

ロシアの美術館

日曜日の暇な時は、よく美術館を訪れた。モスクワは、ロシア美術がトレチャコフ美術館とその別館に当たる新トレチャコフ美術館に常設展示され、西洋美術はプーシキン美術館に展示されている。また、サンクト・ペテルブルグの方では、ロシア美術がロシア美術館、西洋美術がエルミタージュ美術館でそれぞれ展示公開されている。

私のモスクワ駐在の前半はトレチャコフ美術館がまだ改修中であった。一九九二年に入って漸く新館がオープンし、一部の展示品を見られるようになったが、旧館を含めて全面公開されるようになったのは駐在を終えて帰国した後の、九四年であった。それゆえ、モスクワに駐在して最初にロシア絵画を見に訪れた美術館は、サドーバヤ内環状線を挟んでゴーリキー公園の向かいにある美術家中央会館と同一建物内の新トレチャコフ美術館であった。一部の現代絵画をも含めた十月革命以降の絵画、主としてスターリン治世の作品を常設展示している。何回か訪れるうちに、スターリンの描かれた幾つかの作品に感じられる個人崇拜的な、美化された雰囲気さが鼻につきだして、そういう絵は素通りするようになったが、全体として、十九世紀後半のロシア絵画と現代ロシア絵画の間を繋ぐ貴重な作品群が展示されている。ほかに特別展示用の大ホールがあって、そこでは時折、著名な物故画家の特別な生誕記念日等を記念して、その該当画家の特別展が催される。普段は空いているその美術館も、その時ばかりは絵画好きなロシアの人たちの長蛇の列が出来、入場までに二、三時間は順番待ちすることを覚悟しなければならない。

駐在期間中そのような特別展を幾つか見る機会に恵まれたが、その中で、十九世紀後半に活躍した風景画家 A・I・クインジー(一八四二~一九一〇)の個展は特に印象的であった。生誕百五十年を記念して一九九二年八月に催されたその特別展で初めて、しかも、まとまった数のクインジーの作品に接したわけであるが、ロシア北部やウクライナの自然が視界の広い大きな構図の中で美しく、説得力をもって描かれていることに胸を打たれるような深い感銘を受けた。

クインジーの作品には光と空気が描かれているというのが第一印象であったが、一見して大変優れた絵であることが解る。美しさと同時に雄大さや静けさといった自然の持つ雰囲気が、時に神秘性すら秘めて絵から伝わってくるのである。何点かの絵をまとめて見ると、クインジーが自然の美しさを際立たせる光の効果に焦点を当て、その光の効果の中で景色がどう高められて見えるかを絵に表現したことが理解される。夕暮時や月夜等の、画面の背後や遠景から光が射しているような情景が好んで取り上げられ、その逆光の構図の中で光と影の強調された独特な色調の世界が筆舌に尽くせぬ美しさを伴って展開される。ここではそんな彼の作品の中から、最後の遺作「夜間放牧」(一九〇五~〇八)を紹介しておきたい。

「夜間放牧」には白夜の時季に夜間放牧された馬の群れが、小高い川の土手で休息する光景が描かれている。遠景は地平線をその彼方からほの明るく射し照らす幻想的な光が占め、遠景から中景にかけてはその光彩が、三日月を頂く高い空や地平線の中程から右側

前景の方向にゆったり横たわる川や大地を柔らかく照らしている。前景は川の左岸で馬の群れが牧草を食(は)んだり休息したりしている姿が逆光の構図の翳りの中で陰影をもって描かれる。この絵の素晴らしさは、とりわけ白夜の光彩の美しさにあるが、それはほの明るい光のこの世ならぬ輝きに彩られ、その光彩に支配された風景は別世界を見るように伸び伸びと新鮮で、妖しいほどに美しい。川面の反射の色合いや、土手の頂に佇み逆光の地平線を背にシルエットを浮かび上がらせている馬の姿が、何とも印象的である。

クインジーは絵の保存状態を長く良好に保つ目的から絵の下塗りにタールを使用したため、それが化学変化を起こして、長年の間に絵を黒ずませてしまったと言われている。この「夜間放牧」も当初はもっと明るい色調であったわけであるが、明暗の強調された斬新な色彩はこの作品でも遺憾なく発揮されていることが判る。彼が移動展派の展覧会に作品を発表し始めた一八七四年から五年あまりの間に、明暗対比の構図ゆえに明るさがより際立つその画面は大きな反響を引き起こし、画家として大いに注目される存在となるが、一方ではロマン主義的傾向の画風とそれを支えるリアリズムらしからぬ、幻想的で明暗対比の強調感のある色合いのために当時の移動展派の画家仲間からは理解が得られなかったと言われる。それが一因になってか、彼は八〇年以降より亡くなるまでの三十年もの間、多くの謎に包まれた隠遁生活を送ることになり、その間に制作された五百点に及ぶ油絵と約三百点の線画等は、数点の例外を除いて、彼の死後、弟子たちによって初めて世に公開されたのである。

クインジーの明るい斬新な色彩は A・A・ルィローフ(一八七〇~一九三九)や N・K・リョーリフ(一八七二~一九四七)等の彼の弟子たちに引き継がれるが、クインジーの時代に先じた絵画が真の理解を得るには、それらの弟子たちが活躍する時代の到来を待たねばならなかった。クインジーの画風は、今日、新ロマン主義と位置付けされている。

