



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	有機的批評の諸相 : アポロン・グリゴリエフの文学観
Author(s)	望月, 哲男; Mochizuki, Tetsuo
Citation	スラヴ研究, 37, 1-41
Issue Date	1990
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/5184
Type	departmental bulletin paper
File Information	KJ00000113309.pdf



有機的批評の諸相

—— アポロン・グリゴリエフの文学観 ——

望 月 哲 男

はじめに

「19世紀ロシア社会思想史において、グリゴリエフほど複雑な人物は見出し難い¹⁾」
B. Ф. エゴロフはアポロン・グリゴリエフ（1822-1864）の批評論をこのような言葉で始めている。詩人、散文作家、文学・演劇評論家、編集者、教師として、またなかば放浪的な、無頼の生活者として、グリゴリエフの経歴自体が複雑なものであった。複雑さはまた彼の思想的遍歴にも内在している。ドイツ観念論哲学、フリーメーソン思想、無神論、空想的社会主義、ロシア正教、スラブ主義と彼は短い生涯の間にさまざまな同時代思想を体験したが²⁾、生涯傾倒していたドイツ哲学と、信仰的なものにまで高められた「文学」への一貫した愛をのぞいて、彼の思想への関係は、いつも不定形な、両義的なものであった。

彼のこのような複雑な経歴のなかで、ロシア文学史の視点からもっとも興味深く、また包括的な定義のしにくい要素は、彼の批評家としての業績であろう。彼の批評活動は、1850年代から60年代前半のロシア文学界において、芸術理念、思想的（党派的）立場、批評のスタイルのいずれの点においても、特異な、孤立した位置を占めていた。彼の文学理念は、ヘルダー、シュレーゲル兄弟、シェリングらの名に代表されるドイツ観念論美学およびその周辺（カーライルなど）の思想に多くを負っていた。ロシアの文脈で言えばそれはオドエフスキー、マルリンスキーらロシア・ロマン派からベリンスキー、イワン・キレーエフスキー、ホミャコフ、ドストエフスキーらを経てウラジーミル・ソロヴィョーフやベレヴェルゼフ等に受け継がれてゆく「有機的芸術観」（芸術作品を生きものと感じる、あるいは類推する思想）の、50-60年代における集約的な現われであった。このような彼の思想は、同時代の唯美主義、功利主義、実証主義の芸術観と理念的に対立したばかりでなく、そもそも文学批評のうちに社会的、政治的な意味やメッセージを組み込もうとする当時の社会評論（публицистика）の方法自体を拒絶することにつながった。

思想的党派性という点でも彼は孤立していた。1840年代から彼は批評家として18の雑誌・新聞に執筆し、そのうち7つにおいて指導的批評家もしくは編集者の位置にいたが³⁾、そのなかで多少なりとも継続的な思想グループとしての性格を持っていたのは、オストロフスキーを擁した親スラブ派の雑誌『モスクヴィチャーニン』の『若き編集部』（1850-1855）⁴⁾およびドストエフスキー兄弟の雑誌『ヴレーミャ』（1861-1863）⁵⁾であった。いずれのグループも教条的でない、ゆるやかな思想的・心情的結合に基づいた柔軟な保守主義を特徴とし、いずれも単に外的・経済的な要因のみではない内的分裂によって破産してい

る。

後者において彼は、スラブ主義と西欧主義との中道に立って、教養階級と一般民衆の和解を説く「土地主義」の理論家とみなされたが、ここでも社会論・政治論を柔軟に取り込んでゆこうとするドストエフスキー兄弟らの姿勢と、文学論・精神論に自己限定しようとするグリゴリエフの姿勢との対立が、すぐに表面化した。常に雑誌の根本理念に忠実であることを要求するグリゴリエフの純粋性を認めながらも、ドストエフスキーは、彼がどんな編集部とも折り合えなかったであろうと述懐している⁶⁾。

彼の評論はまたしばしば厳密な定義抜きで登場する造語や多義的な比喩、自国と他国の文学からの多彩な、ときに非常に長い引用、繰り返しの多さ、冗長さ、不完結性といったスタイルの面からも、文壇と読者の支持を得にくかった。彼と『ヴレーミヤ』編集部との対立の一因は、後者がこの悪名高い批評家に無署名記事を要求したことにある⁷⁾。「最後のロマンチスト」「余計者」「すべてを理解しながらにも生み出さぬ人間」——彼はしばしばこう自称したが、ここには自らの文学観と時代の理念との落差の意識が反映している。このようなさまざまな要因から、グリゴリエフの文学思想は、同時代においては総合的な理解や評価を得られなかった。また後に続く世代の評価（1860—70年代におけるH. H. ストラーホフによる紹介や、世紀末および今世紀初頭におけるグリゴリエフの再発見）も、かならずしも客観的なものではなかった。すなわちストラーホフはグリゴリエフをロシア文学批評の真の創始者として、その理想主義・民族主義的文学観の純粋性を紹介しながら、ロシア的美徳としての「謙虚さ」の唱道者のごときモラリストの姿を描き出した⁸⁾。また自らとグリゴリエフとの世界観、文学センスや境遇の類似を意識していたブロークは、ロマン主義的自己分裂を秘めた破滅型のロシア的個性、「グリボエドフ、プーシキンの時代と現代をつなぐ唯一の橋」でありながら、世に受け入れられなかった悲運のインテリとして彼を描写した⁹⁾。いっぽうグロスマンは彼をシェリング、カーライルからベルクソンにいたる思想史中に位置づけ、その比較文学的な視点のユニークさを強調しながら、ヨーロッパでもっとも傑出した批評家の一人（ベルクソン以前のベルクソニアン）という未完の偶像を作り上げた¹⁰⁾。同世代のA. ベームは、没後50年（1914年）を契機としたグリゴリエフ熱の背後に、第1次世界大戦時の民族意識の高揚があることを示唆しながら、グリゴリエフにたいするさまざまなレッテル貼りや偶像化をやめ、実証的な研究をするべきだと警告している¹¹⁾。グリゴリエフの作品の収集・整理の仕事も、ストラーホフ、B. Φ. サヴォードニク、B. スピリドノフらによって試みられたが、いずれも網羅的なものではない¹²⁾。

またクニャジュニン、イワイフ＝ラズムニク等によって試みられた彼の伝記資料の収集の仕事も、完成には至らなかった¹³⁾。

グリゴリエフの全体像が研究され始めるのは1950年代末以降である。ソ連のエゴロフ、A. И. ジュラヴリョーヴァらによって彼の仕事のビブリオ作り、代表的作品の校訂・出版が行なわれ¹⁴⁾、У. А. グラーリニク、B. Я. ブフシュタフ、B. ラーコフ、C. ヴァイマンら多くの研究者によって、その基本思想の性格付けが行なわれた¹⁵⁾。またJ. レーマン、R. ホイットエイカー、V. テラス、W. ダウラーら欧米の研究者たちは、ロシアに

おけるドイツ観念論美学の特異な受容と展開の経緯を意識しながら、グリゴリエフの芸術観を再構成しようとしている¹⁸⁾。しかしながら彼の完全な作品集も伝記も、いまだ発表されていない。

本論はこのような研究状況をふまえたうえで、グリゴリエフの「有機的批評」理念のうちのいくつかの基本的な側面、すなわち彼の芸術及び芸術家論、批評観、民族芸術観、歴史観を素描し、その特異な世界観の形を性格づけようとするものである。

1 有機体としての文学

グリゴリエフの有機的文学観の諸特徴を検討する前に、まずそれがどのような形で彼の文学批評に表現されているかを例示してみよう。

「あらゆる文学の第一級の作品には（ということはつまり、数こそ少ないがわが国の文学の第一級の作品にも）、けっしてしおれることのない美、永遠に新鮮な魅力が備わっていて、それに触れるときわれわれは、新しい思索活動に、生の諸問題に関する新しい考察に、創造の謎に関わる新しい探求に目覚めてゆく。生および生の諸現象の観照（*созерцание*）に思考が没頭してゆくと同じように、第一級の、つまり生み出された、こしらえものでない芸術作品の観照に、われわれは際限なく没頭することができる。生み出されたもの、しかも極上の養液（*сок*）によって、生の強大な諸力によって生み出されたものであるこのような芸術作品は、いわば生の花（*цвет*）であり、自らの土壌（*почва*）に種子を落とす存在であるが、同時にそれは生および土壌に関する新しい諸問題を生み出すものであり、しかも永遠に生み出し続けるのである。このような芸術作品は、果てしない、極め尽くせぬ創造力の発現であり、底しれぬ、深遠な、しかも澄みきった世界である。それらの背後にはさらになにかしら果てしない世界があり、そこに垣間見える理想の内容（*идеальное содержание*）は、人間の魂と同じく永遠である。このような芸術作品は、永遠のタイプという形で生を反映してみせ、細やかな神経網によって生とつながっているのだが、ここに反映される生を人類の運命の全体的連鎖から除外することができないと同じように、芸術作品もまた人類の思弁の全体的な連鎖から除外してしまふことはできない。芸術作品が世界のうちに占める意義は、生そのものの意義と同じく重大なものである。したがってそれが不断の思弁、常に重大な意味を持つ思弁の対象たり得ることに不思議はないのである。生における不変なるもの、根源的なものの芸術的反映であるこうした作品は、滅びることがない。それらは過去に根を張り、未来に枝をのばしてゆくのである。」（*Лк*, 113）

このような表現にはグリゴリエフの芸術観が集約的に現われている。それはすなわち① 芸術作品が生命体（有機体）であるという感覚、② それが人間の「生」（生命およびその現われとしての現象世界）と「土壌」（芸術・芸術家を生み出す歴史的・文化的・民族的環境）とに密接に結びついているという意識、また③ 芸術作品が永遠なるもの（観念論的・神秘主義的意味付けをもった「生命」あるいは永遠の「理想」）を反映しているという意識、したがって④ 芸術作品の受容とは分析的な認識行為ではなく、「思弁」「観照」であり、⑤ 芸術作品は生命そのものと同じ重要な存在意義を持つという帰結、

そして最後に⑥ この有機的芸術観を表現する文章自体が、具体性と神秘性を内包した用語（「生」「土壌」）や生物学的な比喩（「生み出された」「養液」「花」「種子」「神経網」「根」「枝」）に充たされているという事実である。

このような有機的世界感覚は、単に狭義の芸術観のみでなく、批評観、歴史観、民族観などグリゴリエフの思考のすべての領域を覆いつくしている。彼にとって人間の活動と、それをとりまく環境のすべてが、単なる機械論的な方法では説明しきれぬダイナミックな構造をもった「生きもの」であった。彼が自分の批評活動を「有機的批評 (органическая критика)」と名付けたのは以上のようなことをふまえてのことである。

グリゴリエフの文学観の特徴を個別的に観察する前に、このような芸術観が彼固有のものではなく、一つの大きな流れとして歴史的に存在してきたものであることを確認しておくべきであろう。

芸術作品を生き物と見る考え方は、一方で芸術を前にした人間の神秘的な体験（美的感動）を素朴に表現した比喩として普遍的に存在するものだが、他方でそれは芸術活動の特異性を定義づける作業（美学）のうちの一つの際だった立場として、古来存在してきたものである。このような芸術観の根源としてしばしば言及されるのは、物語が独立した身体を持つ生き物のような構造を持つべきだというプラトンの比喩¹⁷⁾、あるいは芸術作品は部分の置換が全体を損なうほどの緊密な構造を持つというアリストレスの定義¹⁸⁾である。芸術の特異性に関するこのような古典的性格付けは、芸術作品における部分と全体との関係、芸術による世界認識の特異性、芸術とその環境との関係などに関する神秘主義的、観念論的考察を取り込みながら、近代美学に受け継がれてゆく。

たとえば C. N. G. オルシーニは、プラトンによる有機体的な比喩が、観念論的な思考における「全体」「統一」といった先験的（アприオリ）な概念の表象に、また芸術の創作過程における成長を示す象徴として貢献してきたことをふまえながら、主に批評態度の問題としての有機体論が、次のようないくつかの問いを含んでいることを指摘する。すなわち① 芸術作品はいかにして部分に分割できるか（あるいはなぜそれが必要なか）、② 部分は全体に先立つものか、③ 芸術作品における統一性とは何か、など¹⁹⁾。

A. W. シュレーゲル、S. T. コールリッジ、H. オズボーンなどを引用しながらオルシーニが整理する有機体論によれば、芸術作品における各要素（言葉、思想、人物、プロット……）は、相互にまた全体とダイナミックな（緊張をはらんだ動的な）関係にある。各部分はそれ自体として存在するのではなく、全体の一部分として、全体とともに存在する。それ故ある意味では全体が部分に先立って存在する（時間的にではなく観念的・論理的に）のであり、全体の性格が部分の性格を決定する（全体は部分の総和以上である）。この場合部分を統合するダイナミックな原理は、既存の美学的要求からではなく、創作主体の内的要求から生まれる（この統一原理は古典的な意味での機械論的分析によっては把握できない）。その意味で芸術作品は常に独立した個性（individuality）を持つものであり、作品を部分に分解し、分析するものは、その全体的個性を尊重し、常に全体を頭において分析しなければならない。

このような立場のひとつの典型が、たとえばコールリッジの批評であり、そのでは文学

作品の諸要素（言葉、思想、人物、ジャンル……）が、それぞれ植物の諸要素（葉、養液、枝、樹木……）に例えられ、批評文は「植物のジャンル」（M. H. アブラムズ）²⁰⁾の観を呈している。

いっぽうベリンスキーにおける有機的批評の理念を論ずる V. テラスは、プラトンの有機的な比喻自体が、芸術は神のたまものたる「靈感」によって与えられる「魂」を持つ存在（生きもの）であるという認識（パイドラス245 A）を背景にしていることを指摘しながら、有機的芸術観の神秘主義・観念論的な側面を素描している。プロティノスやドイツ観念論哲学から彼が敷衍するところによれば、芸術とは直観（intuition）による真理の認識行為（真理を分析的にではなく総合的に、イメージとして把握すること）であり、ここから次のような命題が導かれる。① 直観の技たる芸術は、真理へと至る道として、芸術家の道徳的真摯さを要求する（真・善・美の一致）② 直観は単なる外的現実より確かで、美しく、絶対に近い存在をとらえる内的視覚（inner vision・感覚を介した認識）を前提とする。③ 芸術作品は、理想を具現化するものとして、自然をしのぐ。逆にいえば自然は一種の（異レベルの）芸術作品である。④ 芸術は世界（マクロコスモス）に対応したモデル（ミクロコスモス）である、など²¹⁾。

直観を媒介にして真理のモデルを提示するという芸術像とともに、芸術を植物のような生き物にとらえるところからくる当然の類推——芸術の成長という概念や芸術とその特定の環境との関係という概念——をも、有機的芸術論は取り込んできた。それは一方で芸術史の概念に結びつき、他方で芸術の土壌たる民族精神・民族文化を反映した民族芸術という概念、またさらに歴史の発展の一面たる時代の精神（Zeitgeist）を反映した時代の芸術という概念と結びつく。こうした考え方は、部分＝全体論、直観論という有機的芸術観の普遍的な側面を補完する形で、風土や歴史に関するロマン主義的な感性を組み込みながら、結果的に芸術観をより「現実」に引き寄せる意味を持った。

18世紀－19世紀のドイツ観念論哲学によって醸成された有機的芸術観は、このようなさまざまな要素を含んだままロシアの土壌にもその反映を見いだした。認識における分析的方法に対する総合的方法の優位について、芸術の全一性について、芸術と芸術家の民族性についてのスラブ主義者たちやベリンスキーの考え方は、その直接的な現れである²²⁾。以下ロシアにおける有機的芸術観のいくつかの例をあげてみよう。

