

ロシア象徴主義絵画における「永遠の女性」像

福間加容

I 問題提起

ロシア象徴主義新世代の詩人たちが論じられる際、ヴラジーミル・ソロヴィヨフ（1853～1900）は、その精神的指導者、先駆者として必ず言及される。^{*1} 特に、彼のソフィヤ論が、ロシア象徴主義新世代の詩人たちを強く魅了し、大きな影響を与えたことは、広く知られている。^{*2} ロシア象徴主義が総合芸術運動だったことを考えると、ロシア象徴主義絵画にも、ソロヴィヨフのソフィヤ論の影響が、文学同様、あったことが当然考えられる。しかし、ロシア象徴主義絵画におけるソロヴィヨフのソフィヤ、或いは「永遠の女性」についての先行研究は未だ少なく、十分に論じられているとは言い難い。

本論文は、ソフィヤ、或いは「永遠の女性」が、ロシア象徴主義絵画においてどのように表象されたのか、図像解釈により考察する。

II 永遠の女性、ソフィヤ

ではソロヴィヨフのソフィヤ論とはいかなるものなのか。御子柴氏に拠ると、ソロヴィヨフのソフィヤ論は、彼の終末論の一部を成している。ソロヴィヨフは「反キリストの物語」（1900）で預言した終末の後に、「全世界普遍教会」のこの世の実現を考えていた^{*3}。「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り、終末の訪れと同時に神制国家の創造が行われるときは、ロシア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。ソロヴィヨフのソフィヤ論を御子柴氏は次のように最も簡潔に述べている。

「一者にして全てでもある神は（絶対者）、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）。」^{*4}

ソロヴィヨフの神秘体験は、そのソフィヤのヴィジョンだという。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、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。二回目はその13年後、彼がロンドンに留学していた時、大英図書館の閲覧室で三回目は、その三ヶ月後、エジプトに向かう船上でおこり、彼は

その体験を次のような詩にした。

「おお、神の精の絢爛たる開花よ！」「突然悉皆が耿々たる瑠璃色に満たされて/わが前にまたも彼女が輝いていたー」「天も地もいちめん薔薇で呼吸していた」「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もの、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」*⁵

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、これこそがソフィヤなのである*⁶。

象徴主義新世代の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は、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。*⁷ 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する*⁸。パイマン氏は、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指摘している。*⁹

またパイマン氏は、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。*¹⁰ 象徴主義新世代の詩には、ソロヴィヨフの叡地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とパイマン氏は分析する。*¹¹ ロシヤ象徴主義新世代の絵画が文学と同じ土壌で生産された芸術であり、象徴主義が総合芸術運動でもある以上、ロシヤ象徴主義絵画にソロヴィヨフのソフィヤ論、ニーチェの超人論の影響があることは当然考えられる。ニーチェの思想の普及の方がソロヴィヨフのそれに時間的に先行していること、ソロヴィヨフ自身もニーチェを研究していることから、*¹² 両者は本来なら平行して考察すべきものではあろう。しかし、本論では、論旨を明確にするため、ニーチェの影響については改めて考察することにし、ソフィヤ論とロシヤ象徴主義絵画のみに絞って論じることにしたい。

それでは果たして、ロシヤ象徴主義新世代の絵画芸術は、文学同様、ソロヴィヨフのソフィヤ論により奮起させられ靈感を与えられたと言えるのだろうか。ロシヤ象徴主義絵画は、「永遠の女性」ソフィヤをいかに解釈し図像化したのか、次の章で図像分析し明らかにする。

Ⅲ ロシア象徴主義絵画における「永遠の女性」、ソフィヤ

Ⅲ-1. クズネツォフ《青い噴水》(1905)の先行研究

この章では、ロシア象徴主義新世代を代表する画家パヴェル・クズネツォフの代表作、《青い噴水》(1905) (図版1)を取り上げ図像解釈を行い、ソフィヤとの関係を考察する。

《青い噴水》は、先行研究においても、ソロヴィヨフの「永遠の女性」と絡めて論じられている。

ルサコワ氏は、「幅広い解釈をすれば、クズネツォフも、ウラジーミル・ソロヴィヨフと象徴主義新世代に続く『永遠の女性』の詩人だろう」と述べる。ルサコワ氏は、噴水が上昇と下降を繰り返す「永遠」のシンボルであり、また自らの内部に閉ざされた動きのシンボルでもありと考える。そして、同時期の彼の他の作品、《朝》(1905)、《母の愛》(1905-6)、《誕生》(1906) (図版2)を取り上げ、その主題が、人間或いは人間の魂の誕生、母性、母の愛であると考え、《青い噴水》も同主題の一枚だと見なしている。ただし、クズネツォフの場合、「永遠の女性」とは「永遠なる母性」であり、新しいマイクロコスモスが発生する聖なる泉、人間の精神だったとルサコワ氏は解釈している。^{*13}

