法政大学学術機関リポジトリ
HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2025-07-04

映画『貴族の巣』に刻まれたウサーヂバ表象

ＣＡＴＯ，Ｔｉｔｏｓｅ / 佐藤，千登勢

(出版者 / Publisher)
法政大学言語・文化センター
(雑誌名 / Journal or Publication Title)
言語と文化 / Journal for Research in Languages and Cultures
(巻 / Volume)
21
(開始ページ / Start Page)
95
(終了ページ / End Page)
126
(発行年 / Year)
2024-01-25
(URL)
https://doi.org/10.15002/00030977

映画『貴族の巣』に刻まれたウサーヂバ表象

佐藤千登勢

はじめに

本稿は，16 世紀半ばに端を発するとされるウサーヂバ（貴族屋敷）が映画という媒体においていかに表象されているかを確認すると同時に，その機能と役割を分析しようとする試みである。

ロシア革命以後，ソビエト国家により没収されたウサーヂバは，国の公共施設（保養施設，博物館など）や要人の別荘として利用されたり，あるいはそのまま打ち捨てられて廃墟となったりとその運命はさまざまであったが，ソ連邦崩壊以後は文化財保護地区として修繕・保護される動きもいっそう盛んとなり[(1)]，現在では市民に開かれた有料の保養施設，複合施設，宿泊施設として甦っているウサーヂバも少なくない。そして何よりも，映画ロケ地としてのウサーヂバの利用はソ連時代から盛んであった。モスクワやレニングラード（当時）近郊のウサーヂバをロケ地に撮影された時代劇や文芸映画は枚挙に暇がないが[(2)]，本稿では，貴族屋敷文学としてまず名前の挙がるイワン・ツルゲーネフの小説『貴族の巣』を映画化した同名の作品（アンドレイ・ミハルコフ＝コンチャロフスキー監督[(3)]，1969）をとりあげたい。ここでは，坂内徳明によって示されたウサーヂバの以下のような定義を前提として，本作品におけるウサーヂバ表象の役割を考えていく。

ウサーヂバは，貴族＝地主領主の邸宅・館ならびにその周囲に建てられたさまざまな建物群と屋敷の総称である。一義的には建築物を指すと考えられるが，より広く，敷地内の庭園やパーク，並木道，池，運河，グロッタ等，また，母屋内部の家具・調度，装飾品や美術・工芸品等を含むことから，施設内のすべての現象（ヒト，モノ，イデア）が織りなす物理的景観や空間的意匠ま

でも意味することがある。さらに，そこで営まれる生活総体，そこに住んだ人々の自然観や人間観までを含意する場合さえ見られるのである。[4]

よって，18－19 世紀の瀟洒な貴族屋敷の属性，おもに「庭園，円柱が特徴的な新古典主義の正面玄関（ファサード），母屋のバルコニー，中庭，池，四阿，ブランコ，花壇，並木路，ギリシャ神の石像」[5]に着目し，さらに，貴族屋敷の室内装飾，調度品，楽器などを通して，これらの「事物が語るもの」を解読していくことにする。

映画『貴族の巣』

本作品は，ブレジネフ政権下の 1969 年に公開された。その前年にはチェコスロバキアに軍事介入してプラハの春を終焉に追いこみ，政治的にも思潮的にも硬直していくソ連。そうした時代に，貴族たちの恋の駆け引きと悲劇，そして 19 世紀に展開された知識人たちの「西欧派とスラヴ派」の対立構造を斬新な映画言語とカメラワークで撮影した本作品は，ロマン主義の要素も強いこの古典作品を現代にも通ずるスリリングな心理劇へと変容させた一つの事件であった。

本作品には，エピソードや事件の背景において小説とは異なる点があるため，以下に映画の簡単なストーリーを示しておく。

時代は 1840 年代初め。パリの社交界で浮き名を流す妻ワルワーラと別れて，ひとり，ロシアの故郷に戻ってきたラブレツキイ。遠縁のカリーチン家の屋敷を訪れ，未亡人マリヤや長女リーザらに歓迎を受ける。ロシアの自然，民衆の文化や土着性を慈しむ心を共有していたためか，リーザとラブレツキイは互いに惹かれあっていく。ある日，ラブレツキイは妻の訃報を新聞で知った。リーザに妻の死を告げると，生前，妻と和解しなかった罪を諌め，リーザはラブレツキイを遠ざけるように。そしてあろうことか，ある日，妻は生きてラブレツキイの前に姿を現す。訃報は嘘だった。ラブレツキイと再びやり直そうと必死の妻は，カリーチン家を訪れてマリヤを味方につけると，リーザに対しては慇懃に，けれども挑戦的に振る舞う。ラブレツキイはリーザへの愛を断念し，リーザの忠告どおり妻を赦す。リーザに求婚していた青年パンシンの愛に応え

ることもなく，彼女は修道院に入る。夫の愛を取り戻すことが叶わないと悟り，ロシアでの居場所を失った妻も再びパリへと去る。屋敷庭園の自然のなかにひとり佇み，ロシアとはいったい何なのか，思い描いていたロシアは理想に過ぎなかったのか，感慨に耽るラブレツキイであった。

「（処女作も第2作目も家畜や鄙びた小屋に囲まれての撮影だったので）泥のぬかるみや家畜の飼育場にはうんざりだった。数多の蝶々や帽子に彩られた，ただ美しく純粋で，色彩に溢れた何かを撮りたかった（丸括弧内，筆者）」と監督のアンドレイ・コンチャロフスキーは語り，本作品を撮るにあたり，イタリアの巨匠ルキノ・ヴィスコンティの『山猫』（1963）からの影響を認めている[(6)]。そもそもはツルゲーネフ生誕150周年を記念して企画された本作品だが，当時，ヌーヴェルバーグに感化されていたコンチャロフスキーは1840年代の貴族社会を如実に映し出したこの文芸作品[(7)]を，今日の視点から見ても斬新な時代劇に仕立て上げたのだ。

この作品がロケ地としたウサーヂバの主な拠点は3箇所になる。一つは，ラブレツキイの屋敷・庭園となったレニングラード州ガッチナ地区タイツィのデミードフ家の屋敷（дворец Демидовых в Тайцах）。プーシキン地区にあるパヴロフスキー公園（Павловский Парк）は，ラブレツキイ家とカリーチン家の屋敷敷地として利用された。そしてカリーチン家の屋敷には，サンクトペテルブルク・ヴィボルク地区オシノヴァヤ・ローシャのレヴァショフ＝ヴャゼムスキー家の屋敷（дворец Левашовых-Вяземских, Осиновая Роща）が使われた。オシノヴァヤ・ローシャは1990年に世界遺産に登録されるも翌年に火事で消失し，今もなお完全な復元には至っていない。本作品は「貴族の巣」として生命を吹き込まれたレヴァショフ＝ヴャゼムスキー邸のありし日の姿を留めているという点でも貴重と言えよう。なお，パリの社交界のシーンにはツァールスコエ・セローのエカテリーナ宮殿の一室とロシア大公ウラジーミル・アレクサンドロヴィチの宮殿が利用された[(8)]。

ツルゲーネフの小説『貴族の巣』には，ウサーヂバの空間や事物（ファサード，バルコニー，緑の回廊，石像，果物，衣服の色彩，肖像画など），そして催し（リーザとラブレツキイが距離を縮めるピクニック，妻ワルワーラがリーザを圧倒する歌の競演など）を確定し描写する記述はほとんどない。小説では，菩提樹の並木路，木陰，ベンチ，安楽椅子，ランプが繰り返される程度で

ある。物語の展開や事件の発生にウサーヂバの特別な空間や行事を関係づけ，さらに同一のもしくは類似した事物や色彩を記号に変えて出来事や事件を繋いでいくコンチャロフスキーの映画言語は実に雄弁であり，ウサーヂバの描写なくしては成立し得ない。以下に，その記号化されたウサーヂバ表象を具体的に見ていくことにしよう。

1　序曲を奏で，終曲へとつながるファサード

目を射るような鮮やかな黄色の燕尾服の老人が後ろ手を組んで石造りの階段を昇っていくと，正面玄関に行きあたる。その両脇には水瓶の女神像が対をなして立っているものの壁には蔓草がぶら下がりうらぶれた風情も漂う。屋敷の中を窓から覗き込むような仕草をしたかと思うと，老人はファサードに向かって音楽を奏でるかのように指揮を振り始める。音楽は最高潮に達したようだ（音声は風のそよぎと鳥のさえずりのみで音楽は流れない）。指揮が終わると老人は映画を見ている私たちに向き直ってお辞儀をする。次の瞬間，画面は切断され，オープニングクレジットが始まる。それは，19 世紀サンクト・ペテルブルクの街並みの版画絵とヴャチェスラフ・オフチンニコフの音楽を背景に示される。

映画の導入へと導く音のない序曲を指揮し奏でていたのは，ドイツ人の音楽家でかつてはラブレツキイのピアノ教師であったレンム老人[(9)]である。ファサードとは，建物の中へと客人を誘なう魅惑的な造りにするために貴族たちが贅を尽くし，建築技師たちが趣向を凝らした建築物の正面玄関にして建築物の顔である。冒頭でファサードに向かって指揮を振るレンムの背中を捉えたこの長回しのショットは，屋敷の中へ，そして映画の中へと，つまりは空間的にも時間的にも客人（鑑賞者）である私たちを「貴族の巣」へと二重に誘なう仕掛けとなっている。それゆえ，この映画への序曲を奏でる場はファサードでなければならなかった。階段を昇りきった玄関ポーチは「貴族の巣」への入り口であると同時に，観客である私たちの現前に広がる舞台としても機能している。

