

ユートピアの後に芸術は可能か？

国際シンポジウムの記録

1999年10月16日、於東京大学

鴻野わか菜

1999年12月、モスクワは、「2000」という記号で満ちていた。ノーヴィ・アルバートやトヴェルスカヤ通りなど目抜き通りの高層ビル外壁のあちこちで、「2000」という巨大な赤いイルミネーションが薄暗く光り——その光景は、世界の終末を描いたロシアの象徴主義作家アンドレイ・ベールイの『ペテルブルグ』で、ある日街路に出現した、預言的なくオメガの看板を思いおこさせた——、狭い路地の店先では、「2000」と記された小さな吊看板が雪混じりの風にはためいていた。いまだにソ連時代の意匠をとどめた新年用の菓子箱やカードまでふくめれば、日に何度、「2000」の文字を見たかしのれない。もちろん、ミレニアムという祝祭には世界中が熱狂したし、街中を飾る巨大なイルミネーションには派手好きなルシコフ市長の政策も多分に反映されているし、新年贈答品に年数が書いてあるのは自然なことだが、それにしても頻繁な「2000」という数字を見るたびに考えさせられるのは、ひとつの時代の終わりに際してのこの国の人々の気持ちである。

「ソヴィエト文明は、我々がその死を目撃した最初の近代文明である。二番目はないだろう」と語ったのは、ロシアの現代批評家ボリス・グロイスである。1つの文明の死を体験した後新しい千年紀を迎えるにあたって、この亡くなった文明に対する態度には、どのようなスペクトルがあるのだろうか。

「2000」というイルミネーションを見あげながら、「この国の人々は、1900年代にあったことを早く忘れたがっているのではないか」と言った外国人がいる。もちろん、ソ連時代に対する否定的な気持ちがあるのも当然のことだが、その側面ばかりを強調するのは、西洋的な言説である。この言説は、70年代にモスクワで生れた非公認芸術家グループであるモスクワ・コンセプチュアリズムに対する認識にも、強い影響を与えている。

第1に、モスクワ・コンセプチュアリズムはソ連体制との関係性でだけ捉えられがちであるが、モスクワ・コンセプチュアリストが解体しようとしたのは、

ソ連という神話だけではない。

シンポジウムの基調講演者の1人、70年代以降、「アンダーグラウンド」で非公認文学者として活動し、現在、ロシア文学の代表的存在であるウラジーミル・ソローキンの小説では、いわゆる社会主義リアリズム的な文体と猥雑な言葉、詩的な言葉がモンタージュ的に混じりあう。しかし、ここでソローキンは、社会主義リアリズム的な文体だけを、単純に風刺しているわけではない。彼の作品において、様々な文体の間にヒエラルキーは存在しない。彼にとっては、社会主義リアリズムも、「美学的に自律した運動ⁱⁱ」の1つであり、グロイスが指摘するように、ソローキンが文学的ディスコースのさまざまなタイプを組みあわせたり、引用したりするにしても、「それは恣意的ではなく、これらの諸タイプに内在する親近性を明るみに出そうとする」試みなのである。もう1人の基調講演者、同じくモスクワ・コンセプチュアリスト・サークルに属していた詩人・芸術家のドミトリー・プリゴフは、警官をめぐる有名な連詩のなかで、「国家権力と詩の言葉の権力とを同一視」している。彼は、「詩の言葉で人びとの魂を支配したいという自分自身の欲求を、警官にまつわるソ連的な神話と内側からつながった欲求として自覚し、警察官を、天の恩寵を自分よりもうまく手に入れたライバルとみなしているからである（グロイス）ⁱⁱⁱ」。

また、モスクワ・コンセプチュアリストのもう1人の代表的存在、芸術家イリヤ・カバコフは、自分の作品の西洋での受容に関してこう述べている。92年に、現代美術の祭典「ドクメンタIX」（カッセル）で、インスタレーション『トイレ』を展示した時のことである。ソ連の駅などによくある公衆トイレを再現し、トイレで暮らす一家の生活を描いたこの作品に度肝を抜かれたのか、会場の警備員がカバコフに近づき、真顔でこう尋ねたという——「ソ連の何パーセントの人がトイレに住んでいるのですか？」カバコフは「ペレストロイカ以前は80パーセント、今ではほとんど全員です」と答え、さらに、「男子トイレに書斎、女子トイレに台所があるのはふつうのことですか？」という警備員の質問に、「きわめてふつうのことです」と答えたという^{iv}。「道化師」のモチーフを好み、いつもユーモアで人を煙に巻くカバコフのことであり、この話の真偽は分からないが、カバコフの作品の西欧での受容の一端を示す、よくできた話であることは確かだ。カバコフのこの種の作品は、西側では自分たちには無関係の作品として受けとめられがちだという。だが、カバコフ自身の作品解説によれば、これは「人生はトイレのようなものである」という直喩であり、なにもソ連やロシアにかぎった話ではない。

