

『海外事情研究』第49巻抜刷

2022年3月発刊

わが師ホイッスラー

—オストロウーモワ=レーベジェワの木版画について

太 田 丈太郎

熊本学園大学付属

海 外 事 情 研 究 所

わが師ホイッスラー

— オストロウーモワ＝レーベジェワの木版画について

太 田 丈太郎

1.

アンナ・オストロウーモワ＝レーベジェワ (1871-1955) は「ジャポニズムのロシア」を考察するうえで欠かすことのできない画家である。サンクト・ペテルブルクとその近郊の「名所図」に相当する版画で知られている。「オリジナル版画」、それも色彩版画が存在しなかったロシアで、創意に欠ける職人の手仕事に随し停顿していた木版画に新風を吹き込み、二十世紀の現代版画へ再生させた最重要の画家として評価される¹⁾。彼女が版画の道をこころざしたうえで日本の錦絵、なかんずく歌川広重の版画の「影響」を無視することはできない。とはいえ、彼女の画業を錦絵との表面的な類似からジャポニズムに短絡するのは性急に過ぎる²⁾。

オストロウーモワ＝レーベジェワ (以下、オストロウーモワと表記する) の『自伝的手記』は二十世紀ロシア美術史、とりわけ版画史を考察する上で極めて重要な文献である。スターリン時代、国外へ去ったアレクサンドル・ベヌアやコンスタンチン・ソモフ、レフ・バクストほか、ソ連美術史から抹消されようとしていた「芸術世界」の画家たちをめぐる記憶をいまに伝えただけか、師事したイリヤ・レーピン、ジェームズ・ホイッスラーの回想は画家としての職業的な細部に優れ、彼女がなぜ油絵の画家から版画家に転じたのかなど、二十世紀ヨーロッパ美術の動向全体を俯瞰するうえで、とても示唆に富む。

反面、オストロウーモワの版画に見られる創作原理の考察や、オリジナル版画を彼女が創出するにあたって錦絵の果たした役割についての本格的な論考は、サンクト・ペテルブルクのロシア美術館やロシア美術アカデミー、ロシア国立図書館手稿部に所蔵される彼女の版画と版木、日記や書簡など、未刊行資料を精査したうえでないと不可能である。

1) *Флекерь М.И.* От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI-XX веков. М., 1987. С.335-346.

2) ワシーリー・モロジャコフ (村野克明訳) 『ジャポニズムのロシア 知られざる日露文化関係史』藤原書店、2011年。画家と版画について、表面的に錦絵との類似を追っただけの大雑把な本である。

たとえば、オストロウモワの多色木版《花火》(1908)³⁾に、歌川広重の《名所江戸百景・両国花火》(1858)その他の「影響」を見ることもできるかもしれないが、夜空に火花の散らばる構図はパリで師事したホイッスラーによる《黒と金のノクターン：落下する花火》(1875)を想起させ、軽々に錦絵の影響を云々することはできない[図①②③]⁴⁾。ホイッスラーは印象派の画家たちと同様、あるいはそれ以上に、錦絵の構図と色彩を吸収し、自作に展開した画家であった。浮世絵の単なる模倣者ではなかった⁵⁾。

ひろがる空や水、橋の遠景の手前に、船の舳先や建物の柱廊を置くオストロウモワの画面構成は、たしかに広重の構図と響き合うものがある。たとえば多色木版《取引所の柱廊から見たネヴァ河》(1908)は、柱廊を馬の脚に見立てると、広重の《名所江戸百景・四ツ谷内藤新宿》(1857)のようにも見えてくる。《バーク船(ネヴァ河)》(1904)には構図のうえで広重の《名所江戸百景・はねたのわたし弁天の社》(1858)と関係があるようにも見える。「水の都」サンクト・ペテルブルクが、江戸の水の風景に重なって見える。

しかし、版画の実物を見ないかぎり、色の濃淡や彫りの加減がわからない。オストロウモワの版木現物は、サンクト・ペテルブルクのロシア美術館に保管されている。彼女が版木にどう色をほどこし、それをどのように構成して多色木版を刷ったのか、それにかんがみないことには、江戸錦絵との相関を論ずることはそもそもできない。版画を実践するプロセスで彼女は、日本人の彫り方が自分とはまったく違っていることに気づいた。

日本人の方法で版画を彫ってみると、彼らの彫りがわたしたちの技法とちがって

3) 所蔵しているサンクト・ペテルブルク美術アカデミー・ミュージアムでは制作年を1906年としているが、オストロウモワの回想によると、7月14日、バスチーユ監獄奪取の記念日に、セーヌ河畔、シテ島近くで素描を描いたのが1906年で、それをもとに木版画を制作したのは08年のことである。試しに一部刷ったが気に入らず、版木をたたき割ってしまった。が、一部だけ残った試し刷りを11年の「芸術世界」展覧会に出展したところ意外にもたいへん好評だったので、数年後、同じ版画をリノリウムで制作したという。美術アカデミー・ミュージアムに所蔵されているのは木版画であるので、その一部だけ残った試し刷りだろう。*Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. 1900–1916. Т. II. Л.; М., 1945. С. 91–92, 131.*

4) 以下、参照すべき図版は[]で囲み、番号で示す。図①②③④は所蔵館より画像を提供いただいた。⑥は「OA オープンアクセス」の対象で、画像利用フリーである。

5) 野口米次郎「ウキスラーと版畫」『錦絵』(1917年6月)、6–8頁。英文学者の野口(イサム・ノグチの父)はホイッスラーの伝記著者ジョゼフ・ベネルとロンドンで会い、ホイッスラーは広重の模倣者だとする一部の評者(野口も含めて)に対する反論を記事のなかでベネルに言わせている。「彼[ホイッスラー]は日本の模倣者と論ずる批評家があると、その人は西洋の繪畫を見る眼が開いて居らぬばかりか日本の浮世繪の何者たるを解せぬものと云はねばならぬ。云替へるとウキスラーは日本から暗示は得たが、日本を模倣する程無人格の美術家でないと断言する」。この反論はオストロウモワその他「ジャポニスムのロシア」の画家全員について言えるだろう。

いるとはっきり感じた。自分の道具を用いて日本人風に彫ることは難しかった。実践してみて、彼らの道具には別の特性があることがわかった。わたしたちの版木は堅いツゲを版材に木口を使って作られる〈・・・〉。彼らはサクラかナシの木を版材に板目で彫る。刷りには水性の色を用い、紙を湿らせてから版にあてがう。わたしは乾いた紙に印刷用インクを用いて刷った。わたしは彼らの手法を取り入れようとは思わなかった、なぜならわたしたちの、西欧式の手法でも充分良い結果が得られると判断したからだ。それに当時誰に聞いたら、日本の版画技法を知れたらどうか？⁶⁾

1902年、所有する錦絵コレクションに、広重を真似た自作版画《クリミアのフィオレント岬》を紛れ込ませて、友人たちに見せたことがあった⁷⁾。日本の版画を真似たことが重要なのではない。あえて錦絵の模倣をしてみて、彫りと刷りにまったく違う原理が働いていると気づいたことが重要なのだ。錦絵とはまったく違う素材と道具から、未知の構図と色彩構成を木版画に実現しようとしたオストロウーモワの意識的な姿勢を決して見過ごしてはならない。

2021年はオストロウーモワ生誕150年である。精緻な調査が可能になる時期の到来を期待する。本稿はそのための下塗りである。

2.

