

2000年

二十世紀初頭におけるロシアの象徴主義運動と神秘主義

— 〈青薔薇〉運動を中心として —

千葉大学大学院社会文化科学研究科

福間 加容

二十世紀初頭におけるロシアの象徴主義運動と神秘主義

――〈青薔薇〉運動を中心として――

目次

序章	2
第一章	P.クズネツォフと〈青薔薇〉について	17
第二章	P.クズネツォフ《青い噴水》(1905)	
第一節	《青い噴水》の先行研究	21
第二節	《青い噴水》の図像分析	27
第三章	P.クズネツォフの「母の愛」作品群	
第一節	「シンフォニア」	29
第二節	「母の愛」作品群	39
第四章	象徴主義新世代	
第一節	ロシア象徴主義新世代の思想	50
第二節	ロシア象徴主義とゲーテ	58
第三節	ヴルーベリの『ファウスト』	69
第五章	《青い噴水》とゲーテ	
第一節	『ファウスト』の「母たちの国」	71
第二節	花冠の授与と詩人の誕生	77
第三節	噴水と「水」のシンボリズム	83
第四節	ノヴァーリスの『青い花』とゾフィー	91
第五節	神秘主義の伝統と『ファウスト』	94
第六章	「青」とゲーテの『色彩論』	
第一節	〈青薔薇〉のエンブレム	100
第二節	ゲーテの『色彩論』	106
第三節	「母の愛」作品群と「巫術師」としてのクズネツォフ	111
第四節	第一回〈青薔薇〉展	115
結論	123
後記	127
文献一覧	128
図版一覧	134
図版	137

序 章

本研究の目的は、20世紀初頭にモスクワで活躍した象徴主義美術新世代のグループ〈青薔薇〉の芸術運動と神秘主義思想との関係を明らかにすることにある。

〈青薔薇〉とは、パーヴェル・クズネツォフ（Павел Кузнецов (1878-1968)）¹⁾をリーダーに頂く、若い15人の画家と彫刻家1人から成る、ロシア象徴主義新世代の美術を代表するグループである²⁾。彼らは、ロシア象徴主義新世代の総合芸術雑誌『金羊毛』誌（1906-1909）³⁾と『天秤座』誌（1904-1909）⁴⁾に加わり、その挿絵や表紙のグラフィックを制作しただけでなく⁵⁾、タブロー画を制作して展覧会に出品した⁶⁾。

*1 クズネツォフの主要研究書については以下を参照。本論考はその多くをスタプルの研究に依拠している。Stupples, Peter, *Pavel Kuznetsov: his life and art*, (Cambridge UP, 1989); Русакова А.А. Павел Кузнецов. Л., 1977 作品集、回想録については、Stupples, *op.cit.*, pp.341-4.を参照のこと。以下はその一部。Павел Кузнецов. М., 1975; Bebutova, E.M., 'Vospominaniia', *Iz istorii stroitel'stva sovetskoi kul'turu. Moskva. 1917-1918. Dokumenty i vospominaniia*, edit. by Kuchin, V.N. (Moscow, 1964), pp.283-97.; Bebutova, E.M. and Kuznetsov, P.V. 'Obshchestvo khudozhnikov "4 iskusstva"', *Bar'ba za realizm v izobrazitel'nom iskusstve 20-kh godov. Materialy, dokumenty, vospominaniia*, edited by Lebedev, P.I. and Perel'man, V.N. (Moscow, 1962), pp.232-5.; Kuznetsov, P.V., 'Avtografiia', in *Sovetskie khudozhniki: Avtografii*, (Moscow, 1937), I, pp.141-2.; 'Pavel Varfolomeevich Kuznetsov (1878-1968). Pis'ma. Kuda my idem? Iz vyskazyvanii. Iz vospominanii', in *Mastera iskussva ob iskusstve*, edit. by Fedorov-Davydov, A.A., and Grashchenkov, V.N., 7 vols. (Moscow, 1970), VII, pp.456-73.

*2 Bowlt John E, *The Blue Rose : Russian Symbolism in Art.*, *the Burlington Magazine*, London, 1976, Aug., p.569.

*3 Richardson, William, *Zolotoe Runo and Russian Modernism: 1905-1910.* (Ann Arbor, Michigan, 1986); 黒田辰男著、『ロシア・シンボリズム研究』、光和堂、1979年、484-646頁。

*4 黒田、上掲書、345-456頁；Пайман А. История русского символизма. М., 1998. С.147,150. [Pyman, Avril, *A History of Russian Symbolism*, (Cambridge UP, 1994)]

*5 ブリュエソフから誘われて、クズネツォフら〈青薔薇〉の芸術家たちは『天秤座』誌、『金羊毛』誌に携わることになる。Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М., 1995. С. 242, 324, 330. 森清涼子氏には、本書のほか、Пайман А. История русского символизма. М., 1998 もご教示いただいた。

*6 Гофман И.М. Голубая роза. М., 2000. С.69.

本論では、その本格的な活動期であった 1902 から 1907 年に絞り⁷⁾、パーヴェル・クズネツォフの代表的作品《青い噴水》(1905)を主な分析の対象とし、図像解釈学の方法により、ロシア 20 世紀初頭の〈青薔薇〉の芸術運動について論考する。

*7ルサコワによる〈青薔薇〉の時代区分による。Русак ова. Символизм в русской..... С.230. クズネツォフの作品の様式から見ても、1910 年以降とそれ以前とは大きく異なっており、1910 年頃画家に思想的な変化があったことが推測される。また、1909 年に『金羊毛』誌と『天秤座』誌が廃刊されていることから、新世代ロシア象徴主義運動はその頃終わりを迎えたと考えられる。

これまで、ロシア象徴主義は、文学においては多数の研究がなされてきた⁸。しかし、

*8 黒田、上掲書；川端香男里、「ロシアの象徴主義」、『学鏡』1964年3月号；同「ロシア象徴主義とニーチェ」、『比較文学研究』22号、1972年；*Пайман А.*

История русского символизма. М., 1998 [Pyman, Avril, *A History of Russian Symbolism*, (Cambridge UP, 1994)]；主たる文学者については、多数の研究がある。下記に挙げたものはその一部である。ベールイに関しては、Alexandrov, V.E., *Andrei Bely The Major Symbolist Fiction*, (N.Y.:Harvard UP, 1999[1985])；Janecek, G. ed., *Andrei Bely: A Critical Review*, (Kentucky UP., 1978)；Malmstad, J.E. ed., *Spirit of Symbolism*, (Cornell UP, 1987)；*Мочульский К. Андрей Белый*. (Paris: YMCA Press, 1955)；*Андрей Белый: Проблемы и творчества: статьи воспоминания, публикаций*. М., 1988；*Лавлов А.В. Андрей Белый в 1900-е годы жизнь и литературная деятельность*. М., 1995. ブロークに関しては、Reeve, F.D., *Aleksandr Blok between image and idea*, (N.Y., London: Columbia UP, 1962)；*Мочульский И. Александр Блок*. (Paris: YMCA Press, 1948)；*Тимофеев Л.И. Александр Блок*. М., 1955；*Орлов Вл. Александр Блок: очерки творчества*. М., 1956；*Приходько И.С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект: спецкурс*. Владимир. 1999；*Милиц З.Г. Блок и русский символизм избранные труды в трех книгах*. СПб. 1999. (三巻本のうち、現在第二巻まで出版。)；*Брюсов Вл. Валерий Брюсов поэзия и позиция*. Л., 1969；*Мочульский К. Валерий Брюсов*. (Paris: YMCA Press, 1962)；*Шаповалов М.А. Валерий Брюсов*. М., 1992；Grossman, J.D., *Valerey Bryusov and the riddle of Russian decadence*, (California UP, 1985)；Rice, M.P., *Valerey Bryusov and the rise of Russian symbolism*, (Ann Arbor: Ardis, 1975)；*Иванов Вячеслав Вячеслав Иванович. Архивные материалы и исследования*. М., 1999；*Иванов Вячеслав Вячеслав Иванович. Архивные материалы и исследования*. М., 1996；West, J., *Russian symbolism: A study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetic*. (London, 1907)；Jackson R.L. and Nerson, Jr., L. ed., *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*. (Ohio, Yale Center for International and Area studies Columbus, 1986) 象徴主義を、ロシア・ルネサンスにおける支配的思想の一つとして論じた代表的研究は次のとおり。ピエール・パスカル著、川崎淡訳、『ロシア・ルネサンス』、みすず書房、1980年 [Pacal, Pierre, *Les grands courants de la pensée russe contemporaine*, Editions L'Age d'Homme, 1971.]；川端香男里著、『薔薇と十字架—ロシア文学の世界』、青土社、1981年；亀山郁夫著、『終末と革命のロシア・ルネサンス』、岩波書店、1993年

美術史研究においては、ロシア象徴主義の研究はごく僅かである⁹。

ソ連時代の〈青薔薇〉の研究事情については、ゴフマン氏が次のように概観している。ソ連時代、〈青薔薇〉は最初にイデオロギー攻撃を受けた芸術であった¹⁰。〈青薔薇〉の画家たち—クズネツォフ、クリモフ、サリヤン、フォンヴィージン—らに対し、ソ連政府は、

*9 Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М., 1995. は、美術におけるロシア象徴主義を初めて体系的に論じた研究である。下記は、ルサコワがまとめたロシアにおける象徴主義美術の研究史である。それによれば、ロシアにおけるロシア象徴主義に関する最初の研究は、その存在を否定した Сидоров А. Творчество старших мастеров и Союз русских художников // Русская художественная культура конца XIX-начала XX века (1895-1907). кн.2. М., 1969. С.56.の言及から始まる。続いて、Коган Д. Новые течение в живописи 1907-1917 годов.// История русского искусства. Т.10. кн.2. М.,1969. では、〈青薔薇〉の画家たちの作品の中に、「漠然とした象徴、神秘主義的特徴をもつ形象が見られる」との言及が見られた。ロシアの象徴主義美術を初めて研究対象にしたのは、下記に挙げたアメリカの美術史家ジョン・ボウルトによる〈青薔薇〉研究である。Bowlit John E. The 〈Blue Rose〉 Movement and Russian Symbolist Painting, Unpublished Ph.D. Dissertation. 1971; 〈The World of Art〉, *Russian Literature Triquarterly*, Fall 1972, pp.183-218; Russian Symbolism and the 〈Blue Rose〉 Movement, *The Slavonic and East European Review*, LI, No. 123, 1973, April, pp.161-181; Nikolai Ryabushinsky-Playboy of the Eastern World, *Apollo*, 1973, Dec., pp.486-493; The Blue Rose: Russian Symbolism in Art. *the Burlington Magazine*, London, 1976, Aug., pp.566-574; Symbolism and Modernity in Russia, *Artforum*, New York, 1977, Nov., pp.40-45. その後、ロシアの美術史家たちによってロシア象徴主義美術の研究が行われるようになった。その主たる研究は下記の通りである。Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. М., 1988.; его же. Русская Художественная Культура второй половины XIX-начала XX века М., 1984. С.254-279.; Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х-начала 1910-х годов. Очерки. М., 1971; его же. В.Е.Ворисов Мусатов и художники группы наби// Вопросы русского и советского искусства. М. Государственная Третьяковская Галерея. (以後、ГТГと略記). 1974; его же. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980.; Русакова А.А. Виктор Ельпидифор Ворисов-Мусатов. Л., 1974; ее же Ворисов-Мусатов. Альбом. (на англ., франц., нем. и руссках). Л. 1976. 2-е изд. 1979. (Русакова. Символизм в русской.... С.12-13)

*10 Гофман И.М. Голубая роза. М., 2000. С.8-9.

カンバスから全ての〈青薔薇〉色を払拭するよう要求したという。そのため、ソ連時代の美術史家たちは、等しく次のように述べていた。「1907年に頹廢的な小さな雑誌『金羊毛』がモスクワで小さな展覧会を催した。そこでは才能ある画家たちが「ふざけ」「楽しんだ」が、すぐそのグループは解散し、皆はそんなことがあったことも忘れてしまった。」¹¹ このような状況が続いた後、1970年代になってやっと、アメリカの美術史家ジョン・ボウルトによって〈青薔薇〉は発見された¹²。彼の研究については後述する。

しかし、〈青薔薇〉の全貌については、現在もまだほとんど判明していない。〈青薔薇〉展が臨時的な特別展だったのかどうか等々、美術史家によっても未解明のままだとされている¹³。ボウルト氏は〈青薔薇〉が等閑視されてきた理由について、まず〈青薔薇〉が政治に無関心に見えることがソ連の美術史家たちに研究をしづらせてきたと考えられると述べる。さらにより正当な理由として、〈青薔薇〉はエフェメラルで異教的な運動であったこと、その作品である絵画や彫刻はほとんど残っておらず、よしんば残っていたとしても、その大体が状態の悪いものであること、〈青薔薇〉の誕生とその発達について直接に記述された情報がほとんどないことを挙げている¹⁴。

他方、近年ロシアにおいてロシア象徴主義美術に関する展覧会が催されはじめている。1996年には、ペテルブルグのロシア美術館で、「ロシアにおける象徴主義展」が開催され、〈青薔薇〉の作品もいくつか出展されている¹⁵。1998年には同美術館で『芸術世界』の展覧会が¹⁶、また1999年にはモスクワのトレチャコフ美術館で『芸術世界』の版画展が開催された¹⁷。2000年初頭にはモスクワのプーシキン美術館別館において、本論で論じる〈青薔薇〉グループの作品が展示された¹⁸。1999年度末から2000年初頭まで、トレチャコフ美術館は、〈青薔薇〉と深い関係があったとされるネオ・プリミティズムのラリオノフとゴンチャーロワの展覧会を開催した¹⁹。以上の展覧会状況から、現在ロシアでは、ロシア象徴主義美術の研究が盛んになりつつあると言え、〈青薔薇〉についての再評価の気運も高まっていると思われる。今年2000年には、トレチャコフ美術館の研究者ゴフマンに

*11 Гофман. Голубая роза. С.8-9.

*12 5頁、本章註*9を参照。

*13 Гофман. Голубая роза. С.8-9.

*14 Bowlt, *op.cit.*, p.569.

*15 *Symbolism in Russia*, (St. Petersburg: State Russian Museum, 1996).

*16 Мир Искусства к столетию выставки и Финляндских художников 1898 года. С.-Петербург. Государственный Русский музей. 1998.

*17 1999年にトレチャコフ美術館で開催された『芸術世界』版画展では、カタログは出版されていない。

*18 この展覧会カタログについては未確認だが、おそらく出版されていないと思われる

*19 Михайл Ларионов Наталия Гончалова
Шедевры из Парижского Наследия Живопись. М., ГТГ. 1999.

よる、初めてのモノグラフ『青薔薇』が出版されている²⁰。次に〈青薔薇〉の先行研究について検討したい。

最初の〈青薔薇〉の研究は、1970年代、アメリカの美術史家ジョン・ボウルトによって行われた²¹。現在も〈青薔薇〉の全体像についての理解は、氏の研究成果の範囲からほとんど出ていない。しかし、ボウルトの研究の関心は、〈青薔薇〉にあるというよりもむしろアヴァンギャルドにあると思われる。彼が、1977年のロシア象徴主義に関する彼の最後の論文で²²、「青薔薇」について評価したのは次の三点である。第一に〈青薔薇〉は「西欧近代の主流に属していた」。彼は、〈青薔薇〉を西欧世紀末の象徴主義の一派と見なしているのであろう。第二に、〈青薔薇〉の芸術が輪郭線、形態、色彩を無意味化し、四次元を画面に持ち込んでいる。第三に、象徴主義は自然主義からロシア・アヴァンギャルドへと橋渡した。そして彼は結論として〈青薔薇〉は現実の生との接触が無く、現実逃避的なデカダンの芸術だと判断している。芸術運動としての〈青薔薇〉が短命であったのは、現実の生から乖離しているという点に起因する。

ボウルトの画期的な研究の後、ロシアでも〈青薔薇〉の研究が見られるようになった。ロシアの美術史家サラビヤノフは、著書『1900年代末から1910年代初頭のロシア絵画』の序文で、20世紀初頭のロシア絵画に対する無視が40年代、50年代から今日まで続く、偏狭で単純なリアリズム理解と偏見に基づくものだと述べた²³。スタプルは、サラビヤノフが従来の姿勢に代わる見方を提示するには到らなかったものの、従来の研究姿勢を取って批判したことを高く評価し、著書の内容を詳しく記述している²⁴。スタプルによると、サラビヤノフは1910年以降のクズネツォフのキルギスを主題にした一連の作品について一章を割いて論じており、それ以前の作品についても言及しているという。彼はクズネツォフの象徴主義が〈青薔薇〉時代の1903年から革命後の23年まで一貫して変わっていないと見なしている。また、クズネツォフの象徴主義は、ベールイやブロークによる文学の象徴主義とは全く異なり、「瞑想と自己滅却を通して、神のいない自然界における人間の場所を理解しようとするものであった」と述べる。特定の人物像、似通ったポーズ、風景の細部というモチーフを繰り返すことで、クズネツォフは瞑想を行ったというのである²⁵。しかし、クズネツォフはモチーフを繰り返す手法は確かに変えなかったが、青く霞がかかったようないわゆる〈青薔薇〉様式の1905年前後の彼の作品と、1910年以降の、輪郭線と色面から成るアイコン様式の作品では、それぞれ繰り返されるモチーフが異なっている。また、前者と後者では主題も当然異なっていよう。サラビヤノフは最近の著作においても〈青薔薇〉について「1900～1910年代の絵画における〈青薔薇〉と象徴主義運

*20 Гофман И.М. Голубая роза. М., 2000.

*21 5頁、本章註*9を参照。

*22 Bowlt, *op.cit.*, 1977.

*23 Stupples, *op.cit.*, p.332.

*24 *ibid.*, pp.332-6.

*25 Sarab'ianov, D., *Russkaia zhivopis' kontsa 1900-kh — nachala 1910-kh godov* (Moscow, 1971), p.71. (*ibid.*, p.333)

動」という一章が割かれている²⁶。その中でも彼は、〈青薔薇〉グループについてクズネツォフのみならずその他の画家の創作活動まで叙述しているが、彼が最も評価するのはやはり1910年以降のクズネツォフの作品だと思われる。

19世紀後半から20世紀初頭にかけてのロシア美術に関する研究書を多数出版しているロシアの美術史家ステルニンは、1900年代のロシアにおける象徴主義の定義を行う中で〈青薔薇〉グループに言及している²⁷。マルクス主義的美術史家である彼は、「1900年代のロシアの芸術生活における象徴主義の自己定義と〈青薔薇〉」(1988)²⁸と題する論文において、同時代の文化的社会的出来事を丹念に追い、インテリゲンツィアたちの「芸術生活」の再構成を行っている。しかし彼は〈青薔薇〉がいかなる芸術であったかについては明らかにしていない。この論文で注目される点はまず、それまでの〈青薔薇〉についての研究について述べ、〈青薔薇〉がデカダンスであるという図式化が一面的なものの見方であると明言していることである。さらに、ブロークやイーゴリ・グラバリーなど他の同時代人が各々もっていた芸術観と〈青薔薇〉の間の相互関係に関する考案の必然性を提言していることである。しかし彼も〈青薔薇〉が象徴主義美術である限り、やはりデカダンスであり、衰退に向かう芸術であったと見なしている。即ち、「絵画や彫刻、グラフィックが象徴主義を取り入れることによって、個人主義の危機を克服できたためしはなく、それを深めたにすぎない」と述べ、「その点から、1900年代の芸術における個人主義の運命は、他の危機を、即ち象徴主義の危機を明らかにした」と結論するのである²⁹。

ルサコワの著書『絵画におけるロシアシンボリズム』は、ロシア象徴主義に関する最新研究であり、ロシア象徴主義を初めて網羅的に体系化して論じたものである³⁰。ルサコワはソ連時代から象徴主義を専門に研究することができたほぼ唯一のロシア人美術史家と思われる。彼はロシア象徴主義を三段階に分類した。まずアブラムツェヴォのサークルで制作していたネステロフ、ヴァスネツォフらの画家たちをプロト・シンボリズムと位置づけた。次に彼等の1人でもあり、ロシア象徴主義最大の画家であったヴルーベリと『芸術世界』派は象徴主義旧世代に当たる。新世代としてはボリソフ＝ムサートフと〈青薔薇〉

*26 *Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX-начала XX века. М., 1993. С.119-154.*

*27 *Стернин Г.Ю. К Водросу о путях самоопределения символизма в русской художественной жизни 1900-х годов // Русская Художественная Культура второй половины XIX-начала XX века. М., 1984. С.254-279.*

*28 *Стернин Г.Ю. Голубая Роза и самоопределения символизма в русской художественной жизни 1900-х годов // Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. М., 1988. С.63-108.*

*29 *Стернин. Голубая Роза. С.108.*

*30 *Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М., 1995.*

グループ、加えて〈青薔薇〉ではなかったが密接な関係にあったペトロフ=ヴォトキンである。彼の見方は時系列的で、西欧の象徴主義芸術との時間差に常に言及する特徴があり、〈青薔薇〉を西欧象徴主義芸術の最終段階に位置づけている。

ルサコワは、1900年代前半の沈滞した社会状況と集団的心性を表象した芸術として〈青薔薇〉を高く評価する一方で、それは「直感が論理を支配」し「感情が理性に優る」芸術だったとしている³¹。即ち、象徴主義は個人主義的探求と「神秘的無神論」の道を行くべきか、それとも「集団的社会性」の道を行くべきかという論争が、同時代の哲学と文学によって文化によってあらゆる側面で呼び起こされたとき、「直感的」流派である〈青薔薇〉は直接的にはその影響を被らなかつた。しかし、熱に浮かされたように問題を探求する全体的な雰囲気は『天秤座』誌と『金羊毛』誌³²のまわりで濃くなっており、それは疑いなく彼らに作用した³³。

ルサコワの論に散見されるこのような言い方は、つまるところ、次のような見解を言わんとしていると筆者は理解する。すなわち〈青薔薇〉は同時代の象徴主義新世代の思想的影響を受けていないこと、〈青薔薇〉は同時代の思想哲学には理解できなかつた、非理性的な芸術であること、現実逃避的芸術であったということである。

最後に、最新の研究書であるゴフマンのモノグラフ『青薔薇』³⁴について検討してみよう。彼女はモスクワのトレチャコフ美術館の研究員である。この研究書によって、我々は初めて、クズネツォフ以外の他の〈青薔薇〉の画家たちについて知り、グループを全体的に把握することができるようになった。この点において資料的価値の高い研究書と言えるだろう。彼女の研究が網羅している年代は、1907年の〈青薔薇〉展までの時期だけではなく、その後の1910年代およびソ連時代までを含んでいる。ゴフマンは、1910年以降に様式が変化したクズネツォフの遊牧民生活を描いた図像を高く評価している。そしてその段階で初めて、〈青薔薇〉のリーダーであるクズネツォフは、象徴主義新世代の文学者たちと同じ哲学的思想をもった創作を開始したと考えている。この様式の変化は、1910年にクズネツォフが傾倒していた神秘主義思想に起因すると思われる。しかしゴフマンはその思想については明確に述べておらず、その神秘主義に傾注して以降の彼の作品をより称揚するに留まっている。本論が対象とする、いわゆる〈青薔薇〉グループの時代(1902-7)の〈青薔薇〉に対するゴフマンの評価は相対的に低く、ルサコワと同様の見解を示している。即ち、文学や哲学の分野で議論が沸騰した象徴主義新世代の哲学は、〈青薔薇〉にはほとんど影響を与えていない。彼らが拠りどころとしたのは、メーテルリンクの戯曲であ

*31 Русакова. Символизм в русской..... С.263.

*32 Золотое руно (1905-1910). 雑誌『金羊毛』については、Richardson, William, *Zolotoe Runo and Russian Modernism: 1905-1910*. (Ann Arbor, Michigan, 1986)を参照。

*33 Русакова. Символизм в русской..... С.342

*34 Гофман И.М. Голубая роза. М., 2000.

る³⁵。「青い鳥」の主人公のような子供の純粋な心が〈青薔薇〉の創作理論なのである³⁶。

しかし、この解釈は、後述する新世代のロシア象徴主義新文学の思想と比べて、〈青薔薇〉の象徴主義思想が稚拙であることを示唆している。つまり、1902年から1910年までのいわゆる〈青薔薇〉の芸術は、意識下の芸術であり、理論を受け付けられない「半睡状態」の中で生まれた芸術だとゴフマンは理解しているのである³⁷。

以上のように、〈青薔薇〉グループに対する先行研究の解釈は、次の三点に要約される。第一に、〈青薔薇〉はいかなる芸術的綱領も有しておらず、同時代の象徴主義新世代の哲学者や文学者たちがニーチェ、ショーペンハウエル、ドストエフスキー、V.ソロヴィヨフらの哲学や思想、象徴主義論について盛んに行った議論に対しては、間接的な関与しか行わなかったとする見方である。第二に、社会に対して目を閉ざす現実逃避の芸術であったとする解釈である。1905年革命に倦み疲れ、現実逃避を望んでいた当時のロシア・インテリゲンツィヤたちの心性に、〈青薔薇〉は適合していたとされる。第三に、ロシア・アヴァンギャルドの芸術家たちが皆、キャリアの最初期に〈青薔薇〉と関わったことを評価するが、芸術家たちを〈青薔薇〉から離れさせた最大の要因は、象徴主義芸術が社会的役割を果たせない不満感であったとする見方である。

ジョン・ボウルトが1970年代に〈青薔薇〉を発見して以来、〈青薔薇〉に対するこのような見方は、ロシア象徴主義美術に関する研究が盛んになった現在に至るまで、ほとんど変わっていない。

これらの先行研究に対して、本研究では以下の点に着目する。第一に〈青薔薇〉は象徴主義新世代の文学と同様、現実変革を強く志向した芸術運動であったことであり、第二に〈青薔薇〉グループが依拠したのは、当時、ロシア・インテリゲンツィヤに浸透していた神秘主義的思想であったことである。

〈青薔薇〉グループの神秘主義的性格はすでに先行研究でも指摘されている³⁸。ところがそれらのいずれも、作品から受ける主観的印象や題名から連想したものであり、文書史

*35 Гофман. Голубая роза. С.96

*36 ゴフマンの「青い鳥」の解釈には混乱が見られる。即ち、「青い鳥」を捕らえることとは、真理の中の幸福を捉えることである。同時に、「青い鳥」とは、「人間の心の奥底に隠された我々の無意識」、「直感」でもあるという。つまり、本来別のものである「幸福」、「無意識」、「直感」を、彼女は混同しており、それが彼女の述べる〈青薔薇〉の創作理論を分かり難くしているのである。Гофман. Голубая роза. С.95-96.

*37 「眠りが支配する無意識領域へ到ることができるのは、赤ん坊のような純粋な心、無意識だけ」であり、その「十歳の子供の純粋な空想に基づいて、〈青薔薇〉展は催された。それ故、それは子供の夢のように美しかった」とゴフマンは記している。この解釈に従うと、「無意識領域に到る」ための「無意識」を主題にした、「夢のように美しい」〈青薔薇〉の創作は、非理論的であり、現実から乖離したものである。Гофман.

Голубая роза. С.96

*38 5頁、本章註*9を参照。

料ならびに図像分析に基づくものではない³⁹。

本論が分析の対象にするクズネツォフの《青い噴水》⁴⁰は、〈青薔薇〉の象徴的作品とされるが⁴¹、未だその主題、図像源ともに全く明らかにされていない。《青い噴水》を研究対象に選んだ理由は以下の三点である。第一に、〈青薔薇〉の独自の様式やモチーフは「青みがかった霞が全体にかかったような画面」という形容詞によって語られ、その最も典型的な作例として《青い噴水》が挙げられる⁴²。クズネツォフら〈青薔薇〉は、ロシアの象徴主義新世代の代表的な総合芸術雑誌『金羊毛』誌(1906-9)と『天秤座』誌(1904-1909)のために、表紙や挿絵などグラフィック作品を制作している。本論では、これらの雑誌の挿絵は考察対象から外し、《青い噴水》をはじめとするタブロー画作品のみに焦点を絞ることにする。本論の目的は〈青薔薇〉と神秘主義との関係を具体的作品に基づいて明らかにすることにあり、そのためには神秘主義と深く関連する色彩の問題を論じるタブロー画をこそ俎上に乗せるべきだと考えるからである。また、グラフィックのモチーフが、アカシアの葉、花輪、噴水、子供や女性の軽やかなフォルム、胎児などであり、それらは全て《青い噴水》などの絵画作品において既に用いられたものの一部を成していた⁴³。

第二に、《青い噴水》が〈青薔薇〉の活動の最盛期に位置づけられる作品であり、分析に値する。また1905年というその制作年代は、ロシア1905年革命の最中であるゆえに、象徴主義新世代のロシア・インテリゲンツィアたちの心性を再構成する格好の研究対象と思われたからである。実際、作品が公開された『芸術世界』展(1906)では、この絵が話題の的になり、観客が増えたため会期が延長された⁴⁴。

第三に、クズネツォフ以外の〈青薔薇〉の画家たちについては、ほとんど研究されていない。それだけではなく、クズネツォフが〈青薔薇〉の強力なリーダーであり、〈青薔薇〉の芸術運動は彼に負っていたとされていたからである。以上の点から、《青い噴水》には〈青薔薇〉の芸術が集約されていると筆者は判断した。

20世紀初頭のロシアの芸術家と同時代の神秘思想の関係を考察した先行研究として、リングボムによるカンディンスキーの研究⁴⁵を挙げることが出来る。彼は〈青薔薇〉とほ

*39 ルサコワは、クズネツォフの《悪魔の目覚め》(1907)について、「創作理論が欠如した、隠蔽された無意識のエロティシズムと神秘主義の混合が見られる」と述べ、さらにその解釈をクズネツォフの他の作品にまで広げ一般化している(図3)。しかし、その分析の過程や解釈の根拠は明記されていない。Русак ова. Символизм в русской..... С.351.

*40 クズネツォフ《青い噴水》(1905) カンバスにテンペラ 127×131cm モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵

*41 Гофман. Голубая роза. С.80.

*42 Гофман. Голубая роза. С.80.

*43 Stupples, Peter, *Pavel Kuznetsov: his life and art*, (Cambridge UP, 1989), p.63.

*44 Гофман. Голубая роза. С.80.

*45 リングボム著 松本透訳 『カンディンスキー 抽象絵画と神秘思想』平凡社 1995年 本書をご教示頂いた松本夏樹氏にお礼申し上げます。

ば時代が重なるカンディンスキーの芸術と、彼の受けたであろう神秘主義思想の影響を論じ、同時代の文化的資料と画家自身の日記をはじめとする文字資料を用いて、カンディンスキーの属していたであろう文化的社会状況を再構成した。加えて、カンディンスキーの個人資料等の照合も行い、彼の複雑な思想的背景を論じている。しかし、ロシア象徴主義新世代の美術と神秘思想との関係を解明する研究は、これまで行われていない。本論の学問的意義は、まさに神秘思想という新たな視点から〈青薔薇〉をとらえ直すことにあり、その美術史上の位置づけの再考を促すものである。それによって得た新知見は、これまでデカダンとされてきたロシア象徴主義新世代美術が、現実変革を希求する芸術運動であったこと、ロシア革命につながる現実変革理論として、ロシアにおけるゲーテの神秘思想の影響を明らかにするものである。

本論文では次のような順序で考察を進める。第一章では、論考の前提となるパーヴェル・クズネツォフと彼が率いた〈青薔薇〉グループについて概観し、またクズネツォフたちが受けた美術教育について論じる。

第二章では、《青い噴水》の図像分析を試みる。まず、本作の先行研究に検討を加えて基本的データを示す。そして西洋美術の伝統的図像学に立脚して《青い噴水》を図像分析し、その方法や先行研究では解釈できない点が作品にあることを示した。

第三章では、《青い噴水》の図像が成立した過程を知るため、《青い噴水》に先立ってクズネツォフが制作した作品について考察する。1902年頃から〈シンフォニア〉と名付けられた作品が現れた。これらをスタプルが著したクズネツォフの伝記⁴⁶に沿って論考を進め、その結果、クズネツォフら〈青薔薇〉の画家たちには、スタプルが指摘するペーレイの影響だけではなく、色彩、およびロシア神秘的自然観の二点においてレヴィタンの風景面の影響もまた認められることを指摘する。また、《青い噴水》と同時期に制作された「母の愛」作品群⁴⁷について概観し、それらの作品がどのように受けとめられたかを当時の批評から読み取った。その結果、クズネツォフが光と色彩に非常に興味を示し、独特の色彩理論に基づく創作を行い始めたことを明らかにする。

第四章では、先行研究や伝統的図像学の限界を克服する新たな視点として、象徴主義新世代の文学、および思想に注目する。まず、ロシア象徴主義新世代の運動に大きな影響を与えたとされる重要な二つの芸術論、すなわちロシア象徴主義新世代の父とされるヴラジーミル・ソロヴィヨフの「ロシアのシンボリストたち」(1894/5)と論文「積極的美学への第一歩」(1894)、そしてロシア象徴主義のマニフェストとされるブリューソフの論文「神秘の鍵」(1904)である。

先行研究では、これらの芸術論と〈青薔薇〉には直接的影響関係はなかったとされてきた。ソロヴィヨフの述べる芸術家とは、永遠の美に触れることによって、現実の悪と闘

*46 Stupples, Peter, *Pavel Kuznetsov: his life and art*, (Cambridge UP, 1989)

*47 《母の愛》(1905-1906) テンペラ 現所在不明 (図 19)、《噴水》(1905) モスクワ、個人蔵 (図 29)、《誕生》(1906) カンバスにパステル 73 × 66 cm トレチャコフ美術館所蔵 〈青薔薇〉展 no.27 (図 39)、

い、現実の自然美と永遠の美とをつなぐ者であった⁴⁸。ブリューソフにとって「芸術」とは、古来から、永遠の自由へと人類を導くことができる、人類のもつ最大の力であり、現実の世界を変革できるほどの恐ろしい力を秘めたものであった⁴⁹。

第二節では、まず、第一節で見た二つの象徴主義論の中に共通してゲーテの『ファウスト』からの影響が認められることを指摘した。このために、メレシュコフスキーの『ゲーテ』⁵⁰とロシアの象徴主義について歴史的に論じた、V.イワーノフの論攷「現代シンボリズムにおける二派」(1908)⁵¹に注目した。V.イワーノフは、全ての芸術の中に見られる、観念的象徴主義と現実的象徴主義という二つの流れを全芸術分野を広範囲に渡って論じている。彼は、V.ソロヴィヨフに依拠して、真の象徴主義芸術とは自己充足的唯美主義な観念的象徴主義ではなく、宗教的アイデアを捉えその実現を意識的に操作し、現実世界に変容をもたらす現実的象徴主義だと説いている。この論攷では現実的象徴主義芸術として、とりわけゲーテの文学について多く言及されていることに筆者は着目した。中でも、『ファウスト』は上述した三人のイデオログ、ブリューソフ、メレシュコフスキー、V.イワーノフの思想に多大な影響を及ぼしており、新世代の象徴主義論がこれと深い関係にある可能性を提示する。

さらにロシア象徴主義新世代にソロヴィヨフと並んで最も影響を与えたニーチェの『悲劇の誕生』を、ロシア象徴主義新世代の神秘主義思想を再考する。そしてこの『悲劇の誕生』がゲーテの『ファウスト』を神秘主義的に解釈したテキストである可能性を指摘する。というのも、ニーチェはディオニュソス的であることこそ、ものごとの本質に至る道であり、それはゲーテの『ファウスト』の「母たちの国」への道、即ち、個性化の呪縛を破ることだと述べていた。これに基づくならば、黄金時代を招来する道こそ、「母たちの国」へ至ることなのである。ニーチェをこのように読む新世代のロシア象徴主義の思想には、ソロヴィヨフの「ソフィヤ」論の影響が推測された。この二者の思想と照らし合わせることを通して、筆者は《青い噴水》は「母たちの国」を描いたものと推定するに至った。次に、美術に目を転じて、象徴主義旧世代の画家ヴルーベリによる《ファウスト》の連作パネル(1896)の図像分析を行う。そしてヴルーベリのファウストにとっての「永遠の女性」はマルガリータであることを確認する。

第五章では、《青い噴水》がゲーテの『ファウスト』の「母たちの国」を形象化した

*48 御子柴道夫著、『ソロヴィヨフとその時代 1882-1900 第二部』ソロヴィヨフ著作集別巻2、刀水書房 1892年、171-3頁

*49 Брюсов В. Ключи тайн// Весы. Но.1. 1904. С.21.

*50 Мережковский. С.М. Вечные спутники. Гете. // Полное собрание сочинений Дмитрия Сергеевича Мережковского. Том. XVII. М., 1914. С.136-153.

*51 Иванов Вя. Две стихи в современном символизме// Золотое руно. но.3/4. С.86-94, 1908; Его же. Два течения в современном символизме// Золотое руно. но.5. С.44-50, 1908.

ものではないかという仮説を前提に図像分析を進める。「母たちの国」のテキストと《青い噴水》の画面を比較考察した結果、仮説の可能性は高いと判断し、《青い噴水》の中央のヴェールを被った女性像を「母たちの国」の「母たち」と特定する。さらに「母たちの国」から再生し帰還したファウストを、ソロヴィヨフ、ブリューソフ、V.イワーノフの言う巫術師詩人、現実的シンボリストであると分析する。

次に、二人の「母たち」の間にいる中央の人物像の特定を試みる。まず中央の人物像に「母たち」が授けている花冠に着目して、「花冠を授ける」図像源が、1499年に出版された神秘主義的物語、フランチェスコ・コロンナ著『ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ』であることを指摘する。また、この図像源によって、花冠の花がミルテであると確認され、オウィディウスの『恋の技法』が「ミルテの花冠を授ける」モチーフの文学的靈感源であることを明らかにする。そしてこの図像源とテキストに基づいて、《青い噴水》中央の人物が、地上の美であるヘレナを讃えることによって、ウェヌスから詩才を恵まれる詩人であると結論づける。ヘレナを讃える詩人とは、ファウストのような現実主義的シンボリストのことである。即ち、《青い噴水》は、現実の世界から洞察をもって永遠に到達し世界を変革する芸術家が、「母たちの国」から誕生する瞬間を描いた作品なのである。

続いて、クズネツォフが「母たちの国」の三本足の香炉を描かず、噴水を描いた意味について考察する。まず先述した図像に加えて、『ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ』の中から他の「ウェヌスの噴水」の挿図と、ティツィアーノの《天上の愛と地上の愛》を《青い噴水》の図像源として指摘する。これらの図像源と、『ファウスト』と『ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ』のテキストに依拠することによって、香炉ではなく噴水が描かれた理由は、単に「母たちの国」が再生の場だからというだけではなく、《青い噴水》が新プラトン主義的な再生を主題にしているからである。

第四節では、愛と終末と再生を主題とするノヴァーリスの『青い花』を、《青い噴水》の神秘主義的靈感源の一つとして取り上げる。その際ロシアにおける神秘主義の伝統について考察を加える。つまり、《青い噴水》を図像解釈する過程で浮かび上がってきた、黄金-薔薇十字団系フリーメーソンから、神智学、ソロヴィヨフ、シュタイナーへと続く、神秘主義思想の大きな流れが、ロシア・インテリゲンツィアの間には存在していたと推測されるのである。またロシアにおいて、ゲーテの『ファウスト』が、各時代の神秘主義と関わる特殊な受け取られ方をされた可能性があることを看取できる。

第六章では、〈青薔薇〉の創作がゲーテの『色彩論』(1810)に依拠していたことを論じる。まず、未だ特定されていない青薔薇のエンブレムの意味について考察する。薔薇が青いことについては、これまでも靈感源や根拠が指摘されてきた。いずれの先行研究も、結論として、青薔薇はこの世に存在し得ない花であり、青という色は現実逃避の象徴であると見なしている。

すでに《青い噴水》の図像分析を通じて、ゲーテの神秘主義的思想の影響がクズネツォフに強く認められることを明らかにした。後者が参照したと推測されるゲーテの『色彩論』においては、青とは現実世界において闇のそばに生まれる色である。《青い噴水》は日露戦争と第一次ロシア革命の直後に当たる1905年に描かれた。この歴史的状況を鑑みるならば、この作品における「青」は、現実世界における闇、終末の表象するものと考えられる。終末の時とはまた、新生の時、詩人が誕生する時であり、クズネツォフら〈青薔

薇)は青に朝日が昇る前の大気の色を重ねて見ていたと筆者は考える。なぜなら彼等が依拠したゲーテの色彩論は、現象学的であると同時に精神的、神秘主義的なものだからである。ゲーテにとって自然現象はイデーの啓示そのものであった。

以上の考察によって《青い噴水》の図像源、靈感源、そして主題が明らかになった。その上で同時代に多数描かれた『母の愛』作品群について改めて図像解釈学的考察を加える。その結果、『母の愛』作品群は、《青い噴水》と全く同一の創作理論によって同じ主題を描いたものであることを示す。さらに、『母の愛』作品群と同じモチーフを用いて描かれたクズネツォフの自画像は、「母たちの国」へ行って戻ってきた、現実の世界を再生させる巫術師たらんとする気概が描かれていた。

クズネツォフ等象徴主義新世代には、現実世界において理想的世界を現出させようとする積極的な姿勢が認められた。ここで改めて、クズネツォフの巫術師ファウストと、旧世代の象徴主義者であるヴルーベリのファウスト像とを比較し、考察する。その結果、ゲーテとニーチェを愛好したヴルーベリと、ゲーテとニーチェとソロヴィヨフを思想的背景にもつ新世代のクズネツォフの間には、現実世界に対し実際に行動できる者とできない者との違いを見出すことができる。この差異を生んだ原因は、ソロヴィヨフのソフィヤ論にあったのではないかと推測した。

最後に、これまでの考察を前提にして、第一回〈青薔薇〉展(1907)について分析を加える。そして当時の批評記事を根拠に、〈青薔薇〉の創作理論について筆者は新たな仮説を提示する。即ち、《青い噴水》におけるクズネツォフの意図とは、この作品を観た者が、色彩の神秘的な本質によって、終末のただ中にある現実世界の闇から、光と共に「高昇」⁵²⁾しようとする内的衝動を無意識に体験することであった。ゲーテの理論によると、青は単に闇を表すだけでなく、光と共に高次の段階の真紅へと「高昇」していく過程の第一段階である。また、「個々の色彩は、ひとつの特殊な感覚を介しながらも、普遍性に到達しようとする努力を眼のなかに喚起する」とゲーテは述べている。この仮説を裏付けるため、第一回〈青薔薇〉展の内装について述べた当時の批評記事と『色彩論』とを照合した。この展覧会は「高昇」体験をより喚起し易くする環境を、ゲーテの色彩論に依拠して演出したものであった。クズネツォフらのこの意図の成否については、観者には意識されることなく成功していたと推測できる。例えば批評家のI.グラバーリは、〈青薔薇〉展を見た後、『天秤座』誌上で〈青薔薇〉の画家たちに向けて、現実の太陽の世界へ向かうように訴えている⁵³⁾。この記事は、先行研究では〈青薔薇〉の現実逃避を示す言説として言及されてきた。しかし筆者は、この呼びかけをグラバーリに書かせることこそ、〈青薔薇〉の意図であったと確信している。以上の考察から、ゲーテの『色彩論』を用いた〈青薔薇〉の色彩システムとは、観者を青に浸し、無意識のうちに、その精神を「衰退」方向ではなく活動的「生」へ突き動かすものであったと結論づけられる。

結論として、《青い噴水》の図像解釈から明らかになったことは次の通りである。即

*52 J.W.ゲーテ著、高橋義人・前田富士男・南大路振一ほか訳、『色彩論』完訳版、第一巻、教示編 699-703, 254-8 頁；教示編 792-794, 319 頁

*53 Г р а б а р ь И. Г о л у б а я р о з а // В е с ы. н о. 5. 1907. с. 96.

ち、〈青薔薇〉運動は、後にその画家たちがポリシェヴィキ革命に加わったことから判るように、先行研究が言うような退廃や逃避などではなく、新世代の象徴主義思想に基づき現実世界の変容を積極的に希求する芸術運動であった。〈青薔薇〉の薔薇は「神秘的愛」を象徴し、その青い色は、ゲーテの『色彩論』によると、現実世界の闇であり、かつ光とともに高次の段階へと人を導くものでもある。

〈青薔薇〉とは現在は闇にありながら、神秘的愛により再生する新しい現実世界の表象なのである。

第一章 P.クズネツォフと〈青薔薇〉について

〈青薔薇〉は、19世紀末、モスクワ絵画彫刻建築学校を中心として、16人の若い芸術家たちにより形成された。入学した順に名前を挙げると、1897年に同校へ入学したのが、グループのリーダーであったパーヴェル・クズネツォフ(1878-1968)^{*1}、ピョートル・ウトキン(Петр Уткин 1877-1934)、アナトーリー・アラポフ(Анатолий Арапов 1876-1949)、マルティロス・サリヤン(Мартирос Сарьян 1880-1972)、セルゲイ・スデイキン(Сергей Судейкин 1882-1946)、そして、グループではなかったが、事実上グループに入っていたも同然のコジマ・ペトロフ=ヴォトキン(Козьма Петров-Водкин 1878-1939)。そこに既に在学していたニコライ・ミリオティ(Николай Милиоти 1874-1962)とニコライ・サプーノフ(Николай Сапунов 1880-1912)が加わり、同じ学校ではなかったがニコライ・ミリオティの兄弟ヴァシーリー(Василий Милиоти 1875-1943)とアラポフの友人ニコライ・フェオフィラクトフ(Николай Феофилактов 1876-1941)が参加した。1898年にヴラディーミル・ドリッテンプレイス(Владимир Дриттенпрейс 1878-1916)とイヴァン・クナベ(Иван Кнабе 1879-1910前)が、1899年にグループ唯一の彫刻家アレクサンドル・マトヴェエフ(Александр Матвеев 1878-1960)が、1900年にアルトゥール・フォンヴィージン(Артур Фонвизин 1882-1973)が入り、おかれて1904年にニコライ・クリモフ(Николай Крымов 1884-1958)とピョートル・ブロミルスキー(Петр Бромирский 1886-1920)が加わった。このグループが〈青薔薇〉と名乗るようになったのは第一回〈青薔薇〉展(1907)からであり、それまで彼らは「クズネツォフのグループ」と呼ばれていた。パーヴェル・クズネツォフは〈青薔薇〉を文字通り代表する画家であり、仲間から尊敬され大きな影響力をもつリーダーだった。

このクズネツォフ・サークルのメンバーの大半の出身は、手工業者、農民、小役人、商人小中クラスの庶民の出身であり、モスクワ絵画彫刻学校に入学するため、モスクワに集まってきた若者たちだった。モスクワ出身のミリオティ兄弟とクリモフ、ペテルブルグ出身のアラポフとスデイキン以外の者は、ワルシャワやリガ、その他のロシアの地方都市の生まれであった。中でもクズネツォフは、彼の親友ウトキンと彫刻家マトヴェエフらはサラトフの出身であった²。このサラトフ出身者たちは、入学以前に、他の同窓生達よりはるかに高度な専門的訓練を受け、モスクワ絵画建築彫刻学校の中で、すぐに前衛的集団を形成した。サラトフは、世紀転回期には、ロシアにおける芸術の中心地の一つになっていた。サラトフはヴォルガ河畔の最も栄えた町であり、そのラヂーシチェフ美術館には西欧とロシア双方の豊富なコレクションがあった。また、町には芸術協会があり、そこに基本的専門的訓練を行う附属のデッサン学校が併設されていた³。後述するが、後年1904年に、クズネツォフが主催者となり初めてのグル

*1 (サラトフ 1878年11月5日生-モスクワ 1968年2月21日没) Гофман. Голубая роза. 2000. С.256.

*2 Гофман. Голубая роза. С.14.

*3 Гофман. Голубая роза. С.15.

ープ展〈真紅の薔薇〉展がサラトフで催されている。彼らが尊敬し大きな影響を受けたとされるポリソフ＝ムサートフ(1870-1905)も、また、サラトフの出身であった⁴。

ここで、サラトフ時代にクズネツォフが受けた美術教育について見ると、彼は1891年にサラトフ芸術協会が運営するデッサン学校に入学し、1896年まで5年間ここで学んでいる。1895年、このデッサン学校がデッサン専門学校に格上げされた。そして学生達をロシアの二大高等美術教育機関であるペテルブルグのアカデミーやクズネツォフの学んだモスクワ絵画彫刻建築学校へ送り込むほどのレベルの高さをほこっていた。クズネツォフはここで、ペテルブルグのアカデミー出身のコノヴァロフとヴェローナ生まれでミラノのアカデミー出身のサルヴィーニ・バラッチに師事している。クズネツォフ自身、サラトフ時代のこの二人の師から大きな影響を受けたと述べている。親友ウトキンとマトヴェエフとはこの学校で出会った。またポリソフ＝ムサートフとも共通の故郷であるサラトフで初めて出会っている。ムサートフは1895年以降、四冬続けてパリのコルモンのアトリエで学び、夏になるとサラトフに戻っていた。その時、ムサートフは同時代のフランスの象徴主義と、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌを知ったとされる。1896年、クズネツォフやウトキンと、ムサートフとの間には親しい交流が見られる。学生達はムサートフの家に集まり、ムサートフからモスクワ、ペテルブルグ、パリの同時代的芸術状況について話を聞いた。また、ムサートフは技術的知識を伝授できる画家であった。従って、クズネツォフたちはデッサン学校においてだけでなくポリソフ＝ムサートフからも高度な専門的美術教育を受けることができたのである。1897年の夏も前年度と同じ交流が繰り返され、今度はムサートフの親友の画家フョードル・コルネエフとアマチュアの画家アレクセイ・カレフそのメンバーに加わっている⁵。クズネツォフは1897年9月にモスクワ絵画彫刻建築学校に入学した。子供の頃から彼の受けた美術教育の水準の高さ、美術の技術と知識、その最新の思想をポリソフ＝ムサートフから直接得たであろうことは、これから図像分析をするに当たり重大な事実であろう。また、彼の父親が貧しいイコン作家であったということも、クズネツォフの芸術を神秘主義の視点から分析し解釈するに当たり重要な事実だと思われる。ゴフマン氏はサラトフが、〈青薔薇〉のトポスになった理由としてヴォルガの自然の美と調和の力を理由として挙げているが⁶、一方ではサラトフが経済的に繁栄した都市であり、美術の高度な専門教育を行う社会基盤があったという面も看過できないであろう。

再び、モスクワ絵画建築学校に戻る。クズネツォフたちは、それまでの移動派リアリズム様式だった教授に代わり、入学した1897年からはセローフ(Валентин Серов 1865-1911)に、98年からはコロヴィン(Константин Коровин 1861-1939)、

*4 エレガントなドレスを来た人物像がいる、感興的でもの寂しげな風景と庭園を描いた世紀末の画家。サラトフ出身。11才の時から地元サラトフ芸術愛好家協会学ぶ。1890-1年間と1891-3年間にモスクワ絵画彫刻建築学校でポレーノフに学び、同じく1891-3年間にペテルブルグのアカデミーでチスチャコフに師事。1895-8年間はパリに赴き、コルモンのアトリエで学んだ。ピュヴィス・ド・シャヴァンヌとゴーガンに影響を受ける。1897,98年にはミュンヘンを訪れた。1899-1905年間はモスクワ芸術家協会の指導的メンバー。サラトフには1903年まで滞在。1906年に『芸術世界』誌が回顧展を開催。1906年、ディアギレフがパリのサロン・ドートンヌのロシア美術展でムサートフを紹介。Milner, John, *A Dictionary of Russian & Soviet Artists 1420-1970.*, (Antique Collectors Club, 1993), pp.85,88.より抜粋。

*5 Stupples, *op.cit.*, pp.9-13.; Г о ф м а н. Г о л у б а я р о з а. С.16.

*6 Г о ф м а н. Г о л у б а я р о з а. С.15.

