

ロシア民俗学史における「民衆版画（ルボーク）」

坂内徳明

目次

- 序
- 第一章 ジャンルとしてのルボークの誕生
 - 一 ルボークとは何か
 - 二 イコンからの解放
 - 三 木版画の黄金時代
- 第二章 版画世界の拡大
 - 一 銅版画のもたらしたもの
 - 二 新しいルボーク
 - 三 ライバルの出現
- 第三章 ルボーク学への道
 - 一 ルボークへの関心

- 二 風俗としてのルポーク
- 三 ルポークの「発見」

第四章 民衆版画としてのルポーク

- 一 一九世紀後半のルポーク
- 二 ナロードのためのルポーク
- 三 D・ロヴィーンスキイ『ロシア民衆絵画』

結び

ロヴィーンスキイ以後

注

参考文献

序

一九世紀、ペテルブルグの大サドーヴァヤ通りにあったシチューキン勸工場は多くの小店舗からなり、市内でも有数の市場としてつねに多くの人々で賑わう場所として知られていた。作家ニコライ・ゴーゴリの作品『肖像画』（一八三五年）は、このシチューキン勸工場の中にある絵を売る店の描写で始まっている。「その店の前ほど人が大勢立ちどまるところは、ほかにはどこもない。この店はまさに、さまざまな珍品のコレクションそのものの観がある」と記したゴーゴリは、その店に並べられている各種の絵をいかにもゴーゴリ的に（ペストラウ「雑多」に〔116〕）列挙している。

白い立木の並ぶ冬景色、大火事の赤い空にも似た真赤な夕景色、パイプを持ち、くじいた手をし、人間というよ

りカフスをつけた七面鳥にずっとよく似ているフランドルの農夫、——こういうのが、そのおきまりの画題である。このほかにまだ、羊皮の帽子をかぶったホズレフ・ミルザの肖像とか、三角帽をかぶった鉤鼻のなんとか將軍の銅版画もいくつか並んでいるのをつけ加えておかならない。それにまた、こういう店の扉には、大判の紙に刷られた粗末な木版画を綴じあわせた束がいくつも吊り下げられていて、ロシア人のもって生まれた才能のほどを証明しているのが例である。その一枚はミクトリーサ・キルビーチエヴナ王女の肖像、別の一枚はエルサレム市の風景だが、その家並みも教会堂も、遠慮会釈なく、けばけばしい絵具で塗りたてられ、地面と手袋をはめてお祈りをしている二人のロシア人の百姓にまで、その余勢がおよんでいるといった代物だ。〔27（横田瑞穂訳）〕

そして、こうした絵や版画の陳列ぶりが描写されたあと、続いてその絵に群がる多くの人々が職業・性・年齢の別に、そして服装や表情も交えて詳細に書きわけられるのである。

ゴーゴリの記述に登場する、多くの庶民が熱中し、それに群がっていたこれらの銅版画や木版画は、ロシア語でルポークと呼ばれるものである。上の描写のしばらくあとの部分には、ロシアの騎士ロマン・英雄フォークロアの代表的人物である「エルスラン・ラザレーヴィチ」、ガルガンチュアをもとにした「牛飲馬食」、道化のコンビ「フォマーとエリョーマ」といった名前も登場するが、エルスランとともにロシアの武者として名声を馳せたボヴァ王子の母親である「ミクトリーサ王女」や「エルサレム市」も含めてこれらはどれもルポークの作品題材として広く知られるものだった。したがって、ゴーゴリがそれらの固有名のみ記せば、当時の読者は、ただちに、作品を眼前に浮かべることができたはずである。そのことをこのゴーゴリの叙述ははっきりと教えてくれる。

ロシア文化史の中でルポークとはどのような世界を作り出していたのだろうか。ルポークの特徴としてあげられる

のは、木版にもっともはつきりと現れるタッチの素朴さ、世俗的な題材、風刺的・娯楽的なテーマ、パターン化した題材やテーマとそのバリエーションの多さ、絵師・彫師・刷師の無名性、大量印刷と安い値段、庶民層での人気の高さ、そして「非芸術的」「三流絵画」という評価などである。そしてこうした特徴づけを統合して最終的にひとつの、いわば定義としてこれまで広く通用してきたのは、ルポークが「民衆版画」「民衆絵画」であるということである。⁽¹⁾

しかし、それらの特徴とイメージから導き出された「民衆版画」という定義は恒久的なものではないだろう。この定義は、かつてルポークなるものをめぐって生まれ、作られ、そして一部は消滅しながらも発展し、消費されてきたひとつの言説である。そのように考えるならば、このルポークという表象作品を通してロシア文化とその歴史を投影しなおすことができるのではないだろうか。ルポークそのもの、その背後の時代と社会、そしてこの表象作品にたいする言説の三者をそれぞれ切り離すことなく、ひとつのものとして記述できないだろうか。本稿のテーマはこの点にある。

第一章 ジャナルとしてのルポークの誕生

一 ルポークとは何か

辞書によれば、ルポークという言葉には、樹皮の内皮、鞣皮、木版用菩提樹・白樺の樹皮・板、その樹皮から作った箱・籠、その板を用いた粗雑な木版画、三文小説・低俗文学、副木などの意味がある(研究社『露和辞典』ほか)。文献上での使用は、一四八三年のプスコフ年代記、また、一五七七年のモスクワ年代記などが最初とされるが「90・

6」、ともに書簡用の樹皮の意味である。ゴーゴリに見た版画の意味は一九世紀にはいつてからのものであり、ここで扱うルポークはむしろ、一七世紀後半から二〇世紀初頭にかけての二世紀以上の間、ロシア全域で広く流布していた版画作品のことである。⁽²⁾この種の版画を意味する名前としては、「ルポーク」、「ルポーク画」のほかに、製作地の名をとって「モスクワもの」「スーズダリもの」「トヴェリもの」、形態から「素朴絵（プロストヴィキ）」「紙絵（パーピキ）」、さらには題材から「勇者もの」「滑稽画」といった言葉が使われていた。

ルポークという言葉が木版画の意味を持つようになったことについては、この語自体の語源とも関わりながらいくつかの説が存在する。ひとつの説明によれば、先の辞書の説明にあったように、木版画の版木として使用された菩提樹の板、その樹皮または木をループ、ルポークと呼んだことから版画もそう名付けられたという。この説明が実証的に確認できるかどうかは別にして、ルポークの原型が木版であったことを知るには十分である。製作技法としては、時代的に見れば、木版に始まり、銅版、そしてリトグラフへと展開していった。

大きさは三〇—一〇〇センチほどで、色は黒のみのもの、ないし枠を黒で刷ってあとから色付けするもの、多色ずりのものがあった。色は赤・黄・緑など三、四色が基本で、原色中心、けばけばしく、塗り方も線枠をはみだすほど「雑な」場合のあることはゴーゴリの先の引用に明らかである。壁掛けの一枚絵あるいは四枚絵として（これにも、一枚にひとつの図柄の場合と、複数の図柄でひとつのストーリーが書かれる場合があった）、また、本の挿絵として、皇室や貴族から一般庶民までの社会各層で大きな人気を博していた。内容としては、詳しくは後に例をあげながら述べるが、日常の生活場面、昔話や民謡の挿絵となる光景、著名な個人の肖像画、西欧やロシアの小説・物語の主人公やストーリーイそのもの、都市の風景や地図、事件、戦闘や災害の場面、暦、占い、珍しい文物・動物といった具合で、じつに多岐にわたっており、多くは世俗的な色彩が基調となっていた。

РОССИЯ

В номере: Флотский «Бухенвальд» на острове Русский

Призрак спикерской республики

Банковские счета митрополита Филарета

Дым Отечества - валютный дым

Страна Лимония, испытавшая смерть - воспоминания вице-президента РАН Р.В. Петрова

№ 7 (117), 10. 18 февраля 1993 года

ЕЖЕНЕДЕЛЬНАЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ГАЗЕТА ОСНОВАНА В ОКТЯБРЕ 1990 ГОДА

Эпоха политических состязаний нынче переживает расцвет. Высочайшие призывы «Ура!» и «Долой!», публичные обвинения и примирения - ежедневно и на любой вкус. «Круглый стол» в «Президент-отеле» можно рассматривать как попытку политической и научно-производственной элиты показать «городу и миру» способность найти согласие и начать созидательную деятельность на благо страны. Что, однако, можно решить и о чем можно договориться на пышных сборах, где каждый традиционно стремится скорее высказаться, нежели выслушать? Если так, то к чему понадобился этот сеанс столоверчения? Вызвать дух национального согласия можно лишь кропотливой повседневной работой власти - исполнительной, законодательной, судебной, но не ритуальными танцами - будь то «консолидирующий» «круглый стол» или «конфронтационный» референдум.

Формула референдума:



О ГАЛКИНА «Русский лубок»

図1 現代の新聞に見るルポーク

「国民投票を前にして」 1993年2月10、16日「ロシア」紙 第1面

ルポークの題材や手法はそのみにとどまることなく、幅広く生活用具や関連する芸術分野にたいしても大きな影響をもたらした。例えば杵、洗濯棒や紡ぎ車、暖炉用タイルをはじめとした数々の道具や民芸品の装飾・模様浸透する一方「9・160—202、10」、二〇世紀にはいると抽象絵画・アヴァンギャルド運動にも大きな影響を与えたのである。さらに、現代においても、かつての作品の複製、模造、ないし題材の借用とパロディ化、一般の絵画での題材利用、本へのイラストという形でその伝統は継承されており、ルポークという言葉は先の特徴をめぐるイメージとともに生きていくといつてよい（図1参照）。

二 イコンからの解放

ルポークがいつ、どのような形で生まれたのかという起源の問題には不明な点が多い。大きさやスタイルではドイツやオランダをはじめとしたヨーロッパからの、そして色と刷りの点では中国の木版技術の影響が大きいと言われている。しかもこの場合、中国から直接にはなく、中近東から一五世紀に西欧、イタリア、バルカンなどを経て、さらにウクライナ、ベラルーシ地域を通してロシアへ入ったという。しかし、こうした木版技術がそれ以前のロシアにまったく存在しなかったはずはない。イヴァン・ザベリーンが指摘するとおり、白樺と菩提樹の樹皮が絵描きの素材として用いられたように、一六世紀半ばの印刷の発明以前にも木版画としてのルポークは存在しえた〔32・230〕。そうした流れは、聖像画（イコン）の伝統下に発達した細密画の手法、ならびに本の挿絵として登場した木版画（一五六四年、イヴァン・フォードロフによるモスクワ版の絵入本『使徒行伝』）によって大きく展開することとなった。一七世紀後半のモスクワには版画の工房が存在し、その彫師の手で木版による紙のイコンが作られていた。また、一九八〇年にレニングラードで新たに発見された一七、八世紀の版画四〇枚の中には、一六六八年作の「大天使ミハ

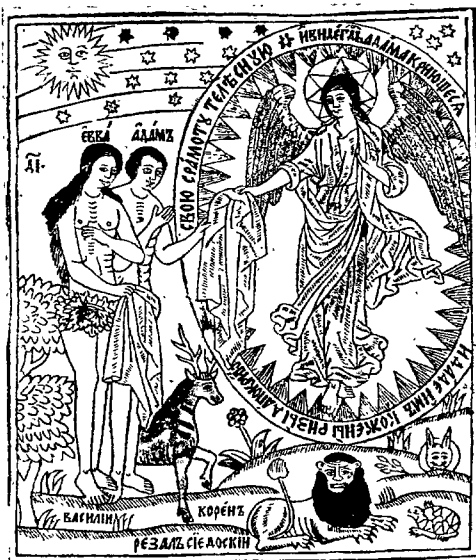


図2 V. コーレニ作の木版画「アダムとイヴ」
(1696年)

種の挿絵も含めた宗教絵画ないし年代記のイラストには決して見ることでできないものがあるように思える(図2)。それは、木版の手法ゆえのプリミティブな効果に助けられながらも、イコンに見られる厳格な様式からは完全に逸脱しているという点である。コーレニの木版画は、イコンの枠から解放され、人間個人の内面をそのまま素材にぶつけていくというひとつの新しいメンタリテイとその力を示すものであった「87」(それは、ジャンルこそ異なるものの、時代をほぼ同じくして書かれたひとつの文学作品を想起させる。宗教的異端運動の指導者であったアヴァクームの『自伝』(一六七二年)がそれである。この『自伝』は「聖者伝」というジャンルと敬虔なる宗教者たらんと

イル」があり、これが年代が判明する限りの最古の木版画とされている[109・7]。

こうした中世ロシアに存在していた木版画の伝統の総決算ともいえるべき作品は、一六六一年にベラルーシから移住したヴァシリイ・コーレニによる絵入り聖書と黙示録(一六九六年の作で、現在、ペテルブルグのシチュエドリン図書館の所蔵、前者一〇枚、後者一六枚からなる一九八三年にファクシミリ版が刊行された)である。すでに記したように、当時ルポークという言葉は文献にこそ登場していたものの、木版画の意味ではなかった。しかし、聖書ならびに黙示録への挿絵として、文字の読めない者のために彫られたその版画には、それ以前のこの

する彼自身の志向性という二つの点から見れば「中世的」な枠内にありながらも、弾圧者への激烈な告発と呪詛、激しい内的告白と心情の吐露にあふれた「近代的個人」の作品となったのである。

コーレニの絵における顔の表情や目などに代表される人物の描写、草木や花の定形的な描き方は一八世紀前半のルポークのものと比べてよく似ている。そのことから、現時点で完全に実証されている訳ではないが、コーレニは初期ルポークの作者ではないか、彼は宗教的作品を発表する一方で、世俗的題材のものも作っていたのではないかとする考えが述べられ、かなりの説得力をもって受け入れられてきた。例えば「猫を埋葬するねずみたち」（一七世紀末）や「ヤガー婆さんがワニと一戦交える」（一八世紀前半）はコーレニの作ではないかと言われてきたのである。

