

博士論文

論文題目 夢の世界の Konstruktor

——アレクサンドル・ロトチェンコとソヴィエト文化の建設——

氏名 河村 彩

目次

はじめに	4
第一部 絵画からコンストラクションへ	9
第一章 システムとしての絵画	10
1. タトリンかマレーヴィチか	10
2. 絵画の要素	12
3. 絵画を超えて	24
4. 「絵画そのもの」、あるいは美術館論	30
第二章 コンストラクション	36
1. コンポジション／コンストラクション	36
2. フレームに規定された構図	39
3. コンストラクター	46
第二部 デザイン——生活建設	52
第三章 生産主義理論	53
1. ボグダーノフ	54
2. アルヴァートフ	59
第四章 事物は同志——家具のデザイン	65
1. 変形する家具	65
2. 社会主義の物質文化	76
第五章 意味と造形の組織化	86
1. コラージュという方法	86
2. 生産主義の宣伝論	92
3. 社会主義の宣伝戦略	96
第三部 写真——社会主義の視覚的言語	107
第六章 視覚の革命	110
1. ラクルス	110
2. ラディカルな転倒性	115
3. ロトチェンコ批判	118
第七章 ドキュメンタリーと集団制作	125
1. 「ファクトの文学」の理論的モデル	125
2. 集団制作と労農通信員運動	134
3. フォト・シリーズ	141
第八章 『建設のソ連邦』	151
1. 社会主義建設の体系的表象	151
2. ソヴィエトの新しい人間	163

おわりに.....	185
参考文献.....	191

はじめに

革命時代のソヴィエトを駆け抜けたアレクサンドル・ロトチェンコは、抽象画、デザイン、写真と次々に活動の領域を移しながら、いずれの分野でも革新的な表現を生み出した多彩なアーティストとして評価されている。斬新な幾何学的抽象画や簡素で大胆なデザイン、計算された視点と構図によるシャープな写真を見る者は誰も、彼をすぐれた前衛画家、デザインのパイオニア、写真のモダニストと思うに違いない。

しかもロトチェンコの活動は波瀾に富んでいた。1921年、有用性がないという理由でイーゼル絵画を放棄してデザインに取り組んだかと思えば、1920年代半ばには写真に方向を転じ、またたく間にソヴィエト写真界の第一人者に躍り出た。しかし極端な仰角や斬新な俯瞰を駆使した彼のラクルス（短縮遠近法）は1920年代末からたびたび形式主義として批判され、スターリンが権力を掌握する1930年代にはその活動の中心をプロパガンダのためのグラフィック雑誌のデザインに移行せざるを得なくなった。このような経緯から、ロトチェンコには体制によって表現の自由を抑圧され、スターリニズムに加担せざるを得なくなった「アヴァンギャルド」という見方がつきまとう。

その多面的な才能と革命期ソヴィエトの有為転変のゆえに、これまでロトチェンコといえば、とにかくその変化や転換ばかりが強調されてきた。しかし、ロトチェンコの制作を通して見てみると、むしろ異なるジャンルを貫くある創造の原理が存在することがわかる。その鍵となるのが「コンストラクション」の概念である。コンストラクションという言葉は1920年、インフク（芸術文化研究所）内に組織された客観分析グループが印象派の絵画を分析していたときに浮上し、この概念をめぐる激しい議論が闘わされた。この議論に参加したロトチェンコは、コンストラクションを部分と全体あるいは部分同士が緊密に結びつくことで形状と大きさを規定し合い、剰余と恣意性が排除された造形であると定義した。さらにコンストラクションは、素材の特質と機能が考慮され、それに適した加工が施された、客観的な論理に基づく造形の手法とみなされた。コンストラクションの概念が注目された背景には、制作者の恣意性を排除し、客体の論理に基づく造形を生み出そうとするロトチェンコの志向があった。つまり、作者の趣味や主観に基づいて表現された従来の「作品」から、素材の性質と機能に従った「事物」へと造形をシフトさせようとしたのである。このような客観的な論理に基づく造形は、ロトチェンコの構成主義デザインの中心的原理となっていたのみならず、その後の写真においても意味とイメージの組織化の方法として引き継がれた。さらに、時代をさかのぼってロトチェンコの初期の抽象画を見れば、コンストラクション概念の萌芽となる発想がすでに現れていた。

コンストラクションにみられる主観の排除と客体の論理の浮上、そして作品から事物へのシフトは社会主義革命と結びついている。ロトチェンコにとって装飾や芸術は、資本主義社会における商品の価値を高めるためのものであり、美によって疎外を隠蔽し、人々が現実から逃避するための手段に過ぎなかった。ロトチェンコはコンストラクションの概念

をとおして、ブルジョワ社会の装飾や芸術に対抗し、社会主義社会にふさわしい新しい造形を生み出そうとしたのである。したがってコンストラクションは単に形態を定義する概念にとどまらず、加工のプロセスをも規定する造形原理であり、認識の方法や社会的有用性と結びつく造形の理念としての意義をも担わされた。ロトチェンコは認識・創造・使用といった、物および環境と人間とのあらゆる関係を、コンストラクションの概念を土台としてとらえなおそうとしたのである。本論では、コンストラクションをロシア構成主義によって生み出されたひとつの芸術の概念に限定するのではなく、当時盛んに主張された社会主義建設のための重要な概念としてとらえる。

ロトチェンコは1920年代から論文の署名などで、コンストラクションの概念に由来する「コンストラクター (конструктор)」や「芸術家=コンストラクター」という呼称を用いた。彼がコンストラクターを名乗ったのは、自分の立場を従来の「芸術家 (художник)」から区別するためであった。一方、同時代の生産主義の理論家たちもまた、社会主義社会においては芸術家にとって代わる、技術と生産プロセスに通暁した「芸術家=エンジニア」が必要であると考えた。ロトチェンコや生産主義の理論家たちは、環境や事物に対する新しい認識を持ち、新しい方法で制作することによって、社会主義社会における人間の生活全般を創造する者が必要だと考えた。

コンストラクションの概念やコンストラクターの人物像は、当時のソヴィエトのさまざまな思想や芸術理論と通底している。たとえば、当時圧倒的な影響力を誇った文化団体プロレトクリト (プロレタリア文化啓蒙組織) のリーダー、アレクサンドル・ボグダーノフの組織化の思想や、ボグダーノフとマルクスの影響のもとに芸術と生産をとらえたボリス・アルヴァートフの組織化としての芸術という思考、生産主義者たちが盛んに唱えた「合目的性」の概念も明らかにコンストラクションと共通するものであった。また、ロトチェンコはコンストラクターの能力として、制作の側面である作る能力に限らず「見る」能力を重視した。このコンストラクションの概念で重視される認識の側面は、ドキュメンタリーにおける集団制作、そしてフォト・シリーズおよびフォト・ルポルターージュにおける写真の組織化へと応用される。ロトチェンコがデザインおよび写真というメディアを選択したのは必然であった。なぜならば、デザインは使用や機能として、写真は現実を映し出すものとして、ともに社会や人間の生活と分かちがたく結びつくものだからである。

ボグダーノフや生産主義が目指したのは、西欧が生み出した資本主義とは異なる方法で近代化を達成し、新しい生活文化を建設することであった。ロトチェンコの創作活動と芸術論もまた、これらの20世紀初頭のソヴィエトにおける思想的潮流や社会文化的な運動の流れに位置づけることができる。本論は、多才なアーティスト、あるいは芸術における「アヴァンギャルド」としてロトチェンコをとらえるのではなく、新しい生活を設計する社会主義社会のコンストラクターとしてとらえ、造形や視覚表象の分野においてどのように社会主義建設を実践したのか明らかにする。

*

近年ロトチェンコに関する展覧会は世界各地で開催されている。1998年にニューヨーク近代美術館で開催された大規模な個展¹をはじめ、2009年にもロンドンのテート・モダンでロトチェンコとリュボーフィ・ポポワの展覧会が開催された²。日本では1995年東京ワタリウム美術館での展覧会³にはじまり、2010年には東京都庭園美術館でロトチェンコとワルワラ・ステパーノワの展覧会が開催された⁴。しかし、展覧会での人気や彼の作品が世界中の美術館に収蔵されているという事実と比較して、ロトチェンコに関する研究が多様性に富んでいるとは言いがたい。ロトチェンコ研究は1920年代、つまり構成主義デザインと初期の写真に集中しており、それ以外の1910年代の初期の絵画や1930年代以降のドキュメンタリーに関しては、言説を欠いたまま作品のみが紹介されるという状況が続いている。

ソヴィエトにおいて、20世紀初頭の前衛的な芸術活動の実態は長らく闇に葬られてきた。ロトチェンコらのこの時代の芸術が「ロシア・アヴァンギャルド」としてにわかに脚光を浴びるのは、1980年代以降である。ロトチェンコ研究の中でも注目すべきは、1987年に出版されたセリム・ハン＝マゴメドフによる『ロトチェンコ 全仕事』⁵である。これはイタリアにおいて英語で出版された。この研究はロトチェンコに関するきわめて実証性の高いモノグラフであると同時に、インフクの議事録などの一次資料がふんだんに盛り込まれ、当時のロトチェンコを取り巻く状況が詳らかにされている。著者のマゴメドフはソヴィエトにおける建築研究の泰斗である。ソヴィエト時代から構成主義に関する研究を密に行い、ソヴィエト崩壊以降はおびただしい数の構成主義に関する著作を出版している。それらの著作の中でも『構成主義——形態形成の理念』⁶は、構成主義研究の集大成であり、ロトチェンコに関する資料も豊富である。しかし、マゴメドフは建築研究が専門であるために、ロトチェンコの研究に関しては建築と関係の深い構成主義時代に限られる傾向がある。

マゴメドフの著作が文献やアーカイヴ資料に基づく研究であるのに対し、1997年に提出されたディッカーマンによる博士論文⁷では、アメリカの美術批評理論を取り入れながら、きわめて洗練された図像分析が展開されている。ディッカーマンはアヴァンギャルドの主たる活動の場であった雑誌『レフ』『新レフ』との関係に焦点をあててロトチェンコの活動

¹ *Aleksandr Rodchenko* (New York: The Museum of Modern Art, 1998).

² *Rodchenko & Popova: Defining Constructivism* (London: TATE Publishing, 2009).

³ 『ロトチェンコの実験室』ワタリウム美術館、新潮社、1995年。

⁴ 『ロトチェンコ+ステパーノワ——ロシア構成主義のまなざし』、朝日新聞社、2010年。

⁵ Selim O. Khan-Magomedov, *Rodchenko the Complete Work* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1987).

⁶ Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм: концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003.

⁷ Leah Anne Dickerman, "Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness," Ph. D. dissertation in the Graduate School of Art and Sciences (Columbia University, 1997).

を考察している。そのため、1920年代の構成主義デザインと初期の写真が中心となり、1930年代以降の写真に関しては『建設のソ連邦』に掲載されたフォト・ルポルタージュ「白海バルト海運河竣工」のみしか対象にされていない。

また、ロトチェンコの親族で研究者のアレクサンドル・ラヴレンチエフは、絵画、構成主義デザイン、写真全般にわたって研究を行い、ロトチェンコの論文や書簡、日記をまとめた『未来のための実験』⁸を編纂している。ラヴレンチエフはロトチェンコの数々の写真集を出版しており、主要なものとして、2006年に『アレクサンドル・ロトチェンコ——写真—芸術』⁹、2008年に『写真における革命』¹⁰を出版している。ロトチェンコの写真は、ネガからオリジナルプリントが作成され、それらが写真アルバムに収められ、また世界各国の美術館で展示されてきた。しかしロトチェンコの写真一枚一枚を「作品」として扱う方法は、作家のオリジナリティを強化するばかりで、当時のソヴィエトで盛んに行われていた集団制作の実践からはかけ離れたロトチェンコ像を提示してしまったともいえる。本論文ではロトチェンコの写真を、一枚で独立したものとしてではなく、デザインの素材、あるいは複数の写真が組み合わされたフォト・シリーズおよびフォト・ルポルタージュとして分析する。こうしたアプローチが可能になったのは、筆者自身が数度にわたってモスクワに赴き、ロトチェンコのフォト・ルポルタージュが掲載された当時のグラフ雑誌や、ソヴィエト写真の展開を示す雑誌を一枚一枚めくるという作業によるところが大きい。

本論文では、これまで研究書では取り上げられてこなかった初期の抽象画や1930年代、40年代のフォト・シリーズ、フォト・ルポルタージュの詳細な分析を行い、また構成主義時代の活動を生産主義理論との関係からとらえなおすことにより、ロトチェンコの制作を社会主義文化のコンストラクションというパースペクティヴのもとに考察する。

*

誰もが物質的な豊かさを享受できる社会——それを生み出すことは、ソヴィエトのみならず、20世紀初頭に大衆社会を迎えた西ヨーロッパやアメリカが等しく共有していた夢であり、課題であった。研究者のスーザン・バック=モースは、「ポリシェヴィキの実験はどんなに多くの特殊ロシア的な特色を発展させたにせよ、決定的に西ヨーロッパの近代化プロジェクトに属するものであった」¹¹と指摘する。資本主義と社会主義は東西のイデオロギー上の対立とはうらはらに、双方とも誰しもが物質的にめぐまれた生活ができる社会という夢を共有し、同じものを目指していたのである。ポリシェヴィキやロトチェンコら芸術

⁸ Родченко А. Опыты для Будущего. М.: Грантъ, 1996.

⁹ Александр Родченко. Фотография – искусство. М.: Интерпресса, 2006.

¹⁰ Aleksander Rodchenko. *Revolution in Photography, Catalogue* (Moscow: Multi Media Complex of Actual Arts. Moscow House of Photography Museum, 2008).

¹¹ Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: the Passing of Mass Utopia in East and West* (The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, 2002), p. 68.

家たち、生産主義者たちは、テクノロジーを利用しマルクス主義を導入することによって、西ヨーロッパの資本主義とは異なる形でこの夢を実現することが可能だと考えた。

周知の通り、この夢の実現はソヴィエトの崩壊とともに失敗に終わった。そのみならず、バックモースは冷戦の終焉によってこの夢そのものが失われたことを、ベンヤミンをふまえながら次のように語っている。

「歴史」はわれわれを失望させた。どのような新しい年表もその事実を消せないだろう。歴史の裏切りはあまりにも甚大で、単にそれに「ポスト」という語をつければ(ポストモダニズム、ポストマルクス主義)許されるものではない。近代の夢——社会的ユートピア、歴史的進歩、万人にとっての豊かさ——が砕け散ったことに真の悲劇があるのだ。[…]

歴史の失敗から自嘲的に距離をとるよりも、われわれ——この時間を共有しているのと同じように、なんらかの共通点を持つ「われわれ」は——、近代が生み出したユートピアの希望を救い出すために、その残骸を拾い上げ、瓦礫の中を進むべきなのだ。なぜならば我々にはそれが消えるにまかせておくことはできないのである¹²。

20 世紀の大衆社会は、西側も東側も結局すべての人に物質的に豊かな生活を等しく供給することができなかったばかりか、もはや今となってはそれを目指す努力すら放棄されてしまったのである。バック=モースのいうように、近代の夢が建築=コンストラクトされないまま瓦礫となってしまったという前提のもとに、20 世紀の歴史が再考されなければならない。本論が行うのは、ロトチェンコとそれを取り巻く「残骸」を拾い集め、初期ソヴィエトで設計された近代の夢の片鱗を復元する作業である。

本論文の目的は、ロトチェンコという一人のコンストラクターと、彼を取り巻く芸術家たちや批評家やたちの理論と実践を振り返り、近代の夢が革命期ソヴィエトにおいてはどのように実践あるいは表象されたのか、造形芸術と視覚的表象に焦点を当てて明らかにすることにある。社会主義というオルタナティブな形で近代化を実現しようとしたロトチェンコや同時代のソヴィエトの芸術家、批評家たちの活動は、もはや資本主義の欠陥が自明であるにもかかわらず、それを唯一の前提として生きのびなければならない現代のわれわれに、20 世紀文化を批判的に再考するための手がかりをもたらしてくれるのではないだろうか。

¹² Ibid., p. 68.

第一部 絵画からコンストラクションへ

1910年代、ロトチェンコはカジミール・マレーヴィチやワシリー・カンディンスキーらの影響のもとに抽象画を制作した。しかし、1921年に「最後の絵画」と呼ばれたモノクロームの絵画を描いてイーゼル絵画の放棄を宣言し、グラフィック・デザインや家具の設計など、実用的な事物の生産に移行する。このような彼の制作は、一見すると、芸術から生産へというドラスティックな飛躍に見える。しかし本論では、彼の初期の絵画制作を、後の構成主義デザインおよび生産主義を準備するものとしてとらえる。ロトチェンコは絵画を、さまざまな要素から成り立ち、段階をおって発展するひとつのシステムとしてとらえた。このようなそれ自体の論理に基づく絵画という発想は、1921年にインフクにおいて議論されたコンストラクションの概念の土台となった。

第一章「システムとしての絵画」では、1919年の第十回国営展「無対象的創造とスプレマチズム」展と1921年の「 $5 \times 5 = 25$ 」展に出品された絵画を中心に、1921年までの初期の絵画を考察の対象とする。この章ではスプレマチズムの創設者であるカジミール・マレーヴィチやワシリー・カンディンスキー、ウラジーミル・タトリン、オリガ・ロザノワら当時の画家たちとの関連性に着目し、ロシア・アヴァンギャルドの画家たちによって問題提起された抽象画の課題にロトチェンコがいかに関与したかを明らかにする。また、このようなロトチェンコの制作の背景にあった「システム」としての絵画という発想を、彼の美術館論や当時の「絵画そのもの」をめぐる理論と合わせて検討する。さらに絵画の要素「線」と三枚組のモノクロームの絵画の分析を通じて、イーゼル絵画を否定し、絵画を超えた事物の創造へと至る経緯を明らかにする。

第二章「コンストラクション」では、1921年にインフクの「客観分析グループ」において行われた「コンストラクション」と「コンポジション」の概念をめぐる議論を検討する。ロトチェンコはこの議論をとおして、「コンストラクション」とは部分と全体が恣意性なく結びついた造形であると定義した。そしてこのような「コンストラクション」の造形が、彼の絵画や写真、デザインなどにジャンルを越境する造形原理として現れる様子を考察する。さらに、ロトチェンコが「コンストラクション」の概念を、物を認識する方法や、社会における物と人間の関わり方に関する総合的な原理とみなしていた点に注目し、芸術家にとって代わる新しい創造者としての「コンストラクター」像を明らかにする。

第一章 システムとしての絵画

1. タトリンかマレーヴィチか

1891年、ロトチェンコはペテルブルクの劇場で働いていた父親と、洗濯で生計を立てていた母親のもとに生まれた。父親はもともと土地を持たない農民であり、幼少期のロトチェンコは環境は貧しく知的なものからはほど遠かったと思われる。14歳のとき家族とともに地方都市カザンに移り住むと、ロトチェンコは個人教授をしていたスヴェトザロフという画家と知り合う。このスヴェトザロフとの出会いをきっかけとし、ロトチェンコは絵画の道にすすむ。1910年カザンの美術学校に入学すると、もっとも「左翼的」な作品を制作する学生の一人となり、1913年にはカザンの画家たちの展覧会に学生代表として出品するまでになった¹³。

この頃ロトチェンコは、《着物を着た人物像》【図1-1】に代表されるような、曲線を用いた装飾的なアールヌーボー風のイラストを制作している¹⁴。このイラストの様式からは「芸術世界」グループの影響が見て取れる。「芸術世界」グループは画家のアレクサンドル・ベヌアを中心として世紀末のペテルブルクで結成された。バレエ・リュスを率いたことで有名なセルゲイ・ディアギレフ、画家のコンスタンチン・ソーモフやレフ・バクストラが参加し、1899年からは豪華なイラスト雑誌『芸術世界』を発刊した。「芸術世界」グループは文学および絵画における象徴主義と結びつき、その美術様式はヨーロッパのアールヌーボーにきわめて近いものであった¹⁵。ロトチェンコにとって「芸術世界」は当時のロシア美術に革新的な様式をもたらした新しい潮流であり、そこに参加することは憧れでもあった。

建築家で画家でもあったアレクサンドル・ヴェスニンの住まいでウラジーミル・タトリンにはじめて出会ったロトチェンコは、「芸術世界」に入りたいと思っていることを告げた¹⁶。するとタトリンは、自分は「芸術世界」になかなか受け入れてもらえないので自分たちで未来派の展覧会を開く予定であることを語り、すぐさまロトチェンコに展覧会への出品を打診した。こうしてロトチェンコは1916年3月、モスクワのペトロフカ通りにある空き家になった店で開かれた「店」展に参加することになった。「店」展にはリュボーフィ・ポポーワ、ナジェージュダ・ウダリツォワ、アレクサンドラ・エクステル、ヴェーラ・ペステリ、イワン・クリューン、レフ・ブルーニら当時の前衛的な画家たちも参加した。ロトチェンコはこのとき半抽象画《二人の人物》【図1-2】、コンパスとブラック・インクで描かれたモノクロの幾何学的抽象画のシリーズ【図1-3】を出品した¹⁷。

¹³ Khan-Magomedov, *Rodchenko the Complete Work*, pp. 15-18.

¹⁴ *Родченко. Опыты для будущего*. С. 15.

¹⁵ ロシア美術における象徴主義と「芸術世界」に関しては次のカタログを参照。 *Symbolism in Russia* (St. Petersburg: Palace Edition, 1996).

¹⁶ Там же. С. 56-62.

¹⁷ Там же. С. 58.

この展覧会にやってきたマレーヴィチは、ロトチェンコの絵画を見て感心し、次のように語った。

「あなたはここではユニークだ。自分が何をやっているのかわかっていますか？」
私は答えた「さあ…」¹⁸。

この時マレーヴィチはロトチェンコに自分の住所を教えて訪問するように言ったが、当時マレーヴィチと対立していたタトリンがいさめたため、結局ロトチェンコがマレーヴィチを訪問することはなかった¹⁹。

このエピソードが物語るようにタトリンとマレーヴィチは対立関係にあった。二人の対立が顕在化したのは1915年ペトログラードで開催された「最後の未来派絵画展<0, 10>」においてであった。マレーヴィチはこの展覧会において《白地の上の黒い正方形》をロシア正教でイコンを飾る部屋の隅にかけ、それを取り囲むように39枚のシュプレマチズム絵画を壁に配した【図1-4】。マレーヴィチは展示によって世界としてのシュプレマチズムを提示したのである。一方タトリンはガラス、ワイヤー、ブリキなどの多様な素材を用いた《コーナー・カウンター・レリーフ》【図1-5】を出品した。1914年にピカソのアトリエを訪れ、キュビズムのレリーフやコラージュを目にしたタトリンは、これをさらに発展させ、台座を排して壁面や壁の隅から空間へと屹立する「コーナー・カウンター・レリーフ」を作り上げた。この展覧会では、素材そのものを前景化させて後の構成主義の土台を築いたタトリンと、抽象画により統一的世界を作り上げるマレーヴィチのシュプレマチズムという、ロシア美術における二大潮流が激しくぶつかり合ったのである。

研究者のハン＝マゴメドフは、両者とも「絵画と環境の融合を目的とした、美学的、形式的な探求」を目指していたことを指摘した上で、マレーヴィチは、色彩、シンプルな幾何学的形態、空間のボリュームの統合された構成に関心があり、タトリンの探求は、「素材そのもの、異なる素材のコントラストをなす統合、構成の新しい形における美的な表現」にあったとしている²⁰。のちに構成主義の代表的な担い手となるロトチェンコは、この二つの潮流の分類で言えば、当然タトリンの側に属することとなる。しかし、1910年代のロトチェンコの初期の絵画は、色彩や幾何学的形態などの点ではマレーヴィチの絵画と共通点を持っていた。そのみならず、絵画をシステムとしてとらえるという点でむしろマレーヴィチと発想を同じくしていた。

「<0, 10>」展におけるマレーヴィチの展示では、《白地の上の黒い正方形》を「ゼロ」、つまり出発点として、そこから様々なシュプレマチズム絵画が派生する様子が示される。《白地の上の黒い正方形》が出発点となり、それを取り囲む絵画はシュプレマチズムの運動の展

¹⁸ Там же. С. 59.

¹⁹ Там же. С. 59.

²⁰ Khan-Magomedov, *Rodchenko: the Complete Work*, p. 21.

開を示している。つまり、「<0, 10>」展に展示された絵画すべてがひとつの全体を形作るのである。研究者のブライオニー・ファーは、このようなマレーヴィチの絵画に対して「シリーズ性という組織的側面」が存在し、彼が「絵画的システムという考え」を持っていたと指摘する²¹。マレーヴィチの絵画は一枚一枚で成立するのみならず、複数の絵画がシリーズを成し、独自の運動によって進化するスプレマチズムの世界＝システムを形成するのである。

さらに、マレーヴィチの絵画制作は絵画理論および美術史観とも結びついていた。マレーヴィチは、印象主義、セザンヌ、キュビズム、未来派といった絵画の様式を分析し、それまでの規範を逸脱することによって新しい表現様式を生み出す契機となる「付加的要素」を見出そうとした²²。「付加的要素」を検討することで、絵画の形式を分析することと絵画史をたどることが同時に行われる。つまりマレーヴィチは絵画分析を通して自らの絵画理論と美術史観を同時に構築したのである。もちろん、このような「付加的要素」の分析をとおした絵画理論の探求はマレーヴィチの絵画制作の実践と結びつき、絵画史の構築はスプレマチズムの美術史的位置を明確にするためのものである。マレーヴィチのこのような志向を、大石雅彦は「スプレマチズム絵画の制作は独創的な理論をうむための実践であったし、理論的探究はスプレマチズムの実践領域を拡大するための営為だった。マレーヴィチのなかで、いわゆる理論と実践は理論的实践、実践的理論として連続した一過程を形成し、相互産出的な関係を結んでいる」²³と指摘している。マレーヴィチのスプレマチズムでは、絵画の形式分析が普遍的な絵画理論の構築へとつながり、さらには絵画制作と結びつく。それに加え、通時的観点からの絵画の考察が、みずからの制作する絵画の美術史的位置を決定する。このプロセスは次節で検討するロトチェンコの絵画にも顕著に現れている。

さらに大石は、このようなマレーヴィチの実践と理論との連続性には、マルセル・デュシャンらも共有する「イメージがイメージについての思考ときりはなせないという認識」が存在することを指摘している²⁴。ロトチェンコの絵画実践もまた、明らかに、このようなイメージについて思考するイメージの系譜に連なるものであった。

2. 絵画の要素

ではマレーヴィチの影響を受けたロトチェンコの絵画観とはどのようなものだったのか、同時代の他の画家たちの影響にも注目しながら詳しく分析してみたい。1919年4月27日

²¹ Briony Fer, *On Abstract Art* (New Heaven and London: Yale University Press, 1997), p. 10-11.

²² マレーヴィチの絵画理論は次を参照。Малевич К. “Введение в теорию прибавочного элемента в живописи,” *Russian Literature* 25, No.3 (1989), pp. 337-381. カジミール・マレーヴィチ『無対象の世界』五十殿利治訳、中央公論美術出版社、1992年。

²³ 大石雅彦『マレーヴィチ考：「ロシア・アヴァンギャルド」からの解放にむけて』、人文書院、2004年、57頁。

²⁴ 同書、57頁。

に開かれた第十回国営展「無対象的創造とスプレマチズム」展にロトチェンコは1918年に制作した自分の絵画38点を出品した²⁵。カタログには、出品した自分の作品に対する以下のような短いメモが付されていた。

- 183 } ・色彩平面の
- 184 } 厳格で不動の構成
- 185 } ・色彩の単純な構成
- 186 } ・ファクトゥーラ
- 187 } ・フォルムからの色彩の動き
- 188 } (初めて色がフォルムから離れる)

- 189 } ・楕円の上の色彩の構成
- 190 } ・平面から離れた色彩が楕円の上に構成されているが、それに支配されてはい
- 191 } ない。
- 191 } ・楕円上での色彩の滑走
- 191 } ・同一平面上でのファクトゥーラと色彩の多様性

1918年後半の創作

- 192、199 } ・色の集中——^{ツヴェトビン}色彩画
- 193、200 } ・自由に広がる色彩は自己目的的に作られている。
- 194、201 } ・色彩の発光
- 195、202 } ・光——色
- 196、203 } ・色のファクトゥーラ
- 197、204 }
- 198、 }

- 205、210 } ・色彩の抽象
- 206、211 } ・無発光化
- 207、212 } (対象・色彩・光の欠如)
- 208、213、 }
- 209 }

²⁵ Khan-Magomedov, *Rodchenko: the Complete Work*, P. 37.

- 214. 白い無対象の彫刻
- 215. 彩色された無対象の彫刻
- 216. オリガ・ロザノワの記念碑の設計²⁶
- 217.
- 218.

断片的な記述だが、ここには「平面」、「色彩」、「ファクトゥーラ」、「フォルム」といった絵画の諸要素を示す用語が見出せる。そして、それらの諸要素の絵画上での組み合わせ（「構成」と、要素どうしの相互関係に関心が向けられている。さらに、このメモの後には「ロトチェンコのシステム」と名づけられた文章と引用が掲載され、次のような一説が記述されている。「原動力となるのは総合ではなく、発明(分析)である」²⁷。「ロトチェンコのシステム」とは、絵画を成り立たせる要素を分析し、それらの組み合わせによってヴァリエーションを生み出し、それを繰り返すことで自律的に変化あるいは発展してゆく絵画の体系のことであると考えられる。

さらに1920年から1921年にかけて、ロトチェンコは自作のモノグラフの出版を計画していた。そこでは1917年から20年までの絵画と1918年から21年までの空間作品が選択され、自らの解説とともに制作年順にならべられている²⁸。そこではそれぞれの作品はどのような課題に取り組んだものか、発展のどの段階であるかが詳細に解説されている。ロトチェンコは自分の絵画を、連続的な絵画の発展を示すシリーズとして捉えているのである。出版準備の際に加えられた事後的な解釈と創作時の意図とのくいちがいがあることを考慮したとしても、1918年の第十回国営展と同様、ここでも段階をふんで発展してゆく一貫したシステムとして自らの絵画がとらえられている。

では、第十回国営展のカタログとモノグラフの草稿をもとにし、他の画家たちの理論と実践をも考慮に入れながら、ロトチェンコが制作した絵画と照らし合わせることによって「ロトチェンコのシステム」の内実を探ってみよう。とくに「平面」「色彩」「ファクトゥーラ」、そして1919年以降ロトチェンコの制作の課題として浮上してくる「線」は、ロトチェンコのシステムとしての絵画の段階を区分する主要な四つの要素となっている。

²⁶ 第10回国営展カタログは次を参照。「第10回国営展『無対象的創造とシュプレマティズム』(1919年)抄」相沢直樹訳『ロシア・アヴァンギャルド4 コンストラクツィア 構成主義の展開』五十殿利治、土肥美夫編、国書刊行会、平成3年、176頁。

²⁷ Родченко. Система Родченко // Опыты для будущего. С. 66.

²⁸ モノグラフの執筆者は生産主義美術批評家のアレクセイ・ガンが想定されていたが、結局出版されず、その準備のために書かれた短いテキストのみが残された。Родченко. Опыты для будущего. С. 122-123.

平面

第十回国営展のカタログからはロトチェンコが絵画の要素のひとつとして平面に関心を抱いていたことがうかがえる。1916年から17年にかけて彼は面を構成の中心にした絵画を描いた。それらの多くは平面の組み合わせによって、絵画の中に奥行き感覚、つまり三次元空間を生じさせることを主眼としている。たとえば、複数の平面が描かれた《無対象コンポジション No. 59》【図 1-6】では、左右の茶と緑の平面は斜めに描かれ、中央上部のうす緑の方形とそれを貫く深緑の長方形は一番手前に突出しているために、画面内に奥行きを感じさせる。この絵画においてロトチェンコは、二次元の平面を組み合わせることによって、三次元的な奥行きを生み出しているのである。ただし、平面はそれぞれ別々の遠近法にしたがっており、画面全体の統一的な遠近法は存在しない。このためにひとつの遠近法に基づいて画面内に対象が配置される従来の具象画の遠近法空間とは異なったものになっている。この絵画は、ひとつの遠近法に基づく統一されたイリュージョン空間の表現によらず、別の方法で一つの画面の中に多元的な奥行きを生み出す試みと考えられる。

ロトチェンコの平面に対する関心の背景には、当時のロシアの造形芸術において「次元(измерение)」が問題とされていたという事実がある。ロシアにおける高次元への関心は『第四次元』などの著作で知られる哲学者ピョートル・ウスペンスキーによるところが大きい。ウスペンスキーは、著書『ターシャム・オルガヌム』において、カント哲学やチャールズ・ヒントンの著作『四次元』を基にしながら、人間の意識と高次元の世界について考察した。ウスペンスキーは、空間はすべての方向に無限の広がりを持つにもかかわらず、人間の意識は三つの方向(長さ、幅、高さ)で測定される三次元に縛られていると考え²⁹、このような限定された三次元存在の知覚を窮屈な「裂け目を通しての知覚」³⁰と表現する。ウスペンスキーは次のように述べている。

点と線、線と面、面と立体の間にある大きな違い、すなわち、点と線、線と面などを支配する法則の違いを調べ、そして点、線、面において可能な現象の違いを考えてみれば、四次元の中にはいかに多くのもの、新奇で理解不可能なものがあるのかが分かるだろう。

点の内部に線と線を支配する法則を見ることができず、線の内部に面と面の法則を見るのが不可能であり、面の内部に立体をイメージし、立体の法則を理解するのが不可能であるように、我々の空間の内部に三次元以上の特性を持つものをイメージし、そのような物体を支配する法則を理解することは不可能である。

しかし、点、線、面、立体の相互関係を研究することによって、四次元について、

²⁹ P. D. ウスペンスキー『ターシャム・オルガヌム<第三の思考規範> — 世界の謎への鍵 —』高橋弘泰訳、コスモス・ライブラリー、2000年、21頁。

³⁰ 同書、46頁。

そして四次元空間について知ることができる³¹。

ここでウスペンスキーが主張しているのは、人間の理解は三次元の世界の内部に規定された限定的なものであるが、点、線、面という一次元、二次元、三次元空間に存在する要素同士の相互関係を探求することによって、四次元を知ることができるということである。遠近法によって、二次元平面上に三次元のイリュージョンを出現させる絵画は、二次元の要素の操作により高次の感覚を与える表現を実現させたものといえる。これまで経験的に行われてきた絵画表現を客観的な観点から分析することにより、次元の仕組みが解明できると画家たちが考えたのも当然である。彼らは次元の問題を絵画の問題として引き受けたのである。

第十回国営展カタログにも見られたように、ロトチェンコは絵画の諸要素として点、線、平面に注目しているが、これはヒントンとウスペンスキーの四次元の考察が土台となっている。実際ロトチェンコは数学者ヒントンの著作『四次元』と『思考の新次元』の複写を所有していた³²。また、ロトチェンコ周辺の画家たちも四次元の影響を受けていた。ダヴィド・ブルリュークの論文「キュビズム (表面—平面)」³³、やカンディンスキーの「大きな問題についての小論、点について、線について」³⁴などにもウスペンスキーの思想が色濃く出ている。

ロシアの画家たちの次元の発想の源には、ウスペンスキーのみならずフランスのキュビズムの影響もあった。たとえば、ミハイル・マチューシンやエクステルなどのロシア人画家たちはフランスに滞在し、キュビズムにおける四次元の流行を目の当たりにしてきた³⁵。また、1912年から1913年の秋にかけてウダリツォーフとポポーワの二人はフランスのアンリ・ル・フォーコニエとジャン・メッツァンジェの学校で絵画を学んでいたが、このメッツァンジェこそ絵画における四次元という思想を普及させた最初のキュビストであった³⁶。ロトチェンコとも仲のよかった画家のクリューンは、フランスのキュビズムの理論家アルベール・グレーズの議論を引用しながら、絵画は二次元の芸術、彫刻は三次元の芸術であり、絵画にとって三次元とはイリュージョンであると主張している³⁷。クリューンは造形芸

³¹ 同書、29頁。

³² Magdalena Dabrowski, "Aleksandr Rodchenko: Innovation and Experiment," in *Aleksandr Rodchenko* (New York: Museum of Modern Art, 1998), p. 27.

³³ *Калаушин Борис*. Бурлюк, цвет и рифма. Книга 1. Отец русского футуризма. СПб: Аполлон, 1995. С. 753-756.

³⁴ *Кандинский Василий*. Маленькие статейки по большим вопросам. О Точке. О Линии // Избранные труды по теории искусства. Том второй 1918-1938. *Автономова. Н. В.* (ответственный редактор) М.: Гилея, 2008. С.12-18.

³⁵ ロシアおよびヨーロッパの芸術における四次元の影響に関しては次の文献を参照。
Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983), pp. 258-259.

³⁶ *Ibid.*, p. 259.

³⁷ *Клюн И. В.* Природа Картины // Мой путь в искусстве: воспоминания, статьи, дневники. М.: Русский Авангард, 1999. С. 362.

術のジャンルと次元との関連に着目したのである。ロシアの芸術家たちは通常感覚とは異なる高次元の感覚が存在するという可能性に並々ならぬ関心を寄せ、それぞれの方法で次元の問題にアプローチしたのである³⁸。人間の通常認識を超えることが可能であるとすれば、それは表現技法を駆使してイリュージョンを成立させる絵画にほかならない。当時の画家たちは、絵画によって、高次の感覚の仕組みが解明され、実現できると考えたのである。ロトチェンコの次元に対する関心は、これらの画家たちによる四次元の思考をも参照した複合的なものであったと考えられる。

1917年のロトチェンコによる《無対象コンポジション No. 47》【図 1-7】では、縦、横、斜めの線が三次元の広がり測定する三つの方向（長さ、幅、高さ）を示している。複数の方形が重なりあうように配置されているが、これらひとつひとつの方形は小さな平面として出現し、平面の重なり合いによって奥行きが生じ、そこに三次元的表現が生まれ出る。また面の重なり合いに陰影がつけられ、各面は方向と奥行きを持っているように見える。この絵に関してロトチェンコは、「平面の解決ではなく、空間の組み立て（построение）が存在する」³⁹と述べている。ロトチェンコがこの絵画で意図したのは、複数の二次元平面を組み合わせることにより三次元空間の表現を実現させること、つまり絵画的要素の操作によって一段階上の次元を出現させることであった。

また、キャンバスではなく板の上に描かれたこの絵画は、タトリンの《コレクション：修理道具、紫檀、モミ（カウンター・レリーフ）》（1916）や、《コーナー・カウンター・レリーフ》などの立体作品を想起させる。重なり合った方形の背後に見える黒い線もタトリンが《コーナー・カウンター・レリーフで》用いていたワイヤーを思わせる⁴⁰。しかし、タトリンの《コーナー・カウンター・レリーフ》がボリュームをもった生の素材を用いることによって二次元平面から三次元の空間へと絵画の領域を拡大したとすれば、ロトチェンコは、平面の組み立てによって、二次元平面の絵画上に三次元に見える空間を出現させている。タトリンが現実の素材によって絵画の次元を移行させようとしたのに対し、ロトチェンコはあくまで絵画の画面内部において次元について考察しようとしたのである。

平面の組み立てにより高次元の物を生み出す試みの応用として、1917年のモスクワのカフェ・ピトレスクのランプのデザイン【図 1-8】があげられる。ロトチェンコは、タトリン、ウダリツォワ、レフ・ブルーニらの画家とともにカフェの内装の仕事にたずさわり、多くのランプデザインのスケッチを残している。研究者のマゴメドフがこのランプについて、「ロトチェンコはボリュームからではなく、表面から出発している」⁴¹と指摘している

³⁸ 研究者のヘンダーソンは、マチューシン、マレーヴィチ、ラリオーフ、クルチョーヌィフ、リシツキー等を取り上げ、スプレマチズムの芸術家たちへのウスペンスキーの影響を考察している。Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Chap. 5.

³⁹ Родченко. Опыты для будущего. С. 111.

⁴⁰ タトリンの《五月、月》（1916）や《板 No.1（旧バスマンナヤ通り）》（1916）も板の上に描かれている。

⁴¹ Khan-Magomedov, *Rodchenko: the Complete Work*, p. 34.

ように、平面を折り曲げて円錐や円柱、球などのフォルムを形成し、ランプのかさを作り上げている。これは平面を高次元へと展開する試みであるといえる。

さらに、ロトチェンコは同様の手法で新聞や出版物を販売するキオスクもデザインした【図1-9】。このデザインはナルコムプロス（人民教育委員部）のイゾ（造形部門）によって主催された1919年のコンペティションにおいて、建築家のクリンスキーとならんで賞を勝ち取った⁴²。キオスクは中心となる軸をもとにした三層の建築物で、下の層の上には演説用の台が設置されている。中層はポスターの掲示板となっており、一番上には時計がついている。このデザイン画における、平面の組み合わせによる建造物の表現もまた、二次元平面の三次元空間における展開を示している。

ロトチェンコが「平面」の探究において試みたのは、ウスペンスキーやヒントンの四次元の理論を参照し、絵画の要素としての平面を再検討することにあつた。さらに、平面を複数組み合わせることによって、絵の中に具象画のイリュージョン空間とは異なった絵画における三次元の表現を生み出そうとした。そして、より高次の次元における二次元平面の展開という発想を応用し、ランプやキオスクなど実用品のデザインに結びつけたのである。

色彩

ロトチェンコは絵画を構成する要素として、「平面」と並んで「色彩」にも注目していた。第十回国営展のカタログには、「色の集中——^{ツヴェトピシ}色彩画」「自由に広がる色彩は自己目的的となっている」「色彩の発光」といった記述が見られる。彼の色彩に対する考えには画家オリガ・ロザノワの影響が強く現れており、「色彩画（ツヴェトピシ）」はロザノワが1916年から17年にかけて制作した作品の名前である。

ロザノワはマレーヴィチのシュプレマチズムに影響を受けて抽象画に傾倒した。しかし、マレーヴィチがシュプレマチズムの表現手段として色彩の物質的な側面である「塗料（краска）」を重視していたのに対し、ロザノワは「色彩」を「塗料」から区別した。ロザノワにとって色彩は「塗料」のような絵画の手段ではなく、非物質的なものであり、むしろ色彩それ自体が絵画の目的であった。ロザノワによれば、色彩を用いて絵画が描かれるのではなく、色彩の画面上の広がりによって色彩の自由な運動とエネルギーを具現化する場が絵画であった⁴³。

ロザノワの色彩に対する思考が明確に現れている絵画が1917年の《緑の筋》【図1-10】

⁴² Ibid., p. 40-41.

⁴³ オリガ・ロザノワの色彩画に関しては次の文献を参照。Гурьянова Нина. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М.: Гилея, 2002. С. 167-178. またロザノワの色彩とシュプレマチズムに対する思考は未発表の原稿「キュビズム、未来主義、シュプレマチズム」に書かれている。Там же. С. 196-203.

である⁴⁴。この絵画では半透明のラッカーが塗り重ねられているために輪郭線が消失し、色彩そのものが光を放って物質性を消去しているように見える。ロザノワはこの絵画によって、色彩が持つ抽象的なエネルギーを示すことを意図していた。

ロトチェンコの絵画にはロザノワの手法が用いられている⁴⁵。色彩の効果により発光を感じさせる手法はロトチェンコの絵画にも頻繁に登場する。たとえば《コンポジション No. 86 (密度と重量)》【図 1-11】では白いハイライトが発光しているように見える。この絵画以外にも「色彩とフォルムの集中」(《無対象コンポジション No. 65》1918) など、色彩を意識した副題が付された絵画がいくつか見出せる。ロトチェンコはロザノワと同様、色彩のエネルギーや自由な運動を絵画の中で展開させようとしたのである。

また、「緑の筋」でロザノワが用いたぼかしの技法をロトチェンコは多くの絵画で用いている。第十回国営展のカタログに「初めて色が形^{フォルム}から離れる」という一節が見えるが、これは《無対象コンポジション No. 55 (形からの色彩の分離)》【図 1-12】のような絵画を指していると思われる。この絵画では、色彩の濃淡によって、うねる平面のようなフォルムが出現する。ロトチェンコはこの絵画について次のように述べている。「ひとつのフォルムであるここにおいて、フォルムを破壊する色彩のダイナミズムがはっきりと表現されている。色彩のダイナミズムはフォルムを湾曲させ、再度まっすぐにするが、平面の均衡を破壊することはない」⁴⁶。ロトチェンコがこれらの絵画で意図したのは、あらかじめ決定されたフォルムに着色するのではなく、濃淡によって色彩がフォルムを形成する様態を描き出すことである。

同様のぼかしによる輪郭の処理は《コンポジション No. 56》【図 1-13】にも見られる。ロトチェンコはこの絵画について「平面は互いを破壊し、平面の明らかな存在はない。それらの平面はへこんだり、突き出たりしている。ここには境界(端)のダイナミズムが存在する」⁴⁷とコメントしている。この絵画では彩色が集中して濃くなっている部分が境界として現われている。ロトチェンコは輪郭線ではなく色彩の効果によってフォルムの境界を決定することを試み、フォルムどうしの相互侵食という輪郭線によっては出来ない効果を実現させている。線ではなく色彩によって形成される境界とフォルム——その例は《無対象コンポジション No. 60 「彩色された円の領域 (色彩とフォルムの集中)」 シリーズより》【図 1-14】に顕著に現れている。この絵画に描かれた大きな円では、色彩が円周に集中することによって輪郭線の代わりを果たし、彩色がフォルムを形成するものとして用いられている。逆に、大きな円の内側にある小円では、円の中心に色彩が集中することによって円のフォルムが形成され、輪郭はあいまいになっている。

⁴⁴ Там же. С. 175.

⁴⁵ ロザノワは 1918 年 11 月 7 日に 32 歳の若さで亡くなった。このときロトチェンコは新聞「アナルヒヤ」に追悼文を執筆した。「きみは色彩の奔流で世界を照らすことをのぞんでいたね。きみは投影機で空に色彩のコンポジションを生み出すことを考えていたね。なんと早くきみはわれわれの元から去ってしまったことか…」 Родченко. Опыты для будущего. С. 65.

⁴⁶ Родченко. Опыты для будущего. С. 111.

⁴⁷ Там же. С. 111.

従来絵画では、デッサンによってフォルムの輪郭線を決定し、そこに彩色を施すことによって対象描写が行われてきた。そこではフォルムは対象に従属し、色彩はフォルムに囲い込まれる。しかしロトチェンコの絵画では、逆に色彩の濃淡によってフォルムと輪郭が生み出される。ロトチェンコのぼかしの手法では、色彩が絵画のフォルムを形成するという、従来絵画とは正反対の制作プロセスがとられている⁴⁸。ロトチェンコは絵画の諸要素「色彩」の探究をとおして、まず対象をデッサンし、それに基づいて彩色するという写実主義絵画の造形原理を根本的に否定しようとしたのである。

ロトチェンコを中心とする画家たちによる、色彩についての最もラディカルな動きが、「アスクラノフ (Аскранов, ассоциация крайних новаторов, 究極の改革者連合)」の結成であった。アスクラノフは第十回国営展の三ヶ月前、1919年1月に、絵画における色彩の優位を主張して結成された。メンバーはロトチェンコとロザノワのほか、ウダリツォーワ、アレクサンドル・ドレヴィン、ワルワラ・ステパーノワ、アレクサンドル・ヴェスニン、ポポーワらであった。アスクラノフのメンバーはマレーヴィチのシュプレマチズムに対抗し、無対象絵画のオルタナティヴを確立することを目指したのである。ロトチェンコは1918年12月25日の日記にアスクラノフの宣言と思われる文章を起草している。

われわれ、芸術家＝無対象主義者は宣言する。絵画における対象性の最後の名残としての束縛されたフォルムは、われわれによってついに葬り去られた。
自由な色とトーンに万歳！⁴⁹

ここでロトチェンコは、色彩によって「対象性の名残」であるフォルムを絵画から排除できる、つまり完全な無対象が達成されると考えている。

そもそも色彩を対象から解放したのはマレーヴィチであった。マレーヴィチのシュプレマチズム絵画に現われる色とりどりの方形は、四角いフォルムに彩色がなされているのではなく、「色彩のマッス」としての「色彩＝形態」の出現であった⁵⁰。しかしアスクラノフのメンバーにしてみれば、マレーヴィチの方法は色彩の解放という点ではまだ不十分であった。彼らにとって色彩はマレーヴィチの絵画のように四角く凝固したものではなく、溢れ出し、画面いっぱいに広がるものでなければならなかった。同時代人の画家ステパーノワは、マレーヴィチとロザノワのちがいを、マレーヴィチは自分の作品を方形のフォルムのコンポジションに基づいて築いているが、ロザノワは色彩に基づいていると指摘している⁵¹。ロザノワ、ロトチェンコらアスクラノフのメンバーは、色彩から出発する絵画を制作する

⁴⁸ クリューンもフォルムや画面を形成する色彩の力に注目した。彼は「色彩絵画の新しい芸術」の例として「隣接する色彩がフォルムに影響し、フォルムを変える」というケースを指摘している。*Клюн. Природа Картины. С. 353.*

⁴⁹ *Родченко. Опыты для будущего. С. 70.*

⁵⁰ 「色彩のマッス」に関しては次の箇所を参照。大石雅彦『マレーヴィチ考』、131-132頁。

⁵¹ このステパーノワの意見は次の文献を参照した。*Гурьянова. Ольга Розанова и ранний русский авангард. С. 169.*

ことでフォルムに対する色彩の優位を完全なものにし、無対象絵画をスプレマチズムより先へと展開させようとしたのである。

ファクトウーラ

第十回国営展に出品されたロトチェンコの絵画の中でひとときわ眼を引いたのが、ひとつの色調で描かれた《黒の上の黒》【図 1-15】であった。この絵画では、ラッカーによるつや、わずかな灰褐色のマチエールなど、表面の処理によってかろうじてフォルムがそれと見分けられる。ロトチェンコは《黒の上の黒》に関して次のようにコメントしている。

絵画におけるあらゆる「イズム」の破綻が私の向上のきっかけとなった。色彩絵画の吊いの鐘の音とともに、最後の「イズム」がここで永遠の眠りへと導かれ、最後の愛と希望が崩壊し、私は死せる真理の家から出てゆく⁵²。

ここでは絵画において「イズム」を主張することがもはや意味をなさず、したがって自分は「イズム」からは距離をとることが宣言されている。ロトチェンコは、《黒の上の黒》において絵画の要素「色彩」の探求は終点を迎えたと考え、アスクラノフによって掲げられた主義主張を早くも放棄することを決定したのである。

ロトチェンコは《黒の上の黒》についてのコメントに、「色が消える——すべてが混ざり合って黒になる」というアレクセイ・クルチョーヌィフの詩「グリュイ・グリュイ」をエピグラフとして付している。ロトチェンコはこのエピグラフによって、色彩が混ざり合ってできる究極の色彩とは黒という無彩色であること、つまり色彩の探究は黒という無に行き着くことを示唆している。絵画《黒の上の黒》は、色彩は探究しつくされたところで、結局は無に他ならないことを示している。《黒の上の黒》に関する上記のコメントが悲痛な調子をおびているのは、ロトチェンコが色彩に対する否定的な見解に到達したためである。

そもそも《黒の上の黒》は、マレーヴィチによる《白地の上の白い正方形》(1918)【図 1-16】に対抗して制作された⁵³。マレーヴィチは《白地の上の黒い正方形》(1915)に次いで《白地の上の白い正方形》を制作した。両方とも絵画の臨界を示す絵画であったが、スプレマチズムの最終地点を示すのは后者である。マレーヴィチのスプレマチズム絵画は《白地の上の黒い正方形》を「ゼロ」、つまり出発点として様々なスプレマチズムの運動を展開し、《白地の上の白い正方形》で終着点を迎えるという構造をとる。先述の「最後の未来派絵画展<0, 10>」での展示のように、マレーヴィチの構想では壁の上部の隅に展示された《白地の上の黒い正方形》からさまざまなスプレマチズム絵画が派生する。実際、1990年

⁵² Родченко. Опыты для будущего. С. 66.

⁵³ マレーヴィチの《白地の上の黒い正方形》とロトチェンコの《黒の上の黒》の比較は次の箇所を参照。大石雅彦『マレーヴィチ考』、379-384頁。

から91年のマレーヴィチ回顧展の際に行われたエックス線調査などの科学的検査によれば、黒い方形の中に色絵具で塗り重ねられた三角形、四角形、交差する線等が発見された。つまりこの絵には、これから生み出されるべき一連の色とりどりのスプレマチズム絵画がすでに胚胎されていたのである⁵⁴。一方、《白地の上の白い正方形》は一連のスプレマチズム絵画の「展開の諸段階」の最終地点に位置し、「運動が全て展開されてしまったあとの痕跡とでもいうべきもの」であった⁵⁵。

ロトチェンコは自分の《黒の上の黒》とマレーヴィチの《白地の上の白い正方形》に関して次のように書いている。

無対象は、完全な色彩の表現、色彩の加工、色彩の状態を探求し、色彩に深さ、強度、厚み、重さなどを与えることによって、色彩そのものを開拓した。この仕事の最終段階は、ひとつの色彩と（それ以上高められも低められもしない）強度のもとで、単一の色彩の強さを達成することであった⁵⁶。

これまでみてきたように、ロトチェンコは色彩の探究を推し進めることで無対象絵画をさらにラディカルに展開させることができると考えていた。マレーヴィチの《白地の上の白い正方形》を見たロトチェンコは、色彩の「強度の限界」に到達したこと、つまり色彩の探究の最後の段階を見て取ったのである。そして《黒の上の黒》を描くことによって、「色彩絵画の甲いの鐘の音」を鳴らし、自ら色彩の探究の終焉をもたらしたのである。

しかし、ロトチェンコの《黒の上の黒》は《白地の上の白い正方形》の単なる二番煎じではない⁵⁷。《黒の上の黒》にはマレーヴィチの絵画にはない問題提起がふくまれていた。ロトチェンコの《黒の上の黒》では、つや、ざらつきといったテクスチャーの違いが際立たせられている。マレーヴィチの《白地の上の白い正方形》にも筆致の違いはみとめられるものの、ロトチェンコの《黒の上の黒》ほどテクスチャーそのものは前景化していない。ステパーノワは1919年4月10日の日記にマレーヴィチの《白地の上の白い正方形》に関して記している。「もちろん、マレーヴィチは何も発見しなかった。白の上に白い方形が描かれているが、描かれているというよりも、むしろただ色が塗られている」⁵⁸。これに対し、

⁵⁴ 同書、170頁。

⁵⁵ 同書、355頁。

⁵⁶ *Родченко. Линия // Опыты для будущего. С. 96.*

⁵⁷ ミルナーは、マレーヴィチの《白地の上の白い正方形》とロトチェンコの《黒の上の黒》を比較し、ロトチェンコの《黒の上の黒》はマレーヴィチの《白の上の白》の神秘主義に対する拒絶であったと解釈している。John Milner, "Material Values" in David Elliot ed. *Rodchenko and the Arts of Revolutionary Russia* (Oxford: Museum of Modern Art, 1979), p. 50. また、ナコフはマレーヴィチの美学の理想はシンボリストの土台の上にあるが、ロトチェンコの美学は純粹に形式主義的なものだと指摘する。Andrei B. Nakov, "Stylistic Changes: Painting without a Referent," in *Rodchenko and the Arts of Revolutionary Russia*, p. 57.

⁵⁸ *Степанова Варвара. Человек не может жить без чуда: письма поэтические опыты записки художницы. М.: Сфера, 1994. С. 88.*

ステパーノワはロトチェンコの《黒の上の黒》シリーズを、「スプレマチズムの後の新たな一歩」「専門的な達成」「イーゼル絵画の新しい手本」とし、「ファクトゥーラとは何かを示した」と評価している⁵⁹。ステパーノワの述べる「ファクトゥーラ」とは、マチエールや画家の絵の具の塗り方など、絵画表面の処理、およびその処理のプロセスを示す。ロトチェンコが《黒の上の黒》で問題としたのは、まさにこの「ファクトゥーラ」であった。

1920年代のロシア美術において「ファクトゥーラ」はとりわけ重要な意味を担っていた。ロシアにファクトゥーラ概念が登場するのは、1912年ダヴィッド・ブルリユークによって書かれた「ファクトゥーラ」(『社会の趣味への平手打ち』収録)、および1914年にウラジーミル・マルコフによって書かれた「造形芸術における創作の原理——ファクトゥーラ」においてである⁶⁰。マルコフはロシア正教のイコンに埋め込まれた金属による後光や肩飾りに注目して、それらのリアルな物の導入が美や信仰心を引き起こすと指摘し、絵画における異質な素材の導入が絵画的効果を際立たせることを発見した。

ファクトゥーラはタトリンの《カウンター・レリーフ》および《コーナー・レリーフ》と密接な関係がある。タトリンは1913年にパリのピカソのアトリエを訪れた際、ピカソのコラージュからレリーフの着想を得たとされている⁶¹。しかし、ピカソのコラージュにおける断片は、それぞれが具体的な物を指し示す、意味を担った記号として機能しているのに対し、タトリンはそれぞれの素材のファクトゥーラそのものに関心を向けている。タトリンのカウンター・コーナー・レリーフでは金属片、木材、板、ワイヤーなどが用いられており、ここでは素材そのものの物質性が強調されている。タトリンの事例から考えると、ロシアにおけるファクトゥーラは、絵画から現実の素材への転換、さらには後の構成主義の展開を準備するものにほかならなかった。

ただし、ロトチェンコの《黒の上の黒》におけるファクトゥーラと、タトリンのそれとは異なっている。ロトチェンコの絵画では、絵の具によるマチエールの処理はあるものの、タトリンのような多種の素材の導入は行われていない。ロトチェンコ作品では、《黒の上の黒》以外にファクトゥーラが見出せる絵画は《アブストラクト・コンポジション》(1919)【図1—17】くらいしかない。そこでは「色彩の厚み、重さ」が示され、理論的知見から言えば、ファクトゥーラの探求というよりも「色彩の探求の段階」に属しているといえよう。ロトチェンコにとって「ファクトゥーラ」は、タトリンのように絵画を超える契機となるものではなく、色彩の問題の一環として扱われるべき絵画内の要素であった。後述するよ

⁵⁹ Там же. С. 88.

⁶⁰ Margit Rowell, "Tatlin: Form/Factura," *October* 7 (Winter, 1978), p. 94

⁶¹ Ibid., p. 88. タトリンのカウンター・レリーフ、コーナー・レリーフに関しては、他に次の文献を参照。Стригалева Анастасия. Ретроспектива выставка Владимира Татлин // Татлин. Стригалева А. Харген Ю. (состав.) Köln: DuMont. 1992. С. 8-47. James Nisbet, "Material Propositions on the Individual / Collective: The Work of Vladimir Tatlin," *Modernism/Modernity* 17, No. 1 (2010), pp. 109-13. Laurel Fredrickson, "Vision and Material Practice: Vladimir Tatlin and the Design of Everyday Objects," *Design Issues* 15, No.1 (Spring, 1999), pp. 49-74. Christina Lodder, "Colour in Vladimir Tatlin's Counter-reliefs," *The Burlington Magazine* 150, No. 1258 (2008), pp. 28-34.

うに、ロトチェンコにとって現実の世界におけるコンストラクションへと向かうきっかけとなったのは、ファクトゥーラではなく、別の要素「線」にあったのである。

3. 絵画を超えて

《黒の上の黒》は色彩の探究の終わりを示す絵画だったが、ロトチェンコは1920年から21年にかけてシステムの到達点あるいは終焉を示すいくつかの絵画を描いた。これらの絵画によってロトチェンコは絵画の存在論により深く踏み込むこととなり、結果的に絵画を超えて脱イーゼル絵画をめざすこととなった。

第十回国営展の二年後の1921年9月から10月にかけて、「 $5 \times 5 = 25$ 」展が開催された。「 $5 \times 5 = 25$ 」というタイトルは5人の画家が5点ずつ作品を展示することに由来する。このときロトチェンコは《線》(1920)、《格子》(1921)に加え、画期的な《純粋な赤》《純粋な青》《純粋な黄》【図1-18】の3枚組みのモノクロームの絵画を出品した。「 $5 \times 5 = 25$ 」展に発表された絵画を中心に、さらなるロトチェンコの絵画の分析を考察したい。

線

「平面」「色彩」「ファクトゥーラ」の探求を経て、ロトチェンコは新たに「線」に至った。1919年1月の日記には「リニイズム（線主義）」という言葉が登場し、次のように書かれている。

平面は論理上放棄され、大きな構成性（конструктивность）とコンポジションの建築性（архитектурность）のため、古い絵画が好む＜ファクトゥーラ＞もまた放棄された⁶²。

ここではもはやロトチェンコの関心が、絵画の諸要素である平面とファクトゥーラにはなく、線へと移行したことが宣言されている。そして線への注目に伴い、「大きな構成性」と「コンポジションの建築性」、つまり絵画面面上での要素の組み立てや配置に焦点が当てられる。

一次元の基本要素である線の組み合わせにより、二次元平面のメカニズムを解明できるとロトチェンコは考えたのである。絵画の諸要素「色彩」「平面」「ファクトゥーラ」は、すでに他の画家によって着手された課題であったが、「線」はロトチェンコが自ら見出した要素であり、絵面上での分析対象として大きな可能性を持つように思われた。

ロトチェンコの絵画にはすでに1915年に特異な線が登場する【図1-3】。これらの絵画では曲線定規やコンパスによって平面を分割し、インクで塗り分ける手法が用いられてい

⁶² Родченко. Опыты для будущего. С. 76.

る。この絵画におけるロトチェンコの「線」はカンディンスキーの理論と深い関係にある。

1919年のカンディンスキーの論文「大きな問題についての小論、点について、線について」にはロトチェンコの1915年の絵画を意識した記述が見られる。このカンディンスキーの論文はそもそも辞典の項目として書かれたものである。カンディンスキーは幾何学における線の一般的定義から出発し、芸術における線の役割について考察している。

はじめに、線は、右、左、上、下、そしてそれらの間に広がる方向へと様々な方向にまっすぐ動く可能性をもつ。このようにして直線の世界が生じる。直線は、長さ、方向、相互の遭遇、互いの交差によってプリミティブなグラフィックの描写に表現豊かな素材を与えるのである⁶³。

カンディンスキーが線の考察に際して「次元」の問題を念頭においているのは明らかであり、線を空間における方向を規定するものとしてとらえている。そして、複数の直線の組み合わせは絵画の表現を生み出すとする。

この記述では直線の表現力がある程度を認めてはいるものの、カンディンスキーは別の箇所において直線は未開の言語に比すべき単純なものに過ぎないとの意見を表明している⁶⁴。カンディンスキーにとって単純な直線からの解放を示すのは、半円や放物線などの曲げられた線である。しかし彼は、道具に支配されているとしてコンパスを用いて描かれた曲線は批判する。カンディンスキーは道具を用いて描かれた曲線のグラフィックを「アラベスクの世界」と名づけ、「完全に自由な世界として現われるが、その下にはより複雑な道具への奴隷的な服従を隠している」⁶⁵と考える。「アラベスクの世界」は「自由な表現が紋切り型という堅固な枠組みに収められている、官庁の文書の公式な書式」⁶⁶にたとえられる。カンディンスキーは、道具による曲線を、一見すると華やかだが、道具に従属して画家の手による表現の自由が剥奪されたものとみなしているのである。そしてロトチェンコの1915年の定規とコンパスによる絵画もこのような表現の一つであった。

ロトチェンコは数年後の1919年から21年にかけてもコンパスと定規を用いた絵画【図1-19】を制作し、「5×5=25」展に出品した。この線をモチーフにしたシリーズは、かつてカンディンスキーに批判された1915年の絵画とは全く異なった手法に基づいている。1915年のシリーズにおける線は感覚的で装飾的であったのに対し、この時期の絵画における線は厳格であり、平面上の線の配置は絵画の大きさを考慮した上で論理的に決定されている。

研究者のトゥピーツィンによれば、ロトチェンコの線の概念は、カンディンスキーの線概念に対抗するものであった⁶⁷。同様に、1920年頃のロトチェンコの絵画に題された「コ

⁶³ *Кандинский. Избранные труды по теории искусства. Том второй 1918-1938. С. 15-16.*

⁶⁴ Там же. С. 16.

⁶⁵ Там же. С. 17.

⁶⁶ Там же. С. 17.

⁶⁷ Margarita Tupitsyn, *Against Kandinsky* (Museum Villa Stuck, München. Ustfildern:

「コンストラクション」が、カンディンスキーが制作した絵画「コンポジション」に対抗するものであったとも指摘している⁶⁸。「コンストラクション」と「コンポジション」は両方とも色彩の調和や対象の配置のバランスなど絵画の画面内の構成を意味する概念だが、「コンストラクション」が合理的な客観性に基づいているのに対し、「コンポジション」は画家の感覚という主観に基づいている（「コンストラクション」と「コンポジション」については第二章で詳述する）。ロトチェンコが「線」について書いた論文の中で「コンポジションの建築性」を問題にした背景には、カンディンスキーに対する対抗があった。ロトチェンコは「建築性」によって、感覚のみを頼りに描く「コンポジション」に論理を与え、より合理的な造形である「コンストラクション」を打ち出そうとしたのである。1919年から21年にかけての線をテーマにしたロトチェンコの作品は、感覚的に線を描いた過去の自分の絵画の乗り越えであると同時に、カンディンスキーの主観的でスタティックな「線」概念への挑戦であった。さらに、技術を意味する道具の使用を積極的に肯定することによって、ロトチェンコは画家の「自由な表現」としての手仕事を重視する古い絵画観を否定したのである。

ロトチェンコの「線」に関する理論と実践はさらなる展開を見せる。1919年ごろの作品では、円と線は比較的ランダムに配置されているが（《コンストラクション No. 92(緑の上の)》【図 1-20】）、次第に厳格に配置された構成が見出せるようになる（《コンストラクション No. 126》【図 1-21】）。この絵画では、線の配置はキャンバスのフレームに従っている。1920年1月頃になると「リニイズム」という名称が登場し、線に対して理論的・意識的なアプローチが開始される⁶⁹。

1921年ロトチェンコはインフクから出版する目的で、「線」と題された論文を執筆する⁷⁰。ロトチェンコによれば、絵画は風景や人間を「生き生きと」描写することを目的としてきたが、真の「絵画性」はむしろ表面のファクトゥーラ、ラッカー塗布、下塗りなどの処理において発揮される。そして、これらにかかわる作業は自然を写實的に描き出すことよりも「専門的」な行為であるという。ロトチェンコはこのような「絵画性」を開花させる試みを、美術史を振り返って検証する。ロトチェンコによれば、フォルムの解体はキュビズムなどで試みられてきたが、色彩の探求は印象派と表現主義で部分的に行われるのみにとどまった。この色彩の探求に取り組んだのが無対象絵画であり、マレーヴィチの《白地の

Hatje Cantz, 2006), p. 142.

⁶⁸ Ibid., p. 142.

⁶⁹ 研究者のパトリシア・レイリングはカンディンスキー、ロトチェンコ、マレーヴィチの三人を中心的に取り上げながら、当時ロシアでは「線」が世界を認識するための重要な絵画言語のひとつとしてとらえられていたことを明らかにしている。Patricia Railing, "The Cognitive Line in Russian Avant-garde Art," *Leonard* 31, No. 1 (1998), pp. 67-73. 実際、「5×5=25」展ではポポーワが《空間における力線》という名前の絵画を出品し、ヴェスニンは《力線に沿った彩色された空間の構成》と題した5点の絵画を出品している。なおポポーワの絵画における「線」に関しては次の文献を参照。Briony Fer, "What's in a Line? Gender and Modernity," *Oxford Art Journal* 13, No. 21 (1990), pp. 77-88.

⁷⁰ Родченко. Линия // Опыты для будущего. С. 95-97.

上の白い正方形」とロトチェンコの《黒の上の黒》は色彩の探求の最終段階に位置する。そして、このような「絵画性」の探求の最終地点、つまりシステムとしての絵画の探求の終焉に「線」を位置付けることを主張した。ロトチェンコは次のように述べている。「このようにして線はすべてに打ち勝ち、絵画の最後の砦——色彩、トーン、ファクトゥーラ、表面——を壊滅させたのである。線は絵画に赤いバツ印を付けた」⁷¹。

「線」は絵画の諸要素のひとつとして浮上したものの、絵画の領域に留まるものではなかった。「線」は絵画に「赤いバツ印」をつけるもの、つまり絵画を否定するものでもあった。なぜならば、「線」は絵画を超えて「生」を構築することができるからである。

ついに線の意味が完全に明らかになった。そのひとつは境界や端としての関係であり、また別の側面では、あらゆる生におけるあらゆるオルガニズム一般の重要な組み立て、つまり骨格（もしくは基礎、骨組み、システム）である⁷²。

ロトチェンコにとって「線」はただの絵画の要素ではなく、人間が制作した物も、生命などの有機的なものをも含めて、あらゆるものを構築する基本的要素の役割をはたす。ロトチェンコは線が組み合わされた骨組みを、生のモデルと考えていた。彼は自分の作品の解説の中で、絵画《コンストラクション No. 126》【図 1-21】と《コンストラクション No. 87》（1919 所在不明）にふれ、そこでの線の役割が「骨組みとして、土台としての完全なオルガニズム」であり、また「定式」「要素」と述べている⁷³。絵画に描かれた線は、もはや単なる絵画の要素のひとつではなくなった。その事実を裏付けるかのように、ロトチェンコはこの頃立体作品の制作に取り組んでいる。そのうちのひとつ《空間コンストラクション No. 14》【図 1-22】は同一の細長い立方体から作られており、明らかに「線」の概念を土台としている。《空間コンストラクション No. 14》は、線が基本的な「要素」となって構築物＝オルガニズムを形成する様を実現している。ロトチェンコは同様の立体を多数制作しており、これらは「作品」ではなく工業製品を含めた様々な構築物のモデルとして位置づけられる。

さらに「線」と「生（жизнь）」に関してロトチェンコは次のように述べる。

線において新しい世界像が明らかになった。（対象化するのであれ、無対象化するのであれ）描写するのではなく、本質に即して構築すること、生から離れるのではなく生の中で、合目的的に構成された新しい建造物を生において打ち立てることである⁷⁴。

「生」の中の「建造物」、それは生活の領域で事物を創造する構成主義の端緒に他ならない。

⁷¹ Там же. С. 97.

⁷² Там же. С. 96.

⁷³ Родченко. Опыты для будущего. С. 114.

⁷⁴ Родченко. Линия // Опыты для будущего. С. 97.

線は絵画の要素として発見されたが、結局は絵画を超え、現実の生を構築するための基本的要素となった。それ自体で生成する閉じたシステムとしての絵画の探求は、線の発見によって終了したのである。論文「線」は次の言葉で締めくくられている。「構成主義万歳！」。

最後の絵画

「線」が発表された1921年9月の「 $5 \times 5 = 25$ 」展には、ロトチェンコの制作の転換を示すまた別の絵画が出品された。「純粋な赤色」「純粋な青色」「純粋な黄色」【図1-18】と題された三枚組みのモノクローム絵画である。批評家のニコライ・タラブーキンはこの「最後の絵画」と名づけ、次のように批評した。

ここ十年芸術が果たした美術形式の進化において、このキャンバスはとりわけ重要である。それは、もはやその後新たなものが続くう段階ではなく、長い道のりの最後の一步、もはや画家の言葉がなくならざるを得ない最後の言葉、芸術家によって創造された最後の「絵画」である。このキャンバスはイメージの芸術としての絵画——絵画は常にそのようなものであったのだが——が成立しないことを雄弁に語っている⁷⁵。

タラブーキンの言う「イメージの芸術としての絵画」が成立しないという事態に関して、研究者の江村は「〈無対象〉であるか〈对象的〉であるかではなく、絵画というジャンルが持たざるを得ない〈造形性〉〈再現性〉そのもの」が問われていると指摘している⁷⁶。つまり、この三枚組みの絵画によって、対象から無対象へという課題を超えて絵画自体の存在意義が疑問に付されたのである。

タラブーキンはマレーヴィチの《白地の上の黒い正方形》とロトチェンコのこの絵画とを対比させ、マレーヴィチの絵画は絵画的な理念を内包しているのに対し、ロトチェンコのこの絵画はあらゆる内容を欠いた「鈍い、物言わぬ、盲目の壁」と指摘した⁷⁷。タラブーキンが「壁」という言葉で表現したのは、絵画の形をとりながらも画面上の表象を

⁷⁵ *Тарабукин Н. М. От мольберта к машине. М. 1923. С. 12.* マリア・ガフは、タラブーキンの「最後の絵画」の発想に、オスワルド・シュペングラーの文化の没落の概念が影響していることを明らかにしている。ドイツの思想家シュペングラーの『西欧の没落』は当時ロシアでも大流行した。シュペングラーは印象派から抽象絵画に至る芸術家には、分析的手法の発展のために創造活動をやめて機械的なオブジェを作成する傾向があると指摘し、これを芸術の没落の兆候とみなした。Maria Gough, "Tarabukin, Spengler, and the Art of Production," *October* No. 93 (Summer, 2000), pp. 79-108.

