

日本ロシア文学会主催 若手ワークショップ

WORKSHOP BY THE YOUNGER CIRCLE OF JAPAN ASSOCIATION
FOR THE STUDY OF RUSSIAN LANGUAGE AND LITERATURE

ポスト革命期 ロシア文化のまなざし

WORLD VIEW IN POST-REVOLUTIONARY
RUSSIAN CULTURE

——革命から大テロルまで
: FROM REVOLUTION TO THE GREAT PURGE

報告論集

REPORT COLLECTION

КУЛЬТУРА И ЧЕЛОВЕК В РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

はじめに

ワークショップ「ポスト革命期ロシア文化のまなざし——革命から大テロルまで」は、日本ロシア文学会の主催により、若手研究者が企画したものである。1917年の革命から、内戦、ネップを経て、スターリン体制の確立に至る、1910-30年代を対象の領域とした。文化でいうと、後期象徴派やアヴァンギャルドといったモダニズムから、社会主義リアリズムまでの時代であり、わずか20年の間に、進取の精神に飛んだ実験性の高い芸術が、やがて硬直化して、過去の伝統に則った規範性の強い芸術に転換されるという、非常にダイナミズムに富んだ動きが見られる。思想面でも、マルクス・レーニン思想への急激な支配力の移行がある。まさに、政治や社会の面だけでなく、知の領域の面でも、激動の時代であったといえることができるであろう。そうした時代を駆け抜けた当時の人々を取り巻いていた文化シーンや、その中で彼らが持っていた世界観、つまり「世界を見るまなざし」に触れてみる、というのが、本ワークショップの狙いであった。

企画が特色としたことの1つに、研究のジャンル横断性がある。私達は、ポスト革命期を研究領域とする点で共通しているものの、研究分野においては、文学（佐藤、古宮）、美術（大武）、映画（梶山）、演劇（伊藤）、思想（北井）というように、多種多様である。様々なディシプリンの研究者が集まって、時代の文化の輪郭を多面的に描いてみたいという思いが、本企画の形をとった。

ワークショップは2019年3月30日（土）に早稲田大学にて開催された。オーディエンスには、日本ロシア文学会会員のみならず、ロシア文化に興味を持ってくださっている一般の方々も多く含まれていた。まず、報告者3名が、それぞれの研究分野の見地から報告を行った。北井は革命後のソ連社会において「新しい女」像が変遷していくプロセスを、フロイトの精神分析の方法をとり入れつつ文化史の観点から論じた。古宮は、ソ連の作家Ю．オレーシャの小説『羨望』とその舞台『感情の陰謀』が、

1920年代末の発表に際して被った検閲による書きかえについて、アーカイヴ資料を駆使して報告した。大武は芸術家Γ. クルーツィスの創作生涯をテーマとし、アヴァンギャルドの生産主義が実作品にどのように具現されていったかを、1930年代の社会主義リアリズムの確立期までを射程に論じた。報告の後、コメンテーターの佐藤と梶山が3名に対してそれぞれ見解を述べた。佐藤は文学の見地から、ソ連の作家A. プラトノフやM. ブルガーコフも例に出しつつ、報告に新たな光を投げかける指摘を行った。梶山は、映画や演劇の状況に触れ、報告で取り上げられたテーマに補足するコメントを付した。自由討論では、司会の伊藤も演劇の見地から言及しつつ、議論が進行した。最後には、聴衆の方々からも数多くの興味深い質問を寄せていただき、活況のうちに企画は終了した。

本企画は2018年度の1年間をかけて議論を重ね、実現したものである。その間、アドバイザーの八木先生（早稲田大）をはじめ、多くの方々にご助力を賜った。ここに深く感謝の意を表す。ありがとうございました。

参加者一同

伊藤 愉（北海道大）

大武 由紀子（北海道大）

梶山 祐治（東京福祉大）

北井 聡子（大阪大）

古宮 路子（日本学術振興会／埼玉大）

佐藤 貴之（東京外国語大）

〈五十音順〉

INDEX

目次

まえがき.....	02
【報告】北井聡子 KITAI Satoko.....	05
1920年代ソ連における「新しい女」・性・家族（要旨） New Women, Sexuality and Family of the Soviet Russia in the 1920s (summary)	
【報告】古宮路子 KOMIYA Michiko.....	08
書きかえられた結末——オレーシャ『羨望』とポスト革命期ソ連の検閲 The Rewritten Endings: Olesha's <i>Envy</i> and the Soviet Censorship in the Post-Revolution Era	
【報告】大武由紀子 OTAKE Yukiko.....	21
生産芸術運動のピーク（1928年-1930年）とそのフィナーレ（1931年-1935年） ——アジテーション芸術家・Г．クルーツィスと「10月」協会 Peak of Productive art movement (1928-1930) and its finale (1931-1935) : Artist of agitation art - G. Klutsis and «October» Association	
【コメント】佐藤貴之 SATOH Takayuki.....	43
ポスト革命期ソ連社会への新たな視座を求めて For New Point of View to the Soviet Society in the Post-Revolutionary Period	
【コメント】梶山祐治 KAJIYAMA Yuji.....	47
ポスト革命期のロシア文化とソ連映画史の交差 Crossroads between Post-Revolutionary Russian Culture and Soviet Film History	
開催記録.....	50

New Women, Sexuality and Family of the Soviet Russia in the 1920s (summary)

1920年代ソ連における 「新しい女」・性・家族（要旨）

北井 聡子
KITAI Satoko

1936年5月26日、新聞『プラヴダ』には「家族強化キャンペーン」が大々的に展開されていた。ソ連が世界に先立って1920年に合法化した堕胎はこの時に禁止され、離婚は罰金が課され、そして母性的な女こそが理想として称揚されることとなる。しかし興味深いことに、それに遡ることちょうど10年前の1926年を振り返ったならば、十月革命以後、推進されていた家族死滅へ向けた機運が、事実婚の認定によって最高潮に達していた時だった。「家族」を悪しき存在として破壊しようと血道を上げていた国家が、たった10年後には家父長的家族を賛美することになるのである。

本報告は、この〈家族の破壊から復活、そして強化へ〉という180度の政策転換が行われた間に創作された二人の「新しい女」の比較を行い、その分析を通じて、ソ連の1920年代がいかなる時代であったかを検討したものだ。すなわち、1人目はアレクサンドラ・コロantaiの短編小説『三世代の恋』（1923）のヒロイン、ジェーニャであり、もう1人はセルゲイ・トレチャコフの未上演の戯曲『子供がほしい』（1926）のミルダ・グリグナウである。さきほど「1920年代」と述べたが、ここで検討の対象としたのは、スターリン体制の確立を告げる第一次五カ年

計画までの時期、すなわち1928年までであり、またこの時代を読み解く一つ手法として精神分析的なアプローチを採用した。

フロイトのエディプス・コンプレックスとは、如何にして人間が家父長的秩序に取り込まれるかという個人の成長を読み解く理論であると言えるが、本報告では、それを初期ソ連が辿った歴史的時間に適用した。即ち、1930年代の全体主義体制下のソ連は、個別の核家族が賛美されるだけではなく、スターリンを唯一の父とする家父長的秩序が国家全体を支配した時代であったとされる。であるならば、十月革命により新国家が誕生し、一個の巨大な家族が成立する1928年までを、ソ連史における「前エディプス」的段階であるという仮説を立て、上述の二人のヒロインを前エディプス的な表象として考察した。

精神分析の説明によれば、人はエディプス・コンプレックスを通過し、〈父・母・息子・娘〉といった親族の名称と位置を与えられ、家父長的秩序を維持する所謂〈象徴界〉へと参入することになる。そして親族関係とは、その構成員の中で父母以外には性的関係を認めない法＝インセスト・タブーを核として構築されたシステムであり、さらに重要な点は、それが語彙／言語構造によって維持され機能してい

るということだ。故に、前エディプスの段階（想像界）は、言語によって統合されていないカオティックな状態として解釈されることもあれば、リュス・イリガライを代表とするフェミニズム理論においては、家父長制を超克する可能性を見出されてきたものだ。

この議論を踏まえた上で、先程の二人の「新しい女」を検討した時〈インセスト・タブー〉と〈親族関係を表す語彙〉という2つは、物語を動かす重要なテーマとなっていることに気付かされる。これらのヒロイン達は共に「過激」なセクシュアリティを実践し、伝統的な家族制度の破壊と逸脱の表象となっているとみなされてきた。つまりジェーニャは、複数の男性と恋愛感情なしに乱交関係を結ぶ人物であり、またミルダは「夫はいらない精子がだけが必要だ」という哲学のもと、合理的に選んだ相手と感情抜きでセックスを肯定する。しかし詳細に検討すると、ジェーニャに関して言えば、母の新しい若い夫との欲望を実践することで、血縁家族の成立を不可能にしており、さらにその先にオルタナティブな人間関係（親族ではなく、水平な同志達の共同体）をパフォーマンス的に作り出していると言えるのだが、その3年後の1926年に生まれたミルダは、ジェーニャの攪乱的な動きを、一旦は追従しながらも、物語の後半では、彼女の身体をフィールドとして乱された秩序を1つずつ回復していくことになる。そして最終的には主人公ヤコブの「私が最も重要な人物だ。私が父親だ」という言葉とともに、1930年代の巨大な家父長的家族の到来を予感させるものとなっている。

また本報告ではこれら2作品が生まれるちょうど間

におきた「家族法改正の議論」と「チューバーロフ事件」という2つの出来事に注目した。この2つがもたらしたインパクトに触れつつ、1920年代のソ連のラディカルな性と家族に関する議論が、保守化していく推移を明らかにした。〈了〉

※本報告の本文は今後一論考として他誌に掲載予定

※本報告は、日露青年交流センター若手研究者等フェローシップにより助成を受けた研究成果である

年	家族法に関連する動き	
1917	12月、「婚姻の解消について」の布告	
	「民事婚、子供、身分登録簿制の導入について」の布告	
1918	9月、「身分証明、婚姻法、家族法、及び後見法に関する法典」可決	
1919		党女性部設立、イネッサ・アルマンドが代表に就任
1920	墮胎合法化	
		アルマンドの急逝により、党女性部の代表はアレクサンドラ・コロantaiが就任
1921		3月、第十回党大会においてネップ（新経済政策）の開始
1922		コロantai外交活動を命じられノルウェーに駐在
		党女性部の代表は、コロantaiからソフィア・スミドヴィチに交代
1923	新家族法起草委員会設立（S・ゴイバルク委員長）第一草案提出	
		コロantai小説集『働き蜂の恋』発表（『姉妹』『ワシリーサ・マルイギナ』『三世代の恋』収録）
		雑誌『赤い処女地』において、党女性部の幹部ヴィノグラツカヤによるコロantai批判
1924		1月、レーニン死去
	12月、新家族法第二草案提出	
1925	1月、新家族法第三草案提出	
1926	1月、コロantai一時帰国 国会で新婚姻法について演説（「結婚とブイト」）	
		5月、雑誌『エ克蘭』特集「コロantaiに賛成か反対か」
		8月、チュバーロフ事件
		9月、セルゲイ・トレチャコフ作の戯曲『子供がほしい』完成（メイエリホリド劇場で上演する方向で合意）
	11月、「婚姻、家族及び貢献に関する法典」（1926年法典）成立（事実婚を承認）	
		12月、ルナチャルスキー講演「ブイトについて」
1927	1926年法典施行	
		チュバーロフ事件の首謀者パーヴェル・コチェルギン含む五名死刑判決
		第一レパートリ委員会『子供がほしい』の1927～28年の上演を禁止
1928		10月、第一次五カ年計画開始（ネップの終了）
		12月、第一レパートリ委員会『子供がほしい』に関する審議（2回）
1930		1月、党女性部解体 党女性課に改組
1934		全ての女性問題は解決済みとされ、党女性課も解体
1936		5月、新聞『プラヴダ』家族強化キャンペーン
	墮胎禁止法（～1955年まで）	
1944	ソ連邦最高会議幹部会による家族法改正	

The Rewritten Endings: Olesha's *Envy* and the Soviet Censorship in the Post-Revolution Era

書きかえられた結末——オレーシャ『羨望』とポスト革命期ソ連の検閲

古宮 路子

KOMIYA Michiko

はじめに

この報告で取り上げるのは、1920年代から30年代を中心にソ連で活躍した作家オレーシャの代表作である小説『羨望』が、検閲とどのように関わってきたかという問題である。ソ連期の検閲は理不尽なほどの厳しさで有名である。たとえば、ハルムスをはじめとするオペリウの詩人達のように、大人向けの作品が検閲を通らないので、やむなく児童文学に活路を見いだそうとしたケースもある。また、ポスト革命期でも特に1930年代に入ると、逮捕・投獄され、粛清の対象となる作家が少なからずいた。表現の自由に対する抑圧は、芸術家達に重くのしかかっていたのである。オレーシャもまた、1936年に、シナリオを書いた映画『厳格な若者』が上映禁止の処分を受けて以来、単行本の出版の機会を奪われ、創作意欲に対する大きな打撃となった。このような意味で、ソ連という国のメディア規制は極めて特殊なものだったといえることができる。

だが、メディア規制の一種である検閲は、本来の理念としては、社会に害を及ぼすコンテンツを阻止・制限することを目的としている。その背後には、メディアは公益に奉仕するものであるべきであり、そ

のためにも規制は必要である、とする考え方がある。検閲をめぐる議論において、容認派が拠って立つのはそうしたところである。では、表現の自由が軽視されたとき、社会にはどのような問題が起こってくるのであろうか。現代の日本に生きる私達がそのことを想像するうえで、検閲に代表されるメディア規制が極地に達していたポスト革命期ソ連のケースを考えることは、興味深いことであろう。

まずは、ここで取り上げる作家オレーシャと、作品『羨望』について、概略を示したい。オレーシャは没落した地主貴族の末裔として1899年に生まれ、オデッサで育った。家はさほど裕福でなかったとはいえ、ギムナジウムで優秀な成績を収めてオデッサ大学に進学した彼は、革命前の社会で、知的エリート層の一員だったということになる。しかし、こうした知識人は、その出自ゆえに、革命後の社会では困難な立場に置かれることになった。革命を受けて、国外へ多くの知識人が亡命したが、オレーシャのように国内に残る選択をした知識人もまた、建前上は労働者が主人公ということになっているソ連という国家において、差別や排斥の対象となった※1。革命後、大学を中退したオレーシャは、作家になるべく単身モスクワへ向かった。そして、鉄道労働者向け

※1 古宮路子「オレーシャ『羨望』草稿研究——人物像の生成を中心に」博士論文、東京大学、2017年、240-241頁

の新聞の編集部で、フェリエトンと呼ばれる世相戯評を書いて生活しつつ、仕事の合間に小説を書いて、作家デビューの機会を虎視眈々と狙っていた。その小説が、1927年に雑誌『赤い処女地』で発表された『羨望』である。発表の場が『赤い処女地』誌だったのも理由あってのことであった。当時、オレーシャのような非ボリシェヴィキ党員の作家は、革命に遅れてついてくる「同伴者作家」として差別され、多くの雑誌で掲載を拒否されていたが、『赤い処女地』は例外的に、そうした作家にも門戸を開いていたのである。こうして、晴れて公刊された『羨望』は空前の大ヒットとなり、オレーシャは一夜にして売れっ子作家になった。



ユーリー・カルロヴィチ・オレーシャ（1928年）※2

『羨望』が1920年代末のソ連で大きな反響を呼んだ最大の理由は、それが非常にアクチュアルなものだったからであろう。同時代を舞台として、当時の読者の問題意識において重要なテーマだった、革命前の古い社会や価値観と、革命後の新しい社会や価値観の対立を軸に展開していくストーリーに、多

くの読者が惹きつけられた。主人公はオレーシャと同じ知識人のカヴァレーロフで、文学の才能があるものの革命後のソ連で落ちぶれ、人から蔑まれるような雑文の仕事で糊口をしのいでいる。そんな彼は、ある時、酔って倒れていたところを介抱されたことがきっかけで、新しい社会の花形である食品工業トラスト長のアンドレイ・バービチェフに雇われることになる。しかし、独特な詩的感性を通して世界を見ているカヴァレーロフは、合理主義者のアンドレイとそりが合わず、彼を憎むようになる。やがて、カヴァレーロフは、アンドレイと対立する兄イヴァン・バービチェフと知り合う。元は貴族のバービチェフ家に生まれ育ちながらも、弟が革命家になりソ連社会で出世したのとは対照的に、幼い頃から空想癖の強かった兄のイヴァンは、革命後は落ちぶれ、ビヤホールで見世物をして暮らしている。そうしたイヴァンに共感を抱いたカヴァレーロフは、彼が弟に対する攻撃として企てている「感情の陰謀」というデモンストレーションに加担しようとして、兄弟の対立に巻き込まれ、破滅していくことになる。

以上が『羨望』の大まかなストーリーだが、この報告では、特にその結末の部分に注目したい。というのも、この部分は、検閲を通るためにプロット自体の大きな変更を余儀なくされたからである。『羨望』はオレーシャの代表作として現代のロシアでは既に古典的な作品と見なされているし、日本でも、絶版にはなっているとはいえ幾つかの翻訳が出ていてそれなりに知名度の高い作品だが、私たちが知っている結末は、実は検閲対策のために書きかえられたものである。

※2： РГАЛИ(Российский государственный архив литературы и искусства), ф. 358, оп. 1, ед. хр. 20, л. 4 а.



