

Title	総合芸術とアジテーションのはざまに：十月革命の記念碑性
Author	江村, 公
Citation	人文研究. 67 卷, p.141-164.
Issue Date	2016-03
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学大学院文学研究科
Description	湯浅恭正教授：美濃正教授退任記念

Placed on: Osaka City University Repository

総合芸術とアジェーションのはざまに ——十月革命の記念碑性

江 村 公

本稿の目的は、戦時共産主義下の記念碑をめぐる議論を踏まえ、当時の新たな記念碑制作についての模索に着目し、革命直後の記念碑性の意義を再考することである。当時企画された記念碑が追悼と記憶という機能から出発しながらも、ほとんど残らなかったという矛盾に注目したい。初期の記念碑が堅牢さを持ち得なかったという事実、この一時性そのものが、当時の記念碑の見逃せない特徴であったことを指摘する。まず、1918年にレーニンにより提起された「モニュメンタル・プロパガンダ」について、1933年に発表されたルナチャルスキーの回想を手掛かりに、記念碑による教育的側面とその役割に着目する。次に、この提言以降の記念碑建設の事例と最初の革命記念日に行なわれた都市装飾について、過去の記憶の書き換えという点から考察した。さらに、新たな総合芸術としての記念碑論を探求していたカンディンスキーと、テクノロジーとメディアを取り込んだモニュメントの形式として、タトリンによる《第三インターナショナル記念塔》に触れ、戦時共産主義時代の新たな記念碑芸術制作のさまざまな模索が、現代のインスタレーション作品へと繋がっていることを示唆したい。

はじめに

2014年夏、サンクト・ペテルブルクで芸術祭「マニフェスタ10」が開催されたことはまだ記憶に新しい。エカチェリーナ女帝のコレクションから数えること250年というエルミタージュ美術館創設を記念することになったこの芸術の祭典は、近年のロシアとヨーロッパの文化的・経済的結びつきの緊密さを象徴するとともに、ペテルブルクという都市の記憶をも思い起こさせる。これに合わせ、冬宮向かいの統合参謀本部の建物が改装され、現代アート作品の展示スペースが完成し、現在、レム・コールハース率いるOMAが手がけた吹き抜けの空間で、作品を鑑賞することができるようになった¹⁾。

独自のモニュメント制作で知られるトーマス・ヒルシュホーンは、今回の「マニフェスタ10」のために、改装さ



〔図1〕トーマス・ヒルシュホーン
《ABSCHLAG》(2014年) 統合参謀
本部、2014年8月著者撮影

れた統合参謀本部の建物の内部に、数階分ぶち抜きの巨大インスタレーション《Abschlag》を制作した〔図1〕。崩壊した建物の壁には、ロシア美術館から貸借されたマレーヴィチ、フィローノフ、ローザノヴァ、エンデル、ナウモフたちの本物の絵画がかけられ、革命を彩った芸術家たちへオマージュが捧げられている〔図2〕。また、既存の建物やモニュメントを利用したインスタレーション制作で知られる西野達（Nishi Tatsu）は、冬宮内のシャンデリアを利用し、ソ連時代の日常空間を一時的に再現したが〔図3, 4〕、本来の計画では、宮殿広場の真ん中にそびえるアレクサンドルの円柱に装飾を施す予定だった²⁾。技術的な問題からそれは実現しなかったが、ヒルシュホーンや西野の作品は、宮殿広場という場所だけでなく、ほぼ100年前の芸術と歴史をめぐる記憶、ここで生じた歴史的出来事とそれを記念した過去の作品をも想起させる。ヒルシュホーンの実作を実際に目にしたとき思い出されたのは、1918年最初の革命記念日に際し、芸術家ナタン・アリトマンによって制作された巨大パネルが設置されたのがこの同じ建物の外壁だったことである。アリトマンのパネルは同じ統合参謀本部の数階分にわたって、その外壁に立てかけられたものだった。さらに、アリトマンはアレクサンドルの円柱にも装飾を施していたのである。

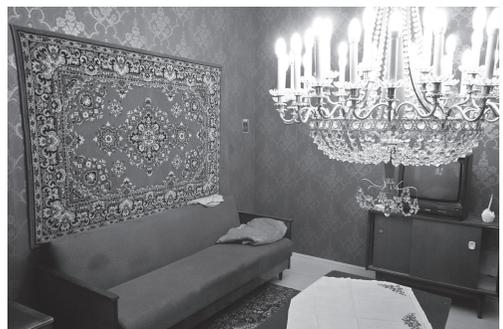
宮殿広場は18世紀の半ばすぎに完成した冬宮と、同じく18世紀後半に設置された南側の建物によって形作られ、いうまでもなく、1917年の二月革命、十月革命が勃発した帝都ペテルブルクを象徴する場所である。中心にそびえるアレクサンドルの円柱は、ツァーリの栄華とナポレオンに対する帝国の勝利を記念してきたが〔図5〕、一方で、この二つの革命により、多くの人命が失われたことはいうまでもない。そのため、革命後の臨時政府が真っ先に取り組ん



〔図2〕 トーマス・ヒルシュホーンに使用された作品（国立ロシア美術館より貸出）、2014年8月著者撮影



〔図3〕 西野達《So I Only Want to Love Yours》(2014年) エルミタージュ美術館、2014年8月著者撮影



〔図4〕 西野達《So I Only Want to Love Yours》(2014年) エルミタージュ美術館、2014年8月著者撮影

だが、革命の犠牲者への追悼と、革命に身をささげた人々を讃えるための記念碑制作・設置だった。その後、記念碑は、文化的闘争の主要な手段として、その重要性を認識されることになる。このように、本稿は現代のインスタレーション作品をきっかけに、ペトログラードと呼ばれていたこの場所でほぼ100年前に展開された記念碑をめぐる議論とその実践を想起してみたい。



【図5】《アレクサンドルの円柱》(モンフェラン作、1834年完成) 宮殿広場2014年8月著者撮影

本稿の目的は、戦時共産主義下の記念碑をめぐる議論を踏まえ、当時の新しい記念碑制作についての模索に着目し、革命直後の記念碑の意義を再考することである。20世紀の歴史に大きな断絶を刻むロシア革命の勃発後に、その犠牲者をいたみ、出来事を讃え、記念するための、革命後の記念碑制作をめぐる初期の議論をたどりながら、当時企画された記念碑が追悼と記憶という機能から出発しながらも、永続性という記念碑の伝統的な役割に反して、最終的にはほとんど残らなかったという矛盾に注目したい。そのことにより、初期の記念碑が堅牢さを持ち得なかったという事実、この一時性そのものが、当時の記念碑の見逃せない特徴であったことを指摘する。

ローマ以来の民主政、フランス革命からパリ・コミューンなど、革命という闘争の歴史を継承するべく行われた歴史の書き換えは、「モニュメンタル・プロパガンダ/アジテーション」という名の下に、人物形象的記念碑、パネルによる都市の装飾、新たな記念の形式の模索という道筋で進められた。その経緯を明らかにするために、革命直後の記念碑をめぐる議論と場所の記憶に注目しながら考察を行なうが、この革命直後の企てが、現代のインスタレーション作品によって参照されうることも示唆したい。

なお、ロシア革命をめぐる記念のかたちを考える上で、当時の記念碑の概念に影響を与えた「総合芸術」という言葉に触れない訳にはいかないだろうが、1990年代に最初にドイツ語で出版されたボリス・グロイスによる『総合芸術スターリン』が冷戦崩壊後の「総合芸術」の定義にひとつの回答を与えることになったといっても過言ではない³⁾。そこでは、ロシア・アヴァンギャルドのいくつかの芸術家の実践を例に、アヴァンギャルドの「総合芸術」性と全体主義におけるそれとの理念上の共通点を見いだすことで、ロシア・アヴァンギャルドと全体主義文化との連続性が唱えられることになった。しかし、そのような連続性、あるいは断絶といった二元論的な判断で、この混乱した時代の芸術作品をもはや説明することができるのだろうか。いや、革命直後の記念碑をめぐる議論やその制作においてさえも、作品制作につきまとう理念と実践のあいだにつねに横たわる亀裂や齟齬が垣間みられるのである。記念碑は戦勝という栄誉を讃え、戦死者を弔い、その記憶を永遠とする役割を担ってきた。しかし、記念碑のもつ意