オストロウーモワは、ロシア・モダニズムの嚆矢となった雑誌『ミール・イスクーストヴァ（芸術世界）』（1898-1904）の中心メンバーの一人だった。アレクサンドル・ベヌアをはじめコンスタンチン・ソーモフ、エヴゲーニー・ランセレー、イーゴリ・グラバリーらと親しく、1899年以降、雑誌編集部と緊密な関係にあった。『芸術世界』は、美的世界に実利やイデオロギーを求める風潮にあらがい、「芸術のための芸術」を旗印に、美術をはじめ文学、音楽、舞台芸術の分野で巨大な足跡を残した雑誌として知られる。印刷物の装幀やヴィネット、誌面の活字や挿絵にも気を使い、建築や家具、内装や壁紙のほかにも、版画や陶器、刺繍、テラコッタなど手工芸品にも深い関心を寄せ、まさに「総合芸術」の理念を体現したかのような雑誌だった。オストロウーモワは仲間うちで唯一の、専門的な版画家だった。

オストロウーモワの『自伝的手記』は三巻からなる。第一巻は1935年、第二巻は45年、第三巻は51年に刊行された。

6) *Остроумова-Лебедева А.П.* Автобиографические записки.1900—1916. Т.II. С.39. 以下日本語訳は、ロシア語・英語・フランス語とも、すべて太田による。

7) *Там же.* С.38. ベヌア、ソーモフ、バクストは気づかず、極東を旅してきたばかりのランセレーだけ、風景が日本のものでないことを怪しんだという。

第一巻は主として自身の幼少期からサンクト・ペテルブルク美術アカデミーで学んだ日々(1892-98年)やパリ留学(1898年11月から99年5月)、また『芸術世界』の仲間たちとの交友がこまやかに描かれている。第二巻は、傑出した化学者だった最愛の夫セルゲイ・レーベジェフと旅したフランス、イタリア、南チロル、オランダ、スペインで目にした風景と絵画の記憶が鮮やかに描かれる(1900-16年)。第三巻は第一次世界大戦とロシア革命後の記述に始まり、夫の死(1934年5月)を経て独ソ戦開始、レニングラード封鎖と空爆の日々が描かれ、レニングラードがドイツの封鎖から解放された記述(1944年1月)でしめくくられる。その間、自身の生まれたサンクト・ペテルブルクはペトログラードと名称を変えられ、さらにレニングラードと名前を変えた。なじみの通りの名前も変わってしまったが、ネヴァ河と運河、空間と建築の織りなす景観は変わらず、水と光の交錯を、オストロウーモワは戦時中にも作品化した。ひじょうに優れた散文で、随所に「画家の眼」が見てとれる。

家族や友人らに宛てた書簡や日記を援用し、ドキュメントとしての体裁を重んじつつ、過去の記憶だけに頼らない工夫が見えるが、注目すべきは執筆された時期である。第一巻は1930年代前半、第二巻は32年から40年代前半に書かれている。第三巻は、独ソ戦の最中の44年から戦後の47年に書かれた。これを書かれたそれぞれの内容に照らし合わせると、画家の当時置かれた境遇との落差に驚かされる。つまり画家は、美術アカデミーとパリで学んだ修業時代を、セルゲイ・キーロフの暗殺(1934年12月)に象徴されるスターリン独裁が事実上確立した時期に執筆し、夫の死をはさんで、夫とともに過ごしたヨーロッパでの穏やかな日々を、投獄と処刑の「大粛清」の時期につづった。第三巻で同時代の記述に入るのだが、スターリン存命中の出版物として当然ながら、時代の政治背景は書かれていない⁸⁾。

三巻からなる自伝のうち、内容はもとより散文としてとくに優れているのが第一巻で、第二巻もそれに劣らない。ローマ、アムステルダム、アルプス、カルカッソヌなどで目にした風景と、レンブラント、デューラー、ヴェラスケスなど絵画に寄せる「眼の記憶」が、きわめて克明に描かれる。第三巻にいたると、亡くなった夫への鎮魂の気持ちのためだろう、全体に静寂な感じがする。戦中であることはもとより年齢(七十歳代半ば)のせいなのか、とくに後半の文章は断片的で日記の引用に終始し、国家公式の教条的トーンが目立つばかりで、叙述にそれまでの新鮮な画家の眼が失われている。

オストロウーモワの優れた叙述を第一巻から紹介しよう。映画のカメラワークのよ

8) 唯一、夫が研究した合成ゴム開発をめぐるキーロフが援助してくれたこと、夫の死後キーロフと面会したことが第三巻に記されており、後世の読者には後知恵で行間を読む余地が残されている。

うに足下から中景、水平線の広がる遠景へ、遠景からまた近景へ切り替わる画家の眼が斬新である。

オストロウモワが入学した 1892 年 9 月、美術アカデミーは大改革の最中にあった。女性の入学が認められたのもつい最近、まだ二年目のことで、教授陣も一新されたばかりであった。レーピンを筆頭にクインジ、マコーフスキー、シーシキン、マテ、クズネツォーフというロシア美術界でも錚々たる顔ぶれがならんだ。96 年 3 月、彼女はレーピンのアトリエに受け入れられた。同窓の間にはソーモフ（のちに退学してパリへ発つ）、マリヤ・ヴィンがいた。グラバーリとカルドーフスキーはミュンヘンに留学中で、時折やってきた。サンクト・ペテルブルク美術アカデミーはネヴァ河のほとり、ワシーレフスキー島の河岸通りと、第三通り（リーニヤ）と第五通りが交差した場所にある古典主義様式の重厚な建物である。レーピンのアトリエは第三リーニヤに面したところにあった。

最上階の廊下奥に、暗い石造りの螺旋階段が上に向かっていて、一番上の暗い踊り場の、アトリエのドア前に小さい窓があって、鎧戸で閉まっていた。窓はアカデミーの屋根に面していた。春と秋には苦心して小窓をくぐると屋根に出て、ゆったり腰を下ろして朝食をとった。

足下には美術アカデミーの中庭が深い井戸のように黒々と見えた。ワシーレフスキー島の通りがいくつも、狭い畝間のように見えた。

眼前にはネヴァ河、いくつもの橋、海岸が広がり、遠いところにクロンシュタットが見えた。[中央ドームの] ミネルヴァ像までよじ登る命知らずもいた⁹⁾。

フィンランド湾に面したサンクト・ペテルブルクのパノラマが、あたかも気球から見たように壮大に見える。暗い踊り場から明るい水平線の広がる展望へ解き放たれる視線の快感がある。短い文章ながら、映画のような画家の視線にしたがって、眼前の空間の深みとパースペクティヴ、空気の差異、色彩の濃淡が想像できる。

パリ留学中、ソーモフを通じてベヌアとランセレーと知り合い、仲良くなった。帰国の近づいた 1899 年春、オストロウモワはベヌア夫妻、ソーモフ、ランセレーとシャルトルへ出かけた。パリから鉄道で三時間、ゴシック建築の大伽藍を見学しに出た。ステンドグラスの多彩さ、光の加減で変わる色のニュアンスに心打たれた。オルガンのように深く響く色だった。

私たちは塔の一つに上った。はじめは、聖堂の厚い壁のなかのどこか、二つの塔

9) *Остроумова-Лебедева А.П.* Автобиографические записки. Т.1. Л.,1935. С.102.

