

フセヴォロド・メイエルホリドの 演劇における構成主義再考

上 田 洋 子

フセヴォロド・メイエルホリド（1874-1940）の創作活動において、1920年代前半の構成主義の時代はもっとも生産的な時期のひとつであった。構成主義演劇の代表作『堂々たるコキュ』（1922年4月初演）は演劇史上に残る革新性を持っていた。舞台には幕もフットライトも書き割りもなく、ただ構成主義の画家リュボーフィ・ポポワ（1889-1924）がデザインした角材とベニヤ板からなる骨組みの装置が置かれているのみであった。工事現場の足場のごときこの装置を用いて、「プロゾジェージダ（生産労働服）」に身を包んだ俳優たちが、俳優訓練メソッド「ビオメハニカ（生体力学）」に基づいた演技を披露したのである。主役ブリュノを演じた俳優イーゴリ・イリンスキーは、背景幕を用いずに裏方の仕事を観客に見せようというコンセプトが、当時の自分にとっていかに衝撃的であったか自伝で語っている。『堂々たるコキュ』は、メイエルホリドとともに新しい社会に必要な新しい演劇を作ろうとしていた若い俳優ですら戸惑ったほど斬新な作品だったのだ。物語の背景となる時代や場所の設定を直接想起させない骨組みだけのセットや、役柄を超越した画一的な衣装が演出の意図として大々的に実現されたのは、ヨーロッパのドラマ演劇ではこのときが初めてだった。

メイエルホリドの構成主義時代というテーマには、クリスティーン・アモン＝シレジョルやアルマ・ロウらの優れた著作をはじめとして、複数の言語で多くの研究が捧げられている。なかでも、1982年のロウの論文「メイエルホリドの『堂々たるコキュ』」では作品の詳細な再現が試みられている。メイエルホリド劇場の俳優セルゲイ・コズニコフの注釈入り台本をもとにナタリヤ・グリゴロヴィチが行った再現をベースに、大量の写真と、演出助手ロクシナ、俳優ガーリンとイリンスキー、文芸部のフェヴラリスキーらメイエルホリド劇場の元団員達の証言を用いてそれを補完しつつ、作品の細かい演出を明らかにしていくこの論文からは、『堂々たるコキュ』の全体像に近いものを得ることができる。ロウの論文は再現された『堂々たるコキュ』の舞台記録として、その後の研究の土台となり得る。これをアーカイヴに残された戯曲や批評、照明や道具の記録などの資料と照らし合わせつつ、なんらかの新たな視点から再考するならば、メイエルホリドの演劇という問題を発展的に展開していくことが可能であろう。

1991年にソ連が崩壊してから20年が経過する間に、ロシア・アヴァンギャルド芸術に

関する資料がどんどん公開され、政治体制の枠に押さえつけられない新しい研究が成果を挙げている。本論考では現代の研究状況を踏まえつつ、構成主義運動の中心にいた画家リュボーフィ・ポポワおよびワルワーラ・ステパーノワ（1894-1958）の参加によって生み出された初期構成主義の三つの作品『堂々たるコキユ』（クロムランク原作）『タレールキンの死』（スーホヴォ＝コブイリン原作、1922年11月初演）『大地は逆立つ』（マルチネ原作、1923年3月初演）を取り上げ、いくつかのテキストを参照しながら、メイエルホリドの演劇における構成主義を再考してみたい。

1 広場の演劇とパフォーマー

個々の作品を検討する前に、演劇に構成主義を取り入れた時期のメイエルホリドが演劇をどう位置づけ、その力をどこに見ていたのか確認しておきたい。

1922年、メイエルホリドは「エハ・ツイルカ（サーカスのこだま）」誌に「大道芸人万歳！」というサーカス芸人たちに向けたエッセーを発表し、彼らの芸が民衆に与え得る影響力の大きさを鑑み、社会における自分たちの使命を認識せよと促している⁴。さらに、サーカスで用いられるようなトリックや娯楽の要素がアメリカ映画に取り込まれていることを指摘して、大衆の人気を一手に集めることのできる強力なライバルの出現を警告している。サーカスと映画はどちらも同時代のアヴァンギャルド演劇の担い手たちが注目した、演劇革命のための重要な参照項であった。ここでは俳優の身体と技術の問題との関係から、サーカスを取り上げる。

このエッセーの中でメイエルホリドは演劇の主體的な革命参加である「演劇の十月」をアピールし、サーカス芸人を鼓舞するために、ボリシェヴィキの街頭演説と大道芸という、1917年の二月革命後のペトログラード（現サンクトペテルブルグ）で見られた日常の二つの情景を対置している。

引用1

……群衆がクシェシンスカヤ邸の演壇を取り囲み、ペトルーシカ（ロシアの大衆人形劇の登場人物：引用者注）のように十二月党員^{デカブリスト⁵}のバルコニーの柵から身を乗り出して無駄口をたたく演説者の話を貪欲に聞いているときには、おとぎの国の首都の街外れからはるばるやってきたこの暇人たちをその場から引き離すことはどんな力をもってしても無理だと思われた。

演説者が講じる長広舌も佳境に入っところ、……大通りの反対側に中国の放浪芸人が現れた。……小型のメリーゴーランドの軸の上には観覧車があって、調教された鼠がそれを廻していた。木の人形（アンドリュウシカ）の魔法の助けを借りて中国人が意味不明の泣き言めいた言葉を唱えると、布玉が知らぬ間にある茶碗から別の茶碗へと移動している。ガラス玉を呑み込んで、その玉を耳から出したり肘から投げたり。