しかしこのファサードでは水瓶を手にした白亜の愛の女神たちが歓待している一方，壁面には蔦が鬱蒼と蔓延り，どこか陰鬱な雰囲気を漂わせているとは先にも述べた。これからはじまる物語は悲劇，悲恋で終わることがすでにファサードで予告されている。そして序曲が鳴り終わると指揮者のレンムは私たち

に向かって礼をする。これは序曲であり終曲という両義的なショットだとは言えないだろうか。事実，この作品のラストシーンで，カメラは「矢車草の花束を抱えた少女」とともにラブレツキイが草原を逍遥する姿を追っているのだが，やがて少女はラブレツキイの元を離れ，ひとり駆け出していく。その背中をカメラが追いかけていくかと思えば，そこで突然，フィルムが切れたかのように映画は終わり，私たちは取り残されてしまう。クリフハンガーの一形態とでも言おうか。しかしここで想起されるのが冒頭の序曲のショットである。演奏が終わったかのように指揮者レンムが観客に向かって礼をした序曲こそは，初まりであり終わりであった。ファサードが入り口であり出口でもあるように。この頓挫したかのようなラストシーンは冒頭の序曲へと接続され，レンムのお辞儀をもって終曲となる。けれども再び，私たちは映画へと誘なわれ，円環構造の永遠の時間を「貴族の巣」で過ごすことになるのかもしれない。

2-1 自己沈潜を促す緑の天蓋と並木路

19 世紀を描いたロシア（ソ連）映画では，馬車に揺られるショットはその蹄の音とともに微睡みや心地よい回想が描写されたり，車窓の移ろいとともに意識の流れが描かれたりするが[10]，本作品では疾駆する馬車とともに描かれる緑の天蓋と木漏れ日の線状の流れにのせてラブレツキイの思念がボイスオーバーで私たちに届く。「私は本当に故郷に戻ってきたのか？　愛がなければ幸福ではないように，祖国なくしては安らぎも自由もありえない。人間とは植物のような存在だ。故郷の土から引き抜かれては生きていけない。［……］根を大地から引き抜かれたくない」と思惟を巡らすのだ。この木々の緑と木漏れ日の点滅こそが，人間と故郷の関係を植物と大地の関係にアナロジーとして対置させることをラブレツキイに促した。緑の天蓋が，大地に根を張って生きる植物の生命との連想作用を促したと私たちもこのショットを通して納得するのであり，緑の天蓋を仰ぐラブレツキイの視点に私たちが同一化するのを容易にする。この緑の天蓋を作る並木路[11]を抜けると見えてくるのはカリーチン家の屋敷だ。馬車に揺られながらラブレツキイが緑の天蓋を仰ぐ同一のショットは異なるシークエンスでも数回，断片的にカット・インされるのだが[12]，それは，リーザの住むカリーチン家への道程を示すばかりではない。その緑の天蓋と木漏れ日が数秒映し出されるだけでも，「人間とは植物のような存在」とい

うすでに記号化された含意が想起される。ラブレツキイにとって，この緑の天蓋は，自身のウサーヂバに再び根を下ろそうとする安らぎや癒しと結びつくものに他ならず，内省や自己沈潜を促す機能を果たしている。

また，緑の天蓋のショットとは別に，ラブレツキイが菩提樹の並木路を歩き，やがて立ち止まってカリーチン家の屋敷を川の向こうに臨むショットがある。パンシンからの求婚に応じようとしない悩めるリーザを想いながら「緑金色を帯びた灰色」[13]の暗き並木路を歩くショットで，ここではツルゲーネフの6脚弱強格の詩「B. H. B.（ある春の日に…）」（1843年）の第1節と第4節が朗読されるのだ（翻訳は筆者によるため，日本語字幕とは異なる。以下，映画内の台詞についても同じ）。

ある春の日，純真な天使が
散歩から戻った私を訪れた
無邪気に笑い，手を伸ばし
私の好きな花を差し出した

私の心に新たな喜びが生まれ
君の顔を飽かず見つめた
ただ君のため，荒んだ私の心でも
優しさと愛を秘めておこう

ラブレツキイのリーザへの想いを謳ったかのようなこのツルゲーネフの詩句が「緑金色を帯びた灰色の並木路」で読まれるのは偶然ではない。ウサーヂバの重要な属性である緑の天蓋，緑の回廊にして並木路は，カリーチン家に通じる道であり，ラブレツキイの故郷への愛，そしてリーザへの愛を我知らず語らずにはいられない場なのだ。

さらに，緑の絨毯さながらの広大な牧草地が空撮で静かになぞられるショットもまた，ラブレツキイの自己沈潜を経て魂の救済に転じ，やがて神への感謝の祈りを誘う。それは，妻ワルワーラの訃報を受けてリーザが徹夜祷を催すカリーチン家の客間のシーンに挿入され，ミサが進行する現実とラブレツキイの精神世界とを並行して描出することを可能にした。それまで妻の裏切りを赦せず，その不寛容をリーザに諌められていたラブレツキイだが，この徹夜祷にお

いてようやく神に赦しを乞い，妻に永遠の安らぎを祈るに至った。そして「神よ，感謝します。再び甦った希望に。私の愛しいロシアのために」とラブレツキイの赦しの祈りが感謝の祈りに転じた瞬間，蝋燭の炎や振り香炉の煙，聖歌に包まれた徹夜祷のシーンからこの広大な緑の大地を俯瞰するショットへと突如切り替わる。空撮による神の視点が，ただ一面に広がる緑と川を捉えると，そこにラブレツキイの内なる感謝の祈りがボイスオーバーで響くのだ。重要なことは，これら緑の天蓋，並木路そして緑の絨毯のショットにラブレツキイの姿が映し込まれることは決してなく，飽くまでもラブレツキイの視点，もしくは神の視点と彼の内的思惟（ボイスオーバー）が示される点であり，こうして，緑の空間はラブレツキイに自己沈潜を促し，ロシア，故郷，あるいはリーザへの愛を自覚させる場として定着していく。

2-2　窃視の場としての緑の密室

ウサーヂバの鬱蒼とした緑の壁に囲まれた空間は，ときに屋敷内の部屋よりも密室を築くことがある。11 年ぶりに帰郷したラブレツキイのウサーヂバは屋敷ばかりか庭園も荒れ果て，生い茂った緑が仄暗い空間を覆い尽くしている。そのわずかな間隙から覗く白い剥き出しの背中。それは白亜の石像の背中で，庭園屋敷の荒廃ぶりと長い時間の流れを語るものだが，同時に，見てはいけないものを見てしまったような動揺，窃視したような錯覚を私たちに与える。それほどに意味深に緑の密室から覗く石像の背中をカメラは捉えるのだ。

やがて物語は展開し，妻ワルワーラの死により自由になったと伝えるラブレツキイとこれを強く諌めるリーザのふたりを無骨な岩肌のポータルが取り囲む。それは硬質で堅固な構造を露わにするが，リーザは助言が欲しいと話題を転じながら歩き出し，並木路から外れた鬱蒼たる緑の密室へと分け入っていく。後を追うラブレツキイ。そこで偶然，キイチゴを見つけたと駆け込んでくる二人の幼い妹たちと鉢合わせになる。何か気まずさを感じた少女たちはすぐに踵を返して緑の壁の向こう側へ走り去るのだが，ここで私たちは，この少女たちと愛を目撃する共犯者になるのだと予見し，果たしてそのとおりとなる。パンシンからの求婚に困惑するリーザに「愛のない結婚はやめてほしい」と懇願するラブレツキイ。すると，妻の訃報を聞いてなおラブレツキイを諌めたはずのリーザが，その本心をここで抑えきれなくなったかのように，大胆にもラ

ブレツキイの首に両腕をまわし胸に顔を埋めて泣き出すのだ。応ずるようにリーザの腰に両手をまわしかけたラブレツキイは，緑の間隙から覗く少女たちの視線に気づいてこれをやめる。冒頭部で見た緑の密室から覗くあの白亜の背中を想起しこれに重ねながら，しばらく私たちは，ラブレツキイを抱きしめて震えるリーザの背中を少女たちとともに覗き見るのだ。

緑の密室は，秘め事を明かして感情を解き放つのを許すと同時に，期せずして第三者がそれを窃視する機会を与える，映像的にも詩情に満ちた空間である。そして先述のとおり，ラブレツキイを諌めて自らも義人として振る舞おうとするリーザが数分後にはラブレツキイに心を許し，その胸で泣きじゃくるというその激しい感情の急変も，石造りの堅固なポータルから緑の密室への移動がこれを促したとも見え，ウサーヂバの景観の変移と人物の感情の動きが連動して見事に映像に焼き付けられたシーンとなる。