味は、20世紀初頭の戦争と革命によって大きく揺らぐことになった。当時のロシアにおいて記念碑の担う永遠性——記念碑性——は、革命という大きな断絶の出来事によって再考されねばならなくなったと考えられる。

さらに、記念碑について論じるにあたって、考慮しておきたいのは、近年の先行文献における20世紀初頭の記念碑の意義付けである。文脈は異なるが、本稿はホロコーストをめぐる追悼と記念碑の問題を扱ったジェームズ・E・ヤングによる考察や、冷戦後の記憶と芸術に関するアンドレアス・ヒュイッセンの論考を念頭に置いている。「モダニズム」時代の記念碑の持つ二面性や不安定さを再考するとき、彼らの議論は非常に有効だと思われる。ヤングはホロコーストの記憶をめぐる現代アート作品を扱った著書において、20世紀初頭の記念碑について触れる際、19世紀の記念碑による歴史や生の永続性の保証という機能の問題点と、第一次世界大戦という歴史的現実には言及している。それによれば、1930年代にルイス・マンフォードが「近代的記念碑の概念は、まさに用語として矛盾している」「もし、それが記念碑であるならば、それは近代的ではないし、もしそれが近代的であるなら、それは記念碑であるはずがない」「石は永続性についての誤った感覚を、生に欺瞞的保証を与えるものだ」と発言していたことを引用し、ヤングはこの時代の記念碑概念のゆらぎを指摘していた⁴⁾。たしかに石やモルタルといった堅牢な素材によって形成される近代建築や記念碑は、歴史や生の永続性という従来の伝統的な機能を強調するものだろう。マンフォードの言葉には記念碑というカテゴリーとその機能そのもの——その記念碑性を——疑わざるをえなかった当時の批評家の態度が表われている。くわえて、芸術家たちにとっては、戦勝を旧来的な形式で記念する記念碑という機能とその巨大で堅牢な形式は、新たな戦争がもたらした生と死の現実に対して、あまりにも欺瞞的なものに映ったにちがいない。それと同時に、近代は一時性と移ろいやすさの美学に彩られた時代でもあったと規定することができる。たとえば、ヒュイッセンは次のように記している。「近代性の鍵となる要因としての、ボードレール以来の一時性、はかなさ、かりそめの、そして、もちろん、流行に対する増大する認識は、緊張に満ちた対立軸の片方で、記念碑性を存続させるという欲求を、翻訳不可能な言葉だが、ポール・エリュアールが“le dur désir de durer”と呼んだものを生み出している」⁵⁾。ベルリンという都市を舞台に展開された、芸術作品による冷戦後の都市の記憶の書き換えの例にヒュイッセンは言及したが、そこでも記念碑的芸術作品が過去の贖いを通して、歴史の暗い側面を隠蔽することになるという二面性が指摘されている。しかし、いくつかの現代の記念碑的芸術作品が永続的ではないということに、ヒュイッセンは注目していた。

こうして、第一次世界大戦以降の芸術が現実への鋭い批判という表現を取らざるをえなかった一方で、とりわけ、20世紀初頭の記念碑というジャンルに関わった芸術家たちは、歴史の記憶の永続性と贖いというその伝統的役割と形式に疑念を抱きつつ、記念碑の意義と形式の刷新を目指すことになったと考えられる。本稿は現代の記念碑をめぐる議論を念頭に置きながら、

革命により第一次世界大戦から離脱した当時のロシアの記念碑をめぐる議論と実践を、ボルシェヴィキの単なる政治的「プロパガンダ」として見るのではなく、永続性と刷新という二律背反的要素がせめぎあう「不確かな」場の創造、堅牢で永遠だと思われてきた記念碑の一時性という側面に着目し、記念碑的芸術作品による歴史の書き換えのひとつのケース・スタディとして考察する。

1. 「モニュメンタル・プロパガンダ」という起源

記念碑の問題が文化政策における重要課題として浮上するのは、二月革命直後、内戦の混乱の中でのことだったが、最も早い時期の記念碑をめぐる議論には、大きく二つの課題が提出されていた。第一には、革命の英雄たちの記念像の設置である。レーニン自身もこの件について言及していたが、注意しておきたいのは、その英雄たちとはマルクスとエンゲルスだけではなく、ローマ時代から革命に重要な役割を果たした人々、および芸術家たちも含まれていたことである⁶⁾。それゆえ、革命直後の記念碑運動には、ボルシェヴィキの理念を啓蒙するというよりもむしろ、革命の貢献者と犠牲者にオマージュを捧げ、いまだ不安定な革命という出来事を共和主義樹立の歴史へと位置づけるという意図があったといえる。第二には、芸術的、および古典的な様式の記念碑保存への関心の高まりがあったことが指摘できよう⁷⁾。ペテルブルクという都市そのものが、帝国の栄華と歴史を刻む建造物や記念碑にあふれているが、これらを内戦から守るのか、帝政にかかわる遺物を破壊するのかは、文化政策に携わった知識人のあいだで大きな論議を巻き起こすことになる⁸⁾。文化遺産や記念碑の保存についての議論・通達は、「芸術関連コミッション」いわゆる「ゴーリキー・コミッション」により、その最初の一步を踏み出したが⁹⁾、それと同時に、旧体制のシンボルとなる記念碑を遺棄する議論もすでに始まっていた。このように、革命のための記念碑をめぐる議論は、そもそもの始めから、ロシア革命という出来事を共和主義樹立のための闘争の歴史に位置づけつつ、文化遺産としての記念碑の保存と、過去の象徴を廃棄するという、遺産の継承と過去の否定という矛盾した立場を内包していたことは見逃せない事実なのである。

臨時政府による「芸術関連コミッション」以後、記念碑をめぐる政策議論の舞台の中心は、1917年11月9日に正式に設立された、教育人民委員部（ナルコムプロス）へと移行し、政策立案とその執行についての本格的な議論が行われることになった。この際、限られた時間の中で、1918年のメーデーと、十月革命一周年の記念に向けての準備が推し進められることになる。

1918年春、そうした切迫した時間の中で提起されたのが、「モニュメンタル・プロパガンダ」という概念だった。この提言はもともとレーニンの発案だといわれ、その後の政府の文化政策の柱とみなされるようになるが、教育人民委員会議長ルナチャルスキーとの対話の中で形成されたと指摘されている¹⁰⁾。この構想について理解する手がかりとなるのが、1933年1月29日付

けの『文学新聞』に掲載された「モニュメンタル・プロパガンダについて」という、ルナチャルスキイによる回想である。それによると、レーニンがルナチャルスキイに次のように語っていたとされている。

あなたは覚えているかね、カンパネッラがその『太陽の国家』の中で、国家の空想的社会主義都市の壁には、フレスコが描かれており、自然科学、歴史に関する視覚的なレッスンとして若者のために役立っており、市民意識を呼び起こしていると言っていることを——つまり、それらは新しい世代の教育、訓育問題に寄与しているのだ。これはけっして、ナイーブなことではなく、ある変更を加えれば、まさに今、われわれが取り入れ、実現することができるのではないかと、わたしには思われるのである¹¹⁾。

レーニン自身はこの考えを「モニュメンタル・プロパガンダ」と名付け、その実現のために、モスクワとペテルブルク・ソヴィエトでの同意をとりつけるよう、ルナチャルスキイに指示した。さらに、次のように続く。

われわれの状況では、おそらくカンパネッラが夢見たようなフレスコは不可能であろう。それゆえ、わたしは主に彫刻と詩について語っている。適当な目立つ壁、あるいは何らかの特殊な建造物のさまざまな場所に、短い表現に富んだ、最も価値のある、根本的な原則を含む碑文と、マルクス主義のスローガンを、また、歴史的に偉大なある出来事に関する評価をもたらしてくれるよううまく構成された定式もかきこんではどうだろう。わたしが大理石、御影石、金色の文字を心に思い浮かべていると、どうか思わないでくれ。今のところ、われわれはすべてを謙虚にやらなければならない。それはコンクリートのプレートでもいいだろうが、その碑文はより簡潔だろう。永遠性については、あるいは、永続性をも、わたしは今のところ考えてはいない。こうしたものすべては、一時的なものでよからう。

