

ロシア演劇学の誕生

—— レニングラード学派とメイエルホリド ——

伊 藤 愉

「我が国には新しい劇場がある。

フセヴォロド・メイエルホリドの劇場だ」

アレクセイ・グヴォズジェフ 1925年⁽¹⁾

はじめに

19世紀末から20世紀初頭、演出家の登場を機に演劇概念は大きく変容した。これに伴い上演は自律化し、文学から自立した演劇は戯曲テキストに全面的に含まれるものではなくなった。ベルナル・ドルトの言葉を借りれば「コペルニクスの転回」⁽²⁾だったこの演劇観の変容は、ロシアにおいてもやはり19世紀末に生じ、特に20世紀初頭に入ると演劇をめぐる「戯曲」と「上演」の対立は先鋭化した。それを牽引したのは、周知のようにB.メイエルホリドである。彼は早くから演劇の文学からの自立を唱え、戯曲に対する上演の価値を説いていた。革命後の1920年にも、「文学作品は図書館や古文書館に静かに休ませておけばよい。われわれが必要としているのはシナリオなのだ。われわれは、古典作品でさえ上演を立ち上げるためのあら筋としてしばしば用いるだろう」⁽³⁾、「もはやわれわれは、文学を偶像化しない」⁽⁴⁾と主張するメイエルホリドは、現存するテキストを全く変えずに舞台に移植することは、独創性のない「演劇の文学化」のようなものだと考えていた。こうした発言からもメイエルホリド自身が演劇における上演の優位を唱えていたことは明らかで、このような彼の態度は、すでに多くの研究者が様々に指摘している⁽⁵⁾。

メイエルホリドに限らず、未来派、ダダリスト、バウハウスなど、この流れは20世紀初頭のヨーロッパを中心に展開し、それは後にA.アルトーや60年代演劇、そして現代へと引

1 Гвоздев А. А. Мейерхольд // Жизнь искусства. 1925. № 33. 18 авг. С. 8.

2 クリスティアン・ピエ、クリストフ・トリオー著『演劇学の教科書』佐伯隆幸日本語版監修、国書刊行会、2009年、424頁を参照。なおベルナル・ドルトの理論に関しては、山下純照・西洋比較演劇研究会編『西洋演劇論アンソロジー』月曜社、2019年、497-516頁を参照。

3 Мейерхольд Вс. Э. Выступление перед коллективом театра РСФСР (31 октября 1920 г.) // Мейерхольд Вс. Э. Статьи, Письма, речи, беседы. В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 483.

4 Мейерхольд Вс. Э. К постановке «Зорь» в Первом театре РСФСР (1920 г.) // Мейерхольд Вс. Э. Статьи, Письма, речи. Ч. 2. С. 13.

5 例えば、メイエルホリド研究の泰斗 K. ルドニツキーも、メイエルホリドが1924年に演出した『ブス先生』を取り上げ、「メイエルホリドは音楽をドラマ演劇に豊富に取り入れることで、テキストに依存せずに、音楽的な間を用いるミザンセーヌの構築という大きな可能性を演出家に与えた」などと評価している (Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 331)。

き継がれていく。すでに周知の事実となっているこうした事実は、しかし、演劇実践者のみによって導かれたものだろうか。

現代の演劇学者であるエリカ・フィッシャー＝リヒテは、その著書『パフォーマンスの美学』の中で、20世紀初頭のドイツ人演劇学者マックス・ヘルマンに関して次のように述べている。「演劇はそれまで、文学研究の対象と見なされていた。〔中略〕マックス・ヘルマンは、こういった傾向に対抗して上演に着目した。新しい演劇学の設立を主張した彼は、芸術としての演劇を構成するのは文学ではなく上演である、と考えた」⁶⁾。フィッシャー＝リヒテはパフォーマンス性という概念を軸に、一貫して「文学／テキストからの自立」と芝居の上演そのもの（に付与するパフォーマンス性）に焦点を当て20世紀初頭から現代に至る演劇的傾向を論じているが、この理論の中で大きく依拠しているのが上述のマックス・ヘルマンだった。20世紀初頭にベルリン大学に演劇学科を創設したヘルマンは、学問の側から演劇観の刷新を目指し、上演を対象とした新しい学問として「演劇学」を創ろうと試みていた。ヘルマンのこうした活動が、同時代の演劇実践とどのような関係を結んだかはフィッシャー＝リヒテの記述からは明らかではないが、基本的にはヘルマンはあくまで演劇史学者としての立場を保持し、同時代の演劇実践に対する言及はほとんどなかった。上演分析に基づいた新しい学問体系を構築しようとしたヘルマンは、その分析を過去の演劇実践にあてている。しかし、重要なのは、演劇実践における「コペルニクス的転回」に対応する形で、「上演」を論じる契機が生まれたということである。そして、こうした「文学からの自立」というヘルマンの理論はロシアでも同時代的に受容され、同じように「演劇学」という新しい学問の創設の運動が起こっていた。それがロシアにおいて独特だったのは、戦略的に、そして組織的に同時代演劇に並走することが目指されていたことである。

この運動の中心となったのが、アレクセイ・グヴォズジェフを中心とした芸術史研究所の演劇部門で、彼らは同時代演劇の中でもとりわけメイエルホリドをその並走者としていた。芸術史研究所演劇部門には、グヴォズジェフのほか、C. モクリスキーやC. ラドロフ、B. ソロヴィヨフなど、メイエルホリド研究でもたびたび引用される演劇学者が名を連ねていた。問題は、これまでのメイエルホリド研究では、「演劇学」という学問の文脈を踏まえずに個別的な批評として、彼らの文章が引用されてきたことにある。メイエルホリドの演劇実践とグヴォズジェフらの活動は方向性を同じくしつつも、両者が自律的に並行して発展しており、結果としてそうであったとしても、単にメイエルホリドの演劇思想を補強するだけの素材として受け入れるべきではないだろう。

それゆえ、彼らの文章は「演劇学の創設」という一つの体系化した運動として把握すべきなのだが、これまでのロシア演劇研究史では十分に論じられてこなかった。芸術史研究所に関して、ソ連期から単発的な紹介はあったが、それは限定的だった⁷⁾。メイエルホリドとの

6 エリカ・フィッシャー＝リヒテ（中島裕昭他訳）『パフォーマンスの美学』論創社、2009年、41頁。

7 例えば、演劇学史の一部としての概略的な紹介として論じている *История советского театроведения. Очерки 1917-1941. М., 1981* や、グヴォズジェフの短い劇評をまとめた *Гвоздев А. А. Театральная критика. М., 1981* がある。なお、早稲田大学教授の野崎韶夫は、レニングラード留学時の1930年に芸術史研究所の授業に顔を出していたことを後に回想している（野崎韶夫他著『露西亜学事始』日本エディタースクール出版部、1982年、29-31頁）。

関係でいえば、1991年にD. ゴロトニツキーがメイエルホリドとグヴォズジェフの関係を論じているが⁽⁸⁾、個人間の伝記的記述にとどまっている。また、2012年にはA. キリロフが論文「ロシア芸術史研究所とメイエルホリド：グヴォズジェフ演劇学派の自己批判の経験」で、ペテルブルグのロシア芸術史研究所に遺された1931年の「演劇学討論会」に関する一次資料を対象に分析しているが⁽⁹⁾、これは、メイエルホリド批判およびフォルマリズム批判の流れにおけるグヴォズジェフらの自己批判の発言の詳細な分析にあてられている。こうした状況は、演劇史というものが、演出家や俳優といった実践者たちによって編まれてきた事実と無関係ではないだろう。しかし、演劇史における重要な^{パラダイム・チェンジ}枠組みの変容は、実践者とともに演劇学者たちによっても為されていたことは明らかにされて良い。以上の観点から、本稿では、上演を中心に据えた「演劇学」の生成がロシア・ソヴィエトにおいてどのように興ってきたか、また、その演劇学が同じく上演を中心に据えたメイエルホリドとどのような関係を結んできたかを論じる。

1、演劇の自立化——国立芸術史研究所とレニングラード学派

ロシアにおけるヘルマン的な「演劇学」は、A. グヴォズジェフ（1887-1939）⁽¹⁰⁾によって推進された。グヴォズジェフは1920年代から30年代に、レニングラードの国立芸術史研究所⁽¹¹⁾の演劇学科で主任を務めた人物である。

8 *Золотницкий Д. И.* Вечные спутники // Вопросы театроведения: Сборник научных трудов. СПб., 1991.

9 *Кириллов А. А.* РИИИ и В. Э. Мейерхольд: опыт саморазоблачения гвоздевской театроведческой школы // Временник Zubovskogo института. СПб., 2012. Вып. 9.

10 アレクセイ・アレクサンドロヴィチ・グヴォズジェフ（Алексей Александрович Гвоздев）は1887年2月24日、ペテルブルグに生まれた。ドイツ系学校の準備学科に入学したのち、授業がドイツ語で行われるピョートル・パーヴェル・ギムナジウムに入学する。ここでグヴォズジェフはドイツ語を完全に習得し、さらにラテン語と古代ギリシャ語にも親しんだ。ギムナジウム卒業後の、1905年から1908年のおよそ三年間、ライプツィヒとミュンヘンで文学、哲学、言語学を学び、フランス語、英語、イタリア語を習得した。1908年、ペテルブルグ大学文芸史学部に入學。1913年、彼は再びミュンヘンに学びに出るが、当地にいる間に第一次世界大戦が勃発。多くのロシア人と同様、彼も拘禁されたが、およそ一ヶ月半後に捕虜交換が行われ、グヴォズジェフは祖国に戻る事ができた。1916年、大学講師の職を得たグヴォズジェフは『モリエールの創作』等の講義を持ち、同時にペトログラードにある他の教育機関で、ロシア語とドイツ語での外国文学の授業を担当。この時期のグヴォズジェフの活動は、基本的に文学研究を中心としており、演劇をテーマとしてはいない。1917年にトムスクの大学に職を得て、三年間勤務した後、1920年にペテルブルグに戻り、ゲルツェン教育大学で教鞭を取った。同年、国立芸術史研究所に入り、演劇に関して精力的に筆をふるう。*Шнейдерман И. И.* Алексей Александрович Гвоздев // *Гвоздев А. А.* Театральная критика. Л., 1987. С. 3-5.

11 国立芸術史研究所（Государственный институт истории искусств / 通称 ГИИИ）は、革命前の1912年にВ. П. Зубов伯爵が私邸に開いた芸術史研究所が基になっている。ズーボフがこの研究所の目的として企図していたのは、様々な人文学研究の統合だった。研究所の開設に際して、彼は次のように述べている。「私が望むのは、研究所が我が国の学者、他国の研究者たちの交流の中心となることです。また願わくは、ヨーロッパを牽引する高名な学者たちを、研究所での報告や講義のために招待し、それによって芸術史一般への関心を高め、我が国の研究者たちが

1920年に設立された演劇史部門の教授陣には、当初、部門長のスペイン演劇の研究者Д. ペトロフをはじめとして、古代演劇史を専門とするС. ラドロフ、ルネサンス演劇史を専門とするВ. プロフ、コメディア・デラルテおよび現代演劇史を専門とするВ. ソロヴィヨフなど各時代の専門家が就任し、また1921年にはコメディア・デラルテ研究者К. ミクラシェフスキーも就任している。1922年、部門長であったペトロフは演劇部門長の座を退き、その後任として、当時35才であったグヴォズジェフがその籍に就いた。その後、演劇部門はグヴォズジェフのもとで、1926年までに七つのセクション——西洋演劇史、ロシア演劇史、東洋演劇史、フォークロア演劇、演劇学、戯曲、映画——を有するまでに拡大し、さらに付属の委員会としてロシア演劇史研究委員会と映画委員会が組織された。この二つの委員会には、芸術史研究所に所属していない外部の専門家も参加し、活発な研究活動が行われていた⁽¹²⁾。

1922年、部門長に就いたグヴォズジェフが集中したことが、ロシア国内の「新しい演劇学」の確立だった。グヴォズジェフは、ヘルマンと同じように、演劇は過去数世紀に亘って文学研究の対象だったという認識のもと、「戯曲ではなく上演」を分析対象とした演劇の学問の創設を目指した。このようなグヴォズジェフの活動を中心として、新しい演劇理論を基盤とした芸術史研究所演劇学科を中心にレニングラード学派（ленинградская школа）あるいはグヴォズジェフ学派（гвоздевская школа）と呼ばれる演劇学者集団が1920年代に形成されていった。1981年に刊行された論集『ソヴィエト演劇学史』で演劇学者のГ. ハイチェン

いまだ手をつけられていない各時代の研究に従事するよう導きたいと思っている」（Российский институт истории искусств в мемуарах. СПб., 2003. С. 9）。このように、ズーボフはある種の学際的な問題意識を持って、まずは美術史を中心に研究所のカリキュラムを構成していった。

