

Title	「芸術世界」とジャポニスム：印象主義, アール・ヌーヴォーの受容をめぐって
Sub Title	
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	2012
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.27 (2012.) ,p.175- 203
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20120530-0175

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.

「芸術世界」とジャポニスム

——印象主義、アール・ヌーヴォーの受容をめぐる——

上野理恵

はじめに

ロシアにジャポニスムが広く浸透したのは19世紀末から20世紀初頭にかけてのことである。この時期に浮世絵などのコレクターが登場し、日本美術のコレクション展が立て続けに開催された⁽¹⁾。扇、提灯、花瓶など日本の（あるいは日本風の）工芸品が、室内を彩るアイテムとしてもてはやされたのもこの時期のことである。また日本女性を主人公にしたオペレッタやバレエが制作され⁽²⁾、日本髪を模したヘア・スタイルも流行している。

美術界に目を向けると、ロシアでジャポニスムが受容されるのはフランスよりも遅く、1880年代後半になってからである。それは印象主義をはじめ

(1) キターエフのコレクション展（1896年ペテルブルグ、1897年モスクワ）、「現代美術展」（1903年ペテルブルグ）での日本版画の展示、キターエフのコレクション展（1905-06年ペテルブルグ）、コロバシュキンのコレクション展（1906年）などが挙げられる。

(2) シドニー・ジョーンズ作曲のオペレッタ《ザ・ゲイシャ》（1896）がモスクワで1897年に初演されている。日本ロシア文学会関東支部春季研究発表会（2011年6月4日）で行われた齋藤慶子氏の発表「バレエを通じた日露文化交流：バレエ《ダイタ》音楽作曲の歴史によせて」では、1890年末にロシアで2つのジャポニスムのバレエ作品が制作・上演されたことが報告されている。ひとつは1896年にモスクワのポリショイ劇場で初演された《ダイタ》、もうひとつは1897年にペテルブルグのマリンスキー劇場で初演された《ミカドの娘》である。

めとする西欧のモダニズムに触発され、ロシアでモダニズムが形成されはじめた時期と一致している。つまりロシアの美術界に最初にジャポニズムがもたらされたのは、西欧のモダニズムを経由してということになる⁽³⁾。これはロシアのジャポニズムを考える上で重要な問題となってくる。なぜならロシアのモダニズムの画家たちにとって、ジャポニズムは単なる異国趣味ではなく、西欧のモダニズムに重要な影響を与えたものと認識されていたからだ。

ロシアでは1890年代になると、絵画以外の分野に活動の場を広げる画家たちが増えていく。その背景にはアカデミズムの力が弱まり、絵画がかつてのように権威的な存在ではなくなったことがある。工芸、グラフィック・アート、舞台美術などの分野で活動する機会を画家たちに与えたのは、モスクワのパトロン、サヴァ・マーモントフと、ペテルブルグの興行師、セルゲイ・ディアギレフである。ディアギレフは1898年にペテルブルグで結成された芸術グループ「芸術世界」のリーダーで、このグループの機関誌『芸術世界』の創刊者でもあった。マーモントフやディアギレフの許に集まった画家たちは、ロシアのモダニズムを先導していくことになる。ジャポニズムの影響を受けたのは主に彼らであった。なかでも日本美術にもっとも関心を示したのは、「芸術世界」の画家たちである。彼らの多くがミュンヘン留学中に日本美術に開眼し、浮世絵の収集を始めている。

本稿では「芸術世界」とジャポニズムの関わりを、印象主義とアール・ヌーヴォーの受容という観点から見ていく。まず取り上げるのは、イーゴリ・グラバーリとミハイル・ヴルーベリである。グラバーリは印象主義を通じて、ヴルーベリはアール・ヌーヴォーを通じてジャポニズムの影響を受けた。彼らの創作でジャポニズムはどのように取り入れられているのか。つぎに取り上げるのは、グラバーリが組織した「現代美術展」である。ロ

(3) この点について指摘しているのは、*Николаева Н.С.* Япония-Европа: Диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX века. М.: Изобразительное искусство, 1996. С.357.

シアのアール・ヌーヴォーを創出することを目的にしたこの展覧会で、日本版画展が開催されたのはなぜなのか。またロシアの美術界では主に19世紀末から20世紀初頭にかけて、自国の伝統芸術への関心が強く見られる。伝統回帰の傾向は、ロシアのジャポニスムにどのような影響を与えたのか。これらの問題を考察することが本稿の目的となる。

印象主義とジャポニスム

グラバーリの日本美術観

「芸術世界」のなかでフランスの印象主義の影響を大きく受けたのは、コンスタンチン・コロヴァインとイーゴリ・グラバーリである。両者の作品には印象主義を通じてのジャポニスムの受容が見られるのだが、ここではジャポニスムの重要性を認識し、ロシアでの日本文化の啓蒙に尽力したグラバーリを取り上げたい。

グラバーリが印象主義に目覚めたのは、1897年にパリのリュクサンブール美術館で印象派のコレクションを目にしたことがきっかけといわれている⁽⁴⁾。当時、ミュンヘンのアントン・アズベの画塾で学んでいたグラバーリは、同じ年に文芸誌『ニーヴァ（畑）』に「衰退かそれとも復活か」という論文を寄稿している。そのなかでグラバーリは、ヨーロッパで生じた「全美術界を揺るがす芸術の新しい波」が、「極東から日本人の顔をして出現した」と述べ、さらに日本美術の特質について語りながら、その素晴らしさをヨーロッパの言語に翻訳してみせたマネの功績を称えている⁽⁵⁾。グラバーリがフランス絵画の新たな動向に与えた日本美術の影響を十分に理解していたことをこの論文は示している。またこの時期にグラバーリは浮世絵の収集を始めている⁽⁶⁾。

1903年にはシチエルパトフ、フォン・メック、グラバーリのイニシアテ

(4) *Ефремова Е. В.* Игорь Грабарь. М.: Арт-родник, 2007. С.27.

(5) *Грабарь И.* Упадок или возрождение? // *Нива*. 1897. Январь. С.55-58.