第2に、モスクワ・コンセプチュアリストの作品は、単純に風刺、批判であるとはいえない。プリゴフは、今回の講演でこう語っている——「モスクワ・コンセプチュアリズムは、文化＝批評的なプロジェクトに携わり、当時もっとも強大だったディスコース＝ソ連の言語の研究をしていました。モスクワ・コンセプチュアリズムの立場は、皮肉や嘲笑的であると誤って受けとめられがちですが、実際はそうではありません。これは言語の批評にすぎないのです」。また、コメンテーターとしてシンポジウムに参加した望月哲男氏は、ソローキンの小説における、ロシアの民衆の生活や自然を描きだす美しい緻密な「古典的な」描写を挙げて、そこにはロシア文学へのアイロニーというよりはむしろ、愛情も感じられると述べる。また、コメンテーターの亀山郁夫氏が述べるように、ソ連時代の生活をモチーフにしたカバコフの一連の作品には、濃厚なノスタルジーが感じられることも確かである。(ただ、氏も言及したように、無批判な「西洋的なノスタルジー」ではなく、非常にアンビヴァレントなノスタルジーであるが)。

もちろん、モスクワ・コンセプチュアリストといっても、代表的な3人、プリゴフ、ソローキン、カバコフの間だけでも、文学・芸術の役割、芸術家の立場、ソ連に対する意識の問題等は、共通項もあるにせよ、大きく異なっている。今回のシンポジウムでは、全体で3時間余りの報告・作品朗読・質疑応答を経て、報告者の差異と類似が浮かびあがるとともに、ユートピアという物語が崩壊したあとの現代世界(ロシアだけでなく)が直面している文化・思想上の問題が様々に討議された。

ここでは、ソローキン氏の報告は短いので(報告のあとに、『ノルマ』などを朗読したため)ほぼ全文を掲載し、プリゴフ氏の報告は7割ほどを訳出した。

なお、ソローキンに関しては、コメンテーターの望月哲男・亀山郁夫両氏による卓抜な翻訳があり(『ロマン』(望月哲男訳)、『愛』(亀山郁夫訳)、ともに国書刊行会)、プリゴフに関しては、今回のシンポジウムにあわせて、論文、インタビュー、テキスト翻訳を掲載した小冊子が作成された(沼野充義監修『えりぬきのプリゴフ』)。

シンポジウム構成

第1部

基調報告および作品の朗読

詩人・美術家 ドミトリー・プリゴフ

作家 ウラジーミル・ソローキン

第2部

コメンテーターの報告および質疑応答

ナージャ&ヴァレーラ・チェルカーシン夫妻 (美術家)

亀山郁夫 (東京外国語大学教授・ロシア文学)

望月哲男 (北海道大学スラブ研究センター教授・現代文化理論)

司会・進行 沼野充義 (東京大学助教授・ロシア東欧文学、文芸批評)

シンポジウム第1部

ウラジーミル・ソローキン氏 基調報告

「まず最初に、ロシア文学のたどってきた興味深い過程についてお話ししたいと思います。私にとって、ロシア文学の変化は、2つのメタファーと結びついています。

1つは、日本の皆さんにとってはなじみ深く〈ツナミ〉のメタファーです。19世紀全体および20世紀大半のロシア文学は、〈ツナミ〉を思わせます。ロシア文学は強大な力であり、強力な言語が他の言語を抑圧していました。以前ロシアで力を揮っていた正教の言語も、抑圧されました。19世紀末には、ロシア文学は天にも届く勢いで、文学の波はすべてを覆いつくしました。ところが、20世紀の終焉を迎えようとしている現代、ロシア文学のエネルギーは枯れ、〈ツナミ〉のように退いていきました。