話は時間的に前後するが、トレチャコフ美術館の方は、一九九〇年になって何度か定期的に足を運んだ。しかし、その都度まだ閉館のままであるのを見出して、がっかりして戻ってきた。そんなこともあり、翌々年の一月か二月だったか、新館がオープンして、初めて入館した時は、わくわくと喜び勇んだ気持を味わった。最初のホールにアイコンが展示され、順番からいって、次に十八世紀から十九世紀前半にかけての肖像画を中心とした油絵が続く。

私の目当ては十九世紀後半の絵画、主として風景画であったが、新館のみの部分公開という事情のためにそれらの作品はひとホールを飾る程度で、多くはなかった。日本でも名前の知られている I・Ye・レーピンのムソルグスキーやトレチャコフ(当美術館の創設者)の肖像画、I・N・クラムスコイの「見知らぬ女」やトルストイ、シーシキン(風景画家)の肖像画、V・G・ペローフのドストエフスキーの肖像画等が展示され、これらは大変見応えのある肖像画の傑作であったが、そのほかに四十点あまりの風景画等を見ることが出来た。風景画の中で、特に印象的であったのは、V・D・ポレーノフの「早期の雪」と I・I・レヴィターンの三点の作品であった。

ポレーノフ(一八四四~一九二七)はアブランツェヴォ派及び移動展派の画家として十九世紀後半に活躍したが、彼の八〇年代後半から九〇年前半にかけての風景画にはロシアの

自然の素晴らしい美しさを再現した小品が幾つかある。

この「早期の雪」(一八九一)もそのひとつで、雪の降り始めの時季の、果てしなく荒涼とした原野を描いた横長の作品である。絵の前景から中景にかけては、画面の右側四分の一ほどの前景は枯れ草の群がる雪の野原が占め、残りの左側は坂になって川へと下った低い地形に落葉樹の群れや灌木の茶褐色の茂みに覆われた岸边や鉛色に横たわる川があり、川の雪化粧の対岸が小高くなって右に回り込むように続くその先は、雪のまだらな原野が青味を帯びた地平線に遠く連なって、どんより淀んだ寒天に接するといった深い奥行きのある自然の佇まいが描かれている。寒色系の鮮明な色彩で実在感をもって詳細に描写されたその景色からは人の手の入らないロシアの寒々とした大自然の、目を見張るような美しさがひしひしと伝わってくる。二十号ほどのやや小振りのサイズの絵ではあるが、ポレーノフが非凡な画才の持ち主であったことを今に伝える傑作である。

レヴィターン(一八六〇~一九〇〇)について言えば、彼の風景画を初めて見たのは、十二世紀後半から十三世紀初めにかけて栄えた古都スーズダリに向かうバスの中であった。と言っても、無論、本物の絵ではなく、スーズダリの観光案内のパンフレットに載っていた「ウラジーミル村」という題名の絵の写真である。一九九一年七月のある日曜日のこと、モスクワ在留邦人の民間組織である「モスクワ日本人会」が企画したスーズダリへの日帰りバス旅行に参加してウラジーミルに差しかけた時、日本語のガイドが参加者一同にこの絵を説明して、「百年ほど前にレヴィターンという画家がこの辺りの道の美しさを絵に描いて、モスクワの人々に紹介した」と教えてくれた。私も言われるままにパンフレットをひっくり返してその絵を見たが、その景色の素晴らしさにそのまま目が釘付けになった。写真でさえそんなに惹きつけられるのなら本物の絵はさぞかし凄いであらうと想い、また改めてそれを見直したほどである。

ウラジーミル付近は今でも道路の両側に広大な野原が続き、絵の当時の面影が色濃く残っている。その地形はそのままに、原野の真ん中を人が通って形作った、土のむき出しになった幾筋かの道が広い一本の街道になって、遠く彼方へと延びている。簡単に描写すれば、絵にはそんな風景が描かれている(後で知ったことであるが、その道はかつてウラジーミル街道と呼ばれ、流刑囚や徒刑囚たちが徒歩でシベリアに連行される際、必ず通るルートになっていたという。それだけに、レヴィターンは哀感を込めてその道を描いたのであろう)。それを眼を見張らせるほどの高い芸術レベルにまとめ上げた力量ゆえに、その時以来、レヴィターンの名前は「ウラジーミル村」と結びついて強く私の心に焼きついていたのであるが、トレチャコフ美術館で最初に出会った彼の作品は「夕べの鐘」、「黄昏」と「湖」があって、そのいずれもが魂のこもった情感に溢れ、芸術レベルの高さで私の期待を裏切らないものであった。ここでは、その中から「夕べの鐘」を紹介しておきたい。

「夕べの鐘」(一八九二)は教会の落ち着いた、心安らかな精神世界を風景画の中で表現したと言ってよいような瞑想的な詩情に溢れた作品である。湾曲した川の対岸には俗世の人里から隔てられるかのように、自然林に囲まれた一組の白亜の教会がいわし雲の浮かぶ夕方の空を背にして建ち、鐘の音が夕べの祈りの時を告げているその夕暮時に、川の中程には祈りに赴く村人たちが渡し舟で差しかかり、対岸にはその神聖な場所に彼らを迎え入