……

東洋の手品師を、兵士や学生、長老や子供、伊達男や料理女が取り囲んだ……

これまでのことやその後のことはわからないが、この日のレーニン主義者と中国人の競争で勝利を勝ち取ったのは大道芸人だった。

大道芸人万歳！⁶

メイエルホリドはここで、革命期の都市の日常を極めて演劇的に描写している。舞台となっているクシェシンスカヤ邸とは、皇太子時代のニコライ二世の恋人であった帝室マリンスキー劇場のパレリーナ、マチルダ・クシェシンスカヤの屋敷である。⁷

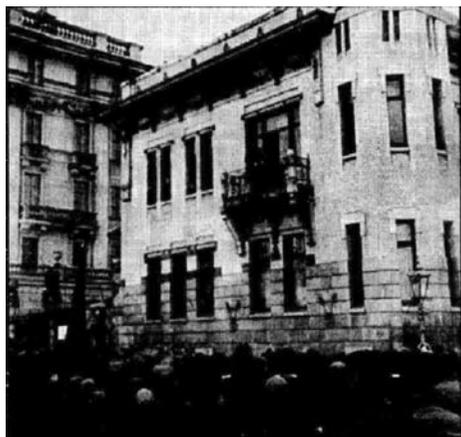


図1 クシェシンスカヤ邸前の政治集会の様子
バルコニーで演説が行われている（1917年4月）

http://family-history.ru/material/history/place/place_4.html

クシェシンスカヤが二月革命の際に危険を感じて身を隠した後、ポリシェヴィキがこの屋敷を占拠し、以後は中央委員会などのポリシェヴィキの枢軸機能がここにおかれていた。引用部ではレーニン主義者、つまりポリシェヴィキの誰かが演説を行っているバルコニーは、1917年4月3日に亡命先のスイスから戻ったばかりのレーニンが「四月テーゼ」を発表した場所である。クシェシンスカヤ邸のバルコニー前は政治集会の場となり、何十万人もの労働者たちがしばしば集結して演説を聞いた。「バルコニーの柵から身を乗り出して」演説をするレーニン主義者の図は、このエッセーが発表された1922年のロシア人ならば誰もが新聞などで日頃から目にしている場面だったのである（図1）。

もともとメイエルホリドは、この光景を政治から市場や広場の見世物（バラガン）の文脈に置き換えている。レーニンの同志たちをお決まりの物語を繰り返す人気者の道化、赤い服を着た指人形のペトルーシカに譬えたうえに、中国の旅芸人の見世物をこれに対置させる。ポリシェヴィキの演説者がペトルーシカのごとくおしゃべりを繰り返すだけであるのに対し、芸人たちは手を替え品を変え、熟練の「芸」と「技」で民衆を楽しませる。こちらもアンドリュシカという人形を登場させるが、この人形は人間の芸に花を添える補助的な役割を果たしているに過ぎない。ポリシェヴィキの演説と大道芸という二つの見世物の間にいる観衆は、はじめは演説に熱心に聞き入っていたはずが、道路を挟んで向かい側で大道芸人の巧みなパフォーマンスが展開されるとそちらを向かずにはいられない。ここで強調されているのは、パフォーマーの芸や技の力であるだろう。

同時代の民衆の祝祭の様子は、たとえば風俗画家ボリス・クストージエフ（1878-1927）



図2 ボリス・クストージェフ『シャリャーピンの肖像』(部分) 1922年
ロシア美術館蔵
左手に見世物小屋のバルコニーが、
その奥にはメリーゴーランドの円形
テントがある。

がブリュエゲルに倣って制作した『謝肉祭』(1916, 1919)『冬 謝肉祭の櫓遊び』(1919)『三位一体の日』(1920)『シャリャーピンの肖像』(1922)などの作品群に詳細な描写を見ることができる。これらの情景には、見世物小屋とメリーゴーランドが必ず登場している(図2)。引用文中でメイエルホリドが中国の大道芸人の出し物のひとつを「小型のメリーゴーランド」と呼んでいるのには、こうしたロシアの広場の祝祭の光景が念頭に置かれているのである。また、クストージェフの作品群に描かれている見世物小屋のほとんどが二階建てであることにも注目しておきたい。群集のすぐ目の前にある舞台の上部には、さらにバルコニーの舞台があって、二つの上演が同時進行している様子がわかる。

クシェシンスカヤ邸は大通りの角地にあり、実際に広場に面している。大通りをはさんだ向かい側は公園で、その向こうにはペトロパヴロフスク要塞がある。要塞には教会と監獄があり、このあたりの広場では

処刑も行われた。引用文中に登場する19世紀初頭の革命家、十二月党员たちが拘留され、その主犯格が処刑されたのもこの場所であった。皇室とさまざまな浮名を流すプリマバレリーナと革命のさなかのレーニンという二人の人物を結び合わせるクシェシンスカヤ邸、革命の先駆者である十二月党员への言及、ペトルーシカ、中国の大道芸人、メリーゴーランド、あっと驚くパフォーマンスの羅列など、メイエルホリドは演劇的かつ祝祭的な事項をこの短いエッセーにぎゅうぎゅう詰めに盛り込んで情景を描き出している。ここには、たとえば『仮面舞踏会』(1917年2月初演)や、『検察官』(1926年12月初演)といった代表作に見られるような、俳優どころか小道具や大道具までもそれぞれ個性を持っている、メイエルホリド特有の過剰なスタイルが表れている。