さらに、碑文より重要なのは、記念碑である。つまり、胸像あるいは人物像、おそらく、レリーフや群像であろう¹²⁾。

くわえて、レーニンは社会主義の理論家や闘士だけでなく、哲学者や科学者、芸術家の名前を挙げ、記念碑制作のリストをつくることも提案していた。これらの記念碑は、けっして永続的なものでもなく、石膏やコンクリートのものでかまわないが、ロシアの気候に耐えうるような、「風や寒さや雨で崩落しないであろう」ものが求められている。それは人目をひき、簡潔で、大衆が近づきやすいものであるべきだった。記念碑の除幕式は演説とともに盛大に行われ、プロパガンダの舞台となると同時に、ちょっとした祝祭となることが強調される¹³⁾。

この回想が1918-20年代にかけての記念碑制作の背景として、見逃せない証言であることは間違いないが、戦時共産主義時代に立案された政策とレーニンの言葉は、1933年のルナチャルスキイの回想を通して、ソ連初期のプロパガンダ政策の根幹をなしたと見なすこともでき

よう。というのも、「モニュメンタル・プロパガンダ」の根拠とされたレーニンの言葉は、文書としては同時代に直接記録されてはおらず、その内容についてはルナチャルスキイの回想を事後的に参照するほかにないからである¹⁴⁾。また、ルナチャルスキイは「モニュメンタル・プロパガンダ」の概念が提出されたレーニンとの会談の後、1918年7月3日付け、『ペトログラツカヤ・プラヴダ』に小論「モニュメンタル・アジテーション」を掲載している¹⁵⁾。単独の名義によるルナチャルスキイの短い文章は、この概念が意識的に使用された顕著な例として挙げられ、その書き出しからもレーニンによる新しいアジテーションとプロパガンダのかたちへの提起を踏まえていると推測できるが、カンパネッラや具体的な芸術媒体への言及は一切出てこない。

こうした文書の経緯をめぐる不透明さにもかかわらず、1933年のルナチャルスキイの回想の内容を考慮したうえで、あえて、ここで注目したいのは、広い意味でのモニュメントで提示される教育的側面と、その記念碑の「一時性」にレーニン自身が言及していること、さらには、ある種のイベントとしての除幕式の重要性である。レーニンがカンパネッラのユートピア小説から発想したように、壁画は重要であり、視覚的メッセージ性が意識されていることは、のちのアジテーション・パネルの制作へと結びつくことになる。つまり、記念碑は単なる柱や人物的形象だけを指すわけではなく、教育の理念のもとその範囲は広く定義されうることを示している。一方、記念碑は必ずしも永続的なものでなくてもかまわなかったことは、物資が自由に調達できる状況ではなかったことにも一因があるが、その永続性が保証されない分、除幕式での演説や集会在記念碑の構成要素としてとりわけ重要であっただろう。レーニンとルナチャルスキイによる「モニュメンタル・プロパガンダ」の理念は、その後、さまざまなかたちに解釈されつつ、1920年代に多くの芸術家たちの創造に広範な影響を及ぼすことになったと考えられるが、この通達は第一次五カ年計画時のプロパガンダの起源と見なされることにもなりうる。ただし、ルナチャルスキイが、1918年の論文の中で、仮設的な記念碑の多くがより平穏な時代には「永続的な大理石とブロンズに代わることをわれわれは強く望んでいる」¹⁶⁾と記していたことを忘れてはならない。

2. 人物像としての記念碑と1918年の祝祭

1918年7月30日、および同年8月2日の資料によれば、記念碑を建てるに値する人物のリストが作成・公表されている¹⁷⁾。マルクス、エンゲルスはいうまでもなく、実に幅広い人物が挙げられており、このリストをもとに、短期間で多くの人物記念碑の建設が企てられた。先に述べたように、革命後の記念碑をめぐる議論の発端は、二月革命直後にさかのぼるわけだが、当初は革命の犠牲者を悼む目的が主で、最初の巨大な革命記念碑はペトログラードのマルス広場に登場したといわれるものの、人物像ではなかった¹⁸⁾。

くわえて、ソ連で最初のマルクスの記念像が登場したのは、革命時、レーニンが指揮を取った場所であるスモリーヌイの正面であったとされる¹⁹⁾ [図6]。これは1918年2月にマルクスの生誕100にあわせて、記念碑コンペが提案され、設置されたものと推測されるが、これも仮設的なもので現存しない。

「モニュメンタル・プロパガンダ」の理念が明確に意識された以降の例として、イギリスの研究者リントンは、モスクワで1918年11月7日に除幕されたマルクスとエンゲルスの彫像について紹介している [図7]。それによれば、この除幕式では、レーニン自身が演説を行い、彫像の前でポーズを取る写真が残されている。いまだ布にくるまれた台座の上に設置された、ほぼ同じ大きさのマルクスとエンゲルスのブロンズ製胸像は同じ方向を見つめ、記銘には、「革命は反対派すべてを吹き飛ばす嵐である」と引用されていた。彫刻家セルゲイ・メゼンツェフによるこの記念像は革命広場に設置されたが、この場所はかつて復活広場という名であり、キリスト教的復活の物語を強く示唆するものだった。当時の人々はこの2人の姿を正教会の聖人ボリスとグレーブに重ね合わせていたといわれる²⁰⁾。こうして聖人達は、マルクスとエンゲルスへと変貌することで、記憶の書き換えが行われた。

記念碑の除幕式には、かならず多くの人々が集まり、演説やビラ配りが行なわれ、祝祭の様相を呈していたことが想像されるが、大規模な記念行事の例として忘れられないのが、1918年革命一周年記念の行事である。この都市装飾には、いわゆるロシア未来派の芸術家だけでなく、さまざまな潮流の芸術家がかかわっていた。これに合わせて、ペトログラードの街は、いたる所で仮設の装飾が行われ [図8、9]、劇場広場では、画家ペトロフ＝ヴォトキンによる、スチェパン（ステンカ）・ラージンのパネルが掲げられた [図10]。デッサンから推測するに、その描写はリアリズムの影響のもとに、絶対専制君主の支配を揺るがす反逆者でもあり、コサックの伝説的英雄



〔図6〕マトヴェエフ《マルクス記念像》(1918年) スモリーヌイ ©B. Толстой, ред., Художественная жизнь Советская Россия, 1917-1932: События, факты, комментарии, Сборник материалов и документов, М.: Галарт, 2010, p 58-60.



〔図7〕メゼンツェフ《マルクス、エンゲルス記念像》(1918年) 革命広場 © Lynton N. 2009. Tatlin's Tower: Monument to Revolution. Yale University Press, New Haven

でもあったラージンというロシア史における「アウトロー」的形象を描いている。また、革命と場所の記憶を考える際、エルミターージュの位置する宮殿広場もまた見逃せない場所である。ここに、アリトマンはロシア帝国軍統合参謀本部の外壁に巨大パネルを設置し、それと同時に、ナポレオン戦争の勝利を記念するアレクサンドルの円柱にも装飾を行なった〔図11, 12〕。その円柱の台座への装飾が、どちらかといえば、キュビズム的な幾何学的形態を彷彿とさせるのに対して、装飾パネルのエスキースはプリミティヴな印象を残しており、ロシア革命の理念の象徴として、労働者と農民が描かれることで、その協同が強調されている〔図13〕。アリトマンは都市装飾の意図について、次のように回想していた。

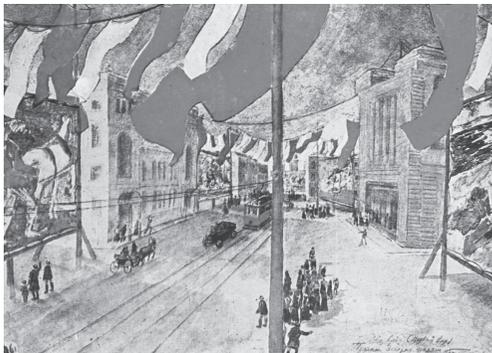
わたしは広場の歴史的イメージを変え、それを革命的人民がその勝利を祝うような場所に変容させるという仕事に取り組んだ。

広場を飾るようなことをしないとわたしは決めた。ラストレリとロッシの創作は、装飾を要求するものではない。かわりに、わたしは勝利した人々の新しい美と帝国ロシアの美を対比させることを望んでいた。わたしは古いものとの新しいものの調和を追求することはなかった²¹⁾。

このように、場所の記憶を自身の作品によって書き換えることを、アリトマンは明確に意識していたといっただろう〔図14〕。そのとき、建築家ラストレリとロ



〔図8〕 撮影者不詳《トルベツコイ作のアレクサンドル3世像の梱包》蜂起広場 ©Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33, edited by V. Tolstoy, et al., 1990. Thames and Hudson, London