この点については今後の実証に待たねばならない部分があるとは言え、かりに同一人物が作ったとしても、同時代の画家や彫師たちがコーレニの作品を見て、あるいは逆にコーレニが彼らの作品に触れて多大な影響を受けていたことは間違いない。そして、このこととおそらく深く関わって重要なのは、それまでのアイコンや各種の年代記への挿絵にかわって、コーレニの木版に象徴される新しいヴィジュアルな作品が求められていたこと、そうした時代の要請こそがルポークを生んだということである。その意味でコーレニは、まさにルポークの時代を切り開いたパイオニアであった。ルポークは、アイコンに象徴される世界とは別のヴィジュアルな作品世界が誕生しつつあることを高らかに宣言し、アイコンの時代からの解放を示す新しいメディアとなった。それは、A・バーンチェンコの言い方によれば、文字通り「文化の世俗化」「68」と呼ぶことができる時代の到来を告げるものだった。

三 木版画の黄金時代

こうしたルポークの誕生というロシアの文化、特に視覚文化における一大事件を、正面から受けとめたのがピョー

トル大帝であった。新しいメディアと表現はつねに圧倒的賛同でもって受け入れられるとは限らず、それが時代の定型から外れて、それまでの表現形式を破壊し、新しい枠組みの必要性を訴えるがために、時として、体制によってはっきりと拒絶されることがある。しかしルポークについて言えば、ピョートルの時代には拒否されるどころか、むしろ積極的に利用されていた。イコンの時代からの解放と文化の世俗化という時代全体のスローガンの下では、ルポークはまさしくその先頭に位置すべきものだった。これまでのところ、ピョートル自身ないし当時の体制とルポーク印刷の関わりがどのようなものであったのかを裏証的に裏付ける資料はあまり多くない「3」。しかし、ピョートルに始まる一八世紀前半がルポークの歴史上、多産で、しかも質的にもすぐれた作品を輩出していることで稀有とも言える黄金時代となっていることを考えるならば、ルポークはまさしく時代の中で大きく成長していったのである。

むしろ、そのための条件は必要だった。一八世紀初頭には西欧から、都市建設のための建築家・設計家とともに多くの絵師や版画師が招待されたが、彼らは都市地図作製や、戴冠式や結婚式などの国家的ページェントの記録に従事した。このことはそれまでのイコン工房との「文化戦争」を引き起こしながらも、西欧の銅版画技術のロシアへの定着と影響をもたらしたのである。当時、この分野の最先端国はオランダだった。そこから来露した代表的版画家はアドリアン・シホネベックである。ロットエルダム生まれの彼は、ピョートルが西欧に遊学した折りに知り合い、ピョートルの招待により一六九六年にモスクワを訪れている。モスクワのクレムリン内の武器庫にアトリエを作り（一六九八年）、同じその場所で働いていたイコン画家たちに銅版画の技術を教え、一七〇五年に死去するまで多くの銅版画作品を残した。彼の弟子の中からはズーポフ兄弟のような、次代の版画家が登場している。銅版画こそが新時代を象徴する首都ペテルブルグの光景・パノラマ、そこで繰り広げられる祭典や国家行事を見事に再現して見せる時代の手法であり、シホネベック、ピカールト、ズーポフ兄弟は、まさにピョートル時代の到来を表現する「年代記作者」と



図3 木版画「ヤガー婆さんと禿頭の百姓」（1730年代前半）



図4 木版画「あっちへ行ってよ」（18世紀後半）
 貴族邸宅内でロシア版クレープを焼く料理女に
 言いよる男（主人か？）

「ヤガー婆さんと禿頭の百姓」（一七三〇年代前半頃、図3）に見る線と造形性の自由さ、そして表情の解放ぶりと滑稽さはそれまでのロシア絵画にはまったくなかったものであるし、「インドのポルス王とマケドニアのアレクサンダ」
 なったのである（この時期の版画の全容については、M・アレクセーエヴァ『ピョートル期の版画』一九九〇年
 「5」に詳しい）。ただし、この銅版技術がルボークに応用されるのはしばらく後のことである。
 こうした銅版画の飛躍的發展を背景としながら、初期の木版ルボークの代表作が生まれることになった。例えば、

「大王の栄えある戦い」では後者がピョートルその人であることは当然としても、それ以前の戦さ・行軍図には見られぬ構図の躍動感が新鮮な印象をもたらす。また、「笛に合わせた踊り」「プタにまたがる道化ファルノス」「熊とヤギの踊り」（一八世紀前半から半ば）といった道化芝居・大道芸の場面の瞬間的な迫力と滑稽さ・グロテスクさ、クラーチヌイ・ポイと呼ばれるロシアの古式拳闘や「カルタをするパラモーシカとサヴォーシカ」（一八世紀半ば）といったスポーツ、娯楽の一コマの親しみやすさとユーモラスぶり、さらに召使女に言い寄る下男とのやりとりを言葉付きで描いた「おいらに桶を渡しておくれ」「あっちに行つてよ」（図4）「不貞の妻をうち懲らす」といった庶民生活の日常場面の会話と行動の機微、さらには、西洋小説の登場人物やロシアの世俗小説・物語の人物画ないしストーリーの筋の描写（騎士エヴドンとうるわしのベルテ姫、ボヴァ王子、エルスラン・ラザレーヴィチ、「ヨルシ・ヨルシエヴィチの物語」など）に見られる肖像性やストーリーライン性など、それ以前のロシア美術では全然考えられもしなかった世界とそれがもたらす魅力がそこに体现されていた。また、各種の暦（この時期に作られたヤコブ・プリユスの暦は一九世紀半ばまで広く通用した）、「二宮図と太陽」や日々の教訓・占い、文字教科書に該当するものなどルボークとして時代を飾った。このようにして、初期ルボークを代表する多くの傑作が一八世紀半ばまでに次々と生み出され、ルボークなるものがロシア文化の中ではつきりとひとつのイメージを持つこととなったのである。

それまで一般庶民にとっては見たことも、聞いたこともない（多くの人々はルボークをそのかたわらで読み聞かせられたのである）新しい「情報」と、そして何よりも「芸術」が極彩色で提供されたことの驚きはどれほどのことであつたろうか。むろんそこには、例えば暦や文字習いのルボークに顕著であるが、暦法改革や「市民文字」普及といった、上からの啓蒙としての政策的意図がこめられていたとしても、それまでの広場での口頭による触れ回りという声による告知・通報から、文字であれ絵であれ印刷メディアによるコミュニケーションの世界が到来したのである。



図5 木版画「ラスコーリニキの髭を刈ろうとする床屋」
(1730年代前半)

例えば、「ラスコーリニキ（分離派教徒）の髭を刈ろうとする床屋」（一七三〇年代前半頃、ペテルブルグのサルトイコフシチエドリーン図書館蔵、図5）を見よう。右側に、当時としては最新流行のサクソン風上着とドイツ風の短靴をつけた床屋が立ち、左側の男のあご髭にハサミを入れている。その男のいでたちである、長いケープと赤い上着、首のひだ襟、背中の黄色と赤の立襟はピョートル時代の法令に従ったものである。左上の五行の言葉には、「分離派教徒曰く、なあ、床屋、おれは髭を切りたくない。待て待て、見張りを呼ぶぞ」とある。そして、このルボークにたいする解説としては、当時、西欧風俗へ右へならえ、という掛け声の下で、信仰のために旧来の髭に固執する連中を揶揄し、髭税まで徴収したピョートルの政策の普及のために作られた、というのが一般的であった〔76・5巻161、88・235〕。ここで、この作品を分析しなおして新たな意味の発見をめざすことは本論文全体の方向から逸れてしまうことになるのでおこなわない。しかし、この分離派教徒が自分の意志とは反してドイツ風の服装をさせられ、今まさに髭までも刈られようとしているにもかかわらず、その姿がやけに大きく立派であり、威風堂々としているのを見る時、もしかすると、こうした「上からの」教訓・啓蒙と法制化を口実

としながら、それに名を借りて「自分たち宗派」の存在確認と結束誇示を狙ったのではないか、という思いが生まれるのを禁じえない。したがって、この版画をたんに一方的な政策押し付けのプロパガンダ用ピラとして済ますわけにはいかないと思われるのである。

このことは、ルボークは反体制的な、民衆の風刺的作品だとする、「髭切り」の場合とは正反対の解説についても言える。これも初期ルボークの傑作として広く知られる「猫を埋葬するねずみたち」（いくつもの版があるが、一七世紀末から一八世紀前半にかけて木版、銅版で作られた二、三の作品が完成度が高い）にたいしては、この作品は民衆の風刺的観念を表現したものであるという考えが一九世紀以来のルボーク研究史の上で確固として支配的であった（詳しくは後述）。しかし、この「猫とねずみ」という作品を子細に検討してみれば、たんにそうしたテーマ発見では済まない世界が広がっていることに気付かざるをえないのである〔118〕。問題としたのは、ルボークという作品がたとえ上記の政策普及のピラの面と、庶民の風刺的観念の面の双方を備えていたとしても（事実、それはあったと考えられる）、そのどちらかひとつに限定されることなく、見る者と時代によってさまざまに揺れ、見る者の「自由な」解釈と「能動的変形」〔55〕に任せられながら、しかも、そうした二極の解釈には決して行き着かないところで、同時代の生活・風俗とそこでの人々の観念世界を描いていたのではないか、ということである。ルボークは「意味」の追究と解説、テーマの発見という、一九世紀以降現代までたゆまず継続されてきたさまざまな試みをあざわらうかのようである。

第二章 版画世界の拡大

一 銅版画のもたらしたものと

このように、一八世紀半ばまでにルポークは、名前こそ「異国絵」「おもしろ絵」「素朴絵」ないしは題材そのものから「騎士もの」「武者もの」と呼ばれてまだルポークというタームを得るまでに至っていないにもかかわらず、基本的題材と形式をすでに獲得していた。すなわち、ひとつのジャンルとして完成したのである。

ジャンルとしてのルポークが次々と木版画の代表作を生み出す中、銅版画がルポークの世界に新たに加わった。ロシア最初の銅版画は一六六五年、シモン・ウシャコフ作「七つの死罪」であるが、さらに、一七世紀末から一八世紀初頭に西欧の銅版画技法がロシアへもたらされ、大きく発展した。銅版ルポークは一七三〇年代のモスクワにおいて、先に述べたズーボフ兄弟により開始され、一八世紀半ばには頂点に到達した。その時期までにルポーク製作にとつて欠かせない技法として定着したのである。特に、I・アフメーチェフという商人がモスクワのスパスカヤ通り、スーハレヴァ塔の背後の二ヶ所に初の銅版画工場（チュバーエフという名の版画家が知られる）を創設したことが知られており、これにより銅版ルポークは大きく発達することとなった。

銅版画技法の導入は、木版に比較して刷り部数を圧倒的に増大させ、技法上で言えば、細い線と鋭いタッチ、細かな描写を可能にした。そのことはルポークの受容者の数を変化させたし、見る者に新しい印象を与えたことは当然だが、銅版画の誕生がもたらしたものはそれにとどまらなかった。それは、画面における文字比重の増加と題材そのもの

の変化である。

それまでの木版画にも文字は刷られていたことは、上記の作品のどれを見ても明らかである。しかし、銅版画技法の使用によって、より細かく小さな文字を数多く画面に彫り込むことができるようになった。したがって長い文字テキストを画面に彫り込むことが可能となり、そのことでルポークの画面全体における文字の比重がより大きなものになったのである。無論それまでも、文字は絵ないしそこに描かれたさまざまな素材やイメージにたいする説明の機能を持っていたが、作品全体の構図の上でも非文字のイメージとの関係の上でも、時に渾然と一体化しながら、それを見る者に「まとまったひとつの印象」を与えていた。しかし、銅版画技法による文字の増加と時に「過剰さ」は、絵の解説・解釈、場合によっては作品テーマとしての表題といった役割を文字にたいして明確に与えるようになった。例えば上述の「ねずみと猫」の場合、いくつかの木版では、文字が猫やねずみの姿の合間をぬって、しかも全体のバランスを壊さない形で巧みに彫り込まれているのにたいし、銅版では、個々のねずみにたいする性格づけが番号順に絵の下半分に「説明」として与えられている。この銅版作品を見る者は、ねずみを見てそのキャラクターを解説した文章を読む（読んでもらう）、あるいは、おもしろそうな解説を読んで（聞いて）上の絵の中に番号のねずみを捜すことになるのである。

ルポークを見る者の視線そのものと意識の分断は、ルポークを見る経験における「感覚の比率」(M・マクルーハン)に変化をもたらした。絵を見てから文字を読む、あるいはその逆方向の視線の動きがこの両者をつなぐ時間の介入を要求し、そこから必然的に「説明」と「解説」が求められた。時として「表題」が与えられることになった。絵全体や文字テキストの上部に大きな文字でタイトルやレジュメが彫り込まれるのは、それまでになかった新たな傾向だった。一口で言えば、作品は全体として「説明的」な色彩を強くしていったのである。