「（美しい芸術作品が創造されるのは）道徳的に完全な力としての人間の自由な天才が、それ自体重要でかつ永遠なものたる神的なアイデアを表現する場合、しかもその仕事を独立した、感覚的に誤りのない、有機的なシンボルを介して行なう場合である」（A. ガーリッチ）²³⁾。「あらゆる細部に注目することになれなかった目は、全体の調和の感覚を失ってしまった。絵画は線と色とに分解され、シンフォニーは拍子と音に分解された。深く人間的な本能、真理を洞察する詩的な能力は、一面的であたかみのない学問の重圧のもとで失われてしまった」（A. C. ホミャコフ）²⁴⁾。「真理が人間に開示されたのは、まず芸術においてであった。芸術とは直観のうちに現われる真理、つまり抽象的な思惟のうちではなく、形象のうちに現われる真理である。この場合形象とは（東洋的な）約束ごとのシンボルではなく、受肉したアイデアであり、アイデアがある美しい形式のうちに十全に、有機的

に、直接的に現出したものである。アイデアと形式とは、魂と肉体の如く、切り離しがたく結びついている」(ベリンスキー)²⁵⁾。「あらゆる芸術の基礎である創造は、人間のオルガニズムの発現として、人間の中に生きている。人間と分かち難く生きている。したがって創造というものは、全人類の希求しているもの以外の希求を持ちえないのである」(ドストエフスキー)²⁶⁾「詩というものは、芸術一般がそうであるが、旧式の美学で語られていたように『生き生きとした想像力の作り出す快い虚構によって現実を飾る』ことにはなく、哲学者が理性的な概念で定義付けを与え、モラリストが説教し、歴史上の活動家たちが実現しようとしているあの至高の人生の意味、善のアイデアを関知し得るイメージで具現化するとところにある」(B. ソロヴィヨーフ)²⁷⁾。

このような有機的芸術観は、当然のことながら、古典主義的な形式規範から20世紀のフォルマリズムまでを含むさまざまな形式主義、いわゆる「芸術のための芸術」理論、単なる現実の模写という意味での自然主義やリアリズム、感覚的な慰安から思想の伝達や実験までを含んだ、何らかの具体的目的に捧げられた芸術、模倣・パロディ・様式化を含む遊びのジャンルといったものに対する批判、もしくは無理解を特徴としている。また有機的芸術論は、芸術に対する一種の態度であって、作品分析の理論ではない。むしろそれはあらゆる理論を拒否するところに成り立っている。したがってそれは、たとえば部分を全体へと統一してゆく芸術家の内的要求や創作技術の実態について、また芸術作品という全全体を部分に分けて分析してゆく際の方法(批評方法)について、あるいは創作過程において芸術家の構想が変化してゆく事実について、一般的で応用可能な説明を与えてくれない。有機体論の悪しきモデルは「バラはバラだからバラだ」とか「部分が美しく関係づけられている作品は美しい」といった同義反復に陥るが²⁸⁾、それを回避するのは、しばしば批評家の教養や感性の確かさ、純粹さ、その表現力や説得力といったきわめて個人的な要素である。有機的批評自体がきわめて芸術的なのである。

以上のような性格付けは、ほとんどがグリゴリエフの批評に当てはまる。彼の批評姿勢は、彼自身の表現によれば「芸術をその発生の土壌と結び付け、芸術家と生との肯定的・否定的関係を検証して、生の問題自体の深みに達する」(Сав, 2: 84) ことであり、その基本的方法は(悟性的)分析に(理性的)直観を優先することであった。ツルゲーネフ論など彼の成功した作品においては、彼の仕事の半ばは、作家が造形したある理想的な形象(タイプ)や思想の再現、追体験に当てられ、半ばは作家がその理想像の発見にいたった過程(創作史)、その思想が民族と世界に対してもつ意味の考察に当てられる。しかし全体を通しての基本モチーフは、ある作品を通して批評家が、ある誤りのない「生きた真実」にふれているという実感の告白の調子である。

グリゴリエフは芸術におけるコスモポリタニズム、唯美主義、「理想を欠いた」自然派的創作態度、歴史主義(後述)、功利主義などに反発し、批評文自体の中にそれらに対する批判を持ち込んだが、彼の態度はここでも分析的・論証的であるよりは、信仰告白に似た断定的調子を持っている。彼は文学理論・批評理論を構築するよりも、芸術に対するある理想的な関係の必然性を実感し、それを演じようとしていたのだともいえよう。

1840年代半ばからほぼ20年間にわたるグリゴリエフの批評活動において、この有機的

批評の理念が意識的に前面に押し出されてくるのは、50年代後半、すなわち「土地主義」理念の形成と時を同じくしてである。しかし芸術を時代や民族性との有機的関係においてとらえる見方や、生理学的な比喩への嗜好は、40年代半ばの演劇論や50年代初頭のロシア文学論²⁹⁾にすでに見られるし、芸術における理想主義や道徳的真摯さへの要求は40年代末のゴーゴリ擁護論³⁰⁾から一貫している。すなわち彼の批評は、その概念においても形式においても、発展型というよりはむしろ「矛盾の中にじっと座って円熟してゆく」(小林秀雄)³¹⁾タイプだと考えられる。たとえばR. T. ホイットエイカーの指摘によれば、グリゴリエフの思想は、1840年代に形成されて以来、本質的な変化をとげていない³²⁾。

もちろんエゴロフの観察にあるようにゴーゴリ、レールモントフなど個々の批評対象に関する彼の評価や、「歴史主義」「温順なタイプ」「プロテスト」といった特異な批評タームに関する価値付けやニュアンスには、時代を追った変化がみられる³³⁾。しかし第一にそうした変化は彼の批評姿勢の本質的な部分を変えるというよりも、それをさまざまな形で肉付けしてゆく性質のものであったし、またそのような変化を時代状況への対応に還元しようとするエゴロフ的な方法が、必ずしも成功しているとは思えない。変化は語られるべきであるが、それは本質的なものに照らしての上でのことであろう。

また彼の批評は一方で抒情詩や小説を含めた彼の創作活動の全体と、他方で同時代の文学史・文壇史と密接に関係しているものであるが、ここではそのような側面への言及をできる限りさけ、彼のいわば内在的な文学観の諸側面の素描にとどめた。またプーシキン、レールモントフ、ゴーゴリ、オストロフスキー、ツルゲーネフといった個々の作家や作品の性格づけに関しても、本論では詳しく触れていない。彼の文学論は体系的・自己完結的な理論ではないが、それだけで抽出し得る核を持つものだし、また彼の文学観を把握した上でこそ、批評理念と創作史・文壇史との関係、および個々の作家への評価の意味も見えてくると思うからである。

2 グリゴリエフの芸術観

a 生の概念と芸術

自らの世界観の形成期である1830年代を、グリゴリエフは「先験論的ヴェヤーニエ」の時代とか「ロマンチズムのヴェヤーニエ」の時代と呼んだ³⁴⁾。このヴェヤーニエ(вѣяніе)という彼の造語(独・英語への訳者はそれぞれ“Luft”, “drift”という訳語をあてている)は、ある時代のうちに空気の流れのように存在している、多様な思想的雰囲気を示すが³⁵⁾、これは思想というものが自己完結的な、スタティックなものではなく、気流や息吹のようなものとして、生き物として存在しているという彼の有機的感覚をなぞった用語である。芸術家・批評家の活動はこのさまざまな気流を吸収しながら、自らもまた何らかの気流を発して時代に参加してゆくこととイメージされる。「じっさい歴史的にいえば、『個々人としてのわれわれ』が生きているのではなく、さまざまなヴェヤーニエが生きているのであり、われわれ個人は、多かれ少なかれその重要な代表者なのである」(Er, 46)。

したがってグリゴリエフがドイツ観念論哲学の影響を受けたという場合、それを体系

的に受け入れ検証したというよりも、その特徴的な思考形式を自由な形で体験し、展開したというほうが正しい³⁶⁾。彼にもっとも強い影響を与えたのは、彼が「新しい世界のプラトン」「世界最大の思想家」(Лк, 134) と呼び、有機的批評の大きな脈とみなした(Эст, 164) シェリングであるが、この場合でもグリゴリエフはシェリング前期の汎神論的な側面と、後期の神秘的な側面とを区別するという考え方には無縁であった³⁷⁾。V. テラスの多少意地悪な見方によれば、シェリングの思想は、美学的なカテゴリーやヒエラルヒーの綿密な検討をぬきにして、魅力的な概念を引き出すことのできる、不定形なものとしてグリゴリエフに受け入れられたのである³⁸⁾。

グリゴリエフが自己の時代の思想的雰囲気から吸収したのは、すべての対象の間に調和、和解、総合を見いだそうとするドイツ観念論＝ロマン主義美学に共通の精神であった。それは観念と現実、主観と客観、あるいは芸術と批評といったさまざまな概念の間に共通性や協調を発見してゆく彼の批評の中に直接的に現われるが、そのもとにあるのは、あらゆる存在の根源的同一性を説くシェリングの「同一哲学」的発想である。グリゴリエフはこうした思想に則って、すべての現象の根源にある「単一なるもの」を想定し、それを単一なる「理想 (идеал)」あるいは「理念 (идея)」、またときに「人間の魂の真実(правда души человеческой)」(Лк, 134) と呼んだ。この永遠不変の理想(理念)とは彼によれば抽象的なものではなく、人類の発生の根源にあって、常に同一なる実在であり、民族や個人という有機体を産出しながら、自己を開示してゆくものである。(Лк, 134-135) グリゴリエフはこの単一なるものを、究極的に神と同一視しているように見えるが、レマンはそのにシェリングの『神話と啓示の哲学』の影響を指摘している³⁹⁾。

あらゆる存在の根源に単一なるものが想定され、現象はすべてその自己開示と考えられるとき、生とはその神秘的な運動を包括するとこととして、ある謎めいた力としてイメージされる。グリゴリエフの有機的芸術観は、彼の特異な生の感覚と密接に関係している。彼は生を実にさまざまに形容してみせる。生とは彼にとって「有機的なもの」つまり「そこにおける諸現象がすべて相互に関係している」(Лк, 145) ものであり、同時に「無際限の、永遠にアイロニカルな、すべてを支配する力(Ег, 38)であり、また「自らを定義づけようとするいかに確かな原理をも、しばしば皮肉にあざ笑ってみせる」(Лк, 185) ものである。

「私にとって生とは実際神秘的なものだ。つまりそれは汲みつくせぬもの、ある古い神秘書の表現をかりれば『あらゆる有限なる知性を飲み込んでしまう深淵』であり、いかにさかしらな頭脳の論理的な帰結も、そこでしばしば大洋の波のごとくに消え去ってしまうほどの、捉えがたい広さを持つが故に神秘的なものである。それは結局アイロニカルなものでさえあるのだが、同時に自らの深いアイロニーへの愛に充ちており、自らのうちから次々とさまざまな世界を生み、かつ滅ぼしてゆくのだ……」(Эст, 139)

この様な「わきたつ生の海」(同上)は、現在形で理解しえない広がりを持つ。したがって、生を理解するには、過去において完結した多彩な生のプロセスを支配する「有機的法則」を推測する「有機的観照」によるしかない、と彼は語る。(同上)しかし彼の批評には、生の本質およびその認識方法について、それ以上具体的な説明は与えられていない。シェ

リングやそのロシアにおける後継者たちと同じく、彼は生の認識は分析的、反省的悟性によってではなく、実在を直観的に認識する理性の内的視力によってなされるものと考えた。「真実 (правда) は、美とイメージによって与えられる。真理 (истина) の理解はわれわれのうちに多少なりとも存在する芸術的能力によってなされる」、シェリングの名に言及しながら彼は語っている「本当の真理はわれわれに論証されるものではなく、教え説かれるものであり、真理とは、もちろんそれを受容できるものにとってだが、一見して明白なもの、部分的にではなく、一挙に与えられるものなのである」(Сав, 6:39) そしてこの直観の仕事こそ、彼によれば芸術の領域である。芸術とは「総合的、全一的、直接的、直観的な生の認識」(Эст, 117) であり、その使命は「生を、そのさまざまな現象の下に隠れた、永遠なる、理性的な、美しいものの姿において、集約的、集中的に反映する」(Эст, 117-118) ことなのである。

この様な形で性格づけられる芸術は、むしろ単なる認識行為ではなく、それ自体が生み出された「有機体(生をはらむもの)」として、世界に新しいものをつけ加える存在である。「芸術のみが……世界に新しい、有機的な、生に必要なものをもたらすことができる。ある思想が信じられるためには、思想が受肉されねばならない。そして別言すれば、思想が受肉するためには、それが人工的に作られたものではなく、生み出されたものでなくてはならない」(Лк, 126)

生と芸術に関する以上のような思想は、体系性を帯びた哲学ではなく、グリゴリーエフの評論の各所にちりばめられた断片的な考察である。彼の用いる理想 (идеал), 理念・観念 (идея), 生 (жизнь) といった用語の定義や相互関係には、曖昧な点があるし、またレーマンが指摘しているように、彼は自らの命題、たとえば起源的単一体が現象のうちに自己を開示してゆく運動の根拠およびその様態についての明確な説明は与えていない⁴⁰⁾。ただここで確かなことは、彼が観念論的な芸術観、たとえば「(詩とは) 有限なるものの中に無限と有限との統一体を実現するものである」「芸術は絶対なるものの現実的な表象である」(シェリング)⁴¹⁾あるいは「芸術は真理の直接的な観照、もしくは形象による思考である」(ベリンスキー)⁴²⁾といった考え方を、生の神秘に対する実感を介してとらえ、自己の言葉で語っていることである。次のような表現には、彼のこの実感が、特異な有機的表現に結びついているのを見ることができる。「われわれはもはや、観念的なもの (идеальное) が生から遊離したものであるとは考えていない。われわれはみな、かのベチョーリンでさえ知っていたように、観念 (идея) とは有機的な現象であること、それはわれわれが呼吸する大気の中に漂い、両刃の剣の如く強い力を持つものであることをわきまえている。観念的なものとはすべて、現実的なものの香り (аромат) と色 (цвет) にほかならない。」(Лк, 125)

R. T. ホイットエイカーは、グリゴリーエフのこうした思想をシェリングの「積極哲学」になぞらえて「ポジティブ・アイデアリズム」と呼んでいるが、それは観念が経験を越えたものとしてではなく、常に知覚的経験と結びついた実在物として捉えられているからである⁴³⁾。

グリゴリーエフはこのような形で、生の本質の把握・表現という芸術のつとめを定義し

ながら、その仕事の性格および芸術と具体的環境・世界との関係を論じてゆく。ここから一方で芸術家の個性、モラル、主観と客観、意識と無意識などに関する考察（創作論）が、他方で芸術と民族性、歴史との関係について各論が導かれる。以下まず前者について概観してみよう。

b 芸術家と創作

現象をとおして生の本質を洞察するという芸術家の存在は、多くのロマン主義者たちにとってと同様に、グリゴリエフにとっても「天才」もしくは「英雄」的なものであった。シェークスピア、ダンテ、プーシキン、ゴッティを語る時、彼は好んでこの表現を用いた。

「プーシキンは……なによりもまず芸術家、つまり偉大な、半ば意識的、半ば無意識的な生の方であり、カーライル的な意味における『英雄』であった。その力は単に現在をのみではなく、未来をも包括しているのだ……民族の生活を直接的に感じとり、民族の生活を同じく直接的に愛する力が、彼には与えられていたのである。」（Эст, 201）

ここに登場するカーライル的という表現は、おそらくダンテやシェークスピアを、それぞれの時代の世界観（信仰、風俗、感情、思考様式など）を、包括的に代表する個性であると見る、カーライルの『英雄論』の中の芸術家像を受けている⁴⁴⁾。グリゴリエフのいう天才的芸術家も、ある時代と文化を代表する確かな世界観の持ち主、その表現者である。これはさきに触れた時代のヴェヤーニエ（気流）に関する観念、およびヘーゲル的な「時代精神」の概念と結びついている。すなわち芸術家の直観・創造行為は、ある時代、ある空間に「香り」や「色」として内在するさまざまな観念を総合的につかみとる世界感覚を通して行なわれるのである。

芸術家の世界観に関する彼の議論の中では、時代を反映するものとしての芸術家の性格と、時代の枠を越えて普遍的なものに向かってゆく性格とが、せめぎあい、一つの明確な個性の表現に向かうという図式が描かれる。