広場の祝祭的なパフォーマンス合戦における大道芸人の勝利を称賛したメイエルホリドは、サーカス芸人に対して同様の「技芸」による民衆への奉仕を促している。

引用2

もしもわたしが「われらの国民には今どんな娯楽が必要か」と尋ねられたならば、「サーカス芸人がその芸によって与えることができるものだ」と即答するだろう。

人があわてふためいて責任を逃れようとしているとき、臆病風がベストのごとくに
猛威を揮い、名誉を賭けた闘いの競技場から人々を大量にさらってしまうとき、勇敢
な精神が消えかけているとき、偉大なる勇氣の実例を人々に示して、それに感染させ
るのが先決ではないか。

ペトルーシカのような演説者と勇敢な大道芸人というメイエルホリドの対置のもうひとつの興味深い点は、彼らの位置関係である。レーニン主義者たちはバルコニーという上方の場所から語りかけ、観客との間に一定の距離を保っている。一方放浪の大道芸人は見物人と同じ位置にありながら、体を張った技とトリックで周囲の人々を楽しませ、「勇氣の実例を人々に示して、それに感染させる」。メイエルホリドが観客と舞台の間のいわゆる「第四の壁」を破壊するべく、フットライトや幕を廃し、前舞台を活用したり歌舞伎の花道を多様に変形させたりしてより観客に近い位置での演技を取り入れるなど、さまざまな努力を重ねていたことはよく知られている。たとえば1910年にメイエルホリドがアレクサンドリンスキー劇場で演出した『ドン・ジュアン』（モリエール）では、彼がその技術と才能を高く評価していた喜劇の名優ワルラーモフ（スガナレル役）を前舞台に配し、観客に「役」としてではなく俳優自身として語りかけさせた。スタジオ活動における実験演劇では、舞台空間を観客席の中へと侵入させている場合も多く、1914年7月にテニシエフ学校の講堂で上演されたアレクサンドル・ブロークの『見世物小屋』では、平土間の客席をつぶしてアクティングエリアを拡大している。俳優と観客の近い関係の中でメイエルホリドが見せようとしたのは、技を備えた俳優の身体から伝わるものだったのではないだろうか。

1914年の演劇スタジオでメイエルホリドが担当した「ステージ・ムーヴメントの技術」の授業要綱には、演劇にとっての俳優の重要性が強調されている。

引用3

言葉を失い、また俳優の衣装、フットライト、袖幕、劇場をも失って、ただ俳優と俳優の熟練の動きだけが残ったとしても、演劇は演劇であり続けるし、俳優の思考や興奮を観客は動きやジェスチャー、洪面などから知ることができる。俳優にとっての劇場とは、彼が大工の力を借りずとも、どこにでも、何とかして自分で建ててしまうあらゆる劇空間のことで、しかも彼自身が器用であるから、瞬時にそれをやってのけるのだ（中国の旅芸人についての文献参照）¹⁰。

メイエルホリドにとって演劇とは「俳優と俳優の熟練の動き」のみからでも成立しえるものであることをここで確認しておこう。構成主義者たちのほかに、彼はゴロヴィンやスジェイキンら多くの画家たちと実りある共同作業を行っている。また、演出において常に絵画の構図やディテールを参照していたことはよく知られており、たとえば前述のクストーージェフの代表作『商人の妻のティータイム』（1918）は、『検察官』のアンナ・アンド

レーエヴナの形象に利用されている。それでもやはり、彼にとっての演劇の神髄とは「俳優と俳優の熟練の動き」であり、美術は重要な参照項に過ぎなかったと言えるのではないだろうか。

2 演劇と美術の相互不理解

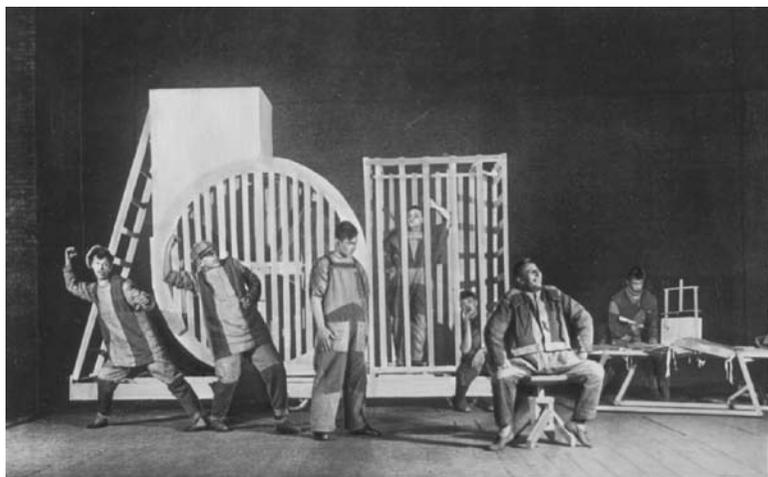


図3 『タレールキンの死』 © ЦНБ СТД РФ

1922年11月24日、『堂々たるコキユ』に続くメイエルホリドの構成主義演劇第二作『タレールキンの死』が、国立演劇芸術研究所（ギチス）劇場において初演された。装置と衣装を担当したのは構成主義者のワルワラー・ステパーノワであった。アレクサンドル・ロトチェンコやアレクセイ・ガンらと同様、構成主義者の中でも最もラディカルな立場を貫いたステパーノワは、美的なものや装飾を敵視し、機能性や有用性を追求した。画家というよりは「デザイナー」の先駆者である。

