, видна верст на десять с своими плотинами, прудами, мельницами, огородами, окруженными раkitником и гусиными стадами.

ロシアの多くの川は、ヴォルガと同じように、一方の岸が高く、山になっていて、もう一方が低く、草原になっている。イスタ川もそうである。この小さな川は、かなり奇妙にくねり、蛇のように這っていて、半ヴェルスタもまっすぐに流れないかと思えば、別のところでは、けわしい丘の上に登れば、10 ヴェルスタほども渡って、川に沿って連なるいくつもの堤防、池、製粉所、そして柳の茂みやガチョウの群れに取り囲まれた菜園まで見えるのだ。

「エルモライと粉屋の女房」{25}

ここでは、測量で測れる計測的、数学的特徴が、半ヴェルスタや10 ヴェルスタという具体的な数値を用いた表現に現れている。またイスタ川について説明するために、ロシア全土で共通して見られる地形に触れているが、このように一括して説明できる風景も、全世界を同じ尺度で測る地図的風景の特徴といえる。さらに視点は、川が蛇行する地点や遠くまで見通せる地点というように、風景の中で複数の地点を取っている。アルパースの「地図的風景」の諸条件をみたま風景といえよう。

さらに別の方法として、複数の視点を独立した点として取るのではなく、風景を見ている人物が移動するのにしたがって、ひとつの視点自体が風景の中を移動していくことを反映した風景も、『獵人日記』には見られる。

Молодые отпрыски, еще не успевшие вытянуться выше аршина, окружали своими тонкими, гладкими стебельками почерневшие, низкие пни; <...> земляника пускала по ним свои розовые усики; грибы тут же тесно сидели семьями.

まだ1 アルシン以上に伸びていない若芽のほっそりしたなめらかな茎が、黒ずんだ低い切株を取り巻いていた。<…> イチゴが切株に沿って赤い蔓を伸ばしていた。キノコはすぐそばに群生してびっしりと生えていた。

「クラシーヴァヤ・メーチのカシヤン」{122}

この部分は、足元にある小さな自然について、微細な描写が続く場面である。主人公の「私」が森の中を「長いことぶらついていた」と述べた後にくるため、ピガリョーフは、状況から考えてこの描写の細密さは全く理にかなっていると指摘している。¹² 長時間足元を眺めながら歩き回っていたために、それだけ多くの事柄が目に入り、それが描写に反映されていると考えたのである。このような、視点の持ち主がどのようにものを眺めたのかという時間的、物理的状況を、描写自体が反映するという考え方は非常に興味深い。目の前に実際にあるものから目をそらさず、現実即して描写するというトゥルゲーネフの創作姿勢を如実に示しているからである。やはり現実即して風景を見ようとしたバルビゾン派の姿勢に通じるものである。

このように、『獵人日記』において視点の取り方は一つに限定されていない。それが、風景を様々な角度、方法で切り取る可能性につながり、『獵人日記』の多彩な描写を生み出しているといえよう。

iii) 異なる時間

ここまで同じ風景の中での視点の位置について見てきたが、別の面での視点の取り方もある。それは、同じ風景に対して一日の中での異なる時間、あるいは一年の異なる季節、異なる天候のもとで見比べる視点である。この見方は、とりわけ19世紀の風景画において大きな特徴となっていたものである。

19世紀初頭、フランスで最初に近代的な風景画理論を唱えたアカデミーの教授ヴァランシエンヌは、同じ風景を一日の中での異なる時間に描くことで、光が違えば風景も違った見え方をすることに注意を促し、光の効果を追求するようにと説いた。¹³ またイギリスの風景画家コンスタブルも、空によって画面全体の光と色調が決定されるため、風景画では空の役割がもっとも大きいと述べている。¹⁴ コンスタブルは実際、空と雲だけの習作を時間や季節をかえて何枚も描き、カンバスの裏にそれを描いた日付と時間を記録するなど、自然の移り変わりにこだわった研究をした。外光の下で見えた風景に忠実に描くことを目指したバルビゾン派も、時間によって変わる光や空気の実現に敏感だった。ルソーは、同じモチーフ、構図の風景を様々な異なった光の下で描き分け、20枚もの連作にした。デュプレも、同じモチーフで朝と夕暮れという異なる時間の連作を描いた。(図版②)

一方『獵人日記』でも、同じ風景が時間によって異なる印象を与える様が克明に書き分けられている。

Внутренность роши, влажной от дождя,

беспреданно изменялась, смотря по тому, светило ли солнце или закрывалось облаком; она то озарялась вся, словно вдруг в ней все улыбнулось: <...> то вдруг опять все кругом слегка синело:

