

# イリヤ・レーピンの《思いがけなく》(1884-88 年)

— ロシア・リアリズムと印象主義をめぐる一考察 —

ま の ひろ こ  
真 野 宏 子

「私は有名な《思いがけなく》(図1)という絵に深い感銘を受け、後にはレーピンの肖像画に描かれたフランツ・リストの手を、長い時間をかけてじっくり観察するために、幾度か美術館へ通ったものであった」。(ヴァシリー・カンディンスキー)<sup>(1)</sup>

「小農民が望むものはレーピンであり、レーピンを描いて他にない。……レーピンは観者のために芸術を消化しやすいように加工して、労力を省いて真の芸術に伴う必然的に困難なものは避けて芸術の楽しみへの近道を提供する。レーピンすなわちキッチュは、模造の芸術である」。(クレメント・グリーンバーグ)<sup>(2)</sup>

いずれも19世紀ロシアの写実主義を代表するイリヤ・エフィモヴィチ・レーピン(1844-1930)についての言及である。前者は、同じロシア出身のカンディンスキーによるもので、彼自身すでにドイツで活動し抽象絵画を描き始めるようになっていた1913年のドイツで発表され、のちにロシア語に翻訳・改訂されたときの言葉である。まだ画家になる前のモスクワに住んでいたころの思い出だが、自らの目指す方向と全く異なるリアリズムの老画家レーピンに敬意を払い、大先輩の作品と真摯に向き合っている。ロシア革命直前の混乱する社会のなか、当時ペテルブルクを離れフィンランド国境に近いクオッカラに移り住んでいたレーピンは、画壇の中央から離れ、やや忘れられた存在になりつつあった。後者は、第二次世界大戦中のニューヨークで欧州を引き継ぎそれを乗り越える現代アメリカ美術の展開を説き、のちに抽象表現主義とその芸術家たちの優位を喧伝することになる批評家グリーンバーグの言葉である。多分に政治的バイアスがかかっているとはいえ、芸術の分野ではナチス同様社会主義リアリズムを称揚するソヴィエト国家が、戦後も、「ロシアのレンブラント」<sup>(3)</sup>と称えロシア美術史上もっとも高く評価する画家のひとり位置づけているレーピンを、キッチュすなわち「偽物」で「模造の芸術」<sup>(4)</sup>とこき下ろしている。

ソヴィエトが崩壊した現在も、依然レーピンの評価は高い。そのロシアでは、ロシア・



図1 レーピン《思いがけなく》1884-88年 カンヴァス、油彩 167.5×160.5 cm モスクワ、トレチャコフ美術館

アヴァンギャルドの復権だけでなく、ソヴィエト政権時代に模範とされた19世紀の社会主義リアリズムに対して改めて検証が行われている。それでもレーピンの評価はゆるがず、サンクト・ペテルブルクの美術学校にその名を冠され、19世紀最高の画家にして、ロシア美術を代表する巨匠のひとりとみなされている<sup>(5)</sup>。しかし、グリーンバークがレーピンを切り捨てたように、欧米で展開されてきたモダニズム美術史観において、19世紀ロシアの現実社会を映し出したリアリズム作品全体への評価は、手法そのものがアカデミズムと同様だったこともあり、決して高くない。むしろ、上野も指摘するように、「トルストイやドストエフスキーなどの文豪を輩出し、高い評価を受けてきたロシアのリアリズム文学と比較すると、[ロシアの]リアリズム美術の評価は不当なほどに低い」<sup>(6)</sup>のが現状である。

同じくアカデミズムを否定し現実社会をテーマに取りあげたリアリズム絵画ながらも、



図2 セロフ《桃と少女、ヴェーラ・マーマントヴァの肖像》1887年 カンヴァス、油彩 91 × 85 cm トレチャコフ美術館

クールベやマネらが高く評価されてきたフランスの場合とは話がまるで違っている。フランスのリアリズム（レアリズム）の画家たちが自由で挑戦的な構図や描法、風紀上問題のある主題を採用したことは、既成の技法や価値観を乗り越えて美術の可能性を広げ、具象から抽象への価値転換を図るモダニズム美術史観においても重要だった。彼らの作品が続く印象主義を準備した点にも大きな意味があり、その評価を上げるのに役立っている。一方ロシア美術に関しては、19世紀末に花開く象徴主義や20世紀初頭に展開するロシア・アヴァンギャルドの芸術がモダニズム美術史観において高く評価されるものの、社会主義リアリズムはアカデミズム芸術と同じカテゴリーに入れられ、隅に追いやられてしまった。ロシアでも1870年代から徐々に印象主義的な作品が登場し、はっきりした流れを形成するのが80年代後半、たとえばヴァレンチン・セロフ（1865-1911）の《桃と少女、ヴェーラ・マーマントヴァの肖像》（1887年）（図2）のような作品によって一般に浸透していくのだが、「ロシアの印象主義」<sup>(7)</sup>は各々が直接・間接にフランス美術の影響を受けて成立したのであって、ロシア美術のなかから生まれたわけではない<sup>(8)</sup>。

さて、このセロフが9歳から絵の指導を受けていたのがほかならぬレーピンであり、ちょうどレーピンがパリに留学していたときに2人は出会っている。公費によるレーピンの留学には6年が与えられていたが、実際の留学期間は1873年5月から76年7月までで、彼は短期間のイタリア滞在の後73年10月以降をパリで過ごしている。まさにこの期

間にいわゆる「印象派展」が開かれ、レーピンも会場に足を運んだのだった<sup>(9)</sup>。彼はこの間に何度かマネや印象主義の作品を目にして少なからぬ衝撃を受け<sup>(10)</sup>、早速フランスの新しい息吹を作品にも投影させている。そうした影響を伝える作品は、晩年のものは別として、フランス滞在中や帰国後に描かれた風景画（《石運びの馬、ヴェール》1874年、《クールスク県の夏景色》1881年）、家族や友人の打ち解けた肖像画（《ヴェーラ・レーピナの肖像》1875年、《あぜ道にて：畝を歩くヴェーラ・レーピナ（レーピン夫人）と子供たち》1879年）、風俗画（《パリのカフェ》1874-75年、《芝生の上で》1876年）にはっきりとみてとれることができる。

一方、美術アカデミーの卒業制作で大金賞をとったレーピンは、留学中の公的な注文作品（《海底の王国のサトコ》1876年、など）にはアカデミックな技法、すなわちリアリズムの描法を用いざるをえない事情があった。大金賞の褒賞として国家の奨学金で留学をしていたのがそのものの事情であり、さらにこの作品の注文主は皇太子アレクサンドル・アレクサンドロヴィチ（のちの皇帝アレクサンドル3世）で、すでにパリのサロンへの出品が強く期待されていたからである。初山の指摘するように、《海底の王国のサトコ》はサロンに入選するために、「東方的主題、または異国情緒を描く絵画」であることと、「国際的なアカデミズムの基準を満たす」ことが要件とされていたと思われる<sup>(11)</sup>。留学を終えて1年半後の1878年2月、レーピンはアカデミーから離れ、晴れて移動美術展覧会協会（以下、移動派とする）の会員になった。そこでは都市部ばかりでなくロシア各地を広く巡回して展覧会を開き、多くの民衆に作品を見てもらうことが目的とされていた。現実のロシアの姿を伝え、作品を通して同時代の社会問題に関心を促すためである。この目的を担い、当時の民衆の心に訴えかけることのできる技法が、やはりリアリズムであった。

当時の知識人<sup>インテリゲンチヤ</sup>が在野に出て民衆や農民たちの教育／啓蒙活動に向かったのと同様、絵筆でそれを行おうとしたグループが登場する。美術アカデミーの優秀な学生たちが1863年にアカデミーに離反して芸術家組合を結成し、新たなメンバーも加えて70年に協会（移動派）を創設したのがそれである。レーピンは美術アカデミーの受験に備える一方、すでに63年から組合の運営する素描教室にも通い、その中心人物で指導的役割を果たしていたイヴァン・クラムスコイ（1837-87年）の教えを受け、次第に親しくなっていく。移動派の画家たちがしばしばテーマとしたのは現実の悲惨さや政府／官権の横暴、革命家たちの姿<sup>(12)</sup>であって、レーピンも革命家を主人公に取りあげた作品を4点制作している<sup>(13)</sup>。いずれも緊迫した状況や登場人物の繊細な心理描写がリアリズムの手法で表わされ、レーピンの真骨頂を示している<sup>(14)</sup>。なかでも《思いがけなく》はこのタイプの作品としては大型で、84年の移動派展に出品してから数年にわたり彼が何度も手を加えるなど長く向き合ってきた、画家自身にとって思い入れの深い作品である。しかも、この作

