

## 20 世紀初頭のロシアにおける日本美術の受容

### ——ジャポニスムの意味——

福間 加容

#### はじめに

本論の目的は、20 世紀初頭のロシア美術における日本美術の影響を考察し、日本に対するロシアのインテリゲンツィアの眼差しを明らかにすることにある。

19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけて、ヨーロッパでジャポニスムと呼ばれる日本美術の大流行があったことはよく知られており、すでに厚い研究の堆積がある。<sup>1</sup> 他方、ロシア美術史には、「ジャポニスム」という用語、概念がない。<sup>2</sup> また、ロシアで日本美術が紹介されたのは、約半世紀のヨーロッパのジャポニスム流行を経た 20 世紀初頭のことだった。日露就航 150 周年を記念して催された展覧会「ロマノフ王朝と近代日本」展 (2006) では、第VI部を「ジャポニスムー革命前夜の日本ブーム」とし、ロシア国立図書館グラフィック部長のエレナ・バルハトヴァは、日露戦争前に日本文化への高い関心があり、「日本に心酔したロシアの文化人たちは、日本のイメージを好ましいものとするために、ロシア社会の

<sup>1</sup> 馬淵明子『ジャポニスム』ブリュッケ、1997 年;馬淵明子・三浦篤・岡部正幸ほかジャポニスム学会編『ジャポニスム入門』同朋社、2000 年。『ジャポネズリー研究学会会報』1-17 号、1981-1997 年、『ジャポニスム研究』18 号-、1998 年-;日仏美術学会編『ジャポニスムの時代:19 世紀後半の日本とフランス 第 2 回日本研究日仏会議』日仏美術学会、1983 年。吉田光邦編『一九世紀日本の状況と社会変動』京都大学人文科学研究所、1985 年。三井秀樹『美のジャポニスム』文藝春秋、1999 年。清水正教『近代絵画とジャポニスム』皇學館大學出版部、1997 年。児玉実英『アメリカのジャポニスム』中央公論社、1995 年。Luis Gonse, *L'art japonais*, with a new introduction by Akiko Mabuchi (London: Genesha Pub; Tokyo: Edition Synapse, 2003); Klaus Berger, *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse* (Cambridge: Cambridge UP, 1992); Siegfried Wichmann, *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art since 1858* (London: Thames and Hudson, 1981); *Le Japonisme*, Editions de la Réunion des musées nationaux (Paris, 1988); Gabriel P. Weisberg et al., *Japonism: Japanese Influence on French Art, 1854-1910* (Cleveland, Ohio: Cleveland Museum of Art etc., 1975); Toshio Watanabe, *High Victorian Japonisme* (Bern, New York: Schweizer Asiatische Studien Studienheft. Bd, 1991); Linda Gertner Zatlín, *Beardsley, Japonisme, and the Perversion of the Victorian Ideal* (Cambridge: Cambridge UP, 1997); Ayako Ono, *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan* (New York, London: RoutledgeCurzon, 2003).

<sup>2</sup> 『極東ロシアから日本へ、世界へ——1920 年代美術の国際交流』、極東ロシア美術国際シンポジウム実行委員会、2002 年、53 頁-。

中で力を尽くしてきた。そして、このような日本のイメージは、1904-1905年の戦争に際しても、決して揺るがされることはなかったのである」と述べている。<sup>3</sup>しかし、ソ連時代は、ロシア美術における日本美術の影響の問題はほとんど関心を払われず、日本美術はロシア美術の創造活動には本質的影響は与えなかったとされてきた。<sup>4</sup>なぜなら、ロシアでは、日本美術の影響と意識、意図されることなしに、そのモチーフや様式などが同時代のヨーロッパ美術として受容されたからである。近年になり改めて、ロシアにおける日本美術の影響、または「日本」のイメージについて本格的な研究が現れ始めた。<sup>5</sup>ロシアの代表的な日本美術史家の一人、ニコラエワは、図像学的指摘を多く行いながら、日本美術がヨーロッパ美術から受けた影響と日本美術が世界の美術に与えた影響について論じている。20世紀初頭のロシアにおける日本美術の受容について著書の一章を当て、後述する日本美術展が開催されたこと、日本見聞録や旅行記事が出版されたことが記され、日本美術の影響が見られるロシアの画家としてバクスト、ヴルーベリ、ボリソフ＝ムサートフとP. クズネツォフの作品について論じられている。<sup>6</sup>しかし、それらは「ロシアでは日本美術の影響と意識、意図されることなしにそのモチーフや様式などが同時代のヨーロッパ美術として受容されたので、ロシア美術には日本美術の影響があったとはいえない」<sup>7</sup>とする先行研究の指摘を覆すものではない。なぜなら、図像学的分析のみでは、影響が必至だったヨーロッパのジャポニスムと、日本美術の直接的影響との識別は不可能だからである。モロジャコフは、同時代の欧文と露文の多数の資料を調査し、欧米で日本のイメージはいかに形成され、いかなるものだったかを再構成し、その政治的効果を考察した。<sup>8</sup>他方、ロシアにおける日本美術の受容に関しては、特に新たな知見はない。20世紀初頭の日露の文化交流を研究するチャコノワは、ジャポニスムと1905年の日露戦争勃発を背景とする社会状況とをモロジャコフとは異なる文化的側面から重視し、ロシアのインテリゲンツィアは日本に対し二重の眼差しを有していたとの重要な指摘を行った。<sup>9</sup>すなわち一つは、彼らの詩や日記から判明したジャポニスムに由来する日本文化への憧れの眼差し、もう一つは日露戦争と同

<sup>3</sup> エレナ・バルハトヴァ、デニス・ソロヴィエフ「露日交流の歴史をひもといて」、『日露修好 150周年記念「ロマノフ王朝と近代日本」展版画と写真でたどる日露交流—ロシア国立図書館所蔵品より』、サンクトペテルブルク ロシア国立図書館、アートインプレッション、2006年、18頁。

<sup>4</sup> *Белецкий П.А.* Русская графика начала XX в. и японская цветная ксилография // Сб. Книга и Графика. М., 1972. С. 226-231; *Сидоров А.А.* Русская графика начала XX века. Очерки истории и теории. М., 1969; *Сидоров.* Московская школа гравюры. «Мастера современной гравюры и графики». М.-Л., 1928.