⁷⁶ 江村公「ロトチェンコの1920年前後の作品をめぐって：〈最後の絵画〉、〈線〉そして写真へ」『ロシア語ロシア文学研究』、第34号、日本ロシア文学会、2002年、123頁。

⁷⁷ *Тарабукин. От мольберта к машине. С. 12.*

拒絶している状態のことである。この絵画は画面上に表象するという絵画の理念を放棄し、イーゼル絵画をもってイーゼル絵画の死を宣言しているのである⁷⁸。実際にロトチェンコはこれ以降、イーゼル絵画を捨て、空間オブジェ、そして実用的なデザインに取りかかる。

ロトチェンコがイーゼル絵画を放棄するに至った第一の原因は、先述した「線」の発見にある。ロトチェンコにとって線は絵画の領域を超えた「生」一般の創造原理であった。絵画を超えたオルガニズムの要素として線を発見したことにより、ロトチェンコは自閉したシステムとしての絵画に興味を失い、「生」に関わる制作や探求に踏み込んだのである。さらに、同時期にインフクで行われた「コンストラクション」と「コンポジション」をめぐる議論もまた、ロトチェンコのイーゼル絵画放棄を後押しした。「コンストラクション」と「コンポジション」をめぐる議論に関しては次章で論じるとして、ここではまず三枚組みのモノクロームの絵画における三原色と、滑らかな表面の持つ意味について考察しておきたい。

三枚組みのモノクロームの絵画には赤、青、黄の三原色が用いられている。ロトチェンコの論文「線」の中には、原色と色彩について述べた一文が見られる。

原色（スペクトル）が絵の具にはあったにもかかわらず、原色を混ぜて色調を創りだし、画家は原色を殺してしまった。絵画においては、対象や、自然を伝えることの探求から色調が生じた⁷⁹。

ロトチェンコはここで、色彩は対象をより本物らしく再現するために利用され、対象の持つ固有色に従属してきたが、絵画の要素として色彩そのものを見直すことを主張する。「アスクラノフ」の宣言では色彩をフォルムから解放することが主張されていたが、ロトチェンコはここで純粋な色彩を体現するものとして絵の具を発見する。ロトチェンコは絵の具の原色の力を利用し、ロザノワの色彩理論に基づいたアスクラノフとは別のアプローチにより、色を対象から解放したのである。三原色のモノクロームの絵画において単一の色彩が画面いっぱい広がることは、色彩がフォルムとは無関係となり、画面上で完全な自由を獲得したことを示している。モノクロームの絵画において、絵画の要素としての色彩の完全な自立が成し遂げられたのである。

ただし、絵の具による三原色は色彩そのものであると同時に、マテリアルとして、つまり工業製品に用いられる塗料としても示されている。自立した色彩は結局のところ塗料であることを免れないのである。さらに、ローラーで塗られたかのような滑らかな表面は、

⁷⁸ 美術批評家のバーバラ・ローズは、2004年マドリッドで開催された展覧会「モノクロームズ」のカタログの中でロトチェンコの三原色の絵画の意義について触れている。ローズは、私的な財産として持ち運び可能なイーゼル絵画の誕生が、プロテスタント圏である北ヨーロッパの興隆と一致しているとすれば、イーゼル絵画の死は資本主義の終わりと一致していると主張する。

Barbara Rose, *Monochromes: From Malevich to the Present* (Berkeley Los Angeles and London: University of California Press, 2006).

⁷⁹ Родченко. Опыты для будущего. С. 96.

筆使いという画家の手仕事の痕跡を払拭する。実際、ロトチェンコは絵筆を否定的に捉えていた。1920年7月14日の日記には、筆は本当らしさを探求する対象絵画においては重要であるが、印象主義やキュビズムでは筆の使用は後退しているという見解が述べられている⁸⁰。一方、道具の使用に関して次のように述べている。

無対象絵画は、幾何学的に簡素で明快でわかりやすいフォルムにより適した、刷毛、ペンキの塗布、ローラー、プレッサーなどによる全く新しい描写手段を取り入れた。絵筆は、便利で簡単に、そしてより合理的に表面を加工できる新しい道具に取って替わられた。絵筆は対象や対象の繊細さを伝えるために絵画にとっては欠かせないものであったが、新しい無対象絵画にとっては不正確で物足りないものであり、プレス、ローラー、烏口、コンパスなどが絵筆に取って替わった⁸¹。

ロトチェンコは、幾何学的な無対象絵画においては手作業の代わりに道具を使った正確な描写がふさわしいと考えた。三原色の絵画の滑らかな表面は、絵筆によって処理された絵画の表面ではなく、道具によって加工された工業製品の表面を示している。

研究者のダブロウスキはロトチェンコの絵画における道具の使用を「創造の主観的な側面の排除」とみなしている⁸²。絵画において手を用いずに道具を用いること、それは「作者」としての画家の存在を排除する手段だった。この三原色の絵画の滑らかな表面は、画家の主観と手仕事を否定し、技術と道具による合理的な制作を重視するというロトチェンコの志向を反映しているのである。

4. 「絵画そのもの」、あるいは美術館論

ここまで1919年の第十回国営展と1921年の「 $5 \times 5 = 25$ 」展を中心に、ロトチェンコの初期の絵画の試みをたどってきた。ロトチェンコは、他の画家たちによる先行する絵画実験を検証しながら、それらをさらに発展させようとした。同時代の画家たちの中でもとりわけマレーヴィチを意識し、彼に対抗することによって、よりラディカルに絵画の無対象化を推し進めた。ロトチェンコの1916年から19年の絵画制作は、平面、色彩、ファクトゥーラという絵画の要素を抽出してそれらを絵画上で分析するという、理論と実践が一体となったものであった。それら複数の絵画はシリーズ性をなし、そこでは絵画の課題が段

⁸⁰ Там же. С. 82.

⁸¹ Там же. С. 96.

⁸² Dabrowski, Aleksandr Rodchenko: Innovation and Experiment, P. 35. 江村はロトチェンコの道具の使用を、手による不正確な描写から機械を介した正確な描写への移項とみなしている（江村公「ロトチェンコの1920年前後の作品をめぐって」、122頁）。またブライオニー・ファーもリュボーフィ・ポポーワの絵画における「線」を論じた論文の中で、道具の使用は人間の手の否定であると指摘している。Briony Fer, “What’s in a Line? Gender and Modernity,” p. 80.

階的に解決される。さらに、時間的観点から絵画が分析されることにより、自作の絵画の美術史的な位置づけが決定される。ロトチェンコは形式と歴史の両方において自律的に展開する「システム」として絵画をとらえ、その固有の論理を解明しようとした⁸³。このようなロトチェンコの行為の背景には、画家の主観によって対象を解釈し、それを画面上に表現するという従来の絵画に対する強力な否定があった。

ロトチェンコはシステムとしての絵画という発想によって、働きかける画家＝主体の側ではなく、素材やメディウムなど働きかけられる対象＝客体の側に制作の契機を求めたのである。これは、ロトチェンコが画家の技量を示す絵筆と筆のタッチを否定し、道具の使用を提唱したことにも強く現れている。絵画をシステムと捉えるロトチェンコにとって、絵画の価値は画家の技量や才能を超えた外部、つまり画家の主観の外にあった。ロトチェンコは画家の主体の表出の場＝手段として絵画をとらえることを否定した。歴史および形式の両面において自律的に運動するシステムである絵画は、探究されるべき客体であった。絵画という客体そのものが持つ論理を見出そうとするロトチェンコの探求は、まさに絵画を画家という主体の表現手段とみなしてきた伝統的な西欧の芸術観に対する挑戦であった。

このような、画家の主観の外にある客体としての絵画、つまり「絵画そのもの」に注目したのは、ロトチェンコだけではなかった。ロシアにおいては絵画の自律性の探究はキュビズムの受容とともに始まった。ブルリュークは『キュビズム（表面—平面）』の中で、絵画の自己目的性があらわになったのはキュビズムにおいてであると主張し、次のように述べている。「20世紀になって初めて、われわれは芸術としての絵画を所有した。[...]昨日までわれわれには芸術がなかったが、今日われわれは芸術を手中にした。昨日までそれは手段にすぎなかったが、今日それは目的となった。絵画はただ絵画のための課題を追求すればいいのだ。絵画は自らの生を生き始めたのである」⁸⁴。つまり、長らく絵画は世界を写し取るための描写の技術に過ぎなかったが、キュビズムははじめて描くことそのものを目的化したのである。ブルリュークはさらにつづける。「自己目的化することにより、絵画は自らのうちに無限の地平と目的とを見出した」⁸⁵、「絵画はいまや絵画によってのみ理解可能な絵画的観念——絵画的表象の領域で機能する」⁸⁶。

ロトチェンコもまた先にあげた論文「線」の前半で、近年の絵画の展開に関連づけて「絵画そのもの」の理論を展開している。ロトチェンコは、対象絵画は自然や人物をまるで生きてそこにあるかのように描写し、観る者を信じ込ませてきたが、真の「絵画性」は無対象絵画によりはじめて可能になったと考える⁸⁷。そして、「絵画性」の具体的な現れとして、

⁸³ ジョン・ミルナーはこのようなロトチェンコの制作に関して、絵画において素材となる要素の操作へと関心をむけ、この操作のプロセスそのものを制作活動の要とするシステムを確立したと指摘している。John Milner, "Material Values," p. 50.

⁸⁴ ブルリュークの引用は以下の箇所による。Калаушин. Бурлюк, цвет и рифма. С. 753.

⁸⁵ Там же. С. 753.

⁸⁶ Там же. С. 754.

⁸⁷ Родченко. Опыты для будущего. С. 95.

表面のファクトゥーラ、ラッカーの塗布、下塗りなどをあげる⁸⁸。ロトチェンコにとって、絵画は現実を映し出す透明な画面ではなく、物質性を伴った不透明な媒体であり、物質的な側面にこそ絵画性が存在するのである。

ロシアにおける「絵画そのもの」への着目はキュビズムが契機となったが、ロトチェンコは他の画家たちに比べてキュビズムに精通していたわけではなかった。1916年3月にタトリンらを中心に開かれた「店」展で、ロトチェンコは来場者にキュビズムの説明をしていたが、後に当時を振り返り、このとき自分自身はキュビズムについてよくわかっていなかったと述べている⁸⁹。このエピソードはキュビズム受容から四年たった時点でも、ロトチェンコの理解がすすんでいなかったことを示している。また、第一章で紹介したように、タトリンの「店」展の会場で初めてマレーヴィチに出会ったロトチェンコは、自作の制作意図を尋ねられてもまともに答えられなかった。研究者のマゴメドフはロトチェンコの初期の制作を「準備期間」と位置づけ、この時期のロトチェンコはラディカルな「左翼」グループの中心にいたにもかかわらず、自分の行っている抽象的なフォルムの実験についてさほど自覚はなかったとし、新しい絵画の傾向に対するロトチェンコの理解に疑念を呈している⁹⁰。すでにフランスで名声を得ていたエクステルや、パリに留学して現地でキュビズムの洗礼を受けたロシア人画家たちと⁹¹、地方都市カザン出身のロトチェンコとの間には絵画に対する知識や受けた教育の点で大きな隔たりがあった。だとすれば、ロトチェンコにとって先行する絵画を検証しなおす絵画の分析は、最新の絵画の成果を早急に効率よく体得するための手段という側面を持っていた。

ところで、絵画そのものが絵画を産み出すというロトチェンコの絵画観は彼の美術館論の中でも展開されている。制度としての美術館をどう捉えるか、美術館における展示はいかにあるべきかという問いは、当事者の美術史観と理論を反映する。

1917年の革命を機にロシアの美術館行政も大きく変化し、多くの「左翼」の芸術家たちが美術館の設立や美術教育にたずさわった。1919年、ペトログラードとモスクワに従来の美術館とはまったく異なる新しい美術館が創設されることになった。この種の美術館が30館ほど全国に建設されることになり、「絵画文化館」と名づけられたモスクワの美術館が展示作品を各美術館に流通させるセンターの役割を果たすことが決定された⁹²。モスクワ絵画文化館の創設には、マレーヴィチ、カンディンスキー、ナタン・アリトマンと並んで、ロ

⁸⁸ Там же. С. 95.

⁸⁹ Там же. С. 58.

⁹⁰ Khan-Magomedov, *Rodchenko: the Complete Work*, p. 31.

⁹¹ パリにおけるロシア人芸術家に関しては次の文献を参照。Русский париж 1910-1960. Спб.: Государственный русский музей, 2003.

⁹² 革命後の美術館行政に関しては次の文献を参照 *Кандинский. Музей живописной культуры // Художественная жизнь. 1920. № 2. С. 18-20. Maria Gough, "Futurist Museology," *Modernism/Modernity* 10, No. 2 (April), 2003, pp. 327-348. また雑誌『コミューンの芸術』には1918年から1919年にかけて美術館政策をめぐる論考がいくつか掲載された。抄訳として次の文献を参照。『ロシア・アヴァンギャルド4 コンストラクツィア 構成主義の展開』、136-152頁。*

トチェンコもメンバーに加わっていた。カンディンスキーはインフクのリーダーであり、インフクと関係が深かったモスクワ絵画文化館の館長を兼ねていた⁹³。この時期カンディンスキーと親しかったロトチェンコは 1919 年の末から 1921 年にかけて新しい美術館に収蔵する作品の選定にたずさわった⁹⁴。

1921 年 5 月 13 日、ロトチェンコはインフク内に結成された「客観分析グループ」の会議の席上、新しい美術館設立に関する報告を行った。この報告でロトチェンコは「新しい美術館は、まず創作物から構成されるのであって、作者からではない」⁹⁵と提言した。彼は、年代順に画家ごとに構成される従来の展示のあり方を否定し、創作物そのものの発展段階を示すように美術館の展示を構成するべきだと考えたのである。

ロトチェンコにとっては、旧来の美術館での作品選択は恣意的なものでしかなかった。そこでは、おもだった作家の代表作がいちばんよい場所を占拠し、単に時代順に並べられるに過ぎない。一方、さほど重要でない作品や無名の画家たちの作品は壁面の上部や暗い場所に展示され、限られた壁面に所狭しと作品がならべられている。ロトチェンコは、多数の作品を作者別に並べるだけで見せ方に対して配慮がなされていないこのような展示方法を、「統計学の形式」「保管庫の形式」と名づけ、「作品の護衛役としての美術館であって、文化的ファクターとしての美術館ではない」として批判する⁹⁶。「保管庫」や「護衛隊」という言葉によって、ロトチェンコは作品を過去の死んだものとして扱う美術館の展示方法を批判したのである。

ではこのような従来の美術館のあり方に対抗する「文化的ファクターとしての美術館」とはどのようなものなのか。ロトチェンコは、「イゾ（造形芸術）部門の美術館建設の原則は、科学的で専門的＝マテリアル的な芸術に対するアプローチ」⁹⁷に基づくとし、作品の選定に当たっては「芸術を前進させるダイナミックな原点」であるかどうか、古いドグマやカノンを破壊するような「発明の契機」を備えているかどうかを基準になると主張した。さらには、「芸術作品を科学的・専門的な観点の上に打ち立てる」、「技芸（мастерство）の契機」が存在しているかどうかも重要な作品の選択基準としてあげている。また展示に関しては、新しい美術館は「芸術的なフォルムと技芸の発達という計画に基づいて構成されなければならない」⁹⁸と考えた。ロトチェンコは「技芸」や「フォルム」といった過去の作品における手法に焦点をあてることによって、新たな手法の開発を促そうとしたのである。ロトチェンコにとって新しい美術館は新たな創造の触媒の場となるものであった。

⁹³ Magomedov, *Rodcheko the Complete Work*, p. 79.

⁹⁴ Родченко. Опыты для будущего. С. 122.

⁹⁵ Там же. С. 99.

⁹⁶ Там же. С. 99.

⁹⁷ Там же. С. 99. 研究者のガスナーはブリークとプニーンが美術館のプランで「専門的な文化」というコンセプトを提示し、それをロトチェンコが受け入れたとしている。Hubertus Gassner, *The Constructivists: Modernism on the Way to Modernization in The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932* (Guggenheim Museum: New York, 1992), pp. 308-309.

⁹⁸ Родченко. Опыты для будущего. С. 100.

ロトチェンコは作品をカテゴライズする方法を、作者ごとの展示から、用いられている技法やフォルムといった作品そのものの手法に基づいた展示に改革しようとした。そして、作者の年代順ではなく、作品そのものの発展を基準に美術の歴史をとらえ、それを美術館の収集と展示に反映させようとした。ロトチェンコの美術館論と美術史観には、絵画から画家を排除する発想が存在する。いうまでもなく、この美術館論と美術史観は、システムとしての絵画をめぐる理論と実践を土台としている。ロトチェンコは、美術館論を通して、歴代の巨匠たちの表現という人物中心主義から作品中心主義へと、つまり作家という主体の論理から絵画そのものの客体の論理へと、絵画創作の原理と芸術の歴史認識を転換させようとしたのである。

ロトチェンコはまた、造形芸術と芸芸および技術の連続性を重視した。ロトチェンコは技術に関心が高く、それは彼がコンパスや定規などの道具を絵画に取り入れたことにもあらわれている。しかし彼の場合、芸術のなかに技術を召還するのは、より新しい芸術を生み出すためではなかった。ロトチェンコの考えでは、芸術は進化し、やがて技術の領域、そして生活へと入ってゆく。この点で、ロトチェンコの絵画における道具の使用は、絵画から技術への移行を宣言しているのである。第十二回国営展のために1920年に書かれたエッセイ「全ては実験」の中では次のように記されている。

無対象絵画は美術館から去った。それは、街路、広場、町、世界すべてなのである。未来の芸術は家族用アパートの快適な装飾品ではなくなるだろう。48階建ての摩天楼、壮大な橋、無線電信、航空学、潜水艦などと同様に芸術は欠かせないものになるだろう⁹⁹。

ロトチェンコは絵画における理論と実践が、芸術という枠を超えて広がり、生活の場へと浸透し、建設技術やテクノロジーと結びつくことを予言している。

建築家のニコライ・ラドフスキーはロトチェンコの美術館に関する報告に次ぐ討論の場で、芸術と技術の連続性に関してさらに急進的な見解を述べている。

私は新しい事物だけが収集されるべきだと考える。われわれの美術館は「新しい素材文化の美術館」と称されることになるだろう。たとえば機械のような技術的な制作物も、彫刻であるとして美術館に加えよう¹⁰⁰。

ここには、美術という枠組みを超え、技術によって生み出される物をも含めたあらゆる造形物を「素材の文化」としてとらえようとする志向が存在する。これまで芸術作品を生み

⁹⁹ *Родченко. Опыты для будущего. С. 93.* 1920年7月15日の日記にもおなじフレーズが見られる。 Там же. С. 85.

¹⁰⁰ *Khan-Magomedov, Rodcheko the Complete Work, p. 82.*

出すのは作者＝画家であったが、新たな「素材の文化」は、作者に代わって登場するコンストラクターによって担われるのである。

＊

画家の主観の外部に存在し、固有の論理を持つ客体として絵画をとらえるロトチェンコの発想は、絵画を画家の表現の場とみなす絵画観を逆転させた。絵画においてはもはや画家という主体は機能せず、絵画そのものの客観的な論理が画布を支配し、絵画はおのずから段階的に発展する。画家は「発見」によってこのような絵画の自律的運動の手助けをするに過ぎない。画家という主体は、絵画そのもののという客体の興隆とともに消滅したのである。さらに、絵画そのものの興隆に伴って、諸要素の探求の末に見出された「線」は絵画を超えて生を構築し、ついにはロトチェンコによるイーゼル絵画の否定を招来することになった。

ロトチェンコの初期の絵画制作が示したのは自己言及性を特徴とするモダニズム絵画が、その自己言及の帰結として自己否定へと到達し、芸術という自律的な領域を破壊して生の領域へと飛躍する様相である。モダニズム絵画においては、通常は純粹さの証として肯定される絵画の自律性が、ロトチェンコにおいては閉鎖的で無用なものとして否定されたのである。

ロトチェンコは造形芸術と科学技術を相同的に捉え、絵画というシステムが進化する先には科学技術があると考えていた。そして、画家という主体を抹消し、線の発見を経て「最後の絵画」によるイーゼル絵画の放棄宣言をしたロトチェンコは、実用的な事物の創造にたずさわるコンストラクターへと変貌するのである。

第二章 コンストラクション

前章では、ロトチェンコの初期の絵画制作が、絵画そのものが持つ客観的な論理の探究に基づいていたことを考察し、あらゆる組織の構築のファクターとしての線が絵画を超える契機となったことを論じた。システムとしての絵画の探究の末期（1920年前後）は、ロトチェンコがインフク内に客観分析グループを結成し、「コンポジション」と「コンストラクション」の概念をめぐる議論を行った時期にあたる。本章では、「コンポジション」と「コンストラクション」をめぐる議論と、同時期に制作されたロトチェンコの絵画および立体作品を考察し、造形の形態であり手法である「コンストラクション」について考察する。「コンストラクション」の概念には、ロトチェンコのシステムとしての絵画に見られた制作からの主観の排除、そして諸要素の分析とそれらの組織化という発想が顕著に現れている。

1. コンポジション／コンストラクション

「線」とモノクロームの「最後の絵画」が制作された背景には、インフクにおける「コンストラクション」と「コンポジション」をめぐる議論があった。議論を行ったのはインフク内で結成された客観分析グループであった¹⁰¹。当時インフクでは、芸術家たちが様々な研究グループを組織し、絵画、彫刻、建築などの分野での新しい試みを行っていた。客観分析作業グループは1920年11月に結成され、最初の会合にはロトチェンコのほか、画家のポポーワ、ワルワラ・ブブノワ、ステパーノワらが出席した。その後、画家のアレクサンドル・ドレヴィン、ウダリツォーワ、コンスタンチン・メドゥニツキー、イワン・クリューン、ウラジーミル・ステンベルクとゲオルギー・ステンベルクの兄弟、建築家のニコライ・ラドフスキー、ウラジーミル・クリンスキー、アレクサンドル・ヴェスニン、彫刻家のアレクセイ・バビチェフ、ボリス・コロリョフ、アントン・ラヴィンスキーらが参加した¹⁰²。

客観分析作業グループ結成のきっかけは、インフクにおいて指導的な役割を果たしていたワシリー・カンディンスキーへの反発にあった。カンディンスキーはインフクを三つの部門に分けたが、中でも彼自身が力を注いだのはモニュメント芸術部門であった。カンディンスキーは音楽、絵画、ダンスなどジャンルの異なる芸術に共通して得られる感覚に興味を持っていた。彼は芸術が受容者にもたらす心理的影響の法則を探究し、異なる芸術ジャンルにおけるそれらの組み合わせを明らかにしようとした。彼は複数のジャンルを総合

¹⁰¹客観分析作業グループの活動およびコンストラクションとコンポジションをめぐる議論については、次の文献を参照。Khan-Magomedov, *Rodchenko the Complete Work*, Chap. 4. Хан-Магомедов. Конструктивизм: концепция формообразования. С. 94-125. Maria Gough, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2005), Chap.1. Lodder, *Russian Constructivism*, Chap. 3.

¹⁰² Khan-Magomedov, *Rodchenko the Complete Work*, p. 75.

した新しい形態の芸術を目指し、それを「モニュメント芸術」と呼んだのである。しかしロトチェンコたちは、人間の心理におよぼす芸術の作用に重点を置くカンディンスキーの方針を主観的・心理主義的であるとして批判し、それに対抗して客観的で合理的なアプローチを目指した¹⁰³。ロトチェンコたちが興味をもっていたのは鑑賞者における受容よりも客体そのものが持つ論理だったのである。

1920年11月にまとめられた客観分析グループの活動計画には次のように書かれている。

作業の目的

- A) 芸術作品の基礎的および二次的要素とそれらの組織化の法則を明らかにするための芸術作品の客観分析
- B) 様々な種類の芸術作品を通しての要素の分析とそれらの組織化¹⁰⁴

客観分析作業グループがここで掲げているのは、芸術作品の「分析」と芸術作品を成立させる「組織化の法則」の解明である。この「分析」と「組織化の法則」への着目はロトチェンコのそれまでの絵画にも表れている。ロトチェンコは客観分析グループでの活動において、これまで行ってきた絵画制作の手法を作品分析の方法として応用し、さらに「分析」をカンディンスキーの「総合」に対抗する手法として提示したのである。

客観分析作業グループの絵画分析の舞台となったのは、現在のプーシキン美術館の前身、第一西洋絵画館であった。ここには帝政時代の富豪、セルゲイ・シチューキンが収集し革命後は政府によって管理されていた、印象派から20世紀にかけての絵画が収蔵されていた。ピカソやマティスの絵画を含むシチューキンのコレクションは、革命前から前衛的な若い画家たちにはよく知られていた。客観分析作業グループは、このコレクションに含まれるモネ、シニャック、マティスらの絵画をひとつひとつ分析し、「ファクトゥーラ」「色彩」「リズム」などがどのように現れ、作用しているのかについて議論した。

客観分析グループ内でもっとも紛糾したのは、1921年の1月から4月にかけて集中的におこなわれた「コンストラクション」と「コンポジション」をめぐる議論である。シニャックの絵画をめぐるロシア語にとっては外来語であるコンストラクションという概念が浮上したのを機に、メンバーの関心はコンストラクションとコンポジションの観点から絵画分析を行うことに集中し、両概念の定義へと発展する。コンストラクションもコンポジションも絵画の画面内における対象の配置や、色彩の調和を示す概念である。先にふれたように、コンストラクションは合理性や客観性に基ついた配置であるのに対し、コンポジションは主観的で美的な配置を意味するとされ、両者は対等な概念として扱われたわけではなかった。コンストラクションは新しさや合理性、技術と結びついた肯定的な概念とさ

¹⁰³ インフクにおけるカンディンスキーの活動およびロトチェンコたちとの対立については次の箇所を参照。Khan-Magomedov, *Rodchenko the Complete Work*, p. 55-75.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 287.

れ、一方、コンポジションは伝統や主観的な趣味と結びつけられ、否定的なニュアンスが付与された。当然、メンバーの関心はもっぱらコンストラクションの定義に集中することとなった。

1921年1月28日の議論では、ステパーノワがコンポジションとは異なるコンストラクションの条件を定義することを試みた。ステパーノワによれば、コンストラクションの定義とは素材と要素の剰余がないことである。ステパーノワは具体的な説明として、コンポジションからひとつの要素を取り除いても残った要素が与える印象が変化するのみだが、コンストラクションでは一つの要素を取り除くと全体の崩壊につながる¹⁰⁵。素材と要素の剰余がなく、ひとつの要素が全体と厳密に結びつくというコンストラクションの定義は、その後のグループ全体の議論とロトチェンコのコンストラクションの概念の土台となった。

1921年4月22日の議論では各メンバーがコンストラクションとコンポジションを示す図を提出した¹⁰⁶。このときロトチェンコに決定的な影響を与え、グループの議論を方向付けたのが、建築家のラドフスキーが提示したコンストラクションとコンポジションの図【図2-1】である。ラドフスキーの図では、左がコンポジション、右がコンストラクションをそれぞれ表している。コンポジションの左上に描かれた小さな展開図に着目すると、正方形が半分に分割され、さらに分割されてできた長方形の中に複数の長方形が描かれている。このコンポジションの展開図の内部の長方形の大きさはランダムであり、外枠となる長方形の大きさとは無関係である。一方、コンストラクションを示す図の右下の展開図のほうでは、外の正方形が二等分された後、さらに二等分されて四つの小さな正方形ができてい。二等分されてできた長方形、四等分されてできた正方形にはそれぞれ対角線がひかれ、正方形の辺の長さに基づいて円が描かれている。つまりコンストラクションの展開図では、四等分されてできた正方形、対角線、円の半径はすべて外枠の大きさに従って決定されているのである。コンポジションでは内部のフォルムのサイズが恣意的であるのに対し、コンストラクションでは、すべてのフォルムが幾何学的な相関関係に基づいて厳密に決定されている¹⁰⁷。

ラドフスキーはこの図を提示する際、次のように語っている。「技術的コンストラクションとは、強力な効果を達成するために、決められた枠組みに従って形作られた素材の要素の組み合わせのことである。コンストラクションの主要な特徴とは素材と要素の過剰がありえないことである。それとは異なるコンポジションの主要な特徴とはヒエラルキーと組

¹⁰⁵ Lodder, *Russian Constructivism*, p. 83.

¹⁰⁶ Ibid. pp. 83-94.

¹⁰⁷ ラドフスキーの図の解釈に関しては次の指摘を参考にした。「ラドフスキーが例示したドローイングでは、共にキュービックな立体が置かれており、＜コンポジション＞の方では、面がプロポーションな矩形によって分割されているが、相似矩形だから分割はいか様にも可能である。しかし＜コンストラクション＞では、対角線と円弧によって、厳密に二分の一の相似矩形が得られている。恣意性のない分割であり、そこが「コンストラクション」であるというわけだ」（八東はじめ『ロシア・アヴァンギャルド建築』、INAX出版、1993年、27頁）。

み合わせである」¹⁰⁸。ラドフスキーの考えでは、コンストラクションとは部分と部分、あるいは部分と全体が恣意性と偶然性をもつことなく、相関関係をもって厳密に結びついている構造のことである¹⁰⁹。したがって、コンストラクションの構造においては部分が増減すれば全体に影響する。一方コンポジションの構造においては、部分どうしの組み合わせは恣意的であり、上位の部分が変化すれば下位の部分に影響するが、その逆はない(おそらくラドフスキーの言う「ヒエラルキー」はこのことを指すと思われる)。恣意性および偶然性の排除と、部分と全体の相関関係がコンストラクションの特徴であり、コンポジションとは区別される点である。コンストラクションにおける部分と全体の相関関係の実現は、外枠のフレームが基準となって、内部のフォルムを決定するという仕組みによって成り立っている。つまり、コンストラクションとは、全体と部分、そして部分同士が形状と大きさを規定し合うことで、剰余と恣意性が排除された造形のことである。

2. フレームに規定された構図

ではコンストラクションの概念は具体的な造形としてはどのように実現されるのか。ロトチェンコの絵画、空間作品、写真を考察したい。

絵画

ラドフスキーの図は「技術的コンストラクション」として提示されたものであり、絵画のコンストラクションではない。ラドフスキーの図が提出される前の回の議論で、ロトチェンコは絵画のコンストラクションについて次のように述べている。

コンストラクションには二つの段階がある。キャンバス上の配置からは独立した、フォルムそのもののコンストラクションと、正確な寸法のキャンバスの上にあるコンポジション全体のコンストラクションである。後者においては表面のサイズが考慮に入れられ、すべてはキャンバスのサイズとの関係において構成される。つまり、種々のフォルムから成る任意のコンストラクションを得るには、正確な最小限のキャンバスの空間、つまりそれ以上拡張できない領域を考慮に入れれば十分である¹¹⁰。

ロトチェンコの考える絵画のコンストラクションとは、第一には画面に描かれる個々のものにかかわり、第二にはキャンバスのサイズとその上に描かれるものとの関係にかかわる。より重要なのはもちろん後者である。ロトチェンコは、ラドフスキーがコンストラクシ

¹⁰⁸ Lodder, *Russian Constructivism*, p. 84.

¹⁰⁹ なお、ガフもコンストラクションが意味するもののひとつとして「恣意性の拒否」をあげている。Gough, *The Artist as producer*, p. 11.

¹¹⁰ Khan-Magomedov, *Rodchenko*, p. 83.

ンとコンポジションの図を提出した際、「理想的なコンストラクションにはそれ独自の不変のサイズがなければならない。[...]考慮されるべきはキャンバスの四辺形である」¹¹¹とコメントしている。ロトチェンコの考える絵画のコンストラクションとは、建築家のラドフスキーが「技術的コンストラクション」として提出したものと同じく、四辺形のキャンバスというフレームを基準とした構図のことである。

実際、この時期のロトチェンコの絵画作品にはキャンバスのフレームに規定された構図がしばしば現われている。たとえば、客観分析作業グループでの議論と同時期に描かれた《リノカットのコンストラクション》シリーズの一枚【図 2-2】では画面を分割するグリッドが出現し、そのグリッドが部分を規定している。ここではキャンバスが縦横に九等分され、そのグリッドに基づいて斜線の対角線が引かれている。さらにその対角線に基づいて半径を決定された円が描かれている。グリッドはフレームに基づいて規定され、さらに対角線と円はグリッドに基づいて描かれている。この《リノカットのコンストラクション》は、ラドフスキーによる「コンストラクション」の図に付された展開図と非常によく似ている。

《コンポジション No. 113》【図 2-3】では、それぞれの直径が重なるように三つの円が配置されている。そのみならず、この絵画は 70, 5 cm×70, 5 cmの正方形であり、ロトチェンコが「理想的なコンストラクション」の条件としてあげたキャンバスの四辺形への考慮が実現されているといえる。あるいは、1918年に描かれた《無対象コンポジション No. 61》【図 2-4】では左右対称の構図が出現しているが、ここではキャンバスを上下に区切る対象の軸は、二つの円の直径と重なり、大きく描かれた円はキャンバスほぼ全体を占めている。この絵画でも「正確な最小限のキャンバスの空間」と「それ以上拡張できない領域」への考慮が実践されている。

ただし、《コンポジション No. 113》および《無対象コンポジション No. 61》は、ラドフスキーによるコンストラクションの図が提示される以前に描かれている。システムとしての絵画について論じた前章で述べたように、ロトチェンコは絵画から画家の主観を排除することを目指していた。画家の主観ではなく、絵画そのものの規則にしたがって絵画を描こうとする意図は、結果としてフレームに規定された構図や、全体によって部分が規定される構図を生み出した。コンストラクションとコンポジションをめぐる議論、そしてラドフスキーが与えたコンストラクションの定義は、それまで主観性を排除した造形を志向しながらも手探りで絵画制作を進めてきたロトチェンコに、明確な理論的支柱と方法論を与えたといえよう。

ロトチェンコは絵画におけるコンストラクションの原理を美術教育にも応用した。1920年11月、ロトチェンコはブフテマス（国立高等芸術技術工房）の一般絵画学部の教授になり、基礎科の8つのクラスのうちのひとつ「コンストラクション」のクラスと、金属木工

¹¹¹ Ibid., p. 86.

加工のクラスを担当した¹¹²。

ロトチェンコが担当した授業のカリキュラムには、コンストラクションとコンポジションをめぐる議論、そして彼自身の当時の絵画の実践が反映されている。たとえば彼は「平面におけるグラフィックのコンストラクション」に関する授業で、学生に次のような課題を課している。それは、任意の大きさの円、三角形、直角三角形のフォルムをえらび、数種類の組み合わせを作るという課題であった。この課題に取り組むときの注意点としてロトチェンコは次の項目をあげている。

1. 組み合わせにあたっては、紙の大きさを厳密に考慮し、フォルムをあちこちに並べるのではなく、すべてを一つのオルガニズムへと組織化しなければならない。
[...]
4. フォルムは紙の大きさに対して小さすぎたり、あるいは大きすぎたりしてはならない。フォルムの組織全体の組み合わせも同様である。
5. 個々のフォルムが他のものすべてに影響するよう、すべてのフォルムを一つの組織として組み立てること¹¹³。

これらの規則では、紙の大きさに対して配慮すること、それぞれの部分を適当に組み合わせずに厳密に組み立てること、部分と部分あるいは部分と全体が相互に関係を持つように組み合わせることが求められている。これは恣意性および偶然性のない組み合わせというコンストラクションの概念をそのまま反映している。ロトチェンコはコンストラクションの概念を造形の基礎的な原理と考え、学生に専門的知識として習得させようとしたのである。

空間コンストラクション

1921年4月ラドフスキーの「技術的コンストラクション」が提示された後、客観分析グループにはイーゼル絵画にははたしてコンストラクションは存在するのかという疑問が台頭した。ロトチェンコはラドフスキーの図が提出される一ヶ月前の1921年3月に、「コンストラクションは何らかの目的を果たすために素材を組織化するモメントのことである」¹¹⁴

¹¹² ヴフテマスでは、初年度の学生は「色彩の影響」（担当ポポーワ）、「色彩によるフォルムの表示」（A. オスメルキン）「空間における色彩」（エクステル）「平面における色彩」（クリューン）「コンストラクション」（ロトチェンコ）「フォルムと色彩の同時性」（ドレヴィン）「空間におけるボリューム」（ウダリツォーフ）そしてウラジーミル・バラノフ・ロシネの担当科目（科目名不明）の8つの科目を順番に受け、その後さまざまな学部を設置された各工房において学ぶことになっていた。これらの初頭科目の内容はインフクでの研究の成果を反映していた。

Родченко. Опыты для будущего. С. 263.

¹¹³ Там же. С. 170-171.

¹¹⁴ Хан-Магомедов. Конструктивизм. С. 104.

と考えていた。すでにここには、コンストラクションが絵画の外部にある目的と結びつくことが示唆されている。そしてラドフスキーが図を提案した直後、ロトチェンコは「真のコンストラクションとは有用主義的必然性のことである」¹¹⁵と述べ、コンストラクションには実用性がなければならないという考えを明確にする。その結果導き出されたのが、それ自体で完結したシステムとしての絵画の中にコンストラクションは存在せず、最終的には絵画においてコンストラクションは存在しないという結論であった。

コンストラクションの可能性のない絵画は、ロトチェンコにとってもはや何の魅力もなかった。ロトチェンコが1921年9月の「5×5=25」展において三枚組みの「最後の絵画」を出品し、イーゼル絵画放棄宣言にいたる背景にはこうした経緯があったのである。さらにイーゼル絵画放棄の動きはインフク全体に広がる。1921年11月14日にオシプ・ブリークが絵画を放棄して現実の生産へと向かうことを提案し、25名のインフクの芸術家たちがそれに同意した¹¹⁶。コンストラクションをめぐる議論はついに、イーゼル絵画の放棄に帰結したのである。

では、コンストラクションは絵画上にないとなれば、どのように実現されるのか。ロトチェンコは1921年3月コンストラクションの議論の席上で、次のように述べている。

思うに、コンストラクションはキャンバス上にはなく、物そのものにある。今のところ、われわれの作品はただのコンストラクションの表現、あるいはコンストラクションへの志向である。真のコンストラクションは物の組み立て、現実の空間における構築物である¹¹⁷。

絵画上でコンストラクションを実現しようとしても、それは思考実験にすぎない。一方、絵画の存在基盤としてのキャンバスそれ自体は、素材としてのただの布でしかない。ロトチェンコは、画布上にコンストラクションは成り立たず、それはイーゼル絵画を超えたところで実現することに気づいた。ロトチェンコの関心は絵画を超えて「物そのもの」へと向かう。多様な素材によるコンストラクションの可能性が開かれたのである。

ロトチェンコのコンストラクションの最終的な概念を実現しているのは、1921年3月のオブモフ展に出品された「空間コンストラクション」シリーズである¹¹⁸。この展覧会には客観分析作業グループの議論に加わったカルル・イオガンソン、メドゥニツキー、ステンベルグ兄弟らが参加し、抽象的な立体作品が多数を占めた。

ロトチェンコの空間コンストラクションには特定のパターンを見出すことができる。そ

¹¹⁵ Там же. С. 100.

¹¹⁶ Lodder, *Russian Constructivism*, p. 90. ウダリツォワやドレヴィンなど絵画放棄の決議に同意せず、客観分析グループを離脱した者もいた。

¹¹⁷ Хан-Магомедов. Конструктивизм. С. 103.

¹¹⁸ ロトチェンコによる「空間コンストラクション」に関しては次の文献を参照。Александр Родченко. Пространственные конструкции. *Ноевер Петер* (ред.) Вена: МАК, 2005.

の一つは同一のパーツを組み合わせた空間コンストラクションである。たとえば、《空間コンストラクション No. 26》【図 2-5】は同一の長方形のブロックから構成されている。また、「線」による組み立ての実現である《空間コンストラクション No. 14》【図 1-22】も同一の細長い直方体から作られている。ロトチェンコはこの《空間コンストラクション No. 14》について、はじめて同一のフォルムで作上げた作品ではあるが、ここに「完全なオルガニズム」はまだないとしているが¹¹⁹。確かに《空間コンストラクション No. 14》は細長い直方体の組み合わせが恣意的である。

別のパターンの空間コンストラクションとしてあげられるのは、《空間コンストラクション No. 12》【図 2-6】である。この作品は、円盤状の一枚の板に等間隔で切れ目を入れることにより、サイズが異なる複数の円形の枠を形成している。円形の枠をずらすと図のような立体作品になるが、これらを全て閉じると円が入れ子状にぴったりと重なるようになっていく。つまりこの作品では外側の円を基準としてそれぞれの円のサイズが決定されており、内部の円が外部の円を反復する結果、フレームがその内部を決定する構造となっている。

ロトチェンコの内部による外部の反復の構図を理解する上で、ガフの説明が参考になるだろう。研究者のガフはロトチェンコのコンストラクションの理論を、第二次世界大戦後のアメリカの抽象画家、フランク・ステラを論じた際のマイケル・フリードの論考を援用し、「ディダクティヴ・ストラクチャーの初期の理論」とみなしている¹²⁰。フリードは、「描かれたイメージとフレームのエッジとの厳密に理論的な関係」を「最も重要な形式的問題のひとつ」とみなし、その問題に取り組んだ画家としてステラを高く評価した。ステラは四辺形以外の形をしたシェイプド・キャンバスを用いて、キャンバスとそこに描かれる図とが呼応しあう構造を作り出す。フリードはキャンバスが内部のフォルムを決定する構造を「ディダクティヴ・ストラクチャー」と名づけた。ロトチェンコは空間コンストラクションによって、ステラに先立って内部のフォルムと「フレームのエッジ」の問題に気付き、ディダクティヴ・ストラクチャーを実現したのである。

ただしステラと異なるのは、ロトチェンコの空間コンストラクションは「作品」ではなかったという事実である。ロトチェンコはオブジェではなく、工業を含めたあらゆる物の生産の基本的モデルとして空間コンストラクションを提示した。彼は自作の解説の中で空間コンストラクションに関して次のように書いている。

現実のコンストラクションとしての当作品において、私は、「偶然的なもの、計算されていないものは何もない」という、未来の工業のコンストラクターにとっての必要条件を課した。

すべては、簡潔化、一般化という普遍的発想へと導かれなければならない。

¹¹⁹ Родченко. Опыты для будущего. С. 114.

¹²⁰ Gough, *The Artist as producer*, p. 47.

なぜならば現代の工業は個人化されており、そこでは芸術と同様に多くの「恣意性」があるからである¹²¹。

ロトチェンコは空間コンストラクションにおいては偶然性と恣意性が排除されていなければならないと考える。空間コンストラクションは簡潔さと普遍性という一般原理を体現し、それは工業生産にも応用されうる。ロトチェンコは、個人の作り手を中心となって行われる手工業生産には恣意性があふれているために無駄が多いことを批判し、コンストラクションの原理を利用して生産の合理化、客観化を図ることを主張しているのである。

あらゆる造形の原理となり、新しい工業に結びつくコンストラクションの概念は、構成主義と社会主義の理念との融合へと帰結した。「オブモフ」展と同時期の1921年3月18日には構成主義第一作業グループがインフク内に誕生し、造形の問題を社会主義の理念へと結び付けることを表明した。これは、マルクス主義芸術批評家のアレクセイ・ガンがメンバーに加わり、芸術家の政治的アイデンティティと社会における芸術の役割を確立することを強く主張したためである¹²²。構成主義第一作業グループにはガンとロトチェンコの他、客観分析グループにも参加していたステパーノワ、イオガンソン、メドゥニツキー、ステンベルグ兄弟らが参加し、綱領で政治や社会との関わりを次のように打ち出した。

構成主義者グループは素材構築の共産主義的表明をわれわれの課題として設定する。

グループは、科学的、仮説的にわれわれの課題にアプローチし、研究室での仕事を実用的活動へと移行させるためイデオロギー的分野を形式的分野と総合する必要があることを主張する¹²³。

ここでは、これまで「研究室での仕事」であった客観分析グループでの議論を実用へと結びつけること、コンストラクションの原理や造形手法の探究といった「形式的分野」の仕事が社会主義に接続させることが主張されている。

さらに、1921年12月21日のインフクにおける講演では、構成主義第一作業グループのステパーノワが、「構成主義は、一切の芸術を全体的に否定し、世界美学の創造者としての芸術の特殊な活動の必然性を疑う」¹²⁴と述べた。ステパーノワは、絵画は自然描写からは解放されたが、結局自足的な価値をもつ美学からは離れられていないとし、構成主義が芸術そのものを否定することを断言した。絵画平面を超えた空間コンストラクションは、それ

¹²¹ *Родченко. Опыты для будущего. С. 114.*

¹²² 構成主義第一作業グループの理念を受け、後にガンは著書『構成主義』を執筆する。

¹²³ *Хан-Магомедов. Конструктивизм. С. 118.*

¹²⁴ 五十殿利治・土肥美夫編『ロシア・アヴァンギャルド4 コンストラクツィア 構成主義の展開』、214頁。なおステパーノワの講演に関しては次の箇所も参照した。*Хан-Магомедов. Конструктивизм. С.164-165.*

自体で自律した芸術の領域を否定し、共産主義のイデオロギーと結びつきながら具体的な事物の生産に向かう契機となったのである。

コンストラクションの概念や先述した「線」に関する理論にも見られるように、ロトチェンコとインフクのメンバーは、革命に後押しされ、造形を社会や生活の理念と性急に結びつけようとした。造形に関する議論の成熟を待たないまま絵画や美学の廃棄と生活建設の志向が主張されることは短絡的かもしれないが、もはやコンストラクションの条件として有用性が主張された以上、実践へと突き進むほかなかった。そしてすみやかに社会へと結びつこうとする志向こそがロトチェンコを絵画からデザイン、デザインから写真へと駆り立てる原動力となったといえよう。

写真

部分と全体が厳密に結びつくコンストラクションの造形は、1924年に着手された写真の構図や、写真を用いたグラフィック・デザインにも登場する。ロトチェンコの写真の特徴としてしばしば指摘されるのがラクルス（短縮遠近法）である（第七章で詳述する）。ラクルスとは通常「短縮遠近法」のことを指すが、当時のソヴィエトでは傾いている視点などの通常の視点ではない撮影を全てラクルスと呼ぶ傾向があった。ロトチェンコのラクルスは、見慣れた対象を見慣れていない視点から見せることにより異化効果を発揮し、鑑賞者に新鮮な驚きを与える。

だが彼の写真の斬新さは三次元の奥行きを表現するパースペクティブにのみ由来するのではない。その効果は二次元平面上で展開されるコンストラクションの構図にも由来する。ミヤスニツカヤ通りの建物を撮影した《避難はしご》【図 2-7】を見ると、はしごのラインがフレーム下部の左右の角とちょうど交差するように位置しており、はしごが左右対称に収まる構図になっている。つまり、カメラのファインダーのフレームをまず設定し、フレームに対して左右対称に収まるようにはしごを撮影しているのである。このように、フレームに合わせるために対象やそれらの配置を選択する撮影方法は、同じシリーズのバルコニーの撮影【図 2-8】にも見られる。ここでは、並んだバルコニーは画面の左半分に収まるように捉えられており、バルコニーのかどを結んだラインが、画面の左下角から画面上部中央を結ぶ斜線上に位置する構図をとっている。これらの写真ではフレームが対象を規定しているのである。

左右対称あるいは対角線の構図は、表紙カバーとしてデザインされたときにいっそうあらわになる。『新レフ』1927年第1号の表紙【図 2-9】ではデザインに合わせて上記のバルコニーの写真がトリミングされている。このため表紙の写真では、並んだバルコニーによってフレームの左下と右上を結ぶ厳密な対角線が形成される。つまりトリミングによって対角線構図というロトチェンコの意図がより完璧な形で実現されるのである。対角線および左右対称の構図は、いずれも構図の外枠、つまりフレームに規定された構図である。

対角線構図の場合には、外枠のひとつの角と、それと向かい合う角を基準として画面内のフォルムが配置される。一方、左右対称構図の場合、外枠の左右の辺によって対称の中心となる軸が決定する。したがって、左右対称および対角線の構図に基づいたロトチェンコの写真では、フレームによって撮影対象の構図が決定されていると言える。

ロトチェンコはフレームに規定された構図を、建物や風景だけでなく肖像写真にも用いた。マヤコフスキーのポートレート【図 2-10】では、人物背後の格子状ラインがフレームを代替している。いささか大げさに足を開いて立つマヤコフスキーの姿は背後の格子模様とあいまって、ひときわその左右対称性を強調している。研究者のマルゴリンは先述の《リノカットのコンストラクション》【図 2-2】とこのポートレートの共通性を指摘し、「写真の中の線、つまりマヤコフスキーの体のまっすぐな線、やや開かれた彼の足の斜めの動き、帽子のつばのへり、背景の垂直水平の線、これらすべてが初期のリノカットと三次元のコンストラクションの中にあるような緊張感をあたえている」¹²⁵と述べている。確かにこの格子状の背景は肖像画の背景としては不自然であり、《リノカットのコンストラクション》のグリッドを想起させる¹²⁶。

なかでもロトチェンコの左右対称の構図の典型とも言えるのが、1933年に撮影された「曲がった松の木」【図 2-11】である。よく見てみると、たわんだ松が左右対称となるように放物線状のラインを描いている。そして、放物線の中心であり、写真画面のちょうど真ん中にあたる部分に一本の松が通過している。さらに、この中心となる松からちょうど等間隔で左右にそれぞれ一本ずつ松の木が配置され、左右対称の構図をさらに強固で厳格にしている。

ロトチェンコの写真には、フレームに規定された構図、つまり全体と部分が厳密に結びついたコンストラクションの造形が現れている。客観分析グループでの議論が生じ、ロトチェンコがコンストラクションを意識した絵画や空間作品を制作したのは1921年前後のことであったが、それから10年以上後に撮影された写真においても平面上でコンストラクションを実現する構図が用いられている。ロトチェンコにとって手法としてのコンストラクションは、絵画、空間作品、写真作品とさまざまなメディアを貫徹する造形原理であった。

3. コンストラクター

これまでの客観分析グループでの議論と、ロトチェンコの作品に現れたコンストラクションの構図を考察し、コンストラクションの概念が様々なジャンルに応用される総合的な造形の原理であることを考察した。ロトチェンコは1920年代からしばしば論文の署名などで「コンストラクター (конструктор)」や「芸術家=コンストラクター」という名称を

¹²⁵ Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy: 1917-1946* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), p. 129.

¹²⁶ マルゴリンは、背景の直線の構図は構成主義を意味し、この写真は構成主義と『レフ』の指導者としてのマヤコフスキーを結びつけようとしていると解釈している。Ibid., p. 128.

用いている。これは自分の立場を従来の「芸術家 (художник)」から区別するためであった。

コンストラクションとコンポジションをめぐる議論が行われた 1921 年以降、インフクには実用的な生産を重視し、芸術を生産へと結び付けようとする生産主義の理論が興隆する。生産主義を提唱したのは画家や彫刻家などの芸術家ではなく、ブリーク、タラブーキン、ボリス・クシネル、ボリス・アルヴァートフ、アレクセイ・ガン、ニコライ・チュジャークらの批評家たちであった¹²⁷。インフクの実業主義者たちは生産における芸術の役割や、工業生産と芸術の関係をめぐって多くの考察を行った¹²⁸。しかし、芸術家は絵画を廃棄して生産にむかうべきだとする彼らの意見には反発も多かった¹²⁹。その上、生産主義者たちの間でも見解は様々だった。アルヴァートフのように芸術家を組織化の専門家とみなし、工場の生産現場へと動員することを主張した者もいれば、ブリークのように特定の教育機関で教育を受けた全く新しいタイプの専門家を育成することが必要だと主張する者もいた¹³⁰。また、芸術家が生産現場で果たす役割に関しても、クシネルは、芸術家は技術を身につけて「芸術家=エンジニア」として工場に動員されるべきだと考えたが¹³¹、タラブーキンは芸術活動と労働との区別はいずれ消滅すると考え、芸術家は工場において科学と芸術を融合した技能と新しい理念を宣伝する役割を果たすべきだと考えた。いずれにせよ、従来の芸術家のように感性や主観をたよりに制作を行うのではなく、専門的な見解と技術に基づき、合理的かつ客観的に事物を創造する方法を身につけた専門家が必要であるというのが、生産主義者たち共通の考えであった。彼らは論考の中で「芸術家」に代わる人物の名称として「芸術家=生産者」、「芸術家=エンジニア」、「生産者」などさまざまな呼称を用いている。ロトチェンコが名乗ったコンストラクターという名称にも新しいタイプの創造者としての意識が現れている。

ではロトチェンコにとって、芸術家にとって代わるコンストラクターとはどのような人物だったのか。線やコンストラクションをめぐる議論、モデルとしての《空間コンストラクション》で実現されたように、コンストラクションは芸術作品を超えたあらゆる造形の原理となり、新しい工業生産にも応用される概念であった。コンストラクターの人物像を明らかにするために、この点に焦点をあててコンストラクションの概念をもう少し詳しく見てみたい。ヴフテマスのロトチェンコの工房に掲げられた「スローガン」には次のように書かれていた。

コンストラクションは諸要素の組織化である。

¹²⁷ Khan-Magomedov, *Rodchenko the Complete Work*, p. 72.

¹²⁸ 生産主義全般に関しては次の文献を参照。Хан-Магомедов. Конструктивизм. С. 180-215. Заламбани Мария. Искусство в производстве: авангард и революция в советской россии 20-х годов. Карданова Н. Б. (Пер.) М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2003.

¹²⁹ Хан-Магомедов. Конструктивизм. С. 196.

¹³⁰ Там же. С. 209—210.

¹³¹ Там же. С. 209—210.

コンストラクションは現代的な世界認識である。

芸術はあらゆる科学と同様に数学の分野のひとつである。

コンストラクションは組織性と素材の実用的使用という現代の要請である。

コンストラクション的生活は未来の芸術である。

[…]

有産階級の凡庸な生活の華やかなつぎあてとしての芸術を打倒せよ。

貧しき者の汚く暗い生活の中にある宝石としての芸術を打倒せよ。

生きるに値しない生活から逃げる手段としての芸術を打倒せよ。

意識的で組織化され、見ること、構成することができる生活こそが現代の芸術である。

自分の生活、労働、そして自分自身を組織する人間が現代の芸術家である。

宮殿、寺院、墓石、美術館のためではなく生活のために労働すること。

皆の間で、皆のために、皆とともに労働すること。

修道院、研究所、スタジオ、工房、書斎、孤立した場よ、なくなれ。

意識、実験、目的、コンストラクション、技術、数学、これこそが現代の芸術の兄弟だ¹³²。

ここでは古い芸術に対立するものとしてコンストラクションが提示されている。ロトチェンコは、ブルジョワ社会における芸術は宗教と同様に生活から切り離され、生活から逃避する手段であると考えている。芸術は有閑階級の暇つぶしであり、生活を飾り立てるための手段なのである。一方、コンストラクションは科学や技術と結びつき、芸術とは対照的に生活を建設する。

この「スローガン」からは、コンストラクションという言葉がきわめて多義的に使用されていることがわかる。先述のように、コンストラクションとは、部分同士が形状と大きさを規定し合い、剰余と恣意性が排除された造形のことであった。さらにここでは、コンストラクションは物の造形を示すのみならず、「現代の世界認識」でもあり、「素材の実用的使用という現代の要請」でもあるとされている。つまり、「現代」にふさわしい新しい生活やものの見方を可能にする概念として提示されているのである。そして、コンストラクションは「意識」「実験」「目的」「技術」「数学」と並ぶ「現代の芸術の兄弟」とされている。ロトチェンコは認識、創造、使用といった、物および環境と人間とのあらゆる関係を、コンストラクションという概念によって組み替えようとしたのである。ロトチェンコにとってコンストラクションとは物と人間の関係を把握するための総合的な概念であった。

このようなコンストラクションの概念は、生産主義者たちの論考にしばしば現れる「合目的性(целесообразность)」の概念と結びつく。合目的性(あるいは合目的的であること)とは、事物において、フォルム、機能、素材の特質、そしてそれらの製造プロセスが過不足なく相互に結びついている状態のことであり、生産主義者たちの論考ではブルジョワ社

¹³² Родченко. Опыты для будущего. С. 126-127.

会の芸術における「美学」にとって代わる概念である。生産主義者およびロトチェンコの著作の中では、「合目的性」と「コンストラクション」がしばしば結びつけられている。ロトチェンコは1921年3月23日の論文「線」の中で「コンストラクションは、あらかじめ設定された課題を持ち、素材の合目的的な使用によって事物が実現されるシステムである」¹³³と定義し、「素材の合目的的な使用と加工に基づく構成の詳細な試み」¹³⁴をインフクの構成主義グループ生産部門の課題としてあげている。

生産主義者のアルヴァートフは「合目的性」を、生産工程および需要といった、より大きな社会的システムとの関連の中で考えた。彼は「社会経済的な合目的性」「総合的な合目的性」という発想から、「プロレタリア芸術は客観的そして普遍的な合目的性という原則に基づいて打ち立てられるべきだ」¹³⁵と主張する。さらに合目的性について次のように述べている。

合目的性は技術的、社会的、イデオロギー上の合目的性をふくみ、素材の加工（構成性、エコノミー、特性の考慮など）と同様、フォルムの組織化（余計な装飾、過去のスタイルに基づいた様式化、幻想性、伝統的な紋切り型の排除）、現代性と生活への適合性も従属させる¹³⁶。

アルヴァートフに従えば、合目的性とは、物の形態、素材の性質や加工の方法、そして流通や需要など物が使用される社会的諸関係が一貫性をもって結びついている状態のことである。これはロトチェンコの「スローガン」に示された事物の認識や創造、使用の総合的な原理としてのコンストラクションの概念と一致する。

コンストラクションとは、狭義においては恣意性が排除された造形およびそのような造形手法のことであり、広義においては物と人間との合目的的な関係という理念を示す。当然コンストラクターは広義のコンストラクションの概念につながる。「すべての、かつての『無対象主義者』、現在の構成主義者、つまりコンストラクターは、生活の中で生活のために働き始めた」¹³⁷。ロトチェンコの主張するコンストラクターとは、社会主義社会における新しい生活を生み出す人物のことである。

ロトチェンコは、コンストラクターによる新しい生活の創造を主張する一方で、旧来の芸術家は装飾であふれたブルジョワの生活を創りだしてきたと批判する。そのような生活はソヴィエトでは廃棄されなければならない。

そんな種類の（装飾的、虚飾的な）事物がわれわれを包囲し、人々はそれらの事物

¹³³ Там же. С. 97.

¹³⁴ Там же. С. 129.

¹³⁵ Арватов Б. Искусство и производство: Сборник статей. М.: Пролеткульт, 1925. С. 100.

¹³⁶ Там же. С. 100.

¹³⁷ Родченко. Опыты для будущего. С. 97.

から寺院、美術館、劇場へと群がるが、生そのものが意識され、評価され、組織化されることはない。人は退屈し、労働については暗く退屈でいたずらに時間を売るものだと言う。わずかな例外を除いて、人は自分の生活について単調で空っぽだと言うが、それは自分の中に、みずから構成し、建設し、破壊することのできる人間が存在することをみとめないからである。人は、「生から逃れ、生きることを学ぶために」寺院や劇場や美術館に行くが、どうだというのだろうか？ ただ単に「美しく」、ごてごてと生を飾るが、建設、組織化、構成は行わない。このような人間には芸術や信仰という麻薬が必要なのである。[…]

我々は、何も価値を与えられず、認められないうつろな生に不満ではないのか、そこではすべて舞台道具や舞台装飾だと思わないのか。人は飾り立てられ、彼の家は飾られ、考えも飾られ、すべては生の虚しさを隠すために異質で不必要なもので飾られている¹³⁸。

ロトチェンコは、退屈だと思いながら労働し、暇つぶしに芸術に触れ、家や自分を飾り立てる人間を、事物や労働、そして自分の生活と自分自身からも疎外された存在としてとらえている。そして疎外を隠蔽し、疎外状態から逃避して意識をそらすためのものとして装飾と芸術をとらえている。生を生み出すコンストラクションはこうした装飾を打倒する。先の「スローガン」にあるように、「自分の生活、労働、そして自分自身を組織できる人間」¹³⁹が必要なのである。ロトチェンコの考えるコンストラクターは、人間と事物との関係について新しい認識を持ち、それらを新しい方法で作り出す人物のことである。コンストラクターは社会主義社会における人間の生の全般を創造する。ロトチェンコが構成主義デザインを通して行ったのは、このような社会主義社会における新しい生の創造にほかならない。

さらに、コンストラクションの概念には、「組織」「構成」「建設」といった物を制作する側面のみならず、物を認識する側面も含まれる。ロトチェンコは1922年4月23日にインフクでおこなった「現在芸術家は何かができるか」と題されたブリークの報告を受けて、芸術家の役割を次のように主張する。

芸術家は与えられたオブジェクトを作るただの技師ではない。技師は一連の実験全体を行うが、観察と見る能力の点では、我々は技師とはちがう。違いは、われわれはどのように見るか知っているということにある¹⁴⁰。

新しい芸術家としてのコンストラクターである「われわれ」と、エンジニアとの違いがこ

¹³⁸ Родченко. Опыты для будущего. С. 97-98.

¹³⁹ Там же. С. 127.

¹⁴⁰ Khan-Magomedov, *Rodchenko the Complete Work*, p. 114.

ここに明確にされている。コンストラクターには、「観察」し「見る」能力がある。コンストラクターはこの能力をもとに、素材の性質やそれに適した加工方法など材料を見抜き、生産、流通、使用など事物の社会的諸関係を適切に把握する。この見る能力を備えているからこそ、コンストラクターは素材から使用までを考慮した上で、事物を生産するプロセスを決定し、新しい社会主義の生活のための明確な設計図を描き出すことができるのである。

作品において主体の表出を行い、作る能力に秀でているのが芸術家や画家であるとすれば、コンストラクターは作る能力よりも見る能力を発揮し、素材の原理と社会的関係に従う。コンストラクターの仕事は、事物の社会的機能を考慮し、素材を見極め、制作プロセスを決定することであり、このために画家とは異なった観察し、見る能力が要請されるのである。

コンストラクターの見る能力は、マテリアルの加工みならず、さらには知識や情報をも加工・組織化し、新しい認識を産み出し、適切な方法で伝達することにも役立てられる。ロトチェンコは後に、フォト・シリーズや写真ルポルタージュによって様々な社会主義社会のイメージを生み出したが、ここには、単なる事物の制作を超えた、新しい認識の創造者としてのコンストラクターの「見る」能力が発揮されているのである。

第二部 デザイン——生活建設

第二部では1920年代に行われたロトチェンコの家具や舞台美術、映画セットなどのデザインや、書籍、ポスター、広告といったグラフィック・デザインに焦点を当てて考察する。これらのデザインには、部分と全体の厳密な相関関係や、フレームに規定された構図がしばしば登場し、コンストラクションの造形の原理が応用されている。それと同時に、需要や使用の際の機能、制作プロセスの合理性など事物をとりまく社会性が考慮されているという点では理念としてのコンストラクションが実践されている。

ロトチェンコのシンプルで合理的なデザインは、ソヴィエトにおける機能的なモダンデザインの実例とみなされている。しかしここでは、文化団体プロレトクリト（プロレタリア文化啓蒙組織）の思想やロトチェンコの創作活動と平行して行われた生産主義批評家たちの理論との共通性に注目することにより、機能的で合理的なロトチェンコのデザインの背後にある社会主義文化建設の理念を明らかにする。第二部ではモダンデザインのパイオニアとしてのロトチェンコではなく、デザインにおける社会主義の実践者——コンストラクター——としてのロトチェンコの相貌を描き出すことを試みる。

第三章「生産主義理論」では当時大きな影響力を持っていた文化団体「プロレトクリト」のリーダーであるアレクサンドル・ボグダーノフの思想と、プロレトクリトで活躍したボリス・アルヴァートフらの生産主義の理論を検討し、ロトチェンコのコンストラクションおよびコンストラクターの発想との共通性を明らかにする。

第四章「事物は同志——家具のデザイン」では、1925年のパリ万国博覧会に展示された労働者クラブのプランを出発点とし、ロトチェンコによる多機能折りたたみ式の家具と舞台装置を分析する。そして、ロトチェンコのデザインの実践と文化団体プロレトクリトの活動とのつながりを明らかにし、「ウスタノフカ」の発想やアルヴァートフによる事物の文化の思想と、ロトチェンコの共通点を考察する。

第五章「意味と造形の組織化」では、コラーージュ、本の装丁や挿絵、マヤコフスキーとの共同制作による広告などのグラフィック・デザインを分析し、言葉（意味）が造形と緊密に結びつきながら「構成」される手法を明らかにする。生産主義の理論家たちは広告についての論考を多数執筆したが、ここではロトチェンコの広告と深い関連性をもつものとしてタラブーキンとペルツォフの広告論を考察する。

第三章 生産主義理論

ロトチェンコのコンストラクションの概念は、恣意性と偶然性が排除され、部分と全体が密接に関連した造形のことであり、芸術外の造形の創造に応用されうる原理でもある。そしてコンストラクターは、環境や事物をあらたに認識する能力を持ち、人間と事物との関係を創造する者のことである。このコンストラクションの概念は生産主義者たちの理論に登場する合目的性と組織化に共通し、コンストラクターの人物像は生産主義者たちが主張した新しい芸術家像の影響を受けていた。

生産主義を提唱したのは画家や彫刻家などの制作者ではなく、オシップ・ブリーク、ニコライ・タラブーキン、ボリス・クシネル、ボリス・アルヴァートフ、アレクセイ・ガン、ニコライ・チュジャークらの批評家たちであった¹⁴¹。彼らは芸術から実用的な生産への移行を主張し、芸術を生産のために応用しようとした。タラブーキンをのぞいて、彼らの大部分はマルクス主義者でボリシェヴィキ党員であり、1920年代後半になるとセルゲイ・トレチャコフによって文学における生産主義的な主張が展開された。1921年9月にブリークがインフクの所長になると、制作者たちによる理論と実践双方の探究から、批評家たちを中心とする生産主義の確立へとインフクの傾向はシフトした¹⁴²。

生産主義者たちは、芸術と（工業）生産との関係や、生産における芸術家の役割を問題とした。それは1921年から1922年にかけて行われたインフクでの講義のテーマ¹⁴³や彼らの著作のタイトルからもうかがえる。彼らの議論はきわめて抽象的で、反発する制作者たちも多かったため、理論家と制作者の間で対立が生じた¹⁴⁴。しかし、ロトチェンコが中心的な役割を果たしていた構成主義第一作業グループは、アレクセイ・ガンのリーダーシップのもとに、芸術から生産へのラディカルなシフトを押し進めた。論争的な雰囲気インフクにおけるメンバーどうしの対立とはうらはらに、生産主義者とロトチェンコら一部の芸術家たちは、客観主義と技術に重点を置き、ともに事物の創造をとおして新しい社会主義の文化を建設するという課題を共有していたのである。

そもそも革命直後の1918年、ナルコムプロス（人民教育委員会）のイゾ（造形芸術部）のもとにロザノワをリーダーとして芸術—生産支部が設立された際、ロトチェンコはサ

¹⁴¹ Khan-Magomedov, *Rodchenko the Complete Work*, p. 72.

¹⁴² *Ibid.* p. 114-115.

¹⁴³ 生産主義者が行った講義のタイトルは次の通りである。タラブーキン「最後の絵画は描かれた」（1921年8月20日）、ブリーク「インフクの芸術および政治に関する課題」（1921年10月12日）、ブリーク「インフクのプログラムと方法」（1921年12月22日）、クシネル「文化の生産」（1922年3月9日、3月16日）、クシネル「生産におけるエンジニアの役割」（1922年3月30日）、クシネル「生産における芸術家」（1922年4月6日）、ブリーク「芸術家は今何をすべきか」（1922年4月13日）、アルヴァートフ「組織化の観点から見た芸術」（1922年10月）。Lodder, *Russian Constructivism*, p. 93.

¹⁴⁴ 1922年11月3日にメドゥニツキーはインフクでは画家に対して理論家が優位を占めていると指摘し、理論家の活動を制限し、実践的側面を拡大するための再編成の計画書を提出している。Khan-Magomedov, *Rodchenko the Complete Work*, p. 115.

ブ・リーダーの役割を務めていた。この時すでにロトチェンコは芸術と生産の橋渡しをする仕事に携わっていたのである。芸術—生産支部は学校や工房、実験室が付属した工房を設立することをめざし、1919年1月からは定期的な会議を開催してプロフサユーズ（労働組合）の代表者、芸術家、専門家たちと議論の場を持った¹⁴⁵。この成果は1921年に出版されたブリークらの寄稿する論文集『生産における芸術』¹⁴⁶にまとめられた。

生産主義者たちの主な主張として、物質的なもの（素材、物）と精神的なもの（思考、知識）の区別の否定、芸術創造と工業生産の区別の撤廃、手工業的・個人主義的な創造から機械を利用した集団的な生産への移行があげられる。これらの主張には一元論と組織化の思想を特徴とするボグダーノフの思想が流れ込んでいた。ここではまずボグダーノフの思想を一元論と組織化の論理に焦点をあてて考察し、そして、ボグダーノフおよびマルクスの思想を土台に人間と事物との関係について考察したアルヴァートフの思想を検討する。

1. ボグダーノフ

アレクサンドル・ボグダーノフは、医師、経済学者、政治家、社会学者、哲学者、心理学者、小説家、批評家という多彩なプロフィールを持つ。このようなボグダーノフの活動の幅広さは彼の経歴によるところが大きい。1894年、モスクワ大学理数学部自然科学科に入学すると、学生運動に参加して政治活動に加わるようになる。その後ハリコフ大学の医学部で精神医学を修めるが、たびたび逮捕され、流刑中には革命後教育人民委員となるアナトリー・ルナチャルスキーや哲学者ニコライ・ベルジャエフらと知り合った。1905年の革命の際には、ボグダーノフはレーニンとともにボリシェヴィキの指導者として活躍する。しかし、レーニンがボグダーノフの思想を精神的で理想主義として批判すると二人は政治的にも対立するようになり、1909年ボリシェヴィキから追放された¹⁴⁷。1917年に革命が起こると、ボグダーノフはプロレトクリトの指導者としてプロレタリア文化運動を展開する。また、モスクワ大学で教鞭をとるほか、ロシア芸術学アカデミーの会員となって自分の思想を広め、当時の批評家たちに大きな影響を及ぼした¹⁴⁸。

インフクやヴフテマスで活動した生産主義の理論家たちは、ボグダーノフの思想およびプロレトクリトと深い関わりがあった。プロレトクリトはルナチャルスキーの発案により革命後ペトログラードで発足した団体である。演劇、文学、クラブ、講演、造形芸術、音

¹⁴⁵ Хан-Магомедов. Конструктивизм. С. 187.

¹⁴⁶ Искусство в производстве: сборники Художественно-Производственного Совета Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса. М.:

Художественно-Производственный Совет Отдела ИЗО Наркомпроса. 1921.

¹⁴⁷ ボグダーノフとレーニンの思想的対立を「新しい世界観を求める認識論」の思想史的な脈に位置づけたものとして次の文献を参照。白井聡『「物質」の蜂起をめざして——レーニン、<力>の思想』作品社、2010年、63—98頁。

¹⁴⁸ ボグダーノフに関しては次の文献を参照。佐藤正則『ボリシェヴィズムと<新しい人間>——20世紀ロシアの宇宙進化論』水声社、2000年。

楽、学校および学外教育といった部局が設けられ、とりわけ大衆扇動と結びついた演劇は、プラトン・ケルジェンツェフの活躍によって盛り上がりを見せた。プロレトクリトは各都市や工場にスタジオやサークル、労働者クラブを設置し、1920年までに約40万人の労働者が活動に参加したとされる。また『プロレタリア文化』、『溶鉱炉』、『時間』など数々の雑誌を刊行して労働者たちの文化活動への参加を推し進めた。プロレトクリトは、ブルジョワの思考様式や趣味に基づいて作られたこれまでの文化を克服し、集団的な原則に基づいて新たなプロレタリアートの文化を作り上げることを目指していた¹⁴⁹。アルヴァートフ、ブリーク、クシネルはプロレトクリトのメンバーであり、タラブーキン、そしてロトチェンコも1920年代にプロレトクリトでレクチャーやワークショップを行った。

ロトチェンコらが構成主義のデザインを本格的に行う1920年代半ばには、すでにプロレトクリトはポリシェヴィキから攻撃を受けて活動を縮小させていたが、生産主義の理論家たちの発想の中にはボグダーノフの思想が流れ込んでいた。したがって、生産主義のデザイン論および宣伝論はボグダーノフの影響を受けており、とりわけアルヴァートフとクシネルの主張は一元論と組織化の理論に基づいている。アルヴァートフは1918年からはモスクワ・プロレトクリトのリーダーをつとめて演劇に積極的に関わり、生産主義に関する著作の多くをプロレトクリトの出版社から刊行した¹⁵⁰。また、タトリンと共同でペトログラートのノーヴィー・レスネル工場に生産実験所を設立するなど、構成主義者たちと強いつながりを持っていた¹⁵¹。

ボグダーノフは1913年から1922年にかけて、全三巻にわたる『テクトロギア——普遍的な組織化の科学』¹⁵²を刊行し、哲学、自然科学、文化論にわたる思考の集大成を提示する。通常「組織形態学」と訳される「テクトロギア」という用語は、ダーウィンの進化論の影響を受けた生物学者、エルンスト・ヘッケルからの借用である。ヘッケルは生物の構造や組織の法則に関してこの言葉を使用していたが、ボグダーノフは生物に限らず、自然、人間、社会、思考などあらゆる領域の様々な現象を一律に普遍的な要素の組織化という観点からとらえようとした。このような「テクトロギア」の思想は、ボグダーノフによれば

¹⁴⁹ プロレトクリトに関しては次の文献を参照。佐藤正則『ポリシェヴィズムとく新しい人間』、151-191頁。Lynn Mally, *Culture of the Future: the Proletkult Movement in Revolutionary Russia* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1990).