単行本『羨望』初版（1928年）。挿絵はH. アリトマン

1. 小説『羨望』と検閲

『羨望』は2部構成である。雑誌『赤い処女地』に掲載されたこの作品がどのような終わり方をするかという、まず第2部第7章で、イヴァン・バービチェフによるアンドレイを攻撃するためのデモンストレーション「感情の陰謀」が頓挫、第8・9章で今度はカヴァレーロフがアンドレイを殺そうとサッカースタジアムを訪れて失敗、第10～12章でカヴァレーロフが愛人の料理女アーニチカをめぐるイヴァンとの間で三角関係に陥ったことを知り、茫然自失のうちに幕引きとなる。しかし、ロシア国立文学芸術文書館のアーカイブ資料の中にある、『羨望』の手書きの最終稿※3をもとに作られたタイプ原稿※4では、章立ての順序が異なっている。第7章の直後に、雑誌版の第10～12章が置かれ、第9章が結末になっている。つまり、プロットとしては、「感情の陰謀」が頓挫し、アーニチカをめぐるイヴァン・バービチェフとの三角関係に陥ったことも受け入れきれないカヴァ

レーロフが、アンドレイ・バービチェフを殺そうとサッカースタジアムを訪れる、となる。つまり、当初の原稿と実際に公刊された雑誌版では、出来事の時系列が大きく異なっているのである。

それだけではない。雑誌版と当初の原稿では、サッカースタジアムの場面の終わり方も違っている。

【資料1】

小説『羨望』雑誌『赤い処女地』版

（1927年8号）※5

ヴァーリャは風とたたかい続けていた。裾を追いかけて10ぺん姿勢を変え、しまいにはカヴァレーロフの近くにいた。囁いても聞こえる距離だった。

彼女は足を広げて立っていた。風に吹かれて飛んでいくところをつかまえられた帽子を、手にしていた。飛びはねたばかりでまだ態勢が整っていない彼女は、カヴァレーロフの方を向いていたが、彼を見とめず、短く頬のところでぱっさと斜めに切った栗色の髪の毛を心持ち横に傾けていた。

太陽の光が肩と鎖骨を滑り、彼女が屈むと、鎖骨は短剣のようにぱっと燃えあがった。1分の10分の1の間、凝視は続き、カヴァレーロフはすぐさま、彼女という自分とは無縁で並外れた別世界の存在を見て、彼女が少女で、ヴォロージャに恋しているがゆえに、どれほど逃げ場のないくらい愛らしく、その清純さにどれほど圧倒的に手が届かないかということや、そして、彼女の誘惑からどれほど身の振りほどきようがないかということゆえに、どれほど慰めがたい憂愁が永遠に自分の内に残ったかを、ぞっとして理解した。

※3: РГАЛИ, ф. 358, оп. 2, ед. хр. 17, л. 175.

※4: РГАЛИ, ф. 358, оп. 2, ед. хр. 18, л. 87-108.

※5: Олеша Ю. К. Зависть // Красная новь. 1927. No. 8. С. 41-42.

バービチェフは手を差し伸べて彼女を待っていた。

「ヴァーリャ」カヴァレーロフは言った。「僕はこれまでずっと君を待っていたんだ。憐れんでくれ…」。

だが彼女には聞こえなかった。そして、風におしたおされるようにして駆けていった。

【資料2】

小説『羨望』手書きの最終稿

(1927年6月)※6

ヴァーリャは風とたたかい続けていた。裾を追いかけて10ぺん姿勢を変え、しまいにはカヴァレーロフの近くにいた。囁いても聞こえる距離だった。

彼女は足を広げて立っていた。風に吹かれて飛んでいくところをつかまえられた帽子を、手にしていた。飛びはねたばかりでまだ態勢が整っていない彼女は、カヴァレーロフの方を向いていたが、彼を見とめず、短く頬のところでぱさりと斜めに切った栗色の髪の毛を心持ち横に傾けていた。

太陽の光が彼女の肩と鎖骨を滑り、彼女が屈むと、鎖骨は短剣のようにぱっと燃えあがった。1分の10分の1の間、凝視は続き、カヴァレーロフはすぐさま、彼女という自分とは無縁で並外れた別世界の存在を見て、彼女が少女で、ヴォロージャに恋しているがゆえに、どれほど逃げ場のないくらい愛らしく、その清純さにどれほど圧倒的に手が届かないかということや、そして、彼女の誘惑からどれほど身の振りほときようがないかということゆえに、どれほど慰めがたい憂愁が永遠に自分の内に残ったかを、ぞっとして理解した。

バービチェフは手を差し伸べて彼女を待っていた。

彼女のワンピースはまるで線を描くように風に走った。彼女は彼に気づいた。狼狽のために彼女はたちまち痺れたようになり、目が飛び出した。

カヴァレーロフは彼女の顔を殴った。彼女の頭は打撃に揺れた。ロケットの首飾りが金色のアーモンドのように、首から飛びたって、跳ねあがり、髪に引っかかった。

カヴァレーロフは彼女の髪を掴んで自分の方へ引っ張った。首飾りが彼の手のひらに入るや、彼は鎖をびんと引っばったので、たちまちヴァーリャの首にできたゴム紐のような跡が見えんばかりだった。

ヴァーリャが倒れる前に、彼は指先を彼女の袖の肩のところまで突っ込んだので、彼女はふらさがってしまった。彼は体つきのよさを感じとりながらも片方の手で彼女を支え、ワンピースを引き裂いた。自分の顔に被さるように彼女を持ち上げた。号泣し、頬で、鼻で、林檎の目で、唇で、自分の身体の穴の1つ1つで、彼女の剥き出しになった体の清らかさに直面して。

雑誌版では、カヴァレーロフが、アンドレイの保護下で新しい社会に適応した若者になりつつある、イヴァンの美しい娘ヴァーリャに呼びかけるものの、気づかないまま立ち去られてしまう、という展開になっている。しかし、手書きの最終稿では、カヴァレーロフの存在に気づき驚くヴァーリャに対し、彼が、手の届かない彼女の清らかさに心をかき乱され、号泣しながら、彼女に暴行を加え、ワンピースを引き裂くという鮮烈な描写で終わる。当初の『羨望』では、まさにこの場面が作品を締めくくるものとして末尾に置

※6: РГАЛИ, ф. 358, оп. 2, ед. хр. 17, л. 175.

かれていて、作品の読後感を雑誌版とは大きく異なるものになっている。

このように、雑誌版『羨望』の結末が、アーカイヴに残る手書きの最終稿やタイプ原稿にみられる当初の『羨望』と大きく異なるのは、当初のものが検閲によって改変を強いられたためである。ロシア国立文学芸術文書館には、オレーシャの書簡も保存されているが、その中に、この作家が『赤い処女地』の編集長ラスコーリニコフに宛てた、書きかけで結局出されなかった手紙がある。そこには、「私は幾らかの修正を施しました。ですが、再度のお願いです。やはり、最初のヴァージョンを採用してください。私のところにあった終わりになっているもの（サッカーのシーン）です」※7と書かれている。ここからわかるように、オレーシャは、なんとか当初の終わり方を採用してもらえないか嘆願することを検討していた。編集の圧力によって、作者の意思に反するこのような大幅な作品の改変が起こった背景には、1920年第ソ連における、編集の権限と役割の特殊性がある。ソ連文化研究家のドブレニコによれば、当時のソ連では、編集は、駆け出しの作家が、うまくいけば出版されるかもしれないという運試しをするためにも、今後どう書けばいいかという明瞭で詳しい助言を得るためにも向かう、「文学コンサルタント」の役割を演じていた※8。つまり、編集は未熟な作家に指導するような一段上の立場にあったのである。

しかしそれだけではない。『羨望』改変の本質的な原因は、雑誌編集と連携していた検閲制度にあ

る。ソ連の文学および文化活動全般の検閲は、1922年に創立されたグラヴリト（Главное управление по делам литературы и издательств 文学・出版総局）が行なっていたが、ソ連検閲史研究家のブリュームによると、編集は、グラヴリトの検閲官による検閲に出される前段階での、編集による検閲を行う役目を帯びていた。党の活動家から任命される編集は、テキストに厳しいイデオロギー上の訂正を被らせた。それは、本来の検閲に少しも引けを取らないばかりか、時には熱心さにおいて上回るほどであったという※9。検閲官の役目も果たしていた編集によるイデオロギー上の作品改変に、オレーシャは逆らうことができなかったのである。

では、結末が変更されたことによって、『羨望』という作品の意義はどのように変わったのであろうか。当初の手書き原稿やタイプ原稿の終わりの部分で強く打ち出されていたのは、カヴァレーロフの、知識人たることの苦しみであった。新しいソ連社会の寵児であるアンドレイ・バーピチェフの庇護下で社会に適応した生き方をしている美しいヒロインを、革命後の社会に適合できず差別されているカヴァレーロフが打擲するという結末には、知識人として同様に生きづらさを感じているオレーシャ自身の、憤懣やるかたない思いや、かといって自己を正当化できないうしろめたさが、鮮烈に表現されている。

しかし、雑誌で公開された『羨望』では、サッカースタジアムでのカヴァレーロフは、美しいヒロインに愛をうちあけるものの気づいてさえもらえない、弱く

※7： РГАЛИ, ф. 358, оп. 2, ед. хр. 641, л. 1.

※8： Добренко Е. А. Формовка советского писателя: социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999. С. 407.

※9： Блюм А. В. Советская цензура в эпоху тотального террора 1929-1953. СПб., 2000. С. 15.

虚しい存在であることを印象づけられている。そして、末尾に置かれた、落ちぶれた料理女をめぐる師と仰いでいたはずのイヴァン・バービチェフとのもつれた人間関係に陥るという結末は、カヴァレーロフの性的墮落と凋落を表している。それはつまり、この主人公に具現された知識人という社会層を、落ちぶれて道徳的に墮落した、弱い存在として打ち出すことを意味するといえるのではなかろうか。つまり、結末部分が変更されることによって、『羨望』は、作者自らの視点に立って知識人たる苦しみを吐露した作品から、作者を差別する「他者」の視点から知識人を貶める作品へと変わったのである。オレーシャが納得できなかったのも道理といえよう。

2. 戯曲『感情の陰謀』と検閲

検閲の結果、不本意な結末で物語が締めくくられることとなった『羨望』だが、この作品と検閲との関わりは、これで終わりではなかった。発表されるやいなや大きな反響を呼んだ小説は、ほどなくして舞台化されることになり、その際に、さらに一層厳しい改変を余儀無くされたのである。

『羨望』の舞台化は、モスクワのヴァフタンゴフ劇場が小説のヒットを受けてオレーシャに持ちかけたものであった。作家はこの提案に快諾し、さっそく脚本の仕事に取り組み始めた。『羨望』を舞台にかけるに当たり、オレーシャは題名を、イヴァン・バービチェフが弟に対して仕組む企ての名称にちなんで『感情の陰謀』と改めた。また、ストーリーも、小説を忠実に

踏襲するものではなく、かなり大胆に組み直した。こうして、結果的に、『感情の陰謀』は、全体としては、小説で重要な位置づけにあったアンドレイ・バービチェフの養子のヴォロージャ・マカーロフが登場せず、また、ヴァーリャがアンドレイに恋をするという、小説とはかなり異なるストーリーのものになった。さらに、本報告の主旨との関わりにおいて重要なのは、最後の第7場がサッカースタジアムに設定されていることである。小説を『赤い処女地』で発表する際、編集ラスコーニコフの圧力で変更を余儀無くされたサッカーのシーンでの締めくくりを、オレーシャはここで改めて復活させることにしている。

こうして、オレーシャの意向に沿う形での終わり方が実現しそうだった『感情の陰謀』だが、この部分は、検閲によってより一層厳しい改変を強いられ、作家の自己表現の希求は無残にも打ち碎かれることとなる。

まずは、1928年8月に書かれた、『感情の陰謀』の手書きの完成稿の結末部分を見てみよう。

【資料3】

戯曲『感情の陰謀』手書きの完成稿

(1928年8月)※10

アンドレイ：今すぐ出ていかないと逮捕するよう言うぞ。
イヴァン：釈放されるさ。無害だからな。私は魔法使いじゃないんだ、アンドリューシャ、手品師なんだよ。私に対してそんな口調を使う罰として、お前のデズデモナを侮辱してやろう。

(テーブルをひっくり返し、ソーセージが転がる)

イヴァン：さあどうだ！ 捕まえてみろ！ 死刑にしてみ

※10：РГАЛИ, ф. 358, оп. 2, ед. хр. 40, л. 126-127.