<sup>5</sup> *Николаева Н.С.* Япония-Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX века. М.: Изобразительное искусство. 1996; *Молодяков В.Э.* «Образ Японии» в Европе и России второй половины XIX – начала XX века. М.: Институт востоковедения РАН. 1996; *Дьяконова. Е.* Японизм в русской графике серебряного века (конец XIX – начала XX в.) // Япония. Путь кисти и меча. Н. 2. М., 2002. С. 6-11.

<sup>6</sup> *Николаева.* Япония—Европа. С. 357-374.

<sup>7</sup> *Белецкий.* Русская графика начала XX в. и японская цветная ксилография; *Сидоров.* Русская графика начала XX века; *Сидоров.* Московская школа гравюры.

<sup>8</sup> *Молодяков.* Образ Японии.

<sup>9</sup> *Дьяконова.* Японизм в русской графике серебряного века.

時代の黄禍論から来る侮蔑の眼差しである。<sup>10</sup> チャコノワは、「ヤポニズム」という語を論文の題名に用いているが、先述したようにそのような語も概念もロシアにはない。<sup>11</sup> 論文のテーマであるロシアの版画については、先行研究の紹介にとどまっている。

日本における同テーマの研究は、遠藤望と上野理恵による。このテーマでは長らく日本における唯一の研究だった遠藤の論文は、ロシア語文献の参照が無く、著者がことわる通り、ロシアに関しては断続的な概観にとどまっている。<sup>12</sup> 他方で、遠藤は専門の中欧におけるジャポニズムについて、本論の結論とも関連する次の興味深い指摘を行っている。すなわち、1920年代に「他国民支配下にあった中欧地域では、小国が独自の文化を開花させ、それが列強諸国の文化への並々ならぬ影響を及ぼすことができるのだという実例だと受け取られた」。<sup>13</sup> しかし、本論が対象とする19世紀から20世紀初頭のロシアと中欧諸国と歴史的社会的文化的状況がまったく異なり、同じ俎上で両者を論じることは不可能であり、やはり個別の研究が必要と思われる。これに対し、上野理恵は、19世紀末ロシアの版画や絵画や応用芸術から、最初の日本美術展の開催、そして20世紀初頭のネオ・プリミティヴィスム絵画まで、ロシア美術に見られる日本美術の影響について、多数の図像例を示してもっとも本格的研究を行った。<sup>14</sup> そして上野は、「ロシア美術におけるジャポニズムは、フランスのモダニズムを介してもたらされ」たことを踏まえながらも、「モダニズムを解して受容されたジャポニズムが、ロシアの美術を活性化し、豊かなものにした」と結論した。<sup>15</sup> しかし、この結論は、先行研究に新たな見解を付け加えるものではない。先述したように、フランス近代美術の影響の一部として受容された日本美術の図像学的要素をどこまで日本美術の影響と見なしてよいか不明であり、ソ連時代にはそれゆえ、日本美術の影響は本質的ではなかったと見なされてきたからである。また上野は、西洋の文化的伝統の周辺国であるロシアのネオプリミティヴィスムの画家たちがナショナリズムに基づき前近代の自らを東洋とみなして東洋と同一化し、ロシアのプリミティヴ美術の源泉を東洋に見出すことで、西洋に対して優位に立とうとしたと指摘しており、<sup>16</sup> 同様の見解を筆者もとるものである。<sup>17</sup> 一方、上野はその論拠として作品を提示したが、図像学的分析にとどまっている

<sup>10</sup> 文学研究では、*Рогачева И.В. В поисках утраченного . . . Две редакции «Золота в лазури» Андрея Белого. М.: ЭкоПресс. 2002* が、ロシア象徴主義新世代の文学者ペールイの『瑠璃のなかの金』を分析するにあたり、全ヨーロッパ的なジャポニズムの流行を文化的社会的背景として重視している。

<sup>11</sup> 脚注2参照。

<sup>12</sup> 遠藤望「中央ヨーロッパとロシア — チェコ、ポーランド、ハンガリーとロシアの場合」、馬淵明子・三浦篤・岡部正幸ほかジャポニズム学会編『ジャポニズム入門』思文閣、2000年、170-185頁。

<sup>13</sup> 遠藤望「中央ヨーロッパとロシア」、184頁。

<sup>14</sup> 上野理恵『ジャポニズムから見たロシア美術(ユーラシア・ブックレット No. 76)』東洋書店、2005年。

<sup>15</sup> 同書、58-59頁。

<sup>16</sup> 同書、50-57頁。

<sup>17</sup> 福岡加容「20世紀初頭のロシアの日本への眼差し — ロシア美術における日本美術の受容」、

ために主題やメッセージの解読には至っていない。また、その東方志向における日本美術の位置と役割、他の東方美術との関係も明らかにされていない。ロシアにおける日本美術の受容は、ロシアの西欧に対する文化的アイデンティティーの問題に直結しているため、その分析には社会的、思想的視点が必要と思われる。

本論では、日本美術に関するロシア語資料を調査の対象にし、ロシアの知識人の中の支配的思想を分析の視点として、日本に対する眼差しの再構成を試みる。結論を先んじて言えば、ロシアの日本美術の受容は、ヨーロッパのジャポニスムとはまったく異なる様相を呈していた。

## 1. 日本文化の紹介記事

18世紀のロシア美術アカデミーでは、日本に美術があるとの認識はなかったと思われる。船が難破しロシアに漂着した日本人たちは、ピョートル1世を嚆矢として勅令でもって、ロシアの日本語学校教師として篤く迎えられていたらしい。<sup>18</sup> 他方、日本人はクレスト・カメラまたは「驚異の部屋」にコレクションされる人類学的民俗学的関心の対象だった。1739年12月、美術アカデミーは、デミヤン・ポモルツェフという死んだ日本人の模写を指示している。彼は、その6年前カムチャッカ半島からペテルブルグに送られて正教に改宗した二人の日本人のうちの一である。もう一人はコジマ・シュルツェフという名で、デミヤン・ポモルツェフより前に死んでおり、美術アカデミーで同様に模写された。美術アカデミーは、さらに彫刻家コンラッド・オスネルに蠟で型取りを命じている。ソロヴィエフによると、彼らは科学アカデミーによって設けられた日本語学校で日本語を教えていた。「ペテルブルクでは彼ら日本人たちへの関心はとても高く、二人が亡くなったのちでも彼らを記念して蠟製の胸像が製作され」と述べているが、<sup>19</sup> 胸像は科学アカデミーではなく、クレスト・カメラに収められている。この日本人たちは美術アカデミーの「自然の珍品」と見なされていたと考えられる。また、美術アカデミーは、ロバや鹿とともに、日本人、満州人、キルギス人、カルムイック人その他の民族（*мунгалцы, коктащиницы, каракалпакы*）の夫婦像や、インド人、中国人、モンゴル人と日本人の武装した槍兵の模写する命も出している。<sup>20</sup> 日本は、ロシア帝国にとって、分析調査収集すべき後れたアジア

