Heinrich Stammler

ドストエフスキーの美学とシェリングの芸術哲学

ロシア哲学の歴史の中で、N.Lossky はヴラジーミル・ソロヴィヨフの、イデアの操作と吸収におけるドストエフスキーの手法の性格付けを引用している：「イデアの面においては、ドストエフスキーは、論理的な思索家というよりも、空想的な芸術家であった。」しかしながら、ドストエフスキーの芸術的手腕は、シラーの言葉で言うところの「意識的な形成」では定義づけられない―無意識的な形成と創造なのだ。

シェリングの『超越論的観念論の体系』によると、芸術作品の創作の際に、我々は自然、つまりは宇宙全体が吹き込まれた無意識の創作的原動力と、芸術家の自由な意識的努力との融合の最上の結果を得る。もしも我々が前提の妥当性を認識したならば、ドストエフスキーにおける意識的な要素―芸術における反映、その意味と目的、そしてその現実化の意味―はより強固なものとなる。繰り返し、ドストエフスキーのジャーナリストや批評家としての書物の中で、彼は人間存在や、個人や、社会における芸術の重要性について述べている。彼は、芸術が現実からもっとも主要なインスピレーションを描き出し、芸術が、人間の精神の有機的な副産物となり、人間の経験的存在において忠実なものであり続けるということを飽くことなく主張したのだった。彼が、重要な記事を、驚くべき力強さで表明した記事、「―ボフ氏と芸術の問題」は、ロシア文学批評における過激で功利主義的な流派の指導者の１人であったドブロリューボフに対する雄弁な論争であった。

しかしながらここで問題が持ち上がる：ドストエフスキーは現実や、現実的な生活や、歴史的存在や、人間的な有機性の明示について参照したことで一体何を意味したのであろうか？我々は、記事やエッセイにおいて作り上げられた時として謎めいた彼の言説の鍵を見つけるために、彼の想像的な創作を覗き見なければならないだろう。

１８６１年に、彼が評論の仕事を行っていた頃に、彼は「詩と散文からなるペテルブルグの夢」と呼ばれる記事を書いたが、その中で彼は個人的な体験について述べており、その体験というものは彼の想像的な作家としてのキャリアにとって重要な影響を持つものであった。彼が書いたのは、恍惚とした光景であり、彼は全ての現実が幻想のイデアの世界に溶け出すのを見たのであり、その幻想は、今度は、ある種のより高度な現実へと凝結していったのである。このような光景の中で、永遠は容易に経験された；一方つかの間の時間はその意義を永遠性との関係を通して受け入れたのである。

ドストエフスキーが現実に触れるたびに、実際に彼の精神に存在したのは、この種の超現実であった。この超現実の内的世界においては、人間は悪魔達に困らされてはいるが、必死になって理想を追い求め、その理想は全ての葛藤をなだめ、醜悪なもの―倫理においても物質的においても―を美化するためなのである。理想を求めて、ドストエフスキーがしばしば語った風では究極の美を求めての探検において、この眼に見える現実の美化は、

美学の焦点なのである。

この当然の結果として、ドストエフスキーの美学は、形而上学的な美学になってしまったかもしれない。このことによるならば、全ては美しく、究極的な現実に特別な関係性を保持しているのである。（ヘーゲルは、我々は芸術において、感性的な存在における絶対性としての、つまりは限定された現われの外観における理想の現実としての、理想の美と向かい合うと考えた。）したがって、我々はここでは、時間や場所における現象としての美を構成する要素の厳密な概念よりも、本質的な美に関するセオリーや意見について論じねばならないだろう。