品は彼の傑作のひとつに数えられるばかりか、「19世紀ロシア絵画のひとつの到達点」<sup>(15)</sup>とまで言われている。巧みな心理描写や当時の革命家の置かれた状況が的確に捉えられていることが高く評価され、ロシア・リアリズムを代表する1枚とされてきた。その一方、光や色彩を効果的に象徴的に用いる<sup>(16)</sup>といった、リアリズムとは相反する描法も伺われる。

本稿では以上のようなレーピンの主題・技法・様式をめぐる問題とロシア美術界における彼の立場、90年代以降の彼の画業の展開を考えるうえでも、《思いがけなく》が大きな転換点となったことを考察したい。

## I 革命家主題の作品

先にも触れたように、革命家を主人公として取りあげた油彩作品をレーピンは4点完成させた。《懺悔の前》(図3) 1879-85年、《宣伝家の逮捕》(図4) 1880-92年、《集会》(図5) 1883年、《思いがけなく》1884-88年である<sup>(17)</sup>。ただし、油彩以外ではこれらよりかなり早く、1866年の素描(図6)が最初である。この革命家は1866年4月の皇帝アレクサンドル2世暗殺未遂事件の首謀者となった実在の人物で、同年9月にペテルブルクで絞首刑に処せられたドミートリー・V・カラコーゾフというモスクワ大学の学生だった。すでにペテルブルクの美術アカデミーの学生となっていたレーピンが、友人とともにカラコーゾフの処刑を見に行き、そのときの並々ならぬ印象<sup>(18)</sup>を後日ざっと描きとめたのである。事件に連座して多くの学生が逮捕され、レーピンも野外スケッチに出かけた際に連



図3 レーピン《懺悔の前》1879-85年 カンヴァス、油彩 48×59cm トレチャコフ美術館



図4 レーピン《宣伝家の逮捕》1880-92年 カンヴァス、油彩  
34.8 × 54.6 cm トレチャコフ美術館

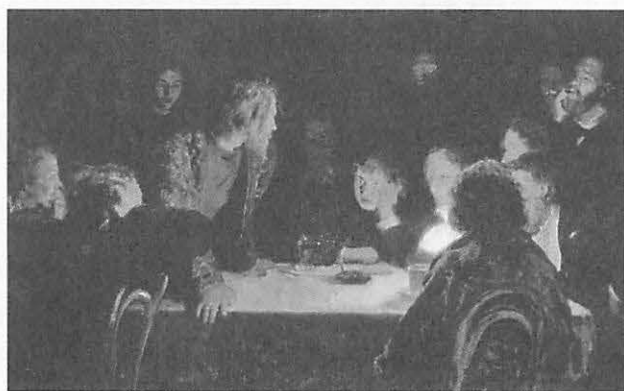


図5 レーピン《集会》1883年 カンヴァス、油彩  
104.3 × 175.2 cm トレチャコフ美術館



図6 レーピン《ドミートリー・V・カラコーゾフ》1866年 素描



図7 レービン《宣伝家の逮捕》(第1作) 1878年 カンヴァス、油彩  
38 × 58 cm トレチャコフ美術館



図8 レービン《「宣伝家の逮捕」習作》1879年  
紙、鉛筆 22.5 × 30.5 cm トレチャコフ美術館

行されかけたことさえあった<sup>(19)</sup>。当時の彼は直接政治活動に関わっていたわけではないものの、多くの学生がそうであったようにチェルヌイシェフスキー<sup>(20)</sup>の思想に感化され、ヴ・ナロード運動に同調していた。

《宣伝家の逮捕》の油彩による第1作(図7)が1878年<sup>(21)</sup>に、それとよく似た鉛筆の習作(図8)が1879年に描かれている。構想は1877年から翌年にかけてベテルブルクで行われた学生と政治犯たち革命家193人の逮捕と刑事裁判にレービンが触発されたことに

よるという<sup>(22)</sup>。この第1作が描かれた翌79年10月、反体制革命組織「人民の意志」グループによる同名の機関紙創刊号がペテルブルクで非合法ながら出版される。レービンは美術評論家ウラジーミル・スターソフを通じて、そこに掲載されたニコライ・M・ミーンスキのナロードニキに捧げた詩「最後の懺悔」を知った。《懺悔の前》(図3)は詩に感銘を受けたレービンが数年をかけて描きあげ、その後ミーンスキに献呈したものである<sup>(23)</sup>。

作品は、憔悴しきった革命家が暗い独房でベッドに腰掛けており、そこへ十字架を手にした教戒師が入ってきたところである。教戒師は、死刑の前に懺悔するよう革命家を促している。それは国家権力の言いなりになった教戒師が、革命家から仲間を裏切る言葉を聞き出し秘密を探るためでもあった。革命家は体のよい懺悔を断固拒否し、教戒師を見据え「偽善者」と罵って、次の言葉を投げかける。

……聞け、老人よ、  
死を前にした我が悔恨を！  
許せ、主よ、貧しく飢えた人々を  
僕が熱烈に、兄弟として、愛したことを……

僕は絞首代を説教台とし  
力強い訓戒を沈黙のまま  
いまわの際に群衆を前に語ろう！  
いかに生きるべきか、お前に学びはしなかった、  
だが、教えよう、いかに死すべきかを<sup>(24)</sup>。

この、民衆のために命を捧げて活動し、逮捕され死刑判決を受けてなお信念を曲げなかった革命家は、明らかにキリストを意識したものである<sup>(25)</sup>。古田の指摘するように、「革命家と〔キリストの磔刑像のついた〕十字架に光を集中することで、この革命家とキリストとの象徴的な関係が強調されている」<sup>(26)</sup>ようだ。さらに、このように光と影を象徴的に用い、人物の内面描写を巧みに行っている点には、すでにレンブラントとの比較がある<sup>(27)</sup>。

《懺悔の前》以前の1878年に《宣伝家の逮捕》の第1作(図7)が描かれ、1880年から描き始めて92年に完成をみた《宣伝家の逮捕》(図4)も、77～78年の革命家の大量逮捕に刺激されたものである。《宣伝家の逮捕》では、ナロードニキの宣伝家(すなわち革命家)が帝政ロシアの専制政治に対し改革を求め騒乱を起こすべく、農村に入って宣伝活動



を行っていたものの、農民に理解されずに密告され、憲兵に捕えられたところである。農家の一室と思しき薄暗い部屋で人々が野次馬と化すなか、彼は画面中央の柱に後ろ手で縛られ立たされている。第1作と構成はほぼ一緒だが、完成作では空間をより広く取り、全体の人数を抑えつつ、数人の憲兵が宣伝家の周りを取り囲んで押さえつけている点などが異なる。さらにははっきりと変更がなされたのは、画面右手前に宣伝家の鞆の中身を検める憲兵を目立つように描き加えた一方、第1作の左側で宣伝家と対峙していた密告者の姿が画面から見えなくなった点である。しかし、窓から差し込む光に明るく描かれた宣伝家が毅然とした物腰で激しく見据える先、左端に逆光で陰に隠れたかのような密告者の姿に気づく仕掛けになっている。スターソフがレーピンへの手紙で、『懺悔の前』と「対作品になる」<sup>(28)</sup>と2作の関連性を強調したように、宣伝家／革命家と密告者／教戒師の位置や光と影の効果、内面の表出など類似する点が多い。

また、こうした宣伝家の姿と、彼の赤いシャツ、足元に広げられた鞆の内側の青い布が、抑えられた色調の画面のなかでひと際目立ち、伝統的なキリストの衣の色を想起させる。全体の構図や人物の構成においても、すでにヒルトンはレーピンが宣伝家（革命家）をキリストに準え、レンブラントに影響を受けていると指摘し、レンブラントの2枚のエッチング《百グルデン版画（病人を癒すキリスト）》と《説教するキリスト》（図9）を挙げて比較している<sup>(29)</sup>。この2枚は現在サンクト・ペテルブルクのエルミタージュ美術館にも所蔵されているのだが、もともとレンブラントの版画収集家ロヴィンスキーが所有していたものだった。彼の知己を得ていたレーピンにはそのコレクションを見る特権が



図9 レンブラント《説教するキリスト》1652年頃  
和紙、エッチング、ビュラン、ドライポイント  
15.2 × 20.5 cm オランダ、個人蔵



図10 レービン《パリのペール・ラシェーズ墓地内のコミュン犠牲者の壁の前における年忌追悼集会》1883年  
カンヴァス、油彩 38.5×61.2 cm トレチャコフ美術館