---

『ロシア思想史研究』第1号、2004年、213-219頁；同「20世紀初頭のロシア美術と「東」の境界」、日本学術振興会「人文・社会科学振興のためのプロジェクト」研究領域V-1「伝統と越境——とどまる力と越え行く流れのインタラクション」第2グループ「越境と多文化」研究報告集 No. 2『「国」という枠を離れて』、山形大学人文学部国際交流委員会編、2006年、49-69頁。

<sup>18</sup> デニス・ソロヴィエフ「露日交流の歴史をひもといて」、13頁。

<sup>19</sup> 同上

<sup>20</sup> *Гаршин Е.М. Первые шаги академического искусства в России // Вестник изящных искусств издаваемый при Императорской академии художеств. Т. 6. 1888. Вып. 4. С. 262-266.*

の未開の劣った人種が住む周辺国だったと思われる。

19世紀末になると、日本の芸術や文化に関する雑誌・新聞記事が見られるようになる。盆栽芸術や園芸、また巨大な鐘や提灯について、陶器製作についてなど、陶器に絵付けをする娘の写真が入ったスケッチタッチの記事などがあった。日本美術に関する最初の論文は、1882年に『歴史報知』に掲載された、植物や小鳥の絵、生け花など自然の事物と、皿や鉢など工芸品を描いた15枚の挿絵入りの記事である。<sup>21</sup> その植物や動物、風景を描いた日本の絵は優れた自然の観照から生まれた独自の写実性があることや、偉人や神々の絵について説明されている。とくに七福神について紙数がさかされており、たとえば弁天は、美の女神であり、女性性の母性愛の化身だと説明されている。また、自然をモチーフにした紋様、多種類の陶器、魚や鳥のモチーフ、神話のモチーフである龍、キリン、鳳凰についても紹介され、日本の美術を知れば知るほど、植物や動物から採ったもっとも単純な主題さえ、明確なアイデアや高度のエンブレムの意味を有していることが分かり、装飾の分野だけで絵や色彩についても興味深い芸術だと書かれている。1885年の論文では、美術について述べる前に、人類学的に日本人に分析を加え、宗教と文化、同時代までの歴史が詳しく紹介されている。<sup>22</sup> 建築や仏教美術も言及され、北斎がデューラーにたとえられ、最高の画家だと記されている。すでに日本美術が印象派の明るい画面に影響したことも言及されている。そして、日本美術は、自然の中で人間の地位を低めることにより、歓喜に満ちた自由な自然崇拝へと導く非常に賢明な美術であると結論している。1891年には、ヨーロッパでのジャポニスムの大流行が紹介されている。<sup>23</sup> 即ち、最高度の美的感覚をもつ日本美術は、他の東アジア美術とは異なっており、表層的流行ではなく、現代ヨーロッパの美術にすでに強い影響を与えた。長らくマンネリズムに陥り苦しんでいたヨーロッパ美術にとって、古代のギリシャ人たちのそのように感じられた日本美術の特質とは、非常に美的なフォルム、ナイーブさ、究極の洗練度、高尚さ、豊かな想像力、正確で生き生きし繊細な観察力、繊細なユーモア、日本の民衆のもつ鋭敏な感覚である。鳥瞰図、前景の誇張、細部を描き込まずにフォルムを提示すること、色彩の重要さなどは全て、日本美術からヨーロッパ美術が導入したものである。そして、現代ヨーロッパにおける輝かしい芸術潮流は、日本美術の影響に負っており、その衝撃はルネサンス芸術における古代ギリシャの影響に比せられると述べられている。また同じ頃、パリでの日本美術展を報告した記事には、歌麿や広重が紹介されている。<sup>24</sup>

18世紀、カムチャッカ沖の東から日本人を連れてきて民俗学的人類学的知識を直接得たときとは違い、19世紀末、高度な文化として日本美術は紹介された。その情報はヨーロッ

<sup>21</sup> Шорн. Художественные сюжеты в японскомъ искусстве // Исторический Вестникъ Т. 8. СПб. 1882. С. 421-432.

<sup>22</sup> Исполатовъ В. Японское искусство // Колосья. № 1. январь. СПб. 1885. С. 333-345.

<sup>23</sup> В.Ч. В мире искусства. Восточное и японское искусство в Европе // «Всемирная иллюстрация» № 1174. СПб. 1891. С. 59-62.

<sup>24</sup> Японская выставка в Париже // Нива. № 11. 1893. С. 263.

パを經由してロシアに導入されたものであった。

## 2. ロシアにおける日本美術展

1896年、ロシア最初の日本美術展が催された。展覧会は、まずペテルブルグで12月1日からは美術アカデミーで開催され、次にモスクワに移り、翌年1897年2月1日から歴史博物館で開催された。<sup>25</sup> 展覧会は絵画、エチュード、版画の三部から成っていた。<sup>26</sup> 主催者は、キターエフという海軍将校で、大量の日本美術を収集しており、展覧会はその優れたコレクションから構成されていた。<sup>27</sup> この展覧会で、初めて日本美術は不特定多数のロシアの人の目に広く触れることになった。展覧会批評をまとめると、1) 西ヨーロッパではフランスが文化の中心地であるのに対し、日本は東におけるもっとも文化的な国である、2) 日本は大な中国文化圏から数世紀前に脱し、独自の美術を発達させ、独自の高い文化を創ったこと、あらゆる階層の人々が美術を楽しみ、収集しており、美術が生活の一部となっている、そして3) 日本美術がフランスをはじめとするヨーロッパ諸国で熱烈に愛好されていること、日本への特別な関心がヨーロッパにある。ホイッスラーの弟子になったオストロウモフ＝レーヴェデワは展覧会を見て感激したと後年、回想している。<sup>28</sup>

