

ウクライナの風景画におけるリアリズム的表現の展開

大野 斉子

I. 19世紀前半までのウクライナの風景画概観

19世紀のウクライナにおける風景画の意義

風景画は土地と人間の関係性や民族の記憶など場所をめぐる数々の問題系を、空間を認識する知的枠組みの中で表象するテキストである。風景画のテキスト性が空間表現に仮託した共同体としての固有性の表現としての性格を強める傾向は、19世紀のヨーロッパ地域で広く見られる。ただし土地の固有性の表象化は風景画でのみ行われたわけではない。ちょうど表象を形作る言語の使用が16世紀以降時間をかけて、詩や行政文書などあらゆる領域で文明圏を形成していたラテン語やギリシア語から各国語、民族語へ移行したのと同様に、表象として現れる文学や美術もまた国を跨いで共有されていた美的規範から離れ、地域的な固有性を開発する役割を引き受けた。そして18世紀後半以降、多くの分野で生み出された作品の上に共同体のアイデンティティが積み上げられていった。

このような民族の覚醒を促したロマン主義の時代に、ロシアでは近代ロシア語の確立や国家の歴史意識の高まり、民族性の表現が明確に認められる。しかしそれぞれの国家は一様に単一民族を基礎としていたわけでもなければ、国民国家と呼ぶ形態をはじめから有していたわけでもない。多くの周辺民族を統治下に置く帝国であったロシアにおいては、ロシア民族の自意識が高まる一方で、民族語や文学・芸術の統制と抑圧を伴う民族政策が強化されるという二重構造がもたらされた。

ロシア統治下の地域においても民族の覚醒は進展した。ウクライナでは17世紀にヘトマン国家が成立したが、18世紀初頭にピョートル1世によってウクライナ左岸とキエフ周辺がロシアに併

合されたのち徐々に自治は狭まり、エカテリーナ二世の時代にザポロージェ・シーチが破壊されて完全にロシアの植民地となった。このような歴史を持つウクライナでは19世紀に文学や芸術を通じてロシアからの文化的な分離が模索された。文化的な分離とは政治的独立を目指さず、ロシア人とは異なるウクライナの民族的・文化的特徴を形成・明確化させようとする文化領域に限定された志向である。その活動様態は結社による運動から個人による創作活動まで幅広かったが、総じて民族の固有性の探究は常にロシア帝国による統制と隣り合わせで行われた。従って民族を題材としたウクライナの諸芸術には必然的に、制約の中で模索された工夫や複雑なアイデンティティ形成の痕跡が刻まれている。

こうした文化的状況のなかで風景画は質量ともに最も活発な創作の場となったジャンルの一つだった。風景画を手掛けた画家は多い。中でも農奴出身で詩人でもあったシェフチェンコ¹は1840年代に早くもウクライナの風景画を残している。

シェフチェンコの創作者としてのあゆみは、帝国におけるウクライナ民族出身の芸術家の位置づけの二重性を考える上で多くの材料を提供してくれる。シェフチェンコはペテルブルクの芸術アカデミーで絵画を学んだ。アカデミーでは出身民族に関係なく、学生たちは平等に先端的なヨーロッパ絵画の傾向を学ぶことができた。実際にウクライナのみならずラトビアなどロシア帝国に18世紀以降に併合された地域出身の学生たちが芸術アカデミーで修練を積み、ロシアに活躍の場を見出していた。

しかしシェフチェンコはロシアからの分離主義的な文化運動に関与したことを理由に政治犯として流刑の憂き目に遭う。政治的運動を伴わない、文学や美術の枠内で試みられた民族的アイデン

ティティの探究に過ぎなかったシェフチェンコの活動に下された厳罰は異民族に対する文化統制の厳しさを示している。

芸術アカデミーのような高等教育機関における教育の平等は、皮肉にも属領をロシア帝国の一地方とみなす徹底した同化思考と一体であった。こうした状況は「地方」出身者たちの自己意識に程度の差はあれ確実に作用した。シェフチェンコ以後も芸術アカデミーからヨーロッパ留学を経て活躍したウクライナ出身の画家は多く輩出され、彼らの中にはウクライナを題材にえらぶものもいた。確かに、彼らがみな民族的アイデンティティの構築を掲げて作品を描いたわけではない。だが当時のロシア帝国でウクライナ出身者がウクライナを描くことには文化的アイデンティティ社会的状況によって作られる自己意識やウクライナをめぐる歴史認識など、いくつもの系からなる一の問題との相対を避けては通れなかった。現代から遡及的に見ればこの時期のロシア国内における属領出身者の芸術は、作品に埋め込まれたアイデンティティの複層化や民族性の表現をめぐる自己規制など多くの問題を読み取りうるテキストとなるのである。

こうした状況下で彼らはどのような創作上の活路を見出したのだろうか。その答えにつながるのが風景画である。ウクライナにおいて、特に19世紀半ば以降に風景画は点数の上で主たるジャンルとなった。なぜ風景画に作品が集中したのかは、19世紀までにこのジャンルで構築された表現方法から考察可能である。風景画は歴史画とは異なり政治的プロパガンダという役割と縁の薄いジャンルである。しかし風景画においては18世紀末から19世紀初頭におけるロマン主義時代以降、王権の正当化などとは異なる文脈で共同体意識を表現する方法が模索されてきた。実質的な政治的な民族独立を求めずとも、文化の領域においてウクライナの民族性を形作ることに関心をもつ画家にとって、風景はアイデンティティの格好の表現手段として開発されたのである。

では、彼らはどのようにして空間をアイデンティティのテキストとして織り上げていったのだろうか。拙稿ではまずウクライナにおける美術史を概観しつつ、風景画の位置づけを確認する。そ

の上でリアリズム時代の風景画家、オルロウスキーとヴァシリキウスキーの作品を分析し、19世紀後半におけるウクライナの風景画の進展と表現の広がりについて考察していきたい。