まだ水があったころ、文学の水中には、クジラ、カニ、ヤドカリ、貝など、大きいものから小さいものまで様々な生物が棲んでいたものです。しかし水が退いてしまうと、クジラ、サメ、イルカなどは、浅瀬にとり残されて死んでしまい、貝、カニ、ヤドカリだけが生きのびました。まさにそれがアンダーグラウンドの作家たちです。この会場にいるドミトリー・アレクサンドロヴィチ・プリゴフや、昨日別のシンポジウム会場で会ったイリヤ・カバコフは、典型的なアンダーグラウンドの芸術家であり、驚嘆すべき不死身の貝やイカなのです。こういった貝やイカたちは、今やっと本領を發揮しはじめたところです。たとえば、ペレーヴィンなどがソ連時代に活動することは、まったく不可能でした。だれもが口をそろえて文学の失墜について語る現代においてこそ、彼の

文学は成立するのです。ペレーヴィンは今、若者に大人気で、彼の本は何万部も出版されています。私の意見では、すぐれた現代ロシア作家はごくわずかで、エリツィンの左手の指で数えても足りるくらいです。私にとっては、プリゴフ、ルビンシュテイン、ヴィクトル・エロフエーエフ、ヴィクトル・ペレーヴィン、それとデビューしたばかりの何人かの若い作家たちがそれにあたります。

ロシア文学の変化を表す 2 番目のメタファー——それはガリバーです。20 世紀初頭まで、ロシア文学は途轍もない巨人でした。もし革命が多く、文学によって誘導されたのではなかったら、おそらく、ロシア文学は安らかに死を迎え、ロシアは文学中心主義であることをやめていたでしょう。しかし、ポリシェヴィキはこの巨人に死を与えず、いわば冷凍して保存しておきました。しかし、ソヴィエト権力という名の冷凍庫が崩壊した時、冷凍されていた体は即座に腐敗し、腐った塊に変わりはてました。なかでも、ペレストロイカ時代にとりわけひどい悪臭を放っていたのが、いわゆる〈ペレストロイカ作家〉です。伝統的な文学雑誌が次々に「復活」していく様子も、私には病的な印象を与えました。今では、〈ペレストロイカ作家〉たちは、大体において、シャボン玉のようなものだったことが分かり、かれらのことを覚えている人などいません。

この腐った体に対して、ある種の「人道的な使命」を果たしたのが、コンセプチュアリストです——私たちは、それを葬ったのです。つまり、私たちはロシア文学の衛生兵のようなものでした。おかげで、今ではあの耐えがたい悪臭は消え去り、普通に創作できるようになりました。昔、ロシアでは、作家は作家であるというより、預言者であり、人生の教師でした。皆さんもおそらくご存知のとおり、ヤースナヤ・ポリャーナには聖地巡礼者が押しよせ、レフ・ニコラエヴィチ（トルストイ）に、今度どう生きるべきか、結婚するべきかしないべきか、どうすれば運命を変えることができるか……について問いただしたものです。しかし今では、ロシアの作家は、単に作家であり、肉屋や技師と同じ、職業人なのです。

これは、私の視点から見れば、必要かつ健康的な状況です。第一に、どんなものでも出版できますし、これはすばらしいことです。第二に、「社会に有益である偉大なロシア文学作家」という巨大な神話が存在しないこと。もちろん、作家は、製品を製造し、市場経済の一端を担う者としては重要ですが、それ以上のものではありません。

私はいつも文学に対して、私たちがこの世界を生き抜くのを助ける麻薬だと

思って接しています。私たちが、この麻薬——文学、映画、演劇、音楽——なしにすまることができないというのなら、つまりは必要なのです。ダーリが言ったように、「芸術は狂気なのかもしれないが、人類はまだそれなしにはやっていけない」のです。これこそが、ロシア文学の状況について、私が語りたかったことです」。

ドミトリー・プリゴフ氏 基調報告

「現代文学の変化の問題は——もしこういった問題がロシアに存在するとすればですが——、社会の文化的なプロジェクトの崩壊と関わっています。

ウラジーミル・ゲオルギエヴィチ（ソローキン）氏は、現代文学を、皆が欲求を満たすための〈麻薬〉として表現しました——〈麻薬〉としての文学は、プロジェクトの文化＝美的な要素です。

