



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	「新ロシア展」と大正期の新興美術
Author(s)	五十殿, 利治; Omuka, Toshiharu
Citation	スラヴ研究, 35, 79-107
Issue Date	1988
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/5174
Type	departmental bulletin paper
File Information	KJ00000113287.pdf



「新ロシア展」と大正期の新興美術

五十殿 利 治

はじめに

「新露西亜美術展」（以下「新ロシア展」と略記する）は1927（昭和2）年5月に東京朝日新聞社で開催された展覧会で、ソヴェト作家の約四百点の作品を展示するという、それ以前そしてそれ以後にも例をみない規模の展観となった。もっとも、この催しが美術界を含めて各方面に与えた影響といってもにわかには計りがたい。ただその余波として昭和初年のプロレタリア美術運動にひとつの指針をもたらしたことは、たとえば『日本プロレタリア美術史』の著者たちがひとしく認めるところである¹⁾。そのひとり矢部友衛は「この展覧会によってソヴェート・ロシアのリアリズム運動が、如何に歴史的に重大な仕事をしつつあるかが理解された」と述べている²⁾。実はほかならぬ矢部自身が、同じく著者のひとりである岡本唐貴とともに「新ロシア展」の実現に深く関与した当事者であり、この言葉も偽らざるところであろう。しかし半面、こうしたことがこの展覧会の性格や意義についてひとつの予断を与えてしまうことにもなる。つまり「新ロシア展」をプロレタリア美術だけの狭い文脈のなかに押し込めてしまいかねないという危険である。

むろんこの展覧会に限らないが、現実のさまざまな要素（政治、経済、社会的要素等）がからみあって「新ロシア展」もまた実現したということをもまず最初に確認すべきであろう。展示作品を系統化し展覧会として組織して送り出す側があり、またこれを受け入れた側があった。この双方にそれぞれの思惑があり、それがひとつの構想に貫かれた展覧会として一般に供せられた。とすれば、出品目録のような展示内容だけで展覧会そのものを判断するのはあまりにも一面的というべきであろう。とりわけ「新ロシア展」の場合は、その実現に上述のように大正期の新興美術の旗手たちが大きな関りをもっており、その美術史的な位置づけとして、単なる絵画作品の陳列に比すことはできないと思われる。

そこで本稿ではこの記念碑的な展覧会を大正期の新興美術運動のひとつの帰結点として捉えて、その成立の経緯を再検討するとともに、展示作品の内容つまり出品作品の選定について、20年代の主要な展覧会と比較することで、その意義を明らかにしたい。このことは当然ソヴェトの芸術政策の変遷をも逆照射することになる。

1. 前史

日本の近代美術が従前からロシア美術とさまざまに交渉があったことは、小野忠重氏の

論考から充分に窺うことができるが³⁾、とりわけ1919（大正8）年10月に来日したロシア未来派の領袖ダヴィド・ブルリュークの活動によって、まず革命前後のロシアにおける前衛的な美術の展開にたいする関心が未来派美術協会をはじめ日本の新興美術を担う画家たちの間で盛りあがったこと、これについて1922（大正11）年、ブブノワが来日していっそう急進的な構成主義＝生産主義の理論を伝えると同時に三科の運動にも関わったこと、翌年にドイツ留学から帰国し「意識的構成主義」を唱えた村山知義の苛烈ともいえる制作ならびに著作活動によってこうした動きにより大きな刺激と振幅が与えられたことなどが、大正期のロシア美術へのいや増す関心の所在を明示し、やがて「新ロシア展」の実現へと連なる重要な里程標となる⁴⁾。

しかし、より重要なこととして、展覧会を受け入れた側の問題としてみると、明らかにそこに大正の新興美術運動のいわば総決算ともいえる「三科」の破綻、直接には1925（大正14）年9月上野自治会館における三科展の失敗による深刻な反省というものがあつたように思われる。「新ロシア展」で大きな役割を演じたのは、このような「価値転換」⁵⁾の動きのなかで同年11月に結成されたグループ「造型」であつた。これに参加したのは浅野孟府、飛鳥哲雄、神原泰、牧島貞一、岡本唐貴、斎藤敬治、作野金之助、矢部友衛、吉田謙吉、吉邨二郎、吉原義彦である⁶⁾。このうち、浅野、神原、岡本、矢部、吉田、吉邨の6人は1922（大正11）10月に二科の若手作家のグループとして発足した「アクション」に属しており、結局その旧同人が「造型」の主力となつていたのである（飛鳥は今和次郎等のバラック装飾社に属しており「アクション」の周辺にいた）⁷⁾。このような一貫性は三項目からなる「造型」の発した最初の「快活」な宣言にすでに明瞭に読みとることができる。

「一、芸術は既に否定された。

今やそれに代らんとするものは新しい『造型』である。

一、吾等は快活に自由に積極的に造型する。

一、陰惨な破壊の時代は過ぎた。

吾等は最早かかる消極的行動には満足出来ない。今や時代は快活な飛躍をしようとして居る。

吾等は飛ぼうではないか。」⁸⁾

ここに容易に読み取られる「オプティミズム」はとりあえず出所を問わないままで、たとえば「造型」について正面から論じた唯一の論考を著わした門田秀雄氏のように「いわば底抜けのオプティミズム」と断ずれば、まさにその通りであろう⁹⁾。村山知義が「こんな『いい気』な宣言といふものがあるものではない」と頭から反発して「現実から遊離した虚数的存在」であるとか、「逃避者の群」とかいう罵倒を発するその裏側にも疑いなくその「オプティミズム」への苛立ちがあつた¹⁰⁾。しかし、ここで確認すべきは、まず第一にそれが「アクション」から受け継がれた遺産であつたことである。以下に掲げる「アクション同人宣言書」の一節と比較してみれば歴然としよう。

「私達は明快な意識と、確実な信念によって芸術の第一線を、勇ましく、快活に、自由に、しっかりと、足ふみしめて歩かうとする青年である。(略)私達は美術史の奴隷ではないから、従来の芸術傾向に対する反動を高唱する余り、すべての在来の芸術を否定するやうな偏狭の徒ではあり得ないと(略)私達は勇しく、自らの信念によって立たう。迫害よ来たれ。友よ来たれ。私達は幸に若く、新しい時代の黎明は私達によって、この世を照らそうとして居る。」¹¹⁾

このように「アクション」の延長線上にその運動を位置づけることは「造型」自体が認めたことでもあり、たとえば1927(昭和2)年1月大阪の松坂屋で開催した「造型作品展覧会」の目録でもそのような一貫性がはっきりと意識されていたことがわかる¹²⁾。

第二として、しかしそのような「アクション」以来の「オプティミズム」が三科運動の挫折への反省あるいはそのダダ的な「陰惨」な行動の行き詰まりへの反発として改めて自覚的に唱えられるに到ったということである。上述の村山の発言に対してただちに「無産階級は元来暗いのではない、それは支配階級の桎梏のもとに於いてのみ暗いのだ。しかも桎梏を意識した静態に於いて陰惨なのだ」¹³⁾と論駁した岡本は後年になって、この村山との論争が「明暗論争といってもよいもので、せんじつめれば、オプティミズムとペシミズムの論争」と総括した¹⁴⁾。そして岡本や矢部にとって「オプティミズムこそ新しい時代を創造する階級の根本性格」であると捉えられていたというのである¹⁵⁾。このことは後述するように彼等が将来することになるロシア絵画に対する理解と比較してみれば看過ごせないだろう。彼等ははじめから「オプティミズム」の眼鏡をかけてそれを見ていたようなものだったのである。

では「造型」のこうした「オプティミズム」を基調とする根本的な芸術上の方針はどこにむけて据えられていたのだろうか。これについては「造型」の同人のあいだでも、たとえば岡本や矢部と神原とではかなり立場が異なるように見えるが、そこに最低ふたつの了解事項があったと考えられる。そしてこのいずれもが「新ロシア展」を受け取る側のフレームを規定していたものといつてよかつたのである。ひとつは宣言の第一項にあるように「芸術から造型へ」と方向を転じること——神原のことばを借りるならば「転回」¹⁶⁾——である。いまひとつは「スーパー・リアリズム」(神原)あるいは「強健なリアリズム」(岡本)というように、ひとことでいえば再解釈された「リアリズム」を目指すことである¹⁷⁾。

さて「芸術から造型へ」における「芸術」とは当然「三科」の行動を総括したところから導きだされた概念である。神原はこれを「今までの既成概念のペダンチックな範ちうを出で得ない」と指摘する¹⁸⁾。また村山に反論した岡本によれば、支配階級の観念体系と位置づけられる。彼の論点を約言すれば、このような「芸術」を破壊する上で三科の運動は徹底していたが、それは支配階級の観念としての「芸術」を打破したにすぎず、もはや行き詰まっており、新たなる創造が必要であるということである。

「[新興美術による]非芸術の最高頂に達した破壊的行動は、芸術的観念体系の終点を

決定し、支配階級の観念的価値の消滅を物語るものである。もし強いて芸術の価値が消滅しないというならばそれはブルジョアの弁であり、更にぐうたらな頹廢者のたわごとである。或ひは又非芸術的創造や建設があると強弁するのは全く明らかな一の反動であるに過ぎない。この故にわれらがあえて芸術を否定し、消極的な破壊的行動を否定して積極的な建設運動に入るべき時代であると云ふのである。¹⁹⁾

こうして旧弊な観念として「芸術」が死んだ。それでもなおそこに残る創造の根源を「造型」と彼等は位置づけたのである。岡本は「しかるに造型は歴史的事実であって何等新しいものではない、われらは此の造型形態の基礎の上にあるところの観念——芸術を——おっぱらったのだ」と主張して、あくまでもポジティブに論理を構築しようとしていた²⁰⁾。もともとこの「造型」という概念は門田氏がすでに指摘されているように、美術評論家一氏義良が『アトリエ』誌に発表した「造型についての一考察」で展開された「造型者が現代における或る新しい生活意識に生きてゐて、その意識をば従来とは違った内容と形式とで表現したものを特に呼んだ新しい概念」としての「造型」から導きだされたものと考えられる²¹⁾。実はこの影響関係ないし同志の関係は交遊の上からも裏付けられるのである。