の基部に達するまでは、内側の石の小階段を上っていた。薄暗がりのなか、塔そのものに入り込むと、私は上を見あげた。塔はあまりにも高く、頂上付近は靄でかすんでいた。塔の真ん中あたりでは、丸太を鉄のボルトで締めて組んだマストが床に補強されてあった。このマストの周りにかぼそい木の階段が巻き付いており、マストと一緒にのぼりあがって見えなくなった。

私たちは登りはじめた。アンナ・カールロヴナ [ベヌアの妻] は下に残った。怖くて、私たちを見あげるのすら恐ろしがった。ときどき階段に一つか二つ段が抜けていて、穴の向こうに空間が口を開けており、手足が恐怖で冷たくなった。

それでも私は登りつづけた。アンナ・カールロヴナは芥子粒のように見えた。ようやく階段が窓に突き当たり、私たちは外へ出た。眼下にはおそろしい深淵が見え、上には底なしの蒼穹が拡がり、私たちはちっぽけな砂粒のように、彫刻されたなにかの飾りにつかまりながら、空間の中空に浮いていた。流れる雲がいまにも塔頂にひっきり、私もみなも空間のなかで、塔と一緒に揺れるかのような気がした。

空間の奥行きがよく伝わるみごとな散文だろう。訓練された画家の眼が叙述のリズムをつくり、身体の動きにともない移動する視線の行方と、上と下の底なしの深淵で行きつくところもなくためらう視線のゆらぎを描き切れている。

さらに先へ、なにが私たちを突き動かしたのか、いまにいたるも私にはわからない。おそらくは若さのせい、強烈な体感を渴望したのだろう。私たちは、獣の首につかまったり、角張った彫刻の飾りの端につかまったりして、塔の切り立った外壁をよじ登りはじめた。もっと、もっと上へ、高みへ。

とつぜん鐘が鳴り出した。あまりにも突然で強烈だった。周りでは空気がうち震え、私は衝撃のあまり壁と飾りのあいだの狭い場所に突っ伏して、顔をざらつく石に押しつけた。鳥の群れが双方の塔から飛び立ち、空間にむかって疾駆した。鐘は鳴り続けた。誰も動く者はなく、圧力のやむのを待った。

鐘がやむと、静けさが急にやってきて、私たちは息を吹き返した。ソーモフの鼻から血が流れた。ベヌアとランセレーはさらに上をよじ登っていったが、私はもう充分だった。後ろを見ると恐怖に襲われた。石の悪魔に痙攣的に抱きついて、ソーモフと一緒に二人が戻るのを待った。それから壁の出っ張った部分に少しづつしがみつき、ようやく窓にたどりついて中に入った。あとは階段を下りただけだったが、階段はまるで宙に浮いているかのように、果てしないマストも私たちが歩くと始終揺れたが、聖堂の外ほどにはもう怖くなかった¹⁰⁾。

10) Там же. С.174, 175.

ブレーズ・パスカルの言う「無限と虚無とのこの二つの深淵の間」で宙づりになっている人間のさまを、画家はシャルトルに寄せて描き出した。書物はただの二次元の活字にすぎないが、活字を追うことで眼が動き、同時に想像空間が距離と奥行きを増す。オストロウーモワの叙述の巧みさが光る。

3.

レーピンは画家として一流だった。太い筆しか用いずに細い線も、眼の輝きも描き込んだ。絵筆が生きものようだった。魔法のように自在に動いた。見る間にできあがっていく描線には瞠目するばかりだった。けれども、かれは絵画の方法論を教えられず、言っていることも日によって変わり、師として信頼できなかった。

そもそもレーピンの絵は、アカデミズム絵画と比べればはるかに生き生きとしており、色彩も光も濁りがなく、構図も斬新で、生身の生活が描かれていた。とはいえ、絵の主題がギリシア神話や聖書からロシアの生活に移行しただけの話で、絵画自体になんら新しいところはなかった。絵画とは無縁の文学的ストーリーとイデオロギーが画布に読める点では、移動派もアカデミズム絵画と同じだった。美術アカデミーに七年も在籍しながらなにをどう描いたらいいのか、絵画の初歩すらわからない。誰にも相談できずに悩む日々が続いた。打開を求めてパリに出た。

色のグラデーションで、光の加減で移調するトーンで彫塑するかのように絵を創りあげてくれることを彼女に教えたのはホイッスラーだった。主題ではない絵画それ自体を追究するにあたって、オストロウーモワにホイッスラーが果たした役割はひじょうに大きかった。彼女が油絵から色彩版画へ転ずる重要な要因となった¹¹⁾。

ジェームズ・アボット・マックニール・ホイッスラー (1834-1903) のことは、美術アカデミーで耳にしたことがあった。ほかならぬレーピンが、現代ヨーロッパにこれ以上の画家はいないと、かれを誉めていた。1898年12月初頭、パリへやってきて、さっそくリュクサンブール宮殿へ絵を見に出かけた。ホイッスラーの《グレーと黒のアレンジメント：画家の母親の肖像》(1871) [図④] がそこにあった。ぜひこの画家のアトリエで、絵の勉強をしたいと思った。

年が明けて1月3日、ホイッスラーの画塾「アカデミー・カルメン」へ出向いた。カルメン・ロッシ¹²⁾ という女性の経営するアトリエで、モンパルナス大通りに近い

11) *Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Т. II. С. 36.*

12) ペネル夫妻の伝記によると、カルメン・ロッシはホイッスラーのモデルであった。Pennell, E. R. and J., *The Life of James McNeill Whistler, Volume II*, London and Philadelphia, 1908, p. 228.

スタニスラス街にあった。98年秋に開かれたばかりだった¹³⁾。塾生はみなアメリカ人、ほとんどが女性だった。イネズ・ベイト (Inez Bate) という若い女性と会い、入学の交渉をした。ホイッスラーの助手 (massière) らしく、画塾を切り盛りしていた。

ホイッスラーは週に一度、金曜日に通ってきた。画塾生たちは月曜日から金曜日のあいだに習作を仕上げしておく必要があった。巨匠は全身黒ずくめだった。上着のボタン穴にはレジョンドヌール勲章が光っていた。背の小さい痩せた老人で、大きな空色の眼が輝いていた。かつては綺麗だったかもしれない顔もいまやシワだらけで、年寄りっぽく赤みが差していた。

驚いたことに、画塾では好きに描くことができなかった。描き方はおろか、パレットにのせる絵の具の配置にいたるまで、ホイッスラーの指導通りにしなければならなかった。クラス長らしき女性が、持参した大きなパレットと絵の具を取り上げて、かわりに小さいパレットを渡すと、ホイッスラーが指定した絵の具だけで描くよう強制した。混色するのもかれのシステム通りにしなければならなかった。少しでも自己流でやろうとすると、隣の画塾生たちが見張っていて注意した。滑稽に思えたが、とことん鍛えてもらうつもりで来たのだからと、不自由はかえって気に入った。

ホイッスラーとはフランス語で話をした。かれは絵の指導のほかには画塾生相手の講義をした。最初の習作を見せると、こう言われた。あなたはなにも描けていない、明暗とは、塑造とはなにか、わかっていない。基礎がまったくできていない。いったいどこで、誰のもとで絵を学ばれたのです？サンクト・ペテルブルクの美術アカデミーです、有名な画家のレーピンに教わりました、と応えると、少し考えてからホイッスラーは、そんな画家は知りませんね、覚えていません、と言った。

