

ヴァシリー・カンディンスキー 《夕暮れ》1903年

224
5/12/90

KRIVINSKY | M. W. 1520
 No 2^e
 30934
 4087K
 JB 7148
 KTT 718
 Name des Künstlers: *Kravinsky*
 Wohnort: *München*
 Titel des Kunstwerks: *Abend (Nobelschiff)*
 Berliner Katalog Nummer:
 Her. Müns. No 26

Kunsausstellung Der Sturm
 Leitung: Herwarth Walden
 Berlin W 9 Potsdamer Straße 134a
 Name des Künstlers: *Kravinsky*
 Wohnort: *München*
 Titel des Kunstwerks: *Abend (Nobelschiff)*
 Berliner Katalog Nummer:

《夕暮れ》の裏蓋



1. 《鏡》

ヴァシリイ・カンディンスキーの木版画 《夕暮れ》

古田 浩俊

序

I カンディンスキーの版画

一 技法上の位置 / 二 分類 / 三 初期木版画の影響関係

II 《夕暮れ》

一 題名 / 二 98FP001 / 三 ステート / 四 制作年 / 五 特徴 / 六 一九〇四年のサロン・ドートンヌ

III カンディンスキーとロシア

一 ロシアのカンディンスキー / 二 一九世紀後半のロシア美術 / 三 『道程』のロシア美術 /

四 アンチ・リアリズムの潮流 / 五 《夕暮れ》に見られるロシアの影響

IV ミュンヒエンの美術界

一 アントン・アジュベ / 二 分離派とユーゲントシュティール

結語

資料編

序

愛知県美術館は一九九八年にヴァシリイ・カンディンスキー（二八六六—一九四四）の二点の初期版画作品、木版画《夕暮れ》（一九〇三年）（R3）（扉絵）とリノカット《鏡》（一九〇七年）（R49）（図1）を収蔵した。とりわけ前者はカンディンスキーの初期の木版画という点で注目に値する。

カンディンスキーが祖国ロシアを離れてミュンヒエンに出るのは一八九六年（二九歳）で、その数年後に制作した版画が《夕暮れ》である。ミュンヒエンの数年間は、美術の面ではそれ以前のロシア時代よりもはるかに密



2. アプリコーソフ商会のためのポスター

度の濃いものであったことは確かだが、三〇歳直前までロシアで暮らしてきたという事実は、その後のカンディンスキーの芸術にとって決定的な役割を果たしていると考えるのが自然である。そこで、初期版画の一例である《夕暮れ》を考察するにあたり、まずはカンディンスキーの版画について概観した上で、当該作品そのものを多角的に検証し、次にカンディンスキーが生まれ育った時代のロシアと世紀末ミュンヒェンの美術界を振り返りながら《夕暮れ》との関わりを探っていくことにする。

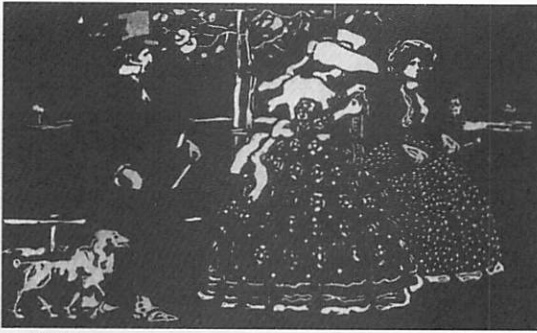
I カンディンスキーの版画

一 技法上の位置

カンディンスキーは一九〇四年八月一日付のミュンター宛書簡の中で、自分が木版画を創らざるを得ないのは思想(あるいは夢)といったものから自己を解放するための他の方法を知らないからだと述べている²⁾。この手紙からも窺えるように、版画も油彩画と同様に画家の内的必然性から生み出されたものであり、そこに画家の思想や感情が反映されているという点で、芸術的には版画と油彩画に本質的な相違はないとカンディンスキーは考えていた。レーテルのカタログ・レゾネによれば、カンディンスキーは生涯に二〇三点の版画(木版画、リノカット、エッチング、リトグラフ)を制作している。二〇三点といっても、それだけの絵柄があるということ、一点一点の作品には幾つかのステートがあり、同じステートで何枚か刷られているものがあるので、実際に刷られた版画の数はその何倍にもなる。

カンディンスキーが版画と関わるようになるのは一八九五年からで、モスクワのクーシユネレフ印刷会社で美術作品を複製するための写真製版やリトグラフの技法を習得する。しかし、彼がいつから自分の版画の制作を始めたのかという点については不明である³⁾。確認できる最初の版画の仕事は、一八九七年頃にチヨコレートの宣伝用ポスター (R.Abb.2) (図2) をデザインしたことである。さらに一九〇一年には、第一回フアーランクス展のためのポスター (R.Abb.9a) (図3) のデザインも行っている。以上の二点のポスターはどちらも印刷物であり、カンディンスキー自身が版を彫ったものではなく、水彩画ないしはグワッシュから複製したもので、カタログ・レゾネではオリジナルの版画作品として数には入れられていない⁴⁾。

カンディンスキーの版画制作は一九〇二年に始まり、ミュンヒェンを去る一九一四年までに、全版画二〇三点の約四分の三にあたる一五二点が制作されている。つまりカンディンスキーの四〇数年の画歴における初期の一〇年少々期間に、集中して版画が制作されていることになる。版画の種類からいえば、一九一三―一四年の



4. 《散歩》



3. 第一回ファールンクス展のためのポスター

《エッチングI-VI》(R.147-152)以前の版画はほとんどが木版画で、それ以降はドライポイントやリトグラフが増えていく。油彩画が制作の中心になっていく一九〇一年代以前の時代、とりわけ一九〇八年にムルナウで一連の風景画が制作される以前は、油彩画はいわゆる「小さな油彩スケッチ」が中心であった。一方で、抒情性あふれるメルヒエン的な初期木版画がこの時代に集中的に制作されて、同様な主題を同様な様式で描いた「彩色ドローイング」と呼ばれるテンペラ画とともにカンディンスキーの制作の中心をなしていた。

二 分類

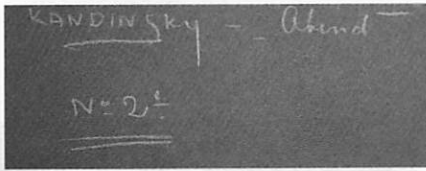
レーテルは様式と技法に基づいてカンディンスキーの版画を次の五つに分類した。⁽⁵⁾

- I 一九〇二—一九〇八/九年 おもに日本の木版画
- II 一九〇八/九—一九一三年 おもに西洋の木版画
- III 一九一三—一九一六年 おもにドライポイント
- IV 一九二二—一九三三年 バウハウス時代
- V 一九三四—一九四四年 パリ時代

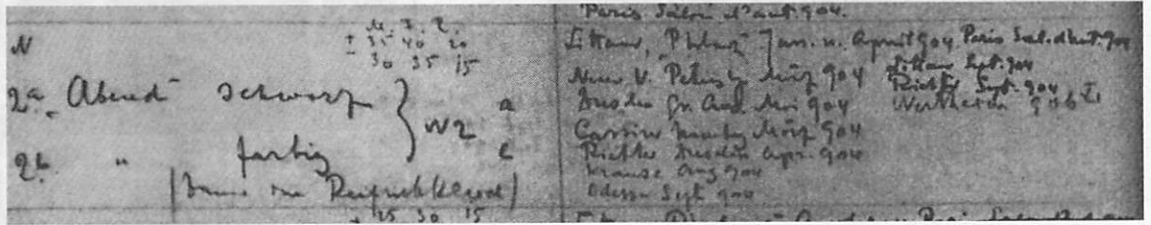
この分類に従えば《夕暮れ》はIに属している。Iに分類される版画がIIの版画と異なるのは、後者が一枚の木版に一つの色を用いて色の数だけの版木を使い、油で溶いた顔料で重ね塗りしているのに対し、前者ではほとんどの場合二枚の版木だけを使い、一枚は黒だけの墨版で、別の版には水彩絵具で幾つかの色を乗せて、一つの色彩にグラデーションを付けたり、ある色と別の色をだんだんと融合させたりしている点である。自刻自刷りの版画が創られるのは一九〇二年からで、この年の作は《散歩》(R.1)(図4)のみである。一九〇三年には《夕暮れ》を含む三一点が制作されているが、そのうちの二三点はモノクロで、彩色版画は八点である。カンディンスキーはミュンターとともにこの年の九月にミュンヘンを離れているので、Iに分類される版画のうちでも、ミュンヘンで制作された版画は最初期のものに限定される。

三 初期木版画の影響関係

レーテルは初期の白黒の木版画における芸術上の源泉について、もしそれがあつたとしても断定するのは困難だとし、ピアズリー、エックマン、オウトロウーモヴァーレーベヴァといった版画家の「平面的な様式」Flächenstilがカンディンスキーにどの程度まで影響を与えたのかということを決定的に立証することはできないし、またカンディンスキーもコレクションしていたルポーク Ludok と呼ばれるロシアの民衆版画からの影響も、ロシア・アイコンが油彩画に与えたであろう影響と同様に漠然としたものだという慎重な態度をとっている。一方



