

Title	移動展派の創作における個の問題： クラムスコイとレーピンの作品を中心に
Sub Title	О личности в творчестве передвижников O lichnosti v tvorchestve peredvizhnikov
Author	上野, 理恵(Ueno, Rie)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2008
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.23 (2008.), p.177- 203
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20080531-0177

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

移動展派の創作における個の問題

——クラムスコイとレーピンの作品を中心に——

上 野 理 恵

はじめに

ロシアの近代美術の歴史は、18世紀がピョートル大帝の近代化政策に伴う、西欧文化への同化の時代であったとするならば、19世紀初頭から20世紀初頭は、むしろ自国のアイデンティティーに目覚め、個性を確立していた時代といえる。その時代は2つの段階に分けられるだろう。第一段階は「国民美術」の創造。ロマン主義の時代に芽生えたナショナリズムは、19世紀後半のリアリズムにおいて頂点に達し、ロシアの歴史や社会を題材にした作品を生み出した。第二段階は芸術の自律を目指したモダニズムの形成である。19世紀末から20世紀初頭にかけてロシアの近代美術は、西欧のモダニズムを受容しながら、アブラムツェヴォ派、芸術世界派、青薔薇派、ロシア・アヴァンギャルドといった独自の潮流を生み出していく。

本稿はこの第一段階で重要な役割を果たした、ロシアのリアリズム美術に焦点を当てる。トルストイ、ドストエフスキーなどの文豪を輩出し、高い評価を受けてきたロシアのリアリズム文学と比較すると、リアリズム美術の評価は不当なほど低い。その最大の理由は、20世紀のモダニズム史観の浸透によるものだろう。美術におけるモダニズム史観は、歴史的現象の位置づけを具象から抽象への転換という還元主義的文脈で行うため、そこから逸脱する現象は、自ずと価値を失ってしまう。ロシアで19世紀末に形成されたモダニズム美術も、当然のことながら、リアリズム美術の否定か

ら出発している。しかし、両者に反アカデミズム＝個の尊重（個人主義）という共通の志が存在していた事実は見逃せない。

本稿ではこの点に着目し、ロシアの近代美術のリアリズム形成で重要な役割を担った移動展派を取り上げ、彼らの掲げた個の尊重（個人主義）が、創作においてどのようなかたちで実現されたのかを、クラムスコイとレーピンの作品を中心に見ていく。この作業を通じて、個人主義という観点から、移動展派とモダニストの関係を再検討することが本稿の目的になる。

1. 倫理的個人主義

移動展派において個（личность）がアクチュアルな問題となっていく背景には、美術アカデミーに対する反発の強まりがあった⁽¹⁾。当時の美術アカデミーでは、歴史画を頂点とする絵画ジャンルの厳格なヒエラルキーが存在し、卒業制作も歴史画と定められていた。歴史画とは、聖書、神話、古典文学からとった主題を高尚かつ教訓的に描くジャンルである。しかし1863年、クラムスコイを中心とする14人の学生がこの取り決めに不服として、主題の自由選択を要求する。しかし、要求が拒絶されたため、彼らは美術アカデミーを退学し、美術協同組合を組織する。そして、ペテルブルグとモスクワの美術協同組合の画家たちが集まって、1870年に結成されたのが「移動美術展協会」であった。芸術をすべての人々の財産にすること、また芸術家のために作品の販路を広げることを目的に、協会は翌年からロシア各地を回る移動式の美術展を組織した（組織の名称はここに由来する）。「移動美術展協会」は1923年まで存続し、計48回の展覧会を各地で開催した。

若手の画家たちのアカデミズムへの反乱は、美術批評家スターソフに支持される。1863年に14名の画家たちが美術アカデミーからの脱退を表明した際、スターソフは「まず第一に自分自身の個（личность）を大切にし、

(1) *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России второй половины XIX века 70–80-е годы. М.: Наука, 1997. С.15–16.

救おうとした。かつてはほとんど価値を置かれていなかった個が今や表舞台にいる」⁽²⁾[強調は引用者による]と述べ、彼らへの支持を表明した。移動展派の個人主義をめぐる議論は、特に肖像画の分野で個の表象と関連づけられて展開していくことになるが、この問題についてはまた後で検討する。こうした言説との共犯関係のなかで、移動展派はアカデミズムの「普遍」に対抗して「個（личность）」の意識を先鋭化していったと考えられる。

しかし移動展派における個の問題は、反アカデミズムだけでなく、ロシア・リアリズムの文脈からも検討する必要がある。チェルヌイシェフスキーの『何をなすべきか』（1863）に触発されて、1860-70年代にかけて自主独立の活動を行なう芸術グループがさまざまな分野で形成されていくが、美術の分野で目覚ましい活動を繰り広げたのが「移動展派」であった。またペリンスキーやチェルヌイシェフスキーの芸術論を源とする、芸術とは思想の表明であり、実生活と共にあらねばならないと唱えるロシア・リアリズムの芸術思潮は、移動展派にも大きな影響を与え、彼らを現代社会のアクチュアルなテーマへと向かわせた。

また移動展派のパトロンとなったパーヴェル・トレチャコフの存在も重要である。父の莫大な資産を受け継いだトレチャコフは、1856年から移動展派の作品を収集し始める⁽³⁾。19世紀初頭のロマン主義の時代になると、ロシアでも自国の美術に対する関心が芽生え、ロシア美術の個人コレクターが出てくるようになるが、トレチャコフの活動の意義は、単なるコレクターにとどまらず、自国の美術の価値を明らかにし、それを広く大衆に知らしめるために、国民的美術館を建設したことにある。移動展派の画家たちも、トレチャコフの志に賛同し、協力を惜しまなかった。彼らの協力関

(2) *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России второй половины XIX века 70-80-е годы. С.15.

