

## 実証主義の彼岸

—И.С. ツルゲーネフの中編『クララ・ミリッチ (死後)』における写真のテーマ—

久野康彦

不幸というとどんなことを思い浮かべますか？

——視力を失うこと (потерять зрение)

『ツルゲーネフ自己を語る』<sup>(1)</sup>

### はじめに

ツルゲーネフは19世紀ロシア文学史においてドストエフスキーやトルストイと並ぶ古典作家という地位が確立しているが、それは主として初期の短編集『獵人日記』(1847-52)や中期の長編『ルージン』(1856)、『貴族の巢』(1859)、『その前夜』(1860)、『父と子』(1862)などに基づく評価である。一方、彼は1850年代半ばから「神秘小説」と称される幻想的な作品を書き始め、晩年の創作はほとんどこの種の作品が占めている<sup>(2)</sup>。しかし、量的にも質的にも作家の創作において重要な位置を占めているにもかかわらず、初期の『獵人日記』や中期の長編群と比べると、一連の「神秘小説」に関する研究ははるかに少ない。当論考は、ツルゲーネフのロシア語による最後の文学作品であり、同時に「神秘小説」の系列の掉尾を飾る作品である『クララ・ミリッチ』を、19世紀後半のロシアにおける実証主義と神秘の関係を再考しつつ、写真という観点から分析し、このようなツルゲーネフ研究の空隙を埋めてゆこうとする試みである。

- 1 *Островский А.Г.* Тургенев в записях современников. М., 1999. С. 338. (перезид. по изд. «Изд-ства писателей в Ленинграде», 1929 г.) «Русское Слово». 1913. № 193 に掲載された1869年と1880年のアンケートに対するツルゲーネフの回答より。引用は同じ間に対する1869年の回答。注釈者によると、ツルゲーネフは1869年のアンケートには真剣に答え、1880年のアンケートには冗談半分に答えたとされる (С. 396)。
- 2 「神秘小説 таинственные повести」は、ツルゲーネフ研究において伝統的・慣用的に使われている用語であって、ツルゲーネフ自身が自分の作品をそう称したわけではなく、また研究者の多くも神秘的な要素を多く含んだ作品という以上の明確な定義を与えていない。論者は、レドコフスキーに従い、『ボレーシエへの旅』(1857)、『まぼろし』(1864)、『もうたぐさんだ』(1865) (運命、自然、愛、死といった生涯抱えた実存的な問題を一際ベシミスティックに探求したもの)、『ファウスト』(1856)、『犬』(1866)、『不幸な女』(1869)、『コツ…コツ…コツ…!』(1871) (筋の展開の根幹として超自然的なもののテーマを導入したもの)、『不思議な話』(1870)、『夢』(1877)、『アレクセイ神父の話』(1877)、『勝ち誇れる愛の歌』(1881)、『クララ・ミリッチ』(1883) (テレパシーや虫の知らせというテーマを扱い、幻想的な夢や遺伝の不吉な力や動物磁気を主要テーマとして利用しているもの) をひとまず「神秘小説」として扱うことにする。См.: Marina Ledkovsky, *The Other Turgenev: From Romanticism to Symbolism* (Würzburg: Jal-Verlag, 1973), pp. 13-14.

## 1. 研究史的考察

## 1-1. 従来の「神秘小説」論の検討

とはいえ、これまでツルゲーネフの「神秘小説」をめぐる研究が全くなかったというわけではない。初期の『獵人日記』や中期の長編群に関する研究と比べるとはるかに数は少ないものの、それらの作品で形成されたツルゲーネフの一般的イメージからすると少々奇異に見えるこれらの作品群に眼を向けた文学者や研究者がいないわけでもなかった。メレシコフスキー、アンネンスキー、レーミゾフらの20世紀初頭の卓越した詩人・作家たちの先駆的な論考に続き<sup>(3)</sup>、20世紀後半にはビヤールイ、レドコフスキー、トポロフなどそれぞれ彼の「神秘小説」をめぐる画期的な研究が発表されている<sup>(4)</sup>。このような20世紀初頭から現代に至るまでの「神秘小説」論を見てゆくと、大雑把に次の2つの傾向に分けることができる。1つは、ツルゲーネフの「神秘小説」の多くは時事的な社会問題を直接扱っていないものの、当時の実証科学に関する作家の関心と知識が強く反映しており、その点、初期の『獵人日記』や中期の長編群とは違った形であるものの、同じく同時代の現実に対する作家の強い関心を表す作品であるという評価である。このような傾向の研究の筆頭として挙げられるのは『ツルゲーネフとロシアのリアリズム』(1962)の著者ビヤールイであり、ゼリドヘイン＝デアク、ムラートフ、オシマコヴァが彼の立場に倣っている<sup>(5)</sup>。ツルゲーネフは「迷信と実証主義の同盟」という同時代の潮流を作品に利用しつつも、同時にそのような「イデオロギー的遺物」には距離を置いていたとする1920年代末のプムジャンスキーの「神秘小説」論、そしてさらにさかのぼれば、作家の「神秘小説」に精神病理学の観点から合理的な解釈を施した精神医学者チシの1899年のツルゲーネフ論がこの流れの先駆として挙げられるだろう<sup>(6)</sup>。他方、そのような合理的要素を強調する研究に対し、

3 Анненский И.Ф. Умиравший Тургенев (Клара Милич) // Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 36-43; Анненский. Белый экстаз. Странная история, рассказанная Тургеневым // Анненский. Книги отражений. С. 141-146; Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений. Т. 15. М.-СПб., 1912. С. 209-305; Ремизов А.М. Тургенев-сновидец // Ремизов А.М. Царевна Мымра. Тула, 1992. С. 312-349.

4 ツルゲーネフの「神秘小説」をめぐる批評・研究については、ハリトーノフがリストを作成している(Харитонов Е.В. Эти странные истории (Фантастика И.С. Тургенева) // Библиография. 1995. № 1. С. 44-51.)。ただし発表当時(1995)以前の批評・研究に限ってみても必ずしも網羅的なものではない。

5 Бялый Г. Тургенев и русский реализм. М.-Л., 1962; Зельдхейн-Деак Ж. «Таинственные повести» Тургенева и русская литература XIX века // Studia Slavica. Т. XIX. Fascs. 1-3. 1973. С. 347-364; Зельдхейн-Деак Ж. «Сон» Тургенева. К проблеме поэтики «таинственных повестей» // Studia Slavica. Т. XXVIII. Fascs. 1-4. 1982. С. 285-298; Зельдхейн-Деак Ж. К проблеме реминисценций в «малой» прозе И. Тургенева // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 99-111; Муратов А.Б. Повесть И.С. Тургенева «Песнь торжествующей любви» // Studia Slavica. Т. XXI. Fascs. 1-2. 1975. С. 123-137; Муратов А.Б. Рассказ Тургенева «Странная история» // Studia Slavica. Т. XXIV. Fascs. 3-4. 1978. С. 349-368; Муратов А.Б. Поздние повести и рассказы И.С. Тургенева в русском литературном процессе второй половины XIX — начала XX в. // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. С. 77-98; Осьмакова Л.Н. О поэтике «Таинственных» повестей Тургенева // Шаталов С.Е. (ред.) И.С. Тургенев в современном мире. М., 1987. С. 220-231.

6 Пумпянский Л.В. Статьи о Тургеневе (1929-1930). Группа «таинственных повестей» //

ロマン主義文学が作家に与えた影響や非合理的な要素に対する作家の強い関心を強調する別の研究の流れがある。メレシコフスキー、アンネンスキー、レーミゾフなど、伝統的なリアリズムに反発してシンボリズム、アクメイズム、ネオリアリズムなど新しい傾向の文学を提唱・実践した20世紀初頭の詩人・作家たちは主としてこのようなツルゲーネフの非合理的な側面に注目した。アカデミックな研究としては『もう一人のツルゲーネフ』（1973）の著者レドコフスキーがこの見解の代表者であり、グロスマンや飯田がそれに続く<sup>(7)</sup>。ツルゲーネフの『勝ち誇れる愛の歌』をニーチェのディオニュソス論の観点から論じたマシング＝デリクの論文や、彼の伝記や作品の中に現れた非合理的な要素を意図的に拾い上げて強調したトポロフの『奇妙なツルゲーネフ』（1998）もこの流れにある研究と言えるだろう<sup>(8)</sup>。

これらの2つの傾向の研究は基本的には相反する見解である。合理的要素を強調する研究は、「神秘小説」で扱われている超自然的な現象は、ロマン主義的な曖昧な神秘性に基づくのではなく、ほとんどの場合、当時の実証科学の観点から説明がつくものであり、それゆえ、「神秘小説」の神秘は現象そのものの超自然的性質に由来するのではなく、語り的手法や筋の組み立て方によって実現されているものにすぎないと考える。他方、非合理的要素を強調する研究は、ロマン主義が作家に与えた影響や非合理的な要素に対する作家の強い関心こそが「神秘小説」を生み出したのであり、それゆえ、実証主義・唯物主義・功利主義が席卷した19世紀後半のロシアにおいては、「神秘小説」は反時代的な作品となったと考える。では一体このどちらの見解を是とすべきなのであろうか？

まずそれぞれの長所と短所を整理してみたい。「神秘小説」における合理的要素を強調する研究は、リアリストとしてのツルゲーネフというソ連時代の公式的な作家像に迎合する側面を持ちながらも、「神秘小説」の超自然現象の描写の源泉を示唆しているという点で今日なお価値を持つ。当時広く知られツルゲーネフの生前にロシア語訳も出ていたフランスの学者アルフレード・モーリー（1817-92）の夢の研究の記述とツルゲーネフの「神秘小説」のテキストを並べてみると、その両者が類似しているというムラートフの指摘は確かに説得力がある。時代の動向に敏感であったツルゲーネフが当時の実証科学、とりわけ遺伝や夢や精神の病などを扱った科学に強い関心を持ち、その知識を「神秘小説」の中で生かしたということはおそらく間違いないであろう<sup>(9)</sup>（19世紀後半の実証科学の急速な発

Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 448-463; Чиж В.Ф. И.С. Тургенев как психопатолог // Чиж В.Ф. Болезнь Н.В. Гоголя. М., 2001. С. 204-286.

7 Joan Delaney Grossman, *Edgar Allan Poe in Russia* (Würzburg: Jal-Verlag, 1973); 飯田梅子「トウルゲーネフと幻想小説：遅れてきたロマン派的夢見者」『ロシア語ロシア文学研究』第36号、2004年、9-16頁。

8 Irena Masing-Delic, “The Music of Ecstasy and the Picture of Harmony: Nietzsche’s *Dionysus and Apollo* in Turgenev’s “*Pesn’ toržestvujuščej ljubvi*,” *Scando-Slavica* 50 (2004), pp. 5-22; *Tonopov B.H.* Станный Тургенев. М., 1998. なおここで挙げた2つの傾向のどちらにも帰したい独特な論考がハーヴィの『クララ・ミリッチ』論である。思いついたアイデアを雑然と並べた読書ノートという印象を与えなくもないこの論文は、全体として著者が何を言いたいのかがかなりわかりにくい、個々の指摘に関しては非常に示唆に富むものが多い。(J.A. Harvie, “Turgenev’s Swan-Song, *Klara Milich*,” *New Zealand Slavonic Journal* (1983), pp. 105-121.)

9 *Муратов.* Повесть И.С. Тургенева «Песнь торжествующей любви». С. 126-129.