1922年の「ズレリツシャ」誌16号において、ステパーノワは『タレールキンの死』における自身の制作について、同じく構成主義者でこの雑誌の編集者だったアレクセイ・ガンのインタビューに答えている。このインタビューでステパーノワは『タレールキンの死』における舞台装置を、「芸術の流派としての美的で造形的な構成主義」とは区別される「未来の文化の物質面を形作るための原則としての構成主義」を空間において立体的に示し得た最初の例であると評価した。言い換えれば、従来の意味での「美術」の概念から離れて、あくまでデザインに徹したということになる。興味深いのは、構成主義の原則がうまく適応できなかった部分をステパーノワが主に俳優と演出家のせいに行っていることだ。『タレールキンの死』で装置として用いられたのは、白一色で統一された幾何学的な形の家具類であったが（図3）、それらは座ると座席が落ちる椅子、急に折りたたまれて

しまう机など、それぞれに何らかのトリックが仕込まれていた。もっとも、設計ミスや製作の際の不手際があり、また舞台での利便性や効果の観点から演出に採用されないものもあって、上演ですべてがステパーノワの企図したように機能したわけではなかった。インタビューにおいて、ステパーノワは「失敗」の原因として、国立演劇芸術研究所の工房における「生産」技術の未熟さとともに、演出家と俳優を非難している。

引用4

それら（装置：引用者注）はすべて器具、すなわち今回の舞台生産のための武器として設置されたのであり、装飾目的ではありませんでした。

これはすっかり成功したわけではないのですが、一方では材料環境と無関係に、自分自身を用い、また自分自身を通して演じるという、演劇においていまだに生き続けている諸伝統の影響下にある演出家と彼の俳優たちの仕事のせいで、材料環境が俳優たちと分離すると物が死んでしまって、装飾的イリュージョンが現れてしまいました。そんなわけで、第一幕における屏風の運動システムは用いられず、第三景では……テーブルに変わっている棺桶にしてもそのつくりは示されないままでした。¹¹

「材料環境 Material environment」という工学用語は、ここでは単にステパーノワがデザインした仕掛け付きの家具類を示しているだろう。これを演出家や俳優が「しかるべく」活用しなかったせいで、有用性を目指したはずが、スタイリッシュな外観が目立ってしまったのが構成主義者としては問題であるようだ。ステパーノワのこの論理では、俳優や演出家は物を機能させるために存在することになる。そこでは物が優先で、演劇として見た場合にどうかというような視点はない。衣装に関する言及の中ではさらに、極めて旧式的な俳優観が提示されている。

引用5

俳優のためのプロゾジェージダ（生産労働服）あるいは制服を、構成主義のものとして作ることは私にはできませんでしたが、なぜなら俳優は戯曲のストーリーの解釈者として働いているため、ある決まった生産機能や固有の動きといったものを持たないからです。

プロゾジェージダを作ることができるのは、労働の多様な部門、身体訓練、演劇において**ピオメハニカ**といったように、明確な生産課題と労働システムが存在する場合です。¹²（下線は引用者による）。

『タレールキンの死』で演出助手を務めたのちの映画監督セルゲイ・エイゼンシテインは、ステパーノワとは異なり、この作品に高い評価を与えている。「メイエルホリド工房の『タレールキンの死』演出によせて」という連名の文書で、エイゼンシテインはフォードロフとともに『タレールキンの死』における「俳優の優位」を強調し、「『タレールキ

ン』においてはほとんど俳優のみがあり、構成物は陰に隠れてしまっていて、たいした意味をもっていない¹³と、ステパーノワとは正反対の意見を述べている。戯曲の扱いに関しても、「もしも『タレールキンの死』を自然主義演劇のやり方で演出するならば、上演の大失敗は確実である。……メイエルホリドはこの戯曲を強烈なグロテスク調で演出しており、完全に健康な道化芝居へと移行してしまう箇所もところどころある」と、それが伝統的な「ストーリーの解釈」でなかったことを指摘している。『タレールキンの死』の道化芝居的なグロテスクに影響を受けたエイゼンシテインは、この手法をより先鋭化して、同時期にプロレクトリ劇団で準備していた『賢人』の演出に応用した（1923年5月初演、オストロフスキー原作¹⁵）。エイゼンシテインは『賢人』の上演に際して「レフ（芸術左翼戦線）」誌に名高いマニフェスト「アトラクションのモンタージュ」を投稿し、「演劇のあらゆる攻撃的契機」としての「アトラクション」を「モンタージュ（編集）」することによる演劇の構成という、ストーリーの解釈ではなく観客への効果を重視する方法を提示している¹⁶。

こうした文脈を考慮しても、ステパーノワの「俳優は戯曲のストーリーの解釈者として働いているため、確固たる生産の機能や固有の動きというものが無い」という意見は、演劇への無知あるいは無関心を表明しているように思われる¹⁷。現代のわれわれの目から見ると、『堂々たるコキユ』が世に出た後に、アヴァンギャルドの最先端を行く人物から「俳優は戯曲の解釈者」という意見が出ることは驚きであるが、演劇を演劇のまま新しくすることを目的としていたメイエルホリドと、そもそも演劇人ではない構成主義の画家たちの間に、かなりの温度差があったことはあらためて確認しておく必要があるだろう。ガンやステパーノワ、ロトチェンコら急進派の構成主義者たちにとって、「新しい演劇」はもは