ろ！待て、アンドリューシャ！これだけではないぞ……。
(ソーセージを取り上げ、アンドレイの顔めがけて投げつける)。

パニック。

カヴァレーロフ！カヴァレーロフ！彼に切りつけなさい！
感情の陰謀、万歳！ほら、こいつだ！ほら、こいつは輝いている！威張りかえっている！こいつを殺せ、こいつを殺せ！カヴァレーロフ！

(イヴァン捕らえられ、枕はとくに落ちて、転がっている)。

カヴァレーロフ、アンドレイのグループの方へ上っていく。
ヴァーリャが現れる。

イヴァン：(叫び、彼をとらえる手の中でもがく) さあ復讐者が来たぞ！お前を斬り殺すんだ……。おや。青ざめているのか。怖いのか。恐ろしいんだな、アンドリューシャ。こいつを殺せ！殺せ！

——カヴァレーロフ、上ってくる。手には剃刀。ヴァーリャを見とめる——

ヴァーリャ：違うわ！私達は恐れない！恐れないで、恐れないで、彼はあなたを殺せないわ！

——カヴァレーロフ、剃刀を手からとり落とし、見回して、拾いあげようとするができず、階段で立ち止まり、その場に倒れ伏す——

——ヴィーチャ、緑の服の婦人、ひどく酔った客、さほど酔っていない客(第6場より)が駆けこんでくる。

ヴィーチャ：遅かった！自殺してしまった……。

イヴァン：生きています！生きていますよ！死んでいません……。彼は案山子です、お人形さんです！博物館へ運んでください、カヴァレーロフを！お人形さん

を博物館へ。人生を盗まれてしまった人間を博物館へ運んでください！

——身を振りほどき、枕を拾いあげ、急いでカヴァレーロフのところへ行くと、その頭を枕に横たえる。

ほら……。ほら……。ほら、枕をしてあげよう、君……。泣くな、カヴァレーロフ、泣かなくていいんだ……。受難は終わった、ゲームが始まる……。

マーチ。階段をサッカー選手達が行く。カラフルな服を着た22人。

幕

終

ここでは、まずイヴァン・バービチェフが弟にソーセージを投げつける。これは、食品工業トラスト長のアンドレイが開発した新製品のソーセージを、新しいソ連社会に違和感を覚え、肩身の狭い思いをしている側の立場から貶めるためのデモンストレーションである。そうしたうえで、イヴァンは、カヴァレーロフに、手にしている髭剃り用の剃刀でアンドレイを斬り殺すよう呼びかける。剃刀を手になづくカヴァレーロフに、アンドレイは怯えて青ざめる。しかし、勇敢な新しい女性であるヴァーリャが強い姿勢を見せると、カヴァレーロフは剃刀を取り落とし、頷ける。新しい社会で成長しつつある若者を前に、時代から取り残された自らの無力を悟ったのである。イヴァンは、カヴァレーロフに駆け寄って、「受難は終わった、ゲームが始まる」と言うが、これは、彼らソ連社会に適応できない人々が新しい社会に対立し挑戦する時期は過ぎたという、敗北宣言にほかならない。そして、

そうした彼らを尻目に、ソ連社会の繁栄を象徴するサッカーの試合の華々しい幕開けで、作品は幕を閉じる。小説『羨望』の当初の手書き決定稿やタイプ原稿でオレーシャが表現しようとしたもののついに叶わなかった、知識人として、新しいソ連社会で差別される苦しみや、社会に適応できない後ろめたさが、今一度甦らせられていることがわかる。

こうして完成した戯曲は、上演されるまでに、複数回の、検閲の際の改変を余儀なくされた。まずは小説『羨望』の際と同じく編集によるものであり、次いで専門の検閲官によるものである。真っ先に行われたのがヴァフタンゴフ劇場の芸術ソヴィエトによるもので、これがいわば編集による検閲に当たる※11。ここで加えられたと思われる、オレーシャの筆跡ではない手書きの加筆修正も施されたタイプ原稿が残っている。編集からの具体的な変更の指示も受けつつ作成されたことがわかる。

【資料4】

戯曲『感情の陰謀』劇場の芸術

ソヴィエトにあったと思われるタイプ原稿※12

アンドレイ：今すぐ出ていかないと逮捕するよう言うぞ。
イヴァン：釈放されるさ。無害だからな。私は魔法使いじゃないんだ、アンドリューシャ、手品師なんだよ。さあ、最後の手品だ。空飛ぶソーセージ。（ソーセージをひっ掴んで、振りあげた。パニック。アンドレイの顔めがけてソーセージを投げつけた）。（本人、驚いた）。ブラヴォー。ブラヴォー。宣戦布告だ。打倒ソーセージ屋……。 （捕まりそうになる。走る。防具のよう

に枕を握っている）。カヴァレーロフ、カヴァレーロフ。彼に斬りつけなさい。感情の陰謀万歳。

（捕まる。枕が転がる）。

（カヴァレーロフ、アンドレイのグループの方へ上がっていく。手には剃刀。完全な静寂の中、カヴァレーロフが階段を上っていく。一層、アンドレイに近づく。静寂……。剃刀を振り上げる。アンドレイ、彼の肩をとらえ、投げうつ。カヴァレーロフ、階段を転げ落ちていく。

ヴァーリャ登場。起こったことを目にする。グループ。

ヴィーチャ、緑の服の婦人、ひとく酔った客、さほど酔っていない客（第6場より）が駆けこんでくる。

ヴィーチャ：（階段に横たわっているカヴァレーロフを見て）ああ、遅かった、自殺してしまった。

イヴァン：生きています。生きていますよ……。彼は案山子です、お人形です。お人形を博物館へ運んでください。人生を盗まれてしまった人間を博物館へ運んでください。

カヴァレーロフ：（ヴァーリャの足元で）。僕の手を握ってください、ヴァーリャ……。目が見えなくなってしまうのです……。あなたが……。あなたのお祭りが……。あなたの世界が見えないように、目が見えなくならなければ……。 （パニックに陥る）。

アンドレイ：こいつらを追い出せ。カヴァレーロフを予防診療所へ、手品師を国家政治保安部へ、枕は古物商へ。ゲームが始まります。

マーチ。サッカー選手達。

幕

※11：Блюм.Советскаяцензура.С.15.

※12：ОРИМПИРАН(ОтделрукописейИнститутамировойлитературыим.А.М.ГорькогоРоссийскойакадемиинаук), ф.161, оп.1, ед.хр.2, л.58.

当初の手書きの完成稿との大きな違いは、当初のものではアンドレイ・バービチェフが剃刀を手にしたカヴァレーロフに怖じ気づくのに対し、このヴァリエントでは、剃刀を振り上げたカヴァレーロフに対してアンドレイが果敢に応戦し、打ち克っている点にある。他方、当初のもので決定的な役割を帯びていたのは寧ろ毅然とした態度を示したヴァーリャだったが、ここでは、カヴァレーロフがアンドレイに投げとばされた後になって登場し、起こったことを目にするにとどまっている。後述するのちの改変に比べると変化の規模は小さいが、それでも、当初のヴァリエントとは、結末の意味合いが大きく変わっている。当初のヴァリエントでは、カヴァレーロフに具現される新しいソ連に適応できない人々が敗北するのは、ヴァーリャのような進歩的な新しい若者世代であった。しかし、劇場の芸術ソヴィエトを通過したヴァリエントでは、この主人公が敗北するのは若者世代ではなく、アンドレイ・バービチェフのようなオールド・ボリシェヴィキであり、革命を断行し、今ではソ連社会のヒエラルキーの上層部を独占している世代である。つまり、当初のヴァリエントの結末部分で、オレーシャは、自身のような革命前に青春を過ごした知識人とは異質ながらも、未来のソ連を担おうとしている若者世代に一縷の希望を託していたのに対し、劇場の芸術ソヴィエトを通過したヴァリエントでは、ソ連に既に厳然と存在する支配体制の盤石さを印象づけるものとなっている。最後が、アンドレイ・バービチェフの「こいつらを追い出せ。カヴァレーロフを予防診療所へ、手品師を国家政治保安部へ、枕は古物商へ」という台詞に

なっている点にも、それがよく表れている。その意味で、このヴァリエントはより既存の権力寄りの内容のものになっていると言えよう。

『感情の陰謀』ののちの改変は、検閲機関による検閲を通るためのものであった。演劇に対する検閲は、グラヴリトの傘下で1923年に創立されたグラヴレベルトコム（Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром 興行・レパトリー管理総局）が行なっていた。検閲は非常に厳しいもので、『感情の陰謀』がそれを通った1929年には、この機関に提出されたシナリオのほぼ半数は上演許可が下りないというような状況であった※13。そうした厳しい審査を経て認可を得た『感情の陰謀』シナリオでは、結末部分は当初と決定的に異なるものになっている。

【資料5】

戯曲『感情の陰謀』

グラヴレベルトコムの検閲を経たタイプ原稿

（1928年9月）※14

アンドレイ：では、シャピロ、包丁をかしてください……。

シャピロ：これがないとかなり大変ですからね……。
（イヴァンとカヴァレーロフが入ってくる。背後に立会人達が連なっている）。

イヴァン：（アンドレイを見とめて）。さあ、彼です……。用意はいいですか、カヴァレーロフ。（カヴァレーロフ、黙っている）。カヴァレーロフ、ドアを思い切り閉めてやらなければいけませんよ……。カヴァレーロフ、歴

※13：Блюм А. В. Закуписами «министерства правды»: тайная история советской цензуры 1917-1929. СПб., 1994. С. 165.

※14：ОРИМПИРАН, ф. 161, оп. 1, ед. хр. 3, л. 63-64.

史の面に傷跡を残さなければいけないのです。

ヴァーリャ：（上の段に駆け込んでくる）。アンドレイ・ペトローヴィチ……。試合が始まるわ……。

カヴァレーロフ：用意できています……。行きます……。僕は多分、銃殺刑です……。

（ヴァーリャがトラックを駆けおりていき、カヴァレーロフはトラックを上がって行って、ヴァーリャに出会う）。

ヴァーリャ：こんにちは、カヴァレーロフ……。

カヴァレーロフ：こんにちは……。

ヴァーリャ：どうしたんです。カヴァレーロフ、あなたをぶったから、私のことを怒っているんじゃないですか。

カヴァレーロフ：怒ってませんよ……。ヴァーリャ。あなたはアンドレイ・ペトローヴィチの奥さんなんですか。

ヴァーリャ：まだ違うわ……。

カヴァレーロフ：僕は今から、彼を剃刀で斬り殺します……。

ヴァーリャ：あなたがですって。いいでしょう、殺してごらんなさい……。アンドレイ・ペトローヴィチ……。

カヴァレーロフ：ヴァーリャ……！

ヴァーリャ：アンドレイ・ペトローヴィチ、カヴァレーロフがあなたを殺しに来たわよ……。

アンドレイ：私をですか。今ですか……。ここですか。いいでしょう……。どうしろとおっしゃいますか。横になりますか。カラーを外しますか。

シャピロ：シェークスピアが始まったようですね……。

アンドレイ：何を使って私を殺したいんですか。

ヴァーリャ：剃刀ですって。

アンドレイ：ああ、切りましょう、カヴァレーロフ！（カヴァレーロフから剃刀を取りあげ、ソーセージを切る）。そ

れでは、切りましょう……。香りをかいでみてください。

イヴァン：彼を殺しなさい……。ソーセージ屋を打倒するのです。殺しなさい。

カヴァレーロフ：いいえ、そうするんじゃないかもしれません……。剃刀をよこしてください。（カヴァレーロフ、アンドレイの手から剃刀を奪い取り、それを手にイヴァンに向かう）。

ジーノチカ：彼を抑えて……。

イヴァン：わかっています……。わかっています……。（イヴァンの立会人全員が、パニックに陥って後ずさりする）。

（イヴァン、壁の向こうに走っていく。そこから彼の叫び声）。

カヴァレーロフ：（舞台裏から飛び出してくる）。さあ彼を殺したぞ……。自分の過去を殺したんだ……。一こと言わせてください……。

アンドレイ：受難は終わりました……。ゲームが始まります。（笛。サッカー選手達がトラックを下りてくる）。

終

グラヴレペルトコムの検閲を通過するための改変により、『感情の陰謀』の締めくくりは、どのようにその意義を変えたのであろうか。何よりも指摘できるのは、シナリオが最初の改変の後よりもさらに一段と政権寄りの内容になっていることである。イヴァン・バービチェフがソーセージを投げつけてアンドレイ・バービチェフを侮辱する場面が削除され、剃刀を手に近くカヴァレーロフは、アンドレイとヴァーリャによって冷笑的に貶められるようになっている。しかし、何より決

定的な違いは、カヴァレーロフが最終的にその剃刀でイヴァン・バービチェフを殺害するに至ることである。イヴァンの殺害も、政権の寵児であるアンドレイと対立し、謀反を企てる、いわば社会的アウトサイダーには死が待っているという結末であり、体制の維持に貢献するものである。実際にヴァフタンゴフ劇場の舞台に掛けられたのはこの終わり方をする脚本であった※15。

当初の手書きの決定稿と、グラヴレペルトコム の検閲で認可された脚本を比較してわかるのは、結



ヴァフタンゴフ劇場における『感情の陰謀』（1928年）

末の意義が180度反転してしまったことである。既に見たように、当初のヴァリエントは、新しいソ連社会において知識人であることの苦しみを表現しようとするものであった。しかし、検閲を通過した脚本では、イヴァン・バービチェフを殺害したカヴァレーロフは「自分の過去を殺した」と宣言する。この発言は、イヴァン・バービチェフに具現される新しい社会に適応できない人を殺害することによって、カヴァレーロフ自身は社会に適応したアンドレイ・バービチェフや

ヴァーリャの陣営へ移行したことを意味する。そうしたカヴァレーロフに対し、アンドレイ・バービチェフは、検閲前の手書きの完成稿ではイヴァンの台詞だった「受難は終わりました」という言葉をかけるが、この発言はアンドレイにかかっては最早、新しい社会の陣営へ転身したカヴァレーロフに対する祝福の言葉に意味合いを転じ、ソ連国家の栄華を象徴する晴れやかなサッカーの試合の始まりによって、芝居は幕を閉じる。殺人を犯したカヴァレーロフを咎めるという視点がここでは欠如していて、シナリオが書かれた1920年代末には、反社会的勢力は死の制裁を受けて当然という厳しい見方が一般的だったことが窺える。1930年代に入るとスターリンによる大テロルが起こるが、その一端を支えていたのはこのような世論だったのかもしれない。こうして、当初は社会に適応できない苦しみを当事者の視点から表明していたはずの『感情の陰謀』は、舞台に載せられるにあたり、「他者」の視点から、社会に適応できない人物には容赦無く制裁を加えるべきであると唱える脚本に変わった。

戯曲『感情の陰謀』が初めて全文公刊されたのは、1930年代半ば以降不遇となり出版の機会を奪われていたオレーシャが復権された「雪どけ」後の1968年だが※16、その際に用いられた版は、グラヴレペルトコム の検閲を通過してヴァフタンゴフ劇場の舞台に掛けられたものではなく、劇場の芸術ソヴィエトによる検閲を受けるよりも以前に作られた、もっと当初の手書きの完成稿に近い内容の結末のものであった。

※15: Соболев Ю. К. большой теме // Литературная газета. 07. 05. 1929.

※16: Олеша Ю. К. Пьесы. М., 1968. С. 13-89.