3-1　ヴァニタスとしてのラブレツキイ家の客間

11年ぶりに戻ったラブレツキイの屋敷では下男のアントンが留守を守っていたとはいえ，訪れる者のいなかった客間はすっかり荒れ果て，物置き部屋となり，どこから紛れ込んだのか鳩の巣窟と化している。チェンバロの奥に設えられたウサーヂバの四阿を擬した小さなステージにも床にもリンゴが所狭しと転がり，今にも踏みつけそうだ。壁紙は剥がれ落ち，幾重にも張り巡らされた蜘蛛の巣がレースのカーテンのように垂れ下がる。埃を巻き上げて飛び交う鳩をよけながら客間を歩き回るラブレツキイ。埃を被った先祖の肖像画の数々から母親の肖像画を探そうとしているのだ。しかし，貴族の血筋ではなかった母親の肖像画は残されていないとアントンは言う。ここにあるのは貴族ラブレツキイ家の血を代々引き継いできた者たちの肖像画だけだと。肖像画を繰ると，曽祖父，祖父の人生がアントンより語られる。なお，小説『貴族の巣』においてもラブレツキイ家の歴史が詳細に語られるが，映画ではこの埃を被った肖像画こそが家系の歴史を語らせ，ラブレツキイの起源と彼の宿命を説明する動機付けとなっている。農奴の出自ゆえに義父の強い反対に遭って結婚した母親は，読み書きを覚えて読書に励み慎ましく生きたが失意のうちに若くして亡くなった。そこへ流れるバラライカの繊細なトレモロが奏でるのは歌曲「路傍の柳」(14)だが，このサウンドトラックの旋律は，ラブレツキイの母親のエピソー

ドやラブレツキイが理想とするロシアのイメージ「矢車草の花束を抱える少女」［図版 1］のショットが挿入される際に決まって流れる，言わば，「母なるロシアのテーマ」である。さらに物語が進んだ後半，このロマンスをリーザと妻ワルワーラがデュエットで歌い，歌の競演を展開するシーンは圧巻である。そして，ラブレツキイが母親の部屋に彼女の肖像画のメダリオンをようやく見つけ出した後，突然，「草原のなかを青紫の矢車草の花束を抱えて歩く少女」のショットがカット・インする。前後のシーンとは無関係のこのショットは謎を残したまま全編を通して 3 度カット・インするが，映画の結末で見事な繋がりを見せるのだ。この件については後述する。

客間のいまひとつの一隅には中世騎士の甲冑が屹立し，テーブルの上には開かれたままの数多の本が積み重ねられて今にも崩れ落ちそうだ。望遠鏡，顕微鏡，地球儀そして偉人の胸像が所狭しと机上を埋め尽くす。ラブレツキイは胸像の丸く形の良い頭部の埃を指でなぞり，蜘蛛の巣が幾重にも絡まる二重窓が施錠されたまま開かないことに怒りを露わにするとアントンに罵声をぶつけるのだった。2 週間が経過するとこの客間も秩序と清潔さを取り戻す。レンム老人が奏でるチェンバロの重厚な旋律。バッハの「パルティータ第 1 番プレリュード」がラブレツキイを客間に迎え入れる。地球儀を回転させ，リンゴを齧りながらラブレツキイが新聞に目を落とすと，客間のシーンには突如，「半分に切ったレモンを食む妻ワルワーラの肩越しショット」［図版 2］が一瞬，クロースアップでカット・インされる。飲み干した紅茶のカップを動揺して倒してしまうラブレツキイ。新聞は妻ワルワーラの不慮の死を伝えていた。レンム老人はパリで客死したワルワーラに我が身を重ね，「40 年もロシアにいるが，祖国ドイツを見ずにこの地で死ぬのが怖い」と異国に骨を埋めることに恐怖する。このシーンの巧みなのは，果物，肖像画，楽器，甲冑，頭部の印象的な胸像，本，望遠鏡，顕微鏡，地球儀，倒れたカップ，蝋燭の炎といった小道具を精緻に組み合わせて空間を作り，これらの事物にも「生のはかなさ」や「メメント・モリ（死を記憶せよ）」の警句を語らせていることだ［図版 3］。妻の訃報とレンムの死への恐れのエピソードは，静物画の一ジャンル，ヴァニタス[15]［図版 4］を想起させる中世さながらのこの陰鬱な空間のなかで語られるのが必然だった。

なお，ワルワーラの死を象徴したような「半分に切ったレモンを食む肩越しショット」だが，訃報は誤りで実は生きていた妻が映画の結末部でラブレツキ

イに別れを告げる際に，同一のポーズでレモンを食む。過去の妻の記憶ではなく映画のなかでは未来を先取るかたちでこのショットがカット・インしていたことになるが，イメージや象徴的ショットの反復性を優先させて時系列を無視する傾向は本作品の大きな特徴である。こうして時系列を無視してまで挿入された「ワルワーラのレモン」には幾重にも重要な意味が込められており，さらなるモチーフやテーマに繋がっていくことが明らかとなる。レモンは 17 世紀オランダのヴァニタス［図版 5］でも好まれたモチーフであるため第一に無常や死を印象付けるが，同時に本作品では西欧派やヨーロッパへの傾倒，あるいはレンムのように出自が西欧（ドイツ）の者のアトリビュートともなる。レモンは 15 世紀頃からイタリアやオランダなどの温暖な地域で栽培され，とりわけメディチ家・ボーボリ庭園のオレンジやレモンの果樹園の見事さは残された記録やバルトロメオ・ビンビの絵画「レモン」（1715）からも窺える[16]。ラブレツキイがリンゴ，トヴォローグ，ハニカムの蜂蜜といったロシア由来の食物を好むのに対し，全編を通して妻ワルワーラが口にするのは，温暖なイタリアを思わせるレモンのみである。そして，ドイツ生まれのレンムがピクニックでレモンと見紛う黄色のオレンジの実を弄ぶショットも注目に価する。この件については，次のピクニックで見ていくことにしよう。

3-2　ピクニック：ラブレツキイ家の屋敷庭園

イギリスで狩猟文化と連動するかたちで定着したピクニックが，さらにヨーロッパとアメリカ，オ―ストラリアにまで広まったのは 19 世紀初めのことらしいが，ロシアでピクニックが楽しまれるようになったのは 19 世紀終わりのことで，とりわけアントン・チェーホフはピクニックを好んだという[17]。確かに，チェーホフの中編小説『狩場の悲劇』（1884）には狩猟の休憩にピクニックに興じる場面が登場し，エミーリ・ロチャーヌ監督により映画化された作品（«Мой ласковый и нежный зверь», 1978）でもこのピクニックは小説に忠実に再現されている。

しかし本作品は 1840 年代初めを舞台としており，当然のことながら 1859 年に発表された小説にもピクニックは登場しない。ここに描出されるピクニックはコンチャロフスキー監督による映画のための演出ということになるが，それはラブレツキイがリーザに恋をする決定的な場を創った。屋敷内でのお茶会や

音楽会，舞踏会での貴族のありふれた出逢いではなく，屋敷庭園の自然を背景とした遊戯性に満ちたピクニックは，年の離れたふたりであろうとも心惹かれあっていくのが運命であったかのような説得力を備える。「花や蝶に溢れ，薔薇の香りのする映画，実際に触れて匂いがするような質感，印象主義の絵画のような映画を創り出したかった」(18)というコンチャロフスキー監督の言葉がそのまま実現された夢幻にして，本作品のアトラクションとなったのがこのピクニックのシークエンスである。ピクニックは，ラブレツキイがカリーチン家の人々を自宅のウサーヂバに招待するかたちで催された。

ラブレツキイ家の庭園の並木路。ジャンプカットで瞬時に画面に姿を現すリーザ，二人の妹，レンム，ラブレツキイ，そしてリーザの母親マリヤはユーモラスな雰囲気を漂わせつつも，フルート，ヴァイオリン，チェロの楽団がオフチンニコフの清澄な音楽を奏でると優雅に踊り始め，並木路に沿って縦列のダンスを私たちに向けて披露する。幼い妹たちは白やピンクのホイップクリームのケーキに目を輝かせ，レンムは「螺旋状に皮を剥いた黄色のオレンジ」を玩具のように弄び少女らを楽しませる。その皮を剥かれたオレンジは，マールティン・ブレーマ・デ・ストンメのヴァニタス「レモンのある静物」[図版 5]に描かれたレモンと同じ形状である。剥かれたレモンの皮は，人間で言えば滅びる肉体を象徴するために描かれた，ヴァニタスにとって半ば定型の表象だ(19)。この時もレンムは映画冒頭で着用していた鮮やかな黄色の燕尾服姿である。黄色のレモンやオレンジは妻ワルワーラとレンム老人のアトリビュートであり，それはヨーロッパ文化の属性と，そして死のイメージと結びつくのだ。ピクニックの場面で鮮烈な黄色を纏っている人物がレンム以外にもう一人いる。リーザの母親マリヤだ。彼女は飼い犬のマルチーズとお揃いの赤いリボンを髪に飾り，マルチーズのようにフワフワの白い総リボンの室内着を着用する軽薄で滑稽なキャラクターであるが，この時ばかりは，レンムとお揃いにしたかのような鮮やかな黄色のブラウスに同じ色の手袋をはめている。そうして虫採り網を手にして黄色の蝶の捕獲に勤しんでいる。彼女は蝶の標本作りを趣味にしているのだ。死骸をピン留めして作る蝶の標本がそれ自体でヴァニタスを感じさせることは言うまでもないが，マリヤはヨーロッパ文化に憧れを抱く上昇志向の強い女性でリーザのことを内務省官吏のパンシンに嫁がせたいと願っている。

