

ソローキンと絵画

——小説『ロマン』と19世紀ロシア美術——

福間加容・望月哲男¹

1. はじめに

1-1. 本論の作業と目的

ロシア作家ヴラジーミル・ソローキン（1955-）の小説『ロマン』²は、帝政末期のロシアで弁護士家業を捨てて画家を志す青年の物語であるが、この作品には絵画を連想させる要素がちりばめられている。

この小説と絵画の関係はおおむね以下の5種類の要素に分けて考えられる。

- 1) テクストの視覚意識性： 『ロマン』の叙述はきわめて視覚意識的である。リアリズム小説風のタッチで提示される各場面の叙述は、視点・距離・色彩・明暗・動き・ライトモチーフなど、視覚伝達的な細部情報を豊富に含んでいる。また主人公の視点を介した叙述の中に、風景論や自然論というかたちでの、目に見える世界への反省的考察が含まれている。「見ること」はここでは快樂や悲哀を伴った明らかな「行為」として意識されている。
- 2) 画題的要素の豊富さ： 自然、建物、人物、静物、草刈やきのこ狩りの行事、婚礼の儀式など、画題として意識しうる要素が作品に満ちている。ある意味でこの小説は、帝政期の農村における初春から秋までの自然と生活風景を綴った風俗画集とみなすことが出来る。
- 3) 絵を描く主人公： 経験は浅いが天与の画才に恵まれた主人公は、物語の中でも風景画を描こうとする。語り手は主人公が首都から送った画材の様子から始まって、彼のアトリエやスケッチ旅行の顛末まで、この半素人画家の絵とのかかわりを細やかに描いている。
- 4) ロシア美術史への連想： 作品中に実際のロシア画家の絵画を連想させる場面やモ

¹ 本稿は「1.はじめに」の部分を望月が、以降本論を福間が執筆した。

² Владимир Сорокин. Роман. М.: Obscuri Viri, 1994; ヴラジーミル・ソローキン（望月哲男訳）『ロマン I、II』国書刊行会、1998年。

チーフがしばしば登場する。また主人公や語り手による景観論、風景画論、画家論などの中にも、近代ロシア美術史に取材したと思われる言説がちりばめられている。さらに作品の後半では、アイコンが筋展開上で重要な役割を果たすようになる。

- 5) テキストからデザインへ： いくつかの意味で彼の文学は視覚的想像力の実験を含み、一次的映像（文章の字面）、二次的映像（描写される場面や心象風景）、三次的映像（模写や隠れた引用の原典に含まれるオリジナル映像）の複合的關係から出来上がっている。とりわけ作品の末尾で、主人公のアイデンティティの変質が起こる「実験的」部分では、テキストが文字によるデザインへと変貌していく。

本論では以上のうちとりわけ第4の要素に焦点を当てることにより、この作品の特徴を分析したい。すなわちこの小説の中でロシア美術史の諸側面を暗示している要素のいくつかについて、モデルと思われる作品、思想流派、人物などを特定し、美術史上の事項と小説テキストとの関係性を明らかにすることを本論の課題とする。その上でソローキンの小説を、特異な近代ロシア美術論小説として性格づけるのが論者たちの狙いである。

1-2. 推定される事項と注目点

小説を美術史との関連で解釈するという本論の作業は、次のような基本的推定から出発している。

a) 文学／美術——二重の複製

小説『ロマン』は、プーシキン、ツルゲーネフ、スホヴォ＝コヴィリン、チャーホフ、ブーニンなどによる近代ロシア文学作品の文体模倣（*стилизация*）、主題・構成の借用、登場人物や作家像の模写などに立脚した「複製文学」の性格を持っている。つまり文学的記憶の折衷・合成によって、ある典型的な「ロシア小説」のレプリカが作られているのであり、主人公の名と作品名をともに「ロマン＝長編小説」とした作者の意図も、おそらくそこに発している。われわれはこの小説における美術的な事項への言及や暗示もまた、そのような文化史の複製作業と連動しているのではないかと推測する。すなわち一連の絵画作品や画家のイメージを言葉で模写することを通じて、作者は19世紀ロシア美術史の仮想的復元を試みているという考え方である。とするならば、この作品では文学と美術という近代ロシア表現芸術の両輪が、ともに集合的複製の対象になっていると解釈することができる。

b) 文学／美術——二重の解体

小説『ロマン』は、構築から解体へというポストモダンの筋の転倒を含んだ「反・小説」である。すなわち西欧風の教養を身に付けた青年が都会から田園へと回帰して祖国ロシアへの愛を再確認し、つつましくも芯の強いロシア女性と結ばれるという、ロシア小説の理

念型が展開されるが、最後の段階でその構図がそっくり破壊の儀式に供される。つまり主人公が登場人物をみなごろしにして、文字通り解体し、文学の約束事の暴露を実演してしまうのである。このようなベクトル転換は、美術のモチーフにおいても共通していると思われる。すなわち画家志望の主人公によるロシア的自然や風景画への賛美に始まった物語が、醜悪な遺骸解体とアイコン冒涇の儀式に終わる。この意味でこの作品においては、反・小説性と反・美術性が連動していると考えられる。

おそらくここには、近代ロシア文化史における文学と美術の親近性に対する、皮肉で両義的な視点が隠れている。つまりトゥルゲーネフやブーニンを典型とする作家たちにおける絵画（風景画や肖像画）的なものへの志向と、移動展派を一例とする画家たちの文学的な主題へのこだわりが拮抗していた、19世紀ロシアリアリズム芸術の世界が、一種の理想空間として賛美され、しかる後に虚構として葬られているのである。

c) 作家ソローキンと引用芸術

ソローキンは小説家である以前に画家・デザイナーであり、モスクワ・コンセプチュアリズム³と呼ばれるソ連後期の創作流派の若手メンバーだった。ソ連版ポストモダンとも評される同流派は、コンテクストを変えた引用や文体模写などの手法による異質なテキスト同士のうちぐな結合や、文字テキストと絵やオブジェの意外な関連付けを通じて、芸術表現自体の意味を反省的に問おうとする「メタ芸術的」志向を持っていた。⁴ 長編小説を文字による絵画の展覧会のように構成して見せた『ロマン』の発想と手法も、そのような作者の出自と深く関連していると思われる。

³ イリヤ・カバコフ(1933-)、エリク・ブラートフ(1933-)、ドミートリイ・プリゴフ(1940-)、レフ・ルビンシテイン(1947-)、アンドレイ・モナストイルスキイ(1949-)などを中心メンバーとする非体制的芸術派。コンセプチュアリズムに関しては、次の文献を参照。鈴木正美「モスクワ・コンセプチュアリズムの美術」『スラブ地域の変動——その社会・文化的諸相』スラブ研究センター、1997/鈴木正美「障害としての芸術」望月哲男他『現代ロシア文化』国書刊行会、2000年。

⁴ コンセプチュアリズム文芸において創作がオリジナリティ志向を離れ、他者のテキスト同士の関係付けのニュアンスを帯びていく次第は、詩人レフ・ルビンシテインの次のような発言からも推測される。「『モスクワ・コンセプチュアリズム』の詩とは、実践においても理論においても、『すでに全てが書かれている』という仮定から出発する。それは『詩の後の詩』だと言ってもいいだろう。だから、この流派の詩にとっては、文体や主題の探求の領域における『古いもの』と『新しいもの』といった問題は存在しない。全ては同じように古いものであり、また同じように新しいものなのだ。だから新しさの問題は文体のレベルではなく、文体に対する関係のレベルにおいて解決される。コンセプチュアリズムの芸術的实践とは、作品の創造というよりは、むしろ関係の解明なのだ。作者とテキストの間の、そしてテキストと読者の間の関係、テキストにおける作者の『存在』と『非在』の間の関係、『自分の』言葉と『他人の』言葉の間の関係、文字どおりの意味と比喩的な意味との間の関係、等々。テキストの枠内でのこれらの諸関係の形成が、『ゆらぎ』の効果を生み出す。文体、意義、意味などがゆらめくのだ」*Лев Рубинштейн. Поэзия после поэзии // Октябрь. №9, 1992. С.84.*

以下の分析作業に際しても、ここにあげた3点を考慮に入れつつ、考察をすすめたい。

2. 『ロマン』のなかの絵画

本章の目的は、『ロマン』の中の、19世紀ロシア絵画を連想させる多数のシーンの中から、明らかに作者ソローキンが念頭においていると思われるイメージをとりあげ、美術史の視点から考察することによって、『ロマン』がイメージによって読者に喚起する内的体験を再構成することにある。また、分析の過程で、文学テキストにおける、ソローキンのイメージの用い方が明らかにされる。

2-1. 風景画

物語の本文は、ロマンが春に首都から叔父の領地、クルトイ・ヤールに到着するところから始まる。

ロシアの自然は初春にその偉容を失い、小雨に濡れそぼって哀れにも黙りこみ、すっかりちぢこまってしまう——そうした特性にロマンはかねてから気づいていた。まったく初春のロシアの森ときたら、いかにしょぼくして黙りこくっていることか！…灌木も沼も畑も、あたり一面が死に絶えたようで、すべてが一樣に灰褐色に染まっている。雪は消えたばかり。色のない空では、風が雲を追い散らしている。一羽のカラスが重い翼を裸のこずえにぶつけそうになって、哀れげな声を上げて飛び去ってゆき、そしてまた静寂が訪れる。立ったまま森は奇跡を、自らの甦りを待っているのだ。(ウラジーミル・ソローキン『ロマン I』望月哲男訳 国書刊行会、1998年、14-15頁(以下、『ロマン I または II』と表記))

この描写は、アレクセイ・サヴラーソフの代表作、『ミヤマガラスがやってきた』(1871)を容易に想起させる(図1)。この作品は、春の訪れを告げるミヤマガラスというロシア独自のモチーフを初めて再現した画期的な風景画とされている。⁵ 18世紀にロシアは、西欧のアカデミー制度を導入したが、風景画は、他のジャンルよりかなり遅れてロシアに導入された。⁶ その後、サヴラーソフ、シシュキンら移動展派の風景画家たちが現れるまで、ロシアの風景画は、ロシアの自然をモチーフにしたものであっても、トスカーナ、あるいはヴェネツィア、またはオランダの風景画のスタイルの強い影響のもとで描かれ、再編さ

⁵ Д.В. Сарабьянов. История Русского искусства второй половины XIX века. М., 1989. С.151-153.

⁶ 1767年に、ペテルブルグの美術アカデミーに風景画教室が創設された。РГИА. Ф.789. оп.1. 1767, ед. хр.42 (Виталий Манин. Русский пейзаж. М.: Белый город. 2000. С.13).