「アクション」は1923（大正12）年4月の第一回展に際して4月2日上野の東京自治会館で「アクション美術講演会」を開催したが、その講演者のなかに、森口多里、川路柳虹、神原などととも一氏の名前があり、「現代芸術の諸要素」——ただし神原によると「芸術の将来」と変更されたらしい——という演題で講演が行なわれた²²⁾。それだけにとどまらない。一氏は翌年5月「アクション」の第二回展が松本に——おそらく時間的に見て、ほぼ東京展と同じ出品内容のままで——巡回し、東筑摩郡役所で催されたとき、信濃毎日新聞に3日間にわたって「前哨としての『芸術』——『アクション』への序説——」と題した評論を連載して、同人に対して「経済的社会的の現代意識においてにぶい」とかなり手厳しい苦言——しかしその後の「転回」を考えればまことに示唆的な苦言を呈しながらも、「それぞれに前哨戦で働いているアクションニストにちがひない」として「アクション」に基本的な支持を表明しているのである²³⁾。

このように、一氏は旧「アクション」の時代から「造型」の主要な同人と親しくしており（とくに、岡本によれば、矢部と親交があったようである）²⁴⁾、しかもその社会的政治的な意識の覚醒を促し、待望していた。そして、今や「造型」はまさにその方向へ向けて歩みはじめていたのである。

さて、いまひとつの了解事項であった「造型」の「リアリズム」とはなにか。門田論文はこの点でも傾聴に値する論を展開している。すなわち、それは岡本や矢部に「表現行為と思想」の「〈統一の実現〉」を期待させたものであり、「手法と対象の点で最終的な、完成された表現方式というより、造型イズムに沿うべき絵画手法の一典型としての役割を果たしたと見た方がよいのかもしれない」と述べている。そして、たしかにこの「リアリズム」なるものは蔵原惟人によって1928（昭和3）年になって主張されるプロレタリア・リアリズムの「主題主義に代替される」ことになるのである²⁵⁾。

しかし、門田論文は「造型」の「リアリズム」の由来について詳しくは触れてはいないうらみがある。もともと「リアリズム」なる概念自体がきわめて定義のむずかしいものである。加えて、プロレタリア絵画運動を扱うということで、プロレタリア絵画＝社会主義リアリズムが暗黙の前提となり、あるいは予断ともなっていて、こうした問いをかえって難しくしているのかもしれない。実際のところ、上述でも明らかなように、「造型」は当初から金科玉条のごとく「プロレタリア絵画」を標榜していたわけではない。だとすれば「ネオ、ロマンティズム」(矢部)が主張されるはずもないし²⁶⁾、神原の発表した一連の文章をみてもそれは瞭然としよう。その点で「造型」ははっきりと二期に分けて考察すべきである。端的に言えば、「造型」はちょうど「新ロシヤ展」をはさんで変質を遂げた²⁷⁾。まずその直後の第三回展は公募展となって展覧会としての性格を転換し、さらに第四回展となるべきところが「造型美術家協会」による「第一回展」すなわち「再組織された造型第四回展」となったのである。同展の案内状には以下のように謳われていた。

「我等は主張する、
革命芸術とは如何なるものか
プロレタリア絵画とは如何なるものか
ネオ、リアリズムとは如何なるものか
我等は之等を理論的に展開するであらう」

こうして「造型」はより鮮明にその強固な政治性を「プロレタリア絵画」と「ネオ、リアリズム」を旗印にして打ち出し、やがて1929(昭和4)年に、ナップ所属の日本プロレタリア美術家同盟(A.R)と合同して、日本プロレタリア美術同盟(P・P)を結成する方向へ展開するのである。

このように「造型」自体の造形理念の変遷を考慮するならば、岡本や神原が結成当初に力説していた「リアリズム」について、その主張に沿って制作されたはずである絵画作品を念頭におきつつ、慎重に検討すべきであるように思われる。まず、「造型」以前に、なにも岡本に限らないだろうが、社会批判の手段としての「リアリズム」として、大戦後のドイツにおける「リアリズム」、なかんずくベルリン・ダダから真実主義へと進んだグロスへの共感があったことは当然予想されることである²⁸⁾。だが、これはあくまでも「リアリズム」を受容する素地にとどまるように考えられる。

「造型」が標榜した「リアリズム」のさらに有力な(理論的な)源泉は、すでに取り上げた一氏の「新しき『造型』についての一考察」にあるようにみえる。「造型」という考え方のものがこの論文に由来するものであるなら、「リアリズム」についても十分にその可能性があるといえよう。実際、一氏は第三章「『造型』意識の主体的方面」で、新しい「造型」を開拓する人間たちを概括して、その「直感的、現実的、主観的特質」を「主体的方面における最も顕著な三大要素」として指摘している。彼等は既成概念や伝統の足かせから自由な「純粹直感」をその「生活意識」の本質としている――

「したがって、この純粹直感から構成された『生活意識』の行動化たる『造型』は、なまなましい感覚そのものの再現に外ならぬ。だから、かれらの表現のみは、現代の時代性と社会性と自然そのものと同様な、常に最も純正で、新鮮で、無類で、いきいきしてゐるのである。だからまた、この『造型』表現をなす人々こそ、真実なる現実主義の人々だといはねばならぬ。」²⁹⁾

文章の調子そのものもどこか「アクション」や「造型」の軽快な宣言に近いところがあることはすぐに察せられるだろう。一氏はいよいよ社会の現実を無垢な感覚によって把握し、その現実性を剔抉する「リアリズム＝現実主義」の内実を説く。

「(略) 過去の既成概念や、伝統やの意識にわづらはされる人々に、真に現実のすがたに直面し、感知し得られるべきわけがない。まづわれらの五感を透徹ならしめ、そしてそこに映ずる環境と自己とを感覚することによってのみ、真実に時代性と社会性とをつかみ得べきである。まったく、かかる意識の把握といふことにおいても、既成概念と伝統とのない、純粹感覚のみに生きる、新しい『造型』家のみは、現実性に生きてゐるのである。しかも特にわれわれの現代においては、時代的意識、殊にその社会的表現こそ、真の現実相であり、また最も主要なる実在なのである。」³⁰⁾

一氏の「リアリズム」はこのように表現様式に直接的に関るものではなく、むしろ表現の存在理由、換言すると、表現の根拠を最終的にどこにおくかということから発想されたものである。(むろん、それを表現としてどう構築するかはまさに美術家自身の問題であった。)したがって、たとえば、先の村山への反論なかでの「われわれの造型的行動は、最も現実に即した、それに立脚する感覚的事実なのである」という岡本の発言も、上のような文脈において一氏によって強調された感覚と現実性の議論に照らすと、容易に理解することができるであろう³¹⁾。

では、表現様式における「造型」の「リアリズム」はどうであろうか。「造型」同人のあの画一的とはいえないまでも、各人に共通する特徴的な形式はどこに由来するのであるか。かつて「アクション」同人であった古賀春江は第一回展の展評でこの注目すべき——それ以前の三科運動からはおよそ考えられない——共通的・集団的な形式を「ビザンチン式顔容と、ピカソ的形態と、泥絵の色感」と性格づけている³²⁾。奇妙なことに、この様式的な規範については、あれほど綱領的な文章が書かれたのにもかかわらず、ほとんど説明らしい説明がないのである³³⁾。現在のところ、筆者にも十分な根拠をもって論じる用意がないので、今後の課題としたい。ただ、ここで再度一氏の名を出すのはあまりに性急であるように受け取られるかもしれないが、この時期に、すなわち1926(大正15)年前後は、一氏がアルス美術叢書から『エジプトの芸術』を出版したり、あるいは『アトリエ』誌でビザンチンのモザイクについて論じたように、まさにアルカイックな芸術に関心を注いでいたこと(後述するように、そもそもこの年の研究旅行そのものが「新ロシア展」実現のきっかけとなった)³⁴⁾、そして様式のうへではドイツのノイエ・ザッハリッヒカイトの

画家ゲオルク・シュリンプがひとつの範となっていたのではないか（シュリンプをはじめて日本で紹介したのはおそらく一氏であった）と推測されること³⁵⁾、というふたつの点を付言しておく。

以上のような理論的な姿勢が「新ロシア展」の実現に向けて同人たちを奔走させることになる「造型」にとっての美的な受け皿を形成していた。むしろ、門田氏が説くように、革命を成就させたロシアの絵画というだけで、彼等を——だが、なにも彼等に限らないだろう——ひきつけることになったであろうが³⁶⁾、同時に「新ロシア展」の前史として、そのような造形理念的なフレームがすでに形成されており、この枠組みを通して、展覧会が受容されることになったことも疑いないのである。

2. 「新ロシア展」の開催

本章では「新ロシア展」の開催までの経過を概観するが、予想されるように開催に漕ぎつけるにはかなり紆余曲折があったようである。

さて、この展覧会に結実することになる計画についての、もっとも早い報道は、筆者が調べた限りでは、1926（大正15）年5月号の美術雑誌『アトリエ』の「美術界消息」に載った次のような短い記事である——「日露交換絵画展は教育人民委員長、ルナチャルスキー氏と日露相扶会の代表若^{（ママ）}及び田中大使との相談の結果、来年実現されるだろうと」³⁷⁾。田中都吉大使は1925年1月北京で締結された日ソ基本条約による国交の回復によって、最初の特命全権大使として赴任し、以下で紹介する資料にうかがえるように、「新ロシア展」実現のために尽力することになる。一方、記事のいう「代表者」がだれであったのかははっきりとは確認できていないが、おそらくこの計画を実質的に具体化する方向に一步踏み込ませた一氏義良であったと思われる。

一氏は中近東への旅行期間中『アトリエ』誌の編集部とは連絡を欠かさなかったようである³⁸⁾。翌年の1月に、前述のようにアルスから『エジプトの美術』を出すことになる一氏は1926（大正15）年2月20日シベリア経由でエジプトへ発ち、4月にはコンスタンティノーブルに滞在するが、途中モスクワに寄った³⁹⁾。同地で対外文化連絡協会からソヴェト美術展の開催について打診を受け、については専門家を派遣してほしいと要請されたという。たしかに3月同協会の発行した週刊の機関誌 VOKS Weekly Bulletin は一氏の訪問を報じていた⁴⁰⁾。また外務省外交史料館に残された文書によれば、この打診において喫緊の問題は、つまるところ「経費問題」であり、一氏はこれについて「金ノ方ハ日本ニ於テ何トカナルヘシト約言ヲ与ヘ」たとある⁴¹⁾。ただちに一氏はこの展覧会の計画をおそらく日露芸術協会と「造型」の同人に諮ったと考えられる⁴²⁾。そして経緯は不明であるが、最終的に一氏の「親友」であった矢部に専門家として交渉する仕事が任されたのである。5月中旬の新聞記事では「もっと早く出発の予定」が「旅券の方で、すっかり時を費やしてしましまして」と述べているので、矢部の渡航はかなり早く決定したとみていいであろう⁴³⁾。

実際に準備委員として矢部がロシアに向けて出発した期日は不明である。矢部自身は7月13日と記すので同日とも思われるが『みづゑ』は同月28日としている（また後出の新聞