¹⁵⁰ *Заламбани Мария. Искусство в производстве: авангард и революция в советской России 20-х годов. Карданова Н. Б. (пер.) М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2003. С. 21.* ボグダーノフとアルヴァートフをめぐっては次の論考で詳しく考察されている。嵐田浩吉「アルヴァートフの生産主義——ボグダーノフとの比較を中心に——」新潟産業大学人文学部紀要、第17号、2005年、91-110頁。嵐田はアルヴァートフや他の生産主義理論家たちがボグダーノフに直接言及しないことに対し、「アルヴァートフをはじめとした生産主義者たちは、ボグダーノフやプロレトクリトに対する非難が自分たちにも及ぶのを恐れて、意図的にボグダーノフの名前を回避していたのだろう」（同書、107頁）と指摘している。

¹⁵¹ Christina Lodder, *Russian Constructivism*, p. 93

¹⁵² *Вогданов А. А. Тектология: всеобщая организационная наука. М.: Экономика. 1989 (1922).*

「あらゆる現象に適用できる普遍科学の構築のこころみ」であった¹⁵³。

ここではボグダーノフの思想のエッセンスが簡潔にまとめられた1920年の講演集「プロレタリアの創作の道（テーゼ集）」をもとに、彼の「組織化の科学」を見てみたい。この冒頭では次のように述べられる。

技術的創造、社会的・経済的創造、生活に関する創造、科学に関する創造、芸術創造というあらゆる創造は労働の変種であり、まったく同様に、組織化する（あるいは非組織化する）人間の努力から形成される。[...]創作と単なる労働との厳密な境界は存在しないし、ありえない。

創作は高次の、もっとも複雑な労働の形態である。したがって創作の方法は労働の方法から生まれる¹⁵⁴。

ここにはボグダーノフの思想の要点が明確に現われている。芸術に関する「創作」と一般的な「労働」の区別は存在せず、ともに人間の組織化の行為であること、そしてあらゆる人間の創造行為は労働をモデルとする同一の方法でとらえる。組織化と一元論の思考に基づくボグダーノフにとっては、芸術作品の制作も高度な科学技術の発明も複雑化した労働にすぎない。

テーゼ2にはボグダーノフの考えるより具体的な労働の方法が示される。

あらゆる労働の方法は、創造もそれを用いて行われるのだが、同じようにとらえることができる。その第一の局面は、組み合わせる努力、第二の局面は、その結果の選択、非適なもの排除、適合するものの保持である¹⁵⁵。

物を製作する際には、素材とその加工の方法を検討し、適切であればそれを採用し、不具合がある場合には別の素材や方法に切り替える。これを繰り返すことにより製品の質と加工方法を洗練させてゆく。ここで語られている労働の方法とはきわめて単純なことである。しかし、ボグダーノフはこのような基本的な作業の方法を人間の行為の原点とみなし、それをあらゆる人間の活動に拡張して適用しようとしたのである。

ボグダーノフは組み合わせと取捨選択にもとづく方法論を人間の経験にもあてはめようとした。彼は科学を人間の経験の総体としてとらえ、「科学は組織化する社会的労働の経験である」¹⁵⁶と定義する。たとえば天文学を例に出して次のように説明する。人間は太古の

¹⁵³ 佐藤正則、『ボリシェヴィズムと<新しい人間>』、87頁。

¹⁵⁴ *Богданов А. Пути пролетарского творчества // О пролетарской культуре 1904-1924. М.: Книга, 1924. С. 192.*

¹⁵⁵ Там же. С. 193.

¹⁵⁶ *Богданов А. Наука и рабочий класс // О пролетарской культуре 1904-1924. М.: Книга, 1924. С. 202.*

昔から、四季における太陽の運行の違いや、星座の付置、月の満ち欠けを経験によって知っており、子孫は受け継いだ経験に自分の新たな経験を加えて後世に伝えた。これが「最初の天文学の経験の集合」である。中国やエジプト、メソポタミアなどの文明は、これらの経験を秩序立て、体系的に検証し、新しい観察結果を補足することによってより確実な法則とした。また、こうして築き上げた法則が自分の経験に適合しないことが判明するとただちに修正を行った。天動説を否定し、地動説を唱えたコペルニクスがその格好の例である¹⁵⁷。ボグダーノフはどんな複雑な科学もこのような単純な経験の蓄積とその修正によって成立すると考えた。科学もその土台には組み合わせと結果の取捨選択の繰り返しがあり、この点では労働の方法と同じ組織化の論理に基づいているのである。

ボグダーノフの一元論の思想の特徴は、物質的なものと精神的なものの区別を排除し、一見すると異なるように見える事象を、組織化という共通の原理によって捉えようとする点にある。彼は労働に関しても一元論に基づいて把握する。ボグダーノフは、どちらとも「組み合わせ」の行為に基づいているとして、筋肉を使う「＜物理的＞な労働」と思考や想像力を働かせる「＜精神的＞な労働」の区別を排除する。ボグダーノフは建築の例をあげ、あらかじめ設計をする「＜精神的＞な労働」と、斧をふるって木を建築材にし、さらにそれらを加工する「＜物理的＞な労働」の二種類が組み合わせられていると指摘する¹⁵⁸。ボグダーノフは労働と芸術などの創造行為の区別をなくしたが、さらに物理的なものと精神的な作業をも連続的に捉えたのである。

ボグダーノフは「＜物理的＞な労働」と「＜精神的＞な労働」との結びつきを近代的な機械工業の中に見出し、「プロレタリアの労働方法は、一元論的・意識的集団性の方向へと発達している」¹⁵⁹と考えた。大規模機械工業では、技術の発達に伴い、実際に手や身体を用いる力仕事よりも、注意、判断、コントロール、イニシアチブを取るなどの管理に関わる仕事が多くなる。このために従来＜物理的＞な労働のみ担当していた労働者が、＜精神的＞労働も担うようになり、両者が結びつくのである¹⁶⁰。さらに大規模機械工業では、製品の計画から完成までの製造のプロセスを各労働者が認識し、各自自分の作業がどの工程に該当するのかを把握する。ボグダーノフはこれを集団性と労働の形態の透明性の実現と考え、大規模機械工業の第二の特徴として指摘する¹⁶¹。プロレタリアは労働の作業工程を自覚的に認識しているからこそ、注意、判断、コントロールなどの＜精神的＞な労働をも遂行することができ、従って観念的作業と物理的作業が融合するのである。

このような大規模工業こそプロレタリアのあらゆる創造の方法の土台となるものであった。ボグダーノフは述べている。「プロレタリア的創造の方法はプロレタリアの労働にその土台をもっている。つまり、労働者にとっては最新の巨大産業として特徴付けられるような労働

¹⁵⁷ Там же. С. 200—201.

¹⁵⁸ Богданов А. Пути пролетарского творчества. С. 193.

¹⁵⁹ Там же. С. 195.

¹⁶⁰ Там же. С. 195

¹⁶¹ Там же. С. 195

働である」¹⁶²。ボグダーノフは創造のモデルとして、観念的作業と物理的作業の区別がなく、技術の利用によって生産プロセスが透明化された労働を構想した。ボグダーノフの労働に関する発想は、観念的な作業である「見ること」と物理的な作業である製作の両方の能力を備えた、ロトチェンコが想定するコンストラクターの創造のあり方とも重なり合う。コンストラクターは、計画や機能に対する配慮といった「精神的」な労働と素材を組み立てる「物理的」な労働の両方を担い、より適切な素材とその使用法を目指して一種の取捨選択を行うのである。

ロトチェンコとボグダーノフの直接的な関係はみられない。しかし、ボグダーノフの構想した「組織化の科学」は構成主義および生産主義の理論を包摂する普遍的で壮大な思想である。実際、ロトチェンコは1921年1月21日のインフクにおける議論で、有用な要素は組織化とコンストラクションにあるという意見を表明し、「ソヴィエトの生活では全ては組織化へと向かう。芸術においても同様に、全ては組織化へと向かわなければならない」と主張している¹⁶³。ロトチェンコがここでボグダーノフの思想をどれだけ念頭に置いて組織化という言葉を用いているのかは不明だが、生産主義のキーワードを取り入れ、コンストラクションと組織化を共通する概念として用いていることは明らかである。組み合わせ行為と取捨選択により適切なものを目指した合理化へと向かうボグダーノフの組織化の発想は、機能を考慮した上、素材を適切な方法で余剰と恣意性なく構築するという点においてコンストラクションの概念と重なり合う。ロトチェンコのコンストラクションの概念はプロレトクリトの理論から見れば組織化の一種であるといえる。

ボグダーノフの思想の特徴は、労働と芸術創作の区別、物質と観念の区別、「<物理的>労働」と「<精神的>労働」の区別を排除し、すべて組織化と一元論によってとらえようとする点にある。ここには、デカルトの物心二元論に代表されるような西ヨーロッパの近代思想としての二元論的発想や個人的自我の観念を、マッハの一元論を参照して克服しようとする意図があった。したがって、ボグダーノフの一元論と組織化の理念は、西ヨーロッパ近代が生み出した主客二元論や個人主義を乗り越えようとする思想的な運動としてとらえうる¹⁶⁴。ロトチェンコもまた、イーゼル絵画における創作する主体としての作家や、作家の主観を表現する場としての作品を否定し、主体の論理から客体の論理に基づいた方法へと造形の原理を転換させた。したがって、造形の領域において、個人主義や主体概念を否定したロトチェンコの理論と実践は、ヨーロッパ近代を乗り越えようとするボグダーノフらソヴィエトの思想的運動の流れの中に位置づけることができる。

¹⁶² Там же. С. 194.

¹⁶³ Christina Lodder, *Russian Constructivism*, p. 88–89.

¹⁶⁴ 佐藤正則はボグダーノフに代表されるポリシェヴィキの思想家たちが「近代の知的枠組みや世界観を克服しようとする」志向を持っていたと指摘する。佐藤正則、『ポリシェヴィズムと<新しい人間>』、33頁。

2. アルヴァートフ

先述したボグダーノフの思想は、一元論に基づいて観念的なものと物質的なものの区別をなくし、両者の創造をともに組織化という原則によってとらえようとするものであった。生産主義者のアルヴァートフはこのようなボグダーノフの組織化の思想を引き継ぎ、「事物」の考察へと結びつけた¹⁶⁵。さらにマルクスを参照することによって資本主義の文化を相対化する視座を獲得し、社会主義の物質文化を創出することを目指した。「事物」をめぐる思考したアルヴァートフは、生産主義の中でもロトチェンコの実践ととりわけ深く結びついている。

アルヴァートフは1886年キエフにおいて弁護士の息子として生まれた。1915年、ペトログラード大学に入学して物理学と数学を学び、1917年に社会革命党に、その後共産党に入党した。ポーランド前線の人民委員を務めた後、1921年からはインフクのメンバーとなり、ブリークに替わって所長に就任した。そしてタトリンとともにペトログラード美術アカデミーの再編成に着手した。また1918年からプロレトクリトのアカデミー書記も務めている。1923年から戦場で受けた精神的外傷の影響で苦しみ、残りの人生を精神病院で暮らしたが、この間にも『レフ』や『新レフ』に投稿するなど、盛んに執筆活動を行った¹⁶⁶。

インフクのアーカイヴに残された「組織化の観点からの芸術」と題されたアルヴァートフの講演のテーゼでは組織化の行為に関して次のことが提唱されている。芸術は詩的活動、人間の活動、理念、社会的実践に関する組織や事物、またはそれらの組み合わせである（テーゼ1）。創作のプロセスにおいて芸術家は自由で自覚的な組織者であり、芸術作品は完全に組織された活動の複合体である（テーゼ6）。プロレタリアートは生活すべての完全な組織者であり、プロレタリアートの基本的な課題は、生活形態の組織化の行為へと芸術を変えることである（テーゼ11）。ブルジョワ芸術を、合目的的に組織された複合体一般についての科学へと変化させるべきである（テーゼ12）¹⁶⁷。この講演では、人間のあらゆる他の活動と同様に芸術は組織化の行為であり、芸術家は「組織者」でプロレタリアートは「自分の生活の完全な組織者」であるという思想が明確に打ち出されている。

ボグダーノフはあらゆる人間の創造を組織化という概念によって同等にとらえ、労働をその原点に据えたが、アルヴァートフは芸術を最も重視した。なぜならば、芸術作品は人間によって作り出されたあらゆるものの中でも、最も高度な組織化が行われたものだからである。アルヴァートフは芸術を「それが適用される各局面、社会一般の建設の領域にお

¹⁶⁵ マルクスもまた『ドイツ・イデオロギー』などの著作の中で、肉体労働と精神労働の分離を克服する必要性を主張している。アルヴァートフの一元論的発想はボグダーノフのみならずマルクスからも直接的影響を受けていると考えられる。

¹⁶⁶ アルヴァートフの経歴に関しては次を参照。Christina Lodder, *Russian Constructivism*, p. 239.

¹⁶⁷ Хан-Магомедов. Конструктивизм. С. 214.

けるもっとも質の高い組織化」とみなしている¹⁶⁸。そして芸術作品の形態については、「順応性に富んだ構成」をしており、「目的を最もよく果たす形態」と考える¹⁶⁹。芸術作品が完成するまでには、アイデアが練られ、さまざまな技法の工夫が重ねられる。また芸術家は作品が提示される場や、作品の意義、歴史的な位置づけといった文脈まで考慮する。アルヴァートフが芸術作品の中に高度な組織化の成果を見出したのはこのような性質によるものである。

しかしながら、ブルジョワ社会ではこのような高度に組織化された事物として芸術作品が認識されることはない。アルヴァートフは考える。彼はブルジョワ社会における芸術および芸術作品の役割を分析し、そこでは商品としての役割しか担わされていないことを明らかにする。アルヴァートフは資本主義社会における芸術について次のように述べている。

もしこの側面 [社会—経済学的な芸術家の活動の分析] からブルジョワ芸術にアプローチするならば、それは完全に資本主義の構造のもとにあることが明らかになる。資本主義経済が交換経済であり、資本主義の生産は市場向けの個人的な生産であるのとまったく同様に、ブルジョワの芸術「経済」は交換経済であり、ブルジョワの芸術生産は市場向けの生産、つまり手工業技術に基づいた商売用の芸術生産である¹⁷⁰。

ここでは、資本主義社会においては、芸術創造は「交換経済」「個人主義的手工業生産」「商品」という資本主義の法則に従い、芸術作品は制作および受容において商品と等しい存在であることが主張されている。

さらにアルヴァートフは歴史を振り返り、このようなブルジョワ社会の芸術創造のあり方が成立した経緯を明らかにする。アルヴァートフによれば、中世では芸術家は自分の技術を生かしながら、注文主の要求に応じる作品を制作していたが、資本主義社会が発達すると、芸術家は市場においてそれ自体価値を有する商品の生産に携わるようになった。この結果、商品向きのイーゼル絵画が確立し、「イーゼル絵画主義」が一般化したという。アルヴァートフの「イーゼル絵画主義」とは、絵画のみに関するものではない。音楽を聴くために入場料を支払うピアノのコンサートも「イーゼル絵画主義」に含まれる¹⁷¹。作品そのものに自立的な価値を与え、商品として売買の対象になるような芸術を創造することが「イーゼル絵画主義」である。アルヴァートフは述べている。「いわゆるイーゼル主義とは商業的、ブルジョワ的な芸術作品が商品の形態として事物化されることである」¹⁷²。アルヴァートフは、イーゼル絵画が資本主義の西ヨーロッパという特定の地域と時代に発達し

¹⁶⁸ Арватов Б. Искусство и производство в истории рабочего движения // Искусство и производство: Сборник статей. М.: Пролеткульт, 1926. С. 97.

¹⁶⁹ Там же. С. 91.

¹⁷⁰ Там же. С.102.

¹⁷¹ Там же. С.102.

¹⁷² Там же. С.102.

た特殊な芸術の形式であることを見抜いた。ロトチェンコおよびインフクの一部の芸術家たちはイーゼル絵画の絶対性を失効させたが、アルヴァートフはマルクス主義の理論に基づいてイーゼル絵画という芸術形式を相対化したのである。

アルヴァートフの批判は資本主義における芸術家の役割にも向けられる。このような「イーゼル絵画主義」のもとでは、芸術家は「商品生産者」に過ぎず、「それ自身で交換価値を持ち、市場向きであり、そのせいで個人手工業的な製品にとどまった製品を生み出さなければならない」¹⁷³と考える。このような資本主義社会では、芸術的な仕事は「装飾」や「贅沢」や「気晴らし」に関わるものでしかない¹⁷⁴。ブルジョワ社会における芸術家は、個人的な趣味や「インスピレーション」に基づいて、自分の意のままに作品を創造する。これは一見すると、自由で理想的な創作状況に見える。しかしアルヴァートフはこのような芸術家を、社会的役割を考慮しない「孤独な個人主義者」と呼び、自由で天才に恵まれた芸術家像を、芸術を正当化するための「芸術的イデオロギー」にすぎないと考える¹⁷⁵。

アルヴァートフは、ブルジョワ社会におけるこのような芸術の在り方に対して一元論を掲げて対抗しようとした。「プロレタリアの、つまり一元論的な視点からすれば、社会活動のどの分野も社会的・労働的な活動形態であり、まさにそのようなものとみなされなければならない」¹⁷⁶。アルヴァートフは、ブルジョワの芸術の特徴としてジャンルの細分化を指摘する。ブルジョワの美学では、絵画、詩、ソナタ、戯曲、彫像、宮殿（建築）などのように様々な種類の芸術が、その手法と形式に従って際限なく細分化され、日常生活に必要な事物の生産に関わる工芸も「応用芸術」というジャンルに属している。このような状況においては、詩とジャーナリズム、戯曲と街路での祭り、壁の装飾と描かれた絵画は、同種のものではなく互いに対立するものとしてとらえられ、それぞれ「高尚なもの」と「低俗なもの」という区別が与えられる¹⁷⁷。ブルジョワ社会では芸術ジャンルの手法と形式に基づいた際限のない細分化と、芸術家の専門化が進行する。このような資本主義社会の細分化と専門化の傾向に対抗し、アルヴァートフは社会主義社会では「プロレタリア的一元論」に基づいてさまざまな分野の生産活動を等しくとらえることを主張した。この一元論はもちろんボグダーノフに由来する。アルヴァートフは、画家は絵の具を、詩は言葉を、演出家は人間の行動を扱うことのできる人間として、あらゆる芸術は組織化される素材という点で共通の土台を持っている点を強調する。「このような方法によってのみ広い意味における芸術と生の架け橋を見出すことができる」¹⁷⁸。コンストラクションのような総合的な原理に基づき「芸術と生の架け橋」を築くことは、まさに構成主義が築いたものであるが、アルヴァートフはその実現の土台として一元論と組織化を掲げたのである。

¹⁷³ Там же. С.102.

¹⁷⁴ Там же. С.103.

¹⁷⁵ Там же. С.105.

¹⁷⁶ Там же. С. 101.

¹⁷⁷ Там же. С. 95-100.

¹⁷⁸ Там же. С. 96.

人間によって生み出された物の価値を判断する際、美にとってかわるものとして、アルヴァートフは「合目的性」を考えた。アルヴァートフは、資本主義芸術における「習慣や美的感覚という観点」は「生産物の機能とその製造との結びつきという観点」に取って代わられるべきだと考えた¹⁷⁹。先述の通り、コンストラクションの概念とも共通する合目的性とは、物の形態、素材の性質や加工の方法、そして流通や需要など事物が使用される社会的諸関係が一貫性をもって結びついている状態のことである。

「合目的性」は、科学的で客観的な社会主義社会における「事物」に対する新しい判断基準として、ブルジョワ社会および封建社会における主観的な趣味に基づいた「美」を乗り越える役割を担ったのである。

さらにアルヴァートフは、人間によって制作された物を判断する基準として、「質 (качество)」の概念を提起する。アルヴァートフは「質」を「量」に対立する概念として用いている。

しかしながら、労働の量 (価値) は商業社会のみにおいては唯一の経済的カテゴリーとして現れる (交換価値)。これに対し、自然経済では、またしたがって社会主義経済においても労働の質 (使用価値) が考慮されなければならない¹⁸⁰。

ここでは労働の量が交換価値に、労働の質が使用価値に置き換えられている。アルヴァートフは、これまでの資本主義社会では物の価値は「量」の側面によってのみ考察されてきたことを問題とし、プロレタリアの社会では「質」の重視へと転換することを主張した¹⁸¹。アルヴァートフは「質」を判断基準にすえることにより、あらゆるものの価値が「量」によって決定される資本主義の制度に対抗しようとしたのである。

アルヴァートフの言う「質」は合目的性、したがってコンストラクションの概念と関連性をもっている。

労働の質は他でもない製品の製作の方法である。製品の質は、その形式、その構成である。社会主義の生産にとっては、このようにして、製品の形式が功利的・実用的な需要と一致しなければならない¹⁸²。

ここでアルヴァートフは、「労働の質」と「製品の質」を等しく重視している。つまり、出来上がった物の意義は、物の形式だけではなく、加工のプロセスを含めて判断されなければならない。さらに物の判断基準として、「形式」(フォルム) が「使用と実践」(機能) と

¹⁷⁹ Арватов Б. О художественной культурности среди рабочих // Советское искусство. № 9. 1925. С. 63.

¹⁸⁰ Там же. С. 119.

¹⁸¹ Там же. С. 118.

¹⁸² Там же. С. 119.

一致することを挙げている。アルヴァートフの「質」とは、物における形式と方法と機能が緊密に結びついていること、つまり合目的性が達成されている状態を意味しているのである¹⁸³。

アルヴァートフがこれらの主張で意図したのは、ソヴィエトにおいて資本主義的な商品がそのまままかり通っていることを問題とし、社会主義にふさわしい合目的で質の高い「事物」を新たに創造することであった。「生産の（社会的・生活的）質」を高めるためには、作品制作の経験を有し、組織化に熟知したかつての「芸術家」たちを生産の場へ送る必要があると考えた¹⁸⁴。先の引用部で「製品の形式が功利的・実用的な需要と一致しなければならない」と述べた後、アルヴァートフは「そしてまさにこれが芸術的生産の課題——生活（быт）の形式と工業製品の形式を同時に創造するようなエンジニア、つまりエンジニア＝芸術家によってのみ遂行される課題——を形成する」と主張する¹⁸⁵。新しい芸術家をアルヴァートフは「エンジニア＝芸術家」あるいは「エンジニア＝ Konstruktor」と呼んでいる。「エンジニア＝芸術家」は単なる「エンジニア」からは区別される¹⁸⁶。エンジニアは技術に関する仕事しかせず、その狭い専門領域から出ることにはめったにない。しかし「エンジニア＝芸術家」は産業と生活、そして産業の諸領域に通じ、それらを媒介することで、新しい技術の開発を触発する¹⁸⁷。

アルヴァートフは1923年3月23日にモスクワ・プロレトクリトのクラブで行った「芸術と生産」と題する講演の中で芸術家の役割について次のように述べている。

生産の視点を取り、素材をその合目的な組織性において知ることに通じている芸術家の人材が必要である。芸術家にとっては社会技術的視点をとることが不可欠である¹⁸⁸。

ここでアルヴァートフが「素材をその合目的な組織性において知ることに通じている」とする「芸術家の要員」こそ「エンジニア＝芸術家」に他ならない。素材の性質に通じるのみならず、需要と供給など製品の社会的関係を見極める能力を持ち、ただ与えられた課題にしたがって事物を制作するのではなく、その制作の方法やプロセスまでも決定するという点で、アルヴァートフの「エンジニア＝芸術家」はロトチェンコの「Konstruktor」に一致する¹⁸⁹。

¹⁸³ 研究者のマリヤ・ザランバニはアルヴァートフの「質」の概念を「生産物を創り出す方法の総合」と定義している。Заламбани. Искусство в производстве. С. 80.

¹⁸⁴ Арватов Б. Искусство и промышленность // Советское искусство. 1926. №1. С. 84.

¹⁸⁵ Там же. С. 84.

¹⁸⁶ Арватов. Искусство и производство. С. 115.

¹⁸⁷ Там же. С. 117-119.

¹⁸⁸ インフクのアーカイヴ資料に基づくアルヴァートフの講演の内容は次の文献に掲載されている。Хан-Магомедов. Конструктивизм. С. 215.

¹⁸⁹ アルヴァートフは、「Konstruktor」をアメリカのフォードなどの大規模な工業生産に

芸術家にとって代わる新しい創造者としてのロトチェンコの「コンストラクター」像は、彼が教鞭を執っていたヴフテマスの授業のカリキュラムに顕著に現れている。このカリキュラムからは、ロトチェンコがヴフテマスでどのような学生を育てようとしていたかがわかる。彼は授業で、自分の専門性だけに特化し、それを「受動的に」使用してはいけないと学生に教えている。ロトチェンコは「現代のエンジニア」よって事物に新しさが加えられ、需要、必要性、ソヴィエトの消費者の課題などが解決されなければならないと考える。そのために授業の課題として、生活における事物の観察、事物の消費、他領域で使用するための機能などを考慮して事物制作の計画に入るべきだと主張した¹⁹⁰。ロトチェンコにとって新しいタイプの創造者である「コンストラクター」は、アルヴァートフの「芸術家=エンジニア」と同様に、専門性だけに習熟するのではなく、事物と人間との関係を観察し、生活そのものを新しく設計する人物のことであった。

アルヴァートフは、芸術から生産へと創造活動をシフトさせるためには、美学の排除が必要であると考えた。彼は、ガラスや石など絵具以外の様々な素材が用いられた抽象画は「非美学」の絵画への導入であり、タトリンの《カウンター・レリーフ》を二次元平面における三次元のイリュージョンの完全な廃棄ととらえた¹⁹¹。さらに美術史を振り返り、1920年代の注目すべき動向として、タトリン、ロトチェンコ、オブモフ展に出品したグループらの「無対象=構成主義者」たちの中から「構成主義技術への過渡的段階として自分たちの実践の土台を現実の素材の研究と加工に置く」者が現れたと指摘している¹⁹²。アルヴァートフにとって1920年前後のロトチェンコの抽象画や空間作品は、技術が伴わないために、あくまでも「構成主義技術への過渡的段階」であり、完全な「エンジニア=芸術家」による仕事ではなかった。しかしアルヴァートフはロトチェンコの1920年頃の構成主義作品を、芸術から生産へと発展する創造の歴史の重要な転換点とみなしている。ロトチェンコが「エンジニア=芸術家」として、アルヴァートフや生産主義の思想を具現化する活動を本格的に行ったのは、次章で論じる1920年代の家具デザインと広告の仕事においてであったといえよう。

において、設計、モデル、製品計画、テスト、組み立てなどの仕事を行う技術者とみなしている。*Арватов. Искусство и промышленность. С. 88.* 「コンストラクター」は彼にとってはエンジニアと同程度の意味である。むしろロトチェンコの「コンストラクター」はアルヴァートフの「エンジニア=芸術家」に一致する。なおザランバニはアルヴァートフの「エンジニア=芸術家」を「生産プロセスをその目的において組織化でき、エンジニアとなり、生産を生産そのものの発達の課題において理解し、生産プロセスを全体において質の高いものにする」者だとしている。

Заламбани. Искусство в производстве. С. 65.

¹⁹⁰ *Родченко. Опыты для будущего. С. 173.*

¹⁹¹ *Арватов Б. Искусство и производство: Сборник статей. М.: Пролеткульт, С. 71.*

¹⁹² *Арватов Б. Там же. С. 87.*

第四章 事物は同志——家具のデザイン

1. 変形する家具

1925年パリ万博

1925年パリ、通称「アール・デコ博」とも呼ばれる「現代産業装飾芸術国際博覧会」が開催された。会場には各国から集まった150のパヴィリオンが立ち並び、実用芸術の展覧会のみならず、レストラン、劇場、ダンスホールや映画館などの娯楽施設、そしてパリの四大デパートによる展示会場までもが完備していた。1925年の万博は商業的な色彩が強く、しかも大衆にもアピールするような内容であった¹⁹³。1925年のパリ万博は、大量生産、大量消費が生み出す豊かさのイメージを提供し、20世紀大衆社会の出現を象徴する出来事となった。

このような雰囲気の中でソヴィエトの展示は異彩を放っていた。コンスタンチン・メリニコフが設計したソヴィエト・パヴィリオンはガラスと板の素材がむき出しになっていた。会場となったグラン・パレではロトチェンコの労働者クラブのモデルやタトリンの「第三インターナショナル記念塔」の模型、芸術学校ヴフテマスの学生たちがデザインした日用品が展示され、壁にはモスセリプロム（モスクワ農産物連合）の商品宣伝やプロパガンダ・ポスターが所せましと掲示されていた【図4-1】。このソヴィエトの展示は螺旋階段の壮麗な会場とはまったくそぐわない雰囲気を作り出していた。

フランス政府がソヴィエトを博覧会に招待したのは1924年11月1日、開催予定のわずか5ヶ月前であった¹⁹⁴。その直前までフランス政府はソヴィエト政権を承認していなかったためである。1925年1月、芸術科学アカデミーの長であり、文芸評論家、美術史家であったピョートル・コーガンをリーダーとする委員会は、ロトチェンコを博覧会の芸術監督とし、労働者クラブ設営のために派遣することを決定した。さまざまな芸術家による展示案の中からロトチェンコの労働者クラブが選ばれたのは、「明らかにモダンな傾向」を持つ展示という、博覧会の国際組織委員会の目的に合っていたためであった¹⁹⁵。その上、ソヴィエトの展示のための予算はきわめて限られていた。シンプルで合理的な形態を特徴とす

¹⁹³百貨店の展示館に関しては次の文献を参照。三田村哲哉『アール・デコ博建築造形論——1925年パリ装飾美術博覧会の会場と展示館』、中央公論美術出版、2010年、273-318頁。1925年のパリ博覧会と消費社会に関する考察として次のものを参照。タグ・グロンバーク「パリー九二五消費のモダニティー」『アール・デコ展——きらめくモダンの夢』天野知香、読売新聞東京本社文化事業部編、2005年、29-38頁。

¹⁹⁴ Christina Kiaer, *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism* (Cambridge Massachusetts and London, England: The MIT Press, 2005), p.200, 299. ロトチェンコへの委任状は1925年2月10日の日付になっている。Родченко. Опыты для будущего. С. 132-134.

¹⁹⁵ Kiaer, *Imagine No Possessions*, p. 200.

るモダンデザインの美学と、ローコスト生産は相性が良い。ガラスと板でできたメーリニコフのパヴィリオンも、安い木材を使用したロトチェンコの労働者クラブも、低予算での制作という条件に加え、なおかつ国際的な基準を満たすものであった。

ではロトチェンコの労働者クラブの設計¹⁹⁶を詳しく見てみよう【図4-2, 4-3】。労働者クラブとは、労働者たちが仕事の後に読書やゲームをして余暇を過ごすための公共スペースである。この労働者クラブの中心を占めているのが中央に設置された読書用の長テーブルと椅子のセットである。奥には黒っぽいテーブルと二つの椅子がセットになったチェス用のテーブル【図4-3, 4-4】が見える。このテーブルは、正方形のテーブルと椅子の座面および背もたれが同じ寸法で作られており、チェスボードの部分を回転させて座席に着く。椅子とテーブルが同じサイズをもち、部分と全体が互いに大きさとフォルムを決定し合うようにデザインされたこのセットは、まさにコンストラクションの原理に基づいている。また、チェスボードはゲームの対戦をあらわすかのように赤と黒で明確に塗り分けられ、色彩もまたコンストラクションの発想に従った設計の要素として機能している。

労働者クラブではさまざまな情報が提供され、社会主義思想普及のための拠点とすることが計画されていた。そのひとつが奥の壁に見える「レーニン・コーナー」である【図4-3】。レーニン・コーナーとは部屋の隅に棚を設けてレーニンの肖像や胸像、著作などを展示する場所である。ロシアには入り口から離れた部屋の奥の隅にアイコンを飾る「赤いコーナー」を作る習慣があったが、レーニン・コーナーはこの習慣を踏襲している¹⁹⁷。レーニンの肖像の左側には壁新聞を掲載するスペースが設けられている。左奥にあるのは掲示用のラックで、六角形の筒をスクロールして記事が読めるようになっている。また、レーニン・コーナーとは反対側に位置する（【図4-2】左奥）柵のような形状をしている物は演説台兼掲示板【図4-5】で、使用しないときは折りたたんでコンパクトに収納できるようになっていた。研究者のディッカーマンが「拡張するマルチメディア・センター」と名づけているように¹⁹⁸、この演説台兼掲示板はさまざまな手段で情報を発信する設備であった。そのほかにもロトチェンコは「マルチメディア・センター」の役割を果たす設備として、本や雑誌を並べるラックをデザインしている。

ロトチェンコの労働者クラブのデザインは、同じ博覧会で展示されたエミール・ジャッ

¹⁹⁶ ロトチェンコの労働者クラブおよび家具のデザインに関しては次の文献を参照。Kiaer, *Imagine No Possessions*, pp. 199-240. Хан-Магомедов. Конструктивизм: концепция формообразования. С. 316-363. Khan-Magomedov, *Rodchenko the Complete Work*, pp. 168-204. Margolin, *The Struggle for Utopia*, pp. 81-101. Lodder, *Russian Constructivism*, pp. 130-140, 155-159. Christina Lodder, "Constructivism and Productivism in the 1920s: Productivism and Constructivist Design," in *Art Into Life: Russian Constructivism 1914-1932* (New York: Rizzoli, 1990), pp. 99-116. Leah Dickerman, "Propagandizing of Things," in Magdalena Dabrowski, Leah Dickerman, Peter Galassi eds., *Aleksandr Rodchenko* (New York: The Museum of Modern Art, 1998), p. 72-78.

¹⁹⁷ レーニン崇拝に関しては拙論を参照のこと。河村彩「作品未満のレーニン——レーニン崇拜期における指導者のイメージと写真をめぐって——」『表象』第3号、2009年、178—207頁。

¹⁹⁸ Dickerman, "The Propagandizing of Things," p. 73.

ク＝リュルマンによる「あるコレクターの館」大広間【図 4-6】と比べると対照的である¹⁹⁹。ジャック＝リュルマンの内装には貴重な大理石や高級木材といった高価な素材が用いられ、豪華で重厚な雰囲気醸し出している。実際彼の顧客は特権階級の間人ばかりであり、彼のデザインが一般公開されたのは 1925 年の万博が初めてだった²⁰⁰。リュルマンの居間は、豊かさを享受し、それを誇示するためのブルジョワの余暇の空間である。これに対し、ロトチェンコの労働者クラブは社会主義社会における労働者の余暇の空間を提示する。備え付けられた家具は明快な色彩とコンパクトな組み立てを持ち、簡素さと合理性を特徴とする。さらに家具は変形可能な可動式であるために、クラブの空間を使用目的に応じて変化させることができる。労働者の余暇の空間は、可動式家具のダイナミズムによって実現される、無駄がなく必要が充足した「合目的的」な空間である。

この 1925 年の万博ではル・コルビュジエもまたエスプリ・ヌーヴォー館において居間のデザインを行った²⁰¹【図 4-7】。ル・コルビュジエのデザインは簡素で機能的であり、一見するとロトチェンコの労働者クラブの様式と類似している。しかし、このデザインは機能美という新しい美的価値を示しており、変形可能なロトチェンコの家具とは違って機能そのものではない。コルビュジエのデザインの持つ合理性は美学に基づくのに対し、ロトチェンコのデザインの持つ合理性は、限られた空間と予算を有効に使用するための必然から生じたものであった。ロトチェンコの労働者クラブは機能美を特徴とするモダンデザインではなく、新しい社会主義の生活文化を空間として具現化したものである。ネズナモフは、ロトチェンコの労働者クラブが社会的成功をおさめたのは「余計な長い休暇をつぶすのに役立つプチブル的な快楽の対象」が無視されているからだと評している²⁰²。1925 年の博覧会での労働者クラブは、まさに資本主義都市パリの只中で社会主義の目指す新しい生活文化を誇示し、資本主義の消費文化に対してアンチテーゼを突きつけるものであった。

労働者クラブとプロレトクリト

そもそもソヴィエトで盛んに設立されていた労働者クラブとはどのようなものだったのか。先に述べたように、労働者クラブの振興に務めたのはボグダーノフ率いるプロレトクリトであった。資本主義文化とは異なる新しい労働者の文化を創出することを目指したプロレトクリトは、各都市や工場にスタジオやサークル、そして労働者クラブを設置し、数々の雑誌を刊行して労働者たちの文化活動を推し進めた。労働者クラブ運動の出発は 1917 年の革命直後にさかのぼる。当時は国内戦の最中で民衆の生活は困窮していた。そのような

¹⁹⁹ リュルマンの居間とロトチェンコの労働者クラブの対比についてはマーゴリンが取り上げている。Margolin, *The Struggle for Utopia*, p. 95-97.

²⁰⁰ リュルマンに関しては次の文献を参照。アラステア・ダンカン『アール・デコ』関根秀一、小林紀子、新発田洋一訳、洋販出版、1988 年、14-16 頁。

²⁰¹ Dickerman, "The Propagandizing of Things," p. 73.

²⁰² Незнамов Л. За рубежом: на парижской выставке // Рабочий клуб. № 8-9. 1925. С. 82.

中、クラブでは食事の支給が行われ、暖をとることができた。労働者クラブは生活状態が急激に悪くなった労働者たちの「家から離れた家」の役割を果たしたのである²⁰³。プロレトクリトの理論家たちは、「公衆の衛生」を守り、家庭のプライバシーや家族といったブルジョワ社会の個人主義的な価値観を覆すものとしてクラブを支持した²⁰⁴。

国内戦が終了し1920年代のネップ（新経済政策）期になると、部分的な自由経済の導入によって都市部では消費文化が開花する。1920年代モスクワの労働者クラブは、ネップの資本主義的な文化を反映し、宣伝のための映画や演劇、ダンスホールなどの「都市的な文化のマーケット」となっていた²⁰⁵。『新レフ』1927年第2号でもこのような労働者クラブのあり方が批判されている。この記事では、クラブは「ブイト（日常生活）の第一の組織機関であり、社会の自発的な活動が展開し、実現する場」として、大学、音楽学校、劇場、体育館、読書室、食堂、映画、休憩室としてのホールなどの役割を果たすことが望ましいと主張されている。しかし、クラブの現状は惨憺たる状況で、実際は「悪い大学」「悪い映画館」、「悪いビヤホール」として機能し、質の低い商品が売られていることが批判される²⁰⁶。

ネップによる部分的な資本主義の導入がプチブル志向を促進させることを危惧したプロレトクリトのリーダーたちは、何よりもクラブをその防壁とすべきだと考えた²⁰⁷。また、この頃ブイト批判をとおした日常生活の革命化が主要な課題となり、ボリシェヴィキたちもクラブを支持した²⁰⁸。こうして労働者クラブは「社会主義の価値観を反映するように日常生活を変化させる」²⁰⁹役割を担うようになる。

プロレトクリトによって出版された雑誌『時間』には、ロトチェンコのデザインとの関係を示す家具が掲載されている。『時間』は近代的で合理的な労働を実現することを目指した雑誌であり、時間や労力の無駄を省いて作業効率をあげるためのさまざまな提案がなさ

²⁰³ Lynn Mally, *Culture of the Future*, p. 184. 労働者クラブに関しては他に次の文献を参照。Lewis H. Siegelbaum, “The Shaping of Soviet Workers' Leisure: Workers' Clubs and Places of Culture in the 1930s,” *International Labor and Working-Class History* 56 (Fall 1999), pp. 78-92. Gabriele Gorzka, “Proletarian Culture in Practice: Worker's Clubs 1917-1921,” in John W. Strong ed., *Essays on Revolutionary Culture and Stalinism* (Columbus, Ohio: Slavica Publishers, Inc., 1990), pp. 29-55. John Hatch, “Hangouts and Hangovers: State, Class and Culture in Moscow's Workers' Club Movement, 1925-1928,” *Russian Review* 53, No.1 (1994), p. 97-117. *Хазанова. В. Клубная жизнь и архитектура клуба (1917-1932)*. М.: Российский институт искусствознания. Министерство культуры Р. Ф., 1994.

²⁰⁴ Lynn Mally, *Culture of the Future*, p. 184.

²⁰⁵ ジョン・ハッチは、労働者クラブはポピュラーなブルジョワ文化と公的なソヴィエトの文化が互いの影響力を競い合う場だったと指摘する。John Hatch, *Hangouts and Hangovers*, p. 98. また、ジエゲルバウムは「労働者クラブはネップのあいまいさのマイクロコスモスであった」と指摘する。Siegelbaum, “The Shaping of Soviet Workers' Leisure,” p. 80.

²⁰⁶ С. Т. Клубкомбинат // Новый лев. 1927. № 2. С. 39. 1927年に書かれた次の記事も労働者クラブに関して同様の問題点を指摘している。Жемчужный Вит. Лев и клуб // Новый лев. 1927. № 2. С. 39.

²⁰⁷ Lynn Mally, *Culture of the Future*, p. 190.

²⁰⁸ Siegelbaum, “The Shaping of Soviet Workers' Leisure,” p. 79.

²⁰⁹ Lynn Mally, *Culture of the Future*, p.186.

れた。たとえば机つきの折りたたみ式作業用椅子【図4-8】が紹介されているが²¹⁰、ロトチェンコがデザインした家具と非常によく似ている。1924年第8号では「書類機の垂直設計」が紹介されている。これは机の隅に書類を収納した棚を配置し、残りの部分を作業台とする設計方法である²¹¹。つまり、棚と作業台の二つの機能を備えた家具を導入することによって作業の効率化が目指されている。『時間』で紹介された家具は、移動可能あるいは複数の機能の組み合わせという点で、ロトチェンコがデザインした労働者クラブのチェス用机や読書用のテーブルと同じ原理で製作されている。

実際ロトチェンコは、パリ万博と同年の1925年からプロレトクリトで教えており、1927年にはプロレトクリトのワークショップで労働者クラブのための家具のモデルを紹介している²¹²。プロレトクリトが発行した雑誌『労働者クラブ』にはその様子を報告した記事が掲載されている。そこでは折りたんで二つ合わせるとテーブルになる椅子、人数に合わせてサイズと形態が変えられるテーブル【図4-9】、掲示物の多さと大きさによってサイズが変えられる掲示板などの写真が示されている。

この雑誌記事では「クラブにおける事物に対してどのようなことが要求されるか」という課題が提起され、それに対する答えとして次のように述べられている。

1. クラブの事物は、一つもしくは複数にわたるクラブ集団の特定の機能を果たすことを考慮に入れ設計されなければならない。
2. クラブの事物は、少数で、きわめて多くの多様なクラブ集団の機能に役立たなければならない。
このために事物は変形でき（機能の交代に応じて形を変えられ）なくてはならない。
3. 事物が様々な機能を果たせるよう、事物の組み立てはフォルムの勝手な改変を許してはいけない。改変は最小の労力と最小の時間で達成できなければならない。
4. クラブ集団の生活では事物を片付けて最大限の場所を確保することがしばしば起きることを考え、事物は簡単に「折りたたむ」ことができ、折りたたんだ状態で最小になるようにしなければならない²¹³。

ここでは、多様なクラブの目的に応えられるように家具は多機能であること、扱いが簡単であること、限られたクラブのスペースを有効に使うためにコンパクトでなければならないことが主張されている。

このような、労働者クラブにおける空間と家具の徹底的な合理化が主張された背景には、プロレトクリトの理論家たちがアメリカの労働管理法テイラーシステムを取り入れた NOT

²¹⁰ Олейнин. Портативный столик для занятий // Время. 1924. № 9. С. 80-81.

²¹¹ Иванович Ал. Практические предложения // Время. 1924. № 8. С. 73-74.

²¹² Khan-Magomedov, *Rodochenko the Complete Work*, p. 186.

²¹³ Чкаников И. Серов Н. Клубная мебель // Рабочий клуб. 1928. № 2. С. 30-32.

(労働の科学的組織化、*научная организация труда*) を信奉していた事実を見逃すことはできない。NOT は生産性の低いソヴィエトの産業を効率化させ、内戦からの経済的復興を促進させると考えられた。プロレトクリトの理論家たちは工場での労働はもちろん、日常生活に及ぶまで NOT の理念を浸透させようとした。

ソヴィエトにおけるテイラーシステムの普及に貢献したのは、プロレトクリトの演劇運動において主導的役割を果たしたケルジェンツェフであった。1923 年に出版された『NOT』と題する著作の中では、アメリカや西側では NOT が労働を集約的にして余剰価値を最大限に得る手段として利用されているが、ソヴィエトでは人間の諸力の適正利用に役立てることができるとする主張を展開した²¹⁴。またケルジェンツェフは「時間同盟」を組織し、無駄な労働や冗長な演説、遅刻の一掃などあらゆる時間の節約と効率化を唱えた。プロレトクリトは、文化や生活に関する人間のあらゆる行為や行動を NOT の観点から把握し、NOT によって労働者の豊かな生活が可能になると考えたのである²¹⁵。

同じくプロレトクリトの出身の建築家 N. クジミンは、NOT に倣って NOB (生活の科学的組織化、*научная организация быта*) を提案し、人間の活動を機能別に分類し、時間を単位として生活する居住空間のあり方を考えた。クジミンはまず人間の活動を「休息一眠り」「休息一活動」「個人的な仕事」「集団的な仕事」「育児」「栄養補給」などの機能に分類し、この分類に基づいて、「八時間寝室」「三時間クラブで過ごす」「三時間食堂で過ごす」といったように、人間の活動を時間ごとに施設の各場所に割りふった²¹⁶。このようなクジミンの発想は公的な仕事とプライベートに区分される、ブルジョワの個人主義的な生活を否定する役割を担っていた。ケルジェンツェフやクジミンらプロレトクリトの活動家たちの目標は、人間の活動を NOT という新しい方法で認識することにより、労働や生活を組織化し、さらには人間の身体や行動を合理化させ、社会主義社会の新しい生活と新しい人間を創造することにあつた。多機能可動式の家具によって生活空間をダイナミックに転換させるというロトチェンコの発想もまた、プロレトクリトの目指す生活の組織化に貢献するものであつた。

新しい生活のモデル

ロトチェンコは、労働者クラブ用のみならず、ヴフテマスでの授業、映画と演劇のセッ

²¹⁴ *Керженцев П. М. НОТ: научная организация труда и задачи партии. М., Л.: Государственное издательство, 1923. С. 7.*

²¹⁵ プロレトクリトとテイラー主義に関しては次の文献を参照。Toby Clark, “New Man’s body” in Matthew Cullerne Bown and Brandon Taylor eds., *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-party State, 1917-1992* (Manchester and New York: Manchester University press, 1993), p.37. Richard Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1989), pp. 145-164. 佐藤正則『ボリシェヴィズムと<新しい人間>』、233-261頁。

²¹⁶ *Хазанова В. Э. Советская архитектура первой пятилетки. М.: Наука, 1980. С. 176-181.*

トのデザインなどにおいても多機能可動式の家具の製作を試みている。彼はヴフテマスで担当していた金属木工加工部の授業で、学生たちに二つ以上の機能を持った道具をデザインする課題を課している²¹⁷。例として、ライターや灰皿のついた煙草入れ、折りたたみ式の椅子や机、本棚、ショーケースなどをあげている²¹⁸。学生のブイコフはフライパンになるやかんを製作し、パリでの博覧会にも出品した²¹⁹。その他にも学生たちはさまざまな折りたたみ式家具を考案した。1923年にヴフテマスにおいて学生たちによる展覧会が行われると、雑誌『レフ』でも取り上げられ、A. ガラクチオノフによる折りたたみ式のベッドと肘掛け椅子になるベッドが紹介された。研究者のオリガ・マティチは、ガラクチオノフの機動性に富んだ折りたたみ式の簡易ベッドはブルジョワの装飾的なダブルベッドに対抗するものだと評している。19世紀末からロシアの作家や芸術家、思想家たちの心性にはブルジョワ的な「メシジャンストヴォ (мещанство 俗物根性、小市民性)」に対する嫌悪が根強くあり、私的な生活の場としてのベッドはこの「小市民性」の典型的象徴にはかならなかった²²⁰。ガラクチオノフのベッドの持つ合理性は、ブルジョワの家具の装飾性に対する批判とみなすことができる。

ロトチェンコは学生に対し、家具や食器など市場にある事物を分析することを授業の課題として課している。それは次のようなものである。まず店にあるものをひとつ選ぶ。そして選んだものを分析し、機能していない不要な部分や装飾を特定する。これらを取り除いて本質的な構成の骨格を見極める。さらに色彩と素材の性質についても同様の分析を試みる。またロトチェンコは、商品に「機能的な構成」を付け加えることによって、より複雑にすると同時に使いやすくするという課題もあげている²²¹。ロトチェンコが授業を通して目指していたのは、事物における不要な部分である装飾と本質的な部分である機能とを選び分け、複数の機能を組み合わせる可能性を検討し、一つの道具がより高度な能力を発揮できるようにすることであった。

このような機能の総合としての事物は、ロトチェンコがデザインした舞台や映画のセットにも見出すことができる。1927年、彼はレフ・クレシヨフ監督による未完に終わった映画『ジャーナリスト』(Журналистка、制作中のタイトルは『あなたの知り合い』[Ваша знакомая])に関わり、美術、画面構成、衣装制作、ロケーション設定の仕事を行った²²²。ここでは報道記者である女性が働くオフィスや彼女が生活する部屋など、あらゆる家具が変形可能で、複数の機能を備えたつくりになっている。オフィスには棚や受信機と組み合わせになった机や、大きさの変えられる机が置かれた【図 4-10】。また女性の部屋にはベ

²¹⁷ Родченко. Опыты для будущего. С. 174–175.

²¹⁸ Там же. С. 179.

²¹⁹ Khan-Magomedov, *Rodochenko the Complete Work*, p. 174–178.

²²⁰ Olga Matich, *Remaking the Bed: Utopia in Daily Life in John E. Bowlt and Olga Matich eds., Laboratory of Dreams: The Russian Avant-garde and Cultural Experiment* (Stanford, California: Stanford University Press, 1996), pp. 59-78.

²²¹ Родченко. Опыты для будущего. С. 179-180.

²²² Ваша знакомая // Советское кино. 1927. № 2. С. 6.

ッドが収納された棚が置かれていた。これらの家具は「動きの統合的なパート」²²³と考えられ、登場人物たちの行動に合うよう制作されていた。主人公の女性が働くオフィスの名前が「労働科学組織」、つまり NOT であることから、映画の背景にプロレトクリトの理論があるのは明らかである。監督のクレショフはこの映画をとおして「現代のソヴィエトの日常の提示」を狙ったと語っている²²⁴。ロトチェンコやクレショフにとって映画は新しい生活モデルを展示する実験の場だった。

折りたたみ式家具を用いたセットの実験は芝居にも持ち込まれている。1929年、ロトチェンコはA. グレボフ演出による劇『インガ』の舞台デザインを担当した。この芝居は古いブルジョワの生活と、若い労働者の新しい生活を対比的に描いたものだが、ロトチェンコは、食器棚兼洋服ダンス、回転式のショーケース、机と椅子が組み合わせられたオフィスの机、長いすになる椅子、折りたたみ式の食卓、収納できるベッド【図4-11】などを労働者の新しい生活スタイルとして考案した²²⁵。さらに、多機能性と機動性は個々の家具のみならずセット全体にも及んでおり、アパートの部屋やクラブやオフィスに変貌するひとつのセットを考案した。これは迅速な場面転換のための方法でもあるが、折りたたみ式家具の原理がセット全体に拡張したものだといえるだろう。

ソヴィエトの新しい生活のモデルとしての演劇という発想は、先述したケルジェンツェフやアルヴァートフらプロレトクリトの理論家たちに由来する。一時期モスクワ・プロレトクリトのリーダーでもあったアルヴァートフは、現実世界からの逃避の場としての演劇に異を唱え、むしろ演劇が「世界を変貌させる」手段であり、「生活を合目的的に構成する」契機となるべきだと考えていた²²⁶。彼にとって演劇は生活の模倣ではなく、むしろ人間に能動的に働きかけ、生活の手本となるものであった。そうした考えからアルヴァートフは「演劇から美学的形式主義を駆逐し、一般社会的、非美学的な科学と技術（身体運動、心理技術など）の土台の上に演劇を再構築すべきだ」²²⁷と主張した。人間の行動に合わせた複雑な機能を持つロトチェンコのセットは、科学と技術を土台とする演劇という目標に合致する。一方、テイラーシステムの信奉者でもあったアルヴァートフは、このような生活の手本となるような演劇（アルヴァートフはこれを「生活の演劇化」に対抗する「＜生活化＞した演劇」と呼んでいる）で育った者は「きわめて有用なテイラーシステム化された生活形成を達成することができる」と主張する²²⁸。アルヴァートフは、テイラーシステムを生活に浸透させるための効果的な手段として演劇を考えていたのである。ロトチェンコの映画と舞台のセットは、テイラーシステムに基づいたプロレトクリトの演劇論の実現で

²²³ Khan-Magomedov, *Rodchenko the Complete Work*, p. 189.

²²⁴ Ваша знакомая // Советское кино. 1927. № 2. С. 6.

²²⁵ Khan-Magomedov, *Rodchenko the Complete Work*, p. 196. 『インガ』について考察した研究として次の文献を参照。Roann Barris, "Inga: A Constructivist Enigma," *Journal of Design History* 6, No. 4 (1993), pp. 263-281.

²²⁶ Арвагов Б. Утопия или наука? // Леф. 1923. № 4. С. 21.

²²⁷ Там же. С. 20.

²²⁸ Там же. С. 20.

あり、合理的に組織化された新しい生活のモデルとして機能していたのである。

ウスタノフカ

クシネルやタラブーキンら生産主義者たちの中には、日用品や家具といった個別の事物を超えた、大規模なシステムである「ウスタノフカ」の概念を提唱する者もいた。ウスタノフカとは「セット」「システム」「インсталレーション」「装置」などの訳語があてられる言葉であり²²⁹、マゴメドフの説明によれば、工業生産のプロセスで用いられる機械であるが、特定の目的のために使われる設備ではない²³⁰。クシネルとタラブーキンは芸術を生産へと関連づけることの次の課題として、生産を手工業と大規模生産とに区別すること、そして前者から後者への移行を促すことを考えた。彼らにとって、個別の製品は前近代的な手工業の名残をとどめているのに対し、ウスタノフカは大規模機械生産によって可能となる未来のシステムであった。そして、ロトチェンコによる舞台のセットはウスタノフカの概念と共通性を持っていた。

ウスタノフカの内容を探る前に、タラブーキンにとって「事物」とはどのようなものであったのか考察したい。生産主義の批評家たちは「事物」の概念に対して異なった見解を抱いていた。アルヴァートフにとっての「事物」は人間のあらゆる創造物を指し、芸術作品を超えるものだったが、タラブーキンは「事物」を否定的にとらえていた。タラブーキンにとって「事物」はむしろネガティブな概念であり、機械生産ではなく手工業によって生み出される、時代遅れの物であった。

タラブーキンにとって構成主義は「事物」の制作にとどまっている点で不十分であった。彼は「ロシアの視覚芸術において大きな影響を及ぼしている構成主義は、私によってはっきりと生産的な技能からは区別された」とし、構成主義を真の生産とはちがったものと考えていた²³¹。タラブーキンは1923年に出版された著作『絵画理論の試み』において、構成主義を「事物」という意味の「res」から名づけた「レシズム（事物主義）」と呼び、レシズムは「具体的な真の事物」を創造する「芸術における真のリアリズム」であると定義する²³²。つまりタラブーキンは、イーゼル絵画からの決別や「生産へと橋を架ける」という点で構成主義を部分的に評価しながらも²³³、彼らの作り出す「事物」は「自己充足的という意味で抽象的」であり、「純粋に実験的な手法」であるため、芸術作品の域を出ていないと考え

²²⁹ ニコライ・タラブーキン『最後の絵画』江村公訳、2006年、水声社、207頁。訳者の解説による。

²³⁰ Хан-Магомедов. Конструктивизм. С. 207. タラブーキンのウスタノフカに関しては次の文献を参照。江村公『ロシア・アヴァンギャルドの世紀——構成×事実×記録』、133–136頁。

²³¹ Тарабукин. От мольберта к машине. С. 18.

²³² Тарабукин Н. М. Опыт теории живописи. М.: Всероссийский пролеткульт, 1923. С. 67.

²³³ Тарабукин. От мольберта к машине. С. 18.

たのである²³⁴。ここで具体的にタラブーキンが念頭においているのは、タトリンのカウンター・レリーフやロトチェンコおよびオブモフのメンバーが制作した空間コンストラクションである。

タラブーキンによれば、このような「事物」に携わる芸術家は、生産現場に参加しても、自分の「事物」の理念と技術が遅れていることに気づくことになる²³⁵。彼は次のように述べている。

絵画と絶縁することによって、構成主義者たちは自らの工場における現場職長としての役割を理解し、この「事物」という理念を生産へと変化させた。タトリンが、もはや無対象の「カウンター・レリーフ」の制作ではなく、有用な「鍋」の製作にとりかかると言うのももつともである。しかし、画家たちは、古い画家も新しい画家も、自分の生産技術においては手工業労働者にとどまっている。芸術家によって創造されるあらゆる作品は、手によって作り出される一点ものである。機械的手段と大量生産を芸術家はまったく知らないし、追いつけないままである²³⁶。

タラブーキンは構成主義の「事物主義」を限定的に評価しながらも、「事物」は手工業にとどまっていると考え、機械的な大量生産には別の技術が必要だと考えた。そして、産業の発達に伴い、「自己充足的な」事物はいずれ生産プロセスにおいて淘汰され、「事物」としての形態を取らなくなると考えていた。これがタラブーキンの主張する「事物の消滅」である²³⁷。

そして、消滅した「事物」に代わるものとして、「事物のコンプレクス」という概念を唱えたのがクシネルである。1888年、ミンスクに生まれたクシネルは、1910年代は未来派の詩人と交流して雑誌『コミュニンの芸術』に寄稿し、1919年にはコムフト（共産主義＝未来主義）グループのリーダーとなった。彼はプロレトクリトでしばしば講演を行い、1921年からはインフクにも参加した。クシネルはテイラーリズムに基づいた社会および生活の総合的組織化に関心を持ち、ヴフテマスでは人間が制作した事物の進化に関する「物質文化と芸術の弁証法」と題する講義をおこなった²³⁸。彼は生産の発達に伴い、「どれか特定の事物ではなく、なにか事物のコンプレクスのようなものが現れる」傾向を主張する²³⁹。クシネルはこれを具体的に室内のインテリアとそこで生活する人間の行動に即して考える。われわれは通常、ベッドで休み、食卓で食事を取ると考え、そのためにどのような家具がどれだけ必要か考える。しかしクシネルは人間の需要の分割とその満たし方を見直すべき

²³⁴ *Тарабукин*. Опыт теории живописи. С. 69.

²³⁵ *Тарабукин*. От мольберта к машине. С. 28.

²³⁶ Там же. С. 28.

²³⁷ Там же. С. 29-31.

²³⁸ *Lodder*, *Russian Constructivism*, p. 247.

²³⁹ *Хан-Магомедов*. Конструктивизм. С. 207.

だと考える。いたずらに事物を増やすと、その家具に即した行動を取る時間が増大し、人間の限られた時間は限界に達する。人間にはベッドが必要なのではなく身を横たえる場所が必要であり、食卓が必要なのではなく食事を取る場所が必要であり、その需要を満たすものがあればよい²⁴⁰。つまり、クシネルにとって「事物」（ここでは家具）とは特定の機能しか持たないため、ひとつの人間の行動にしか対応しないものである。人間の機能に対する要求は際限がないため、事物の所有はますます増大する。したがって、クシネルにとって「事物」は資本主義における商品の所有に結びつくのである。個々の家具をそろえるのではなく、人間の生活の必要を満たす「事物のコンプレクスのようなもの」が備わっていれば、生活はより合理的なものとなる。

クシネルは「滅びゆく事物」にとってかわり、「需要を満たすウスタノフカ」という新しいタイプのコンプレクスを提唱する。そしてクシネルによれば、事物がこのウスタノフカの中に組み込まれると、特定の機能を失くすために事物そのものが空間に占める場所も消滅し、個別の「事物」自体が無くなるのである²⁴¹。クシネルもまたこの点でタラブーキンと同様に「事物の消滅」という結論に至った。

ただし、ウスタノフカや事物のコンプレクスを具体的にイメージすることは難しい。それらは、「事物」が体現する個人所有と手工業が否定された後、生産手段などの財産やインフラの共有のあり方として夢想されたものである。ウスタノフカに近いものがあるとすれば、それはロトチェンコの映画セットや舞台装置だったと考えることができるだろう。ウスタノフカは一つの機能に限定されず、いくつもの需要を満たすことが想定されていたが、この発想はロトチェンコの多機能家具にも共通する。ロトチェンコの舞台セットはオフィスにも寝室にも変貌するという点で、ウスタノフカに共通する抽象的な装置であるといえる。実際、ロトチェンコはヴフテマスの課題として「事物のコンプレクト」の制作をあげている²⁴²。一方、クシネルもインフクでのウスタノフカに関する講演において、コンストラクションの概念に言及している。彼は、「もっとも理想的な意味での結合、組み合わせ、一致を我々はコンストラクションという言葉で意味する」、「事物のフォルムはコンストラクションへと変化した」と述べ、コンストラクションを事物が発展した理想的な形態としてとらえている²⁴³。クシネルはコンストラクションの概念に、「事物のコンプレクト」およびウスタノフカの発想との共通性を見出し、ロトチェンコの実践にそれらの実現を重ね合わせていたといえるだろう。

ただしタラブーキンとクシネルが考えていたウスタノフカはきわめて抽象的なもので、映画セットや舞台装置だったからこそ実現できたといえる。ウスタノフカの非現実性はタラブーキン自身も十分に自覚していた。

²⁴⁰ Там же. С. 207.

²⁴¹ Там же. С. 207.

²⁴² Родченко. Опыты для будущего. С. 180.

²⁴³ Там же. С. 207.

科学技術が発達し、文化が複雑になればなるほど、生産プロセスの結果として事物が消滅することは明らかになってゆく。多くの現代の工業製品は、すでに事物ではなく、消費のプロセスにおいて分かちがたく結びついてシステムを組織する、一連の事物のコンプレクスであり、あるいは実体化されないエネルギーでさえある。たとえばそのようなものとして、複雑なウスタノフカのシステムである電気エネルギーの使用があるが、ウスタノフカからは光、熱、動力などとして一連の「有用なもの」が引き出される。このようにしてわれわれは、未発達な物質文化という状況の下ではわからない、新しい「ウスタノフカ」の理解に到達する²⁴⁴。

ウスタノフカは、使用する人間の需要やエネルギーの配給システムまで含んだ壮大なシステムであった。具体的な装置に限らず、「実体化されないエネルギー」でもあるウスタノフカは、物質と非物質の区別なく機能する装置であると同時に、抽象的なモデルとして構想されている。クシネルやトラブーキンが考えるウスタノフカは「未発達な物質文化」という現在の状況では解明できないユートピア的な性格を持ったモデルとして夢の段階にとどまっていた。

2. 社会主義の物質文化

パリのロトチェンコ

ではもう一度ロトチェンコに立ち戻り、彼の資本主義文化に対する批判と「事物」に関する見解を考察してみたい。

ロトチェンコは1927年に雑誌『ソヴィエト映画』に掲載された「劇映画における美術家と〈物質的環境〉」と題する記事において、映画『ジャーナリスト』のケースに言及しながら、映画における美術家の仕事について考察している²⁴⁵。ここでロトチェンコは、「映画においては機能していない事物を取り除く能力が重要である」²⁴⁶と強調する。彼は現実の日常生活に近づけようと物を多く設置するのは映画のセットでは効果がないと考える。むしろ物をなるべく少なくし、映画において重要な物のみに焦点を当て、「かつて示されたことのないような新しい視点からありふれた物を示す」ことが重要である²⁴⁷。この点からロトチェンコは、映画における美術家の立場は「装飾家」ではないと主張する。ロトチェンコにとって装飾とは、機能には関係のない、事物における不要な部分であった。ロトチェンコの映画のセットは、不要な部分の排除というコンストラクションの概念と、資本主義

²⁴⁴ *Тарабукин*. От мольберта к машине. С. 30.

²⁴⁵ *Родченко А. М.* Статьи, воспоминания автобиографические записки, письма. М.: Советский художник, 1982. С. 103-105.

²⁴⁶ Там же. С. 104.

²⁴⁷ Там же. С. 104.

における高価な商品の象徴である装飾の排除についての考えに基づいているのである。

さらにロトチェンコは映画の美術家の仕事は「物質環境」を組織することだと考える。映画における大道具や小道具、装置はすべて加工の対象であり、美術家は映画に現われる物すべてについて考慮しなければならない。そうでなければ、「映画構成の重要なファクターのひとつである、物質文化が欠ける」こととなる²⁴⁸。この発想には生活の組織者としてのコンストラクターの役割が現れている。ロトチェンコにとって映画や舞台のセットは、新しい生活を創造する実験の場であった。

ロトチェンコの演出論では、「物質環境」の組織について述べられていたが、彼は資本主義の「物質文化」に対して批判的なまなざしを向けている。ロトチェンコは万博での展示準備のために1925年3月から7月にかけてパリに滞在していたが、同地になじまず、妻のステパーノワに宛ててパリ生活の不満を逐一手紙に書き綴っている。ロトチェンコの違和感は、社会主義国ソヴィエトからやってきた人間が資本主義の中心パリで抱く居心地の悪さに起因していた。彼は、パリでは物が安い品質が悪いと不満をもらし、その理由を変化する流行に合わせて次々と新しい物を買うからだと考え²⁴⁹。

ロトチェンコは常に流行の装いをするパリの女性を「女性＝事物」と呼んでいる²⁵⁰。ダンスホールを訪れたロトチェンコの印象は「女性たちはチュニック一枚しか着ておらず、醜く不気味で極端な化粧をしている」²⁵¹という極めて悪いものであった。ロトチェンコは手紙の中でパリを象徴するものとして「フォックストロット、白粉、無数のビデ」²⁵²をあげ、女性が事物として扱われ、女性自身もそう振舞っていることを批判する。

事物としての女性崇拜。女性崇拜、うじのわいたチーズや牡蠣のような女性に対する崇拜——これは、今は「醜い女性たち」が流行ということにまで達している。腐ったチーズのような女性、細長い太ももと、胸なし、歯なしで、醜く長い腕をして、赤いしみに覆われた、ピカソのような女性、「ネグロ」のような女性、「病人」のような女性、「都市のごみ」のような女性²⁵³。

ロトチェンコにとってパリの女性は、使い捨ての事物に取り巻かれて自らも事物と化してしまった存在であり、醜く病んだ資本主義社会の象徴であった。ロトチェンコが演出を手掛けた『ジャーナリスト』の女主人公は、オフィスでもアパートでも合理的な家具に囲まれ、NOTの原則に従って生活している。「女性＝事物」であるパリの女性は、映画『ジャーナリスト』の女主人公の対極に位置する。社会主義の女性が健全であるのに対し、資本主

²⁴⁸ Там же. С. 103.

²⁴⁹ Родченко. Опыты для будущего. С. 140.

²⁵⁰ Там же. С. 151.

²⁵¹ Там же. С. 138.

²⁵² Там же. С. 138.

²⁵³ Там же. С. 138—139.

義の女性は装飾過剰な「病人」である。

ロトチェンコはこのような資本主義の事物を目にし、社会主義社会においては異なった事物を生み出さなければいけないと考える。

私は今資本主義者を理解した。彼らにとってはあらゆるものが満たされず、事物はまさに人生の麻薬だ。 […]

事実、彼らは何が事物で何がかりそめの事物なのかまったく理解していない。われわれは本当の事物をつくり、愛さなければいけない²⁵⁴。

ロトチェンコにとって安い流行商品は、どんなに買っても満足することのできない「麻薬」あるいは「かりそめの事物」であり、パリの人々は真の事物のあり方を理解してはいない。

では真の事物とは何なのか。ロトチェンコは「東」と「西」を対比させながら、人間と事物との関係を次のように描き出す。

東からの光は働く者を解放する光であるだけではない、東からの光は、人間、女性、事物に対する新しい関係にあるのだ。われわれの手中になる事物は、平等であり、同志であり、ここでのように黒く暗い奴隷ではない。 […]

事物は意味づけられ、人間の友や同志になり、人間は事物とともに笑い、喜び、語り合うようになる…

見よ、ここでは外側から飾り立てられ、パリを外から冷たく飾りたてながらも、内側はまるで黒い奴隷のように、不幸を隠し、迫害者たちへの制裁を予測しながら雑役を引き受けている事物がどれだけあることか²⁵⁵。

資本主義のパリでは、事物は次々と生産、消費されては捨てられる商品であり、人間にとっての奴隷である。そして事物に付された「装飾」は、外から事物を覆い、資本主義における事物と人間の不健全な関係を隠蔽する。パリの事物は、美しく装飾されて人間の欲望を満たすか、道具として人間に一方的に使われるかしかない。このような商品では装飾のために無駄な材料が用いられ、素材の特質は生かされない。またこのような商品の生産過程には労働力の搾取があることをロトチェンコは見て取った。資本主義の商品は、その背後に素材と労働の無駄=搾取が存在しているのである。一方「東からの光」として表現されるソヴィエトでは、事物は人間の「同志」であるとされる。同志としての事物は、明確な存在意義を持ち、人間とコミュニケーションをとる。ロトチェンコの理論においてたびたび現れる装飾と合目的性の対比は、ここでは資本主義社会における「商品」と、「同志」

²⁵⁴ Там же. С. 156.

²⁵⁵ Там же. С. 152.