七年も美術アカデミーで学んだくせに、この体たらく。ひじょうにショックだったが、不思議と自尊心は痛まなかった。しっかりとした手綱と統御する力強い腕が感じられた。翌日、巨匠の助手から、パレットにどう絵の具を配置するのかを教えてもらった。パレット上端の真ん中に白を置き、その左にブライトオーカー、シエナアース、ダークアース、コバルト、ミネラルブルーを置く。右には朱色、ヴェネツィアンレッド、インディアンレッド、黒を置く。パレットでどう絵の具を混ぜるのか、またどのように筆を使うのかも見せてもらった。まずモデルの全体色を決め、大量にパレットの真ん中に置く。その下に黒い絵の具で帯を引く、これはいちばん暗い影をあらわす。パレットの右側で、モデルの身体でいちばん明るい色調と黒のあいだに、光の加減で移行する色調のグラデーションをつくる。色調ごとに筆を決める。パレットの左側で背景の色調をつくり、それぞれの色調に一本ずつ筆をあてる。すべての色調がパレットに用意され、実物も準備ができて、あとは部分を一つに組むだけになって、はじめ

13) *Ibid.*, pp. 228-230.

て画布に描くことができる。いわば既成の材料を使うかのように、用意した色調と筆の一式を用いて、彫刻のように塑造するのである。

それから助手は、筆致を残してはいけなと言明した。いかなる場合も仕事の跡、画家の努力と苦勞の痕跡は、見えてはならない、と言う¹⁴⁾。

あるとき、ホイッスラーは画塾生たち相手に長々と講義をした。英語による講義だからオストロウーモワには一言もわからなかったが、あとで巨匠は一枚の紙を渡してくれた。そこにフランス語で先の講義の内容が書かれてあった。

“結果を得ようとする努力の跡が見えなくなって、はじめて絵は完成する。”

“絵について誉めるつもりで、多大で真剣な仕事がかがえると述べることは、その絵は完成していないと述べるに等しい。”

“芸術において励み努めることは不可欠だが、徳ではない。作品に精勤のあとが見えるのは汚点であって美点ではない。仕事の足りない証拠である、なぜなら仕事こそが仕事の痕跡を消すことができるからだ。”

“ほんとうの巨匠の作品に汗の臭いはしない、なんの努力もおわすこともなく、それは最初から完成している。”

“根気だけでなされた作品は、善意と愚かさのいつまでも不完全な記念碑に終わる。”

“仕事をし、労苦を重ね、急いでいるのに、それだけ余計に遅れる者がいる。”

“傑作は芸術家にとって花のように現れる。芽生えにおいても盛りにおいても完全であり、自己の存在意義を弁明する必要もなく、なさねばならぬ使命もない。芸術家のよるこびであり、博愛家の思いちがい、植物学者には謎、文学者には感覚と言葉の表現である。”

1890年に出版された『敵をつくる優美なアート』からの、フランス語訳の抜き書きだと思われるが、当時オストロウーモワが師の本のことを知っていたかは不明である¹⁵⁾。

ホイッスラーは昔の巨匠たちと同じように、弟子たちにまず絵の具の準備と調色の

14) *Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Т.1. С.158–163.* この箇所、ペネル夫妻の伝記に引用されたホイッスラーの画塾と教授法をめぐるイネズ・ベイトの記録と表現がところどころ酷似する。記録はホイッスラー本人が残すようベイトに依頼したもので、あとで部分的に訂正した。オストロウーモワは記憶ばかりではなく、自分の日記や手紙を自伝に引用するのと同じ要領で、ベイトの記録を参照しながらホイッスラーの画塾での回想を書いたと思われる。Pennell, E.R. and J., *The Life of James McNeill Whistler, Volume II*, pp.230–238.

15) Там же. С. 165–166. 「感覚と言葉の表現」は、英語原文では「感興と頭韻のアクシデント」である。Whistler, James McNeill, *The Gentle Art of Making Enemies*, Cambridge, 2017, pp. 115–116. ベイトの記録によると、その紙は1899年3月、教室の壁に英語とフランス語で貼りだされた。Pennell, E.R. and J., *The Life of James McNeill Whistler, Volume II*, p. 236.

仕方を教えた。弟子たちは師と一緒に仕事をするなかで、美術の技巧を、手仕事をものにしていくのであった。まず実物のごく本質的で特徴的なところに注意を向け、眼が見る数千のニュアンスを省略することです、空間にそれを置いてみて、本物らしく見えるかどうか肝心です、奥行きをどのように描けるかで大家が知られる……。ほかにもいろいろ語ったが、すべてを記録することはできなかった。ホイッスラーの教えは、後にオストロウーモワが色彩版画に取り組むうえで大いに役立った。版画とは油絵以上に平板な二次元の面にほかならない。現実の数知れない特徴を版画であらわすことはできない。彩色にも限りがある。限られた彩色と描線で、いかに深みのある空間を具現することができるのか。

最初はこき下ろされたが、次の習作を助手に渡したところホイッスラーの目にとまり、オストロウーモワは巨匠自身から教えてもらえるようになった。かれみずから筆をとり、パレットを手にして習作に手を入れてくれるようになった。画塾に通い出して三週間ほどすると、ホイッスラーから初めて誉めてもらった。画塾に通って二ヶ月後には、この女性がこれほど進歩するとは驚きです、と師がマダム・ロッシと話しているのを耳にした。

パリ滞在も 1899 年 5 月 15 日までだった。帰国の二、三日前、いつもどおりに画塾へ行くと、助手に小部屋までついてくるよう言われた。ホイッスラーが話したがっていると言う。十分ほどして、小部屋に本人がやってきた。あなたがお発ちになると聞きました、またどうしてです？ロシアの両親のところへ帰ります、そこでまた仕事をします。じつはあなたに提案があるのだが、とホイッスラーはつづけた。

わたしはまもなくアメリカへ発ちます、ニューヨークです、わたしと一緒に来るように三人の画塾生に言いました、それであなたも四人目に加えたいのです、いかがですか？

アメリカ。頭のなかでいろいろな想念が乱れた。アメリカは海の彼方だ、そうならいつ家族と会えるだろう？一人ぼっちになってしまう、お金はどうしよう？

わたしはニューヨーク郊外に住むつもりです、素晴らしい場所です、そこで弟子たちと習作に励むのです、わたしの監督下で。いかがでしょう？あなたは並外れた才能をお持ちだ、でも、わたしの監督下でお仕事をなさった時間があまりにも少ない、少なすぎる。

オストロウーモワは黙っている。

あなたを素晴らしい画家にしてあげよう、あなたはわたしの監督下で作品を出展して、名をなすことでしょ、いかがですか？

お気持ちはとても嬉しいしありがたいのですが、オストロウーモワは応える、アメリカへ行くことはできません。父親にさらにお金をねだることはできなかった、それでなくても両親には六人の子どもがいるのだ、お金さえあつたら。行かれない、行か

れません、としか言えなかった。

せめてパリを発つのを遅らせることはできないものか、ご両親に手紙を書いてその返事をうかがうまでアメリカへ発つのを待ちましょう、とすらホイッスラーは言う。いいえ、ほんとうに、残念なのですが……。

ホイッスラーはしばらく黙っていたが、オストロウーモワを見据えて言った、いかにも残念です、あなたはあまりにもわたしと学んだ時間が少なすぎた。そして絵画はもとより版画の仕事の進捗について、今後も手紙で知らせてくれるように、いつでも助言するからと、ホイッスラーは言ってくれた。

こちらから手紙を書かぬうちに、ホイッスラーは世を去った¹⁶⁾。

4.

