

1937年12月22、23、25日の国立メイエルホリド劇場 劇団員全体集会における論文『無縁の劇場』に関する討議 速記録¹⁾

Обсуждение статьи «Чужой театр» на общем собрании работников ГОСТИМа 22, 23 и 25 декабря 1937 года. Стенограмма.²⁾

12月22日

集会の議長に劇場の俳優 M. G. ムーヒンが、書記に俳優・監督の V. A. グロモフが選出される。

議長：論文を読み上げるのに賛成の人は？（明らかに大多数が賛成）……論文を読み上げるために同志グロモフに発言願います。[……]

議長：同志のみなさん、論文について発言したい方はいますか。

同志シビリャーク³⁾：集会のはじめに V. E. メイエルホリドが発言したらどうでしょうか。

議長：「無縁の劇場」と題された同志ケルジェンツェフの論文を討論するにあたり、はじめに同志メイエルホリドが発言したらどうかとの提案があります。フセヴォロド・エミリエヴィチ〔メイエルホリドさん〕、どうぞ、集会はあなたに発言を求めています。

同志メイエルホリド：同志のみなさん、私が何よりもまず思うのは、われわれの全発言において、政治的俗物精神の傾向を一切許容してはならないということです。政治的俗物精神を許容しないというのがどういうことか、私はまさにその範となるよう自分の発言を始めたいと思います。わが党の中央機関誌『ブラウダ』の紙面に掲載されたこの資料を私自身が最初に読んだとき、当然ながら私自身は、完全に正確な表現がなされているとは言えない一連の問題や事実に関して、繰り返しになりますが私自身は、まずもって不正確に表現された個々の例や主張に対して反論し、可能な修正を加えたいという気持ちになりました。たとえば、グリーゼは論文のなかでは劇場から去ったことになっていますが、彼女は劇

団には入っていませんでした。当然ながら、このような文書を手にとると、完全に正しいとは言えない情報については不愉快に感じられるものであり、それゆえ当初はあれこれ反論したいという気持ちになったのです。しかしそれは間違っていると思います。ある党会議である同志が——黨員ですが——正しくもこう指摘しました。話すべきなのは、ここには細かい間違いがあるといったことではなく、この論文において何が正しく書かれているかなのだと。正しいことを探すべきであり、正しくないことについて言いがかりをつけるべきではないと。基本的にこの論文において一番重要なのは、ケルジェンツェフ同志の政治的志向であり、論文の政治的先鋭さであって、この政治的先鋭さはいかなる場合にもわずかなりとも削がれてはならないのです。

一連の事態に対する政治的評価は論文においてまったく正しくなされています。もっとも顕著な点を挙げてみましょう。まず第一に、われわれの演目にソヴィエトのテーマが欠けている点、第二に、疑いようのない欠陥（これはわれわれの活動員集会においてすでに確認されたことです）、そして小説『鋼鉄はいかに鍛えられたか』を舞台『ある生涯』⁴⁾にした際の失敗があります。この2点はもっとも目を引く事柄であり、そこから身を隠すことはできません。これらは明々白々であり、今日にいたっては事実であります。言い逃れはできません。

こうした一連の事態に対する政治的評価ですが、論文においてそれはまったく正しくなされており、こうした状況をまねいた一連の事態についての予備的分析も、同じく正しくなされています。私が過去の重荷を背負った芸術家であるという事実からも言い逃れはできません。それは事実です。われわれが誇りにしていた過去の作品

1) この速記録は、一部省略され、判明している略語や名前のイニシャルもそのままにしてある。完全なテキストは国立中央文学芸術公文書館 (f. 963, op. 1, ed. khr. 71-73) に保管されている。P. M. ケルジェンツェフの論文については、事実や時期に関する甚だしい誤りにのみ注釈が付してある。速記録には必要な注釈が付してある。

2) [訳注] 翻訳に際しては以下を底本とした。Обсуждение статьи «Чужой театр» на общем собрании работников ГОСТИМа 22, 23 и 25 декабря 1937 года. Стенограмма. Публикация и комментарии В. Щербакова// Валентей М. А., Шерель А. А. (ред.) Мейерхольдовский сборник. Вып. 1. М.: Творческий центр имени Вс. Мейерхольда, 1992. С. 327-385.