〔図9〕 ペトロフ=ヴォトキン《革命1周年記念の祝祭時の劇場広場のスケッチ》(1918年) ©Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33, edited by V. Tolstoy, et al., 1990. Thames and Hudson, London



〔図10〕 ペトロフ=ヴォトキン《ステパン・ラージンを描いたパネル装飾エスキース》(1918年) ©Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33, edited by V. Tolstoy, et al., 1990. Thames and Hudson, London

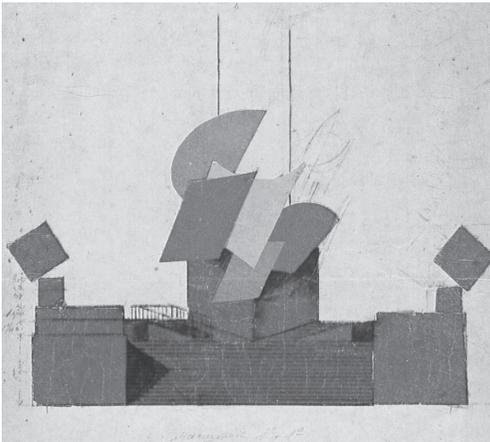
シによる宮殿広場の既存の建築と景観は、少なくともこの時点では、劇場広場と同様、スクラップ&ビルドのような手法で、大きく改変されることはなかったのである。つまり、革命という歴史的断絶に付随する都市における記憶の書き換えは、実際にはペテルブルクの都市の歴史を全面的に破壊するよりも、むしろ簡易な装飾によって過去を短期間で覆い隠すという手法がとられた。

ペトロフ=ヴォトキンによるパネルもまた、同様の手法をとっており、壁画という偉大な様式を立て看板のような簡易な媒体で代用した。彼自身も劇場広場の装飾の記録を残すことはなかったと回想しているように、こうした記念行事の装飾は断片的な写真とエスキースというかたちでしか残ってはいない。あくまで、それは東の間の祝祭にすぎなかったともいえるが、その記憶は当日のパレードや掲げられた自分の作品を見るために、街を走り回ったペトロフ=ヴォトキン自身の中に生き続けていただろう。

このように、革命後の最初の一年に企画され、幸運にも実現された記念碑や装飾のほとんどは作品として現存しておらず、公的文書や写真やエスキースを通して想起するほかない。永続的に設置されるための壁画という偉大な様式のかわりに、看板のような簡易パネルによって、帝都は装飾され、帝政の記念碑はパネルや布によって覆い隠された。くわえて、先に述べたかりそめの人物像た



〔図11〕 アリトマン《革命1周年記念祝祭の装飾》アレクサンドルの円柱（1918年）©В. Толстой, ред., Художественная жизнь Советской России, 1917-1932: События, факты, комментарии, Сборник материалов и документов, М.: Галарт, 2010

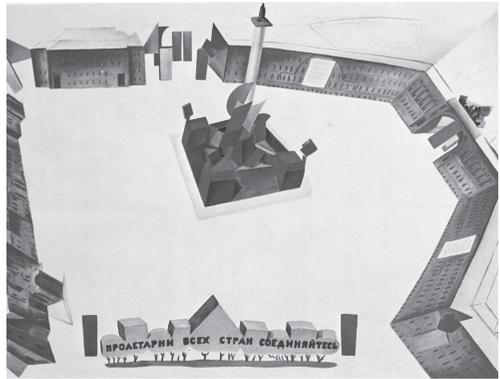


〔図12〕 アリトマン《革命1周年記念祝祭の装飾エスキース》宮殿広場（1918年）©Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33, edited by V. Tolstoy, et al., 1990. Thames and Hudson, London



〔図13〕 アリトマン《革命1周年記念祝祭の装飾パネル》宮殿広場（1918年）©Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33, edited by V. Tolstoy, et al., 1990. Thames and Hudson, London

ちの多くも、ロシアの厳冬に耐えきれず、ばらばらに崩壊してしまったと伝えられている。それゆえ、われわれはレーニンのお気に入りだったというロベスピエール像のその姿について、知ることは不可能なのである²²⁾。このことは、革命を記念すべきその記念行事の祝祭が、記念碑の持つ永遠性とは異なる原理、「一時的な」設置という特徴をもっていたことを明らかにすると同時に、戦時共産主義下の物理的困窮という現実が記念碑の担う永遠性という機能を維持することを困難にしていたことを示している。



【図14】 アリトマン《革命1周年記念祝祭装飾デザイン》宮殿広場（1918年）©Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33, edited by V. Tolstoy, et al., 1990. Thames and Hudson, London

3. カンディンスキーの記念碑芸術

記念碑をめぐる当初の議論では、たしかに、世界革命の英雄たちや芸術家たちの人物像を設置することがさかんに議論されていたが、ボルシェヴィキ政府の文化政策に直接的・間接的に関わることになった芸術家の中には、形象的な像による伝統的な形式ではなく、新しい記念のかたちを模索するものもいた。画家ワシリー・カンディンスキーもまた、そうした例に挙げられる代表的人物のひとりである。1914年にロシアへと帰国したカンディンスキーは、1918年に教育人民委員部・造形芸術局（イゾ・ナルコムプロス）のメンバーとなり、絵画文化館の立ち上げなど、美術館制度の再編に深く関わり、自らの作品を含めた当時の現代アートを美術館が購入するようリストを作成していた²³⁾。このことは、新しい芸術作品を美術館に収蔵することによって、芸術史にあらたな頁を書き加えようとする行為だったともいえる。くわえて、1920年5月に正式に発足することになったモスクワの芸術文化研究所（インフク）内に、最初の、また、唯一のセクションとなった記念碑芸術部門を立ち上げた。彼はこのような活動を通して、個別の芸術ジャンルについての考察を、総合芸術としての新しい記念碑芸術の創出へと生かそうとしていたのである。

ロシアの建築史家ハン＝マゴメドフは、カンディンスキーの論考に言及し、その「記念碑芸術」の概念が、建築の分野に影響を与えることになった可能性を示唆している²⁴⁾。カンディンスキーは当時、芸術の伝統的なジャンルだけでなく、広い意味での記念碑の構成要素について考察を重ねていた。1919年イゾ・ナルコムプロスの機関誌『造形芸術』第一号に掲載された、ロシア語版「舞台コンポジションについて」は、1911年秋にドイツ語で執筆され、1912年に『青騎士』年鑑に掲載された「舞台コンポジションについて」を彼自身がロシア語で書き直したも

のだった²⁵⁾。このロシア語版論文、およびインフク時代にロシア語で書かれた文書には記念碑芸術への言及がいくつか見られる。これらによると、カンディンスキーにとって重要であった、三つの芸術ジャンル（絵画・音楽・ダンス）はそれぞれの自律性を担保されつつ、記念碑芸術へと連合されることになる。彼は以下のように述べる。

それぞれの芸術は、あたかも専門化していくかのように、自らを掘り下げている。また、同時に、新しい世界にも扉を開いているのだ。つまり、それは個々の芸術の連合した世界、記念碑芸術の世界である。

舞台コンポジションが——記念碑芸術作品のように——実現され、そのコンポジションは、近い将来、三つの抽象的要素から成るだろう。

1. 音楽的運動
2. 色彩的運動
3. ダンス的運動²⁶⁾

こうして、カンディンスキーは記念碑芸術の新しい形式を音楽と色彩とダンスの統合した「総合芸術」と考え、それが演劇の舞台コンポジションとして実現されると考えていた。記念碑の概念は、一方的なアジテーションだけでなく、人間の内面、心理的なものとの共鳴の引き金として、広く捉えられることになる。1920年に発表されたインフクの組織計画においても、前述の絵画、音楽、ダンスの他にも、彫刻、建築、詩について、記念碑芸術の新しい形式の実現のための協同が呼びかけられるとともに、さまざまな個別の芸術ジャンルを貫く理論の構築が求められている²⁷⁾。それと同時に、カンディンスキーは、人間に対する芸術作品の与える心理的な影響を調べ、研究所内で詳細な調査を実施することを提案していた²⁸⁾。彼は1920年11月から物理学研究所にビョートル・ラザレフを訪ね、音と色彩の共感覚、空間や時間との相互関係、運動とその記録、その表象に関する実験を行なうことを模索している。実験室では、写真とシネマトグラフィ、色付きのプロジェクター、動きを測定できる装置を備え、身体の動きや心理的な観察結果としてのデータを、記念碑芸術部門の調査に活用することが計画されていた²⁹⁾。そこでは、人間の内面や感情の表出としての身振りは、あらゆる芸術表象の根幹として捉えられており、その記録は諸芸術の相互関係の考察と理論化へと生かされるはずだった。カンディンスキーはインフクでの活動と並行し、ロシア芸術科学アカデミー（ラフン1921年10月13日設立）に心理物理学研究部門を設立することで、この機関でも同様の実験を進めていたのである³⁰⁾。