れるため二人の僧侶がひっそりと立っているといった光景が静謐(せいひつ)な雰囲気の中で描かれている。前景に渡し場があり、画家の視線がその背後から教会のある対岸やその遠景を見渡している。教会やその周囲の自然は柔らかい夕陽に照らされ、その落ち着いた色合いには深い静けさが漂い、それを映す川面はいやが上にもその静けさを一層深いものにしてている。祈りの鐘の音はその静寂に吸い込まれるように聞こえる様が想像され、前景渡し場の左横に係留された渡し舟の舟尾に一人腰かけ、その鐘の音に耳を傾けるように瞑想している釣り人らしき人の姿は、教会や二人の僧侶の佇まいと共にこの絵の静かで安らかな雰囲気を象徴している。画家の精神の充実を感じさせる作品であり、美しいロシア的な風景の、心休まる秀作である。

ところで、ロシアの文学、音楽、美術の文芸全般は十九世紀第二四半期より一世紀あまりの間に飛躍的な高揚を遂げ、世界最高レベルの芸術の一翼を担うまでになる(その百年余りの前半は、それまでの先駆者をはるかに凌駕する世界レベルの小説家、詩人、作曲家、画家等が次々と出現し、またその後半の十九世紀末より二十世紀三〇年代までの期間は芸術思潮が急流の様相を呈し、諸流派がわずか数年の単位でめまぐるしく入れ替わった。ロシアにおいては、特にソ連の時代に、その高密度な芸術興隆をたたえて、前者を「金の時代」、後者を「銀の時代」と呼んだ)。それはその時期のヨーロッパの芸術思潮であったロマン主義やその後続く写実主義を取り入れたものではあったが、芸術全般にわたる広範且つ高度な興隆という点において、世界の芸術史上特異な芸術高揚の時代であったと思われる。

よく指摘されることではあるが、文学においては、プーシキン、レールモントフ、ゴーゴリ、ツルゲーネフ、ドストエフスキー、トルストイ、チャーホフ、ゴーリキー等が世界文学史に目白押しに名を連ね、その伝統の上に今日に至るまで世界的な文豪が輩出し続けている。

音楽の世界では、作曲家を例に挙げれば、格林カ、ムソルグスキー、リムスキー＝コルサコフ、ボロジン、チャイコフスキー、ラフマニノフは日本でも知らない人はいないであろうし、また、ストラヴィンスキー、プロコフィエフ、ショスタコーヴィチは二十世紀の世界的な巨匠として名を留めている。

美術の世界でもそれは決して例外ではないのであるが、十月革命以降の七十年あまりの間、旧ソ連はいわば鎖国の中であって、重要な美術作品はほとんど門外不出のような状況であったため、日本のみならず欧米でもその存在はほとんど知られていない。美術に造詣の深い日本の知識人の間でも、一部の人を除いては、ロシア美術には見るべきものがないと思っている人が多いのはそのためであるが、それも無理のないことであろう。どんな傑作がいかにか多く存在しようと、また写真等によりその一部の複製は目にしたとしても、美術は文学や音楽と違って作品の実物そのものが生命であり、厳格な意味で言えば、実物を直接目にしないと価値判断が出来ない上、長い期間にわたって系統だった一連の作品に繰り返し接する機会がないと作家の評価も確立しないものである。過去に二、三度ロシア絵画の展覧会が開催され好評を博した程度のことでは、美術評論家の批評がその都度発表されていたとしても、やがて忘却の彼方に置き去りにされて、真面目な評価の対象からは外れるほかはなかったのだと想われる。

しかし、四十年余りに亘って続いた冷戦の時代も終わり、今や国際協調の時代に変ったのであるから、将来的にそれらの芸術価値の高い作品が西側に計画的且つ組織的に紹介されるようになれば、その努力の積み重ねの過程の中で、必ずや、西側に移住してそこで成功したシャガールやカンジンスキーのような高い評価を獲得する画家が輩出して、西洋美術史の空白部分をしかるべく補完するであろうと信じて疑わない。

ロシアの文芸全般が先に述べた時期になぜ飛躍的な高揚を遂げることが出来たのかについて考えてみると、十三世紀前半から二百五十年にわたるモンゴールの支配のために西洋の歴史の動きから隔絶していたロシアが、十七世紀以降ヨーロッパの政治文化圏に否応なしに組み込まれていき、スウェーデンやポーランド等の近隣列強に伍する必要から、西洋化を推し進め、その国力の遅れを取り戻そうと必死で背伸びをした姿が浮かび上がるのである。文芸高揚は、ヨーロッパ市民社会の精神を身につけた知識人が近代市民社会の観点からロシア社会の遅れを取り戻そうと、地位や利害を超えて、社会改革的な精神活動に身をなげうったその邁進努力の過程の中で生まれたとすることが出来る。

その文芸高揚の誘因を歴史的に辿ってみると、遠くはピョートル大帝(在位一六八二~一七二五)の徹底した西洋化政策と彼の後継者たちによって同じ西洋化の流れがある一定期間継承されたことにその文芸発展の基盤を求めることが出来る。富国強兵のための西洋技術の導入に伴って、また、国家の威信を高める必要からも、西洋文化が徐々にロシアに移入され始め、爾来(じらい)、学びと修練を積み重ねることによって基礎が造られていき、やがてそこから大きな才能が芽生える土壌が準備される。実際にその土壌から大きな才能が芽生えてくるまでには、ピョートル大帝の改革から約一世紀半の習作期間を要したことになるが、先駆者の時代から大きく飛躍したその文芸高揚が、単にそれらの才能ある人たちがそれまで積み重ねた修練の成果を吸収し、それを土台に持てる才能を駆使して成し遂げたというだけのものでないのは言わずもがなである。

