

現代ロシア絵画考（改訂版）

わたしの絵画蒐集物語



石井徳男

目次

本書インターネット公開に当たって	3
序文	19
はじめに	21
出会い	25
初めて絵を所有する	28
ひとつの転機	32
良い絵を求めて	35
作品紹介、　まずはプレリュード	39
ロシアの美術館	57
現代ロシア絵画の特徴	69
飛躍した画家	84
現代絵画の芸術レベル	95
エピローグ	109
あとがき	116
付録 ― ロシア絵画について（講演原稿）	118
主な参考文献	136
図版目次・「芸術家プロ同盟」評価ランキング	138
序文（ロシア語原文）	139

本書のインターネット公開に当たって

本書執筆の動機は、日本でロシアの写実主義絵画がほとんど注目されていない状況に、「こんなに素晴らしい絵画なのにどうして」という疑問を持ったからであるが、それと言うのも、国際物流を扱う会社に勤めていた関係で一九八九年より四年間モスクワに駐在し、ひよんなきっかけから絵画鑑賞や絵を蒐集することが私の数少ない趣味のひとつに加わったというか、のめり込むほど夢中になるような経験をしていたからで、そのお蔭で日常的にその絵画芸術から計り知れない楽しみと癒しを得ていた私としては、その体験からしてそんな疑問を抱いたのはごく自然なことであった。

三年、四年と時間が経つにつれて、日本のその状況が少しも変わらないのを見るうち、そのような状況が改善するよう私も、たとえ僅かとは言え、何か手助けをすべきではないのかと思うようになった。それというのも、現代ロシア写実主義絵画の極めて高い芸術レベルからすれば、できるだけ早い機会に、誰かがその絵画の普及に役立つことを本格的にしなければならないのは言うまでもないことであるが、実際にそれをやろうとする人は、いたとしてもごく限られた人であろうし、それは言い換えれば、いつまで待つかかわらないということにもなるので、それなら私も他人頼みにせずに、自分なりになにがしかのことをやってみようかという気になったからである。それで、その時の私にできることを消去法であれこれ考えて、最後に残ったのが自分の体験を基にその絵画についての本を書くことであった。

本書を書き始めて半年後の一九九八年四月に、原稿の約七割の下書きを終えたところで二度目のモスクワ駐在をすることになったため、原稿の完成を見たのは、その駐在期間中であつた。脱稿したときは、当然のこととして、駐在を終えて日本に戻ったら本書を出版することをまず考えたのであるが、それと同時に、世界中の人が閲覧するインターネットの絶大なる情報波及効果に注目し、日本での出版が一段落したら、いずれ遠からずのうちに、ホームページ作成の準備を始め、私の知っている英語とロシア語の翻訳により世界の絵画専門家や美術愛好家等に本書を読んで貰おうという計画を持っていた。

本書の日本での出版については、二〇〇五年五月に何とか実現することができ、その結果として読者の方々の称賛のコメントを幾度となく頂戴したことや、また本書がそう多いとは言えないながらも、東京芸術大学等の美術を専門に教える大学や一般の総合大学等の学部図書館や国立国会図書館その他、一応は日本全国にまたがる公共図書館に蔵書され、専門的な美術の研究や絵の研鑽に携わる人たちや絵画愛好家の方々の目に触れ、現代ロシア写実主義絵画の参考文献として役立つ可能性が確保できたこと等、ささやかながらも、出版した反響はそれなりにあつたのであるが、長らく続いている出版業界の不況でちょっとでも高価な本、特に美術書はなかなか売れないと言われている状況の中で、増刷するにも至らず、今のところその効果は、期待したようにはいかず、かなり限定的なものになりそうである。

それで今回当初の目的通りホームページを開設する前の準備段階において、英語、ロシア語の翻訳だけでなく、日本語の原文も加えて、本書を三か国語で公開ことにした。

それまで露訳テキストを何十回と読み直し、その読み返しの過程で気付いた日本語原文

の間違いや、不適切に思われる表現をその都度修正し、露語と英語訳に変更を加えていたが、三カ国語での公開に合わせて、A-4 16 ページに亘る本論考を加筆し、本書の完成度を高めるため、その論考を改訂版の巻頭に掲載することにした。また、日本で出版した後に出て来た参考事項等も加えることにし、出来る限り、それなりの修正を施して、その改訂版をインターネットで公開することにした。

ところで、最初のモスクワ駐在の後、ロシア写実主義絵画が少しも注目されていないに等しい日本の状況を見て、それはロシア絵画の優れた実物を、美術館等で常時鑑賞できるような環境が日本にないからだ、深く考えもせずに単純に考えていたのであるが、本書の出版を契機に日本の絵画販売の動向なども知るに及んで、それだけが原因というわけではなく、そもそも日本では写実主義の絵画様式そのものに関心が薄いらしいというのが解ってきた。つまり、ロシア絵画が注目されていないのは、その絵画のレベルの高い絵が広く知られていないということもあるが、それ以前の問題として、その絵画が写実主義様式であるということにより深刻な原因があると思うようになったのである。

日本はアマチュア画家を含めて写実主義絵画を描く画家は多いし、二科展等の公募展やその他の展覧会を見た経験から言えば、良い絵に属する写実主義の作品もそれなりにあるのであるが、需要の観点からすると、写実主義の第一人者と目される現代画家の作品でさえ、よい値段がつかないのだという。売れっ子の日本画や前衛芸術の作家が破格の値段で取引されているのと比べるまでもなく、その購買需要の低迷は、写実主義絵画そのものの人気のなさを象徴している。

しかし、改めて考えてみれば、その人気の低迷は長期に亘り続いていたのであり、私がそれに気付かなかったのは、とりわけ絵に興味を持つ以前もそれ以降も、印象派や後期印象派ばかりが話題になる日本の状況に気を取られて、その裏返しの現象である写実主義絵画が蚊帳の外にあることに注意して目を向けることがなかったからである。

そこで、自分自身がそれについての正しい認識を持つためにも、その原因はどこにあるのかという問題意識をもって、写実主義様式を中心に再度西洋美術史を当たり直し、自分でも色々考えて、その絵画の不人気の原因となったある種の要因、写実主義の絵画様式の命運に関わる美術史進展上の偶然やボタンの掛け違い、ないしは誤解や偏見といった要因が相互に絡んでいて、現在に至るまで写実主義が正当に評価されないような状況が一世紀以上にも亘り長期に続いているという既成の事実を自分なりに確認したわけである。これは西洋美術史に絡んだ話なので、日本ばかりでなく、欧米その他の国々の地球規模にまたがる傾向であり、ほとんどが写実主義様式のせいでそうなったという性質のものではないため、写実主義画家の正当な評価の観点からも軌道修正すべき事柄であろう。

現在は写実主義絵画の再評価も徐々にではあるが、ともかく進行しているようである。しかし、脱写実主義絵画の黄金期に形成された写実主義絵画軽視の傾向が今も根強く残り、それが現在もその絵画の不人気の要因のひとつになっているのであるから、その状況は、写実主義絵画の再評価を少しでも早めるためにも、取り除くことが求められる。幸いなことにその心理的要因は、誤解を解くことによって治癒の手立てを取ることでもできるので、それで、この紙面を利用して、写実主義絵画の人気低迷が続く主な原因がどこにあるのか指摘し、その原因を詳しく解明したいと考えている。

話の焦点が写実主義絵画なので、ご存じの方も多いたとは思うが、まず美術史におけるその絵画の概要につき手短におさらいするのが良いであろう。

写実主義絵画様式は、発祥の地フランスにおいては、一八四八年の二月革命と共に歴史の表舞台に登場し、第二共和制と次の第二帝政の時代にそれなりに花を咲かせながら、一八七一年に起きたパリコンミュンの崩壊と共に終焉に向かうという歴史を刻むことになる。

その軌跡をなぞるように辿るのが、フランス写実主義絵画の巨匠、言わずと知れたギュスターヴ・クールベ（一八一九～七七）である。と言うよりは、写実主義の大家と言われる画家は他にも何人かはいたようであるが、その作品の西洋美術史に占める記念碑的な偉大さ、重要度から言って、彼ほど際立つ存在感を持った画家は彼を置いてほかになく、それゆえ、彼が行った制作活動の軌跡が、フランス写実主義絵画運動の歴史そのものになっているのである。

クールベは、フランス東部の田舎町、オルナンの中産階級の家生まれ育ち、絵については先生について習ったことはあっても、正規の絵画教育を受けたことはなく、その彼が二十歳の時に絵の修業のためにパリに出て来てからは、もっぱらルーブル美術館でヴェネツィア派のヴェロネーゼ（一五二八～八八）や、レンブラント（一六〇六～六九）、ベラスケス（一五九九～一六六〇）その他の巨匠の作品の模写に専念して、二十五歳になる頃には、早くもハイクラスの職業画家を思わせるデッサン力を身につけている。

画家としての活動の当初からロマン主義的な絵を描いて、サロン（官展）への入選に関してはそれほど大きな成果をあげていなかったクールベであるが、その彼が一八四八年の二月革命により左派暫定政府が樹立されると、満を持していたかのように庶民の生活を題材にした写実主義絵画を描き始め、二月革命の翌年に開かれたサロンで「オルナンの食休み」（一八四八～四九）が二等賞になったのを皮切りに、二年後の次のサロンに初期の代表作である「石割り」（一八四九～五〇）、「オルナンの埋葬」（一八四九～五〇）ほか、全部で七点もの作品を出品し、クールベはそのサロンが終わる頃には、一躍有名な画家になっていた。

写実主義は、非日常的な特異な世界を題材にしたロマン主義に反発して出てきた絵画様式であるだけに、画家の周りにある日常的なものを題材にするのをひとつの特徴とする絵画であり、そのため当時、神や王侯にしか与えられていなかった大画面に庶民の生活の一齣を描いたそれらの作品は、驚きをもって迎えられ、大センセーションを巻き起こしたが、それは写実主義様式が時代に先駆けて生まれた前衛的な絵画であったことを如実に示しているよう。

クールベに好意的であった政権は、ルイ・ナポレオンのクーデターによって四年十か月の短命に終わることになり、次の第二帝政の政権はルイ・ナポレオンを中傷した咎で投獄した社会主義思想家プルードンと親交があり、彼の思想的影響を受けたクールベを好ましくない人物と見なし、またクールベもその政権を嫌うという波乱含みの両者の関係が、第二帝政の崩壊するまで十八年に亘り続くことになるが、人体描写の伝統的な技法をマスターして自らの画風を確立していたクールベは、絵によって自活の道を切り開き続け、一八六六年のサロンに出展した「女とオウム」（一八六六）が大評判を取る頃には、支持者に資本家や裕福な貴族も加わって、既に押しも押されもせぬ大家であった。

しかし、クールベは、スイスの亡命先で五十八歳の生涯を閉じてしまう。彼は政治に巻き込まれて孤軍奮闘した独立独歩の画家であったためか、志を同じくする画家のグループを作らず、後継者を育てることに熱心でなかったため、彼の手塩にかけた弟子といった直属の後継者がいなかったのと、クールベを師と仰いだ印象派のグループが、写実主義をより徹底する目的から、それまで画家がアトリエで描いていたのを止めて、戸外での写生による絵の制作を習慣としたため、それが勢い光を主体に描写対象を表現する方向に導くことになって、当初の写実主義絵画を描こうという意図とは裏腹に、印象派を結果的に脱写実絵画に変えることになる。その上、後期印象派やフォーヴィズム等、印象派に続く諸流派も、脱写実の流れを継承発展させることになり、そんなことで、写実主義絵画はその発祥の地であるフランスにおいては、そのまま廃れてしまう。

しかし、その一方で、写実主義絵画様式は、クールベの作品を通じてドイツ、オランダ、ベルギーに広がり、更には東欧、ロシアや北米等に伝播して行くことになる。その中であって、特にロシアにおいて写実主義絵画は、特異の発展を遂げながら現在に至っている。

ところで、日本や欧米その他、地球規模で印象派や後期印象派等の近代西洋絵画のファンは圧倒的多数と言えるほど多いであろう。これから述べることは、それらの絵画に関連することにつき、常識として定着しているある概念に挑戦して穴を空けていくような話になるので、それらの絵画専門家を含めた多くの絵画愛好家、なかんずく印象派の熱狂的なファンの方々にとって反発や戸惑いを覚える個所もあるかと想われる。

しかし、誤解を避ける意味でも釈明しておきたいことは、実は私も近代西洋絵画のファンなのである。モスクワに駐在して絵に興味を持つようになって、ロシア絵画のみならず、西洋絵画を見るために日曜日ごとに美術館に出向いたものである。ご存知のように、ロシアは十月革命以前に制作された近代西洋絵画の名作を数多く所蔵している。プーシキン美術館とエルミタージュ美術館に常設展示されているそれらの名画を幾度となく鑑賞したのは、それらの作品の魔力に強く引き込まれたためであり、その絵画の芸術レベルの高さも熟知しているつもりである。しかし、その一方で、それらの近代西洋絵画に加えて同時にロシア絵画をつぶさに鑑賞する幸運にも恵まれ、のめり込むほど夢中になったため、写実主義絵画等の近代ロシア絵画やその伝統の上に発展した現代写実主義絵画も、その芸術レベルにおいて近代西洋絵画に引けを取らないものであるという強い思いを持っている。

残念なことに、ロシア革命以降の鎖国状態と戦後長らく続いた冷戦時に特異の発展を遂げた現代ロシア写実主義絵画については、その芸術レベルの高さにも拘わらず、西側では今もってほとんど知られていない。

それが世界の絵画愛好家にとって大きな損失と考えるのは、恵まれた絵画鑑賞環境を私自身がロシアで経験したためである。その地でロシアの写実主義絵画のみならず、近代西洋脱写実絵画についても、多くの名画を同時期につぶさに見て、対極にある両絵画の特徴、その共通点と相違点を比較参照する見方が自然と身についたのであるが、それらの絵画を比較参照して鑑賞すると、そのそれぞれの絵画の違いが手に取るように解り、またその共通点も見えてくる。その結果として、私自身、双方の名画をより深く理解することができたと考えている。その比較絵画論的な見方は、この論考の後半部分でも述べることになるが、その他にも本書の幾つかの箇所ですくなく詳しく述べられている。それらは、どちらか一方の絵画しか鑑賞する機会がなかったとしたならば、決して得られなかった見解である。つま

り、私のその経験に照らせば、高度に発達した写実主義絵画を熟知することは、印象派等のファンの方々にとっても邪魔になるどころか、極めて有益なのである。

そんなことで、これからこの論考を進める上で、その内容が多分に挑戦的な傾向になるとしても、それは何も印象派等の近代西洋絵画の評価や人気を貶めようという意図などは毛頭なく、この論考の初めの部分で述べた通り、純粹に現在まで続く写実主義絵画軽視の傾向が誤解に基づくものであることを客観的に例証し、明らかにするためなのである。挑戦的な調子はその意図からして止むを得ず出て来るものであるので、予めご理解をお願いする次第である。

それでは本題に戻り、次に、フランスの美術界においてどのようにその不人気が形成されたのかにつき見て行くことにしよう。

これから述べることは、基本的に人気・不人気の論考であるので、まず画家の人気と芸術レベルの関係をおさらいする。一般論からすれば、画家の芸術レベルが高ければ、その人気は上がるものである。しかし、やや例外的なケースであるが、芸術レベルが高いからといって、必ずしも人気に伴うとは限らない。歴史的に見ても、過去にそういうことがなかったわけではない。言うまでもなく、その人気を決めるのは需要であるが、時代の要請や批評家等の度重なる援護や酷評、その他によって、その需要が大きく左右されるからである。別の言い方をすれば、それは、芸術レベルの高い画家であれば、たとえ不当な評価に甘んじていたとしても、外的要因の変化によって劇的に見直されることがあり得ること、またその逆のケースもないわけではないが、いずれ外的要因が変われば再評価されることを意味している。尚、それと異なり、芸術レベルがさほどでもなければ、たとえある画家がその生存中に政治力等の要因によって人気があったとしても、その要因がなくなれば、忘れ去られて、人気が蘇ることはないわけである。

ところで、近代西洋絵画は、一般的に印象派から始まると言われている。一八八〇年代以降にその近代絵画を買い支えたのが、新興市民階級であった。

その人気の点に関して言えば、美術史上未曾有の外的要因によって需要が押し上げられた特異な例が、印象派等の近代絵画なのである。印象派が当時の画壇の主流派であった新古典主義様式に取って代わったのは、「斬新な、時代を画する絵画であった」からというのが、近代西洋美術史を読んだことのある人の大方の理解ではないだろうか。一面においては、確かにその通りなのであるが、しかし、「印象派が一躍主流派に躍り出た」という美術史上のその現象を、一般的な歴史的事実として見直した場合、その背景に隠されている需要家の動向こそが、より真実を語っているのである。

新興市民階級は、フランス革命を成功させて第一共和制を敷いた後、反革命勢力の内乱や対仏大同盟諸国との戦いに大きな成果を上げて革命後の混乱を救ったナポレオンの皇帝即位を支持したものの、その帝政が対仏大同盟諸国との戦争の継続を余儀なくされ、モスクワ遠征の失敗を契機に皇帝ナポレオンが退場してしまうと、ブルボン王朝の王政が、対仏大同盟諸国の意向を先取りして復活するのであるが、ナポレオンの百日天下を経て再び息を吹き返すと、その復古王政の下で、再度王侯貴族と覇権をめぐってせめぎ合いを繰り広げ、一八三〇年の七月革命によって、漸く最終的に社会の実権を掌握することになる。

新興市民階級は、自分たちの邸宅を飾るために絵をサロンで買い求め、裕福な貴族に見倣って歴史画を購入する時期が長く続くが、本当のところは、歴史画の物語性や寓意は、

それを理解するにはそれなりの高い教養と知識を要したため、市民階級には王侯貴族と違って、そうした歴史画は解りづらく、そのため、より解り易くて親しみやすい絵を求めているのである。サロンにクールベの作品が出展されて評判になると、その肖像画や裸婦画、風俗画や風景画を買い求めたのも主に彼らであった。それらが彼らの好みに合っていたからである。

しかし、風景画、風俗画、肖像画を描いた印象派の絵については、それらの作品をサロンに応募しては必ず落選し、その抗議のために独自に印象派展を開く度に社会で叩かれたりしている間は、慎重で堅実な新興市民社会の担い手である彼らも手を出さなかったのであるが、一八八〇年代に印象派の評価も漸く上がって来たことからして、解りにくい新古典主義の歴史画を買うのを止め、その代わりに印象派を購入するようになったのである。

それゆえ、印象派が主流派に取って代わったという現象を、需要家の動向という観点から見れば、それは、勿論優れた絵画であったからでもあるが、それらが近代の担い手であった新興市民階級に解りやすく、彼らの好みに合っていたという側面がより大きくものを言ったからにはかならず、その結果として、印象派等の近代絵画がやがて購買需要を独占的に満たしていくことになったのである。一方、新古典主義の絵画が廃れたのは、それらが近代の時流に置いて行かれたものの、しかし、芸術レベルの点については、全盛期は過ぎて、とりわけアングル（一七八〇～一八六七）亡き後、下降期に入っていたとは言え、それらが必ずしも印象派より劣っていたからというわけではなく、単に時代の移り変わりによって購買層が貴族階級から新興市民階級に変わってしまい、大筋においてはそれが直接の原因となって、彼らの絵が売れなくなったことを示している。時代の要請という外的要因が働いて、一方で印象派は時流に乗ることができ、他方、新古典主義はその逆で、人気の点ではラッキー、アンラッキーがそのような正反対の形で両者を運命づけたことになる。

この歴史事実が示すように、購買需要が新古典主義から印象派等の近代絵画に大きく移ったのは、社会の支配層が王侯貴族から産業資本家等の新興市民階級に変わったという歴史の大転換に伴うものであったが、それでは、新興市民階級の好みに合っていて、それゆえ近代の時流にも乗っていた筈の写実主義絵画が、写実主義絵画の発祥の地であり、しかも世界の芸術の中心地であるフランスで廃れ、顧みられることもなかったのは、なぜなのであろうか。それにつき、少し細かく検討することにする。

クールベが既に他界していたこと、彼が後継者を育てなかったこと、彼を師と仰いだ印象派が写実主義絵画を志しながらも結果的に脱写実になったことは、単なる偶然や、ボタンの掛け違いというような性質のものであったが、写実主義絵画にとっては大きな痛手であった。フランスにおいてはその絵画様式の旗手がいなくなって、言わば御家断絶の状態になったわけで、その後は脱写実の絵画思潮ばかりが続いて、その大きな潮流の時代のうねりの前に、才能ある駆け出しの青年画家が敢えて写実主義絵画に手を染めようという気を起こす余地すらもなかった。実のところ、写実主義絵画の衰退の理由は、そのようなことであった。

しかし、それでは写実的な作品や写実主義絵画が印象派以降も、パリで描かれていなかったのかと言えば、必ずしもそうではないのである。第一級の画家としては多分に唯一の例外には違いないが、そこで時間的に少し後の一九二四年に、後にロシアで超一流の巨匠

と認知されることになるロシアの女流画家 Z・E・セレブリャコーヴァ（一八八四～一九六七）がレニングラード（現サンクト・ペテルブルグ）からパリに移り住んでいる。

そこで最初に、セレブリャコーヴァのロシアでの経歴を紹介することにするが、絵画作品をいくら言葉で説明しても、絵を見ない限り、その良さは解らないであろう。インターネットで「Zinaida Serebriakova」を検索すれば、私がこれから述べる彼女の作品のすべては、インターネットで画像を見ることができる。画像の解像度は余り良いものではないが、参考にはなるであろう。

セレブリャコーヴァは、一九一〇年に「化粧台の前で 自画像」（一九〇八～〇九）を掲げて颯爽とロシア画壇に登場するやいなや、陽光溢れる部屋の化粧台の鏡に写った上半身を描いたその自画像はたちまち大評判を呼ぶ。彼女は、肩まで袖のない衣服を身にまとい、右肩をはだけた格好で、体をやや右斜めに化粧台の前に立ち、右手に櫛を持ち、左手は右肩の手前で長い髪の束を掴みながら、鏡に映った自分の顔に見入っている。安定感の中にもあけっぴろげな勢いを感じさせるその表現描写は、セレブリャコーヴァが伝統的な写実画法を身に着けた一流画家の証であることを如実に示していて、心持ち微笑んだ顔の表情と共に、鏡に見入る、澄んだ美しいその目からは、陽気でいたずらっぽい、満ち足りた若い女性の心情が見て取れる。

その作品は印象派の集まりで知られる「ロシア美術家同盟」の展覧会に出品されたものであるが、彼女は翌年に「美術世界」に入会し、それ以降パリに移り住む直前まで「美術世界」の展覧会の常連の出展者となる。彼女が「美術世界」派のメンバーになったのは、彼女の叔父（母の弟）で、そのグループのリーダー格の高名な画家で美術史家、批評家 A・N・ベヌーア（一八七〇～一九六〇）の影響もあったであろうが、それだけではなく、何よりも「美術世界」派を特徴づける、時代の動きとはかけ離れた世界を画家個人の経験や情感に基づき表現する芸術至上主義の絵画を、彼女自身が作品に体現していたからである。彼女自身がそこで生まれ、幼少の頃より毎年夏を過ごした母の小さな領地、ネスクーチナヤ（現ウクライナ、ハリコフ州ネスクーチナヤ村）の広大な自然は彼女を魅了し続け、創作力の源泉となった。彼女が描くものは、ネスクーチナヤの周囲の風景やその風景を背景にした農民女性、それに自画像や家族及び親戚縁者の肖像画等に限られ、その平穏で幸福な生活に包まれた作品からは、ロシア革命前夜の緊迫感や革命後の社会混乱はみじんも感じられない。

セレブリャコーヴァの作品をトレチャコフ美術館やロシア美術館等で実際に何度も鑑賞し、また、彼女のアルバムで検証した私の印象から言えば、彼女は画壇にデビューした当初から、二十五歳の若さにも拘わらず、既に完成の域に達した大家であった。初期の風景画にしても、小振りの絵ながら、「素晴らしい」の一言に尽きるであろう。「ネスクーチナヤ 耕作地」（一九〇八）、「馬の群れ」（一八〇八～〇九）や「冬麦畑」（一九一〇）等、どれも構図が大きく、どっしりしていながら変化に富み、その明度の高い画面全体の彩りは、彼女独特の親和感のある調和があって、人や家畜その他の動くものには実際に動いているという感じが実に的確に表現されている。その特長は、肖像画等にもそのまま当てはまるが、何と言っても、セレブリャコーヴァを第一級の画家に押し上げたものは、人間の形態を伝統的な写実画法によって肉付けする、類まれな表現技法であろう。

「水浴者」（一九一一）は、水浴の後に一休みしていると想われる水浴者の肖像画であ

る。画家の姉をモデルにして描き、裸婦の芸術美を表現している。彼女は、右足は立て膝をして草の生えた岸边に置き、左足は膝下まで水に浸けたまま、体の一部を布で隠しただけの裸同然の姿で、川の畔の茂みを背にして、しわくちゃでよじれた白い大きな布の上に腰を下ろしている。右に反らした上体は右手で支えられ、左手は右太股の上から右手の方に伸びて、その両手は手に掴んだ大きな布の一部で一つに結ばれている。そのようにして彼女は、顔を左方向に向けているが、左肩越しに何やら見ている明るく美しいその目は、陽気で大らかな気分を宿していて、その大胆なポーズは、クローズアップするため、画面右方向から光が当てられている。

その作品を初めて見た鑑賞者はきっと、その豊饒な姿態を目の当たりにして、ややどぎまぎすると同時に、彼女の並々ならぬその描写力に改めて大きな感銘を覚えたことであろう。

その作品は、セレブリャコーヴァの多くの肖像画と同様に、描写対象はどっしりと安定感がありながら、同時に躍動感が感じられる。それは大きく画面に描かれた変形姿勢のポーズからも来ているが、それに加えて、人の目が捉えた立体感や重量感を多角的な視点を考慮に入れて表現したような印象のする、彼女独特の描写法が大きくものを言っている。その肖像画は、ただ正面から見るだけでなく、下から見上げ、上から見下ろし、左右方向からも見るといったそれぞれの視点が、あたかも不自然でないぎりぎりのところで、巧みに一体化されたように描かれている。そのため足は、お風呂に座った格好で自分の足を見下ろしたとき、湯船の水に屈折して足が大きく見えるように、その他の部分より拡大して描かれ、安定した重量感のあるピラミッドを形作る一方で、顔や手その他の部分の表現には動きがあり、静止していながらそのポーズは全体的にダイナミックな印象を与えるのである。

そのダイナミックな躍動感は、群像において一層強まる。「麻布の漂白」（一九一七）は、四人の若い農婦が野原のいか所集まり、両手で持ったり肩に担いだりして持ち寄った麻布を、輪になって棒に掛け広げたり、露天に広げて乾かしている姿を百二十号程の大画面一杯に描いた作品であるが、色彩バランスを取るために画家が意識的に色を違えた服やスカーフをまとわせた彼女らのそれぞれ異なる姿勢のダイナミックなポーズは、主に下から上へと見上げた視点で捉えられ、足をどっしり大地に踏みしめて、空に向かって屹立するような力強さと重量感に溢れ、全体に統一のあるまとまりと緊迫感のあるその群像は、まさにダイナミックに躍動しているかのようである。

反写実主義を標榜する「美術世界」派の多くの画家が、脱写実的な形態をそれぞれがそれぞれに、個性ある独自の優れた画法で作品に表現した中で、セレブリャコーヴァは、写実的な画法で反写実主義を貫き、三十九歳で祖国を離れるまでの十五年余りの間に、彼女ならではの個性的な幾多の傑作を世に送り出したのである。私には彼女が、優れた画家が集結した「美術世界」派の中にあっても、作品の親近感においてひときわ異彩を放っているように思われる。

そんな彼女がなぜパリに移り住んだのかと言えば、当初はごく短期間のつもりであった。彼女は一九〇五年に結婚して、四人の子供を設けていたが、一九一九年に夫が伝染病に罹って突然亡くなったため、子供の養育を一人で背負うことになる。その頃のロシアは革命後の混乱で誰も絵など買うところではない状況にあったことから、画業と子供たちの養育

を両立させるために、彼女は子供たちを母親に預け、一人出稼ぎに出る道を選んだのである。

しかし、彼女の予期に反して、絵は思うようには売れなかった。困窮の中で、四人の子供の養育費を仕送りするという大きな目的はほとんどはかどらずに、彼女は孤軍奮闘する。パリだけではその生活資金を十分に稼ぎ出すことはとてもできなかったため、移住の翌年からは、そこを拠点にほぼ毎年のように、イギリスやイタリア、ベルギー等のヨーロッパやモロッコのいずれかひとつの都市に出掛けて、そこで一定期間滞在しながら絵の注文を取り、肖像画や風景画を描き、また二七年からはほぼ隔年ごとに、主にパリで個展を開いている。しかし、個展については三二年にパリで個展を行った後は極端に回数が減り、それには第二次世界大戦の影響も大きかったに違いないが、三八年と五四年の二回パリで開くに留まった。二〇年代末に二人の下の子どもを一人ずつ呼び寄せたが、結局上の子供たちを傍に置くことはできずじまいで、彼女自身も祖国に戻ることなく、パリで八十二歳の生涯を閉じている。

セレブリャコーヴァは半具象から抽象へと止めどなく変遷して行く脱写実主義の時流に迎合することなく、自らの画法を頑なに守って頑張り続けたのであるが、パリに移住後のその創作活動は全体として、彼女には大変失意に満ちた、つらいものであったという。それは、一九六五年に初めての試みとしてモスクワで行われた、パリ移住後の作品を含めた彼女の大回顧展のその間に、彼女が親族に宛てた手紙でその個展についての胸中の不安を次のように述べていることから窺い知ることができる。「私のものでソ連の人達の注意を惹きつけることができるのはとても想えない。なぜって、こちらの新聞の批評や好みから判断すると、私の芸術には、その主題においても、描き方その他においても、なにしろオリジナリティというものがないのだから....」。

しかし、モスクワでのその大回顧展は、彼女の不安を吹き飛ばすかのように、大成功を収める。セレブリャコーヴァが半生余りを過ごした移住の地で彼女の描いた作品は、その大部分は所在も分からず全貌は未だ明らかではないが、彼女や親族の手元に残ったものや、所有者を突き止め借り受けて、モスクワの回顧展に出品している(私の所持する一九八八年発行の彼女のアルバムには、パリに在住してからの作品が四十四点掲載されているが、そのアルバムには選定作品という副題がついているので、実際に展示されたパリ移住後の作品も、もう少し数が多かったかもしれない)。ソ連の人たちは、彼女が祖国を後にしてから作品をその回顧展で初めて見ることになるのであるが、彼らは、全体として彼女の全盛期の明るい色の輝きは後退しているものの、まぎれもないセレブリャコーヴァの筆跡(色紋)と写実の伝統画法に深く根差したフォルムの、安定感と躍動感のある彼女独特の表現描写をそこに認めたのである。

パリに来なければならなかった状況から判断して、セレブリャコーヴァはほとんど白紙と言ってよい状態から絵を描き始めたと思われる。その輝かしい経歴と作品はロシアに残したまま、パリではそれを知る人もなく、無名の画家からのスタートであったために、写実的な画法で反写実主義絵画を描いた画家であったにも拘わらず、彼女の描いた肖像画や風景画は、そうは見られず、単なる写実主義絵画のように映ったのであろう。彼女が個展を開く度に批評家の酷評に逢ったのは、現在これだけ評価の高い印象派の絵画がサロンに落とされ続け、その抗議のために落選作品その他を集めて独自に展示会を開く度に、批評

家等に嘲笑され続けた例から見ても、避けられなかったように思われる。

しかし、印象派が酷評されたのには、ルネッサンス以来の伝統的な写実技法から見て、その形態や色付けにおかしいところがあるのではないかといった客観的な理由があったわけで、それにも拘わらずその悪評を覆して、正当な評価がされるようになったのは、印象派の画法がそれほど斬新で、極めて画期的なものと評価する批評家等の度重なる擁護があったからで、言わば、社会の自浄作用が働いた結果であった。セレブリャコーヴァの場合には、芸術点において、四十年余りに及ぶパリでの創作活動中に描かれたその作品は、本来称賛されてしかるべき筈のものであって、何ら難点がなかったにも拘わらず、一貫してセレブリャコーヴァは貶なされ続けたわけで、社会の自浄作用も働かなかった。それはひとえに、印象派やそれ以降の脱写実の絵画の人氣が一世を風靡した感のあるその時期に、脱写実・非写実絵画を絶対視する確固たる神話のような風潮が醸成されていたことを示す左証のように思われる。

尚、それに関連した情報を付け加えるとすれば、セレブリャコーヴァの晩年の一九六〇年代には抽象絵画のアヴァンギャルド運動も「権威主義」と「排他主義」が目には余るような状況にあったという。そうした状況下、一九七一年に美術史家アルバート・ボイムが「アカデミーとフランス近代絵画」を発表し、「碌でもない絵画」として葬り去られた新古典主義絵画を擁護したことを契機に、一九七〇年代以降ヨーロッパを中心に新古典主義絵画の再評価が徐々に進められるようになる。それに伴って写実主義絵画を含む写実的な様式の絵画にも見直しの機運が出てきたのは、写実主義絵画にとって朗報である。

以上が、写実主義絵画にまつわる美術史を概観して、その絵画様式の不人氣がどのように形成されたかの一般状況を私なりの視点からまとめたものである。

そこで今度は、写実主義不人氣の原因をできるだけ取り除くため、現在もその不人氣醸成の発生源になっている対象に当たり、その媒体を通して写実主義絵画に対する誤解や偏見が生じることを解明することにするが、その不人氣を作り出す主体は、あくまでもその発生源に反応する絵画需要家を含めた一般の人々である。しかるに、その両者の関係は、個々に見れば、そのどちら側にも責めを負うべき大きな過ちが特にあるわけではなく、両者の不幸な巡り合せによって引き起こされる結果と言えるようなものなのである。

ともあれ、写実主義に対する誤解や偏見を抱いている人も、その見方が何ら根拠のない全くの誤解に起因していることを心から理解すれば、その見方を改めることは可能である。勿論それは、個人個人のベースでの話ではあるが、この論考がインターネットを通じて広く読まれるようになれば、その個人ベースの誤解解消も飛躍的に広がるわけであるから、その広がり大きな集团的規模になることに期待を託することにして、ここでは単に写実主義絵画軽視の考えが誤解や偏見から生じたものであることを示すことにより、この論考の結びにしたいと考える。

問題点はふたつあり、ひとつは、印象派以降の近代美術史の解説の論調そのものが、解説の性格から言って基本的に近代絵画を擁護する立場からの解説になるため、その絵画を礼賛する傾向になるのは否めない。解説書によっては、その傾向が余りないものもあるかもしれないが、今回意識的に美術史を当たり直して、そうした傾向が多分に写実主義絵画等に対する誤解の発生源になっていると考えるようになったのである。

そうした類の解説書は、対極にある絵画を比較対照して説明する手法も少しは採られているが、必ずしもそうした手法が前面に出て来るわけではない。また、印象派絵画が一躍主流派に踊り出た現象にしても、その現象と原因との関係は今ひとつ明確ではないようである。その原因についての解説としては、「斬新な、時代を画する絵画であった」という記述があるのみで、それは、恰も印象派が当時主流派であった新古典主義絵画よりも断然優れていたからだと言っているようにも受け止め得るのであるが、それに関する当時の絵画需要動向の歴史的事実については異なる意図から間接的には述べられているものの、読者のそうした一面的な理解の補正につながるような直截的な言及があるわけではない。それに、ロシアの女流画家セレブリャコーヴァの逸話にしても、近代美術史には述べられていないものである。しかし、西洋美術史も歴史であるから、それを書く美術史家の歴史観によってある程度、歴史内容が決まるという性質を帯びる以上、視点が変われば美術史の一部となる筈の、厳然として存在する過去のある事実が、その美術史の一般的な教本の中で取り上げられなかったとしても、それは必ずしも見落としとは言えないのである。

それでは、本に書いてあることを鵜呑みにして、誤解を孕んだ一面的な理解に陥りがちな読者が、誤解から写実的な絵画軽視の考えを持たないためには、どうすればよいのであろうか。そのための有効な手立ては、近代絵画の本質的な特徴を洗い出し、その根幹となる特徴を対極にある写実主義絵画のそれと対比させて明らかにすることであろう。

印象派以降の近代絵画の特徴については、ちょうど私が常日頃考えていることがあるので、参考のために写実主義絵画等のそれと比較対照して簡単に述べることにしたい。

近代絵画の最も本質的な特徴を言うとするれば、それは、近代絵画がそれまでの写実的な絵画の対極にある「脱写実」の絵画であるということになるであろう。それが最も基本的な特徴であるという理由は、「脱写実」がそれまでの写実画法の制約から絵画を解放して、新たな表現手段を獲得したからであり、それによって近代絵画が自らの進路を切り開くことが可能になったからである。

そのことは、次の事例を見れば明らかであろう。つまり、近代絵画は一般に言われているように、「脱写実」と「画面の平面化」という特徴があるが、その「画面の平面化」そのものは、三次元の世界を目に見える通りに描く写実様式とは相いれない手法であって、「脱写実」の形態が加わって初めて、その不自然さを払拭し、説得力を持たせることが可能になったのである。

ではついであるが、なぜ、近代絵画の諸流派が絵画思潮を異にししながら、「脱写実」と「画面の平面化」という特徴を共有するのかと言えば、それは、まさにその特徴こそが、近代絵画のいずれの流派も、色の調和を効率よく前面に出して、その全体的な色彩バランスで魅せる絵画であることを明るみに示す確たる証拠だからである。

上記のことを考慮に入れて、近代絵画とそれまでの写実的な絵画の基本的な共通点と相違点をまとめると、以下ようになる。つまり、近代絵画も、それまでの写実的な絵画も、色彩バランスが良い絵を創り出す上で決定的な役割を果たす点や、形態の要素を完全になくしてしまった一部の抽象絵画を別にして、フォルムの出来映えがその色彩バランスの中心になって、絵のレベルを更に高めると言った点では同じであるが、その表出の仕方が異なる。近代絵画は、フォルムが「脱写実」となり、色彩バランスを効率よく前面に表出するため、画面は平面になるのに対し、写実主義絵画は、フォルムが現実に即した写実表現で

あり、画面は三次元の世界を目に見える通りに描くので、深い奥行が表現される。後は、脱写実の絵画なら、特定の様式というものが無いながら各流派の思潮の違いから来る表現方法が、また、写実的な絵画は様式によって描写対象と表現方法がそれぞれ異なるといった要素もあるが、写実主義絵画等と比較対照して「脱写実主義」絵画の本質的な特徴を捉えれば、上記の分類となり、それ以上でもなく、それ以下でもない。その際、「脱写実主義」と写実主義等の絵画はどちらが優れているのか論じるのは全く意味のない話で、その優劣は個々の画家に依るのであるから、表現手段そのものには優劣はないということも銘記しなければならない点である。

ところで、そのフォルムに関して言えば、脱写実主義絵画が後世に残した偉大な発見のひとつは、「脱写実」の形態が好感を呼ぶということであろう。その好感が極端に出たものが、日本の漫画であろう。漫画は低学年の小学生でも夢中になって読んでいます。それは兎も角、マチスやモディリアーニといった画家の作品を見れば、その「脱写実」の形態が呼び起こす好感度が並みのものでないことは直ぐに解る。

しかし、その点では現代ロシアの写実主義絵画も決して負けてはいない。画家の目が捉えた形態が余すところなくリアルに表現され、例えば、森の梢はいつか同じような情景を見たのと同じ特徴が表現されているのに気づき、「あゝ、これこそ本物の景色が再現されている」と感動することもしばしばで、自然の中で森の梢を見ていても、そうした記憶が蘇えって感動することはまずないことから、それは絵画芸術ならではのことと思う。

ともあれ、対極にある絵画との比較対照によって近代絵画の最小単位の本質的な特徴を捉える意味は、両者の画法の違いを明確にすることにあるが、同時にそれは画法の違いによって絵画芸術の優劣は決まらないことをも教示しているので、それを絵画評価の重要な指針のひとつとして銘記しておくこと、役立つ知識になること請け合いである。

ふたつ目の問題点は、「現実をありのままに写しとる」という写実主義絵画様式についての一般的な生半可な知識が、その類似性から人の心に写真の連想を呼ぶことである。その連想が以下に説明するように、写実主義絵画軽視につながる影響を彼の心理に及ぼすところとなり、現在もその絵画の不人気の要因のひとつになっているのである。その問題は、絵の審美的な評価にほとんど関係しないため、これまで美術評論の中で真正面から取り上げられることはなかったように思えるが、画家の人気の需要に大きく依存する以上、その問題を無視することはできない。

写実主義絵画から写真ないしはカメラを連想すると(写真は想像の中ですぐにカメラと結びつくため、便宜上、これ以降、カメラと同義に扱うものとする)、今度はカメラからその絵画への逆方向の連想も容易に起こり、両者は相互に連想を呼び合うことになるが、そこで何が問題なのかと言うと、それは連想した人の頭の中で、写実主義絵画というものを、誰もが焦点を合わせてシャッターを押しさえすれば、簡単且つ正確に被写体を写し撮るカメラと同列に置くことになる。つまり、撮り方によっては芸術にもなり得る写真も、簡単に撮れる範囲のごく普通の写真となれば、それはとても芸術とは見做されないことは誰もが承知しているわけで、その写真と、全く世界を異にする写実主義の絵画芸術が頭の中で並置されることにより、あろうことか、写実主義絵画様式がそんな写真と大して変わらないと考えるような無意識の誤解が簡単に生じ得るのである。一旦その誤解が生まれると、

やがてそれは、未だに脱写実の絵画がもてはやされる日本の風潮や上記の近代美術史解説の論調と強く結びついて、不可避免的に写実的な絵画を軽視する偏見に変化することになる。

セブリアコーヴァがパリに移って来た頃は既に、カメラは新興市民階級の日常生活に馴染みのものであったから、カメラの連想が生み出す現代人のそうした誤解形成のメカニズムを、その時代の人達に当てはめることができるであろう。

そのようにして一般の市民や需要家の心に生まれた誤解が、彼らのその心理に働いて、脱写実の近代絵画を絶対視する当時の世論の形成に強く関与していたのではないかという疑念も私の気持ちの中にあるので、まず初めに、もう一度先に述べたセブリアコーヴァの絵の人気の長期に亘り最後まで低迷し続けたという現象に立ち返り、その原因を需要家の観点から手短かに検証してみたい。