インフクでの短いカンディンスキーの活動を振り返れば、彼の記念碑芸術は総合芸術であったと、また、最終的にはワーグナーの影響下を踏み出すものではなかったと、結論づけることもできよう³¹⁾。1921年の論文「総合芸術の作業のための方法」でも、「「記念碑芸術」の用語は

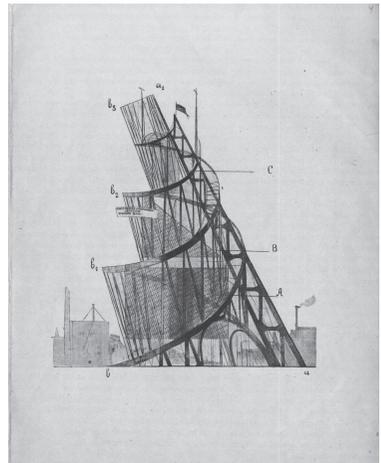
リヒャルト・ワーグナー以来、使われてきている。彼はそれがあらゆる芸術メディアを通して創造される作品を意味することを理解していた——それが記念碑芸術の理念なのである」と、カンディンスキーは語っていた³²⁾。

このように、ロシア時代のカンディンスキーは「記念碑芸術」の名のもとに、個別の芸術ジャンルの理論的定義を試みながら、それを実証する心理学的実験という科学に傾倒していた。人間の心理への影響を科学的データとして残す試みは、アジテーションがどのような効果を与えるのかという観点からさほど離れてはいないかもしれない。しかし、それはワーグナーの「総合芸術」を当時のロシアの文脈と革命後という新しい社会の下で、あらたに読み替えようとする結果だったともいえる。ロシア時代の論文や報告から鑑みるに、カンディンスキーの「記念碑芸術」への取り組みは、「モニュメンタル・プロパガンダ」の枠組みに並行しつつ、自らの総合芸術の理念を練り上げ、その有効性を実証科学によって証明しようとするものであった。カンディンスキーによる記念碑芸術の再定義とその効果についての実験という模索は、芸術文化研究所における構成主義者たちとの論争を巻き起こしつつ、芸術作品の定義をめぐるイデオロギー対立での敗北により途中で挫折することにならざるをえなかったのである。

4. 運動するモニュメント——「タトリンの塔」

カンディンスキーの総合芸術的記念碑の構想から、新たなメディアとテクノロジーを取り込んだ記念碑の試みへと視点を移してみたい。それがウラジーミル・タトリンによるかの有名な《第三インターナショナル記念塔》である〔図15〕。当時の芸術批評家ニコライ・プーニンが的確に指摘したように、この記念碑は個々の芸術ジャンルの「純粋な創造形式」とテクノロジーに象徴される「実用的形式」の総合であり、地球のリズムとの有機的調和に基づくものであり、可動的で、たえまなく運動する記念碑として構想された。タトリンが実際に制作したこの塔のモデルは、解体され、再度組み立てられることが可能だったと考えられるが、詳細はいまだ不明瞭なところも多い。だが、これが固定化されたものではなく、動的なモデルであったことは、このモニュメントの本質に関わる重要な要素である。

その形態は、ジグラットからバベルの塔、エッフェル塔などの影響を指摘されてきたが、ここでは船を起源とする説を採りたい³³⁾。というのも、このタトリンの塔の柱は、船のマストを彷彿とさせる。タトリンが乗船して



〔図15〕《第三インターナショナル記念塔》(1919-1920年) ©TATLIN: New art for a new world. 2012. Edited by The Museum Tinguely, exh. cat. Hatje Cantz, Ostfilden

いたといわれる「大公女マリア・ニコラエヴナ号」の写真〔図16〕や、1915年に彼が手がけた舞台装飾であるワーグナーの《さまよえるオランダ人》のエスキース〔図17〕は、「タトリンの塔」の斜めに傾いた直線の柱を彷彿とさせる。近年作成された年譜によれば、タトリンは14歳で船乗りとしての最初の訓練を受けたことになる³⁴⁾。この塔の形態上の特徴は、船乗りであった彼自身の記憶と、彼がこの作品を構想することになった当時のペテルブルク、ペトログラードの風景が大きな影響を与えていると考えられる。帝都ペトログラードは西側へ開かれた窓としての港町であり、バルト海艦隊の母港でもあり、現在のペテルブルクにもそこかしこに、海に関連する建造物が残っている。記念塔を構想する最終段階に、彼がこの街で過ごしたことも、自身の船乗りとしての記憶を呼び起こしたのではないだろうか。

1918年の終わりに国立自由工房（ペトログラード・スヴォマス）の教員に任命されたタトリンは、1919年夏にモスクワからペトログラードに移り、革命記念碑の計画に取り組むことになった。当初、この記念碑は、ヴァシリー島の大学河岸通りから対岸へと、ネヴァ川をまたぐ400mのガラス製による巨大モニュメントとして構想されていたのである³⁵⁾。

1920年にタトリンは、シャピロ、ヴィノグラードフ、メールズン、ディムシツ＝トルスタヤらとともに、円形の台座を持つこの記念塔のモデルを自身の工房（物質、マッス、構成スタジオ）で制作、同年11月8日から12月1日までペトログラード・スヴォマスで展示をおこなっている〔図18〕。木材、紙、釘などのミクストメディアによるこのモデルは、第8回ソヴィエト議会にあわせて、1920年12月から翌年1月にかけて、モスクワへ送られ公開された³⁶⁾。

1919年3月9日付けの『コミュニンの芸術』掲載の論文「記念碑について」の中で、批評家プーニンは制作中だったこの記念碑について紹介している。興味深いことに、それによれば、「革命の偉大な英雄の記念碑をたてるという考え自体、あまり共産主義的とはいえない」³⁷⁾とし、記念碑としての人体像の必要性に否定的だった。「歴史は英雄によってつくられるという時代は永久に過ぎ去った」ゆえに、「神格化された人格を彫刻によって物質化すると、た



〔図16〕 撮影者不詳《大公女マリア・ニコラエヴナ号》(1904年) ©TATLIN: New art for a new world. 2012. Edited by The Museum Tinguely, exb. cat. Hatje Cantz, Ostfilden



〔図17〕 タトリン《オペラ「さまよえるオランダ人」のための舞台デザイン》(1915年) ©TATLIN: New art for a new world. 2012. Edited by The Museum Tinguely, exb. cat. Hatje Cantz, Ostfilden

5. かりそめの記念碑／東の間の場所

革命期の記念碑を再考する際、ロシアの研究者トルストイは「アジテーション・カフェ」の重要性を強調している⁴³⁾。たとえば、構成主義デザイン最初の実用化の例としてよく知られているのが、モスクワのクズネツキイ・モストにあった「カフェ・ピトレスク」である〔図19〕。ヤクーロフ自身、次のように回想している。「十月革命がわたしを構成主義のミュージック・ホール「赤鷄」と同じ「ピトレスク」の創設という、偉大な仕事に取りかからせたのである。それは1918年に閉鎖された。これは最初の構成主義の手法による装飾作品であり、当時芸術家で知らないものはだれもいなかった」⁴⁴⁾。1918年1月30日に開店したこのカフェはヤクーロフを中心に、ブルーニ、ボグスラフスカヤ、ディムシツ＝トルスタヤ、ゴロシャポフ、ゴロフ、リブニコフ、ロトチェンコ、タト



〔図19〕 ヤクーロフ《カフェ・ピトレスクのデザインのエスキース》(1918年) モスクワ ©В. Толстой, ред., Художественная жизнь Советской России, 1917-1932: События, факты, комментарии, Сборник материалов и документов, М.: Галарт, 2010.