3) N. V. シビリャーク (1889-1974)：国立メイエルホリド劇場の俳優。

4) 脚本は E. I. ガブリロヴィチ (1899 年生まれ)。

に関してさえ（われわれは今日、党と政府の示す要求に照らして過去の作品を点検しています）、一連の過ちを指摘する必要があります。われわれはこうした過ちを取り除こうとしました。しかしそうした作業は、言ってみればむしろ改良の部類に属するものであり、台本をわずかばかり修復、修正するものでした。しかしもちろんそのようなアプローチではだめなのです。わが政府と党が与えてくれた社会主義リアリズムのスローガンは、人間像をしっかりとつくり上げるよう求めています。それによって、芝居を見に来る観客がなんらかの結論を引き出し、一連の難しい思想的問題を解決できるようでなくてはなりません。そのためには是が非でも大がかりで精力的な作業を行って、図式主義、形式主義、奇抜さを一掃する必要があります。こうしたものは思想的作品を歪め、いくぶん異なる光をあて、喜劇的に理解されるべき箇所まで観客を嘲笑させてしまいますから。劇の偉大な思想的内容を受け取ってもらうために、観客席に健全な雰囲気をつくりださねばなりません。人間像をしっかりとつくり上げ、演出を精確に彫琢することによって、革命前の劇場に見られた頹廢、デカダンスのニュアンスを観客が感じないようにしてやる必要があります。当然、こうしたものには決然たる態度で別れを告げる必要があったのです。われわれはどんな結論を出すべきだったのでしょうか。これらの芝居を根本からつくりかえるか、あるいは演目から外す、と言うべきだったのです。それらは寝かせておく必要があったのです。これらの芝居の装いを根底から変えるような新しい改変計画を提起する必要があります。

もとより最近のわれわれは劇場の装いを変えようと一定程度の方策を試みてきました。たとえば幾人もの優秀な俳優に入団してもらうよう努めました。それでは問題の解決にはなりません。より深く劇場の構成全体を見直し、もっと思い切って劇場の装いを変え、自分たちで設定したプログラムをもっと粘り強く実行すべきでした。あるいは芸術監督は、中途半端な措置からはじめるのではなく、こう問うべきだったのかもしれませんが。お前は仕事において十分に己を再建したのか、形式主義に関する討論でわが党と政府が出した指示にお前は自覚的に向き合ったのか、と。もちろんこうした真剣な結論は出されませんでした。私の過ちは、劇団員に対しても世論に対しても広範な再建プログラムを提示しなかったことにあります。そのせいで世論も劇団員も方向性を見失ってしまいました。われわれの劇場は、疑いの余地なく認められるすべての過ちときっぱりと手を切らねばならない、と言うべきでした。

社会主義リアリズムの完全な会得を目指すソヴィエト

演劇の歩みをわれわれが妨げたという非難に関し、一部の同志はわれわれは無実だと言っています。しかしもちろん客観的には、われわれに罪があるのです。われわれはたしかに一連の仕事によって、社会主義リアリズムに向かうこの動きをいくらか妨げたのです。それは疑いようもないことです。客観的にはわれわれはなんらかのブレーキとなっていたのです。われわれは己の思想的知識を見直し、劇団内で社会主義リアリズムの問題を早急にそしてあたうかぎり果断に検討しはじめるべきでした。サークルを組織すべきでした。そのために文学部門のスタッフを総動員し、彼らに助力を求めるべきでした。社会主義リアリズムに関して手に入るすべての文献のリストを作成すべきでした。セミナーを開き、社会主義リアリズムを可能なかぎり丹念に検討すべきでした。なぜなら、社会主義リアリズムとは何なのかを深く理解していないと、形式主義とは何なのか、自然主義とは何なのかという問題もうまく解決できないからです。この作業をわれわれは行いませんでした。そしてその罪はまずもって私にあります。確かに私一人だけに罪があるわけではありません、しかしこうした作業をわれわれが組織しなかったという点でまずもって罪があるのは、リーダーである私です。

同様に、われわれが堅固な演劇グループを築けなかったこと、3年分の演目プランを作成しなかったこと、組織的に仕事を行えなかったこと、こうした叱責は正しいものです。本来なら、場当たりに上演するのではなく、完成してレパートリー委員会の承認を受けた台本がリハーサルよりもずっと前に書類上のなかに収まっているべきだったのです。リハーサルの途中で修正しなければならないような台本ではなく、出来上がった状態のものが用意されてしかるべきでした。