5. 台紙裏面の書き込み



6. 版画のハンドリスト 部分

でカンディンスキーが一九〇四年にミュンヘンでヴァロットの絵画展を開いていることを挙げて、交錯する白と黒の平面が同時代の誰の版画よりもヴァロットのそれにより密接に関連していると指摘している⁷⁾。

一方でバーネットはカンディンスキーの初期版画について、一九〇四年の第一〇回フアーランクス展(新印象派展)にカンディンスキーがヴァロットの作品を入れているのだから、カンディンスキーがヴァロットンやナビ派の版画を知っていたとはいえず、彼の初期版画はフランスの美術よりも一九〇三年初めにウィーンやベルリンの分離派展で展覧された作品の方がより近い関係にあると述べて、カンディンスキーが一九〇三年四月一四―一五日にウィーンで第一七回分離派展を見ていることなど幾つかの具体例を挙げている⁸⁾。

総合的に判断すれば、カンディンスキーの初期版画にはロシアのアイコンやルボークからの影響はなくてもないが、同時代のフランス美術やそれ以上にドイツ語圏の美術からの影響が強いということになる。

II 〈夕暮れ〉

一 題名

他の刷りとの混同を避けるため、本稿では愛知県美術館所蔵の〈夕暮れ〉を館の所蔵品番号である「98-FP-001」と特記することにする。カタログ・レゾネでは、この版画に対して Dame mit Fächer (扇子を持つ婦人) という題名が採用されている。レーテルによれば、『新傾向』誌に掲載されることになるモノクロームの第一ステートが刷られた後に、(同一あるいは類似の題名の作品との)混同を避けるために Dame mit Fächer という題名が選ばれたという。また、Abend (晩) や Dame im Reifrockleid (張り入りスカートの婦人) という題名が付けられたこともあり、カンディンスキーはガブリエレ・ミュンター財団(以下、G.M.S.と略す)所蔵の G.M.S.233 を Dame と呼んだ⁹⁾。

98-FP-001に関する限りでは、カンディンスキー自身がこの版画の台紙裏に Abend という題名を筆記しており(図5)、カンディンスキーがこの版画を制作した時点では Abend という題名であったことが明確である。また、いつ誰の手によるものかは判らないが、裏蓋にも Der Abend の文字が記されている(扉絵裏)。つまり、98-FP-001に付属したドキュメントから判断する限り、98-FP-001の題名としては Dame mit Fächer ではなく、Abend が最もふさわしいと考えられる。版画のハンドリストでは、Dame im Reifrockleid の題名が書き加えられているとはいえず、最初は Abend という題名が使われている(図6)。

98-FP-001 が出品されたことが確認できる唯一の展覧会は、一九〇四年にパリのプチ・パレで開催された第二



7. 〈マフを持つ婦人〉

回サロン・ドートンヌである。この時には Der Abend を直訳した Le Soir の題名が付けられていた¹⁰⁾。また、98-FP-001 の裏蓋に貼付されたシュトゥルム画廊の出品ラベルにも Abend の題名が記入されている（扉絵裏）。以上の点から 98-FP-001 の題名については、Abend（英語で Evening）が最も適当であり、直訳すれば「晩」あるいは「夕方」ではあるが、Abend という言葉のもつ単純明解さと「夕暮れ時の一情景」を描いたこの作品のもつ雰囲気伝えるために、愛知県美術館では《夕暮れ》という邦題を採用している。

二 98-FP-001

画面は左下から右上を結ぶ対角線によって、右下部分と左上部分に大きく二分される。右下部分はこの作品の前景にあたり、女性の姿がそのほとんどのスペースを占めている。女性は円錐形スカートが広がるピーターマイヤー風のドレスをまとい、そのスカートには豹柄のような斑模様が入っている。肩からはショールを掛け、左手には扇子を持つ。頭には鏝広の帽子を被り、帽子を留めるリボンを首で結んでいるようだ。画面左下の部分は波打つ水面のように見えるが、《マフを持つ婦人》（一九〇三年）（R.3）（図7）との比較から道を表しているとも考えられる。

画面左上部分を占めているのは前景から遠景までであるが、中景は黒が支配しているので、遠景に比重が置かれている。中景では正装した男性が画面右に向かって道を歩いている姿を確認できる。その道は前景に表された婦人の帽子の輪郭線と重なり合っていく。男性の背後には水面が見えており、その奥に列柱を備えた古典風の建物が建っている。そして画面最上部には水色の空が広がる。この版画には何か物語がありそうだが、カンディンスキーのほとんどの初期版画と同様に、特定の物語を描写してはいないであろう。

使われている色彩は、大きく分けて青緑、肌色、黒の三色（無地の白を入れれば四色）で、青緑は前景と中景の道、ショール、帽子の鏝、水面（前庭）、空に使われており、帽子の鏝の色彩はより青に近い。肌色は婦人の顔、首から胸にかけての部分、左腕に使われ、スカートの一部にスポット状に付着しているところもある。また、中景の男性の胸元にも肌色が認められる。黒は画面の縁、中景部分、影になった部分に使われている。婦人のドレスと遠景の建物は附彩されずに紙の白が残されている。この版画には二枚の版木が使われているので、墨版とは別のもう一枚の版に青緑と肌色を乗せて刷ったことになる。

98-FP-001 のプリントされた紙葉は、一回り大きな濃緑色の台紙に貼られている¹¹⁾。貼付された版画の下辺すぐ下の台紙上に、彩色版に用いたのと同じものと思われる水色の絵具で HOLZSCHNITT (Handdruck) の単語と KANDINSKY のサインが記されている（扉絵）。また台紙裏面上部には、朱色の鉛筆で台紙表と同じ筆跡による KANDINSKY のサイン、Abend の題名、No.2b という版画のハンドリストによる作品番号が記されている（図



8. 試刷り



9. 第一ステート



10. 第二ステート

5)。ハンドリスト(図6)によればNo.2はAbendで、aがモノクロ schwarzの版で、bが彩色 farbigの版を指している。

三 ステート

98-FP-001は第四ステートとされているが、カタログ・レゾネに図版掲載された同じ第四ステートのG.M.S.231(図13)と色彩や刷りの状態がかなり異なっている。色彩はG.M.S.231より控え目で、一番の違いは、98-FP-001では婦人のシヨールが青緑なのに対してG.M.S.231では海老茶色になっている。また、98-FP-001では青緑のヴァリエーションではぼや一色に彩色された部分がG.M.S.231では前景や中景の道が灰色、帽子の鍔が紫、建物の前庭が緑、空が青緑といったように異なる色彩で色分けされている。98-FP-001の方が全体的に青のトーンが強く、それゆえにより冷たい印象を受ける。刷りに関して言えば、G.M.S.231では色面の輪郭がくつきりと出ているのに対して、98-FP-001では墨版による輪郭全体に滲みが見られ、とくに婦人の白いドレスの模様部分に顕著に現れている。《夕暮れ》でこのような滲みが見られるのは、管見する限りでは、カタログ・レゾネに挿図として掲載されている第一ステートの作品(R.Abb.3, G.M.S.229)(図6)に数カ所見られるのみである。レーテルは《夕暮れ》のステートを以下のように分類している¹⁴⁾。

試刷り

色版なし／空に彫り跡、ポルティコに四本の白い柱、スカートの模様は黒地の上の白い柄のように見える／ロシアのチョコレートの広告の裏に緑ががった黒で手刷り／G.M.S.227(図8)：247x150mm

第一ステート

色版なし／彫り跡があまりない空、ポルティコに三本の柱、スカートの模様は黒地の上の白い柄のように見える／包装紙に試刷り／G.M.S.229：244x150mm

第二ステート

色版を使用／様々な色彩で手漉き紙に手刷り／G.M.S.230：244x148mm／G.M.S.233：240x146mm

第三ステート

色版なし／広範囲にわたり彫り跡が取り除かれた空、少なくなった湖の中の模様、男性の姿は細部まで変更された、スカートの模様は白地の上の黒い柄のように見える／a)和紙に手刷り／G.M.S.228：247x147mm／

b)『新傾向』三卷二六号(一九〇六年一月)四四一頁にFemme a l'eventailの題名で版木から機械刷り／荒い印刷用紙、紙葉サイズ：24.2x31.7cm／版形不明、裏面に刷りなし／G.M.S.988：241x149mm



11. 第四ステート パリ国立近代美術館



12. 第四ステート G.M.S.232



13. 第四ステート G.M.S.231

第四ステート

色版を使用／様々な色彩で和紙と手漉き紙に手刷り／G.M.S.231: 248x148mm／G.M.S.232: 244x146mm／アルベルティーナ、ウィーン: 244x145mm