ドストエフスキーの美学は、道徳的、そして宗教的スタンダードに対応した美の評価だった。彼の意見によると、美学は原則的に、形式的な美の要素の分析を行いはせず、―彼はとてつもない直接的な美の知識を有していたが―それよりも壮大なテーマや対象といった主題において、道徳や、社会や宗教的な価値から論ずることを好んだのである。彼がはっきりと感じていたのは、芸術の創作が有機的な統一体であり、それは、分析や理論的な理由の推論的な総体としてではなく、ユニークさとして評価されねばならず、直感を通して霊感を与えられなければならないということだ。「我々は芸術それ自体が、完全な有機的な生命を持っていると信じている…芸術は食べることや飲むことと同様に私達には必要なのだ。美と創造性の必要性は人間から切り離すことが出来ない…人間は美を渇望し、条件抜きでそれを受け入れる。単純なことで、なぜならそれは美しいからだ。」小説『悪霊』の中で彼は述べている：「人間は科学なしで生きることが出来る。パンなしですら生きることが出来る。しかし美なしには生きることが出来ない。全てのミステリーがそこにあり、全ての歴史がそこにある。」

ミステリーとしての美の概念は、しかしながら生命の本質それ自体が分析可能範囲を超えてしまっているというドストエフスキーの一般的な視点の一部あるいは一片でしかない。以下の文章は彼の手記から見つかったものである：「人生は、高鳴り、躍動するものであり、理解によって把握できるものではなく、ただ心のみがそれを知りうるのである。」この情緒的な、思弁的な直感主義は、もちろん善良なロシアの伝統によるものである。ドストエフスキーに関する評論の１つの中で、イワン＝キレーエフスキーは主張している：「人生は本質的に全ての理論、学究的な活動、秩序の理解を超えている；だからこそ我々が人生と呼んでいる道程は、息づいているのである。人生はそれ自身に本質を含み、いかなる数学的概念よりもリアルなのだ。」キレーエフスキーは、スラブ派と呼ばれたロマン的伝統主義者たちの一派における、ある種の形而上学的天才だった。詩人で、批評家でもあったアポロン＝グリゴーリエフは、ドストエフスキーの友人であり、雑誌「ブレーミャ」編集局の寄稿者でもあったが、キレーエフスキーを最も初期における哲学的才能の持ち主だと見なしていた。

ドストエフスキーが流刑の後に、ロシアの文学シーンに再び現れたのは１８５９年のことであり、熱心に、思想の戦いの中に身を投げ入れると同様に、自己を創造的プロセスの

中へ投じていった。折りしも、アレクサンドルⅡ世の大改革の行われる最中だったが、彼自身の思想を明らかにするのは簡単なことではなかった。シベリアへの長い流刑―それは当時の文化との全ての接触とかけ離れていた―は、彼から社会的、知的な彼の仲間との交流において、知性を磨き上げる機会を奪ったのである。それに加えて、彼は、彼自身のとても難解な信念を教養階級にアピールするような言葉を持たなかった。彼が刑務所を離れてすぐに、彼の兄に、何よりもまずヘーゲルの著書をリクエストしたということは真実である。彼は、しかしながらその時代の他のロシア人たちが努力したようにはヘーゲルの思想を理解はしなかったようである。一方でシラーは、深い、忘れられない、彼の青年期の人格形成のものの１つとなり、シラーの道徳的観念論と高尚な感傷主義の印象は永遠のものとなった。Meier-Gräfe の研究とドミートリー・チュゼフスキーの研究がこのことを明らかにしている。

それと同時に、芸術と道徳理念、宇宙的領域における創造的な力と世界に息吹を吹き込む神の原則とのつながりにおけるドストエフスキーの思想の形成の多くの間には、疑うことなきシェリングの輪が存在している。１８４０年代のペテルブルグにおける文学者としてのドストエフスキーは、何らかのシェリングのシステムを見聞きしていたようであるが、しかしながらシェリングの知識を通じて得たということではないようだ。シェリングの研究と影響の中心地はペテルブルグではなくてモスクワだった；そこではキレーエフスキーのようなスラヴ主義者達や、シェリングと書簡を交わしていたチャダーエフや、プリンス＝オドエフスキーや、若いスタンケーヴィチのような知識人たちが、このロマン的哲学者の観念論的自然哲学と美学に影響を受けていた。学術的なシェリング主義の一派がロシアに生じ、その最も著名な代表者達はモスクワ大学に存在して、彼らの中にはスラヴ主義の指導者で、ジャーナリストで歴史家のポゴージン、そして生徒達に芸術的、詩学的にシェリングの哲学を紹介したナジェージュジンがいた。