「世界観、あるいは単純に言って詩人の生に対する見方は、完全にその詩人に属するものではない。世界観の広さ、狭さは、時代と国によって制約される。天才的な個性（Гениальная натура）とは、確固たる自己主張を持ちながらも、いわば一つの焦点として、同時代の思想の本当の極限を映し出し、社会のさまざまな観念や信念の最新の、本当の発展段階を反映するものである。この様な思想および社会の観念や信念は、天才のうちでさまざまや偏向、一面性といった爽雑物から浄められ、ゴッティのいわゆる『造化の珠玉』と化すのである。天才的な個性とは、あたかも自らの身に、時代のさまざまな希求のうちにある不易なるもののすべてを、宝物のように担っているのだ。」（Лк, 186）

芸術家とはこの限りで、時代の精髓を無意識に体現する精神的なモデルである。しかしグリゴリエフは、それが決して非主体的・受動的な資質ではないことをつけ加える。「しかしそのような希求を反映しながらも、天才的な個性は、それらに隷属するのではなく、その上に君臨し、多くの者たちよりも明晰に、将来を見通している。さまざまな矛盾は彼のうちで理性の至高の原理に従って和解する。理性とはこの場合、同時に無限の愛である。」（同上）

ここにはおそらく、「芸術の過程は、解きたい矛盾に始まり、無限の調和の感覚に終わる」⁴⁵⁾というシェリング的な思考が反映している。いわば個別的なものの本質をすべてとらえ、大きな統合、普遍を洞察するところに、芸術家の積極的な個性がある。したがってオセロやハムレットやゴゴリの卑小な主人公といった「恐ろしい、気の滅入るような」形象を通してさえ、「永遠の理想の輝き」が人々の心を清めるのだと彼は続ける。芸術家がきわめて個的であるとき、彼は同時にきわめて普遍的なのだというのは、ベリンスキーも好んだパラドクスであった⁴⁶⁾。

この逆説的な考え方は、後にみるように、作家のうちに民族性の表象を捜し求めたグリゴリエフが、一方で常に真の芸術家の、時代や民族を越えた共通性・普遍性を語るところにも現われている。「人間の心のうちには、単純な永遠の真理があり、それは本当に天才的な個性のうちにとりわけはっきりと現われる。それ故に、さまざまな文学的時代の真の代表者においては、世界観の本質はすべて同一なのであり、ただ色が違うのみなのである。シェークスピアにもゴゴリにも、ゲーテにもプーシキンにも、まったく同一の、深い、生き生きとした信念と真実が、そしてまったく同一の繊細な美の感覚、美への跪拝が感じとられる。」(JK, 187)

この限りにおいて、芸術家の洞察する真理は常に同一なのである。「真理はつとに見いだされ……………」というゲーテの『ヴィルヘルム・マイステル』の一節を、グリゴリエフは好んで引用した⁴⁷⁾。芸術家の活動とは、したがってカオス的な現実世界と、永遠不変なるものとの両者を結ぶものであり、いずれとの接触を欠いても、その仕事は成立しない。たとえば、A. B. スタンケーヴィッチの『イデアリスト』を彼が批判するのは、それが現実のうちに、現実の与えるものをではなく、自我が望むもののみを求め、それがかなえられぬと自己に閉じ込もってしまうという意味での「イデアリズムという我らが時代の病い」を体現しているからである。(JK, 306) また彼が初期のドストエフスキーらの、いわゆる感傷的自然派の文学を認めなかったのは、それが普遍的な理想への憧憬を支える力を失い、卑小な、あるいは奇怪な現実の病的な模写に終始していると見たからである⁴⁸⁾。ゴゴリの理想、「美しい人間」像を求める戦いが、自然派によって「弱々しい、精神的・肉体的に虚弱な人間のための慟哭と抗議に化してしまった……………」(JK, 264) と彼は書いている。彼にとってゴゴリ自身も、英雄的な人物の理想を求めながら、現実のうちにそれを見いだせなかった悲劇の天才であった。

c モラルと自由

芸術家における時代性・民族性という特殊性と、彼の時空を越えた普遍性という対立物を、ダイナミックに関係づけてゆくグリゴリエフの考え方は、芸術における自由とモラル、意識と無意識、主観と客観という別の要素にも応用される。

人々に「永遠の美の輝き」を与える芸術家の理性活動(無限の愛)について語るとき、グリゴリエフは芸術家のモラルや真摯さという精神的な要素を前提としている。たとえばプーシキンにおける「芸術＝道徳的な尺度の正しさ」(JK, 168) について彼は繰り返し語ったし、演劇が民衆の教育の場であるといった概念は、すでに1840年代の演劇評論の中に見える⁴⁹⁾。彼はその意味で、きわめて倫理的な批評家だったといえるであろう。

だが彼のいう道徳性（*нравственность*）とは、社会の道徳規範への忠実さを意味するのではなく、芸術が現実世界と理想との両者に関わってゆく態度の率直性・直接性を意味した。文字どおり『芸術と道徳』（1861）という名を持ったエッセイの中で、彼はバイロン、プーシキン、サンド、シェークスピアらの作品の中に、社会に有害な要素を見いだそうとする超保守派（『マヤーク』『ドマーシュニャヤ・ベセーダ』などの雑誌）の見解にたいして、激しい反発を表明している。彼にとって芸術家は、社会的な「制約された」倫理規範を越えるという意味で、あくまでも自由な存在である。

「有機的な生の有機的な、意識的な反響であり、創造する力の活動である芸術は、道徳を含めたいかなる制約与件にも従わないし、従うことはできない。つまりどんな制約によっても、したがって道徳によっても、量り得ないのである。」（*Лк*, 407）彼はここでも逆説的な定義を下す。「芸術が道徳に教わるのではなく、道徳が芸術に教わるべきである（実際教わってきたし、教わっているのだ）」（同上）混沌とした現実世界に意味を与えるのは芸術であり、その逆ではないという考え方が、この背後に隠れている。したがって芸術家自身の社会的な位置づけや身ぶりにも、本質的な意味はない、と彼は考える。同様なテーマを持つ長大な論文『芸術における真実と真摯さについて』（1856）の中で、彼は芸術家の社会意識の二つの型：積極的に社会の教師となろうとするタイプ（シラー、ゴッリ）と、社会規範から独立した自由な芸術を標榜するタイプ（ゲーテ、プーシキン）とを区別しているが⁵⁰⁾、彼の意見ではこの様な作家の態度自体には、本質的な意味はない。つまり、社会の教師たろうとする志向が、芸術を「有益性」に服従させることもなければ、超俗性への志向が、芸術の倫理的な影響力をそぐわけでもない。「芸術は人間から全人格を、腹藏ない全人格を要求する。現実に対する魂の直接的な関係を要求する。」（*Сав*, 9:43）オドーエフスキーの作品に現われた、現実に対する傍観性を批判しながら、彼はこう語っている。モラルはいわばこの全人格的な行為としての芸術に内在しているのである。

グリゴリエフにとって芸術のモラルが問題とされるのは、芸術が現実と理想との直接的（有機的）な結びつきを失い、一方で単なる社会批判や何らかの理論の伝道に、他方で現実の単なる肯定、模写、あるいは「芸術のための芸術」の立場に閉じ込められる場合であった。芸術の孤立という現象を、彼はたとえば19世紀の西欧文学の一部——バイロンやサンドの文学——にみている。バイロンおよびバイロニズムのうちに、彼はニヒリズム、アイロニー、エゴイズム、傲慢さといった否定的（非道徳的）側面を見いだしているが、彼によればこれは芸術的環境の破壊と、作家の弱さの現われである。真実と虚偽にたいして鋭敏な感性をもつバイロンは、同時代世界の虚偽と妥協することはできなかった。しかし民族と社会から孤立していたこの詩人は、道徳的な理想を見いだす基盤を欠いていた。それ故彼の作品には、ひたすら世界と自己に対する誹謗と嘲笑のみが噴出する。それは非道徳的というよりは、道徳性の喪失、「正義を知らぬままの不正への抗議」（*Эст*, 79）である。同時に彼は、サンドの作品に現われるさまざまな社会思想の模索をも、善の理想を失いながら、理論のうちからそれを抽出しようとするいたずらな試みとみなしている⁵¹⁾。

この『芸術における真実と真摯さについて』は、一種のロマン主義批判となっているが、グリゴリエフがロマン主義運動の矛盾と見るのは、それが一方で環境や伝統の要求する

規範に束縛されない自由な、独立した芸術を求めながら、他方でその反動（ロマン主義的反動）として、すでに失われた世界（中世およびカトリック的な世界観）の中に、自らの根を捜し求めていることである⁵²⁾。後にみるように、彼は唯美主義や歴史主義的文学観の中にも、現実と理想との結びつきを失ったという意味での、反道徳性を見いだしている。グリゴリエフの40年代の散文作品の主人公達が、バイロン、サンドの色彩を強く反映していることと考え合わせると⁵³⁾、彼の有機的批評の思想は、土地主義と同じく、一種の自己批判、自己救済の意味を持っていたことがうかがえる。

芸術と道徳の問題を語るとき、彼は繰り返し、芸術がその環境との結びつきを失わず、「直接的な創造行為」として存在したダンテ、シェークスピア、セルバンテス、モリエールらの時代を振り返る。彼によれば、この作家たちは、自由な創作行為と作家の社会的な使命との矛盾という概念とも、個人としての善悪の規範の模索という概念とも無縁であった。善の概念は、彼らの「土壌」を通じて、彼らのうちに「草木のような生 (растительная жизнь)」を生きていたのであり、彼らは自分の仕事が社会の仕事だということを知っていたのである⁵⁴⁾。この論文から推測する限り、グリゴリエフは、ロシアにおける芸術は、自らの土壌との決定的な分裂という近代的な病弊をいまだ免れており、否定的な文学現象は、西欧的な「理論」の影響にとどまっていると考えていたように思われる⁵⁵⁾。いずれにせよ彼はプーシキン、ゴーゴリ、ツルゲーネフ、オストロフスキー等の文学の中に、彼のいわゆる文学の道徳性の現われを追い求めたのである。

「生の真実の表現としての芸術行為は、かたときも不真実である権利を持たない。真実のうちにその真摯さが、真実のうちにそのモラルが、真実のうちにその客観性がある」(Эст, 116) 彼に特徴的な同義反復的、断定的な口調で、彼はこの論を閉じている。生・道徳・芸術は、彼にとって説明不要な類義語だったのである。

d 意識・無意識、主観・客観

「芸術作品の作者は、靈感を与えられた詩人であると同時に、意識的な芸術家である」
「芸術作品は、意識的な活動と無意識的な活動との同一性の反映である」⁵⁶⁾ シェリングのこのような定義は、有機的芸術観のうちにある芸術＝生命体論の、二つの側面を反映している。芸術作品が「こしらえもの」でなく、「生まれてくる」生きものであるとしたら、その発生（産出）としての創作行為には、作者の意識を越えた要素（靈感、偶然性……）が常に介在し、それ故に作品は、作り手からさえ独立した生命を得るのであろう。しかし一方で、経験の語るところでは、創作は作者の思想、構想、技巧といったさまざまな要素を前提とした、きわめて意識的な表現行為である。有機的芸術観においては、この両者がダイナミックに結合される。創作は、作者の意識と無意識が協力しあう場、いわば意識的な産出行為である。

グリゴリエフの芸術観も、このことをなぞっている。たとえば、芸術家の世界観の形成における時代や民族性といった環境の役割について語るとき、また時代の思想的雰囲気（ヴェヤーニエ）が、芸術家に与える圧倒的な影響について語るとき、彼は無意識のうちに芸術家の内部に形成されるものの大きさを前提としている。また同様に、創作行為の開始にも、完全に意識的なものでない要素、意識と無意識の間に走る稲妻のような靈感の作

用が介在していることが語られる⁵⁷⁾。

このような面において、彼の芸術論は無意識的創作論に近づいているが、彼は一方で、創作がきわめて意識的行為であることを力説している。「天才的な創造力は、常に最高度に意識的な力である。創作が無意識のうちに行なわれるという俗説が多いし、作品が作者の力を上回っているという例さえもがあまり引かれるが、そうした謬見は批判に耐えないし、まじめに反論するにも当たらない。……偉大な創作力が、自分の仕事を知っていることは論を待たない。」(JK, 143)

世界観の形成や創作衝動に無意識的なものが働いているとしたら、意識的な側面は、一方で芸術家が自己の世界観と現実世界との関係を客観的に反省してゆく能力のうちに、他方で世界観を作品へと造形してゆく際の構想力、構成力、表現手法といったもののうちに現われると考える。グリゴリエフにおいて、よくも悪しくも特徴的なことは、彼が芸術作品の構成、技法、内容と形式の関係といった後者の問題について、具体的には触れなかったことである。後にみる唯美主義批判に現われているように、彼はその問題は芸術家自身がもっともよくわきまえていることとして、批評家の仕事から除外してしまったのである。彼の意識論は、前者の客観的意識の問題、つまり芸術家が自己のうちにとどまりながら現実的なものと普遍的なものとの関係を反省してゆく能力に集中される。

前出の『芸術における真実と真摯さについて』のなかで、彼は芸術家の客観能力を、その程度によって三段階に分けているが、それはある意味で、彼のイメージする芸術家の意識の三つの段階を示している。その第一は、「もっとも単純な」客観性、つまり芸術家が対象と同一化し、他者の生を生きる能力、第二は、芸術的タイプを感知し造形する能力、第三は、彼の表現でいえば「意識的に理想を保持する能力」である⁵⁸⁾。第一の能力を彼は低位のものとしておとしめているが、それは芸術家の仕事は個別的な対象に同化して自己を無にすることではなくて、現象の洞察を通じて自己を現わすことだからである。(Эст, 112) 第二の定義、芸術的なタイプ(個のうちに普遍的なものを内包した存在)⁵⁹⁾を造形する能力の定義においては、意識と無意識の神秘的な融合が想定される。

「芸術家のうちで、いかにして個人的なものからタイプが生まれるのか、いまだ解きたい謎である。おそらくそれは意識的、分析的になされるのではあるまい。シェリングと同じく、私は無意識が芸術作品に、極めがたい深みを与えると信じる。真の芸術家の魂の内において、この個の内に普遍を洞察する驚の目のごとき能力は、まさに総合的な能力である。」(Эст, 113) しかし彼はすぐこうつけ加える。「一般的な、(個的なものから一望月)自由な形象としてのタイプを作り出す能力のあるものの中には、生の個別的な現象を検証してゆくための至高の理想が、かりに漠としたイメージとしてでも、存在しているはずである。……現象からタイプを創出するために、現象の中に乗り移りながら、芸術家は、もし彼が芸術家でありさえすれば、自己の真実、自己の理想の光を、そこにもたらすのである。」(同上) ここで言われていることは一種の意識と無意識、主観と客観との協働論である。つまり芸術家は、自己を意識的に表出するのでも、個別的な対象に同一化するのでもなく、何らかの神秘的な能力によって対象の中に自己の理想・普遍的なものイメージを発見しながら、それを客観的に形象化するのである。

彼のいう第三の客観性の状態は、芸術家がある理想を常に意識的に志向し、芸術家の能力が、無限に自由な形で最高度に発揮される状態とされる。彼はこの状態を、ゴッリの『肖像画』中の言葉「外界の事物が、芸術家の魂の炉のうちで浄められ、自由な創造物として現われることが必要である」をもって説明に変えている。(Эст, 114)

彼の第三段階説は、必ずしも明瞭なものではないが、芸術が無自覚な対象との同一化の段階から、意識と無意識の協働作業へ、そしてさらに高度に意識的な世界観の表現へと発展してゆく様を現わしている。彼のいう客観性の高度の段階、「何らかの、明るく広大な理想の意識に導かれて、現象の本質を洞察する」(同上)段階においては、無意識的なものが意識に吸収されてゆき、主観と客観は、もはや対立概念であることをやめる。彼がここであげるのは、またしても逆説的な例である。すなわちゲーテ、シェークスピア、ダンテ、プーシキンという客観的能力に優れた作家達が、同時にきわめて主観的な作家であり、彼らの客観的な作品は、作者の精神的・感情的な体験を反映しているのだ、と彼は述べる。(Эст, 114-115) 彼はこのような作家たちを「総合的な人格」あるいは単に「タイプ」と呼ぶが、それは時代や民族の精神、性格、感情のあらゆる面を、自身のうちに包括しているという意味である。したがって、シェークスピアの多彩な主人公が、すべて作者の個性や経験の反映であるという場合⁶⁰⁾と、プーシキンの作品は、ロシアの民族的な性格を全面的に反映した「唯一の完全なオーチェルク」であるという場合⁶¹⁾とにおいて、彼は同一のことを語っているのである。