図6 銅版画「1776年パリに飛来した奇蹟の鳥」

文字の比重の増大は、絵で扱われる題材そのものにも大きな変化をもたらした。すなわち、それまでもあった一般庶民の生活の諸相を描いた題材、ないし複数のコマからなる物語ものがより多く取り上げられ、発展することになったし、そして描写そのものがより緻密なものとなった（『楽師フォーマー』『シエミャーカ裁判物語』など）。また、「牛は牛になりましたがらず、屠殺屋になった」といった「かさまの世界」を扱ったグロテスクなパロディ的作品や、ロシア、ヨーロッパ各地に起こったさまざまな事件を同時代の『モスクワ報知』『ペテルブルグ報知』といった新聞の記事に題材を求めたもの（『スペインで捕まった森の化け物と海の化け物に関する一七三九年の報道より』『一七六六年のベスビウス火山噴火』『一七六〇年六月の白海の捕鯨』『一七七六年パリに飛来した奇蹟の鳥』（図6））も生み出されるようになった。特に後者のルポークなどはニュース性を売り物としていたことから、文字による詳しい記事なしには意味不明になりかねず、銅版ならではの作品であった。

二 新しいルポーク

銅版とその影響以外に、ルポークをめぐるいくつかの新しい動きが起こった。まず第一にあげられるのは、手書きルポークの出現である。これは輪郭のみ刷って、色はすべてあとから手によって付けるというものであり、一七五〇—一六〇年代までに生まれ、一八世紀末までに大きく発展し、一八三〇年代を頂点として以後衰退した（一九世紀末—二〇世紀初頭に再生する）。技法上では中世ロシアのイコンとミニチュアチュールの伝統に忠実であることを特徴とし、題材はきわめて限定されていた。最近この分野について画期的な、文字どおりパイオニア的な研究をおこなったE・イートキナの調査に拠れば、これまで確認された手書きルポーク作品のテーマ別の数は、旧教徒もの一七三点、教訓・寓話もの一三三点、宗教・道徳もの七八点、聖典へのイラスト四八点、歴史もの一四点、暦・聖人もの一三点である〔35・6—8〕。すなわち、世俗的テーマはほとんど見られず、ピョートル期にはルポークの題材として決して主流とはなりえなかった宗教的・道徳的なものが圧倒的であったこと、しかもその中でも特に旧教徒ものが多いことがはっきりとわかるのである。代表作としては、「天国の鳥シーリン・アルコノスト」、「デニソフ家の家系図」、「人間の創造、アダムとイブの天国での生活と楽園からの追放」「二人の良友について」などをあげることができる。そのどれもが、中世ミニチュアチュールや手稿本に特徴的な鋭利な線と優雅な彩色の中に、特に旧教徒コミュニティに顕著な秘められた宗教性を十二分に伝えており、彼らの一種の「復古的」なルポーク技法の伝承と開花によってルポークは新たな生命を獲得したと言える。その意味で、この手書きルポークはきわめて特異な作品群の世界を作り出したのである。

そして、この手書きルポークの発展と部分的に関係して、ルポーク製作の場がそれまでの政治権力の「お膝元」と

してのモスクワ、ペテルブルグ、ないしキエフといった中心から、その郊外も含む地方へと拡散していったことも、一八世紀後半以後におこった新しい動きである。上の手書きルボークの場合には、旧教徒の逃亡・隠遁した先の場所で作られたのは当然であるから、代表的な流派の存在地として辺境の土地の名があがることになる。かつてイコンをめぐるいくつかの流派が出来たのと同様に、手書きルボークの場合にも「ボモリーエ派」「ペチョーラ派」「北ドヴィナー派」「ヴォーログダ派」「グスリツ（モスクワ近郊）派」といった北ロシアを中心とした各地に「流派」が形成された。これらは、場合によってはピョートル以前から共同体内に存在したイコンとミニュアチュールの技法、ならびに手稿本の製作技術の伝統を持った土地であった。こうした土地では、外部からのルボーク技法の影響も受けながらも、特色あるルボーク作品の製作を伝承していったのである〔35、36〕。

それ以外のルボークについても、特にモスクワ近郊に多くのルボーク製作地が生まれたことも一八世紀後半の動きとして指摘すべきである。モスクワ郊外のイズマイロヴォ、ヴラジーミル、ムスチョーラ（ヴラジーミル県ヴァズニキー郡）、ボグダノフカ（同県コヴロフ郡）といった土地がそれである。そこは一部はイコン製作の伝統を有する場所であったが、そこにルボークが加わって作者の工房・工場が作られ、女性を中心に人手が集められた。これと並行して、資本を投入する「企業家」たちがに姿を現わすようになり、「行商人」たちがこの近郊とモスクワとの間を往復するようになったのである。

近郊地ならびに旧教徒の住む辺境地の発生は中心を際立たせることになる。製作地の特定化はモスクワ、ペテルブルグといった中心と地方の関係を成立させ、この両者を結ぶ人と物との交通の発展によってルボークをめぐる「市場」が準備されつつあった。

三 ライバルの出現

ルボークをめぐる一八世紀後半に起こった新たな動きはそれのみにとどまらなかった。上述のルボークそのもの、その枠の内部についてではなく、いわば外部での動向がそれである。すなわちルボークにとり、同じヴィジュアルなレベルでのライバルが出現したのである。

ひとつのライバルは絵入り本、すなわちルボークを挿絵とした「大衆本」である。イラスト入りの書物の歴史は、絵入りの年代記、そして一六世紀末からの宗教的・教科書的内容の出版物、上記のコーレニの絵入り聖書といった具合に展開してきたが、一八世紀後半の印刷・出版文化の発達によって大きく発展することとなった。この時期の「雑誌ブーム」とジャーナリズムの活性化、作家と出版人の登場とも関連しながら、「大衆文学」がひとつのジャンルとして誕生し、大きなポピュラリティを獲得したのである。

この「大衆文学」は主として都市住民の知的好奇心と娯楽を目的としたもので、起源としてはロシアもの、西洋もの、ないし西洋翻案もの、ジャンルとしては町民世態もの、冒険もの、空想もの、騎士もの、恋愛もの、フォークロアものなどさまざまな物語作品から構成されていた。むろんこの時代にはじめてロシアに流布したというよりもむしろ、それまで、例えば手書き本の形で、ないしは口承で存在していたものが印刷・出版されることにより、以前には見られなかったより広範な読者がひとつの社会層として生み出されることになったのである〔52・53〕。例えば、冒頭にあげたゴーゴリの記述にあらわれたエルスラン・ラザレーヴィチやボヴァ王子は、ロシアの騎士物語の主人公として必ず思い出される人物だが、こうしたロシア武者のストーリーイがはつきりとひとつの定型を取るようになるのはこの一八世紀後半以降のことである。その際に大きな力があつたのが、この時期に登場した多くの「大衆文学作家」

たちだった。

現在その名前が知られている作家のはんの一例として、M・チュルコフ、M・コマロフ、I・バルコフ、F・エミン、A・ポロトフなどの名をあげることができる。彼らの作品は一方で一八世紀「文学」の規範とも言うべき古典主義的手法とジャンルのパラダイムを踏襲しながらも、その枠組を内側から、例えば「お話」「物語」「寓話」「書簡」「回想」「旅行記」などといったそれ自体はまだジャンルたりえない「文学的事実」（J・トイニャーノフ〔95〕）によって破壊することで「散文の時代」を準備した（例えば、「ボルノグラフイ作家」として知られるI・バルコフの『娘のお遊び、ないしはバルコフ氏の作品』〔11〕には、頌詩、エレジー、寓話と教訓、エピグラム、題銘、追悼詩、ソネット、歌、寸劇などといった「ジャンルの競演」がはっきりと見てとれる）。「大衆本」はそうした彼らの手によって、いわば新たなジャンルを模索した実験として書かれ、多数出版された「規範化されていない文学」〔30・11〕であった。そして、こうした物語のストーリーの展開を読み手（聞き手）にたいしてはっきりと記憶させるための「イラスト」として、ルボークは欠かせないメディアとして使用されたのである。絵入り読み物・大衆文学のことを、一九世紀前半にはルボーク文学と呼ぶようになる。一八世紀後半当時、そうしたタームは存在していなかったが、そのように名づけられる状況が生まれつつあったのである。

もうひとつのライバルも忘れてはならない。一八世紀後半に誕生した美術史上で「風俗画」呼ばれるジャンルがそれである。むろん、ルボークと、通常の美術史における「風俗画」とはそのままレベルで論ずることはできない。しかし指摘しておきたいのは、完成した絵そのもののテクニクや「芸術性」、絵を受容した人々の「階層」、彼らの「鑑賞力」や感性などといったさまざまなレベルの違いをこえて、「風俗」への関心がこの両者に共有されていたという点である〔17〕。A・ヴェネツィアーノフ、F・アレクセーエフ、S・シチェドリン、M・イワーノフ、M・シ

バーノフ、I・エルメニョーフらによって開始された「風俗画」ジャンルに含められる作品は、手法こそルボークとはまったく違うとは言え、そこには、それまでルボークの画面を華々しく賑わしてきた庶民の日常生活の諸相が見事に描き出されていることが誰の目にも明らかである。例えば、農民小屋内部の「リアル」な光景とそこでの農民たちの一瞬の動作と表情を描いたA・ヴィシニャコーフの「農民の宴」、シバーノフの「農民の食事」（一七七四年）や「結納の式」（一七七七年）、エルメニョーフの「食事」、そして同じくエルメニョーフの「悲惨な」放浪者への熱いまなざしで満ち溢れた「乞食」シリーズ（一七六四一六五年）、J・メッテンライターの「村の食事」（一七八六年）や「酒場の一場面」（一七九一年）などがその鮮やかな例である[17・46]。こうした一連の作品が出現したことにより、一般庶民のごくあたりまえに見える日常生活の光景の描写は、これまでのルボークによる「独占」から脱することにいった。

さらに「風俗画」というジャンルをより広義に考えるならば、そこには、ロシアを訪れた外国人のスケッチ、民族誌的調査報告書の中の絵・挿絵、または、私的なメモ風スケッチアルバムなどといった作品も加えるべきであろう。外国人のスケッチとしては、農民の生活の諸相を多数のスケッチや版面に残したジャン・バチスタ・レプレンスやジャン・ルイ・ベイリイの作品、一七五〇年代半ばに版画集「モスクワの衣裳とペテルブルグの街頭商人」をまとめたアウグスト・ダルシュテイン[34]、そしてクリスチャン・ヘンリッヒ・ハイスラーの『ロシア人の風習、習慣と衣裳』（一八〇三年）[26]やジョン・アトキンソンによる大部のスケッチアルバム『絵画に見るロシア人の風習、習慣と娯楽』（一八〇三―一八〇四年）[102]へとつながる流れがそれにあたる。そこには、当然のことだが多少ともエキゾチズムの香りが感じられるとは言え、庶民の姿そのもの、日常生活、庶民の感性をヴィジュアルな形で表現することが大きなテーマになっていること、そしてそれが当時のロシアへの西欧の関心（こうした画家たちのロシア滞在期間をは

じめとしたロシアとの関わり方の中味について問わぬとして）の核心部にあったことは重要である。こうした外国人画家たちのロシアへの到来に象徴されるとおり、一八世紀はロシアにとっても旅行と調査の時代であった。それゆえ外国人ならびにロシア人の手で多くの「旅行記」が書かれ、ロシア帝国内の地理学的・民族的な調査の記録が著わされた。その中に、新たな土地で目に付いたものの「博物学的」スケッチが収められたことは当然である。例えば上記のハイスラーは著名なP・パラスの調査に参加してロシア各地を旅行してまわった人物であった。また、G・スコロドゥーモフのように、外国人旅行記のイラストを描く中で、ロシアで最初の「ロシア民族のタイプ」のアルバム（『サンクト・ペテルブルグで実際にスケッチした各種職業人の民族的描写』一七九九年、Y・バーシンの版画）を発表する画家も登場した「25」。

さらに、最近A・コルニーロヴァにより発見されてその存在がはじめて広く知られるようになったT・エンガールイチュエフの未定稿のスケッチアルバム（ロシア図書館収蔵）にも、庶民の生活風俗がきわめて具体的に描かれている「48・21—65」。筆者は職業的な画家でも特別な画才の持ち主でもなく、零落した一地主貴族だが、この公爵が一七八一年から一八〇一年までの二〇年間（途中一七九〇年代に退役）に描いた一〇〇枚を越えるスケッチがそれである。そこには、自分たち地主の日常生活（狩りの光景や室内の様子）、農民の野外労働や集い、祭日の遊び、職人の仕事、乞食や放浪楽師の姿、さらには町の記念碑など彼が目にした様がいかにプリミティブな手法によって鮮やかに描き出されている。特定の顧客の注文なしに、仕事の合間をぬっての時間の中で「自分自身のために」、いかにも悪戯書き風にこれを画集にまとめたものであるからこそ、その「無心さ」「自由さ」と「素朴さ」がかえって同時代の風俗への距離の近さをうかがわせるに十分である。

しかも、この画集で特に注目したいのは、ルボーク作品との共通性である。ルボークの全体的な題材、ないしは



図7 ハイスラーのスケッチより
左側がルボーク売り

個々の描写がこのアルバムにたいして大きな影響を与えていることはきわめて明らかである（「恋人どうしの会話」とルボークの「あっちへ行つてよ」、「国を守る勇者エリョーマ」とルボークの「勇者」、「山羊の皮をかぶった百姓が熊と踊る」とルボークの「山羊と熊の踊り」など）。おそらくはルボークを目の前に置いて模写したとしか思えないほど酷似しており、当時のルボークがいかに広く普及していたかをスケッチブックははっきりと示しているのである。

第三章 ルボーク学への道

一 ルボークへの関心

一八世紀末の風俗を描いたのはロシア人ばかりではなかった。ロシアの地を訪れた外国人も、当時の風俗を知る上で貴重なスケッチを残しており、先にあげたハイスラーやジョン・アトキンソンらのスケッチがその典型的な例である。そしてハイスラーのスケッチには、ルボークを売る商人の姿が金属製品を抱えた商人と並んで描かれている（図7）。どこの光景かは不明だが、ハイスラーがロシアで暮らしたのは一七九〇年から一七九八年までのことであるから、一八世紀末の路上の日常的场景であろう。