しかし、それまで日本美術について全く知らなかったロシアの一般観衆は、ヨーロッパ美術とは異質な日本美術を初めて見たとき、違和感を覚えなかったのだろうか。『ビルジェヴィエ・ヴェドモスチ』紙の記事「天才的な子供（日本美術展）」には、異なる調子の感想が書かれている。日本美術の特徴は「素晴らしい女性的な趣味」、「柔らかで軽やかな描線」、「柔らかな輪郭」、「敏感さ」、「豊かな表情表現、繊細な観察」、「デッサンの不完全性」とされ、子どもっぽいと見なされている。<sup>29</sup> 『ニヴァ』誌の記事には、ロシア人たちの違和感が率直に書かれている。即ち、日本美術展は、ロシアの人々が知っている展覧会とは似ても似つかぬものであり、額縁に入った独立した絵というものがない。18世紀からロシア

<sup>25</sup> Ф.Б. Къ Японской Выставке // Новое время. № 7457. 1896. С. 3; В. Си-въ. Японская художественная выставка въ залахъ историческаго музея // Русская ведомости. № 44. 1897. С. 3; Р. Японская выставка // Московский листокъ. № 34. 1897. С. 3; Выставка работъ японскихъ художниковъ // Нива. № 1. 1897. С. 19; Выставка работъ японскихъ художниковъ // Нива. № 5. 1897. С. 108-111; Живописное обозрение. № 50. СПб. 1896. С. 43.

<sup>26</sup> Р. Японская выставка // Московский листокъ. № 34. 1897. С. 3.

<sup>27</sup> キターエフとその日本美術のコレクション、展覧会については次を参照。Воронова Б.Г. Сергей Николаевич Китаев и его японская коллекция // Сб. Частное коллекционирование в России. Випперовские чтения [М., 1994] М., 1995. С. 160-165; Воронова Б.Г. О раннем этапе собирания и изучения японского искусства в России // Сб. Введение в храм. М., Языки русской культуры. 1998. С. 607-611.

<sup>28</sup> 彼女が日本美術について学んだのは、後にパリに行き、ホイッスラーの指導を受けたときである。Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки Т.П.М.Л. 1945. С. 116-117 (Г.Ю. Стернин. Зарубежное искусство в России // Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М.: Советский Художник, 1984. С. 106).

<sup>29</sup> Александров Н. Гениальные дети (Японская художественная выставка) // Биржевые ведомости. № 331. 1896.

人にお馴染みの茶箱の中国や日本の紙に見られる、たいしたことのない絵に非常に似た絵が展示されている。日本の画家達の主たる仕事は挿絵であり、同時代のロシアの画家達が探究していることを日本の画家に求めようとするのは無駄である。<sup>30</sup> その後、『ニヴァ』誌は展示作品から8枚を挿絵に挙げ、短い解説を付しているが、北斎の絵と並び、終わってからまだ間もない日清戦争を描いた戦争画が展示されていたことが留意される。<sup>31</sup>

1901-1902年の冬、ロシアにおける二回目の日本美術の展覧会となる、フォン・メック侯のコレクションによる日本版画展が開催された。この展覧会について、代表的なロシア印象派の画家で美術史家、ソ連時代には芸術界の重鎮だったイーゴリ・グラバーリが「日本人」と題した記事を『芸術の世界』誌に掲載した。<sup>32</sup> それによると、観衆は日本美術を嘲笑していたことが分かる。

観衆は展覧会の間大笑いをした、彼らはもっとも悲劇的なところで嘲笑した。少なからぬ観衆がそして新聞記者たちまでが嘲笑した、彼らにとってこのようなものは、みなこの上なく滑稽なもので、まったくもって幼稚なものだったのである。

解剖学や遠近法などのヨーロッパの美術のアカデミックな基礎が欠けた日本美術は、遅れた稚拙な見戯に見えたことは想像に難くない。他方、ヨーロッパの美術をよく知るグラバーリにとって、日本美術を見戯と考え嘲笑する大方のロシアの反応は、ロシア人の教養のなさ「アカデミズムに拘泥している」ことを示すものであったろう。彼は第一回目の日本美術展の翌年に、フランス絵画に大きな影響を与えたとして日本美術について記事を書いたが、<sup>33</sup> 今回はより高い調子で、読者にむかい次のように日本美術のすばらしさを説得した。即ち、日本美術がドガ、ホイッスラー、モネに大きな影響を与えたこと、革新的ヨーロッパ美術にギリシャ美術と同じくらい本質的影響を与えたこと、深い自然観察による独自の自然主義、貞奴らの日本演劇が、古代ギリシャ演劇が当時もたらしたであろう感動を与えたことなど、翌1903年、グラバーリは日本版画についてロシアで初めて本を出版した。<sup>34</sup> グラバーリが日本美術史についての当時の研究を独、仏、英語で読み、それに基づき執筆したことが巻末の参考文献から分かる。<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Нива. № 1. 1897. С. 19.

<sup>31</sup> Нива. № 5. 1897. С. 110-111.

<sup>32</sup> Грабарь И. Японцы // Мир искусства. № 2. 1902. С. 31-34.

<sup>33</sup> Грабарь И. Упадок или возрождение? Очерк современных течений в искусстве // Нива. 1897. янв. С. 37-74.

<sup>34</sup> Грабарь И. Японская цветная гравюра на дереве. М.: Кн.С.А. Щербатова и В.В.ф. Меккъ. 1903.

<sup>35</sup> Siebold, Ph. Frh. von, *Nippon*, Leyden, 1832 (Wurzburg, 1897); Grierke H., *Yapanische Malereien*, Brl, 1882; Duret, Th., *L'art Japonais. Les liVes illustrees etc. (Gaxz. des Beaux arts, 1882 II (X X IX)*); Madsen, Karl, *Yapanesk Malerkunst*, Kopen, 1883; Gonse, *L'art Yaponais*, Paris, 1883; Anderson, W., *The pictorial arts of Yapon*. Lnd. 1886; Brinckmann, Justus, *Kunst und Handwerk in Yapan*, Brl, 1889; Bing, S., *Yapon artistique*, Paris, 1889-1901; Anderson, W., *Landscape Painting in Yapan*, *Art Journal*, Lnd., 1890. 1889-1901; Goncoury, Edm. De, *Hokousai*,