展に対応して、初期よりも後期の「神秘小説」にその影響は強く見られる)。しかし、問題は、「神秘小説」において実証科学の知識の援用が即神秘を合理で割り切ったという印象を与えない点にある。ツルゲーネフの「神秘小説」の多くは解決のつかない曖昧さの中で終わっている。その曖昧さは語りや筋の手法にのみ由来するとひとまず考えることにしても、なぜそのような曖昧な結末を彼は好んだのかという問題は残る。

他方、「神秘小説」における非合理的要素を強調する研究は、幼少期から青年期にかけてのシャトーブリアン、ウォルター・スコット、ジュコフスキー、プーシキン、ベネジクトフへの熱中、あるいは文学者としての出発点がロマン主義的な詩作にあったというルーツを重視する。ツルゲーネフの作品、とりわけ「神秘小説」において重要な位置を占めている、運命、自然、愛、死、夢といった要素は、確かに、ドイツ・ロマン派やポーの文学などロマン主義の文学にそのルーツを見ることができる。ロマン主義への初期の幼稚な耽溺は脱したものの、それでもロマン主義に源泉を持つ神秘的な題材に対する関心を終生失わなかったというのは、1850年代半ばから晩年に至るまで書き続けられた一群の「神秘小説」が自ずと証明していると言えるだろう。だが、チェルヌイシェフスキーやピーサレフに強い影響を受けた「60年代人」とは完全に区別することができるにせよ、ツルゲーネフを、ロマン主義に属するとされる作家たち、例えば、1820～30年代に活躍したゴーゴリやウラジーミル・オドエフスキーやベストゥージェフ＝マルリンスキーと同一視して「遅れてきたロマン主義者」と捉えることが妥当であるかということ、それも疑わしい。1875年のM.A. ミリューチナ宛の手紙にあるように、作家自身は自分を非宗教的な不可知論者、懐疑主義者と位置づけていた。

私は主としてリアリストで、何よりも人間の生ける真実に関心を持っているのです。超自然的なものにはどんなものに対しても冷淡に接し、絶対者や体系も信じておりません。何よりも自由を愛し、どうやら詩にすぐ心を動かされやすい人間と言えます。人間的なものはどんなものでも私には貴重です。スラヴ派には無縁です——あらゆる旧弊墨守に無縁であるのと同様に<sup>(10)</sup>。

「神秘小説」における非合理的要素を強調する研究は、「もう一人」のツルゲーネフの側面、「我がリアリストの批評家たちが夢にも知らない」（メレシコフスキー）側面を明らかにするものの、そのような側面と、作家自身が強調する不可知論的・懐疑主義的性格（その点では彼もまた19世紀後半の時代の子であった）を整合的に説明することはできない。

---

10 *Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма. Т. 11. М.-Л. 1966. С. 31-32.* あるいは「どんな形の神秘主義にも私は全く無関心なのです」という発言（Письмо М.В. Авдееву от 13 (25) января 1870 г. // *Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма. Т. 8. М.-Л. 1964. С. 172.*）や、パリでの霊媒ヒュームの評判に対する懐疑的で冷淡な記述（Письмо П.В. Анненкову от 9 (21) марта 1857 г. // *Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма. Т. 3. М.-Л. 1961. С. 109-110.*）など。ただし『奇妙なツルゲーネフ』でトボロフが描いているようなツルゲーネフ像を考慮に入れると、このような発言を、ソ連時代の研究者によく見られたように額面通り受け取ることは危険なことでもある。

## 1-2. 19世紀における「神秘」と「合理」の境界の問題

こうして二つの傾向の研究の論点を整理した上で私の立場を述べるならば、それは、それぞれの研究が「神秘小説」論にとって有益な観点を提供していることは認めながらも、両者とも「神秘」と「合理」を相容れないものと考えて議論を進めているその前提がまず問題ではないか、ということである。その点興味深いのは、ツルゲーネフの「神秘小説」に見られる夢、催眠術、テレパシー、動物磁気といった要素が、一方では典型的にロマン主義的な特徴とされているのに対し、他方では、先のムラートフの指摘にあったように、実証科学の対象として語られている点である。これはどちらか一方が正しく、他方が間違っているという判断を下せば済む問題ではない。19世紀の実証主義の時代における科学と神秘のあり方は、そもそも今日の我々のそれと大きく異なっていたのである。

遺伝の法則は、1870年代には、スピリチュアリズム（心霊主義）の現象と同じく不可思議なものであった。そのスピリチュアリズムの現象に対して、学者たちの多くは神秘的な現象ではなく、まだ自然科学で説明が見つからないが、やがて説明するものと考えていたのである。（ゼリドヘイン＝デアク）<sup>(11)</sup>

産業革命の時代である19世紀は、まさに科学と神秘の領域や境界そのものが激しく揺れ動いた時代であった。電気や蒸気機関車や写真のような、一昔前ならば奇跡や夢としか思えなかったものが、科学の力で解明され急速に実用化され日常の一部となった。それならば霊やテレパシーもいずれは科学によって説明されごく普通の現象となりうるものなのではないか？ 19世紀後半のスピリチュアリズムの信奉者たちはこのような理屈を唱えるのを好んだ。実際、今日、電気が科学に属し、霊が神秘に属するというのも結果論にすぎないのである。

そして、そのような観点から見ると、神秘の領域と、19世紀後半のヨーロッパ、とりわけロシアにおいて支配的であった実証主義の関係も考え直す必要があるだろう。フランスの哲学者オーギュスト・コント（1798-1857）を創始者とする「実証主義 positivisme」は、歴史・社会・人間を、神学的あるいは形而上学的観点からではなく、観察と経験に基づいて研究しようとした点で、ヨーロッパ思想史上、画期的な意味を持った。それは、当時の科学、社会、産業の革命を背景に生まれた思想で、自然科学の領域ではすでに定着していた実証的な検証方法を人文科学・社会科学まで推し進めたものであった。超経験的な神学や形而上学を排し、学問の対象を観察と経験可能な事実に限定するというものであったという点で、実証主義は、その出発点において、いわば「限定のベクトル」を持っていたと言えるだろう。

しかし、このような実証主義の「限定のベクトル」は、次第に進取の気性に富む人々の知的好奇心を満たすことができなくなってゆく。錬金術が後の自然科学や医学の発展を促し、啓蒙思想の時代にフリーメーソンや動物磁気学説が流行し、ロマン主義の時代に産業革命が進行したように、元来ヨーロッパの社会と思想は、どの時代においても、どちらが

11 Зельдхейн-Деак. «Сон» Тургенева. С. 295.

主流になるかという違いはあるにせよ、常に合理的な発想と非合理的な発想が表裏一体となって発展してきた。19世紀後半の実証主義の時代もその例外ではない。超越的なものを排し経験可能な事実を観察を限定する実証主義の「限定のベクトル」は、やがてそれに飽き足りない人々によって、観察と経験の対象を超越的とされた領域まで押し広げる「拡大のベクトル」へと方向転換を遂げる。こうした実証主義の方向転換の果てに来たのは、かつて切り捨てたはずの迷信や神秘への回帰である。

実証主義は、よく知られているように、物理的現象と心理的現象の境界を消し去り、そうすることで魂の不死といった古の信仰の再生にも、霊の物質化の思想や、催眠術の力を奇怪なまでに誇張した理解のような、現代の迷信の誕生にも道を開いた。(ビャールイ)<sup>12)</sup>

このような神秘に向かう実証主義の、今日の我々から見ると奇妙にも見えなくもない動きがもっともはっきり観察されるのは、霊の世界を扱ったスピリチュアリズムと、狂気の世界を扱った精神医学であった。当時の一流の科学者たちがスピリチュアリズムに熱中し、シャルコーが今日空想の病とされるヒステリーの研究で全ヨーロッパ的な名声を築いたのを非科学的と断罪するのは、現在の我々には容易なことである。しかし、今日我々が知識として持っている科学と非科学の境界は、19世紀にはまだ確立されたものではなかった。そして19世紀とは、そもそもその境界そのものを日進月歩で書き換えてゆく時代であったのである。

ツルゲーネフの「神秘小説」にスピリチュアリズムと精神医学の影響が強く見られるのも偶然ではない。それもまた、このような科学と神秘の境界が大きく揺れ動いていた時代の正統的な嫡子であったのである。

## 2. 「神秘小説」執筆の外的および内的要因

### 2-1. 従来の解釈

ツルゲーネフが「神秘小説」と後に称される作品を書き始めたのは1850年代半ばである。1857年の『ポーラシエへの旅』や1858年の中編『ファウスト』を皮切りに、『まぼろし』(1864)、『犬』(1866)、『不幸な女』(1869)、『不思議な話』(1870)、『コツ…コツ…コツ…!』(1871)、『夢』(1877)、『アレクセイ神父の話』(1877)などの「神秘小説」が、『煙』(1867)や『処女地』(1877)といった後期の長編の合間に、コンスタントに書き続けられる。そして『散文詩』(1878-82)と並んで晩年の彼の創作を締めくくったのは『勝ち誇れる愛の歌』(1881)と『クララ・ミリッチ』(1883)という2つの「神秘小説」であった。

しかし、作家の後半生の創作に占めるこのような大きな比重にもかかわらず、ツルゲーネフの「神秘小説」の多くは彼の友人たちや同時代の批評家たちに困惑をもたらした。社会や「民衆 народ」のために作家はどのようなものを書くべきかということが作家の課題とされた1850-80年のロシアの文学状況からすると、「神秘小説」で描かれている超自然

12 Бялый. Тургенев и русский реализм. С. 208.

現象や夢や狂気はあまりに時流からはずれたものに思えたのである。雑誌の批評家たちは彼の長編と比べて「神秘小説」を軽く触れるにとどめるか、あるいは「つまらぬもの」「極めて効果的だが、我々の社会意識に何も付け加えない美的な戯れ」「化け物じみた幻想」「創造の罪」「半幻想的なつまらぬもの」「文学的デザート」などと、極めて否定的な評を与えるかであった。彼自身、このような酷評を予期してか、自作の幻想小説をあらかじめ「ちょっとした、本質的にかなりつまらぬもの」と低く見せてみたり、あるいは、合理的な説明を賦与することで神秘的という非難をかわそうとしたりすることも多かった。しかしながら、特筆すべきは、友人たちや批評家たちからいかに否定的な評価が下されたとしても、ツルゲーネフはそれでも1850年代半ば以降「神秘小説」を書くのを止めはしなかったという事実である。ここで1つの疑問が生じる。すなわち、「神秘小説」が同時代のロシアではおそらく好意的に受け入れられないということがわかっていたにもかかわらず、彼はなぜ「神秘小説」を書き続けたのか、という疑問である。

先に述べたように、レドコフスキーなどツルゲーネフにおけるロマン主義の要素を強調する立場の研究者たちは、ロマン主義文学が彼に与えた影響、及び彼自身の内部にある非合理的なもの（運命、自然、愛、死など）への志向を「神秘小説」執筆の内的な動機と考え、「神秘小説」を、ロマン主義文学の伝統に連なるものとして、すなわち、1860-80年代のロシアの文学状況の中では時流からはずれたものとして、位置づける。他方、ビャールイらツルゲーネフにおける実証科学の影響を強調する立場の研究者たちは、作家は「神秘小説」を書くに当たって当時の実証科学の成果を多く利用しており、その点リアルスティックな文学を志向していた同時代のロシアの文学の志向の延長線上にあると考える。私が思うに、おそらくこの2つは必ずしもお互い排他的なものではなく、両者が渾然一体となって「神秘小説」のルーツとなっているのだろう（先に述べたように、19世紀においては夢や催眠が神秘的現象であることと科学の対象であることは決して相容れないことではなかった）。だが、ロマン主義と実証科学の影響のみで、ツルゲーネフをして「神秘小説」執筆に駆り立てた動機が尽きるわけではない。ここではさらに、これまでの「神秘小説」論ではあまり触れられていないものの、しかし、「神秘小説」の成立にあたって劣らず重要な要因となったと思われる2つの要素を指摘しておきたい。

## 2-2. 国外での生活とその環境

1つは、ツルゲーネフは生涯の多くを、ドイツやフランスやイギリスといったロシア国外のヨーロッパ諸国で過ごしたという歴史的事実である。よく知られているように、彼は1845年、宿命的な恋をしたヴィアルド夫人を追って外国に去って以来、一時的な帰国を除いてその後の生涯のほとんどを国外で過ごすことになった。彼の国外での生活は、ゲルツェンなどと違って政治的な理由に基づくものではなく、従って任意にロシアに戻りそこで暮らすことは可能であった。しかし、それにもかかわらず、彼が外国での長期の、浮き草的な生活を選んだのは、ヴィアルド夫人との恋愛への執着に加え、エイヘンバウムの言う「文学風俗的な」理由、すなわち、彼自身の作家としての方向性と、同時代のロシアの文学の志向の齟齬という状況があった。「ツルゲーネフの文学や（歴史的な意味での）生活の伝統は、1830-1840年代のロシアの文化と生活習慣に根を持ち」「特別な雰囲気が必要

としているにもかかわらず」、彼は「それを祖国に見出せなかった」のである<sup>(13)</sup>。当時のロシアの文学の傾向を踏まえ、ロシアに戻り民衆のために作品を書くべきだと諫める E. ランベルト伯爵夫人の手紙に対しツルゲーネフが 1863 年に書いた返事には、このようなロシアの現状に対する彼の不満がよく現れている。

あなたが、文学の領域で私を与えることのできないもの、私の木に育たないものを私から要求するのは間違っています。《民衆のために書く》ということを私はしたことはありません。『獵人日記』から『父と子』に至るまで私は自分が属する階級の人たちのために書いてきたのです。自分がどれほど世の役に立ったかということはありません。けれども、自分がたゆまず同じ目的に向かっていたということは知っています。ですから、この点で私は非難には値しないはず<sup>(14)</sup>です。