ここでもまた政治的俗物精神に墮することのないよう、劇作家たちに関して論文にいくつか不正確な記述が見られることについては話しません。論文では、われわれが彼らに惹きつけられたのはあたかも、彼らがまさしくソヴィエト演劇にふさわしくない人々、結果的に人民の敵となった人々だからであり、われわれがそんな人々をあてにしていたからだ、というふうに書かれています。これについて今は話さないでおきます。この問題についてはしかるべき党組織で話す機会があるでしょうから、同志たちはこれが本当ではないということがわかるでしょう。またここでこの点に立ち入ったら私たちは方向性を見失ってしまうでしょうから、やめておきます。しかし次のような事実は疑いようありません。われわれはたとえばフセヴォロド・ヴィシネフスキーを仕事に誘うことはできたでしょう。彼がわれわれのほうに手を

差し伸べようと試みたにもかかわらず、われわれはこれに十分注意を払いませんでした。われわれはどこかおかしい状態にあり、ヴィシネフスキーはカーメルヌイ劇場で働きはじめたのだから、われわれとは違う道を歩んでいるのだ、というような気がしたのです。これはむしろ軽率な態度です。ヴィシネフスキーがわれわれと一緒に働きたいと言ったことに耳を傾けるべきでした。注意深く対応すべきでした。彼をわれわれの側に引き入れるべきでした。だがそうはしませんでした。これは過ちです。われわれはこれを自らの過ちだと力をこめて強調し、こうした過ちが二度と繰り返されないよう果断な措置を講じねばなりません。

『ある生涯』の台本に着手したときのわれわれの主要な過ちは、内戦史に関してこの芝居のためになんの話し合いももたなかった点にあります。われわれが行ったのはただ一つ、芝居を上演することだけでした。われわれは休む間もなく非常に精力的に働きました。しかしそれだけでは不十分だったのです。ある雰囲気をつくりだす必要があったのです。内戦史についてわれわれに講じてくれそうな人々をたくさん動員すべきでした。なぜなら、劇中のどの人物像を構想するにしても、内戦期に起こったあらゆる重大な出来事から切り離して行うわけにはいかないからです。

同様に、オストロフスキー〔『鋼鉄はいかに鍛えられたか』の作者〕の創作活動も研究されませんでした。このすばらしい人物がどのように働き、どのように創作したかを研究するため、特別に話し合いの場を設けるべきでした。彼の伝記を研究すべきでした。サモイロフ⁵⁾が役を演じるにあたって犯した過ちは、彼がニコライ・オストロフスキーの伝記を十分深く研究しなかったために生じたものです。そのせいで舞台上のパーヴェル・コルチャーギン〔『鋼鉄はいかに鍛えられたか』とその舞台版『ある生涯』の主人公〕は破滅し衰弱していく者であることに重点が置かれ、ニコライ・オストロフスキーにそれほど特徴的な意志力やオブティミズムが十分に表現されませんでした。こうしたことから言えるのは、われわれの仕事に対する姿勢がきわめて表面的だったということです。

舞台美術⁶⁾について述べると、われわれはここでもリアリズムの方向に進むにあたって優柔不断でした。模型

のつくり自体、舞台美術のつくり自体にまだやはり形式主義の名残がありました。それゆえまったく適切とは言えない小道具、完全なリアリズムとは言えない舞台美術によって、自然主義的な側面がいくらか際立ってしまいました。ですから、ここには形式主義と自然主義の要素が明白に見られるというのは正しい指摘です。形式主義の名残がある全体的に過った演出のなかに置かれると、この自然主義は今でも目につくのですから。もしこの欠点を取り除かれたなら、自然主義的な点を正し、劇全体をリアリズムのほうに方向づけることも容易にできたでしょう。この点で『ナターシャ』⁷⁾の演出には過ちはありませんでした。この演目では全体のつくりが基本的にリアリスティックで、個々の部分もリアリスティックなスタイルだったので、自然主義的な点も目につきませんでした。しかし『ナターシャ』には別の過ちがありました。レパートリー委員会が指摘したことですが、この芝居には党指導部がまったく登場しないのです。たとえばコルホーズの生活は、党指導部が登場しないためにあまりに抽象的なものとなりました。そうした肯定的な部分がないため、残りの部分は宙に浮いてしまいました。あとでわれわれはこの台本の修正を試みましたが、それでも修正は十分に果断なものではありませんでした。コルホーズの生活に精通し、その日常、そのテーマにふさわしいトーン of the 作品を書いてくれる著名な作家に加わってもらうべきでした。たとえばパンフォーロフ⁸⁾を招いて、そうした作品を上演する手助けをしてもらえばよかったのです。そうした作業をわれわれは行いませんでした。この点でわれわれは大きな過ちを犯したと私はみなしています。