同じ頃にかかれた、東アジアとヨーロッパ間の現在に至るまでの長い交渉の歴史と、ヨーロッパ美術に対する中国美術と日本美術の影響の仕方について論文が存在する。これらの論文には、中国美術と日本美術とを見分けようとする意図が見られるが、ロココ美術や陶器を見ても、中国美術と日本美術との外見上の見分けは結局つかなかったようである。しかし、日本美術は印象派やナビ派など現代ヨーロッパ美術に本質的影響を与えたが、対照的に中国美術のロココへの影響は皮相的だったとし、日本美術により高い評価を与えている。<sup>36</sup>

1905年9月25日、再びキターエフのコレクションから構成された第三回目の日本美術展が、ペテルブルグで開催された。<sup>37</sup> この展覧会についてグジンコフが書く日本美術の特徴や批評には、当時、ロシアの知識人の間に支配的だった象徴主義新世代の思想の強い影響が認められる。彼は、「画家の創造とは、何か神秘的で、謎めいた、とらえがたいものである」と書いている。<sup>38</sup> また、「絵画の主たる価値とは、イメージに対する直接的態度、可

---

*Gazette des Beaux Arts* XIV Paris, 1895; Anderson, W., *Yapanese wood Engravings, Portfolio No. 17*, Lnd., 1895; Munsterberg, O., *Yapanische Kunst und Yapanische Land*, Lpz, 1896; Fenollosa, E.F., *The Masters of Ukiyo*, N.Y., 1896; Strange, Ed., *Yapanese Illustration*, Lnd., 1897; Seidlitz, W. von, *Geschichte des. Yapanischen Farben nolzschinittes*, Drsd, 1897 (*Грабарь. Японская цветная гравюра. С. 24-25*). 加えて、グラバーリは、ムーテルの著作 *Мутер Р. История живописи в XIX веке*, перев. З. Венгеровой も挙げている(*Грабарь. Японская цветная гравюра. С. 24-25*)。ソ連時代、美術史家のベレツキーも、日本美術が印象派に与えた重要な影響を指摘したとして、ムーテル *Мутер Р. История живописи в XIX. СПб., 1910, С. 432, 439* を挙げているが、確認したところ、ベレツキーが指摘する記述に該当するものは筆者には見出せなかった。*Белецкий. Русская графика начала XX в. и японская цветная ксилография. С. 226*.

<sup>36</sup> О влиянии Китая и Японии на европейское искусство // *Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. Т. 3. СПб. 1901. С. 119-129* では、最初に中世以来の中国とヨーロッパの交流、それに後で加わった日本とヨーロッパの交流が歴史的に紹介され中国美術はもともと 18 世紀のロココ美術に、日本美術は印象派とヨーロッパ美術にもともと影響したことが等しく述べられている。*Влияние Китая и Японии на европейское искусство Д-ра Адольфа Брюннига // Вестникъ воспоминания. Научно-популярный журнал. № 9. декабрь. 1902. С. 156-176 (Velhagen und Klasings Monatsheften / November, 1900)* では、18 世紀、ロココ美術のモチーフや陶器で、中国美術と日本美術との見分けはつかないが、双方の美術はヨーロッパ人を自然に開眼させるのに大きな役割を果たしたと評価されている。次の同時代の記事は、同時代の日本の人々、風物、事物に対するロシア人の関心の高さを示している。*Алексеев П.С. Путевыя заметки по японии // Русский Вестникъ. Т. 267. 1900. Июнью. С. 527-551* は、神戸から東京までの汽車の旅の旅行記である。乗客の風俗の他、女性たちの顔に対し人類学的な興味を寄せられている。*По поводу японских естественно-историческихъ музеевъ // Вокругъ Света. № 33. 1902. С. 526-527* は、日本の美術館や博物館に展示されている双頭の鴨などの珍奇な動物は、先天的奇形ではなく、日本人達が細工をして人工的に作ったものだという話である。

<sup>37</sup> *Гузинковъ С.М. Несколько мыслей объ искусстве. По поводу японской выставки // Вестникъ знания. № 11. 1905. С. 101-106.*

なお、日本文化研究家のチャコワが、第三回目の日本美術展として 1905 年にハセガワの版画展が行われたと述べているが、資料の記載がない。開催年が同じ 1905 年であることから、三回目の日本美術展は再びキターエフのコレクションから構成されたのではないかと思われる。*Дьяконова. Японизм в русской графике серебряного века. С. 6.*

<sup>38</sup> *Гузинковъ. Несколько мыслей об искусстве. С. 105.*



視の世界の無意識的創造を感情により個々人が知覚すること、直感的感得によって内的生の神秘を洞察すること」だと述べている。<sup>39</sup> このようなロシア象徴主義新世代の芸術観から、グジンコフは、「日本美術は感情の芸術であり、その点において、その長所は、その大体が思考の産物であるヨーロッパ美術より上である」、「日本人は、その作品によって、意識が創作に先立つのではなく、創作が意識を誘引することを証明している」と記している。<sup>40</sup>

他方、グジンコフはヨーロッパ美術に対する日本美術の大きな影響については、次のように理解している。

日本美術はヨーロッパ美術と比べると小児の片言であり、比べるべくもないが、その片言には真の芸術だけに備わっている深い芸術真実がある。その芸術的真実は本当の芸術、自由で独特な創造に貫かれているため、ヨーロッパの多くの画家達が日本人達にしばらく学ぶことができた。優れたヨーロッパの画家達はみな、巨匠までもが、大なり小なり日本美術の影響を受けた——ホイッスラーは洗練された色調と風変わりな風景画の画風において、ステイーヴンスは柔らかい色彩で、ドガは幻想的構図と大胆な群像表現において。日本人の功績とは、その作品によって、ヨーロッパ人が作品のなかで時折、探し求めているものを、漠然とそっとだけ強調したことである。それは、理性的思考の外で自らを発揮することにより世界を認識しようとする志向であり、意識的因果関係には抑圧されない創造への志向である。そして、その未来の芸術は、直感的開示の芸術であり、私達に存在の高次の意味への扉を開いてくれる密やかな神秘的予感における最も力強い予言的洞察になるかもしれない。そして、未来の絵画とは、ショーペンハウエルが音楽について述べたように、我々の表象に呼び起こされた世界に平行しその隣で生まれる新しい現象世界のようなものかもしれない。<sup>41</sup>