ピクニックでは，ワイン樽を拳銃で打ち抜き噴水をつくる遊戯が，低速度撮

影（ファストモーション）とホイップパンを組み合わせたかたちでコミカルに描かれる。噴水の水にはしゃぐ母親や妹，レンムの，ひいては貴族の無邪気な姿が印象的だが，拳銃の使い方がより興味深い。それは第一に，リーザとラブレツキイの身体的接触を可能にする契機となり，第二にラブレツキイの出自が完全に貴族ではないことを示唆することになった。ワイン樽めがけて射撃するリーザの銃の構えを正すため，ラブレツキイは自ずとリーザに身体を密着させるのだが，これは開放感ある屋敷庭園での遊戯ゆえに可能になったことだ。また，屋敷の壁には猟銃がいくつも飾られているものの，ラブレツキイが狩猟に興じることはなく，このピクニックも狩猟とは関係なく独立して成立している。ピクニック以外にも本作品には，小説にはない「馬の競売場」のエピソードが挿入されるが，そこで決闘沙汰になりかけたラブレツキイは「反決闘主義者で，半分，農奴の私には鍬がお似合いだ」と自嘲して決闘を回避している。名誉の決闘のためではなく，ピクニックでの戯れと恋の描写のために拳銃を機能させ，貴族と農奴の間に生まれた出自へのコンプレックスとプライドの入り混じった複雑な心理を拳銃という小道具を用いて語らせている点は，いかにも映画的であり巧みである。

そして，高速度撮影（スローモーション）とソフトフォーカスで撮られたリーザが揺らすブランコもまた，きわめて重要な遊具にして場となる。ブランコはロシアの風俗や娯楽を描いた風俗画やスケッチ，絵画にも描写され，二本の支柱を立ててそこにロープを張っただけのシンプルなものから箱型座席を取り付けて中に乗り込むタイプ，観覧車の原型と考えられる回転ブランコなど大掛かりなものまで種類も多いのだが[20]，この作品におけるブランコの造形はロシアの風俗画に描かれてきたものよりもジャン・オノレ・フラゴナールの著名な絵画「ブランコ」（1767）を想起させ，本作品でのブランコは女性が男性を誘惑し魅了する媒体として機能している。ブランコの吊り紐には白い薔薇やライラックがふんだんにあしらわれ，ブランコの振動にともない前景に大きくなったり後退して小さくなったりするリーザの笑顔からこぼれる真珠の歯と豊満な胸元の美しさをいっそう輝かせる。一緒にブランコで揺れているレンム老人もこの時ばかりはソフトフォーカスの夢幻のなかで恍惚とした笑みを浮かべ，束の間の若さを堪能しているかのようだ。幸福を可視化した手本のようなショットである。それだけに，結末部の妻との訣別のシーンで再びこの同じブランコが使われる時，私たちが受ける喪失感と無常さはいやましに深いものと

なる。ブランコの機能・意味の変容については後述する。

ピクニックに話を戻そう。急勾配の緑の回廊をスローモーションで駆け降りてくるリーザ。木々の緑には陽光が反射し，リーザがこれを掻き分けるたびに光の玉が転がる。リーザを待ち受けるように，眩しそうにその姿を仰ぎ見るラブレツキイの眼差しこそは，その瞬間に彼が恋に落ちたことを物語る。やがて，ふたりはボート遊びに興じるのだが，片手で蓮の葉を掬い上げ水面をなぶりながらボートに半ば横たわるリーザはかつてないほど妖艶な笑みを浮かべてラブレツキイを見上げる。その姿は，男を誘惑して水中に引きずり込もうとするルサールカのようでもあり，この時リーザが身につけている薄紫のボンネットの形状から見ると睡蓮の花のようでもある［図版 6］。ここまでのおよそ 4 分間のシーンに凝集されたピクニックの情景には一切の台詞もなく，オフチンニコフのオーケストラの旋律が流れ，前述のとおり，ダンスやお茶会，射撃，散策，蝶採集，ブランコ，ボートなどの遊戯を通してのコミュニケーション，そしてときに視線と微笑が交わされるばかりだ。

続くラブレツキイとリーザの散策のシーンでようやく会話が交わされ，リーザが実は両親にではなく乳母に育てられ，教会に通うことで信心を得たエピソードが示される。この時リーザはボート遊びの時とは異なるがやはり薄紫のシフォンのドレスに同系色の可憐な帽子を被り，薄紫の矢車草の大きな花束を抱えている。かたやラブレツキイは淡い灰緑色のフロックコート姿。ふたりが身につける着衣の色は多くの場合，このように屋敷庭園や牧草地の自然に同化するような矢車草や草木の色であり，コンチャロフスキーの表現を借りれば印象派，とりわけクロード・モネの絵画を思わせる映像をつくりあげるのだ。ここで付言しておけば，先述の鮮烈な黄色の着衣のレンムやリーザの母親がヨーロッパ文化に属するのに対し，草木色の着衣のふたりはロシアに根差すスラブ主義者である。もっともそれ以上に，リーザが矢車草の花束を抱える姿を見てすぐにも想起されるのは，先述の「矢車草の花束を抱えた少女」［図版 1］である。ラブレツキイが母親を回想する時に挿入されるショットで，私たちはこれをすでに三度，目にしている。矢車草を抱えた薄紫のドレスのリーザは，「矢車草の少女」が成長した姿のようであり，死んだ母親の生まれ変わりであるかのようだが，ここで予期されるのは，リーザはラブレツキイが理想化した抽象的な存在として描写されているということだ。なお，面白いことに，矢車草の花束を抱えていたのはリーザであり，ラブレツキイは手には何も持たずに散策

していたにもかかわらず，会話を交わす切り返しのショットでいつの間にかラブレツキイが矢車草の花束を抱えている。むろん，リーザが花束を手渡したのではない。繋ぎ間違いのような印象も与えるが，「妻が不義を赦して欲しいなどと言うはずもない」と遠くを見つめながら語るラブレツキイのクロースアップには矢車草の花も一緒に映り込んでいることが重要だったのであろう。矢車草は，ラブレツキイにとって農奴であった母親の，ひいては土着的なロシアのイメージと結びついている[21]。

翌日，馬車で帰宅の途に着くカリーチン家の人々。轍のついた暗き並木路に立って，レンムとラブレツキイはいつまでも手を振り馬車を見送っている。レンムを労って背中に手を回し，屋敷に戻るよう促すラブレツキイ。黄色の燕尾服と灰緑色のフロックコートの背中を白亜の石像が見守る。このウサーヂバの住人たちを何世代にもわたり見守ってきた石像。庭園の方々にポーズをとって佇む石像はウサーヂバの属性に過ぎないが，本作品では登場人物たちとともにフレーム内で構図をつくり，象徴的に意味を示唆したり事件を見守ったりしている。

4-1　西欧派とスラブ派の論争の場：カリーチン家のテラス

その日パンシンは，リーザから結婚申し込みの返事をもらうはずであった。パンシン，ラブレツキイ，母親マリヤとそして夫の友人であったゲデオノフスキイと猟犬がカリーチン家のテラスに集っている。マリヤが蝶の標本作りに勤しむなか，ゲデオノフスキイはフランスのワインを愉しみ，パンシンは庭園を臨んで安楽椅子を揺らす。ラブレツキイが「フランスから学ぶことはあるが，ロシアでは役にたたない」と意見を述べると，これに食いつくのがリーザの返事を待ちながら苛立っていたパンシンである。「ロシアは眠っている。ロシア人は中途半端なヨーロッパ人のままだ」とロシアの文明の欠如と西欧の文化を受け入れない閉鎖性を批判し，さらにはスラブ主義の重鎮アレクセイ・ホミャコフをあげつらう。そして，フランス帰りだからロシアのクワスが懐かしくなっただけだろうとラブレツキイを愚弄し，大地を耕したいと言うラブレツキイを嘲笑する。パンシンにリーザを嫁がせたいと願う西欧かぶれのマリヤは，鮮やかな黄色の蝶を一羽右手につまんだまま彼を見やる。黄色の蝶は，白いマルチーズ以外のいま一つのマリヤのアトリビュートである。やがてマリヤは

リーザに呼び出されテラスには猟犬と３人の男たちが取り残される。なんとも気まずい空気。ゲデオノフスキイは煙草をくゆらし，ラブレツキイは大きな白い貝殻の置き物を膝に乗せて弄ぶ。

こうして，フランス製ワインが，西欧派とスラブ派の論争を巻き起こす発端として機能し，屋敷庭園と池を臨む開放的な円型の白いテラスが論争の場に選ばれた。小説では，パンシンとラブレツキイの論争の場にリーザも居合わせており，彼女はずっと黙したままではあってもラブレツキイの言うことに一から十まで共感し，パンシンのロシアに対する侮辱に屈辱を感じている。映画では，リーザがラブレツキイに愛情を感じるようになる過程と動機の描写が希薄であるのは否めない。しかし本作品では，このテラスでの論争の場にもヴァニタスを思わせる蝶の標本や大きな貝殻[22]，薔薇の花が認められる。すでに小説で展開された物語を忠実に再現することよりも，ロシアの行く末を案じながら生きる貴族のメランコリックな精神世界や彼らの存在そのものの空虚を描出していると言えるかもしれない。貴族の間で貝殻は，屋敷庭園に海の要素を付与するために飾られたり，花以外の彩色素材として「さまざまな色の砂，貝殻，小さく砕かれた赤い煉瓦［……］」[23]のように使用されたりした。そもそもロココ様式という言葉の語源からも明白なように貝殻はヨーロッパの貴族文化と親和性がある。