(6) グラバーリのコレクションは現在、モスクワの東洋美術館に所蔵されている。

イヴで「現代美術展」が組織され、会期中に日本版画展が併せて開催されている。シチェルバトフの回想によると、この版画展に出展されたのはシチェルバトフとグラバーリのコレクションだったようだ⁽⁷⁾。また日本版画展を記念して、グラバーリによるロシア初の日本美術の研究書『日本の色彩木版画』も刊行されている。当時のロシアには浮世絵を収集する画家が大勢いたが、グラバーリが他のコレクターと異なるのは、執筆活動を通じて日本の文化を高く評価したことにある。

『日本の色彩木版画』は主に浮世絵の歴史や特色を紹介した本だが、そこにはグラバーリの日本美術観が明確に示されている。冒頭でグラバーリはこう述べている。1870年代にパリで紹介された日本美術は「当時の美術界に衝撃をもたらし、全ヨーロッパの美術の発展に大きな影響を与えた」⁽⁸⁾、それ以後、ヨーロッパの美術は日本美術から多くのことを学んだがいまだ不十分であると。グラバーリは日本美術の独自性が、芸術と生活の結びつき、画家の筆致のもつ芸術性、自然に対する態度、庶民の自国の芸術への接し方にあり、さらに日本美術のなかでも、古い伝統の枷から解放されて新しい道を開拓したという理由で浮世絵を評価している。新しい道とは「印象」という未知の領域であった。グラバーリはつぎのように述べている。

彼らの創作のすべては印象の伝達に帰する。彼らは周囲を見まわし、自分の印象を大慌てで紙に描きとめる。言いたいことをすべて言い尽

(7) *Щербатов С.А. Художник в ушедшей России. М.: Согласие, 2000. С.178.* ちなみにドブジンスキーの回想録には、出展されたのは「日本人美術商ハセガワが持ってきたなかでも一級の版画で、今は主にベヌア、グラバーリ、ソーモフの所有になっているもの（私も版画を一枚出した）」とキターエフのコレクションの一部であったと記されている。*Добужинский М.В. Воспоминания. М.: Наука, 1987. С.194.*

(8) *Грабарь И. Японская цветная гравюра на дереве. СПб.: Издание Кн. С. А. Щербатова и В. В. ф. Мекк, 1903. С. 5.*

くせないのではないかと恐れているかのように。ひとつの場所で何百もの絵が描けることを彼らは理解していた。眼前のものすべて、彼らのそばを通過し、飛び去ってしまうものすべてが、画帖のなかに描き込まれている。あらゆる無限の組み合わせと状況にある人々、動物、植物、これが彼らの主題なのだ⁽⁹⁾。

「画帖」という言葉が出てくるので、ここでは北斎漫画が念頭に置かれていると思われる。重要なのは、グラバーリが浮世絵のすべては印象の伝達にあると述べていることだ。日本人には奇異に感じられるこの見方は、同時代の印象派サイドの人々に共有されていたものである⁽¹⁰⁾。『日本の色彩木版画』の主要参考文献には、テオドール・デュレの評論やルイ・ゴンスの『日本美術』（1883）が挙げられている。デュレもゴンスも印象主義を擁護した批評家だ。共和主義者が多く、アカデミズムへの反発が強かった彼らは、印象派の日常的な主題、ラフな筆致、習作のような作品をアカデミズムの対極にあるものとして評価した。彼らが浮世絵の庶民的主題、戯画性、素早い芸術的な筆致、工芸的性格といった要素を肯定的に評価したのも、反アカデミズムの立場からであった。つまり浮世絵はその「卑俗さ」ゆえに彼らに支持され、印象主義に重ね合わされたのである⁽¹¹⁾。

グラバーリの『日本の色彩木版画』も、グラバーリ自身が印象主義の影響を受けていたことから、浮世絵中心史観や浮世絵と印象主義の同一視など、印象派サイドの日本美術観を継承したものとなっている。グラバーリは師宣から広重までの浮世絵の歴史を紹介しながら、そのなかで歌麿をポッティチェリに、北斎をダ・ヴィンチに喩えている。いささか大げさにみ

(9) *Грабарь И.* Японская цветная гравюра на дереве. С.10-11.

(10) 稲賀繁実『絵画の東方：オリエンタリズムからジャポニスムへ』（名古屋出版会、1999年）151頁。

(11) フランスの批評家たちの日本美術観についてはつぎの文献を参照した。稲賀繁実『絵画の東方』149-175頁；馬淵明子『ジャポニスム』（ブリュッケ、2004年）23-28頁。

えるこの喩えにも、大衆芸術の復権という印象派のアカデミズムに対抗する姿勢が反映されているのである。

グラバーリの雪景色——構図にみるジャポニスム

では日本美術はグラバーリの作品にどのような影響を与えたのだろうか。実はグラバーリの作品と日本美術の関係については、これまでほとんど語られてこなかった。グラバーリの作品ではジャポニスムは印象主義の新しい造形表現の一部と化しているため、日本美術との関係が見えにくくなっているからである。しかしその論文や著書にうかがえるように、グラバーリが西欧のモダニズムへの日本美術の影響を強く意識していたとするならば、その意識は創作にも影響を与えたにちがいない。グラバーリの作品の構図と色彩に着目しながら、グラバーリと日本美術の接点について見ていきたい。

1901年にドイツから帰国したグラバーリは、モスクワ郊外やスモレンスク州にある知人や親戚の別荘地の自然に魅了され、作品の題材に取り上げている。印象主義の受容は、都市市民の行楽、街頭、鉄道といった近代都市の風景だけでなく、ロシアの田舎の風景を新たに発見するきっかけにもなった。色を物自体に備わった不変のものではなく、光や大気の影響で変化するものととらえる印象主義の考え方が、ロシアの画家たちに田舎の自然の豊かさ、美しさを再認識させたからである。

グラバーリが好んで描いたのは秋、冬、春の景色で、特に惹きつけられたのは雪景色である。ロシアではたくさんの画家が雪景色を描いており、その数はフランスの印象派の比ではない。印象主義の受容によってロシアの画家たちは、自国の雪景色の魅力に目覚めたといえるだろう。またこの時期に画家たちの間で北ロシアの文化への関心が高まり¹²⁾、それが「ロシ

(12) 19世紀末から20世紀初頭に多くの画家たちが北ロシアの自然や文化（木造建築、工芸品など）に触発され、作品の題材に取り上げた。印象主義の影響を受けたセローフとコロヴェインは、1894年にアルハンゲリスク、ムルマンスク、

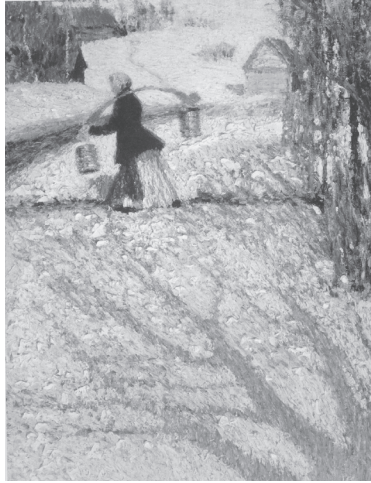


図1 グラバーリ《3月の雪》1904年 トレチャコフ美術館, モスクワ

ア的なもの」と同一視されたことも見逃せない。彼らがモダニズムの形成期に「北ロシア」にアイデンティティーを見出したことと雪景色の発見とは無縁ではないからだ。

グラバーリが別荘地で制作した風景画は、構図の奇抜さが際立っている。3月の雪景色という同じ主題を描いたグラバーリ（図1）とイサック・レヴィタン（図2）の作品を比較すると構図の違いが目につく。レヴィタンの作品では視線が近景の道から中景の馬へ、さらに遠景の森や青い空に導かれ、空間の広がりを感じさせる構図になっているのに対し、グラバーリの作品では俯瞰的な視点や画面の高い位置に引かれた道のラインが、空間を平坦に見せている。グラバーリの構図は、マネやホイッスラーの縦長の画面で水平線を高くとる構図（図3）に類似している。浮世絵への関心は、