西欧のジャポニズムを考察するうえで、ホイッスラーは言うまでもなく、フランス印象主義の画家たちと同様、あるいはそれ以上に、注目すべき画家である。単に日本の着物や陶器、屏風や扇子、その他意匠を画布に取り入れたばかりではない。また江戸錦絵の画面の切り取り方からヒントを得たばかりでない。ホイッスラーが錦絵からなにを受け取ったのか、とても難しい問題で、それをここに詳述する余裕はないが、まずは錦絵にかれが見て取った色彩とそのグラデーション、色彩の配置と組み合わせのヴァリエーションをイメージする必要がある。

〈…〉わたしにとって本当の色とは、いくつかの色のコンポジションにはかならない、わたしにはまずこう思われるのだが、画布があるとして、色は画布に刺繍されたようではなければならない。つまり、刺繍で同じ糸があちこちに間断なく現れるように同じ色が現れ、ほかの色と一緒に、多少ともその重要性にしたがって、調和の取れたパターンをつくりだす。日本人を見てごらん、どんなにこれをよく理解しているか。彼らが追究しているのは決してコントラストではなく、反対に反復なのだ¹⁷⁾。

1868年9月30日、画家ファンタン＝ラトゥールに宛てた手紙でホイッスラーはどのように述べているが、具体的に「日本人」のなにを念頭に置いているのか、不明である。とはいえ、1870年代に数多く制作された一連の《ノクターン》と題される作

16) *Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Т.1. С.178–180.*

17) *Whistler on Art: Selected Letters and Writings of James McNeill Whistler, Manchester, 2004, p. 32.* 原文はフランス語である。

品にかんがみると、葛飾北斎はもとより、江戸の夜景を描いた歌川広重の錦絵を念頭に置いていたのではないかと推察される。広重と《ノクターン》の相関についてはすでに論じられているのでここに繰り返さないが¹⁸⁾、あえて制作年代を無視すると私見では、ホイッスラーの《ノクターン》には広重よりも次の世代の絵師、小林清親と優れて響き合うものがある。広重よりも清親の版画を思い浮かべたほうが、ホイッスラーの言うことがイメージしやすい。

いわゆる「光線画」により描き出された開化の東京、濃淡のグラデーションのかかった藍のなか、燈火や花火、ホテルの点々と散らばる夜の闇の風情は、月明かりに船のうかぶ波止場や橋の夜景とともに、ホイッスラーの言う色彩感覚に通じているように思われる。清親の《天王寺下衣川》(1880)や《池の端花火》(1881)、《御厩橋之図》(1880)などは、ホイッスラーのとりわけ《青と金のノクターン：ヴァルパライソ港》(1866)、《ノクターン：黒と金、落下する花火》ならびに《ノクターン：黒と金、火の車》(ともに1875)などに近似する。かねて言われてきたとおり、とくにホイッスラーの《青と金のノクターン：オールドバターシー橋》(1872-77)に、清親の肉筆画《開化之東京両国橋之図》は酷似する¹⁹⁾。

ドイツ・ロマン主義以来、音楽は媒介するものなく直接魂にうったえかけるがゆえに、最高の芸術形式であるとみなされてきた。ゴッテやボードレルはもとよりマラルメやヴェルレーヌなど、詩と音楽の近接が喧伝される時代であった。ヴァーグナーの音楽が色彩を、ドラクロアの絵画が音楽を喚起し、「共感覚」的な芸術理念が西欧芸術思潮の前衛で論じられる時代であった。そこへ日本の錦絵の呼び起こしたセンセーションが加わる。鮮やかな色彩と微妙な藍のグラデーションに眼を奪われた。主題から離れた自由な新しい絵画を構成するにあたっては、音楽のアリュージョンが有効であった。ホイッスラーの日本趣味は、当初の表面的な興味から音楽のアナロジーをともなって、構図はもとより描線とフォルム、色彩の構成原理の追究へと深化した。限られた音の組み合わせから壮麗なシンフォニーが生まれるように、限られた色彩とその無限の色調の組み合わせ、ヴァリエーションから、豊穡な画面を生み出せないものか。対象を精確に写しとることが絵画なのではない。『敵をつくる優美なアート』で、ホイッスラーはこう述べる。

18) 小野文子『美の交流 イギリスのジャポニスム』技報堂出版、2008年、106-119頁。

19) 永田生慈「二つのノクターン」『毎日新聞』(日曜版)、1995年6月11日、第4面。木下空太郎、北原白秋ら「パンの会」の詩人たちと対比しながら清親の《開化之東京両国橋之図》の制作年を加藤陽介は「明治30年代末から40年代にかけて」と推測したが、いまだにはっきりとしたことはわかっていない。加藤陽介「小林清親の洋風表現について」『鹿島美術財団年報』14(別冊)、1997年、150-165頁。

音楽が音の詩であるように、絵画とは視覚の詩である、主題は音や色彩のハーモニーとなんら関わりがない。〈…〉

芸術はあらゆる戯言から自由でなければならない、独り屹立し、眼や耳の芸術的感興にうったかけるべきだ。献身、同情、愛や愛国心その他、芸術とはまったく無関係の感情と混同してはならない。このような類いは芸術となんの関わりもないものだ、だからわたしは自作を《アレンジメント》や《ハーモニー》と名付けるのだ。〈…〉

模倣者とはみじめだ。ただ木や花、その他目にする表面だけを描くのが芸術家だとしたら、芸術家の王とは写真家にほかならない。芸術家にはそれを超えてすべきことがある。肖像画を描くなら、モデルがその日にかぶっている顔を超えたものをキャンバスに定着する必要がある。要するに、特徴はむしろヒトを描くのだ。色彩をアレンジしながら、花をモデルとしてではなく、鍵として扱うのだ²⁰⁾。

ここで言われている「鍵 key」を「鍵盤」ないしは「調」の意味でとらえると、ピアニストのように鍵盤＝パレットから色彩を組み立て、旋律とハーモニーを奏でる画家の姿がイメージされる。『十時の講演』（1888）でホイッスラーは、まさしく「演奏する画家」を述べている。

自然は色彩とフォルムのなかに、鍵盤があらゆる音楽の音色を含むように、あらゆる絵画の要素を有している。

しかし芸術家は、美しい結果が出るようその要素を拾いあげ、選び、配置する技芸をもって生まれたのだ。さながら音楽家が音色をあつめ、コードをととのえ、混沌から壮麗なハーモニーを生み出すように。

画家に対して、自然はあるがままにとらえるべきだ、などと言うことは、演奏家に対して、ピアノのうえに座れ、などと言うことと同じだ²¹⁾。

鍵盤の上にドーンと座れば、マッスの不協和音が生じる。それが新しいとされる時代の到来はまだ先だった。ムソルグスキーの音のマッスが、リムスキー＝コルサコフの編曲で綺麗に整理されてしまう時代だった（リムスキーは音に色を見る音楽家だった）。

オストロウモワから見れば、ホイッスラーの絵画論は当時ロシア美術界で主流だったレーピンをはじめとする移動派の画家や、ヴラジーミル・スターソフの芸術批評に

20) *Whistler, op.cit.*, pp. 127-128.