れているため、ロシアの風景のようには見えない。光や色調に加え植生も、ロシアの自然とは異なっている。

《ミヤマガラスがやって来た》は、これらの風景画とは違って、溶けかけた雪のぬかるみ、春になる頃、小枝を運び、巣をつくるミヤマガラスというロシア独自のモチーフを描いているため、ロシアに暮らす人々には、春の訪れを連想させる。しかし、独特のモチーフを写實的に描いているがゆえに、ロシアの初春を知らない他の観者には、同風景は寒々しくぬかるんで、「みすばらしい」情景に映ってしまう。

さて、この初春の風景に続いてロマンが目にするのは、眼前に開けるクルトイ・ヤールの見事な光景である。

そのとき不意に森が途切れ、まさに絵のような見事な遠景が開けた。いつ来てもこのパノラマにロマンははっとさせられるのだった。奇跡の類がみなそうであるように、それはいつも不意に現れて彼をたちすくませ、驚きとよるこびに涙を流させるのであった。…眼前には見事な風景が広がっていた。…そして少し遠くには、このすべてに君臨するように、小ぶりながら息を呑むほどに美しい純白のクルトイ・ヤールの教会が、霧の中に浮かび上がっている。…あたかもこれが地上で見ることを許された最後の光景であるかのように。(『ロマン I』、18 頁)

遠くに横たわる村、住居、遠くに小さく純白の教会が眼前に広がる、「まさに絵のような見事な遠景」と言えば、ライスダールの作品、《ハールレム遠望》(1670 頃) が想起されよう (図 2)。1850-60 年代のロシアでは、民主的写實的風景画として、ライスダールをはじめとする 17 世紀オランダ風景画がロシアの風景画に大きな影響を与えた。⁷ 図 2 と同じ構図で、同じく都市近郊が描かれている、移動展派の風景画家サヴラーソフの《屋敷と二人の女性が見えるモスクワ近郊の眺め》(1850) は、図 2 と同じ構図で、同じく、都市近郊の風景が描かれている (図 3)。移動展派の画家シシュキン《正午。モスクワ郊外で》(1869) も、空が画面の 4 分の 3 を占める構図で、都市近郊の風景が描かれ、遠くに白い教会が見える (図 4)。そもそも、ロシアとオランダは、ピョートル大帝以来、文化的結びつきは非常に強い。ピョートルのヨーロッパ君主としての絵画コレクションに最初に購入されたのも、オランダの風景画だった。⁸ 北方に位置するオランダとロシアの自然は、イタリアの

⁷ Манин. Русский пейзаж. С.89.

⁸ ピョートルは、初めての外国視察旅行中 (1697-1698)、1698 年 6 月にドレスデンでアウグスト公のクンストカメラを見た。すぐにピョートルは、コレクションの買い付けを、コレクションの先進地、ネーデルランドの専門家たちに依頼した。1714 年、ペテルブルグのクンストカメラに最終的に運び集められた品々は、自然科学分野と、絵画と版画からなる芸術分野から成っていた。ピョートルは膨大な数の絵画を購入したが、とりわけ 1715 年-22 年間の、アムステルダムでの買い付けは大規模だった。1715 年は約 200 点、1716 年は 3 つの競売だけで 107 点を、1717 年にはアムステルダム、ハーグ、アントウェルペンで 80 点もの、オランダ、ネーデルランドのほか、フランス、イタリアの絵画が購入された。Сб. Пётр и Голландия. Государственный Эрмитаж. Сп. Фонд им. М.В.

それと比べると、光や平坦な地形など、類似点が多い。他方で、大きな相違点もある。実際にロシアの自然を遠望すると、(図 2) のオランダのような村や畑はない。その代わり、ほとんどの場合、前人未踏の森林や野生の荒野が見渡す限り広がっている。シシュキンの《森の遠望》(1884) では、オランダの風景画の流れを組み合わせながらも、ロシアの広大な野生の針葉樹林が再現されている (図 5)。

2-2. 歴史画

さらに『ロマン』を読み進めていくと、『ロマン』の物語が展開されるクルトイ・ヤールについての、次のような記述に出会う。

クルトイ・ヤールの村、いや正確にいえば集落の名前は、すでにウスチ=ボクロフスキー修道院の修道司祭メフォーディーの年代記に登場する。十七世紀初頭に没したこの人物は、イワン雷帝がカザンに遠征した時、1552 年夏に宿営した場所を、「切り立った崖と呼ばれるところ」と記しているのである。…若い頃このクルトイ・ヤールの窪地の縁を歩きまわりながら、ロマンはその奔放な想像力の赴くままに、鮮やかな歴史絵巻を思い浮かべたものである。すなわちイワン雷帝の軍隊とその周囲に点在する十二の藁葺きの百姓小屋…「果たしてこのすべてが——この草深い斜面も、水面に身を傾けたヤマナラシも、そしてこの川そのものも——当時からここにあったのだろうか?」…「この粘土質の土や、小橋の脇の大石たちは、果たしてかのタタールの侵入や動乱の時代のことを、プガチョフ軍の百姓たちやフランス軍の近衛兵たちを、記憶しているのだろうか」(『ロマン I』、44-45 頁)

「イワン雷帝のカザン遠征」や「年代記」、「鮮やかな歴史絵巻」と聞いて、《イワン雷帝》(1897)、《イーゴリ・スヴャトスラヴィチの、ポロヴェツツ人との合戦の後——『イーゴリ軍記』より》(1880) (以後、《ポロヴェツツ人との合戦の後》と略) その他、V.M. ヴァスネツォフ (1848-1926) の一連のイメージを想起しないロシア人はいないであろう (図 6) (図 7)。移動展派のサヴラーソフとシシュキンによって、ロシア独自の自然のモチーフがキャンバスに再現されたが、同じく移動展派のヴァスネツォフ、後述する V.I. スリコフ (1848-1916) によって、イワン大帝ら歴史上の人物や、ロシア中世の英雄たちが大画面で初めて視覚化され、ロシア独自の歴史画が誕生した。ここで、クルトイ・ヤールは、ヴァスネツォフのイメージを通して、異民族タタールを追い出してロシアが統一された歴史的な地と重ねあわされている。『イーゴリ軍記』に主題を採った、《ポロヴェツツ人との合戦の後》(図 7) が第 8 回移動派展に出品されると、論議を呼び、移動展派のなかでも評価が分かれた。《ポロヴェツツ人との合戦の後》について、レーピンは、この作品は「非常に素晴らしい、新しい、そして深く詩的な作品だ。ロシア美術において、そのようなものは、

Ломоносова, Амстердамский Исторический музей. СПб., 1997.

いまだかつてなかった」と書いた。⁹ クラムスコイはトレチャコフに宛て、「ヴァスネツォフが、旧弊な芸術的嗜好の殻を打ち破るのは難しいだろう。彼の作品が理解されるまでには時間がかかるだろう。この絵は好き嫌いが別れるだろうが、とにかく瞠目すべきものである」、と書いた。¹⁰ 他方、同じく移動展派のグリゴリー・ミャソエドフ（1835-1911）は、リアリズム絵画の使命を、歴史が主題の歴史画と日常生活を正確に映す風俗画に見ていたので、この絵に対し断固として抗議した。¹¹ ヴァスネツォフはこの作品ですいぶん非難され、「よく書かれている批評を見たことがない」とこぼしている。¹²

《ポロヴェツツ人との合戦の後》は、観者にロシアの永遠性を感じさせる。地に倒れたロシアの戦士達が、黄昏時の不思議な静けさのなかで、眠っているかのように不動であり、そのまま時間が止まってしまったかのような印象を与えるからである。

ヴァスネツォフは《ポロヴェツツ人との合戦の後》を描いた後「いささか空想的に歴史を探求するやり方を継続して」《空飛ぶ絨毯》を描き、御伽噺を主題にした制作を行なった。¹³ ヴァスネツォフの《灰色狼に乗ったイワン皇子》（1889）を連想させるのは、森、狼、美しい少年と少女という同じモチーフから成る、ゾーヤの歌である（図9）。

ゾーヤの方は坐り板の上に跳び上がり、白いドレスの裾を指先でつまんで大きな声で歌いだした。

森を歩こうよ。
狼がいぬ間に
狼が出たら
食べられてしまうよ。 （『ロマンI』、67頁）

20世紀初頭、ベヌアは、「ヴァスネツォフの御伽噺の成功は、感動的である（強調——原文）。なぜなら、無味乾燥で千篇一律な人民主義よりも、より高次の、よりすばらしい、本質に対するまさに差し迫った理解や渴望を表しているからだ」と記した。¹⁴ ソ連時代になると、《英雄たち》（1898）に代表される、ヴァスネツォフのイメージは、後述するレヴィタンの風景画と並んで、もっとも人々に愛好されるイメージになった。¹⁵ ソ連では、

⁹ *И. Репин. Избранные письма. В 2 томах. Т.1. М., 1989. С.34 (Элеонора Пастон. Виктор Васнецов. М.: Слово, 1996, С.27).*

¹⁰ *Пастон. Васнецов. С.27.*

¹¹ Там же.

¹² *Н. Моргнов, Н. Моргнова-Рудницкая. Виктор Михайлович Васнецов. Жизнь и творчество. М., 1962. С.57 (Там же).*

¹³ 《空飛ぶ絨毯》（1880）油彩、カンヴァス、165×297、ニージニー・ノヴゴロド美術館。*Пастон. Указ. соч. С.29.*

¹⁴ *А. Бенуа. История русской живописи в XIX веке. СПб., 1902. С.122.*

¹⁵ *John Berger, Art & Revolution, First Vintage International ed. (N.Y.: Random House Inc., 1997 [originally published: N.Y.: Pantheon Books, 1969]), pp. 58-59. V.ヴァスネツォフ《英雄たち》（1898）油彩、カンヴァス、295.3×446、モスクワ、トレチャコフ美術館。*

欧米諸国と比べて、油彩画を中心とするハイアートが、国の隅々まで、人々の生活に広く行き渡っていた。人々は、しかし社会主義リアリズムやアヴァンギャルドよりも、ヴァスネツォフを好んだ。ロシアの御伽噺を主題にした最初の油彩画は、クラムスコイの《ルサールカ》(1871)、レーピンの《サトコ》(1876)であろう。¹⁶ ロシアの歴史に主題を採った最初の歴史画は、ロセンコの《ウラジーミルとログネダ》(1770)である。しかし、ヴァスネツォフのイメージがそれらと異なる点は、観者を、ロシアの真髄に達したような気持ちにさせることである。ヴァスネツォフのイメージのなかで、ソ連国民は、みな、ある種一体化を経験したような気持ちになった。¹⁷ 他方、「ナロードノスチとはそもそも、『民衆の生活』から選んだ主題を客観的に描くことだったが、研究され選ばれた民衆の創作を伝統的形式で再現することによって変わった。その典型がヴァスネツォフである」、とアリノフは記し、移動展派の歴史画に「ナロードノスチのパラドックス」を鋭く指摘している。¹⁸

次のロマンの言葉は、移動展派の有名な歴史画、スリコフの《モロゾワ夫人》(1887)を明らかに念頭に置いたものであろう(図8)。¹⁹

「叔母様、僕はいまの叔母様を見てモロゾワ夫人(大貴族。分離派の一人として処刑される)を思い出しましたよ」荷馬車の隅っこに腰を降ろしながら、ロマンが言った。(『ロマンI』、302頁)

ベヌアは、スリコフをメンツェルに匹敵する歴史画家だとみなし、その神秘性、リアリズムにおいて、ドストエフスキーとの親近性を見出している。そして、スリコフに対する一般の理解が不足なことを嘆き、その創作がロシアの社会にとって、計り知れないほど貴重なものであると主張した。²⁰ その後、これらの歴史画は人々の心のなかに、しっかりと根付いてゆき、国民性の創出に深く関わっていった。

2-3. 風俗画

『ロマン』には、風景画、歴史画だけでなく、移動展派の他のジャンルの作品についても連想を誘う箇所が多々ある。例えば、ペローフ(1833-1882)の《眠る子供たち》を見たことがある人は、次の描写に、その作品を想起するであろう(図10)。貧しい農民の子

¹⁶ 両作品とも、モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵。《サトコ》は、レーピンがパリ留学中、第1回印象派展を見た後、その影響が見られる《パリのカフェ》と同時期に、アカデミー留学生の課題として制作した作品である。レーピンはこの作品を失敗だと思っていた。Elizabeth Kridl Valkenier, *Ilya Repin and the World of Russian Art* (N.Y.: Columbia UP, 1989), pp. 57-59.