林の中は、雨で湿っていたが、太陽が出ているか、雲で隠れているかで、絶えず変化していた。あるときは全体が照らされて、まるで林の中のすべてが急に微笑んだかのようだった。<…> またあるときは、急に周りのすべてが再び青ずんだようになった。

「あいびき」{260}

他にも「ページン草原」で同じ草原の夜と朝の景色を対比させて描き分けたり、「森と草原」で一年の季節ごとの自然の変化を追うなど、時間や天候によって変わる風景は『獵人日記』に多い。19世紀風景画家たちが試みたのと同じものを、トゥルゲーネフもまた追っていたのである。

(2) 気象

作為的な構築を排除して、目に見えたままを描くといっても、風景画家たちは単純にそれが可能だとは考えていなかった。見えたものを正確に描き写すには、様々な現象を見分ける正確な知識が必要だと考えていたのである。空の習作を繰り返したコンスタブルは、元来気象学に興味を持っており、1820年に出版されたルーク・ハワードの著書『ロンドンの気候』を愛読していた。知覚だけに頼らず、客観的な知識をも踏まえて絵画を制作していたのだ。

『獵人日記』でも、気象に関するトゥルゲーネフの知識は風景描写の随所に現れている。

В такие дни жар бывает иногда весьма силен, иногда даже «парит» по скатам полей; но ветер разгоняет, раздвигает накопившийся зной, и вихри — круговороты — несомненный признак постоянной погоды — высокими белыми столбами гуляют по дорогам через пашню.

こんな日には、暑さがかなり強くなることがあり、時には野原の斜面を「蒸し焼きに」しさえする。しかし風が、どんよりした熱気を追い散らして吹き払ってくれ、渦巻くつむじ風がこれは天気が安定するときの紛れもない兆候なのだ—高く白い柱となって、畑地を渡る道に沿って動いていく。(下線引用者)

「ページン草原」{93}

気候について継続的に観察し、研究することで、目の前で起こっている現象がどのような状態で何を表し

ているのかを、正確に把握している描写である。観念的な操作をせずに目の前の風景を描写するには、このような客観的な知識が必要とされたのである。

(3) 生物

気象と同じく、動植物の種類や生態に関しても、風景画家は知っていなければならなかった。19世紀初頭、当時若手画家の登龍門だったローマ賞に歴史風景画部門が設立された際、試験には毎回、樹木と植物に関する知識を問う問題が課された。またマリオ・プラーツが19世紀の文学と絵画に共通の手法として細密な描写を指摘した際にも、膨大な種類の植物を緻密に描き分けたジョン・ブレットの絵「石割る少年」を例にあげている。¹⁵

トゥルゲーネフも、作品の中で動植物に関する詳細な知識を用いた。『獵人日記』における描写では、個々の種類が頻繁に名指しされ、ものそのものの具体的な姿を想像させるうえ、それぞれの種類ごとの生態の違いを綿密に書き分けている。

В траве, около высоких муравейников, под легкой тенью вырезных красивых листьев папоротника, цвели фиалки и ландыши, росли сыроежки, волчанки, грузди, дубовики, красные мухоморы; на лужайках, между широкими кустами, алела земляника...

草むらでは、高い蟻塚のまわり、シダの、美しく彫り上げられた葉のほのかな陰に、スミレとスズランが咲き、ベニタケ、カラハツダケ、チチタケ、ウラベニイロガワリ、ベニテングタケが生えていた。ぽっかりと木の途切れた草地には、生い茂った低木の間から、イチゴが赤々とのぞいていた… 「死」{213}

キノコをキノコとして一括せず、個々の種類をひとつひとつ並べ挙げて曖昧なイメージを排除している。他にも「リゴフ」で池に群れる鴨の種類を5種類以上列挙したり、「エルモライと粉屋の女房」で8種類の鳥が鳴き声で区別され、生態ごとに活動する時間を見分けた描写がある。これらはみな、描写の対象に対して客観的な知識を持っているために可能となった、具体的で緻密な描写である。それが『獵人日記』の生き生きとした自然の姿につながっているといえるだろう。

このように、『獵人日記』の描写とトゥルゲーネフが熱心に研究していた風景画とは、根本的な手法の部分で共通する点が多くあった。様々な視点の取り方は即ち様々な風景の見方を提示し、気象や生物の客観的