レヴィタン（Исаак Левитан 1860-1900）に学んでいる”。その当時のセローフ、コロヴィン、レヴィタンは、創作活動の最盛期である。その頃彼らは、ロシア的な印象主義とモデルンと呼ばれるモダニズム様式など、様々なモダンな様式をもって創作を行っていた。従って、クズネツォフやウトキンは、19世紀の末には西欧芸術の伝統的アカデミズムから西欧とモスクワの最新の様式やその思想に至るまで最高度のレベルで全て直接に師匠から習得していたことになる。

クズネツォフたちは、1904年にはブリューソフから象徴主義新世代雑誌『天秤座』誌（1904-9）にさそわれて表紙や挿絵などの美術関係を担当するようになり、1906年には同じくブリューソフにさそわれて象徴主義新世代の雑誌『金羊毛』誌（1906-9）の美術部門を担当するようになった⁷。これらの雑誌で〈青薔薇〉たちはベールイら象徴主義新世代の文学者達と知古になった⁸。とくに、〈青薔薇〉と最も深い関係にあった『金羊毛』誌は、ベヌアやディアギレフの『芸術世界』誌を継承する総合芸術雑誌であった。パトロンはモスクワの大富豪ニコライ・リャブシンスキーであった。編集局はノヴィンスキー大通りのシャリヤーピンの家の近くにある古い木造の家であり、クズネツォフら編集スタッフは週に二回、編集会議のため集まった。『金羊毛』誌創刊号はロシア象徴主義を創始したヴルーベリに捧げられ、『金羊毛』誌は創刊から2年間はベールイとブリューソフが雑誌の運営に積極的に関わっていた。しかし、財政面では乱脈であり、巨額な赤字はリャブシンスキーの個人資産から補填されていた。この『金羊毛』誌のパトロン、リャブシンスキーはとりわけクズネツォフに関心を示し、作品を注文し購入するだけでなく、『金羊毛』誌に彼の作品を数多く複数掲載した。後述する1905年前後のクズネツォフの作品、「母の愛」作品群の視覚的情報源は現在この雑誌だけである⁹。『金羊毛』誌が創刊されたのは、1905年革命の翌年1906年であり、終刊になったのはロシア新世代の象徴主義がその頂点を過ぎた1909年のことであった¹⁰。そのことが示しているように、この雑誌は象徴主義新世代のイデオロギーの中心地であった。ロシア象徴主義新世代の思想は後述することにして、ここで象徴主義新世代を生んだ1905年革命の失敗と象徴主義の関係について言及しておく。

1905年に起こった革命は、それが不完全なものに終わったがため、かえって芸術の全分野に活力を与え、象徴主義を一新させることになった。それが新世代の象徴主義である。1905年革命の敗北が事実となり、再びストルイピンによる反動が強まっていくなか、それまで非政治的だったブロークは、1905年革命が挫折することが決定的になったツァーリの宣言の前日、次のような詩を書いた¹¹。そこには、1905年革命挫折を目の当たりにした、ロシア・インテリゲンツィアたちの憤りを読みとることができる。

専制の夢は世に名だたる都会の中空に懸かり
いにしえの埃に閉ざされて、
豎琴の鳴る朝、
いまだ君主を眠りに誘う

*7 Русакова. Символизм в русской С.230.

*8 Русакова. Символизм в русской С.242.

*9 Русакова. Символизм в русской С.242.

*10 Stupples, *op.cit.*, pp.62-3.

*11 Bowlt, *op.cit.*, 1976, p.570.

*12 Reeve, F.D., *Aleksandr Blok between image and idea*, (N.Y., London: Columbia UP), 1962, p.103.

いまだ君主を眠りに誘う

強権を象る鑄鉄の父祖は
いまなお、蛇を踏んで夢うつつ
多弦の響き、民草の声は
いまだネワの岸辺を圧するにいたらない

家並みにはすでに旗がひるがえり、
新しい雛鳥達は巣立ちを待つが
ネワ河の流れは静か
暗い宮殿は盲ている

例え自由の顔が現れるとしても、
その前に姿を現すのは蛇だ
鱗のきらめく環の関節一つだに
押し潰されはしない¹³

蛇は、迷信青銅の騎士（ピョートル大帝像）の後足が踏んでいる蛇であり、無知蒙昧のシンボルであり、第一連の豎琴は新しい時代の響きを告げる音で、第二連の「民草の多弦の声」に対応している。ブロークはあからさまに、本研究が取りあげるクズネツォフの《青い噴水》は、まさにこのような状況のただ中で制作された作品である（図1）。《青い噴水》は〈青薔薇〉時代のクズネツォフの最高傑作であり、〈青薔薇〉のシンボルとされている¹⁴。また、そのモチーフ、色彩、筆触などは、ロシア象徴主義絵画様式の古典となった¹⁵。彼は1905年から6年をかけてこれに取り組み、油彩、テンペラ、パステル、水彩、鉛筆で何度もエスキースや異作をつくり試しているのである¹⁶。

この作品は未だ主題も解明されておらず、様式もかつて無いものであり、靈感源も全く不明の未曾有の図像とされてきた。それにもかかわらず、《青い噴水》は〈青薔薇〉グループのシンボルと見なされてきたのである。これまでも《青い噴水》は、その制作年代が1905年であることから、1905年革命と絡めて解釈されてきた。しかし、その場合、革命に期待した分だけ敗北に対する気分の低下は悲劇的で、現実を直視したくないインテリゲンツィアたちの心性が「無意識に」表れていると理解されてきた。これは、後述する象徴主義新世代文学とは全く反対の態度である。新世代文学の方は、はっきりと意識的にデカダンスを批判し、現実に関わろうとする芸術運動だった。しかし、《青薔薇》は、これまでデカダンで病的とされ、象徴主義新世代美術は象徴主義新世代文学とは別物とされてきた。筆者が《青い噴水》に注目したのは、先行研究の解釈が不分明であることに加え、同じ象徴主義新世代文化における文学と美術のこの相違を解明する手がかりになると思われるからである。この作品の様式、主題、意味を解明することによって、この未だに不明なことが多い〈青薔薇〉運動の思想的芸術的意味を再構成することになると思われるからである。

*13Reeve, F.D., Aleksandr Blok between image and idea, (N.Y., London: Columbia UP), 1962, p.103.

*14 Гофман. Голубая роза. С.80.

*15 Гофман. Голубая роза. С.80.

*16 Русакова. Символизм в русской..... С.256.

第二章 P.クズネツォフ《青い噴水》

第一節 先行研究

先行研究において、《青い噴水》(1905)は、〈青薔薇〉を象徴する作品、すなわちロシア象徴主義新世代美術を象徴する作品とされてきたにもかかわらず、現在までその主題は明らかではなく、図像源も全く指摘されていない、非常に独自の図像とされている。

カミラ・グレイ氏は、《青い噴水》についてとりたてて言及はしていないが、同時期の作品群が、「生」に結びついており、死、病、滅亡という主題を好んだ象徴主義旧世代のペシミズムとは対照的であると述べている。彼女は、《母の愛》、《朝》、《誕生》と題されたこれらの作品群を、生の神秘を前にした畏怖から生じる静けさであり、自然の不可分な一部分としての人間という喜ばしいビジョンだと見なし、死に近い静けさ、人間より強い力に吸い込まれた被創造物としての人間を描いた旧世代とは異なると主張している¹。彼女の解釈は、同時期の作品群の題名から推測したからか、或いは、象徴主義新世代の文学が旧世代のデカダンスを批判して生まれた芸術運動であることに囚われて美術を見たからであろうか、いずれにせよ、図像分析の結果ではない。

ジョン・ボウルトには、《青い噴水》の主題について個別の分析はなく、グレイと同じく、《青い噴水》を同時期の作品から成る作品群の中に含めて考察している。〈青薔薇〉の画家たちは、低俗な現実を超越し、絶対的なものと意志疎通するために、女性、赤ん坊、噴水、虹というモチーフ、青、灰色、緑という色調を用いたと述べる。しかし、それらを象徴主義の伝統だとしか説明していない²。ボウルトによれば、クズネツォフは、世界のより高次の真実の化身が妊娠した母親だという考えに基づいて、女性像を描いた³。さらに、クズネツォフの幼児、妊娠した女性というモチーフは、ソロヴィヨフに由来する女性賛美の表象であり⁴、「神格化された精神性」でもあると主張する⁵。ボウルトはロシア象徴主義における「永遠の女性」を正しくも次のように理解する。即ち、ソロヴィヨフの「永遠の女性」は統合する力、女性と男性の原理的二分を乗り越える現象であり、抽象化した理想である。彼の女性と性に対する態度は、神聖で犯すべからずという同時代のフランス象徴主義ナビ派のカトリック的解釈とは大変異なっている。そして、この女性の解釈こそが、ポリソフ＝ムサートフと青薔薇の画家たちに靈感を与え、とりわけクズネツォフは、

*1 Gray, Camilla, Revised and enlarged ed. by Marian Burleigh- Motley, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, (N.Y.:Thames and Hudson, 1986[1962]), p.76

*2 Bowlt, *op.cit.*, 1976, p.569.

*3 "The Blue Rose Movement and Russian Symbolism" in Bowlt, *op.cit.*, 1976, p.80.; Bowlt, *op.cit.*, 1973, p.177

*4 Bowlt, 1973, *op.cit.*, p.177.; Bowlt, 1976, *op.cit.*, p.573.

*5 Bowlt, *op.cit.*, 1973, p.165.

自分の女性賛美を、妊娠、女性と幼児の中に投入したとする⁶。同氏は、クズネツォフのこの時期の作品群を、「生まれていない子供」、「胎児」という言葉で特徴づける。氏によれば、「生まれていない子供」は、次の二つのことを表象しているという。一つは、当時の社会の抑圧された希望と、時代に対する彼自身の絶望の両方の投影、もう一つは哲学として象徴主義に幻滅した精神的フラストレーションである。彼はさらに次のように付け加える。クズネツォフの作品における胎児、大きな頭部、青、池の端に溶け込む日没などには全て、「永遠の女性」に対する幻滅が反映されている。なぜならば、彼は写生のため短期間産院に滞在したことから、妊娠した女性が高次の真実の化身であるという自身の教理に対し疑いを持つにいたったからであると⁷。

しかし、ブロークやソロヴィヨフの「永遠の女性」を、クズネツォフはなぜ、「永遠の母性」として捉えたのか、またその「永遠の母性」にすぐ疑いを抱いたのかを、ポウルトは説明していない。

次に、ルサコワの解釈について考察してみよう。彼女は、《青い噴水》の主題について、先の二人に比べ、より踏み込んだ考察を行っている。《青い噴水》には、細く曲がりくねった水流を出す噴水、傾げた女性と子供の頭部、池の反射、木の枝といったクズネツォフの象徴主義的絵画の基本的要素が全て含まれ、水を基調として編まれた画面は夢か幻であると述べる。そこに描かれる女性と子供の顔は、1905年革命後の抑圧された雰囲気の中でクズネツォフの直感が産み出したイメージであると氏は見なしている⁸。ゴフマンは、女性と子供の像が母子の「精神（*дух*）」であると見なしており、従って、アカデミーの解剖学の法則にのっとりた身体や現実的顔立ちは持ち得ないと述べる⁹。この子供像は「クズネツォフ的不具者」、「流産児」、「頭でっかち」と呼ばれた。即ち、子供は「生まれなかった」のである。そしてルサコワの解釈によれば、1905年革命の挫折がそこには辛辣に皮肉られている。さらに氏は文学を思い浮かべつつ主張する。即ち、90年代のロシア文学が頹廢の極みにあったのに対し、美術は未だ頹廢に蝕まれていなかった。美術では遅れて、1905年の《青い噴水》によってロシアで初めて歪んで病んだ奇形の崇拜が始まった¹⁰。つまり、1905年革命の失敗を皮肉に且つ頹廢的に表象したのが《青い噴水》の子供であるとルサコワは考えているのである。また氏は、《青い噴水》の子供像について、メーテルリンクの『青い鳥』第五幕第十場「未来の国」に登場する、青く「生まれていない子供」――彼らは自分たちの未来の母親を待っている――と関連させる。しかし彼女は、メーテルリンクの青い子供たちがクズネツォフの抽象的な幻影よりもはるかに物質的であり触知できるとして、相互の相違点を述べながらも、両者の類似点や共通点について

*6Bowlit, *op.cit.*, 1976, p.573.

*7Bowlit, *op.cit.*, 1973, p.177.

*8 Русакова. Символизм в русской..... С.263.

*9 Русакова. Символизм в русской... С.290.

*10 その理由として、西欧においても、このような奇形崇拜は、文化的な危機状態において、ボードレーや「呪われた詩人たち」の作品に広く見られたとルサコワ氏は述べている。Русакова. Символизм в русской... С.С.263.

は明確な指摘を行っていない。

サラビヤノフ氏は、《青い噴水》の中にロマン主義の物憂さを見、ルドンとナビ派の影響があると述べる一方で、静止状態で動きが止まってしまったような伝統的なロシアアイコン特徴的その図像的文学的根拠を氏は全く示していない¹¹。

次いでルサコワは、《青い噴水》前後の作品の図像分析と絡ませながら、《青い噴水》を解釈する。即ち、噴水は、1904～1905年頃に描かれたヴォルガ河畔の水車のモチーフが変化したものである。水車においもは永遠の動きを表しており¹²、噴水というモチーフは、内に閉じていると同時に「永遠」の上昇と下降を表すシンボルである¹³。水車で噴水においても水は循環している。この循環する水は、誕生、愛、死という生の循環を、水車は永遠の動きを示している¹⁴。それに密接に関係して、当時のクズネツォフの主たるテーマになったのが、人間の魂の誕生というテーマであり、それは同時期の作品《春》、《朝》という作品における自然の覚醒と誕生というモチーフに遡る。そして、人間の魂の誕生というテーマが、「母性」、「母の愛」というテーマによって表象されたとする。即ち、氏は《青い噴水》と同時期の作品群の主題は、母性、母の愛であると考え。ルサコワは、クズネツォフも、幅広い解釈をすれば、ウラジーミル・ソロヴィヨフやブロークら象徴主義新世代に連なる「永遠の女性」の詩人であろうと述べる。ただし、クズネツォフの場合は「永遠の女性」崇拜は「永遠なる母性」の崇拜であった。即ち、クズネツォフの女性像は、新しいミクロコスモスが発生する聖なる泉だった。¹⁵ ルサコワの分析では、《青い噴水》の女性像は、「永遠の女性」のクズネツォフ流の解釈である「永遠の母性」である。ただしそこにも1905年革命後の彼と社会の幻滅が表されており、それは、賞揚されるべき「永遠の母親」の「顔が美しくない」点に示されている。

しかしクズネツォフが、なぜ、そもそも「永遠の母性」像を生み出すのもとになった「自然の覚醒と誕生」というテーマを抱くようになったのかについて、ルサコワは何も語っていない。また、噴水は伝統的に「愛」のシンボルとして描かれてきたが、噴水が「永遠の生の循環」を表象した先行図像例はなく、彼女も図像の先行例は示していない。従って、ルサコワの解釈は推測の域にとどまっているといえよう。

ゴフマンも、ルサコワと同様に、噴水を、永遠の生の循環、生の上昇と落下、誕生と死のシンボルだと解釈するのだが、同じく図像の先行例を挙げていない。ゴフマンは以下のように考察している。青の他にかなる色もない《青い噴水》は、画家の内側からの感覚であり、彼の精神の世界、意識下の領域である。それ故、絵の中の全てが非常に不安定で

*11 *Сарабьянов*. История русского искусства. С.129.

*12 *Русакова*. Символизм в русской... С.256.

*13 噴水のモチーフは、クズネツォフの子供時代の思い出に由来すると言われている。

Эфрос Абрам. Кузнецов // *Порифили*. М., 1930.,

Русакова А. Павел Кузнецов. 1977. С.50-51. (*Русакова*. Символизм в русской... С.428.)

*14 *Русакова*. Символизм в русской... С.256.

*15 *Русакова*. Символизм в русской... С.250-1.

頼りなく臆気で不明瞭で、けだるい半睡状態にあるのである。そこにあるのは、断片的なビジョン、臆気な形象、無意識であり、具体性を全く欠いた、夢の微かな形のような、青い影と化した女性である。即ち、ゴフマンによれば《青い噴水》には、1905年革命の後の困難な時代の抑圧された精神状態が、クズネツォフの感性的自意識を通して、そのまま夢のような形態で投影されている¹⁶。しかし、この分析では、「無意識」と「自意識」の二つが混同して用いられており、《青い噴水》に対するゴフマンの解釈を分かりにくくしている。

クズネツォフのモノグラフを著したスタプル氏は、《青い噴水》について次のように分析している。女性の体の線または心臓の形を暗示している噴水は命の泉である。二人の女性像が瞑想か夢に耽り目を閉ざしている。その間に描かれた女性像が母性の神格化であろう。画面は、人物像もその他の部分も全て同じトーンで描かれていて、場所も時間も無く、我々の知覚可能な世界とは全くつながりがない。迸る水、濃く茂った葉は、守り祝ぎ育てる母の像とその生まれていない子供達の生命力を象徴している。つまり、《青い噴水》という作品は母と子の生命力を讃え母性を神格化するものである。この作品は、いかなる既存の象徴体系にも関係しておらず、全体で自己充足的な神話を創出していると氏は考えている¹⁷。第三節で後述するが、スタプル氏は、《青い噴水》を代表とする1904-7年の間に描かれた作品群に共通する「母親」、「誕生」というテーマは非常に特異で前例がなく、未だに解明されていないと記しており¹⁸、このような理由によって、《青い噴水》の主題については明らかにしていないのである。

上野氏は、ロシア象徴主義絵画を西欧の象徴主義絵画と比較し、ソロヴィヨフの「永遠の女性性」をジェンダーの視点から分析を試み¹⁹、クズネツォフの《誕生、神秘的な力と大気の一体化》(1907)を考察の対象の一つとして取りあげている。《青い噴水》は同じ時代に描かれた同じモチーフによる代表的作品であるため、上野氏は同作品についても分析し、以下のように考察している。まず氏は《青い噴水》に描かれた柳に注目し、三途の川に生える柳は冥界のシンボルであり、不妊、または不妊を癒すというシンボルだと述べる。そして、両脇の幼児が前景中央の三人に柳の葉を差し出していることが、ヴェールを被せられている人物の受胎を指し示していると考えられる。つまり、中央のヴェールを被せられている人物は母親であると見なしているのである。中央の人物が受胎しているということは、子宮空間を暗示するような噴水プールの円環のモチーフからも推測され²⁰、「青という色は『生命の泉』を象徴」するものであり、その青が基調の世界は「すべてのものが未だ形をなさない状態、すなわち子宮的宇宙を連想させる」²¹。さらに上野氏は、《青い

*16 Г о ф м а н. Г о л у б а я р о з а. С.80.

*17 Stupples, *op.cit.*, p.57-58.

*18 *ibid.*, p.58-59.

*19 上野理恵 「M.ヴルーベリと世紀末芸術—(西欧)と(ロシア)における女性性の表象をめぐって『比較文学年誌』34号 1998年 133~5頁

*20 同書 135頁

*21 同書 145頁

噴水》が受胎を暗示しているという自らの解釈と、《青い噴水》の「泉」、「閉ざされた庭」というモチーフから、マリアの処女懐胎を連想し、処女懐胎したマリアは「超越的精神」²²でも「原罪を象徴する肉体でもない」²³と考え、²⁴《青い噴水》をソロヴィヨフのソフィヤと関連づける。彼女は、ソフィヤとは「神格の内に存在する受動的な女性原理」²⁵、「霊（精神）と物質が切り離され得ぬ生命の究極的完成としての神的有機体」であり「霊的、超越的存在ではない」と理解する²⁶。そしてクズネツォフの《青い噴水》も、「生命を宿す無垢の身体」「生命の起源である子宮的な宇宙そのもの」²⁷である点において、《青い噴水》はソフィヤと同じだと記している。その上で、クズネツォフの女性像は、「魂と肉体という二分法に当てはまらない、女性の独特の身体性を表象している」と氏は結論する²⁸。

即ち、上野氏は、《青い噴水》は、ソフィヤとマリヤに独特に備わっている、その処女懐胎能力を描いていると解釈しているのである。

次に彼女は、「悪魔をテーマとした」《誕生、神秘的な力と大気の一体化。悪魔の目覚め》（図2）の解釈に移り、「母性、女性性をテーマとした」《青い噴水》と同じモチーフである、柳、噴水、池、女性、幼児が見られることに注目しながらも、次のように述べる。

悪魔をテーマとしていた作品には母性をテーマとする作品に満ちていた至福の感覚よりも、むしろ不穏な雰囲気漂っている。複雑なプロットであるため、それぞれのモチーフが具体的に何を表しているか読み取ることは困難であるが、ここで注目すべき点は、母性を象徴する空間と悪魔を象徴する空間が同じものとしてとらえられているということである²⁹。

上記の見解は、《誕生、神秘的な力と大気の一体化。悪魔の目覚め》（図3）について言われているいっぽう、《青い噴水》に関しては「至福の感覚」を上野氏は読みとっている³⁰。その上で、クズネツォフの描く青い世界は、ソロヴィヨフのソフィヤ的な子宮的宇宙であると同時に、悪魔が生まれる悪魔的なカオス現象を描いたものであり³¹、「永遠に

*22「超越的精神」とは何をさすのか不明である。神、或るいは霊的存在という意味で、上野氏はこの語を用いたものと筆者は推測した。

*23「原罪を象徴する肉体」というとエヴァを連想するが、文脈上、ここでは性的欲望を喚起させる一般的な女性を意味しているものと筆者は推測した。

*24 同書 144頁

*25同書 143頁

*26谷寿美「ソロヴィヨフの哲学」、理想社、1990年、203頁（同書 145頁）

*27上野 上掲書 144頁

*28 同書 144 頁

*29 同書 137 頁

*30 同書 144 頁

*31 同書 145 頁

女性的なるもの」である母性が賞揚され、かつ悪魔的なカオスがそこに伴うことが、西欧世紀末の永遠の女性性とは大きく違う、ロシア的な世紀末の女性性の表象だと上野氏は結論しているのである³²。この論文における上野氏のジェンダー的考察は、ダイクストラの西欧世紀末のファム・ファタール論³³に専ら拠っているため、母性の称揚とネガティブなカオスが共存していることが上野氏には不可解に思われたのであろう。

実は、上野氏のこの見解は、クズネツォフの〈青薔薇〉時代の作品についてのエフロスの見方と同じである。

見えるのは――慎みのない身振りや姿はひとつもない；ただ、静けさ、厳肅さと優美さ――噴水、青の輝き、静かな子供たち、優しい母性だけである。しかし、このクズネツォフの世界の前に立つと、不安と居心地の悪さという感情に捉えられる³⁴。

エフロス氏のこの見方は、《青い噴水》を代表とするクズネツォフの〈青薔薇〉の作品に関する古典的見解であり、上述した先行研究の解釈もこの域から出てはいない。スタプル氏によると、クズネツォフの〈青薔薇〉時代の作品が論じられる際には、その当時からソヴィエト時代を通して変わることなくこの見解がとられてきた³⁵。しかし、エフロス氏は、なぜ画家がこの二つの要素を併存させたのかを説明していない。エフロス氏は、「優しい母性」とは対極にある「不安」や「不快さ」の影響源として、同時代の作家ローザノフを挙げている。³⁶ この言及には根拠が示されていないだけでなく、ローザノフは地上における情熱と性的行動を破壊的力と見なしており、ソロヴィヨフの「永遠の女性」とは異なった女性性を示しているのである。³⁷ 上述したルサコワ、ボウルト、ゴフマン、上野氏ら後続の美術史家たちの先行研究も、《青い噴水》の中に厳肅で優美な「母性」と不気味な「不安感」を見、この両立しにくい、互いに無関係に見える二つの要素の説明につとめてはいるが、どれも説得力に欠けている。《青い噴水》は、20世紀初頭から現在にいたるまで、その不可思議な奇妙さを観者や研究者たちに印象づけたまま、その謎も主題も解明されてこなかったのである。

*32 同書 146頁

*33 ブラム・ダイクストラ著 富士川義之他訳 『倒錯の偶像―世紀末幻想としての女性悪』 パピルス 1994年

*34 Эфрос А. Искусство Павла Кузнецова // Апеллон. но.6/7. 1917. С.2.

*35 Stupples, *op.cit.*, p.186-7.

*36 Эфрос. Искусство Павла Кузнецова. С.3.

*37 Bowlt, *op.cit.*, 1976, p.573.

第二節 《青い噴水》の図像分析

《青い噴水》は、青白い色調の中に全てが朦朧と霞んでいる。特定の時間や空間は全く示されておらず、光源も不明で、この青い世界が、この世ではない別世界であることが分かる。描かれたものや人物にはヴォリュームが全くなく、その位置関係もはっきりしない。柳の葉と噴水が画面の大半を占め、画面の下四分の一に当たる前景に、やっと識別できる位にぼんやりと描かれた人物像が位置している。

この噴水は、先行研究が共通して言うとおおり、その形から子宮を暗示していると思われる。スタプル氏は、噴水が落下して描く線に、女性の体の輪郭線と脈打つ心臓の形を見ている³⁸。また噴水は、上野氏も指摘するように、無原罪の御宿りのマリアの属性でもある。噴水は、「愛の泉」として、西欧美術において継続的に描かれてきた伝統的図像である。既に第一節で述べたが、これに加えて、ルサコワとゴフマンは、死と生が循環する「永遠の生」を見ているが、先行する図像例も、その典拠も両氏ともに挙げていないため、筆者には納得し難い解釈である³⁹。

水しぶきと溶け合い、画面一面を覆う木の葉は柳であろう。スタプル氏は濃く茂る葉に生命の力の象徴を見ている⁴⁰。既に述べたように、上野氏は、この柳について次のように解釈している。即ち、三途の川に生える柳は冥界のシンボルであり、不妊、または不妊を癒すというシンボルでもある。そして、両脇の幼児は中央の三人に柳の葉を差し出しているが、そのことはヴェールを被せられている人物の受胎を指し示している。つまり、中央のヴェールを被せられている人物は母親であると上野氏は見なしているのである。スタプル氏も中央の花冠を被せられている人物を「母」の神格化だと述べている⁴¹。しかしながら、筆者の見解によれば、この中央の女性像は、両脇の女性像と比べるとその顔立ちの幼さから見て少年或いは少女のように見える。

ヴェールを被せる二人の女性が誰であって何を表象しているのかは、いかなる先行研究も言及していない。この二人の女性は尼のようなヴェールを被っており、少女の髪に白い小花の冠をつけたヴェールを祈りながら被せている。それはまるで年老いた母親たちが次に生命を産む少女を祝福しているかのようなのである。中央の三人を挟んだ両端には、ようやく見分けることができるほどに描かれた二人の子供がいる。この二人の子供は、水と柳に溶け込み、殆ど実体が無い。

この絵の中心人物は中央の花冠を被せられている少女であろう。その花冠の小さな白い花はクロッカスに似ている。クロッカスは、「聖なる叡知」を象徴するだけでなく、「聖

*38 Stupples, *op.cit.*, p.58.

*39 本章第一節を参照。

*40 Stupples, *op.cit.*, p.58.

*41 この女性像を、上野氏は受胎する女性だと考えている。同書135頁；一方スタプル氏は、この女性について、両脇の二人に続く第三の女性であるこの像が、おそらく母性の神格化であろうと述べているが、理由は示していない。Stupples, *op.cit.*, p.58.

母マリア」の象徴でもあり、また薔薇と百合と共に「天国の花」でもあるので⁴²、この中央の人物像は最高の母性である聖母マリアであり、かつ、ソフィヤ、即ちソロヴィヨフの「永遠の女性」でもある可能性がある。

以上の分析から判明したことは、愛と生命の誕生を噴水が暗示しており、その噴水が中心を占めている空間に、マリアとソフィアの属性をもつ「永遠の母性」が描かれていることであり、《青い噴水》の主題が「永遠の母性」の称賛であろうと推測した先行研究と変わりはない。しかし、この解釈だけでは、未だ解決できない点が残る。第一に、中央の「永遠の母性」が、どうして、かくも朦朧と、子供のような姿で描かれたかということである。聖母マリアは子供を産めるほどには成熟した女性であるはずであるし、ソロヴィヨフの「ソフィヤ」や詩人ブロークが「ソフィヤ」を発展させて謳った「美しき女性」も少女ではない。第二に、二人の尼のような女性像が何を表象しているかが未解決である。このような女性像は、《青い噴水》だけではなく、この時期の作品群に共通して見られる、極めて重要なモチーフである。第三に、水子のような子供像は果たして、ポウルトやルサコワ、ゴフマンが言うように、1905年革命の失敗に対する幻滅やその時代の抑圧感の「意識的、或いは無意識的」「感情的な」現れなのだろうか。誕生した子供の母親は誰なのだろうか。ここには二人の女性が描かれているが、通常一人の子供の母親が描かれる場合には、その母親は一人であるべきであり、二人の女性像は中央の少女の母親とは考えられない。被った同じ様な姿のこの二人の女性像は、先行研究では何の言及もされてこなかった。第四として、仮に、「母性」「誕生」が主題であったとしても、先行研究でも指摘されてきたように、その扱いの特異さの根拠が明らかにされていない。以上の疑問を解決するためには、先行研究や伝統的図像学以外の新たな視点から、《青い噴水》を考察する必要がある。

*42 Mirella Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance-Botanical Symbolism in Italian Painting*, (Firenze, 1974), p.115

第三章 P.クズネツォフの「母の愛」作品群

第一節 「シンフォニア」

クズネツォフには、《青い噴水》と同じ頃に制作した、同じモチーフー噴水、女性像、子供像、胎児像、花輪、柳またはアカシアの葉ーと、霞がかった青、緑、灰色等、同じ色調から成る一連の作品群がある。《青い噴水》もこの作品群に属しており、先述したように、先行研究も《青い噴水》を考察する際に手がかりにしている。この作品群の主題が、誕生にまつわる母の愛であろうとされてきたことから、本論ではこの作品群を「母の愛」作品群と呼ぶこととする。本章では、主にスタプルの著書に沿いつつ、この作品群について把握することによって《青い噴水》解釈の手がかりとしたい。さらに、第五章第四節で、改めて〈青薔薇〉とクズネツォフの画業上にこの作品群の位置づけを行いたい。

主に 1905 年前後に制作されたこの作品群を論じた先行研究としては、先述したエフロスとスタプルの研究が該当するであろう。1917 年に『アポロン』誌に掲載されたエフロスの分析は、クズネツォフの〈青薔薇〉時代からキルギスを描いたシリーズまでを概観しており、中でも〈青薔薇〉時代の作品を論じた部分が、この作品群の先行研究に当たっている。エフロスは、明らかにこの作品群を念頭に置いてクズネツォフの〈青薔薇〉時代を論じていると思われる。一方、スタプルは、その著書の第五章「誕生と母の愛のシンフォニア」と第七章「青薔薇」の中でこの作品群を論じている。両氏は、ともに「噴水」、「母と子」などのモチーフの発生から考察して、この作品群の解釈を試みている。

「母の愛」作品群は、おそらく 19 世紀末から 1900 年代初めの数年間に描かれたサラトフの町とその近郊の実景の風景画が発展したものであるとされている。これらの作品のほとんどが現在所蔵先不明であるが、現存する図版から、1902 年から 1904.5 年の短い間にレヴィタン風の風景画から、風景のモチーフから成る象徴主義的作品、「母の愛」作品群へと彼の創作が変遷していったことが分かる。この頃、クズネツォフが自分の作品をボリスフ＝ムサートフ宛の手紙の中で「シンフォニア」と呼んでいることから¹⁾、スタプルは、ベールイの三部作『シンフォニア』との関連を推測し、1902 年から 1905 年頃までのクズネツォフの作品を、「シンフォニア」連作と呼んでいる。クズネツォフの「シンフォニア」は次の三つに分類することが出来る。第一は、初期のヴォルガ近郊の実景を描いたレヴィタン風の風景画、第二に、刺繍の作品だと思われる「ゴブラン」のシンフォニア、そして本章で主に論じる「母の愛」作品群である。

エフロスとスタプルによれば、「母の愛」作品群の重要なモチーフである噴水は、サラトフの町の広場の噴水か、もしくはヴォルガ河の水車が発展したものである。その他のモチーフであるアカシアまたは柳の木なども、サラトフの実景を描いた風景画からの発展と考えられている。この頃のクズネツォフの作品は、故郷サラトフの自然を描いたレヴィ

¹⁾Rusakova, Pavel Kuznetsov, (Leningrad,1977), p.:46 n.1. (Stupples, op.cit., p.50.)

タン風の風景画だったようだ。グループの中でもクズネツォフに最も親しかったウトキン²の《夜。積み藁》(1901) (図4)には、モチーフや構図、色彩、様式全てにおいて、最晩年のレヴィタンの作品《黄昏。積み藁》(1899) (図5)の明らかな影響が見られる。ウトキンの《黄昏》(1901) (図6)は、レヴィタンの《スーラ河の氾濫》(1887) (図7)、《夕方。黄金のプリヨス》(1889) (図8)と全く同じ構図でヴォルガを描いている。1902年頃までは、クズネツォフもウトキンのように、レヴィタン風の風景画を描いていた³。1902年3月21日からペテルブルグで開催された第4回『芸術世界』展で、彼の師であったセローフがクズネツォフの作品をディアギレフに強く推奨したおかげで、クズネツォフは画家としての一步を踏み出すことができた。このとき、クズネツォフは、サラトフ地方とヴォルガの眺めを描いた9点の風景画を出品している⁴。クズネツォフとウトキンが主催し1904年5-6月に開催された〈真紅の薔薇〉展では、クズネツォフとウトキンの初期の象徴主義的絵画やパネルが主たる展示であったが、それと共に彼らの初期の風景画のエチュードも並べられた⁵。《白夜》(1902)はその中の一枚である(図9)。アレクサンドル・ベヌアは、『ロシア派絵画』(1904)の末尾で、クズネツォフとそのグループを「モスクワの空想主義者と象徴主義者たちの間に現れた、ロシア美術の最新現象」として注目した。そして、「未だ個性が十分に判明していないので今は言及しない」としつつも、その未来の活躍を予測してその著書をしめくくっている⁶。ベヌアが著したロシア最初の美術史である『19世紀ロシア美術史』(1902)と『ロシア派絵画』(1904)を読むと、ロシアの風景画が、アカデミズムのくびきから脱し、ロシア独自の美術というものを創出する牽引的役割を果たしたことをベヌアが重視しているのが分かる。ベヌアは、クズネツォフたちを風景画を描く新しい象徴主義的傾向の画家と認識していたと思われる。クズネツォフら〈青薔薇〉の画家たちについては、これまでヴルーベリとポリソフ＝ムサートフの影響が言われてきたが、レヴィタンの影響についてはあまり注目されてこなかった。しかし、〈青薔薇〉が象徴主義的創作の前にレヴィタン風の風景画を描いていたことを、その当時レヴィタン風の風景画が画壇の主流を占めていたということだけで説明してよいのだろうか。〈青薔薇〉の画家たちは、ヴルーベリとポリソフ＝ムサートフを尊敬し、〈真紅の薔薇〉展にも特に二人の作品を出展しているが、色彩においてはポリソフ＝ムサートフの影響が見られ

*2 クズネツォフとウトキンといつも一緒にいた。二人の風貌から、もじゃもじゃの髪で背が低いクズネツォフがサンチョ・パンサ、痩せて背が高いウトキンはドン・キホーテが連想されるとペトロフ＝ヴォトキンは回想している。Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида // Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида, Самаркандия. Л., 1970. С.338-339. (Гофман. Голубая роза. С.14-15.)

*3 Stupples, *op.cit.*, p.25.

*4 彼のレヴィタン風の風景画《ヴォルガの夕べ》は、『芸術世界』誌5-6号1992年、301頁に複製が掲載されている。 *ibid.*, p.24.

*5 Русакова. Символизм в русской.... С.301.;40.

*6 Бенуа А. Русская школа живописи. 1997 [1904]. С.112.

でも、モチーフや様式において、彼らの実際の作品にはヴルーベリとポリソフ＝ムサートフと類似したものがない。

1902年頃にクズネツォフは風景画から離れ、サラトフのカザンの聖母教会の内装、コロヴィンの下絵に従ってモスクワのポリショイ劇場で上演されたワーグナーのオペラ『ワルキューレ』の舞台美術に取り組んでいることが分かっている⁷。

1903年にクズネツォフは、ポリソフ＝ムサートフの《ゴブラン》(1901)(図10)を連想させる《ゴブランのモチーフ》(図11)、《北のゴブラン》(図12)を制作している。しかし、モチーフも様式もポリソフ＝ムサートフとは全く違う。

ポリソフ＝ムサートフの作品は、地主屋敷を1840年代の服装の女性が歩んでいる記念碑的な作品である。この作品は1902年3月に第9回モスクワ芸術協会展で、その年の12月にペテルブルグのアカデミーで公開され、ディアギレフから賞賛されている⁸。他方、クズネツォフの《ゴブラン》は、サラトフのラヂーシチェフ美術館にあったフランスのゴブラン織のタペストリー(図13)に靈感を受けて制作されたシリーズで、6、7点ほどあった作品は現在すべて所蔵先不明となっている。⁹

図版が残っている《北のゴブラン》については、これまで次のような分析がなされている。ルサコワは、《北のゴブラン》は「純粋なアール・ヌーヴォー」の誤解であると考えている。氏の考えでは、アール・ヌーヴォーは画面が一つのリズムに支配されそれに溶け込んでいるものだが、《北のゴブラン》では、それとは反対に作品の主たるフォルムが互いに拮抗しているからである¹⁰。スタプルは、そのアシンメトリーな構図、絵の具の厚塗り、粗く描かれた輪郭線、モデリングされていない平坦なフォルムと自分勝手な遠近法のせいで、子供の絵のようであり、西欧にもロシアにもかつて存在したことがない新しい様式だとし、当時『芸術世界』誌でロシアにもよく知られていたピアズリー、トーマス・テオドール・ハイネやフォーグララーらの洗練された世界とも、クズネツォフが斥けたばかりであった北欧の物寂しげな風景画¹¹の様式とも異なると分析している¹²。クズネツォフの《ゴブラン》について鋭い指摘を行っているのは、1905年のS.グラゴルによる第12回モスクワ芸術協会展の批評である。グラゴルは、「クズネツォフの奇妙な作品を理解する手がかり」は同時に展示されていた、花輪と小さな頭部を刺繍した、クズネツォフの絹の刺繍の小品にあると記し、それが最も当てはまる作品として《北のゴブラン》を挙げる。彼は、刺繍のステッチと作品の小さな筆触との類似や、《ゴブラン》と刺繍のフォルムは、「かき乱され、人を不安にさせるもの、日常世界からかけ離れたものへと変えられたもの」

*7 *ibid.*, p.36.; Гофман. Голубая роза. С.39.

*8 Мир искусства. no.12. 1902. С.67-68. (Stupples, *op.cit.*, p.36.)

*9 *ibid.*, p.36.

*10 *ibid.*, p.37.

*11 『芸術世界』誌は1898年ロシア・フィン画家展を開催した。当時、Erik WerenkioldとFrits Thaulowの風景画はロシアで有名であり、1902年時点でのクズネツォフの作品はレヴィタンとWerenkioldの風景画に似ているとスタプル氏は述べている。*ibid.*, p.25.

*12 *ibid.*, p.36-37.

のそれであり、流動的で装飾的機能を有していることなど、《ゴブラン》と刺繍の創作理論上の関係を指摘した。また、《ゴブラン》が「大地母神の時代以来のアンティークな色彩の刺繍を想起させさえする」という興味深い言及を行っている¹³。「ゴブラン」という名のつくクズネツォフの1903年前後の作品群が、刺繍と関係しており、生と死と再生を司る大地母神崇拝に深く関わっていると推測されることをここでは留意しておきたい。

他方、《ゴブランのモチーフ》について、スタプルが次のように説明している。即ち、その主題はメーテルリンクの戯曲 *La Mort de Titangeles* (『タンタヂールの死』) (1894) の悲劇の主人公の姉妹から着想されたのであろう。クズネツォフの女性は、無力さと絶望を、即ち、人間をいまにも呑み込んでしまいそうな空気や雲、木々や葉っぱのうねりが表す運命の渦巻く力を表象している。おそらく、彼女たちはもう運命の渦に呑み込まれてしまっている。メーテルリンクの初期の作品の世界観をこの絵は表している。即ち、微かな知覚—通常は邪悪な、直感的知識—が時折ひらめくだけで、人間は盲目で救済される望みもないまま迷える存在なのである。この「人間と運命との厳粛で不可解な会話」は、ヴルーベリとポリソフ＝ムサートフによって、ロシア絵画に持ち込まれたものである¹⁴。

スタプルは、1902 - 5年の間にクズネツォフの作品が伝統的なリアリズムから離れファンタジーへと向かった主たる原因の一つとして、メーテルリンクの初期の象徴主義戯曲を指摘している。ここで言われている伝統的リアリズム絵画とはレヴィタン風の風景画を指しており、ファンタジーとはこの《ゴブラン》と「母の愛」作品群、即ち〈青薔薇〉時代の象徴主義作品のことだと思われる。そこでは、親子や男女間の愛で結ばれた関係のはかなさ、脆弱さが、強力な最終勝利者である死と対照されているという¹⁵。氏によれば、メーテルリンクの最たる影響は、メーテルリンクの戯曲の題がつけられた《タンタヂールの死》(1904)¹⁶、メーテルリンクの『ペレアスとメリサンド』を描いたと思われる《恋

*13 Sergei Glagol', 'Vystavka kartin moskovskogo Tovarishchestva khudozhnikov,' *Russkoe slovo*, 27 February 1905, p.5. (*ibid.*, p.55.)

*14 Stupples, *op.cit.*, p.38.

*15 メーテルリンクの戯曲はロシアに急速に受け入れられている。1895年にペテルブルグで *Interieur* が上演された。1902年にクズネツォフを含むモスクワ絵画彫刻建築学校の生徒が *Princess Maleine*, *Les Aveugles*, *La Mort de Titangeles* の上演を目論むが失敗 ('Uchenie Meterlinka,' *Biblioteka teatra i iskusstva*, 41 (1902) 7-8, pp.181-5.)。1903年、*La Mort de Titangeles* の翻訳がスデイキンの挿絵でモスクワで出版。1904年、スタニスラフスキーの演出で、*Interieur*, *Les Aveugles*, *L'Intruse* がモスクワ芸術劇場で上演。1904年、メーテルリンク全集がペテルブルグで出版。 *ibid.*, p.39.

*16 ベヌアたちは『タンタヂールの死』をおそらくロシアで最も早く1895年に読んでいる。 *Бенуа. А. Мои воспоминания*. М., 1980. II. С.77

人たち》(1904)に見られるという。この二つは絹の刺繍の作品である¹⁷。メーテルリンクの『タンタチールの死』は、島に送られてきた純粹無垢な男の子が、彼の二人の姉たちの防御にも関わらず、彼をしつこくつけ狙う死に最終的につかまってしまうという、時代も場所も分からない設定の象徴主義的物語である¹⁸。メイエルホルドは、当時のロシアの社会状況に結びつけて、この「タンタチール」とは島の城に閉じこめられた、「信じて疑わない、美しい、理想的に純粹な我々の若さ」のことであると信じていたという。彼は「我々の島には何千人ものタンタチールたちが牢獄の中でうめいている」と書いた¹⁹。しかし、《タンタチールの死》は作品自体が散逸しており、複製も描写の記述も残っておらず、どのような図像だったかが分からない現在、上記のスタプルの分析を検討することは不可能である。上述の、図版が残存する《ゴブランのモチーフ》の方は、自然のうねるような激しい動きの中に二人の女性像が描かれている。彼は、運命に翻弄されるタンタチールの姉妹が描かれていると考えているが、戯曲にはその解釈に該当する特定の場面はない。また、《恋人達》が『ペレアスとメリサンド』を描いたとする根拠も明確にされていない。彼が靈感源だと主張するメーテルリンクの戯曲の影響が、作品のどこに見られるかを全く明らかにされていないため、その主張は説得力に欠けている。つまり、ムサートフの《ゴブラン》もクズネツォフの《ゴブラン》も現在にいたるまでその主題は解明されていないのである。

ここで、筆者が改めて留意しておきたいのは、ゴブランのタペストリーと絹の刺繍が象徴主義新世代の芸術家たちにとって何か大変意味深いものであったらしいことである。

『金羊毛』誌第3号(1906)は、ボリソフ＝ムサートフ追悼に捧げられているが、彼の作品の19点に続いて、アンティークの絹の刺繍が15点、クズネツォフの《現代の刺繍》1点が掲載されていることから、そのことは推測されよう²⁰。先述したように、ロシアでは、刺繍は「生と死と再生産」を司る大地母神と密接な関わりがあった。刺繍されたその女神の「頭上には天上界が渦巻き、足下には植物と蛇が描かれて」²¹いたというが、《ゴブランのモチーフ》でも、まさに大気が木々の葉と共に渦を巻き、女性像の足下には植物が縫い取られている。空気が木々の葉と共に渦を巻く図像の靈感源として、ゴッホの《星月夜》が挙げられよう(図14)。ゴッホがロシアに知られるようになるのは、1905年になっ

*17 《タンタチールの死》(1904)絹の刺繍 ペテルブルグ、ロシア美術館所蔵とされていたが間違いで所蔵先不明、《恋人達》(1904)絹の刺繍 38 × 48 cm ペテルブルグ、ロシア美術館所蔵 no.B-817. 『金羊毛』誌 3(1906)、30 頁に題名が記載されずに掲載。 *ibid.*, pp.40-41.

*18 鷲尾浩訳 メーテルリンク全集4 本の友社 復刻版 1989年 (初版、大正9年)

*19 Rudnitsky, K., *Rezhisser Meierkol'd* (Moscow, 1969), p.51. (*ibid.*, p.41. n.17.)

*20 З о л о т о е р у н о. н о. 2. 1906. С.5-30.

*21 ジョアンナ・ハップズ 『マザー・ロシア ロシア文化と女性神話』 青土社 2000年 45-6頁

てからだ、1896年、ベヌアは最初のパリ滞在中にゴッホの展覧会を見ている²²。しかし、ベヌアの回想によると、1900年頃にゴッホやゴーガン、セザンヌの作品を一般の人々が実際に見るのは殆ど不可能であったという²³。『芸術世界』誌では、ゴッホについて、ディアギレフが『芸術世界』誌における最初の記事で言及している。ディアギレフは、同時代人が本当の芸術とそうでない一時的なものを区別するのは不可能であり、歴史が判断してくれると述べ、歴史が選別する対象の芸術家としてゴッホの名前を挙げた。しかし、1898年のこの記事以降、『芸術世界』誌1904年8-9号で言及されるまで、ゴッホに関する言及はほとんど掲載されていない²⁴。クズネツォフがパリに初めて行くのは1906年なので²⁵、この当時、彼がゴッホの作品を実際に目にしていたとは思えないが、パリとロシアを行き来していたボリスフ＝ムサートフを通じて知識を得ていた可能性が考えられよう。

スタプルは、ベールイの『第一シンフォニア』を、メーテルリンクの『タンタヂールの死』以外の、『ゴブランのモチーフ』の靈感源として挙げている。1904年、クズネツォフは、「私は幾つかのシンフォニアを描きました。全てが収まるべき所に収まるよう描き終えるのは難しいことです」という手紙を、ボリスフ＝ムサートフにサラトフから送っている²⁶。『北のシンフォニア、第一、英雄的な』は1900年に書かれて1903年に出版され、『第二、悲劇的な、シンフォニア』は1902年に出版²⁷、『第三シンフォニア 帰還』は1902年に書かれ1905年に世に出た²⁸。スタプルは『ゴブランのモチーフ』は、『第一シンフォ

*22 ベヌアはゴッホの展覧会を見たことを友人ソーモフに当てて書き送っている。国立中央文学芸術古文書館 fond869 (op.1,12), p.57. (Kennedy, J.E., *The "Mir Iskusstva" Group and Russian Art 1898-1912*. Columbia univ. Ph.D.,Dissertation, 1976, p.174) ベヌアは1893年にゴッホとゴーガンについて書かれたオーリエの記事を読んだこと、しかし作品を見たことがないためその内容が理解できなかったことを日記に記している。Mir Iskusstva X I (no.5-6, 1904), p.101. (*ibid.*, p.174.)

*23 *Бенуа А. Мои Воспоминания. IV. М., 1993. С.150.*

*24 Diagilev, "Osnovy khudozhestvennoi otsenki," p.9.*ibid.*, p.173.

*25 ディアギレフは、パリ、サロン・ドートンヌのロシアの部で、西欧にロシアの芸術を初めて紹介した。その手配のため、クズネツォフは、ラリオノフとステイキンと共に、初めてパリに赴いた。展示は、イコン、18,19世紀の宮廷肖像画、ヴルーベリ等、移動派を除く、ロシアの全ての時代の芸術作品が集められた。展示は、クズネツォフ、ステイキン、ラリオノフとゴンチャーロワらのロシア象徴主義作品で締めくくられた。Gray, *op.cit.*, pp.54-5.; Stupples, *op.cit.*, p.71.

*26 Stupples, *op.cit.*, p.50.; Rusakova, A.A., Pavel Kuznetsov, (Leningrad, 1977), p.46. (*ibid.*, p.50.)

*27 *ibid.*, pp.49-50.

*28 *Пайман А. История русского символизма. М., 1998. С.327, 189.*

ニア』の中の女王の死とその娘の悲しみを描いた箇所を描いたものだと考えている²⁹。氏が挙げる該当部分に書かれた、女達を取り巻いて吹く雪の渦巻きや黒衣の女性というモチーフを、《ゴブランのモチーフ》の中にも見ることはできるが、同じく靈感源であると氏が指摘する『タンタチールの死』と『第一シンフォニア』が互いにどのように関わって図像化されているのか説明されていない。しかし、クズネツォフが自分の作品を「シンフォニア」と述べていることは注目すべきであり、同時代のインテリゲンツィアたちと同じく、クズネツォフにもベールイの『シンフォニア』が大きな影響を与えたと考えられることは留意すべきである。スタプルは、ベールイの思想の源泉の多くがショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』にあると述べる³⁰。この本は、詩人フェートによって 1881 年にロシア語に翻訳されている。氏の説明によると、ショーペンハウアーは、本質的な世界認識は、芸術という手段による直感という行為によってのみ到達されるとした。世界は、個人の意識に関わり、主観的にのみ経験される。即ち、存在は知覚に依拠しているのである。我々は、世界の現象をただ知覚することしかできない。世界における我々の位置、世界の構造やその原動力、その歴史に対するいかなる洞察も、「それ自体において真実なものである意志」も、現象学的知識がイメージと洞察へと変容し投影されることを通じてのみしか得ることができない。そして、諸芸術の中で唯一音楽だけが、全く非概念的であることができ、「意志」というものを直接的に表現する――他の芸術やある種の音楽のより低い機能、即ち意味したり考察したり暗示したりするのではなく――とした。そして、ベールイは詩に音楽の構造を負わそうとしたのである³¹。

クズネツォフの「シンフォニア」は、サラトフとその近郊の現象学的事物、即ちサラトフ市の広場にある噴水、丘を灌漑する巨大な水車、リンゴの花とアカシアの木などが原点であり、それがライトモチーフとなって織りなす連作とされている。この連作を、氏は、「ベールイの詩の形式のように、ライトモチーフを繰り返し使用することにより記念碑的な一つのサイクルにまとめ上げることに成功している」と評している³²。この連作の中から、氏は 2 作品について次のように分析しているが、筆者はその図像を知らないため、ここでは氏の言及を紹介しておくことにする。即ち、1904 年であろうとされる《噴水のそばで（または月光夜）》（1904 年頃）には³³、水盤と噴水、女性が 2、3 人、おそらく子供が 1 人描かれており、人物像は緑の中の単なる影であり幻覚的な絵である。噴水のイメージに、クズネツォフは、サラトフ地方の野や果樹園を灌漑する巨大な水車を付け加えてい

*29 Stupples, *op.cit.*, p.50.

*30 スタプル氏が、ベールイとショーペンハウアーとの関係について参照しているのは Hughes, Robert, 'Bely's Musical Aesthetics' in *Andrei Bely: A Critical Review*, edit. by Janacek, Gerald (Lexington, 1978), pp.137-145. (*ibid.*, p.49.)

*31 *ibid.*, pp.49-50.

*32 *ibid.*, p.50.