一方、プロジェクトの社会＝文化的な要素は、ある社会構造において画家や芸術家がどのような役割を担い、どのような立場に立つか、ということを決定します。

上述のプロジェクトは、「大ロシア文学」の作家を、権力と民衆、神と群衆のあいだに立つ〈仲介者＝調停者〉として位置づけてきました。作家たちは、それぞれ様々な方法でこの役割を遂行していました。彼らは仲介者としての使命を義務づけられ、まさに選ばれて作家の地位に「据えられた」のであり、別の誰かが彼らの代わりに務めることはできませんでした。どの国でもそうですが、ここではエジプトの例をあげてみましょう。エジプトでは、国中で読み書きができる住人は、ファラオと民衆の間に存在した筆耕者たちだけでした。やがて彼らは、権力への野心を抱くようになります。彼らは、民衆の前に立つ時は権力であり、権力の前に立つ時は、民衆の代表者でした。ロシアの作家（とすべてのインテリゲンツィア）も、これとまったく同じ役割を担っていました——彼らは民衆の前では、権力の代表者であり、権力の前では、民衆の声だったのです。こういった仲介者としての機能は、作家たちに強い自惚れを与えることになりました。というのも、権力に直接接することのできない民衆は、どのように生きるべきか、愛とは何か、女性の理想とはなにかを作家に問いかけ、一方、権力は、民衆が権力者について何を考えているか、民衆にどのように接すればいいか、作家たちに尋ねつづけたからです。

ところが、ソヴィエト政権初期に、こういった作家の役割は廃止され、その代わり、〈設計者＝技師〉としての芸術家のタイプが作りだされました。アヴァンギャルドの熱狂（ロシア・アヴァンギャルドだけでなく全般的に）は、テキストの完全な単位、テキストの存在論的な単位——文字、言葉、響、色彩、幾何学模様——を発見し、純粋な法則を明らかにし、純粋な法則にもとづいてテキストの純粋な単位を使うことによって、完全な芸術作品を創りだすことができる、という考えに発しています。このアヴァンギャルドの熱狂は、〈技師＝設計者＝建設者〉的なものです。

ところが、ソヴィエト政権は発展するにつれて、当然のことですが、徐々に変容していきました。第一に、ソヴィエト政権は、上述のプロジェクトを芸術からとりあげます。ソヴィエト政権の活動の場は、芸術ではなく、社会（ソーツィウム）でした。ソヴィエト政権は、テキストの社会的な単位を示そうとしました——家族・両親・記憶・財産を失って抽象的な存在になった人間が、新たな単位になったのです。ソヴィエト政権は、この世界の絶対的法則を「知って」いたので、恐れもためらいもなく、その法則に従って絶対的な社会を建設しようとした。その際たる結果が収容所です——バラックの群れ、番号をつけられ、どんな欲望も記憶も可能性ももたない人々——これこそが、完全に社会的なテキストでした。

しかし、時とともに、このプロジェクトが理想的だと思われなくなってくると、ソヴィエト政権は、ロシア文学のプロジェクトを再開させました。つまり、文学者は再び、権力と民衆の間の仲介者になったのです——ただ、以前とは「若干の」変更がありました。今回は、作家はどんな個人的なノイズ（声）を生みだすことも禁じられたのです。ですから、他国の作家がソヴィエトの作家に対して、「彼らは没個性的である」とか「独自の言葉を持っていない」とクレームをつけることがあります。ソヴィエト的なプロジェクトにおいては、それは美德とされ、作家はかぎりなく透明な存在でなくてはなりませんでした。

しかし、このプロジェクトも終焉を迎えました。新しいプロジェクトは、芸術家にまったく別の要求——〈試験官＝検査官〉の役割を突きつけています。全世界は今、言葉、ノイズで溢れかえっていて、そのどれもがこの世界を掌中に納めようとねらっています。有名なパーキンソンの法則によると、適当な大きさの組織は、成長するにしたがって、なにか仕事をするかわりに、自分自身にサービスしはじめるといいます。すべての言語（ディスコース）は、当初、一定の問題を論じるため、かぎられた人々によって使われるために発生します