な知識に裏付けられた描写は、具体的で視覚的に明瞭な像を生み出した。バルビゾン派や17世紀オランダの風景画家たちが自然の写生を基にしていたのと同様、『獵人日記』のこれらの表現も、風景を「見る」という行為への執着を感じさせる。トゥルゲーネフは絵画を研究することで自分自身の問題意識を明確にし、それを表現する手法を分かち合ったのである。

3. トゥルゲーネフの創作における絵画の意味

ここまで風景描写を中心に考察してきたが、さらにトゥルゲーネフ自身の創作における絵画の役割を明確にするために、ここで人物描写について少し触れたい。1でも述べたように、トゥルゲーネフは人物についても絵画を念頭において造形していた。この点について、エトムント・ハイアーは、当時ヨーロッパとロシアで流行していたという観相学と結び付けて、興味深い考察をしている。それによれば、トゥルゲーネフは観相学の方法を応用して、ある遊びを考え出した。まずトゥルゲーネフが何らかの性格をもった人物を想像しながらその顔を絵に描く。友人達はそれを見て、どのような人物なのかを想像して言い当てるというものである。トゥルゲーネフはそのスケッチを全て保存し、いつか作品に使おうと考えていたという。ハイアーは、トゥルゲーネフは人物の造形には、生き生きと目に見える形で描写することが大切だと考え、その人物を表現する際には内面の感情を直接説明するのではなく、容貌、身なりの他仕草、表情、経歴など、外的な事柄によって作り上げる方を好んだと指摘し、トゥルゲーネフは常に、絵画の方法を文学に適用しようとしていたと述べている。この指摘は『獵人日記』にも十分に当てはまるものであり、トゥルゲーネフの創作の本質を見事に突いているといえよう。またこの論文の中では、観相学者のラーヴァーターと物理学者リヒテンベルクがそれぞれ、観相学の分析にはあらゆる微細な点も視野に入れる必要があるという考えと、各人格を明らかにする大まかな特徴だけをつかめばよいとする考えとで論争になったことに触れられているが、後者の意見は、1で引用したトゥルゲーネフの「特徴的な細部のみをうまくつかめなければならない」という言葉を想起させる。トゥルゲーネフはこの論争を知っていた可能性があるという。¹⁶

ハイアーはトゥルゲーネフの作品の構成についても、特に筋や動きがあるわけではなく、むしろ絵画の連作であると指摘している。これはナボコフが、トゥルゲーネフの小説はほとんど登場人物の紹介に終始して

いると述べたこと¹⁷、またグロスマンが『獵人日記』のうち1852年までにまとめて書かれた22編は「人物の肖像と風景のつながりあわせ」でできており、やはり動きのない「静かな絵画」だと指摘しているのと同じことである。¹⁸つまり、トゥルゲーネフの小説自体が、絵画の要素を取り入れやすい構成を持っていたのである。

ここで再び風景画に戻りたい。2において『獵人日記』と風景画の手法が共有していたものを見てきたが、それらを総括すると、現実目の前にある風景を見るものの作為をできるだけ加えずに見えたままの形を写す、ということに行き着く。ルーブル美術館学芸員のヴァンサン・ポマレードは、19世紀風景画のこのような特徴を総括したうえで、本質的なことは、「主題を放棄する」ことだったと述べている。¹⁹これはトゥルゲーネフ自身の創作の本質にも深く関わるものである。

トゥルゲーネフは友人への手紙の中でロシアの絵画について不満を洩らして、ロシアは100年以上前から芸術の凋落の時代にあり、「それはもう純粋な普通の絵ではない。哲学であり、詩であり、宗教だ。」[3-230]と述べている。またレービンに関して「筋立てよりも悪いものをばくは絵画に思いつくことができない」[9-244]とも言っている。さらに晩年、クラムスコイに宛てた手紙の中で、思想を押し付ける絵画は若くて未熟なことの現れで、フランスでは重苦しい後進的思考として煙たがられると助言している。[13. 2-121] 目に見える形以上の意味や思想を、トゥルゲーネフもまた排除しようとしたのである。これは文学においても同様であった。「誰かについて、あるいは何かのことについて書くためには、わたしは見なければならぬのです、はっきりと見なければ、ちょうどいま私があなたを見ているように…頭の中で考え出すことはできません。筋も登場人物も、私はいつも実生活から取ってきているのです。」²⁰これは常にトゥルゲーネフの創作の基本だった。トゥルゲーネフにとってロマン主義的な主観的、観念的な自然の風景は「虚偽の手法」であり、ユゴーを「至るところで自然の代わりに作者が見える」と非難した。²¹人物でも風景でも、トゥルゲーネフは外的に見える形こそを表現の目的とし、その裏に形そのものを忘れさせるような意味や思想を暗示させることを嫌ったのである。