他方、上野氏は、論文「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」(1998)の中で、クズネツォフの《青い噴水》を「永遠の女性性」という視点から分析した。上野氏も、クズネツォフが1904~5年に制作した作品群に、噴水、女性、子供という共通モチーフを見て取る。^{*14}次に上野氏は柳に注目し、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考えた。そして、両脇の幼児が三人に柳の葉を差し出していると見、その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述べる。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考えているのである。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るとし、^{*15}「青という色は『生命の泉』を象徴」しており、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」と上野氏は述べる。^{*16}さらに上野氏は、《青い噴水》が受胎を暗示しているというその解釈と、《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する。そして、処女懐胎したマリアは「超越的精神」^{*17}でも「原罪を象徴する肉体でもない」^{*18}と述べ、^{*19}一方ソフィヤを「神格の内に存在する受動的な女性原理」、^{*20}「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」と理解し、そこにマリアとの共通点を見ている。^{*21}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」^{*22}なので、上野氏は《青い噴水》はマリアとソフィヤと同列視が可能だと考えた。上野氏は、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」と結論する。^{*23}

ルサコワ氏も上野氏も、《青い噴水》の主題は、人間の魂や命を生み出す母性だと解釈する点は一致している。ルサコワ氏は、ソロヴィヨフのソフィヤをクズネツォフが「永遠なる女性」ではなく「永遠なる母性」と解釈したと考えた。一方、上野氏は、《青い噴水》は、ソフィヤとマリアのみに備わる、その処女懐胎能力を描いていると解釈した。

二人の解釈では、《青い噴水》は「生命を生み出す母性」を描き、人間の生を肯定的に捉えた図像ということになる。

他の先行研究でも同様な解釈がされている。ジョン・ボウルト氏は、クズネツォフが1905～6年間に制作した作品について、「より高次の真実が受肉した姿が妊娠した女性だと彼は信じていたのだ」と述べている。^{*24}

カミラ・グレイ氏は、「クズネツォフを代表とする象徴主義新世代は（旧世代と違って一福間）、ペシミズムに取り憑かれておらず、本質的に生に結びついた主題を描いた」と著書の中で述べている。グレイ氏は、クズネツォフの1905～6年の一連の作品について、その作品の静けさは「生の神秘の前での畏怖」であるとし、クズネツォフの図像が生への礼讃であるという立場を崩さない。グレイ氏は、クズネツォフのそれらの作品に「元素の統一という汎神論的感覚」を見るのだが、それを「自然のパターンの親密な一部である人間の喜ばしいヴィジョンである」と解釈している。^{*25}

他方で、上野氏も指摘するように、同時代の象徴派詩人マコフスキーは、雑誌『金羊毛』第5号（1907）に、「青薔薇」グループの第一回展覧会について記事を書き、《青い噴水》を含むクズネツォフの一連の作品に対し、次のような両面的な見方をした。^{*26} 即ち、それらは、「空気のようなフォルムと輪郭が霞んだ世界へと我々を導く、魅惑的なヴィジョン」、「青ざめた平坦で平和な色調の、他の世界の震える影のヴィジョン」だと彼は言う。しかし、上野氏が注目する所でもあるが、彼は同時にそこに、謎や予兆、不安、悪魔の微笑みを感じているのである。^{*27} 彼は、そこにカオスが描かれていることを指摘し、描かれた子供を生まれなかった胎児だと述べている。

確かに、子供を含むクズネツォフの人物像は、フォルムもヴォリュームも無く、輪郭線は水ぶくれした様で不明瞭で、「生まれなかった子供」とマコフスキーが描写したのも頷ける。生き生きとした生命力とは正反対の、不気味な衰微の気配すら感じとられているのである。

先行研究では、上野氏だけが、クズネツォフの図像に対するマコフスキーの上記のような両面的批評に注目している。象徴主義旧世代は模倣的なデカダン、新世代はソロヴィヨフを掲げた反デカダンという文学における従来の図式に囚われてしまうのかもしれない。上野氏は、クズネツォフの図像を、母性をテーマとする作品、悪魔をテーマとした作品に分け、「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」、と解釈しようとする。上野氏は、ダイクストラ著『倒錯の偶像』^{*28} に拠り、ダーヴィニズムが女性を退化した怪物として範疇化するのに大きな役割を果たしたことに注目し、次のように結論づける。

「西欧の女性像では、女性のセクシュアリティは、肉体としての自然であり、性的倒錯性と悪徳の象徴であるのに対し、ロシアの女性像ではそれは魂としての自然であり、宇宙的な生命力や靈感の泉の象徴となっていることである。その意味で、ロシアの『永遠に女性的なるもの』のメタファー^{*29} は、ロマン主義的なものにとどまっていると考えられる。しかし、指摘しておかねばならないのは、西欧にもロシアにもロマン主義的イメージと性的破壊性のイメー

ジがパラレルに存在したのであり、世紀末芸術における「永遠に女性的なるもの」の表象そのものが常に両義性をはらんでいたということである。*³⁰

しかしこの説明では、上野氏が言う「永遠の女性性」と「母性」が同一視されてしまっている。結局上野氏は、マコフスキーが指摘した不気味さを明らかにできていないし、ロシア象徴主義絵画における「永遠の女性」性についても不十分な解釈に終わっている。

従来の先行研究をまとめると、《青い噴水》の主題は、「受胎する母」「生」の称賛であり、それがソロヴィヨフの「永遠の女性」の一解釈であるとされ、作品の朧気な不気味さも、自然の一部としての人間の喜び、生の肯定をうち消すものではないとされている。