が、徐々に成長し、全世界を占領しようと望みはじめます。こういった性格を持つもっとも強力なディスコースの例としては、心理学の分野で発生したのに、自分の用語を使って、形而上的な問題や、ありとあらゆることを記述しようと試みるフロイト主義や、政治経済の領域で発生したのに、天国、天使、悪魔すら自分の用語で記述したマルクス主義が挙げられます。

現代では、マスメディアとポップカルチャーの言語が、こうした全体性を志向しています。多くの言語は、中身がないにもかかわらず、全体主義的な志向を持っています。現代の芸術は、すべての言語の堅牢性を試す試験官のようなものです。これは、言語の本当の境界を示す試みです。全体主義的な野心を抱いて、何の内容もない全体主義的言語になりかねない言語に対して、あらかじめ言語の限界を提示する試みなのです。この試験のための、あるテクノロジーは、コンセプチュアリズムにおいて発達しました。普通、コンセプチュアリズムの作家や画家は、自分が試験をしようとする言語の法則にしたがって、ある種のシミュラクルを創りだして、世界に放ちます。しばしば、読者には、このシミュラクルと現実の区別がつきません。しかし、シミュラクルには特別な組織があり、癌腫瘍のように現実の言語を破壊しはじめるのです。いうなれば、巨大な全体主義的機構にうめこまれた時限爆弾の爆薬のようなものです。

このプロジェクトのためには、今までとは違ったタイプの人間が必要になります。第一に、知的な直観に満ちた人々が必要です。ここでは、催眠術師や、入魂の演技をするような人間は、まったく必要ではありません——そういった人々は皆、ポップカルチャーやテレビの領域など、格調高い英雄的な言葉で話すための場所に去ってしまったからです。

70年代にモスクワで生れたモスクワ・コンセプチュアリズムは、文化＝批評的なプロジェクトに携わっていました。モスクワ・コンセプチュアリズムは、当時もっとも強大だったディスコース、ソ連の言語の研究をしていたのです。モスクワ・コンセプチュアリズムの立場は、皮肉や嘲笑的であると誤って受けとめられがちです。しかし実際はそうではありません。基本的に、モスクワ・コンセプチュアリストたちは、ソ連の言語を研究することによって、完全な天上の真実としてではなく、約束事に基づいた便宜的な言葉としてのソ連の言語を、人々に示そうとしたのです。ロシア・ソ連の「深刻な」文化では、深刻な言葉こそ、正しい高尚な言語活動の唯一の見本だとされてきました。というわけで、私たちのやったような言語に対する操作は、皮肉であり嘲笑だとみなされたのです。しかし、実際はこれは言語の批評にすぎないのです」。

シンポジウム第2部

シンポジウム第2部は、3人のコメンテーターのコメントと質疑応答によって構成された。チェルカーシン夫妻は、「自分たちをモスクワ・コンセプチュアリストと呼ぶことはできないが」と前提した上で、コンセプチュアリストのトロイカ（三人組）、すなわち、プリゴフ、ソローキン、カバコフが自分たちに与えた影響について語った。話は、80年代モスクワにおけるコンセプチュアリストらと次世代の芸術家の交流、コンセプチュアリズムのはたした役割と、現代ロシア芸術の状況に及んだ。チェルカーシン氏は、「モスクワ・コンセプチュアリズムは今では古典である」と繰り返したが、ここで想起されるのは、美術評論家ヨシフ・バクシュテインの次の言葉——「モスクワ・コンセプチュアリズムは古典になって以降も、ラディカルな運動でありつづけ、慣習的でない状況をたえず生みだしている^{vi}」である。

亀山郁夫氏は、共産主義という神話、いわば「作者と読者のあいだに存在していた共通のコード」喪失後のポスト・ユートピアの文学の状況について、サーシャ・ソコロフの『パリサンドリア』、ペレーヴィン『ジェネレーションP』、ソローキンらの小説を例に挙げながら広いパースペクティヴを描きだした。現代ロシア文学・美術におけるアイデンティティ（「詩人や作家の真実の声」）の問題を提起し、具体例としてカバコフの作品におけるアイデンティティの有無について、ボリス・グロイスの評論に言及しつつ語った。カバコフにおけるノスタルジーの問題や、カバコフの作品の変化（「インスタレーション『トイレ』に代表されるソヴィエトのイデオロギー的な枠組みの中で創られた一連の作品と違って、最新作『シャルル・ローゼンタールの人生と創造』には新しい要素、新しいコンセプトがある」）についても言及した^{vii}。