記事を参照) 44)。また一氏が帰国するのが7月12日と報じられているのも見逃せないだろう 45)。

このように、美術雑誌のみならず、新聞でも矢部の渡航が報道されており、その時点で日露芸術協会と「造型」の主催が確認できるのである。東京朝日新聞の「ロシアの美術展 明春開くべく準備に出発」という見出しの記事は以下のようにいう —

「日本の日露芸術協会とロシアの文化協会との連絡で日露交換美術展覧会開催の計画が成り、来春三月頃右芸術協会と新興芸術団『造型』との連合主催で東京に第一回のロシア側現代芸術展覧会が開かれる事となった『造型』の同人矢部友衛氏は今度そのため日露芸術協会美術部を代表してモスクワに赴く事となり、十五日東京出発のはず」 46)

矢部はまず満州に入りそこからシベリア経由でモスクワに到着する。交渉自体は順調に進んだようであるが、肝心の引き受け先がなかったため、計画は一時頓挫した。結局、矢部は翌年3月まで滞在を余儀なくされることになったが、この間ソヴェトの画家と交流し、とりわけコンチャロフスキーとはふたりともパリに留学していたこともあり、親交をむすんだ 47)。しかし、岡本等の努力にもかかわらず、なかなか日本における主催者がみつからなかった。

展覧会について次の報道がなされるのは11月になってからであり、同月1日の連合電に基づいて『中央美術』が展覧会の概容について述べているが 48)、大阪毎日新聞の「モスクワ特電一日発」はいますこし詳しく触れている。まず出品作家の名前が具体的に列挙された — 「アーヒポフ。ナオン。クストデフ。クルイモフ。ヴリヤノフ。ウトキン。ヘトロフオトキン。マシコフ。ロヂュストウインスキー。シテレンベルグ。フアボルスキー。」さらに「ルチシキン。ダイネッカ。ウイリアム・ボゴロトスキー」また、出品内容についても、「舞台背景の新形式で有名なネイエルポリダ劇場その他大小の舞台背景の模型など」が加わることで、「総計四百点」になることが説かれ、そして随行する人物として「チャザンスキー。ポポフ及女流文人マリッチなど」の名が挙げられた 49)。ポポフは革命ロシア芸術家協会に所属し、「新ロシア展」にも出品しているニコライ・ニコラエヴィチ・ポポフのことであるが、これらの人物が実際にどのような役割を演じたかは不明である。いずれにせよ、この時点ではまだどこも主催するとは決定していなかったのである。また開催場所についても日本のみならず「ハルビン大連でも」催したいという意図がソ連側にあることが伝えられた。

さて年が明けて、新年早々、矢部は久しぶりに東京朝日新聞に展覧会の進捗状況について情報を提供する。

「展覧会の方も話は上々に進展していよいよ一月末か二月はじめにモスクワから直接東京へ向ふことに最近決定しました。持参する作品は当地現在の大家連は無論のことで、傑作品ばかりを集め、美術館に飾られてある人のまで一時かけはづして持参するといふ大事業になってゐます。何しろこの人達はスバラシイ意気込みで、どこでも同じことでせう

が、このやうな催しに際してグループ的、個人的等の感情や理屈のために存外永い時間がかかりましたが、然しこれだけ大がかりな展覧会はロシアでも余りないことと思ひます。」⁵⁰⁾

いよいよ機が熟しつつあった。しかし、4月4日に東京朝日新聞社が日本側の主催者として正式に契約を結ぶまではまだまだ曲折があったようである。朝日新聞社が引き受けるについては、同社計画部長の成沢玲川（金兵衛）の決断と矢部の実兄七三男（成沢の親友であったという）と後藤新平の秘書森孝三の奔走が実ったものであるが⁵¹⁾、その経過は判明していない。矢部友衛の言では3月になってからであるという⁵²⁾。いずれにせよ、2月下旬の段階でもまだ細目ははっきりしていなかったし、関税や輸送費の減免などいくつかの障害が残されていたようである。

2月27日、東京日日新聞はモスクワ特電23日発で「日本で開く サヴェート絵画展……準備漸く成る」という見出しのルナチャルスキーとの会見記事を掲載した⁵³⁾。内容は記者の三つの問いに対する回答の形式をとる。すなわち、一、展開会の目的と性格、現在の進捗状況、二、ソヴェト側が日本における展覧会に期待すること、そして三、ソヴェトにおける日本の展覧会についてである。これは展覧会以前のソヴェト側の当局者による公表された発言として注目すべきであろう。

ルナチャルスキーはまず絵画作品の売却に伴う高率の関税に苦言を呈している。つまり、この展覧会は作品を鑑賞に供すると同時に販売を目的としたものであった。つぎに、展示内容について「現代サヴェート美術界を代表するあらゆる流派から絵画二百点素描及び版画百点ばかり」を選んで陳列する。しかし、その選定については「今日迄集まったもののなかには中どころ又は中以下のものが多いので実際は予定からずっと減るであろうと思う。今の所まだ現代一流の大家、例えばコンチャロフスキー、ユオン、コストヂウ其他が出品してゐない」と述べて、選定作業がこの時点でもまだ終了していないことを明らかにしている（田中大使が本省に打電した公文によると最終の審査は3月3日であったようであるが、新聞報道では翌4日⁵⁴⁾）。矢部も最終的な選定はルナチャルスキーが出席してなされたというので——もっとも、彼自身は風邪のため欠席したというが——この発言が裏付けられる⁵⁵⁾。展覧会に随行する委員として、ここで初めて実際に来日する「専任委員」の「ニコライ・ニコラエヴィッチ・プニン」の名が挙げられた。「副委員はニコライ・ニコラエヴィッチ・ポポフ氏の筈であったが、ポポフ氏は辞退した」とある。また、二に関連して、この展覧会の構成に関わる見逃せない発言がある——「サヴェート美術家達が如何に日本の美術家達との接近を望んでゐるかはこの展覧会を計画するに当って、総ての費用を自ら負担する一事でもわかる労働人民委員及び文部人民委員会はただ金を貸してやっただけである」。つまり、あくまでも美術家たちの自発的な意志による交流事業であるというのである。

2月になると外務省欧米局はこの展覧会の実施にあたり先の関税などの案件について、当該の省庁と連絡調整をはかり、また在日ソ連大使館との交渉にあたった（むろん、展覧会の実施の細目については、東京朝日新聞社がソ連側代表者と話し合った）。内務省に展覧会について、また同省警保局長には田中大使の下検分による出品作の概要について「作

品中何等宣伝的ノモノ見当ラザリシ」と通報，大蔵省には出品物の担保免除と簡易通関についての便宜を依頼し，また鉄道省には出品物の運賃割引について打診している⁵⁶⁾。かくて3月には展覧会の骨格が固まり，報道もいっそう具体的となる。3月6日の東京朝日新聞に掲載された4日発連合電は「本日田中大使，文部委員ルナチャルスキー，文化連絡協会会長カメネフ夫人その他の審査員が下見をし再審査の結果（略）一流画家の傑作品のみ約百五十点が出品される事」と「右絵画に対しては田中大使の尽力で日本の関税は保留される事」と伝えた⁵⁷⁾。さらに同紙9日夕刊は「ロシアから 三百点 期待される 日露美術展」という記事で，参加した6団体，「ロシア革命美術家協会」，「自由構造会」，「赤い花」，「4科会」，「存在会」，「マコヴェツ会」，そして審査方法，さらに出品点数 — 「二百乃至二百五十点の画と五十点位の版画」 — について報じ，加えて同展が「日露協会の肝入りで上野の美術館において四月の中頃」開かれるだろうと述べた。この時点ではまだ朝日新聞社としての正式な決定が下されていなかったのかもしれないが，しかし，他紙と比較するならば，紙面での扱いからみて交渉が進められていたとしてもおかしくないように思われる。

いずれにせよ，朝日新聞社はソ連大使館と展覧会について実質的な交渉を進め，4月4日正式に契約を結ぶはこびとなった。その前日に成沢計画部長が外務省の堀田欧米局長に送った書簡に「その後会見又会見で幾多の曲折を経ましたが，やうやく別紙契約書のやうな条件で話がまとまり明四日午後三時露大使館で調印といふところまで漕ぎ付けました」と記したように，難産の展覧会であった⁵⁸⁾。

この契約によって決められた展覧会の概要について述べておこう⁵⁹⁾。予め断わるべきだろうが，この契約書では，出品作品の内容に関連する項目はほとんどなく，大半が経費の負担に関連するものである。まず名称については「新露西亜美術展覧会」とする。主催は「露国，全ソビエツト対外文化連絡協会，日本，朝日新聞社の共同主催」で，外務省，文部省，露国大使館，日露協会，日露芸術協会による後援。名誉総裁として日露両国の各外務大臣，弊原喜重郎とチチェリン，文部大臣，すなわち岡田良平とルナチャルスキー，名誉会長として後藤新平と駐日ソ連大使ドブガレフスキー，および田中駐露大使，さらに会長として対外文化連絡協会のカメネフ夫人，元ポーランド公使川上俊彦，朝日新聞社の下村宏が役員として名を連ねた⁶⁰⁾。会期は東京が「昭和二年五月十八日より五月三十一日までの十四日間」さらに大阪は「六月十五日より六月二十八日までの十四日間」で，会場は東京は「新築楼上」 — すなわち，竹中工務店の石元喜久治設計による竣工したばかりの社屋のことである — そして大阪は「朝日会館」である。この他の開催については「以上の成績を見たる上協議すること」とされた。実際には朝日新聞による開催は両地以外ではなかったが，それとは別に名古屋新聞社が7月3日から7日まで愛知県商品陳列所で独自に催すことになった。

出品作品が敦賀に到着した日付については新聞記事等から確認できるが，いつモスクワから発送されたかについては現在のところ不明である。いずれにせよ，3月中のことであり，シベリア経由で，ウラジオストクからは船で運ばれてきたのである。3月といえばまだ春に遠い時期のことであり，コジェブニコワによれば，プーニンはマロースによる汽車

の事故で頭部に重傷をおったという⁶¹⁾。

作品を積載した嘉義丸が敦賀に到着したのは、1927（昭和2）年4月8日である。上陸したプーニン、アルキンそして矢部を「造型」同人浅野と岡本が出迎えた。同日、一行は列車で上京し、翌9日ロシアからの委員たちは帝国ホテルに旅装を解いた⁶²⁾。4月14日、保関のまま敦賀から東京に送られた、作品の梱包された函は、東京税関により汐留で検査を受け総計403点が通関された。その際5点ほどが検閲の対象となり、結局うち2点、すなわちトゥインレルの「戦争」（虐殺の刹那）と裸体婦人素描図が注意を与えられ「任意」ということだが實際上撤回させられた⁶³⁾。通関後、11の函は直ちに、その直前の4月8日に落成披露の式典を挙行了ばかりの東京朝日新聞社の新社屋に搬入された。