それがなぜ可能であったかの背景を理解するには、西洋文化が播かれたロシアの土壌が特殊であったことを考慮に入れなければならない。土壌が特殊であったという意味は、農奴制に基礎を置くロシアの絶対君主政体の諸々の後進性を指している。その後進性ゆえにロシアでは西洋化を必要としたのであるが、一方では進んだ西洋文化が古い体制の後進性を明るみに出すというパラドックスが結果として生じる。その際、後進性の克服に努めるのではなく、逆にそれに蓋をし補強してしまったことが、真の意味でロシアの近代化を阻むことになり、また、それゆえ折角生まれてきた西洋化の落とし子ともいべき西洋文化の体現者を、危険思想の持ち主として白眼視し、社会から弾き出すという矛盾が必然的に繰り返されたのである。その矛盾はエカテリーナ女帝(在位一七六二~九六)の治世とその後の、西洋の時代の流れに逆行したロシアの歴史の推移の中で先鋭化する。

名啓蒙専制君主と言われたエカテリーナ女帝の開明的な文化政策の下で言論出版活動は盛んになり、自由・平等・博愛を基本理念とするフランス市民社会の思想は進歩的な知識人の間に定着する。後年、文芸高揚がプーシキンの時代に始まることになったのは、エカテリーナ女帝の啓蒙文化政策に負うところが大きい。もし彼女の存在がなかったなら、ロシアの文芸高揚はずっと後のことになり、その規模も小さく、歴史の絡みの中で全く異質のものになったと言えるであろう。フランス革命を契機に自らの播いた種の重大さを悟つ

たエカテリーナ女帝は反動に転じ、進歩派知識人を厳しく弾圧する。それ以降彼らは、幾世代にもわたって孤独な思索の中で苦悩し、時には命を賭して雄々しく茨の道を歩むことを余儀なくされるが、後進性に無理矢理蓋をし続けた矛盾はそれを解決しようとするエネルギーに転化し、解決を力で押さえようとすればするほど、弓をキリキリ引き絞るようにエネルギーは蓄積されて、やがてそれは大きな時代のエネルギーとなって、芸術においては文芸高揚という形で爆発することになるのである。

結論から言えば、これらの進歩派知識人に属する才能ある人たちがロシアの特殊な土壌と西洋の歴史の動きの中で、後進性に起因する不正や矛盾に苦しみ、人間や社会について根元的に考え抜いたことで初めて、高度な芸術を生み出すことが可能となったのであり、またその芸術の大家が一人といわず多数輩出したのは、ロシアの後進性を克服するための社会改革という共通の目標を持つことが出来、その目標の下に皆がエネルギーを結集し、互いに切磋琢磨して自らを高めるというメカニズムがより広範に働いたことがその理由として考えられる。

ナポレオン戦争で敗走するフランス軍を追ってヨーロッパの地を踏んだ進歩的な貴族知識人に属する青年将校らは西洋の進んだ社会を目の当たりにしてロシアの後進性を放置出来ないものと痛感したわけであるが、その危機感が彼らをして農奴制廃止と立憲君主制の綱領を掲げた秘密結社を発足させ、やがてそれはロシア最初のブルジョア革命と言われる「デカブリストの乱」(一八二五)につながる地下活動の政治運動に発展する。「デカブリストの乱」は失敗に終わるものの、その革命運動は後の進歩的な知識人の思想の方向性に大きな影響を与えることになった。彼らは農奴制とそれを支える絶対王政をロシアの後進性の元凶として捉え、また、農奴制廃止後も中途半端な上からの改革が人間解放にはならず、かえって農民の生活をより過酷な貧窮と混乱に陥れていることを憂慮し、どうしたらロシアはよくなるか、どうしたら虐げられた人々、ひいては人類全体が幸福になれるかを模索した。彼らの中の才能ある作家や画家等は、そのような模索を通じてそれぞれがそれぞれに、社会性を色濃く反映し、土の匂いと悲劇の色を帯びたロシア独特の、純度の高いリアリズム芸術を構築していったのである。

絵画においては、そのリアリズム芸術は大きく分けて一八四〇年代、五〇~六〇年代の発展段階を経て、七〇~九〇年初頭に円熟期を迎えたと言われているが、ロシアの写実主義絵画が真に高度な芸術内容を備えることになったその円熟期は、前衛的な社会改革の主張を掲げた絵画運動によってもたらされたものである。それはI・N・クラムスコイ等によって七〇年に移動展協会が設立され、翌年十一月二十九日にサンクト・ペテルブルグで同協会により第一回美術展が開催されたことに始まる。ちなみにそれはパリでの第一回印象派絵画展に先立つこと二年あまり前の出来事であった。それがロシア絵画の黄金時代の幕開けである。

美術展は、啓蒙的な意味と作品の販路拡大の目的でロシアやウクライナ諸都市を移動したので、その協会の会員及び出展者は移動展派画家と呼ばれている(移動展派は、従来日本では「移動者」というロシア語の原語の意味を汲んで移動派と訳されることが多いようであるが、移動展に参加する画家というのが本来の意味であるので、あえて移動展派と呼称することにした)。これまで本書でその作品に言及してきたクラムスコイをはじめ、シ