『獵人日記』においても、絵画のもつ「形」自体が表現の目的であった。ものそのものから意識をそらしていくような思想的な意味をできる限り排除し、現実目に見える形としての風景、人物を追求したのであ

る。この姿勢の結果、ベリンスキーや画家のボグリューボフらが、『獵人日記』の風景を“верно”「確か」だと評することになった。作者はあくまで形を書いているのであって、風景に意味を読み込む作業は読者にゆだねられている。

『獵人日記』はトゥルゲーネフにとって、生理学ものの人物描写の方法論を風景描写に応用し、人間とそれを取り巻く自然＝社会の両方を書く方法を獲得していった過程ともいえ、作家としての出発点でもあった。²²『獵人日記』以降、トゥルゲーネフの作品において人間と自然の関係はより緊密になり、パルスコワが指摘したような心理的パラレリズムが顕著になってくる。²³しかしこのような予定調和の自然では、自然現象そのものの生命力、トゥルゲーネフがルソーの作品に見出した「第一印象の詩的な瑞々しさと力」[13. 2-26]は感じることができない。人間の意図を排除した自然現象そのものの形、主題を放棄した形を追求した『獵人日記』においてこそ、トゥルゲーネフは何よりも気に入っていたルソーの風景画を言葉の上で実現しえたのである。

(かすや のりこ・早稲田大学大学院)

注

- ¹ ピョートル・クロポトキン『ロシア文学の理想と現実(上)』高杉一郎訳、岩波書店、1984、165-166頁、ウラジーミル・ナボコフ『ロシア文学講義』小笠原豊樹訳、TBSブリタニカ、1992、82-83頁、88-89頁。
- ² 1878年にオークションにかけられたものを中心に現在わかっているトゥルゲーネフのかつてのコレクション：ジョルジュ・ミシェル2点、カミーユ・コロ1点、ジュール・デュブレ1点、ナルシス・ヴィルジル・ディアズ・ド・ラ・ペーニャ3点、シャルル＝フランソワ・ドービニー2点、ギュスターブ・クールベ1点、ウジェヌ・ルイ・プーダン1点、シャルル＝エミール・ジャック2点、アントウアン・シェントレール1点、エチエンヌ＝マクシム・ヴァレー3点、テオドール・ルソー1点、(以下全て1点ずつ)アドリアーン・ファン・オスターデ、アールト・ファン・デル・ネール、サロモン・ファン・ロイスダール、コルネリス・デッケル、シーモン・デ・フリーヘル、コルネリス・ユイスマンス、ダーフィット・テニールス、ヘリット・ファン・ゴンゴルスト、作者不明「トロイの火」、パウル・ボッテル、以上は注(3)(4)の文献による。
- ³ Цит. по: *Пигарев К.* Русская литература и изобразительное искусство. М.: Наука, 1972. С. 94.
- ⁴ *Заборов П. Р. И. С. Тургенев и западноевропейское изобразительное искусство // Русская литература и зарубежное искусство.* Л., 1986. С. 151.
- ⁵ *Тургенев И. С.* Пол. соб. соч. и писем в 28т. Писима. Л.: АН СССР, 1968 Т. 13. К. 2. С. 38.トゥルゲーネフの書簡は以下[]内に巻数、ページ数のみ記す。
- ⁶ マリオ・プラーツ『ムネモシュネー文学と絵画の平行現象』高山宏訳、ありな書房、1999、220頁。
- ⁷ 注(3)参照。
- ⁸ ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也訳、岩崎美術社、1998、53-68頁。
- ⁹ 宇佐美圭司「『山水画』に絶望を見る」『現代思想』、1977年5月号、129頁。
- ¹⁰ *Тургенев И. С.* Пол. соб. соч. и писем в 28т. Сочинения. Т. 4. Л.: АН СССР, 1963. С. 260, 以下『獵人日記』の引用は{ }内にページ数のみ記す。
- ¹¹ スヴェトラナ・アルパース『描写の芸術—十七世紀のオランダ絵画』幸福輝訳、ありな書房、1993、238-239頁。
- ¹² *Пигарев К.* Русская литература и изобразительное искусство. С. 84.
- ¹³ 『ミレーとバルビゾン派の画家たち』毎日新聞社、1996、馬淵明子『美のヤヌス』スカイドア、1992参照。
- ¹⁴ *Пигарев К.* Русская литература и изобразительное искусство. С. 85-87.
- ¹⁵ マリオ・プラーツ『ムネモシュネー—文学と絵画の平行現象』、222-223頁。
- ¹⁶ 本稿で触れたハイアーの論は全て以下による。Heier, E. *Literary Portraiture in Nineteenth-Century Russian Prose.* Köln: Böhlau Verlag, 1993. P.126-152.
- ¹⁷ ウラジーミル・ナボコフ『ロシア文学講義』、92頁。
- ¹⁸ *Гроссман А. П.* Цех пера. М.: Аграф, 2000. С. 172.
- ¹⁹ 『バルビゾンの発見』朝日新聞社、1995、125頁。
- ²⁰ Цит. по: *Богданов Б. В.* Орловский край в «Записках охотника» И. С. Тургенева // „Записки охотника“ И. С. Тургенева. Орел: Орловская правда, 1955. С. 281.
- ²¹ *Бабореко А. К.* «Записки охотника» // Творчество И. С. Тургенева. М., 1959. С. 18.
- ²² 拙稿「『獵人日記』の手法」『ロシア文化研究』第10号(2003): 14-26頁参照。
- ²³ *Барскова О. М.* Образ птицы в прозе И. С. Тургенева // Русская речь. 2002. №2. С. 22-28, Мотив тумана в прозе Тургенева // Русская речь. 2002. №3. С. 21-29 Мотив стихии в прозе Тургенева // Русская речь. 2002. №4. С. 9-16 Образ водного пространства в произведениях И. С. Тургенева // Русская речь. 2002. №5. С. 3-8.