カリーチン家の室内装飾として客間のテーブルに置いてあった白く美しい貝殻を最初に手にしていたのは，実はリーザであった。帰国したラブレツキイがはじめてカリーチン家を訪れたその日，青のドレスを身につけたリーザは庭で薔薇を摘み，客間の花瓶に活けていた。枯れた薔薇の花瓶の脇に貝殻の置き物が映り込んでいる。リーザがふと立ち去ったそのテーブルには枯れた薔薇と濁った花瓶の水，そして貝殻が残され，カメラは意味深にズームインする［図版 7］。ヴァニタスの静物画そのものと言ってよいショットだ。ここでもすでに，ラブレツキイとリーザの運命が幸福に導かれることはないと暗示されているのだろう。その後，パンシンやゲデオノフスキイも来訪して皆で歓談している間，リーザは白い貝殻を膝にのせて話に耳を傾けている［図版 8］。その姿をカメラが暫し捉えるためにリーザと貝殻の結びつきは強い印象を残し，どこか自閉的で孤立した雰囲気を漂わせると同時に，アフロディーテと貝殻の連想から愛の女神を予告するようでもあり，また，「古代ギリシャから伝わる貝殻と女性生殖器との重ね合わせ」[24]から性愛のイメージを与えるようでもある。

また，古くから洋の東西を問わず「貝殻，真珠，巻貝は愛と婚姻のしるしに囲まれて姿を表す」[25]という。

ラブレツキイは，このリーザのアトリビュートとも言うべき貝殻をカリーチン家のテラスのテーブルに見つけると，パンシンとの論争の後も膝に抱えて弄んでいた。リーザがパンシンの求婚に躊躇しているのを知ると，貝殻をカリーチン家の屋敷から持ち去って「リーザに会いたい。愛を打ち明けねば」と貝殻の窪みを愛撫しながら決意を固めるのだ。

4-2　告白の舞台：カリーチン家のバルコニー

蕭蕭と雨の降る夜明け，貝殻ひとつを手にしてラブレツキイはカリーチン家のファサードにやってくる。ちょうど二階のバルコニーにリーザの姿を認めたラブレツキイは，大きな水溜りをものともせずに大きく数歩踏み出すと，水溜りの真ん中に立ってリーザの名前を呼ぶ。そうしてあの貝殻を手に，「愛している。私の生涯を君に捧げよう」と愛の告白をするのだ。愛を語るラブレツキイの背景には，白亜の女神像が映る。雨に濡れそぼったリーザは半円形の舞台のようなバルコニーでラブレツキイの告白を聞き，彼の姿をじっと見下ろすものの一言も発することはない。「口を閉ざして」と言わんばかりに人差し指で自身の口を押さえたまま，泣き出しそうな笑みを浮かべてガラス扉の奥へと退いていく。リーザが戻った部屋は空っぽで，風がガラス戸を閉める。ラブレツキイが去った後には，あの貝殻がバルコニーの円柱の元にひとつ置き去りにされ，雨に打たれているのだ［図版 9］。愛や婚姻のイメージを担っていたはずの貝殻は，たちまち，ヴァニタスの空虚を演出するモチーフへと転化してしまった。

かたや小説の告白の場面はこうだ。夜，一度暇を告げたカリーチン家から離れて草叢を逍遥しているうちに，ラブレツキイはまたもカリーチン家の並木路に行きあたる。夜の 12 時。そこへ偶然，リーザが蝋燭を持って一階の部屋に降りてきた。ラブレツキイは思わずリーザの名前を呼んで庭に連れ出すと，ベンチにリーザを座らせ，愛の告白をするのだ。いかにもウサーヂバらしいこの庭のベンチは，リーザが幾度となく寛いだ，そしてラブレツキイが愛の告白をおこなったベンチとして，小説においてもその結末部で感傷を誘う重要な役割を果たしている。

本作品では告白の舞台として雨の降るバルコニーが選ばれ，貝殻が両義的な意味を担った。舞台は『ロミオとジュリエット』のバルコニーシーンでもお馴染みの紋切型だが，そのいかにも芝居じみた感傷主義が空虚さを露わにし，形式的な美が強調されるのだ。

4-3　歌の競演：カリーチン家の客間

実は生きていた妻ワルワーラが夫との関係をとりなしてもらおうとカリーチン家のマリヤを訪ねる。そうしてこの客間では，今日こそはリーザの返事をもらおうとやきもきするパンシン，ワルワーラの出現に心乱れるリーザ，夫の気を引こうとするもリーザが恋敵ではと勘ぐるワルワーラ，リーザを諦めざるを得なくなった現実に落胆するラブレツキイが集い，それぞれの思いを胸に秘めつつ異様なお茶会が始まる。

実はこのお茶会が始まる前，ラブレツキイを避けて物置部屋へと逃げ込むリーザを追い詰め，彼はいま一度，彼女に愛の告白をしている。蜘蛛の巣が幕のように幾重にも垂れ下がる廃屋さながらの回廊には古い絵画がいくつも放置され，額縁が積み重なっている。ラブレツキイからの告白を退け，修道院に入る決意を表明するリーザの背景には，裸体の女神像がフレームの枠をこえて壁のように広がる［図版 10］。さながらリーザも絵画の一部のようだ。裸体の女神はリーザの禁欲的な精神性と対置されているのだろうか。あるいは，ルネサンス期の絵画では「真理はなにものによっても覆われない」という観念に基づき裸体像のほうが精神的人物や真理を表していたこと[26]に鑑みれば，リーザの決意こそが真理であると女神が示唆しているようにも感じられる。両義的な解釈を許容する寓意画として機能している。しかし実は，この絵画はピーテル・パウル・ルーベンス「大地と水の結合」(1618)［図版 11］の一部を引用したものであった[27]。裸体の女神とリーザに焦点があたるかたちでフレーミングされ映画に引用がなされたために，先述のような多義的な解釈，あるいはミスリードを許容する。ルーベンスのこの作品は，勝利の女神ヴィクトリアより王冠を授けられた大地母神キュベレーと海神ネプチューンの姿，そして両者の結婚を法螺貝で告げるネプチューンの息子トリトンを描いている。老いたるネプチューンが若きキュベレーから求婚の返事を待っている様子を描いたのだという[28]。この絵画全体の象徴性のコンテクストを知れば，何故，ルーベンス

のこの作品が引用されたのか，そして何故，ネプチューンとトリトンはフレームから排除されたのかが理解できよう。若きリーザから返事を得ようと中年のラブレツキイは海の象徴の貝殻を手にして愛の告白を行うも，それは実らなかったことを示唆する。ラブレツキイは海神ネプチューンたりえなかったが，リーザもまたロシアの大地崇拝を思わせるキュベレーだと彼女を理想化したのはラブレツキイであって，それは幻想に過ぎなかったのかもしれない。このことは，結末部でワルワーラがラブレツキイに残す最後の言葉に示されるのだ。

お茶会に話を戻そう。空々しい話題を投じて意味もなく笑い声をあげるラブレツキイに違和感を覚えるワルワーラ。リーザに視線を投げるとロマンスを歌ってほしいとせがむ。気丈に振る舞い，パンシンのピアノ伴奏にアルトの歌声を静かに響かせるリーザ。歌曲「路傍の柳」が流れる。すると，ワルワーラは大きな襟飾りを外してデコルテを露わにすると，軽快な足取りでリーザに寄り添い，そのアルトを掻き消すように甲高いソプラノを被せるのだった。何も知らないマリヤだけが，感極まってフランス語で感嘆の声をあげる。美しくはあるが，それぞれの悲痛な想いが錯綜する壮大な悲劇のようなシーンである。

なお小説では，リーザとワルワーラが歌の競演をすることはない。会話を交わし夕食をともにするが，状況に耐えられなくなったリーザは部屋に戻り祖母の前で涙する。その後，客間でワルワーラと歌の競演を果たすのはなんとパンシンである。リーザに求婚を断られたパンシンは，フランス語で交わす軽妙な会話や歌のデュエットを通してすっかりワルワーラに魅了され，リーザを忘れてしまうのだ。

男性を瞬時に虜にする社交性や華やかな美貌をもったワルワーラと思慮深く内向的なリーザ，そしてフランスの文化を生きるワルワーラとロシアの民衆文化に愛着を抱くリーザの二項対立やラブレツキイの悲痛な思いを劇的に描く場として，二人のヒロインたちの歌の競演は鮮烈な印象を残した。

5　ブランコの意味の変容：再びラブレツキイ家の屋敷庭園

かつてレンムとリーザ，妹のレーノチカが揺らしたブランコ。それがいかに幸福と美に輝き，フラゴナールの絵画「ブランコ」の造形に近いもので，かつフラゴナールの時代のフランス貴族がブランコを用いて恋の駆け引きや男女の戯れを楽しんだように，本作品のブランコがラブレツキイを魅了する遊具とし