ウクライナ美術史概観

ウクライナは長らく周辺国による分割統治を受け、地域により異なる歴史を有している。美術領域もそれぞれの社会的状況と密接に連動しており、地域ごとに発展の軌跡は異なっている。ウクライナの美術史は現在のウクライナの枠組みに即して編纂されているため、近現代まで異なるあゆみを辿ったウクライナ各地の美術の差異と、美学・芸術思潮の歴史的展開の双方に目配りをしながら叙述される。したがって美術史に言及するにあたってはどの地域を取り上げているのか、という但し書きが必要となる。拙稿では19世紀のロシア帝国領内におけるウクライナ地方の美術におけるアイデンティティの表現を主題とすることから、その対象地域は早くからモスクワの支配下に入ったスロビツカ・ウクライナと、小ロシアと呼ばれる18世紀以降、ロシア帝国領内に置かれたかつてのヘトマン国家²に設定している。以下では特に18世紀以降、ロシア帝国の統治下に置かれた地域に注目し、美術の展開を概観したい。

16世紀までの美術は正教会の仕事の一部をなしており、イコンや建築、工芸品など宗教的用途を持つものが多くを占めていた。しかし17世紀以降、西ヨーロッパのバロック芸術の影響がウクライナに到達し、肖像画など世俗の人物を描くジャンルも発展する。実際にはキエフ周辺では従来から文化活動を担ってきたペチェルシカ修道院が肖像画の制作拠点となり、伝統的なイコン画の技法が踏襲されたが、そうした中にもリアリティの追求といった、イコンとは系統の異なる画法が明らかに認められる。

18世紀にウクライナ東部はロシアに併合され、美術においても大きな転換期を迎える。併合後、これらの地域の美術はロシアと歩みを一にした展開を見せるのだが、17世紀にいち早くバロック文化を吸収したウクライナはむしろ文化の先進地域としての側面を維持し、18世紀からロシア帝国において活躍する美術家を輩出した。ロシアで

活躍した優れた古典主義の画家レヴィツキイに代表されるように、18世紀以降、ウクライナ出身の画家たちはサンクトペテルブルクの芸術アカデミーで絵画を学び、ロシア帝国を舞台に活躍した。芸術アカデミーは西欧美術を規範とする教育・制作の場であったことから、出身の別なく、ロシア帝国治下の画家たちはヨーロッパの美術の展開をなぞりつつ、創作を行なった。

18世紀ウクライナの古典主義時代には宗教的主題よりもむしろ世俗の人々の肖像画に優れた作品が多く見られる。宗教画や歴史画といったいわゆる高尚なジャンルがウクライナで低調であり、肖像画のほか、19世紀以降、風景画が主要なジャンルとして成長するのは、ウクライナの置かれた植民地としての歴史的状况によるところが大きい。³

前述のように19世紀を通じて主要なジャンルに成長した風景画であるが、18世紀末から19世紀初頭まで、すなわち古典主義時代まで、ロシアの芸術アカデミーにおいて風景画とは、イタリアの風景、ないしはそれに類する風景を画題とした絵を指していた。自国の風景は未だ画題に登ることはなく、絵画における自然や風景の規範はイタリアの風景を題材として18世紀までに構築された理想的風景に置かれていた。

イタリアの風景とはいっても、それらは現実のイタリアのそこかしこを写實的に描きとったものではなく、17世紀の古典主義美学のもとに作り込まれた風景であった。このような風景の典型を作った画家の一人がクロード・ロランである。ロランはイタリアらしい植生や暖かみある光線の中に古代ローマ時代の建築や人物を配置し、古代帝国の理想を幻視するかのような風景画を描いた。このような風景画が提示する美しさを描き方とともに学びとる姿勢はロシアに限らず、フランス、ドイツなどヨーロッパ各地で共有された。さらには絵画の枠を超えて、こうした理想的な風景を実際に庭園に作り上げるイギリスを中心に始まった流行⁴はロシアにも波及するなど、広くヨーロッパの文化において風景を主題化させる契機になった。

ペテルブルクの芸術アカデミーに学んだウクライナ出身の画家たちは、同時代のロシアで獲得で

きる最高の教育水準のみならず、その限界をも共有していた。今回取り上げるウクライナの風景画を描いた画家たちの作品には、それぞれにロシアにおける風景画との同時代性を見出すことができる。

19世紀前半の風景画

ウクライナの画家による初期のヨーロッパ的な風景画として上げられるのが、ヴラジーミル・ボロヴィコフスキー⁵のD. トロシチンスキーの肖像画（1819年、ウクライナ国立博物館、キエフ）に描かれた、画中画である。トロシチンスキーの背後に架かる絵の中にドニエプル川とキエフ中心部の丘陵地帯にたつソフィア聖堂が描かれている。トロシチンスキーはロシア帝国でエカテリーナ二世の廷臣であり、キエフ周辺に広大な領地を所有する地主であった。



図1 トロシチンスキーの肖像画⁶

この画中画は古典主義以来の規範的な構図で描かれている。例えばロランの風景画の多くは画面の左右の端に近景を表す樹木や建築を配置し、パースペクティブの中心にいる観者の有限性や対象との近しさを保ちながら、中央部で水辺や空をはるか遠くまで見はるかす急角度のパースペクティブを埋め込むことで、幻想性をたたえた風景に全体を統合する。ボロヴィコフスキーの絵にお

いても左端に近景の樹木が、中央部にはドニエプル川と空が空間の奥行きを示し、その途中に中景としてキエフの丘陵とソフィア聖堂が据えられる。このように全体としてみれば古典主義的な風景画のテンプレートに、キエフを象徴するモチーフをはめ込んだ風景画と捉えることができる。しかしこの絵は単純にそうとも言い切れない部分を残している。ソフィア聖堂やその城壁の描き方には中世のような図式化された描き方が見て取れる。様々な時代の技法をコラージュしたような画風は古典主義的な風景画からの脱却の試行錯誤の痕跡として見ることも可能だろう。