ここでグジンコフは、日本美術は子どもの片言のようでヨーロッパ美術とは比較できないとしながらも、象徴主義新世代の思想の文脈では、日本美術にヨーロッパ美術を凌駕する長所があること、また象徴主義的に人間を高次に導く未来の芸術、もっとも力強い予言的洞察を志向する芸術であると述べているのである。

同 1905 年、『バーリントン・マガジン』誌でチャールズ・ホームズが論文「ヨーロッパに対する日本美術の効用」を発表し、日本美術の優れた感受性と暗示の能力を絶賛した。<sup>42</sup> 日本の画家達は現象に対して感情で反応すること、彼らが作品の鑑賞者とコミュニケーションしたいと願うものは、「人や自然のもつ生きる力」であることを賞賛した。<sup>43</sup> また、ホーム

<sup>39</sup> *Гузинковъ. Несколько мыслей об искусстве. С. 102.*

<sup>40</sup> *Гузинковъ. Несколько мыслей об искусстве. С. 102.*

<sup>41</sup> *Гузинковъ. Несколько мыслей об искусстве. С. 106.*

<sup>42</sup> C. J. Holmes, "The Use of Japanese Art to Europe" in *The Burlington Magazine* 8 (1905), p. 4 (Colin Rhodes, "Burlington primitive: non-European art in *The Burlington Magazine* before 1930" in *The Burlington Magazine* CXLVI Feb. 2004, p. 100).

<sup>43</sup> Holmes, "The Use of Japanese Art to Europe," p. 6 (Colin Rhodes, "Burlington primitive:

ズは「西」の文明の先進性を示すとされていた合理主義や唯物主義の概念的特長を退けた。ホームズが日本の画家や芸術に認めた優れた特質は、以下で述べるような、ロシア象徴主義新世代思想が謳う「詩人」像と「芸術」に重なっている。

同1905年、象徴主義新世代のマコフスキーが編集するロシアの美術史の学術誌『イスクーストヴォ』誌に、日本美術に関する論文が掲載された。<sup>44</sup> その号は、銀箔の桜をあしらったジャポニスム風の装丁が施され、よく知られた浮世絵版画ではなく、「東」の美への信仰の例として、9世紀から18世紀までの宗教思想を主題とした絵が写真図版で17枚掲載されている。同時代の世界的美術には、二つの大きな等しい流れ、美の理解におけるつまり「東」とギリシャの原理があることを読者に分かってもらうためである。また、日本美術は、ヨーロッパの美術とは異なった、エジプト、アッシリア、バビロン、インドの美術の魔術的美を持つ「東」の美術としてとりあげられている。

以前は忘却されていた「東」の美術に対し膨らみつつある愛は、新しい美術の到来を、「東」の神秘的な英知とすばらしい古代ギリシャ美術という双方の原理を唯一の世界芸術へと融合するという課題を予言しているのではないか。最近の北斎、歌麿、広重など、ヨーロッパでいまや本当に有名な画家たちはすでに衰えを見せ始めている。<sup>45</sup>

注目すべきは、1905年に、ロシア・アヴァンギャルドを予知するような「東と西の芸術を融合した新しい世界芸術」という課題が美術史の専門誌『イスクーストヴォ』で取り上げられたこと、そして「東」の美術を代表するのが日本の宗教美術だということである。

新世代の象徴主義思想の祖とされる思想家V. ソロヴィヨフは、「東」と「西」の芸術が融合した、来るべき普遍的芸術について述べている。ソロヴィヨフは、1890年に、論文「日本。歴史的特徴」を書いた。<sup>46</sup> 論末で、ソロヴィヨフは日本で未曾有の数のキリシタンが殉教したことに注目し、中国などの他のアジア諸国とは違って日本ではキリスト教が社会全体に真に根付いたことは、日本が「西」を必要としている証だと考えている。また、「西」のイギリス、フランス、アメリカで「東」に対する精神的渴仰、とりわけ仏教に対する希求が見られることを、「西」が「東」を必要としている現象だと見ている。「もし、日本人が信じている宗教がヨーロッパ人を蘇生したら変だろうか？ この二つの流れが出会ったら、何が起こるだろうか」と述べ、そこに東西を統一する普遍的神の国が訪れる兆しを見ていた<sup>47</sup>。その約十年後、最晩年の1900年、ソロヴィヨフは予言的終末論『三つの会話』<sup>48</sup>

---

non-European art in The Burlington Magazine before 1930” in *The Burlington Magazine* CXLVI Feb. 2004, p. 100).

<sup>44</sup> Искусство. № 5-7. 1905. С. 21-33. 図版は С. 31-47.

<sup>45</sup> Искусство. № 5-7. С. 24.

<sup>46</sup> Соловьев Вл. Япония. Историческая характеристика 1890 // Собрание сочинений Владимира Соловьева. Том. VI. 1886-1896. СПб., 1902. С. 138-157.

<sup>47</sup> Соловьев. Япония. С. 156-157.

<sup>48</sup> ソロヴィヨフ著、御子柴道夫訳「三つの会話：戦争・平和・終末」『ソロヴィヨフ著作集 5』刀水

を著している。その巻末の『反キリスト物語』<sup>49</sup>では、大東亜共栄を標榜しアジア侵略を進める日本、満州と中国の政治情勢が、終末の始まりとして語られている。そこではもはや、日本は「西」の文化を希求し普遍的文化の出現を予想させる「東」の文化ではなく、黄色人種を統べる「汎モンゴリズム」の推進者である。やがて、跋扈する蒙古人、すなわち黄色人種をヨーロッパが一致団結して排斥し、反キリストが現れて偽の繁栄がヨーロッパに訪れる。この予言的物語では、日本は数種のキリスト教が存在し互いに争ってきたヨーロッパ諸国が一致団結するための露払いの役割、敵対役である。

1906年、象徴主義新世代の総合芸術誌『金羊毛』に、レーリッヒとマコフスキーは日本美術展の批評を載せ、昔の日本美術には長所があったが、現代の日本美術はヨーロッパ美術の模倣をして、その力を失ってしまったと述べた。<sup>50</sup> マコフスキーは「人種の気質の違いとそれがその民族に及ぼす影響」という視点から日本美術を分析した。<sup>51</sup> 彼は、「われわれの美術」と「日本美術」、「ヨーロッパ」と「北斎の遠い国」、「われわれアリア人種」「白人種」の芸術と、日本の「黄色人種」の芸術を二分した。そして、新世代のロシア・シンボリストたちがもっとも影響を受けたニーチェの思想の用語を用い、次のように論じている。即ち、ヨーロッパの芸術、白人種の芸術はみな、歌である。日本人、黄色人種の芸術は、視覚的であり、聴覚的ではない。それゆえ「日本人、黄色人種の悲劇は、「音楽の精神」からは生まれない」。<sup>52</sup> 「日本人の異質な創作には我々の深遠な（原文強調）神秘主義は無い」、とした。<sup>53</sup>