アポロン＝グリゴーリエフはこの大学を１８４２年に卒業し、シェリングの美学や、ヘーゲルの表現に親しみ、E.T.A.Hoffman に熱狂した。彼はすぐにポゴージンの雑誌「モスクヴィチャーニン」の寄稿者となり、詩人で純粋詩の擁護者、フェート、劇作家のオストロフスキーと友好を交わした。これらの歳月の中で、彼のシェリングへの陶酔は低まることがなかった。彼の最も有名な書物の中で、彼はこう書いている：「私達は先見論者（シェリング主義を意味する）とニヒリストとの間に立っている。」１人の自然主義的な芸術家として、アレキサンダー＝ブロークとセルゲイ＝エセーニン以前におけるロシア文学者の最も偉大なるボヘミアンとして、彼は深く人間の不可解性を感じ取ったのだった。概念の育ち行く純理性の祝福と概念の自然な成り行きをともなった科学と数学的な抽象概念に彼は苦しまされた。彼が最も努力を行ったのは、全生命の神秘的な統一体にとって、それは彼が有機的統一体と呼んだものだったが、と完全存在の直接的意識の感覚の修復だった。彼が歴史の中で発見し、歴史的に示したものは、宗教が有機的統一体における人間の具体的存在の反駁不能の証明となっていることだ。「正教によって、私は生存し、そして生命の新

しい形態を創造すべく宿命づけられた自発的な歴史的原則を意味づけしている。」彼は創造性に偉大なる価値を据え、それを原始的な美学的原則と結びつけた。このような考え方を持っていたから、彼がドストエフスキーと共感的に交友関係を持つことになったということは創造するに難くない。彼は以下のように語っている：「創造の力、諸芸術の原則は、人間の有機性の一部の出現として、人間のうちに息づいているのだ。」

グリゴーリエフはヘーゲルを学んだが、ヘーゲルの汎論理主義は彼にとっては合わなかった。彼をシェリングに魅了させ、彼をロマン的哲学者の預言者たらしめたのは、とてもシビアに専門的哲学者達に批判された、シェリングの思想における弁証法的な弱点だった。シェリングにとっては絶対性の最良の表現方法として思索的な重要性が賦与され、イメージの中に浮かび上がり、それゆえに象徴的な性格を帯びるのである。芸術の象徴的な側面は、しかしながら同時に宗教的意味合いも持つ。さらに、宗教の固定的パターンは神話の中に具体化され、芸術の領域に属するのである。宗教と芸術は同様の源流—思索のイメージ—から湧き出る。芸術の抽象的な手法は存在せず、推論的な理由付けによってのみ生じる。同様に、抽象的で純粋に理性的な宗教も存在しないのだ。我々は宗教を歴史的、そして美学的なつながりをなくしては考えられない、とシェリングは述べている。

しかしながらシェリングの批判は、彼が論理的な用語による純理性的な思想では理想と現実の間、永遠と束の間の間のジレンマを解決出来ないということを明らかにした。それとは反対に、彼は芸術を弁証法的な進歩に置き換えることによって劇的に論理の筋を切りとった。しかしながら、それはシェリングを次世代の詩人と批評家から慕わせ、部分的には芸術と創造的プロセスを神聖視することの哲学的正当化を目視していた若いロシア人をも慕わせた哲学的な過ちにほかならなかった。シェリングがドイツで嘲りを受け、嘲笑されたその後でも、彼はまだ少なくとも、想像的な嵐とストレスの最中にあったロシア青年層の重要な一派の先駆けであると宣言されていたのだった。