その当時、脱写実主義絵画ばかりがもてはやされる時代にあって、セブリアコーヴァが個展を開く度に批評家が酷評し続けたのであるから、ほとんどの需要家が脱写実主義とは対極にある彼女の絵を買わなかったのは当然であったとも言えるのであるが、しかし、その一方で、絵を買うなら、レベルの高い絵を買いたいと思うのが人情であり、実際に絵を買い求める需要家の中には、その思いが人一倍強い人達もいた筈である。ある絵を買うかどうかの選択の結果はすべて需要家自身に掛って来るわけであるから、彼にとって、批評家が酷評したからといって、それがすべてではない。しかも、その高い芸術レベルゆえに価値の上がる定め彼女の絵からすれば、本来ならそれを買うリスクを負わなかったことが大きな後悔の念を残すのである。セブリアコーヴァがパリを中心に開いた個展の回数は、二十八年の間に八回あったことを考慮に入れるならば、後で彼女の絵を買わなかったことの失敗に気がついて、次の機会には買おうとするのが普通であるから、セブリアコーヴァほどの大家であれば、逆境の中で時間はかかるとしても、いずれは人気が出てしめるべき筈のものなのである。ところが実際には、かつてクールベの写実主義絵画を理解し易い上に気に入ったために買い求めたその新興市民階級が、同じように解り易くて好みにも合っていた筈の写実的な彼女の絵、しかも、クールベのそれと同じように芸術レベルの極めて高い作品であるのに、そのようなセブリアコーヴァの作品を最後まで敬遠し続けたのである。

その頑な一貫した姿勢に写実的な絵に対する強い反発があったことが容易に見て取れるが、需要家から彼女の作品を買おうという一縷の可能性をも摘み取ったその反発の原因が、批評家の絶えざる酷評だけで完全には説明できないとすれば、それは、多分に上に述べたカメラの連想が引き起こす偏見のメカニズムが需要家に作用した結果であり、その同じ偏見のメカニズムが近代絵画の黄金期を支え、人気形成の上でも貢献した需要家の購買心理に加担して、近代絵画最良(びいき)を一層強めていたことの、丁度その裏返し反応であったと思えるのである。

過去の事柄であるのに、それに拘って紙面を割いた私の意図は、誰にとっても一見何でもないように見えるカメラの連想の心理的メカニズムが、時として写実主義絵画等の人氣に有害な影響を及ぼすという事例を示したかったからであるが、人の心理に関わることであるから、確たる証拠があるわけではない。しかし、その考察は、以下に述べる現在の状況に照らして、十分妥当性の高いものであると考えている。

それと言うのも、カメラの連想による写実主義絵画に対する有害な心理の連鎖が、現時

点においてさえ、多かれ少なかれ有効に働いているためである。

その典型的な例が、「現実を正確に写し取る写実主義絵画なんて、芸術としてつまらない」といった意見であろう。みんながみんな、同じ根拠でそう述べておられるのではないであろうが、多分に多数を占めそうな理由としては、その見解の根底に先に述べたカメラとの連想に起因する写実主義絵画に対する軽視があつて、それを後追する形で、誰にでも簡単に写せる写真と大差ない絵を何度も見て、そこからこれといった感動もなかったといった経験が加わったために、その経験から写実主義絵画への不満を表明しているケースがあるように想われる。そうした意見を実際にも二十年ほど前になるが、新聞の文芸欄か何かで読んだことがある。内容的にもそのようなことであつたと記憶している。

そうした意見を読み解くキーワードは、発言の「つまらない」という言葉にあるが、どうして現実を写し取る絵画が「つまらない芸術」になるのかと考えれば、その主張に論理の飛躍があることが解るであろう。何故なら、そこに写実主義絵画に対する軽視の考えが潜んでいると考えないと、その論理は話として筋の通ったものにならないからである。それに、写実主義絵画を見て、これといった感動もないという、一見そうした見解を補強するかに見えるその理由づけも、本来、芸術としてのつまらなさとは無関係な事柄であつて、それはひとえに写実主義絵画を描くことの難しさを示していると見るべきものなのである。

私のモスクワの経験から言っても、そうした写真とほとんど変わらないという印象の絵がなかったわけではない。デッサンは、写真を想わせるように申し分のない出来映えで、確かに上手な絵ではあるが、見ていてどこか物足りない。そういう印象のする絵は、程度の差こそあれ、意外に多かったように思う。そのような絵に対しては、私の感性は何の反応もしないので、それが良い絵なのか、いくら見ていてもよく解らないのであるが、ところがその一方で、芸術レベルの高い絵に出会うと、それが良い絵であることは直ぐに解るのである。

その大きな違いはどこにあるのかと言え、フォルムと構図に密接に絡んだ絵全体の色彩バランスが良いかどうかと言つてよいであろう。その色彩バランスは、描写対象のフォルムと、その配置、つまり構図の二要素を総和したものであるから、どちらかの要素に不備があれば、色彩バランスは崩れてしまう。

写真と変わらないような絵というのは、デッサンは申し分ないとしても、そのデッサンに色付けをしたフォルム、ないしはその全体の構図に色彩バランスを崩す要素があるということを示しているのであるが、絵全体の色彩バランスが、良い絵になるかどうかの決め手ということをいくら頭で解つていようと、その知識は良い絵を作り出す上で、少しも足しにはならないようである。デッサンと構図の取り方一般は、修練によって学ぶことができるとしても、色に対する感覚は殊のほか習得するのが難しく、生得の才能に深く結びついたものという印象がするのであるが、良い絵に限られているということは、そのような才能がそうざらにはないということで説明できるように思われる。

仮にこれはという絵に出会ったためしがないということで写実主義絵画に対す不満を述べておられるとするなら、レベルの高い写実主義の作品を実際に見れば、その不満は、解消するであろう。

ところが、多くの場合、その不満はカメラの連想から来る誤解に起因するものだと想わ

れるので、それならまず誤解の解消が求められるであろう。それが誤解に起因するものであることは、例えばあなたから不意に以下のような質問をされた人の反応を見れば直ぐに合点が行くであろう。つまり、「ある写実主義の職業画家が、仮に溪流の絵を写生によって制作したとして、その後、その絵と似た写真を撮るため、その同じ景色を同じ方角から同じ構図でカメラに収めたとしたら、その写実主義の絵と写真の違いはどこにあるのか」と尋ねてみるとすれば、ほとんどの人がうまく答えられないであろう。そんなことを考えたこともなかったからである。それでは次に、うまく答えられなかった人に、「現実を写し取るという写実主義の絵画様式は、芸術としてつまらないという意見があるが、そう思うか否か」と、イエスかノーの二者択一で答えるよう求めれば、ほとんどの場合、躊躇の後に「イエス（つまらない）」と答えるであろう。連想により頭の中で絵とカメラが同列に置かれて、答える時にカメラにすり替わっているからである。

この質問は、カメラの連想が誤解を作り出す状況を考慮して特別に設定した誘導尋問であるが、その結果は、そうした誤解誘発の心理的メカニズムが、普通の人の頭の中で連想を媒介として、いとも簡単に出来上がるということの証であり、そしてそれは、上に述べたような意見が、口には出さずとも、決して少数派ではないことを暗示している。

しかし、美術の専門家が、上に述べたような誤解から無縁であることから明らかなように、写実主義絵画とカメラの「写しとる」世界は全く異次元のものであることを認識さえすれば、連想があっても、絵とカメラが頭の中で同列になるのは避けられるのである。

直ぐに思いつく写真と絵の違いは、写真は基本的には鏡を媒介として、そこに映った画像をフィルムに定着させるため、鏡を見るようになめらかで均質な画像となる。それを写実主義絵画と比較すると、再現される色の違いについての問題は、この後の別の切り口からの説明に譲るとして、初めに述べておきたいのは、立体感や奥行、重量感といった表現に物足りなさがつきまとうこと、そのためであってもものの動きを瞬間的に捉えた一齣の画像では、その躍動感を十分に表現する上でやや説得力に欠ける気がする。それに対し画家の目は、網膜を通して人間の頭脳が見る世界であり、上に述べたようなカメラが捉えることの苦手な三次元や、人や車等の動きをはっきりと見ているわけで、優れた絵にはそうした特徴が的確に表現されている。しかも、画家がその描写対象を同じ視点から描くにしても、構図や絵の焦点や力点は微妙に異なり、フォルムや筆触、色のニュアンス、全体の色彩バランスにも画家の個性と力量の違いが顕著に反映されるわけで、画家が異なれば、ひとつとして同じ絵はない。

他に少数派であろうが、写実主義絵画は、芸術としてつまらないという意見のよりどころとして、「自然という芸術の手本があって、それをただ忠実に写し取る絵画というのは創造性に乏しいのではないか」と考える人もおられるであろう。

これは、なかなかまともな見解だと思われる。自然を目に見えた通りに模写することを完璧に近い形で成し遂げるのは大変な技量が必要であるのは言うまでもないが、それが独創性を要する芸術か、または職人技の模倣かは、意見が分かれるところであろう。

しかし、ただ模倣するだけであれば、実物大の自然のスケールからして、絵は自然にかなうわけではないし、絵は写真と同じように「現実を写した」ものということになるのであるが、「絵のように美しい景色」という表現があるように、絵はある意味で「美」において自然に優るのである。

その表現は、一般的には「現実離れした美しさ」という意味で用いられるが、現実在即して描くことを基本とする写実主義様式において、それは特別に異なった意味を持つ。どういうことかと言うと、絵画芸術の観点からすると、自然界をそのまま忠実に写生しても、まずほとんどの場合、親和感のある色彩バランスは生まれない。つまり、良い絵にはならないということである。そのため、自然界の構図を微妙に変えるなり、人を描き加えて服の色を違えたり、隠し色を添えたりして色の配置を不自然でない範囲で巧みに調整するわけで、その色の調和が良い絵になるかどうかの別れ目になる重要なポイントであることから解るように、絵画芸術の創造性は自然界の模倣とは、別のところにあるのである。それに、フォルムと構図の二要素がうまくかみ合って、色の調和がうまく取れると、今度は、「職人技」のフォルムが生きて来る。大家と言われる画家の中でもランクづけがあるのはそのためであるが、色の調和が取れると、目に親和感を呼ぶだけでなく、画家のフォルム表現の技量に比例して、フォルムそのものが異彩を放ち、人の目を強力に惹き付けることになる。それだからこそ、そうしたレベルの高い風景画を、少し距離をおいて眺めれば、そこに自然から切り取ってきたかのように、大自然の一齣が鮮やかに再現されるのである。

これまで写実主義絵画不人気の要因となる第二の問題を詳細に説明してきた。つまり、その絵画をカメラと結びつけて考えることが、誰でも簡単に現実を写し撮る写真と写実主義絵画が大して変わらないという考えを生むのであって、その考えこそが写実主義絵画の軽視をもたらすわけである。しかし、その無意識の考えは疑いもなく誤解に基づくもので、そのことをよくご理解を頂くために、最後に念のため写実主義絵画が写真と違う点を簡単にまとめることにしたい。

確かに写実主義絵画は現実を写すという点で、写真と似たところがある。しかしその点に関しても、絵は画家の目が捉えた世界の再現であり、基本的に鏡を媒介とするカメラとは違うものである。その違いを画布に表現するのが写実主義絵画にとって欠かすことのできない重要なポイントでもあるが、絵は画家の目が捉えたそうした現実の再現に留まらず、その現実を微妙にいじって、全体の色配置を絶妙に変えるなどして、美妙的な色彩バランスを創り出しているわけで、それは絵を芸術に押し上げる要素の中で最重要の本質的な根幹とも言えるもので、絵画はその点でこそ、写真と決定的に異なっているのである。

この論考で述べてきた知識の多くを、私は現代ロシア写実絵画の秀でた絵をじっくり鑑賞し、絵とコミュニケーションをしながら、それらの作品そのものから直に学んだのである。そうした絵の一部は、全部で三十九点であるが、本書に収められている。写実主義絵画の魅力を堪能し、その良さを再認識して貰えたらと、願って止まない。

二〇一五年 三月

石井徳男

序文

ピョートル・オソーフスキー
* ソ連人民芸術家
ソ連国家賞受賞者
ロシア芸術アカデミー正会員

「** 現代ロシア絵画考」を読みながら、ロシアの画家に特有なもの、すなわち、深い洞察とロシアの風景画並びにロシア写実主義流派の伝統に対する熱狂的な姿勢を、非ロシア人の目で石井氏が開示することに成功しているのを見て、私は少なからず驚かされた。それこそは、民族的なレベルのみならず、世界的なレベルの才能がこれまで常に輩出し、またこれからも輩出する土台となるものなのである。

もう大分昔の話になるが、私のまだ若かりし頃、石井氏の本にもそれについて述べられているが、日本で初めてロシア絵画が紹介され、成功を収めていた時期に、日本の新聞の反響を読んで、ロシアが世界のために写実主義絵画を救ったという思いがしたものである。その思いは時間の経過と共に正しいことがはっきりしたのであるが、二十一世紀に入り、私たちはそれなしでは写実主義絵画に従事するいかなる試みも実りあるものにならない学校が、世界で唯一私の国に温存され、現に機能していることを確認することが出来る。バレエや音楽、すなわちオペラや舞踏、演奏音楽芸術と同じように写実主義絵画には本格的な学校が不可欠である。世界の先進諸国に写実主義絵画の学校がなくなってしまった理由を明らかにするのは私の仕事ではない。それで、石井氏の本に戻るが、この本を書いたのは外国人でなく、ロシア人ではないのかという考えが私の脳裏に浮かんた。それほど独自に情感的に、著者はロシアの画家が自分の画布に感情移入したものを感じ取っているのである。

石井氏は、ロシアに駐在してから絵画蒐集を始めた。彼の本に紹介されている作品はどれも、充分高度な芸術レベルを備えた作品であるが、にもかかわらず、総てが大家の作品というわけではない。ロシアの画家の労作を見付ける過程で生じた難しさは、私にもよく解る。絵画蒐集という高潔な行為においては、複数のしかるべき相談役の存在とそれなりの資金的可能性が不可欠であり、石井氏が集めたコレクションをロシア写実主義の巨匠たちの真の業績に一致する水準に引き上げるには、そういうことが必要であったであろう。私はあえて写実主義をロシア写実主義と述べるが、写実主義は本来民族的な定義はないにもかかわらずそのように述べるのは、真の写実主義がロシアでしか発展を遂げなかったからである。

ともあれ、石井氏は大部分の絵を画廊での出会いで求めている。鋭い慧眼(けいがん)の持ち主であるからこそ、自らの感性を頼りに時間をかけて本書に掲載されているようなレベルの労作を選べたのであろう。そう多いとは言えない数の絵を集め、日本の鑑賞者に私の国の絵画を紹介するのに著者は大変な労を執られたが、それは私にはいくら評価してもし過ぎではないように思われる。

二十世紀後半のロシア写実派の巨匠の芸術がやはり良く知られていない欧米において、

本書を出版する計画が著者にあるのを私は知っている。ロシアの学校が二十世紀初頭に世界のために開かれていたのと同じように、十九世紀と二十世紀のロシアの写実主義が世界の人々のために開かれようとしており、それはそう遠いことではない。

それゆえ、日本の社会にロシア絵画を紹介するため石井氏が著した本書は、熱烈に歓迎される必要があるばかりでなく、ロシアの芸術学者に同じことをなし得る者がこれまでいなかった以上、その労に対しあらゆる面で彼を助けることが必要であろう。その上、私は、石井氏の活動が、まさに絵を愛する高潔な精神の持ち主のみが行うことの出来る行為であると考えている。

最後に比喩的な表現になるが、日出る国において、本書の著者の助力によって、太陽が日本の国民のために二十世紀後半のロシア絵画の意義と意味付けを照らし出し、それによりロシア絵画の大家の作品を知ることが出来る帳が取り払われんことを望みたい。世界は、祖国と人と自然に対する無欲で無制限の奉仕と愛を基礎とする私の国の絵画芸術を知らねばならないであろうから。

* 人民芸術家には、ソ連時代、共和国の人民芸術家とソ連の人民芸術家とがあり、その称号にはそれなりの格差があったため、ソ連が消滅した現在もロシアでは人民芸術家については、ソ連という呼称が用いられている(訳者注釈)。

** ロシア語訳の本書の題名は、ロシア人受けするように「ある日本人の目から見た現代ロシア絵画」となっている(訳者注釈。尚、本文の訳者は著者)。

はじめに

一九八九年七月より約四年、運輸会社の駐在員としてモスクワに勤務し、そこで生活するうち、とあるきっかけから絵を鑑賞したり蒐集したりすることが、新たな趣味として私の中で大きな場所を占めることになった。

モスクワに駐在したその時期は、ソ連が崩壊するという歴史上の激動期であった。一般のロシア人の生活は制度や規則の激変により大きな影響を受け、食料品を中心に店頭からは商品が姿を消すような事態もかなりの期間続いて、九一年八月のソ連政府要人によるクーデター未遂の時は、当時ソ連の一共和国であったロシアの最高会議(そこに当時のエリツィン・ロシア共和国大統領が立てこもった)、いわゆるベールイドーム(ホワイトハウスの意)の手前のモスクワ川に架かる橋には、バスやトラックのバリケードが築かれたりした。しかし、社会の根底をひっくり返すような激動の割には、一時心配された市街戦や騒乱といった事態になることもなく、総じてモスクワの街は平静を保っていたというのが、私の全駐在期間を通じての実感であった。

本書のテーマである現代ロシア写実主義絵画について言えば、絵はいつも画廊に豊富に出回っていて、外国人の私にとってはまだ手の届く身近な存在であった。その中には芸術価値の高い作品も多少は混じっていて、良い絵を見分ける慧眼さえあれば、そうした作品を集めることも出来たのである。

私自身はモスクワに駐在するまでは、特にこれと云って絵に興味があったわけではなかったが、モスクワで絵が好きになって、頻繁に絵を鑑賞するようになってみると、嬉しい発見として、絵を解する感受性が多少は私に備わっていたらしいことが判り、物事に熱中しやすい質であることも手伝って、現代ロシア絵画にのめり込むように魅せられていったのである。その結果として、二百点を超える作品を蒐集することになったが、それらの絵は私ばかりでなく、ロシア人の二人の画家の友達や国外持ち出し許可のため帰任時に実際に絵をチェックした二人のロシア文化省絵画鑑定専門家たちからも、総じて高い評価を得ていたことから見て、それなりの現代ロシア絵画の水準を示すコレクションではないかと自負している。

コレクションの多くは、純粋な自然の風景画ないしは自然の中で営まれるロシア人の生活を描いた風景画である。私がそうした風景画ばかりを特に意図して選んだというわけではなく、それは画廊に展示されていた絵の七割近くがそのような風景画であったためであり、その中に私の気に入った絵も混じっていたということを意味している。

どういうわけで自然の風景画がそんなにも多いのかと、不思議に思い、その理由をいろいろ考えて思い当たったことは、ロシア人の生活に自然が大変密接にかかわっているということであった。モスクワも少し郊外に出ると、広大な白樺の林や遠景に針葉樹の森林を擁した見晴らしのきく耕地や草原が広がり、そうした自然に接すると自ずとストレスが解消して、大自然に心が洗われたような気持ちになる。

ロシア人は家父・母を含めた大家族の単位で考えれば、都市部に住む一般庶民の多くが、そんな郊外にささやかながらもダーチャ(別荘)を持ち、四月頃から十月初めぐらいまでは週末を、また、夏は一、二か月も休暇を取って、畑仕事をしたり、日光浴をしながら

本を読んだり、森を散策したりして、ゆったりと過ごす習慣がある。そのためか、いつまでも心の余裕や人懐こい素朴さを失わない人も多く、歴史上の激動期にあって、生活苦が彼らに重くのしかかっていたのは事実であるが、先行きの不安についてはそれほどよくよもせず、ユーモアやアネクドット(ブレジネフ時代のソ連で盛んになった政治風刺小話)の世界に笑いを求め、今日をしたたかに、たくましく生きているという印象を受けたものである。日本人の私には、そんな彼らの生き方に教えられるところも多々あったのであるが、画家も同じ生活習慣の中で暮らし、ロシア人の生活に深いかかわりを持つ大自然の素晴らしさを絵に表現しているのであろう。

駐在を終えてそれらの絵を日本に持ち帰り、自宅の部屋の壁にかけて眺めてみると、光の絶対量が格段に多い日本の地で絵は一段と映えて見え、現代ロシア絵画の芸術レベルの高さに改めて感心させられることになったが、それから五年近く経った現在も絵を見飽きるということは少しもなく、私にとって仕事の憂さを癒してくれる、かけがえのない存在となっている。

ところが、日本に戻って初め意外に思えたことであるが、ロシア絵画は日本ではほとんど相手にされていないと言ってもよいほどのものであった。美術館でロシア絵画を所蔵している所はほんのわずかな例外を除いてまずなく、また、書店でもヨーロッパの画家のアルバムには事欠かない中で、ロシアの写実主義絵画の載った新刊アルバムを探し当てることは不可能であった。西洋美術史を繙(ひもと)いても、私には間違いなく世界の最高レベルのひとつであったと思われる十九世紀後半のロシア・リアリズム絵画でさえ、全く言及されていない本もあるくらいで、少しでも触れられている本があれば、もうそれでよしとすべきところなのであるが、そういった多少ともましな本を見つけて、「おおっ、載っていたか」と喜び勇んで読んでみると、I・Ye・レーピンやV・I・スーリコフの名前がわずかに出てくるくらいが精々といった簡単な記述に、かえって寂しい思いがしたりした。その状況はヨーロッパやアメリカでも大差ないということのようであるが、それはロシア絵画の芸術価値が低いというのではさらさらなく、単になじみが薄いために評価の対象にさえなっていない状況であり、また、それに疑問を投げかけるほどにはロシア絵画の研究も欧米や日本において進んでいないというのが、その理由と想われる。

しかし、日本でも一九七〇年代には現代ロシア絵画が盛んに紹介され、好評を博していたので、覚えておられる方もあるだろうが、ロシア絵画は私たち日本人にとって決して縁遠い感じの絵ではなく、むしろその逆に親しみが持て、身近に感じられる類の絵なのである。

私は日本の画家では東山魁夷の絵が大ファンと言えるほどに好きである。一九九七年七月に東京のデパートで催された彼の米寿記念の特別展で、まとまった数の実物の作品に初めて接して、大変大きな感銘を受けたのであるが、同時にその作品の持つ雰囲気はロシア絵画と似ていると感じ取って、驚きを禁じ得なかったのである。勿論、一方が日本画で他方が洋画であり、画風が似ているなどと言ってひんしゅくを買うつもりはない。その点は一步譲るとしても、表現以前の問題として画家が自然から感じ取っているものに共通

点があるように思われたのである。

彼の作品には、自然の中にえも言われぬ静けさの漂うといった絵が多く、その静寂からは滝の響きや風の音等の自然の奏でる音が聞こえてくるような気配が感じられる。そこに表現されているものは、自然の美しさというよりも、それをも包含した何か底知れぬ神秘的な感情や畏敬の念を呼び覚ますような大自然の佇まいであり、それらの織り混ざった情感がひしひしと身に迫るように伝わってくる。

ロシア絵画の作品にも深い色合いの自然描写の表現の中に、それと似た感情が込められているのを感じることもある。日本人の深層心理には自然を神格化した原始宗教の名残があるとされているが、ロシアも十世紀にキリスト教化されるまでは太陽や自然現象の中に神を見る多神教であったわけで、民話等にその名残が受け継がれている。東山魁夷の特別展を見た時に、ひょっとしたら日本人もロシア人も自然に対する感情に似たような下地があるのかもしれないという思いにふと駆られたのである。

それはさておき、私のようにロシア絵画の自然描写に深い感銘を受ける日本人も少なくないと思えるのであるが、それだけに現代ロシア絵画はおろか、十九世紀後半の近代ロシア絵画さえ注目されていない今の日本の状況が、不思議でもあり、また、残念でならない。

実は、三年、四年と経過して、そんな状況に少しも変化が現れなかったことが、現代ロシア絵画についての本書を書く動機になったのであるが、日本に戻って、ロシア絵画に対するなじみのなさを目の当たりにするうち、物足りなさや寂しさや口惜しさといった気持ちが段々と募ってきて、ロシア絵画の良さをもっと日本で知ってもらおうことの必要性を度々痛感するようになった。

どのようなものであれ、真価を知って心から敬愛の念を抱く者にとって、その対象が周囲の関心を全く惹かないような現状を見るのは辛いものである。私のロシア絵画に対する思いは、ちょうどそのようなものであったが、そうは言え、関心を惹かない理由が実際には、その真価を知る機会がほとんどないためであり、そのため、時が経てば経つほどじわじわと、この状況をなんとかできないものだろうかといった気持ちが大きくなっていったわけである。

私のコレクションが超一流と言えるようなものではないかもしれないが、それでもその中には現代ロシア絵画の美しさを伝えられる作品があり、その絵画に魅せられ、それなりの点数の実物の作品を所有する私自身が、せめてその絵画の素晴らしさをアピールし、おしなべてロシア絵画が日の目を見ない日本の状況に一石を投じるようなことをしなかったなら、ほかの誰にそうした役割を期待するのであろうかといった自問を繰り返すうち、少しは私もロシア絵画の普及に役に立つようなことをしたいと思うようになったのである。

はじめは画廊等のスペースを借りて、コレクションを見せることを空想したりしていたが、何かの事業の一環としてするのでなかったらその効果も薄く、長続きしないことは目に見えているので、取りあえず諦めることにして、結局消去法で最後に現代ロシア絵画についての本を書くという考えが残った。しかし、あれこれと考え、いざ書こうという段になってみると、そう簡単でもなく、差し当たり私に出来そうなことと言えば、実際私が魅せられた現代ロシア絵画の作品を紙上でお見せして、それによりロシア絵画の美しさを読者の方々にお届けすることぐらいであり、その制約の中で何が出来るか心許ないが、書い

てみないことには始まらないので、とにかく書いてみようということになったのである。

本書は絵が解らないと思っている人やロシア絵画になじみがない人にも入りやすいようにという考えと、また、ロシア絵画の理解がより深まるような書き方をするにはどうすればよいかといった見地から、実際絵にそれほど関心のなかった私が現代ロシア絵画に魅せられていった経緯を初めに述べることにし、その上でその絵画作品を私のコレクションの中から紹介するという構成にした。

そうした話の展開のために、いきおい、「わたしの絵画蒐集物語」といった側面が強調されたものになるであろうが、むしろそうした物語の一貫性を尊重し、その話の展開の中で作品をご覧頂くという趣向である。

言わずもがなのことであるが、作品は現代ロシア絵画がどういうものであるかを知ってもらうために、あくまでひとつの例として紹介するもので、主体は、紹介例を通じてその絵画の芸術的特徴を把握し、その本質を開示することにある。

作品の紹介は四章からなり、目的別に四つの異なった側面からそれぞれに相応しい作品を選び、またその間に十九世紀後半のロシア美術史を挟んで、総じて現代ロシア絵画がどういうものであるかといったことが、出来るだけ明らかになるように書き進めたいと考えている。ただし、抽象絵画は、画廊でほんの稀にしか目にしなかったという理由で対象から外してあり、また、テーマ対象の写実主義絵画についても、その画風は多様であり、いろいろな流派があるようであるが、本書はそのような現代ロシア絵画全般の傾向を網羅的に紹介するというものではなく、現代のロシア画壇で主流派を占めている伝統的なリアリズム絵画の作品に的を絞るつもりであることをここで予めお断りしておきたい。その理由は、ロシアで世界にすぐにも通用する芸術レベルの現代絵画と言え、何と言っても伝統的なリアリズム絵画であり、その絵画芸術の素晴らしさを少しでも伝えることに、本書の主眼があるからである。

このささやかな拙著がロシア絵画理解の一助になれば、それに優る幸せはない。

出会い

私が大学を卒業したのは一九七〇年である。その同じ年に、今は倒産して存在しない東京のさる大手の画廊が、販売のための展覧会という形で、恐らく戦後初めてのことと想うが、まとまった数の現代ソヴィエト絵画(ソ連は崩壊して、既にない。旧ソヴィエト絵画の中心がモスクワとサンクト・ペテルブルグにあったことを考慮して、これ以降は混乱を避ける意味で、ロシア絵画と総称することにする)を日本に紹介している。展覧会は札幌の某デパートで行われ、好評を博したという。一九八九年の春、仕事の関係でモスクワに赴任する直前に、偶然古本屋で七三年と七四年に東京のデパートで開催された現代ロシア絵画の展覧会のアルバムを手に入れたが、その巻頭の辞から七一年にもどこか地方都市のデパートで同じような展覧会が行われ、七二年からは東京で毎年一回の割で展覧会が開催されていたことが判る。アルバムは今も大事に持っていて、時々見ているが、そのアルバムから判断する限り、七三年は特に優れた絵が集められていたように思う。

七〇年代はその画廊の活躍のお陰で、ロシア絵画は日本である程度のブームにさえなっていたようである。七〇年代にロシア絵画に関する文献が幾つか翻訳され、紹介されたこともそのブームを反映しているのであろう。以前その画廊に勤めていた人に数年前に聞いた話では、現代ロシア絵画は全部で約二万点日本で販売されたという。その数から言って総てが良い絵とは考えにくい、優れた絵が含まれていたのも確かであろう。それなりに良い仕事をしていたと思うが、その画廊がロシア絵画とは無関係なスキャンダルを伴って倒産してしまったことは、ロシア絵画にとって大きな不幸であった。その後、彼らの事業を引き継ぐような本格的な画廊は現われず、ロシア絵画は日本でその本当の良さを理解される前に、定着の芽を摘み取られてしまった。

私自身はと言えば、八九年モスクワに駐在するまでは絵に特別な関心があったわけではなく、七〇年代の上述の日本のロシア絵画の動向については、当時ほとんど門外漢に等しかった。

そんな中で、モスクワのトレチャコフ美術館所蔵の近代ロシア絵画の展覧会が東京のデパートで開催されたことは仄(ほの)かに記憶している(後で知ったところによると、それは七六年のことであった)。実際見には行かなかったのであるが、白い羽根飾りの黒い帽子に黒い外套をまとい、無蓋(むがい)の馬車に座った貴婦人の絵を展覧会の宣伝のポスターか何かで見たことがある。黒い瞳に愁いを湛えた貴婦人の異国情緒豊かな美貌に、淡い憧憬を抱いたことを覚えている。ずっと後になって、その絵が十九世紀後半の移動展派の画家I・N・クラムスコイ(一八三七~八七)の傑作、「見知らぬ女」(一八八三)であることを知った。日本では「忘れえぬ女」と訳されているその絵は写真を拡大したものであり、実際の絵ではなかったので、厳密な意味では、私が最初に見た本物のロシア絵画とは言えないかもしれない。

最初に見た本物の絵としては、それより前の七〇年のことになるが、同じく十九世紀後半に活躍した風景画家I・I・シーシキン(一八三二~九八)の「ライ麦」(一八七八)を挙げることが出来る。絵には黄金の穂がたわわに実ったライ麦畑が広がる中、その中程から奥に

かけて枝振りの良い十本あまりの松の大木が秋晴れの空を背にして疎(まば)らに聳(そび)えるように立ち、また、ライ麦畑の前景にはライ麦を左右に押し分けるようにして畑の中を通じる農道がその姿を露わに見せていて、荷車が丈の低い雑草を踏み締めて轍(わだち)を残したその地面では、折しも低空飛行で通り抜けんと二羽の燕が落とした影がその素早い飛翔を追っているといった長閑(のどか)な田園風景が描かれている。

ロシアで有名なその絵をモスクワのトレチャコフ美術館か、あるいはサンクト・ペテルブルグのロシア美術館で見たのは、大学を出て半年ほど、旧ソ連専門の小さな旅行社に勤めた経験があり、その会社からグループツアーの副添乗員としてモスクワ等を訪れた時のことである。階段を上って展示室に入るとすぐ真正面にその絵はかかっていた。絵を見た場所がどちらの美術館であったかの記憶は最早定かではないが(近年になってトレチャコフ美術館を訪れ、旧館でその当時の展示室を探したが、それらしく思われる場所は見当たらなかった)、展示室に入った途端、思いがけずライ麦畑が視界に飛び込んできて、絵から強烈な衝撃を受けたことは、今でもはっきりと覚えている。

ライ麦の穂の一本一本が克明な鮮明さをもって迫ってき、その圧倒的な量の輝く黄金の穂に目が眩む思いだった。後頭部から背筋にゾクゾクとした感動が走り、そのまま何秒かは、体が麻痺したように動けなくなってしまった。良い絵を見ると髪の毛が逆立ち、震えが背筋を走ることその後も何度か体験しているが、体が言うことをきかないというような経験は後にも先にもその時きりである。

低空飛行の瞬間を捉えた燕の飛翔や農道の清澄な佇まいは私自身の幼年時代の心象風景を彷彿とさせ、その意味でもその絵は懐かしい。ずっと後年になってアルバムで絵のサイズを調べて意外な感じを持った。ロシア絵画としてはそれほど大振りとは言えない百号ほどの横長の画布に描かれた作品であるが、私の印象ではその三倍は大きく見えた。恐らく絵を鑑賞したというよりは、額縁を乗り越えて、その絵に描かれた実際の風景の中に入り込んでしまったような印象体験からそう思えたのであろう。その強烈な印象のためか、その時美術館で見たはずのほかの絵は不思議と言ってよいほど記憶に残っていない。

その後、「ライ麦」は所蔵しているトレチャコフ美術館の改築の絡みで、私のモスクワ駐在期間中も含めて、長らく再会する機会に巡り会わなかったが、プライベートでモスクワ等を訪れた九七年七月、漸くトレチャコフ美術館で再会を果たすことが出来た。大変に優れた絵であることが再確認でき、それなりに深い感慨を覚えたが、前に体験したような衝撃的な感動は、残念ながら、甦(よみがえ)らなかった。

現代ロシア絵画について言えば、最初に出会った作品は、なかなか印象深い絵であった。この章の冒頭に述べた例の画廊の別会社が旧ソ連との貿易を手がけていて、輸出の船積の仕事をもたらうために時々訪れていたが、その担当者とは比較的懇意になって、八七年頃だったか、営業訪問したある日のこと、事務所に隣接している画廊の特別室に突然招かれて、現代ロシア絵画の粋(すい)を何点か見せてもらったことがある。絵画販売の担当者が何か質問でも待ち受けるようにそばに付き添ったために、落ち着いて鑑賞出来なかったのが今にして思えば残念であった。その中の一点は特に気に入って参考に値段まで尋ねたので、よく記憶に残っている。二十号ほどの少し横長の油絵であったが、背景の川の対岸の低い丘の上には夕日が沈みかけ、丘の深緑の森と中景から前景のさざなみ立った川面は夕映え

に照らされて、静けさの中に美しく、どっしりと落ち着いた表情を見せていた。その絵の静かな夕暮の、深みのある色合いが忘れられない。後年になって、前述の現代ロシア絵画の展覧会のアルバムを見て、そこに載っていたロシア(共和国)人民芸術家 N・I・オーセネフ(一九〇九~八三)の作品、「静かな夕べ」がその絵に酷似していることに気がついた。間違いなく同じ絵であったと思われ、もう一度じっくり鑑賞してみたい気がしきりにするのであるが、今となっては、それも叶わぬ夢であろう。

初めて絵を所有する

一九八九年七月から九三年五月までの約四年、モスクワに駐在した。その時期は、折しも当時のゴルバチョフ大統領が民主化と市場経済への移行を目指してペレストロイカ運動を推し進めたが、試行錯誤の混乱の中で経済は落ち込み続け、遂にはソ連が崩壊するという歴史上の激動期であった。

ところで、ゴルバチョフ氏はその公明正大さと先見性をもって時代を動かした点や、時代に先んじていたがゆえの悲劇性において、私の愛して止まない十九世紀ロシアの文豪たちと一脈通じるものがある。ソ連が従来の上では西側先進諸国からますます後れをとることや経済を疲弊させている軍拡競争の無意味なことをいち早く悟り、新思考外交で世界を米ソ二極対立の冷戦構造から平和共存へと導いた功績は計り知れない。しかし、国内においては根強い官僚主義と特権階級に阻まれ、成果を出せないまま、経済再建の志を半ばにして退陣のやむなきに至ったことは周知の通りである。保革両陣営から攻撃され、ロシア国民の彼への信頼は地に落ちたままであるが、歴史は決して彼を見捨てないであろう。いつのことになるか、定かでないが、いずれロシアにおいても彼の先見性がしかるべく理解され、彼がなした事業が正当に評価される時期が必ずやってくると確信している。

その激動期にモスクワで生活し、制度や法律、価値観等あらゆるものが短期間のうちに根底から覆(くつがえ)り、日々の生活の中で人々がその直接的影響をまともに受けるのをそばで垣間見るという得難い体験をした。規則がいろいろ変り、束縛から解き放たれた人々は自由を実感し、社会の変化に熱い期待を寄せながら議論し合ったが、一方では、時の経過と共に物価は高騰し、物不足が深刻化していった。上から与えられた急激な変化に対し、大部分の人々は当然のことながら、従来の生活パターンや考え方、価値観をそう機敏には変えることが出来ず、時代の大きな流れに受け身に対応することとなった。どう生活を維持防衛していくかが人々の日々の大きな課題となり、仕事そっちのけで生活物資の獲得のために長い行列に加わったり、また、少し時間的に後のことになるが、路上に立って道行く人に物を売るようなことも、日常茶飯事化していった。

画家を職業とする人にとっても、それは例外ではなかった。むしろ、自己の芸術性、表現の深みを追求することに神経が集中されているだけに、生活の辛苦を嘗めたに相違ない。ただ彼らにとってそれは一般の人より遅くやってきたと想像出来る。販売ルートのひとつである画廊で絵が売れているうちは問題はなかった。一番先に時代の変化の影響を受けた画家は恐らく一流に属する画家であったであろう。一流の画家は国が定期的に絵の制作を注文し、生活の面倒を見る代りに、一般の画廊で作品を売ることは禁じられていたが(また、一九八〇年代の前半頃までは、同じく文化財保護の観点から百名ほどの特定画家の作品が原則国外持ち出し禁止になっていたようである)、絵を買い上げる国のシステムに乱れが出てくると、生活のために一部の一流画家の作品も少しずつ一般の画廊に出回るようになった。そうしたことが当局に知れて、一時的に閉鎖になった画廊もあったと聞いている。

私がモスクワに駐在していた期間は、折しも画廊に絵が最も豊富に出回っていた時期ではなかったと思われる。駐在の後半になって、絵画の国外持ち出しについての国の規則が変わったために、外国人の旅行者や出張者がよく訪れていた画廊でも絵が売れなくなる

のであるが、そのことについてはまた後の章で触れることにしたい。

そういう時期に日本人一人事務所の初代の所長としてモスクワに単身赴任し、初めの一年は長期滞在者の用のホテルに事務所と住居を構えた。住居は事務所とは別棟の二DKであったが、居間として使用した十畳ほどの部屋は南に面していて、日当たりが良かった。駐在の仕事にも慣れ、モスクワでの生活の緊張からある程度解放された翌九〇年四月のある晴れた休日のこと、居間にぼんやりくつろいでいて、ふと部屋の殺風景なことが気になった。ソファの対面はステレオ装置を置いてあるほかは何も遮るものがない白壁で、隅っこの方にカレンダーがひとつかかっているきりである。あるメーカーに勤め、モスクワ駐在の経験もある知人が、その駐在期間中に好きなリトグラフを何十点か集めたと話していたことを思い出して、絵でも飾ったら少しは生活に潤いが出るかもしれないと思いついた。

それに私は部屋に花を飾るのは好きではない。花瓶に挿された花は、安心して見ていられるのは最初の日ぐらいのもので、その後は毎日少しずつ精気の薄れていく様子を見るのは何となく気がかりの種であり、その分花を見る楽しみもそがれてしまう。それで、部屋に花を置くことは端から考えず、何となく絵をかけてみようという気になったのである。

それから暫くして、初めてロシアの画廊を訪れた。ロシア語の呼び名を直訳すると美術サロンとなるが、その呼び名の方が高級に響く。店の見てくれは私たち日本人の目からすれば、高級感のある画廊には見えないが、それは仕方がないとしても、売っている絵の方はそれなりの芸術品で、ロシア語の呼び名の高級な響きに相応しい。

私が最初に行った画廊は、レーニン通りが内環状線の上を跨いでクレムリン方向へ二十メートルほど進んだ左側の道沿いにある。オクチャーブリ広場の斜向かいに当たるので、モスクワに駐在している日本人の間では通称オクチャーブリの画廊と呼ばれていて、観光客等もよく訪れる所である。長い立方体の形をした大きな画廊で、中央に入口があって、展示場は左右に分かれている。壁という壁のところせましと絵が掛けてあり、また床にも立てかけられるだけ立てかけてある。全部で三百点強はあっただろう。ほとんどが油絵で、水彩やリトグラフもわずかながら置かれていた。また、中では絵ばかりでなく、画材や民芸品等の土産物、美的センスを感じさせる図柄の染め物(布のスクリーンで木枠に収められている)や絨毯(じゅうたん)等も売られていた。通りに面した広い窓は白い透かしのカーテンで遮られていて、照明も昼間はつけないので、中は少しばかり薄暗い。色々と見た挙げ句、三十号ほどの油絵を一点選んで、持ち帰った。

居間の白壁の中央にかけて、毎日顔を突き合わせるようになったその絵は、A・V・オフチャーロフ(一九二六~九四、ロシア芸術家同盟会員)という画家の描いた「靄の朝」(制作1989年 油彩・ボード 90 x 70 cm)という作品(本書の表紙に掲載)で、乳白色の靄がまだ晴れやらぬ夏の早朝に、少年が沼の岸边に一人座って釣り糸を垂れているといった風景が描かれている。少年のそばには少し朽ちかけた木の水汲み場が沼に突き出していて、その先は水面がずうっと画面いっぱいに広がって、沼の対岸の木々は遠く近く、靄に煙って霞んでいる。

絵は写真と違って、いつまでもじっと見ていられるから不思議である。絵の細部に分け入って見ていると、いろいろ空想に誘われて、何だか自分もその絵の中を散策しているような気がしてくる。食後などにソファに座って、暫しそんなふうに絵を見ていて最初に

気付いたことは、絵の具の色合いが光に微妙に反応して、見る時間により、絵がわずかながら違って見えるということであった。部屋の光量の違いによって、朝昼晩と見る度に、絵から受ける印象が微妙に変るのである。見ているうちに何かと新しい発見があり、そのためにまた何かしら発見が期待出来そうな気がして、自然と見る距離や角度をいろいろ試しながら絵と対峙するようになった。

絵にはそれぞれ、絵が一番良く見える視点が必ずあるもので、一般には、ある程度距離をとって見た方が絵は映える。「靄の朝」は、寝室の入口から斜めの角度で六メートルほどの距離をとって見るのが一番良い結果が得られた。要するに、住居の中では絵との距離が一番取れる位置がその場所で、それ以上距離を取ろうとすると寝室の奥に入ることになり、絵が見えなくなってしまうのである。