【資料6】

戯曲『感情の陰謀』

(1968年版) ※17

アンドレイ：今すぐ出ていかないと逮捕するよう言うぞ。
イヴァン：釈放されるさ。無害だからな。私は魔法使いじゃないんだ、アンドリュシャ、手品師なんだよ。さあ、最後の手品だ。空飛ぶソーセージ。(ソーセージをひっ掴んで、振りあげた。パニック。アンドレイの顔めがけてソーセージを投げつけた。本人、驚いた)。ブラヴォー、ブラヴォー！宣戦布告だ。打倒ソーセージ屋！なあ、どうだ？まあいいさ……。捕まえてみろ。処刑だろう。
捕まりそうになる。走る。防具のように枕を握っている。カヴァレーロフ！カヴァレーロフ！彼に斬りつけなさい！感情の陰謀万歳！奴を殺しなさい！奴を殺しなさい！捕まり、枕が転がる。
カヴァレーロフ、アンドレイのグループの方へ上がっていく。ヴァーリャ登場。
イヴァン：(彼を捕らえる手の中でもがく)。さあ、彼が行くぞ、復讐者だ！どうだ？お前を斬り殺すんだ……。おや。青ざめているのか。怖いのか。恐ろしいんだな、アンドリュシャ。こいつを殺せ！殺せ！
カヴァレーロフ、上がっていく。手には剃刀。ヴァーリャを見とめる。
ヴァーリャ：違うわ！私達は恐れない！恐れないで！恐れないで！
カヴァレーロフ、剃刀をとり落とし、見回して、拾いあげようとするができず、階段にしゃがみ込む。
カヴァレーロフ：まあいい……。今度は僕がちょっとこ

注目を乞いますよ……。アンドレイ・ペトロヴィチ、僕はあなたに向かって手を上げましたが、できません……。僕を裁いてください……。罰してください……。目を抉ってください……。目が見えなくなりたいんです……。あなた方を、あなた方のお祭りを、あなた方の世界を見なくて済むように、目が見えなくなりたいんです……。

ヴァーリャ：アンドレイ・ペトロヴィチ、やめましょう。サッカー選手達が待ってるわ。

ヴィーチャ、緑の服の婦人、ひどく酔った客、さほど酔っていない客(第6場より)が駆けこんでくる。

ヴィーチャ：ああっ、遅かった！自殺してしまった……。

イヴァン：生きています！生きていますよ！死んでいません……。彼は案山子です。お人形さんです！カヴァレーロフを博物館へ運んでください。お人形さんを博物館へ。人生を盗まれてしまった人間を博物館へ運んでください。

アンドレイ：こいつらを追い出せ。試合を始めましょう！マーチ。階段をサッカー選手達が行く。カラフルな服を着た22人。拍手。

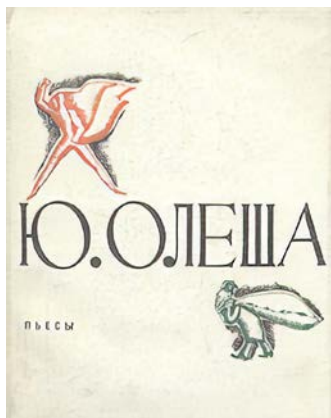
幕

当初の手書きの完成稿と比べると、アンドレイ・バービチェフ殺害に失敗した後のカヴァレーロフの独白が入っていたり、最後にイヴァン・バービチェフがカヴァレーロフに枕をするシーンがなくなったりという違いはあるものの、ソーセージを投げつけるエピソードや、カヴァレーロフを前にしたアンドレイの反応が恐怖である点など、内容の上では、やはり手書きの草

※17：Опеша. Пьесы. С. 88-89.

稿に最も近いことがわかる。

1960年代に編まれた作品集で、実際に舞台上で上演されたヴァリエーションが採用されなかった理由の1つには、もしかすると、結末のイヴァン・バービチェフ殺しという残酷な制裁が、「雪どけ」後の読者の感覚からはもはや乖離していたことがあるかもしれない。



戯曲『感情の陰謀』が初めて全文公刊された
オレーシャ『戯曲集』（1968年）

おわりに

最後に、報告の締めくくりとして、『羨望』の改変を手がかりに検閲の問題について考えてみたい。ソ連の検閲は非常に厳しいものであり、今回取り上げたオレーシャはかろうじて小説『羨望』とシナリオ『感情の陰謀』の公開に漕ぎつけることができたものの、作品を公刊できないケースも多々あった。この意味で、ソ連の事例は文化史上特殊なケースであったといえるかもしれない。だがその一方、西側や現代の日本におけるメディア規制の問題を考えるうえで、ソ連を異質で無関係であると切り捨てること

ができるかという点、必ずしもそうではない。特に、本報告との関わりでは、マイノリティーによる情報発信に対する制限という形でメディア規制が不可避免的に伴う社会的少数派の差別は、普遍性を持つ問題点と言えるのではなかろうか。オレーシャは『羨望』や『感情の陰謀』の結末部分で、ソ連社会において知識人というマイノリティーであることの苦しみを印象づけたいと考えていたが、その意向は2度とも検閲によって阻まれた。社会的に差別・抑圧される心境を吐露しようとする試みが、検閲によってさらに差別・抑圧されるという、いわば二重の抑圧構造の中に、オレーシャとその作品は絡めとられたのである。こうした苦境に立たされるなかで、オレーシャは、知識人としての自らのあり方を肯定しきれない苦しみをいだき、創作上の葛藤に直面するに至っている。繊細な感受性に裏づけられた自身の作風は知識人としての教養やバックグラウンドに負うところが大きいにもかかわらず、その出自はブルジョアジーに結びついた「反社会的」なものとして矯正の対象とみなされたのである。『感情の陰謀』を舞台化した頃、オレーシャは原作の『羨望』成功のおかげで、作家として大成功をおさめ、人気の絶頂期にあったはずであった。それでもなお、マイノリティーとして社会に異和感を覚えるオレーシャの姿は、ポスト革命期の知識人のありかたを象徴的に示しているといえるであろう。〈了〉

Peak of Productive art movement (1928-1930) and its finale (1931-1935)
—Artist of agitation art - G. Klutsis and «October» Association

生産芸術運動のピーク（1928年-1930年）と そのフィナーレ（1931年-1935年） ——アジテーション芸術家・Г. クルーツィスと「10月」協会

大武 由紀子
OTAKE Yukiko

はじめに：グスタフ・クルーツィス
(1895年 ルエン・ラトヴィア～1938年 モスクワ)

講座「革命工房」を代表する者としてその名を連ねている。

概略

革命勃発の地ペトログラードにおいてレーニン警固を担ったラトヴィア狙撃兵を出自とし、それゆえ1938年のエジョフによる民族粛清で他のラトヴィア人芸術家と同日に逮捕（1月16日）そして銃殺（2月26日）[\[図1\]](#)されたクルーツィスは、生産主義者としての道をビテプスクで学生芸術家集団「ウノヴィス」を基盤に芸術活動を展開していたマレーヴィチ（スプレマチズム絵画）[\[図2\]](#)と決別した1921年暮れからその歩みを始めている。

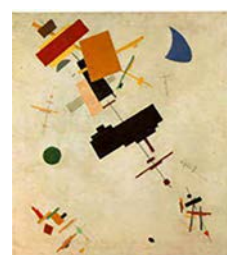
1923年1月、「レフ」（「芸術左翼戦線」・綱領：「生産主義」производственничество/「生産芸術」производственное искусство）設立に向けた「レフ活動家第1回大会」に於いて、モスクワに新設された芸術学校「ヴフテマス（国立高等芸術技術工房）」[※4](#)内に設立が目指された生産芸術の



[\[図1\]](#) ※1



[\[図2-1\]](#) ※2



[\[図2-2\]](#) ※3

生産主義者クルーツィスの創作活動の特徴として次のことをあげることができる：

- ※1: [\[図1\]](#) モスクワ郊外ウトフスキー演習場の収容所で撮影されたクルーツィスの写真（2月26日の日付けが入れている）
- ※2: [\[図2-1\]](#) マレーヴィチ「黒の方形」1915年
- ※3: [\[図2-2\]](#) マレーヴィチ「スプレマチズム」1916年
- ※4: 「ヴフテマス」（1920年・1926年／1926年に「ヴフテイン」（「国立高等芸術技術学校」）に改組。1930年に閉鎖）。革命後モスクワの第1・第2「国立自由芸術工房（スヴォマス）」が統合されて成立した芸術大学。クルーツィスは、芸術家としての道を「スヴォマス」のマレーヴィチの下で開始している

1つは、「生産芸術」が称揚する芸術種の1つであるアジテーション芸術を終生求めたこと。しかしここでアジテーションの対象とされたのは国家（党）の政策のそれではなく、生産主義理論の一定的な具象による、「生産主義」そのもののアジテーションを課題にしたことである。それは、彼の主要な制作分野が国家（党）の注文によるその政策のアジテーションを目的にした大判ポスターになった1920年代後半においては※5、国家の注文による作品の中に自らの生産主義イデオロギーの具象をめざすという「入れ子」状の複雑な様相を呈することになった。

2つ目が、彼の生産主義イデオロギーの具象は、端的には「歴史は（集団としての）労働者・労働者女性によって（指導者と共に）創られる」というイメージに収束され、そしてその主要なモチーフとなったのが「集団としての労働者」、そのアレゴリーとしての「（道具を握る／赤旗を握る）手」のイメージであったこと（[図5-1]～[図5-4]参照）。

3つ目は、彼が終生一貫して用いた手法が、様々な縮尺の写真の断片の突合せとその統合を特徴にするモダニズム芸術としてのフォトモンタージュであったことである。

「生産主義」は、「レフ」の崩壊後（1925年）、造形芸術家団体「10月」協会※6（1928年-1932年）に継承されている。その最初の展覧会はモスクワで開催され（1930年6月）、クルーツィスは本展覧会に向けて「アジテーション政治フォトモンタージュ」と自ら命名した新しい様式による10余枚からなるポスターシリーズ「5ヵ年計画のための闘い」を制作し、ここから6枚を展覧会に出展している（[図5-1]～[図5-6]）。

本作品群がクルーツィスの代表作であり、また彼のフォトモンタージュ作品のピークをなすものである。しかしすでに斬新な様式の本作品中にその崩落が予兆されている（[図5-5]・[図5-6]）。その要因をなすものが二つの中央委員会決議である。つまり1931年3月21日付の「ポスター制作に関する決議」であり、ここに初めてポスターに検閲制度が導入された。もう一つが1932年4月23日付けの決議「文学及び芸術の改組について」であり、ここに「社会主義リアリズム」が定立されている。つまり全ての芸術家団体が解体された後、それぞれの芸術家は唯一の芸術家団体「ソヴィエト芸術家協会（CX-CCCP）※7」に統合された。ここに生産主義は「10月」協会と共

※5: 「第1次5ヵ年計画」という社会の要請を受けて、ポスター印刷分野に技術革新が起こり、1927年にロシアで初めて多色刷り大判ポスターの印刷が可能になっている。クルーツィスも同年、初めて多色刷り大判ポスターを制作し、以後彼の制作の中心は雑誌挿絵から大判政治ポスターに移っている。

※6: 主に旧構成主義者が結成した芸術家団体。空間芸術・工業芸術を中心に追求した。宣言文に署名した者は32人。クルーツィスは協会のフォトモンタージュ部代表。参加者はリシツキイ、ロトチェンコ、ディネカ、ディエゴ・リベラ、マーツァ他

※7: 「ソヴィエト芸術家連盟（CX-CCCP）」は、地方ごとに支部が設置され、そのモスクワ地区組織が「モスクワ地区芸術家連盟（MOCCX-モスフ）」（以後「モスフ」と記す）。「モスフ」は、造形芸術家の統合組織であり、国家の造形芸術政策の中心的役割を担った。当時の著名な芸術家を多く擁した。

に途絶されている。以後クルーツィスの主な制作の場は『プラウダ』巻頭挿絵に移っている。

本論の目的は、生産主義理論の具象と言う観点からクルーツィスの作品を分析することにある。特に「生産主義」がすでに公的に途絶された「社会主義リアリズム」の時代に生産主義理論の具象はいかに可能であったかを検討することにある。クルーツィス研究はまだ日も浅く、先行研究及び研究者も他のアヴァンギャルド芸術家に比べて格段に少ない※8。特にイデオロギー及び社会政治的側面からのアプローチはその緒に就いたばかりである。それゆえ本論の作品分析は、筆者自身による解釈であり、他からの引用の場合はその旨を註に記した。

1. 生産主義とは

1-1. 生産主義の由来

・ボクダーノフと「プロレトクリト」

生産主義の原点は、革命前の1910年頃、亡命先のパリで革命の戦術をめぐって主流派と対立しレーニンによって追放された思想家ボクダーノフにある。

彼はその直後に、イタリアのカプリ島とボローニャに作った労働学校に於いて、ルナチャルスキー、ゴリキイーらと共にプロレタリアートによるプロレタリアートの集団的な階級芸術を構想している。その主張する所は、「プロレタリア自身によるプロレタリア独自の文化創造」を通して「新しい人間」を創造することであり、それは「最も美しい芸術としての機械」と人間との協働による集団的労働を通じてなされるとした。そしてここに芸術の「社会への有用性」が強調されている。この思想は、革命前夜（1917年）に設立された団体「プロレトクリト」に継承された。

「プロレトクリト」は、全国にネットワーク（スタジオ、印刷所、クラブ）を持ち、加入者は約40万人（1920年代前半）を数え、モスクワの『ゴルン（炉床）』をはじめ全国に15の雑誌を発行した。この「プロレトクリト」からアルヴァートフ※9、ブリーク※10、トレチャコフ、タラブキン、チュジャーク等多くの生産主義理論家が輩出されている。クルーツィスは正会員ではないが、雑誌『ゴルン』の表紙絵を担当している。

※8: 初めてのモノグラフは1981年、マヤコフスキー美術館キュレーターのオギンスカヤによる。1991年、ドイツ人研究者ガスネルによって論文集が出された。これら基礎研究を土台に、アメリカ人研究者トゥッピーツィン及びロシア人研究者シュクリャルクは社会的状況・イデオロギー等を視野に入れたアプローチを展開。また国立ラトヴィア美術館キュレーターのイヴェータ・デルクソヴァを長にして同館所蔵のクルーツィスの全作品及びドキュメント類が二巻本として出版された。ここにクルーツィスの社会主義リアリズム絵画に転向後の全作品が初めて公開された。

Огинская Ю. Густав Клуцис. М., 1981. С. 200; Hubertus Gaßner, Gustav Klucis (Verlag Gerd Hstje, 1991), p. 395; Margarita Tupitsyn, Gustav Klutsis and Valentina Kulagina photography and montage after constructivism (N.Y.: International Center of Photography, 2004), p. 221; Шклярчук Ф. Густав Клуцис. Валентина Кулагина. Плакат. Книжная графика. Журнальная графика. Газетный фотомонтаж. 1922-1937. М., 2010. С. 278; Iveta Derkusova, eds., Gustavs Klucis: Complete Catalogue of Works in the Latvian National Museum of Art (Latvia National Museum of Art, 2014), vol. 1. p. 416, vol. 2. p. 320.