ノヴァヤ・ゼムリヤ、北ドヴィナ川を訪れた際に北ロシアの風景をたくさん描いている。またグラバーリは絵葉書の制作と写真撮影という2つの目的で、1902年に北ドヴィナ川を訪れている。『芸術世界』誌（1904年11号）も「北ロシアの民衆芸術」という特集を組んでいる。

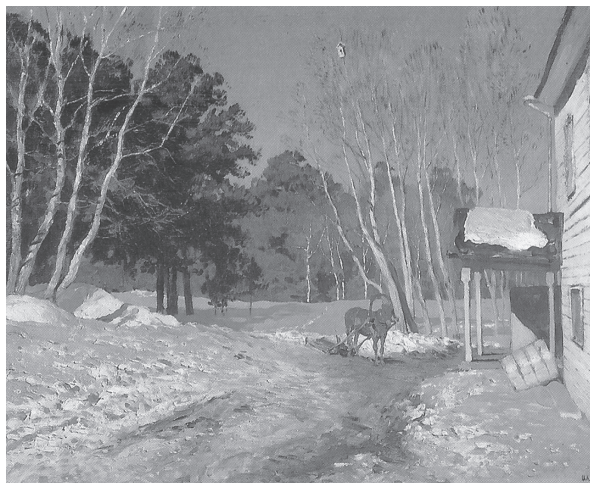


図2 レヴィタン《3月》1895年 トレチャコフ美術館, モスクワ



図3 マネ《キアセイジ号とアラバマ号の戦い》1864年
フィラデルフィア美術館, フィラデルフィア

このような構図が出てくるなんらかのきっかけになったと考えられる。俯瞰的な構図は、従来のヨーロッパの絵画にはほとんど前例がないのに対し⁽¹³⁾、日本には古くからある遠近表現で、浮世絵にもよく見られるものだ



図4 グラバリー《春の奔流》1904年 ロシア美術館，ペテルブルグ

からである。

《春の奔流》(図4)の構図も独特である。ここでは画面を垂直に分断する二本の木の幹と俯瞰的な視点から見た遠景が、中景を介さずに極端に対比されている。近景の木々を透かして遠景の蛇行する川と対岸を見下ろす、透かし見の構図となっているのだ。同様の構図の先例はモネやゴッホの作品(図5)に見られる。これらの作品では近景の木々と水平線の高い遠景が直に重ね合わされているため、視線が画面の奥へと導かれず、平面的な空間となっている。それはさきほどのレヴィタンのような、奥行き of イリュージョンを演出する、ヨーロッパの従来 of 風景画の構図とは全く異なるものである。このような構図に影響を与えたのが北斎や広重である。近景と遠景の極端な対比や透かし見の構図は、彼らの作品(図6)の特徴でもあるからだ⁽¹⁴⁾。

(13) 馬淵明子『ジャポニスム』114頁。

(14) このような構図が日本で確立された経緯と西欧のモダニズム絵画へのその影響について詳しく言及しているのは、稲賀繁実『絵画の東方』71-146頁。



図5 ゴッホ《アルルの眺め》1889年 ノイエ・ピナコテーク, ミュンヘン



図6 歌川広重《名所江戸百景 上野山内月のまつ》

北斎や広重の独創的な構図は、アカデミズムからの脱却を目指す印象派たちを触発し、彼らが個人の視覚体験をベースに新しい視覚の枠組みを作っていく上でひとつの指標となった¹⁵⁾。グラバーリの構図には印象主義の新しいパラダイムの積極的な応用が見られる。まさにここにグラバーリと日本美術の接点が見られているのである。

グラバーリの雪景色——色彩にみるジャポニスム

とはいえグラバーリは印象主義の模倣にとどまったわけではなく、グラバーリならではの独自の表現を開拓していった。それがもっとも現れているのが影の扱い方である。《3月の雪》(図1)では雪面に木の影が大きく映し出され、画面の約3分の2を占めている。その影を彩るのは青い色である。この絵の主演は影だといってもいいだろう。また影は画面の外にある木の存在を示している。

ロシアの画家たちはどんより曇った冬空の雪景色、明るい春の日差しのなかの雪景色など、さまざまな雪の表情を描いた。だが雪面に映る影を主題にするという発想は、グラバーリ以前にはなかったし、フランスの印象派の作品にもないものだ。影を光や色の欠如ではなく、独自の色として見るようになったのは、印象派が登場してからである。またグラバーリは影を色の現象としてだけでなく、モネが日本人の美学として語った「存在を暗示するもの」¹⁶⁾としても描いている。似たような意匠は、広重の《永代橋佃しま》(図7)に見られる。広重は永代橋の存在を橋脚の一部とその影によって暗示した。

グラバーリは1904年から1907年の間に霧氷の風景を繰り返し描いている。それらの作品を見ると、霧氷が朝日に反射して見せる絶え間ない色調の変

(15) 馬淵明子『ジャポニスム』118頁。

(16) モネが日本人の美学として語り、共感を示したのは、「影によって存在を、部分によって全体を暗示する」こと。モネのこの言葉について言及しているのは、高階秀爾『新版 日本美術を見る眼』(岩波書店、1996) 76-81頁。

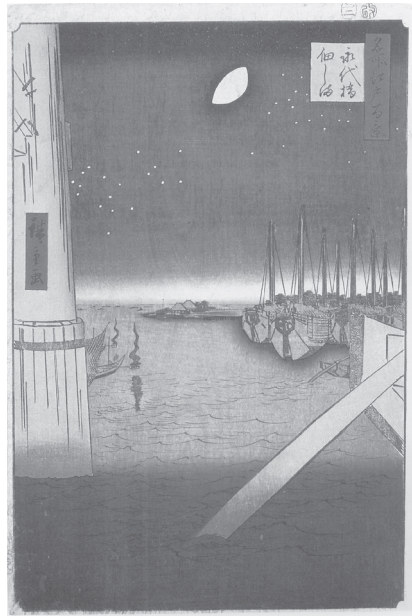


図7 歌川広重《名所江戸百景 永代橋佃しま》

化への関心がうかがえる。光が大気に及ぼす効果に魅せられた画家といえ
ば、やはりモネだろう。グラバーリはパリで見たモネのロンドン・シリー
ズに感銘を受けている。このシリーズではテムズ川の景色が描かれてい
るが、その主役となっているのは霧である。霧に包まれた対象（川、橋、対
岸の建物）が、天候や時間帯の変化によって見せるさまざまな表情を、モ
ネは描き分けている。対象を主に彩るのは青や紫であるが、そこに陽光を
反射する黄色、オレンジ、バラ色が入り混じることもある。