リン、ウダリツォヴァ、シャポシニコフらが参加している。ヤクーロフが1918年に閉鎖されたと回想しているのは、「カフェ・ピトレスク」が同年11月には早くもその名称を変更し、クラブとして再出発したことを指している。それほど短命であったにもかかわらず、「ピトレスク」は構成主義芸術の歴史に名前を残す伝説的カフェであったことは間違いない。ヤクーロフはこの空間に建築的装飾をほどこし、光の運動、色彩の動きによって、空間を演出したとされ、分野をこえた芸術家たちの交流の場所となっていた。インテリアデザインや室内装飾は、すべて可動式にしつらえてあったといわれる。この場所は後に演出家マイエルホリドの演劇アトリエとなったが、1919年中には、イデオロギー的相違により、当局によって閉鎖されてしまった⁴⁵⁾。

タトリンが記念塔の計画を構想するのは、おそらく、この時期と重なり、「カフェ・ピトレスク」のデザインに関わった後に、彼はペトログラードへと向かい、《第三インターナショナル記念塔》制作に着手することになったのである。プーニンが記述したような塔の機動性や光を使ったメッセージの伝達という機能への言及は、タトリンのこのカフェでの集団制作の経験と結びついていると想像することもできるだろう。この場所が実際どのような場所であったのか、その詳細の多くは謎につつまれたままだが、明白な痕跡を残さなかった場所と人々の繋がりの記憶は、このプロジェクトに参加した芸術家たちの後の作品へと生かされたともいえ、ロシア構成主義デザインの源流のひとつと見なされることになった。

カンディンスキーが夢見たこの時代の記念碑とは、「カフェ・ピトレスク」の空間のような、絵画、光、音楽、色彩を用いた個々の芸術の総合でありながら、こうしたかりそめの場所を現

出させる装置のようなものであったと考えることもできよう。移動可能なインスタレーションが現れるところには、どこでも、東の間の、取るに足らないばかり騒ぎとともに、それを共有した人々になんらかの記憶が刻みこまれることになる。カンディンスキーが既存の芸術ジャンルを連合した記念碑芸術として演劇やパフォーマンスを想定し、心理学に傾倒したのも、何かを記念し記憶する行為においては、物体としての芸術作品よりもむしろ、作品によって引き起こされる鑑賞者の情動と経験を彼が重視していたからではなかっただろうか。それは、のちに大衆動員型の野外演劇として別のかたちで実現されることになるともいえるが、革命直後の新しい形式の記念碑は、既存のあらゆる芸術の統合を目指しつつ、永続的ではない、つねに東の間の記念碑と小さな祝祭として現れ、そして消えていくことになった。

こうして、革命の犠牲者を追悼することから始まった記念碑をめぐる議論には、レーニンとルナチャルスキーによる啓蒙的「モニュメンタル・プロパガンダ」、革命一周年を記念する祝祭と装飾パネル、革命前から未来主義運動に携わった芸術家たちのイコノクラスム的態度からの記念碑へのアプローチなどが見いだされる。これらに共通するのは、その初期の記念碑それ自体がほとんど失われてしまっているということである。残そうと望まれながらも、風雪や物質的・技術的問題から果たせず、また、都市の歴史的記憶の連続性の尊重から、永続的な壁画のかわりに簡易的パネルが用いられた。内戦という混乱期の状況の下、芸術遺産の損失や保存の問題が議論されると同時に、芸術家たちは記念碑の新たな形式を生み出す必要があった。カンディンスキーやタトリン、プーニンらの試みと議論はそれを象徴しているが、革命（レボリュション）がもともと天体の動きを指す言葉である以上、記念碑もまた、不動のものであってはならず、彼らが「動き」や可動性に着目することは、単に物量の乏しさの証明だけではなく、革命の記念碑の本質にも触れる問題であろう。忘れてはならないのは、これらの記念碑はばらばらに砕け散っているにもかかわらず、その記念碑および記念の行為は一時的ではあるが、実際にあった、実現していた、という事実である。この変化と一時性という東の間の時間こそ、革命後の記念碑を象徴する原理といえるだろう。

都市の外観や建築物を全面的に破壊することなく、新たな空間・場所を創出しようとする試みは、冒頭に触れたように、ヒルシュホーンや西野の作品にも共通する要素といえ、現代のインスタレーションはこうした20世紀初期の都市をめぐる広い意味での記念碑作品とその行為を再解釈しようとしている。ヒルシュホーン自身、自らの記念碑を「不確かさ」「precarious」という言葉で定義しているのだ。「わたしは新しい種類の記念碑をつくりたい。不確かな“precarious”モニュメントを。それは限られた時間の記念碑である」⁴⁶⁾。なお、こうした都市というメディアにおける記憶の書き換えをめぐっては、クリスト&ジャンヌ・クロードによるドイツ国会議事堂の梱包の例がその筆頭に挙げられよう〔図20〕。1995年夏、二週間にわたってベルリンの国会議事堂は巨大な布で覆われることで、住民にとって見慣れた都市の風景からその姿を消すことになった。ナチス時代の忌まわしい記憶と切り離すことができないこの建

建築物は巨大な彫刻モニュメントへと変貌した。この記憶の書き換えの例は、研究者ヒュイッセンがいうように、ドイツの首都がボンからベルリンへと移される前の記念的イベントとして、ベルリンを新しい芸術の都へとかえるきっかけにもなったが⁴⁷⁾、それと同時に過去の記憶に対する悪魔払いの儀式でもあったように思われる。歴史的建造物を覆うという手法により、作品としての歴史に対するこの贖いは、「過去の美化とパッケージング」とも受け取れてしまうのである⁴⁸⁾。記念碑としての



〔図20〕 クリスト&ジャンヌ・クロード《梱包された国会議事堂1971-95》ベルリン（1995年）
©<http://www.christojeanneclaude.net>

芸術作品は、つねにこうしたアンビヴァレントな場所に存在していることになるが、ヒュイッセンはこの作品が二週間という短期間に行なわれたことに着目し、モニュメンタルであるのと同時に、反モニュメンタルであることを指摘している⁴⁹⁾。こうして、クリスト&ジャンヌ・クロードの作品にも見られる一時性は、ボードレール以来のモダニズムの理念の核心であるとともに、ロシア革命初期の記念碑制作の実情にも見いだせるものなのである。過去の記念碑を垂れ幕やパネルで覆うという手法は、すでに革命後のモニュメント装飾に使われていた。

一方で、カンディンスキーの記念碑論でも触れられていたように、モニュメントそれ自体は他の芸術分野から切り離されるのではなく、あらたな総合芸術として構想されていたことを忘れてはならない。それゆえ、ロシア時代のカンディンスキーが総合芸術の構成要素として、演劇やダンスにも並々ならぬ関心を持ち続け、タトリンもまた、舞台のデザインに関わっていたことは注目に値する。また、音楽と光の演出によるミュージック・カフェ「カフェ・ピトレスク」の例を踏まえれば、可動的な空間のデザイン、ひいては一時的な都市装飾もまた、公共における人々の場所をあらたに創出する行為にはかならない。このことは、現代都市におけるさまざまな場所を利用したサイト・スペシフィックな芸術祭開催の意図と重なるのと同時に、近年の映像、音楽、インスタレーションが複合したパフォーマンス・アートの例や参加型アートとも深く関わることになる⁵⁰⁾。

このように、戦時共産主義という混沌とした時代の記念碑と記念の行為をめぐる模索は、現代の記念碑作品の源泉ともなっている。だが、ルナチャルスキーが望んだように、石膏やコンクリートによる仮設的な記念碑の多くが「永続的な大理石とブロンズに変わる」時代の到来とともに、それは大きな変化を迎えることになる。一時性と不確かさという言葉で定義づけられる記念碑性の時代は、当時のロシアにおいてはほんの短い時期だけだったのである。