『現代芸術批評の原理、定義、様式に対する批判』(1858)のなかで、グリゴリーエフは意識・無意識、客観・主観を含めた作者の全人格の反映として生み出される芸術作品に対する自己の態度を、作品自身の独白という形で表現しているが、そこには芸術作品を「生きもの」と見るこの詩人・批評家の愛の感覚を読みとることができる。

「私たち(芸術作品および芸術的形象—望月)を、生まれたままの形で受けとめてください。岩場や断崖を好む驚や、揺れるライ麦畑の黄色の海に浮かぶ青いヤグルマソウを受けとめるように、私たちを受けとめてください。私たちはあなたがたに何も教えることはありませんし、何の罪を犯しません。私たちは、作り手の愛から肉と血を受けついで生まれた子供です。彼らは母親のように、私たちを胎内にはぐくみ、私たちを生んだのです。私たちは、あなたがたと同じように生まれたのであって、ぜいたく好みや損なわれた趣味の対象のように、こしらえられたものではありません。私たちがたとえ月足らずの子で、肉体の欠陥があったとしても、そのままに受けとめてください。私たちの誕生には、あなたがたには極めがたい秘密があつて、あなたがたには私たちを作り出すことはできないのです。私たちは、生そのものではありません。つまり生を写したものではありません。生は生です。しかし私たちは、生のさまざまな現象が、それぞれ自立した、掛け替えのない、生きたものであるのと同じように、自立した、掛け替えのないものなのです。あなたがたは、私たちをどこにも見かけたことはないでしょうが、それでも私たちを見知っている。それが私たちの、唯一の生の証なのです。私たちは、あなたがたの古い友人です。はっきりと目に見える、疑いもなく存在する、ほとんど手にふれることのできる世界なのです。」(ЛК, 153)

芸術はこのような形でひとつの大きな統合（現実と理想，特殊と普遍，意識と無意識，主観と客観の統合）の過程として性格づけられる。このような，いわば意識的産出行為たる芸術の普遍的な側面と，その具体的環境との関係を追求してゆくところに，芸術の民族性・歴史性に関する彼の考察があらわれる。

3 芸術と民族性

a 民族意識と芸術

『有機的批評の法則と用語について』（1859）の中で，グリゴリエフは，芸術を含む人間活動と，風土（местность）あるいは民族性（народность）との関係について，次のような問題をたてている。すなわち，芸術や学問において，ただ単に人種（племя）や風土などの条件に左右されない一般的な理念や思想が存在するのみなのか，それとも特定の色合い，陰影，風味などの典型的な性格を備えた，個別の思想が存在するのか。彼やホミャコフに特徴的な表現でいえば，芸術が直面するのは「絶対的な，裸の真理（абсолютная, нагая истина）」なのか，それとも「相対的な，彩りのある真理（относительная, цветная истина）」なのか。いずれの場合にも，彼の主張は後者にある。つまり「いわゆる人類という集合的な人格」ではなく，人種，語族，民族，タイプ，個人といった，個別的な存在に，芸術家は立ち向かうのである⁶²⁾。

ここで彼が用いる風土という概念は，ヘルダー＝和辻哲郎的な意味での“Klima”（ある土地に内在し，そこに住む人間の感性，思考様式，世界観を性格づける要素の総体）と一致している⁶³⁾。分析的な認識行為が，常に一般的な原則に立脚しているのに対して，総合的な認識（直観）は，風土や時代と深く結びついているという考え方は，ホミャコフらによっても展開された議論であった⁶⁴⁾。文学が民族性を反映した民族的なものであるという認識において，グリゴリエフの芸術観は，スラブ派やベリンスキーの考え方⁶⁵⁾を継承している。

「芸術一般，とくに詩作品の本質的な力は，生および現実との有機的な結びつきにある。つまりそれは，生および芸術になんらかの意味付けされた表現，芸術の形式を持った表現を与えられたものである。ところで，いかなる生，いかなる現実も，それ自体の民族的な外皮をぬきにしては考えられない。つまり端的に言えば，芸術の力とは，民族性との有機的な結びつきにあるのだ。」（Лк, 469）

グリゴリエフの有機的な世界観にとって，民族もまた，誕生し，成長し，自己意識，自己表現といった機能を持つ有機体であった。彼がシェリング的な世界観に見いだした魅力の一つは，それがヘーゲル的な「人類精神」という「虚構」を否定し，各民族や各個人の「全的な，自立的な意義」を回復する思想だと見えたことである。（Лк, 134）諸民族の発生の根源に，単一な人類の存在を想定しながら，彼はあくまでも有機体としての民族の自立性を主張している。

「さまざまな民族という有機体は，それらが原初において単一なものとしてあった人類（первоначальное единство рода человеческого） — これは抽象的な単一体でなく，必

然的に存在していたモメントである⁶⁶⁾——に属していた頃の痕跡を、何らかの形で残したまま、発展してゆく（もし仮に発展という言葉を用いてよいのならば）。なんらかの形で形成されたそのような有機体は、自己の伝承や信仰のうちで、原初の伝承をそれぞれ変形させながら、己の有機体としての原理を、世界の生へと参入させる。そして、自然の勢いとして、同様な原理を持つ同様な有機体がいくつか集まって、古代、中世、近代というサイクルを形成するのである。

個々の有機体は、自己のうちに閉ざされており、自己の必然性を持ち、自己固有の法則に従って生きてゆく十全な権利を持っているのであり、他の有機体のための過渡的な形式である必要はない。そのような有機体の中の同一性（единство）、つまり不変の、どんな発展をも被らない、当初から同一な共通性こそが、人類の魂の真実（правда души человеческой）なのである。」（Лк, 134）

この自立的な民族の性格（民族性）という概念を芸術論において展開するとき、グリゴリエフはいくつかの留保をつけている。彼はまず民族性（народность）という言葉を用いるに当たって、それと民衆性（простонародность）との区別を明確にする。前者は国民の全階層を含む集合的な人格の諸属性の意味であり、後者はその一階層の属性である。彼のいう民族文学とは、民族性を実現した多様なタイプ、美の観念、言葉をもって、民族共通の世界観を文学に反映したものであり、それは無教養な大衆の啓蒙や、未知なる民衆の研究をねらいとする、いわゆる「民衆文学」ではない。後者は本質的に自由な行為としての芸術から、外れるものである。同時代の文芸が後者の意味での民衆文化に関心を持っているのは、そこに全階層に共通する民族性が、より完全な形で保存されているからにすぎない⁶⁷⁾。

このような議論はホミャコフ、ベリンスキーらによっても展開されたものであったが⁶⁸⁾、ここで彼が意識しているのは、グリゴローヴィチ等の民衆生活を題材とした文学、およびスラブ主義者たちやアフナーシェフ等による民族学的な仕事である。グリゴリエフ自身、民衆歌謡の収集や研究に関係しており、民衆歌謡にあらわれた「直接的な」創造の精神を「草木のようなポエジー（растительная поэзия）」と呼んで愛した⁶⁹⁾。したがって彼は、このような文芸の流れの価値を否定しない。しかし一方で、民衆生活への関心が、表面的な意匠に終わり、芸術性を損なうときには、それに強く反発した。たとえばグリゴローヴィチへの彼の批判は、そのような性格のものである⁷⁰⁾。

彼はまた、自らの民族芸術の概念が、柔軟な、幅広いものであることを強調している。個人、民族、人類という3つの「人格（личность）」の間に高低の序列をつけ、類的な目的意識を強調するといった後期ベリンスキーの考え方⁷¹⁾には彼は反発したが、民族文化と人類の文化を対立概念とする立場とも彼は無縁であった。それぞれの民族文化が、成長の過程で相互に影響しあい、個性を失わないままに融和しあってゆくことを彼は積極的に評価した。したがってさきに見たように、シェークスピアらの文学は、民族の文学であると同時に人類全体の成果であると彼は考える。プーシキンやゴーゴリといったロシアの巨匠たちも同じ資質を備えている。ただロシア社会の閉鎖性のゆえに、それが内外において理解されていないだけなのである⁷²⁾。

彼は西欧主義的なコスモポリタニズムを批判すると同時に、スラブ主義をも批判しているが、それはスラブ派には結局のところ、プーシキン、ゴーゴリ、レールモントフ、オストロフスキーらの文学の、総合性と普遍性を理解するような柔軟性が欠けていると見えたからである⁷³⁾。彼はまたスラブ派の理論のうちに、有機的な民族のうちにある、おなじく有機的な、主体的な個人の存在の意義を圧殺してしまう要素があるとも感じていた⁷⁴⁾。これはおそらく、文芸が非個人的なフォークロアから、個人の創造になる「文学」に、そしてさらに個人性を克服した創造へと発展してゆくという R. アクサーコフ的な発想⁷⁵⁾を批判したものである。彼の民族観にとっては、スラブ主義の一部にある復古思想も無縁のものであった。彼にとっては、たとえばピョートル1世の改革も、モスクワ公国と同じように、民族の有機的な歴史の道程として、民族性のうちから生じてきたものであり、ただ「諸状況の結果として」いくつかの要素が、共存的ではなく相互排斥的な形で起こったにすぎないからである⁷⁶⁾。W. ダウラーはグリゴリエフのこのような民族観が、その柔軟性においてヘルダーの民族概念と類似していることを指摘している⁷⁷⁾。

グリゴリエフの民族主義的芸術観の特徴は、そこに文化人類学や比較民族学が志向する、民族性の実質に関する議論が希薄なことである。彼のうちにもロシア気質の特性論や、衰弱した西欧世界に対する、全一的なロシア国民性の優越といった、スラブ派的な議論はあるが⁷⁸⁾、それはフォンヴィージンからドストエフスキーまでを含めた、ロシアにおける民族比較論議の隆盛に比べれば、ほんのエピソード的である。たとえば種族、国家形態、宗教などの観点から、諸国民を性格づけてゆくホミャコフの議論、征服民族と農耕民族というタイプ論、ロシアにおける家族 (семья) と共同体 (община) の意義の神秘化といった要素⁷⁹⁾は、グリゴリエフの批評文の中には現われない。また彼の言う「土壌」という概念のうちには、ドストエフスキーに靈感を与えた「母なる大地」という宗教的なモチーフも希薄である⁸⁰⁾。

批評のうちで彼が問題としたのは民族性のあれこれの側面自体よりも、芸術家の民族性に対する態度、姿勢の問題であった。それは一方で、自国の風土、歴史に対する作家の感受性と表現力の問題であり、他方で、彼の民族としての自己意識の問題であった。両者は補完的なものであるが、グリゴリエフは批評対象によって、「民族性」の概念に異なったアクセントをつけている。たとえばオストロフスキーを民族的作家と呼ぶとき、彼がいうのは、民族の実生活のうちにその感情や理想を読みとってゆく作家の真率で、鋭敏な感受性である。いわばこの意味の民族性は、作家の内部に存在しているのであり、それ故に作品は「あたかも一人の作家ではなく、民族全体の手になるもののような」印象を与えるのである⁸¹⁾。彼がウクライナ人ゴーゴリのロシア的理想への理解を疑うのは、この意味においてである⁸²⁾。いっぽう、ツルゲーネフの創作姿勢を「民族の真実の前での謙虚さ」(Лк, 289, 368)と定義するとき、彼は作家とその風土との内在的な結びつきの強さのほかに、作家がさまざまな外来の思想を遍歴したあげくに到達する、自己の土壌、つまり自国の文化・精神的風土への意識的な回帰の姿勢を意味している⁸³⁾。

グリゴリエフがスラブ派やベリンスキーの問題意識を受け継ぎながら、それを乗り越えようとしたのは、とりわけ後者の問題、つまり民族的な土壌への自覚的な態度の問題で

あった。「われわれがここで、ロシアの本質、ロシア魂について論じるとき、われわれは、ピョートル以前の民族精神を意味しているのではなく、その有機的な全体像のことをいっているのだ。われわれはありのままのルーシを対象とする。つまりそれが別の生、他の民族という有機体と遭遇し、さまざまな要素を、自分のものと他者のもの、敵対的なものとに分類・取捨しながら吸収したのちの、ありのままの形で、それを扱うのだ。」(Лк, 167) これはたとえば初期 K. C. アクサーコフの民族=一般人類観、つまり民族が自己を客観化する以前の源初的形態 (первичная нация) から、個々人の経験を通じて外的、普遍的なものを自己のうちに取り込んでゆくことにより、より高度な有機的存在 (органическая жизнь нации) へと発展してゆくという考え方と共通している⁸⁴⁾。グリゴリエフの民族芸術論のなかでは、この民族の他者体験、客観的な自己意識に大きな意味が与えられる。したがって彼がプーシキンを、ロシアの民族性を全面的に反映した「我らがすべて」(Лк, 166) と呼ぶとき、彼はプーシキンに内在する資質のみではなく、プーシキンが西欧文化との接触を通じて、自己を相対化したあげくに、批判的・意識的に文学のうちに取り込んだものの豊かさを意味しているのである。このような発想の根本には、民族性という概念そのものが、ロマン主義運動の流れの中で、「戦いの言葉」として、歴史的に形成されてきたものだという自覚がある⁸⁵⁾。後にみるように、グリゴリエフは、プーシキンの作品に現われた2種類の主人公群を、文学的に自覚された民族的なタイプとして取り上げ、その発展・継承の過程を追ってゆく。しかしそれと並行して、かれはロシア思想における民族的意識の形成に関する一連の考察を行なっている。それは1861年の『ヴレーミャ』に掲載された「民族性と文学」以下の連作⁸⁶⁾であるが、ここにはいわゆる「土地主義」思想の本質的な部分が反映されている。

b ロシアの自己意識

この未完の連作の中でグリゴリエフがロシアの民族意識形成のメルクマールとして捉えるのは、カラムジーン、チャーダーエフ、ベリンスキーらの仕事である。グリゴリエフによれば、18世紀のロシア思想(カンテミールからラジーシチェフまで)には、民族性という自覚的な理念は存在せず、自国の伝統と、西欧文化の模倣とが、「二重信仰」として、自然に存在していた。(Эст, 177-179) ただシチェルバートフやラジーシチェフのうちのみ、後代の両陣営に分化する思想の萌芽が、漠然とした形で存在していたにすぎない。

(Эст, 180-181) カラムジーンにおいて、文学ははじめて、自国文化への自覚的な対応を始める。カラムジーンは、いきいきとした感性をもって、西欧文化を吸収し、西欧的な思想の尺度を用いてロシアの文化と歴史をはかろうとした。その結果が彼の『ロシア国史』である。(Эст, 186) そこにある西欧的尺度の借用から生まれた不自然なアナロジー(分外地制度と封建制、イワン4世とルイ11世のアナロジーなど)は、一種の「トリック」として、後世のロシア民族性の概念に誤解を与えはしたが、(Эст, 186, 240) その仕事は同時に、有機的な全一体としての民族のイメージを人々にはじめて与えたものであった。(Эст, 195) その意味で彼はロシアの民族文学運動の先駆けとなった人物であった。

同じ西欧的な尺度を用いながら、まったく別の帰結にいたるのが、チャーダーエフの仕事であった。大胆で、誠実な分析家チャーダーエフは、カラムジーン的なロシア民族観の

虚構性を批判し、ロシア民族のうちに西欧的な意味での精神的・道徳的な観念が存在しないことを論じた。彼にとって、ロシアは、人類から取り残されたものであった。(Эст, 198-199) この意識から、二つの対照的な、自覚的な思想潮流(西欧主義とスラブ主義)が生まれた。だがその両者とも、民族性の問題に正確に対応せず、極端な理論に走った。すなわちチャーダーエフ的な意識から直接に帰結する西欧主義は、ロシアの国民性を批判しながら、じつはその誤った表象を実態と取り違えて断罪していたのみであり、(Эст, 220-221, 233) いっぽうスラブ派は、祖国の文化・歴史を研究しながら、西欧文化に対するその特異性を神秘化し、ほとんど宗教的な教条を作り上げた。(Эст, 173) 両者に共通した欠陥は、ロシア史をピョートル改革を境とした、まったく相互に関係のない二つの部分に分断してしまうことである。(Эст, 233-234)