しかし、「母親」を賞揚する場合、母と子は一人ずつ描かれるのが普通である。それに、水子のような子供の像をどのように解釈するか、先行研究は述べていない。

Ⅲ-2. クズネツォフ《青い噴水》(1905)の図像解釈

これらの先行研究に対して、本章で、筆者は、《青い噴水》について新たな図像解釈を行い、象徴主義新世代絵画とソロヴィヨフのソフィヤ論に関して新たな見解を示したい。

《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、人物像がやっと識別できる位にぼんやりと描かれている。上野氏は中央の花冠を被せられている人物を、受胎する女性、即ち母だとするが、*³¹ 筆者には少女に見える。ヴェールを被せる二人の女性については、先行研究は何の言及も行っていない。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だが、この二人のどちらかが少女の本当の母親だとは考えられない。なぜなら、母親は、描かれる場合、常に一人で描かれるものであるし、何よりも二人は尼の様な姿だからである。両端には、殆ど見落としてしまいそうな位、かすかに描かれた二人の子供がいる。上野氏は二人が柳の枝を差し出していると述べているが、*³² 筆者にはそのようには見えない。二人は男の子であることがようやく分かるが、この二人の子供は水と柳に溶け込み殆ど実体が無い。噴水は、上野氏も指摘する「無原罪の御宿りのマリア」の属性として、また「愛の泉」として、西欧美術において描かれ続けてきた伝統的図像である。また、上野氏も言うように、この噴水の形は子宮を暗示していると考えられる。

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、おそらくクロッカスであろう。クロッカスは、「聖なる叡知」を象徴するだけでなく、「聖母マリア」の象徴でもあり、また薔薇と百合と共に「天国の花」として言及される花である。*³³ つまり、少女は「天国の花」を与えられ、「聖なる叡知」、即ちソフィヤに、今まさにならんとしているものと考えられる。

筆者は、《青い噴水》がまさにゲーテの『ファウスト』の中の「母たちの国」を描いたものであると考える。ファウストは、「美の原型」であるヘレナをこの世に現存させるための唯一

の方法と聞かされた「母たちの国」に降りていく。メフィストフェレスがファウストに語ってきかせる「母たちの国」の描写は、《青い噴水》やクズネツォフの同時期の作品にぴったり一致する。

メ：「深い寂寥の底に、実は神々しい女神たちが住んでいるのです。そこには空間もなければ時間ありません。女神たちを説明するのは、どういったいいかわかりません。とにかく、それは『母たち』というのです。」フ：愕然として「母たち、母たち。何という異様な名だろう」*35

少女に花冠を授ける二人の女性は「母たち」（傍点一福間）であったと思われる。メフィストフェレスは、続けて、母たちが人間が聞いたこともない女神であり、彼のめったには口に出さぬ名前だといひ、その住処へはどこまでも地の底を深くもぐりこんでゆかねばならないと教える。そこへ到る道はなく、「誰も通ったことのない道、通りようのない道」で「何びとも求めたことのない道、何びとも求めてはならぬ道」であり、「開く錠も押しあける門もない、寂寥にただ引き回されるだけ」であること、「永遠に空虚な広漠たる国」では何も見えず自分の足音もしないこと、腰をおろす固いものもないことを教える。*35 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。

ファウストは、自分は世間の人々のように「ちいさくかたまって幸福になろうなどと思っていない」と述べ、「偉大な仕事のために出かけよう」と言う。メフィストフェレスは彼に対して、「あなたは生成した事物の世界をはなれて、形を持たぬ形の世界へゆくのです。もはや存在しないものの形をもとめにゆくのです。うようよする群れが、雲の去来のように絡みついてきます。そしたら、その鍵をふるってお避けなさい」と助言する。そして一番深いどん底に「灼熱した三本足の香炉」があり、そこに立ったり座ったりしている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。そこでは、「形をつくったり、形を変えたり、永遠の意味の永遠の対話がつづい」ており、「あらゆる生きものの形が漂」い、母たちの眼には物の図式しか見えず、ファウストの姿は見えないという。メフィストフェレスは続けて彼を励ます。「母たちの知らぬ間に香炉を持って帰るのです。いったん香炉さえ持ってくれば、あなたは闇の国から、ヘレナでもパリスでも呼び出すことができます。あなたは大胆なこの仕事をなした最初の人間です。事は成就した。しかもその功績はあなたのものだ。そのあとは、香炉から立ちのぼる煙が造作もなく魔法の力で神々のすがたに変わるのです。」*36

上記のテキストから、クズネツォフが《青い噴水》で描いたのは「母たちの国」であり、中央の少女が今まさに「ソフィヤ」になろうとする瞬間がその主題であったことは明らかであろう。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」なのである。ヴォリューム表現が皆無であること、臃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。マコフスキーと上野氏が感じとった不気味さは、上野氏が考えるように、世紀末の女性像に聖なる側面と悪魔的側面が共存したからではないであろう。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、即ち「母たち」を象徴していると見なす方がよい。^{*37} また、噴水は、ここでは香炉の代わりと考えられる。同時に「無原罪の御宿り」を暗示し、霊的生命と救済の源泉を象徴しているとも思われる。^{*38} 噴水から霧のように迸っている水煙は、香炉の煙だと見なすことができる。水は「青薔薇」グループが不断に描いたモチーフであり^{*39}、特別な元素として彼らが水を特別視していたことが推測される。