としての事物の対比として浮き彫りにされる²⁵⁶。

しかし、消費社会を批判する一方で、ロトチェンコはパリの物質的な豊かさにあこがれてもいた。それはまず「西」が持つ技術であった。彼はパリの女性を批判したすぐ後で、すぐれた船舶や航空機などに見られる工業生産の質の高さを羨望の目で眺めている²⁵⁷。それどころかロシア風の自分の服装を恥じ、ひととおりの身の回りのものを揃え、何を購入したか事細かにステパーノワに報告している²⁵⁸。手紙からは自分や友人の映画監督たちのために大量のカメラや機材を買い込んでいることもうかがえる。物質的な豊かさと技術に対する憧れと、商品という事物のあり方に対する反発。パリで抱いたこの二つの相反する感情を抱えたロトチェンコが目指したところ、商品という形態をとらない事物——「同志」としての事物——を創造し、ソヴィエトに真の豊かな生活を創り出すことであった。

²⁵⁶ 「同志」としての事物をめぐってはいくつかの解釈が存在する。研究者のキアエルは、同志としての事物はロトチェンコの折りたたみ式家具のことでありと指摘する。キアエルはその根拠を、フベルタス・ガスナーによる折りたたみ式家具の「オープン・フレーム・ストラクチャー」という指摘 (Hubertus Gasner, *The Constructivists: Modernism on the Way to Modernization in Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1992), pp. 298-319) を参照し、関節によって姿勢を変える人間の身体と類似しているという点にもとめている。Kiaer, *Imagine No Possessions*, pp. 209-211, 234-240. しかしキアエルは、アルヴァート・ブラス生産主義者や構成主義者たちにとって「вещь (thing 事物)」や「материал (material 素材、物質)」といった言葉がマルクス主義的な意味を持っていた点を見落としており、本論ではこの点を重視する。

また興味深いことに、ヴァルター・ベンヤミンは制作プロセスをそのまま反映しているフォルムをロシアのおもちゃの中に見出している。1926年12月から27年初頭にソヴィエトを訪問した際、ベンヤミンは様々な玩具を買い集めることに熱中する。これに関して1930年に執筆された「ロシアのおもちゃ」という論文では次のように述べられる。「仕上げられたおもちゃだけでなく、おもちゃを生み出した心、おもちゃ製作の全過程が、おもちゃであそぶ子供には、手にとるようにわかるのだ」(ヴァルター・ベンヤミン「ロシアのおもちゃ」『教育としての遊び』丘澤静也訳、昭文社、1982(1981)年、66頁)。「つまり、プリミティヴに子どもをひきつけるのは、人形や犬の構成的で図式的なかたちというよりは、むしろ人形や犬の全体としてのつくりのほうなのである。…子供が知りたがるのは、まさに全体のつくりである。それを知ってはじめて、子供はおもちゃと生きいきした関係を取りむすぶ。ともかくおもちゃにとって問題はつくりである」(同書、68頁)。子どもは「つくり」が手にとるようにわかるからこそ、おもちゃと「いきいきした関係」を取り結ぶことができる。ロトチェンコの制作プロセスをそのまま反映した「同志」としての折りたたみ式家具もまた、人間といきいきした関係を取り結ぶことができる事物として想定されていた。このベンヤミンのロシアのおもちゃに対する見解と構成主義の家具との一致は偶然というには興味深い。ベンヤミンは構成主義の家具を念頭に置いた上で、ロシアのおもちゃについて上記のような考えをめぐらせたのではないだろうか。なお、構成主義の家具がおもちゃであるという指摘は、2010年7月4日、論者が表象文化論学会で行った発表の際に、田中純によってなされたものである。またモスクワにおけるベンヤミンの「玩具狂」ぶりに関しては桑野隆が次の文献でふれている。桑野隆「ベンヤミンのロシア〈3〉」『水声通信』第3号、2006年、114-121頁。

²⁵⁷ Родченко. Опыты для будущего. С. 138.

²⁵⁸ キアエルはロトチェンコの商品や女性に対する反発の影にそれらに対する憧れがあることを強調し、彼の事物に対する考え方に、消費文化批判とフェティッシュな憧れとの「裂け目」を見出している。Christina Kiaer, "Rodchenko in Paris," *October* 75 (Winter 1996), pp. 3-35.

事物の文化

批評家のアルヴァートフもまた、ロトチェンコがパリで資本主義における事物を批判したのと同じ1925年に、事物について考察をめぐらせていた。前章で考察したように、アルヴァートフは資本主義から社会主義への転換に応じて、事物の価値を測る基準を美しさから合目的性へと移行させることを主張した。アルヴァートフはこの価値基準に基づいてソヴィエトにおける「事物の文化」を構想したのである。アルヴァートフの「事物の文化」の思想を参照することにより、ロトチェンコが多機能可変式家具と「同志」としての事物が持つ意義がより明確になる。

当時の事物をめぐる思考の重要なものとして、1922年リシツキーによってドイツで刊行された雑誌『事物』があげられる。タイトルに現れているように、この雑誌の発刊はまさにロシアにおいて「事物」の概念が前景化したことを示している。『事物』の記事はフランス語、ドイツ語、ロシア語の三ヶ国語で表記され、そこでは次のように宣言されている。

事物は構成的な芸術を支持し、生活を飾るのではなく、それを組織化する。

[…]

もちろん、工場で生み出された有用な事物、飛行機や自動車のなかにわれわれは真の芸術を見出す。しかし我々は芸術家の生産を有用な事物に制限することは望まない。あらゆる組織化された制作物、つまり家、詩、絵画は合目的的な事物であり、人々を生活から乖離させるのではなく、生活を組織することに役立つ²⁵⁹。

アルヴァートフと同様リシツキーも、美学から合目的性への価値基準の転換を主張している。そして、この合目的性の観点に従って芸術作品と実用品の区別を排し、人間が創りだすものを「あらゆる組織化された制作物」とみなす。さらに、合目的性という観点から事物を評価すれば、理想的な事物の形態を体現しているのは機械であるという結論を引き出した。リシツキーもまた、事物に対する新しい認識を通して、人間の生活を新しく創造することを構想している。ただし、リシツキーは「芸術家の生産を有用な事物に制限することは望まない」とし、芸術活動の自由を必ずしも否定はしていない。ロトチェンコや生産主義者が「コンストラクター」あるいは「芸術家＝コンストラクター」として新しいタイプの制作者を定義しようとしたのに対し、リシツキーは芸術家の役割を保持しようとした。

アルヴァートフの人間と物質の関係や事物を生み出す人間の生産・創造行為に関する考察は、「ブイトと事物の文化」（『プロレトクリト論文集』1925年）を中心に、「芸術と産業」（『ソヴィエト芸術』第1号、1926年）、「芸術と生産」（『溶鉱炉』第8号、1926年）などの論文や『芸術と生産——論文集』（1926年）、『芸術と階級』（1923年）といった著作にお

²⁵⁹ Вещь. №1-2. 1922. С. 2. (Книжная серия «Издания авангарда» М.: С. Э. Гордеев, 2010).

いてくりかえし展開されている。そこで唱えられたのが「事物の文化」という概念である。「事物の文化」とは自然の形態を変化させる人間の創造行為全般のあり方のことである。人間の認識や生活様式は事物の生産および使用によって決定されるという彼の考えは、マルクス主義の唯物論と下部構造決定論に由来する。アルヴァートフの「事物の文化」の考えに従えば、事物と人間のかかわり方によって、ある時代ある場所の文化の形式が決定される。したがって、新しい事物を生み出すことによって、人間の生活を変化させることが出来るのである。

アルヴァートフは資本主義社会における事物と人間との関係について、「ブルジョワは、なによりも商品として、売り買いされる対象として事物と関係をもつ」²⁶⁰と指摘する。アルヴァートフは資本主義社会では人間と物とが売買の対象としてしか関係を結べないことを批判するのである。

さらにアルヴァートフはブルジョワ社会の物質文化の特徴を不変性と受動性と捉える。

非物質的カテゴリーとしての事物、純粋な消費のカテゴリーとしての事物、創作の起源から離れた、素材のダイナミズムから離れた、生産の社会的プロセスから離れた事物、完成され、固定され、スタティックで、したがって死んだ事物、これがブルジョワの物質文化の特徴である²⁶¹。

アルヴァートフによれば、ブルジョワ社会の事物は財力の顕示や消費のために利用され、もともとの素材の持つ力を失い、その背景にある生産のプロセスや社会的役割から乖離し、「固定され」「スタティック」である。一方、ロトチェンコの家具は素材の性質が活かされているという点では「素材のダイナミズム」を保持し、製造プロセスをそのまま反映した簡素な構造と機能が明確であるという点では「生産の社会的プロセス」が容易に見て取れる。さらに、さまざまな使用に開かれ、ダイナミックに形を変えるという点では「固定され」「スタティック」な事物の対極にある。ロトチェンコの多機能可動式家具はまさに「死んだ事物」から成るブルジョワの物質文化に対抗する事物なのである。

ロトチェンコの家具がブルジョワ社会の事物の対抗物になるという事実は、家具を例にしてブルジョワの生活の不変性を批判する、アルヴァートフの次の記述に明確に表れている。

ブルジョワの生活における事物の組織化は、事物の置き換えや、既製品を空間にどう配置するかという限界を超えることがない(家具がもっとも特徴的な例である)。したがって事物のフォルムは変わらず、永遠に同じものにとどまり、機能も同じものに

²⁶⁰ Арватов Б. Быт и культура вещи // Альманах пролеткульта. М.: Всероссийский Пролеткульт. 1925. С. 77.

²⁶¹ Там же. С. 77.

とどまる²⁶²。

アルヴァートフは、ブルジョワ社会では家具そのものの形態は変化せず、変えるとしてもせいぜい既製品を模様替えする程度だと考える。先述したように、クシネルは人間の行動に合わせて事物を製作するために家具は増加し、このような事物の増加が資本主義社会における商品販売を促進させていることを指摘した。そして、空間における人間の行動を分析し、空間と家具と人間の見直しを主張した。アルヴァートフもまたクシネルとおなじく、資本主義社会における家具の不変性と、人間と家具とのスタティックな関係の見直しを図ろうとしたのである。

ロトチェンコの家具はアルヴァートフが批判する「死んだ事物」の対極にある。多機能でダイナミックな可動性に富み、人間の活動に合わせて形を多様に变化させる。ブルジョワの家具が、人間の生活に合わせて制作され、あらかじめ決められた機能を持ち、付加価値としての装飾で飾り立てられていたのに対し、ロトチェンコの家具は従来の家具に対する認識を根底から覆し、人間に新しい事物との接し方を要求する。この点で家具は人間の活動に合わせて変化するのみならず、逆に人間の行動と生活を新たに作り変える。ロトチェンコの家具は人間の活動に合わせて変化し、逆に人間の生活と行動に影響を与える。ロトチェンコがソヴィエトの事物が「同志」であり、人間とコミュニケーションをとると述べたのはまさにこの点である。

ロトチェンコは機能を果たさない事物における余計な部分として装飾を批判したが、アルヴァートフによるブルジョワの物質文化批判は装飾批判とも関連する。アルヴァートフは、事物は「マテリアルとしてのフォルム」と「イデオロギーとしてのフォルム」の二つの意味を持つと考えた²⁶³。おそらくこの発想は、商品は生まれたままの雑多な自然形態と、交換される価値形態の二重形態として現れるとするマルクスに由来する²⁶⁴。つまり、自然形態が「マテリアルとしてのフォルム」に該当し、価値形態が「イデオロギーとしてのフォルム」に該当する。

また、アルヴァートフはブルジョワ社会における事物の特徴として、事物に対する人間の関係が「個人的所有関係」であることをあげている。この状態においては「私のもの」と「他人のもの」が区別・比較され、「私のもの」は物質的な財産であるのみならず、「社会的・イデオロギー的なカテゴリー」として存在する²⁶⁵。「社会的・イデオロギー的なカテゴリー」として存在する事物とは、所有者のステイタスを構成する手段に他ならない。つまり、事物の価値形態の側面である「イデオロギーとしてのフォルム」が、社会的ステイタスの顕示のために機能するのである。そして顕示のために有効な役割を果たすのが事物に

²⁶² Там же. С. 79.

²⁶³ Там же. С. 78.

²⁶⁴ マルクス『経済学批判』武田隆夫、遠藤湘吉、大内力、加藤俊彦訳、岩波書店、2009年（1956年）、21-73頁。

²⁶⁵ Там же. С. 77-78.

おける装飾にはかならない。

ブルジョワ社会の事物は、機能を有する「マテリアルとしてのフォルム」として人間の使用に供され、装飾された「イデオロギーとしてのフォルム」として所有者のステイタスを誇示するために役立つ。ブルジョワ社会の商品では「マテリアルとしてのフォルム」と「イデオロギーとしてのフォルム」が乖離し、いずれにせよ事物は人間に従属するものではない。アルヴァートフは次のように主張する。

ブルジョワにとって事物はただの必要なマテリアルとしての道具であるか、顕示のための形式である。事物の世界とともに行動することはできない²⁶⁶。

アルヴァートフは事物が人間に従属するのではなく、人間が「事物の世界と共に行動する」ことを主張する。この主張はロトチェンコが語った「事物は意味づけられ、人間の友達や同志になり、人間は事物とともに笑い、喜び、語り合うようになる」²⁶⁷という、事物と人間との関係と一致する。人間は事物と対等な関係を結び、事物の革新を通して自らを新たに発展・生成させることができるのである。人間とこのような関係を取り結ぶ事物こそ、「同志」にふさわしい。

アルヴァートフにとって合目的性という概念は、事物における「マテリアルとしてのフォルム」と「イデオロギーとしてのフォルム」の乖離を克服できる鍵であった。そのみならず、素材の特性を生かし、適切な方法で加工することは、製造プロセスにおける労働の過剰＝搾取をも排除することが可能である。先述のように、アルヴァートフはブルジョワ社会が芸術を商業の対象とする「イーゼル絵画主義」に陥っていることを批判し、主観的な趣味に基づいた美学から、素材とその加工法および機能が一貫性を持って結びついた合目的性へと事物に対する価値観を転換させることを主張した。アルヴァートフは「製造されたフォルムと（純粹に技術的な）素材加工のプロセスの合目的的な一致」を事物に対して要求する²⁶⁸。フォルム、素材の特質、素材の製造プロセスが、使用の際の機能と相互に結びつく「合目的的」な事物こそ、「マテリアルとしてのフォルム」と「イデオロギーとしてのフォルム」の一致を達成し、素材と労働の搾取を排除するのである。ロトチェンコの家具のフォルムは、製造プロセスをそのまま反映し²⁶⁹、不要な装飾の排除と必要な部分の強化によって機能を前景化させる。ロトチェンコのコンストラクションの原理に基づいた家具は、まさにアルヴァートフの理想の「事物」を体現しているといえる。

²⁶⁶ Арватов. Быт и культура вещи. С. 78.

²⁶⁷ Там же. С. 152.

²⁶⁸ Арватов Б. Искусство и промышленность // Советское искусство. 1926. №1. С. 87.

²⁶⁹ 美術批評家のエカテリーナ・ジョーゴチは、このような制作プロセスが見て取れる構造という構成主義の家具の特性を、「ソヴィエト的な事物とは流行の見かけではなく、具現化された本質であり、この本質となるべきは労働の実体そのものである」と指摘している。Деготь Екатерина. От товара к товарищу: к эстетике нерыночного предмета // Логос. № 5-6 (26). 2000. С. 31.

ロトチェンコは資本主義社会における装飾された奴隷としての事物、つまり背後に搾取を隠した商品を批判し、形を変えて人間とともに行動する同志としての事物こそ社会主義社会ふさわしいと考えた。そして、アルヴァートフは事物が人間と人間の生活を変化させる力を持つと考えた。「進歩的な生産は常に需要を組織化し、以前の需要の代わりに新しい需要を生み出し、技術的発明に基づいて改革を行い、保守的な生活についての社会習慣を前に推し進める」²⁷⁰。アルヴァートフとロトチェンコは合目的的に生産された同志としての事物を通して、日常生活に変革をもたらすことを意図したのである。アルヴァートフがマルクス主義の理論によって、またロトチェンコがコンストラクターとしての実践によって意図したのは、ソヴィエトの社会から商品を排除し、使用と形態が結びつき、適切な方法で加工された合目的的な「事物」に置き換えることであつた。ロトチェンコとアルヴァートフは、新しい事物の文化の建設とおして社会主義革命を成し遂げようとしたのである。

*

ロトチェンコの家具は、装飾がなく機能的な形態という点で、西側のモダニズムのデザインと類似している。しかし、ロトチェンコの家具には新しい生活の設計という社会主義建設の理念があり、それは生産主義の理論と照らし合わせたときに鮮明に浮かび上がる。可動性を特徴とするロトチェンコの労働者クラブのプランと様々な家具デザインは、社会主義の価値観を反映するように生活を組織化するというプロレタリートの理念や、合目的な事物によって事物と人間との関係の見直しを図るアルヴァートフの思想、クシネルやタラブーキンが構想したウスタノフカを具現化したものである。

ル・コルビュジエに代表されるような西側の家具がモダニズムのデザインとしての美学を備えた商品であるのに対し、ロトチェンコの家具は、日常生活や事物との関係の見直しを人間に対して促す、同志としての「事物」である。この違いはコルビュジエがパリ博覧会の四年後、1929年10月に「家具の改革」と題して行った講演をみれば明らかである。

家具、それは道具です。

そしてまた使用人でもあります。

家具は我々の必要を満たしてくれます。

我々の必要は日常的なものであり、規則的であり、常に同じなのです。そうです。常に同じなのです。

我々の家具は、恒常的、日常的、規則的な機能に応ずるのです。

すべての人間は、同じ必要を同じ時刻に、毎日、一生の間持つのです。

こういう機能に応じる道具は簡単に定義できるのです²⁷¹。

²⁷⁰ Арватов Б. Искусство и промышленность. С. 86.

²⁷¹ ル・コルビュジエ「家具の改革」『プレジジョン(上)』井田安弘、芝優子訳、鹿島出版会、

コルビュジエにとって家具はスタティックなものであり、機能に応じて「簡単に定義できる」「使用人」であり、それを使う人間は常に同じ日常を生きるという。これは人間の生活に能動的に働きかける「同志」であり、ダイナミズムに富んだロトチェンコの家具とは対照的である。

同志としての事物であるロトチェンコの家具は、可動性と複合的機能により役割を変え、人間と事物の関係、空間における人間の行動、そして人間自身に対して変革を迫る。ロトチェンコは家具を通してソヴィエトの新しい人間と新しい生活を創造しようとしたのである。もちろん、テイラーシステムの発想を土台とする生活設計は、人間の管理という負の側面をはらむことは否定できない。しかしロトチェンコとプロトクリトの理論家たちは、ソヴィエト産業の後進性を克服し、資本主義における商品ではない形で物質的な豊かさを実現しようとした。そのためにはテイラーシステムのような管理術もまた利用しうると考えたのである。

第五章 意味と造形の組織化

1920年代前半、ロトチェンコは家具の制作に次いで本格的にグラフィック・デザインに乗り出した。詩人ウラジーミル・マヤコフスキーと共同で広告やポスターを手がけた他、国立出版局、コム・アカデミヤ、クルーグ、若き親衛隊、トランスペチャーチ、赤い処女地といった出版機関の本や雑誌の装丁に携わった。本章では第一に初期のグラフィック・デザインで多用されるコラージュを分析し、コラージュの実践をとおして素材の組織化から意味の組織化へとロトチェンコの手法が発展したことを明らかにする。次に、マヤコフスキーと共同で制作した宣伝に注目し、形式と意味を結びつけることによって内容を強調する手法を分析する。ロトチェンコはグラフィック・デザインの実践をとおして、言葉とメッセージを造形に結びつける手法を展開した。

1. コラージュという方法

ロトチェンコは1910年代後半から多様な素材を張り合わせたコラージュを制作している。初期のコラージュのひとつが《無題（ブランシュ）》【図5-1】（1919）である²⁷²。ここでは赤文字で書かれたタバコ「ブランシュ」のパッケージを中心に、他の素材から切り抜かれた写真やイラスト（ロマノフ王朝のシンボルである双頭の鷲も見える）、展覧会のチケットなどが貼り付けられている。黒く細長い帯状のフォルムは、唯一直接描きこまれたものであるが、わざわざ他の印刷物から切り取られた断片に似せて描かれている。このコラージュでは写真、イラスト、活字という異なる素材が対比的に配置され、各断片が衝突させられることにより、それぞれの持つ異なった質感が強調される。

作品のタイトル「ブランシュ」同様、各断片は白を基調としている。ところどころに緑と赤がアクセントとして置かれているものの、イラスト、文字、写真は基本的に黒で、色彩の使用はできる限り抑えられている。全体を白で統一することにより、断片のもつ質感はいっそう際立たせられている。同時期にロトチェンコはファクトゥーラによってフォルムを浮かび上がらせた絵画《黒の上の黒》【図1-15】を描いたという事実を踏まえれば、《ブランシュ》ではファクトゥーラの前景化が意図されていると考えられる。

ロトチェンコのコラージュは1922年に雑誌『キノフォト』のために制作された作品においてさらに発展を見せる。『キノフォト』は1922年8月、アレクセイ・ガンによって発刊された映画雑誌で、映画監督のジガ・ヴェルトフやクレショフらが映画論を寄稿し、独自のモンタージュ理論を展開した。ロトチェンコはステパーノワと分担して毎号の表紙をデ

²⁷² ロシアにおけるコラージュについては次の文献を参照。*Бобринская Екатерина. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна. 2003. С. 228-279.* ロトチェンコの写真・コラージュについては次の文献を参照。*Лаврентьев А. Н. Жест в фотомонтаже // русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма. Коваленко Г. Ф. (отв. ред.) М.: Наука, 2003. С. 407-418.*

ザインし、コラージュ「構成主義者ロトチェンコによってモンタージュされた批判のための印刷素材」(第1号掲載)、「心理」(第3号掲載)、「探偵小説」(第3号掲載)を制作した。さらに『キノフォト』には、ロトチェンコの無対象絵画や²⁷³《空間コンストラクション》シリーズ²⁷⁴、建築物の設計図²⁷⁵なども掲載されていた。

これらロトチェンコの作品は、「構成主義者ロトチェンコによってモンタージュされた批判のための印刷素材」を除いて、雑誌本文の内容とはほとんど無関係である。他にも『キノフォト』にはロトチェンコの作品が雑誌記事の内容とはほぼ無関係に掲載されている。これは、編集者のガンが映画のモンタージュとロトチェンコの造形との間に、部分同士を組み合わせる手法に関して共通性を見出そうと試みたからに他ならない²⁷⁶。

コラージュ「構成主義者ロトチェンコによってモンタージュされた批判のための印刷素材」【図5-2】では、活字、絵、写真など、様々な種類、トーン、フォントをもった印刷物の断片が組み合わされ、ファクトゥーラが強調された《ブランシュ》と同じ原理によって制作されている。記事本文では、線描画やグラフィックなどは人間の手による「手工業的」な古い造形芸術であり、これまではペン、鉛筆、インクなどが唯一の手段であったが、「左翼芸術」は表現手段を広げるために新しい素材を探求したことが主張される。ただしこの記事では、ピカソらによる西側のコラージュは、たとえ前衛芸術であっても、作品として鑑賞されることを目的としているために「美学」にとどまっていると批判されている²⁷⁷。『キノフォト』においてロトチェンコのコラージュは、素材そのものの技術的な可能性を引き出すことによって、美学にとどまっている西側のコラージュを乗り越えるものとして位置付けられている。

さらにロトチェンコは『キノフォト』に別のコラージュ、「心理」【図5-3】と「探偵映画」を掲載した。このコラージュはアメリカ映画の手法を分析したクレシヨフの映画論のページに挿入されている。ここには着飾った女性の頭部、バスルームの絵、抱擁し、手を取り合う四組の男女の写真や絵の切抜きが見られる。貼り付けられているタイポグラフィの言葉は、「神聖な嘘」「開いた心で」といったメロドラマの「クリシエ化された」言葉である²⁷⁸。コラージュ「探偵映画」も、狙撃する男性、電話で話す警察と男、ピストル、車、

²⁷³ 《無対象コンポジション No. 47(黄色い背景の上)》(1917)、《無対象グラフィック》(1915)ともに第1号掲載。

²⁷⁴ 《空間コンストラクション No. 15》《空間コンストラクション No. 11》ともに第2号掲載、《空間コンストラクション No. 10》第4号掲載、《空間コンストラクション No. 6》《空間コンストラクション No. 16》ともに第5号掲載。

²⁷⁵ 《ソブデプのプロジェクト》第3号掲載、《キオスクのプロジェクト》第4号掲載、《キオスク》第5号掲載。

²⁷⁶ 研究者のロダーもロトチェンコのフォト・モンタージュと『キノフォト』におけるモンタージュをめぐる主張との関連性を指摘している。Christina Lodder, "Promoting Constructivism: Kino-fot and Rodchenko's Move into Photography," *History of Photography* 24, No.4 (Winter, 2000), p. 294.

²⁷⁷ Кино-фот. 1922. № 1. С. 13.

²⁷⁸ Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924-1937* (New Heaven and London: Yale

飛行機など、探偵映画特有の視覚的なクリシェの組み合わせによって成り立っている。先にとりあげたコラージュ「批判のための印刷素材」ではファクトゥーラの異質性が対比させられていたとすれば、「心理」と「探偵映画」ではイメージが示す意味が前面に出ている。

美術研究者の河本真理は、コラージュのタイプとして「総合的コラージュ」と「意味論的コラージュ」をあげている。河本によれば「総合的コラージュ」とは「異質な素材を総合し、形態的な統一性をもたらすコラージュ」を指し、一方「意味論的コラージュ」の代表例としてはシュルレアリスムの作品があげられ、「異質性は、用いられている素材のレベルではなく、意味のレベルで作用している」と説明される²⁷⁹。つまり、「総合的コラージュ」は部分としての素材のそのものが持つ差異を前提としながら全体へと統合されるよう組織化されたコラージュであり、「意味論的コラージュ」は、素材が示す意味の連関にしたがって組織化されたコラージュである。この考えを手がかりにすれば、ロトチェンコの「批判のための印刷素材」および《ブランシュ》は「総合的コラージュ」に、「心理」と「探偵映画」は「意味論的コラージュ」に相当するといえよう。

「総合的」コラージュと「意味論的」コラージュの区分は、映画のモンタージュにも当てはまる。『キノフォト』にはレフ・クレショフとジガ・ヴェルトフの映画論が掲載された。クレショフの映画理論は、次に来るショットによって全く同じ俳優の顔が悲しい表情にもうれしい表情にも見えるという、有名なクレショフ効果の実験で知られる。『キノフォト』第1号に掲載されたクレショフの論文「アメリカ的映画」でも、観客の感情に訴えるためには、ショットをどのように撮影するかよりもショットとショットが映画においてどのように交替するかが重要であることが主張される²⁸⁰。一方、同じ号に掲載されたジガ・ヴェルトフの有名なマニフェスト「われわれ」では、映画が「事物の必然的な運動の空間と時間における組織化」であると主張され、インターバル（運動の休止）も含めて運動を組織化することが必要であると主張される²⁸¹。クレショフ、ヴェルトフ、エイゼンシュテインら革命期のロシアの映画監督は「モンタージュ派」と一括されるが、それぞれのモンタージュに対する考え方には違いがあった²⁸²。クレショフのモンタージュがショットとショットの接続によって意味を創出するのに対し、ヴェルトフのモンタージュは異なる性質を持った運動の断片を対比させることにより、それぞれの断片が持つ運動そのものの性質を暴き出そうとする。つまり、クレショフのモンタージュは「意味論的コラージュ」に相当し、ヴェルトフのモンタージュは「総合的コラージュ」に相当するのである。

『キノフォト』には様々な組み合わせの手法によって制作された、多様なジャンルの作

University Press, 1996), p. 26.

²⁷⁹ 河本真理『切断の時代——20世紀におけるコラージュの美学と歴史』、ブリュッケ、2007年、7-8頁。

²⁸⁰ *Кулешов Лев*. Американщина // Кино-фот. 1922. № 1. С. 14.

²⁸¹ *Вертов Дзига*. Мы: Вариант манифеста // Кино-фот. 1922. № 1. С. 11-12.

²⁸² ロシア・アヴァンギャルド映画におけるモンタージュを論じたものとして次を参照。大石雅彦「多形的産出——モンタージュ派」『ロシア・アヴァンギャルド遊泳——剰余のポエチカのために』、1992年、水声社、140-141頁。

品が集められている。それらの作品にみられる組み合わせの手法には「意味論的」なものも、「総合的」なものも存在する。ガンが『キノフォト』において目指したのは、映画に限定されたモンタージュのみならず、断片の組織化を新しい芸術の手法とみなし、さまざまなジャンルにおける組み合わせの手法の実践を提示することであった。《空間コンストラクション》やキオスクのデザイン画など、『キノフォト』に掲載されたロトチェンコの一連の創作は、イメージと造形における多様な組織化の具体例であった。その一方で、ロトチェンコ自身は、映画のモンタージュにヒントを得て素材の組み合わせに重点を置いた「総合的」な組織化の手法を、意味を考慮した組織化へと発展させたのである。

ロトチェンコのカラーージュのいわば意味論的転換をなすのは、1923年マヤコフスキーの長編詩『これについて』のためにデザインされた表紙と挿絵であろう。この長編詩はリーリャ・ブリークに対する報われぬ愛をうたった、マヤコフスキーの自伝的要素の強い詩である。リーリャはブリークの妻であり、長年にわたってマヤコフスキーと恋愛関係にあった。1923年6月5日に出版された『これについて』は、リーリャとの関係が悪化した時期に書かれている²⁸³。

生産主義の批評家でロトチェンコの「最後の絵画」の意義を見抜いたタラブーキンは、1925年に出版された著作『今日の芸術』において、フォト・モンタージュの意義について考察している。無対象絵画の登場によって再現描写的な対象絵画は否定された。しかしアジテーションには写実主義的な描写が不可欠であり、絵画に代わるものとして、すばやく正確に対象を描写できる写真とフォト・モンタージュを利用すべきであるとタラブーキンは主張する²⁸⁴。生産主義の理念に従えば、手による描写から機械を利用した写真による描写は、視覚表象における手工業から機械工業への移行を意味する。タラブーキンは、写真とフォト・モンタージュによって、視覚的表現が合理化されると考えたのである。写真や切抜きが用いられた『これについて』は、手の描写に代わる合理的な手法でストーリーを視覚的に表現する試みであった。

ロトチェンコのフォト・カラーージュは詩の内容をかなり忠実に視覚化しているが、マヤコフスキーの詩の単なる視覚的反復ではない。ここでは、イメージは詩を補うと同時に、詩の内容から逸脱し、時には詩以上のものを開示する。その効果は写真によるところが大きい。『これについて』のフォト・カラーージュでは、マヤコフスキーとリーリャ本人の写真が用いられている²⁸⁵。写真は肖像画よりもはるかに強く見る者に対象の存在を想起させる。

²⁸³ マヤコフスキーとリーリャ・ブリーク、オシップ・ブリークの関係に関しては次の文献を参照。亀山郁夫『破滅のマヤコフスキー』、筑摩書房、1998年。

²⁸⁴ Тарабукин Н. Искусство дня. М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925. С. 122.

²⁸⁵ ハッチングスは抒情詩におけるマヤコフスキーの「私」がロトチェンコのフォト・モンタージュにどのように現れているか考察している。Stephan C. Hutchings, "Photographic Eye as Poetic I: Maiakovskii's and Rodchenko's *Pro eto* Project (1923)," *History of Photography* 24, No. 4 (Winter, 2000), pp. 300-308. 『これについて』の写真はロトチェンコによって撮影されたものではない。ロトチェンコは後に、「マヤコフスキーとの仕事」の中で、『これについて』のマヤコフスキーとリーリャ・ブリークの写真はアブラム・シテレンベルグが撮影したもので、こ

ここでは詩に挿入するイメージとして写真が用いられることで、作者と主人公が同一人物であることが強調される。この効果は表紙において最も強く発揮されている。タイトル『これについて』と下部のマヤコフスキーの名前、そしてリーリャ本人の大きな顔写真によって構成された表紙【図 5-4】では、タイトルの指示代名詞「これ」がリーリャであることがまさに写真によって示されている。

詩の冒頭では、「この^{テーマ}主題、個人的で、くだらない^{テーマ}主題、再三再四、歌い直されたこの^{テーマ}主題の中で、僕は詩の^{りす}栗鼠に化けて回転したが、ここでもう一度、回転しようと思う」²⁸⁶と、マヤコフスキーのためらいが表明される。マヤコフスキーにとっての「この^{テーマ}主題」、つまり失恋という内容あるいはリーリャは、「くだらない」「個人的」なもので、テーマとすることに足りない。しかしリーリャはマヤコフスキーの頭から離れない。「この^{テーマ}主題、ほかの^{テーマ}主題をぐいぐい押しつけ、ただひとり、もっぱら一人で寄り添った」²⁸⁷。ただし、「この^{テーマ}主題」が何を指すのか断定することをマヤコフスキーは巧妙に避けている。詩の導入部の最後は「この^{テーマ}主題の名は、……！」²⁸⁸と結ばれ、主題を名指すことは最後まで伏せられる。研究者のステファン・ハッチングスはこの部分について、「詩人に対して言葉は隠蔽、暗示し、彼のテーマの一般化を可能にしている。写真によるイメージは『名指し』それを特定することを彼に強要する」²⁸⁹と指摘する。ロトチェンコのイメージはマヤコフスキーの言葉を補うのみならず、挿絵の役割を大きく逸脱し、詩に介入する。リーリャ本人の写真を用いることによって伏せられていたテーマを特定するのである。

マヤコフスキーはリーリャに電話をかける【図 5-5】。しかし電話に出たのは本人ではなく、リーリャの家の家政婦である。「弾丸よりもおそろしいもの、料理女があくび交じりに投げ出したそいつが、ウワバミの腹にのみこまれたウサギのように、ケーブルづたいに這ってくる。あれだ。ことばがやってくるんだ。ことばよりもおそろしいもの、むかしむかしの大昔、人が牙を使って雌をわがものとしていた頃、その穴居時代から、電線をつたって這ってきたのは、嫉妬にガリガリ音をたてるその時代の怪物だ」²⁹⁰。これに対応するロトチェンコのコラージュでは、左下に電話の前に立つ家政婦が、右上にマヤコフスキーが見える。両者を電話の通話機と細い電話線がつなぎ、その間にはモスクワの町並みが見える。「67-10」はブリークの家の実際の電話番号である²⁹¹。詩においては嫉妬のメタファーとして怪物が登場したが、コラージュでは恐竜の絵が用いられ、メタファーは字義通りに

のときはまだ写真を撮ってはいなかったと回想している（*Родченко. Опыты для будущего. С. 225.*）。

²⁸⁶ *Маяковский В. В. Сочинения в двух томах. Т. 2. М.: Правда, 1988. С. 174.* 『これについて』の引用は次の訳を使用。ウラジーミル・マヤコフスキー「これについて」『マヤコフスキー選集 II』小笠原豊樹、関根弘訳、飯塚書店、1973年、59頁。

²⁸⁷ 同書、60頁。

²⁸⁸ 同書、60頁。

²⁸⁹ Hutchings, "Photographic Eye as Poetic I," p. 301.

²⁹⁰ 「これについて」『マヤコフスキー選集 II』、63頁。

²⁹¹ 同書、85頁。注を参照。

視覚化されている。ここでは言葉とイメージの違いがあえて無視され、詩のレトリックと視覚的表現との混同によってユーモアが生み出される。ロトチェンコのカラージュは、失恋という深刻なマヤコフスキーの個人的経験を、笑いをまじえることによって距離を取り、客観化させる役割を果たしている。

続く詩では、傷心のマヤコフスキーは熊に変身し、谷川ほどの涙を流す【図5-6】。すると、家具も部屋も流れ出し、熊になったマヤコフスキーは氷河に乗って流されていく。突然マヤコフスキーは鉄橋の上にたたずむ男を目にする。それは7年前に橋の欄干から身を投げようとしていた自分自身である。ここでもロトチェンコのカラージュは詩のストーリーを忠実に再現している。下部には腰かけて考え事をするマヤコフスキーと流氷の上の白熊が、上部には氷河の上にかかる鉄橋とたたずむマヤコフスキーが配されている。この場面では時間にしたがって展開する詩のストーリーが、上下の空間的配置へと巧みに置き換えられている。

マヤコフスキーの詩にはプチブルの生活に対する反発が顕著に現れる。『これについて』では、クリスマス、家庭、お茶を飲むこと、食器をならべること、ゼラニウムの花のにおい、子どもなど、家庭生活に関するあらゆる事柄がマヤコフスキーの嫌悪の対象となっており、ブルジョワの生活に結びつけられている。ロトチェンコのカラージュでは、ティーカップ、トレイやスプーン、サモワール（湯沸かし）、太った裕福そうな片めがねの男など、ブイト（日常生活）とメシチャンストボ（小市民性）のイメージが集められ【図5-7】、帽子とスーツのマヤコフスキーが厳しい表情でブイトをにらみつけている。

研究者のスヴェトラナ・ボイムは、古くからロシアのインテリの間では、世俗的な日常生活であるブイト[быт]と精神的な「真の」状態としてのブィチエー[бытие]の対立が存在したことを指摘し、革命後はプチブル的なブイトに対する批判が新しい社会主義の生活を創造する志向を促進させたと考える²⁹²。たとえばトロツキーは、1923年に『日常生活の諸問題』を出版し、飲酒などの悪習や、言葉遣いを意識的に改善し、革命に伴って日常生活をも改革する必要性を説いている²⁹³。『これについて』のブイト批判の背景には、日常生活の革命を目指す当時の運動が存在しているのである。

しかし、ブルジョワのブイトは嫌悪の対象であると同時に豊かさの象徴でもあり、酒瓶、葉巻、ビスケット、砂糖壺などの商品がカラージュされている【図5-8】。リーリャはこのような商品に囲まれたブイトに浸りきった存在として表象され、ダンスをする女性の顔の上にはリーリャの写真が貼り付けられている。また別のカラージュでは、長いすに横たわり、手鏡を眺める女性の頭に隠れるようにリーリャが顔をのぞかせている。ロトチェンコのカラージュは、事物のイメージを集積させることによってブルジョワの物欲と虚栄を表現する。しかしそれと同時に、ここに物質的な豊かさが提示されていることも否定できな

²⁹² Svetlana Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1994), pp. 29-40.

²⁹³ Троцкий Л. Вопросы быта // Сочинения. Т. XXI. Культура переходного периода. М. Л. : Государственное издательство, 1927. С. 3-59.

い。マヤコフスキーはブイトを嫌悪するが、実はリーリャと同様にぜいたくな日用品に魅了されていることを、このコラージュは明るみに出している。

ロトチェンコのコラージュは、初期のコラージュ、雑誌『キノフォト』(1922-1923)に掲載されたコラージュ、そして『これについて』(1923年)を経て、素材のファクトゥーラを際立たせる手法から、ストーリーに従い素材の示す内容に基づいて意味を組み立てる手法へと変化した。『これについて』では、写真は主人公と作者の同一性を強調し、詩では隠されていた事実を明るみに出す。写真が用いられていることと素材の意味論的組織化を手法とすることで、ロトチェンコのコラージュは詩に付された挿絵の役割を超える。ロトチェンコのコラージュは、マヤコフスキーの言葉を補強し、ときに言葉以上のものを指し示すことによって、視覚的な第二の言語を形成しているのである。

2. 生産主義の宣伝論

革命後、ボリシェヴィキはポスターを政治宣伝のための重要な手段と考えたため、中央印刷局(Центропечать)の主導のもとプロパガンダのためのさまざまなポスターが制作された。1920年の4月には国立出版局(Госиздат)が設立され、中央印刷局の役割を受け継いだ²⁹⁴。1921年の「宣伝活動本部に関して」と題されたボリシェヴィキの通達では、国立出版局と政治啓蒙中央局(Главполитпросвет)が各都市に支部を設立し、公共政策に関する宣伝を担うことが決定された。ポスターは各地の労働者クラブなどに掲示され、文字の読めない農民や労働者に政治決定を知らせる役割を果たしたのである²⁹⁵。

このようなボリシェヴィキのプロパガンダ政策を受けて、1920年代になると宣伝に関するさまざまな理論と実践が展開された。ヴフテマスではグラフィック・デザインにかかわる部門が成立し、生産主義者たちは印刷や広告に関する議論を盛んに行った。ブリークはインフクでの課題として、実用的な事物の生産に関する「理論的手法の課題」および「実践的手法」の課題に加え、「政治的手法の課題／芸術的生活におけるプロパガンダと政治的な戦い」を掲げた²⁹⁶。インフクでは、生活に必要な事物の生産とならんで、プロパガンダが生活建設のための重要な分野とされたのである。同じく生産主義者のアルヴァートフは「社会化された芸術とは、二つの側面としてのみ存在しうるし、存在しなければならない。それは生産芸術とアジテーション芸術である」²⁹⁷と述べ、実用品のデザインとアジテーションのためのグラフィック・デザインを、ともに従来 of 芸術にとってかわるものとしてとらえている。生産主義にとっては実用品のデザインが素材の組織化であるとするれば、アジテーションは伝達を目的とした情報の組織化であったといえる。これら生産主義の思考を

²⁹⁴ Christina Lodder, *Russian Constructivism*, p. 52.

²⁹⁵ Демосфенова Г. Нурок А. Шантыко Н. Советский политический плакат. *Калошина Ф.* (Под ред.) М.: Искусство, 1962. С. 57.

²⁹⁶ Хан-Магомедов. Конструктивизм: концепция формообразования. С. 201.

²⁹⁷ Там же. С. 213.

考慮に入れると、ロトチェンコのグラフィック・デザインは、イメージによる情報の組織化をととした社会主義社会建設として位置付けることができる。ここでは、ロトチェンコのグラフィック・デザインと関連の深い理論としてタラブーキンの『今日の芸術』(1925年)とヴィクトル・ペルツォフの「言葉——視覚的イメージ——未来」(1925年)を参照する。

タラブーキン『今日の芸術』

1925年、タラブーキンによって書かれた『今日の芸術』は「日常の実践的側面」と結びついた「芸術」を論じた著作である²⁹⁸。論じられる対象は、広告、ポスター、新聞、書籍のデザイン、写真など多岐にわたり、いわばロトチェンコら同時代の構成主義を見据えた生産主義のグラフィック・デザイン論となっている。タラブーキンの目的は、芸術作品の範疇には入らない造形やイメージの意義を明確にし、それらの特徴をとらえることであった。

広告には様々な種類があるが、タラブーキンは中でもポスターを最も重視する。タラブーキンによれば、ポスターの特徴とは「知らせる」のではなく「叫ぶ」ことである。「ポスターはいきなり飛びつく。通りがかった人がポスターの前に立ち止まることはめったにないから、ポスターは話を語るのではなく、短いスローガン——呼びかけを叫ばなくてはならない」²⁹⁹。さらに、タラブーキンはこのようなポスターの特徴を「執拗さ」とも表現する³⁰⁰。そもそも広告は、情報を伝え、あるいは物を買わせるためのものである。したがって、見る者の注意や興味を引き、何らかの行動を引き起こすこと——これをタラブーキンは広告の持つ「心理的ウスタノフカ（構え）」と表現する——が広告の目的である³⁰¹。

このポスターの持つ伝達力は、絵画と比較したときに明確になる。それ自体が価値を持つイーゼル絵画は自己目的的であり、見るものに働きかける必要はない。またイーゼル絵画は何世紀にもわたって見る者に影響を及ぼす「永遠性」の効果を持っているのに対し、ポスターの伝達力は瞬間的で凝縮されている³⁰²。タラブーキンはこのような伝達力を持つポスターを「一撃」と表現する。「ポスターの使用機能と目的は、最大限強力でかつ短い、見る者の心理への一斉的一撃を生むことである」³⁰³。このような短く力強い「一撃」であるためには、ポスターの形式的条件として「簡潔さ」と「奇抜さ」があげられる。この条件は言葉と視覚的イメージ双方に当てはまり、細かい絵や微妙な色彩、長いテキストは見る者の注意をひかないために、ポスターにおいては無駄であるとタラブーキンは主張する³⁰⁴。さらにタラブーキンは、広告の中でも、ポスター独自の特性として常に表面と結びつ

²⁹⁸ *Тарабукин Н.* Искусство дня. М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925. С. 5.

²⁹⁹ Там же. С. 14.

³⁰⁰ Там же. С. 10.

³⁰¹ Там же. С. 27.

³⁰² Там же. С. 9.

³⁰³ Там же. С. 13.

³⁰⁴ Там же. С. 16.

いていることをあげている³⁰⁵。これらの点を考えると、優れたポスターとは、メッセージが効果的に伝達されるよう、「叫び」や「一撃」としてのインパクトと「執拗さ」を備え、表面性が考慮された上で言葉とイメージが配置されたものである。

タラブーキンが芸術作品としてのイーゼル絵画と比較することによってポスターの意義をとらえようとした。タラブーキンは「ポスターには自己充足的なモメントはひとつもない」³⁰⁶と指摘する。つまり、ポスターはそれ自体で価値を持つものではなく、工業製品と同じ大量生産品なのである。従ってポスター制作者は画家と違って作家ではなく「エンジニア」なのである。タラブーキンは大衆の需要を満たすためにエンジニアが考慮すべきこととして次のことをあげている。(1) 事物の目的、その消費の機能、(2) 事物が社会に普及する範囲、(3) 加工の対象となる素材、(4) 事物の加工の際に用いられる技術³⁰⁷。タラブーキンの考える、ポスター制作におけるエンジニアの役割は、社会における事物の役割を理解し、素材とその加工方法を計画する点で Konstruktor と重なり合う。タラブーキンは述べている。「熟練工＝ポスター作者の役割はエンジニア＝Konstruktor の役割にほぼ等しい」³⁰⁸。

タラブーキンにとってポスター制作は、一人の作家の表現ではなく、工業製品と同様に集団制作されるべきものである。「形式において巧みにデザインされたポスターは（イーゼル絵画のように）作者の主観的な世界を反映することはない。…ポスターは表現の芸術ではなく、感化の芸術である」³⁰⁹。自己充足性を否定し工業品と同じ方法で制作されるポスターは、イーゼル絵画の個人主義を克服し、芸術の次の段階へと進化した視覚表象である。ロトチェンコのグラフィック・デザインは、まさに美術以降の視覚表象として位置付けられるのである。

ペルツォフ「言葉——視覚的イメージ——未来」

タラブーキンは「執拗さ」「一撃」「叫ぶ」という言葉で、ポスターにおけるメッセージの強度を重視したが、広告における言葉とイメージの組み合わせについて考察したのが、ペルツォフの「言葉——視覚的イメージ——未来」である。ペルツォフによれば、視覚的イメージは言葉よりもはるかに簡潔ですばやい思考を可能にする³¹⁰。彼の主張は、一見すると、文字よりも絵のほうがわかりやすいという月並みな発想に見える。しかしペルツォフのユニークな点は、言葉の本質をとらえ直し、言葉と視覚的イメージとの関係に言及し

³⁰⁵ Там же. С. 18-19.

³⁰⁶ Там же. С. 9.

³⁰⁷ Там же. С. 12. タラブーキンはこれらの四点は労働価値と使用価値に影響するが、交換価値にはまったく関係ないと指摘する。これはアルヴァートフの理論を踏まえていると思われる。

³⁰⁸ Там же. С. 12.

³⁰⁹ Там же. С. 23.

³¹⁰ Перцов В. Слово—зрительный образ—будущее // Альманах пролеткульт. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925.

たことにある。ペルツォフは、言葉は「時間の機能」を持ち、「文学作品を操作することは時間における調整である」³¹¹と考える。つまり、時間軸にそって進行する文学や言語を操作することは時間の組織化なのである。

ペルツォフは言葉や文学は「時間の機能」を持ち、視覚的イメージは「空間の機能」を持つと定義した。そして言葉は視覚的イメージによって複雑化される必要があると考えた³¹²。中でも、「時間の機能」と「空間の機能」の相補関係を巧みに達成するのが広告である。なぜならば、広告では余白や鮮やかな色、様々なタイプの活字によって単に言葉が書かれているだけではなく、あらゆる視覚的なイメージが「構成されている」からである³¹³。彼は、合目的的に組織された本では、イラストレーションは「働きかける手段」となっており、それは決して付加的な「装飾」ではないという。書籍において「時間の機能」は通時的展開の役割を果たし、「空間の機能」は共時的展開によってさらに内容を充実させる。ペルツォフは優れた本は現代における文学テキストの空間化への傾向を表すと考える³¹⁴。

ボグダーノフやケルジェンツェフらプロレトクリトの理論家たちにとって、合理化とは時間の有効活用のことであったが、ペルツォフにとっても「最も短い時間で最大の効果を達成する」ことが重要であった³¹⁵。ペルツォフは視覚的イメージを用いることによって、知識の合理化を図ることができると考えた。手で事物に触れ、眼で事物を見ればすばやく理解できるにもかかわらず、ブルジョワ社会の教育では言葉を中心的に用いることが習慣化し、学習時間の無駄が生じると指摘する。さらにペルツォフは、資本主義の社会では、事物の成り立ちを認識させることに対して配慮がなされず、事物の名前を覚えさせる教育が習慣化していることを批判する。それに対し、最近の労働者学校における五感、とりわけ視覚を用いた教育を高く評価する³¹⁶。ペルツォフは、名前によって事物をとらえるブルジョワ社会の習慣を批判し、視覚を通して事物そのものを素早く正確に理解することを推奨した。

ロトチェンコのポスターは、マヤコフスキーのコピーを視覚的イメージによって補い、事物そのものを認識させることをめざす。この点で、ペルツォフの主張する言葉とイメージの相補関係と、視覚的イメージによる素早い理解を可能にする。また、簡潔で明快なデザインとメッセージは、タラプーキンの主張する「叫び」や「一撃」、「奇抜さ」という広告の特徴そのものである。これらの特徴を踏まえながら、ロトチェンコとマヤコフスキーの宣伝を詳しく見てみたい。

³¹¹ Там же. С. 86.

³¹² Там же. С. 89.

³¹³ Там же. С. 88.

³¹⁴ Там же. С. 90.

³¹⁵ Там же. С. 91.

³¹⁶ Там же. С. 93.

3. 社会主義の宣伝戦略

革命の武器としての広告

1923年、マヤコフスキーとロトチェンコは「広告＝コンストラクター・マヤコフスキー＝ロトチェンコ」という商標を作り、さまざまな商品のプロモーションに取り組んだ。彼らに関わったのは、 Gum (国営デパート)、モスセリプロム(モスクワ農業協同組合)、レジノトラスト(ゴム・トラスト)など多岐にわたる。彼らが展開した華やかな宣伝活動の背景には、農作物や製品売買の自由を一部許可し、資本主義的な経済を部分的に導入するネップがあった。二人の宣伝戦略には、ネップの枠組みの利用と、資本主義との差異化という相反する志向が共存している³¹⁷。

ロトチェンコによる初期の広告は、1923年に制作されたドブロリョート(ロシア飛行機後援会)の宣伝用ポスターである【図5-9】。後に国営航空会社アエロフロートとなるドブロリョートは、民間航空の発達を目的として1923年に設立され、航空網や定期航路の設立、海外の航空会社との提携、航空機の輸入に携わった³¹⁸。資金調達のために株式を盛んに公開し、ロトチェンコはその宣伝を担ったのである。

このポスターは、飛行機、コピー、エクスクラメーションマークと矢印という、きわめて限定された要素から成り立っている。左斜め上方に向けて飛翔する飛行機が中央に大きく配置され、さらにエクスクラメーションマークから発した矢印によって飛行機はさらに強調されている。二色刷りのシンプルな色彩もまた、飛行機そのものを引き立てる。合目的で無駄のないデザインは、恣意性の排除というコンストラクションの概念を実現している。このポスターには別の色を組み合わせたヴァリエーションも存在するが、それらにおいても効果的に色が組み合わせられている。

このポスターのコピーは次のとおりである。

すべての人にドブロリョートを！

ドブロリョートの株主でない者はソヴィエト市民にあらず。

1ルーブル金貨で誰でもドブロリョートの株主。

³¹⁷ ロトチェンコとマヤコフスキーの広告に関する先行研究として次の文献を参照。Kiaer, *Imagine no possessions*, pp. 143–196. キアエルはこれらの広告がネップ期のビジネスであったことを強調し、構成主義デザインによる広告の中に、古い資本主義の広告の要素が利用されていることを指摘する。その他にロトチェンコのグラフィック・デザインに関する研究として次の文献を参照した。Leah Dickerman, “The propagandizing of Things,” in Magdalena Dabrowski, Leah Dickerman, Peter Galassi eds. *Aleksandr Rodchenko*, pp. 63–99. Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko Lissitzky Moholy-Nagy 1917-1946*, pp. 81-122.

³¹⁸ *Scott W. Palmer*, *Dictatorship of the Air: Aviation Culture and the Fate of Modern Russia* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2006), pp. 91-92.

社会主義のソヴィエトにおける株式の宣伝に対しては違和感をおぼえずにはいられないが、研究者のディッカーマンは、このコピーは市民が生産手段の所有者となり、投資をとおしてソヴィエトの重要な事業に関わることを促していると考え³¹⁹。つまりこのポスターは、債権を売ることを目的とした広告（реклама）としてのみ機能しているのではなく、債権の購買を通して人々がソヴィエトの建設に参加すること、ソヴィエトの市民としてのアイデンティティを獲得することを呼びかけるアジテーション（агитация）としても機能しているのである³²⁰。

商品を守るための広告と政治的アジテーションは、似て非なるものである。広告は理念上社会主義の思想にはそぐわない。実際、1922年第十一回党大会において、ボリシェヴィキ党員のダヴィド・リャザノフは広告そのものをブルジョワ的、反革命的とみなし、ボリシェヴィキの出版物における広告掲載の禁止を主張した³²¹。

しかし、リャザノフのような強硬意見が存在する一方で、マヤコフスキーは革命の思想を広め、社会主義の文化を建設するためにはブルジョワジーが考え出した広告の手法が有効であると考えた。

ブルジョワジーは広告の力を知っている。広告は産業と商業のアジテーションである。広告なしでは、どんなに手堅い仕事も、ひとつとしてうまくいかない。それは競争に打ち勝つ武器である。[…]

しかしネップに直面し、国家とプロレタリア組織、職場、そして製品を広めるためには、われわれは、広告も含めて敵が用いているすべての武器を使用すべきである³²²。

マヤコフスキーはネップを革命の後退、ブルジョワの巻き返しとしてとらえたが、それに対抗するために敵の武器を用いることも辞さなかった。広告という資本主義的な手法を利用して、社会主義の宣伝に役立つ政治的アジテーションを行うこと、それがマヤコフスキーの戦略であった。マヤコフスキーとロトチェンコの宣伝戦略には、ネップの枠組みを利用して社会主義を促進しようとする意図がみえる。マヤコフスキーはその意図を、詩人ら

³¹⁹ Dickerman, “The Propagandizing of Things,” p. 69.

³²⁰ ランディ・コックスは、ネップ期の広告に多く見られる都市と農村の団結のモチーフを分析し、これらの広告が消費をとおしたソヴィエト市民としてのアイデンティティの形成を意図していたと指摘している。Randi Cox, “NEP Without Nepman!: Soviet Advertising and the Transition to Socialism,” in Christina Kiaer and Eric Naiman eds., *Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution Inside* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006), pp. 119-152. また、ジャック・ランシエールは、ロトチェンコのドロリョートの広告を、純粋な芸術、技術、政治や社会などの諸機能がそこに「互いに滑り込」み、美学的・政治的なものの「切り分け（デクパージュ）」を見事に示している例としている。ジャック・ランシエール『イメージの運命』堀潤之訳、平凡社、2010年、141頁。

³²¹ Ibid., pp. 123-4.

³²² Маяковский В. Агитация и реклама // Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Т. 12. М.: Госиздат, 1955. С. 63.

しい端的な言葉で主張した。「アジテーションは思想の広告。事物のアジテーションは広告」³²³。

ロトチェンコとマヤフスキーによる広告は共同作業によって制作された。夜マヤコフスキーがコピーを考え、ときにイラストのアイディアスケッチも加えてロトチェンコに渡すと、ヴフテマス（ウフテマス）の学生に手伝わせて朝までに広告を仕上げる。翌日マヤコフスキーは昼間に出来上がった広告を届け、新たな注文を取りに行く³²⁴。二人は注文を受けてからきわめて短時間で広告を制作しているが、このような短期間制作は革命直後の国内戦の時期にマヤコフスキーが関わった風刺ポスター「ロスタの窓」を踏襲している³²⁵。「ロスタ」はロシア通信社の略称であり、プロレトクリトのメンバーでもあったプラトン・ケルジェンツェフによって 1919 年秋にロスタのアジテーション組織が開始された³²⁶。「ロスタの窓」は版画による多色刷りの風刺イラストによって戦況や社会問題などを伝えるものであり、白衛軍やブルジョワ、地主などを風刺する内容のものが多かった【図 5-10】。マヤコフスキーは「ロスタの窓」の仕事を振り返って述べている。

これはただの詩ではない。

これらのイラストはグラフィック装飾のためではない。

これは、色とスローガンによる、革命の闘いの最も困難な三年間の記録である³²⁷

「ロスタの窓」は詩や装飾ではなく、事実を伝達するための強力な手段であった。

「ロスタの窓」はきわめて短時間で制作された。マヤコフスキーは電報でニュースを知らされるとすぐにポスターの制作にとりかかり、新聞が配達される前には、街中にポスターが貼られた³²⁸。彼は「ロスタの窓」の仕事を次のように振り返る。「家に帰るとふたたび描き、決まった納期がある時には、寝るため横になるとき枕の代わりに薪を頭の下に入れた。薪の上なら眠り込まないからである…／我々には機械の素早さが求められた。前線での勝利のニュースが電信で伝わると、一時間後には町にポスターが掲げられた」³²⁹。解りやすいイラスト入りのポスターでニュースをできる限りすばやく伝達し、赤軍の勝利のために人々を鼓舞することが「ロスタの窓」におけるマヤコフスキーの仕事であった。

ロトチェンコとマヤコフスキーの宣伝の土台にあったのは、商品の販売促進を目的とし

³²³ *Маяковский В.* В издательство Мосполиграф // Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Т. 13. М.: Госиздат, 1955. С. 64.

³²⁴ *Родченко.* Опыты для будущего. С. 225.

³²⁵ マヤコフスキーの「ロスタの窓」については次の研究に詳しい。水野忠夫『新版・マヤコフスキー・ノート』、平凡社、2006年、348-367頁。

³²⁶ *Маяковский В.* Революционный плакат // Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Т. 12. М.: Госиздат, 1955. С. 33-34.

³²⁷ *Маяковский В.* Прощу слова... // Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Т. 12. М.: Госиздат, 1955. С. 205.

³²⁸ *Маяковский В.* Революционный плакат. С. 33-34.

³²⁹ *Маяковский.* Прощу слова.... С. 207.

た従来の広告ではなく、「ロスタの窓」におけるアジテーションの経験であった。マヤコフスキーにとって、「ロスタの窓」がポスターによる政治革命のための戦いであったとすれば、ネップ期の広告は文化の革命のための戦いであった。簡潔な図と色彩による短時間制作は、彼らの広告が商品を飾る手の込んだ装飾ではなく、革命の武器であることの証しなのである。

広告のコンストラクション

コラージュで実践された意味の組織化は、コンストラクションの原理を踏襲し、生産主義の広告論との共通性を示しながら、ロトチェンコとマヤコフスキーの宣伝において別の展開を見せる。

ロトチェンコのデザインには三次元のオブジェ《空間コンストラクション》で用いられた手法や、コンストラクションの議論の過程で見いだされたアイデアが用いられている。モスセリプロムのクッキーのポスター【図 5-11】に見られる中央の六角形の枠は、かつて作成された空間コンストラクションを髣髴とさせる。パンや食用油の宣伝でも円や四角形の枠の中に商品を配置する構図がみられ、抽象的な空間コンストラクションの構造が参照されている。また、別のモスセリプロムの広告【図 5-12】では、正方形と三角形が重なり、折りたたみ式の家具の骨組みとの共通性が見出せる。

部分と全体が結びつくコンストラクションの原理は書籍の表紙のデザインにも現われている。1923 年に出版されたトレチャコフの『結果として』【図 5-13】では、グリッドの上には作者の名前と本のタイトルが配置されている。ここでは両者の間は水平線と対角線がおりなす Z 状のラインによってスペースが余剰のないように区切られている。このデザインは線を用いた絵画と類似し、かつて宣言「線」にあったような、「あらゆるオルガニズムの構成のファクターとしての線」がここにも現われている³³⁰。他にもアセーエフ『選集』【図 5-14】、マヤコフスキー『マヤコフスキーは微笑む、マヤコフスキーは笑う、マヤコフスキーは嘲笑う』【図 5-15】では表面いっぱい広がるよう文字と図案が配置され、フレームのサイズに従って構成されている。また後者のブック・デザインでは「マヤコフスキー」がオレンジ色、「微笑む」「笑う」「嘲笑う」の動詞が緑色の帯の上に示され、タイトルの言葉を検討した造形がなされている。

ロトチェンコの初期の抽象画にたびたび現れた左右対称の構図も数多く用いられている。左右対称は、左右の外側の枠とそれらの中心によって配置が決定されるという点で、コンストラクションの原理に基づいた構図である。1924 年に制作されたジガ・ヴェルトフ『キノ・グラス』のポスター【図 5-16】では大きな眼とタイトルを中心とし、背景や文字の配置のみならず、二つの映画カメラとそれをのぞく二人の少年が、ネガとポジのように左右

³³⁰ マルゴリンはロトチェンコのグラフィック・デザインにおける線の役割を指摘している。Margolin, *The Struggle for Utopia*, pp. 102-105.

に配置されている。

さらに、ロトチェンコは全体的な造形だけではなく、コピーの活字にもデザイン上の工夫を加えている。ロトチェンコの活字デザインへの取り組みは、ジガ・ヴェルトフのニューズリー「キノ・プラウダ」13、14号のために制作した字幕に遡る³³¹。雑誌『キノフォト』に掲載されたヴェルトフのドキュメンタリー映画『キノ・プラウダ』のための字幕【図5-17】³³²では、「呼ぶ」という言葉が書かれたメガホンからは矢印が飛び出し、言葉と図が一体となっている。雑誌『レフ』は構成主義の仕事を紹介する記事の中で、ロトチェンコの字幕をとりあげ、モンタージュとシナリオという映画にとって欠かせない要素を考慮しながら、映画字幕を映画そのものの一部として扱ったことを高く評価する。字幕は「巨大な活字による派手な字幕」、「立体字幕と空間的な性質を持った動く字幕」³³³という斬新なものであり、ロトチェンコは意味をあらわすこと以上の役割を映画の字幕に与え、ボリュームと動きを持った一種の造形として文字を扱った。『レフ』はロトチェンコの字幕の革新性を次のように評価する。「字幕は映画の死んだ部分から有機的な映画の一部分となった」³³⁴。

研究者のマルゴリンは「ロトチェンコは、活字の配置、サイズ、重みをアレンジし、そしてそれらをグラフィックの要素と組み合わせることによって字幕のレトリックの力を強調した」³³⁵と指摘している。ただし、文字に対してなされた工夫は単なる付加的な造形上の「レトリック」ではなく、コピーの意味内容に呼応するものであった。

たとえば、先に折りたたみ式家具との造形上の共通性を指摘したモスセリプロムの広告【図5-12】のコピーは次のとおりである。

労働者が満足するすばらしい昼食はどこにある？

どこで昼食のときに皆に会う？

ビールを飲みながら読む様々な雑誌や新聞はどこにある？

昼食を食べながら観るすばらしいショーはどこにある？

モスセリプロム以外にはどこにもない

最後の一文「モスセリプロム以外にはどこにもない」はモスセリプロムのほとんどの広告に用いられているキャッチコピーである。マヤコフスキーはこのコピーによって、私営の企業や商店によって販売される製品との差別化を図り、品質が保証された国営組織「モスセリプロム」の製品は特別であることをアピールしている。

³³¹ ロトチェンコによるヴェルトフの映画の字幕デザインについては次の先行研究を参照。Yuri Tsivian, “Turning Objects, Toppled Pictures: Give and Take between Vertov’s Films and Constructivist Art,” *October* 121 (Summer, 2007), pp. 92-110.

³³² Тринадцатый опыт // Кино фото. 1922. № 5. С. 6-7.

³³³ Конструктивисты // Леф. 1923. № 1. С. 251.

³³⁴ Там же. С.251.

³³⁵ Victor Margolin, *The Struggle for Utopia*, p. 104.

このコピーは「どこ (где)」の繰り返しとヴァリエーションにより、簡潔で洗練されていると同時に強力なメッセージを伝達する。かつてマヤコフスキーは雑誌『アガニョーク』にロスタの窓と自作の詩を掲載したとき、「詩のようなスローガンとスローガンのような詩」というタイトルをつけた。ここには、詩のように洗練され、スローガンのようにインパクトのあるコピーを作るという意図がこめられているが、それはこのモスセリプロムのコピーにも表れている。

コピーの内容のみならず、その配置もまた重要である。このポスターでは、5つの「どこ (где)」が縦一列にならび、黒い四角の枠の中に白抜きでコピーが書き込まれている。そして下の四角い枠の中には青と赤でコピー「モスセリプロムのようなどころ以外にはどこにもない」が書き込まれている。黒い枠の四つの角が下向きになることによって、下部の枠に視線が誘導され、コピーが強調される。また、この一文の中の「モスセリプロム」が赤字で大きく書かれていることも強調の役割を果たしている。さらに、黒い枠の中に書かれた文字は、コピーの意味の区切りに対応するように配置されている。縦に並んだ五つの「どこ (где)」と下部の四角い枠の中の「モスセリプロムのようなどころ以外にはどこにもない」のみならず、黒い枠の中のコピーも造形デザインに適合するよう配置されている。先に述べたように生産主義批評家のペルツォフは、広告において「時間の機能」を持つ言葉や文学は「空間の機能」を持つ「視覚的イメージ」によって補われなければならないと主張していたが、この広告では視覚的造形によってコピーの文章が分節されることにより、意味がよりわかりやすく、いっそう強調されている。

さらに、ロトチェンコの広告の特徴として、矢印やエクスクラメーションマークなどの記号の使用があげられる。その典型的な例のひとつは先にあげたドブロリョートの広告【図5-9】である。ここでは左側の大きなエクスクラメーションマークが見る者の眼を惹きつける。エクスクラメーションマークの下の円の右側にはくさび状の切れ込みが出ており（これは矢印の尾にあたる）、すぐ右の「ドブロリョート」の文字へと見る者の視線を誘導する。「ドブロリョート」の文字が書かれた矢印は、全体を取り囲むように下から右側面、上を通って左上隅に達しているが、矢の先は飛行機を指し示している。矢印記号の効果により、飛行機そのものが強調されているのである。

また別のモスセリプロムのタバコ「赤い星」の広告【図5-18】でも大きなエクスクラメーションマークがひとときわ眼を惹く。この広告のコピーは次の通りである。

喫煙者諸君、
いつもどこでも
赤い星が
好き
モスセリプロム以外にはどこにもない

この広告では「諸君 (всe)」が大きな文字で、モスセリプロムのキャッチコピー「モスセリプロム以外にはどこにもない」が下部にやや大きな文字で書かれている。このためにエクスクラメーションマークと接続し、呼びかけ（「諸君！」）、および強い断定（「モスセリプロム以外にはどこにもない！」）とも読めるようになっている。広告に現われた記号は、背景と色彩のコントラストや、左右対称の構図を形作るといった造形的な機能を果たすと同時に、コピーの内容にも介入して意味の多重化や強調、コピーのアピールの強化をひきおこす。

このモスセリプロムのタバコの広告にはいくつかのシリーズがある。その一つが「モスセリプロム」という銘柄のタバコの広告【図 5-19】で、これも両側面にエクスクラメーションマークを配し、下にモスセリプロムのキャッチコピーを配した同様の構図となっている。この広告ではタバコのパッケージと思われる四角い箱状の立方体の上に「お話では語れない／ペンでは書けない／タバコ／『モスセリプロム』』というコピーが書かれている。「モスセリプロム」というタバコの銘柄は四角い箱の上に筆記体で斜めに書かれている。このためにコピーの一部になると同時に、タバコのパッケージ上に書かれた文字の役割を果たしている。つまり、「モスセリプロム」という単語は、箱の図柄としての造形および意味を持ったコピーの両方として機能している。その一方で、描かれたたばこのパッケージ・デザインも装飾を排した抽象的なものとなっており、抽象的な構図と具象的なタバコの箱の両方の役割を果たしている。このような言葉と造形の相互介入と、抽象的構図と具象的図の両義性は、「モスセリプロム」という銘柄のタバコそのものを直接的に提示し、強調する。また、「お話では語れない」「ペンでは書けない」という広告のコピーは、修辞によってタバコをアピールすることを拒否し、事物そのものの提示を強調している。装飾や修辞を回避することにより、物としてのタバコそのものが強調されているのである。

さらに、抽象的な構図と具象的な形の両方の役割をになったデザインは「モスポリグラフ (モスクワ印刷局)」のポスター【図 5-20】にも見出せる。ここでは上部に赤い字で 6 種類の新聞の名前が書かれている。重なり合う白い方形は印刷機から次々と排出される大量の新聞を示し、幾何学的な抽象図形が新聞紙に見えるようにデザインされている。「印刷は我々の武器」「武器工場モスポリグラフ」と書かれた下部の赤い方形の中の白抜きのコピーは、広告は革命の武器であるというマヤコフスキーの考えそのままに、印刷物が武器となることを主張する。

事物そのものを強調する方法としてモチーフの反復も用いられている。食用油の広告【図 5-21】では円の中に油のビンが描かれている。ストライプと製品がおさめられた中心の枠という組み合わせはモスセリプロムのクッキーのポスター【図 5-11】にも見られたものであり、空間コンストラクションとの造形上の共通性が見出せる。しかしこの広告をよく見ると、ビンに貼られたラベルがこの広告そのものになっており、さらにラベルに描かれたビンのラベルも同じという入れ子構造になっている。これはラベルの貼られたビンという事物そのものを、ラベルの図として繰り返すことにより、ラベルに描かれるべき装飾を排

除する効果がある。また、ビンの繰り返しは商品そのものを強調する。空間コンストラクションの造形的特徴のひとつとして閉じるとフレームを内側に反復するような入れ子構造があったが、この広告では入れ子構造という発想がラベル上の内容の面において行われている。

ロトチェンコの宣伝のデザインは、余剰の排除、部分と全体の緊密な関係という点で、コンストラクションの発想を引き継いでいる。さらこのコンストラクションの原理は造形のみならず、メッセージと造形の組み合わせにまで及んでいる。メッセージとデザインの相互介入は、事物そのものの前景化と即物的な強調を生み出す。ロトチェンコとマヤコフスキーのポスターは、原色を用いた大胆な色彩と構図や、断定的なコピーによって、タラブーキンの言葉どおり簡潔さと奇抜さを特徴とする。また、ペルツォフが主張した言葉と視覚的イメージの相互効果が達成され、内容がいっそう強調される。記号の導入や、イメージの抽象的構図と具体的図としての両義的使用もまた、事物そのものの強調に貢献する。マヤコフスキーとロトチェンコの宣伝は、さまざまな強調によって、見る者に心理的「一撃」を加え、ただ「知らせる」のではなく「叫ぶ」。それらは、説明や装飾によって商品を美化するのではなく、事物そのものを見る者に直接差し出し、認識させようとするのである。

新しい物質文化

ロトチェンコとマヤコフスキーの広告は、製品を売り込むだけでなく、直接的な提示によって事物の新たな認識を消費者に要求する。マルゴリンは、ロトチェンコは「製品そのものをアクティブなオブジェクトとして見せた」と指摘し、広告の表現方法を「アクションのレトリック」と呼んでいる³³⁶。つまり、ロトチェンコとマヤコフスキーの広告の事物は、人間に使用される受動的な客体ではなく、人間に対して働きかける「アクション」を行う事物として表象され、この広告を見る消費者は、商品との関係を意識的に見直すことを求められる。

トリョフゴルノエ・ビールの広告【図5-22】では、おなじみの左右対称の構図と矢印が用いられている。「トリョフゴルノエ・ビールは代用酒と密造酒を駆逐する」というコピーが示され、ビールの口から泡のように溢れ出た矢印は密造酒や代用酒の瓶を突き刺している。ネップ期に乱造された密造酒ではなく、モスセリプロムによって製造された正規のビールを買おうというメッセージが込められている。

また、ロトチェンコとマヤコフスキーは1923年、工場「赤い十月」で生産されたキャラメルのおもひ紙【図5-23】を何種類もデザインしている。これらのおもひ紙には工場、橋、汽車、電動鋤、路面電車、発電機といった、建築物や工業用の機械が用いられている。研究者のディッカーマンは、日常にあふれるキャラメルのおもひ紙にこのような図柄が採用され

³³⁶ Victor Margolin, *The Struggle for Utopia*, p. 117.

ているのは「生産手段の集団所有」に対する意識が働いているからだと考える。さらに、包み紙に書かれた商標「キャラメル／我々の工業」がロシア語の構文上「キャラメルは我々の工業」という意味に取れるため、「人間の労働の結果としてのキャラメルの状態」を表すとも指摘する³³⁷。ロトチェンコとマヤコフスキーは、キャラメルのような日常的な食物さえも、工業生産と労働の産物であるという事実を消費者に自覚させようとした。同様の意図は、鉛筆のポスター【図 5-24】にも現れている。ここでは工場から出る煙が鉛筆になっており、鉛筆が大量生産品であることを強調する。

これらのマヤコフスキーとロトチェンコの広告は、生産の結果社会的に生み出された事物としての側面を強調し、商品に対する見直しを迫る。批評家のアルヴァートフもまた事物と人間との新しい関係について考察した。彼は 1926 年の論文「芸術と工芸」において、製品は「物質文化の現象」の現われであるという見解のもと、ブルジョワの商品とその広告について分析した。彼の意見によれば、陳列棚やショーウィンドウを備えた店、キオスクは、事物に対する社会的な態度を養い、趣味や人間の心理を形成する³³⁸。アルヴァートフは、人間が事物を作るのみならず、事物が人間を形成する可能性を考えた。つまり、事物は文化、習慣、趣味をとおして人間に影響を与え、制作や流通、消費などの現象を通して人間社会のあり方を決定するのである。アルヴァートフは事物を通して社会主義社会における新しい人間や文化を建設しようと考えたのである。

アルヴァートフは、ソヴィエトが現在でも資本主義の商品をそのまま引き継いでいることに警鐘を鳴らす。彼はすみれや女性の上半身が描かれた石鹸の箱【図 5-25】、タバコやマッチの箱、食品の瓶、金箔が用いられたパッケージなどをとりあげ、次のように指摘している。

これらの事物は絶えず生活現象を生み出し、社会的物質文化の形成に大きな意味を持つ。それらは人々をプチブル化させ、必要でしかるべきことを習慣化させるのと同じように、もっとも陳腐な紋切り型に慣れさせ、まさに生産に関する革新を硬直させることによって、変わることをない需要を生み出す。つまりこれらの（事物の）役割は保守的で反動的なのである³³⁹。

広告や商品パッケージは、身の回りに普及することで人々に「紋切り型」を教え、知らぬ間に資本主義に順応するような趣味を養う。この結果、人々の欲求は決まった商品へと向かい、革新的な事物の生産の機会は奪われる。

アルヴァートフが批判したロシアの商品広告やパッケージには装飾があふれていた³⁴⁰。

³³⁷ Dickerman, “The propagandizing of Things,” p. 68.