あったという<sup>(30)</sup>。実際にレービンは学生時代からエルミタージュ美術館に通ってレンブラント作品を模写し、留学中にはルーヴル美術館やパリの国立図書館で、また旅行先の美術館で好んで見学するなど、生涯にわたって参照し、高く評価していた。

1883年4月26日から約2か月をかけて、レービンはスターソフとともに西ヨーロッパを回る。パリ滞在中の5月15日、レービンはペール・ラシェーズ墓地内で行われた、71年の反乱に対する正規の開かれた祝典に出かけ、その模様をスケッチに認めている。彼は翌日から3日ほどで油彩画《パリのペール・ラシェーズ墓地内のコミュン犠牲者の壁の前における年忌追悼集会》(図10)(以後《パリの年忌追悼集会》とする)を仕上げた。丸1日をかけて集会を体験した彼は、民衆の政治に対する意識の高さ、自由の尊重、昼の時間大々的に集会を行えるフランス社会の成熟を目の当たりにしたことだろう。興奮しながらも秩序をもって列席するさまざまな階級の幅広い年齢層の市民たちが、犠牲者を悼み演説に耳を傾け拍手をし「社会改革万歳!」と叫ぶ様子<sup>(31)</sup>が、早い筆致で描かれている。

パリでの集会にも刺激されたのだろう、同じ年にレービンは《集会》<sup>(32)</sup>と題する作品を描いた。革命家主題の先の2作よりはるかに大型のカンヴァスながら、1883年のうちに完成している。パリのそれとは正反対の、暗い室内に身をひそめて集まる若者たち。左側でテーブルに手をつき身を乗り出して熱い思いを語るひとりのナロードニキには、正面からまっすぐランプの光が当たっている。着席しあるいは立ったまま、熱心に聴く仲間の姿が闇の中から浮かび上がる。パリの集会とは様相が大きく異なるものの、パリの犠牲者とロシアのナロードニキの信念にかける思いは変わらない。彼らは77~78年の大量逮捕のように捕らえられ流刑や死刑判決を受けるかもしれない。しかしパリの民衆がそうである

ように、やがてロシアの民衆も犠牲となった革命家を悼み、意識を変えて立ちあがることになるだろう。取締りの強化によって下火になっている「ヴ・ナロード」運動も確実に広がりを見せるはずである、少なくともそうあってほしいと、レービンは思っていたのではないだろうか。テーブルに手をつく男は、伸ばした褐色の髪とひげ、黒い上着に赤いシャツという出で立ちから、《宣伝家の逮捕》で捕えられた男と同一人物のようである。周囲の男たちは12人。テーブルの上には灰皿とランプのほか、赤い液体の入ったガラスのコップがみえる。緊迫した集会は、赤いシャツの男をキリストに準え、「最後の晩餐」を思わせる。しかし、この男は先の2作と違って完全に孤立した存在ではない。まずは彼の周りから、やがて民衆のなかから、心を同じくし行動に移す者が出てくるはずである。

## II 《思いがけなく》を巡るこれまでの研究と問題点

《思いがけなく》(図1)は革命家主題の最後として着手され、1884年4月、ペテルブルクでの「第12回移動派展」に出品された。これに先立ち83年には油彩による第1作(図11)が描き始められ、その関連素描の存在も82年に遡ることから、82年にはある程度の構想がまとまっていたと考えられる<sup>(33)</sup>。《思いがけなく》も83年の第1作に遅れて同年の秋には現在に近い構図にまで描き進められていたようで<sup>(34)</sup>、その後88年(89年<sup>(35)</sup>)まで手を加えられた。部屋に入ってくる左の革命家の変化が最も大きく、第1作の女性<sup>(36)</sup>から第2作で男性に変わったほか、とくに後者は現在の姿に至るまで何度も変更された<sup>(37)</sup>。先行研究によると、右手に鞆をもつか何ももたずに歩く人物から右腕を軽く曲げて帽子をもつ男性になり、84年の「移動派展」出品時の写真からそれまで開いていた外套が閉じられて、左手でもった帽子を胸の近くまで上げた姿に変えられたことがわかる。写真と同じ姿の素描(図12)があり、男の表情もよく似ている。それらにみられるはにかみながらも笑顔を浮かべる喜びの表情は、やや反った胸とともに信念に生きた自信に満ち、流刑後あるいは恩赦を受けて勇んで帰宅したようである。しかし現在のキャンバスにそのニュアンスはなく、帽子をもつ手は変わらないものの胸も反っていなければ、顔も辺りを窺う不安げな表情に変わっている。男は英雄的でポジティブな、傷つけられない革命家というステレオタイプのイメージから逸脱した<sup>(38)</sup>。

第1作では女性革命家の他、画面右にテーブルにつく2人の女性(妹)と中央奥のピアノの前に座る少年(弟)のみで、彼らは堂々として入ってきた革命家を驚いて見つめている。左の窓から差し込む光が逆光となって女性の表情は定かではないが、口を一文字に結び、右手前の妹を見つめているのは間違いない。その妹は黒地にピンクの花柄のドレス姿で、椅子から腰を浮かしている。後ろ向きのため妹の表情も不明だが、右手をテーブルについ



図 11 レーピン《思いがけなく》1883-98年 板、油彩 44.5 × 37 cm トレチャコフ美術館



図 12 レーピン《ふたつの人物像、その頭部》(《思いがけなく》習作) 1883-84年 紙、鉛筆 27.4 × 22.7 cm トレチャコフ美術館

て身体を支えやや前傾姿勢をとっているため、立ちあがるようにみえるが、そのまま身を引くようにも感じられる。椅子はテーブルと不釣り合いに低い、装飾が施されベルベットのような緑色の布地も立派である。右端の妹はレースと思しき白い大ぶりの襟飾りのついたピンクの服を着、見開いた眼で真横の姉を凝視している。黒っぽい服装の弟は、手を鍵盤から離して顎にあて、振り返りながら姉に目进行ける。表情は右端の妹同様、やや硬い。少年の上、奥の壁には額縁に入った絵か写真が数点飾られているが、不鮮明なため内容はわからない。全体に簡素だが、奥の部屋にも家具の脚がみえる。扉が開けられ奥の部屋の窓からも光が差し込むため、明るい緑の壁紙と相まって、手前の部屋は柔らかい光に包まれているようだ。他人は登場せず、家族だけの再開場面である。

この作品に続いて着手されたのが、男性ヴァージョンの《思いがけなく》である。他の革命家主題と違い、第1作同様、こちらも部屋全体に光が行きわたって明るい。ただ、革命家が女性と男性の違いだけでなく、この2作品には異なる点も多い。前者が44.5 × 37 cm の小ぶりの板絵だったのに対し、後者は167.5 × 160.5 cm という、同時代の彼の他の作品と比べても大型のキャンバスに描かれている。人数も増え、扉を開けて男性を部屋に導く女性とその後ろにもうひとりの人物がみえ、手前で立ち上がりかけている女性が、やや老いた、男性の母親になっている。ピアノの前に座るのは女性で、男性の妻とされる。右端に座る子供は彼の息子と娘のようだ。



レーピンはこの作品の構想を別荘で描いたという<sup>(39)</sup>。左の窓は半分開けられ、春の柔らかな光が入ってくる。その向こうにはベランダがあり、さらに黄緑色に染まる草地や木々の葉を感じられる。確かにペテルブルクのような都会の景色ではない。男性は擦り切れ薄汚れた茶色の外套を身にまとい、くたびれたブーツを履いている。ピアノの前の彼の妻も黒い衣服の上に灰色の毛皮かウールを思わせる厚めの羽織ものを肩から下半身を包みこむかのように巻いている。まだ完全には春になっていないのだろう。一方扉を開けている女性は小間使いなのだろうか、他よりも薄着の働きやすそうな服にエプロン姿である。彼女は男性を知っているのか否か、驚くというよりやや冷たい表情にさえみえる。その後ろから部屋を覗きこむ人物（女性？）の表情は読めないが、男性の道案内でもしたのだろうか、部屋でこれから起きることに興味をもってついてきたのかもしれない。右端の子供はテーブルについて、祖母に教えてもらっているのか、並んで勉強していたところである。詰襟の学生服らしき格好の男の子は年頃の好奇心からか、身体を反らしているため立ちあがりそうだ。口元は笑顔を浮かべつつあるのか引きつっているのか判断しがたいが、懐かしそうな眼差しは父親を覚えていることを伺わせる。女の子の大きな眼は不審なものを見るようで、前かがみの強張った姿勢から明らかに男性を見知らぬ者と捉えている。第