ある日、その位置から斜めに絵を見た時、沼の水面に力を感じ、画面が左右及び奥の対岸の方向にずっと広がる印象を受けたが、その途端、何十年も前の学生の頃に、何人かの友達と、どこだったか、湖にピクニックに行った時の思い出が突然甦った。みんなで湖に向かって道を歩いていると、遠くから思いがけず、人家の庭から家と木々の茂みに切り取られた一部の水面が覗いた。反射的にやっと湖に辿り着いたと直感し、やれやれと思ったのであるが、水面には切り取られた陰にずうっと広がりがあることを感じさせる力が漲っていた。その絵からも同じような力を沼の水面に感じ取ったわけである。絵にそんな面白い世界があるのを最初に手に入れた絵を通じて知ったのであるが、それでその絵により一層注目することになり、絵の理解もまた、自ずと深まったと言える。

絵を鑑賞するようになって以来、自然の景色にも注意を払うようになったが、黄昏時、散歩しながら木立を観察すると、靄に包まれた絵の木々の佇まいがそれらの木立の見え方に生き写しであることが解る。画家という者は良く観察しているものだと、つくづく感心したり、またある時は、前景の草の疎らに生え、なだらかに右下がりになっている地面が見た目以上に距離があって、凹凸に富み、どっしりした実在感が表現されていることに気付いて、驚きを覚えたりした。

絵の細部の中で一番目がいったのは釣りをしている少年であった。はじめは草むらに腰かけた少年のデッサンの確かさに感心したりしていただけてあったが、見ているうちに、少年が朝靄の中で白い帽子を被っているのはなぜだろうか、帽子は余計なのではないか、あるいはほかに意味があるのだろうかとか、釣りをしながら何を考えているのだろうかといったことが気になり始めた。釣りをしながら俯き加減に座っている姿勢は悩みを持った人の姿勢でもある。その姿勢は、十九世紀後半のロシアの優れた画家の一人である I・N・クラムスコイの有名な作品、「荒野のキリスト」（一八七一）を連想させる。キリストは荒野のごろごろした岩のひとつに腰かけ、孤独の中で沈思している。民衆への深い愛ゆえに良心と葛藤するその悩める表情は、また、画家と同時代のロシア知識人の苦悩をも表現していると言われている。少年の方は沼に向かって俯いていて、顔の表情は見えないが、八九年に描かれたその絵の中で、「靄の朝」の作者はロシア社会の混乱とその行く末の懸念を釣りをしている少年の心に託したのかもしれない。

少年を見ながら、その姿勢に絵とは全く関係のない私自身の心の悩みをも重ね合わせて、自分自身のことをぼんやり考えることもあった。また別の時は、少年の被っている白い帽子はそういう悩みを否定する象徴としての意味があるようにも思えた。靄がかかった沼でひ

とりぽつんと釣りをする少年の姿に誰しも一抹の寂しさを覚え、そのため悩んでいるように見えるのであるが、一方絵を見る側のその時の気分によっては、白い帽子は単にその寂しさを和らげるため、バランス上描き加えられただけなのかもしれないという気もしてくる。そんなふうに同じ絵を毎日見ている少しも飽きがこない。まるで絵に描かれた実際の景色を額縁のある窓から眺めているような、そんな具合であった。

モスクワの孤独と向き合った気晴らしの余地の少ない私生活に、少しでも慰みが見出せればということで、何となく買い求めた絵であったが、予想外の面白さを見出して、それなら、絵の左右の白壁の空いたスペースにも一本ずつ釘を打って貰い、気に入った絵をかけてみようかという欲も湧いてくる。そんな次第で、ほとんど偶然と言ってよいようなきっかけから、絵を鑑賞したり、時には買い求めたりすることが私の数少ない趣味のひとつに加わることになった。

駐在して一年近く経った九〇年の五月、外国の大使館や駐在員事務所に仕事や生活上のサービスを提供している外務省の付属機関ウポデカから、事務所をあてがわれることになり、それとほぼ時を同じくして、アパートも用意してもらうことが出来た。モスクワの西南、地下鉄の終点に当たるユーガザーパドナヤ駅の少し手前の、郊外に向かって左側の方にこんもりした森があって、アパートは、その森の北端の手前に立っている何棟かの建物の中の、森から少し離れた建物のひとつにあり、その建物の半分は、森に向いている南側がロシア人、土地が開けて見晴らしのきく北側が外国人の住居になっている。

十六階建の北側の十四階にある三DKのアパートに七月初旬に移り住んで、その時初めて、それまで生活していた長期滞在者用ホテルが単身の外国人にとっては住み心地の悪い所ではなかったということに気がついた。住居のあった建物にしろ、はじめ事務所のあった別棟にしろ、建物の出入口に人の出入りを管理している従業員がいつもいて、出入りの度に挨拶したり、何かと声をかけてくれる。彼らには老若男女を問わず総じて、日本の都会ではとうになくなってしまった他人に対する素朴な思いやりが感じられる。生活のペースがゆったりしていて、気持ちにそれだけ余裕があるためであろう。自然の成り行きで彼らと親しく会話を交わすようになった。

ところで、彼らは二十四時間仕事をした後二日休むという勤務の仕方で、通常二人ずつペアーを組んで働いていた。そうした勤務方式のためか、ほとんどがまだ若い三十前の家族持ちの女性で占められ、男性の場合は年金生活の老人でなければアルバイトの学生であった。夜も九時を回る頃には彼らも暇になるので、お茶でも飲みにくるようにと時々誘ってくれた。

よく声をかけてくれたのは、青い眼をした金髪で年はまだ二十五歳前の女性で、名前はナターシャということにしておこう。彼女は結婚して、子供を産んだ後太ってしまったために、美貌がやや損なわれたようであるが、娘の頃はすらりとして、なかなかの美人であったと想われた。椅子に腰かけて笑ったりほほえんだりした時の彼女の笑顔は魅力的で、小さなぽっちゃりした手は女性らしい優しさを感じさせた。

彼女とペアーを組んでいたのが、彼女より少し年上の女性で、名前をガーリヤと呼んでおこう。眼は褐色で髪の毛は黒く、目に力があって、芯は強そうな女性であったが、いつも笑顔で迎えてくれ、人が善かった。

ガーリヤには駐在した年の大晦日の夜、家に招待されて、ロシアの人たちと一緒に新年を迎えるという貴重な体験をさせてもらった。彼女のご主人はロシア人にしては、背はそう高くなく、中肉中背で、年の頃は三十歳ぐらいであったが、やはり人が善さそうなところが感じられた。紹介された時、彼の褐色のどんぐりまなこに一瞬好奇の色が浮かんだのを認めたが、それは彼の妻から私のことをいろいろ聞いていて、どんな男か想像を巡らしながら私に会うことを心待ちにしていたという風であった。初対面にありがちなぎこちなさをそれほど感じることもなく、互いにすぐ打ち解けることが出来た。私のほかに近所に住む彼らの友達で、強度の近視が手術によりメガネの矯正なしで正常に見えるようになったという三十歳前の男性客が一人いて、暫くみんなでお茶を飲みながら話し込んだ。新年のために大事に貯めておいたお酒を戸棚の奥からいろいろ出してきて、午前零時近くなる

のを待って、彼女のご主人がシャンパンで乾杯の音頭を取り、旧年に別れを告げて呑み干し、そして少し呑んだ後零時になると、また、新年を迎えながらみんなで乾杯し、杯を呑み干した。それからは四人で明け方まで雑談したりダンスをしたりしてご馳走を食べ、しこたま呑んだ。とても親切なもてなし好きな人たちであった。最後には明け方の肌を刺すような寒さの中をみんなで幹線道路まで歩いて、その親切さに大きな感銘を受けたのであるが、そこでかなり長いことかってタクシーを拾い、私が乗り込むまで見届けてくれた。

少し話が逸れてしまったが、ナターシャとガーリャは事務所があった棟の一階にあるこぢんまりしたホールの左奥のカウンターで三日に一度の割で働いていた。もう一人、初老の男性が勤務班に加わっていたが、こちらは主に建物の入口に入ってくる外来者をチェックするのが仕事であった。ファックスがまだ普及していない頃で、回線と電源の関係で事務所として利用していた部屋にはテレックスが設置出来なかったため、東京宛の通信は一階ホールのカウンターの奥に置いてあるテレックスを使って、彼女たちに有料で発信のサービスをしてもらっていた。

そんなことで茶飲み仲間に入れてもらえるようになったのであるが、いつも私ばかりでなく、ほかの長期滞在者の何人かにも声がかけてあって、ホールの右奥の彼女らの控えの間にシャンパンやワイン等のお酒を持って一人、二人と集まり、彼女たちが暇になるのを待つことになる。東欧やアゼルバイジャンからの人たちが多かったが、私もロシア語の勉強を兼ねてみんなの話に加わり、彼女たちが出してくれるトマトやキュウリ、サラミ等を肴にして甘口のお酒を酌み交わし、みんなと同じようによく笑ったものである。職住接近であっただけに、普段仕事を終えた後はそのまま住居に戻り、孤独と向き合ったような生活を送っていたのであるが、その一方で、時々オアシスの水を飲むように人々の温かみにほっと一息つける時間を持てたことは幸運と言うべきであつたろう。

誕生日や国際婦人デー等の生活の節目にロシアの人たちがどのように祝うかも彼女たちを通じて知ることが出来(ロシアでは大人にとっても誕生日は大事な生活上の出来事で、それゆえ友達ともなれば、相手の誕生日を忘れずにいて、その日がくると必ず電話でお祝いを述べるのが慣わしである。職場でも誕生日を祝うことが多いようであるが、お祝いをしてもらおうというよりもむしろ、誕生日を迎えた人が、一緒に働く人や共通の友達を招いて、普段のお付き合いの感謝を込めてご馳走するのである。招待された人が花束やちょっとしたプレゼントを持ち寄ることは言うまでもない。国際婦人デーは祝日で、男性が愛を込めて女性に贈り物をする)、ロシアの生活の匂いを身近に感じながら、そんなふうにして結構楽しい慰みのひと時を過ごしたのである。

そんな次第で、建物一階の出入口に人が常駐することもなく、従ってそれだけ人と接触する機会の少ないアパートに移り住んだ直後の暫くの間は、その建物自体が持っている何か人の温かみに欠けたような、外界から孤立した雰囲気とその分余計にとまどい、時として何とも捉えようのない遣瀬(やるせ)なさを覚えることがあった。七月は十一時過ぎまで明るく、部屋に戻っても何となく外に遊びに出たいような中途半端な気持ちになる。夕飯の支度をしながらビールでも呑んでしまった後は、もうこれで車も運転出来ないし、歩いて出かけるにはどこも遠すぎるというわけで、台所の窓から外を眺めながら、まるで家に閉じこめられたような気になってくる。それで、そんな気分打ち勝つために、軽快な音楽を大音量でかけて気を紛らしたり、音楽に合わせてエアロビックスまがいのことをしたり

して、気分転換を図ったものである。絵を沢山かけられるように部屋の壁に一メートル強の間隔で穴をあけ、ネジをはめ込んでもらったのもその頃のことである。

後から振り返ると、ほんの一時のそんな落ち着かない状況が、現代ロシア絵画の蒐集にのめり込むきっかけのひとつになったことが解るのであるが、絵とは全く関係のないこんな個人的な話をあえてここでさせて頂いたのも、この機会にロシア絵画が私個人に及ぼした影響について触れておきたいと考えたからである。

絵画鑑賞は絵とそれを見る個人のコミュニケーションであると常々思うが、絵にかかわる個人の体験も、裏を返せば、その絵が人に与える効果の一面を語っているのである。現代ロシア絵画は、前にも述べた通り、見る時の光量や距離や角度によって微妙に印象が変わり、絵が語りかけてくるように見えるために、何度見てもまた絵を見たいという思いがその都度新たに生まれる。そのためアパートに戻ることが楽しみにさえなり、また、実際部屋でじっくりと絵を眺めていると、絵の世界に惹き込まれて自然と気持ちが慰められ、心が落ち着く。それが気分転換となって、その後、何かの仕事に取りかかったり、読書や考えごとをしたりすることに苦もなく移行することが出来、現代ロシア絵画を鑑賞することそのものの楽しさとあいまって、絵のそんな副次的な効果にも随分と助けられたと言うことが出来る。

そんなわけで、孤独の克服をきっかけとして、絵の蒐集熱にもいきおい弾みがつくことになり、毎週休みになると絵を見に出かけることが多くなった。気に入る絵はなかなか見付からなかったが、それでも時間の経過と共に少しずつ絵は増えてきて、それぞれの個性で部屋を引き立てることになった。アパートに戻った時の部屋のがらんとした感じは不思議なくらい和らいだものになり、仕事から帰ると、まず部屋で一休みしながら、ゆっくりと自分の子供の顔でも見るように一通り絵を眺め、それが私には殊の外、大きな慰みになったのである。

良い絵を求めて

土曜日はよく画廊巡りをした。アパートから車で五分あまりの、レーニン通りに面した所にひとつ画廊があり、道順からいって大抵はそこから見始め、レーニン通りをモスクワの中心に向かってオクチャブリの画廊、次にクレムリンの横を通り越して、ボリショイ劇場の裏手のペトロフカの画廊、最後が私の事務所の裏にあったクトゥーゾフ通りの画廊の四カ所にだいたいコースが決まっていた。

一般に展示する場所が明るくないと絵が暗く見えて映えないものであるが、どの画廊も申し合わせたように窓に白いレースのカーテンをかけ、昼間は照明をつけない。日本人のモスクワに駐在している人や駐在経験のある人からロシアの絵は暗くて陰気だというような話をよく聞く。また、モスクワを訪れた日本の画家が、絵が暗いのは絵の具が悪いせいではないかと疑っていたとかいう話を又聞きしたこともある。美術家中央会館に隣接する新トレチャコフ美術館に展示されている絵を見ても、確かにスターリン時代の絵は時代を反映してか、暗い絵が多いのも事実であるが、近年の現代ロシア絵画について言えば、決して絵が暗いということではなく、にもかかわらずそういう印象が強いとすれば、それは絵を見る場所が薄暗いことに原因を求めることが出来るであろう。

店を薄暗くしてあるのにはちゃんと理由があって、ロシア人にはそれで充分明るく見えるのである。それに気がついたのは、最初の事務所が日当たりが悪く、昼間でも薄暗かったため、視力を保護する必要から電気スタンドをつけていたところ、ある日秘書に眼に悪いから消してくれと言われたためである。ロシア人は日本人に比べて明るい所は眩しく、暗い所はよく見えるといった眼の構造になっているらしい。モスクワをよく知っている人なら、そう言われてみればと思ひ当たるであろう。第二シェレメチボ空港の送迎ロビーが昼間、国の表玄関である国際空港にしては貧弱なくらいに薄暗いのに、照明をつけない理由もこれで説明がつくし、かつて街灯が足りないくらいであったモスクワの夜の薄暗い市街を走るロシア製乗用車のメインライトは、日本車に比べると目立って暗く（ただし、遠方を投射するビームライトは日本車と同じように明るい）、また薄明の夏の夜は車の多くがスモールライトだけで走っているというのなるほどと納得がいく。私が駐在し始めた頃は、日本車をモスクワの街で見かけることはまだ珍しく、日本の明るさと高めの照射角度をそのまま持ち込んだ日本車のメインライトはロシア人にとっては明る過ぎるために対向車が眩しがって、必ずといってよいくらい、パッシングで消すように合図をしてきたものである。

ともあれ、薄暗い画廊でロシア人には普通の明るさに見える絵も、明るい所に住み慣れているせいで、暗い所に鳥目になっている私たち日本人には暗めに見えてしまう。特に現代ロシア絵画は光に敏感に反応する反面、暗い所では映えて見えない傾向があつて、日本人の眼の見え方に合わせる場合は、もう少し明るい所で見ないと絵の真価が問えない。そのため、その点を考慮して、気持の上で明るさを補正して見るが必要になるが、それを忘れずに注意深く見れば、薄暗い中でも良い絵を見分けることは可能である。

ロシアの現代絵画はジャンルとして宗教画、歴史画、風俗画、肖像画、裸体画、風景画、静物画、抽象画等があつて、油絵のジャンルの総てが一堂に会したかのようであり、また表現様式は幅広く多彩で、画風もさまざまであるが、画廊に展示されている作品の中心は

何と言ってもリアリズム絵画の風景画や静物画が占め、ほかは時々見かける程度である。

もっとも、抽象画はそれ専門の画廊が何軒かあったようである。私にも抽象絵画の良さが解らないではないが、具象画ほどには関心が湧かなかったために、友達に付き合っただけで二軒ほど立ち寄ったくらいで、自分からは進んで行くことがなかった。

水彩画も時には良いのがあった。色調が柔らかく透明感も高く、水彩画ならではの独自の世界があるが、スケール感や色の細かいニュアンスの違いが出しにくいといった点で、私には何か物足りなさがつきまとう。駐在期間中、いろいろ興味を持って見ることは見たのだが、結局、手に入れるほど気に入る絵には出会わなかった。ただ、その意味するところは、絵の表現手段やジャンルにこだわらず、何でも出来の良い絵の中から一点選ぶとすればどれになるかといった観点から絵を篩(ふるい)にかけて見ているからで、同じ土俵で考えた場合は、油彩の方により大きな表現の幅があり、優れた絵同士を比較すると、どうしても油彩画が有利になってしまうということである。しかし、本来は水彩と油彩はそれぞれ別の表現手段として見るべきものであり、その意味ではロシアの水彩画もレベルの高い、注目に値する絵があることを申し添えておきたい。

私がよく訪れた四軒の画廊で、合わせて七百点ほどの油絵が展示されていた。一週間に一度、展示の絵の半分が新しい絵に替えられ、二週間で残りの半分が入れ替る。入れ替えは通常金曜日の夜に行われ、土曜日は新しい絵に直面出来るという仕組みになっていた。やはり土曜日は画廊の稼ぎ時なのであろう。一カ月で約千四百点ほどの絵を見る計算になるが、中には原則通り替えられずに暫く置かれている絵もあったようだし、見に行けない週もあり、また私が辿り着く前に売れた絵もあるであろうから、私が見た絵は、月千点弱と思われる。展示の絵はみんなそれなりのレベルにはあって、総じてどの絵を選んでもまず大きく外れることはなさそうな出来であった。しかし、その中でも特に優れた絵とそうでもない絵との出来映えの差はかなりあって、玉石混淆といった印象であった。当然玉の割合は少ないが、その玉の芸術レベルはなかなかの水準と思われた。また、玉の中でもいつもそばに置いて飽きがこないと言えるような、より力のある絵はさらに少なく、一般の画廊ではいつも出会えるというものではなかった。

日曜日は画廊が休みであったので、美術館や露天で行われている絵のバザール(市場)にもよく出かけたものである。絵のバザールといっても、腕時計やマトリョシカ(ロシアの代表的な木製人形。日本のこけしからヒントを得て作られ、大きさの違う人形を入れ子式にそれぞれの体内に納める)等の民芸品、切手やバッジのコレクションやアイコン等に混じって絵を路傍に立てかけて売っている。だいたいそれを描いた画家自身が売っていたようであるが、中には画学生の息子が描いた絵を母親が売っていることもあった。

はじめのうちよく行った所はイズマイロフ公園のバザールで、白樺の森の中にある遊歩道を五十メートルほど、道の両側に露店がひしめき合っただけで並んでいる。ロシア人の若い夫婦等がゆっくりと乳母車を押したり、小さい子供の手を引いたりして散歩がてらに立ち寄り、売り物の品定めを楽しんでいた。

それから暫くして、イズマイロフ公園のバザールは森から外れた別の場所に移されたと教えてもらい、今度はそちらへ出向くようになった。金網の高めの柵に囲まれた、日陰のないその場所には中央アジアの絨毯が沢山進出するようになり、いつも人でごった返して

いかにもバザールという雰囲気になったが、その分絵の展示は減ってしまった。

アパートから遠いこともあって、それで自然に足が遠退いたが、そうこうするうちにまた、イズマイロフからはじき出されたと思われる絵の露店がオクチャーブリの画廊に沿った歩道に並ぶようになって、画廊や美術館に行く時等によく立ち寄った。絵の露店はそこで一年かそこらの間、外国人の観光客や出張者、モスクワの市民たちで結構賑わっていたが、その後、そこからさらに徒歩で十分足らずの内環状線を挟んでゴーリキー公園の向かいにある美術館、美術家中央会館の広場の前の歩道に移された。

絵のバザールは、はじめロシア人の友達に勧められて、良い絵が沢山あるという触れ込みだったので期待して見に行った。露天で白日のもとに見る絵は良く見えるはずであるが、全体のレベルは画廊よりはるかに落ちるかなというのが正直な印象であった。午後出かけたので、良い絵はひょっとして午前中に売ってしまったのかとも考え、次回からはなるべく午前の早い時間に行き着くようにしたが、どうもそういうわけでもないらしかった。全部で二百点かそこら展示されていて、中には美術館にある有名な絵を模写した絵があったりする。ほとんどが油絵で、抽象絵画や宗教画ほかいろいろなジャンルの絵やさまざまな画風の絵がある。ジャンルから言うと、やはり多いのは風景画であった。

その風景画について言えば、それを描いた画家そのものの力はそれなりにあるはずなのに、売るために描かれたというか、ちょっと安易に流れて手抜きをしたという感じのする絵が目立ったのが気にかかる場所であった。デッサン能力は充分あって、返す返す残念に思うのであるが、色遣いがきれい過ぎるために、現実離れした絵になっている。現代ロシア絵画の主流は十九世紀後半以来の伝統的な写実主義で、平たく言うと、自然や街並み等の風景を現実に即して絵に再現する画法である。それらの絵も写実主義の伝統に則ってはいるが、現実から汲み取ったものを表現するためにはもっと魂を込めると言うか、感性が求められるところに従ってもっと多種多様な色を加えなければならないところを、ちょっと見には人目を惹くようなきれいな色彩で時間をかけずに短絡的に、画一的に仕上げているという感じがする。

実を言うと、どういう彩りで描くかということが、大家とそうでない画家の分かれ目になる重要なポイントであり、紙一重のようであっても、その隔たりは才能と努力なくしては埋めることの出来ない大きな差なのである。そのような描き方で画家の力量が伸びるはずはなく、私としてはもっと自分に挑戦して、背伸びをしてもらいたい気がした。

友達付き合いをしていたロシア人の画家から駐在も終る頃になって聞いた話であるが、画廊はソ連芸術家同盟(ソ連崩壊後、ソ連芸術家同盟はなくなり、その機能はそれぞれの独立した共和国の芸術家同盟に引き継がれた。これ以降は混乱を避けるため、ソ連芸術家同盟を明示する必要がある場合を除いて、ロシア芸術家同盟と総称する)によって運営され、会員の作品販売の受け皿になっている。そのため、その会員でない画家はそれらの画廊からは締め出されているということで、それでやむなく彼らは露店で絵を売るようなことになっているらしい。

とは言え、露店にもまともな絵がなかったわけではない。それで、頬髯と顎髯を生やした友達のその画家は、絵の専門学校で絵を教えていたこともあり、性格は陽気で、且つロシアの大地のように広い心を感じさせるところのある愛すべき男であったが、画廊のその話をしてくれたついでに、露店出身の画家の出世話を熱っぽく、力を込めて語ってくれた。

何でも、露店で絵を長年売っていた画家で、その下積みの中から実力が認められて一躍有名になった絵描きがいたらしい。彼は露店にも良い絵があるとは直接言わなかったが、そのエピソードを力説することにより、そう言いたかったのであろう。彼のその話は別にしても、露店にも数は少ないものの、それなりの絵があったことは私も承知しており、そこで気になる絵に出会ったことも何度かあって、実際に何点かの絵を買い求めている。

また、一九七四年時点の古い資料で恐縮だが、旧ソ連芸術家同盟の会員は画家が約八千名いて、会員を志望し申請中の画家が七千名いたという。その数字は私の駐在当時、無論多少の違いはあったであろうが、大筋では大きな変動はなかったと思われる。その予備軍の数字から言って、滅多に露店に顔を見せない画家が飛び入りで才能溢れる絵を展示する可能性は充分あり得たわけで、私が露店に時々出かけていったのには、そういう可能性を期待する楽しみもなくはなかったのである(ただし、一九九八年に二回目のモスクワ駐在をして気づいたことであるが、芸術家同盟系の画廊が一九九三年以降徐々に淘汰縮小を余儀なくされた結果として、露店にも比較的良好な絵が流れるようになって、近年露店の絵画状況も多少様子が変わりつつあるようである。右に述べた状況は、それゆえ、私が最初に駐在した時期の印象であることをご理解頂ければ、幸いである)。

絵を見る場数を踏んでいくと自然の成り行きとしてロシア絵画に対する理解が深まる。それには、勿論、優れた絵を数多く鑑賞することが大事であるが、それと同時に難点のある絵を見ることも、絵の理解を深めるのに必要なことであり、それによって、絵を描くということがいかに才能と年季を要する難しい芸術であるかということを実感出来ようになる。

一般にロシアの風景画家は基礎がしっかりしていて、通常、人物もそれなりに描くし、静物も描きこなすという印象を受けるが、それでも絵の対象を常にうまく描けるとは限らない。川の水が逆巻いて落ち込む様子は水の勢いを自然に表現するのが容易ではないし、人物や疾駆している馬等を実在感や躍動感があるように描くのも、同様に難しい。画廊に群像を描いた歴史画がたまに出るが、大抵は人物が描き足りない感じがする。人物はそれを表現する色合いに深みがないと重みが出にくい。また、担いでいるバケツに水が入っているならバケツの重さが判るようであればならないし、空なら担ぐ人の姿勢が自ずと変わってくるというものである。そういった点がうまく描けていても、時には、構図の取り方が適切でないために、どことなくちぐはぐな、せせこましい感じに陥った絵に出会うこともある。構図は絵の描写意図を効果的に表現し得る視点から、ゆったりと見映えのするように捉えるのが原則のようであるが、失敗例をたまに見ることからも、それをいつも成功裏に実現するのは必ずしも容易でないことが窺われる。

芸術レベルの高い作品はそのような難点を全部クリアーして、構図、デッサン、色彩バランスと三拍子揃ったものになっているわけであるが、その三要素の中でも色彩にかかわる事柄が一番学びにくく、画家の生得の才能に深く結びついているように思われる。

いずれにしても、絵画鑑賞のかたわら、時間をかけて良い絵を探し求め、気に入った絵を少しずつ蒐集していったのであるが、以降の章ではそれらの絵の一部を目的別に選んでお目にかけることにしたい。

作品紹介、まずはプレリュード

画廊で巡り会った絵をこれから紹介させて頂こうと思う。ただ問題は、もし絵が実物の作品であるなら、それを鑑賞頂くだけで絵そのものの判断が出来るのであるが、実際は写真撮影された絵を紙面でご覧頂くわけである。写真の絵は、サイズや素材の違いということもあるが、それだけでなく絵の正確な色がなかなか出ないために、そこからは絵の適切な判断がしにくい。

実を言うと、写真は絵の表情を実物通りには伝えきれないことを日頃より痛感しているので、紙上で絵を見て頂くという考えに迷いもあった。絵と写真は違うのかといった質問を実際真面目とも冗談ともつかない調子で訊かれたこともあるが、絵を写真撮影した場合の比較において考えると、実物の絵は、私の蒐集した現代ロシア絵画について言えば、見る時の光の量や距離、角度によって絵の表情が微妙に変化し、受ける印象がその都度変るという特徴がある。絵によってはその変化はかなり著しいものがあり、それが人の注意を惹きつけてやまない大きな魅力のひとつでもあるのだが、それに対して写真は全く性格を異にする。写真は撮った瞬間の絵の表情を固定し、絵のように光に敏感な反応もしないので、語りかけてくるような動きは感じられない。が、その反面、見る環境にはあまり左右されない。ロシアの油絵が動的な見方に反応するという側面に注目すると、絵と写真との歴然とした違いが浮き彫りになるのであるが、その当然と言えば当然の違いは、絵をより効果的に写真撮影する上で参考にすることが出来る。

ところで、私たちが美術館で絵を鑑賞する時は、絵を静的に見ているのが通常である。その時の与えられた条件の中で指定の位置から絵を見て、判断しているわけである。私も画廊で絵を見る時は、昼間の明るい時刻を選ぶものの、限られた条件の中で絵を同じように静的に鑑賞し、その中で良い絵を選んでいたのであるが、家に持ち帰っていろいろな光の条件や違った角度や距離からその絵を見ることになり、経験的に絵がより映えて見える条件があることを知っている。

絵により多少異なるようであるが、その条件は自然光の十分な明るさと広いスペースの中に見出すことが出来る(それに気付いた時、美術館の多くが、自然光を取り入れた、広く明るいホールを有しているのは、単に見てくれだけの問題ではなく、絵を動的に見る余地を提供するという意味があったのかと、いまさらのように合点がいった)。絵を動的に見るということは、取りも直さず絵の一番良く見える状況を見つけ出すことにあり、絵の一番映えて見える状況で初めて絵の真価を知ることが出来る。

そこで、絵の瞬間の表情を固定する写真の特徴を生かして、絵のなるべく映えて見える状況で写真を撮った場合、本当に絵の良さは引き出せないのかという問題を考えてみると、その答えは、満足ゆく出来映えとはいかないが、妥協出来る程度には可能ということになる。

私も帰任してから蒐集した絵を写真に撮り、私用に供するために一冊の絵のアルバムを作ったが、用途からいって絵が写真の画面いっぱい収まるように近距離から撮影することになる。その距離からは絵の遠近感や立体感をしかるべき姿で見分けることは出来ない。その点では鏡に映った映像を複写するというカメラの特性からして元々写真にハンデがある。それで、写真を撮った距離から絵を見た時との比較で写真の出来を判断するこ

とにしたが、良い条件下であっても、ありふれた室内撮影では絵の正確な色がなかなか出ないということが判った。試行錯誤の結果、晴れた日に庭の日陰にイーゼルを立て、自然光の中で三脚に固定したカメラで撮影するようになって、色の再現にかなりの改善をみたが、写真の絵の色合いが焼増の度に変るところを見ると、仕上がりの出来は印画の仕方にも関連があるようである。絵の実物をよく見知っている人がその絵の写真を焼きつけするのであれば、その条件を調整したりして実際の絵の色彩により近付けることは可能かもしれないが、現実にはそういうこととは無関係にプリントされるので、出来上がった写真は色の表情が絵とは少し違ったものになる。色の近似値が取れていれば、ある程度のところで妥協するしかない。出来てきた写真を実物の絵と比較すると、写真の絵はちんまりときれいにまとまっている。そのため絵によっては写真の方がよく見えたりもするが、それはその絵がたいした物でないことを証明していると言っても過言ではなく、優れた絵は決して写真に負けることはない。写真の絵が実物に比して見劣りするのは、絵の生命とも言える色彩が本物と多少違い、絵の持つ深みのある表情の再現にその分、難が出るためである。写真を手に持ち、めいっぱい目から離して見ると、その点が少し補正され、実物の絵に近づく感じがするので、絵の写真を見る時、私はいつもそうすることにしている。

このように写真は絵の表情を充分には伝えきれないのであるが、それをことさらここで説明してきたのは、写真の絵からは実物の絵の出来映えについての正確な判断がしにくいということのほか、本の一部として掲載される写真の絵が、読者には絵そのものとして受け入れられてしまうのではないかと危惧したからである。私の経験から言っても、アルバムで見知っていて、多少見くびっていた絵の実物を初めて見て、そのあまりの印象の違いにびっくりし、実物の絵は予期に反して見応えのあるものであったことをいまさのように認識したことがある。つまり、写真に再現された絵のイメージを無意識のうちに絵そのものとして受け入れていたというわけである。

そこで、そういった点を補い、本物の絵がどういうものかをなるべく実物に近い姿で知ってもらうために、日頃から実物の絵をよく見知っている私が、改めてその絵を鑑賞し、そこから受けた印象を絵の解説として述べることにした。

絵画鑑賞が個人のさまざまな見方を許容するという意味で、私の感想はあくまでひとつの見方であり、今述べた目的のために参考として解説を付するわけである。写真と絵の違いを前知識として頭に入れて頂き、絵のサイズや解説を参考に、紙面からなるべく目を離して絵を見て頂ければ、写真の絵も実際の絵に多少とも近づいた姿で立ち現れることになり、絵の良さもある程度は判断出来るのではないかとと思われる。時間を置いて何度か見て頂ければ、絵の理解もそれなりに深まるので、願わくば、折を見て一度ならずご覧頂くことをお勧めしたい。

図版1の絵は、モスクワの郊外にもよく見られる茶系の水を湛えた沼を中心にして、自然の中で素朴にゆったりと営まれるロシアの夏の生活の一齣を表現したものである。絵の前景には緩やかに傾斜して沼へと続く原っぱがあり、その背後の少し高い所から画家の視線が沼や沼を囲む木々の茂みや沼に突き出た水汲み場、その少し手前の小屋を見渡してい



図版 1 V.A. サフォーノフ (1931 – 2003)

ロシア芸術家同盟会員

「夏(ポドリスク)」(制作 1980 年) 油彩・画布 90 x 60 cm

るが、折しもその原っぱを辿って老婆が水汲みに訪れようとしているといった光景が夏の強い日射しの中でリアルに描かれている。

絵を蒐集し始めて間もない頃にオクチャブリの画廊でこの絵を見付け、モスクワの夏の雰囲気がよく出ているところが気に入って、入手したものである。絵の裏面に「夏(ポドリスク)」の題名が記されているので、ポドリスク市の郊外の夏を描いたものと後で判るのであるが、画家の在住の地でもあるそのポドリスク市はモスクワを三十五キロほど南下した所に位置している。モスクワやその近隣のロシアの夏は、北国であるだけに、日射しは強くとも高原の夏のようにさわやかと想われがちであるが、六月や七月ともなると、そんな日ばかりでなく、昼間は日本の夏のように結構蒸し暑い日が続くことがある。

この作品にはそうした真夏日の強い日射しが漲っていて、なかなかの労作と思われる。沼の水面は、強い日射しの照り返しでぎらぎらと生气に溢れ、沼を取り囲む木々は暑さに萎えたように項垂れている。その描写は画家の並々ならぬ表現力を感じさせ、また、水汲みに行く老婆の姿には動きがあって、沼に向かって少し坂になった地形を危なっかしそうに杖を突いて、そろりそろりと降りて行く感じがよく出ている。

老婆の描かれている位置は、水汲み場を支点として沼とそれを視界から遮っている木々との境界線に通じる直線上にあり、また、小屋の位置も水汲み場の同じ支点でその直線と交差し、もう一方の画面左の沼と木々との境界線に通じる直線上に描かれている。老婆と

水汲み場、小屋の相互の位置関係がすっきりとしていて、強い安定感があるため、なぜそう見えるのかと不思議に思いながら絵を注意深く見ていて、そういう構図になっていることに気がついたのであるが、対角線の安定した構図の効果があるため、この絵は全体として、一見雑然とした風景の中にもしっかりと芯のあるまとまりが感じられる。小屋は窓がないので、水の畔によくある風呂場であることが判る(ロシアの田舎では風呂の日と言って、金曜日毎に蒸し風呂を沸かす習慣が残っている)。母屋はきっと少し離れた所にあつて、老婆はそこから水汲みにきたのであろう。昔から水汲みは女性の仕事であったようであるが、さすがに腰の曲がった老婆には酷な労働に思われ、そこはかたなく生活感の漂うその後ろ姿に老婆にまつわる生活やその人生背景についてのさまざまな想像に誘われる。



図版 2 V. A. チェプカーソフ

「夏の日」(制作 1960 年代?) 油彩・画布 72 x 55 cm

図版 2 の絵は、ロシア芸術家同盟の会員にもなっているある彫金師から手に入れたものである。その彫金師は私のロシア語の先生の友達で、彫金だけでは生活出来ないのも、知人に委託されて絵も細々と売っていたらしい。先生から会ってやってくれと紹介されて、彼が数点の絵を私のアパートに見せにきた時、この絵は額縁もなく、時の経過のために少し薄汚れていて、実際何十年か前に描かれた絵という感じであった(経験を積んで解ったことであるが、この絵の色調バランスの取り方も、六〇年代の作品に時々見られる類のやや古い画法に属している)。それがどういう画家なのかを含め、委託した絵の所有者も、彼自

身も、その絵についての知識を持ち合わせていなかった。ただ、画家の名前と絵に描かれた場所としてどこかの地方都市名を教えてもらったのであるが、残念なことに、都市名の方は暫く後に今度は私が失念してしまった。入手時のそんな経緯からして、この絵の題名は不詳ということになるのであるが、無題のままというのもこの絵が可哀相な気がして、私が後から仮に「夏の日」という当たり障りのない題名をつけたものである。

ご覧の通り、この絵には真夏の炎暑の盛りに砂地の河岸で甲羅干しをしている人々や川で泳いでいる人たちの情景が、川の対岸に半ばシルエットのように霞んで見える町の建物を背景にして描かれている。川は大型船も航行しているほどの深い川で、水浴している砂地の方の河岸には遊覧船が出航の時間を待って停泊している。私が気に入ったのは人々の夏を楽しむ姿が立体的に実在感をもって描かれているためであり、また、空からの熱射が空気を熱風のようなピンク色に染め、その色調が川の照り返しや砂地の茶系の色調との自然な調和の中でいかにも暑い川辺の夏という雰囲気醸し出しているからである。

蛇足ながら、その絵にまつわるエピソードをここに紹介しておこう。ある商社の駐在員で、趣味のひとつが私と同じ絵の蒐集であったところから懇意にしてくれていた人が帰任することになって、「絵の輸出許可をもらうため文化省の人をアパートに呼んであるので、何か許可を取る絵があったら、一緒にどうぞ」と声をかけてくれた。画廊以外で求めた絵は税金の支払いのために輸出許可証を取る必要があったので、私は彼の好意に甘えてその絵を頼むことにした。予め写真二枚と絵の実物を彼に預けて、指定の時間に少し遅れて彼のアパートを訪ねたのであるが、彼は戸口で私を迎えるなり、「石井さんの絵は、文化省のご婦人方がしきりに褒めていて、何か随分と良い絵のようですよ」とおうように笑って、彼女たちの評価を教えてくれた。眼に好意を浮かべ、明るくほほえみかけてくれているその二人のご婦人方と挨拶を交わし、いつしか雑談するうち、生活と時間の荒波に揉まれて才能を浪費してしまったのかもしれないその無名の画家に思いを馳せた。私のほかにも絵の鑑定の専門家である彼女たちが、その絵を高く評価して、どういう人なのかと画家としての彼に興味を惹かれている。彼がそのことを知ったら、きっと私以上に嬉しかったことであろう。私の持っている「ソ連芸術家同盟会員名簿」に彼の名前は見当たらない。

「雨上がり」(図版3)は、バルト海に面したラトビアの漁村の浜辺の風景を描いた作品である。なぜそこがラトビアの海と判るのかと言えば、同じ画家の作品で、同じような浜辺の風物を描いた「ラトビアの漁夫」という題名の絵をほかに所持しているからで、絵としてより優れていると思われるこの作品の方をここでご覧頂くことにしたのである。この絵には、驟雨(しゅうう)の通り過ぎた直後の、動きのある雲がまだ低く垂れ込め、その隙間からは明るい晴れ間が覗く空が雄大なスケールで描かれ、その空や遠く彼方まで見渡せる白い波頭の立つ海を背景にして、「雨上がり」の浜辺の、漁夫の生活の一齣が、美しく力強いタッチで表現されている。

前景浜辺には漁網が浜にはみ出たボート等が描かれ、ボートからほど遠からぬ波打ち際には、浜に錨を打ち付けた一隻の小型漁船が、船首を浜に向けて係留されている。漁船の甲板では、漁夫が一人、何やら作業をしているが、船首が岸に向けられていることや昼間の情景であることから見て、彼は漁から戻ってまだ程ないところのように思える。その姿



図版3 R.L. ポドベードフ（1920－1992）
ロシア芸術家同盟会員
「雨上がり」（制作1991年）油彩・画布 70 x 50 cm

は、背後の低い雲の動きと浜に打ち寄せる波のリズムの中で一層忙しそうに見える。

この絵の優れた点は、何よりも雨上がりの新鮮さの漂う海辺の、動きのある情景がバランスの取れた鮮明な色彩で再現されているところであろう。漁船の船首に突き出た長い棒のような漁具、恐らく漁網を支える浮きであろうが、その赤や青の標識旗の存在は、この絵の色彩バランスを整え、動きのある情景をより強める役を果たしている。気になるところを言うとするれば、浜に打ち寄せる波の質感がやや硬質なことであるが、この画家はそういう画風を特徴としていて、それは単に好みの問題ということになるのであろう。

「モスクワ郊外の冬」（図版4）をオクチャブリの画廊で目にした時、即座に良い絵だと思ったが、迷った挙げ句、結局買わずに画廊を後にした。それはその絵が四十号ほどもあり、日本に持ち帰って部屋にかけることを考えた場合、サイズが大き過ぎるように思えたからである。前に述べた通り、絵画蒐集の最初に手に入れた作品（「靄の朝」）も三十号ほどあって、実は、それも「ちょっと大きかったかな」という気がしていたのである。しかし、どうも気になって落ち着かない。その絵に後ろ髪を引かれるような思いで、翌朝またその画廊に立ち戻った。その日は日曜日で画廊は閉まっていたが、入口の厚手のアクリルガラスの扉に眼を擦りつけるようにして顔の周りのガラスを両手で塞ぐと、中がよく見え



図版 4 F. V. シャパーエフ (1927 年生まれ)

ロシア芸術家同盟会員 ロシア功労芸術家

「モスクワ郊外の冬」(制作 1991 年) 油彩・画布 117 x 74 cm

る。その絵がまだ売られずに、前の日と同じように柱に立てかけてあるのを認めた時の、思いがけずこみ上げてきた嬉しさのために、もうほかのことは何も考えずその絵を買い求めることにした。

大きな絵は一般にまず小さめの画布にエスキス(下絵)を描いてから大作に挑むという描き方をするので、画家の力が込められた労作が多いようである。その絵は私からサイズの歯止めを取り去った意味でも記念すべき作品で、それ以降、絵のサイズのことはよほどのことがない限りは、気にかけなくなった。