おそらくグラバーリはモネのロンドン・シリーズに触発されて、霧水の
風景を描き始めたのだと考えられる。グラバーリの霧水シリーズのなかで
も、1906年に制作された《冬の朝》（図8）は、構図に特徴がある作品で
ある。画面の中景に樹氷の木立が描かれ、近景にはその影が放射線状に伸
びている。《3月の雪》（図1）と同様、影は画面を構成する重要な要素と

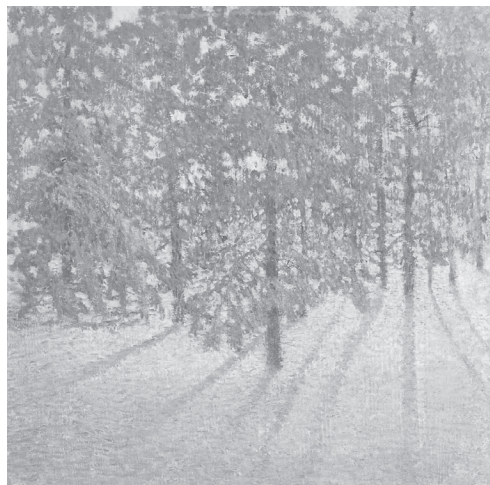


図8 グラバーリ《冬の朝》1907年 セヴァストーポリ美術館, セヴァストーポリ

なっている。逆光でシルエットになった木立と影は、ともに透明感のある青で彩られている。この青に朝日で黄色やバラ色に染まった空や雪面が対比され、モネを彷彿とさせる色使いになっている。

また《冬の朝》の青を基調とした色彩やシルエットで描かれた木立は、モネだけでなく、北斎の《甲州石班沢》(図9)や広重の《三島朝霧》を思い出させる。フランスの作家で美術批評家のユイスマンスが「藍狂い」と呼ぶほどに、印象派は大気の反映色として青や紫を多用した。モネのロンドン・シリーズはその代表作といえる。印象派が青や紫を多用するヒントとなったのは、浮世絵の風景画の青の使い方だとの指摘がある⁽¹⁷⁾。北斎や広重は19世紀初頭に輸入された化学顔料のベロ藍やほかしの技法を用いて、水の深みや大気の微妙な変化を表現し、時間の推移が見せる表情(情趣)を風景にもたらしした。北斎の藍摺絵の《甲州石班沢》は、ベロ藍の濃淡で明け方の海の清々しい空気を見事に伝えている。一方、グラバーリの

(17) 大島清次『ジャポニスム：印象派と浮世絵の周辺』(東京美術, 1997年) 127-136頁。

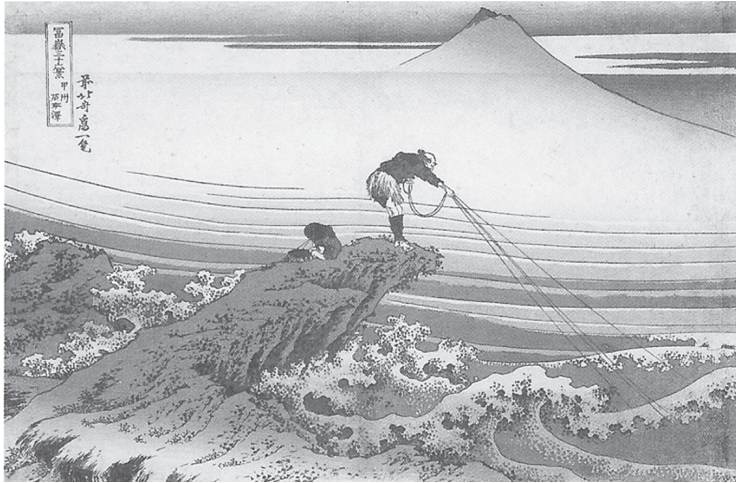


図9 葛飾北斎《富嶽三十六景 甲州石班沢》

《冬の朝》を彩る青から伝わってくるのは、ロシアのマロース（厳寒）の朝の清冷な空気である。早朝の空気を青の濃淡で表現しているところに両者の共通点はある。

グラバリーが印象主義や日本美術から得たものは、木の影やシルエットを主題にした構図や青を基調とした色彩など、グラバリー独自の表現へと昇華されている。それはグラバリーの雪景色を他の画家にはない独創的なものにし、ロシアの風景画の歴史に新たな1ページを加えることになったのである。

アール・ヌーヴォーとジャポニスム

ヴルーベリのマジョリカ焼——鯉魚文の伝播

ロシアでアール・ヌーヴォー（ロシアでは「モダニズム様式」を意味する「スチリ・モデルン」あるいは「モデルン」と呼ばれる）の萌芽が見られるのは1880年代からで、その動きを最初に担ったのは、マーモントフ・サークルに参加していた画家たちである。サヴァ・マーモントフはモスク

ワのパトロンで、ロシアのモダニズムに貢献した人物である。マーモントフの功績のひとつは、画家たちを舞台美術や工芸などの異分野に引き入れ、新たな才能を開花させたことにある。マーモントフの別邸があるモスクワ近郊のアブラムツェヴォの指物工房や製陶工房は、画家たちがロシアの伝統芸術に触発されながら、新しい工芸品を生み出す実験場となった。ここからロシア版アール・ヌーヴォーともいうべき「新ロシア様式」が形成されていくのである。

アブラムツェヴォの工房ではロシアの伝統芸術への関心が強いのだが、ジャポニスムの影響をうかがわせる作品も存在する。その作品を手がけたのがミハイル・ヴルーベリである。ヴルーベリはロシアの世紀末芸術を代表する画家で、舞台美術や工芸でも優れた作品を残している。ヴルーベリは「芸術世界」だけでなく、マーモントフ・サークルとも深い関わりがあった。ヴルーベリはアブラムツェヴォで陶芸に出会い、のめり込んでいく。マーモントフ・サークルのメンバーが陶芸に興味をもつきっかけをつくったのはエレナ・ポレーノヴァといわれている¹⁸⁾。ポレーノヴァは芸術奨励協会で水彩画と陶芸を学び、この協会に派遣されてパリで絵付けも学んでいる。ポレーノヴァに感化されたアンドレイ・マーモントフ（サヴァ・マーモントフの息子）の要望で、アブラムツェヴォに製陶工房がつくられたのは1889年末～1890年初めのことであった。

ヴルーベリはこの工房でマジョリカ焼の作品を制作した。その多くはリムスキー＝コルサコフのオペラ『サトコ』から主題をとっている。『サトコ』はプリーナ（11-16世紀ロシアの口承英雄叙事詩）を題材にしたオペラなので、ヴルーベリの作品にはロシア的な要素が強い。しかしヴルーベリはそれをアール・ヌーヴォー特有の有機的なスタイルに見事に融合させている。注目したいのは、これらのロシア的な作品のひとつにジャポニスムと思しきモチーフが見られることである。それは『サトコ』に出てく

¹⁸⁾ Арзуманова О. И., Любартович В. А., Нащокина М. В. Керамика Абрамцева. М.: Жираф, 2000. С.12.