芸術家となっても、グリゴーリエフはしっかりした現実性の把握力を失うことはなかった。それどころか彼は現実性を、ドストエフスキーがそうしたように、理想の光の中に見出そうとした。「理想とは、単に現実の芳香と精華にすぎない」と彼は書いている。彼の感嘆である、「私にとっては人生は何かミステリアスなもので、何か、尽きることのない、巨大なもののようで、その中では論理的な結論が大洋の中の波のように消え行くのだ。」や、彼の告白、「科学的法則の論理的な状態は問題設定を超え出ている；世界に対する世界的な作用…それは人生の尽きることのない創造性を欠乏しているのだ」は、人生は純粋に知的な活動によってのみは理解されえないというドストエフスキーに対するコメントのようにも読み取れるのである。グリゴーリエフは、感覚の曖昧さとミステリアスな無声性をほのめかすことを好み（ゼンコフスキーの定義によると、直接的知識の論理外の完全性のことである）、無意識は芸術の作業に芸術の調査可能な難解さを与えるというシェリングに同意していた。「シェリングは」、彼は述べているが、「抽象性の無為を打ち壊したのだ。」別のコンテクストでは彼はこう述べている：「いかなることを始めるにせよ、私は常に同様の事

象に突き当たる―理想と彼岸における難解さと苦悩に満ちた信念の必要性である。」この理想を彼岸と同様に、彼は芸術の作業において投影されたものとして発見したのである。それが熱した時、究極的な現実に関する最も深遠な知識が、彼が仮定するには（不本意ながら、無意識的に）芸術の服装をして現れるのだ。それゆえに芸術のみがその作品の中で、ある時代の雰囲気の中で、神は未知ではあってもそこにあるものを欲するということを具現化するのだ。これはドストエフスキーの「より高い現実性」の真実でもあり、その内なる力は、様々な民族の世代や生活を、統計学的に把握され、計算されうるものよりも、より高い程度にまで押し上げるのである。これら全ては対話、ブルーノ、またはもろもろの事物に関する神的な原理と自然的な原理についての中で述べられたシェリングの着想を反映させている。

ところで、産み出す者が神的なものを認識していない限りにおいては、彼はそういう者として、必然的に、秘儀に通じたものとしてというよりも、世俗の者として現われるのだ。だが彼は神的なものを認識していないとはいえ、神的なものをほんらい実行しているのだ。つまり、それとは知ることなしに、神的なものを了解している人びとに対して、あらゆる秘密の中で最も伏蔵されている秘密を、つまり神的な本質と自然的な本質との統一態、すなわちそこにはいかなる対立もないようなあの最も浄福な自然の内面的なものを、あらわにするのである。こういうわけであるから詩人たちは、はるかな古代においてもすでに神々の意を解する者どもとして、つまり神々から動かされ神々に熱中した人間たちとして、畏敬されているのである。

　ドストエフスキー自身は、芸術的啓示の底にはミステリーが存在することをよく知っていた。美の啓示は、彼の小説、『未成年』の登場人物が注目しており、これら全てがミステリーであるということを通じてより美しくなるのである。

　ドストエフスキーはドイツ語を読んだが、ドイツ語の熟練者には程遠かった。彼がある程度まで熟達した言語というものはフランス語だった。だから彼は、原文でシェリングの哲学を勉強することはほとんど出来なかった。それに加えて、彼の兄であるミハイルや、哲学者で批評家のストラーホフ、グリゴーリエフらと共に雑誌ブレーミャを編集していた１８５０年代終わりから１８６０年代初めにかけて、彼にはほとんどそのための時間がなかった。しかしながら我々は、４人の間の接点というものが、そのとき実際にとても緊密で、グリゴーリエフが刺激剤や、御用達や、芸術学的、美学的論理のコメンテーターの役割を果たしていたということを知っている。「偉大さは芸術の意義である。唯一芸術だけが完全に新しい、有機的な、実りあるものを芸術に持ち込むのである。」と彼が表明した時、彼は、全ての想像性、つまりは全ての芸術性の直接的な原因となるものは、永遠の美における完全な芸術の作用として世界を作り上げた神のような創造的な原則に他ならないと主張したシェリングを継承していたのである。この永遠の美こそが、歴史的にキリストの姿