¹⁷ Berger, op.cit., pp. 58-59.

¹⁸ Михаил Аллеов. Русское искусство XVIII - XX века. М.: Трилистик, 2000. С.226.

¹⁹ スリコフの歴史画創作については、В. Кеменов. Историческая живопись Сурикова. М., 1963.

²⁰ Бенуа. История русской живописи. С.215-222.

供たちが無邪気に眠る姿を、ペローフは初めて油彩で再現した。

裸で眠る子供たちは互いに身を寄せ合って、手も足も首に掛けた十字架も、誰のものか分からぬほどにもつれ合っている。四人とも髪は亜麻色で、本当に梳いた亜麻のようになめらかだった。おそらく年子であろう、上が五歳、下が二歳といった年恰好である。…子供たちは、まさに子供たちにしかできないような姿で眠っていた。…そうしたいかにも子供っぽい姿勢の内には、無邪気さと安らぎがあふれていたのです、闖入した大人たちはまるで凍りついたように立ちすくみ、この世を訪れて間もない自らの同胞たちを身じろぎもせずに見つめていた。(『ロマンⅡ』、58頁)

1860年代を代表する風俗画家、ペローフは、農民の厳しい生活を初めて主たるテーマにして制作した。農奴制の崩壊期は、美術史における転換期でもあった。風俗画こそ、旧来のアカデミー主導の美術に風穴を穿ち、移動展派結成の中核になったジャンルである。ペローフは、1860年代という時代の申し子だと言われる。²¹ 他方、ロシア美術史において、巨匠の一人とはされるが、全面的に肯定はされないようだ。彼の絵は憂鬱であり、言葉で語ったほうが分かりやすい「お話」を描いている、とベヌアは批判している。²² アリノフは、60年代に先鋭化した社会批判の情熱は、真実の力だけで悪を根絶できると信じる楽観主義を前提としていたと評している。²³ ペローフは、美術アカデミーから派遣されフランスに3年の予定で留学したが、描くべき主題は母国ロシアにあり、フランスにはないので、留学期間を短縮しロシアに戻りたいという申請をし、1年切り上げて帰国した。この行動についても、アリノフは、アカデミーが派遣する留学の目的でもある、芸術のフォーラムに対する興味がペローフには欠けている、と批判的である。²⁴ その頃フランスでは、1863年にマネの《草上の昼餐》が描かれ、1867年には第1回印象派展が催されて、美術における画期的大変化がおこっていた。しかし、ロシアの1860年代の社会状況においては、都市生活の外側を均一の筆触で平面に均し、その内側には踏み込まない、他者に無関心な印象派のビジョンは必要とされていなかったのではないかと思われる。必要とされていたのは、むしろ、大多数の貧しいロシアの人々の現実を直視しようとする眼差し、すなわちリアリズムだったと思われる。また、ペローフをはじめとする移動展派の風俗画は、社会の不平等を告発したものだけではない。むしろ『ロマン』のテキストが想起させる《眠る子供たち》のように、農民たちを暖かく見る視線で描かれた風俗画も多い。

ロマンたちが母の森でヤマシギ猟をする場面(『ロマンⅠ』、195-211頁)、母の森で百姓たちの草刈りを手伝う場面など(『ロマンⅠ』、239-266頁)、移動展派の風俗画を連想させる箇所は他にも多い。その際、我々、読者の頭のなかに広がる情景は、それまでに映画や

²¹ *А. Бенуа. Русская школа живописи. М.: АРТ-РОДНИК, 1997 [СПб.: Издание Т-ва Р. Голике и А. Вильборгъ. 1904]. С.72.*

²² Там же.

²³ *Алленов. Русское искусство. С.204-206.*

²⁴ *Алленов. Русское искусство. С.197.*

テレビなどで目にした、ロシアの森や野原、百姓や狩人たちの映像であろうか。アカデミー美術が存した他のヨーロッパ諸国と同様に、ロシアでもこれらの映像は、油彩画にその源がある。むしろ、19世紀ロシア絵画に親しんでいるロシアの人々は、これらの場面から直接、ペローフ《猟師たちの休息》、ミャソエドフ《草刈りをする人たち》(1887)を想起するのではなかろうか(図11)、(図12)。また、小麦の刈入れの情景を美しく理想化した、ヴェネツィアノフの《刈入れで。夏》(1820年代半ば)をはじめとする、ヴェネツィアノフ派の多数の風俗画も連想されるであろう。²⁵

2-4. 「人間キリスト」像

「ロマンは神としてのキリストを愛していたが、人間キリストについては、その生を身をもって経験したのであった。…山上の垂訓も癩病者の癒しも、杯についての祈り(マタイ福音書26-39他)も、ロマンはすべて自らの心で体験した。そしてそのたびに彼の胸はよろこびに震え、神の内にあることの意味を明らかに理解したのであった。ただ「我等の為にポンティウス・ピラトの時十字架に釘うたれ」(信教の一説)という言葉のみが彼に痛みと絶望をかき立てた。ロマンの理解では、磔刑とはまことに人間にとってもっとも恐ろしい刑であった。」(『ロマンI』、p.127)

この、ロマンの言葉に、ゲー(1839-1884)の一連の作品を連想するのは容易であろう(図13)(図14)。ゲーは、ピラトとイエスとの対決を、様々な画風で何枚もの絵で追求している。「人間キリスト」は、ゲーを含む19世紀ロシアの画家たちにとって、重要なテーマだった。アカデミー美術のキリスト主題の歴史画の伝統に組みしなない、人間キリストを再現したこれらの油彩画は、注文作品ではなく、各々の画家たち自身の精神的探求から描かれた。

ロシアで初めてキリストを油彩で写実的に大画面に描いたのは、イワーノフ(1806-1858)である(図15)。イワーノフは、この《民衆の前に現れたキリスト》(1837-1857)の制作に20余年をかけ、多数の習作も残した。多種多様な人々の前に初めてキリストが出現したこの瞬間は、あたかも、イエスを眼前にする最後の審判の日の予型のように見える。²⁶ 他方、同じ頃、ヨーロッパではラファエロ前派の画家達がアカデミックな伝統的図像とは異なるイエス像を描いた。²⁷ その後、ヨーロッパで、アカデミーの

²⁵ 油彩、カンヴァス、60×48.3、モスクワ、トレチャコフ美術館。*Манин. Русский пейзаж. С.77-83.*

²⁶ 晩年、イワーノフは、神秘主義的色彩の強い、ダヴィッド・シュトラウスの『イエスの生涯』の研究に打ち込み、シュトラウスの強い影響を受けた。*Бенуа. Русская школа живописи. С.58; Алленов. Русское искусство. С.196.*

²⁷ サー・ジョン・エヴァレット・ミレー(1829-1896)《両親の家でのキリスト》(1849-1850)、油彩、カンヴァス、86.4×139.7、ロンドン、テイト・ギャラリー。フォード・マードック・ブラウン《ペテロの足を洗うキリスト》(1852-1856、1892年まで数回の加筆修正)、油彩、カンヴァス、116.8×133.3、ロンドン、テイト・ギャラリー。

伝統から離れたキリスト像が描かれ始める原因となったのは、1863年に出版された、救い主の生涯を可能な限り、忠実に再現した、エルネスト・ルナン（1823-1892）の『イエス伝』とされる。²⁸ ロシアにももちろん、この余波は及んだと思われる。ペローフ、クラムスコイ（1837-1887）、ゲー、ポレーノフ（1844-1927）らは、それぞれ、アカデミーの伝統から離れたスタイルでキリスト像を油彩画に描いた。本論では、クラムスコイとゲーのキリスト像に特に注目したい。なぜなら、それらは後述するように、「その生を身をもって経験」させる「人間キリスト」、「我等の為にポンティウス・ピラトの時十字架に釘うたれ」、「痛みと絶望をかき立てる」キリストを再現しているからである。他方、ポレーノフの関心は当時の西欧の美術界における大きな問題——ルナンに由来する歴史主義、オリエンタリズム、印象派の技法——にあり、ロマンが思い描くキリスト像とは異質である。²⁹

以下は、ロシア美術におけるキリストを主題にした作品について論じたラングの分析である。³⁰ 人間としてのキリストが苦悩する姿を初めて再現したのは、クラムスコイの《荒野のキリスト》（1872）である（図 17）。クラムスコイはこのキリスト像を自ら次のように描写している。「明け方、彼は岩場に、疲れ、苛まれ、心労にやつれて座っている。その手は、震え、しっかりと、とてもしっかりと組み合わされている。その指は肉に食い込み、足は疼き、頭はうなだれている。彼は長いこと沈思し、祈り続けている。そのため、彼の唇はしっかりと閉じられている」。³¹ この絵は、第 2 回移動展（1872）に出品され、大きな論議を呼んだ。しばしば、この作品は、1860 年代、70 年代のナロードニキ運動とニヒリズムと共通点があるとされ、関連付けて解釈されてきた。というのも、ナロードニキ

²⁸ 稲賀繁美『絵画の東方——オリエンタリズムからジャポニスムへ』名古屋大学出版会 1999 年、38 頁。

²⁹ ラングは、ポレーノフの《キリストと罪深き女》（1888）油彩、カンヴァス、325×611、ペテルブルグ、ロシア美術館、を分析し、次のように結論した。すなわち、ポレーノフは、歴史的存在としてのイエスに関心があり、実際のパレスチナの風景のなかのキリストを描き、その民族的特徴を再現した。クラムスコイの絵のように荒野で沈思するニヒリストの思想家のような、熱烈な思考の反映は、ポレーノフのキリスト像には見られない。キリストの叡智は彼自身の生来の美徳に由来する。Walther K. Lang, *The “Atheism” of Jesus in Russian Art: Representations of Christ by Ivan Kramskoy, Vasily Polenov, and Nikolai Ghe* (Trans. from the German by Sara Kane), in *Nineteenth-Century Art Worldwide*. (http://19thc-artworldwide.org/autumn_03/articles/lang.html); アリノフも、同作品について、その価値は認めつつも、ルナンの影響のもとに制作されたものであり、キリストを同じく主題とするものであっても、創作上でも思想的にもイワーノフらの伝統にはくみしていないと述べている。Алленов. Русское искусство. С.223. 他方、筆者は、キリストの足跡をたどったポレーノフのパレスチナの連作について、ロシアにおける印象主義の受容の視点から論じた。福岡加容「19 世紀末ロシアの風景画におけるフランス印象派の影響——イサック・イリイッチ・レヴィタン（1860-1900）を中心に」木下豊房編『千葉大学社会文化科学研究科研究プロジェクト報告書』第 40 集、2002 年、5-39 頁。

³⁰ Lang, op.cit.