長きに渡るツルゲーネフの国外での生活は、ロシアから送らせた文芸雑誌にまめに目を通すことでロシアの文壇の動きに遅れまいとした努力にもかかわらず、彼がロシアの現実から離れているという根強い非難をロシア国内の人々から招き寄せた。しかし、他方では、これは、逆に、彼がロシアの文学状況という環境から比較的自由的な立場にいたことを意味する。代わって彼が身を置くことになった環境は、芸術家が社会に対する貢献ではなく才能によって評価されるヨーロッパの文壇であった。とりわけ彼にとって大きな意味を持ったのは、フランスの文学の人脈や状況である。ジョルジュ・サンド、メリメ、フロベール、ドーデ、ゴンクール兄弟、モーパッサン、ゾラといったフランスの文壇を代表する作家・文学者との交遊は彼に母国ロシアでは得られない大きな芸術的刺激を与え、彼らの称賛の言葉は祖国の批評家たちの攻撃に傷ついた芸術家としての自尊心を満足させた。彼らの中でツルゲーネフは、翻訳者・紹介者として、自作以外のロシア文学の紹介に努めたこともよく知られている。

さらに当時のフランスの文学の状況も、ツルゲーネフが「神秘小説」を書くうえで豊かな土壌や刺激を与えた。1830 年代に始まったバルザック、スタンダールの写実主義を受けて、1860 年代から 80 年代のフランスの文学を席卷したのは、一方では、ボードレール、ヴェルレーヌ、アンリ・ド・レニエ、マラルメ、ロートレアモンらに代表される象徴主義、他方では、テーヌ、ゴンクール兄弟、ドーデ、ゾラらに代表される自然主義であった。フランス語が堪能であったツルゲーネフは、このようなフランスの文壇の流行を熟知していたと思われる。とりわけフランスとロシアの文壇が大きな違いを見せたのは、アメリカの作家エドガー・アラン・ポーの受容であった。フランスでは、1850 年代のボードレールによるポーの翻訳と評論によってポーの作品に対するブームが訪れる。他方、同時代のロシアでは、散発的な翻訳と的の外れた紹介があったのみで、ロシア文学にポーが大きな影響を及ぼすのは、1895 年のバリモント訳の登場によってようやくという状況であった。ツ

13 Эйхенбаум Б.М. Аргументизм Тургенева // Эйхенбаум Б.М. «Мой современник»... Художественная проза и избранные статьи 20-30-х годов. СПб., 2001. С. 107.

14 Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма. Т. 5. М.-Л. 1963. С. 120.

ルゲーネフはおそらくボードレールのフランス語訳でポーを読み、「死後の愛」のようなポーのモチーフを自分の「神秘小説」に取り入れたと考えられる<sup>(15)</sup>。ポーの受容は、同時にポーと作風の近いヴィリエ・ド・リラダンやメーテルリンクの作品に作家を親しませた。またバルザックの『セラフィタ』(1836)やフロベールの『聖アントワヌの誘惑』(1874)のように、19世紀のフランス文学では、写実主義や自然主義といったリアリスティックな傾向の文学においても神秘的要素を許容する伝統があり、19世紀後半のロシアのような幻想小説に対する強いアレルギーはなかった。こうして1860-80年代のロシア文学の文脈からすると極めて奇異なものに見える「神秘小説」は、同時期のフランス文学の状況という観点からはほとんど違和感のない、極めて自然なものであったと言える。

### 2-3. 作家の「奇妙さ」という特徴

しかし、ツルゲーネフが身を置くことになった外国の文壇の状況といった外的要因もさることながら、それ以上に作家をして「神秘小説」執筆に駆り立てた要因としてより本質的だと思われるのは、彼自身の内部にある要因、すなわち、彼の「奇妙さ странность」という特徴である。トポロフが作家の生涯と作品を再構築して改めて浮き上がらせたこの「奇妙さ」は、もちろん、ツルゲーネフをあまりよく知らない者、あるいは彼に何らかの悪意を持つ者によって指摘される場合、必ずしも額面通りに受け取ることはできない(例えば、ツルゲーネフをモデルにしたとされるドストエフスキーの『悪霊』の戯画的なカルマジーノフ像)。しかし、トポロフは、彼の行動の「奇妙さ」は、時として彼と親しい人々にも明白に目につくものであったことを指摘し、それが単に無知や悪意に基づく偏見でないことを強調している。

50年代の初め、ツルゲーネフは時々彼をよく知らない人に不愉快な印象を与え、何か奇妙な振る舞いを社交界で見せることがあった。(中略)例えば、もし話す気が起きないと、ツルゲーネフは誰かと数時間黙ったまま過ごすことができた。それは家の女主人を非常に困らせたものである。そんなとき彼は無関心に物を眺め、会話を続けようともせず、ごく短い返答しかしなかった。(中略)この奇妙な振る舞いは機嫌がよいときにもツルゲーネフに現れることがあった。その場合、それはほとんど悪ふざけといってもよかった。例えば、ある日の夕方、私たちの家で、彼は長いこと黙ったまま座っていた。低く身を屈め顔を伏せてから、長いこと自分の濃い髪の毛を両手で梳っていた。すると突然、顔を上げてこう尋ねたのである。「あなた方は、夏の日差しの中で水桶の中に何か蜘蛛のようなものを見たことがありますか? こんな奇妙なものを…」彼は延々とその蜘蛛の形を描写し、それから黙った。彼は答えを待っていたが、答えはなかった。後でみなその非常識な振る舞いを思い出した。私がこういった細々としたことをすべて思い出したのは、なぜ多くの人がツルゲーネフを奇妙だと思うのか説明するためである。(ツルゲーネフと親しい女性であった A.B. シチェプキナの回想)<sup>(16)</sup>

15 См.: Grossman, *Edgar Allan Poe in Russia*, pp. 22-98; Турьян М. Тургенев и Эдгар По (К постановке проблемы) // *Studia Slavica*. Т. XIX. Fasc. 4. 1973. С. 407-415.

16 Топоров. Странный Тургенев. С. 22.

このような人物像は、冷静な観察者や如才ない社交家といった通俗的なツルゲーネフ像と大きく異なっている。トポロフは、このような作家の「奇妙さ」を、一部は彼の貴族としての幼時の教育がもたらした甘やかしやわがままに帰している。しかし、彼がより本質的な原因と考えているのは、すべての偉大な芸術家同様、ツルゲーネフもまた様々な矛盾をはらんだ複雑な人間であるという事実である。彼は決して単純なアポロンので調和的な人間ではない。長時間の無言の状態や突飛のない話は、彼の内部に、ある種の非理性的な衝動が存在し、その衝動が彼の内で動き出すと、彼はもはや社交の要求する礼節をいとも容易に越えてしまうことを示している。そして、このような非理性的な衝動が病気への恐れや夢という形で現れるとき、それはさらに暗い「夜」の力として現れる。

しかし、何か憂鬱よりも不安なものもあった。それは《宇宙的なもの》の経験から生まれ、下意識の領域において内面との奇妙な照応を自己に見出すものであった。そしてそのとき、不安の念を抱かせ、威嚇を孕んだ、ある種の曖昧さの感覚が生じる。その感覚は頻繁に恐怖に、戦慄にさえ変わってゆく。そして、その根底において、ちょうど《宇宙的なもの》、夜の無限との接触が行われるのである。その夜の無限は、自己の中で、あらゆる見慣れた地上的なものをその支え——それがどんなものであろうとも——とともに今にも水浸しにし溶かそうとし、あるいは人間を「暗い波の無限」へと連れ去ろうとするのである<sup>(17)</sup>。

トポロフによれば、このような「神秘的なものの源泉」は宗教的なものでも魔術的なものでもなく、「ツルゲーネフ自身の内部にあり、そして意識が眠り込み無意識的なものもたらすものに場所を譲るときに働き始め」るものであった<sup>(18)</sup>。ツルゲーネフは、このような「昼」の理性と異なる「夜」の暗い衝動を終生抱え続けた人間であり、それゆえ、彼にとって「神秘小説」を書くことは、その「夜」の衝動を芸術的活動という形で「昇華」して解決しようとした試みであったと考えられる。だから、晩年に至るまで、あるいはむしろ死の予感が迫った晩年になってますます、彼は「神秘小説」を書き続けたのである。

#### 2-4. 神秘と視覚の問題

だが、『クララ・ミリッチ』の分析に先立って、私がトポロフの論を継承しつつも、彼の論にさらにつけ加えたい観点がある。すなわち、このような「夜」の衝動が存在するという事実よりは、むしろそのような衝動がしばしば引き起こす不安や恐怖といった否定的な感情をどのように処理し無害化してゆくかという欲求の方が、ツルゲーネフにとってはるかに重要で切実な問題であったという点である。彼は、典型的なドイツ・ロマン派の詩人や作家、例えば、ノヴァーリスのように、このような「夜」の衝動を全肯定し、それに身を委ねることをよしとはしなかった。しかし、他方では、60年代のロシアの唯物主義者たちのように、このような衝動は妄想が生み出したたわごとであるとして頭から否定することもできなかった。おそらく彼の理性はこのような衝動の存在を否定したいと思ったに違いないが（そのような衝動がなければ、彼はより安らかに幸福になれただろう）、現に自分

17 *Топоров*. Странный Тургенев. С. 35.

18 *Топоров*. Странный Тургенев. С. 47.

がこのような衝動を感じ、時としてそれに苦しめられているという事実を完全に否定できるほど彼は自己に対して盲目でもなかった。それでは彼はどのようにして「夜」の衝動がもたらす不安を解決しようとしたのか？ ここで大きくクローズアップされることになるのは「視覚」という手段である。

ツルゲーネフにとってある対象が視覚で捉えられるか捉えられないかという違いは、非理性的なもの、神秘的なものももたらす不安への対処という点でしばしば決定的な意味を持った。視覚で捉えられないもの、非視覚的な対象は、彼にとっては同時に人間の理性で捉えきれないものであって、それゆえしばしば「不安」「戦慄」「恐怖」といった強い心の動揺を引き起こすものだった。「神秘小説」の1つとされる『コツ…コツ…コツ…！』

(1871)は、このような非視覚的な対象がもたらす不安や恐怖が中心的なテーマとなっている作品である。「コツ、コツ、コツ」というノック音や姿の見えない女性の謎の声は、まさに視覚で捉えられないというゆえに、主人公テグリョフに大きな恐怖を与え、やがて彼に狂気をもたらしてゆく。そして失踪したテグリョフを捜索する語り手が視界のきかない霧の中で感じる不安は、まさしくこの「見えない」ということに対する不安である。「私はこういったものは全部よく知っていた。というのも、どれも昼間に何度も目にしていたものだったからだ。だが今は何も見えなかった。非常に濃く白い霧越しに、土がある場所や川が流れている場所が何とかわかるという感じだった。」<sup>19)</sup>しかし、これは、逆に言えば、超自然的な存在でも、それが視覚的なものとして現れるならば、不安も恐怖も感じないという可能性を与える。H.A. オストロフスカヤが伝えている次のようなエピソードは、そのような例の1つである。

「今日私の身に何が起こったかわかるかい？」とイヴァン・セルゲーヴィチは私たちに向かって言った。「幽霊」を見たんだよ。彼がそれを語った口調はあまりに冷静だったので、あたかも日常茶飯事を私たちに伝えているかのようだった。もちろん、私たちは驚いた。「本当のこと？」「本当のことだよ。朝のことで、日の光さえ差していたときのことだ。私は自室にいて、超自然的なことは何も考えていなかった。すると突然、こげ茶色の部屋着を着た女が入ってくるのを目にしたのだ。女はしばらく佇み、数歩歩いてから、姿を消した。」「それは何でしょうね？」とわたしは言った。「たぶん病的な状態だったのよ」「そうだね、視神経の障害だったの

19) *Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения. Т. 10. М.-Л., 1965. С. 285.* しかし、これは視覚で捉えられないものがすべてツルゲーネフに否定的な反応を呼び起こすことを必ずしも意味しない。視覚で捉えられないものはしばしば彼に強い心の動揺を呼び起こしたが、それは「不安」や「恐怖」などのマイナスの感情となることもあれば、「感動」といったプラスの感情になることもあった。このような解釈から、非視覚的な芸術である「音楽」に対する彼の生涯に渡る愛も説明できるだろう。ゴゼンブートは「ツルゲーネフによれば、音楽は、あらゆる形式の芸術同様、より正確には、あらゆる形式の精神活動同様、高潔な目的にも、破壊と破壊をもたらす目的にも奉仕しうる」と述べている (*Гоцебууд А. И.С. Тургенев: Исследование. СПб., 1994. С. 144.*)。後者の代表的な例が『クララ・ミリッチ』と並ぶ作家の晩年の「神秘小説」である『勝ち誇れる愛の歌』である。そこでは「画家」のファービイと「音楽家」ムーツイが対比され、前者の幸福な結婚生活が後者の帰還によって乱される設定となっている。そして、ファービイの妻ヴァレリヤを誘惑する邪悪な力としてムーツイが用いるのが目に見えぬ「音楽」である。その点、ニーチェの影響の是非はとにかく、『勝ち誇れる愛の歌』を「アポロンの原理」と「ディオニュソスの原理」の対立と見るマシング＝デリクの論は、「視覚」と「非視覚」の対立という観点からは極めて示唆に富む論考である (Masing-Delic, “The Music of Ecstasy,” pp. 5-22.)