1917年のロシア革命後も、ズーボフは教育人民委員ルナチャルスキーの許可を得て研究所の活動を続けていた。1919年、研究所の活動は急速に拡大し、その春にはインドの古代文学、説話の研究に携わっていた東洋学者С. オルデンブルグを議長とする選挙委員会が組織される。選挙委員会には科学アカデミーやエルミターージュ美術館などペテルブルグの学術機関、芸術機関の代表者たちが参加している。教授会も拡大し、学長にはズーボフが選ばれた。この時期、美術史以外に音楽学科が設立され、それが部門へと改組される。そして翌年1920年には、さらに演劇史部門と言語芸術部門が設立された。この言語芸術史部門には、В. Эйхенбаум、Ю. Туйуньяновら文芸学者が在籍し、1920年代のフォルマリズム学派の拠点となった。文芸学者のК. Кумпанによれば、こうした多様な分野が在籍する「研究所は、極めて複雑な混合体である。ここの組織には、それぞれの下部部門があり（セクション、委員会、キャビネット、コミッション、組合、ラボラトリ）、それぞれの作業員がいて、それぞれの研究素材に基づいており、様々な方針を持った専門家たちを束ねている。もっとも有名なのは言語部門であり、その核を構成するのが著名な文学研究者、〈フォルマリズム学派〉と呼ばれる人々の代表者たちであった」（Кумпан К. А. Институт искусств на рубеже 1920-1930-х годов // Конец институции культуры 20-х годов в Ленинграде. М., 2014. С. 13）。1924年には研究所の大幅な改組が断行され、ズーボフは所長のポストを退任、ドイツ、その後フランスへと亡命した。ズーボフの後任にはアカデミー会員のヴィザンチン学者Ф. シミトが就いている。

- 12 Отчет о деятельности отдела истории и теории театра ГИИИ с I/I 1926 по I/X 1928 // О театре: Временник отдела истории и теории театра. Вып. 3. Л., 1929. С. 183. なお、この演劇部門の下部組織としてグヴォズジェフを中心とした演劇学者たちが1925年に設立した映画セクションと映画委員会は、映画を研究対象として考察するロシアのみならず世界初の学術組織となり、ソヴィエト映画学の基礎を作った、とステラ・グレヴィチは記している。（Стэлла Гуревич. Ленинградское киноведение: Зубовский особняк 1925-1936. СПб., 1998. С. 5-6 を参照）

コは、「モスクワでは演劇学者たちのつながりは、レニングラードよりも弱かった。彼らは適切なリーダーを持っていなかった。それゆえ、モスクワの演劇学者の統一的な学派について語るのは難しい」⁽¹³⁾と述べ、グヴォズジェフを中心としたレニングラード学派のある種「党派性」を有した活動を、革命期にあつて特異なものだったと記している。

このレニングラード学派に所属していた者たちの多く——例えば、C. ラドロフ、K. ミクラシェフスキー、B. ソロヴィヨフ、И. イグナトフ——は、メイエルホリドが1913年から1917年までペテルブルグで行っていた「メイエルホリド・スタジオ（1914年以降は、通称「ボロジンスカヤ通りのスタジオ」で知られた）」の機関誌『三つのオレンジへの恋』の寄稿者たちだった⁽¹⁴⁾。また、グヴォズジェフ自身は大学を卒業したばかりの1914年、メイエルホリドたちが『三つのオレンジへの恋』創刊号に掲載したカルロ・ゴッツィの同名戯曲「三つのオレンジへの恋」の翻訳について批判的な記事を『発話』誌に掲載することで論壇デビューを果たしていた⁽¹⁵⁾。このように、メンバー個々人は、それぞれメイエルホリドとの関係を革命以前から有していた。

しかし、革命後という文脈にあつてレニングラード学派の活動とメイエルホリドの関連が興味深いのは、彼らの活動が基本的に歴史研究に基づいている、という点にある。彼らはメイエルホリドの活動を演劇史の文脈から考察し、彼らなりの演劇史に位置付けようとしていた。それは、独自の演劇史に則してメイエルホリドの同時代性を獲得する試みと言い換えても良い。この意味で、メイエルホリドとグヴォズジェフたちは、共闘関係あるいは共犯関係にあり、メイエルホリド自身もそのことを意識していたことが、1925年2月にグヴォズジェフに宛てた手紙から伺える。

親愛なるアレクセイ・アレクサンドロヴィチ〔・グヴォズジェフ〕、『芸術生活』紙第6号に、我々の『プブス』に関する君の文章がなかった。この芝居の俳優たちと演出はモスクワのメディアの批判的となり、あなたの支援を目にすることができず落胆した。新しい演劇の建設は私たちの手で堅固にしなければならず（敵側から十字砲火にあっている）、私たち自身がメイエルホリド風な者たち⁽¹⁶⁾によって荒らされた沼地（モスクワの演劇前線）の中へと踏み出さねばならず、そし

13 Хайченко Г. А. Основные этапы развития советского театроведения (1917-1941) // История советского театроведения, 1917-1941. М., 1981. С. 76.

14 Песочинский Н. В. Мейерхольд и раннее театроведение // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб. 1998. С. 189 を参照。

15 Гвоздев А. А. Любовь к трем апельсинам: (Гоцци в русской переделке) // Речь. 1914 № 60. С. 3. グヴォズジェフがこのとき批判したのは、メイエルホリドらがその翻訳において、「純粋な演劇性」を口実にカルロ・ゴッツィの原作が本来持っていた諷刺性を損なわせている、ということだった。こうしたグヴォズジェフの批判に対して、雑誌『三つのオレンジへの恋』1914年第4-5号では、「グヴォズジェフに答える—『三つのオレンジへの恋』をめぐって」という記事が掲載され、そこでメイエルホリドらは、掲載したのは「翻訳ではなく翻案だ」と反論している。

16 メイエルホリドは革命前から一貫して、自分の手法を表面的に模倣する演劇人たちを批判していた。「メイエルホリド風」なる表現は、彼と対立する言説のなかでも頻繁に用いられてもいた。こうした風潮に対するメイエルホリドの意見としては、メイエルホリド晩年の報告「メイエルホリドはメイエルホリド風なものに反対する」（1936年）を参照されたい。（Мейерхольд Вс. Э. Мейерхольд против Мейерхольдовщины (из доклада 14 марта 1936 г.) // Мейерхольд Вс. Э.

てあなた方、レニングラードの歴史学者、批評家たちの助けもまた必要なのです。

私の願いが本心だとどうか理解していただきたい。うちの若い俳優たちは批評家たちからまったく支援されていないのです。〔中略〕

若い団員たちが信じているのはあなただけです。こんなことを言うのも、彼らがあなたの仕事をどのように思っているか、私は知っているからです。⁽¹⁷⁾

同じ手紙の中でメイエルホリドは、他の批評家たち——Э. ベスキン、B. プリューム、M. ザゴルスキー、X. ヘルソンスキー——は信用できない。なぜなら彼らは演劇をまったくわかっておらず、「舞台と客席という二つの世界が分離して存在することができない演劇」というものを理解していないと書いている。ここで名前が挙げられているベスキン、プリューム、ザゴルスキーとは、かつて教育人民委員部演劇局の機関誌『演劇報知』を使って、メイエルホリドと共に「演劇の十月」を標榜し、「旧社会のブルジョア演劇」と戦った演劇批評家たちである。その彼らを痛烈に批判しながらメイエルホリドは、彼らは演劇学の論理ではなく個人的な趣味に基づいて書いており、そうしたものを受け入れることは到底できない、と訴えている。そして、「批評家連中に戦いを挑むつもりだ。メイエルホリド劇場は来週二つの討論会を企画する。そこで報告してほしい」と依頼している⁽¹⁸⁾。このように、メイエルホリドはレニングラード学派の活動を信頼していたのだが、それは、グヴォズジェフらが試みていた「演劇学」の性格と深く関係していた。

1924年に出版された芸術史研究所の綱領とも呼べる論集『芸術研究の課題と手法』に寄稿した論文「学術的演劇史の総括と課題」でグヴォズジェフは次のように書いている。

我々の時代の一般的な演劇生活の状況は、多くの点で、研究における「純粋に演劇的な」考察を可能にしている。19世紀末から20世紀初頭にかけての演劇における新しい道筋の探求は、「演劇の演劇化」（ゲオルグ・フックス）というスローガンを打ち出し、「純粋な演劇」の現実的な可能性を開示し、単に新たな光明によって演劇の歴史的な過去を照らし出しただけではなく、未来の演劇史学者が抛り所にできるような雰囲気や社会のなかに生み出した。⁽¹⁹⁾

グヴォズジェフ、そして芸術史研究所の活動は、その機関名にも表れているように、基本的には歴史研究だった⁽²⁰⁾。ただ、先の引用にもあるように、グヴォズジェフらは同時代の演

Статьи, Письма, речи. Ч. 2. С. 330-347. 邦訳、亀山郁夫訳「メイエルホリド主義に反対するメイエルホリド」『ベストセレクション』304-330頁)

17 *Мейерхольд Вс. Э. Переписки, 1896-1939. М., 1976. С. 243-244.*

18 Там же. メイエルホリドがここで訴えているグヴォズジェフの『ブブス』評は、その後『芸術生活』誌の第7号と第8号に掲載された。討論会は、その後1925年3月23日にメイエルホリド劇場で開催され、メイエルホリド、ルナチャルスキー、演劇学者П. マルコフなどが参加。グヴォズジェフも参加し、基調講演を行った。*Мейерхольд Вс. Э. Переписки. С. 410* を参照。

19 *Гвоздев А. А. Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924. С. 85.*

20 例えば、モクリスキーはイタリア・ルネサンス期とフランスの啓蒙主義時代の演劇、とりわけモリエール、ラシーヌ、ヴォルテール、カルロ・ゴッツィ、ゴルドーニなどを専門にしていた。他

劇を歴史のなかに位置付け、それが未来へとつながることもまた意識していた。そのため、彼らにとって同時代の実践者たちとの関わりが極めて重要だったのである。その一方で、グヴォズジェフはこうした「新しい演劇思想」が、単に実践の側からのみ導かれているのではなく、研究者の側からの関わりもまた重要だと指摘している。

とはいえ、演劇生活の現代的な問題が学術活動に与えた影響を過大評価するわけにはいかない。

〔中略〕演劇史研究の刷新は、演劇の実践的革新者からではなく、言い争いや討論によって損なわれることのない大学の^{ラボラトリ}研究室の学術的環境から生じるのである。⁽²¹⁾

同時代の演劇実践を高く評価しつつ、そこには学問の側からのアプローチが必要とされているとグヴォズジェフは考え、次のようにも述べている。

演劇ほど生の実践と学術的・美学的な論拠の間の断絶が深いものはない。現代の演劇人は一度ならず演劇の学問への助けを求めきており、そして彼らの前には常に恐るべき無知 -nescimus- が露出してきた。〔中略〕この状況を変えることが今日の喫緊の課題である。⁽²²⁾

ここでグヴォズジェフが言う「無知 -nescimus-」こそが、これまで演劇研究の原則としてあった文学研究によってなおざりにされてきた上演史に対する知の欠如だった。様々な芸術を統合したものとしての演劇は単に文学研究としてだけでは語り尽くせない、というグヴォズジェフの考えは、換言すると、演劇の実践者たちが「〔テキストに依存しない〕自立的な演劇」を求めないのであれば、それを言説化するための言語が必要ということである。この問題を彼は演劇史から解きほぐそうとしていた。あるいは、そうした観点から演劇史を読み解いていった。

グヴォズジェフは、同じ論文において「学問としての演劇史の主要な課題」として「独自の手法」の考案をあげる⁽²³⁾。研究において、舞台美術、衣装、俳優の演技、音楽、そして観客といった「演劇」という概念を形成する様々な諸要素を念頭に置く必要があり、それは、これまでの文学研究では考察対象とは考えられてこなかったものだった。

では、具体的にこうした研究はどのように行えばいいのかといえば、その先行者としてグヴォズジェフが挙げるのが、前述のマックス・ヘルマンだった。論文の中でグヴォズジェフは、ヘルマンが1914年に著した『中世およびルネサンス期のドイツ演劇史研究』について詳しく言及している。グヴォズジェフの記述に従って、その内容を見てみたい。

ヘルマンの著書は二部構成となっており、第一部が1557年にニュルンベルグの聖マルタ教会で上演されたハンス・ザックス作『角のように硬くなったジークフリートについて』復元の試み、そして第二部が、プレビリウス・テレンティウスの戯曲やルネサンス期のスイス

にもミクラシェフスキーとソロヴィヨフはコメディヤ・デラルテを専門とし、ピオトロフスキーは古代ギリシャ演劇、スミルノフはシェイクスピアやモリエールを専門としていた。

21 Гвоздев. Итоги и задачи научной истории театра. С. 85.

22 Там же. С. 121.

23 Там же. С.85.