1作の女性と比べても、レースの縁飾りのついた白い襟は肩を覆うほど大きく、薄いピンクの服は1サイズ大きいように思われる。少年の服も身体に合っているとはいいがたく、彼が痩せているせいだけではあるまい。開けられた扉のため、またピアノを弾いていたため、義母に遅れてようやく夫を認めた妻は、驚いた表情で椅子の肘かけをつかみ向きを変えたところである。男の母は、坐っていた椅子から身を起こし、まっすぐ息子を見つめ駆け寄ろうとしている。彼女は白いブラウスのほか全身黒づくめで、白髪交じりの頭にのせた被り物も黒い。彼女の夫が亡くなって、喪服に身を包んでいるのだろう。坐っていた椅子は第1作同様テーブルと不釣り合いに低いが、すでに使い古されて茶系の花柄の布地もそれを留めているリボンも擦り切れて、第1作の立派さはない。長年使い込んだ椅子は捨てがたく、彼女は横にある白木の簡素な椅子ではなく、愛用の椅子に身を任せることを好んだようである。テーブルクロスも不自然である。第1作ではテーブルに合った布とさらにレースの上掛けを使っているようだが、こちらの赤い布とその上に掛けられたレースではないが模様の美しい白い布は、一部は床まで垂れ、一部は折りたたんでいて、テーブルに比べて明らかに大きい。女の子まで身の丈に合わない大人用の椅子に座らされている。別荘で絨毯を敷かないのは珍しいことではない。とはいえまだ寒い日もある春の初めに、暖房具も置かず、窓にカーテンもなく、家具は先に触れたもののほか左端に何かの台の脚がみえる程度である。削ったままの白木に床に、簡単な取っ手のつけられただけのごく簡素な扉、左側のベランダに通じる窓とともに、白い塗料はすでに剥げかけ、青と白の模様の壁紙は明るい男の背後、部屋の左隅では、置いていた家具をどかしたためか、黒ずんでいる。奥の部屋もがらんとしていて、殺風景なほどだ。それを補うためなのか、正面の壁に7枚の絵と写真、右の壁に地図と1枚の写真が掛けられている。一家は皆頬がこける



ほど痩せていて、小間使いの女性の方がふくよかである。妻はかつて教養のために身につけたピアノを、今や生活のために役立てているのかもしれない。少年の頭部背後にみえる譜面は決して多くないが、田舎の子供たちに教え、教会や学校、食堂などで弾く分には十分だろう。

ただし、この住人は小ざれいにしていて、子供たちも家で勉強するだけなのにきちんとした服装である。おそらく一家は都会で中流以上の暮らしをし、別荘も所有していたのだろう。しかし大黒柱の男が革命に身を投じ、逮捕されて流刑に処され、その父親も亡くなったため、一家は大方のものも処分して都会の住まいを引き払い、別荘に移ってきた。つましいながらも誇りを失わず、子供の教育も忘れずに暮らしてきた、と推測することもできそうである。

ともあれ、一番の問題は男の表情の変化である。

1884年の移動派展で発表されるや、この作品はセンセーションを巻き起こした。81年3月のアレクサンドル2世暗殺事件の様々な反響で検閲も厳しかったが、別の画家たちの作品が事件に絡めて「傾向作品」などと片付けられる一方、レーピンのそれは特定の事件に関連づけられず、優れて芸術上の特質を備え、美と深い洞察を融合させた「深淵なる声明」と呼ばれたという<sup>(40)</sup>。とはいえ「私たちは悲劇の終わりを目撃するのか、はたまた新たな悲劇の始まりを見るのか」<sup>(41)</sup>と、当時の批評家が投げかけた疑問も解決されないまま、今に至っている。《思いがけなく》は当初から多くの者を魅了し幅広い称賛を勝ち取りながら、中心人物と周囲の者との不明確な関係のため、「終わりのない推測」が続いてきた。レーピンは明確な答えを提示しておらず、彼自身革命家をどのように描くのか最後まで定まらなかった。革命家を支持する彼の思いと、皇帝暗殺事件による民衆の不安定な



図13 ステューベン《ゴルゴダで》1841年 カンヴァス、油彩 193 × 168 cm トレチャコフ美術館

気持ちの間で揺れ動き、男を「英雄」や「犠牲者」として描くことに抵抗があって、1884年の発表後も数回にわたり革命家の顔を描き直すことになったと思われる<sup>(42)</sup>。

これまでも背後の壁の版画シャルル・オーギュスト・ド・ステューベンの《ゴルゴダで》(図13)から、戸口左の木枠と男の足元に射す左と背後からの光の交差に十字をみて、革命家をキリストに準えるなど光を象徴的にみることは多かった<sup>(43)</sup>。さらに、革命家のソースをそのポーズからアレクサンドル・イヴァノフの《民衆の前に現れたキリスト》(図14)のキリストにみる<sup>(44)</sup>、椅子から立ちあがろうとする母親のポーズから「ラザロの復活」や「我に触れるな」に登場する奇跡の目撃者やマグダラのマリアと比較して、「キリストの復活」への類推を促す<sup>(45)</sup>、男や母親の姿勢と配置からレンブラントの版画《ピラトの前のキリスト》などをソースとする<sup>(46)</sup>、といった指摘もある。

正面の壁に整然と掛けられた7枚の絵と写真は、中央の大きなステューベンの版画《ゴルゴダで》を挟み、上段左にウクライナの詩人で画家のタラス・シェフチェンコの肖像、上段右にロシアの民衆詩人ニコライ・ネクラソフの肖像があり、下段左右の小さな4枚は判然としない。ロシア人画家ステューベン(1788-1856)の《ゴルゴダで》は当時よく知られた作品で、レーピンの若い頃にはとくに人気が高かった。ペテルブルクに出てくる前のレーピンは田舎の教会を装飾するのにこの作品をコピーしている<sup>(47)</sup>。シェフチェン



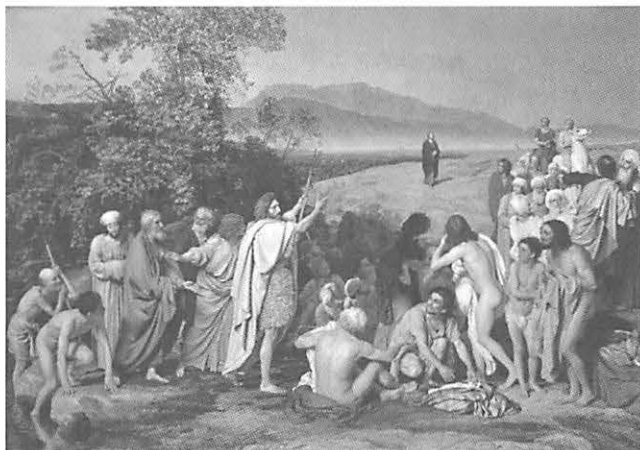


図 14 イヴァノフ《民衆の前に現れたキリスト》1837-57年  
カンヴァス、油彩 540 × 750 cm トレチャコフ美術館



図 15 マコフスキー《死の床のアレクサンドルⅡ世》1881年  
カンヴァス、油彩 61 × 85.5 cm トレチャコフ美術館

コ(1814-61)は一世代前の詩人だが、革命グループに入っていたことから逮捕され、長く流刑に処せられた。ネクラースフ(1821-78)は苛酷な農民の労働を詩にうたい、革命運動を応援した。2人とも革命家からの支持が厚く、「人民の意志」派の精神的支柱である。右の壁には大きな地図が掛けられ、その大半が見切れているのだが、おそらくロシア全土が載っていると思われる。その左に掛けられた小さな写真は、死の床に横たわる皇帝アレクサンドル2世の姿である。暗殺された81年のうちにコンスタンティン・マコフスキーが《死の床のアレクサンドルⅡ世》(図15)を描いており、その写真とも考えられる。いずれにせよ、死の床のアレクサンドル2世の写真は当時広く知られ、哀悼のためか家々

によく飾られていたという<sup>(48)</sup>。

ここには家族の想いが表明されているとみてよい。シェフチェンコとネクラースフの比較的大きな肖像をきちんと掲げているのは、革命家である男性への敬意なり理解なりがあることを示す。ゴルゴダのキリストも、信念に生き民衆のために命を捧げた高潔な生涯を、厳しい流刑をも厭わない革命家に重ねているからに他ならない。右の大きな地図は男の流刑地まで載っているだろう。アレクサンドル2世の写真は81年の暗殺事件かそれに関連して逮捕された革命家の処罰と、その後皇帝についたアレクサンドル3世の戴冠に際して発せられた大赦を想像させる<sup>(49)</sup>。そうであればこそ、この革命家の帰還は待たれていたと考えてよいはずである<sup>(50)</sup>。またこの写真を掲げることで、革命家を出しながら一家が反動的ではないという、一種の意思表示となるだろう。果たして男は突然戻ってきた。そのために扉が開けられ、奥の7枚の絵と写真は陰になっている。一方アレクサンドル2世の写真と地図には光があたり、壁から浮き上がるかのように明るい。行動を起こしそれゆえに逮捕され流刑地に追いやられ、そして赦されて今帰ってきたという姿は、ゴルゴダで処刑されたキリストが3日後に蘇って人々の前に現れた場面と重なるものがある。信念に生き、甘んじて刑を受けた革命家は、復活したキリスト同様、次の段階に入ったのである。しかしキリストと違って、彼は救世主ではない。民衆を救おうと革命に身を投じたものの、民衆どころかここにいる家族すら実際には救えていないのである。彼の表情に明るさはない。戸惑い、ためらい、許しを乞うように静かにゆっくり歩を進める。息子の姿を認めた母親は、無心の愛情で駆け寄ろうとしている。周囲の者たちの反応は多様で複雑である。