(3) トレチャコフは移動展派の作品だけでなく、19世紀初頭の絵画、また当時、評価の定まっていなかった18世紀の絵画やイコンの収集にも尽力した。

係は、芸術の社会貢献という共通の時代意識があったからこそ成立したといえる。

しかし、ロシア・リアリズムのイデオロギーの浸透は、移動展派の創作に矛盾をもたらすことになる。彼らは自由な主題での創作や個性の尊重を主張したわけだが、その一方で、娯楽としての芸術を否定せざるを得なかったからである。移動展派の創作意識は、個人的なものと社会的なものに分裂せざるを得ず、画家の個性は社会的・倫理的次元で検証されるようになった。つまり倫理的個人主義が、移動展派の創作の基盤となったのである⁽⁴⁾。

また倫理的個人主義が、特に移動展派の初期の段階で、画家の個性よりもむしろ普遍性（ステレオタイプ化された表現）を強調する結果となったことも指摘しておきたい。ここからアカデミズムとの親和性という問題が出てくるのであり、後のモダニズムの画家や批評家による移動展派批判もこの問題に集中している⁽⁵⁾。造形的な課題よりもイデオロギーを重視したために、反アカデミズムを標榜しながらも、世俗化したアカデミズムと造形面において接近するという現象が皮肉にも起きてしまったのである。1890年代に入って芸術の自律、いわば「芸術のための芸術」が目指されるようになると、若い世代の画家たちの目には移動展派の思想的絵画は時代遅れで色褪せたものにしか映らなかった。

このようにモダニストたちの移動展派批判の矛先は、主題や内容重視の結果、形式やスタイルが形骸化してしまったことに向けられている。しか

(4) サラビヤノフが指摘しているように、19世紀後半の哲学者、批評家、作家にとって、倫理的個人主義は「個」の哲学的コンセプトの基礎であった。*Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. С.152.

(5) この問題について論じているのは *Бенуа А.* История русской живописи XIX века. М.: Республика, 1995. С.135, 141-144; *Маковский С.К.* Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. С.9-18; *Эфрос А.* Два века русского искусства. М., 1969. С.218.

し、移動展派の変革が、主題にのみ終始し、形式においてまったくなされなかったわけではない。特にジャンルのヒエラルキーを解体してジャンルの相互浸透を図り、そこから新しい表現を模索していった点は注目すべきだろう。このジャンルの融合が、移動展派の個人主義とどのように関わっているかを次に見ていく。

2. 歴史風俗画の登場

そもそもリアリズムはアカデミズムに対抗して出てきた思潮であり、個の問題をはらんだ現象であった。歴史的な現象を見るならば、リアリズムはアカデミズムの象徴である歴史画のありかたに疑問を抱き、神話や古典古代の文学といった架空の物語ではなく、自分の身近な世界に主題を見出そうとした。日常の風景が重視されるようになった結果、アカデミズムにおいて二次的ジャンルと見なされてきた風俗画、肖像画、風景画が表舞台に立つようになり、アカデミズムにおけるジャンルのヒエラルキーは崩壊した。

しかし歴史画というジャンルに着目するならば、すでにロマン主義の時代にアカデミズムが変質を遂げていたことがわかる。アカデミズムにおいて歴史的題材は、古典古代の神話や文学、聖書などに限定されていたが、ロマン主義によって歴史的主題が広がり、中世以降の国民史、文学、近代の出来事も題材として取り上げられるようになったからである。また、遺跡の発掘に端を発する考古学ブームやオリент世界の発見によって、古典古代や聖書の主題においても、物語やエピソードよりも、時代考証にもとづく風俗の再現に関心が向けられるようになる。この傾向は風俗画や肖像画を重視したリアリズムにおいてさらに推し進められ、歴史画と風俗画の相互浸透をもたらし、「歴史風俗画」という新たなジャンルを生み出した⁽⁶⁾。西欧のリアリズム絵画においては、メンツェルのフリードリヒ大王シリーズのように祖国の歴史的題材を風俗画として描いた作品や、クールベの《オルナンの埋葬》(1850)のように風俗画を歴史画のスケールで



図1 V・シュヴァルツ
《ロシアの皇帝たちの私生活からの一
場面（チェス遊び）》1865年
カンヴァスに貼り付けられたボール紙、
油彩 26.5×33cm GPM

描いた作品などが該当する。両者は共に出来事の意味よりも、風俗描写に重きを置いている点に特徴がある。

このような歴史画の通俗化はロシアにも起きている。シュワルツ(1838-69)はロシアの皇帝たちの日常生活を主題に取り上げた。シュワルツは当時の風俗をできるかぎり忠実に再現するために、クレムリンの武器庫で17世紀の調度、衣類、武器、日用品を写生し、その時代について書かれた歴史家の著作を参照した。《ロシアの皇帝たちの私生活からの一場面（チェス遊び）》(1865) (図1) には、チェスに興じる皇帝のプライベートな姿が描かれ、衣服や室内の調度の描写にその成果が生かされている。

-
- (6) 歴史風俗画が登場した背景には、中産市民階級が経済的に台頭してきたことにより、美術作品を享受する層が広がり、中産市民階級の好み为主题や表現に反映されるようになったことが大きい。鑑賞の際に古典的教養を必要とする観念的で「高尚」な芸術よりも、具体的でわかりやすく、親しみやすい芸術が好まれたからである。従って、歴史画の通俗化はリアリズムだけでなくアカデミズムの問題でもあった。アカデミズムにおいても、オランダの風俗画の影響が指摘されているように、歴史画の風俗画化が浸透し、時代考証にもとづく緻密な風俗描写に重きが置かれるようになる。通俗化されたアカデミズムの特徴は、人体は理想化されているが、古典主義のような厳格さはなく、特に裸体像においては官能性が際立ち、心理描写においては感傷性、優美さが強調され、色調も明るくなっていったことにある(三浦篤「市民社会のアカデミズム絵画」『世界美術大全集』(小学館 1993年) 184頁)。しかし、このような傾向はリアリズムの画家の作品にも当てあまるものであり、形式面におけるアカデミズムとリアリズムの相互浸透を物語っている。

また人物たちのくつろいだ姿、観者にその場に居合わせているかのように感じさせる開かれた構図、少ない登場人物、小さな画面が、親密な雰囲気や日常感を高め、風俗画のような印象を与える。

歴史的題材を風俗画のように具体的に再現する手法は、移動展派の創作にも見られるが、歴史的過去の風俗そのものの主題化は、移動展派の第一世代よりも、むしろ第二世代や「芸術世界」の画家たちに継承されていった。移動展派の第一世代が、歴史的過去の風俗描写に関心を持たなかった理由は、当時のロシアの社会状況にある。移動展派の第一世代の活動時期(1860-80)は、先ほど指摘したように、芸術の社会的使命を主張するリアリズムのイデオロギーが台頭し、またトレチャコフを中心に国民美術の創造への気運が高まりをみせた時代でもあった。従って、彼らのほとんどは国民史を題材に取り上げ、その題材を日常のひとコマではなく、観者への倫理的共感を促すイデーとして描くことに関心を持ったのである。

