

ダヴィット・ブルリユークと大正期の新興美術

五十殿 利 治

はじめに

大正期の新興美術運動、とりわけ未来派美術協会の運動において亡命ロシア人ダヴィット・ブルリユークが果たした重大な役割については、この運動の当事者の証言によって、すなわち彼と緊密な連絡を保って行動し、共著である『未来派とは？ 答へる』（一九二三年二月 中央美術社刊）を出版した木下秀一郎氏の回想でも触れられ、あるいはブルリユークとはほとんど直接的な交渉をもたなかったにせよ、新興美術の旗頭である神原泰氏も「日本人にとつてすばらしい驚異であつた」というブルリユークの最初の展覧会（一九二〇年一〇月）に「殆ど毎日」会場に足を運んだと発言したことから充分にうかがえるものである（1）。また近年においても本間正義氏、浅野徹氏をはじめ、ブルリユークの作品の所在調査を最初に手掛けられた山脇一夫氏の論考や、新資料を紹介された二見史郎氏の研究論文においてさまざまな角度から検討が加えられている（2）。ブルリユークの日本滞在と彼の功績については、筆者も一九八二年五

月アメリカ、ロンドン・アイランドで開催されたブルリユーク生誕百年を記念したシンポジウム A Salp in the Face of Public Taste: Jubilee for David Burluk and the Cause of Russian Futurism に参加して行なった口頭発表のための草稿に基づいた英文による論考をはじめとして小論を発表してきた（3）。

このようにブルリユークへの関心がしだいに高まるなかで、国内にある作品もさまざまな機会に展覧会に出品されるようになってきた（4）。しかしながら、わずか二年ほどの滞在であるにもかかわらず、日本各地を股にかけて行動したブルリユークの足跡はいまだ充分に把握されているとは言いがたいのが研究の現状ではなからうか。ほんの一例であるが、ブルリユークが来日前にウラジオストツクにおいて開催した展覧会についての注目すべき記事は、一九八八年全国各地の美術館で開催された「1920年代・日本展」のカタログ所載の野崎たみ子氏による書誌的な労作「ドキュメント新興美術の動向」において初めて挙げられたものである（5）。本稿ではロンドン・アイランドでの発表以後の調査研究の過程で発見された新

資料などを盛り込みつつ、ブルリユークの渾日時代の足跡を新興美術の動向と関連させて、できる限り詳細に跡づけることとしたい。

新興美術へのブルリユークの影響を判定する上でも、このことは当然のことながら不可欠の作業と考えられる。

本論にはいる前に来日までのブルリユークの経歴について一瞥しておこう。ダヴィト・ダヴィドヴィチ・ブルリユーク Давид Давидович Бурлюк (一八八二—一九六七) はウクライナのハリコフに生れた。六人兄弟の長男。弟のウラジミールも画家としての才能に恵まれ、またニコライも詩人として天分があった。ダヴィトはカザンなど各地のギムナジウムで学んだ後、一九〇一年ミュンヘンへ行き、アントン・アズベのもとで学んだ。さらに一九〇四年にはパリの美術学校でフェルナン・コルモンの指導をうけた。帰国すると、彼の精力的な活動が開始された。一九〇七年モスクワでの「花環」展をはじめとして自ら注目すべき展覧会を組織したり、「ダイヤのジャック」展や「青騎士」展などに出品する。一九一〇年、ロシア未来派の発端といわれる文集でカメンスキー、クルチヨースイフ、フレーブニコフ等が寄稿した「裁判官の飼育場」を出版した。その後「ギレヤ」グループのリーダーとしてロシア未来派の重要な宣言を収載した有名な文集『社会の趣味への平手打ち』(一九二二年)などを刊行する一方、各地へマヤコフスキーなどと講演旅行に出て挑発的な行動を繰り返した。一九一五年、父の死後、ブルリユーク一家はウラルに移る。革命に際しては、マヤコフスキー、カメンスキーとともに『未来主義の新聞』を発刊した。一九一八年、国内戦のためにウラルが中部ロシアと遮断されたために東へ移ることを余儀なくされて、一家はズラトウストなどを転々としてウラジオスト

ックに到る。同地ではニコライ・アセーエフ、セルゲイ・トレチャコフ等の未来派のグループ『トヴォルチェストヴォ』の一員として活動した(6)。

一 ブルリユークの来日

ウラジオストックにおけるブルリユークの活動について日本に最初の情報もたらされたのは、おそらくシベリア出兵の最中、尼港事件の余韻がまだ消えやらず、ウラジオストックの臨時政府に対して「浦塩派遣軍」が武装解除を命じたその月、一九二〇(大正九)年四月のことである。すなわち大阪毎日新聞・東京日日新聞の特派員としてウラジオストックにいた黒田乙吉による四月二十七日づけの記事「浦塩夜話」である。その冒頭で黒田は未来派による展覧会について報じている——「一、頭を持たぬ人々 今に浦塩に、展覧会が開かれてブルリユークやパリモフなどいふ知名の作家の、三角の虹や田舎芝居の広告絵見たいな作品が先頃の市街戦で昂奮して市民を芸術の天国に誘つて慰めやうと努めて居る記者はウィズネルといふ青年画家の案内で、とても分りさうもない『判じ物』見たいな絵を一々観てると、中にパリモフの作で、頭を卓の上に据えて置いた腕以下の理髪職人が剃刀を握つて客の髻を当てる恐ろしく変つた奴にぶつゝかつた(7)。

文中で言及された作品については後述するが、この展覧会に關して黒田はブルリユークの来日直後に『たつみ』誌一〇月号に書いた紹介文でも若干触れており、「國際絵画展覧会」という触れ込みで開催され、「露国人チエツク独逸停戦中の美術家を集め」、「各派で点数約三百余点」という出品内容であったと報告している(8)。

さらに、この紹介文よりも先に『絵画清談』誌六月号も「殺氣立つた浦塩で国際絵画展覧会」という見出しで「芸術界彙報」欄に短い記事を掲載したが、出品点数について五百点とし、また四月一八日に閉会したと報じた上で、訪日を希望するブルリユークの興味深い談話を載せている。

「日本に行きたいのですが偶々四月四日の日露軍の衝突あり日本国民の露国人に対する感情如何が気遣はれるのみならずまた一ツには未來派は美術の革命だから日本に持つて行つて如何がなものだろうと懸念もあるし今の所決し兼ねて居ります」。

しかし、『絵画清談』誌記者はこのブルリユークの意向について「多分日本行は止めにして上海に行く事になるだらうと思はれる」と否定的な言葉を記して記事を結んでいる(9)。

ブルリユーク自身が一九二一年一月に日本で記し、ドイツで発行されたロシア語の雑誌に掲載された「一九一九年—一九二二年のシベリアと極東における文学と芸術」はシベリア時代のブルリユークを把握する上で貴重な一文であるが、これによるならば、問題の展覧会にはアドル・エドモント(ウイーン)、マルチン・フィンケンシュタイン(ミュンヘン)、タロシ・ジュリヤ(フダベスト)、イムレイ・フェレンツ(フダベスト)、ヴァル・スラヴァン(ラトヴィア)、ガレ・チボル(フダベスト)、イシュトヴァン・シュトレム(フダベスト)が出品したという(10)。このほか、彼自身とパリモフも(そしておそらくフィアラも)当然出品していたが、これで全員であるかどうかは確認できていない。なお、このうちハン

ガリーの捕虜であったイムレイは「釈放帰国の途次」、ブルリユークよりも一足早く来日し、九月一〇日から上野の松坂屋で展覧会を開催している(11)。

叙上のように日本へ渡る希望を早くから表明していたブルリユークではあったが、なかなか事は容易には運ばなかったようである。実際に彼がパリモフとともに日本の土を踏むのは一九二〇(大正九年)一月一日末明のことになる。ただし、その一月ほど前の「東京朝日新聞」が「未來派の詩人が 日本へ欲談へ」という記事で、ブルリユークやパリモフが「日本の未來派文士と欲談せんと目的」で「近く日本に向け出発の予定」であり「一行は日本に於て未來派の絵画展覧会を開く筈なり」と報じている(12)。「近く」をどのよう解釈するにもよるが、来日の予定が若干延期されたか、あるいはすぐには訪日の許可がおりなかったもようである。

こうして、ともかくブルリユークが切望した来日が実現した。ただ、実際に日本の土を踏むことができたのはパリモフとふたりだけであり、妻と二人の息子、二人の妹、そして妹の保護者役を務めたフィアラはウラジオオストツクに残ったのである(13)。訪日の若干の遅れはあるいはこのことと関連があるのかもしれない。ブルリユークは彼等の旅費を工面する必要に迫られていた。ウラジオオストツクを離れるにあたっては、ロシア通信社(ロスタ)ウラジオオストツク支局のゴンチャル・オンヴェイ、そして浦塩派遺軍政務部長(後に駐米大使を務めた)の松平恒雄(一八七七一—一九四九)、渡辺理恵領事(一九一九年一月—一九二二年九月、在浦塩斯德領事)、そして黒田の所属した大阪毎日新聞・東京日日新聞の特派員であった大竹博吉が尽力したということをブルリユーク自身が書き記してい

るが(14)、黒田もまたその一人であることは疑いない。というのも、経緯は不明であるとはいえず、遺族のもとに小品ではあるが、ブルリュークの風景画(図1)そしてパリモフによる黒田乙吉像(一九二〇年の年記)が残されている事実から推測するなら、黒田が彼等の窮状をみかねて、それらの作品を購入したというよりも、むしろ前述の紹介文をはじめとして日本滞在についていろいろと骨を折っただろう感謝の記しとして、それらを贈られたとみるほうが自然であるからである。

さて、ブルリュークの来日は一部の新聞が取り上げてさくそくニュースとして報道された。その大半について、すでに Jean-Claude Lanne 氏によるきわめて綿密な調査や二見氏の論考において紹介されている(15)。二見氏が明らかにしたように、この当時ロシアの十月革命や、それに続く国内戦の時代に祖国を追われて来日したロシアや東欧の画家の数は少なくない。しかし、ブルリュークの来日はそうした作家たちの場合とは歴然と異なり、ひとつの画期的な事件となったのである。そしてそれを事件として社会化する装置、つまり社会への回路となったのは、ひとりブルリュークに限られず、大正期の新興美術全般について指摘されることであるが、以下でもたびたび引用する新聞という大衆化された出版ジャーナリズムなのである。新聞は美術雑誌よりもはるかに敏感に、また素速くこの新しい社会現象に対応していた。しかも、場合によっては、東京中心の雑誌が多いために、それぞれの地方での反応を知る有力な典拠なのである。

ブルリューク来日の最初の報道は上述の経緯からも頷けるが、大阪毎日新聞紙上であり、一〇月一日夕刊で早速『未来派の父』露

国画伯来朝」とまず第一報を伝えた。記事によれば、「フロック姿に絹帽」という兩人は同日未明「御用船筑前丸」で敦賀に来着し、モスクワと極東の美術協会を合同してウラジオストックで結成されたグループの「会員四十四名」を代表して、その会員たちの三百余点を紹介かたがた、日本の美術界と交流することが目的としている。ブルリュークはこれ以降彼の代名詞となる「未来派の父」という触れ込みで、「写生派、印象派何でもござれの上に詩人」でもありと紹介され、ふたりは「富士の写生がして見たい」ということで午前一〇時敦賀を発ち沼津に向ったと報じられた(16)。この富士山のことについては一〇月二日付けの中外商業新聞も上京の途中、沼津で「年来憧憬せる富士の秀峰を仰ぎ大いに画題を得んと語れり」と報じている(17)。

東京朝日新聞も一〇月二日朝刊(五面)に「露国の未来派画家来朝」という見出しでほぼ同じ内容の記事を掲載し、「私の来朝は露国代表画家の作品を日本に紹介する傍日本の絵画を研究し日本と露国との文化的諒解と結合とを図りたい為めである、携へて来た作品は未来派、写生派、取交ぜ三百余点、そのうち私の画いた莫斯科の革命だけでも廿一点ある」というブルリュークの談話を載せている。

同じく一〇月二日朝刊(二面)の大阪毎日新聞記事「新しい芸術を日本に紹介すとして 来航せる未来派の露国画家」は、パリモフの素描「女」を複製するとともに、「多年憧憬るる日本の土を初めて踏んだ感興」を「謎の様な詩」にして本社に送ってきたとしてその「直訳」を掲載した。以下で引用するが、はやくもロシア未来派詩人としての面目躍如というところである。

「探し得た味の是認」

私の好きなのは孕める男、

彼がブリーキンの銅像の許に居ればよい

指で漆喰を剔りながら、そこに鼠色の平常服を着た男は、

邪な種子から生れるのは男児か娘かを知らない

恍惚するよ孕める （18）

斯くも斯くも生きた兵士と春の田園 （19）

青葉はそこから既に出現れてゐる

一九二〇年十月一日

敦賀にて

露園未來派の父

ダヴイド・ブルリユック

このブルリユックの詩は敦賀で即興的につくられたのではなく、一九一五年のロシア未來派がいわば社会的に公認された文集『射手座』に「実をつけるもの」と題して発表された詩の一節である（18）。

東京日日新聞は他紙より遅れたが、一〇月四日七面で「顔に犬を描いて 幸福な日本を歩きたい『未來派の父』と『奇才』と二人入京して展覧会を開く」という見だしの記事をブルリユック「光の東京」とパリモフ「東京への御挨拶」の挿絵入りで掲載した。それによると、両人は三日午後東京日日新聞社を訪れて、さっそく開催予定の展覧会の宣伝を始めている。それは「同派各画家の代表作三百余点」で「未來派四割、印象派三割五分、写真派二割五分の割