東京朝日新聞5月16日（15日夕刊）2面掲載の写真（部分）

4月23日には展覧会の開会に先立って、東京朝日新聞社の会議室で、石井柏亭、有島生馬、神原泰など批評家、新聞雑誌記者などが招かれて、油彩約130点を披露する宴が張られた⁶⁴。さらに、5月15日には朝日講堂で展覧会を記念して「新ロシア美術講演会」が開催された。まず矢部が「新ロシア画壇を視察して」、ついでアルキンが「ロシア芸術界の新潮流」、そしてプーニンが「現代ロシアの絵画」という演題でそれぞれ講演し、翌日の新聞紙上では聴衆は約一千人と報ぜられたので、成功したもようである⁶⁵。

新ロシアを代表する
新ロシア美術展覧會

期 日 五月十八日 上り
日 五月廿一日 まで
所 東京朝日新聞社
展覧會場(五階)

入場料 五十 銭

東京朝日新聞社



下野新聞が發して報道した駐露日本大使、日露交渉、新ロシア大使館、ロシア海外文化聯絡協會および日露藝術協會の幹事にまつてしう集された現代ロシアの代表的美術作品(油彩、版木、エッチング、デッサン、水彩、農民藝術)四百余點、選壇委員と共に到着。東京朝日新聞社において一般公開。

「新ロシア展」チラシ



「新ロシア展」東京展会場

以下、展覧会の実施についてごく簡略に述べるが、新聞雑誌上での反響は後述するので諒とされたい。

東京展は5月18日から31日までの間、朝日新聞社5階を会場として開催された。会期中の入場者は東京朝日新聞社が会期終了後の6月2日に各方面に出した礼状によると「六千余名」となっている⁶⁶⁾。また日露協会宛のスパルウィン博士の書簡では一部の作品のまずい展示について、またそれが3月からの金融恐慌に端を発したモラトリアムの施行(4月22日-5月12日)による混乱とあいまって、作品が思うように売れない原因となったことが示唆されている⁶⁷⁾。

東京展終了後、大阪では中之島の朝日会館で6月16日から29日まで開催された。入場者数については不明である。さらに、7月3日から7日まで、名古屋新聞社主催、露国大使館、日露芸術協会後援で愛知県商品陳列所に巡回した。これも入場者数については判明していないが、プーニンは三千人ほどの入場者があったという⁶⁸⁾。なお、そのプーニンは2日午後に名古屋に到着したと報じられており、また同記事は「十日敦賀出帆の船でモスクワに帰ることになってゐる」と伝えているので、これがおそらくプーニンとアルキンが離日した日と考えられる⁶⁹⁾。ただし、これをさらに裏づける資料については未だ入手できていない。

こうして展覧会はあわただしいように終わる。実現に費やされた労力から比べれば、まことにあっけない会期ではある。しかし、問題はいうまでもなくその内実であり、何が成し遂げられたかという判断を抜きに展覧会自体を位置づけることはできないだろう。出品内容はどのような手続きで決定され、どのような観点から作品がまとめられ、どのような展覧会として提示されたのだろうか。

3. 「新ロシヤ展」の出品作品

「新ロシヤ展」の出品内容がどのような構想をもって組織され、どのような意図で作品や作家が選定されたかについては、いぜんとして不明な点が少なくない。したがって断片的な情報を集めて再構成するしか方途がないので、その限りで明確にできるところは明確にするべきであろう。まず審査の経緯についてみよう。

準備委員として訪露した矢部友衛自身からして、実際の選定の基準などについては明らかにしていないが、ただ経過として対外文化連絡協会が主導していたとして、「展覧会は、先方の対外文化協会の手から、大仕掛に挙行され、作品の審査だけでも数回となくやった。そして最後に文部人民委員長ルナチャルスキーもでき」て、「その時によって総ては決定された」と述べている⁷⁰⁾。

とはいえ、この展覧会のそもそもの始まりは前述のルナチャルスキーの会見記でも表明されているように、作家ないし美術団体の側からの発案であったもようである。ただ企画の過程で、おそらくは日頃交流のない異国へ、しかも多数の作品を送り出すために、出品内容を調整する必要に迫られたと思われる。東京朝日新聞の3月9日の記事は審査につい

てもっとも詳細な内容を伝えた。一部重複するが、該当箇所を引用する。

「出品者は現代ロシアの各派を代表するものでロシアの六美術団体即ちロシア革命美術家協会（アー・ハー・エル・エル）自由構造会（オー・エス・テー）赤い花、四科会、存在会、マコヴェツ会から一人ずつ審査員を択び文部省、対外文化連絡協会、美術家組合中央委員会からも審査委員をだし、これにルナチアルスキー文相、田中駐露大使も加はって審査会を作り二百点乃至二百五十点の画と五十点位の版面を択んで近く日本に送ることになってゐる」⁷¹⁾

この審査会の構成がその通りとすれば、上記6団体に属さない作家には不利なことはいうまでもない。むしろ、「不利」というのは展覧会の性格がソヴェト芸術の現在を示すという公的なものに急速に傾斜していったからである。（もし、当初の計画通りであるなら、つまりあくまでも作家有志による展覧会への参加であるなら、出品には相応の負担を覚悟することも必要であり、必ずしも不利と考えなくてもいい。）それゆえ、ルナチャルスキーが会見記にあるように、コンチャロフスキーをはじめとして選に漏れた優れた作家がいることを強調して、再審査を強く示唆したのであろう。しかしながら、後述するように、展覧会の出品リストという結果だけで検討するならば、ルナチャルスキーあるいは彼によって展覧会の責任者に任命されたプーニン（革命直後タトリンの最初の研究書を書き、『コミューンの芸術』を中心に活躍した美術評論家）の介在にもかかわらず、当初の構想は最終的に骨格としてそのまま残されたように考えられるのである。むしろ、そこには事情があった。

ここで「新ロシア展」以前のソヴェト芸術を陳列する大規模な国際展で主なものを挙げてみよう⁷²⁾。1922年のベルリンの展覧会（アムステルダムに巡回）、24年のヴェネツィアおよびニューヨーク（これは北米各地を巡回）の展覧会そして25年のパリの装飾美術展がある。このうち、パリの展覧会は内容的に比較するのが難しいが、他はこの「新ロシア展」と比べると大いに参考になる。まずベルリン展は教育人民委員会による展覧会として大戦後をはじめてヨーロッパに作品を送ることになったものであるが、実質的に作品の選定についてはシュテレンベルクがアリトマンとガボの助力を得ながら行なうことになったようである⁷³⁾。だが、ルナチャルスキーは必ずしも作品選定に満足していなかった。作質が低い、「左派」が「右派」より多く、リアリズムに近い様式は辛うじて生きながらえているという誤った印象を与えかねない、ペトログラード在住の作家に不満を抱かせたように選定が不公平である等の批判を展開したが、半面でその「政治的な成功」を認めた⁷⁴⁾。たしかに、この展覧会では、（一部の西側の批評家たちを失望させたように）表現に緊張を欠く少なからぬ作家が交っていたとはいえ、マレーヴィチ、タトリン、ロトチェンコなどのいわゆる「ロシア・アヴァンギャルド」さらにはドイツに移住したカンディンスキーやガボ等が相応の位置づけで展示され、ソヴェト芸術の現在を明示していた。当然ジャーナリズムなどでも大きな反響があり、20年代の美術の動向に顕著な影響を与えることになった。そして、その余波は当時ベルリンにいた村山知義や仲田定之助などを通して日本にまで及ぶこ

とになったのである⁷⁵⁾。もっとも、実際には無対象表現の出品自体について企画の段階でかなり議論があったといわれる⁷⁶⁾。

1924年の第16回ヴェネツィア国際美術展についていうと、これは作家と作品を選んだ委員会を構成した委員がカタログで明確にされている⁷⁷⁾。すなわち、座長役ピョートル・コルガン、書記ボリス・テルノヴェーツ、そしてバクシンスキー、シャポシュニコフ、ドモガーツキー、エフロス、コンドラチェフ、クリスチ、シドロフ、トゥゲンホリド、ヴィッペルが名を連ねていた。この展覧会も、タトリンの名前がないうらみがあるにせよ、マレーヴィチをはじめにして、エンデル兄弟、エクステル、ポポーヴァ、ロトチェンコ、ヴェスニンなどの左派の作家が選定されており、基本的にはベルリン展と性格がかわらない内容であった。

一方、同じ年ニューヨークのグランド・セントラル・パレスで開催された「ロシア美術展」はこれとおおよそ異なる内容となった。規模では「マンモス」のようなと形容されるように、カタログによると91作家914点もの出品があったが、出品者の顔ぶれはまったく「左派」を排除しているのである⁷⁸⁾。この展覧会を担当した人物が、かつて「芸術世界」グループで活躍し、トレチャコフ美術館館長を務めたイーゴリ・グラバーリであったことが、影響していることは間違いないだろうが、それよりも、作家の負担で出品された作品が作家自身の所有になるものであり、したがって展覧よりも、むしろ販売が優先することがからしむる内容であったと捉えるほうが妥当であろう。ベルリン展もたしかに飢餓の救済を目的としており、販売ということと無縁ではなかった⁷⁹⁾。事実、今日残されているマレーヴィチの貴重な作品「はさみをとぐ人」などはキャサリン・ドライヤーが「ソシエテ・アノニム」のためにベルリン展の際に購入したものである。しかし、少なくとも、出品作家が自己負担で作品を送り、全作品が販売用であるというような性格のものではなかった。シュテレンベルクはしかるべき予算を獲得して、出品作品の母体となった作品群を購入したのである⁸⁰⁾。

同じ年、ほぼ同じ頃大西洋を隔てた会場で開催されたふたつの展覧会における、この正反対ともいえる構成の相違を説明するについて、ひとつ参考となるのは、ヴェネツィア展についてルナチャルスキーが記した文章である。その最後の部分でルナチャルスキーは「ロシアにおける芸術家たちの物質的な状況は危機的である」と警告を発し、それは優秀な作家たちを国外へ追いやるほど深刻であり、社会はこの事態を座視することは許されないと力説している⁸¹⁾。すでにルナチャルスキーはベルリン展についての文章で、「左派」より見栄えがしない「右派」の作品はそもそも作家がしかるべき価格を要求するので、限られた予算ではなかなか収集がはかどらない故でもあると嘆いていた⁸²⁾。