図4 『堂々たるコキユ』の一場面 ©早稲田大学坪内博士記念演劇博物館

や演劇内部にはあり得なかった。演劇は映画に取って代わられる古いジャンルで、彼らが演劇に参加したのは、それが構成主義の原理を試すための都合のいい場であるとみなしたからに過ぎない¹⁸。ステパーノフが自分のデザインした装置を明らかに演出家や俳優の仕事の上位に置き、演劇のジャンルの特質をきちんと考慮しなかったのには、こうした理由が挙げられるだろう¹⁹。

ガンやステパーノフら急進派の構成主義者たちは、ポポワによる『堂々たるコキユ』の舞台装置に「美学」の残り香を見て非難を浴びせた。実際、ポポワの装置にはドアや窓など原作のト書きに書かれた状況設定がある程度反映されている。もっとも、それらは戯曲の出来事を「解釈」するためのものではなく、プリミティヴなストーリーと構造をあらわにした「装置」を通して俳優の技を強調し、観客に強い印象を与えるためのものだった。急進派の構成主義者たちは、実務的でシンプルなものを通した人間身体表現性の拡大効果²⁰という、演劇への構成主義導入の成果を評価することができなかったと言える。

3 テキスト・装置・俳優

『堂々たるコキユ』『タレールキンの死』『大地は逆立つ』という、構成主義初期のメイエルホリド作品のシナリオを読むと、テキストへの加工がかなり単純であるのに驚かされる。削除された箇所や小さな語句の変更は少なくないが、テキストの時系列は順守されている。長いモノログさえ、時として手を加えないまま置かれていることがある。もっとも、20世紀初頭のヨーロッパ演劇において、戯曲をカットすることはすでに冒流的な色合いを帯びていたことは思い出しておかなければならない。メイエルホリド自身、革命前の演出作品では戯曲のテキストに大きく手を入れることはしなかった。スタジオ活動などで上演された実験的な作品の場合、既存の戯曲に手を加えるのではなく、なんらかの戯曲をモチーフとしつつも新たな作者の名を冠した新しい台本を用いるのが常であった。たとえば、プロコフィエフのオペラの原作となった『三つのオレンジへの恋』がそうで、カルロ・ゴツィの原作をモチーフとしたメイエルホリド自身の戯曲という体裁を取っている。

マルチネの『夜』をメイエルホリドの『大地は逆立つ』のシナリオに改作したのは、レフ（芸術左翼戦線）の詩人セルゲイ・トレチャコフ（1892-1937）であった。改作の際、トレチャコフは語句や「取るに足りないエピソード」を削除し、重要だと思われる出来事やフレーズを強調し、またいくつかの単語をソヴィエト・ロシア的な用語に置き換えた。ロシア国立文書館所蔵のメイエルホリド劇場アーカイヴに保管されている「フセヴォロド・メイエルホリドの劇団での上演に向けたマルチネの戯曲『夜』のテキスト加工の諸原則」と題されたトレチャコフの手稿には、テキストの加工にあたって「主な作業であったのは、書き換えというよりはテキストの²¹整理であり、その際には意味を保つためのあらゆる努力がなされている」と記されている。すなわち、原作を生かすこと、同時代ソヴィエト・ロシア社会の現実に近付けることに重点が置かれたのである。メイエルホリドの初期

構成主義作品においては、テキストの大きな歪曲がまだ見られないことを再度確認しておきたい。削除、変更、ちょっとした加筆はすべて「テキストの整理」のために行われており、オリジナルの戯曲の流れは維持されている。メイエルホリドもトレチヤコフも、この時点ではまだ戯曲をエピソードに区分したり、時系列を組み直したりといったようなことは行っていない。

もっとも、メイエルホリドが構成主義的実験の中で練成していったのはテキスト内部の構成だけではない。テキストとミザンセンス、厳密に言えばせりふと個々のジェスチャーや動きなど身体表現全般を、自由にかつ緻密に組み合わせる、建築的な、あるいは音楽のスコアのような演出方法が確立されたのはこの時期である。

戯曲のストーリーは単純である。代筆屋を営んでいる主人公のブリュノ青年は新婚の妻ステラと相思相愛の仲である。ブリュノは妻の美しさを誇りに思い、周囲のあらゆる男性に自慢せずにはいられない。あるとき、彼は妻の貞淑を疑い始め、嫉妬に苦しむようになる。ブリュノは嫉妬から解放されるための策を練るが、見つかった解決法はなんと、妻に村中の男たちと浮気をさせて、実際に寝取られ男（コキユ）になることだった。革命のテーマとは一切関係のない、単純明快かつ意表をついたクロムランクのファルス（笑劇）は、ピオメハニカの訓練を経て生まれようとしている「未来の俳優」とその技を宣伝するのに最適な素材であった。

先述のアルマ・ロウの論文「メイエルホリドの『堂々たるコキユ』」における舞台の詳細な描写を少し長めに引用し、テキストと俳優の身体表現のダイナミックな場面構成が行われているさまを確認したい。引用するのは第一幕の終わり、ブリュノ（イリインスキー）が部下で筆耕のエストリュゴ（ザイチコフ）を相手に語る猜疑心と嫉妬のモノローグの場面であるが、テキストが細切れにされ、そこに細かい動きが挟み込まれることによってモノローグが解体され、動きとジェスチャーによる対話が成立している。