*33 《噴水のそばで》または《月光夜》(1904?) 58 × 74 cm モスクワ、I.P.Arudcheva 氏所蔵

る。《庭の朝》(1904年頃)にも、³⁴ この巨大な水車と立ったり座ったり眺めたりしている集団人物像が描かれている³⁵。つまり、氏が「シンフォニア」の原点とする作品の特徴は、緑がかった画面に人物が影のように描かれた幻想的、記念碑的な画面、サラトフの噴水と水車、水盤、アカシアの木々のモチーフ、立ったり座ったりしている女性と子供の集団人物像である。氏は言及していないが、《庭で。春》(1904-5)もこの連作に含まれるであろう(図15)。明るく透き通るような青や緑を主調にして、人物像が8人、水車と梯子、水面、軽やかにそよぐアカシアの木と柳などのモチーフが全てが儚い影のように描かれている。1900年にウトキンが描いた《朝。チギル》(1900)(チギルとはサラトフ地方の大きな水車のこと一福間)と比較すると、双方ともヴォルガ河にかかる水車と梯子という同じモチーフを双方が描かれているが、両者の間には様式の大きな変化が認められる(図16)。《朝。チギル》は、透視図法的遠近法によって実景を描いた風景画であり、先述したレヴィタン風の風景画の範疇に含まれるであろう。画面は、モチーフが色面化されヴォリュームを失ってはいるが、かろうじて明暗法と遠近法による創作の域内に留まっている。しかし、《庭で。春》では、消失点の光源も不明で遠近法はもはや有効ではない。氏の言う「シンフォニア」では、絵の具が油彩からテンペラへと変わっており、この薄塗りの微妙な透明感のある色彩を可能にしていると思われる。クズネツォフは油彩よりもテンペラを好むようになり、1910年になるまで油彩を用いていない³⁶。サリヤンらグループの他の画家たちも、この頃、クズネツォフのこの透き通った青や緑、黄色からなる特徴ある色づかいに倣っている(図17)。スタプルによると、この頃、クズネツォフは、明るくなる光や消えていく光、光が現れる時間、夜から昼、昼から夜へと変化する光の質などに魅了されていた。氏は、風景画《朝》(1904)をその作品例として挙げ、「水車とそれを囲む緑が、澄んだ春の日の光に照らされており、それが魔法の庭を平和に、崇高に、静謐に、脆弱に、また強くしている」と描写している³⁷。

また、同じく「シンフォニア」の中に含まれという《静けさ》についての、1905年当時の批評を氏は傍証として挙げている。「……この作品は風景画の感情と形容することができよう……その色彩……は美しいが、この作品において色彩は二次的な重要性しかもたないようだ。そのせいでこの絵は、その源はこの地上にあるにも関わらず、他の作品と比べてこの世からかけ離れているように見えるのである。この作品のライトモチーフは喜ばしい朝である。そのとき我々は、真珠の母の光の中に溺れ、朝の露を吸い込む。これは純粋な夢であり、純粋な感情である」³⁸。この批評で筆者が注目するのは、変化する光の質の作品における重要さではなく、色彩こそが感覚を呼び起こし、観者に光にまつわるある種の内的な体験をさせていることである。

ここで筆者は、スタプルが言うクズネツォフの「シンフォニア」について次の2点を

*34 《庭の朝》(1904) テンペラ 78 × 78 cm モスクワ大学地質科学部所蔵

*35 *ibid.*, p.51.

*36 *ibid.*, p.51.

*37 《朝》(1904) 65 × 70 cm 国立白ロシア美術館所蔵 *ibid.*, p.51.

*38 L.B. [Lipkin], 'Emotsionalizm v zhivopisi,' *Iskusstvo*, 2 (1905), p.57. (*ibid.*, p.51.)

新たに指摘したい。第一に、先述したレヴィタンのクズネツォフに対する影響である。クズネツォフたちはレヴィタンの風景画を「拒否した」のではなく、「シンフォニア」はレヴィタン風の風景画の自然な発展とみるべきだと筆者は主張したい。筆者は拙論「19世紀ロシアの風景画家レヴィタン」で、レヴィタンの創作理論について考察し、ロシア文学に培われたロシア独自の自然観を形象化したロシア独自の風景画の成立に印象派の技法が大きな役割を果たしていたことを指摘した³⁹。レヴィタンは、ロシアの自然に何か神秘的なものが隠されていると思っており、それを作品に形象化するため、印象派をはじめとする新たな技法に対して生涯積極的であった⁴⁰。ロシアの自然に隠されたその「何か神秘的なもの」を描くため、レヴィタンが最初に訪れた場所はヴォルガ地方だった⁴¹。レヴィタンは、ヴォルガ地方を制作旅行して《静かな修道院》(1890)を描いたことによりロシア独自の自然観を初めて形象化することに成功し、風景画家として出発したのは拙論で述べた通りである。クズネツォフたちが画業の最初期にサラトフ地方の風景を多作し、1904年にサラトフで〈真紅の薔薇〉展を行ったのは、サラトフが単にクズネツォフやウトキンらの故郷でヴォルガ河畔の町だったからだけでなく、ロシアの自然観に関係する神秘主義的な思想と結びついていたとは考えられないだろうか。また、これまで注目されてこなかっ

*391998年度千葉大学社会文化科学研究科入学時提出論文「19世紀ロシアの風景画家レヴィタン」。その後、1999年1月23日に行われた美術史学会東支部例会で「19世紀ロシア風景画における印象主義の役割—レヴィタンを中心に—」の題で同内容の口頭発表を行った。

*40 レヴィタンの親友チェーホフの妹マリヤは次のように回想している。「……彼にとって、芸術とは何か崇高なものですらあった。……レヴィタンは……母国の自然に新しい美が見えることを信じていた。」Федоров-Давыдов, А. и Шапиро, А. И. И. Левитан письма документы воспоминания. М., 1956. С.158.

ロシアの自然に隠された美は、「神に対するように、それに対して祈ることができるものであり、その美に、靈感や自分の中の信仰を乞い求めることができる」とレヴィタンが考えていたことを、当時の恋人クフシンニコヴァは証言している。Федоров-Давыдов, А. и Шапиро, А. И. И. Левитан. С.169-170.

*411887年の春、初めてヴォルガを訪れたばかりのレヴィタンは（おそらく）チェーホフに宛てて、次のように書き送っている。「……僕は今までこんなに自然を愛したことはないし、こんなに自然に対して感じやすかったこともない、またこんなに強く何か神のようなものを強く感じたこともない、それは全てにあまねく満ち渡っているが、全てが目に見えるわけではなく、ましてや名付けることなどできない。それ故、それは理性や分析には屈せず、愛によって究められるものだ。その感情なしでは、真の芸術家とは言えない。……しかし僕の洞察力は僕にとっては深い苦悩の源泉だ。こんなにも周りの限らない美を感じ、秘められた神秘を発見し、全てに神を見ろというのは、そして自分の非力さを自覚し、この大きな感じを表現することができないのは、より悲劇的ではないか……」Федоров-Давыдов, А. и Шапиро, А. И. И. Левитан. С.30.

たが、晩年のレヴィタンは 1898 年にショーペンハウアーを読んでおり^{*42}、ショーペンハウアーが彼の最晩年の創作に対し影響を与え、さらにレヴィタンを通してショーペンハウアーの思想が〈青薔薇〉に影響した可能性も推測される。これらの問題は、これからの研究の課題としたい。第二は、自然の光の明暗や変遷、光の質に強い関心を持ったクズネツォフが、光と闇の混合から全ての色彩が生ずる明暗法をなぜか捨て、画面を同じ色価の色彩で描くようになったことである。クズネツォフの色彩については、後に改めて考察する。

*421898 年ディアギレフ宛の書簡「……………一日中、森の中で横になってショーペンハウアーを読んでいます。驚いたでしょう。これから僕の描く風景画がペシズムに貫かれると思ってやしませんか？心配しないでください、私は自然をあまりにも愛しています。」

Федоров-Давыдов и Шапиро. И.И.Левитан. С.89.

手紙の内容ゆえか、これまで、レヴィタンの晩年の様式とショーペンハウアーとの関係については全く注目されてこなかった。

第二節 「母の愛」作品群

以上のような創作過程を経て、1904年になると「母の愛」作品群が描かれ始め、この連作は1905年をピークに1907年頃まで集中して制作される。スタプルは「母の愛」作品群の特徴を次のような点にまとめている。即ち、「繊細な色彩と実体のないフォルム、その弱々しさと共存する野蛮なエネルギー。合理化の欠如。説明の不必要性。象徴主義文学に見られる罪の意識、破滅の運命、エロティックな感情のくすぐりなどは皆無である。また、『芸術世界』のデカダンスへの嗜好もない。クズネツォフの作品は、強健で、直接的であり、自然の秩序の不可避性を受け入れている。それは、苦しんだ魂の産物というよりも、おそらく幸せな子供時代と健康な人格の結果であろう。おそらくそのことが、色彩の豊かな共鳴の中に明示されているのである。シンフォニアのこの生を讃える肯定的側面は、彼の仲間――サプーノフ、ステイキン、サリヤン、ウトキン――の作品の中で繰り返されている”⁴³。このような批評をもとにして、「母の愛」作品群は、「いかなる既存のイコノグラフィーにも結びつきがない作品群」⁴⁴で、非常に特異だとされてきたのである。

クズネツォフの「母の愛」作品群が最初に公開されたのは、第12回モスクワ芸術家協会展であった。1905年のモスクワ芸術家協会展は、同年1月9日の「血の日曜日」事件の直後に開催され、その衝撃と興奮が未ださめやらぬペテルブルグで1月15日から、3月3日からモスクワで開かれており、大成功を納めた。クズネツォフは《朝》、《夜》、《パ

*43 Stupples, *op.cit.*, p.63.

*44 Fedorov-Davydov, *Russkoe iskusstvo promyshlennogo kapitalizma*, (Moscow, 1929), p.23. (*ibid.*, p.61)

ネル、愛の朝》、《エクスタシー》など 11 点を第 12 回モスクワ芸術協会展に出展した^{*45}。他にクズネツォフ・サークルから、ウトキン、サプーノフ、スデイキン、V.ミリオティ、クリモフ、デニーソフ、マトヴェエフが参加し、ポリソフ＝ムサートフの尽力で《青騎士》(1903)を含むカンディンスキーの作品も展示された^{*46}。この展覧会の注目の的はクズネツォフとそのグループの画家たちであった^{*47}。『天秤座』誌の常任の美術解説者シエステルキンが書いた批評は、〈青薔薇〉の特徴を述べる典型的表現になっている。即ち、「その展覧会は、何か蜘蛛の糸のようなもの、霧の中に包まれている。画家たちはみな、仄め

*45 既述した《青い噴水》と《母の愛》以外で、「母の愛」の作品群に属する絵は、現段階、筆者が分かる範囲において下記の通りである。筆者が参照したのは、Гофман, И.М. Голубая роза, М., 2000.; Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М., 1995.; Stupples, Peter, Pavel Kuznetsov: his life and art, (Cambridge UP, 1989); Symbolism in Russia, (St. Petersburg: State Russian Museum, 1996) である。スタプル氏が参照しているクズネツォフのカタログ・レゾネを筆者は未見であり、また現地調査も未だ行っていない。

《母の愛》(1905-6)所在地不明 『金羊毛』誌 no.5 (1907) に複製掲載。《朝》(1905)カンバスにテンペラ 105.5 × 102 cm モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵 no.3834。《白い噴水》所在地不明 『金羊毛』誌 no.5 (1907)、7 頁に複製掲載

《愛、誕生》所在地不明 『金羊毛』誌 no.5 (1907)、7 頁に複製掲載、《衰微》(1905 後半または 1906) この作品の制作年代は 1904 年とされていたが、本論は 1905 年後半か 1906 年と推定したスタプル氏に従う。《春の誕生》所在地不明 『金羊毛』誌 no.5 (1906)、7 頁に複製掲載。《噴水》カンバスにテンペラ 100 × 97 cm カザフ国立シエフチェンコ美術館所蔵 1965 年に Ia.E.ルビンシュテイン氏から取得。《噴水》紙に水彩 51 × 35 cm モスクワ、V.A.デウダエフ氏所蔵。《習作 噴水》(1904-5)カンバスにテンペラ 19 × 22 cm ペテルブルグ、A.S.シユステル氏所蔵。《噴水》(1905) 習作 テンペラ モスクワ、T.B.ルビンシュテイン氏所蔵。《噴水で》(1904-5)テンペラ モスクワ、N.V.ヴラソフ家所蔵。

《——》紙に水彩 24.4 × 33 cm 楕円形 モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵 no.10511、1926 年に S.Poliakov から取得。《エクスタシー》、《夜》所在地不明 サイズ不明『イスクーストヴォ』誌 no.4 (1905)に複製掲載。《朝》のちに《春》と改題 (1904)65 × 70 cm 国立白ロシア美術館所蔵 《パネル 愛の朝》。《待つ》(1900 年代) 水彩と鉛筆 モスクワ、Ye.P.グンスト氏所蔵。《誕生》(1906)パステル モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵

*46 Stupples, *op.cit.*, p.52.

*47 Гофман. Голубая роза. С.69.

かしやささやきで語ろうと努めている」⁴⁸。

スタプルによると、大部分の観客にとっては、出展作品は理解し難く不快感を呼び起こしたものであり、批評も皮肉な調子のものが多かったという⁴⁹。次の批評は、クズネツォフたちの作品に対して婉曲的な拒否感を示している。また、作品が当時の社会的緊張状態のなかで受容されたことを示している。

いわゆる「真面目な芸術」を愛する人たち、倫理的な訓戒や切実なテーマへの反応という点における人類への奉仕を芸術に求める人たち、ルネッサンス期の巨匠たちのリアリズムのような芸術を崇拜する人たちには、協会展が気に入らなかったろうし、クズネツォフの《失意の夜》やスデイキンの《月のエロス》、シェステルキンの《白と紫の調和》等は好みに合わなかったであろう。我々も、このような作品や、このような芸術的傾向には感心しない。しかし実は、「協会」展は、自分の夢に自由に身を任せた夢想者の集まりなのである。……。彼らはただ「夢想している」。夢のプリズムを通して現実世界に対する画家たちの態度は、多くの者にとって快いものではない。しかし、もし、創造の自由を尊ぶのであれば、協会の傾向に全く反対するような態度をとってはならない、---もちろん、これらの傾向の完全な誠実さが絶対条件ではあるが。

協会展は社会の雰囲気の影響であり、より一般的に言うと、それは芸術の再生というよりも芸術の凋落を如実に物語っている。芸術の凋落は、疑いなく、夢想と白昼夢から現実へと我々の社会生活が変遷するのと同時に訪れるだろう⁵⁰。

この評者は芸術の人類への奉仕を言いながらも、血の日曜日事件から始まった社会の変化に対して恐れを抱き、それをクズネツォフたちの作品と結びつけている点が留意される。

一方、クズネツォフの作品を高く賞賛した批評もあった。

*48 Арбалет [М.И.Шестеркин]. На выставках. Весы. н о.1. 1905. С.45. (Стернин Г.Ю. Голубая Роза и самоопределения символизма в русской художественной жизни 1900-х годов// Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. М., 1988. С.73.; Stupples, *op.cit.*, p.53;

Гофман. Голубая роза. С.69.)

*49 Stupples, *op.cit.*, p.53-54.

*50 А.В.С-н [Скалон А.В.] По поводу Товарищества московских художников// Русские ведомости. 13 марта. но.69. 1905. (Стернин. Голубая Роза. С. 72.); Stupples, *op.cit.*, pp.53-54.

どこまでも優しいヴェールのようなある種の光が、この展覧会を包み込んでいる……鈍く炎のように赤くかすかに光る細い筋……夜明け前、小さな黒雲の中に、未だ消え失せぬ星座の光がまたたいている。一夜明け、眠気、平和と静寂……これが、この展覧会から持ち帰る印象である。そしてずっとあとになっても、これらの煙ったピンクの夢とイルミネーションは未だに消えない……クズネツォフの巨大なカンバス—空想的な幻想—は、情熱の息づかいや、死の恐怖とともに鳴る……そこには、判然としない愛のささやきと、ほとんど聞きとることのできないような調和的な天国の歌の和音を聴くことができるのである^{*51}。

この批評から、クズネツォフたちの作品を実際に見た評者が、色彩による光の特殊な体験をしており、展覧会から帰った後もずっとその体験を生々しく感じていることが分かる。またこの評者も、クズネツォフの絵に、静寂と平和を感じる一方で、死の恐怖も感じ取っている。スタプルによると、ベヌアと批評家のグラゴルも、展覧会の出品作のなかで特にクズネツォフたちの作品を高く評価していた。ベヌアはとりわけクズネツォフたちの色彩に強く引かれていた。彼は、クズネツォフとモーリス・ドニの作品をナイーヴという点で比較し、ドニの場合、ナイーヴさは見かけだけで文明的であるのに対し、クズネツォフの場合には、よりカオス的で拘束されない野蛮な性質が感じられると述べ^{*52}、また、次のように記している。

「クズネツォフはあまりにも早く自分の白昼夢と恋に落ちる。彼は、白昼夢を明瞭に見すぎることで、それを破壊することを恐れている。即ち、部分的なイリュージョンで満足し、彼は慣習の影さえも極力避けようとしている。」「カンバスは豊かな色の組み合わせによってのみ記憶される。それらは仕上げられた作品というよりも、絵画になり得る可能性がある、色彩による巨大なスケッチである。」「クズネツォフが自分の夢を明確なフォルムやそれをゆがめるようなやりかたに冒濫的に押し込めようとしなないのはおそらく正しい。たぶん、我々がこれらの『ヴィジョン』を見るのに慣れていなかっただけであらう」^{*53}。

スタプルの分析によると、ベヌアは、クズネツォフには自分の目的とするものに対する理解が欠落しており、クズネツォフが夢の情景を具体化できないと思っていた。しかし、それが弱点というのではなく、むしろ、因習に囚われないという点で、それは全く美德で

*51 このクズネツォフの巨大な作品とは、《愛の朝》のことであろうとスタプル氏は推測している。— Nikolai Tarovaty, 'X il-ia vystavka kartin "Mosk. T-va khudozhnikov" v Moskve 1905 g.', *Iskusstvo*, 2, (1905), p.55. (Stupples, *op.cit.*, p.53.)

*52 スタプル氏は、ここでベヌアが「噴水」と呼び、批評している作品は、《噴水のほとり》、別名《月光夜》(1904)か、または《噴水 習作》(1904-5)であるとしている。

*53 Benua, A., 'Vystavka tovarishchestva Moskovskikh khudozhnikov,' *Slovo*, 18 January 1905, p.6. (*ibid.*, p.54.)

あると彼は考えている。そして批評の最後には、クズネツォフに、長所である彼の芸術的な自在さや完全さを犠牲にすることなく、その「ヴィジョン」を著す様式が適切であることを観客に説得する表現手段を見つけるように勧めているという⁵⁴。批評家グラゴルも、クズネツォフの作品に、驚くべき独創性、その野蛮さ、実体のない内容、不明瞭さと暗示のみを認めるベヌアと同様の見解を示している。しかし、グラゴルもまた、時とともに観者もクズネツォフのヴィジョンを自分の想像力のストックに入れることを学ぶかもしれないと認めているという⁵⁵。ここで留意されるのは、ベヌアもグラゴルもクズネツォフの作品に主題が全く無いと知っていること、西欧とは異なる野蛮なナイーヴさやカオスを見ていること、その色彩に強く惹かれていることであり、時とともに認められるだろうという肯定的評価を明確な理由も無しに下していることである。また、とりわけ注目されるのは、西欧美術に通暁し、同時代の西欧の芸術にも詳しい、最も博学な美術史家だったベヌアが、クズネツォフの創作は、様式においても、主題が無いことにおいても、未曾有であると見なしている点である。

他方、ポリソフ＝ムサートフはパリの友人に次のような賞賛の手紙を書き送っている。

君が尋ねていた、パヴェル・クズネツォフの装飾的作品は、最も興味深いものであり、かつ未だかつてないものである。このクズネツォフはサラトフの出身だ。私は彼が非常に才能ある男だと今までも分かってはいた。しかし、今年、彼はめざましく前進した。彼は卓越した色彩家だが、その強みを自分のものにするためにも我々が一緒に経験したような良い学校に行く必要がある。彼は貧しい。イコン画家の息子なのだ。もし彼がパリに行けず、そこで勉強することができないのだとしたら、私は残念に、とても残念に思う。彼は心からそうしたいと望んでいる。しかし、彼はどうやってその手段を見つけるだろう？美術のパトロン達は彼をアンビバレントに扱っている。彼は、あまり情熱的でない教師達のくびきに屈するだけの忍耐はなかったので、モスクワ絵画学校を去った。今、彼は自分の稼ぎだけで食べている。この夏、彼はサラトフに行く予定だ。彼は大量のエネルギーを有しており、真の芸術家がそうであるように、仕事することを愛している。その上、彼の精神は全く散文的でも折衷的でもなく、歓喜に満ちあふれている。彼を時々気狂いに間違えることがないよう、じっくり観察し、理解する必要がある⁵⁶。

ここでも、クズネツォフの作品が、当時、未曾有の創作と評価されていたこと、そしてその色彩がすばらしいと考えられていたことが証言されている。またポリソフ＝ムサートフは留保無しに全面的に彼を支持していることが分かる。

次に「母の愛」作品群が公開されたのは、1906年2月26日からペテルブルグで開催された『芸術世界』展においてであった。同展へのクズネツォフの出品はディアギレフの

*54 *ibid.*, p.54.,

*55 *ibid.*, p.55.

*56 手紙は1905年4月20日付け *Mastera iskusstva ob iskusstve*, VII (1970), p.320. (*ibid.*, p.53.)

裁量によるものであり、この展覧会でクズネツォフは世に広く知られるようになった。⁵⁷ 展覧会は大成功であり、特に《青い噴水》は評判を呼んだことは既述した通りである。この展覧会には《青い噴水》の他に、《母の愛》、《朝》という重要な作品と、絹の刺繍作品が出品されている。

『天秤座』誌にはクズネツォフの作品について、次のような批評が載った。

彼はキャンバスの上で筆をもって夢想する。死につつあるイメージ、或いは生まれたばかりのイメージ、生の外で、まさに規定された法の外で、大まかなアウトラインで、ピンクがかった光-青の闇からほとんどうかびあがっていないイメージ-これが彼の王国である⁵⁸。

『金羊毛』誌はクズネツォフの作品について次のように評した。

酔ったような夢が透明な輪郭の空気の世界へと誘う。パールブルーとマットで静謐な色調の青、この世のものでないシルエットが身を震わせ、夜明けとともにまばゆく輝く神秘的な花の透明な茎、-そして漠然とした前兆を通してのみ理解される、言いようのないものが霧となって全てを覆っている。

クズネツォフの創作過程の根には、ムサートフと同じロマンティシズムがある、しかし彼は人間の経験と同時代的感性をより素晴らしく捕らえている。彼の作品には個人主義的傾向が支配的である。彼の絵の前に立つと、隔離された「私」の芸術の中で、人は、甲高いマニフェストに対する永遠のドグマを忘れ、不明瞭であるがゆえに魅力的なこれらの幻影から目をそらす強さがないのである⁵⁹。

この批評がいう同時代的感性とは、おそらく1905年革命直後の混乱に倦み疲れたインテリゲンツィアたちの心性であろう。評者は、クズネツォフの作品に、一人で逃げ込む現実逃避の場として惹かれていると思われる。

次の批評も、クズネツォフを同じく賞賛しているが、筆者の考えるクズネツォフの特徴、すなわち観者の魂に直接訴えかけるといふ本質的特徴に言及している点で上記のデカダンス的態度の批評とは異なっていると思われる。スタプルによると、この評者は、クズネツォフのグループは「デカダンス」を遙かに超えており、「感情主義」と彼がレッテル付けする、明確に言い表せるというのではなく感じられる創作、新しい創作を始めていると見なしている。

展覧会は沸騰している……この芸術は「イデオロギー的内容」というものからは

*57 *ibid.*, p.65.

*58 Siunnerberg K., 'Vystavka "Mira iskusstva," *Vesy*, 3-4 (1906), p.69 (*ibid.*, p.66.)

*59 Nikoklai Tarovaty, 'Na vystavke: "Mir iskusstva," *Zolotoe runo*, 3 (1906), p.124. (*ibid.*, p.66.)

ほど遠く、文字通り、今日の問題であり、魂の上に深く刻印を残す。というのも、この芸術は個人主義の深み、まさに「内的」人間の深みから語るからである。そしてこの芸術は「我々自身の時代に」まさに深く「結びついた」本質の中に存しているからである。

……もちろん、P.クズネツォフの作品は笑いを誘わないではいられない。しかし同時に、その繊細で装飾的魅力は疑うことができないだろう。特に、例えば《青いランプ（噴水のことー P.スタプル）》、《朝の星》、《母の愛》は柔らかなメランコリックな音楽的質を有している。漠然とした白昼夢……の詩的質によって魅せられ、描かれているのである。そして、人物像のスケッチの洗練された単純化、いわば歪^{デフォルメ}曲が、ある距離から、繊細で美しい漠然とした線とフォルムの印象を与えていることが分かる。これらの色彩の調和の妙なる魅力に虜にならないでいることはほとんど不可能であろう⁶⁰。

同様の賞賛の内容の批評が外国のプレスにも掲載されている。次の批評は、不快感を与える理由をフォルムに、快感の原因を色彩にあると明記している。また、ここでも、クズネツォフたちは無教養な芸術家と見られており、彼らの創作は知的な構築物ではないと思われている。

ロシアの新世代の画家たちの中で最新の二つの現象は、ニコラス・ミリオティとポール・クズネツォフである。彼らは今年の「協会」展の関心の的になっている……幾つかの敵対的批評もお目にかかる。二人ともほとんど全くフォルムを無視している。そして、彼らの芸術的アイデアを表現するのにあたり、とりわけ色彩的要素に依拠している。それ故、写真は彼らの作品の際だった特徴を複製するには無力である……クズネツォフは、画家としての教養があまりないが、疑いなくより独創的だ。彼は象徴的モチーフを用い、大きな装飾的絵画を描くー《春の誕生》、《朝の喜び》等々ーここでは、フォルムの脆弱さが、あまりにもしばしば神経にさわるいやな調子を醸し出す一方で、彼らの明るい色調は美しく繊細なシンフォニアをつくっており、ヴルーベリの作品から離れたロシア絵画には我々がめったにお目にかかれないような豊かな詩的感情を語っている。この二人の才能ある若者のこれからの活躍を見るのは興味深いことであろう⁶¹。

一方、スターソフは、クズネツォフに対して激しい拒否感を示している。スターソフは、同時代の社会問題をリアリズム芸術へと関連づけ、ロシアにおける美術の地位向上を実現した移動派の中心人物であり、そのイデオログである。

しかし、P.クズネツォフは他の誰よりもまさっているように思う。このデカダント

*60Aleksandr Rostislavov, 'Vystavka kartin "Mir iskusstva",' *Slovo*, 4 March 1906 (*ibid.*, p.67.)

*61E., P. [Pavel Ettinger], 'Studio-Talk'. *Studio*, 39 (1907), p.83. (*ibid.*, p.68.)

たちのなかでも、最も救いがないと私は思う。彼のぞっとするような作品には、一貫して、ちっとも、エレガントなフォルムやわずかの思慮分別も知性も無い。《母の愛》、《朝の喜び》、《青い噴水》、《朝の星》等々はみな、道化師帽をかぶった不治の入院患者の一時的な精神錯乱である。彼の舞台には人間はおらず、狂った歪んだ顔をした、長くがぶがぶした衣装を着た幽霊しかいない……すべての色彩は、いわば、なにか巨大な箒でふき取られたかのようで、ただ弱々しい、灰色の、かつてそうであった色の名残りが消えかけて残っているだけである⁶²。

スターソフにとってクズネツォフの作品は、主題を全く欠いているだけでなく、色彩も何色が分からないような弱々しい色であり、描かれた人物像は狂った幽霊のようであり、展覧会は瘋癲院のようだったに違いない。それは彼にとって全く理解不可能であったことが分かる。クズネツォフは、スターソフの批判を大変喜び、注目される重要な画家として言及されることに得意になったという⁶³。象徴主義美術旧世代である『芸術世界』派の版画家オストロウーモヴァ＝レベヂェヴァも、当時の書簡で、若いモスクワの画家たち、クズネツォフらの作品が「フォルム、素描、内容の消失の現れ」であると述べている⁶⁴。

以上にあげた当時の批評から、次のことが言えよう。まず、批評が肯定的になるか批判的になるかは、作品の色彩に対して評者がどう感じるかという点に大きく拠っていることである。次に、肯定的批評も批判的批評も、クズネツォフとその仲間たちの作品には、作品の内容である主題が欠如していると思なしていること。当時、様式的に西欧にもロシアにも無かった全く未曾有の図像であったと思なしていた。

次に、「母の愛」作品群のなかから、『芸術世界』展に出展された《青い噴水》以外の作品、《母の愛》と《朝》に関する考察を検討していきたい。

《朝》(図 18)は、セローフが感銘を受け、その年、トレチャコフ美術館にこの作品の購入を強く推奨した作品である⁶⁵。スタプルは次のように描写している。「より繊細で色彩豊かな作品である。観者が噴水の中央に描かれた円柱に近づき、目を水盤の縁へ向けると、そこには女性が一人、手をクッションのようそこに置き、頭をもたせかけている。彼女の目は閉じている。落下する水と青白く光る早朝の光がキャンバス全体を占めており、実体のあるものに対する我々の知覚のフィルターになっている」⁶⁶。次に氏は、この時期

*62 Stasov, V., 'Nashi nyneshnie dekadenty,' *Strata*, 25 March 1906 最初の掲載は新聞。後に、Stasov, V.V., *Izbrannye sochinenii v trekh tomov*, 3 vols. (Moscow, 1952), III, p.319. に再版された。(ibid., p.67.) ; これらの作品は、ディアギレフが催した1906年パリのサロン・ドートンヌでのロシア展で公開された。その際、サロンのスタッフたちは、作品のあまりの異様さに、作品を壁に掛けるのを拒否したという。Bowlit, (1973), p.177.

*63 ibid., p.69.

*64 Ostroyanova-Lebedeva, Anna, *Avtobiograficheskie zapiski*, 2 vols. published together (Moscow, 1974), II, pp.349-50. (ibid., p.68.)

*65 Rusakova, *op.cit.*, 1977, pp.23,53. (ibid., p.60.)

*66 ibid., p.59.

のクズネツォフが、独創的な方法で、平面処理と色彩の問題について解決したことを述べたニコライ・プーニンの研究を挙げている。

色彩家の方法で、緑とピンクの層がある青の範囲、基本的に漂うような色調が作品に統一性を与えている。フォルムとイメージは光に満たされている。装飾的畫面は光に溢れ強められている……画家は色彩を取りあげ、そしてその質と強さを変えてフォルムを創る。そうしながら、P.クズネツォフは、フォルムの「鮮明さ」を伝えたいと望んでいる。彼はハイライトには全く依拠していない。即ち光はフォルム（物体）の表面に宿るのではなく、色彩とともに開かれるものであり、光の特殊な強さは色彩と意志疎通するのである……

色彩を調節しながらクズネツォフはフォルムをつくる。これらの条件もとでは、筆触の方向とその特徴が最も重要な役目を果たしている。筆触によって画家はフォルムの方向を示し、筆触により輪郭を描いた平面を描写する。筆触の動きの組み合わせから生じたテクスチャーは（絵の具が塗布された表面）、それ自体の中に創造的な性格を有している。カンバス全体がいわば動き、一つの対象物のヴォリューム或いはその一部は他のヴォリュームへの中へと漂い、カンバスの上に描かれた全てが、この動きの統一性の中へと組み合わせられている。観者の目の前には、激しくはあるが見事に調整された色彩の多種多様な不思議な変化とテクスチャーを統一する、命を吹き込まれた造形世界が繰り広げられる⁶⁷。

このプーニンの考察は、1905年前後の象徴主義時代のクズネツォフの創作理論、特に光と色彩との関係についての鋭い分析である。平面処理の問題よりも、筆者がここでもっとも注目するのは、クズネツォフは光と色彩に最も依拠した創作を行っているにも関わらず、「ハイライト」には頼っていないとプーニンが指摘している点である。即ち、第一節の筆者の問題提示の繰り返しになるが、「光が表面に宿る」従来の明暗法とは全く異なる「光と色彩が意志疎通する」という特殊な色彩理論が用いられていることが推測されるのである。

《母の愛》（図 19）と名付けられた作品については、スタプルが次のように考察している。

女性たちとケルビムのような一人の子供による新生に対する崇拜、花冠、噴水、寺院の円柱、一楕円の水彩画に導入されている一子宮、卵の黄身、卵巣、乳房などに似ている重たげな太陽と落葉が合成され、1905-6年のテンペラの習作《母の愛》の図像を豊かにしている。女性像のうちの一は、より初期の作品《タペストリーのモチーフ》と《衰微》にも見られる、「死」の図像のやり方で立っている。噴水も何か威嚇的で、太陽一子宮と場所を争っている。その水は、噴水の支柱のせり出した所か

*67Punin, N.N., 'Pavel Kuznetsov,' *Russkoe i sovetskoe iskusstvo* (Moscow, 1976), pp.170-1. (ibid., p.59-60.)

ら噴き出し、下の楕円形の水盤へとしたり落ちている。このように、この絵は聖なる誕生を祝っているだけでなく、はかない死すべき運命の暗示を含んでいる⁶⁸。

《青い噴水》の先行研究がそうであったように、スタプルは、《母の愛》についても生と死という相反する要素があることを指摘している。氏の言う「死」の図像とは、胸に手を置いている、左から三人目の人物像のことであろうか。リーパの『イコノロギア』の「死」も胸に手を当てているが（図 20）、胸に手を置くポーズだけで「死」の図像とは解くできない。「死」を象徴する先行図像例か、もしくは主題からの文脈的説明が提示されなければ、筆者には俄には納得しがたい解釈である。また、スタプルは、「母の愛」作品群に、男性性が完全に欠如していることを非常に重視している。氏は、その理由を伝記的資料から検証しようと試みて確証を得ることができなかったのだが、クズネツォフの母親に対する強い愛情と父親に対する違和感を指摘したルサコワに賛同している。また同時に、同時代の象徴主義新世代の文学者たちが「聖なる女性性」に熱中していたことと明らかに関係していると述べている⁶⁹。この「聖なる女性性」とは、ヴラジーミル・ソロヴィヨフの「ソフィヤ」のことであろう。

クズネツォフの「聖なる女性性」を理解する一助となる興味深い事実がある。1905年の冬、クズネツォフはモスクワのステレンカの産婦人科で数ヶ月働いているのである。そこで彼は、赤ん坊と妊婦に直接接し、エフロス曰く、「出産する女性、そしてその出産の神秘的で恐ろくまた美しい全てのプロセスを母親と共に辿る子供達の世界」を実際に行った⁷⁰。しかし、スタプルが指摘するように、彼は図像の中には妊娠出産における身体状況を描いていない。1905年という年に、画家が《青い噴水》や《朝》、《母の愛》という代表作を描いていること、さらに自ら助産体験をしたことについて、氏は「母の愛」シリーズが1905-6年間の革命に対する直接的反応である可能性を指摘し、独自の推測を展開する。「下層階級の出身だったクズネツォフは、1917年に彼のとった行動が証明しているように、暴動を好ましいことと感じていたに違いない」⁷¹。「クズネツォフもポリソフ＝ムサートフも男性像を画面から厳しく閉め出す。男性画家としての彼らの偏向は、男性を除外する女性的神秘を伴っている。ステレンカでのクズネツォフの実習は、おそらく、労働者クラスとの連帯行動であり、また、自分の性ゆえ直接に経験できないことの過程を理解しようとする試みという両方の目的があったのだろう」⁷²、と述べている。氏のこの見

*68 *ibid.*, p.62.

*69 *ibid.*, p.62.

*70 Efros, A.M., *Profili*, (Moscow, 1930), pp.96-7. (*ibid.*, 61)

*71 スタプル氏は同時代の西欧の母子像を描いた画家たちに言及している。中産階級の室内の快適さと楽しみをテーマにしたレオニード・パステルナークやカリエールたち、一方、性的享楽につきものの妊娠の危険性を描いたピカソ。しかし、明白な影響関係は指摘していない。 *ibid.*, p.61.

*72 後者については、1901年にピカソがサン・ラザールの娼婦達のための病院監獄を訪問したことと比較できると氏は考えている。 *ibid.*, p.61.

解は、1905 年当時の社会状況と「母の愛」作品群との直接的関連を指摘しようとしたものである。しかし、産院体験を労働者との連帯と捉える見方は筆者には素直に納得できない。なぜなら、産婦人科での労働は⁷³、あくまでもクズネツォフが申し込んだ授業の一環であり、生活のための仕事ではないからである。しかし、「母の愛」作品群の制作時期が 1905 年前後であること、産婦人科で助産体験を行ったという事実は密接な関係があるには違いない。本論では、それをスタプルとは別な見方により明らかにしていきたい。

本章では、「母の愛」作品群を画像と当時の批評から辿っていくことによって、《青い噴水》ひいては「母の愛」作品群を分析する上での視点を幾つか得ることができた。即ち、クズネツォフの色彩が観者たちの感覚に強く訴えていたこと、光と色彩との新しい関係を観者たちが感じていたことであり、ここからクズネツォフが 1904 年頃から、独自の新しい色彩理論に基づく創作を始めた可能性が推測される。

*73 *ibid.*, p.60.

第四章 象徴主義新世代

第一節 ロシア象徴主義新世代の思想

本節の目的は、《青い噴水》を新たに分析する手がかりとして、クズネツォフら〈青薔薇〉と、創作理論としてのロシアの象徴主義理論との関係性を探っていくことにある。

クズネツォフたち〈青薔薇〉の作品は、様式、特にその色彩において、著しい共通点があるにも関わらず、彼らが創作に当たって基づいたであろう思想や創作理論は未だに特定されていない。まず、同時代を支配した思想や哲学の影響が、当然考えられるが、〈青薔薇〉は、象徴主義哲学や理論に関しては無教養であり、関係は無いとされてきた。1900年代前半のロシアでは、文学や哲学の分野で象徴主義哲学や思想が盛んに議論されていたにも関わらず、〈青薔薇〉の画家たちは、そのような象徴主義のドクトリンには間接的にしか参加せず、その時代の支配的哲学であったニーチェもショーペンハウアーもソロヴィヨフも読んでいないとされてきた。また、ロシアの文学者たち、ベールイやブリューソフらの影響を受けた可能性は高いが、その思想を理解しそれに基づくような創作を行ったとは考えられていないため、〈青薔薇〉は象徴主義の哲学を「理論としてではなく、美学的システムとして受け取った」という言い方をされる¹⁾。他方、〈青薔薇〉が直接影響を受けたのはロシア象徴主義の哲学や文学ではなく、メーテルリンクの戯曲からだとする見方もある。ゴフマン氏によると、メーテルリンクは難解な象徴主義の思想を彼らに分かりやすく示すものであった²⁾。形式において他に〈青薔薇〉に影響を与えたと思われるのは、ベールイの作品「シンフォニア」の音楽性と、ボリソフ＝ムサートフの音楽的とされる様式である³⁾。加えて、ワーグナーの音楽に彼らが耽溺していたことも指摘される⁴⁾。つまり、彼らは、象徴主義的な思想はメーテルリンクを介して受容したが、その思想を深く理解して主題にするというのではない。ベールイとはその形式がいわゆる音楽的とされる点が共通点として見られるというだけなのである。当時、クズネツォフたちは象徴主義者とは呼ばれておらず、「感情主義者」、「夢想家」と呼ばれていたこと⁵⁾に、ルサコワ氏は注意

*1 Русакова. Символизм в русской С.242.

*2 Гофман. Голубая роза. С.94-5. 〈青薔薇〉の画家サプーノフは、1906年3月メイエルホリドが演出しモスクワ芸術劇場で上演されたメーテルリンクの「タンタチールの死」の舞台美術を担当した。Гофман. Голубая роза. С.40.;
Стернин. Голубая роза. С.105.

*3 Стернин. Голубая роза. С.101.

*4 Русакова. Символизм в русской С.242.

*5 「夢想家」という言葉は、1900年代半ばによく用いられた。「夢想」とは、内的衝動としての芸術的「夢想」という意味であり、他の意味はとくに含まれていなかったという。
Стернин. Голубая роза. С.93-4.

を促している⁶。

しかし、〈青薔薇〉の芸術家たちは、象徴主義新世代の文学者たちと同じ時代を生き、親しく交流し、共同で象徴主義雑誌を制作していたのに、象徴主義の思想に対してほとんど関心が無かったということが、果たして有り得るだろうか。象徴主義は音楽と文学と造形芸術の総合芸術である。『金羊毛』誌や『天秤座』誌で同じ雑誌をつくった文学者と画家が、全く異なる姿勢で紙面づくりに臨んでいたとは、筆者には納得したがたいことである。クズネツォフたちは、象徴主義新世代の文学者や哲学者たちと同じ文学—芸術サークルに属し、顔を合わせていた。当時、モスクワのインテリゲンツィアたちは、図書館やレストラン、ビリヤード室を備えたヴォストリャノフスキーの屋敷をたまり場にしており、クズネツォフはそこでブリューソフ、ベールイらと知り合っている。また、トヴェリ大通りにあったカフェ「ギリシャ人」や、セローフの裕福な弟子で、政治的には左翼に共感を抱いていたエウドキア・ロセヴァの邸宅では、モスクワのインテリゲンツィアたちの芸術談義が熱く闘わされていたという⁷。先行研究の見解には反するが、このような文化的状況下にあったクズネツォフたちは、必ずや当時の象徴主義哲学や思想に通じており、それに基づく創作を行っていたに違いないと筆者は考える。従って、ロシア象徴主義の文学者たちの間で議論された哲学や思想を検討することは、《青い噴水》を分析する新たなアプローチとして有効であろうと思われる。

まず、ロシア象徴主義新世代に最も影響を与えたイデオログであり、ロシア象徴主義新世代の父とされるヴラジミール・ソロヴィヨフについて述べる必要がある。20世紀初頭、ソロヴィヨフの思想はロシア・インテリゲンツィアの社会を覆った。彼は、象徴主義旧世代の芸術至上主義と唯美主義が支配的であった1890年代半ばに、「ロシアのシンボリストたち」(1894/5)、論文「積極的美学への第一歩」(1894)を発表し、その傾向に対してまっこうから反対した⁸。「積極的美学への第一歩」での冒頭で、ソロヴィヨフは、芸術至上主義者たちが、芸術を自閉的かつ自己充足的なものと考え、芸術とそれ以外の人間のわざとの本質的なつながりを否定し、人類の生に共通の目的に芸術を従わせることを拒否し、形式の美を最も大事なものと考えているとし、これらの考えは芸術を賞揚しているようにみえながら、その実ひどくそれを卑下しているのだと批判した。ソロヴィヨフにとって、芸術家とは詩人のことである。ソロヴィヨフによると、芸術は生の充足の実現をめざすものであり、美とは生の中に含まれている。その美は、生のあらゆる他の内容と内的に結びついているものである。そして、詩人はイデア界と物質現象世界の間をつなぐ鎖の環であり、詩人はイデアに仕える祭司である。靈感によって精神を高揚させた瞬間、詩人は永遠のイデア界に触れる。永遠のイデア界に触れた詩人は現実の悪が強く映り、この悪と闘う。真理と悪との葛藤がかもしたす深い苦悩こそ、真の詩人の苦悩なのである。美に

*6 Русакова. Символизм в русской С.263.

*7 Lobanov, Victor, *Kannuny. Iz khudozhestvennoi zhizni Moskby v predrevoliutsionnye gody*, (Moscow, 1968), p.90. (Stupples, *op.cit.*, p.56.)

*8 御子柴道夫著、「ソロヴィヨフとその時代 1882-1900 第二部」ソロヴィヨフ著作集別巻2、刀水書房 1892年、170-1頁

対し本能的直接的に向かい、その真理を歌い上げた詩人がプーシキンである。美的真理と自己の置かれた立場や社会との葛藤に悩み反省した結果、人生に対して不満と否定をもった態度を人生に対してとるタイプの詩人がレールモントフである。その葛藤をついに埋め、世界における美の意味を深く認識し、その意味で詩を弁明し肯定するという調和的思考をとる詩人がチュツェフ、A.K.トルストイであった。以上のように、と詩人を三つの発展段階の範疇にソロヴィヨフは分けた。そして、現段階で芸術がなし得ることは、この現実の中で永遠の美の閃光をとらえ、それを将来に継続させることにより、別の世界、未来の現実を予想させ、そのことにより現実の自然美と未来の生の美との橋渡しをすることである、としたのである⁹。

ソロヴィヨフを崇拜した象徴主義新世代のベールイやブロークは、芸術至上主義を掲げた 1890 年代のロシア象徴主義をデカダンと批判し、それを意識的に自分たちが属する象徴主義新世代と対比した。

ソロヴィヨフの思想のなかでロシア象徴主義新世代に最も影響を与えたのは、その終末論の一部を成す「ソフィヤ」論であった。ソロヴィヨフは終末の後に、彼の言うところの全世界普遍教会^{フセレンスカヤ・ツェルコフイ}のこの世における実現を考えていた。「全世界普遍教会とは、生きるもの全てのための、キリスト教に基く神制国家のことである¹⁰。そして、終末が訪れと同時にキリスト教に基づく神制国家の創造が行われるとき、ロシヤこそがその新しい創造を担う者であるとソロヴィヨフは考えていた。ソフィヤが関わっているのは、この終末の最後であり天地創造の原初段階である。

「一者にして全てでもある神（絶対者）は、被造物を真に救済するために、まず自己内の全てを他者として能動的に自己に対峙させる（ロゴス）。その後この全ては、自らの自由のゆえに神的本源との絆も自分たち相互のつながりも失う。そして最後に、この全ては自由な他者として自ら神的本源に働きかけることで統一を授かり再び一者となる。すなわちそれは全一体になる（世界靈魂ないしソフィヤ）」¹¹。これがソフィヤである。

ソロヴィヨフの神秘体験は、そのソフィヤのヴィジョンである。ソロヴィヨフは、一生のうち三回、「永遠の女性」に邂逅する神秘体験をし、その体験を詩「三つの邂逅」（1898）の中に著した。最初の経験は 1862 年、昇天祭の教会堂の中においてであった。堂内は瑠璃色一色に染まり、彼の心の中も瑠璃色に満たされた。この世のものでない花を手を微笑みながら彼女が佇んでおり、彼にうなずくと霧の中に隠れたという。彼はその 13 年後の三回目の体験を次のように書いた。

おお、神の精の絢爛たる開花よ！

突然悉皆が燦々たる瑠璃色に満たされて

*9 御子柴 1892 年 上掲書、171-3頁

*10 御子柴道夫、「ソロヴィヨフの黙示の構造—ソフィヤと反キリストのヴィジョン」、幻想文学 45、幻想文学出版局、平成12年、50頁

*11 同書 49頁

天も地もいちめん薔薇で呼吸^{いき}していた

天上の光輝の色の緋衣をまとい、瑠璃色にもえる瞳で、天地創造の一日目に射しこんだ光のような眼光を発して、あなたは見まもっていた。現在、過去、未来に存在し存在するであろうすべてのものがこの一つの凝視のなかに包みこまれた。眼前に数多の海と河、遙かな森林と冠雪した山々の峰が青く見えている。私は全てのものを見た。そして全てのものはただ一つの、女性のかたちをとった美のただ一つの形象となった。その形象のスケールは無限に拡大してゆき、私の前、私の内部には、今やただあなただけしかない¹²

御子柴氏によれば、これらの幻視は、ソロヴィヨフの終末論の中の「被造世界の最終的完結のヴィジョン」である。その時、「女性のかたちをとった超時空的『一者』」のなかに、時空内に存在する『全てのもの』が統一させられ、その結果人間のみならず自然存在をも含んだ全被造物は、この『全一体』の有機的部分となって最終的に救済されるのである。つまり、上記の幻視は「天地創造と終末の合致における超時空的『永遠者』のイメージ」であり¹³、これがソフィヤなのである。

上記のソフィヤ論から見て、先行研究が言うようにクズネツォフの女性像がソロヴィヨフの「永遠の女性」の系譜に連なるとはにわかには思えない。ソフィヤは「全て」を統一した「一者」であるのに対し、クズネツォフの女性像は常に複数描かれる。両者の共通点は抽象的であることと、青いことである。また、クズネツォフの女性像は輝いてはいない。従って、両者の関係を指摘するには、さらに他の要件が必要であろう。

象徴主義新世代文学を論じたパイマン氏によると、ソロヴィヨフのソフィヤは、旧約聖書の叡知であると同時に、詩作する人間にとっての、その熱望を向ける最も完全な対象、即ちプラトンの英知のアイデアであると言う。¹⁴パイマン氏は、ソフィヤが異端の萌芽を含んでいる点に注目し¹⁵、詩人ブロークの世界観にソロヴィヨフが与えた最も主要な影響とは、プラトンの「偉大な世界」を開いてみせたことだと述べている¹⁶。

パイマン氏は、象徴主義新世代の詩人達に決定的影響を与えた思想家として、ソロヴィヨフの他にニーチェを挙げる¹⁷。象徴主義新世代の詩には、ソロヴィヨフの叡知により建設された宇宙と、そのもとでうごめくニーチェ主義のディオニソス的カオスがある¹⁸。

*12 同書 49頁

*13 同書 49頁

*14 Пайман А. История русского символизма. М., 1998. С.214

*15 Пайман. История русского символизма. С.214

*16 Пайман. История русского символизма. С.221

*17 Пайман. История русского символизма. С.220

*18 Пайман. История русского символизма. С.214-5.

ソロヴィヨフ自身もニーチェを研究しており¹⁹、ニーチェは最も大きな影響をロシア象徴主義に与えたことは指摘されているが、〈青薔薇〉との関係は今まで全く指摘されたことがない。ニーチェの影響については、後で再び検討する。

次に、1904年、象徴主義雑誌『天秤座』創刊号の冒頭に掲載されたブリューソフの論文「神秘の鍵」について考察したい。この論文は「現在、一般的に研究者の間では1890年代のシンボリストのマニフェストだとされている」が²⁰、当時の革新的な芸術家たちにとっての実用的な美学的指針となって大きな影響を与えた²¹。年代的にも、丁度その頃ブリューソフと知り合い『天秤座』誌の挿絵等を手がけ始めたのクズネツォフ〈青薔薇〉に影響があったことは十分考えられる。

「神秘の鍵」において、ブリューソフは、我々を取り巻く世界を「青い牢獄」と呼んだフェートの言い方を借り、「我々はこの「青い牢獄」に対し絶望的に閉じこめられているのではない」と述べる。そして、次のように結論づけていく。「そこ（青い牢獄—福間）からの、自由への出口、切れ目がある。この切れ目とは—エクスタシーの瞬間、超感覚的な直感である。それらは、世界の現象について異なる理解を示すものであり、現象の外側の殻を貫通し、より深くその核心を看破する。昔から、芸術の任務とは、まさに、これらの洞察と靈感の瞬間を形象化することにあつた。」「芸術は、認識された限界を超えようとするやむに止まれぬ志向、『現実を超越した所にある異国の自然の力』の滴だけでも汲み取ろうとする渴仰状態にこそ存する。」「『美の門は認識に通じる』と、まさにシラーは言った。芸術家たちは、存在以来ずっと、無意識的に、しかし変わることなく、自分の使命を果たしてきた：自らが開いた神秘を自らに解いてみせ、そのことにより、別の、より完全な、宇宙の認識手段を探し求めたのだ。野蛮人が楯に渦巻きやジグザグの線を描き、それが蛇であると主張した時、彼は既に認識の行動を成し遂げたのである。それと全く同じなのが、古代の大理石であり、ゲーテのファウスト像であり、チュッチェフの詩である—これらは全て、まさに、目に見え知覚できる形で、その洞察を形象化することなのである。」「芸術は、おそらく、人間が有する最大の力である。科学の全てのガラクタ、社会的生活の全ての斧が、我々を閉じこめている扉や壁を砕けるような状態ではないとき、芸術は自らの内に、これらの壁をこなごなにしてしまう恐ろしいダイナミズムを秘めている—さらに芸術は、これらの扉が独りでに開いてしまう魔法の呪文なのである。現代の芸術

*19 Мир искусства. н.о.5. 1899. (御子柴 1982年 上掲書 177頁)

*20 Русакова. Символизм в русской С.33.; Гофман. Голубая роза. С.30.

*21 Русакова. Символизм в русской С.241.; Гофман. Голубая роза. С.27-30. 1902年にブリューソフが『芸術世界』誌に掲載した、写実主義を攻撃する論文に、クズネツォフやメイエルホルドラ、若い芸術家は強く影響された。[Брюсов В. Ненужная правда // Мир искусства. н.о.4. 1902. С.67.] 翌、1903年3月、モスクワの歴史博物館講堂で、その思想を拡大した「神秘の鍵」が講義された。『天秤座』創刊号に掲載されたのは、その時のテキストである。

家に、意識的に、青い牢屋から永遠の自由へと人類に扉をついに開け放つ、神秘の鍵のような形で、意識的に自らの作品を鍛えさせよ」²²、という呼びかけで終わる。

「青」は、ブリューソフとフェートが用いるこの場合、現実世界を象徴することになる。ソロヴィヨフ又はゲーテの薔薇は神秘的愛のシンボルなので、従って〈青薔薇〉は、青い現実世界における神秘的愛という意味になる。それでは、《青い噴水》は我々をとりまく現実世界の噴水なのだろうか。「青」については、さらなる考察が必要である。〈青薔薇〉のエンブレムについては、後ほど再び考察することにし、ブリューソフの「神秘の鍵」と〈青薔薇〉との関係について考察を進める。

先行研究は次のように〈青薔薇〉と「神秘の鍵」との関係を論じている。即ち、スタプル氏は、「ブリューソフの「希望の光」はサラトフ出身の若き芸術家たちに大きな印象を与えた。なぜなら、ボルガ沿岸の都市の住民の大部分の非人間的な貧困と非常に骨の折れる労働と、ブリューソフの「希望の光」は鮮やかな対照をなしていたからだ」と記している。²³ 氏のこの見方は、クズネツォフが1905年に産婦人科実習を行った意図が労働者との連帯にあったとする見方に連なるものであるが、やはり根拠が無く憶測にとどまっている。作品における影響も述べられていない。ゴフマン氏も、ブリューソフのこの論文がクズネツォフらに大きな影響を与えた可能性を述べつつも、作品との具体的な関係については全く言及していない。氏は、セローフとポリソフ＝ムサートフを経由しての間接的な影響を指摘する。即ち、セローフは、クズネツォフら生徒たちに、自然を描き写すのではなく、創造的に自然にアプローチすることを教えていた。また、ポリソフ＝ムサートフが語る同時代のフランス芸術についての新鮮な話の影響²⁴、彼らが崇拜するポリソフ＝ムサートフの作品自体が、20世紀初頭に変化したことが²⁵、何よりの証明だとゴフマン氏は述べる。そして、ポリソフ＝ムサートフは「青い牢獄」の束縛を克服し、「神秘の鍵」を持つことができ、「永遠の自由への扉」を開いた画家だったとし、ポリソフ＝ムサートフのキャンバスの中で、物質的存在と日常生活の具体性から解放された世界の全体は、調和の法則に従っているような、真理を含むより高次の現実の詩的シンボルへと化していると述べる。しかし、クズネツォフたちはムサートフの芸術を通してでなく、メーテルリンクの

*22 Брюсов В. Ключи Тайны // Весы. н.о.1. 1904. С.20-21.