こうしてみるならば、「新ロシア展」についてルナチャルスキーがまず高率の関税について抗議した理由も容易に理解できよう。同時にそのことは「新ロシア展」の構成についてそれが骨格としてはベルリン展やヴェネツィア展よりも、ニューヨーク展に近いものであることを示唆するのである。

それでは「新ロシア展」の出品内容について考察しよう。既述のような過程を経たうえで決定された出品内容を教えるのはカタログであるが、「新ロシア展」に際しては、異例

なことに、2種類が出された。ひとつはプーニンの「現代ロシア美術界の主潮と作家」とアルキンの「ロシアの農民美術」という2篇の論文と出品作品の一部、総計110点の図版を掲載した図録である。いまひとつは数点の図版だけが挿入された純然たる出品リストと価格の目録である。後者は最近になって兵庫県立近代美術館の開催した展覧会「都市の美術」の際に発見されたもので——売却済という表記が散見される——大阪会場用の小冊子である（したがって筆者は東京会場用のものは未見である）。実は、展覧会に関わった当事者の手元にも残されていなかったこの目録によってはじめて展覧会の全容が捉えられるのである。以前は、展覧会の図録と朝日新聞社刊の『日本美術年鑑 一九二八』に掲げられた不完全な、省略の多い一覧しか知られていなかった。因みに、ロシア語によるリストについていうと、おそらく油彩画の評価額・売価の一覧として用意されたもので、タイプによる文書の写しが矢部友衛旧蔵の資料中に含まれていた。全部で11枚目までであるが、うち1枚が欠けている。しかし、これによって、油彩についてはほぼ全作の原題を確認することが可能である。

出品目録ではロシア語のアルファベット順に作家（生年と居住地）と出品作が列挙されている。1-4番のアリトマンが2度（156番）でてくるので、それまでは油彩であり、それ以降が線描による作品と考えたくなるが、たとえば153番のボリス・エンデルは「水彩（六枚）」となっているのである。おそらく税関に提出されたと思われる資料に基づくと、「洋画」が126点記載されており、うち1点は「小画集」とある素描集なので、計125点が文書から推定される油彩の点数である⁸³⁾。ただ全作品を実見することが不可能である以上、おおまかな数字はともかくとして、最終的な数は不明とするよりないだろう。目録には388番までの出品作が記載されており（ただし通関されたのは403点である）、油彩以外は素描、版画、ポスター（ステンベルク兄弟による21点の映画ポスター）である。目録の最終にある6点の民芸品（「ウラヂミール県パーレフ村出品」とある）と4点の児童読本についての注記は通関時の文書にはとくにない。

出品作家についてもこうした厄介な問題がある。やはり表記に関わることであるが、「ミハイル・セメノヴツチ・ラヂモフ」がソ連側の資料ではミハイル・セメノヴィチ・ロジオーノフ（**М. С. Родионов**）となっている⁸⁴⁾。日本側の表記に該当する人物が知られていない上、税関資料にも「ラヂオノフ、エム、エス」という記載があるので、ロジオーノフとするのが妥当であろう。さらにソ連側の資料ではドミトリ・ニコラエヴィチ・ヤクーニンが出品したことになっている⁸⁵⁾。目録にも、また税関資料にもその名はないが、その代わりに、「ラージュン」ないし「エヌ・ペ・ラジン」という記載が目録にも、また上述のタイプによる文書にもみえる。ニコライ・パヴロヴィチ・ラジン（**Н. П. Ражин**）と考えられるが、もしヤクーニンが出品したとなると、ぎりぎりになって変更があったとしか説明のしようがない。ここでは、ラジンの出品とみなす。さらに、目録でアルファベット順でみると本来あるべきところがない「ドフロフ・ニコライ・ペトロヴツチ」については、それに該当する作家が確認できない。ロシア語の油彩画リストには同題の作品についてコトフ（**Котов, П. И.**）作となっており、またこの作家の出品歴についてはある程度記録されているので、多分ピョートル・コトフが出品したと推定される。

さて、以上のロジオーノフ、ラジン、コトフを含め、最終的に出品作家は73作家（ステンベルク兄弟は二人と数える）である。前述のように、作家は団体別にまず分けられる。その他にそれに属さない作家もいるし、また離合集散もあるが、とりあえず以下のように分けてみた。

- ① 革命ロシア美術家協会（АХРР）29人：アルヒポフ、グリーンベルク、コンチャロフスキー、クストジェフ、ファリク他
- ② 「四芸術（4 Искусства）」グループ12人：ブルーニ、ペトロフ＝ヴォトキン、ミトゥーリチ、ファヴォルスキー、トゥィルサ他
- ③ 「存在（Бытие）」グループ7人：クプリーン、オスミョールキン他
- ④ 「火の花（Жар-Цвет）」グループ5人：リヴォフ、ミトロヘン他
- ⑤ 画架芸術家協会（ОСТ）4人：ルチーシュキン、トゥィシュレル、シュテレンベルク他
- ⑥ 「マコヴェツ（Маковец）」グループ3人：クルィモフ他
- ⑦ レニングラード関係作家6人：セレブリャコヴァ、レーベジェフ他
- ⑧ その他（左派等）7人：グラバーリ（上述のようにこの作家は別格である）、アリトマン、エンデル、ドレーヴィン、ステンベルク兄弟他

革命ロシア美術家協会はやがて「社会主義リアリズム」に雪崩をうって追従することになる表現上の保守派の牙城であり、当時もっとも勢力のある団体のひとつであった。1926年8月モスクワでの第八回展では実に294作家の1826点が展示された。ほかのグループについても、それぞれに主張が違うにせよ、構成主義や生産主義とはまったく異なる「リアリズム」的な傾向に属していることは説明するまでもないだろう。矢部も次のように述べている。

「そして、最近では、それらの〔純正絵画に立場する〕団体が、すばらしい勢力を持ったアハルと言ふ名の下に集まってあるグループを尖頭にオスト、チテレークスア、ブイチオ、等々其他四ツ五ツ存在してゐる。そして、これらの団体は、いづれも思ひ合はせた様に新らしい意味のリアリズムを表標してゐて同時にそれらの内容も全然革命以前のものは性質を異にして来てゐる。」⁸⁶⁾

こうした美術団体が台頭したことを雄弁に物語る例として注目されるのは、1925年4月モスクワで開催された後、サラトフ、ヴォルゴグラード、カザンなどを巡回した「第一回国営移動絵画展」である。これは73作家の273点が展示されたもので、「マコヴェツ」を除くすべてのグループの他、モスクワ芸術家会、「モスクワ画家」グループ、「芸術世界」グループなどが参加した⁸⁷⁾。国の名を冠した展覧会が組織されたことで、このような団体がまさに国家からの御墨付を得て、美術界における地歩を着実に築いていったのである。

では、たとえわずかであるにせよ、どこかに有力な批評家としてのプーニンの影を読む

ことができるのだろうか。当然のこととして、一方にレニングラードのロシア美術館の学芸員としての立場からの多分に政治的な判断もあっただろう⁸⁸⁾。しかし、とくに組織的背景のないボリス・エンデルの出品はプーニンの介在なくして考えられないだろう。エンデル兄弟はマチューシンがペトログラードの芸術文化研究所で結成したグループ「ゾルヴェード」の中心的なメンバーであり、20年代なかばの写真でもマレーヴィチ、マチューシン、プーニン等とともに並んで映っているものがあるように⁸⁹⁾、プーニンの周辺で活躍を開始していた作家であった。

しかし、全体としてというよりも実現したものを見るならば、きわめて選択の余地が少なかったに違いない。たしかにプーニン自身が図録の文章に次のような証言を残しているように、展覧会にはマレーヴィチやタトリンが出品される手筈になっていた可能性もあるにはあった。ただそのかすかな可能性が具体化されなかったこと、それが紛れもない「新ロシア展」の実相であった。

「今回全ソヴィエツト海外文化協会および朝日新聞社共同主催の展開会ではほとんど全露の有名な、現存作家の作品を陳列してある。然し、ヴェ・タトリンやチエ・マレヴィツチやヴィロノフやサリヤンやラリオノフやシャガールやヤドロ氏等の作品のないのは、一つには作品はモスクー発送の間に合はなかったのと、又一つには技術的理由にもよってある。」⁹⁰⁾

「技術的理由」とはなにか、真意がよく酌みとれないが、結果から推すなら「左派」をほぼ系統的に出品リストから外した政治的な判断と見なさざるを得ない。展覧会の期間中、日本の観客が目にしたおそらく唯一のマレーヴィチは、アルキンが『中央美術』に書いた紹介文「ロシア画壇の昨日と今日」に図版として複製された「飛行士」である——なぜか「フォルムの構成」と題され、「スプレマチズムの代表作」とさえ形容されているが⁹¹⁾。この作品はプーニンの所属したロシア美術館の所蔵品であり、あるいは出品が予定されていたのかもしれない。奇しくもこの年1927年の5月ベルリンでマレーヴィチは回顧展を開く機会を得たが、むしろ「飛行士」を飾ることはできなかったのである⁹²⁾。いずれにせよ、写真はプーニンとアルキンが用意したものであろう。それは陰画としてこの展覧会がなにを見せていないか、あるいは見せようとしていないかを物語ることになったのである。

以上のことから「新ロシア展」の性格について、きわめて中途半端な構成がなされたことが自ずから理解されよう。ニューヨーク展のごとく、ある意味で徹底して販売を前面に押し出すわけでもなく、かといってベルリン展のようにソヴェト芸術の現状を伝えるというにはあまりに偏った選定がなされたのだった。つまり、展覧会と頒布会の中間にあったのである。そこには、間違いなくロシア画壇の歪んだ勢力地図があからさまに露出していた。

おわりに

本来、展開会への一般の反応を探るといのはきわめて困難な課題である。例えば好評であれば入場者数にあらわれるといっても判断の材料としては限りがある。そこで美術雑誌や新聞評にみられる反響だけを概観して本稿を締め括りたい。

「新ロシア展」に関連して書かれた文章は決して少なくないが、その大半は「造型」の同人か、あるいは日露芸術協会の関係者の筆であった。このことは展開会の成立の経緯からするとごく当り前のことであるかもしれないが、しかし概していえば、その内容についてほとんどクリシェといえるようなかなり偏った視点を提供することになったことも否めないのである。第一章ですでに指摘しておいたある種の先入見が働いていた結果ともいえよう。つまり、彼等は彼等が見たいと望むもの（だけ）を見たのである。