ーシキン、クインジー、ポレーノフ、レヴィターンは総て移動展派に属する画家である。ほかにこの派に属する著名な画家としてはV・G・ペローフ、N・N・ゲー、I・K・アイヴァゾーフスキー、A・K・サヴラーソフ、F・A・ヴァシーリエフ、I・Ye・レーピン、V・I・スーリコフ、N・A・ヤロシェンコ等がいる。

移動展派画家は、六一年の農奴制廃止と資本主義の発展の中で大きな高まりを見せていた革命的な民主化運動「ヴナロード(人民の中への意)」の思想原理をその活動基盤に据えて、社会的矛盾や民衆の悲惨さやたくましさ、また、風情や詩情を感じさせる風景美等を描いた数々の写実主義絵画の傑作を生み出した。

一九九二年秋になって、私は移動展派等の絵画を見るために何度かサンクト・ペテルブルグを訪れた。金曜の夜中に寝台特急「赤い矢」号でモスクワを立ち、翌早朝目的地に着いて、その日ゆっくり美術館を見て回り、その夜また夜行に乗って日曜の早朝モスクワに戻るという忙(せわ)しない旅程であったが、そんなふうにして最初にサンクト・ペテルブルグを訪れた時、ロシア美術館の出入口のホールで偶然知り合いの日本人にでくわした。彼はモスクワに駐在する得意先の所長さんであったが、私を見付けるなり、挨拶代りに「石井さん、素晴らしい絵ですよ」と声をかけてくれた。私はエルミタージュ美術館でフランス印象派等の絵画を見た後、ロシア美術館にきたのであるが、彼は見終わってそこを出るところであった。絵から受けた感動で頬を紅潮させ、笑っている目は少年のようにキラキラ輝いていた。彼は心から絵の好きな人なのであろう。その時の彼の表情とその後に見たロシア絵画の素晴らしさが一緒に結びついて私の記憶に刻まれている。

ロシア美術館は十九世紀初めにイタリアの建築家ロッシによって建てられた「ミハイロフスキー宮殿」を美術館に衣替えして、一八九八年に開設されているが、それだけに展示ホールは広く、天井も高く、暗い部屋もあるにはあるが、概して絵が映えて見える鑑賞条件の良い美術館である。アイコンから抽象絵画まで年代別に豊かな充実した内容の展示を見ることが出来る。印象に残る絵が多い中でも特に印象的な絵としてここで言及しておきたいのは、アイヴァゾーフスキーとレーピンとスーリコフの作品である。

アイヴァゾーフスキー(一八一七~一九〇〇)は一八三〇年代には既にロマン派の海洋画家として名を馳せた存在であった。だが、正直言うと、私は彼の絵がそれほど気に入ってはいなかった。それも彼の作品を画集で見ただけの印象ではあったが、彼の作品によくある、遠景に満月が描かれたような逆光の構図の幾つかに何かしらわざとらしいような、古めかしいものを感じたからである。

ところが、ロシア美術館で初めて見た彼の大作「波」には度肝を抜かれて、見れば見るほどその凄さに脱帽してしまった。大きさも桁外れで、七百号もあろうかという大画面一杯に時化の海が荒れ狂い、難破した船とそこから辛くも逃げ出した船乗りたちが波間に翻弄されている光景が身に迫るようにリアルに描かれている。逆巻く波のど迫力は大きなスケールの画面により一層強められ、どの描写にも無駄がない。そこに展開される自然の猛威の前にただただ圧倒され、立ち尽くすばかりであった。

この機を境に私はアイヴァゾーフスキーという画家を見直したが、この作品は一八八九年の制作である。一八六〇年頃までの彼の幾つかの作品に当初私が抱いた印象が、それに

よって大きく変ることはなかったが、私の理解では、彼は素晴らしいことに晩年まで才能を発揮し続け、長寿によって自らの海洋画をより高い芸術レベルへと大成させたのである。

レーピン(一八四四~一九三〇)は絵画のレフ・トルストイになぞらえられる巨匠であり、風俗画、歴史画、肖像画、風景画に於いて新境地を開拓し、一八七〇~八〇年代の写実主義絵画に大きな足跡を残したと言われている。

ロシア美術館に展示されていたレーピンの作品の中では、「トルコ王に手紙を書くサポロージェ・コサック」(一八八〇~一八九一)が何と言っても圧巻であり、深い感銘を受けた。サポロージェはキエフから南東に五百キロあまりドニエプル河を下ったその河畔にあって、そこに住むウクライナ人コサックはその勇敢さと独立不羈(ふき)の精神をもって知られ、ドン河やボルガ河流域のロシア人コサックと同じように自らの手で自治統治集団を形成していた。この作品はそのサポロージェ・コサックに対しトルコ王が服従を迫ったという十七世紀の史実に題材を採った歴史画で、サポロージェ・コサックの勇猛果敢な独立心をテーマに描いた作品である。