さらに興味深いのは、1860-90年代の歴史的主題の作品には愛国主義的なトーンは少なく、むしろ「不正や愚かさの犠牲となって死んだ英雄たちの立場にいる」人物や歴史的悲劇を描いた作品が圧倒的に多いことである⁽⁷⁾。そこで表象されているのは、主人公の逃れられない宿命、いわば「個の宿命」⁽⁸⁾である。悲劇性への嗜好は、ロマン主義の歴史画に共通するものだ。ロマン主義の歴史画には、グロ、ゴヤ、ドラクロア、ジェリコーなどのように、近現代の悲劇的出来事を題材にしたものが多い。つまり、移動展派の第一世代は、歴史的過去の具体的再現、すなわち「歴史風俗画」を基盤としながらも、悲劇的主题という点では、ロマン主義の歴史画

(7) サラビヤノフが愛国主義的な作品として挙げているのは、スーリコフの《エルマークのシベリア遠征》(1895年、ロシア美術館)、《スヴォロフのアルプス越え》(1899年、ロシア美術館)である。*Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. С.149.*

(8) スチエルニンは移動展派の好んだテーマとして「人間の精神的・肉体的『岐路』、個の自由と個の宿命」を挙げている。*Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века 70-80-е годы. С.16.*

の伝統を引き継いだといえる⁽⁹⁾。

しかし、19世紀後半のナショナリズムを背景にしながら、移動展派はなぜ過去の偉大な出来事ではなく、むしろ悲劇的な出来事に関心を持ったのか。またなぜ「個の宿命」というテーマを好んだのだろうか。

ロシアの個（近代的主体）を担ってきたのは知識階級である。19世紀後半になると知識階級は革命運動を活発に展開するようになる。そのひとつが〈ヴ・ナロード（民衆の中へ）〉運動であった。ロシアの農村共同体を基盤に社会主義への移行を唱えるナロードニキ主義に賛同した知識人「ナロードニキ」たちは、1874年に各地の農村をまわり、農民を啓蒙する〈ヴ・ナロード〉運動を起こした。しかし、農民には受け入れられず、数多くのナロードニキが逮捕されることになる。〈ヴ・ナロード〉運動の挫折は、知識人に深い孤立感をもたらした。「個の宿命」というテーマが出てくる背景には、民衆（共同体の伝統）に疎外された知識人たちの孤立感や苦悩という問題もあったと考えられる。

3. 歴史のドラマ化

歴史画の解体は個の問題からも捉え直すことができる。ロマン主義から生まれた近代的主体、すなわち内面化された個人は、概念としての風景ではなく、主観化された「内面としての風景」を発見する。「内面としての風景」の発見によって、歴史画の規範（ル・ブランが提唱した厳密にコード化された表象システム）は崩れ、歴史もまた主観化される対象となった。歴史的出来事は具体的瞬間となり、その瞬間の人物の心理描写を通して再現されるようになる。つまり、その場に居合わせた者の目を通して歴史的場面を描くこと、そうすることで「過去の重大な一瞬を人々にまざまざ

(9) この点についてサラビヤノフは「ロシアの画家たちは、ロマン主義とリアリズムに結びついたヨーロッパの歴史画のプロセスを完成させたかのようである」と指摘している。

Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. С.147.

と感じさせるものを生み出す」⁽¹⁰⁾という新たな課題をもたらしたのである。これは歴史の主観化、あるいは歴史のドラマ化と呼ぶことができるだろう。歴史のドラマ化はリアリズムに継承され、「歴史風俗画」という新たなジャンルにおいて発展していく。そこでは歴史の場面は、断片化された、具体的な瞬間として再現されることで、リアリティーのイリュージョンを高める。また心理描写において重要な役割を果たすのは、人物の身振りではなく顔の表情である⁽¹¹⁾。

特に移動展派の第一世代の創作には、具体的な瞬間の心理描写へのこだわりが顕著である。ポスペロフは移動展派が描いた心理的経験の瞬間を、決定的瞬間、またはクライマックスの瞬間と呼び、次のように定義している。それはエピソードを集約する瞬間、または象徴する瞬間であり、その瞬間が出来事全体の内容を叙述する力を持っている。移動展派にとって瞬間は、印象主義のように切断されたものではなく、エピソードの詳細な鎖と連結しており、叙述可能なものとして把握されているのである⁽¹²⁾。

決定的瞬間の叙述への関心は、「個の宿命」というテーマの前景化を促したともいえる。レーピンは《イワン雷帝とその息子イワン》(1885) (図2)で、イワン雷帝が息子と口論の末、怒りの発作に駆られて、鉄鉤つきの杖で息子を殴り殺してしまった場面を描き、スーリコフは《大貴族モロゾヴァ》(1887) (図3)で、分離派教徒のモロゾヴァが逮捕され、櫓で連行されていく場面を描いた。どちらの作品も、主人公の逃れられない宿命の決定的な瞬間が臨場感をもって表現されている⁽¹³⁾。

決定的瞬間で重要な役割を果たすのは、人物の心理的葛藤を映す「顔の

(10) E・ゴンブリッチ『美術の歩み 下』友部直訳(美術出版社 1983年)165頁。

(11) 心理主義は画家の関心を「歴史的行動よりも人物たちの顔に表れた反応」に向けた、とプラーツは指摘している。マリオ・プラーツ『ムネモシユネ——文学と視覚芸術との間の平行現象』高山宏訳(ありな書房 1999年)208頁。

(12) Поспелов Г. Г. О понимании времени в живописи 1870–90-х годов: Картины, посвященные судьбами личности // Типология русского реализма второй половины XIX века. М.: Наука, 1979. С.170–171.