ソロヴィヨフは、「とにもかくにも、日本人たちが実際にキリスト教世界に加わると、地上における神の国の勝利のために働く定めにある、それらの歴史的力の待望の結合になるだろう」と述べている。<sup>54</sup> ソロヴィヨフは日本がキリスト教世界に入り、神の国を地上に創るためにヨーロッパ人と共に働くことを待望していた。これに対し、マコフスキーは、ニーチェに由来する象徴主義新世代の理論を用い、また人種の違いにより、日本美術と文化をヨーロッパにとってまったく異質な他者とし、融合する可能性を否定したといえる。彼は、「東」と「西」との境界を日本とロシアとの間に引いた。

1900年に亡くなったソロヴィヨフと1906年でのマコフスキーの日本に対する眼差しには、おそらく1905年の日露戦争でクライマックスを迎えた日露間の政治的社会的敵対関係

---

書房、1982年。Соловьев Вл. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об антихристе и с приложениями. М.: «Товарищества А. Н. Сытин и К». Фирма «ПИК». 1991.

<sup>49</sup> 「『反キリスト物語』は最初、『週の本』誌1900年4月号に掲載された後、1900年5月の夜会で著者自身によりその単行本用ゲラ刷りがセルゲイ・ソロヴィヨフ、アンドレイ・ベールイら若い詩人たちを前に朗読された」。前掲書の当該部分、「反キリスト物語」の翻訳者による改訳（未出版、2004年）、1頁を本論では参照した。

<sup>50</sup> Маковский С. На Японской выставке // Золотое руно. № 1. январь. 1906. С. 111-118.

<sup>51</sup> Маковский. На Японской выставке. С. 114.

<sup>52</sup> Маковский. На Японской выставке. С. 115.

<sup>53</sup> Маковский. На Японской выставке. С. 115.

<sup>54</sup> Соловьев. Япония. С. 157.

が新世代の象徴主義思想に影響を与えていると思われる。日露戦争に際して、日本美術や文化を愛しながらも日本が壊滅することを望んだブリューソフのように、当時のロシアの知識人たちは、日本に対し、日本美術によりヨーロッパから入ってきた、日本をこの世の楽園と見る眼差しと、黄禍論の眼差し両方を持っていた。<sup>55</sup>

ロシアの知識人たちの日本に対する賛嘆と忌避の二つの眼差しは、1905年前後の日本美術に関する言説に表れている。上述の論文以外でも、同時代のヨーロッパ美術が起死回生を果たしたのは日本の浮世絵版画のお蔭とする一方で、まったく形而上学的ではない『古事記』を頂く民族の美術などは到底、ヨーロッパ美術の高みには届かない、と書かれている。<sup>56</sup> 1904年にブロックハウス＝エフロンから出版された『日本とその住民』の中では、日本美術は、お手本の中国美術を遠く凌駕し、絵画には非常に優れているが、建築や彫刻は未発達で、ヨーロッパと比べると赤ん坊程度だと書かれている。<sup>57</sup> 第四回目の日本美術展となる「日本と中国の日用・祭祀用工芸品」展（1906）には、日露戦争を描いたアルバムやポスター、諷刺作品が展示されている。<sup>58</sup> 第一回目の日本美術展にも日清戦争の戦争画が展示されている。<sup>59</sup> 時局は美術展に影を落としていた。<sup>60</sup>

1910年頃から、ヨーロッパでも、日本美術に対する評価が変わり、ジャポニズムの熱気は急速に冷めていった。ジャポニズムは第一次世界大戦の前に終焉する。「視覚表現に与えた刺激は、さまざまな形で吸収され尽くし、西欧がルネサンスiraいの遠近法的な空間表現とその価値観を覆すのに手を貸し、現代的な表現手段と価値観を構築した時点で、用済みとなったからである。西欧世界にとって魅力的な他者であった日本は、日清、日露の両戦争で勝利をおさめ、次第に帝国主義の列強の仲間入りの道をたどった。必死の「西歐化」「近代化」の努力の末、西欧諸国との文化的ギャップを外見的には縮めた結果、日本はもはや西欧にとっての「幻想の異国」の役割を演じられなくなる。以後、日本は太平洋戦争に向けて「野蛮な強国」の道を歩むため、文化的な魅力を失っていた」<sup>61</sup>。

<sup>55</sup> Дьяконова. Японизм в русской графике серебряного века. С. 6.

<sup>56</sup> Пшесмицкий З. Японская гравюра // Вопросы жизни. № 2. 1905. С. 247-280.

<sup>57</sup> 日本人が建築や彫刻が下手なのは、水平線と垂直線が苦手で、非対称を生来的に好むからだと言われている。Востоков Г. Японское искусство // Япония и ее обитатели. СПб. Брокгауз-Ефрон. 1904. С. 297.

<sup>58</sup> Каталог. Дозволено цензурою. Москва, 29 марта 1906. С. 30. 以下[ ]内は展示品番号。  
[798-800] 3 альбома-русско-японской войны; [801-807] 7 книгъ русско-японской войны съ раскрашенными иллюстрациями. [825] Альбомъ лубочныхъ картинъ русско-японской войны; [826-829] 4 книжки-карикатуры на русско-японскую войну. Описание выставки китайскихъ и японскихъ произведений искусства, промышленности и предметовъ культа и обихода. М., 1906. 展示品は、中国のものは1902年にインドシナの手ノイで催された展覧会から、日本のものは1903年に大阪で催された展覧会から運ばれた。

<sup>59</sup> Нива. № 5. 1897. С. 110-111.