において美を具現化したものであり、ドストエフスキーによると、それは人間の眼に見える形で、自然と、社会的関係性の変貌を、完全に個人の内的生命に変形したものなのだ。そうして初めて、人間は、自然をその最も深い現実性で、単に数学的に確立された関係性としてだけではなく、シェリングが主張したように、現実に対する神の永遠の理想の吹き込みによって変形されたものとしても、観察をすることが出来るようになるのだ。

この変貌の直接的な知覚は、救済とスペルされる。それゆえにドストエフスキーはドブロリューボフとの論争（１８６１年に彼がグリゴーリエフと共同作業を行っていたときに書かれたものだが）の際にこう断言することが出来たのだ。:「美の理想とは、完全なる健全さの記述―すなわち救済のことである。」それこそが、ムィシキン公爵（『白痴』）をして、「世界を救うのは美である」と言わしめた変貌をとげる美の光景なのである。

それゆえに、シラーと、部分的にはシェリングの、理念の具現化としての美の理想の概念が、ドストエフスキーに宗教的な用語で、美学を形作ることを実現化し、客観化し、個別化し、援助するのである。グリゴーリエフの仲介を通してシラーとシェリングから彼が受け取った形而上的な美学の用語論は、彼の理念にとって、一時的な手段を与えたのだった。彼が、実用的な効用と進歩の業務における道具としての、全ての狭隘すぎる芸術の定義に反抗し、芸術家は、創造を行っている際には、芸術家の仕事の人間の希望に対してと人間の行動に対しての効果を考えるべきではない主張したときですら、芸術の全ての真の作業は、高次的レベルにおいて有用であり、この有用性は後になって明らかになるという彼の考えをシェリングによって裏づけしたのだった。ドイツの哲学者として、彼はこう記述している:「芸術家は皆、神の真実に参加している者として自身の概念と適合できるもののみを創造できるのだ。」芸術家は、しかしながら、自身の想像的な衝動、芸術家の創作の密度と、創作自身の正当な根拠にのみ従うことが出来る。もしも創造的な衝動が、劇的に、神と交信した結果の何かであるならば、この行為の果実は高次元の感覚において有用なものでなければならず、それゆえにその果実というものは、単に一時的な目的だけではなく、人間全体に恵みを及ぼすのである。後になって、講演での発言の中で、ドストエフスキーは、このお気に入りの話題について触れ、真の芸術家は外的な現実を示すことよりも、内的なイデア（理想）を信頼せねばならないと主張している。これは文学批評の原則（１８５８）における長い論説の中での言説におけるコメントに似ている:「芸術は理想の反映であり、批評はこの反映の解釈である。」しかしながら、この表現は、『大学の研究の方法における諸講義』（１８０２）におけるシェリングの芸術の定義に還元される。

卑俗な心が芸術と呼ぶようなものは、全て哲学者のかかわるところではない。芸術は、彼にとっては絶対者から直接流れ出る必然的な現象であり、芸術がこのようなものとして説明されまた立証される場合にのみ、それは哲学者にとって実在性を持つのである。

ドストエフスキーの、芸術的な創作の必然性を捜し出そうとする試みは、熱狂としての

芸術的な創作の起源のシェリングの定義と類似する単なる創造的な本能や衝動よりも以前に存在し、それは、いかに有用に彼が１９世紀の形而上学的な美学の概念の言語を見つけたかということをあらわすものである。