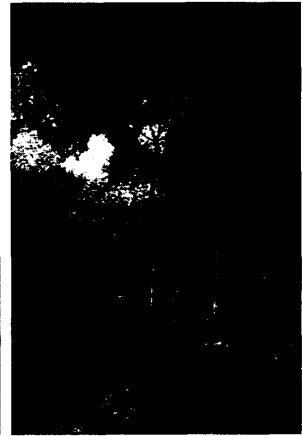
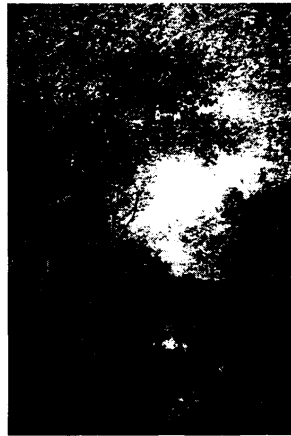
粕谷典子

①テオドール・ルソー「バルビソンの農場」



千葉県立美術館

②ジュール・デュプレ「朝」「夕暮れ」



ナント美術館

Норико КАСУЯ

«Записки охотника» И. С. Тургенева и пейзаж

Исследователи часто проводят параллели между произведениями И. С. Тургенева и живописью, что закономерно, поскольку он сам старательно изучал живопись и собирал коллекцию картин. В этой статье я рассматриваю влияние живописи на произведение Тургенева «Записки охотника».

Тургенев использует приемы живописи для описания природы в литературном тексте. Наиболее характерными для его пейзажей являются описания погоды, животного и растительного мира. Все эти описания имеют физиологический характер, такой же, как у западно-европейских живописцев, картины которых Тургенев высоко ценил и собирал.

В этой статье я рассматриваю три подхода к созданию картины или три художественных приема. Одним из приемов живописи того времени была перспектива, которая является основным условием европейского пейзажа Нового времени. С другой стороны, характерной чертой нидерландского пейзажа XVII века было использование географических приемов, когда пейзаж рисовался как географическая карта. Еще один прием, который использовали живописцы, заключался в том, что одно и то же место рисовалось в разное время суток или в разные времена года: при этом, например, вся картина изменяется благодаря изменению цвета неба. Этот феномен в живописи был открыт только в начале XIX века.

Все эти признаки говорят о том, что Тургенев научился приемам изображения пейзажей у художников и перенес их в литературу. Он стремился изображать пейзаж, не придавая описанию измерения, то есть изображал природу такой, как она есть. Тургенев как-то сказал о пейзаже Теодора Руссо, что он передает «всю поэтическую свежесть и силу первого взгляда». Эти слова с полным правом можно отнести и к «Запискам охотника» самого писателя.