図2 I・レーピン
《イワン雷帝とその息子イワン 1581
年11月16日》
1885年 カンヴァス、油彩
199.5×254cm ГТГ

図3 V・スーリコフ

《大貴族モロゾヴァ》
1886年 カンヴァス、油彩
304×587.5cm ГТГ



表情」である。もちろんアカデミックな歴史画においても、表情は重視されていたが、それは厳密にコード化されたものであった。フランスの美術アカデミーの規範を確立したシャルル・ル・ブランは、『表情に関する講義』（1698）において、デカルトの『情念論』（1649）を参照しながら、人物の情念表現に明確に読まれうるコードを与えようとした。額の後ろにある脳の松果腺を心と愛情の窓と見なし、眉を人間の最も表情豊かな部分と考えるデカルトの見解に基づき、ル・ブランは眉の位置や形の変化によっ

(13) 厳密にいうと、レーピンとスーリコフの決定的瞬間とそれに付随する心理描写のありかたは異なっている。スーリコフの方向性は論旨からは外れるので、本稿では両者の差異については言及しない。

て、特定の感情を表す「顔の表情」をコード化した。例えば、『『恐怖』を表すには、眉毛の鼻に近い側が下がり、反対側が上に上がる。『尊敬』を表すには、口が開き鼻孔が下がる。『軽蔑』を表すには、口は閉じられ鼻孔は上がる』⁽¹⁴⁾というように。こうした図式化は、綿密な観察に基づくミメティックな再現というよりも、観相学的なレベルでの顔の表情の図式化に近く、またアカデミズムの美学「デコールム（適切さ）」に基づくものでもあった。こうして顔の表情からは曖昧さや偶発性が消去され、コントロールされうるものとなる。

ル・ブランが顔の表情のコード化にこだわった理由は、イメージの明瞭な叙述への欲求にあった。ブライソンが指摘するように、アカデミズムにとって、歴史とは言語による出来事の記述であり、ゆえに歴史画の場合も、出来事のイメージはテキスト化されうる「ディスカーシヴ」なものでなければならなかった⁽¹⁵⁾。従って、歴史画において重要なのは、人物の表情が主題を明確に伝達する機能を果たすこと、具体的にいうならば「観者が絵の人物の表情に表れた特別な感情に気づくこと、そしてその感情が物語を明らかにし、出来事の心理的状况をはっきり叙述していること」⁽¹⁶⁾である。つまり、アカデミズムにとって表情とは概念であって内面ではない。アカデミズムとロマン主義以降の絵画における顔の表情の違いはここにある。

ウォルシュは18世紀のフランス美術における顔の表情が、ル・ブランのプロトタイプから解放され、より自然なものとなっていく過程を、フリードの absorption の概念に関連づけながら分析している⁽¹⁷⁾。そのなかでウォルシュは、absorption のテーマ、つまり自分の考えや感情に「没頭」する人物を描くことへの関心が、人物の「顔の表情」により微妙で複雑

(14) 田中正之「美術史を読む——ノーマン・ブライソン絵画という記号」『BT』1号（1996年）134頁。

(15) 田中正之「美術史を読む——ノーマン・ブライソン絵画という記号」134頁。

(16) Linda Walsh, "The expressive face: Manifestations of sensibility in eighteenth-century French art," *Art History* 19, no.4 (1996): 525.

(17) Linda Walsh, "The expressive face," 525-550.

なニュアンスをもたらしたと述べている。例えば、グルーズの制作した「没頭」する人物の顔のさまざまなヴァリエーションには、人間の個別的で、「自然」な感情の豊かなヴァリエーションへの関心が見られる。これは absorption のテーマが、ル・ブランの「情念表現」のような極端な図式ではなく、より自然主義的 (naturalistic) 観察を必要とし、その結果、表情の複雑な表現が可能となり、顔の表情の個別化が促されたことを示唆している。また absorption のテーマに現れた顔の表情の微妙なニュアンスや自然主義の傾向は、肖像画において強化されていったと指摘する。

ウォルシュの指摘は重要である。なぜなら肖像画は、歴史画や風俗画のように、場面の説明のために顔の表情を文脈化 (コード化) する必要がないので、個別的な観察に基づく顔の表情の微妙なニュアンスの再現を可能にしたと考えられるからである。肖像画においてモデルの内省的な表情を描くことが主流になり、自然主義的観察が、モデルの内省としての表情のさまざまなニュアンスを差異化することを可能にしたとするならば、19世紀における肖像画の重要性は、社会的なコンテキストだけでなく⁽¹⁸⁾、創作上の課題とも結びつけて考察するべきだろう。

移動展派の課題は個の内面のドラマを表現することであり、そのために顔の表情による心理描写に重きが置かれた。観者は人物の表情を通じて、描かれた出来事をリアルに (内的に) 体験する。つまり、出来事のリアリティーの度合いは、人物の表情の奥行きに比例するといっていよい。画家によって表現の違いはあるものの、移動展派の欲望は、出来事の顔貌化に向

(18) 19世紀において肖像画というジャンルが活性化した背景には、中産市民階級の台頭により肖像画の受容が増えたことが大きい。さらに移動展派の場合は、そこにトレチャコフの意向も付け加えるべきだろう。国民美術館の創設を志すトレチャコフは、ロシアの知識人の肖像画を不可欠と考え、その収集を開始した。19世紀初頭の知識人の肖像画 (キプレンスキーのプーシキン の肖像等) だけでなく、同時代の知識人の肖像画も収集し、さらに新たな肖像画の制作を移動展派の画家たちに依頼した。こうして同時代の知識人の姿が、数多く肖像画に留められることとなった。

けられていたといえる。従って、個の内面に対峙する肖像画というジャンルは、移動展派の創作において重要な位置を占めることになるのである⁽¹⁹⁾。

4. 倫理的個人主義から個人主義へ

移動展派は「個の宿命」というテーマをキリストの受難に重ね合わせて描いた。例えば、ゲーやクラムスコイの作品ではキリストの受難が知識人の苦悩に、レーピンやスーリコフの作品ではナロードニキや歴史上の人物の悲劇がキリストの受難に重ね合わされている。つまり知識人（個）の疎外感や苦悩が、キリストの受難を通じて表象されているのである。それは歴史上の、あるいは同時代の主人公（個）に、殉教者というイメージを付与するためであった。キリストの受難というプレテクストに導かれることで、観者の主人公への感情移入が容易となり、普遍的な次元での個への倫理的共感が促される。そこでは「当時、芸術の周辺で知識人が作り出した、道徳的感情のもたらす同情的雰囲気、このような作品を理解するのに必要な条件」⁽²⁰⁾となるのである。

公的な個のイメージを生み出したのは、移動展派の創作意識を私的なものと公的なものへと分裂させた倫理的個人主義であった。公的な個のイメージは主に理想化された知識人像として1870年代に普及することになる。しかし80年代に入ると個の表象は変化し、公的な個のイメージよりも、具体的で私的な個のイメージのほうが強くなっていく。それは後で詳述するように、知識人の肖像画の変化に顕著に表れてくる。ここでは知識人の肖像画をめぐる言説の変化に関連づけながら、1870年代の個のイメージを象徴するクラムスコイのキリスト像と1880年代の新しい個のイメージを作り出したレーピンのナロードニキ像を比較検討する。

(19) 移動展派の創作における肖像画の重要性について指摘しているのは、
Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века 70-80-е годы. С.78; Карпова Т. Л. Русский портрет второй половины XIX века: Опыт самопознания личности. СПб.: Алетейя, 2000. С.167-169.