ロシア絵画の独自性に対して「造型」の同人が抱いた見解を要約してみよう。まず第一にはフランス絵画との違いである。彼等によれば、日仏芸術社などによって盛んに紹介されたフランス絵画とは、「ルネッサンス以後発達した特殊的階級への属性として産出され、同時に個人主義の高潮化として産出したところの」、「外面的に華やかに見えた、内面に於いては懐疑的であり、低廻的趣味であり、且つその上享樂的である絵画である（矢部友衛）⁹³⁾。それはまた「神経衰弱的傾向をもって居た事も又否めない」ところの「ブルジョア芸術」である（神原泰）⁹⁴⁾。また岡本唐貴は「新ロシアの絵画」には「今日のフランス絵画の様に、生活内容の精力とけん怠から来た末せう的な遊びはない」と賞揚する⁹⁵⁾。こうした評言はたとえば日露芸術協会の茂森唯士の紹介文や名古屋新聞に3日間連載された「吉田生」による「ロシア展 感想と批評」にも直接影響を与えているように思われる⁹⁶⁾。

フランス絵画へのこのような激しい攻撃は神原においては、それでも「吾々はフランス芸術が取るに足らない芸術だといふが如き忘恩の言をはいてはならない」という抑制が働くけれども⁹⁷⁾、吉原義彦にいたっては「仏蘭西を中心として現に花咲きつつある」絵画の「美を認識することが出来る」とはいえ、「当然抹殺されなければならない運命を持つ」と「断言することをばからない」ほど強硬なのである⁹⁸⁾。

矢部や岡本にとって、ロシア絵画とフランス絵画との対比は、彼等が高く評価するコンチャロフスキーやマシュコフといったかつての「ダイヤのジャック」派の面々が「セザンヌ」を通過して、つまりセザンヌから訣別して、新たな目標を求めて「ロシアの民衆の生活内容」（岡本）⁹⁹⁾に踏み込んで、今日の「リアリズム」に至っていることを主張する論理的な戦術ともなった。

もちろんこの「リアリズム」もまた「造型」のクリシェである。さすがに神原はそこまではいわないにしても（加えて展評でまず初めにステンベルク兄弟やレーベジェフなどを取り上げた事実にも留意したい）、「手堅さと健全さ」を指摘することは忘れない¹⁰⁰⁾。フランス絵画への攻撃を見れば、自ずからこの「リアリズム」になにが期待されていたかは明確になる。次の矢部の評言などは「新ロシア展」のことではなく、従来の「造型」の思想的な立場をそのままパラフレーズしたといつていいほどである。

「しかし、新しいリアリズムを表標にあっては（略）実に新時代的な、そして新鮮な、しかも、永遠に対してのハツラツたる能動性が表出されてある。丁度それらは現象は過去に振返って見た場合、大きな時代の初期にあたって発見されるだららところの現象、例へばルネッサンの初期ギリシアの初期に於けるアルカイック、奈良朝初期の、天平等々の、非常に楽観的な発瀾さと、そして端的さとそして勇氣に満たされものである。」¹⁰¹⁾

この時期しばしば難解な文章を発表していた岡本にしてからが、例えば「内容的にも様式から云っても今日最も進んだ健全なリアリズムを示して」いるマシュコフの「風景はクルベーの様な感じのする美しい、明るい健全なものだ」と手放しの褒めようなのである¹⁰²⁾。

プーニンが帰国後に展覧会の首尾について報告した文章で、東京展が開会して主な美術雑誌で取り上げられたが、その大半が凶版を掲載した「紹介的な性格」であったと嘆いている¹⁰³⁾。上述でみたように、必ずしもそのような文章ばかりが載ったわけではなかった。しかし、かりにプーニンの謂わんとすることが批評の欠如ということであるならばあながち的外れともいえないであろう。ただここで改めて強調しておかなくてはならないことは、「造型」は疑いなく「造型」として大正期の新興美術運動を総括する方向を模索するなかで、その社会的な意識に裏打ちされた〈明るいリアリズム〉という観点を打ち出していたということである。ただ、彼等にとって「新ロシヤ展」の絵画は明るすぎたのである。

日本滞在中、プーニンはパリのゴンチャローヴァ宛に書簡を送り、そのなかで画家たちが重苦しい雰囲気の中で孤立してゆく美術界の現状を憂えている¹⁰⁴⁾。彼がはたして——通訳の手を借りてだろうが——どれほどの紹介記事に接しえたのかは推測もできないが、例えば「造型」同人の評言に対してどのような感想を抱いたのであろうか¹⁰⁵⁾。そこにプーニン自身が無力感に襲われるような相互理解の落差や障壁をみたのであろうか¹⁰⁶⁾。しかし、たとえそうした落差や障壁の存在を明らかにしただけのことだとしても、「新ロシヤ展」には開催された意義があったというべきであると思われる。

— 注 —

- 1) 岡本唐貴 「日本のプロレタリア美術」、岡本唐貴、松本文雄編『日本プロレタリア美術史』（造形社 1972年）所収13-16頁。矢部友衛 「日本プロレタリア美術運動史」、前掲書所収 211-13頁。
- 2) 矢部 前掲論文 212頁。
- 3) 小野忠重 「絵の中の日本とロシア I～V」、『窓』10号（1974年9月号）2-11頁；11号（同年12月号）2-9頁；12号（1975年3月号）2-10頁；13号（同年6月号）2-9頁；14号（同年9月号）2-7頁。
- 4) これについては拙稿「ダヴィット・ブルリュークの日本滞在について」、『ロシヤ手帖』24号（1987年6月）42-47頁、ならびに Toshiharu Omuka, “David Burliuk and the Japanese Avant-Garde,” *Canadian-American Slavic Studies*, Vol. 20, No. 1-2, pp. 111-133 を参照されたい。
- 5) 岡本唐貴の言葉、前掲論文（注1）7頁。
- 6) 「造型」の発足当初のメンバーはこの通りであるが（『造型』出生並に宣言、『読売新聞』1925年12月1日4面）、翌年3月開かれた第1回展では、飛鳥哲雄、牧島真一、斎藤敬治が不参加である（もっとも前二者は目録には同人として名が挙げられてはいる）。
- 7) 神原泰 「バラック装飾社の使命と私の希望」、『みづゑ』225号（1923年11月号）24-25頁。飛鳥哲雄 「仕事の後で感じた事」、『みづゑ』226号（1923年12月号）22頁。
- 8) この宣言はしばしば引用される（例えば神原泰 「造型の報告」、『アトリエ』3巻2号（1926年2月）100-101頁）。しかし、以下で触れる村山知義の批判が載せられた読売新聞では、なぜか第2項が欠落した紹介がなされた — 「『造型』出生並に宣言」、前掲（注6）。
- 9) 門田秀雄 「新興美術からプロレタリア美術へ — 『造型』派の表現を中心に —」、『斑』3巻1号（1977号2月号）27頁。
- 10) 村山知義 「反動・ここにも反動」、『読売新聞』1925年12月13日4面。
- 11) 「アクション」同人宣言書、『アクション』第1回造形美術展覧会作品目録（1923年4月）所収。
- 12) 「同僚の殆どは1922年前の二科会全盛時代の二科会の中堅で、1923年『アクション』をおこし『アクション』解散後は、三科会を主動し（略）」とある — 「造型の趣意及び画壇における地位」、『造型作品展覧会』作品目録（1927年1月）。
- 13) 岡本唐貴 「造型への反動者 — 村山知義君に答ふ（下の二）」、『読売新聞』1925年12月26日4面。なお、「陰惨」という言葉が村山知義の批判を招いたと神原泰は推測している（「我国に於ける新興芸術の発達と新興芸術の現状（承前）」、『美の国』3巻4号（1927年5月号）25頁）。
- 14) 岡本唐貴 「日本のプロレタリア美術」前掲（注1）7頁。「明るい／暗い」の価値判断は村山論文で言及された『文芸時代』の特集「明るい文学に関する評論」（2巻12号（1925年12月号）37-49頁）と奇しくも時を同じくして話題を呼んでおり、ある時代的な意味を帯びていたようにも思われる。

- 15) 岡本唐貴 同前 7頁。矢部友衛「造型 — 造型美術家協会の頃 (その1)」, 東京国立近代美術館ニュース『現代の眼』195号 (1971年2月) 7頁。
- 16) 神原泰 「絵画の一般的転回 造型展開催にあたって(一)―(四)」, 『東京朝日新聞』1926年3月20日朝刊5面, 23日朝刊8面, 24日朝刊5面, 25日朝刊5面。
- 17) 神原泰 前掲論文(四)3月25日。岡本唐貴 「造型への反動者 — 村山知義君に答ふ(下の二)」, 『読売新聞』1925年12月26日4面。
- 18) 神原泰 「芸術から造型へ」, 『東京朝日新聞』1925年12月6日朝刊6面。
- 19) 岡本唐貴 「造型への反動者 — 村山知義君に答ふ(中)」, 『読売新聞』1925年12月24日4面。
- 20) 岡本唐貴 「造型への反動者 — 村山知義君に答ふ(下の二)」, 前掲(注17)。
- 21) 門田秀雄 前掲論文(注9)29頁。一氏義良 「新しい『造型』に就ての一考察」, 『アトリエ』2巻7号(1925年7月号)2-31頁。
- 22) 神原泰 「我国に於ける新興芸術〔の発展〕と新興芸術の現状」, 『美之国』3巻3号(1927年4月号)44頁。
- 23) 一氏義良 「前哨としての『芸術』 — 『アクション』への序説 — 」, 『信濃毎日新聞』1924年5月22日3面, 23日3面, 24日3面。
- 24) 岡本唐貴 「日本のプロレタリア美術」前掲(注1)13頁。
- 25) 門田秀雄 前掲論文(注9)32頁。
- 26) 造型美術家協会 『第1回美術展覧会目録』(1928年5月)。
- 27) 茂森唯士 『「造型」展と「造型」の行く道』, 『アトリエ』4巻7号(1927年8月号)132-37頁参照。
- 28) 1925(大正14)年11月には加藤隆久・山路老太郎編集の1号限りの雑誌『A S』がグロースの特集を組んだ。また翌年1月号(3巻1号)の『アトリエ』にも村山知義が「ゲオルゲ・グロース」を発表する(87-95頁)など, グロースへの関心がこのころ急速に高まったように見受けられる。
- 29) 一氏義良 前掲論文(注21)19頁。
- 30) 同上 20頁。
- 31) 岡本唐貴 「造型への反動者 — 村山知義君に答ふ」, 前掲(注17)。また, 岡本による「造型」についての長文の論考においても「芸術は現代の[●]現[●]実[●]主[●]義[●]的精神の真剣な批判的鋭鋒によって、『自己分裂』、『自己解体』, を齎[●]ら[●]され[●]つつある」(傍点引用者)と述べ, 三科批判を通して「生活行動の産物」である「造型」, 「プロレタリア階級の生活行動の生活力」による「文化的生産」というように, 「生活」に表現の基礎をおく「造型」論を展開した(「造型とその意義に就て(1), (2)」, 『アトリエ』3巻3号(1926年3月号)36-45頁; 3巻4号(4月号)84-104頁)。ここにも一氏の「生活意識」に立脚した「造型」観がみられよう。
- 32) 古賀春江 「造型第一回作品展覧会を観る」, 『みづゑ』255号(1926年5月号)241頁。
- 33) 岡本にしても前出の長文で結語にわずかに「⁽⁷⁷⁾拡張なアルカイツワの一エレメントが加味され」とまことに素気ない(104頁)。ただ矢部友衛の回想には「プロレタリア集団主義に基く明るく健康なモニュメンタル絵画」という主張が引用符を付けて記述されているが, 出典未詳である