*23 Stupples, *ibid.*, p.42-3. 氏の言う「ブリューソフの希望の光」とは、上記の弊訳、「切れ目－エクスタシーの瞬間、超感覚的な直感」のことを指していると思われる。スタプル氏は「神秘の鍵」の英訳テキスト *The Russian Symbolists*, ed., and trans., by Ronald E. Peterson (Ann Arbor, 1986), pp.53-64. を用いている。

*24 ムサートフは、モスクワ絵画彫刻建築学校とペテルブルグのアカデミーで短期間学んだ後、1895年にパリに行き、フェルナン・コルモンのアトリエに入り、98年まで滞在。夏はサラトフに戻って制作をし、冬はコルモンのアトリエで制作した。Русак ова. Символизм в русской С.186-8,195. ムサートフは、1896年に、サラトフで同郷のクズネツォフたちと知りあっており、事実上、彼らの師であった。

*25 ゴフマン氏は次の1900年代の作品を挙げている。《ゴブラン》(1901)、《水辺で》(1902)、《青い服の女性》(1902)、《幻影》(1903)、《エメラルドの首飾り》(1903-1904)

象徴主義演劇という異なる道を通して、象徴主義的形象の世界へ踏み込み、その深みへと向かっていったと氏は考えている²⁶。ここでゴフマン氏の見方を要約すると、ポリソフ＝ムサートフはブリューソフの理論にほぼ忠実な創作を行った、そのことが、ポリソフ＝ムサートフを崇拝していたクズネツォフたちにブリューソフの理論を受け入れ易くする素地をつくったが、クズネツォフたちの創作はムサートフのそれとは異なっていた、というものである。つまり、クズネツォフたちの創作にはブリューソフの理論が直接的には見られないということである。ルサコワ氏は、ブリューソフに関して、彼の活動が 1902-03 年頃から始まる象徴主義の普及に寄与して、ブロークやバールイら若い詩人たちは来るべき素晴らしい世界の「朝焼け」を見ていが、当時の美術は対照的に、象徴主義のドクトリンには間接的にしか参加しかなかったとだけ記している²⁷。

これらの先行研究に対し、筆者は、「神秘の鍵」とクズネツォフたちの創作の直接的な関係を指摘したい。ブリューソフは、「神秘の鍵」という言い方で、現実世界である「青い牢屋」から永遠の自由へ人類を解放する行為こそ芸術家の使命だと述べた。「神秘の鍵」という語に、筆者には想起するものがある。それは、ゲーテの『ファウスト』の中の「母たちの国」へ行くときにファウストが用い、ヘレナをこの世に呼び出した時に用いた鍵である。メフィストフェレスから貰ったその鍵によって、ファウストは、「母たちの国に行って帰ってくる」という人類初の功績と²⁸、最高の美であるヘレナをこの世に呼び出すという技を成し遂げるのである。ファウストは、上述したように、まさにブリューソフの「神秘の鍵」の中で、現実の世界から洞察をもって永遠に到達し、世界を変革する芸術家像の代表例として挙げられている。

ロシア象徴主義には、ゲーテが深い所で水脈となっていて流れていると筆者には思われる。ソロヴィヨフの「ソフィヤ」が、『ファウスト』の最後の神秘の合唱の中の「永遠の女性性」²⁹ と関連していることが改めて注目される³⁰。ロシア象徴主義新世代において解釈されたゲーテが、クズネツォフら〈青薔薇〉の創作の靈感源の一つになったと考えられないだろうか。そこで次節では、ここで得た仮説によって《青い噴水》への新しいアプローチ

*26 Гофман. Голубая роза. С.30-31.

*27 Русакова. Символизм в русской..... С.241-2.

*28 ゲーテ作 相良守峯訳 『ファウスト』第二部 岩波文庫 1958年 113頁 (6299 - 6300行)

*29 「すべて無情のものは／ただ映像にすぎず。及び得ざるもの／ここには実現せられ、
／名状しがたきもの／ここには成し遂げられぬ。／永遠なる女性は／われらを引きて昇らしむ。」同書 495頁 (12103 - 12111行)

*30 Соловьев С.М. Владимир Соловьев Жизнь и Творческая Эволюция. М., 1997. С.73.; Белый А. Воспоминания о Александре Блоке. С.35. ポーランド語版(御子柴道夫、「ロシアシンボリズム史論として」---シンボリズムの思想的アプローチ。ソロヴィヨフとバールイを中心にして---、早稲田大学文学部修士論文、1971年、第一章 註 21.)

が可能かどうか、象徴主義の他のイデオロギーにおいても検討したい。

第二節 ロシア象徴主義とゲーテ

クズネツォフの靈感源がゲーテの『ファウスト』である可能性について、第一節で得た仮説を踏まえ、本節ではロシア象徴主義におけるゲーテの影響について考察する。

ゲーテは、象徴主義がロシアに現れた時から頻繁に言及されている。ロシア文学で最初に「象徴主義」という語が用いられたのは、1892年に出版された詩人メレシュコフスキーの詩集「シンヴォルイ」である。その時未だ、ロシアには象徴主義文学は生まれていなかった。しかし、その巻頭にはゲーテの『ファウスト』から、一文「すべての常ならぬものは、ただシンボルである」が引用され、すでに「神秘の本質への欲求が示されて」いた³¹。その翌年に出版された『現代ロシア文学の衰退の原因とその新しい諸潮流について』を加えて、メレシュコフスキーは、現実世界はイデア界の影であり、唯一芸術家だけが現実世界を通してイデア界へと抜けることができるという考えを一般化したとされる³²。そして1897年、象徴主義旧世代全盛の頃、メレシュコフスキーは『ゲーテ』を著している。この中には、第五章で後述することになるが、ゲーテの『色彩論』への高い評価と彼の自然観についての言及を数多く見いだすことができる。メレシュコフスキーは、その自然観と密接に関わっていると思われるゲーテの宗教について言及し、それがキリスト教とは一致してないことは明白だが、「父の宗教、子の宗教にはあらずして、精霊の宗教」だと述べる³³。メレシュコフスキーの次の言葉は、世紀末のロシア人のゲーテの理解がどのようなものであったかを示している。

（そしてこの宗教は一福間）それ自身において既に預言である。還元すれば、現代の人類に於ける宗教的精神の低下は、一時的なものであって、向上するのは確実であるといふ預言なのである。／沈みゆけども恒に同じき太陽なり……／と、われわれは沈みゆく太陽に言ひ得るであらう。――太陽の再び昇ることを彼は誰にもましてよく識って居る。われわれ露西亞人にとってゲエテの出現は極めて意味あるものであった³⁴。

メレシュコフスキーの『ゲーテ』が出版された1897年は、ナロードニキ運動が失敗

*31 黒田辰男著、『ロシア・シンボリズム研究』、光和堂、1979年、38-9頁

*32 Billington, James H. *The icon and the axe*, (N.Y.: Vintage Books, 1970 [1966]), p.471.

*33 Мережковский, С.М. Вечные спутники. Гете.

// Полное собрание сочинений Дмитрия

Сергеевича Мережковского. Том. XVII. М., 1914. С.152.;

メレシュコフスキイ著 中山省三郎訳 『永遠の伴侶』下巻 小山書店 昭和16年 59-60頁

*34 Мережковский. Вечные спутники. Гете. С.152.;

同書、60-61頁

して 30 年が経とうとする頃であり、抑圧的な保守反動の政治のもと、一方では工業化資本主義化が急速に進んでおり、インテリゲンツィアたちの社会では、閉塞感と徒労感が支配した無為の時代、デカダンの時代であった。その時代においてメレシュコフスキーは、キリスト教と啓蒙を矛盾することなく両立させる人物として、「露西亜の毒の最良の解毒薬はゲエテである」³⁵と述べていることが留意される。

とこしへに つきすすみつつ つとむるものを / われらは、すくひうるものを³⁶
……「ファウストのうちなる、不死なるものを天上に昂げて」天使は歌ふ。「これらの言葉のうちには、ファウスト救済の鍵が含まれて居る。」とゲエテはいつて居る、恐らく全西欧救済の鍵も含まれて居ることであらう。西欧もまた、「つきすすみつつ、たえずつとむる」ものだからである。

しかし、つとむることも、つきすすむこともないわれわれは何によって救はれるのであろう？ 懶惰によってであらうか？ 沈滞によってであらうか？ われわれは、自己を詐りはすまい。怠惰なもの、無為なるものは、天國に入ることはできない。為すなきものは、いかに、神に就いて語らうとも、畢竟するに、神なき者である。ここに、ゲエテがわれわれに与える、恐ろしい、しかも救ひの教へが潜むのである³⁷。

世紀末のロシアに、ゲエテの『ファウスト』が示した教えとは、たゆむことなく行為すること、努力し励むことであるところでメレシュコフスキーは述べている。さらに『ファウスト』では、「とこしえに……」の後には、「それにこの人には天上の / 愛が加わっているのです」³⁸と続く。つまり、ゲエテの『ファウスト』は、ファウストの努力とマルガリータによる天上の愛が救済の条件であるとしているのである。

次に、先行研究がこれまでも頻繁に言及している、クズネツォフらと同時代に活躍した、アンドレイ・ベールイにおけるゲエテの影響を見ることにしたい。ベールイの象徴主義理論には、ニーチェ、V.ソロヴィヨフ、ショーペンハウアーに次ぎゲエテへの言及が大変多い。『ファウスト』に関しては、例えば論文「象徴主義」の中では、『ファウスト』第二部が象徴主義として深く見事であり、人間の発展を象徴として語るその象徴主義は奥深く観照的だと高く評価している。そして、このようなゲエテの古典主義的象徴主義とバイロンのロマン主義的象徴主義が、ゾラのリアリズム的象徴主義を導くと、19 世紀の象

*35 Мережковский. Вечные спутники. Гете. С.153.;
同書、62 頁

*36 11936 - 7 行。岩波文庫の訳は、「絶えず努め励むものを / われらは救うことができる。」ゲエテ 『ファウスト』第 2 部 485 頁

*37 Мережковский. Вечные спутники. Гете. С.153.;
メレシュコフスキイ 上掲書 63-4 頁

*38 ゲエテ、『ファウスト』第 2 部 485 頁 11938 - 9 行

徴主義を文学史的に論じている³⁹。ベールイが、シンフォニア、即ち音楽の視点からゲーテを論じたものとしては、1906年『金羊毛』誌に掲載された「N.メトネルによる九つのゲーテの歌とピアノ曲第6番」という短い批評がある⁴⁰。ベールイは、ゲーテの詩にN.メトネル(1880-1951)が曲をつけたロマンスを批評し、最高の芸術的形態だと考えた⁴¹。

N.メトネルは有名な作曲家であり⁴² ベールイは大学時代、その弟 E.K.メトネルと、非常に親しくなっている。彼はゲーテの非常な崇拜者でもあり、後にユングへ傾倒した⁴³。当時、『金羊毛』に集う象徴主義新世代の間で、ゲーテの詩に実際に旋律を与えたという試みがあったことは大変興味深い。ベールイのゲーテ理解については、筆者のこれからの大きな研究課題の一つである。

ロシア象徴主義新世代の代表的イデオログである V.イワーノフの論文「現代シンボリズムにおける二派」⁴⁴ の中でも、ゲーテに対する言及を多数見ることができる。この論文の中で V.イワーノフは、古代から近代までの芸術の全分野—演劇、音楽、文学、美術—を、各時代を歴史的に、観念的象徴主義と現実的象徴主義という二つの流れに沿って論じている。この論文は、ロシアにおける象徴主義が最終段階に入った頃である 1908年に書かれたものなので、同時代でありつつ、ロシアの象徴主義を歴史的に捉えていると

*39 Белый А. Символизм. // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., встп. ст. и прим. Л.А.Сугай. М., 1994. С.258. 初版は Киевская Мысль. 1909. 12 июля. Белый А. Арабески. М., 1911. С.241-248.に所収。

*40 『シンフォニア』とほぼ同じ頃、1903年に書かれた「世界理解としてのシンボリズム」の中で、ベールイは象徴主義芸術とは天才的認識のことであると規定し、ショーペンハウアー、ニーチェについて考察すると同時に音楽的アイデアについて論考している。

Русакова. Символизм в русской.....С.125.

*41 Белый А. Н.Метнер. 9 песен Гете для голоса и фортепиано Соч.6.// Золотое руно.но.4. С.105-7.

*42 Richardson, William, *Zolotoe Runo and Russian Modernism: 1905-1910*. (Ann Arbor, Michigan, 1986), p.79.

*43 Пайман. История русского символизма. С.196.

彼は『金羊毛』誌の音楽担当を務めた。ベールイは、モスクワのメトネルの家を形容して「ゲルマニズムによる、カオス的モスクワっこの繁殖センター」と描写し、それはニーチェやワーグナーではなく、ゲーテとワイマールに源を発すると書いている。Belyi, Andrei, *Mezhdud dvukh revoliutsii* (Moscow.1934), p.343. (Richardson, *op.cit.*, pp.78-9.)

*44 3/4号での論文のタイトルの一部が“Две стихии”から、5号では“Два течения”に変更されている。Иванов Вя. Две стихии в современном символизме.// Золотое руно. но.3/4. 1908.С.86-94; Иванов Вя. Два течения в современном символизме.// Золотое руно. 1908.но.5. 1908.С.44-50.

考えられる。従って、象徴主義新世代の芸術がいかなる特徴をもっていたか、またその中でゲーテがいかに理解されていたかを明示していると思われる。

V.イワーノフは、真の象徴主義芸術とは、現実世界に存在するあらゆる生とその生の意味の繋がりを感じ取る宗教の領域に係わるものだとし、最初の章で次のように述べる。

ソロヴィヨフが未来の芸術家について、芸術家が宗教的イデアに支配されるだけでなく、芸術家自身が宗教的イデアを支配し、この世におけるその実現を意識的に操作していこう⁴⁵、と述べたとき、彼は巫術師たち（未来の芸術家—福間）に、古代の芸術家たちが解いてきた課題よりも、より重要な課題を課したのである。彼はより高邁な意味において、芸術的宗教的創造を理解している。

（彼の）遺訓は、芸術家に、（すなわち）世界靈魂が行った創造の継承者に、巫術者へと向けられているのである。創造の母の継承者よ、宇宙の変容を声高く呼ばわれ！⁴⁶

上記の引用において留意される一つの点は、イワーノフが世界靈魂つまりソフィヤを「創造の母」と呼んでいることである。このあと V.イワーノフは、「しかし、どのようにしたら、人は自らの創造により世界の変容を可能にできるのか？」と問いかけ、それは感受性と洞察によると自ら答える。そして「宗教的イデアの地上における具象化又は実現を意識的に操作するには、芸術家は何よりも、具象化されたものの現実性を信じていなければならない」と述べる⁴⁷。V.イワーノフは、観念的象徴主義と現実的象徴主義を比べ、「洗練された者の、ごく私的な芸術でしかなく」⁴⁸、美を至上とし、個人主義の隘路に陥りやすく墮落しがちな⁴⁹ 観念的象徴主義よりも、「世界の神秘的ビジョンの芸術であり、世界に対する宗教的行為」⁵⁰ であり神話的創造を行う現実的象徴主義の方に軍配を挙げる。

「現実的象徴主義ではこの世の全てのものが永遠と照応している。それ故、「現実的象徴主義は象徴の中に神話を開示する。木が種子から育つように、神話が生まれることができるのは、現実として捉えられた象徴からのみである。なぜなら、神話が、本質についての客観的真理だからである」⁵¹ という。現実的象徴主義を論じた第V章では、ゲーテへの言及が多い。イワーノフと同時代の現実的象徴主義のタイプの詩人は、ゲーテの「ウィルヘルム・マイスターの修業時代」の芸術家への遺訓の中に、親しいものを聞いたという---

*45 原注：《Первая речь о Достоевском》. Собр. соч. т. III. стр. 174., (Иванов Вя. Две стихи..... С. 87)

*46 原注：Вяч. Иванов, 《Кормчия Звезды》, стр. 40., (Иванов Вя. Две стихи..... С. 87)

*47 Иванов Вя. Две стихи..... С. 87-88.

*48 Иванов Вя. Два течения..... С. 46.

*49 Иванов Вя. Две стихи..... С. 89.

*50 Иванов Вя. Два течения..... С. 46.

*51 Иванов Вя. Два течения..... С. 46.

「その多様なかたちをとる自然が唯一の神を開示すると、芸術の広がりの中で唯一の精神、永遠のタイプの唯一の思想が創造的に息づく」⁵²。この長大な論文の中では、現実的象徴主義が中世の神秘的現実主義からロマン主義を媒介してゲーテの象徴主義の参与を得て誕生してきたことが明らかにされている⁵³。つまり、ゲーテの思想は、現実的象徴主義の根幹に深く関わっているのである。V.イワーノフが是とする現実的象徴主義を短くまとめると、次のようなものになるであろう。即ち、全ての現実には永遠またはアイデアと照応する。その現実の生に足場を置いて現実的象徴主義者の芸術家は創造活動を行う。現実として捉えられたもので芸術家は作品の象徴を創造する。芸術家は現実の生を通じアイデアに触れる。芸術家の創造はそのアイデアに支配される。作品の象徴は神話を開示する。それだけでなく、芸術家は、そのアイデアを操作し、創造により現実世界におけるアイデアの実現を企図する者なのである。

筆者が注目するゲーテの『ファウスト』と「鍵」については、次のような言及が見られる。

ファウストの魔法の鍵で母たちの国から呼び出された美しいヘレナは幻であり、古代のヘレナの影である。彼女によって照らし出された全世界は人間にとって巫術的蜃気楼になった。その巫術的世界の真ん中に巫術師としての我、即ち個としての人間の我が立っていた⁵⁴

しかし、この言及の部分では、V.イワーノフは、魔法の鍵によるヘレナの呼び出しが、現実的象徴主義に発展していくことになる中世の神秘的現実主義としてではなく、その対極の観念主義的なものだと解釈しているようである。この言及は、ルネッサンスが古代を理解することにより、中世的な野蛮からの解放を探究したという例をあげるにとどまっている。

にもかかわらずここで筆者が注目するのは、ヘレナが呼び出されると現実の世界が変容したと、V.イワーノフが書いていることである。また、ヘレナを呼び出す際、原作のように三本足の香炉からではなく、原作にはない点、「魔法の」という形容詞をつけた「鍵」を用いたことになっていることである。このことは、ロシアのインテリゲンツィアの中に、いかに「ファウストの鍵」＝「神秘の／魔法の鍵」という概念が行き渡っていたかを示していよう。

以上の考察の結果、ロシア象徴主義におけるゲーテの受容は最も歴史が長く、ゲーテは何よりも象徴主義者として理解されていたこと、また V.イワーノフによって、新世代のロシア象徴主義は、ゲーテの思想の直接的産物でもあることが判明した。ゲーテの『ファウスト』もロシア象徴主義者の間に普及していたと考えられる。

最後に、上述したイデオログたちだけでなく、V.ソロヴィヨフをも含めた世紀転回

*52 *Иванов Вя. Два течения.....* С.94.

*53 *Иванов Вя. Два течения.....* С.46.

*54 *Иванов Вя. Два течения.....* С.91.

期のロシア・インテリゲンツィアに最大の影響を与えたニーチェとゲーテの関係について考察することにしたい。ニーチェはロシア象徴主義の最初期から靈感源だったと思われる。メレシュコフスキーの1892年の詩作には既にニーチェの影響が見られるし⁵⁵、主にニーチェのモチーフから成るメレシュコフスキーの1891-5年間の詩作が、ブリューソフの象徴主義詩人としての形成に寄与したと言われている⁵⁶。ニーチェは、ロシア象徴主義新世代においては、ソロヴィヨフの思想に先立って普及し、絡まりあって補完的相乗的に受容されたと思われる⁵⁷。ニーチェは次のような文脈でゲーテの『ファウスト』に言及している。

われわれの生きる近代世界は、最高の認識力をそなえて科学のために働く理論的人間、ソクラテスを理想としている文化、アレクサンドリア的文化に囚われている。その文化の中には自分が無制限だと妄想する楽天主義が隠れている。そしてその社会が熟した結果、すべての人が地上の幸福を入手できるという信仰、そういう普遍的な知識文明が可能であるという信仰が、現世の幸福を求める猛烈な欲望に変わり、社会自体が揺れ出すことになるのも当然である。また、この文化が長期存続するには奴隷階級を必要とする。だが、現代の社会は、その楽天主義的存在観のために、そういう階級の必然性を否定している。従って、「人間の尊厳」とか「労働の尊厳」などという類の気休めの美しい合言葉の効果がつきてしまうと、しだいに戦慄すべき破滅にむかって進んでいくことになる。野蛮な奴隷階級は、自分たちのあり方と不当と見ることを学び、自分たちのためだけでなく、あらゆる世代のために復讐をたくらむようになるからだ。この危機に立ち向かうために、宗教に頼る者は既にだれもない。あらゆる宗教の必然的前提である神話は既に機能不全に陥っており、楽天主義的精神が宗教の領域においても支配権を握ってしまったからだ。近代人は、この文化が孕む禍に気づき怯え始めており、危険を回避しようと無駄な努力を試みている。他方、大局に目をつける偉人達は、科学そのものを逆手にとり、認識一般の限界と制約を示し、そのことにより普遍的目的に対する科学の要求を、かなり昔に決定的に否定することができていた。論理の本質に隠されているものであると同時に、我々の文化の基底でもある楽天主義に対する困難な勝利はカントとショーペンハウアーの非凡な勇気と知恵による。楽天主義は、その「永遠の真理」なるものに依拠して、世界の謎も一切認識し究明することができる信じ、空間・時間・因果律を、普遍的な完全に無制約的な法則としてきた。それがカントにより、それらの法則は、現象を事物のもっとも内部の本質のかわりにおくにすぎないこと、本質の認識を不可能にするだけであること、ショーペンハウアーが言う（『意志と表象としての世界』第一編 498頁）⁵⁸、夢見ているひとをさらに深く眠り込ませることにしか役立たない旨が暴露された。その代わりになる悲劇的文化の目

*55 П а й м а н. И с т о р и я р у с с к о г о с и м в о л и з м а. С.37-8.

*56 П а й м а н. И с т о р и я р у с с к о г о с и м в о л и з м а. С.76.

*57 例えばブロークの場合 П а й м а н. И с т о р и я р у с с к о г о с и м в о л и з м а. С. 200.を参照。

*58 ニーチェ著 秋山英夫訳 『悲劇の誕生』 岩波文庫 1966年 169頁訳注：第一編の付録「カント哲学批判」。

印として、科学にかわり知恵が最高の目標にすえられる。この知恵は枝葉末節に走る科学には欺かれず、世界の全体像に不動の眼差しを向け、その眼差しに映し出される永遠の苦悩を自分自身の苦悩として共感的愛情でうけとめようとする。このような不敵なまなざし、怪物のただ中に踊りこむこのような英雄的性行を持って生長してくる世代を思い描くとき、これら竜退治の者らの大胆な歩み、彼らが完全で充実したもののなかで「決然と生きる」ために、楽天主義のあらゆる弱々しいに教義に背をむけるときの誇りにみちた果敢さを想像するとき、このような文化の悲劇的人間が、厳粛と恐怖に向かって「自分を鍛えるにあたって、一つの新しい芸術を、形而上学的慰めの芸術を、悲劇を、自分にふさわしいヘレナとして渴望し、ファウストとともにこうさげばざるを得ないのはやむをえないことではなかろうか？」

さて俺が、あこがれの強引きわまる力で、
あの無比の姿を生に引きいれてならぬはずがあるろうか？⁵⁹

つまり、ニーチェの悲劇とは、それまで依拠してきた既存の文化に大胆に勇敢に背を向ける恐怖に対して自分を鍛える悲劇的人間が渴望する芸術、悲劇的人間にふさわしい形而上学的慰め、ファウストが渴望するヘレナにほかならない。そして、ファウストは悲劇的人間の比喩になっている。

『悲劇の誕生』ではゲーテの名前が色々な文脈で言及され、またショーペンハウアーの思想が検討されている。ロシア象徴主義者に最も読まれたテキストであるニーチェを通して、彼らがゲーテやショーペンハウアーを理解した可能性が考えられよう。

ここで考えるべきなのは、当時のロシアとドイツの社会状況の違いである。『悲劇の誕生』(1872)が出版された当時のニーチェが批判する近代世界は、帝国主義時代に突入する直前の資本主義全盛の爛熟したドイツ統一後の近代市民社会である。一方、象徴主義新世代の20世紀初頭のロシアは、ナロードニキ運動が失敗に終わり挫折感がインテリゲンツィア間に蔓延して、反動専制政治が強まる一方、急速な工業化政策が進められ、帝国主義時代のただ中に資本主義化が加速し、従来の社会秩序が軋みはじめていた。このような異なる社会状況もと、ロシアのシンボリストたちはいかにニーチェを理解したのかをここで推測する必要がある。ニーチェは認識するソクラテスをデカダンと言う⁶⁰。そのデカダンスな現実が陥った危機に際し、認識する科学ではない全く新しい文化によって、大胆に勇気をもって、現実世界全体をありのままに現実と受けとめ、愛し、現実世界と共に苦悩する英雄的行為が悲劇的人間の行為である。西欧社会の危機とは異なるが、デカダンスな時代を生きていた新世代のロシア象徴主義者たちが、西欧文明を築いた科学ではない全く新しい知恵によって、現実を変革しようとするニーチェに惹かれたのは無理のないことと想像される。

上記のブリューソフや V.イワーノフら新世代のロシア象徴主義は、科学や啓蒙では

*59 同書、166-170 頁

*60 ニーチェ著 手塚富雄訳 『この人を見よ』 岩波文庫 1969年 96 頁

なく、芸術という人間の最大の力をもって、現実の生からアイデアに達しアイデアを操作して現実をうち破り現実世界を変容させることを企図した。ニーチェもロシア象徴主義新世代も、現実から目を逸らさず生と関わり、既存の宗教には頼らず、俗悪な現実世界を変革することを考えた。そして、両者ともに、ゲーテのファウストを現実を変革するために行動する者として言及している。つまり、ニーチェの描くゲーテのファウストに、新世代のロシア象徴主義者たちは、彼らが言う所の「巫術師」を見ていたと想像されるのである。

ここで改めて、第一節で得た、クズネツォフの《青い噴水》の靈感源がゲーテの『ファウスト』ではないかという仮説を検討したい。ブリューソフの『神秘の鍵』が発表された1904年に、クズネツォフは「母の愛」作品群を制作し始め、翌年の1905年に多数制作を行っている。また、1905年には産婦人科で実習しており、クズネツォフの「母」に対する関心の高さが推測される。ブリューソフの「神秘の鍵」は、おそらくファウストがヘレナを得るために「母たちの国」へ赴くときに持っていった鍵から着想されたと思われる。この鍵のことを V.イワーノフも上述したように「魔法の鍵」と言及していたということからも、『ファウスト』の「母たちの国」は、新世代の象徴主義者たちには馴染みであったと考えられる。それでは、『ファウスト』の「母たちの国」は、ロシア象徴主義新世代の間で、どのような意味を持っていたのだろうか。また、その典拠は何だったのだろうか。

筆者は、ニーチェの『悲劇の誕生』によって、新世代の象徴主義者たちは「母たちの国」についての共通理解を得たのではないかと推測する。以下はその部分の抜粋である。

われわれは、あの戦いのまっただなかに踊りこむに先立って、まずこれまでに得た認識で武装をととのえることにしよう。どのような芸術作品にもただ一つの原理がその生命の泉としてあるにちがいないと見て、もろもろの芸術をこのただ一つの原理から導き出そうと務めているすべての人たちとは反対に、私の目はギリシア人のあの二柱の芸術神、アポロとディオニュソスにむけられており、そのもっとも深い本質からいっても、その最高の目標からいっても違っている二つの芸術世界が、この二柱の神のうちに生き生きと具体的に代表せられていると見るのである。アポロは個体化の原理の浄化する精霊として私の前に立っている。仮象における救済は、この精霊によってのみ、真に達成されるのである。これに対して、ディオニュソスの神秘的な歓呼の叫びのもとでは、個体化の呪縛は破られ、「存在の母たち」(下線-福間)への道、事物の一番奥の核心に至る道が開かれるのだ。アポロ的芸術としての造形芸術とディオニュソス的芸術としての音楽のあいだに、大きく口をひらいているこの巨大な対立に気づいたひとは、大思想家のなかで、ただひとりしかない。彼はギリシアの神々のもつ象徴的表現というあの手引きさえなしに、音楽にあらゆる他の芸術とは違った性格と起源とを認めたのである。音楽は、他の全ての芸術のように現象の模写ではなくて、直接に意志そのものの模写であり、したがって世界のすべての形而下的なものに対しては形而上的なものを、すべての現象に対しては物それ自体を表現するからである、と彼は言っている。(ショーペンハウアー『意志と表象としての世界』第一編 310)

ページ)⁶¹ これはあらゆる美学のもっとも重要な認識であり、かなりまじめな意味で、美学はこの認識とともに始めて始まるのである。リヒャルト・ワーグナーもこの認識に太鼓判をおして、それが永遠の真理であることを保証している。……私は、あのとてつもない対立を見破ってからというものは、なんとしてもギリシア悲劇の本質に迫り、そのこといよってギリシアの魂のもっとも深い啓示に触れてみたいという、やむにやまれぬ思いをいだくようになった。というのは、いまはじめて私は、われわれの俗流美学のむなしいきまり文句の域を脱して、悲劇の根本問題をありありと私の心に思い描ける魔法を手にいれたと思ったからである⁶²。

ここでゲーテの「母たち」は「存在の母たち」と呼ばれている。ニーチェ曰く、そこへ至る道は「事物の一番奥の核心に至る道」であり、その道を開くのが「ディオニュソスの芸術」なのである。このことは「美学のもっとも重要な認識」であり、「ギリシア悲劇の本質」だと言われているのである。「母たちの国」は、別な箇所でも次のように言及される。

ところで他ならぬこの自然はディオニュソスの芸術とその悲劇による象徴的表現において、いつわらない真実の声でわれわれにこう語りかけてくるのだ。「あなたたちは私に見習うがいいのだ！現象のたえまない移りかわりの中にも、永遠に創造し、永遠に生存へ強制し、この現象の移りかわりに永遠に満足している根源の母である私に！」⁶³

この部分の「永遠に創造する根源の母」は、上述した V.イワーノフの論文の中の呼びかけ、「創造の母の継承者よ、宇宙の変容を声高く呼ばわれ！」を想起させる。その一節は、ソロヴィヨフが芸術家に課した課題とされ、芸術家を創造の母の継承者とし、芸術家に向かって呼びかけられたものであった。

ここで、ニーチェの言う「ディオニュソス」と「悲劇」とは何かを述べる必要があろう。ニーチェはアポロ的とディオニュソス的という対立概念を述べながらも、比重はディオニュソスに置く。ニーチェは、ギリシア悲劇がその最も古い形態ではディオニュソスの苦悩だけを対象にしていたこと、ディオニュソスは、かなり長い時期を通じて、舞台にあらわれる唯一の主人公だったと述べる。そして、それをプラトンの述語を使って次のように言う。「ディオニュソスこそ真に実在する唯一のもので、それが戦う英雄の仮面をつけ、いわば個々の意志の網にひっかかって、多数の人物となって現象するのである」⁶⁴。深遠なギリシャ人は世界史の恐ろしい破壊活動と自然の残虐性のただ中に眼差しを注いだ結果、仏陀的な意志の否定に憧れる危険に晒されていた。その危険から彼らを救ったのが芸

*61 ニーチェ 『悲劇の誕生』上掲書、149 頁訳注：第三卷五十二章

*62 同書、148-9 頁

*63 同所、156 頁

*64 同書、100-1 頁

術、または悲劇である。事物の根底にある生命が、現象のあらゆる変化にもかかわらず、破壊しがたいほど強力であり快感に満ちみちているという形而上学的慰めを、ギリシャ悲劇は彼らに与えた。サチュロス合唱団はその具象化である⁶⁵。悲劇はディオニュソス的であり、国家や社会、一般に人間と人間とのあいだに設けられている断層が後退し、自然の心にわれわれをつれもどす強力な一体感を創出する⁶⁶。ニーチェが描写するディオニュソス的なものの魔力のもとでの状態は、まるで再び到来した黄金時代そのものである。敵対していた人間と自然が和解するだけでなく、「今や、宇宙調和の復員に接して、すべての人はめいめい、その隣人と結び合い、和解し、とけあつてると感じるばかりでなく、……ただ一体とを感じるのである。……人間はより高い共同体の一員であることを表明する……全自然の芸術力は、ここに陶酔の戦慄のもとに啓示され、根元的一者に最高の歓喜の満足を与えるのである。」人間は高められ神のごとくなる。そこでは、最も高価な大理石、人間が彫刻され、それを彫るのはディオニュソス的宇宙芸術家だとされる⁶⁷。

このニーチェに対するアプローチの仕方は、新世代のロシア象徴主義独特のものではないかと思われる。というものの、ニーチェのテキストは、新世代になって初めて発見されたわけではないからである。例えば、象徴主義旧世代である『芸術世界』誌も、そのマニフェストとされるディアギレフの論文「複雑な問題」で、ニーチェの『ツァラストラはかく語りき』を用いてその芸術観を展開しているが、神秘主義的、プラトン主義的なアプローチではない。「複雑な問題」は、創刊号の冒頭に掲げられ、第2号にわたり掲載された。その中でディアギレフは、「我々は何よりも美を渴望する世代である。そして美は、善の中にも悪の中にも、至るところに見いだされる」と述べ、唯美主義を唱導した。『ツァラストラ』は、孤高に歩む否定の精神として、「個人主義」という視点で言及されている⁶⁸。ニーチェは美という言葉を用いなかったが、善と悪の間に優劣をつけないこと、既存の思想の否定という点を、ディアギレフがニーチェに負っていることが分かる。そして、ディアギレフは論文の大部分を当てて、膨大な数の芸術家や美学者の名前を列挙しながら、既存の芸術である移動派リアリズムの功利主義、実証主義とアカデミズムを攻撃し、アカデミックではない画家たち—ピアズレー、ギュスターヴ・モロー、ピュヴィス・ドシャヴァンヌ、ベックリン、フェリシアン・ロップス等—が既存芸術では描けない精神的なものを描き、西欧で高い評価を得ていることを述べ読者を啓蒙している⁶⁹。

ここでディアギレフが唱える『芸術世界』の唯美的象徴主義は、現実の変革への志向が全く見られず、その点においてニーチェについての理解も新世代の象徴主義とは異なっ

*65 同書、76-7頁

*66 同書、76-7頁

*67 同書、35-6頁

*68. Diaghilev, S., "Slozhnye voprosu; Nash mnimyi upadok," *Mir Iskusstva* I No.1-2, 1898, pp.1-11.; "Vechnaia bor'ba," *Mir Iskusstva* I No.1-2, 1898, pp.12-16.; "Poiski krasoty," *Mir Iskusstva* no.3-4, 1899, pp.37-49.; "Osnovy khudozhestvennoi otsenki," *Mir Iskusstva* I no.3-4, 1899, pp.50-61. (Kennedy, *op.cit.*, pp.63-4.)

*69 *ibid.*, pp.65-92

ている。

しかし、翌 1899 年の『芸術世界』には、既に新世代の象徴主義思想の萌しが見られる論文が掲載されている。V.I.グルツェフによる「イデアリストとリアリスト」は、芸術家は自分の経験――「事実の意味と靈魂を明らかにし、それを解釈し、両者の互いの繋がりが見えるようにアレンジする」――を総合しなければならないとした。そして、論文の最後は、ゲーテの「すべて無常のものは／ただ象徴にすぎず」という一節でしめくくられているのである。『芸術世界』を研究したケネディ氏によると、グルツェフの論文は、「ゲーテのような、過去の偉大な芸術家たちの哲学的息吹の中にあるリアリストたちの文学精神を批判した」ものであった。氏によると、この論文は「V.ソロヴィヨフやアルベール・オーリエ、シャルル・モリス、そしてモーリス・ドニのそれであるような、典型的な世紀転回期のイデアリズム」に貫かれている。氏が注目しているのは、『芸術世界』が、自然と画家の魂とが芸術において統一されるという同時代のフランス象徴主義の思想を、ロシアにもたらしたことである。フランス象徴主義芸術の影響は、筆者のこれからの研究課題であるが、フランス象徴主義には、ソロヴィヨフのような現実変革の思想を見いだすことはできないと思われる。筆者はこの論文に、むしろ、プラトン主義的神秘思想の復活と象徴主義者としてのゲーテ復活を認める。先述したメレシュコフスキーの『ゲーテ』が、この論文の2年前に出版されていることも想起される。

ブロークがソロヴィヨフを崇拝したのは、彼の現実の否定と現実の和解という概念が、「ソフィヤ」という女性の形象を通し、常に社会の変革を暗示していたからであった⁷⁰。ブロークは、おそらくまずニーチェを読んでおり、次にプラトンを読んでから、ソロヴィヨフを読んでいる⁷¹。先述したが、ブロークにソロヴィヨフが与えた最も主要な影響とは、プラトンの「偉大な世界」を開示したことであった⁷²。つまり、世紀転回期のロシアにおいて、19 世紀最末期にニーチェを通してゲーテの象徴主義思想が復活し、20 世紀の最初頭にそれにソロヴィヨフの思想が影響して、現実変革を志向するロシア象徴主義新世代の思想が誕生したと考えられるのである。

象徴主義新世代文化の中心にいたクズネツォフは、当然、その思想を共有していたであろう。そして、その思想が、現実変革者としての巫術師のモデルとするゲーテの『ファウスト』を靈感源にし、「物事の本質に至る唯一の道」であり、ディオニュソス的芸術の本質、悲劇である「母たちの国」を形象化したのではないだろうか。

*70Reeve, F.D., *Aleksandr Blok between image and idea*, (N.Y., London: Columbia UP, 1962), p.21

*71 1899 年 12 月 3 日にブロークはプラトンと出会い、1900 - 1 年の冬、法学の講義に出席し、そこで初めて「プラトンの愛」の理解を知った。その後、1901 年の復活祭に母親からソロヴィヨフの詩集を贈られて、ブロークはソロヴィヨフの思想を知ることになった。
Пайман. История русского символизма. С.199-200.

*72 Пайман. История русского символизма. С.221

第三節 ヴルーベリの《ファウスト》

『ファウスト』は、19世紀末のロシア美術において、既に作品化されている。1896年に、ヴルーベリは、《ファウスト》(図 21)の大きなパネルの連作を制作した^{*73}。ヴルーベリのパネルは、中世のステンドグラスなどを図像源にして、ナラティブに物語を語っている^{*74}。

絶望した学者であり錬金術師であるファウストは、「おれの胸には、ああ、二つの魂が住んでいて、それが互いに、離れたがっている。一方のやつは逞しい愛欲に燃え、絡みつく官能をもって現世に執着する。他のものは無理にも塵の世を離れて、崇高な先人の霊界へ昇ってゆく。」^{*75}、と苦しむ人間である。前者の魂は悪魔と契約をし、清純なマルガリータを妊娠させ、彼女の母親と兄の命を奪い、赤ん坊殺しの罪で彼女を死刑に追い込んだ。後者は、刻苦勉励し、あらゆる学問を研究し、錬金術まで習得して、世界を統べているものを認識したいと渴望する魂である。つまりファウストは、個人の内面において、対立を超越し完全な実在になろうと渴望する人間だといえる。ファウストは死んだ後、魂の修行をし、前者をふるい落とし、「永遠の愛」であるマルガリータにとりなしてもらい、最後に「永遠の女性性」である聖母マリアに魂を天国まで引き上げてもらう。しかしファウストのこの遍歴は、そもそも神と悪魔の話し合いと合意のあとに始まっている。エリアーデによると、ゲーテのメフィストフェレスは、神ではなく生に対して対立し、無活動と死を課そうとする。同時に彼は、逆説的に生を鼓舞し、善と戦うが最後には善を成し遂げる、神の協力者でもある^{*76}。このメフィストフェレスと神による、反対の一致という普遍的な問題に、ゲーテは生涯取り組んだという^{*77}。この作品の翌年に、メレシュコフスキーの『ゲーテ』(1897)が書かれている。

ヴルーベリによる『ファウスト』シリーズの一枚の三連パネルを見ると、左のパネルに描かれたメフィストフェレスと学生が活動的な様子であるのに対し、右側のパネルにはファウストが沈思し佇んでいる。そして真ん中のパネルでは、マルガリータが、両者を分かち、且つ、つないで、真っ直ぐこちらを向いて立っている。この構図から、ヴルーベリは対立物の統一という役割をマルガリータに与えていると思われる。マルガリータは、ファウストの魂を永遠の女性マリアにとりなし、その「永遠の愛」によって、彼の霊と肉を分離させ、天国まで引き上げさせたのである。『ファウスト』によると、魂と肉体を分かち天国に魂を救いあげることができるのは、「真実の愛」だけである。マルガリータは

*73 Коган, Д. Михайл Врубель. М., 1999. С.381.

*74 Неклюдова, М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца-начала века. М., 1991. С.214-5.

*75 ゲーテ作 相良守峯訳、『ファウスト』第一部、岩波文庫、1958年、79頁(1112～1117行)

*76 ミルチャ・エリアーデ、『悪魔と両性具有』、せりか書房、1973年、103-5頁

*77 同書、155-6頁

魂を救済する「永遠の愛」の持ち主なのである⁷⁸。ヴルーベリは、「永遠の愛」をもつ女性マルガリータに、統合と、救済の役割を期待したものと考えられる。

ヴルーベリの《ファウスト》の五枚のパネルのうちの三枚は、モスクワのモロゾフ邸のために制作された。この装飾パネルは、当時、モスクワの芸術家たちの中で話題を呼んだ。そして、若きクズネツォフもその作品から深い影響を受けたとされる⁷⁹。

*78 このマルガリータの頭部とボッティチェッリのフローラのそれとの類似が指摘されている。Неклюдова. Традиции и новаторство. С.218.

*79 三枚のパネルとは、《朝》、《正午》、《夜》(1896-7) Stupples, *op.cit.*, p.19.

第五章 《青い噴水》とゲーテ

第一節 『ファウスト』の「母たちの国」

本章では、《青い噴水》がゲーテの『ファウスト』の中の「母たちの国」を描いたものであるという第四章での結論を前提にして、ロシア象徴主義新世代の眼差しでゲーテのテキストを読み、先行研究とは異なるアプローチで《青い噴水》の図像解釈を行う。

メフィストフェレスがファウストに語って聞かせる「母たちの国」の描写は、《青い噴水》、そして「母の愛」作品群に完全に一致している。「美の原型」であるヘレナをこの世に現存させるためには、「母たちの国」に行き三本足の香炉をもって帰ってくるしかないと言われ、ファウストは聞かされ、「母たちの国」に行くことを決心する。

メ：実は高尚な秘密は打ち明けたくないんですが。寂しい所に女神達が神々しく座についている。その周りには場所もなければ、まして時間も無い。この女神については、語るさえ難儀なんだ。それは母たちなのです。

フ：(愕然とする) 母たちか。メ：ぞっとしましたか。フ：母たち、母たち、不思議な名前だなあ。¹

メフィストフェレスは続けて、「母たち」というのは人間が聞いたこともない女神であり、悪魔たちも口に出したくない名前だといひ、その住処へはどこまでも地の底を深く潜りこんでゆかねばならないと教える。道はなく、「人が通ったことのない道、通りようのない所」で「願って達せられたことのない、達しようのない所」であり、錠も門もない、寂寥と孤独にただ引き回されるだけの場所であること、「永遠に空虚な遙かな境」では何も見えず自分の足音もしないこと、腰をおろそうにも固いものもないことを教える。「母たちの国」は、メフィストフェレスにとってさえ、恐ろしい、行くのが憚られる場所なのである。

この場面では、悪魔というものが何かも明らかになる。「母たちの国」の不気味な様子を話すメフィストフェレスに向かい、ファウストはこう言う。「君は由来忠実な新入りの弟子を騙した秘教の導師の大先生のような説き方をするね。ただ逆なだけだ。君は私を空虚の中に追いやって、そこで私の術と力とを増進させようというのだ。(中略) 私は君のいう虚無の中に一切を見いだすつもりだ。」メフィストフェレスはそういう彼を褒めてやり、次のように言って鍵を渡す。「すでに造られているものから逃れて、解き放たれた形態の国へおいでなさい。もはや疾くに存在せぬものをお楽しみなさい。すると去来する雲のように組んず解れつする群に会うでしょう。そしたらこの鍵をふるってそれをお避けなさい。」そして一番深いどん底に「灼熱した三本足の香炉」があり、そこにその時の具合で立ったり座ったり歩いたりしている母たちの姿がぼんやり見えるはずだと教える。そ

*1 ゲーテ 『ファウスト』第二部 107-8頁、(6211-6216行)

ここでは、形を造ったり、形を変えたりして、永遠の意味の永遠の遊びが続いており、まわりにはあらゆる被造物の形態が漂っている。母たちの眼には物の影絵しか見えず、ファウストの姿は見えないのである。しかし、ずいぶん危険なので、勇気を出して、まっすぐに香炉のところへ進み、鍵でそれにさわるようにとメフィストフェレスは助言する。そして続けてファウストを励ます。「母たちの気付かぬ間に香炉を持って戻ってこられるんです。ひとたび香炉さえ持ってくれば、闇の国から、昔の英雄でも美人でも闇の国から呼び出すことができます。そしてあなたはこの仕事を敢えてなしとげた最初の人となるわけです。それで事は成った。しかもそれはあなたの功績だ。その後は魔術の操作によれば否応なしに、棚びく香炉の煙が神々に変じるのです」²。

この場面で、ファウストとメフィストフェレスの正体が明らかにされる。メフィストフェレスは秘教の大導師で、虚無の中に投げ込むという「逆」のやり方で弟子の巫術師の術と技を増進させる。ファウストは、「母たちの国」に行き帰ってくる偉業を成し遂げる最初の人間であり、第二のオルフェウスだとも言えよう。また、戻ってきてからは巫術の操作で香炉の煙を神々に変じさせることができる巫術師である。「鍵」を持ったファウストは、巫術を用い、理想の人間の男女であるパリスとヘレナを「母たちの国」から呼び出した。そして、この世に顕現したヘレナを見て、ファウストはこう述べる。

心の奥ふかくに、／美の泉が豊かに注がれてきたのを感じるのか。／おれの剣呑な旅は世にも有難い獲物を齎してくれた。／これまで世界はなんと詰まらぬ、性の知れぬものであったろう。／ところがおれが司祭になって以来はどうであるか。／世界は初めて好ましい、根底のある、永続するものとなった。／もしおれがお前を捨てて逆戻りするようなことがあったら、／もうおれの生きて呼吸する力が消え失せてもよい³。

ヘレナの顕現によって、ファウストにとって世界が意味あるものへと一変した瞬間である。ヘレナは「至高の美」であることが、「古典的ワルプルギスの夜」のペネイオス河で、アルゴ船の若者達や英雄たちを育てた偉大なヒーロンの背に乗せてもらったときに言われる。ファウストは英雄たちの中で誰が一番優れていたか尋ねる。ヒーロンは男ではアルゴ船の若者たちを挙げるが、女に関しては、外側の美しさは形骸に墮すものであり、美として認められるのは、生を楽しむ所に生まれる者だとしてヘレナを挙げる。その後続く両者の会話で、ヘレナが歳月に縛られない神話の女であることが言われる。そして、「実に神々にも劣らぬ不滅な人の姿」を憧れの力で甦らせようとファウストは固く決意する。⁴ この場面で、ヘレナは「生」と結びついた「永遠の美」、「最高の女性」とされているのである。疾駆し続けるヒーロンは「生」そのものであろう。ヘレナを見てしまったファウストは、次のように述べる。

*2 ゲーテ 『ファウスト』第二部 107-113 頁、(6211 - 6306 行)

*3 ゲーテ 『ファウスト』第二部 127-8 頁 (6497 - 6494 行)

*4 ゲーテ 『ファウスト』第二部 187-192 頁 (7363 - 7445 行)

おれがこの場に安閑としているというのか。／この鍵がおれの手の中にあるではないか。／これはおれを導いて、寂寥の境の恐怖や波浪を凌いで、／この堅固な岸边へつれてきてくれたのだ。／ここにおれの足場がある。ここには諸々の現実がある。／ここからならば精神が幽霊どもとたたかい、／霊肉一如の大世界を打ち建てることができる⁵。

このファウストは、ヴルーベリが描いた、肉に縛られる一方で霊界に憧れる魂の分裂に苦しむだけのファウストではもはやない。「母たちの国」から帰還したファウストはヘレナの顕現で真に再生し、諸々の現実を自分の足場にして闘い、現実に働きかけ、「霊肉一如の大世界を打ち建てる」決心をするのである。また、上記の引用部から、彼の決心の拠り所になるのが「鍵」であることが分かる。再生したファウストは、ソロヴィヨフとV. イワーノフの言う巫術師、即ち未来の芸術家、現実的シンボリストである。そして、ブリューソフが言う、青い牢屋から永遠の自由へと人類に扉をついに開け放つ芸術家なのである。

そして、《青い噴水》の中の少女に花冠を授けている二人の女性こそが「母たち」だと筆者は考える。これまで解明されなかったクズネツォフの「母の愛」作品群の複数の似たような女性たちも「母たち」であろう。二人の母たちの傍らの子供像は、従って、「形をつくったり、形を変えたり」する形をもたぬ形の生きものであろう。ヴォリューム表現が皆無であること、臙気な青色の世界に全てが霞み、空間も光も、ものの位置関係も描かれていないのは、そこが「母たちの国」だからなのである。そう考えると、柳は、上野氏の言うように受胎の象徴ではなく、ここでは聖人達のシンボルであり、「母たち」を象徴していると見なすべきであろう⁶。先述した通り、先行研究は「母の愛」作品群の題から、「母の愛」が主題だろうと推測してはいたが、母親像がどこに描かれているか全く特定し得てなかった。また、「母の愛」作品群の主要モチーフである、この不思議な格好をした複数の女性像について、先行研究は全く何の指摘も行い得てこなかった。西欧美術の母子像では、常に母は一人で描かれるものだからである。しかし、『ファウスト』の「母たちの国」には、存在の母たちが複数おり、しかもぼんやりとしか見えない。そこには、生命の素になるあらゆるスキーム、つまり被造物の原型が充満しており、太古の昔から未来まで永劫にこの世の被造物が創られ続ける。ニーチェはディオニュソスの悲劇の究極の本質は「母たちの国」だと述べた。ディオニュソス芸術の結果が現実世界への黄金時代の招来だとしたら、それもこの世の全ての現象のうつりかわりを創造し、永遠に生存へ強制する「母たちの国」から生じるのである。

このような「母たちの国」から帰還し、生まれ変わって「鍵」を持つ巫術師詩人とな

*5 ゲーテ 『ファウスト』第二部 133頁 (6549 - 6555行)

*6 D'Ancona, *op.cit.*, p.409 上野氏は柳が不妊を象徴することから転じて「受胎」を象徴する述べているが、D'Anconaにはそのような解釈の記載は無い。先行図像例がない限り、そのような解釈は難しいと思われる。