て機能したことは既に述べた。

ロシアのブランコについては16世紀の時点ですでに記録が残されており，「決まった祭日に草原に設置された素朴なブランコに女たちが腰をおろし，押してもらって前後に揺れる」[29]のだという。坂内徳明によれば，「ロシアの場合，男たちもブランコに乗ったという資料は多い。しかし，女性たちが特に熱狂してブランコに乗っていたことは事実」[30]であり，「ブランコに対し女性が「積極的に」参加し，男性は「補助的」でしかないことは多くの資料に明らか」[31]だという。さらに「十九世紀半ばイルクーツク県の場合，第一タイプのブランコに乗る女性は「恥をかく」ことのないよう，足もとのスカートのすそをプラトークでしばった」[32]という。これはブランコに興じる当時のロシア人を実際に観察した記録，史料に基づく状況であり，ブランコはおもに外出の機会の少なかったロシアの女性が，重力から自由になるような浮遊や飛行の感覚，非日常を楽しむのが主たる目的であったろう。そのためにスカートのすそをプラトークで縛りさえした。フラゴナールの「ブランコ」にあるように，前方でスカートの足を覗こうと構える男に向けて，貴婦人が靴までも投げ出すコケトリーとは無縁であった。

本作品のブランコはフラゴナールのブランコのように巨木の太い枝に吊り紐が巡らされているが，ただロープが渡されているだけでなく，数人が乗れるほどの白く大きなベンチがブランコになっている。吊り紐に白い薔薇やライラックがあしらわれ，ベンチがブランコとして改造されているこのようなブランコが当時，ウサーヂバに実際に設えられていたのか否かは遺憾ながら調べがつかなかったが，先述のとおり，ツルゲーネフの小説において重要なモチーフにして場となった「ベンチ」が利用されている点は興味深く，またウサーヂバの属性として違和感はない。そして何よりもリーザ一人のみが揺られるのではなく，年老いたレンムや幼い妹もともに浮遊感や揺れを共有し幸福に輝いているために，老人と女性，子供たちの柔和にして平和な，そして軽やかな世界が演出される。それを可能にしたがのがベンチで仕立てた大型ブランコである。このブランコを，体躯のよい壮年の男性ラブレツキイが大きく揺らすことはない。彼はもっぱらブランコに揺られるリーザを「視る」立場であり，このブランコは「視られる」ための道具だ。ブランコを揺らしているのはリーザたちだが，それに伴う浮遊感と高揚感を感じ，恋に落ちたかのような感覚に陥るのは「視ている」ラブレツキイと私たちである。高速度撮影（スローモーション）

とソフトフォーカス，クロースアップといった撮影技術が浮遊感，高揚感を煽る力を最大限に拡張する。吊り紐の白い花の間隙から覗くリーザの輝く笑顔と豊満な胸に焦点をあて前後に揺れる様子を捉えるカメラはラブレツキイと私たちの視点となり，浮遊や揺れに導かれる恋の感覚や幸福感とブランコは不可分なものとなる。ブランコは幸福の象徴[33]そのものである。

このブランコは再度，重要な「場」として登場する。あの悲劇のお茶会の後，ラブレツキイは自暴自棄になって１週間ものあいだ家を空け，泥酔して馬を法外な値段で競り落としたり，偶然居合わせたパンシンに「あなたの顔はフランス人そのもの。あなたはリーザに相応しくない」などと暴言を吐いて侮辱したりし，暴れ回っていた。霧の深い早朝，ようやく家に戻ったラブレツキイは空腹で，屋敷のファサードで待ち受けていた下男のアントンにスープを所望する。庭園の霧の中に浮かび上がる大きな菩提樹がティルトダウンされるとベンチで設えられたあの白いブランコが枝に架かっているのだ。吊り紐の花は枯れているためか下を向き，緑の葉も重そうにぶら下がっている。コートをブランコに投げかけてそこに座り込むと，ラブレツキイは軽くブランコを揺らして鳥のさえずる空を仰ぎ見る。そこへ蓋付きの大皿に入ったスープが運ばれてきた。蓋を開けるや否や，皿を持ち上げスープの麺[34]を貪るラブレツキイ。すると背後からアントンに礼を言う妻ワルワーラの声が。彼女が赦しを乞えば「すでに赦した」と応じるが，続く妻の訴えには耳を貸さずに麺の入ったスープを貪り続けるラブレツキイ。半分に切ったレモンをグラスの縁に擦り付け果汁を絞りながらラブレツキイの隣りに座るワルワーラ。涙ながらに最後の別れを告げるのだ。「私の訃報を知っても悲しまなかったろうけど，私と一緒に暮らして幸せそうな時もあった。今では嫌悪しかないでしょうが。［……］お別れにこれだけは言っておくわ。若い時からあなたは自分で考え出した世界に生きていた。これまでずっと，私のことも自分で創り上げた女性と取りちがえていた。そうやってロシアのことも自分に創り上げた。でも実際のロシアはそんなものじゃない。あなたがロシアで幸福になることはない」。このシーンにおいて，ワルワーラは，「レモンを食む肩越しショット」［図版２］と同じポーズをとり，ラブレツキイのほうを肩越しに一瞥すると，白い毛皮の縁取りのついた長いコートを翻しつつ遠くへと去っていく。この結末部のシーンを見て改めて私たちは，妻の訃報記事のシーンを想起し，あの時のレモンがヴァニタスのモチーフとしてまた妻の訃報と結びついて死をイメージさせたばかりでなく，

この結末を予告し，呼び交わすショットでもあったと思い至る。そして，レモンを食む妻がラブレツキイに突きつける台詞から，黄色のレモンの実は「理想のロシアを創り上げて生きる空虚」を告発する西欧派のメッセージの象徴とも受け止められるのだ。ワルワーラが遠く去った後，ふとスプーンを止めて我に返るラブレツキイもブランコから立ち去る。残されたブランコは微かに揺れているが吊り紐の花は萎れ，緑の葉もいっそう重たげにぶら下がり，本来のベンチの姿を露わにするかのようだ［図版 12］。

リーザに魅了され恋の喜びと幸福を感じたあのブランコは，今やラブレツキイがラプシャーを貪る日常的なベンチへと変わり，妻が彼を夢想家と誹り最後の別れを告げる場となってしまった。「路傍の柳」をワルワーラとともに歌ったあの競演を最後に修道院に入ってしまったかのように，リーザが本作品に姿を現すことはない。かつてリーザが揺らしたブランコであり彼女との幸福を夢見た場であったがゆえに，緑の葉を両端にぶらさげて今にも緑の池に沈み込みそうな孤独なブランコの姿は，リーザを失った喪失感をいっそう増大させる。こうしてラブレツキイの高揚する心，幸福の象徴であったブランコさえもが，喪失感や儚く空虚なものの表象となりヴァニタスのモチーフへと変容してしまった。そうして気付くのは，このブランコの寂れた佇まいの既視感である。本作品の冒頭部，ラブレツキイが故郷に戻り，廃墟のような屋敷の部屋の数々を蜘蛛の巣をよけながら渡り歩くシーンに，荒廃した庭園のショットがいくつかカット・インされるのだが，そのなかの一つが，荒れた緑のなかに放置され朽ち果てたベンチ［図版 13］だ。「2-2　窃視の場としての緑の密室」で言及した「緑のなかに覗く白亜の石像の背中」のショットもその一つであった。いずれにしても，荒廃したウサーヂバの情景と過ぎ去った長い時間，あるいは時が止まったような永遠の感覚を伝える。［図版 13］の緑に埋もれる朽ちたベンチは，揺らす人々を失った孤独なブランコ［図版 12］の行く末であろう。

映画の構造として，本作品が突然フィルムの切れたような結末のない終わり方をする一方で，オープニングクレジットよりも前にファサードを舞台に奏でられる序曲が同時に終曲の機能も果たし，「開かれた結末」がここに接続することで循環する時間を紡ぐことは先に述べた。朽ちたベンチを改造したブランコはやがてリーザとラブレツキイの心を結びつけ，その後，リーザの喪失を表す空虚な場となり，時の流れとともに鬱蒼とした緑のなかに朽ちて埋もれる。

そして再び，菩提樹の枝に提げられ白い花をあしらわれて幸福や愛で輝く日を待ち受けるという，やはり映画の円環構造と同様に永劫回帰を生きるモチーフとして機能する。

むすびにかえて

ブランコから離れたラブレツキイは，矢車草の咲く草原の畔道を歩いていく。どこからともなく現れた「矢車草の花束を抱えた少女」[図版 1] がラブレツキイの周囲を跳ねるように駆け回る。手を繋ぎ，やがて岐路に立つとラブレツキイは少女の目線に並ぶようにしゃがみ込んで何かを語りかける。頷いたかと思うと少女はラブレツキイをおいて白や黄の花の咲く草叢へ一人で駆けていく。すると突如，映像は途切れて終わるのだ。このシーンの間，「母なるロシアのテーマ」と筆者が呼んだ歌謡「路傍の柳」のバラライカ演奏が鳴り響いている。そして，ラブレツキイの次のような内なる声がボイスオーバーで私たちに届く。「私は自分にロシアを創り出していたのか。あるいはロシアは現実にそんなものかもしれない。そんなロシアを私は見つめ，感じて，愛していた。ただひとつの永遠がロシアにはあると確信していた。私はロシアに馴染むことができようか。その時は，まだこのことがわかっていなかった」。