望月哲男氏は、まず、ソローキンの作品における微妙で優雅な表現、完全性に触れ、そこには文学に対するソローキンの愛が感じられると語った。たとえば、『ロマン』第一部の、村の光景の描写は非常に豊かで、この部分があつてこそ、作品最後の破壊の場面が生きてくるわけだが、しかし、第一部のこの美しい完全さは、単に様式化（スチリザーツィヤ）とは呼べないのではないかと問いかけた。なぜなら、「こんなに美しく自然等を書いたロシア作家を知らないで、様式化というよりは、文学的なモデルの完全化だと思えるから」で

ある。そして、「文学は麻薬である」というソローキン氏の言葉には、文学へのアンビヴァレントな態度、愛と嫌悪が表れているのではないかと述べた。また、カバコフやプリゴフを例に挙げ、コンセプチュアリストたちが自分の作品を説明しようとする態度、言葉による芸術の説明はどのような意味を持つのか、という問題を提起した。

拙訳には反映できなかったが、興味深かったのは、二人の基調報告者の文体の違いである。ソローキン氏は詩的なメタファーを多用して、演劇的なイントネーションで語ったのに対し、プリゴフ氏は自ら報告の冒頭で「ソローキン氏とは異なる言葉、「似非学問的な言葉」で語りたい」と前置きした上で、いわゆる大学教授のような文体と口調で語った。プリゴフ氏は、シンポジウムの最後に、「会場の雰囲気非常に良かった」と謝辞を述べ、もちろんそれは儀礼的な言葉であるわけだが、そこにはかすかに、予期しなかったものに出会った時の感情の揺れのようなものが感じられたような気がする。シンポジウムは通訳なしに行われたこともあり、小さめの教室に、モスクワ・コンセプチュアリズムに少なからぬ興味を持つ50~60人の聴衆が詰めかけたのだが、多分プリゴフ氏は、半円形の大講義室のようなところで半ば無関心な観客も含んだ大勢の前で報告することを予想し、そうした状況および大学という空間を脱構築するために、意識的にこうした文体の報告を用意したのではないか。それはまさにシミュラクルであり、プリゴフ氏の報告の内容と完全に噛みあっている。

このエピソードにもすでに表れているように、とりわけ現代において、モスクワ・コンセプチュアリストたちはソ連だけでなく、様々なイデオロギーの解体に関わっている。だからこそモスクワ・コンセプチュアリズムは、バクシュテインが言うように「長い息を保っている」のかもしれない。

ⁱ Boris Groys, *Un homme qui veut duper le temps in Installations 1983-1995* (Paris :Centre Georges Pompidou, 1995) pp.17-19

ⁱⁱ ソローキン・インタビュー「麻薬としてのテキスト」 ウラジーミル・ソローキン『愛』 亀山郁夫訳 (国書刊行会 1999年) 所収。

ⁱⁱⁱ ボリス・グロイス『全体芸術様式スターリン』 亀山郁夫・古賀義顕訳 (現代思潮新社 2000年)

^{iv} カバコフの『トイレ』(や他の作品)については、『イリヤ・カバコフの芸術』 沼野充義編著 (五柳書院 1999年) に詳しい。

v ノスタルジーは、コンセプチュアリズム以降の現代ロシア美術全般の特徴でもある。チェルカーシン夫妻は、2つの代表的なソ連建築、VDNKh（ソ連国民経済達成博覧会）とモスクワ地下鉄をモチーフに作品を制作し、『ノスタルジーと幻影のあいだ』と題する美術展を開催している（於：国立ロシア人文大学 2000年2月15日）。

また、批評家ミハイル・リュクリンと共に、やはり夫妻で現代美術の問題にとりくむアンナ・アリチュークは、2000年春、モスクワで非常に興味深い写真展『歓喜の空間』を開催した。ここで展示されたのは、『故郷から遠く離れて』『輝きの道』などスターリン時代の映画の数場面を、コンピューターで加工した写真である。大部分は未加工のまま残され、登場人物の顔だけが、アリチュークと、共同制作者リュドミラ・ゴルロヴァヤの顔に変えられている。このプロジェクトのリーフレットで、アリチュークはこう述べる——「なぜ、このプロジェクトを企画したか、それは主にノスタルジーが理由です。スターリン時代の古典的な映画は、私たちにとって、幼年時代ときり離すことのできない重要な要素であり、私たちを惹きつけてやみません。ですから、こういった映画の古典的な場面に参加してみたいと願うのも、自然なことなのです」。写真展が開催された3月8日は、ロシアでは国際婦人デーという祝日であり、会場にむかう途中も、花束を持った男性の姿がしばしばみかけられた。しかし、写真展の会場であるギャラリーOGIのキュレーター、フォードル・ロメル（筆名）が語ったように、3月8日は旧ソ連人にとっては共産主義の思い出と深く結びついた祝日であり、わざわざこの日をオープニングに選んだ起因もノスタルジーであるという。