引用7

……ブリュノはベンチにまたがり、ベンチを見て考え込む。エストリュゴが登場してブリュノに近づき、彼が一体何を見つめているのか背後から観察する。エストリュゴはベンチの周りをぐるりと一周し、ふたたび観察する。今度はブリュノの前を行ったり来たりする。エストリュゴは上から身をかがめて、ブリュノが眺めている場所を見る。ブリュノはやっと彼に気づき、ベンチの端を指さして無言で座るよう促す。エストリュゴは理解できず、頭を上げ、当惑した様子でブリュノを見ている。

ブリュノはベンチの端を叩いて「エストリュゴ、ここに座れ！」と言う。エストリュゴは用心深く、ブリュノの向かい、ちょうどベンチが尽きたあたりで宙に座った格好をする。ブリュノは「いや、こっちだ」と繰り返し、ベンチの端を指す。エストリュゴは慎重に最端に座る。ブリュノは後ろに下がって「もっと近く」と言う。エストリュゴが近づくと、ブリュノはふたたび下がって「しっ、もっと近く」と言う。エストリュゴがまた近づくとブリュノはもう一度後退し、「もっと近く！」と言う。エ



図5 『堂々たるコキュ』におけるベンチを用いた場面。
左はジオメハニカのエクササイズ「平手打ち」のポーズをとるブリュノ役のイリンスキー、右端がエストリュゴ役のザイチコフ。
© 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館

ストリュゴは再度言われたとおりにする。ブリュノは拳固を振りかざし、「覚えていろ！」と大声をあげる。エストリュゴはおびえ、頭を抱えてうつぶせになり、拳固で殴打のジェスチャーをする。ブリュノは「しっ、黙れ」と言う。間。

エストリュゴはゆっくりと頭を上げてブリュノを見る。ブリュノは「黙れ！」と叫ぶ（エストリュゴは一言も声を発していない）。ブリュノはエストリュゴの頭をつかんでベンチへと強く押し付け、ふたたび「黙れ！」と叫ぶ。ブリュノは「なあ、お前の考えではステラは俺に操を立てていると思うか？」と言いつつ、エストリュゴの背中にクエスチョンマークを描く。……「操を立てている？ならば証明して見せろ！」

エストリュゴは頭を上げる。ブリュノは「証明できないだろ」と言って、エストリュゴの頭をつかんでふたたびベンチに押し付ける。エストリュゴは拳固で殴打のジェスチャーをする。「誓えるか？なら誓え」とブリュノが言うと、エストリュゴは頭を上げて何か言葉にならない音を発する。「できないんだ」とブリュノ。エストリュゴの口元で人さし指を振り、「白状したな……白状していないとしても、彼女を疑ってもいいってことは認めただろ。……なんてこった」と言った後、大声で「弁護しようたって無駄だ。しっ、黙れ！」と叫び、エストリュゴの頭を自分の膝の間に押し付ける。エストリュゴは両手を振り回して抵抗する。ブリュノは腕を掴んで後ろ手に押さえつける。エストリュゴはまだ手のひらを動かしているが、ブリュノはそれも押さえつける。ついに動き続けているのは指だけになるが、それも押さえられてし

まう。²³

ひとつひとつ描写される細かい動きには、動きの全体を連続写真のような複数の小さな動きに分けて考えるピオメハニカの分析的思考を見ることが可能である。それぞれの動きはもはやト書きの範囲を超え、場面構成上でせりふと同等の価値を賦与されている。場面は、せりふと身振り（動き）という異質の構成要素の組み合わせによって成立しており、それらを切り離して考えることはできない。また、装置（ベンチ）もこの場面の不可欠な要素として有機的に機能していることは、たとえばベンチのないところに中腰で座った格好をするエストリュゴ＝ザイチコフの演技を想起するならば納得がいく。また、残された数々の舞台写真から、木組みの足場のような構成物である装置の本体が、俳優の演技と相互作用し、身振りや動きのダイナミズムやファクトゥーラ（素材感）を強調したことが見て取れる。

大胆な省略によって凝縮されたテキストは、装置とともに俳優の演技の足場かつ枠組みとして機能している。「嫉妬」というテーマのおかげで、ボクシングをはじめとする格闘技やアクロバットを発想源のひとつとするピオメハニカの訓練、「平手打ち」「短剣で刺す」といったエチュードが舞台上で十分に活用されたことも指摘しておきたい。けんかや争いの場面では、いわば歌舞伎や剣劇のような華やかで効果的なスペクタクルが展開された（図4,5）。メイエルホリドは『堂々たるコキユ』で、テキスト、装置、俳優の身体等の舞台の要素を分析し、いくつかの単位に還元して、それらを等価のものとして作品の時空間を構成した。そして新しい演劇を生み出すことに成功したのである。

4 終わりに

メイエルホリドの構成主義演劇作品には、ロシア・アヴァンギャルド芸術においてきわめて重要ないくつかのモメントが見られる。たとえば、言葉や身体「ファクトゥーラ（素材感）」の強調や、異質の要素を分析して最小単位に還元したうえで行われるモンタージュ（構成・編集）などである。テキスト、身体、装置、音楽、動きその他構成された諸要素はほとんど等価のものとして舞台の上で提示される。強調しておきたいのは、それが「ほとんど等価」であっても、完全に等価ではないことである。メイエルホリドの演劇において一貫して優位とされたのは、俳優とその技だった。