合」と構成される。言葉の障害やロシア未來派への理解の不足から東京日日の記者は冗談として真面目に受け取ってはいないが、実は見だしにある「顔に犬を描いて 幸福な日本を歩きたい」というのは、ブルリユックにしてみれば大真面目な発言であり、ロシア未來派の挑発を正面から仕掛けたものなのである。

別の機会にも論じたので繰り返さないが、来日時の新聞紙上の写真でもそうであるように、シルクハットにフロックコートとつかめらしい服装に身を固めた上（しかもそれが各新聞記者たちの注意をひいている）で、顔に絵柄を描いたり、ボタン穴に木の匙をさしたりして街を練り歩くという奇抜な行動、今ならば街頭のパフォーマンスとも呼ばれそうなその行為は、同じくロシア未來派のラリーオーノフ等によって「われわれはなぜ顔に色を塗るのか」という宣言が出されている事実が雄弁に物語るように、ロシア未來派の自家薬籠中のものであった（19）。実際、石井柏亭も最初にロシア画家たちに出会ったときに、「軀幹長大な一人の西洋人はシルクハットを戴き各其フロックコートの胸に黄菊の一枝を挿して居た。それが花ばかりでなしに長い枝をボタン穴に突き立て居たのだから一寸私を驚かせた」と告白している（20）。このようにブルリユックはさきの「探し得た味の是認」という難解な詩のつぎに、今度は日本の社会へロシア未來派の実践的な標語によって紙上で「御挨拶」をしようとしたのである。

ブルリユックが来日した時期はちょうど前年（一九一九年）に結成された黒曜会が「革命芸術の運動」を標榜して、四月、一月（くしくも星製薬において）、一二月と矢継ぎ早に展覧会を開催する一方（21）、同じく九月から普門暁を中心に活動を開始したばかり

の未來派美術協会の第一回展が組織されて、いわゆる「新興美術」が輪郭をもちはじめ、美術界に小さな地殻変動が生じつつあったところであった。画壇の周辺では、このような動きに対する反響は概して低調であったが、以下でみるように、ブルリユークの来日は台頭しつつあったこうした趨勢に一挙に勢いを与え、いわゆる大正デモクラシーの動きとあいまって、各方面に押し寄せる大きな波動と合流することになったのである(22)。

二 日本に於ける最初のロシア画展覧会

ブルリユークの当初の目的は既述のように、まず日本で展覧会を開催することであった。来日早々からブルリユークは精力的に運動し、実現のために奔走したようである。石井柏亭によれば一〇月七日にブルリユークとパリモフが彼を訪ねてきたときには、東京日日新聞の大竹とともに、会場を提供する東京南伝馬町にあった星製菓の担当者も随行したということであるから(23)、この時点で新聞社の尽力もあつてすでに開催が決定していたと推していいだろう。この日、柏亭は製菓会社の三階の会場へ行き、展示作業が続けられている最中に、彼らの作品を観た。二科の重鎮として、また事情通として柏亭は展覧会に際して出された目録に序文を草することを求められていたためと考えられる。彼が抱いた印象は後述するとして、注目されることに、柏亭は会場で東郷青児が「待つてゐた」と記している(24)。

東郷とてむろん漫然とそこでブルリユークの婦りを待つていたわけではなかった。彼の意図について推測する材料を翌日一〇月八日(朝刊一八面)の時事新報の「文芸消息」が提供している……「◇

東郷青児氏等に依つて創立された『美術革命協会』は来る十二日から露國美術協会を代表して来朝した未來派画家ブルリユーク、パリモフ両氏後援を意味して星製菓楼上で展覧会を開催する」。調べた限りでは「美術革命協会」なるものについては東郷関係の文献ではまったく言及されておらず、また現実には後援をしたようすもなく、実体は今後の調査をまたなくてはならない。ただ、ここでまず留意したいのはブルリユークが最初に接触したのが二科周辺の石井柏亭や東郷青児、そしておそらく読売新聞にブルリユーク等の最初の展覧会について展評を連載することになる有島生馬であったことと、しかも彼ら自身、けつして受身ではなく、むしろ積極的に肩入れしたこと、換言すると、木下をはじめ未來派美術協会に参加して先鋭な運動に身を投じたような作家たちではないことである。ブルリユークは翌年の二科に出品するが、このことはその伏線となる。

さて一〇月一〇日発行の美術雑誌『たつみ』では黒田乙吉が「露國の未來派芸術」と題して、改めてブルリユーク紹介の筆をとっている。黒田は前述の四月ウラジオストックでの国際展についてまず触れて(もつとも黒田は正直に出品作が「一切合財みな謎だつた」と感想を洩す)、それから東京と大阪で予定されている展覧会にはウラジオストックでは出品されず、事情は不明であるが、モスクワから新たに届けられた「タトリン、レンツローフ、マレウサツチ等の諸作及びブルリユーク、パリモフの新作」も加わると述べ、前宣伝をしている(25)。

このように展覧会の準備は着々と進んでいったが、前宣伝に努めたはひとり黒田だけではなかった。同じく一〇月一〇日づけ(五

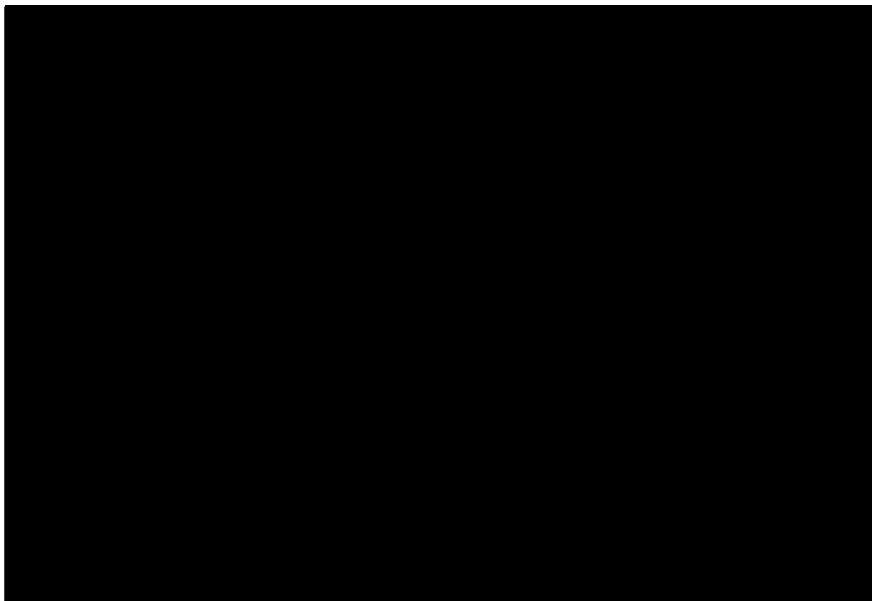


図2 ロシアの雑誌に掲載された「日本に於ける最初のロシア画展覧会」ポスター（ないしリーフレット）の部分

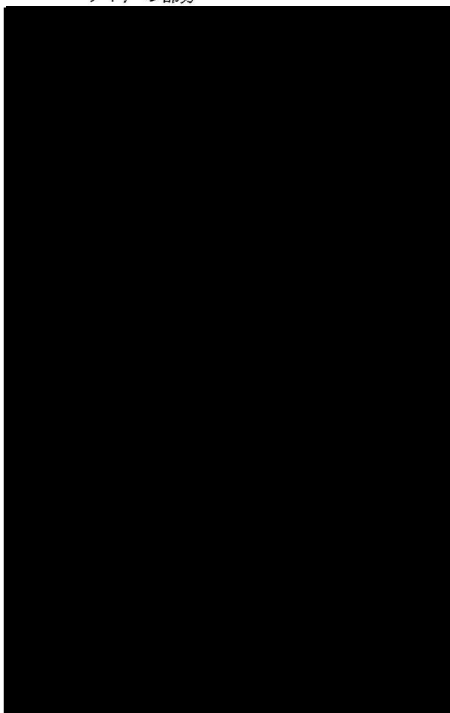
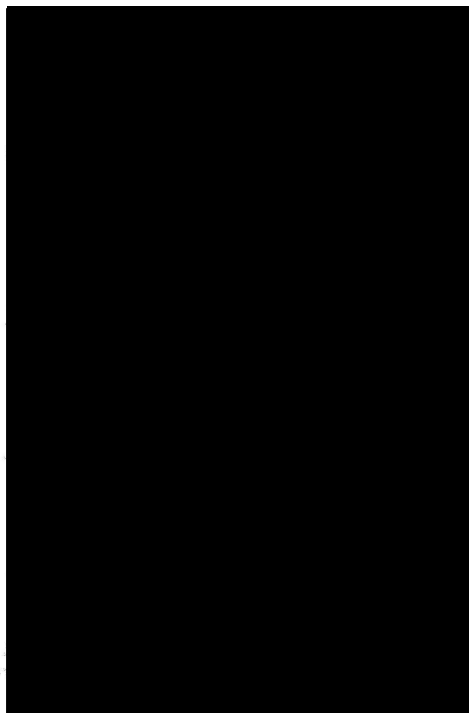


図1 ダヴィット・ブルリューク 失題 油彩板 33.2×20.8cm 個人蔵



面)の國民新聞は展覽會場の写真を掲載したうえで「動的生命を写した未來派の作品」という見出しで展示内容を紹介した。まず「露西亜の未來派は伊太利の未來派の主張やカンジンスキー一派の主義或は象徴派立体派等を繪て合体したものである」というブルリュークの談話が紹介された。さらにコラージュの作品について、それが材料不足ばかりではなく表現効果のためでもあるという奇妙な解説を加え、額縁も「有り合せの板や棒や棒をブツケテ自分で塗つたりして造つたものである」と伝えた。

さてブルリュークとパリモフによるその展覽會「日本に於ける最初のロシア展覽會」がいよいよ開会したのは一九二〇(大正九)年一〇月一四日(招待日は一三日)であつた。会期は一〇月三〇日まで、会場は京橋の星製菓の三階であつた。一九二二年、ロシアで發表されたエヌ・アセーエフによる紹介記事「日本におけるロシア藝術家たちの最初の展覽會」には図版(図2)としてこの展覽會のために製作されたと推定されるポスター(あるいはリーフレット)の一部が複製されている(26)。

展覽會の出品内容についてまずみてみよう。既述のように展覽會の目録が残されている。筆者は目録としてニコラス・ブルリューク氏から提供された一枚物の図版入りの目録を星製菓での出品目録と見做してきた。しかしながら、最近、東京都美術館圖書室蔵の奥瀬文庫に冊子体の目録があることを教示され、同室の好意で兩者を比較する機会を得たのでこの機会に訂正させていたたくことにする。比較した結果、奥瀬文庫版は謝辞の違ひから間違ひなく東京会場用のものであることが判明した。つまり、奥瀬文庫版には大阪での会場となつた三越百貨店への謝辞が欠落しているのである。一

方、大阪会場がいつ決定したのかは不明であるので、図版入りの目録がいつ印刷されたか確定できないのであるが、大阪毎日新聞の記事によれば一月一六日の時点では展覽會場を「目下交渉中」とある(27)。とすれば、おそらく大阪で会場が決定してから——刷り具合からみると、おそらく急いで、また宣伝の効果を考慮して——製作したものと推定することができよう(図3)いづれにせよ、兩者には作品点数は変わらないものの表記に少なからず異同がある。常識的には、後から印刷されたものが訂正を加えられたものと考えられよう。ところが、出品番号の相違は誤記の訂正よりは、むしろ図版を挿入したことによるレイアウトの大幅な変更によるように思われるのである。そこで、ここでは東京會場の目録だけを問題にすることにする。

さて同目録に記載された点数は四七三にのぼる。したがって展評などに複製された作品数もそのごく一部にすぎず、個々の作品まで同定することはとうてい困難である。それゆえまず目録によつて展示内容を確認し、それから展覽會への反響や展評について一瞥することとする。またその限りで出品作についても考察を加えよう。

目録の冒頭には石井柏亭の「紹介」がある。柏亭は彼らの仕事(「カンヴスの堆積」)に「露人の野性」を見る一方、未來派の作品について「ブブノウイ・ヴェレット」すなわち「ダイヤのジャック」グループと関連づけて「之等の画家は絶えず何かを捜して居る、求めて居る。而してついにいゝものを獲得することがないとは云へまい」という理解を示した。次に、ブルリュークとパリモフ連名の謝辞「日本へ来て」があり、シペリアの展覽會中に反革命軍によつてモスクワとの連絡を断られたために余儀なくシペリアに二年半、ウ

ラジオストックに一年滞在したという来日までの経緯を述べた後、日本文化への敬慕の念を吐露し、開催に便宜をはかってくれた人々へ感謝の意を表している。

次に出品一覧である。計二十七名の出品作が載っている。まず一番から一五〇番まで、出品点数がもつとも多いブルリュック。一五一番から二〇八番までパリモフ。なお以下、各人について括弧内の記載は目録に従うが、おそらく出身地ないし主たる活動の拠点に関する記述であろう。二〇九番から二二三番までエム・アフアナシーエフ（ペトログラード）。二二四番から二二八番までリーザ・エレニエフスカヤ女史（モスクワ）。二二九番から二三二番までアントン・ソローキン（オムスク）。二三三番はエツケ（「独逸浮屠」）。二三三番はターロシ（「洪牙利浮屠」）。二三四番から二四〇番までヴェ・ニコラエフ（モスクワ）。二四一番から二八五番までイー・ノヴィコフ（モスクワ）。二八六番から二九一番までアルハンゲリスキー（ペトログラード）。二九二番から二九五番までペー・エス・ドブルーニン（ペトログラード）。二九六番から三〇〇番までシリンキン（「西伯における一農民の自由画」）。三〇一番から三一〇番までソコロル（烏拉里）。三一一番から三一八番までワシーリエフ（オムスク）。三一九番から三二九番までペー・スタロノーフ（モスクワ）。三三三番から三三九番まで小ブルリュック。三三三〇番から三三三二番までソースキン（知多）。三三三三番から三三三六番までスペースキー（サマラ）。三三七番から三四六番までアウクス（ラトヴィア）。三四七番はブリヤツセ（ラトヴィア）。三六四番から三七二番までエム・ポリヤコフ（トムスク）。三七三番から三七五番まで「スプレマチスト」ワシリー・カメンスキー（モスクワ）。三七六番