現存するプリントから四つのステートがあることが推定されるが、プリントによる異同は、実際にステートが異なっているのか単に刷りによって生じた違いなのかははっきりと区別できないことがしばしばあるというところを考慮しなくてはならないとレーテルは言う¹⁵⁾。実際、《夕暮れ》をとっただけでもカタログ・レゾネ内に矛盾が見られる。同書には第四ステートの G.M.S.231 (図13) の他に、挿図として第一ステートの G.M.S.229 の図版 (図9) が掲載されている。第一ステートでは「スカートの模様は黒地の上の白い柄のように見える」はずだが、図版を見る限りでは第四ステートの特徴である白地の上の黒い柄とほとんど変わらない。これに Roedel 1973 に掲載された第二ステート (G.M.S.233) (図10) と第四ステート (G.M.S.232) (図12) の図版を加えて検討すると、様相はさらに混乱する。両者の違いは明確で、前者のスカートは明らかに「黒地の上の白い柄」に見える。ところがこれを第二ステートとすると、G.M.S.229 (図9) の第一ステートとの間に矛盾が生じる。つまり第二ステート (G.M.S.233) より先に刷られたはずの第一ステートの方がスカートの彫りが進んでいるからである。

以上の点を考慮しつつ、当該作品のステートについて、とりあえずはレーテルによる分類に従って再検討しておきたい¹⁶⁾。紙の種類から試刷り (広告) でも第一ステート (包装紙) でもない。色版を使っているので、墨版のみの第三ステートも除外される。残るは第二か第四のステートということになる。第二と第四のステートの大きな違いは、女性のスカートの模様は黒地に白 (第二ステート) か白地に黒 (第四ステート) かであり、98-FP-001は白地に黒なので、レーテルによる分類に従えば、結果的に第四ステートということになる。

刷りによる違いを無視して、墨版だけを比較すると、98-FP-001は G.M.S. 所蔵の同じ第四ステートの作品よりもパリ国立近代美術館が所蔵する第四ステートの作品 (図11) のそれに近い。スカートの柄の部分を目安に第四ステートとされる何枚かのプリントを比較すると、パリ国立近代美術館の作品 (図11) 、98-FP-001 (扉絵) 、G.M.S.232 (図2) 、G.M.S.231 (図3) の順で白地が多くなっている。第四ステートでは、G.M.S.231 (図3) のようにシヨールが海老茶色のプリントがある¹⁷⁾。色版を使う場合、通常は薄い色から順に濃い色にしていくであろうから、98-FP-001はシヨールが海老茶色のプリントのように同じ第四ステートの中でも色数の多いプリントよりも先に刷られた、つまり第四ステートの中でも最初に刷られた部類の作品であると考えられる。

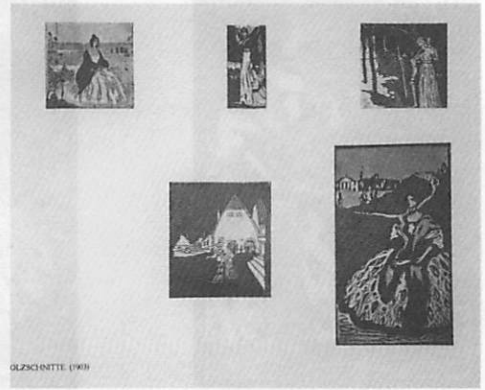
四 制作年



15. 《花嫁》

《夕暮れ》に見られる特徴の一つは、画面の半分が前景の人物によって占められるという大胆な構成である。こうした構成は一九〇一年の《第一回ファールランクス展のためのポスター》(図3)に既に見られる。《夕暮れ》と同じ一九〇三年に制作された版画の多く、たとえば《マフを持つ婦人》(R.3)(図7)、《渚にて》(R.5)、《夜(大判)》(R.6)なども同様な構成をしており、やがてこうした構成は減っていくが、一九〇七年の《修道士》(R.52)や《月夜》(R.58)あたりまで継続される。テンペラ画においてもこの時期の作品には同様な構成が見られ、一九〇三年の《花嫁》(B.91)(図15)はその典型である。

構成面における《夕暮れ》の更なる特徴は、大地と空が接する背景に建築モチーフが描かれていることである。この版画でのモチーフは古典主義の建物であるが、同じ年に制作された《夜(大判)》(R.6)では農家が、《言葉なき詩》のタイトル頁(R.10)ではロシアの教会が描かれている。背景に建築モチーフが登場するのは、中世風の城郭都市が描かれた一九〇一年の《第一回ファールランクス展のためのポスター》(図3)や同年のテン



14. 「シュトゥルム・アルバム」21頁

《夕暮れ》の制作年代を一九〇三年とする根拠は、一九一三年の『シュトゥルム・アルバム』に一九〇三年の本版画「HOLZSCHNITTE (1903)」五点のうちの一つとしてこの作品が図版掲載されていることにある。同書の図版で最初に版画が出てくるのが《夕暮れ》の掲載された頁で(図14)、他の作品は《渚にて》(R.5)、《夜(大判)》(R.6)、《別れ(大版)》(R.7)、《おしゃべり》(R.39)である。これら五点の版画の図版は、実際の版画の大きさは無関係に複製されており、一番小さいはずの《夕暮れ》が一番大きく掲載され、版画ではほぼ同じくらいのサイズの《夜(大版)》のほぼ四倍の大きさと扱われている。これはカンディンスキーがあえて大きく採り上げることを望んだためとも考えられ、もしそうだとすれば、《夕暮れ》は一九一三年当時のカンディンスキーにとって、他の四点の版画作品よりも重要な位置を占めていたといえよう。この本に掲載された《夕暮れ》の図版は明らかに色版を使ったものであり、シヨールとドレスとのコントラストで判断する限りでは、98Frp.001ではないことだけは確かである。

バーネットによると、《夕暮れ》は《散歩》(R.1)(図4)、《マフを持つ婦人》(R.3)(図7)、《歌手》(R.4)、《女調教師》(R.9)とともに一九〇三年二月にミュンヘンのリッターウアー画廊に出品した記録がカンディンスキーの手帳に残っており、実際彼は《夕暮れ》《歌手》《女調教師》の第二ステートあるいは彩色のされた版を出品しているという。そして引き続き翌年の一月半ばから二月末まで《夕暮れ》《歌手》《渚にて》の彩色木版画は第九回ファールランクス展に出品されているので、《夕暮れ》は一九〇三年の末には確実に制作されていたことになる。

五 特徴

《夕暮れ》に見られる特徴の一つは、画面の半分が前景の人物によって占められるという大胆な構成である。こうした構成は一九〇一年の《第一回ファールランクス展のためのポスター》(図3)に既に見られる。《夕暮れ》と同じ一九〇三年に制作された版画の多く、たとえば《マフを持つ婦人》(R.3)(図7)、《渚にて》(R.5)、《夜(大判)》(R.6)なども同様な構成をしており、やがてこうした構成は減っていくが、一九〇七年の《修道士》(R.52)や《月夜》(R.58)あたりまで継続される。テンペラ画においてもこの時期の作品には同様な構成が見られ、一九〇三年の《花嫁》(B.91)(図15)はその典型である。

構成面における《夕暮れ》の更なる特徴は、大地と空が接する背景に建築モチーフが描かれていることである。この版画でのモチーフは古典主義の建物であるが、同じ年に制作された《夜(大判)》(R.6)では農家が、《言葉なき詩》のタイトル頁(R.10)ではロシアの教会が描かれている。背景に建築モチーフが登場するのは、中世風の城郭都市が描かれた一九〇一年の《第一回ファールランクス展のためのポスター》(図3)や同年のテン



16. 〈「アクチョールカー秋」のためのスケッチ〉



17. 〈夕暮れ〉部分

ペラ画(?)《あいびぎ》(B.39)がおそらく最初であろう。建築モチーフの中で最も長く描かれ続けるのは教会で、それは地上と天上、俗と聖、現世と来世、形而下的なものと形而上的なもの、物質的なものと精神的なものを結び付ける媒体という象徴性を帯びて、一九一〇年代以降の抽象絵画にまで引き継がれている。その意味でも建築は重要なモチーフである。古典的な建築モチーフに関しては、一九〇一年の油彩スケッチ《「アクチョールカー秋」のためのスケッチ》(R/B.31) (図16)に描かれたものが最初と思われる。

《夕暮れ》の第二の特徴は、フラッシュライトを浴びたような明暗の強力なコントラストにある。光を浴びた婦人の顔の部分(図17)に注目してみると、黒い地の上に濃淡のない肌色の色彩が、出っ張ったり窄まったりしたバイオモルフイックな形を造っているにすぎない。しかしこれを見る人は、版画全体との関連の中でひとたびこれが人間の顔であることを理解すると、肌色の出っ張りの一つは鼻で、黒の肌色への食い込みの一つは眼窩であると認識して、頭の中でヴォリュームをもった三次元の頭部を想像する。同時に頭の中では、存在しない顔の輪郭線を黒の中に思い描き、陰影のない肌色の顔に起伏を造り上げる。この顔の部分では、モチーフとしての存在が破綻しない程度に、黒地の上に小さな色面の組み合わせによる最小限の暗示にとどめられ、それを見る人の頭の中で三次元化させる、つまり三次元の映像として見えるように仕向ける仕掛けになっている。こうした仕掛けは顔に特徴的に見られるものではあるが、顔に限らずそれは画面全体に及んでいる。この版画を見る人は、婦人の姿を構成しているバラバラの色面を頭の中で繋ぎ合わせて、婦人の姿として認識しているのである。カンディンスキーの版画の中で、黒の地にフラッシュライトを浴びたように人物を浮かび上がらせる手法はカンディンスキーは、一九〇二年の《散歩》(R.1) (図4)と当該作品のみである。つまり、こうした手法はカンディンスキーの版画における最初期に属するもので、平面性や装飾性を備えながらも、人体に三次元的なヴォリュームを付与しようとする意識が感じられるという点で、同時代あるいはそれ以降の木版画とは一線を画している。黒の地に輪郭のない色斑は、同じ時代に平行して制作されていたテンペラ画やグワッシュによるいわゆる「彩色ドロイング」と様式的な類似が認められる。