【付記】

本稿は2014年新潟大学で行なわれた表象文化論学会での研究発表を加筆・修正したものである。本研究は科研費基盤研究（C）26370187の助成を受けた。

【注】

- 1 「マニフェスタ10」についてのレビューは以下。「忘却された複数の「いま・ここ」のために——マニフェスタ10@サンクト・ペテルブルク2014」<http://repre.org/repre/vol24/note/01/> (accessed July 10, 2015)
- 2 König, K. 2014 “Manifesta without Manifesto”. In *Mnifeata 10*. Edited by The State Hermitage Museum. p. 27. Köenig Books, London
- 3 ボリス・グロイス、亀山郁夫・古賀義顕訳2000『全体芸術様式スターリン』、現代思潮新社
- 4 Young, J. 2000. *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. p. 94. Yale University Press. New Haven
- 5 Huyssen, A. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of memory*. p. 17. Stanford University Press. Stanford.
- 6 ウリヤールノフ（レーニン）、ルナチャルスキイ、スターリン、ゴルブノフの連名による、1918年4月12日の法令にも「共和国の記念碑」という文言が使われているが、その内容は過去の記念碑の撤去と翌年5月1日メーデーの装飾へのすみやかな準備を呼びかけるものだった。また、批評家フリーチェは1918年8月7日付けの以下の小論で「国際的文化のパンテオン」の建立を提案している。初出は『プラヴダ』。Из статьи В.Фриче, «Пантеон международной культуры, о перспективах монументальной пропаганды», in В.Толстой, ред., *Художественная жизнь Советской России, 1917-1932: События, факты, комментарии, Сборник материалов и документов*, М.: Галарт, 2010, pp. 58-60.
- 7 1918年9月24日付け「全ロ中央執行委員会報知」には、教育人民委員部の承認がなければ、対外貿易委員会は古い記念碑や芸術作品の国外の持ち出しを許可できないと記されている。「Декрет СНК о сохранении художественных ценностей и памятников старины», in И. Маца, Л. Рейнгардт, Л. Ремпель, сост., *Советское искусство за 15 лет: Материалы и документация*, М.-Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933, pp. 22-23.
- 8 マリノフスキイ、タトリン、シェフチェンコ、ウダリツォヴァ、コニョンコフ、オラノフスキイ、ヴェニン、イヴァノフ、ノアコフスキイ、コンチャロフスキイ、マシュコフ、ヴァタギンが出席した以下の議事録の議題は、この時期の記念碑に関する重要なトピックを象徴している。ここで、たとえばアレクサンドル3世像の撤去や十月革命の犠牲者の追悼記念碑の制作が話し合われている。「Протокол заседания коллегии по делам изобразительных искусств при Московском Совете о снятии памятников и объявлении конкурса на проект памятника жертвам пролетарской революции». In *ibid.*, pp. 42-43.
- 9 В. Толстой, «События художественной жизни Советского России 1917-1932: Введение к сборнику материалов и документов», in *ibid.*, p. 10.
- 10 ウラジーミル・トルストイは、教育人民委員会の共和国の記念碑に関する政令に付した註の中で、この「モニュメンタル・プロバガンダ」の概念の成立時期について言及している。それによれば、前後の記念碑関連の通達から導きだされた、1918年3月15日以降、4月8日以前というスミルノフの説。レーニンとルナチャルスキイの会談の時期が同年4月4日から4月9日にあったとするストリガリョフの説。この時期にナルコムプロスの機関はペトログラードからモスクワへと移動している。シレリョフは同年5月27日以降の2回目の会談においてこの概念が固まったと推察している。*Ibid.*, p. 41.
- 11 *Ibid.*, p. 41.
- 12 *Ibid.*, p. 42.
- 13 *Ibid.*, p. 42.
- 14 ルナチャルスキイの回想というかたちで「モニュメンタル・プロバガンダ」に関するレーニンとの対話が、なぜ事後的に1933年初頭という時期に発表されたのだろうか。この疑問については今後の課題としたいが、本稿は1933年のルナチャルスキイの回想によって跡づけられることになった1918年の「モ

「ニューメンタル・プロパガンダ」の概念は、かならずしも1930年代の全体主義下のプロパガンダの単純な根拠となったとみなす立場ではない。なぜなら、ルナチャルスキー自身、この時点ですでにスターリンからの追い落としを受け、影響力を削がれていた状況にあった。さらに、戦時共産主義、ネップ、第一次五カ年計画といった経済システムの変容とともに、文化政策もその影響を受けざるをえなかったと考えるからである。

- 15 А. Луначарский, «Монументальная агитация», in *Художественная жизнь Советской России, 1917-1932: События, факты, комментарии, Сборник материалов и документов*, М.: Галарт, 2010, p. 49. 以下の資料集にも同じ論文が採録されている。И. Маца, Л. Рейнгардт, Л. Ремпель, сост., *Советское искусство за 15 лет: Материалы и документация*, М.-Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933, pp. 27-29. 邦訳は以下。アナトーリイ・ルナチャルスキー, 相沢直樹訳 1991「モニュメント煽動」『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』, 国書刊行会, pp. 135-136
- 16 *Ibid.*, p. 50.
- 17 この8月2日の資料によれば、記念像を建てるべき人物として、1) 革命家と社会活動家、2) 小説家と詩人、3) 哲学者と学者、4) 芸術家、5) 作曲家、6) 俳優、といったカテゴリー分けの下次の名前が列挙されていた。1) スパルタスク、グラックス、ブルータス、パプーフ、マルクス、エンゲルス、ベーベル、ラッサール、ジョレス、ラファエルグ、ヴァリヤン、マラー、ロベスピエール、ダントン、ガリバルディ、ステパン・ラージン、ペステリ、ルイレエフ、ゲルツェン、バクーニン、ラブロフ、ハルトウーリン、プレハーノフ、カリヤエフ、ポロダルスキー、フーリエ、サン＝シモン、オーウエン、ジェリャポフ、ペロフスカヤ、キバリチッチ、2) トルストイ、ドストエフスキー、レーンモントフ、プーシキン、ゴーゴリ、ラジーシチェフ、ベリンスキー、オガリョフ、チェルニシエフスキー、ミハイロフスキー、ドブロリユーポフ、ピーサレフ、グレープ・ウスペンスキー、サリトコフ・シチェドリ、ネクラソフ、シェフチェンコ、チュツチェフ、ニキーチン、ノヴィコフ、コリツォフ、3) スコボロダ、ロモノソフ、メンデレーエフ、4) ルブリョフ、キプレンスキー、アレクサンドル・イヴァノフ、ヴルーベリ、シュエーニン、ゴズロフスキー、カザコフ、5) ムソルグスキー、スクリャーピン、シヨパン、6) コミッサルジェフスカヤ、モチャロフ、以上が列挙された名前であるが、これらの名簿を概観すると、かならずしも共産党に関わる人物だけでなく、国籍も多様であることから、人物記念碑が世界史に名を残す著名な人物達であることがわかる。なお、これに先立つ7月の名簿では、より多くの人物の名前がリストに掲載されていた。そのうち、画家では、クールベ、セザンヌ、マネ、の名が挙っていたことは注目に値する。かれらの作品はロシア未来派の芸術家たちに大きな影響を与え、未来派芸術の先行者としてみなされていたことを物語っている。In *Ibid.*, pp. 54-55.
- 18 В. Толстой, «События художественной жизни Советской России 1917-1932: Введение к сборнику материалов и документов», in *Ibid.*, p. 11.
- 19 *Ibid.*, p. 14.
- 20 Lynton N. 2009. *Tatlin's Tower: Monument to Revolution*. p.55. Yale University Press, New Haven なお、数多くの人物記念像が計画されていたにもかかわらず、1918-1919年のあいだに実際に建てられたのは、17体にすぎなかったと、リントンは指摘している。*Ibid.*, p. 57.
- 21 Altman, N. "Artists recollect: Altman". In *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33*, edited by V. Tolstoy, et al., 1990. pp. 70-71. Thames and Hudson, London
- 22 1918年11月2日付けの通達では、モスクワでシェフチェンコ、コリツォフ、ニキーチン、ロベスピエールの記念像の除幕が伝えられている。p. 87. なお、編者のトルストイによれば、アレクサンドロフスキー庭園にあったサンドミルスカヤによるロベスピエールの像は、レーニンのお気に入りであったが、コンクリート製で、寒さや風雨のため、崩落してしまった。註4を参照。*Ibid.*, pp. 86-87.
- 23 カンディンスキーは1919年半ばから1921年3月まで美術館の作品購入委員会で重要な役割を果たしていた。В. Турчин. *Кандинский в России*, М.: Общество друзей творчества Василия Кандинского, 2005, p. 344.
- 24 С. О. Хан-Магомедов, *Архитектура советского авангарда. книга первая*, М.: Стройиздат, 1996, pp. 87-88.
- 25 З. Пышновская, *Комментарии, in В. В. Кандинский: Избранные труды по теории искусства*, Том 1, М.: Гилея, 2001, p. 369.