はカー・マレヴィチ（モスクワ）。三七七番と三七八番はタトリン（モスクワ）。三七九番から三九五番までリュバルスキー（モスクワ）。三九六番から四五〇番でヴェ・フィアラ（チエツク）。四五一番から四七二番まで（モスクワ）。そして四七三番として古銭、とある（28）。

これらの作品は会場の壁に無頓着にところせましと並べられた。

有島生馬も「露西亞的無秩序と無関心とを以て倉庫のやうな周囲の裡にびつしり、目まぐるしく陳列されてゐる」と述べている（29）。

さて、出品者の顔ぶれには、国内戦時代の各国の干渉による複雑な政治情勢が捕虜の参加によって如実に反映されているが、マレヴィチ、タトリン、カメンスキー、ウラジミール・ブルリュックなどの未来派の画家がいるかとおもうと、ほとんど素人に近い農民画家やブルリュックの息子も参加しているというように、展示と同様にまさに種々雑多のごった煮であった。未来派は別として、画家を本職とする出品者として推定されるのは、ブルリュックの文章などを考え合わせると、まずピョートル・セメノヴィチ・ドブルーニン（一八七六一—一九八四）である。この画家はヴォルガ河沿いのウリヤノフ（シムビルスク）と縁が深く、「ヴォルガ河上」という出品作の題名が有力な傍証となろう。アルハンゲリスキーは、やはり同地と関わりのある作家であるドミトリー・イワノヴィチ・アルハンゲリスキー（一八八五—？）であろう。

これらふたりの他はほとんど記録に登場しない無名の画家あるいは素人である。したがって経歴をはじめ詳細はほとんど不明であるのだが、幸いなことに前出のブルリュックの一文「一九一九年—一九二二年のシベリアと極東における文学と芸術」には何人かについ

て若干の記載があるので紹介する。ブルリュークはアルハンゲリスキーとドブルーニンのふたりとウファで知り合った。スタロノフはズラトウスクで出会った画家でストロガノフ工芸学校を卒業した。オムスクのアントン・ソロキンは「生れつきの未来派」であると評している。ポリヤコフはモスタワ絵画彫刻建築学校を卒業した(30)。またリジヤ・エレネフスカヤはパリモフ夫人となる女流画家で、モスタワの美術学校で装飾を学んだという(31)。

こうした未来派以外の作家の出品作については正確なことは不明であるが、いずれにせよ柏亭がほんの教言触れているだけで、そのほとんどが注目されないままにおわった(32)。有島生馬にいたってはさらに手厳しく、「幼稚、浅弱、無識、拙劣」と評している(33)。要するに、論評に値すると見做されたのはまずブルリュークとパリモフに限られていたのである。

三 展評にみる反響

「日本に於ける最初のロシア画展覧会」が評判を呼ぶことになったのは、いうまでもないことだが、石井柏亭の言にあるように「本場の未来派的作品に接することが出来」たからである(34)。このとき、未来派といっても柏亭にとってはおそらく秘密な意味でのイタリアもロシアもなかったであろう。それ以前の問題であるかもしれない。柏亭が『中央美術』へ寄せた展評「日本に於ける最初の露国画展覧会」で図版にしたブルリュークの「鞭鞭人の家」あるいはパリモフの「兵卒と女」に看取されるように、純然たる写生画や比較的穩健な画風の作例も少なからず混在していたが、大方の人間は彼らの強烈な表現をまのあたりにして困惑し、動揺し、圧倒さ

れたようなのである。もつとも、出てきた反響には鑑賞者の立場の相違に由来するニュアンスの違いがあった。

浅野徹氏の研究によって明らかされているように、新興美術がよいよ台頭してくる一九一七年より以前にイタリア未来派の理論は充分とはいえないまでもすでに紹介されて、人口に膾炙していた(35)。東京日日新聞に掲載された水島爾保布の展評「未来派画家のために」は実のところイタリア未来派の理論を単に祖述したものでなく、出品作に対する批評としての体をなしていないし、紹介の姿勢もきわめて傍観者的である(36)。これに比較すると、都新聞の評子は美術表現という観点からいくぶん外れているかもしれないが、はるかに誠実といえよう。「我等が露国の小説を読んで感ずるやうな切実な人間批評、皮肉な人生観、幽暗な北方自然の表示が感ぜられる」と作品というよりもむしろ「作者の生活経験」に目を向けて理解を示して、「帝展幾百の芸術よりも此の展覧会の方が我國の芸術家を警醒する所が多からう」とその重大な意義を認めている(37)。

この展覧会に深い感銘を受けたひとりとして、すでにその名を挙げた有島生馬がいる。石井柏亭とてかならずしも否定的ということではなかった。ただ、その論調は要領を得たものとはいえないが、半面で事務的な感じを否めない。有島の評と比べるとその感はいっそうつものつのである。有島はブルリュークとパリモフ以外にみるべき画家はいないと断じた上で、なおブルリュークの作についてはイタリア未来派の理論に照すと、とうてい及ばないとしたが、しかしパリモフについては「ブ(注・ブルリューク)氏よりより少く詩人でありより多く画家である」と評価し、とくに近作十数点に

ついで「大芸術家の熱」を見出し「久しく其前を立ち去り得なかつた」と告白して、「真に晴々とした新しい力を感じる」と絶賛したのである。有島はその作例として九点の作品の名前を挙げてゐる。うち一点は前出の「兵卒と女」であり、また同じく柏亭の展評そして目録にも複製されたコラージュの作品「踊る女」(一一八〇番)である。さらに近年発見された作品で、それぞれ「海水浴場」(一五五番ないし一九〇番)と「労働者等は工場から帰る」(一八八番)と山脇氏が推定されたものがあるが、おそらくこの二点も有島が列挙したうちに含まれている(38)。

これらの現存の作品や出品作の写真図版から判断するかぎり、たしかに有島の指摘するようにパリモフは様式的にイタリア未来派——典型的な、条件をつけるべきだろう——とはかなり距離がある。むしろそうしたスタイル上の規範に拘泥せず、プリミティヴなロシア未来派らしいヴォリュームと平面との関係の表現に意を注いだ画法といえるだろう。そこから生じた力強い色や大胆な筆触や堅固な画面構成に有島の造形意識が感応していたように思われる。

他方、このような専門的な評価とは別に、多くの鑑賞者の関心を惹いたのは、なんといつてもコラージュという描写的な機能と純粹造形的な機能を合わせた斬新な技法であった。国民新聞の材料不足と表現効果を一緒くたにした奇妙な説明についてはすでに述べたが、都新聞の評子も紙面に複製したパリモフの「悲痛」(一七九番)について、片目の特殊な表現の由来を解説した際に「紫の紙や黒い布」が貼りつけてあることを忘れずに紹介している。また「漫画調で一つ総見をし」た岡本一平も「筆者の独創」であり「実物のマツチ箱をひしゃげて画面へ貼り付けたり、裸体女が説き捨てた杏

下をぶら下げたりする」と擲論している(39)。

コラージュという新技法については専門家も同じように注目した。たしかにパビエ・コラらしき作例は前月開催の未来派美術協会展にも出品されていたが、読売新聞以外では話題にさえならなかったのである(40)。新しい美術をよく見聞していた石井柏亭はブルリュックとその是非について議論したことを展評のなかで触れている。彼はまずブルリュックの作で「離魂」(二番)という小品に心をひかれた。これは前出の黒田乙吉のウラジオストックでの国際未来派展の紹介記事でも言及されていたものである。柏亭は一作について看板絵の様式に倣ったものという首肯される説明を受けた後(ロシア未来派はルポークなど民衆的な美術のプリミティヴな表現について関心を寄せ、収集もしていたことを想起しよう)、絵の中の壁紙に布が使われたことに留意して、その種のもので成功した作をほかに、有島生馬や岡本一平も着目した、レースや靴下の貼つてあるパリモフの「波打際」(二六一番)などに見出したと記している(41)。

さらにいま一度、柏亭は展評の最後のほうで別の側面からこの技法に言及することになった。実はそこで問題とされた作品がもっとも新しいロシア美術の作例であった可能性がある。

「モスクワのタツトリンと云ふ人のであつたか、或形に切られた赤、青、黒等の単純な紙布を貼付したものを私達が熟視して居る時、ブルリュック君は近づいて其説明をはじめた。彼れが顔を寄せて物を説くときの様子には熱がある。(略)先づ大体は近代の忙しい生活には細目の美を感ずることが少くて、却つて此処に表示され

たやうな原理的な美的激動を受けることが多い。これは其激動なり急打なりを表示したものであると云ふ。其処にカンヂンスキーの主張なり製作なりと通ずる或物がありはしないかと訊いたら、彼はそれを打消して、カンヂンスキーは丸で別物だ。彼れの班紋には偶然的なものが多いと云ふ。」(42)

木下秀一郎氏の回想にもこのタトリンとされる作品についての同様の言及があり、彼もまたこの作品に関心を抱いたことがわかる(43)。ただし、木下は展覧会后にブルリユークからタトリンについて詳しい説明をうける機会を得ることができたかもしれない(44)。これにひきかえ、充分な予備知識をもたない柏亭の証言はロシア美術の急速な展開について、かならずしも正確な知識をブルリユークからえたわけではないが(柏亭自身、語学力の不足を認めている)、しかしすでに日本でもよく紹介されていたカンヂンスキーとは無関係に、なにやら重大な変化が、すなわちカンヂンスキーを「偶然的」と一蹴するような無対象表現と構成(コンストルクツィア)というきわめて分析的な表現の展開が、革命後のロシアにうまれつつあることを鋭く察知したことを暗示しているように思われる(45)。

四 展覧会の余波 — 日本の美術家たちとの交歓

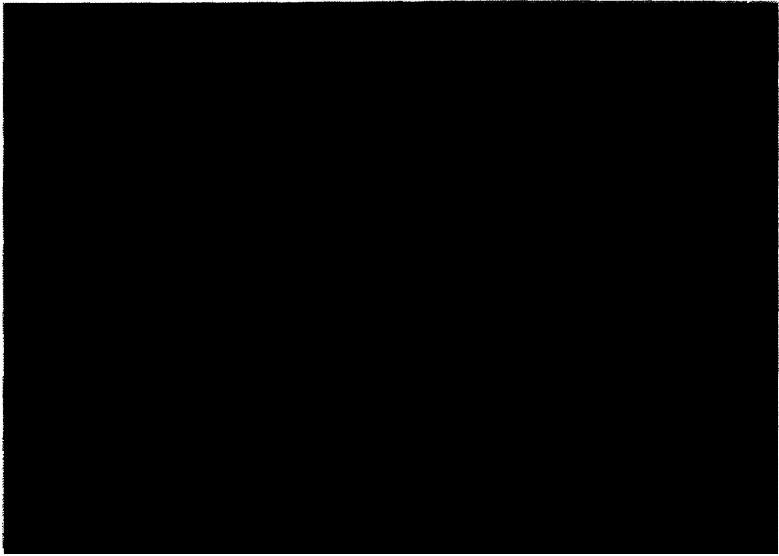
前章ではもっぱら展評に現れた反響について考察を加えてみたが、展覧会の開催中にあるいはその直後に、ブルリユークと新興美術との関連を考へるうえで注目し値する出来事がいくつも起こっている。展覧会の見過ごない余波として捉へる必要がある。

「日本に於ける最初のロシア画展覧会」は新興美術の台頭を印象づけ、その社会的な認知を迫る絶好の時機を捉えた、としかいいようのない企てであった。既述のように未来派美術協会の第一回展が開催された直後であり、また日本画の方面でも尾竹竹坡の率いる八火社が第一回展を開催する(一〇月一四日—一月三日)。加えて一月三日からは神原泰が丸の内の帝國鉄道協会で近作四〇余点で最初の個展を開き、これに合せて『第一回神原泰宣言書』(一〇月二五日発行)を刊行するのである(46)。

まずはじめに、もつとも重要な未来派美術協会との関わりをみておこう。ブルリユークたちは前月に初めての展覧会を開催した未来派美術協会の主宰者、普門曉に日をおかずして紹介されていたようである。撮影年月日ならびに場所については不明であるが、ブルリユークの次男であるニコラス氏から提供を受けた写真(図4)は当時の交遊を明らかにしている。おそらく京橋の展覧会場ではないかと推測されるが、写真に撮られた他の日本人が同定できればある程度絞ることができようであろう。

普門がブルリユークとの交遊について直接言及した文章を知らないので、彼らの出会いも、またこの写真についても不明のままにとどまるが、しかし、ふたりの関係はかなり親密なものがあつたように推測される。たとえば、一九二〇(大正九)年一二月未来派美術協会が大阪に巡回して展覧会を開催したときには、どうやらブルリユークたちの作品も一緒に展示されたふしがあるが、これなど普門の尽力なしにはとうてい実現しそうにない。けれども、共同の行動が実際にはどのような交遊であつたのか、その内実、つまり美術史的な意義となるとかならずしも明快ではない。木下秀一郎の場合と