(20) *Поспелов Г. Г. О понимании времени в живописи 1870-90-х годов. С.182.*

クラムスコイのキリスト像

クラムスコイは《荒野のキリスト》(1872)、《高笑い》(1870-80年代)という主題で2つのキリスト像を描いた。ここでは1870年代の個のイメージを象徴する作品である《荒野のキリスト》(図4)に焦点を当て、作品の成立過程を探る。

《荒野のキリスト》に描かれているのは、荒野の岩に一人腰掛け、両手を組んで一心に祈りを捧げるキリストの姿である。水平線と画面中央に座したキリストの膝がほぼ同じ位置にあるため、観者の視線を最初にとらえるのは、膝の上にあるキリストの手である。そして手の上方には、少しうつむいたキリストの憔悴した顔が見える。移動展派の第二回展に出品されたこの絵を見たガルシンは、クラムスコイに「これはキリストが苦悩と死に向かうことを決意し覚悟した41日目の朝なのか、それとも悪魔がキリストの許にやってきた瞬間か」⁽²¹⁾と尋ねたという。確かにこれが「キリストの誘惑」を描いたものなのか、「ゲッセマネのキリスト」を描いたものなのか、絵の内容からは判然としない。実際には「キリストの誘惑」を描いた作品なのだが、場面を説明する具体的なモチーフは、荒野の背景のみである。場面の具体的説明を省き、キリストの祈る姿(手や表情)がクローズアップされている。

クラムスコイ自身「私は肖像画のように絵を描く、私の目の前で、頭の中で、場面はそのすべてのディテールや照明とともに明らかにになり、私はそれを模写しなければならない」⁽²²⁾と述べているように、《荒野のキリスト》の構図の特徴も、肖像画のように一人の人物が描かれているところにある⁽²³⁾。歴史画の主題を肖像画に近いシンプルな構図で描いたのは、クラ

(21) *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России второй половины XIX века 70-80-е годы. С.83.

(22) *Куручкина Т.И.* Иван Николаевич Крамской. М.: Изобразительное искусство, 1980. С.57.

(23) この点について指摘しているのは、*Куручкина Т.И.* Иван Николаевич Крамской. С.57; *Карпова Т.Л.* Русский портрет второй половины XIX века. С.111.



図4 V・クラムスコイ
《荒野のキリスト》1872年
カンヴァス、油彩 180×210cm ITT



図5 V・ペロフ
《ドストエフスキーの肖像》
1872年 カンヴァス、油彩
99×80.5cm ITT

ムスコイが場面の叙述よりも、キリストの瞑想する（内省に没頭する）姿に焦点を当てたかったからだと考えられる。換言するなら、absorptionのテーマの前景化が、肖像画の形式への接近を招いたといえるだろう。

さらに興味深いのは、クラムスコイのキリストとペロフの《ドストエフスキーの肖像》（1872）（図5）に見られるポーズの類似である。両者とも、両手を膝の上で握り締め、思索に耽っている。この図像的類似、また肖像画性はどのように解釈されるべきなのか。

クラムスコイがこの主題に取り組んだきっかけは、「私のキリスト」を創造するためであった。作品の制作過程でクラムスコイは、ストロガノフという農民や、ある若い地主をモデルに、「私のキリスト」に相応しい容貌を模索していく²⁴⁾。このようなプロセスを経て作り出されたキリストの容貌だが、一方で、そこにはクラムスコイが1860-70年代に制作した知識人の肖像画との類似が指摘されている²⁵⁾。この類似はクラムスコイの「私

24) この点について指摘しているのは、*Курочкина Т. И.* Иван Николаевич Крамской. С.54, 56.

25) この点について指摘しているのは、*Курочкина Т. И.* Иван Николаевич Крамской. С.56; *Карпова Т. Л.* Русский портрет второй половины XIX века. С.208-209.

のキリスト」を明らかにする上で重要な鍵となるだろう。

ここで移動展派の1870年代の肖像画について言及しておこう。移動展派の肖像画に関してカルボヴァは、1870年代の肖像画のテーマを「個のイデー」、1880年代の肖像画のテーマを「個性」と定義し、それぞれの年代を代表する画家として、ペロフ、クラムスコイ（70年代）、レーピン（80年代）の名を挙げている²⁶⁾。70年代の肖像画において「個のイデー」というテーマが浮上した背景には、ロシア・リアリズムの支配下で芸術に思想性を求める風潮が強くなったことがある。

だがカルボヴァがいうように、写真という新たな複製技術の登場に伴う肖像画の危機についても見なければならない。「個のイデー」は肖像画の危機に対するひとつの応答として形成されていった観念でもあるからだ²⁷⁾。ロシアにおいて写真は1840年代の半ばから急速に発展を遂げ、1850年代末には美術アカデミーの展覧会にも登場し始めた。そのようななかで言論の場でも写真と肖像画をめぐる問題に関心が向けられていく。主な論調は、写真が肖像画の立場を危うくし、肖像画家たちが写真を真似るようになったために肖像画は衰退してしまった、というものであった。月並みな肖像画よりも写真の方がよっぽどいい、といった意見さえ出てくるようになる一方で、肖像画を写真のように見るのではなく、肖像画の独自性、その芸術的価値を見直すべきであるという声も大きくなっていく。

批評家たちは芸術的肖像画と月並みな肖像画を区別しようとし、1870年代の初頭に《портрет-картина》というタームが登場した。「単なる肖像ではなく、内容を持った絵」というのが、その意味するところである。批評家たちが芸術的肖像画について語る際に常に用いた言葉や表現は、「人間の内面へ奥深く入り込み」、「群衆とは精神的にかけ離れた個の基本的特徴」を伝える能力、「肖像画は仮面でもないし、顔の単純な『叙述』で

²⁶⁾ Карпова Т. Л. Русский портрет второй половины XIX века. С.200.