- 26 В. Кандинский, «О сценической композиции», *ibid.*, p. 246. なお、論文の末尾には、1918年8月、モスクワと付されている。
- 27 В. Кандинский, «Схематическая программа Института художественной культуры по плану В.В.Кандинского», in В. В. Кандинский: *Избранные труды по теории искусства*, Том 2, М.: Гилея, 2001, pp. 46-63. なお、初出は1920年、インフクの小冊子として出版された。
- 28 *Ibid.* 前掲の論文の中で、カンディンスキーは他の箇所でも芸術の諸要素の人間の心理への影響に関する研究の必要性和その結果の資料編纂をかさねがさね強調している。
- 29 Khan-Magomedov, S. 2002. «Vasilii Kandinsky and the Section of Monumental Art at INKhUK». In *Experiment/Эксперимент*, no.8, Edited by John Bowlt, Nicoletta Misler. p. 139. The Institute of Modern Russian Culture, Los Angeles
- 30 芸術科学アカデミーにおけるカンディンスキーの活動については、以下の論文に詳しい。Mischer, N. 2002 “Vasilii Kandinsky and the Russian Academy of Artistic Sciences”. In *Ibid.*, pp. 172-185.
- 31 イタリアの研究者ミスレルによれば、インフクでの活動を通して、カンディンスキーはワーグナーやスクリャーピンの作品のような総合性と記念碑性という初期の関心へと帰したことになる。 *Ibid.*, p. 185.
- 32 Kandinsky, W. 1921. “On a method for working with Synthetic Art”. In *ibid.*, p. 187.
- 33 この塔の形態の起源に関する議論は、螺旋状の建築物、あるいは船とみなす立場に大きく分かれている。その問題に明確に言及した最も早い論文としては以下が挙げられる。Rowell, M. 1978. “Vladimir Tatlin: Form / Faktura”. In *October*. no.7, pp. 83-108. The MIT Press, Cambridge ローウェルはこの論文の中でタトリンが船上で大工仕事を担当していたと指摘しており、鉄、木材、ワイヤーやロープを扱うその技能は、キュビズムに影響を受けた独自のオブジェであるカウンター・レリーフの制作にも生かされていると主張している。さらに、ラジオ塔をそなえたタトリンの塔は、当時の戦艦のマストのスケルトン構造や信号灯、帆船の巻き上げ機能を参考に行っていることが示唆されている。このことを踏まえると、外的構造とともに機能の可変性という意味で船がこの記念碑のモデルとなったのではないか。前掲書、pp.104-105を参照。螺旋という塔の形態の歴史に関する詳細な考察については以下を参照。Nobert, L. *Tatlin's Tower: Monument to Revolution*, Chapter 5, pp. 81-106.
- 34 タトリンの年譜については次の文献を参照した。TATLIN: *New art for a new world*. 2012. Edited by The Museum Tinguely, exb. cat., p. 212. Hatje Cantz, Ostfilden
- 35 Leleu, N. 2012. “Let us place the eye under the control of touch: Replicas and Replicators of Vladimir Tatlin's Monument to the Third International: The Great Adventure of Pontus Hulten”. In *ibid.*, p. 124. リントンは労働者とアカデミックな地域であったヴァシリー島から宮殿橋をまたぎ、街の中心部へと接続されるかたちで構想されたと指摘している。Nobert L. *Tatlin's Tower: Monument to Revolution*, p. 95.
- 36 TATLIN: *New art for a new world*. exb. cat., p. 225.
- 37 Н. Пунин, «О памятниках», in Пунин И. Н., Ракитин В. И. сост., *Николай Пунин; О ТАТЛИНЕ: Архив Русского Авангарда*. М.: RA, 1994. p. 14. 邦訳は以下。本稿での翻訳は既訳を参照した。ニコライ・プーニン, 法木綾子訳1991「記念碑について」『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』国書刊行会, pp. 157-161.
- 38 *Ibid.*
- 39 *Ibid.*, p. 15.
- 40 *Ibid.*, p. 16.
- 41 *Ibid.*, pp. 16-17. 前掲書, pp. 159-160. なお、以下の著作では、ソ連の建築家レオニドフの初期の創作、とりわけ1927年に発表されたレーニン研究所に「動き」の要素を見だし、また、1929年のコロブス・モニュメントのコンペへの提出案も、メディア・ネットワークのハブとして、レオニドフの独自性が強調されている。だが、先行者としてのタトリンのモデルやプーニンの批評についての言及はない。本田晃子2014『天体建築論——レオニドフとソ連邦の紙上建築時代』pp. 9-18. pp. 75-77. 東京大学出版会
- 42 Н. Пунин, «Памятник III Интернационала», in Пунин И. Н., Ракитин В. И. сост., *Николай Пунин; О ТАТЛИНЕ: Архив Русского Авангарда*. М.: RA, 1994, p. 18. ニコライ・プーニン, 五十殿利治訳1991「第三インターナショナル記念塔」『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』, 国書刊行会,

- pp. 161-165参照。
- 43 В. Толстой, «События художественной жизни Советской России 1917-1932: Введение к сборнику материалов и документов», in *Художественная жизнь Советской России, 1917-1932: События, факты, комментарии, Сборник материалов и документов*, pp. 11-12.
- 44 Из Воспоминаний Г. Б. Якулова «Моя художественная деятельность», in *ibid.*, p. 35.
- 45 В. Толстой, «События художественной жизни Советской России 1917-1932: Введение к сборнику материалов и документов», p. 12.
- 46 Hirschhorn, T. 2003. "Monuments". In *Critical Laboratory: The Writings of Thomas Hirschhorn*. Edited by Lisa Lee and Hal Foster, 2013. The MIT Press, Cambridge
- 47 Huyssen, A. 2003. *Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. p. 35. Stanford University Press, Stanford
- 48 *Ibid.*, p. 33.
- 49 *Ibid.*, p. 46.
- 50 イギリス出身の研究者ビショップは歴史的アヴァンギャルドの演劇運動やキャバレーでのハプニングを現代のパフォーマンス・アートや参加型アートの起源と見なしているが、ソ連のプロレタリア文化運動における演劇運動の広がりや1920年11月7日に行なわれたエヴレイノフ演出による大規模野外演劇「冬宮襲撃」にも、観客の参加という点から言及している。Bishop, C. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship*. pp. 49-66. Verso. London

【2015年9月8日受付, 11月9日受理】

On the gap between the Gesamtkunstwerk and the Agitation —Monumentality of the October Revolution

EMURA Kimi

The aim of this research is to investigate the concept of monumentality just after the Russian Revolution in 1917, by focusing on the new role Monuments take under the War Communism. By examining official documents on the policies for erecting monuments at this time and recollections from artists that had participated in the creation of this cultural policy, this paper points out that many monuments could not have been preserved because of the economic situation of the civil war. Even though the monuments are regarded as objects of permanence and/or commemoration, the “precariousness” of the memorial in this transitory period is considered a central characteristic of monumentality. Ultimately, this study demonstrates that the new forms and concepts of commemorative artworks in the monument movement just after the Revolution is not a mere Bolshevich political Propaganda or an agitation, but rather a contradictory quality between the preservation of the cultural heritage and the rewriting of the past memory before the Revolution.

First, this paper examines the idea of “Monumental Propaganda” which Vladimir Lenin himself referred to in a conversation with Anatolii Lunacharskii, the appointed head of Narkompros. This research emphasizes the role of education and enlightenment in the statues of figures, wall paintings, and slogans, etc., according to Lunacharskii’s 1933 memoir.

Secondly, this paper describes the figurative statue of Marx and Engels in Moscow and the decorations of St. Petersburg during the first anniversary of the October Revolution as examples of the rewriting of past, moving away from the memory of the city as part of the Russian Empire.

Furthermore, ideas of monumentality as demonstrated in the Gesamtkunstwerk by Wassily Kandinsky, ascertain the plan for an organization of a monumental art section in the Institute of Artistic Culture in Moscow (INKhK). In the Gesamtkunstwerk by the opera composer Richard Wagner, he elaborated the ideas and searched for new forms of the monumentality that were better suited to the new period after the Revolution.

Finally, this research refers to the legendary model of the monument for the Third International by Vladimir Tatlin as a case of monuments concerned with new media and technology. His contemporary art critic, Nicolai Punin, described the work as a moving

monument equipped with a broadcasting media center rather than a stable architecture.

These examples suggest that monumentality has a “precarious” quality at the beginning of the new era, after the October Revolution, which has since inspired contemporary artists’ installations and participatory art today.