だろうね。」「肝をおつぶしになられて?」とNが尋ねた。「いや、怖くも何ともなかったさ。それが目の錯覚であることはわかっていたからね。私はその女性をよく目にするのだ。今日彼女は黙っていたが、二言三言、常にどうでもいいことを、そのうえフランス語でしゃべるときもある。」<sup>(20)</sup>

ここでは幽霊という本来恐ろしいと思うべき現象（「肝をおつぶしになられて?」）にツルゲーネフは恐怖も驚きも感じていない（「いや、怖くも何ともなかったさ」）。彼自身は続けて「目の錯覚」であることをはっきり自覚していたから怖くなかったと説明する。だが、その自覚以前に彼が「《幽霊》を見た（я видел «привиденье»）」という状況こそ、実はこのケースの場合重要であった。彼にとって目で見えるものはすでに人間の理性で捉えることのできるものであり、それゆえ、いかなる超自然現象もそれが目に見えるならば、安心できるものとなったのである。

このようなエピソードなどから判断すると、ツルゲーネフにおいて、非理性的なもの、神秘に対する不安を解消する手段として、「見ること」「視覚」が重要な意味を持っていると考えることができるだろう。作家のロシア語による最後の文学作品である中編『クララ・ミリッチ』は、女主人公クララ・ミリッチと実在の女性歌手カドミナとのモデル問題、あるいは、ポーヤヴィリエ・ド・リラダンの「死後の愛」のテーマに関心が向けられることが多い。しかし、以上述べてきたようなツルゲーネフにおける神秘と視覚の関係や意味づけという観点から見れば、これまで指摘されることのなかったこの作品の全く新しい側面を明らかにしようというのが私の見通しである。具体的なテキストの分析は次章で行うことにするが、ひとまず考察の出発点としておきたいのは、『クララ・ミリッチ』の最初の方で主人公アラトフを描写する次のような一節である。

彼は非常に感受性が強く、神経質で、猜疑心が強く、心臓の動悸や、時には呼吸困難に苦しんでいた。父と同じく、時折見ること（прозревать）はできるが到達すること（постигнуть）はできない神秘（тайны）が自然や人間の魂の中に存在するのを信じていた。好意的なこともあるが、たいていは敵意に満ちたある種の力や息吹の存在を信じていたのである... そして科学（наука）も、その価値と重要性も信じていた。最近彼は写真術（фотография）に熱中していた<sup>(21)</sup>。

アラトフが写真術に熱中しているというディテールは、これまでの研究では、まさしく単なるディテール以上の意味を持たないとして、極めて軽く扱われてきた。しかし、ツルゲーネフにおける神秘と視覚の関連という観点からテキストを見直すと、まさしくこのディテールこそがこの作品において決定的な意味を持っていることがわかる。

「時折見ることにはできるが到達することはできない神秘」とは、言い換えれば、「到達する」ことは不可能であるにせよ、少なくとも「見る」ことは可能であり許されている、と

20 Топоров. Странный Тургенев. С. 128.

21 Тургенев И.С. Клара Милич // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения. Т. 13. М.-Л., 1967. С. 78.

ということでもある。それゆえ「神秘」が「敵意に満ちたある種の力や息吹」となって人間に不安や恐怖を与えることになったとしても、「見ること」はそれに対する人間の武器となりうる（少なくとも作者ツルゲーネフにとっては「視覚」はそのような意味を持っていた）。上記の一節をこのように読み替えてみれば、アラートフの神秘に対する信仰が語られる直後に、科学に対する信仰と写真への熱中が語られるのは新しい大きな意味を帯びてくる。すなわち、神秘がもたらす不安に対する武器としての「視覚」は「科学」と結びつく可能性を持つ。そして、その可能性は、この作品では「写真」という形を取って現れるのである。

### 3. 『クララ・ミリッチ』における写真のテーマ

#### 3-1. 創作の歴史とあらすじ

中編『クララ・ミリッチ』は、彼の死の年である1883年、雑誌『ヨーロッパ通報』の第1号に発表され、ロシア語で書かれた文学作品としては最後のものになった（彼の最後の文学作品となったのはヴィアルド夫人に口述筆記したフランス語の短編『終末 Une fin』）。当初は『死後 После смерти』というタイトルがつけられていたが、『ヨーロッパ通報』の編集者スタシレヴィチの助言に従って、最終的に『クララ・ミリッチ』というタイトルで発表されたという経緯を持つ。この作品のプロットは、若くて才能ある女性歌手のエヴラリヤ・カドミナ（1853-81）の服毒自殺と、彼女に対する動物学修士のアレニツィンの死後の愛という実在の出来事の下敷きにしたことは作家も再三手紙で言及しており、それは同時代の読者たちにも周知の事実であった。ただし『クララ・ミリッチ』がどれだけ忠実にこのエピソードを活用しているかという点では、作者自身は「執筆のきっかけ」以上の意味を持たないと語っている。彼によれば、「クララの来歴は私がでっち上げたもので、アラートフに対する彼女の関係も同様です。アラートフも、すでに若い頃からずっと私の頭の中にあつた形象なのです。」<sup>(22)</sup>

この作品の簡単なあらすじは以下の通りである。1878年の春、モスクワから話は始まる。父と母を失い、独身の老嬢である叔母と同居している25才ほどの病弱な青年ヤコヴ・アラートフは、学業にも仕事にも携わず、世間とも交わらず、孤独な生活を過ごしている。ある時、唯一の友人であるクプフェルに連れられて訪れたマチネーで、「クララ・ミリッチ」という芸名の19才ほどの女性歌手を舞台で見かけ強い印象を受ける。直接話を交わすこともなければ強い反発も覚えたにもかかわらず、彼はなぜか抗しがたい力に捕らわれるのを感じ、またクララが彼に対し並々ならぬ関心を寄せているのにも気がつく。ある日、アラートフは差出人不明の手紙を受け取る。それはクララからの手紙で逢い引きを求める内容であった。彼は困惑しながら逢い引きの場に赴くが、不器用な二人はお互い要領を得ぬまま言葉を交わし、逢い引きは結局双方の失望のうちに終わる。しばらくしてクララが舞台上で服毒自殺したという知らせを雑誌で知ったアラートフは、ある説明しがたい衝動にかられ、カザンにある彼女の実家を訪れ、亡き妹を崇拜する彼女の姉からクララの奇妙

22 Письмо Л.Б. Бертенсону от 19 (31) января 1883 г. // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма. Т. 13. Кн. 2. Л., 1968. С. 157.

な性格の成り立ちを知る。カザンからモスクワに戻ってきた彼を待っていたのは、奇妙な幻覚体験だった。深夜の暗い部屋の中自分が耳にした声や感じた気配は、死んだはずのクララが亡霊として訪れているのだと彼は考える。彼は次第に自分がクララのことを実は激しく愛していたのだと思ひこむようになり、かつての逢い引きでの不手際を激しく悔いるようになる。しかし、曖昧な存在であった亡霊のクララがついに明確な姿をとり、彼に微笑みかけお互い接吻し合うに至って、アラートフは自分の過去の過ちが許され、自分の愛が受け入れられたことを確信する。だがこの幻覚体験に伴う熱狂と興奮は彼の弱い肉体を衰弱させ、最後には死後の愛の成就の法悦に浸ったまま彼が死に至るところで物語は終わる。

### 3-2. 『クララ・ミリッチ』とツルゲーネフの実生活における写真

この作品において写真は、ツルゲーネフ自身「重要な役割を演じている」と述べているように<sup>(23)</sup>、物語の中で大きなウエイトを占めている。まず大学の学業を放棄し、仕事もしないでほとんど自宅に引きこもっているアラートフが唯一熱心に取り組んでいるのが写真術である。叔母のプラトニーダ・イヴァノヴナが写真術に使用する薬品が甥の健康に悪影響を与えると危惧しているにもかかわらず、彼はもの柔らかな性格に似合わぬ頑固さで「指をヨードで染める」ほど写真術に熱中している。マチネーでクララ・ミリッチの歌と朗読を聴いた次の日の朝、彼が早速取りかかるのも写真術ならば、クララとの逢い引きの少し前彼が絵画に手を染めたのも写真術に役立てるためであった。そして彼がカザンでクララの姉に懇願した末譲り受けた写真は、後の神秘体験に大きな影響を及ぼす。モスクワの自宅に戻った彼は、クララの写真を複製・加工してステレオスコープに取り付けるが<sup>(24)</sup>、そこで見た顔をそむけるクララの姿は、続く深夜の幻覚で彼が目にしたクララのイメージにそのまま反映するのである。

写真がちよっとした小道具や舞台背景の一部として言及されることはそれまでのツルゲーネフの作品でも見られたが<sup>(25)</sup>、物語の中でここまで大きく扱われるのは『クララ・ミ

23 「カドミナの写真を届けるという申し出についても御礼申し上げます。それはもう私には必要ありません。なぜならその写真が重要な役割を演じている中編小説はすでに書き終わり清書もすませてあるからです。」(Письмо М.Г. Савиной от 17 (29) сентября 1882 г. // Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма. Т. 13. Кн. 2. С. 43.)

24 もっともこれは、写真装置の技術的な側面に関しては、ツルゲーネフがあまり詳しくなかったことを示している(通常の写真をステレオスコープ用に転用するのは不可能)。『クララ・ミリッチ』のドイツ語版の訳者であるピーチにその点を指摘されたツルゲーネフは自分の間違った理解を素直に認め、オリジナルはもはや変更不可能だが、ドイツ語版においてはつじつまが合うよう改作する許可を与えている。(Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения. Т. 13. С. 586-587.)

25 「写真 фотография」およびその派生語の使用は『父と子』『煙』『春の水』『処女地』で見られる。例:「小さな整理筆筒の上の壁には、放浪画家によって撮影され、様々なポーズをとったかなり拙劣なニコライ・ペトロヴィチの肖像写真が何枚かかかっていた。同じところにフェーニチカ自身の写真もかかっていたが、全く出来の悪いものだった。目のない顔のようなものが黒ずんだ額縁の中で引きつった微笑みを浮かべていたのである。」(『父と子』) 「彼はついに立ち上がり、箱を開け、書類カバンを取り出すと内側のポケットからタチヤーナの肖像写真を取りだした。悲しげに彼を眺める彼女の顔は、写真写りが悪いせいで歪み、よくあることだがかけて見えた。」(『煙』) 「『その女の人の肖像画をお持ちじゃないかしら』『いいえ』(当時写真は全然存在していなかった。ダゲレオタイプがようやく普及し始めていた矢先だったのである)」[彼が青い便箋の薄い紙を広げると、

リッチ』が最初で最後であった。その点だけ見れば『クララ・ミリッチ』は例外的な作品と言えなくもない。しかし、重要なのは、神秘と視覚をめぐる問題は、ツルゲーネフの生涯と創作（とりわけ「神秘小説」）において一貫して存在していたということである。作家は、すでに1858年の『ファウスト』において、ヴェーラの亡き母の亡霊の出現に影響を与える視覚的装置として、物語内で再三その母の肖像画に言及していた。また1864年の『まぼろし』は当初「画家が絵をひとつひとつ見ながらその前を通りすぎて行く画廊」として構想されていたという作家の発言も伝えられている<sup>(26)</sup>。晩年の『クララ・ミリッチ』では、神秘に対する視覚が、同時代の科学の発展に合わせより現代的な装いをまとい「写真」という形で表象されたということであり、神秘と視覚をめぐる問題という点では、この作品は、生涯に渡る問題考察の数ある一例であると同時に、その末尾を締めくくる総決算であったのである。

ではなぜ『クララ・ミリッチ』では写真が「重要な役割を演じている」のだろうか？作品のテキストを検討する前にまず見ておきたいのは、作者ツルゲーネフの実生活において写真という存在が占めた位置である。以下ピシチュリンの記述を参考にしながら、ツルゲーネフと写真の関わりについて簡単に触れたい<sup>(27)</sup>。

彼が作家として活動した時期は、写真というメディアが誕生し成熟を迎えた時期とほぼ完全に重なっている。ダゲールの援助をしていた天才科学者であり下院議員でもあったフランソワ・アラゴーが科学アカデ



図1 И.С. Тургеев. 1840年代。ダゲレオタイプ（出典：Пищулин Ю.П. (автор и сост.) Иван Сергеевич Тургеев. Жизнь. Искусство. Время. С. 13)

そこから写真が滑り落ちた。彼は慌ててそれを拾い上げた。すると彼ははっとした。ジェンマは何と淫刺と若々しいことだろう。30年前自分が知っていた姿そのままだ。目も唇も、顔もすべて全く変わらない！（『春の水』）「『お願いがあるのでですけど、パークリン、何かネジダーノフの書いた物か、あるいは写真をお持ちじゃないですか？』『写真ならありますよ... あったはずですよ。たぶん良い写真ですよ。いま探してきますよ』 彼は箱の中をかき回し始めた。（中略）『あった！ 見つけたぞ！』とパークリンは叫び、写真を差し出した。マシュリーナは、写真にほとんど目を向けないで礼も言わず、しかし、全身を真っ赤にさせると、それを素早くポケットにしまい込み、帽子をかぶってドアの方に向かった。」（『処女地』）（*См. Тургеев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения. М.-Л. Т. 8. 1964. С. 200; Т. 9. 1965. С. 102; Т. 11. 1966. С. 155, 178; Т. 12. 1966. С. 445.*）

26 Тургеев. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения. Т. 9. С. 470.