ところで、一九世紀にはいと、ルボークの技法としてのそれまでの木版、銅版とらんでリトグラフが加わった。この技法はヨーロッパでは一八世紀末、具体的には一七九八年にブラハ、ミュンヘンで活躍した役者の

子供のアイロス・ゼルフェルターにより発明され、一八〇三年にロシアへもたらされたものである。これによって、木版、銅版のような逆版ではなくて石の上そのまま、最初は鉛筆、のちに油性クレヨンやインクで原画を描くことができ表現の可能性が飛躍的に拡大したため、リトグラフはたちまち広く普及した。一八世紀後半以降の印刷と出版の世界の拡大という方向にとって、リトグラフはまさに恰好の技術であり、一九世紀初頭以後の雑誌や書籍はこのリトグラフによる挿絵なしには考えられなかった。「風俗画」ジャンルの創始者であったヴェネツィアーノフは、いち早くリトグラフの可能性を認めた画家であり、彼の発行した『カリカチュア雑誌』（一八〇八年）のイラストレーションはその最初期の作品だった。また、個別のリトグラフとしては、A・オルローフスキイの「馬にまたがる者たち」（一八一六年）が年代の判明している最初の作品である〔49・12〕。

一九世紀初頭以後の出版、印刷文化の開化による雑誌・書籍ブームの中にあって、とりわけ新しい文化現象と流行の場としての都市空間に見られるさまざまなタイプの人々と文物が記述の対象となった。そのヴィジュアルな表現の作品の成功例は、画文集『幻燈』（一八一七—一八年）に見ることができる。その全体タイトルは『幻燈、あるいはサンクト・ペテルブルグのありふれた売り子、職人、その他庶民の商売人をそのいでたちのままに、人物と身分に対応したかけあいも交えて忠実な筆で描いた情景』〔20〕という。これを出版したV・ブラヴィーリシチコフは一七九四年に出版社を設立し、一八二三年に死ぬまでの約三〇年間に三〇〇点以上の書籍を世に送った、民間の出版人のはしりと言える人物である（その本屋の番頭で、主人の死後に彼の後を継いだのが一九世紀前半の傑出したジャーナリストであったA・スミルディーンである）。そのタイトルに明らかかとおり、この画文集の四〇余枚の絵には、各種の食料・飲み物・生活雑貨を売り歩く商人、洗濯や乳搾り、運搬や煙突掃除などさまざまな労働に向かう女性や職人たち、そして旦那衆や伊達男などの姿が売り声や掛け合いの言葉を交えて鮮やかに描かれている。このような「町の

物売りの姿とその声」というシリーズはヨーロッパで流行していたものであり、リトグラフという当時の最新技術を使ったことに大きな魅力があった。好評につき一八二〇年代には再版され、絵をもとにして陶器の人形が作られたほどである。絵の作者はかつてはヴェネツィア・ノフと言われていたが、現在では、彼のグループのひとつのゼムツォーフという画家であるとされている。そして注目すべきは、この『幻燈』にはルボーク商人の姿こそないものの、そのかわりにカレンダーと雑誌を売る女性、本を行商する男性の姿が収められていることである(図8)。それらの絵から、一八一〇年代に出版・印刷文化の波が町の街頭にまで及んでいたこと、そして、都市の何気ない街頭の光景が当時の画家ならびに一般読者の注目の対象となっていたことがわかる[61]。

こうした光景は絵だけに登場したわけではなかった。例えばK・バーチュシコフの「モスクワ散歩」(一八一一年)といった、すでにタイトルそのものがテーマを明示している都市散策ものの幕開けを告げるエッセーにも、市内で本が販売されている様子が描写されているのである。都市はいたる所で、庶民にとっては無限の刺激と娯楽の場所となり、インテリにとっては散策しつつ観察し、思索をめぐらす空間となった。都市の光景は一八世紀末から、一九世紀前半にかけて大きく変化していった。その変化とその中で翻弄される一般庶民の生活諸相が、画家と作家にとっては決して見逃すことのできない「風俗」となったのである。グリボエドフ、プーシキン、ゴーゴリといった当代の作家たちが町の街頭をうろつき回り、ぶらつき印象をメモ書きし、目についた新奇なものを自分の作品の中



図8 『幻燈』より 本の行商人と作家

に書き込もうと躍起になっていた。街頭の売り子、商店の看板、そしてナロードノエ・グリヤーニエという都市住民のページェントといった、都市らしさを最も象徴的に表現するディテールが彼らの好奇心と想像力を激しくかきたてたのだ。そうした関心の誕生は「生理学もの」（『ペテルブルグ生理学』一八四五年）、あるいは「フェリエトン（コラム形式の世相戯評）もの」という文学の流れを生み出し、他方で、都市の詳細な記述やガイドブック（モスクワに関する最初の『記述』はV・ルバン（一七八二年）、さらにはJ・ゲオルギ『ロシア帝国の首都サンクト・ペテルブルグならびにその郊外の名所の記述』全三巻、一七九四年、など）や、都市「ルポルタージュ（オーチェルク）」、さらには、都市生活回想記といったジャンル（I・ココレフ『一八四〇年代モスクワ・ルポ』一九三二年、P・ヴイステンゴフ『モスクワ生活ルポ』一八四二年、また、I・ペロウソフ、P・ボガトイリョーフ、N・ダヴィドフらの回想「13、67、96」を参照）などが相次いで生まれていった。

その一方で、一八世紀後半に花開いた風俗画も、一八二〇年末から四〇年代に第二のブームを迎え、「さらにひとつの新しく輝かしいページ」を生み出すこととなった。御者をはじめとした町角の人々の生活を鋭く描き出したオルロフスキイ、大作「エカテリンゴーフのグリヤーニエ」（一八二四―二五年）で知られるK・ガンペリン、「ツァーリの原の滑り台」のほかペテルブルグ市内風景のリトグラフ作家K・ペグローフ、「商人と乞食」（一八四六年）をはじめとした庶民もののリトグラフ作品を多数残したI・シチェドローフスキイなどが次々と輩出したのだ。『49・17―44』。したがって、冒頭でふれた都市の路上にあふれる人々にたいするゴーゴリの注目は決して偶然ではなかったのである。

二 風俗としてのルボーク

しかしながら、こうした都市の文物を中心としたさまざまな風俗への関心は、多くのものを新たに「発見」したと同時に、多くの部分を切り落とすことにもなった。目新しく新奇なものは、往々にして、すぐさま陳腐で月並みなつまらないもの、何の意味もないものと化すことがある。日常的でありすぎて、あたりまえなものとして視野から外れ、切り捨てられていく過程は、風俗的なものの宿命であった。ルボークもその例にもれなかった。

プーシキン作『大尉の娘』（一八三六年）で主人公のグリニョーフが任地へ赴き、その岩内の司令官の部屋に入る場面にルボークが描かれている。

わたしは昔風の飾りつけのしてある、小ざっぱりした部屋へはいった。片隅には食器棚が置いてあり、壁には士官任官状が額縁に入れガラスをはめて掛けてある。そのまわりにはキストリンやオチャコフの占領の図だの、嫁選みだの、猫の埋葬だのをえがいた、安っぽい絵草子が極彩色を誇っている。……〔75（神西清訳）〕

ここに列挙されている四種の題材のいずれも、ルボークとしてはきわめてよく知られたものであり、ごく普通のインテリアとしてルボークが使用されていたことがわかる。しかし、描写はそれだけであって、このインテリアにたいする視線はそれ以上に進むことはない。部屋の内部の当たり前な、ごく平凡で、あまりにも安定しすぎた叙述で終わってしまっているのである。

同じくプーシキンの『べールキン物語』（一八三〇年）の中の一編「駅長」には、ロシアのルボークではなくてド

イッの「放蕩息子の話」の絵が登場している。しかしながら、この場面の原型となったとされている「若い男のメモ」（一八二五年）、ならびに「駅停（断片）」（一八三〇年）には、駅停での休息の際にそこで目にした「放蕩息子の話」の絵の描写に続き、「駅長」には見られない次の記述がある（一八二五、一八三〇年版の違いは構文の配列の点だけである）。

それ以外の絵は額縁もなく、壁にそのまま釘でうちつけてあった。というのも、それらは道徳的にも、芸術的にも、教養ある人々には描写として見る価値がないものだからだ。それは、猫の埋葬、赤鼻と厳寒の喧嘩、その他を描いていた。〔75・404〕

「猫の埋葬」「赤鼻と厳寒の喧嘩」のいずれもルボークではよく知られたもので、額縁がなく、釘で壁にじかに貼るというのもルボークならではである。ところで、『全集』の注釈によれば、この場面は一八二五年五月にプーシキンがペテルブルグを発って地方の連隊に向かった折りの体験によるものという。だとすれば、これらのメモ原稿から小説「駅長」が作品化される際、上に引いた一節は作者個人の体験の一コマとして削られたのである。ロシア散文小説の時代の到来を告げる、文字通り画期的な見本とも言うべき短編「駅長」が完成する上で、ロシアもののルボークが教養人には「見る価値がない」としてその描写が削除されたことの意味は大きい。ふりかえてみれば、上記の『大尉の娘』のルボークもたんなるインテリアであり、「格下げされた」舞台背景でしかなかったのである。

プーシキンのルボークの取り上げ方には、当時のインテリアがルボークにたいして与えていた典型的なひとつの評価を見ることが出来る。その意味で、ルボークは同時代の風俗の中からもっとも新奇なものとしてすくいあげられたが、

まさしくその同じ瞬間に、インテリたちの視線から見落とされる可能性が待ち構えていたと言える。ルポークはただちに風俗化したのである。その結果として、今や矮小化しつつあり、低俗な絵画作品というレッテルが与えられる寸前のルポークを見直す必要に迫られていた。

三 ルポークの「発見」

このように一八三〇年代までの時期に、ルポークをめぐる実体と全体的イメージが出来上がっていった。すなわち、技法上では木版、銅版、リトグラフ、形式としては一枚絵から挿絵・大衆本まで、題材として世俗的・娯楽的・風刺的なものを中心として、一部は宗教的なもの、機能の点で装飾・美的、娯乐的、流通・商業の面から見ればモスクワを中心にその近郊と辺境というトポグラフィの中で製作され、その間を行商人が運ぶ、ないしは町の路上で低価格で販売される商品、そしてインテリの目からすれば時に価値のない、芸術性の低い作品としてのルポークである。このことは、言い換えれば、ルポークが、ある特定の種類の版画作品としてひとつの文化として社会に認定される、あるいは認定されなければならない段階へと到達したということである。したがって、次の問いがなされなくてはならなかった——このいまだアモルフな作品群が社会の中のどの階層によって作られたものか、どの階層の人々によって受容されているのか、どの社会集団にとって受容されるべきで、されるべきでないのか、その作品が「趣味」に合うのか、合わないのか、これにたいしていかなる態度をとり、そしてどのような美的・芸術的・倫理的評価を与えたらよいか、そもそも社会にとってこの作品群が持つ意味は何なのか。

一八二二年に「ロシア文学愛好者協会」の会合で発表され、同年に雑誌「祖国雜記」(P・スヴィニン編)に発表されたイヴァン・スネギリョーフの論文「ロシアの民衆画廊、あるいはルポーク」[89]は、文字通りこうした時

代的な課題の中で生まれるべくして生まれたものである。ほぼ同時期に、彼以外にもI・ブーレ、M・マカーロフなどといった人物がルボークにたいして関心を示していたことがわかっているが、「ルボーク」「ルボーク的」というタームを特定の版画作品の意味づけのために用いた功績は、やはりこのスネギリョーフに帰すべきである。

彼は、一七九三年生まれ、中世史・考古学・民族（民俗）学、など幅広い分野に関心を持ち、のちにモスクワ大学教授として「官製ナロードノスチ」理論の支持者として活躍した人物である。彼の刊行した『諺に見るロシア人』（一八三二—一八三四年）や『ロシア庶民の祭と迷信的儀礼』（一八三七—一八三九年）は、むろん時代的な限界を持ちながらも、ロシア民俗学の初期のモノグラフとして知られている。このスネギリョーフが文字通り最初の研究対象として選択したのが、当時の生活の場でもどこにでも見られながらも同時代のインテリのはとんど誰もが省ることがなかったルボークであった。なぜ彼がこの対象に関心を向けたのかについては不明である。しかし彼のルボーク論は、のちの「官製ナロードノスチ」理論への傾斜以前の、ある意味でフォークカルチャーの具体的現象にたいするストレートな問題関心の在り方をはっきりと示すものとして注目すべきである。

彼が一八二二年に発表した上記の論文は全体で一三ページの小さなものではあるが、はっきりと次の二点を指摘したことで重要な意義を持つものである。すなわち、ルボークを特にその内容面から研究することは、ロシア民族の特性を考える上できわめて役立つということから、この版画の収集と記述をおこない、また、ロシア人にたいする影響を示す事実を集めるべきであるという点、もう一点は、この作品は出版の特殊な一形式として研究すべきであり、そのために起源、出版史、流布と製作方法などを明らかにすべきであるというものである。ここからわかるように、これはあくまでも、ルボーク研究への呼び掛けであり、問題提起でしかない。彼が自ら提起したこれらの問題にたいして、研究をおこない回答を与えたのは、約四〇年後、『モスクワ世界におけるロシア人のルボーク画』〔90〕と題され