グリゴリエフが西欧主義の典型とみたのが、ベリンスキーである。その思想の特徴を、彼は西欧的文明・教養への傾倒以外に、「中央集権志向(централизм)」、コスモポリタニズムなどにみている。① イワン4世やピョートルといった、英雄的な人物による国家の集権化の方向を、歴史の必然として肯定し、そこから漏れ落ちる異教的、非文明的な要素を軽視する態度。(Эст, 241, 246-247) ② 他のスラブ民族(ブルガリア人やウクライナ人)の文化や、地域文化への冷淡さ。(Эст, 254) ③ 個々の民族の特性をではなく、それが人類という「抽象的な概念」に寄与する要素のみを評価する態度(Эст, 269-270)などに、彼はその現われを見ている。グリゴリエフによれば、ベリンスキーの思想においては、民族および民族性という概念は、抽象的な人類の理想にいたる、過渡的な役割を果たしたにすぎない。(Эст, 267) したがってベリンスキーが、各民族の自立的な意義を主張し、ロシア国民の独自性を語る時でも、その本質は、コスモポリタニズムに結びついている。その証拠に、ベリンスキーは、ロシア的な民族性の特質を、他者のもの、ヨーロッパ的なものを柔軟に受け入れて自分のものとするという消極的な面にしか見ておらず、その積極的な面を評価しようとしなかった。(Эст, 263) 以上が、ベリンスキーを意識しながらそれを乗り越えようとしたグリゴリエフの考え方である。

この中断されたシリーズの根本思想は、西欧主義もスラブ主義も、民族性への態度を極端に理論化するあまり、ロシアの国民性の有機的な発展史にたいする実感的・直接的な理解を欠いているという考え方である⁸⁷⁾。このような理論的立場の限界を越えるものを、グリゴリエフは芸術家に求める。「プーシキンは西欧派でもスラブ派でもない………プーシキンはヨーロッパの発展の諸局面との接触から生まれた。ロシアの人間である」(Эст, 203) これはおそらく単にプーシキンの特徴を述べた言葉ではなく、文学の中でこそ、ロシアの民族性の自覚的、実感的な把握と表現がなされてきたという信念を述べたものである。ロシア文学における民族的自己意識の歴史を、彼はプーシキン、レールモントフ、ゴゴリ、オストロフスキー、ツルゲーネフらの描いた主人公像の分析(タイプ論)という形で描こうとした。そこには、彼の批評観、歴史観そのものが反映されている。

4 歴史と文学批評

a 批評意識と歴史意識

グリゴリエフには、批評行為一般の困難さの認識があった。ツルゲーネフ論の冒頭で、彼は批評行為が人間を「感じる」存在と「判断する」存在とに分裂させるという認識を語っている。批評家はたとえば作品への個人的な共感を感じながら、その個人的な印象を一般的な印象と対比し、さらにその両者を「理性的なものと、非理性的なものに腑わけしてゆく」判断者であることを強えられる。このような分裂を担えるもののみが、偶然的なもの、混沌としたものから、理性的なものを抽出することができるのだ、と彼は語る⁸⁸⁾。彼の批評の一見回りくどい、しばしば論旨のたどりにくい展開は、おそらくこの仕事の困難さの認識から生まれている。批評と芸術との関係についての彼の定義も、単純ではない。なぜならそこに、芸術の解説者としての役割と、芸術家と同等の特異な認識者としての役割とが混在しているからである。

「批評の芸術に対する関係は、芸術の生に対する関係に等しい。つまりそれは思想を解釈し、説明し、美しい作品の背後に秘められた光と熱とを解き放つことである。しぜんの勢いとして、批評は芸術作品をその発生の土壌と結び付け、芸術家の生に対する肯定的なあるいは否定的な態度を検討し、そうして生の問題そのものへと下降して行くのである。」(JIK, 127-128) このような定義においては、批評家は芸術作品の思想と、その環境との関係を解明する解説者である。「批評は生に新しいものを吹き込むものではなく、新しいものを解説するのみだ。」と彼は別の文章の中で語っている⁸⁹⁾。しかし解説者としての役割は、芸術作品への隷属を意味するものではない。彼の意見では芸術も芸術批評も、同一の規範、つまり理想という規範にしたがう。芸術が理想的なものの反映だとしたら、批評はそれを解明する判断基準を、芸術そのものからではなく、理想的なものの本質から直接導かなくてはならない。この理想の洞察力において、芸術家と批評家との間には類縁性がある。

「批評家は、半ば芸術家、あるいは一種の立派な芸術家なのであるが、ただし彼においては判断・分析の力が、創造の力を上回っているのだ。」(JIK, 127) 観念論の語彙でいえば、批評家は分析的な悟性と、直観的な理性とをあわせもつ存在である。こうした認識はベンスキーの批評観と根本的に一致している⁹⁰⁾。

実際のグリゴリエフの批評は分析的であるよりも、はるかに直観の領域に属していた。彼は対象となる作品の構成や、形式や、筋といったものにほとんど触れないままに、作品の提示する問題を大づかみに捉えようとする⁹¹⁾。彼は個々の批評作品の完結性や明晰さ(主題と批評対象の限定、問題設定から論証、結論へといたる構成、原則論と各論の要領よい配分、用語の平明な定義)というものにも重きを置かなかった。彼の批評は常に、ロシア文化のアイデンティティーの問題ともいえるべき、単一のテーマをめぐる果てしない考察であり、批評対象となる文学作品は、この問題をめぐる彼の思考に刺激を与える対話の相手として存在する。したがってツルゲーネフ論(『ツルゲーネフとその創作』(1859))以降の彼の批評作品は、本質的に一つの作品と考えるし、彼は実際複数の作品の中で、

同一の思考過程を、同一の文章で繰り返している。グリゴリエフによれば、批評とは作品についてではなく、作品を巡って書かれるべきものなのである⁹²⁾。

『現代芸術批評の原理、意義、様式批判』(1858)のなかで、グリゴリエフは批評行為のこのような原則論に加え、同時代の批評観の批判を媒介としながら、自己の文学観のさまざまな側面を語っている。

まず芸術が歴史、民族性、現実世界といったその環境と密接な関係を持つという認識から、唯美主義的な芸術観（芸術のための芸術論、あるいは芸術のディレッタントイズムとも呼ばれる）が、批判の対象となる。彼がこの名で呼んだものは、「文学現象を閉ざされたものとしてとらえ、それをひたすら審美的に評価する」立場、つまりたとえば「作品の構成とか、全体にたいする、あるいは全体の意図に対する部分の関係の美醜を論じ、作品の建築的な構成や、絵画的な描写にばかり見とれている」（JIK, 119）立場のことである。彼によれば、このような批評は不可能であり、また無意味である。不可能であるのは、芸術が常に、そこに現われた作家の世界観に対する何らかの積極的な関与を要求し、批評家をその審判者の立場に引き据えてゆくからである。（同上）またそれが無意味であるというのは、① もしそれが本物の芸術家であれば、おのずと美と節度の感覚を備えているはずであるし、もし彼にその感覚が存在しないならば、それを教え込むことはどんな議論をもってしても不可能であるからであり、また② 形式をめぐる議論は、一般読者に対して、芸術作品の意味を説明しないし、その理解によって読者が精気を得ることを助けもしないからである。（JIK, 123）彼によれば、唯美主義的な批評が意味を持っていたのは、芸術が閉ざされたものとしてではなく、社会の宗教、遊び、記憶、祝祭や政治と一体化していた、古代においてのみであった。「古代の批評が課題としていたのは、自分達の芸術の美を説明することであり、その精神と、思想的な内容とを詳述することではなかった。なぜならその思想は、民衆の思想と同じものだったからである。」（JIK, 123-124）「思想と生との紐帯」が多少なりとも分断した時代においては、批評は単に技術論的なものではありえない。批評は芸術と同様に、意識的な、全人格的な認識と発見と批判の行為でなければならないのである。

彼がここで直接批判の対象としているのは、芸術作品の構造美をほとんど生理的な快楽に結び付けるドルジーニンのような立場である。彼はそのような批評観のうちにある、現実と理想とへの無関心を非難するが、一方で、芸術が個人としての人間と同じように、独立した、自立的な価値を持つ存在であるという思想を否定しはしなかった。「芸術は人間の魂の為に存在するものであり、自由な形象の造形を通じて、魂の永遠の本質を表現する。その点において芸術は、すべての有機的な存在と同じく、自由なもの、自立した、自己のために存在するものである。ただ芸術がその有機的な内容とするのは、空虚な遊びではなく、魂と生なのである。」（JIK, 369）このような立場から、彼のもう一つの批判、功利主義的芸術批評の批判が導かれる。それは彼の表現によれば、何らかの「あらかじめ意図された理論的な（外在的な）目的」を、芸術作品のうち求め、「芸術を既成の理論の道具と化してしまう」態度である。（JIK, 116-117）たとえば「芸術の創造物は、現実美より低位である」「芸術は、生活において人間の興味をひくすべてのものを再現する」⁹³⁾といった

定義に現われる、「有機的な美の感覚を欠いた」(Лк, 117) チェルヌイシェフスキー的な芸術観、またたとえばオストロフスキーの作品の中に、「闇の王国」にたいする批判という機能を見ようとするドブリューボフ的な「現実的批評」、さらにスラブ派の文学観などを、彼はすべてこの「理論的批評」の範疇にいれ、それを生を自分の恣意的な基準に当てはめて裁断する「プロクルステスの寝台」という名で呼んだ。(Сав, 12: 11-15)

グリゴリエフはこの理論派およびその思想の祖とみなされたベリンスキーの立場を、「歴史主義 (историческое воззрение)」という別名で呼んでいるが、それに対する批判の中には、彼自身の歴史観が反映している。

芸術が歴史的に変化・発展してゆくものであるという芸術史の観念は、グリゴリエフの有機的芸術観にとっても無縁のものではなかった。したがって彼は、芸術の変化過程を、国家や社会やモラルの概念の発展との関係でとらえ、芸術作品同士の継承関係、因果関係を考察し、作品の中にある新しいものと古いものを研究してゆくという意味での「歴史的批評 (историческая критика)」の立場を、当然のものとして肯定した⁹⁴⁾。しかし彼は同時に、新しいもの、変化してゆくものの中には、必ず「永遠なるもの、変化しないもの的一部分」が存在しているはずだ、という立場をとった。したがって、芸術作品の歴史を語る際には「普遍的な美学の法則」が前提とされているべきだ、とするのである。「歴史を信じるということは、つまり永遠不変の真実を信じるということだ。」(Лк, 138-139)と彼は考える。

彼のこのような立場からは、同時代の歴史観が不変のものを見失っていると見えた。彼によれば同時代の歴史主義批評は、起点も終点も持たない「無際限の発展」という観念に支えられている。この観点にたつとき、生の各瞬間はそれぞれ次の瞬間への過渡期にすぎない。それぞれの時点で、現在形での自己認識を支える価値基準は失われ、人間は発展の最新の段階を根拠もなく肯定するしかない。グリゴリエフによれば、これはヘーゲル主義の悪しき側面であり、ベリンスキーやチェルヌイシェフスキーらの世界観も、それに支配されていたのである。

永遠の発展という思想は、「永遠の前にはすべてがむなしという運命論」(ニヒリズム)に結びつく、と彼は考える。そして一方で人間はその本性からして「何らかの可視的な形を持つ理想」を求めるが故に、この思想に立脚するものは、何らかの恣意的な時点を発展の最終段階として理想化する。——「ちょうどヘーゲルが、発展の究極をゲルマン民族に見たように」(Лк, 130) —— このようにして恣意的に選びとられた理想が、「理論」という名の偶像を生み、現象を自己の立場から裁断してゆく。……これが彼の歴史主義批判の論旨である。ここで彼はヘーゲルの「世界精神」という概念を、永遠不変の「人類の魂 (душа человеческая)」の立場から、抽象的なものとして批判しているのである⁹⁵⁾。

この人間の魂という概念の内容を、彼は説明しようとはしないが、歴史主義にたいして「歴史的感情」という概念を提示しながらその性格を素描している。「魂のためには、常に唯一の理想が存在し、魂そのものは発展することはない。発展するのは、つまり新しいものの見方や、資料の量によって豊かになってゆくのは、魂の経験世界、その知識世界である。」(Лк, 132) 「あらゆる時代、あらゆる民族において……人類の魂はいつも同一

の要求を、いつも同一の希求を表明してきた。……芸術は、常にその要求、希求に答えようとするものであった。」(JK, 150) おそらくこの人間の魂とは、さきに触れた人類の発展の根元にある「単一なるもの」と同じもの、つまりグリゴリエフにとっての神のイメージである。彼のいう本当の歴史的な感情とは、この不変なる人類の魂を感じ取り、「生の諸現象相互の有機的な結び付き、生の全一性を感じることに」(JK, 145) である。その背後にはさらに生々しい感覚、つまり過去の痛みの声を現在のうちに聞き取り、現在と過去、死せるものと生けるものとを結び付ける「有機的な愛」(JK, 146) の感覚がほのめかされる。歴史的な感情とは、彼によれば歴史を信じる心であって、決して何等かの公式的なものではない。しかし同時に、歴史的な感情がなければ、歴史そのものも存在せず、単に「影絵のごときもの」が残るばかりであり、そのとき芸術も生の偶然的な現象のコピーと化す、と彼は語る。(JK, 149-151) 彼によればこの普遍的な感情は、18世紀の啓蒙主義的、合理主義的精神への反動として、ヘルダーやシェリング、あるいはロマン主義者たちのうちで意識的な立場として形成されてきたものである。(JK, 133-135, 144-149) 従って彼が同時代の批評にみた歴史主義も、この歴史的な感情の申し子であるのだが、ただそれに悪しき公式を当てはめることで、誤った道に落ちたのである。(JK, 135)

グリゴリエフは歴史哲学そのものには手を染めていないので、彼の歴史的な感情説の行き着くところは、あくまでも曖昧である。しかしヘーゲルの世界精神にむけられた彼の批判が、実際にはいわゆる科学的歴史観一般の批判に帰着していることは、確かであろう。その意味で彼の歴史感情説は、例えば「過去から未来に向かって飴のように伸びた時間という蒼ざめた思想」に対して、「上手に思い出す」技術を説く、小林秀雄の立場⁹⁶⁾にまで通じるものを持っているのである。

b 歴史感覚とタイプ論

歴史のうちに変わらぬものを見ようとするグリゴリエフの歴史感情説は、それぞれの民族のうちに不易な、典型的な個性を見ようとする姿勢ともつながっている。文学論において、これは作家たちが描く様々な主人公像を、個のうちに何等かの普遍的なイメージを内包したもの(タイプ)としてみる態度につながる。一つの民族が共有するいくつかの典型的な人間のイメージは、作家たちによって生きた人物像として描かれながら、その究極的な表現を見いだしてゆく、とグリゴリエフは考える。「おのおののタイプは何等かの有機的な存在として、創造に必要不可欠な輪であり、生まれ、生れ変わり、変化しながら、しかもなお永遠の有機的な生をいきている。」(Эст, 127) タイプとは、つまり継承され、純化されてゆく、永遠のイメージであり、芸術的タイプの継承関係を追求する方法論は、グリゴリエフが「無際限の発展」理論と呼んだ歴史主義批評に対抗するものとしての意味を持っている。

この思想は、タイプの描出に関わる作家の主体性を除外して語られるとき、一種の神秘主義的な色合いを持つ。「あるタイプ、ある理想的な個性(индивидуальность)は、なんらかのインド的化身(avatar/incarnation)……の過程を経て、一つの(芸術的——望月)タイプとして、つまり何かしら本質的に完結し、確定した、特殊なもの、その潜在力にみあった最終的な形として実現される。その形象において、タイプのあらゆる根源力(ス