図10 ミハイル・ヴルーベリ《海の王》1899-1900年 トレチャコフ美術館，モスクワ

る海の王の彫像（図10）である。海の王は波を擬人化したような不思議な姿をしており、海の王の顔を縁取る波頭に魚が身を躍らせている。おそらくこの魚のモチーフのルーツは、1870年代に西欧の工芸界を風靡したジャポニスムにあると考えられる。

1870年代になると西欧の工芸品に「水の流りに身をよじる鯉」（鯉魚文）のモチーフが登場する。ガレヤルソーの花瓶（図11）、ヴィエイヤール工房の皿などがそうである。これらの工芸品の図案には『北斎漫画』の『鯉に乗る魚籃観世音』（図12）が引用されている（ちなみにルソーの花瓶では北斎の鯉は上下逆さまになっている）。ジャポニスムの時期に西欧の工芸界で浮世絵の鯉のモチーフが普及していたとするならば、ヴルーベリの作品の魚のモチーフもその伝播例のひとつと考えられる。「水の流りに身をよじる鯉」の浮世絵は、フランスで出ていた『芸術の日本』（1888-91）という雑誌の表紙を何度か飾っているので、このような刊行物を通じて、あるいはクターエフのコレクション展を通じて、ヴルーベリが目にした可能性は十分にあるだろう。



図11 フランソワ・ウジェヌ＝ルソー《鯉魚文花瓶》1878-84年頃
ヴォルターズ・アート・ギャラリー，ボルティモア



図12 葛飾北斎《北斎漫画 鯉に乗る魚籃観世音》



図13 帝室磁器工場 花瓶《鯉》1894年
エルミタージュ美術館, ペテルブルグ

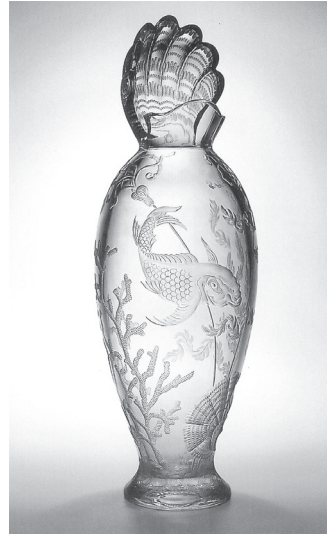


図14 帝室ガラス工場 花瓶 1899年
エルミタージュ美術館, ペテルブルグ

またヴルーベリのマジョリカ焼の花瓶には、立体的な装飾を施すなどガレの影響をうかがわせるものもあるので、ヴルーベリがガレの作品に通じていた可能性もある。しかしヴルーベリは、フランスの工芸品のように鯉魚文をそのまま主題にして日本趣味を前面に出すのではなく、プイリーナというロシア的な主題にマッチするように取り入れている。

ヴルーベリの作品は、西欧の工芸界でジャポニズムの頃に出てきた「水の流に身をよじる鯉」のモチーフが、それに続くアール・ヌーヴォーにも継承されたことを示している。ロシアの場合、アール・ヌーヴォーが主流となった1890年代後半から1900年代前半が、ジャポニズムの流行期と重なったことが大きいだろう。鯉魚文はこの時期にロシアで製作されたアール・ヌーヴォー様式の花瓶にも用いられている。帝室磁器工場の花瓶(図13)はモチーフの写実的表現やオープンな構図に特徴があり、ロイヤル・コペンハーゲンの影響をうかがわせる。ただ鯉や水の流れにあまり動きが

なく、ヴルーベリと比べるとスタティックな印象を与える。帝室ガラス工場の花瓶（図14）は水中の世界を主題にしている。花瓶の口の貝殻の装飾や珊瑚が描かれていることから海だと思われるが、魚の姿は図13の鯉にそっくりである。

西欧の工芸界ではジャポニスムは1870年代にピークを迎えるが、1880年代になるとジャポニスムの影響を受けたアール・ヌーヴォーが台頭してくる。アール・ヌーヴォーが目指したのは、過去のさまざまな様式を引用する歴史主義からの脱却と新しいスタイルの確立であった。その特徴としては動植物のモチーフの多様化、その生き生きとした図案化、アンシンメトリカルな構図、器のかたちと装飾の有機的統一性などが挙げられる。忘れてならないのは、これらの特徴がジャポニスムに多くを負っていることである。したがってヴルーベリの作品や帝室磁器・ガラス工場の製品に、アール・ヌーヴォーを経由して日本美術をルーツとする鯉魚文が入ってきたのは、当然のことのように思われる。つまり鯉魚文のロシアへの伝播は、ジャポニスムとアール・ヌーヴォーの親和性を物語ってもいるのである。

「現代美術展」で示された「新しい様式」

「芸術世界」もアール・ヌーヴォーの波に無関心ではなかった。主要メンバーのひとりアレクサンドル・ベヌアは、当時を振り返ってつぎのように述べている。「それは全ヨーロッパが「新しい様式」の創造に夢中になった時代であった。だからわが国のルネサンスも同じことから、つまり新しい様式の創造から始めなければならなかったのだ」¹⁹⁾。1898年に創刊された『芸術世界』誌の共同出版者がサヴァ・マーモントフとマリヤ・テニーシェヴァ²⁰⁾であったことは、この雑誌と「新しい様式」の関係を象徴し

19) *Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1980. Кн. IV. С. 378.*

20) マリヤ・テニーシェヴァ (1867-1929) は貴族で、社会活動家、工芸家、パトロン、ロシアの古美術品のコレクターとして知られている。彼女が1893年に購入したスモレンスク州のタラシュキノは、マーモントフのアブラムツェヴォと同様、画家たちが工芸や建築のデザインに取り組みながら、ロシアの伝統芸

ているかのようだ。両者とも「新ロシア様式」の形成に貢献した人物である。実際、『芸術世界』の誌面にはマーモントフやテニーシェヴァの工房で制作された工芸品の写真、ロシアの古い建築や民芸品の写真が頻繁に掲載されており、この雑誌が「新ロシア様式」やロシアの伝統芸術に関心をもっていたことが示されている。