人劇作家たちの書籍に描かれた舞台の挿絵を読み解くことにあてられている⁽²⁴⁾。

ヘルマンはこの第一部で、限られた資料から上演空間の広さや形態を仮説として導き出し、戯曲のト書きをその空間に当てはめていくことで、仮想の上演空間を修正しながら復元することを試みている（例えば、ある箇所の「舞台に入る」というト書きが、二つ入場口がないとどうしても不可能なことから、仮想の上演空間、すなわち教会における入場口としての扉をもう一つ付け加える。それは現在のニュルンベルグの教会では建て替えによって失われてしまったが、16世紀の教会には確かにあったと確認できる、というように）。グヴォズジェフはこうした手法を「地形学的投射（топографическая проекция）」と呼び、これによって演劇史家は極めて正確な空間把握が可能になったと評価している⁽²⁵⁾。

残された資料から個々の細部を読み取り、その読解を通して全体を復元する手法によって、ヘルマンは芝居が上演された教会の空間、観客のいる場所、演者の位置といったものを再構成していった。グヴォズジェフはこうしたヘルマンの態度を、「演劇の歴史を戯曲の歴史から決定的に区別する」ものだったと記している。そのため、グヴォズジェフはヘルマンを高く評価しながら、「演劇、すなわち舞台、俳優の演技、演出、観客とは、〈独自の法則に従って存在する自立的な芸術の諸要素〉である」⁽²⁶⁾と指摘する。こうして、「演劇とは空間における芸術である（Theaterkunst ist eine Raumkunst）」というヘルマンの言葉こそが文学研究としての演劇から、上演を研究する「演劇学」への道標となった。

また、グヴォズジェフは同じ論文のなかで、「研究者は演劇的な出来事が展開する空間性を考慮する義務があり、舞台空間の復元とは、当然のことながら、俳優の動作、小道具、舞台美術の割り振りを規定する第一歩なのである」⁽²⁷⁾と述べ、学問の側から演劇の「〔テキストからの〕自立性」を言説化していく⁽²⁸⁾。それは、「演劇の空間」にどのような状況があり、それがどのように「上演」を形作っているか、ということ进行分析する態度だった。

ルナチャルスキーは、このようなロシアにおける新しい演劇学創設の活動を高く評価し、グヴォズジェフの功績として、「マックス・ヘルマン教授の偉大な業績」の詳細な紹介をあげている。ヘルマンの研究成果は、ルナチャルスキーによれば、「それぞれの演劇学者にとって研究の豊かな源泉となる」に違いないものだった⁽²⁹⁾。教育人民委員の後押しを受け、グヴォズジェフはヘルマンの業績をロシア国内において「プロパガンダ」⁽³⁰⁾しながら、レニングラー

24 Там же. С. 92-93.

25 Там же. С. 94-100.

26 Там же. С. 93.

27 Там же. С. 94.

28 演劇学者の A. クリシは、こうしたグヴォズジェフの思想の影響を受けて、メイエルホリド劇場に「上演を記録する」工房が1920年代に設立され、1930年代のヴァルパホフスキーや佐野碩の演劇研究工房のスコア形成の活動に繋がっていると指摘している。Кулиш А. П., Чуপুরов А. А. Источниковедение и реконструкция спектакля // Введение в театроведение / Под. ред. Ю. М. Барбой. М., 2011. С. 119 を参照。1930年代の演劇研究工房のスコア形成に関しては以下の論文を参照。拙論「メイエルホリド劇場付属科学的研究工房の活動：スコア作成の試み」『演劇学論集』日本演劇学会、61巻、2015年、1-20頁。

29 Луначарский А. В. Неизданные материалы. М., 1970. С. 395. もっともこのように述べるルナチャルスキーも、グヴォズジェフの思想を完全に受け入れているというわけではなかった。

30 Максимов В. И. Из истории теории и науки о театре. СПб., 2014. С. 105.

ドを拠点とした演劇学学派を作り上げていったのである。

このように、ヘルマンに倣ってグヴォズジェフらが獲得した演劇史に対する態度は、二つの観点から注目できる。それは、繰り返しとなるが、自国の演劇人たちの活動を読み解くために「演劇学」的な方法論を応用していった点、そして彼ら独自の演劇史観を構築し、その文脈に同時代の演劇を位置づけていった点である。

前者に関して、演劇の歴史学者でありながら同時代との関わりを強く意識していたグヴォズジェフの態度を、芸術史研究所の同僚である C. モクリスキー（1896-1960）は次のように書いている。

この学問〔演劇学〕を創設しながら、グヴォズジェフはそれを我が国のソヴィエト演劇に役立てようとし、その学問を演劇批評の基礎としようとしていた。彼は常に、演劇の歴史学者は演劇批評家でもあり、社会主義的な演劇文化の建設に参加せねばならないと主張していた。彼自身、このことに関して教え子や同僚たちにその例を見せようとしていた。彼が残した文章のおよそ半分は、同時代演劇の喫緊の問題に応える新聞や雑誌の原稿であり、そのなかには様々なジャンル（ドラマ演劇、オペラ、バレエ、オペレッタ、軽演劇、サーカスなど）の劇評があった。彼は演劇批評家であったが、それは峻厳で、厳格で、極めて原則的な、権威ある批評家であった。彼の意見は、創作上の立場が全く異なる演劇人たちでさえ重視していた。⁽³¹⁾

歴史と同時代を往還する視点は、レニングラード学派のメンバーたちにも共有されていた。彼らは 1923 年から芸術史研究所付属となったアカデミア（Academia）出版局⁽³²⁾を用いて、自分たちの演劇史観と一致する国外の著作物を翻訳し、彼ら自身でも論集を企画し、ロシアのみならず、ヨーロッパ、アジアの演劇史研究の編み直しを試み、独自の演劇史を構築し紹介することを精力的におこなった⁽³³⁾。

31 *Мокульский С. С. О театре. М., 1963. С. 382-383.*

32 Academia 出版局は 1921 年末にペトログラード大学付属の出版局として哲学を専門に設立された。設立当初から 1929 年まで、この時代の出版人として名を残すことになる A. クロレンコが出版局長を務め、ロシア国内で学術系の出版を牽引した。1923 年、出版局は芸術史研究所に移管され、文学理論と芸術理論に関する書籍が中心となる。出版局は過去の世界文化はソヴィエト読者の財産となるべきだという立場を保ち、「古典」と言える著作物を積極的に出版した。演劇部門は芸術史研究所演劇部門が中心となって編集計画を立て、レニングラード学派の意向を十分に反映したのものとなっている。1929 年に出版局はモスクワに移り、出版局長もゴリキーの世界文学出版に参加していた A. チホノフが務め、ゴリキーやルナチャルスキーらが積極的に活動に参加するようになる。モスクワへの移設に伴い出版局と芸術史研究所のつながりもなくなっていく。1937 年、Academia 出版は、国立出版局（Госиздат）に吸収され、自立的な活動を終える。РГАЛИ, Ф. 629, Предисловие 参照。

33 1923 年、Academia 出版から不定期刊行シリーズ「ヨーロッパ演劇」の第一巻として A. グヴォズジェフ、A. スミルノフ編『論集：ヨーロッパ演劇史』が出版された。これは、芸術史研究所での講義を元に編纂されたものだった。この序文でグヴォズジェフは、演劇史に関する参考書の類がすでに古びており、内容が不十分であると記し、単に伝記的、文化史的、社会的な観点からのみではなく、自立的な芸術として演劇を考察する学術的な性格をもった一般向けの叢書を刊行することにした、と述べている（*Гвоздев А. А., Смирнов А. А. (ред). Очерки по истории европейского театра. Петербург. 1923. С. 5.*）。そのため、各章で扱うテーマに対応した図版が挿

このような演劇学的手法、つまり上演そのものに着目して同時代の演劇を評価していく態度と、独自の演劇史を構築しその文脈に同時代演劇を位置づけていくグヴォズジェフたちの態度は、とりわけメイエルホリドに対して顕著に現れた。もっともそれは、メイエルホリドを独自の演劇史へと位置づけ、そこから彼の活動の正当性を主張し、それゆえに同時代的価値を見出す、というように同語反復的なものだったことは否めない。しかし、革命期にあって、そうした歴史研究のなかでメイエルホリドの活動を評価することこそ、この時代の「新しさ」を主張する上で要請された手続きであり、彼らなりのレトリックだったとも言える。それは、ヘルマン的手続きを援用しつつも、1920年代というロシア独自の文脈に対して意識的に採用した戦略でもあった。なぜなら、1917年に社会主義革命をむかえ、新しい社会を生み出そうとしていたこの時代において、〈歴史〉をどのように見ていくか、という問いは、そのままその歴史に位置づけられる〈現代〉のアイデンティティをどのように確立するか、という問いに言い換えられるからである。それは演劇界にあっても同様だった。こうした点を同時代の「伝統」を巡る議論から解きほぐしてみたい。

2、伝統を巡って——メイエルホリドの言論活動

1917年の革命後、1920年代前半のロシア芸術は、様々な党派間の論争、闘争のなかで展開した。メイエルホリド自身も、1920年9月に教育人民委員部演劇局のトップに就任すると、演劇局の機関誌『演劇報知 (Вестник театра)』を使い、思想が異なる派閥を打ち落としにかかっている。誌面には演劇における「国内戦」の文字が踊り⁽³⁴⁾、スローガン

入され、記述に関しても、ギリシャ悲劇の合唱の位置づけ、コメディヤ・デラルテにおける役者のテキストからの自立性に関連付けた諸要素が細かに指摘されている。つまり、ここでは「なにが」ではなく、「どのように演じられていたか」を伝えること、「戯曲史」ではない「上演史」の構築が強く意識されている。例えば、ドイツ人演劇理論家、演出家のカール・ハーゲマン『諸国民の演技』(ドイツ語の原著は1919)も1923-1925年にAcademiaからロシア語で翻訳出版されている(Гагеман. К. Игры народов. Вып. 1-3. Л., 1923-1925)。このハーゲマンの著作から多くのロシア演劇人たちが日本演劇を含むアジア演劇の上演方法に関する具体的な知識を得て、ヨーロッパ演劇とは異なる演劇史の可能性を探っていた。

- 34 1921年1月27日の『演劇報知』には「演劇における国内戦」(著者はЭ. ベスキン)という論文が掲載され、アカデミー劇場に対する宣戦が明確に記されている。この文章は、その前年1920年10月に演劇局の会議でメイエルホリドが演説した、今後の演劇の課題と演劇局の改組に関する内容に基づいていた。「死の恐怖は昨日まで激しく対立していたものたちを一つの陣営に集結させた。国立劇場協会の聖なるペールに包まれて、А. Я. タイーロフと А. И. ユージンが抱き合って「アカデミズム」の懷に横たわっている……。なるほど、迫り来る階級上の敵からの脅威にさらされては、ブルジョア議会的な不一致など二の次というわけだ！ロシア共和国劇場〔メイエルホリドの劇場〕の曙光が差し込むやいなや、マールイ劇場かカーメルヌイ劇場かといったような区別は些細なことに思われるというわけか。演劇におけるまことの反革命であるブルジョア劇場は自らの力を組織し始め、軍隊を募り、攻勢を強め、陣地戦を仕掛けようとしている……。この演劇戦線はもはや疑いようがない。演劇界に国内戦が吹き荒れているのだ」。Бескин Э. М. Гражданская война в театре // Вестник театра № 80-81. 27 января 1921 года. (引用は Золотницкий Д. И. Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 83 より)

「演劇の十月」⁽³⁵⁾ が布告された。およそ 1917 年から 1922 年、すなわち革命前後から戦時共産主義、ネップの始まりに至る数年を、後にグヴォズジェフらはソヴィエト演劇史における「演劇の十月」の時代」と位置付けているが⁽³⁶⁾、『曙』(1920) に代表されるメイエルホリドのプロパガンダ的演出とともに、演劇局や『演劇報知』での活動は、この当時のメイエルホリドの態度、演劇の革命と政治の革命を同一視する一面を明確に反映している⁽³⁷⁾。

当時、『演劇報知』の編集部に在籍していた前述のブリュームやザゴルスキーといった批評家たちとともに、メイエルホリドは旧社会のアカデミー劇場に対して苛烈な攻撃を始めた。演劇局長という明確な実権を握り、革命をその身に引き受け積極的に筆をとると、『演劇報知』を使って彼自身の思想をアナウンスすることで、一人の演出家として以上に演劇における政治闘争に踏み込んでいった。

しかしだからこそ注意しておきたいのは、演劇局それ自体は、メイエルホリドが就任する以前は両義的な性格を有していたことだ。事実、1919 年 2 月に創刊された『演劇報知』第 1 号には演劇局の課題が二つの側面から記されている。ひとつは、アカデミックな側面として、「過去数世紀の遺産とともにある我々が受け取る演劇の価値を保存し開示する」こと。またいまひとつは、「革命的な側面として、演劇局は演劇的建設の新しい形式を支える責任があると考えている」こと⁽³⁸⁾。相反するベクトルを自分たちの課題として包摂しながら、『演劇報知』はその読者として、「演劇の創造行為に惹きつけられる観客」を措定し、「労農大衆から成るこうした新しい観客は、徐々に演劇の表情それ自体を変貌させており、新しい趣味を生み出している」ことを目的として設定した⁽³⁹⁾。

そのため、刊行が始まった当初、『演劇報知』はルナチャルスキーを中心として、「真のソヴィエト的、社会主義的な演劇は、過去の最良の伝統と現代の芸術家たちの新しい発見の有

35 教育人民委員部の「演劇局」は Teatral'nyi (演劇の) otdel (部局) を略して TEO (テオ) と呼ばれ、一方で、「演劇の十月」もまた、それにかけて Teatral'nyi (演劇の) oktyabr' (十月) を略して TEO (テオ) と呼ばれた。

36 1934 年 6 月 7 日、グヴォズジェフは「演劇の十月」というシンポジウムを開催している。これは、1917-1922 年のモスクワの演劇状況に関するヒアリングを目的としたもので、グヴォズジェフやメイエルホリドを始めとして、ザゴルスキー、O. D. カメネヴァ、B. M. ヴォリケンシテインらが登壇している。ソ連演劇史を書き起こすためにこのシンポジウムを開催したグヴォズジェフだったが、冒頭で彼は、「当時の資料は散逸している。あの当時存在していた人物、いまはないかもしれないが、あの当時の機関、組織についてできる限り言及してもらいたい。演劇学にとっては、完成されたものだけではなく、演劇芸術の根元すなわち上演以前の状況も重要であるため、そうした事情も話してもらいたい」ということを述べている。РГАЛИ, ф. 2437, оп. 3, ед. хр. 1002.