³³⁸ Арватов Б. Искусство и промышленность // Советское искусство. 1926. №1. С. 83.

³³⁹ Там же. С.84.

³⁴⁰ 19 世紀末から 20 世紀初頭の広告に関しては次のアルバムを参照。Реклама в старые добрые время (конец XIX –начало XX века). М.: Октопус, 2009.

たとえば、帝政時代のタバコ巻き紙の広告【図5-26】では、華やかな金の曲線状の装飾が施されている。ヨーロッパの貴族階級のシンボルを思わせるようなライオンが、商品である巻き紙をくわえている。メッセージとデザインにより、商品が直接的に提示されるモスセリプロムのタバコの広告と比べ、これらの帝政時代のパッケージには装飾があふれている。また、クロム石版印刷業の「スダコフ」の広告【図5-27】(図)と、「モスポリグラフ(モスクワ印刷局)」のポスター【図5-20】を比べてみると、資本主義の広告とロトチェンコの広告の違いがよくわかる。典型的なアールヌーボー様式の「スダコフ」の広告では、印刷工場の様子は上部に薄いモノクロームで示されるのみで、デザインの中心になっているのは印刷工場とは直接関係のないパレットと筆を持った芸術の女神を思わせる女性像である。ロトチェンコとアルヴァートフは、ブルジョワ社会においては過剰な装飾が事物の本質を隠蔽し、事物は人間にとっての「奴隷」であることを批判したが、これらの帝政時代の広告はまさにこのようなブルジョワ社会における事物と人間との関係を反映している。

一方、ロトチェンコのデザイン、たとえば「救命浮き輪」の広告【図5-28】では、浮き輪につかまる4人の人間が、幾何学的に描かれている。左右対称になるように配置され、人物像が構図に従属している。背面を向けて顔を見せないことによって人物像の非人間性が強まっている。幾何学的な人物像は雑誌「若き親衛隊」の広告【図5-29】にも見られる。ここでは作業着を着た労働者が四角い雑誌「若き親衛隊」の第8号と第9号を手にして示している。この労働者はほとんど直線で描かれ、フレームに従うコンストラクションの原理に基づいてデザインされている。石鹸のパッケージや「スダコフ」印刷の女性は、写実的ではあるが、装飾のために利用されているに過ぎない。ロトチェンコのデザインの人物は、広告全体の構図に従属する一種の非人間的で幾何学的な造形となっはいるものの、製品そのものを強調する構成の一部となっている。

ロトチェンコとマヤコフスキーの広告はモスクワの街にあふれ、その景観を一変させた。

全モスクワがわれわれの広告をまとっていた。すべてのモスセリプロムのキオスク、あらゆる看板、あらゆる広告、あらゆる新聞と雑誌はそれらで埋め尽くされた。我々は完全にモスクワを征服し、動かした。より正しくは、古いツアーリ、ブルジョワ、西欧の広告スタイルを、新しいソヴィエトのスタイルに変えた³⁴¹。

ロトチェンコとマヤコフスキーは資本主義の古い広告スタイルを一掃し、「新しいソヴィエトのスタイル」の広告で社会主義都市モスクワを覆い尽くした。まさにアルヴァートフの思想どおり、ロトチェンコとマヤコフスキーはブルジョワの物質文化を退け、新しいソヴィエトの物質文化のイメージを普及させたのである。ロトチェンコは、簡潔さと強調の手法で事物そのものを直接的に提示することにより、ブルジョワ社会の商品および広告の装飾性に対抗した。ブルジョワの方法が装飾によって商品の交換価値を高めるものであると

³⁴¹ Родченко. Опыты для будущего. С. 235.

すれば、ロトチェンコの広告はコンストラクションの原理を基に、直接性によって事物そのものの使用価値を強調する。彼らは、宣伝によって、社会主義社会における事物に対する新しい認識、新しい人間と事物との関係を創造しようとしたのである。

*

ロトチェンコはマヤコフスキーとの共同作業によって、造形上のコンストラクションを意味と造形の組織化の手法へと拡大させた。商品のプロモーションというロトチェンコとマヤコフスキーによる広告制作は、一見すると社会主義ソヴィエトにおけるネップ政策の矛盾そのものを体現しているかのように見える。しかし彼らの宣伝戦略は、国営組織によって生産された製品が、私的に売買される商品とは異なることをアピールする。さらに、ロトチェンコとマヤコフスキーのポスターはコンストラクションの原理を踏襲し、明快で簡潔なデザインと視覚的イメージと言葉の組み合わせにより、事物そのものを強調することを特徴としている。彼らのポスターは、事物を隠蔽する装飾を排し、事物そのものを新たに認識することを迫る。このようなポスターは装飾および付加価値によって事物に価値を付与する資本主義の商品や広告とは異なった事物のあり方を提示しているのである。マヤコフスキーとロトチェンコは、生産主義の理論と密接に関わりながら、日用品の広告をとおして、新しい社会主義の物質文化の形成を試みたのである。

第三部 写真——社会主義の視覚的言語

第三部では、ロトチェンコの写真を考察の対象とする。ロトチェンコは1920年代になるまで自らカメラを手にして撮影を行った。1920年代後半からは複数の写真を統一のテーマやストーリーに従って組み合わせるフォト・シリーズ（фото-серия）を創作し、1930年から40年にかけては雑誌『建設のソ連邦』の特集や国立出版局から刊行された豪華なアルバムで写真およびデザインを担当し、数々のフォト・ルポルタージュ（фото-очерк）を生み出した³⁴²。フォト・シリーズとフォト・ルポルタージュでは、断片的な写真がテーマやストーリーに沿って秩序付けられ、モンタージュの手法やレイアウトといったデザイン上の工夫を施されてソヴィエト社会の様相をわかりやすく提示する。そこには、これまでのさまざまな実践が応用されている。ロトチェンコのフォト・シリーズとフォト・エッセイは、社会主義建設に関する表象を形式と内容の両面から視覚的に組織化=コンストラクションする試みであった。

ロトチェンコはコンストラクターの能力として、事物を制作するのみならず「どのように見るか」という認識の側面を強調し、素材の性質や加工方法を見極め、事物の社会的状況を適切に判断する能力を重視した。事物や現象の背後にある制作プロセスや社会的制度を明るみに出そうとするフォト・シリーズとフォト・ルポルタージュにおいても、コンストラクターの見る能力と、物そのものの客体の論理に基づいて造形するコンストラクションの手法が土台となっているといえよう。

現代ではロトチェンコの写真のオリジナルプリントが作成され、フレームに収められ、ひとつの「作品」として展示される。しかし、ロトチェンコは一枚で独立した「作品」として鑑賞用の写真を制作したわけではなかった³⁴³。したがってロトチェンコの写真一枚のみを取り出して考察しても彼の制作意図を理解することはできない。ロトチェンコにとって写真は形式と内容の両面において組織化されるべき素材だったのである。このような観点から、第三部ではロトチェンコのフォト・シリーズやフォト・ルポルタージュに焦点をあて、ラクルスの特徴とするモダニズムの写真に限らず、ドキュメンタリー写真としての側面を明らかにする。これまで特定の特集を除き、ロトチェンコのフォト・シリーズやフォト・ルポルタージュが詳細に検討されることはほとんどなかった。また、近年になってようやくソヴィエト写真史の包括的な研究が発表されるようになった³⁴⁴。本論では、モス

³⁴² フォト・シリーズもフォト・ルポルタージュも複数の写真を組み合わせると同じ手法に基づいて制作されている。次第に写真の枚数が増えて長編化し、1930年代に入るとフォト・シリーズに代わってフォト・ルポルタージュという呼称が用いられるようになる。

³⁴³ ソロモン=ゴドーは、西側の展示の制度によって、ロトチェンコの写真がマン・レイらとならぶ形式的実験のためのモダニズム写真とみなされていることを批判している。Abigail Solomon-Godeau, "The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style" in *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1991), pp. 52-84.

³⁴⁴ *Стигнеев В. Т. Век фотографии 1894-1994: Очерки истории отечественной*

クワにおける当時のグラフ雑誌や写真アルバム、写真雑誌に関する詳細な調査をふまえ、ロトチェンコのフォト・ルポルターージュと当時の写真の動向を考察する。

研究者のアストリッド・パパジアンは、1920年代から1930年代にかけて、映画、文学、演劇の領域でノンフィクションを志向する運動が盛んになったことに注目し、この時期を「ドキュメンタリー・モメント」と呼んでいる³⁴⁵。パパジアンによれば、ソヴィエトにおいてドキュメンタリーは、「アヴァンギャルド」芸術のみならず、広く政治やメディアの領域をも巻き込み、芸術家の役割や芸術そのもの、そして社会における芸術制度を再定義する役割を果たした³⁴⁶。パパジアンはこの「ドキュメンタリー・モメント」において重要な役割を果たした人物として、映画監督ジガ・ヴェルトフ、トレチャコフ、そしてゴーリキーを考察の対象としている。ロトチェンコはトレチャコフ、ヴェルトフとともに雑誌『新レフ』で活動し、ゴーリキーが発刊した『建設のソ連邦』でも活躍を見せた。本論では、ロトチェンコの20年代後半から30年代にかけての写真制作をこのドキュメンタリー・モメントにおける一つの動向として位置づける。

第六章では、仰角、俯角、あるいは傾斜した視点から撮影された写真とその理論を考察する。このような視点はラクルスと呼ばれ、ロトチェンコの写真の最大の特徴とされている。本論では、エル・リシツキーにも注目し、ラクルスの視覚文化における意義を明らかにする。同時にラクルスに対する批判も検討することにより、社会主義建設としてのラクルスの限界をも明らかにする。

第七章「ドキュメンタリーと集団制作」では、雑誌『新レフ』におけるロトチェンコの写真の実践と理論、そして1920年代末にグラフ雑誌に発表したフォト・シリーズを考察する。本章ではドキュメンタリーを目指した雑誌『新レフ』における写真の理論と実践をとりあげる。さらに、社会運動である労農通信員運動や、それに触発された集団制作の方法論、写真についての議論を考察することにより、これまであまり顧みられることのなかったロトチェンコのフォト・シリーズを、当時のソヴィエトにおけるドキュメンタリー運動と結びつけて考察する。

第八章ではグラフ雑誌『建設のソ連邦』に掲載されたロトチェンコのフォト・ルポルターージュと、1930年代に制作された国立出版局による写真アルバムを分析する。『建設のソ連邦』発刊者であるゴーリキーの意図や、ロトチェンコが担当したフォト・ルポルターージュを考察し、これらが網羅的・体系的にソヴィエト社会を表象し、社会主義社会の発展を視覚的にわかりやすく伝達する役割を果たしたことを明らかにする。さらに、ロトチェンコに対する批判や、フォルマリズム／ナチュラリズム批判といったソヴィエト写真の文脈を

фотографии. М.: КомКнига, 2005. *Фоменко Андрей*. Монтаж, фактография, эпос. СПб.: Из-во С.-Петербургского Университета, 2007.

³⁴⁵ Elizabeth Astrid Papazian, *Manufacturing Truth: The Soviet Documentary Moment in Early Soviet Culture* (Dekalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 2009).

³⁴⁶ *Ibid.*, p.4.

視野に入れることで、ロトチェンコの「アヴァンギャルド」から「社会主義リアリズム」への転換について再検討を行う。

第六章 視覚の革命

1. ラクルス

第五章で論じたように、ロトチェンコはすでに1910年代に、コラージュの素材として既成の印刷物から切り抜かれた写真を利用していた。一方、写真を絵画にとってかわる最新技術としてとらえ、グラフィックにおける写真の利用を評価したのは生産主義者のタラブーキンであった。

タラブーキンは、『今日の芸術』の最終章「フォト・メカニックと写真における利用されていない可能性」において、複製技術の歴史を振り返った上で、写真を最新技術として位置づけている。グーテンベルクやデューラーの時代から、版画やリトグラフは書籍の装丁や挿絵として用いられ、複製技術における特別な地位を占めてきた。しかし、オリジナルである絵画のコピーだからという理由で、版画やリトグラフは「二次的な手工業」³⁴⁷としての地位に甘んじなければならなかった。一方写真は、自然を絵画よりも正確に模倣できるのみならず、版画の手工業的な方法を機械的なプロセスに置き換える点で、「複製技術における決定的な革命」を起こしたのである³⁴⁸。

タラブーキンが『今日の芸術』を著す際に念頭に置いていたのは、ロトチェンコやリシツキー、フォト・モンタージュで有名なグスタフ・クルツィスら同時代のグラフィック・デザインの動向に他ならない。手作業による絵画ではなく、機械の描写である写真によって具象的イメージを生み出すロトチェンコらのコラージュに、タラブーキンは視覚表象における革命を見て取ったのである。

しかしながら、写真はこのような革新的な技術であるにもかかわらず、絵画の影響を受けて「自然主義」にとどまっていることをタラブーキンは批判する。現実の再現という能力はあたかも写真に本来備わっている特性であるかのように思われているが、このような写真の特性のとらえ方は、歴史的影響、とりわけ絵画からの影響にすぎない。ダゲレオタイプが興隆した19世紀前半の芸術を支配したのは自然主義であり、この時期に現実らしく見せようとする絵画の技術は頂点に達した。写真はまさに「この時代の産物」³⁴⁹に他ならず、写真における自然主義は写真の「自然な」(内在的な)特性ではなく、現実模倣という自然主義的な表現の結果なのである³⁵⁰。

さらに数十年後の印象派の時代にも、写真に対する絵画の強力な影響が見いだせる。この時代、セットによる背景や、やわらかさを出すぼかしの技法などのレタッチを特徴とし、絵画に似せて仕上げられるピクトリアリズムの写真が流行するようになる。ロシアでも19世紀後半から20世紀初頭にかけてピクトリアリズム写真が興隆し、モイセイ・ナッペリバ

³⁴⁷ *Тарабукин Н.* Искусство дня. М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925. С. 111.

³⁴⁸ Там же. С. 117.

³⁴⁹ Там же. С. 119.

³⁵⁰ Там же. С. 125.

ウムなどの高名な写真家が輩出された。タラブーキンは、写真がベールや霧に包まれたような「ぼかしの」スタイルになったのは、ルノワールやジェームス・ウィスラー、ウジェーヌ・カリエールらの絵画の影響だと考える³⁵¹。

しかし自然主義やピクトリアリズムの写真ではもはや現代の「見る技法」を満足させることはできない。タラブーキンはその証拠として、すでに写真の世界では撮影の際に俯角や仰角といった極端な視点が用いられ、映画では航空撮影が行われていることを指摘する³⁵²。そして、「規範的な」撮影（タラブーキンは絞り 45-55、レンズを対称に向ける角度は 65 から 90 度と定義する）は自然主義に留まった「現実模倣」の表現であり、撮影の際の絞りの開き方と撮影角度にはまだ見出されていない可能性があるという。タラブーキンは述べている。「このようにして、機械的手法により、我々はカメラの物理的特性を用いて構成された写真を撮ることができる」³⁵³。機械の「見る技法」によって生み出される、「構成された」写真こそ、ロトチェンコのラクルスにはほかならない。タラブーキンは美術史の観点から、自然主義という近代の描写形式およびその認識に影響された写真をくつがえす点でラクルスを高く評価した。タラブーキンの写真史観に従えば、ロトチェンコの写真は視覚文化の最先端に位置付けられるのである。

1924 年 4 月、ロトチェンコは自らカメラを手にして撮影するようになる。最初の写真は妻のステパーノワやマヤコフスキーなど、家族と親しい友人たちのポートレートであった。そして翌 25 年秋には、有名な《ミヤスニツカヤ通りの建物シリーズ》【図 2-8, 2-9】の制作を開始する。ロトチェンコは上から見下ろすように、あるいは下から見上げるようにして、自宅の窓や近所の通りからはしごやバルコニーを撮影した。このシリーズには建物を正面から見据える通常の視点で撮影されたものは一点もない。周知のとおり、遠近法では遠くにあればあるほど小さくなるように描かれるが、これらの写真においては、極端な角度の視点がとられることによって、遠近法の縮小の比率が極端に大きくなる。これがロトチェンコのトレードマークともいえるラクルスである。後述するように、ラクルスは写真の「フォルマリズム」としてたびたび批判を受け、1930 年代に入るとその数は少なくなる。しかしロトチェンコは生涯にわたってラクルスを用いて撮影を行っている。

ラクルスによる撮影対象は多岐にわたる。もっとも多いのは《モスセリプロムの建物》【図 6-1】、《ブリヤンスキー鉄道の壁》【図 6-2】、《革命博物館の柱》【図 6-3】、《ラジオ塔》【6-4】などの建築物である。ロトチェンコはソヴィエトの近代化を象徴するような建築物を好んでラクルスによる撮影対象に選んでいる。その一方で、『新レフ』に掲載された《プーシキノ（松の木）》【図 6-5】など、自然の形態をもラクルスによって幾何学的にとらえなおしている。これらはいずれも仰角か俯角で撮影され、対象は撮影者のポジションから遠く離れるにつれて急激に縮小していく。《ピオネール》【図 6-6】では、遠近法の効果は

³⁵¹ Там же. С. 119-120.

³⁵² Там же. С. 120-121.

³⁵³ Там же. С. 127.

感じられないものの、人物を見上げるような極端な角度から撮影しているという点ではラクルスと同じ発想に基づいている。

傾斜した視点で撮影された写真も通常の視点を逸脱するという点ではラクルスと同様の効果を持っている。たとえば《ライカを持った娘》【図 6-7】、《レニングラード高速道路のアスファルト工事》【図 6-8】、《スハレフスキー大通りの路面電車》【図 6-9】などである。これらの写真ではラクルスや傾斜した視点が対角線構造や斜線構造と組み合わせられている。《レニングラード高速道路のアスファルト工事》【図 6-8】では傾斜した視点がとられているが、それと同時に、すでに舗装された道路の部分とまだ舗装されていない部分を分ける線や並ぶ人々の影によって左下から右上に向かう斜線の構図が実現される。また《スハレフスキー大通りの路面電車》【図 6-9】でも傾斜した視点が採用され、ここでも柵と路面電車のレールが左下から右上へと向かう斜線の構図を作り出し、垂直に屹立する電柱と尖塔が斜めになることで見る者の水平感覚を狂わせる。どの写真においても斜線の構図や対角線構図によって生み出されるのは、動きとスピード感、ダイナミズムである。

通常の視点を逸脱するラクルスはまた人間の視覚の形式を疑問に付す意義も持っていた。ヨーロッパにおいて視覚＝認識の枠組みとなってきた遠近法と、対象を正面から正視する視点は、そもそも人間の身体的条件に基づいている。ロトチェンコはそのことを見抜いており、人間の身体的性質が絵画に及ぼす影響について指摘している。彼の「コンポジションについて」という論文によれば、人間の多くは右利きであるため、右手の動きに従って光や運動などは左から右の方向へと描かれる。絵画においては人物や物などは絵の右側に密集し、左側は空白になっていることがしばしばあるが、ロトチェンコによれば、これにも右利きという人間の身体的性質が影響している³⁵⁴。

さらにロトチェンコは写真撮影と身体の性質との関係についてこうも指摘している。

われわれはたいてい水平撮影を行う。これは絵画の大部分は水平図、つまり古い文化だからである。

第一に、我々の二つの眼は水平になっている上、自然そのものにはきわめて水平線が多い。

垂直は街であり技術である³⁵⁵。

ロトチェンコが「水平」という表現で表すのは、重力を受けて地面にひきつけられる自然状態に他ならない。絵画の表現もまた、この自然状態の影響を受け、「水平」の視点に縛られてきたのである。「水平」と結びつく人間の身体、自然、古い因習に対抗するものとしてロトチェンコは「垂直」を提示し、ここに近代都市としての「街」や「技術」などの新し

³⁵⁴ Родченко А. М. О композиции // Статьи Воспоминания Автобиографический записки Письма. М.: Советский художник, 1982. С. 110-112.

³⁵⁵ Там же. С.112.

いものを結びつける。カメラはこの「水平」の法則から逃れて「垂直」の認識を可能にし、人間の視覚を刷新するのである。ロトチェンコがラクルスによって目指したのは、これまで自然の条件に規定されてきた人間の古い視点を解放することであった。

人間の感覚の中心としての視覚の解放と、新しい視点が生み出す新しい認識に関して、ロトチェンコはパリでの経験を次のように回想している。

パリではじめてエッフェル塔を遠くから見たときのことを思い出す。私はちっともエッフェル塔を気に入らなかった。しかしある日私はバスに乗って近くを通り、上へ、右へ左へと伸びる鉄の線が窓から見えたとき、この視点は力強く、構成された印象を私に与えた。「へそから」の構成では、絵はがきによくある、柔らかなしみにしかならない³⁵⁶。

見飽きたものや興味を引かない対象でも、視点を変えれば強烈な印象を与えうる。ロトチェンコはこの感覚をラクルスによって意図的に生み出そうとしたのである。そして、腹の位置に構えられたカメラによって撮影された写真を古い視点の象徴ととらえ、これを「へそ」からの撮影と呼んで批判した。

ラクルスで撮影されたミヤスニツカヤ通りの建物のシリーズ【図 2-7、2-8】は雑誌『ソヴィエト映画』1926年第2号に掲載された。この写真から受けた衝撃を『レフ』の中心的メンバーだったブリークは次のように述べている。

思いがけない視点によって、映画と写真の眼は事物を異様な形で我々に示すことができる。この可能性を利用しなければならない。[…]

[カメラは]人間が見慣れていない見方で見ることができる。それは新しい視覚を人間にもたらず。違った方法で事物を見るよう提示する。

同志ロトチェンコは、あるモスクワの家の写真を思いがけない視点でとらえることによって、この実験を遂行した。

結果はきわめて興味深いものとなった。見慣れたもの（家）は見たこともない建造物のようであり、避難ばしごは怪物、バルコニーはエキゾチックな塔のようだ³⁵⁷。

ブリークはラクルスの意義を的確に捉えている。「違った視点から」「通常ではない状態で」事物の新しい側面を提示すること——それによって人間の新しい視覚の領域が開拓されるのである。

さらにブリークはそれまでの写真実践を踏まえた上でロトチェンコの革新性を評価する。ブリークは、写真家たちが写真の地位を高めるために絵画のスタイルを真似た「ピクトリ

³⁵⁶ Александр Родченко. Опыты для будущего. С. 197.

³⁵⁷ Брик О. Чего не видит глаз // Советское кино. 1926. № 2. С. 22-23.

アル」な写真を制作するのは間違っていると批判する。そして、ラクルスの実験を行うロトチェンコを「写真独自の目的と独自の発展の方針」を理解する数少ない写真家の一人として評価する³⁵⁸。

ブリークの指摘は、ヴィクトル・シクロフスキーが「手法としての芸術」の中で提唱した異化の概念を想起させる。シクロフスキーは芸術の目的は、「再認」ではなく「直視」で物事を感じ取らせることにあると述べる³⁵⁹。一方ロトチェンコも「われわれに見える（видим）ようにではなく、われわれが見る（смотрим）視点から対象を示す必要がある」³⁶⁰と述べている。ロトチェンコは「見る（смотреть=look）」と「見える（видеть=see）」を区別し、前者を意識的な視覚、後者を意識なき視覚としてとらえている。このロトチェンコの「見る」と「見える」の区別はシクロフスキーの「直視」と「再認」に対応する。《ミヤスニツカヤ通りの建物》では普段は「再認」しかされないバルコニーが、ラクルスでとらえられることにより「直視」によって知覚される。ロトチェンコのラクルスは異化の概念の視覚的な実現である³⁶¹。

ただし、ロトチェンコはラクルスの探究を単なる手法の実験、純粋な美学的探求として行っていたわけではない。彼にとって写真における異化は、まさに人間の世界認識としてのヴィジョンの変革であり、人間の認識の変革は革命そのものであった。ロトチェンコが否定する「へその位置から」の視点は、遠近法としてルネサンスの時代から西ヨーロッパを支配してきた視点に他ならない。彼にとって「へその位置から」の視点はブルジョワの古いヴィジョンそのものであった。この点においてラクルスは、ブルジョワの「へその位置から」の認識に対抗する、社会主義の新しいヴィジョンを示す視点となる。彼は「視覚の革命化」について次のように語っている。

われわれは視覚についての思考を革命化しなければならない。

われわれは「へその位置から」と呼ばれている幕を眼からとらなければならない。

あらゆる視点が見つかるまで、「へそ」を除く全ての視点から撮影しよう。

「上から下へ」、「下から上へ」、そしてそれらの視点の傾斜はもっとも興味深い現代の視点である³⁶²。

「へその位置」の遠近法から「上から下へ」「下から上へ」の視点の転換、対角線状に傾斜した視点へというラクルスへの転換は人間の認識そのものの変革と重なる。ロトチェンコ

³⁵⁸ Брик О. Фото-кадр против картину // Советское фото. 1926. № 2. С. 40-42.

³⁵⁹ Шкловский В. Б. Искусство как прием // Гамбургский счет: статьи, воспоминания, эссе(1914-1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 58-72.

³⁶⁰ Родченко. Опыты для будущего. С. 198.

³⁶¹ 写真における異化の概念については次の文献を参照。Simon Watney, "Making strange: The Shattered Mirror" in Victor Burgin ed. *Thinking Photography* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Press, 1982), pp. 154-176.

³⁶² Родченко А. Пути современного фотографии // Новый леф. 1928. № 9. С. 39.

は雑誌『新レフ』において「カメラのレンズは社会主義社会における文化的人間の眼である」³⁶³とも述べている。遠近法は作為的な見方であるにもかかわらず、自然な視覚であるかのように偽装する。ロトチェンコにとってカメラのレンズという「社会主義文化人の眼」はこの偽装を暴きだし、事物そのものを明るみに出す役割を担うのである。

2. ラディカルな転倒性

機械によって人間の身体的規定から解放された視覚を得ようと志向したのはロトチェンコだけではなかった。同時代の映画監督のヴェルトフもまた、カメラによる視覚＝認識の革命を成し遂げようとした³⁶⁴。構成主義のデザイナーであるリシツキーも、ロトチェンコと同様、遠近法という約束事の制約に気づき、そこからの脱却を革命と重ね合わせた。リシツキーは1919年からマレーヴィチのシュプレマチズム絵画に影響されて円と立方体の浮遊する幾何学的な絵画を描き始め、1920年にはこの一連の絵画に「プロウン（新しいものの確立のプロジェクト）」という名を与えた。

プロウンの新しさは視点が一つに限定されないことにある。例えば1923年の油彩による《8つのポジションのプロウン》【図6-10】では上下左右は一義的に決定されない。この絵画は、キャンバスの四辺をそれぞれ下にした場合と、四つの角を下にした場合の合計8つのポジションから見るができる。このように複数の方向から鑑賞しうる絵画の構想は、リトグラフによる《空間におけるコンストラクションの浮遊》【図6-11】においてすでに1920年に現れている。ここでは紙面に同じ図を90度ずつ回転させた四つの図が示され、四種類のポジションが示されている。リシツキーはこれらの作品において、視点の固定化に疑問を投げかけたのである。

リシツキーがプロウンの実験を試みた背景には、鑑賞者の視点に多様性をもたらし、壁にかけて絵画を鑑賞するという美術の因習を打破する目的があった。

プロウンの表面は絵画であることをやめ、その周りを迂回して全ての側面から鑑賞し、上から下を覗き込み、下から探らなければならないような構成に変化する。その結果、水平な角度に対して直角にたてられる絵画の軸は破壊された³⁶⁵。

リシツキーは、あらかじめ方向を規定されて壁にかけられた絵画を受動的に受け入れるの

³⁶³ Родченко А. К фото в этом номере // Новый леф. 1928. № 3. С. 29.

³⁶⁴ 大石雅彦はヴェルトフの映画の志向を「世界認識の中心にある〈視る〉という行為を映画によって増幅・拡大し、日常においてわれわれがみているつもりでみていないものやみえているものの背後にあるみえないものをみえるようにすることであった」と指摘している。大石雅彦『ロシア・アヴァンギャルド遊泳—剰余のポエチカのために』水声社、1992年、150頁。

³⁶⁵ El Lissitzky, "PROUN: Not world visions, BUT—world reality," in Sophie Lissitzky-Küppers ed., *El Lissitzky: Life, Letters, Texts* (London: Thames and Hudson, 1992, c1967), p. 347.

ではなく、自分で視点を探りつつ能動的に見ることを鑑賞者に要求する。第二次世界大戦後のアメリカの批評家スタインバーグは、「直立する表面としての絵画平面という概念」がルネサンスから 1950 年代の抽象表現主義に至るまで継続していることを問題にした³⁶⁶。このように絵画の垂直性が根強く残っているのは、人間の身体的条件と結びついているためである。スタインバーグは述べている。「絵画の頂上は高く掲げる我々の頭に対応し、絵画の下端はわれわれの足が置かれている場所へと引力によってひきつけられている」³⁶⁷。そしてスタインバーグはロバート・ラウシェンバーグの絵画を、この約束事に反する「フラットベッド（平台）」の絵画であるという理由で高く評価した。リシツキーがプロウンによって明らかにした方向の固定という絵画の制約は、絵画のモダニズムにおける重要問題であった。リシツキーはラウシェンバーグに先駆けて、いち早く絵画における垂直軸の固定を疑問に付したのである。

視点の固定を解放する試みはプロウンのディテールにも見出すことができる。《プロウン No. 99》【図 6-12】で描かれた立方体の三面の交点には、建築の製図に使われる技法であるアイソメトリーが使用されている。通常一点透視図法では、直方体の平面図を描くときは、90 度の角を持つ方形を正面に据えて設定する【図 6-13 下】。だがアイソメトリーでは三つの面が交わる交点それぞれ 120 度の等角になるように描かれる【図 6-13 上】。《プロウン》【図 6-12】の立方体の角においては、三面が交わる角がそれぞれ等角になるように描かれており、アイソメトリーが使用されている。ではアイソメトリーの持つ効果とはどのようなものであろうか。遠近法においては後退する直線は消失点で交わり、この比率に従って遠くにあるものほど小さく描かれるので、遠近法で描かれた空間は奥行きを獲得する【図 6-13 下】。一方、消失点を持たないアイソメトリーにはこのような効果はなく、アイソメトリーで描かれた図は平面的な印象が強くなる。つまり、消失点を目指して奥へと導かれる遠近法的な視点は、アイソメトリーにおいては目指すべき方向を失って不安定となるが、それと同時に特定の向きへの方向付けを免れるのである。アイソメトリーもまたラクルスと同じように、絵画の因習である遠近法に対する批判として機能する。

実際、ロトチェンコは『新レフ』1927 年第 11-12 号の表紙のデザインにおいてアイソメトリーを取り入れている。ここではカメラの写真が用いられているが、左下のカメラのかどに見出せるように、三つのかどの角度が等しくなり、アイソメトリーになるように配置されている【図 6-14】³⁶⁸。アイソメトリーのもたらす効果によって、カメラはカメラとして認識しにくくなり、幾何学的な構図の役割を果たす。アイソメトリーは図と地の関係をあいまいにし、対象の認識を困難にすることによって、意味から構成へと対象の役割を変化させる。

³⁶⁶ Leo Steinberg, "Other Criteria," in *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art* (Oxford paperbacks, 1975, c1972), pp. 55-91.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁶⁸ この指摘はディッカーマンによる。Dickerman, *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye*, pp. 157-158.

リシツキーもまたロトチェンコと同様、遠近法に支配された絵画からプロウンへの飛躍を、旧時代の体制から社会主義社会への移行と重ね合わせていた。彼にとって絵画は貴族や教会によって擁護されて発展した芸術の形式であり、それらの体制と共に崩壊するものであった。「絵画は絵画の宣伝役を果たした教会や神とともに崩壊した。絵画は玉座の役を果たしたが、宮殿や王とともに崩壊した。絵画は俗物にとっての幸せのアイコンであったが、その俗物やソファとともに崩壊した」³⁶⁹。一方プロウンは、二次元平面から三次元空間を中継し、「新しい造形主義」へと至る段階に位置するとされる。リシツキーのいう「新しい造形主義」とは実生活と結びついた構成主義の創造に他ならない。「プロウンは表面のレベルから三次元空間のモデルへと変貌し、日常生活のあらゆる事物を構成しはじめる」³⁷⁰。リシツキーにとってプロウンは社会主義社会における生活建設の契機となりうるものであった。

美術研究者のイヴ＝アラン・ボアは、オルタナティブな複数の視点の可能性を備えたプロウンの性質を「ラディカルな転倒性」と名づけている³⁷¹。ボアは社会主義革命の時代に芸術が果たした重要な役割とは「知覚する主体の変容」³⁷²であり、プロウンはこれを実現する「抽象的モデル」であると指摘する。「ラディカルな転倒性」は、かつて絵画の土台であった遠近法的イリュージョンを破壊して固定された視点を解放することと、根本的な社会変革としての革命の結びつきを示す。「ラディカルな転倒性」は芸術と社会体制両方の変革の契機を示す。遠近法からの解放を通して見る主体を変容させ、視覚の革命を成し遂げようとした点で、ロトチェンコのラクルスもリシツキーのプロウンと同じ課題を共有していた。リシツキーのプロウンとロトチェンコのラクルスでは、社会革命と結びついたロシア・アヴァンギャルドの実践の中でも、美学上の転換と社会の変革が最も顕著に結びつけられている。

ロトチェンコもリシツキーも視覚革命を社会革命そのものとみなした。また彼らのみならず、革命前から活躍していた未来派も、芸術の革命と現実の革命は単なるアナロジー以上の結びつきを持っていることを疑わなかった。視覚は人間の認識の中心であるために、文字通りの「視覚」でありなおかつ「世界観」としての「ヴィジョン」ともなりうる。このために、ロトチェンコ、リシツキー、そして多くの芸術家たちは、視覚の革命によって現実の革命を代理することができる考えたのである。しかし、より深く社会の実践に関わる生産主義者ら批評家たちにとっては、社会的理念の問題と美学および造形上の技法の問題は元来別物であり、ロトチェンコは理念としてのヴィジョンと造形の手法を混同しているとしか見えなかった。対立していた批評家たちのみならず、仲間であるはずの『レフ』のメンバーからもラクルスが批判された一因は、ロトチェンコがラクルスの説明に際して、

³⁶⁹ Lissitzky, "PROUN, p. 347.

³⁷⁰ Ibid., p. 348.

³⁷¹ Yve-Alain Bois, "El Lissitzky: Radical Reversibility," *Art in America* (April, 1988), p. 161-181.

³⁷² Ibid., p. 168.

政治的イデオロギーと造形上の方法論を区別することなく直接結び付けた点にあった。ラクルスは視覚革命であっても、それのみでは社会革命とはなりえない。ラクルスによる視覚の革命は、あくまでも表現の手法上の革命にしかなりえなかったのである。

3. ロトチェンコ批判

『新レフ』クシネルからの批判

ブリークのように、必ずしもロトチェンコのラクルスの革新性を評価した者ばかりとは限らなかった。ラクルスによる特異な視点は厳しい批判にもさらされた。1928年『ソヴィエト写真』第4号は、ロトチェンコの写真とモホイ＝ナジ、レンガー＝パッチュら外国の写真家たちによる写真を並べ【図6-15】、ロトチェンコの写真を批判するコメントを掲載した。

[ロトチェンコは] 彼独自の視点で、特異で個性的な方法により事物を見る能力で有名である。この能力は多くの人々にとってもよく知られているので、もしある写真家が上から下を見下ろし、あるいは下から上を見上げて写真を撮影したなら、次のように言われるだろう。「ロトチェンコの方法で写真を撮っている。これはロトチェンコの真似だ！」³⁷³

このコメントは、表面上は西側の芸術家たちがロトチェンコの真似をしているという指摘となっている。しかしその真意は正反対であり、ロトチェンコのトレードマークともいえるラクルスは、実は西側の写真家たちの真似であるとのほめかしているのである。

これに対しロトチェンコは、「大いなる無知かささいな蛮行か？」というタイトルの反論を『新レフ』1928年第6号に発表した³⁷⁴。ここでロトチェンコは、似ているからという理由で剽窃だと決めつけるのは写真の動向に対する無知をさらけ出すだけだと反論し、次のように述べている。

写真には大地に立ってまっすぐ自分の前を見つめる人間の古い視点、あるいは、私が「へそからの撮影」と名づけた腹に抱えたカメラの視点がある。

新しい写真に携わる私の同志たちのように、私はこの視点に抗して闘い、これからも闘うつもりである。

すべての視点がわかるまで、「へそから」以外のあらゆる視点から撮影せよ。

³⁷³ Иллюстрированное письмо в редакцию. Наши и за граница // Советское фото. 1928. № 4.

³⁷⁴ ロトチェンコは反論の書簡を執筆して『ソヴィエト写真』への掲載するよう要求した。しかし編集部はこれを掲載しなかったため、ロトチェンコの反論は『新レフ』に掲載された。

「上から下へ」見る視点、「下から上へ」見る視点は最もおもしろい現代の視点であり、これらの視点を実践しなければならない。誰がそれらの視点を思いついたのかはどうでもいい。それらは昔から存在しているのだろう。私はそれらの視点を確立し、拡大し、定着させることを望んでいる³⁷⁵。

ここでもまた、通常の視点は身体的条件に規定された古い視点であり、ラクルスによってそれを打破することが主張されている。ロトチェンコは特異な視点の開拓は写真独自の可能性を切り開くと考えた。従って、誰の写真がオリジナルのラクルスかということは問題ではなく、世界中の先進的な写真家たちが新しい視点で撮影しようとラクルスを用い、結果として似た写真が生まれるのは当然のことであると反論している。

しかしロトチェンコにとって意外なことに、批判は彼に近い立場からも寄せられた。『新レフ』メンバーのクシネルは、ロトチェンコの主張では、どうして特異な視点で撮影する必要があるのか十分説明し得ていないと指摘する。そしてロトチェンコが写真表現の試みの例としてあげたセミョーン・フリドリヤンドによる仰角で撮影されたラジオ塔の写真について、針金でできたパンを入れるバスケットに見えると述べ、このような表現は「現実を尊重しておらず、ファクトを愚弄している」と主張する。クシネルは、ラクルスの写真が撮影対象をありのままに表さないばかりか、むしろ対象を意図的に不明瞭にし、歪めていると感じた。さらにこのような写真が、塔の内側に立って見上げる実際の人間の「生きた眼」とはなっていないと指摘する。クシネルは述べている。「この場合、へそから 90 度の視点の転回は、写真による、より完全な事実の表出にとって有効ではないというだけでなく、むしろ事実を許しがたく歪曲している」³⁷⁶。クシネルは視点の斬新さによって内容がわかりにくくなることを危惧している。クシネルの批判は、ラクルスによって対象が歪曲され、人間の「自然な」認識が壊されることに対する嫌悪から生じている。

「生きた眼」とはなんら共通性をもっていないとするクシネルの批判は当たっている。なぜならば、実際に同僚が撮影したロトチェンコの撮影時の写真、あるいはロトチェンコが撮った他のカメラマンの写真【図 6-16】を見てみると、きわめて不自然な体勢で撮影しているからである³⁷⁷。体を傾け、しゃがみ、上体をそらし、ときには高所にはいつくばるなど、しばしば異常な体勢で撮影している。ラクルスは撮影者の身体を極端に歪曲させることによってのみ得られる視点なのである。新しい「革命的な」ラクルスの視点は、ゆがんだ身体による異常な物の見方でもある。

³⁷⁵ *Родченко А.* Крупная безграмотность или мелкая гадость? // *Новый леф*. 1928. № 6. С. 43.

³⁷⁶ *Кушнер Б.* Открытое письмо // *Новый леф*. 1928. № 8. С. 39.

³⁷⁷ ディッカーマンはライカの単眼性（モノキュラリティ）は写真家に対して通常から逸脱した姿勢と視覚を要求すると指摘している。カメラは通常ビューファインダーを片目で覗く仕様になっているために、写真家は撮影時に顔の筋肉を緊張させなければならない。この点でもカメラの視覚はそもそも不自然なのである。Dickerman, "Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye," p. 162-163.

ところで、このような「へその位置」を大きく逸脱した撮影時の姿勢が可能になったのは、持ち運びに適した小型カメラが発達したからである。ロトチェンコは1924年に9×12 cmプレートカメラ（機種は不明）を入手している。ミヤスニツカヤ通りの建物シリーズおよびマヤコフスキーのポートレートはこのカメラによって撮影されている。1925年のパリ滞在時には4×6.5 cmのアイカ・プレートカメラを購入した。これらの二台のカメラは蛇腹式ではあるが、それ以前のもの比べると小型で持ち運びに適している。そして1928年11月にはライカの小型カメラを購入し、モスクワの街中を撮影するようになる。ロトチェンコのラクルスと傾斜した視点は、小型カメラによってもたらされたのである。

むしろ、ロトチェンコにしてみればクシネルのような認識こそ「革命化」されなければならないものだった。彼は再反論として『新レフ』1928年第9号に先述の論文「現代写真の道」を掲載し、ラクルスによる「視覚の革命化」の必要性を打ち出した。彼は「革命化」という言葉によってラクルスの政治性を強調し、自らの創作の正当性を主張しようと試みた。さらに『新レフ』1928年第11号に「警告」という論文を寄せ、絵画もどきの写真と戦えと主張する³⁷⁸。ロトチェンコは「稚拙で単純に撮影されたファクトは写真における文化的な出来事でもなければ文化的な価値もない」³⁷⁹と批判し、肖像画の将軍と同じ古い様式で、労働者のリーダーを写真に撮影してもそこに革命はないとする。そして、次のように写真の形式の探求の重要性を主張する。「新しく建設された工場を映した写真は我々にとってはただの建物の写真ではない。写真の上の新しい工場は単純なファクトではなく、ソヴィエト国家の工業化の誇りと喜びのファクトなのであり、『どのように撮るか』を見出さなければならない」³⁸⁰。革命的な内容は革命的な形式によって表現されなければならないというのが、ロトチェンコの主張であった。

これに対し、クシネルは次号で「複雑なロトチェンコの美的哲学はまったくわからない」と反論し、「我々の時代の意味と特性にしたがえば、革命はまさにファクトにある。我々がファクトをどのように受け取り、描き、伝え、解釈し、評価するかにあるのではない」³⁸¹と述べる。クシネルにとって、革命的であるかどうかは内容でのみ判断されることであった。クシネルの主張は、革命の内容はロトチェンコのような複雑な見方によってではなく、万人が理解できるように明快でわかりやすく提示されるべきという意見に帰着する。

プロレタリア写真家協会と「十月」写真部門

革命的な形式による表現よりも明快でわかりやすい提示という主張と、ラクルスにおける断片的な視覚の不自然さに対する攻撃は、3年後の1931年に、『プロレタリア写真』誌を舞台に再燃する。この1931年のロトチェンコ批判の背景には、「十月」グループへの対抗

³⁷⁸ *A. Родченко. Предостережение // Новый лев. 1928. № 11. С. 36-37.*

³⁷⁹ *Там же. С. 37.*

³⁸⁰ *Там же. С. 37.*

³⁸¹ *Кушнер Борис. Исполнение просьбы // Новый лев. 1928. № 12. С. 41*

というロプフ (РОПФ ロシアプロレタリア写真家協会) の意図があった³⁸²。「十月」グループは、「イデオロギーのプロパガンダ」や、集団生活の組織化を通して労働者に奉仕する目的で1928年に結成され、1930年2月には「十月」グループの写真部門が成立した³⁸³。

「十月」グループ写真部門は、写実主義絵画の影響を受けた写真のみならず、実験的で形式主義的な「左翼」写真にも反対した。1931年『イゾフフロント (視覚芸術の前線)』と題する論文集には『「十月」グループ写真部門の綱領』が掲載されている。

われわれは、アフルのような種類の芸術、永遠に続く笑顔、煙を吐く煙突の形をとった戦闘的愛国主義、そしてハンマーとヘルメットを手にした同じような労働者、赤軍のヘルメットの甘ったるさに反対する。我々は絵画的な写真および古いブルジョワの紋切り型に基づいた偽りのパトスに反対する。

われわれは「写真のための写真」、「写真は純粋な芸術である」、そしてここから生じる「撮りたいものを撮りたいように撮れ」という美学的なスローガンにも反対する。

われわれはブルジョワ西洋から持ち込まれた「新しい写真」や「左翼の写真」という考えにも反対する。

われわれはマン・レイやモホイ＝ナジらによる抽象的「左翼」写真の美学に反対する³⁸⁴。

ここで批判されている「アフル」とはロシア革命芸術家協会のことである。アフルはイリヤ・レーピンなどの19世紀の写実主義絵画「移動派」を手本とし、リアリズムの絵画を描いた³⁸⁵。ここで「十月」グループはリアリズム絵画と、リアリズム絵画から影響を受けた写真に対抗することを宣言している。その一方で「西洋」の前衛的な写真の傾向をもブルジョワの美学として退けた。ロトチェンコを中心とする「十月」グループは、形式実験のための実験ではないことを主張し、社会主義にふさわしい写真を模索することを宣言している。

一方、マックス・アリペルト、セミヨン・フリドリヤンド、ヤコブ・ハリプ、アルカジイ・シャイヘトらはこの「十月」グループの動向に対抗してロプフを設立し、雑誌『ソ

³⁸² ヴィクター・バーギンはロトチェンコとクシネルの対立は「十月」グループとロプフの論争に引き継がれ、そこでは前者が「ブルジョワ文化に汚染されていない＜写真特有の＞新しい形式的構造の発展」に関わろうとし、後者が「誰もが容易に理解できるようなすばやく効果的なコミュニケーションの必要性」を考えたと指摘している。Victor Burgin, *Photography, Phantasy, Function in Thinking Photography* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: MacMillan Press, 1982), p.180.

³⁸³ メンバーはロトチェンコのほか、エリザル・ラングマン、ボリス・イグナトヴィチ、オリガ・イグナトヴィチ、エリザベータ・イグナトヴィチ、ウラジーミル・グルンタリ、ヴィターリ・ジェムチュジュニー、ロマン・カルメン、アブラム・シテレンベルグ、モリヤキン、ドミトリー・デバボフらであった。

³⁸⁴ Программа фотосекции объединения «октябрь» // *Изофронт: классовая борьба на фронте пространственных искусств*. М., Л.: Огиз изогиз, 1931. С. 149-150.

³⁸⁵ Brandon Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks: Authority and Revolution* (London: Pluto Press, 1992), pp. 21-27.

ヴィエト写真』を『プロレタリア写真』に改名して刷新を試みた³⁸⁶。1931年、ソヴィエトの写真は「十月」グループ写真部門とロプフによる『プロレタリア写真』が対立する状況となったのである。

1931年5月に開かれたモスクワ出版会館での展覧会には、「十月」メンバーとロプフの写真家たちが参加した。この展覧会を受け、ロプフは9月に発刊された『プロレタリア写真』1931年第1号で、「十月」グループ写真部門に対する大々的な批判を行う。レオニード・メジェリチェルは、特異な視点から撮影されたラングマンの《ラジオ体操》【図6-17】やスミルノフの《テニス》、グルンタリの《青年コミュニオン》などの写真を、何が撮影されているかよくわからない「フォルマリストの傾向」として批判し、リーダーであるロトチェンコの作風がグループに悪い影響を与えていると主張した³⁸⁷。クシネルの批判と同様、メジェリチェルら『プロレタリア写真』グループは、傾いた視点によって対象が歪曲されること、あるいは極端なクローズアップによって対象が断片化されることを批判した。『プロレタリア写真』は特異な形式よりも内容のわかりやすさを重視したのである。

ただし、ロプフによるロトチェンコ批判の背景には、写真におけるヘゲモニー争いがあったことを見逃してはならない。当時のソヴィエトにおいては、文学におけるレフとラップ（РАПП ロシアプロレタリア作家協会）のように、各グループが自分たちの傾向が他のグループよりも政治的に正しいことを主張して論争を繰り広げていた。また写真の分野では、写真レポーターの創作意欲をかきたて写真の質を向上させるために、コンクールなどの競争を導入することが提案されていた。当時の写真の状況は論争的な雰囲気満ちたのである³⁸⁸。実際、シャイヘトは数年後の1934年にこのときの「十月」グループ批判を再考し、当時「フォルマリズム」として「十月」の方法に抗して戦ったが、「十月」の作品は「自分にとって大いに興味深く、有用」であることがわかり、考えを改めたと述べている³⁸⁹。ラクルスに対する批判は、写真の方法論に正面からアプローチする議論ではなかった。当時新しく興隆しつつあった写真の分野において誰が主導権を握るかというヘゲモニー争いの意味合いが強かった。

ロトチェンコ本人にとってラクルスは、自分のオリジナリティが刻印されたトレードマークというより、探求されるべき写真の可能性のひとつであった。ロトチェンコは同じ1920年代にラクルス以外にも様々な写真表現の探求を行っている。たとえば、直接印画紙に対象を置き、光をあてて現像するフォトグラムの手法を用いた写真や、ガラスの花瓶を写した写真【図6-18】³⁹⁰、トレチャコフ原作の絵本『セルフアニマル』のための紙人形に光を

³⁸⁶ 「十月」グループ写真部門とロプフの対立は次の文献にくわしい。Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924-1937* (New Heaven and London: Yale University Press, 1996), pp. 99-113.

³⁸⁷ *Межеричер Л.* Сегодняшний день советского фоторепортажа // Пролетарское фото. 1931. №1. С. 10.

³⁸⁸ На борьбу с шаблоном и халтурой // Советское фото. 1929. № 20. С. 617-620.

³⁸⁹ *Шайхет А.* Без творческого соревнования // Советское фото. 1934. № 6. С. 13.

³⁹⁰ 『新レフ』1928年第3号に掲載されたこの写真についてロトチェンコは次のように解説して

あてて撮影した写真【図6-19】などである。ラクルスが視点の探究であったのに対し、これらの写真では光と影の探求が行われている。

ロトチェンコのラクルスは瞬く間に広がり、プロとアマチュアを問わず、ロトチェンコ風の写真が多数制作された。ソヴィエト映画友好協会(ОДСК, общество друзей советского кино)のスビデリは、アマチュア写真家たちがロトチェンコのラクルスを安易に真似ていることを指摘している。スビデリは、ロトチェンコ本人のラクルスは評価するものの、「新しい方法の探究がとても無意味な形式で定着したことを示している」とし、ラクルスへの警告を行っている³⁹¹。画家の手で描かれる絵画と異なり、機械による技術的描写である写真は手法を真似しやすい。ロトチェンコは新しい視覚に目を慣らせることを目指すと主張していたが、新しい見方が定着することは通俗化することでもあった。ラクルス批判は、手法が目新しく特徴的であればあるほどすぐに古くなること、いわば視覚の革命が革命であり続けることの不可能性を露呈させたのである。

論争的な雰囲気には満ちていた当時の状況下においては、ラクルスはロトチェンコや「十月」グループをフォルマリズムという概念にあてはめて批判する際のわかりやすい特徴として利用された。したがって、現在の視点からラクルスをロシア・アヴァンギャルドやモダニズム写真の特徴とみなして特権的に扱うことは、ロプフがヘゲモニー争いのために利用したラクルス批判の論理を肯定的に利用することにしかない。むしろ重要なのは、ロトチェンコの写真におけるラクルス以外の革新性にも注目し、社会主義建設との関連を明らかにすることである。

それを考察する鍵となるのは、クシネルとロトチェンコの論争に下された『新レフ』編集部の結論にある。両者の論争は『新レフ』の廃刊に伴って終止符を打たれるが、編集部は最終号となった1928年第12号で両者ともに「根本的な間違い」があると指摘している。

機能を重視する者にとっては(「形式」と「内容」として知られる)「何を」と「どのように」のつながり以外にも重要なつながりがある。それは「何のために」である。まさにこのつながりが「作品」を「事物」へ、つまり合目的な作用の武器へと変えるのである。

機能重視の観点からは素材(何を)の選択と素材形成の方法(どのように)の選択は特定の課題に従属しなければならない³⁹²。

いる。「写真は次のように撮られた。ガラスの上にクリスタルの花瓶が置かれ、その花瓶の上方に電灯があり、その電灯は乾板の感光を避けるために黒い円盤で覆われた。撮影点はガラスの下から光を透かして見る。このことを理解するには、写真を頭上に、天井と平行になるようにかざして、下から見上げればよい」。Родченко А. К фото в этом номере // Новый леф. 1928. № 3. С. 28-29.

³⁹¹ Родченко А. Как работать фотолефу // Новый леф. 1928. № 8. С. 43.

³⁹² От редакции // Новый леф. 1928. № 12. С. 41.

編集部が写真に求めていたのは、内容でも形式でもなく、その二つの「合目的」な結びつきであり、「特定の課題」（「何のために」）を満たす有用性であった。まさに構成主義のグラフィック・デザインや家具で実践された合目的な組織化、つまりコンストラクションの概念を写真にも適用することが要求されているのである。ここでは、写真は手法の探求の場でも、対象を単に映し出す鏡でもなく、素材（内容）とその組織化の方法（形式）が合目的に結びついた「事物」でなければならないとされている。

ロトチェンコ批判をとおして明らかになったのは、視覚革命であるロトチェンコのラクルスのみによって、社会革命を代理することはできないという事実である。むしろ『新レフ』編集部がロトチェンコにもとめたのは、視覚革命を社会革命の一部として組み込むことであった。この写真における形式と内容の合目的な結びつき、つまり写真を用いた「事物」の実現はロトチェンコのフォト・シリーズおよびフォト・ルポルターージュにおいて達成されるのである。

第七章 ドキュメンタリーと集団制作

1. 「ファクトの文学」の理論的モデル

革命後の前衛芸術のよりどころとなった雑誌『レフ』が休刊して数年後、1927年に『新レフ』の出版が開始され、1928年までほぼ毎月刊行された。中心的メンバーは『レフ』でも活躍していたマヤコフスキー、ブリーク、チュジャーク、トレチャコフ、シクロフスキーらであった。『新レフ』のメンバーは伝統的な物語文学を否定して、ルポルタージュ、新聞、旅行記や歴史紀行、現地通信などのノンフィクション作品を生み出そうとした³⁹³。これらのノンフィクションは「ファクトの文学」と呼ばれ、『新レフ』休刊後の1929年にその集大成として論文集『ファクトの文学』が出版された。

創刊から一年目には、事実の文学と並んで写真が定着したとトレチャコフが報告しているように³⁹⁴、『新レフ』では写真が重要な位置を占めていた。そして『新レフ』の写真活動の中心となったのがロトチェンコであった。彼は毎号のように写真を掲載し、自分が撮影した写真を用いて表紙をデザインした。さらに、ロトチェンコやブリークらによる写真論も掲載された。写真はまさに「ファクトの文学」の理論的モデルの役割を果たしていたのである³⁹⁵。

リアリズムに対抗するファクト

『新レフ』が主張する「ファクト」とは何を指すのか。「ファクト」は「事実」という意味どおり、「ドキュメント」や「素材」といった言葉に置き換えられて用いられている。しかしその重要性にも関わらず、「ファクト」の定義をめぐる議論は『新レフ』誌上には見当たらない。ただし明らかなのは、「ファクト」が「リアリズム」に対抗する概念として主張されていたことである。

そもそも『新レフ』発刊の背景にはソヴィエト文学におけるヘゲモニー争いとでもいう

³⁹³ ファクトの文学のジャンルについては次の箇所を参照。Чужак Н. Литература жизнестроения // Литература факта. Чужак Н. Ф. (ред.) М.: Захаров, 2000. С. 61.

³⁹⁴ Третьяков С. С новым годом! С «Новым Лефом!» // Новый леф. 1928. №1. С. 1.

³⁹⁵ 「ファクトの文学」と写真の関係をめぐっては次の文献を参照した。Dickerman, "Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye," pp. 176-215. また「ファクトの文学」および『新レフ』についての先行研究として次の文献を参照。Заламбани Мария. Литература факта. Перевод Колесовой Н.В. СПб.: Академический проект, 2006. Natasha Kolchevska, 'Lef and Developments in Russian Futurism in the 1920's', Ph.D. dissertation in Slavic Languages and Literatures (University of California, 1980). Natasha Kolchevska, "Toward a Hybrid Literature: Theory and Praxis of the Faktoviki," *Slavic and East European Journal* 4 (1983), pp. 452-464. Halina Stephan, "Lef" and the Left Front of the Arts (München: Otto Sagner, 1981). 「ファクトの文学」と映画をめぐる先行研究として次の文献を参照。大石雅彦「ジガ・ヴェルトフ：ファクト・<ファクト>・《ファクト》」『早稲田大学教育学部学術研究（外国語・外国文学編）』第33号、1984年、121-134頁。

べき、グループ間の政治的な対立があった³⁹⁶。『新レフ』が敵視したのはロマン主義的な19世紀のリアリズムを支持する文学者たちのグループである。『新世界』に参加していた編集者のポロンスキー、雑誌『赤い処女地』の編集長であったアレクサンドル・ヴォロンスキーやVAPP（全ロシアプロレタリア作家協会）らに対し、『新レフ』は誌上でたびたび激しい攻撃を加えた。

ブリークはこれらのグループに対し、主題を社会主義的なものに変えただけで古い時代の形式であるリアリズムを安易に持ち込んでいる点を批判している。彼は、ヴォロンスキーとポロンスキーの文学観を『『マルクス主義的に加工された』ブルジョワ・インテリの創作理論』³⁹⁷と呼び、VAPP に対しては、「VAPP の主要な罪——それは第一に、封建主義および資本主義という異なる階級状況の下で生み出された作品の形式的構成を、我々の状況に直接的、無批判的に適用したことにある」³⁹⁸と攻撃する。新しい主題には新しい形式が必要であると『新レフ』のメンバーは考えていた。

さらに『新レフ』は「リアリズム」を「観念の中だけに存在する現実を装った現実模倣」³⁹⁹として批判し、「リアル」を名乗っているにもかかわらず、実際には現実となんら関係性を持っていないと断罪した。さらに、作者の主観的な観念と物語のプロットは事実を歪曲するので、排除されるべきだと主張した⁴⁰⁰。『新レフ』は現実を偽装するリアリズムの対抗概念として、現実そのものの提示としての「ファクト」の概念を打ち出したのである。ただし、「ファクトの文学」として実際に制作された作品は決して多くはない。ファクトの文学の代表作は、トレチヤコフによる中国人青年の成長を客観的に描いたバイオインタビュー（インタビュー伝記）、『鄧惜華』^{トウ・シーファ}⁴⁰¹などにとどまっている。

「ファクトの文学」の支持者たちは、文学から「作者」の概念を追放しようとした。『新レフ』誌上では作家の「創造的個性」に対する批判が繰り返し行われた。作品の価値を「インスピレーション」や才能といった作家の資質に還元するのは非科学的であるばかりか、作家が「個性」を発揮して個人的な資質や見解をまじえると、作品において対象が歪曲されると『新レフ』のメンバーは主張した⁴⁰²。機械を通した視覚である写真は中立な視点からの客観的描写が可能である。『新レフ』が写真と映画に注目し、「ファクト」の表象の可

³⁹⁶ 『新レフ』と同時代の文学の状況に関しては次の箇所を参照。Заламбани. Литература факта. С. 58-62.

³⁹⁷ Брик О. М. Против «творческой личности» // Литература факта. С. 77. 『新レフ』および『ファクトの文学』に掲載された論文の一部が収録されている次の文献を邦訳として参照した。『ロシア・アヴァンギャルド8 ファクト 事実の文学』桑野隆、松原明編、国書刊行会、平成5年、132-135頁。

³⁹⁸ Леф. Нужно предостеречь // Литература факта. С. 217.

³⁹⁹ Чужак. Писательская памятка // Литература факта. С.13.

⁴⁰⁰ 物語プロット排除の主張は『新レフ』の随所で展開されているが、たとえば次の論文に顕著に現れている。Брик О. М. Фиксация факта // Новый леф. 1927. №11-12. С. 44-50.

⁴⁰¹ エス・トレチヤコフ『嵐の中の青春』一條重美訳、ハト書房、1953年。

⁴⁰² この主張に関しては次の箇所を参照。Брик. Против «творческой личности» // Литература факта. С. 76-79. Чужак. Писательская памятка // Литература факта. С. 9-28.

能性を見出そうとしたのは、まさに主体を排除した表象が可能という性質のためであった。そしてこの主体を排除した創造というのは、コンストラクションの造形における主観の排除の志向にも通底する。

『新レフ』の主要な理論家のひとりであるチュジャークは「ファクトの文学」を「生活建設の文学」と呼んでいる。『新レフ』は創刊号において「レフは耳や眼を心地よく楽しませることとは無関係であり、生活を反映する芸術は生活建設の仕事にとってかわる」⁴⁰³と主張した。従来の芸術は本物らしい描写によってせいぜい人々に驚きや楽しみを与える程度のものに過ぎなかった。このような「生活反映」に対抗するものとして「生活建設」の文学が提唱されたのである。さらにチュジャークはこの「生活反映」と「生活建設」を、リアリズム文学とファクトの文学として対比させる。彼によれば、「理想主義的なリアリズムの模倣」は「意識のプリズムを通してすでに作られたものを透過させること」、「教養のない生活模倣者による空疎な考え事」であるのに対し、ファクトの文学は「真の現実の生活の真実」、「ファクトの加工における科学と文学の接合」である⁴⁰⁴。つまりチュジャークは、リアリズムは作者の頭の中で現実似せて作られるのに対し、ファクトの文学は現実そのものを加工して制作されると考えている。チュジャークは物語を基にした文学のディスクールを因果関係に基づく科学のディスクールに近づけようとし、科学的な現実認識を提供することによって社会に役立てようとした。この点で、リアリズムが「生活反映」でしかないのに対し、ファクトの文学は「生活建設」の役割を果たすのである。

研究者のデヴィン・フォーの指摘によれば、『新レフ』が文学における「生活建設」を標榜して社会への参加を目指した背景には、1920年代に造形の分野で構成主義と生産主義が社会的関与に成功したことの影響がある⁴⁰⁵。休刊直前の1925年におこなわれた『レフ』の会議においてチュジャークは文学の現状を批判した。それによれば、造形芸術とグラフィックのジャンルでは、芸術をイリュージョニスティックな表象や反映論的リアリズムから、「的確な素材の価値」に移行させたのに対し、文学ではマヤコフスキーやアセーエフらがいまだに伝統的な詩を書き続けている⁴⁰⁶。フォーは『レフ』休刊から『新レフ』発刊の時期にかけて、「文学と言語は生産芸術に場所を占めることができるかどうか」という問題が浮上し、「ファクトの文学」はその解決策として提唱されたのだと考える⁴⁰⁷。『新レフ』はドキュメンタリーによって、社会主義社会の状況、革命の歴史、生産のプロセスを説明し、社会主義社会についての知識を編集しようとしたのである。構成主義と生産主義が、有用な事物を生産する工業デザインにおいて、マテリアルを組織化し、現実介入したのに対し、「ファクトの文学」が達成したのは、ドキュメンタリーによってソヴィエトに関する知

⁴⁰³ Редакция. Читатель! // Новый леф. 1927. № 1. С. 1.

⁴⁰⁴ Чужак Н. Литература жизнестроения // Литература факта. С. 66.

⁴⁰⁵ Devin Fore, "The Operative Word in Soviet Factography," *October* 118 (Fall 2006), pp. 95-131.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 100.

識を組織化することであった。その際に、現実を的確かつたやすく表象することのできるメディアとして映画と写真が注目されたのである。『新レフ』は、ドキュメンタリー文学、映画、写真をとおして、知の社会主義建設を試みたのであり、ロトチェンコの活動もその一つとして位置付けられる。

絵画と写真

『新レフ』ではたびたび写真論が展開された。そこではリアリズム小説と「ファクトの文学」は、絵画と写真の対立と同じように考えられていた。それは例えば次の記述に顕著に現われている。

「現実性の再現」の機能を果たしていると考えられるイーゼル絵画に対して、レフは、写真、すなわちより厳密に言えば、すばやく客観的にファクトを定着させる手段を対置させる。[…]

文学においてレフは、「再現性」を装うフィクションに対して、ルポルターージュとファクトの文学を対置させる。それらは、文芸の伝統と関係を絶って、社会評論および新聞や雑誌の仕事に完全に移行した⁴⁰⁸。

ここでは、絵画に対しては写真が、フィクションに対してはファクトの文学が対置させられている。『新レフ』の理論家たちは写真を理想的な「ファクト」の表象装置とみなし、その表象のメカニズムを考察した。絵画（とりわけリアリズム絵画）よりも写真のほうが再現性に優れ、技術的に容易であるために、『新レフ』では「イーゼル絵画から写真へ」という主張がしばしばなされた。たとえばアルヴァートフは、「なぜイーゼル絵画は死ななかったのか」という論考において、写真と映画を改良すれば、イーゼル絵画や演劇に取って代わると主張した⁴⁰⁹。

ブリークは『新レフ』に掲載されたいくつかの論文の中で、写真と絵画の違いに注目している。そこでは絵画に比べて写真が優位に立つことが明確に打ち出されている。彼はアフルの展覧会に展示された写実主義的な《共産少年団員と村の連帯》という絵をとりあげ、絵画の問題点を指摘する。

この絵には、旗と太鼓を持って村に行くピオネール隊と、彼らを出迎えに草刈場へと向かう農民たちが描かれていた。絵のわかる党の同志の一人が、絵を眺めて言った。これ以上悪質なカリカチュアを思いつくのは難しい。人々は仕事へと向かい、一方、寄食者のピオネールは旗と太鼓をかかえてぶらついている。

⁴⁰⁸ Мы ищем // Новый леф. 1927. №11-12. С. 1.

⁴⁰⁹ Арватов Б. И. Почему не умерла станковая картина // Новый леф. 1927. №1. С. 40-41.

結果としてカリカチュアになってしまったのは、一般には受け入れられている手法ではあるが、完全に間違った手法で画家が絵を構成したからだ。彼はまずピオネールを思い浮かべた。ピオネールとは一体どんなものか、それは旗と太鼓を持って歩く子供たちのことだ。つぎに、農民とは一体どんなものか、それは農作業へと向かう人々のことだ。つまり、太鼓を持ったピオネールと鎌を持った農民を一緒に絵画に描けば、ピオネールと農民の連帯となる⁴¹⁰。

ここでは絵画表現における画家の主観の介入が問題とされている。リアリズム絵画の手法に従って、対象をありのままに描写しようとしてもどこかで作者の意図が介入する。つまり画家は、中心となる対象とそれを取り巻く対象を、個人的な意図と解釈のもとにキャンバス上に配置するのである。《共産少年団員と村の連帯》は、このような作者の操作による対象の配置と組み合わせがアンバランスであったためにカリカチュアになってしまったのである。ブリークのこの絵画に対する批判には、「創造的個性」を発揮して作者が介入すると、対象が歪曲される（ひどい場合にはカリカチュアとなる）というリアリズム小説批判と同様の論理が働いている。

さらにブリークは、作者の観念に基づく絵画に代わるものとして写真に注目した。論考「絵画から写真へ」においてブリークは、鋭くも写真の本質の一つを見抜き、絵画の「孤立性」と写真の「連続性」という対比によって両者の表象のメカニズムの差異をとらえている。

ブリークによれば、画家は写生によってモデルを捕捉したのち画面上に構成しなおさなければならない。画家はまず実際におかれている時間と空間からモデルを取り出し、しかるのちに「線画や絵画の約束事の関係に基づいて」構成しなおす（このとき《共産少年団員と村の連帯》のように誤る場合もある）。絵画は「必ず中心となる対象に基づいて構成されており、その対象は周囲の環境から孤立している」⁴¹¹状態となる。つまり絵画では中心となる対象があり、周囲の環境はそれに従属するように描かれる。画家はこの対象同士の関係を決定し、画面内を一つの完結した世界として作り上げる。このような絵画をブリークは「内に閉じた統一体」とよび、絵画の「孤立性」と呼ぶのである。

一方、写真の場合はどうか。ブリークは述べている。

写真家は、ここに根本的な違いがあるのだが、現象をその連続性のうちに捉えることができる。写真家は撮影するために独自のモデルを作ることはない。撮影の外部や前後に存在する現実のモデルを利用できるのである⁴¹²。

⁴¹⁰ *Брик О.* За политику! // Новый леф. 1927. №1. С. 21.

⁴¹¹ *Брик О.* От картины к фото // Новый Леф. 1928. №3. С. 31.

⁴¹² Там же. С. 31.

写真においては、作者（写真家）よりも先に現実の対象が存在する。写真家は空間においても時間においても継続する現実の対象の一部分を撮影によって取り出すのである。

さらに絵画と対比させて写真の特徴を具体的に示すため、ブリークはストラスナヤ広場のとらえ方を引き合いに出す。

ストラスナヤ広場を描くとすれば、画家は家々を構成しなおし、人々を配置しなおさなければならない。しかもそれらの間に現実に存在する関係を無視したなんらかの関係を考え出さなければならない。こうして初めて画家は絵画的効果を獲得できる。

なぜこうした作業が必要かといえ、ストラスナヤ広場それ自体が完結し、内に閉じた統一体ではなく、さまざまな時間的、空間的現象の交差点だからである。このダイナミズムのうちにある交差点を描くことは画家にはできない。[…]

写真家は運動を止める必要はなく、運動をとっさのうちに捉えることができるし、運動を伝えることができないならばそれを示唆することができる⁴¹³。

身の回りのあらゆる現象は時間によって絶えず変化し、存在するものの位置や相互関係は常に変化している。このような周囲の事象を絵画に描くことは「内に閉じた統一体」に閉じ込めることであり、対象を固定化し、対象同士の関係を規定しなければならない。これに対し、写真は周囲の状況を含めて対象をとらえることができる。この点で写真は空間的「連続性」を保持する。また、対象の運動はぶれとしてそのまま写真に写り込み、運動のダイナミズムを含めて対象をとらえることができる。この点で写真は画面外の時間と「連続性」を保つのである。

写真は絵画に比べて、制作者に左右される余地ははるかに少ない。絵画においては、画家のタッチの一筆一筆が署名と同じように強く制作者の「創造的個性」を反映するが、写真で撮影者がコントロールできるのは構図とシャッターを切るタイミング、そしてシャッタースピードと露出ぐらいしかない。もちろん写真においても作者性を完全に払拭することは不可能だが、少なくとも撮影者は、ひとつの「内に閉じた統一体」としての世界を作り上げる作者とは異なる。ブリークが絵画と比較することによって明らかにした写真表象のメカニズムとは、作者の主観が排除されることにより、対象がそれを取りまくものとともに前景化するという事態である。そして、この主観の排除と対象の前景化という写真の機制に、ブリークはファクトの文学の方法論的モデルを見いだしたのである。

『新レフ』における写真实践

1928年の第11号に掲載されたロトチェンコによる写真シリーズ《露天商》【図7-1】は、先のブリークの論文「絵画から写真へ」で展開された、写真の「連続性」に対する回答で

⁴¹³ Там же. С. 31.