21) *Ibid.* pp. 142-143.

対する激烈なアンチテーゼにほかならなかった。美術アカデミーで鬱々とした日々を送っていた彼女には、胸のすくように展望の開け、風通し良く思える芸術観だったに相違ない。

ホイッスラーの絵画をロシアで初めて紹介したのが『芸術世界』、なかんずく編集責任者のセルゲイ・ディアギレフにほかならなかった。1897年2月、かれは「イギリス・ドイツ水彩画家展」を開催し、ホイッスラーの作品がそこに数点展示された。二年後の99年1月、雑誌主催の第一回「芸術世界」国際絵画展ではドガ、モネ、ルノワール、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌとならんでホイッスラーの作品二点が展示され、同誌の16/17号にかれの作品十点の複製が掲載された²²⁾。

5.

パリから帰国した年の秋、オストロウーモワはレーピンから破門された。パリで親しくなったベヌアその他『芸術世界』の画家たちのサークルに足繁く通い、ディアギレフからは挿絵版画の注文を受けた。彼女のパリ滞在中に、レーピンは『芸術世界』編集部と最新の芸術思潮の評価をめぐる大論争中で、ほかでもない論敵と弟子が親しくしていることに我慢がならなかった。だがホイッスラーの画塾のあとでは、レーピンのアトリエへ戻ることはもう考えられなかった。破門は起こるべくして起こった。

ホイッスラーの画塾に通いながら、オストロウーモワは国立図書館に通って、十七世紀イタリアの版画や以前から崇敬していたデューラーの版画に見入った。日本の版画の知見を深めた。江戸錦絵はデューラーの次に大きな影響を彼女に及ぼした。シンプルな画面にどれだけの創意と、構図はもとより色彩の趣向が見られたことか。ホイッスラーの言うとおりであった。北斎、広重、豊国、国芳、国貞……。懐具合が心細くても、日本の版画を買わずにはいられなかった²³⁾。

当時パリには数多く日本の版画が出回っていたが、錦絵に刺激されてアンリ・リヴィエール、オーギュスト・ルペール、フェリックス・ヴァロットンらによる「オリジナル木版画」が現れはじめていた。それにポール・ゴーガンによる『ノアノア』出版のための自作・自刷り木版画の試みが加わり、1890年代後半のパリには「木版画リバイバル」が起こっていた。95年にはエデュアルド・ムンクがパリにやってくるまで木版画に取り組み、それはのちにドイツ表現主義の版画に受け継がれた。オストロウーモワが滞在した頃のパリは、オディロン・ルドンやアンリ・ド・トゥールーズ＝ロート

22) *Стивак Моника, Одесский Михаил. «Симфонии» Андрея Белого. К вопросу о генезисе заглавия. // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова. М., 2009. С.669–675.*

23) *Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Т.1. С.202–204.*

レックの斬新な石版画とあいまって、「版画の絶頂期」を迎えていた²⁴⁾。オストロウーモフがイーゼル絵画から版画へ転じたのも、時代の必然なのであった。複製芸術としては写真に負けた版画が、新たな存在価値を見いだしはじめる時代であった。

レーピンに破門されて、オストロウーモフは版画家ワシーリー・マテのアトリエに所属することになり、マテの指導下に卒業制作を提出した。エルミタージュ美術館に所蔵されるルーベンスを原画とする版画作品《ペルセウスとアンドロメダ》ほかである。教授陣の投票では13対12で、かろうじて卒業が認められ、「芸術家」の称号が与えられた。レーピンは反対票、マコーフスキーはこんなものはクズだといひ、クインジはよくわからないと判断保留、マテが必死に擁護すると、レーピンは「よしたまえ、きみはオストロウーモフに惚れているから弁護しているのだろう！」などと無礼なイヤミを言った²⁵⁾。

マテはオストロウーモフがアカデミーに入学する以前から、手の柔軟な彫刻刃さばきに注目し、版画に取り組むよう執拗に言い続けてきた。ただ彼女には、他人の原画や写しをもとに版を彫るなぞ退屈に思えて、何度もマテから逃げ出した。それでもマテは懲りず、版画に取り組むよう説得をつづけた。パリへ出る直前、マテの懇請に負けて木版を彫り、パリに持参した。ホイッスラーに見せると、ぜひ版画を続けるよう言われた。自分のところで版画を学ぶようにとも言われた²⁶⁾。

アカデミー教授陣の反応からうかがえるように、当時のロシアでは版画はアートとして見られていなかった。いくつも複製されながらオリジナルであるという版画の特性は一般には理解されず、それも「女性」の版画をまともに相手にする者は少なかった。絵画から版画に転身したオストロウーモフに、レーピンのアトリエで一緒だった仲間はきわめて冷たかった。一方、マテと「芸術世界」の仲間たちは、オリジナル版画を模索する道を強く支持し、アートの領域を拡大しようとする彼女をかわらず支援してくれた。

6.

ホイッスラーとオストロウーモフには、パリの画塾よりもはるか以前に、つながる縁が存在していた。サンクト・ペテルブルクである。

2006年12月、モスクワのトレチャコフ美術館で、「ホイッスラーとロシア」という大規模な展覧会が開催された。ニューヨークのメトロポリタン美術館、ワシント

24) 黒崎彰『世界版画全史』阿部出版、2018年、192-209頁。

25) *Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Т.1. С.228-229.*

26) Там же. С.198-199.

ン・ナショナル・ギャラリー、ロンドンのテート・ギャラリーその他に所蔵されたホイッスラーの絵画がモスクワで一堂に会したばかりでなく、展覧会開催の準備過程で、ホイッスラーのロシア時代について、それまで光の当てられてこなかった細部が明らかになった²⁷⁾。

ホイッスラーは1843年9月から48年7月まで、家族と一緒にサンクト・ペテルブルクで暮らしていた。父親ジョージ・ワシントン・ホイッスラーは鉄道に熟達した技師で、ちょうどサンクト・ペテルブルクとモスクワの間に敷設されることになった鉄道建設の相談役として、42年、ニコライ一世の指令によりロシアへ招かれた。鉄道建設は翌43年6月に開始され、51年8月に本格的な営業を開始するのだが、ホイッスラーのロシア時代はこの鉄道建設と切り離すことができない。49年4月、父親はサンクト・ペテルブルクで病没した。

サンクト・ペテルブルク帝室美術アカデミーの学生アレクサンドル・コリーツキーが、交通総局建設部に勤務していた。ロシア絵画の大家カルル・ブリュローフの弟子だった。ホイッスラーの父親と勤め先で知り合い、コリーツキーはホイッスラー少年に個人教授で絵を教えた。少年はこの学生によくつき、コリーツキーへの一家の信頼もあつかった。45年4月から、十歳のホイッスラーは美術アカデミーで絵の勉強をはじめた。46年の第一回美術アカデミー展覧会で、少年は数多くの風景画や海洋画を目にした。建築中だったイサーク寺院の壁画や装飾の下絵も目にした。六十を超える作品が展示され、それは長くホイッスラーの記憶に残った。

ホイッスラーはブリュローフの大作《ポンペイ最期の日》(1833)を目にした。現在はロシア美術館に所蔵されているこの作品も、1851年までは美術アカデミーで展示されていた。絵の家庭教師コリーツキーが弟子だったので、ホイッスラー一家はブリュローフの評判をしきりに耳にした。47年の冬、イワン・アイヴァゾフスキーの個展がアカデミーのホールで開催され、ホイッスラーはそれも見た。

ロシアの帝都でかれは豊かな絵の素養を得た。サンクト・ペテルブルクからロンドンに移って半年後の1849年1月26日、まだロシアに残っている父親に宛てて、ホイッスラーは画家になりたいと手紙で許可を求めた²⁸⁾。少年期のホイッスラーが絵画の道を選択するうえでロシアは、否、サンクト・ペテルブルクは、大きな役割を果たしたのである。

ホイッスラーの作品に海のテーマ、とりわけ艦船が多く登場することと、アイヴァゾフスキーの絵画となにか関係があるのだろうか。月明かりの海に艦船のトポスは西欧絵画に以前からあったが、それでもホイッスラーがサンクト・ペテルブルクで得

27) Андреева Галина. Уистлер в России. // Третьяковская галерея. Специальный выпуск. 2011. С.39–51.