チヒーヤ)に、節度と芸術的な調和がもたらされるのである。」(Эст, 122) 先述のように、芸術家自身もある特定のタイプの現れだと彼は考える。従って芸術家の人物像の間にも、継承・純化の過程が想定される。例えばロシアロマン主義の流れの中にあつて、マルリンスキーやポレジャーエフが混沌とした形で持っていた要素(無規範な情熱、現実批判、懐疑といったもの)が、レールモントフにおいて節度と調和を備えた人格として実現される、という議論を彼は好んで展開した⁹⁷⁾。民族に内在するタイプのイメージは、人類に普遍的な人物像にも民族的なニュアンスを与える。たとえばバイロンのチャイルド・ハロルドの「憂鬱 spleen」が、プーシキンのオネーギンにおいて、ロシア的な「気うつ (хандра)」、 「憂愁 (тоска)」と化したという議論である⁹⁸⁾。

実際の文学評論において、グリゴリエフは、ロシア精神のうちに2つの根源的なタイプを想定し、その文学的な表現を追求している。一方は傲慢な自己主張、無軌道、自由と力の希求といった要素を内包した、情熱的、英雄的な形象で、彼はこれを特有の有機的イメージをこめて「猛禽的タイプ (хищный тип)」⁹⁹⁾と名付けた。また他方は素朴さ、安定、健全な良識、土着性を備えた形象で、「温順なタイプ (смирный тип)」と呼ばれる¹⁰⁰⁾。この2つのタイプはグリボエードフやロマン主義者たちによって意識され、プーシキンにおいて一つの対タイプとして、文学的な表現をみる、と彼は考える。すなわち前者はアレコ(『ジプシー』)、シルヴィオ(『ベールキン物語』)などの情熱的な人物像として、また後者は『ベールキン物語』などの語り手ベールキンにおいて。この2つの文学的タイプに対するグリゴリエフの性格付けは、単純ではない。つまり前者はその力と自由への意志のうちに、英雄的な存在への可能性を秘めているが、その輝かしさはしばしば内容を欠いたものであり、自らの土壌から離脱して自分を見失ってゆく傾向をもつ¹⁰¹⁾。いっぽう後者は現実に回帰してゆこうとする晩年のプーシキンの、さめた、冷静な目を体現しているが、それはあくまでも前者のタイプの批判として描かれた「消極的(否定的)タイプ」、時に滑稽な、同情をさそう虚弱なタイプであり、単独では主人公になりえない¹⁰²⁾。両タイプはここで、いわばロシア的精神の両極を表わす神話的な形象として捉えられている。

グリゴリエフの考えによれば、プーシキンが「未だ色彩ぬきで、ただ輪郭のみで」(Лк, 166) 素描したこの2つのタイプが、後生の作家たちによって完成されてゆく。前者の猛禽的タイプは、レールモントのペチョーリン像において、強さ、冷酷さ、大胆さ、自己矜持といった要素と、自己への懐疑、二重性、悲劇性を秘めた、総合的な個性として完成された。それゆえ「ペチョーリンは単に自分の時代の英雄であつたばかりではなく、ほとんどわが国の英雄的なるものの、有機的なタイプの一人なのである。」(Сав, 6:36; Лк, 203)

いっぽうベールキンの温順なタイプは、ツルゲーネフのラヴレツキー(『貴族の巢』)像において完成される。グリゴリエフは、精神的・肉体的な外国放浪から祖国の土地へと回帰して行くこの人物のなかに、19世紀前半のロシアの精神史が体現されていると見なしている¹⁰³⁾。ツルゲーネフの一連の主人公のうちでは、(西欧的な)哲学的、理論的な世界観と、「自らを生んだ土壌との内的、生理的な結び付き」の感覚が、情熱的な、張りつめた精神と、落ち着いた、温順な精神とが相克している。(Лк, 276, 289) それは作者と

作者の生きた時代の精神の、正確な反映である。そして、ラヴレツキーにおいて、最終的に後者の原理が勝利する。「現実の前での、民族の真実の前での従順さ」と表現される、民族的なものへの回帰現象である。このような時代の精神的体験を反映しているがゆえに、ラヴレツキーは、すでにベールキンのような、単に批判としての、弱々しい、ときに滑稽な人物像ではない。それはすでに、生き生きとした、積極的な形象（真のタイプ）である。

(Лк, 337-338) このようにグリゴリエフのタイプ論は発展してゆく。

グリゴリエフはこの『貴族の巣』を「懺悔の書」と見なしているが、(Лк, 346) じっさい「民族の真実の前での従順さ」という思想は、教養階級と民衆との和解を説く「土地主義」の教条としての意味をおびた。のちにストラホフは、グリゴリエフの思想を紹介しながら、ロシア的精神の象徴としての温順なタイプの情熱的なタイプに対する、優越的な意味を強調し¹⁰⁴⁾、ドストエフスキーは「温順さ (смирение)」の宗教的な意味を追求してゆくことになる。しかしグリゴリエフの文学論においては、この2つのタイプの概念は、択一的な意味を持つものでもないし、宗教的な意義が与えられているものでもないということは、確認しておくべきであろう。またレーマンは、この両タイプ論を、ロシア的なもの(テーゼ)と西欧的なもの(アンチテーゼ)とのあいだの弁証法として考える傾向を見せているが¹⁰⁵⁾、グリゴリエフの思考方法は、対立する両要素が止揚されるのではなく、最後まで根源的なものとして残るという意味で、弁証法的でさえない。

彼にとっては、従順さと同じく情熱的、英雄的な要素も、外来のものではなく民族的な資質であり(例えばステンカ・ラージンの例を彼はあげる)、プーシキンやレルモンツフがこのような人物像を描いたことには、単なる外来の(ロマン主義の)影響に帰すことのできない、本源的な意味と必然性がある。素朴さや健全な良識と、情熱的な、猛々しい要素とがあってはじめて文学は民族性を総合的に反映することができるということを、彼は繰り返し主張している¹⁰⁶⁾。彼の論の主眼は、ここでも民族性の何等かの側面を価値付けることにはなく、作家たちがそれをいかに包括的、総合的に描きえているかということの研究にある。彼のタイプ論が、ロシア国民性論として完全なものであるか否かは別にして、彼は民族文学の有機的发展という思想を、タイプの発見、継承、完成に関する議論として具体化し、作家たちによる歴史的共同作業のイメージを描き出したのである。

5 表現としての批評

以上グリゴリエフの芸術観のいくつかの基本的な側面を概観してきた。それはいわば、芸術作品を有機体(生きもの)としたうえで、その発生(創作と作家)、生態(民族性、地域性、歴史性)、成長(思想や文学的形象の継承や発展)などについての考察を語ったものである。有機体論者にならって、彼の批評の総体を樹木にたとえるならば、ここに見た諸要素は、その根にあたり、個々の作品論や作家論に実現されてゆく批評家の発想の根本を表わしている。彼の思考の基本的なパターンを捉えることが、本論の目的でもあった。

何度か触れたように、彼の芸術理論は体系的なものではない。そこにはまず芸術批評の重要な一面、つまり作品の構造や芸術ジャンルの特性、表現の技法といったものに関する

考察が欠落している。またここで仮に分類した各論（芸術論、民族論、歴史論、批評論など）の相互関係も、図式化しうような構造をなしているのではなく、ある統合感覚のなかでダイナミックに結び付いているものである。その感覚とは、次のような表現に要約されるような、ごく素朴な、しかし根強い、生命と芸術にたいする跪拜の感覚である。「生を愛すること、生のみを愛し、その鼓動を大衆のうちに聞き取り、芸術作品のうちに現れた生の声に耳を傾け、生が自らの覆いをとりさり、その新しい秘密を開示して、われわれの古くさい理論を破壊するときに、宗教的な喜びを感じること………」(JIK, 378-379)

普遍的なもの（例えば「人類の魂」という概念）と個別的なもの（民族性や個人の人格という概念）との関係も、このような感覚を介して捉えられているのであって、それぞれの固定的な定義を彼の中に捜すことはできない。変わらぬもの（永遠の理想）とその多彩な現実的表象（彩りのある真実）との関係、「芸術」と「民族芸術」との関係も、同様である。

彼はまた同時代の文学批評の問題点を正確に批評しながら、自己の批評論、批評方法を実質的に定義付けることをしなかった。否定（批判）の仕事をしうる者が新しいものを定義できるとは限らない、と述べつつ彼は自らの仕事を、何等かの批評原理を発見することでも、定義することでもなく、「(新しい批評への) 要請をはらんだ大気にむけて、通風口を開けはなつ」ことにたとえている。(Эст, 117-118) グリゴリエフを新しい批評の創始者とするストラホフやグロスマンの定義が、しばしば空虚に見えるのは、彼らが本質的に理論化しきれないグリゴリエフの仕事の中に、何等かの完結した方法論や体系性を見いだそうとしているからである。

有機的ということ、部分と全体が構造的に、緊密に結びついていることだとするならば、しばしば綿密なプランを欠いた、未完成な印象を与える彼の批評を、有機的と名付けることはむずかしい。しかし彼が芸術作品を生きものと感じる感覚を実際に持っていたこと、そして芸術作品を語る批評が、単に論理的なもの以上のもの（表現）であるべきだと感じていたことは確かであろう。例えば V. テラスは、グリゴリエフの難解な文章がカーライルの場合と同じく、読まれるよりも語られることで理解できるような弁論術のレトリックを備えていることを指摘している¹⁰⁷⁾。またエゴロフは、一見構成の感覚を欠いたグリゴリエフの批評文が、複雑に枝を絡み合わせた樹木のように発展してゆく、彼の思想の形式をそのままに反映していることを分析している¹⁰⁸⁾。グリゴリエフはしばしば一つの批評文から、別の文へと自己の文章をそっくり引用しているが¹⁰⁹⁾、これはおそらく彼において表現の過程が思考の道筋を正確になぞっており、両者が切り離せぬものとしてイメージされていたことを意味する。また彼は「ヴェヤーニエ」、「草木のごときポエジー」、「彩りのある真実」、「猛禽的タイプ」などといった、一連の生物学的なニュアンスをもった難解な造語を用いたが、これも単に概念を伝えるのではなく、有機的な世界感覚そのものを表現しようという彼の意志を示している¹¹⁰⁾。したがって、部分（個々の表現）が全体（作者の世界観）をはらんでいる、あるいは表現が内容と密着しているというダイナミズムを有機的と呼ぶならば、彼の批評はじつに有機的な性格を備えたものであったと言えよう。

批評行為そのものが、本質的に他者の声を意識しながら、そこに自己の声を織り込んでゆくという意味で「対話的」なものであるが、グリゴリエフの批評のもう一つの特徴は、インチームな対話としての性格を意識的に前面に押し出したことにある。彼の後期の作品は、じっさいその多くが特定の個人に当てた手紙の形式をとっている¹¹¹⁾。その相手は、ホミャコフからドストエフスキーにいたるまで様々であるが、グリゴリエフが不断の、もっとも語りがいのある対話者として選んだのは、ベリンスキーであったように思える。彼はほとんどの評論において、ベリンスキーの概念を暗に陽に引用しながら、そこに自らの感覚をおりこんで、別個の世界をつくりだしている。30年代のベリンスキーの声を拡大しながら、それを後期のベリンスキーおよびその後継者たちの声と対立させてゆく彼の手法は、批評におけるポリフォニーといったものを連想させる¹¹²⁾。『偉大な悲劇役者』(1859)などの小説風の評論では、彼は自分の声も架空の人物に委ねているが、ここでは批評は限りなく文学作品に近づいている。

「批評家の仕事は、俳優の仕事とほとんど変わらない。モチャーロフのような偉大な俳優、ベリンスキーのような偉大な批評家はその死後も、末永く自分の痕跡を残し、時代の大気の中に自らの力強い息遣いを強烈な流れとして残している。」(Эст, 124) グリゴリエフ自身もおそらく自らをそのような表現者として意識していた。とすれば、彼の批評を研究するためには、個々の概念を寄せ集めて全体の論理を推論するという本論の様な方法のみではなく、それぞれを表現として捉えた上で、未完の芸術作品の全体像を推測するという別の方法がとられなければならない。

本論中に部分的に言及したように、彼の思想の源泉や、継承関係もすでに様々な研究者によって解明されてきた。ヘルダーの民族・風土・歴史観¹¹³⁾、シェリングの芸術観・認識論¹¹⁴⁾、カーライルの芸術論・批評姿勢・文体¹¹⁵⁾、とくに30年代のベリンスキーの芸術観・民族観の影響、さらにドストエフスキー、ストラホフらの土地主義や芸術思想、ブロークの詩と詩人観に与えられた彼の思想の影響など。グリゴリエフの思想は、このような大きな流れの中にあるものであり、その意味で彼の美学理論に関してオリジナルなものは何もないというV. テラスの指摘¹¹⁶⁾は正しいと言えるかもしれない。しかしそのような見方は、当然のことながらグリゴリエフがどのようにして有機的な芸術観を持つことにいたったか、彼が50-60年代の文学状況の中でなぜ、いかにしてそれを表現しようとしたかを説明しない。たとえば彼の40年代の散文作品に現れた、分裂とアイロニーを含んだロマン主義的な人物たちと、後期の批評に見られる総合的人格の概念とは、どのように結び付くのか。また彼の実生活に現れる放浪や無頼への志向と、文学論における倫理性、民族的土壌への愛着とはどこで結び付いているのか。彼の土地主義はなぜ土着ではなく、回帰として現れるのか。さらに彼の土壌の観念の中に、ドストエフスキー的な意味での完教的な要素が希薄なのはなぜか、など。このようなことを解明するためには、彼の伝記や詩人・小説家としての活動、及び同時代の文芸批評状況などを視野に入れながら、有機的批評の自己表現としての側面に触れてゆかなければならない。すでにエゴロフやホイットエイカーなどによって試みられはじめている以上のようなテーマについては稿を改めて再論したい。

テキスト

グリゴリエフの作品の引用は、以下のテキストによった。それぞれのテキストへの言及は、括弧内に示された略称と巻数、ページ数によって行なう。例 (Сав, 1 : 42) = 下記サヴォードニク編作品集第1巻42ページ

(Сав) *Собрание сочинений Ап. Григорьева в 14-и томах*, под ред. В. Ф. Саводника, (Москва, 1915).

(Мат) Ап. Григорьев, *Материалы для биографии*, под ред. В. Княжнина, (Петроград, 1917).

(Вос) Ап. Григорьев, *Воспоминания*, под ред. Иванова-Разумника, (Москва-Ленинград, 1930).

(Лк) Ап. Григорьев, *Литературная критика*, под ред. Б. Ф. Егорова, (Москва, 1967).

(Эст) Ап. Григорьев, *Эстетика и критика*, под ред. А. И. Журавлевой, (Москва, 1980).

(Ег) Ап. Григорьев, *Воспоминания*, под ред. Б. Ф. Егорова, (Ленинград, 1980).