六 一九〇四年のサロン・ドートンヌ

版画のハンドリスト(図6)によると、カンディンスキーは《夕暮れ》を一九〇四年のサロン・ドートンヌに出品している。98FP.001は、裏蓋に一九〇四年のサロン・ドートンヌの丸印があり(扉絵裏)、ハンドリストに記載されたサロン・ドートンヌへの出品記録は、他の《夕暮れ》のプリントではなく、まさに98FP.001の出品記録であることが確認できる。カンディンスキーはこの年の五月にパリで自分の作品を既に展示していたが、パリの大きな展覧会で自作を発表したのはサロン・ドートンヌが初めてであった。パリ国立近代美術館が所蔵するカ

1504.	Dans la cour d'un château (aquarelle).
1505.	Une ville ancienne (aquarellé).
1506.	Russie ancienne (aquarelle).
1507.	Le soleil du matin (aquarelle).
1508.	Une promenade (aquarelle).
1509.	Au bord de la mer (aquarelle).
1510.	Un oiseau vert (aquarelle).
1511.	Un nuage blanc (aquarelle).
1512.	Un chevalier (aquarelle).
Gravure et Lithographie:	
1891.+	Une lithographie: Le soir.
1892.+	" : Les adieux.
1893.+	" : Une dame.
1894.+	" : Le lever de la lune.
1895.+	" : L'hiver.
1896.+	" : Une chanteuse.
1897.+	" : Le crépuscule.
1898.+	" : La voile rose.
1899.+	" : Une promenade.

+ = à vendre.

Paris, Jossot du Salon d'été	
Grand-Palais, 15 imp. Physique	
Inchungen: 1904.	
1.	Dans la cour d'un château N62-700
2.	Les villes anciennes N31 -100
3.	Russie ancienne N35 -15
4.	Le soleil du matin N59 -15
5.	Une promenade N26 -20
6.	Au bord de la mer N38 -100
7.	Un oiseau vert N25 -125
8.	Un nuage blanc N27 -100
9.	Un chevalier N20 -125
Lithographie (Hydrographie) Fr.	
1.	N26 15
2.	N76 40

19. 第二回サロン・ドートンヌのカタログ

18. カンディンスキーの手帳 部分

ンディンスキーの手帳 (Inv.188h) には、一九〇四年のサロン・ドートンヌへの発送リストが記されている(図18)。既に述べたとおり、2は《夕暮れ》Abendであり、bはそれが彩色のプリントであることを示している。当該展覧会に出品されたのが98FP001だとしても矛盾はない。

一九〇四年一月一日から一ヶ月間グラン・パレで開催された第二回サロン・ドートンヌへの出品者の顔ぶれを見ると、世紀の転換期という同時代的な潮流の中で活動している画家や彫刻家が多数を占める中で、やがて勃興するフォーヴィスムやキュビスムに関わることになる画家たちが出品しているという特徴がある。サロンのカタログによれば、この展覧会に出品されたカンディンスキーの作品は、九点の水彩画 aquarelle と九点のリトグラフ lithographie であるが(図19)、九点の水彩画は正確には六点のテンペラ画と三点のグワッシュであり、九点のリトグラフは、正確には九点の木版画である。それらは一九〇三―四年に制作された暗い地の上に浮かび上がるような色彩で描かれたロマンティックな主題による作品であり、ロジェ・マルクスは主題や技法の特異性に注目した²⁷⁾。

さて98FP001の裏蓋には、丸印の他にも一九〇四年のサロン・ドートンヌ出品作であることを傍証するかもしれない記載がある。青鉛筆でKANDINSKYのサインとMunichの地名に続けてLe Soirのフランス語の題名が記されている。この題名はサロンのカタログと一致する。またそれらの下には、発送リストに記されたのと同じN2bの文字とXylographieの技法が記されている(扉絵裏)。発送リスト(図18)でカンディンスキーはHolzschnitteのカッコにXylographieを入れていることから、ドイツ語の木版画に相当するフランス語としてXylographieとこの用語を使っていたことが判る。98FP001がパリを含めたフランス語圏で出品されたことが確認できるのは唯一このサロン・ドートンヌのみなので、裏蓋の青鉛筆によるカンディンスキー自身の記載は、一九〇四年のサロン・ドートンヌにこの作品を送るに際して記された可能性が高い。

III カンディンスキーとロシア

一 ロシアのカンディンスキー

カンディンスキーが他の抽象絵画の先駆者と異なるのは、三〇歳という十分に人格が形成されて人生経験もそれなりに積んだ年齢から本格的な絵画修行を始めていることである。そして四〇代半ばで、つまりそれから一〇数年後に抽象絵画を描くようになるカンディンスキーが、三〇歳直前までロシアに住んでいたという点は、この画家の芸術を考える上で極めて重要だと考えられる²⁸⁾。

カンディンスキーがロシアで生まれ育った時代の大部分、つまり一八六〇年代から八〇年代初めにかけてのロシアでは、美術においても文学においてもリアリズム全盛の時代であった。カンディンスキーの生まれた一八六六年に、ドストエフスキーは『罪と罰』を世に送り、トルストイは『戦争と平和』(一八六四―六九)をまさに執筆中であった。そしてロシア文化史の中で、カンディンスキーは文学では『チェーホフ』(一八六〇年生まれ)や『メレジコフスキー』(一八六五年生まれ)と同世代であり、美術ではバクストと同年齢で、セローフ(一八六五年生まれ)など、世紀末に誕生した「芸術の世界」で活動した画家たちとほぼ同世代であった。つまり、ロシア文化史という大きな視野で眺めた場合、カンディンスキーは、リアリズムの中で育ちながらそれを否定あるいは止揚することで芸術を社会や現実から切り離し、芸術を芸術として享受しようとした世代に属している。そして、この世代は世紀末に象徴主義の潮流を形成することになる。

二 一九世紀後半のロシア美術

美術の分野でも、リアリズムが主流になるのは一九世紀後半に入ってからである。カンディンスキーが生まれる三年前の一八六三年、クラムスコイを始めとする美術アカデミーの卒業を控えた一四人の学生は、アカデミーを退学するという抗議行動を起こした。やがて彼らは自由美術家組合を結成し、これが核になって七年後の一八七〇年にロシア・リアリズムの代名詞ともいえる「移動美術展協会」(通称「移動派」)が設立される。移動派の画家たちはロシアの現実に向き、彼らの作品には政治的・社会的な内容が採り入れられた。

第一回移動派展が開催された一八七一年に、五歳のカンディンスキーは両親とオデッサに転居している。「移動美術展協会」は、その名が示すとおり、毎年開催される展覧会をロシア各地に巡回させており、カンディンスキーがオデッサに暮らしていた一八七一年から八六年の一五年間に限っても、第二回展(一八七三年)から第一回展(一八八六年)まで毎回オデッサにも巡回していた。²⁸⁾当時のロシアで最先端の美術を紹介する展覧会であったことを考えれば、カンディンスキーもオデッサで移動派展を何度か目にしてきた可能性は十分にあるだろう。移動派展は一八七一年から九八年までの二〇数年間に計二五回開催されているが、リアリズムを推進する勢力を持ち得たのは一九八〇年代までであった。初期の移動派は一八三〇年代から四〇年代生まれの世代が中心であったが、八〇年代からはカンディンスキーと同世代のレヴィターンやセローフなどの新世代の画家たちが参加して新風を注いだ。

三 『道程』のロシア美術

一九一三年の『カンディンスキー・アルバム』に収載された「回想」 Rückblicke には、カンディンスキーが



22. ボレーノフ《チベリアド湖畔で》



21. レーピン《フランツ・リスト》



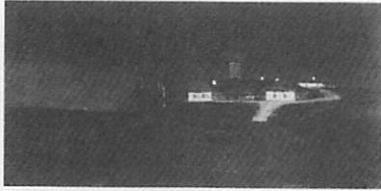
20. レーピン《思いがけなく》

ロシアで成長していく中で美術体験が語られている。カンディンスキーは、モスクワのフランス美術展でモネの《積礫》を見る一八九五年以前の美術体験を回想して、「ただ写実的な美術、厳密に言えばもっぱらロシアの画家たちしか見たことがなく、レーピンの描いた肖像画のフランツ・リストの手を前にしてしばしば立ち尽したぐらいのものであった（西田秀穂訳）」と書いている。「回想」のロシア語版である一九一八年の『道程』では、この部分がさらに詳しく回想されている。「それまでわたしは知っていたのは写実的な絵画だけで、それももっぱらロシアのものであり、まだ少年の頃に《思いがけなく》に深い感銘を受け、青年時代にはレーピンの肖像画に描かれたフランツ・リストの手をじつくりと念入りに研究するために何度か足を運び、記憶を頼りにボレーノフのキリストを何度も模写し、レウイターンの《權》や川面に映る明るく描かれた修道院などに驚嘆した。」