28) *Whistler on Art: Selected Letters and Writings of James McNeill Whistler*, p. 3.

た絵の素養にかんがみると、懐の深いテーマに思われる。ついでながら、これに小林清親による同主題の版画（《川崎月海》など）を加えると、海のパノラマを目の当たりにするように、絵画的ネットワークの拡がりが見えてくる。

ホイッスラーはパリの画塾で、サンクト・ペテルブルクからやってきた美術アカデミーの「後輩」オストロウーモワに、じぶんのロシア時代を、ブリュローフやアイヴァゾフスキーの絵画の記憶を話さなかったのだろうか？ もし話したのならホイッスラーには、最晩年（1903年7月に没する）に少年期の記憶を思いおこす良い機会になっただろう。サンクト・ペテルブルクの自宅は初めガレルナヤ街、後にイギリス河岸通りにあった。埠頭はすぐで、対岸に美術アカデミーが見えた。マストの林立するネヴァ河の眺望を想起したことだろう。長年ロンドンその他の河川や海を描いてきながら、画家をこころざした昔のサンクト・ペテルブルクのパノラマを、無意識のうちにずっと反芻してきたことを自覚しただろう。まだ芽も出ていなかったオストロウーモワの版画の才能を見抜いたホイッスラーだ、のちに彼女が手がけたサンクト・ペテルブルクの「名所図」を見たとしたら、北斎や広重の版画と少年期の記憶のパノラマが重複するようで、どんなに喜んだことか。

1906年、結婚後、夫と訪れたパリで、オストロウーモワは師の老母の肖像《グレーと黒のアレンジメント》[図④]を見ながら、サンクト・ペテルブルクへやってきた若い魅力的なアメリカ夫人を想像した。冬、息子が凍ったネヴァ河を渡って美術アカデミーへ歩いていく、その様子を夫人は窓から見ている²⁹⁾。美術アカデミーは夫人の寝室の窓の真向かいに見えた³⁰⁾。肖像の灰色の壁にかかったエッチング《ブラック・ライオン埠頭》(1859) [図⑤⑥]を窓に見立てたのか、オストロウーモワはそこに白いイギリス河岸通りの風景を読み込んだ³¹⁾。美術アカデミーで絵を学んでいたことを、彼女は師からじかに聞いたのか、あとで師の伝記を読んで知ったのか、不明である。

7.

絵を教えるにあたってホイッスラーは、作品以上に弟子のパレットの見かけと扱い方に気を配った。偉大な音楽家の楽器が相応しい状態に保たれているように、画家のパレットもハーモニーを実現するにあたって美しくなければならない。「パレットの

29) Pennell, E.R. and J., *The Life of James McNeill Whistler*, Volume I, London and Philadelphia, 1908, p. 21.

30) *Ibid.*, p. 17.

31) *Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Т. II. С. 86–87.*

熟達」を巨匠は問題にした³²⁾。

生前ホイッスラーが使っていたパレットがいくつか、絵の具や絵筆など画材一式とともにスコットランドのグラスゴー大学ハンテリアン・アートギャラリーに保管されている。かれが「アカデミー・カルメン」で指導したパレットの使い方と絵の具の配置法についてはこれまでいろいろな記事で言及されてきたが、実際に使われたパレットを化学的に分析したところ、記事で言われてきた色彩レイアウトとほぼ同じであることがわかった。パレットごとに若干色の配置が違っているが、水彩画用パレットも含めていずれにも共通しているのはアイボリーブラック、シエナ系の数色、アンバー系の数色、イエローオーカー、そしてヴェネツィアンレッドやイタリアンレッドなど赤系統の数色であった³³⁾。

ホイッスラーが定めたパレットの上端には、次のようにチューブから絵の具が配置された。プルシアンブルー (Prussian Blue)、コバルトブルー (Cobalt Blue)、ローアンバー (Raw Umber)、バーントシエナ (Burnt Sienna)、ローシエナ (Raw Sienna)、イエローオーカー (Yellow Ochre)、レッドホワイト (Lead White) の大きな塊、ヴァーミリオン (Vermilion)、ヴェネツィアンレッド (Venetian Red)、インディアンレッド (Indian Red)、ブラック。絵の具は手がけている作品の主調色にしたがい連続するグラデーションでその下に混色され、パレット反対側のエッジにある一番暗い絵の具に向かってトーンを落としていく。肌色は右側で混色された³⁴⁾。ちなみにプルシアンブルーは、葛飾北斎の藍摺に使われた「ベロ藍」である³⁵⁾。

グリーン系統の絵の具が加えられていないことに注目したい。一見グリーンが主調色に見える《肌色とグリーンの薄明：ヴァルパライソ》(1866)ですら、分析の結果グリーン顔料は含まれていない。ヴァイオレット系統の顔料も、ホイッスラーの絵画には使われていないことが判明した³⁶⁾。オストロウモワの自伝での記述と比べると、パレットの色の配置がほとんど同じ(ロシア語からの訳語だが、色調は同じ)であることに気づく。

パレット上端の真ん中に白を置き、その左に明るい黄土色、自然のシエナアース、自然のダークアース、コバルト、ミネラルブルーを置く。白の右には朱色、ヴェネツィアンレッド、インディアンレッド、黒を置く。〈・・・〉まずモデルの全体色を

32) Pennell, E.R. and J., *The Life of James McNeill Whistler*, Volume II, pp. 231–232.

33) Townsend, Joyce H., 'Whistler's oil painting materials', *Burlington Magazine*, vol. 136, no. 1099, October, 1994, p. 690.

34) *Ibid.*

35) 日野原健司編『北斎 富嶽三十六景』岩波文庫, 2019年, 214–217頁。

36) Townsend, *op. cit.*, p. 690.