人間の美を求める自然的な要請は芸術的な衝動よりも前にさかのぼる。なぜ人間がこの要請を主張できるかという問題は、しばしば誤解され、つまらない用語にされていたが、ドストエフスキーによって回答が与えられている：「美に対する要請は、調和の欠如において、また人間が戦わなければならない事実において、人間の物質的存在の誤った思想の強さにおいての、外的な現実性との人間の葛藤に起源を持つ。」唯一芸術だけが、この、見たところは永遠で絶対的な葛藤の状態が克服されるための方法なのであり、なぜならば、それは理想が具体化されうる芸術的な方法を通じたものであるからだ。芸術的な完全性の強烈な凝視によって生産された歓喜は、完全に中立な状態、例えば、単に世界の基礎的な総合的統一の直接的知識のみの、何の葛藤も存在しない風のような状態を顕わにする。葛藤は、芸術によってのみ物質的存在の単なる幻想として暴露されるのである。

明らかに、ドストエフスキーの時代とその頃の民衆の本質的な精神を小説の中で体現しようとしたということは、彼の目的の一つだった。最終的に、なぜ彼の心理学的リアリズムが、彼の登場人物の究極的な霊化を通して志向されたかということの、もう一つの理由である；最も徹底的な人格ですら、世界的な重要性を持つ道徳的な態度と理想を現すのである。それは、あたかも芸術家としての、彼の創作において彼が、グリゴーリエフによって設計されたラインに沿っていたかのようである：「ただ芸術のみが、その創作品において、現前するものを、時代の雰囲気における未知を通して具現化するのだ。」

時代全体との、そして歴史的過程との芸術の創作の有機的なつながりは芸術を時の審判たらしめる。シェリングを回想しながら、直接的な知識に対する彼自身のストレスに同調して、グリゴーリエフは、ドストエフスキーに完全に同調して、科学的知識の全能が深く信仰されている、ある時代に対して苦言を呈している：「芸術は現実と理想の強固な結合を現実化する。それゆえに、芸術によってのみ、我々は生命それ自身の優れた創造性を発見するのだ。科学は存在の理念的構成を把握するが、しかしながらそれは存在それ自体を鼓動する現実それ自体から引き離す。；したがって、芸術は科学を超えている。」

ドストエフスキーは、論争と批評の中で、理想に対して意識を持ち、しかしながらそれと同時に決して基本的に、民衆と人間性を通じた道徳的責任の感覚を失っていない芸術のために論争に加わっている。彼はそれゆえに、純粋な美学派と、過激な功利主義の進歩派の対立する二つの陣営に反対している。このポジションは、彼の小説家としての発達と、その時代のロシア文学者としての枠組みと調和している。しかしながら、論理的な枠組みは、グリゴーリエフによって、特に彼の、『現代文学批評の意義と方法、基礎の調査』によってなされている。この論文においては、グリゴーリエフは純粋な功利主義的批評に反対の立場をとっており、それと同じ理由でドストエフスキーは後になって、ドブロリューボフと論争を行っている。グリゴーリエフは、芸術の自由の全てのチャンピオンを超えてい

る。芸術家は、飽くことなく自身の作品において、理想を求めて努力しなければならないということは真実である。; しかしながら、その時理想は、人間における様々の度合いと、創造的な力の選択に従って、現実化の沢山の相と、沢山の可能性を持つ。芸術の機能を、狭い社会的に欲求されうる目的に限定することは、その本質的な預言主義を、単なるプロパガンダや、社会的に有益な広告に降格することを意味する。他方では、芸術の創作を論ずる際の、単なる技術的な、美学的に分析されたアプローチは、イメージを真実の芸術の預言的な作業、その神のメッセージから除いてしまう。それは、言うなれば、芸術家を単に、poietes、職人としてのみ見るのであり、彼が述べるところの poeta vate、予言者、預言者、啓示の使者として見るのではない。