27 Пищулин Ю.П. (автор-сост.) Иван Сергеевич Тургеев. Жизнь. Искусство. Время. М., 1988. С. 11-56. ロシアにおける写真の歴史については、*См.: Рахманов Н.Н. (сост.) Русская фотография. Середина XIX — начало XX века. М., 1996; David Elliott, ed., Photography in Russia 1840-1940 (London: Thames and Hudson, 1992).*

ミーと美術アカデミーの会員の前でダゲレオタイプの技法に関する公開演説を行い、写真の誕生が全世界に伝えられた1839年は、二十才過ぎの青年ツルゲーネフがベルリン大学で学んでいた時期であった。その4年後、物語詩『バラージャ』を『祖国雑記』に発表して、彼は文壇デビューを果たす。そして、ツルゲーネフが亡くなった1880年前後の時期は、それまでのコロジオン湿板法に代わってゼラチン乾板法が広く用いられるようになった時期であった。ゼラチン乾板法の普及によって写真を撮ることが子供でもできる簡単な作業となり、そこから近代の写真時代が始まったのである。このようにツルゲーネフの作家としての活動は、写真の誕生と発展にほぼ重なっていた。現代の我々にとってテレビやパソコンや携帯電話がそうであるように、19世紀後半の人間にとって写真とは、それまでのライフスタイルや物の見方を大きく変化させることを余儀なくさせる、新しい画期的な視覚メディアであった。その点、画家ほどではないにせよ、風景描写や人物描写で事物の描写を扱う作家たちも、好むと好まざるにかかわらず、写真の登場に何かしらの影響を受けずにはいられなかった<sup>(28)</sup>。しかし、ツルゲーネフの写真に対する関わりは、19世紀のロシアの他の作家と比べても、ひときわ積極的なものであったように見える。

彼は写真術が誕生した1840年代にいち早くダゲレオタイプのスタジオを訪れた者の一人であり、彼が被写体となったダゲレオタイプによる肖像写真もいくつか残されている(図

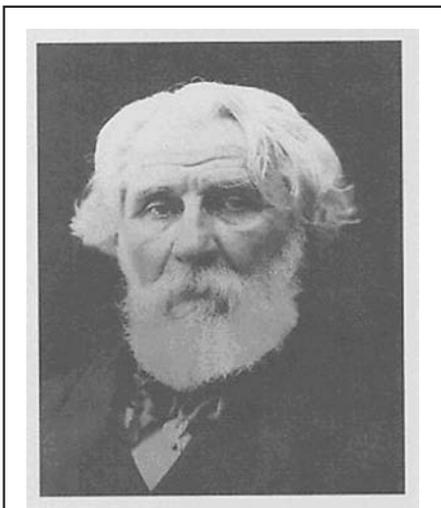


図2 И.С. ツルゲーネフ。1880年。М.М. パノフ撮影による写真。  
(出典：Пищулин. Иван Сергеевич Тургенев. Жизнь. Искусство. Время. С. 41.)

1)。1856年、ゴンチャロフ、Л. Толстой、グリゴローヴィチ、ドゥルジーニン、А. Острофスキーらと並んで写っているレヴィツキーによる雑誌『現代人』の同人たちの写真は、ロシアにおける最初の集合写真の1つとしても知られ、また1860年から80年代にかけての時期には、レヴィツキー、トゥリノフ、デニエル、ベルガマスコ、シャピロ、ディヤゴフチェンコ、パノフといったロシアの著名な写真家たちがツルゲーネフの写真を撮ることになった。

ツルゲーネフが写真に期待していたのは、それが芸術となりうる可能性ではなかった。「芸術はダゲレオタイプではない」(ヴィアルド夫人宛の手紙、1848年)<sup>(29)</sup> という彼の言葉は、この時代の多くの芸術家たちと同様、ツルゲーネフも写真を芸術とは認めない立場に立っていたことを示している<sup>(30)</sup>。しかし、一方では、手

28 ドストエフスキーにおける写真の影響を論じた興味深い論考としては、*Вихтель Э. «Идиот» Достоевского. Роман как фотография // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 126-143* がある。ただし議論の進め方には乱暴なところも多い。

29 *Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма. Т. 1. М.-Л., 1961. С. 292.*

30 ロシアの写真の歴史の初期における写真(ダゲレオタイプ)と芸術をめぐる論争については、*См.: Elena Barkhatova, "The First Photographs in Russia," in Elliot, ed., Photography in Russia, pp. 24-29.*

軽で安価でリアルな肖像記録媒体としての写真の可能性は極めて高く評価していた。「あなたに私の写真をお送ります。それは肖像というよりはカリカチュアに似ています。私が太陽にどんな悪いことをしたのかはわかりませんが、太陽はいつも私にひどい扱いをしますのです。」と1864年のヴィアルド夫人宛の手紙で述べたように<sup>(31)</sup>、始めのうちは写真写りの悪さをこぼすこともあった。だが、写真技術の発達につれ、彼は肖像画に取って代わるだけの正確さを写真に見出すようになったのである。「私はあなたに自分の肖像写真を送ります。2つの肖像画については、注文するのを止めました。肖像画がうまくゆくのはまれですから」(ヴィアルド夫人宛の手紙、1871年)<sup>(32)</sup>。そしてツルゲーネフは親しい友人たちに写真を送ることを好み、また彼らから写真を受け取ることを望んだ。彼にとっては写真を受け取ることは「いつも祝日であり、重要な事件であり、国を同じくする人々との出会いと交際の喜ばしい瞬間であったのである」(ピシチュリン)。ツルゲーネフが友人たちに送ったり彼らから受け取ったりした写真については、書簡の様々な箇所に言及が見られる。「わが親愛なる友、アフアナシー・アフアナシエヴィチとイヴァン・ペトローヴィチよ、君たちはじかに私を目にすることだろう。けれども生身の姿ではなくて、私が君たちのためにわざわざデニエルに注文した写真の中で目にするのだ。」(フェートとボリーソフ宛の手紙、1869年)<sup>(33)</sup>「恥ずかしながら、肖像写真が欲しいという君の頼みを果たせなかったことを打ち明けなければならない。君には手元の名刺判写真を送ることにするよ。君がその種のものを持っているかどうかは知らないけれどね。忘れっぽくそそっかしいが、移り気ではない人間の真の愛情の印としてそれを受け取ってくれ。」(ボリーソフ宛の手紙、1864年)<sup>(34)</sup>

こうして1860年代の初め、ツルゲーネフのパリの住居の書齋には、棚付き机に写真を収める特別な引き出しがあったという。その量はツルゲーネフがロシアに行くたびに増えていった。例えば、1879年の旅行ののち、作家の机には、ロシアの友人たちや読者たちに送るために、彼がモスクワのディヤゴフチェンコに注文した写真の束が取り揃えられていた。1879年、彼は久しぶりにロシアに戻って40日ほど滞在し、ペテルブルクとモスクワで進歩的な若者たちから熱狂的な歓迎を受けるが、その際、写真とサインを無数に頼まれたと伝えられている。そのため、彼はモスクワのディヤゴフチェンコ、ペテルブルクのレヴィツキー、デニエル、シャピロのところで写真を撮ることになった。モスクワでプーシキンの記念碑の盛大な除幕式が行われた年である1880年に撮影されたパノフの写真(図2)は、アンネンコフがゴルブノフの水彩画と並んで作家の風貌を最も現代的に真に迫って再現しているものと見なしたもので、確かに晩年のツルゲーネフの風貌を雰囲気豊かに伝える記録となっている。

クララ・ミリッチのモデルである女性歌手カドミナは、残された写真を見る限り、そのエキゾチックで野性的な風貌がクララ・ミリッチにふさわしいように見える(図3)。しか

31 *Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма. Т. 5. 1963. С. 231.*

32 *Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма. Т. 9. М.-Л. 1965. С. 48.*

33 *Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма. Т. 4. М.-Л. 1962. С. 54.*

34 *Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма. Т. 5. 1963. С. 262.*

し、カドミナについては、ツルゲーネフはかつて舞台上で一度目にしたことがあるだけで個人的には全く面識もなく、また『クララ・ミリッチ』執筆に際して彼女の写真を直接手に取ることもなかった<sup>(35)</sup>。それゆえ、作中のクララ・ミリッチの写真のイメージには、終生の恋人だったヴィアルド夫人の写真(図4)を始めとして、彼が手紙で送ってくれるよう頼んだ多くの女の友人たちの写真が念頭にあったと推測できる。



図3 マイアペーアの『預言者』のベルタの扮装をしたE.P. カドミナ(出典: *Марков П.А. (сост.) Театральная энциклопедия. М., 1963. Т. 2. С. 1038.*)



図4 ポリーナ・ヴィアルド。写真(1863)  
(出典: *Розанов А. Полина Виардо-Гарсиа. Л., 1969* より)

### 3-3. 消極性という「写真的」特質による神秘の把握

ツルゲーネフが友人たちとの交流においてこのように積極的に活用した写真は、神秘の領域に対する彼の文学的才能と一種通じるものを見いだすことができる。ツルゲーネフにとっての神秘の把握は、ドストエフスキーのように、作家の特異な能力や体験(例えば癲癇の体験)によって一気に別次元の現実を洞察する「高次のリアリズム」によるものでもない。または後の神智学や人智学の信奉者のように、オカルト的知識や秘儀によって神秘に到達することを目指すわけでもない。ツルゲーネフにおいて神秘は、特異な能力や特別な知識ではなく、無知や無垢といった「何も染まっていない状態」によってこそ最もよく把握され理解されるのである。これは画家の才能や技量のような積極的な人為ではなく、逆にそのような人為を排して純粹に化学的プロセスに頼ることによって対象の正確さを実現する写真に通じると言える。

35 当論文脚注23参照。

アラートフは、現実の人間としては不自然なほど世間知らずの青年に描かれている。彼は約 25 才の独身の青年で、貧乏貴族の唯一の息子であり、父と母をすでに失い、ただ叔母とのみ同居している。母から繊細すぎる外観と貧血と肺病の遺伝を受け継ぎ、家政や支出を管理する能力は全くなく、叔母にすべてを任せている。大学の数理物理学部に入学したものの、学業を途中で放棄し、定職にも就くことがない。社交的なクプフェルを例外として仲間と交際することなく、とりわけ女性を避け、本に没頭する孤独な「世捨て人の生活」を送っている。しかし、この世に隠れている神秘を理解するのは、社交界に通じ活動的な「ロシア化したドイツ人」クプフェルではなく、まさにこの消極的なアラートフなのである<sup>(36)</sup>。

こうして写真という観点からは、『クララ・ミリッチ』は、「未使用の印画紙」であるアラートフが「感光」されてゆくプロセスを語った物語であると読むことができる。感光のイメージは、カメラ・オブスキュラ的な暗い小部屋というイメージにまず文字通り現れている。アラートフがクララ・ミリッチの亡霊に出会う彼の書斎は彼の父が生前使っていた部屋であり、



図5 (出典：Пищулин. Иван Сергеевич Тургенев. Жизнь. Искусство. Время. С. 55 より)

彼が使用しているベッドはまさしく彼の父がそこで死んだベッドと説明されている。通常の神経を持つ人間にとってはいささか気味の悪いであろう来歴を持つこの部屋で強調されるのは闇と、そこに差し込む光のイメージであり、その闇と光のイメージの中でアラートフは、クララ・ミリッチの亡霊にまつわる不思議な夢や神秘的現象を経験するのである。(Ю. Барановスキーの有名な「病床のツルゲーネフ」という銅版画は、このアラートフの暗い部屋のイメージを髣髴とさせる [図5])。

アラートフは全身を震わせながら目を覚ました。部屋は暗くなかった... どこからか弱い光が差し込み、悲しげに粛々とあらゆる事物を照らし出していた。アラートフは、この光がど