クズネツォフが、「ファウスト」のヘレナをソロヴィヨフのソフィヤだと解釈したと筆者が推測する理由は三つある。一つ目は、ヘレナをこの世に呼び出した後のファウストの言葉である。「何とつまらぬ閉ざされた世界でしかなかったことか。世界はたちまち一変してしまった。初めて世界が望ましいもの、堅固なもの、永続するものに変貌した」とファウストは言うのである。ヘレナが行った世界の一新とその望ましい永遠化は、御子柴氏の解説で前章で見た、ソフィヤが為すことと全く同じである。第二に、ファウストがヘレナを自分の一切の情熱の精髓、愛と崇拜を捧げる対象にすることである。これは、第Ⅱ章で述べた、パイマン氏が言う所の詩人とソフィヤの関係に等しい。第三は、ヘレナに会った後、古代ギリシャの異教徒の古典的な祭りに出かけたファウストが、英雄たちの教育者、ピンと話した内容である。ファウストは、そこで、ヘレナが外面の美しさではなく内側から湧く生の美しさという意味において「最高に美しい女」であり、「時間に束縛されない女」であることをピンにきく。そしてヘレナが「じつに神々にひとしい永遠の姿」だとファウストは述べるのである。ここにおいて、ヘレナは「神に等しい永遠の女性」であることが言われる。以上の点から、ヘレナは「永遠の女性」であり、即ちソロヴィヨフのソフィヤであると、クズネツォフは解釈したと思われる。

以上のことから、クズネツォフの《青い噴水》が、「ファウスト」をテキストにして、「永遠の女性」が異次元からこの世に出現しようとする場面を描いたことは明らかだと思われる。

《青い噴水》は、ソフィヤ論の実現の瞬間を主題にし図像化した作品であると言える。

Ⅲ-3. 「母たちの国」の3本足の香炉

《青い噴水》の香炉の三つの足は、教会、国家、経済社会の三つから成る、ソロヴィヨフの自由神政制の構造を想起させる。^{*40}

《青い噴水》と同じ時期に描かれた《噴水》（1905）（図版3）では、噴水の元を子供と思われる人物が三人で支え、「三本の足」の代わりをしている。「三本足」の像の真下には、ひときわ大きな頭をした子供が、何かの冠を今まさに被せられようとされながら、噴水の先の彼方上方を仰いでいる。《噴水》は、ものの大きさや遠近は全く無視されているが、上下方向では三層構造になっている。最下層部にいる冠を被ろうとする人物は、中層の噴水にのって上昇して上層に至り、変容を遂げるものと思われる。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ことが推測される。

「母たちの国」の香炉が「青薔薇」グループに親しいものだったことは、「青薔薇」の一員であるピョートル・ウトキンの同時期の作品、《天国の祝典》（1906）（図版4）からも分かる。この作品も、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別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オリーブの木が生えている。そして、真ん中には、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いる（図版5）。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。煙の立ち上る先の中空には、小さい紅い球体が認められる。オリーヴは、預言の能力と勝利を象徴する樹である。^{*41} つまり、作品の題名通り、「母たちの国」の香炉から、ヘレナ、即ちソフィヤの姿をこの世に送りこんで、天とこの世がソフィヤによってつながることを、天が勝利と捉え、喜んでいるのである。

象徴主義新世代の画家であるクズネツォフやウトキンらが、「永遠の女性」のソフィヤではなく香炉を描いたことから判断すると、彼らが最も描きたかったものは、ソフィヤをこの世に現出させるという行為そのものであったと思われる。

Ⅲ-4. 「ファウスト」、永遠の女性、金羊毛

「ファウスト」は、ヴルーベリが、既にテキストに用いて、大きなパネルの連作を1896年に制作している（図版6）。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る。^{*42} ヴルーベリの「ファウスト」と、クズネツォフのそれとは、様式も、テキストから用いた部分も異なっている。

「ファウスト」が、世紀転換期ロシアの象徴主義の両世代の画家たちによって消費されたテキストだった事実は興味深い。おそらく「ファウスト」は、ヴルーベリとクズネツォフでは、異なった消費のし方がされたのではないかと思われる。

ヴルーベリは、絶望した学者であり錬金術師であるファウストに、最大の関心があったのではないかと推測される。ファウストは、「おれのなかには、ああ、二つの魂が住んでいる、それがたがいに、別々にわかれようと争っている。一つははげしい情欲をもやし（略）しっかりと下界にしがみつく。もう一つは、是が非でも塵や埃の世をのがれて、むかしの聖賢たちの高い聖霊の世界へのぼろうとする」^{*43} と苦しむ人間である。前者は悪魔と契約をし、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まで追い込んだ。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」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、神ではなく生に対して、ゲーテのメフィストフェレスは対立し、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のである。^{*44}