カンディンスキーが深い感銘を受けたというレーピンの《思いがけなく》（一八八四年）（図20）は、一八八四年の第一二回移動派展に出品されたもので、この画家の代表作であると同時に「一九世紀ロシア絵画の一つの到達点」ともいわれている。カンディンスキーは一八八四年にはまだオデッサで暮らしており、この展覧会は八月二六日から九月二七日までオデッサの取引所ホールに巡回しているので、彼はそこで最初にこの絵を見た可能性が高い。その後の作品は、モスクワの自宅でコレクションを公開していたトレチャコフが翌年に購入しているので、カンディンスキーはモスクワ時代に再びこの作品を目にしている可能性もある。

現在モスクワ音楽院大ホールにあるレーピンの《フランツ・リスト》（一八八六年）（図21）は、カンディンスキーがモスクワ大学に在学中の一八八七年の第五回移動派展に出品されたものである。この展覧会はモスクワでは四月六日から二八日まで開催されており、カンディンスキーがリストの手を研究するために何度か足を運んだのは、この展覧会のことなのだろう。ところで、レーピンの代表作とは決していえないこのリストの絵になぜカンディンスキーは注目したのだろうか。注目すべきは、この絵の背景である。リストの背後には目出し頭巾を被って松明を手にした一群の人物が亡霊のように描かれている。リストに忍び寄る死の影を表したもののなか（リストは一八八七年に没する）リストが今頭に浮かべているイメージを具体化したものかは判らないが、少なくとも現実の光景ではないことだけは確かである。カンディンスキーはリストの手を研究しつつも、背景に描かれた非現実の世界に一層の興味を示していたのではないだろうか。

ボレーノフはレーピンと同じ年の風景画家で、レーピンと同じく一八七八年から移動派の会員になっている。『道程』からは「ボレーノフのキリストを何度も模写した」というその作品の同定はできないが、油彩画カタログ・レゾネの一番に原画としてモスクワのトレチャコフ美術館が所蔵する一八八八年作のボレーノフの作品《チベリアド湖畔で》（図22）が掲載されている。カンディンスキーが模写したのがこの絵だとすると、その理由として考えられるのは、なによりもこの作品がリアリズム特有の政治性や社会性を帯びていないからであろう。



25. クインジ《ウクライナの夜》1876年



24. レヴィターン《静かなる僧院》



23. レヴィターン《夕べの鐘》

カンディンスキーと同世代のレヴィターンは、モククワ絵画・彫刻・建築学校でサウラーソフとボレーノフに学んだ、移動派の中では若い世代に属する風景画家である。カンディンスキーが驚嘆したというレヴィターンの《権》Veslo は正式な題名を《夕べの鐘》Vecherni zvon (一八九二年) (図23) という。また「川面に映る修道院」は、一八九一年の第一九回移動派展に出品された《静かなる僧院》(一八九〇年) (図24) を指すものと思われる。「道程」で回想されているように、この風景画は強い夕日を浴びて「明るく描かれ」ており、「回想」の中で語られたモスクワの夕日の印象を連想させる。これら二点のレヴィターンの作品は、近景に此岸、中景に川、遠景に彼岸という構図で描かれている。そして此岸と彼岸は橋あるいは渡し船で連絡している。彼岸には僧院が描かれており、象徴的な解釈をすれば、川が此岸の現実世界と彼岸の聖なる世界を分かち、川の上に架かる橋や渡し舟によって、観者は彼岸の世界に導かれるという構図である。また水面とそれに映る反映はロシア世紀末の「芸術の世界」の画家たちが好んで採り上げたモチーフであり、水面はカンディンスキーの《夕暮れ》にも現れている。

カンディンスキーがモネの《積葉》を見る以前の美術体験として回想したのは、レーピンの《思いがけなく》からレヴィターンの「修道院」までであり、それらは確かにカンディンスキーのいう「写実的な絵画」という言葉でくくることができる。しかし《積葉》体験以前のカンディンスキーが、《思いがけなく》を除いて、社会的・政治的な色彩が色濃く反映したリアリズムとは少しかけ離れた作品を回想していることに注目しておくべきであろう。一九世紀後半のロシアには、リアリズムの本流に混じって流れる異質の流れがあり、この流れはやがてリアリズムに代わって世紀末にロシア美術の本流になっていく。

四 アンチ・リアリズムの潮流

レーピンと同世代の風景画家で、一八七四年から八〇年まで移動派の会員であったクインジは、リアリストが好んだ物語性を拒否して自然を抒情的かつ主観的に解釈し、簡素化された形態や装飾的な構図、大胆な光のコントラストによって象徴派世代へ指針を示した(図25)。ヴォウルトが指摘するように、一九世紀末のロシア美術においてクインジの絵画は、一八九〇年代に勢力を得る抒情的な伝統を強力に保持しており、この伝統が象徴主義の美術家によって発展させられ、究極的にはカンディンスキーやマレーヴィチの主観的で精神的な哲学に多少の影響を与えることになる。クインジと同世代の風景画家ボレーノフについては既に触れたが、彼もまたこの抒情的傾向を幾分共有している。《祖母の庭》(一八七八年) (図26) に描かれた古代風の建物や着飾った婦人といったモチーフは、カンディンスキーの《夕暮れ》にも共通するものであり、のちにこれらを「芸術の世界」のソーモフやベヌアが好んで採り上げるようになる。クインジやボレーノフよりも若い世代に属し、カンディンス



27. ヴルーベリ 《坐れるデーモン》



26. ポレーノフ 《祖母の庭》

キーと同世代のレヴィターンについても既に触れているが、彼はポレーノフの教え子の一人であり、クインジの抒情的風景画の伝統を引き継いだ。そして世紀末のロシアに一八九八年に誕生した「芸術の世界」に属したのは、このレヴィターンの世代の画家たちであった。

一八七〇—一八〇年代のリアリズム全盛期に、きたるべき象徴主義を準備する基礎造りが別の方面で始められていた。急速な産業化によって一八六〇年代までに凋落してしまつた農民の装飾美術や工芸の復活である。ロシアや西欧の農民芸術に強い関心を持ち、ウイリアム・モリスの思想にも精通していたマーモントフは、一八七〇年にモスクワ近郊アブラムツェヴォに領地を購入し、そこには七〇年代末にレーピン、ポレーノフ、V・ヴァスネツォフらが集まってアブラムツェヴォ派と呼ばれる芸術家コロニーが形成された⁽²⁶⁾。ここでは絵画や彫刻だけではなく、コロヴィーン、ヤクンチコヴァ、V・ヴァスネツォフ、ヴルーベリらによって農民の伝統的なモチーフに基づいた家具や調度品や刺繍がデザインされ、ネオ・ナシヨナリズム様式が誕生した。そしてこの様式は、本の挿絵やマーモントフの私立オペラの装飾にも応用された。装飾芸術への関心は、一九〇〇年代に「芸術の世界」へと引き継がれていく。一方、テーニシエヴァ公爵夫人はスモーレンスク近郊の領地タラーシユキノでアブラムツェヴォと同様な芸術家コロニーを組織し、ここに集つたゴロヴィーン、マリユーチン、レーリッヒ、ヴルーベリなどは、ネオ・ナシヨナリズムの様式で制作した。マーモントフやテーニシエヴァ公爵夫人が注目した農民芸術のもつ素朴さや装飾性は、純粹芸術におけるリアリズムとは別の次元で、象徴主義以降のロシアの美術に刺激を与えることになる。カンディンスキーが一八八九年にヴォログダ地方に調査に出かけ、そこで見た農民の芸術に圧倒されたのも、マーモントフやテーニシエヴァ公爵夫人による農民芸術やナシヨナリズムの復活と期を一にしている。

ロシアの象徴主義は、七〇年代のヴ・ナロード運動が挫折したのちの社会状況から生まれた不安と危機意識から出発し、ヨーロッパ世紀末の思想と芸術の影響を濃厚に受けつつも、世紀末の危機をはらんだロシアの精神風土を直接的な契機とし、現実世界にはないものを永遠の存在として位置づけることで自己の存在を確認しようとしたものであり、一九世紀後半のロシアを支配したリアリズムに対する反動から唯美主義と個人主義を志向した⁽²⁷⁾。