37 1920 年 10 月、メイエルホリドは「自由劇場」、「ХПСРО (労働者組織芸術教育同盟) 新劇場」、「国立模範劇場」を統合して「ロシア共和国第一劇場」を設立している。この「ロシア共和国第一劇場」という名称は、ロシア演劇史学者の D. ゴロトニツキーによれば、その後「第二劇場」、「第三劇場」、「第十劇場」と番号を割り振った劇場が続き、それぞれが軍隊の部隊のように位置付けられていくことが意図された名称だった (Золотницкий. Зори театрального Октября. С. 81)。

38 Театральный отдел НКЛ // Вестник театра. 1919. № 1. С.3. 引用は Театральная критика 1917-1927 годов: Проблемы развития: Сборник научных трудов / Под. ред. А. Я. Трабский и др. Л., 1987. С. 14.

39 Там же.

機能的融合の結果として現れる」⁽⁴⁰⁾という信念に基づいて活動していた。しかし、1920年秋にメイエルホリドが演劇局長に就任することで、『演劇報知』はプロパガンダ的側面を強化し、「新しい観客」に向けてより明確に過激さを増していった。後述のように、ルナチャルスキー自身がメイエルホリドを呼び込んだことで生じた事態ではあったが、メイエルホリドの過度の排他性を懸念したルナチャルスキーは、1920年12月、『演劇報知』(76-77号)上に「我が論敵たちへ」と題した論文を掲載し、次のように書いている。

偉大な十月革命は、パリ・コミューンとまったく同じように、過去の遺産のうち価値あるものをすべて保存する手段を即座に採った。そして今度は小さな演劇の十月が進行しているのだが、現在の十月革命という激しい騒乱の時代に多大な努力を払って保たれてきたものを彼らに引き渡すというのはどうにもおかしな話ではないだろうか。⁽⁴¹⁾

革命直後の1917年11月、新しい文化の建設が急務とされていた時期、ルナチャルスキーは新しい文化創造のために芸術家側からの支援を必要と考え、様々な芸術家たちに声をかけた。そして、その呼びかけに応じたのがメイエルホリドやマヤコフスキーだった。しかし、呼びかけをしたルナチャルスキー自身は、革命前の「古き良き文化」の保存も重視しており、アヴァンギャルド文化の一方的な称揚に努めていたわけではなかった。1923年4月、ルナチャルスキーは、ロシアを代表する劇作家アレクサンドル・オストロフスキー(1823-1886)の生誕100年に際して「オストロフスキーに帰れ」と布告し⁽⁴²⁾、それ以降ロシアの演劇界は急速に古典回帰へと舵を切ったことはよく知られる。しかし、それ以前からルナチャルスキーは、革命以前の文化全般を無条件に退けようとするには否定的だった。そうしたルナチャルスキーの態度はメイエルホリドにも向けられており、先に引いた『演劇報知』の同じ文章のなかで彼は次のようにも述べている。

メイエルホリド同志に古き悪しきものの破壊と新しき良きものの創造を託すことはできよう。しかし古き良きもの、そして生き生きとした力ある、革命的雰囲気の中で自らの方法によって発展しているものの保存については、彼に任せることはできない。〔中略〕メイエルホリド同志はマーレイ劇場を愛すること、彼らに配慮することができないのだ。⁽⁴³⁾

これに対する応答として、メイエルホリドは『演劇報知』同号で、ルナチャルスキーの文章の直後に、「J'accuse! (私は弾劾する!）」という文章を掲載し、その攻撃の矛先をルナチャ

40 *Грабский А. Я.* Советская театральная журналистика // Театральная критика 1917-1927 годов. С. 14.

41 *Луначарский А. В.* Моим оппонентам // Вестник театра. М., 1920. № 76-77. 引用は *Луначарский А. В.* Театр и революция. М., 1924. С. 43-45.

42 *Луначарский А. В.* Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его // Известия. 1923 № 78 и 79. 11 и 12 апреля. (ルナチャルスキーの記事は1923年4月11日と12日の二日に分けて掲載された。А. オストロフスキーは1823年4月12日(ユリウス暦3月31日)生まれ)

43 *Луначарский.* Моим оппонентам // Театр и революция. С. 43, 45.

ルスキーが擁護するマールイ劇場、アレクサンドリンスキー劇場といった革命前にロシア演劇界を牽引していたアカデミー劇場に向けている。

〔ルナチャルスキー同志〕第一に、「メイエルホリドはマールイ劇場のことが好きではない」と言う。私は尋ねたい。ここで述べられているのは、「シチュープキンの家」⁽⁴⁴⁾としてのマールイ劇場か、はたまた現在のマールイ劇場のことなのか？ もちろん後者については、私は好きではない。さらにいえば、私は彼らの志向性が、彼ら自身のあり方と課題にとって有害だと考えている。「シチュープキンの家」に関しては、次のことに異論はないだろう。すなわち、我々はその業績がどれほど大きく、彼が残した遺訓がどれほど重要かわかっているが、それらはいまの俳優たちによって踏みにじられてきている、と。⁽⁴⁵⁾

メイエルホリドは続けて、「もし現在の状態のマールイ劇場が自らを「シチュープキンの家」の伝統の真なる保持者だと述べるのであれば、彼らは誰に倣わなくてはならないかを知る必要がある。しかし、彼らはこのことをわかっていないし、だからこそ私は現在のマールイ劇場が嫌いなのだ」⁽⁴⁶⁾と書く。こうして、かつて名優たちに支えられた19世紀前半の演劇文化を称揚しつつ、その「伝統」を引き継いでいない現在のアカデミー劇場をメイエルホリドは直截的に挑発した。その矛先は、アカデミー劇場のレパートリー内容にも向けられ、「アレクサンドリンスキー劇場ではシェイクスピア、カルデロン、レールモンツフ、プーシキンといった扉への鍵を失ってしまった。〔中略〕私は、「虚偽の」伝統への固執を隠れ蓑に、シチュープキン、シュイスキー、サドフスキー、リュバコフ、レンスキーらの「真の」伝統を保つ術を知らない人々を弾劾する」⁽⁴⁷⁾と鋭く攻撃している。

ここで重要なのは、メイエルホリドが「伝統」という言葉を使ってアカデミー劇場を攻撃していることである。彼は自分自身について、「1908年から1918年までの間、ペテルブルグのアレクサンドリンスキー劇場で私がやっていたことといえば、慎重にゴンザゴ、カラトゥイギン、プーシキンの諸原則を復興させることだけだった（『仮面舞踏会』、『オルフェ』、『雷雨』、『タレルキンの死』、『トリスタンとイゾルデ』、『石の客』、『道化タントリス』を思い出して欲しい）」と記し、革命以前と革命後の活動の継続性を主張するとともに、自身は古典戯曲を上演し、演劇の「伝統」を常に意識してきたと主張している。ここで、メイエルホリドはルナチャルスキーが求める「古き良きものの保存」を「伝統」という言葉で引き受けようとしていることは明らかである⁽⁴⁸⁾。

44 ミハイル・シチュープキン（1788-1863）19世紀ロシア演劇を代表する俳優。マールイ劇場に所属し、モリエール、シェイクスピア、オルトロフスキーなどの演目で数々の名演技を残した。その活躍にちなんで、マールイ劇場は「シチュープキンの家」と呼ばれた。

45 *Мейерхольд Вс. Э. J'accuse! // Вестник театра. 1920. № 76-77.* 引用は *Мейерхольд Вс. Э. Статьи, письма, речи. Ч. 2. С. 21.* この文章のタイトル、「J'accuse!（私は弾劾する!）」はエミール・ゾラの1898年にフランス大統領フェリックス・フォールに宛てて記された、将校アルフレド・ドレフェスの無罪を訴える公開状に由来する。

46 Там же.

47 Там же. С. 21-22.

48 実際、メイエルホリドの演劇活動に関して、革命以前、帝室劇場での活動期を指して「伝統主義期」

一方、こうしたメイエルホリド側からの攻撃に対抗しようと、ロシア舞台芸術のリアリズムの伝統を守るためにマールイ劇場、ボリショイ劇場、モスクワ芸術座などが関わって、モスクワ・アカデミー劇場の雑誌『演劇文化』が1921年に創刊された（この媒体にもルナチャルスキーは創刊号から継続的に寄稿している）。ザゴルスキーの回想によれば、この雑誌および雑誌の母体である「アカデミー劇場協会」には、演劇局に所属しつつそこのメイエルホリドの強権に反対する人々も参加していて、各劇場で集会や会議が頻繁に開かれた。こうして、革命直後の演劇界において「戦線」が顕在化していき、演劇人それぞれの人間関係を超えて、「息子は父親に抗い、友は敵となるような状況」⁽⁴⁹⁾が生まれていった。

『演劇文化』第2号では、教育人民委員部演劇局のメンバーであり、『演劇報知』にも寄稿していた演劇批評家ニコライ・エフロスが、アカデミー側の立場を明確に示しつつ、「伝統について」という文章で、次のように発言している。

アカデミー劇場には自らの価値ある伝統を守り、現代の演劇の嵐のなかでそうした伝統を浪費させず、新しい演劇潮流の渦のなかで歪められたりしないことが求められている。〔中略〕まさに伝統の聖櫃としてアカデミー劇場はいま現在活動し、保たれている。⁽⁵⁰⁾

エフロスはさらに、伝統とは「過去の生活のなかで守られてきた最良のもの、最良の到達点、達成されたもの、そして明確な形に結晶化してきたものだ。真の伝統とは、芸術における発展、進化、そして革命に敵対するものではなく、むしろ逆に、確固たる正しい発展、有益なる革命の前提条件なのである」と述べている。そのため、こうした「伝統」の保持者であるアカデミー劇場はメイエルホリドに代表されるような革命後の「あまりに精力的な改革者」たちから守られるべきだ、と彼は主張した⁽⁵¹⁾。

こうして「伝統」という用語は、1920年代前半、演劇界における各派閥が自らの正当性を説明・証明するためのキータームとなり、各々が各々の立場から演劇における「伝統」の継承性を主張した⁽⁵²⁾。革命後から1940年に肅清されるまで、メイエルホリドは過激なテキ

と呼ばれることがある。同時代には多分に揶揄も込めて名付けられたこの時代のメイエルホリドの活動は、舞台美術家のゴロヴィンと組み、『ドン・ジュアン』や『仮面舞踏会』で劇中の時代さながらの華美な舞台美術、舞台衣装を用いていた。

49 РГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 886, л. 12-19.

50 Эфрос Н. Е. О традиции // Культура театра. 1921. № 2. С. 1.

51 Там же. С. 1-2.

52 こうした両極の立場の中間に位置すると自認する研究者たちもいた。例えば、国立芸術学アカデミー（ГАХН）の創設者П. コーガンである。彼は、ルナチャルスキーの両義的な態度が、新機軸側、アカデミー側両陣営からの批判にさらされていたことを指摘しながら、こうした演劇をめぐる論争に関して第三極の立場から報告している。彼は、『演劇報知』側の立場を、フットライトの撤廃、テキストへの自由な態度、時代に応じた古典作品改変の許容などを特徴とし、それを大衆的で自立的なアマチュア演劇など「形式」を求める政治社会的な演劇、労働の一種のような演劇と位置づけている。また『演劇文化』側の立場を、フットライトの堅持、テキストの不可侵性、劇場の自主性などを特徴とし、「純粹」で「自足的」な演劇であり「休息」「娯楽」となるような演劇だと述べる。さらに、「アジテーション的、プロパガンダ的な意義は、その「芸術的内容」に比例する」というH. エフロスの言葉を引きながら「内容重視」の態度に特徴を見出している。コーガン

スト・レジ一等を理由に「伝統の破壊者」として各方面からの批判にさらされたことにはこうした背景もあったと言えるだろう⁽⁵³⁾。

しかし、メイエルホリドはまさにこうした革命前の城塞に立てこもる「虚偽の伝統を保持するものたち」こそを撃ち落そうとしていた。そしてメイエルホリドもまた、前述のように20年代には「伝統」という言説によって自らの立場を保とうとしたのである。こうして、革命直後に「伝統の争奪戦」が新旧両陣営の間で繰り広げられた。とはいえ、この時期のメイエルホリドの発言は、基本的には対立陣営に向けられた批判に終始し、自らの活動を正当化するためには表現が抽象的で、理論的な枠組みを欠いていた。こうした点を、グヴォズジェフら同時代の演劇学者たちは引き継ぎ、彼らは自らの研究態度とともに、「伝統の継承者」としてのメイエルホリドの正当性を、理論的に根拠づけていく。それは、文学としての演劇から上演そのものを考察する態度への移行によって演劇史を再構築するという、彼ら自身にとっても重要な課題だった。

3、レニングラード学派によるメイエルホリド評価

革命の熱もおよそ落ち着いてきた1924年9月17日、メイエルホリドはグヴォズジェフに短い手紙を書いている。その内容は、レニングラードからモスクワに引っ越し、メイエルホリド劇場に所属して、当時計画していた劇場機関誌の編集を引き受けてほしいという依頼だった。

編集者（あなたのことです）はメイエルホリド劇場で稽古指導も引き受けていただきたい（例えば、戯曲の読解、劇作家との打ち合わせ、など）。それ以外に国立メイエルホリド実験工房の講座も一つ担当していただきたい。詳細はお会いしたときにお話しできればと思います。近日中にこちらにおいでになりませんか。⁽⁵⁴⁾

しかし、この誘いをグヴォズジェフは断っている。彼は一貫してメイエルホリドの活動を支持していたが、それはあくまで自立した演劇学者という立場に基づいていることを前提としていた。メイエルホリドの誘いのように、創作活動の内部から関わることを彼は受け入れ

自身は「中道的、折衷的」な立場であることを述べつつも、アカデミー側の主張を「彼らを書くのは、誰も疑わないような真理ではあるが、しかし彼らは自らの責任を自覚していないし、おそらくは、こうした古い真理に命を吹き込んだり、演劇芸術を前進させたり、演劇の問題を深く追究したりする力もないのだろう」と指摘している。Козан П. С. Литература о театре // Печать и революция. 1921. № 3. С. 117-124.