エリアーデによれば、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。^{*45} 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（図版6）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瞑想し佇んでいる。そして中央のパネルでは、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。ここでヴルーベリは、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、唯一「永遠の愛」だけができ

るという技で、彼の霊と肉を分離させ、天国まで引き上げられる所にまで至らせたのである。「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。マルガリータは魂を救済する「永遠の愛」の持ち主なのである。^{*46} それ故彼は、「永遠の愛」をもつ女性マルガリータに統合し救済する役を期待したのであろう。筆者は「永遠の女性」という概念に、同時代を生きたインテリゲンツィアであったヴルーベリとソロヴィヨフに共通点を見、また相異点を見る。

クズネツォフら象徴主義新世代の画家たちは、「ファウスト」の中から、ソロヴィヨフのソフィヤ論そのものと思われる部分を図像化したと思われる。彼らにとっての永遠の女性は、聖母マリアでも、マルガリータではなく、ヘレナである。ファウストに、ヘレナが「時間に束縛されない女」であり「神々に等しい永遠の姿」であることを教えたピンは、昔、パラス・アテナと金羊毛をとりアルゴ船に乗り込んだ若者たちを教育した。ファウストは疾駆する馬に乗ったピンに同乗しながら、アルゴ船の若者たちのことをきく。疾駆する馬は、不断の活動、即ち生そのものを象徴していると思われる。ピンは、金羊毛を取りに行った若者たちを、「それぞれりっぱな人々だった。自分のもっている力量でお互いに足らぬところを補い合った」と誉め、「もっともすぐれた男たち」だと述べる。続けて、ファウストが最も美しい女は誰かと尋ねるのに答えて、ピンは「女の外側の美しさは大したものではない」こと、「心たのしく生をよるこぶように、深い底から湧き出るものでなければおれは賛美しない」と言い、「ヘレナのように」と述べる。ピンはパラス・アテナを「大してほめられない」と斥けたが、ヘレナは「最高の美」であるとして賛美した。このとき、生を生きるファウストは、金羊毛をとりいったりっぱな若者たちのように、「切ない憧憬の力でただ一つのわたしの望み（即ちヘレナー福間）をこの世に呼び戻す」ことを決心したと思われる。^{*47}

象徴主義新世代の総合芸術雑誌『金羊毛』の雑誌名は、ギリシャ神話から直接とったのではなく、おそらくゲーテの「ファウスト」のこの箇所由来するのではないかと筆者は考える。クズネツォフら「青薔薇」グループを含む、象徴主義新世代の芸術家達は、金羊毛の若者たらんとしたファウストのように、ヘレナ、即ちソフィヤを憧憬によりこの世に招来しようとしたのではないだろうか。

その後、ファウストは地上でヘレナに会い、それからしばらくしてヘレナが去った直後に次のように言う。「地球の上には、まだいくらでも偉大な仕事をする余地がある。驚嘆すべきことを成しとげるのだ」。そして大海原を征服する大事業に乗り出すのである。ファウストは大海原を見ると、「不安と絶望を喚起」され、「専横な四大の目的のない威力」を感じると述べる。^{*48} 結局、ファウストは海の埋め立て事業に失敗し、盲になるが、死ぬ間際にこう述べる。「自由と生命をかちえんとするものは、日々、新しく/これを戦いとらねばならぬ。」続けて、「だから、ここでは、子供も大人も年寄りも/それぞれ危険をたたかって、すこやかな年月を送るのだ/おれはそのような人間の、みごとな共同社会をながめながら、/自由の民と自由な土地に住みたい。/おれはかかる瞬間にむかって、/まあ、待て、おまえは実に美しい」と呼びたい。おれのこの世に残した痕は、もはや/永劫経ても滅びはせぬ。/そうした高い幸福を予感して、/おれは最高の瞬間を味わうのだ。/」^{*49} 「永遠の女性」に地上で邂逅した直後から、悪魔と契約したほど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。

雑誌『金羊毛』に集った象徴主義新世代の芸術家たちは、ソロヴィヨフのソフィヤ論を得て、「ファウスト」を解釈し、ヘレナをソフィヤと見なし、自らはアルゴ船の若者たち或いはファウストたらんとしたのであろう。その姿勢は、象徴主義旧世代のヴルーベリによる、疎外された状況に腰をおろしたまま手をこまねき、引き裂かれた苦しみに独り怒るだけのデーモン（図版7）とは全く異なっている。また、ヴルーベリにとっての「ファウスト」における永遠の女性であるマルガリータとファウストの関係は、ヘレナとファウストの関係と全く違う。マルガリータが一方的に犠牲になってはファウストを救済するのに対し、ヘレナ、即ちソフィヤは、ただ自らの身を地上に現すだけで、ファウストを真に「生」に生きる者に生まれ変わらせたのである。