図4



日本に於ける最初のロシア画展覧会の会場(?) 前列左から普門晔
ブルリユーク(一人おぼろげ) パリモン Photo by courtesy of Mr.
and Mrs. Nicholas Burlink

比べると、それは歴然としよう。ただ、ブルリユークという援軍を得て、当初は普門を中核として発足した未来派美術協会が画壇の外にも浸透するほどの勢い、ひとことでは社会的話題性を獲得したことは疑いない。現実には九月の第一回展は画壇にはほとんど黙殺に等しい扱いしかうけていなかった。出品点数も三五点で規模も小さかった。読売新聞の評子は「全体として特に新運動としての熱も見えねば」といい、『中央美術』の展評にしても、取上げられたとはいいながら、酷評(新興美術につきまとうことになる常套的な批評でもある)というほうが近かった(47)。

「通覧するに、多くは未来派の形式の模倣乃至踏襲で、真実の自己の表現は殆んどないと言つてよい。何かしらミニユーに支配せられてゐる。なかにはあまりに模倣の源の明らか作もあつて嫌な気がした。なかには形式の単なる模倣で未来派の精神の滅却された作もないではなかつた。」

『たつみ』誌九月号は協会同人の伊藤順三の「未来派展覧会についての対話」を掲載しているが、これにはほとんど未来派美術協会としての美学や造形理論の主張がないという点でこの場あたりの結成された協会の実体を明らかにしている(48)。そのためかどうか、翌月号では、前出の黒田の紹介文と同じ頁に展評としてわずか数行、しかも「普門君の或る物は吾等も同感出来得るが他の出品画に至つては何等の意気をも感銘するを得ずして帰る」とかたづけられた(49)。もっとも、このような美術雑誌の消極的な姿勢も急速に変化してゆくことになるのである。

再び普門に関連するが、この当時のブルリュークの行動について教える。普門自身によるまことに興味深い回想と写真が残されている。その回想は竹久夢二をめぐるもので、夢二と戸田海笛と中沢盡泉と普門、そしてブルリュークとパリモフとの交歓について記されている。普門によれば、星製菓の展覧会場に夢二、海笛、盡泉がやってきたので、三人をすでに知合いになっていたブルリュークたちを紹介したという。普門は会場で夢二のために作品解説を行なった。夢二も熱心に聞き入っていた。その晩には戸田の発案で柳橋へくりだすこととなった。座が盛り上がると、パリモフは「ロシアのカントリィダンス」を踊るといふことになったのだが、「三味の音につれてパリモフが『コンビラフネフネ』で座敷を踊り廻った。酔っているから奇妙な踊だが、歓迎に感激してか一生懸命だ。爆笑と拍手の国際親善も又たのしかつた」といふ(50)。以下でも述べることになるが、このような交歓は盛んに行なわれており、ブルリュークもパリモフも積極的に招きに応じて、楽しんでいたようである。また実際問題として岡本一平の記事に「展覧会場の中央に幕を張り手製のベツトの上へ外套にくるまり」寝起きしているという証言があるように、経済的に苦しいという事情もその裏側にあつた(51)。

さてその翌々日、普門によると、夢二はひとり会場にやってきて「展覧会の出品の中で一枚君から話をして分けて呉れ、撰定は君にまかす」と依頼された。そして、「夢二の絵に近い感じの小品を渡した」といふ。おそらくこの機会にでも撮影された可能性がある写真がこの普門の文章とロシアの雑誌『フセミールナヤ・イリュストラーツィヤ』誌に一九二二年掲載されたニコライ・アセーエフの紹介記事「日本に於ける最初のロシア画家たちの展覧会」に複製さ

れている(52)。後者の記事の資料はおそらく帰国したパリモフが提供したものと推測されるが、写真にはたしかに両画家のほか、夢二と彦乃そして普門が写されている。

どうやらブルリュークと夢二との交渉はこれにつきるようであるが、普門既とはさっそく大阪における展覧会において共同歩調をとることになり、さらに交遊が緊密になるのである。おかげで、未来派美術協会の意気も大いにあるのである。

一九二〇年一月一日、ブルリュークたちは帝展に叛旗を掲げた日本画家の尾竹竹坡の率いた八火社の同人たちに招かれた。八火社はちょうど第一回展を上野の常盤華壇で開催中であつた。翌日の東京朝日新聞と国民新聞はこの訪問についてそれぞれ記事「未来派画家の 日本画観」(朝刊五面)と「竹坡氏に招かれた 露国の未来派画家」(五面)で、両国画家のやりとりを掲載した。東京朝日によるとここでもコラージュが話題となり、木下茂の「街路」について「茲のとのこの着物の模様は実際のキレを張るがよい」といふパリモフの発言を記録している。また竹坡の「桃」に関連して「日本人位自然を愛する國民はないがこれは安い愛だ」といって竹坡を苦笑させたが、彼の席画における無雑作な運筆にはいたく感心したといふ。パリモフもみずから筆をとり「疲れた男」を描画した。国民新聞もふたりが率直な感想をものおしせず話したことを伝え、揮毫しているブルリュークの写真を複製した。記事によれば「未来派で『疲れた女』を制作したといふ。一方、パリモフの作は「裸体女の下に赤犬が飛び出した」画で犬は男を象徴するということであつた。(パリモフとブルリュークで対幅を制作したのか、あるいは取材上の誤りであろう。)揮毫後の宴席では、夢二や戸田海笛等の

場合と同様に、興にのつて「両君も踊り出す騒ぎで夜更く迄享樂した」という。

このようにわずかの日数でロシアの画家たちはさまざまな作家と交流することになり、海外の新しい美術への漠然とした好奇心を満足させると同時に、彼ら自身の芸術への関心を喚起させることになった。しかも、帝展評や二科評というようになかば制度化され、美術作品を論評するとして保障された欄以外のところで、新聞に取り上げられ、そのメディアにのることによって新興美術というものが一般大衆にも——ただちに評価されるような性質のものではないにせよ——少なくとも一種の刺激剤として浸透することにもなったはずなのである。たとえば、東京朝日新聞の「未來派画家の日本画觀」のちょうど左には岡本一平による帝展出品作の風刺漫画がある。「名画の実感(官展彫刻)」という見出しで新海竹太郎の「不動」を取り上げ、こう述べる——「不動さまが五衛門風呂に入つた相だ。湯が微温いとかで飛出し濡癩を起して火を掻き立てた相な。そのところが成程よく出来てる。そのうち不動の人体解剖が甚だ正確だと褒め立てる美術批評家があるだらう」(53)。尾竹竹坡はいまだ社会的な認知を受けず、風刺の対象にさえならないというべきであるろうが、しかし、その分だけ人体解剖云々の話が表示する、芸術の用語を用いながらも芸術の本質から逸脱するような、制度の強い歪曲や誤謬からいささかなりとも遠いのである。しかも、すでに触れたが、興味深いことに一平はブルリユークたちを取材している。同じく東京朝日新聞に掲載された記事「交驛!! 露國未來派の画家と 漫画家が豚鍋屋で」でさきに紹介したように靴下のカラーシユのある作品そして食事するブルリユークたちの戯画を複製したので

ある。いまや、ブルリユークたちの存在そのものが文字通りの社会的な事件となったのである。

もっとも、「日本に於ける最初のロシア画展覽会」の収支決算としてみると、家族を呼び寄せなくてはならず、さらに最後の目的地である米國へ渡る資金も欲しいブルリユークにとって展覽会が果たして成功であったのかどうかは怪しいところがある。「東京で大物が七八点、〔注・後述する〕大阪で三四点売ればかり」というのが実情であったもようである(54)。

五 大阪と京都における展覽会

「日本に於ける最初のロシア画展覽会」は大阪に巡廻し、ブルリユークが出品目録の謝辞で星製菓とともに、その名をあげている通り、三越百貨店で開催されることになった。この展覽会までのブルリユークとパリモフの行動は大阪毎日新聞紙上でほぼたどることができる。ふたりとも新聞というメディアを積極的に利用しているのである。東京でまず東京日日新聞を訪れたように、以後各地で展覽会を開く際にもその土地の新聞に働きかけて、極力その広報宣伝能力を活用しようとした。

ブルリユーク等が大阪に到着したのは一月一五日期のことで(55)、翌日さっそく大阪毎日新聞社を訪れて、例によって「大阪への祝福」と題した詩とパリモフの画「大阪の印象」という「即興の作を示す」ことになった。

「大阪への祝福」

大洋から類なく多数の煙突をもつて日本の岸上に匍ひ上がった怪獣か？

汝は野を壓し潰し、庭を微塵にした。

大陽は黄金(円)の煙を透して輝く？

騒然たる音響と叫喚とが、空気を震憾かして、武士の強き手で築かれた古城の、石垣を囲む、大濠に白い煙を投ぐる號砲の音を呑む。

オ、大阪！ 日本製造業の城！

我は汝を祝福する。

オ、大阪！ 若い日本の鉄の心は、そこに煙と響と共に動悸打つ。

黒い煙筒の林に、さく菊の花——

日本の労働を造り出す火山を祝福す。

日本の技術の富士山ような大阪を祝福す。

この詩を掲載した記事には一行の写真も複製されていたが(図5)、注目すべきことにパリモフ夫人、エレネフスカヤが一行に加わっているのである(56)。彼女の会見記「日本の美術は 自然そのもの」が一八日(朝刊七面)に掲載された。彼女は「大島の写生旅行を終へて十七日大阪した」とある。大島にはおそらくニエダシコフスキ―たちがいたと考えられるが、ロシア作家たちのサークルが自然に形成されていた。

ブルリュックもパリモフもどうやら関西に来る前に大島に赴いているようである。大阪展は十一月二日—二十九日まで高麗橋の三越六階で開催されたが、出品内容を説明した大阪毎日の記事「画が売れずに目録の売れる 露国未来派の展覧会」には「先頃から我大島

に絵行脚してゐたブルリュック、パリモフ両氏の新作二十数点」が新たに加わっていると報じられた。また同記事はウラジオストックの新聞に掲載されたパリモフとブルリュックの活躍を大要裘に伝えた記事を複製する一方、大阪の会場では観客がおしかけ盛況ではあるが、「目録や絵の説明書が毎日百円以上も売れてゐるが肝心の絵は」まだ一点も売れていないと伝えた(57)。

期間中、一月二七日夕、ロシア作家たちは新聞記者、歌人、画家などを天満橋の野田屋食堂での茶話会に招いたが、その席ではじめて講演らしい講演をする機会を得たようである。開会の挨拶にはまず大阪毎日の布施勝治が立ち、その後「パリモフ、ブルリュック両氏が本社黒田記者の通訳で露国美術の沿革から未来主義の解説、露国現代未来派の詩聖マヤコフスキイの自由な新しい未来派張りの詩の口吟を試みた」という(58)。東京ではもっぱら興にのつては騒ぎだす彼らのくつたくのない行動ばかりが報道されたが、関西ではむしろ未来派として、作家としての立場を明確に打出すことになったように思われる。

こうして大阪展が終了したが、ロシア画家たちは息つく間もなく、京都高島屋での展覧会を開催する。山脇氏が紹介された「労働者等は工場から帰る」と推定される作品の裏面に貼ってあるラベルには京都高島屋の大正九年二月五日のスタンプが押してあるが(59)、多分この時の展覧会に出品され、売却されたのではないかと推測される。実際、展覧会は二月五日から一日まで催された。彼らの行動パターンはここ京都でも変わらず、一九二〇年二月三日づけ大阪朝日新聞京都付録(二面)の「俗徒然」欄に読むことができる。まずはじめに「本社来訪のブル、パリ両画伯」とあるように

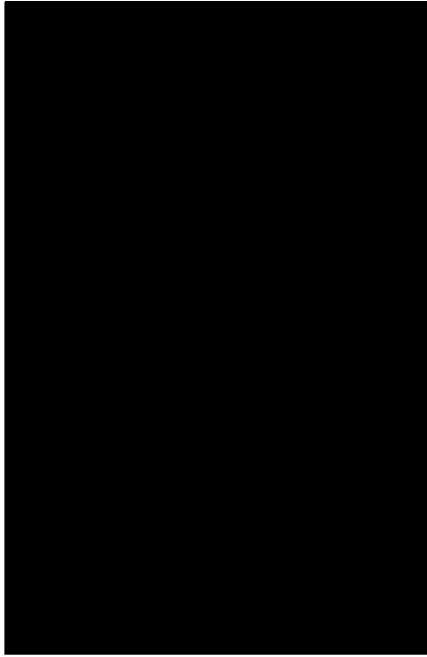


図5 ブルリユーク一行の来阪を報じる大阪毎日新聞（国立国会図書館蔵）

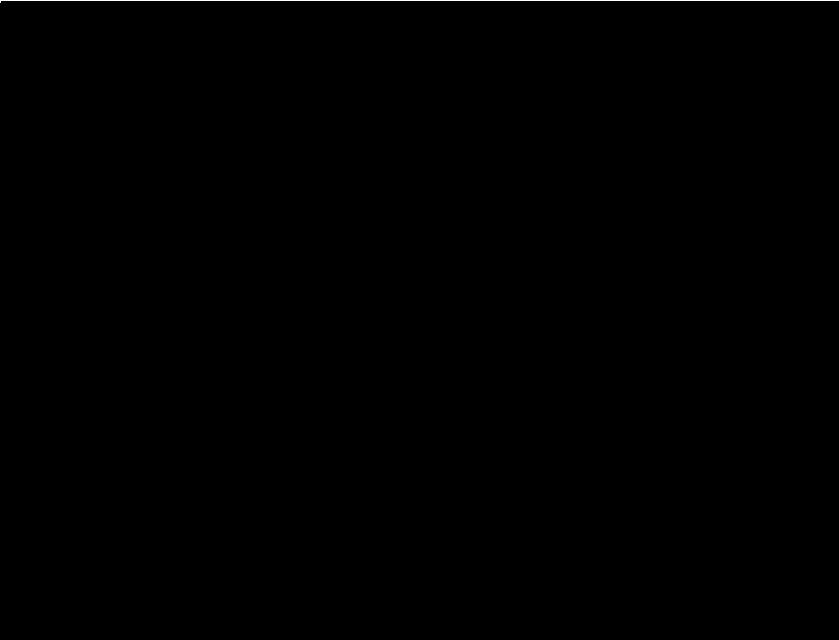


図6 京都萬島屋の展覧 Photo by courtesy of Mr. and Mrs. Nicholas Barlink

新聞社訪問という段取である。本社がどこを指すのか、大阪本社か、あるいは京都支社なのか不明である。二人は「衣食の料としては日本人の向の肖像画を描くとの事」と窮状を訴えた。この訴えが効を奏したのか、外見からしてそのようにみえたのであろうか、新聞報道によれば、この展覧会で「賀陽宮大妃には一行の流浪の哀愁を聞き召されて『大島元村』の風景画とを御買上げになつた」とあり、さらに同記事では「兎に角今回の様な多数の洋画の陳列は稀有の事でもあるし、一行に同情して入場者が夥しく」と報じられ、京都での展覧はそれ以前の東京や大阪の場合とはいささか性格が変わることになったのである。筆者はニコラス・ブルリュック氏からまさに「大島元村」を写した写真の提供をうけた(図6)。同作の上には「賀陽宮大妃殿下御買上品」という表示がはっきりと読みとることができる(60)。