36 このようなアラートフの性格づけは、霊媒に通じるものを持っている。「霊媒は受動的であるが、それはとりわけダイナミックな意味での受動であった。霊媒は受容的で敏感であり、顕現現象を出現させる運搬体——すなわち媒体であった。霊的な世界を自ら現出させるためには、男女問わず全ての媒体は、スピリチュアリズムの用語で言えば、女性的、あるいはネガティブ（またしても電気学と磁気学からの借用であり、かつ、写真への含意も有する専門用語である）でなければならなかった。」〔トム・ガニング（望月由紀訳）「幽霊のイメージと近代的顕現現象：心霊写真、マジック劇場、トリック映画、そして写真における不気味なもの」長谷正人、中村秀之編訳『アンチ・スペクタクル：沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版会、2003年、194頁。〕

これから差し込んでいのかわからなかった。彼が感じていたのは、クララはここに、この部屋にいる、ということだけだった。彼は彼女の存在を感じた。彼は再び永久に彼女の力の中にいたのだ！<sup>(37)</sup>

だが、このような文字通りの光以上に、物語の中で重要な意味を持つのは、「性の世界」を象徴するメタファーとしての光である。「彼は身も心も童貞であった」<sup>(38)</sup>と説明されているように、アラートフの「何も染まっていない状態」の中でもとりわけ強調されるのは性的無垢である<sup>(39)</sup>。しかし、彼は社交を嫌いとりわけ女性との接触を避ける一方、「豪華なイギリスの贈答用美装本」を買い求め、その本を彩る「様々な魅力的なグルナーレやメドラたち〔論者注——バイロンの物語詩『海賊』のヒロインたち〕の絵」に見入る青年でもある。こうして秘められた性的欲望こそが「光 свет」となって彼を感光させてゆく。そしてその光は、まず第一に「社交界 свет」として彼の前に現れてくるのである。

ヤコヴの方はクプフェルの心の温かい率直さが気に入っていたのである。そしてさらに、クプフェルが足繁く通っていた劇場やコンサートや舞踏会の話——総じてヤコヴが足を踏み入れようとしなない別世界 (чужой мир) の話——は、密かに若き世捨て人の心を捉え、興奮させさせていた。しかし、彼はそれを全部自分自身の体験で知ろうという気を起こしはしなかった<sup>(40)</sup>。

クプフェルが芸術の保護者だが同時に素性の怪しい「未亡人でゲルジア人の公爵夫人」の屋敷での夜会にアラートフを連れ出すことによって、アラートフは話でしか知らなかった別世界＝社交界を現実に体験する。この夜会の印象が極めて不快なものであったにもかかわらず、それは彼の心の中にこれまで体験したことのない新しい未知の感情、「何か彼自身にも不可解なもの、しかし、重要で、不安でさえあるもの」を残してゆくのである。

アラートフは以前と同じように暮らした。しかし、言ってみれば何か棘のようなものが彼の心を刺した。彼は絶えず何かを思い出そうとしたが、自分でもまさにそれが何かわからなかった。この《何か》は公爵夫人のところまで過ごした夜会に関係していた。それにもかかわらず彼はそこに戻りたいとは全く思わなかった。彼女の家で一端を垣間見た社交界 (свет) は、前にも増して彼には厭わしいものに思えたからである<sup>(41)</sup>。

これはアラートフにとっての性の目覚めである。そしてその目覚めの延長線上に「驚くべき娘」クララ・ミリッチとの出会いがある。カザン行きの決心を叔母に反対されそうになったアラートフが「僕はもう子供 (ребенок) じゃない。(中略) 僕は 25 才で、自分がし

37 Тургенев. Клара Милич. С. 128.

38 Тургенев. Клара Милич. С. 89.

39 ハーヴィは、アラートフとクララの両者に性的無垢という特徴が共通していることを強調している。(Harvie, "Turgenev's Swan-Song," pp. 111-112.)

40 Тургенев. Клара Милич. С. 79.

41 Тургенев. Клара Милич. С. 83.

ていることを知っている。僕はしたいことをする自由があるのだ」と叫ぶ場面が象徴的に示しているように<sup>(42)</sup>、この出会いによってアラートフは25才にしてようやく子供の世界から脱するのである。そして最後にこの性の世界が、さらにもう1つの別世界、死の世界へと重なってゆくのが『クララ・ミリッチ』という物語の行き着くところであると言えるだろう。

### 3-4. 「写真的映像」による神秘の把握と克服

しかし、『クララ・ミリッチ』における写真のテーマは、「何も染まっていない状態」こそが神秘を理解するというモチーフに尽きるわけではない。先に指摘した消極性にもかかわらず、主人公アラートフはただ「見ること」に対しては強い欲望と執着を持っている。そして彼に可能であろうおそらく唯一の手段であるこの「視覚」を用いて、彼は、作者ツルゲーネフと同じく神秘を克服しようとするのである。それはクララの姉が彼に与えた課題でもあった。「僕には必要なのです... そうする義務があるのです... だってあなた御自身、僕は彼女の姿＝像(образ)を蘇らせなければならない、っておっしゃっていたじゃないですか」<sup>(43)</sup>。その際、具体的な手段としてアラートフが利用するのが「写真」、より正確には「写真的映像」である。この写真的映像という言葉で私が意味したいのは、写真は印画紙の上に事物を忠実に再現するといった、リアリズム文学のメタファーとしてしばしば引き合いに出されるような通俗的な理解ではない。むしろ強調したいのは、写真が完全に日常の物となり、写真の撮影にも写真を見ることにもはやさほど驚きを感じない現代の人間が完全に忘れ去ってしまった側面、すなわち、19世紀にそれまでの視覚体験と全く異なる異質な体験をもたらす新しい驚異の発明品として写真が登場したとき、文化的記号としての写真に賦与されることになった様々な、時には相反するようにも見える意味の錯綜である。写真は、人間の目が持つ曖昧さや重要度に基づく対象の取捨選択という性質を一切もたず、光の化学的作用の法則に従って、ただひたすら杓子定規に対象をガラス板や印画紙に映像として定着させる。19世紀の人々が初めて写真を目にしたとき、驚きや戸惑いとともにも実感させられたのは、人間が肉眼を通じて知っている経験としての現実と、写真に定着された現実とは必ずしも一致せず、後者は時としてこれまで見たことのない不気味な「何か」を写し出すという事実であった(当時の有名な写真家であるナダールは、肖像写真の顧客が写真に写っている自分の姿をそれと認識できず、しばしば他人を自分に、あるいは自分を他人に取り違えたという面白い例を証言している<sup>(44)</sup>)。こうして写真は確かに科学の成果には違いなかったが、実のところ、新たな魔術の誕生でもあったのである。

人、場所、物がそれら自身のイメージを何らかの方法で背後に残すことができるという発想——実際にはイメージの起因でしかないのだが——から、写真術に証拠という重要な役割が与えられたのは必然だった。写真術が作り出したこの信頼のシステムにとって重要なことは、人間の力の影響をほとんど受けない、全く物理的な過程からイメージが生じるという事実であっ

42 Тургенев. Клара Милич. С. 108.

43 Тургенев. Клара Милич. С. 116.

44 F. ナダール(大野多加志、橋本克己編訳)『ナダール 私は写真家である』筑摩書房、1990年、62-72頁。

た。したがって写真術は科学的過程であり、人間の言説のもつ不確実性がない。写真術は、現実の实在物がその可視的な側面を通して探求されるような新しい世界観において、発見の道具であるとともに、真実を立証する手段としても役立つのだ。

こうして写真は新しい実証主義にとっての物質的な裏付けとして登場したが、同時に無気味な現象としても経験されていた。つまり写真は物体の外見を無限に再生産し、さらには実証主義によって立証された諸感覚によりとらえられる現実世界の傍に、幻影的な分身から成る平行世界を無限に作り出すことにより、物体や人の唯一なる同一性を掘り崩してしまうかのように見えたのだ。むろん写真処理の過程は化学的・物理的操作によって完全に説明可能だが、この過程が文化的に受容される際には、しばしばオカルトや超自然的なものと結び付けられた。(トム・ガニング)<sup>(45)</sup>

引用の後半でガニングが述べている「無気味な現象」としての写真は、精神分析が衝動における無意識的なものを初めて明らかにしたように、カメラは肉眼に語りかける自然と異なる「視覚における無意識なもの」を写し出すというベンヤミンの洞察と重なりあう<sup>(46)</sup>。すなわち、人為を介さず全く物理的な過程に基づいて、人間の目に見えるものを細部に至るまで完璧に印画紙の上に視覚的に再現すると考えられているカメラは、他方では、あまりに杓子定規的な再現力ゆえに、かえって人間の目に見えないものでさえ印画紙の上に再現してしまう摩訶不思議な側面も持っているのである。

写真のこの魔術的な側面を最大限に活用したのが「心霊写真」というジャンルである。



図6 F.N. Parkes and Reeves 作 (?) 3枚の名刺判心霊写真[1874]より (出典: Chéroux et al., *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, p. 40)

心霊写真は、一方ではスピリチュアリズム(心霊主義)の誕生と発展、他方では、写真術の進化を背景としている。スピリチュアリズムの歴史は、1848年ニューヨーク州ハイズヴィルの農場に住むフォックス一家の娘たちが経験した心霊現象に始まるとされている。死後の霊の存在と、霊能者や霊媒を通じて生者はその霊と交信可能であると教義を基本とするスピリチュアリズムは、数年も経たないうちに全ヨーロッパを席卷し、ロシアでも1850年代に伝えられ流行することになる。科学によって霊の現象を究明できると考えた心霊主義者たちが、降霊会におけるラップ音、空中音声、超常音楽、エクトプラズマ、人体浮揚、念力、霊の物質的顕現、霊との物質的接触、透視、思考伝達などに加え、その科学的証拠として採用したのが写真であった。

心霊写真の創始者は、通常、アメリカのアマチュア写真家ウィリアム・マムラーに帰せられる。彼

45 ガニング「幽霊のイメージと近代的顕現現象」182頁。

46 ヴァルター・ベンヤミン(久保哲司編訳)『図説写真小史』筑摩書房、1998年、17-18頁。

は1860年代初頭、霊の写った肖像写真を大量に生産して一世を風靡した。1865年頃に彼によって撮影されたとされる未亡人の肩に手をかけて立つエイブラハム・リンカーンの写真は心霊写真の古典となっている。そもそも心霊写真が可能になったのは、1枚しかオリジナルの作れないダゲレオタイプから、ガラス板からできたネガから何枚でも複写することのできるコロジオン湿板法が普及してからの話であった。1840年代末に考案されたコロジオン湿板法は、1860年代にイギリスやフランスなど全ヨーロッパに急速に普及することになる。今日当時の心霊写真のほとんどは、コロジオン湿板法によって容易になった重ね焼きや二重露光によるものとされている(図6)<sup>(47)</sup>。しかし、もちろん、ここで重要なのは、心霊写真の今日の科学的観点による真偽の是非ではない。

人間の目に見えない霊を目に見える映像として印画紙に定着させる心霊写真の特徴は、一方では、先に述べたように、アラートフの写真的性格、すなわち、通常の間人に見えないであろうクララ・ミリッチの亡霊を、無垢な彼こそが見ることができるというモチーフと重なる。そして他方では、写真術に熱中しているアラートフが神秘がもたらす不安に立ち向かうために視覚に頼る結果、亡霊としてのクララの表象は、心霊写真のごとく、細部の具体性とイメージの非現実性を併せ持つ「写真的な」映像として立ち現れることになるのである。この作品において重要なのは、結局のところ、現実の出来事の中で行動するクララではなく、死後「映像」として現れるクララである。生前のクララをめぐる出来事は、すべて死後にアラートフの前に現れる映像の準備にすぎない<sup>(48)</sup>。この映像は、一方では写真として、他方では、アラートフの幻覚として現れる。そしてこの二つの映像は、そもそもの最初から渾然一体となって現れ、写真は幻覚の特徴を帯び、幻覚は写真の特徴を帯びるようになる<sup>(49)</sup>。

このような映像としてのクララの特異な意味に気がついた、おそらく現在に至るまで唯一の読み手はアンネンスキーである。彼は『クララ・ミリッチ』を「ツルゲーネフにとって新しい現実的な夢」とし、「それはもはや以前のような夢に似た現実ではなく、現実が行き着いた果ての夢」<sup>(50)</sup>と解釈する。

47 心霊写真の歴史については、Cm.: Clément Chéroux, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem, Sophie Schmit, *The Perfect Medium: Photography and the Occult* (New Haven and London: Yale University Press, 2005); ガニング「幽霊のイメージと近代的顕現現象」; 永瀬唯「心霊の肖像写真: 写真装置と心霊術」『ユリイカ』3月号、1988年、183-195頁; 一柳廣孝編著『心霊写真は語る』青弓社、2004年。