ある。ここでは《ミヤスニツカヤ通りの建物》シリーズに見られたような画面構成の緊張感が希薄であり、美的な工夫は見られない。ラクルスで撮影された写真では、フレームと対象の持つフォルムのバランスが優先されていたため、対象からやや離れた地点から全体を把握する視点で撮影されていた。一方、《露天商》では、フレーミングと対象のフォルムに対する関心は後退しており、対象から近い距離から撮影されている。ピントが合わせられた画面中央の屋台以外の事物が大きく映りこみ、一見すると余計なものが入り込んで見えるように見える。疾走する自転車や歩行者はぶれている。しかし余計なもの移りこみは対象の周囲をとりまく状況を示し、ぶれは撮影技術が稚拙なために生じたものというよりも、むしろ運動を「示唆する」ためのものと考えられる。《露天商》は対象のダイナミズムをとらえ、画面外との時間的空間的「連続性」を保存しているのである。

ラクルスによる《ミヤスニツカヤ通りの建物》とは打って変わって、ロトチェンコが《露天商》のような写真に取り組んだ背景には、ブリークによるロトチェンコに対する批判があった。写真の連続性を主張した先の論文「絵画から写真へ」の中で、ブリークは「一軒の家、一本の木を孤立させて撮ってはならない。それは非常に美しいかもしれないが、しかしそれは絵画になってしまう。美学になってしまう」⁴¹⁴と述べている。おそらくこれはロトチェンコの《ミヤスニツカヤ通りの建物》シリーズと《プーシキノ》に対する批判であった⁴¹⁵。ブリークはロトチェンコの写真が美的な「孤立性」に基づいた絵画の原理によって制作されていることを批判しているのである。

家がそれ自体で興味深いのではなく、通りや街の全体構成の一部として興味深いのだということ、その家の外見的特徴ではなく、社会的環境のなかで果たす機能に家の価値があるということが、その写真から明らかにならねばならない⁴¹⁶。

《露天商》はいわばこのブリークによる批判に対する具体的回答であった。《露天商》では、中心的撮影対象である品物のみならず、それが売買される様子や、周囲の様子とともに表象され、「社会的環境」が明らかにされている。ロトチェンコの写真が「ファクトの文学」の理論的モデルとなる一方、『新レフ』での「ファクトの文学」をめぐる一連の議論は、ロトチェンコにラクルス以外の写真の特性に目を向けさせることとなった。ロトチェンコにとって『新レフ』はドキュメンタリー写真を展開するきっかけとなったのである。

『新レフ』誌上でのロトチェンコの実践をさらに見てみると、《露天商》の下敷きになったのは、その主題と撮影方法から見て「ロトチェンコの革命アーカイヴ (Ревархив А. Р.)」のシリーズだと考えられる。このシリーズは、ソフキノ (ソビエト映画) の保管庫から購入した撮影者不詳の写真をロトチェンコが選んで『新レフ』誌上に掲載するプロジェクト

⁴¹⁴ Там же. С. 33.

⁴¹⁵ このブリークの記述が間接的なロトチェンコ批判になっているという見解は、トゥピーツィンの指摘による。Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph*, p. 41.

⁴¹⁶ Брик О. От картины к фото // Новый Леф. 1928. № 3. С. 33.

であった⁴¹⁷。「ロトチェンコの革命アーカイヴ」と題された写真には、「ツァーリ像の撤去」(1927年第3号掲載)、「労働義務」(1927年第8-9号)、「国内戦時の装甲列車」(1928年、第3号)、「モスクワにおけるソヴィエト大会の警備」(1928年、第4号)、クルプスカヤ(1928年、第5号)があり、いずれも1917年の革命からネップ期にかけてのソヴィエト社会を想起させる内容のものである。ロトチェンコはこれらの写真から影響を受けており、『新レフ』1927年8-9号に掲載された「パン」「砂糖」と題されたクローズアップの写真【図7-2】は、ロトチェンコの《露店商》を髭鬚とさせる。撮影者不詳の写真を掲載する「ロトチェンコの革命アーカイヴ」のシリーズには、写真においては作者を重視せず、どの写真を選択するかが重要であるという姿勢が現れている。「ロトチェンコの革命アーカイヴ」では写真の非作家性と対象の前景化という性質が強調されているのである。

「ロトチェンコの革命アーカイヴ」が掲載された、1927年は、ちょうど革命十周年の年にあたり、映画の分野でも革命記念映画の制作計画が盛んに進められていた。ロトチェンコも、ボリス・バルネットの映画『10月のモスクワ』の美術を担当している⁴¹⁸。また、同じ時期、『新レフ』では記録映画をめぐるたびたび議論が闘わされていた⁴¹⁹。このとき「フロニカ」の代表的な例として評価されたのは、エスフィリ・シューブによって1927年に撮影された『ロマノフ王朝の崩壊』である。シューブはアーカイヴにのこされた古いニューズリールを使ってこの映画を作り上げた⁴²⁰。ロトチェンコの革命アーカイヴのプロジェクトもおそらくシューブの映画に触発されたものであろう。

ロトチェンコの「革命アーカイヴ」のプロジェクトの目的を、研究者のディッカーマンは、「ある種の集団の無意識」としての近い過去の断片を収集することとみなしている⁴²¹。つまり、「革命アーカイヴ」は革命を過去のものとし、積極的に歴史化をすすめる行為である。また、映画研究者のヤンボリスキーは、レフのメンバーによる記録映画をめぐる議論は、映画からモンタージュを排して素材そのものに注目する契機となったことを指摘し、この議論に「記録映画からの主体性の追放」の傾向を見出している⁴²²。このような記録映画からの主体性の追放は、「ファクトの文学」に関して主張された、作家性の排除や作家の

⁴¹⁷ ステパーノワは「そのフォト・アーカイヴは去年ソフキノから6ルーブルで買って来た」と日記に記している。Родченко А. М. Статьи воспоминания автобиографические записки письма. М.: Грантъ, 1982. С. 157.

⁴¹⁸ Aleksander Rodchenko *Revolution in Photography, Catalogue* (Moscow: Multi Media Complex of Actual Arts, Moscow House of Photography Museum, 2008), p. 217.

⁴¹⁹ 『新レフ』におけるフロニカあるいは「非劇映画」をめぐる議論は主として次の記事で行われている。Шкловский В. Сергей Эйзенштейн и «негровая фильма» // Новый леф. 1927. № 4. С. 34-35. Шкловский В. По поводу картины Эсфирь Щуб // Новый леф. 1927. № 8-9. С. 52-54. Третьяков С. Кино к юбилею // Новый леф. 1927. № 10. С. 27-31. Леф и кино стенограмма совещания // Новый леф. 1927. № 11-12. С. 50-70. Брик В. Перцов. Шкловский В. Ринг Лефа // Новый леф. 1928. № 4. С. 27-36.

⁴²⁰ シューブに関しては次の文献を参照。Graham Roberts, *Forward Soviet! : History and Non-fiction Film in the USSR* (London, New York: I. B. Tauris, 1999), pp. 50-72.

⁴²¹ Dickerman, "Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye," p. 209.

⁴²² Ямпольский Михаил. Чужая реальность // Язык-тело-случай: кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 214.

介入による事実の歪曲への抵抗に通じる⁴²³。ロトチェンコや映画監督、『新レフ』の批評家たちは、革命十周年という節目を迎え、映画や写真という手段を用いて、作者の主観に基づいた物語に代わる客観的な歴史のディスクールを生み出す方法を模索したのである。

写真による歴史記述のもう一つの例として『ボリシェヴィキの歴史』【図 7-3】シリーズがあげられる。これは 1926 年に共産主義アカデミー（Комкадемии）と革命美術館から依頼された 25 枚組のポスターで⁴²⁴、『新レフ』1927 年第 3 号にこのうちの一枚が掲載された。ロトチェンコは革命アーカイヴおよび革命美術館に保管されていた資料を利用し、「写真による真のドキュメントに基づく方法と構成によって」⁴²⁵制作を行った。これはシュエプが映画『ロマノフ王朝の崩壊』において行ったのと同じ手法である。『ボリシェヴィキの歴史』ではレーニンやボリシェヴィキ党員たちの肖像写真、共産主義に関する著作、『イスクラ』や『ザリヤー』などの定期刊行物のコピー、1905 年の第一次革命の際のペテルブルクでのデモの写真がコラージュされている。一人の労働者の写真がだんだんと大きくなることでロシアにおける労働者数の増大が示されるといった表現上の工夫がなされ、共産党の歴史が視覚的に解説される。「ロトチェンコの革命アーカイヴ」では、作者不詳の写真が選択されていたが、ここでは、そこから一歩進んで過去の写真の加工が行われている。ロトチェンコは過去の写真を再構築することによって、視覚的にわかりやすく革命について説明することを試みたのである。

ロトチェンコもまた、絵画と写真の違いを考察した。『新レフ』に掲載された写真論「総合的肖像ではなく瞬間的写真を」は先述のブリークの写真論「絵画から写真へ」に対する応答となっている。ブリークは絵画と写真の違いを「孤立性」と「連続性」という概念によって捉えたが、ロトチェンコは絵画の原理を「永遠」と「総合」と位置づけ、写真を「瞬間」という概念でとらえている。

ロトチェンコによれば、肖像画などの絵画は描かれたモデルの「客観的で総合的な姿」を示すのではなく、画家によって「個性的なものにし理想化」されたもの、つまり画家自身がモデルについて思い描いた「個人的な総合」である⁴²⁶。これはブリークが「絵画から写真へ」の中で、絵画は作者の頭の中で約束事に基づいて構成されたものであると指摘したことに通じる。

この「総合的肖像画」に対し、ロトチェンコは理想的な肖像として「レーニンの写真ファイル」を対置する。

⁴²³ この点に関してはとりわけ次の論文を参照。Брик О. Против «творческой» личности // Литература факта. С. 76-79. この論文の冒頭では事実の記述が写真との比喩で表現されており、『新レフ』における「主体性の追放」の主張が写真と結びつけて考えられていたことがわかる。

⁴²⁴ Aleksander Rodchenko *Revolution in Photography, Catalogue*, p. 217.

⁴²⁵ Текущие дела // Новый леф. 1927. № 2. С. 47.

⁴²⁶ Родченко А. Против суммированного портрета за моментальный снимок // Новый Леф. 1928. № 4. С. 14.

この瞬間的写真のファイルは理想化することや、レーニン像を偽ることを誰にも許さない。このファイルを一人一人が見る。一人一人は、それと気づかず、芸術上の偽りを永遠のレーニンとみなすことを禁じるのだ。[…]

断言するが、レーニンの総合はないし、あらゆる人にとって同じレーニンの総合はありえない……しかし、彼についての総合は存在する。それは、記録写真、本、手記をもとにした観念である。

次のことは強調しておかなければならない。記録写真の誕生と同時になんらかの唯一不変の肖像画は問題となりえなくなった。それどころか、人間はひとつの総合ではなく、ときにはまったく矛盾する多くの部分を総合したものである⁴²⁷。

ロトチェンコの肖像に対する見解の背後にあるのは、1924年のレーニンの死と、それに伴う熱狂的なレーニン崇拜のブームである。この記述の根底にあるのは、レーニンの遺体保存やレーニン廟の建設、地名を革命にちなんだ名前に変える改名ブームなど、レーニンをモニュメント化しようとする動きに対するロトチェンコの違和感である。ロトチェンコは彫像などのモニュメンタルな表象に対抗するものとして、レーニンの写真ファイルを提示する。ロトチェンコはレーニンに限らず「さまざまなときにさまざまな条件のもとで撮った瞬間的写真の集合として」⁴²⁸人間を把握することを主張する。絵画の肖像は、画家のモデルに対する解釈を反映した「唯一不変」な「総合」の表象であるのに対し、写真ファイルは「ときには矛盾する多くのもの」をばらみ、見る者の理解に委ねられている⁴²⁹。ロトチェンコはレーニンの写真ファイルという例えを通して、特定のイメージへの帰着を拒絶する、複合的で集合的な表象のモデルを提示したのである。

ただし、写真ファイルおよび写真アーカイヴは、そのまま用いられるのみではなく、二次的な加工のために集められた素材の集積でもある。ファクトはそのままでは「ファクトの文学」を成しえず、収集、選択、加工を必要とする。後述するように、このファクトの収集と加工の方法についての問題が『新レフ』において即座に浮上し、同様の問題は写真を選択し組織化するフォト・シリーズでも議論されるのである。

2. 集団制作と労農通信員運動

『新レフ』において「ファクトの文学」の具体的な方法を検討する際、まず課題となっ

⁴²⁷ Там же. С. 15.

⁴²⁸ Там же. С. 16

⁴²⁹ 写真研究者のペトロフスカヤはこのロトチェンコの「写真のファイル」について、「本、メモ、速記録などと共に開かれたアーカイヴの役割を果たす」と述べ、この「アーカイヴ」の特徴として「非ヒエラルキー的」であり、そこには「空隙とあそびが保たれる」ことを指摘する。

Петровская Елена. Антифотография. М.:Три квадрата, 2003. С. 48-49.

たのがファクトをどのように収集し加工するかという問題であった。ブリークはファクトの文学的方法として「より多くの現実の事実やディテールを集めておくこと」をあげている⁴³⁰。さらにその先の段階として、集めた事実を作品へと加工する際に集団的な制作方法をとるべきだと考えていた。

トレチャコフはさらに踏み込んで、集団的な制作方法の具体例を提示している。彼は一人の作者が本を執筆するのではなく、複数の人物が制作にかかわる「本の仕事の集団化」を提唱した。

本に関する仕事の集団化はわれわれにとって進歩的なプロセスであるように思われる。

われわれが考えているのは文学協同組合のような仕事で、ここでは素材の収集、素材の文学的加工、作品の仕事の検証と、機能は分担されている。

そこには、価値ある素材（旅行、研究、伝記、冒険、組織および学問の経験）を持った文学外のスペシャリストも入り、その横では記録係が作業をし、必要な素材、出来事、メモ、ドキュメントを集めている（この仕事は新聞のルポルタージュに似ている）⁴³¹。

トレチャコフが考えたのは、「収集」「加工」「検証」といった分担作業によって本の制作を行うことで、それは一人の作者が「作品」を制作する従来の本のあり方を根本的に変化させる可能性を秘めていた。さらにトレチャコフは、文学者ではない他分野の専門家を参加させることや、一般の労働者を書き手にすることをも目論んでいた。

トレチャコフの考える本の集団制作の中でも、もっとも主要な役割を果たすのが、収集されたドキュメントを「モンタージュ」してまとめあげる「文学デザイナー」である。

入手した素材を何らかの形でモンタージュすること、その本の読者に合わせて言葉を加工すること、これらは文学デザイナーの仕事である⁴³²。

ここで提示されている「文学デザイナー」は「作者」ではない。テキストを書くのは複数の、場合によっては匿名の書き手である。「文学デザイナー」は組織者として作家に代わる役割をつとめると同時に、読み手を考慮し、本の制作プロセスをとりまとめるという点で編集者でもある。トレチャコフが考えていたのは、一人の作家の手になる創造ではなく、モンタージュ的組織化による集団的な創造であった。

集団的な文学生産のあり方は、作者と読者の関係をも変化させる。ベンヤミンはこのよ

⁴³⁰ *ブリク О.* Фиксация факта // Новый лэф. 1927. № 11-12. С. 50.

⁴³¹ *Третьяков С.* Продолжение следует // Литература факта. С. 279.

⁴³² Там же. С. 279.

うなトレチャコフの活動を、著作「生産者としての作家」の中で従来の文学における作家と読者の区別を修正するものとして評価した⁴³³。ベンヤミンは、ファクトの文学では読者が書き手になるのであって、誰にでも何かの専門家として執筆する道が開かれると指摘する。現場の生の声が直接文字テキストへと編み上げられるあり方をとらえて、「労働そのものが発言し始める」とベンヤミンは指摘する⁴³⁴。

シクロフスキーもまた文学以外の仕事を持つ専門家が書き手になるべきだと考えていた。彼は本の集団制作においては、書き手が文章を書くこと以外の専門的な技能を持っていることを重視した⁴³⁵。集団的な文学生産では、特権的な作者は存在しなくなる。作者から読者への一方通行は排除され、あらゆる読み手が書くに値する経験を有した潜在的な書き手として想定される。

集団的な本の制作によってトレチャコフが目指したものは、あらゆる労働者を書き手にして現在進行中のソヴィエトの現実をくまなくカバーし、収集した素材の組織化によってソヴィエト社会に対する認識を形成することだった。その考え方は「社会主義経済の財産目録」という表現によく現れている。

われわれにはあまりにも本が少ない。われわれは自分の生の主となることを望む。われわれが建設している社会主義経済の財産目録を編集しなければならない。[…]

建設に参加している人々は膨大な経験を蓄積している。しかしこの経験は、せいぜい官庁内の報告文書に活かされる程度である。モスクワや何百もの他の都市についてはいまだ記述されていない。われわれの工場、孤児院、ソフホーズ、療養所、コルホーズ、トナカイ飼育業、ツンドラ、トラクター工場については書かれていない⁴³⁶。

トレチャコフが「社会主義の財産目録」という表現によって目指したことは、集団的な知によってソヴィエトの発展と現状を網羅し、社会主義社会の認識の枠組みを形成することであった。

ロトチェンコの論文「総合的肖像ではなく瞬間的写真を」は、潜在的な集団的作者によって新しい認識の形成を生み出すトレチャコフの構想の写真版といえるだろう。ロトチェンコは次のように記述する。

百科事典が編まれ、それは何世代にもわたって永遠の知識として役立ってきた。
今日これに類するものがあるのか。ない。
今日人々が生きる糧としているのは、百科事典ではなく、新聞、雑誌、品目カタログ、

⁴³³ ヴァルター・ベンヤミン（石黒英男訳）「生産者としての作家」『ヴァルター・ベンヤミン 著作集 9』晶文社、1971年、172頁。

⁴³⁴ 同書、171頁。

⁴³⁵ Шкловский. О писателе и производстве // Литература факта. С. 194.

⁴³⁶ Третьяков. Продолжение следует. С. 280.

商品目録、便覧である⁴³⁷。

ロトチェンコが「唯一不変の」肖像画に対し、可変的で「開かれた」写真ファイルを新しいタイプの表象として対置したのは先述のとおりだが、ここでは同様に旧弊な百科事典に代わって項目が並列に列挙された資料が提唱されている。百科事典は、専門家が専門分野の項目を一人で執筆する。読者はそれをすべて「正しい」ものとして受け止める。しかし、カタログや便覧は、ただ事物や情報が並べられているだけであり、読者は自分にとって必要な情報を能動的に選び取る。

さらに、ロトチェンコは現代的な知のあり方についても次のように述べている。

現代の科学と技術は真理など求めてはいない。日々成果に修正を加えながら、真理に関わる領域を押し開いている。

今はだれも「地球は回っている」といった普遍的な真理など探究しては、回転や時点の問題を研究している。

たとえば：航空技術

ラジオ

若返り法。

これらは普遍的な法則ではなく研究分野である。それぞれの分野で、この分野を広げ、深めながら何千もの研究者たちが実験を行っている。

それはもはやひとりの学者ではない。何千もの学者と何千万もの研究者なのである⁴³⁸。

ロトチェンコは現代では普遍的な真理よりも、その応用が重視されていることを主張している。そして、絶対的な一つの正しい真理や法則、一人の学者の統一的な知ではなく、お互いに等価な複数の分野が競合し時には修正しあうような、集団的な知のあり方を構想している。ロトチェンコの「レーニンの写真ファイル」という表象のモデルとカタログ的な知の構造、トレチャコフの「本の仕事の集団化」、「社会主義の財産目録」——それらは、新しい社会主義的な集団制作の方法と認識のモデルの模索の現れである。

ロトチェンコの「レーニンの写真ファイル」や『新レフ』での「本の仕事の集団化」のように、集団制作とカタログ的な知の再編成が構想された背景には、当時盛んに行われた社会運動としての労農通信員運動があった。労農通信員運動とは、工場での作業や農業に従事する一般の労働者たちを、公的メディアでの活動に関与させようとする運動のことである⁴³⁹。労働通信員(рабкор)および農業通信員(селькор)たちは、自分たちの地区での労働の

⁴³⁷ Родченко. Против суммированного портрета за моментальный снимок. С. 14.

⁴³⁸ Там же. С.14-15.

⁴³⁹ 労農通信員については次の文献を参照。Каравашкова С. В. Чернущенко П. А. Рабселькоровское движение // Прохоров А. М. (ред.) Большая советская энциклопедия.

様子や日常生活の問題点を記事にし、新聞や雑誌、のちにはラジオやテレビ局などに報告した。

労農通信員の起源は革命前にさかのぼる。レーニンは革命前からしばしば労農通信員運動を推進する発言を行い、新聞「イスクラ」や「プラウダ」には労働者たちの声を反映させる投書欄が設けられていた。1923年に「プラウダ」の編集委員による第一回全国労農通信員会議において労農通信員の組織化が提唱され、1925年には労農通信員運動を全面的に支援する全国紙「コムソモールスカヤ・プラウダ」が発刊された⁴⁴⁰。労農通信員運動は地方行政の不正や不備を暴露し、それらを予防する役割を担ったが、やがてその機能は次第に拡大していった⁴⁴¹。とりわけ識字率が極めて低かったソヴィエトでは、労農通信員運動は一般の労働者たちの識字率の向上に大いに貢献した。彼らは労農通信員のサークルで文章の書き方と論理的な思考方法を学び、主体的に政治に参加する下地を形成した。いわば、労働者たちは労農通信員運動を通して「文化を習得した」のである⁴⁴²。労農通信員運動はソヴィエト文化全般のボトムアップにおおいに貢献した。芸術家や理論家たちはこの労農通信員運動から直接的、間接的な影響を受け、それを制作方法のモデルとしてさまざまな芸術の領域に取り入れていった⁴⁴³。

『新レフ』のメンバーたちも「ファクトの文学」を構想する際に、労農通信員運動に着目していた。たとえばウラジーミル・トレーニンは、「労働通信員の雑記を生産的ルポルタージュの規模にまで拡大すること」が重要であると指摘し⁴⁴⁴、シクロフスキーは「執筆のためには、文学以外の他の職業を持つことが必要である」と主張して⁴⁴⁵、現場の労働者を労働者のままドキュメンタリー作家にすることを考えた。

トレチャコフはみずから農村や生産現場に赴き、素材の収集を行うなど、労農通信員さながらの活動を実践した。たとえば論文集『ファクトの文学』に収められた「曇った眼鏡で」は「出張証明書」と題された旅行記であり、ここではモスクワからミネラルヌィエ・ボー

T. 21. M. 1975. C. 319-321. Matthew Lenoe, *Closer to the Masses: Stalinist Culture, Social Revolution, and Soviet Newspapers* (Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 2004). Peter Kenez, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Method of Mass Mobilization, 1917-1929* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985). Michael S. Gorham, *Speaking in Soviet Tongues: Language Culture and the Politics of Voice in Revolutionary Russia* (Dekalb: Northern Illinois University Press, 2003).

⁴⁴⁰ Matthew Lenoe, *Closer to the Masses*, p. 107.

⁴⁴¹ *Ibid.*, pp. 105-108.

⁴⁴² *Ibid.*, p.32.

⁴⁴³ 映画の分野ではジガ・ヴェルトフが労農通信員運動の影響を受け、「全国の映画通信員 (кинорабкор, кинокор) のネットワーク」による映画製作を唱えている。Вертов Д. Творческая карточка 1927-1947 // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. 1996. №3. С. 170.ヴェルトフと労農通信員とのかかわりに関しては次の文献を参照。Elizabeth Astrid Papazian, *Manufacturing Truth: The Soviet Documentary Moment in Early Soviet Culture*, pp. 76-80. Jeremy Hicks, *Dziga Vertov: Defining Documentary Film* (London & New York: I. B. Tauris, 2007), pp.15-21.

⁴⁴⁴ Тренин В. Рабкор и беллетрист // Литература факта. С. 216.

⁴⁴⁵ Шкловский В. О писателе и производстве // Литература факта. С. 194.

ドゥイへの飛行体験が詳しく記述されている⁴⁴⁶。それだけではなくトレチャコフは、コルホーズの一員となって農作業やコルホーズ新聞の仕事に従事し、その経験を『村の一月』にまとめた⁴⁴⁷。トレチャコフは写真も撮影しており、雑誌『与えよう』1929年第1号に発表したエッセイ「コルホーズの一日」には、本人による写真も掲載されている。トレチャコフは自ら農業通信員や写真通信員を実践しようとしたのである。

トレチャコフは労農通信員の活動において、写真家の重要性を強調している。

おびたしい写真愛好家、何千ものレポーターと労働通信員は凡庸で非専門的ではあるかもしれないが、潜在的な事実主義者[ファクトヴィキ]である。[...]カメラ小僧はイーゼル絵画主義者たちと闘う兵士であり、ルポルタージュ作家=客観主義者たちはペン先で物語主義に死をもたらす⁴⁴⁸。

トレチャコフはここで「写真愛好家たちの集団」と労働通信員をファクト主義者「ファクトヴィキ」と名づけている。そしてカメラマンらの「ファクトヴィキ」を「イーゼル絵画主義者」と戦う兵士と位置づけている。

1920年代末には労農通信員運動と結びついた写真通信員(фото-кор)の重要性が一段と増していった。1920年代末からフェド社製ロシア産小型カメラが普及し、アマチュア写真家が増大したのである⁴⁴⁹。レオニード・ヴォルコフ=ランニートは1928年の労働者写真サークルの最初の展覧会を『新レフ』上で評した。彼は、大衆的な写真活動が自発的に行われていることを評価したものの、その一方でソヴィエト映画友好協会に指導力がないために多くの写真においてテーマが生活から乖離していると苦言を呈した⁴⁵⁰。この時点では、写真家たちはばらばらのアマチュアでしかなかったのである。

写真における労農通信員運動を後押ししたのは雑誌『ソヴィエト写真』であった。1929年第4回全ソ労農通信員評議会で労農通信員とアマチュア写真運動との連携が成立した頃から、『ソヴィエト写真』は写真通信員に対して強い関心を向けるようになる。当時「ソヴィエト映画友好協会」のリーダーであったグリゴリー・ボルチャンスキーは、アマチュア写真家たちの成長によって、「『ソヴィエト写真』はこの年、写真愛好家たちの技術に関わる組織から、政治的あるいは社会的な教育組織」へと発展したと述べている⁴⁵¹。それまで

⁴⁴⁶ Третьяков С. Сквозь непротертые очки // Литература факта. С. 235-241.

⁴⁴⁷ トレチャコフ「村の一月」桑野隆・松原明編『ロシア・アヴァンギャルド8 ファクト 事実の文学』、国書刊行会、平成5年、183-313頁。トレチャコフによるファクトの文学の実践としての旅行記に関しては次の先行研究を参照。Maria Gough, "Radical Tourism: Sergei Tret'iakov at the Communist Lighthouse," *October* 118 (Fall 2006), pp. 159-178.

⁴⁴⁸ Третьяков С. Продолжение следует. С. 282.

⁴⁴⁹ Grigory Chudakov, "Soviet Photographers, 1917-1940," in Grigory Chudakov and R. Fidet eds., *20 Sowjetische Photographen 1917-1940* (Amsterdam: Fiolet and Draaijer Inter Photo, 1990), p. 18.

⁴⁵⁰ Волков-Ланнит Л. Могильщики кисти // Новый леф. 1928. № 9. С. 39.

⁴⁵¹ Болтянский Г. На зимние рельсы // Советское фото. 1929. № 20. С. 613.

『ソヴィエト写真』は、カメラの扱い方や現像の技術、あるいは光の効果や構図などの撮影技術を中心とした記事を掲載していたが、五ヵ年計画に呼応して大きく方向転換し、社会主義建設の進展を報じるドキュメンタリー写真の方法論を議論するようになった。プレオブラジェンスキーは『ソヴィエト写真』で写真と社会主義建設の結びつきを強調し、次のように述べる。

写真はそれ自体として価値があるのではなく、文化革命の前線における大衆の武器としてのみ価値があるのである。写真は「芸術のための芸術」でも気晴らしや娯楽でもなく、社会主義建設のための戦いの手段の一つであり、われわれの成功と失敗の記録の手段である。写真はなによりも社会主義の前進を提示し、それをイメージによって語るものなのである。写真の目的は一般大衆に対する社会主義教育を補助することである⁴⁵²。

写真の質、レポーターの地位向上のためのコンクールを導入や、機材不足を補うためのアマチュア・カメラマンの動員など、『ソヴィエト写真』では写真通信員運動を向上させるためのさまざまな提案がなされた⁴⁵³。ドンバスの製鉄工場における写真サークルの活動報告を掲載するなどアマチュア・カメラマンの活動がとりあげられるようになり⁴⁵⁴、この時期からエフゲニー・ハルデイやハリプら写真通信員出身の写真家たちがフォト・シリーズやフォト・ルポルタージュの制作に参加し始めた⁴⁵⁵。

アマチュア写真家たちがプロの写真家たちにまじって工場や農場などソヴィエトの建設現場の写真を撮る「写真旅行」もカメラマンの技能向上を図るアイディアのひとつであった。G. アフレモフは「写真旅行」について、写真技術のみならず写真愛好者たちの文化的、政治的なレベルの向上につながったとし、ソヴィエト映画友好協会はより頻繁に写真旅行を開催すべきだと提言している⁴⁵⁶。写真通信員の活動は、労農通信員運動と同様、アマチュア写真サークルがカメラを通して社会主義建設の意味を自覚し、その表現方法を学ぶ場となっていた。

この写真通信員運動には、ロトチェンコもまた深く関わっている。1930年には自らリーダーとなって「十月」の写真部門を設立し、1931年5月には展覧会を開催した。このとき、ロトチェンコのほかに、イグナトヴィチ、エリザル・ラングマン、A. シーシュキン、L. ス

⁴⁵² Преображенский Н. С чего надо начинать // Советское фото. 1929. № 21. С. 646.

⁴⁵³ Игнатович Б. Даешь, фотосоревнование! // Советское фото. 1929. № 20. С. 617.

Фридлянд С. Будем повышать качество // Советское фото. 1929. № 20. С. 617.

Преображенский Н. С чего надо начинать // Советское фото. 1929. № 21. С. 646-648.

⁴⁵⁴ Фото-любитель от станка // Советское фото. 1929. № 24. С. 753.

⁴⁵⁵ ハルデイについては次の文献を参照。Евгений Хардей 1917-1997. М.: Арт-родник, 2007.

⁴⁵⁶ Афремов Г. С фотоэкскурсиями—неблагополучно // Советское фото. 1929. № 22. С. 691.

ミルノフラが出品した⁴⁵⁷。「十月」の写真部門は、1931年に出版された『イズフロント——プロレタリア芸術の前線における階級闘争』に綱領を發表し、「写真は広く大衆に影響を及ぼす決定的な手段」であることを宣言した。この宣言の中では、写真通信員の動員が明言され、「十月」グループ写真部門の各メンバーが工場やコルホーズの写真サークルと連携してアマチュア写真家たちを指導すること、「プロレタリア写真労働者」のグループを組織して教育すること、優れた写真労働者たちを下位の写真サークルの中から抜擢することなどが課題とされている⁴⁵⁸。「十月」グループは、労農通信員と同じように現場で働く労働者を「プロレタリア写真労働者」に育て上げ、彼らを登用して五カ年計画やコルホーズ建設といったソヴィエト社会の建設を記録することを目指していた。「ファクトの文学」を中心としたソヴィエトのドキュメンタリー運動が目指した集団による写真ルポルタージュや社会主義の歴史記録、ソヴィエト社会建設の包括的把握、そしてそれらを実現するための視覚的資料の収集作業の背景には、こうした労農通信員の組織化という実践が介在したのである。ロトチェンコが「レーニンの写真ファイル」によって唱えた集団的な表象の構想は、写真通信員運動をとおして現実のものになろうとしていた。

3. フォト・シリーズ

『新レフ』はドキュメンタリー運動を通して一人の作者を超えた集団的な制作を目指すに至ったが、その背景には労農通信員運動という社会運動が存在した。「ボリシェヴィキの歴史」や「革命アーカイヴ」を通して過去の写真を組織化するプロジェクトを経験したロトチェンコは、労農通信員運動とファクトの文学の志向に基づきながら、フォト・シリーズによってさまざまなソヴィエト社会の様子を表象する。いわば、ロトチェンコや「十月」グループのフォト・シリーズは、写真によって「社会主義経済の財産目録」を実現したのである。

「事物の伝記」

「ファクトの文学」においてファクトの収集の次に浮上した課題は、作家性が排除された後、「ファクト」をどう結びつけ組み立てるかという問題であった。その方法の一つとして、『新レフ』では対象の持つ論理によってプロットを組み立てる理論が提起された。

⁴⁵⁷ *Стигнеев В. Т. Век фотографии. 1894-1994: Очерки истории отечественной фотографии. М.: КомКнига, 2007. С. 85-86.* ほかに「十月」グループの活動については次の文献を参照。Brandon Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks*, pp. 111-123. 「十月」写真部門に関しての先行研究は少ないが、作品等は次の文献を参照。Aleksandr Lavrentiev, *Rodtchenko et le Groupe Octobre* (Paris: Hazan, 2006).

⁴⁵⁸ Программа фотосекции объединение «Октябрь» // *Новицкий П. Н. (ред.) Изофронт: Классовая борьба на фронте пространственных искусств: Сборник статей объединения «Октябрь».* М.: Огиз Изогиз, 1931. С. 150-151.

ブリークは『新レフ』の論文「事実の記録」の中で、映画において「ファクト」を組織化する方法について次のように述べている。

かくして現在の課題は次のようになる。第一に、今ではもはや観客の文化的需要を満たすことができないプロットの図式をきっぱり捨て去ること、第二に、できるだけ多くの現実のファクトやディテールを集めておくこと、第三に、ばらばらのファクトやディテールを、プロットによらずにひとつの映画全体へと結びつける新しい手法を見つけ出すこと⁴⁵⁹。

この論文は映画について論じたものだが、ブリークは続けてこう書いている。「この課題は映画だけのものではなくもっと一般的で、生きた現実のファクトを伝達し、記述するすべての場合に当てはまる」⁴⁶⁰。では、ここでいわれている課題を映画以外の分野で実現するとすればどうなるのか。第一の課題「プロットの図式」を追放することとはブリークが盛んに主張していた作者の主観に基づいたフィクションをなくすことである。第二の課題は素材としてのファクトを収集することであり、先に論じた労農通信員による集団的なテキスト生産がその例である。

問題となるのは第三の課題である。集められた素材を組織化するにはどうしたらよいか。チュジャークはこの問題に対して、ファクトの文学を生み出す作家に必要なのは「武装していない眼には見えないプロットを見抜く技術」を身につけることであり、それにより「ファクトの進展」を記述することができる⁴⁶¹。チュジャークの考えに従えば、素材を注意深く観察すれば、おのずからプロットは見えてくる。このような発想はチュジャークだけではなかった。ブリークもまた、ファクトの文学を「自らに内在する弁証法的志向によって密かにつながれている諸事実の叙述」⁴⁶²と呼び、個々の事実はもともと何らかのつながりを内包しているという見解を示している。

トレチャコフは、事物の内在的連関を把握する発想を受け継ぎながらも、より具体的な「事物の伝記」という方法を提唱している。トレチャコフは、ひとりの人間の成長過程や心理的葛藤を描き出す従来の小説に対して、「森」「パン」「石炭」「鉄」「亜麻」「綿花」「紙」「蒸気機関車」「工場」といった事物を主人公にする方法を提示する⁴⁶³。彼はフィクションに代わるプロットの方法を「コンベヤー」に例える。「事物の伝記」においては事物を運ぶコンベヤーの両側に人間が立っていて、「単独者としての人間が事物の列を通り抜けていくのではなく、事物が人々の列を通り抜けていく」⁴⁶⁴。ここでは、人間が主人公でそれを取り

⁴⁵⁹ *Брик О.* Фиксация факта // *Новый леф*. 1927. № 11-12. С. 50.

⁴⁶⁰ Там же.

⁴⁶¹ *Чужак Н.* Писательская памятка // *Литература факта*. С. 22.

⁴⁶² Там же. С. 22.

⁴⁶³ *Третьяков С. М.* Биография вещи // *Литература факта*. С.72.

⁴⁶⁴ Там же. С.72.

巻く環境が背景をなすという、小説における通常の関係は逆転させられている。人間を描いた小説では心理と行動が中心となって個々のディテールが結び付けられてゆくが、「事物の伝記」では農作物や工業製品の生産過程が人間の心理と行動の代わりとなる。「事物の伝記」では、材料の採集、加工、運搬、流通などを経て事物が製品となるまでがたどられる。「事物の伝記」において目指されているのは、事物が事物としてこの場に発生する過程を、論理的、科学的に認識することである。つまり、文学におけるフィクションのプロットは、因果関係や生成過程に基づく記述にとって代わられるのである。

『30日』『獲得』

「ファクトの文学」とほぼ同時期の1928年から29年にかけてロトチェンコが制作したフォト・シリーズには、製品の製造過程を写真によって解説したものが多い。ロトチェンコは、雑誌『30日』や『獲得』に「十月」グループ写真部門のメンバーとともに定期的にフォト・シリーズを掲載しているが、そこで採用されている方法はトレチャコフの「事物の伝記」の手法である⁴⁶⁵。

『30日』は挿絵入りの短い読み物を掲載した雑誌で、初期にはイラストが多かったが、28年から29年になるとイラストに代わって写真が多く登場する。掲載される読み物は、発展のめざましいソヴィエトの産業を解説したものや、新しい社会主義の生活を読者に紹介したものが多い。

フォト・シリーズ「新聞」は、新聞社イズベスチヤを舞台に新聞が出来上がるまでをた

⁴⁶⁵ 『30日』においてロトチェンコは次のフォト・シリーズの写真とデザインを担当した。L. サヤンスキー「新聞」（1928年第12号）、Yu. オレーシャ「サーカスにて」（1929年、第1号）、彫刻にまつわる革命の歴史と思い出についてのB. ペレレシン「石膏のページ」（1929年、第2号）、多重露出や白黒反転したネガ写真が用いられた五ヵ年計画に関する読み物R. クリヴィツキー「計画は達成された」（1929年、第2号）、農村コミュニティについてのヴァレンチン・カタージェフ「未来の国への旅」（1929年、第8号）、K. パウストフスキー「タスは語る…」（1929年、第11号）、鉄道建設を描いたペレレシン「鋼鉄の道」（1929年、第12号、写真はI. ゴルスキー、A. イワニツキー、R. カルメンと協同）、新しい住居の建築に関するタチヤナ・ヘス「高層建築の行軍」（1929年、第12号）、パウストフスキー「コルホーズのアカデミー」（1930年、第3号）、ソヴィエトとクラークの戦いとして農村における古いものと新しいものを描いたL. オヴァロフ「差し向かいで」（1930年、第3号）、廃品やごみの再利用に関するパウストフスキー「さまざまながらくた」（1930年、第4号）、ソヴィエトに生育する薬品や資源として役立つ植物についてのパウストフスキー「植物を求めて」（1930年、第6号）。また、『獲得』に掲載されたフォト・シリーズは次のとおりである。「ソヴィエトのガラス」（1929年第3号）、「有機金属の実験製作」（1929年第4号）、「文化と休暇の公園」（1929年第4号）、「生きた自然の実験室」（1929年第7号）、「日常生活の再建設をしよう」（1929年第8号）、「植物公園」（1929年第9号）、「牛乳」（1929年第9号）、「子供を保護しよう——託児所をつくろう」（1929年第11号）、「電機工場」（1929年、第12号）、「機械はフル・ギアで進む」（1929年第14号）、「AMO」（1929年第14号）。研究者のディッカーマンはロトチェンコのフォト・シリーズとトレチャコフの「事物の伝記」との共通性として「加工過程が作品全体の構造の軸の役割を果たす生産のナラティヴ」である点を指摘している。Dickerman, “Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye,” p. 237.

どったレオニード・サヤンスキーによる読み物で、写真研究者のスチグネエフによればソヴィエトにおける最初のフォト・シリーズである⁴⁶⁶。それは「決して眠らない」というキャプションがついた新聞社イズベスチヤのビルの夜間撮影から始まる。サヤンスキーのテキストでは、ひっきりなしに電話のベルが鳴る慌しい編集部で手早く記事が仕上げられてゆく様子が語られる。一方ロトチェンコの写真では、タバコの煙が立ちのぼる編集部の様子、雑報記者や社説執筆者が大急ぎで原稿を書きなぐる様子、地方から寄せられた手紙の山【図7-4】、電話をかける女性などが示される。

さらにロトチェンコの写真はキャプションと共に新聞が印刷されるプロセスを描き出す。ライノタイプ（自動鋳植機）、マノフスキー印刷機、輪転機に設置するために番号順に並べられるステロタイプなど、印刷の各工程が機械のクローズアップの写真とともに細かく示される【図7-5】。そして、輪転機によって猛スピードで印刷される新聞、新聞の数を確かめる配達夫、朝のお茶の時間に家庭に届けられた新聞が順番に示され、新聞が読者の手元に渡ることによってフォト・シリーズは終了する【図7-6】。

あらゆる手段で情報を集め、記事に仕上げられてゆく編集部の様子を示した第一の場面は、集団的にファクトを収集し、それらを組織化する「ファクトの文学」の方法を反復している。新聞は「ファクトの文学」の重要なジャンルのひとつとみなされたが、このフォト・シリーズは「ファクトの文学」と新聞生産の方法の同一性を明示している。

機械がひとつひとつ映し出され、新聞の製造工程が詳細に示される第二部では、ロトチェンコの写真は新聞記者たちの様子を語ったサヤンスキーの読み物の内容とは大きくくいちがっている。サヤンスキーのテキストが人間の様子を中心に描き出しているのに対し、ロトチェンコのフォト・シリーズでは新聞というひとつの製品が中心となっている。それらの写真はクローズアップで撮影され、印刷機や輪転機などの機械の名前がキャプションによって紹介される。それは事物中心主義を強化すると同時に、読者に新聞の印刷過程という知識を提供する。ロトチェンコの一連の写真は読み物の挿絵ではなく、文字テキストからは独立した、別の視覚的テキストとなっている。

フォト・シリーズ「新聞」や「タスは語る」、戯曲「女性ジャーナリスト」の舞台セットなど、ロトチェンコの制作にジャーナリズムに関わるものが多いのは決して偶然ではない。「ファクトの文学」が新聞を手本にしていたように、ジャーナリズムのテーマはロトチェンコやトレチャコフにとって特別な意味を持っていた。ソヴィエトのネップ期の新聞記者は、西欧における伝統的な意味でのプロのジャーナリストとは異なり、「同時に党のメンバーでありプロフェッショナルであるというハイブリッドな存在」⁴⁶⁷であった。これは必ずしも党によるマスメディア支配を意味しない。革命から数年後のネップ期の新聞は、地方の窮状や問題点、ソヴィエトの公務員の汚職などを訴える読者からの手紙を掲載し、党から社会へ、

⁴⁶⁶ *Стигнеев. Век фотографии. С. 101.*

⁴⁶⁷ Julie Kay Mueller, "Soviet Journalists: Cadres of Professionals?" *Russian History* 23, No.1-4 (spring-summer-fall-winter 1996), p. 278.

社会から体制へのコミュニケーションを促進する役割を担っていた⁴⁶⁸。報道機関は集団に対するプロパガンディストやアジテーターであるのみならず、集団の組織者にならなければならないというレーニンの言葉どおり⁴⁶⁹、ソヴィエトのジャーナリズムは、大衆への報道だけではなく、読者から事実を収集し、問題提起を行い、社会主義建設の目標を明確に提示する役割を果たした。新聞は透明なメディアではなく、能動的なファクトの組織化の役割を担っていたのである。「ファクトの文学」の批評家たちやロトチェンコがジャーナリズムに注目したのも、素材の収集という手法を共有していたからに他ならない。

「事物の伝記」の視覚版ともいえるフォト・シリーズは、雑誌『獲得』に掲載されたロトチェンコの写真にも継承されている。雑誌『30日』は、ストーリー仕立ての読み物であったのに対し、『獲得』は新聞記事のような中立的な文章により、情報提供に徹している。

ロトチェンコは『獲得』にいくつかのフォト・シリーズを掲載している⁴⁷⁰。そのうちのひとつ「電気工場」（1929年12号）は7枚の写真から成っている【図7-7】。検査のためにテーブルの上に並べられた電球（右上）、バーナーを使って電球を作る女性（左上から三枚目）、小さい部品を組み立てている女性（右中）、並べられて出荷を待つ電球（右下）の写真は、それぞれの作業工程を示している⁴⁷¹。複数枚の写真が一ページの中に収められてひとつのフォト・シリーズを形成し⁴⁷²、写真をたどることによって文字テキストなしに生産プロセスを理解することが可能である。右上に見えるテキストには「電気工場の生産は5年間で240万ルーブルから2400万ルーブルの10倍に成長した」と書かれており、ソヴィエトにおける照明の普及が数値によって正確に示されている。

このフォト・シリーズでも、先の「新聞」と同様にクローズアップが多用され、事物そのものに見る者の眼が向かうよう工夫されている。場合によっては作業する手を中心にするあまり、女性作業員の姿は切り取られていることもある。人間よりも事物が中心となっている。

整然とならべられた電球は、模様のようにモチーフの反復を繰り返す。そしてクローズアップがその装飾的効果をさらに強化する。同様の効果は国営の自動車工場 AMO に関する「ソヴィエト自動車」（1929年14号）の機械の部品の写真【図7-8】にも見出せる。ここでは4種類の異なる部品のクローズアップが対比され、それぞれ螺旋やリズムカルな斜線など特徴ある形態をなし、互いを際立たせている⁴⁷³。しかしこれらの写真は単に機械の美を賞賛するものではなく、同一物の反復によって大量生産であることが強調されている。

⁴⁶⁸ Ibid., p. 279.

⁴⁶⁹ Ibid., p. 279.

⁴⁷⁰ 『獲得』のフォト・シリーズの分析については次の文献を参照。Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924-1937*, pp.42-48, 70-85.

⁴⁷¹ これらの写真の解釈は次の箇所を参照。Tupitsyn, *The Soviet Photograph*, p. 71-72.

⁴⁷² Ibid., p. 70.

⁴⁷³ 江村はロトチェンコによる『獲得』の写真における事物の極端なクローズアップを、素材の表面や被写体の質感を伝える写真のファクトゥーラと解釈している。江村公『ロシア・アヴァンギャルドの世紀——構成×事実×記録』、水声社、2010年、177頁。

イグナトヴィチによる「製紙業」(1929年第7号)や「木材輸出」(1929年第4号)、「ソヴィエト・タービン」(1929年第7号)【図7-9】にも同じパーツを複数持つ機械や、積み上げられた木材などが見られるが、ここでは遠近法を最大限に生かした極端な視点により巨大な機械や大量の材料が写真に収められ、事物の持つ反復的モチーフが強化される。イグナトヴィチはこれを「パッキング」の手法と名づけ、そこには「スチール写真の最大限の凝縮」を生み出す効果があると主張している⁴⁷⁴。クローズアップや特異な視点は写真技術の実験であると同時に、機械による大量生産の特性を伝えるための表現なのである。

アリペルト「モスクワ労働者家族の一日」と長期的な写真観察

フォト・シリーズの試みはロトチェンコだけのものではなかった。こうした試みは「写真アジテーションとプロパガンダの中心的な問題の一つ」⁴⁷⁵としてソヴィエトにおける写真全般の課題として浮上した。1931年『ソヴィエト写真』誌上にマックス・アリペルトとアルカジイ・シャイヘトによるフォト・シリーズ「モスクワ労働者家族の生活の24時間」が掲載されたのを機に、フォト・シリーズをめぐる議論が生じた。「モスクワ労働者家族の生活の24時間」は、そもそもオーストリアのソヴィエト友好協会からソユーズ・フォト(写真家協会)を通じて依頼されたものである。制作にあたっては「作業班方式」がとられ、中心となった二人の写真家のほかにも、批評家のレオニード・メジェリチェルが参加した⁴⁷⁶。ドイツ、オーストリア、チェコでの展覧会で紹介された後、ドイツの労働者向け雑誌『AIZ』にも掲載され、その後、『プロレタリア写真』1931年第4号に掲載された。このときの議論をきっかけにソヴィエトにおけるフォト・シリーズおよびフォト・ルポルタージュの方法論が明確になった。

批評家のメジェリチェルは「モスクワ労働者家族の生活の24時間」が掲載される直前の『プロレタリア写真』で、シリーズ写真におけるキャプションが果たす役割を分析している。プロパガンダでは画像のみではなく表題も大切であるというレーニンの言葉をよりどころとし、メジェリチェルはシリーズ写真には簡潔なキャプションが不可欠だと主張する。

写真とキャプションの関係は、法則によって規定され、その弁証法的な性質がたやすくわかるものでなければならない。写真はテキストなしでは意味を持たず、テキストも同様である⁴⁷⁷。

⁴⁷⁴ Tupitsyn, *The Soviet Photograph*, p. 72.

⁴⁷⁵ *Межеричер Л.* Серийные фото—высшая ступень фотопропаганды // Пролетарское фото. 1931. № 3. С. 6.

⁴⁷⁶ *Шайхет Аркадий, Альперт Макс.* Как мы снимали Филипповых // Пролетарское фото. 1931. № 4. С. 46-47.

⁴⁷⁷ *Межеричер.* Серийные фото—высшая ступень фотопропаганды. С. 7.

ロトチェンコのフォト・シリーズ「新聞」や「電機工場」では写真がテキストから独立し、写真のみによって新聞や工業製品の製造プロセスが説明された。しかし、ここでメジェリチェルは写真とテキストの間の「弁証法」的な結びつきがなければならないことを主張し、両者が補い合うことによってより詳しく情報が伝達されることを目指した。「モスクワ労働者家族の生活の24時間」をめぐる議論では、写真とテキストの密接な関係が問題とされたのである。

『プロレタリア写真』に掲載された「モスクワ労働者家族の生活の24時間」はモスクワに住む労働者フィリップ一家の生活を描いている。最初の場面は、フィリップ家の住居の詳細な情報から始まり【図7-10】、キャプションで「家族はハフスカ・シャボロフスキー横丁11番に住んでいる」と具体的な住所が示され、建物の数と託児所、スーパーマーケットなどの居住地の施設が説明される。同様に、間取りや設備も説明される。ページの右下には二年前に住んでいた古い木造住居が示され、近代的な現在の家族の生活と対比させられる。主人であるニコライ・フェドートヴィチ、妻のアンナ・イワーノヴナ、娘のソーニャとワーリヤ、息子のコースチャ、コーリヤ、小さいビーチャら家族のメンバーが朝食風景の場面で紹介される【図7-11】。

次のシーンからは、家族のそれぞれの仕事ぶりが示される。ニコライ・フェドートヴィチは仕事場である工場「クラスナヤ・プロレタリア」に路面電車で向かう。キャプションでは、ニコライ・フェドートヴィチの月給や同じ工場で働く息子の学歴まで詳細に紹介される【図7-12】。妻であるアンナ・イワーノヴナの生活については、去年工場を辞めて専業主婦になったことが説明され、アンナが仕事を止める時に書いた退職願いが貼り付けられている【図7-13】。アンナの買い物の様子を示すページでは買い物の品目や値段など細かい情報や数値が繰り返し提示される。

またこの「モスクワ労働者家族の生活の24時間」では、社会主義社会における新しいライフスタイルも示されている。共同の洗濯場や食堂が家事労働を軽減する設備として提示され、ビーチャが幼稚園で手を洗うシーンは、当時盛んに議論されていた衛生対策や児童教育政策を反映している⁴⁷⁸【図7-14】。理想的なソヴィエトの余暇の様子も描かれる。コーリヤはサッカーに興じ、ニコライ・フェドートヴィチはマルクス・レーニン主義サークルの活動に出席する。休日の家族の様子は、労働者が余暇を過ごす場所として新しく建設された「文化と休息の公園」の写真とともに示される。

「モスクワ労働者家族の生活の24時間」の一つ一つの写真は、『獲得』や『30日』における写真のように構図やフォルムが優先させられるのではなく、対象を中心に撮影されている。クローズアップや極端な視点を多用するロトチェンコの写真とは違い、アリペルトはやや離れた距離から対象を撮影するため、何が映っているかがわかりやすい。またロト

⁴⁷⁸ 研究者のウルフは、この写真および冒頭の水をまくシーンに関して衛生対策など当時の政策を反映しているとみなしている Erika Wolf, "USSR in Construction: From Avant-Garde to Socialist Realist Practice," Ph. D. dissertation (The University of Michigan, 1999), pp. 117-118.

チェンコはときおり写真を図や模様のように扱うことによって造形的なアクセントを加えるが、アリペルトの場合、形式の工夫はほとんど見られない。「モスクワ労働者家族の生活の24時間」は単調ではあるがその分内容が明確である。ロトチェンコは造形のレベルでの写真同士の組織化を重視していたのに対し、「モスクワ労働者家族の生活の24時間」では組織化の軸をなすのはストーリーである。

「モスクワ労働者家族の生活の24時間」では、写真は時間軸に従ってつながれている。ただし、通時的な時間の流れを基本にしながらも、それぞれの家族のメンバーのさまざまな活動をモンタージュのように紹介するなど、単線的ではなく複線的な構造をとっている。トレチャコフは「モスクワ労働者家族の生活の24時間」のこの構造を高く評価した⁴⁷⁹。彼は、「モスクワ労働者家族の24時間」が掲載された『プロレタリア写真』1931年第4号に「フォト・シリーズから長期的な写真観察へ」と題する論考を發表し、その中でロトチェンコやブリークの写真論を踏まえながら独自の写真論を展開している。トレチャコフは、肖像画がその人物の「普遍的で永遠の」瞬間を捉えたもので、凝固し、周囲の環境から切り離されているのに対し、写真は「弁証法的・唯物論的」な表象の方法であるという。

弁証法的・唯物論的アプローチは人間を周りの現実の産物として、そしてこの現実を変化させる力として捉える。人間を流動性、矛盾のうちに凝視する。

写真は絵画に取って代わって、プロレタリアートが手にする有効な戦いの武器となるが、それは写真が常に絵画よりも簡単で完全であり、世界に対して能動的な弁証法・唯物論的態度的ための技術的土台をもたらさうからである⁴⁸⁰。

先述のように、『新レフ』での議論においてブリークは、現実に存在する人物や出来事はそれを取り巻く環境や時間との「連続性」の中にあり、写真はその「連続性」を捉えることができる考えた。ブリークと同様にトレチャコフは、人物や出来事とそれをとりまく環境は相互に作用し合うダイナミックな関係にあり、写真はそのダイナミックな関係を捉えることができる考える。ここからトレチャコフは、関係をダイナミズムのうちに捉えようとする態度を「世界に対するアクティブな弁証法的・唯物論的態度」とみなし、これを可能にする写真の方法を「弁証法的・唯物論的アプローチ」と呼んでマルクス主義の理念に結びつける。

ただし、ブリークが一枚の写真における画面内の対象と画面外との連続性を問題にしたのに対し、トレチャコフは複数の写真を組み合わせることによって一定の時間の長さを持

⁴⁷⁹ 写真研究者のフォメンコは、トレチャコフにとってフォト・シリーズは、構成主義では解決されなかった「通時性」の問題に取り組む最も適切な手段だったと指摘する。Фоменко Андрей. Монтаж, фактграфия, эпос. СПб: издательство С.-Петербургского университета, 2007. С. 217.

⁴⁸⁰ Третьяков С. От фотосерии к длительному фотонаблюдению // Пролетарское фото. 1931. № 4. С. 21.

った現実の世界の現象を再現できると考えている。トレチャコフは「モスクワ労働者家族の24時間」に関して次のように書いている。

ソユーズ・フォトによって実現されたフィリッポフ家のシリーズ写真は、そこに映った人間が大いなる重要性を持つという点で価値がある。なぜならば、その人間は個人や孤立した人間としてわれわれの前に現れるのではなく、われわれの現実在即した社会の織物の部分として現われるからである。織り込まれた内容の筋が、その織物の中から、生産、社会や政治、家族や生活という方向に沿って進んでいるのである⁴⁸¹。

ここでは「織物」に例えられてフォト・シリーズの可能性が明示されている。社会は「生産」や「政治」、「生活」、「家族」といった複数の領域が相互に絡み合う織物状のシステムであり、フィリッポフ家のフォト・シリーズは社会の「織物」を「織物」のままとらえて提示することに成功していると、トレチャコフは考える。写真から成るフォト・シリーズは、人間をとりまく生産活動や政治活動、そして日常生活などの社会の諸領域を包括的に提示することを可能にする。絵画よりも写真、一枚の写真よりもフォト・シリーズが、現実の世界をより包括的に捉えることができるのである。トレチャコフはフォト・シリーズによって断片的な個々の写真にコンテクストが与えられると考えた。

この論文の最後でトレチャコフはこのフォト・シリーズ後もフィリッポフ家を記録する可能性を語っている。

フィリッポフのシリーズは出発点となる断面である。成長のそれぞれのモメントと状況の変化に注目し、さらにこの家族を**長期的な写真観察**に付することができる。今日ではソヴィエトのプロレタリアートの変化は驚くべき進歩を遂げているので、労働者たちは近いうちに、われわれの社会主義的生産と生活がどのような法則、努力、成長のテンポを持っているのか、膨大で貴重で説得力のある資料を蓄積することができる。

われわれは計画的に建設し、我々は計画的に撮影しなければならない。

シリーズと長期的写真観察はまさにこの方法である⁴⁸²。

あらゆる社会現象は時と共に変化する。社会の諸領域の関係を「織物」として共時的に把握するのみならず、それらの通時的な変化をもとらえる必要があるとトレチャコフは主張している。継続的にプロレタリアートの生活を記録することにより、ソヴィエトの発展がどのように行われたのか参照することができる。そして、記録手段としては写真が適していることをトレチャコフは主張する。トレチャコフは、包括的に社会の発展や現実を提示

⁴⁸¹ Там же. С. 45.

⁴⁸² Там же. С. 45.

することが重要だと考えた。この主張には、未来に向けて定期的に記録し資料を蓄積するという社会主義建設をめぐる写真アーカイブの発想が現れている。

ところで、「モスクワ労働者家族の生活の 24 時間」で示された労働者の生活は決して現実そのものではなかった。フィリップフ家の生活には 1931 年のロシアの状況にそぐわない点がいくつも見られる⁴⁸³。農業の集団化に伴って農民が都市に流入し、モスクワでは常に住宅が不足していた。彼らの多くはコムナルカとよばれる共同住宅に住んでいた。そこでは 6、7 人から成る一家族が一室に住み、3、4 家族がキッチンと風呂場を共有しなければならない状況だった。これに比べるとフィリップフ家の住宅事情はあまりに恵まれすぎている。フィリップフ家の生活は快適で、食糧や生活必需品は豊富であり、子供たちには教育が行き渡り、さまざまな福祉は有効に機能している。

実際、モスクワの劣悪な交通事情のせいで路面電車はいつも混んでいるのにもかかわらず、ニコライが座って通勤しているのはおかしいという批判がおこったのも事実である。これに対しアリペルトとシャイヘトは、ニコライが実際通勤に使っているルートではなく、比較的すいている路面電車のルートで撮影したと認めている⁴⁸⁴。フォト・シリーズ「モスクワ労働者家族の生活の 24 時間」が描き出しているのは決してありのままの現実ではなく、理想化された労働者の生活であった。

「モスクワ労働者家族の生活の 24 時間」では写真以外にもさまざまな証明書やドキュメント、細かな情報や数字データが示され、真実らしさが高められている。ロトチェンコのフォト・シリーズ「新聞」では、一部の写真はテキストから独立していたのに対し、「モスクワ労働者家族の生活の 24 時間」では写真が証拠写真の役割を果たし、キャプションがそれを強化している。ソヴィエトの生活を理想化し、それに真実らしさを付与するために写真や統計データといった「ファクト」が利用されているのである。

⁴⁸³ これは次の指摘による。Wolf, "USSR in Construction," p. 84.

⁴⁸⁴ *Шайхет, Альперт. Как мы снимали Филипповых. № 4. С. 46.*

第八章『建設のソ連邦』

前章ではロトチェンコやアリペルトのフォト・シリーズや、トレチャコフの論考「長期的な写真観察」などを参考に、1920年代末に成立したフォト・ルポルタージュの方法論を考察した。そこから明らかになったのは、これらフォト・シリーズが「ファクトの文学」などのドキュメンタリー運動や労農通信員運動と深く連動していたという事実である。本章では、これらのフォト・シリーズの経験をもとに、グラフ雑誌『建設のソ連邦』の特集や公式写真アルバムなど、1930年代にロトチェンコが生み出したフォト・ルポルタージュを考察する。

これまでロトチェンコのフォト・ルポルタージュはほとんど詳しい分析がなされてこなかったが、唯一の例外が1933年に雑誌『建設のソ連邦』に掲載された「白海バルト海運河竣工」特集である。このエッセイでは、スターリンの主導により自然を克服して運河建設が達成される様子と、労働に動員された囚人たちが建設をとおして更正する様子が重ね合わせて描かれる。ロトチェンコはこのエッセイの3年後に「芸術家の再構築」⁴⁸⁵という文章を発表し、運河の建設現場への撮影旅行を経験して考えを改め、自分のこれまでのフォルマリズムを反省したと述べている。この一連の経緯のために、「白海バルト海運河竣工」はロトチェンコにおけるアヴァンギャルドから社会主義リアリズムへの転換点を示すものと捉えられてきた。

しかし、後に詳述するように、この見解は検討を要する。ロトチェンコのフォト・ルポルタージュやアルバムの仕事がこれまであまり取り上げられてこなかった理由として、ほとんどがステパーノワとの共同制作であること、ロトチェンコ自身による自分の創作を論じたテキストが少ないこと、そして何よりもスターリン時代における実験的な芸術表現の抑圧によってロトチェンコの独創的な創作が制限されたとみなされ、彼の30年代の活動が軽視されてきたことがあげられる。しかし、ロトチェンコの1930年代のフォト・ルポルタージュには優れたものが数多く存在し、その事実は、体制からの抑圧という見解のみによってこの時代の彼の活動はとらえきれないことを示している。本論では「白海バルト海運河竣工」をロトチェンコの転換点や、アヴァンギャルドの実験の終焉としてとらえる見方はしない。ここではモスクワでの調査を踏まえて、先行研究では取り上げられることのなかった1930年代のロトチェンコのフォト・ルポルタージュを詳細に検討し、実験的なラクルスの手法や「ファクトの文学」などのこれまでのドキュメンタリー運動、そしてスターリニズムの時代の志向の複合的な要因が見出せることを明らかにする。

1. 社会主義建設の体系的表象

⁴⁸⁵ Родченко А. Перестройка художника // Советское фото. 1936. №5-6. С. 19-21.

写真によるルポルタージュの方法は、「モスクワ労働者家族の 24 時間」での議論を通過し、写真通信員を動員することによって規模を拡大し、『建設のソ連邦(СССР на стройке)』において 1930 年代に頂点を迎えた。『建設のソ連邦』はソヴィエトを代表するグラフ雑誌であり、現在でもそのデザイン性を国内外から高く評価されている。1930 年からほぼ毎月一冊のペースで刊行され、ドイツ軍がソヴィエト侵攻した 1941 年第 5 号をもって終了する。その後、1949 年の一年間のみ復刊される⁴⁸⁶。ロシア語のほか、英語、独語、仏語、そして後にスペイン語でも発行され、社会主義国ソヴィエトの発展と文化を国外および国内に宣伝する役割を果たした⁴⁸⁷。

『建設のソ連邦』で取り上げられる社会主義建設は、経済政策五カ年計画と密接に結びついている。1929 年に採択された第一次五カ年計画では、労働者の熱意の発揮、重工業の基盤の構築と発展、そしてコルホーズやソフホーズ建設による農業の集団化が目指されていた⁴⁸⁸。『建設のソ連邦』では、重工業コンビナート建設、運河建設、海軍、空軍と航空技術、農業の機械化と集団化、北極探検、スポーツなど、五カ年計画を反映したテーマの特集が生まれ、さまざまな視点からソヴィエトの産業と文化が宣伝されている。

このような産業と文化の宣伝は、海外のみならず労働者クラブや公共機関への『建設のソ連邦』の配布を通じて一般の労働者たちにも行われた。研究者のエリカ・ウルフは従来外国向けの宣伝用広報誌とされてきた『建設のソ連邦』が、1933 年からはスターリン時代に台頭した国内の新たなエリート層に向けて制作されたことを明らかにし⁴⁸⁹、構成主義のフォト・モンタージュが「新しいソヴィエト国家のファンタジーのイメージ」を生み出すために利用されたと主張する⁴⁹⁰。このような「ファンタジーのイメージ」はエリートだけのものではなく、文学、映画、絵画、さまざまな芸術や報道メディアを通じて一般の人々にも日常的に供給されていた。

『建設のソ連邦』創刊号では写真の重要性が次のように述べられている。

国立出版局は社会主義建設について語る方法としてのフォト・ルポルタージュを採用した。なぜならば写真はあらゆる点でどんなにすぐれた論文よりもわかりやすく説得的だからである⁴⁹¹。

⁴⁸⁶ 『建設のソ連邦』に関しては次の文献を参照。Erika Wolf, "USSR in Construction."

⁴⁸⁷ これまで『建設のソ連邦』は対外的なプロパガンダを目的としているとされてきたが、ウルフはむしろ国内での受容が志向されていたことを指摘している。Вольф Эрика. «СССР на стройке»: журнал и его читатель // СССР на стройке: иллюстрированный журнал нового типа. М.: Агей Томеш, 2006. С 11-23.

⁴⁸⁸ 五カ年計画については次の文献を参照。田中陽兒、倉持俊一、和田春樹編『ロシア史 3 20 世紀』山川出版社、1997 年、150-173 頁。

⁴⁸⁹ Erika Wolf, "When Photographs Speak, To Whom Do They Talk? : The Origins and Audiences of SSSR na stroike," *Left History* 6, No.2 (1999), pp. 53-82.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁹¹ Вольф. «СССР на стройке»: журнал и его читатель. С. 11.

ここに現れている『建設のソ連邦』の目的とは、写真という視覚的なテキストを用いることによって、誰もが理解できるようにソヴィエトの建設の様子を伝えることであった。1930年代のソヴィエトにおいてフォト・ルポルタージュが重視されたのは、五カ年計画による社会主義建設という社会的・政治的状况とメディアとしての写真技術の発達に加え、一般労働者の啓蒙という要因が存在した。

『建設のソ連邦』の制作に関わったのは、ロトチェンコとステパーノワの他に構成主義デザイナーのリシツキー、イーゼル画家協会（ОСТ, Общество станковистов）出身で、後の社会主義リアリズムの巨匠となる画家のアレクサンドル・デイネカ、十月グループのメンバーであった写真家のイグナトヴィチ、カルメン、ラングマン、雑誌『ソヴィエト写真』で活躍したシャイヘト、アリペルト、フリドリヤンドらである。そして1931年第12号にはドイツのアーティスト、ジョン・ハートフィールドも参加するなど、メンバーは多岐にわたっている⁴⁹²。ソヴィエトでは1932年10月、共産党中央委員会はグループ同士の対立とグループ内部の閉鎖性を打開することを表向きの理由に、あらゆる芸術グループを解散させ、再建する決議を行った。ウルフは『建設のソ連邦』においては、それまで対立していたグループに所属する異なった制作傾向を持つメンバーが協力関係にあったことを指摘し、これを1932年の決議の結果とみなしている⁴⁹³。『建設のソ連邦』には写真以外にも、イラストや地図、グラフなども挿入され、複雑なデザインとそれを可能にする高度な印刷技術が用いられた。国立印刷局が主導し、潤沢な資金が投入された『建設のソ連邦』の元には、さまざまなジャンルや傾向の才能が集められた。この結果『建設のソ連邦』では当時の視覚文化の総合が成し遂げられたのである。

ロトチェンコは、ステパーノワや「十月」グループ写真部門に参加していたメンバーとともに、雑誌が出版された1930年代のほぼ全期間にわたって制作に加わった⁴⁹⁴。後述するように、1930年代をとおしてロトチェンコは批判と称賛の間を大きく揺れ動いた。たしかに、ラクルスという点においては、ロトチェンコは公の側からは攻撃される立場に立たされたが、そもそも『新レフ』を中心としたロトチェンコの創作は、ファクトへの関心という点においてはソヴィエトの発展を不断に記録するという『建設のソ連邦』の目的と合致

⁴⁹² СССР на стройке. С. 301-396.

⁴⁹³ Вольф. «СССР на стройке»: журнал и его читатель. С. 17.

⁴⁹⁴ ロトチェンコが参加した特集と担当は次の通りである。「モスクワ——社会主義国の三千万の首都」1931年第9号（写真）、「白海バルト海運河竣工」1933年第12号（写真とモンタージュ）、「カザフスタン共和国15年」1935年第11号（芸術構成、デザイン）、「勇敢なるソヴィエト・パラシュート」1935年第12号（デザイン、写真）、「ソヴィエトの木材輸出」1936年第8号（芸術構成、デザイン、写真）、「ソヴィエトの金」1937年第5号（芸術構成、デザイン）、「モスクワ—ボルガ運河」1938年第2号（芸術構成、デザイン）、「ソ連邦最高会議選挙」1938年第4号（芸術構成、デザイン、写真）、「ウクライナ共和国の首都キエフ」1938年第11-12号（芸術構成、デザイン）、「休暇」1939年第2号（写真）、「全ソ農業博覧会」1939年第9号（芸術構成、デザイン）、「勲章受賞コルホーズ『スターリン』」1939年第11-12号（美術）、「マヤコフスキー」1940年第7号（芸術構成、デザイン、写真）、「政府ロシア電化プランの20年」1941年第2号（芸術構成、デザイン）。

していた。写真論「現代写真の道」において、ロトチェンコは工場をただの建築物として撮影するのではなく、「ソヴィエト国家工業化の誇りと歓びのファクト」としてとらえ、これを「どのように撮るか」工夫することが重要だと考える⁴⁹⁵。ロトチェンコにとっては社会主義の発展の「ファクト」を記録することと撮影方法の探求は、両者とも等しく写真の重要な課題であった。ロトチェンコは社会主義建設の記録という点では『建設のソ連』と目的を共有していたのである。

ロトチェンコの写真实験は撮影方法のみに限られない。複数の写真を組み合わせ、集団創作によってフォト・ルポルタージュを創造することそのものが当時としては新たな試みであった。彼はメンバーの一人として写真を提供することもあれば、他の写真家たちが撮影した写真を集めてレイアウトを行うこともあった。また、公式写真アルバムの多くはステパーノワとの連名で制作されている。実際、ロトチェンコのスタジオはフォト・ルポルタージュの創造活動の中心となっていた⁴⁹⁶。ロトチェンコはフォト・シリーズやフォト・ルポルタージュにおいて、一写真家であると同時に、集団制作のオーガナイザーとしての役割をも果たしたのである。

ゴリキー「われわれの達成」と『建設のソ連邦』

『建設のソ連邦』は、そもそも作家ゴリキーによる文芸誌『われわれの達成(Наши достижения)』(1929-1937)の「視覚的な応用」として計画された⁴⁹⁷。『われわれの達成』にはソヴィエトの発展を広く伝達することを目的とした「生産エッセイ(производственный очерк)」と呼ばれる読み物が掲載されていた。のちにゴリキーは社会主義リアリズム小説の開祖とされるが、1920年代末のジャーナリズムやドキュメンタリーに関わる仕事はトレチャコフらによるファクトの文学と共通する点が多い。たとえば、ゴリキーは1928年から29年にかけてソヴィエト国内を視察し、旅行記「ソヴィエト連邦をめぐって」のシリーズをなす数々のエッセイを執筆した。このような活動は、「ファクトの文学」の実践としてトレチャコフが行った旅行記や農村の滞在報告にも通じる。さらに、ゴリキーは『新レフ』が発刊された1927年から29年にかけて、『新レフ』メンバーと同様にフィクションを批判する発言をしばしば行なった。『われわれの達成』では「ドキュメンタリー・エッセイ」を中心に据えることを主張し、この特徴として小説にあるような

⁴⁹⁵ Родченко А. Предостережение // Новый лев. 1928. №11. С. 37.

⁴⁹⁶ Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924-1937* (New Heaven and London: Yale University Press, 1996), p. 136.

⁴⁹⁷ Вольф. «СССР на стройке»: журнал и его читатель. С. 13.他に『われわれの達成』と『建設のソ連邦』との関係を論じたものとして次の文献を参照。Добренько Евгений. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение. 2007. С. 363-399. Добренько Евгений. Потребление производства, или иностранцы в собственной стране // Гюнтер Х. и Хэнсен С. (ред.) Советская власть и медиа: Сб. статей. Спб.: Академический проект, 2005. С. 164-187.