「新ロシア展」と大正期の新興美術

- 「造型 — 造型美術家協会の頃 (その1)」前掲 (注15) 7頁。
- 34) 一氏義良 「KARIEH DJAMI のモザイクについて」, 『アトリエ』 3巻9号1926年9月号 42-53頁。同誌, 「アトリエ・グラフ」7頁も参照のこと。
- 35) シュリンプの影響については野崎たみ子氏の教示による。なお, 当時におけるシュリンプの紹介は, 筆者の調べた限りでは, 以下の通りである。一氏義良 「アナーキストの画家シュリンプ」(第一線の画家 五), 『みづゑ』 235号 (1924年12月号) 2-6頁。(カルロ・カッラ) 加茂満抄訳 「ゲオルグ・シュリンプの芸術」, 『中央美術』12巻6号 (1926年6月号) 130-36頁。また, 仲田定之助 「新実在の美術 (承前)」, 『中央美術』12巻7号 (1926年7月号) においてシュリンプについて若干の記述がなされている (39-40頁)。
- 36) 門田秀雄 前掲論文 (注19) 33頁。
- 37) 3巻5号 153-54頁。展覧会の企画はむろんこれ以前から関係者の間で検討されていた。昇曙夢 「凡例」, 『新ロシア美術大観』新潮社1925年, および「新ロシア美術小感」, 『日露芸術』14輯 (1927年5月号) 15頁を参照。
- 38) 例えば「編輯室」, 『アトリエ』 3巻7号 (1926年7月号) 164頁を参照。
- 39) 出発日については「よみうり抄」, 『読売新聞』1926年2月24日4面による。また, コンスタンティノーブル滞在については一氏の前掲論文 (注34) の冒頭に「今年四月, コンスタンティノーブルに滞在す」とある (42頁)。
- 40) “Foreign Visitors in Moscow,” *VOKS Weekly Bulletin* . Vol. 3, No. 12, 26 March 1926, p.10: “Dr. Itu Udgi, lecturer in Egyptology at Tokyo University.”
- 41) 田中大使 幣原外務大臣宛公信 欧一87号 (1927年2月28日)。この展覧会に関する主要な資料は外務省外交史料館, 「各国美術展覧会関係雑件」(I門1類6項4目2-1号) にまとめられている。以下では「外交史料館資料」と略記する。
- 42) 日露芸術協会は機関誌『日露芸術』を発行していたが, 「新ロシア展」の開催準備期間の諸輯については未見であり, その対応について詳しく跡づけることがまだできていない。
- 43) 「新興ロシア展の交渉委員として渡欧する 三科会の矢部友衛氏」, 『新潟毎日新聞』1926年5月18日9面。
- 44) 矢部友衛 「造型 — 造型美術家協会の頃」, 前掲 (注15) 7頁。また, 「美術界」, 『みづゑ』 259号 (1926年9月号) 455頁を参照。なお, 『日本美術年鑑 1927』(東京朝日新聞 1926年) は7月28日の出立 (「個人消息」69頁), さらに『アトリエ美術年鑑 1926』(1926年) も7月末の出発としている (237頁)。
- 45) 「美術界消息」, 『アトリエ』 3巻8号 (1926年8月号) 149頁。
- 46) 『東京朝日新聞』1926年7月13日朝刊6面。
- 47) 矢部友衛 「特高付きのソ連美術展」, 『日本経済新聞』1927年2月22日朝刊16面。
- 48) 「スクラップ・ブック」, 『中央美術』12巻12号 (1926年12月号) 170頁。
- 49) 「ロシアの絵を, 日本で展覧」, 『大阪毎日新聞』1926年11月3日朝刊7面。因みに当時, 大阪毎日新聞のモスクワ特派員は黒田乙吉であった。
- 50) 矢部友衛 「モスクワから」, 『東京朝日新聞』1927年1月8日朝刊8面。

- 51) 矢部友衛 「造型 — 造型美術家協会の頃」, 前掲 (注15) 7頁。なお警視總監 外秘615号『「ソヴィエト」美術展覧会ノ件』1927年3月25日 (外交史料館資料) に森孝三の名がみえる。
- 52) 矢部友衛 「特高付きのソ連美術館」, 前掲 (注47)。
- 53) 『東京日日新聞』1927年2月27日朝刊6面。
- 54) 田中大使 前掲公文 (注41)。また新聞報道は、「モスコー連合四日発」の「日本で展覧するロシアの芸術品」, 『東京朝日新聞』1927年3月6日朝刊11面を参照。
- 55) 矢部は「審査だけでも数回やった」と回想した (「造型 — 造型美術家協会の頃」)。しかし、帰国当初は2回の審査があったと明言している。(「新ロシア絵画現象」, 『アトリエ』4巻6号 (1927年7月号) 94頁)。
- 56) 外交史料館資料。
- 57) 前掲記事 (注54)。
- 58) 外交史料館資料。
- 59) 外交史料館資料。
- 60) 契約成立後、金融恐慌によって田中義一内閣が成立し、名誉総裁に日本側は総理大臣兼外務大臣田中義一、日露協会会長後藤新平、前外務大臣幣原喜重郎の3名が名を連ねることになった。『東京朝日新聞』社告 1927年5月7日朝刊7面を参照。
- 61) И. П. Кожевникова, Варвара Бубнова, М. 1984, стр. 126.
- 62) 「新ロシアから 傑作四百点」, 『東京朝日新聞』1927年4月9日朝刊11面。「新ロシア批評家両氏入京す」, 同期4月10日 (9日夕刊) 2面などによる。
- 63) 警視總監 外秘850号「新露西亜美術展覧会出品画到着ニ関スル件」1927年4月15日 (この文書には通関された全作品の一覧表が付されている), 同じく、外秘1141号「新露西亜美術展覧会ニ関スル件」5月20日。いずれも外交史料館資料。
- 64) 「批評家連を招いて きふ下見」, 『東京朝日新聞』1927年4月23日 (22日夕刊) 2面。
- 65) 「ロシア美術の講演会」, 『東京朝日新聞』1927年5月16日朝刊7面。
- 66) 外交史料館資料。
- 67) Е. Г. Спальвин, Письмо к Секине, 3 июня 1927. および同書簡の訳文 (外交史料館資料) 参照。
- 68) Н.Н.Пунин, “Выставка картин советских художников в японии,” Жизнь искусства, № 34, стр. 10.
- 69) 「公人私人」『名古屋新聞』1927年7月3日2面。
- 70) 矢部友衛 「日本プロレタリア美術運動史」 前掲 (注1) 212頁。
- 71) 「ロシアから 三百点」, 『東京朝日新聞』1927年3月10日 (9日夕刊) 2面。
- 72) 革命後のソヴィエトの展覧会については出品者数、点数、主催者、会期等を網羅した資料集がある — *Выставки советского изобразительного искусства. Справочник*, М. 1965, т. 1.
- 73) Peter Nisbet, “Some Facts on the Organizational History of the Van Diemen Exhibition,” in cat. ex. *The 1st Russian Show*, London, 1983, p. 71.
- 74) А. В. Луначарский, “Русская выставка в Белрине”, *Известия ВЦИК*, 2 дек. 1922. Печатается в кн.: А. В. Луначарский, *Об искусстве*, М. 1982, т. 2, стр. 117-18. См. В. П.

- Лапшин, “Первая выставка русского искусства. Белрин. 1922 год.” *Советское искусствознание*, 1982 Вып. 2, стр. 327-62.
- 75) 村山知義『構成派研究』中央美術社 1926年, ならびに仲田定之助「マレーヴィッチの非劇」『みづゑ』755号(1967年12月号)24頁を参照。
- 76) A. B. Nakov, “Cette Dernière Exposition qui fut ‘La Première,’” in *1st Russian Show, op. cit.*, p.16.
- 77) *Cat. XIVa Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia*, 1924, p. 222.
- 78) Cf. ex. cat. *Russian Art Exhibition*, 1924, unpaginated. このカタログの序文で Christian Brinton は展覧会があらゆる傾向を包摂すると述べながら, 唯一「ウルトラモダニスト」は例外と, この傾向が出品されていないことを明言している。このカタログの入手については Prof. John E. Bowlt, University of Texas の協力を得た。cf. R. C. Williams, *Russian Art and American Money 1900-1940*, Cambridge, Mass., 1980, p. 97. ニューヨーク展終了後, この展覧会は規模を縮小し南北二手に分かれて各地を巡回した。そのうち, カナダのトロントでは独自にカタログが制作されたが, そのカタログ *Catalog of Exhibition of Works by Contemporary Russian Artists*, Art Gallery of Toronto, 9-31 May 1925 の入手については Dennis Reid, Curator, Art Gallery of Ontario の協力を得た。
- 79) Nisbet, *op. cit.*, p. 71. なお Brinton も展覧会の目的のひとつとして次のように述べている —
“a gallant effort to succour and sustain those native artists who are actually in need of material assistance” (*op. cit.*).
- 80) Nisbet, *op. cit.*, p. 69.
- 81) Луначарский, “О русской живописи По поводу венецианской выставки,” *Известия*, 1924, 1 окт.; 3 окт. Печатается там же. стр. 137-45. この論文は1926年、尾瀬敬止によって和訳された — 「労農ロシアの美術界」, 『アトリエ』3巻11号(1926年11月号)87-101頁。
- 82) Луначарский, “Русская выставка в Белайне,” там же, стр. 117.
- 83) 前掲公文(注63) 外秘850号に所収の一覧表(外交史料館資料)による。これはおそらく通関用の文書からそのまま検閲用の目録に転用されたものと考えられる。
- 84) “Выставки,” там же, стр. 247.
- 85) Там же.
- 86) 矢部友衛「新ロシア絵画現象」前掲(注55)92頁。
- 87) “Выставки,” там же, стр. 151.
- 88) 上述のグループ分けでレニングラード在住作家の項をたてたこともこのことと関わりがある。
- 89) См. Документальная фотография II в кн.: Н. Н. Пунин, *Русское и советское искусство*, М., 1976.
- 90) 「現代ロシア美的界の主潮と作家」, 『ロシア展 1927』1-2頁。なお, プーニン は帰国の報告においても「左派」の作品が十分に展示されなかった事実を力説した。См. “Выставка картин советских художников в Японии,” там же, стр. 10.
- 91) 『中央美術』13巻6号(1927年6月号)45頁。