53 例えば、1924年にオストロフスキー作『森林』をメイエルホリドが改作して上演した際には、『演劇文化』誌の編集委員であり、マールイ劇場の代表でもあった俳優、劇作家のA. ユージンや批評家のクーゲリなどが語気を荒くして批判した。ユージンは、『森林』（1924年）上演後に劇作家協会を代表して、劇作家の権利を守るためにメイエルホリドを裁判所に訴えようとしていた。Кугель А. Р. По поводу постановки «Леса» // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920-1938. М., 2000. С. 140を参照。

54 Мейерхольд. Переписки. С. 240-241.

なかった。しかしそれでも、雑誌創刊というメイエルホリドの申し出に対して、グヴォズジェフは一冊の冊子を作ることで応えようとした。それがこの二年後の1926年に出版された論集『演劇の十月』⁽⁵⁵⁾である。

革命からおよそ十年近く経ってから用いられる「演劇の十月」という用語は、しかし、それ以前にメイエルホリドや演劇局の関係者が使っていた「演劇の十月」と字面は一緒でもそのニュアンスは明らかに異なっていた。もちろん、彼らとて「演劇の十月」は「革命的思想」を体現するものである、と但し書きをすることは忘れていないが、そこに掲載された文章を読んでいくと、その主眼が演劇＝上演はどのように構成され、俳優はどのような手法に基づいて演じているか、というこれまで見てきた論点に明確に立脚している。論集の執筆陣もレニングラード学派が中心になっており、かつて『演劇報知』で目指されていたような政治的な内容ではなく、演劇史的文脈が意図されていた。

グヴォズジェフはその序論の冒頭で次のように書いている。

〈演劇の十月〉——この二つの単語〔「演劇のТеатральный」、「十月Октябрь」〕の陰には革命期ロシア演劇の発展史だけではなく、我が国の舞台芸術の近い将来への道筋も隠されている。闘争の、むき出しのスローガンの時代は過ぎ去った。⁽⁵⁶⁾

そのため、いまや演劇学者たちは己の知見を生かし、新しい演劇の方向性を明らかにする必要がある。その知見とは、歴史に対する眼差しであり、ロシアのみならずヨーロッパ、東洋の演劇史に目を向ける必要がある、とグヴォズジェフは記している。したがって、彼らにとっては「広大な歴史的地平を拓き、その地平を背景に新しいロシア演劇が生まれ出されていく」⁽⁵⁷⁾ことが重要なだった。

このように学術的に開拓された(る)歴史を、彼らは「伝統」と呼び文脈化していく。それは、革命後数年間にメイエルホリドが激しく主張し続けた自らの「伝統」に対して、理論的な土台を提供する試みだった。それゆえ、グヴォズジェフらは、1917年の革命を特別な出来事としつつも、表現における伝統からの「切断」の契機として捉えるのではなく、それを乗り越え、革命後のメイエルホリドの活動が革命前の延長線上にあることを第三者の立場から主張した。

例えば、論集『演劇の十月』にモクリスキーが寄せた論文「伝統の再評価」は、そのタイトルからして、こうした「伝統」をめぐる芸術史研究所の演劇学者たちの態度を反映している。論文の冒頭でモクリスキーは、前述のアカデミー劇場に向けたメイエルホリドの文章——「私は、「虚偽の」伝統への固執を隠れ蓑に、シチューブキン、シュイスキー、サドフスキー、リュバコフ、レンスキーらの「真なる」伝統を保つ術を知らない人々を弾劾する」——を引用し、メイエルホリドが自らを「古い演劇の伝統を保ち、それを再興する側の人間だと公然と述べている」⁽⁵⁸⁾ことに注目している。

55 Гвоздев А. А. и др. Театральный Октябрь: сборник 1. Л.; М., 1926.

56 Гвоздев А. А. Вместо предисловия // Театральный Октябрь. Л.; М., 1926. С. 3.

57 Там же.

58 Мокульский С. С. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. Л.; М., 1926. С. 16-17. С. 9.

過去の演劇を破壊しつつくしたはずの演出家が主張する「伝統」とは一体何か、とモクリスキーは問いかけ、それに対し「芸術における伝統に関して我々が理解しているのは、芸術家たちのある世代から、その次の世代へと伝えられる、有益で、実証済みの手法の集合ということである。それは創作上の構想やそのきっかけを形作るという目的をもっている」⁽⁵⁹⁾と答えている。ここでモクリスキーは「手法」に着目しているが、これはつまり、「なにを」ではなく「いかに」という点にこそ伝統を継承する上での論点がある、と主張していると言っ
てよい。

このように手法に重きをおく視点は、当然、ポリシェヴィズムと異なっていた。ポリシェヴィキの思想にとって重要だったのは、「いかに」ではなく、「なにを」だった。グヴォズジェフの活動を支持していたルナチャルスキーも、「我々共産主義者は、次のように言わなければならない。つまり我々にとって常により重要なのは、〈なにを〉話し、〈なにを〉行なうか、ということであり、〈いかに〉話して、〈いかに〉行なうか、ではないのだ」、「我々がはっきり決めていることは、演劇においてもっとも基本的なものは戯曲、すなわち内容であり、形式ではないということだ」⁽⁶⁰⁾と形式重視の傾向に釘を刺している。ルナチャルスキーの引用から明らかなのは、「内容と形式」は「戯曲と手法（上演）」という構造に等置されていることだ。1920年代後半から30年代にかけて、ロシアではフォルマリズム批判が強まっていくが、レニングラード学派のこうした手法／形式に対する関心も、それゆえに危うさを秘めていた。しかし、彼らにとってはこの論点こそが重要だった⁽⁶¹⁾。

同じ論文のなかでモクリスキーは続けて、こうした「新しきもののために伝統の意義を学び、最良の伝統を保ち、失われた伝統を再興することを目的とする志向を〈伝統主義〉と呼び、演劇における伝統主義を「演劇の技芸を提唱する」ものだと書いている。それは、「真の演劇的な時代を知らず、演劇性が衰退した時代に限って演劇に定住していた、文学偏重主義、道徳、神秘主義、心理主義、唯美主義といった余計なもの全般から解放され」ているものだった⁽⁶²⁾。19世紀後半から20世紀初頭にかけて、演劇はこうした伝統から手を切り、その断絶によって演劇独自の技法・技芸が衰弱した。その結果、退廃的ブルジョアジーは、すべての演劇事業を手中におさめ、「演劇における文学 - 劇作家の優位を確立し、ブルジョア

(邦訳は、ステファノヴィチ・モクリスキイ (大島幹雄訳)「伝統の再評価」『伝統と現代七四』伝統と現代社、1982年、127頁)

59 Там же. С. 10. (同上)

60 Луначарский А. В., Пельшие Р. А., Плетнев В. Ф. Пути современного театра. М., 1926. С. 8, С. 19.

61 もちろん、彼らは形式だけにこだわったわけではない。例えば、現代の演劇学者 А. Кришчуと А. Чепуровは「〈思想〉や〈内容〉と呼ばれるものは、舞台上で登場人物が語るものの中に現れるのでもなければ、まして生活のロジックのなかに現れるのでもない。それは芸術のなかに、構成、演劇言語の、見世物の形式の特性のなかに現れる」(Кулиш, Чернов. Источниковедение и реконструкция спектакля. С. 101) という考えがレニングラード学派の土台にあったと指摘している。そのため、その評価に慎重を期すならば、レニングラード学派は、「戯曲」から「上演」へと分析対象を移行させることに主眼を置き、そのために形式／手法への言及が比重を増していた、と言うことが適切かもしれない。それは比重の問題で、戯曲分析を完全に放擲することは意味しない。

62 Моккульский. Переоценка традиций. С. 10. (モクリスキイ「伝統の再評価」127頁)

社会の日常と気分を写實的に再現する自然主義的な戯曲の上演を演劇の基本的な課題としてアナウンスしてきた」⁽⁶³⁾。こうした「ブルジョア的な似非演劇」に対して、モクリスキーが対置するのが「民衆演劇」だった。

彼によれば、20世紀初頭のマックス・ラインハルト、ゲオルグ・フックス、ゴードン・クレイグらによる「演劇の再演劇化」の運動から抗議の声があがり、ロシアにおいてその嚆矢となったのはメイエルホリドが1905年に主宰したモスクワ芸術座付属の演劇スタジオだった⁽⁶⁴⁾。革命前のメイエルホリドの活動は、その演劇スタジオの後、コミサルジェフスカヤ劇場や象徴主義詩人ヴァチェスラフ・イヴァノフの個人邸、アレクサンドリンスキー劇場での演出、そして1914年以降にはボロジンスカヤ通りのスタジオへと継続され、発展していった。その流れの中でメイエルホリドが育てていったもののうち、モクリスキーが重視するのが、戯曲文化としての「文学的な古典」ではなく、コメディヤ・デラルテや中世スペイン演劇など「民衆演劇」的な要素なのだった。

メイエルホリドの演劇実践を軸に、民衆演劇的なものを演劇の特性の一つとして位置付け、彼は次のように言語化している。

文学からの自立と即興性への志向。言葉に対する動作と身振りの優位。行動の心理的動機の欠如。瑞々しくも鋭いユーモア。高位から、英雄的な場所から低位の醜悪で滑稽なものへの軽やかな移行。熱烈な雄弁術と誇張された道化芝居の屈託のない統合。条件づけられた演劇的な人物像——仮面の創出へと到る様々な人物造形の鋭い区別、その方法によって描き出される登場人物を総括、総合することへの志向。そして、俳優の職務の未分化、俳優と軽業師、曲芸師、道化、手品師、いかさま師、民謡の唄い手、放浪芸人（スコモローフ）らとの結合、そしてそれによって条件づけられた、普遍的な俳優の技術。その技術は自らの身体を操る卓越した能力、先天的なりズム感、動作の合目的性と効率に基づいて成立している。自らの結合において、これらの特徴全ては純粋に補助的な役割のみに用いられる他の芸術に依拠しない俳優の技芸という純粋な演劇を生み出す。⁽⁶⁵⁾

民衆演劇に備わっている「演劇性」とは、モクリスキーによれば、「演劇のなかで、日常を正確に模倣しようと無意味に励むこともなく、むしろあらゆる手段を用いて観客が芝居を俳優の演技として見るように仕向ける」⁽⁶⁶⁾ものである。レニングラード学派は、こうした「文学からの自立」そして「民衆演劇的なもの」への志向性を「伝統」という用語を使って「演

63 Там же. С. 10-11. (同上、128頁)

64 同じように、この時代のモスクワの演劇学者П. Маркоフは、メイエルホリドが演劇スタジオを開設した1905年以降から1910年代後半を「美学的」な演劇の台頭に端を発する新たな時代の到来であったと記している。モスクワ芸術座の自然主義的なリアリズム演劇に限界を感じていたスタニスラフスキーが新たな表現を求め、メイエルホリドに声をかけて始めたこのスタジオは、マルコフによれば、当時のロシア演劇界に「〈舞台上に生活を複製する〉必要性に対して疑いが向けられた」象徴的な場所と看做されていた。(Марков П. А. Новейшие театральные течения // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 275)

65 Мокульский. Переоценка традиций. С. 16-17. (モクリスキー「伝統の再評価」131頁)

66 Там же. С. 18. (同上、132頁)

劇学」というディシプリンのなかに落とし込む。その意図の一つには、革命を契機に、メイエルホリドが「伝統」を放擲し、完全に新しい演劇を作ろうとしている、という非難に反駁することがあった。モクリスキーは、「しばしばメイエルホリドについて陳腐な言葉が繰り返されてきた。それは、革命後、彼は「それまで崇めていたものを全て燃やしてしまった」というものだ。実際のところ、土台は揺るぎないものとして残っている。この土台こそ民衆演劇の伝統である。〔中略〕メイエルホリドはいまや、「現代に呼応した」、つまり革命の時代のリズムに貫かれた演劇を作り出す手段としての民衆演劇の伝統を利用する方向へと舵を切った」⁽⁶⁷⁾と述べ、民衆演劇としての「伝統」を軸に革命前と革命後のメイエルホリド演劇を接続させている。