風景画がイタリアの風景を基にした理想的風景から脱し、各地の固有の風景が画題として選択される傾向は19世紀に入りヨーロッパ各地で見られるようになり、ロシアでも1830年代には顕在化する。⁷ロシアの芸術アカデミーでは画面構成においては従来の風景画の製作手法が踏襲されていたものの、ボルガ川、カフカスなど帝国領内の風景が新たな主題として採用されるようになった。その中でウクライナの風景を数多く描いたのが、芸術アカデミーでブリュローフに師事し油彩画を学んだシェフチェンコである。

シェフチェンコの油彩画のほとんどは肖像画である。風景画はエッチングやスケッチに多く見られ、出版物として1844年に出版されたエッチングの連作『絵のように美しいウクライナ』にキエフ周辺の風景画が残されている。シェフチェンコの風景画はロシア帝国領内のウクライナ各地の旅の記録⁸として描かれた写実的な風景描写である一方、構図には古典主義的風景に通じるスタイルが踏襲されており、この点において美学上は同時代の芸術アカデミーと同じ段階にあったと考えられる。しかしそうした中にも、ハータと言われる農民の家や農民たちの生活風俗など観察と民族誌的関心に裏打ちされた要素をウクライナの文化的固有性の象徴的アイコンに高めたことは、農奴の眼差しを持つ詩人でもあったシェフチェンコであればこそ実現した革新であった。さらにシェフチェンコはウクライナのそれらを現地の描写に有機的に組み込み、時に物語性を帯びた風景を構築することで、民族的風景の様式化への道筋を作った。

Ⅱ. オルロウシキーの風景画 感覚化する風景 オルロウシキー

19世紀後半、ウクライナを描く作品の多くを風景画が占める時代が到来する。1870年代から1880年代にかけてその傾向は顕著となり、ヴァシリキウシキー、スヴィトスラウシキー、レウチェンコらは外光の元でウクライナの農村のみならず森、畑、ステップなど描かれる場所の多様性を広げていった。彼らにとって指導的位置にあり、リアリズム時代におけるウクライナの風景画を切り開いた画家と位置づけられるのがヴラジミール・ドナートヴィチ・オルロフスキー Владимир Донатович Орловский である。左記の名はロシア語名で、ウクライナ語名はヴォロジミール・ドナートヴィチ・オルロウシキー Володимир Донатович Орловський という。⁹

オルロウシキーはキエフ郊外の地主の家に生まれた。画家を志すが父に反対され、在学していたギムナジウムの校長チャリーの支援を受けて単身でペテルブルクに向かった。チャリーの紹介によりオルロウシキーはペテルブルクで晩年のシェフチェンコを訪ね、絵を勉強するためのアドバイスを受けている。オルロウシキーは1861年2月にペテルブルクの芸術アカデミーに入学した。ポホリューボフのもとで風景画の技法を学び、優れた才能を発揮したオルロウシキーは、芸術アカデミーから奨学金を得てヨーロッパ留学を実現する¹⁰。

1869年から1872年にかけてオルロウシキーはヨーロッパをめぐり、各国の同時代に活躍する画派の技法を学んだ。留学においてオルロウシキーが学び取った内容はその後のオルロウシキーの作品傾向を把握する上で重要な鍵となる。留学先でオルロウシキーが関心を持ったのはO.アーヘンバッハをはじめとするドイツのデュッセルドルフ芸術アカデミーの風景画派と、フランスのバルビゾン派であった。¹¹

バルビゾン派とロシア画壇

バルビゾン派 École de Barbizon とは1830年代から1860年代までを中心に、パリ近郊のフォンテーヌブローの森に位置するバルビゾン村を拠点

として周辺の風景を主題に創作を行なった画家たちを指す。バルビゾン派としてT.ルソーやミレー、ジャック、ドービニー、ディアズ、デュプレらが挙げられるが、バルビゾン派は特定の宣言や主義のもとに結成されたグループではない。彼らに共通するのは風景画を制作する上での画題と手法、すなわち風景画の規範となっていたイタリアの理想的風景から離れ、フランスの自然を画題として選択すること、戸外で観察に基づく絵画制作を重視する姿勢であった。¹²これに共鳴する画家たちがそれぞれの創作活動を継続した結果、バルビゾン派は緩やかに長期にわたって存続した。

バルビゾン派は1850年代から1860年代以降のロシアの風景画に多大な影響を及ぼした画派として知られている。¹³バルビゾン派の活動期間は長く、19世紀後半まで続いたことから、1860年代のロシアの画家たちにとってバルビゾン派が同時代性を有していたと見るのは間違いではない。しかしバルビゾン派初期の代表的画家であるルソーが1812年、ミレーが1814年の生まれ¹⁴であり、バルビゾン派として包括される活動を開始した時代が1830年代であったことを考えると、バルビゾン派による画法の開発とそれに対するロシアの関心の高まりとの間には明らかに時間上の隔たりが存在する。

これをどのように解釈するべきだろうか。18世紀以来のロシアの美術アカデミーがヨーロッパ芸術に学ぶ姿勢を重視してきたように、ヨーロッパの芸術の先進性や美学的規範に関わるヘゲモニー上の非対称によって説明することは可能である。だが1860年代に時代を限定して検討すると、フランス国内におけるバルビゾン派の意味づけをめぐる変化や、ロシア画壇における芸術的要請が背景にあったことが見えてくる。

19世紀の初めまでフォンテーヌブローの森は芸術的画題としての価値を見いだされていなかったが、バルビゾン派の風景画はこの森をフランス的自然を代表する表象へと変化させた。それを社会的に裏付けるのが、第二帝政期(1852-1870)の半ば、ナポレオン3世によって1861年にフォンテーヌブローの森が景観の保護を目的の一つとして自然保護地域に指定されたという出来事である。1830年代からバルビゾン派によって展開さ