ただ「芸術世界」の画家たちは「新ロシア様式」を手放しで支持したわけではない。グラバーリが1902年に『芸術世界』に掲載した論文「ロシアの現代工芸に関するいくつかの見解」を読むと、その辺りの事情が見えてくる²¹⁾。ペテルブルグを拠点とする「芸術世界」の画家たちには、「新ロシア様式」がもっぱら前近代のロシアの文化（古代ロシアの芸術や民衆芸術）、すなわちモスクワの文化を拠り所としていることに不満があった。彼らにはその姿勢が、ピョートル大帝以降の西欧化されたロシアの文化、すなわちペテルブルグの文化を否定するものに見えたからである。

論文のなかでグラバーリは、「新ロシア様式」が1900年のパリ万博で大成功をおさめたことを評価しながらも、それが紋切り型になってしまったこと、また西欧ではゴシックやロココの改造から新しい様式が生み出されたのに対し、「新ロシア様式」は民衆芸術の単なる模倣にとどまっていることを批判している。さらに粗雑さ、技術的未熟さ、現代の生活にそぐわないなど、この様式への不満を挙げている。つまりグラバーリにとってロシアの「新しい様式」は、「新ロシア様式」の欠点を補うもの、具体的にいうと、民衆芸術を源泉としながらもそれ一辺倒ではなく、優雅で、技術的にも優れ、現代の都市生活にふさわしいものでなければならなかった。

こうしてシチェルバトフ、フォン・メック、グラバーリという「芸術世界」サイドの人々がイニシアティヴをとり、現代のロシアにふさわしい「新しい様式」の創造を目指す展覧会、「現代美術展」が1903年2月にペテ

術とモダニズムを融合させる実験場となった。

(21) *Грабарь И.* Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России // Мир искусства. 1902. Т. 7. С.51-56.

ルブルグで開催されることになる。この展覧会にはベヌア、バクスト、ランセレ、コロヴァイン、ゴローヴィンらがデザインした個人住宅向けのインテリアが展示されたが、その傾向はまさにグラバーリの意向を反映するものとなった²²⁾。ゴローヴィンのインテリアは「新ロシア様式」であるが、それ以外の画家たちのインテリアは、直線的なラインや神話的なモチーフなど「芸術世界」が好んだ古典主義をベースにした優雅なデザインとなっている。この展覧会を通じて「世界芸術」の画家たちは、「新ロシア様式」とは異なる方向性、いわば彼らの西欧志向を前面に打ち出した「新しい様式」を提案したのである²³⁾。

「現代美術展」での日本版画の展示をめぐる

「現代美術展」の重要性は別のところにもある。それはこの展覧会の名称にも現れている。インテリアの展覧会なのになぜ「現代美術展」と名づけられたのだろうか。その理由のひとつとして、インテリアとは別の会場

22) ドブジンスキーは回想録で、この展覧会の目的は「芸術世界」の画家たちの「優美なものへの嗜好と様式のセンス」を体現するような、特徴的なインテリアを創造することであったと述べている。*Добужинский М.В. Воспоминания. С.192.*

23) 実はその数か月前（1902年12月）にモスクワで開催された「新しい様式の建築と芸術産業展」でも、「新ロシア様式」とは異なる新しい方向性が示されている。展覧会を組織した建築家・工芸家のイワン・フォミンはロシアの「新しい様式」を牽引した人物のひとつである。この展覧会では直線的ライン、幾何学的な装飾とその上部への配置、プリミティブなモチーフと単純化されたフォルムに特徴をもつインテリアが展示された。そのスタイルには展覧会に参加したウィーン分離派のヨーゼフ・オルブリヒやグラスゴー派のチャールズ・マッキントッシュなど、西欧の「新しい様式」を代表する芸術家たちの影響が見て取れる。この展覧会にはマーモントフの製陶工房の作品も出品された。これは個人の住居向けの「新しい様式」のインテリアを紹介した初めての展覧会でもあった。おそらく「現代美術展」はこの展覧会を参考にしたと考えられる（『芸術世界』誌1903年3号にはこの展覧会の写真39枚が掲載されている）。個人の住宅向けに新しい様式を提案するというコンセプトだけでなく、直線的なラインや装飾の上部への配置などスタイルにも共通性が見られるからである。

でラリック、ソーモフ、「ペテルブルク建都200年」、日本版画、レーリヒの展覧会が順次、開催されたことが挙げられる。つまりこの展覧会ではインテリアだけでなく、工芸、絵画、版画もともに展示されたわけである。それをジャンルの序列なく、新しい傾向をもつ「現代美術」として展示したと考えられるのである。このような諸ジャンルの統合は、建築や工芸の専門家ではなく、画家がインテリアをデザインするという行為によっても実現されている。画家の異分野への進出はこの時代の特徴であった。ダイニングのデザインを手がけたベヌアは、「実際には、いわゆる「産業芸術」といわゆる「純粋芸術」は、美というひとりの母から生まれた双子の姉妹であり、ほとんど見分けがつかないほど互いに似ている」²⁴⁾と述べている。この言葉からうかがえるのは、「芸術世界」の唯美主義的傾向だけでなく、当時の画家たちが絵画の仕事も産業芸術の仕事も、どちらも創作活動の一環としてとらえていたこと、またそれぞれの分野での創作が互いに影響を与え合うこともあったということである。

異なる芸術ジャンルの作品を同じ土俵で見せるというやり方は、フランスの美術商ジークフリート・ビングによってすでに実践されていた。彼が1895年にパリに新装開店した店兼ギャラリー「メゾン・ド・ラルル・ヌーヴォー・ビング」や1900年のパリ万博のパヴィリオンでの試みがそうである。ビングが目指したのは、美術と工芸の統合を通じて、現代の生活に相応しい「新しい様式」を創造することであった。さまざまな国籍の芸術家たちがビングの依頼を受けて、「全体として有機的に結びついている室内装飾」をテーマに「メゾン・ビング」のためにインテリアをデザインし、作品を提供した²⁵⁾。その結果、自然に倣った有機的なフォルムを特徴とする共通のスタイルが生み出されたのである。「現代美術展」もこのような

24) *Бенуа А. История русской живописи в XIX веке.* СПб., 1902. С. 252.