余分な装飾が排除されていること、短いこと、「ファクト」であることをあげている⁴⁹⁸。ゴーリキーによる『われわれの達成』は『新レフ』におけるファクトの文学と同様の志向を持ち、『建設のソ連邦』もまたドキュメンタリー運動を継承しているのである。

1928年6月1日、「プラウダ」および「イズベスチヤ」紙上においてゴーリキーは「われわれの達成について」と題する記事を発表している。そこで彼は、ソヴィエトの労働者を建設の全体的なプランを見ずに働く石切工に例えている⁴⁹⁹。ゴーリキーによれば、石切工は彼の周りで建てられている建物全体が見えないために自分の仕事の意味が見出せない。ゴーリキーは、このような労働者たちの状況を克服し、自分の仕事がソヴィエト建設全体の中でどの位置にあり、どう役立っているのか認識させる必要があると考えた。彼は『われわれの達成』の創刊にあたって次のように述べている。「雑誌はソヴィエトの共和国の全ての力による国家の仕事の成長と歩みを、段階的に毎月映し出す鏡とならなければならない」⁵⁰⁰。ゴーリキーは労働者たちに自分の仕事の意味を理解させ、ソヴィエトの建設に関わっていることを実感させようとしたのである。

さらに、ゴーリキーは『われわれの達成』の目的を示した論文「小さな人びととその偉大な仕事について」において次のように述べている。

「小さな」人びとは今こそ、あらゆる仕事達成されて自分のところに戻ってくる
こと知るべきである。その達成についてこの雑誌は、労農通信員、農業学者、技士、
科学に関する仕事を行う者たちの口によって語られる⁵⁰¹。

「小さな」人々とは、日々自分の仕事をこなす一般の労働者たちのことである。ゴーリキーはソヴィエト建設全体における自分の仕事の意義を労働者に理解させるため、労農通信員運動の方法を取り入れた。さらに、ゴーリキーは通信員となるべき労働者の識字能力の向上を図り、1930年に雑誌『文学学習(Литературная учеба)』を刊行した。この雑誌は報道機関の末端人員としての労農通信員、工場や組合、文学サークルのメンバー、そして作家志望者を対象にしていた。この雑誌には生活や仕事、国内外の古典文学、文体に関するものまで様々な記事が掲載され⁵⁰²、読者からの投書欄と「編集部からの手紙」が設けられて読者と編集者および作者をつなぐ窓口となった。ゴーリキーが目指したのは、労働者のソヴィエト建設に対する自覚を促すと同時に、識字率が極めて低かったソヴィエトで、労働者や農民の文化的なボトムアップを図ることだった。

⁴⁹⁸ Горький М. О том, как надобно писать для журнала «Наши достижения» // Собрание сочинений. Т. 25. М. 1953. С. 60.

⁴⁹⁹ Горький М. О «Наших достижениях» // Собрание сочинений. Т. 24. М. 1953. С. 385-386.

⁵⁰⁰ Горький М. О том, как надобно писать для журнала «Наши достижения». С. 56.

⁵⁰¹ Горький М. О «Маленьких людях» и о великий их работе // Собрание сочинений. Т. 25. М. 1953. С. 14.

⁵⁰² Papazian, *Manufacturing Truth*. p. 156.

ゴーリキーは『建設のソ連邦』の創刊号で次のように述べている。「写真は、偶然で無秩序ではなく、系統的かつ不断に建設の仕事のために供給されなければならない」⁵⁰³。『建設のソ連邦』の目的は単なるプロパガンダにとどまらなかった。『建設のソ連邦』の制作を通して、ソヴィエトの発展をつぶさに記録し、そのような記録を収集し、発展の様子を体系的に提示することが目指されていたのである。それは、労農通信員運動や「事物の伝記」の手法に基づき、現象を通時的にとらえてソヴィエトの発展を記録することの重要性を説いたトレチャコフの「長期的な写真観察」にも通じていた。『建設のソ連邦』に関わったロトチェンコは、複数の写真をテーマにそって組み合わせることにより、ソヴィエトの発展の体系的表象を実現したのである。

「モスクワ——社会主義国の三千万人の首都」(1931)

フォト・ルポルタージュ「モスクワ——社会主義国の三千万人の首都」はロトチェンコの写真が用いられた『建設のソ連邦』初期の特集号である⁵⁰⁴。ロトチェンコは1927年にモスクワ市内の撮影許可をもらおうと⁵⁰⁵、ライカの小型カメラで建物や路面電車、工場などの様子を大量に撮影した。これらモスクワの写真は、「モスクワ」特集だけでなく、他のフォト・ルポルタージュでも使用された。たとえば1932年にはこれを基にモスクワの光景を映した40種類の絵葉書が1万枚から2万5千枚印刷された⁵⁰⁶。モスクワの写真は一点ものの「作品」ではなく、繰り返し使用される素材として扱われていたのである。

「モスクワ」特集には全部で19人のカメラマンの写真が用いられた。その中には、「十月」グループ写真部門のイグナトヴィチ、カルメン、ラングマン、初期フォト・ルポルタージュの手本とされた『モスクワ労働者家族の24時間』の作者であるアリペルトとシャイヘト、そして新聞『イズベスチヤ』と『プラウダ』の写真通信員出身のハリプらのものもある。これまで見てきたフォト・シリーズとは異なり、『建設のソ連邦』「モスクワ」特集では写真の集団制作が試みられている。

では「モスクワ」特集を詳しく見てみよう。表紙裏の解説では、帝政時代のモスクワは資本主義的な商業の中心部と、泥とほこりにまみれた労働者の周辺地区から成っていたが、

⁵⁰³ СССР на стройке. 1930. № 1. С. 3.

⁵⁰⁴ この号にはデザイナーが明示されておらず、ロトチェンコは写真家のひとりとして名前が記載されている。しかし『建設のソ連邦』の「モスクワ」特集はステパーノワがデザインを担当したフォト・アルバム『商業のモスクワから社会主義のモスクワへ』ときわめて類似していること、また、1938年にはロトチェンコとステパーノワとの共同デザインでアルバム『モスクワは再建される』を国立出版局から出版していることから、ロトチェンコが『建設のソ連邦』「モスクワ」特集のデザインに関わっていたと考えられる。

⁵⁰⁵ Aleksander Rodchenko *Revolution in Photography, Catalogue* (Moscow: Multi Media Complex of Actual Arts, Moscow House of Photography Museum, 2008), p. 217.

⁵⁰⁶ これは近年次の書籍として再版された。Александр Родченко Московские открытки. М.: Дом фотографии, 2003.

現在の社会主義都市モスクワは工業の中心地であると謳われる⁵⁰⁷。古いモスクワと新しいモスクワの対比は、ライト・モチーフとしてフォト・ルポルタージュ全編を通して繰り返され、写真を組織化する原理の役割を果たしている。「モスクワ」特集はハートフィールドの手になるモスクワの街の航空写真と、レーニンのシルエットの二重露出、つまりモスクワ全体のパースペクティブと革命の象徴のモンタージュ的結合によって幕を開ける【図8-1】。

1931年6月、ボリシェヴィキ中央委員会総会においてスターリンの片腕であるラザリ・カガノヴィチが「モスクワ再建総計画」を掲げる演説を行った。「モスクワ」特集号はこのカガノヴィチの都市計画を背景として制作された⁵⁰⁸。冒頭のテキストはカガノヴィチの言葉の引用から始まる。「モスクワはすべての共和国から人々がやって来て、建設の経験を享受するような実験室でなければならないし、将来もそうなるであろう」。これはフォト・ルポルタージュの最後の部分に当たる裏表紙のテキスト「モスクワは中央の実験室、この壮大な建設の模範地区である」につながる。この特集号では、モスクワはソヴィエト全体の発展をけん引する都市として位置付けられている。

フォト・ルポルタージュの導入部分では、人であふれかえる駅のホーム、「出発一電車」と書かれた看板が示され【図8-2】、読者自身がモスクワ駅に到着したかのような印象を与える。モスクワ赤の広場の場面では、レーニン廟、周囲の官庁など街の中心部の様子が地理的に網羅される【図8-3】。さらにモスクワの交通事情が示される。ここでも、バスや路面電車、歩行者が行き交う混乱した往時の交通の様子と、警察が信号を操作して交通整備がなされる現在が対比される【図8-4】。過去と現在の対比は、馬車と荷馬車の写真が掲載された「昨日」の左ページと、バスの車庫と自動車の写真が掲載された右の「今日」のページでも用いられる【図8-5】。映画のモンタージュを模したこの手法は、他のフォト・ルポルタージュでも数多く見出せる⁵⁰⁹。

衛生および自動車交通にとってアスファルトや敷石による舗装が重要であるというカガノヴィチの言葉とともに、当時の都市衛生政策を反映した散水車による道路清掃の様子が示される。ただし、清掃車のブラシのクローズアップと、低い視点から見上げるように撮影された散水車【図8-4右頁】には、ラクルスの視点による写真が組み込まれている。ここではロトチェンコの言葉どおり、ソヴィエト建設のテーマと「いかに撮るか」の両方が

⁵⁰⁷ 『建設のソ連邦』にはページが付されていないので、テキストの引用および写真はおよその箇所がわかる形で記述する。

⁵⁰⁸ 1932年にはこのカガノヴィチの演説に基づいたフォト・アルバム、『商業のモスクワから社会主義のモスクワへ』がステパーノワのデザインにより出版される。От Москвы купеческой к Москве социалистической. М.: Огиз-изогиз, 1932.

⁵⁰⁹ 過去と未来の対比の手法はフォト・ルポルタージュのひとつのパターンとして『建設のソ連邦』の後の特集「カザフスタン共和国15年」（1935年11号）、「ソヴィエトの木材輸出」（1936年第8号）、「ウクライナ共和国の首都キエフ」（1938年11-12号）、「全ソ農業博覧会」（1939年9号）、「勲章受賞コルホーズ『スターリン』」（1939年第11-12号）、そしてフォト・アルバム「ウズベキスタンソヴィエト社会主義共和国」（1935年）などでも踏襲される。

達成されている。

ラクルスはソヴィエト近代化の象徴である工場の撮影にも用いられる【図8-6】。鍛造工場 AMO、電気工場の変電部、電気モーター工場「ジナモ」や「クラスナヤ・オクチャーブリ」などの大規模工場、車両修理工場、衣料や食品加工の軽工業などである。テーブルクロスのかかった食卓で食事をとる労働者家族の新しい暮らし、新たに建築された集合住宅、発電所、ラジオ塔、大型スーパー、病院、女性を家事から解放する清掃サービス、劇場、革命博物館、労働者クラブ、スポーツ、休憩時間に子供に母乳を飲ませる労働者の女性たち、5万人収容できるジナモスタジオ、赤の広場でのパレードなど、モスクワのランドマークから身近な生活に関わるものにはいたるまで、近代化されたソヴィエトの生活が次から次へと網羅される【図8-7】。

「モスクワ」特集の特徴は、さまざまなトピックの提示によってモスクワの生活を網羅的に構成することにある。モスクワのランドマークを地理にしたがって提示すること、そして過去と未来を対比させることによって、フォト・ルポルタージュは空間的、時間的にソヴィエトの発展をたどる。ロトチェンコは一人でもモスクワを記録していたが、他の多くの写真家と共同で撮影を行うことにより、モスクワをよりいっそう網羅的、体系的に表象することを可能にしたのである。

「モスクワ」特集から7年後、ロトチェンコはウクライナ共和国の首都キエフをテーマにしたフォト・ルポルタージュ（『建設のソ連邦』1938年第11-12号）を手がけた。ロトチェンコはこの号で「芸術構成」および「デザイン」を担当し、「モスクワ」特集号と同様の手法でキエフを表象した。新しい官庁、広場、くつろぐ人々、新築の住居、ドニエプル河岸などの写真【図8-8】が続いてキエフの様子が地理的に網羅され、「スターリンの五カ年計画の年に、町の様子は一変した。何十もの新しい製造所と工場が建てられ、古いものは完全に改造された」という一文でスターリンの政策が賞賛される。

最初に政治指導者のイメージと町のパースペクティヴが提示される「モスクワ」特集と同様に、このルポルタージュにおいても、キエフの民族工芸学校で織られたスターリンのゴブラン織とドニエプル河岸に位置する街の写真から始まる。この手法によってあらわされるのは、ソヴィエト全体の普遍的規範をもたらす中央の指導者と、地域的特色をもった地方との融合である。そして、航空写真によって上空から街を捉えたページを開くと、教会を映した「古いキエフ」が下から現れる。ここにも、古い写真の利用と過去と現在の対比の手法、そして航空撮影による新しい視点の実験がみられる。

「モスクワ」と「キエフ」特集号では、新しいものと古いものの対比、町全体のパースペクティヴと社会政策という全体的プランの提示、地方と中央権力との融合、地理的な秩序に基づく街の詳細な紹介、そして様々なトピックの提示による文化的発展の提示といった手法により、社会主義建設が体系的、網羅的に表象される。かつてトレチヤコフは、「モスクワや何百もの他の都市についてはいまだ記述されていない」と述べ、「社会主義の財産目録」を形成することを主張したが、「モスクワ」や「キエフ」特集号はまさにその実践の

ひとつであった。

「全ソ連農業博覧会」(1939)「モスクワ—ボルガ運河」(1938)

ソヴィエトの発展の体系的表象は、「モスクワ—ボルガ運河」(『建設のソ連邦』1938年 第2号)および「全ソ連農業博覧会」をテーマとする特集(『建設のソ連邦』1939年第9号)においても形を変えて実現されている。「モスクワ—ボルガ運河」特集(『建設のソ連邦』1938年第2号)では旅程を追体験しながら、様々な事象を地理的な配置に従って網羅する方法がとられている。モスクワ川とボルガ川をつなぐ運河は18世紀のピョートルI世の時代に建設されたが、水門の規模が小さかったために、モスクワ—ペテルブルク間の鉄道開通以降はほぼ使用されなくなっていた。1937年、水門が新たに建設されてふたたび運河が開通した。フォト・ルポルタージュ「モスクワ—ボルガ」は、カリーニンの船着場から運河を通過してモスクワへ向かう汽船を中心とした写真紀行となっている。テキストは「われわれ」を主語にして書かれ、数々の水門や発電所、ダム、沿岸に設置された指導者や労働者の彫像、運河に架かる鉄橋などが次々に現れ、まるで船に乗って観光しているかのような臨場感を与える。流通の水脈としての運河はソヴィエト産業の発展の象徴であるが、このフォト・ルポルタージュでは、モスクワ郊外にある運河沿岸の保養地の様子や汽船上でくつろぐ人々などが示され【図8-9】、風光明媚な運河とその沿岸の光景をたどることに重点が置かれている。

全ソ連農業博覧会(ВСХВ, Всесоюзная сельско-хозяйственная выставка, のちに「経済達成展示会」に改名)は1939年にモスクワで開始され、世界にソヴィエトの達成を誇示する役割を果たした。『建設のソ連邦』ではこの博覧会を特集のテーマとし、ロトチェンコが担当した。博覧会には各共和国や地方の模範的なコルホーズが参加し、共和国別のパヴィリオンが建設された⁵¹⁰。フォト・ルポルタージュでは「この博覧会ではわれわれの社会主義農業の成果のすべてが集められている」というキャプションのもと、博覧会の目的が次のように宣言される。

われわれの国の美的豊かさを証明する豪華なパヴィリオンが建てられ、何十万もの展示品——われわれの大地によってつくられたものの中でも最も優れたもの、科学的な土台に基づいた労働の見本——がもたらされ、展示された。しかし全ソ農業博覧会はずすでに行われたことを示すだけのものではない。いかに量を増加させ、より効率よ

⁵¹⁰ 全ソ連農業博覧会に関する参考文献として次を参照。Выставочные ансамбли СССР 1920-1930-е годы материалы и документы. Толстой В. П. (отв. ред.) М.: Галарт, 2006. 本田晃子『天体建築論——イワン・レオニドフと紙上の建築プロジェクト』(博士学位申請論文、東京大学総合文化研究科超域文化科学表象文化論分野、2011年)、155-180頁。Greg Castillo, "Peoples at an Exhibition: Soviet Architecture and the National Question," in *Socialist Realism without Shores* (Durham: Duke University Press, 1995), pp. 715-746.

く行くかを人々に教えるのである。

全ソ農業博覧会は、各地域が優れた農業経営による成果を披露する場であった。このフォト・ルポルタージュは模範的な農作物や農業の方法、農業従事者を紹介することにより、全ソ農業博覧会のカタログとして機能している。フォト・ルポルタージュは、博覧会の構造をそのまま反復しているのである。

エッセイは、博覧会場への入り口と、そこから見える労働者とコルホーズ員の銅像の写真から始まり、開会宣言をする人民委員会議長ヴァチスラフ・モロトフが示される。そして、シベリア、ウクライナ、ベラルーシ、アゼルバイジャン、グルジア、アルメニアなど各国パヴィリオン写真が示される。ここでは入り口から入場し、各共和国のパヴィリオンをたどる訪問者の視点が部分的に採用されている。また驚異的な超過ノルマを達成した模範農民たちの顔写真が名前入りでたたえられ、品評会で賞をとった馬、豚、羊の写真が動物図鑑のように並べられる【図 8-10】。帝政時代の原始的農業から、革命後に導入された農業の機械化への変化も説明されている。ここでも「モスクワ」と同様に体系的に事物を提示する方法が採用されている。ソヴィエト連邦の各共和国の地域色豊かな風物も紹介され、ソヴィエトの多様性、他民族性がアピールされる。

全ソ農業博覧会の会場のプランは、会場一番奥に据えられたスターリン像から各種パヴィリオンへと放射線状に歩道が伸び、民族の多様性と中央による統一性を示す集権的構造をとっていた⁵¹¹。一方、このフォト・ルポルタージュの作りでは集権的な構造は希薄であり、農作物やパヴィリオン、農業労働者たちが並置される構造をとっている。しかし、フォト・ルポルタージュの最後は夜にライトアップされたパヴィリオンとスターリン像の夜間撮影でしめくくられ、スターリンのもとに各共和国が集結する様子が唐突に示される。このラストシーンにより、基本的には網羅的構成をとるフォト・ルポルタージュに、統一的印象が付与されるのである。

アルバム『ウズベキスタン共和国』（1935）

1930年代から1940年代にかけて、ソヴィエトでは様々な事業を記念する豪華なアルバムが多数制作された。これらのアルバムは党幹部などのエリートなど国内向けに制作されるものもあれば、対外宣伝を目的として外国語で制作されるものもあった⁵¹²。ロトチェンコもステパーノワと共同で数多くアルバムの制作に取り組んでいる⁵¹³。1933年に出版された『ウ

⁵¹¹ 本田晃子『天体建築論——イワン・レオニドフと紙上の建築プロジェクト』、156頁。

⁵¹² ソヴィエトで1920年代から40年代にかけて出版された豪華な公式記念本に関しては次の文献を参照。*Карасик Михаил. Парадная книга страны советов. М.: Контакт-культура, 2007.*

⁵¹³ ロトチェンコが制作に関わったアルバムとそこでの役割は次の通り。『ウズベキスタンの10年』（芸術構成、デザイン、1935年）、『第一騎兵隊』（アルバム、ケース、装丁デザイン、

『ウズベキスタン共和国の10年』は、200ページ以上にわたり、その豪華さではフォト・ルポルタージュの中でもとりわけ際立っている。責任編集はN. トゥルスンハジャエフ、写真は十月グループのメンバーであったラングマン、シテレンベルグの他、ソユーズ・フォト（写真家協会）とイゾギズ（国立造形芸術出版局）のフォトラボラトリーから提供されている。ここではロトチェンコがオーガナイザーとなって、複数の写真家による写真をまとめる集団制作の形をとっている。

『ウズベキスタン共和国の10年』には『建設のソ連邦』以上に複雑なデザインとそれを可能にする高度な印刷技術が用いられた。たとえばアルバムの冒頭に掲げられた地図は金のインクを用いた多色刷りになっており、折りたたんだページを開くと、中から新しいページが現れる【図 8-11】。ロトチェンコはここで印刷技術の実験を試み、ページを一枚ずつめくって読み進むというメディアとしての本が持つ特性を最大限に意識したデザインを行っている。

このフォト・ルポルタージュで語られる内容は、灌漑工事と水力発電、農業の集団化と機械化、工場建設と工業の成長、近代的な建物の建設と都市の再建、ウズベキスタン地方の特産物や民族的なモチーフ、学校、病院、博物館といった文化的施設など、これまでのフォト・ルポルタージュと共通するテーマを持っている。『建設のソ連邦』では五カ年計画の成果が個別の小さなテーマを通して語られていたが、アルバム『ウズベキスタン共和国の10年』にはそれらのテーマほとんどすべてが含まれている。このアルバムで表象されるウズベキスタンは、貧しい農業国から先進的な工業国への発達というシナリオをたどり、近代化としての社会主義化を達成した象徴的なトポスとなっている。つまり、あらゆる社会主義社会の建設がウズベキスタンという一共和国に投影されているのである。

『ウズベキスタン共和国の10年』は、(1) 今日のウズベキスタン、(2) 党、政府、赤軍、(3) 国と人々、(4) ウズベキスタンの農業の社会主義的再建設、(5) ウズベキスタンの工業化、(6) ウズベキスタンの文化建設の6つのセクションに分かれている。

最初のセクションでは、綿花畑、綿花に水を供給するダムの写真、紡績工場の写真などウズベキスタンの主要産業である綿花に関わる事物が示さる。凝ったレイアウトを用いた大きなクローズアップの写真により、綿花農業の機械化がことさら強調される【図 8-12、8-13】。さらに、ウズベキスタンの伝統的な装飾モチーフを生かして新しく建てられたビル、ウズベキスタン特産の刺繍「スザニ」のカラー写真などによって、ウズベキスタンの地方的特色と近代化による文化的発展の融合が示される。この最初のセクションはフォト・ルポルタージュ全体を要約する。

二番目のセクションは主にレーニン、スターリン、ウズベキスタンのポリシェヴィキ・メンバーの肖像写真が占める。レーニンとスターリンの肖像には高度な印刷技術が駆使さ

1937年）、『赤軍』（デザイン、1938年）、『ソフホーズ』（美術担当、1941年）、『ソヴィエト映画』（デザイン、1935）、『モスクワ』（美術担当、1939年）、『ソヴィエトの航空』（美術担当、1939年）。

れている。透明なシートの上に横顔のシルエットが印刷され、前のページの織物の模様と次のページのスターリンの言葉の上に重なるようになっている【図8-14】。

三番目のセクションでは、シャヒモルダンスキー渓谷やチルチク川の自然景観、中央アジアの喫茶店チャイハナ、サマルカンドのタイルの建物、ぶどう収穫など地方固有の事物が示され、四番目のセクションでは綿花産業の発展を可能にした灌漑が中心的なテーマとなる。古い写真を利用して灌漑の歴史が語られ、人力による灌漑用水しかなかった過去と現在との対比が語られる。テーマの説明のみに写真が使用されるのではなく、世界最高とされるカラクル羊毛がクローズアップで捉えられ、装飾的なアクセントを加える【図8-15】。

ロトチェンコが『建設のソ連邦』で担当した白海バルト海運河やモスクワーボルガ運河の特集に示されるように、治水工事は五カ年計画における最も重要な事業であった。ステップの国ウズベキスタンでは治水工事は社会主義化＝近代化のシンボルであり、第五セクションで詳しくとりあげられる。ここではウズベキスタンの主要工業であるさまざまな繊維産業が示され、絹糸巻き工場、縫製産業、皮革工場、靴工場などの写真がときにラクルスによって撮影され、大量生産の様子が強調される。

アルバム『ウズベキスタン共和国』には、農業の機械化、工業の発達、治水工事、生活の近代化、ポリシェヴィキ党員の活躍や、地方固有の「民族性」など、他のフォト・ルポルタージュでもとりあげられた様々なテーマが集約されている。しかし写真はテーマの挿絵としてのみ用いられているのではなく、過去と現在を対比するモンタージュや、装飾的な効果を与えるクローズアップ、ラクルスが利用され、素材やメディアとしての本の特性を生かしたデザインの実験が試みられている。『ウズベキスタン共和国』は社会主義建設に関するさまざまなテーマを網羅するのみならず、写真とデザインの手法の集大成ともなっているのである。

*

『建設のソ連邦』と公式写真アルバムのフォト・ルポルタージュで目指されたのは、集団制作により社会主義建設を網羅的・体系的に表象することである。ロトチェンコは、ラクルスやグラフィック・デザインの技術、モンタージュなどのこれまでの実験的な手法を利用し、メディアとしての本の特性を生かしながら写真の組織化を行った。また、社会主義建設の様相を集団的に記録し表象することは、労農通信員運動、トレチャコフの「社会主義経済の財産目録」や「長期的な写真観察」の思想、そしてロトチェンコのカタログ的な知の発想など、『新レフ』での議論を受け継いでいる。ロトチェンコは写真の組織化という視覚言語の手法を生み出すことにより、知識および認識における社会主義建設を行ったのである。

しかし、社会主義建設をめぐる知識の体系化は、スターリニズムとも結びついている。研究者のシェイラ・フィッツパトリックは、1930年代のスターリン時代には、工業化と近

代的テクノロジーによって自然と人間を克服することがユートピア的なヴィジョンとして存在していたと主張する。そして雑誌『われわれの達成』は、広いソヴィエトの土地の克服を「偉大さ」の価値観と結びつけ、このユートピア的ヴィジョンに基づいて「地理的空間と自然環境の克服」を目指していたと考える⁵¹⁴。『建設のソ連邦』では、運河やダム建設、北極探検などによって広大な自然が開発され、ソヴィエトが近代化＝社会主義化される様子が特集された。ロトチェンコの写真・ルポルタージュは「ファクトの文学」の実践を受け継ぐのみならず、そこにはまたスターリニズムのヴィジョンも投影されていたのである。

2. ソヴィエトの新しい人間

前節では、社会主義建設のカatalogとしての写真・ルポルタージュに焦点をあてたが、ロトチェンコの写真・ルポルタージュには別の方法によって創作されたものもある。それは「新しい人間」への変貌のストーリーであり、社会主義リアリズム小説にも共通していた。

1931年6月の経済会議においてスターリンは五カ年計画初期における集団主義の強化と、新しい労働の理念を提示するために労働者の人物像に注目することを主張した。当時「新しい人間の創造」の課題が党の綱領やソヴィエト作家会議において盛んに謳われた。「新しい人間」とは、並はずれて優れた精神的・肉体的能力によって自然に打ち勝つ人物であり、「率先してロシアに進歩をもたらす者」として表象された⁵¹⁵。1930年代、偉業を達成した特定の労働者が盛んにメディアに取り上げられ、スターリンによって賞賛された。スターリンは具体的な個人のなかに、社会主義にふさわしい理想的な「新しい人間」のイメージを見いだそうとしたのである。

しかし「新しい人間」のイメージはスターリン時代に限定されるものではない。研究者のイリーナ・グトキンが明らかにしたように、プラトン、コンドルセ、サン＝シモン、マルクスとエンゲルスらの思想にも「新しい人間」観は明確に現われており、完璧な人間や幸福、理想的な社会組織を求める西洋の思想に深く根ざしている⁵¹⁶。このヴィジョンは19世紀末から20世紀初頭のロシアにおける象徴主義者たちやヴェリミール・フレーブニコフ、マヤコフスキーらアヴァンギャルドらによっても共有された。また、プロレトクリトのボグダーノフやガスチェフは、労働者は技術の進歩と組織化された生産プロセスによって人

⁵¹⁴ Sheila Fitzpatrick, *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times : Soviet Russia in the 1930s* (New York: Oxford University Press, 1999), p. 68.

⁵¹⁵ スターリンの労働者個人への注目とその影響に関しては次の文献を参照。Fitzpatrick, *Everyday Stalinism*, chap. 6.

⁵¹⁶ Irina Gutkin, *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890-1934* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999), chap. 4.

間の生理の限界を超越することができると考え、完璧な人間のイメージを労働者に投影した。グトキンが指摘するように、このようなプロレタリートの発想や、それに関わったフセヴォロド・メイエルホリドによるジオメハニカの「人間＝機械」イメージは、1930年代に入るとスポーツパレードのような肉体崇拜へと変容していった⁵¹⁷。ロトチェンコのフォト・ルポルタージュでも描かれた、模範的労働によってノルマを大幅に超過する「ウダールニク（突撃労働者）」や、ロトチェンコ本人があこがれた飛行士も、ロシア文化における「新しい人間」の系譜に連なるものであった。

ここではロトチェンコの「白海バルト海運河竣工」およびアリペルトの「巨人と建設者」という人間の変容をテーマとしたフォト・ルポルタージュをとりあげ、社会主義リアリズム小説との共通性を明らかにする。そしてロトチェンコによるフォト・ルポルタージュ「ソヴィエト・パラシュート」では、人間の変容のテーマにおいて、革命時代のアヴァンギャルドも共有した理想的人間像と社会主義リアリズムのナラティブが重なり合う様子を分析する。

「白海バルト海運河竣工」（1933）と「芸術家の再構築」

「白海バルト海運河竣工」については、ロトチェンコによる『建設のソ連邦』のフォト・ルポルタージュの中でも例外的に多くの論考がある⁵¹⁸。このフォト・ルポルタージュを貫くテーマは「更生（перековка）」である。ここでは、自然を開拓して運河を建設する様子と、そこに携わる囚人たちが建設を通して優秀な労働者に成長する様子が描かれる。

白海バルト海運河は第一次五カ年計画の一環として構想された最も規模の大きい公共事業であった。建設現場は過酷を極め、死者は一ヶ月で一万人に達した。運河建設には囚人が動員され、ソルジェニーツィンの『収容所群島』のモデルのひとつにもなった。ロトチェンコは運河の建設現場の撮影許可が下りると、1933年2月に2週間現場に滞在し、3月13日に再び赴き、さらに同年の夏にも開設された運河を撮影した⁵¹⁹。ロトチェンコは現場で目撃した過酷な労働という負の側面には眼をつむり、フォト・ルポルタージュを五カ年計画の偉業と人間の変容のポジティブな物語に仕立て上げた。

フォト・ルポルタージュは波打つ川面の様子とスターリンの顔、運河と水門を示した地図で始まる【図8-16】。自然のままのカレリアに運河建設が計画されたこと、「どん底」から人々がやってきたことが示される。「どん底」からやってきた人々とは、もちろん建設に動員された囚人たちのことである。ルポルタージュは次のように語る。「本当の人生は彼ら

⁵¹⁷ Ibid., p. 111.

⁵¹⁸ Лаврентьев А. Н. Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992. Wolf, "USSR in Construction," p. 222–268. Dickerman, "Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye," p. 216-283. Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph*, pp. 136-143. Benjamin H. D. Buchloh, "From Fatura to Factography," *October* 30 (Fall 1984), pp. 114-117. 江村公『ロシア・アヴァンギャルドの世紀——構成×事実×記録』、水声社、2010年、195-223頁。

⁵¹⁹ Лаврентьев. Ракурсы Родченко. С. 170

にとって始まったばかり。ここでは土地の自然のみならず、人間の性質も変わる。『過去の』人々は働き手になる。囚人を動員した労働には、ソヴィエトの犯罪者に対する政策が大きく影響している。革命当初、ボリシェヴィキは資本主義の崩壊とともに犯罪も減少すると考えていた。なぜならば、犯罪の要因は資本主義の制度そのものにあるとあり、犯罪者は腐敗した社会が生み出した犠牲者であると考えられていたからである。この発想のために当時は服役よりも犯罪者の教育や更正の方に重点が置かれ、反革命分子の取締りが厳しくなるに従って囚人を収容する矯正収用キャンプの数は増加した⁵²⁰。

1934年には『スターリン名称白海バルト海運河建設の歴史』と題された本が出版された⁵²¹。そこではゴーリキーやミハイル・ゾーシチェンコなどの作家たちによって、さまざまな労働者たちの「更生」のストーリーが展開される。作家たちは現場を訪れ、労働者たちへのインタビューや、新聞「更生」に掲載された記事などを基に、彼等が犯罪者からどのようにして優れたソヴィエト市民へと成長していったのかをつづった。ロトチェンコの白海バルト海運河の写真は、『スターリン名称白海バルト海運河建設の歴史』を視覚的に補完する役割を担った。

運河建設の要は水門の設置にあった。写真には正面、やや俯瞰的な位置、ラクルスによる傾斜など、さまざまな視点から水門建設の様子が収められている【図 8-17】。見開き一ページをまたぐように、下半分にはかつての森が示され、上半分には新しく建設されたダムが示されている。過去と未来の対比の手法はここでも生きている。そして、泥棒や殺人者、クラークと呼ばれる富農などがオーケストラの音楽に合わせて作業する様子が捉えられる⁵²²。彼らが利用する図書館や、余暇の時間に行われる音楽や演劇などのサークル活動が紹介され、労働現場での充実した生活が強調される。また、建設現場で発行されていた新聞「更生」を引用し、フォト・ルポルタージュでは運河建設を通して人々が学習し、以前とは違う人間へと生まれ変わったという女性囚人の告白が紹介される。

フォト・ルポルタージュの後半には、完成した水門、水門と運河を通行する船の写真が配される。そして建設を主導した技師たちが顔写真とともに紹介され、エッセイは運河に招待されて演説するゴーリキーの写真と、スターリン、キーロフ、ヴォロシロフが船で運河を航行する様子【図 8-18】のモンタージュによって幕を閉じる。

このような「白海バルト海運河竣工」のストーリーはスターリン体制を称賛し、社会主義リアリズムのストーリーを踏襲しているように思われる。ただし社会主義リアリズム的なテーマを持つ一方で、「白海バルト海運河竣工」にはラクルスによって撮影された写真が

⁵²⁰ Wolf, “USSR in Construction,” p. 224–225.

⁵²¹ Беломорско—Балтийский канал имени Сталина история строительства. Горький М. Авербах Л. Фирин С. (ред.) М.: Гос. Изд. История фабрик и заводов, 1934. この本については次の文献で論じられている。江村公『ロシア・アヴァンギャルドの世紀』、203–209頁。

⁵²² メジェリチェルは、この場面がラクルスで撮影されているため、灰色の人間がつぶされて灰色のコンクリートに詰め込まれているように見え、そのために労働も音楽も、熱狂も感じられなと批判している。Межеричер Л. Углубление темы // Советское фото. 1935. № 6. С 22.

多数挿入されている⁵²³。そのためこのエッセイは、「アヴァンギャルドの実践と社会主義リアリズムの明らかなつながりを示す」⁵²⁴とされ、「アヴァンギャルドを象徴するモンタージュの手法と社会主義リアリズムにおける主題が共存する点で、スターリン体制への過渡期を象徴する〈作品〉」⁵²⁵と位置づけられることもある。「白海バルト海運河竣工」を転換点として、ロトチェンコはラクルスによる写真の実験から、スターリン権力下のプロパガンダ色の強い、ナラティヴな傾向を持つフォト・ルポルタージュへ移行したとみなされてきたのである。

しかし、彼のラクルスや実験的なデザインの方法は1930年代のフォト・ルポルタージュ全般にわたって登場する。それどころか先述の『ウズベキスタン共和国』（1935年）に見られるように、国立出版局が後ろ盾となった結果、より贅沢な材料を用いて手の込んだ装丁を試みるというケースすら存在した。前章で考察したように、1930年代のフォト・ルポルタージュの手法は多様であり、「白海バルト運河竣工」のみではロトチェンコの社会主義リアリズムへの移行を説明しきれない。実際、先に考察した「モスクワーボルガ運河」（1938年）は、同じ運河をテーマとしながらも「白海バルト海運河竣工」とはまったく異なった方法で写真が組織化されている。

当時のソヴィエトにおける写真の状況を見ると、必ずしもラクルス（フォルマリズム）かナラティヴか、あるいはアヴァンギャルドか社会主義リアリズムかという単純な対立では捉えきれない側面がある。それを理解するためにはソヴィエトでの写真に関する議論をくわしくたどり、ロトチェンコを取り巻く当時の状況を詳細に検討する必要がある。

「白海バルト海運河竣工」の3年後の1936年にロトチェンコは「芸術家の再構築」という論文を『プロレタリア写真』誌上に発表した。ここで彼は、白海バルト海運河に赴いて建設の様子を目の当たりにしたことで、今までの「フォルマリズム」的姿勢の再考を迫られたと述べている。

強大な意志がここ、運河へと過去のごみをかき集めた。この意志はモスクワでは見たこともない熱狂を人々にかき立てた。人々は奮い立ち、自らを犠牲にし、雄雄しくあらゆる困難に打ち勝った。すでに人生をおえたように見えた人々は、人生はまた新しく始まるものであり、稀有の関心と戦いに満ちたものであることを示してくれた。彼らは巨大な断崖や流砂と格闘した。これは人間と野蛮な自然との闘いであった。人間がやって来て勝利し、勝利して変容した。彼はうなだれ、罰せられ、捨てばちな気もちでやって来たが、そこを立ち去るときには誇らしげに顔を上げ、胸に勲章をつけ、人生へのパスポートを携えていた。真に英雄的で創造的な労働のあらゆるすばらしさが開けたのである。

⁵²³ この点からトゥピーツィンは「部分的にしかフォルマリストの写真の方法論を捨ててはいない」と指摘している。Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924-1937*, p. 137.

⁵²⁴ Wolf, "USSR in Construction," p. 223.

⁵²⁵ 江村公『ロシア・アヴァンギャルドの世紀』、220頁。

私は打ち負かされ、途方にくれていた。しかし、この熱狂に私も呑み込まれた。すべて私に身近で、すべてが腑に落ちた。私は過去の仕事上の落胆を忘れ去り、フォルマリズムのことなど斟酌せずに考えずにただ写真を撮り続けていた⁵²⁶。

ロトチェンコはこの文章において自らを運河建設に携わる囚人に重ね合わせ、自分自身の変容と写真制作に対する態度の変化を語っている。研究者のディッカーマンは、ロトチェンコの政治犯への心理的同一化に関して、白海運河のストーリーでは「敗北したアーティスト」の様相が「償いのための懲罰労働に関する公的なナラティブ」へと置き換わる点を指摘し、モダニストのアーティストとしてのロトチェンコの敗北と、権力による言説パターンが勝利したことを読み取っている⁵²⁷。江村もまた、「囚人や<階級の敵>や<破壊分子>が労働を通して新しい自分を見出していったように、それを記録する側であったロトチェンコもまた、<フォルマリスト>として批判を受けた過去を清算し、新たな自分を見出すことになった」⁵²⁸と見ている。

だが、ロトチェンコの改悛を字義どおり受け止めるべきではないだろう。なぜならば、「白海バルト海運河竣工」は1932年に発表されたが、「芸術家の再構築」はその後3年も経ってから記されているからである。つまり、「芸術家の再構築」は単なる制作者自身によるフォト・ルポルタージュの解説と正直な心境の吐露ではなく、後づけの釈明がなされていると考えなければならない⁵²⁹。この論文を発表した意図と経緯を理解するには、1930年のグループ「十月」以降のロトチェンコを取り巻く当時の状況を考察する必要がある。

批判と賞賛

1920年代後半の『新レフ』から1930年代にかけて、彼の写真に対しての批判と賞賛はめまぐるしく入れ替わった。彼は1939年に執筆された回想録において、この時期の自分を三人称の「彼」とし、道化師にたとえながら次のように書いている。

かくして彼はこの世界を提示する。

ありきたりの見慣れた世界を、新しい視点から。

かくして彼は提示する。人々と社会主義の建設を。うんと強調し、高められた調子で。

やがて彼は写真でアジテーションをするようになる。

⁵²⁶ Родченко. Опыты для будущего. С. 282-283.

⁵²⁷ Leah Dickerman, "Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye," p. 219.

⁵²⁸ 江村公『ロシア・アヴァンギャルドの世紀』、220頁。

⁵²⁹ ウルフもこの論文はロトチェンコが写真において名声を確立する時期に発表されたものであり、それなりの効果を考慮した書き方になっているため、そのまま解釈するのは問題があると指摘している。Wolf, "USSR in Construction," p. 230.

あらゆる新しいもの、若々しいもの、オリジナルなもののために。
だがここで…飛翔は終わった。
舞台の上にはまた常夜灯。
客席は空っぽで真っ暗。
飛翔もなければ…
喝采もない…
批判がどっと押し寄せた。
フォルマリズムもラクルスもだめだと。
彼はまたひとりぼっちの子ども。
有害で危険な分子となった。
真似る人は多いが、彼自身は否定される。
友人たちはこわがって近づかない。
そこで彼は立ち去る決意をした…
写真の舞台から、失望し、くたびれて。
でも、社会主義の国には、腹話術師や手品師や大道芸人は必要ないのか？
魔法のじゅうたん、花火、プラネタリウム、花、万華鏡は？
彼は気の向かないまま《ソヴィエト写真の巨匠たち》展の準備をする。
実際、何を出品すればよいのかわからない。
また批判されるに違いない。
幾度となく考えた、参加する意味はあるのか、と。
しかしその後決意した。
すると、突然の成功！
果たして奇跡か、万雷の拍手。彼は立ち上がり飛翔した…
信じられない創作の可能性が再び開け、客席は入りきらないほどの満席。
黒い奈落をのぞいてみれば、すべてなじみの近しい人々。
飛べ、とはやし立てる。
この子どもに実験と幻想を出してみると要求する。彼が夢想していたことをさらけ
出せという…⁵³⁰

フォト・ルポルタージュ「白海バルト海運河竣工」（1933年）はちょうどロトチェンコに対する批判が厳しくなり、「十月」グループの写真家たちが離反した時期に制作された。そして、「ソヴィエト写真の巨匠たち」展（1935年）を経て彼が再び評価された時期に、これまでのフォルマリズムを自己批判した「芸術家の再構築」（1936年）は発表された。この間、『ソヴィエト写真』誌を中心に写真の分野ではさまざまな論争が闘わされていた。

先述のとおり、雑誌『プロレタリア写真』は1931年第1号において、「十月」グループ

⁵³⁰ Родченко. Черное и белое // Опыты для будущего. С. 291.

の写真を「フォルマリズム」として批判した。その際、批評家のメジェリチェルはリーダーであるロトチェンコが元凶であるとみなした⁵³¹。十月グループ内部に問題があったのか詳しい経緯は不明だが、1932年1月、グループはロトチェンコの責任を問い、彼を解雇した。しかし1932年に党中央委員会によってソヴィエトにおけるすべての芸術グループを解散しひとつに統合する決定が下されると、「十月」グループそのものも解散となる。

同1932年4月15日、ロトチェンコはフォト・リポーターという身分で、イゾギズ（国立造形芸術出版局）と一年の契約を結んだ。この契約内容は、月に40以上のネガを作成し、イゾギズが無制限に複製する権利を持つというものであった⁵³²。「白海バルト海運河竣工」は『建設のソ連邦』の中で、ロトチェンコがすべて自分の写真を用いて、デザインまで行った唯一の号である。このような例外的な制作方法がとられた背景には、他の写真家たちの離反と、イゾギズとの個人契約という当時の事情があったのであろう。また、この契約からは、写真は撮影者の著作権という概念によってとらえられていたのではなく、ロトチェンコとイゾギズ双方が素材として写真を扱うことを了解していたことがうかがえる。実際、『建設のソ連邦』のために撮影されたロトチェンコの写真は、運河の開通に合わせて新聞「プラウダ」（1933年8月5日）、雑誌『プロジェクター』（1933年8月号）、『アガニョーク』（1933年9月号）、『われわれの達成』（1933年10月号）などの数々の有名な定期刊行物においてくりかえし用いられている⁵³³。

すべての芸術グループを解散させた1932年の党の決議、そして続く1934年ソヴィエト作家会議における公式な芸術様式としての社会主義リアリズムの採択は、雑誌『ソヴィエト写真』（1934年に『プロレタリア写真』から再度改名）にも影響を及ぼす。これを受けてメジェリチェルは『ソヴィエト写真』誌上に「作家会議と写真芸術の課題」と題する文章を掲載した。1932年の芸術家グループ解散の決議の採択は、そもそも芸術グループ内部の閉鎖性とグループどうしの対立を解消することを名目としていた。これに際してメジェリチェルは、数年前の1930年から31年にかけて生じた写真の分野における対立の功罪を批判的に再考している。彼によれば、この頃の論争は写真家が自分自身の創作に自覚的になり、社会的知識を見直すことには役立ったが、その一方で写真家たちの分裂をもたらした⁵³⁴。『プロレタリア写真』はこのような論争的な雰囲気から一転し、対立しあう写真家たちを「社会主義リアリズム」という名目のもとに融和させる方向へと転換したのである。

1935年4月から5月にかけてモスクワのクズネツキー・モストにおいて「ソヴィエト芸術の巨匠たち」展が開催された。これはロトチェンコが名誉回復するきっかけとなったもので、この展覧会には、モイセイ・ナッペルバウムやアレクサンドル・グリーンベルグなど

⁵³¹ *Межеричер Л.* Сегодняшний день советского фоторепортажа // Пролетарское фото. 1931. №1. С. 10.

⁵³² *Лаврентьев А. Н.* Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992. С. 169.

⁵³³ Wolf, "USSR in Construction," p. 245.

⁵³⁴ *Межеричер Л.* Съезд писателей и задачи фотоискусства // Советское фото. 1934. № 7. С. 3.

革命前から活躍するピクトリアリズムの巨匠たちや、ロトチェンコやラングマンなどの「十月」グループ、そしてかつて「十月」グループ写真部門と対立していた『プロレタリア写真』に支持されたシャイヘトやアリペルトらさまざまな傾向をもった新旧の写真家たちの写真が展示された。この展示は、芸術家同士の対立が解消され、「相対的な美的複数性」が実現されたこと⁵³⁵、つまり芸術家グループ解散の決議の成果が達成されたことを誇示している。各写真家が20枚の写真を展示するという形式を取り、ロトチェンコは「ソヴィエト芸術の巨匠たち」展の設立委員の一人でもあった⁵³⁶。

この展覧会后、『ソヴィエト写真』にはロトチェンコの写真に対して好意的な解釈を示す記事が掲載されるようになる。クラスノフは2年前に制作された「白海バルト海運河竣工」に言及し、偶然撮影された写真を利用した単純なポルターージュ作品ではなく、「モニュメンタルな絵画写真」として評価した⁵³⁷。さらに同じ号に掲載されたメジェリチェルと思われる筆者の記事では、ロトチェンコの「総合」へと向かう傾向が賞賛される。

多くの人々が、ここ2、3年ロトチェンコは総合へ、自らの芸術の再考へと向かっていることを確信している。これはまったく正しい。ロトチェンコがより深く、より注意深く周囲の現実を見つめ、より鋭敏にその社会的価値に気づいていることは議論の余地がない。それと同時に、探求者、実験者として、新しい写真言語の開拓者、旧套墨守に抗する闘士として、ロトチェンコは「柔軟になった」のである⁵³⁸。

『ソヴィエト写真』の批評家たちはこれまでロトチェンコの写真の実験的な側面のみを取り上げて「フォルマリズム」として批判してきた。しかしこの記述では一転して、ロトチェンコの写真の「社会的価値」という内容の側面をくみ取り、「新しい写真言語」の探究という形式的な側面をも評価しようとする態度に変化している。さらに評者は「社会主義リアリズムの枠の中にはロトチェンコにとって十分な場所がある」⁵³⁹とまで述べている。ロトチェンコの突然の再評価はロトチェンコの作風が変化したというよりも、彼をとりまく写真の状況と芸術政策の変化によって引き起こされたのである。

トゥピーツィンはロトチェンコの再評価を、当時のソヴィエトが技術を持ったマスメディア・デザイナーを必要としていたため、その「フォルマリズム」を許容したのだと指摘する⁵⁴⁰。他の視覚・造形芸術に比べて写真は新しい分野であり、その可能性が期待されるにも関わらず、有能な人材はきわめて不足していた。文学および絵画や彫刻などの芸術分野においては、社会主義リアリズム採択の決議は、特定の様式を規範として設定し、表現

⁵³⁵ *Стигнеев. Век фотографии. С. 115.*

⁵³⁶ *Там же. С. 116.*

⁵³⁷ *Краснов. П. А. Родченко // Советское фото. 1935. № 7. С. 24-26.*

⁵³⁸ *М. Л. На пути к синтезу // Советское фото. 1935. № 7. С. 27.*

⁵³⁹ *Там же. С. 27.*

⁵⁴⁰ *Tupitsyn, The Soviet Photograph, 1924-1937, p.136.*

の多様性を抑圧した。しかし新しいジャンルである写真は、歴史ある絵画や文学とは異なり、手法や様式が多様化するほど成熟してはいなかった。リーダーとなりうる写真家は不足しており、社会主義にふさわしい写真を新たに模索する必要があった。ロトチェンコは当時としては数少ない、高い技術をもった写真家であり、権力側はロトチェンコを役立たなかったのである。

先の評者はロトチェンコが「柔軟になった」と述べているが、実際ロトチェンコの方も『ソヴィエト写真』に対して歩み寄る態度を見せる。メジェリチェルの記事を受けて、ロトチェンコはこれまで自分に向けられた批判がいかにも不毛なものであったかと批判するものの、写真家と批評家が手を携えて「社会主義の写真芸術」を築くべきだと主張する⁵⁴¹。この主張そのものは必ずしも一般論の域を出ておらず、ここには『ソヴィエト写真』の批評家との対立を避けたいというロトチェンコの思惑が見て取れる。

『ソヴィエト芸術の巨匠たち』展直後の1935年5月20日、スターリンに近く、党中央委員会政治局のメンバーで新聞『イズベスチヤ』の編集長をしていたブハーリンは、ロトチェンコ、ユーリー・エリョーミン、アナトリー・スクリヒンの三人の写真家たちに会談を持ちかけた。ロトチェンコはこの日は欠席したが、エリョーミンによれば、ブハーリンは写真家を地方の建設現場に派遣し、記事を作成することを打診したという。新しい技術である写真と印刷デザインに長けたロトチェンコは、たとえ「フォルマリスト」的な傾向をもつにせよ、ボリシェヴィキにとってはプロパガンダのためになくなくてはならない存在であった⁵⁴²。権力側はその技術ゆえにロトチェンコを引き入れようとし、ロトチェンコには他に自由な活動の場は残されていなかった。さらに、資金の潤沢な国立出版局の仕事であれば、高価なフィルムをふんだんに使用し、実験的な凝った装丁を実現することも可能である。ロトチェンコが「柔軟」になり権力側と共犯関係を結んだ背景には、逃げ場を失ったロトチェンコの妥協と、国立出版局を利用する思惑があったのである。

写真の社会主義リアリズムとフォルマリズム／ナチュラリズム批判

先述した1932年の芸術グループ解散の決定に続き、1934年、第一回ソヴィエト作家会議のジダーノフ演説において社会主義リアリズムを唯一の芸術的手法とするテーゼが採択された。これを受けて、写真における社会主義リアリズムを定義する必要が生じた。1935年『ソヴィエト写真』第1号にはメジェリチェルによる論考「ソヴィエトの写真芸術におけるリアリズムに関して」が掲載された⁵⁴³。この論文はフォルマリズムを批判する一方で、写真が現実描写のための単なる技術とみなされる傾向を「ナチュラリズム」として批判した。メジェリチェルはゴーリキーを引き合いに、リアリズムが芸術家の想像と分かちがたく結

⁵⁴¹ *Родченко А. Мастер и критика // Советское фото. 1935. № 9. С. 4-5.*

⁵⁴² *Стигнеев. Век фотографии. С. 122.*

⁵⁴³ *Межеричер Л. О реализме в советском фотоискусстве // Советское фото. 1935. № 1. С. 4-7.*

びついていることを強調する。たとえば、地下鉄の建設を撮影するにしても、泥でよごれた人々を示せばそれはナチュラリズムであり、「泥で汚れた人々の熱狂」「地下での労働に対する勝利の喜び」を表現すれば、その写真はリアリズムとなる⁵⁴⁴。芸術家の空想によって巧みに「熱狂」や「勝利の喜び」が表現できれば、それは「リアリズム」となるのである。

しかしこの論文では、写真の社会主義リアリズムの明確な定義は与えられていない。写真研究家のフォメンコは、写真における社会主義リアリズムの土台には「崇拝的な性質」があることを指摘し、このメジェリチェルの論文については、具体的な方法論や定義が提示されるわけではなく、社会主義リアリズムが「唯一の方法」であることが強調されるのみだと指摘している⁵⁴⁵。写真における社会主義リアリズムに関する議論では、イデオロギーが先行し、実際の写真の実践に踏み込むことはなされなかった。

クシネルによる『新レフ』での批判から8年後の1936年、ロトチェンコは再度フォルマリズム批判にさらされた。1936年『プラウダ』紙上では、ショスタコヴィチのオペラ『ムツェンスク郡のマクベス夫人』に対する批判をきっかけとし、音楽やバレエ、芸術や科学などあらゆる分野においてフォルマリズムに対する批判キャンペーンが繰り広げられた。写真の分野でも、1936年の4月から5月にかけての5日間にわたり、モスクワ映画会館においてフォルマリズムとナチュラリズムをめぐる論争が闘わされた。当時の代表的写真家たちはほぼ全員参加したこの論争の様子は『ソヴィエト写真』第5-6号と第7号にうかがえる⁵⁴⁶。

ただし、この論争は「プラウダ」のキャンペーンを受けて開催された、きわめて形式的なものであった。参加者はロトチェンコの「フォルマリズム」を批判し、一方ロトチェンコはシャイヘト、フリドリヤンド、アリペルト、ラングマン、イグナトヴィチの「あやまち」を正すという形で役割分担がなされていた⁵⁴⁷。この論争の狙いは、具体的な写真の検討をとおしてフォルマリズムとナチュラリズムの定義を行い、双方を排除し、そして写真の「社会主義リアリズム」を見出すことであった⁵⁴⁸。

グリシャニンが写真におけるナチュラリズムの特徴をこうくくっている。

- 1) 芸術的形式の無視
- 2) 色調、線、パースペクティヴ、コンポジションに関する教養の欠如

⁵⁴⁴ *Межеричер. О реализме в советском фотоискусстве. С. 6.*

⁵⁴⁵ *Фоменко. Монтаж, фактграфий, эпос. С. 231.*

⁵⁴⁶ 参加者は次の通りである。アリペルト、V. ヴェンデリ、I. ボホノフ、B. グリシャニン、N. デメンチエフ、B. ドロフェエフ、Yu. エリョーミン、I. キセリス、P. クレピコフ、ラングマン、メジェリチェル、M. ナツペリバウム、F. ナツペリバウム、G. ペトルソフ、ロトチェンコ、A. ロビル、A. スクリヒン、L. スミルノフ、P. ストレリニコフ、S. フリドリヤンド、ハリプ、シャイヘト、M. シュワロノビチ、L. シテレンベルク、M. エレンゴルン。Дискуссия // Советское фото. 1936. № 5-6. С. 16.

⁵⁴⁷ これはトゥピーツィンの指摘による。Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924-1937*, p.151.

⁵⁴⁸ *Морозов С. На путях к реализму, к народности // Советское фото. 1936. № 5-6. С. 3.*

- 3) プリミティヴィズム、観察が表面的であること、深い一般化の欠如、事実を目的なくとらえること
- 4) 単純な情報、写真の理念的目的に対して無関心であること
- 5) ご都合主義、凡庸さ、現実の歪曲

一方フォルマリズムの特徴に関しては次のように述べている。

- 1) フォルマリズムは現実世界に対し侮蔑的で見下した態度をとる。
- 2) 主観主義の極端な形式をとり、統一的世界を放棄する。そして、統一的世界から偶然の断片を取り出し、それらを恣意的に結び付け、無意味な形式的要素（色彩、音、表面、カーヴ、言語イメージ）として誇張する。
- 3) フォルマリズムは現象の理念的内容を無視する。あるいは内容をまとめる際、生きた現実に対しては無関心である。
- 4) フォルマリズムは芸術家にとっての観客に対して軽蔑的に接する。芸術家の考えによれば、あらゆる大衆が理解しうるもの、手の届くものは、芸術の範疇外である。
- 5) フォルマリズムは芸術を養う要因となる民衆による創作の重要性を否定する⁵⁴⁹。

「ナチュラリズム」については単に技術が劣っていること、単純さと表現技法や技術の欠如が槍玉に挙げられているのに対し、「フォルマリズム」に関してはエリート主義、偶然性、断片性、意味と理念の欠如、形式偏重などが事細かに批判されている。グリシャニンは、写真におけるフォルマリズムの首謀者はロトチェンコであると考え、ロトチェンコの写真が撮影対象に対して冷淡なまなざしを持ち、「現象と対象を表現することに対して無関心」であることを批判した⁵⁵⁰。

その一方で、ロトチェンコの写真はナチュラリズムの点でも批判された。ロトチェンコの写真《飛び込み》【図 8-19】について、スクリヒンは飛び込み選手の毛深い足と曲がったつま先へ注意が向けられていると批判した。これを受けてモロゾフは「ソヴィエトのスポーツ選手・インストラクターといったテーマにおいては、美しく鍛えられた身体を読者は望んでいる。ロトチェンコの写真では、生物学的なディテールによってイメージが殺されている」⁵⁵¹と述べている。つまりこれらの見解に従えば、醜いディテールまで含めてなまなましく身体を描写することが写真の「ナチュラリズム」であり、理想化された身体を表象するのが写真の「社会主義リアリズム」ということになる。このロトチェンコに対する批判には、先の地下鉄建設の労働者の表現と同じ論理が働いている。

⁵⁴⁹ Гришанин В. Специфика фотоискусства // Советское фото. 1936. № 7. С. 15.

⁵⁵⁰ Там же. С. 15.

⁵⁵¹ Морозов С. На путях к реализму, к народности // Советское фото. 1936. № 5-6. С. 6.

フォルマリズムとナチュラリズムをめぐる議論は論争のための論争に終始し、写真にとって根源的な問いを浮かびあがらせることはなかった。そもそも、現実にある対象を映し出す写真はすべてリアリズムもしくは「ナチュラリズム」だといえる。そのような写真の性質を踏まえた上で「社会主義リアリズム」の写真が定式化されるべきであったにもかかわらず、『ソヴィエト写真』の議論は、労働者やスポーツ選手の理想化した姿を撮影するべきだと主張されるにとどまった。1935年の「ソヴィエト写真の巨匠たち」展から1936年のフォルマリズムとナチュラリズムをめぐる論争にかけての『ソヴィエト写真』は、既存の優秀な写真家たちの中に社会主義リアリズム的な要素を見つけ出し、彼らの「フォルマリズム」および「ナチュラリズム」的な要素を排除することで、政治的に「正しい」写真の確立を急ごうとしていた。写真の手法や理論、スタイルが根本的に検討されることはなかったのである⁵⁵²。

ロトチェンコが「白海バルト海運河竣工」に託して自分のフォルマリズムを批判した「芸術家の再構築」を発表したのは、まさにこの議論の最中であった。当時ふたたび評価されていたロトチェンコは、フォルマリズムとして向けられる批判を緩和し、社会主義リアリズムにふさわしい写真として、3年前に制作した「白海バルト海運河竣工」に言及したのである。実際、翌年の1937年は粛清の嵐が吹き荒れた年で、ロトチェンコの近い友人であるトレチャコフも処刑された。ロトチェンコは1938年5月17日の日記に次のように記している。「奇妙な時代、みんなは声をひそめ、恐れている…／これは誠実な人間には関係あるはずがない…」⁵⁵³。ロトチェンコは、そのフォルマリズムとナチュラリズムの傾向を批判され、みずから「芸術家の再構築」を発表することで過去の過ちを償い、表面的には写真の社会主義リアリズムを受け入れるという姿勢を示したのである。それは論争を主導した『プロレタリア写真』の路線に沿い、ソヴィエトの写真界全体に貢献することになると同時に、自らの仕事の新しい機会を手に入れることでもあった。

アリペルト「巨人と建設者」(1932)

写真の「ナチュラリズム」と社会主義リアリズムをめぐる議論では、理想化された身体
の表象が社会主義リアリズムにふさわしいとされたが、『建設のソ連邦』のフォト・ルポル
タージュにおいても新しい人間を描くことが試みられた。先述のようにスターリンは1931
年6月の演説で、新しい労働の概念を提示するために労働者個人の人物像に注目するこ
とを主張した。この演説は写真の分野にも影響を及ぼし、雑誌『われわれの達成』は「ソ
ヴィエト写真の巨匠たち展」を受けて、ソヴィエトのフォト・ルポルタージュの価値は「人

⁵⁵² 研究者のスティグネエフも「議論においては、写真における社会主義リアリズムとは何なのかという問いが明確にされず、何らかの方法で問いが迂回された」と指摘し、議論のための議論であったという見解を示している。 *Стигнеев. Век фотографии. С. 129.*

⁵⁵³ *Родченко. Опыты для будущего. С. 302.*

間への関心と楽観主義」にあることを主張した⁵⁵⁴。

ロトチェンコのフォト・ルポルタージュ「白海バルト海運河竣工」においては「更生」が物語の主軸をなし、その点ではスターリンによる人間個人への注目の主張に沿っている⁵⁵⁵。それだけではなく、このフォト・ルポルタージュは1932年にアリペルトとシャイヘトによって制作された「巨人と建設者」を踏襲していた。「巨人と建設者」では、鉄鋼業の都市マグニトゴルスクの建設と、農村出身の文盲の青年ヴィクトル・カルムイコフが模範的な労働者「突撃作業員」へと成長する様子が並行して描かれる。「巨人と建設者」は、1932年の『建設のソ連邦』掲載当初から評判を呼び、『ソヴィエト写真』誌上でも繰り返し取り上げられた。そのため、「巨人と建設者」の人間の成長のストーリーはソヴィエトにおけるフォト・ルポルタージュのひとつのパターンとなったのである。

1930年代初頭には、五カ年計画の一環としてマグニトゴルスクのほかにもトルクシブ鉄道やドニエプル運河などが次々に建設された。写真家たちが総動員され、大規模建設をめぐるフォト・ルポルタージュやドキュメンタリー映画が次々と制作された。「巨人と建設者」やロトチェンコの「白海バルト海運河竣工」はこのような大規模建設をめぐるフォト・ルポルタージュのひとつであった⁵⁵⁶。

「巨人と建設者」はコンビナートの建設現場のパノラマショットから始まる。そこに農民のカルムイコフが汽車でやってくる【図 8-20】。カルムイコフは土木作業に従事する。そのキャプションはこのようなものである。

建設とともに人間も成長する。土地の造成の次には、堤防工事、つまりコンクリート固めの第二の段階が始まる。ヴィクトル・カルムイコフもまたその第一段階を終える。[...] ヴィクトル・カルムイコフはコンクリート工シュレイノフの班へと編入された。いよいよ技能修得の始まりである。

ここではカルムイコフの成長が建設の進展にあわせて語られる。カルムイコフはマグニトゴルスクに設立された学校で読み書きを習い、エンジニアとしてより専門的な技術を習得し、超過ノルマを達成する「突撃作業員」となる。さらに、その功績をたたえられて共産党員候補にまで成長する。このルポルタージュでは、カルムイコフの成長に合わせて完成したコークス化学コンビナートの様子も示される【図 8-21】。物語の最後では、カルムイコフは結婚して設備の整った住宅に住み、読み書きを覚えて新聞を読むことを習慣とし、立派な服を着て妻と一緒に劇場に通うまでになっている。

個人の成長と建設のプロセスを重ね合わせるストーリーによって写真を組織化する方法

⁵⁵⁴ *Стигнеев. Век фотографии. С. 118.*

⁵⁵⁵ デッカーマンはこのスターリンのスピーチがロトチェンコの労働に対する新しい見方を形成したと指摘する。Dickerman, "Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye," p. 252.

⁵⁵⁶ ラヴレンチエフはロトチェンコが大規模建設のフォト・ルポルタージュに意欲を燃やしていたと指摘している。*Лаврентьев. Ракурсы Родченко. С. 170.*

は、囚人の「更生」と運河建設による自然の克服の様子を物語るロトチェンコの「白海バルト海運河竣工」に受け継がれているといえるだろう。また壮大な建設現場のみならず、学校やリクリエーションのための文化施設の活動に光をあてることも、「巨人と建設者」と「白海バルト海運河竣工」の両者に共通している。

アリペルトは『プロレタリア写真』に寄せた論文の中で自ら「巨人と建設者」で用いた撮影の手続きを明らかにしているが⁵⁵⁷、それによれば、そもそもモデル候補にはカルムイコフの他にシャイフトジノフという青年がいた。カルムイコフが素朴な若者であったのに対し、シャイフトジノフは赤軍学校を卒業した「自覚的な」建設者であった。教育のない青年の「更生」を描くのにふさわしかったので、シャイフトジノフではなくカルムイコフが選ばれた⁵⁵⁸。アリペルトはカルムイコフから詳しく話を聞き、フォト・ルポルターージュに必要な写真とふさわしいシーンを決定した。そして、汽車でマグニトゴルスクにやって来たときの服を着せ、カルムイコフを鉄道で撮影した。カルムイコフの実人生が同時進行の形で撮影されたわけではなく、アリペルトはカルムイコフに彼の経験を再現させたのである⁵⁵⁹。アリペルトはこのような手法を「ファクトの復元」と名づけているが⁵⁶⁰、これには当然、事実伝達の原則を逸脱しているという批判がなされた⁵⁶¹。しかしアリペルトはこれに対して、自分の意図はカルムイコフのドキュメンタリーではなく、典型的な労働者の成長を描くことだったと弁明し⁵⁶²、『プロレタリア写真』の批評家たちもこのアリペルトの手法を擁護した。たとえばグリシャニン、写真を意図的に操作することを「形式の着色」と呼んで、これを積極的に推奨した⁵⁶³。「巨人と建設者」をめぐる議論のなかで、ドキュメントとしての写真を操作してフィクションに組み入れることが、「典型」を提示する手法として位置付けられ、正当化されていったのである。

「巨人と建設者」が高く評価された理由として、社会主義リアリズム小説のストーリーを踏襲していることがあげられる。社会主義リアリズム小説の代表作であるゴーリキーの『母』やニコライ・オストロフスキーの『鋼鉄はいかに鍛えられたか』の主人公は、自身の成長とともに社会的に覚醒し、周囲の人間をも感化して社会の発展に貢献するというパターンをたどる。文学研究者のカテリーナ・クラークによれば、これら「肯定的主人公（ポジティブ・ヒーロー）」は、弁証法的な歴史の発展が個人の成長によってアレゴリカルに示されたもので、「ポリシェヴィキの美德」を体現している⁵⁶⁴。建設を通して成長し、労働者

⁵⁵⁷ *Альперт М.* Социализм переплавляет человека // Проретарское фото. 1932. № 7-8. С. 8.

⁵⁵⁸ Там же. С. 8. またウルフはシャイフトジノフが少数民族出身であったのでより一般的なケースとしてカルムイコフを選択したと指摘している。Wolf, "USSR in Construction," p. 140.

⁵⁵⁹ 研究者のフォメンコはこれを「キャスティング」と呼んでいる。Фоменко. Монтаж, фактграфий, эпос. С. 226.

⁵⁶⁰ *Альперт.* Социализм переплавляет человека. С. 8.

⁵⁶¹ Wolf, "USSR in Construction," p. 141.

⁵⁶² *Альперт.* Социализм переплавляет человека. С. 8.

⁵⁶³ Там же. С. 14.

⁵⁶⁴ Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual* (Bloomington: Indiana University

たちの手本たる「突撃作業員」を経て、ついに共産党員候補へとあがるカルムイコフは、まさに現実の社会における「肯定的主人公」そのものであった。「巨人と建設者」の最後は、おびたしい労働者たちの群れを背景に、大写しにされたカルムイコフの写真が示され、「何千もの人間がカルムイコフがとった道をたどった」という記述で締めくくられている【図 8-22】。カルムイコフはなんら特別な人物ではなく、ソヴィエトにおける多くの普通の労働者のひとりにすぎない。「巨人と建設者」は、社会主義リアリズム小説の「肯定的主人公」と同様、読み書きのできない青年が努力と自覚によってより良い生活を手に入れるまでを語るソヴィエト版サクセス・ストーリーであり、それによって労働者に擬似的な夢を与え、また労働者を建設へと駆り立てる役割をになったのである。その意味で、ロトチェンコの「白海バルト海運河竣工」における「更生」の物語は、囚人であっても労働をとおして生まれ変われるという点で、「巨人と建設者」や多くの社会主義リアリズム小説と同様の機能を備えていた。

「肯定的主人公」は小説の中だけの存在ではなかった。労働者のヒーローは現実の世界でも、「突撃作業員」や「スタハノフ主義者」として盛んに報道されていた⁵⁶⁵。中でも最も有名なのは1930年代半ばのドンバスの炭鉱夫スタハノフで、彼は記録的な採掘量を達成した労働者としてのみならず、「生産の合理化」の手本としても称えられた。またこれらのスタハノフ主義者たちの中には、トラクター操縦士のパーシャ・アンゲリナやウクライナの農婦マリヤ・ドゥムチェンコなど女性の農業労働者たちも加えられる。しばしばスターリンとともに登場するこれらの女性たちの写真はマスメディアを通して広くスターリン崇拝に貢献した。農村女性はロシアの後進性の象徴であったが、女性たちの驚異的な活躍は家父長制から開放されたソヴィエトの「新しい人間」の誕生を告げていた。多くのスタハノフ主義者たちの存在は、普通の労働者でも英雄となれるという生きた見本であり、メディアを通してそれらが宣伝された結果、さらに多くのスタハノフを生み出すのに貢献した。

社会主義リアリズム小説に登場する「肯定的主人公」、「更生」の物語を担う主人公、ジャーナリズムで報道されたスタハノフ主義者たち——それらは、フィクションとノンフィクションの境界を超えて一致した。先のクラークは、通常のリアリズム小説では主人公を通して現実としての「現にある姿 (What is)」が提示されるのに対し、社会主義リアリズム小説では「あるべき未来 (What ought to be)」、つまり未来において到達すべき理想的な共産主義社会や共産主義の価値観が描かれると指摘しているが⁵⁶⁶、社会主義リアリズムの芸術では、現状そのものではなく、理想化された現実 (未来)こそがリアルとみなされた。フォト・ルポルタージュは社会主義リアリズム小説のストーリーを踏襲したフィクションと、ドキュメントとしての写真によるノンフィクションの両方の性質を兼ね備えている。フォト・ルポルタージュは、社会主義の理想としての「What ought to be」を描きながら

Press, 2000), p. 46.

⁵⁶⁵ スタハノフ主義者たちに関しては次の文献を参照。Fitzpatrick, *Everyday Stalinism*, p. 74-75.

⁵⁶⁶ Katerina Clark, *The Soviet Novel*, p. 46.

も、写真であるために、あたかも現実の「What is」であるかのようにふるまう。フォト・ルポルタージュは理想と現実の落差を小説以上により容易に埋め合わせることができる。その意味では写真が示すソヴィエトの「ファンタジーのイメージ」は社会主義リアリズム小説以上に説得的であった。

「ソヴィエト・パラシュート」(1935)

「白海バルト海運河竣工」は社会主義リアリズム小説のストーリーを踏襲したフォト・ルポルタージュであったが、『建設のソ連邦』1935年第12号に発表された「勇敢なるソヴィエト・パラシュート」においても、飛行士にあこがれる少女を題材にした「肯定的主人公」のストーリーが展開される。しかし、このフォト・ルポルタージュにはラクルスや複雑なデザインがふんだんに盛り込まれ、社会主義リアリズムに従った主題をとりながらも、実験的な手法が随所に発揮されている。このフォト・ルポルタージュでは、ロトチェンコの体制への従順な姿勢と実験精神とが両立しているのである。

「勇敢なるソヴィエト・パラシュート」のテーマは飛行である。ここでは空を飛ぶことを夢見る少女カーチャが飛行士の訓練を受けてパラシュートでの降下を成功させるまでが描かれる。ある日工場にパラシュートサークルへの参加をよびかけるポスターが貼り出される。ポスターを目にした幼いカーチャ・メドニコワは、飛行機に乗りたい、将来自分も空を飛べたいと強くあこがれる。カーチャは勉学に励み、はれて「中央飛行クラブ」に入会する。そこでインストラクターに才能を見い出され、年来の飛行の夢をかなえるチャンスを手にする。フォト・ルポルタージュの主人公が少女であることには社会的な背景がある。当時、ソヴィエトにはポリーナ・オシペンコなどの有名な女性パイロットが存在していた。女性のスタハノフ主義者たちと同様、社会的マイノリティでありながらも努力と教育によって社会に進出した女性飛行士は、ロシアの後進性を打破し、家父長制を克服した象徴的な存在であった。

飛行のテーマにはソヴィエトによる航空軍事力の誇示という意図が隠されている。当時パラシュートは器械体操と並ぶ人気のあるスポーツであり、ソヴィエトで祝われる記念日には、航空ショーが欠かせない出し物であった。雑誌の冒頭、ソヴィエトのパラシュート隊員たちが世界記録を樹立した事実がグラフによって示され、他国よりもソヴィエトのパラシュート技能が優れていることが強調される。

それのみならず、飛行士は理想的な「新しい人間」として示されている。巻頭をかざる一文は次のとおりである。「われわれの水平線の上に奇跡のようなパラシュートの傘が徐々に開いてゆく。レオナルド・ダ・ヴィンチのいにしえの夢がここにかなったのである。レーニンとスターリンによって生まれたわれらがソヴィエトの若者は、きわめて大胆で純朴な人間性を形成し、その若さと希望を世界の若者に伝える。それが空からの跳躍だ」。社会主義のもとで育てられた優れた成年の象徴がパイロットやパラシュート隊員であった。さ

らにフォト・ルポルタージュの冒頭では、陸上競技の高飛びや水中飛び込みなどのスポーツの写真がパラシュートと対比され、飛行や空への跳躍が人類の普遍的な夢であることが示される。

ロトチェンコにとって飛行のテーマは、ダイナミックに躍動する対象をとらえるフレーミングやラクルスの点で、写真の可能性を広げる格好の題材でもあった。スポーツ大会における高飛び、サーカスにおけるアクロバットや空中ブランコなどの写真はロトチェンコが得意とするテーマで⁵⁶⁷、20年代後半以降はきわめて難しいスポーツ写真に没頭していたと振り返っている⁵⁶⁸。ここでは下から眺められたパラシュートの写真、飛行の視点と思われる俯瞰撮影、さらには高飛びや飛び込みのスポーツ選手たちの多様な角度からの撮影が行われ、テーマを隠れ蓑に大胆なラクルスと実験的なデザインが縦横に展開されている。さらに、フォト・ルポルタージュの形式上の実験は写真の撮影法のみならず、紙面のデザインでも行われている。クライマックスであるカーチャの飛翔のページは極めて複雑なつくりになっている。女性パラシュート隊員の肖像写真を配した、折りたたみ式の紙を広げると、空に舞い散るパラシュートとそれ見上げるスターリンの写真が現れる【図8-23】【図8-24】。さらに、飛行機の写真が配されたページを上下に開き、折り紙のようにたたまれたパラシュートを開くと、パラシュートで落下するカーチャが現れる【図8-25】。地上に降り立ちパラシュートを引くカーチャの写真が無事の帰還を告げる。

このフォト・ルポルタージュには高度な身体能力を持ったスポーツ選手やサーカス芸人、飛行士などが登場するが、ロトチェンコはこれらをラクルスによって撮影するか、あるいは「上を見上げる」人物としてしばしばとらえている。ロトチェンコの有名な「ピオネール」の写真も下から見上げる人物像であったが、見上げる人物像の視線は、ロトチェンコがラクルスで対象を撮影するときの視線に通じる。ロトチェンコにとって見上げる視線は、普段の「へその位置からの視点」ではなく、異なった見方で世界を見ようとする、新しい人間の視線である。ロトチェンコの写真の中の見上げる人物がピオネールや女性飛行士、そしてスターリンなど手本となるべき人間であるのは偶然ではないだろう。「ソヴィエト・パラシュート」で表象される飛行士は、社会主義が生んだ優れた人間であると同時に、ロトチェンコにとっても「新しい人間」を体現する理想的な人物像であった。

1930年代のソヴィエトにおいて飛行が注目された背景としてパイロットの活躍があった。1933年、調査船チェリュスキン号が北極海で遭難する事故が起き、ソヴィエトのパイロットたちが数週間かけて探検隊を救出するという事件がおこった。この事件は大きな話題をよび、4人の飛行士たちは党中央委員会の特別措置で共産党メンバーに迎えられた⁵⁶⁹。また1937年の夏にはパイロットのヴァレリー・チカロフが北極経由でモスクワからアメリカまでのノンストップ飛行に成功し、長距離飛行の世界記録を打ちたてた。さらにわずか数週

⁵⁶⁷ ロトチェンコはソヴィエトのサーカスをテーマとしたフォト・ルポルタージュの作成のために1940年にサーカスの写真を多数撮影しているが、戦局の悪化のために実現されなかった。

⁵⁶⁸ Родченко. *Опыты для будущего*. С. 282.