さて明確な日付まで確定することができないが、ウラジオストックに残してきた家族とブルリュックが合流した時期がおそらく一月半ばかり末であったことが一月五日の新聞記事から推定される。同じく大阪朝日の京都付録に掲載された「未來派の露國画家京都を描く」の冒頭には「未來派の露國画家ヴィクトル・パリモフ・フィアラ氏等の一行は一日入洛し」とあり、さらに「フィアラ氏は京都の街を散歩してその優婉な趣を喜び觀た儘を揮毫したのは即ち此絵である」と作品「日本の印象」を掲載している(61)。遅くともこの時点で留守家族のボディীগールド役を務めたとされるフィアラが合流していることになるので、当然ブルリュック一家、すなわち妻マルーシヤ、長男ダヴィト、次男ニコライ、そして妹マリヤーナ(フィアラ夫人)も来日していたと考えるのが妥当であろう。

ヴァーツラフ・フィアラ Václav Fiala は『みづゑ』誌に寄せた略歴によるならブラハ生れて、幼小時にロシアへ移住し、ハリコフの美術学校を卒業した後、ヨーロッパ各地を訪れた。一九一〇年一年にはウィーンで、さらにペテルブルグのアカデミーでも学んだことになっている(62)。

ブルリュックたちは大阪について京都でも講演する機会を得た。主催は「露西亜趣味の人々の集まりであるサモワール会」で、二月九日円山の也阿弥ホテルで開催された。目時金吾京大講師をはじめ四〇余名が集り、ブルリュック、パリモフ、フィアラの三人がそれぞれ講演した。フィアラについて不明であるが、パリモフは未來派について芸術の形式上の轉換の由来(「生活の形式が変わると共に芸術の形式も変わるべきである」)、歴史的な位置、その芸術的必然性(「現代の変動極まりなき生活なき生活を端的に写し出すものこそ我が未來派の芸術である」)などについて熱弁をふるい、一方ブルリュックはサモワールを話題にして「諸議を交え比喩を用いつつ雄弁に」まくし立てたという(63)。

普門暁とブルリュックたちとの接触については既述の通りであるが、その最初の成果がはやくも京都での展覧の直後に、大阪での未來派美術協会展で結実した。それに先立ち、一九二〇(大正九)年一月一二日つけ読売新聞の「よみうり抄」(七画)には「▲普門暁氏 近日ロシア未來派展と同時に大阪で個展を開く尚兵庫芦屋神楽田福井市郎方に滞在」とあり、計画はかなり早い段階から進められていたことを推測させる。こうして実現したのが大阪に巡廻した未來派美術協会展であり、『みづゑ』誌によるなら、一九二〇(大正九)年一月一日―十六日まで大阪の大阪ホテルで開催さ

れ、ブルリニクとバリモフの作品も展示されたことになっている(64)。ただし、二月三日づけ大阪毎日新聞の「学芸界」による「中之島公会堂」(中之島中央公会堂)が会場として挙げられている。調べた限りでは、同記事は大阪における未来派美術協会展のほとんど唯一と云っていい展評である(65)。記事自体は「求我芸術院の展観」について評である。奈良興立美術館の「普門曉展」カタログ所載の年譜によれば、設立の年代が一年遅く一九二二(大正一〇)年春となっているが、求我芸術院は大阪芸術院とも呼ばれ、たしかに普門も指導にあたったことになっている(66)。それゆえ、未来派美術協会展がこの求我芸術院の展覧会の一環として併催されたとしても不可解ではない。ごく短い評なので以下、関係部分を引用する。

「未来派美術協会のものの中萩原氏の『水中に於ける光の跳躍』はいかにもこの作風でなくんばと肯せる。普門氏は大に務めて十点近くも出して居る。『華の小曲』では色彩で音楽的の旋律を見せんとした努力がありありと見える。ブルリニウツク氏の『園境』や『暴威』など生き生きした暗示の潜むのが嬉しかった。」

言及されているブルリニウツクの二作品に該当する作品名は「日本に於ける最初のロシア画展覧会」目録には記載されていない。

ブルリニウツクたちの関西旅行の成果をただちの論評することは難しいが、いずれにせよ、彼らの来日が東西の若手や中堅の作家の知るところとなったことは間違いないだろう。

六 小笠原渡航とロシア作家のコロニー

十月革命そして列強による対ソ干渉戦争により、我國にもロシアや東欧からのエミグレが流れてきたが、すでに触れた二見氏の論文で論じられているように、そのなかで画家として活動し、話題となった人間は少なくない(67)。たとえば、イリオン兄弟やジェレニウスキーといった人々である。ブルリニウツクたちが親しくしたのは、既述のように、ニエダシコフスキー、シエルバコフであった。シエルバコフはおそらくシチエルバコフと読むのであろうが、一九二〇年の二科展にも大島を主題とした作品を出品したように、石井柏亭によれば、大島の「自然と原始的生活」がすこぶる意にかないう取材をしたもようである(68)。彼はまた一方で、近藤浩一郎の「漫画の二科会」で「東洋的未来派」と戯画化された肖像画も出している(69)。この二人のロシア画家が大島に逗留してたところへバリモフ夫妻、ブルリニウツクが訪れてロシア画家のサークルが一挙に膨らむことになったと考えられる。そして、京都での展覧会終了後、ブルリニウツクたちは一足さきに小笠原父島に渡っていたニエダシコフスキー等と合流し、同島に一種のコロニーができあがるのである。

もっとも、美術史としての問題ははたしてこのサークルが実体をもった運動体であったのか、それとも単に急場を凌ぐため共同生活を営む集団であったのかということになる。ブルリニウツクの未来派美術協会との関わり、あるいはこれらの画家が明らかに主義主張に基いて共同歩調をとった展覧会がないなどの事実を照してみると、画家同士の交際があればどちらかに限定するというほうがおか

しいとしても、後者のほうにより近いと判断される。そのような相互扶助的なコロニーが小笠原で一時的にせよ営まれたのである。

ただ、小笠原のコロニーの成立にはいまひとつの側面があった。

来日以来、未来派を名乗るブルリユークたちの行動は、シベリア出兵のさなかでもあり、新聞紙上の反響からしても、警察権力の注意をひかざるをえなかった。ブルリユークたちも監視の目が光っていることを肌で感じとっていた。一九二〇(大正九)年二月一八日の東京朝日新聞は「官憲の眼を逃れて 未来派が南の嶋へ 本國から妻子迄呼寄せ過激派と睨まれた 露國画家の一族(朝刊九面)」という見出しで、ブルリユークたちが妻子と関西に旅行した後、一六日横浜の旅館横濱館に投宿し、一八日午後二時日本郵船肥後丸で小笠原に渡ること報じ、さらに彼らは官憲から「過激派の猛者」と目され二六時中監視されているが、「私達は決して過激派などではありません、唯熱帯気分を味ひ乍ら絵を描きたい迄です、来年四月頃までには又横浜に帰つて直ぐ国許へ戻ります」というパリモフの談話を伝えた。

このようにブルリユークたちの動静はつねに監視されていた。これを具体的に証明する記録として、外務省外交史料館蔵の「外國人ノ動靜關係雜纂 府県報告 露國人ノ部」という分厚いファイルに、小笠原渡航について父島憲兵分駐所長による報告書が収録されている(70)。報告書はいずれも大正一〇年一月一八日づけの二通からなる。一通は「露國人画家ネダジコフスキ他一名ニ関スル件」、他方は「露國人画家バルモフニ関スル件」。前者によると、ふたりの「猶太系露國人画家」は一九二〇年一月二四日父島に来航し、同島扇村で写生などを行っていたが、シェルバコフは中耳炎を

患ひ、一年一二日治療のために塚本某と横浜に向つたということが、所持品の詳しい記述とともに記載されている。他方もその件についての報告であるが、小笠原来航までの旅程と父島での生活がほぼ確認できる。すなわち、二月一六日に京都より横浜に着き、パリモフ夫妻とブルリユーク一家は横濱館に、またフィアラ夫妻はまぎ山下町の「マイソネットホテル」に、翌日は横濱館に、それぞれ投宿した(前出の新聞記事と若干の食い違いがある)。二月一八日横濱を出港、父島扇村には同月二日に上陸し、ブルリユークたちは軒家を借り受け、パリモフ夫妻はネダジコフスキー(ニエダシコフスキー)のもとに同居することになった。一行は「自炊生活ヲナシ、日々父島ニ於ケル海陸ノ形状ヲ写生シ居レリ」とある。このようにブルリユークたちはようやく一家離散の状態を解消したところで、今度は亡命者としての悲哀を再び味わうことになった。

上述のように小笠原渡航の動機はひとつに題材を求め南の島で生活して活力を取り戻すこと、そして執拗な官憲の監視からすこしでも逃れたいという切実な願いに由来したものであったようである。ブルリユークたちの目論見は上の文書が証明するように後者においては必ずしも上首尾ではなかったといえようが、前者においては成果があったようである。というのは、おそらく二年間にも満たない滞日時代において制作活動にもっとも専念できたのは小笠原に逗留していた期間と考えられるからである。日本滞在中の代表作をなにとするかはいろいろ議論の余地があるかもしれないが、そのうちの一作として、未来派風の断片的なイメーシの重層による運動表現によって漁を描いた、イェール大学蔵ソシエテ・アノニムとキャサリン・ドライアーの寄贈作品「南海の漁民 South Sea Fishermen」

(一九二〇—一九二二年制作、油彩・パーラップ 49 x 174.3cm) が挙げられよう(71)。小笠原時代の仕事はこの他にもあり、筆者はフリーダス夫人のコレクション中にある数点について実見する機会を得ている。また、画題としての小笠原を開拓したのはむしろブルリュークたちではないにせよ、二年後の春、一九二三年三月から一ヶ月ほど、やがて三科の運動に加わる横井弘三と渡辺大濤が小笠原母島を訪れているのは——横井にとっては再訪とはいえ——ブルリュークたちの仕事と無縁ではないように思われる(72)。

ブルリュークたちが小笠原を発った日付は不明であるが、四月二日から四日まで東京日日新聞社楼上で「小笠原の自然と人生」と題してブルリュークとフィアラによる「露国表現派絵画展覧会」が開催されるので、それ以前であることは疑いない(73)。そこで出品点数二百点には小笠原での成果が「小笠原留記念展」として盛り込まれていたのだが、『中央美術』誌の(柏)評子の「展覧会月評」によるなら、三月末からニエダシコフスキーとシエルバコフも銀座の玉木屋で小笠原の作品を展示し、さらに四月一日からの国民美術協会展ではバリモフの特別陳列が催されており、「露国画家の展覧会が概時を同ふして三つまで開かれたのは珍しいことであつた」と評された(74)。もつともな指摘というべきであろう。たしかに小笠原に形成されたロシア画家の共同体の成果が一度に、同時に多発的に世に問われた観がある。前述のごとく、そこに画家たちが運動体として主義主張を訴えるというような積極的な企図があったようにはみえないが、堅固な党派的な結束はなくとも、緩い紐帯を結んだコロニーという枠組みのなかで、共同歩調をとろうということとは当然意図されていたと推してもよからう。その結果はかならず

しも芳しいものではなかったとはいえ。

上記の(柏)による展覧会月評でもブルリュークとフィアラの二人展は「僅々数日間で、訪客も余り多くなかつたらしい」とあり、熱狂的な騒ぎはなく、おおむね反応は低調であつたもようである。内容的にも星製菓での展覧会では未来派のものが目立つたのに対して、「今度には写実的のものが多きを占めて居た。変つた風物の実を写したかつたからと氏は弁解して居たが、写生の風景画に仲々佳い処がある」という、なんとも皮肉な評言まで誘うことになつた(75)。また、東京朝日も印象派風のものに「見るべきものがある」とするが、未来派のものは「一向ダイナミックでない」とか、のみならず「ブルルツク氏は本来未来派であつたのか否か? 本質的に未来派の主張に共鳴して露西亞の未来派として起つたのではなかつたのか?」と皮肉り、フィアラにも「ブルルツクのお弟子位にしか見えぬ」とさうとうに辛辣である(76)。一方、東京日日新聞は展覧会を盛り上げるために四月二日にまず(梶生)による短い展評を掲載した。そこでは「立体派がかりのブウルルツク君と点描派がかりのフィアラ君との百数十点」とあり、「大体において穩健」とされるフィアラの画風が理解される。しかし、「露国表現派絵画展覧会」と銘打たれていただけに「両君とも線や色彩に於て不躡な程端的一種の表現派と言へ」、「朱や紫紺の生々しい色のリズムが到る処にのたうち廻つてゐる」ので「日本の例巧な画家達にとつて此の刺戟だけはお勧めしたい」ともちあげた(77)。ついで六日には「支那記者団の本社参観」という記事で同社三階の会場写真を掲載している。星製菓の場合と同じく、壁一面にとろせましと作品が掛けられており、ニコラス・ブルリューク氏から提供された同一場面の写