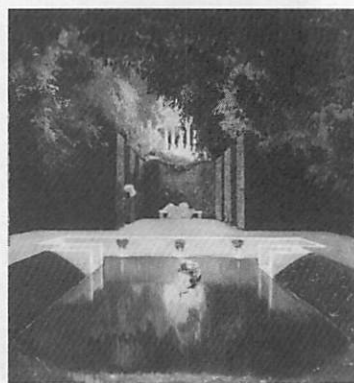
美術の分野では、カンディンスキーより一〇歳年長のヴルーベリがロシア世紀末に独自の象徴主義を創始した。彼はレールモントフの詩などに刺激を受けながら、八〇年代半ばから約二〇年にわたってデーモンを主題にした作品を描き続けた。既に一八九〇年の《坐れるデーモン》(図27)では、神秘的なメランコリーを漂わせたデーモンという非現実的な主題とモザイクを散りばめたような装飾的な画面構成において、ロシア象徴主義美術の先駆的な作品を描いている。美術における象徴主義は、一八九八年の「芸術の世界」の創設と同名の雑誌の発行によって具体化された。そして二〇世紀初頭の一〇年間は、象徴主義が文学・芸術のへゲモニーを握ることになる。



30. ボリーソフ・ムサートフ
《妹のいる自画像》1898年 部分



29. ソーモフ 《青いドレスの婦人》
1898-1900年



28. ベヌア 《公爵夫人の水浴》
1906年

五 《夕暮れ》に見られるロシアの影響

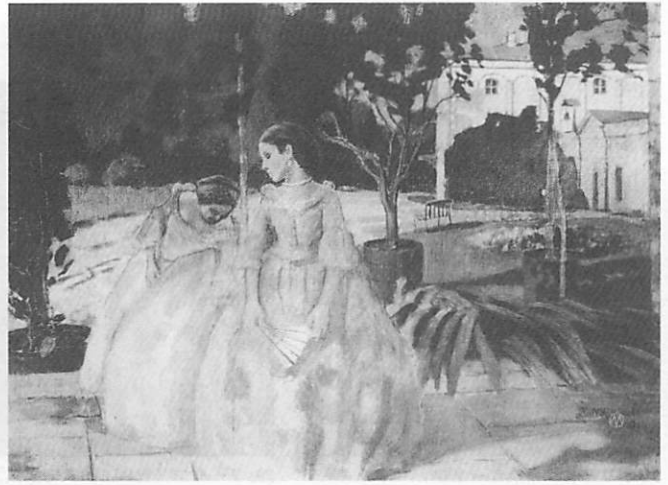
カンディンスキーの《夕暮れ》を同時代のロシア絵画に照らし合わせた時、まず想起されるのがベヌア(図28)、ソーモフ(図29)、ランセレーといった「芸術の世界」に属する画家たちの作品やとりわけボリーソフ・ムサートフの絵画である。カンディンスキーは一八九六年にミュンヘンに出て行ったとはいえ、ロシアの美術界との関係は途切れたわけではなく、様々な形で関わりを持ち続けていた。《夕暮れ》の制作された一九〇三年までに限ってみても、一九〇一年にモスクワの雑誌「今日のニュース」に「批評家の批評」を、翌年にはペテルブルグの『芸術の世界』誌に「ミュンヘン通信」を寄稿している。また、一九〇三年九月一日から一〇月一七日にオデッサに、一〇月一八日から二九日にモスクワに滞在し、翌年モスクワで木版画集『言葉なき詩』を出版した⁴²⁾。展覧会ではオデッサの「南ロシア美術家協会」展は一八九八年から、「モスクワ美術家協会」展には一九〇〇年から毎年出品している⁴³⁾。

同時代のロシア画家の中で、《夕暮れ》と最も共通性を持った作品を描いたのがボリーソフ・ムサートフである。カンディンスキーより四歳年下のボリーソフ・ムサートフは、モスクワ絵画・彫刻・建築学校とペテルブルグの美術アカデミーで学んだ後、一八九五年から三年間パリで勉強した。一八九八年の帰国後、五年間は生地のサラトフに住み、夏には近郊の領地スプレツォフカやズプリロフカで過ごした。ボリーソフ・ムサートフの作品に共通して感じられるのは、古の時代に対する悲哀に満ちた郷愁であり、それを画家自ら「古に対する哀愁の旋律」melodia grusti stannoi⁴⁴⁾と呼んだ。ボリーソフ・ムサートフの絵画の多くにはドレスを着た貴婦人が登場し、背景には建物がかかっている。描かれたモチーフが共通している点は「芸術の世界」の画家たちと同じであるが、ボリーソフ・ムサートフの絵画に登場する女性たちは憂いに満ちており(図30)、背景がその憂いを助長している点に特徴がある。《夕暮れ》がボリーソフ・ムサートフの絵画を連想させるのは、両者から同様な「憂い」を感じるからである。印象派を経験した後のボリーソフ・ムサートフの絵画では、光よりも装飾性や音楽的なりズムに対する関心がいつそう強くなっていく。ズプリロフカを舞台にした一九〇一年の《ゴブラン織》(図31)では、背景の白い建物に太陽の光を見ることができ、燦爛と照りつける日中の光ではなく、これから沈まんとする太陽が最後に放っている光である。《夕暮れ》に限らず、カンディンスキーの初期木版画には夕方や夜の情景を描いた作品、あるいは「夕方」や「夜」を題名にした作品が散見される点にも注目しておきたい。

先に述べたとおり、カンディンスキーはロシアの美術界との関係を保ち続けていたので、ボリーソフ・ムサートフの作品を展覧会で実際に目にしてきた可能性は高い⁴⁵⁾。カンディンスキーがミュンヘンで最初に学んだアントン・アジュベの美術学校にはロシア人が多く学んでいた⁴⁶⁾ので、彼らを通じて間接的に情報は入ってきたであ



32. イコン《龍を退治する聖ゲオルギオス》
19世紀 カンディンスキー旧蔵



31. ボリーソフ＝ムサートフ《ゴブラン織》

ろう。カールIIコッホによれば、ミュンヒェン時代のカンディンスキーはヤウレンスキーを通じてマリヤーナ・ヴェレーフキナ（独名マリアンネ・フォン・ヴェレフキン）のサロンに出入りする人々と面識を持ったらしい。そのサロンにはボリーソフ＝ムサートフや「芸術の世界」の主宰者ジャーギレフ（仏名ディアギレフ）も時折姿を見せたというから、ロシア人芸術家コロニーのような世界で、カンディンスキーとボリーソフ＝ムサートフは実際に面識を持った可能性もある。

《夕暮れ》における構図上の特徴として、前景に人物が大きく配されていることを指摘したが、このような構成はある程度ロシアのイコン（図32）やルボーク（図33）にも共通して見られる特徴である。《夕暮れ》は「芸術の世界」の画家たちやボリーソフ＝ムサートフの作品と直接的な類似性が認められるが、イコンやルボークに見られる造形表現からのかすかな影響も否定できないであろう。

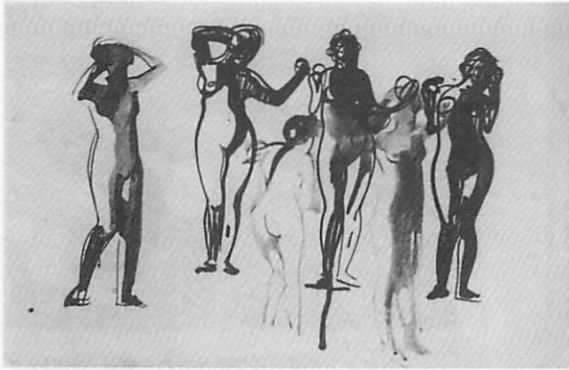
IV ミュンヒェンの美術界

一 アントン・アジュベ

ミュンヒェンに出たカンディンスキーは、多くのボヘミアンが住むシュヴァービンク地区に住み着き、スロヴェニア出身のアントン・アジュベのアトリエで学ぶようになる。アジュベの教えの中でカンディンスキーにとつて重要だったのは、一つには純粹な色彩の使用であり、「回想」の中で頻繁に色彩の話が出てくることから明らかかなように、生来色彩に対する鋭敏な感覚を持っていたこの画家に、大胆な色彩の使用に対する自信を与えたといつてよからう。もう一つは太い筆で幅広の線を描くアドヴァイスである。ヴァイスが指摘するように、これは初期の油彩スケッチにおけるパレットナイフの使用やムルナウ時代の油彩作品に見られる大胆な筆遣いにも影響を残している³⁴。こうした影響は《夕暮れ》にも現れていると考えられる。濃淡のない幾つかの色斑によつて画面を構成するやり方は、アジュベの色彩の使用原理を踏襲している。また、スポットライトを浴びたような強烈なコントラストは、太い筆で線を描くという教えに基づいて描かれた陰影のくつきりとした当時のスケッチ（図34）の延長線上に位置している。既に述べたとおり、スポットライトを浴びたような強烈なコントラストは、最初期の木版画（K.I. 9）（図4、扉絵）にのみ見られる。