最終的に、グリゴーリエフは、単なる歴史的に方向付けられた批評に対して警告を行ったのである。このことは驚きを引き起こす。なぜなら彼はスラブ主義者の共感者であり、良好な歴史的感性の持ち主であり、自らを土壌主義者と呼び、彼の祖国の土壌に起源を持つ人間だからだ。シェリングの有機体の概念を受け入れて、西洋と関係を持つロシア人の歴史的運命に明確に言及しながら彼は述べている :「全ての民族的有機主義は、その有機的な原則自身を生活に持ち込むマナーを形成する。これらの、あるいは似通った有機主義はそれぞれそれ自身に閉じ込められ、それ自身にとって必要不可欠のものとなり、それ自身の存在の法則にしたがって、生活に力を与えるのであって、もう一つの有機主義にとって、単に一時的な形式として役に立つということを余儀なくさせるものではない。」しかしながら歴史的な批評において彼が対抗していたのは相対主義ではない。「相対的真理とは空虚な言葉でしかない。不変の真理の欠如、相対的な真理ではなく、明確な確信の欠如―それは単なる歴史的な批評の不条理さの原因となるものであり、その退廃は―全く形式的な批評の歴史的な批評に対する反抗の原因ともなるものだ。」

芸術は、グリゴーリエフによると、その理想的な実現の中に、「宇宙的な、極めて重要な、それと同時に、地域的なものですらが―１つになっている。」芸術家の視点から考えてみると、芸術は純粋な個人的なインスピレーションの生産品でも、無意識の生産品でもなく、時代精神の投影であり、劇場の精神なのである。それは、全てのこれらの要因と、芸術家の創造的能力の調和の中において発見されるものであり、だからこそ調和的ではあるが複雑な、有機性として確立し、有機的な生命の統一を反映するのだ。

ドストエフスキーは、これらの理想と基本的に同意し、それらを残りの彼の人生の目的としたのだった。１８８０年のプーシキン講演の演説の際に、彼は、自らの運命を民衆の詩人として全うすることによって、民衆的な国境線を、人間の希望と大望において高貴で、気高く、美しい全ての宇宙的なシンボルとした、このロシアの天才のユニークな業績を称え上げたのだった。一瞬ではあるが、ドストエフスキーは伝統主義者達と過激派達の敵対的な党派をプーシキンへの共通的な敬意に統一することに成功した。プーシキンは、ドストエフスキーが語ったところによると、ロシアの民衆だけではなく、人間全体の中に属していた。同年の後になって、ドストエフスキーの立場は、様々な党派によって痛烈な批判

を受けた。リベラリストのグラドフスキーは、彼が芸術の作業において、個人的な理解力や、正しい認識について見せるばかりで、真実や、美や、良心から離れており、それゆえに社会的な重要性を軽視していることを批判した。さらに興味深いのは、おそらくは、禁欲主義的な、厭世主義的な、そして黙示録的な習慣を持つ断固たるビザンチン正教の保守派であるコンスタンチン・レオンチェフによって形成された、鋭い批評であった。彼は、スラヴ主義者達やヒューマニストによって理想化されたロシアの民族主義も、彼が「ばら色の宗教」と呼んだ、ドストエフスキーの理想的なキリスト教主義も持ち合わせてはいなかった。論争の記事の中で、彼が主張しているのは、道徳的愛の幻想、神や善への愛、アガペーあるいは慈善、感覚的な発露における美に対する愛は誤信であり、それゆえに後になってしばしば現れてくるのが、単調さと醜悪さ、肉体的と同様に精神的に調整された世界における感覚的な美的事象を生産しようという努力あるいは精錬された志向なのである：

私の意見によると、ドストエフスキーのスピーチは、かんしゃくの強い、神がかった、やけつくような演説であるが、しかしながらその土台はまったくの偽りであって、それほど軽率なおかつ露骨に、ドストエフスキーが行ったように詩人の客観的な愛や、多様性や、多角性や、アンチテーゼや、時には悲劇的な苦しみを必要とする素晴らしい状態の愛を、道徳的な愛や、慈悲の感覚や、世界的な従順さを通じた野望と混同することは違法のものである。