一方で、ソ連体制によって故郷を奪われた画家のノスタルジーの問題もある。スターリンによって故郷を追放されたクリミアのタタール人、ラミヤザン・ウセイノフは、帰郷後も、望郷をテーマに作品を描きつづけている。故郷を思いながら荒地を放浪する男を描いた数々の絵は、どこかプラトーフを思わせる。彼の絵の主要なモチーフである空飛ぶ鳥（『ばらばらにされた風景』（1996）等）は、故郷へ飛んでいく画家の心のメタファーだが、別の作品では、鳥は小さい籠に閉じこめられ、帰郷が阻止されている状況が暗示される（『薔薇色の日』（1998）、『女友達』（1999））。

ウセイノフの作品は、旧ソ連の共和国とロシア各地の作品を集めた美術展『モスクワ国際芸術サロン』（於：モスクワ、中央画家会館 2000年3月16日～26日）で展示されたが、この美術展自体が、様々な意味でノスタルジーの問題を抱えていた。あるロシア人の美術学者が、この美術展を評して、「ソ連が崩壊したとはいえ、時折こうして旧ソ連の芸術家が一堂に会するのは、美しいことだ」と懐古的な口調で語ったように、一部のロシア人にとって、この美術展は、ソ連という失われた＜共同体＞へのノスタルジーである。

だが、それとは逆に、展示されている個々の作品には、画家たちの各々の民族への回帰志向が現れている。たとえば、ダゲスタンを代表する現代画家マゴメド・カジュラエフ（1946年生れ）は、ダゲスタンの伝統的な文様をもとにした魅力的な抽象画を出展した。カジュラエフの絵は、抽象画でありながら、なぜかダゲスタンの風景画のように見える。それは、絵のモチーフであるダゲスタンの文様が、風土に深くねざしていることと無関係ではないのだろう。しかし、カジュラエフの絵には、民族的な偏狭さはなく、人間をふくむ豊かな自然全般への信頼、有機的な暖かさに満ちている。99年秋、カジュラエフの個展で、彼の絵を初めて見た時に自然に心に浮かんだのは、こんな仮定だった——もし、生涯、魔法で1枚の絵の中に閉じこめられるとして、その絵を選べるとしたら、どの絵を選ぶだろうか？ ダリ、キリコ、ボッシュはともかく、ブリューゲルの絵もどこか不吉な暗さを湛えているし、イコンはあまりに窮屈であるし、自分の一生を委ねることのできる1枚の絵を選びだすのは案外難しいのではない

か。少なくとも、私にとっては、それはカジュラエフの絵以外にあり得ないだろう——と思わせる、特異な魅力に満ちた、地に足のついたユートピアとも言うべき作品だった。

その個展は、折りしもチェチェン人によると噂されるモスクワの一連の爆破テロの2ヵ月後に開催され、ロシア南方の民族への締め付けが厳しくなった時期だったこともあったのだろう（その時期、純ロシア人による報復を恐れて、チェチェン人を含む多くの南方の民族がモスクワを離れたとされる）、個展のオープニングでは、狭い会場に何10人ものダゲスタン人が集まり、画廊のどこかソ連的な無地の絨毯の上に、ダゲスタン製の大きな絨毯が敷かれ、ダゲスタン・ワインが振るまわれ、参加者のほぼ全員が乾杯の祝辞を述べる南方的な宴の光景がくりひろげられた（於：ドーム・サマスタヤーチェリナヴァ・トヴォールチェストヴァ、99年11月14日）。