れていた森林保護運動が実を結んだ経緯については、久松による「フォンテーヌブローの森とフランス自然保護法」¹⁵に詳しい。本稿で注目したいのは、この法律により保護対象となった森の価値が芸術により作られた表象の評価と連動して高まったことである。それがナポレオン3世がバルビゾン派を愛好していたという属人的な趣味の問題ではなく、国家と風景との関係の変化に関わる問題であることはアラン・コルバンが指摘する通りである¹⁶。

当初はアカデミーに疎外されたバルビゾン派であったが、1860年代には逆に彼らの描いた絵のような風景を維持するために現実の森が保護対象となる。この転換はその国固有の自然の表象が芸術の枠内において価値を高騰させたのみならず、国家的アイデンティティにおいても重要な意味を持ち始めたことを示している。

折しも1850年代ごろからロシアでは地理学協会を中心に国内の探検事業が活発化し、各地の地形的特徴や植生を含む自然の形態に対する関心、ひいてはそれらの表象化への関心が高まっていた。自然や地形は帝国各地に存在する自然の資源としてのみならず、アイデンティティ構築のための文化的資源としても再編成された。ロシアにおける風景画が1860年代以降、国内の風景へと本格的な転換を果たしたことはこのような領土内部に向けられた地理学的・文化的関心と無関係ではない。とはいえ、1830年代にもすでにロシア各地の風景は画家たちにとって重要な画題として発見されていた。19世紀半ば以降に追求されたロシアの風景、そして本稿で取り上げるウクライナの風景は、それ以前に描かれた風景画とどの点において異なっていたのだろうか。以下では、オルロウシキーとヴァシリキウシキーの作品の分析を通じて、バルビゾン派からウクライナの画家たちが何を学びとり、ウクライナの風景をどのような表現へ展開させていったのかを考察する。

ハータのイメージの継承

オルロウシキーはアカデミーで教育を行いながら、1870年代に画家としての活動を本格的に始める。1878年にウクライナに滞在して以降は主としてウクライナの風景を題材に代表作を次々と

世に送り出した。¹⁷

オルロウシキーの描いた風景画にはそこがウクライナであることを示す記号的なモチーフが描きこまれている。その代表的なモチーフの一つがハータと呼ばれる農民の家である。

ウクライナの農民の家は、白い土壁に藁葺き屋根を建築上の特徴とする。一方、ロシアの農民の家は地域によって特色は異なるものの、板葺きの屋根が主体である。この建築そのものは伝統的な様式であるが、18世紀までの絵画にはハータが滅多に登場しない。ハータはいつ頃からウクライナの風景に不可欠のモチーフとなったのだろうか。19世紀の風景画を時系列に辿ると、現在確認できる限りで農民の家を描いた最初の絵は画家シテルンベルクによる1837年の作品『キエフのポジール地区の風景』¹⁸である。ただしそこで描かれている家は板葺きである。藁葺きのハータが描きこまれる傾向がはっきり現れるのは、1840年代のシェフチェンコによるウクライナの風景画の連作においてである。シェフチェンコによるウクライナの農民を題材とした詩や絵画がウクライナの表象史に占める位置づけの大きさを考慮すると、ハータのイコノロジーは1840年代に確立し、それが1850年代のトルトフスキイの風俗画に定着を見て、1870年代以降のウクライナの風景画に引き継がれた可能性が考えられる。

オルロウシキーの作品の一つ『夏の日の家々』(1882)は雄大なパノラマ構図を採用せず、川辺にひしめくハータを主役に据えてそこに住まう人々の日常を切り取った、テーマの上ではささやかな作品である。しかしそれまでにウクライナの画家によって描かれたハータやその住人を描いた絵画と比べて明確な違いは筆致、絵具の使い方などその技術的な描き方にある。比較的粗い筆致で描かれることで強い夏の光に照らされる地面や家々の色彩は明るくなり、屋根や地面に反射する光や空の動きが強調され、日光の熱や空気のゆらぎが伝わるような画面が構成されている。



図2 オルロウシキー『夏の日の家々』¹⁹

感受性の視覚化

オルロウシキーはピクチャレスクな画題を選ばず²⁰、自然や生活の細部に対する理解と再現を高めた客観的な風景を描くことを目指した。その際にオルロウシキーが絵画に取り込んだのは、光線や空気などその場にいる者に体験される感覚のリアリスティックな再現であった。オルロウシキーはその空間を生きる人々が感じるであろう感覚を埋め込むことによって規範に基づき追認される風景美を離れ、生きられる空間の再構成へと転換を果たしているのである。

このような光と空気の繊細な表現は空の表現で高められていく。水平線や地平線で区切られた縦長の画面の上部5分の1が空で占められる、突き抜けた空間表現で描かれた作品『海岸で』(1884)において、主役は空である。



図3 オルロウシキー『海岸で』²¹

前景には大きな雲が様々な色味に光を反射しつつ迫り来る一方、遠景に抜ける青空はどこまでも遠く、果てしない距離を画面の中に生み出している。逆光の中に佇む人物は地面と水平線、空と交差する位置におかれ、構図上の要となっている。この人物に鑑賞者の視線が仮託され、極大の空間の一部となる感覚が導かれる。

制作年からオルロウシキーのウクライナ時代に描かれたものではあるが、これがどこの海であるかは不明である。しかしこのような空と海、空と果てしなく広がるステップなどから構成される極大の空間は同時代におけるロシアの風景画にも多く見出される。そこには共通して、地形的特徴を創作の契機とし、土地の固有の風景を作ろうとする傾向を見出すことができる。この時期にロシアやウクライナの特徴的な地形や自然として複数のバリエーションが見出されたが、どこまでも開けた空とその下の平原、または水辺はオルロウシキーらウクライナの多くの画家に好まれたモチーフであった。

オルロウシキーの『海岸で』において最も動きが表現されているのは空である。遠景には青空の中に白い雲が浮かぶが、手前の雲のうねりと影は荒天へと移行する予兆を示している。雲の表現は