メイエルホリドにとって、未来の俳優は「頑強な身体」の持ち主でならなければならない。高い身体能力への志向は、冒頭に挙げた「大道芸人万歳！」にも確認したものである。²⁴「大道芸人万歳」においてサーカスとともに話題に上っている映画はまだサイレントの時代であり、メイエルホリドがそこにも身体表現の新しい可能性を見たことは想像に難くない。さらに1921年には、メイエルホリドは²⁵イッポリート・ソコロフとともに「体育の演劇化」を目指す委員会まで結成している。『堂々たるコキユ』が上演された頃、メイエルホリドの劇場は〈俳優劇場〉の名を冠していた。²⁶テキストや装置を背景に、強い身

体を持つ俳優、あるいは俳優の強い身体が強く浮き彫りにされたところにこそ、『堂々たるコキユ』の「新しい演劇」たるゆえんがあるのではないだろうか。

メイエルホリドが構成主義の画家たちに演劇への参加を依頼したきっかけを、コンスタンチン・ルドニツキーは1921年9月から10月にかけて開催されたポポワ、ロトチェンコ、ステパーノフ、エクステル、ヴェスニンによる「 $5 \times 5 = 25$ 」展²⁷であるとし、セリム・ハン＝マゴメドフは1922年のメドゥネツキーとステンベルグ兄弟による「構成主義者」展²⁸であるとしている。いずれにしても、メイエルホリドが若い芸術家たちの提示する既存のものとは異なる新しい空間構成に敏感に反応し、舞台におけるその可能性を試みたことには違いない。ルドニツキーはメイエルホリドの構成主義へのアプローチが「舞台装置が意味や描写上の課題から解放されること」を目指すものであったと位置づけ、「構成物は原則としても理想としてもそれ自体では何の意味ももたなかった。ただ、舞台空間を俳優にとって最も便利なるように組織し、俳優のための「作業場」を作り出すという目的に叶うことだけが求められていた」と分析している。構成主義はメイエルホリドにとって俳優を生かすための一手段に過ぎなかった。ポポワやステパーノワら構成主義者との共同作業の経験は、『森』（1924）、『検察官』（1926）『風呂』（1930）など、シンプルで機能的な構造に俳優の演技を浮き彫りにする、より演劇的な舞台空間へと発展させられていくのである。

エイゼンシュテインがメイエルホリドの演劇における俳優の優位を指摘したことはすでに言及したが、たとえば師から受けた影響と自己のアイデンティティを整理する彼のメモ（1927）の中にも「メイエルホリドは俳優、自分は技師である」との言葉を見ることが出来る。一方メイエルホリドは1936年、チャップリンと映画に関する講演の中で、エイゼンシュテインの才能を称賛しながらも、彼が映画のための俳優を育てないのは問題だと語っている。³¹メイエルホリドの演劇活動において、「俳優」はもっとも重要な要素でありつづけたのだ。

注

- 1 *Ильинский, И.* Сам о себе. М.: ВТО. 1961. С. 150-153.
- 2 *Hamon-Siréjols, C.* Le constructivisme au théâtre. Paris. Éditions du Centre national de la recherche scientifique. 1992. *Law, A. / Gordon, M.* Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia. McFarland & Company Inc, Publishers. 1996.
- 3 *Law, A.* Meyerhold's The Magnanimous Cuckold. // The Drama Review. T 93. 1982. pp. 61-86.
- 4 *Мейерхольд, В.* Да здравствует жонглер. // Эхо цирка. 1922. № 3. С. 3.
- 5 1825年12月に貴族の知識人層が専制政治や農奴制に反対して反乱を起こした。反乱は成功しなかったが、ロシア史においては革命運動の先駆けとみなされている。逮捕された十二月党員たちはペトロバヴロフスク要塞内の監獄に収容され、あるものは死刑に、あるものはシベリア流刑になった。ペトロバヴロフスク要塞はクシェシンスカヤ邸のすぐそばにあり、

話題に挙がっているバルコニーはこの要塞側にある。

- 6 Там же.
- 7 現在、クシェシンスカヤ邸の建物は国立政治史博物館になっている。
- 8 図版は Борис Кустодиев: Альбом. Л.: Аврора. 1982. を参照した。
- 9 Мейерхольд, В. Да здравствует жонглер. С. 3.
- 10 Студия. // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4-5. С. 94.
- 11 Беседа со В. С. Степановой. // Зрелища. 1922. № 16. С. 11.
- 12 Там же, с. 12.
- 13 Федоров В. / Эйзенштейн С. К постановке «Смерти Тарелкина» мастерской Вс. Мейерхольда. // Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919-1948. М.: Новое издательство. 2004. С. 139.
- 14 Там же, с. 138.
- 15 『賢人』はオストロフスキーの『どんな賢人にもぬかりはある』をサーカスや大道芸の要素を満載にしてとことん解体した実験的な作品で、『タレールキンの死』同様賛否両論の評価を受けた。メイエルホリドは弟子エイゼンシュテインの仕事が高く評価した。『賢人』およびエイゼンシュテインの演劇作品に関しては鴻英良「過剰と逸脱—エイゼンシュテインと演劇」参照。(『エイゼンシュテイン読解——論文と作品の一卷全集』(岩本憲児編)所収。フィルムアート社、1986年、28-37頁)。
- 16 Эйзенштейн, С. Монтаж аттракционов. // Избранные произведения в шести томах. Т. 2. М.: Искусство. 1964. С. 270. 邦訳には「アトラクションのモンターージュ」(浦雅春訳)、『エイゼンシュテイン読解』40頁を参照した。
- 17 『タレールキンの死』に関する前述のインタビューの中で、ステパーノワは衣装の大部分を稽古開始前に作らねばならなかったことを告白している。Беседа со В. С. Степановой. С. 12.
- 18 『堂々たるコキュ』に続いて『大地は逆立つ』の装置を担当したボボワに関しては事情が異なると思われる。この問題は稿を改めて論じたい。
- 19 たとえばミュージック・ホールのジャンルで活躍したアヴァンギャルド演出家ニコライ・フォレグелはエッセー「戯曲・ストーリー・トリック」の中で『堂々たるコキュ』を次のように賞賛している。