³¹ Иван Крамской. Письмо Федору Васильеву от 10 окт. 1872 // Софья Ноевна Гольдштэйн (Ред.). Иван Николлаевич Крамской. Письма, статьи в 2 томах. М.: Искусство, 1965-1966. Т.1, с.133 [quoted from Lang, op.cit.].

たちが、自らの思想を普及するという「使命」を、キリスト教的隠喩で語り、権威付けていたからであり、クラムスコイが1863年の、美術アカデミーの「14人の反乱」の中心的人物だったからでもある。³² 一方、ガルシンがクラムスコイに、この絵で彼が表したかったものは何か尋ねたところ、クラムスコイは非常に苦しうに混乱した答えを返したことから、実は、クラムスコイ自身、作品の主旨が分かっていなかったと言われている。³³ しかし、クラムスコイは、風景画家の友人、ワシーリエフに宛て、「自分はキリストを描けないのではないか、それは冒流行為になるのではないか」、と苦悩を打ち明け、「しかし自分は何としても描かざるをえないのであり、血と涙とをもって制作している」と書き送っている。³⁴ その後、クラムスコイは、この絵と同じ、寸分たがわぬ人物を実際に偶然見たと述べている。³⁵ 数年後、今度は作家のガルシンに、この不思議な体験について次のように書き送っている。この人物は恐るべき力をもっており、その力たるや、「全てのものを瞬時にこなごなに打ち砕くことができるもので、全世界を征服することができるのに、そうしないと決めた」人物だった。³⁶ クラムスコイは、同書簡の中で彼が見た人物を単に「人物」と書き、キリストとは呼ばず、それが幻覚だっただろうと記している。また、「私は単に彼を模写しただけだ。完成したとき、私は彼に恥知らずなほど大胆な命名をした。彼はキリストだったのだろうか？ 私には分からない。しかし、彼が誰であったか本当にわかる者などいるだろうか？」とも書いている。クラムスコイが、「私は、私自身のキリストを描いた。それは私だけのものである」と述べていることから、³⁷ この絵は、クラムスコイが自分の見たビジョンを再現した、神秘主義的色彩の強い作品だといえよう。彼はまた、キリスト教は誕生した時から現在に至るまで、正しく理解されてこなかったと考えていた。³⁸ ラングは、クラムスコイの次の態度——一つは、一人で人間キリストに向かい合うという態度、もう一つは、キリスト教に疑いをもちつつも、自らを人類に一步先立つ人間だと見なす態度——は、1860年代の世代に特有のものだと言う。ここから、モラルと良心を欠いた人類への深い失望が生まれる。人間が利己的で怠惰だと分かっていたクラム

³² *Софья Ноевна Гольдштэйн*. Иван Николаевич Крамской. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1965. С.97 и дальше; *Татьяна Ивановна Курочкина*. Иван Николаевич Крамской. М.: Изобразительное искусство, 1980. С.53 [quoted from Lang, op.cit.].

³³ *Александр Иванович Бенуа*. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1999 (3-е изд., впервые опубликована в 1902). С.258 [quoted from Lang, op.cit.].

³⁴ 1872年10月10日付、フョードル・ワシーリエフ宛書簡 *Софья Ноевна Гольдштэйн* (Ред.). Иван Николаевич Крамской. Письма. Т.1, с.133 [quoted from Lang, op.cit.]. クラムスコイ《荒野のキリスト》について、1878年2月18日付 V.ガルシンからクラムスコイ宛書簡も参照のこと Ibid., Т.1, с.446.

³⁵ 1873年12月27日付、アレクサンドル・チルキン宛書簡 Ibid., Т.1, с.218.

³⁶ 1878年2月18日付、フセヴォロド・ガルシン宛書簡 Ibid., Т.1, с.447.

³⁷ 1872年10月10日付、前掲、ワシーリエフ宛書簡 Ibid., Т.1, с.133.

³⁸ 1873年12月27日付、前掲、チルキン宛書簡 Ibid., Т.1, с.217.

スコイにとって、そういう人間が正しい行いをするということこそが、キリスト教の天上の性質を示すものであったろう。また、クラムスコイがレーピンに宛てて、「私のキリストはもっとも偉大な無心論者である。彼は、全宇宙の神を破壊し、彼を人間精神の中心に移し、自らは死へと赴く」と書き送っていることなどから、ドストエフスキーの『悪霊』(1871)のキリーロフに見られる、同時代の無神論と懐疑主義との影響を指摘される。³⁹

一方、ゲーも、新約聖書に主題をとり膨大な数の作品を制作し、キリストの人間としての側面について考察した。《真実とは何か？ キリストとピラト》(1890)などの1890年頃の作品には作家レフ・トルストイの強い影響があるとされる(図13)。ゲーにトルストイは、「私は、キリストの肉体の甦りを信じたことがないし、信じていない。しかし、その教えを通してのキリストの甦りについての信仰は失ったことがない」と書き送っている。⁴⁰ゲーの描くキリストは、後光がないだけでなく、堂々たる体躯とは反対の、若くも美しくもない死すべき肉体の持ち主である。《真実とは何か？》では、ピラトとキリストにそれぞれ象徴される二つの世界、ローマという国家権力と理想主義的抗議者との衝突が描かれている。⁴¹ 対決が行われているのは、むき出しの壁と床以外何もない空間である。左手横から強烈な光が差し込んでいる。二人はまったく対照的である。ピラトは強い光に照らされ、堂々とした体躯に、襷のある優雅なトーガをまとい、「真実とは何か」と大きな身振りでキリストに迫っている。キリストは、ぼさぼさの髪、痩せた体にぼろぼろの服をまとい、後ろ手に縛られながらも、薄暗がりの中で真っ直ぐに立ち、ぐっとピラトを睨んでいる。筆者がさらに付言したいのは、一つは光について、もう一つは観者の位置についてである。ピラトは金色の光を浴びて、一見、輝いているかのようだが、我々観者に見えるのは彼の背面と横顔のみ、つまり光が当たっていない側のみである。つまり、ピラトはネガであり、裏面の像なのである。他方、キリストは、現実世界を照らす光がほとんど届かない、薄暗い別空間にいる。この光によるピラトの黒い影は濃く大きく、彼がこの世の存在であることを示すだけでなく、そこで大きな力を有す存在であることを暗示している。観者は、ピラトの斜め後ろの、二人からやや離れたところでこの対決を眺めていることになる。観者は、この対決を目の前にし、立ち去るのか、二人に近づくのか、それとも傍観するだけなのか、問われている。

同時代の批評家 A.スヴォーリンは、この作品の主題は、「富と権力と充足に対する、貧

³⁹ 1874年1月30日付、イリヤ・レーピン宛書簡 Ibid., T.1, c.230-231.

⁴⁰ 1884年3月2日付、ゲー宛書簡 *Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. М.: "Искусство," 1978. С.119 [Lang, op.cit.]*.

⁴¹ 作家レフ・トルストイや、批評家 N.ミハイロフスキーは、このピラトを、真実とは何かという問題など無意味で空疎なものでしかない、知的で洗練された懐疑家と見なした。トルストイは、ピラトの顔が、よく手入れされ、自己満足気で、贅沢な生活で鈍っており、自分とキリストとの間が大きく隔たっていることを感謝している、と描写している。Ibid., c.149. 1890年の移動展の批評記事では、ピラトを美食で太った典型的なローマ人だとし、「真実とは何か」という問いは、答えを期待しているからではなく、自己満足の皮肉から発せられたとしている。Ibid., c.155.

困と疲弊の問題提起的対立」であるとし、「真実は、貧困を通してのみ見出すことができることだ」と解釈した。注目すべきは、彼の記事をはじめとして、キリストの外貌がみずぼらしく、狂気じみでいて、救世主らしくないという批判が多くあったことである。⁴² このキリスト像を、受難者の姿だと解釈した批評は一つだけだった。⁴³ その中で、トルストイは、「キリストは、人々がそのようにあってほしいと願う姿ではないが、一晩中まさに責め苦にあい、次にまた、新たな拷問へと向かわされる一人の人間そのものである」と評している。⁴⁴ トルストイは、このキリストに「人間そのもの」を認めたのである。

以上の分析のあと、ラングは、次のように結論している。⁴⁵ 即ち、クラムスコイの関心は、キリストが神と人間という二面を有していることにある。その間に生じる葛藤、緊張した心理を再現したクラムスコイのキリスト像は、複雑で矛盾を抱えた悩める人間である。ゲーの場合、彼が何よりも焦点を当てたのは、キリストの教えと俗世界との間の葛藤だった。《真実とは何か?》のなかのキリストは、クラムスコイの絵のような、自らの思想の虜に陥った知識人とは異なり、疑いや逡巡は一切無く、強い確信に満ちている。ゲーのキリストは、既存体制への脅威であり、彼が究極的に「犠牲」となったのはそれゆえである。トルストイの道徳とイデオロギーの教えに依拠し、ゲーは、社会の次元におけるキリストを鋭く再現した。ゲーの苦悩するキリスト像は、俗世界の権力に一人で立ち向かうことができるキリストの愛の、思想的なメッセージとして、今日でも力を有し続けている。

クラムスコイとゲーのキリスト像に共通点を言うのなら、ロマンが言うところの、読者に「人間キリストの生を身をもって経験させること」だといえよう。そして、それこそが、西欧のキリスト像とは異なる、ロシアのキリスト像の特徴かと思われる。ゲーのキリストをはじめとする、これらのイメージは、ブルガーコフの名前を出すまでもなく、その後のロシア文化に深い影響を与えている。⁴⁶

⁴² A.スヴォーリンは、キリストが目を怒りにぎらつかせており、ぼさぼさの髪で檻樓をまとった、そこいらの労働者とまったく変わらない、と描写し、展覧会場で子供がこのキリストを悪魔じゃないのかと尋ねていた、と主張している。Ibid, c.153-154; 「怒髪天をつき、半ば狂える放浪者」－ウラジーミル・リュドヴィゴヴィッチ・カイン「よみがえる移動展派」(1890). Ibid., c.157.

⁴³ Ibid., c.155.

⁴⁴ 前出、1890年8月8日付、レフ・トルストイからジョージ・ケンマン宛書簡 Ibid., c.150. トルストイは、この作品にあまり関心をもっていなかったパーヴェル・トレチャコフに、その購入を強く勧めた。1890年6月11日付、レフ・トルストイからパーヴェル・トレチャコフ宛書簡 Ibid., c.146 f. ; 1890年6月18日付、パーヴェル・トレチャコフからレフ・トルストイ宛書簡 Ibid., c.147. 他方、トルストイは、ゲーの死後、クラムスコイの《荒野のキリスト》を、今まで彼が知るなかで、もっともよく描けているキリスト像だと書き送っている。1894年7月14日付、レフ・トルストイから、パーヴェル・トレチャコフ宛書簡 *Татьяна Ивановна Курочкина. Иван Николаевич Крамской. С.54* [quoted from Lang, op.cit.].

⁴⁵ Lang, op.cit.

⁴⁶ Алленов. Русское искусство. С.209-210.