48 「映像」としてのクララの本質は、彼女の本名の姓(Миловидова、すなわち мило + вид「外観、眺望」)によっても示唆されている。

49 ここで写真はその初期の段階においてしばしば死を連想させたという文化史的事実も指摘しておくべきかもしれない。一方では、遺族が故人を偲ぶために死後の姿を撮影した「メメント・モリ」というジャンルの写真が写真時代の初期に盛んに作成された。他方では、過去から未来へと流れる時間の一瞬を切り出し静止した像として定着させる肖像写真は、たとえ生きた人間を撮影したものであっても、見る者に死者の「動きのなさ」を思わせた(ロラン・バルトはそれを「小さな死」と呼んだ)。(Cm.: 飯沢耕太郎「Memento Mori: 死者たちの肖像」『ユリイカ』3月号、1988年、73-83頁)。こうしてクララ・ミリッチが写真的な映像として現れることそのものに「死」というテーマも必然的に入り込む。そしてさらに幻覚と写真という結びつきに関しては、当時の精神医学が、不可視の精神の病を目に見える学術資料に変える装置として、写真を利用していたことも指摘しておくたい。その有名な例が、シャルコーによるヒステリー患者の写真とロンブローゾが参照した犯罪者の写真である。

50 *Анненский. Умиравший Тургенев. С. 37.*

ではクララは？ 彼女の中にも私の《我》がある。しかし、ここにあるのはすでに、現在のリアリズム、すなわち、事を終えた生ではなく、かつてあったが、現在と比べると幻に見える生の明白さである。クララは筋の中にほとんどいない。彼女は、まるでスクリーンの影絵のようにただ物語をすべり抜けてゆく<sup>(51)</sup>。(傍点論者)

このやや難解で直観的な記述は、彼がクララ・ミリッチのモデルになったカドミナの写真を傍らに置いて書いているのを念頭におけば、クララを「映像」と捉えた読みであると解釈できるだろう<sup>(52)</sup>。すなわち、「夢」は「写真」と置き換えることが可能であり、それは現実そのものではないが、かつてあった現実に基づく映像である。それは「現在と比べると幻に見える」にもかかわらず「明白」なものとして立ち現れる。こうして、対象の実際の明白なイメージと非実体的な透明なイメージを同時に両立させられるのは写真であり、そのような「写真的」映像としてクララを捉えることができるということをアンネンスキーは詩人の直感によって洞察しているのである。「映像」としてのクララは筋の展開には関わらない。彼女は「まるでスクリーンの影絵のようにただ物語をすべり抜けてゆく」だけなのである。

### 3-5. アラートフによるクララ・ミリッチの映像化への試みとその結末

クララとの出会いによってかき乱されたアラートフの心の平安は、少し前の『モスクワ通報』に掲載された通信記事からクララの死を知ることによって、決定的な打撃を受ける。

アラートフは静かに新聞をテーブルに置いた。一見彼は全く平静なままだった... しかし、何かが一斉に彼の胸と頭を突いた。そしてそれからそれはゆっくりと彼の四肢全体に広がった。彼は立ち上がり、しばらくその場に立ち止まった。そして再び腰を下ろし、その通信記事を読み返した。それから彼は再び立ち上がり、ベッドに横になり、両手を頭の後ろで組むと、長いこと壁を眺めた。次第にその壁はあたかも目立たなくなり... 消えていった... そして彼は自分の前に灰色の空の下の並木道と、黒いマントを着た《彼女》を見た。それから舞台上の彼女の彼女を... 彼女のそばにいる自分さえ見た。(中略) 自分でも驚いたことに、彼の目から涙が抑えきれずにほとばしり出た<sup>(53)</sup>。(傍点論者)

このクララの死を知って心を動揺させる場面で、かつての逢引きの場と舞台におけるクララの映像を想起する行為は、その後のアラートフの取るべき行動を示唆している。すなわち、一方では、彼は、クララを「映像」として捉え、その映像を明確にしてゆく試みのうちに不安や動揺からの逃げ道を見いだす。これは神秘を視覚で解毒する試みである。

51 *Анненский. Умиравший Тургенев. С. 40-41.*

52 「私の前にクララ・ミリッチの、ツルゲーネフのクララよりも少し年をとった女の肖像写真がある。それはキエフで撮影されたもので、なで肩の体格のよい娘が写っている。なで肩は縞子に、オペラの衣装と思われるおそらく白の縞子に包まれている。(中略) 私の肖像写真に写った女優も詩的な名前を持っている。それはエヴラリヤ〔論者注——エヴラリヤ・カドミナを指す〕という名である。」(*Анненский. Умиравший Тургенев. С. 41.*)

53 *Тургенев. Клара Милич. С. 99.*

だが、他方では、彼は、写真的な細部の積み重ねによって生まれた映像の背後に、「真の」クララを探し求めてゆくことによって、過去の失態をつぐなおうとする。それは、彼女を全く理解できなかった頃彼が目にしたクララ、彼には過去の悲しいすれ違いしか思い出させないクララではなく、彼が彼女を理解していればおそらく目にしたであろう別のクララの可能性である。

そこで登場するのが写真である。アラートフは、想像や幻覚の中で、時には写真の助けもかりて、写真において実現されている正確さで視覚的な細部を復元してゆき、ついには全体を、完全な映像を手にして、その中にこそいるであろう「真の」クララ・ミリッチを捉えようとするのである。これは『明るい部屋』でロラン・バルトが複数の写真から母の「真実」を探し求めようとした試みに似ている。

愛する母の顔を思念によって取り囲み、ただそれだけを集中的な観察の場にしたいと思う。もっとよく眺め、もっとよく理解し、真実を知るためにその顔を引き伸ばしたいと思う（そしてときには素朴にも、写真屋に引き伸ばしを頼んだりする）。細部を《段階的に》引き伸ばせば（それぞれのネガは、その前の段階に比べてさらに小さな細部を写し出すから）、ついに母の実体に到達するであろうと考える。（中略）私が真実を発見したいという気遣いみた望みをいだくのは、ひとえに「写真」のノエマが、まさしくそれはかつてあったということを示しているからであり、また私が映像の表面を鮮明にすれば、映像の背後にあるものに到達できる、という錯覚をいदैて生きているからである<sup>(54)</sup>。

ロラン・バルトと同じく、アラートフも、写真を引き伸ばし、細部をより明確に見ることができるようになることで、対象となる人物の「真実」に到達できるという錯覚を持っている。カザンからモスクワに帰ってきた彼は「別の生の力、別の存在の力」を感じるが、それが彼に与えるのはやはり映像であり、写真的な細部の正確さである。

そして再び自分に同じものを、同じ力を感じた。この力は、クララの姿を、ごくわずかな細部に至るまで、彼女が生きていた時には気づきもしなかった細々とした点まで、彼が絶えず思い浮かべていたことにも現れていた。彼は見た... 彼女の指を、爪を、こめかみの下の頬のところにかかっているほつれ毛を、左目の下の小さなほくろを見た。彼女の唇の動きを、鼻孔を、眉を見た... その足取りを、彼女が顔を少し右にうつむけているのを見た... 彼はすべてを目にしたのだ！<sup>(55)</sup> （傍点論者）

アラートフは、意志に反してこの映像のことを「考えないことも、見ないこともできない」。そこで彼がこの強迫的な観念に対し取った手段は、そこから逃れようとするよりも、むしろ積極的に、ステレオスコープという視覚装置を使って、神秘的な力が喚起した映像をより明確な、リアルなものとするのであった。

54 ロラン・バルト（花輪光訳）『明るい部屋』みすず書房、1985年、123-124頁。

55 *Тургенев. Клара Милич. С. 119.*

彼は彼女の肖像写真を手に取った。それを複製し、引き伸ばした。それから彼はステレオスコープに写真を取り付けることを思いついた。彼は多大な労力を傾けた... そうしてついに彼は成功した。ガラスを通して、肉体のようなものを得た彼女の姿を目にしたとき、彼はぶるっと身を震わせた。しかし、この姿は灰色で、ほこりにまみれているかのようであった。しかも目が... 目はずっと脇を見ていて、あたかも始終身をそらしているかのようだった。彼は、その目が自分の方を向くのを待っているかのようになり、長いことその目をじっと見つめていた... 彼はわざと眉をしかめた... けれども目は動かぬままで、全身は人形のような形を保っていた<sup>(56)</sup>。

続いて彼はクララの姉に約束したクララに関する記事を書こうとするが失敗する。「彼は机に向かって座り、記事を書き始めた。しかし、彼の筆から出てくるものはすべて偽りの、言葉を飾ったものだった。それはあまりに嘘に満ちたものだったので、あたかも彼は自分の書いたものを、自分自身の感情を信じていないかのようだった...」<sup>(57)</sup> 結局のところ、クララによってもたらされたアラートフの激しい心の動揺は、回想記事という言語のレベルではなく、映像という視覚のレベルにおいてしか解決され得ない。こうして、カザンから帰ってきて2日目の夜、寝床についたアラートフは、ついにクララと思しき存在との遭遇を果たすのである。まずそれは「一つの独立した単語も聞き分けることができない」性急で不明瞭な「囁き」として現れるが、彼はそれを明確に「クララの声」として認識する。次いでその聴覚的な体験は、「誰かが部屋の中央の、彼から近いところにいる」といった「気配」の感覚に変わる。しかし、彼は声にも気配にも満足しない。なぜなら、まさに「見ること」こそが彼にとって「別の世界が存在し、魂が不滅である証拠」となるからである。

「耳の錯覚だ」と彼は考えた。「でももし... もし彼女がまさにここに、すぐそばにいたら？ もし僕が彼女を見たら、僕は驚くだろうか？ あるいは喜ぶだろうか？ けれども僕は何に驚くというのだろうか？ 何を喜ぶというのだろうか？ 別の世界が存在し、魂が不滅である証拠となることに、ということだろうか。でもたとえ僕が何かを目にしたとしても、それはまた目の錯覚ということなのだろう...」<sup>(58)</sup>

こうしてカザンから帰ってきて3日目の夜、「異常で威嚇的な夢」に続く2度目の神秘体験で、アラートフは「クララの声」に対し「それなら僕はお前の姿を見たい (видеть) のだ！」<sup>(59)</sup>と切願し、ついにクララを明確な映像として視覚化することに成功するのである。

これは何だろう？ 彼から二歩ほど離れた肘掛け椅子のところに、全身黒づくめの女が座っていた。顔はステレオスコープで見たように脇にそむけていた... これは彼女だ！ これは

56 Тургенев. Клара Милич. С. 119-120.

57 Тургенев. Клара Милич. С. 120.

58 Тургенев. Клара Милич. С. 122.

59 Тургенев. Клара Милич. С. 128.

クララだ！ しかし、何と厳しく、何と悲しげな顔だろう！<sup>(60)</sup>

だが、顔をそむけ、厳しい悲しげな表情をしたクララの像は、アラートフが探し求めている「真の」クララではない。それは、どんなに細部が正確であろうとも、彼が彼女を理解できなかった過去に由来する映像であるからである。写真はすでにあったものしか写し出すことはできない。とするならば、その写真に基づく映像も、本来すでにあったもの以上を再現することはできないはずである。しかし、彼はここでアクロバティックな試みに挑戦する。すなわち、彼は、現実から写真へという撮影のプロセスを、写真から現実の創造という逆のプロセスに転換することで、かつてなかったが、しかし、自分さえ適切にふるまえばありえたかもしれない現実を眼前に現出させようとするのである。

「クララ」と彼は弱い、しかし、落ち着いた声で言った「どうして君は僕を見てくれないのか？ 僕は君であることを知っている... でも、僕の想像力が《あれ》に似た像を作ったと考えることもできる（彼は片手でステレオスコープを指した）。だから君であることを僕に証明しておくれ... 僕の方を向いて、僕を見ておくれ、クララ！」

クララの手はゆっくりともちあがった... そして再び垂れた。

「クララ、クララ、僕の方を向いておくれ！」

そしてクララの顔は静かに振り返り、閉じた瞳は開き、その暗い瞳はアラートフを見た。（中略）

クララはじっと彼を見た... しかし、彼女の目や彼女の顔立ちは、以前と同じく物思わしげで厳しい、不満に近い表情を保っていた。（中略）突然彼女は顔を赤くした。顔は蘇り、目は燃えた。そして喜ばしげな、勝ち誇るような微笑みが彼女の口を開かせた。

「僕は許されたのだ」とアラートフは叫んだ。「君の勝ちだ。僕を取っておくれ。だって僕は君のもので、君は僕のものなのだから」<sup>(61)</sup>

こうしてクララの写真にあったポーズや表情を自分の希望するように作り替えることに成功することによって、アラートフは人間の通常のを越えた世界へと足を踏み入れる。一方では、クララの「真の」姿の映像化に成功した彼はもはや驚きも当惑も感じず、ただひたすら至福の境地を味わう。神秘がもたらす不安を映像によって克服するのである。しかし、その一方、ありえなかった過去を現在に実現することは、本来人間に可能なことではない。彼は「全世界で最も健康で幸福な人間」となるが、これは、実のところ、創造主たる神にのみ許された境地であった。

確かにあまりにリアルな写真は、それを見る者に自分はまさしくかつてあった現実を今目の前にしていると錯覚させるかもしれない。しかし、それはあくまでも錯覚であって、その錯覚を現実と見なすとき、人は狂気の世界へ足を踏み入れることになる。皮肉なのは、本来神秘がもたらす不安を取り除くべき「視覚」、この理性の武器であるはずの感覚が、リアルな映像の追求の果てに、狂気と死をもたらすことである。ここで「見ることはできる

60 *Тургенев*. Клара Милич. С. 129.