刻々と変わる空気の変化を示し、海岸に佇む人物はその変化を感知し、その空気を呼吸する。空間と共鳴する感受性がこの絵から引出される。

このような表現はバルビゾン派が描いたフォンテーヌブローの森の風景にも見ることができる。デュプレの『朝』(1865)で水辺は朝の冷たい湿気を含む空気を画面の内部にたたえ、移りゆく朝焼けの赤い光が捉えられている。ここで重点が置かれているのは移りゆく時間そのものというよりは、むしろ限定された時間帯にしか感じることでできない、光彩や空気の間接的な感覚を通じた現場のリアリティであろう。

しかし描かれた空間の広がりにおいて『海岸で』はバルビゾン派と大きく異なっている。ここでその土地らしさの表現は民族的モチーフから離れ、ウクライナに多く見られる見渡す限りの平面という地形に変わっている。オルロウシキーはこうした地形に備わる虚空性を主題化する。そして擬似的にもこうした極大の空間に身を置いたときに経験される、空漠とした広がりや不安定さを、その土地を生きる人と場所をつなぐ回路として見だし、描かれた場所を生きられる空間に変えるのである。空間と共鳴する感受性の主体が表象に美を見いだす主体に位置付けられるという変化がここに見出される。

地形への眼差し

オルロウシキーはこのような風景表現をウクライナの風景画において導入した先駆的な位置にあるが、オルロウシキーの創作活動全体を見渡したときに把握される一つの特徴はその構図と地形の多様性である。近景を画面いっぱいに描いた小品もあれば上述の極大化された奥行きを持つ空間表現もあり、さらに極端に横長のパノラマ構図で描かれた風景画も存在する。このような多様性はバルビゾン派の影響だけで説明することはできない。

オルロウシキーの風景画の多様性を支えたのはロシアの同時代社会に持ち込まれた視線の多様性であり、その背景には同時代に進展した世界や国内についての情報を提供するメディアの成長、国家を上げて行われた領土内の探検事業などの社会事象が関係していると考えられる。特に色彩が失

われるほどの距離の離れた遠景が組み込まれたパノラマ構図において、海岸線、起伏の稜線が描かれる『ドニエプル』（1882）には視野の限界を超えて連続する地形を把握していく測量技法に似た視線が読み取れる。



図4 オルロウシキー『ドニエプル』（1882）²²

また『スダク（クリミア）の海岸』（1889）では、あえて色彩を抑えて、横方向に連続する稜線の影を際立たせた対岸の山並みを背景にボートを引き上げる人々の姿が描かれている。全体に赤みがかった灰色のトーンに覆われるこの絵では民族的モチーフや植生など一切の土地の固有性を示す描写が削ぎ落とされ、地形のみがそれがどこであるかを示す記号として際立っている。

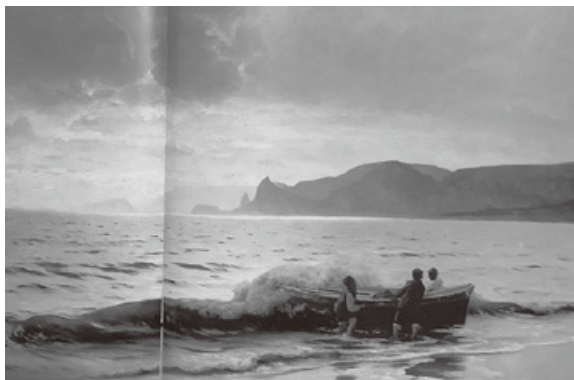


図5 オルロウシキー『スダク（クリミア）の海岸』（1889）²³

このようにウクライナを内部に生きる人々の眼差しから捉え返すと同時に、探検家や国家的事業として行われた地理学的眼差しがオルロウシキーの絵画に実験的に取り入れられていることは、当時における風景のリアリズムが繋がる知の枠組みがいかなるものであったのかを表していると考えていいだろう。地理学的に把握された地形の客観性は絵画においてもその土地を直接的に指し示す形象として地形の役割を拡大するとともに、風景に科学的根拠を伴ったリアリティを与えた。

オルロウシキーが風景画家として活動を開始した1870年代は、ウクライナにおける文化運動の

重要な転機でもあった。

1873年、ロシア地理学協会南西支部がキエフに設立され、民俗学的研究が始まった。図書館、博物館を開設するなど地理学協会はウクライナの文化の研究と保全、振興のための様々な事業に着手した。しかしこのウクライナの文化振興は長くは続かず、1875年、ロシア当局はウクライナ語による出版、教育、文化活動を全面的に禁止するエムス法を制定した。

オルロウシキーはこの時期にペテルブルクのアカデミーを活動拠点としていたことから、地理学協会の事業と直接的関与は無かったものとみられる。しかしロシアが属領の小ロシアを含め、国内に限らず地理学的探検の眼差しを張り巡らせ、帝国の空間的把握に乗り出したことと、各地域の風景画にロシア帝国内部にありふれた、かつては美的対象として捉えられていなかった空漠とした平原や湿った森が浮上してきたことの間には明らかな関連が存在する。それは、既存の芸術的規範によらず探検と開拓という知的要請に従った眼差しによって現地の風景を作り上げようとする志向である。

Ⅲ ヴァシリキウシキーの風景画 歴史的時間の導入

ヴァシリキウシキー

キエフの地理学協会の発足と早すぎる途絶という文化運動の挫折経験はウクライナ出身者たちの自己意識に長らく影を落とした。その影響を敏感に受けたのはオルロウシキーの教え子にあたる世代の画家たちである。本稿ではその中の一人、ヴァシリキウシキーに着目しその作品を分析していきたい。

ヴァシリキウシキーはロシア語名をセルゲイ・イヴァノヴィチ・ヴァシリコフスキー Васильковский Сергей Иванович、ウクライナ語名をセルヒー・イヴァノヴィチ・ヴァリシキウシキー Васильківський Сергій Іванович²⁴ という。ハルキウ（ハリコフ）地方の生まれである。1876年にペテルブルクの芸術アカデミーに入学し、1880年（1881年説もある）にクロートとオルロウシキーの風景画のクラスで学んだ。