象徴主義者新世代にとって、ヘレナは永遠の美であり、ソフィヤであるが、それは象徴主義旧世代の唯美主義者の美とは、永遠の女性が各々違ったように、異質である。

ソロヴィヨフにとって、象徴主義旧世代の、芸術至上主義、唯美主義は唾棄すべきものだった。ソロヴィヨフが90年代から数多くの芸術論の著述を始めた理由の一つは、当時優勢だった唯美主義に対する反駁の気持ちだったという。^{*50} 「ロシアのシンボリスト」(1894)では、象徴主義者旧世代の詩が解析されては、誰のどの詩をいかに模倣しているかが指摘され批判される。^{*51} 「積極的美学への第一歩」の冒頭では、芸術至上主義者を徹底的に理論的に批判しているという。^{*52} 御子柴氏によると、ソロヴィヨフの言う「芸術は、芸術を目的とするのではなく、生の充足の実現をめざす。そもそも生というものはその中に、芸術の根本要素、すなわち美を含んでいる。そしてその美は、生のあらゆる他の内容と内的に結びついている」^{*53} ものなのである。

クズネツォフたちは、ソフィヤ論を理解する際、旧世代から親しんでいたテキストであった「ファウスト」を再解釈して用いた。クズネツォフらロシア象徴主義新世代の芸術家たちは、ソフィヤ論を得て、この世の生を真に生きる金羊毛の若者たらんとした。このとき、新世代であるクズネツォフはソロヴィヨフのソフィヤを「ファウスト」中のヘレナに見た。一方、旧世代であるヴルーベリは「永遠の愛」を持つマルガリータに救済を期待した。その結果、クズネツォフら新世代は、金羊毛の勇者たらんとし、生を生き抜き死んだ人間ファウストを目指すことになり、一方、旧世代のヴルーベリは、死後、魂となって修行し、天国に引き上げられる、彼岸の世界を憧憬することになったのと考えられる。

クズネツォフたち象徴主義新世代の、この現実参画に対する直接的態度は、旧世代と違うのはもちろんのこと、現実を否定し逃避した同時代の西欧の芸術と比べると、独自のものと言えよう。

IV 結 論

以上より、象徴主義新世代の絵画とソロヴィヨフのソフィヤ論との関係が、部分的だが、新たに明らかにされた。

これまで、クズネツォフら「青薔薇」の画家たちには、その様式のせいで、「前向きでなく

後ろ向き」で「本質的に表現的」*⁵⁴ という評価があった。しかし、クズネツォフの《青い噴水》は、象徴主義の様式で、預言的に、憧憬によって、ソロヴィヨフのソフィヤ論の実現を呼びかけるロシア独自の図像であったのである。その青い色彩は、現実逃避の青ではなかった。そしてその時、ゲーテの「ファウスト」がテキストとしてソフィヤ論の理解と図像化に大きな役割を果たしたことが考えられるのである。

作品が描かれた1905年初頭には、血の日曜日事件があった。その前年の1904年は日露戦争がおこっている。1900～3年間には恐慌もあった。工業化が急速に進むと共に、社会の流動変化も激しくなった。ロシアインテリゲンツィヤたちにとって、その時、世の中は最悪の時代に思っていたであろう。それ故、ソフィヤ到来に対する希求は強く、終末の訪れは確実に間近に迫っていると感じられていたはずである。

上述の緊迫した時代状況においては、ソフィヤをこの世に招来することこそが画家の最大関心事だったと思われる。それゆえ、香炉の役目をする噴水が最も画家の関心を引いたと考えられる。また、ソフィヤが「永遠の女性」の女性像としてではなく、フォルムもヴォリュームも無い少女として描かれたことは、テキストの影響の他に、未だソフィヤはこの世に現れることができる形を現時点で有していないため、未だ現れえない、との心情が投影されているとも推測できる。そう考えられるほど、ソフィヤ論待望の気持ちは切迫したものだったと思われる。

最後に、ヘレナ、又はソフィヤの場合「永遠の女性」「最高の美」、マルガリータの場合「永遠の愛」、「ファウスト」の中のマリアは「永遠の女性」「天国の女王」という表現がなぜ使われるのか、救済をもたらす者が全て女性なのはなぜかを考察しておきたい。

ヘレナ又はソフィヤも、マルガリータもマリアも、居る場所も救済のやり方も違うが、三人とも共通して、「永遠の」「最高の」「美」「愛」という最高の概念を付与され、それぞれの救済を行い統一をもたらす。モッセは、女性的美德は社会に道徳的目標を保持させる一方で、男性は兵士であり、理論を実践に変える英雄の姿をとるという点を指摘した。*⁵⁵ ロシア象徴主義の場合も、芸術家たち男性が、自らをギリシャ的伝統に結びつけ、金羊毛の勇士になぞらえていることに気付く。このように女性が健全な世界を体現できたのは、モッセの言うとおりに、女性はまだそれほど現実世界に巻き込まれておらず、時を止められていたからなのであろう。*⁵⁶ 特にロシアの場合、資本主義の発達とそれに伴う市民社会の発達が、西欧のように爛熟期を迎えるまでは至ってなかったということを考えると、同時期の西欧の世紀末のような、女性特有の悪徳を指す、負の意味の「永遠の女性性」という、男性の創る文化装置は必要とされなかったと思われる。ロシアの世紀転換期に、ソロヴィヨフのソフィヤ論が待望され、芸術家や知識人の歴史観、世界観に対して、真に力を持ちえたということは、従来の社会秩序の根本的な変動等の何か大変特殊な事情と精神的危機がロシアにあったことが想像されるのである。