ときにはこういうこともあります。われわれのあいだでは、ケルジェンツェフの書いたような論文を読んで、そもそも次のような疑問を呈することが可能であると思われています。ソヴィエト芸術全体に関して、ここで、この論文で指摘されている路線は正しいのであろうか、と。

よろしいでしょうか、同志のみなさん、「人民と芸術」という問題はたいへんな大問題であり、これは、わが党や政府による解決を差し置いてわれわれが決められることではまずないでしょう。われわれはしばしばわが党や政府よりも賢い発言をしようとします。われわれは別の

5) 国立メイエルホリド劇場の俳優 E. V. サモイロフ (1912 年生まれ) はパーヴェル・コルチャーギンの役を演じたが、『ある生涯』は結局、公開には至らなかった。

6) 『ある生涯』の舞台美術は V. A. ステンベルグ。

7) L. N. セイフーリナ『ナターシャ』(舞台美術は F. V. アントーノフ)は、『ある生涯』と同様、芸術問題委員会によって上演を禁止された。

8) 作家 F. I. パンフォーロフは、「農村の社会主義的再建」の状況を描いた小説『ブルスキ』(全 4 巻、1928-38 年)の作者として、メイエルホリドの目にはコルホーズ・農村問題に関して定評のある専門家と映ったようである。

観点をもっているのだと言わんばかりです。ちがうのです、同志のみなさん！ 政府と党の出したスローガンが示しているのは、イデオロギー戦線は何らかの個別のグループや劇場に委ねられうるものではないということなのです。そういうことは決してありえないのです！ 党と政府が言うように、イデオロギー戦線は最重要戦線であり、それゆえに芸術の監視はソ連人民委員会議長直轄の全ソ芸術問題委員会の手集中しているのです。それゆえにわれわれはこうした問題を勝手に解決することはできないのです。わが政府がこれらの問題に対して与える解決策にわれわれは耳を傾けねばなりません。

次に民衆についてですが、民衆にはどんな芸術が必要かという問題に対して、われわれはインテリ的なアプローチをしました。われわれのあいだには、民衆をわれわれの芸術のレベルまで引き上げねばならない、という間違った観点が見られます。われわれが洗練された繊細な芸術を見せてあげよう、民衆はそのレベルまで上がってこなければならない、というわけです。これは実に正しくない考えです。権力を手にした若い階級、若い労働者階級、プロレタリアートと農民——この階級は、革命側についたインテリゲンツィヤが有していたような文化をまだ持っていません。これは若い階級であり、まだ子供なのです。この階級は、われわれインテリゲンツィヤがすでに通過したすべての段階を経ねばならないのです。ですから、民衆には単純な芸術が必要である、芸術からあらゆる外皮、あらゆる精妙さ、あらゆる印象主義や表現主義、アクメイズム等々を取り除かねばならない、という党の問題の立て方は正しいのです。芸術は単純明快なものでなければなりません。ですから劇場で働くわれわれは、わが党と政府のこの方針にたいへん注意深く耳を傾けねばなりません。なぜならわが党と政府はこの民衆の世話を引き受けたからです。党と政府は民衆が人類最良の作品のすべてを学びとるよう彼らを手助けしています。この点に関するレーニンの最良の発言、そしてスターリンのすばらしい発言を読んでください。そうすれば、われわれは人類最良の作品のすべてを受け取らねばならない、だがわれわれはそれらを批判的に取り入れねばならない、という方針がまずもって必要だということがわかるでしょう。われわれがこうした作品を取り入れるときには、それらをまだ素養のない若い階級に提供するのだ、ということを踏まえておかねばなりません。だからわれわれが最良の文化作品を取り入れ、民衆が徐々に芸術的産物を受容するにあたっては、そこに神