※9: ボリス・アルヴァートフ（Арватов Б.: 1896年-1940年）リガ（ラトヴィア）出身。ペトログラード大学数理学科卒。1918年、プロレトクリトに参加。1920年共産党入党。1940年獄死。

※10: オシブ・ブリーク（Брик О.: 1888年-1945年）「オボヤズ」メンバー、「レフ」・「新レフ」の活動家。



〔図3-1〕※11



〔図3-2〕※12

・「生産主義」と「構成主義」

「ヴフテマス」設立と同時期に、それに連環する研究機関として「芸術研究所（ИНХК:インフク）」が設立され、ここにアヴァンギャルド芸術家が結集され、生産主義理論家も参入した。「インフク」において1921年1月から4月にかけて、「絵画を構成する根本的要素」をテーマに9回の討論が開催された。最終会議（4月22日）に於いて、「イーゼル絵画」をブルジョア芸術として否定し、「三次元構成」と「合目的性」を根本要素とし、自らを「構成主義者」と名乗るグループが出現した※13。名称「構成主

義」はここに由来する。

「生活建設」を目指す生産主義理論家にとって、ブルジョア芸術としての「イーゼル絵画」を否定し、「三次元構成」を主張する「構成主義」は恰好の対手であり、他方新機軸の芸術ゆえ基盤となる理論を必要とした「構成主義」にとってもまた生産主義理論は理想に近いものであった。ここに芸術実践としての「構成主義」と芸術理論としての「生産主義」が結びついて「生産主義芸術」が成立している※14。

「インフク」の第1代目の議長であるブリークは、生産主義を「インフク」の綱領とし（1921年12月）、続く2代目議長のアルヴァートフは、「生産芸術」による教育改革を主張した。これを受けて「ヴフテマス」の学生クルーツィスは、前述のように生産芸術をめざす講座「革命工房」の設置を求めて1年にわたる学内闘争を展開している。それは『レフ』5号の「事実」の欄に「革命工房※15」と題されてその顛末が報告されている。

ここに生産主義理論のオーガナイザーのブリークとアルヴァートフ、そしてその作品によるアジテーターとしてのクルーツィスの関係が成立している。

※11: 〔図3-1〕雑誌表紙『ゴルン』No.1 1923年

※12: 〔図3-2〕雑誌表紙『ゴルン』No.8 1923年

※13: ロトチェンコ、メドゥニツキイ、ヨガンソン、B. ステンベルグ、Г. ステンベルグ、ステパーノヴァ、ガン

※14: Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм-Концепция формообразования. М., С. 301. 2003.

※15: Клуцис Г. и Сенькин С. Мастерская революции // Леф. 1924. No.5. С. 155.

1-2. 20年代前半の理論-アルヴァートフ著 『芸術と生産』／概念「社会的注文」(ブリーク)

ここで「レフ」の綱領である「生産主義」の基盤となるアルヴァートフ著『芸術と生産※16』の主要な概念及びブリークによる概念「社会的注文」を確認しよう。

- ・生活建設 (жизнестроительство)
「最も完全な芸術作品としての機械」による大量生産に於いて、芸術家は「芸術家-技師」として労働者と協働して「生活建設」(社会に有用な芸術創作)をめざす。

- ・プロレタリアートの一元論
(пролетарский монизм)
「芸術家-技師」として工場で労働者と協働することは、芸術家の創作活動と労働者の労働は等しいものでなければならない。ここに芸術家の創作と労働者の労働、つまり芸術作品と製品(物: вещь)を等価とするプロレタリアートの一元論が成立する。

- ・組織化 (организация)と
合目的性 (целесообразность)
「組織化」とは集団的生産を通して社会が社会主義化することであり、その最終目的が「社会主義の完成」である。そこへ向かう方向(合目的性)を作品の中に示す事が芸術家の役目とする。

- ・補完 (дополнение)
社会主義社会であるはずのソ連社会に何故ブルジョア芸術である「イーゼル絵画」が存在するのか。その存在意義は何か? それは絵画の中に「組織化」を促進させる作用を表現することにある。つまり造形芸術(絵画)は「組織化」を促進させる作用を担う(補完する)ことにある。

ブリークは、以上を確認した上でプロレタリアートの一元論に基づく、作品=物の概念を芸術の生産と消費及び芸術家と労働者の関係に結び付けて概念「社会的注文※17」を次のように説く: 芸術家は自らを表現するのではない。芸術家は、芸術の注文者である労働者の需要(「社会的注文」)をつかみ取りそれを物として生産する需要(労働者)―生産(芸術家)―消費(労働者)のサイクルを動かす仲介人である。

※16: Арватов Б. Искусство и производство. М., 1926. С. 132.

※17: ブリーク「いわゆる「形式的方法」」『レフ』1号、1923年。松原明・大石雅彦編『ロシア・アヴァンギャルド7 レフ: 芸術左翼戦線』国書刊行会、1996年、142頁。雑誌『出版と革命』1929年1号に「社会的注文に関する論争」の特集が組まれている。本誌編集長ポロンスキーは、巻頭論文の中で「レフ」の「社会的注文」を「脱階級化したインテリが、社会的地位を失わないために自らに労働者の代弁者の役割を与えたもの」と記している。

1-3. 1920年代後半の生産主義理論 ——「形式的社会学的方法」理論と 「社会的注文」の変容

『芸術と生産』及び「社会的注文」の概念を土台に形成された生産主義理論は、1920年代後半にどのように変化したのだろうか。それが1920年代後半の主要なアヴァンギャルド芸術理論となった「形式的社会学的方法」理論と呼ばれるものである。

・「形式的社会学的方法」理論とは

「レフ」の主要メンバーである言語学研究グループ「オポヤズ※18」の研究手法「形式主義」は、1920年代半ばにはセンセーショナルな社会問題に発展した。その原因は、「形式主義」が唯物史観を全く度外視していたこと、そして言語を「詩的言語」と「実践的言語」に分ける二元論に基づく分析手法を用いたこと等にあった（シクロフスキイ著『方法としての芸術』）。特に言語に於ける二元論は、一元論を根本テーゼとする「レフ」にとって、その存続を左右する根幹的な問題であった。

アルヴァートフは、この二つの問題、特に二元論の

解決を目指して「形式的社会学的方法」理論を著書『社会学的诗学※19』に以下のように展開している。

・二元論の克服

アルヴァートフは、「詩的言語」と「実践的言語」は相対立するものではなく、同根のものであるとする。つまり「詩的言語」は、「実践的言語」の「実験室」であり、それは「街頭で使い古された下品な「実践的言語」をリニューアルさせ、再び「実践的言語」に戻す機能を持つ」と規定する。このサイクル運動は時代に並行して繰り返され、社会主義社会になると、「実践的言語」は「生活建設」の機能を担うことになり、さらにこの機能は全ての芸術種に拡大されて、「全ての芸術は社会主義建設を担うものである」（「実在的改造機能」）と規定される※20。

・「社会的注文」の変容

スターリンの独裁体制の確立とともに、造形芸術の実際の「注文者」は、ほぼ党（国家）になった※21。ここに労働者を芸術の「注文者」とする「社会的注文」は現実と齟齬をきたすようになった。さらに「プロレタリア独裁」という唯一の階級の社会に於いて、

※18: オポヤズ（ОПОЯЗ）1910年代半ばから20年代末にかけて活動した言語学研究者グループ。文学の内容ではなく、文学の内的な法則性（形式・構造等の形態学）の科学的な解明をめざした。20年代後半に「形式主義」として批判された。シクロフスキイ、ツイニャーノフ、ヴィノクル、ヤコブソン、ブリーク他。

※19: Арватов Б. Социологическая поэтика. М., 1928. С. 170.

※20: この概念は「10月」宣言の中で次のように記される：「現在、あらゆる芸術形式は社会主義文革命の前線での位置を明確にせねばならない」Маца И. Советское искусство за 15 лет. М.-Л., 1933. С. 610.

※21: この現実をアルヴァートフは「20年代後半には芸術の注文者は現実的に労働者ではなく国家になった」と記している。Арватов Б. Социологическая поэтика. М., 1928. С. 48.

芸術家（生産者）と労働者（消費者）を2つの階級に分ける概念自体が問題にされ、周囲から多くの批判を受けるようになった。



〔図4〕※22

このような社会的・政治的状況を背景にした焦眉の問題は、「10月」協会綱領である「10月」宣言の中に次のような概念として解決が目指されている：

芸術家は「プロレタリア芸術家」となり、その指導の下に労働者を「新しい芸術家」として創作活動に参加させ、レベルアップさせことによって、「プロレタリア芸術家」（芸術家）と「新しい芸術家」（労働者）は一体となってプロレタリア芸術としての「大衆の芸術」を共に目指す。この「プロレタリア芸術家」と「新しい芸術家」の一体化の概念は、1933年制作のポスター「燃料と金属のための闘い」〔図4〕において「社会主義リアリズム絵画」の特徴である透明感ある背景をバックに具象が試みられている。

小括：1920年代後半の生産主義理論（「10月」宣言）は次の2点にまとめることができる。

- ① 全ての芸術の「実在的改造機能」
- ② 「プロレタリア芸術家」（芸術家）と「新しい芸術家」（労働者）の一体化による「大衆の芸術」の創造。

2. 手法フォトモンタージュのピークとその崩落

——画像分析

クルーツィスの手法であるフォトモンタージュは、第1次5ヵ年計画（1928年～1932年）と合い携えてそのピークを1930年に迎えている。それはスターリンの独裁が達成され（1928年）、さらにその完成に向けて「民衆支配」の様々な装置が作られた時代であり、そこに於いてポスターは最も有効な民衆とのコミュニケーション手段であった。それゆえ本シリーズはフォトモンタージュ手法のピークであると同時に、その崩落の開始であり、それは後述の2つの決議によって決定づけられている。

この2つの決議によって定立されたのが造形芸術としての「社会主義リアリズム」である。しかし両決議は、推奨されるモデルとしての芸術様式に関して

※22: 〔図4〕「燃料と金属のための闘い」1933年。右はクルーツィス自身。作業服を着、採炭機を担いだ労働者クルーツィスは、一方で芸術家の印として中折帽を被り、若い労働者と共に前進する。

全く触れていない。明るさ・健康・笑顔等の特徴にする様式としての「社会主義リアリズム芸術」は、両決議と対になって開催された国家的規模の大展覧会（1931年決議に於いては展覧会「5ヵ年計画に奉仕するポスター」／1932年決議においては展覧会「ソヴィエト芸術家の15年」）及び当該の芸術家を召喚して開催された報告討論会等によって一定の様式に収束させるシステムに負うものであった。クルーツィスは、2つの決議に連動して開催された報告討論会に召喚され、ある種の自己批判を強いられつつ、それらに並行して自らの手法を変化させている。

クルーツィスのフォトモンタージュのピークの作品群であるポスターシリーズ「5ヵ年計画のための闘い」に於いて生産主義理論の具象はいかになされたかを確認の後、その崩落のプロセスを、二つの決議-討論-実作の順に見て行く。

2-1. ピークとしての「5ヵ年計画のための闘い」 ——「10月」宣言のイデオロギーの具象

・作品群（[図5-1]～[図5-6]）の検証
作品群の特徴とそれが持つ意味として次のことが指

摘できる。

- ・画面活性化の背景の赤：無階級社会へのパトス
- ・対角線による一方向性：「社会主義の完成」への「合目的性」
- ・繰り返しのリズム：前進性
- ・「集団としての労働者（粒子状）」と対角線：「組織化」と「合目的性」
- ・「（道具・赤旗を握る）手」：普遍的労働者のイメージ

これらの作品群において1920年代後半の生産主義理論としての「10月」宣言（小括①②）はどのように具象されているだろうか。

①「実在的改造機能」

全ての芸術が担う「社会主義建設」へのエネルギーを、「社会全体のパトス」として上記の手法全て（特に「背景の赤」・「対角線」・「繰り返しのリズム」）を用いてその具象を試みている。

②「プロレタリア芸術家」と「新しい芸術家」の一体化

二つの手法つまり、「自らの写真のモンタージュ」及び「ダブルイメージ」によって具象が試みられている。夫々を[図5-1][図5-4]に見て行く：



〔図5-1〕※23



〔図5-4〕※26



〔図5-2〕※24



〔図5-5〕※27



〔図5-3〕※25



〔図5-6〕※28

・〔図5-1〕3人の労働者の中央の人物のイメージに、クルーツィス自身の写真がモンタージュされている。「プロレタリア芸術家」クルーツィスには、より大きな「道具」と「手」が与えられ、他方両脇の「新しい

芸術家」にはより小さい「道具」とより虚弱的なイメージが与えられている。両者が一体となって前進するイメージによって理論の具象が試みられている。

・〔図5-4〕男性労働者と女性労働者のペアは同時

※23: 〔図5-1〕「石炭の負債を国に返そう」1930年

※24: 〔図5-2〕「5ヵ年計画の3年目の突撃」1930年

※25: 〔図5-3〕「偉大な労働プランをやり遂げよう」1930年

※26: 〔図5-4〕「メーデーそれは世界プロレタリアートの団結の日」1930年

※27: 〔図5-5〕「社会主義的競争に参加する何百万の労働者の力によって5ヵ年計画を4年で遂行しよう」1930年

本作品では集団としての労働者は水平線で分断され、対角線による方向性が与えられていない。ドイツ人美術史家ガスネルは、これについて「クルーツィスは、5ヵ年計画は労働者にとって良いものなのか疑問を感じている」と記している。Hubertus Gassner, "Heartfield's Mockow apprenticeship, 1931-1932," Peter Pachnicke, ed., John Heartfield (N. Y.: Harry N. Abram, Inc., 1992), p. 265.

※28: 〔図5-6〕「レーニンの旗の下 社会主義建設を求めて」1930年

に「プロレタリア芸術家」と「新しい芸術家」のペアのダブルイメージになっている。「プロレタリア芸術家」(男性労働者)には、全ての労働者のアレゴリーである「(赤旗を握る)手」が与えられ、その手は鋭角三角形をなす労働者集団(「新しい芸術家」)の頂点に位置され、彼らに進むべき方向(「合目的性」)を示している。

2-2. 崩落1-「ポスター制作に関する決議※29」

——上からのテロルによる検閲制度導入

1931年3月21日付け『プラウダ』紙上に「ポスター制作に関する決議」が載せられ、それと同時にポスター最大の出版所「イゾギズ(ИЗОГИЗ: 国立出版所)」において職員のサボタージュ摘発とその大規模な粛清が行われた。それは民族共和国を含む全土に拡大された。ここに約25の印刷所によってこれまで出版されたポスターは、唯一の出版所として「イゾギズ」に統合され、さらに以前にはほぼ無いに等しかったポスターの検閲が「イゾギズ」の管轄として導入・制度化された※30。こうして「イゾギズ」によるポスター出版の統合及び検閲制度がここに確立された。

・「共産主義アカデミー文学・芸術・言語研究所」における報告討論会(1931年6月14日)

「ポスター制作に関する決議」を受けて、「共産主義アカデミー文学・芸術・言語研究所」は、党の指示のもとにクルーツィスを召喚し、彼の報告に基づく討論会を開催※31している。討論の一部を見てみよう※32:

議長(マーツァ※33)は「(本討論の目的は)……決議を解決するための(ポスターの)共通する創作方法を……具体化することである」と述べる。クルーツィスはそれに答えて、「アジテーション政治フォトモンタージュ」こそが「共通する創作方法である」と主張している。

ここに見るようにクルーツィスは自らのフォトモンタージュ様式に絶対的な確信をもちつつ、他方で「フォルマリズム批判」が激化する周囲の危険を意に介さない楽観性と愚直さを示している。

最後に議長マーツァは、クルーツィスの作品について、機械(カメラ)によってのみ作られ手による描写がないこと、イメージに明徴さがなく、そして工業のみをテーマにして農業を描いていないことの三点を指摘している。クルーツィスは、それ等の問題を解決した作品として[図6]を提示している。こ

※29: Постановление ЦК ВКП(б) о плакатной литературе// За большевистский плакат. М.-Л., 1932. С.3-4.