*1 Avril Paiman, *Istorii russkogo sjmvolina*, (Moskva : Respublika, 1998) s.220 ; translated from English by V. V. Isakovich, Avril Pyman, *A History of Russian Symbolism*, (Cambridge UP, 1994)

*2 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, 東京, 幻想文学出版局, 平成12年, 48頁 ; Avril Paiman, *op. cit.*, s. 215

*3 同書, 50頁

- * 4 同書, 49頁
- * 5 同書, 49頁
- * 6 同書, 49頁
- * 7 Avril Paiman, (1998), s. 214
- * 8 Avril Paiman, (1998), s. 214
- * 9 Avril Paiman, (1998), s. 221
- * 10 Avril Paiman, (1998), s. 220
- * 11 Avril Paiman, (1998), s. 214-5
- * 12 *Mir Iskusstva*, no. 5, 1899. (御子柴道夫著, 『ソロヴィヨフとその時代 1882-1900 第二部』, 刀水書房, 1982年, 177頁)
- * 13 Anna Aleksandrovna Rusakova, *Simvolizm v russkoi zhivopisi*, (Moskva: Iskusstvo, 1995), s. 250-1
- * 14 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
- * 15 同書, 135頁
- * 16 同書, 145頁
- * 17 上野氏の言う「超越的精神」とは, 神的, 靈的存在ではないということを上野氏は言おうとしているものと筆者は推測した。
- * 18 「原罪を象徴する肉体」とは何か筆者には不明だが, 性的欲望を喚起させる人間の女性と筆者は解釈した。
- * 19 同書, 144頁
- * 20 同書, 143頁
- * 21 谷寿美「ソロヴィヨフの哲学」, 理想社, 1990年, 203頁(同書145頁)
- * 22 同書, 144頁
- * 23 同書, 144頁
- * 24 'The Blue Rose Movement and Russian Symbolism' in E. Bowlit, *Russian Aussian Art 1875-1975: A Collection of Essays* (New York: MSS Information Corporation) 1976, p.80
- * 25 Camilla Gray, Revised and enlarged ed. by Marian Burleigh-Motley, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, (N.Y.: Thames and Hudson, 1986), [originally published in Lodon: Thames and Hudodn, 1962] p. 76
- * 26 S. Makovsky, 'Golubaya Rosa', *Zolotoe Runo*, No.5, 1907, s. 25-28
- * 27 上野理恵 上掲書 137頁
- * 28 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, [Bram Dijkstra, I DOLS OF PERVERSITY: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture, (Oxford up, 1896)]
- * 29 上野氏の言う「メタファー」とは何か, 筆者には不明である。
- * 30 上野理恵, 上掲書, 143頁
- * 31 同書, 135頁
- * 32 同書, 135頁
- * 33 Mirella Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance-Botanical Symbolism in Italian Painting*, (Firenze, 1974), p. 115
- * 34 ゲーテ, 『ファウスト』, 大山定一訳, 世界古典文学全集 筑摩書房, 昭和39年, 149頁
- * 35 同書, 150頁
- * 36 同書, 151-2頁
- * 37 Mirella Levi D'Ancona, op. cit., p. 409 柳は聖人のシンボルでもある。上野氏が言う柳の「受胎」の象徴については, 本書には記述がない。

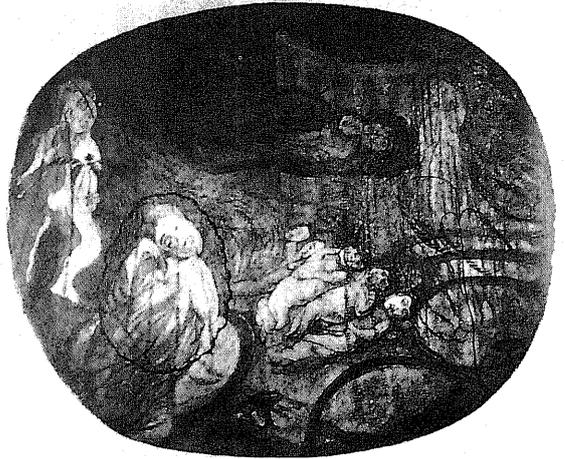
- *38 ジェームズ・ホール著, 西洋美術解説辞典, 河出書房新社, 52頁
- *39 Camilla Gray, *op. cit.*, p. 78
- *40 自由神政制の構造をはじめとして, ソロヴィヨフの体系は, 全て, 三の上にそれを統合する全一が立ち, 一つの壮大な体系をつくる。御子柴道夫, 『ソロヴィヨフとその時代 1853-1881 第一部』, 刀水書房, 1982年, 「第五章 体系」, 201頁以降
- *41 Mirella Levi D'Ancona, *op. cit.*, pp. 201-2
- *42 M. G. Nekliudova, (1991), s. 214~225.
- *43 ゲーテ, 上掲書, 29頁
- *44 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
- *45 同書, 155-6頁
- *46 ネクリュドワは, このマルガリータとポッティチェッリのフローラの頭部の類似を指摘している。M. G. Nekliudova, (1991), s. 218
- *47 ゲーテ, 上掲書, 177-9 頁
- *48 同書, 244頁
- *49 同書, 275頁
- *50 御子柴道夫, 1982年, 上掲書, 第二部, 170頁
- *51 V. Solov'ev, "Russkie Simvolistj," *Vladimir Solov'ev stikhotvoreniia estetika literaturnaia kritika*, (Moskva: Kniga, 1990), s. 270-280
- *52 御子柴道夫, 1982年, 上掲書, 第二部, 171頁
- *53 同書, 171頁
- *54 'Neo-primitism and Russian Painting' in John E. Bowlt, *op. cit.*, pp. 94-95.
- *55 ジョージ・L・モッセ著 佐藤卓己・佐藤八寿子訳, 『ナショナリズムとセクシュアリティ』, 柏書房, 1996年, 126頁
- *56 同所, 129頁