ここに、レンブラント最晩年の作品で、エルミタージュ美術館が所蔵する《放蕩息子の帰還》(図16)を重ねることは不可能ではないだろう<sup>(51)</sup>。《放蕩息子の帰還》は、レーピンが1885年に制作した《イワン雷帝とその息子イワン、1581年11月16日の惨事》(図17)に関連づけられることが多い<sup>(52)</sup>が、その構想は82年にペテルブルクに戻る前のモスクワで始まっており、《思いがけなく》の制作時期と重なっている。雷帝が怒りに任せて思わず杖で息子をたたき殺すという残酷な行為の後、すぐさま我に返って息子を抱き寄せ、直前の愚行を深く悔い、息子に許しを乞う。死に瀕しつつ穏やかな表情の息子に、とくに怒りは見られない。現実の出来事を受け入れ、父の仕打ちを許すのみである。《思いがけなく》にそこまでのすさまじさはなく、不安気に近づく息子を全身で受けとめようとする母親の姿、周りの微妙な反応は、イワン雷帝の内容以上に《放蕩息子の帰還》に近いと思われる。レーピンはこの革命家を、これまでの革命家主題の作品とは違って、キリストのイメージだけでなく、許しを乞う弱い人間としても描いている。左の窓からと奥の部屋から彼の足元に射す2本の交差する光の筋は、単に磔刑を象徴しているのではない。彼



図16 レンブラント《放蕩息子の帰還》  
1666-69年頃 カンヴァス、油彩  
262×206 cm エルミタージュ美術館



図17 レーピン《イワン雷帝とその息子イワン、1581年11月16日の惨事》  
1885年 カンヴァス、油彩 199.5×254 cm トレチャコフ美術館

はまだ母親と抱擁していないが、まもなく抱きしめられ温かく迎えられるはずである。それを暗示しているのが光で、この後彼は明るい光のもとを歩むことになるだろう。時はおそらく春の初め、雪解けの季節である。復活祭の時期でもあって、男の温かな再出発を想起させる。

「放蕩息子」は、父の財産が生前分与された兄弟の話である。勤勉で親孝行の兄と違い、



図18 レーピン《作曲家ムソルグスキーの肖像》1881年 カンヴァス、油彩  
71.8×58.5 cm トレチャコフ美術館

弟は放蕩の限りを尽くして一文無しになった挙句、豚の世話係をしながらようやく悔い改め、みすばらしい姿で父の許に帰ってくる。全てを許して温かく迎え、祝宴を催そうという父に、複雑な心境を隠せない兄と、周囲で微妙な表情を浮かべた者たちが緊張を高め、観者の心を揺さぶる。観者は《思いがけなく》において、あたかもレンブラント作品を見るかのごとく登場人物それぞれの心理的葛藤を目の当たりにするのである。

一方ロシア絵画界では、1880年代になると、まず肖像画の分野で変化が起こる。70年代に典型的だった、思想を伝えるための画一化された肖像画は、80年代には少なくなり、リアルな人物像を映し出すようになる<sup>(53)</sup>。1881年の《作曲家ムソルグスキーの肖像》(図18)のようにレーピンはその先陣を切っており、理想化を排して人物の内面を深く掘りさげた肖像画や、現実の行動を素早く写しとったかのような臨場感ある肖像画を描いている。その後レーピンは歴史画や風俗画でも同様に個性的な人物を登場させるようになったのである。確かにそれまで彼が描いてきた革命家はステレオタイプだった。しかし《思いがけなく》の男性も周りの者も、それほど単純には描かれていない。この違いが何によるのか、ロシア芸術界の肖像画の変化に由来するものだけなのか、次に考察する。

### Ⅲ 環境の変化と印象主義

1880-90年代にかけてレーピンを取り巻く環境が大きく変わったことも見逃せない。87年に芸術上の師でもあったクラムスコイが亡くなる。移動派の中心人物としてロシアのリアリズムをリードし、多分に社会主義的思想や倫理概念を含む絵画を作り上げた。彼は肖

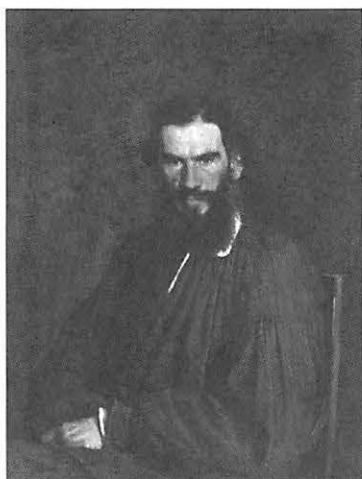


図 19 クラムスコイ《レフ・トルストイの肖像》1873年 カンヴァス、油彩  
98 × 79.5 cm トレチャコフ美術館

像画にも思想を持ち込み続け、「絵画とは思想にリアリティを与えるものだ」<sup>(54)</sup> と言って憚らなかった。晩年は制作数も減り、指導力も衰えたが、レーピンにとってクラムスコイは無視できない存在だった。彼の死によって、レーピンは一つの時代の終わりを悟ったに違いない。クラムスコイがいる間、レーピンは知己を得ていたにもかかわらずレフ・トルストイの肖像を描けなかった<sup>(55)</sup>。73年の絶賛された肖像(図19)をはじめ、トルストイはクラムスコイや同じく先輩画家ニコライ・ゲーのものだったからである。クラムスコイの亡くなった87年の夏、レーピンはトルストイ邸を訪れ、初めて肖像を描き、以後さまざまな姿のトルストイ像を描くことになる。さらに、移動派との関係も変化した。移動派内の対立の激化が主な理由だが、彼は80年代後半から距離をとるようになり、87年9月に脱会を申請、91年には脱退してしまう(97年に再入会)。91年11月にはペテルブルクの美術アカデミーで画業20周年を祝う大々的な個展が開かれ、92年9月にはアカデミーでの指導を依頼されて受諾、94年9月教授に着任した<sup>(56)</sup>。政府関係の仕事も増え、92年にはニコライ2世の肖像も描いている<sup>(57)</sup>。1901年には国家評議会式典のための大画面を依頼され、そのために多くの議員たちの肖像を描きつつ、1903年にはレーピン最大のカンヴァス画《1901年5月7日の国家評議会百周年記念祝典》(図20)を完成させた。

これらの作品、とくに90年代以降の作品にみられる明るさは、印象主義／外光派ともいえる光の取り入れ方、筆触と並んで、彼の特徴となる。リアリズムに印象派風の描法(明るい絵の具の使用、筆触分割を思わせる大胆で素早いタッチ、色面のように形を大まかながらしっかりと捉える描法)を融合したものである。レーピンはちょっとした風景を描くとき、気の置けない友人や家族を描くとき、フランス留学中から印象派風／外光派風



図20 レーピン《1901年5月7日の国家評議会百周年記念祝典》1903年 カンヴァス、油彩 400 × 877 cm サンクト・ペテルブルク、ロシア美術館



図21 レーピン《若いヴェーラ・レーピナの肖像》  
1874年 カンヴァス、油彩 73 × 60 cm  
トレチャコフ美術館

のタッチを用いることがあった。最初の印象派展が開かれた1874年、彼は「マネ風」と称して《若いヴェーラ・レーピナの肖像》(図21)を描いている<sup>(58)</sup>。フランスの印象主義は大義や思想、歴史や宗教とは無関係であり、現実を徹し、現実を映し出す描法といえよう。それらはおおむね明るく、現実肯定的である。80年代後半、とくに90年代半ばからは印象派や象徴主義に影響を受けた若い画家たちの台頭により、美術界もめざましく変化していく。レーピンが象徴主義に傾くことはなかったが、時代を映すように彼の絵画が印象派風に明るくなるのも偶然ではない。印象派はあくまでリアリズムの方向を進めたものであり、レーピンはリアリズムに新味を加える観点から印象派風のタッチ、明るい光を取り入れたのである。こうした絵画上的変化は、大きく変わりつつある環境をレーピン自ら