コサックたちは戸外のテーブルでトルコ王に返書を書いている。画面の中央には書記がテーブルに着き、その周りにはパイプをくわえたアタマン(頭目)やその他の強者たちが、座ったり立ったりした状態で書記が手紙を書くのを見守っている。手紙は恐らくアタマンが口述筆記させ、みんなの視線が書記の手元に集まっているところをみると、その口述を書記がおとぼけ口調でオウム返しに呟きながらゆったり筆記しているものと想われる。服従の要求をはぐらかすその返事はユーモアたっぷりの内容になっているのであろう。みんながそれに喜び、大笑いしている。三百号ほどの大きな画布にはそんな情景が高密度の力強い迫力で描かれている。コサックの群像の色彩豊かな描写にはどっしりした重みがあり、圧倒的な実在感がある。一人一人がコサックの生きた人間であり、それぞれに個性的な勇猛果敢な面魂には自由や名誉のためなら命を捨てる剛毅さが窺われる。そこにはコサックの生きた生活の一齣があり、真実が写実されているという説得力がある。この作品はレーピンが足かけ十二年の歳月を費やして完成した入魂の会心作である。

スーリコフ(一八四八~一九一六)はレーピンと並び称せられる歴史画の巨匠であり、秀でた画才と卓越した歴史観により「銃兵処刑の朝」や「大貴族夫人モロゾヴァ」等の多くの傑作を残している。ロシア美術館には四点の大振り的大作ほか展示されていたが、ここではその中の大作「ステパン・ラージン」について言及しておきたい。

ドン・コサックのアタマンであったステパン・ラージンを指導者として一六七〇~七一年、ボルガ河中下流域一帯に大規模な農民一揆、いわゆるラージンの乱が起きる。その乱は、一六五四年より十年にわたり続いたポーランドとの戦争に疲弊したロマノフ王朝が重税を課して農民たちに過酷な追い打ちをかけたために、ドン河やボルガ河流域に逃げて下層コサックになった農奴たちが権力に反抗して立ち上がった事件であった。

「ステパン・ラージン」(一九〇七)はそのラージンの乱に題材を採った歴史画である。秋の陰鬱な空の下に風に帆を膨らませた帆かけの大型手漕ぎ船がボルガ河を遡上している。この作品はそのステパン・ラージンの乗った船を画面一杯に思い切りクローズアップして描き、その中心には帆柱を背にしたラージンが絨毯の敷かれた甲板に足を投げ出し、

肘突きに肘を立てた左手で頭を支える格好で手持ち無沙汰に座っている。彼の背後の船の前部には左右四人ずつ兵士が櫓を漕いでいて、彼の前には少し距離を置いて取り巻きの兵士が四人、思い思いの姿勢で休んでいる。その中の一人は彼を慰めるために前に出てバラライカを奏でているが、ラーズンは一向に楽しめない。その陰鬱で思案げな表情は船尾に座って笑っている一人の兵士と好対照を成している。彼は反乱の指導者の強い目差をこちら正面に向けて遠くを凝視しているが、その目差にどこか悲劇を予感する愁いの色と信念を貫く人の重く沈んだ覚悟の秘められているのが感じ取れ、その複雑な眼の表情をいつまでも忘れることが出来ない。

私が四点の大作の中で特にこの作品を取り上げた理由はそこにあるが、この大作が歴史の転換期を民衆の側から悲劇的に捉えた歴史画「銃兵処刑の朝」や「大貴族夫人モローゾヴァ」と同一線上に位置付けされる作品であることは疑いない。彼が凝視している戦う相手はそこには見えないが、ラーズンは明らかに民衆の苦しみと希望を代表して権力に反抗する悲劇のヒーローとして描かれている。それは兵士のラーズンに対する関係、彼の目差のほか、どんより曇ったロシアの秋の色合いと人物描写の暗色系の控えめな色調に表れている。スーリコフはこの作品を一九〇七年に描いているが、彼はそこに二十世紀初頭のロシアの社会不安と、そのために各地で頻発した農民一揆を重複させたのであろう。スーリコフの人物描写や心理描写にはレーピンのそれとはまた違った彼特有の重みと実在感があるが、この作品でもそれが遺憾なく発揮されている。見応えのある秀作である。

ところで、十九世紀後半のロシア絵画を語る上で、その発展に大きな力のあった二人の実業家、P・M・トレチャコフとS・I・マーモントフの存在を忘れることは出来ない。ロシアではあまりにも有名な話であるので、ここでも簡単に触れておきたい。

トレチャコフ(一八三二~一八九八)は、十八歳の時に、モスクワで彼の家が代々手がけていた商人の家業を弟と共に継いでいるが、絵の好きな彼は若くしてモスクワにロシア絵画の国民的美術館を造るという明確な志を抱いて、家業に励む傍らその志を生涯貫き且つ実現した人であった。彼は絵に対する鋭い慧眼の持ち主であり、その当時世間一般にはまだ評価の定まっていなかった風俗画を買うことから蒐集を始めている。彼と画家とは、一方は優れた絵を制作し、他方はそれを将来の国民的な美術館のために積極的に蒐集するという点において完全な相互理解と信頼協力関係で結ばれることになり、それは移動展派絵画の発展に強力な支えとなった。同時代のロシアの英知を代表する人々の肖像画をクラムスコイ、ゲー、ペローフ、レーピン等に依頼し、肖像画の発展を促したのもトレチャコフであった。その時代に社会の多方面で活躍していた人々、その多くは雑階級知識人であったが、学者、文学者、作曲家、画家等の多数の肖像画の名作を今日美術館で目にすることが出来るのも彼のお陰である。

彼は七四年に自宅の庭に美術館を建設したが、コレクションが増えるにつれてその後三度にわたって美術館を増築し、一八八一年にはそれを一般に開放した。そして、一八九二年の四回目の増築と同時に美術館とコレクションをモスクワ市に寄贈している。彼は亡くなる一八九八年までコレクションの充実を図り、彼が生涯にわたり蒐集し、寄贈したコレクションはアイコンを含め二千点を優に超えていたと言われている(トレチャコフ美術館の