— 注 —

- 1) Б. Ф. Егоров, “Аполлон Григорьев – критик,” *Ученые записки Тартуского государственного университета*, No. 98 (Тарту, 1960), стр. 194.
- 2) Гриゴリエフの青年期の多彩な思想遍歴については、彼の “Мои литературные и нравственные скитальчества,” (1862, 1864), [上記 Мат, Вос, および Ег 所収] を参照。後者に付されたエゴロフの解説 “Художественная проза Ап. Григорьева” には、彼の人格形成に影響を与えた時代の思想的雰囲気、手際よく概説されている。また彼のフリーメソン体験については、“Б. Я. Бухштаб,” Гимны Аполлона Григорьева,” в его книге *Библиографические размышления по русской литературе XIX века*, (Москва, 1966) を参照。
- 3) Гриゴリエフの関係した雑誌、新聞および掲載作品については、下記のエゴロフによるビブリオを参照。
Б. Ф. Егоров, “Библиография критики и художественной прозы Ап. Григорьева,” *Ученые записки Тартуского государственного университета*, No. 98 (1960), стр. 215-246.
- 4) Гриゴリエフは同編集部誕生の直後(1851)から、その崩壊(1855)まで、積極的にその活動に加わった。彼の同編集部との関係については、注3のエゴロフのビブリオ (pp. 221-233), および次の論文を参照。
И. Зильберштейн, “Ап. Григорьев и попытка возродить ‘Москвитянин,’” *Литературное наследство*, No. 86 (Москва, 1973).
- 5) Гриゴリエフは1861年から、同誌の右派を代表する指導的批評家として活躍したが、同年5月にはすでに編集部との思想的、感情的な対立が一因となって、オレンブルグへ去り、翌年まで復帰しなかった。彼と同誌の編集部との複雑な関係については、以下の論を参照。
А. Л. Осповат, “К изучению почвенничества,” *Ф. М. Достоевский : материалы и исследования*, том 3 (Ленинград, 1978), Его же, “Заметки о почвенничестве,” там же, том 4 (Ленинград, 1980).
В. С. Нечаева, *Журнал Ф. М. и М. М. Достоевских “Время”*, (Москва, 1972).
望月哲男「グリゴリエフとドストエフスキ：土地主義の土壌」『文集ドストエフスキ

- イ』No. 2 (東京, 1981)。
望月哲男「オレンブルグからの手紙：グリゴリーエフ，ストラーホフ，ドストエフスキイ」同 No. 3 (東京, 1983)。
- 6) См. Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, том 20 (Ленинград, 1980), стр. 133-136.
- 7) См. Вос, 458-461.
- 8) Н. Н. Страхов, “Война и мир : сочинение графа Л. Н. Толстого,” *Заря*, No. 2 (1869), в кн. Н. Н. Страхов, *Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862-1885)*, изд. 4-е, (Київ, 1901), стр. 220-260.
- 9) А. А. Блок, “Судьба Аполлона Григорьева,” *Стихотворения Аполлона Григорьева*, под ред. А. А. Блока (Москва, 1916), стр. I-XXXVIII.
ブロークとグリゴリーエフの関係については、以下の論文を参照。
Д. Благой, “Ап. Блок и Ап. Григорьев,” в его кн. *От Кантемира до наших дней*, том 1 (Москва, 1979).
В. В. Кудасова, “Аполлон Григорьев и Александр Блок,” *Вопросы литературы : художественный метод — художественное своеобразие*, вып. 9 (Владимир, 1975).
Е. Ланда, “Александр Блок в работе над Аполлоном Григорьевым,” в его кн. *Мелодия книги : А. Блок — редактор*, (Москва, 1982).
- 10) Л. Гроссман, “Аполлон Григорьев : к пятидесятилетию смерти,” *Русская мысль*, No. 11 (1914), в его кн. *Три современника : Тютчев-Достоевский-Аполлон Григорьев*, (Москва, 1922)
- 11) А. Бем, “Оценка Ап. Григорьева в прошлом и настоящем,” *Русский исторический журнал*, кн. 5 (1918).
- 12) 前掲サヴォードニクの作品集以外に、以下の作品集の試みがあるが、いずれも1巻で挫折している。
Сочинения Ап. Григорьева, под ред. Н. Н. Страхова, том 1 (Санкт-Петербург, 1876).
Полное собрание сочинений и писем Ап. Григорьева в 12-и томах, под ред. В. Спиридонова, том 1 (Петроград, 1918).
- 13) 前掲 Вос, Мат や、上記スピリドノフの作品集には、同時代人の回想や伝記資料が集められているが、グリゴリーエフの生涯をおおう伝記は、まだ書かれていない。
- 14) 前掲 Лк, Эст, および注1のエゴーロフの研究のほかに、以下の仕事がある。
А. А. Григорьев, *Избранные произведения*, (Библиотека поэта : большая серия), под ред. Г. П. Макогоненко, (Ленинград, 1959).
А. А. Григорьев, *Театральная критика*, под ред. А. Я. Альтушуллера (Ленинград, 1985).
Аполлон Григорьев, *Одиссея последнего романтика*, под ред. А. Л. Осповата (Москва, 1988).
- 15) У. А. Гуральник, “Ап. Григорьев — критик,” *История русской критики*, том 1 (АН СССР, 1958).
Б. Я. Бухштаб, *op. cit.*
В. Раков, *Аполлон Григорьев — литературный критик*, (Иваново, 1980).

- C. Вайман, “К сердцу сердцем, об “органической критике” Аполлона Григорьева,” *Вопросы литературы*, No. 2 (1988).
- 16) J. Lehmann, *Der Einfluss der Philosophie des deutschen Idealismus in der russischen Literaturkritik des 19 Jahrhunderts: Die “organische Kritik” Apollon A. Grigor’evs*, (Heiderberg, 1975).
- R. Whittaker, *A. A. Grigor’ev and the Evolution of “Organic Criticism*, Dissertation for Ph. D. (Indiana, 1970).
- W. Dowler, “Herder in Russia: A. A. Grigor’ev and “Progressivist-Traditionalism,” *Canadian Slavonic Papers*, vol. 19 (1977).
- V. Terras, “Apollon Grigor’ev’s Organic Criticism and its Western Sources,” *Western Philosophical Systems in Russian Literature*, (Univ. of California, 1979).
- 17) プラトン『パイドラス』264 C
- 18) アリストテレス『詩学』第8章51 a 32-35。
- 19) G. N. G. Orsini, “The Organic Concepts in Aesthetics,” *Comparative Literature*, VXXI, No. 1 (1969), pp. 1-30.
- 20) M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953), p. 169.
- 有機的美学の部分・全体論については、他に下記の論を参照。
- D. C. Phillips, “Organicism in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries,” *Journal of the History of Ideas*, No. 31 (1970).
- 21) V. Terras, *Belinskij and Russian Literary Criticism: The Heritage of Organic Aesthetics*, (The Univ. of Wisconsin Press, 1974), pp. 9-15.
- 22) 芸術作品の全一性、直観的認識と分析的認識の差異、芸術の有機的な発展、芸術の民族性と歴史性などの問題に関する И. С. Хомяков, И. В. Киреевский, К. С. Аксаков, В. Г. Белинскийなどの考察については、以下の研究を参照。
- V. A. Кошелёв, *Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1840 – 1850-е годы)*, (Ленинград, 1984), стр. 56-105.
- V. Terras, *Belinskij and Russian Literary Criticism*, pp. 77-205.
- 23) А. Галич, “Опыты науки изящного,” *Московский вестник*, секция 3 (1825), цитат из кн. В. В. Ванслова, *Эстетика романтизма*, (Москва, 1966), стр. 354.
- 24) А. С. Хомяков, “Записки о всемирной истории,” А. С. Хомяков, *Полное собрание сочинений в 8-и томах*, том 5 (Москва, 1904), стр. 42.
- 25) В. Г. Белинский, “Горе от ума,” (1840), В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений в 13-и томах*, том 3 (Москва, 1953), стр. 423.
- 26) Ф. М. Достоевский, “Г-н – бов и вопрос об искусстве,” (1861), Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30-и томах*, том 18 (Ленинград, 1978), стр. 101. (米川正夫訳)
- 27) ヴラジーミル・ソロヴィヨーフ「チュッチェフの詩」川端香男里訳(筑摩書房、『世界批評大系Ⅱ』1974) p. 402。
- 28) このような有機体論のトートロジー性については、たとえば以下を参照。

- アーサー・ケストラー『ホロン革命』田中三彦, 吉岡佳子訳 (工作舎, 1983) p. 54.
R. N. N. Orsini, *op. cit.* p. 6.
- 29) “Об элементах драмы в нынешнем русском обществе,” *Театральная летопись*, No. No. 4 и 8 (1845), стр. 38-39.
“О так называемой ‘классической’ трагедии,” *Репертуар и пантеон*, No. 6 (1846), стр. 678-681.
“Русская литература в 1851 году,” *Москвитянин*, No. No. 1-4 (1852).
“Русская изящная литература в 1852 году,” *там же*, No. 1 (1853).
- 30) “Н. В. Гоголь и его ‘Переписка с друзьями’,” *Московский городской листок*, No. No. 56, 62-64 (1847).
- 31) 小林秀雄「ドストエフスキイの時代感覚」小林秀雄『ドストエフスキイ』（講談社, 第10刷, 1975) p. 352.
- 32) R. T. Whittaker, *op. cit.* pp. 21-22.
- 33) Б. Ф. Егоров, “Аполлон Григорьев – критик, статья 2-я,” *Ученые записки Тартуского государственного университета*, No. 104 (1961), стр. 58-83.
- 34) Ап. Григорьев, “Мои литературные и нравственные скитальчества,” (1862, 1864). См. *Мат.*, 52, *Вос.*, 91-92, *Ег.*, 46-47.
- 35) グリゴリーエフはしばしば「影響 (влияние)」という言葉の同義語として, この *влияние* という言葉を用いている。彼はこの言葉に汎神論的なニュアンスが込められていると自認している。См. *Вос.*, 3, *Ег.*, 5.
- 36) See J. Lehmann, *op. cit.* p. 62.
- 37) グリゴリーエフはシェリングの思想が, そのすべての段階において, 自分に影響を与えたと書いている。См. *Est.*, 164.
Cf. R. Wellek, *A History of Modern Criticism; 1750-1950*, (New Haven & London, 1965), IV, p. 268.
- 38) V. Terras, “Apollon Grigor’ev’s Organic Criticism...,” p. 77.
- 39) T. Lehmann, *op. cit.* pp. 63-67
- 40) See J. Lehmann, *op. cit.* pp. 67-68. レーマンはまた, グリゴリーエフが “идеал” という概念と “идея” という概念とを無差別に用いていることを指摘している。(*ibid.*, p. 63)
- 41) F. W. Schelling, “Philosophie der Kunst,” in *Schellings Werke, in 14 vols*, ed. by Manfred Schroter, vol. 3 (Munich, 1927), pp. 476, 478.
- 42) В. Г. Белинский, *ИСС*, том 4, стр. 525.
- 43) R. Whittaker, *op. cit.* p. 218. See also J. Lehmann, *op. cit.* p. 77.
- 44) See V. Terras, “Apollon Grigor’ev’s Organic Criticism...,” p. 81, 87.
- 45) F. W. Schelling, “System des transzendentalen Idealismus,” *Schelling, op. cit.* vol. 2, p. 617.
- 46) См. В. Г. Белинский, *ИСС*, том 1, стр. 386, том 2, стр. 185, том 4, стр. 175, том 5, стр. 318-319.
- 47) См. *Эст.*, стр. 59, *Лк.*, стр. 187.

- 48) グリゴリエフの自然派評価については, *Сав*, 9 : 36-37, *Лк*, 52-53, 264, 269... を参照。
- 49) См. Ап. Григорьев, “Об элементах драм в нынешнем русском обществе,” *Театральная летопись*, No. 4 (1845), стр. 38-39.
- 50) См. *Эст*, стр. 56-60.
- 51) См. там же, стр. 88-104.
G. Сандの文学を民族的土壌からの孤立の例と見る考え方は, ホミャコフにも共通している。
См. А. С. Хомяков, “О возможности русской художественной школы,” А. С. Хомяков, *ЛСС*, том 1, стр. 95-96.
- 52) См. *Эст*, стр. 61-62.
- 53) グリゴリエフの初期の小説「ヴィターリンとの知遇」(1845)「オフエーリア」「多数の中の一人」(1846)などのロマン主義的シチュエーション, 人物像のロマン主義的要素(人格の二重性, ヒロイズムやストイズム), およびグリゴリエフ自身のロマン主義世代としての人格的特徴については, 次のものを参照。
В. Ф. Егоров, “Художественная проза Ап. Григорьева,” *Ег*, 337-352.
- 54) См. *Эст*, стр. 60, 100.
- 55) См. *Эст*, стр. 62.
- 56) F. W. Schelling, *op. cit.* vol. 2, pp. 618, 619.
- 57) См. *Лк*, стр. 127.
- 58) *Эст*, стр. 110-115.
- 59) ベリンスキーは芸術的なタイプを, 普遍的なものと特殊なものとのが, 有機的に結合した存在であると, 定義した。См. В. Г. Белинский, *ЛСС*, том 5, стр. 318-319. 彼によれば, タイプとは紋切り型の人物でなく, 個としての人格を備えた生きた個性であり, また時代性と民族性とを反映した形象である。このようなタイプ論は, 民族性の要素を強調されながら, グリゴリエフの文学観に受け継がれた。ベリンスキーのタイプ観については, 以下を参照。
V. Terras, *Belinskij and Russian Literary Criticism...*, pp. 147-148.
- 60) *Эст*, стр. 52-53.
- 61) *Лк*, стр. 166.
- 62) *Эст*, стр. 126-127.
- 63) 和辻哲郎『風土—人間学的考察』(岩波書店, 昭和39年, 第26刷), pp. 209-223参照。
- 64) См. А. С. Хомяков, “Аристотель и всемирная выставка,” А. С. Хомяков, *ЛСС*, том 1, стр. 181.
- 65) 芸術と民族性に関するスラブ派やベリンスキーの思想については, 以下を参照。
В. А. Кошелев, *op. cit.*, стр. 89-98.
V. Terras, *Belinskij and Russian Literary Criticism...*, pp. 92-101.
- 66) レーマンはこの「原初において単一なものとしてあった人類」という概念の中に, グリゴリエフの神のイメージを見ている。
See J. Lehmann, *op. cit.*, pp. 63-67.

- 67) Лк, 399-400, Сав, 11 : 15.
- 68) 民族性とは民族の全的な性格であり, 民族文学 (芸術) とは民衆への興味本意な, あるいは啓蒙的な関心からは生まれぬ, という議論は, ホミャコフ, ベリンスキーに共通している。
См. В. А. Кошелев, *op. cit.* pp. 85-86, 93-94 ; В. Г. Белинский, *ПСС*, том 2, стр. 24-25, том 7, 439.
- 69) См. Эст, 122-125.
- 70) См. Сав, 11 : 59.
- 71) См. В. Г. Белинский, 《Руководство к познанию новой истории для средних заведений》 сочиненное Ю. Самариним, Б. Г. Белинский, *ПСС*, том 8, стр. 279.
- 72) このようなグリゴリエフの民族性概念の柔軟性は, とくに “Стихотворения Н. Некрасова,” (1862) に顕著に現われている。См. Лк, 469-470.
- 73) См. “Гр. Л. Толстой и его сочинения, статья 1-я.” (1862), Сав, 12 : 9-11.
- 74) См. письмо Григорьева А. Н. Майкову (9 янв. 1858), Мат, 215.
- 75) К. С. Аксаковにおけるフォークロア, (個人の) 文学 (литература) さらにそれを越えるものに関する議論については, コーシェレフの研究を参照。
См. В. А. Кошелев, *op. cit.* стр. 77-78, 95-96.
- 76) См. Лк, 478.
- 77) W. ダウラーは F. M. バーナードにならって, ヘルダーの思想的立場を「進歩的伝統主義」と呼びながら, 民族性を民族の一階層の属性ではなく全階層に共通な属性とする点, 民族の伝統が固定的なものではなく, 発展的に自己を実現してゆくものとする点, 民族間の相互影響や融和を積極的に評価する点, 芸術を民族性の最新の発展段階の表現と見なす点, 個人の主体的な意義を強調する点などに, ヘルダーとグリゴリエフの民族観の共通点を見いだしている。See W. Dowler, “Herder in Russia...” pp. 172-180.
- 78) См. Лк, 169-173 ; Вос, 200.
- 79) このような問題に関してのホミャコフの思想については, コーシェレフの研究を参照。
См. В. А. Кошелев, *op. cit.* pp. 80-89.
- 80) V. テラスは, グリゴリエフの「土壌 (почва)」という概念が, シェリングの「神話哲学」の中の, 芸術作品の発生の基盤となる土壌 (Boden) の概念から, 直接とられたことを暗示している。See V. Terras, “Apollon Grigor’ev’s Organic Criticism...” p. 78.
- 81) См. “После 《Грозы》 Островского,” (1860), Лк, 367-386.
- 82) См. Лк, 169, Сав, 10 : 41.
- 83) 「Н. Некрасовの詩」(1862) の中でグリゴリエフは, 元来土着形の作家 (オストロフスキー, Некрасов……) と, 土地に回帰する作家たち (プーшкиン, ツルゲーネフ, ドストエフスキーら) とを, タイプ分けしている。См. Лк, 483-484.
- 84) См. В. А. Кошелев, *op. cit.* стр. 74.
- 85) См. “После 《Грозы》 Островского : письмо второе,” (1860), Лк, 397-398.
- 86) “Народность и литература,” *Время*, No. 2, “Западничество в русской литературе, причины происхождения его и силы,” *Время*, No. 3, “Белинский и отрицательный взгляд в лите-