当時の芸術アカデミーにはウクライナ出身学生による文化サークルがあった。彼らは文化領域で分離主義の立場をとり、政治活動は行ってはいないが、ザポロージェ・シーチの破壊（1775）百周年を機にこれを集まりのテーマに取り上げるなど歴史・政治的領域にも意識を向けていた。ヴァシリキウシキーは故郷にいる時よりも、むしろペテルブルクに来てからウクライナ文化運動を通じてウクライナの文化に関心を持つようになったという。²⁵

ザポロージェ・シーチの破壊はエカテリーナ二世によってコサックの自治組織が根絶された歴史的事件であり、ロシアによる小ロシア地域の完全併合の象徴である。1875年は折しもエムス法制定の年にあたり、文化的独自性を探究するウクライナ出身の知識人たちの間には大きな動揺が広がった。

こうしたなかヴァシリキウシキーはアカデミーにおいて熱心に絵の勉強に励み、1885年の作品で大金メダルを受賞した。これは最も優れた作品を制作した学生に贈られる賞で、ヨーロッパ留学の権利と奨学金が与えられた。ヴァシリキウシキーはフランス、イタリア、スペイン、イギリス、北アフリカを歴訪した。風景画においてこの時期に最も先進的であったのはフランスの印象派であるが、ヴァシリキウシキーが最も関心を寄せたのはオルロウシキーと同様バルビゾン派であり、印象派をヴァシリキウシキーが見ることができたかは不明であるとされる。²⁶ しかしのちのヴァシリキウシキーの作品にはモネの作品を彷彿とする風景画があり、オルロウシキーの絵画とは時代の違いを感じさせる作品が多い。印象派からの影響については検討が必要な段階にある。

歴史への関心

ヴァシリキウシキーは1888年にアカデミーを卒業後、故郷のハルキウに戻り、ここを活動拠点とした。ハルキウにおけるヴァシリキウシキーの活動は、絵画を通じたウクライナの文化振興運動だったと言っている。

ヴァシリキウシキーの作品にもハータは頻繁に登場する。とりわけ『ウクライナの春の日』（1883）²⁷では川の側に立つハータというオルロ

ウシキーとよく似た場所が選択され、その川辺に洗濯する女性たちが描かれる。川で洗濯する女性はトルトフスキイが描き、オルロウシキーにも継承されたモチーフであり、ウクライナの風俗を織り込んだ風景の定番といえる。

しかしオルロウシキーとヴァシリキウシキーの違いを挙げるとするならば、後者は歴史に対する関心が強く、絵画にそれが現れているという点である。ヴァシリキウシキーの絵画にはモチーフとしてコサックを導入した作品が複数残されている。中でも『配置につくザポロージェ・コサック』（1890-1900）²⁸のように、18世紀のコサックを描いた作品が多い。

ヴァシリキウシキーがウクライナの歴史に対する関心を高めていたことは、友人の画家サモキシ、歴史家のヤヴルニツキイと共に『ウクライナの古代』（1900）というアルバムを出版したことや、1902年にはハルキウの芸術教育団体を母体とする考古学学会に参加した²⁹ ことから明らかである。しかし自身による記録がほとんど残されていないために、ヴァシリキウシキーの歴史認識の詳細を把握することは難しい。マクシーモヴィチのようにウクライナ出身の歴史家・民俗学者による歴史研究は1830年代から行われてきたが、19世紀を通じて知識人たちを強く惹きつけたのは、むしろ『イストーリーヤ・ルーソフ』のような歴史文学ともいべき書物であった。『イストーリーヤ・ルーソフ』の影響力については中井により論じられている³⁰ が、この書物だけでなくこの書に影響を受けて生み出されたウクライナ文学で歌われる勇猛なコサックの物語もまた、ウクライナにおける歴史認識の形成の一翼を担っていた。19世紀末のウクライナの知識人の間ではヴァシリキウシキーを含めてコサックの歴史に対する関心が相変わらず高かったが、そこにこのような文学的想像力があつたことは否定できないだろう。

歴史画の制約とヴァシリキウシキーの表現

エムス法の施行により、ウクライナをめぐる表現の幅は制約された。ウクライナの共同体としての独自性、ロシア帝国からの分離を想起させる活動や表現に対する当局の監視は強まっていた。この時期にウクライナを主題とした歴史画がなかつ

たわけではない。例えば、イリヤ・レーピンによる『スルタンに手紙を書くザポロージェ・コサック』（1880-81）は、その代表的な例である。しかしこの絵画はロシアからの分離運動に直結する内容を含まない。その絵画が示唆する政治的立場はやはり注意すべき対象であったのではないだろうか。歴史的モチーフを取り込む絵画はヴァシリキウシキーの絵画にも見られるが、それは明確な歴史認識や権力との関係性を明示する歴史画ではなく『ステップの中のコサック』（1900年代）のようにコサックの兵士を取り入れた風景画として現れる。ここで描かれているのは戦闘場面でもなければ史跡でもない、ただステップと空が広がる土地である。高い雲と同じ方向に傾く草が風の動きを可視化し、視線はコサックが向いている地平線へと流れていく。この視線を通じて鑑賞者の意識は歴史的時間の流れる風景の内部へと誘導される。



図6 ヴァシリキウシキー『ステップの中のコサック』（1900年代）³¹

コサックを描きこんだ作品は18、19世紀の民族画や1840年代のシェフチェンコの絵画にも見られるが、ヴァシリキウシキーの作品は19世紀末から1900年代におけるコサックが絵画の中で果たす役割を大きく変えた。コサックは民族性を誇示したり勇壮な戦いを演じて見せるのではなく、ウクライナの歴史的空間を開く役割を担うのである。ヴァシリキウシキーのこうした絵にはオルロウシキーと同様に、あるいはよりラディカルに空気や光を通して五感を刺激する表現が多用されている。このように感覚を呼び覚ますリアリ