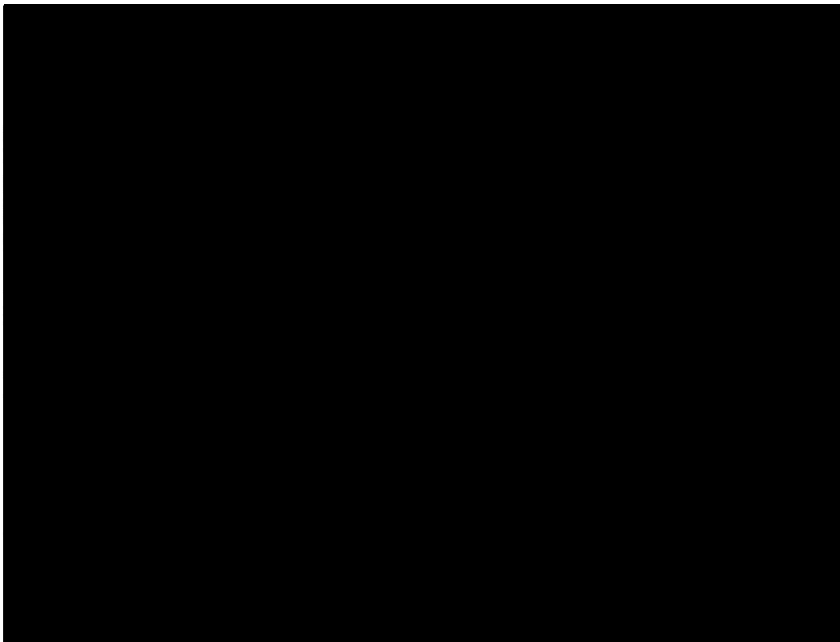
真(図7)を詳しくみると写実的な風景画が数多く展示されたことが確認される(78)。さらに四月九日、一二日、一三日と尾瀬禁止は「ブルリユークの芸術」と題して寄稿する。その内容はロシア未來派としてのブルリユークの美術における仕事を中心に述べて、「ダイヤのジャック」(ブノヴィ・ヴァレット)グループやマレーヴィチのシュプレマティズムに及ぶ紹介をしたものであるが、ロシア文学者の知識による単なる解説の域を出ることなく、ましてブルリユークの造形作品をそれとして理解しようとする姿勢はみられな(79)。前年一〇月の衝撃的ともいえる登場から半年近くを経て、ブルリユークの美術作品について本格的な検討が求められる時期になっていたところが、新聞に限らないが、美術専門誌を含めてジャーナリズムは反対に距離をしだいに置きはじめるのである。

四月五日まで開催された(開会日不明)ニエグシコフスキーとシエルバコフの展覧会については『中央美術』も通りいっぺんの評言しか与えていない。いずれも小笠原と大島の海浜の風景を主とした総点数百八十点の展示であるが、表現上の形式などについて著しい転換や注目すべき点があったような記述はない。東京朝日の評子も「甘いものだ」と否定的であった。ひとり読売新聞の評子だけが全般に好意的である(80)。

さらに、いまひとつの展覧会、国民美術協会展に特別陳列されたパリモフ作品展については出品目録が発行されており、またその際に出されたと推定される一枚物の説明書もある。目録には画家の略歴ならびに、出品作計五三点が記載されている。題名をみても一番の「船長」、一五番の「小笠原島ノ『オリユラ』」など小笠原を主題にした作品が多い。『中央美術』の評子は「ブ氏とは違って氏は

図7

東京日日新聞社における「小笠原の自然と人生」展会場
Photo by courtesy of Mr. and Mrs. Nicholas Butink



何処迄も未来派の主張を以て進まうとするらしい」とし、とくに三番の「バ氏と芸者」を「最も整つてゐる」として評価する。その未来派的な描法とは「よく見れば分る程度の、多少写生分子の混入した未来派」である(81)。さらにパリモフは説明書でも「今回の展覧会に出陳した私の作品は、未来派の基礎となるべき印象派に属すべきものと、其の結果として生れた未来派に属すべきものの二種である」とし、「未来派作品の場合にあつては、形式の単純化、及び出来得る限り直線を主として描くことに寄つて、理解すべく要易である事を期した」と述べており、上記の描法の狙いが説かれてゐる(82)。

パリモフの展覧会についてはいまひとつ見逃せない斎藤佳三の展覧評がある。斎藤は冒頭で会場を駆足で見ただけの印象であることを断つたうえで、まずパリモフの印象派の仕事はカンディンスキーを想起させるものがあるというが、その論旨は必ずしも明快ではない。「画家の欲求の強さ」や「主義の熱烈さ」に関連してゐるようであるが、釈然としない。他方「未来派の画家としてのパリモフ」には「表出」の力量において失望を隠さず、「立体派の昂奮を起してゐ乍ら未来派の主義に淡い懸想をしてゐる」とかなり厳しい判断を下してゐる(83)。有島生馬とは正反対の否定的な評言であるが、滯歐経験もあり、また山田耕作とともに「Der Sturm 木版画展」を組織したこともある斎藤の判断としては必ずしも不思議ではない。ただ、斎藤が受け取ることができなかったという「未来につながらぬ力の暗示」をたとへば未来派美術協会の若手作家たちが感知したと云ふことなのである。

七 一九二二年九月——第八回二科展と神戸での個展

東京日日新聞での展覧会後、すぐ下で述べる横浜での展覧会は別として、九月の二科展までブルリユーク、パリモフ、フィアラがどのような芸術活動を行ったのか詳らかにしない。ブルリユークと彼の義弟となつたフィアラはつねに行動をともにしてゐたと考えられる。他方、パリモフについては、すでに小笠原以来、やや距離をおいた独自の行動をとつており、また彼だけがロシアに帰国してゐるが、その時期が——この年(一九二二年)の秋から翌年の冬にかけてではあるが——まだ明確ではないので、このころの三人の行動についての記述は慎重を要する(84)。

「小笠原の自然と人生」展後、ブルリユークとフィアラは一九二一年四月二九日から五月一日まで横浜の基督教青年会館で展覧会を開催した。例によつて前日の二八日には横浜貿易新報社を訪れて、展覧会の案内を努めてゐる。記事には出品は「作品数百点」とある。内容は時間的にみて東京日日での展覧と大きく異なるないだろうが、どのような反響があつたのか展評などもないようなので憶測にとどまる(85)。なお、おそらくこの時点でブルリユークとフィアラはすでに横浜に自分たちの拠点を定めていたと思われる。日本近代文学館所蔵の平戸兼吉文庫にあるフィアラの英文の名刺には横浜の中村町三八という記載があり、またブルリユークが同番地から送つた同年八月八日づけの書簡も公刊されている(86)。それゆゑこの前後からブルリユークやフィアラが三溪園や元町を題材にした作品を制作したと考えられる。

さて、九月になり第八回二科展が開催された。第一室には前年落

選のために二科に叛旗をひるがえしたはずの普門暁の「花の小曲」(目録二番)、神原泰の「生命の流動 作品五十五番」および同「作品五十七番」(二三、一四番)さらに重松岩吉の「支那人の賭博室」(一五番)がならんだように、新興美術にある幅ができてきたことを印象づける。このほかに、尖塔社の飛鳥哲雄、「アクション」に結集する横山潤之助、山本行雄などの顔ぶれがあり注目されるが、第四室でも新婦朝者の中川紀元、彼が将来したモディリアニ、プラクス、ザッキンの作品に加え、ブルリユーク、フィアラ、そしてブノワ(87)が出品しているのである。ただし、ここにはもうバリモフ(またニエダゴフスキーやシエルバコフも)の名前はなし。

石井柏亭は時事新報に寄せた二科展評でブルリユークの出品について「未来派風の一点と写実風の四点」と評した。すなわち、「陽光下の女」「盛花」「崖(横浜近郊)」「日傘をさせる女」そして「横浜三溪園」(八九―九三番)であり、このうち山田みのるにより漫画化された「陽光下の女」(題名は誤って「日傘をさせる女」になっている)が「未来派風の一点」であり、柏亭が「其肉体が赤青の弧形で斑らにされて居る」といふ、山田が「赤い西瓜の切り身がところどころ女の皮膚から顔を出して居る」と皮肉をいっただものである(88)。「盛花」について柏亭は「デコデコして居るが」(『中央美術』掲載の図版でも絵具の凹凸がよくわかる)、「花卉の形体の非常に確かなことに敬服する」と評価したが、反対に牧野虎雄は星製菓での展観の傍らが「面白かつた」(つまり彼も会場に足を運んだのである)と述べて「カサカサした面皴か抱瘡のやうな絵は、見て余り気持がよくな」と否定的である(89)。その牧野が「割に好き

になれる」と述べた「日傘をさせる女」は『みづゑ』誌が図版として掲載し、作者自身による短い注釈を載せている。

「お尋ねの『日傘をさせる女』は豊饒な女の肉体と其の音律的な空気たとへば太陽の光戸外の緑樹是等のムードを現わしたものであります。殊に最も私を動かしたのはあの柔かな女の肉体よく心をとめて其の内に躍動する美を見つめて御覧下さいあの内在する美が此の絵を描かせたのです。」(90)。

この作品を含め上述の出品作品はいずれも所在不明であり、複製図版としてしか残されていないようである。ただその図版からだけでも「陽光下の女」と「日傘をさせる女」はいずれも日傘をさす裸婦を主題にしてスタイル(表現派/印象派)、姿勢(前向き/後向き)などの対比を意図していたことが容易に推測がつく。このようなスタイルの混在は一方でブルリユークの画家としての限界を端的に示すものでもあろうが、反面では木下秀一郎との共著『未来派とは？ 答へる』に結実するように、さまざまなスタイルが一挙に開花した今世紀初頭の美術の動向を若手の画家たちに教える格好の、いわば教科書的な事例という役割を担ったのである。その意味で未来派美術協会展は一種の教室となつたともいえよう。

二科展に続いてブルリユークは翌一〇月に第二回未来派美術協会展に参加するのであるが、九月九日から開催の二科展開催直後に大きな転機が彼に訪れた。すなわち、神戸での展覧会で有力な後援者を得たことである。この神戸での展覧会は神戸又新日報と大阪朝日新聞神戸付録に掲載の記事によって前述の横浜とは比較にならない

ほど輪郭がはっきりと捉えられる。会期は九月一六日から二〇日まで、会場は「市内三宮警察署北向い側元三百九番館の二階及三階」であり、主催は美術批評家で歌人の奥屋熊郎である。ブルリユークは九月一〇日来神し、塚本讓宅に滞在していると報じられている(91)。主催者である奥屋は神戸又新日報にブルリユーク紹介の一文を寄せている。もともと、紹介というには冒頭からブルリユークを「深くは知らない」と断り、頼りないものであるが、その主旨は「表具屋や画屋の催しにかゝる芸術価値の全然無い戯作的日本画の展覧会以外に始んど展覧会らしい展覧会の開かれぬ今日の神戸で、一足飛びに未来派の洋画を展覧する事も面白からう」というものであった(92)。

出品内容について新聞報道では一五〇余点とあり、その他に大阪朝日新聞神戸付録によればペリモフの「記念作品」もあったが、「純然たる未来派の外、忠実なる自然描写のカラリストの作も少なくない」とある(93)。ところで筆者が入手した資料として「洋画家ダウイッド、ブルリユーク 日本に於ける最初の露西亜画展覧会」と題した出品目録がある。会期や会場を欠くので、いつのものであるか断定することは困難である。しかも、これには「出品総数 老百点」とあるように計一〇〇点の記載しかないのだ、たしかに神戸展で公表された出品点数とは合致しない。四〇番までは横浜、富士山の噴火口(それゆえ一九二一年八月以降、ただし須磨での作品がないのでおそらく一九二一年一〇月以前)などでの作品、そして四一番以降は「小笠原の自然と人生」の仕事である。

しかしながら、この展覧会についての唯一の展評である神戸又新日報の「(山田) 静水」による「未来派一瞥」(94)で言及された一

〇点すべてがこの出品目録に含まれているのである。これを単なる偶然の一致と等閑視することは難しい。目録以外の作品が出品されることは展覧会につきものことであり、ましてブルリユークの場合、滞在費用のみならず渡米の資金も必要としており、絵の売却には展示の仕方が象徴するようになりふりかまわぬところがあつた。拙速は避けるべきであるが、山脇氏が兵庫興立近代美術館の展覧会「兵庫の美術家 県内洋画壇回顧」の出品作として紹介した油彩「風景」は、この目録の番号と裏面のラベルの番号が符号するならば、目録の一番「三溪園」と、また福岡市美術館寄託中の故小野寺直助氏所蔵の魚の油彩は同じく五〇番「カワハギ、エゾ、万年鯛」と同定されることになるのである(95)。