<sup>60</sup> Азбелев Н.П. Театръ въ Японии // Миръ Божий. № 12. СПб. 1904. С. 2-45. 著者は、「当時、日露の戦争は不可避という雰囲気ですでに両国に存在したが、それがこんなに長引くことになるとは誰が予想できたろうか！」と結んでいる。

<sup>61</sup> 馬淵明子『ジャポニズム』、11-12頁。

1908年、ロシアで出版されたイギリス人サダキチ・ハルトマンの日本美術史の巻末では、同時代の日本美術の状況について詳述されている。ハルトマンは、古き日本の美術をしのんでおり、ヨーロッパ美術を取り入れた現代日本美術は死んだも同然だったが、最近、再生の兆しがあり希望が残っていると述べている。<sup>62</sup> しかし、日露戦争の当事者だったロシアでは、地上の楽園としての日本のイメージが崩れるのはより早かったであろう。ロシアにとって日本は目の敵だった<sup>63</sup> ロシア美術にとって、日本美術は何も見るべきものがなくなった。1910年代の日本美術に関する記事が、日本はすばらしいということ、浮世絵印象派に影響を与えたということと、同時代の日本の画家が帝国美術院を中心にしてヨーロッパ美術を学んでいるが良い成果がないことを伝えるだけである。<sup>64</sup>

## 結論

18世紀のロシアでは、日本美術は認識されていなかった。日本は優れた美術を有す国というよりは、むしろ、ロシアにとって東の辺境にあるアジアの後れた一国であり、未開な一民族として科学的収集分析の対象であった。19世紀末、ヨーロッパから、ヨーロッパの革新的美術に本質的影響を与えた「東」の美術として日本美術はロシアに紹介された。20世紀初頭、ロシア美術における日本美術への眼差しは短い間に次のように変化した。ヨーロッパ美術を長年、中心の文化として手本としてきたロシアでは、日本美術は滑稽で幼稚な絵にしか見えず、ヨーロッパでの日本美術の高い評価は、一般にはにわかには受け入れがたかった。ロシア人は、劣った非ヨーロッパ的美術に対して違和感や侮蔑感を感じざるをえなかった。しかし、ヨーロッパですでに評価が確立していた日本美術を嘲笑することは、ロシア人の後進性と無知のせいだとされ、ヨーロッパ人と同じまなざしで日本美術を鑑賞するよう、グラバーリは啓蒙を行った。新世代の象徴主義者が心酔したソロヴィヨフが19世紀末に現した日本に関する論文は、日本美術は「西」のヨーロッパ美術を補完し、そのことにより「東」「西」の文化を統合した普遍的文化が生まれる可能性をもたらすものと読者に感じさせたと思われる。しかし、ソロヴィヨフの最晩年の予言的終末論では、同時代の政治情勢が色濃く反映され、日本は終末到来の先触れの役割を果たしはするものの、「汎

<sup>62</sup> Садакичи Гартманъ. Японское искусство. Переводъ съ английскаго О.Кринской. СПб. 1908.

<sup>63</sup> 日露戦争時のロシアにおける日本のイメージについては、日露戦争時のロシアのポスターを分析した、Yulia Mikhailova, “Images of Enemy and Self: Russian ‘Popular Prints’ of the Russo-Japanese War,” *Acta Slavica Iaponica*, vol. 16, pp. 30-53 を参照。知識人とは異なり、民衆は日本についてほとんど何も知らず、具体的イメージも持っていなかった。ポスターでは、取るに足らないちっぽけな敵というイメージが宣伝された。

<sup>64</sup> Старое и новое искусство въ Японии // Вестникъ Знания. СПб. 1909. С. 783-785; Фиккэ А.Д. Пер. Съ англ. А.Е-нъ. Японская гравюра // Искусство и жизнь. С. 9-12; Пунинъ Н. Японская гравюра // Аполлонъ. № 6-7. 1915. С. 1-35; Растительный миръ орнамента // Нива. № 33. 1912; Китай и Япония. № 238. Хабаровскъ. 1916. С. 109-113 は、日本の植物がモチーフになった装飾紋様や絵画について論じている。

モンゴリズム」という黄色人種文明による世界侵略の首謀者であり、ついにはロシアを含む一致団結したヨーロッパに打ち負かされる敵役である。その5年後の日露戦争の頃、ロシア象徴主義新世代の思想により、日本美術は未来の高次の芸術へと導く神秘的洞察の志向の芸術だと見なされた。同時に、同じく新世代の象徴主義論によって、日本美術はヨーロッパの芸術に精神性で劣る「子ども」の芸術であり、所詮、「われわれアリア人種」とは異質の他者の芸術だとされた。その後、ヨーロッパのジャポニスムの衰退を受けて、1910年代になると、日本美術は過去のものであり、日本美術が再生する可能性はないとされた。

このように、ロシアでは、日本美術はつねにヨーロッパ人の目を通して眼差されている。ロシア美術史では、不動の中心として「西」のヨーロッパがあり、ロシアはヨーロッパに対しては「東」、日本に対しては「西」を任じている。<sup>65</sup> 20世紀初頭の新世代の象徴主義者も、ロシアを日本に対して「西」とし、「われわれアリア人種」のヨーロッパと見なした。新世代の象徴主義論によると、ロシアは「西」であることで本質的に日本に対して優れている。他方、「東」の日本の芸術は神秘主義的に人間を高次に導くことができる点で「西」のヨーロッパの芸術を凌駕している。この二点からロシアを見ると、日本に対して「西」、ヨーロッパに対して「東」のロシア文化は、「西」のヨーロッパ芸術では到達し得ない「東」の神秘主義的芸術を創ることができる可能性を唯一、有すことになる。20世紀初頭、新世代のロシア象徴主義者は、日本美術を利用して、ロシア文化を「東」「西」の文化の範疇に都合よく組み入れることにより、ロシアを「西」のヨーロッパ諸国のなかに伍させるだけでなく、その中でももっとも優れた文化の創造者となる可能性を与えたともいえる。

20世紀初頭、日本美術はロシア文化にとって、次のような意味をもっていたと思われる。すなわち、1) 輝かしいヨーロッパ文化に、「東」の美術であっても、本質的な影響を与え、新しい芸術を創ることができるという可能性 2) 地理的にも人種的にもヨーロッパから遠くはなれているので、相対的にロシアをヨーロッパ文化に組み入れる。そして、ロシアのインテリゲンツィアたちは、つねにヨーロッパを介して自らと日本を見ていたため、日本への憧憬の眼差しとともに、自らをヨーロッパの中心に位置づけるための侮蔑の眼差しを独自の思想から創り出した。

---

<sup>65</sup> 福間加容「20世紀初頭のロシア美術と「東」の境界」、49-69頁。