⁵⁶⁹ Fitzpatrick, *Everyday Stalinism*, p. 72-73.

間後、ミハイル・グロモフは同じルートでカリフォルニアまで飛行し、ふたたび新記録を打ち立てる⁵⁷⁰。世界記録を出したパイロットたちは「スターリンの鷲」の称号を与えられ、公的な場でスターリンは彼らを庇護する「父親」として振舞った。党の指導によって報道機関は飛行士や北極探検をこぞって報道し、彼らをテーマにした映画や芝居が盛んに製作されて大変な人気を博した⁵⁷¹。

飛行士や探検家たちが脚光を浴びたのは、社会主義リアリズムの台頭と深く関係している。マッカノンによれば、社会主義リアリズムが好んだテーマは、自然界の克服、技術の進歩、愛国主義、オブティミズム、スターリンの個人崇拜、ヒロイズムなどで、実在の飛行士や北極探検隊員や科学者たちはまさにこれを体現していた。パイロットや探検家たちは社会主義リアリズム小説の中に登場する「肯定的主人公」のように、理想的なソヴィエト市民だったのである⁵⁷²。

ただし、飛行への憧れはスターリン時代に限ったことではない。地を離れて空を飛び、未開の地を開拓することは、人間の生活圏の拡大、自然の克服、そして科学技術の発達を意味した。空への憧れは近代化への憧れにそのまま重なる。1910年代のロシア未来派にとっても飛行機はスピード、重力の克服、機械の万能性などのシンボルであり、このグループの詩人のワシリー・カメンスキーは自ら飛行機を操縦した⁵⁷³。カメンスキーやアレクサンドル・ブロークの詩が収められた詩集『飛行』（1923年）の表紙デザインはロトチェンコである。研究者のイリーナ・グトキンは、パイロットは「永遠の革命のダイナミズム」を体現する存在で、このダイナミズムこそ実験的な芸術家の創造衝動に不可欠なものであるとし、飛行への憧れと前衛芸術との密接な関連を指摘している⁵⁷⁴。飛行士は、社会主義リアリズムと「アヴェンギャルド」の理想が重なる新しい人間のモデルであった。

ロトチェンコ自身も以前から飛行やパイロットに強い憧れを抱いていた。1912年6月3日カザンで飛行士のA. ワシリエフによるデモンストレーション飛行を見学したロトチェンコは、白い服とイギリス製のブーツを身に着けた、洗練されたワシリエフや、その飛行の様子について日記に記している。

⁵⁷⁰ John McCannon, "Positive Heroes at the Pole: Celebrity Status, Socialist-Realist Ideals and the Soviet Myth of the Arctic, 1932-39," *The Russian Review* 56 (July 1997), p. 346.

⁵⁷¹ スターリン時代における飛行士たちの神話に関しては次の文献を参照。Гюнтер Ханс. «Сталинские соколы» (Анализ мифа 30-х годов) // Вопросы литературы. 1991. № 11-12. С. 122-141. ソヴィエトの「飛行精神 (Air-mindedness)」に関する研究として次の文献を参照。Scott W. Palmer, *Dictatorship of the Air: Aviation Culture and the Fate of Modern Russia* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006). ソヴィエト文化における北極探検をめぐる神話に関しては次の文献を参照。John McCannon, *Red Arctic: Polar Exploration and the Myth of the North in the Soviet Union, 1932-1939* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1998).

⁵⁷² John McCannon, *Positive Heroes at the Pole*, pp. 348-341.

⁵⁷³ 20世紀初頭ロシアの文学や芸術表象に現れた「飛翔する」身体をめぐるのは次の文献を参照。Буренина О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. М.: Историческая книга, 2004. С. 285-321.

⁵⁷⁴ Irina Gutkin, *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890-1934* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999), p. 128.

プロペラが音を立て始め、彼は宙に舞い上がった、力強く、なめらかに…
僕は思った。「もしやきみは大地を忘れたのか。われわれの汚い、低俗な大地を忘れたのか！きみ一人がヒーローだ。きみはその大胆さで人々を驚かせた」。
そして僕は、見物人たちの臆病な心臓がどんなふうに鼓動するのかを目にした。彼らはささやいた、「恐ろしい」と。そしてみんなは思った、突如墜落するんじゃないか。みんなきみの成功を望んでいた。しかしそれ以上に、墜落を見てみたかったのだ。みんなはショーを期待した……きみは太陽の中を頭上で二回飛行し、一瞬光の中に見えなくなった⁵⁷⁵。

ロトチェンコはここで、大胆に空を飛翔するパイロットと、安全な地上でワシリエフを見守る臆病な見物人たちを対比させている。見物人たちが地上に縛られたままの旧態依然とした人間であるのに対し、ひとり「ヒーロー」であるパイロットは、技術と特別な能力によって奇蹟を起こす「新しい人間」であった。

さらに、ロトチェンコの飛行やパイロットへの憧れは、作品にも反映している。1917年、ロトチェンコはカフェ・ピトレスクのランプデザインのための抽象的なグラフィックに「航空船」というタイトルをつけた⁵⁷⁶。1920年代の構成主義時代に入ってから飛行への関心は薄れず、デザインに飛行機のモチーフをしばしば用いている。たとえば、マヤコフスキーの詩集『財務査察官との対話』（1926年）の裏表紙のデザインは、地球になったマヤコフスキーの頭部の周りを飛行機が軌道を描いて飛び回る様子が示されている【図 8-26】。このフォト・モンタージュは、地球規模にまで大きく広がり、自由に飛翔する詩人の発想を飛行機によって象徴的に示している。『レフ』1923年台3号の表紙では、機体に「レフ」と書かれた飛行機がペンのミサイルで矢を持ったサルを攻撃している【図 8-27】。矢を持ったゴリラは、無知、手（手工業）を表し、ペンのミサイルを落とす飛行機は機械、理知、技術を表す。ここでは、飛行機は無知と野蛮さを克服する文明と知性を象徴している⁵⁷⁷。

中でもロトチェンコが最も熱心に取り組んだのが、飛行機をモチーフとした1923年から始まるドブロリョートに関連する仕事である。先述の株式販売用の広告ポスターを何種類も作成しただけでなく、ロトチェンコはドブロリョートのロゴマーク、それが入った便箋、『何のためにソヴィエトに商業飛行機が必要か？』と題されたパンフレットもデザインした。また、株式の所有者やドブロリョートの会員に配布するための、エナメルでできたピンバッチやカフスボタンもデザインしている。ディッカーマンはこのような多岐にわたる

⁵⁷⁵ Родченко. Опыты для будущего. С. 25.

⁵⁷⁶ ロトチェンコの制作における飛行のモチーフに関しては次を参照。Rodchenko *Flying Objects*, Nicolas V. Iljine and Tete Bottger eds., Published by Lufthansa German Airlines, (Göttingen: Arkana Verlag, 1991).

⁵⁷⁷ そのほかにも飛行機が用いられたデザインは、N. ルイニン『航空コミュニケーション：一般問題と統計』（トランスベチャーチ、1926年）の表紙のデザイン、キャラメル「我々の産業」の箱などにもおよんでいる。

宣伝方法を「マルチメディア・キャンペーン」と表現している⁵⁷⁸。ロトチェンコにとって飛行機は、すばやい移動やかつてない俯瞰を人間にもたらず新しいテクノロジーの象徴であった。多面的に展開されたドブロリョートの「マルチメディア・キャンペーン」は、ソヴィエトの社会に新しいテクノロジーと生活スタイル、認識を浸透させることを意味した。その後もロトチェンコとヴフテマスの学生たちは飛行機や旗など 150 以上のデザインを手がけ、1928 年には卒業制作として航空機のインテリアや飛行場の待合室もデザインした⁵⁷⁹。

「ソヴィエト・パラシュート」ではさまざまな立場からの欲望と憧れが交差する。少女の飛行のテーマの背景にあるのは、体制による軍事力としての飛行技術の誇示にほかならない。しかし、1930 時代の飛行熱、「肯定的主人公」の物語、マイノリティである女性の躍進等々、これらは体制による「上からの」プロパガンダであると同時に、ソヴィエトの大衆が求める「下からの」欲望をも反映している。その一方で、カザン時代からのロトチェンコのパイロット崇拜や、かつての未来派による飛行とスピードへの熱狂をもこのフォト・ルポルタージュは具現化している。「ソヴィエト・パラシュート」においてロトチェンコが実験的な手法とスターリニズムのプロットの両立を成し遂げたのは、テクノロジーによって新しい文化と「新しい人間」を生み出すというソヴィエトの夢——これはアヴァンギャルドの夢でもあり、スターリン時代の集団的欲望でもある——を、彼自身も共有していたからにほかならない。ロトチェンコの 1930 年代のフォト、ルポルタージュは体制への妥協の結果ではなく、権力側と大衆とが共有する集団的欲望と、ロトチェンコの憧れが重ねあわされた産物なのである。

ロトチェンコの 1930 年代のフォト・ルポルタージュを考察するには、一方的な宣伝としてソヴィエトのプロパガンダをとらえることを見直さなければならない。研究者のフィッツパトリックは、ソヴィエトの人々は未来の社会主義社会建設のための途上にあり、一時的な犠牲や苦労は避けられないという「輝かしい未来」に至る物語や、社会主義によって帝政時代の後進性が克服されるとする「脱後進性」の物語など、さまざまなストーリーに囲まれて生きていたと指摘する。これらのストーリーは、細かな「日常生活のデータ」から成り立ち、人々の行動の指針や人生設計を描くための「コンテクスト」を形成していた⁵⁸⁰。フォト・ルポルタージュは、社会主義のプログラムに従って努力すれば誰もが平等に豊かな生活を享受できるという夢物語を、人々に供給する中心的役割を担ったのである。さらにフィッツパトリックは、このような物語を生み出す社会主義リアリズムは「単なる芸術の様式ではなくスターリン主義者のメンタリティである」とも指摘する⁵⁸¹。つまり、社会

⁵⁷⁸ Leah Dickerman, “The Propagandizing of Things,” p. 69.

⁵⁷⁹ Alexander Lavrentiev, “The Meaning of Flight,” in *Rodchenko Flying Objects*, p. 31.

⁵⁸⁰ Fitzpatrick, *Everyday Stalinism*, pp. 8–11.

⁵⁸¹ *Ibid.*, pp. 8–9. このような「社会主義リアリズム」の捉え方はグトキンにも共通している。彼女は社会主義リアリズムをただ単に特定の社会政治的なプログラムを形成するための理論や目的としてとらえるのではなく、「文化に関する概念の体系的統一体」や、個人やグループの考え方の特徴や方法といった広い意味での「イデオロギー」として捉えている。Irina Gutkin, *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890-1934*, p. 2.

主義リアリズムは芸術の分野に限られるものではなく、絵画、文学、建築、マスメディアなどソヴィエトにおけるさまざまな表象にちりばめられ、偽りを含みながらも人々に夢を提供するための総合的な表象の方法であった。『建設のソ連邦』などのさまざまなマスメディアによって提供されたスターリン時代の夢が、粛清や強制収容所の恐怖を緩和し、それらと表裏一体の関係であったことは否定できない。しかし、スターリン時代は「テロルの体制」であると同時に、「魅惑する」体制でもあり、「テロルと進歩」という二つの補助線を駆使してはじめてとらえるのである⁵⁸²。

このスターリン時代の「魅惑」を単なるまやかしとして切り捨てることはできない。なぜならば、このような夢はスターリン時代に限られたものではないからだ。「新しい人間」を生み出し、社会主義の文化を新たに創造することは、革命初期から継続するソヴィエトの夢でもあった。そのみならず、技術と合理化によって誰もが物質的な豊かさを享受できる社会を実現することは、資本主義か社会主義かの体制のいかんを問わず、20世紀初頭に大衆社会を迎えた近代が見た夢なのである。スターリニズムの魅惑と資本主義の魅惑は源泉を同じくしているのである。

この点を考えれば、理想的な生活のイメージによって人々を社会主義建設への行動へと駆り立てるプロパガンダは、欲望を掻き立てて資本主義のシステムを駆動させる広告と何ら変わりはない。社会主義のプロパガンダも資本主義の広告も、夢を提供することと人々を否応なく体制へと巻き込むという、功罪両方を備えているのである。ロトチェンコのフォト・ルポルタージュは、体制の抑圧と、集団的欲望の実現という魅惑とを巧みに共存させた両義的イメージである。そこには初期ソヴィエトの夢とスターリン時代の夢、そして努力によってより良い生活と人生への可能性が誰に対しても開かれるという20世紀の大衆社会の夢の共通性があらわになっているのである。

従来アヴァンギャルドの夢の終焉は全体主義の抑圧によってもたらされたとされてきた。しかし、ロトチェンコの「新しい人間」をテーマとしたフォト・ルポルタージュに見られるように、アヴァンギャルドの夢とスターリン時代の魅惑は時には重なり合う様相を示す。ただしそれは、アヴァンギャルドが本来備えていた世界の「デミウルゴス＝創造者」たらんとする欲望がスターリンの全体主義と地続きであったという見方⁵⁸³によっては説明されえない。ロトチェンコの夢とスターリン時代の魅惑が部分的な交差を見せるのは、両者とも、20世紀初頭に新たに発生した大衆社会の集団的欲望に応えようとしたからに他ならない。

*

⁵⁸² ジーゲルバウムは、「全体主義のプリズム」をとおしてスターリン時代を見る西側の見方を厳しく批判し、そのために魅惑や進歩などの側面が分析されてこなかったと指摘している。

Lewis Siegelbaum and Andrei Sokolov, *Stalinism as a Way of Life: A Narrative in Documents* (New Heaven and London: Yale University Press, 2000), p. 2-3.

⁵⁸³ 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。

ロトチェンコの写真活動を通して見てみると、彼の写真の新しさは視点の奇抜さ、ラクルスにあるというよりも、むしろモダニズム写真の手法としてのラクルスを、社会的ドキュメンタリーやプロパガンダと共存させたことにある。写真はそもそも多様な機能に開かれた表象である。写真が芸術「作品」となることもあれば、科学写真や報道写真、アーカイヴに収められる歴史的資料としての写真、あるいはレントゲン写真などの医学用の写真や、人物同定に用いられる身分証明用の写真も、すべては写真である。視点の実験としてのラクルス、コラージュやデザインの素材としての写真の利用、過去の写真を用いた「ロトチェンコの革命アーカイヴ」、「レーニンの写真ファイル」の発想、そしてフォト・ルポルタージュなど、ロトチェンコはさまざまなアプローチによって写真の可能性を切り開こうとした。ロトチェンコは形式的な実験にのみ関心を示したわけでもなく、また一枚で独立した「作品」としての写真を制作しようとしたのでもなく、新興メディアである写真が本来持つハイブリッドな多機能性を探求しようとしたのである。ロトチェンコの写真の革命性は、視覚革命としてのラクルスにのみ見いだされるべきではなく、芸術の枠を超えた視覚表象として写真をとらえ、新たな視覚言語を構築しながら社会主義社会に関する知識を形成した点にある。このような視覚表象として写真をとらえるアプローチの土台にあるのは、「作品」を超えた「事物」の創造としてのコンストラクションの経験に他ならない。

おわりに

本論は、体制に敗北したモダニズムのアーティストとしてではなく、造形と視覚表象をとおし、歴史上かつてない社会主義文化の創造を目指したコンストラクターとしてロトチェンコの活動を考察した。コンストラクションの概念は当然、構成主義に由来する。しかし本論では、構成主義という芸術の様式を超え、革命期ロシアの文化建設への意志を反映した概念としてコンストラクションをとらえ、ロトチェンコと彼を取り巻く同時代の思想について考察した。

同時代の前衛画家たち、とりわけマレーヴィチの絵画実験に触発されたロトチェンコは、絵画そのものによって絵画は生み出されるという前提のもと、制作を通して絵画分析を行い、抽象画の発展をラディカルに推し進めた。創造の主体である画家とは無関係に自己生成をとげるシステムとして絵画をとらえる発想の背景には、制作者の主観の表現の場としての従来の絵画に対する強い否定が存在していた。このようにして、システムとしての絵画という発想は、作者の主観ではなく物そのものの客体の論理に基づいて造形する構成主義の土台となったのである。

絵画分析の過程であらゆるオルガニズムの基礎としての「線」を発見したことを契機に、ロトチェンコは絵画を超えた事物の創造を志向する。同じ時期、1921年にインフクではコンストラクションとコンポジションをめぐる議論が行われる。この議論を受けてロトチェンコは、全体と部分あるいは部分同士が形状と大きさを規定し合い、剰余と恣意性が排除された形態およびそれを生み出す手法としてコンストラクションを定義した。さらにロトチェンコはコンストラクションに有用性という条件を見出し、絵画上にコンストラクションは存在せず、現実の物においてしか実現されないと考えた。コンストラクションの原理に基づいた物を創造するには、形態的条件を満たすのみならず、素材の性質に合致した加工と、合理的な制作プロセスがとられなければならない。さらには、認識や使用など物と人間との関係を配慮し、生産、流通、需要といった社会的諸関係をも考慮しなければならない。ロトチェンコにとってコンストラクションは、物と人間とのあらゆる関係を総合的に把握するための概念であり、この点で生産主義者の主張する合目的性——事物の形態、素材の性質や加工の方法、そして流通や需要など事物が使用される社会的諸関係が一貫性をもって結びついている状態——と一致する。従ってコンストラクションとは、狭義においては恣意性が排除された造形およびその手法のことであり、広義においては物と人間との合目的な関係という理念を示す。

ところで、絵画を超えたオルガニズムの要素として「線」を発見し、絵画におけるコンストラクションの不可能性に気づいたロトチェンコは、画家を否定し、脱イーゼル絵画へと向かった。イーゼル絵画の廃棄宣言である三枚組の絵画では、道具を使用し、材料としての塗料をむき出しにすることによって、「作品」制作から工業生産への移行、画家の死とコンストラクターの誕生を宣言した。絵画そのものの論理の探求から絵画の否定へと至る

ロトチェンコの動きは、自己言及性を特徴とするモダニズム絵画がその帰結として自己否定へと到達し、さらには芸術という自律的な領域をも否定し、現実生活の領域を切り開く様相を提示している。モダニズム絵画の本質ともいえる絵画の自律性が、ロトチェンコにおいては閉鎖的で無用なものとして否定されたのである。このシステムとしての絵画から「最後の絵画」へと至るロトチェンコの経緯は、「西」の資本主義と「東」の社会主義それぞれにおける、モダニズム絵画の運命を鮮やかに示す事例といえよう。

ロトチェンコの理論と実践は、同時代の生産主義の理論と深い共通点を持っていた。生産主義の批評家たちに多大な影響を与えたボグダーノフは、労働と芸術生産、精神的な労働と物理的な労働の区別を排する一元論を主張し、組み合わせ行為と取捨選択により、より適切なものへの合理化を目指す組織化の思想を展開した。組織化はコンストラクションの制作プロセスと共通性を持ち、精神的な労働と物理的な労働の区別の排除は、「作る」能力のみならず「見る」能力をも重視されるコンストラクターの人物像に通じる。ロトチェンコとボグダーノフに直接的な関係は見られないが、同時代性およびボグダーノフに影響を受けた生産主義の批評家たちを介して、両者は通底しあっている。ボグダーノフの理論は西ヨーロッパ近代が生み出した主客二元論や個人主義を乗り越えようとする思想的運動であり、造形と視覚芸術において個人主義や主体概念を否定したロトチェンコもまた、このようなソヴィエトの思想的運動の流れの中に位置づけることができる。

ボグダーノフの強い影響を受けたアルヴァートフは、美、芸術、そして事物と人間との関係のとらえ直しという点で、ロトチェンコの実践に最も近い生産主義者の一人である。アルヴァートフはマルクス主義に基づくことにより、イーゼル絵画が資本主義における特殊な芸術形態であることを明らかにし、資本主義では芸術作品が商品としてしか存在できないことを批判した。彼はさらにボグダーノフの一元論に基づいて資本主義社会における芸術の細分化と専門化を批判し、構成主義がこのような状況を克服して「芸術と生」との懸け橋となることを見て取った。そして、「合目的性」を「美」にとって代わる概念として位置付け、「量」から「質」へと事物の価値基準を転換させることを主張した。アルヴァートフの「質」とは、物における形式と方法と機能が緊密に結びついていること、つまり合目的性が達成されている状態を意味している。さらに、アルヴァートフが新しい創造者として掲げた「エンジニア=芸術家」はロトチェンコのコンストラクター像と一致する。アルヴァートフがこれらの主張で意図したのは、ソヴィエトにおいて資本主義的な商品がまかり通っていることを問題とし、社会主義にふさわしい合目的な「事物」を新たに創造することであった。

アルヴァートフの他にも、タラブーキンやクシネルらの生産主義者たちが社会主義社会における「事物」を問題とした。ロトチェンコは1925年のパリ万国博覧会に展示した労働者クラブを中心にさまざまな家具デザインを行い、映画や舞台のセットを考案した。それらの家具は用途に合わせて変形し、複数の機能を持つものであった。これらのロトチェンコの家具は生産主義者たちが考える「事物」を具現化するものであった。たとえば、プロ

レトクリトは NOT の理論により人間の生活や労働を合理化することを目指していたが、多機能可動式の家具によって人間の生活を合理化させるロトチェンコの発想は、プロレトクリトの目指す生活の組織化に貢献するものであり、舞台や映画のセットは新しい生活のモデルであった。一方、クシネルやタラブーキンは「事物」を従来の手工業的生産によって生み出されるものとして否定的にとらえ、大規模機械生産によって生み出される新たな「事物のコンプレクス」あるいは「ウスタノフカ」を構想した。ただし「ウスタノフカ」は個人所有と手工業が克服された後に到来する、未来における集団的な生活のあり方を示す夢想の産物であった。そのような「ウスタノフカ」を部分的に実現しているのが、多機能可変式家具の原理が拡張されたロトチェンコの舞台セットなのである。

そもそも人間のあらゆる制作物をさす「事物」は生産主義者たちによって資本主義文化に対する批判がなされる中、「作品」を超え「商品」の代替物となるものとして浮上した概念である。ロトチェンコは資本主義の商品の特徴が装飾であり、生産過程において労働と素材の無駄な利用、つまり搾取があることを批判した。彼はパリにおいて、物を人間に奉仕する奴隷として扱う病的な資本主義文化を経験し、社会主義社会では事物は人間の「同志」でなければならないと考えた。一方、アルヴァートフもまた資本主義社会における「物質文化」批判を行い、ブルジョワ社会の物が、装飾によって顕示のために利用されるか、機能によって人間の使用のために奉仕するかというどちらかの役割しか果たさないことを見て取った。さらに、ブルジョワ社会の商品が「スタティック」で「固定的」であり、人間に一方的に奉仕するのみで、人間の生活を変化させる契機を持たないことを批判した。コンストラクションの理念が反映されたロトチェンコの家具は、素材と加工方法、形態と機能の合致を実現する。さらに、多機能性と可変性により人間の活動に合わせて変化し、時には人間の生活と行動を変化させる。この点で能動的なロトチェンコの家具はブルジョワの商品に対抗する。ロトチェンコの家具デザインの背景には、商品批判と新しい社会主義社会の生活建設という理念が存在していたのである。

ロトチェンコは「事物」を作り出すのみならず、広告デザインを通じて物の再認識を促した。ロトチェンコはファクトゥーラを問題とした初期のコラージュを発展させ、断片の示す意味を考慮してイメージを組み合わせる手法を切り開いた。ロトチェンコのグラフィック・デザインの手法のひとつであるモンタージュは、挿絵の役割を超え、言葉を補強し、ときに言葉以上のものを指し示す。それはいわば、視覚的な第二の言語であった。このような言葉と緊密に結びついた視覚的イメージの手法はマヤコフスキーと共同で制作されたモスセリプロムのポスターデザインでも発揮された。そこには、造形のコピーへの介入の他、コンストラクションの発想の踏襲、記号の使用、装飾の否定などの特徴が見出される。これらはすべて、物そのものの前景化と即物的な強調を生み出し、見る者に強い印象を喚起させ、事物の再認識を迫る。それは、商品の販売促進を目的とした従来の広告ではなく事物のアジテーションであり、そこにはネップの枠組みを利用して社会主義を促進しようとする意図があった。ロトチェンコは、宣伝によって、社会主義社会における事物に対す

る新しい認識、人間と事物との新しい関係を創造しようとしたのである。

1920年代半ば、ロトチェンコは自らカメラを手にして写真に着手する。ロトチェンコはラクルス視点により、ヨーロッパ近代の視覚を支配してきた遠近法にアンチテーゼを突き付け、身体的条件に拘束された人間の視覚を解放しようとした。そして人間の世界認識の中心である視覚の革命を政治革命とみなした。しかし、クシネルやロプフは対象が不明瞭であるとしてロトチェンコのラクルスを批判し、革命的な内容はわかりやすく表現されるべきだと考えた。一方、ロトチェンコと「十月」グループ写真部門は革命的な内容は革命的な形式によって表現されなければならないと主張した。ロトチェンコがラクルスへの批判に対し説得的な反論を展開できなかった原因は、社会革命は視覚革命によって代替しようと考えた点にある。写真において社会主義建設を達成したのは、視覚革命としてのラクルスではなく、内容と形式との「合目的」統合と有用性が実現されたフォト・シリーズとフォト・ルポルタージュにおいてであった。

コンストラクターの「見る」能力と、物そのものの客体の論理に基づいて造形するコンストラクションの原理は、事物や現象の背後にある製造プロセスや社会的諸関係を明るみに出そうとするフォト・シリーズとフォト・ルポルタージュに引き継がれた。1920年代後半以降のロトチェンコによる写真ルポルタージュの展開は当時のドキュメンタリー運動と連動していた。雑誌『新レフ』はフィクションにとってかわる「ファクトの文学」の確立を試みたが、その際、作者の観念によって生み出された仮の現実である「リアリズム」に対抗する概念として、事実そのものである「ファクト」を標榜した。そこで「ファクト」の理論的モデルとしてクローズアップされたのが、作者の主観が排除され、現実の対象が前景化される表象、写真であった。『新レフ』にはいくつかの写真論が掲載され、ドキュメンタリーの萌芽ともいえる写真プロジェクトを展開した。「ロトチェンコの革命アーカイヴ」や「ボリシェヴィキの歴史」は、過去の写真を収集し、あるいはそれらの写真を組み立てることによって歴史のディスクールを視覚的に構築する試みであった。また、労農通信員運動に触発された『新レフ』では、集団制作によるファクトの収集と加工の方法が議論され、「事物の伝記」などの方法論が提示された。ロトチェンコは「事物の伝記」の写真版であるフォト・シリーズを制作し、事物が生み出される過程を視覚的に説明する手法を確立した。

従来ロトチェンコの1930年代の写真に対しては、ラクルスを特徴とする1920年代のモダニズム写真からスターリニズムのプロパガンダへと転換を余儀なくされたという見方がなされてきた。しかし、当時のソヴィエトにおける写真の状況を詳細に検討してみると、権力に敗北した写真家という単純な芸術家像ではロトチェンコの活動はとらえられないことが明らかになった。そこには、優れた写真家やデザイナーを利用したいという権力側の思惑や、写真におけるリアリズムの確立というソヴィエト写真界全体が直面した課題、さらには国立出版局での恵まれた仕事をしたいというロトチェンコの希望が絡み合っていた。

これまでの先行研究にはないフォト・ルポルタージュとフォト・アルバムの詳細な調査

によって明らかになったのは、ロトチェンコの 1930 年代の制作が、ドキュメンタリーの志向を受け継ぎながら、集団制作によってソヴィエト建設の記録を目指すものであったという事実である。フォト・ルポルタージュは網羅的・体系的にソヴィエト社会を表象し、社会主義社会の発展を視覚的にわかりやすく伝達する役割を果たした。ロトチェンコは写真の組織化という視覚言語の手法を生み出すことにより、知識および認識における社会主義建設を行ったのである。ロトチェンコの 1930 年台のフォト・ルポルタージュは、社会主義リアリズムとスターリン時代の抑圧の結果のみによって生み出されたものではなく、それまでの形式的実験やドキュメンタリー運動の経験、公的な出版機関の後ろ盾といった、複数の要因による産物である。「新しい人間」をテーマとするフォト・ルポルタージュは社会主義リアリズム小説のストーリーを踏襲したフィクションと、ドキュメントとしての写真によるノンフィクションの両方の性質を兼ね備えている。そのために、努力によって誰でも豊かな生活を手に入れられるというソヴィエトの夢を、他のどのメディアよりも説得的に描き出すことに成功した。ロトチェンコのフォト・ルポルタージュはスターニズムの魅惑の表象でもあり、そこにはロトチェンコおよびアヴァンギャルドが抱いた初期ソヴィエトの夢が重ね合わせられるのみならず、20 世紀の「東西」の大衆社会の夢の共通性をもあらわにしているのである。

*

コンストラクターとは単に構成主義の担い手を指すのではない。コンストラクターは主観を表現する従来の芸術家からは区別され、専門的な技能によって新しい物や視覚的イメージを制作する者を指す。ロトチェンコは多機能可変式家具によって物と人間との新しい関係を生み出し、宣伝によって物そのものを認識することを迫った。さらに、フォト・シリーズとフォト・ルポルタージュによって、社会主義建設についての知を形成し、それを伝達するための新しい視覚言語を創造した。ロトチェンコが体現したコンストラクターとは、背後にある社会的諸関係を把握することによって認識を刷新し、新しい方法で物を制作することによって、社会主義社会における生活全般を創造する者のことである。

「西側」のデザイナーが商品生産に関わる専門家であるとするれば、コンストラクターは「事物」の生産に従事する。「事物」は芸術「作品」を超えて人間によって生み出されるあらゆるものを示す。そこでは素材と加工方法、機能と形態が適切に結びつく。このために「事物」は素材の無駄としての装飾、および過剰労働としての搾取を排除し、「商品」の対抗物となるのである。デザイナーが商品の生産をとおして消費社会の欲求に応えようとするのに対し、コンストラクターは「事物」の創造をとおして新しい社会主義社会の生活を建設しようとした。コンストラクターは造形と視覚表象における社会主義者の役割を果たす。

物質的に豊かで幸福な生活を誰もが享受できる社会を実現すること、これは大衆文化が

成立した 20 世紀初頭に誕生した近代の夢であった。すでにヨーロッパの資本主義がほころびを見せ始めていた時期に近代化のうねりにのみ込まれたソヴィエトは、社会主義というオルタナティブな制度により、この夢を実現させようとした。ロトチェンコは、造形と視覚表象をとおして、この夢に具体的な形を与えたのである。しかし、ロトチェンコによって夢は「具現化」されたものの、少なくとも彼が生きた時代に「現実化」されるには至らなかった⁵⁸⁴。構成主義デザインが最も成功したのは舞台や映画のセットという虚構においてであり、多機能可変式家具の普及は一部にとどまっていた。また、フォト・ルポルタージュは、フィクションの助けを借り、現実から乖離していたからこそソヴィエトの理想的な生活を完璧に描き出すことができたのかもしれない。したがって生産主義者の主張した「事物」の実現はきわめて限定されたものであった。「西側」のモダンデザインが現在でも商品として流通しているという事実を考えれば、ソヴィエトの夢の「現実化」が果たされなかった原因はスターリニズムなどの当時の政策に帰せられるものではなく、商品否定という「事物」がはらんでいた内在的要因に起因する可能性は否定できない。しかしながら、ロトチェンコのコンストラクションの実践は、革命の情熱が生み出した夢想やユートピア思想にとどまることなく、社会主義社会における新しい生活のための具体的な設計図とモデルを打ち出したのである。

⁵⁸⁴ 1960 年代になると「運動」グループやフランツィスコ・インファンテなど、構成主義の影響を受けて屋外展示をデザインする者が登場した。またデザイン学校「全ソ技術美学大学（ВНИИТЭ, Всесоюзный научно - исследовательский институт технической эстетики）」では構成主義の成果を取り入れた教育が行われた。構成主義の夢の「現実化」の帰結を考察するには、ロシア・アヴァンギャルド研究の枠組みを越え、これらの冷戦期ソヴィエトの状況をも考慮に入れる必要があるだろう。

参考文献

I. ロトチェンコ自身によるテキスト

- ・ *Родченко А. М.* Статьи, воспоминания автобиографические записки, письма. М.: Советский художник. 1982.
- ・ *Родченко А.* Опыты для Будущего. М.: Грантъ, 1996.
- ・ *Родченко А.* Записная книжка Лефа // Новый леф. 1927. № 6.
- ・ *Родченко А.* Как работать фотолефу // Новый леф. 1928. № 8.
- ・ *Родченко А. М.* Крупная безграмотность или мелкая гадость? // Новый леф. 1928. № 6.
- ・ *Родченко А.* К фото в этом номере // Новый леф. 1928. № 3.
- ・ *Родченко А.* Мастер и критика // Советское фото. 1935. № 9.
- ・ *Родченко А.* Предостережение // Новый леф. 1928. № 11.
- ・ *Родченко А.* Против суммированного портрета за моментальный снимок // Новый леф. 1928. № 4.
- ・ *Родченко А.* Пути современной фотографии // Новый леф. 1928. № 9.
- ・ *Aleksandr Rodchenko. Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters, and Other Writings.* New York: The Museum of Modern Art, 2005.

II. ロトチェンコの画集・図録

- ・ Александр Родченко. Инвентарная пространства. Вена: МАК, 2005.
- ・ Александр Родченко. Московские открытки. М.: Дом фотографии, 2003.
- ・ Александр Родченко. Фотография—искусство. М.: Интерпресса, 2006.
- ・ *Aleksandr Rodchenko.* New York: The Museum of Modern Art, 1998.
- ・ *Aleksander Rodchenko. Revolution in Photography, Catalogue.* Moscow: Multimedia Complex of Actual Arts, Moscow House of Photography Museum, 2008.
- ・ *Alexander Rodchenko: Works on Paper 1914-1920.* London: Sotheby's, 1991.
- ・ *Alexander Rodchenko Moscow Postcards.* Moscow: Moscow House of Photography Publishing, 2003.
- ・ *Rodchenko and the Arts of Revolutionary Russia.* Edited by David Elliot. Museum of Modern Art, Oxford, 1979.
- ・ *Rodchenko Flying Objects.* Edited by Nicolas V. Iljine and Tete Bottger. Gottingen: Arkana Verlag, 1991.
- ・ *Rodchenko Photography 1924-1954.* Köln: Köneman, 1995.
- ・ *Rodchenko & Popova: Defining Constructivism.* London: TATE publishing, 2009.
- ・ *Rodchenko Spatial Constructions.* Galerie Gmurzynska, 2002.
- ・ 『ロトチェンコ+ステパーノワ—ロシア構成主義のまなざし—』、朝日新聞社、2010年。

III. ロトチェンコ、その他に関する論考

ロシア語

- Альманах пролеткульта. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925.
- *Альперт М.* Социализм переплавляет человека // Пролетарское фото. 1932. № 7-8.
- *Арватов Б.* Быт и культура вещи // Альманах пролеткульта. М.: Всероссийский Пролеткульт. 1925.
- *Арватов Б.* Искусство и классы. М., П.: Госиздат, 1923.
- *Арватов Б.* Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1925.
- *Арватов Б.* Искусство и производство // Горн. 1923. № 8.
- *Арватов Б.* Искусство и промышленность // Советское искусство. 1926. № 1.
- *Арватов Б.* На Путиях к пролетарскому искусству // Печать и революция. 1922. № 1.
- *Арватов Б.* Об агит и проз искусстве. М.: Федерация, 1930.
- *Арватов Б.* О художественной культурности среди рабочих // Советское искусство. № 9. 1925.
- *Арватов Б.* Почему не умерла станковая картина // Новый леф. 1927. № 1.
- *Арватов Б.* Социологическая поэтика. М.: Федерация, 1928.
- *Арватов Б.* Утопия или наука? // Леф. 1923. № 4.
- *Афремов Г.* С фотоэкскурсиями—неблагополучно // Советское фото. 1929. № 22.
- Беломорско—Балтийский канал имени Сталина история строительства. *Горький М. Авербах Л. Фирин С.* (ред.) М.: Гос. Из. История фабрик и заводов, 1934.
- *Бляхин П.* Советское фотоискусство-передовое в мире // Советское фото. 1936. № 5-6.
- *Бобринская Екатерина.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003.
- *Богданов А.* О пролетарской культуре 1904-1924. М.: Книга, 1924.
- *Богданов А. А.* Тектология: всеобщая организационная наука. М.: Экономика, 1989 (1922).
- *Болтянский Г.* На зимние рельсы // Советское фото. 1929. № 20.
- *Брик О. М.* За политику! // Новый леф. 1927. № 1.
- *Брик О. М.* От картины к фото // Новый Леф. 1928. № 3.
- *Брик О. М.* Фиксация факта // Новый леф. 1927. № 11-12.
- *Брик О.* Фото-кадр против картину // Советское фото. 1926. № 2.
- *Брик О.* Чего не видит глаз // Советское кино. 1926. № 2.
- *Брик О. Перцов В. Шкловский В.* Ринг Лефа // Новый леф. 1928. № 4.
- *Буренина О. Д.* Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. М.: Историческая книга, 2004.
- Ваша знакомая // Советское кино. 1927. № 2.
- *Вертов Дзига.* Мы: Вариант манифеста // Кино-фот. 1922. № 1.
- *Вертов. Дзига.* Статьи и выступления Т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008.
- *Вертов Д.* Творческая карточка 1927-1947 // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. 1996. № 30.
- Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. *Ярской-Смирнова Е. Р. Романов П. В.* (ред.) М.: Вариант, 2009.

- *Волков-Ланнит Л.* Могильщики кисти // Новый леф. 1928. № 9.
- Вопросы руководства—в порядок дня // Советское фото. 1929. № 21.
- Выставочные ансамбли СССР 1920-1930-е годы материалы и документы. Толстой В. П. (отв. ред.) М.: Галарт, 2006.
- *Глуценко Ирина.* Общепит: Микоян и советская кухня. М.: Изд. Дом Гос. ун-та – высшей школы экономики, 2010.
- *Горький М.* Как же следует писать в журнал «Наши достижения»? // Собрание сочинений. Т. 25. М. 1953.
- *Горький М.* Собрание сочинений. Т. 24-25. М. 1953.
- *Гришанин В.* Специфика фотоискусства // Советское фото. 1936. № 7.
- *Гурьянова Нина.* Ольга Розанова и ранний русский авангард. М.: Гилея. 2002.
- Гюнтер Ханс. «Сталинские соколы» (Анализ мифа 30-х годов) // Вопросы литературы. 1991. № 11-12.
- *Деготь Екатерина.* Русское Искусство XX века. М.: Трилистник. 2000.
- *Деготь Екатерина.* От товара к товарищу: к эстетике нерыночного предмета // Логос. № 5-6 (26). 2000.
- *Демосфенова Г. Нурок А. Шантыко Н.* Советский политический плакат. М.: Искусство. 1962.
- *Добренко Евгений.* Политэкономия соцреализма. М.: Новое Литературное обозрение. 2007.
- Евгений Халдей 1917-1997. М.: Арт-родник. 2007.
- *Жемчужный Вит.* Леф и клуб // Новый леф. 1927. № 2.
- *Заламбани Мария.* Искусство в производстве: авангард и революция в советской россии 20-х годов. Пер. С итал. *Кардановой Н. Б.* М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2003.
- *Заламбани М.* Литература факта. Перевод *Колесовой Н. В.* Спб.: Академический проект, 2006.
- За образцовое общественное питание. М.: Изогиз.
- *Иванович Ал.* Практические предложения // Время. 1924. № 8.
- *Игнатович Б.* Даешь, фотосоревнование! // Советское фото. 1929. № 20.
- Изофронт: Классовая борьба на фронте пространственных искусств: Сборник статей объединения «Октябрь». М.: Огиз Изогиз, 1931.
- Искусство в производстве: сборники Художественно-Производственного Совета Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса. М.: Художественно-Производственный Совет Отдела Изо Наркомпроса. 1921.
- Искусство и производство: Сборник статей. М.: Пролеткульт, 1926.
- *Кандинский Василий.* Избранные труды по теории искусства. Том второй 1918-1938. *Автономова Н. В.* (отв. ред.) М.: Гилея, 2008.
- *Кандинский.* Музей живописной культуры // Художественная жизнь. 1920. № 2. С. 18-20.
- *Калаушин Борис.* Бурлюк, цвет и рифма. Книга 1. Отец русского футуризма. СПб: «Аполлон»,

1995.

- *Карасик Михаил*. Парадная книга страны советов. М.: Контакт-культура, 2007.
- *Карасик М. С.* Ударная книга советской детворы. М.: Контакт-культура, 2010.
- *Керженцев П. М.* НОТ: научная организация труда и задачи партии. М., Л.: Государственное издательство, 1923.
- *Клейн Иоахим*. Беломорканал: литература и пропаганда в сталинское время // Новое литературное обозрение. 2005. № 71.
- *Клюн И. В.* Мой путь в искусстве: воспоминания, статьи, дневники. М.: Русский Авангард, 1999.
- Конструктивизм: аннотированный библиографический указатель. Морозов А. (состав.) М.: Контакт-культура, 2006.
- Конструктивизм в советском плакате. М.: Контакт-культура, 2005.
- Конструктивисты // Леф. 1923. № 1.
- *Котович Т. В.* Энциклопедия русского авангарда. Мн.: Экономпресс, 2003. (タチヤナ・ヴィクトロヴァ・コトヴィチ『ロシア・アヴァンギャルド小百科』桑野隆監訳、水声社、2008年)。
- *Краснов. П. А.* Родченко // Советское фото. 1935. № 7.
- *Кузнецов Эраст*. «Левый марш» по книжному искусству: Александр Родченко и другие // Искусствознание. 2002. № 2.
- *Кулешов Лев*. Американщина // Кино-фот. 1922. № 1.
- *Кушнер Борис*. Исполнение просьбы // Новый леф. 1928. № 12.
- *Кушнер Б.* Открытое письмо // Новый Леф. 1928. № 8.
- *Лаврентьев А. Н.* Александр Родченко. М.: Архитектура-С, 2007.
- *Лаврентьев А. Н.* Книжная серия «Кумир авангарда. Александр Родченко». М.: С. Э. Гордеев, 2011.
- *Лаврентьев А. Н.* Лаборатория конструктивизма. М: Грантъ, 2000.
- *Лаврентьев А. Н.* Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992.
- Леф и кино стенограмма совещания // Новый леф. 1927. № 11-12.
- Литература факта. *Чужак Н. Ф.* (ред.) М.: Захаров, 2000.
- *Малевич К.* Введение в теорию прибавочного элемента в живописи // *Russian Literature* 25, No.3 (1989), pp. 337-381.
- Малевич классический авангард витебск 5. *Котович Т. В.* (ред.) Витебск: 2002.
- *Маяковский В. В.* Про Это // Сочинения в двух томах. Т. 2. М.: Правда, 1988.
- *Маяковский В.* Агитация и реклама // Полное собрание сочинении в тринадцати томах. Т. 12. М.: Госиздат, 1955.
- *Маяковский В.* В издательство Мосполиграф // Полное собрание сочинении в тринадцати томах. Т. 13. М.: Госиздат, 1955.
- *Маяковский В.* Заведующему «Мосполиграфом» Н. Т. Полякову // Полное собрание сочинении в тринадцати томах. Т. 13. М.: Госиздат, 1955.

- *Маяковский В.* Окна роста 1919-1921. М.: Контакт-культура, 2010.
- *Маяковский В.* Прощу слова... // Полное собрание сочинении в тринадцати томах. Т. 12. М.: Госиздат, 1955.
- *Маяковский В.* Революционный плакат // Полное собрание сочинении в тринадцати томах. Т. 12. М.: Госиздат, 1955.
- *Маяковский-Родченко* Классика конструктивизма. М.: Фортуна. ЭЛ., 2004.
- *Межеричер Л.* О реализме в советском фотоискусство // Советское фото. 1935. № 1.
- *Межеричер Л.* Сегодняшний день советского фоторепортажа // Пролетарское фото. 1931. № 1.
- *Межеричер Л.* Серийные фото—высшая ступень фотопропаганды // Пролетарское фото. 1931. № 3.
- *Межеричер Л.* Съезд писателей и задачи фотоискусства // Советское фото. 1934. № 7.
- *Межеричер Л.* Углубление темы // Советское фото. 1935. № 6.
- *М. Л.* На пути к синтезу // Советское фото. 1935. № 7.
- *Морозов Алексей.* Маяковский Плакат. М.: Контакт-культура, 2007.
- *Морозов С.* На путях к реализму, к народности // Советское фото. 1936. № 5-6.
- Москва-Париж. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Т. 1-2. М.: Советский художник, 1981.
- Мы ищем // Новый леф. 1927. № 11-12.
- На борьбу с шаблоном и халтурой // Советское фото. 1929. № 20.
- *Незнамов Л.* За рубежом: на парижской выставке // Рабочий клуб. 1925. № 8-9.
- *Олейнин.* Портативный столик для занятий // Время. 1924. № 9.
- От Москвы купеческой к Москве социалистической. М.: Огиз-изогиз, 1932.
- От редакции // Новый леф. 1928. № 12.
- *Паперный Владимир.* Культура два. М.: Литературное обозрение. 2007. 2-е изд.
- *Петровская Е.* Антифотография. М.: Три квадрата, 2003.
- *Преображенский Н.* С чего надо начинать // Советское фото. 1929. № 21.
- *Пунин Н. Н.* О Татлине. М.: РА, 1994.
- Редакция. Читатель! // Новый леф. 1927. № 1.
- Реклама в старые добрые время (конец XIX –начало XX века). М.: Октопус, 2009.
- Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма. *Коваленко Г. Ф.* (ред.) М.: Наука. 2003.
- Русский париж 1910-1960. Спб.: Государственный русский музей, 2003.
- *Сидорина Елена.* Лики конструктивизма // Искусствознание. 2007. № 1-2.
- Советская власть и медиа. *Гюнтер Х. Хэнсен С.* (ред.) СПб.: Академический проект, 2005.
- Советское искусство за 15 лет: материалы и документация. М. Л.: Огиз-изогиз, 1933.
- Соревнование фото-репортеров // Советское фото. 1929. № 20.

- СССР на стройке: иллюстрированный журнал нового типа. М.: Агей Томеш, 2006.
- *Степанова Варвара*. Человек не может жить без чуда: письма поэтические опыты записки художницы. М.: Сфера, 1994.
- *Стигнеев В. Т.* Век фотографии 1894-1994: Очерки истории отечественной фотографии. М.: КомКнига, 2005.
- *Тарабукин Н. М.* Опыт теории живописи. М.: Всероссийский пролеткульт, 1923.
- *Тарабукин Н. М.* От мольберта к машине. М. 1923.
- *Тарабукин Н.* Искусство дня. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925.
- Татлин. *Стригалева А.* и *Хартен Ю.* (состав.) Köln: DuMont, 1992.
- Текущие дела // Новый леф. 1927. № 2.
- *Третьяков С.* Кино к юбилею // Новый леф. 1927. № 10.
- *Третьяков С.* От фотосерии к длительному фотонаблюдению // Пролетарское фото. 1931. № 4.
- *Третьяков С.* С новым годом! С «Новым Лефом!» // Новый леф. 1928. № 1.
- Тринадцатый опыт // Кино фото. 1922. № 5.
- *Троцкий Л.* Вопросы быта // Сочинения. Т. XXI. Культура переходного периода. М. Л. : Государственное Издательство, 1927.
- *Т. С.* Клубкомбинат // Новый леф. 1927. № 2.
- *Тупицына Маргарита.* Александр Родченко: «Девушка с Лейкой», или «Письма не о любви» // Синий диван. 2008. № 2.
- *Фоменко Андрей.* Монтаж, фактография, эпос. СПб.: Из-во С. -Петербургского Университета, 2007.
- Фото-любитель от станка // Советское фото. 1929. № 24.
- *Фридлянд С.* Будем повышать качество // Советское фото. 1929. № 20.
- *Хан-Магомедов С. О.* Вхутемас-Вхутеин. М.: Знание, 1990.
- *Хан-Магомедов С. О.* Конструктивизм: концепция формообразования. М.: Стройиздат. 2003.
- *Хазанова В.* Клубная жизнь и архитектура клуба (1917-1932). М.: Российский институт искусствознания, Министерство культуры Р. Ф. 1994.
- *Хазанова В. Э.* Советская архитектура первой пятилетки. М.: Наука, 1980.
- *Чкаников И. Серов Н.* Клубная мебель // Рабочий клуб. 1928. № 2.
- *Шайхет Аркадий, Альперт Макс.* Как мы снимали Филипповых // Пролетарское фото. 1931. № 4.
- *Шайхет А.* Без творческого соревнования // Советское фото. 1934. № 6.
- *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе(1914-1933). М.: Советский писатель, 1990.
- *Шкловский В.* По поводу картины Эсфирь Щуб // Новый леф. 1927. № 8-9.
- *Шкловский В.* Сергей Эйзенштейн и «неигровая фильма» // Новый леф. 1927. № 4.
- *Ямпольский М.* Язык-тело-случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное

обозрение, 2004.

ロシア語以外の外国語文献

- ・ *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Edited by Charles Harrison and Paul Wood. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2003(1992).
- ・ *Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932*. New York: Rizzoli, 1990.
- ・ *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-party state, 1917-1992*. Edited by Matthew Cullerne Bown and Brandon Taylor. Manchester and New York: Manchester University Press, 1993.
- ・ Barris, Roann. "Inga": A Constructivist Enigma." *Journal of Design History* 6, No. 4 (1993), pp. 263-281.
- ・ Bois, Yve-Alain. "El Lissitzky: Radical Reversibility." *Art in America* (April, 1988), pp. 161-181.
- ・ Bois, Yve-Alain. "Painting: the Task of Mourning." In *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*. Boston: The MIT Press and The Institute of Contemporary Art, 1986.
- ・ Bois, Yve-Alain. *Painting as Model*. Cambridge, Massachusetts and London, England: MIT Press, 1993.
- ・ Bown, Matthew Cullerne. *Art under Stalin*. New York: Holmes & Meier, 1991.
- ・ Boym, Svetlana. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1994.
- ・ Buchloh, Benjamin H. D. "From Factura to Factography." *October* 30 (Fall 1984), pp. 83-119.
- ・ Buchloh, Benjamin H. D. "The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde." *October* 37 (Summer, 1986), pp. 41-52.
- ・ *Building the Collective: Soviet Graphic Design 1917-1937*. Edited by Leah Dickerman. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- ・ Buck-Morss, Susan. "The City as Dreamworld and Catastrophe." *October* 73 (Summer, 1995), pp. 3-26.
- ・ Buck-Morss, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: the Passing of Mass Utopia in East and West*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, 2002. (スーザン・バック・モーース 『夢の世界とカタストロフィー—東西における大衆ユートピアの消滅』 堀江則雄訳、岩波書店、2008年)。
- ・ Chan, Mary. "Aleksandr Rodchenko: The Death of Painting." *MoMA* 1, No. 3 (June, 1988), pp. 2-5.
- ・ Clark, Katerina. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- ・ Clark, T. J. *Farewell to an Idea: Episodes From a History of Modernism*. New Heaven and London: Yale University Press, 1999.
- ・ *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*. Edited by Sheila Fitzpatrick. Bloomington: Indiana University Press, 1984(1978).
- ・ Dickerman, Leah Anne. *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye: Lef Vision and the Production of*

- Revolutionary Consciousness*. Ph. D. dissertation in the Graduate School of Art and Sciences (Columbia University). 1997.
- Dickerman, Leah. "The Fact and the Photograph." *October* 118 (Fall, 2006), pp. 132-152.
 - De Duve, Thierry. "The Monochrome and the Blank Canvas." In *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*. Edited by Serge Guilbau. Cambridge, Massachusetts, and London: The MIT Press, 1990.
 - De Duve, Thierry. "Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?" *Art Forum* 22, No. 1 (September, 1983), pp. 30-37.
 - *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. Edited by Sophie Lissitzky-Küppers. London: Thames and Hudson, 1992(1967).
 - *Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution Inside*. Edited by Christina Kiaer and Eric Naiman. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
 - Fer, Briony. *On Abstract Art*. New Heaven and London: Yale University Press, 1997.
 - Fer, Briony. "What's in a Line? Gender and Modernity." *Oxford Art Journal* 13, No. 21 (1990). pp. 77-88.
 - Fitzpatrick, Sheila. *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1999.
 - Fore, Devin. "The Operative Word in Soviet Factography." *October* 118 (Fall 2006), pp. 95-131.
 - Fredrickson, Laurel. "Vision and Material Practice: Vladimir Tatlin and the Design of Everyday Objects." *Design Issues* 15, No.1 (Spring, 1999), pp. 49-74.
 - Gorham, Michael S. *Speaking in Soviet Tongues: Language Culture and the Politics of Voice in Revolutionary Russia*. Dekalb: Northern Illinois University Press, 2003.
 - Gorzka, Gabriele. "Proletarian Culture in Practice: Worker's Clubs, 1917-1921." In *Essays on Revolutionary Culture and Stalinism*. Edited by John W. Strong. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, Inc., 1990, pp. 29-55.
 - Gough, Maria. *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2005.
 - Gough, Maria. "Futurist Museology." *Modernism/Modernity* 10, No. 2 (April), 2003, pp. 327-348.
 - Gough, Maria. "Radical Tourism: Sergei Tret'iakov at the Communist Lighthouse." *October* 118 (Fall 2006), pp. 159-178.
 - Gough, Maria. "Tarabukin, Spengler, and the Art of Production." *October* 93 (Summer, 2000), pp. 79-108.
 - *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932*. New York: Guggenheim Museum, 1992.
 - Gutkin, Irina. *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890-1934*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999.

- Henderson, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- Hatch, John. "Hangouts and Hangovers: State, Class and Culture in Moscow's Workers' Club Movement, 1925-1928." *Russian Review* 53, No. 1 (1994), p. 97-117.
- Hicks, Jeremy. *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. London & New York: I. B. Tauris, 2007.
- Hinton, Charles H. *Speculations on the Fourth Dimension: Selected Writings of Charles Hinton*. New York: Dover Publications, 1980.
- Hutchings, Stephan C. "Photographic Eye as Poetic I: Maiakovskii's and Rodchenko's *Pro eto* Project (1923)." *History of Photography* 24, No. 4 (winter, 2000), pp. 300-308.
- Kenez, Peter. *The Birth of the Propaganda State: Soviet Method of Mass Mobilization, 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Khan-Magomedov, Selim O. *Rodchenko the Complete Work*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1987.
- Kiaer, Christina. "Boris Arvatov's Socialist Objects." *October* 81 (Summer, 1997), pp. 105-118.
- Kiaer, Christina. *Imagine No Possessions: the Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 2005.
- Kiosk: A History of Photojournalism 1839-1973. Edited by Bodo von Dewitz. Köln: Museum Ludwig /Agfa Foto-Historama. 2001.
- Kolchevska, Natasha. "Lef and Developments in Russian Futurism in the 1920's." Ph.D. dissertation in Slavic Languages and Literatures. University of California, 1980.
- Kolchevska, Natasha. "Toward a Hybrid Literature: Theory and Praxis of the Faktoviki." *Slavic and East European Journal* 4 (1983), pp. 452-464.
- *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-garde and Cultural Experiment*. Edited by John E. Bowlt and Olga Matich. Stanford, California: Stanford University Press, 1996.
- *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*. Edited by Evgeny Dobrenko and Eric Naiman. Seattle and London: University of Washington Press, 2003.
- Lavrentiev, Aleksandr. *Rodtchenko et le Groupe Octobre*. Paris: Hazan, 2006.
- Lenoë, Matthew. *Closer to the Masses: Stalinist Culture, Social Revolution, and Soviet Newspapers*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 2004.
- Lodder, Christina. "Colour in Vladimir Tatlin's counter-reliefs." *The Burlington Magazine* 150, No. 1258 (2008), pp. 28-34.
- Lodder, Christina. "Promoting Constructivism: Kino-fot and Rodchenko's Move into Photography." *History of Photography* 24, No.4 (Winter, 2000), pp. 292–299.
- Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. New Heaven and London: Yale University Press, 1983.
- Mally, Lynn. *Culture of the Future: the Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1990.
- Margolin, Victor. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy: 1917-1946*. Chicago:

- The University of Chicago Press, 1997.
- McCannon, John. "Positive Heroes at the Pole: Celebrity Status, Socialist-Realist Ideals and the Soviet Myth of the Arctic, 1932-39." *The Russian Review* No. 56 (July 1997), pp. 346-365.
 - McCannon, John. *Red Arctic: Polar Exploration and the Myth of the North in the Soviet Union, 1932-1939*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1998.
 - Milner, John. *Rodchenko Design*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club, 2009.
 - Mueller, Julie Kay. "Soviet Journalists: Cadres of Professionals?" *Russian History* 23, No. 1-4 (Spring-Summer-Fall-Winter 1996), pp. 277-293.
 - Nisbet, James. "Material Propositions on the Individual / Collective: The Work of Vladimir Tatlin." *Modernism/Modernity* 17, No. 1 (2010), pp. 109-134.
 - Palmer, Scott W. *Dictatorship of the Air: Aviation Culture and the Fate of Modern Russia*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2006.
 - Papazian, Elizabeth Astrid. *Manufacturing Truth: the Documentary Moment in Early Soviet Culture*. Dekalb: Northern Illinois University Press, 2009.
 - *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Edited by Christopher Phillips. New York: The Metropolitan Museum Art and Aperture, 1989.
 - Railing, Patricia. "The Cognitive Line in Russian Avant-garde Art." *Leonard* 31, No. 1 (1998), pp. 67-73.
 - Roberts, Graham. *Forward Soviet! : History and Non-fiction Film in the USSR*. London, New York: I. B. Tauris, 1999.
 - Rose, Barbara. *Monochromes: From Malevich to the Present*. Berkeley Los Angeles and London: University of California Press, 2006.
 - Rowell, Margit. Wye, Deborah. *The Russian Avant-Garde Book 1910-1934*. New York: Museum of Modern Art, 2002.
 - Rowell, Margit. "Tatlin: Form/Factura." *October* 7 (Winter, 1978), pp. 83-103.
 - Ryfa, Juras T. "Pursuing the Logical End: Wtkiewicz and Rodčenko and the Death of Avant-garde Painting." *Russian Literature* LI (2002), pp. 199-214.
 - Siegelbaum, Lewis H. "The Shaping of Soviet Workers' Leisure: Workers' Clubs and Palaces of Culture in the 1930s." *International Labor and Working-Class History* 56 (Fall, 1999), pp. 78-92
 - Siegelbaum, Lewis. Sokolov, Andrei. *Stalinism as a Way of Life: A Narrative in Documents*. New Heaven and London: Yale University Press, 2000.
 - *Socialist Realism without Shores*. Edited by Thomas Lahusen and Evgeniï Dobrenko. Durham: Duke University Press, 1995.
 - Solomon-Godeau, Abigail. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1991.
 - Steinberg, Leo. "Other Criteria." In *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*.

- Oxford: Oxford paperbacks, 1975 (c1972), pp. 55-91.
- Stephan, Halina. *"Lef" and the Left Front of the Arts*. München: Otto Sagner, 1981.
 - Stites, Richard. *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1989.
 - *Symbolism in Russia*. St. Petersburg: Palace Edition, 1996.
 - Taylor, Brandon. *Art and Literature under the Bolsheviks: Authority and Revolution*. London: Pluto Press, 1992.
 - *Thinking Photography*. Edited by Victor Burgin. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Press, 1982.
 - Tupitsyn, Margarita. *Against Kandinsky*. Museum Villa Stuck, München. Ustfildern: Hatje Cantz, 2006.
 - Tupitsyn, Margarita. *The Soviet Photograph 1924-1937*. New Heaven and London: Yale University Press, 1996.
 - Tsivian, Yuri. "Turning Objects, Toppled Pictures: Give and Take between Vertov's Films and Constructivist Art." *October* 121 (Summer, 2007), pp. 92-110.
 - *USSR in Construction: the Exhibition magazine for Fotomuseet Sundvall*. Sundvall, 2006.
 - Wolf, Erika. "When Photographs Speak, To Whom Do They Talk? : The Origins and Audiences of SSSR na stroike." *Left History* 6, No.2 (1999), pp. 53-82.
 - Wolf, Erika. *USSR in Construction: From Avant-Garde to Socialist Realist Practice*. The University of Michigan, Ph. D. dissertation, 1999.
 - *20 Sowjetische Photographen 1917-1940*. Edited by Grigory Chudakov and R. Fidet. Amsterdam: Fiolet and Draaijer Inter Photo, 1990.

日本語

- 浅岡善治「ネップ期ソ連邦における農村通信員運動の形成——『貧農』『農民新聞』の二大農民全国紙を中心に——」『西洋史研究新輯』、26号、1997年、95-125頁。
- 浅岡善治「ブハーリンの通信員運動構想——『プロレタリアート独裁』下における大衆の自発的社会組織——」『思想』、919号、2000年、43-62頁。
- 嵐田浩吉「アルヴァートフの生産主義——ボグダーノフとの比較を中心に——」『新潟産業大学人文学部紀要』、第17号、2005年、91-110頁。
- 嵐田浩吉「プロレトクリト——集団主義から芸術の否定へ——」『新潟産業大学人文学部紀要』、第14号、2002年、41-62頁。
- P. D. ウスペンスキー『ターシャム・オルガナム（第三の思考規範）——現代の謎への鍵』高橋弘泰訳、星雲社、2000年。
- 江村公『ロシア・アヴァンギャルドの世紀——構成×事実×記録』、水声社、2010年。
- 江村公「ロトチェンコの1920年前後の作品をめぐって——「最後の絵画」、「線」そして写真へ」『ロシ

- ア語ロシア文学研究』、第34号、日本ロシア文学会、2002年、117-126頁。
- ・大石雅彦「ジガ・ヴェルトフ：ファクト・<ファクト>・《ファクト》」『早稲田大学教育学部学術研究（外国語・外国文学編）』第33号、1984年、121-134頁。
 - ・大石雅彦『マレーヴィチ考——「ロシア・アヴァンギャルド」からの解放にむけて』、人文書院、2003年。
 - ・大石雅彦『ロシア・アヴァンギャルド遊泳——剰余のポエチカのために』、1992年、水声社。
 - ・カジミール・マレーヴィチ『零の形態——スプレマチズム芸術論集』宇佐見多佳子、水声社、2000年。
 - ・亀山郁夫『破滅のマヤコフスキー』、筑摩書房、1998年。
 - ・亀山郁夫『ロシア・アヴァンギャルド』、岩波書店、1996年。
 - ・河村彩「革命のアルヒーフ——ファクトの文学と写真をめぐって——」日本ロシア文学会『ロシア語ロシア文学研究』、第39号、2007年、66-75頁。
 - ・河村彩「作品未満のレーニン——レーニン崇拜期における指導者のイメージと写真をめぐって」表象文化論学会『表象』、3号、2009年、187-207頁。
 - ・河村彩「事物は同志——ロトチェンコによる労働者クラブのプランとプロレトクリトの思想をめぐって」表象文化論学会『表象』、6号、2012年、169-187頁。
 - ・河村彩「社会主義の未来は日常生活の中に——ソヴィエトにおけるフォト・オーチェルクの発展——」東京外国語大学『スラヴィアーナ』、第1号（通算23号）、2009年、48-62頁。
 - ・河村彩「初期ソヴィエトのドキュメンタリー運動における集団的制作——A. ロトチェンコの写真を中心に」日本ロシア文学会『ロシア語ロシア文化研究』、第42号、2010年、57-68頁。
 - ・河村彩「モダニズム絵画を反復する写真——A. ロトチェンコの作品とコンストラクションの概念をめぐって」、東京大学大学院総合文化研究科『超域文化科学紀要』、第12号、2007年、177-196頁。
 - ・H. ギュンター「社会主義リアリズムとユートピア的志向」桑野隆訳『思想』、8号、2003年、97-106頁。
 - ・H. ギュンター「総合芸術作品としての全体主義国家」桑野隆訳『思想』、8号、2003年、83-96頁。
 - ・桑野隆『危機の時代のポリフォニー——ベンヤミン、バフチン、メイエルホリド』、水声社、2009年。
 - ・桑野隆『バフチンと全体主義——20世紀ロシアの文化と権力』、東京大学出版会、2003年。
 - ・桑野隆「ベンヤミンのロシア<3>」『水声通信』、第3号、2006年、114-121頁。
 - ・桑野隆『夢見る権利——ロシア・アヴァンギャルド再考』、東京大学出版会、1996年。
 - ・クレメント・グリーンバーグ『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005年。
 - ・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。
 - ・タグ・グロンバーグ「パリー九二五 消費のモダニティー」『アール・デコ展——きらめくモダンの夢』天野知香、読売新聞東京本社文化事業部編、2005年。
 - ・河本真理『切断の時代——20世紀におけるコラーージュの美学と歴史』、ブリュッケ、2007年。
 - ・ル・コルビュジエ「家具の改革」『プレシジョン（上）』井田安弘、芝優子訳、鹿島出版会、1984年。
 - ・イーゴリ・ゴロムシトク『全体主義芸術』貝澤哉訳、水声社、2007年。
 - ・佐藤正則『ポリシェヴィズムと<新しい人間>——20世紀ロシアの宇宙進化論』、水声社、2000年。
 - ・白井聡『「物質」の蜂起をめざして——レーニン、<力>の思想』、作品社、2010年。

- ・オスワルド・シュペングラー『西洋の没落第1巻——形態と現実と』村松正俊訳、五月書房、2007年。
- ・オスワルド・シュペングラー『西洋の没落第2巻——世界史的展望』村松正俊訳、五月書房、2012年(2007年)。
- ・ニコライ・タラブーキン『最後の絵画』江村公訳、水声社、2006年。
- ・アラステア・ダンカン『アール・デコ』関根秀一、小林紀子、新発田洋一訳、洋販出版、1988年。
- ・ミランカ・トーディチ『写真とプロパガンダ 1945-1958』荒島浩雅訳、三元社、2009年。
- ・ペーター・ビュルガー『アヴァンギャルドの理論』浅井健二郎訳、ありな書房、1987年。
- ・ヴァルター・ベンヤミン「生産者としての作家」『ヴァルター・ベンヤミン著作集9』石黒英男訳、晶文社、1971年。
- ・『ポスター芸術の革命——ロシア・アヴァンギャルド展——ステンベルク兄弟を中心に』、東京都庭園美術館、2001年。
- ・レナート・ポッジョーリ『アヴァンギャルドの理論』篠田綾子訳、晶文社、1988年。
- ・本田晃子『天体建築論——イワン・レオニドフと紙上の建築プロジェクト』、博士学位申請論文、東京大学総合文化研究科超域文化科学表象文化論分野、2011年。
- ・マルクス『経済学批判』武田隆夫、遠藤湘吉、大内力、加藤俊彦訳、岩波書店、2009年(1956年)。
- ・カール・マルクス『マルクス・コレクションIV』今村仁司、三島憲一、鈴木直訳、筑摩書房、2009年(2005年)。
- ・カール・マルクス『マルクス・コレクションV』今村仁司、三島憲一、鈴木直訳、筑摩書房、2011年(2005年)。
- ・カジミール・マレーヴィチ『無対象の世界』五十殿利治訳、中央公論美術出版社、1992年。
- ・ウラジーミル・マヤコフスキー『マヤコフスキー選集II』小笠原豊樹、関根弘訳、飯塚書店、1973年。
- ・水野忠夫『新版・マヤコフスキイ・ノート』、平凡社、2006年。
- ・水野忠夫『ロシア・アヴァンギャルド——未完の芸術革命』、PARCO出版、1990(1985)年。
- ・三田村哲哉『アール・デコ博建築造形論——1925年パリ装飾美術博覧会の会場と展示館』、中央公論美術出版、2010年。
- ・ヴィーリ・ミリマノフ『ロシア・アヴァンギャルドと20世紀の美的革命』桑野隆訳、未来社、2001年。
- ・『モダニズムのハード・コア』浅田彰、岡崎乾二郎、松浦寿夫編、太田出版、1999(1995)年。
- ・八束はじめ『ロシア・アヴァンギャルド建築』、INAX出版、1993年。
- ・ジャック・ランシエール『イメージの運命』堀潤之訳、平凡社、2010年。
- ・『ロシア・アヴァンギャルド1 テアトルI——未来派の実験』浦雅春、武隈喜一、岩田貴編、国書刊行会、平成1年。
- ・『ロシア・アヴァンギャルド2 テアトルII——演劇の十月』浦雅春、武隈喜一、岩田貴編、国書刊行会、昭和63年。
- ・『ロシア・アヴァンギャルド3 キノ——映像言語の創造』大石雅彦、田中陽編、国書刊行会、平成6年。
- ・『ロシア・アヴァンギャルド4 コンストラクツィア——構成主義の展開』五十殿利治、土肥美夫編、国書刊行会、平成3年。

- ・『ロシア・アヴァンギャルド5 ポエジア——言葉の復活』亀山郁夫、大石雅彦編、国書刊行会、平成7年。
- ・『ロシア・アヴァンギャルド6 フォルマリズム——詩的言語論』桑野隆、大石雅彦編、国書刊行会、昭和63年。
- ・『ロシア・アヴァンギャルド7 レフ——芸術左翼戦線』松原明、大石雅彦編、国書刊行会、平成2年。
- ・『ロシア・アヴァンギャルド8 ファクト——事実の文学』桑野隆・松原明編、国書刊行会、平成5年。
- ・『ロシア・アヴァンギャルド 1910—1930』ステファニー・バロン、モーリス・タックマン編、五十殿利治訳、リプロポート、1982年。
- ・『ロシア・アヴァンギャルド芸術』J.E. ボウルト編著、川端香男里訳、岩波書店、1988年。
- ・『世界歴史体系ロシア史3——20世紀』田中陽兒、倉持俊一、和田春樹編、山川出版社、2006（1997）年。
- ・マーガレット・A・ローズ『失われた美学——マルクスとアヴァンギャルド』長田謙一、池田成一、長野俊一、長田裕子訳、法政大学出版局、1992年。
- ・『ロトチェンコの実験室』ワタリウム美術館、新潮社、1995年。