図22 レーピン《1905年10月17日のデモ》1907/11年  
カンヴァス、油彩 182.9×322.6 cm ロシア美術館

受け入れたためといえよう。

レーピンはレンブラントの《放蕩息子の帰還》を下敷きにして、それが醸し出す雰囲気と人物の内面描写を取り込み、《思いがけなく》の主題と内容に深みを加えることに成功した。さらに彼はマネ風／印象派風の新しい描法を用いて画面を明るくし、それまでの革命を描いた作品の暗さを払拭するとともに、芸術的見地からも若い画家にアピールした。80年代後半には、ロシアの富豪のなかにも印象派の作品をコレクションに加える者も出てくる。まだロシアでは印象派が一般的ではなかったが、かつてのレーピンのようにフランスに留学するなどして印象派を体験し、それに感化され、現実肯定的な作品を描く若い画家たちも現れ始めた。その後のレーピンの作品も先に述べたように明るい画面が大半を占めるようになる。革命家の主題も出てこない。肖像を描き、皇帝一家を描き、国家評議会を描く。1907年に彼が描いた《1905年10月17日のデモ》(図22)は、立憲の自由を宣言した皇帝の勅令を称え、喜びに沸きかえり着飾ってデモをする民衆の姿であった。以前の「革命連作」の雰囲気はそこにはない。83年にパリで描いた《パリの年忌追悼集会》のように、革命家や革命の精神はロシアでも民衆に受け入れられ、女性や子供をも巻き込んで称えられ祝われる段階に入ったのである。実際、画面にはドストエフスキーをはじめすでに亡くなった英雄たちも登場して賑やかであり、さらにいえば、右手前で意気揚々と民衆の先頭に立つ少年は、《思いがけなく》で右端に座る男の子に酷似している。こうした後期作品と以前の革命連作を繋ぎとめまた転換点になったのが《思いがけなく》だった。

《思いがけなく》には二つの要素が入っている。革命家をキリストに準えつつも、みすぼらしい痩せこけた姿に描くことで、現実を受けた悲惨な流刑の状況を偲ばせている。しかし明るい光に満ちた室内は、男が、《放蕩息子の帰還》のように父(《思いがけなく》で

は母)によって許され、困惑する兄(妻)や複雑な表情を浮かべる周囲の者(子供と扉の女性たち)にもやがて受け入れられることを想像させるのである。今後男はたとえ困難に遭いながらも家族と新しい生活を歩むことだろう。そうした明るい、救いのある未来の暗示である。もう一つはレービンの現実賛歌もしくは現実の容認である。思想を込めず、理想を施さない、現実そのものを受け入れて表現する。それは印象派風の描き方に支えられたものだった。「革命家主題」の作品でありながら《思いがけなく》は、そのスタートとなった作品といえるのである。

### 《注》

- (1) "Rückblicke" (1913), in Wassily Kandinsky, *Kandinsky: Complete Writings on Art*, eds., Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, Eng. tr. Peter Vergo, New York 1994 [Boston, Mass. 1982], p. 365; 邦訳、ヴァシリー・カンディンスキー『カンディンスキー著作集4 カンディンスキーの回想』西田秀穂訳、美術出版社、1979年、20頁。1913年のドイツ語版ではリストの手について記されただけだが(*ibid.*, p. 363; Wassily Kandinsky, *Kandinsky Album: Rückblicke 1901-1913*, Berlin: Verlag der Sturm, 1913, p. IX; 同書、p. 19)、1918年にモスクワで出版されたロシア語版では《思いがけなく》についても触れたこの文章に書き換えられている。
- (2) Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", (originally published in, *Partisan Review*, Winter 1939), in *Clement Greenberg: Art and Culture*, Boston, 2nd, 1973, pp. 14-15; 邦訳、クレメント・グリーンバーグ「アヴァンギャルドとキッチュ」高藤武允訳、藤枝晃雄編『クレメント・グリーンバーグ批評選集』所収、勁草書房、2005年、16-17頁。またグリーンバーグはドワイト・マクドナルドの言説「無知な小農民たちが、ピカソよりレービン(絵画におけるソ連のアカデミズムのキッチュの主唱者)を好むのはなぜか」(*ibid.*, p. 12; 同書、13頁)を引き合いに出し、括弧内にあるようにレービンをソ連政府のお抱え画家とみなし、アヴァンギャルドの代表者ピカソに対するものとしてキッチュの代表に置いている。ただし、グリーンバーグは1973年に出版した自選集に〔追記〕のかたちで、「これが印刷されてより数年後にレービンが戦場の場面を一度も描いたことがないことを知った。彼はそのような画家ではなかったのである。私は、他の誰かの絵を彼のものだと思っていたのだ。そのことは、19世紀のロシア芸術に関する私の偏狭さを示していた[1972年]」(*ibid.*, p. 21; 同書、25頁)と断りを入れている。ただし、依然レービンを「キッチュ」の枠から外すことはしていない。
- (3) Henk van Os, "A First Experience with a Masterpiece by Repin", in *Exh. Ca., Ilya Repin: Russia's Secret*, Eng. tr. George Hall, Groningen c2001, p. 12; et. al. すでに彼の生前からこのような評価はできあがっており、美術の専門書から旅行案内書に至るまで、レービンはロシア人画家の代表として扱われ、17世紀オランダの画家レンブラントに準えられてきた。ただし後に触れるが、レービンは生涯レンブラントを高く評価し、学生時代にはベテルブルクのエルミタージュ美術館に通って模写も行うなどレンブラントの研究もしており、こうした表現も偶然の例示ではなかったようだ。
- (4) Greenberg, p. 15; グリーンバーグ、17頁。
- (5) たとえば、ロシア美術の殿堂といえるモスクワのトレチャコフ美術館ならびにサンクト・ペテルブルクのロシア美術館のホームページ、トレチャコフ美術館の公式作品ガイドや展覧



- 会カタログ (V. ロジオノフ編『トレチャコフ美術館 作品ガイド』大久保加菜訳、第4版、サント・ペテルブルク、c2006年、70-71頁；新田喜代見監修、NHK・NHKプロモーション編『ロシア近代絵画の至宝 トレチャコフ美術館展』図録、1993年、166、168頁）、などを参照。
- (6) 上野絵里「移動展派の創作における個の問題：クラムスコイとレービンの作品を中心に」、『慶応義塾大学日吉紀要人文科学』第23号、2008年、177頁。
- (7) ロシア印象主義の研究史をまとめたフィリーポフによると、かつてロシア美術史において「印象主義」の言葉そのものが抹殺されていた時期もあったといい、積極的な評価は難しかったようだ。B. A. Филиппов, К вопросу о судьбах русского импрессионизма, Советское искусствознание, '81 выпуск 2 (15), М., 1982, С. 175-200. ロシア国内では2000年にサント・ペテルブルクで開かれた「ロシアの印象主義展」により、ようやくロシア印象主義が同国の美術史のなかでも明確に位置づけられ、英語版のカタログも発行されて国際的にも認知された。*Russian Impressionism, Painting from the Collection of the Russian Museum 1870s-1970s*, State Russian Museum, St. Petersburg/New York, 2000.
- (8) 「ロシア印象主義」については古田の次の二つの論文に詳しく、かつ簡潔にまとめられている。古田浩俊「ロシア印象主義の成立：基盤としてのリアリズム」『早稲田大学大学院文学研究科紀要別冊第15集文学・芸術編』1988年、189-202頁；「ロシアの印象主義」『美術フォーラム21』第7号、2002年、119-123頁。とくに前者では、それまでの学者たちの研究成果を踏まえた古田が「ロシア印象主義絵画」を以下のように定義づけており、拙論でもそれに倣いたい。以下は同論文からの引用である。「まず第一に、ロシア印象主義は明確な理論体系に裏づけられたものではなく、さまざまな様式の混合体として存在した。とくに、リアリズムとの遺伝的関係が強かった初期に於ては物質性が強調されている。このさい、思想的・社会的性格の有無が、ロシア・リアリズムとロシア印象主義を分ける一応の目安となる。後期になると、ロマン主義的傾向が現われ、モチーフの点では『街』よりも『村』が好んで描かれるようになる。さらにはエチュードを一つの作品と見做すエチュード主義が登場する」（古田「ロシア印象主義の成立」、199頁、註1）。
- (9) 本稿では、以下レービンの生涯に関して、カルペンコ、キリリーナらがまとめた略歴（Karpenko, M., Kirillina, Y., Pribulskaya, G., Vatenina, N., "Biographical outline", in *Ilya Repin: Painting, Graphic Arts*, Eng. tr. by Marnie, S., Vatenina, N., Leningrad, 1985, pp. 232-246）および、初山昌夫、高瀬晴之による年譜（『イリヤ・レービン年譜』、アートインプレッション編『国立トレチャコフ美術館所蔵 レービン展』（Bunkamura ザ・ミュージアム、浜松市美術館、姫路市立美術館、神奈川県立近代美術館）図録、2012年、184-193頁）を参考にした。
- (10) スターソフへの手紙などにそれが述べられている。たとえば、И. Репин, Избранные письма в двух томах 1867-1930, М.: Искусство, 1969, том I, С. 127; A. L. Hilton, *The Art of Ilya Repin: Tradition and Innovation in Russian Realism*, (Columbia Univ. ph. diss., 1979), p. 60. また、パリ留学中のレービンの行動や書簡については、初山と古田の論文に詳しい（初山昌夫「イリヤ・レービンの留学：1873-1876——交錯するアカデミズム、リアリズム、モダニズム——」、『国立トレチャコフ美術館所蔵 レービン展』図録所収、178-183頁；古田、「ロシア印象主義の成立：基盤としてのリアリズム」）。古田は作品にみられるマネや印象派からの影響も論じている。
- (11) 初山、前掲論文、182頁。
- (12) 19世紀後半に活発化する社会主義的革命運動「ヴ・ナロード（民衆のなかへ）」に共鳴し