61 *Тургенев*. Клара Милич. С. 129-130.

が到達することはできない」という点で、写真の映像は神秘の世界と重なってゆく。どちらも見るにとどめて手を触れないのがおそらく無難な道なのであろう。しかし、そこに取って手を触れようとする者があらわれるならば、その試みの行き着くところは狂気か、あるいは死しかないのである。

## まとめ

ガニングが言うように、西欧文化は、思考可能なものを可視的なものと同一視するような伝統を持ち、それゆえ、視覚的なものに高い価値を置いている<sup>(62)</sup>。その点、ツルゲーネフが『クララ・ミリッチ』において、自己にしばしば不安や戦慄をもたらす「夜」の暗い衝動を「見ること」によって制御しようとした試みは、この西欧文化の伝統に忠実に則った行為であると言えるだろう。西欧の最新の科学が生み出した写真は、見ることによって神秘的な対象を理性で捉えられるものに変換するこの試みに大いに役立つ道具であったのである。

だが神秘は見られることによって完全に合理に屈したわけではなかった。心霊写真に典型的に現れているように、見ることを徹底することで逆に本来見えないはずの神秘が目の前に現れてくる。すなわち、事物をこの上なく正確に写し出すはずの写真が、存在しないはずの霊を鮮明に写し、その存在を証明してしまうという皮肉がここにある。こうして同様に、19世紀の実証主義も、合理を徹底することで逆説的に神秘を生み出した。スピリチュアリズム、シャルコーのヒステリー研究に代表される当時の精神医学、ツルゲーネフの「神秘小説」——これはいずれも19世紀の実証主義の申し子であるが、霊の世界や精神の世界といった本来実証科学の方法論がなじまない領域にあえて実証科学の方法論で征服を試みることによって、結果的に合理の及ばない広大な神秘の領域があることを明るみに出してしまったのである。

19世紀末、リアリズム文学に行き詰まりを感じ、全く新しい文学をロシアにもたらそうと模索していた若い世代の人々——後のデカダン派やシンボリストたち——が、ツルゲーネフの文学に多少なりとも自分たちが進むべき道を照らし出してくれるものを見出すとするならば、それは彼の「神秘小説」が結果的に明るみに出した神秘の世界であった。イヴァン・ブーニン、自分が作家活動を始めた1880年代を次のように回想している。

私が作品を発表し始めたのは80年代の末だった。それから数年後に現れたいわゆるデカダン派やシンボリストたちの主張するところによれば、ロシア文学は今や《行き詰まり》、衰退して灰色になり、現実の議事録的描写であるリアリズムの他には何も知らないとのことだった...しかし、例えば、『カラマーゾフの兄弟』や『クララ・ミリッチ』や『勝ち誇れる愛の歌』が現れたのはそれほど昔のことだろうか？ 当時発表されたフェートの『夕べの灯』やB. ソロヴィヨフの詩はそれほどリアリズム的なものだろうか？<sup>(63)</sup>

62 ガニング「幽霊のイメージと近代的顕現現象」181頁。

63 Бунин И.А. Воспоминания. Париж, 1950. С. 21.

『カラマーゾフの兄弟』、『クララ・ミリッチ』、『勝ち誇れる愛の歌』、フェート、ソロヴィヨフ——彼らが、続く 20 世紀初頭で華々しく活躍するデカダン派やシンボリストたちの先導役を務めるのである。

そして後にデカダン派の頭領の一人と目されるメレシコフスキーは、シンボリズムのマニフェストとなった『現代ロシア文学の衰退の原因と新しい潮流について』（1893）の中で、現代ロシア文学の衰退の原因としてリアリズム文学を攻撃したのち、ツルゲーネフを『ルージン』や『父と子』のツルゲーネフと、『勝ち誇れる愛の歌』や『散文詩』のツルゲーネフに分け、これまでではやされてきた前者は時とともに古びてゆくが、前者の影の中で見落とされていた後者こそがこれからの時代に不滅の価値を明らかにすると高らかに宣言した。

そして我々の前にますます姿を現しているのは別のツルゲーネフ、流行としてもてはやされることなく、その代わり古びることもないツルゲーネフであって、我がリアリストの批評家たちが夢にも知らないツルゲーネフなのである。

もちろん、ツルゲーネフは、すべての真の詩人同様、生と人間を知悉していた。現実の卑俗さと醜さを失望とともに知っている冷やかな観察者、洗練された現代の懐疑者である彼は、同時に、半ば幻想的な、彼だけが到達できる世界の支配者であった。散文で書かれた数々の詩——『生きているミイラ』『ページンの草原』『もうたくさんだ』『まぼろし』『犬』、とりわけ『勝ち誇れる愛の歌』や『散文詩』といったあたかもプーシキンの詩の調和と完全さに満ちた作品を思い出してほしい。まさにそこに自分で自分の価値がわからない、比類なき独創的なツルゲーネフがいる。まさにそこで彼は魔法の世界の皇帝である。ここでは、喜劇性、平凡な形象の醜さ、人間の俗悪さは、彼にとって、ただ、幻想的なものの美に注目するためだけにあるのである。フェート、チュッチェフ、ポロンスキー、マイコフと並び、彼はプーシキンの事業を引き継ぎ、我々ロシア人の美の理解の境界を広げ、まだ知られていない感性の全領域を征服し、ロシア語の新しい響きを、新しい側面を発見したのだ<sup>64</sup>。

だがその後のロシア文学の歴史の中で、ツルゲーネフの「神秘小説」は果たしてメレシコフスキーの予言通り高く評価されるようになったのだろうか？ これは、周知のようにそうではない。彼の主張にもかかわらず、ツルゲーネフは、『ルージン』や『父と子』のツルゲーネフとしてロシア文学の歴史に記憶され、『勝ち誇れる愛の歌』や『散文詩』のツルゲーネフ、すなわち、「神秘小説」のツルゲーネフは、作家にせよ、学者にせよ、一部の人々に評価されるにとどまった。

ツルゲーネフの「神秘小説」がたどったその後のこのような歴史の原因の 1 つは、シンボリストたちは、ツルゲーネフの「神秘小説」が明らかにした神秘を評価したが、彼がその神秘を明らかにした方法論、すなわち、合理を通じて神秘の存在を確認するという方法を受け継がなかったことにある。彼らは、19 世紀後半の実証主義の時代の人々と違って、神秘を独立した価値として認め、もはや合理によってその存在を正当化する必要性を見出

64 *Мережковский. О причинах упадка. С. 251.*

さなかつた。それゆえ、彼らは、合理を通じてではなく、合理を一挙に飛び越えて神秘に到達する道を目指したのである（その点ではツルゲーネフよりもドストエフスキーの方が彼らには模範となりえた）。こうしてロシアの知識人の流行の対象が、霊の世界を実証しようとするスピリチュアリズムから秘儀的知識によって神秘を会得しようとするブラヴァツカヤの神智学やドルフ・シュタイナーの人智学に代わり、狂気の原因を神経に求めたシャルコーの精神医学から狂気の原因を精神そのものの内的力学に求めたフロイトの精神分析に代わったのと軌を一にして、合理を通じて神秘の世界を垣間見たツルゲーネフの「神秘小説」も、新時代の流行からは取り残されてゆくのである。

## **По ту сторону позитивизма: Тема фотографии в повести И.С. Тургенева «Клара Милич (После смерти)»**

**Кюно Ясухико**

«Таинственные повести» И.С. Тургенева привлекают меньшее внимание исследователей, чем его «большая» проза («Записки охотника», «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне» и «Отцы и дети»), хотя они имеют большое значение в творчестве писателя. В данной статье мы обсуждаем его последнюю «таинственную» повесть «Клара Милич (После смерти)» (1883) с точки зрения темы «фотографии» и тем самым проливаем новый свет на отношения между «позитивизмом» и «мистическим миром» во второй половине XIX века.

Некоторые исследователи, например, Г. Бялый, склонны видеть в «таинственных повестях» писателя влияние позитивной науки того времени. Другие же исследователи, например, М. Ледковская, подчеркивают в них романтические источники. Но все они упускают тот факт, что, по нашему мнению, в XIX веке интерес к мистическому не находился в противоречии с позитивной наукой, и последняя часто обращалась к сверхъестественным явлениям (сновидения, галлюцинации, безумие, спиритические явления и т.д.). «Таинственные повести» Тургенева нужно рассматривать именно на этом фоне.

Два важных фактора, на наш взгляд, оказали большое влияние на «таинственные повести» писателя. Во-первых, долгая заграничная жизнь Тургенева освободила его от утилитаризма отечественной литературы. Кроме того, его общение с французскими литераторами, а также влияние американского писателя Эдгара Аллана По и других европейских писателей возбудили в Тургеневе сильное желание самому писать фантастику. Во-вторых, «странность» Тургенева – темный, бессознательный, «ночной» импульс, который В. Топоров отмечает в своей замечательной работе «Странный Тургенев» (1998) – побудила Тургенева к созданию «таинственных повестей» как художественной «сублимации». И успокаивая свое волнение перед мистическим миром, писатель часто обращался к «зрению».

Повесть «Клара Милич» была напечатана в 1883 году – в год смерти писателя. В этой повести «фотография», как сам писатель отметил в своем письме к М.Г. Савиной, играет важную роль. Герой повести Яков Аратов сильно увлекается фотографией, несмотря на опасение его тетки-старухи, что фотографические растворы вредны для здоровья ее племянника. После смерти Клары Милич, Аратов получает в дар от ее старшей сестры в Казани фотографическую карточку Клары. Позже он воспроизводит и увеличивает эту карточку для стереоскопа и сквозь его стекло смотрит на фигуру Клары, которая оказывает непосредственное влияние на его последующие сновидения и галлюцинации. Как нам известно, фотография интересовала Тургенева: он был одним из первых посетителей дагерротипных студий, любил посылать и получать фотографические карточки как средство общения с русскими друзьями. Его интерес к фотографии продолжался до последних лет жизни писателя.

В повести «Клара Милич» фотография символизирует «пассивный», но тем самым проницательный взгляд писателя на мистический мир. Аратов имеет пас-

сивный характер: одиночество, необщительность, закрытость. Но именно этот «пассивный» Аратов хорошо видит сверхъестественные явления, как фотография «пассивно» копирует внешний вид вещей. Эту повесть можно толковать как историю, в которой «чистая фотобумага» Аратов подвергается воздействию «света». Эротический мир (картинки красивых девушек, светская жизнь высшего света, Клара Милич) «экспонирует» девственного Аратова, превращает его из ребенка во взрослого и в конце концов уносит его в еще один другой мир – мир смерти.

Есть и другая тема фотографии: Аратов использует фотографию как зрительное оружие против угрозы мистического мира. В XIX веке фотография имела двойственное значение: ее одновременно считали «наукой» (она является последним достижением науки) и «магией» (на фотографии часто сняты детали и предметы, которые человек не видит). Как «спиритическая фотография», которая использует магические черты фотографии, Аратов старается воскресить образ умершей Клары как фотографическое представление. С одной стороны, это старание приносит ему успокоение, ослабляя угрозу мистического мира. С другой же стороны, за фотографическим образом Клары он ищет «истинную» Клару и хочет компенсировать свое неудачное свидание с ней. В конце повести Аратову удается увидеть «истинную» Клару при помощи фотографии. Но тем самым Аратов переступает предел человеческих сил и вступает в мир безумия и смерти.

Следует заметить, что позитивизм в XIX веке сопровождался иронией. Суть позитивизма заключается в наблюдении и эмпирии. Однако по мере развития позитивизма, предмет его изучения расширился, и его последователи начали применять наблюдение и эмпирию даже по отношению к сверхъестественным явлениям, которые позитивизм раньше презирал как выдумки. «Таинственные повести» Тургенева также открыли перед современниками мистический мир при помощи «зрения» – оружия разума. Не удивительно, что в конце XIX века молодые декаденты и символисты оценили «таинственные повести» писателя как предтечу своего творчества. Но вместе с тем, рациональный подход Тургенева к мистическому миру вызвал у них недовольство. Таким образом, в начале XX века «таинственные повести» Тургенева вышли из моды у молодого поколения, подобно тому, как спиритизм заменился теософией Блаватской и антропософией Р. Штейнера, а психиатрия Ж.-М. Шарко – психоанализом З. Фрейда.