ティを付与することにはどのような意味があるのだろうか。これについてヴァシリキウシキーに特徴的な技法のひとつである、不明瞭さの強調に着目して考察したい。

ヴァシリキウシキーの絵画では『牧草地からの家路』のように、薄暗くなりかけた光線によってあえて風景の見え方を不明瞭にする表現が多用される。また夕暮れ時の靄を強調し、それによって空気の質感を視覚化するなど、その場において感じられるであろう触覚性、呼吸を通じて感じられる感覚などが強調される。



図7 ヴァシリキウシキー『牧草地からの家路』³²

こうした表現を通じて実現されるのは、画布に描く画家の視点に合わせて外部から風景を眺める眼差しから、画面の内部に身を置き、描かれた世界を身体的に感覚する観賞の仕方である。そのような「地」にコサックのアイコンが置かれた場合には束の間にもせよ鑑賞者はその歴史的時空を生きていることを促される。

オルロウシキー、ヴァシリキウシキーが描いた自然はいずれも空虚な空間であることが多い。雄大なステップは空と地面が広がる空隙をこそ特徴とする。同様にヴァシリキウシキーの『湖の夕焼け』では、はっきりと形を捉えられるものはわずかであり、夜へと移ろう夕空の色、光、空気の揺らぎが湖上の霧を通して描かれる。空間的な空虚さは身体的感覚を研ぎ澄ませるあらゆる要素を凝縮している。

しかしそれだけではない。同時代のウクライナの鑑賞者にとって、描かれる風景は時になじみ深い故郷や失われゆく自然へのノスタルジー、あるいは文学的想像力によって構築されたウクライナの歴史への観相など、さまざまな感情を呼び起こ

すものでもある。感覚的描写の仕掛けをつうじて空間の中に溶け込んだ自己は、このような感情で風景を満たしていく。ここに見られるのは風景の感情化である。



図8 ヴァシリキウシキー『湖の夕焼け』(1900年代)³³

感情化する風景はロマン主義の時代にも盛んに描かれた。それは荒立つ波によって激情を表現するような、高度に寓意化された風景である。しかし例えばオルロウシキーがロマン主義的な感情表現と距離を取ろうとしたことに表れている³⁴ように、ウクライナのリアリズム絵画で追究された感情化はそのような表現と方向性を異にしている。

ヴァシリキウシキーをはじめとしてスヴィトスラウシキー、レウチェンコら同時代の画家によるウクライナの風景画は筆致の粗さが進むとともに風景の感情化を進めるが、それはロシアからの分離を訴える政治的怒りといった社会的メッセージ性につながることはない。濃密に感覚化され感情に満たされた風景は、鑑賞する対象物から生きられる空間へと遷移し、歴史的・時間や自然のリアリティを有する自立した表象空間を形づくるのである。

ウクライナの文化の創造が文化人にとっての役割をなした時代に19世紀末から20世紀初頭における感情を備えた風景画を描いた画家たちは土地と人々との結びつきの自明性のよりどころとして空間を表象し、その社会的要請に応えた。現実における政治的独立を得ることが適わないなかでウクライナの固有性の表現は芸術の領域において濃

度を高め、表象の中に文化的探求の成果を結実させたといえるだろう。こうした文化的探求の中で空漠とした空間を生きた感覚と共同体の歴史的観想の場として風景化し、芸術的価値を与えた点において、オルロウシキーからヴァシリキウシキーに連なる一連の作品はウクライナの風景画の一つの到達点を示している。

¹ シェフチェンコ (2018) 304、327 頁。ウクライナ語名タラス・フリホーロヴィチ・シェウチェンコ。Шевченко Тарас Григорович。ユリウス暦 1814 年 2 月 25 日 (グレゴリオ暦 3 月 9 日) 生—ユリウス暦 1861 年 2 月 26 日 (グレゴリオ暦 3 月 10 日) 没。

² 地域の区分の説明については中井 (1998)、7-8 頁で示されるウクライナ地域の歴史区分に従った。

³ ウクライナ美術史の概要については、Белічко, Ізотов (2006) С. 5-9. を参照。この文献で示されているように、ウクライナで19世紀において風景画に才能が集中し、突出してこのジャンルの作品が多い背景には、芸術・美学上の要請だけでなく、帝政ロシアの民族政策による文化的統制という社会的事情が働いていた。

⁴ 高山 (1995)、309 頁。

⁵ *Енциклопедія Історії України*. (2003) С. 349.

ウクライナ語名 Боровиковський Володимир Лукич, ロシア語名 Боровиковский, Владимир Лукич。1757 年 7 月 24 日 (ユリウス暦) 8 月 4 日 (グレゴリオ暦) 生—1825 年 4 月 6 日 (18 日) 没。

⁶ Горбачов (2012) С. 154.

⁷ Савинов, Ацаркина (1964) С. 129-155.

⁸ Шевченко (2013) С. 54-104, С. 188-332.

⁹ Володимир Донатович Орловський. Грегорио暦 1842 年 2 月 1 日キエフ生—1914 年 2 月 19 日イタリア、ネルヴィ没。Енциклопедія Історії України. (2010) С. 640.

¹⁰ Мельник, Жбанкова (2004) С. 9-10.

¹¹ Мельник, Жбанкова (2004) С. 11-12.

¹² バルビゾン派の活動年代、関係する画家等の基本的情報については日本大百科全書電子版 <https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=1001000191172> (閲覧日 2021 年 10 月 2 日) および、井出陽一郎ほか『ミレーとバルビゾン派への旅』(毎日新聞社、1996 年) を参照した。

¹³ Мальцева (1965) С. 362.

¹⁴ ルソーとミレーの生年、経歴については日本大百科全書電子版を参照した。 <https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=1001000241562> (閲覧日 2021 年 10 月 2 日) <https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=1001000223176> (閲覧日 2021 年 10 月 2 日)

¹⁵ 久末 (2010)、1-4 頁。

¹⁶ コルバン (2007)、159 頁。

¹⁷ Мельник, Жбанкова (2004) С. 15-16.