発表している数字によれば、一八九二年の寄贈時のコレクションの数は、油絵作品一二八九点を含め総計一八九七点。トレチャコフの亡くなる四カ月前に彼自身が作成した蒐集カタログの油絵作品数は、一六三五点に及んでいる)。

一方、鉄道事業家であったマーモントフ(一八四一~一九一八)の功績は、リアリズム絵画から世紀末美術への移行期に、リアリズム絵画とは異質の、ロシアのもうひとつの側面を表現する絵画を開花させことになる画家の創作活動を支援して、ロシア美術の発展に多大な貢献をしたことに求められる。自らも声楽や演劇を嗜む芸術愛好家であった彼の周りに画家、作曲家、作家等が集まって、保守的傾向の独特の芸術サークルが形成される。その芸術サークルのメンバーは、アブランツェヴォ派と呼ばれるが、その呼称はマーモントフがスラブ派の論客であり小説家でもあった貴族I・S・アクサーコフから手に入れていたアブランツェヴォの広大な別荘を夏の文芸活動の場にしたことに由来している。メンバーの画家にはV・M・ヴァスネツォーフ、M・V・ネーステロフ、V・D・ポレーノフ、I・Ye・レーピン、V・A・セローフ、K・A・コロヴィン、M・A・ヴルーベリ等がいた。彼らはサークルでの多彩な活動を通じて新たな表現手段を模索し、一八八〇年代から九〇年代にかけて民族的色彩の濃い叙情溢れる作品や斬新な色彩感覚の作品を次々と世に出した。

アブランツェヴォ派は作品発表の場を移動展に求めたが、その目指すところは民族伝統の懐古的な再現等であり、移動展派のそれとは異質のものであった。移動展派のリアリズム絵画がナロードニキ運動の挫折に伴って一八九〇年代には漸次衰退の道を辿ったのに対し、アブランツェヴォ派は新しい表現の道を切り拓いて世紀末美術につなぐ橋渡し役を担うことになるが、それは一八七〇年代後半から二十年あまりにわたって続けられたマーモントフの強力な支援によって育てられたものと言ってよい。

一九九二年三月のある日曜日に私は車でアブランツェヴォを訪れた。モスクワの北東約八十キロの所にあり、ヤロスラーブリ街道をザゴールスク(現セルギエフ)の少し手前で左に折れてさらに三十キロほどの行程を道なりに行く。ヤロスラーブリ街道は道幅も広く舗装状態が良好で、モスクワ市内と違って道路が立派なものには驚かされたが(モスクワも一九九七年のモスクワ生誕八百五十年祭を境にそれなりに道路も良くなり、首都の面目を取り戻した)、幹線を左に折れてからは砂利道が多くなり、道路標識もなくて、時々道に迷って人に尋ねながら何とか辿り着くことが出来た。

よく晴れた、天候に恵まれた日であった。博物館になっているアブランツェヴォの広大な敷地にはまだ雪が残り、建物の庇からは屋根の根雪が溶け出して滴がポタポタと垂れていた。住居のほかに擬ロシア様式の木造家屋の工房や風呂場、ヴァスネツォーフが古代ロシア建築様式に基づいて設計した教会やヴルーベリが復興した伝統陶芸マジョリカ焼きの工房等を見て回った。ヴルーベリの、一風変わったマジョリカ焼きの陶芸作品やマーモントフ夫人と女流画家であったポレーノフの妹E・D・ポレーノヴァが中心になって蒐集した伝統的な民族工芸品の展示等が印象に残っている。

絵画作品の方は丁度その時、モスクワの新トレチャコフ美術館でアブランツェヴォ展が行われていたので、レーピンの秋の草花の静物画ほか数点が住居の幾つかの部屋にかけてあるのを見ただけであった。実は私がアブランツェヴォを訪れたのも、新トレチャコフ美

美術館のその特別展に触発されたもので、彼らが長年芸術活動を行い、数々の優れた作品を生み出したその場所を一度見ておきたいと思ったからである。豊かな自然に囲まれ、芸術活動にはお誂え向きの環境であったと言える。彼らはそこを写生して回り、その風景美を多くの作品に残している。その地は現在も風景画の題材を求めて画家がよく訪れる所となっている。

新トレチャコフ美術館のアブランツェヴォ展は一九九二年春先から三カ月あまりにわたって開催され、アブランツェヴォ訪問を挟んだその前後に幾度か見を訪れた。印象に残っている作品の中で、ここではセローフの「少女と桃」とヴルーベリの「座るデーモン」に言及しておきたい。

セローフ(一八六五~一九一一)は、画家の経歴の最初にレーピンに師事しているが、駐在して最初の年か、あるいはその翌年だったか、クレムリンの前のマネージ(展覧会場)でこの師弟の肖像画の小品がそれぞれ三十点ほど、対比して展示されているのを偶然見たことがある。二人が師弟関係にあったことをその時初めて知ったのであるが、セローフもレーピンと優劣のつけにくい、なかなかの画家であるという印象を受けた。アブランツェヴォ展でもその二人が同じ対象をそれぞれに描いた興味深い作品、林檎のある静物や「せむし(エチュード)」、「S・M・ドラゴミーロバの肖像」が展示されていた。