決め、大量にパレットの真ん中に置く。その下に黒い絵の具で帯を引く、これはいちばん暗い影をあらわす。パレットの右側で、モデルの身体でいちばん明るい色調と黒のあいだに、光の加減で移行する色調のグラデーションをつくる³⁷⁾。

自伝を書くにあたって日記や手紙を参照したように、オストロウーモワはペネル夫妻によるホイッスラー伝（そこに引用されたイネズ・ベイトの記録）を参照しながらパリの師と画塾の回想を書いたと思われる³⁸⁾。しかし、たとえ参照したとしても、師を回想しながら教わった色彩レイアウトを想起し、文章を書きながら呼びさまされたオストロウーモワの内的イメージを重視したい。パリの画塾以来三十五年もの時間が流れても、ホイッスラーのパレットの記憶は鮮明だった。

*

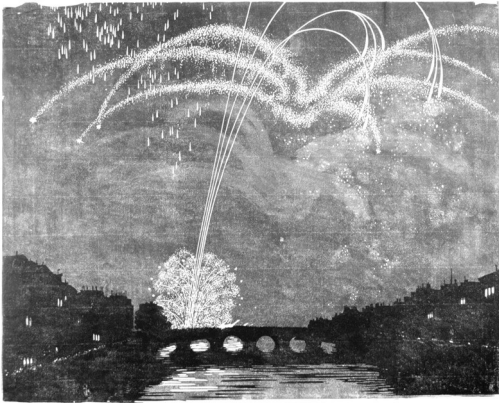
江戸錦絵はホイッスラーや印象派、後期印象派の画家たちはもとよりオストロウーモワほかロシア「芸術世界」のアーティストたちにも受け継がれ、深められアレンジされて、二十世紀西欧美術で版画リバイバルを招来する要因となった。小林清親をはじめ新版画運動、創作版画運動に参加した日本の画家たちは、西欧思潮のそれに刺激をうけて、新しい現代のオリジナル版画を生み出してきた。版画は大量に刷ることのできる複製芸術だからこそ、イーゼル絵画と比べて一般に及ぼす影響が大きい。複製は複製を生み、ひろく普及することで、多くの模倣と亜流を生みながらも、新しい時代状況と技術に即した「画」を創出する。

オストロウーモワとホイッスラーについて語りながら、サンクト・ペテルブルクの「画」が見えてきた。「画」は他の「画」を呼び込み、地平線と視座を違えたクニ同士、ヒト同士を結び、ネットワークをつくる。それはロンドンやパリにも、ニューヨーク郊外の眺望にも重なり、蘇州にも、江戸の大川にも通ずる。イメージするだけでも愉しくならないか。

37) *Остроумова-Лебедева*. Автобиографические записки. Т.1. С.162–163.

38) 注 14 を参照。

[図版]



F1816

① A.P. オストロウモワ＝レーベジェワ 《花火》 (1908)
 サント・ペテルブルク,
 ロシア美術アカデミー・ミュージアム蔵



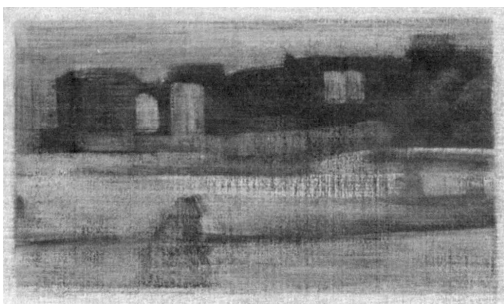
③ J.M. ホイッスラー 《黒と金のノクターン：落下する花火》 (1875) デトロイト・インスティテュート・オブ・アーツ蔵 James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket*, 1875, oil on panel. Detroit Institute of Arts, Gift of Dexter M. Ferry, Jr., 46. 309.



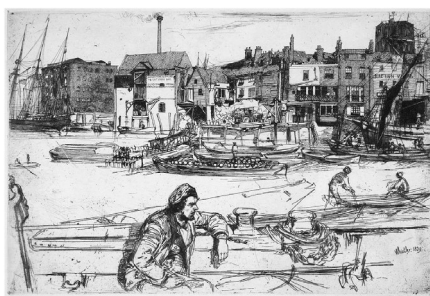
② 歌川広重《名所江戸百景・両国花火》 (1858)
 東京, 太田記念美術館蔵



④ J.M. ホイッスラー 《グレーと黒のアレンジメント：画家の母親の肖像》（1871）パリ，オルセー美術館蔵
Photo (C) RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay)/ Jean Schormans / distributed by AMF



⑤ 《グレーと黒のアレンジメント：画家の母親の肖像》
部分



⑥ J.M. ホイッスラー 《ブラック・ライオン埠頭》
（1859）ニューヨーク，メトロポリタン美術館蔵

Whistler's palette of colors: On the woodblock prints of Anna P. Ostroumova-Lebedeva

Jotaro OHTA

Anna P. Ostroumova-Lebedeva (1871-1955) is well known as the author of woodblock prints, the “Noted Places” of St. Petersburg and its suburbs. She places the bows of ships or columns of the Birzha in front of the perspective, and that is indeed reminiscent of Hiroshige's treatment. The water landscapes of Edo (the old name of Tokyo) seem to be superimposed on the sights of St. Petersburg. She is regarded as an important artist who infused a new style into Russian woodblock prints at a time when they had fallen into mere craftsmanship without creativity. As a matter of fact, it was she who started “original woodblock prints” in Russia. This year, 2021, is the 150th anniversary of her birth. The present article lays the groundwork for further research into her works in the immediate future.

“I was greatly influenced by Japanese masters, second only to Durer”, said Ostroumova-Lebedeva in her memoirs “*Autobiograficheskie zapiski*” (3 volumes; 1935-51). She saw old Japanese woodblock prints for the first time at the end of the nineteenth century in the hall of the Academy of Arts in St. Petersburg, where Sergei Kitaev's Japanese art collection was being exhibited. At the time, she was studying painting at the Academy under Il'ya Repin, but she wasn't satisfied with his teaching and went to Paris for further training at James A. M. Whistler's school of painting “Académie Carmen” in 1898-99. Whistler is a crucial key artist when you discuss Japanese influence on European fine arts in general. Ostroumova-Lebedeva once said, “Whistler had exceptional influence on me in colored prints”. At Académie Carmen she was told how to lay out colors on the palette—lead white was placed in the center at the top edge and to the left came as the following: yellow ochre, raw Sienna, raw umber, cobalt and mineral blue, while to right—vermillion, Venetian red, Indian red and black. Whistler taught his disciples how to manage their palettes and master their skills of arts. He trained her to paint with gradation of colors and tones, with relief of lights and shadows. That training turned out to be vital for her work on original woodblock prints.

Deepening her knowledge of Japanese woodblock prints, many of which had circulated there in Paris during the 1890s, Ostroumova at the same time saw contemporary French original woodblock prints that had been influenced by Japanese masters. Stimulated by that, once back in Russia, she began to work seriously on woodblock prints. A “woodblock print revival” was emerging in Western Europe at the time, effected by the mode of “Japonism” in the arts. And in Japan, too, woodblock printing started being reevaluated, stimulated by its Western counterpart. Taking everything into account, the heritage of Ostroumova-Lebedeva seems to be critical as a knot (or node) in the “network of woodblock prints”, which had been copied, edited and widely circulated.

The prints and woodblocks of Ostroumova-Lebedeva are currently stored in the print department of the Russian Museum in St. Petersburg. Without considering how she had colored them to make multicolored woodblock prints, how she had composed plates to make one colored surface, it would be impossible anyway to discuss the influence of Japanese prints on her. By imitating them purposely for herself, she learned that Japanese masters had completely different tools, materials, printing methods. Out of superficial resemblance it's impossible to easily discuss the “Japanese influence” on her and her fellow artists of the “World of Art”—Aleksandr Benois, Konstantin Somov, Igor' Grabar', Ivan Bilibin, Mstislav Dobuzhinsky and others.