25) ビングの活動についてはつぎの文献を参考にした。デボラ・シルヴァーマン『アール・ヌーヴォー：フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』天野智香・松岡新一郎訳（青土社、1999年）410-430頁。

ビングの試みに触発されたといえる。

アール・ヌーヴォーの立役者ビングは、ジャポニスムを推進した人物でもある。ビングは自分の店で日本の美術品を扱うだけでなく、パリや欧米の各都市で日本美術展を開催した。もっとも注目したいのは、雑誌『芸術の日本』（1888-1891）の刊行である。豊富な図版とともに日本美術を紹介するこの雑誌は、ビングが序論で述べているように「我国の産業美術の将来に関心を持つ人々の総てに」²⁶向けられたものであった。アール・ヌーヴォーの流行期には野の花、昆虫、魚、甲殻類、爬虫類など、それまでのヨーロッパの工芸にはなかったさまざまな動植物のモチーフが出てくる。実はそれらのモチーフの多くが、『芸術の日本』の図版から引用されている。いわばビングはジャポニスムからアール・ヌーヴォーへの橋渡しとなったのである。

「現代美術展」に日本版画が展示された背景に、「芸術世界」の画家たちの日本美術への関心や当時のロシアでの日本ブームがあったことは確かである。だがそれだけでなく、「現代美術展」を組織したグラバーリが、ビングから受けた影響も指摘できるだろう。グラバーリは日本美術がヨーロッパのモダニズムに与えた影響を重視していた。したがってビングのジャポニスムに関わる活動が、ヨーロッパのモダニズムを活性化させたことを十分認識していたと思われる²⁷。おそらくグラバーリはビングのように、日本文化の啓蒙を通じてロシアのモダニズムに刺激を与えたかたのではないだろうか。その姿勢は、彼の書いた文章にも示されているし、日本版画展を単独ではなく、「現代美術展」と併せて開催したことにも現れている。「現代美術展」の目的は、現代ロシアの都市生活にふさわしい「新しい様式」、いわばロシアのアール・ヌーヴォーを提案することにあった。

26) サミュエル・ビング編『芸術の日本：1888-1891』大島清次〔ほか〕翻訳・監修（美術公論社、1981年）14頁。

27) グラバーリの『日本の色彩木版画』の参考文献にはビングの『芸術の日本』も挙げられている。

グラバーリは『芸術世界』誌に1902年に掲載された論文「日本人たち」のなかで、西欧の「新しい様式」がいかに日本美術の恩恵に浴しているかについて語っている²⁸。グラバーリのこのような認識を考慮するなら、「現代美術展」でラリック、ソーモフ、レーリヒといった現代の工芸家や画家たちと並んで日本版画を取り上げたのは、単なる日本美術の紹介というだけでなく、「新しい様式」と日本美術の関わりを喚起するためでもあったと考えられるのである。

ビングの影響は『芸術世界』の誌面にも現れている。『芸術世界』誌にジャポニズムの影響がもっとも現れるのは1902年である。グラバーリの論文「日本人たち」が掲載され、さらにロシア語の文章と浮世絵のカットを組み合わせたレイアウト（図15）が登場する。このレイアウトの先駆けとなったのが、ビングの『芸術の日本』である。『芸術の日本』の欧文と浮世絵のカットを組み合わせたレイアウトは、従来の雑誌にはない革新的なものだった。興味深いことに、『芸術世界』では日本美術とまったく関係のない、ドミートリー・メレシコフスキーの論文「レフ・トルストイとドストエフスキー」とレフ・シェストフの論文「ドストエフスキーとニーチェ」に用いられている²⁹。日本趣味のレイアウトは、その後、1904年の日露戦争によって高まった日本への関心を背景に、ロシア・シンボリズムの機関誌『天秤座』（1904-1909）に継承されていくことになる³⁰。

日本趣味のレイアウトの登場や日本版画展の開催に象徴されるように、「芸術世界」の画家たちの間で日本美術への関心が最初に高まりを見せたのは、1902-03年だったと考えられる。その背景には、ロシアでの日本ブームだけでなく、1900年のパリ万博で成功を取めたビングに触発された部

28) *Грабарь И. Японцы // Мир искусства. 1902. Т.7. С.31-34.*

29) ただこれは浮世絵のカットに限ったことではない。『芸術世界』誌で論文に挿入されるカットは、基本的に内容とは無関係である。

30) 『天秤座』へのジャポニズムの影響について言及しているのは、ワシーリー・モロジャコフ『ジャポニズムのロシア』野村克明訳（藤原書店、2011年）39-51頁。

мовъ, спектральные анализы звѣздъ“ — совершенные „пустяки“ (XV, 224) „ни на что не нужная чепуха“ (XIII, 193), „труха для народа“ (XIII, 181), по сравнению съ истинною наукою „о благѣ людей“ и о томъ, „какимъ топорищемъ выгоднѣ рубить“, „какіе грибы можно бѣть“ (XIII, 175); что „вся наша наука, искусство — только огромный мыльный пузырь“ (VI, 264); что „ни въ какое время и ни въ какомъ народѣ наука не стояла на такой низкой степени, на какой стоитъ теперешняя“ (XV, 256); что она иѣчто вродѣ „талмуда“, на изученіи котораго современные люди „вывихиваютъ себѣ мозги“ (XIII, 168); — когда Л. Толстой все это утверждаетъ, то онъ именно „претъ въ одну точку“, не умѣя повернуть шею „ни направо, ни нѣлѣво“. Во всемъ этомъ есть конечно простота и прямолинейность; но простота „фантастическая“ и прямолинейность „изступленная“. Послѣ такихъ отзывовъ о наукѣ, никого уже не могло особенно удивить то, что Шекспиръ оказывался „дожиннымъ талантомъ“ (Левенфельдъ о Толстомъ, стр. 113); что крестьянскій мальчикъ Фелъка превзошелъ въ своихъ сочиненіяхъ не только самого Л. Толстого, но и Гете (IV, 205); что въ произведеніяхъ Боккачіо иѣтъ ничего кромѣ „размазыванія половыхъ мерзостей“ (XV, 89); что Наполеонъ — дурачекъ, а древніе греки — „полудикій рабовладѣльчскій народецъ, очень хорошо изображавшій наготу человѣческаго тѣла и строившій пріятныя на видъ зданія“, „но мало нравственно развитый“; что всякая женская нагота, хотя-бы Венеры Милосской — „безобраз-



Хокусай (Hokusai).