た一三〇ページを越えるモノグラフによってである。しかし、一八二〇年代という時点で考えるならば、彼の発言はきわめてオリジナナルなものであった。

スネギリョーフの主張は、現時点からすれば、ごくあたりまえと思える研究対象と方法の確認にあった。簡単に言えば、ルポークの作品的価値を認め、今こそルポーク研究に取り掛かるべきであると集約できるものである。しかしながら、それは同時代の中では、そのまますんなり受け入れられることがなく、さまざまな批判を被った。啓蒙主義のイデーの中で育った老世代の文学者や研究者からは、ルポークが大衆にもたらずであらう道徳的影響には限界があるという非難がなされたし、ロマン主義の洗礼を受けたより若い世代からは、ルポークという、ごくありふれたつまらぬ作品によって民族の歴史を考察することなど不可能であるとの指摘を受けたのである〔98・9〕。

このような世代を越えての批判が生まれた理由が、一方でスネギリョーフ自身の限界によるものであるとはいえ、やはりルポーク研究の開始の時代を先取りしていたためであることは確認しておくべきである。近年、一九世紀のルポーク研究史をまとめたO・フロモフ〔98〕によるまでもなく、上述したスネギリョーフの問題設定がルポーク研究の時代の到来を十二分に予告する「アカデミズム」をはらんでいたからである。

しかも、スネギリョーフの先見性を証拠だてるのは、彼の問題提起にたいする一八三〇—四〇年代における反応である。それは、全体として一八二〇年代における「冷淡さ」や非難とはまったく違った形をとって現われた。例えばV・ベリンスキイは、ルポークを「民族性の一要素」として、しかも、その避けがたい変化とともに研究することの意義を認める〔12〕。一方、スラヴ派の気運を抱く人々は、新しいルポークはヨーロッパ文化との折衷ゆえに否定的であるが、一八世紀のルポークはそこに「古きロシア」が体現しているがためにその「復興」を訴えたのである〔98・11〕。思想的立場や「民衆文化」にたいする視点の相違にもかかわらず、この双方のいずれもが、一八二〇年代

とはいささか異なってルボーク研究の重要性を認めたこと（それは時代の推移から当然ではあるが）は注目すべきであるが、そしてそれ以上に重要なのは、スネギリョーフが提起した基本的枠組みが前提とされたことである。ルボークはスネギリョーフによって「発見」された。それは時代にいくらか先んじた、「早すぎる」発見であったかもしれない。ようやく一八四〇年代にいたって、この「発見」はインテリたちの共通認識になっていったのである。

もうひとつ付け加えておくべきことは、こうしたスネギリョーフの関心がたんに彼個人のものではなく、彼の同時代に共通のものであったことである。一九世紀初頭以後の「歴史」への関心、一八一二年のナポレオンとの戦いを契機としたナショナルな意識の高揚、そしてデカブリスト事件前後の時代背景下でのロマンチズムと「民衆的なもの」の覚醒といった風土の中で、過去の文化遺産や「民衆文化」の作品がインテリたちの関心の的になっていたのである。「2」。中世史、中世文学・美術・建築、それに昔話、英雄叙事詩、歌謡といったフォークロアも含めてこれまであまり考慮されることのなかった対象がフィロロジ―としての概念と方法を備えて、アカデミズムの枠内に組み込まれる必要が生まれた。たとえ最初こそ、骨董趣味、アマチュアリズム、古物趣向といった悪意と偏見に満ちた非難を受けたとしてもである。スネギリョーフのルボークの場合もそうであった。その意味で、彼が同時代の時代精神的関心を忠実に反映していたことは明らかである。

第四章 民衆版画としてのルポーク

一 一九世紀後半のルポーク

ルポークは一八五〇年代をひとつの契機として大きく変質していった。インテリたちの一部に見られるルポークにたいしての厳しく冷やかな評価にもかかわらず、それはますます生活により密着し、インテリアの一部として深く浸透し、また、路上で手軽に購入しては見て捨てる、読んでは捨てるものとなった(図9)。町の街頭における、そしてナロードノエ・グリャーニエや定期市の場においてはは絶対に欠かすことのできない商品となった。つまり、ルポークの大衆化の時代、大量印刷と大量消費の時代がやって来たのである。

ルポーク大量生産時代をもたらした条

МОСКОВСКИЙ СЕВТЕННИКЪ И ХОДЕБЩИКЪ.



МОТЪ СЕВТЕНЪ, ГОРЮЧИ, РЕЧЪ КАМАНЪ СПИТОВИЦЪ, АСТРАХАНСКИЙ СЕНЪ ХОДЕБЩИ СЕНЪ ШВЕДЪСКИ САМЪ ПЕТРОГРАДСКИ НЕПЛИ ТЫА АРХИМЪ БЕПЕН (СЪТНИ) НАПОДМИЕ	СЪ КАРОВА СЕВТЕНЪ ГОЛОВА НЕ ВОМЕТЪ УМЪ И РАКУМЪ НЕ ПРЕДЪТЪ ИСТОШИИ ВАРВАРЫ ШУРОВЪ И НАРФУМЪ, МЫРЫ ИМАЮНЫ, ПОРЪЩЕИ ВАРЯНИ И ВОУТЕ КЮБЪТЪ АДЪСМЕ ГЛАДЪТЪ ДА СЪЛЪНАТЪ.	ПРЕЪ СЕНЪ ДАДЪ Е.И.САДЪ ТАКЪ И ВОУТЪ НА ЧЪРЪ НОСЪ ПОДЪСЪ ЮБЪ СЕНЪИ ТЪСЪ КАКОИ ВЪУСЪ КАКОИ ЦЪАТЪ ОТЪКЪМЪ СОУСЪ ВСЪ НЪУТЪ ДА ХЪАДЪТЪ НАШЕЪ БЪРЪТЪ И ПОУКЪВЪА ГЛАДЪТЪ.
---	--	--

Издатель: Москва, на углу Садового и Мясницкого Притоновъ. Цифры и буквы: Пашининъ.

図9 ルポークに描かれたモスクワの街頭のルポーク売り リトグラフ (1858年)

インテリたちの一部に見られるルポークに

件としてまず考えられるのは、モスクワを中心とした都市近郊における生産体制の整備と発達である。もっとも有名なのはヴラジミール県の事例であろう。

ヴラジミール県のムスチョーラ村には、もともとここにあったイコン塗りの伝統により一八世紀以来ルポークが作られていたことは先に記したとおりである。それを継承する形で、一八四〇年にこの村の住人だったゴールィンシェフなる人物がルポークの彩色の注文を受けて自分の娘も含めて女性たちとその仕事をおこなわせた。最盛時には村内で一八二戸、三〇〇人以上がそれに従事していたという。さらに彼の息子のイヴァンが一八五八年に、父の名をつけた工房を村に作り、モスクワで印刷したルポークをこの村まで運んできて色付けをさせていた。彼は自らルポーク研究をおこない、ネクラソフの「大衆本」出版とも深く関わりを持った（これについては後述する）ほか、一八六二年には彩色の技術を教えるための学校を設立している〔43・23〕。

しかし、このムスチョーラも一八八〇年代にはいと急速に衰退している。といってもそれはただちにルポークそのものの衰退とはならず、むしろその逆に、大量消費にはますます拍車がかかった。すなわち、印刷技術の改良、具体的に言えば、それまで主流であったリトグラフが活版印刷技術と結びついたのであり、そのことによって部数が飛躍的に増大し、値段はきわめて廉価なものとなったのである。それまでのリトグラフ印刷によるルポークが、例えばムスチョーラの農家の女性たちの手作業によって色付けされていたのが、今度はモスクワ市内のタイプ・リトグラフ工場が使われるようになっていった〔29・105―108〕。ルポークの生産をめぐって、これまでのマニファクチュア段階から大規模な機械インダストリー段階へという「産業革命」が発生したのである。

そしてこのことと関連して、大量化時代を生んだもうひとつの条件が、ロシヤ全土、時には国境を越えて津々浦々までルポークを販売して回った行商人の活躍である。すぐれた回想記『過ぎ去ったモスクワ』の著者A・ペロウソ



図10 ゴールィシェフ工房の作によるリトグラフ「ウラジームルの行商人」(1876年)

フによれば「13・322」、ルボークが広範に流布するようになるのは行商人がルボークを携えて村をめぐるようになる一八五、六〇年代のことであるという。統計によれば、一八六〇―七〇年代には数万人を数えたといひ、モスクワ、ウラジームル、トゥーラ、オリョール、コストロマー、ヤロスラーヴリ、リャザーニ、スモレーンスク、ヴァートカなどの県、また、ドン川地方などがこの行商人を送り出す土地として知られていた。この中でも特にウラジームル県は、すでに述べたようにルボークの製作地として伝統を持っていたこともあって、ここの行商人は有名で、ルボークの題材にもなっているほどである(図10)。行商人は一年の大半を旅で過ごす、そのスケジュールは七月末か八月初頭、ないしは九、一〇月に村を出発し、翌年の謝肉祭か復活祭の頃に戻ってくるというものだった。もっとも一般的な商品としては布、小物、馬具や指輪、香水などだったが、絶対に欠かせないのがルボークと大衆本、ルボーク画を挿絵とした民謡集やカレンダーで

あった。彼らはこうした本や絵を翌年払いの貸し置きをしたり、または、商品を亜麻や布、穀物と交換をしたのであり、村人はそれにたいして宿と食事を提供していたという。

こうした一九世紀後半のルボークとそれを売り歩く行人、そしてそのルボークに打ち興じていた人々が作り出す世界を実に鮮かに生き生きと描いた人物がいる。I・スイチンがその人であり、一八五〇年代に始まる大量消費の時期に社会に登場し、その後の時代をまさにルボークとともに生きた点で、時代そのものを象徴する人物である〔31、71〕。彼の生涯は自伝『過ぎ去った数ページ』〔92〕に詳しく描かれているが、彼は村の書記の子供から一九世紀後半の最大の出版王へと成り上がったということから、同じくナロード出身の成功者であるF・シャリヤーピン、M・ゴリーキイと並ぶロシア庶民のヒーローであった。そして彼の成功物語であるその「自伝」には、本屋での丁稚奉公ぶり、ルボーク、特に廉価本とカレンダーの商売で財をなしていく過程、そうした品物がモスクワ市内のニコラ市場やニージニイ・ノヴゴロドの定期市で販売される様子、行人人たちの生活ぶりとの交流、印刷技術の革新などが、まさしくルボークをめぐる成立していた社会の真っ直中に居た者でしか知り得ない迫力と具体性とともに再現されているのである。

さらに、ルボークのテーマそのものにも変化が生まれた。一九世紀の、特に一八二〇—一六〇年代のルボークの存在様態に関してきわめて緻密な研究をおこなったT・ヴォローニナによれば、この時期の一枚絵ルボークのテーマは次の一二に分類される。すなわち、宗教もの・皇帝とその家族・戦闘場面・歴史上の人物と事件・著名人の肖像・昔話やブイリーナもの・文学作品もの・歳時儀礼や家族的風習・名所風景・女性の肖像・鳥や動物や花・子供用の絵・カリカチュア・菓子や煙草の絵・ナンセンスもの。このうち、おおまかにその発行点数の推移を見ると、一八五〇年代を境として、戦闘場面とカリカチュアが激減した一方で、昔話やブイリーナもの、文学作品もの、歳時儀礼や家族的

風習を扱ったものが飛躍的にふえてい
るのである〔22・227―229〕。前者の激減に
ついて言えば、それらにかわるコミュニ
ケーション・メディアが生まれたこと、
そして特にカリカチュアに関しては、そ
れまで皇帝と聖人の肖像画を除いて検閲
がなかったルポークにたいして一八五一
年以後は許可が必要となったこと〔54・
259―261、76・4巻269〕を指摘すべきだろ
う。また、後者の増加したテーマについ
ては、フォークロアと文学が絵を通して
庶民生活に浸透していく過程が進行して
いったこと(図11)、そして一八六〇年
代の「大改革」を前にして日常的風習と習慣が激変しつづつあったことの影響によるものと考えられる。

こうしたことと関わりながら、ルポーク本にも変化が起こった。当時のルポークの行商の中で大きな部分を占めていたのは、先に述べたとおり、ルポーク印刷のカレンダー、民謡の歌詞とその内容のルポーク絵を組み合わせた歌集だった。例えば、一八七、八〇年代には先のスイチンのほか、モロゾフ、アブラーモフ、サゾーノフなど一〇を越える歌集出版社が活動し、一八九四年にはスイチン社が六二〇〇〇部、グバーノフ社が六六〇〇〇部の歌集の売り上



図11 銅版画「ロマンス」
1814年にプーシキンによって作られ、広く歌われ、1830年代以降、ルポーク版歌集に欠かせぬパートリイとなった。

げがあったという「99」。これらはそれ以前のルボーク本のレパートリーにはほとんどなく、一九世紀後半に新たに加わった部分であり、このことは、農民世界にたいして生活サイクルに関する意識を導入し、文字化したフォークロアの流布をもたらすこととなったのだった。時代はフォークロアから「大衆本」へと向かっていたのである「7、8、47」。

二 ナロードのためのルボーク

一八六一年の農奴解放以後の時代は、「農民問題」が最大のテーマであったことがはっきりと物語っているとおり、インテリたちが農村と農民文化に関するさまざまな言説が作られていった時代であった。一方で、ナロードニキ運動に示されるような直接的に農民世界と一体化する方向が生まれる中、他方では、農村ルボや文学作品、中央派遣の調査報告書、研究者のフィールドノートなどによって農民に関する数多くのイメージが作られることとなった「108」。それは、言い換えるならば、それまでのナロードというアモルフな文化カテゴリーが農民へと限りなく実体化していく過程でもあった。