※30: 内戦期のポスター需要の増大に由来する濫発は印刷所の多立を招き1930年代になっても多数の印刷所で出版された。検閲に関して、不文律として「スプレマチズム」の忌避が示された程度でポスターの検閲はほぼ無いに等しかった。

※31: 本討論の内容は「ボリシェヴィキのポスターを求めて」として出版されている。За большевистский плакат. Задачи изобразительного искусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе/ Под ред. Коммунистической академии институт литературы, искусства и языка секция пространственных искусств. М.-Л., 1932. С.129.

※32: За большевистский плакат. С.7.

※33: イヴァン・マーツァ(Маца И.: 1893年-1974年)ハンガリー出身。芸術理論家、芸術史家。「10月」協会に参加。

ここに、クルーツイスのフォトモンタージュに特有の対角線は弱まり、後景の工場群に初めて透明感ある緑色が登場している。



〔図6〕※34

討論後クルーツイスは、スターリンの言葉（「我々の計画の実現性を支えるのは生きた人間である。それはあなたであり私である—スターリン」）をスローガンにするポスターの注文を受け制作している〔図7-1〕※35。しかしそれは検閲により〔図7-2〕に描き換えられている。

〔図7-1〕検閲前：指導者スターリンは労働者の一人として民衆と共に前進する（スターリンと労働者の歩みも視線も同方向）という生産主義イデオロギーの具象がめざされている。

〔図7-2〕検閲後：スターリンは労働者の隊列から一人離れ、進行方向も視線も労働者集団とは異なっている。ここに理論の具象は放棄されている。



〔図7-1〕※36



〔図7-2〕※37

2-3. 崩落2-決議「文学及び芸術の改組について」

（1932年4月23日）：社会主義リアリズム定立※38

本決議の真の目的は、（一見して文学（作家）の統制を目的にするかに見えるが）前年に制定されたポスターの検閲システムの上に、全造形芸術家を1つの団体に統合し「視覚芸術による民衆支配」のシステムを確立することにある。それを示すように、決議が出された2か月後の6月25日には、モスクワ在住

※34：〔図6〕「大いなる収穫物取り入れのための闘いは、社会主義のための闘いである」1931年

※35：1932年以後、スターリンが登場するすべてのポスターのスローガンはスターリン自身の言葉が用いられた。

※36：〔図7-1〕下絵「我々の計画の実現性を支えるのは生きた人間である。それはあなたであり私である」1931年

※37：〔図7-2〕「我々の計画の実現性を支えるのは生きた人間である。それはあなたであり私である」1931年

※38：「現実をその革命的発展において・・・描く」・「勤労者を・・・イデオロギー的改造・・・の課題に結びつける」（1934年6月「第1回全ソ作家大会」ジダーノフの演説）

の造形芸術家は、キタイ・ゴロドに建つ「モスクワ地区芸術家連盟（MOCCX：モスフ）」〔図8〕に結集され、ここがその後の社会主義リアリズム芸術活動の拠点になっている※39。

「モスフ」は、1933年の「モスフ」ポスター部の議事録※40によると、9つの部※41に分かれ、その最高位の部が反フォルマリズムの運動の拠点として機能した「批評-芸術学部」（長オシプ・ベスキン※42）であった。全構成員は500余名、その内ポスター部は78名。その主要な仕事は、画家の南方地域への出張の手配（画面の明るさの推奨）、展覧会の開催（明るい光に満ちた出張作品を優先）そして 芸術家の給与・福利厚生等であった。しかしこのような中であってポスター部だけは、その管轄は「モスフ」ではなく「イゾギズ」であり、「イゾギズ」から派遣された2名の検閲職員がポスター部に常駐し、ポスター画家と協働して制作に携わった。



〔図8〕※43

・モンタージュ手法に関する画家ニクリーチンの報告による討論会

決議が出された7か月後の1932年12月12日、クルーツィスは画家ニクリーチン※44の報告討論会（於「モスフ」）※45への参加が要請された。討論会は、モンタージュを手法とする芸術家13人（その内、党からの派遣者2名※46）からなり、批判の対象は報告者ニクリーチンである。しかし討論全体の批判の潮流はクルーツィスに向けられ、通常、議長が行う「最後の言葉」に類する言葉をクルーツィスが次のように述べている：

「私は、デザイン様式の新しい原理を発見した。……それを発展させようではないか。それによって我々の空間が半分とり替えられれば、その分人を倦怠させる作品は取り除かれる。……党中央委員会が行うのはこのような課題である。」

ここにクルーツィスは、生産主義理論の一つである「補完」の作用を強調し、生産主義が志向する方向と政府（党）のそれを同方向にあると認識し、さらにその作用を執り行うのが党中央委員会の仕事であると主張している。

※39: 「ソヴィエト作家連盟：СП-СССР」は、決議の2年後の1934年8月に第1回作家大会の開催を前にして初めて組織された。さらにそれは「モスフ」に類するような作家達の実務を伴う活動の場である施設を持っていない

※40: РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства), ф. 2943, оп. 1, ед. хр. 1972, л. 6. 1933. 2. 26.

※41: ポスター・絵画・グラフィック・彫刻・モニュメンタル装飾・演劇・映画・装飾・応用芸術・設計デザイン・批評-芸術学

※42: オシプ・ベスキン (Бескин О.: 1892年-1969年) 芸術評論家、雑誌「創造」・「芸術」編集長。「モスフ」における「フォルマリズム批判運動」の中心的指導者

※43: 〔図8〕キタイ・ゴロドに建つ「モスクワ地区芸術家協会（モスフ）」

※44: ソロモン・ニクリーチン (Никритин С.: 1898年-1965年) 「ヴフテマス」でカンジンスキイに学ぶ。手法「絵画モンタージュ」を唱え、それによる作品「古きものと新しきもの」が問題にされ1935年に公的活動が禁止された

※45: 本討論の内容は次の資料による：РГАЛИ, ф. 2717, оп. 1. ед. хр. 105. л. 22-27.

※46: 当時公的な会議には関係者以外の外部の者（多くの場合2人、権力からの派遣者）が参加している。Виталий св. Ш. Латышские художники в Москве // Россия и Балтия. 2006. С. 178-199.

・生産主義概念具象の最後の砦「(赤旗を握る)手」クルーツィスは、本討論会の中で決議「文学及び芸術の改組について」の課題を解決した作品として[図9-2]を提示している。



[図9-1] ※47



[図9-2] ※48



[図9-3] ※49

[図9-2] は、前年制作(1931年)の典型的な「アジテーション政治フォトモンタージュ」の様式による[図9-1]を原型にしている。しかしここでは、その様式の最も重要な要素である「赤の背景」が消え、初めて背景に明るい空間が出現する。前進のリズム感は減少し、穏やかさと安定感が優越する。こうしてフォトモンタージュの要素がほぼ消失する中で、クルーツィスは、生産主義概念具象の「最後の砦」として3人の兵士の6本の「(赤旗を握る)手」を強調し、それを本作品のテーマにしている(下絵[図9-3]参照)。

さらにクルーツィスは、本決議を契機にスターリンのイメージに新たな転換を図っている。ここに初めて人物の巨大イメージが現れている([図10]・[図13-1])。

[図10]では、巨大トルソとして描かれるスターリンは、5ヵ年計画の工場群を自らの功績として胸の前に擁し、それはまた前景(工場群)を後景(民衆)から分離するイメージの役目を果たしている。これまで対角線(「合目的性」)が与えられていた「集団としての労働者」は、水平線によって区切られ、「社会主義の完成」へ方向(「合目的性」)は、ただスターリンだけが保有するものとして具象されている。

本作品は工業と農業のペアとして制作され、対と

※47: [図9-1]「祝ソヴィエト連邦、全世界労働者の祖国!」1931年

※48: [図9-2]「万歳! 何万ものレーニンのコムソモール」1932年

※49: [図9-3]ポスター下絵「万歳! 何万ものレーニンのコムソモール」1932年

なる農業ポスターに初めて「ナポレオンの手」が現れている（〔図13-1〕）。



〔図10〕※50



〔図13-1〕

3. 生産芸術運動のフィナーレ：理論具象の

新しいツール「ナポレオンの手」の発明

3-1. 「スターリン美化」と『プラウダ』

巻頭挿絵——「公的制作」

1932年以後、クルーツィスへのポスター注文数は

激減し（1934年1枚、1935年5枚※51）、それらは多く「スターリン美化」を目的にする祝祭記念ポスターである（〔図11-1〕〔図11-2〕）。そこでは、スターリンと民衆の間に両者を分断する空間（虚空）と、スターリンから外された宙を浮く民衆の視線によって、神としてのスターリン（臨在性）のイメージが描き出されている。



〔図11-1〕※52



〔図11-2〕※53

他方、新たな創作の場としての『プラウダ』巻頭挿絵（13枚制作）に於いては、最終的にフォトモンタージュの要素はすべて喪失され、写真を用いた社会主義リアリズム絵画状になっている（〔図12〕）。

※50: 〔図10〕「社会主義の勝利は保証された。『我々の工業計画の事実、それは新しい生活を創造する何百万という労働者である（スターリン）』」1932年

※51: 「スターリン憲法」制定前年の1935年には、その祝祭ポスター制作のためにクルーツィスは多く注文を得た

※52: 〔図11-1〕「全世界民族の労働者同胞の手本であるソヴィエト万歳！」1935年

※53: 〔図11-2〕「スターリンの氏族であるスタハノフ運動家英雄万歳！」1936年



〔図12〕※54

3-2. 「ナポレオンの手」の発明——「私的制作」

このような制作状況の中においてもなおクルーツィスは、生産主義理念の具象をスターリンのイメージそのものを用いて試みている。新たに発明された理論具象のツールが、ナポレオン風に懷に手を入れたスターリン（以後「ナポレオンの手」）である。そのイメージは、他の画家の作品中にも見ることの無い、ポスターに於いて初めてのスターリンのイメージである。

この「ナポレオンの手」は、前述の農業ポスター〔図13-1〕に初めて現れ（1932年）、翌年1933年に集中して制作され（5作品）、1934年（1作品）以後姿を消している。その中から4枚の作品を提示する。

これらの作品の特徴として、次のことが指摘できる：

- ・主に農業をテーマにする。

- ・スターリンのそばに多数の民衆（労働者・農民）が配置される。
- ・スターリンに父または庇護者のイメージが付与されている。
- ・ペアとして制作されたものが多い（3ペア）「ナポレオンの手」について執筆者は次のように想定する：「全ての労働者」のアレゴリーである「（道具を握る・赤旗を握る）手」を、「ナポレオンの手」として懷に持つスターリン（外見には見えないが、実は懷の中の手は労働者の「手」である）のイメージによって、スターリンを一人の労働者、つまり「労働者・指導者」（「プロレタリア・指導者」）と意味づけることで生産主義イデオロギーの具象を試みた。以下でこの想定を検証する。

3-3. 「ナポレオンの手」の作品群の検証

- ・「ナポレオンの手」の作品群

それではここに「ナポレオンの手」が描かれる作品群の検証を試みる。

〔図13-1〕「ナポレオンの手」の背後にぴったりと観衆を直視する笑顔の労働者・農民が配置されて

※54: 「航空記念日」『プラウダ』1933年8月18日

いる。第1の主人公（スターリン）に対して第2の主人公（画面中央の女性）の存在が強調されている。彼女はスカーフ（農民のアレゴリー）を被り、オーバーオール（労働者のアレゴリー）を身に着けている。ここに「農民」と「労働者」は彼女のイメージの中で結合され、それは「全ての労働者」のアレゴリーになっている。第2の主人公（「全ての労働者」）の左腕は、「ナポレオンの手」と重なり合い、スターリンはここに「全ての労働者の手」としての「ナポレオンの手」を持つ指導者、つまり「プロレタリア-指導者」として具象されている。



〔図13-1〕※55



〔図13-1〕拡大

〔図13-2〕農民たちは、スターリンに穀物供出の達成を報告する。人々は笑顔で真っすぐ観衆に視線を送る（農民と観衆の一体感）。父及び庇護者のイメージを持つスターリンは、農民に慈愛の眼差しを送る（農民とスターリンの一体感）。「ナポレオンの手」のイメージは、両者を結合するツールとして機能し、ここに一人の労働者としてのスターリン、つまり「労働者-指導者」（「プロレタリア指導者」）の具象が目指されている。

〔図13-3〕背後に知的な労働者群を、左右に夫々農婦を位置させた指導者スターリンは、彼らの



〔図13-2〕※56



〔図13-2〕拡大

※55: 〔図13-1〕「ソヴィエトの集団化は基本的に終了した（スターリン）」1932年

※56: 〔図13-2〕「コルホーズ突撃隊員から国家穀物供出年間計画期限前遂行についての報告」『プラウダ』1933年12月16日

庇護者のように中央に立っている。二人の農婦の夫々2本の「(道具を握る)手」のイメージは中央のスターリンの「ナポレオンの手」に結びつく。しかし、この「ナポレオンの手」は何かおかしい。子供の腕のように短く、顔に比べて小さくアンバランスであり、手首がはっきり露出されて、「異形の手」として強調されている。それは「神スターリン」ではありえず、「異形の手」のイメージによる人間スターリン及び「労働者・労働者女性」の手を懷に抱く「労働者・指導者」の具象が目指されている。



〔図13-3〕※57

〔図13-4〕10月革命16周年記念『プラウダ』巻頭挿絵「大衆が歴史を創る」。

クルーツィスは巻頭挿絵のスローガン「大衆が歴史を創る」を自らの生産主義の概念に引き寄せて、16年間の歴史図としてその概念の具象を試みてい

る。始点（革命）としてのレーニンは意志的に真つすぐ（彼岸ではなく）「社会主義の完成」へ目を向ける。レーニンとスターリンは「ナポレオンの手」で重なり合う。レーニンから労働者の「手」を譲り受けたスターリンの「ナポレオンの手」は、外套の上にくっきりとしたダーツの線によって強調されている。「ナポレオンの手」のスターリンは、飛行機が空中にXVIの形をなして飛ぶ革命16年目の現在の業績に目を凝らす。その下には指導者と共に歴史を創ってきた「労働者」と「農民」が、工場とコルホーズを背景に笑顔で観衆に視線を送っている。クルーツィスは、公式ポスターの様式そのものを用いて、それを生産主義概念の具象に置き換えている。



〔図13-4〕※58

・もう一つの検証-1枚の写真

1932年4月「決議」に連動して企画された展覧会「ソヴィエト芸術家の15年」が1933年6月からモス

※57: 〔図13-3〕「ナターリア・ピヌス、クルーツィス共同ポスター「女性はコルホーズの偉大な勢力である」1933年

※58: 〔図13-4〕大衆が歴史を創る』『プラウダ』1933年11月7日革命記念日

クワで開催された。ここに5作品の展示を予定した（その内の1枚が〔図14-1〕）マレーヴィチはその打ち合わせも兼ねてモスクワを訪問し、その間にクルーツィス宅を訪れている（5月20日）。彼の妻クラギナは、意図的な手のポーズをとる2人の写真を撮影（〔図14-2〕）し、同日付の日記に「今日マレーヴィチが来た。……彼はレニングラードでのひどい拷問の話をした。※62」と記している。

マレーヴィチはこの逮捕（1930年9月）を一つの契機にして、1933年から集中して典型的ルネサンス様式を用いた「肖像画シリーズ」の制作を開始している（〔図14-1〕）。このシリーズの主人公たちは皆ル



〔図14-1〕※60



〔図14-2〕※61

ネサンス期の衣装を身に着け（その上にスプレマチズムの模様が付されている）、さらに写真に写るマレーヴィチの「手の型」が与えられている。

マレーヴィチに対して差し出されたクルーツィスの「手の型」は、生産主義概念具象の「最後の砦」としての「（赤旗を握る）手」の型である（〔図9-2〕）。

写真に写る師弟2人は、互いに目を見つめ合って、自分たちの意志を「手の型」によって確認しあっている。



〔図9-2〕

古典芸術（ギリシア・ローマ）とその復興のルネサンス芸術は、社会主義リアリズムが最も推奨する芸術様式である。マレーヴィチの「肖像画シリーズ」が、「ルネサンスの外見をよしとした公式イデオログの平凡さへのある種の挑戦※63」であり、その具象のツールとしての「手の型」とすれば、クルーツィスの「（赤旗を握る）手の型」もまたスターリン体制

※60: 〔図14-1〕マレーヴィチ「画家の妻」1933年

※61: 〔図14-2〕クラギナ撮影 写真 1933年5月20日

※62: Tupitsyn, Gustav Klutsis and Valentina Kulagina, p. 206.