на“ (XV, 192); что всѣ „картины, статуи, изображающія обнаженное женское тѣло и разныя гадости (это невбродно, но я не преувеличиваю: сравните съ подлинникомъ — XV, 205), что все „существующее искусство“, которое „имѣетъ только одну опредѣленную цѣль — какъ можно болѣе широкое пространство разврата“ — слѣдовало-бы „уничтожить“, — „лучше пуская не будетъ никакого искусства“ (XV, 206), ибо надо-же наконецъ когда-нибудь избавиться отъ заливающего насъ „грязного

分も大きいだろう。すでに述べたように、1903年に開催された「現代美術展」や日本版画の展示も、ビングの試みを想起させるものであった。つまり「芸術世界」でジャポニズムが本格化した背景には、アール・ヌーヴォーの台頭があったと考えられるのである³¹⁾。

おわりに

グラバーリによるロシア初の日本美術の研究書『日本の色彩木版画』は、「現代美術展」と併せて開催された日本版画展を記念して出版された。そのなかでグラバーリが日本美術のもっとも価値ある特質として挙げているのは、「芸術と生活の結びつき」³²⁾である。グラバーリ自身述べているように、日本版画展の意義も「画家と庶民の幸せな結びつき」³³⁾を觀賞してもらうことにあった。「芸術と生活の結びつき」をキーワードにすると、モダニズムと日本美術の接点が、より正確にいうと、モダニズムが日本美術になにを求めていたかがはっきりと見えてくる。

西欧でモダニズムの形成を促したのは、大衆的なものの台頭である。フランスで印象主義やアール・ヌーヴォーが出てきた背景には、中産市民階級の増加や都市の近代化など、産業化に伴う時代の大きな変化があった。印象主義が都市市民の風俗や近代化された街並みを主な主題とし、アカデミズムに対抗したのも、このような時代の変化を受けてのことである。か

(31) 1901年にペテルブルグで開催された「国際陶芸展」への展評にはつぎのような一節が出てくる。「わずかこの10年にとくに際立った展開をみせた陶芸の新しい動向は、1878年のパリ万博の時代から実はすでに始まっていて、周知のとおり、そこでは日本の装飾芸術が大成功を収めた(…)。それ以降、動植物界の様式化が始まった。そして自然から直接与えられるフォルムに新しいモチーフを求めた芸術産業は、まぎれもなく日本人に負っている」。アール・ヌーヴォーの台頭は、ロシアでジャポニズムの重要性を再認識させると同時に、日本美術への関心を促すきっかけにもなったと考えられる。Корнилов С. М. По поводу Международной керамической выставки в Петербурге // Искусство и художественная промышленность. 1901. No.4. С.33.

(32) *Грабарь И.* Японская цветная гравюра на дереве. С. 5.

(33) *Грабарь И.* Японская цветная гравюра на дереве. С. 8.

たやアール・ヌーヴォーは反歴史主義を掲げて、現代の都市生活にふさわしく、芸術的にも優れた「新しい様式」の創造を目指し、美術と工芸の統合を図った。そしてそれまで美術よりも劣るとされてきた工芸の社会的地位を向上させたのである。

印象主義やアール・ヌーヴォーの推進者たちが惹きつけられたのは、日本美術の大衆的な側面であった。印象主義は浮世絵の「通俗さ」を、アール・ヌーヴォーは日本の工芸品の高い芸術性を評価したのである。当時のフランスの批評家たちは、日本美術を「高尚な芸術」ではなく「庶民の生活に根ざした芸術」と見なし、そこに積極的な価値を与えていた⁸⁴。浮世絵に庶民の日常の姿がいきいきととどめられているのも、美術と工芸の間に垣根がなく、日常に使われる工芸品に高い芸術性が備わっているのも、日本美術が生活に根ざした芸術であるからだ。このような日本美術観はむしろ偏ったものであった。いふなればフランスの批評家たちは、アカデミズムへの対抗や工芸の社会的地位の向上など、彼らが新しい芸術に求めるものを日本美術に投影したのである。急速に近代化していく社会での芸術のあり方が問われるなかで、彼らは日本美術の大衆的な側面に注目し、それをひとつの指標としたのである。

「生活と結びついた芸術」というグラバーリの日本美術観は、印象主義やアール・ヌーヴォー周辺の批評家たちの見解と見事に一致している。つまり彼の日本美術観は、フランスのモダニズムの影響を大きく受けているのである。冒頭でも述べたが、それはロシアでのジャポニスムが直接的なものではなく、西欧のモダニズムを通じて間接的にもたらされたことと関係があるだろう。ロシアのモダニズムの画家たちは、ジャポニスムを単なる異国趣味ではなく、モダニズムの形成に重要な役割を果たしたものと認識していたからである。本稿で取り上げた「現代美術展」での日本版画の展示も、単なる日本美術の紹介ではなく、アール・ヌーヴォーとの関わり

⁸⁴ この点について指摘しているのは、稲賀繁実『絵画の東方』149-175頁；馬淵明子『ジャポニスム』23-28頁。

を喚起するものであった。

モダニズムとしてのジャポニスムの位置づけは、ロシアの美術界でのジャポニスム受容を見えにくくすることにもなった。なぜなら日本趣味のモチーフ（着物や日本の工芸品など）が描かれているような、わかりやすいジャポニスム作品がロシアにはほとんどないからだ。その代わりに、構図や色彩といった造形表現の面で影響を受けた作品は数多く存在する。本稿で紹介したグラバリーはそのひとりである。彼の作品には印象主義の新しいパラダイムを通じてジャポニスムが受容されている。しかしグラバリーはただそのパラダイムに従っただけではない。雪面に落ちる木の影や樹木のシルエットを主題にするなど、グラバリー独自の視点から風景を切り取り、新しいロシアの雪景色を創造したのである。

ヴルーベリの作品にはアール・ヌーヴォーを通じて、鯉魚文という日本趣味のモチーフが受容されている。フランスでジャポニスムの頃に出てきた鯉魚文は、アール・ヌーヴォーにも継承された。ただヴルーベリの場合、鯉魚文は独特の取り入れ方をされている。ヴルーベリが参加していたマーマントフ・サークルでは、ロシアの伝統芸術とアール・ヌーヴォーの結びつきが強かったため、ヴルーベリは鯉魚文をロシア的な主題に合うように取り入れたのである。このサークルの伝統芸術への関心はジャポニスムが入る余地を狭めたが、一方でヴルーベリのような「ロシア的なもの」とジャポニスムの融合という、ロシアならではの現象を生み出すことにもなったのである。

図版出典

- 図1, 4 *Мамонтова Н.* Игорь Грабарь. М.: Белый город, 2001.
 図2 *Петров В.* Исаак Левитан. М. Белый город, 2000.
 図3 ジョン・リチャードソン『マネ』三浦篤・田村義也訳, 西村書店, 1999年。
 図5 ウィルヘルム・ウーデ『ゴッホ』坂上桂子訳, 西村書店, 1997年。
 図6, 7 『名所江戸百景』集英社, 1992年。
 図8 *Ефремова Е. В.* Игорь Грабарь. М.: Арт-родник, 2007.

- 図9 浅野秀剛・吉田伸之編『北斎』朝日新聞社, 1998年。
- 図10 *Michail Wrubel der Russische Symbolist*, Kunsthall Dusseldorf und Haus der Kunst Munchen, 1997.
- 図11 『ジャポニスム展: 19世紀西洋美術への日本の影響』国立西洋美術館, 1988年。
- 図12 永田生慈監修『北斎事典—動植物編』東京美術, 1998年。
- 図13, 14 На рубеже веков... искусство эпохи модерна. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006.