矢車草の花束を抱え，矢車草で作った花輪の冠を頭にのせた少女が最初に登場するのは，ラブレツキイが母の肖像画のメダリオンをようやく見つけ出した時である。その後も 2 度，母親を回想する時に突然カット・インするとは既に述べた。さらにリーザもまた，矢車草の花束を抱えてラブレツキイと草原を逍遥するが，その姿がこの「矢車草の少女」が成長したかのような造形だとも述べたとおりだ。言うまでもなく，この矢車草の花束を抱えた少女はロシアの大地の化身であり，ラブレツキイが自分に創り出した理想のロシアの姿である。この「矢車草の少女」を媒介として，ラブレツキイの母親とリーザも等価な存在として結ばれ，いずれもラブレツキイが理想化した抽象的な存在だということが指摘できよう。ロシアの化身がまだ幼い少女であるのは，1840 年代のロシアが封建社会で農奴制の上に成り立つ未発達の国であったことと関係があるだろう。そして，行く末もわからず草叢に溶け込むように駆けていく少女は，どこへ向かうのか未来が憂慮されるロシアの姿なのだろう。

なお小説の結末はこうである。ラブレツキイとワルワーラの間には娘がお

り，娘のためにラブレツキイはワルワーラを再び受け入れ，妻と娘を自身のウサーヂバに住まわせることにした。リーザは修道院に入る。時が流れて8年後，妻と娘は結局のところパリに戻って暮らしている。45歳になったラブレツキイは久しぶりにカリーチン家を訪れるとリーザに愛の告白をした懐かしいベンチに目をとめて思い出に浸る。リーザのいる修道院にラブレツキイは足を運び，彼女の姿を認めたらしいとのエピソードが伝聞で綴られる。

映画では，農奴制を批判しながらロシアの運命をフランスで案じていた作者ツルゲーネフの苦悩や逡巡がラブレツキイを介して描出されている。先述のとおり，リーザもロシアの化身であるとすれば，本作品はラブレツキイとリーザの悲恋の物語であるばかりでなく，西欧派とスラブ派の論争を描いてロシアの行く末を案じ，20年後に到来する農奴解放，さらに貴族の没落，そして遠く帝政の崩壊と革命までも預言し，滅びゆく者たちを描いた作品という印象を強くする。小説には詳細に描かれることのなかったウサーヂバの屋敷や庭園，ファサード，バルコニー，白亜の石像，ブランコ，そして肖像画，楽器，貝殻，蝶の標本，果実，花，地球儀，胸像，絵画などの事物がヴァニタスを精緻に創り上げ，このことを裏付けるのである。

そして，ファサードで指揮を振ったレンムの燕尾服に始まり鮮やかな黄色が繋いでいくのは，妻のアトリビュートであるレモン，レンムが弄ぶオレンジ，マリヤのピクニックの装いと彼女のアトリビュートである蝶の標本，パンシンが馬の競売場で着けていた黄色の蝶のようなリボンタイと黄色のストライプのシャツであり，鮮烈な黄色は西欧派やヨーロッパ的なものを象徴する色彩となる。

かたや，リーザが身に着ける青や薄紫，若草色のドレス，ラブレツキイが着用する灰緑色や亜麻色のフロックコート，矢車草の花束を抱える少女のワンピースはロシアの自然に溶け込み同化する色調でスラブ派やロシア的なものを彩る。単純な区分ではあるが，映画という媒体において色彩を利用した登場人物のコード化は技法として珍しいものではない[35]。そして，西欧派にもスラブ派にも共通して与えられたのがヴァニタスを形成するアトリビュートの数々だ。

映画『貴族の巣』に映し出されるウサーヂバは単なるロケーションや小道具ではない。それ自体が雄弁に，そして多義的に語りかけてくる映画言語なのである。

《注》

（1） ソ連時代からソ連崩壊後のウサーヂバの状況については，坂内知子『ロシア庭園めぐり』東洋書店：ユーラシア・ブックレット 82，2005 年，17-19 頁を参照されたい。

（2） わが国でも知られている作品として，『戦争と平和』（セルゲイ・ボンダルチュク監督，1965-68），『光と影のバラード』（ニキータ・ミハルコフ監督，1974），『機械仕掛けのピアノのための未完成の戯曲』（ニキータ・ミハルコフ監督，1977），『狩場の悲劇』（エミーリ・ロチャーヌ監督，1978），『オブローモフの生涯より』（ニキータ・ミハルコフ監督，1979），『ムムー』（ユーリイ・グルィモフ監督，1998），『牡牛座　レーニンの肖像』（アレクサンドル・ソクーロフ監督，2001），『アンナ・カレーニナ：ブロンスキーの物語』（カレン・シャフナザーロフ監督，2017）を挙げることができる。また，『ゴースト・ブライド』（スヴャトスラフ・ポドガエフスキー監督，2017）のように全編にわたるロケ地とはなっていないが，ゴシック・ホラーのジャンルでウサーヂバを利用する新たな傾向も出てきた。

（3） アンドレイ・コンチャロフスキー監督（1937-）の父親は，周知のとおり，国民的作家・詩人であったセルゲイ・ミハルコフ Сергей Владимирович Михалков（1913-2009）で，母親は詩人のナタリヤ・コンチャロフスカヤ Наталья Петровна Кончаловская（1903-88）である。 監督の本名は，アンドレイ・ミハルコフ Андрей Сергеевич Михалков だが，弟のニキータ・ミハルコフも映画業界で キャリアを築くようになったため，母方の姓も合わせてミハルコフ＝コンチャロフスキーと複合姓を長い間，名乗っていた。さらに西側で撮影する場合にソ連最高会議議員でもあった父親の姓のみを名乗るのが憚られたためともいう。父親の死後，複合姓もやめて現在はコンチャロフスキーと名乗っているため，本稿では以後，これに倣う。

（4） 坂内徳明「ロシア・ウサーヂバ研究史覚書―序にかえて」『近代ロシア文学現出の舞台―ロシア文学史における貴族屋敷（ウサーヂバ）の意義―』（日本学術振興会・科学研究費助成事業：科学研究費補助金　基盤研究 C・研究成果報告書：研究代表者　坂内徳明）2019 年，6-7 頁。

（5） 以下の文献を参照した。坂内徳明「ロシア荘園文化の発見―ニコライ・ヴランゲリと彼の仕事」『人文・自然研究』第八号，一橋大学大学教育研究開発センター，2014 年，269-270 頁。

Иванов Ю. Русские усадьбы-музеи. Смоленск:Русич，2010.

Зуевская Е, (ред.) Знаменитые дворцы и усадьбы России. М.: Контэнт, 2011.

Нащокина М. Русская усадьба Серебрянного века. М.：Изд-во. Улей, 2007.

（6） Кончаловский А. Коллекция：Низкие истины, Возвышающий обман. М.：Эксмо, 2015. С. 280.

（7） イワン・ツルゲーネフによる原作は 1856 年から 58 年にかけて執筆され，1859 年に『同時代人』誌にて発表された。

（8） Усадьбы Тайцы, Павловск и Осиновая Роща в фильме «Дворянское гнездо», 1969 год.

https://vadimrazumov.ru/389439.html（дата обращения：08.10.2023）.

（9） ツルゲーネフの原作でレンムは，1786年にザクセン選帝侯領の貧しい音楽家の家に生まれたが音楽の才能に恵まれていたため，28歳でロシアの貴族に楽長として招聘された。しかし主人が破産したために無一文となる。それでも故郷に帰ることなくロシアで一旗揚げようと作曲に励んだ。それから20年が経過し，長きにわたる貧困と苦渋が彼をつねにむっつりとした醜悪な外貌の哀れな老人に変えたと要約される人物である。現在はカリーチン家の近くに住んでリーザやその妹たちの音楽教師をしており，とりわけリーザには，その才能，人格，美貌のすべてに心酔して好意を抱いている。これらの設定は本作品に引き継がれている。

（10） 映画『アンナ・カレーニナ』（アレクサンドル・ザルヒ監督，1967）の馬車の描写に顕著である。

（11） 並木路がウサーヂバの主たる属性にして夏の特別な風物詩であること，また，イワン・ブーニン，イワン・ツルゲーネフ，アレクサンドル・プーシキンらにとっては，暗き並木路が過ぎ去りしロシアや愛のシンボルであったことについては，次の文献に詳しい。ドミトリイ・S・リハチョフ『庭園の詩学：ヨーロッパ，ロシア文化の意味論的分析』（坂内知子訳）平凡社，1987年，377-383頁。ここでは，「ボダイジュがびっしりと植えられた比較的狭い並木路はロシア庭園の，とくに屋敷内にある庭園のもっとも特徴的なもののひとつであり，その美をつくり出すものであった。ヨーロッパのどこにも，ロシアで植えられたように『壁状』にボダイジュが植えられているところはなかった」（同書，379頁）と説明されている。

（12） コンチャロフスキー監督によれば，この緑の天蓋を馬車から仰ぐショットをどこに使用するのかは未定のまま「陽光の輝きがほしい」と撮影監督のゲオルギイ・レルベルクに依頼したショットである。「陽光を撮るにはこれを遮る木々を撮影することが重要」というレルベルクの判断で緑の天蓋のショットが生まれ，ラブレツキイのモノローグと結びつけられることになったという。（DVD『貴族の巣』株式会社アイ・ヴィー・シー／RCCF-1033所収の監督のインタビューより）

（13） ドミトリイ・リハチョフによれば，ツルゲーネフは西欧派の文芸評論家で友人のパーヴェル・アンネンコフに宛ててこう書いている。「私はわが国のオリョールの古き庭園より魅力的なものを知りません――そして世界のどこにもあのような香り，あのような緑金色を帯びた灰色はないでしょう」（ドミトリイ・S・リハチョフ，前掲書，381頁からの孫引き）。本作品における「並木路」のこのショットは，まさにツルゲーネフがこのように表現した情景の再現と言える。このショットにおいて，ツルゲーネフの詩の朗読が引用されるのも印象的である。