さて、先述の『モスクワ国際芸術サロン』だけでなく、モスクワで最近開催された様々な美術展で、ノスタルジーをテーマにした作品を見かける。99年12月に開催された『ユーラシアン・ゾーン』（於：アルトマネーシュ 12月9～15日）では、ウラジーミル・クプリニャノフが、モスクワの古い高層建築を撮影した幻想的な連作を出品し、イワン・チュイコフは絵葉書を素材にした懐古的な作品を出展した。

また、モスクワの全ロシア装飾・日用品・民族美術館では、2000年2月に、『紅茶ポットのモノログ』というノスタルジックな美術展が開催された。これは、近代から現代までロシアの46の紅茶ポットを展示した美術展で、紅茶ポットが各々の時代について語る「言葉」を聞こうとする試みだった。数ある日用品の中で紅茶ポットを選んだのは、「有名無名の職人たちによって、様々な技術と手法が凝らされた工芸品であるにもかかわらず、人間の私的な生活にあわせて作られる「物」としての地位に甘んじてきた」ために、「来るべき世紀の存在論的なパースペクティブを描き出す証拠としての特別な権威を持っている」からであるという（展覧会リーフレットによる）。この展覧会は、ポットや皿などの食器を使ったカバコフのインスタレーションを想起させるが、この連想がおそらく偶然ではないのは、展覧会と並行して同美術館で開催された学会『20世紀、時代・人間・物』で、筆者を含めて4人の論者がカバコフについて発表したことから伺えるだろう。

このように、ノスタルジーをテーマにした美術展、作品は数多い。それを見て感じるのは、画家の欲求として生れたプリミティヴィズムと手法としてのプリミティヴィズムが観客に異なる印象を与えるのとまったく同じように、自然発生的なノスタルジーと仕組まれたノスタルジーの差異である。だがプリミティヴィズム等とちがって、ノスタルジーが空虚な手法として用いられている作品に耐えることは難しい。ノスタルジーという人心に直接訴える感情を操作することは危険であり、演出されたノスタルジーですら政治的力を持ちうる場合があるからである。一方、コンセプチュアリストの作品では、ノスタルジーは両義的で、愛憎入り混じった感情として表出している。このような批判的なノスタルジーは、再び「強い国家」というノスタルジーに衝き動かされつつあるロシアで、まだ現代的批評性を失っていないといえるだろう。

補足になるが、ある美術学者は、上述の画廊アルト・マネーシュや中央画家会館の美術展を評して、「いい絵もあるが、駄作も多い。しかし、新ロシア人と呼ばれる成金階級が好んで購入しそうな絵とはどんな絵なのか、ということ、画廊側がどう考えているかが分かって興味深い」と述べていた。99年の来日の折、カバコフも嘆いていたように、モスクワで現代ロシア美術の名作を一度に大量に見ることは確かに非常に難しかった。だが、99年12月15日、モスクワ中心部に、モスクワ現代美術館が開館し、カバコフ、オスカル・ラビン、エリク・ブラトフ、エドゥアルド・ゴロホフスキ

一、ミハイル・シェミヤキン等、代表的な現代画家の作品の常設展示で話題を呼んでいる。また、1,2階の常設展示とは別に、3階では、ロシア各地の著名な美術館から作品を借り、エル・リシツキーらのアヴァンギャルド展など、興味深い企画展を開催している。今後、モスクワ現代美術館は、ロシアの現代アートシーンを支える重要な拠点となっていくだろう（住所：Moscow, ul. Petrovka, 25, stroenie 1）。

^{vi} Иосиф Бакштейн, О месте московского концептуализма в истории русского искусства, Андрей Монастырский, *Словарь терминов московской концептуальной школы*, М:Ad Marginem, 1999. С.17.

^{vii} シャルル・ローゼンタール展は、カバコフが架空の画家の回顧展として構想した美術展で、99年8月～10月、水戸芸術館で開催された。詳しくは、『シャルル・ローゼンタールの人生と創造 カタログ I・II』木下哲男、鴻野わか菜、アルフレッド・バーンバウム訳（水戸芸術館 99年）参照。

なお、モスクワ・コンセプチュアリズムに関しては、今回のソローキンの報告（文学＝麻薬）と呼応する戯曲『ドストエフスキー・トリップ』の紹介（望月哲男氏による）等を含め、北海道大学スラブ研究センターホームページに詳しい。

(<http://src.h.slav.hokudai.ac.jp/index.html#menu>)