2-5. ロマンとゾーヤ

ロマンの初恋の人、ゾーヤは、移動展派のもっとも有名な作品の一つ、クラムスコイの《見知らぬ女》(1883)を連想させる(図17)。二人の外貌はほぼ一致している。黒い髪、黒い瞳で、情熱的な浅黒い顔をした美しい女性であり、乗馬服とドレスの違いはあるが、同じく黒い衣装をつけている。成人したゾーヤは、ロシア、即ち田舎は退屈で耐えられず、ヨーロッパ、即ち都会にいてこそ生きられる、「象牙細工のような美しい顔から、なにやら悪魔的な冷気が漂う」女性になっていた(『ロマンI』、120、150-151頁)。《見知らぬ女》は、ヨーロッパを模した都市ペテルブルグを背にし、シックで高価な衣装に身を包んで、観者を馬車の上から見下ろしている。幻のように立ち消えてしまいそうな背景の街とは対照的に、目鼻立ちが彫刻のように厳しく明瞭な女の顔だけが、細部まではっきりと写実的に描かれている。光源は、重く厚い雲を通して上からぼんやりと下界を照らす非常に弱い光のみで、空気は湿気を含んでおり、時間は不明である。このイメージは、大都市ペテルブルグの街角での一瞬の再現である。しかし、同じく大都市の街角での一瞬の情景を再現した印象派の他者に無関心な眼差しと、この作品のそれとは異なっている。女の顔が、幻のようにおぼろげな周囲に溶け込むのではなく、その反対に、目の表情、その筋肉の動きが読み取れるほど写実的に、肖像性を伴って描かれているからである。女の顔を写実的に再現するこの眼差しは、彼女がどんな人なのか、どんな気分なのかを読み取ろうとする、画家、或いは観者が抱く関心である。しかし、女は観者を無表情に上から見返し、彼女が何者かを知ろうとする観者の視線をはね返す。観者の視線は、また、平面的に塗られた女の服と馬車の黒い壁によっても阻まれる。ロマンはゾーヤの家には会いにできなかったのは、「なぜって、僕もおなじようにきみが言った壁を感じていたからさ」、と言う(『ロマンI』、146-7頁)。ゾーヤと「見知らぬ女」は、都会の女であり、周りに壁をめぐるし、自分に向けられる人間的関心や視線をはね返す点で同じである。

一方、ロマンには、19世紀末に活躍した風景画家、イサアク・イリイッチ・レヴィタン(1860-1900)のプロフィールが付与されていると思われる(図18)。⁴⁷

…しかし風景画家のうちでロマンが誰よりも評価していたのは、レヴィタンであった。…「風景とは心の状態である」と師マグニツキーはよく繰り返したが、ロマンはロシア的な心理状態を究極まで表現した唯一の風景画家がレヴィタンであると理解していた。ロマンはレヴィタンを模倣することはなかったが、レヴィタンと同じロシア的風景への心酔を、共有していたのであった。

そして新たなスケッチや絵にとりかかるたびに、彼はこの画家の哀愁のかげりを宿した平静な顔を、永遠にロシアの姿を映すその大きなユダヤ式の目を、思い浮かべるのであった…(『ロマン』、178-179頁。)

⁴⁷ レヴィタンの基本資料は次のとおり。Исаак Ильич Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956 (далее—Исаак Ильич Левитан); А.А. Федоров-Давыдов. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество 1860-1900. М., 1976 (далее—Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество).

ロシアの自然を熱愛し、卓越した色彩感覚が特徴で、もっぱら風景だけを描き、同じ自然観をもつなど、ロマンはレヴィタンと共通点が多い。ロマンが、ショーペンハウエルを読んでいるというエピソードや、⁴⁸ 狩猟好きな点は、まさにレヴィタンを髣髴とさせる。⁴⁹ また、次の、ロマンの絵の師匠マグニツキーの言葉は、レヴィタンが弟子たちに与えたアドバイスを想起させる。⁵⁰ マグニツキーが繰り返した言葉、「風景とは心の状態である」(『ロマン I』、178 頁) は、レヴィタンの「絵とは何か? それは画家の内面を透過した自然の断片である。そうでなければ、それは空虚でしかない」と同じことを言っている。⁵¹ また、「スケッチを、ましてちゃんとした絵画を描きはじめる時は、気持ちのあせりが願望に変わるまで待ちなさい」(『ロマン I』、176 頁) というマグニツキーのアドバイスは、レヴィタンの「画家がそれ(もっとも単純で作為のないモチーフ——福間)を愛すようになり、心から語ろうとするとき、それは大いなる詩的作品へと変貌するのである」という弟子へのアドバイスを想起させる。⁵² 容貌でも、ロマンはレヴィタンのプロフィールを分け持っている。「ドイツ系」の美男であるロマンの容貌は、チャーホフがレヴィタンとその恋人クフシンニコヴァをモデルにして書いた『浮気な女』(1892)の主人公の風景画家、金髪のリュボフスキイのそれと重なる。⁵³ レヴィタンはセム系の容貌の持ち主だったが、ロマンと同じく、非常な美男だった。⁵⁴ レヴィタンはチャーホフと親しく、⁵⁵ レヴィタ

⁴⁸ 1898 年、月日付け不明、レヴィタンからディアギレフ宛書簡「今、僕はすばらしい所に住んでいます——湖、森などいろいろある。だが、それにもかかわらず、まだ仕事にはいっこうに手をつけていません。一日中、森で横になって、ショーペンハウエルを読んでいます。驚かれたでしょう。今後の僕の作品が、いうなら、ペシミズムに貫かれてしまうだろうと思われたでしょう? 心配しないでください、私は、あまりにも自然を愛しています。」Исаак Ильич Левитан. С.89.

⁴⁹ レヴィタンは狩猟におそろしく熱中した。彼がエチュードの前に長時間座っていないときは、決まって、愛犬を連れて猟に出かけていた。Исаак Ильич Левитан. С.123-124.

⁵⁰ レヴィタンは 1898 年から母校モスクワ絵画彫刻建築学校の風景が教室で教鞭をとった。1898 年 7 月 26 日付、モスクワ絵画彫刻建築学校長宛文書 No.761/3/VIII98 // Исаак Ильич Левитан. С.117.

⁵¹ Исаак Ильич Левитан. С.226.

⁵² Исаак Ильич Левитан. С.232.

⁵³ チャーホフは、クフシンニコヴァを快く思っておらず、この女主人公に、すぐにクフシンニコヴァがモデルだと分かる多くの特徴を与え、批判的に描写している。この小説が出版されたとき、彼女と交際中だったレヴィタンは侮辱を感じ、チャーホフと一時、絶交したが、後に仲直りした。このいきさつについては、二人の親しい友人だった、Т.Л.シチェプキナ＝クペルニクの詳しい回想がある。Исаак Ильич Левитан. С.176-180.マリヤ・チャーホヴァにも回想あり。Исаак Ильич Левитан. С.161-162. 参照した邦訳は、チャーホフ『たいくつな話、浮気な女』木村彰一訳、講談社文芸文庫、2000 年。

⁵⁴ モスクワ絵画彫刻建築学校で同窓だった画家ネステロフの回想によると、少年のころのレヴィタンは、イタリアで見かけるような、まれに見るほど美しい、エレガントなユダヤの少年だった。大人になった彼は、女性たちの胸を騒がせた。Исаак Ильич Левитан. С.122,128.チャーホフの妹マリヤによると、レヴィタンは魅惑的で高潔な顔をしており、女性を非常に惹きつけた。彼の顔の線は芸術的であり、類いまれな表情豊かな眼をしており、鼻は大きかったがバランスのよい顔をしていた。女性たちは彼を美男だと思い、また

ンが白い鳥を誤って撃ってしまったエピソードが「かもめ」の靈感源になったことは知られている。⁵⁶ レヴィタンとチェーホフの共通点は、読者或いは観者が、さまざまなモチーフや自然が見せる様相を、読んだり見たりしたときに心の中に呼び起こされる情感や感情、ナストロエーニエを見事に伝達する点だと言われる。⁵⁷ チェーホフもレヴィタンの創作を高く評価していた。「あそこまでのモチーフの驚くべき単純さと明快さに、レヴィタンが晩年に到達した地点まで、達した者はいなかったし、今後、そこまで達する者がいるかどうかも分からない」、とレヴィタンの没後、チェーホフは述べている。⁵⁸

2-6. レヴィタンの「ナストロエーニエの風景画」

眼下にはクルトイ・ヤールの湖が横たわっていた。ここに流れ込む川と同じく、湖自体にも名前がなかった。あまり大きな湖ではなく、年ごとに水かさも減っていたが、それでも目を見張るほどに美しかった。左岸には一面に葦が茂り、右側は開けていて白砂の長いスロープが続いている。…そしてもう半年も前から、自分が描くのがこの湖の対岸と草原、そして白樺林—上方が緑がかかった水色で、下の方が白と黒のまだらになった、あの美しい白樺林—であることを知っていた。(『ロマン I』、176 頁)

この描写は、レヴィタンの最晩年の作品《湖。ルーシ》(1900) と、チェーホフのダーチャで制作された《白樺林》(1885-1889) を想起させる (図 19) (図 20)。《湖。ルーシ》は、画面を水平線が二分し、上半分を占める空と陸地と、それを映しこむ湖が、水平線を軸に対称となっている。湖、陸地、空と重なる水平な層からなる構図は、非常な安定感を画面に与える。⁵⁹ 青い空には白い雲がぽっかりと浮かび、空の雄大さを表すとともに、

彼もそのことをよく知っていて、女性の前で媚態を示したという。Исаак Ильич Левитан. С.160.

⁵⁵ チェーホフの妹マリヤは、レヴィタンとの出会いや家族ぐるみの交際の様子を回想している。作家アントンの兄、ニコライとレヴィタンは、モスクワ絵画建築彫刻学校の同窓で親しく、レヴィタンの最初の代表作《秋の日。ソコルニキ》油彩、カンヴァス、64.5×50、モスクワ、トレチャコフ美術館、の女性像はニコライが描いている。ニコライを通じて、アントン・チェーホフとレヴィタンは知り合った。Исаак Ильич Левитан. С.156-162.

⁵⁶ Исаак Ильич Левитан. С.162. なお、このエピソードにまつわる、『かもめ』の猟銃自殺未遂について、堀江氏は非常に興味深い見解を示している。チェーホフ『かもめ』堀江新二訳、群像社、2002年、126-138頁。

⁵⁷ Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.4.

⁵⁸ П.П. Гневич. Из прошлого Академии художеств // Исторический вестник. 1905. кн.6 (Исаак Ильич Левитан. С.136); チェーホフは、非常に独自で非凡な才能の持ち主、レヴィタンの作品に対する評価は不十分であり、そのような低い評価は恥ずべきことだと嘆いた。М.Л. Первухин. Чехов и Ялта // Русское слово. 9 мая 1904 г. (Там же).