民衆演劇を軸に、革命を必要以上に演劇界における表現の転換点にしない、という態度はレニングラード学派に一貫したものだ。例えば、後年の1936年、社会主義リアリズムが台頭していた時代にあってもなお、グヴォズジェフは論文「演劇の民衆性について」のなかで、メイエルホリドに代表される20世紀初頭の演劇動向の一つとして、「フォークロア的なもの」への関心があったことを指摘している⁽⁶⁸⁾。それは、俳優の技法に代表される手法への関心であり、「内容」ではなく「形式」の重視を意味するものだった。グヴォズジェフは「演劇的フォークロアへのアプローチにおいては、「なにを」ではなく、「いかに」をテーマにたてることにこそ特徴があったと述べ、こうした観点は演劇学においても重要だと考えている。グヴォズジェフはまた、同僚だったミクラシェフスキーを引きながら、「ミクラシェフスキーがイタリア喜劇に関する本を書いた時（1917年）、彼は次のように強調している。イタリア仮面演劇においては、〈なにを〉、ではなく〈いかに〉が俳優たちにとっても観客にとっても重要だった。まさにこれによって、ルネサンス期の演劇の類型的仮面の利用に対する純粋にフォルマリズ的なアプローチが確認された」と述べている⁽⁶⁹⁾。

こうして革命前から試みられてきた民衆演劇に基づいて「演劇性」を強調する「手法」が革命後も継続されていることを、グヴォズジェフやモクリスキーは指摘する。例えば、その一つとして彼らが重視するのが、演劇における身体だった。グヴォズジェフは前述の論文「演劇の民衆性について」のなかで、革命前のメイエルホリドの活動に言及しながら、「とりわけ重要なのは〈伝統主義者〉たちによる〈民衆演劇〉に関する問題の理論的解明だった」⁽⁷⁰⁾と書いている。彼によれば、伝統主義者たちは、シェイクスピアやモリエール、ロペ・デ・

67 Там же. С. 19. (同上、133-134頁)

68 なお、芸術史研究所は1930年にモスクワの芸術学アカデミー（ГАИС—Государственная Академия искусствознания）に組み込まれる形で改組され、グヴォズジェフらの演劇部門もその活動の自律性を失っていった。特に1931年にはロシア・プロレタリア作家協会（ラップ）の猛勢の中、「演劇学討論会」が開催され、グヴォズジェフも「演劇学におけるブルジョア的傾向」と題した自己批判の報告を強いられた。メイエルホリドへの評価も否定させられ、フォルマリズ的なアプローチが誤りであったと「懺悔」させられた。ラップが1932年に解散し、1933年に芸術学アカデミーがモスクワからレニングラードに移管されると、発言の自由はわずかながらも回復され、グヴォズジェフらは再び慎重にフォルマリズ的なアプローチを提起した。Кириллов А. А. РИИИ и В. Э. Мейерхольд... С. 18, 36を参照。

69 Гвоздев А. А. О народности театра // Литературный современник. 1936. № 10. С. 187.

70 Там же. С. 183.

ベガといった劇作家たちの活動に支えられて演劇芸術が花開いた 16、17 世紀を志向しながら理論的發展を遂げてきたが、そのみならず「ルネサンス期の専門的な演劇が成立し始めた頃の俳優芸術にも目を配っていた」⁽⁷¹⁾。そのため、「〈見世物小屋〉や〈グロテスク〉といった独自のコンセプトに立脚していた〈伝統主義〉は、中世の〈俳優演技 (лицедейство)〉や〈放浪芸人的なもの (скоморошество)〉の領域から生まれた幅広い現象を自らの関心に引きつけた。それはつまり、演劇の發展史の初期における演劇的技芸の源泉という極めて重要な問題に関わっているものだった」⁽⁷²⁾と演劇史において俳優の身体に注目する態度を言明している。そして、こうした俳優の身体表現の発露を、メイエルホリド劇場に所属する俳優たち(『堂々たるコキュ』(1922 年)での B. ザイチコフの演技や、『森林』(1924 年)でのジナイーダ・ライフ、あるいは『委任状』(1925 年)の C. マルチンソン、そしてメイエルホリド劇場の看板俳優であった И. イリンスキーら)にモクリスキーは認めていく⁽⁷³⁾。俳優の身体は、いうならば戯曲のテキストに依拠しないものであり、「真の俳優技芸の伝統の復活」として革命前から一貫してメイエルホリドの活動に認められると、モクリスキーは主張している。

このような俳優の身体への言及は、レニングラード学派のメンバーたちの文章では繰り返し言及されていたが、メイエルホリド劇場の俳優たちに関しては、グヴォズジェフもまた身体という観点から記している。

例えば、『堂々たるコキュ』におけるザイチコフの役は、主人公のブルーノと瓜二つの顔をしたブルーノの書記として登場するエストリュゴという人物だった。彼はブルーノに付き添って頻繁に登場するものの、セリフがほとんどなく、会話をほとんど身振りでおこない、自分かわりにブルーノに喋らせる。グヴォズジェフはブルーノ演じるイリンスキー、エストリュゴ演じるザイチコフ、そしてブルーノの妻ステラを演じたババーノヴァの三人を「〈イリ・バ・ザイ〉」と表現し、高い身体表現を有した新しい俳優技術の登場として彼らを称揚し、「イリンスキーの躍動性と柔軟性がババーノヴァの見事な律動性と音楽性に重なり、ザイチコフは身振りを使いこなし極めて正確な留め具として彼らに素晴らしい伴奏を付け加えている。あたかもギリシャ悲劇における合唱のように彼は併走し、そのパントマイムによって、めまぐるしく変化する情熱のなかで彼の共演者たちに掴みかかっているものすべてをさらけ出している」⁽⁷⁴⁾と記している。

また、メイエルホリドが 1924 年に上演した『森林』は、装飾的な舞台装置はなく、簡単な構造物が置かれているのみだった。舞台装置を排したことで生まれた広い空間は、俳優たちの身体演技を遺憾なく発揮する場となっていた。グヴォズジェフは、ジナイーダ・ライフ

71 Там же.

72 Там же.

73 Мокульский. Переоценка традиций. С. 19. (モクリスキー「伝統の再評価」135 頁)

74 Гвоздев А. А. Иль-ба-зай // Жизнь искусства. 1924. № 7. (引用は Мейерхольд в русской критике. С. 56-57 より) 当初、作家のセルゲイ・トレチャコフがイリンスキーとザイチコフによる演技の組み合わせを高く評価し、「二つの身体を持った〈イリ・ザイ〉という〔一人の〕人物」と形容した (Третьяков С. М. Великодушный рогоносец // Зрелища. 1922. № 8. 引用は Мейерхольд в русской критике. С. 42-44)。グヴォズジェフはここにババーノヴァを加えて、〈イリ・バ・ザイ〉と名付けた。この〈イリ・バ・ザイ〉という表現は、構成主義時代のメイエルホリド劇場の俳優技術の象徴として、現代に至るまで繰り返し言及され、再利用されている。

演じる女中アクシューシャが、その恋人であるピョートルと二人の未来について語り合う場面を最も輝かしい場面としてあげている。恋人の二人は、それぞれ大きな回転ブランコに乗りながら言葉を交わす。「最初に、助走をつけ、上空に飛び出しながらセリフを喋るアクシューシャがブランコに揺られる。それからピョートルも加わってくる。自由と幸福への渴望が彼らの愛の語らいを燃え上がらせる。彼らはいまや猛スピードで飛び回っている。空中高くに飛びあがり、旋回し、まるで小鳥のようだ」とグヴォズジェフは書き、その空中でブランコの動きの激しさが、二人の気分の高まりと一致していく様子を伝えている。こうした演出を「動作のなかですべてが表現されている」と書くグヴォズジェフにとって、それこそが「民衆演劇がもつ表現力」だった⁽⁷⁵⁾。『森林』は当初、マヤコフスキーら左翼芸術家たちから日和見的な古典回帰として批判され、ルナチャルスキーからも理解は得られず、批評家として発言力を持っていたクーグリからも「ロシア文化の顔に吐きかけられた唾」⁽⁷⁶⁾と批判された。しかし、グヴォズジェフはそうした批判に対して、「メイエルホリドは实际的に演劇の流れを変えている」、「力学と律動学は民衆的なロシアの生活に基づいている。そしてそれゆえに芝居全体が民衆的な見世物の性格を付与されている」⁽⁷⁷⁾とその正当性を主張した。グヴォズジェフは、「概して、民衆演劇は自らの社会的なアプローチにおいて、明確で、効果的で、鋭いものであり、まさにそれゆえに深く現代的なものなのだ。メイエルホリドの『森林』以降、ごてごてした舞台効果を用いた上演は極めて非演劇的なものと思われる。メイエルホリドによって拓かれた基本的な描写の手法の簡易さは説得的である。演劇における耽美主義は、事実、克服された」⁽⁷⁸⁾、「この作品は新しく、価値がある。これは新しいロシア演劇の力学がどのような方向性で発展しうるか、について指南している」⁽⁷⁹⁾と述べ、同時代におけるメイエルホリドの現代的な価値を主張している。

さらに、1925年の『委任状』に対するグヴォズジェフの評価も一貫している。メイエルホリドとグヴォズジェフの関係性を論じたゾロトニコフは、「古来、広場の演劇性においては、演じ手の成果が評価された」⁽⁸⁰⁾と記し、グヴォズジェフもまたこうした俳優の技芸の記述に関して紙幅を割いていたことを指摘しているが、メイエルホリドの『委任状』に対しても、こうした評価はよく現れている。

この上演では舞台面が回転する回り舞台が採用され、その回り舞台とともに俳優は訓練された身体動作を披露した。第二幕で、意にそぐわないままヴァルヴァラに結婚の申し込みをさせられたヴァレリアンは、肩を落として舞台から退場しようとするが、「この場面は互いに逆回転する回り舞台の上で進行する。ヴァレリアンとヴァルヴァラはそれぞれ別方向に歩いていく。激しい勢いで回転する回り舞台を押しとどめようとするヴァレリアン。父親の期

75 Гвоздев А. А. Лифт и качели // Ленинградская правда. 1924. 10 февраля. (引用は Мейерхольд в русской критике. С. 127-128 より)

76 Кугель А. Р. По поводу постановки «Леса» // Рампа. 1924. № 5. 5-10 февр. С. 9. (引用は Золотницкий. Вечные спутники. С. 75 より)

77 Гвоздев А. А. Театральная Москва // Жизнь искусства. 1924. № 7. 12 февр. С. 7.

78 Там же. С. 8.

79 Гвоздев А. А. «Лес» в плане народного театра // Зрелища. 1924. № 74. 24 февр. С. 4.

80 Золотницкий. Вечные спутники. С. 75.

待を裏切って、恐慌をきたしたこの女たらしは、死に物狂いに手足をバタバタさせる。バランスを崩しながら、巧みに方向転換し、まずは身をかがめ、ついで両手両足を広げて空中に身を踊らせる」⁽⁸¹⁾。グヴォズジェフはこの場面を次のように記している。「畏にはまったブルジョアのどら息子という人物造形がその動作のなかで展開していく。彼は〔回り舞台の〕動く歩道に足を踏み入れ、その床の動きを克服しようとしながらも、抗えずバタついてしまう。いまにも手をつきそうになりながらどうか平行を維持し、身につけた〈上品^{エレガント}〉な歩みを保とうとするが、最終的に〈しまりのない〉姿勢や足取り、歩調のなかでその不恰好さを露わにしてしまう。彼の〈ダンディズム〉は、めまぐるしく変わる身体動作からの激流となって客席に飛び出していく。流行りのズボンやブーツのジミー⁽⁸²⁾に夢中になっている人物の心理を極端な形で示しながら、俳優は可動式の舞台の上で自らの任務をこなしている。マルチンソンがこのパントマイムを行なう際に用いた敏捷性や柔軟性に観客は思わず拍手を送ってしまっていた。しかし、この反応は、単にこの俳優のアクロバティックな身体能力に向けられただけではなく、彼が産み出した鈍感な〈ダンディなどら息子〉という人物像の心理を余すところなく描き出すそのパントマイムが受け入れられているということも意味している」⁽⁸³⁾。

このように、レニングラード学派のメンバーは、メイエルホリドの演劇において〈戯曲〉では描かれていない一方で、俳優の身体によって表現される舞台上の形象(образ)を高く評価し、モクリスキーやグヴォズジェフはそれを民衆演劇に始まる〈演劇の伝統〉を引き継ぐものとして位置付けていった⁽⁸⁴⁾。

こうした過去の演劇に立脚した様々な「伝統」を、レニグラード学派はメイエルホリドの革命前の実践から革命後のアジプロ的な演劇を含む彼の活動全体のなかで分析していく。それは、1927年にグヴォズジェフが記した『メイエルホリド劇場』という革命後のメイエルホリドの作品をまとめた冊子にある文章、「〔メイエルホリドは〕舞台芸術の豊かな歴史的経験を用いて、その活動において見世物的な要素や、イタリアの民衆喜劇、民衆的な見世物小屋、シャイクスピア時代の古きイタリア演劇、スペイン演劇の手法に立脚し、東洋の民衆の

81 Шахов Г. Сергей Мартинсон. М., 1966. С. 33. (引用はエドワード・ブローン(浦雅春、伊藤愉訳)『メイエルホリド：演劇の革命』水声社、2008年、276-278頁)

82 「ジミー」は1920年代に都市部で流行した細身で光沢のあるブーツ。ネップが都市生活にもたらした新生活の象徴の一つでもあった。

83 Гвоздев. Театральная критика. Л., 1987. С. 49.