へのある一定の意志表示（挑戦）を意味すると想定可能である。

まとめにかえて——1937年パリ万博：
ソヴィエト・パヴィリオンの2つのフォトパネル※64

1935年12月、「モスフ」理事会は、「ポスター制作に関する決議」制定5周年を記念する展覧会開催を前に生産主義の粛清を企てている。それは主にクルーツィスに照準が向けられ、ここに彼のフォトモンタージュは完全に息の根を止められている。以後彼は、「社会主義リアリズム絵画」（水彩画）に転向している。

1937年6月に開催が予定される「パリ万国博覧会」にソヴィエトもソヴィエト・パヴィリオン建設による参加を決定すると、クルーツィスは、その総デザイン監督に任命されている。つまりフォトパネル画14枚（うち自作品2枚 [図15-3] [図16-2]）の全館に及ぶインスタレーションを担当している。クルーツィスの2枚のフォトパネル画は、スターリンとレーニンをテーマにする第5展示室と第4展示室に展示されている。それぞれを見てみよう：

・第5展示室（スターリン世界）：スターリン立像が中央に立つ第5展示室 ([図15-1]) へ通じる通路ファサード ([図15-2]) に、神として臨在するスターリンのフォトパネル ([図15-3]) が（クルーツィスの指示のもと



[図15-1] ※65



[図15-2] ※66



[図15-3] ※67

- ※63: Морозов А. Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х гг. М., 1995. С.161.
※64: Livre d'or officiel de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (Paris: 1937), p. 521.
※65: [図15-1] 第5展示室 中央メルクロフ作スターリン立像、正面壁画デイネカ作「スタハノフ運動家」、側面壁画サマフヴァロフ作「スポーツ」
※66: [図15-2] 第5展示室入口：クルーツィスの作品「ソヴィエトの労働者は、スターリン憲法に投票する」によるファサード
※67: [図15-3] パネル画「ソヴィエトの労働者はスターリン憲法に投票する」（1936年-1937年）

に) インストールされている。人々はこの門をくぐって「神の国―スターリン世界」へ入っていく。そこには社会主義リアリズムの代表的画家であるデイネカの作品「スタハノフ運動家」と、サモフヴァロフの「スポーツ」が掲げられている。

・第4展示室（レーニン世界）：中央に「ソヴィエト宮殿」模型が置かれ、その頂に立つレーニンは、空間「レーニン世界」を作り出すように上空に向かって指さす（[図16-1]）。



[図16-1] ※68

レーニン像の左下壁にクルーツィスのフォトパネル [図16-2] がインストールされている。

[図16-2] を見てみよう：道具を「手」にした中央の労働者の後方には、笑顔の女性労働者、ハンマーを持つ労働者が描かれ、彼らは互いに重なり合いながら上昇する。その先には煙を吐く工場群そして、すべてを見渡すように（始点としての）赤軍兵士が立つ。ここにクルーツィスが目指すものは、明ら

かに生産主義理念そのものの具象である※69。



[図16-2] ※70



[図16-3] ※71

*

当時の芸術家に通常であった「公的制作」と「私的制作」の二分性は※72、他者とのコミュニケーションを目的とするポスターという創作分野において、後者はあり得ないことであった。クルーツィスは検閲という権力の注視の中で、権力の目におもねりながら、権力の目を盗み、権力の目をそらしつつ（ナポレオンの手、ダーツ、異形の手、）衆目を集めるポスター

※68: [図16-1] 第4展示室。「ソヴィエト宮殿」模型。模型の左下壁にクルーツィス作品がインストールされている

※69: 一見して生産主義イデオロギーの具象とわかる本作品の国外展示を党は何故許可したのか。その経緯を明らかにする資料は、現在の所見当たらない。当時パリ万博の記事は『プラウダ』に殆ど載せられなかったことから（妻クラークナは、自身の日記の中にそのことについての疑問を記している）、国内にいる民衆には目に触れないこと、及びこの万博のテーマが「現代生活の芸術と技術」であったことから、手法としてのフォトモンタージュは自国の技術の力量を世界に示す格好の素材であったことが想定可能である

※70: [図16-2] パネル画「第8回特別ソヴィエト大会とソヴィエト憲法」（1937年）

※71: [図16-3] パネル画「第8回特別ソヴィエト大会とソヴィエト憲法」部分

※72: モロゾフは次のように述べる：「多くのソヴィエトの芸術家にとって、数10年間にわたって二重の生活を送ること―つまり注文によって制作することと自分のために制作することは全く通常のことであり、当該の人々の間では後者（「私的制作」）は「創造的に制作する」と呼ばれていた」 Морозов. Конечутопии. С. 174.

において「私的制作」を追求し続けたのではないか。

次のように結論付けられる。クルーツィスは「公的
制作」において、完全な「おべっか芸術家」であり、
他方「私的制作」においては屈強にぞしてしたたか
に自らの生産主義概念の具象を通じてスターリン体
制へある一定の抵抗を試みている。〈了〉

クルーツィス年表

年	グスタフ・クルーツィス	社会・文化
1895	1月4日、ラトヴィアのバルト海沿岸地方の小村ルエンに労働者の子息として誕生	
1905	ルエンで蜂起を目撃。長兄ヤンは蜂起に連座し流刑（1917年恩赦）	第1次ロシア革命
1913	「リガ市立美術学校」で学ぶ。指導教師はラトヴィアのモダニズム絵画の第一人者のB. プルビト（～1915年）	
1914		第1次大戦（～1918年）
1915	軍に召集されベトログラード配属。夜間に「全ロシア芸術奨励協会学校」に通う	
1917	3月3日、志願兵として第9ラトヴィア狙撃部隊に入隊。スモリヌイでレーニンの警備を担う 11月6日、冬宮襲撃に参加	ロシア革命
1918	3月、ラトヴィア狙撃部隊と共にモスクワに移動。クレムリン警護に当たる 11月、第2「スヴォマス（自由工房）」入学。画家K. カラヴィンの工房に学ぶ	内戦（～1921年）
1919	1月、マレーヴィチの「スプレマチズム工房」に移る 11月、マレーヴィチ「ヴィテプスク芸術学校」へ移動後、同校内に「ウノヴィス」設立。クルーツィスは「ウノヴィス」モスクワ支部を担う	
1920	「ロシア共産党」に入党 6月、「ヴフテマス」設立と共に同学に編入	5月、「インフク」設立 6月、「スヴォマス」の改編により「ヴフテマス」創立
1921	2月1日、バレンチナ・クラークナと結婚 10月24日、「ヴフテマス」卒業 「インフク」のメンバーと活動を共にする（～1923年）	3月、「ネップ」採用
1922	12月、「第1回レフ設立大会」に「革命工房」代表として参加	
1923	「ヴフテマス」に「革命工房」開設を求める学内闘争を指導	3月、雑誌『レフ』創刊（～1925年1月）
1924	「ヴフテマス」上級学部色彩学科教授に就任（「ヴフティン」1927年～1930年）	1月21日、レーニン死去
1925	レーニンの死を契機に雑誌挿絵・表紙絵に生産芸術による作品を集中的に制作	12月、第14回党大会：一国社会主義採択
1927	7月、初めて党より大判政治フォトモンタージュ・ポスター制作の注文を得る	1月『新レフ』創刊 12月、第15回党大会「第1次5ヵ年計画」作成を指令
1928	2月、「10月」協会設立 5月～10月、ケルンの「印刷物展覧会」でロシア・アヴァンギャルドの名声高まる（クルーツィスは出発直前に参加がキャンセルされる）	スターリン独裁体制確立 10月1日、第1次5ヵ年計画導入
1930	6月、展覧会「10月」開催。ポスターシリーズ「5ヵ年計画のための闘い」を出展 9月、「ヴフティン」閉鎖。同地に改組・設立された「モスクワ印刷研究所」に助教授の職を得る	4月4日、マヤコフスキー自殺
1931	6月、報告「アジテーションとプロパガンダの手段としてのフォトモンタージュ」に基づく討論会（於「共産主義アカデミー文学・芸術・言語研究所」） 8月～9月、チフリス、バトゥーミ、ドンパスに取材旅行	3月、「ポスター制作に関する決議」 6月、展覧会「5ヵ年計画に奉仕するポスター」（於トレチャコフ美術館）
1932	5月、ポリショイ劇場前スヴェルドロフ広場に大モニュメント「ドニエプルダムは社会主義的工業化の最大の業績である」を制作 12月、画家ニクリーチンによる報告討論会に出席	4月、「社会主義リアリズム」定立 6月、「モスクワ地区芸術家協会（モスフ）」設立
1933	5月、マレーヴィチ、クルーツィス宅を訪問 6月、展覧会「ソヴィエト芸術家の15年」に「5ヵ年計画のための闘い」を出展	6月、展覧会「ソヴィエト芸術家の15年」に於いてポスターに初めて独立した会場（トレチャコフ美術館）が与えられる
1934	「社会主義リアリズム」定立後の1933年～1935年の主な制作は『ブラウダ』巻頭挿絵及び「スターリン崇拜」をテーマにする祝祭記念ポスターになる	1月、第17回党大会「第2次5ヵ年計画」採択 8月17日、第1回全ソ作家大会
1935	秋、翌年1月に開催予定の個展のカatalogに向けた論文「実験の権利」執筆を開始 12月、「社会主義リアリズム絵画」に転向。これ以後、制作はモスクワ在住ラトヴィア人啓蒙協会「プロメティウス」によるものになる	12月1日、キーロフ暗殺
1936	1月、個展は延期の後流産 6月、プーシキン没後100周年記念の制作に向けてレニングラードに出張 8月～9月、ラトヴィア啓蒙協会「プロメティウス」を通じてハリコフのラトヴィア郷人会の革命20周年記念冊子制作依頼を受け同地に出張	12月5日、「スターリン憲法」発布
1937	5月19日～6月24日、パリ万国博・ソヴィエトパヴィリオン装飾部門監督に任命される 秋～冬、ニューヨーク国際博覧会に参加に向けて制作	7月16日、「プロメティウス」中央委員会決議で廃止される 11月、エジョフ「ラトヴィア・オペレーション」発動
1938	1月17日、画家ドレーヴィン等のラトヴィア人芸術家と共に逮捕 2月26日、銃殺	

For New Point of View to the Soviet Society in the Post-Revolutionary Period

ポスト革命期ソ連社会への 新たな視座を求めて

佐藤 貴之

SATOH Takayuki

北井氏の報告では革命後のソ連社会における家族の破壊と再構築がテーマとなった。旧世界の家族を破壊して共産主義的共同体で未来の新しい人間を育成するという、極めてラディカルな家族法を出発点として、スターリンを諸民族の父とする巨大な家父長的国家体制へのパラダイムシフトを精神分析の観点から読み解こうとする、きわめて挑戦的な報告といえる。報告者が指摘した通り、全体主義体制下のソ連社会では個としての家族よりも、国家としての家族が上位に置かれ、自らの父親を反革命分子として密告し、13歳の若さで非業の死を遂げたパヴリク・モロゾフ少年が英雄視されるなど、家族に対する祖国の優位はゆるぎないものだった。その一方、1920年代前半に目を転じると、家族の否定というテーマは様々な文脈で議論されていた。それは同時に性に対する価値観の変化にもつながったことは北井氏が指摘した通りである。事実、革命後のロシア文学では性をテーマとした作品がさかんに取り上げられた。その最たる例として、「革命の同伴者作家」と呼ばれたボリス・ピリニャークの名前を挙げることができる。ピリニャークは共産主義には懐疑的姿勢を保ちつつ、ロシアを西欧文明による支配から解放する歴史的宿命として革命を熱狂的に支持した

作家で、革命期の同伴者文学を代表する作家のひとりである。新世界誕生の鼓動に沸いたピリニャークは旧世界を象徴する家の崩壊を歓迎した。それと同時に、革命期の作品世界では性行為に関する記述が前景化したため、ピリニャークを高く評価した革命家らの間でもその作品世界は問題視された。1922年に発表された長編小説『裸の年』では新世界の建設を担う革命家たちが恋愛を否定し、繁殖するためだけの愛に身をゆだねるエピソードが印象的である。作品に登場する共産主義者のナターリヤ・オルディーニナは子供欲しさに愛してもいない異性のプロポーズを受け入れる。そしてナターリヤは旧世界の「嘘と痛み」とは無縁の新しい生活が訪れる期待感に身をゆだねる。同時期に発表された作品集『致命的なるもののいざない』でも同様に性に関するテーマが前景化している。特に、「革命が、革命のすべてが性器のにおいにあふれている」という一文はスターリンをはじめとするオールド・ボリシェビキの逆鱗に触れ、発禁処分を受ける形となった。その発禁処分を解除すべく、トロツキイが奔走したため、共産党内部に波紋を起こしたことは知られている。

性と家族に関する同伴者文学の探究は自由主義

経済が一時的に導入された内戦後のソ連社会でも脈々と受け継がれていった。その例として、アンドレイ・プラトノフが1928年に執筆した戯曲『地方のまぬけ』はコロンタイやトレチャコフの議論を踏襲しているように見える。報告者が指摘した通り、トレチャコフの戯曲では父親の復権が示唆されたのに対し、プラトノフの戯曲では父親の不在がテーマとなっている。戯曲の主人公はバシマコフという中年男性で、革命前に授かった子供の養育と日々の生活に追われている。そんな中、妻が新たな子供を妊娠する。出生率の向上に貢献した自負心を抱くバシマコフは、家計の状況から胎児の中絶を願い出るが、共産党管轄の組織「母子保護委員会」はその申請を退け、バシマコフに「幸福な繁殖」を命令する。バシマコフは願わぬ形で新たな命を迎え入れることとなるが、後にその子が「母子保護委員会」のメンバーとの不倫関係で生まれたことが露見する。その結果、新生児の扶養義務をめぐるバシマコフは「母子保護委員会」を相手取って裁判沙汰を起こし、両者の間で養育費をめぐる責任転嫁のドタバタ劇が始まる。そして、その議論が灼熱するさなか、だれの保護を受けることもなく置き去りにされた新生児が冷たい体になって発見される、という喜悲劇のシナリオで、父親の不在というソ連社会の不安を描いている。