この絵を近くで見ると、雪もどこことなく薄汚れた白の色合いで描かれ、野辺の地形のわずかな凹凸を出すためか、雪の白にピンクがかった灰色が随所にかすかに混ぜ込んである。なぜこんなにくすんだ色調にするのか不思議に思うのであるが、この絵の情景に相応しい適度の明るさの下で距離を置いて見直すと、起伏の多い山道を馬が橇を引いて残していった軌跡のほかは、人の踏み入っていないままの純白の雪の野辺が自然な実在感をもって色鮮やかに再現するのである。くすんだ色調は、適切な距離を取って絵を見た時に自然な雪の色彩が出るように、すべて計算通り画家の技量から割り出されたものだということが解る。その雪の野辺に連なって差しかかった二組の馬橇は、実際に目の前を通り掛かるようにリアルに描かれ、馬が首を振りふり橇を引く感じがよく伝わってくる。背景は起伏に富んだ地形を心持ち上から見下ろす視点のために、雄大な情報量の多い自然が圧縮されて折り重なって見える。特筆すべきは、落葉した白樺の林の佇まいにえも言われぬ実在感が表

現されていることであろう。その雄大な自然をバックに二組の馬車が純白の雪の照り返しを受け、色濃くシャープにフォーカスされる。この絵は、私の見る限り、見紛うことのない一級品である。

ところで、この絵を入手してから少し後に、先頭の馬の足の運びが不自然なことに気が付き、絵を手に入れたことを暫くの間後悔したことがある。気になって、いろいろなアルバムで馬の描いてある絵を探してみたが、同じ歩調の馬は見当たらない。また、モスクワの道路を時々人が馬に乗って通ることがあるので、行き会った時は、馬がどのような足の運びをするのか注意深く見守った。足の動きが素早過ぎるため定かには分からないが、どうもその絵に描かれたような足の運びにはならないように見える。それで、その絵を見る度に、わざわざそんな歩調の足に描いたのにはきっと理由があるはずだと、あれこれその理由を想い巡らした。想像していた通りの答えは、休暇でウイーンに行った時に確認することが出来た。偶然手にした観光案内のパンフレットの表紙が遊園地の乗り合い馬車の写真になっていて、子供や大人の乗った馬車を引いている馬の足は、絵の馬のそれと同じ運びになっていた。重い物を引く時負荷がかかって、馬はそのような、素人目には不自然に見える足の運びにもなるらしい。絵に描く対象を画家がよく知っていることを再認識する結果となり、馬の足のことはその後、気にならなくなった。



図版 5 V.T. ダヴィードフ (1923 – 2007)
ロシア芸術家同盟会員 ロシア功労芸術家
「時化始め」(制作 1991 年) 油彩・画布 94 x 73 cm

「時化(しけ)始め」(図版 5)は、二艘のヨットを絵の中心に据え、どこか湖でのヨットレースか、またはその練習の最中に、にわかに空が掻き曇り、突風が吹き始めたといった情景を表わした風景画である。絵の後景には小高い山があり、ヨットから断崖になっている岸まではかなりの距離があるようであるが、時化始めの波のうねりの度合いからそこが海ではなく、湖であることが判る。先行する画面右側のヨットは不規則な風の動きを捉えているのに対し、左手前のヨットは順風満帆で力強く安定感があり、風の動きが「時化始め」らしく不安定で一様でないことを示している。

絵の焦点は言うまでもなく、画面左手のヨットにあり、前景手前の波の存在により強調されたうねりの中を風に帆を膨らませて疾駆するヨットの力強い動きが表現されている。白が基調のヨットの色合いと色彩バランスを考慮してわざわざ色を違えて描かれたクルーの服や帽子の色合いは、変化に富んだ表情を見せる水面の深い色調に良く調和している。そればかりでなく、この作品はよく見ると、絵の各構成要素のそれぞれが相互に対比の構図になっていて、背景の山と二艘のヨット及び湖、それに空とは、その位置や形状、大きさ及び色合いや陰影の度合いの総てにおいて、相互に絶妙な調和とバランスがあることが感じられる。それは、絵の構成要素を相互に対比吟味し、巧みに調整を施したからであるのは言わずもがなであり、画家の高度な絵画構成力と描写技量に裏打ちされて、この絵はヨットの力強い動きを焦点に、美しさと同時に力感と躍動感と安定感の備わった、大変見応えのある作品に仕上がっている。画面左方向からは心持ち日が射し、ヨットや背後の山の一部をほんのり明るく照らしているが、この淡い光の存在がヨットと湖及び山とのコントラストを鮮明にし、この絵の芸術価値をより高いものにしている。

「流水」と題されたこの絵(図版 6)は、サンクト・ペテルブルグのイサーク聖堂を背景にネヴァ川の流水を描いたものである。イサーク聖堂は高さが一〇一・五メートルあり、十九世紀半ばに四十年の歳月をかけて完成したロシア正教の大伽藍である。時のロシア帝政の権勢の大きさを彷彿とさせるその建物は、町の中心地の一角に聳え建ち、サンクト・ペテルブルグの人たちが誇りとする、いわば、町のシンボルのひとつである。その威風堂々とした英姿が、この絵からも伝わってくる。

この絵はアパートから左斜め向かいのレーニン通りに面した画廊で見付けたものであった。その時そこにもう一点良い絵があって、それを描いた画家は私も気に入っていたのであるが、駐在期間が重なって、仕事と絵の趣味を通じて親しい付き合いをしていたある日本企業の所長さんが、私の所有するその画家の絵を大変気に入っていて、彼から「その人の絵を見つけたら、是非教えて下さい」と頼まれていた。そのまま遣り過ごしてしまうには勿体ない絵であったため、その絵の方は彼に譲ることにし、私は「流水」を手に入れたのである。

そんなことがあり、彼が私の紹介したその絵を買ったついでに私のアパートに立ち寄ってくれて、「流水」を一緒に見ることになった。彼は学生時代や社会に出てからも、長らく趣味で油絵を描いていたと聞いていたので、その経験に敬意を表して、「流水」についての感想を特に絵描きの観点から求めてみたところ、「古今の泰西名画と言われる絵は大抵、下から三分の一か三分の二の所に構図上の仕切りがあるが、この絵の構図はどちらか



図版 6 A. F. ミチューリン(1929 – 2004)

ロシア芸術家同盟会員

「流氷」(制作 1991 年) 油彩・画布 100 x 70 cm

と言うと真ん中辺りに仕切りがあって、名画の構図からはちょっと外れているのかな」と、ほかに言いようがなかったことに戸惑いながらも、正直な、しかし、いかにも学生時代に絵の制作を学んだ人らしく、なるほどと思える感想を述べてくれた。

彼が帰った後、私も彼の言葉が少しばかり気になって、この絵が私の見込んだ通りの出来映えであることをより子細に確かめてみたくなった。それで、今度は部屋の照明をつけ、じっくりと絵を見直してみた。絵との距離を稼ぐため、長方形の部屋の左側面の壁から窓際のスピーカーボックスに絵を立てかけ直して、その対面の部屋の出入口のドアの外から眺めたところ、ネヴァ川の水面が対岸からこちら手前にぐーっと広がり、色の対比が濃くなって、川の表情がにわかに生気を帯びた。青みがかった純白の流氷はゆったりと雄大に流れるネヴァ川の紺青の水面から心持ち盛り上がり、あるいは川面に張りつくようにして浮遊している。流氷や微風に吹かれて小刻みに震える川面からも、また晴天の柔らかな陽光からも、まだ寒々とした、しかし開放感に満ち溢れた春の息吹が伝わってくる。距離を置いて鑑賞すると、川面の表情は人を惹きつけるだけの魅力を充分備えていることが判り、絵の焦点が題名通り「流氷」にあることとなるほどと納得出来た。

ところで、距離を取ると大抵の場合、後景が遠ざかって奥行きが出るのであるが、この絵は不思議に、どっしり立っているイサーク聖堂は微動だにせず、川面だけが前景の方に広がってくる。その効果が出るため、この絵の視覚上の構図は偶然の一致か、ちょうど下から三分の二の所に仕切りがくるのである。



図版 7 A.Ya. コリツォフ (1912 – 1990)

ロシア芸術家同盟会員 ロシア功労文化労働者

「モスクワ・クレムリン」(制作 1974 年) 油彩・画布 117 x 69 cm

「モスクワ・クレムリン」(図版 7)は、モスクワ川の対岸からボリショイ・カーメンヌイ・モスト(大石橋の意)越しに、クレムリンを見渡す景観を描いたものである。ワシーリー・ブラジェンヌイ聖堂を含めて、ほぼクレムリン全景の美しい展望が得られるところから、この方角からクレムリンを描いた絵は割に多いようである。私もそうした絵を画廊で何点か目にしているが、この作品は中でも芸術レベルがより高く、また、何よりもクレムリンが厳めしい政治や権力の象徴というよりも、歴史的な観光名所としての意味合いを込めて描かれているところが気に入って、手に入れたものである。その絵はいたるところ平和でのどかな雰囲気に溢れ、その広い構図の中で沢山の乗客を乗せた遊覧船が航行するモスクワ川や、観光バス等の車の列がゆっくり動くボリショイ・カーメンヌイ・モスト、その背後の明るく柔らかな色調の大クレムリン宮殿等の建物や教会の群れがゆったりと描かれている。

この作品は一九七四年の制作であるが、それを画廊で入手した時の売り子のお婆さんの説明によれば、「画家自身が気に入って長らく手元においていたものを、彼の亡くなった後暫くして、夫人が生活のためやむなく手放したもの」らしい。橋の上で渋滞する車の列に「本当かな」と思えるほど何台もの観光バスが見え、その情景からは経済的にも豊かな余裕が感じられる。ブレジネフ時代の経済停滞の始まりかけた頃で、まだ高度経済成長の余韻が残っていた時期に制作されたものであるだけに、国も国民も自信に満ち溢れているといった感じが絵にも漂い、ある意味で、古き良き時代を窺わせる作品である。



図版 8 A. S. クラーギン（1926 – 2011）

ロシア芸術同盟会員 ロシア功労芸術家

「ダゲスタン」（制作 1965 年）油彩・画布 70 x 50 cm

「ダゲスタン」と題されたこの絵(図版 8)は一九六五年の作である。オクチャーブリの画廊にこの画家の比較的小振りな作品が一度に八点ほど出展されたことがある。半分は建設現場の風景画で、それらは恐らく、国から注文を受けて制作した大作の下絵ではなかったかと想われる。この絵は、後の残りの四点の一般の風景画の中で私が一番気に入った絵であった。画布の裏面に作品名、画家名、制作年度のほかにエチュードとのただし書きが記されている。ロシアのどこかの美術館にこの絵の大作がしまい込まれているのかもしれない。

ダゲスタンは独立問題で揺れているチェチェンの東側に隣接したロシアの共和国で、私はまだ行ったことはないが、この絵を見て、大カフカス山脈を擁した、きっと美しい山国であろうと想像している。

川を両側から挟み込んでいる山裾の切り立った岩肌は実にリアルな岩の質感が伝わってきて、その高い標高ゆえに木一本生えていない後景の山並み全体が、同じように峻厳な切り立った岩肌を持っていることを感じさせる。山裾の交差する地形の懷に位置して、周囲とは異質の安息地のように見える緑地の村落と山の狭間を伝わって流れてくる川の静かな佇まいは、荒削りの山と対比されて一層際立ち、見る者にほっとした安らぎを与える。濃い縁取りを特徴とする力強い筆致と川の蓬（よもぎ）色の落ち着いた色合いが印象的な作品である。

この絵を手に入れた時、前出の「モスクワ郊外の冬」の画家の大振りの作品も一点同時

に買い求めたのであるが、実を言うと、この絵と同じ画家の作品で食指の動いた絵がほかに二点ほどあったのである。今でも忘れもしないが、一点は千島列島の島のひとつの、霧の立ち込めた入り江の港を海上から描いてあり、もう一点はどこかシベリアの田舎町の街並みを自転車に乗った中年の男を中心に据えて描いた絵で、いずれも力強い筆致の、かなりの力作であった。絵をそんなにいっぺんに買う余裕がないのは百も承知していたが、良い絵がこちらの都合通り等間隔の間を置いて現われるとは限らない。またその反面、翌週もっと良い絵に出会う可能性もあるわけである。暫く離れ難い気持でそれらの絵を見ていたが、結局しかたなく画廊を後にした。次の土曜日にまだその絵が売れていなかったら、どちらか一点でも買おうかと思案していたところ、その日がくる前に、画廊の絵がごっそり盗難に遭ったという噂を耳にした。土曜日に訪れた時は、展示の絵ががらりと様変わりしていたので、噂は本当だったようである。あの時、それらの絵を思い切って手に入れなかったことが心残りで、いまだに後悔している。



図版 9 D. チュフライ

「サドーバヤ内環状線」(制作 1992 年) 油彩・画布 50 x 40 cm

図版 9 の「サドーバヤ内環状線」は、クレムリンを中心にして、そこから半径二キロ半ほどの所を環状に走る道路の、クレムリンから見て北西に当たる一区画の情景を描いたもので、画面後景の中程に見えている建物がアメリカ大使館である。

モスクワは、大まかな言い方をすれば、クレムリンを核とする市の中心からサドーバヤ内環状線を経て幹線道路が郊外に放射状に延びている。車を運転して道に迷うことがあっても、この道路さえ見分けがつけばどうにか家に帰り着くことが出来るため、駐在したての外国人が最初に覚えるのがこの道路でもある。普段は交通量の激しい道路であるが、冬を除いた時期の週末ともなれば多くのロシア人が郊外のダーチャに出かけてしまうため、車の往来が嘘のように少なくなって、右側通行や道に慣れるための車の練習にはまたとない格好の場所となるのである。

サドーバヤ(庭園の意)という名前がこの環状道路につけられているのは、十六世紀末にモスクワとその外界とを仕切る境として木の壁がクレムリンを遠巻きに取り囲んでいたものが、やがて壁が取り払われて、その環状の跡地に花や木のある庭園を添えた道路が造られていたことに由来する。この絵の作者は一九八八年編纂の「ソ連芸術家同盟会員名簿」に載っていないが、絵は画廊で求めたものであるのも、その編纂日以降に会員になった画家と想われる。絵から受ける印象から、恐らくまだ若い画家なのではないかと想像しているが、定かではない。

ともあれ、絵の出来映えの方はかなりのもので、サドーバヤ内環状線の雰囲気巧みに表現されている。道路は思い通りの良い大きな構図で描かれ、実際の道路が持つ道幅の広々とした感じがよく出ている。この絵の優れたところは、その広い道路を走る車がどっしりとリアルに表現されていることであろう。適度な距離を取ってこの絵を見ると、見た瞬間に車は心持ち後ろに遠退き、重心が少し下がったように見えて、かちっと焦点が定まる。そんな刹那の経過を経て、走る車の表情にぐっと安定感が増すのも、不思議なところである。

図版 10 の絵は「春」という題名である。モスクワは五月のメーデーの前後の頃に、落葉樹が一斉に芽吹いて、三日かそこらのうちに蕾を広げ、あっという間に新緑が萌え出る。この絵はその時季の、モスクワかどこかの郊外の風景を白樺に焦点を当てて、柔らかくさわやかなタッチで描いた労作である。

白樺はロシアではどこにでも見られる代表的な落葉樹で、この木ほどロシア人に親しまれ、愛で慈しまれている木はほかにない。昔から多くの詩や歌に詠まれ、また、小説の自然描写の中でも度々その木に対する優しい詩情が述べられている。恐らく、白地のすらりとした、女性を想わせるような優美な白樺の姿がロシア人の心を掴むのであろう。

この絵にはそのような、白樺に対するロシア人の伝統的な愛情が色濃く感じられる。長い冬から解放されて若葉を芽吹いた、まだ樹齢の若い白樺たちは、春の開放感を謳歌するというよりは、華奢でどこか心許なげである。それを優しく見守る画家の目が絵全体に溢れていて、ほほえましさを誘われる。白樺は柔らかな優しい色調で描かれ、その周囲の自然もみんな、野原や近くに生える常緑樹も、川や川の対岸の林も、そればかりでなく空までが、白樺に調和するように柔らかな色調で統一されている。この絵を見ていると、「草木もなびく」という表現を思い出す。本来は違う意味で使われることわざであるが、それを連想するのは、白樺を優しく見守る心がひとつになって、周囲の自然が白樺色に染まっているからである。それが少しも不自然でなく、郊外に広がる春の美しい風景から切り取



図版 10 A. P. ブイコフ (1912 – 1997)

ロシア芸術家同盟会員

「春」(制作 1992 年) 油彩・画布 100 x 75 cm

ってきたように見えるのは、この絵の優れたところであろう。少し距離を取って絵を見直すと、前景の野原が起伏をもって広がり、川まではかなりの距離があることが解る。川幅も見た目以上にゆったりとしていて、雲は立体的に見える。この絵が単に柔らかい優しさだけでなく、さすがに男性の画家が描いただけに、しなやかな強靱さが共存しているという印象を受けるが、それは釣りをする少年たちの服の色彩が全体の柔らかな色調にぴりっとした感覚を添え、また、空気の澄み渡った透明感が鋭く絵の空間を貫いているからであろう。

残念ながら、この画家の作品はこれ一点しか所有していないが、最初の駐在も終る頃、モスクワの私設画廊で偶然彼の展示即売の個展を見る機会に恵まれた。大抵のモスクワの画家がそうであるように、彼の絵も男性的な雄大な絵が多く、なかなかの大家であることを再認識することが出来たが、それらの絵には私のひと月分の現地給料を優に超えるほどの値付けがされていた。彼の作品をじっくり鑑賞出来たのと、宣伝用の小冊子のアルバムを手に入れたのが、せめてもの、とは言え大きな収穫であった。

「シベリアの中庭」(図版 11)は、どこかシベリアの中庭に焦点を当てて、農民の生活の



図版 11 S.P. ボチャローフ (1953 年生まれ)

ロシア芸術家同盟会員

「シベリアの中庭」(制作 1980 年) 油彩・画布 70 x 50 cm

一齣を描いた作品である。中庭はよくロシアの小説に出てくるような革命前の地主屋敷と違って、こぢんまりとしたものであるが、後景に広大な空間を配してその狭さを和らげている。ロシアでは自分用の畑を耕すために農耕馬を飼っている農家が今でも珍しくないやに聞いているが、この絵にもそんな情景が描かれ、住居のそばに厩のある昔ながらの家の造りから、馬を大事にする農民の習慣が窺える。後景に霞んで見える広大な湖から、中庭はバイカル湖を囲む丘の中腹辺りに建つ農家を描いたものではないかと勝手に想像したりしているが、ひょっとしてそれは湖ではなく、本当のところはシベリアの大森林なのだという気がしないでもない。

それは兎も角として、この絵は対角線の構図と門の背後の一点から前景画面の方向に放射された直線上に概ね建物の輪郭がくるような投影画法の構図の組合せになっていて、そのため中庭は全体にすっきり整頓されたようなまとまりがあり、重心の低いどっしりした安定感を感じさせる。この絵が優れた作品に仕上がっているのは、そうした構図の効果が大きなウエイトを占めているが、色彩描写の方もそれに劣らず成功の要因である。画面左側からは強い日射しが中庭や馬や厩を燦々と照らし、その光と影の巧みな描写がこの絵を生き生きとリアルなものにしている。日陰の中で庭の様子を見ている二人の農婦の佇まいは暗くなり過ぎず、さすがと言えるほどの実在感をもって描写されている。この農婦の存在が絵に生活の現実感を与え、光の表情とあいまって、この絵を大変美しいものにしてい

る。



図版 12 I. A. ヤーゼフ (1914 - 2011)

ロシア芸術家同盟会員

「L.N. トルストイの家博物館(ヤースナヤ・ポリャーナ)」

(制作 1986 年) 油彩・画布 100 x 70 cm

「L・N・トルストイの家博物館」(図版 12)に描かれている家は言うまでもなく、トルストイが生まれ、八十二歳の生涯の半分以上をそこで過ごして、「戦争と平和」や「アンナ・カレーニナ」の大作等を執筆したヤースナヤ・ポリャーナの邸宅である。モスクワの南、約百九十キロの位置にあり、駐在期間中一度は訪れてみたいと思っていたが、結局はその思いを果たすことなく終わってしまった。その代わりというのも変であるが、この素晴らしい絵を手にすることが出来たために、実際そこに行けなかったという悔いは私の心の中で多少は償われた格好になっている。

この作品は、手前のつかい棒を施された老木があたかも絵の中心に据えられているかのように、力を込めてどっしりとリアルに描かれていて、それは背後の博物館になっている住居やその周囲の環境をトルストイが生活していた時代から常に変ることなく保存してきた、その歳月の年輪を象徴しているかのようなのである。それに対し住居の方は物置が目につく方角からさりげなく控えめな色調で描かれ、その後ろの秋の白樺の林も目立たないようにくすんだ黄金色になっている。その意識的な構図と描き方にはトルストイについての画家の理解が反映されている。

トルストイが四十年にわたり住んでいた家は質素な落ち着いた外観を見せ、見る者が彼の人物を偲び、そこで彼が生活し、思索し、世界文学史上揺るぎない位置付けを持つ不朽の文学を創造したという特別な感慨に浸るのに似つかわしいものになっている。手入れの行き届いた庭にはひとまとまりの赤い花が咲き、住居に付属した物置の軒下にも蔓のように巻き付いた赤い花がぼかして描いてあるが、それらの赤の色調はこの絵全体を色彩バランスに富んだものに引き立て、また老木からこぼれて庭に点在する落ち葉の存在は、この絵の静かな雰囲気をも強めている。

この作品は後の章で詳述する絵画美術センターという名前の画廊で手に入れたものであったが、それを買う時にその従業員のお婆さんが、この絵が手元を離れるのを残念がり名残惜しむかのように、「これはいい絵だよ。いい絵だよ」としきりに言っていたの思い出す。彼女の気持が今よく解る。私にとってもこの絵はいつもそばに置いて、飽かず眺めていたい絵のひとつである。

ところで、二回目のモスクワ駐在満了直前の二〇〇三年六月になって漸くヤースナヤ・ポリャーナの訪問を実現することが出来たが、それにより新たに知り得たことがあるので、それをここに記しておくことにしたい。

住居の付属物は実は物置ではなく、ベランダであった。そこはトルストイと彼の家族が、夏によく朝食を摂った場所という。また、住居の前の*老木は既になく、切り倒された跡も見えなかったことから、画家の創作ではなかったかと想像している。住居をただ現実の風景に即して控え目に表現するだけでは、全体に力点のない弱々しい印象の絵になったことであろう。画家はそれを避ける意味で強弱対比の構図を採用し、意図的に存在感のある老木を前景に描いて、その分背後の住居を目立たなくしたものと想われる。「なるほど、そういう描き方もあったのか」と、ヤースナヤ・ポリャーナを訪れて、その絵の構図についての画家の優れた着想に初めて理解が及んだ思いであった。

* その後、ある読者よりご指摘を頂き、その木はかつて実在していたことが判明した。「貧者の樹」と呼ばれていた榆の老木で、トルストイの存命中は近隣の農民や悩める者がその木の傍でトルストイが邸宅から出てくるのを待ち、人生の相談ごとを持ちかけた。木の呼び名は、そんな彼らにちなんでつけられたものらしい。しかし、老衰で枯れてしまったために、一九七一年に根こそぎ取り払って、その場所に同じ榆の苗木を植えたという。

ソ連人民芸術家 B. V. シェルバーコフ (1916-1990) に『貧者の樹』という油彩の作品があるが、木は題名にふさわしく、鬱そうとした大木に描かれている。そちらの絵の大木の位置関係から判断すると、実際に立っていた木は、この絵 (「L・N・トルストイの家博物館」) の老木の位置より少し後方であったようである。それで私の訪問時にその若木に気付かなかったのかもしれない。

それはともかく、画家がこの作品を描いた時点では老木は既になかったわけで、かつてその辺りに立っていた老木を自らの強弱対比の構図に利用したと見るのが順当なところであろう。

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つた。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、九四年であつた。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つた。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さすがに鼻につきだして、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つて、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つた。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つたが、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、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。遠景は地平線上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・リュローフ(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ん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しかかった時、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くであろうと想い、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るのであるが、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なっている。祈りの鐘の音と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に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数多く存在しようと、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えるべき西洋文化の体现者を、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っ

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、弓をギリギ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に、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

よって大きく変え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見ると、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「大貴族夫人モローゾヴァ」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が展示されていたが、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る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、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、建物の底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に訪れた。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、モデルはマーモンツ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)のあるスカーフの胸飾りをつけ、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、ヴルーベリは彼の一歳年上の姉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、画面左方向にあつ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。

現代絵画の特徴

現代ロシア絵画の主流は社会主義リアリズム絵画と呼ばれ、十九世紀後半のリアリズム絵画の伝統を踏襲したものである。その芸術思潮がロシア画壇の主流となるのは、一九一〇年代から二〇年代にわたり一世を風靡した感のあるアヴァンギャルド芸術が下火になった三〇年代であり、三二年にソ連芸術家同盟が発足してからは国の政策によって意識的に支援奨励され、爾来、半世紀以上にわたって綿々とリアリズム絵画の伝統を今に受け継いできたと言えることが出来る。社会主義リアリズムが絵画表現の主流としてそんなに長い間続いているのも、旧ソ連のイデオロギー的な文化政策の産物であったわけであるが、国が特定の芸術流派のみを支援奨励することの是非は兎も角として、絵画芸術は強力なスポンサーが存在するところで発展開花するのは歴史が証明している通りであり、それはロシアの現代リアリズム絵画にも当てはまるのである。

そんな社会主義リアリズム絵画も、私の駐在したソ連政権末期から新生ロシアの誕生の時期には既に半世紀あまりの存在を経てかなり変容しており、時代の推移と共にそのイデオロギー的な色彩は薄れ、自然体に近いものになっていたように思える。新トレチャコフ美術館に展示されているような革命や内戦を題材にした歴史画や重工業の大工場や建設現場を描いた風景画、祖国防衛の戦争画等のジャンルは最早時代の要求に合わなくなって色褪せ、少なくとも私が画廊や現代絵画の展覧会で目にした限りでは、全くと言ってよいほど姿を消していて、作品のほとんどは一般的な風景画や静物画が占めるところとなっていた。

前にも述べた通り、モスクワで生活するうち、ひょんなきっかけから絵画鑑賞や絵を集めることが私の趣味のひとつに加わるようになった。駐在するまではこれといって特に絵が好きだったというわけでもなく、ほとんど前知識なしに現代ロシア絵画の素晴らしさにのめり込むように魅せられていったのであるが、気に入った絵がある程度集まった頃、これらの風景画等の作品が同じジャンルの十九世紀後半のリアリズム絵画とどう違うのか、また、現代リアリズム絵画の画家同士の画風の違いはどういうところにあるのかといったことが気になり出し、そのような観点から美術館の展示品や画廊の絵や蒐集した作品を注意深く見比べるようになり、また資料等もいろいろ探してみたことがある。

十九世紀の著名な画家は美術館に行けば実物の絵を見ることも出来るし、個別の画家のまとまったアルバムも比較的容易に手に入る。しかし、一九六〇年代以降の現代絵画については画家の評価作業があまり進んでいないようであり、絵の実物は美術館の奥にしまい込まれていて、何かの節目に行われる特別展を除いては全く見る機会がない。作品をアルバムで見る機会も、「ソ連邦の美術」といった総合的な美術アルバムの後ろの方で限られた数の現代画家の作品がそれぞれ単発的に見られるのみで、個々の画家のアルバムは過去に出版されていたとしても、ほんの一握りの画家を除いて手に入らないのが実状であった。古本屋を漁り歩いて何人かの画家については過去に出版されたアルバムや個展の小冊子を手に入れたが、疑問を解く上では十分な資料とは言えず、そこからヒントを見出すことは出来なかった。それで、その疑問の解答は暫くお預けのままになっていたのであるが、やがて私の蒐集も少しずつ充実してきて、何人かの気に入った画家の作品がそれぞれ、ある

程度まとまって集まり出すと、次第に霧が晴れる時のようにその疑問に対する答えが目の前に開けてきた。私の蒐集作品の作家たちは第一線で活躍している部類の画家であることが今では明らかになっているので、それらの画家の作品から引き出した解答を現代ロシア絵画の特徴とみなしても、大筋に於いては間違いにはならないであろう。ただし、サンクト・ペテルブルグの現代絵画はモスクワのそれとは画風が多少異なり、その傾向を簡単に解り易く説明すれば、モスクワの力強い男性的な画風に対して女性的な優美な絵が多いと言われている。私の集めた絵はほとんどモスクワの画家のものであるから、その作品から引き出した解答は、厳密に言えば、モスクワの現代リアリズム絵画の特徴になることを予めお断りしておきたい。

結論から言うと、現代リアリズム絵画は画法的には十九世紀後半のリアリズム絵画の延長線上にあるが、風景画や静物画について見れば、写実手法をさらに発展させて、表現描写をより徹底的に掘り下げているところに重要な特徴があり、描写される対象物の質感や量感までも表現しているため、絵から静けさや情感等の雰囲気のほかにもその対象が本来具備しているどっしりした実在感や躍動感といったものが生き生きと伝わってくる。それは一九世紀後半のリアリズム絵画が人間描写に焦点を当てた歴史画や風俗画、肖像画のその造形表現において完成の域に達し、心理描写を掘り下げて人間の内面に迫ったのと丁度同じことを、現代リアリズム絵画が風景画や静物画において成し遂げたと言うことが出来る。文化政策上の国の保護という恵まれた状況の下で半世紀あまりの長い時間をかけて表現技法を受け継ぎ発展させてきただけに、その芸術は発展の極みに達しているという印象さえ受けるのである。その描写手法は現代リアリズム画家の共通項というべきものであり、絵画全体の特徴ということになる。そうした特徴を共有するため、その分画家同士の違いが見分けにくいということにもなるのであるが、それぞれの画家の画風の違いは歴然とあって、ちょっと見には似ているように見える絵もよく見ると、デッサンや筆致の違いが見分けられ、また、色付けや全体の色彩バランスの取り方により大きな違いを見ることが出来る。

現代ロシア写実主義絵画全般に言えることであるが、ロシアの画家は絵の具の原色をそのまま使うことはほとんどなく、ほかの色を微かに混ぜ合わせて自分の表現したい色を創る。それは画家のパレットの特徴を出すためというのでは勿論なく、色の調合加減により微妙な色階の幅が出来、また、熟練した混ぜ方によっては色に力が加わって、より高い表現力が獲得出来るからである。

右に述べたことは、何も現代ロシア絵画に限ったことではなく、世の具象洋画全体に共通したことであると思われるが、絵の具の色彩が作品全体の出来映えの上で決定的に重要な役割を果たすことから、画家はその調合割合を体で覚え、必要に応じて同じ色をいつでも創り出す一方で、表現の幅をより広げるために新しい調合具合を探索したりもしているわけである。画家によって色は微妙に異なり、絵全体の色彩にも画家の特色が色濃く出るのである。それは、いわば、画家の指紋のようなもので(日本でもそれは色紋と呼ばれている)、作風をよく見知っている画家の絵であれば、初めて接する作品であっても、遠くから見ただけで作者を言い当てる事が出来るほどのものである。

現代リアリズム絵画についての疑問に対し、私なりにそのように感じ取ったわけであるが、解答を引き出す上でヒントとなった蒐集作品の中からここでは六人の画家を選び、そ

それぞれの作品を二点ずつ紹介することにしたい。



図版 13 I. P. ルビンスキー(1919 – 1996)

ロシア芸術家同盟会員 ロシア功労芸術家

「夏の夕べ」(制作 1991 年) 油彩・画布 120 x 60 cm

「夏の夕べ」(図版 13)は一夏を郊外のダーチャで畑仕事や日光浴をして、自然の中でゆったりと過ごすロシア人の習慣が背景にあることを窺わせる作品で、子供たちが親から離れて近くの川まで釣りにきた時の情景を描いたものであろう。

駐在も後半の三年目を迎えた頃、ベラルーシ駅から郊外に向かって右斜めの方向の、レニングラード街道から六メートル幅ほどの植木の緩衝帯を挟んでそれと平行に走る道路沿いに、私の知らない画廊があることを得意先の所長さんに教えてもらい、そこを初めて訪れた時にこの絵を見付けたのであるが、即座に、長い間探し求めていたのはこの絵だという気がした。

それというのも、重厚で安定した色彩バランスの中で夏のゆったりした風景美が詩情豊かに表現されている上に、二人の少年が釣りをする川の水の質感が実に見事に再現されていたからである。川はいかにも田舎にありそうな粘土質の川床の川で、判らないくらいにゆったりとした流れは、川の中央部分の川面の乱れからそれとなく知れる。その部分を除く川面は鏡のように青空や白い雲や岸辺の木々を映しているが、それらの映像の色合いも実にリアルで、水の質感を一層高めている。

この絵を見ていて、私の少年時代の、とある夏の日に遊びに夢中になっていた時の一齣を思い出したが、ゆったりと流れる川や木々を照らしていつまでも暮れない夏の太陽、明るい青空に浮かぶ白い雲等の表現には子供の頃に体験する、ゆったりとした時間の推移が感じられる。画家の思い入れが込められたそんな表現と昼下がりの情景と言ってもおかしくないほどの光に溢れたこの作品に「夏の夕べ」という、日の長さを強調したような題名

がつけられていることを考え合わせると、画家の視点に遠い子供の頃を懐かしむ気持ちが重ね合わされているのではないかという思いがしきりにするのである。私が子供の頃のことを思い出したのも偶然ではなく、二人の少年が釣りから我に返って、昔の私のように、まだまだ遊べる時間が沢山あるのを見出して、一人幸せな気持ちに浸る瞬間もありそうなことのように想われる。この絵はその意味でも、余計に身近なものに感じられる。



図版 14 I. P. ルビンスキー

「柳の大木」(制作 1991 年) 油彩・画布 120 x 80 cm

「柳の大木」(図版 14)も同じ画家の作品である。この絵は森がテーマであるだけに、十九世紀後半の風景画の巨匠シーシキンの森の絵を連想させるが、その筆致は当然のことながら、全く異なる。シーシキンの植物学者の観察を見ているような繊細で丁寧な筆致に対し、この画家は非常に大胆なブラシワークで描くのが特徴であり、この作品でもそれが遺憾なく発揮されている。仮にどこかに傷があっても気にならないくらい、筆致に力強さがあり、それでいて画家の細やかな配慮が画面の隅々にまで行き届いているのが見て取れる。

日本にある柳とは種類の違うその柳の木は生きた木の質感や地にどっしり根を張った力強さを感じられる。自然光の中で距離を置いてこの絵を見ると、日の当たる幹や森の通り道は色付けが濃くなって、光の質感が増し、実際に日が照っているという実在感がリアルに出る。この絵の良さは何と言っても、夏の陽光を浴びた柳の森のすがすがしい朝の雰囲気がよく出ていることであろう。森の通り道は広く描かれ、森全体の大きなスケールを想わせる。



図版 15 P. I. ルビンスキー(1950 年生まれ)

ロシア芸術家同盟会員

「太平洋」(制作 1992 年) 油彩・画布 90 x 60 cm

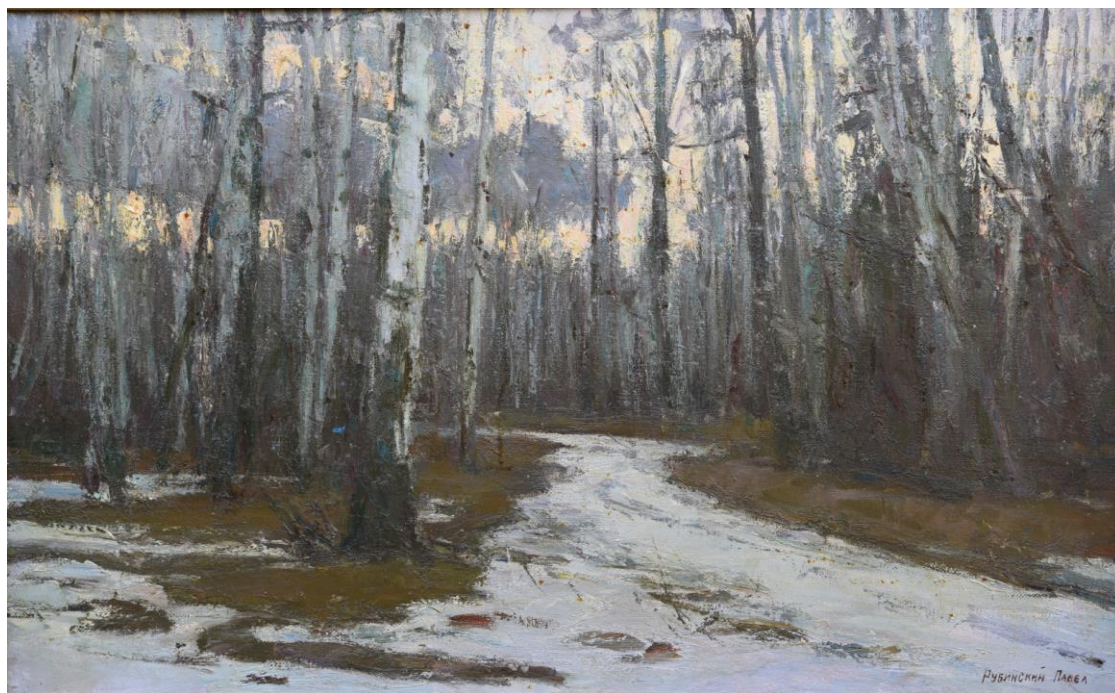
図版 15 の絵は「太平洋」という題名の作品である。ロシアで太平洋が見渡せるのはカムチャッカ半島か千島列島ぐらいであるので、そのいずれかの場所で描かれたものであろう。

この絵は近くで見るのと距離を取って見るのとでは、かなり印象が違って見える。そばで見ると海も濁った色合いで描かれ、とりわけ大きな魅力を感じる絵とは言えないかもしれないが、自然光の中で距離を置いて見ると途端に海の表情が生き生きとして、動きが出るのである。岸に打ち寄せる波はより盛り上がって見え、白い波頭には逆巻く水の勢いが感じられ、岸边の近くは波打ち際の水の返す動きと打ち寄せる波が混じり合って、海のざわざわした波のリズムが伝わってくる。少し沖合の海面は一様でなく表情に富み、水流の荒さを感じさせ、水平線は青さが増して水の清さを想わせる。また、岩は岩の質感があって、実際にその岩場の海辺に立って、そこから動きのある海を見ているような気持ちに誘われる。

この絵はベラルーシ駅からほど遠からぬ、前述の新たに知った画廊で手に入れたものである。その画廊は絵画美術センターといい、画廊の主はロシア人によく見られるがっしりした体格の持ち主で、肉付きの良い赤ら顔にいつも疲れたような少し充血した青い眼とやや厚ぼったい唇をした中年の男性であった。職場では名前と父称で敬意をもってヴァレーリ・ドミートリヴィチと呼ばれていたが、仕事熱心で、会う度に彼の大きな厚みのある手と握手をして、親しく言葉を交わすようになってみると、なかなか素朴で親切な人でもあ

った。

私が前出のルビンスキーの絵を気に入っていることを知ると、彼の作品を店には出さずに奥に除けておいて、まず初めに私に見せてくれるようになったが、この絵はそうにして手に入れた最初の作品であった。作風がよく似ているためルビンスキーの作品とばかり思っていたが、絵に施された署名の違いから実はその息子パーヴェルの作品であることが判った。父親と作風が似ているということは、裏を返せばパーヴェルの画家としての独自性を問われることにもなるのであろうが、その点では私はあまり心配していない。確かに筆致は非常に似ているのであるが、よく見比べると、色付けや色彩バランスの取り方に差があって、父親の色付けの濃い落ち着いた色合いのパレットに対し、パーヴェルの方はやや控えめな色彩バランスの中に若々しい詩情溢れる感性を感じ取ることが出来、そのため彼はとりわけ私の気に入った画家の一人に加わっている。



図版 16 P. I. ルビンスキー

「最後の雪」(制作 1992 年) 油彩・画布 100 x 60 cm

「最後の雪」(図版 16) もそんなパーヴェルの詩情豊かな感性を印象付けられる作品である。モスクワの中心から二十キロから二十五キロほどの外環状道路の内側、郊外の集合住宅が建ち並ぶ辺りにはまだ広大な緑地帯が数多く残っていて、よくこのような白樺の林がある。私の住んでいたユーガザーパドナヤにもこれと似た林があって、夏はよく散歩をしたものである。

この絵は初春の、そのような白樺の林を抑えた色調で雰囲気豊かに再現している。白樺の木々の根元は既に根雪も消え、雪は人が通って踏み固めた散歩道の雪をほぼ残すだけと

なって、背景の空は夕刻の日の明るさが木の間に覗かれる。周囲にはそのように春の気配が色濃く漂っているが、それだけにむしろ作者は、「最後の雪」に焦点を当て、夕方の人気のない林の、抑えた色調の心寂しい静けさの中に逝く冬を名残惜しむ、しみじみとした愛惜の情を表現している。



図版 17 M. A. スーズダリツェフ (1917 – 1998)

ロシア芸術家同盟会員 ロシア功労芸術家 ソ連国家賞受賞者

「ボルガ河にて」(制作 1992 年) 油彩・画布 70 x 50 cm

「ボルガ河にて」(図版 17)はロシアの経済活動の一部として重要な位置を占めるボルガ河の河川交通を描いたものである。背景には自然の美しさを示す低い丘や、光が雲と戯れる空があり、その自然に調和するように河川港の積み卸し施設や橋や街並み等が見えている。絵の焦点は高速で疾駆するモーターボートが進路を切り拓いて左右に盛り上げている川面の表情にあり、対面から向かってくる船と共にこの絵を躍動感あるものになっている。波のうねりには川面を反射する光の描写の巧みさばかりでなく、その深みのある色合いからは水の重みや深さが伝わってくる。夕刻の光を反射する川面の表情は変化に富み、大きな構図の中でボルガ河の活気が遺憾なく表現されている。

この作品はボリショイ劇場の裏手のペトロフカの画廊で求めたものであるが、同じ日に別の画廊でそれとは知らずに偶然同じ画家の作品を手に入れている。見逃せば悔いが残りそうな良い絵であったため無理をして買い求めたわけであるが、その甲斐があったことを後で知って、二重の喜びを味わうことになった。暫く後で画風からひょっとしたら同じ画

家ではないかと思い、そうであることを確かめてびっくりしたが、その時ふと閃いたものがある、モスクワにきて初めて、駐在の直前に東京の古本屋で見付けた現代ロシア絵画の展示会のアルバムを繙いてみた。そこに同じ画家の作品が数点載っていて、しかも、東京にいる時何度かそのアルバムを眺めて、一番気に入っていた絵の作者だったのである。私の蒐集も遂にロシア画壇の本丸に手が届きそうなところまでできたのかと感じ、感無量の嬉しさに浸ったことをついこの前のことのように覚えている。