²⁷⁾ Карпова Т. Л. Русский портрет второй половины XIX века. С.30-44. 以下、ここからの引用は括弧〔 〕内に頁数を示す。

もない」,「人間の理想的内容の総和」[42] というものであった。そして、こうした評価を受けたのが、ペロフの肖像画であり、クラムスコイの肖像画であった。

このような批評の言説は、画家自身にも影響を与えたと推測される。クラムスコイはヤロシェンコの《ストレプトヴァの肖像画》(図10)について次のようなコメントを残している。「肖像としては多分に問題が残るが、ストレプトヴァについて書かれた思想としては批判すべき点ほとんどはない」²⁸⁾。スチエルニンは、同じことがクラムスコイの肖像画にも当てはまり、「人間ではなく、人間についての思想を描くこと」が、「イメージの儀式化」招いた主張する²⁹⁾。さらにスチエルニンは、ドストエフスキーの『白痴』の主人公、ムイシュキン公爵の言葉「私の滑稽な外観が思考や肝心なイデーを汚してしまうのではないかといつも恐れているのです」を引用しながら、「イデーを侮辱することへの恐れ」が、1870年代の肖像画の

28) *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России второй половины XIX века 70-80-е годы. С.79.

29) *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России второй половины XIX века 70-80-е годы. С.79.

ここで移動展派と写真の関わりについて少し考えてみたい。移動展派は肖像写真と肖像画の差異化を図ろうとしたわけだが、一方で、写真に基づいて肖像画を制作することもあった(技術的な補助手段として写真の使用は、肖像画にとどまらないが)。この行為は一見矛盾しているように見える。移動展派の初期の肖像画が「イメージの儀式化」を目的としたとすれば、複製技術の使用はその目的にそぐわないと思われるからである。

しかし、ベンヤミンは肖像写真について次のように述べている。「写真においては、展示価値が礼拝価値を全戦線において押しのけはじめる。しかし礼拝価値は、無抵抗に退却するわけではない。それは最後の砦^{とりで}に逃げこむ。そしてこの砦とは、人間の顔貌である。肖像写真が初期の写真の中心に位置していたのは決して偶然ではない。遠くにいる、あるいはいまは故人となった愛する人々の追憶を礼拝することに、イメージの礼拝価値は最後の避難所を見出す。人間の顔のつかの間の表情となって、アウラが初期の写真から、これを最後と合図を送る。〈…〉」(ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術作品』浅井健二郎編訳・久保哲司訳、『ベンヤミン・コレクション1』(筑摩書房、1995年)所収、599頁。)

図像に厳格主義を生み出す原因となったと述べている⁽³⁰⁾。ペロフのドストエフスキーの肖像画にまつわる制作エピソードは、モデルのイデーと外観の矛盾がいかに克服されたかを物語る事例である⁽³¹⁾。

これは70年代の肖像画全般に当てはまる問題だろう。70年代の肖像画のモデルは、ペロフの《ドストエフスキーの肖像》のように、深遠な表情を浮かべ、瞑想にふけている。また顔だけでなく、両手を組んだり、腕組みをしたり、何か（本など）を手にしたり、と手の表情も豊かである。しかし、思索への「没頭」を示す表情や身振りは、理想化され、画一化された印象を与える。つまり、そこに描かれたのは多種多様な個性をもった個人ではなく、普遍化された個人のイメージであった。こうして70年代の知識人の肖像画は互いに類似するものとなったのである⁽³²⁾。

クラムスコイのキリスト像と70年代の知識人像との類似は、クラムスコイのキリスト像が、理想化された知識人像として描かれたことを示し

ベンヤミンがいうように、初期の肖像写真がアウラをもつとすれば、移動展派の写真の使用も、初期の肖像画における「イメージの儀式化」を損なうものではなかったと理解できる。さらに興味深いのは、クラムスコイが1870年代初頭に制作した一連のモノクロの肖像画に写真の模倣が見られることだ。クラムスコイは写真的な視覚を通じて、初期の肖像写真のもつアウラを肖像画に取り込み、眼前のモデルを追想の対象として描こうとしているかのように見える。

(30) *Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века 70-80-е годы.* С.80.

(31) トレチャコフの依頼を受けたペロフは、ペテルブルグのドストエフスキーのもとを訪れ、肖像画の制作を開始するが、作業は難航した。ペロフはその理由が、ドストエフスキーの注意散漫な様子や、病的なところ、子供っぽい気質ばかりが目について、偉大な作家の風格が感じられなかったからだという。しかし、最終的にペロフは、偉大な文豪に相応しい肖像を作り上げた。それは、両手を組み、瞑想する作家の姿であった。つまりペロフは、ドストエフスキーというモデルを観察にもとづいて再現しながら、一方で、知識人の典型として、理想化したのである。（このエピソードについて言及しているのは、ベズルコワ『ロシアの美術—トレチャコフ美術館物語』本田純一訳（新潮社 1976年）67-71頁）

(32) この点について指摘しているのは、*Карпова Т. Л. Русский портрет второй половины XIX века.* С.208.

ている。なぜクラムスコイは、そのようなキリスト像を描いたのだろうか。よく指摘されるのが、知識人の肖像としてキリストを描くことで、キリスト像に同時代の倫理的脚色をほどこし、リアリティーを与えようとしたという理由である³³。しかしそれだけでなく、1860-70年代に社会に浸透していた「同一性のイデー」³⁴との関わりも考慮すべきだろう。チュルヌイシェフスキーの『何をなすべきか』が知識人にさまざまな集団作業を促し、それが移動展派の結成につながったことは、すでに述べたとおりである。〈ヴ・ナロード〉運動もそのような集団プロジェクトのひとつであった。このような共同体意識、すなわち「同一性のイデー」こそが、70年代の知識人像の画一性とそのアーキタイプとしてのクラムスコイのキリスト像を生んだのではないか。逆にいえば、それがモデルの個性の表現を阻んでいたということになる。その意味で、〈ヴ・ナロード〉運動の挫折は、知識人の孤立を深めることになると同時に、個人主義的表現へ向かう契機にもなったと考えられる。

レーピンのナロードニキ像

次にレーピンのナロードニキを主人公とした連作を取り上げる。70年代、ナロードニキたちは〈ヴ・ナロード〉運動、さらにテロに身を投じて逮捕されていった。この連作が制作された70年代末から80年代初頭は、ナロードニキの死刑判決が相次いだ時期でもあった。作品は全部で4つあり、ナロードニキの身に起きた出来事が、キリストの受難を連想させるように描かれている³⁵。ここでは私的な個のイメージが顕著な《懺悔の拒否》(1879-1885)と《予期せぬ帰宅》(1884-88)を取り上げる。

33) クラムスコイのキリストが当時の知識人(ナロードニキ)の肖像であるという見解は多くの研究で示されており、すでに定説となっている。このような見解を示した文献として、以下のようなものが挙げられる。Поспелов Г. Г. О понимании времени в живописи 1870-90-х годов. С.183; Күрочкина Т. И. Иван Николаевич Крамской. С.56.

34) Сарабянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. С.114.

連作の最後の《予期せぬ帰宅》(図6)では、流刑囚(ナロードニキ)の突然の帰宅が主題となっている。部屋に入ってくるやつれ果てた男と、その姿にさまざまな反応を示す家族の様子が描かれている。戸口の後ろから呆然と見送る女中たち、息子と気づいて椅子から立ち上がりかけた母、誰だか分からず、いぶかしげに眺める子供たち。部屋の正面の壁には、「ゴルゴダのキリスト」の版画を中心に左右にシェフチェンコとネクラースフの肖像画が、右側の壁には、棺に入ったアレクサンドル2世の写真⁽³⁵⁾が掛かっている(図7)。シェフチェンコとネクラースフは革命家の若者たちの偶像であった。アレクサンドル2世は1881年に、〈人民の意志〉派のメンバーによって暗殺された皇帝である。アレクサンドル2世の写真は、暗殺事件を暗示すると同時に、〈人民の意志〉派のメンバーたちの処刑の運命をも連想させる。そして彼らの運命は、壁の「ゴルゴダ」の版画に象徴されるように、「キリストの受難」にも結びつけられている。

部屋に入ってくる男の姿から、アレクサンドル・イワノフの《民衆の前に現われたキリスト》とのアナロジーを指摘されることが多いが⁽³⁷⁾、アレノヴァは、椅子から立ち上がりかけた母のポーズに着目し、その驚きのポーズと、「ラザロの復活」や「我に触れるな」の主題に出てくる、奇跡の目撃者たちのポーズとの類似を指摘している⁽³⁸⁾。「我に触れるな」は、墓地にいたマグダラのマリアが、復活したキリストに気づき、駆け寄ると、キリストが「私に触れてはいけない。私はまだ父のところに上がっていないのだから」と述べたというエピソードにもとづく主題である。確かに、駆け寄るマリアの身振り(中腰の姿勢や差し出された手)と母親の身振りに

(35) この点について指摘しているのは、Поспелов Г. Г. О понимании времени в живописи 1870–90-х годов. С.191–192; Алленова Е. Илья Лепин. М.: Белый город, 2001. С. 32–33.

(36) この写真は同時代人に広く知られたものであった、とアレノヴァは指摘している。Алленова Е. Илья Лепин. М.: Белый город, 2001. С.54.

(37) Стернин Г. Ю. Илья Ефимович Лепин. Л.: Художник РСФСР, 1985. С.48.

(38) Алленова Е. Илья Лепин. М.: Белый город, 2001. С.54.



図6 I・レーピン
《予期せぬ帰宅》1884-88年
カンヴァス、油彩
160.5×167.5cm ГТГ



図8 《予期せぬ帰宅》部分



図7 《予期せぬ帰宅》部分



図9 I・レーピン
《懺悔の拒否》1879-85年
カンヴァス、油彩
48×49cm ГТГ

は類似が見られる。連作での出来事の推移を考えると、前の場面の《懺悔の拒否》でナロードニキの処刑の運命が示されており、また「ゴルゴダ」の版画も同様の運命を暗示しているので、この場面は「キリストの出現」ではなく「キリストの復活」と捉えるべきだろう。《予期せぬ帰宅》というタイトルもその可能性を示唆している。

このようにキリストの受難を暗示する要素が多々見られるものの、レーピンはあくまでこの主題を現実の具体的な出来事として描いている。レーピンの主眼は、主人公の突然の帰宅が家族に呼び起こしたさまざまな心理状態をいかにリアルに表現するかにあった。観者の視線をまずとらえるのは、流刑囚の恐れと緊張の入り混じった表情である。この表情を起点に背後の女中の呆然とした表情、子供たちそれぞれの驚き、好奇心、疑念を露にした表情に視線が導かれる。突然の帰宅というドラマは、それらの表情を通じて、その具体的瞬間における個々の人物の心理的葛藤として内的に経験されるのである。特に流刑囚の表情と動作を重視したレーピンは、習作に時間をかけ、納得のいく表情や動作が見つかるまで何度も描き直した⁽³⁹⁾(図8)。

前の出来事として描かれた《懺悔の拒否》(図9)でも、主人公の表情は重要な役割を果たしている。この作品には死刑を目前にしたナロードニキが、独房を訪れた司祭に対し懺悔を拒絶する場面が描かれている。福音書の主題との関わりはなく、構想のきっかけとなったのは、ニコライ・ミンスキーの詩「最後の懺悔」と指摘されている⁽⁴⁰⁾。二人は向かい合っているが、司祭は斜め後ろから、受刑者は正面からとらえられ、観者の視線を

(39) レーピンは《予期せぬ帰宅》の部屋に入ってくる男の表情、動作を何年も研究した。この点について指摘しているのは、*Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века 70–80-е годы. С.90.*

(40) レーピンの作品のタイトルも初めは「最後の懺悔」となっていたようである。ミンスキーの「最後の懺悔」は、死を宣告されたナロードニキの若者の英雄的な意志を褒めたたえた詩で、ナロードニキのセクトの1つである〈人民の意志〉派の機関紙『人民の意志』に掲載された。

受刑者の表情に集中させるよう配置されている。同時代の美術批評家スターソフは、この絵についてレーピンに次のように書き送った。「あなたの受刑者の、なんという眼差し、なんという深遠さ!! なんという性格、なんという生涯がそこに書き込まれていることか……」⁽⁴¹⁾。スターソフはまるで肖像画を見るように、受刑者の表情に人物の性格や生涯を読み取ろうとしている。しかし、そこには70年代の理想化された知識人の面影は見られない。