二 分離派とユーゲントシュティール

カンディンスキーがミュンヒェンに来る四年前の一八九二年、「ミュンヒェン美術家協会」の閉塞的な地方主



34. 《6人の裸婦立像》1897-1900年



33. ルボーク 19世紀 カンディンスキー旧蔵

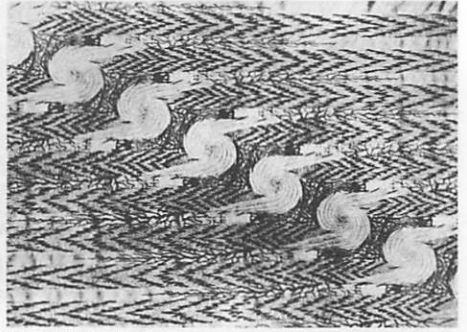
義に反対して、「ミュンヒェン分離派」が、ウィーンとベルリンの分離派（それぞれ一八九七年と九八年）に先駆けて設立された。ミュンヒェン分離派が画期的だったのは、一九世紀後半のヨーロッパ美術の様々な動向を展覧会で紹介したことであり、ヴァイスはカンディンスキーがミュンヒェン行きを決めたのは部分的にはこの分離派の存在があったからかもしれないと述べている^⑧。実際、当時のロシアの美術界は分離派以降のミュンヒェン程の国際性を持っていなかったのは確かで、国際性を目指し始めるのは一八九八年創設の「芸術の世界」以降のことである。カンディンスキーが来た頃には、ミュンヒェンの分離派は既に衰退の兆しを見せ始めていたとはいえ、その展覧会はカンディンスキーに同時代のヨーロッパ美術を縮約して見せたという点で大きな役割を果たした。ここではリアリズムから印象主義、新印象主義、象徴主義までの作品が展覧された。

分離派が勢力を持ち始めたのとほぼ同時に、ユーゲントシュティールがミュンヒェンに興り、これによって工芸は絵画や彫刻と同じ芸術作品の位にまで高められ、再現芸術からの脱却という大きな一歩が踏み出された。カンディンスキーがミュンヒェンにやって来た一八九六年には、雑誌「ユーゲント」と「ジンプリツイシムス」が創刊され、この運動の指導者オプリスト（図35）がミュンヒェン中心部の高名なサロンで自作の刺繍の展覧会を開催し、分離派展ではモリスの弟子クレインを回顧する特別展示が行われている。翌一八九七年の分離派展では、工芸のために二つの小部屋が与えられ、九八年には展示室が八室に増え、九九年には工芸の大規模な展覧会が開催された^⑨。

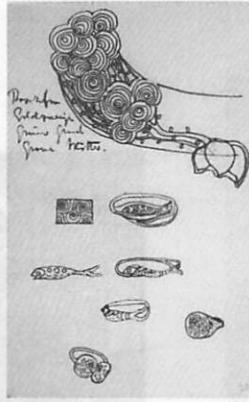
ヴォログダへの調査旅行で裝飾性あふれる農民芸術を体験していたカンディンスキーにとって、ミュンヒェンにおけるユーゲントシュティールの隆盛は、ごく自然に受け容れられたであろう。実際彼は裝飾品のデザインをスケッチに残しているし（図36）、《夕暮れ》の画面右下、縞模様の水辺（道）に典型的に見られる裝飾的な要素は、直接的にはユーゲントシュティールの影響によるものと考えられる。

結語

カンディンスキーがミュンヒェンで《夕暮れ》を制作した時代、祖国ロシアでは「芸術の世界」やボリーソフサムサートフらによる象徴主義の美術が隆盛していた。彼らと同じ世代に属し、同様な美術体験をしてきたカンディンスキーが、ミュンヒェンに出て数年後に制作した《夕暮れ》に、同時代のロシアの美術との類似性が認められるのは、カンディンスキーが祖国の美術との接触を保ち続けたからである。その根底にはリアリズムの中で育ち、それを否定して止揚しようとする新しい美学を信奉した世代に共通の認識があり、彼らは写実的なもの



35. オプリスト
ミュンヘン分離派展に出品された刺繍入りのラグ
1897年



36. 魚と花のモチーフによる
指輪のためのデザイン
1904年頃

より裝飾的なものに、現実の世界よりも虚構の世界に目を向けた。それゆえに《夕暮れ》が「芸術の世界」やポリソフムサートフの作品と類似しているのは、どちらかがどちらかに影響を与えたといったような一方的な関係ではなく、同じ時期にペテルブルグやモスクワとミュンヘンで同じ根を持つ同様な作品が誕生したのだと考えるべきであろう。ロシアの世紀末美術が持っていた懐古趣味や貴族主義に、ミュンヘンのユーゲントシュティールの裝飾性が加味されているところに、《夕暮れ》の独自性が認められる。

愛知県美術館が所蔵している《夕暮れ》98-FP-001には、まだ解明されていない問題が残っている。ステートの問題は、各地に現存している 98-FP-001と同じステートないしは別のステートを実際に比較検討することで初めて最終的な判断を下すことができるであろう。また、それらの作品に付随しているであろう出品ラベルやスタンプ、書き込みなどとの比較から、98-FP-001の裏蓋に残された出品歴等の各種データを解説する鍵が見つかるかもしれない。

資料編

FRAME

In a wooden frame with glass the print is mounted on a larger dark green ground paper (412x312mm) by several spots paste. White paper and backboard cover the ground paper. Acrylic board holds the backboard by Japanese small metal plates *tombo* on the backside of the frame (460x355mm).

GROUND PAPER

Handwriting

- (1) Light blue watercolor (*recto*): HOLZSCHNITT (Handdruck) KANDINSKY
- (2) Vermilion pencil (*verso*): KANDINSKY Abend

No.2b

BACKBOARD

1 Label

- (1) Exhibition label

*italic: handwriting by black pen

Kunstaussstellung Der Sturm

Leitung: Herrarth Walden

Berlin W9 Potsdamer Straße 134a

Name des Künstlers: Kandinsky

Title des kunstwerks: Abend (Holzschnitt)

Wohnort: München

Berliner Katalog Number:

(2) Circular fragmental label

Reading letters: FRANZ DURY

(3) Circular auction label (lot number and date)

224

5/12/90

2 Stamp

(1) Double circle stamp of Salon d'Automne in 1904

Inner circle: SALON 1904

Outer circle: SOCIETE DU SALON D'AUTOMNE

(2) Unreading stamp

KUNSTSALE VIERJAHRSESZETTEN

—DR.H GRAEFE—(?)

3 Hand prints

(1) Black paint through a pattern: KT71S

4 Handwriting

(1) Blue pencil: KANDINSKY | Munich | "Le Soir"

N 2b | Xylographie |

(2) Pencil: Der Abend No2b

(3) Reading and unreading letters and numbers in pencil all over

(4) Reading numbers by ultraviolet irradiation: 041029 and 2122

CATALOGUE

Title: Evening (*Abend*)

Date: 1903

Medium: woodcut on paper

Size: 248x143mm (left and lower borders)

State: 4th (final)

Inv. no.: 98-FP-001

Provenance

Christie's, London, Dec. 5, 1990, lot no.224.

Private collection, Japan

Exhibition

Société du Salon d'Automne, 2e Exposition, Petit Palais, Paris, Oct.15-Nov.15, 1904.

Kunstsammlung der Sturmn, Berlin, date unknown.

New Acquisitions 1997-98, Aichi Prefectural Museum of Art, Mar.1-Apr.11, 1998.

Literature

Kandinsky 1901-1913, Verlag Der Sturm, Berlin, 1913, S.21, ill. (another impression)

Will Grohmann, "Catalogue des oeuvres graphiques", *Sélection*, XIV, Anvers, 1933, pp.28-30.

Kandinsky, Das druckgraphische Werk. Zum 100. Geburtstag, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 1966, no.3. (another impression)

Hans Konrad Roethel, *Kandinsky: Das graphische Werk*, Köln, 1970, no.2, color ill.(another impression),
Abbildungen no.3, ill. (another impression)

The Graphic Work of Kandinsky: A Loan Exhibition, International Exhibitions Foundation, 1973, nos.2, 3, ill. (other impressions)

Kandinsky at The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1974, n.p. ill. (another impression)

Wassily Kandinsky à Munich, *Collection Städtische Galerie im Lenbachhaus, Galerie des BauX-Arts*, 1976, no.118, ill. (another impression)

Wassily Kandinsky 1866-1944, Haus der Kunst München, 1977, no.210, ill. (another impression)

Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky at the Guggenheim*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1983, no.3, color ill. (another impression)

Wassily Kandinsky (1866-1944), *Collection du musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985, no.24, ill. (another impression)

Christie's London, Master Modern Prints, 5 Dec. 1990, p.109, color ill.

Mayer, International auction records, 1991, p.180, ill.

Vivian Endicott Barnett, *Vasily Kandinsky: A Colorful Life*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich and Cologne, 1995, no.81, color ill. (another impression)

http://www.art.aac.pref.aichi.jp/cgi-bin/art_d.cgi?number_s=OBJ199800029

西田秀穂訳『カンディンスキーの回想』(カンディンスキー著作集4)、美術出版社、一九七九年、図17。

『版画藝術』第三〇号、一九八〇年七月、八一頁、挿図。

西田秀穂『カンディンスキー研究』、美術出版社、一九九三年、図66(初出「カンディンスキーの初期絵画——一九〇〇年より一九〇七年まで——」『実践女子大美術史』第五号、一九九〇年、図48—10)。

山野英嗣「カンディンスキーの木版画作品 1902—1910」『兵庫県立近代美術館研究紀要』二号、一九八三年、図9。

『1997-98年度新収蔵品目録』愛知県美術館、一九九九年三月、一二三頁、図版。

註 凡例：ロシア文字はローマ字に翻字した。

① Hans Konrad Roethel, *Kandinsky: Das graphische Werk*, Köln, 1970. (以下「同書をRoethel, KgWと略す」作品番号をRと略す)

② Roethel, KgW, S.XXIV.