この画家の作品は私の駐在期間中、この絵を皮切りに全部で七点集めることが出来たが、次に紹介する作品は其中でも特に気に入っている絵のひとつである。



図版 18 M. A. スーズダリツェフ

「ボルガの岸边」(制作 1992 年) 油彩・画布 70 x 50 cm

「ボルガの岸边」(図版 18)と題されたこの絵には、見ての如く、上流から中流にかけてのボルガ河とその岸边の小高くなった所に建つ修道院等が描かれている。全体に美しさと同時に寂(さび)れた感じが漂い、杜(もり)に囲まれた修道院の、調和の取れた落ち着いたある外観は、その内側でひっそりと質素な信仰生活が幾世紀にもわたり綿々と営まれてきたことを想い起こさせ、また、前景の岸に係留されたボートは近隣の人々の昔ながらの素朴な生活を想わせる。

この絵の魅力は何と言っても、逆光の独特な色調で彩られた川面の表情にあるが、緩やかで細やかな水の動きを伝えるその川面は、明るさの中にも陰影のある多彩な色合いで入念に魂を込めて描写され、その表情は何度試してみても写真では正確に捉えることが出来

ないものであった。空の色よりも明るい川面の色彩に光処理上の疑問も残るが、それを押し切るだけの説得力がこの絵にはある。絵の前景中央には錨で留められたボートが二隻並んで描かれ、中では人が一人、漁網の修理であろうか、何やら作業をしているが、このボートの存在がこの絵を引き締め、密度の濃いものになっている。十号ほどの絵であるが、大振りの絵にも引けを取らない秀作である。



図版 19 N. Ya. ベリヤーエフ(1916 – 2000)

ロシア芸術家同盟会員 ロシア功労芸術家

「白い野バラ」(制作 1990 年) 油彩・画布 65 x 51 cm

「白い野バラ」(図版 19)は花の静物画を手に入れたと思って長い間探し求めた末に手に入れた作品である。接近した花同士の遠近感、花の立体感、それよりさらに大事な花のみずみずしい生命感といったものを三拍子揃ってリアルに再現するのは並大抵のことではないらしく、大抵どこかに難点が見えるため、なかなか気に入った絵が見付からなかったのであるが、この絵はそんな私の要望に応え、高い要求水準を難なくクリアーして、私に手に入れたことの満足を与えてくれた最初の静物画であった。まず何と言っても画面の空間一杯に形良く花を配置させた絵全体の構図が素晴らしく、花と花瓶とのバランスも自然で、花の生き生きとした実在感が見事に再現されている。それに加えて、花瓶の下敷きになっている赤が基調の暖色系の色合いの絨毯マットが色彩バランスを巧みに整え、白い野

バラの華麗な美しさを引き立てている。

この絵を事務所の裏手にあるクトゥーゾフ通りの画廊で手に入れた時、売り子のおばさんが「この画家はロシアでも有名な功労芸術家で、大戦で利き腕の右手を失ったが、失意をはねのけて左手で絵を描けるように訓練し、見事にカムバックした」といった趣旨の、その時既に大分昔になっていた話を教えてくれた。この素晴らしい絵が逆境を克服することの出来た画家によって描かれたことで、私にはその絵の価値が余計に増したように思われた。逆境に立たされた時にこそ人の真価が試されるが、画家はそこから立ち直ることによって生命力の強さを示したわけで、作品から感じられるしなやかな力感や細やかな思いやりはきっとそんな彼の人柄が現れているのであろう。



図版 20 N. Ya. ペリャーエフ

「セルギエフの秋」(制作 1975 年) 油彩・画布 98 x 73 cm

次の「セルギエフの秋」(図版 20)も私がとても気に入っている絵のひとつである。セルギエフはモスクワの北東約百キロの位置にあり、ソ連が崩壊する前まではザゴールスクと呼ばれていたが、ほかの幾多の地名と同じように昔の名称に戻されたものである。この絵の後景に見えている寺院がトロイツェ・セルギー大修道院であり、ソ連崩壊直前の一九八八年頃までロシア正教の本山になっていた所である。その大修道院を雨のそぼ降る中、相合い傘の仲睦まじい中年のカップルが遠くから眺めている。それが彼らの心の拠り所なの

か、あるいは中世宗教建築の調和の取れた美しさをほど良い距離から楽しみたかったのか、恐らくその両方だったのであろう。辺りの景色は雨に湿った感じが見事に表現されていて、重く沈んだ色彩豊かな美しい景色に深まりゆく秋の情緒が感じられる。相合い傘に寄り添う二人連れは心情的にも庇(かば)い合い支え合って生きていることが後ろ姿からも偲ばれ、この絵をどこか温かみのあるものにし、また深まる秋のロマンチックな風情をも高めている。この作品には、画家の優れた色彩感覚が遺憾なく発揮され、セルギエフの秋の風景美が多彩な調和の取れた色調で力強く表現されている。



図版 21 G. I. パシコ (1940 年生まれ)

ロシア芸術家同盟会員

「ヤロスラーヴリ・*クリスマス通り」(制作 1991 年) 油彩・画布 100 x 70 cm

「ヤロスラーヴリ・*クリスマス通り」(図版 21)は、絵画美術センターに土曜日ごとに通い始めてまだ日も浅い頃にそこで見付けて、すぐその場で飛びつくようにして手に入れた作品である。ヤロスラーヴリはモスクワの北東二百五十キロのボルガ河畔にある古都で、近年はボルガ流域の工業地帯のひとつとして栄えている都市であるが、それはこの絵に描かれた整然と落ち着いた街並みからも窺える。地面に深く根を下ろしたようにどっしり建ち並ぶ家々は多彩な美しい外観を持ち、それらは大きな構図の中でゆったり描かれた広い通りとその上の淡い雲の混じった青い伸び伸びした空によく調和して見える。

モスクワのアパートではこの絵を寝室の壁にかけていたが、休日等仕事の疲れから朝遅

く目を覚まし、ベッドから起き上がらずに暫くこの絵を眺めたものである。この絵から受ける印象が丁度秋晴れの日曜日の朝という雰囲気で、広い通りに数人しか人がいないため一層そういう印象がするのである。ゆったりした休日の朝の解放感に浸るにはこの絵の右に出るものはないとさえ思える。

ロシア人の頬髯と顎鬚を生やした画家の友達にこの絵の額縁を作ってもらった時、彼はこの絵を激賞し、ついでにこの絵を選んだ私の慧眼をも大いに褒めてくれたのであるが、きっと彼も、深緑や肌色の木々や奥まった家並みの赤色等の建物が少し形を崩して半具象的に描かれ、それがこの絵にとりわけ変化を与え、彫りが深く立体的な家並みの表情を引き立て、形状バランスと色彩バランスに優れた非凡な作品に仕上げている点を高く評価したものと想われる。*「クリスマス通り」という楽しい名前のつけられたその広い通りは適度な陰影が施され、その表情と通行人の変化に富んだ服装の色合いはこの絵をより見応えのあるものにし、描写に何ひとつ無駄がないのも好感の持てるところである。

* この通りロシア語の名称“Rozhdestvenski”は、正確に言えば、この通りにゆかりのある革命家ないしは詩人等にちなんで、その名字がつけられたものと想われるが、しかし、それが誰であるかは、この際、あまり意味を持たないので、敢えてここではこの絵の雰囲気により相応しい、ロシア語のこの言葉が有するもう一つの意味「クリスマス」を通りの名前として採用している。



図版 22 G. I. パシコ

「秋の太陽」(制作 1991 年) 油彩・画布 100 x 70 cm

「秋の太陽」(図版 22)も私の好きな作品である。この画家は木々の自生したロシア・ヨーロッパ部の平原を、川を絵の中心に据えて度々描いている。彼のそうした作品を何点か所有しているが、どれひとつとして同じ印象ではなく、それぞれの存在価値を持った味のある絵になっている。

この作品もそのバリエーションであるが、日射しの弱まった秋の太陽が雲のヴェールを通して霧がかった野原を照らす様子が自然なバランスで実によく描けている。前景から遠景に移るにつれて弱まる色彩の微妙な変化の中に空気感が見事に表現され、淡い陽光を反射している川面は霧がかった光の質感が良く出ていて、また、それらの表情と周囲の色付き始めた樹木や緑の野原の色合いとは、秋の雰囲気豊かに演出している。この絵を自然光の中で距離を置いて見ると、太陽とその周りの雲は光を取り込んで明るさが増し、日の光が雲の端の立体面を照らす様子や、霧を通して地上に届く様子がリアルに見渡せる。霧がかった景色の難しい表情が的確に表現されていることに画家の冴えた力量を感じさせる作品で、その芸術レベルはかなりのものである。この絵が、私の帰任前に自宅に呼んで、絵の輸出許可の査定をしてもらった文化省の二人の絵画鑑定専門家から特に高い評価を得た作品のひとつであったことも、うなずける。

「川のある風景」(図版 23)は、ロシアの印象派に属する高名な画家、S・V・ゲラシモフ(一八八五~一九六四)に師事した画家の作品である。つまり、ロシア印象派の絵ということになるが、フランス印象派の絵を見慣れた読者の中には「これが印象派の絵なの」とびっくりされる方もおられるであろう。それも無理ないことで、そのくらい両者は画風が異なるのである。

ロシア印象派の絵画は、パリに国費留学してフランス印象派絵画の刺激を受けた I・Ye・レーピンやV・D・ポレーノフがモスクワに戻って、彼らに続く若い世代の画家たちと共に、主にアブランツェヴォ派の新しい表現探求の芸術活動を通じて開拓発展させたものであった。描写対象をその固有の色にはあまりとらわれることなく、光溢れる明るい色彩で表現するという点では、フランス印象派絵画との共通項もあるのであるが、後者が光の乱舞の中に被写体を埋没させ、その輪郭や質感があたかも喪失したかのように描かれているのに対し、前者は、フランス印象派の画風を大幅に取り入れた絵もあるにはあるが、大筋において、ルネッサンス以来の西洋絵画の伝統を棄てることなく、被写体の物理的特質を色濃く表現する方向に発展する。

この「川のある風景」は自然さをモットーとする現代ロシア・リアリズム絵画の基準からすると、川面が実際に見える水の色とは異なり、絵全体の光溢れる情景の中で、強い光を孕んだ濃紺色に染められているところから印象派絵画であることが判るのであるが、近代ロシアの印象派と見比べると、一九五〇年に描かれたものであるだけに、光の量が格段に多く、被写体がリアリティ豊かに表現され、近代絵画から進化を遂げたその画法が、既に現代ロシア絵画らしい特徴を備えていることが判る。

私も夏はモスクワから西の方角に車で小一時間の所にあるモスクワ川の上流によく出かけ、その度に橋の上からこれと似た風景を眺めたものである。その経験から言っても、この作品がそのような風景の真夏日の雰囲気を大変巧みに、あますところなく捉えているの



図版 23 I. S. ゴームジコフ（1917 – 1988）

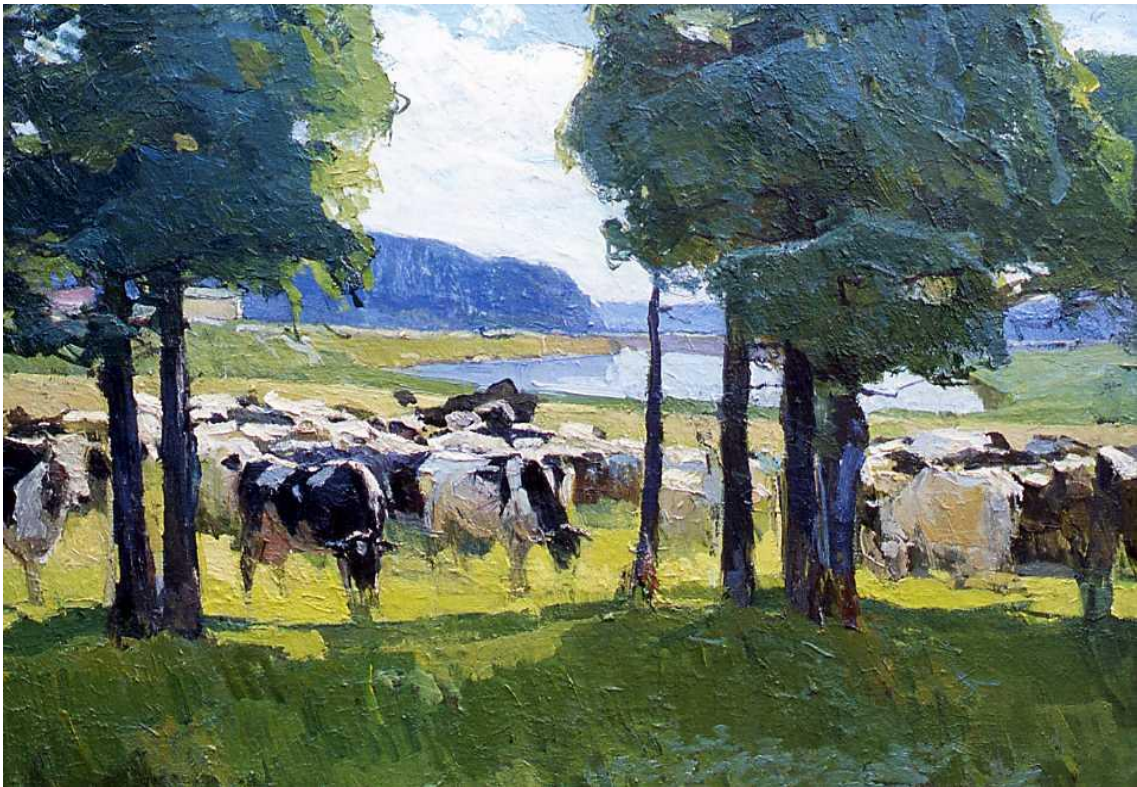
ロシア芸術家同盟会員

「川のある風景」（制作 1950 年） 油彩・画布 93 x 69 cm

が見て取れる。日に曝された川の土手のリアルな佇まいの表現は出色の出来映えである。川面も、実際には濃紺色に見えることはまずないように思われ、またその水量感からして水深も実際と違って深く表現されている嫌いはあるが、巧みに描かれているだけに、その力漲る色合いはかえって川の存在感を強め、この絵の快活な雰囲気を高めている。男性的な力強い筆致で描写されたこの絵の闊達明快な表現は、必ずや見る者を明るく陽気な気分にはせずには置かぬであろう。

このような作品がスターリン時代末期に描かれていたことにまず驚きを覚えたが、思い返せば、この作品の制作年は、大祖国戦争（第二次世界大戦）の終戦直後の混乱期がひと区切りして、国がめざましい経済復興を遂げつつあった時期に当たる。恐らくこの作品は、人々が平和の到来と戦勝国としての自信を噛みしめていたその時代の陽（よう）の側面を反映しているのであろう。ロシア美術史によれば、一九五〇年代は印象派絵画の一番盛んな時期であったということである。印象派は、綿々と流れる多様な現代ロシア絵画の一流派を成しているが、この作品を見るにつけ、その絵画芸術の奥の深さを実感させられる。

「牧場、牛の群れ」（図版 24）は、牛の群れに焦点を当て、背後に柔らかな色合いの池や森、白い雲の浮かぶ空を配して、小春日和の牧場の田園風景を描いた作品である。穏やかな陽光が絵全体を支配しているが、真夏日と見紛うほどのその明るさにもかかわらず、明



図版 24 I. S. ゴームジコフ

「牧場、牛の群れ」（制作 1960 年） 油彩・画布 100 x 70 cm

るさに応じた温度感はなく、蛍光灯が照らしているかのようである。その光の様子から牛の群れが日陰を求めず、ひなたぼっこをしながら休息していることになるほどと合点がい

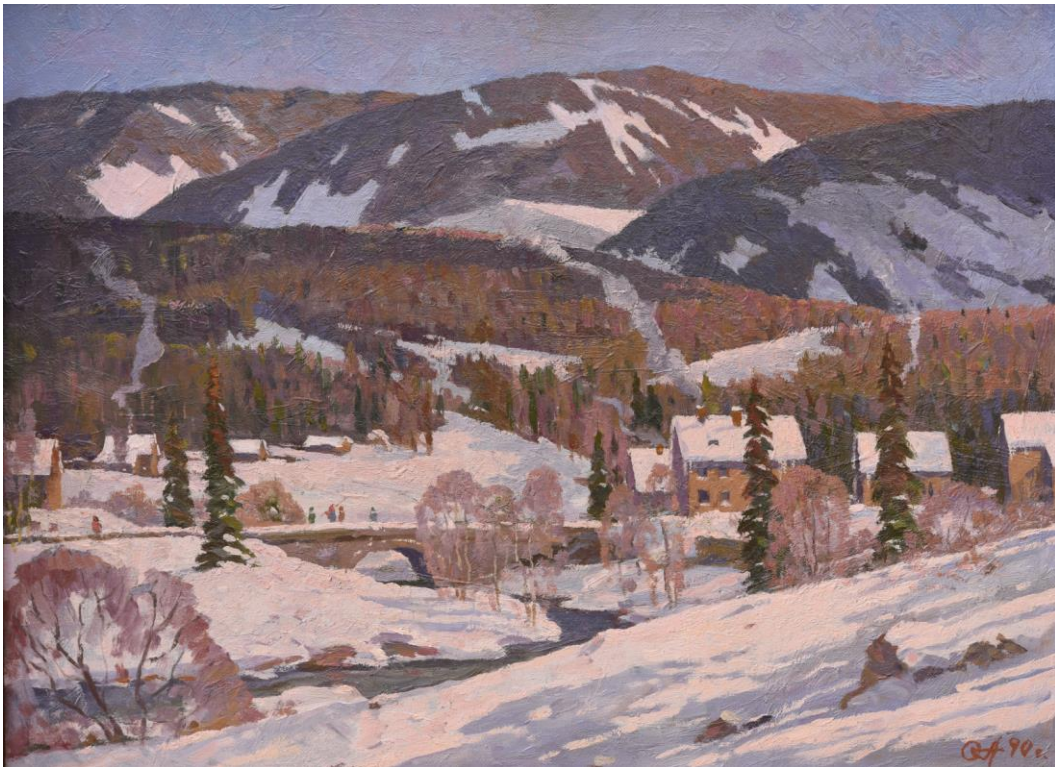
く。

この絵は現代ロシア絵画には珍しく明暗対比の構図になっていて、前景は木の葉の日陰になった茂みとそれが草の上に落とす影により薄暗く表現され、その間から明るい視界の、牛が群がる牧場や遠景が広がっている。A・I・クインジーの作品によく見られるその構図を画家が採用したのは、明るさを際立たせるための表現上の意図があったためである。そのことは、草の上に落とした枝葉の茂みの影が、リアリズム画法を犠牲にして、実際よりも広い面積を覆っていることから明らかであろう。焦点の牛の群れを照らす光がより明るく見えるように構図上の補正が施されているわけで、光を大事にする印象派画家らしい配慮が窺われる。この絵の優れたところは、そのように明るく照らし出された牛の群れに圧倒的な実在感が表現されていることであろう。牛は手前の三頭を別にすれば、決して一頭一頭丁寧に描かれているわけではなく、雑な筆致で大まかに色を塗りたくってあるだけのように見え、日の落とす牛の影さえ地面には描かれていないが、距離を置いて見直すと、明確な輪郭をもって立体感や重量感が再現され、生きた牛の温もりすら伝わってくるかのようである。光溢れる田園風景の長閑でゆったりした表現の中に牛の群れの力強いアクセントがあり、その巧みな表現はいつ見ても人を飽きさせることがない。

飛躍した画家

モスクワに生活し、趣味として画廊巡りをするようになって三年ばかりの間に、画廊に定期出展していた画家のうち、その画風が気に入って注目するようになった画家が両手で数えるほどの数になった。その中で比較的若く、ある時期を境に力量が大きく伸びたのを見届けることの出来た画家が二人いるので、ここではその二人の作品を紹介することにした。

一人はO・A・アヴァキミヤーンといい、その画家が私の身近な存在になったのは九一年春にアパートの近くのレーニン通りの画廊で初めて手に入れた彼の作品がきっかけであった。



図版 25 O. A. アヴァキミヤーン(1949 –2013)

「山の冬」(制作 1990 年) 油彩・画布 80 x 60 cm

「山の冬」(図版 25)と題されたその作品は、保養所のある山の背後にさらに三つの高い山を配し、その頂の上に明るい青空を覗かせた大きな構図の冬山の絵であるが、事務所に勤めていた最初の秘書によれば、それはアルメニアの山の冬景色を描いたものであるという。彼女の亡くなった旦那さんがアルメニア人で、よくアルメニアの冬はピンク色である

と言っていたという。ある時この絵を彼女に見せる機会があつて、見るなり彼女はそう決めてしまった。画家の苗字からいってもアルメニア人であり、彼女の言う通りなのかもしれない。そうすると山は小ないしは大カフカス山脈ということになるが、それはさておき、この絵に描かれた山の雄大な、どっしりとした実在感は大変なものである。橋の上に小さく描かれたスキー客の存在は保養所で冬の休暇を楽しむ人々の風俗を表現しているが、同時にこの山の雄大なスケール感を強める役割を担っており、その雄大なスケールの前に余計にぼつりと小さく見える。画面右方向から照らす陽光はこの絵の景色を光の陰影に富んだ美しいものに仕上げ、その陽光の下で山肌や木々の茶系の色調と雪のピンクを帯びた白の色合いが絶妙な柔らかいハーモニーを創り出して、この絵の雄大な美しさに穏やかな静けさを添えている。

自然光の中で距離を取ってこの絵を見ると、空の青さに深みが出て、山頂の山肌を照らす日は光の質感が増し、日の当たる山肌と影になったそれとの陰影の対比がより鮮明になる。また、空気はより澄み渡って、絵全体が生き生きと甦ったようになる。画家がこの絵に描かれている保養所に滞在して描いたものであり、優れた出来映えの作品になっている。

居間の壁にかけて毎日見るうちに、ますますこの絵が気に入り、自ずとその画家に興味を惹かれるようになったが、現在も最新版となったままの八八年四月一日付け編纂の「ソ連芸術家同盟会員名簿」に彼の名は見当たらない。後から考えると、「山の冬」が芸術家同盟会員にのみ開放されていた画廊で展示販売されていたので、彼はその編纂日以降に会員になったものと想われる。その名簿には彼の父親が画家として名を連ねている。ロシアによく見られる親子二代にわたる画家の血筋ということになるが、彼の画才もそんな家庭環境で育まれたのであろう。

後にモスクワの古本屋で「祖国を描く若い画家たち」という題名の八五年発行のアルバムを手に入れたが、そこに彼の作品が紹介されていて、そこから彼が一九四九年生まれであり、ロストフのM・B・グレコフ美術学校で絵画を学んだこと等を知ることが出来た。つまり、「山の冬」は画家の四十一歳の時の作品ということになるが、その年齢は層が厚く長老の多いロシア画壇にあっては、一角の画家として認められる上で、まだこれから多くの活躍が期待される若い画家の部類と見なすことが出来よう。

次の「イエレーツの冬」(図版 26)という作品も九一年末かその翌春に同じ画廊で見付けて、気に入って手に入れたものである。イエレーツは地図で見るとモスクワの南約四百キロのドン河支流のサスナ川の川畔にあり、ロシアでは中規模程度の都市のようである。この絵に描かれた街は恐らくその中でも古くから栄えていた居住区を描写したものであろう。教会を絵の中心に据えて描いた街並みは教会に向かって上り勾配の坂になっており、道の片側には歩行者転倒防止のため木の段々が施されている。そこを人々が思い思いの服装で通る様子が描かれ、風景画ながら、町の人々の生活を描いた風俗画に近い作品になっている。

モスクワでは冬は滅多に太陽が顔を出さないが、イエレーツは南に位置するだけに天気の日も多いのであろう。雪景色の中を明るい陽光が降り注ぎ、光の陰影の変化がこの絵をより見応えのあるものにしている。レンガ造りの家々はソリッドな堅牢さがその外観から



図版 26 O. A. アヴァキミヤーン

「イエレーツの冬」（制作 1991 年） 油彩・画布 90 x 70 cm

も感じられ、道行く人々の人物像も巧みに描かれている。イエレーツの町の人々の生活の匂いを感じさせ、かなりの労作と言ってよい。

その画家は九一年春から翌春にかけて、毎月定期的に画廊に作品を出品していた。彼が絵の販売委託をする画廊はレーニン通りかペトロフカの画廊、ないしはオクチャーブリの画廊の三カ所と決まっていた、作品がそのうちのどの画廊に現われるかは予断を許さなかった。私はその頃、その三カ所の画廊は隈なく回っていたこともあり、その期間の彼の作品はほとんど目にしているはずであるが、その結果として、九二年春までにこの章で紹介した二点を含め、彼の作品を四手手に入れている。残りの三分の二ほどは、ほかにもっと気に入った絵に出会ったため手に入れることを諦めたか、または作品の出来映えがそれほどでもなかったためにパスした次第である。

ところが、その後ぱったりと半年以上もの間、彼の絵はどの画廊にも出品されなくなり、急病にでもなったのか、それともロシアを棄てて国外にでも移住してしまったのだろうかといろいろ心配していたが、その年の冬も始まるという頃に、突然オクチャーブリの画廊に彼の大作の作品が一度に三点も現れ、私に嬉しい驚きをもたらした。と言うのは、それらの作品の出来映えがそれまでの彼の作品から一皮剥けたようにレベルが上がってい

たからである。どこかで真剣な絵の制作に取り組んでいたものらしく、その成果がその三点の作品であったというわけである。

次の作品はその三点の中で特に気に入って、すぐその場で間髪を入れず手に入れたものである。



図版 27 O. A. アヴァキミヤーン

「八月の終わり」（制作 1992 年） 油彩・画布 120 x 80 cm

「八月の終わり」（図版 27）という題名のこの作品は、初秋の夕方近くの景色を池の上から茶系の抑えた色合いを基調にして描いたものである。西に傾く太陽が薄曇りの空に透けて見え、その淡い柔らかな光が景色全体を支配し、陰影に富む美妙的な雰囲気を作り出している。構図は池の幅を思い切りよく広々と取り、背後に深い奥行きと表情のある空を配したスケール豊かなもので、四十号ほどの画面の大きさがあますところなく生かされている。この絵の良さは、何はさておき、水面が質感豊かに表現されていることにあり、その出来映えの素晴らしさがこの絵を生き生きと大変見応えあるものにしている。充分な自然光の中で距離を取って見ると、遠景はさらに遠退いて深々とした奥行きが出て、太陽は光を集めてより自然な輝きとなる。この画家の特徴は茶色を基調とする色彩バランスの取り方にあり、作品にもその良さが遺憾なく発揮されている。茶系の哀感を帯びた抑えた色調からは、夏が去り逝くことを惜しむ情感がひしひしと伝わってくる。この絵は、いつも見ていて、少しも見飽きることがなく、私のコレクションの中で最も気に入っている部類の作品とすることが出来る。

アヴァキミヤーンが画風に新境地を示した頃は、私の駐在期間も残り八か月を割っていて、その時期は最初に出向く画廊が絵画美術センターとだいたい相場が決まっていた、ほかの画廊を隈なく回ることはあまりしなくなっていたので、その後の彼の作品は、残念ながら、駐在を終えるまでにほんの数点を見ることが出来たに留まった。

その中の一点は忘れもしないが、大変優れた絵であった。四十号ほどの画布を縦長に描いた作品で、画面の下から半分弱の右側前景には止まっている有蓋馬車が茶系の色調でクローズアップして描かれ、その左側の後景には十九世紀と想われる雪景色の街並みが、風に舞って地を這う雪煙の中に寒々と霞んで見えている。残りの上半分強の画面には動きのある白い雲に覆われた表情のある空が広々とした高い構図で描かれ、馬車の御者台のそばに寄りかかるように立っている御者とおぼしき男が、雲に透けて見える冬の太陽を見上げている。

なぜそんなにその絵に魅せられたのかと言えば、絵の焦点である雲に覆われた高い構図の空に透けて輝く太陽が白色系の強い色彩で描かれ、その描写の实在感が殊の外素晴らしく、太陽が周囲の動きのある白い雲を透かし照らし、柔らかい萎えた光を地上に投げている様子が、陰影のある余韻をもってリアルに再現されていたからである。

その絵はひどく私の気に入ったものの、肝心の絵の値段の方が一桁違うのではないかと思われるほど高額であった。その値付けは画家や画廊の深い自信の裏付けであり、価値は充分にあったのであるが、値段の前になかなか買い求める決心がつかず、結局その絵を諦めてしまったのである。絵画蒐集の中で良い絵を買わずに悔いが残ったケースは幾度かあるが、その絵は中でも最大の後悔を今でも私の心に残している。この画家は、特に新境地を示すようになってからは、仄かな光の美妙的幽玄の世界を再現することを志向していて、それを作品の中で成功裏に表現している。それだけにその後の彼の作品を見たいという思いは強く、将来の活躍が気にかかる画家の一人になっている。

二人目の画家はS・A・ネシシームヌイといい、私の友達でもある。彼は絵画美術センターの店内の奥の戸口から通じる中二階の小部屋にアトリエを持ち、時々必要に応じて画廊の方で傷ついた絵の補修をしたり、画廊の地下にあった額縁工場で額縁製作の手伝いをしたりしていたが、普段はそのアトリエで絵を描いていた。

彼が例のヴァレーリ・ドミートリヴィチに紹介されて初めて私の前に立ち現れたのは、展示の絵に私の指摘で傷が見付かり、修理のために奥から呼ばれたためであった。彼はすぐその場で絵の具を調合して難なくその傷を修復したが、その絵の具の色合いの正確さと手際の良さを見ながら、真の絵の修復家はデッサンやいろいろなブラシワークにも通じ、且つ絵の具をどう混ぜ合わせれば必要な色が出せるかといった技術を身に付けている者であるといった、どこかで聞いた話を思い出し、彼のそんな作業に印象付けられたのであった。そのため、その後暫くは絵の修復が彼の職業とばかり思っていたが、やがてヴァレーリ・ドミートリヴィチから「絵を見てやってくれ」と言われて、彼が画家だということを知ったのである。



図版 28 S. A. ネシシームヌイ (1961 年生まれ)

ロシア芸術家同盟会員

「昆布漁師」(制作 1985 年) 油彩・画布 90 x 72 cm

「昆布漁師」(図版 28)は、それから二週間後に彼のアトリエに入り込んで、ほかのもう一点の風景画と共に手に入れた彼の最初の作品であった。絵には白海の沿海で昆布採りをしている様子が描かれている。画面手前のボートに立って、昆布を探って海に棹(さお)さしている男が画家自身であるという。実際にそうした場面を体験し、それを絵に再現したものらしい。画面の奥に向かって横長に等間隔に配置された三隻のボートのそれぞれに、人が一人ずつ立って昆布の採取作業をしている構図はバランス感覚に溢れたものであり、作業の瞬間を捉えた三人の動作には、芸術美にまで高められたひとつのまとまりのあるフォルムが表現されている。動の中に静があり、静の中に動があるといった三人の動作は相互に関連があるかのように描かれ、その顔の表情とあいまって、全体としてどこか能の舞を見ているような不思議な魅力が感じられる。水の透明度を想わせる白い柔らかな海の色合いは、茶系の色調で穏やかな輪郭をもって描かれたそんな彼らの姿を浮き彫りにし、そこが波のない静かな入り江であることを示すと共に、情景を表現する場としての舞台のような効果をも醸し出している。

後に彼とは友達付き合いをするまでになったが、知り合った時、彼はまだ三十歳の若さ

であった。背は高めで、ロシア人にしては少し痩せぎすで、薄い髭に囲まれた口はよく煙草を燻らしていた。物静かで内気な質で、私の好きな素朴なタイプの男であった。作品を売り込もうとか、自己宣伝をしたりすることは全くと言ってよいほどなく、そのため彼がれっきとしたロシア芸術家同盟会員であり、会員になったのは弱冠二十七歳の時であったといったこと等を知ったのは、ずっと後になってからであった(芸術家同盟会員になるには、いろいろな展覧会に出展して、ある程度名前と絵の技量をアピールした後、芸術家同盟に入会申請をし、それからさらに芸術家同盟の指定展覧会に一定期間出品を続けて、資格審査を受けるのである。彼は一九八五年より各種の展覧会への出展活動を続け、八九年に入会を認められた)。

次の作品は、異例の若さで芸術家同盟会員に迎えられたそんな彼の実力を窺わせるに十分な力作である。



図版 29 S. A. ネシシームヌイ

「夕暮、森の湖」(制作 1991 年) 油彩・画布 80 x 70 cm

「夕暮、森の湖」(図版 29)は、対岸に森のある狭い沼か川のようにも見える湖の夕暮の景色を描いたものである。森の梢に明るい夕陽が照っているためにその下の日の当たらない部分は翳りが強調されているが、それは言うまでもなく、自然の理に適った光の処理法で描写されているためである。題名から言うと、翳りの方に絵の焦点があるようであるが、

夕陽の照っている明るい方に先に目が行ってしまうのは仕方がないであろう。その明るい部分はさすがに良く描けていて、木々は立体感があり、何よりもその梢を照らす夕陽の質感や温度感が見事に表現されている。

駐在を終えた年の大晦日に自宅の二階のベランダに出て、この絵の額縁の埃を払っていて気付いたことであるが、外気 of 自然光の日陰の中でこの絵を見た時、夕陽の部分が光を取り込んで、実際本物の夕陽が当たっているように見え、大袈裟な表現をするつもりは少しもないが、そのリアルな暖かい日の感触に思わず暖を取ろうと手をかざしたほどであった。

それだけに翳っている方の景色はくすんで見え、そのため絵全体としてもちょっと見には地味な類の絵なのであるが、翳りの部分もよく見ると、夕陽の当たっている所と同じように立体感をもって丁寧に描かれ、翳りの中に陰鬱に沈んだ森や湖のひんやりとした佇まいが窺える。木々の影になった部分はその対面にも森があることを示しており、それを考慮に入れて見直すと、この絵の想像上の視界が画面の対面、つまり、鑑賞者の背後にぐっと広がり、自ずと視点が影になった湖の方に移動する。じっくりと鑑賞すると、キャンプでもしながら迫りくる夕暮のひと時を森に囲まれた湖の畔で迎えているような気分誘われ、この絵を「夕暮、森の湖」と名付けた画家の意図に理解が及ぶのである。光の陰影を表現する意図から、素人目には絵としてあまり見映えのしない部類の難しい景色をわざわざ選んで、その表現に成功した芸術性の高い作品である。

駐在を終えた年の翌年、十月初めから三週間にわたり、かねての約束通りこの画家を日本に招待した。そのうちの四日ほどは伊豆半島から富士五湖にかけて車で案内し、紅葉が始まりかけた日本の美しい秋の景色を彼に紹介したのであるが、彼はその途中度々車を降りて絵になる景色を写真に収めたり、写生したりして、モスクワに戻った後、それをもとに何点かの優れた日本の風景画を制作している。

「山の夕暮(日本)」(図版 30)はその中の一点で、この絵に描かれた山は十国峠である。箱根の方角から峠を見渡したもので、画面中央にドライブインが細長く見えている。実は、この作品を制作するに当たり、彼はそのエチュードを実際に現場で描いているが、それは十国峠を伊豆の方向から通過して、少し先の山の中に入り込み、見晴らしのきく所から写生したものであった。午後二時過ぎから描き始め、三、四時間後に日が暮れてしまったため、そのエチュードには、描く時間の推移を反映して、昼間から夕方近づく頃の風景が描かれている。「山の夕暮」の方は、その時の体験をもとに、モスクワに戻って印象の褪せないうちに制作したものであるが、時刻はもう少し遅い夕暮時の情景になっている。彼は日本の景色の美しさに感心していたが、その美しさはロシアの景色の美しさとは異なるとも言っていた。その違いについてあえて彼のコメントを求めなかったのは、今にして思えば残念であった。代りにその美しさの違いについての私の印象を言うとしたら、川や海、紅葉等の自然を彩る色が異なることや光の絶対量が格段に違うということも含めて、ロシアの景色はスケールの雄大さで魅せるのに対し、日本のそれは山等に遮られて見通しがきかない反面、狭い情景を光の強さでディテールまで浮き彫りにして、その美を鮮やかに且



図版 30 S. A. ネシシームヌイ

「山の夕暮(日本)」(制作 1995 年) 油彩・画布 97.5 x 57.5 cm

つ繊細に魅せるということになるであろうか。そのため、ロシアの画家が日本の風景をどう表現するのか大変興味の尽きないところであったが、届いた作品は期待に違わない見事な出来映えであった。

単に日本の風景を描いたというだけのものではなく、仄かな夕暮の微光が山肌の凹凸のある形状を細やかに照らし出し、薄明の中にも変化に富んだその微妙な陰影の表情には、いかにも日本の風景らしい繊細感がにじみ出ている。山々はどっしりした実在感があり、山の秋が黄昏の中で雰囲気豊かに表現され、日本の風景画として少しも違和感のない、見応えのある作品に仕上がっている。彼が日本を訪れたのは短期間であったが、この絵をじっくりと見るにつけ、その経験が彼の絵の技量を高める上で大きなプラスであったことが判る。

「ロシア・クーズフ島(白海)」(図版 31)は、画家が日本の風景画を集中的に制作してから一年ほど後の九六年に描いた作品である。その時期、彼は数年前から毎年夏になると、ひと月あまりもの間、友人と共にそれぞれの家族を連れ立って、友人の組立式ヨットで白海の無人島巡りをするのを恒例としていて、その旅程はモスクワからムルマンスクへ行く途中のキェムという所まで列車で行き、白海に面したその港でヨットを組み立てるのだという。九五年には彼自身も組立式ヨットを買い込み、その友人と共に二組のヨットで白海に乗り出している。白海やその海の無人島の大自然の中で一週間も過ごす、自ずと背筋がぴんと伸びて、生き返ったようになると聞かされた。



図版 31 S. A. ネシシームヌイ

「ロシア・クーゾフ島(白海)」(制作 1996 年)

油彩・画布 90.5 x 50 cm

この作品は、そんな羨ましい限りの九五年の夏休みの体験をもとに、白海の無人島の魅力的な風景を再現したものである。前景に岸边が見えている島の高い所に画家の視点があり、そこから海を見下ろす格好のパノラマが描かれている。構図上、前景の岸边の存在は画家の視点と海との間に広い空間があることを明確にさせる効果を担っており、この絵をダイナミックに立体的に表現するのに役立っている。題名の「クーゾフ島(籠島)」は、画面の後景に描かれた島の名称であるが、島の形が伏せた籠のように見えるところからその名がつけられたという。この絵の素晴らしさは、何と言っても、遠近法で巧みに描かれた景色全体にわたって溢れるような光と透明度の高い空気感が鮮明且つ柔らかな色調でリアルに表現されていることにある。海や中景から後景にわたって描かれた島々の自然の理に適った巧みな光処理の表現は、画家が若くして早くも光を完全に自分のものに行っていることを窺わせる。海原に反射する逆光の、目を射るような光の強さはただものの表現ではなく、その色彩には一流画家の証とも言える、ほとぼしるような力感がある。海の表面はいかにも光が反射しているという感じが巧みに表現され、また、静かな中にも表情のある海は、深みの方はどしりとしたマスを感じさせ、浅瀬は浅瀬なりの質感がある。白海の美しい夏の大自然が高い完成度で再現されている。

**ところで、二〇〇八年の夏にモスクワに出掛ける機会があつて、そこでネシシームヌイ画家と久しぶりに会うため予め電子メールで彼に連絡を入れたのであるが、ついでに本章の彼の作品についてのロシア語訳の解説をメールに添付したところ、彼から返事を受け取った。その関連箇所を述べると、そ

れは、「貴書の抜粋を拝読しました。私の作品についてあなたが書かれた非常に多くの個所が、その作品で私が伝えようと努めたことに附合しています。以前私たちは絵について詳しい話をすることはありませんでしたが、話合うべきだったと思います。そうすれば、それは私にとって有益で、楽しいものになったことでしょうに」というもので、この私にとっては思いがけないコメントに、大変嬉しい思いをしたのは言うまでもない。

しかし、それをここで紹介するのは、自分の鑑賞眼をひけらかすようで、躊躇もあったのであるが、最終的にそれを敢えて披歴することにしたのは、私の威信を高めることにもなるそんな彼の言葉が、広範な読者を予定している本書の性格を考えた場合、大変重要な要素として機能し、読者にプラスに作用すると思われるからである。つまり、本書は、絵画の専門家や絵画愛好家のみならず、一般読者も対象にしているので、絵がよく解らないと思っている人にも解るように配慮して書いたつもりである。ところが、実際そのように書かれたものであったとしても、ここで別の問題が介在してくる。それと言うのも、知性と感性は別物であるから、本書の大きな部分を占めている絵の解説については、述べていることがよく理解できたとしても、必ずしもその内容自体が作品解説として適切なものであるかについての読者の判断に結びつくとは限らない。私の絵の見方については、オソーフスキー画伯が本書の序文で「この本を書いたのは外国人でなく、ロシア人ではないのかという考えが私の脳裏に浮かんた。それほど独自に情感的に、著者はロシアの画家が自分の画布に感情移入したものを感じ取っている」と述べてくれているのであるが、それに加えて、本書で紹介した別の画家がひとりでも具体的にその解説が本書に掲載の自らの作品の創作意図に肉薄するものであることを証言してくれるなら、それに勝るものはないであろう。なぜなら、絵がよく解らないと感じている読者がその証言を読み知れば、その解説に対する信頼度が増して、内容により注意が向く結果、そこから絵をどう見たらよいかにつきより多くのヒントを得ることができるのではないかとの期待が持てるからである。例えば、今この時点でこの画家の解説を改めて注意深く読み返せば、その解説で示唆したこの画家の特徴に理解が及ぶであろうと思われる。つまり、彼には描写力もさることながら、素晴らしい構想力があって、それに基づきテーマと描写対象が選ばれて、予め、ないしは描写しながら、どうすればよい結果が生み出せるか綿密に構想していることが解る。それだからこそその描写力が生きるわけであるが、そういう理解で彼の作品をもう一度見直せば、それだけでも十分深い読みの絵画鑑賞の疑似体験になるであろう。

現代絵画の芸術レベル

絵のコレクションを紙上で紹介する意図は、作品を通じて現代ロシア絵画がどのようなものであるかを知ってもらうということにあるわけであるが、それには当然、紹介する作品が現代ロシア絵画に相応しい特徴と芸術レベルを備えていることが前提になる。私自身はモスクワでの経験から自分のコレクションがその当然の前提をクリアーしていることを知っており、その芸術に慰められたからこそ、現代ロシア絵画の素晴らしさを日本で知ってもらうための手段として同コレクションを活用しようという発想になったのである。

しかし、冷静に論理的に考えてみると、現代ロシア絵画に全くなじみのない人にとってみれば、その判断のベースとなるものが何もないわけで、駐在中に買い集めた絵を勝手に良い絵だと言っているだけのことでないかといった疑問の生じる向きがあったとしても、とりわけ不思議ということではないのかもしれない。そこまで行かないにしても、現代ロシア絵画を代表するような芸術レベルがどのようなものであるかといったことは、読者の方々にとっても大いに興味のあるところと思われる。