¹⁸ Горбачов (2012) С.167.

¹⁹ Горбачов (2012) С. 204.

²⁰ Мельник, Жбанкова (2004) С. 12-13.

²¹ *Пейзаж Русская Живопись*. (2004) С. 302.

²² *Пейзаж Русская Живопись*. (2004) С. 304-305.

- ²³ *Пейзаж Русская Живопись*. (2004) С. 304-305.
- ²⁴ Васильківський Сергій Іванович. (19(07). 10. 1854- 07. 10 (24.09) 1917) ユリウス暦 1854 年 10 月 7 日 (グレゴリオ暦 10 月 19 日) 生—ユリウス暦 1917 年 9 月 24 日 (グレゴリオ暦 10 月 7 日) 没。Енциклопедія Історії України. (2003) С. 446.
- ²⁵ Мельник, Толстова (2006) С. 24-25.
- ²⁶ Мельник, Толстова (2006) С. 26-27.
- ²⁷ *Пейзаж Русская Живопись*. (2004) С. 383.
- ²⁸ Белічко, Ізотов (2006) С.121.
- ²⁹ Мельник, Толстова (2006) С. 28.
- ³⁰ 中井 (1986)、19-36 頁。
- ³¹ Горбачов (2012) С. 233.
- ³² Белічко, Ізотов (2006) С.113.
- ³³ 2019 年、ウクライナ国立美術館 (キエフ) にて筆写撮影。
- ³⁴ Мельник, Жбанкова (2004) С. 14.

和文資料

- アラン・コルバン著、小倉孝誠訳 (2007) 『風景と人間』藤原書店。
- タラス・シェフチェンコ著、藤井悦子編訳 (2018) 『シェフチェンコ詩集 コブザール』群像社。
- 高田和夫 (2012) 『ロシア帝国論 19 世紀ロシアの国家・民族・歴史』平凡社。
- 高山宏 (1995) 『庭の綺想学』ありな書房。
- 中井和夫 (1986) 「うそからでたまこと—ウクライナの偽書『イストーリア・ルーソフ』」和田春樹編 『ロシア史の新しい世界 書物と資料の読み方』山川出版社、19-36 頁。
- 中井和夫 (1998) 『ウクライナ・ナショナリズム』東京大学出版会。
- 久末弥生 (2010) 「フォンテーヌブローの森とフランス自然保護法」大阪市立大学 『季刊経済研究』 33 卷 1・2 号、1-8 頁。

欧文資料

- Белічко Ю. В., Ізотов А. О. (2006) *Палітра століть : Вибрані твори живопису з музеїв України*. Київ: Балгія-Друк.
- Горбачов, Д. О. (2012) *Шедеври українського живопису*. Київ : Мистецтво.
- Енциклопедія Історії України*. (2003) Под ред. В. М. Литвина. Т. 1. Київ: Наукова думка.
- Енциклопедія Історії України*. (2007) Под ред. В. М. Литвина. Т. 4. Київ: Наукова думка.
- Енциклопедія Історії України*. (2010) Под ред. В. М. Литвина. Т. 7. Київ: Наукова думка.

- Мальцева Ф. С. (1965) *Пейзаж. // История русского Искусства*. Под ред. И. Э. Грабаря. М.: Наука. Т. 9.
- Мельник А, Жбанкова О. (2004) *Володимир Орловський. Микола Пимоненко*. Альбом. —Хм. Галерея Київ.
- Мельник А., Толстова Л. (2006) *Сергій Васильківський. Альбом. Національний Художній Музей України*. Хм. : Галерея.
- Пейзаж Русская Живопись*. (2004) Под ред. Н. Астахова. М. : Белый Город.
- Савинов А. Н., Ацаркина Э. Н. (1964) *Пейзаж. // История русского искусства*. Под ред. В. Н. Лазарева, Т. В. Алексеева. М.: Наука. Т. 8. Кн. 2. С. 129-155.
- Шевченко, Т. Г. (2013) *Тарас Шевченко. Повне зібрання творів у дванадцяти томах : Т. 8. Мистецька спадщина. Живопис і графіка 1843-1847*. Київ : Наукова думка.

Развитие реалистического выражения в украинской пейзажной живописи

Оно Токико

Краткое изложение

В этой работе проводя анализ произведений украинских художников В. Орловского и С. Васильковского, мы рассмотрели изменения и реалистические выражения в украинской пейзажной живописи.

Сначала сделали общий обзор истории украинского искусства до XIX века. Украинская живопись начала развиваться после XVIII века вместе с русской живописью в академии художества в Санкт-Петербурге в Российской империи. В начале XIX века пейзажная живопись не был основным жанром в России и в Украине и ранний украинский пейзажная живопись являлся частью портрета. Но в 1830-х годах стали рисовать пейзажные живописи в разных районах России. Также в разных городах Украины был нарисован украинский пейзаж Тарасом Шевченко в издании офортов «Живописная Украина».

Во второй половине XIX века пейзаж стал важным жанром не только в России, но и в Украине. В. Орловский, художник из Украины во второй половине этого века открыл эпоху реалистического украинского пейзажа. Проанализировав его произведения и отметили, что он создал пейзаж с украинскими народными мотивами. Но важнее всего особенностью пейзажа Орловского является новое выражение чувства. Зрители испытывают то же чувство, что и человек, изображенный на пейзаже. В реалистическом пейзаже Орловского чувствуется прохладный ветер и запах моря.

Художник, который развивает выражение пейзажа – Васильковский. Он студент Орловского, и вместе с другими художниками создавали украинский исторический пейзаж. Он рисовал пейзаж, в котором изображены казаки XVIII века. Однако нельзя сказать, что это традиционная историческая живопись. Так как не выражается ни убеждение украинского политической самостоятельности, ни исторического события. Он изобразил пустое пространство, наполненное чувствами и эмоциями, вызванными воображением истории Украины XVIII века.

(2021年11月1日受理)