ったファウストは、一度見たヘレナを得たいと切望し、「古典的ワルギルプスの夜」、ヘレナと金羊毛を求めたアルゴナウタイを教育したヒーロンに導かれてペネイオス河を渡ってマントーの宮殿に至り、マントーからオルフェウスがかつて通った冥界への道へ導かれて消える。ここで、ファウストは「母たちの国」と冥界に、行って戻ってきた最初の人間になった。オルフェウスもできなかった偉業に彼は成功し、望みを果たしたオルフェウスになったと考えられる。次の第三幕では、ファウストはヘレナとこの世で結ばれるからである。その後の第三幕は、突然、舞台や設定が全く変わっている。ファウストはスパルタの北の谷山に城を築いて主になっており、夫メネラス王の許から逃げて来たヘレナを迎え結ばれる。次に場面は一変し、岩窟、閉ざされた園亭、断崖がある蔭の多い森、アルカディアになる。そこにファウストとヘレナは匿われており、子供オイフォーリオンが生まれている。ヘレナは言う。「人間らしく幸福にするために／愛は気高い二人を寄り添わせます。／でも神のような歓びを与えるためには／愛は貴重な三人組をつくるのです」⁷。ファウストとヘレナ二人の結びつきは地上に於ける最高の人間の愛の形である。パイロン卿の投影であるオイフォーリオンは、地面から離れたたいという激しい衝動に駆られ、戦争に憧れ、死は天命だと言い、イカルスのように高いところから空中へ飛んで死ぬ。そして、オイフォーリオンと共にヘレナも冥界へと帰ってしまう。残されたヘレナの衣装は解けて雲になりファウストを包んで空高く持ち上げ、彼と共に飛び去る⁸。ファウストとヘレナの合一はこうして終わる。⁹その後で、メフィストフェレスは、既に限りなく広い範囲で「世のもろもろの国とその栄華とを見渡したファウストの次の望みを当てようとする。ファウストは言う。「この地球にはまだ、／偉大な仕事をなすべき余地がある。驚嘆すべきことが成されなければならぬ。／私はひたむきに努力をすべき力を感じる。」するとメフィストフェレスはファウストに、「なるほど、あなたは女英雄（訳注－古代の英雄主義の世界の人ヘーレナのこと。）の所からきたんですね」と言う。ファウストは大規模な灌漑事業に着手する。彼にとって、海の波は何も生産しない、「抑制を知らぬ四大の無目的な力」なのである。結局、ファウストは海の埋め立て事業に失敗し盲になり死ぬが、死ぬ間際にこう述べる。

知恵の最後の結論はこういうことになる、／自由も生活も、日毎にこれを闘い取ってこそ、／これを享受するに価する人間といえるのだ、と。／従って、ここでは子供も大人も老人も、／危険にとりまかれながら、有為な年月を送るのだ。／おれもその

*7 ゲーテ 『ファウスト』第二部 338頁 (9699 - 9702 行)

*8 ゲーテ 『ファウスト』第二部 330-355頁 (9574 - 9954 行)

*9 ハルトラウプも次のように解釈している。「ヘーレナの夫たることを目指すファウストの大いなる変身は実現された。」「それはいわば死でありかつ同時に復活なのだ。」「…雲が高山に彼を降ろすと、既にしばしば新しい生活を始めたことがある高山のなかでファウストは我に帰る。彼の変貌の新たな局面が再び開かれるのだ。」ハルトラウプ著 太久保健治訳「錬金術としてのゲーテ」、『パイディア』vol.10、竹内書店、1971年、88頁 [G.F.Hartlaub, Goethe als Alchemist. in *Euphorion* 48, 1954. の抜粋]

ような群衆をながめ、／自由な土地に自由な民と共に住みたい。／そうになったら、瞬間に向ってこう呼びかけてもよかろう、／留まれ、お前はいかにも美しいと。／この世におけるおれの生涯の痕跡は、／幾千代を経ても滅びはずまい。---／このような高い幸福を予感しながら、／おれはいま最高の瞬間を味わうのだ¹⁰。

「永遠の女性」ヘレナと地上で邂逅してから、悪魔と契約したほどこの世の生に絶望していたファウストが、不安と絶望を感じてしまうほどの巨大な力に対して、共同社会を夢見、自由な民と土地に住むことを願い、死ぬまで果敢に挑戦し続ける人間になったのである。このファウスト像こそ、ロシア・シンボリスト新世代が掲げた神秘の鍵をもち現実を変革し永遠への扉を開ける詩人像である。そして、そのような詩人に生まれ変わるには、詩人は「母たちの国」に行き、「母たちの国」からこの世に呼び出したヘレナとの地上の愛を経なければならぬのである。

「永遠の女性」という言葉を本来のソロヴィヨフ的意味ではなく、ファウストが永遠に結ばれる相手であり、その救済に最も関わる女性とするなら、ヴルーベリの《ファウスト》ではそれはマルガリータであった。つまり、ヴルーベリは、ファウストが救済され天へ引き上げるのことを重視していた。それに対し、《青い噴水》の場合には、ヘレナが「永遠の女性」に当たるであろう。というのも、ファウストはヘレナを得ることによって、現実の生の意味を知り、ファウストは「母たちの国」に行き巫術師となるからである。

ヘレナとファウストの愛の生活の場は、かつてあった理想郷アルカディアである。ここでの二人の愛は、イデー界における愛の反映とも考えられる。ソロヴィヨフの「地上での愛」とは、御子柴氏によると、人間の命をこの世で永遠の存在にするものである。本当に愛し合っている二人は互いを永遠の存在として見、本物の理想を相手に見ている。それは決して夢ではないが、人間の無力さで儚く過ぎ去るものでもある。その理想を現実のものとするには、男女の性の区別、肉と精神の分離をなくさなければならない。つまり、神と人との分裂がなくなったときに、その理想は現実のものとなるとソロヴィヨフは考えた。¹¹ この分裂が無くなった状態を、ニーチェのディオニュソス的状態を通じて考えてみると、上記の「知恵の最後の結論」、ファウストの憧れる世界であり、ニーチェの言う「悲劇の再来」である。即ち、未来に全く希望の無い、荒廃し衰弱しきった現代文化に、ディオニュソスの魔力、つまり悲劇が触れるとその姿は一変する。

一陣の突風は、あらゆる老衰したもの・朽ちはたしたもの・破れたもの・しなびたものを引っつかみ、渦をまきながら赤い砂塵の蜘蛛のなかにつつんで、禿鷹のように大空たかくはこび去ってしまうのだ。茫然としてわれわれの目は消えうせたものを追いもとめる。なぜなら、われわれの目にうつるものは、まるで谷底から金色の光の面にうかびあがってきたもののように見えるではないか！充実して青々としており、あふ

*10 ゲーテ 『ファウスト』第二部 462-3頁 (11574-11586行)

*11 参照 V.ソロヴィヨフ著 御子柴道夫訳 『愛の意味；ドストエフスキ論』 東宣出版 1970年

れるばかりに生き生きとしており、あこがれにみちて無限であるではないか！生と苦と快のこの過剰のただなかに、悲劇の女神は崇高な恍惚にひたりながら座っている。彼女は、はるかな哀愁の歌に耳をかたむける---歌は存在の母たち（下線―福間）のことを語っている。その名は、妄想・意志・悲嘆というのだ。---おお、友らよ、私とともにディオニュソスの生命を、そして悲劇の再生を信じたまえ！ソクラテス的人間の時代は去ったのだ。常春藤^{きずな}をもって君たちの頭を飾り、デュルソスの杖を手にとりたまえ！虎や豹が甘えるように君たちの足もとに来てうずくまっても、驚いてはならない！今はただ、完全として悲劇的人間となれ！君たちは救済されねばならないからだ。君たちはディオニュソス祭の行列にしたがって、インドからギリシア¹²へ行くべきだ。激烈な戦いの用意をせよ。だが、君たちの神の奇跡を信じるのだ！¹³

上記の描写は、ソロヴィヨフの「ソフィヤ」論とまさに重なる。1905年という、最も暗黒に感じられたとき、象徴主義新世代のインテリゲンツィアたちの間で、ソフィヤ待望の気運は最高潮だったであろう。そしてそのソフィヤがもたらす世界、ディオニュソス的芸術がもたらす世界は、「母たちの国」で創られるのである。「母たちの国」は、俗悪な現実の世界をすべて素に戻し、そして母たちは永遠の創造によって、新たな世界という「現象」を現実の世界に存在せしめる。クズネツォフの《青い噴水》、「母の愛」作品群は、まさにこの「母たちの国」の表象であり、常に複数で描かれる女性像は「母たち」であると思われるのである。

*12 ニーチェ『悲劇の誕生』 上掲書訳注：インドの寂滅為楽型の弱さのペシミズムからギリシアのディオニュソス的強さのペシミズムへ。

*13 ニーチェ『悲劇の誕生』 上掲書 188-190頁

第二節 花冠の授与と詩人の誕生

ヴェールを被った二人の女性が「母たち」であるなら、花冠をまさに授けられようとしている中央の少女のような形象は、地上に呼び出される直前のヘレナなのだろうか。中央の人物像を特定するには、まさにそれが頂こうとしている花冠の意味について再考察する必要がある。花冠については、先述したが、かつて、1905年のS.グラゴルによる第12回モスクワ芸術協会展の鋭い批評があった。グラゴルは、「クズネツォフの奇妙な作品を理解する手がかり」は同時に展示されていた、花輪と小さな頭部を刺繍した、クズネツォフの絹の刺繍の小品にあると記した¹⁴。しかし、これまで花冠を解釈した先行研究は全くないままである。そこで本節では、「花冠を授ける」図像源と靈感源となったテキストを特定し、花冠の意味を解釈したい。

「花冠を授ける」図像源として、「ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ」の挿絵を挙げたい(図22)。「ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ」は、ドメニコ派の僧、フランチェスコ・コロンナにより書かれ、四元素の生命力を中心にした新しい世界観を、万物を生み育てる母なるウェヌスによって象徴させた異教的内容の寓意小説である¹⁵。その挿図の木版の図像は、ヨーロッパの人文主義者の間に広く普及し、後世の人文主義者たちに大きな影響を与えた¹⁶。物語の結び部分は1467年に書かれており、15世紀末までに物語は完全に書き上げられたと考えられる。ヒュプネロトマキアとは三つのギリシャ語--- *hipnos* (眠り), *eros* (愛), *mache* (闘い)---から成っている。物語は、主人公ポリフィルスがポーリャの愛を得るための精神的闘争のエロティックな夢である。ポリフィルスという名前はポーリャの恋人という意味であると共に、多くの人の恋人という意味でもある。用いられた言語や内容は、16世紀の人々にとっても今日の我々にとっても、大変難解とされる。夢の中の、原罪が未だおかされていない異教の多神教的世界が物語の舞台となる。内容はI部とII部に別れている。英訳者によると、I部にはポリフィルスが巡礼するウェヌスの島、キューテラ島の記念碑、廃墟、庭園、宮殿、寺院などについてあらゆる描写がなされている。II部では、主人公の愛の困難に対する心理的な関心が主に書かれている。特にI部の建築物についての描写は、ヴィッラ・デステ、ヴェルサイユをはじめとする伊、仏の公式庭園に直接的影響を二百年にわたって与え、より広くは、伊、独、奥の王侯貴族ら支配者たちの錬金術工房や「驚異の部屋」に対し、そして世紀末のピアズレー、ワイルド、ユイスマンスらの作品に影響を与えた¹⁷。

クズネツォフたちが「ヒュプネロトマキア」を知っていた可能性は非常に高い。他の

*14 Sergei Glagol', 'Vystavka kartin moskovskogo Tovarishchestva khudozhnikov,' *Russkoe slovo*, 27 February 1905, p.5. (*ibid.*, p.55.)

*15 若桑みどり著 『薔薇のイコロジー』青土社 1983年、85-86頁

*16 若桑みどり著 『イメージを読む』筑摩書房 1993年 186頁

*17 Francesco Colonna, *Hyponerotomachia Poliphili The Strife of Love in a Dream*, Translated by Godwin Joscel, (N.Y.:Thames & Hudson, 1999), pp.vii—x v ii

《青薔薇》の図像も「ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ」が図像源と思われるものがある。《青い噴水》と同時期の作品サプーノフ《庭で。恋人達》(1900年代前半)(図23)に描かれた東屋は、「ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ」の図像にそっくりである(図24)。また、同時期の作品ウトキン《夢》(1905)(図25)に霞んで見えるバーゴラも「ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ」の図版中に見られるものである(図26)。前景左に横たわる女性像はルドンの《キュプクロス》が靈感源と思われる(図27)^{*18}。ステイキン《庭で》(1907)では、噴水、東屋が見え、愛し合う男女のペアに向かい、白馬に乗ったウェヌスが薔薇の花冠を授けに水の中を進んでいる(図28)^{*19}。この難解なテキストを見て気づくのは、話の美の神ウェヌスが、万物を生む大地母神的存在であることである。

ヒュプネロトマキアが図像源と思われる女性が冠を授ける行為は、《青い噴水》だけでなく、同時期の作品群の《噴水》(1905)(図29)、《母の愛》(1905)(図19)にも見いだすことができる。中央の女性が授ける冠は白い花の冠である。《母の愛》の場合は、月桂冠のように見える。《青い噴水》の花冠の白い小花を、筆者は拙稿「ロシア象徴主義における『永遠の女性』像」上掲書でクロッカスだと考えた。しかし、「ヒュプネロトマキア」が図像源だとすると、この花冠の花は、「ヒプネトロマキア」に出てくる白い小花ミルテである可能性が高い。テキストでは、ポーリャがポリフィルスに造ってやった花冠の花の種類は記されていないが^{*20}、図像源の挿図では噴水にかかるバーゴラに一面にミルテが茂っている。また、ミルテには花冠の象徴があるが、クロッカスにはそれがないことから、この花冠の花はミルテだと推測される。

テキストによれば、ここに描かれているのは、ポリフィルス、ウェヌスに従うニンフ達とポーリャである。ニンフ達一行は、ウェヌスの聖なる泉の前で、音楽を奏で、長い間輪になって春の踊りを踊り、美しい緑の野に座った。一方、ポリフィルスはポーリャとキスを交わし、愛の官能的衝動に捕らわれた。そこで音楽を奏でていたニンフ達は楽器を置き、歌うのを止め沈黙する。一人のニンフが進み出て、高貴な生まれを思わせるポーリャの秀でた美しさや、知性、誠実さ、文学についての博識、知性や賢さを誉め讃え、一方で、卑しい情熱に捕らわれた恋人達が時に盲目で、甘いため息など見せかけの楽しみから成る虚構に生きていと暗に軽蔑を示す。そして、彼女たちの無為の楽しみを妨げないようポ

*18

ルドンはロシア象徴主義者たちによく知られていた。『天秤座』誌(1904)5号には、ブリューソフが、ルドンについて書いたエミール・ベルナルの記事を翻訳し、掲載している。Аврелий. Одилон Рэдон. // Весы. но.5. 1904. С.41-44.

Аврелийはブリューソフの筆名。L'Occident, No.5, maiに掲載されたものを引用。

*19 この薔薇の冠に関しては、ニーチェが『自己批評の試み』(1886)の中で言及した、ツァラストラの「バラの花輪の冠」が靈感源である可能性がある。ニーチェ 『悲劇の誕生』 上掲書 22頁

*20 Francesco Colonna, *op.cit.*, p.370. [z5']

ーリャに希望する²¹。つまり、ニンフは、卑しい官能に捕らわれかけているポーリャを諫めているのである。

図像では、前景中央に地面に腰を下ろし向かい合って座るポリフィルスと女性のペアがいる。女性の着物の裾ははだけて足が剥き出しになっており、男女の性的な結びつきを暗示している。しかし、ポリフィルスはペアの女性が差し出す花束の方ではなく、月桂冠を持ってやってくる、等身数が高い優美な女性の方を見上げている。ポリフィルスは、ミルテがこの場合象徴する性的欲望を伴う愛²²ではなく、月桂冠が象徴する、詩、詩と予言の才²³の方に引かれていると解釈できよう。

ミルテは一般的に結婚の象徴とされるのは、ミルテがウェヌスの花だからである²⁴。ラファエロの《スキピオの夢》(図 30)では、魅力的な女性がミルテを差し出している。海岸に生育するミルテは、ウェヌスが海から生まれた時に彼女の裸身を覆うのに用いられた。ここで留意すべきは、《青い噴水》ではミルテが花冠であることである。ウェヌスは、パリスの審判に臨んだとき、ミルテの花冠を被っていた。パリスは「母たちの国」からヘレナと共に呼び出されている。オウィディウスの『恋の技法』第三巻では、ウェヌスは、ヘレナをかつて貶めた詩人が後にはヘレナをより讃えたことに言及し、「りっぱな女を傷つけてはならない」と言って、オウィディウスにミルテの花冠から葉と実を授けている。ウェヌスのミルテの花冠から葉一枚と実を少し貰ったオウィディウスは、「これを受け取ると私は神助をもまた感得した。天はいっそう澄みわたって輝き、私の胸からは重苦しさが消え去ってしまった。[女神が私の頭に] 詩才を恵みたもうているあいだに、女たちよ、

*21 この挿図のテキストは次のような内容である。一人のニンフが一方、ポリフィルスはポーリャとキスを交わし、愛の官能的衝動に捕らわれた。そこで音楽を奏でていたニンフ達は楽器を置き、歌うのを止め沈黙した。一人のニンフが進み出てポーリャに向かって、ポーリャの美や知性を称賛し、仲間達の穏やかな楽しみを乱さないだろうと述べた。ポーリャは優美な物腰で仲間一人一人に挨拶を返し、元の場所に腰を下ろし、続くリサイタルに加わった。Franchesco Colonna, *op.cit.*, p.376-8. [z8,z9,z9',z10]

*22 D'Ancona, *op.cit.*, p.238.

*23 D'Ancona, *op.cit.*, p.201-2.

*24 D'Ancona, *op.cit.*, p.237-8

ここから教えを求めたまえ、(略)」と述べる²⁵。即ち、オウィディウスでは、ヘレナはウェヌスによって詩が讃め讃えるべき存在だとされる。一方、キリスト教シンボリズムでは、ミルテはウェヌスから転じて処女マリアの花でもある²⁶。ミルテの花冠は、ウェヌスとヘレナ、即ち天上における美と地上における美に関わり、同時に『恋の技』を説くオウィディウスがウェヌスから詩才を恵まれる瞬間に関わっている。従って、《青い噴水》のミルテの花冠を授ける行為とは、天上の美であるウェヌス、又は聖母マリアが、地上の美、又はヘレナを讃えた詩人に詩才を授ける象徴だと考えられる。従って、花冠を頂こうとしている中央の少女のような形象は、ヘレナではなく、ヘレナを讃えることによって、詩才を恵まれる詩人だと思われる。

以上の分析から、《青い噴水》は、地上の美であるヘレナを讃える詩人が、「母たちの国」から誕生する瞬間を描いていると解釈される。ヘレナを讃える詩人とは、まさにブリューソフが「神秘の鍵」の中で述べた、ファウストのような芸術家である。即ち、足場を常に現実の世界におき、そこから洞察をもって永遠に到達し、世界を変革する芸術家である。その詩人が誕生する瞬間なのである。

詩人の足場が現実の世界にあることを示すのが、127 × 131 cmのほぼ正方形をした特異な形のキャンバスである²⁷。神秘的錬金術記号では、ピュタゴラス学派の四元素の概念に関係して、四角形は世界や自然の象徴である。四辺は四元素と一致し、具体的な物質、我々の五感で感じ取られるものを四角形で象徴しているのである²⁸。幾何学と数の尊重はピュタゴラス派の思想の中心であった。それがあらゆる造形芸術の規範の書となったウィトルウィウスに受けつがれ、形態上のみならず倫理上の上位概念の伝承をつくったとされている。ウィトルウィウスは「建築の書」で正六面体を神殿建築の基礎、教育の基礎であると

*25 「その昔テラプネ生まれの妻 [ヘレナ] に悪口をいったかの [詩] 人も、のちになって [ヘレナ] を讃える歌をさらに妙なる琴に合わせて歌うにいたった。「私がなんじをよく知っているとするば——りっぱな女を傷つけてはならない。なんじが生きているあいだは、[女からの] 好感をなんじは得るようつとめなければならぬ」と。女神はこういって桃金嬢から——というのは髪に桃金嬢の花冠をかぶって女神は立っていたから——一枚の葉と実とを少し私にたまわった。(略) オウィディウス著 樋口勝彦訳、恋の技法 [アルス・アマトリア]、平凡社、1995年、102頁 (原著: Ovid, *Ars Amatoria*, 3.53); 「女も男も同時に敗北してしまったそのときこそ (つまり双方が恋に落ちた時——福間)、喜悅は満喫される。(中略) 私の仕事に終わりがきた。ありがたいと思ったら、若者よ棕櫚を与えてくれたまえ。香油をつけた私の髪に桃金嬢の花冠をかぶせてくれたまえ。」同書、97頁 (原著: *ibid.*, 2.733-34)

*26 D'Ancona, *op.cit.*, p.237-8.

*27 正方形のキャンバスをクズネツォフは愛好していた。P у с а к о в а.

Символизм в русской..... С.256

*28 大槻真一郎編著、記号、図説錬金術事典、同学舎、1996年、25-26頁

記した²⁹。正方形から成る立方体は、どの面においても地面に落ち着くことから、不動の安定性を保ち、不動の記憶の安定性をつくるからである³⁰。以上のことから、《青い噴水》が描かれた正方形のキャンバスは、作品の足場が我々が感知し把握する現実の世界にあることを主張しているものと思われる。さらに言えば、ピュタゴラス学派の人々のように、その教え、即ち主題が人々にとって不動の安定性を保つようにという意図がクズネツォフにあったとも考えられよう。後述するが、「母の愛」作品群にも、クズネツォフを含む〈青薔薇〉の画家たちによる他の作品にも、正方形のキャンバスは用いられている。また、〈真紅の薔薇〉展のカタログは細長い長方形であるのに対し（図 31）、〈青薔薇〉展のカタログは正方形であることも留意すべきである（図 32）。

次に、《青い噴水》では詩人に冠を授けるのが、オウィディウスのようにウェヌスではなく、「母たち」であることの意味について考察する必要がある。実は、テキストと想定される『ファウスト』でも、「母たち」から授かった冠によってファウスト自身は詩人になったと思われるのである。「母たちの国」から帰還したファウストは、司祭の服を着て、即ち巫術師として、緑葉の冠を被り、即ち詩人として、今までとは全く違う厳かな姿を現す。³¹ 登場したファウストは「母たち」について明らかにする。

際涯なき処に座を占めて、永遠の寂寥境に住し、／しかも群れ集える母たちよ、おん身たちの名において／私は行うのだ。おん身たちの頭の周りには、生命なくして動く生命の形態が漂っている。／かつて光と仮象のなかに存在したものの一切が、／そこに動いている。それは永遠を願うからである。／万能の威力あるおん身らはそれを配分して、／或は日の天幕へ、或は夜の穹窿へと遣わされる。／そこで或者は、この

*29 若桑氏は、ミケランジェロが、立方石への造形を通して、低次の存在から高次の精神への上昇という新プラトン主義的思想を表したことを、フィチーノのヘルメス的神秘主義から明らかにした。新プラトニズムにおいては、正方形6面から成る立方体は宇宙の英知を象徴する形態であり、石は最低次の物質である。また、もともと、プラトンでもピュタゴラスでも、プラトン立体は、宇宙の英知、合理的秩序又は神の安定性の象徴であり、物質界の混沌の対立概念として、人間精神あるいは神の安定性としての意味を同時にもっていた。ミケランジェロが創作に当たり依拠したフィチーノの言う「幾何学の知性」とは、能動的因子として、神の美を物質に与える作動的な靈魂のことだという。アイデアを物質である石に表すことは不可能だと知ったミケランジェロは、完成への過程を示す、石の成形の度合いに意味を与えていたのである。若桑みどり、「ミケランジェロの作品における「立方石」の意味---ルネサンス神秘思想との関連について---、『美術史』百二十六冊、平成元年、202-216頁

*30 ウィトルーウィウス建築書（普及版）、東海選書、東海大学出版会、1979年、112頁

*31「司祭の服を着、青葉の冠をつけて、不思議の術者が現れた。／確信をもって始めたことを今成し遂げようとするのです。／うつろな穴から三本足の香炉が一しよに昇ってくる。／（中略）／彼はこの立派な仕事を祝福しようと身構えている。／」ゲーテ『ファウスト』第二部、122頁（6421 - 6426行）

生きの世の優しい行路がうけとり、／また或者は、恐れを知らぬ魔術者が捜し求めにゆく。／魔術者は己が術に信頼し、惜しみなく豊かに、／人の請い願う摩訶不思議なるものを見せるのだ³²。

つまり、「母たち」は生命のもとに形態を与え、色々な世界へ遣わす「創造」を行っているのである。神話のウェヌスは詩人が地上の美であり愛であるヘレナを讃えたときに、その詩人を是とし、神助を与えるだけである。花冠はウェヌスを象徴するが、ウェヌスは詩人を「創り」はしない。ファウストのように、「母たち」から冠を授けられた者こそ、ベールイの言う「青い牢獄」をうち破る「鍵」を持つ巫術師であり、V.イワーノフの言う現実的象徴主義者なのである。

スタプル氏が「母の愛」シリーズと呼ぶ、1905年頃に集中して制作されたクズネツォフの作品群の主題は、全て、「鍵」をもつ詩人の創造であると思われる。《母の愛》(図19)もそのうちの一枚である。左側の「母たち」は呼び出されていく「子」にミルテの花冠を与え、右側の「母たち」は月桂冠を「子」に授け、詩才と予言の力を授けている。また、同時にミルテの花束が降り注がれていることから見ても、「母たち」が詩才と予言の力を与えているのは、天上と地上の愛を讃える未来の詩人に対してであることを示している。一番右のミルテを降り注ごうとしている女性像は、他の女性像とは違って、ヴェールを被らず裸で顔立ちもよりはっきりしている。そして、腕にミルテと一緒に衣のようなものを持っていることから、誕生したばかりのウェヌスではないかとも推測される。同時期の作品《噴水》(図29)では、「三本足」を成す像の真下には、大きな頭をした形象が、冠を今まさに授けられようとしながら、噴水の先の彼方上方を仰いでいる。冠がミルテなのか月桂樹なのかは判別できないが、それが詩才の神助を象徴していることは変わらない。

『ファウスト』のテキストでは、英雄や神々をこの世に顕現させる煙を出すのは香炉だが、《青い噴水》は香炉がなく、テキストには無い「噴水」が画面の中心を占めている。しかし、「母たちの国」の香炉を描いていると思われる他の作品がある。クズネツォフの親友であったウトキンが第一回〈青薔薇〉展に出品した《天国の祝典》(1906)(図33)には、三脚の香炉が描かれている。この作品も他の〈青薔薇〉の作品同様、霞んだ白っぽい青緑色が主な色調であり、時間も場所も不明な世界が描かれている。弧を描いた地平線の両端に、空を覆わんばかりに月桂樹が生えている。月桂樹は、詩と予言の能力を象徴する樹である³³。空にはきらきら光る星晨が一面に散らばり、祝典の喜ばしい気分を表している。画面中央には、三本足の香炉が立ち、白い煙を真っ直ぐ上方に打ち上げており、「母たちの国」の香炉から、詩人をこの世に送りこむ喜ばしい瞬間が描かれていると考えられる。以上のことから、クズネツォフが噴水を「母たちの国」の香炉に見立てていたと考えられる。しかし、なぜ、クズネツォフは香炉の代わりに噴水を描いたのかを、次に考察する必要がある。

*32 ゲーテ 『ファウスト』第二部 123頁 (6427 - 6438 行)

*33 D'Ancona, *op.cit.*, pp.201-2.

第三節 噴水と「水」のシンボリズム

クズネツォフは、「母たちの国」を形象化するに当たり、なぜ、三本足の香炉の代わりに噴水を描いたのだろうか。噴水は重要なモチーフであるにも関わらず、先述したように先行研究は伝統的な噴水のシンボリズムに言及するに留まり、噴水の図像源についての指摘はない。故郷の町の広場の噴水とヴォルガ河畔の水車が風景画のモチーフとして描かれていることは先述した通りであるが、図像源は未だ不明のままである³⁴。

ルサコワ氏やゴフマン氏は、噴水の水が上昇し落下する循環運動を永遠の生の循環と捉え、噴水は誕生と死のシンボルであると述べるが³⁵、図像源の指摘はなく、根拠の薄い独自の解釈だと言えよう。本節では、次の三つの図像源を図像解釈し、香炉より噴水が描かれた理由を論考する。

第一は、『ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ』のウェヌスの噴水である（図 34）。この噴水は香炉と同じく三本足である。この噴水は、《青い噴水》とデザインが共通している。二つとも似たような形の水盤を持ち、くびれが二カ所あり、装置の頭頂部と中部あたりから水を噴射している。この噴水は、キューテラ島の中心に位置する、威容を誇る驚嘆すべき宮殿の庭の中央にある。ということは、島の真の中心である。「ヒュプネロトマキア」には、この噴水の意匠、詳しい造りと寸法、材質などが記述されている。それによると、右手に「豊饒の角」を持つ三体の女性像は、上質の金で出来た全く同じつくりの三美神である³⁶。この乳房から噴水が出る意匠は、《母の愛》に認められる。また、《誕生》（図 29）の図像源と思われるのが、同じく「ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ」の挿図である（図 35）。テキストによると、これは偉大なる女王の宮廷の中央に置かれた、燻蒸用の素晴らしい壺である。両手に皿を掲げた三人の妖精は、片足を休めて立っている。各々の器の上には沸騰する金の壺がある。その壺は、沸騰すると非常に良い香を放つ薔薇水、オレンジやミルテ、月桂樹などの香の各々異なる水を湛えている³⁷。以上のことから、クズネツォフが、《青い噴水》だけでなく、「母の愛」シリーズと呼ばれる同時期の他の作品において、三本足の香炉に代わる噴水の図像源として、「ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ」を用いていたことが分かる。

第二に、既に本章第二節で「花冠を授ける」図像源として挙げた「ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ」の挿図である。この図像と《青い噴水》には構図の類似が見られる。両方の図像とも、画面の中景中央に噴水とプールがある。前景中央には三人の人物像が描かれ、中央の人物像は両側から花冠や植物---ミルテ、柳の枝---を差し出されている。この図像が、官能の愛よりもウェヌスの愛、もしくは詩才を称揚していることは第二節で述べ

*34Stupples, *op.cit.*, p50-51.

*35 Г о ф м а н. Г о л у б а я р о з а. С.80; Р у с а к о в а. С и м в о л и з м в р у с с к о й..... С.256.

*36Franchesco Colonna, *op.cit.*, p.89-91. [f1,f2]

*37Franchesco Colonna, *op.cit.*, p.105-6. [g1.g1']

た。

第三の図像源は、ティツィアーノの《天上の愛と地上の愛》である（図 36）。この図像も、泉が画面の中央を占め、子供一人を間にして女性が二人いる構図が《青い噴水》と類似している。この作品については、ルネッサンス期のフィレンツェで支配的な哲学であった新プラトン主義の愛の理論から図像解釈した、パノフスキーの有名な研究がある。パノフスキーは次のように解釈している。即ち、二人の女性像は善と悪との対立を表示しているのではなく、二つの存在のあり方と完全性における一なる原理を象徴している。高い精神をもった裸身の女性は、地上の貴婦人を軽蔑することなく合席し、やさしく相手を諭すような眼差しに、より高い領界の神秘を分かち与えようとする様子がある。二人の人物はよく似ており、実際、絵の題名は「双子のウェヌス」と読みとられるべきである。裸身の女性像は「天上のウェヌス」であり、宇宙の、永遠の、それにも係わらず、純粋に知的に捉えることができる美の原理を象徴する。着衣の女性像は「地上のウェヌス」であり、滅ぶべきものであるが、見ることで触れることのできる「美」のイメージ、即ち人間や動物、植物、鉱物等の「自然」、そして人間の考案した作品をこの地上に創り出す「生産力」を象徴している。それゆえ二人の女性像とも、フィチーノのいうように、「それぞれのあり方において、誉れあり、且つ称賛に値するのである」³⁸。泉の中の水をかき混ぜている二人の間のクピドは、宇宙「混合」の原理である愛が天地間の仲介者として働くという新プラトンの信念を表している。以上のように、パノフスキーは解釈している³⁹。クピドは「地上のウェヌス」の方にやや近い。天上のウェヌスが地上のウェヌスより頭一つ天に近くても、地上のウェヌスは天上のウェヌスと対等、或いはより大きな割合で、幾何学的遠近法で描かれたこの現実世界に共存している。

この《天上の愛と地上の愛》の泉のレリーフの図像源は、「ヒュブネロトマキア・ポリフィーリ」中のアドニスの死とウェヌスの悲しみを描いたアドニスの墓碑のレリーフだとされる（図 37）⁴⁰。そして実は、二つ目の図像源に挙げた「ヒュブネロトマキア・ポリフィーリ」の挿図に描かれた場面は、この墓碑の裏面で展開されているのである（図 38）。

テキストには、この墓碑の詳しい記述がある。墓碑は直方体で、アドニスの神話はその両側面に彫られている。この墓碑は、この場所で猪の牙にかかって死んだアドニスの墓である。また、嫉妬に駆られたマルスがアドニスを殴った時、ウェヌスが泉から裸で飛び出し、この薔薇の茂みでその聖なる脹ら脛を裂き、アドニスを助けに馳せつけた場所でも

*38 フィチーノ「饗宴」Ⅱ, 7, Ficino, M., *Opera, & quae hactenus exteter, & quae in lucem nunc primum prodire omnia...*, (Basel:1576), 2vols, p.1327.; *ibid.*, VI, 7, p.1344. (エルヴィン・パノフスキー著、浅野徹、阿天坊耀、塚田孝雄、永澤峻、福部信敏訳、イコノロジー研究、美術出版社、1971年、130頁) (原著名: Ervin Panofsky, *Studies in Iconology-Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, (N.Y.: Harper Torchbooks, 1962))

*39 同書、130-1頁。

*40 W.フリートレンダーは、ティツィアーノの《天上の愛と地上の愛》の泉のレリーフの源泉が、「ヒュブネロトマキア・ポリフィーリ」の挿絵であることを指摘した。W.Friedlander, "La tintura delle rose," *The Art Bulletin*, x x, no.3, pp.320-4. (若桑みどり 上掲書 1983年 87頁)

ある。この話は墓碑の長い方の側面に、貝殻に赤い血を集めるクピドと共に完璧に彫られている。レリーフから、裏手の八角形のため池が、ウェヌスがアドニスの元に駆けつける前に浸かっていた泉であることが分かる。もう一つの長い側面には、羊飼いと一緒の狩人姿のアドニスが猪に殺される様が、その猪が茂みで死んでいる所と共に彫られている。傷心のウェヌスは三人のニンフの腕の中に崩れ落ちるように気絶している。彼女の息子は薔薇の枝で母親の涙を払っている。入り口に面す表の面には、四角の中の円が彫られており、透明な緑色のヒヤシンス石がはめ込まれ、光が当たると眩しくて見ていられないほど炎のようにきらめく。墓碑の裏面には、金色の蛇が、岩穴からとぐろを巻いて這い出しているかのように取り付けられている。蛇はため池に澄んだ水を豊かに噴出している。アドニスの聖なる血は遺灰と共に墓碑の中に保管されている。毎年、春の再生の儀式をウェヌスはこの墓碑の前で執り行うのである。墓碑の上には、三色の瑪瑙で造られた、子供を抱いた神のごとき「母」またはウェヌスの彫刻が設置されている。その体は驚くべき技術で縞瑪瑙の乳白色の石目から造られており、赤い石目で造られたパール以外何もまもっていない。そして、「クピドを抱いて授乳していることを示すことによって、この彫像は母の愛を暗示していた」⁴¹と記されているのである。

従って、「母の愛」を暗示するこのウェヌスが、《青い噴水》だけでなく、1905年前後に制作された《母の愛》、《誕生》などのいわゆる「母の愛」シリーズと呼ばれる作品群の靈感源の一つであったことは明らかである。「ヒュプネロトマキア」では、ウェヌスは「神聖なる『母』」、「偉大なる女王」とも呼ばれており、「美」の女神以上の役割を担っていると言えよう。レリーフのアドニス神話は春の回帰、再生を象徴している。墓碑と噴水のある薔薇の生け垣で囲われたこの場所で、毎年、ウェヌスはクピドと、春の再生を象徴する儀式を執り行う。つまりウェヌスは、大地母神的女神であると解釈されていると思われる。

上記に挙げた三つの図像源は、全てウェヌスに関係している。ウェヌスは、「天上の愛と地上の愛」の象徴として、そして「再生」を司る大地母神的女神として登場している。即ち、噴水は、「愛」と「再生」を司る大地母神的ウェヌスの象徴なのである。

他方、《青い噴水》には、図像源とは違って、「美」や「愛」の寓意像は全く描かれていないが、上記の図像源から、この中央の大きな噴水が「愛」と「再生」に関わっていることが推測される。

さらに、噴水の水の象徴にも注目したい。《青い噴水》では、噴水の水しぶきと葉っぱが溶け合い画面に充満している。何もかもが、ほぼ同じ青の筆触によって等しく画面に溶け込んでおり、原初のカオスを思わせる。水は〈青薔薇〉グループが不断に描いた要素である⁴²。若桑氏によると、「愛の泉」は「愛の園」と同じ起源---女と大地と植物の結びつきで示される伝統的な大地の豊饒---を持ち、生命の源、活力再生の象徴である⁴³。エリアーデは、「どんな構造の文化類型の中」でも、普遍的に、「水は同じ機能」、つまり再生

*41 Francesco Colonna, *op.cit.*, p.372-3. [z6,z7]

*42 Gray, *op.cit.*, p.78

*43 若桑みどり 上掲書 1983年、90-95頁

のシンボリズムを持つと述べる。「水は潜在的形質の全体を象徴」しており、「源泉にして起源であり、あらゆる存在の可能性の母胎である。」「水は形のさだかでないもの、潜在しているものの原理として、あらゆる宇宙的顕現の原基として、あらゆる芽生えの容器として、一切の形が発生してくる原初の物質を象徴している。」「はじめに水は存在し、歴史や宇宙の循環回路の最後に、水は戻ってくる。」「水は常に胚胎力をもち、その緊密な単一性の中に、あらゆる形態の潜在的形質を包含している。」「水はどんな形態にも先行し、どんな創造をも支えている。水に浸すことは、予め形成されているもの、完全な再生、新しい誕生などに逆行することを象徴している。なぜなら水に浸すのは、形態の解消、先在しているものの形無き状態へ回帰することに等しいからであるから。そして水から発生するのは、形の顕現という宇宙発生的行為をくりかえすことである。水との接触は、常に再生を含意する、それは一方で、形の解消が「新しき誕生」を伴っているからであり、他方で、水に浸すことは、生と創造の潜勢力を増殖させるからである」⁴⁴。また、「水にはあらゆるものが「溶け」、どんな「形」も水にくずれてしまい、どんな「歴史」も存在しなくなってしまう。」「水は一切の形をくずし、一切の歴史を廃棄して、浄化し、再び発生させ、あるいは再び誕生させる力をもっている。というのは、水に浸されたものは「死に」、それから水から再び起きあがり、こどものように罪も「歴史」もなくなり、新しい啓示を受け入れ、新しく「本来の生をはじめることができるようになる」⁴⁵。エリアーデは、洗礼のシンボリズムを論じた膨大な教父神学書の中から、水の救済論的価値について述べたテルトゥリアヌス、洗礼における死と再生のシンボリズムを定式化したヨハネス・クリュソストモスの特記している⁴⁶。テルトゥリアヌスは次のように弁じた。「水ははじめに神の霊の座であり、神の霊は水を他のどんな基本要素にもまして好まれたからである……。生命をもつものを最初に産み出したのは水であった。」「大地の生命を産みだすものが、どうして天空の生命を産みださないことがあるだろうか……。したがってどんな自然の水も、その始原の時から保有している古代の特権によって、ただ神に祈願しさえすれば、聖礼典における聖別の力を獲得するのである」。ヨハネス・クリュソストモスは次のように書いた。「われわれが、ちょうど埋葬の時のように、頭を水につけるときに、古き人は沈み、すっかり埋葬される。われが水から出るとき、同時に新しき人が現れる」。エリアーデは水のシンボリズムが原型的であり、宇宙における人間の状況を開示し、同時に、神に対する（絶対的実在に対する）、また歴史に対する人間の位置を価値づける」こと、

*44 ミルチャ・エリアーデ、エリアーデ著作集 第二巻 豊饒と再生 宗教学概論2、せりか書房、1981年、58-59頁

*45 エリアーデは、そのことは旧約聖書エゼキエル書（36：25）にも書いてあると述べる。「わたしは清い水をあなたがたに注いで、全ての汚れから清める。」また、「その日には、罪と汚れとを清める一つの泉が、ダビデの言えとエルサレムの住民のために開かれる」（ゼカリヤ書 13:1）。ミルチャ・エリアーデ、エリアーデ著作集 第二巻 豊饒と再生 宗教学概論2、せりか書房、1981年、68頁

*46 Holmsberg, p.67.; Detering, Alfred, *Die Bedeutung der Eriche seit der Vorzeit*, Leipzig, 1939. (同書 70-71頁)

そして「水のシンボリズムは、宇宙を統一体として直感し、人間を「歴史」を通して実現する実存の特殊なあり方として直感することの産物である」⁴⁷と述べている。

ゲーテは、水を万物の母と考えていたことは、別の箇所、「ヴァルギルプスの夜」の「エーゲ海」で明らかになる。⁴⁸

ターレス：万歳、万歳。なんどでもくりかえすぞ。／おれは美と真とに骨髓まで浸り
きって、／燃え上がる歓びをおぼえてきたわい。・・・／万のものは水から
出来上がったのだ。よろずのものは水で保たれているのだ。(略)

反響：お前からこそ生き生きした生命が湧きだすのだ⁴⁹。

ゲーテの「母たちの国」は、再生の場である。そこでは、堅固なものが何もなく、あらゆる被造物の形態無き形態が雲の群のような漂い去来している。そして香炉によって、どんな神々や人間でもそこから呼び出せる。つまり「母たちの国」は、エリアーデの言葉を借りると、あらゆる宇宙創成に先行する、創造物が分化していない、「原初の大洋」であり「水のカオス」⁵⁰だと言える。つまり、《青い噴水》の噴水は「生命の泉」であり、木々の葉っぱと溶け合った一面の水沫や霧は、万物の潜在的形質が溶け込んだ「原初の大洋」の表象だと考えられる。水しぶきがつくる一面の霧は、万物の形態無き形態が漂うという「母たちの国」の描写にも合致している。

水にまつわる終末と救済との関連は、ソロヴィヨフの詩の中でも、大きな比重を占めるという。ソフィヤが顕現すると、「現実の諸悪だけでなく、人間の魂に巣食う原罪までが消えてゆく。また生活の苦しみやわずらいは、その大きな現実の夢の中に統合される。なおここで、これらの状態が“水”と関連づけられている点に注意する必要がある」、と御子柴氏は述べる。ソロヴィヨフの詩の中では、人の魂が水にたとえられる。その水面に“^{おんみ}爾”を映したその湖水は、湖底まですっかり澄み渡り、原罪らしきものも何も見えなくなるのである⁵¹。

*47 同書 72頁

*48 Marache, Maurice, *Le Symbole dans la pensee et l'oeuvre de Gouthe*, (Paris:A.G.Nizet,1960), pp.267,270-1.霊的存在ホルムルクスは、自然界における生物の最も原始的な形態から出発して人間に「できあがる」ために海に浸かり溶解した。(ibid., p.270.)ターレスは「湿気の中でこそ万の生物は発生したんだよ」とホルムルクスに言う。ゲーテ 『ファウスト』第二部、216-8頁 (7830 - 7956行)

*49 ゲーテ 『ファウスト』第二部 256-7頁 (8432 - 35行)

*50 エリアーデによると、インドの神話には、原始の水というテーマが頻出している。ナーラーヤナは、水の上に浮かび眠っている。この時の水は、休息と未分化の状態、宇宙の夜の象徴である。その臍、即ち中心から、最初の形が生まれてくる、全創造物は一つの源から生じ、それに支えられている。エリアーデ 上掲書 1981年 61-62頁

*51 御子柴 1971年 上掲書 547-8頁

図像源は、再生のシンボリズムをアレゴリーによって形象化した。他方、クズネツォフは、この「母たちの国」の原初的カオス状態を、印象主義の手法である筆触分割を用い

て描くことにより³³、再生のシンボリズムを表象しているのである。水、植物と空気が渾

*52 ロシア印象派については、Guerman, *Mikhail, Russian Impressionists and Postimpressionists*, (Bournemouth, England: Parkstone Press, 1998)を参照。最初に印象派絵画を見たロシア人は、移動派の巨匠レーピンとポレーノフである。二人はアカデミー奨学生としてパリに滞在していた時、第一回印象派展（1874）を見た。（Централнаыи Государственныи Исторический Архип, ф.789, оп 9, ед, хр.102, л.4 [В.Н.Пилипенко. Пейзажная Живопись. П., 1994. С.52])レーピンの手稿には、印象派に強く惹きつけられる気持ちと、その無主題性への批判が、葛藤となって記されているため、レーピンと印象派の関係は既に知られている。しかし、ポレーノフは、日記にも書簡にも印象派についての言及がないため、印象派から全く影響を受けなかったとされてきた。（Valkenier, E.K., *Ilya Repin and The World of Russian Art*, (N.Y.: Columbia UP, 1990), p.53 - 67.)しかし、筆者は、1997年千葉大学社会文化科学研究科入学時の提出論文「19世紀ロシアの風景画家レヴィタン—印象主義の受容について」、及び1998年1月に行った美術史学会東支部例会での発表「19世紀ロシア風景画における印象主義の影響—レヴィタンを中心に—」において、ポレーノフが深く印象派を理解し、自身が風俗画的風景画と名付けた、現実の身近な風景を描く新しいジャンルをロシアに切り開いたことを、ポレーノフの作品の図像分析、その弟子であったコロヴィンとレヴィタンの作品の図像分析によって示した。コロヴィンは、帰国後、年にロシア絵画彫刻建築学校の風景画教授に就任したばかりのポレーノフから、レヴィタンと共に、初めて印象主義のことを教わったと回想している。（Зильберштейн И.С. и Самков В.А. Константин. Коровин вспоминает... М., 1990. с.98.)レーピン、ポレーノフ、サヴィツキーらによってロシアにもたらされた印象主義は、彼らの作品を通して、そしてレーピンの弟子であるセローフ、ポレーノフの弟子であるレヴィタンとコロヴィンの作品を通して、また雑誌や新聞等の当時のメディア等を通して、或いは人づてに、ロシアに徐々に知られ、広まっていったと考えられる。1892年にはコロヴィンはパリに滞在し同時代のフランス絵画に熱中したことが伝えられており（V.Mikheyev, *Russian art in 1894, The Artitsits*, 1894, no.37. [Guerman, *op.cit.*, p.156.]）、《パリのカフェ》（1892-94）（トレチャコフ美術館）等の作品がある。1890年代に入ると、未だ一部に過ぎないが、それでも徐々に画家たちがパリとロシア間を頻繁に行き来し始めている。しかし一般的に、ロシアの芸術家や蒐集家が印象主義を認知したのは、19世紀末期になってからであり、印象主義が大いに流行したのは、1900年代初めになってからである。ドガ、マネ、モネ達の印象派の作品が、ロシアで最初に大規模に実際に紹介されたのは、1899年の、ペテルブルグにおける、『芸術世界』の国際展においてであった。20世紀に入ると、モスクワはヨーロッパにおける芸術の一大中心地となり、1905～10年のモスクワは、ミュンヘン、ウィーン、パリと並ぶ、進歩的なコスモポリタンの都市であった。Gray, Camilla, *op.cit.*, p.65.中でもパリとの繋がりは特に深い。参考： *Catalogue de l'exposition Paris-Moscou 1900-1930*, (Paris: Editions du Centre Pompidou/ Editions Gallimard, 1991)

然一体となっている様を描くには、筆触分割は最適の技法であったと思われる。

現実を変革する詩人を誕生させるには、万物の母胎である「母たちの国」からの再生が必要である。それ故クズネツォフには、煙ではなく、水の方が、香炉よりも噴水の方がよりふさわしく思われたと考えられる。

第四節 ノヴァーリスの『青い花』とゾフィー

噴水のシンボリズムをさらに考察するため、本節ではノヴァーリスの『青い花』をとりあげる。『青い花』はロシアの象徴主義詩人達によく知られていた⁵³。『青い花』と《青い噴水》の関係については先述した通り、ボウルト氏がモチーフ---噴水、池、洞窟、花のように繊細な女性像---の共通性を指摘したに留まり、先行研究には主題に関する言及は見られない⁵⁴。しかし、本論のこれまでの図像解釈によって、『青い噴水』と『青い花』には「詩人の誕生」というほぼ同一の主題があることが新たに分かってきた。『青い花』は、「ヴィルヘルム・マイスターの修業時代」を愛読したノヴァーリスが、ゲーテが詩的なもの、不思議なものを書かず、散文的的日常性しか書かなかったことに不満を覚えて創作した作品とされる⁵⁵。「マイスター」も『青い花』も、主人公の青年が遍歴を経て、「予言力を持つ真の詩人」として誕生する物語である。V.イワーノフは、先述した論文「ロシアシンボリズムの二つの流れ」において、ノヴァーリスを現実的象徴主義者と見なし、ゲーテの文学の継承者だとしている⁵⁶。ドイツで長らく学び、ドイツ哲学に造詣が深かった V.イワーノフは、ノヴァーリスを翻訳し、ノヴァーリスと晩年のゲーテとの間に深い所での類似を見ていた⁵⁷。『青い花』が《青い噴水》の靈感源の一つだった可能性は高い。

『青い花』では多くの箇所、「永遠の愛」と「再生」のテーマが繰り返し物語られる。中でも、寓意的表現によってそれが最も端的に語られているのが、第1部の最後、クリングゾールのメルヘンである⁵⁸。クリングゾールはハインリヒの師であり、その恋人マティルデの父親である。マティルデと永遠の愛を誓い婚約したばかりのハインリヒに対し、クリングゾールは、古い世界の終末後、調和的新世界が実現する神秘主義的寓意物語を話してきかせる。物語は、「天上界に長い夜が訪れ、万物が凍りつくところが発端で、やが

*53 Р у с а к о в а. С и м в о л и з м в р у с с к о й..... С.342.

*54 Bowlt, *op.cit.*, 1976, p.571.

*55 ノヴァーリス作 青山隆夫訳、『青い花』岩波文庫 1989年 365頁

*56 И в а н о в В я ч. Д в ъ с т и х и..... С.94.

*57 П а й м а н. И с т о р и я р у с с к о г о с и м в о л и з м а. с.211.