「ピオメハニカ

正確、シンプル、合理的。

機械に学べ！ 生産せよ！ 発音に注意！……

新しい演劇は習得した。すべてが正確で、あらゆる要素が演出家の確固たる手でしっかり溶接されている。最初の勝閑だ。それは『堂々たるコキュ』である。

新しいスペクタクルの素晴らしい接合、ファクトゥーラ(素材感)の完成度、戯曲すらも目立たない。

「いかに」の「何を」への完全な勝利」Фореггер, Н. «Пьеса. Сюжет. Трюк» // Зрелища, 1922. № 7. С. 10.

- 20 『堂々たるコキュ』の装置をボボワが担当することになった裏側には、構成主義者たちの間の微妙な関係と当時の演劇における予算や組織の事情が反映されたひとつのエピソードがある。メイエルホリドをはじめ、1922年に「構成主義者」展を開催したステンベルグ兄弟とメドゥネツキーに装置を依頼した。三人が提供したアイデアをメイエルホリドは気に入って採用しようとしたが、報酬を食料の現物支給で支払って欲しいという画家たちの条件

に応じられないうちに話がこじれて計画が流れてしまった。結局メイエルホリドはこの仕事をポポワに依頼した。ポポワはメイエルホリドが提示したアイデアに従って製作を行ったが、ステンベルグ兄弟とメドゥネツキーの案に似たものができあがった。どうやら最初の案にはれ込んだメイエルホリドが、それを頭の中で温めているうちに自分の案と同化してしまったらしい。『堂々たるコキユ』の舞台装置をめぐる事情については Хан-Магомедов, С. Владимир и Георгий Стенберги. М: Фонд «Русский авангард». 2003. С. 134-136. Березкин, В. Театральный конструктивизм. // Вопросы театра. Proscenium. 2008. 3-4. С. 193-206.などに詳しい。

- 21 Третьяков, С. Принципы Текстовой обработки пьесы «Ночь» Мартиня для постановки ее в театре В. Э. Мейерхольда. РГАЛИ 963-1-321.
- 22 メイエルホリドが極めて自由で大胆な戯曲の再構成を行うには、1924年1月初演の『森』を待たねばならない。この作品では、オストロフスキーの五幕物の喜劇が三十三のエピソードに分けられ、オリジナルの時系列を無視した独自の秩序で組み換えがなされていた。さらに1924年の『D.E.』では、エレンブルグの『トラスト D.E.』をはじめとする複数の小説を下敷きにしながらも、エピソードがまったく自由な構成でつなぎあわせられ、中にはピオメハニカのデモンストレーションやカシヤン・ゴレイゾフスキー振付のモダンダンスのナンバーなども組み込まれていた。同様の試みは『大地は逆立つ』と同じくトレチヤコフがシナリオを担当したエイゼンシュテインの『賢人』、また作家シギズムント・クルジジャンフスキーがチェスタトンの短編小説を「シチュエーション」に分けて構成したモスクワ・カーメルヌイ劇場の『木曜日だった男』（1923年12月初演）のシナリオにも見ることができる。音楽に合わせて小さな出し物をつないでいくミュージック・ホールやサーカスで用いられる形式が、ドラマ劇場の演出に導入されるのはこの頃である。
- 23 Law, A. Meyerhold's The Magnanimous Cuckold. pp. 74-76.
- 24 Актер будущего: Доклад Вс. Мейерхольда в Малом Зале Консерватории - 12 июня 1922 г. Зрелища. 1922. № 6. С. 11. 『メイエルホリド・ベストセレクション』（作品社、2001年）の邦訳「未来の俳優とピオメハニカ」（淵上克司訳）では「健全な肉体」とされているが（186頁）、原文では「физически благополучен」とあり、身体能力が優れていることが強調されている。具体的には「正確な目測能力を持ち、安定性がある、どんな時でも自分の身体の重心を認識している」ことが求められている。
- 25 Спорт. Театральзация физкультуры. Эрмитаж. 1922. No. 7. С. 15.
- 26 「エルミタージュ」誌6号によると、俳優劇場は「俳優の演技の主導的意義の承認に基づく舞台行為の擁護と発展」を課題として掲げていた。Хроника. Театр Актера. // Эрмитаж. 1922. No. 6. С. 14.
- 27 Рудницкий, К. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука. 1969. С. 260.
- 28 Хан-Магомедов, С. Владимир и Георгий Стенберги. С. 134.
- 29 Рудницкий, К. Режиссер Мейерхольд. С. 260-261.
- 30 «Мейер – актер .. я – инженер» // Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 158-159.
- 31 Мейерхольд, В. Чаплин и чаплинизм. // Февральский, А. Пути к синтезу. М: Искусство. 1977. С. 215.

本論考は文部科学省「特色ある共同研究拠点の整備の推進事業」A09351900、および文部科学省科学研究費補助金（若手研究B）A09319800による研究成果である。