ところで、先のスイチンが「自伝」できわめて熱っぽく語っているように、この時代のスローガンはナロードをいかにして啓蒙すべきか、というものであった。スイチンにとっては、文字と本の文化の定着・活性化、そして大衆化こそがこのナロードの啓蒙のためには不可避であった。彼自身がナロードの出身で、まったく読み書きのできない状態から、ナロードの文字文化の創造と向上のために献身的に働く姿はこの時代の、いや時代を越えてロシアのインテリゲンツィヤの姿とそのまま重なるものである。たとえ、ルボークをその非芸術性、安っぽさ、粗雑さゆえに非難する声があっても、庶民にとって廉価ゆえに入手が容易で、大量印刷・大量部数による普及度の大きさという魅力、そ

してもっとも大事なこととして、ひとつのアイデアを「簡潔に」「分り易く」伝えられることを売り物としたルポークというメディアは、当時のインテリにとっては見逃せぬ武器として映った。「ナロードのためのルポーク」の誕生である。

このことをはっきりと自覚して実践した最初の作家は、おそらくN・ネクラースフであろう。一八五六―五九年に彼はツルゲーネフ、ゴンチャロフ、オストロフスキイらとともに九冊からなる「軽い読み物」集を出版したほか、特にこの種の本の必要性を考えて自ら廉価なルポーク本の刊行を企画し、実現させたのである〔39〕。そのため彼は、多くのルポーク関係者と交流して情報を集めた。その中には、すでに名をあげたイヴァン・ゴールイシエフのような人物もいた。このゴールイシエフは父親ともどもヴラジミール県のムスチョーラにあってルポークの製作、販売にじかに関わったほか、八五七語からなる「行商人用語辞典」の編纂、県統計委員会メンバーとしての活動、考古学・民族学・歴史学にも造詣のある研究者としてめざましい活躍をした「地方インテリ」であった。ムスチョーラにリトグラフの工房とルポークの店を開いたのは一八五七年、「読み物文庫」を開いたのは一八六二年である。その彼がルポークの収集・研究に携わったのは当然であり、ロシアで最初のルポーク画集（一八七〇年）の刊行をおこなったのも彼であった。

ネクラースフがゴールイシエフという、当時としては最高のルポーク通をコンサルタントに選んだのは適切であった。ネクラースフは一八六一年八月にムスチョーラを訪問しゴールイシエフにじかに会って、ルポーク本の出版のために多くのアドバイズを得ている。その結果、一八六二年一月にネクラースフの資金と単独編集になる「赤い小冊子」第一冊が発刊された。部数は一五〇〇〇部という。そこには、ネクラースフ自身のポエマ「行商人」のほか、A・ポゴースキイの作品などが掲載された。ネクラースフの作品「行商人」が、実は一八六一年に雑誌『同時代人』

に発表され、農奴制への激しい非難を内容としていたために、当時、多くの論議を呼んだことはよく知られている〔42・82―83〕。作者のネクラースフとしては、ごく少数のインテリだけが目にするのではなく、広く多くの人々に読んでほしいという願いから廉価雑誌への再掲載となったのであろう。事実、一冊三コペイカというきわめて安いものであった。さらに、一八六三年四月には第二冊が発行され、ネクラースフの作品としては「忘れられた村」などの詩が掲載された。第三冊については、発行されたかどうか不明である。検閲のために発禁となったとされている。ただし、たんに検閲だけでなく、彼が期待した多くの出版人の協力が得られなかったことも刊行中止の大きな原因だろう。

ネクラースフのナロードのためのルボーク本の出版事業そのものはうまく軌道にのることなく、失敗したとはいえ、彼の代表作『誰にロシアは住みよいか』には、村の定期市の場でルボークが販売され、人々がそれに歓喜している場面が見事に描き出されている。

商人はありとあらゆる世辞を使って

相手の氣にいったものをほめそやす

（ルビャンカから来たのは一番の泥棒野郎）

……

行商人の小箱の中に本は置かれ

肖像画はめぐって行く

全ロシア帝国のすみずみを

農民の夏用小部屋の

高からぬ壁に

すえつけられるまで

〔56（谷耕平訳）〕

ルビャンカ（旧ジェルジンスキイ広場一帯）とはモスクワのど真ん中にあり、ここに通ずるニコラ通りは一九世紀にはモスクワ最大の古本街、ルポークならびに大衆本の卸売りの場所として広く知られていた。したがって、ここからやって来た商人が地方でもっとも警戒されていたことがわかる。さらに、この部分の前には、市で商品を仕入れる場面があつて、そこで名前のおがっているのは、將軍や文官の姿絵、プロシヤの將軍ブリュッヒャー、一九世紀ノヴゴロドの修道院長フォーチイ、一九世紀半ばの大詐欺師シプロコといった人物のルポークであり、『道化師バラキレフ』『イギリスの高貴なる人物』といったタイトルのついた大衆本であつた。このように、ルポークの名が列挙されるとともに、そこでこの版画に群がり、商人と買い手とが悪態まじりの掛け合いをし、人々が見世物小屋と人形芝居に殺到するといった場面が鮮やかに描写される時、ナロードの「風俗」に迫りたいという作者ネクラソフの意図はほぼ成功していると言える。

さらには、ネクラソフのナロードのための出版という狙いは、彼からしばらく後に、先のスイチンと作家レフ・トルストイ、チュルトコフらの協力によって作られた出版社とその活動として一部分はより具体的なものとなった。一八八四年に設立された「ボスレードニク（仲介者）」社がそれである。一般大衆のために廉価で、しかも内容も充実したものを選擇して刊行するという意図で、最初の四年間に一二〇〇万部が発行されたといふ。⁽⁷⁾

三 D・ロヴィーンスキイ『ロシア民衆絵画』

このようなナロードの啓蒙を目的としたルポークならびに大衆本の発行の動きと、一九世紀半ば以降に活発化するルポーク研究とはあたかも並行するかのようである。結論から言えば、この両者が交錯する地点にこそルポーク研究の精神史が浮かび上がってくるはずである。

スネギリョーフによる問題設定は、今やようやく受け入れられて共通認識となりつつあった。つまり、ルポークが実証学問の対象として認められる状況が作られたのである。A・コトリャレーフスキイの論文「民衆のルポーク画による昔のロシアの生活への見解」（一八五六年）〔50〕、ブスラーエフの論文「ロシアの民衆本とルポーク出版」（一八六一年）〔18〕、そして先にふれたスネギリョーフのルポーク論の集大成（同年）〔90〕、また、ゴールィシエフの上記の『画集』と「民衆のルポーク古版画」（一八六九年）〔28〕などが相次いで発表され、ルポーク研究の本格化への準備が整いつつあった。

こうした状況の中で、実証主義研究としてのルポーク研究を確立したのがドミトリイ・ロヴィーンスキイであり、彼の大作『ロシア民衆絵画』である。

ロヴィーンスキイは一八二四年、モスクワ警視総監の家庭に生まれた。彼自身、法律家としてスタートし、県検事、元老院議員などを歴任、司法制度改革にも大きな貢献のあったという、ある意味で第一級のエリートである。その彼はそうした公務のかたわら、美術品に強い興味を持ち、絵画、版画、そしてルポークにたいして終世変わらぬ関心を抱き、ロシア国内だけでなくドイツ、フランス、イギリス、オーストリアのほか、中国やインドまでも訪れて多くの作品を収集した（例えば、四〇年余りをかけて集められたレンブラントとレンブラント派の版画は一〇〇〇点近くに

もおよぶ)。彼の膨大なコレクション・所蔵調査とその資料整理の成果は『一七世紀末までのロシア・イコン概観』(一八五六年)、『ロシア・イコン資料』(全二巻、一八八四―一九〇年)、『ロシア版画肖像画の詳細な辞典』(全四巻、一八八六―一八九年)、『レンブラント版画全集』(一八九〇年) などとしてまとめられたが、ルボークに関しても、彼自身の永年にわたる精力的な収集と調査が大きな成果を生み出すことになったのである。

むろん、彼以前にもルボーク収集の試みはおこなわれていた。古く一八世紀には、J・シュテーリン、A・オルスィフィエフ、一九世紀にはM・ポゴージン、V・ダリーリといった人々の収集があり、ロヴィーンスキイはそれらを自分の収集と合わせて(後者二人は同時代人として、自らの収集品を直接にロヴィーンスキイに提供している)文字通りロシア・ルボークに関する一大コレクションを作り上げたのである。その成果は、『ロシア民衆絵画』(アトラス版、全四巻、一八八一―一九三年)^[77]である。その一方、これらの版画を整理し、カタログ作製とテーマ分類、そして個々の作品の記述・解説と題材分析もおこなった。その成果は同じタイトルを持つ『ロシア民衆絵画』(一八八一年)^[76]で、『帝室アカデミー・ロシア語・文学部門論集』の第二三―二七巻として刊行された。これは全五巻、三〇〇ページを超える長大なモノグラフで、いわば解題・研究篇とも呼べるものであり、先のアトラスも合わせて、ここにルボーク学の一大金字塔が作られたのである。

彼がおこなった収集の完璧さ、資料整理の緻密さについては現代にあっても広く認められている。彼の収集の試みとカタログ作製の方向はスネギリョーフによって与えられたものであり、彼自身のオリジナリテイは少ないといった指摘はあるが^[98・18]、やはり何といってもコレクションの規模の大きさと分類・調査の実証性についてロヴィーンスキイの仕事は絶大なる意義を持つ。現在なお、ルボーク画集は、その作品の所蔵についてロヴィーンスキイのアトラス(ここに収録されたルボークは全体で一六〇〇点を越える)の番号を記載している。そればかりでなく、作品

内の文字テキストの読み下だしの際にも、さらに個々の題材説明にあたって必ずと言ってよいほど彼のモノグラフ（そこに配列され記述されるルボーク作品は一七七五点）が参照されるし、しかも多くの場合、その論述内容そのものに依拠したり、あるいはそのまま借用・引用するのである。

しかしながら、このことを別にして、というよりもむしろ、そのことの故にこそ、ロヴィーンスキイの実証主義それ自体がはらんでいる側面が問題となる。すなわち、彼がルボークという作品を実証主義的作業の中で分析していく時の基本的視角こそが問われなくてはならないのである。そのことを考えるために、ルボークの代表作として知られ、彼自身もこの作品の題材分析のために全精力を費やした「ねずみが猫を埋葬する」と呼び慣わされる作品を見てみよう。

この作品は、一七世紀末以降、木版、銅版、リトグラフを通じて多くのヴァリアントがある。まずロヴィーンスキイはそれらを時代順に並べ、木版三点と銅版三点の合計六点をとりあげる。その中で一八世紀前半に作られた銅版作品の、さらにその中でも文字説明がより詳細なもの（彼の命名によれば「冬の葬式の版」）を「完全版」と名付けて、これを分析・解説作業の中心にすえるのである（図12）。

この銅版画「冬の版」はいかにも銅版としての魅力を備えたものであり、細かな彫りと鮮やかな原色の効果を十分に利用したものとして見る者の目を離さない。同じ銅版の「夏の葬式の版」と比べて色彩が豊かで、ねずみの表情や仕草もよりおもしろみがある。さらに、これより少し時代をさかのぼって作られた木版のヴァリアントも、木彫りのタッチの魅力ゆえに捨てがたさはあるが、やはりこの銅版画のほうが作品としての完成度が高く、より成功していると言える。ロヴィーンスキイがこれを「完全版」と呼び、分析の中心としたことはいかにも当然であるかに見えるのである。

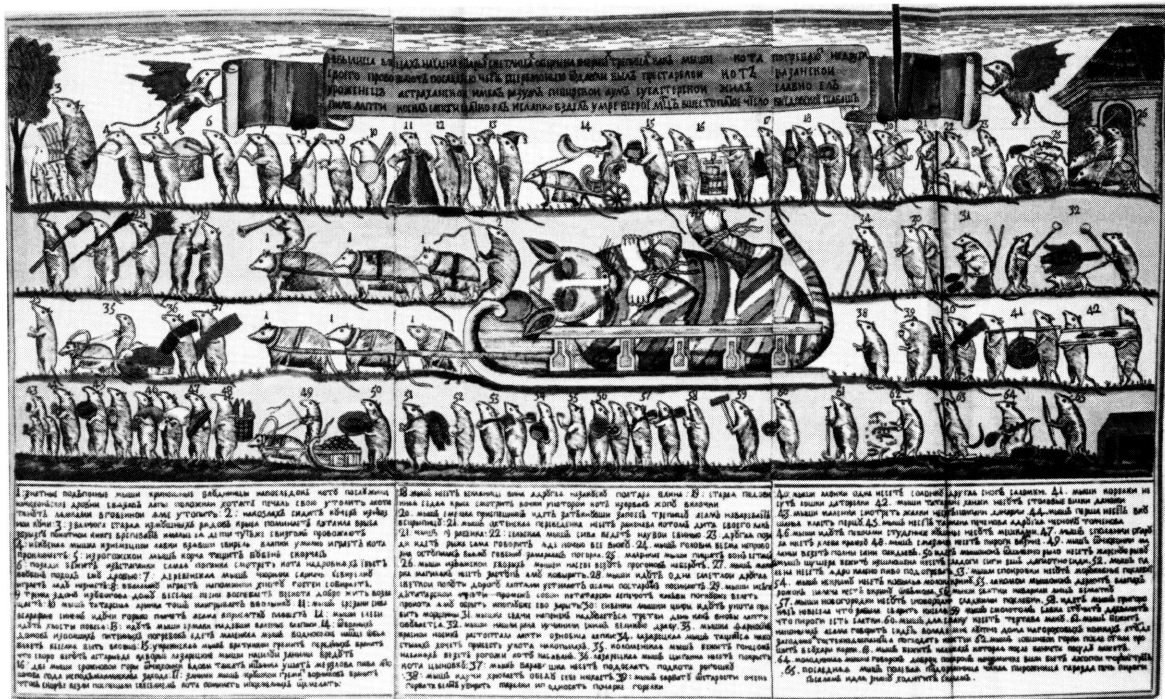


図12「完全版」と名づけられた銅版画「ねずみが猫を埋葬する」(18世紀前半)