た知識人「ナロードニキ」たちが、70年代半ばに実際に農村に入って農民たちを啓蒙しようとするものの、彼らの理解を得られず、逆に通報されて逮捕される事件が頻発した。ナロードニキのなかには、70年代にテロに参画して逮捕される者も少なくなかった。81年には皇帝アレクサンドル2世の暗殺事件も起き、70年代末から80年代初頭は、ナロードニキが次々と検挙され簡単な取調べの後、死刑判決を言い渡される者も多くいたのである。

- (13) 《懺悔の前》1879-85年、《宣伝家の逮捕》1880-92年、《集会》1883年、《思いがけなく》1884-88年、である。
- (14) たとえば《懺悔の前》に関しては、同時代の指導的美術評論家スターソフが「受刑者のなんとというまなざし、なんとという深遠さ……なんとという性格、なんとという一貫した人生」と称えている（Г. Г. Поспелов, О понятии временности в описи 1870-90-х годов: Картины, посвященные судьбами чести // Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979, С. 193）。
- (15) Д. В. Сарабьянов, Репин, в кн. История русского искусства, том IX. М., 1965, С. 515.
- (16) 古田、前掲論文、198頁、など。
- (17) この他にも《護送中——ぬかるみの道》（1876年）など革命家を扱った風俗画風の作品もあり、チュラクはその他《バリのペール・ラシェーズ墓地内のコミュン犠牲者の壁の前における年忌追悼集会》も「革命連作」と指摘する（ガリーナ・チュラク「イリヤ・レービン——「爆発する無限のエネルギー」をもった画家——」『国立トレチャコフ美術館所蔵レービン展』図録所収、17頁）。しかし拙論ではボスベロフ、アレノヴァに倣い、専制政治に反対する革命闘争に身を捧げたロシアの革命家を主人公にした油彩連作を4点とした。彼らは、この4作品がキリストの受難を連想させるように描かれていると指摘している（Поспелов, указ. соч. С.191-192; Алленова Е. Илья Лепин, М., 2001, С.32-33）。ヴァルケニアも同4点を革命家主題の作品として取りあげ、それぞれにキリストのイメージを見ている（Elizabeth Kridl Valkenier, *Ilya Repin and the World of Russian Art*, New York, 1989, pp. 119-123）。
- (18) Илья Ефимович Репин, Далекое близкое, 9-е изд., 1986, С. 195-198; 邦訳、イリヤ・レービン『ヴォルガの舟ひき』松下裕訳、中央公論社（中公文庫）、1991年、357-363頁。
- (19) Там же, С. 198-201; 同書、364-369頁。
- (20) ニコライ・チェルヌイシェフスキー（1828-89年）は帝政ロシアの思想家、経済学者で、「ヴ・ナロード」運動の推進者でもある。名ばかりの農奴解放令に反対して革命をめざすが1862年に逮捕され、64年に終身刑となる。25年間シベリア流刑を経験し、アレクサンドル3世戴冠の大赦により89年に解放されたもののまもなく亡くなった。  
当時台頭してきた雑階級知識人（ラズノチンツィ）の世界観に大きな影響を与えたチェルヌイシェフスキーの学位論文「現実に対する芸術的美学的関係」（1863年）にレービンも深く啓蒙され、歴史画や宗教画ではなく、現実の社会に生きる民衆の姿を虚飾なく描くことを決意する。その最初の表現が《ヴォルガの舟曳き》（1870-73年）となって結実する。関連作品を含め、彼が美術アカデミー在学中からこうした構想に繰り返し取り組み、舟曳き人として重労働にあえぎながらも力強く逞しく生きる民衆の典型的な姿を追い求めたことも知られている。
- (21) トレチャコフ美術館にあるこの油彩作品の制作経緯については、次の論文による。  
И. С. Зипьберштейн, К истории создания картины «Арест пропагандиста», в кн. Художественное Наследство, Репин, М.-Л., 1948-49, том II, С. 337-360.
- (22) 『国立トレチャコフ美術館所蔵 レービン展』図録、111頁。

- (23) レービンはこの絵を1886年にミンスキーに贈り、92年にパーヴェル・トレチャコフがミンスキーから買い取った。この作品の制作経緯および詩については次の論文による。  
И. С. Зильберштейн, Работа Репина над картиной «Отказ от исповеди перед казною», в кн. И. Е. Репин, Сборник докладов и материалов, М., 1952, С. 47-90; О. А. Ляковская, И. Е. Репин, Жизнь и творчество, 3-е изд., М., 1982, С. 134.
- (24) 訳詩は初山による(『国立トレチャコフ美術館所蔵 レービン展』図録、113頁)。
- (25) 註(17)参照。
- (26) 古田、前掲論文、95頁。
- (27) Hilton, *op. cit.*, pp. 132-133; 註29参照。
- (28) Письма, И.Е. Репина, И.Е. Репин и В. В. Стасов, Переписка. том II: 1877-1894, Подготовлены, к печати и примечания А. К. Лебедевым и Г. К. Буровой. Под. Ред. А. К. Лебедева. М.-Л., «Искусство», 1949, С. 146.
- (29) Hilton, *op. cit.*, pp. 132-133. さらに古田はヒルトンの説を受けて、レービンはレンブラントの数ある版画からこの2作を選んだ理由を、主題の共通性にあると指摘している(古田、前掲論文、94頁)。ヴァルケニアは、レービンはレンブラントの聖書やキリスト伝からの場面を参考にする場合、革命家の活動が政治的というより道徳的見地から共感を呼び、視覚的類似がキリスト教的象徴へ結びついているとしている(Valkenier, *op. cit.*, p. 122)。
- (30) Hilton, *op. cit.*, p. 133.
- (31) レービンはその時の様子を、後日友人への手紙で生き生きと語っている。『国立トレチャコフ美術館所蔵 レービン展』図録、124頁。
- (32) 作品の題名は幾度か変えられた。1896-97年の「ロシアと外国の芸術家の学生による芸術的創造の試み(習作)展」に出品されたときは《ランプの光の下で》であり、1924年のモスクワでの個展のときは《ニヒリストたちの集会》、1936年のモスクワでの個展の際初めて《集会》と題されたという(『国立トレチャコフ美術館所蔵 レービン展』図録、126頁)。
- (33) 古田、前掲論文、90頁。
- (34) 1884年4月8日付のスターソフからトレチャコフへの手紙(Ляковская, указ. соч. С. 222-224)。
- (35) 所蔵先のトレチャコフ美術館をはじめ大半は、1884年の展覧会以降革命家の顔を3度描き改めて、88年(8月)に完成したとみなしている。ただ、1889年12月12日付のスターソフがレービンに宛てた手紙(Valkenier, "Repin's Search for the Revolutionary's Image in 'They did not expect him'", *Gazette des Beaux-arts*, XCI (1978), p. 211; Репин и Стасов, Переписка, том II, С. 146-147)から、レービンは革命家の顔にさらなる修正を施そうと考えていたのは間違いなく、89年にも描き直した可能性も排除できない。
- (36) 関連作として1882年に男の顔を描いた下絵があり、第1作の革命家を最初は男性として構想していた可能性もある。86年の展覧会に初出品された際は男性であり、その後農夫のような姿に変えられ、98年の最終段階で女性にしたという指摘もある(Ляковская, указ. соч. С. 213-214)。結局女性にしたのは、当時女性の革命家も少なくなく、アレクサンドル2世暗殺に関わった「人民の意志」派のメンバーで、84年に20年間の独房収監の判決を下されたヴェーラ・フィグネル(1852-1942)などが意識されたことによると考えられる。レービンはバリ留学中に彼女と知り合っている。ただし、農夫のような男を経て女性にしたのであるから、もはや革命家ではなく、長く留守をしていた姉(農夫の場合は父もしくは兄)が突然帰ってきて家族を驚かせるという、主題としてははるかに単純なものとなったのかもしれない。