「少女と桃」(一八八七)は、セローフが二十二歳の時に描いた作品で、モデルはマーメントフのうら若い令嬢である。アブランツェヴォの住居の食堂で描いたものである。彼女はピンクのブラウスに赤い花の留まった黒地に白い斑(ぶち)のあるスカートの胸飾りをつけ、白いテーブルクロスのかかった大型の食卓テーブルに着いている。肘から先の両腕はテーブルに置かれ、両手は桃をひとつ持っている。彼女の左横にはナイフが一本横になり、また、彼女から左斜め方向の、テーブルの中程近くには桃が三個置かれている。

セローフはそのように腰かけている彼女を光で包み込むように明るい色彩で描き、青春の健康美を表現している。彼女はまだ少女の面影を残した、健康そうな顔を左斜めに向け、こちら正面を見ていて、その眼はまっすぐに物を見る真摯な心を宿している。彼女の背後には日に輝いた庭の木の葉が見える窓があり、そこから明るい外光が部屋に差し込んでいるが、その光が全体の明るさを支配する重要な役割を果たしており、窓から見える緑の庭は、彼女の利発な明るさを暗示する上でなくてはならないものであった。彼女の背後からの光は逆光の構図になっていて、本来は光を背にした彼女の表情は暗く見えるはずである。しかし、あえてリアリズムの光の処理法を犠牲にして肖像画に一番重要な顔の表情を不自然に見えないぎりぎりのところまで明るく際立たせている。そこにセローフの描写手法についての新しい主張を感じ取ることが出来るであろう。陽光に溢れたこの絵は芸術運動に新しい展望を拓いた作品と言われ、若きセローフの天賦の画才を示す傑作である。

一八九〇年代にナロードニキ運動の挫折の反動として、民衆や既成概念を蔑視する超人主義的な文芸思潮、デカダンス(頹廢)文学が生まれるが、その思潮をいち早く美術の世界で表現したのがヴルーベリ(一八五六~一九一〇)であった。彼は個性ある同時代の画家の中でも異質な存在の、孤高の天才画家という感じがするが、そんな印象がするのもアブランツェヴォ派の画家の中であって、ただ彼のみがデカダンス的な一風変わったテーマを、

リアリズム画法とは異なった線描法というデッサン法と多彩で幻想的な色調の特異な画風で表現しているためであろう。

「座るデーモン」(一八九〇)は、ニーチェの個人主義に共鳴し、自らも「超人」を志向して既成の社会に自己を鋭く対決させたヴルーベリが、心情表現の象徴的テーマとして執拗に描き続けた、かのデーモン像の原型となった作品で、レールモントフの叙事詩「デーモン」に題材を採っている。「デーモン」は、楽園を追われたかつての天使デーモンが悪の限りを尽くして地上を飛びさすらううち、カフカスに辿り着いて、その山中の館に住む老グダールの娘タマーラに一目惚れするが、その時彼女は正に婚礼の席に臨んでおり、そこでデーモンは婚礼の宴に急ぐ馬上の婚約者に魔力をかけて惑わせ死に至らしめた上、彼女を誘惑して破滅させるという物語である。自虐的な悪魔主義と失われた楽園への郷愁に満ちたその詩の雰囲気はこの絵は見事に表現している。

その絵に描写されたデーモンについて、ヴルーベリは彼の妹に宛てた手紙の中で「彼は裸の上半身に翼を持ち、歳若く、陰鬱に沈思した姿で日没を背景に膝を抱えて座っていて、森の開けた花園を見ている(訳：著者)」と述べている。デーモンはそのような格好で画面中央に花に囲まれて座り、画面左方向にあって画面からは見えない花園を右肩越しに凝視している。デーモンや彼を取り巻く花々は宝石をカットしたような線描法の多面体で描かれ、画面左遠景より照らす夕映えが周囲の空を茜(あかね)色の、頹廃ムードの漂う幻想的な色調に染めている。遠くを凝視するデーモンの眼は涙に溢れ、地上をさまようことを運命付けられた悪魔の烙印を悲しんで、陰鬱に押し黙っている。彼の裸の上半身の肉体は「超人」デーモンに相応しく筋肉隆々としてはいるが、顔の表情はデーモンとしてはひ弱な側面の、人間らしい悔悟の虚ろな瞬間を捉えている。

ところで、ヴルーベリの一連のデーモン作品の中で、この「座るデーモン」の少し後に、レールモントフの「デーモン」の挿し絵として描かれた作品、「デーモンの頭部」(一八九〇~九一)におけるデーモンにも、どこか人に理解されることを求めながらそれが得られない悲しげな人間的な表情が見られる。それが、「飛翔するデーモン」(一八九九)、「傷ついたデーモン」(一九〇二)と移るにつれて感傷は跡形もなく消え、必死な形相から衰弱した悲惨な敗北者の表情に変わっていくのであるが、それらのデーモン像は、秀でた画才を持ちながら生前にはそれが認められず、狂気の中に沈んでいったヴルーベリのそれぞれの時期の自画像と見ることが出来るであろう。

独特の確立された画法スタイルと華麗な色合いで表現された彼の作品の多くはどっしりとした実在感があり、その絵の根底にはリアリズムが脈打っているという印象を受けるが、この「座るデーモン」も、またしかりである。ヴルーベリは既にロシアでは高い評価を得ているが、私個人としては、将来さらに評価の高まる画家の一人になるであろうという予感がしている。