*58 ノヴァーリス作 青山隆夫訳、『青い花』岩波文庫、1989年、196 - 244頁

て春とともに万物が蘇り、永遠の黄金時代の到来で終りとなる」⁵⁹。天上界の王は、生の精神の象徴であるアルクトゥール王、女王はゾフィー（英知）である。ゾフィーは地上界に降りてきている。地上界では父（感性）と母（心情）の子がエロス（愛）、父とジンニスタン（想像）の間の私生児が詩、ファーベルである。詩は愛の妹であり、ゾフィーの名付け子でもある。ファーベルは天上界、地上界、地下界の寓意的登場人物の間を動き回り働きかける。まさにファーベル、詩の働きにより、再生と調和的統一が達成されるのである。この黄金時代の再来は、ニーチェのディオニュソス的芸術の結果であることが想起される。

「愛」は黄金時代の再来をもたらす。終末の始まりは、地上界でエロスが子供から急に青年になる所からまず始まる。エロスはゾフィーから水盤の水をたっぷり貰い、それを飲み干す。エロスはジンニスタンと月の世界へ行き神秘の一夜を共にする。地上界では反乱が起こり、母が火あぶりにされて終末が訪れる。そして、再生が始まると、地上界においては父が眠りから目覚めジンニスタンと結ばれる。火あぶりになった母の遺灰をゾフィーが水盤に入れて溶かした水により万物が蘇生する。エロスとファーベルは天上界の王宮に行き、そこでエロスと天上界の王女フライア（平和）が結ばれる。ここに新しい世界が実現し、王から民衆までが愛の抱擁と口づけでメルヘンが終わる。エロスとフライア（愛と平和）は、天上界の新王と新王妃になると共に、地上の代官に任じられる。地上界と天上界が愛によって連動し、黄金時代の再来は愛の合一で表象されている。その愛はゾフィーの所にある。スフィンクスの謎をファーベルが解く。「永遠の秘密は何か」「愛よ」「愛はどこにある」「ゾフィーのところよ」⁶⁰。ここで留意すべきは、ゾフィーの存在である。ゾフィーは愛の在処であるだけでなく、常に再生の水を湛えた水盤と共にあり、それを司る。『ファウスト』では「母たちの国」が原初の大洋だったが、『青い花』ではゾフィーの水盤の水がそれに相当している。地上界の王宮の広間には祭壇があり、そこに澄んだ水をたたえた水盤がある。この水盤の水は、胚胎力を持ち、あらゆる形態の潜在的形質を包

*59 訳注によると、登場人物の象徴は次の通りである。同書 337-8 頁

I. 天上界

アルクトゥール(生の精神または偶然) ゾフィー(英知)

フライア (平和)

中間世界

月

II. 地上界

母 (心情)

父 (感性)

ジンニスタン (想像)

エロス (愛)

ファーベル (詩)

中間世界

書記 (悟性)

III 地下界

三姉妹 (運命の女神)

スフィンクス

*60 同書 230 頁

含している生命の水であり、黄金時代再来の完遂にも重要な役割を果たす。

ファーベルが集めた母の遺灰を、ゾフィーが祭壇の上にある水盤に注ぐと、「かるく泡がたって灰が水に溶けていったかと思うとかすかに風がたち、みんなの服と髪を吹き抜けていった。」ゾフィーが水盤をみんなにまわし、「一同はこの神聖な水を味わい、おのが身体の中に母の親しいあいさつを感じとって、言いしれぬ歓びにつつまれた。母がひとりひとりの胸の中に宿り、その靈妙な姿によって、だれしも浄化されるのを覚えたのだ。」

「ゾフィーは言った。『大いなる秘密がひとりひとりに明かされました。しかもそれは永遠に究めつくされないものなのです。新しい世界が苦痛から生れ、灰は涙にとけて生命の飲み物となりました。それを味わったひとりひとりの心の内に天上の母が宿り、永遠にめいめいの子を産むこととなります。あなたがたご自身の胸の鼓動に、うるわしい誕生のしるしを感じませんか。』」ゾフィーが残った水盤の水を祭壇に注ぐと、大地は、その奥底で震動した。」最後にゾフィーが言う。「母はわたしたちひとりひとりの胸の中にいて、永遠の幸せを与えてくれます。(略)」「⁶¹ ファーベルの次の歌でメルヘンは終わる。「永遠の国は打ち建てられた、／愛と平和のうちに戦いは終わった、／苦しみの長い夢は過ぎ去った、／ゾフィーこそ永遠に心の祭司。」⁶²

まさにゾフィーは、原初の世界の女神である『ファウスト』の母たち、「ヒュブネロトマキア」のウェヌスの系譜に連なる、愛と再生を司る古の大地母神的存在であると言えよう。ゾフィーは、また、終末を司るソロヴィヨフの「ソフィヤ」とも同一視された可能性も高い。

また、詩と水のシンボリズムに関して、「この時代こそ詩人が誕生する時」であり、終末へと導く詩的な作用である戦争が始まると、「万物の生成の源である原水が動き出す」ことをクリングゾールはハインリヒに教えている⁶³。即ち、詩人が誕生する時、原水もまた動き出すのである。

「青い花」でも、他の靈感源と同様、「愛と再生」、「黄金時代再来」、そして「詩人の誕生」という主題に噴水は不可欠である。以上の点から、「青い花」の噴水は《青い噴水》の靈感源の一つだと考えられる。

*61 同書 238 頁

*62 同書 244 頁

*63 同書 184 頁

第五節 神秘主義の伝統と『ファウスト』

《青い噴水》の靈感源、図像源である、ゲーテの『ファウスト』、「ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ」、ティッツィアーノの《天上の愛と地上の愛》、そしてノヴァーリスの『青い花』、と辿ると、そこに脈々とヘルメス的神秘主義の底流が流れていることが推測される。

ノヴァーリスは、ベルリン国立図書館所蔵の手稿に「巻末にさらにヤコブ・ベームを」と書き付けている⁶⁴。『ファウスト』の「母たち」、その図像源であると思われる『ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ』のウェヌス、『ファウスト』の継承である『青い花』のゾフィーの大地母神の特徴は、ベームの「万物の永遠の母」を想起させる。ベームの「母」はこの地球上の万物を生み、また万物は「母」のもとに還り再生する⁶⁵。ベームは、「汝ら幼児の如くならずば、神の国を見ること能わず（マタイ 18:3）」、「汝ら新たに生まれかわるべし（ヨハネ 3:7）」を引き、「われらが母の胎内に入り、・・・母の霊が私たちのうちに形あるものとなって、われらがうちなる生命を吹き起こし、「母のガイストの揺りかごにあって、神に教わり、神に動かされるのです」と説いている⁶⁶。クズネツォフが「母たちの国」を形象化する際、ベームの「母」は唯一で「母たち」ではないにせよ、このベームのテキストを靈感源にした可能性はあるのではないだろうか。「母たちの国」という「胎内」で、「幼児の如く」なって、「母の霊が・・・うちに形あるものとなって・・・新たに生まれかわる瞬間は、まさに、《青い噴水》の、またクズネツォフの《母の愛》作品群の主題である「詩人の誕生」の瞬間と重なる。

ゲーテが、18世紀になって復活した黄金－薔薇十字団と直接的関係がなくとも、(前)黄金－薔薇十字会的な、ヘルメス的秘教信仰を包含したキリスト教的神秘説であるルター派からの分離派敬虔主義とその医化学的関心の圏内にいたことは指摘されている⁶⁷。また、

*64 同書 294頁

*65 ヤコブ・ベーム、「シグナトゥーラ・レールム」3:35、4:1、4:41、10:50、10:56、11:92。同、南原実訳、『キリスト教神秘主義著作集 第十三巻』、教文堂、1989年

*66 同書「神学書書簡」12:38。

*67 松本夏樹著「付論 ドイツ・ヘルメス主義の潮流」、エルンスト・ハルニツシュフェガー著 松本夏樹訳『バロックの神秘』、工作舎、1993年、318－321頁 ヘルメス的神秘主義は、パラケルスス派とキリスト教カバラから薔薇十字運動へ、そしてベーム主義、敬虔派医化学へ、そして黄金－薔薇十字へと名前を変えつつ一貫して受け継がれた。(同書、325頁)；ハルトラウプ著 大久保健治訳「錬金術としてのゲーテ」、『パイディア』vol.10、竹内書店、1971年、73-79頁 [Hartlaub,G.F., Goethe als Alchemist.in *Euphorion* 48, 1954.の抜粋]；ハルトラウプとZimmermann, R.C., *Das Weltbild des jungen Goethe: Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18 Jahrhunderts Ier Band: Elemente und Fundamente* はゲーテの錬金術体験について詳細に調査している。(松本 上掲書 318頁)

『ファウスト』は、その思想を濃厚に反映しているとされている⁶⁸。西洋の神秘主義の伝統が、ロマン主義の芸術や文学にも流入していたこと、とくにドイツにおいて、そのことは芸術家や文学者たちの間に神智学の地盤を用意するうえで大きな力となったことは、すでに指摘されている⁶⁹。

一方、ロシアにもゲーテの文学の神秘主義的側面を深く理解し受け取る土壌があった。ベームの神秘主義者たちはルターの正統主義に圧迫されてドイツ国外へ逃れ、その思想を伝えた。最も過激なベーム主義者クヴィリヌス・クールマン（1651-89）はモスクワで宣教をして告発され、火刑に処せられた。「だがそのベーム-クールマン主義はその後も薔薇十字の名と関連しつつロシアに広がっていった」という⁷⁰。1781年、当時のロシア・フリーメーソンの中心的人物であったシュワルツ（1751-84）は、ベルリンから薔薇十字思想をロシアに持ち帰った後、1780年代、ロシアのフリーメーソンはたちまち薔薇十字思想一色になったという⁷¹。18世紀、ロシアのフリーメーソンたちは、思想的な拠り所としてベーム、スウェーデンボリ、サン・マルタンを祖先とした薔薇十字思想に傾倒した⁷²。ここにおいて初めて、ロシアは近代的な形而上学的思考を学んだとされる⁷³。その牙城となったのはモスクワ大学であった。18世紀後半には、モスクワ大学の総長や理事長は、代々、薔薇十字会系フリーメーソンの有力者たちで占められていた⁷⁴。19世紀初頭、ロシアの薔薇十字会系フリーメーソンたちのベームへの傾倒は広範かつ根が深く、ベームの著作は全部露訳され広く分布していた⁷⁵。しかし当時、フリーメーソンは禁止されていた。1825年12月14日ペテルブルグでデカブリストの乱が起こり、翌1826年フリーメーソン結社禁止令が発令されている⁷⁶。新世代の象徴主義者たちが称揚した詩人チュッチェフも薔薇十字会

*68 松本 上掲書 324頁； ハルトラウブ 上掲書 79-89頁

*69. リングボム 上掲書 68頁

*70 松本 上掲書 250-1頁

*71 笠間啓治著 『19世紀ロシア文学とフリーメーソン』、近代文芸社、1997年、51-52頁

*72 同書 212頁

*73 Пынин А. П. Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX в. П., 1914. с. 217-262. (同書 218頁)

*74 Вернадский Г. Ю. Русское масонство в царствование Екатерины. П., 1914. с. 13, 88.; Иванов В. Ф. От Петра Великого до наших дней. Русская интеллигенция и масонство. Харбин. 1934. с. 307. (同書 190-1頁)

*75 同書 32-3頁

*76 同書 190-1頁

系フリーメーソンだった可能性が極めて高いという⁷⁷。また、彼はゲーテから大きな影響を受けていたことも既に指摘されている⁷⁸。チュツチェフは1818～1822年、モスクワ大学在学中、ドイツ語を学びゲーテの作品に親しみ翻訳をしている。彼が翻訳した詩44篇のうち15篇がゲーテのものだという。また、後年彼はゲーテを訪問し懇談している⁷⁹。またチュツチェフは、未完に終わったが、『ファウスト』の翻訳に長年努めている。他にも『ファウスト』は、黄金一薔薇十字団系フリーメーソンによりロシア語への翻訳が試みられていた⁸⁰。ツルゲーネフは、ヴォロンチェンコによる『ファウスト』の翻訳（ペテルブルグ、1844年）に対して、「祖国雑記」誌（1839-1884）の1845年第1号に批評を掲載している⁸¹。また1855年には、ツルゲーネフ自身が短編『ファウスト』を書いており、ツルゲーネフの『ファウスト』への傾倒ぶりが並々ではないことが分かる。

以上のことから、ロシアにおける『ファウスト』の受容は、きわめて独特のものであったことが推測される。ドイツの神秘主義思想とロシアの緊密な関係は、「青い花」の着想源であるゲーテの「ウィルヘルム・マイスター」からも伺える。主人公に修行時代の終わりを告げる秘密結社「塔」の主宰者、神父は、長年にわたる重要な計画を実行するため、いよいよロシアに向かうとされている⁸²。その計画とは世界的社会変革である。「世界の動きをほんの少しでも知れば、大変革が目前に迫っていることや、もはや私有財産がどこでも安全でないということがわかるはずだ」「われわれの古い「塔」を起点にし、世界中

*77 彼が13才のとき私淑し、彼の最大の支援者でもあったモスクワ大学文学部教授メルズリヤコフは、有名なフリーメーソンだった。Пынин А. П. Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX в. II., 1914. с.315. (同書 192 頁) 薔薇十字団系フリーメーソンの有力者、オステルマン・トルストイ伯爵も彼の保護者であった。

*78 Пигарев. К. Тютчев--перводчик Гёте. //Уrania. Тютчевский альманах. 1803-1928. Л.,1962. с.85-113.(同書 215頁)

*79 Чулков. Г. Стихотворения, присланные из Германии. К вопросу об отношении Пушкина к Тютчеву. Звенья. т.2. 1933. с.261. (同書215頁)

*80 Пигарев. К. Жизнь и творчества Тютчева. М., 1962: с.79.(同書213頁)

*81 ツルゲーネフ「ファウスト論」、ツルゲーネフ著 河野與一・柴田治三郎訳『ハムレットとドン・キホーテ』岩波文庫、昭和30年はその翻訳である。

*82 ゲーテ作 山崎章甫訳、ウィルヘルム・マイスターの修行時代（上、中、下）、岩波文庫、2000年 神父たちは、物語が終わりに近づいた頃に登場してくる。最後になって、全ての出来事は秘密結社「塔」に関わっていたことが判明する。神父たちは物語の最重要な伏線である。「教養ある人たちがそういう気持ちになりさえすれば、自分のためにも世間のためにも、なにができるかは信じられないほどです。そのために手を取り合おうではありませんか。これは夢想ではありません。十分に実行可能な理念なのです」とマイスターは言われる。(同書（下）、329-330頁)

に広がる結社を創って、世界各地の人に入ってもらおうのだ。そして万一どこかの国に革命が起こって、誰かが財産をすっかり失うような場合には、互いに生活を保証し合うのだ」^{*83}、とマイスターはその計画を説明される。V.イワーノフを中心にしたインテリゲンツィアたちのサークルが「塔」であったことが想起される。そこでは、散文的現実から離れ新しい悲劇的意味をもたらす現実的未來がニーチェ的に標榜されていたという^{*84}。

ゲーテの文学は、ロシアにおいて、現実に世界を改革する理論として受容され、繰り返し用いられてきたのではないだろうか。そして、そのようなロシアにおけるゲーテ理解は、18,9世紀はフリーメーソンや神智学において、20世紀に入ってから、シュタイナーの人智学において受け継がれたと推測されるのである。リングボムは、オカルト的なものに対するカンディンスキーの関心が、その抽象絵画創作にいかに関本的に深く関わったかを研究した。「1908年以降のムルナウ時代にカンディンスキーは神秘主義やオカルティズムに夢中であったことが知られている」^{*85}。彼が熱中したオカルトの源泉は幾つかあり^{*86}、その中の一つに、ゲーテを神智学として解釈したシュタイナーの人智学がある^{*87}。シュタイナーに対するカンディンスキーの関心が高まったのは、1904年より後とされる^{*88}。ゲー

*83 同書（下）、257頁

*84 Billington, *op.cit.*, p.497.

*85 S.リングボム 上掲書 52頁

*86 神智学もその一つ。神智学協会はロシアのブラヴァツカヤ夫人とアメリカのヘンリー・スティーブル・オルコット大佐により、1875年にニューヨークで創設された。教義の基礎はブラヴァツカヤ夫人の著作「ヴェールを脱いだイシス」(1877)、「秘密教義」(1888)。1879年から本部はインドに置かれた。神智学は西洋の神秘主義的伝統、ルネサンスの哲学者たち、ケンブリッジのプラトン主義者たち、ジョルダンノ・ブルーノ、ベーメ、スウェーデンボリ、サン＝マルタンたちの伝統への志向が見られ、それは神智学運動を支持していた特定の社会階層に神智学を受け入れ易いものにした。同時に神智学のインド的精神主義は世紀末の異国趣味にも訴えた。第一次世界大戦前まで、神智学は社会において非常な威信を有していた。シュタイナーは1902年にドイツ支部の事務局長となる。1913年に彼が率いるドイツ支部は協会から脱退し、人智学協会として再結成される。(同書、65-69頁)；

*87 同書、76-77頁；シュタイナーは、唯物論に挑戦し、物質の新しい概念に精神主義的解釈を施した(同書、30 - 41頁参照)。それはカンディンスキーの「精神的なものについて」や「回想」に反映している。(同書80頁)

*88 同書14頁。カンディンスキーはシュタイナーの諸観念をよく知っていた。1907年から8年にベルリンに滞在したとき、カンディンスキーはシュタイナーの連続講演に出席している。(同書38-39, 79頁) 1908年にカンディンスキーはミュンヘンに落ち着くが、丁度その頃、シュタイナーはミュンヘンでの活動に多くの時間を割いていた。(同書76頁)

テの『色彩論』を研究したシュタイナーは⁸⁹、「色彩として啓示されるものは、宇宙における心魂的なものの啓示となり、「色彩と音響という窓をとおって、わたしたちは霊的世界に上昇」するとした⁹⁰。この色彩の霊的本性について、シュタイナーは 1907 - 8 年の連続講演のクライマックスで論じた。そのとき、シュタイナーは『ファウスト』第二部のプロローグを挙げ⁹¹、我々は太陽の物理的光を見る眼を持っているのと同様に、霊を見る器官も持っているはずでありそれを開発すべきであることを、その箇所は意味していると聴衆に語った。カンディンスキーはこの講義と『ファウスト』の該当部分に啓示を受け、「アーリエール」の場面を描いている（図 38）。リングボウムによると、どの人物像がファウスト、アーリエール、または妖精なのかは特定されていないが、「舞台設定の方は」「まったく明快」である。⁹²つまり自然の描写の方に比重がかけられている。この場面は、グレートヘンの死刑の後、ファウストが現れる最初の場面であり、自然のただ中での再生の場面だと考えられる。

ロシアにおけるゲーテの『ファウスト』は、その時代の神秘主義と関わりながら、テキストとして利用され、芸術の靈感源になってきたと推測される。クズネツォフの《青い噴水》は、ロシアにおけるゲーテの理解と『ファウスト』受容の長い系譜に連なるものであり、その側面からも考察されるべきだろう⁹³。これも、筆者の今後の課題である。

*89 ゲーテ自然科学の本格的研究が始まったのは、シュタイナー以降である。1883 年、学生だったシュタイナーは「キルシュナー版ドイツ国民文学叢書」の「ゲーテ自然科学論集」全二巻の編集に当たった。その日本語版は、ルドルフ・シュタイナー著 浅田豊訳『ゲーテ的世界観の認識論要綱』筑摩書房 1991 年。その後、彼はそこで培った思想をもとに、ゲーテ＝シュタイナー的自然研究を発展させた。それは今日でも世界各国でゲーテ的自然科学として研究されている。高橋義人、「訳者あとがき」、J.W.ゲーテ著 同・前田富士男・南大路振一ほか訳、『色彩論』完訳版、第一巻、工作舎、1999 年、697 頁

*90 ルドルフ・シュタイナー著 西川隆範訳、『色彩の秘密－「色彩の本質」秘教篇』、イザラ書房、1993 年、9、36 頁

*91 太陽はおれのうしろに留まっており。／岩の裂目から物凄じくほとばしる滝を／眺めていると次第に心が歓びに踊ってくる。／相次いで落下する滝は今や／幾千筋の奔流となって流れそそぎ、／空たかく飛沫の泡をとばせている。／けれども、この忙がわしく飛び交う飛沫の中から、／七色に浮かび出ている静かな虹の美しさ。／或は鮮かに描かれ、或は朧ろにかすんで、／まわりに香ばしく涼しい狭霧を散らせる。／虹こそは人間の努力を映す鏡だ。／あれに思いをいたせば、もっとよく分るであろう、／人生は、彩られた映像としてだけ握めるのだ。ゲーテ 『ファウスト』第二部 上掲書 13-4 頁(4715 - 4727 行)

*92 リングボム 上掲書 81-3 頁

*93 1905 年に制作された《青い噴水》には、シュタイナーの直接的影響はないと思われる。クズネツォフへのシュタイナーの影響は、1907 年にバールイからその思想をきかされてからである。Stupples, *op.cit.*, p.113. 作品においては 1910 年以降に見られ始めるとと思われる。この問題については、結論で後述する。

第六章 「青」とゲーテの『色彩論』

第一節 〈青薔薇〉のエンブレム

ロシア象徴主義新世代美術には常に「青」がまつわっている。《青い噴水》は一面が青である。〈青薔薇〉の青は何を意味するのだろうか。先述したように、全ての先行研究は、「青」は非現実性の象徴だと結論している。しかし、《青い噴水》をはじめとする〈青薔薇〉の作品が全て、霞がかかった青に浸されているという際だった特徴について、先行研究は未だ解釈を行っていない。

本節では、〈青薔薇〉のエンブレムについて考察し、「青」という色の意味を明らかにしていきたい。〈青薔薇〉グループの活動の絶頂は1904年から1906年の間であり、1907年になると、メンバーたちは、いわゆる象徴主義から離れてそれぞれ異なる方向へと進んでゆき、グループとしての創作活動は殆ど終わっていた。1907年の第一回〈青薔薇〉展は、〈青薔薇〉グループの創作活動での頂点を懐古的集大成だったと言える。出展作品の殆どは、1905年と1906年に制作されたものであった¹。それゆえ〈青薔薇〉というエンブレムに、クズネツォフたちは、自らの創作活動を振り返り、集約したものと考えられよう。

彼らは〈青薔薇〉展の前に、一度、自分たちの展覧会を催している。オルガナイザーはクズネツォフと親友ウトキンで、1904年4月27日に、クズネツォフたちの故郷、サラトフの音楽学会ホールで開催された。その展覧会は、〈真紅の薔薇〉展と名付けられている²。〈真紅の薔薇〉展にはブルーベリもポリソフ＝ムサートフも出展している³。将来の〈青薔薇〉たちの最初の象徴主義的絵画とパネル、初期の風景面のエチュードが展示されたが⁴、カタログの作品の題名から見て統一性は見られないという⁵。1904年の時点では、〈真紅の薔薇〉であったのが、1905年、1906年を経た1907年には青い薔薇に変わったのはなぜかについては、先行研究は何も述べていない。しかし、この変化が意味するものは重要であると思われる。なぜなら、真紅から青に変わる間の1905年と06年が、青薔薇グループの創作活動の絶頂期であること、1905年の革命があったこと、その前後に相次いで象徴主義雑誌が創刊され、中でも、青薔薇グループの活躍する舞台であった、「金羊毛」誌、「天秤座」誌が創刊されているからである。

〈真紅の薔薇〉の名前の由来は未だ明らかにされていないが、クズネツォフたちが当

*1 Bowl, *op. cit.*, 1973, p.173.

*2 Гофман. Голубая роза .40.; Русакова. Символизм в русской..... С.294.

*3 Гофман. Голубая роза. С.40.

*4 Русакова. Символизм в русской..... С.301.

*5 Гофман. Голубая роза. С.40.

時親しく交流し励まされていたマーモントフ⁶ が書いた劇〈真紅の薔薇〉(1883)の影響が指摘されている⁷。劇は、神秘の庭のある魔法の城でのスペイン娘ピアンカと紅い薔薇、怪物をめぐる物語で、最後に瀕死の怪物がピアンカのキスで王子様になるおとぎ話である。クズネツォフらは、日頃世話になっているマーモントフに敬意を表したとスタプル氏は推測している⁸。加えてルサコワ氏は、クズネツォフらがマーモントフの所に出入りしていたときに、マーモントフたちの間でよく知られていたというソロヴィヨフの詩を、その典拠として挙げている。ルサコワ氏は、この詩には地上の欲望である真紅の薔薇と清らかな霊性である白い百合との一体化が書かれていると述べ、真紅の薔薇は昔から地上の愛と欲望の象徴であることに注目する⁹。この詩は、1876年5月初頭、ソロヴィヨフがエジプトに行ったとき、オルフェウス教の強い影響の下に書かれたとされる。この詩の最初の連と最後の連に赤い薔薇が登場している¹⁰。

第一連 白い百合と薔薇を、
 紅い薔薇を我々は結びあわす
 神秘の預言者の夢想によって、
 永遠の真理を我々は得る

第四連 荒れ狂う嵐を歌いたまえ、
 すさまじい雷雨の中で我々は静穏を得る・・・

*6 クズネツォフたちがマーモントフに紹介されたのは、モスクワ絵画彫刻学校での彼らの教師であったコロヴィンを通してで、1899年6月から9月11日までの間だとされている [Русакова. Павел Кузнецов. М., 1977. С.250. (Stupples., op.cit. p.18)]. 彼らがアブラムツェヴォのサークルに紹介された直後、マーモントフは金融不正取引の容疑で逮捕され裁判を受け、1900年2月無罪釈放されたが、同年、破産した。アブラムツェヴォは売り払われ、サークルは解体してしまった。マーモントフはモスクワに所有する小さなセラミック工場の隣に住み、その場所にちなんで「ヴティルスキー・アブラムツェヴォ」としばしばその場所を呼んでいた。 *ibid.*, pp.18-20, 23.

*7 *ibid.*, p.45.; Русакова. Символизм в русской.....С.301.;
Киселев М.Ф. Символизм и модерн в
художественной культуре конца XIX—начала XX
веков. Проблема стиля// Тезисы научной
конференции по выставке: "С.И.Мамонтов и
русская художественная культура 2-ой
половины XIX в.". М.ГТГ. 1992. С.50.

*8 Stupples, *op.cit.*, p.45.

*9 Русакова. Символизм в русской.....С.301.

*10 Соловьев Вл. Соловьев VI Стихотворения и
сочинение пьеси. С.64.

白い百合と薔薇を、
紅い薔薇を我々は結びあわす

ゴフマン氏は、〈真紅の薔薇〉の由来は不明であるとしながらも、彼らが現実の花である薔薇をシンボルとして選んだことが重要だと述べる。ゴフマン氏によると、薔薇は手でつかみ、眺め、好きになることができる現実の花で、地から育ち、大地と不可分であるが、地上のものではない美の神秘を抱いている。花の中でも最も美しく最も多義的である薔薇には地と天の調和、物質と精神の調和があると述べる¹¹。ゴフマン氏は、第四章で上述したV・イワーノフの論文で引用されているゲーテの「ウィルヘルム・マイスターの修行時代」の一文を、その根拠として挙げている。

生の喜ばしき薔薇よ、画家の前でつねに美しくあれ、その明らかで秘やかな生により、
感覚を目覚めさせるために¹²。

〈青薔薇〉が神秘主義的な性格を帯びていることは既に言われてきた。詩人マコフスキーは、第一回〈青薔薇〉展を見て、「〈青薔薇〉は温室の花ではなく、神秘的愛の春の花だとすぐに分かる」と述べている¹³。ポウルト氏は、神秘的美の秘められた世界を表すときの言葉であり、象徴主義美学によってのみ到達可能なもう一つの現実のシンボルであるとした。ルサコワ氏は、青は、空と水の「ように見える」と同時に、現実的な約束事として、常に空間、無限であることを連想させ、「自然が薔薇に認めない唯一の色」であることを思い起こさせる、と述べている¹⁴。つまり、ルサコワ氏もポウルト氏も、〈青薔薇〉の青は、象徴主義が憧憬する、現実の自然界ではない、神秘的美が秘められた世界だと解釈しているのである。

しかし、その指摘はいずれも、作品の題名からの連想、象徴主義新世代文学からの連想、主観的印象であり、図像解釈に基づくものではない。「青い薔薇」の象徴について、先行研究は次のような推測を行ってきた。

第一は、「青い薔薇」というタイトルを提案したのはブリューソフではないかという説である。ルサコワ氏もポウルト氏も、根拠が無いと婉曲的な述べ方で、タイトルの考

*11 Гофман. Голубая роза. С.49-50.

*12 Иванов Вя. Две стихи. С.94. なお、ゲーテ『ウィルヘルムマイスターの修行時代』上・中・下 上掲書 中には、この文は見いだせなかった。

*13 Маковский С. Голубая Роза// Золотое Руно.но.5. 1907. С 25.

*14 Русакова. Символизм в русской..... С.342.

案者がブリューソフである可能性が高いとしている¹⁵。〈青薔薇〉の画家たちを『天秤座』誌に誘ったのはブリューソフである¹⁶。しかしこの説は、象徴主義のイデオログ、ブリューソフと〈青薔薇〉が近い関係にあったことから推測した一つの可能性にすぎず、これを明記するテキストはない。この説によると、ブリューソフの「青」は、「神秘的美の秘められた世界」、「象徴主義美学によってのみ到達可能なもう一つの現実」¹⁷を象徴するとされる。

第二は、ノヴァーリスの『青い花』の影響である。『青い花』は、主人公ハインリッヒが青い花を探し求める旅上で自己形成していく神秘主義的物語であり、ロシアのシンボリストたちの間で大変よく知られていた。また、「青薔薇」は青い花にほかならないから、これは最もよく指摘される靈感源である¹⁸。ポウルト氏の言うように、ノヴァーリスの小説のモチーフと〈青薔薇〉作品のモチーフ---噴水、池、洞窟、花のように繊細な女性像---は確かに共通している¹⁹。しかしポウルト氏の指摘は、モチーフの類似性のみで、主題については何も言及していない。「青」について、ノヴァーリスはノートに「色彩の性質。わたしの本では一切は青色だ」と書いている²⁰。また、ノヴァーリスの「青い花」がいかなる花かは不明であり、ノヴァーリスは特定の花を想定してはいなかったという²¹。つまり、この『青い花』も、どこかの異世界で咲いている神秘的な花なのである。

第三は、〈青薔薇〉の「青」はメーテルリンクの『青い鳥』の影響であるとするゴ

*15 ベールイの可能性も指摘されているが (Гофман, Голубая роза, С.225.)、ブリューソフは言葉のエンブレムや稀少な名前や呼び名に非常に傾倒しており、中世の象徴主義に通暁していたので(Максимов Д.В. Брюсов поэзия и позиция. Л., 1969. С.114.)、〈青薔薇〉の名付け人だった可能性がベールイよりも高いとルサコワ氏は指摘する。ている。Русакова. Символизм в русской..... С.342.; よく言われている話として、ブリューソフが何か紙でできた青い薔薇を見た後で、タイトルに提案したという話を、ポウルト氏は紹介している。Bowl, *op.cit.*, 1973, p.174.

*16 Русакова. Символизм в русской..... С.242.

*17 Bowl, *op.cit.*, 1973, p.174.

*18 Русакова. Символизм в русской..... С.342.; Bowl, *op.cit.*, 1973, p.175.; Неклюдова. Традиции и новаторство. С.116.

*19 Bowl, *op.cit.*, 1976, p.571.

*20 ノヴァーリス作、青山隆夫訳、『青い花』、岩波文庫、1989年、300頁

*21 ノヴァーリスは、当時の風潮に従って、新しく入手できたインド文学を高い関心をもって読んでいた。ノヴァーリスが「インドの」から「インディゴブルー」と連想した結果、「青」という色を着想した可能性が推測されている。[Willson, A. Leslie, 'The Blue Blume: a new dimension', *Germanic Review*, 34 (1959), 57.] Gage, John, *Color and Meaning Art, Science, and Symbolism*, (Berkeley and L.A.: California UP, 1999) pp.186-7.

フマン氏の説である²²。メーテルリンクは、世紀転換期のロシア象徴主義に強い影響を与え²³、中でも1905年にロシアで上演された「青い鳥」は、主人公チルチルとミチルは「光」に導かれ、青い鳥を捜しながら、幸福への到り方が分かっていくという話で、ロシアに決定的影響を与えたとされる²⁴。クズネツォフたちもメーテルリンクの演劇に非常に熱中していた²⁵。ゴフマン氏は、〈青薔薇〉の靈感源は『青い鳥』である確率が高く、「青い鳥」は我々の直感や人間の意識下の深い所に隠された無意識の感情を象徴していると考えており²⁶、次の様に考察している。即ち、メーテルリンクの演劇は、彼のシンボリズムをビジュアルにしたものであり、複雑で哲学的な世界理解を、19世紀ロシアの芸術家の若者達に分かりやすくした²⁷。青い鳥は我々の直感であり、人間の意識下の深い所に隠された無意識の感情である。青い鳥は眠りに入る直前の段階の沈黙の帝国、静寂の中にしか棲息しない。青い鳥に近づくことができるのは赤ん坊の無垢で純粋な心だけである。赤ん坊はメーテルリンクが好んだ無意識のシンボルであった²⁸。「青い鳥」の第五幕第十場「未来の国」のまだ生まれないう子供達は、「青い噴水」を代表とする「母の愛」が主題とされる一連の作品群の「生まれなかつた子供達」または「胎児」を強く想起させる²⁹。未来の国は、これから生まれる子供たちが待っている青空の色をした宮殿の大広間である。広場、円柱、アーチ等は《悪魔の目覚め》のモチーフと共通している。この場の冒頭のト書きによると、「そこにあるありとあらゆるものは、この世のものとは思われぬ、強いおとぎ話めいた青い色をしている」ことになっている。

しかしゴフマン氏は、象徴主義的モチーフや筋立て、舞台設定という類似点を述べてはいるが、《青い噴水》やその他の〈青薔薇〉の作品の解釈についての指摘は全く行っておらず、「青」が何を象徴するかについては特に言及がない。上述したように、ゴフマン氏は、真紅の薔薇を天上の美を秘めた地上における神秘的愛だと見なしていた。従って、ゴフマン氏に成り代わって言えば、〈青薔薇〉は、直感により地上から天上に達した神秘的愛の象徴とも言えよう。

以上の先行研究は、「青」という色が現実の世界ではない何ものかを意味しており、〈青薔薇〉は非現実世界における神秘の愛の象徴であるという点で一致している。この結論に従えば、1905年を契機にして薔薇が「真紅」から「青」へと変化したことは、クズネツォフたちの現実逃避を意味することになる。

*22 Гофман. Голубая роза. С.95

*23 Bowlt, *op.cit.*, 1973, p.175.; Rusakova, *op.cit.*, p.251.; Stupples, *op.cit.*, p.39.

*24 Гофман. Голубая роза. С.95.

*25 Bowlt, (1973), p.175.; Русакова. Символизм в русской..... С.251.; Stupples, *op.cit.*, p.39.

*26 Гофман. Голубая роза. С.95.

*27 Гофман. Голубая роза. С.32.

*28 Гофман. Голубая роза. С.95.

*29 Русакова. Символизм в русской..... С.251.

ボウルト氏は次のように述べている。

1905年の内乱の後、静穏さを願っていた象徴主義雑誌の読者たちは、〈青薔薇〉たちの芸術的闘争と同調した。実際、「現世」よりも「青」に向けられた彼らの関心は、特に社会のエリート―「真実はいらない」という感情で統一されていた―に魅力的なものだった³⁰。

しかし、本論がこれまで論考してきたように、ロシア象徴主義新世代の思想を共有していたことが分かったクズネツォフの《青い噴水》が、「母たちの国」を描き、現実の变革を可能にする巫術師としての詩人の誕生を主題にしていたことを考えると、以上のような先行研究の見解は納得しがたいものがある。「青」は《青い噴水》の主調色でもある。

ここで、思い出されるのが、1905年のモスクワ芸術家協会展、1906年の『芸術世界』展の批評がこぞって指摘していたクズネツォフたちの色彩の特異さである。本論第三章第二節で判明したことは、その展覧会において、クズネツォフの色彩が観者たちの感覚に強く訴えていたこと、光と色彩との新しい関係を観者たちが感じていることであり、ここからクズネツォフが1904年頃あたりから、独自の新しい色彩理論に基づいた創作を始めた可能性が推測されることであった。そこで本論は、従来の先行研究とは見方を変え、「青薔薇」の「青」も、《青い噴水》の「青」も、独自の色彩理論に基づいているに違いないと仮説をたて、クズネツォフらの独自の新しい色彩理論とは何だったのかを次節で探っていくことにする。

*30 Bowlt, 1976, p.570.

第二節 ゲーテの『色彩論』

クズネツォフらが依拠した新しい色彩理論は、ゲーテの『色彩論』(1810)だったのでないかと筆者は推測する。なぜなら、これまでの論考が示すように、ロシア象徴主義新世代の思想が根幹から深くゲーテの思想に関わっていたからであり、クズネツォフの《青い噴水》がその思想に基づき、「母たちの国」を描き、ファウスト、即ち巫術師の誕生を主題にしたものだからである。クズネツォフが、『ファウスト』を靈感源にしただけでなく、ゲーテの『色彩論』に依拠したという可能性は高い。

ゲーテの『色彩論』はロシアのインテリゲンツィアたちの間でよく知られていたと思われる。メレシュコフスキーの『現代ロシア文学の衰退の原因とその新しい諸潮流について』(1893)の中では、色彩論と生物学的進化論を発見したゲーテについて言及されており、「科学はゲエテを自然に接近せしめた」と述べられている³¹。先述したメレシュコフスキーの『ゲーテ』(1897)は、植物から人間社会までを有機体の発達として概観したゲーテの科学—色彩論と生物学的進化論—について、次のように述べている。

この世界の概説のうちには、恐らくはゲエテの凡る芸術的作品の裡にある以上に、壮大なものがひそんでいる。蓋しこのような風に見んがためには、先づかやうな芸術家でなければならない。ここにおいて神と美は一致する。「今後、われわれは自然の研究に際しては、偉大なる創造の法則を熟慮し、神の有限な作為を見つめるであらう……また物体の各小部分の動きを指示する神の御呼吸を感知するであらう……」と彼は進化論の意義を釈明している。自然を認識するとは—「自然のうちに神の御呼吸を感知する」ことを意味する。あらゆる化学的発見は同時に宗教的なものの啓示である。—ここにこそゲエテのもとも深い本質が存する³²。

メレシュコフスキーが言うように、ゲーテの色彩は、単なる色ではなく、現実世界における神の啓示である。「ゲーテは自分のあらゆる著作のなかでも『色彩論』が最も重要

*31 Мерещковский. О причинах упадка и о новых течениях современной руссой литературы // Полное собрание сочинений Домитория

Сергеевича Мерещковского. Том. XVIII. М., 1914. С.185.

;メレシュコフスキイ 中山省三郎訳 前掲書 271-2頁

*32 Мерещковский. С.М. Вечные спутники. Гете. // Полное собрание сочинений Домитория

Сергеевича Мерещковского. Том. XVII. М., 1914. С.146-7.

;メレシュコフスキイ 前掲書 49頁

な作品だと考えていた」³³。ゲーテの『色彩論』(1810)は、ニュートンの色彩に関する理論に対する激しい反論に貫かれている。ニュートンの近代科学は自然を支配しようとするのに対し、ゲーテは「生きた自然においては、全体と繋がりをもたないものは何一つとして起こりはしない」と考えた³⁴。ニュートンの近代科学は光を分析することに終始したが、ゲーテの色彩論は、近代科学では重視されない人間の知覚、感覚が捉える、実際に眼に見える色彩について考察している所が特徴的だとされる。

同時に、ゲーテの論は、現象学的であると同時に、神秘主義的な性格を有していると筆者には思われる。緒言でゲーテは、「色彩は光の行為である。行為であり、受苦である。この意味でわれわれは色彩から光に関するする解明を期待することができる。(中略)しかしわれわれはこの両者がまた全き自然に属していると考えなければならない。というのも、色彩と光を通して眼という感覚に自分の姿を特に示現しようとしているものこそ、自然にほかならないからである」³⁵と述べている。言い換えると、「光が物体に対して「行為」し、物体に当たって「受苦」したときに色彩現象が現れる。つまり、色彩とは光がこの物質世界において示す「表情」なのである」³⁶。さらに序文では、「眼は光が作り出した光と同一な一つの器官である」とゲーテは述べ、プロティノスの詩を言葉を変えて引用している。「もしもこの眼が太陽でなかったならば／なぜに光を見ることができようか／われらのなかに神自身の力がなかったならば／神的なるものが　なぜに心を惹きつけようか」³⁷。色彩とは、光の啓示、自然の啓示なのである。

『ファウスト』の中でも、光と闇についての言及が見られる。メフィストフェレスはファウストに、自分の存在や小宇宙である人間の存在は、光を生んだ闇の一部だと説明している³⁸。第二に、ゲーテの『色彩論』が画家たちの使命を明示しているからだと思われる。『色彩論』の中でゲーテは、芸術の一要素である色彩は、精神的なものに直接結びつく決定的で重要な作用を与えることができる、最高の美的目的に仕える協力者だと記述している³⁹。「・・・いかなる色彩もある特別な印象を人間に与え、それによってその色彩の本質を人間の眼と心情に開示するものである。とすれば、色彩というものは一定の感覚的・精神的・美的目的のために使用できるはずである」⁴⁰。「・・・本書でこれまで論じてきたことすべてを芸術家諸氏はよく銘記していただきたい。光と影、明暗の配合、真実の〔調和ある〕彩色と特徴ある彩色、これら三者が合致してこそ、絵画はわれわれがいま考察している観点からすれば完全なものとなるであろう」⁴¹、とゲーテは画家たちに呼

*33 高橋義人 「訳者あとがき」、同書 第二巻 696頁

*34 高橋義人 「現象か法則か——「自然の表情学」としてのゲーテ色彩論」、『思想』上掲書13頁

*35 ゲーテ 『色彩論』 上掲書 16頁

*36 高橋 上掲書 7頁

*37 ゲーテ 『色彩論』 上掲書 28-9頁

*38 ゲーテ 『ファウスト』第一部 上掲書 1349-1358行

*39 ゲーテ 『色彩論』 上掲書 278頁 教示篇758

*40 同書 318頁、教示篇915

*41 同書 314頁、教示篇901

びかける。クズネツォフたちがゲーテの『色彩論』に依拠した可能性は高い。

ゲーテの《色彩論》では、青は現実世界における闇の色である。従って、《青い噴水》の青、〈青薔薇〉の青は、最も暗い状態にある現実を表象していると筆者は考えるのである。

ゲーテは、色彩は光と闇の間に生まれるとした。そして、闇のすぐそばには青と呼ばれる色、光のすぐそばには黄と呼ぶ色が生まれることを実験により明示した^{*42}。現実の世界では、完全な光、完全な闇という状態は存在しない。また、完全な光の中にも闇の中にも色彩は存在し得ない。全ての「色彩は半ば光、半ば影」である^{*43}。従って、青と黄は全ての色彩を現実世界に作り出す、最も根本的な色であるといえる。また、大気の靄などの「くもり」を通して闇を見ると青い色が、光を見ると黄色が見えることも、観察によってゲーテは指摘した^{*44}。「一方には光と明が、他方には闇と暗があり、その間に「くもり」がある。「くもり」とは、空気、ガス、液体または固体の三様の透明で物質的特性をもつ媒質から生じる気体、液体、固体のことである^{*45}。「くもり」という仲介物の助けを借り、光と闇の対立から、同じく対立関係にある二つの色彩が展開するのである。万物はこのように全て「次第により高い法則へ包摂されていく」が、このような法則は、悟性にはなく、「現象によって直感に開示されるもの」だとされる。このような法則を根本現象とゲーテは名付ける^{*46}。「くもり」は、不透明にいたる前のどの段階で固定しても、明暗と関係づければ、単純にして重要な〔根本〕現象が得ることができる^{*47}。また、「くもり」は、大気圏内にある我々が住む世界のことを指しているとも考えられる^{*48}。

《青い噴水》の分析に戻ろう。この作品が一面青く描かれたのは、上述の「根本現象」ゆえであろう。「母たちの国」は空気中に生命の素が雲のように漂う「くもり」状態である。光が「くもり」の濃淡や葉や水滴などの物体に当たって多様に反射する様まで、青を主調とした螺鈿のような色斑により描かれている。さらに根本的な解釈をすれば、上述したように、《青い噴水》の「青」は、現実世界における闇に最も近い状態を表象していると考えられる。《青い噴水》は1905年革命直後、その年のうちに描かれた。クズネツォフにとって、革命と日露戦争の直後である1905,6年は、最悪の時であったに違いない。1905年、ロシア・インテリゲンツィア達は、確かに一つの時代の終末を見ていたと思わ

*42 ゲーテ『色彩論』上掲書31頁；「黄色がつねに光を帯びているのと同じく、青はつねに暗さを帯びていると言えよう。」同書、283頁、教示篇778。

*43 同書 31頁

*44 同書 89頁、教示篇 150,151,152,154,155。

*45 同書87頁、教示篇 145,146,147,148,149

*46 同書 95頁、教示篇 172,173,174,175

*47 同書87頁、教示篇 145,146,147,148,149；「くもり」とは、大気圏内にある我々が住む世界のことを指しているとも考えられる。向井周太郎、「近代造形思考とゲーテ―「くもり」と「残像現象」の観察から―」、『思想』、906号、岩波書店、1999年12月、149-150頁

*48 向井周太郎、「近代造形思考とゲーテ―「くもり」と「残像現象」の観察から―」、『思想』、906号、岩波書店、1999年12月、149-150頁

れる。

1905年にペテルブルグで開催された「ロシア肖像画展」は、一つの時代の終わりを示すメルクマールだった⁴⁹。「肖像画展」は、『芸術世界』誌廃刊後、ディアギレフが最初にうった催しである。彼は、ロシア全土をくまなく回って、当時忘れ去られ無視されていた1705～1905年までのロシアの肖像画を辺鄙な地主屋敷から借り出してきた。バクストが美しく内装したトリド宮を会場にし、ツアーにも来場して、展覧会は大成功をおさめた⁵⁰。展覧会の成功を祝う席を彼のために設けたモスクワのインテリゲンツィア達に向かい、ディアギレフは、「総括の時にあって」という挨拶を行った。「この夕べの会の意味を、少し違った見方をすることを許して頂きたい」と断った上で、ディアギレフは次のように述べる。

・・・祝い全体が総括であることは明白である。そして、総括というものはあらゆる終わりなのである。・・・総括と終わりに関する問題が、今日ますます焦眉の急になってきているということに、多くの人たちが同意してくれるものと思う。・・・人々の大小の肖像画が並んだ長いギャラリーが、壮大で輝かしいが、残念ながら、我々の歴史の形骸化した時代に対してなされた壮大かつ説得力のある総括であると、あなた方は感じはしないだろうか。・・・慣習の終わりは目の前にある。・・・我々は、新しい文化を復活させるために死すべき運命である。その新しい文化は、私たちの疲弊した知恵から残されているものを汲み上げるだろう。歴史がそのことを物語り、美学がそのことを裏付けている。そして今、芸術的諸形象の歴史の深みに浸り、それ故に極端な芸術的ラディカリズムだというの非難に対して傷つきにくくなった私は、ためらうことなく確信をもってこう言おう。我々は、新しい未知の文化のための、総括と終焉の歴史的で偉大な瞬間の商人であると確信する者は間違っていないと。その文化は、我々によって生まれるが、同様に我々を廃してしまう。しかし、それゆえに、確信をもって恐れることなく、美しき宮殿の壁が破壊されることに対して、新しい美学の誓いに私は祝杯を上げる。そして、頑固な感覚論者として、なすことができる私の唯一の願い---その願いとは、来るべき闘いが生の美学を卑しめないように、そして、死もまた、復活と同様に、美しくもまたまばゆく輝くものであるように⁵¹。

ディアギレフは明らかに1905年のこのとき、古い時代の終末を認識し、新しい時代の到来を予感している。そして、貴族階級出身で貴族主義者のディアギレフは、甘美に死を受け入れる覚悟なのである。実際、この展覧会を最後にして、彼は活動の舞台をロシアから西欧に移している。

《青い噴水》が描かれた1905年は、ロシアインテリゲンツィアにとって、まさに終末の時であったのだ。従って、《青い噴水》の青は、ゲーテの言う根本現象の青、夜明け

*49 Kean, B.W., *All the Empty Palaces*, (N.Y.:Universe Books,1983) p.56

*50 Gray, *op.cit.*, p.54.; Kean, *op.cit.*, pp.55-56.; Kennedy, *op.cit.*, p.60.

*51 С.Дягилев, В час Итоги// Весы. Но.4. 1905. С.45-6.

前、太陽が昇る前の大気の青い色だと考えられる。つまり、青は、現実世界における最も暗い時、終末の時を表象しているのである。『青い花』のクリングゾールが言うように、終末の時とはまた、新しい人間を産み出すために原水が動き始める時であり、詩人が誕生する時なのである。

第三節 「母の愛」作品群と「巫術師」としてのクズネツォフ

これまでの論考から、「母の愛」作品群が、現実世界において最悪の状態にあったロシアが新しく生まれ変わることを願って制作されたものであったことは、ほぼ間違いないであろう。とくに、1905年1月9日の血の日曜日事件があった後の1905年から1906年にかけて作品が集中しているのは、まさにクズネツォフが、現実を変革する力をもつ巫術師、真の「詩人」がロシアに何人も誕生することを祈念したからだと思われる。そこで、《青い噴水》の解釈をさらに確かなものにするためにも、これまでの論考で明らかになった《青い噴水》の創作理論を用いて、「母の愛」作品群の分析を行うことにする。

まず、第三章第二節ですでに考察した《母の愛》(1905-6)について、本論考で得た新しい視点から改めて考察する(図 19)。先述したが、スタプル氏は、この絵が聖なる誕生を祝っているだけでなく、はかない死すべき運命の暗示を含んでいると述べていた⁵²。しかし、本論考で得た結論からすると、この作品もまた、「母たちの国」を描いたものと考えられる。

画面の主調色の青は、「母たちの国」が太陽の光がさす地上の世界ではない、永遠の空虚な奥深い世界であることを示している。遠近法が用いられておらず、モチーフの位置関係が歪んでおり整合性がないのも、そこが自然もなければ時間もない「母たちの国」だからである。画面上方の巨大な円形は、子宮や卵など生み出す女性的なものを観者に想起させる。左には柳の枝が見られ、右側には噴水が見られる。これらは《青い噴水》と同じモチーフであるが、噴水はもっと渾身の形をしており、台座である疲れた様子の母の彫像の胸からは、水が下へと落ちている。そして、画面中央の母は、冠をもってその水にくぐらせている。この冠は、ファウストが巫術師となって「母たちの国」から帰還したとき被っていた青葉の冠であろう⁵³。画面左では、こんどはミルテの冠をまさに誕生しようとする生命に母たちが被せようとしている。母たちの胸に置かれた手は、子供の祈るポーズと呼応する、祈りの表象であると筆者には思われる。右側では未だ詩人の創造の作業が始まったところであり、これから子供達が起きてくると、母たちは冠やミルテを与えてこの世に詩人を送り出すのであろう。母たちは、ニーチェの言葉を借りると、自然のディオニュソス的芸術であり、現象のたえまない移りかわりの中にも、永遠に創造し、永遠に生存へ強制し、この現象の移りかわりに永遠に満足している」のである。

(青薔薇)展に出展された《誕生》(1906)では、クローズアップで誕生の瞬間の母たちと子が描かれている(図 39)。この作品にも遠近法が全く用いられていない。全てが青い影を帯びた白い靄状のものから成っている。この白い靄状のものは、「母たちの国」に充満し、「雲のように漂っている」とされる全ての生命の素、原型であろう。子供は水の上にもくもくした白い靄の中から浮かび上がってきたばかりである。それを両側から母たちが微かに分かる嬉しげで優しげな表情で迎えている。母たちには柳の枝がかかり、聖人

*52 Stupples, *op.cit.*, p.62.

*53 ゲーテ 『ファウスト』第二部 上掲書 122頁 6421行

であることを示している。子供の体は周囲と全く同じ物質から成っている。周りの空気も子供も、古代から未来における全被造物の生命の素から成っているからである。それでも子供の体が緑がかっているのは、この子供がすでに地上の存在であることを示しているものと思われる。なぜなら、ゲーテの『色彩論』では、闇の青と光の黄色が一時的に結びついた緑は、絶え間なく変化する現実世界の現象そのものの色であるからである⁵⁴。この母親像の細やかな喜びの表情には、クズネツォフの1905年冬の産婦人科での実習体験が生きていると思われる。クズネツォフの産婦人科実習は、先述したスタプル氏の階級闘争の見解とは違い、現実はいデア界と呼応した現象から成る世界であるという、象徴主義新世代の思想に基づいた行動であったと思われる。即ち、現実世界における出産は、「母たちの国」の母たちの万物創造のシンボルであるのだ。現実世界における母親達の喜びは、イデア界においての真実でもあるのである。この絵のキャンバスは73×66cmとほぼ正方形であり、《青い噴水》と同様、現実界を表象している。

《噴水》(図29)でも遠近法は全く無視されており、やはり「母たちの国」の「詩人」の誕生を描いたものだと思われる。画面は縦長で上下方向に三層構造になっている。画面上方の楕円形は女性の子宮を暗示していると思われる。やはり、中心の噴水の周囲には葉っぱと水しぶきとが解けあっている。最下層部にいる冠を頂こうとしている形象は、中層の噴水によって上昇して上層に至り、「詩人」へと変容を遂げようとしていると思われる⁵⁵。この作品は、《青い噴水》や《母の愛》とは異なり、主調色が青ではなく透き通るような黄色であることが留意される。またここには「母たち」がいない。筆者は、この絵は、「母たちの国」で誕生した生命が「母たちの国」を次第に離れて昇ってゆき、太陽の光が近くなり明るくなってきた所に、つまりもう少しで現実界に至る過程にあるのではないかと推測する。

最後にクズネツォフ自身の自画像を分析する。《ミューズと共にある自画像》(1906)と題されてはいるが、これまでの論考から、クズネツォフの肩に腕を回した女性像は、ミューズではなく「存在の母」または「創造の母」であると筆者は考える(図40)。この絵でも、それぞれのモチーフの大きさや位置関係は遠近法的に歪んでいる。画面中央の画家は、意志を秘めた強い眼差しを投げ、口はきびしく閉じられて、内側から強いエネルギーを発している。鉛筆で描かれているとはいえ、大変印象的な決然とした顔である。その右側に影になって、彼よりもかなり大きな女性像、即ち「存在と創造の母」が描かれている。影の中に、これだけ大きく描かれているということは、画家とは異なる次元にいるということであろう。彼女は祈るように託すように彼に顔を寄せ、右手を回している。この構図は、ベックリンの《ヴァイオリンを弾く死のいる自画像》がその図像源であろう。ベックリンとクズネツォフの顔の向きやポーズは全く同じである(図41)。しかし、この二

*54 シュタイナー 1993年 上掲書 10頁; 志村ふくみ「思想の言葉」『思想』上掲書 6頁

*55 筆者は、この作品について、拙稿「ロシア象徴主義絵画における「永遠の女性」像」上掲書の中で、この形象が永遠の女性ヘレナ=ソフィアに変容しつつあると述べたが、本論で訂正したい。

枚の自画像は、ドイツとロシアの象徴主義の相違と各々の特徴を明示している。まず、ベックリンは手にパレットと筆を持っているのに対し、クズネツォフは赤ん坊を抱いている。これまでの論考から判断して、この子供は真の「詩人」の魂であろう。ベックリンの仕事は色を塗ることであるのに対し、クズネツォフの仕事は現実世界を一新させる「巫術師」である「詩人」の創造なのである。そして工作中的ベックリンに靈感を与えるのは「死」であるのに対して、クズネツォフに靈感を与えるのは「生と死と再生」を司る「創造の母」なのである。ベックリンの自画像の場合は、前方左上に光源があり、彼の額をテラスが、その背後は深い闇である。クズネツォフの場合には、画面左上方にゴッホの描く太陽または月を連想させる光源が描かれているが、この光源はベックリンの光源のような現実世界に存在する照明ではなく、イデア界から射し込み、クズネツォフを照らす光であろう。クズネツォフは、「存在と創造の母」からファウストのような真の「詩人」、孤独に耐え、巨人的な努力をして現実を変革し、世界を再生させ、ファウストが夢見たような理想の世界をもたらす芸術家たる自負を、この絵に表明したと思われる。

ここで、自ら巫術師たらんとした象徴主義新世代のクズネツォフと、同じ『ファウスト』を題材に制作した旧世代のヴルーベリとを改めて比較したい。ヴルーベリは、クズネツォフの活躍した 20 世紀初頭には精神を病んでしまっていた。ヴルーベリの『ファウスト』では、永遠の女性であるマルガリータが一方向的に犠牲になってファウストを救済する。先述したように、ヴルーベリは中世ゴシックのステンドグラスをマルガリータの靈感源にし、ファウストを愛によって救済する聖女を期待した。一方、クズネツォフの『ファウスト』の場合、ヘレナはファウストの犠牲には全くなっていない。クズネツォフが主題にしたファウストは、ミルテの冠を頂き、ヘレナを講えることによって、ウェヌスの力で「真の詩人」となる。新世代にとってのファウストは、ヘレナを知ることによって現実の生の意味を知り、再生して、現実変革者になる。ファウストにとって、マルガリータ、ヘレナ両者とも、共に「永遠の」女性ではあるが、ファウストと「永遠の女性」の両性間の関係は旧世代と新世代では、全く異なっている。

ヴルーベリは、「生きるべきか死ぬべきか」というこの世の生と人間の哲学的問題を解決するために、シェークスピアとゲーテを読んだとされる。とくに、1870 年代後半にあたる大学生の時代には『ファウスト』に熱中し、そのオペラをモスクワ、ペテルブルグだけでなく、ミラノやパリでも観劇していた。また、ゲーテの作品は全て、しかも一部をドイツ語で読破していた。シェークスピアに関しては、自画像に似たハムレット作品を含むハムレット像の複数の制作がある。彼にとって、ハムレットは、彼の人間と生についての哲学的思考に常に関わっており、繰り返し描いた主題であった⁵⁶。1890 年代、ヴルーベリが大きな影響を受けたニーチェによれば、「ハムレットは事物の本質を本当に見抜いた、見破ったことがある人間」である。「そこで彼らは行動することに嘔吐をもよおすのである。なぜなら、彼らがどのように行動したところで、事物の永遠の本質にはなんの変わりもないのであり、関節がはずれてしまったこの世を立てなおす務めなどをいまさら負わされることに、彼らは滑稽な感じ、あるいは屈辱感しかいだかないからである。認識は行動

*56 Суздаев П.К. Врубель и Лермонтов. М., 1991. С.72-93.