そこで、作品紹介の最後になるこの章では、現代ロシア絵画を代表する芸術レベルの水準と言えるような作品を特に選んで紹介することにしたい。

現代ロシア画壇を代表するような芸術レベルの水準がどこにあるかを設定するのは、大変難しい問題であるが、幸い私の手元にはその基準作りに役立ちそうな本がある。それは一九七九年発行の「モスクワの風景画家」というアルバムで、駐在も終り近くになった頃に偶然古本屋で見付けたものである。そこにはソ連人民芸術家十四名、ロシア(共和国)人民芸術家十三名及び功労芸術家五十八名を含めて、総計百九十三名のモスクワの風景画家の作品がそれぞれ一、二点ずつ、画家の年齢順に紹介されている。その全体的な作品のレベルの高さはアルバムからも充分窺い知ることが出来、その時期のロシア画壇を代表する画家のアルバムと見なすことが出来る。層の厚いロシア画壇にあっては、そこに選ばれていないゆえをもって、即第一級の画家でないことの証には必ずしもならないのであるが、その作品の素晴らしさからいっても、人民芸術家と功労芸術家の数の多さからいっても、その逆は真であると言ってよい。

そのアルバムの発行年は私の駐在する十年あまりも前のことであり、百九十三名中六十名ほどの画家は、その八割弱が人民芸術家と功労芸術家であるが、私の駐在した頃には既に故人になっていたことが確認出来ている。また、残りの画家の中でどの程度が、駐在期間中に私の足繁く通った画廊に出展していたのかは知る由もないが、画廊で気に入った絵を集めた結果として、私のコレクションの中にもそのアルバムに紹介されていた画家が七名含まれている。その中の二名は、これまでの章でその作品を紹介しているが、ここでは現代ロシア絵画と言うに相応しい芸術レベルとはどのようなものであるかを見て頂くという別の観点から、改めてその二名も含めることにし、七名の画家の作品を取り上げることにしたい。

これからご紹介する作品が、そのアルバムに選定されている同じ画家の作品と見比べても、充分遜色のないものであるのは言うまでもない。それらの作品を見て頂くことにより、現代ロシア絵画のレベルもある程度は判断出来るであろうし、それと比較参照することに

よって、これまで紹介してきた作品が現代ロシア絵画の芸術レベルをも同じように代表したものであることを、ある程度はご理解頂けるであろう。

また、「芸術家プロ同盟」が公表している芸術レベルについての画家のランキング（格付け）が、画家の評価判断をより客観的に確認するに足る十分な基準であることから、本書にその作品を掲載した画家が十八世紀から現在までのロシア美術史全体の中で、どの程度の評価を得ているのかを示す目的で、そのランキングを巻末の図版目次の右端の欄に参考として掲げることにした。

それゆえ、本題に入る前にその「芸術家プロ同盟」の画家ランキングについて簡単に説明しておくのがよいであろう。

画家ランキング一覧表は、「芸術家プロ同盟」が出版した「統一芸術ランキング」の一部として発表されているものである。ロシア語の芸術という言葉は概念の幅が広く、美術という日本語の訳が必ずしも当てはまらない。芸術家の範疇には油彩画家、線画家、彫刻家のみならず、彫金師や建築家、舞台装飾家や映画監督までが含まれる。そのため二〇〇二年発行の「統一芸術ランキング」（第五版本）は、七百五十五カ所に及ぶ美術館のそれぞれの展示品・所蔵品についての芸術ランキング、油彩画家・線画家ランキング（以降画家ランキングと称す）、彫刻家ランキング、それに画家ランキングに対する最低取引価格のガイドラインから構成されているが、その第六版では建築家ランキングが新たに加わり、また彫金師・映画監督ランキングも「統一芸術ランキング」に補充すべく、現在準備中とのことである。

芸術ランキングを設定しているのは、芸術学者・芸術批評家を中心に二十七名のプロ集団からなる「芸術家プロ同盟」付属ランキングセンターである。そのランキング評価の特徴は、(ソ連)ロシア芸術家同盟の称号や名のある賞を獲得していること及び芸術アカデミーの会員であるといった既存の権威を一切考慮することなく、つまり、権威団体や組織の見解に全く影響されずに、純粹に審美的な観点から作品の芸術価値にのみ基づいて芸術家を評価し直し、ランキングしていることにある。「統一芸術ランキング」の初版本は、一九九九年に出版され、その当初から希少本として大きな図書館以外では閲覧不能となっていたが、画家の利益を守り、規範に則った秩序あるロシア国内の絵画販売マーケットを創設するという目的をより浸透させるために、二〇〇三年六月以降第五版本がインターネットで公開されるようになった。本書に掲載した画家ランキングは、その五版本の画家ランキングを必要に応じてインターネットから抽出したものである。現代画家のみならず、過去に遡(さかのぼ)ってロシア美術史全体の中から一万人あまりの油彩画家・線画家を評価対象にしている。ランキングは、上位順に「1」から「7」まで十四段階に格付けされており、「1」は一世紀以上にわたり世界基準の芸術レベルにある画家(従って、現代画家には「1」の評価はない)。「1A」は、一世紀という時間の試練を経てはいないが同様の世界レベルの画家。「1B」は、傑出したオーガナイザー的資質を有するハイクラスの職業画家で、絶対的な需要と人気を誇る画家といった具合に各ランキングの説明が施されている。ロシア語であるが、参考のためにそのサイトアドレスをここに紹介しておくので、興味ある読者は参照されたい(*<http://rating.artunion.ru>)。

*「芸術家プロ同盟」の画家ランキング一覧表は、二〇〇六年一月以降インターネットサイトで公開さ

れなくなったが、その代わり、二〇一三年二月一日現在の時点では、上記のホームページを通じて、画家ランキング一覧表の電子書籍版を購入することができる。

ちなみに、前述の「モスクワの風景画家」の百九十三名を画家ランキングに従ってランキングした表を下記に掲載しておいた。一九八八年発行の「ソ連芸術家同盟会員名簿」によってその百九十三名を調べ直すと、「モスクワの風景画家」の発行年から九年経過した段階の名簿であるため、称号を付与された画家の数も表の通り変動している。

ラン グ	ソ連 人民芸術家	ロシア(共和国) 人民芸術家	*ロシア(共和国) 功労芸術家	称号を持たない (ソ連)ロシア芸術家同盟会員
1				
1A	2			2
1B	5			
2A	5	2	5	7
2B	6	3	6	1
3A		4	9	6
3B		6	17	10
4A	1		9	14
4B		1	29	43
5A				
5B				
6A				
6B				
7				
合計	19	16	75	83

* 功労芸術活動家 8 名(「2B」1 名、「3B」3 名、「4A」1 名、「4B」3 名)、
功労文化労働者 5 名(「4A」1 名、「4B」4 名)を含む。

その表で明らかなことは、芸術家同盟の称号とランキングのレベル評価には一定の相関関係が見られる一方で、称号を持たない芸術家同盟会員の画家も称号を付与された画家と何ら変わらない実力者揃いであること、つまり、称号はそれなりの芸術レベルにあることの判断基準を示していると言えるが、無称号であることが必ずしもその逆を意味してはいないということである。また、百九十三名全員の画家が例外なく芸術家同盟会員である上、「5A」以下のランキングの者は誰もおらず、滅多なことでは付与されない功労芸術家の称号を持つ画家の多くが「*4B」になっていることから、芸術家同盟会員であることとランキングが「4B」以上という、このふたつの基準を兼ね備えていることが、一流画家に仲間入りをしていることを客観的に示す指標であると見なして差し支えないように思われる。

*二〇一三年二月時点で「プロ同盟」のウェブサイト調べたところ、いくつかの注目すべき変更があった。その中で重要な情報と思われるのは、まず職業画家の格付けランキング「1-3」を世界レベルの画家と格付けし、「1-3」のランク付けをされた十八世紀から現在までのロシア美術史の画家全員と、それと同じ画家ランキング「1-3」の芸術レベルの基準で選んだ十八世紀から現在に至るロシア以外の画家の双方を合わせ、総計一万一千五百名余りの国際画家ランキング一覧表を公表したことである。第二の重大情報は、国際画家ランキングの創設と密接に関連するが、ロシアの画家ランキングに、「1」は生存している画家には付与されず、「2-4」は五十歳より若い画家には与えられない等の年齢制限が導入されたとであろう。言うまでもなく、これはとりわけ、ランキング「4」以上の格付けのハードルが高くなり、より厳格になったことを意味している。

これに関連して、私自身は、国際画家ランキングは言うに及ばず、画家ランキング「4」の芸術レベルにも注目している。何故ならば、「1-3」の画家に比べると人数が格段に多く、いわばロシア絵画の芸術レベルを代表するランキング「1-4」の中で画壇の屋台骨を支える存在であり、それだけにその芸術レベルはロシア絵画全体の芸術レベル水準と層の厚さを左右するほど極めて重要な位置づけにあるからである。そして、そのランキング「4」の芸術レベルはと言えば、私の経験からしても、「すごい絵だ」と思わせる芸術レベルにあって、「1-3」の画家が「プロ同盟」により世界レベルと規定されたことをもって超一流の画家とするならば、「4」の画家は一流と呼ぶことができるほどのものなのである。ランキング「4」の芸術レベルがそのように高いことは、いずれ「1-3」のランキングに移行する予備軍がたくさんいることを意味するに他ならず、それは何よりも、ロシア画壇全体の活動レベルが大変健全な状態にあることを象徴している。

本書にその作品を掲載した画家にその基準を当てはめると、図版目録右端の欄に示した通り、二十六名の画家のうち、*十九名がその基準をクリアーしている。残りの*七名は、第五版「統一芸術ランキング」の評価対象に入っていないため、そのランキングは不明であるが、第七版では評価対象の画家は、二万人あまりに増えており、その後も補充されていくであろうから、残りの画家の多くも、同じような芸術レベルの画家であることがいづれ分かる時がくるであろうと期待している。

それはさておき、七割強の画家が右に述べたふたつの基準をクリアーしているのが明らかになったことにより、これまでその作品を掲載してきた画家がこれから紹介する画家同様、現代ロシア絵画を代表したものであることをより客観的に提示するという目的は、ある程度は達せられたと言ってよいと思われる。

* 本書の発行から三年あまりの二〇〇九年一月に本書掲載の画家の最新のランキングにつき「芸術家プロ同盟」ランキングセンターに問い合わせを入れた。返事を頂いたそのランキングは、巻末の図鑑目録右欄に掲載している。その右欄のランキング左横に → のついたものは、問い合わせ時点の更新された評価を示し、また、二〇一三年五月時点でチェックした最新の評価についての変動は、ランキング左横に⇒をつけて表示した。評価の左側に → または ⇒ のないものは、評価に変化がなかったことを意味している。評価の下がった画家も若干いるが、元々力のある画家であるので、それほど心配はしていない。

前置きが長くなったが、先に進むことにしよう。



図版 32 M.A.スーズダリツェフ (1917 – 1998)

ロシア芸術家同盟会員 ロシア功労芸術家 ソ連国家賞受賞者

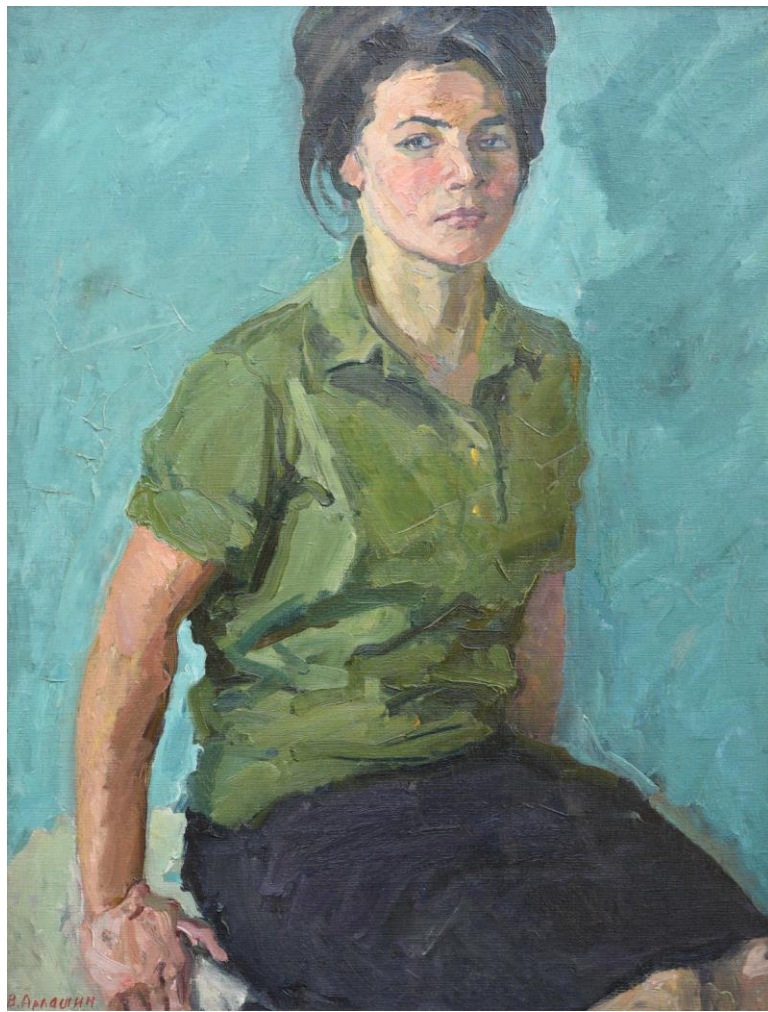
「朝」(制作 1992 年) 油彩・画布 70 x 50 cm

「朝」(図版 32)は湾曲した川の水量豊かな流れを背景に、秋の黄金色に染まった落葉樹の茂る土手で馬の親子が草を食んでいるといった川辺の朝の光景を描いた作品である。

この絵は功労芸術家が描いただけのことはあって、その表現内容が頗(すこぶ)る充実していて、絵のサイズ以上の大きなスケールを感じさせる。曲がりくねって流れてくる川面は、実際に水量豊かな川が勢いよく躍動しながら流れているように表現され、その動きのある描写のリアルさに思わず目が吸い寄せられる。それは朝まだきのどんよりと単調な空と対比されて、より躍動感が強められて見え、また、遠景・中景・前景に配置された木立のそれぞれの位置と色合いの違いは川の流れに呼応したリズムを感じさせ、広い流域空間を遠景より前景へと右から左に回り込んでどんどんと流れてくる水流の勢いを高める効果をも担っている。

この作品の優れたところは、そうした川面の表現描写の素晴らしさと共に、ひんやりとした温度感をもって描かれた、翳りのある光と空気の表情に、題名通りの「朝」の雰囲気良く出ていることであろう。

「乙女の肖像」(図版 33)は私のコレクションの中では唯一の肖像画である。ほかに優れた肖像画に出会わなかったのかと言えば、そういうわけではなく、食指の動いた作品は二、三あったのであるが、肖像画というのは身近な人か、あるいは作家や音楽家等の、敬愛す



図版 33 V. A. アルラーシン(1923 – 1998)
ロシア芸術同盟会員
「乙女の肖像」(制作 1967 年) 油彩・画布 90 x 100cm

る特定の著名人といった何らかの近しい繋がりがないとあまりそばに置こうという気になれないものである。

にもかかわらず、この「乙女の肖像」を手に入れたのは、健康そうな乙女の中に、ある種の普遍的な美を見出したからであり、また、絵そのものが優れていたからである。乙女は背もたれのない椅子に左横向きに腰かけ、背筋をびんと伸ばして顔はこちら正面を向いているが、その容姿は健康的な若々しさに溢れている。誰もが即座に認める美人というのではないかもしれないが、それなりに美しく、襟元からまっすぐ伸びて頭部を支える長めの頸はその美を引き立てている。

この作品を初めて見た時、正直言って彼女が農村の娘さんのように思われ、何とはなしに、バービエ・リエタという言い回しを連想したのである。初秋の小春日和をロシア語でバービエ・リエタと言うが、そのバービエとはバーバ(既婚の農婦)の形容詞中性形で、その言い回しを逐語的に訳せば農婦の夏という意味なのである。なぜ小春日和の表現に農婦

が引き合いに出されるのかと言うと、長くは続かない夏のぶり返しを、畑仕事のために身仕舞いにかまける暇がなく、女盛りが早く萎んでしまう既婚の農婦に喩えているからである。近年は農村の生活も改善されて、昔言われたようなことは必ずしも当てはまらないのかもしれないが、そういった傾向も多分に残っているのであろう。

私がそんな言い回しを連想したのも、バーバという単語をバービエ・リエタと結び付けて覚えていたからで、実際絵には私の印象を裏付けるように、彼女の飾らない素朴な顔立ちや若い娘さんとしては頗る地味な服装とその緑色の無地の半袖ブラウスから剥き出た日焼けした腕や仕事になじんだ手の機敏な表情が描かれ、彼女が田舎住まいの可愛らしい娘さんであることが窺える。きっと彼女の周りには都会に比べると女盛りが早く褪せてしまう農村の生活があって、画家はそんな農村の結婚前の乙女健康と若さに支えられた美しさを普段着の彼女の中に認め、それをいとおしんで肖像画に留めたのであろう。

椅子に添えられた手の生きた表情や骨格と筋肉の仕組みにしっかりと支えられていることを想わせる安定感のある上半身のデッサンとその光処理の理に適った巧みな表現描写はさすがであり、背景の壁紙の濃淡のある色合いの描き方を含め、画家の行き届いた表現上の配慮がこの作品の芸術レベルをより高いものに仕上げている。

「カムチャッカの開港～聖ピョートル号と聖パーベル号」(図版 34)は、私のコレクションの中では二番目にサイズの大きな作品である。ペトロパヴロフスク・カムチャツキーの開港当時の港の風景を描いた歴史画で、私の所蔵する唯一の歴史画でもある。その開港は、海洋探検家 V・I・ベーリングが二回目のカムチャッカ探検のためその地で越冬した一七四〇年と言われ、十六世紀以来コサックを先兵隊としてシベリア進出が行われた結果、極東の海の出口のひとつとして、その年、そんな遠隔の地に港が開かれたわけである。

絵には見ての如く、港の静かな入り江を二隻の大型帆船が帆を立てて緩やかに航行している情景が描かれているが、それはロシア海軍の旗を掲げたその時代の軍艦で、ベーリングが第二回目の探検に使用した聖ピョートル号と聖パーベル号にほかならない。背景の海岸線を形成する隆起した丘の背後に聳える雪に覆われた高い山は、海拔三四五六メートルの大カリャクスキー火山である。時季はベーリングが探検に赴く直前の六月初旬と想われ、背後の空や山が日を受けて明るいため、翳りの中で描かれた前景の波止場では、まだ肌寒いとみえて、数人の兵士が焚き火を囲んで暖を取っている。

この絵の焦点は言うまでもなく、画面手前の軍艦にあり、力を込めて重量感豊かに描かれている。帆や船尾には日の照らす方向からすると不自然に思える光がスポットライトのように当たっているが、それは軍艦を絵の焦点に据えるにはどうしても光を当てて目立たせる必要があったためであり、自然な光処理法を犠牲にしたその描写に軍艦の表現の重要性にこだわった画家の苦心の跡が窺われる。この絵をじっくりと鑑賞するにつけ、明るく日の当たったその軍艦の、梃子でも動じないといった、どっしりした重みの表現の中に、画家の思い入れのようなものを感じ取ることが出来、私にはそこに十八世紀のその時代に早くも太平洋への進出拠点を開港したベーリングの偉業と、探検を命じたその時代の国の為政者の先見性に対する画家の誇りや敬意といったものが込められていると想像され、そこにこの歴史画を描いた画家の動機を見る思いがするのである。その艦船の存在は、構図



図版 34 V. T. ダヴィードフ (1923 – 2007)

ロシア芸術家同盟会員 ロシア功労芸術家

「カムチャッカの開港～聖ピョートル号と聖パーベル号」(制作 1991 年)

油彩・画布 130 x 100 cm

上、この絵を引き締めて密度の高いものにし、また、その艦船の位置と大きさや色合いは背後の焦げ茶の小高い丘や日を受けてピンク色に輝く、雪に覆われたコニーデ型火山とよく調和して、光の陰影に富んだこの絵の美しさや歴史的雰囲気を高める役を果たしている。

「苺」(図版 35)は心持ち上から見下ろす視点から描かれた果物の静物画である。黒い小さなテーブルに、所狭しと果物やそれを入れた器やタオル、絨毯の小マットが置かれていて、その情景が光の照らす中で色鮮やかに再現されている。器に盛られた苺や林檎、すぐりやそれぞれの器等は、それらの実物が持つ肌触りや色合いがリアルに表現されている。特に、絵の題名でもあり、その焦点にもなっている苺は小粒ながら、立体感豊かにひとつひとつ丁寧に描写され、日を浴びて鮮やかであると同時にえも言われぬ、柔らかなその赤の色調は、目にとても心地よく映える。

この絵の非凡な点は、単に静物だけでなく、それと共に溢れるような光が大変質感豊か



図版 35 R. S. ザトゥローフスカヤ(1924 年生まれ)

ロシア芸術家同盟会員

「苺」(制作 1991 年) 油彩・画布 50 x 40 cm

に再現されているところであるが、それは言うまでもなく、明るく鮮やかな色彩と明確な輪郭をもって静物をリアルに描写することで実現されており、その表現を見ればこの絵が大家によって描かれたものであることがすぐに解るであろう。この画家には女流画家としては珍しく、描写の色合いに強い力感があるが、その素晴らしい表現は、描く色合いに力があって初めて可能なものである。

ところで、この作品には絵の出来映えを高めるための画家の細かい配慮が幾つか施されている。苺を入れたやや深底の平たい木の器は、絵の焦点に相応しく、中がよく見えるように後ろの底の部分に物をあてがって傾斜させて置かれ、そのそばには木の器に調和させて柔らかい雰囲気を出すためであろうか、白ではなく、クリーム色のタオルが置かれている。また、暖色系の多色織りの絨毯マットは、苺を盛った土器が暗色系であるため、その部分に明るさを加えて絵全体の色調バランスを整える必要から色や大きさを選んで意図的に置かれたものである。画家の筆の力量とその熟練した配慮が、明るく色彩バランスに優れたこの完成度の高い作品を生み出したと言うことが出来る。この絵を近くで見ると、すぐりを入れた皿は使い古した物に見え、タオルは少し薄汚れたような感じがするが、距離を取って見ると、どっこい、そういった感じは払拭されて、皿は磁器の質感が現われ、タオルはふっくらとした立体感が出る。この絵は小振りの作品であるが、その描写の色合いには優れた絵に共通の、バランスの取れた輝きと深い透明度が感じられる。



図版 36 P. P. オソーフスキー (1925 – 2015)

ロシア芸術家同盟会員 ソ連人民芸術家 国家賞受賞者

「静けさ」(制作 1993 年) 油彩・画布 73 x 73 cm

「静けさ」というこの題名の作品(図版 36)は、二回目のモスクワ駐在時に頬髯と顎髯を生やした画家の友達から作者を紹介されて、その画家のアトリエに行って選んだものであった。画風がこれまで紹介してきたリアリズム絵画と異なることと、現代ロシア画壇の中枢を占める画家の一人によって描かれたものであったことから、注目度が高いことを考慮して本稿に特別に加えることにし、その画家の作品がこの章の冒頭で述べた「モスクワの風景画家」に載っていたところから、この章で扱うことにしたものである。

この絵は、見ての如く、なかなか不思議な魅力を備えた作品である。細部を省いて簡潔明快に描写されたその画面は、水彩画を見るような柔らかな透明感に溢れ、そこにはどっしりした実在感と魂が洗われるような静かな安らぎが表現されている。雲間から射す光は、この画家のロマン主義的傾向を指摘されるもののひとつであるが、克明且つリアルに力を込めて描写され、それは、この絵全体の美しさを引き立て、その美に神秘的な彩りを添えている。揺るぎない湖面に姿を映すボートの静かな佇まいの表現は、この画家独特のものであり、際立った自然美を背景にしたボートの存在感は、この作品でも一際目を惹く。

私もそれまでに画廊等でそれなりの数の絵は見ていたが、このような画風の作品に接したのは、初めてのことであった。画家の友達が、「もし興味があったら」と最初に置いていったこの画家のアルバムを開いて、その画風の新鮮な魅力に眼を見張った。どこにその

魅力の秘密があるのかと子細に見ているうちに、作品から受ける印象がある意味で似たと
ころのある画家として思い浮かんだのが、アルベール・マルケであった。

マルケは、「フォーヴィズム」に属するフランスの画家で、日本ではマチスの影に隠れ
てあまり目立つ存在ではないが、プーシキン美術館とエルミタージュ美術館には彼が巨匠
であることを証明する幾点かの傑作が、それぞれ常設展示されている。そのほとんどの作
品は、運河や湖のある街の風景画であるが、絵全体を少し簡略化して大まかに捉えながら
も、要所はリアルに押さえるその画法には、穏やかな雰囲気の中にえも言われぬ実在感が
あり、そのためロシアでは、彼のファンは多いのである。

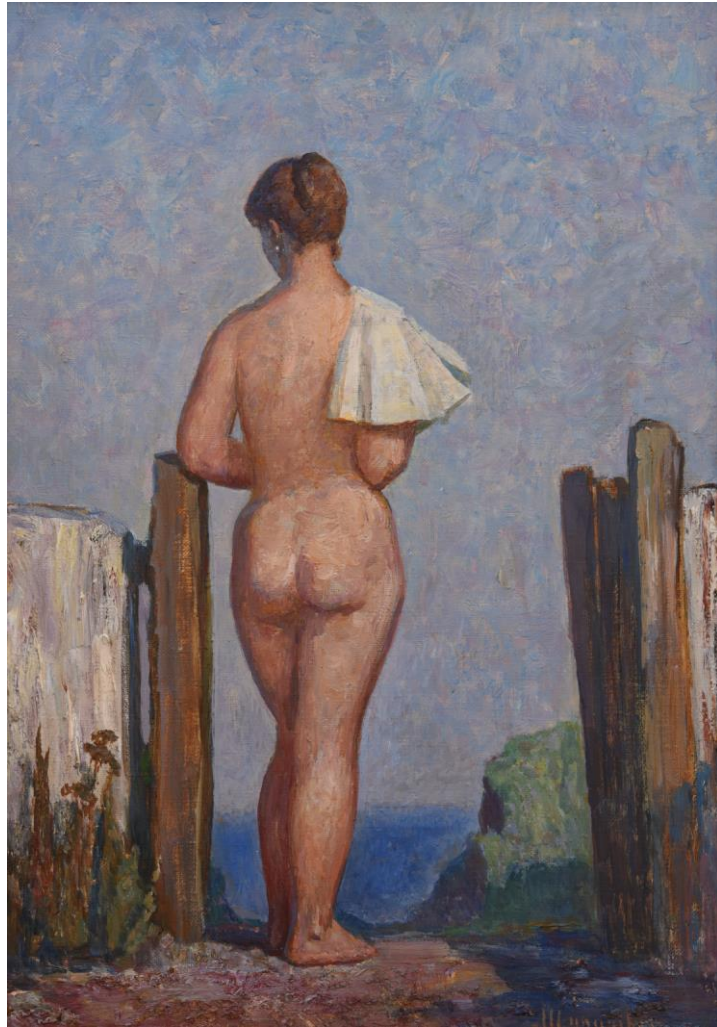
私がオソーフスキーのアルバムを見て、マルケの絵を連想したのは、彼の作品が、全体
にリアリズムを一步踏み出したような簡潔な表現で描かれ、そのためリアルな描写の力点
がかえって引き立ち、実在感が一層増して見えるという点に共通項を見たからであった。
確かに画法からくる絵の表現効果という点では、オソーフスキーとマルケは似たところか
あるという私の指摘は、大きく的を外れたものではないように思われるが、その画風や絵
の意味合いは、無論、異質のものである。

この「静けさ」は、オソーフスキーの特徴がよく出ている作品である。実風景であると
同時に、空と大地と水は画家のこよなく愛する祖国を象徴しており、贅肉を極限まで削ぎ
落として本質のみを描いたかのようなその表現描写には、画家の哲学的な思惟が込められ
ていることが感じられる。彼の作品に繰り返し現われるモチーフであるボートは、絵に占
めるその存在感の大きさから、人の手で作られた建造物という意味合いが強調されている
ように思われる。それは、背後の空から神の啓示のように射しこぼれる光に照らし出され
た美しい自然に対置されて、絶妙な調和を創り出し、自然美と静けさを一層引き立てたも
のにしている。その構成表現の中にキリスト教的な宗教観を見出すのは私だけではないで
あろう。画家の観照から描かれた風景画と言え、ロマン主義的色彩の強いその独特の画風
に、強く惹かれる鑑賞者も少なくないと想われる。

「朝」(図版 37)は題名の通り、朝の清々しい雰囲気の漂う裸婦画であるが、眼下の海へ
と通じる専用の道が庭の木戸から開け、そこを下って泳ぎに赴かんと、タオルを右肩にか
けた裸の若い女性が後ろ向きに庭の木戸に佇んで、何やら海を見下ろしているといった光
景が絵には描かれている。裸婦のその後ろ姿は明るい開放感に溢れ、裸婦を見ているとい
う気後れを少しも感じさせないところが気に入って、衝動的に買い求めた作品であった。

戸外のヌードの描かれた絵は画廊で何点も見ることがあったが、そのほとんどが自然に
囲まれた川辺に立つ裸婦を表現したもので、自然の中に付加的に添えられたといった感じ
がし、なぜそこに裸婦がいるのか理解に苦しむような絵もあつたりした。女体の芸術美を
表現するには、周囲の自然に圧倒されていかにも中途半端という感じで、焦点がぼけてし
まうのは否めない。

恐らくこの画家は、そういった点を充分承知の上で、思い切り良く裸婦の美しさに焦点
を当てて、この作品を描いたのであろう。その表現描写には周囲の自然に負けない工夫が
施されている。リアリズムとは異なる描写法で描かれたその後ろ姿は一種のフォルマリズ
ムとでも言ったらよいのであろうか、輪郭が戸外の光の陰影をほとんど反映させることな



図版 37 L.S.シシパチョーフ (1926 – 2001)
ロシア芸術家同盟会員
「朝」(制作 1992 年) 油彩・画布 58 x 82 cm

く色濃く縁取られていて、その描写には強い実在感と安定感が感じられる。この絵を見ると、まず先に安定感のあるフォルムと色合いで裸婦像が描かれ、回りの情景はその裸婦の美しさにさわやかな雰囲気添えるために後から付け加えられたといった印象がするのであるが、実際、裸婦の背中から頭部にかけての美しさは、背景の表情のある高い空のために一層引き立ち、爽やかな空を背にしたその左横顔は彼女が美人であることを想わせる。ディテールを省いて描いた自然描写に物足りなさを感じなくもないが、リアリズムとは異なるアプローチで画家の意図した効果を上げており、その熟練した技量は絵から充分感じ取ることが出来る。

「非黒土の道～リュームニコヴォ村」(図版 38)は、私のコレクションの中では例外的にやや暗めの作品である。この画家の作品は駐在期間中に非売の展覧会を含めて何点か見る



図版 38 G. A. シソリヤーチン (1936 – 2010)

ロシア芸術家同盟会員

「非黒土の道～リュームニコヴォ村」(制作 1991 年)

油彩・画布 120 x 45 cm

機会があったが、やはり少し暗めの色調で描かれ、それがこの画家の色調バランスの特徴でもあるらしい。にもかかわらず、表現内容の方はその暗さを補ってあまりあるほど充実していて、そのことはこの作品にも当てはまるのである。そこには横長の広い視界の大きな構図の中で、荒れ果てた野原とその背後に遠景の景色から立ちのぼるような立っている一群の黄葉した木々や、画面左の視界の開けた所から見えている湖や、その向こうに果てしなく広がる風景が、ところどころ晴れ間を覗かせて白い雲を浮かべる空を背景に、男性的な力強いタッチで描かれている。

この絵の題名になっている道は、原題(ロシア語)では複数形で表示されているので、野原にトラックが残していった幾筋もの轍を指しているのであろう。それが木々の群の右側に見える道に繋がり、湖の対岸の先の少し盛り上がった地形に耕作地が見えているところから、どこかその近くにでも在るリュームニコヴォ村へと続いているものと想われる。遠景を遮る位置に立ちのぼって、目立つ存在の一群の木々は特徴のある筆致で描かれ、見慣れてみると、その描写には目に心地良いなかなかの魅力が感じられる。それは私には舞台を隠す幕のような役を果たしているようにも見え、村は湖の対岸の木々に遮られた辺りにあるのではないかといった想像に誘われる。

この作品の優れたところは野原の表現にあるが、距離を取ると、野原の奥行きがぐっと広がって、絵のサイズが倍以上も大きくなったように見える。不思議なことに奥行きが出るのはこの野原だけで、ほかはほとんど変化はないが、その中で驚くほど雄大で荒削りな野原の情景が生き生きと展開することからも、画家の労力の多くがこの野原の表現に費やされ、また、その表現を最大限に生かすという見地から視界の広い横長のサイズの画布がわざわざ用いられたということが解る。野原は不毛の土壌ゆえの休耕地でもあるのであろうか。その泥濘の中で車輪にえぐられ、土のめくれ上がった凸凹した地表と苔のような丈のない草の重く沈んだ深みのある色合いに、放置され顧みられないといった野原の荒涼感が表現されている。野原が荒れすさんで描かれているだけに、それはいきおい、手入れの

行き届いた遠景の日の当たる耕作地や牧歌的な雲の浮かぶ鮮明な空の美しさと対比され、この絵を見る者に、村のある湖の向こうに行けば、何か良いことがあるかもしれないというような気持ちを起こさせる。画面には見えない「リュームニコヴォ村」が、そんな期待を持たせる雰囲気の中で表現された絵と言えるであろう。

エピローグ

駐在もほとんど終わりかけた頃に、土曜日毎に足繁く通った絵画美術センターが店仕舞いをするようになった。店舗としてそこを貸して欲しいという話がヨーロッパのテナント希望者から画廊の経営者に持ち込まれ商談が進行中であることを、その三カ月ほど前にヴァレーリ・ドミートリヴィチが心配そうに打ち明けてくれた。彼はそれに反対していて、そんなことにはなるまいと自分に言い聞かせるように言っていたが、その意に反して、一九九三年春のある日を境に画廊の出入り口の木の扉は鍵をかけられたままになった。

絵画美術センターの店仕舞いは、その後五年の間に何店かのソ連時代からの画廊が家具やモードの店等に衣替えしていくことの先駆けとなった。画廊にとっての打撃は、九二年の春先であったと記憶するが、絵の国外持ち出しについての税関規則が変り、それまで画廊の領収書を税関に提出するだけで簡単に絵を持ち出せていたものが、領収書と同じ額の関税を払うか文化省の許可を取らなければ国外に持ち出せないようになったことである（規則はそれからまた変って、現在は文化省の輸出許可を取ったものでないと税関が持ち出しを認めない）。文化省の許可を取るには手続きが面倒な上に許可をもらうまでに一週間程度の時間を要したため、自然と絵は外国人の観光客や出張者の敬遠するところとなり、絵の売れ行きにブレーキがかかってしまった。ヴァレーリ・ドミートリヴィチも幾度となく規則を元に戻すように文化省に働きかけていると言っていたが、結局規則は元に戻ることもなく、画廊はじわじわと淘汰の道を辿ることになった。私が帰任してから三年ほど経った九六年頃には画廊のほとんどが絵の展示数を減らして、土産物等の販売で何とか急場を凌いでいたようであるが、市場経済化が一種のバブル経済へと進行していく過程で、九七年秋にはその煽りを受けるようにクトゥーゾフ通りの画廊がなくなり、九八年春にはオクチャブリの画廊も店を閉めることになった。

画廊が凋落していった原因は、言うまでもなく、経済混迷の続く中での国内需要の落ち込みと、それをカバーする上で頼みの綱であった外国人観光客等が税関規則の変更により絵の買い控えをするようになったことにあるが、大筋に於いては押し寄せる時代の変化の波に抗い切れずに流された結果と見る事が出来るであろう。

しかし、外国人の観光客等について言えば、彼らの絵の購買意欲がなくなったというわけでは決してなかったので、画廊が観光客の客離れの原因を取り除くために、販売する絵の輸出許可を取りつけるサービスを行っていたら、凋落に多少とも歯止めをかけることは可能であったかと思われる。ソ連時代からの旧態依然とした経営方法が危機に際して改まらなかったということもあるであろう。満たされない需要を拾う手段を画廊がいつまでも講じなかったことから、観光客等の萎みかけた需要に着目した新しいタイプの画廊が出現することになり、旧来の画廊はそれによりますます取り残されることになったのである。

私の駐在していた頃の話で言えば、画廊に展示されていた作品は、総じてそれなりの芸術レベルにはあったのであるが、本当に優れた絵となると数から言ってもそれほどはなく、いつでも見付かるというものではなかった。私のようにモスクワに住んでいた者にとっては、根気よく時間をかければ良い絵が探せたという点で画廊は大変魅力があったのであるが、その反面、たまたまモスクワを訪れ、絵を買いたいと思った人には、芸術価値の高い

絵に巡り会える確率はそれほどはなく、展示の絵の出来映えにかなりのばらつきがあったために、値段も手頃であった代りにその分つまらない絵を手にしてしまう可能性もなくはなかったわけで、市場経済化という時代の変化の中で、その欠点を補うような新しいタイプの画廊が出現する余地を多分に残していたということが出来る。

九二年秋にサンクト・ペテルブルグを訪れた時には既にそのような新しいタイプの画廊があって、それなりに芸術価値の高い絵ばかりを置いていて、その代りに値段の方は、既存の画廊のそれとは比較にならないほどの値付けがされていた。国外持ち出しの許可も短時間のうちに画廊が取りつけてくれる上、高い値段と引き替えに間違いのない絵を安心して買えるという仕組みになっていて、つまり、絵の選別化と高級品化がその時既に進行していたのである。九七年夏に再びその地を訪れた時には、その点がさらに徹底していて、店の構えも西側のそれと全く変わらない高級画廊が高級ホテルの一角を占め、絵の良さもさることながら、どの絵も高級輸入額縁をあてがってあったことが記憶に焼き付いている。高級画廊の存在に私が最初に気がついたのは、サンクト・ペテルブルグであったが、モスクワでも九一年には、美術家中央会館で展示即売の展覧会が開かれているのを幾度か目にしている。そこで私の集めている画家の作品も一度ならず見付けて、値段を尋ねる度にその高値に驚かされたものである。それぞれに個性あるそれらの作品が欲しかったのは言わずもがなのことであるが、その時は、同一画家の作品で芸術レベルも絵のサイズもほぼ同等であるものを、七、八倍もする高値で手に入れる気には全くなかったために、主催者がどのような画廊であるかといったことは気にも留めなかったのである。後から考えると、それらの展覧会は高級画廊が開いたものであったようである。また、私の帰任する間近の九三年初春の頃には、個人経営の高級画廊がモスクワのどこそこで店を構えているといった話を時々耳にするようになっていた。

ソ連時代からの画廊の凋落と高級画廊の出現は、ソ連が崩壊して市場経済化がある程度進行したロシア社会の移り変わりを反映したものであったが、歴史が現在動いている方向に従ってそのまま時代が進むとすれば、モスクワの絵画販売の市場もいずれ有力な画商が成熟してきて、西側と同じように現代画家の序列が出来上がり、芸術性の高い作品はそうした高級画廊が独占していくようになるのであろう。

いずれにしても、私のモスクワ駐在が終る頃から五年かそこらのうちにモスクワの絵画販売市場は今述べたような変化を遂げたのであるが、現代ロシア絵画そのものはペレストロイカの始まる以前に世相の変化を敏感に先取りして描写対象が大きく変わり、社会性表現の意味合いも変貌したものになっている。それを多少とも明らかにするためにロシア美術史をごく簡単に振り返ってみたい。

ロシアは文学におけると同様に絵画芸術に社会性を表現する伝統がある。その伝統は十九世紀の文芸活動がロシア社会の遅れを文芸作品の中で批判し、その是正を目指したことに端を発している。絵画においてはその活動の代表的なものが移動展派の絵画運動であった。風俗画と歴史画がその社会性の表現を代表するジャンルであり、それらの作品には社会的なテーマが表現されていたのが特徴である。

I・Ye・レーピンにまつわる次の逸話は、日本でも人気の高いフランス印象派絵画と、それと同時代のロシア移動展派絵画の本質的な画法の違いが浮き彫りになるという点で大変

興味深い話と思われる。

レーピンは美術アカデミーから派遣されて、一八七三年より三年間イタリアとフランスに留学しているが（規則では滞在期間は五年であったが、彼は三年で切り上げて帰国している）、その期間中パリに二年半滞在し、印象派の初期の絵画をつぶさに見ている。印象派の絵画は、それまでアトリエで描かれていたアカデミー絵画に対抗して戸外の溢れる陽光の下で写生されたものであるだけに、被写体を彩る光の明るい色調が強調されていて、その斬新な表現の中に芸術を見る純粋芸術であり、またそれは写実に徹するためにもっぱら戸外で絵を描いたということが示唆しているように、戸外で描きはじめた当初は、リアリズム絵画であった。その画法にレーピンは大きな感銘を受け、留学から戻って着手した風俗画には印象派の影響が見られたと言われている。しかし、描写対象の本質的な姿を描くというよりも物の表面やその周辺の光や影の表情に重点を置いた印象派的な描写は、絵の焦点や力点がどこにあるのかをかねてぼやかすことになってしまい、社会性の絵画表現には邪魔になるだけであった。それをレーピンは身をもって悟ることになり、その後の作品で印象派の影響を克服し、物の本質を深く洞察し社会性を浮き彫りにするロシア・リアリズム画法を確立していったのである（印象派絵画は、日の当たる一定の状況を描写するに際し、光を陰影画法によることなく、明るい多彩な色合いで表現したという点で、それまでの西洋絵画に類を見ない革新的な絵画であった。その斬新な画法が後世に与えた影響の大きさと近代絵画の芸術思潮の流れがそこから分化発展したという意味で、それが大変重要な絵画運動であったことには異議を挟む余地はないが、他方、国が変れば、歴史的背景や社会的状況も異なり、また気候風土も違ってくるわけで、それに応じて芸術表現の内容や表現方法が変ってしかるべきは必ずのものである。レーピンのこの逸話は、近代ロシア絵画がロシアの国情に深く根を下ろした芸術運動の所産であり、フランスを発祥の地とする写実主義の手法を採りながらも、ヨーロッパのそれとは全く異質のものであって、そこに近代西洋美術史も無視することの出来ない優れた独自性、独創性があることを示唆している）。