　しかしながら、指摘しうるのは、ドストエフスキーがあまりに敏感すぎて、美の概念に関して浮上する、危険な両義性を見ることは出来なかったというわけではないということだ。この両義性は二つの状態になぞらえている。そのうちの１つは肯定的であると同時に否定的な人間の実現の無制限の可能性である。ドストエフスキーは彼の登場人物の１人であるドミートリー・カラマーゾフに以下のように語らせている。「いやあ、人間の心は広いよ。俺ならもっと縮めたいね。」もう一つは、理想が象徴的な美として自己自身を実現するために具体化しなければならない事実である；それは、文学的に具現化しなければならない。しかしながら堕落した人間の状態においては単に感覚的な美によって運び去られ、象徴を見過ごしてしまうという傾向がある。そして象徴的な理想への参照のない美は、単なる人間を瞬間的な道具とすることによって人間を破壊してしまうのである。ドストエフスキーは、この種類の美を、堕落した状態の美として、ソドムの美と名づけた。ドミートリー・カラマーゾフは、彼の形而上学的な美の代弁として、主張している：

美ってやつは、怖い、恐ろしいものだ！はっきり定義づけられないから、恐ろしいのだし、定義出来ないというのも、神様が謎ばかり出したからだよ。そこでは両極が一つに合し、あらゆる矛盾がいっしょくたに同居しているんだからな。俺はひどく無教養な人間だけれ

ど、このことは随分考えたものだ。恐ろしいほどたくさん秘密があるものな！地上の人間はあまりにも数多くの謎に押しつぶされているんだ。このなぞを解けってのは、体を濡らさずに水から上がれってのと一緒だよ。美か！そのうえ、俺が我慢できないのは、高潔な心と高い知性とをそなえた人間が、マドンナの理想から出発しながら、最後はソドムの理想に堕しちまうことなんだ。それよりもっと恐ろしいのは、心にすでにソドムの理想を抱く人間が、マドンナの理想をも否定せず、その理想に心を燃やす、それも本当に、清純な青春時代のように、本当に心を燃やすことだ…ソドムに美があるだろうか？本当のことを言うと、大多数の人間にとっては、ソドムの中にこそ美が存在しているんだよ―怖いのは、美が単に恐ろしいってだけじゃなく、神秘的なものでさえあるってことなんだ。そこでは悪魔と神がたたかい、その戦場がつまり人間の心なんだよ。

これはドストエフスキーの、感性的な側面からの、超越的な象徴主義を奪い取られた美の嫌悪であり、このことは時として彼を不快にし、深刻に、読者に物質的な美の現実的な感覚と人間的な慈愛との間の疑惑を刻み込んだ。彼が物質的な美に落ち込む誘惑に恐れを感じていた時、彼が感性的な人間に対して苛立ち得たということは真実である。しかしながら、これらの雰囲気は、美に存在する超越的シンボルの生命的な力が失われないようにとの深い関心から生じたものである。

自分の美学の芸術的な実現のためのドストエフスキーの努力は、恐らく、最もよく、彼や彼の友人が使っていたシェリングの言葉で表現できるだろう：芸術と宗教とを結ぶ緊密な結合、すなわち一方では、芸術には宗教のうちにある以外の、また宗教による以外の私的世界を与えることは全く不可能であること、他方では、宗教を本当に客観的現象たらしめるには芸術による以外は不可能であること、以上のことは真の宗教的なものにとってこの点においてもすでに芸術についての学問的認識を必要なものとするのである。

Heinrch Stammler,”DOSTOEVSKY’S AESTHETICS AND SCHELLING’S PHILOSOPHY OF ART” , Comparative literature Vol. 7 (winter 1955) (Eugene: University of Oregon, 1955) pp,313-323.
訳：桃井　富範