⁵⁹ 《湖。ルーシ》の構図は、技法の上においても、後述する《静かな修道院》(1890) の発展と思われる。《静かな修道院》の図像分析、印象派技法の受容については、拙論、福岡加容、前掲書を参照のこと。

湖面に影を落とすことによって、画面の奥行きを出している。穏やかな湖面には細かい小波がたち、右手には、繊細な筆触で描かれた葦の茂みが見える。彼岸は、ほぼ水平ななだらかな低い丘になっており、そこに立つ真っ白い教会がひととき目立つ。その手前には雲が大きな黒い影を落としているが、教会はその影を免れ、黄金色の木立を従え、日の光に輝いている。湖面にもその白はひととき輝いて反射している。教会の左には農家と手入れされた畑が見え、右手にはより遠方の村落が見える。そこでも小さな教会の真っ白な鐘楼が二つ、頭を出している。右に行くほどなだらかに低くなる陸地は、かなたまで遠く広がっている。空、湖、陸地という、単純で基本的なモチーフから成るこの空間は、ロシアそのものを象徴していると思われる。この作品は、複数のエチュードをもとに、綿密に編成されている。⁶⁰ フォードロフ=ダヴィドフは、ロシアを象徴するこの作品が、膨大な習作に基づき何度も書き直されていること、未完成な異作があることに基づき、この絵には二重の意味があると述べる。「この絵は、かつて見出されたものの集大成であり、かつその総合そのものが新たな道を示すものでもある。これは、過去ではなく未来へと向けられたイメージである。この絵は、安らかで幸せな達成などではなく、困難な道程を経て生まれたものである。…もしレヴィタンが死ななかつたら、まさにこの主題で、新しい、三枚目の絵を描いたことであろう」。⁶¹ そのような湖を抱くクルトイ・ヤールは、ヴァスネツォフのイメージを暗示する歴史的トポスであるだけでなく、過去からさらに未来へと続くロシア、そのものをより抽象的に象徴していると思われる。

『ロマン』では、そこに白樺林のモチーフが加えられている。白樺林は民謡にも歌われるロシア独自のお馴染みのモチーフだが、移動展派のクインジ（1842-1910）とレヴィタンがそれを描くまでは、白樺林を主題にした絵画は存在しなかった。クインジの《白樺林》（1879）、レヴィタン《白樺林》（1885-1889）は、樹木が画面上と左右の縁によって断ち切られ樹幹の一部だけ見せる構図や色彩の点で、印象派の強い影響を受けている。両者は同じ主題を描いているにもかかわらず、まったく違った印象を与える。⁶² クインジは、別の箇所でも言及されている。

「さて皆さん！ご想像もつかないようないい夜ですよ。まるでクインジ（移動展覧会画派の一人。ドニエプリの月夜を描いた絵がある）の夜です、クインジの！」（『ロマンⅡ』、41頁）

⁶⁰ А.А. Федоров-Давыдов. Исаак Левитан 1860-1900. СПб.: Издательство «Аврора», Бурнемут: Издательство «Паркстон», 1996. С.221.

⁶¹ Там же.

⁶² 近年、研究が盛んになった、ロシアにおける印象主義については、次を参照。Русский импрессионизм. СПб.: Гос. Русский музей, 2000; Пути русского импрессионизма. Гос. Третьяковская галерея, Музей русского искусства, г. Минеаполис, США. М.: Издательство «Сканрус», 2003; Mikhail Guerman, *Russian Impressionists and Postimpressionists* (Bournemouth, England: Parkstone Press, 1998).なお、拙論では、これらの研究とは違う視点で、フランス印象主義のロシアへの導入と受容について論じた。福間加容、前掲書。

言及されているのは、クインジ《ドニエブルの月夜》(1880)である(図22)。⁶³ ここでは、クインジの絵は楽しい見世物的扱いがされている。ベヌアは、《白樺林》や《ドニエブルの夜》をはじめとするクインジの作品について次のように記している。即ち、構図やフォルムが安っぽく演劇的で愚かしい、これみよがしでわざとらしいイメージであり、詩情がない。公開された当時は、その色彩で観客たちの目を驚かせ喜ばせたのだろうが、20年後の現在、すでに観者は嫌な気分させられる。⁶⁴ また、ベヌアは慧眼にも、当時、パリで印象派を知ったクインジは、絵は「色彩」であると解釈したのではないかと指摘している。⁶⁵

クインジの作品には素晴らしい色彩があるだけで、観者の内的体験は喚起されない。それは、ほぼ、見世物に近いイメージといえよう。他方、1885年にチェーホフのダーチャ、バークキノで描かれ始めたレヴィタンの《白樺林》は対照的に内的なものが評価されている。この絵を購入した、同時代人のランゴヴォイは、この絵では光と影の戯れが幻想の域まで達していると記している。⁶⁶ フョードロフ＝ダヴィドフは、この作品が親密で叙情的であり、夏になり染めた自然が見せる自由で喜ばしい情感が画面いっぱい溢れていると述べる。そして、フランス印象派の絵画とは似て非なる作品であり、その情感は作品に内的な重要性を付与していると評している。⁶⁷

松林を好んで描く画家として、『ロマン』の他の箇所では言及されているのが、移動展派の風景画家、シシュキン(1832-1898)である(『ロマン I』、178頁)。

「巨大なものすべてがそうであるように、この松林も三年の間いささかも変化していなかった。」
「森は生命そのものと同じく永遠だ。そして生命と同じように美しい。しかし森は奇妙なまでに人間を寄せつけず、雄々しくも孤立している。森は自足した個として存在し、己の独自の生を営んでいる。人は斧や鋸や火をもってその生に介入することはできても、森と混じりあい、ひとつになって血縁を結ぶことはできない。」(『ロマン I』、111-112頁)

アメリカのロシア文学者エリイは、ロシア人のアイデンティティの確立と発展に大変重要な役目を果たしたとして、松林を描く画家、シシュキンを高く評価している。エリイは、パストラルもなかったロシアの人々が、国民のアイデンティティの成立と平行させて、ロシアの風景を創っていく過程を文学と歴史学の視点から研究した。⁶⁸ それによると、広

⁶³ クインジの月夜のテーマと美術史上の位置づけについて。Манин. Русский пейзаж. С.209-211.

⁶⁴ Бенуа. История русской живописи. С.102.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ 125 ルーヴルでレヴィタンから購入。Исаак Ильич Левитан. С.40, 183.

⁶⁷ Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.114.

⁶⁸ Christopher David Ely, *Overgrown Corners and Boundless Space : Landscape and National Identity in Nineteenth-Century Russia*, Brown University, Ph.D. Dissertation,

大な空間と単調で平たい野生の土地、厳しい気候を持つロシアの自然は、既存の西欧の自然観のいかなるコードにも一致しなかった。ロシアの自然が乏しく魅力を全く欠いているという考えが根強い中、詩人たちは、何とかロシアの風景を確立しようとしたが、西欧のコードを用いたため、文学でも美術でもそれは困難を極める仕事だった。19世紀四半世紀後半になっても、美術において、未だ一般的に、ロシアの風景は退屈でみすぼらしく、見るべきものはない、つまり風景ではないと思われていた。エリイは、ロシアの自然を初めてありのままに写実的にカンヴァスに再現したシシュキンによって、ロシアの自然は風景画になったのである。他方、上記の引用にあるように、シシュキンの木々は、人間と比べると余りにも巨大で、人間の生活スケールとは全く異なるスケールを持っている。たとえば、シシュキンの《モルドヴィノヴァ伯爵夫人の森で。ペテルゴフ》の風景の中では、自然と人間の交感とは不可能である（図 23）。自然と人間は、互いに別の次元に生きているため、共生もあり得ない。

チェーホフは、シシュキンが描く森の絵について、中篇『三年』のなかで、レヴィタン の作品、《静かな修道院》（1890）と対照的に比べている（図 24）。⁶⁹ 主人公が、シシュキンの同じような森の絵を繰り返し描くだけであると批評する一方で、女主人公ユーリヤは、レヴィタンのこの作品を見ることによって芸術に開眼するのである。

この《静かな修道院》は、『ロマン』でも重要なモチーフとなっている。「ロマンがいま描こうとしている絵」とは、この《静かな修道院》であることは、当時のレヴィタンの恋人クフシンニコヴァの回想と『ロマン』の該当箇所を比較すると明らかである。

ロマンがいま描こうとしている絵は『夕暮れ』と名づけられていて、構想は、いままさに消えようとする太陽が美しい風景を照らし、その弱々しい光が、あたかも永遠の別れを告げるかのように灌木や木々の梢や鐘楼の十字架のおもてをすべってゆく、あの比類ない一瞬を伝えることにあった。太陽と自然との別れの様を表現しようとして、ロマンはこの四ヶ月をそっくり費やしてきた。これまでその仕事は信じがたいほど困難な、かの「この世のものならぬ」光を見出すことよりも困難なことと思われた。（『ロマン I、368 頁』）

日が暮れてしまおうとしていた。丘の斜面に沿って影が走り、修道院の壁は影で覆われてしまったが、鐘楼は、レヴィタンが思わず突然、歓喜に捕らわれてしまったほどの美しさで、夕映えの中に赤々と燃えていた。彼は、修道院の頂が、光の中、ゆっくりと段々濃く薔薇色に染まっていくのを、魔法にかけられたようにうっとりとして立って見ていた。私は、彼の目に、お馴染みの情熱の灯火を喜びをもって見出した。白い鐘楼の上方の、輝かしい色彩と夕焼けはすぐに消えてしまって、暗くなっていく空にほんの微かにしか残っていなかった。十字架が炎のように燃え残っていた。眺めは一変してしまって、もう魅力的ではなくなっていた…不意に、レヴィタンはその美について語

1997.

⁶⁹ Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.129.

り始めた。神に対するように、それに対して祈ることができるものだ。そして、その美に、靈感や自分の中の信仰を乞い求めることができる、と。このテーマは私たちが長いこと動揺させた。レヴィタンの中には、何か大きな変化が生じていて、私たちが我に返った時、彼はすでに別人になっていた。彼はもう一度、その色が失せていく修道院に向かって呟くように言った、『そうだ、私は信じる。これが私にいつか大いなる絵を与えてくれる』と。…二年が経った。…郊外をぶらぶら歩いていると、小さい木立の中に隠れていた小さな修道院に突然行き当たった。その修道院自体は格別綺麗なわけでも感じが良いわけでもなかったが、まるで、サヴィーノでの、あの夕べのようだったのである。小川に架かるいまにも壊れそうな板橋は、静かな修道院と波乱に満ちた人生とを結びつけている。レヴィタンの頭の中に、彼の最良の作品の一枚が生まれた。その中には、サヴィーノでの体験と、たった今の驚きと、他の何百もの思い出が一つに溶け合っていた。レヴィタン自身もこの素晴らしい絵が好きで、神への深い祈りを込めて板橋で描いた。⁷⁰

フョードロフ＝ダヴィドフは、この絵を見た『三年』の女主人公ユーリヤが、芸術とは何か悟る、次の内的体験に注目している。⁷¹ 美術展会場を、どの絵も大して変わらないと思いつつ巡っているユーリヤは、この絵の前に立ち止まる。

ユーリヤは小さな風景画の前にたたずんで、ぼんやりと見ていた。前景には小川があって、丸木橋がかかり、向こう岸には、暗い草むらのなかに消えている小みちや野原が望まれ、なお右手には森の一角が見えて、そのそばに焚火が燃えていた——馬の夜間放し飼いの番をしているのだろう。はるかかなたには、夕焼けが燃えつきようとしている。

ユーリヤは、自分がその小さな橋を渡って、それから小みちづたいにどこまでも歩いて行くところを想像してみた。あたりはひっそりとして、眠たげに水鶏がたたき、遠くには灯がまたたいている。と、なぜか急に彼女には、空の赤い部分にたなびいているこの雲も、森も、野原も、もうずっと以前に何度も見たことがあるような気がしてきた。彼女は自分が孤独なのを感じ、この小みちをどこまでもどこまでも歩いて行きたくなった。そして夕焼けの燃えつきようとしているあたりには、なにかこの世のものとも思われぬ、永遠のものの反映がやすらっているように思われた。⁷²

フョードロフ＝ダヴィドフは次のように述べる。即ち、この絵は自然の美の経験と静かで明るい喜びとが、軽やかな悲しみへと推移する、という内的内容に富んでおり、プーシキンの「私の心は悲しく、そして軽い、私の悲しみは明るい」という一節を想起させる。⁷³ レヴィタンのこの絵の叙情とは、悲しみのなかの喜び、喜びの中の悲しみについて、すなわち人生についての思索である。これと同じ複雑さや、感情の動きや推移を、チェーホフ

⁷⁰ Исаак Ильич Левитан. С.169-170.