戯曲が執筆された当時はその風刺性が問題となって上演の運びには至らなかったものの、こうした例が示す通り、性と家族の問題は共産党に近い作家、知識人のみならず、同伴者文学の系譜にも確

かな足跡を残していることから、議論の余地は大いに残されているといえる。

古宮氏の報告では、全体主義体制到来前夜のモスクワで脚光を浴びた作家ユーリー・オレーシャ作品における検閲の影響に焦点が当てられた。周知のとおり、検閲はソ連時代に限らず、帝政ロシアの時代から作家たちを悩ませた問題である。オレーシャが生まれた1899年からさかのぼること百年前に生を受けたアレクサンドル・プーシキンもまた検閲の重圧とともに生きた詩人である。皇帝自らプーシキンの作品を検閲した逸話はあまりに有名である。また、『オブローモフ』で脚光を浴び、またプチャーチンとともに来日して日露和親条約の締結に関わったゴンチャロフも検閲官として皇帝権力に奉仕した経歴を持つ。

古宮氏が紹介した通り、1922年に創設されたグラヴリトはソ連国内での出版活動に厳しい監視の目を光らせていた。当時のソ連ではオールド・ボリシェビキが文芸活動の規制に踏み出した時期であった。ベルリンの亡命ロシア人社会で作品を出版し、ソ連国内に輸送して販売するといったルートが根強かったのはソ連国内における厳しい検閲を回避する目的もあったといえよう。皇帝自ら検閲官を担うという文学的伝統を持つロシアならではのだろうか、革命家の多くは文芸活動の検閲に乗り出した。その最たる例がトロツキであり、1923年に発表された『文学と革命』はその批評眼の鋭さにおいて今日もなお精彩を放っている。権力闘争に闘志を燃やすスターリンは、トロツキの優れた文芸批評に身を焼きつくような嫉

妬心を覚えていたに違いない。権力闘争に勝利したスターリンは率先して文芸作品の検閲を引き受けたといわれている。第一次五か年計画を擲筆したアンドレイ・プラトノフの問題作『ためになる』が掲載された文芸誌『赤い処女地』の枠外に、激昂したスターリンが「ろくでなし」という殴り書きをした逸話はあまりに有名である。問題発覚後、プラトノフの作品掲載を許可した編集者にはクレムリンからの直通電話がかかり、顔面蒼白の面持ちでスターリンの執務室に現れたと言われている。

オレーシャと親交のあった作家ミハイル・ブルガーコフもまた検閲に苦しんだ知識人のひとりであった。内戦で荒廃したキエフからモスクワに活動拠点を移したブルガーコフはオレーシャらとともに新聞社の編集室でフェリエトンを書きなぐる傍ら、内戦を扱った長編小説『白衛軍』を執筆した。この作品を舞台化した『トゥルビン家の人々』でブルガーコフは劇作家としての成功をおさめただけでなく、スターリンの寵愛をも受けることとなったが、その後の創作生活は困難を極めた。モスクワ芸術座は幾度もブルガーコフに戯曲執筆を提案し、舞台稽古を行うも、グラヴレベルトコムによる検閲で許可が下りないという苦い思いを幾度となく経験している。収入を絶たれたブルガーコフは役者として舞台に立つこともあったといわれている。検閲による辛酸をなめつくしたブルガーコフが1936年に執筆した長編小説『劇場物語』を紐解くと、そこには戯曲『トゥルビン家の人々』や『モリエール』の稽古時にブルガーコフが実際に経験したモスクワ芸術座との軋轢がアイロニカルに

描かれており、まさにオレーシャを含む、劇作家らの苦悩を代弁した作品といえる。その一方、検閲の厳しさから、1930年代の作品世界は露骨な政権批判を回避し、その後のロシア文学に特徴的な内面世界への構築へとつながったことは検閲の逆説的な功績といえることができる。その意味において厳しすぎる検閲がロシア文学の豊かさに寄与したといえなくもない。

大武氏の発表では、アジテーション芸術家クルーツィスの作品における生産主義理論の実践と変遷が豊富な資料を基に論じられた。発表者は、生産主義理論を主導したアルヴァートフのマニフェストを検証し、その骨子ともいえる「生活建設」や「社会的注文」といった、当時の社会思潮を論じるうえで重要なコンセプトに着目した。特に後者の「社会的注文」は、美術界のみならず、幅広い分野で議論を呼んだコンセプトである。文壇に目を転じると、1920年代末のモスクワでは社会的注文と創作の自由をテーマとした公開討論会が開催され、報道が激化していったことは広く知られている。しかし、社会的注文の発信源である「大衆」と、その注文を政策に移す「国家」の連続性を疑問視する作家も見られた。その例として、プラトノフはルポルタージュ『中央黒土地帯』の中で国家と大衆の分断を描き、共産党の文化政策に疑義を投げかけたことで話題となった。その意味において、「芸術の注文者は現実的に労働者ではなく国家になった」という、アルヴァートフの指摘は少なからぬ賛同者を得ていたと考えられる。

また、大武氏が指摘したクルーツィスの創作手法にみられる変化も興味深い。ロシア・モダニズムの象徴ともいえるモンタージュの手法を離れ、スターリンの個人崇拜へとつながる作品構成に移行したクルーツィスは一見すると、政権の圧力に屈した芸術家、というレッテルを張ることも容易に見える。しかし、諸民族の偉大な父、あるいは無神論時代の神を志向するスターリンを極度に前景化することで、そのいびつなまでの権力志向を揶揄している、という創作手法の両義性、あるいは二枚舌を報告者は指摘している。コーカサス出身のスターリンを「クレムリンの山男」と声高に批判し、粛清への道を自ら進んだ詩人オシップ・マンデリシュタムのような例外こそあれ、クルーツィスがたどったような批判の内面化は、スターリンの美化を崇拝ではなく、独裁者との危険なダイアログ、という文脈で読み直す可能性を秘めているともいえよう。〈了〉

Crossroads between Post-Revolutionary Russian Culture and Soviet Film History

ポスト革命期のロシア文化と ソ連映画史の交差

梶山 祐治

KAJIYAMA Yuji

3人の報告は、それぞれ異なる視点から文化大革命へとつながっていく1920年代から30年代にかけての歴史の流れがわかる、大変興味深いものだった。私からのコメントは、3人の話にポスト革命期のソ連映画史の流れを絡める形で行いたい。レーニンの有名な言葉「あらゆる芸術の中でもっとも大事なのは映画である」をスローガンとして、ソ連では映画と共に社会が成熟していった側面がある。同時代のソ連映画に言及することで、ポスト革命期の芸術を見つめる視野を広げることが期待されるからである。

古宮さんの話の中心となっていたのは、オレーシャを中心とする1920年代のソ連での検閲の問題であった。検閲によって作品を何度も書き換えざるを得なかったオレーシャの苦闘が、タイプ原稿を読み解くことによって明らかとなる。

オレーシャが専門の古宮さんに伺いたいのは、晩年の彼の創作活動に関することである。質問をする前に、私なりにその活動を映画との関連から簡単にまとめたい。報告の初めでは、アブラム・ロームの映画『厳格な青年』について触れられていた。『羨望』におけるオレーシャが本当に描きたかったことと権力側が求める作品イメージとの齟齬が、この映画でもまた発生し、それが検閲の憂き目にあうことになった。

オレーシャは映画が誕生して間もない1899年生まれで、技術的革新によって目覚ましく発展していく映画とともに彼自身も大人になった世代に属している。興味深いことに、オレーシャは上映禁止となった『厳格な青年』以降もいくつかの映画シナリオを執筆している。シナリオを書いた作品を見ると、比較的良好に知られた作品として劇映画ではアレクサンドル・マチェルト監督の『沼地の兵士たち』（1938）と『技師コーチンの過ち』（1939）がある。どちらも監督マチェルトと共同でシナリオを書いており、監督の名と共に確かにクレジットされている。『沼地の兵士たち』は反ファシズム映画、『技師コーチンの過ち』はいわゆる「スパイ物」で、スターリン体制が強固となったこの時代における権力が求める物語が映像として具体化された作品である。

古宮さんは報告の冒頭でソ連の検閲の厳しさに触れて、大人向けの作品では検閲を通らないオペリウの詩人たちが子供向け作品に活路を見出そうとしたケースを挙げていた。実は、オレーシャ自身もアニメ作品のシナリオを執筆している。基本的に子供向けの作品であるアニメ作品は、劇映画に比べると比較的検閲は緩かったという事情がある。



アレクサンドル・マチェルト『技師コーチンの過ち』(1938)
に登場するスターリンの肖像画

そこで質問したいのは、上映禁止となった『厳格な青年』以降、晩年にかけて、公に出版することができない環境下でのオレーシャの芸術への向き合い方とはどういうものだったのだろうか、というものである。晩年にはオレーシャは戯曲作品も多数執筆している。「『厳格な青年』が上映禁止の処分を受けて以来、単行本出版の機会を奪われ、創作意欲に対する大きな打撃となった」という古宮さんの説明もあった。スターリン体制が強固となった時代における、小説の発表機会を奪われたオレーシャの創作活動とはどういうものだったのだろうか。

次に、先に言及したオレーシャがシナリオを書いた『技師コーチンの過ち』から北井さんの話につなげていきたい。この映画では、内務人民委員部の室内の壁にスターリンの肖像画が掲げられている。その眼差しは、すべてを見通しスパイを見抜く眼であり、諜報機関の仕事ぶりも監視している。1930年代の映画はこのように、スターリンの肖像画がスクリーンを埋めていくことになる。登場人物の背景の壁にス

ターリンの肖像画がかけられ、その姿は俳優たちの奥から無言のイデオロギーに沿ったメッセージを発することになるのである。具体的な例をひとつ挙げると、1938年のアレクサンドル・メドヴェトキン『新しいモスクワ』では、ラストシーンで結ばれた若い男女が新しい未来を期待してスターリンに見守られながら同じ方向に眼差しを注いでいる。

さて、北井さんは、スターリンを族長とする巨大な家父長制が1930年代に完成する以前の1920年代に進められた、伝統的な家族破壊について報告されていた。セルゲイ・トレチャコフ『子供がほしい』において、母性優先の物語の基盤には、母親に優先される父親の存在が前提となっていることを指摘されている。ところで、トレチャコフの作品は戯曲なのだから、上演されることで作品は観客に直接に作用するし、演出の方法によって物語が与える印象はかなり異なってくると思われる。果たして、この戯曲はソ連時代にどのように演出され、どのように受容されていたのだろうか。そもそもこの戯曲はソ連時代に上演されたのだろうか、上演を許可されなかったのだとしたら、どういった事情があったのか、ご教示いただきたい。

そして、北井さんの発表で言及された1930年代に目立つことになる巨大な家父長制は、大武さんの発表ではスターリンの強い父のイメージとして具体的な姿として提示されていた。そこでは、労働者と並んで歩んでいたスターリンが、検閲後、一歩前を歩いている光景へと変更されているという興味深い指摘があった。

出版業界が活況を呈した1920年代、クルーツィスは多くの雑誌の表紙デザインを担当したことで知られている。その中には、1920年代における主要な映画雑誌の一つである『キノフロント』の表紙の仕事もある。彼の仕事からするとやや控えめなデザインにも見えるが、映画のコマをモンタージュの素材として活用しているところにクルーツィスらしさを認めることができる。



クルーツィスが表紙デザインを手がけた映画雑誌
『キノ・フロント』表紙（いずれも1926年）

その後、時代が下るにつれて登場するクルーツィス作品におけるスターリンは「水平線を優先され、部分と部分の突き合わせの作用が消失さ」れ、この操作からは平易なイメージを提出しようとする作者の意図が認められる。時代はまだ社会主義リアリズムが正式に公式芸術となる前だが、見る者が表象されていることの意味を曲解せず受け取ることが前提とされているという点において、これは社会主義リアリズムの理念に限りなく近いものだと思われる。

社会主義リアリズムは1930年代の初めに提唱さ

れ34年に作家同盟規約で規定されるものだが、クルーツィスの1920年代の構成主義風の作風から社会主義リアリズム風の作風へのモードの変化は、一見、個性を失うことなくうまく適応しているようにも見える。その彼が、フォトモンタージュを捨てて社会主義リアリズム絵画に転向したという流れには、彼の芸術活動にどのような挫折があったのだろうか。1930年代に描いていた、社会主義リアリズムにかなり接近した作品の延長ではその後の時代を生き抜くことができなかったのか、こういった事情を大武さんに伺いたいと思う。〈了〉

開催記録

日時：2019年3月30日（土）14-17時

会場：早稲田大学戸山キャンパス 36号館6階681教室

【報告】

北井聡子（大阪大、講師）

KITAI Satoko (Osaka of University, Lecturer)

「1920年代ソ連における「新しい女」・性・家族」

古宮路子（日本学術振興会／埼玉大、特別研究員）

KOMIYA Michiko (Japan Society for the Promotion of Science / Saitama University, Research Fellow)

「書きかえられた結末——オレーシャ『羨望』とポスト革命期ソ連の検閲」

大武由紀子（北海道大、専門研究員）

OTAKE Yukiko (Hokkaido University, Special research fellow)

「生産芸術運動のピーク（1928年-1930年）とそのフィナーレ（1931年-1935年）

——アジテーション芸術家・F・クルーツィスと「10月」協会」

【コメント】

梶山祐治（東京福祉大、講師）

KAJIYAMA Yuji (Tokyo University of Social Welfare, Lecturer)

佐藤貴之（東京外国語大、非常勤講師）

SATOH Takayuki (Tokyo University of Foreign Studies, Part time lecturer)

【司会】

伊藤愉（北海道大、非常勤研究員）

ITO Masaru (Hokkaido University, Researcher)

【代表】古宮路子 | KOMIYA Michiko

【アドバイザー】八木君人（早稲田大、准教授）

YAGI Naoto (Waseda University, Associate Professor)



会はやや延長し、全体で3時間程度のもとなった



(左から) 梶山、佐藤、大武



(左から) 古宮、北井、伊藤



学会員のみならず、一般参加の聴衆にも多く来ていただいた

日本ロシア文学会主催
若手ワークショップ

ポスト革命期ロシア文化のまなざし ——革命から大テロルまで

革命後、スターリン体制が確立するまでの激動のソ連に生きた人々の世界観は、どのようなものだったのだろうか？ その「まなざし」は、今を生きる私たちに何を示してくれるだろうか？ アヴァンギャルドや社会主義リアリズムなど、20世紀初頭のロシア文化を専門とする各分野の若手研究者が討論する。

【報告】

大武由紀子(北海道大)

「生産芸術運動のピーク(1928年-1930年)とそのフィナーレ(1931年-1935年)——アジテーション芸術家・Г. クルーツィスと「10月」協会」

北井聡子(ロシア国立人文大)

「1920年代ソ連における「新しい女」・性・家族」

古宮路子(日本学術振興会)

「書きかえられた結末——オレーシャ『羨望』とポスト革命期ソ連の検閲」

【コメント】 梶山祐治(東京福祉大)、佐藤貴之(東京外国語大)

【司会】 伊藤愉(北海道大)

2019年3月30日 土 14時より 参加無料・事前申込不要
早稲田大学 戸山キャンパス 36号館 6階 681教室

代表者 古宮路子(日本学術振興会) アドヴァイザ 八木君人(早稲田大)



Facebookページ(「ポスト革命期ロシア文化のまなざし」で検索) <https://www.facebook.com/postrevolution/>