展覧会は(静水)の評でも「氏の想像力と、官能の鋭敏さと、大胆な描きつ振り」とに驚かざるを得ないものがある」と——少なくとも専門家のあいだでは——おおむね好評であつたようだが、さらに思わぬ副産物をもたらすことになった。すなわち、当時神戸市会の副議長を務め、また神戸の教養人のあつまりである「ともしび会」に属していた森本清氏から「家族の肖像」の制作を依頼されて、須磨にあつた同氏邸に逗留するなど、ひとかたならぬ援助を受けることになったことである。この間の経緯について、一九二一年九月二四日づけの大阪朝日新聞神戸付録のユーモアに富んだ記事「露国未来派画家に 森本君大層入れの事」にはこうある。森本氏が展覧会を観てブルリユークの芸術に感心しているところに、村上華岳まで「コレは巧い、世界的の画家だ」と絶賛するので、家族全員の肖像を依頼することになったという(96)。この肖像画は所蔵家の好意で寄贈され、現在兵庫興立近代美術館に所蔵されている。国内にあ

るブルリユーク作品のうちでは最大の寸法であり、また表現も肖像画の枠内で、山脇氏が指摘しているように、表現派や未来派のスタイルが混濁し「せめぎあい」あるいは交響して造形的なアクセントとなる一方で、心理的な陰影も描きこまれた特異な画面が形成されてくる(97)。疑なくブルリユークの滞日時代の代表作のひとつであらう。

こうして関西に有力な根拠地を得て、ブルリユークは翌月の第二回未来派美術協会展に出品するため、東京に乗り込むのである。一〇月六日の読売新聞の「よみうり抄」(七面)は「ブルリユック氏目下神戸に在り来る十三日出京市内本郷区千駄木町四九木下藤一方に投宿する」と伝えた。(以下次号)

注

- (1) 木下秀一郎「大正期の新興美術運動をめぐって」(4)、(5) 未来派美術協会の頃(その一)、(その二)『現代の眼』東京国立近代美術館ニュース 一八五号 一九七〇年四月 七一―八頁、一八六号 一九七〇年五月 七頁。神原泰「我が国に於ける新興芸術の発達」と新興芸術の現状』『美之園』三卷三号 一九二七年四月 三九頁。
- (2) 本間正義「未来派美術協会覚書」『東京国立近代美術館年報 昭和四八年度』一九七五年二月発行 六一―七五頁。浅野徹『原色現代日本の美術』8 前衛絵画』一九七八年 小学館 一三一―一三六頁。山脇一夫「ブルリユックとパリモフーロン」『未来派の画家と日本 その一』その四』『ピロティ』兵庫県立近代美術館ニュース 二八号 一九七八年六月 四―五頁、

二九号 同年九月 四―五頁、三三三号 一九七四年九月 四―五頁、三三九号 一九八〇年六月 四―五頁。二見史郎「ブルリユークと日本の新興美術」『愛知県立芸術大学紀要』一四号 一九八五年三月発行 三二―六頁。

- (3) Toshiharu Onuka, "David Buriuk and the Japanese Avant-Garde," *Canadian-American Slavic Studies*, vol. 20, nos. 1-2, Spring-Summer 1986, pp. 111-33. 拙稿「ダヴィト・ブルリユークの日本滞在について」『ロシア手帖』二四号 一九八七年六月 四二―四七頁、同「大正期の新興美術運動と『劇場の三科』」『芸叢』筑波大学芸術学系芸術学研究室 五号 一九八八年三月 八四頁以下。

- (4) 兵庫県立近代美術館「特別展 兵庫の美術家 具内洋画壇回顧」一九七六年一月―二月。東京セントラル美術館「現代美術のバイオニア」展 一九七七年六月。福井県立美術館「土岡秀太郎と北荘・北美と現代美術」展 一九八三年三月。板橋区立美術館「やさし恋と労働歌の街 東京の肖像 1920's」展 一九八六年九月―一〇月。東京都美術館、愛知県美術館、山口県立美術館、兵庫県立近代美術館「1920年代・日本展」一九八八年四月―一月。なお、これ以前にもブルリユークとパリモフの作品が展示されている。読売新聞主催「ロシア美術展」(於日本橋白木屋 一九五六年八月)にブルリユーク「小品」およびパリモフ「黒田氏像」同「芸者の踊り」が出品された。

- (5) 野崎たみ子編「ドキュメント 新興美術の動向」『1920年代・日本展』カタログ 三二―四頁。

- (6) ブルリョークの略歴については、Д. Бурлюк, "Литература и художество в Сибири и на Дальнем Востоке 1919-1922 г.", *Новая Русская Книга*, No 2, 1923, с. 44-48; К. Dreier, *Burliuk*, New York, 1944; Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History*, Berkeley and Los Angeles, 1968, など を参照した。
- (7) 黒田乙吉「浦塩夜話」『大阪毎日新聞』一九二〇年四月二十七日(二十六日夕刊)一面。黒田乙吉については、菊池昌典「黒田乙吉翁小伝」『季刊 社会思想』三卷三号 一九七四年 六一—六四頁、参照。
- (8) 黒田乙吉「露國の未來派芸術」『たつみ』一四卷一〇号 一九二〇年一〇月 一頁。
- (9) 「殺氣立つた浦塩で國際絵画展覧会」『絵画清談』八卷五号 一九二〇年六月 五六頁。
- (10) Д. Бурлюк, там же, с. 48.
- (11) 記事「捕虜になつた匈牙利の画家」『東京日日新聞』一九二〇年九月六日朝刊七面、および(柏)「展覧会月評 フランソワ・イムレイ個人展覧会」『中央美術』六卷一〇号 一九二〇年一〇月 一五〇頁、参照。
- (12) 「東京朝日新聞」一九二〇年九月四日朝刊五面。
- (13) Cf. Nicholas Burliuk, "Memories of My Father," *Canadian-American Slavic Studies* vol. 20, nos. 1-2, Spring-Summer 1986, p. 17.
- (14) ブルリョーク、ハリモフ「日本へ来て」『日本に於ける最初のロシア展覧会』目録 一九二〇年一〇月 四頁。オンヴェイのウラジオストロクでの活動については、昇曙夢「赤色露國を踏破して」『改造』二卷一〇号 一九二〇年一〇月 四二—四三頁、また彼のブルリョークへの協力については、H. Aseev, "Первая выставка русских художников в Японии," *Всемирная иллюстрация* вып. 5, 1922, с. 14, を参照。なせこの一文によれば、日本で展覧会を開催するように勧めたのは大竹博吉であつたという。渡辺領事の在任期間等については外務省外交史料館の教示によつた。
- (15) Mitsuko Lanne et Jean-Claude Lanne, "Le futurisme russe et l'art d'avant-garde japonais," *Cahiers du Monde russe et soviétique*, vol. 25, no. 4, Oct.-Dec. 1984, pp. 384-90. 二見史郎「ブルリョークと日本の新興美術」前掲(注2)。
- (16) 「未來派の父」露國画伯來朝」『大阪毎日新聞』一九二〇年一〇二日(一日夕刊)一面。
- (17) 「來れる露國画家」『中外商業新聞』一九二〇年一〇月二日五面。なお、新愛知紙(露西亞の未來派画家來朝)一九二〇年一〇月二日七面)は「三週間の予定で來日し、展覧会終了後は日光で写生すると報じた。
- (18) Д. Бурлюк, "Глободение," в сб. *Справедли*, Гр. 1915, с. 57. Cf. Markov, *op. cit.*, p. 279.
- (19) 抽稿「大正期の新興美術運動と『劇場の三科』」前掲(注2) 八四—九〇頁、を参照された。
- (20) 石井柏亭「日本に於ける最初の露國画展覧会」『中央美術』六卷一一号 一九二〇年一一月 一八〇頁。
- (21) 黒灘会については小松隆二「大正自由人物話——望月桂とそ

の周辺——』岩波書店 一九八八年 一一七頁以下、を参照のこと。

- (22) 新興美術なり新興芸術という用語がいつころから定着したのかはつまびらかにはないが、一九二二年になつてある概念としておおまかな枠組みが形成されたようにみえる。ただし、それは新興のプロレタリア階級による新興の美術という意味も含まれていたし、そのまま定着したのか議論の余地が残されている。たとえば、以下の文献を参照されたい。伊福部隆輝「新興文芸の美とその要素」『新潮』二七巻六号 一九二二年一〇月一〇—一五頁。特集「新興芸術大観」(村松正俊「ダダイズムの正体」一氏義良「新創造の欧州美術——ブルジョア芸術家の迷信と誤解」村山知義「万国美術展覧会の新運動」)『解放』一九二二年一月号 九五—一〇〇、一〇一—一五、一六一—一九頁。内藤辰雄「新興芸術家に就いて」『新潮』二七巻六号 一九二二年二月 一三三—一三七頁。
- (23) 石井柏亭「日本に於ける最初の露国画展覧会」前掲(注20) 一八〇頁。
- (24) 同前 一八一頁。
- (25) 黒田乙吉「露国の未来派芸術」前掲(注8) 二頁。
- (26) H. Aacev, Tam ke (Прим. 14), c. 14.
- (27) 「煙の都を画に詩に 露国未来派の二画家」『大阪毎日新聞』一九二〇年一月一七日(一六日夕刊)二面。
- (28) 『日本に於ける最初のロシア画展覧会』目録 五—一三頁。なお、参考のために図版入りの目録第二版の内容を紹介しておく。一番から一五〇番までブルリュック。一五一番から二三一

- 番まで(欠番あり)パリモフ。一三一番から二四〇番まではエツケ。二四一番から二八五番と二〇四番から二〇八番までイー・ノヴィコフ。二〇九番から二二三番までエム・アフアナージエフ。二二四番から二二八番までリーザ・エレニエフスカヤ。二二九番から二二二番までアントン・ソロキーン。二二六番から二九一番までアルハンゲリスキー。二九二番から二九五番までペー・エス・ドブルーイニン。二九六番から三〇〇番までシリキン。三〇一番から三一〇番までソコロル。三一一番から三一八番までワシーリエフ。三一九番から三二二番までペー・スタロノフ。三二二番から三二九番まで小ブルリュック。三三〇番から三三三番までソースキン。三三三番から三三六番までスパスキー。三三七番から三四六番までアウクス。三四七番はブリヤツセ。三三三番はタローン。三三四番から三三七番までと三四八番から三六三番までヴ・ニコラエフ。三六四番から三七二番までエム・ポリヤコフ。三七三番から三七五番までワシリイ・カメンスキー。三七六番はカー・マレヴィチ。三七七番と三七八番はタトリン。三七九番から三九五番までリユバルスキー。三九六番から四五〇番までヴェ・フィアラ。四五一番から四七二番までヴ・ブルリュック。四七三番は古銭。
- (29) 有島生馬「パリモフの芸術(上)」『読売新聞』一九二〇年一月二〇日七面。なお、「日本で最初の露西亞画展覧会」『新愛知』一九二〇年一月一三日七面、に掲載の会場写真を参照。
- (30) Л. Бурнож, Tam ke (Прим. 6), c. 44-48.
- (31) 「日本の美術は 自然そのもの」『大阪毎日新聞』一九二〇年一月八日朝刊七面。

- (32) 石井柏亭「日本に於ける最初の露国画展覧会」前掲(注20) 一八五—一八六頁。
- (33) 有島生馬「パリモフの芸術(上)」前掲(注29)。
- (34) 石井柏亭「日本に於ける最初の露国画展覧会」前掲(注20) 一八六頁。
- (35) 浅野徹「立体派、未来派と大正期の絵画」『東京国立美術館年報 昭和五一年度』一九七七年発行 八九—九五頁、を参照。
- (36) 水島爾保布「未来派画家のために」『東京日日新聞』一九二〇年一月二二日四面。
- (37) 「ロシアの現実を暴露した 未来派の画」『都新聞』一九二〇年一月二八日二面。
- (38) 有島生馬「パリモフの芸術(下)」『読売新聞』一九二〇年一月二二日七面。なおパリモフ作品の発見の経緯と同意については、山脇一夫「ブルリユックとパリモフ その三」前掲(注2) 五頁、を参照。
- (39) 「動的生命を写した 未来派の作品」『国民新聞』一九二〇年一月一日五面。岡本一平「交驛!! 露国未来派の画家と漫画家が豚鍋屋で」『東京朝日新聞』一九二〇年一月二一日朝刊五面。
- (40) 「未来派」『読売新聞』一九二〇年九月二〇日七面——鈴木願児君の『日没に於ける大都市の感覚的光の分解』は赤と黄と青の三色を主とした色紙を貼り交えて恋つた表現を図つてゐるが単なる色紙細工ではない」とある。
- (41) 石井柏亭「日本に於ける最初の露国画展覧会」前掲(注20) 一八三—一八五頁。
- (42) 同前 一八六頁。
- (43) 木下秀一郎はこう述べている——「ブルリユック氏が将来した作品中に、小さな白紙を台紙とし、それに色々の色紙を□・△・○・円筒・円錐体・長方形などを截断したものを、簡単に組み合わせ、配列して貼つた作品が何枚かあった。(略)それがタットリンの作品で、今後の造型美術の一つの大きな新しい分野の方向を示す『コンストルクチオン』であると説明された」(『未来派美術協会の頃 その二』『現代の眼』一八六号 一九七〇年五月 七頁)。なお、この作品の帰属に関してはマレーヴィチのものではないかという異論があるので、拙稿「山本鼎——ロシア前衛美術の紹介者」『研究紀要』北海道立近代美術館 二号 一九七九年 八七頁 註二、を参照されたい。
- (44) たとえば、渋谷修の告白として、彼がはじめてダダのことを知るのはブルリユックの口からであるという証言があるように「ダダの舞台装置」『中央美術』九卷二号 一九三三年二月 四八—四九頁)、木下も彼から新芸術の動向についていろいろ聞くことになつたに違いない。そのひとつの結晶が『未来派とは? 答へる』であつた。
- (45) 日本におけるカンディンスキーの文献上の紹介については、西村勇晴編「カンディンスキー邦語文献目録」『カンディンスキー展』カタログ所収 東京国立近代美術館・京都国立近代美術館 一九八八年 一六二—一六八頁、を参照。
- (46) 「学芸たより」『東京朝日新聞』一九二〇年一月三日(縮刷版) 七面、ならびに「神原氏の作品」同一一月四日(縮刷版) 七面。