しかしながら、こうしたコメントはひとつの印象であり、場合によっては「好み」の問題であって、どちらのヴァリアントを選ぶかの厳密な指標とはならないはずである。しかしロヴィンスキイは、おそらく、こうした印象批評を基礎に置いた上で視点を「完全版」に限定することで、この「ねずみと猫」の作品群の分析作業へと立ち向かっていったのである。そこには彼の実証主義を支える基本的視角があったと言える。この作品の解説というひとつのストーリー作りにはやはり、「隠れたシナリオ」が存在していたはずである。

「完全版」に描かれた一〇二匹のねずみにたいする絵下段のコメントは全部で六五を数えるが、その説明はすべて、言葉そのものの、内容の双方の点で、滑稽で笑いを誘うものである。その説明文の解説は、当然のことながら、時代背景や人々の風俗、日常のごく馬鹿馬鹿しい場面にたいするコメントとして、解説者であるロヴィンスキイがおそらくは「熱中した」であろう謎解きとなった。事実、個々のねずみへの解説はそれ自体、言葉遊びも含みながらも、多くの謎を持つ時代背景と風俗の内容の点で尽きせぬ興味をもたらす（例えば「タタールのねずみのアリンカが風笛（ヴォルインカ）を演奏する」「腹をすかしたねずみが便壺に落ち、のどもとまで汚れる」「ラザロのジプシーねずみは猫をむしろでくるんでやる」など）。それらをひとつずつ取りあげ、当時の時代と風習に関する膨大な資料を参照しつつ彼はコメントリーをつけるのである。猫は誰かというモデルさがしも同様に謎解きである。そして次に、謎解きは積みかさねられ、ひとつの論証段階へと移っていくことになる。その際の中心テーマは、こうした猫とねずみの組み合わせを描いた版画ないし美術作品がロシア以外には存在しないか、あるいは、強者たる猫と弱者たるねずみという題材は地域の面だけでなく、社会的・文化的にどこから生まれたのか、という点である。ここから、彼が簡条書きであげた一三の論拠にもとづき、猫がピョートル大帝で、ねずみは彼に虐待された人々、弱者たる民衆であるというストーリーイが作られていくのにはさして大きな障害は存在しない。作品の中心題材である猫の葬式は一七二五年に

死んだピョートルの葬式であり、ピョートルの葬式ならびに彼の好んだ道化・マスカレード行進へのパロディこそがこの作品のテーマとなる。そして、こうした猫とねずみを描き出した、あるいは、この作品を見て大喜びをした人々がこの作品に見出だそうとしたのは、ロシアにオリジナルな民衆的風刺（ブッフ）とユーモアの精神にある、⁽¹⁰⁾という結論へ直進していくことになるのである。しかもその際、ロヴィーンスキイは彼の同時代に大きな社会問題と化していた分離派教徒の動静をこの作品読解にオーバーラップさせようとする。すなわち、この作品を作り、受け入れた人々は分離派教徒か、それにシンパシーを抱いていた人たちではなかったか、とすればこのルポークは彼らの反抗的気分と反体制的意識を表現した作品であった、としたのである。

たとえ、猫とねずみの組み合わせが版画の題材としてはロシアだけに存在することが確定されたとしても（近年の研究により、アジア、ヨーロッパにもあることが判明している）、そこからただちにロシアの民衆的風刺を引き出すことは、逆に多くの謎を生むことになるはずである。ねずみが弱者であると考えることは、猫との対比からすればごく当然であろう。しかしその地点からさらに一步踏み込んで、ナロードを実体化させたピョートル時代の被抑圧者となずみを同一視することは、謎解きそのもののおもしろさとは別に、研究者自身の基本的視角を問い直すことなしにはそのまま受け入れることはできない。簡単に言えば、ロヴィーンスキイのナロード観の点検めきには、彼の実証的作業とその先のテーマ設定の総体としての実証主義をとらえることができなければならないのである。

ロヴィーンスキイ自身の立場やイデオロギーについては、さらに詳しい分析が必要であろう。これまで一般的な見方によれば、そして、先の彼の簡単な履歴も考えるならば、狹義には政治的リベラル派、進歩的人道主義の立場にあったというものである。「1、19」。だとすれば、彼もまた、一九世紀後半の「ヴ・ナロード」運動をはじめとして同時代のすべてのインテリたちを、そのいわゆる思想的立場の違いを越えて貫いて流れていたナロードにたいする期待

感とも言えるものを共有していたインテリゲンツィヤではなかっただろうか。彼がナロードニキであったり、その運動に共感していたとは考えられない。しかしながら、ナロードとその文化にたいする過剰なほどの思い入れを保有していた点で、その同時代的精神の洗礼を受けていた人物であろうと言える。

したがって彼が、それ以前のルポーク、ないしルポーク画という、蔑視的でネガティブなニュアンスを含むチームにかわって、「民衆版画」というチームでもって彼のモノグラフとアトラスの表紙を飾ったことには大きな意味がある。それは、「安物版画」「非芸術的な気晴らし作品」という偏見からルポークを救い出し、これを一個の絵画芸術として認定したい、そうすることによってルポークの学を確立したい、という彼の強固な決意にもとづくものであった。しかしながら、そのタイトルは彼自身のそうした意図を担うものであったにもかかわらず、そして彼のナロードへの憧憬と期待を表現しながらも、「民衆的なもの」の一元化と固定化をもたらすものとなった。「民衆的」とは安っぽさの代名詞と化し、ナロードが「民衆」へと囲い込まれていくプロセスを露呈することとなった。「民衆版画」という命名によって、民衆文化の一作品としてのルポークの実証学という言葉説は完成したのである。

結び　ロヴィーンスキイ後

ロヴィーンスキイ以後のルポークについて、ごく簡単に述べておく。一九世紀末にかけての時期に、ルポークは骨董趣味と回顧趣味の対象となった。それは、「大衆文学」としてのルポーク本が社会各層へ完全に定着し流布していく過程と重なっていた。⁽¹¹⁾ その一方で、一八九一年には第一回のルポーク展が開催された。それは、アヴラムツェヴ・サークルの活動に代表されるフォーク・アートへの関心の高まりとも関わっていた。

ルボークないしルボーク的なるものが、完全にひとつのイメージに収斂されるかに思われた時、ルボークの再生運動が起こった。二〇世紀初頭のアヴァンギャルド運動・抽象絵画への道がそれである。M・ラリオノフによる第二回ルボーク展（一九一三年）、彼やN・ゴンチャローヴァの絵に見られるルボーク的プリミティブズム、そして同時代の芸術家の多くに共通なルボークにたいする強い関心は、かつて一九世紀前半のそれと同じく、風俗と「都市フォークロア」への注目を背景としながら時代を熱狂へと導いた。⁽¹²⁾

しかし一九二〇年代以降、研究史という面から見ると、ルボーク研究はほとんど見るべき成果をもたらさなかった。ソビエトもののルボークの概説、例外的とも言えるごく少数のモノグラフ「79」、S・クレピコフによるきわめて着実な収集とカタログ作製「38、39、40、41」を除けば、ルボーク研究は完全に停滞していた。⁽¹³⁾ 図式的階級論にもとづく皮相な社会風刺論の隆盛の中、ロヴィーンスキイの実証史学とその底に流れるナロード観は、そのまま一九六〇年代後半にいたるまで、ほとんど何の疑念も抱かれることなく受け入れられてきたと言ってしまうのである。言い換えれば、ソビエトのルボーク研究の核心部分は、いわばロヴィーンスキイによる考証と「民衆版画」という定義によりかかって済ませてきたのだった。こうした状況は、まとまったルボーク展が一九七一年まで開催されなかったこと、信頼できるテキストによるルボーク画集がほとんど刊行されてこなかったこと（パンフレット状のものを除けば、その出版は一九三七、六二、六八年、最近では八四年の四点ですべてである）、そして、すぐれた「現代ルボーク」が作られなかったこと⁽¹⁴⁾とも深く関わっていた。

しかし、ようやくのことながら一九六〇年代後半以後、ルボーク研究は新しい段階に入ったと言える。「プリミティブズム」への関心の高まり「73」、そして、一九七一、七二年のモスクワのプーシキン美術館での木版、銅版のルボークの展覧会の開催などが契機となって、新しい視点によるルボーク論が徐々にではあるが、発表されるようにな

った。そして、こうした流れのひとつの集約は、一九七五年にプーシキン美術館で開催されたロヴィーンスキイ生誕一五〇年記念の学術会議と、その成果としての論文集『一七一九世紀ロシア民衆版画とフォークロア』（一九七六年）「57」であった。この論集には、ロヴィーンスキイの時代的位置づけ、コレニ論、ゴールィシェフ論、ルボークとフォークロアの関係、そしてウクライナの民間版画論のほか、J・ロートマンのすぐれたルボーク論「ロシア民衆版画の芸術的本質」「55」などが収められており、ここにルボーク研究が文字通り新段階に入ったことが宣言されたと言って間違いないのである。

すでにこれまでも度々言及し、参照してきたように、一九八〇年代に入ってさまざまな新しいルボーク研究が生まれつつある（サコーヴィチ、アレクセーエヴァ、フローモフ、イートキナ、ヴォローニナなど）。それらは全体として見れば、ロヴィーンスキイが作り上げた「ルボークなるもの」の枠組みの再検討をめざしているものと見える。ロヴィーンスキイによるルボークをめぐるひとつの「文化的神話」は、開かれたエネルギーの源泉としてのルボーク的なもの・民衆的なものを問いかえずことで一度は破壊されなくてはならない。

注

(1) すぐれた版画研究者で歴史博物館研究員だった故A・サコーヴィチは、ルボークを単純に「民衆的（ナロードヌイ）」という限定語でもって説明・理解することに疑問を投げかけている「84・33」。この点は、さらに近年のT・ヴォローニナでも明らかである「21・3―4」。この疑問は、要するに、この種の版画作品の流布（民間に広まっていたということ）と目的（「上からの」「ナロードのための」ルボークでないもの）の点で、これまでのあいまいな「民衆的（ナロードヌイ）」ルボークをより緻密にとらえるべきという視点へと通ずるものである。筆者はそれに基本的に賛成であるが、問題となるのはその先で

- あり、本稿はその点をルポークの社会的生態・流布と研究史との双方からなる学史という側面から考えようとするものである。
- (2) ルポークの全容の簡単な紹介は、ロシア・ソビエトの各種百科事典での記述のされ方もふくめて「14」でおこなわれている。
- (3) この分野の古典的研究としては、T・グリツ他『文学と商業』（一九二九年）「30」、V・シクローフスキイ『マトヴェイ・コマローフ』（同年）「100」であり、それ以降、長らく研究がなかった。ようやく、L・プシカリョーフのモノグラフ『エルスラン・ラザレーヴィチ物語』（一九八〇年）「74」のほか、コマローフに関してシ・カメーディナの博士候補資格論文『マトヴェイ・コマローフと一八世紀大衆文学』（一九八四年）「37」のような成果が生まれている。一方、ここ数年にチュールコーフ、バルコーフなどの作品テキストが刊行されている。一八世紀の出版文化の全体像は「110」に詳しい。
- (4) 特にこのJ・ブルークの『ロシア的ジャンルの源泉にて。一八世紀』（一九九〇年）は、一八世紀初頭から後半、末にかけてのロシア「風俗画」のジャンルの成立を実に丹念に、しかも鮮やかな問題意識とともに永年を費やしてまとめた会心の仕事である。
- (5) スネギリョーフの生涯と仕事の全体に関しては、現時点まであまり明らかでないが、さしあたっては「2」「93」を参照。
- (6) 例えば、一八二二年の論文で彼は、冬の夜に農民たちが「最後の審判」や「聖者たちの試練」といった宗教的ルポークの解説の説明に耳を傾ける「牧歌的」光景を紹介して、「善良な住人たちは聞き入り、この説明で生活上の悲しみを耐え、忘れることを学び、永遠の至福を強く期待し、永遠の苦しみを怖がる」と記す。このように始まった民俗学的記述の最初のページが、すぐに、「官製ナロードノスチ」へと「吸収」されていく過程が考察されなくてはならないだろう。
- (7) 社の活動は一九二五年、ないし一九三五年まで続いた。この「ボスレードニク」社については「111」。
- (8) フローモフのアルヒーフ調査によれば、このアトラス版には四種類が存在するということ「98・18」。
- (9) このルポークの場面がピョートルの葬式を描いたものではないか、という視点自体はすでに一八二二年時点でのスネギリョーフにある。ただし、彼は一八六一年時点では、猫ずきだったイヴァン雷帝とのつながりについても言及している。
- (10) 民衆的ユーモアとしてルポークをとらえるという傾向は、ロヴィーンスキイの同時代には特徴的であった「97」。また、

V・スターソフは、一八六〇年前後に、このルボークについてビョートルにたいする分離派教徒たちのカリカチュア表現であるとする民衆の声があったことを書き記している。そのことは、作品テーマ解説とは別に、当時の社会でのひとつの反応として重要であると思われる。