《予期せぬ帰宅》の流刑囚もそうであるが、レーピンはこの連作の主人公であるナロードニキ（知識人）を理想化せず、場面ごとに異なる、個別のイメージで描いている。また、作品の断片的で開かれた構図は、観者にあたかもその出来事を目撃者であるような錯覚を起こさせる。レーピンがこの連作を風俗画の形式で描いたことも、知識人の私的イメージを高める要因となっている。それに対してクラムスコイは、《荒野のキリスト》を肖像画に近い構図で描いたものの、その後に着手した同じくキリストの受難を主題とした《高笑い》は歴史画に典型的な（舞台装置のような）構図で描いている。クラムスコイの《高笑い》の構図や後で言及する描写に見られるアカデミックな資質は、理想化された知識人像を生み出す必然となっている。

歴史画のアカデミックな構図を解体したのはレーピンであった。《皇女ソフィア・アレクセーヴナ》(1879) や《イワン雷帝とその息子イワン》(1885) (図2) などの歴史的主題の作品においてレーピンは、歴史画特有のひとつの世界として完結した普遍的な空間を、観者の目前に開かれた個別的な空間へと変容させている。レーピンの意義は、開かれた構図や具体的な瞬間の心理描写の導入によって、過去の出来事が今この瞬間に眼前で起きているかのようなリアリティー（具体性と個別性）を歴史画にもたらししたことである。

(41) Поспелов Г. Г. О понимании времени в живописи 1870–90-х годов. С.193.

レーピンのスタイルは、倫理的個人主義から個人主義への移行を示唆している。具体的で私的な個のイメージの前景化は、肖像画をめぐる言説にも変化を及ぼした。具体的にいうと、1880年代に入ると、70年代の肖像画に対する批判的な見解が示されるようになる⁽⁴²⁾。ヤロシェンコの《ストレペトヴァの肖像》(図10)をめぐるクラムスコイとスヴォーリンの論争は、70年代と80年代の見解の相違を物語っている。すでに言及したように、クラムスコイが「ストレペトヴァについて描かれた思想」としてこの肖像画を評価したのに対して、スヴォーリンは「ストレペトヴァの肖像画家は自分の内から描き、生身の人間ではなく主義主張を描いた。その目は主義主張よりも小さく、その芸術的リアリズムは偏ったイデーよりも小さい」[109]と述べ、作品のアレゴリー性を批判した。スヴォーリンの見解は1880年代の美術批評の言説を反映している。このように80年代になると、思想性よりも「より生き生きとした形象、画家のモデルに対する個人的な関係」[207]を表現することが重視されるようになる。

さらに着目すべきは、それと同時に「何を描いたか」ではなく「どのように描いたか」という造形的問題が提起されたことである。クラムスコイとレーピンの肖像画の描写スタイルを比較すると(図11, 12)、前者の緻密な細部描写と筆触、抑制された色彩に対し、後者はラフな筆触、豊かな色彩に特徴がある。両者のスタイルの相違は、そのまま個の表象の相違にもつながっている。前者の表情(内面描写)がスタティックで、観相学的な意味で画一化された印象を与えるのに対し、後者の表情は動的であり、一瞬の表情を通してモデルの個性が生き生きと表現されている。80年代に入ると画家や批評家たちの関心は、内容ではなく形式の問題に移行していったのである。

(42) この問題について言及しているのは、*Карпова Т. Л. Русский портрет второй половины XIX века. С.200-213.* 以下、ここからの引用は括弧 [] 内に頁数を示す。



図10 N・ヤロシェンコ
《ストレペトヴァの肖像》1884年
カンヴァス, 油彩 120×78cm ГТГ



図11 I・クラムスコイ
《トルストイの肖像》1873年
カンヴァス, 油彩 78×79.5cm ГТГ



図12 I・レーピン
《ムソルグスキーの肖像》1881年
カンヴァス, 油彩 69×57cm ГТГ

おわりに

移動展派の掲げた個人主義は、まず個のテーマをクローズアップした。肖像画のモデルの主役となったのは、ロシアの個を担う知識階級である。そして歴史的主題において好まれたのが「個の宿命」というテーマであった。このテーマの特徴は、知識人（個）とキリストの同一化にある。それはクラムスコイのようにキリストに知識人の姿が重ね合わされることもあれば、スーリコフのように歴史上の人物にキリストの姿が、またレーピンのように同時代の知識人（ナロードニキ）にキリストの姿が投影されることもあった。個のイメージと普遍的なイメージの融合は、「個の宿命」への倫理的共感を呼ぶために要求された手法だったといえる。このような倫理的個人主義は、初期の段階では、個がテーマでありながらも、それを表現する形式がアカデミズムにとどまるという矛盾を引き起こすことになった。

個のテーマに相応しい表現が出てくるのはレーピンの時代からである。キリスト像を投影しながらも、レーピンは理想化された知識人像ではなく、具体的で個別的な知識人像を創造することに成功した。この成功は風俗画という形式や造形要素にもよっている。観者に開かれた構図やラフな筆触は、出来事のリアリティーや主人公の心理的経験の動きを伝えるのに役立っている。レーピンの創作の意義は、絵画の形式をアカデミズムのステレオタイプから解放し、移動展派の掲げた個人主義をテーマだけでなく形式の上でも実践したことにある。人物の個性や出来事の具体的瞬間の表現を可能にしたレーピンのスタイルは、1870-80年代の肖像画や風俗画の発展に大きく貢献した⁽⁴³⁾。またレーピンは外光派の手法を取り入れて、具体的瞬間の表現をより豊かなものにし、1870-80年代の絵画的手法に重要な成果をもたらした⁽⁴⁴⁾。レーピンの開拓した道は、ロシアのモダニズムの印象

(43) *Сарабьянов Д.В.* Репин и русская живопись второй половины XIX века // Из истории русского искусства второй половины XIX-начала XX века. М.: Искусство, 1978. С.13.

派の流れにしっかりとつながっているのである。

(44) *Сарабьянов Д.В.* Репин и русская живопись второй половины XIX века. С.16.
レーピンは1873年から76年まで恩給を受けてヨーロッパに滞在し、その間に印象派の活躍するパリを訪れている。帰国後、レーピンは外光派的作品《木製のベンチで》(1876)を制作したが、外光派を創作の目的とすることはなかった。レーピンにとって外光派はあくまで自分の作品の表現性を高めるための手段であった。