⁷¹ Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.129.

⁷² チェーホフ、『女の王国；三年』松下裕訳、筑摩書房、1988年。

⁷³ Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.126-127.

の文学にも見ることができる。⁷⁴ 二人がともに「ナストロエーニェの巨匠」と呼ばれるのはこの点においてであり、それゆえ、チャーホフは『三年』でレヴィタン作品の解釈を行ったのだ。⁷⁵ この絵の情感表現に重要な役割を果たしているのは、夕方の黄金の光の戯れである。レヴィタンは、明らかに、この黄金の光を再現する目的で、根気強く研究を繰り返している。外光でのエチュード（モスクワ、個人蔵）を見ると、木立や、とりわけ修道院の建物にこぼれる黄金の光を再現しようと努めていることが分かる。空の雲は黄色と紫色で描かれている。⁷⁶

筆者も、この黄金の光に注目し、フランス印象派の受容という視点から、拙論で《静かな修道院》を次のように分析した。⁷⁷ 即ち、修道院のある空間を聖別している夕方の黄金の光は、ロシアの自然の中に隠された永遠の「美」が目の前に現れた姿である。この一瞬の黄金の光を再現するために、レヴィタンはフランス印象派の技法を用いたのである。観者は永遠の「美」に瞬間的に触れることにより、現実の時間や空間を越えて過去にそして遠く未来にまで想いを馳せることができる。人間が永遠と直接出会うこの瞬間的な体験こそ、レヴィタンの風景画が観者に喚起する「ナストロエーニェ」であり、ロシアの自然に隠された「美」が顕現する永遠の瞬間をレヴィタンは印象派の技法によって初めて再現し、ロシア独自の風景画を創ることができた。

《静かな修道院》は、1891年第19回移動展で公開され、センセーションを巻き起こした。⁷⁸ レヴィタンはこの作品で有名画家の仲間入りをし、移動展派の正会員に推挙され、⁷⁹ 同時代のモスクワの大パトロン、S. モロゾフからより本格的な支援を受けることになった。⁸⁰ ベヌアは、この作品をレヴィタンの創作における転換点と見なし、そこから、移動展派のお役所的無味乾燥なスタイルや作り話を克服した、レヴィタンの真の創作

⁷⁴ Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.130.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.127.

⁷⁷ 福間加容、前掲書、26-37頁。

⁷⁸ 第19回移動展は、1891年3月9日-4月14日までペテルブルグで、4月22日-5月9日までモスクワで開催された。当時の新聞評については、Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.127-128を参照。1891年3月16日付書簡、ペテルブルグから、チャーホフは、妹マリヤに、批評家たちのコメントを紹介し、レヴィタンの大成功を伝えている。Исаак Ильич Левитан. С.133. ; ポレーノフも、1891年3月4日付書簡で、レヴィタンの成功を妻に知らせている。Е.В. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания. М., 1950. С.460.

⁷⁹ Проткол общего собрания ТПХВ (Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи), Но.69/10. л.18 (Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.127); Товарищество передвижных художественных выставок. 1869-1899. М.: Издательство «Искусство», 1987. С.27.

⁸⁰ それまでもモロゾフは、レヴィタンから絵の個人授業を受けており、1889年にはポクロフスキー・ブリヴァールの立派なアトリエをレヴィタンに与えている。この1891年、レヴィタンはそのアトリエに引越し、困窮の多かった放浪生活からついに脱した。彼は終生、そこに住んだ。Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.128-129.

がスタートしたと考えている。⁸¹ ベヌアは、次のように記している。

最初にレヴィタンが我々の注意を引いたのは、1891年の移動展においてのことだった。大量の汚れた長靴と毛皮の外套から胸の悪くなるような臭いがする、むっとした展示会場に、まるであたかも、鎧戸を取り去って窓がすっかり広々と開け放たれ、新鮮な香しい空気が流れ込んできたかのようだった。

この絵より単純なものがあるか？ ——夏の朝。冷たい水の豊かな川が樹木の生い茂った岬をゆるやかに曲がって行く。川には、足場の丸太の上に、橋板が所々抜け落ちた橋が架けてある。彼岸の白樺から、冷たい薔薇色の光線の中、煌々とした空に、こぢんまりとした修道院の丸屋根と鐘楼が赤々と燃えている——。叙情的で愛らしく優雅なモチーフだが、よく見かけるものでもある。これ以前、薔薇色の朝方の、或いは明るい夕暮れ時の修道院が描かれたことはなかっただろうか？ いやあった。それでも、レヴィタンがここで新しい言葉を語り、新しい妙なる歌を歌いだしたことは、明らかである。その歌は、ずっと慣れ親しんできたものに関して、斬新な手法で人の心を魅了したので、そのもの自体が、見たこともないような、たった今、明かされたもののように見えた。⁸²

《静かな修道院》は、ロシアの風景の独自の美的価値を初めて再現した絵だったといえよう。「レヴィタンはロシアの風景画において、それまで誰も見たことがなかった美を明らかにした、と言われる。誰も見るができなかったというのは、そのような美が無かったからである」。⁸³ 言い換えると、レヴィタンは、ロシアの風景の独自の美的価値を創り出したのだ。⁸⁴ レヴィタンの風景画によって、同時代のロシア人たちは、ロシア独自の秘められた自然の美に開眼することができた。⁸⁵ 風景画家ユーオン (1875-1958) は、「レヴィタンの絵は、アイオロス琴のように、ロシア人の心の中、胸の中の最も奥深いところで鳴る」と述べる。⁸⁶ レヴィタンの風景画は、「いつか子どものころ見たような、どこか懐かしい」感じを呼び起こすと言われる。⁸⁷ フョードロフ＝ダヴィドフは、まさにそこに、従来の風景画とは一線を画す、レヴィタンの革新的な点があるとしている。⁸⁸

⁸¹ Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.130.

⁸² Бенуа. История Русской Живописи. С.345.

⁸³ С.А. Пророкова. Левитан // Молодая Гвардия. М., 1960. С.232 (далее — Пророкова. Левитан).

⁸⁴ Пророкова. Левитан. С.232.

⁸⁵ А.Р.Лангоヴォйの回想。「ひとえにレヴィタンのおかげで、私は、我々の国の、曇り日の美しさを理解することを学んだ」。Исаак Ильич Левитан. С.183.

⁸⁶ Исаак Ильич Левитан. С.196.

⁸⁷ Фьодоров＝Давидовは、レヴィタンの《夕方 黄金のプリョス》(1889)、油彩、カンヴァス、84.2×142、モスクワ、トレチャコフ美術館、に、チャーホフの『中二階のある家』の一節——一瞬わたしは、まるでこの景色をいつか子供のころに見たことがあるような、なにかしらごく親しい、身近な感じにうっとりとなった——を想起している。

Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.100-101.

⁸⁸ Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.101.

観者が、この一種のデジャヴュを等しく経験するためには、同じ自然観が共有されていることが必要である。ベヌアは次のように述べている。

レヴィタンはバルビゾン派でも、オランダの画家でも、印象派でもなく、またこれらみな一緒にしたものでもない。レヴィタンがロシア的な画家であるのは、何か愛国的な主義や主張から、ロシアのモチーフを描いたからではなく、ロシアの自然の秘められた魅力、秘められた内的意義を理解したところにある。彼が独自であるのは、まさにその点においてなのである。⁸⁹

拙論では、《静かな修道院》の図像が、バルビゾン派、オランダの風景画、ロシアの風景画の数々のイメージに基づいて制作されており、そこに黄金の光の再現を可能にする印象派の技法を取り入れることによって成立していることを明らかにした。⁹⁰ 従来、描かれてきたさまざまな自然観を、視覚的情報として、レヴィタンの風景画は包含しているのである。レヴィタンの絵を見る者は、ロシアの自然の美を新たに発見しながら、同時に、バルビゾン派、オランダやロシアの風景画の多数のイメージをレヴィタンの絵を通して見ていることになる。ソローキンは次の文章で、読者に、レヴィタンの絵を見るときの、この同じ体験をさせている。

実際彼は風景画家たちにほとんど肉親のような縁を感じ、格別の愛情を抱いていたのである。彼は、風景画のジャンルの創始者で不朽の名作「四季」シリーズの作者であるフランドルのブリューゲルを愛し、ターナーの配色の妙、ボニントンの比類なき水彩、ミレーのタペの畑、クロード・ロランの花咲く茂みを愛し、セザンヌの大胆さとモネの開かれた視線を愛した。しかし風景画家のうちでロマンが誰よりも評価していたのは、レヴィタンであった。以前から彼は、ロシアの風景画家がそれぞれ偏愛する画題を持っていることに気づいていた。例えばシシュキンは松林を、ワシーリエフは沼や水たまりや雪だけを、ヴェネツィアノフは真昼の小麦畑を、クインジは川の急カーブするところを、それぞれ好んで描いた。しかしその誰ひとりとして、じかに全身全霊でロシアの自然への愛着を感じていなかったし、そして誰もかのレヴィタンほど十全かつ真率にロシアの自然を表現した者はいないのである。(『ロマン I』、178-179 頁)

⁸⁹ *Венуа. История Русской Живописи. С.350.*

⁹⁰ 福間加容、前掲書、26-33 頁。次の作品の影響を指摘した。フェルメール《デルフトの眺め》(1660)、ミレー《春》(1868-1873)、アレクセイ・サヴラーソフ《ミヤマガラスがやって来た》(1871)、ヴァシーリー・ポレーノフ《モスクワの中庭》(1878)、K.I.ラプス《アレクセイエフ修道院の眺め》(1838)、B.E.ラエフ《オスタンキノ 池から見た領地》(1858)、V.I.スリコフ《町の風景》(1887)、アレクセイ・サヴラーソフ《モスクワ クレムリンの眺め 春》(1873)、アレクセイ・サヴラーソフ《春の雪解け ヤロスラヴリ》(1874)、L.L.カメネフ《サーヴィノ・ストロジェフスキー修道院》(1870 年代)、アレクセイ・サヴラーソフ《ライ麦畑》(1881)、ヴァシーリー・ポレーノフ《おばあさんの庭》(1879)、ヴァシーリー・ポレーノフ《生い茂った池》(1879)、ヴァレンチン・セローフ《生い茂った池 ドモトカノヴォ》(1888)。

まず、ヨーロッパの画家たち、次にロシアの画家たちの名前と代表的主題や特徴を列挙し、最後にレヴィタンが言及されている。そのため、読者は、レヴィタンの絵を見るときと同様に、これらの画家達の多数のイメージを想起し、それらのイメージを積み重ねた上で、レヴィタンの風景画を思い浮かべることになる。