秘や象徴主義の痕跡が一切残っていないようにしなければなりません。確かにソヴィエト演劇にも何らかの寓意が込められていることはありえます。しかしそれはヴァチスラフ・イヴァーノフが論文「象徴主義の二つの基本要素」⁹⁾で述べているようなものではありません。教育人民委員部が中学校の生徒に象徴主義の資料を検討させているのは正しいことです。現在、あらゆる学校で象徴主義が研究されていますが、それは象徴主義の教えの内実には……的な「速記録に欠落あり」傾向があるという観点から研究されているのです。この潮流の危険性・害毒がどこにあるかを理解するには、イヴァーノフの論文「象徴主義の二つの基本要素」を読むだけで十分です。この潮流の危険性とは、それを介して宗教的傾向が入り込んでくるというまさにその点にあります。われわれがまずもって反宗教主義者であるからには、すべての唯物論者、すべてのポリシェヴィキがまずもって無神論者でなければならないからには、こうした潮流は辱めを受けねばなりません。それも長期間、綿密に研究されたのちに辱めを受けるべきです。なぜなら象徴主義の擁護者のなかには、まさに象徴主義こそがあれやこれやのすばらしい作家を生み出してきたのではないか、と言う者もいるからです。しかし同志たち、違うのです。こうした外的な表現の背後には、ある本質が隠されています。それを研究して辱めねばなりません。無神論の領域、あらゆる宗教的麻薬への対処領域において、こうした潮流は民衆を過った方向に導いているがゆえに有害である、ということを実証せねばなりません。われわれは何があってもこのことを肝に銘じ、民衆と芸術の相互関係という問題に関しては、若い労働者階級には単純明快ですべてが言葉にされた芸術を捧げるべきという立場に立つのだと言わねばなりません。一切の駆け引きや銜いなしにです。これはわれわれが今日言わねばならない最も重要なことです。この点で同志ケルジェンツェフの論文は最も痛いところを突いています。そしてこの点に関して、問題解決はまさにそのように行われるべきだと言わねばなりません。

われわれは今日において同時代から遊離してしまった人々だと指摘されています。これはまぎれもない事実です。なぜかという、われわれはソヴィエトのテーマについて煽動してきませんでしたし、ソヴィエトの現実や偉大なわが国のことや党や指導者を扱っている劇作家たちを仕事に誘いませんでしたし、われわれの劇場ではそうした劇を上演しなかったからです。今日われわれは政

9) ヴァチスラフ・イヴァーノフの論文「現代の象徴主義における二つの基本要素」のこと（ヴァチスラフ・イヴァーノフ『星々を追って：論文と箴言』（サンクト・ペテルブルグ、1909年）を参照）。この論文では、とりわけ象徴主義と宗教芸術とに共通する性質と方法論が論じられている。

治的破綻の状態にあると言わねばなりません。その罪はまず第一に、しかるべきレベルに達しえなかった芸術監督にあります。総じてわれわれの集団は健全で優秀であり、大きな問題を提起しそれを解決する力を十分にもった集団です。繰り返しになりますが、集団は健全でありながら、指導部が腐敗していました。だからこの優秀で健全な集団を維持し、政治的素養のしっかりしたよい指導者を見つける必要があります。そして党組織は自分のことを述べねばなりません。クドライ¹⁰⁾は自分の仕事について語らねばならないと思います。クドライの言うことを、私も含めた〔劇場の〕党組織全体が言うことになるでしょう。党組織は、われわれが申し分のない状態にはなかったことを話さねばなりません。芸術監督が彼に寄せられた信頼に応えなかったのと同様、劇場の党指導部も、この領域において十分に迅速で活発な対応をしませんでした。党指導部はまた、劇場を今陥っている窮地から救うために十分精力的に活動しませんでした。

同志のみなさん、よろしいでしょうか、党と政府が劇場に示している要求は一方ならず高度なものであり、私は自分がこうした一連の問題に関して十分素養があると思っていますが、にもかかわらずどうやらそれでも不十分なようです。つまりわれわれ文化戦線への要求はそれほど大きなものですから、一連の問題、とりわけ私にはまだ未解決と思われる問題をできるだけ早く解決するためにさらに全力を傾けねばなりません。