を殺す、……」⁵⁷。「こうなると……あこがれは世界を飛び越え、神々さえも飛び越えて死に向かう。……ひとたび見抜いた真実の意識のうちに、今や人間はあらゆる所に所在の恐怖あるいは不条理しか見ない」⁵⁸のである。ヴルーベリのファウスト像も、瞑想的に窓辺に物憂げに佇むだけである。彼は、現実を深く真に認識した人間の引き裂かれた孤独な苦しみに手をつかねたままなのである。ニーチェは「意志のこの最大の危機にのぞんで、これを救い、治癒する魔法使いとして近づくのが芸術である。芸術だけが、生存の恐怖あるいは不条理についてのあの嘔吐の思いを、生きることを可能ならしめる表象に変えることができるのである」⁵⁹と述べる。

ロシア象徴主義新世代であるクズネツォフらは、先述したように、ゲーテの現実変革理論としての象徴主義をニーチェを通じ、さらにソロヴィヨフのソフィヤ論を介して獲得していた。その思想は、嘔吐を催すような現実を芸術の力、巫術の力によって変え、理想郷を現出させるものであり、彼らを現実変革に対する行動に駆り立てるものだった。その思想により、彼らは「最大の危機」である「生存の恐怖」を克服することができたのである。ところで、ヴルーベリも、主な活動期である 1890 年代、思想的にニーチェとショーペンハウアーの強い影響を受けていた⁶⁰。しかし、20 世紀初頭には既に精神を病んでしまっていたヴルーベリは、ちょうどその頃普及したソロヴィヨフの「ソフィヤ」論は知らなかった、或いは自分のものとしなかった可能性が高い。そのように考えると、ソロヴィヨフの「ソフィヤ」論がロシア・インテリゲンツィアに与えた希望の大きさと、ロシア象徴主義新世代へのその決定的影響が推測されるのである。

*57 ニーチェ 『悲劇の誕生』上掲書 78 頁

*58 同書 78 頁

*59 同書 78-9 頁

*60 Суздалев. Врубель и Лермонтов. С.90.

第四節 第一回〈青薔薇〉展

本節では、第一回〈青薔薇〉展(1907)について、まず当時の批評記事を検討を行い、次に展覧会の目的について考察をして、その再構成を試みたい。第一回〈青薔薇〉展はクズネツォフの画歴10年を記念して、『金羊毛』誌の出資者であるリャブシンスキーが1907年3月にモスクワで主催した^{*61}。展覧会は念入りに準備され、当時のインテリゲンツィアたちがたまり場にしていたカフェや『金羊毛』誌の編集会議においてまで、プランが議論された。その結果、展覧会は大変美しいものになった^{*62}。展示室は青灰色の色調の布で張られ、床は同じ色調の絨毯が敷き詰められていた。画家たちは、自分の作品のそばで、褪せた色の花束をポタン穴にさして歩き回っていた。そして、辺りには音楽が静かに流れていた。^{*63}会場には、ヒヤシンス、水仙、百合などたくさんの花が活けてあり、板で仕切られた部屋の片隅には、小卓と安楽椅子が据えられていた。〈青薔薇〉展の開催者であり、『金羊毛』誌の出版者、編集長であるリャブシンスキーも、積極的にこの会場設営に参加している。^{*64}『金羊毛』誌の周りの当時の指導的インテリゲンツィアたちが開催し、注目を集めたこの展覧会を、ゴフマン氏は単なる美術作品の展示会ではなく、同じ思想をもつ人々が集った象徴主義者たちの一つの中心地であったと述べている^{*65}。

『金羊毛』誌5号(1907)に掲載された詩人マコフスキーの批評は、次のように記した。

〈青薔薇〉は、明るく静謐で、小人数のための、小礼拝堂のような美しい展覧会である。そして絵画作品は、祈る人々のようである。洗練された趣味で装飾されたこの小さな礼拝堂に入ったら、〈青薔薇〉が温室の花であるだけでなく、神秘の愛の春の花だと感じる。空しくそしてありふれたヨーロッパの分離主義やディアギレフの上流婦人の客間のようなエレガントな展覧会とはなんと違うのだろう。私には全く別物に思えた^{*66}。

マレーヴィッチは次のように回想している。

〈青薔薇〉には、そのグループの各メンバーが志向しなければならないような、全体的に一つの美的究極性が見られた。〈青薔薇〉はより良いものの選りすぐりであり、店や大通りの商業的色彩には決して見られない、あらゆる色彩から創った繊細な生

*61 Русакова. Символизм в русской..... С.342.

*62 Гофман. Голубая роза. С.90.

*63 Гофман. Голубая роза. С.91.

*64 彼は展覧会場で音楽の夕べや文学の夕べも催した。Rusakova, op.cit., p.342.

*65 Гофман. Голубая роза. С.91.

*66 Маковский. Голубая роза. С.25.

きものである⁶⁷。

画家イーゴリ・グラバーリは『天秤座』誌5号(1907)に掲載した批評の中で次のように述べる。

この展覧会は今までの展覧会とは大変違っており、類似点すら全くない。組織者達は、モスクワの展覧会が到達できないような親密さと快適さを持ち込むのに成功した。壁には、とても心地よい灰色の色調の繊細で心地よい布地が張られ、その張り物と色調がほとんど変わらない絵がかかっている。おそらく出展者たちの間では、ある共通した色調が、展覧会全部で用いる統一された色調があらかじめきまっていたのであろう。その色調の作者を私は知っている。それはパヴェル・クズネツォフである。他の青薔薇作家たちとクズネツォフの色の違いは、クズネツォフの色は美しいが、他の画家たちの色はただ心地よいだけである、—ああ、なんと心地よい!⁶⁸

クズネツォフたちが属していたモスクワの芸術家・インテリゲンツィアに属していた代表的なロシア印象主義の画家グラバーリは、〈青薔薇〉展の美しい色彩が誰の企画によるか知っていたに違いない。上記の批評を読むだけでも、これまでの論考から、クズネツォフがゲーテの『色彩論』に依拠し、展覧会全体の演出にあたったと推測されよう。残念なことに、我々が、今、図版でクズネツォフら〈青薔薇〉の作品を見ても、その色彩の美しさは分からない。当時の *Studio* 誌の報告によっても、写真で彼らの作品の色を再現するのは難しいことが既に言われている⁶⁹。

マコフスキーは彼が見て取った〈青薔薇〉の特徴をいくつも述べている。まず彼は〈青薔薇〉に「集団的探求の表現があることが最も興味深い」と指摘する。次に、「彼らは色と線の音楽に恋してる」と評して色彩の特徴に言及し、続けて、ゴーガン、セザンヌ、ポントヴェン派を挙げ、それらと同様に〈青薔薇〉が、現代芸術がたどり着いた所である、子供の芸術に回帰したプリミティズムであると理解する。そして、モスクワの小礼拝堂(青薔薇展のこと—福間)印象主義の師匠達に似ているとはいえ、新しい芸術だと記している。次に、色彩についてとりあげ、フランスの印象主義以降の色彩について論じたあとドニを挙げる。そしてドニが色彩に装飾的色彩だけでなく、装飾的色彩を愛したと述べ、色彩の点でフランス象徴主義と〈青薔薇〉の相似を指摘している⁷⁰。マコフスキーの批評は、独

*67 Малевич К.С. Заметки об архитектуре//

Малевич К.С. (1878-1935) : Каталог выставки.

Ленинград-Москва-Амстердам. 1988. С.114. (Гофман.

Голубая роза. С.91-92.)

*68 Грабарь И. Голубая роза// Весы. н.о.5. май. 1907. С.93

*69 前年の1906年3月に開催された『芸術世界』展でのクズネツォフの作品についての記事。E.,P. [Pavel Ettinger], 'Studio-Talk'-*Studio*, 39 (1907), P.83. (Stupples, *Op.cit.*, P.68)

*70 Маковский И. Голубая роза. С.25-6.

特のフォルムをプリミティズムと捉えたところを除けば、〈青薔薇〉の特徴を鋭くついでいる。一方先行研究は、マコフスキーの批評からは、上記の「色と線の音楽」という感覚的な言及か、クズネツォフの作品に対する次の批評を専らとりあげてきた。

クズネツォフは「母の愛」作品群に属する作品を9点出品している⁷¹。《悪魔の目覚め》をマコフスキーは次の様に評する。

その譫言のような告白は、「罪」の神秘の中へ、肉欲的恐怖の最も奥への病的な沈潜によって、人を不安にさせる。無形のカオスはぼんやりした輪によって濃縮する。子供の死体、胎児が、受胎させられた闇から生まれる一魅惑する魔法により変身させられた肉体。誕生の秘密の中には悪魔の微笑み⁷²。

《悪魔の目覚め》は、『金羊毛』誌が1907年の第1号に向けて悪魔というテーマでコンクールを行ったときにクズネツォフが描いたスケッチだが、彼は結局コンクールには出品せず、審査員として参加している⁷³。

さらにマコフスキーはクズネツォフの作品について次のように批評している。

クズネツォフのスケッチから彼の装飾的パネルへと向かうと、私たちには、虹色にゆらめく霧の色斑によって語る、親密な詩人の熱烈な告白が、癒されることのない悲哀と倦むことを知らぬ夢想の伝説が、再び聞こえる。これらの一連の作品《白い噴水》、《萎れ行く太陽》、《誕生》、《朝》、《アカシアの花》、《照らし出された女》、《愛》は、色鮮やかな神話創作の美しい体験をおのずから示すことで装飾芸術の分野から抜け出しているのだ。それを見たとき、私ははっきりと分かった。ここには、死の途上であらゆる変容をとげた、喜びと悲しみのあらゆる照射のうちにある魂（女性的でいとおしい魂！）の営みがある。地上の茂みは自分の軽い歩みのためにはないということをおもいに早く理解してしまった若い春の魂の生命だ。その魂は、朝の金の中で優しい炎のように急に燃え上がる；魂は白い噴水のもと、アカシアの青白い霜で包まれた庭で夢見、太陽と共に萎れてゆく；そして人々は、それを瑠璃色の棺に運び涙する。恐らく彼が思ってもみなかったことを彼におしつけたからといってクズネツォフは許してくれるだろう！このことはあらゆる詩人の運命だ。しかし私はこれ以上に親密で心うつ芸術家を、これ以上の詩人を知らない！⁷⁴

*71 Bowl, *op. cit.*, 1973, p.177.

*72 Маковский. Голубая роза. С.26

*73 Русакова. Символизм в русской..... С.351.

*74 Маковский. Голубая роза. С.26

批評は、〈青薔薇〉たちの主題であろう終末の訪れを美しく感じ取っていることが分かる。しかし、この批評は、先行研究では、生に後ろ向きでデカダンスな〈青薔薇〉の特徴を示すものとして言及されてきた⁷⁵。

〈青薔薇〉展に批判的な批評は少なかったとゴフマン氏が述べる一方で、⁷⁶ 開催されると、モスクワのプレスに「病的な画家たち」と批評する数多くの反響を引き起こしたとルサコワ氏は述べている⁷⁷。出品作は観者に言いようのない衰弱感や不安を感じさせるものでもあった。グラバーリは〈青薔薇〉の画家たちを老いぼれたふりをした若者だと述べている⁷⁸。批判的な批評は、「〈青薔薇〉の芸術は理解不能であり、共感も覚えぬし、惹かれもしない」と述べ、「その論理は、悪夢の論理だ。悪夢が生活を正したり良くしたりしないように、この悪夢の芸術は世界を正すことはできない—それを現代の芸術は自負しているが」⁷⁹と記している。

クズネツォフの他の画家や彫刻家たちの作品を見ると、色彩は共通のスキームのようであるが、描いているモチーフやジャンル、様式が皆それぞれに異なっている。しかし、〈青薔薇〉の画家たちはリーダーのクズネツォフの後に続いて創作活動を行っていたことを考えると、〈青薔薇〉の画家たちの作品もまた、クズネツォフと同じ創作理論に従って制作されていたはずである。ここで筆者は再びエフロスの論文に注目する。エフロスは、クズネツォフを除く他の画家たちの作品について、クズネツォフとは異なり、恥知らずであり、たくさんの誘惑的なイメージを観者に投げ出し、エロス、放蕩を描き、罪の正統性を弁護し、大変当惑させ暴露的であるが、実際は、お行儀のよいボール紙の人形芝居のようだ⁸⁰と記している。現段階ではあくまでも筆者の憶測であるが、これらのエロティックで下劣で俗悪な誘惑的なイメージこそ、〈青薔薇〉たちによる、ニーチェのいうディオニュソスの芸術だとは考えられないだろうか。ニーチェは、先述したようにハムレットを例に挙げ、真の認識をした人間は、存在の恐怖と不条理しか見ないので現実に嘔吐を覚え、

*75 Bowlt, *op. cit.*, 1973, p.177.; ルサコワ氏もマコフスキーの批評を〈青薔薇〉の象徴主義のデカダンスな特徴を指摘したものと解釈している。Русакова.

Символизм в русской.....С.351.

*76 Гофман. Голубая роза. С.93.

*77 Скалона А.В. Выставка Голубой розы.// Русские Ведомости. 1907. 25. марта. но.69.; Кочетва Н. Художественные выставки.// Московский листок. 1907. 14. апреля. но.101. (Русакова.

Символизм в русской.....С.351)

*78 Грабарь. Голубая роза. С.96.

*79 Кочестов Н. Художественные выставки// Московский листок. 1907. 14 апреля. (Гофман. Голубая роза. С.109)

*80-Эфрос. Искусство Павла Кузнецова. С.2

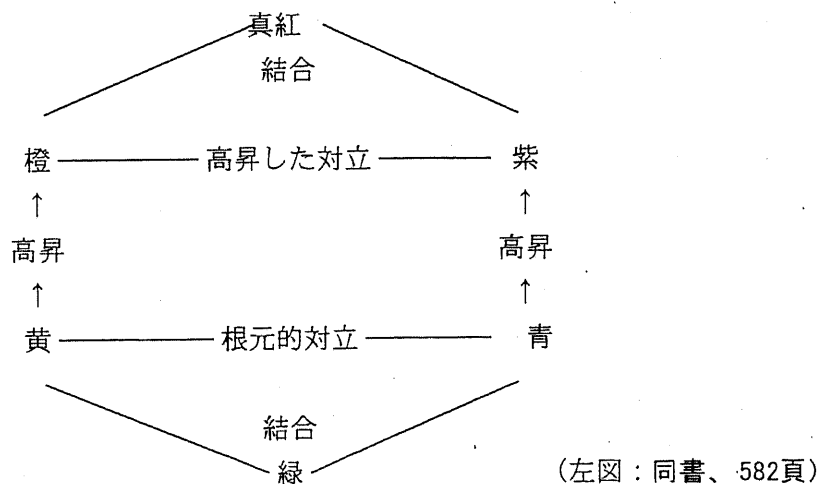
意志の最大の危機に陥るとした。この厭世的な気持ちを吹き飛ばすのが、魔法としての芸術であり、それがその嘔吐感を生きることを可能ならしめる表象に変えると述べた。その表象とは、恐怖すべきものの芸術的制御としての崇高なものと、不条理なものの嘔吐を芸術的に発散させるものとしての滑稽なものだとニーチェは語る^{*81}。筆者は、後者の芸術に、エフロスの記す、他の〈青薔薇〉たちの一部の芸術が該当するのではないかと推測している。しかし現段階では、他の〈青薔薇〉の個別の作品についての解釈の可能性を述べるとどまり、後の研究課題に回すことにしたい。

次に、〈青薔薇〉展全体の目的について考察したい。その念入りな準備と凝った演出から、マコフスキーは「集団的探求」と述べていた、何らかの意図が〈青薔薇〉展にはあったと思われる。すでに本章第二節で明らかになったように、《青い噴水》同様、〈青薔薇〉の青も現実世界の闇を表象しており、根本現象によって青は現実を高昇させることから、ロシアの再生を願う色だと思われ、やはり、この〈青薔薇〉展の目的も、ロシアの終末と再生、つまり「ソフィヤ」論の招来であったと考えられる。上記の当時の批評から、〈青薔薇〉展にクズネツォフが演出した統一された色彩スキームがあったことは明らかである。それがゲーテの『色彩論』であったろうことは、これまでの論考から推測されよう。

〈青薔薇〉展の目的を、筆者は、色彩の神秘的な本質により、終末のただ中にある現実世界の闇から光と共に高昇しようとする内的衝動を、展覧会を訪れた者に意識させることなく体験させることにあったのではないかと考える。ゲーテの色彩環は、「神秘的主義者が尊崇する三角形」を重ね合わせた、「古代から伝わる神秘的な六角形」である^{*82}。ゲーテ曰く、地上の色彩である、闇の側で生じる青と光の側で生じる黄は、最高の現象である高尚な真紅へと高昇しようとする志向を本質的に内在している^{*83}。この色彩環の「図式には、人間の直感にも自然の営みにも属する根元的諸関係が暗示されている」。そして、

*81 ニーチェ 前掲書 78-9頁

*82 ゲーテ 『色彩論』 上掲書 教示篇918 319頁



(左図：同書、582頁)

*83 同書、教示篇699-703、254-5頁；教示篇792-794、319頁

高昇過程をくまなく観察しえた人は、必ずその精神的意味を直感するのである^{*84}。

上述した当時の批評は、その内装が高昇体験を引き起こし易い環境を演出したものであったことを示している。記事は、統一された色調で内装された、従来のだんな展覧会とも違った、大変美しく心地よい空間であったことを伝えていた。作品は全て、蜘蛛の巣がかかったかのように霞がかかっており^{*85}、青と灰色と緑のスキームで統一されていた^{*86}。マコフスキーは作品の色彩が、全てゲーテの色彩環の中に確認される色である、「エメラルド、真紅、青、金色から成る滝のような色彩の交響楽」のようであったと述べている^{*87}。薄い灰色の壁紙は、微妙な色彩現象をより効果的に観者に知覚させようとする仕掛けであったろう。グラバーリもマコフスキーも、〈青薔薇〉展に、神秘主義的な象徴主義的傾向と、「集団的探求の表現」を認めている^{*88}。しかし、それが何なのかはついに指摘していない。とりどりの花、音楽、心地いい椅子や机などは、五感を良く敏感に研ぎ澄ます装置であったろう。『色彩論』では、空気や霧のような透明な媒質を「くもり」と呼び、色彩の「高昇作用」もそこで起きるとされる^{*89}。〈青薔薇〉の作品が「ガスに包まれたような」と形容されるのは、「くもり」を通して見た色彩が再現されているからであろう。「静謐で明るく」「小さな礼拝堂のような」展覧会場は、光が和らげられ、^{*90}最高の「くもり」の状態で、色彩現象が最高度に発現される場であったに違いない。

本論の仮説通りの企てを〈青薔薇〉が行ったとして、果たしてその目的は果たされたのだろうか？筆者は、観者にはそれと意識されることなく彼らの企ては成功したのではないかと推測する。グラバーリは批評記事の最後に、〈青薔薇〉の画家たちが老人じみており、無気力な気分を漂わせていることに対して、彼らの潜在する若い力に向かって、次のように訴えた。「若さよ、今日は！庭は春だ！『悪魔』はメレシュコフスキーに、『天使』はローザノフに、『シンボル』はメーテルリンクに返してしまえ、『萎れゆく太陽』のことなど信じるな」と^{*91}。当時、この記事は〈青薔薇〉グループの間で大変な侮辱と受け取られたとされ、また先行研究では〈青薔薇〉の否定的な特徴を暗示するものと見なされている。しかし、〈青薔薇〉展が開催されて百年近く経った今、改めて考えると、事態は別の様相をとるのである。グラバーリは直感的に、〈青薔薇〉の画家たちに「春」に向かうよう呼びかけた。それを、〈青薔薇〉の画家たちは自分たちの作品に対する非難だと偏狭に受けとってしまった。そしてグラバーリの批評は、〈青薔薇〉がデカダンスであるという先行研究の論拠になった。しかし全く見方を変えると、この呼びかけをグラバーリに書

*84

同書 教示篇 918,9 319頁

*85 Гофман. Голубая роза. С.69.

*86 Bowl, I (1973), p.177.

*87 Маковский. Голубая роза. С.26.

*88 Грабарь. Голубая роза. С.93-96.; Маковский.

Голубая роза. С.25-28.

*89 ゲーテ『色彩論』 上掲書 教示篇145-152、87-88頁

*90 同書 312、142頁

*91 Грабарь. Голубая роза. С.96

かせたことこそ、実は〈青薔薇〉の意図が成功したことであつたと筆者には思われるのである。ゲーテの『色彩論』を用いた〈青薔薇〉の色彩システムとは、観者を青に浸し、無意識のうちに、その精神を「衰退」方向ではなく活動的「生」へ突き動かすものであつたのではないだろうか。ゲーテは、色彩は、精神的なものに直接結びつく決定的で重要な作用を与えることができる、最高の美的目的に仕える協力者だと記述している⁹²。〈青薔薇〉が綿密なプランにより余にも効果的に直感に訴えたため、観者はその直接体験を言語化できなかったのではないだろうか。そのように考えると、衰退へと向かうのではなく、万物が再生する「春」へ目を向けるよう呼びかけたグラバーリの言葉にはある種の真実がある。色彩感覚に鋭敏であつたロシア印象主義の画家グラバーリは、その体験を上記のように語れたのであろう。ウトキンの作品《月に照らされた》(1906)は、〈青薔薇〉展には出展されてはいないが、1906年制作であり、その思想を良く伝えていると思われる(図42)。水辺の際に、まるで水から浮かび上がってきたかのように、一人の人間が座っている。あたりは闇であることが青によって著されている。画面前景の水は生きもののように動いている。闇に沈んで描かれている木々は柳とアカシアである。この世は闇の中にある。アカシアは、真実と公正さを欠くため、この世の喜びまたは世俗の知識の象徴であるが、また、その丈の高さから靈魂の不滅の象徴でもある。⁹³ この場合、アカシアは丈が高く描かれているので、後者だと思われる。この闇の中を橙の光が水面を照らし、人物は橙の光に向かって座り、一身に橙の光を浴びている。橙は、ゲーテによると、光の色である黄色のエネルギーが高昇し増加した色である。黄色はものを輝かせ生動させる色であり、橙の場合その度合いがより強い。橙は黄から高昇し、た容易く真紅へと至る色である、⁹⁴ 暗い闇の中にありながら、地上の存在でありながらも靈魂の不滅を信じ、眼はかなたの光に憧れるのである。真紅の薔薇が白い百合との結合、即ちソフィヤによる終末を待ち望む地上の愛であつたとすれば、青い薔薇は1905年という現実の暗黒のただ中にある地上の人間の愛であつたと言えよう。

〈青薔薇〉の主調色の青は、闇と終末にある現実世界を表象している。また、第五章第二節で明らかにしたように、〈青薔薇〉のプログラムの正方形の形は、現実足場があることを象徴している。そして、青に浸された観者は、暗黒の現実から光と共に、より高次の段階の真紅へと高昇し、「永遠のイデア」に触れることができた。一度、「永遠のイデア界に触れた者は現実の悪が強く映り、この悪と闘う」ことになる。このような人間こそ、V.ソロヴィヨフが述べるような真の「詩人」であり、V.イワーノフの巫術師である。そして、真の「詩人」となつた観者は、「神秘の鍵」をもって「青い牢獄」の壁をうち破り、現実世界を永遠の自由へとつなぐ扉を人類に開け放つことができるのである。

展覧会全体の演出をもって、ゲーテの『色彩論』とニーチェのいうディオニュソスの芸術により、観者に高昇体験をさせること、それが〈青薔薇〉展の目的であり、この展覧会こそが〈青薔薇〉のマニフェストだつたと考えられよう。

*92 ゲーテ『色彩論』 上掲書 教示篇758、278頁

*93 D'Ancona, *op. cit.*, p.33.

*94 ゲーテ『色彩論』 上掲書 教示篇 768,772,773. 281-2 頁

結 論

クズネツォフら〈青薔薇〉の芸術は、ロシア旧制度の終末と現実世界の最も暗い闇にありながら夜明けを待つだけでなく、その闇をうち破る「詩人」を芸術により創り出そうとする象徴主義運動であった。「一番暗いのは夜明け前」と言うが、〈青薔薇〉はロシア旧制度の終末と現実世界の暗黒を凝視し、その中であって夜が明け朝が来るのを待望するだけでなく、招来しようとしたのである。〈青薔薇〉の青は、日の出前、夜が明ける前の空の青い色でもあったのだ。クズネツォフの《朝》は、未だものの形がはっきりしない黎明時の、明るい光に満ちた透き通った青い色彩が支配する世界である。クズネツォフら〈青薔薇〉は、暗黒の夜の闇の中から、朝の訪れを確信していたと思われる。

その後、クズネツォフは、1917年革命に積極的に参加し、現実的象徴主義者の面目躍如たる活動を行っている。ソヴィエト時代も精力的に制作活動を行い、1968年2月21日、89才の生涯をモスクワで閉じた。革命以降のクズネツォフについては、本論も先行研究として頻繁に引用し依拠したスタプル氏のモノグラフに詳しい。

1907年の第一回〈青薔薇〉展以降、〈青薔薇〉は事実上解散したとあってよい¹。1909年にはクズネツォフたちが活動の基盤とした象徴主義雑誌『金羊毛』誌と『天秤座』誌が廃刊になった²。時代が変わったのである。象徴主義の時代は終わり、ネオ・プリミティズムと未来派の時代が始まっていた。クズネツォフは、1909、1910年あたりまで「母の愛」作品群に属する図像を描いていたというが、現在それらはほとんど消失している³。

クズネツォフの神秘主義的象徴主義芸術に関して、ここで言及する必要があると思われるのは、本論が研究対象としない、〈青薔薇〉以降の1910年以後に描かれた遊牧民族を描いた多数の作品群である。1910年以降に始まる、ソ連時代半世紀にもわたって彼が描

*1 Р у с а к о в а. С и м в о л и з м в р у с с к о й.....С.351.

*2Richardson, *op.cit.*, p.175.

*3Stupples, *op.cit.*, p.112.

き続けた図像は、遊牧生活を明度が高い美しい色でアイコンの様式で描いたものであった^{*4} (図 43)。ソ連時代、人々が眼にしたクズネツォフの作品は、このネオ・プリミティズム風の遊牧民の作品であり、ロシアの美術史家もこちらの作品の方に言及の比重をかけてきた。神秘主義の影響という視点から述べると、彼が生涯をかけて描いた遊牧民の作品群には、はっきりとシュタイナーの影響が認められる (図 44)。要約するとシュタイナーは次のように主張するのである。即ち、人類全体はひとつであり、全ての人間の祖先は古代の遊牧民族である。そして現代の我々は、眠っているとき、感覚知覚の中に生きることを通して、人間が宇宙と繋がった小宇宙であることを遊牧民からの遺伝により悟ることができる (下線-福間)^{*5}。また、別の箇所では、ロシア・アイコンには、太古の昔、本源的靈視力を持っていた人類の知覚の名残が見られるとも述べられている。そして今、我々は、古代とは異なった意識段階で、またその知覚を学ばねばならないと説くのである^{*6}。

クズネツォフがシュタイナーの思想を知ったのは 1907 年ベールイを通してであったと思われる。筆者がこの示唆を得たスタプル氏の研究では、シュタイナーの名前はなく、ベールイが当時最新の神秘思想を彼に吹き込んだと記されている。氏の記述によると、ベールイから吹き込まれた新しい思想とは、象徴的靈交の探索者ではなく、直感的に非合理的なものを表現する幻視者、心霊的詩人という役割をクズネツォフが期待されているというものらしい。この「役割」という考えをクズネツォフは大変気に入り、その思想に改宗したとスタプル氏は記している。しかし、スタプル氏はその神秘思想とは絡めずにキルギス・シリーズについて論じ、専らゴーガンと比べて考察している^{*7}。他方、ロシアの研究者である、ネクリュドワ氏、そしてゴフマン氏の記述には、明らかに、上記のシュタイナ

*4 サラビヤノフ氏は、その理由として、以下の二つを挙げている。1906 年に、クズネツォフはディアギレフがパリで主催するロシア展に出品するためパリに行き、ゴーガンの大回顧展を見ていること。二つ目は 1908 年からクズネツォフが中央アジアとキルギスを頻りに訪れるようになったことである。(「クズネツォフの東方への道はパリを通じていた」

Эфрос. Павел Кузнецов. С.6.; Эфрос А. Профнли. М., 1930. С.129. [Сарабьянов Д.В. Историй русского искусства конца XIX-начала XX века. М., 1993. С.130.]) サラビヤノフ氏は、キルギスの作品群に、ゴーガンの伝統、ナビ派の象徴主義、後期印象派の装飾的絵画と衰えつつあった 1890-1900 年代の象徴主義の影響を見ている。サラビヤノフ氏は、調和的色彩と構図から、キルギス作品群は調和と穏やかな喜びを描いたものとした。また、キルギスの作品群は、画家に新たに靈感を与えた穏やかな東方趣味であるともサラビヤノフ氏は考えている。(Сарабьянов. Историй русского искусства С.129 – 134.)

*5 シュタイナー 上掲書 1993 年、58-9 頁

*6 同書 153 頁

*7 *ibid.*, pp.113,118-122.

一の理論を念頭にして書かれたと思われる形容や指摘がある⁸。ゴフマン氏は、1910年代初頭の彼を「神秘主義に傾倒し意識下の領域に沈潜し不可解なものを認識しようともがいていた」⁹と形容している。しかし、二人ともシュタイナーの名前には言及していない。ゴフマン氏は、シュタイナーの影響が明白な遊牧民の図像が描かれ始めた「まさにこの段階において、〈青薔薇〉の最良の画家たちであるサプーノフ、クズネツォフ、サリヤンは、現実に、「神秘の鍵」の形で（下線―福間）芸術をマスターしたのだ」¹⁰と記す。また、「クズネツォフとサリヤンは物語と夢、無意識の形象から、現実性へと向かった。しかし、これは移動派リアリズムへの回帰ではない。これまでの象徴主義の否定でもない。それは、当時の象徴主義の理論家達が熱く語りたくさん著述した現実的象徴主義への発展（下線―福間）なのだ」¹¹という。「画家たちは以前と同様に詩人で夢想家だったが、ただより円熟して安定した画家になっただけである」¹²とも述べている。一方で、遊牧民の作品群について論じる氏の主眼は、神秘思想の影響ではなく、同じネオ・プリミティズム風のマティスやゴーガンとの比較である。しかし彼女が主張する、「フランスの巨匠達の影響を受けたがさらにそれに優る創作を行った」¹³というクズネツォフの優越性は、その神秘思想に拠るものであろう。

ここでゴフマン氏の指摘を考察したい。まず、彼女はいわゆる〈青薔薇〉時代の作品より、遊牧民シリーズの方が「進化」したと考えているようだ。彼女の意見によれば、クズネツォフたち〈青薔薇〉は、シュタイナー主義を通して、ロシア象徴主義新世代の思想を自分のものとしたということになる。ゴフマン氏は〈青薔薇〉についての最新モノグラフであるその著書を通じて、1910年の遊牧民シリーズが現れるこの時点までクズネツォフたち〈青薔薇〉の思想的源はメーテルリンクであると主張してきた。その場合常に、「眠

*8 ネクリュドワ氏は、1910年にクズネツォフの作風が変化した理由を、広大な空間表現、平面性、記念碑的表現を探究していた彼が、キルギスに行きそれを発見したからだと述べる。図像源に、ネクリュドワ氏は中世ロシア・イコンとルネサンス期のフレスコを挙げている。ネクリュドワ氏の解釈は次の通りである。即ち、キルギスの作品群は「行動的なロマン主義、生活再建への志向、克服への情熱、英雄主義、眼前の課題に不可欠なものに包まれたリアリズム」である。の「研ぎ澄まされた色彩による世界観は、新しい現代美術に不可欠な手段である。それは音楽のように感情を目覚めさせ、人間の心へと至る道を見いだす。」「彼の心を一杯にしていたのは、地上に喜びが宿り、各都市、各家に喜びを導き入れ、人々の生活を太陽の光で満たして、調和的美に至らせたいという夢であった」。Неклюдова, С.251-264.ネクリュドワ氏のキルギス作品の解釈には、クズネツォフの作品の人智学的特徴が述べられているのが認められる。他方、ゴフマン氏も自然の概念、自然と人間との関係についての記述が人智学的な描写である Гофман. Голубая роза. С.180.

*9 Гофман. Голубая роза. С.176.

*10 Гофман. Голубая роза. С.176.

*11 Гофман. Голубая роза. С.176.

*12 Гофман. Голубая роза. С.176.

*13 Гофман. Голубая роза. С.185.

フたち〈青薔薇〉の思想的源はメーテルリンクであると主張してきた。その場合常に、「眠り」、「無意識」、「子供」「子供の美しい眠り」¹⁴という言葉が用いられている。

もちろん、ロシア象徴主義者の間でのシュタイナー主義の影響、そしてソ連時代におけるシュタイナー主義者たちの活躍という問題は重要である。しかし、ゴフマン氏はシュタイナーの思想から遡って、〈青薔薇〉たちが基づいた思想を探ったのだと思われる。

本論が《青い噴水》の図像解釈によって、これまでに明らかにしたように、〈青薔薇〉は、まず何よりも同時代のロシア象徴主義新世代の哲学・思想に依拠していた。即ち、ゲーテ、ニーチェ、ソロヴィヨフの思想を基盤としていたのである。その結果、ロシアと西欧双方の神秘主義思想の長く豊饒な伝統の系譜に、〈青薔薇〉の芸術は連なることが判明した。また、図像解釈によって、《青い噴水》の図像源、靈感源は、ともにその伝統の系譜に連なるものであることが明らかにされたのである。

〈青薔薇〉の象徴主義運動は、見方を変えると、ナロードニキ主義と結びついたロシア・リアリズムが実現することができなかった美術による社会変革を、〈青薔薇〉は移動派とは全く違うやり方で試みたと考えられる。移動展派リアリズムが思想的基盤としたナロードニキ主義は、科学的唯物論に基づき、人々の啓蒙に務めたが失敗に終わった。理論を教え込むだけでは革命に人々を動員することができなかったのである。移動派も、現実の悲惨さを写実するだけでは社会に変革を起こすことはできず、それどころか国民的美術として体制側に取り込まれてしまった¹⁵。ナロードニキ運動失敗の40年後、〈青薔薇〉は象徴主義新世代の思想に基づく新しいやり方で、現実世界の刷新を、しかも理想の世界を現実世界に招来しようと企図したのである。その新しい方法とは、ニーチェの思想を神秘主義的現実改革理論として受容し、『悲劇の誕生』を通してロシアの神秘主義思想の奥深くに流れていたゲーテの思想を再発見し、そこにソロヴィヨフの「ソフィヤ」論を基盤として築き上げた、現実変革理論としての神秘主義的象徴主義であった。即ち、ニーチェの言う個体化を解消し黄金時代を再来させるディオニュソスの悲劇であり、ソロヴィヨフの「ソフィヤ」論とは、ロシア象徴主義新世代のクズネツォフたちにとっては、ゲーテの『ファウスト』の「神秘の鍵」をもって「青い牢獄」をうち破ることそのものであった。それはまた、ゲーテの思想が深く関わるロシアの伝統的神秘主義思想の系譜に連なるものでもあった。〈青薔薇〉は芸術によって観者の直感に訴え、終末から黄金時代到来を能動的に招来することを目的とした、極めて象徴主義新世代的で理論的な芸術運動であったと言える。

*14 たとえば第一回〈青薔薇〉展に関して。Гофман. Голубая роза. С.94-8.

*15 移動展は、1893年以降はアカデミーで展覧会を開催した。Kochman, Adrienne, "Russian Emigre Artists in Munich, 1890-1914: Cultural Mission and Development of Artistic Identity," 1997. Ph.D. Dissertation. Chicago Univ., pp.80-1.

後 記

最後になるが、博士論文を今回提出するにあたり、千葉大学の若桑みどり教授に心からお礼を申し上げたい。このたび博士論文にまとめることができた筆者の研究は、まさに教授の貴重なご指導の賜物である。また、筆者がこれまで研究を続けてこられたのも、教授から賜った助言と励ましと援助のおかげである。教授には感謝の言葉をどれほど連ねても尽くせるものではない。また筆者の研究を見守って下さった千葉大学の木下豊房教授にも深甚の感謝を申し上げたい。教授には、快く、筆者の拙い日本語やロシア語の翻訳等、丁寧なご指導を賜った。千葉大学の御子柴道夫教授にも心からお礼を申し上げる。教授の貴重な助言と惜しみないご指導がなければ、博士論文の完成は難しかったであろう。筆者に対し、有益な示唆や助言、援助と励ましをつねに与えてくれた研究室の仲間にも心からの感謝を捧げたい。最後に、筆者を支えてくれた両親に深い感謝を捧げる。

文 献 一 覧

- Б е л ы й А. Символизм как миропонимание / Сост.,
встп. ст. и прим. Л.А.Сугай. М., 1994.
- Н.Метнер. 9 песен Гете для голоса и
фортепиано Соч.6.// Золотое руно.но.4. С.105-7.
- Б е н у а. А. Мой воспоминания. М., 1980. II.
- Русская школа живописи. М., 1997 [1904].
- История русской живописи в XIX веке.
М., 1998 [1904].
- Billington, James H. *The Icon and the Axe*, (N.Y.: Vintage Books, 1970 [1966])
- Bowlt, John E., 'Nikolai Ryabushinsky-Playboy of the Eastern World,' *Apollo*, Dec. (1973), pp.486-493.
- The Blue Rose: Russian Symbolism in Art, *the Burlington Magazine*, Aug., (London
,1976), p.566-574.
- Symbolism and Modernity in Russia, *Artforum*, Nov. (New York, 1977), p.40-45.
- "Symbolism and modernity in Russia" in *Art Forum* Nov. (1977): pp.40-44.
- *Russian Art 1875-1975: A Collection of Essays*, (N.Y.: MSS Information
Corporation, 1976)
- Б р ю с о в В. Ключи тайн // В е с ы. Но.1. 1904. С.20-21.
- [Б р ю с о в] . А в р е л и й . О д и л о н Р э д о н . // В е с ы. но.5. 1904. С
.41-44.
- Colonna, Francesco, *Hyponerotomachia Poliphili The Strife of Love in a Dream*, Translated by
Godwin Joscel, (N.Y.: Thames & Hudson, 1999),
- D'Ancona, Mirella Levi, *The Garden of the Renaissance-Botanical Symbolism in Italian Painting*,
(Firenze, 1974),
- Брам · Дайкстра著 富士川義之他訳 『倒錯の偶像—世紀末幻想としての女性悪』
パピルス 1994年
- Д я г и л е в С. В ч а с И т о г и // В е с ы. Но.4. 1905. С.45-46.

- ミルチャ・エリアーデ『悪魔と両性具有』、せりか書房、1973年
 _____、『豊饒と再生』せりか書房、1981年
- Федоров-Давыдов. А. и Шапиро. А. И.И.Левитан
 письма документы воспоминания. М., 1956.
- Freeman, Judi, "Chiologies: Artists and the Spiritual" in *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1895*. edited by Edward Weisberger, pp.393-419.
- Gage, John, *Color and Meaning Art, Science, and Symbolism*, (Berkley and L.A.: California UP, 1999)
- Гофман, И.М. Голубая роза, М., 2000.
- Грабарь И. Голубая роза// Весы. но.5. 1907.
- Guerman, Mikhail, *Russian Impressionists and Postimpressionists*, (Bournemouth, England: Parkstone Press, 1998)
- Иванов Вя. Две стихи в современном
 символизме// Золотое руно. но.3/4. С.86-94, 1908.
 _____ Два течения в современном
 символизме// Золотое руно. но.5. С.44-50, 1908.
- ゲーテ作 相良守峯訳、『ファウスト』第1部、第2部、岩波文庫、1958年
 _____ .山崎章甫訳、ヴィルヘルム・マイスターの修行時代（上、中、下）、岩波文庫、2000年
 _____ .高橋義人・前田富士男・南大路振一ほか訳、『色彩論』完訳版、第一巻、工作舎、1999年、697頁
- ハップズ、ジョアンナ 『マザー・ロシア ロシア文化と女性神話』 青土社 2000年 45-6頁 (Hubbs, Joanna, *Mother Russia- The Feminine Myth in Russian Culture*, (Bloomington and Indianapolis: Indiana UP), 1988)
- ハルトラウプ著 大久保健治訳「錬金術としてのゲーテ」『パイディア』vol.10、竹内書店、1971
- 笠間啓治著『19世紀ロシア文学とフリーメーソン』、近代文芸社、1997年
- Иванов Вя. Двѣ стихи въ современном
 символизмѣ.// Золотое руно. но.3/4. 1908. С.86-94.
 _____ Два течения (Двѣ стихи) въ современном
 символизмѣ.// Золотое руно. 1908. но.5. 1908. С.44-50

- ヤコブ・ベーム、南原実訳、『キリスト教神秘主義著作集 第十三巻』 教文堂 1989年
- ゲーテ作 相良守峯訳、『ファウスト』第1部、第2部、岩波文庫、1958年
- 山崎章甫訳、ヴィルヘルム・マイスターの修行時代(上、中、下)、岩波文庫、2000年
- 高橋義人・前田富士男・南大路振一ほか訳、『色彩論』完訳版、第一巻、工作舎、1999年
- Киселев М.Ф. Символизм и модерн в художественной культуре конца XIX—начала XX веков. Проблема стиля// Тезисы научной конференции по выставке: "С.И.Мамонтов и русская художественная культура 2-ой половины XIX в.". М., ГТГ. 1992.
- Kean, Beverly Whitney , *All the Empty Palaces.The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia*, (London:Barrie Jenkins Ltd.,1983)
- Kennedy, J.E., "The 'Mir Iskusstva' Group and Russian Art 1898-1912.," Ph. D. dissertation, Columbia University,1976.
- Kochman, Adrienne," Russian Emigre Artists in munich, 1890-1914:Cultural Mission and Developement of Artistic Identity," 1997.Ph.D. Dissertation. Chicago University.
- Коган Д. Михайл Врубель. М., 1999.
- リングボム著 松本透訳、『カンディンスキー 抽象絵画と神秘思想』 平凡社 1995年
- 黒田辰男著 『ロシア・シンボリズム研究』 光和堂 1979年
- Маковский Сергей. Голубая роза// Золотое руно.1907. н о.5. С.26-28.
- 松本夏樹著「付論 ドイツ・ヘルメス主義の潮流」、エルンスト・ハルニッシュフェガー著 同訳 『バロックの神秘』 工作舎 1993年 227-359頁
- 御子柴道夫著 『ソロヴィヨフとその時代』 第1部、第2部 刀水書房 1892年
- 「ロシアシンボリズム史論として」 ---シンボリズムの思想的アプローチ。ソロヴィヨフとベールイを中心にして---、早稲田大学文学部修士論文 1971年
- Marache, Maurice, *Le Symbole dans la pensee et l'oeuvre de Goethe*, (Paris:A.G.Nizet,1960)
- 御子柴道夫 「ソロヴィヨフの黙示の構造—ソフィヤ論と反キリストのヴィジョン」

幻想文学45 幻想文学出版局 平成12年 48-51頁

-メーテルリンク著 鷲尾浩訳 メーテルリンク全集4 本の友社 復刻版 1989年(初版
大正9年)

-Мережковский. С.М. Вечные спутники. Гете.

//Полное собрание сочинений Дмитория

Сергеевича Мережковского. Том.ХVII. М., 1914. С.136-153.

————— О причинах упадка и о новых
течениях современной русской литературы

//Полное собрание сочинений Домитория

Сергеевича Мережковского. Том.ХVIII. М., 1914. С.175-275.

-メレシュコフスキイ著 中山省三郎訳 『永遠の伴侶』下巻 小山書店 昭和16年

-Неклюдова.М.Г. Традиции и новаторство в
русском искусстве конца начала века. М.,1991.

-ニーチェ著 秋山英夫訳 『悲劇の誕生』 岩波文庫 1966年

-ニーチェ著 手塚富雄訳 『この人を見よ』 岩波文庫 1969年

-ノヴァーリス作 青山隆夫訳、『青い花』岩波文庫 1989年

-Пилипенко В.Н. Пейзажная Живопись. П., 1994.

-Пайман А. История русского символизма. М., 1998

[Pyman,Avril, *A History of Russian Symbolism*, (Cambridge UP,1994)] .

-Reeve, F.D., *Aleksandr Blok between image and idea*, (N.Y., London: Columbia UP, 1962)

-Richardson, William, *Zolotoe Runo and Russian Modernism: 1905-1910*. (Ann Arbor, Michigan, 1986)

-Сарабьянов Д.В. История русского искусства
конца XIX-начала XX века. М., 1993.

-ルドルフ・シュタイナー著 西川隆範訳 『色彩の秘密—「色彩の本質」秘教篇』 イザ
ラ書房 1993年

————— 浅田豊訳 『ゲーテ的世界観の認識論要綱』 筑摩書房 1999年

-Соловьев Вл. Соловьев VI Стихотворения и
сочинение пьесы.

-Соловьев С.М. Владимир Соловьев Жизнь и
Творческая Эволюция. М., 1997.

-V.ソロヴィヨフ著 御子柴道夫訳 『愛の意味；ドストエフスキ論』 東宣出版 1970年

-Стернин Г.Ю. Голубая Роза и самоопределения символизма в русской художественной жизни 1900-х годов// Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. М., 1988. С.63-108.

————— К Водросу о путях самоопределения символизма в русской художественной жизни 1900-х годов// Русская Художественная Культура второй половины XIX—начала XX века М., 1984. С.254-279.

-Суздалев П.К. Врубель и Лермонтов. М., 1991.

-高橋義人、「現象か法則か---「自然の表情学」としてのゲーテ色彩論」、『思想』、906号、岩波書店、1999年12月

-Stupples, Peter, *Pavel Kuznetsov: his life and art*, (Cambridge UP, 1989).

-ツルゲーネフ著 河野與一・柴田治三郎訳『ハムレットとドン・キホーテ』岩波文庫 昭和30年

-Roque, Georges, "Chevreul and Impressionism: A Reappraisal" *Art Bulletin*, LXXVIII, no.1, 1996, 26-3

-Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М., 1995.

-上野理恵 「M.ヴルーベリと世紀末芸術—〈西欧〉と〈ロシア〉における女性性の表象をめぐって『比較文学年誌』34号 1998年 133~5頁

-Valkenier, E.K., *Ilya Repin and The World of Russian Art*, (N.Y.: Columbia UP, 1990)

-若桑みどり著、『薔薇のイコノロジー』 青土社 1983年

————— 「ミケランジェロの作品における「立方石」の意味---ルネサンス神秘思想との関連について---、『美術史』百二十六冊 平成元年 202-216頁

————— 『イメージを読む』 筑摩書房 1993年

————— 『象徴としての女性像』 筑摩書房 2000年

-ウィトルーウィウス建築書（普及版）、東海選書、東海大学出版会、1979年

-Зильберштейн И.С. и Самков В.А. Константин Коровин вспоминает....., М., 1990.

-Эфрос А. Искусство Павла Кузнецова// Аполлон.

но.6/7. 1917. С.1-16.