84 さらに、「戯曲」では描かれない上演そのものに現れる要素として、メイエルホリド演劇の空間性を記述することも彼らは試みている。例えば、フットライトと幕の撤廃、それらによって観客席と区切られた額縁舞台の静的な不動の空間の破壊、その後の構成主義による三次元的な空間構成の試みといったメイエルホリド演劇における空間的諸要素を取り上げ、それらがイギリスとスペインの民衆演劇をはじめとした様々な演劇的伝統に基づくものである、とモクリスキーは指摘している。モクリスキーによれば、構成主義的な構造で足場が組み合わさった『堂々たるコキユ』の舞台装置は「シェイクスピアの舞台形式(プロセニウム、バルコニー、背景のくぼみ)の法則的發展」であり、『大地は逆立つ』(1923年)の稼働式の演壇は、「古代ギリシャ劇場(動く床(エキユクレマ)、中世の聖史劇(ミステリア)(イギリスのページェント)、ルネサンス期のカーニバル(アレゴリカルな人物を乗せた馬車))に見ることができる」のであった。Мокульский. Переоценка традиций. С. 24 (モクリスキー「伝統の再評価」138頁)参照。

演劇芸術、日本や中国の演劇の宝庫から財宝を汲み取ろうとしていた」⁽⁸⁵⁾からも明らかだろう。メイエルホリドの活動における革命前と革命後を連続したものとして論じ、そうしたメイエルホリドの演劇的試みを過去の演劇のなかに発見していくこと、それは、革命期という固有の時代背景と結びつけて、プロパガンダ的演劇、アジテーション的演劇、あるいはそうしたものの総称として「革命的演劇」という限定的な意味を持たせるのではなく、普遍的な価値を見出す試みでもあった。

一方で、「演劇学」という新しい学問の創設は、メイエルホリドという個別具体的な対象のみに対応させようとしていたわけではないことも指摘する必要がある。この点で、「伝統」をめぐるレニングラード学派によるメイエルホリド評価が、〈メイエルホリドを通して演劇史を見る態度〉として位置付けられるとしたら、その逆の〈演劇史を通してメイエルホリドを見る態度〉もまた新しい演劇学の創設を謳う彼らにとっては重要だった。

4、ロシア演劇学創設の試み——演劇史の構築

同時代のメイエルホリドをめぐる論争において、レニングラード学派はしばしば、演出家に「隷属している」にすぎず、グヴォズジェフらはメイエルホリドの信奉者でありイデオログに墮しているという反発を引き起こしてもいた⁽⁸⁶⁾。しかし、この節で見ると、彼らが演劇史を立ち上げる手続きは、メイエルホリドの存在を前提としない「演劇学」の自律性を担保する。グヴォズジェフらレニングラード学派のメンバーたちは芸術史研究所において、定期的に演劇史に関するセミナー、会議を開催し、上演における諸要素に関して議論を重ね、その成果を芸術史研究所演劇史・演劇理論部門の紀要論集『演劇論』で発表していた⁽⁸⁷⁾。この『演劇論』は、それぞれの執筆者が個別的に論文を寄稿しているものの、レニングラード学派全体で一定の方針を共有し、それを反映した論集として出版されていた⁽⁸⁸⁾。その中で、とりわけグヴォズジェフ「演劇システムの変容」とソロヴィヨフ「演劇における事物の演技」という二つの論文は、それぞれレニングラード学派の観点から演劇史を考察する性格がよく現れている。

グヴォズジェフの「演劇システムの変遷について」⁽⁸⁹⁾で、彼は（おそらく意図的に）メイ

85 Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда. Л., 1927. С. 23.

86 Песочинский Н. В. Мейерхольд и раннее театроведение // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998. С. 205-206.

87 この論集では、同時代演劇に対する劇評ではなく、彼ら自身の自律的な関心に基づいて論文のテーマを設定している。創刊号である1926年発行の『演劇論』ではレニングラード学派のグヴォズジェフ、Н. イズヴェコフ、В. ソロヴィヨフ、モクリスキーの四名が論文を執筆し、その他、東洋文化研究者のН. Конрадが日本演劇の能について論文を書いている（О театре: Временник Отдела истории и теории театра Государственного истории искусств: Сборник статей. Л., 1926）。

88 例えば、本稿で扱っているソロヴィヨフの論文「演劇における事物の演技」は冒頭に、「実際に行われた報告のうち、論集に掲載した部分は研究所内の演劇ラボ主任であるイズヴェコフと整えた」と記載されている。Соловьев В. Н. Игра вещей в театре // О театре: Временник Отдела истории и теории театра. С. 51.

89 Гвоздев А. А. О смене театральных систем // О театре: Временник отдела истории и теории театра ГИИИ. Л., 1926.

エルホリドの名を一度も出さずに演劇の歴史を舞台構造から書き起こしている。グヴォズジェフは16世紀から19世紀に見られる「宮廷式の箱型舞台」と「定期市の民衆的な仮設舞台」という舞台空間の二つの基本的なタイプの特徴を論じている。この二つの形式を、俳優の演技や観客との関係など様々な面から二項対立的に論じ、箱型舞台ではない仮設舞台の歴史を構築していく。上演の空間から演劇史を構築するグヴォズジェフは、その舞台空間の構成によって、それぞれの舞台上の条件が決まる、と書いている。例えば「夜の場面」があるとする。箱型舞台では、照明によって「夜」であることは簡単に示せる。技術的な装置を用いて、そうした幻想（イリュージョン）を作り上げれば良い（ここに俳優の個人的な能力は関係無い）。一方の定期市舞台では、「夜の場面」が成功するかどうかは完全に俳優個人の専門家としての技術、技能に依拠する。たとえ、上から太陽光が彼に降り注いでいたとしても、それは関係がない⁹⁰。そして、これに応じて劇作のあり方も変わってくる。グヴォズジェフに言わせれば、「定期市舞台では、劇作は俳優を抛り所とし、俳優の演技の幅を広げ、そうした舞台に訪れる観客が理解しやすいような言葉の比重が大きくなり、また「箱型舞台では、舞台機構を全て使うこと、壮麗な客席に座る選ばれた観客たちの趣味に合い、共感を得られるようなものを目指す」⁹¹。このように「一定の舞台、一定の観客構成、演じられる場によって、上演が演じられる地形学的な条件によって「演劇システム」は規定される」⁹²と彼は考えた。つまり、グヴォズジェフの指摘からは戯曲の歴史も、劇作家の個人的な創作による文学史に位置づけるのではなく、まず舞台の条件があり、それによって演劇史があるという考えが読み取れる。

こうした舞台空間の分析を、演劇史を記述する際の軸とするグヴォズジェフは、さらに、観客の構造や俳優演技の構造、俳優のために機能する劇作の性格といったものを、それぞれの「相関関係」の中に描き出そうと試みている。ひとまずここで確認しておくべきことは、まず舞台空間があり、それに合わせて劇作がある、という順序だろう。これは、すぐさま20世紀に入ってから演劇家と劇作の関係の思い起こさせる。メイエルホリドはしばしば自らを「芝居の作者（автор спектакля）」と名乗り、その立場から既存の戯曲に手を入れ、古典に対する冒涇だとの批判を受けていたが、グヴォズジェフのこの論理から言わせれば、そもそも舞台空間があつての劇作であるがゆえに、メイエルホリドの試みが「演劇史上」正当性を有していることは明らかとなる。

問題はこうした歴史が20世紀には忘れ去られていることだった。グヴォズジェフは同じ論文で、「現在、我々の周りには定期市舞台はない」と指摘し、「19世紀における産業資本主義の発展とともに、経済的生活のファクターとしての定期市の撲滅が進んだ。定期市とともに定期市舞台もそれを結びついた「民衆」演劇のシステムが消え去っている。〔中略〕しかしそうした「民衆」演劇というシステムの決定的な消失と比較すべきは我々の演劇的現実の極めて重要な事実、すなわち箱型舞台が揺るぎなく保たれていることと、今日の演劇建設における素材上の基礎に、そうした箱型舞台が入り込んでいることである」、「ヨーロッパ

90 Гвоздев. О смене театральных систем. С. 8-9.

91 Там же. С. 9.

92 Там же.

般の舞台芸術のシステムとしての「宮廷」演劇のシステムの確立、「民衆」演劇のシステムに対する前述〔宮廷演劇〕のシステムの勝利および、そこから流れる「民衆からの断絶」は、新しい時代の演劇にとって特徴的であり、演劇社会学者の関心の中心にあるものそれ自体や科学的な演劇学の中心問題になっている⁽⁹³⁾と書いている。こうした問題意識から、グヴォズジェフはあくまで「概略的な輪郭」と断りながら、「宮廷式劇場の「箱型舞台」はどのように生まれ、どのように凱旋行進としてヨーロッパ中に広まり、どこでいかにその「箱型舞台」が「民衆」演劇のシステムとぶつかり、各国でどのようにそのシステム間の闘争が終わったのか⁽⁹⁴⁾を、「宮廷式の箱型舞台」と「定期市の民衆的な仮設舞台」の闘争の歴史として記していく。ここでそのグヴォズジェフの記述を詳細に紹介する余裕はないが、グヴォズジェフが箱型舞台の完成形として提示するオペラやバレエで用いる歌劇場は、言わずもがな、フットライト・プロセニウムアーチを備えた劇場、メイエルホリドがその生涯を通して乗り越えようとした劇場形態である。

しかしそうした箱型舞台は、上演空間から考察する演劇史の観点から見れば、あり得た可能性の一つでしかない。グヴォズジェフは議論の単純化を自覚しつつ、二項対立的に空間の演劇史を記述していくことで、「もう一つの伝統」を示そうとしている。彼は19世紀末から20世紀初頭の、マックス・ラインハルトなどの劇場の改革運動に言及しながら、「劇場は、ドラマに奉仕する箱型舞台を備えたオペラ・バレエ劇場としてその実際的な基礎が残っていた宮廷演劇システムの不変性に対する信頼を失った。演劇は同時に民衆演劇のシステムという環境で発展した俳優の技術も失った。西洋演劇は現在岐路に立っている」と述べ、20世紀前半の現在、劇場は急激な変化を被り、その危機を迎えていることを指摘している⁽⁹⁵⁾。さらに彼は、「20世紀の西洋演劇はすっかり蔓延した危機を克服するための方法を未だ見つけられておらず、苦痛を伴う形式的模索は避けがたい運命として彼らの前にある」、「十月革命によって極めて重要な課題を提示されたロシア演劇は幅広い大衆のために演劇の新しいシステムを構築しなければならない。その際、演劇の歴史的運命の正確な理解は確かな建設のための、必須の前提条件なのだ。同時にシステムの変遷が確認される「宮廷演劇」のシステムと「民衆演劇」のシステムの間長年の闘争の清算をその高位の統合として行うことは、革命的民主主義の新しい演劇システムとなるに違いない⁽⁹⁶⁾と書くのだが、ここにメイエルホリドの名前が登場しないのはたしかにおかしい。なぜなら、俳優の技術に支えられた民衆演劇を復興し、それを乗り越えようとしつつも現存のプロセニウムアーチを伴う箱型舞台上で上演し、大衆のために上演しようとする、これらのことは、常々レニングラード学派がメイエルホリドを評価するとき用いていた論点だからである。しかし、あえてメイエルホリドの名前を記さないことが意味するところは、そもそも演劇史とはそのようにあるということを示し、その延長線上にメイエルホリドがあることを読み手が自然と想起することを意図していたのだろう。

93 Там же. С. 10.

94 Там же.

95 Там же. С. 35-36.

96 Там же. С. 36.