【図版目録】

- ①パヴェル・クズネツォフ, 《青い噴水》 (1905-6), カンバス, テンペラ, モスクワ, トレチャコフ美術館
- ②パヴェル・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》 (1906-7), 所蔵先不明
- ③パヴェル・クズネツォフ, 《噴水》 (1905), モスクワ, 個人蔵
- ④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
- ⑤④の部分拡大
- ⑥M. A. ゴルバーリ, 《メフィストフェレスと弟子。マルガリータ。ファスト》 (1896), (モスクワのモロゾフ邸ゴシック風書斎ための装飾パネル), カンバス, 油彩, モスクワ, トレチャコフ美術館
- ⑦M. A. ゴルバーリ, 《座せるデーモン》 (1890), カンバス, 油彩, モスクワ, トレチャコフ美術館



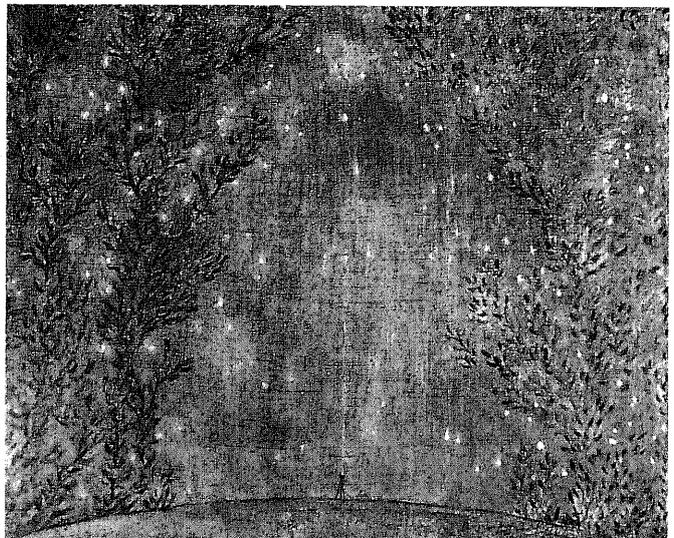
①



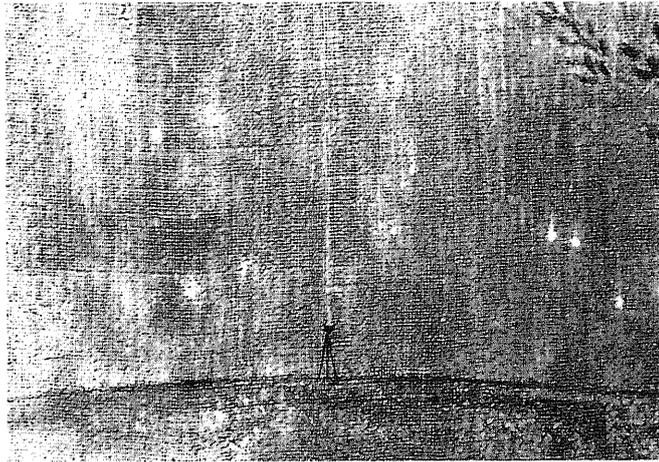
②



③



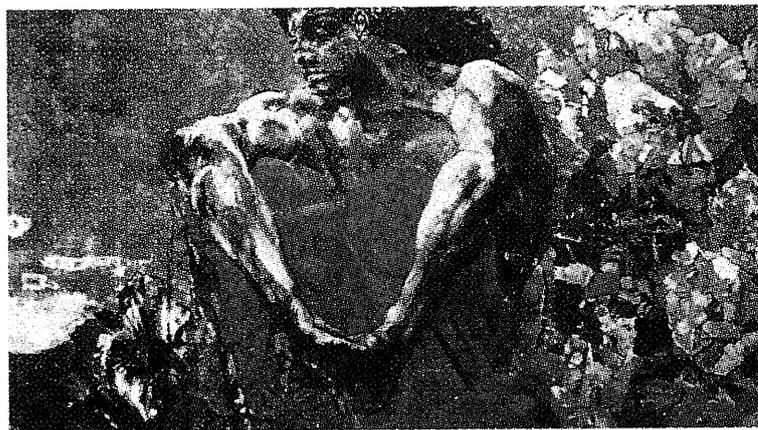
④



⑤



⑥



⑦