その中であって風景画は、風俗画と歴史画に共通の、物の本質を直視する批判的リアリズムの手法で描かれているのは言わずもがなであり、ロシアの美しい自然が現実の佇まいで情感豊かに表現され、風俗画や歴史画にも引けを取らない大作が数多く存在する。しかし、社会性の意味付けとなると、今ひとつ明確でなく、社会改革を標榜した移動展派絵画の主流からは少し外れた位置付けにあったように思われる。その時代の有名な絵画蒐集家であったP・M・トレチャコフも風景画については水たまりを描いた物であっても、そこに真実が描かれ、詩情が表現されていれば、それでよいといった趣旨のことを述べているが、それがその当時の風景画の意味付けを代表した見解だったのであろう。

ロシア革命に続くスターリン治世の一九三〇年代になると、文芸全般に社会性を見る視点は政治的に強められ、社会主義リアリズムなるイデオロギーが優先されて、絵画表現もそのイデオロギーに沿って行われることになる。新トレチャコフ美術館の展示に見る限り、スターリン時代の絵画ジャンルの主流は革命や内戦を題材にした歴史画や革命戦士等の肖像画、社会主義建設をテーマにした風景画、及び独ソ戦の祖国防衛の主題を扱った戦争画であったようである。

それから四半世紀あまりの時間が経過して、ペレストロイカを必要とする時代にはロシ

ア・リアリズム絵画は一般的な風景画が主流を占めるようになり、自然や都市の街並みやその中にロシア人の生活を描いたそれらの風景画にはイデオロギー色の感じられないものがほとんどを占め、純粹芸術の絵画になっている。本書で紹介させて頂いた作品にもそのような現代リアリズム絵画の特徴が顕著に現れているわけであるが、それらの作品が示しているように、その画風は描写対象を質的に掘り下げて、現実の佇まいをより真に迫って表現しているのが特徴である。スーリコフ・モスクワ国立美術大学等の美術専門の高等教育機関ではフランス印象派や後期印象派等の画法も教え、それらは現代ロシア絵画にも広く取り入れられているが、その絵画の中核は物の本質に迫る画法の、伝統的なロシア・リアリズムが継承され、その手法は前にも述べた通り、より発展したものになっている。

その風景画についてももう少し掘り下げて考えてみることにしよう。

いつの世の風景画も、画家がその当然の欲求として、心惹かれる自然等にその芸術表現の発露を求めた結果と言うことが出来るであろう。画家の感性が現実から汲み取ったものが描写されるわけであるから、そこに画家の思惟が入り込む余地は多分にあって、描写対象を現実 に即して描くことを意図した写実主義風景画の場合にも、それは同じである。何に重点を置いてその現実の佇まいを描くかという問題が常にあり、それによって構図の取り方や色遣いや筆致による感情移入の仕方が微妙に変わってくる。描写対象をリアルに描くことが写実主義絵画の写実主義たる所以であるが、実際には現実 に即してリアルに描かれているのは、画面を構成している個々の被写体についてであって、それらの相互の大きさや位置等の関係は、現実の風景とは多少違ったものになるのが通常である。画面全体の色彩ハーモニーが良い絵を創り出す上で最も重要な役割を果たす以上、むしろそれは当然というべきであろう。

その風景画の社会性表現について考えてみれば、人や人にまつわる建物等が描写対象に介在する場合には、画家にその表現意図があれば、社会性表現は可能であり、その意図がなければ、社会性は表現されないということになり、また、描写対象が純粹な自然である場合には、画家の意図にかかわらずそこに社会性が表現される余地はほとんどないと言ってよい。

ペレストロイカからソ連崩壊後にかけての時期の現代絵画について言えば、その風景画には社会性表現は感じられない物がほとんどであるが、しかし、その時期のそうした風景画が、ジャンルの上でも画壇の主流を占め、制作される作品の数から言っても風景画が圧倒的に多いというような現象はロシア美術史に前例がなく、その点に注目すると、その時期の現代絵画の風景画に特有な、時代の世相を反映した社会性の意味付けが見出せるのである。

本書の序章にも述べた通り、祖父母を含めた拡大家族の単位で考えた場合、ごく普通の庶民を含めて都市部に住むロシア人の多くが郊外の自然の中に、豪邸のような立派なものからささやかなものまでいろいろ幅はあるものの、兎にも角にもダーチャという物を持ち、暑い盛りの夏には一、二か月も休暇を取って、また冬を除く残りの月は、土日や祭日を自然の中でゆったりと過ごすことを習慣にしている。彼らが仕事に生活の軸足を置いているのは勿論であるが、金曜日の夕方ともなると、新鮮な空気の郊外のダーチャにそそくさと出かけて行き、そこでゆったりと休日を過ごすのである。考えてみると、彼らはソ連時代

から長らくそんなふうにして暮らしてきたのであり、それはロシアが豊かな国であることを示すひとつの実例である。国民一般がダーチャを持っていることに加えて、アパート代や(アパートの所有権は、ソ連崩壊後、そこに居住登録をしている居住者に移譲されているが、住居の面積に応じたアパート代はその後も管理費等に名目を変えて従来通り国に支払われ続けている)、水道光熱費、電話代といった生活維持に必要な基本経費は今のところ、西側諸国の基準から言えば、ただみたいに微々たるものであり、食費や被服費を除けば生活にほとんどお金が出ていかないことや仕事に残業が付き物ではないといったことも、ダーチャでくつろぐ彼らの生活習慣を支えている。

私の駐在していた頃の歴史の激動期には、店頭から食料品が姿を消すような時期も長く続いて、日本のマスコミでもそんな場面が盛んに報道されていたようであるが、餓死者を出さずに済んだのも、ダーチャ制度が広く普及し確立していたお陰で、春先から夏にかけては生活防衛のためダーチャの庭先で畑仕事をし、一年分の野菜を栽培したりして、半ば自給自足の状況にあったからである。国民が、混乱した政局や試行錯誤を繰り返しているばかりで、一向に成果が上がらない経済政策に伝統の我慢強さを発揮しているのも、国民負担のほとんどないソ連時代の制度がいまだに温存されているためであるが、一般庶民は経済混迷が長引く中、生活苦のためにダーチャへの依存度を強めているように思われる。彼らの大部分は、政治に何ら信頼や期待を持つこともなく、郊外に果てしなく広がる大自然に頻繁に接して、その自然の素晴らしさに慰みを見出したり、そこから人はいかに生きるべきかを汲み取ったりして、達観したようにマイペースで自らの生活を生きている。

現代の風景画には自然そのものやその中で生活するそんなロシアの人たちの、広く普及した一般的な生活が表現されているのである。庶民一般がそのような生活が出来るのも、基本的には国が豊かであるからであるが、長く社会主義を掲げた国として国民一般の福祉にも注意を払った成果でもあった。スターリン治世とその後続く時代には大工場や建設現場の情景等であった社会主義イデオロギーの社会性表現の描写対象が、ソ連の一般社会が時間の経過と共に成熟した結果として、自然やそこに憩うロシアの人たちの生活描写に移ったのはむしろ自然の成り行きであったと想われる。

しかし、彼らの生活を描いた風景画においても、そこに描かれている主体は自然であり、その生活は自然に溶け込むように二次的に描かれていて、イデオロギー色は全くと言ってよいほど感じられない。それは、政治やイデオロギーとは縁遠い一般庶民の実際生活がリアリズム画法に則って虚飾なく素朴に表現されているからであり、また、イデオロギーよりも純粋芸術の観点から絵画表現がなされているためである。現代ロシアのリアリズム絵画にそのような風景画が圧倒的に多いというのは、画家がそれを芸術活動の題材としてこぞって日常的に取り上げたことを意味し、一九八〇年代には既に顕著であったその絵画現象は、その背景にある社会の世相を反映している。

少し飛躍した言い方になるが、私には、さまざまな事情から民心が白けてしまった結果として、その世相が脱政治、脱イデオロギーの趨勢(すうせい)にあったのではないかと想われる。それを詳述することは絵のテーマから離れることになるので、ここでは簡単に歴史の大きな動きを評論した次の格言、それはソ連崩壊にも当然当てはまるが、その格言で私の見解を補強するに留めたい。すなわち、「いかなる時代の変化もある日突然起きるのではなく、そのずっと以前にそれを受け入れる下地が造られる」のである。

いずれにせよ、現代ロシア絵画の風景画には自然そのものや自然に密接なかわりを持つロシアの人たちの一般的な生活が表現されているのであって、風景画に表現された情景を見ているのはそうしたロシアの庶民であり、その一人である画家であるわけで、つまり、風景画は、単に自然やその中で営まれるロシア人の生活を表現したものではなく、そこにはロシアの庶民が生きる拠り所になっている自然という意味合いが色濃く含まれているのである。

現代ロシア絵画を代表するリアリズム絵画の本質的な特徴とは、概ね、これまでそれにつき述べ、作品でも例示してきたような絵画である。

それを私個人の側から改めて見つめ直せば、駐在した時期がたまたま現代絵画の鑑賞にはラッキーな時代で、画廊にも時々良い絵が出回っていたことと、絵を理解する感受性が偶然にも私に備わっていたことが結びついて(そのいずれが欠けても、私の私生活における絵画体験は生まれなかったであろう)、その絵画の世界にひどく惹かれたわけである。ほとんどの場合が、画家の名前も素性も知らないままに、力のある優れた絵という観点から作品を選び、その結果が、風景画を主体にそれなりの数の絵を蒐集するという事になった。私のコレクションに風景画が多い理由は、確かに自分の部屋でほっと出来るような絵が欲しいという思いがあって、風景画がそういう欲求を満たしてくれたことは事実であったが、しかし、それよりもジャンルにこだわらずに見応えのある絵を広く手に入れたいという思いが強く、その基準で絵を集めたのであり、特に風景画を意識的に集めたということでは決してなかったのである。にもかかわらずそういう結果になったのは、それはひとえに風景画が画廊に数多く出ている分だけ力作も風景画に偏っていたからにはほかならず、それ以外のジャンルの絵が私のコレクションに少ないのも、それらのジャンルの作品に出会う頻度が少なかった分だけ力作と思われる絵も少なかったということに起因している。そんなわけで、ジャンルを意識的に特定して絵を選ばなかったことが幸いし、「では、それならなぜ、画廊にそんなにも風景画ばかりが多かったのか」という素朴な疑問となって、現代風景画の社会性意味付けについての、私なりの洞察に繋がったと言えることが出来る。

それにしても、単に気に入った絵を部屋にかけて楽しむという、自分が主体の当初の蒐集目的からすれば、数点の絵を集めればそれでこと足りたのではないかといまさらながら思うのである。しかし、それぞれの絵に棄てがたい強い個性があるため、それで満足することにはならず、その枠をいつしか踏み越えて、気付いてみれば、その絵画芸術に囚わらずものめり込み、深く傾倒させられるということになった。しかも、その絵画についての本まで書くということに発展し、それで終わりということもなさそうな気配を身のうちに感じている。それほどまでに現代ロシアの写実主義絵画に惹かれ、はまり込んだというのは、一面に於いては、私の個人体験ということになるのであろう。

しかし、その体験から強調して言えることは、それはコインの表裏一体の関係と同じで、そのようなことになったのも裏を返せば、その絵画が持つ高い芸術魔力のなせる業(わざ)なのである。それゆえ、その芸術に魅せられた私は、日本人の中であって何も特殊な存在ということでは決してなく、絵画の素晴らしさに身近に接する機会がありさえすれば、その絵画芸術は、程度の差こそあれ、必ずや国境を越えて、絵心のある人の心を魅了せずに

は置かぬであろうと、心底思うのである。

あとがき

本書は、絵画と交流した時間的な場として、一九八九年から四年足らずの、私が最初にモスクワに駐在した時期を中心に扱っているが、現代ロシア絵画の社会性意味付けを考察した時代背景は、プーチン大統領代行誕生直前の一九九九年十二月頃までになっている。時代背景がその時期で終わっているのは、本書の基本的な原稿をその頃までに書き上げたためである。その時間的な区切りがどこで終わっているのかを明らかにしておくことは、現代ロシア絵画の本質的な特徴を本書の構成に従って起承転結風に述べた私自身の考察の結論から言って、必要不可欠なことであろう。その後のプーチン政権が、ソ連崩壊に至る過程を含め十年あまりにわたるロシアの政治経済混迷を収束させ、それまでの時代の流れに一線を画した感があるので、なおさらのことと思われる。プーチン大統領の安定政権の下で、今後十年ぐらいのスパンで考えた場合、絵画作品にそれまでとは異なる新しい時代の思潮や世相を反映した絵画傾向が出てくることも考えられるからである。

本書の構想は、一九九八年四月に二度目のモスクワ駐在をする半年ほど前に練り上げ、駐在する前のその半年間に原稿の七割近くは下書きを終えていたのであるが、ロシア社会をより深く見通すことを可能にした二度目のモスクワ駐在がなかったならば、本書の完成を見ることはなかったであろうと感じている。脱稿後も二度目のモスクワ駐在が続いていたことから、本書を世に出すのも遅れることになったが、本書の完成が二度目の駐在のお陰であることを思えば、それもやむを得なかったであろう。

ところで、二〇〇一年の夏に日本に一時帰国した際、たまたま訪れた実家近くの市立図書館で全二十八巻からなる「世界美術全集・西洋美術編」（小学館）を現実に目にし、そのような美術全集が発行されていたことを知った。一九九三年より九七年にかけて刊行されたその膨大な量の美術全集の一部で近代ロシア絵画が取り上げられている。西洋美術史の様式の流れに沿って各テーマが総合網羅的に一卷ごとに編纂された全体的な構成からすれば、側面から補完的に取り扱われたものであるが、一九七〇年代から八〇年代にかけて日本にロシア絵画を紹介した某画廊の商活動が、それなりに残した足跡を見る思いであった。その美術全集は、図書館に行けばいつでも閲覧出来るという点で、ロシア絵画が日の目を見ないという日本の状況に一石を投じたものと言えるであろう。私もその意味でその美術全集を大いに評価している。近代ロシア絵画についてはその美術全集により広範に解説されているので、参考にして頂ければと思う。

最初のモスクワ駐在を終えて日本に帰国した後のロシア絵画についての日本の出版状況は、従って、当初私が感じていたのとは若干違ったものであったということになるが、私とその美術全集の存在をその出版当初から知っていたとしても、やはり本書は書かれていたことであろう。ただし、その執筆動機は、次の一石を投じるという意味合いになったと思われる。ロシア絵画も、その懐の深さから言って、とても数冊の書物で総てが言い尽くされるものでないのは言わずもがなである。そうした書物やアルバムの少なさからして、日本におけるロシア絵画の注目度は、まだまだ正当なレベルからひどくかけ離れたものになっている。今後もさらなる一石を投じるような本が続くことを期待したい。

巻頭の序文は、ソ連人民芸術家である P・P・オソーフスキー画伯にお願いした。彼の作品はトレチャコフ美術館だけで四十点以上も所蔵されており、ロシアの美術館全体では八百点近くの作品が納められているという。書評を特に彼にお願いした理由は、画伯がロシア画壇の第一人者の一人ということにも勿論あったわけであるが、それと同時に彼がフルシチョフ時代の一九六〇年代初めに「厳格なスタイル」と呼ばれる画風で話題を集めた画家の一人であったためである。

「厳格なスタイル」とは、芸術家もその例外ではなく、時の権力者に迎合するのが当たり前の風潮であったその時代に、大変な勇気をもって姑息な世渡りを自ら排し、ただ実力のみで絵画芸術の道を切り拓いたほんの一握りの画家の画風やその姿勢を指している。画伯の作品は、本書にも掲載されているが(図版 36)、その作品の簡潔明快な画風にそのような、虚飾を嫌う一徹で実直な彼の人柄がよく現われている。それゆえ、そのまっすぐな人柄を見込んで、齒に衣着せぬ書評を期待してのことであった。

しかし、それは自作に自信があったからというよりも、ロシアの一流の画家が本書をどう見るかということを知りたいという気持ちが強かったからで、実際書評をお願いしに行く時には、拙著が画伯の批評に値するものであるかとの一抹の不安に、震えるような緊張を実感したものである。ともあれ、訪問して判ったことは、画伯が七十七歳の高齢にもかかわらず、かくしゃくと旺盛な創作を続けておられ、その時も近く行われる個展のための追い込みをされているところであった。ロシア語に翻訳した拙稿をお持ちしてその二日後にはもう書評が出来上がっているという異例の早さで、それを取り次いでくれた友人の画家から聞き及んだ話では、私にとって大変嬉しい驚きであったが、画伯は拙稿を大いに気に入られ、一気に読んで翌朝にはひらめくように書評を書き上げられたとのことである。画伯の書評は、言うまでもなく、私に自信と大きな励ましを与えてくれた。この紙面を借りて、改めてオソーフスキー画伯に心からの感謝の念を表したい。

本書の出版に当たっては、二回目の駐在時にモスクワ日本人会に頼まれて「ロシア絵画について」という演題で講演を行っているが、その講演原稿を付録として収めることにした。本書との重複箇所もあるにはあるが、ロシア絵画の理解に役立つ事柄が新たにその講演原稿には盛り込まれており、相互補完的な位置付けにあるので、併読頂ければと思う。

二〇〇五年 四月

石井徳男

「ロシア絵画について」(モスクワ日本人会講演原稿)

講演場所：インターナショナルホテル会議室(於モスクワ)

講演日時：2002年11月23日(土)

講師：石井徳男

本日は折角のお休みのところを、わざわざ特別にお越し頂きまして、誠に有り難うございます。私は、只今上原日本人会会長からご紹介に預かりました石井と申します。「ロシア絵画について」という演題でこれから講演をさせていただきます。実は、こんなに大勢のみなさまにご参集頂きまして、私も嬉しい興奮を感じております。そのため、少々上がっていますが、宜しくお願い致します。

まず最初に、ロシア絵画について私が多少とも人様の前で講演をするような知識をどこで身につけたのかについてお話することからこの講演を始めます。

上原会長からもお話し頂きましたが、私は今回のモスクワ駐在は二回目で、一回目を含めた駐在期間の通算は九年になろうとしています。一回目は、一九八九年から四年間、ソ連が崩壊する歴史の激動期に駐在しました。その一回目の駐在時期に絵を鑑賞したり、買い求めることが趣味のひとつに加わったというか、のめり込んだということになりました。その結果として少しはロシア絵画のことを知るようになったのですが、それをもう少し細かく申しますと、一回目の駐在を終えて日本に戻る段階では、絵の見方やロシア絵画の芸術レベルの高さについては知ってはいたものの、ロシア絵画全般についての詳しい知識はそれほど持ち合わせてはいなかったと言った方が正しいかもしれません。日本に戻ってから多少ともロシア絵画の勉強をし、駐在時の絵画経験を補強したわけですが、そのきっかけになったのは、日本でロシア絵画が全くと言っていいほど相手にされていない現状を見て、これはおかしいと思ったからなのです。

みなさまもトレチャコフ美術館やサンクト・ペテルブルグのロシア美術館を見てお解りのように、少なくとも近代ロシア絵画については、大変素晴らしいものがあります。私個人としては、日本でも人気の高いフランス印象派絵画等と比べても全く遜色のない、世界最高の芸術レベルにあった絵画ではないかと考えています。また、その伝統の上に発展した現代ロシア絵画についてもそれに劣らず高い芸術レベルにあると思っております。日本でも一九七〇年代から八〇年代にかけてロシア絵画が盛んに紹介された時期がありましたので、そのレベルの高さを知っている人も多いかと思いますが、今の日本では残念ながら日常的にロシア絵画を目にすることは全く出来ませんし、美術書もヨーロッパ絵画の巨匠たちのアルバムは数多くある中で近代ロシア絵画の新刊のアルバムを書店で見付けることは全く出来ません。時が経てば経つほどじわじわと不満が募ってきて、ロシア絵画の素晴らしいさを日本の絵画愛好者にもっと知ってもらうことの必要性を度々痛感するようになりました。三年、四年と時間が経過する中でそんな日本の状況が少しも変らなかったことから、ロシア絵画を多少とも知っている私が、日本のこの状況に一石を投じるようなことをしなければ、ほかの誰にそれを期待するのであろうかといった自問を繰り返すうち、日本でのロシア絵画の普及に役立つようなことを少しでもしようと思うようになったわけで

す。それで、消去法でいろいろと考えた結果、今の私に出来そうなこととして残ったのが、ロシア絵画の本を書くということでした。自分が実際にはまり込んだ現代ロシア絵画につき、モスクワでの経験を踏まえて本を書くというのなら私にも出来そうということで、そこでその本の構想を練り、その内容に合わせてロシア絵画の知識をより深く勉強し吸収したことが、ここでお話をするベースになっています。

その本の原稿は二回目のモスクワ駐在の前半に書き上げ、現在も駐在が続いているためにまだ本にはなっていませんが、モスクワでも一部の人にその原稿を読んで頂きました。評判も悪くないようですし、私自身も自分の意図したことが何とか書けたように思えますので、日本に帰任したらいずれ出版するつもりでおります。現代ロシア絵画がどんなものか解りやすく書いてあり、ロシアのこともある程度は解るようになっていきます。出版した時はお知らせしますので、是非読んで頂けたらと思います。

それでは、絵の話に入ることにします。

ここに集まれたみなさまは、絵の好きな方が多いのではないかと思います。絵に興味を持つには何かのきっかけが必要です。と言うより、何かのきっかけで、絵が好きなことを自覚すると言った方がいいかもしれません。美術館で好きな絵に出会って、それを何度も見に行ったというような経験をお持ちの方もおられるでしょう。私の場合は、モスクワで最初に住んでいた長期滞在者用ホテルの居間が一面白壁で殺風景であったため、絵でも飾ろうかと、一点買い求めたことがきっかけでした。日本の居住空間なら、概して壁の見える面積も限られているため絵を飾ろうという発想がなかなか出てこないのですが、モスクワに住んでいたからこそ、そんなきっかけも生まれたのだと、今ではモスクワに駐在したことを、私の人生の中での幸運な転機であったとさえ思っております。そんなわけで、私の場合、それまで特に絵に興味があったというようなことはありませんでした。しかし、たまたま絵を手に入れたことから、その絵を毎日部屋で見るということになり、自ずと絵画の世界の素晴らしさに引き込まれることになりました。

ちなみに私が最初に手に入れた絵は、A・V・オフチャーロフという画家の三十号ほどの大きさの油絵でした。「靄の朝」という題名で、夏の早朝、乳白色の靄がまだすっかり晴れやらぬ沼の岸边で少年が釣り糸をたれているといった情景の描かれた風景画です。少年は絵の前景近くの岸边の草に腰かけていて、その傍らには少し朽ちかけた水汲み場が沼に突き出し、その先は水面が画面いっぱいに広がって、沼の対岸の木々は靄に煙ってかすんでいるといった光景が展開しています。私がこの絵に引き込まれたのは、いろいろな要素がありますが、その最大のものを一言で言いますと、沼の表情にある時実際の水面が持つ力を感じ、額縁の外にも水面がずっと広がっているような印象を持ったからなのです。

絵の不思議というか、芸術の魔力に触れて、これは凄いということで、絵に夢中になっていったわけですが、そうした私の経験から、絵を心から好きになるには、人の精神生活の中にある特定の絵が入り込むことがまず必要なのではないかと考えています。現代はストレス社会と言われていています。特に「競争社会」の日本ではそういうことが言えるでしょう。絵の鑑賞が趣味という人にとっては、好きな絵をじっくりと見ているだけで心が和みます。鑑賞することに精神が集中する結果、気持が落ち着いて、ストレス解消効果があるのは、私が常々経験しているところです。そのため、人には機会あるごとに「折角モスク

ワにおられるのですから、気に入った絵に出会ったら是非お求めになったらいかがでしょう」と勧めることにしています。ここにいらっしゃるみなさまもまだ絵をお持ちでない方がおられたら、気に入った絵を探されることをお勧めします。私がそうであったように、一点の絵がきっかけで絵画鑑賞趣味が新たに生まれるとすれば、そんな素晴らしいことはないではありませんか。

次に絵の見方についてお話します。

絵の見方などというと、見方に定石があるように聞こえるかもしれませんが、必ずしもそういうことではなく、自然流に見てよいのではないかと思います。大事なのは絵が訴えてくるものを感じることで、その感じ方は人さまざまということになります。それだけ絵はいろいろな受け取り方を許容するものだと言えます。しかし、それは別として、絵の理解を深める見方というのはありません。ここでは、それについてお話ししましょう。

私は常々絵画鑑賞とは、絵とその鑑賞者とのコミュニケーションであると思っています。額縁を跨ぐように絵の世界に入り込んで、勿論それは気持の上でそうするという意味ですが、そのようにして気持の上で絵の中に自分を置くようにするわけです。その状態で絵をじっくりと鑑賞し、そこに表現されているものを感じ取るようにすると、絵とコミュニケーションをしているような感じになります。ロシア絵画について言えば、絵は決して漫然と描かれているのではなく、文学作品と同じように画家の創作意図というものがあります。それ故、画家がつけた絵の題名を無視する解釈は、その創作意図から離れることになってしまいますので、絵から受けるさまざまな印象を問題にするだけでなく、その印象と絵の題名等を絡み合わせて作者の表現意図にも想いを馳せるというような姿勢が基本的に絵の理解を深めることになります。好きな絵ならその絵が描かれた背景や画家のほかの作品やその画風、画家の置かれた時代背景といったことにまで関心が広がる余地があり、絵画は研究対象としても大変奥の深い芸術分野ということになります。そこまで踏み込むには時間もかかりますし、専門的になるという面もありますので、ここでは取りあえず、そういう見方が絵の理解を深めるのだということを認識して頂ければ、充分でしょう。

また、絵を鑑賞する時は、正面の定位置から見るだけでなく、見る角度や距離をいろいろ変えると、絵の印象が違って見えることも多いので、絵が一番映えて見える位置を自分で探す工夫も、絵の真価を知る上で必要なことです。私は美術館でもそんなふうにして絵を見ることにしていますが、ある時、展示室を管理している監視のおばさんから「そんなに動くものではない」と注意されてしまいました。見る位置をあまりにあちこち変え過ぎたため、きっと絵に悪さでもされるのではないかと心配したのでしょう。時にはそんなこともあったりしますが、いろいろな位置から鑑賞すると絵の印象が違って見えるだけでなく、思わぬ発見をすることもあります。

トレチャコフ美術館に常設展示されている絵で、V・A・セローフの「少女と桃」という有名な絵があります。大きなテーブルの中程に少女が手に桃を持って腰かけている姿を窓から射し込む明るい外光を背景に表現した作品で、みなさまもご存じだと想います。その絵をいろいろと移動しながら見ていて、あることに気がつきました。左右に動きながらその絵を見ると、少女の位置は不動のままにテーブルだけが回転するという面白い効果があるのです。どうしてそういうことになるのかと子細に絵を見て解ったのですが、テーブル

の長辺とそれと交わる少女の視線との角度が安定した直角でなく、予め動きを予想したような鋭角ないしは鈍角になっているために余計にそういうことになるようです。その絵が逆光の構図になっており、本来なら少女の顔は暗く見えるはずのところ、写実主義画法を犠牲にして、肖像画にとって一番大事な少女の顔がよく見えるように描いてあるのは前から知っていましたが、移動しながら鑑賞することによって初めて、その絵の構図についての新たな理解が生まれました。つまり、少女の顔を斜めに向けさせ、それを正面から捉える描き方は、逆光の構図を少しでも和らげようという配慮がなされていたためなのです。セローフの構図上の意図はそういうところにあって、テーブル回転の効果を彼が予め予定していたかどうかは疑問と思われませんが、テーブルの真ん中に腰かけて斜め方向からこちらを見ている少女の眼にどうしても視線が行ってしまうため、鑑賞者が移動すると少女を軸にテーブルも回転することになるのです。それにまた、その時、少女の視線がかなり執拗に鑑賞者を見ていることに気付くことにもなるのですが、実にリアルに描かれた少女のその視線は百年以上前、その絵が描かれていた時にセローフを見ていた眼でもあるということに思い当たるでしょう。とても興味深い発見ですので、今度トレチャコフ美術館に行かれたら、是非試してみてください。

その他の鑑賞時の注意点としては、現代ロシア絵画の場合、光に敏感に反応する反面、概して暗いところでは絵が映えて見えない傾向がありますので、絵の真価を知るためには、明るい鑑賞条件で見る必要があります。モスクワの画廊は、昼間は照明をつけていないことが多く、窓に透かしのレースのカーテンが掛けてあったりするので、概して部屋は明るさが足りません。ロシアはご存じのように冬が長く、太陽も滅多に顔を出しません。家の中はさらに暗いわけで、ロシア人は生まれながらにそんな光の希薄な場所での生活に眼が慣れていきますので、それで充分よく見えるのです。気付いた方もおられるかと想いますが、ロシアの人は昼間は部屋の照明はまずつけません。空港の送迎ロビーが薄暗いのも、照明をつけない状態の方が眼が疲れず、よく見えるからなのです。ところが、光の絶対量が多いところで育った日本人は、暗いところには鳥目といってよいでしょう。薄暗いところでは絵も全体として暗めの見映えのしないものに見えることになります。それで絵の良さが解らないままに、それは絵自体が暗いからだ、絵の暗さだけが印象に残ることにもなるのです。そのため、画廊に絵を買いに行く時には特に、明るい時間帯を選ぶという配慮が必要でしょう。また、絵が接近した状態で隣り合っかけてかけられていると、絵同士が互いに影響し合っけて鑑賞の妨げになることが多々あります。買いたいほど気になる絵に出会ったら、壁からはずしてもらってそれだけ単独でその真価を判断するのがよいと思います。額縁も絵によって合う、合わないがあり、絵が映えて見える額縁を選ぶ必要があります。かける場所によっても絵の印象が、がらりと変わることもよく経験することです。ついでに申し上げると、光の絶対量が格段に多い日本の地で持ち帰った絵を見ると、絵がよく映えて見えます。ロシア人もモスクワの薄暗いところで、私たちが日本で見るのと同じように絵が映えて見えるのだと想像しています。このように絵は、見え方が鑑賞条件によってかなり左右されるというところがあります。別の言い方をすれば、絵がいつも最良の状態で立ち現われるとは限らないので、特定な絵を見るのが楽しみな絵画愛好者にとっては、「今日の絵の機嫌はどうであろうか」といったふうになかなか気を揉ませる存在でもあります。

今申し上げたようなことは、私が自己流で自然と身につけた知識ですが、それは、自分

でそれなりの点数の現代ロシア絵画の作品を集めて、その都度ある一定期間部屋にかけて、朝昼晩とさまざまな鑑賞条件の中で絵を見た経験から知り得たものです。近代ロシア絵画やヨーロッパ絵画が鑑賞条件によってそのように敏感な変り方をするものかどうかは、私もはっきりとは確認出来ていません。と言いますのも、美術館では、ある程度光がコントロールされており、時間帯によっていろいろな光の状況下で絵を見るということは実際に出来ないからですが、多かれ少なかれそのような傾向はあるのではないかと想っています。それは兎も角としても、私の経験からすると、少なくとも現代ロシア写実主義絵画については特に光に敏感に反応する傾向がありますので、それらの絵を鑑賞する時には、今申し上げたような配慮が必要です。

それでは、どのような絵が良い絵と言えるのでしょうか。

本人が気に入っていればそれでよいのではないかという意見もあろうかと思えます。私も本人が気に入っているというのは、大変大事な要素で、それが基本だと思っています。しかし、好き嫌いは別として、それぞれの絵に芸術レベルというものは厳然としてあり、芸術レベルの低い絵は、最初は気に入ったとしても、すぐに飽きにくるのではないのでしょうか。飽きにくると見る気がなくなるものであるし、部屋に飾ってあるものなら、人情として仕舞ってしまいたくなるものです。そういう絵は良い絵とは言えないということになります。その逆に、最初はそれほど気に入ってなくても、後から良くなるという絵もあります。いずれにしても時間の経過に耐えるというか、詳細な繰り返しの鑑賞に耐えて飽きのこない絵、それどころか見るほどにますます良くなるという絵があるとすれば、それが良い絵だということになるでしょう。

それなら、そういう絵は、より具体的にはどのような絵なのでしょう。芸術レベルが高い絵であるというのは、答えのようで答えではありません。それは、良い絵というのを単に言い換えただけのものですから、さらにその内容についての説明が要求されます。たった今、芸術レベルが低い絵は飽きにくると申しましたが、下手な絵は芸術レベルが低いというのは誰でもすぐに納得することでしょう。ところが、その反対に、上手な絵は芸術レベルが高いのかというと必ずしもそうではありません。とても上手ではあるが、何か乾いた感じで潤いに欠けるという印象の絵は意外と多いのです。人の感覚というものは正直なもので、とても長い間騙せるものではありません。そういう絵もほどなく飽きにくるということになります。

どういう絵が良い絵なのかについて、言い得て妙といった答えのひとつは、それは見ていて感じの良い絵であるというのだと思います。私の経験でも芸術レベルの高い絵は、見ていて感じが良いというのがひとつの共通項です。それは、ロシア絵画ばかりでなく、ヨーロッパ絵画にも当てはまることです。例えば、モネ、それとルノアールの肖像画やマチス、アルベール・マルケやモディリアーニといった画家の作品は、見た瞬間すぐに、大変感じの良い絵だというのが解ります。それで大家と言われる評価の正しさを自分でも納得することになるわけです。近代ヨーロッパ絵画と異なり造形表現を厳格に追求するロシアの写実主義絵画については、一般的には構図、デッサン、色彩バランスの三拍子揃った絵が良い絵と言えるでしょう。ロシアの美術専門学校では、デッサンにことのほか力を入れていることが、作品から容易に想像出来ます。ほとんどの画家が風景画、人物画や静物画等

いろいろなジャンルを一様に描きこなします。写実主義絵画の場合、デッサンがしっかりしているのは良い絵を描く上で不可欠な条件と思われますが、それにもかかわらず、構図、デッサン、色彩バランスの中で良い絵を創造する上で決定的な役割を果たす一番大事な要素は、色彩バランスであると私は常々思っています。その印象の正しさを裏付けるようなある経験をしてから、その思いを一層強くしましたが、ここでその経験をお話することになります。

私が蒐集した絵のうち、一番気に入っている絵のひとつに O・A・アヴァキミヤーンという画家の描いた「八月の終わり」という題名の四十号ほどの油絵があります。初秋の夕方近くの景色を池の上から茶系の抑えた色合いを基調に描いた風景画ですが、西に傾く太陽が薄曇りの空に透けて見え、その柔らかな光が景色全体を支配して、その陰影に富む美妙的な雰囲気の中に夏が去り逝くことの哀感が見事に表現されています。日本の自宅である時この絵を一人で壁から取り外して、額縁のあまりの重さのために思わず手から滑り落ち、絵の一部が破損するという事故になりました。心臓が縮み上がるような思いでしたが、後の祭りです。仕方なく、二回目の駐在の時にモスクワに持ち帰り、修理してもらうためにアヴァキミヤーン氏を探すことにしましたが、どうしても消息が掴めません。二回目の駐在で判ったことですが、最初の駐在時に気に入っていた画家の多くが絵を描くのをやめていて、ロシアの経済混迷の爪痕が画家の上にも及んでいるのを見る思いでした。

結局、ある画家に補修してもらって、やれやれと胸を撫で下ろしたのも束の間、何かどうもしっくりこないのです。補修で塗り直したのは、空が描かれた部分の、精々横二十センチ、縦十五センチほどの箇所なのですが、見て感じの良いという印象がどういふわけかなくなってしまいました。それで二回目に駐在してから知り合った女性の補修専門家に再度手を加えてもらうことにしました。その女性にはそれまで何度か修理を頼んでいましたが、絵を持ち込むと例外なしに「これは良い絵だ。こういう絵を補修するのなら、私も楽しい」といったコメントをくれるのですが、その絵を持ち込んだ時は、何もコメントなしでした。破損前のその絵の写真を添えて、それとの比較で前に補修した部分を指摘し、その箇所の色合いがオリジナルとどうも微妙に違うようなので、空のほかの部分と同じ色合いで塗り直すように念を押して帰りました。やがて修理が完了したというので行ってみると、何と嬉しいことに、昔のままの絵が甦っているではないですか。彼女のコメントは、「この絵は最初大きいだけで良い絵だとは思わなかったが、直してみてその良さが解った」というものでした。私の予想した通り、「柔らかい暖色系の色合いの中に違和感のあるやや寒色系の色合いが混じり込んで、色のバランスが崩れていた」ということで、それで良い絵に見えなかったというのが真相のようです。

この経験から解ったことは、構図やデッサンが全く同じであっても、色彩バランスが良くないと良い絵にならないということです。私もいろいろとたくさんの絵を鑑賞した経験から構図とデッサンは、修業を積みばそれなりに習得することが出来るが、色彩バランスの方は殊の外学ぶのが難しく、画家の生得の才能に深く結びついたものだという印象を持っています。良い絵に限られているということは、そのような生得の才能がそうざらにあるものではないということで説明出来るでしょう。その点はロシア絵画もヨーロッパ絵画も同じで、先程秀でた絵は見て良い感じがすると申しましたが、それは、色彩バランスが優れているからだと言い換えることが出来ます。大家と言われる画家の中にも、先生につ

いて習ったことはあっても、正式な勉強はせずにほとんど独学で絵を学んだという画家がおります。ロシア絵画で言えば、優れた絵画蒐集家でもあり、後にトレチャコフ美術館の二代目館長にもなったI・S・オストロウーホフの名前が挙げられるでしょうし、ヨーロッパ絵画なら、セザンヌ、ゴーギャン、ゴッホ、マチス、ヴラマンク、ユトリロといった名前が思い浮かびます。これらの画家たちは、生得的に優れた色彩感覚の持ち主であったと言えるのではないのでしょうか。

その色彩バランスについてもう少し突っ込んで検討することにします。

エルミタージュ美術館で実際私がこの目で確かめたことですが、そこにマチスの「ダンス」と「音楽」という題名の名画が常設展示されています。その絵は、近代ヨーロッパ絵画の有名なロシアの蒐集家、セルゲイ・シシュキンが、モスクワの自分の邸宅に飾るためにマチスに注文した作品です。みなさまの中にもよくご存じの方がおられるかとと思いますが、そのふたつはほぼ同じサイズの、三五〇号あまりもある大画面のやや横長の油絵です。青い空を背景にした緑の丘の上で一方は五人の裸婦が手に手を繋ぎ、輪になって踊り狂う情景、他方はこれも五人の裸の少年が譜面上のト音記号や音符を想わせるように画面の高低の位置にそれぞれ並び、左側の立った少年とその隣の座った少年が楽器を奏で、画面中央から右側にかけて座る三人がその伴奏でコーラスを歌っているといった光景が、いずれもプリミティヴな形象で描かれています。「ダンス」のダイナミックな動きに対して「音楽」の方は静かな安らぎを表現していることは明らかであり、そのため少年たちの描かれた丘の方は、裸婦の踊るそれに比べて起伏がゆったりとしたものになっています。これらの作品にも、見ていてえも言われぬ感じの良さがあります。作品に用いられている色は、頭髮と人物の輪郭線を描いた茶系もしくは黒とそれに皮膚を表わすやや赤味がかかった肌色、丘の緑と空の青の四色だけであり、単調な印象になるのを避けるため、広い画面を色調の濃淡の変化でもたせているということぐらいしか画家の細かい配慮は感じられません。それでいて鑑賞者を強く惹きつける魅力を出せるのですから、マチスも凄い画家だということになります。

それらの作品を見て私が新たに知り得たことは、それぞれの色に強い力感があるということでした。プリミティヴな形象やその単純とも言える絵画構成の大画面を支えているのは、色彩の強さも大きな要素になっているのです。見ていて感じの良い印象を絵から受けるというのは、言うまでもなく、その四色の色調の対比が目には深い親和感を呼び起こすからですが、そういう効果が強く出るのは、構図とデッサンが密接に絡んだ全体の色彩バランスが優れているということだけでなく、それぞれの色彩に強い力感があるためだということがこれらの作品でも裏付けられて、ヨーロッパ絵画もロシア絵画も重要なポイントは同じなんだなという思いを強くしたわけです。

ロシア絵画も優れた絵には、勿論例外はありますが、大抵は色に力があります。色彩に強い力があると、絵に密度の濃い緊迫感や高い透明度等の効果を生み出すことが出来るのです。それゆえ、優れた色彩バランスとは単に色のハーモニーだけでなく、ほとんどの場合、それぞれの色合いに力感が備わっており、それらが組み合わさって初めて、芸術価値の高い絵になるのだということを付け加えておく必要があるでしょう。版画や水彩画は、その制作方法や絵の具を水で薄めるやり方のために、色合いに力を出すことは出来ません。その点は、油絵の独壇場ということになり、また、そのほかにも色の細かいニュアンスや

スケール感等についても油絵は群を抜いて表現の幅がありますので、絵画芸術というところには油絵が主体になります。この講演でも絵画という言葉によって意味するところは、暗に油絵を指しています。

では、本題のロシア絵画がどういうものであるかという話に入りたいと思います。

ロシア絵画は、イコンを除けば、その歴史はそれほど古くはありません。ピョートル大帝は、富国強兵のために実際に帝位の実権を掌握した一六九六年より一七二五年に至る在位期間を通じて西洋化政策を強力に推し進めましたが、絵画を含む西洋文化がロシアに入り込んだのは、その西洋化政策以降のことです。ピョートル大帝の時代にはイタリアの画家を招聘して美術教育を行い、その上、留学生をローマやパリに派遣したりしています。また、一七五七年にはエリザベータ女帝により絵画や彫刻、建築を教える美術アカデミーが創設され、それに続くエカテリーナ女帝も美術アカデミーの補強増設を行っています。優秀な成績で美術アカデミーを卒業する者には国費留学の権利を与えるということを伝統行事にする等、ロシアはピョートル大帝以降継続して西洋美術の習得に力を入れたことになります。

その結果として、一九世紀第二四半期になると、文学や音楽の分野と同じように絵画の領域でもそれまでの先駆者を大きく凌ぐような画家が出現するようになります。K・P・ブリュローフ、A・A・イワーノフ、I・K・アイバゾーフスキーといった大家と言える画家が、ある意味では古典主義やロマン主義から写実主義への橋渡しの準備をし、また、一八四〇年代にはP・A・フェドートフが、写実主義的手法で社会の矛盾を突いた風刺画を発展させました。ロシア写実主義絵画は、一八五〇年代から六〇年代の発展段階を経て、一八七〇年から九〇年代初頭に成熟期を迎えたと言われていますが、その成熟期を支えたのは、移動展派と呼ばれる絵画運動でした。