それでは、ソロヴィヨフの「演劇における事物の演技」⁽⁹⁷⁾はどうだろうか。ソロヴィヨフは初めに、それまでのレニングラード学派の文章と同じように、「これまでの演劇史は戯曲史として考察されていたが、現在は一般的に上演史として考察される」⁽⁹⁸⁾とその立場を明らかにしている。ただし、現状の問題点として、上演それ自体を考察し始めたのは良いが、「様々な要素を個別的に研究することで、一面的な考察になっている」と指摘し、バラバラに考察されている諸要素を統合しうるもの、相互作用のあるものとして考察が可能となるような「軸」が必要だと指摘している。その「軸」となるものの一つが、ソロヴィヨフによれば「事物(вещи)」だった。彼によれば、「演劇における事物」は、俳優が衣裳の役割を認識するはるか以前より舞台上に存在していたもので、さらに言えば、事物は舞台上の空間造形の一部であり、また「演劇的現象(フランス語でいうところの *mise en scène*、ドイツ語では *Inscenierung*)の主要な要素の一つでもある」⁽⁹⁹⁾からである。

この論文の中で、ソロヴィヨフは演劇における事物の役割を「動的なもの」と「静的なもの」の二つに分けて考察している。「動的なもの」とは、ソロヴィヨフに言わせると、「戯曲のなかに直接的に関わり、あたかも台詞のない役を演じているかのように俳優と同等に存在しているもの」だった。それは例えば『査察官』の最後の場面で読み上げられるフレスタコフの手紙や、あるいは、ゴーゴリ『結婚』でポドコロヨシンが跳びおりる窓である。つまり、フレスタコフの手紙(『査察官』)や窓(『結婚』)が戯曲から消えていたら、上演は中断してしまい芝居は完結されない。また、物語の進行のみならず、その事物の存在によって、舞台上の俳優の在り方そして身体が規定されるようなものも含まれる(例えば、日常と比べてあまりに大きすぎる物体は、それとともに演じる俳優の身体を規定し、喜劇的な印象をもたらす)。このように、上演において「機能」を有する事物というのが演劇には一定数存在し、それらを「動的なもの」としてソロヴィヨフは位置付けている⁽¹⁰⁰⁾。

もう一つの「静的」な事物に関しては、ソロヴィヨフは具体的な作品名をあげずに、一般論として話を進めている(ある作品における個別具体的な事物を例にあげるのであれば、それはその作品において「機能」を持つことになる)。ソロヴィヨフはよくある例として、「中産階級であることを示すための客間に机があり、そこは大抵写真が並んだアルバムがある。そして壁には絵がかかっており、それはおそらくカウルバッハの《聖母マリア》や、あるいはベックリンの《死の島》である」と書く。こうした事物はしばしば、上演中「誰からもアルバムに注意が向けられず、誰からも壁の絵画に目を向けられないことがない」⁽¹⁰¹⁾。つまり、中産階級の家であることを示す以上の役割を担っておらず、上演の進行に積極的には関わってこない。こうした事物をソロヴィヨフは「静的で装飾的かつ説明的な意味を持ってい

97 *Соловьев. Игра вещей в театре*. С. 51. これは、1925年12月20日に芸術史研究所演劇史・演劇部門で行われた公開会議での報告をまとめたものである。実際の報告時に助手の数人がソロヴィヨフの報告内容に即して実演して見せており、その場面についての補足として短い記述もある。

98 Там же.

99 Там же.

100 Там же. С. 52.

101 Там же.

る」ものと位置付けている⁽¹⁰²⁾。

以上の二つのパターンを前提として、ソロヴィヨフは「舞台空間の事物による造形の歴史は、おそらくこの二つの原則の激しい闘争として観察することができる」と書き、舞台上で機能を持つ事物の動的なあり方というのは、年代的に見れば静的で装飾的なあり方に先行していると指摘する。例えば、アリストファネスの喜劇などには舞台上での事物の機能的なあり方が多様に現れている。それが、中世に入り、主に愛好者やアマチュアの人々を中心となった演劇や学校演劇などの実践のなかで装飾的な事物の利用が広がっていった。こうした演劇では、事物は様々な登場人物を抽象化し、その舞台上の人物がどのような役割を担っているかを示すための手法として用いられた（例えば、「司法を司る者は秤と目の上の包帯、真実を司る者は鏡」⁽¹⁰³⁾を身につける）。16世紀末に生じたバレエやオペラの伝統においては、舞台上の事物を静的に用いることが必然であるかのように扱われてきた。事物が再び動的で機能的な役割を担うようになったのはルネサンス期の職業演劇で、この時期の演劇は、中世のジャングロールやヒストリオンの影響を色濃く受け、イタリア即興喜劇とともに、素人演劇で忘れ去られていた事物の動的な役割を取り戻した。イタリア即興喜劇では、小道具が舞台上の場面進行に影響を与え、場面が展開していく方向性を定めていた。しかし、18世紀から19世紀にかけて言語表現が優勢になっていくにつれて、舞台上の進行は戯曲テキストの論理的な解釈に過度に傾いていき、演劇における事物の存在は再び装飾的なもの、あるいは舞台上に存在する「偶発的な細部」以上のものにはならない、極度に軽視されたものになった。

このようにソロヴィヨフは舞台上の事物のあり方から演劇史を書き起こしていく。そうした演劇史の延長線上で、現代は再び事物の有機的な使用に移行していると指摘し、そこでメイエルホリドの上演に言及する。メイエルホリド劇場の俳優が高度な身体能力を要し、反射神経を養い、それによって事物との有機的な関係性が指摘されるのである。例えば、メイエルホリドが1924年に演出した『森林』（オストロフスキー作）で、女中のアクシューシャと領地の女主人グルムィシスカヤの場面がある。洗濯物を干すアクシューシャの場面で、「洗濯物の堆積、圧搾ロール、皺伸ばし棒は、女優（ジナイダ・ライフ）の動きに非常に簡潔さと表現力を与えながら、同時に舞台上で語られていることの重要性を強調している」とソロヴィヨフは書いている。ソロヴィヨフによれば、こうした「新しい演劇潮流の事物の利用で、もっとも重要なものは、メイエルホリドの『実入りの多い地位』の別荘」であった。メイエルホリドが1923年に上演した、やはりオストロフスキー作の『実入りの多い地位』では、舞台となるジャドフとポリーナが住んでいる別荘が構成主義的な足場で組み立てられていた。そこでは、登場人物たちは単に戯曲にあるような生活の様子を演じるのではなく、別荘の装置は、ソロヴィヨフの言葉を使えば「複雑な演劇器械（сложный театральный прибор）」として機能し、俳優の身体を発揮する空間としてあった。

ここでは、3節で触れたメイエルホリドの俳優の身体が、ソロヴィヨフによって演劇の歴史的な空間の中に位置づけられることがわかるだろう。それはすなわち、「空間としての芸術」

102 Там же.

103 Там же. С. 53.

としてヘルマンが描き出した演劇史を現代に接続させる試みだったと言ってよい。より踏み込んだ解釈をすれば、(グヴォズジェフによる)ヘルマンが、あくまでその上演空間の「地形学的」分析だったのに対し、ソロヴィヨフは上演空間に、演劇上演の形象が立ち上がる瞬間を含めている。こうして、レニングラード学派の演劇学において、空間を持たない演劇史から、空間をもつ演劇史が立ち上げられ、メイエルホリドが位置づけられていった。

おわりに

これまで見てきたように、レニングラード学派の議論には次のような構造を確認することができる。つまり、民衆演劇の要素を論点とすることで、メイエルホリドの活動における革命前と革命後を連続したものとし、そうしたメイエルホリドの演劇的試みを過去の演劇のなかに発見していく。それは、プロパガンダ的演劇やアジテーション的演劇、あるいはそうしたものの総称としての革命的演劇というかたちで、革命期という固有の時代背景と結びつけて、限定的な意義づけを行うのではなく、彼らの演劇史(観)における普遍的な価値を見いだす行為であった。しかし、繰り返しとなるが、グヴォズジェフを始めとするレニングラード学派のメンバーたちは本質的には歴史学者であった。そのため、同時代のメイエルホリドのみにこだわっていたわけではもちろんなく、彼らなりに演劇史を記述し、その観点から新しい学問としての「演劇学」を自律的に創設しようと努めていた。そうした歴史学者としての眼差しはメイエルホリド以外にも当然向けられていた。事実、彼らは1930年代には、三巻本からなる『ソ連演劇史』の出版を計画し、1917年以後のソヴィエト演劇を「その演劇の発展史」としてソ連演劇全体を文脈化しようと試みている⁽¹⁰⁴⁾。

しかしながら、すでに1930年、芸術史研究所はモスクワの芸術史アカデミーのレニングラード支部に改組され、機関としての活動を終えていた。翌年の1931年には、レニングラード学派の演劇学者たちに自己批判を求める討論会も開かれた。こうした時代の波に飲み込まれ、革命後のおよそ10年間を包括的に記述するものとなる予定だった『ソ連演劇史』の出版計画は、革命期および戦時共産主義時代を扱った第一巻を出版した後、頓挫した。「演劇学」創設の試みも、彼らが望んだような形で結実したとは言えないだろう。しかしそれでも、20世紀初頭の演劇の刷新に、彼ら演劇学者たちが積極的に関わった事実は疑いようがない。

本稿ではメイエルホリドとの関係に限定し、レニングラード学派の活動の一端を明らかにすることを試みたが、今後は、より広範に演劇学者たちの活動を分析する必要があるだろう。それによって、これまで実践者を中心に編まれてきたロシア演劇史に演劇学史という演劇の実践と交差しつつも、それ自体、独立した領野からの視座を加えることにより、より包括的な文化的地平としての「演劇(史)」を編成する可能性が生まれるのである。

104 История советского театра: Очерки развития. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917-1921. / Гл. ред. В. Рафлович. Л., 1933. Т. 1.

Возникновение русского театроведения: Ленинградская школа и Вс. Мейерхольд

Ито Масару

Настоящая статья посвящена истории взаимоотношений между представителями ленинградской театроведческой школы, возникшей в Государственном институте истории искусств в 1920-е гг., и режиссером Вс. Мейерхольдом. Ленинградская школа, у истоков которой стоял театровед А. Гвоздев (в связи с чем эту школу до сих пор продолжают называть «гвоздевской»), стремилась создать новую науку о театральном искусстве. Предметами ее изучения должны были стать постановка и спектакль, а не пьеса. Научная деятельность этой школы была тесно связана с деятельностью известного русского режиссера Вс. Мейерхольда. Мысли Мейерхольда и представителей ленинградской школы в некоторых отношениях были созвучны. Кроме того, они оказывали друг другу поддержку. Хотя идеи, близкие ленинградской театроведческой школе, высказывались в то время также и в Европе, развитие этой научной школы в России во многом определял контекст Октябрьской революции. С одной стороны, после революции к театральному искусству было выдвинуто требование создания новых форм. С другой, разворачивался ожесточенный спор о том, как театральным деятелям следует относиться к искусству прошлого, к традиции. В настоящей статье мы исследуем отношение представителей ленинградской школы к Мейерхольду с учетом этого контекста.

В первом разделе мы даем общую характеристику малоизвестного в Японии Отдела истории и теории театра в Государственном институте истории искусств. Как известно, работа Мейерхольда вызывала огромный интерес у современных ему театральных критиков, но подход представителей ленинградской школы к его спектаклям был особым: он строился на общих предпосылках, которые разделяли авторы. Этот подход можно было бы назвать групповым. Мейерхольд относился с интересом и доверием к их высказываниям, о чем мы можем судить из его письма А. Гвоздеву. В этом разделе особое внимание уделено Гвоздеву, так как именно он знакомил российских читателей с работами и ключевыми идеями Макса Германа, создателя нового театроведения в Германии. Важно также отметить, что ученые ленинградской школы, в основном историки театра, нередко выступали и как критики, высказывавшиеся о современном им театре. Эта особенность была тесно связана с Мейерхольдом.

Во втором разделе рассматривается культурный контекст первой половины 1920-х годов, времени наивысшей активности ленинградской школы. После революции ключевым понятием при спорах между настойчивыми преобразователями, в том числе Мейерхольдом, и представителями академических театров была «традиция»; каждая сторона опиралась на это понятие для обоснования своей правоты. Несмотря на то, что ленинградская школа была вовлечена в этот спор не так сильно, ее представители склонялись в сторону Мейерхольда.

В третьем разделе мы останавливаемся на высказываниях представителей ленинградской школы непосредственно о спектаклях Мейерхольда. Статья «Переоценка традиции» С. Мокульского в сборнике «Театральный Октябрь» (1926) может

расцениваться как ответ ленинградской театроведческой школы на вопрос о традиции и ее роли в театре. Мокульский в этой статье утверждает важность мастерства актера. Для ленинградской школы важен был анализ того, *как* создается спектакль, а не того, *что* в нем находит отражение. Именно эта перспектива (мастерство актеров у Мейерхольда и в народном театре) помогала ей связать послереволюционные произведения Мейерхольда с дореволюционными. Таким образом, в своих произведениях представители этой школы пытались выделить театральную традицию, отказываясь проводить разграничительную черту между до- и послереволюционной работой Мейерхольда.

В четвертом разделе разъясняются попытки представителей ленинградской школы найти место Мейерхольду в их своеобразной версии истории театра. Так, В. Соловьев в своей статье «Игра вещей в театре» описал историю театра с точки зрения вещей на сцене, завершая ее анализом спектаклей Мейерхольда. Кроме того, в статье «О смене театральных систем» Гвоздев обратился к истории театрального пространства как истории борьбы двух театральных систем – «придворной» и «народной». Хотя в этой статье и не появляется имя Мейерхольда, читателям – современникам Гвоздева, как и нам сегодня, было очевидно, что пространственные решения мейерхольдовских спектаклей начала XX века мыслились Гвоздевым как результат этой борьбы.

Таким образом, анализ работ представителей ленинградской театроведческой школы позволяет говорить о том, что их подходы к историографии театра в большой степени опирались на понимание поэтики и эволюции театра Мейерхольда. Это отношение одновременно открывало универсальное историко-театральное измерение в работе Мейерхольда-режиссера, и вместе с тем эту универсальность гарантировал сам выбранный угол зрения – то есть перспектива истории театра, с которой представители ленинградской театроведческой школы подходили к спектаклям Мейерхольда.