(11) 革命までの時期の「大衆文学」の全体については「16、103」。

(12) ヴァン・リー・カンディンスキイは、一九一一年のある友人への手紙で次のように書いている。「私の永年にわたる夢は、出来るだけ古くてプリミティヴな（大蛇や悪魔、司祭などが描かれている）『最後の審判』のルボークを手に入れることです。もしもあなたが、アブラクシン横町か市場でそうしたものに出くわしたならば、ぜひとも私のために購入し、送って下さい」
 「44・407」。彼のルボークとの関わりについては、さしあたって「112」。注目したいのは、同時代の西欧の画家たちがこうした「伝統的」作品を見るためには空間的・時間的に莫大な移動を必要としていたのにたいし、ロシアではつい目と鼻の先にある市場や街頭をうろつけばよい、という点である。さらに、今世紀初頭の看板やポスターをはじめとした「都市フォークロア」については「6、62、63、65、72など」。

(13) これまでのルボーク研究にとってほぼ唯一とも言えるP・ヘルコフ編のビプリオグラフィ「15」を参照のこと。ただし、先にあげたシクロフスキイ『マトヴェイ・コマローフ』¹⁰⁰、ベルコフの論文「一八世紀大衆文学研究の問題によせて」（一九三六年）¹⁴のような、当時の階級分析主流の研究とは異なる方向をとるものもあった。
 (14) 例えば、月刊誌『装飾芸術』主催の円卓会議（一九八五年）の議論「59」を参照のこと。

参考文献

- 1 Адарюков В. Я. Дмитрий Александрович Ровинский. Старые годы. 1916, апрель-июнь.
- 2 Агаповский М. К. История русской фольклористики. Т. 1 М., 1958.
- 3 Алексеева М. А. Торговля гравюрами в Москве и контроль за ней в конце 17-18 вв. В [5].
- 4 Ее же Гравюра на дереве («Мыши кога на порог волоку») — памятник русского народного творчества

- конца 17–начала 18 в. 18 век. 14. Д., 1983.
- 5 Ереже Правюра петровского времени. Д., 1990.
 - 6 Бабурина Н. И. Русский плакат. Вторая половина 19–начала 20 в. Д., 1988.
 - 7 Базанов В. Г. От фольклора к народной книге. Д., 1973.
 - 8 Ереже Русские революционные демократы и народознание. Д., 1974.
 - 9 Валдина О. Д. Русские народные картинки. М., 1972.
 - 10 Ереже К вопросу о взаимоотношениях народных картинок (Травюр на дереве). Сб. ст.; Русское искусство 18 века. Материалы и исследование. М., 1973.
 - 11 Барков И. С. Девичья игрушка. М., 1992.
 - 12 Велинский В. Г. Русская литература в 1841 году. ПСС. Т. 5. М., 1954.
 - 13 Белоусов И. А. Ушедшая Москва. В [56].
 - 14 Берков П. Н. К вопросу об изучении массовой литературы 18 века. Известия АН СССР, 1936. № 3.
 - 15 Ереже Материалы для библиографии литературы о русских народных (лубочных) картинках. Русский фольклор. Т. 2. 1958.
 - 16 Блюм А. В. Русская лубочная книга второй половины 19 в. Книга. Т. 42. М., 1981.
 - 17 Брук Я. В. У истоков русского жанра. 18 век. М., 1990.
 - 18 Булгаев Ф. И. О русских народных книгах и лубочных изданиях. Отечественные записки. Т. 88. 1861.
 - 19 Валорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. 19 век. М., 1986.
 - 20 Волшебный фонарь, или Зрелище С.-Петербургских расхожих продавцов, мастеров и других простонародных промышленников, изображенных верною кистью в настоящем их наряде и представляемых разговаривающими друг с другом, соответственно каждому лицу и званию (Факсимильное издание с приложением). М.,

- 1988.
- 21 Воронина Т. А. Русский лубок 20х-60х годов 19 в. Производство, бытование, практика. Автореферат диссертации кандидата исторических наук. М., 1990.
- 22 Её же Русский лубок 20 х-60х годов 19 в. Производство, бытование, практика. М., 1993.
- 23 Воронов В. С. О крестьянском искусстве. М., 1972.
- 24 Гаврилова Е. И. Русский рисунок 18 в. Л., 1983.
- 25 Её же Графика. В кн.: Очерки русской культуры 18 века. Ч. 4. М., 1990.
- 26 Гейслер Христиан-Генрих Нравы, обычаи и костюмы русских. 1803.
- 27 Гололь Н. В. Портрет. Сочинения в двух томах. Т. 1. М., 1973. (『和蘭画』藤田龍雄訳『ルーヴル全集』三ノ一九七六)
- 28 Голышев И. А. Собрание сочинений. Т. 1. СПб., 1899.
- 29 Горшков Ю. А. Русский лубок: от мануфактуры к фабрике. Книга. Т. 47. М., 1983.
- 30 Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция. М., 1929.
- 31 Динерштейн Е. А. И. Д. Сытин. М., 1983.
- 32 Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в 16 и 17 столетиях. М., 1915.
- 33 Иванов Е. П. Русский народный лубок. М., 1937.
- 34 Икина Е. И. Русская серия гранюр А. Дальштейна 1750-х годов. Памятники культуры. 1981. Л., 1983.
- 35 Её же Русский рисованный лубок. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. М., 1985.
- 36 Её же / сост. / Русский рисованный лубок конца 18-начала 20 века. М., 1992.
- 37 Камедина Л. В. Матвей Комаров и массовая литература 18 века. Автореферат диссертации кандидата литературы. Турувещения. Л., 1984.

- 38 Клепиков С. А. Держматов и его произведения в русской народной картинке. Литературное наследство. Т. 45-46. 1948.
- 39 Еро же Некрасов и его произведения в русской народной картинке. Литературное наследство. Т. 53-54. 1949.
- 40 Еро же И. А. Крылов и его произведения в русской народной картинке. М., 1950.
- 41 Еро же / сост. / Лубок. Часть 1. Русская песня. М., 1939.
- 42 Книга в России. 1861-1881. Т. 1. М., 1988.
- 43 Книга в России. 1861-1881. Т. 2. М., 1990.
- 44 Ковтун В. Письма В. В. Кандицкого к Н. И. Кульбину. Памятники культуры. 1980. Л., 1981.
- 45 Кожин Н. А., Абрамов И. С. Народный лубок второй половины 19 века и современность. Л., 1929.
- 46 Комерова Г. Н. Спелы русской народной жизни конца 18-начала 19 веков. Л., 1961.
- 47 Коланова Н. П. Песенники для народа в 19 в. Сб. ст.: Русские библиотеки и их читатель. Л., 1983.
- 48 Корнилова А. В. Мир альбомного рисунка. Русская альбомная графика конца 18-первой половины 19 веков. Л., 1990.
- 49 Коростин А. Ф. Русская литография 19 века. М., 1953.
- 50 Котляревский А. А. Взгляд на старинную русскую жизнь по народным лубочным изображениям. 1856. Сочинения. Т. 1. СПб., 1889.
- 51 Кузьмин Н. Русский лубок. М., 1970.
- 52 Кузьмина В. Д. Рукописная книга и лубок во второй половине 18 века. В кн.: История русской литературы. Т. 4, ч. 2. 1947.
- 53 Еро же Рыпарский роман на Руси. М., 1964.
- 54 Лежке М. К. Очерки по истории русской цензуры и журналистики 19 столетия. СПб., 1904.

- 55 Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок. В 57. («ロシヤの民衆版画の芸術的性格」
『民俗学』 回鑑『ロシヤの民俗学』一九八四）。
- 56 Лубок Русские народные картинки 17-18 вв. М., 1968.
- 57 Народная правюра и фольклор в России 17-18 вв. М., 1976.
- 58 Некрасов Н. А. Кому на Руси жить хорошо. Сочинения в трех томах. М., 1959. («ロシヤの民俗学」谷井
平記 一九六一）。
- 59 Новая жизнь старого жанра Лубок. Декоративное искусство СССР. 1985-12.
- 60 Овсянников Ю. М. Русский лубок. М., 1962.
- 61 Осетров Е. И. Рождение и жизнь «Волшебного фонаря». В [8].
- 62 Островский Г. С. О природе русского изобразительного фольклора. Советская этнография. 1974-1.
- 63 Его же Русская вывеска. Панорама искусств. 78. М., 1979.
- 64 Его же Лубок в системе русской художественной культуры 17-20 вв. Советское искусствознание. 1981-2.
- 65 Его же Народная художественная культура русского города 18-начала 20 в. как проблема истории иску-
ства. В [8].
- 66 Его же Из истории русского городского примитива второй половины 18-19 вв. В [8].
- 67 Очерки московской жизни. М., 1962.
- 68 Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
- 69 Пиарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство. М., 1966.
- 70 Плотников В. И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины 19 века. Л., 1987.
- 71 Полвека для книги. Литературно-художественный сборник, посвященный пятидесятилетию издательской дея-
тельности И. Д. Святгина. М., 1916.

- 72 Поспелов Г. Г. Бубновый Валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.
- 73 Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.
- 74 Пушкирев Д. Н. Сказка о Еруслане Дзаревице. М., 1980.
- 75 Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 8. М., 1948. 『大尉の娘』神西清訳、『プーシキン全集』四、一九七
一)°
- 76 Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Т. 1-5. СПб., 1881.
- 77 Его же Русские народные картинки. Атлас. Т. 1-4. СПб., 1881-91.
- 78 Его же Русские народные картинки. Посмертный труд печатан под наблюдением Н. Собко. Т. 1-2. СПб., 1900.
- 79 Рогинская Ф. С. Советский дубок. М., 1929.
- 80 Рогов А. Черная роза. М., 1978.
- 81 Его же Старинная потеха. М., 1988.
- 82 Русский дубок 17-18 вв. Альбом. М.-Л., 1962.
- 83 Русский дубок. М., 1970.
- 84 Сакович А. Г. Русский дубок на дереве 17-18 вв. ДИ., 1971-10.
- 85 Его же Русский дубок на меди. ДИ., 1972-9.
- 86 Его же Русский настенный дубочный театр 18-19 вв. В [32].
- 87 Его же Народная правдивая книга Василия Кореня. М., 1983.
- 88 Снегирев В. Московские слободы. М., 1956.
- 89 Снегирев И. М. Русская народная галерея, или дубочные картинки. Отечественные записки. 1822. Ч. 12.
№ 30.

- 96 Снегирев И. М. Лубочные картинки русского народа в московском мире. М., 1861.
- 97 Славов В. В. Разбор сочинения Д. А. Ровинского. Собрание сочинений в трех томах. СПб., 1894.
- 98 Сягин И. Д. Жизнь для книги. Страницы пережитого. Изд. 2-ое дополненное. М., 1985. (『本のたのびの生涯』松ノ裕訳、一九九一)。
- 99 Токарев С. А. История русской этнографии. М., 1966.
- 94 Толурия Н. Страницы народной «газеты». Литературная учеба. 1990-4.
- 95 Тынянов Ю. Н. О литературном факте. Деф. 1924-2. (『文学的事象』水野忠夫訳、『ロシア・フォルマリズム文学論集』二一、一九八一)。
- 96 Ушелшайа Москва. М., 1963.
- 97 Харламов И. Русский народный юмор. Делю. 1881-12.
- 98 Хромов О. Р. Историография русской лубочной картинки 19 столетия. Автореферат диссертации кандидата исторических наук. М., 1991.
- 99 Чистяков В. Из котомки офени. Старинные песенники. Альманах библиофила. 14. М., 1983.
- 100 Шкловский В. Б. Матвей Комаров. Житель города Москвы. М., 1929.
- 101 Эженбаум В. М. Литература и литературный быт. 1929. (『文学の風俗・慣習』小平眞訳、『ロシア・フォルマリズム文学論集』一、一九九一)。
- 102 Atkinson J. A. A picturesque representation of the manners, customs and amusements of the Russians. Vol. 1-3. London, 1812.
- 103 Brooks J. When Russia learned to read. Literacy and popular literature 1861-1917. Princeton, 1985.
- 104 Claudon-Adhemar C. Imagerie populaire Russe. Milan, 1977.
- 105 Claudon-Adhemar C. Image et société en Russie 1668-1725. Berne, 1985.

- 106 Farrell D. E. Medieval popular humor in Russian eighteenth century Lubki. *Slavic review*. Vol. 50-3, 1991.
- 107 Farrell D. E. Shamanic elements in some early eighteenth century Russian woodcuts. *Slavic review*. Vol. 52-4, 1993.
- 108 Frierson C. A. Peasant icons: Representations of rural people in late 19th century Russia. Princeton, 1993.
- 109 Lubok. Russian folk pictures 17th to 19th century. Leningrad, 1984.
- 110 Marker G. Publishing, printing, and the origins of intellectual life in Russia 1700-1800. Princeton, 1985.
- 111 青木明子「ボスレードニク」社の事業とトルストイ「上・下」、『なろうと』一六・一七、一九八八。
- 112 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』二二、一九八六。
- 113 伊藤恵子「ルボークとドイツ人」、『窓』八〇、一九九一。
- 114 金光不二夫「ルボーク覚え書(1)」、『なろうと』一〇、一九八四。
- 115 桑野隆「民衆的想像力の空間」一九八二(同著『未完のポリフォニー』一九九〇、所収)。
- 116 小平武「ゴゴリの雑色・雑多・蝟集性」、『えうる』一三、一九八四。
- 117 坂内徳明「ルボークの道」、『窓』五〇、一九八四。
- 118 同「版画への視線」(同著『ロシア文化の基層』一九九一、所収)。

本稿は平成六年度科学研究費補助金(一般研究(C)課題番号〇五八〇一〇六八)による研究成果の一部である。