また、同じ自然観を共有するには、視覚的イメージだけでなく、それを培った文学が共有されていなければならない。モスクワ絵画彫刻建築学校でレヴィタンと同窓だった、風景画家・風俗画家のV.N.バクシェエフは、レヴィタンの自然への愛は、主として文学への共感から生まれたものだと指摘している。⁹¹ 彼によるとレヴィタンはアルヒーポフ、ネステロフらとともに、ロシアの自然と古きロシアの叙情的イメージに非常に感動し、メリニコフ＝ペチェルスキーの小説、『森で、山で』を耽読していたらしい。レヴィタン自身、『ロシア思想』誌の編集者で批評家のゴリツェフに宛て、E.A.バラティンスキーの詩「ゲーテの死によせて」の一節、「彼は、自然と共に、同じ息をする…」が、作家と自然との一体感を見事に言い表していると感動して書き送っている。⁹² レヴィタンは、チェーホフの作品は言うまでもなく、レールモントフ、A.トルストイ、ゴーゴリ、チュッチェフなど、非常にたくさんの文学を読んでいた。⁹³ ロシアの人々は、レヴィタンの絵に、いくつもの詩を次々に想起し、それから連想する個人的思い出を追体験する。⁹⁴ レヴィタンにおける「ナストロエーニエの風景画」の嚆矢、『静かな修道院』は、個人的な過去の体験と、ロシア人の文学と美術における歴史的過去の堆積から生まれたものであり、観者を未来へと思いを馳せさせるイメージである。また、レヴィタンの風景画は、ピョートル以来、ロシア文化が創り上げてきた、ロシアを聖なるものと見なし愛す眼差し、そのものどといえる。

⁹¹ Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.145.

⁹² このことは、間接的だが、レヴィタンがゲーテの自然観に共感を抱いていたことを示しており、興味深い。象徴主義新世代のグループ〈青薔薇〉の画家たちは、その初期の創作ではレヴィタンの影響が強く認められる風景画を制作していたからである。И.М. Гофман. Голубая роза. М., 2000. 福間加容「20世紀初頭におけるロシアの象徴主義運動と神秘主義—〈青薔薇〉運動を中心として」千葉大学社会文化科学研究科博士論文、2001年を参照。レヴィタンは誤ってレールモントフの詩だと思っていた。С природой одной он жизнью дышал, / Ручья размел лепетанье, / И говор деревесных листов понимал / И слышал он трав прозябанье... レヴィタンの書簡の原文ママ。Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.65.

⁹³ Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и Творчество. С.157-159.

⁹⁴ ロシアの代表的美術史家、サラビヤノフは、新しい世代の画家として、レヴィタンとセローフ、コロヴィンを論じ、3人は印象派の影響を受けた自由な筆さばきで制作したが、レヴィタンの作品は文学と非常に強く結びついているので、レヴィタンだけは20世紀美術の先駆者とは認めず、19世紀美術の完成者とは見なすべきだと述べている。Сарабьяев. История Русского искусства второй половины XIX века. С.279. またサラビヤノフは、レヴィタンの絵は、印象派になりきれしていない絵画だと考えている。Д.В. Сарабьяев. Русская живопись века среди европейских школ. М., 1980. С.171. なお、レヴィタン自身は、いわゆる移動展派の美術には少し距離を感じていた。Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.219.

望月哲男によれば、『ロマン』は、「十九世紀ロシア文学の集大成の観」のある、「ロシア小説の生と死を描いた小説」である。⁹⁵ また風景画は、20世紀になって消滅する、19世紀にもっとも特徴的なジャンルである。⁹⁶ 数あるロシア美術の作品の中でも、レヴィタンの《静かな修道院》が、ロマンの描こうとする絵に選ばれた理由は、これまでの分析から明らかであろう。ロマンの《夕暮れ》は、『ロマン』そのものだともいえる。なぜなら、それはレヴィタンの風景画のごとく、読者に、多数の文学作品、美術作品を想起させるだけでなく、一瞬、まるでこの景色をいつか子供のころに見たことがあるような、なにかしらごく親しい、身近な感じにうっとりさせさせるからである。

2-7. 結び 美術館としての『ロマン』

『ロマン』には、19世紀ロシア美術史の主たる作品がモチーフとして見事に組み込まれていた。ペローフの風俗画、ヴァスネツォフやスリコフらの歴史画、クラムスコイやゲーのキリスト像、サヴラーソフやレヴィタンの風景画は、どれも、それぞれの局面で深く19世紀ロシア文化の形成に本質的に関わり、大きな役割を果たしてきたイメージだった。ソーキンは、それらを全て、母の森を抱くクルトイ・ヤールという歴史的トポス、地主屋敷というロシア文化揺籃のトポスで葬った。その儀式は、古来ロシア人の生と死に深く関わり、その象徴でもあったイコンと斧で行われている。⁹⁷ そもそも、『ロマン』は、墓地の描写から始まっており、『ロマン』自体がロシア19世紀文化の墓所ともいえる。

『ロマン』を読むことは、ある意味で、トレチャコフ美術館を見て回ることだともいえよう。本論では、明らかに言及が意図されていると思われる作品だけを論じたが、筆者に美術史からの『ロマン』へのアプローチを示唆した望月哲男は、98点ものロシア絵画を『ロマン』で想起される作品として筆者に示した。本論は、膨大な数の絵画が並ぶギャラリーを歩いてゆく観覧者に、主要作品の前で注意を促して足を止めさせ、解説を加える、美術館のガイドと同じ役割を勤めるものである。

美術館は美術の墓場と言われる。⁹⁸ また非常に19世紀的な産物だとされる。⁹⁹

⁹⁵ 望月哲男「解説」、『ロマンII』、365-375頁。

⁹⁶ ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也訳、岩崎美術社、1998年。

⁹⁷ James H. Billington, *The Icon and The Axe*. Vintage Books ed. (N.Y.: A Division of Random House, 1970), [originally published by Random House in 1966], pp. 26-37.

⁹⁸ 墓所兼美術館の最初のイメージは、ゲーテの『ウィルヘルム・マイスターの修行時代』(1795-1796)のなかの、ミニョンの遺体が横たわる「過去の部屋」である。ニーチェは、『生のための歴史の長所と短所について』(1874)の中の「究極の瞑想」で、美術館は死へと続くものであること指摘した。1909年、マリネッティは、未来派宣言で、美術館や博物館の破壊を訴えた。アドルノは、次のように述べている。「美術館のような」というドイツ語“museal”は不快なニュアンスがある。それは、観者がもはや生きた関係を結んでいないモノ、死にゆく過程にあるモノを表している…美術館“Museum”と墓所“mausoleum”とは、音声上の関連以上のものがある。美術館は、美術作品の先祖代々の墓所のようなものである。Theodor W. Adorno, “Valéry Proust Museum,” in *Prisms*, trans.

18 世紀末、ヨーロッパの各都市では雨後の竹の子のように公共美術館が建設された。¹⁰⁰ Siegel, *Desire & Excess* は、新古典主義時代のヨーロッパ、主にイギリスにおいて、当時美術館で熱心に収集された古代ギリシャの大理石像群をめぐる、批評や文学における言説を通し、美術と文学とが双方向にその文化的価値を交換、発展させることによって、同時代の文化制度に加え、人々の過去や現在に対する眼差しも形成したことを明らかにしている。そこで、美術館としての『ロマン』について少し考えてみたい。

他方、『ロマン』の美術館には、古代彫刻群ではなく、19 世紀の移動展派絵画が展示されている。本論で示したように、レヴィタンの風景画、ヴァスネツォフやスリコフの歴史画、クラムスコイやゲーのキリスト像などの代表的イメージも、文学や思想を背景に成立している。それらは、はじめは新しく見慣れないものであったのが、文学との相互的影響の過程で、それぞれ、その評価が確立されたものである。その過程を思いやることは、ロシア文化のたどった軌跡を思い返すことになった。『ロマン』では、これらのイメージの歴史的起源や意味を踏まえて引用されていると思われる。

他方、これらのイメージの引用は、すべて、「ああ、ロシアはいいなあ」という心情を読者に喚起させ、また、それだけのために捧げられている。歴史的意味は希薄になることなく、むしろ非常に強められ利用されながらも、他の複製芸術同様、イメージは断片化された情報になっている点が、『ロマン』における美術作品の引用の特徴であろう。¹⁰¹ 歴史的意味や背景が希薄にならない引用が可能なのは、レヴィタンはツルゲーネフら、ヴァスネツォフはブイリーナと、イメージが文学テキストによって支えられているからであり、文学が現在もなお、その力を保っているからであろう。¹⁰² その反対に、イメージも視覚的に文学を権威づけつつける。TV カナル・クリトゥーリの天気予報では、移動展派を主とした 19 世紀から 20 世紀初頭の風景画、ときに風俗画が、入れかわり立ちかわり、美しく映し出される。これらのイメージは、毎日、何度も、ロシア全土のリアルタイムな天気とともに視聴者に刷り込まれる。移動展派の作品が用いられるのは、油彩画は、「いかなる卑俗な物質的関心をも超越する文化的な権威、威厳の形態、そして聡明さを暗示する」からであろう。¹⁰³ 移動展派の芸術も、当時、富裕な人々や高貴な人々のものだった。¹⁰⁴

Samuel Weber and Shierry Weber (London: Neville Spearman, 1967), pp. 175-185 [quoted from Jonah Siegel, *Desire & Excess: The Nineteenth-century Culture of Art* (Princeton, New Jersey: Princeton UP, 2000), pp. 5-6].

⁹⁹ ケネス・クラーク、前掲書。

¹⁰⁰ 1769 年カッセル、1793 年パリ・ルーヴル美術館、22 のフランス地方都市、1795-1805 年間にパリでさらに 10 館の美術館、1824 年、ロンドン・ナショナルギャラリー、1824-1828 年ベルリン・プロシア美術館、Siegel. op.cit. p. 37.

¹⁰¹ 伊藤俊治「見ることのトポロジー」、ジョン・バージャー『イメージ: 視覚とメディア』伊藤俊治訳、PARCO 出版、1986 年、237-243 頁；ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」、『ベンヤミン・コレクション I』浅井健二郎編訳・久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1995 年。

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ 引用は、広告の言語に用いられる油絵の言語についての分析。前掲書、168 頁。

また、それがヨーロッパから導入したアカデミー美術の伝統の上に築いた「文化遺産の一部であり、文化的なヨーロッパ人であることを思い出させてくれる」からでもあろう。広告は、美術館入りした権威ある油絵の視覚言語に依存している。『ロマン』における美術作品の引用も、この点において、広告における美術作品の引用と同じである。

『ロマン』は、19世紀ロシア絵画の美術館といえよう。最後に、それは説明なしに打ち壊される。観賞してきた19世紀絵画のイリュージョンに幻惑されていた読者は、覚醒させられ、それについての解釈を開かれた形で委ねられるのである。

¹⁰⁴ チェーホフは、気に入ったレヴィタンの作品が買えず、散文家劇作家美術史家の P.P. グネディッチ (1855-1925) に、「ああ、私に金があったなら、レヴィタンから彼の《村》という絵を買っただろうに…」と嘆いている。П.П. Гневич «Из прошлого Академии художеств» // Исторический вестник. 1905. кн.6 (Федоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. С.316).