③ Vivian Endicott Barnett, *Vasily Kandinsky: A Colorful Life*, Munich and Cologne, 1995, p.79.

④ Roethel, KgW, S.413f.

⑤ Hans K. Roethel, "Introduction" in exh. cat. *The Graphic Work of Kandinsky: A Loan Exhibition*, International Exhibition Foundation, 1973, p.73. (以下「同カタログをRoethel 1973と略す」)

⑥ このうち一六点のモノクロ版画は、一九〇四年にモスクワで出版された最初の版画集『言葉なき詩』に収録された。Roethel,

- KgW, S.429, Anm.3.
- (7) Roethel 1973, p.10.
- (8) Barnett, *op.sil.*, p.79.
- (9) Roethel, KgW, S.4
- (10) Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916: Selected Catalogue Documentation*, Vol.II, Munich, 1974, p.102.
- (11) ローテルは著述しているが (Roethel, KgW, S.4: Roethel 1973, p.77) 前庭の解釈は異なる。
- (12) Roethel, KgW, S.4
- (13) ローテルによれば、カンディンスキー自身が貼ったと云う。 *Ibid.*, S.XI.
- (14) *Ibid.*, S.4
- (15) Roethel 1973, p.77.
- (16) 98-FH-001 が第四ステートであるという判断は、当該作品に関する唯一の記録である一九九〇年のクリスティーズのオークション・カタログの fourth (final) state による記述に基づいている。 *Christie's London, Master Modern Prints*, 5 Dec. 1990, lot no.224, p.108.
- (17) モノクロの図版で見ると限りでは、G.M.S.232 をパリ国立近代美術館の作品もシヨールには空や海よりも濃い色彩が使われている。
- (18) Kandinsky 1901-1913, Verlag Der Sturm, Berlin, 1913.
- (19) Roethel, KgW, S.4.
- (20) Barnett, *op.sil.*, p.80.
- (21) Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky Watercolours: Catalogue Raisonné, Volume One, 1920-1921*, Ithaca and New York, 1992. (以下、作品番号を B. と略す)
- (22) Hans K. Roethel and Jean K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings, Volume One 1900-1915*, New York, 1982. (以下、作品番号を R/B. と略す)
- (23) カンディンスキーの手帳によれば、一九〇四年五月に二点の油絵と八点の小さな油彩スケッチを「新傾向」展に出品している。 Barnett, *Vasily Kandinsky: A Colorful Life*, p.159.
- (24) この展覧会への出品には、リュンベヒェンの画商クラウゼの関与が指摘されている。 Jonathan David Fineberg, *Kandinsky in Paris, 1906-1907*, Ann Arbor, 1984, p.53.
- (25) Gordon, *op.sil.*, p.102.
- (26) カタログ番号 1891-99 の版画は R.6, 7, 2, 35, 34, 4, 37, 8, 1 に相当する。

- (27) 「カンディンスキー氏の水彩トリトグラフは、ロシアの農村や貧しき人、先の万国博覧会の際に集められて展示された心に残る作品を思い出させる。誰にも判り易く非常にシンプルな主題は、自然または伝説から採られたもので、それにふさわしい技法で表現され、その技法そのものがシンプルで素朴で骨太である。」Roger Marx, dans *La Revue Universelle*, dec. 1994. 以下の文献に再録。 *Wassily Kandinsky (1866-1944), Collection du musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985, p.28.*
- (28) カンディンスキーとロシアの関係を扱った近年の文献には以下のカタログ掲載の論文や単行書がある。 *Kandinsky et la Russie, Martigny, 2000: Peg Weiss, Kandinsky and Old Russia: The artist as Ethnographer and Shaman, New Haven and London, 1995: Vasilii Kandinskii: put' khudozhnika. Khudozhnik i vremia, Moskva, 1994: Wassily Kandinsky, Die erste sowjetische Retrospective, Frankfurt am Main, 1989.*
- (29) *Tovarishestvo peredvizhnykh khudozhestvennykh vystavok. Pis'ma, dokumenty. 1869-1899gg.*, Moskva, 1987, str.628-629.
- (30) *Kandinsky 1901-1913, S.IX.* 西田秀穂訳「カンディンスキー著作集4 カンディンスキーの回想」(美術出版社、一九七九年) 一九頁。
- (31) V.V.Kandinskii, *Tekst khudozhnika. Stupeni, Moskva, 1918, str.19.* 西田訳は前掲書' 二〇頁。
- (32) D. V. Sarabjanov, "Repin" v kn. *Istoriia russkogo iskusstva, tom IX, Moskva, 1965, str.515.* この作品に関しては、拙論「レービン・革命家・キリスト——思いがけなく」の典拠をめぐって「『美術史研究』(早稲田大学美術史学会、一九八七年) 八七—一〇六頁を参照のこと。
- (33) *Tovarishestvo peredvizhnykh khudozhestvennykh vystavok. Pis'ma, dokumenty. 1869-1899gg.*, str.629.
- (34) *Ibid.*, str.330.
- (35) R./B.I. 『道程』に回想された「キリスト」は、レービンの《フランツ・リスト》が出品された一八八七年の第一五回移動派展と一緒に出品された《キリストと罪深き女》(一八八七年)に描かれたキリストを指している可能性も考えられる。
- (36) *Kandinsky 1901-1913, S.V-VI.* 西田訳、前掲書、一四—一五頁。
- (37) John E. Bowl, *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art" Group*, Newtonville, 1982, p.24.
- (38) レービンの《思いがけなく》(図20)に描かれた部屋は、アブラムツェヴォの邸宅の一室をモデルにしている。
- (39) この調査旅行に関しては以下の文献に詳しい。註(28)のWeissの文献及び伊東一郎「カンディンスキーの民俗学調査について」『民族芸術』二号、一九八六年、一一〇—一一九頁。
- (40) 水野忠夫『ロシア・アヴァンギャルド 未完の芸術革命』(PARCO出版局、一九八五年)三三—三六頁。
- (41) サラビャーノフは、カンディンスキーがロシアからインスピレーションを受けたものとして、宗教的なルポック、様々な形式の農民芸術、ロシア象徴主義、ボリーソフ・ムサートフ、「芸術の世界」の画家たち——ソーモフ、ドブジンスキー、とりわけ古きロシアを主題にしたビリービン——を挙げていゝ。Dmitri V. Sarabjanov, *Russian Art from Neoclassicism to the Avant-Garde:*

Painting Sculpture Architecture, London, 1990, p.273.

- (42) 以下の年譜を参照のこと。T.Goriacheva, "Kandinsky et son temps", dans exp. cat. *Kandinsky et la Russie*, Martigny, 2000, p.249ff.
- (43) 以下の展覧会歴を参照のこと。I.Lebedeva, V.Abramov, "Chronologie des expositions en Russie (1898-1921)", *ibid.*, p.273ff.
- (44) 「背景の神殿風の列柱のある白い建物と丘陵、ピーターマイヤー風の衣裳との取り合わせは、ロシアの画家ポリソフムサートフの影響が反映している。」西田秀穂「カンディンスキー研究」(美術出版社、一九九三年)七二頁。
- (45) Alla A. Ruskova, *Borisov-Musatov*, Leningrad, 1975, str.54.
- (46) 「モスクワ美術家協会」はポリソフムサートフが中心メンバーであり、カンディンスキーはこの協会の展覧会に一九〇〇年から毎年出品していたので、両者の作品が一緒に展示されたのは一九〇〇年の同展覧会が最初であろう。
- (47) Jelena Hahl-Koch, "Kandinsky's Role in the Russian Avant-Garde", in exh. cat. *The Avant-Garde in Russia 1910-1930: New Perspectives*, Los Angeles County Museum of Art, 1980, p.84. イェレーナ・ハールコッフ「ロシア・アヴァンギャルドにおけるカンディンスキーの位置」ステファニー・バロン、モーリス・タックマン編、五十殿利治訳『ロシア・アヴァンギャルド:1910-1930』(リブポート、一九八二年)所収、二二四頁。
- (48) Peg Weiss, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*, Princeton, 1979, p.18.
- (49) *Ibid.*, p.19. ウィットフォードは、カンディンスキーが快適な暮らしを捨てて再び学生になるために二九歳にしてシウンヒェンに出で行った理由を、変化を求めるカンディンスキーの性格の現れ、あるいは単に若いうちに外国で暮らしたかっただけなのかもしれないこと述べている。Frank Whitford, *Kandinsky: Watercolours and other Works on Paper*, Royal Academy of Arts, London, 1999, p.28.
- (50) Weiss, *ibid.*, pp.24-26.

付記

作品の調査に際しては長屋菜津子学芸員の協力を得た。また、文献に関して真野宏子氏にご協力いただいた。記してここに感謝する。

本稿を恩師高橋榮一先生に捧げます。