- ратуре.” *Время*, No. 4. “Оппозиция и застоя, черты из истории мракобесия,” *Время*, No. 5 (1861).
- 87) См. Эст., 170-175.
- 88) “И. С. Тургенев и его деятельность, по поводу романа 《Дворянское гнездо》,” (1859), Лк, 241-242.
- 89) “Замечания об отношении современной критики к искусству,” (1855), Аполлон Григорьев, *Сочинения*, 1 критика, под ред. В. С. Крупица (Villanova, 1970), стр. 90.
- 90) 批評が総合的行為であるというベリンスキーの考え方については、以下を参照。
См. В. Г. Белинский, *ЛСС*, том 3, стр. 509, том 6, стр. 270, том 7, стр. 302.
- 91) この点でグリゴリエフの批評観は、シェリングの次のような定義と一致している。「本当の芸術作品には、個々特殊な美が存在するのではなく、全体が美しいのだ。したがって全体の観念を捉えることのできない批評家は、芸術作品に判断を下す能力をすこしももたない。」 F. W. Schelling, *op. cit.* vol. 3, p. 379.
- 92) “... критика пишется не о произведениях, а по поводу произведений...” (Лк, 114).
グリゴリエフの批評文の構成的特徴については、次の論文を参照。
Б. Ф. Егоров, “Композиция и стиль статей Ап. Григорьева, В. П. Боткина, П. В. Анненкова,” в его кн. *О мастерстве литературной критики : жанры, композиция, стиль*, (Ленинград, 1980).
- 93) Н. Г. Чернышевский, “Эстетические отношения искусства к действительности,” Н. Г. Чернышевский, *Собрание сочинений в 5-и томах*, (Москва, изд. Правда, 1974), стр. 117.
- 94) Сав, 9 : 4-9, Лк, 145.
- 95) См. Лк, 129-131.
- 96) 小林秀雄『無常ということ』(角川文庫, 昭和46年, 改訂11版) p. 63.
- 97) См. Эст., 122.
- 98) См. Лк, 173-175, 257-259.
- 99) 他に「英雄的タイプ (героический тип)」、「活動的タイプ (стремительный тип)」、「華麗なタイプ (блестящий тип)」などと呼ばれる。
- 100) 他に「批判的・否定的タイプ (критический/отрицательный тип)」、「沈澱的タイプ (осаживающий тип)」などと呼ばれる。
レーマンはこの2つのタイプ論が、ヘルダーらによる「穏やかなスラブ民族」という伝説的概念に発していると推測しているが、後述のようにグリゴリエフのタイプ論は、両者をともに根源的なロシア的性格とするものであり、国民性の一面的な性格付けではない。
See J. Lehmann, *op. cit.* pp. 163-168.
- 101) См. Лк, 524, 529-530 и т. д.
- 102) См. Лк, 182, 519 и т. д.
- 103) См. “И. С. Тургенев и его деятельность...,” статья третья и четвертая, Лк, 271-366.
- 104) Н. Н. Страхов, “Война и мир : сочинение графа Л. Н. Толстого,” статья вторая, стр. 232-234, 246-249.
- 105) See J. Lehmann, *op. cit.* p. 180.

- 106) См. Лк, 182, 519, 524, 529.
- 107) See V. Terras, "Apollon Grigor'ev's Organic Criticism..." pp. 83-84.
- 108) См. Б. Ф. Егоров, "Композиция и стиль статей Ап. Григорьева, В. П. Боткина, П. В. Анненкова," стр. 242-251.
- 109) Об этом см. Б. Ф. Егоров, "Аполлон Григорьев — критик," стр. 214.
- 110) "Несколько слов о законах и терминах органической критики" (1859) のなかで、グリゴリエフは自己の批評用語にたいする『現代人』誌の批評に答えて、それぞれの用語の説明を試みている。ここでの弁明の基本的なモチーフは、このような表現を他の説明的な表現に置き換えたら、概念を越える有機的世界感覚のイメージが読者に伝わらないというものである。 См. Эст. 117-133.
- 111) たとえば『芸術における真実と真摯さについて』(1856) はホミャコフに、『ツルゲーネフとその創作』(1859) は Г. А. Куршелеф=ベズボロドコに、『オストロフスキーの雷雨のあとで』(1860) は И. С. Тургеневに、『芸術と道德』(1861) は Н. Н. Стрелерホフに、『有機的批評のパラドクス』(1864) は Ф. М. Достоевскийに、それぞれ宛てた書簡という形式をとっている。
- 112) このような「対話」の典型的な例が、"По поводу нового издания старой вещи : Горе от ума," (1862) (Лк, 494-511) である。
- 113) See W. Dowler, "Herder in Russia..." pp. 170-180.
- 114) See J. Lehmann, *op. cit.* pp. 56-136.
V. Terras, "Apollon Grigor'ev's Organic Criticism..." pp. 72-73, 77-78.
- 115) See V. Terras, *ibid.* pp. 78-85.
- 116) See V. Terras, *ibid.* p. 76.

Некоторые аспекты органической критики

— О литературно-критической идее Ап. Григорьева —

Тэцуо МОТИДЗУКИ

Ап. Григорьев назвал свою критическую методологию “органической критикой.” С его точки зрения художественное произведение — живое, органическое существо, тесно связанное с жизнью и почвой своего происхождения, т. е. с эпохой, местностью и народностью. В то же время, искусство отражает вечный, неизменный идеал человечества. Таким образом понимание художественного произведения, так же как и художественное восприятие мира, предлагает интуитивную (неаналитическую) способность человека. Искусство, по мнению Григорьева, представляет собой такой же емкий и глубокий мир, как сама жизнь.

Такая эстетическая идея Григорьева, оставшаяся недооцененной в его время, нашла поддержку литераторов начала этого века, и со второй половины 1950-х годов стала предметом продолжительного исследования советскими и зарубежными литературоведами.

В данной статье мы имеем целью определить некоторые основные моменты эстетики Ап. Григорьева и охарактеризовать своеобразие его мыслей о литературе.

Статья состоит из следующих пяти частей.

- 1 Органическая концепция искусства
- 2 Эстетические мысли Ап. Григорьева
 - a. Представления о жизни и искусстве
 - b. Художник и его творческая работа
 - c. Нравственность и свобода искусства
 - d. Сознательное и бессознательное, субъективное и объективное в искусстве
- 3 Искусство и национальность
 - a. Национальное сознание и искусство
 - b. О ходе русского самосознания
- 4 История и литературная критика
 - a. Мысль о критике и концепция об истории
 - b. Историческое чувство и теория о типе
- 5 Критика как самовыражение

В первой части рассматриваются общие понятия органической концепции искусства (или эстетического органицизма) как своеобразная позиция в истории эстетики. Судя по исследованиям Г. Орсини, М. Абрамса, В. Терраса и др., органическая

эстетика состоит из трех основных элементов: 1) Представление о динамическом взаимоотношении отдельных частей и целого в художественном произведении. 2) Идеалистический взгляд на искусство как на своеобразный способ познания и выражения истины. 3) Представление о коренной связи искусства со своей эпохой и родной почвой.

С первой точки зрения, произведение искусства не механическое сочетание частей, а их органический синтез. Каждая его часть включает в себя образ целого, и характер части определяется характером этого целого. Такой композиционный принцип обеспечивает индивидуальность и самостоятельность произведения.

С второй позиции искусство характеризуется как созерцание истины при помощи божественного вдохновения и внутреннего зрения (интуиции) художника. Отсюда и представление о единстве истины, добра и красоты в искусстве, а также теория микрокосмичности художественного произведения, отражающего сущность явлений мира (макрокосма).

Исходя из третьей позиции, проповедники органической эстетики часто сравнивают искусство с растением, которое воспринимает в себя жизненные соки из своей местности, народности и эпохи. Отсюда понятия о национальном искусстве и искусстве эпохи и понятие об органическом развитии истории искусства.

Эстетический органицизм — своеобразная позиция в эстетике, а не теория, потому что он не имеет определенной методологии анализа художественного произведения. Такое воззрение, имеющее свой корень в древнегреческой эстетике, было развито представителями немецкой идеалистической философии, и нашло свое отражение на русской почве — в лице русских романтиков, славянофилов, Белинского, Достоевского, Вл. Соловьева и др. Критическая идея Григорьева была концентрированным выражением такого воззрения в середине XIX века.

Во второй части рассматривается мысль Григорьева о жизни, творчестве и художнике.

а) Григорьев воспринимал немецкую идеалистическую философию как “веяние” времени, в том числе шеллингианскую “философию тождества,” предполагающую коренное единство всех существ. С такой точки зрения Григорьев определил жизнь как процесс самораскрытия вечного идеала (идеи). Для его “позитивного идеализма” (Р. Виттакер), идеальное является не отвлеченным понятием, а органическим существом, со своим “ароматом” и “цветом”. Жизнь для него была загадочным, ироническим явлением, постигаемым исключительно интуитивным способом. Таким образом, получается, что искусство как идеальное отражение жизни есть единственный путь понимания жизни.

б) Григорьев, так же как большинство романтиков, считал художника гением (или героем). Его определение гениального художника было двойственным. С одной

стороны, художник — целостный тип, отражающий в себе многосторонний национальный дух и дух времени, а с другой — художник всегда стремится к вечному, неизменному идеалу человечества. Таким образом, по его определению, у представителей различных эпох истории искусства сущность мировоззрений всегда одинакова, а отличаются только “цвета”.

с) Григорьев горячо отстаивал нравственность в искусстве. Но его концепция нравственности была своеобразной. Нравственность для него обозначала не подчиненность этическим условиям общества, а искренность и непосредственность отношения художника к жизни и идее. Поэтому его критика безнравственности направлена не на “аморальных” писателей, а на писателей, отвлеченных от своей народной почвы. Такие примеры он видит в некоторых представителях западной литературы своего времени.

d) Григорьев, так же как Шеллинг, считал творчество как процесс кооперации сознательного и бессознательного. В своей трактовке о трех степенях художественной субъективности (“О правде и искренности в искусстве”) он характеризует творчество как высший синтез всех (сознательных и бессознательных, субъективных и объективных) способностей художника. Искусство, по его мнению, требует от человека всей его личности.

В третьей части рассматривается понятие народности в искусстве.

а) Ап. Григорьев, подобно славянофилам и Белинскому, подчеркивал значение народности в человеческой деятельности. Предполагая “первоначальное единство рода человеческого,” он отстаивает самостоятельность органической жизни каждого народа. При определении понятия “народность” Григорьев ставит некоторые условия. Во-первых, народность не обозначает простонародность, и народная литература должна отражать мировоззрение народа во всем его объеме. Во-вторых, понятие народного искусства не противоречит понятию взаимовлияния и взаимообогащения различных народных культур. В-третьих, идея народного искусства не исключает значение каждого индивидуума в деле творчества. Наконец народное искусство должно обращать внимание на все аспекты органического развития истории народа, включая в этот процесс столкновение народного духа с культурами других народов и сознательное обращение народа к своей национальности. Григорьев, в отличие от славянофилов, не интересовался аргументацией об особенностях славянской народности и ее превосходстве, а только исследовал процесс развития русского национального самосознания у мыслителей XIX века.

б) Григорьев распространяет свою мысль о самосознании русского народа в серии критических работ (“Народность и литература” и проч.). Здесь он, определив ключевые моменты истории русской идеи в работах Карамзина, Чаадаева и Белинского, критикует и западничество и славянофильство. Сущность его критики в

том, что оба эти направления, впадая в крайнюю теоретичность, потеряли чутье к органической последовательности истории своего народа, доказательство чего он видит в том, что и западники и славянофилы одинаково разделяют русскую историю на две противоположных части : до и после петровской реформы. По мнению Григорьева русская национальность была представлена в своем целостном и многогранном облике единственно в мире искусства, особенно пушкинским гением.

В четвертой части рассматриваются мысли Григорьева о литературной критике и его взгляд на историю и художественный тип.

а) Григорьев дает двойственную характеристику деятельности критика. Прежде всего критик должен быть аналитиком, который разъясняет отношения произведения с его почвой и осмысливает мировоззрения художника. Но в то же время сам критик должен быть своеобразным художником со своим чутьем к идеальному. С такой позиции Григорьев критикует и теорию "искусство для искусства" и утилитаристический взгляд на искусство. В первой позиции он видит равнодушие к коренной связи искусства с жизнью, а во второй позиции отмечается нарушение свободы и самостоятельности искусства. В то же время Григорьев подвергает критике литературно-критическую позицию Белинского позднего (после-гегельянского) периода и его последователей, называя ее "историческим взглядом на литературу." По мнению Григорьева позиция Белинского основана на убеждении в вечном (безначальном и бесконечном) развитии истории, и теряет понятие о постоянном и неизменном в истории, которое единственно может дать человеку верную основу нравственности. Он противопоставляет этому взгляду понятие "историческое чувство," основанное на вере в органическую целостность и последовательность истории.

б) Такое внимание к "постоянному" связывается у Григорьева с представлением о вечных индивидуальных образах у каждого народа, т. е. о типах. По Григорьеву, коренные народные образы воплощаются как художественные типы и наследуются от писателя к писателю, и таким образом углубляются, очищаются но в основном остаются неизменными. В русской литературе Григорьев определил два коренных типа : "хищный тип" и "смирный тип," и исследовал процесс их совершенствования в произведениях Пушкина, Лермонтова, Тургенева и Толстого. Эта типовая теория ярко отражает григорьевское представление об органическом развитии национального искусства.

В пятой части делается попытка дать общую характеристику органической критики Григорьева. На наш взгляд, можно определить следующие моменты в его взглядах.

Во-первых, идея органической критики является своеобразным взглядом на ис-

кусство, а не систематической методологией критики. Самый главный недостаток ее в том, что она не включает в себя анализа композиции и изобразительной техники художественного произведения.

Во-вторых, сами критические работы Григорьева не отличаются ни органичностью композиции, ни логичностью развития мысли. Большинство его работ создает впечатление нестройности и незавершенности, а гипотезы здесь не доказываются, а утверждаются без аргументации.

В-третьих, все же его критика органична в том смысле, что здесь и терминология и композиция отражают живой образ мышления критика. Его статья, напоминающая “разросшееся дерево с причудливым переплетением ветвей” (Б. Ф. Егоров), четко калькирует ход его мышления. Его пристрастие к такому “органическому” неологизму, как “растительная поэзия,” “веяние” и т. д., тоже отражает его стремление выразить не понятия а образ органического мироощущения. В этом смысле можно считать, что критика его была своеобразным художественным самовыражением.

В-четвертых, его критика была своеобразным диалогом по поводу художественного произведения. Он избирал своими собеседниками разных старых и современных литераторов, среди которых самым важным был Белинский. Неоднократно сопоставляя идею Белинского шеллингианского периода с идеей его послегегельянского периода и сличая их с литературными идеями своего времени, Григорьев осуществляет своего рода полифонию в критике.

Таким образом мы рассмотрели некоторые аспекты литературно-критических взглядов Григорьева, одного из ярких представителей органической эстетики на русской почве. Связь его взглядов с идеями его предшественников (Гердер, Шеллинг, Карлейль, Белинский) и преемников (Достоевский, Страхов, Блок) давно изучены русскими и европейскими исследователями. Но чтобы определить оригинальное значение органической критики для самого Григорьева и охарактеризовать ее смысл как выражение его мироощущения, нам предстоит исследовать соотношения его критической деятельности с его жизнью и художественным творчеством. Эту тему мы оставляем как задачу нашей будущей работы.