（14） При дороге ивы. コンチャロフスキー監督の母親で詩人のナターリヤ・コンチャロフスカヤの詩に作曲家ヴャチェスラフ・オフチンニコフが音楽をつけた歌曲。

（15） ここで言うヴァニタス（空虚）とは，「現世的な品々を人の死すべき定めを示すシンボルの数々とともに現した静物画のジャンルのことである。人生の短さと世俗的達成の空しさに気づかせることによって，見る者に自分たちの倫理的義務，『神を恐れ，その戒めを守る』という義務を思い出させるように意図されていた［エリカ・ラングミュア『静物画』（高橋裕子訳）八坂書房，2004年，18頁］」に基づく。典型的なヴァニタスは16，17世紀のオランダで流行した。人生の儚さを象徴する砂時計，頭蓋骨，貝殻，泡，楽器，書物，花，腐敗しかけた果実，皮を剥きかけた果実，不安定な位置におかれた果物籠などが好んで取り上げられた［若桑みどり『薔薇のイコノロジー（新版）』青土社，2003年，260-274頁。若桑みどり『絵画を読む』

NHK ブックス，1993 年，27-34 頁，68-74 頁，124-130 頁。マリオ・プラーツ『官能の庭』若桑みどり他訳，ありな書房，1993 年，586-600 頁を参照]。

(16)　小林頼子『庭園のコスモロジー』青土社，2014 年，221-228 頁参照。

(17)　Пикник. Традиции. https://www.kulina.ru/articles/76408/（дата обращения：08.10.2023）.

(18)　DVD『貴族の巣』株式会社アイ・ヴィー・シー／RCCF-1033 所収の監督のインタビューより

(19)　若桑みどり『絵画を読む』前掲書，30 頁。ピーテル・クラース「レモンの皿」（1643?）やヴィレム・クラースゾーン・ヘーダ「カキ，レーマー杯，レモン，銀の杯のある静物」（1634）にも，同じ形状に皮を剥きかけたレモンが描かれている。また当時の画家たちが螺旋状に剥いたレモンの皮をテーブルや皿から垂らして前景に配置したのは，透視図法を成立させ，絵画のなかの空間と観者の室内が相互貫入して観者が絵画空間に引き込まれるのを可能にするためであったとも言われる（長谷川章『絵画と都市の境界』ブリュッケ，2014 年，136 頁参照）。

(20)　坂内徳明「ロシアのブランコ　その「解釈」をめぐって」『ロシア文化の基層』日本エディタースクール出版部，1991 年，115-139 頁参照。

(21)　矢車草 василёк は畑や野原に自生するロシアではごくありふれた花だが，夏のロシア，ロシアの懐かしい田園風景を想起させる花だという。形容詞 васильковый は「青い」という意味で，ロシア人には青い花と認識されている。この花にはさまざまな伝説もあり，ルサールカが聖神降臨祭の日に美青年 Василий を誘惑し，くすぐって彼を花に変えてしまった。その花が василёк と呼ばれるようになったという説や，聖ヴァシーリイに因むとする説などがある。狩野昊子『ロシア語の比喩・イメージ・連想・シンボル事典―植物―』新時代社，2007 年，66-67 頁参照。

(22)　［図版 5］マールティン・ブレーマ・デ・ストンメ　「レモンのある静物」（1642-44?）にも貝殻が描かれている。ヴァニタスでは貝殻は頭蓋骨の代替とみなされ，ヴァニタスの主要なモチーフの一つである。

(23)　ドミトリイ・S・リハチョフ，前掲書，329 頁。

(24)　ミルチャ・エリアーデ『イメージとシンボル：エリアーデ著作集・第四巻』前田耕作訳，せりか書房，1976 年，172 頁。

(25)　同上，173 頁。

(26)　若桑みどり『絵画を読む』前掲書，48-49 頁参照。

(27)　ロシア象徴主義の画家ミハイル・ヴルーベリの研究者，上野理恵氏よりご教示いただいた。

(28)　См. Описание картины Питера Рубенса «Союз земли и воды». https://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-pitera-rubensa-soyuz-zemli-i-vody/（дата обращения：08.10.2023）.

(29)　坂内徳明「ロシアのブランコ　その「解釈」をめぐって」，前掲書，122 頁参照。

(30)　同上，152 頁。

(31)　同上。

(32)　同上。

(33)　ウサーヂバのブランコ表象が印象深い作品としてやはりツルゲーネフ原作の映画『ムムー』（ユーリイ・グルィモフ監督，1998）を挙げることができる。この作品も児童文学の原作とは異なる演出が次のように施されている。地主貴族の女主人は農

奴のゲラシムに強く心惹かれているが，ゲラシムは若い農奴の娘タチヤーナを愛している。女主人には妖艶なフランス人の侍女ジュスティーナがつねに寄り添っている。ブランコはウサーヂバの中庭と屋敷室内の敷居にそれぞれ設えられている。タチヤーナが漕ぎながら笑い声をあげてゲラシムを魅了する中庭のブランコ，これを室内から窃視して嫉妬と羨望に狂いつつ女主人が揺らす安楽椅子。そんな女主人の心を嘲笑うかのように青や赤の照明に彩られながらジュスティーナが妖しく揺らす室内の敷居のブランコ。この 3 つのショットの揺れと振動が代わる代わる速度を早めながら切り替わり，眩惑を引き起こす。映画『ムムー』におけるブランコは女主人の嫉妬，狂気，悲哀を引き出す機能をもつ。

(34)　19 世紀半ばには，麺入りのスープとしてマカロニのコンソメスープがロシア貴族の午餐に供されていた記録があり，（Лотман Ю. Погосян Е. Великосветские обеды. СПб.：Пушкинский фонд. 1996. С. 151.），マカロニと言えば，イワン・ゴンチャロフ『オブローモフ』の主人公の好物として想起されるが，ここでラブレツキイが貪る麺入りスープは，「タタールの軛」の時代にキエフ・ルーシがその料理の影響を受けてロシア流にアレンジしたと言われる（суп лапша https://www.supyday.ru/recepty/recept/253［дата обращения：08.10.2023］）スープ・ラプシャーではないかと思われる。лапша という言葉自体，タタール族，およびウイグル族の言語からの借用語で「細かく刻んだ捏ね粉をブイヨンで煮込んだもの」を指す（Фасмер М. Этимологический словарь русского языка в 4-х т. Т.2, СПб.：изд-во АЗБУКА. 1996. 3-е издание.）。一方で，лапша の語源をチュルク語族に求め借用語である説を否定し，完全な東スラブ語群の言葉とする立場もある（Черных П. Историко-этимологический словарь современного русского языка в 2-х т. Т. 1, М.：русский язык. 1993.）。いずれにせよ，ラプシャー自体は 19 世紀の時点で伝統的ロシア料理であったと言ってよいだろう。本作品では先述のとおり，ロシアを愛するラブレツキイ像の造形のためか，リンゴ，トヴォローグ，ハニカムの蜂蜜などロシア由来の食物をラブレツキイは専ら好んでいる。それゆえ，ここでも彼が食していたのはマカロニスープではなくラプシャーであったと考えるのが自然であろう。空腹のあまりラプシャーを貪り食う姿も当然のことながら映画の演出であるが，自己憐憫の涙を流しレモンを食みながら別れを告げる妻の姿との対置という意味でも，感傷主義を排して現実的な眼差しを取り込んでいるという意味でも，ふたりのコミュニケーション不全を示す媒体としても興味深い。

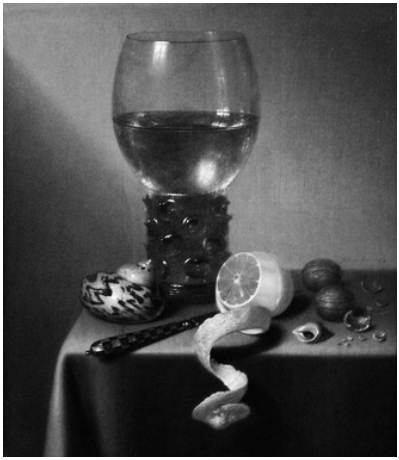
(35)　ジェニファー・ヴァン・シル『映画表現の教科書』（吉田俊太郎訳）フィルムアート社，2012 年，226 頁。

［図版 1］
矢車草の花束を抱える少女

［図版 2］
レモンを食む妻の肩越しショット

［図版 3］
ラブレツキイ家の客間の一隅

［図版 4］
エバート・コリアー 「ヴァニタス」
（1662）



［図版 5］
マールティン・ブレーマ・ド・ストンメ
「レモンのある静物」（1642-44 ？）

［図版 6］
ボート遊びに興じるリーザ

［図版 7］
枯れた薔薇と貝殻

［図版 8］
リーザと貝殻

［図版 9］
置き去られた貝殻

［図版 10］
修道院に入る決意を示すリーザ

［図版 11］
ピーテル・パウル・ルーベンス
「大地と水の結合」（1618）

［図版 12］
結末部のブランコ

［図版 13］
冒頭部：庭園の荒廃ぶりを表すベンチ

（ロシア文学／国際文化学部教授）

本研究は JSPS 科研費 JP 17K02625 の助成を受けたものです。