- (47) 「未来派」『読売新聞』一九二〇年九月二〇日七面。「展覧会月評 未来派展覧会」『中央美術』六卷一〇号 一九二〇年一月一五〇頁。
- (48) 伊藤順三「未来派展覧会についての対話」『たつみ』一四卷九号 一九二〇年九月 六頁。
- (49) (無署名)「未来派協会展覧会を覗る」『たつみ』一四卷一〇号 一九二〇年一〇月 二頁。
- (50) 普門暁「夢への思ひ出」『本の手帖』二卷六号 一九二二年七月 三三六―三三九頁。
- (51) 岡本一平「交驛!! 露国未来派の画家と 漫画家が臙鍋屋で」前掲(注39)。
- (52) 普門暁 前掲(注50) 三三九頁。H. Aceeb, Tam ke (npum. 14), c. 14.
- (53) 「名画の実感(官展)」『東京朝日新聞』一九二〇年一〇月一日九日朝刊五面。
- (54) 「俗徒然」『大阪朝日新聞京都付録』一九二〇年二月三日一面。この談話でブルリュックたちは今後は肖像によってもっぱら生活の糧を得るとし、未来派作品は紹介に努めるだけにするという意向を表明している。
- (55) 「未来派 画家来阪」『大阪毎日新聞』一九二〇年一月一日六日朝刊一面。
- (56) 「煙の都を画と詩に」『大阪毎日新聞』前掲(注27)。
- (57) 「画が売れずに目録の売れる 露国未来派の展覧会」『大阪毎日新聞』一九二〇年一月二十四日(二三日夕刊)二面。なお、展覧会の会期はこの記事と注11の記事に拠るが、前日夕刊(四年二月二三日朝刊五面。
- (面)の「芸術界」では一月二日より二十九日までとなっている。
- (58) 「未来派画家 招待の茶話会」『大阪毎日新聞』一九二〇年一月二十八日朝刊一面。
- (59) 山脇一夫「ブルリュックとパリモフ その三」前掲(注2)五頁。
- (60) 「我國最初の露国画展覧会」『大阪朝日新聞京都付録』一九二〇年二月六日一面。なお、山脇氏の論文で紹介されているように「ブルリュックとパリモフ その二」前掲 注2 五頁)、これに関連する記事が『中央美術』誌「ゴッシップ」欄に掲載されたが、開催時期について「時四月下旬」と誤記があった(七卷六号 一九二二年六月 三一頁)。
- (61) 「未来派の露国画家 京都を描く」『大阪朝日新聞京都付録』一九二〇年二月五日一面。
- (62) 「作家の略歴」『みづゑ』二〇〇号 一九二二年一〇月 一八頁。
- (63) 「サモワールを囲んで 濛々と立籠る蒸気の中に 未来派画家の講演」『京都日出新聞』一九二〇年二月一日朝刊三面。なお、「芸術界」欄 『大阪朝日新聞京都付録』一九二〇年二月二日一面、にも関連記事がある。
- (64) 「地方画壇」『みづゑ』一九二二号 一九二二年二月 三九頁。木下の『未来派とは? 答へる』でも大阪ホテルとなっている(一一頁)。
- (65) 「芸芸界」◇求我芸術院の展覧会『大阪毎日新聞』一九二〇年二月二三日朝刊五面。

- (66) 『特別陳列 普門曉展』カタログ 奈良県立美術館 一九七八年 頁づけなし。
- (67) 二見史郎「ブルリユークと日本の新興美術」前掲(注2) 四一八頁。
- (68) 石井柏亭「若き露人の群」『中央美術』六卷四号 一九二〇年四月 四四頁。
- (69) 近藤浩一郎「漫画の二科会」『中央美術』六卷一〇号 一九二〇年一〇月 四八頁。
- (70) 外務省外交史料館「外国人ノ動静関係雜纂 府県報告 露国人ノ部」 3門9類4項110目4-2号。以下このファイルに含まれる文書は一括して外交史料館資料と略記する。なお、後述するが、同資料には一九二二年二月福岡での展覧会の後、阿蘇へ旅行した際の熊本県知事による内務大臣ほか宛ての報告書「外国人ニ関スル件」(一九二二年二月二日づけ)と、おなじく同年三月浜寺公園で開催した展覧会についての大阪府知事による報告書「露国画家来往ニ関スル件」(一九二二年三月二九日づけ)が含まれてゐる。
- (71) Cf. ex. cat. *David Burtink: Years of Transition, 1910-1931*, Parrish Art Museum, Southampton NY, 1978, pp. 9-10; R. Herbert et al., *The Societe Anonyme and the Dreyer Bequest at the Yale University: A Catalogue Raisonne*, 1984, p. 119.
- (72) 横井弘三「画家の小笠原旅行」『中央美術』九卷七号 一九二三年七月 一五二―一五八頁。(同文中で横井は母島を訪れた「知名の芸術家は、丸山曉霞氏、倉田白羊氏、井上円了氏等」
- である)と述べていて、たしかにブルリユークの名前は挙げていない(二五五頁)。もっとも、ブルリユークたちの滞在したのは父島である。渡辺大瀧「現実のノート。ピヤ小笠原島」『みづゑ』二二二号 一九二三年八月 一九―二二頁。横井弘三「小笠原母島の油絵」『みづゑ』同前 二二頁も参照のこと。
- (73) (堤生)「小笠原の風物」『東京日日新聞』一九二二年四月二日八面。
- (74) (柏)「三つの露国画展覧会」『中央美術』七卷五号 一九二一年五月 一五一―一五二頁。
- (75) 同前 一五一頁。
- (76) 「露国画家の展覧会」『東京朝日新聞』一九二二年四月六日朝刊六面。
- (77) (堤生)「小笠原の風物」前掲(注73)。
- (78) 「支那記者団の本社参観」『東京日日新聞』一九二二年四月六日九面。なおこの記事から、会期が四月四日までと広報されていたが、五日午後の時点でまだ撤去作業が完了していないことがわかる。
- (79) 尾瀬敬止「ブルリユークの芸術 一〇三」『東京日日新聞』一九二二年四月九日八面、一二日八面、一三日八面。
- (80) 「露西亜画家展覧会」『東京朝日新聞』一九二二年四月三日朝刊六面。「二人の露国画家」『読売新聞』一九二二年四月一日七面。
- (81) (柏)「三つの露国画展覧会」前掲(注74) 一五二頁。
- (82) パリモフ 無題の説明書 一九二二年。なお、前出の東京朝日新聞の展評(注76)に、この説明書と同一の文章の引用がい

くつかあるので、ほぼ間違いなく国民美術協会展のために用意されたものと判断される。

- (83) 斎藤佳三「パリモフ氏の芸術」『美術月報』二巻一〇号 一九二一年四月 一三九頁。

- (84) パリモフは彼についてのモノグラフィー C. T. Petukov n. H. Aceev, *Kyдожник В. Павлов*, ТИИЧ, 1922, がチャタで一九二二年に出版され、同書中のセルゲイ・トレチャコフの寄稿も一九二二年二月六日稿となっており、これ以前には帰国していたと考えられる。ちなみに、一九二六年、石井柏亭は「何でも彼れは旅行券が得られなかつたとかで、ハルピンの方へ引返して行つた様に聞いた」と記している(「異国の知人」『新潮』二三巻一号 一九二六年一月 一〇二頁)。
- (85) 「露国画家作品展覧会 今廿九日より基督教青年会館に於て五月一日迄三日間開催す」『横浜貿易新報』一九二一年四月二十九日五面。
- (86) フィアラの名刺の表記は以下の通り——Yokohama, 38, Nakamura-machi/Yaclar/Fiala/Artirt/Pargue. キタブルリアートの書簡は「Л. Фрейман и др., Русский Бегун 1921-1923, YMCA-Press Paris, 1983, p. 160. を参照のこと。

- (87) ブノワの出品の経緯については東京朝日新聞の「過激派に没収された思出 領地内の風景をかいた ブノヴ女史」(一九二一年九月六日朝刊五面)によると、妹の小野アンナが記念の品として「書物に挿んで持ち帰つたもの」を出品したとある。

- (88) 石井柏亭「内部から見た二科展(三)」『時事新報』一九二

一年九月二日朝刊九面。山田みのる「二科の漫画」『中央美術』七巻一〇号 一九二一年一〇月 七〇頁。

- (89) 牧野虎雄「二科瞥見独白」『中央美術』七巻一〇号 一九二一年一〇月 五三頁。

- (90) 「二科出品画の感想」『みづゑ』二〇〇号 一九二一年一〇月 二七頁。なお、同頁にフィアラの感想もあるが、そこに「今年の八月の初め富士山の頂に登つた」とある。

- (91) 「露国未来派画家 ブルウユツク氏の展覧会」『大阪朝日新聞神戸付録』一九二一年九月二二日一面。「露国未来派画家 ダウキド・ブルウユツク氏 神戸へ漂泊の旅」『神戸又新日報』一九二一年九月二二日四面。

- (92) 奥屋熊郎「ブ氏について 一般神戸人に献ぐ」『神戸又新日報』一九二一年九月二二日四面。

- (93) 「未来派展覧会 愈本日から開会」『大阪朝日新聞神戸付録』一九二一年九月一六日二面。

- (94) 「静水」写真界 ▲未来派一瞥』『神戸又新日報』一九二一年九月一六日六面。

- (95) いずれの作品の裏面にもキリル文字で「目録番号 / 作者 / ロシア未来派の父ダヴィト・ブルリュック / 一九二一年 / 日本における展覧会 / 題名」と木版で印刷されたラベルが貼られている。展覧会は複数形で、場所や時期などを書込むものであったと考えられる。山脇一夫「ブルリュックとパリモフ(その一)」前掲(注2)四頁、ならびに「その二」四頁、に掲載の図版を参照のこと。この推定で問題となるのは七四番の「小倉の理髪師」の「小倉」の意味である。これを九州の小倉

と解すると、一九二二年二月の福岡の県物産陳列所での展覧会（後述）と結びつけたくなる。ただし、小倉で制作したという記録は皆無で、また九州を題材にした作品も以下のように福岡・桜島・阿蘇のものしか知られてゐなす。 Cf. ex. cat. *Benefit Exhibition and Sale of Paintings by David Burliuk for the Earthquake Sufferers of Japan*, Art Center, New York, Sept. 1923: no. 19 Town of Fukuoka; no. 53 The Volcano Sakaradjima; no. 70 The Volcano Aso; no. 108 Fukuoka.

また、「小倉」ではなく、小笠原の題材と考へると、「小島」なすし「小（笠原）島」の誤植という可能性も否定できなす。

(96) 「露国未来派画家に 森本君大肩入れの事」『大阪朝日新聞神戸付録』一九二一年九月二四日二面。なお、筆者未見であるが、フリーダス夫人によれば、同氏の収集品には各個人の肖像があるといふことである（一九八八年四月談）。森本氏と「ともしび会」の関係については、「文化の神戸」欄『大阪朝日新聞神戸付録』一九二一年四月一四日二面、を参照。

(97) 山脇一夫「ブルリユックとパリモフ（その一）」前掲（注2）四頁。

（付記）小論執筆にあたり多くの方々より賜わったご協力とご援助にお礼を申し上げます。浅野徹氏、神原正明氏、木野田みはる氏、小平武氏、不破純子氏、堀修氏、森本智二郎氏、山脇一夫氏、ニコラス・ブルリユック夫妻 Mr. and Micholas Burliuk, エラ・フリーダス夫人 Mrs. Ella Freidas, ジャンニクロード・ランヌ Jean-Claude Lanne, 光トシム Mitsuko Lanne 夫妻、外務省外交史料館、国

立国会図書館、東京都美術館美術図書室、兵庫県立近代美術館、福岡市美術館に謝意を表します。

本稿は昭和六三年度文部省科学研究費（奨励研究A）による研究発表の一部である。

図版

- 図1 ダヴィト・ブルリユック 失題 油彩板 33.2×20.8cm 個人蔵
- 図2 ロシアの雑誌に掲載された「日本に於ける最初のロシア画展覧会」ポスター（なすしりーフレット）の部分 筆者蔵
- 図3 「日本に於ける最初のロシア画展覧会」目録 第二版 東京都美術館美術図書室奥瀬文庫
- 図4 日本に於ける最初のロシア画展覧会の会場（？）前列左から 普門晧ブルリユック（一人おいて）パリモフ Photo by courtesy of Mr. and Mrs. Nicholas Burliuk
- 図5 ブルリユック一行の来阪を報じる大阪毎日新聞（国立国会図書館蔵）
- 図6 京都高島屋での展覧 Photo by courtesy of Mr. and Mrs. Nicholas Burliuk
- 図7 東京日日新聞社に於ける「小笠原の自然と人生」展会場 Photo by courtesy of Mr. and Mrs. Nicholas Burliuk

(追記) 脱稿後、注95で「三溪園」と推定した作品について、実地に調査したところ、三溪園保勝会の川崎留司氏の教示を受けて、同作が間違いなく三溪園を主題にした作で、戦災で今は失われているが、楠公社を描いたものである事実が確認できた。

(おむか としてはる)