高階秀爾氏はその著書『近代絵画史』（中公新書）の中で近代ヨーロッパ絵画の特質を、不遇の「反逆者」ないしは「独立派」と言われる画家たちが、（時代を画する、新しい絵画ゆえに）その画法によって圧倒的な力で主流派を凌ぎ、歴史の檣舞台に躍り出た絵画と規定出来るという意味のことで述べておられます。その著書では近代ロシア絵画のことは触れていませんが、同じ趣旨のことは近代ロシア絵画にも当てはまることになります。

移動展派の絵画運動は、一八七〇年にI・N・クラムスコイの音頭によって移動展協会が設立され、同協会により翌年十一月二十九日にサンクト・ペテルブルグで第一回の美術展が開催されたことに始まりますが、その旗揚げは、その七年前の一八六三年にサンクト・ペテルブルグの美術アカデミーで前代未聞の事件が起きたことに端を発しています。

「十四人の反逆」としてロシア美術史では有名なその事件は、国費留学生を決める卒業コンクールの出展テーマを主催者が指定するのではなく、参加者の自由選択にさせて欲しいという旨の請願書をクラムスコイを中心とする十四人の学生が連名で美術アカデミーに提出し、それが拒否されるや美術アカデミーを自ら退学してしまうという事件でした。学生の強い請願の背景には、美術アカデミーが時代の状況変化とは関係なく旧態依然とした宗教画や古典的な歴史画等を卒業コンクールの出題テーマとしていたことがあります。それに異を唱え、拒否されたことに対して抗議の意志表示をしたことは、同時に美術アカデ

ミーからの破門を意味し、画家はそれと絶縁して自力で絵を売り、自活して行かねばならないということになります。それは絶望的とも言える茨の道を覚悟するということでしたが、しかし、それにもかかわらず、画才に恵まれた有能な賛同者が集まり、その七年後には移動展協会の設立にこぎ着けています。

美術展は啓蒙的な意味と作品の販路拡張の目的でロシアやウクライナの幾つかの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ます。この派に属する主な画家としては、クラムスコイ、A・K・サヴラーソフ、I・I・シーシキン、I・K・アイヴァゾーフスキー、V・G・ペローフ、N・N・ゲー、I・Ye・レーピン、A・I・クインジー、V・I・スーリコフ、V・D・ポレーノフ、I・I・レヴィターン等が挙げられます。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、「ナロードニキ」の思想原理を活動基盤に据えて、社会的矛盾や民衆の悲惨さやたくましさを、また風情や詩情に溢れた風景美等を表現した数々の写実主義絵画の傑作を世に出すことになります。

ところで、フランス印象派もその第一回絵画展を第一回移動展の二年後に開催していますので、奇しくもこのふたつはほぼ同時代に起こった絵画運動ということになります。フランス印象派展は、「官展」に落選した作品を集め、それを自ら公衆の前に展示しようとする画家たちの直接行動であり、新古典主義一辺倒で新しい絵画様式を受け入れようとしない保守的な「官展」への抗議と挑戦を込めた示唆運動であったわけです。

それにしても、ロシアの画学生の抗議が移動展派の急進的な運動に発展したことを思う時、フランス印象派画家たちの抗議は、極めて穏健な範囲に留まっていることに思い当たるでしょう。抗議の根は印象派も移動展派も同じものです。近代は、市民社会の思想が浸透した結果として、個人の個性に目覚めた「自我」が自由を求めて社会の諸規制と多かれ少なかれ衝突した時代と規定することが出来ます。印象派に比較して移動展派の反抗が悲壮の色を帯び反体制運動と連動したのは、社会の成熟度の違いによるものであり、ロシアはフランスに比べて、封建制が比較にならないほど強力であったためと言うことが出来ます。当時のロシアは、市民社会思想の観点からすると、社会制度の遅れは明らかであり、だからこそ逆にそれを是正すべく下からの社会改革を促す動きが時代のエネルギーとなるような状況が進行中でした。国による歴史的社会的背景の違いは、絵の表現対象や画風にもよく反映され、また反映されてしかるべき性質のものです。印象派が表現そのものに芸術性を見る純粋芸術の絵画であったのに対し、移動展派絵画は、社会性を前面に出した風俗画や歴史画が主流で、物の本質を深く洞察し社会性を浮き彫りにする「批判的リアリズム」の手法で描かれた絵画でした。社会性を表現しにくい風景画においても同じような描写手法が採られ、表現の焦点や力点が解るような描き方がされているように思います。それは、移動展派絵画がロシアの国情に深く根を下ろした芸術運動の所産であったということを示しており、近代化に遅れたロシアであればこそ開花した絵画芸術でした。

ここで近代ロシアで絵画芸術が発展した側面の中で、見逃せない点について簡単に触れておくことにしましょう。

絵画は強力なスポンサーがいる所で発展開花するのは歴史が証明していますが、社会の遅れにもかかわらず、近代ロシアにも芸術が発展する素地が大いにあったことが解ります。美術アカデミーが卒業コンクールの金杯受賞者には、五年もの長期間にわたりヨーロッパ

に国費留学させる制度が温存されていたことは大変重要な要素です。それに加えて、企業家の中にも芸術擁護の強力なスポンサーがおりました。

P・M・トレチャコフは、「反体制画家を擁護している」と、時に官憲当局から睨まれながらも若い頃から生涯にわたり価値のある彼らの絵を買い集め、国民的な美術館を創設しましたし、鉄道事業家であったS・I・マーモントフは、一八七〇年代から二十年あまりにもわたって、自宅や別荘を画家等に開放し、アブランツェヴォ派と呼ばれる画家を支援育成しました。その派に属する画家には、レーピン、ポレーノフをはじめ、V・M・ヴァスネツォーフ、M・V・ネーステロフ、V・A・セローフ、K・A・コローヴィン、M・A・ヴルーベリ等がありますが、彼らは、マーモントフの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な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ました。アブランツェヴォ派は、作品発表の場を移動展に求めましたが、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した。移動展派の写実主義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、世紀末から二十世紀初頭の象徴主義絵画への橋渡し役を担うことになります。強力なスポンサーがいつも身近にいたということは、才能ある画家は少なくとも食べていけたわけで、ロシア社会の遅れにもかかわらず、否むしろ逆にそうであったからこそ、金持ちの企業家に芸術擁護の気持も芽生え、画家もそういう環境ゆえに比較的恵まれた状況で画業に専念出来たのではないかという気が致します。そのことは、後に大家という評価が確立することになる近代ヨーロッパの画家の多くが、生前には絵が売れず生活苦にさいなまれたのとは対照的です。優れた絵画作品を生み出すのは才能であり、スポンサーがいる、いないは本質的な差とは言えないかもしれませんが、逆風の中での強力なスポンサーの存在が才能の開花を鼓舞したことは間違いのないところです。そこにも近代ロシアが絵画芸術を大きく開花させ得た理由の一端を見ることが出来るでしょう。

それではここで、レーピンの「クールスク県の十字架行進」を例に挙げ、移動展派の画風の特徴を簡単に紹介しておくことにします。トレチャコフ美術館に常設展示されていますので、ご存じの方も多いと想いますが、十字架やアイコンを持って教会からその他の場所に練り歩く宗教行事を表現した、二百号は優にあらうかという風俗画の名作です。十字架行進はクリスマスイヴ、復活祭と八月一日の年三回行われていたということです。モスクワの南約五百キロのところに位置するそのクールスク県の、砂漠というより、土漠の道をゆっくりと進むその十字架行進は、もくもくと後ろに土煙を上げ、乾燥した明るい日射しの下に描かれていますので、八月一日のものであり、日照り続きの中の降雨祈願の十字架行進ということになります。

画面は、空を描いた上部を除けば、対角線が交差する構図になっており、右下から左上の対角線に沿って灯明を灯した御輿を担ぐ農奴を先頭に、群衆の行進が長々と後ろに続いています。対角線が交差する画面中央付近にはその行列の中を、アイコンを両手に抱えた地主貴族の女主人が正装した司教に導かれるように進み、その脇を取り囲むように護衛や軍人、高級官僚、御用商人や聖職者等が付き添う姿が描かれています。その姿は前景の開けた空間からはっきりと見えるように描かれ、それは画面左前景の、官憲に杖で打たれよう

としている「せむし」の少年や下を向いて歩く女乞食の列と好対照をなしています。つまり、地域の全員が参加していると想われるその十字架行進には地主貴族をはじめ、あらゆる階層の人間がおり、社会の縮図が優れた構図の中ではっきりと表現されているのです。地主貴族を取り囲む上流階級と馬に乗った官憲に監視され、むち打たれる農奴や乞食等社会の底辺にあえぐ階級との関係の対比は、また、近代ロシアが抱えていた社会的矛盾を浮き彫りにしています。

この絵を鑑賞すると、十字架行進を実際に間近に見ているような真に迫った迫力が感じられ、群衆の造形をかくもリアルに簡潔明快に描いたその非凡な描写力に胸を打たれます。しかし、そういう印象がして、すごい絵だと人に感じさせるようなこの高い芸術効果が生まれたのは、よく吟味すると、その前提として、社会矛盾を深く洞察した素材の選択とその矛盾を浮き彫りにする鋭い構成力が基礎にあり、その上で描写表現がうまくいって初めてそうなったのだということが解ります。

「クールスク県の十字架行進」の成功の影に隠れた逸話として面白い話が残っていますので、ついでに紹介しておきましょう。面白いという意味は、ロシア絵画の理解が深まるという意味での面白さですが、レーピンは今述べた作品に取りかかる三年ほど前の一八七七年に同じテーマの作品、「櫛の森での十字架行進」に着手しています。レーピンは国費留学でパリにも二年半滞在し、その当時の新しい絵画をつぶさに見て、大きな感銘を受け、特にマネとモネに傾倒しました。パリから戻った翌年に着手したその「櫛の森の十字架行進」は、後に描き直され、一八九一年に完成しているため、元々の描写は残っていませんが、印象派の影響が見られたということです。レーピンのアトリエを訪れて彼からその絵を見せられたレフ・トルストイは、十字架行進する人物の顔に木からこぼれる光の影が当たっているような印象派的な表現に感心せず、「もっと本質的なことのみ描いた方がよい」とアドバイスしたと言われています。その指摘の正しさに思い至ったレーピンは印象派の影響を克服して、名作「クールスク県の十字架行進」の成功に繋がったわけです。この逸話は、印象派と移動展派の画風の違いを示すと共に、移動展派の画法の本質をよく表わしています。絵画テーマが画家の深い洞察に貫かれているというこの作品の特徴は、多かれ少なかれ移動展派の「批判的リアリズム」絵画の傑作に共通する特徴で、そこに近代ロシア絵画の高い芸術レベルを支える秘密を見出すことが出来るでしょう。

たった今、レーピンの逸話の中で印象派の画法を引き合いに出しました。比較芸術論とまではいかないでしょうが、多少とも異質の絵画との比較を試みることは、ロシア絵画の理解をより深めることに役立ちますので、今度はそのフランス印象派の画法の本質について少し詳しい話をすることにしましょう。

二〇〇二年の一月から三月にかけてプーシキン美術館で「モネ展」が開催されていたので、見に行かれた方もおられるでしょう。私も寒い冬の最中に二時間あまりも長蛇の行列に並び、一度だけでしたが、「モネ展」を見る機会に恵まれました。モネは多作な画家で、以前日本で手に入れたアルバムの巻末にある作品カタログを見て分かったことですが、二千点あまりの作品を描いています。「モネ展」に展示されていた絵は四十点あまりだったので、そのほんの一部ということになります。それでも、モネの作品をそんなに一堂に見たのは初めての経験で、それなりの感銘を受けました。印象派は、より写実に徹す

る意図からそれまで画家がアトリエで描いていた習慣をやめて戸外に出て写生をしたわけです。「モネ展」の展示作品の中にも、印象派のトレードマークと言えるあの明るい多彩な色合いの中に被写体が埋没しているように描かれた作品に混じって、写実の意図が明確に表現された絵も何点かありました。日に溢れた明るい情景を遠景までくっきりと描いた作品で、フランス印象派というと近視の人がメガネなしで見ているような情景の絵をすぐ連想してしまう私としては、そういう写実的な絵もあるということを知って、参考になりました。私が気に入った作品は、「ルーアン大聖堂」の連作で、迫りくる夕方の薄明の中で微妙な光の残照が見事に捉えられていて、さすがという感じでした。モネは「睡蓮」の連作等多くの連作を描いていますが、「モネ展」を見て、モネの真骨頂の発揮されている作品は、連作ではないかという印象を強く持ちました。ひとつの連作を比較しながら一堂に見ると光の微妙な変化の表現が手に取るように解り、これはまさにモネならではの世界と言えます。

それは兎も角として、印象派の画法は、戸外の光を表現するために筆触分割という描写法が用いられています。絵の具は、ご存じのように、混ぜ合わせると暗くなるという性質があるため、混ぜずに二色の絵の具を筆先ですくってカンヴァスに並置させる描き方です。遠くから見れば、ふたつの色が混ざって一色に見え、しかも色の明るさを保てるというわけです。そのようにして明るい戸外の光景を表現していますが、勢い光の表現に主体が置かれたために、光の当たった対象を描くに際して、従来とは全く異なった描写表現がなされることになりました。描写対象が本来持っている固有の色や立体感、質感といった物理的性質を従来のような陰影画法や肉付法、遠近法等によって表現する方法は否定され、描写対象を光の当たる度合いに応じて色の変化で表現したため、被写体は多彩な色合いの光の乱舞の中に埋もれているように見えます。その描写法は、ヨーロッパ絵画がルネッサンス以来発展させてきた画法の伝統を断ち切ることになりました。印象派が「革命的な絵画」と言われているのはそのためです。

さて、今申し上げたような趣旨のことは、印象派の解説書にも書かれておりますので、みなさまもご存じのことと想います。しかし、ここからは解説書に書かれていないことを少し述べることにします。

私は印象派の画法について、従来の「絵画伝統の断絶」のみに言及した解説とはもう少し違った印象を持っています。確かに「伝統の断絶」ということは言えるのですが、しかし、印象派絵画によってヨーロッパ絵画が伝統的に育んできた総ての面が断絶してしまったのかというと、そうではありません。今年四月にハンブルグに行った折、その近代美術館に展示されたモネの作品を見て、一層その感を強くしましたので、その経験談を交えてそれについての私の見解を披露したいと思います。

ハンブルグ近代美術館にはモネの作品が一点だけ展示されていました。葡萄ほか果物の静物画でしたが、その絵の筆触分割のきらめくような色彩ハーモニーを見ていて、私の視界に突然その絵と重なるようにプーシキン美術館所蔵のモネの作品、「コットン港のピラミッド」が浮かび上がったのです。「コットン港のピラミッド」と言ってもぴんときないでしょうが、リアス式海岸に見られるような切り立つ岩の群を明るい海の中に描いた絵だと言えば、「あっ、あの絵か」と思い出される方もおられるでしょう。すなわち、その経験は、ふたつの作品が極めて類似していることを私に教えてくれたのです。モネにとって

果物と海や岩の物理的性質の違いを表現することは問題でなく、大事なはその情景の光の表現であるとするならば、描写対象は単に副次的な光の媒体ということになります。その推測が的中している可能性は、印象派絵画の特徴からして極めて高いと思われます。そのふたつの絵が、情景の光を表現する色彩バランスにおいて酷似していることを、私の感性が無意識のうちに見破ったのではないかと、そんな気がしています。

つまり、印象派絵画は、光の表現を主体とした絵画であることは間違いないのですが、その本質は、色彩バランスの表現に重点のあった絵画ではないのかという思いが、ハンブルグ近代美術館のその経験を通じて、私の中で確信に近いものになりました。そして、その観点から印象派以降の絵画思潮を俯瞰すると次に述べるような興味深い見方が浮かび上がるのです。

近代ヨーロッパ絵画の流れは、印象派以降、一般に後期印象派とひと括りに呼ばれているセザンヌやルノワールの脱印象派や、ゴーギャンやゴッホ等象徴主義絵画の反印象派、スーラやシャニックの新印象派を経て、マチス、ブラマンク等の表現主義絵画といわれるフォーヴィズムへと移行するわけです。そのそれぞれの絵画思潮のテーマ表現上の意義を別にすれば、いずれの流派の描写傾向にも、ある共通の特徴があります。それは、「脱写真主義」と「絵画の平面化」という一般に指摘されている特徴ですが、その共通項を色彩バランスに結びつけると、即座にある理解が得られることになります。つまり、「脱写真主義」と「絵画の平面化」は、デッサンとそれに絡んだ構図の簡略化の試みの結果であり、その簡略化は、色彩バランスを効率よく前面に表出させるための手段であったことに思い至るのです。

セザンヌは、被写体の物理特性を喪失させて描く印象派の画法と訣別し、セザンヌ自身が「自然を円錐と円筒と球体で扱うこと」と述べているように、デッサンの立体表現へと回帰を遂げることになります。しかし、その描写手法は、写真主義とは異質のものであり、色彩ハーモニーの表出を前面に出した印象派の残滓が色濃く残っています。その色彩バランスが際立っているところに彼の作品の良さがあるのは紛れもない事実で、セザンヌの深緑の影を伴った緑と黄土色の対比を基調とする色合いのハーモニーは現代ロシア絵画にも大きな影響を与えています。ゴーギャンの絵も、描写対象の輪郭は濃く縁取られ、その内側は絵の具が概して平面的に塗り込まれているので、遠くから見ると模様のように見えます。マチスに至っては、描写対象を明確に簡略化し、装飾的な模様を多用して意識的に色彩バランスが解るような描き方をしています。つまり、それらの流派の画法の流れには色彩バランスをより明確に表現するという一貫した方向性を見出すことが出来るのです。それを究極にまで推し進めたものが、キュービズムや抽象絵画であり、それらは、色彩バランスで魅せることをより純粋に追求した絵画と言えるのではないのでしょうか。

西洋美術史を繙くと、デッサンと色彩のどちらが相対的に重要かという議論がルネッサンス期のイタリアで盛んに行われたようですが、十七世紀後半にフランスが芸術の主導権を握ってから、その地で再びこの論争が蒸し返されることになり、その結果、色彩がより優位にあるとする考えが定着して、以降ヨーロッパ絵画は多かれ少なかれ色彩重視の線に沿って推移してきたことが解ります。その意味では、印象派以降の色彩バランスを前面に出した動きは、絵画伝統の断絶ではなく、色彩重視の伝統をさらに推し進め、発展させたものと見る事が出来ます。その見方は、印象派絵画が色彩バランスに重点を置いた絵画

であることに理解が及べば、すぐに行き着く到達点であります。また、印象派絵画をはじめ、その後の絵画思潮の流れに「脱写実主義」、「画面の平面化」という共通した傾向があるのは、なぜであるかの疑問も解消されます。ひょっとして既にそういうことを言っている美術評論家もいて、それを私が知らないだけなのかもしれません。それなら余計に私も心強く思うのですが、いずれにせよ、今私が述べたようなことが近代ヨーロッパ絵画に当てはまると断言して間違いはないように思われます。

印象派を中心に近代ヨーロッパの画法上の特徴につき力が入り過ぎたというか、多少長い話をしてしまいましたが、それとの画法の類似点、相違点を念頭に置けば、近代ロシア絵画の特質についてもかなりの理解が得られるので、それも無駄にはならないでしょう。ロシア絵画といって、ヨーロッパ絵画と区別しているように聞こえるかもしれませんが、本来はヨーロッパ絵画に含めるべきもので、根はフランス絵画と同じように、イタリアのルネサンス絵画にその源流があります。印象派以降のヨーロッパ絵画がひとつの目的に沿って画法上の伝統の流れの一部を捨て去り、残りの伝統の流れである色彩バランスを前面に出す絵画の側面を伸ばしたのに対し、ロシア絵画は十八世紀以降、その伝統の流れがあるがままに継承して、十九世紀後半にはロシア独自の円熟した写実主義絵画を開花させました。先程申し上げた移動展派とアブランツェヴォ派の絵画はその近代ロシア絵画を代表するものですが、前者は近代社会の遅れというロシアの国情と歴史的背景を色濃く反映したものであり、後者は民族性等の観点からロシアを表現した絵画でした。ほかに比類のないその絵画テーマを表現した高い芸術レベルは、決してひいき目でなく客観的に見て、ロシアが世界に誇れるものであると思います。

それでは、次に現代ロシア絵画について述べることにします。

日本で現代絵画というと抽象絵画やポップアートを意味するのが一般的ですが、ロシアでは写実主義絵画を指します。ロシアでそれが通り相場となっているのは、現代という時代区分の中で制作された絵画作品のマジョリティを写実主義絵画が占めているという事実があるためです。どうしてそのようなことになったのかには、政治的人為的に仕組まれた歴史的な背景があり、その経緯を述べると、こんなことになります。

ロシア絵画思潮の流れも二十世紀に入るとヨーロッパのそれと歩調を合わせるようになります。個人主義とキリスト教終末論に基礎を置く「美術世界」派の退廃的な象徴主義、民族的モチーフを色濃く表現した「ロシア美術家同盟」の印象主義、「青い薔薇」派のプリミティヴィズムやその他の流派を経て、キュービズム、抽象主義絵画へと移行していきます。その絵画思潮の流れをカバーする十九世紀末から十月革命を経た後の一九三〇年代の時期は、絵画を含めた文芸思潮が、わずか数年の単位で諸流派が入れ替るほどの急流の様相を呈し、ロシアがかつてない精神高揚を経験した時代とされています。

しかしながら、十月革命の熱気と混乱が収束に向かい、革命の坩堝(るつぼ)が冷やされる時機に及ぶと文芸界の動向にも政権維持のための政治的思惑が強く働くところとなり、絵画は文学や音楽と同様に、社会主義イデオロギーが幅をきかせるようになります。一九三二年にソ連芸術家同盟が発足してからは、国が意識的に写実主義を奨励し、その結果、「社会主義リアリズム」と呼ばれる絵画が、それ以降半世紀以上にもわたって綿々と続くこととなります。ひとつの絵画流派が、そのように長期間、国によって強力に支援育成さ

れたこと自体、世界美術史上希有なことであったと思われますが、逆にそうであったからこそ、その絵画芸術はほかに例を見ない特異な発展を遂げたと言うことが出来ます。

国のイデオロギー的文化政策のために長期にわたって人為的に写実主義絵画が奨励維持されたことから、現代ロシア絵画がどういうものかという理解に繋がるふたつの絵画現象が生じることになりました。

ひとつは、その絵画が国により社会性の枠組みをはめられたものであったために、以下に述べるような社会の激動を強く反映した絵画現象が生じたことが挙げられます。

私が最初に駐在したソ連の末期から新生ロシア誕生の時期には「社会主義リアリズム」絵画も、既に半世紀あまりの存在を経て、大きな変貌を遂げていたと言うことが出来ます。描写対象も変り、そのイデオロギー的色彩は灰汁抜きされたかのように薄れ、自然体に近いものになっていました。トレチャコフ美術館に常設展示されているような十月革命や内戦をテーマにした歴史画及び革命戦士等の肖像画、重工業の大工場や建設現場等を描いた風景画や大祖国戦争をテーマにした戦争画等のジャンルは、最早時代の要求に合わなくなって色褪せ、私が画廊や現代絵画の展覧会で目にした限りでは、全くと言ってよいくらい姿を消していて、作品のほとんどは一般的な風景画や静物画が占め、イデオロギー色も感じられないものでした。作品の数では自然のみを対象にした風景画が最も多く、そのほかに自然の中にロシア人の生活を描いたもの、都市の街並みを描いたもの等があり、土曜日ごとに足繁く画廊に通った私の印象では、それらの風景画は展示作品全体の七割くらいは優に占めていたように思われます。私の蒐集作品もほとんどがそのような風景画です。風景画ばかりを意図的に集めたということでは決してなく、見応えのある力作をという観点から絵を集めたのですが、それにもかかわらずそういうことになったのは、風景画が多く展示されていた分、それだけ力作も風景画に偏っていたということに起因しています。

最初の駐在を終え日本に戻ってから四年ほど経って、現代ロシア絵画についての本を書こうと心に決めた頃、「それにしてもなぜ、画廊の展示作品には、そんなにも風景画ばかりが多かったのだろうか」という疑問が浮かびました。それに対する答えを見出さない限りは、私の本も完成を見ることはないのであるという予感がありましたので、それでいろいろ思い巡らして、解答を見出す上でのヒントとして注目したのがダーチャ制度でした。

ダーチャ制度はフルシチョフ時代に発達し、ブレジネフ時代の初期には都市部で働く多くの一般庶民も、家父母を含めた大家族の単位で見ると、ダーチャを持てるようになっていたようです。もっとも、ソ連崩壊後も経済混迷が長く続いて、生活苦のためダーチャを手放す人や、ロシア以外の旧ソ連の共和国からロシアに移住してきたロシア人、それに定住地を棄てて、ほかの都市等に転出した人の数も増えて、近年はダーチャを所有する家族の比率は下がっていると推測されますが、それでもダーチャの総数は変わらなかったわけで、モスクワで自分の周囲を見回してみなさまもお気付きのように、まだほとんどのロシア人が冬を除く半年あまりの土日や祭日、それに夏は一、二カ月も休暇を取って、ダーチャの庭先で畑仕事をしたり、周囲の森を散策したり、本を読みながら日光浴をしたりして、自然の中でゆったり過ごす習慣を持ち続けています。私がロシアの人たちからよく聞いた話は、「モスクワは空気が悪くて住みにくい」といった類のものでしたが、実際

郊外に出てみると、彼らの言う意味がよく解ります。大きな森や広々とした大地が果てしなく広がり、その大自然に心が洗われたような気持ちになります。

ソ連崩壊に至る時期からエリツィン政権末期までの期間は経済混迷が続き、その苦しい状況の中で一般庶民の生活を支えたのはダーチャ制度でした。私が二回目の駐在でモスクワの地を踏んだ時は、エリツィン政権末期の一九九八年の四月でしたが、それはご承知のようにルーブル切り下げが行われる直前の時期で、表面は華やかな活況を呈しているかに見えてましたが、一皮剥けば、と言う意味は大多数の一般庶民にとってはということです。経済混迷が依然として底を這っているような状況でした。私がロシアの人たちに見たのは、彼らの大部分が政治に何ら信頼や期待を持つこともなく、週末ごとにダーチャにそそくさとは出かけて行き、生活防衛のために家庭菜園で一年分の野菜を栽培する傍らその近隣の大自然に頻繁に接して、その素晴らしさに慰めを見出したり、そこから達観した人生観を汲み取ったりしている姿でした。画家も一般庶民のひとりとしてそんなダーチャ制度の生活習慣の中で暮らし、身近な郊外の大自然やその中で営まれるロシア人の生活を作品に描いていたわけです。自然のみを描いた風景画は元々イデオロギー色を出しにくいジャンルですが、ロシア人の生活を描いた風景画においても、そこに描かれている主体は自然であり、その生活は自然に溶け込むように二次的に描かれていて、イデオロギー色は全く感じられません。そこにイデオロギー色が感じられないのは、政治やイデオロギーとは縁遠い一般庶民の実際生活が写実主義画法に則って虚飾なく素朴に表現されているからであり、また、イデオロギーよりも純粋芸術の観点から絵画表現がなされているためです。

そのような風景画が世に出された作品のマジョリティを占めるというような現象は、ロシア美術史上かつてないことであり、それは画家が芸術活動の題材としてこぞって風景画を取り上げたことを意味します。「社会主義リアリズム」絵画が描かれなくなったことと、制作された風景画の数が圧倒的に多く、しかもその絵画が純粋芸術の観点から描かれていたということとは、強くひとつのことに結びついています。つまり、それは種々の事情で政治やイデオロギーに白けてしまった民心の世相がその背景にあったことを示しています。私も二回目に駐在してから個々の現代画家のアルバム等を意識的に調べていますが、私のその印象からしても「社会主義リアリズム」の作品が描かれなくなり、純粋芸術の風景画が多くなったような傾向は既に八〇年代初頭には起きており、それはペレストロイカの進展と共に加速されたように思えます。ソ連崩壊もある日突然起こったのではなく、そのずっと以前にそれを受け入れる下地が作られていたのは明らかであり、風景画が多く描かれたという現象は、画家自身が意識するとしなにかかわらず、その世相を代弁してこぞって作品に反映したということで説明出来ると考えています。

スターリン時代初期のイデオロギー政策に端を発する現代絵画は、「社会主義リアリズム」と呼ばれ、時代の要請を色濃く反映した社会的絵画でしたが、八〇年以降顕著になった純粋芸術の風景画もそれを全体として見るならば、やはりそこに社会の色濃い反映を見ることが出来るのです。つまり、それらの風景画には、単に自然やその中にロシア人の生活が描かれているだけではなく、ロシアの一般庶民が時代の変化の中でますます傾倒して、それを生きる拠り所にしてきた自然という意味合いが色濃く含まれているのです。その社会性の反映もロシアの特殊事情に起因する特徴であり、現代ロシア絵画の特質をより深く理解する上で重視してよい要素です。

写実主義絵画が特定の様式としてあまりにも長期にわたり維持されたことから来るもうひとつの絵画現象は、第一の現象に比べより本質的で、それゆえより重要ですが、その特定様式に異質の要素も入り込んで、写実主義絵画の境界が曖昧模糊と広がった大枠の中で、当然のことながら、その描写手法がさまざまに深化を遂げたことに見ることが出来るでしょう。

近代絵画は、その習作期間において主にイタリア・ルネッサンス絵画の巨匠から多くを学んだというだけあって、全体に人物の造形表現が特に秀でています。現代絵画は、その近代絵画の伝統を継承したものであり、その延長線上に発展した絵画です。近代絵画にない要素としては、長い時間をかけて息づいてきた過程で近代ヨーロッパ絵画等の描写手法をも大幅に取り込んで、画風の幅が広がり多様化していることが挙げられるでしょう。新トレチャコフ美術館に隣接する美術家中央会館で現代画家の個展が頻繁に行われていますが、写実主義絵画の大枠の中だけで見ても、画風がさまざまで、どのくらい流派があるのか私にもよく解らないほどです。画風の変化は、本来的には画家の表現上の創意工夫から生じるもので、そこから流派も形成されるのですが、なるほどと描写意図が解る画風もある反面、拒否反応を起こすような画風もあって、私の色彩感覚からすると、全体的にそれらの画風は円熟度が今一という印象のものが多いように思われます。その点では伝統的な写実主義絵画を見ると、正直ほっとするようなどころがあります。

それは兎も角として、現時点で客観的に見るならば、現代ロシア絵画が世界に通用する芸術レベルにあるのは、やはり伝統に息づいた写実主義絵画であると判断されます。画壇の中核も実際、その絵画が占めています。その描写特徴を風景画や静物画において近代絵画の画風と比較しますと、現代絵画は写実技法をさらに発展させ、描写対象の質感をより徹底的に表現しているところに大きな特徴があります。岩は岩らしく、川は深みと浅瀬の違いが判るというように、描写対象の質感をその描かれる情景に応じて的確にリアルに捉えて表現しているため、静けさや情感等の雰囲気ほかに、どっしりした実在感や躍動感といったものが生き生きと伝わってきます。それは近代絵画が肖像画や歴史画等において人物の表現描写を完成の域にまで高め、心理描写を掘り下げて人間の内面に迫ったのと丁度同じことを現代絵画が風景画や静物画において成し遂げたと言うことが出来るでしょう。

現代絵画は今申し上げたように質感を徹底して掘り下げているところに共通項があります。そのことは、その表現志向を現代画家が共有しているということの意味ですが、それを表現するデッサンやブラシワーク、全体の色彩バランスは画家によって異なり、画家の個性と才能がものを言う世界ということになります。現代絵画の優れた部類の作品が芸術レベルの高さで際立っていることは言わずもがなのもので、それゆえにこそ私もその世界に図らずも引き込まれたということになったのですが、話も大分長くなりましたし、芸術レベルの高さを作品の例示もなしにただ言葉で説明してもあまり意味がありません。それゆえ、最後に持参した絵を四点見て頂くことにし、そのそれぞれにつき補足的な解説を加えることに致します。

作品紹介：

1) V.A. アルラーシン(一九二三～)「乙女の肖像」(一九六七)

- 2) V.A. チェプカーソフ 「夏の日」(一九六〇年代?)
- 3) I.S. ゴームジコフ(一九一七~一九八七)「牧場、牛の群」(一九六〇)
- 4) P.P. オソーフスキー(一九二五~)「天からの光」(一九九六)

それではこの講演を終えることにします。近代絵画と現代絵画の特徴のポイントを概観しましたが、少しでもこのささやかな講演がみなさまのお役に立ち、ロシア絵画へのご理解の一助になれば、こんな嬉しいことはありません。

長い間、ご静聴有り難うございました。

主な参考文献

<日本語文献>

- 高階秀爾著『近代絵画史』上・下(中公新書)
フレデリック・アーツ著(望月雄二訳)『ルネサンスからロマン主義へ』(音楽之友社)
A.I.ゴットフ著(石黒 寛・濱田靖子訳)『ロシア美術史』(美術出版社)
D.Ya.ベスルコフ著(本田純一訳)『ロシアの美術』(新潮社)
『米寿記念・東山魁夷展』(日本経済新聞社)
『73 現代ソビエト絵画』(月光荘)
『74 現代ソビエト絵画』(月光荘)
『ロシア近代絵画の至宝~トレチャコフ美術館展~』(NHK、NHK プロモーション 1993)
作曲家別名曲解説ライブラリー 22『ロシア国民楽派』(音楽之友社)
亀山郁夫著『終末と革命のロシア・ルネサンス』(岩波書店)
岩間 徹編『ロシア史』(山川出版社)
原 卓也監修『ロシア』(新潮社)
鈴木竹夫著『忘れえぬ女』(蝸牛社)

<ロシア語文献>

- «Великая утопия. Русский советский авангард 1915 - 1932» М.: Галард, 1993
Бестужева С.К. «П. Оссовский» М.: Советский художник, 1987
Дмитьева Н.А. «Михаил Александрович Врубель» Л.: Художник, 1984
Кеменов В.С. «Василий Иванович Суриков» Л.: Художник РСФСР, 1991
Круглов В.Ф. «Русский импрессионизм»
СПб.: Государственный Русский Музей, 2000
Леняшин В.А. «Валентин Александрович Серов» Л.: Художник РСФСР, 1989
Ляковская О.А. «Илья Ефимович Репин» М.: Искусство, 1982
Манин В.С. «Архип Иванович Куинджи» Л.: Художник РСФСР, 1990
Мезенцев М.В. «Мастера живописи. Крамской.» М.: Белый город, 1999
Пастон Э.В. «Василий Дмитриевич Поленов» СПб.: Художник РСФСР, 1991
Салахов Т.Т. «Молодые художники о Родине» М.: Советский художник, 1985
Федоров-Давыдов А.А. «Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество.
1860 - 1900» М.: Искусство, 1976
Филонович И.Н. «Московские живописцы» М.: Советский художник, 1979
Хачатрян Щ.Г. «Айвазовский» М.: Арт-Родник, 1997
Шувалова. И.Н. «Иван Иванович Шишкин» СПб.: Художник России, 1993
«З. Серебрякова. Избранные произведения» Авт. С13 составитель Е. Ф.
Савицкая М.:Сов. Художник, 1988

<CDROM>

- «Энциклопедия истории России 862 - 1917 г.г.» АО Коминфо, 1998
«Moscow for You” Cordis Media Ltd., Moscow 1997

<インターネット>

«Единый Художественный Рейтинг | живопись и графика» пятый выпуск:
Профессиональный Союз Художников, 2002

図版目次

「芸術家プロ同盟」評価ランキング

表紙	A.V. オフチャーロフ 「靄の朝」	4B	⇒3B
24 頁	図版 1. V.A. サフォーノフ 「夏」		→4A
25 頁	図版 2. V.A. チェプカーソフ 「夏の日」		
27 頁	図版 3. R.L. ポドベードフ 「雨上がり」		→3A ⇒4B
28 頁	図版 4. F.V. シャパーエフ 「モスクワ郊外の冬」		
29 頁	図版 5. V.T. ダヴィードフ 「時化始め」	4B	
31 頁	図版 6. A.F. ミチューリン 「流氷」	4B	
32 頁	図版 7. A.Ya. コリツォフ 「モスクワ・クレムリン」	4B	
33 頁	図版 8. A.S. クラーギン 「ダゲスタン」	4B	
34 頁	図版 9. D. チュフライ 「サドーバヤ内環状線」	4B	
35 頁	図版 10. A.P. ブイコフ 「春」		
37 頁	図版 11. S.P. ボチャローフ 「シベリアの中庭」	4B	
38 頁	図版 12. I.A. ヤーゾフ 「L.N. トルストイの家博物館」	4B	
54 頁	図版 13. I.P. ルビンスキー 「夏の夕べ」		⇒4B
55 頁	図版 14. I.P. ルビンスキー 「柳の大木」	4B	
56 頁	図版 15. P.I. ルビンスキー 「太平洋」	4B	
57 頁	図版 16. P.I. ルビンスキー 「最後の雪」		→4B ⇒5B
58 頁	図版 17. M.A. スーズダリツェフ 「ボルガ河にて」		→4B ⇒5B
59 頁	図版 18. M.A. スーズダリツェフ 「ボルガの岸边」	3A	⇒ 3
60 頁	図版 19. N.Ya. ベリヤーエフ 「白い野バラ」	B	
61 頁	図版 20. N.Ya. ベリヤーエフ 「セルギエフの秋」	3A	⇒ 3
62 頁	図版 21. G.I. パシコ 「ヤロスラーブ・リクリスマス通り」	B	
63 頁	図版 22. G.I. パシコ 「秋の太陽」	4B	
64 頁	図版 23. I.S. ゴームジコフ 「川のある風景」	4B	
66 頁	図版 24. I.S. ゴームジコフ 「牧場、牛の群れ」	4B	
67 頁	図版 25. O.A. アヴァキミヤーン 「山の冬」	4B	
69 頁	図版 26. O.A. アヴァキミヤーン 「イエレーツの冬」	4B	
70 頁	図版 27. O.A. アヴァキミヤーン 「八月の終わり」	4B	
72 頁	図版 28. S.A. ネシシームヌイ 「昆布採り」	4B	⇒5B
73 頁	図版 29. S.A. ネシシームヌイ 「夕暮、森の湖」	4B	⇒5B
74 頁	図版 30. S.A. ネシシームヌイ 「山の夕暮(日本)」	4B	⇒5B
76 頁	図版 31. S.A. ネシシームヌイ 「ロシア・クーゾフ島」		
80 頁	図版 32. M.A. スーズダリツェフ 「朝」		
81 頁	図版 33. V.A. アルラーシン 「乙女の肖像」		
82 頁	図版 34. V.T. ダヴィードフ 「カムチャッカの開港」		
84 頁	図版 35. R.S. ザトローフスカヤ 「苺」	3A	⇒3
85 頁	図版 36. P.P. オゾーフスキー 「静けさ」	B	
87 頁	図版 37. L.S. シシパチョーフ 「朝」	4B	
		4B	

4B →4A

2B ⇒3B

4B

88 頁 図版 38. G.A. シィソリヤーチン「非黒土の道~リュームニコヴォ村」 4A

Предисловие

Знакомясь с рукописью г-на Исии «Современная русская живопись глазами одного японца», я был немало удивлен, как глазами своей нерусской души ему удалось открыть то, что свойственно русскому художнику, а именно глубокое проникновение и восторженное отношение к русскому пейзажу, к традициям русской реалистической школы, на фундаменте которой всегда возникали и будут возникать таланты не только национального, но и мирового масштаба.

Уже много лет тому назад в годы моей молодости, во времена первого знакомства японцев с русской живописью, о чем пишет в своей книге г-н Исии, и успеха показа ее в Японии, я узнал из отзывов японской прессы, что Россия спасла для всего мира реалистическое искусство. И время подтвердило эту мысль. Мы, войдя в XXI век, можем констатировать, что в моей стране, единственной в мире, сохранилась и существует школа, без которой всякие попытки заниматься реалистическим искусством бесполезны. Так же как балету, музыке, оперному, танцевальному и исполнительному музыкальному искусству, реализму необходима серьезная школа. Моей задачей не является вскрыть причины исчезновения школы реализма в ведущих странах мира, и, возвращаясь к рукописи г-на Исии, я ловил себя на мысли, что книгу писал не иностранец, а русский человек, так по-своему, эмоционально автор чувствует то, что вкладывают русские мастера кисти в свои полотна.

Г-н Исии начал коллекционировать живопись после того, как приехал в Москву. Картины, что представлены в его книге, обладают достаточно высоким художественным уровнем, и все же, это не означает, что все они написаны большими мастерами. Я прекрасно понимаю сложности, которые возникали в процессе знакомства с работами русских художников. В таком благородном труде необходимы серьезные консультанты и финансовые возможности, чтобы вывести коллекцию картин, собранную г-ном Исии на надлежащий уровень, соответствующий истинному состоянию и достижениям лучших мастеров русского реализма. Я называю реализм русским, хотя он не имеет национальных определений только потому, что истинный реализм имеет развитие лишь в России.

Г-н Исии знакомился с картинами по большей части в галереях. Надо быть человеком весьма проницательным, затратить время, чтобы полагаясь лишь на собственную интуицию, отобрать работы того уровня, что представлен в этой книге. Собрав небольшую коллекцию полотен, автор книги внес серьезный вклад в ознакомление японского зрителя с живописью моей страны. Мне думается, что этот вклад трудно переоценить.

Я знаю, что в планах автора издать свой труд на Западе, где так же плохо

ознакомлены с искусством русских мастеров реалистического направления второй половины XX столетия. Подобно тому, как русская школа была открыта для мира в начале XX века, я уверен, что русский реализм XIX и XX веков еще предстоит открыть людям нашей планеты, и это не за горами.

По сему, усилия предпринятые г-ном Исии по ознакомлению японского общества с нашей живописью, не только нужно горячо приветствовать, но и всячески помогать ему в этом, коль не нашлось русского искусствоведа, способного совершить подобный поступок, а я считаю деятельность г-на Исии именно поступком, на который может быть подвигнут лишь человек с благородной душой, влюбленный в живопись.

Остается лишь пожелать, говоря образным языком, чтобы в стране, где восходит солнце, с помощью автора этой книги оно осветило бы значение и смысл русской живописи второй половины XX века для народа Японии, и тем самым, упала бы завеса неизвестности в отношении творчества мастеров русской кисти. Мир должен узнать изобразительное искусство моей страны, основанное на бескорыстном и беспредельном служении и любви к России, человеку и природе.

Народный художник СССР

Лауреат Государственной премии СССР

Действительный член Российской академии художеств

Петр Оссовский



著者プロフィール

い し い の り お

石 井 徳 男

東京都出身 1947年3月15日生

早稲田大学第一文学部ロシア文学専修卒業