ここには後述する男性ヴァージョンの政治性も象徴性もみられないし、90年代はレービンを取り巻く環境も大きく変わり、彼が社会の動向を受け入れるようになっているからである。

- (37) Valkenier, *op. cit.*, pp. 207-212; Valkenier, *Ilya Repin and the World of Russian Art*, pp. 118-120; Г. Ю. Смернин, *Художественная жизнь России второй половины XIX века 70-80-е годы*, М., 1997, С. 90; 古田, 前掲論文, 89-91 頁。
- (38) Valkenier, *Ilya Repin and the World of Russian Art*, p. 119; 古田, 前掲論文, 91 頁。
- (39) レービンは 1882 年秋にペテルブルク近郊の町マルトウイシュキノの別荘に住んだことがあり、そこで友人たちがポーズをとってくれたという (Н. Ю. Зограф, *Новые подготовительные работы к картине И. Е. Репина «Не ждали»*, в кн. *Очерки по русскому и советскому искусству*, Л., 1974, С. 161)。
- (40) Valkenier, *op. cit.*, p. 118. ただし 1884 年展示の際、スヴォーリンのみ《思いがけなく》の男をアレクサンドル 3 世戴冠後に発せられた大赦で帰還した政治上の流刑囚と解釈している (Лясковская, указ. соч. С. 229-230)。
- (41) Valkenier, *op. cit.*, p. 118; W. Bruce Lincoln, *In War's Dark Shadow: the Russians before the Great War*, New York, 1983, p. 169.
- (42) レービンは 84 年の移動派展開催前からパトロンであるトレチャコフにたびたび手紙を送って絵の出来栄えや変更を報告し、同年 12 月には男の「英雄」のような表情に不満を漏らしている。85 年にトレチャコフが作品を購入後、彼の依頼「いくらか若く、より好ましく、ガルシンのような」顔に描き改めたが、レービンは 87 年パトロンの留守中に、目を剥いて当惑したような表情に男を変えてしまう。パトロンからの抗議で、88 年に現在みられる表情に描き直されたという (Valkenier, "Repin's Search for the Revolutionary's Image in 'They did not expect him'", pp. 209-211)。87 年にレービンが勝手に変更を加えたのは、革命家が「犠牲者」のイメージを強く帯びることを嫌ったためと思われる。註(35)も参照。なお、美しい顔立ちのヴセヴォルド・ガルシンは革命家の悲劇を小説にした作家で、ガルシンの顔で描けば革命家に悲劇のイメージを強く付加することになっただろう (*ibid.*, p. 209)。
- (43) А. Н. Савинов, *Заметки о картинах Репина*, вкн. ХН, том II, С. 332-333.
- (44) Г. Ю. Смернин, *Илья Ефимович Репин*, Л., 1985, С. 48; 古田, 前掲論文, 101-103 頁。
- (45) Алленова, указ. соч., С. 54; 上野, 前掲論文, 196-197 頁。
- (46) Valkenier, *Ilya Repin and the World of Russian Art*, p. 123; Cadra Peterson McDaniel, "Revolutionary Russia on Canvas: the Visual Voice of Late-Nineteenth Century Radical Russia", in *Academic Forum*, 25 (2007-08), pp. 52-53.
- (47) Valkenier, *Ilya Repin and the World of Russian Art*, p. 119.
- (48) Алленова, указ. соч. С. 54.
- (49) McDaniel, pp. 46, 51; 古田, 前掲論文, 99 頁。註(40)も参照。
- (50) トレチャコフ美術館の作品ガイドの日本語訳では、この作品のタイトルを《予期せぬ帰宅》とし、「流刑されていた革命活動家の家族のもとへの帰還」を描いたもので、「場面は長い間待ちわびた人の来訪に不意に襲われた人々の心理状態のクライマックス」だと解説している(「トレチャコフ美術館 作品ガイド」、71 頁)。そもそもタイトルの《思いがけなく》の原題 « Не ждали » は、直訳すると「待っていなかった」で、英語ではしばしば « They did not expect him » の訳語が使われる。しかし、トレチャコフ美術館の作品ガイドで「予期せぬ」の意を汲み取ったように、原題には突然の出来事を予期していなかったといったニュアンスが含まれ、日本語でも《思いがけなく》と訳されることが多くなっている。少なくとも家族

- は男の帰還を待ち続けていたのであって、男の突然の帰宅に不意を突かれ驚きはしたが、待つことをやめてしまったのも男を厄介者扱いする気持ちもなかっただろう。なお、英語でも原題の意に沿った「Unexpected Return」を訳語として用いることも増えている。
- (51) 未確認ながら、ユジェンコヴァによると、すでに《思いがけなく》にレンブラントの《放蕩息子》を思い浮かべた者もいるという(『国立トレチャコフ美術館所蔵 レービン展』図録、128頁)。
- (52) Valkenier, *op. cit.*, p. 123; H. van Os, "Ilya Repin, a born Painter", in *Exh. Ca., Ilya Repin: Russia's Secret*, Eng. tr. G. Hall, Groningen c2001, pp. 50-51; et al.
- (53) Т. Л. Карнова, Русский портрет второй половины, XIV века. С. 200-213.
- (54) Hilton, *op. cit.*, p. 189.
- (55) レービンにとってのトルストイとの邂逅は、モスクワに住んでいた1880年10月8日、トルストイからの訪問によってもたらされた。画家は初めて目にしたトルストイがあまりにもクラムスコイの描いた肖像画どおりで驚愕した、と同日付スターソフへの手紙に記している(Репин и Стасов, Переписка, том II, С. 54)。
- (56) スターソフに転向と非難されるが、1899年に和解した。
- (57) ニコライ2世主題の作品は、この後も数点描かれた。なお、すでに1886年には、モスクワのペトロフスキー宮殿のアレクサンドル3世の風俗画(ロシア美術館所蔵)も描いている。
- (58) マネは印象派ではないが、レービンはマネの素早いスケッチ風の描き方に魅力を感じており、《幼いヴェーラ・レービナの肖像》を2時間で「マネ風(à la Manet)」に描いたと手紙に記している。74年のいわゆる第1回「印象派展」を訪れ、彼らの描法にいち早く注目しており、76年の第2回展、マネの個展やサロンにも出向き、バリのアカデミズムの画家たちを「凡庸」と切り捨てて一方、マネや印象派の絵画を高く評価している。レービンはマネを含む印象派の画家たちを未来のある新しいグループと捉えていたことが窺われる(Избранные письма, том I. С. 127, 178; Hilton, *op. cit.*, p. 60; Репин и Стасов, Переписка, том I: 1871-1876, 1948, С. 120; Художественное наследие, Репин, Ред. И. Э. Грабоаря и И. С. Зильберштейна, том I, М.-Л., 1948-1949, С. 124-125)。

#### 挿図出典

- 図1, 3, 4, 8, 10, 12, 13, 18, 21 アートインプレッション編『国立トレチャコフ美術館所蔵 レービン展』図録、2012年
- 図2 池上忠治責任編集『世界美術大全集 第23巻 後期印象派時代』小学館、1993年
- 図5, 11 *Ilya Repin: Painting, Graphic Arts*, Eng. tr. by Marnie S. Vatenina, N. Leningrad, 1985
- 図6, 20, 22 О. А. Ляковская, И. Е. Репин, Жизнь и творчество, 3-е изд., М., 1982
- 図7 「トレチャコフ・プーシキン美術館展」図録、毎日新聞社、1975年
- 図9 中村俊春・東京新聞編『レンブラント版画展』図録、東京新聞、2000年
- 図14, 17 「トレチャコフ美術館：絵画・グラフィックアート・彫刻」図録、「トレチャコフ美術館」刊行委員会、1989年
- 図15 <http://www.wikiart.org/ru/konstantin-makovsky/emperor-alexander-ii-on-his-death-bed-1881> (2016年2月1日閲覧)
- 図16 マリエット・ヴェステルマン『レンブラント』高橋達史訳 岩波書店、2005年
- 図19 Иван Крамской, автор текста, Т. Карпова, М., 2000