- 92) Cf. Hans von Riesen, "Malewitsch in Berlin," in *Ausstlg. Kat. Avangarde Osteuropa*, Berlin, 1967, pp. 22-25.
- 93) 矢部友衛 「新ロシア絵画現象」前掲(注55) 93頁。なお同著者による「ソビエットロシア記」、『みづゑ』268号(1927年6月号) 243~45頁, 同じく「新ロシア美術展に際して」、『中央美術』13巻6号(1927年6月号) 88-97頁も参照のこと。
- 94) 神原泰 「新ロシア美術展覧会概評」, 『みづゑ』268号(1927年6月号) 257頁。同じく、「新ロシア美術展所感」, 『日露芸術』15輯(1927年6月号) 21-22頁も参照のこと。
- 95) 岡本唐貴 「新ロシア美術展 — 主たる数点の作品に就いて — 」, 『東京朝日新聞』1927年5月24日朝刊5面。同じく、「新ロシア美術展評」, 『美之国』13巻5号(1927年6月号) 108-116頁参照。
- 96) 茂森唯士 「新現実主義の芸術—新ロシア美術展小感—」, 『日露芸術』15輯(1927年6月号) 23-25頁。吉田生「ロシア展」感想と批評(一) — (三)」, 『名古屋新聞』1927年7月4日3面, 5日3面, 6日3面。むろん, こうしたものと異なる評もあった。 — 「未来派や表現派から転じて万物の理解を理解を得る案外穏健なものとなっているのが却って寄観だと考えさせられる。もっともがには毒々しい色調で特有性を発展したのや, 農夫, 労働者等を取扱った暗い画もあるけれど矢張りフランス美術の影響を受けた作風が多い」(『国民新聞』1927年5月22日朝刊8面)。これとは別に左翼の視点 — しかし硬直的かつ迎合的な — に立つ批評もあった。『文芸戦線』誌上の小川信一によるものである。「新ロシア美術展の教訓」4巻7号(1927年7月号) 41-46頁) 小川は冒頭で「新ロシア展」より少し前に開催されたドイツ現代美術展について失望し, グロッシにわずかに気休めを感じたと前置し, 「新ロシア展」でも, タトリンやロトチェンコやラヴィンスキーの期待があったが裏切られた。しかし, この「幼稚な失望」の裏の「我々の誤謬」があった。革命が成就した以上, プロレタリアートに必要なのは「建設」であり「現実」である。「リアリズムは, 絵画に於ける, 最も厳正なる唯物論の代表者であり, 「新ロシア展」においては「様式の多様性」にもかかわらず, 「総てピッタリと生活に合致し」, 「新ロシアの社会生活が如実に反映して居る」と礼讃した。
- 97) 神原泰 「新ロシア美術展覧会概評」, 前掲(注94) 257頁。
- 98) 吉原義彦 「新ロシア美術作品に就いて — その私見 — 」, 『美之国』3巻5号(1927年6月) 57頁。
- 99) 岡本唐貴 「新ロシア美術展評」, 前掲(注95) 111頁。
- 100) 神原泰 「新ロシア美術展覧会概評」, 前掲(注94) 257頁。
- 101) 矢部友衛 「新ロシア絵画現象」, 前掲(注55) 92-93頁。
- 102) 岡本唐貴 「新ロシア美術展評」, 前掲(注95) 115頁。
- 103) Пунин, "Выставка картин советских художников в Японии," там же, стр. 10. 『美之国』は「新ロシア美術展覧会に対する挨拶を日露二カ国語で載せた(3巻5号4-5頁)。また『美術新論』は文章を載せずに図版だけを複製した(2巻6号(1927年6月号) 75, 77頁)。
- 104) John E. Bowlit, "Afterword," *October*, No.7, Winter 1978, p. 55, note 5.
- 105) 少なくとも岡本唐貴の新聞評(注94)は茂森唯士によって露訳され("Впечатления японского

художника о выставке произведений советских живописцев в Токио”)『日露芸術』誌15輯 (1927年6月号)〔1〕－〔3〕頁)に載ったので読むことができたはずである。

- 106) プーニンならびのアルキンの滞日中および帰国直後の著作で、上述で触れていないものとして以下がある。Пунин и Аркин, *Приветствие делегации советских живописцев обществу Нициро-Гейдзюцу-Киокай*. 『日露芸術』14輯 (1927年5月号)〔2〕頁 (プーニン), 〔2〕－〔3〕頁 (アルキン)。プーニン「ヨーロッパ芸術家に於ける浮世絵の意義」『改造』9巻7号 (1927年7月号) 97-101頁。アルキン, 「日本演劇に関する一露人観客の所見」同前102-106頁。プーニン, アルキン, ブブノワ, 昇曙夢, 米川正夫ほか「日露芸術家の会談記」『新潮』24年7号 (1927年7月号) 2-18頁。Пунин, “Живопись современной Японии,” *Жизнь искусства*, №36, 1927, стр. 6-7; Д. Аркин, “Наше искусство в Японии,” *Советское искусство*, №4, 1927, стр. 56-62.

〔付記〕 本稿執筆にあたり故岡本唐貴氏, 浅野徹氏, 村上列氏ならび外務省外交史料館, 東京都美術館美術図書室, 兵庫県を近代美術館, 新潟県立新潟図書館の協力を得た。記して謝意を表したい。また名古屋新聞の記事については野田健次君の手を煩わせた。お礼を申し上げる。なお小論は筑波大学学内プロジェクトによる研究発表の一部である。

Russian Art Exhibition in 1927 and the Japanese Avant-Garde in the Taishou-Era

Toshiharu OMIKA

The organization of the Russian Art Exhibition in 1927 in Tokyo and other cities was fervently promoted by those artists who had been active participants in precursory avant-garde movements in the Taishou-Era (especially after 1920). After the fierce conflict among the members of the “Sanka,” a group that gathered principal artists of all different radical factions, some of the previous members of “Action” established a new group called “Zoukei” in November 1925, which manifested its program of a *sound realism* with a strong political collectivist orientation and a self-conscious optimism. This last attitude was drawn from a serious reconsideration of gloomy dadaistic provocations dominant in the “Sanka” movement. But it inevitably roused a vehement attack by T. Murayama, a leading figure of the most avant-garde group

“MAVO,” who disdained the “Zoukei” as a light, simplistic and reactionary trend. Actually those common views upheld by “Zoukei” artists were a strong motivation for the involvement in the exhibition of Soviet Russia. At the same time there was a kind of prejudice: they saw nothing other than the works which they just wanted to see in the show of 1927 or they looked into a mirror to see their own image. The exhibits of the *New Russian Art* was hardly new and revolutionary in formal stylistic terms on the part of exhibiting Soviet realists as well as in terms of a fixed frame of understanding and/or misunderstanding on the part of the “Zoukei” members.

VOKS first proposed a project of exhibition to an art critic Itiuji in March 1926, who dropped into Moscow on his way to Egypt. Itiuji, a close friend of T. Yabe, a painter of the “Zoukei,” promised VOKS officials to get a fund which enable to organize a large exhibition in Japan. In July Yabe left for Moscow to discuss details as a professional adviser. The negotiations went well but he had to remain there for months because of the difficulties in finding Japanese organizers. It was not until next March that a newspaper “Asahi Shinbun” accepted a proposal to hold the show in a new and modern building which was still under construction. In the mean time, as the archival materials in the Diplomatic Record Office show clearly, the Ministry of Foreign Affairs played an important role in the realization of the exhibition, settling difficult issues such as discount of transportation and the convenient customs.

Nikolai Punin and David Arkin arrived at Tsuruga together with Yabe on 4 April 1927 and they left for Tokyo on the day. The crates containing 403 pieces passed through customs on 14 April. The organizers retracted “voluntarily” two pieces. The exhibition was held between 18-31 May in Tokyo (more than 6000 visitors), and toured Osaka (16-29 June) and Nagoya (3-7 July and about 3000 people according to Punin).

According to a newspaper, the selection of works was made by a commission consisting of representatives of AKhRR, Bytie, OST, Makovets, 4 Arts. Zhar-Tsvet as well as other official organization such as VOKS. Lunacharsky also took part in it, and at the same time he suggested in an interview with a Japanese paper in February 1927 that the original selection should be retracted and reconsidered to do justice to masters like Mashkov! This resulted, however, in an almost systematic exclusion of left artists with few exceptions; Punin himself made excuse for the absence of works of this trend in the text of the catalogue, mentioning of the delay of shipment from Moscow and the “technical reason” [or politico-technical?], and he would not forget to

refer to the very fact in his report on the Soviet show in Tokyo that he published in “Zhizn iskusstva” after he returned home.

The character of the 1927 show seems to be just between the well-known 1922 Berlin exhibition and the 1924 American tour. The former, which was the first attempt of the kind for the Commissariat of Enlightenment, displayed a lot of remarkable works of left artists like Malevich, Tatlin, Rodchenko, which did not fail to influence diverse trends in the art of the 20s in various countries including Japan (through Japanese artists who then lived in Berlin). Lunacharsky complained of the selection but significantly he also admitted the political success. The 1924 Venice show was similar to the Berlin exhibition. Contrary to these, the 1924 American tour was wholly for sale: participants had to cover their own expenses. This is also the case with the 1927 show. But this time Lunacharsky appointed Punin (instead of N. Popov of AKhRR whose name once mentioned in newspapers) to be a commissioner of the exhibition, and this might make it possible that the exhibit should demonstrate the present state of art in Soviet Russia. But it made no difference despite Punin's efforts; all he could do was simply to make excuse and criticism as mentioned above. The general composition of the exhibition was utterly realist (but what kind of realism?) to meet predetermined needs and fixed ideas of Japanese leftists. Some exceptions like Altman, Ender, Sterenberg Brothers were at best a negative to imagine what was missing.

The show had, needless to say, a favorable reception among the “Zoukei” artists. This is a significant fact because they themselves wrote happy reviews for principal art journals to enlighten the people, and there we often read some sheer clichés (realism, optimism, lightness, soundness and so on), which had been already manifested in their previous writings. They could not even imagine gloomy impressions of Punin on the present Russian art world, impressions that he confessed in his letter to Goncharova from Tokyo. He returned Moscow in August while “Zoukei” artists turned their steady steps to the Proletarian Realism.