図 版 一 覧

- 1) クズネツォフ《青い噴水》(1905) カンバスにテンペラ 127 × 131 cm モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵
- 2) 図1のトレース図
- 3) クズネツォフ《誕生、神秘的な力と大気の一体化。悪魔の目覚め》(1907) 鉛筆、水彩またはミックス・メディア 所蔵先不明
- 4) ウトキン《夜。積み藁》(1901) カンバスに油彩 17.5 × 23.5 cm ペテルブルグ、ロシア美術館所蔵
- 5) レヴィタン《黄昏。積み藁》(1899) モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵
- 6) ウトキン《黄昏》(1901) カンバスに油彩 49.5 × 69 cm ペテルブルグ、ロシア美術館所蔵 〈真紅の薔薇〉展 no.76.
- 7) レヴィタン《スーラ河の氾濫》(1887) カンバスに油彩 45 × 75.5 cm モスクワ、個人蔵
- 8) レヴィタン《黄金のプリョス》(1889) カンバス 油彩 84.2 × 142 cm モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵
- 9) クズネツォフ《白夜》(1902) カンバスに油彩 64.5 × 98 cm モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵 〈真紅の薔薇〉展カタログ no.33-37.
- 10) ボリソフ＝ムサートフ《ゴブラン》(1901) カンバスに油彩 103 × 141.2 cm モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵
- 11) クズネツォフ《ゴブランのモチーフ》(1903) 所蔵先不明
- 12) クズネツォフ《北のゴブラン》(1903) 所蔵先不明
- 13) フランスの18世紀のタペストリー サラトフ、ラヂーシチェフ美術館所蔵
- 14) ファン・ゴッホ 《星月夜》(1889) カンバスにテンペラ 73 × 92 cm ニューヨーク、近代美術館 JH1731
- 15) クズネツォフ《庭で。春》(1904-5) カンバスにテンペラ 33.5 × 43.5 cm モスクワ、D.V.サラビヤノフ氏所蔵
- 16) ウトキン《朝。チギル》(1900) カンバスに油彩 54.5 × 68.5 cm ペテルブルグ、ロシア美術館所蔵 〈真紅の薔薇〉展 no.92.
- 17) サリヤン《泉のほとりで。おとぎ話》(1904) 紙に水彩 25 × 34 cm エレバン、サリヤン美術館所蔵
- 18) クズネツォフ《朝（誕生）》(1905) カンバスにテンペラ 105.5 × 102 cm モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵
- 19) 《母の愛》(1905-1906) テンペラ 現所在不明 『金羊毛』誌 no.5 (1906)に複製掲載、

4-5 頁間に挿図

- 20) 《死》、 チェーザレ・リーパ『イコノロギア』1618、パードヴァ
(rep. a cura di Piero Buscaroli, Milano, TEA Arte, 1992, p.302)
- 21) ヴルーベリ 《メフィストフェレスと弟子。マルガリータとファウスト》(1896) モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵
- 22) <花冠の授与>の図像源 (フランチェスコ・コロナ『ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ』、1499、ヴェネツィア、アルドゥス・マヌーツィオ版 Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Eng. trans. by J. Godwin, Thames and Hudson, N.Y. 1999, p.378)
- 23) サプーノフ《庭で。恋人達》(1900年代前半) カンバスに油彩 70 × 55.5 cm
ペテルブルグ、ロシア美術館所蔵 〈真紅の薔薇〉展 no.56.
- 24) <四阿>の図像源 (フランチェスコ・コロナ『ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ』、1499、ヴェネツィア、アルドゥス・マヌーツィオ版 Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Eng. trans. by J. Godwin, Thames and Hudson, N.Y. 1999, p.247)
- 25) ウトキン《夢 裝飾パネル》(1905) カンバスにテンペラ 68 × 69 cm ペテルブルグ、ロシア美術館所蔵 〈青薔薇〉展 no.90.
- 26) <パーゴラ>の図像源 (フランチェスコ・コロナ『ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ』、1499、ヴェネツィア、アルドゥス・マヌーツィオ版, Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Eng. trans. by J. Godwin, Thames and Hudson, N.Y. 1999)
- 27) ルドン 《キュクロプス》(1895-1900) 板に油彩 64 × 51 cm オスロ、クレラーミュラー美術館所蔵
- 28) スデイキン《庭で》(1907) カンバスに油彩 53.8 × 66.8 ペテルブルグ、ロシア美術館所蔵
- 29) クズネツォフ《噴水》(1905) モスクワ、個人蔵
- 30) ラファエロ 《スキピオの夢》 ロンドン、ナショナル・ギャラリー所蔵
- 31) 〈真紅の薔薇〉展カタログ表紙 (1904)
- 32) 〈青薔薇〉展カタログ表紙 (1907)
- 33) ピョートル・ウトキン 《天国の祝典》(1906)、カンバス、油彩、ペテルブルグ、ロシア美術館所蔵
- 34) <ウェヌスの噴水> (フランチェスコ・コロナ『ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ』、1499、ヴェネツィア、アルドゥス・マヌーツィオ版, Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Eng. trans. by J. Godwin, Thames and Hudson, N.Y. 1999, p.90)
- 35) <三人の子ども像> (フランチェスコ・コロナ『ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ』、1499、ヴェネツィア、アルドゥス・マヌーツィオ版, Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Eng. trans. by J. Godwin, Thames and Hudson, N.Y. 1999, p.105)
- 36) ティツィアーノ 《聖愛と俗愛》(1515頃) カンバスに油彩 118 × 279 cm ローマ、ボルゲーゼ美術館所蔵

- 37) <アドニスの死のレリーフ> (フランチェスコ・コロナ『ヒュプネロトマキア・ポリフィーリ』、1499、ヴェネツィア、アルドゥス・マヌーツィオ版, Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Eng. trans. by J. Godwin, Thames and Hudson, N.Y. 1999, p. 373)
- 38) カンディンスキー 《アーリエールの場面—ゲーテ作『ファウスト』第二部より》(1908)
ロスアンジェルス 個人蔵
- 39) クズネツォフ 《誕生》 (1906) カンバスにパステル 73 × 66 cm トレチャコフ美術館所蔵 〈青薔薇〉展 no.27.
- 40) クズネツォフ 《ミューズと共にある自画像》(1906) 紙に鉛筆 66.5 × 46 cm トレチャコフ美術館所蔵
- 41) ベックリン 《バイオリンを弾く死のいる自画像》(1872) カンバスに油彩
75 × 61 cm ベルリン、ナショナル・ギャラリー所蔵
- 42) ウトキン 《月に照らされた》(1906) カンバスにテンペラ 46 × 44 cm モスクワ、D.A. デュダコワ氏、M.K. カシュロ氏所蔵
- 43) クズネツォフ 《ステップの蜃気楼》(1912) カンバスに油彩 95 × 103 cm
モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵
- 44) クズネツォフ 《コシャラ (遊牧民のテント—福間) で眠る女》(1911) カンバスに
テンペラ 66 × 71 cm モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵

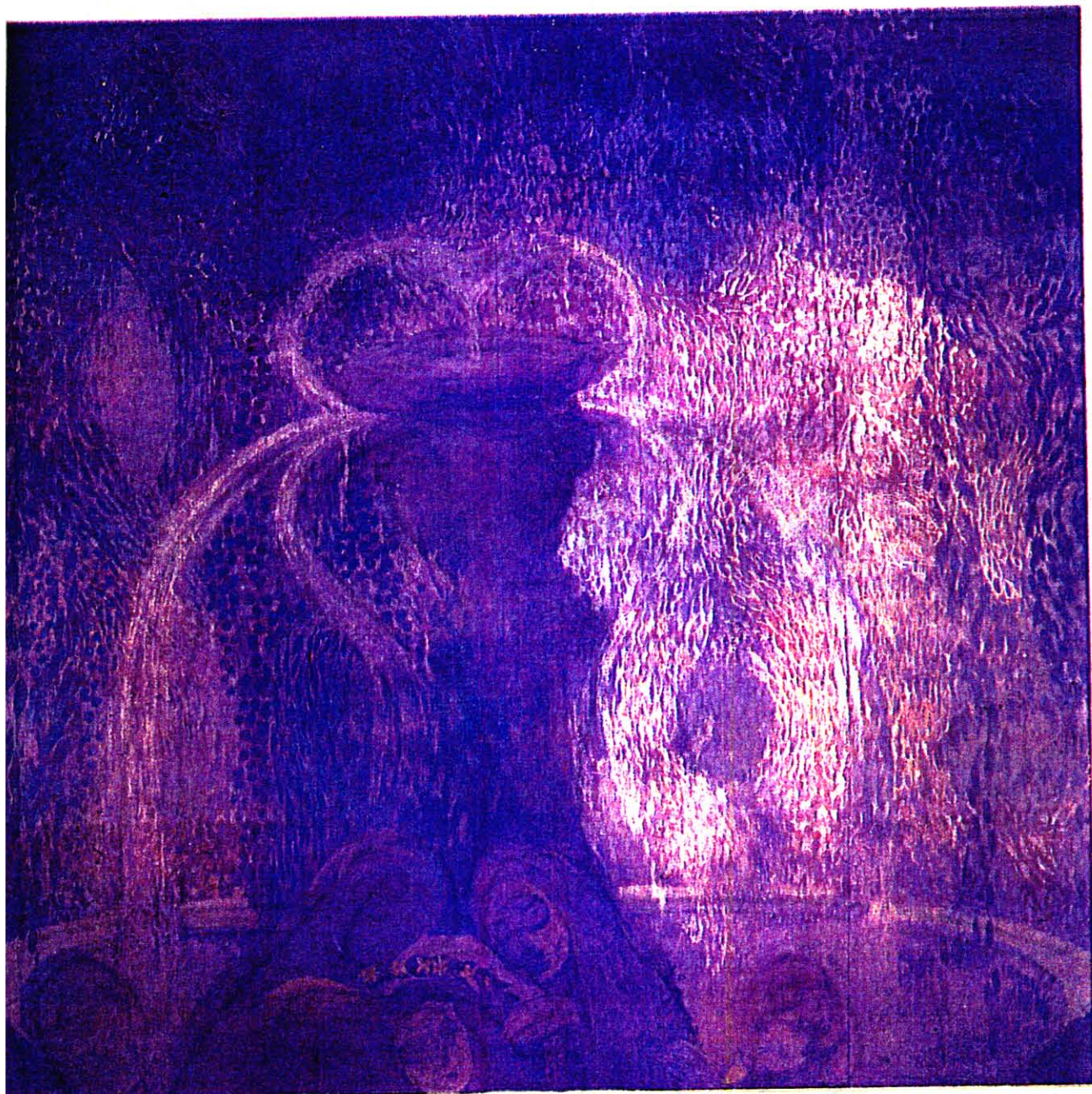


図1) クズネツォフ《青い噴水》(1905) カンバスにテンペラ 127 × 131 cm モスクワ、
トレチャコフ美術館所蔵

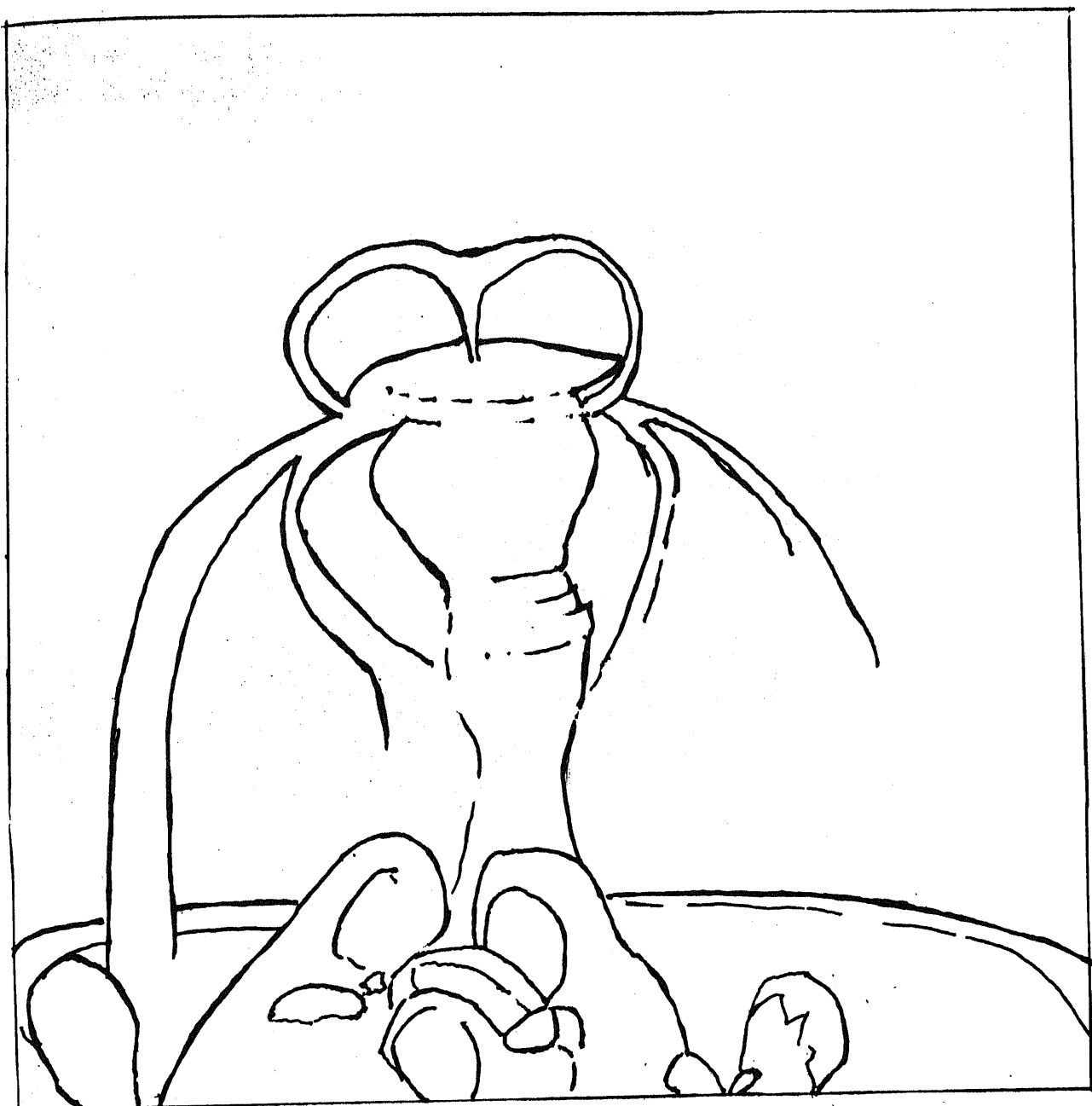


図2) 図1のトレース図



図3) クズネツォフ《誕生、神秘的な力と大気の一体化。悪魔の日覚め》(1907) 鉛筆、
水彩またはミックス・メディア 所蔵先不明



図4) ウトキン《夜。積み藁》(1901) カンバスに油彩 17.5 × 23.5 cm ペテルブルグ、
ロシア美術館所蔵



図5) レヴィタン《黄昏。積み藁》(1899) モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵



図6) ウトキン《黄昏》(1901) カンバスに油彩 49.5 × 69 cm ペテルブルグ、ロシア
美術館所蔵 〈真紅の薔薇〉展 no.76.

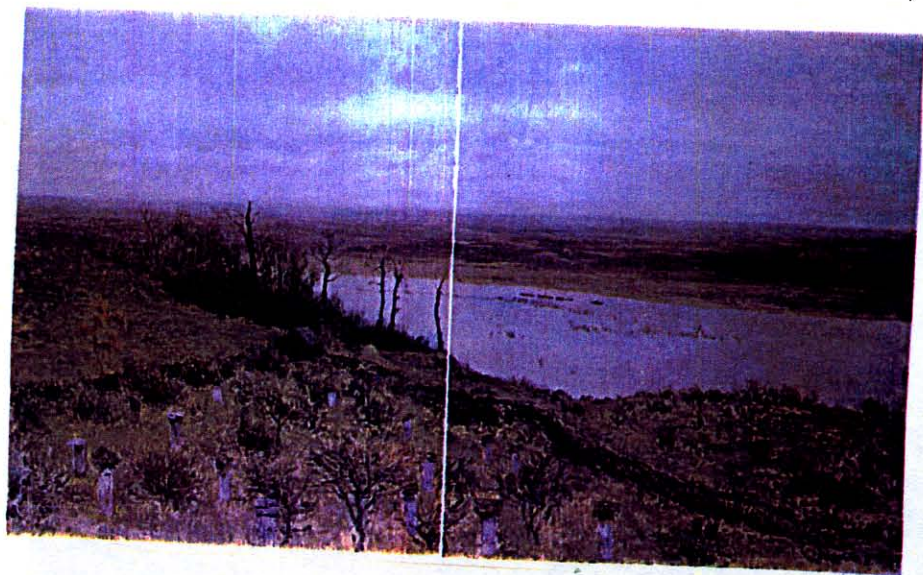


図7) レヴィタン《スーラ河の氾濫》(1887) カンバスに油彩 45 × 75.5 cm モスクワ、
個人蔵



図8) レヴィタン《黄金のプリヨス》(1889) カンバス 油彩 84.2 × 142 cm モスクワ、
トレチャコフ美術館所蔵

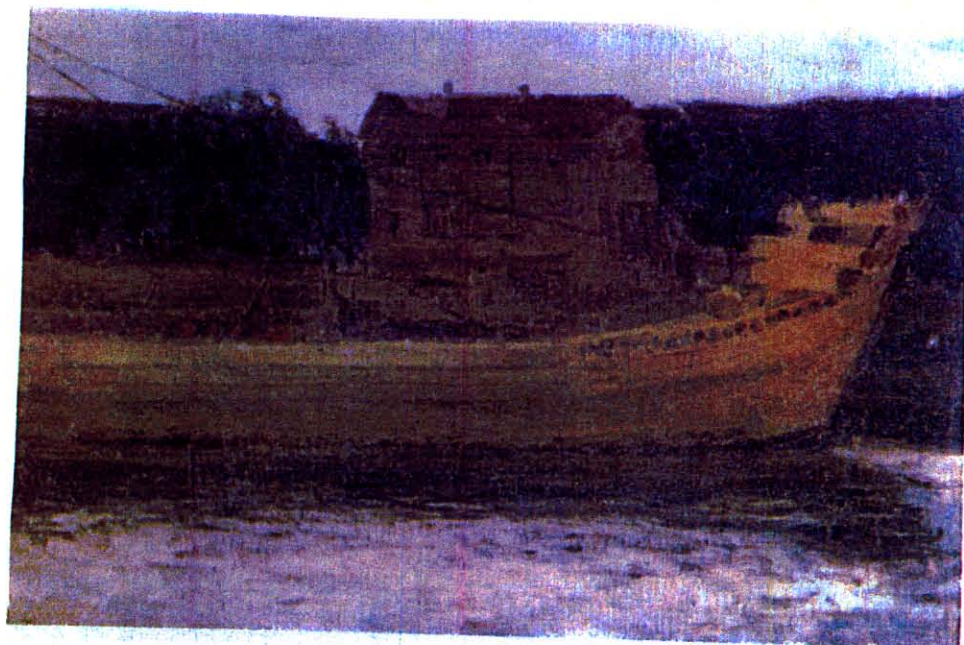


図9) クズネツォフ《白夜》(1902) キャンバスに油彩 64.5 × 98 cm モスクワ、トレチ
ャコフ美術館所蔵 〈真紅の薔薇〉展カタログ no.33-37.



図 10) ボリソフ＝ムサートフ《ゴブラン》(1901) カンバスに油彩 103 × 141.2 cm
モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵

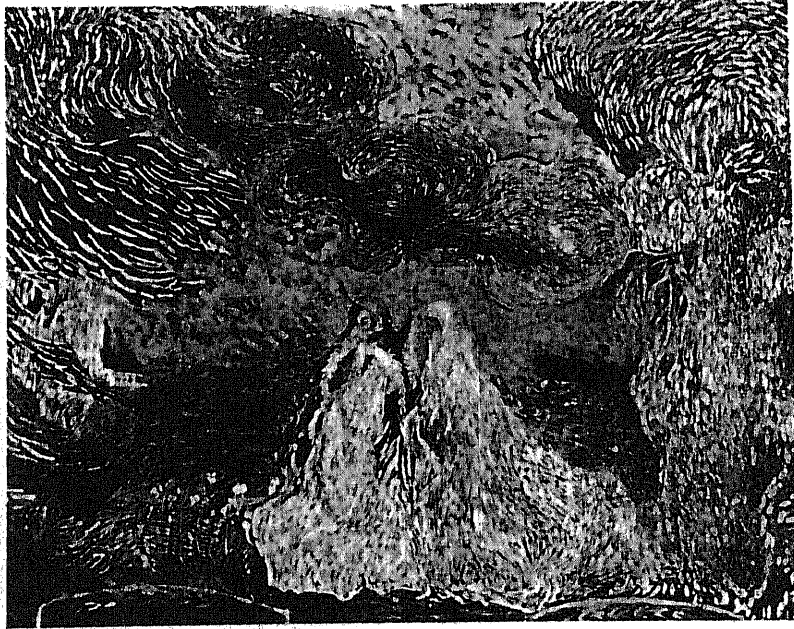


図 11) クズネツォフ 《ゴブランのモチーフ》 (1903) 所蔵先不明

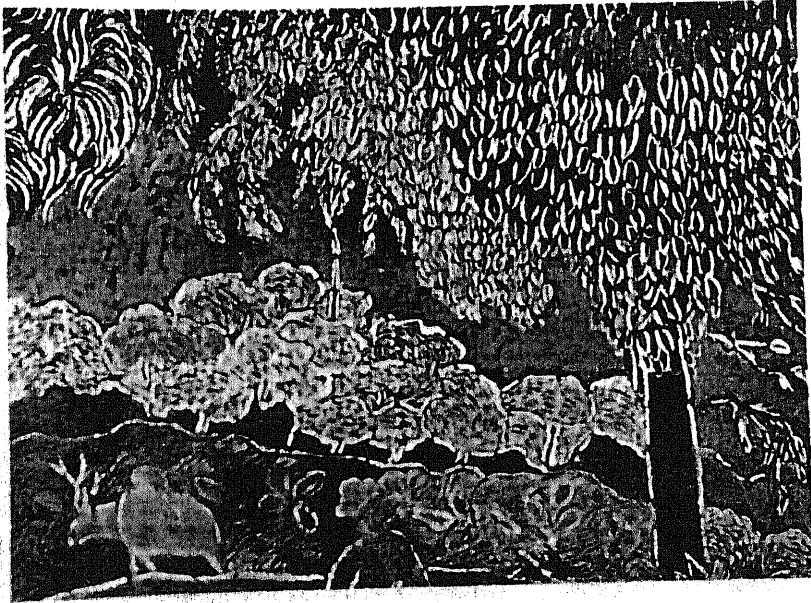


図 12) クズネツォフ 《北のゴブラン》 (1903) 所蔵先不明



図 13) フランスの 18 世紀のタペストリー サラトフ、ラヂーシチェフ美術館所蔵



図 14) ファン・ゴッホ 《星月夜》(1889) カンバスにテンペラ 73 × 92 cm
ニューヨーク、近代美術館 JH1731



図 15) クズネツォフ《庭で。春》(1904-5) カンバスにテンペラ 33.5 × 43.5 cm モスクワ、D.V.サラビヤノフ氏所蔵



図 16) ウトキン《朝。チギル》(1900) カンバスに油彩 54.5 × 68.5 cm ペテルブルグ、
ロシア美術館所蔵 (真紅の薔薇) 展 no.92.



図 17) サリャン《泉のほとりで。おとぎ話》(1904) 紙に水彩 25 × 34 cm エレバン、
サリャン美術館所蔵



図 18) クズネツォフ《朝（誕生）》（1905）キャンバスにテンペラ 105.5 × 102 cm モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵

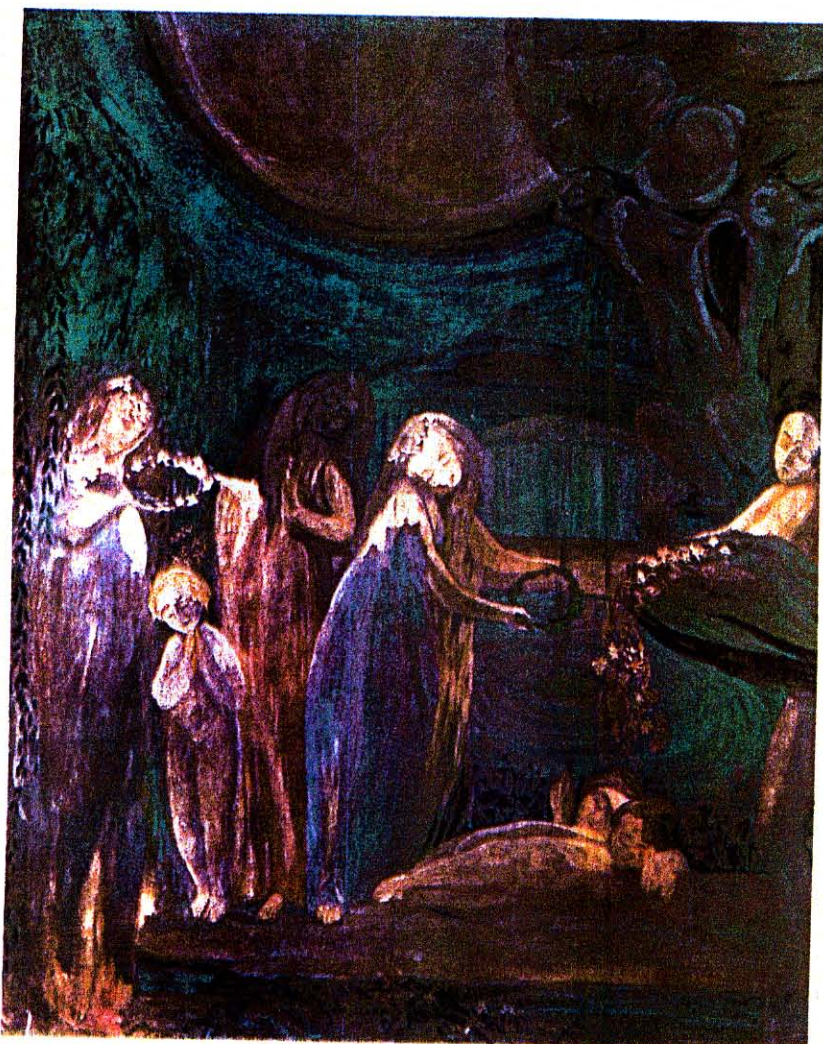


図 19) 《母の愛》(1905-1906) テンペラ 現所在不明 『金羊毛』誌 no.5 (1906)に複製掲載 4-5 頁間に挿図

MORTE



図 20) 《死》、 チェーザレ・リーパ『イコノロギア』1618、パードヴァ
(rep. a cura di Piero Buscaroli, Milano, TEA Arte, 1992, p.302)



図 21) ヴルーベリ 《メフィストフェレスと弟子。マルガリータとファウスト》(1896)
モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵



図 22) <花冠の授与>の図像源 (フランチェスコ・コロンナ『ヒュブネロトマキア・ポリ
フィーリ』、1499、ヴェネツィア、アルドゥス・マヌーツィオ版 Francesco Colonna,
Hypnerotomachia Poliphili, Eng. trans. by J. Godwin, Thames and Hudson, N.Y. 1999, p. 378)



図 23) サプーノフ《庭で。恋人達》(1900年代前半)カンバスに油彩 70 × 55.5 cm
ペテルブルグ、ロシア美術館所蔵 〈真紅の薔薇〉展 no.56.

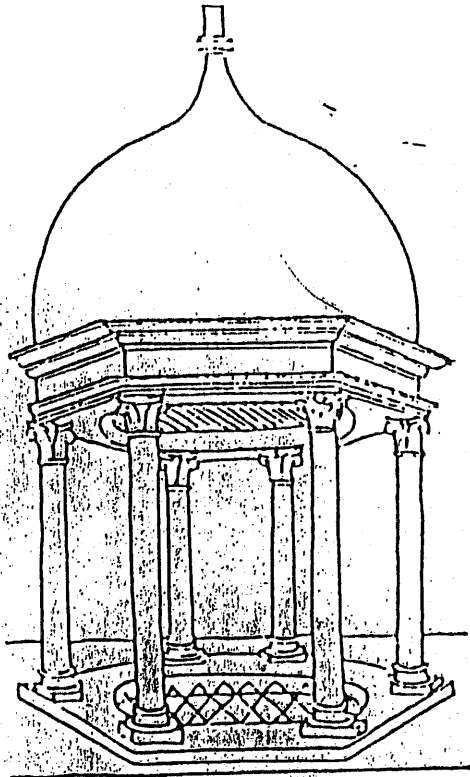


図 24) <四阿>の図像源 (フランチェスコ・コロナ『ヒュプネロトマキア・ポリフィー
リ』、1499、ヴェネツィア、アルドウス・マヌーツィオ版 Francesco Colonna,
Hypnerotomachia Poliphili, Eng. trans. by J. Godwin, Thames and Hudson, N.Y. 1999, p. 247)



図 25)ウトキン《夢 裝飾パネル》(1905) カンバスにテンペラ 68 × 69 cm ペテルブルグ、ロシア美術館所蔵 〈青薔薇〉展 no.90.



図 26) <パーゴラ>の図像源 (フランチェスコ・コロンナ『ヒュプネロトマキア・ポリフ
イーリ』、1499、ヴェネツィア、アルドウス・マヌーツィオ版, Francesco Colonna,
Hypnerotomachia Poliphili, Eng. trans. by J. Godwin, Thames and Hudson, N.Y. 1999)

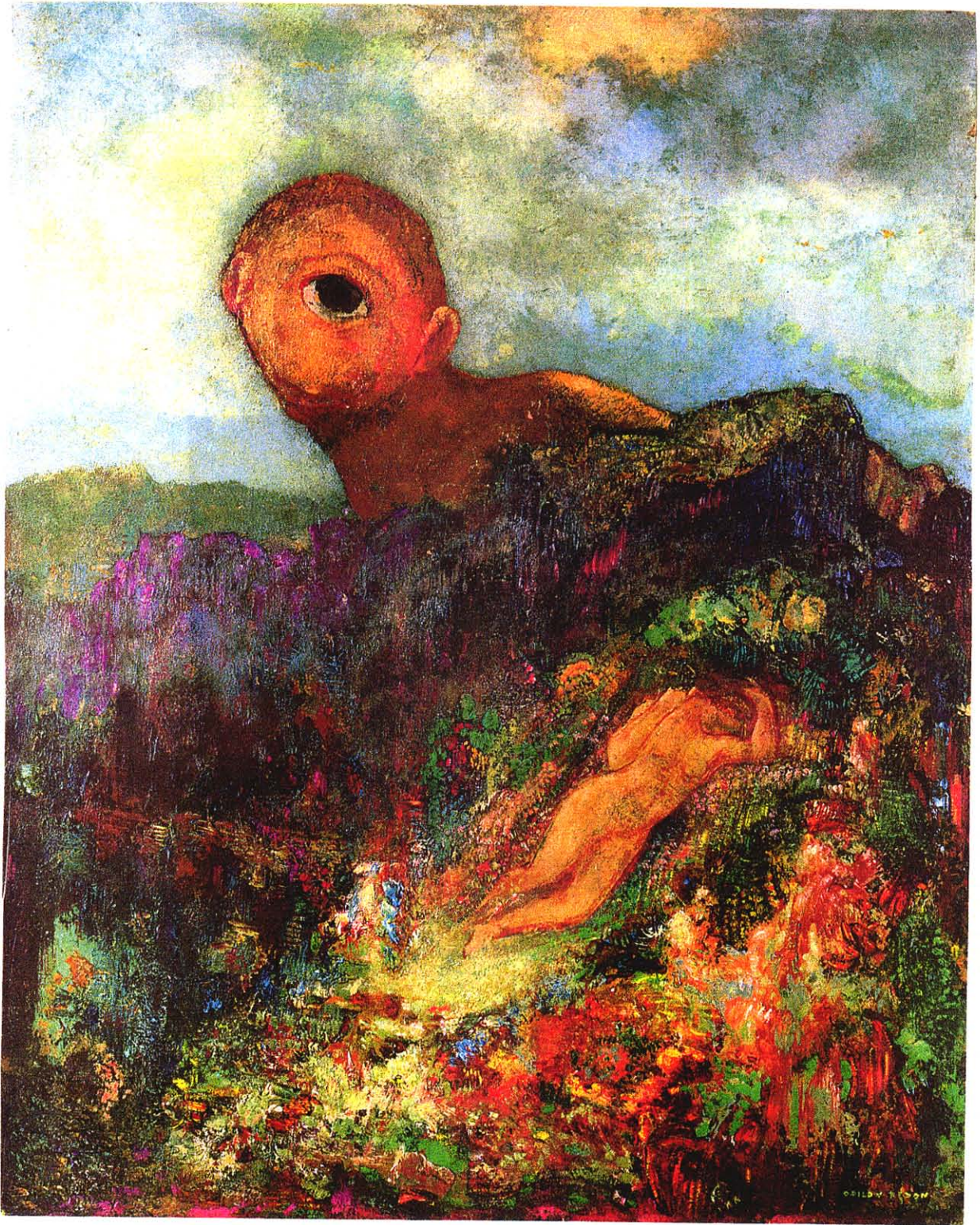


図 27) ルドン 《キュクロプス》(1895-1900) 板に油彩 64 × 51 cm オスロ、クレラー
ミューラー美術館所蔵



図 28) スデイキン《庭で》(1907) カンバスに油彩 53.8 × 66.8 ペテルブルグ、ロシア
美術館所蔵



図 29) クズネツォフ 《噴水》 (1905) モスクワ、個人蔵



図 30) ラファエロ 《スキピオの夢》 ロンドン、ナショナル・ギャラリー所蔵

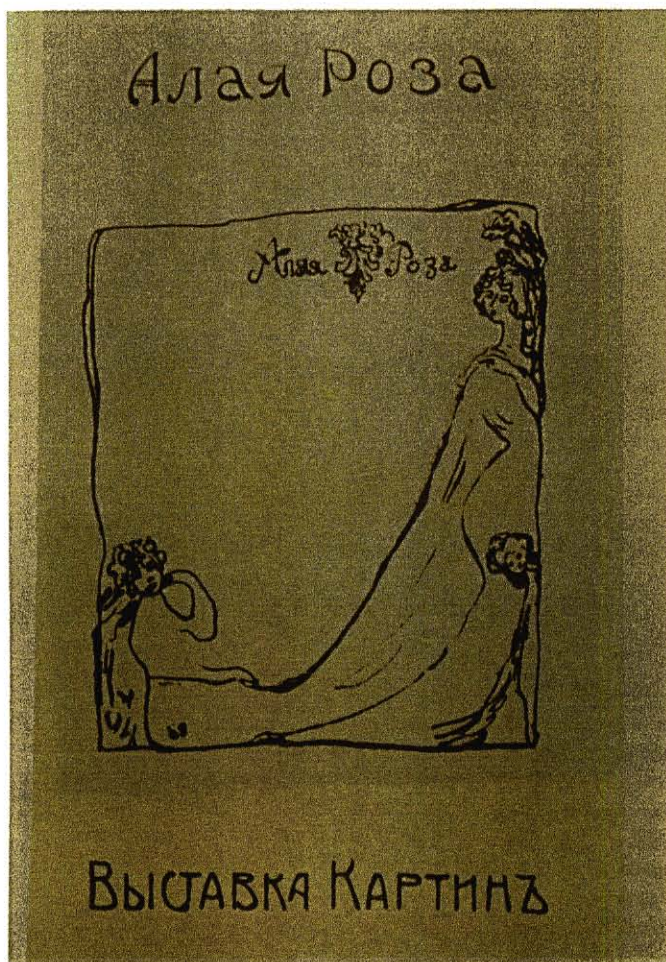


図 31) 〈真紅の薔薇〉展カタログ表紙 (1904)

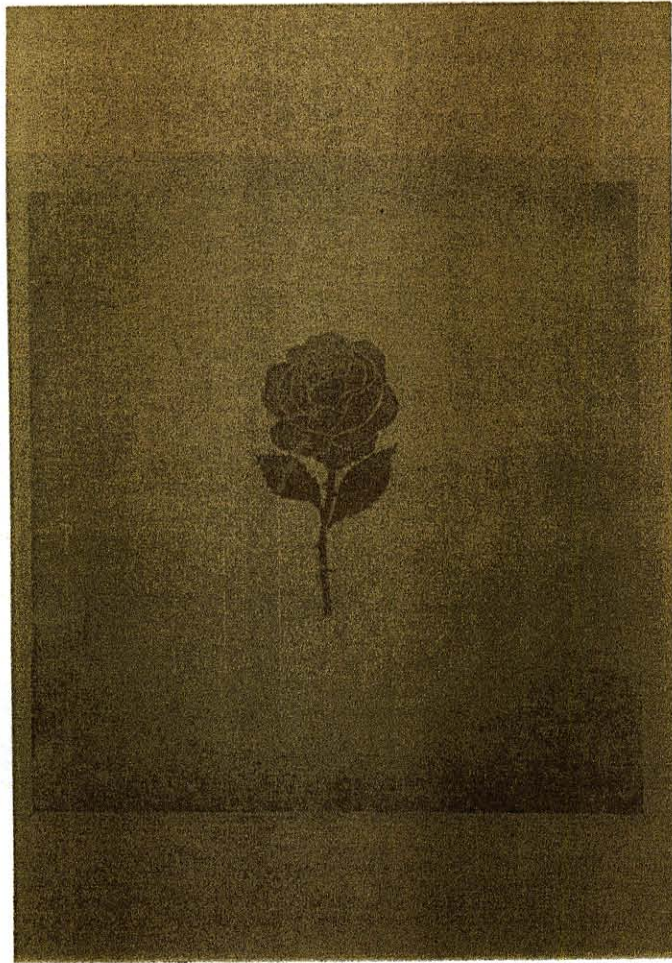


図 32) 〈青薔薇〉展カタログ表紙 (1907)



図 33)ピョートル・ウトキン 《天国の祝典》(1906)、カンバス、油彩、ペテルブルグ、
ロシア美術館所蔵

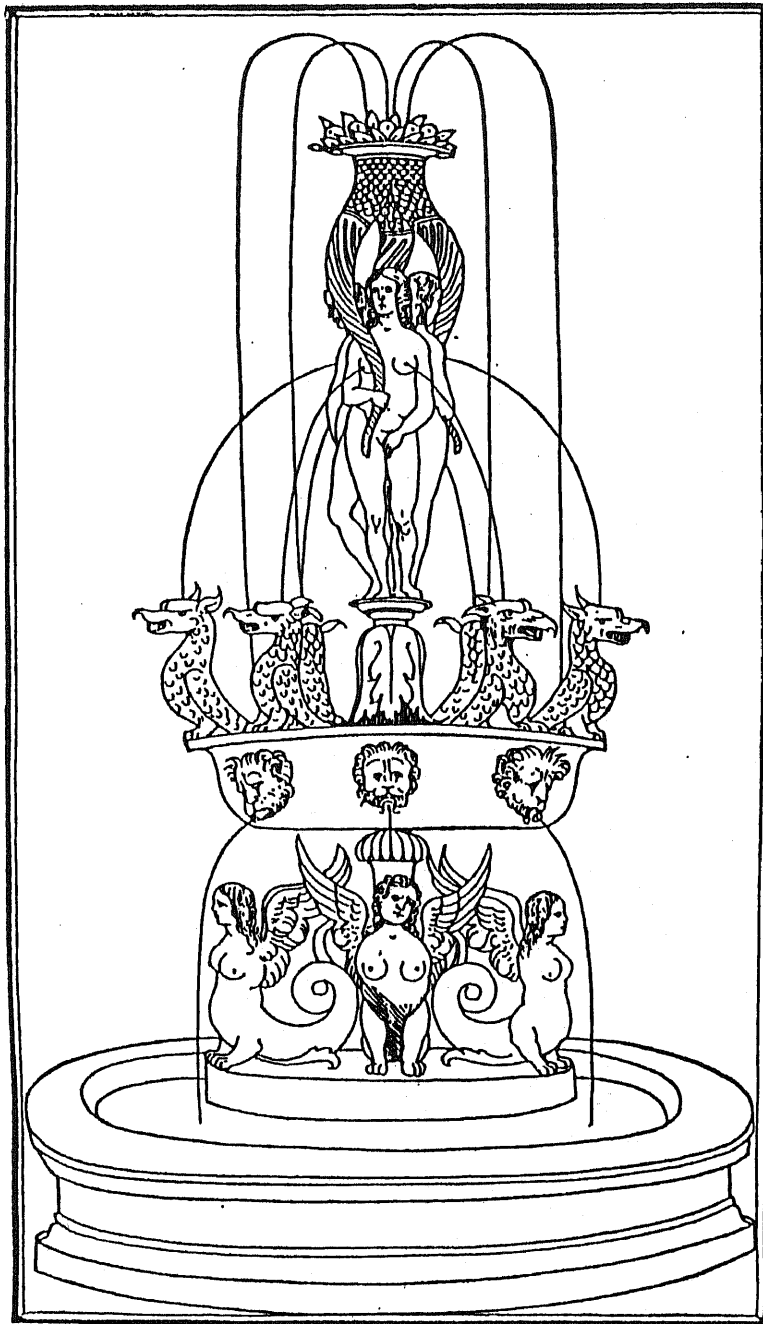


図 34) <ウェヌスの噴水> (フランチェスコ・コロナ『ヒュペネロトマキア・ポリフィーリ』、1499、ヴェネツィア、アルドゥス・マヌーツィオ版, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Eng. trans. by J. Godwin, Thames and Hudson, N.Y. 1999, p.90)

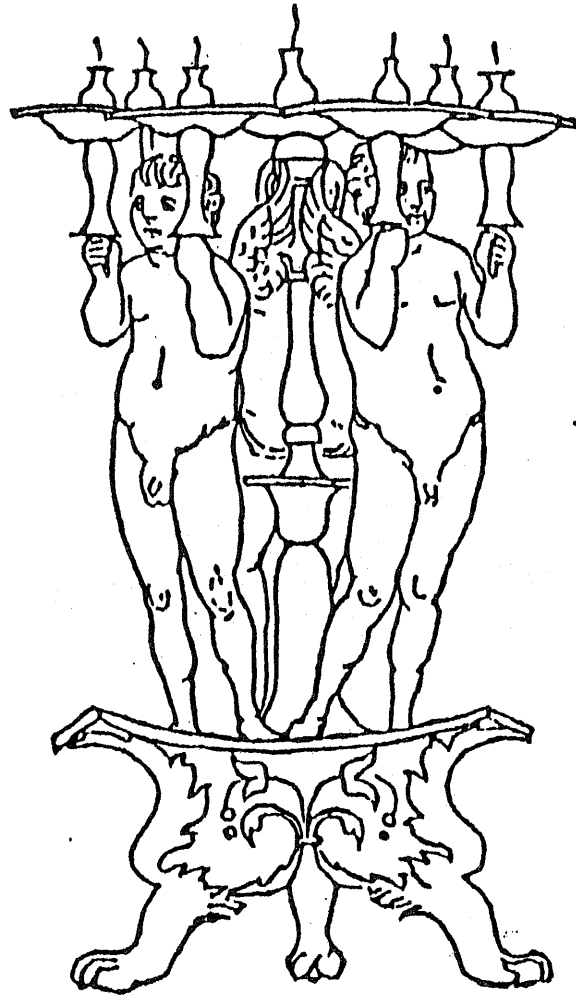


図 35) <三人の子ども像> (フランチェスコ・コロナ『ヒュペネロトマキア・ポリフィーリ』、1499、ヴェネツィア、アルドウス・マヌーツィオ版、Francesco Colonna, *Hyperotomachia Poliphili*, Eng.trans.by J.Godwin, Thames and Hudson, N.Y.1999, p.105)

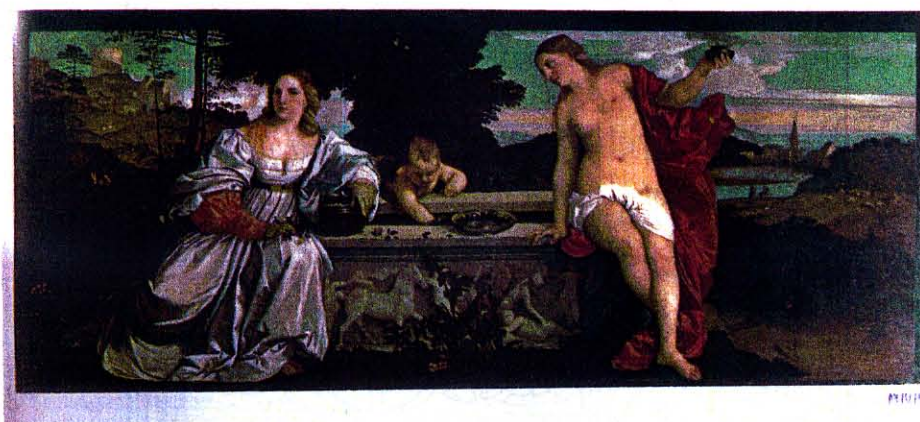


図 36) ティツィアーノ 《聖愛と俗愛》(1515 頃) キャンバスに油彩 118 × 279 cm ローマ、ボルゲーゼ美術館所蔵



図 37) <アドニスへの死のレリーフ> (フランチェスコ・コロナ『ヒュペネロトマキア
 ・ポリフィーリ』、1499、ヴェネツィア、アルドゥス・マヌーツィオ版、
 Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Eng. trans. by J. Godwin, Thames and
 Hudson, N.Y. 1999, p. 373)



図 38) カンディンスキー 《アーリエールの場面—ゲーテ作『ファウスト』第二部より》
(1908) ロスアンゼルス 個人蔵

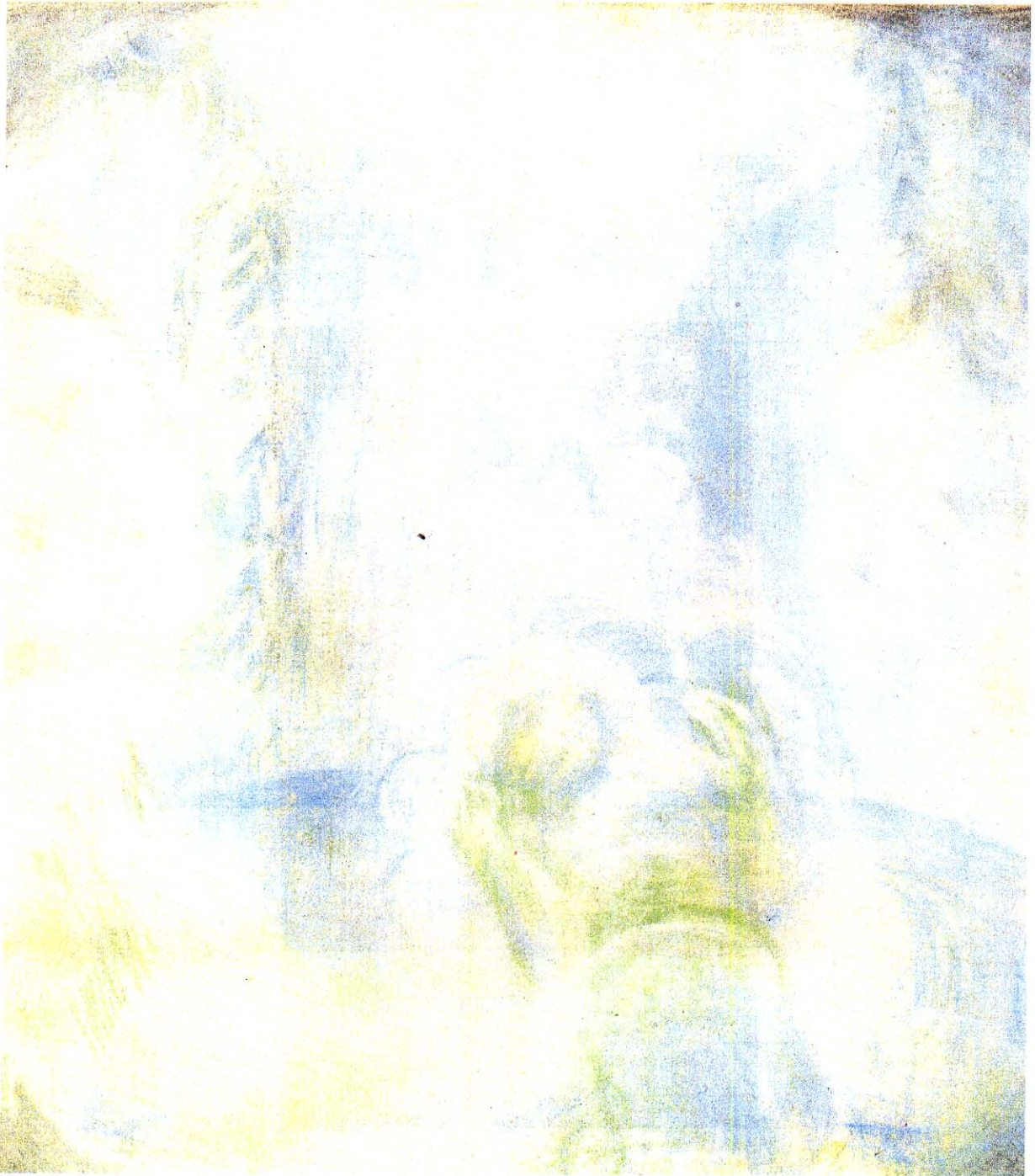


図 39) クズネツォフ 《誕生》 (1906)カンバスにパステル 73 × 66 cm トレチャコフ
美術館所蔵 〈青薔薇〉展 no.27.



図 40) クズネツォフ 《ミューズと共にある自画像》(1906) 紙に鉛筆 66.5 × 46 cm ト
レチャコフ美術館所蔵



図41) ベックリン 《バイオリンを弾く死のいる自画像》(1872) カンバスに油彩
75 × 61 cm ベルリン、ナショナル・ギャラリー所蔵

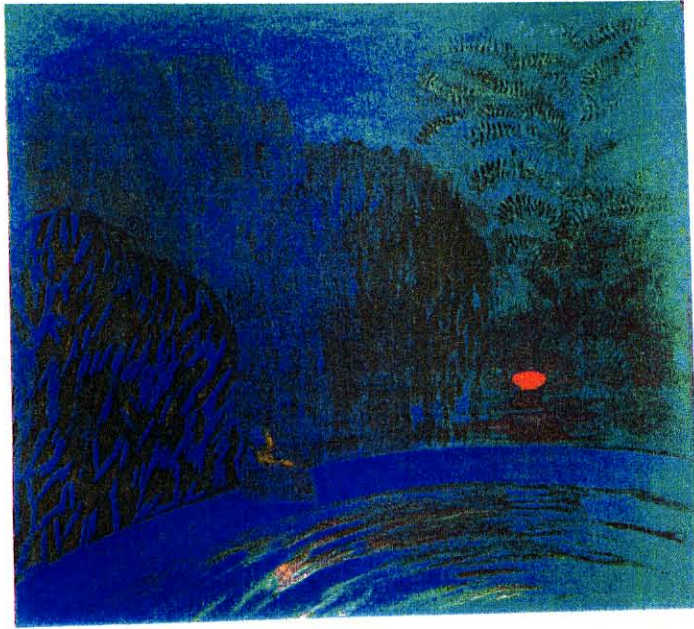


図 42)ウトキン 《月に照らされた》(1906) カンバスにテンペラ 46 × 44 cm モスクワ、
D.A.デュダコワ氏、M.K.カシュロ氏所蔵



図 43) クズネツォフ 《ステップの蜃気楼》(1912) キャンバスに油彩 95 × 103 cm
モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵

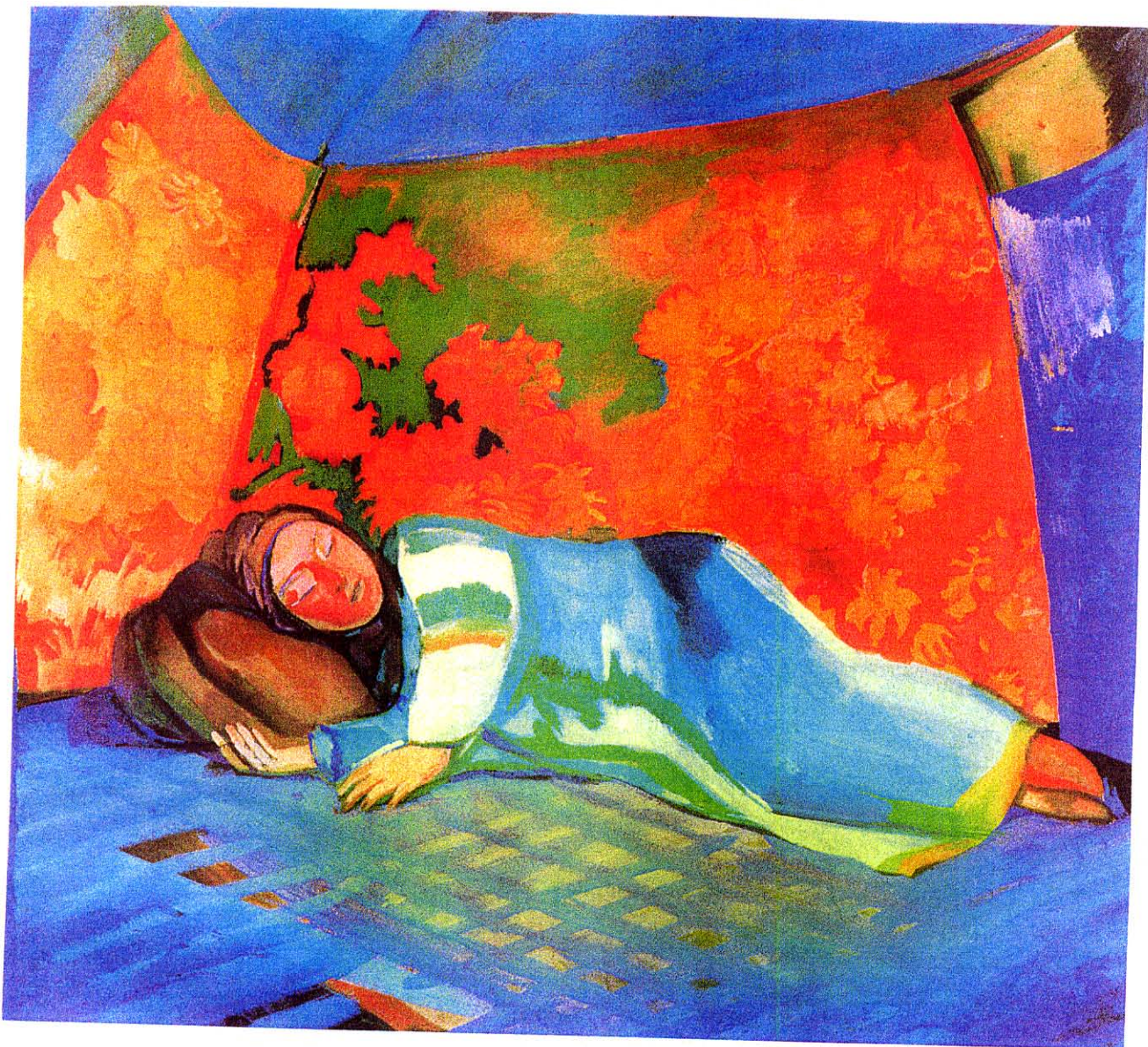


図 44)クズネツォフ 《コシャラ（遊牧民のテント―福間）で眠る女》（1911）カンバス
にテンペラ 66×71 cm モスクワ、トレチャコフ美術館所蔵