各劇場の党組織の書記は（ここではクドライのことを言っているわけではありません）、十分に文化的で、しっかり素養を身につけていなければなりません。ですからもしなんらかの落ち度があるならば、活を入れ、武装する必要があります。私の代理人である副支配人ミハイル・セミョーノヴィチ・ニコノフ¹¹⁾は（私は彼を見守っているのです）ここで働きはじめてまだ6、7ヶ月ですが、なんと熱心に仕事に取り組んでいることでしょう。彼はわれわれの仕事に習熟しようとするだけでなく、われわれの戦線で討議されているあらゆる問題の解決を目指しています。本を読む意欲もあります。武装し、学んでいるのです。われわれはみな、ミハイル・セミョーノヴィチ・ニコノフのように熱心に働かなければならないと思います。

われわれが昔の功績に甘んじようとしていたというのは正しい指摘です。われわれはとてつもなく呑気に構えていました。聴衆の気に入るものをいろいろとつくったのだから、それでよいではないかと安心していただけ

す。これは私にも顕著なことです。われわれはあまりに安心していただけです。われわれは革命的演劇戦線の前衛にいました。そうした戦線にいたのはわれわれだけではありません。しかしわれわれはある意味、前衛でありました。われわれはこの革命的熱意を次第に失っていきました。われわれは最重要の革命的テーマについて煽動せず、キャンペーン運動も形式的にしか行っていません。時折侵入してくる反動分子との戦いに踏み込む熱意と意欲がないのです。われわれはそうしたものに十分反撃してきませんでした。この点で激しさを十分に発揮しませんでした。われわれは革命的な活気を失ったのです。これは認める必要があります。これは事実です。

次に自己批判の抑圧についてですが、われわれのもとで自己批判が抑え込まれていなかったとは言えません。それはあります。論文でも正しく指摘されています。われわれは自己批判を抑圧してきました。われわれは、劇場内のもろもろの混乱についての表立った批判を好みませんでした。これは明白です。自惚れがあったのです。われわれの過ちや間違いが指摘されたときにはつねに、われわれは一番なのだから、われわれはすごいだから、とこう言っていました。このことは認めねばなりません。今日はわれわれ一人一人が仕事のなかに認められる腫瘍を思い切ってすべて切開し、率直に語らねばなりません。劇場のあらゆる有害な現象を分析することによってのみ、そうした条件でのみ、われわれは劇場の行き詰まりを打開することができるでしょう。レーニンはこう教えています。まずは事実を把握し、それを研究しなさい、重大な欠陥をすべて明るみに出し、それを正面から見つめなさい、そして欠陥をすべて取り除くよう努めなさい、と。もしわれわれがこうした方向に歩み出し、われわれの過ち、腫瘍を思い切って切開するならば、党と政府はそうした誠心誠意の告白に注意深く対応するだろうと私は深く確信しています。そして世論が行ったほど手厳しく問題提起をする気にはならないだろうと深く確信しています。しかし世論がこんな劇場は国に必要だろうかとあれほど手厳しく問題提起しなければならなかったのも正しいのです。なぜならわれわれが世論にそうさせるあらゆる理由を与えてしまったからです。われわれは実に長いことソヴィエトをテーマにした劇を上演しませんでした。これはけしからぬことです。そして問題提起があまりに遅かったとも言えるでしょう。もっと早くすべきでした。私は党や政府を非難しているのではありません。われわれは世論が立てたこの問題を自ら提

10) P. V. クドライ：国立メイエルホリド劇場の俳優、劇場内の党組織書記。

11) M. S. ニコノフは1937年に国立メイエルホリド劇場の副支配人の地位に就いた。それまではモスクワ市ソヴィエトの機関に勤務。

起せねばならなかったのです。われわれ自身が率先してこの問題の提起者となるべきだったのです。われわれはなぜこれほど歴然たる混乱状態を耐えねばならないのでしょうか。ここでもわれわれは寝過ごしたのです。壁新聞に記事を掲載すべきでした。なんたる混乱なのだ、ソヴィエト演劇もなく、眠り込み、劇を2つも中断したまま、『ナターシャ』も『ある生涯』も『ボリス・ゴドゥノフ』¹²⁾も中断したままという、こんな状態の劇場にどうして我慢できようか、と。偉大なる十月革命20周年記念に捧げると同志スターリンに厳粛に約束した3つの劇をわれわれは中断してしまったのです。その罪が誰にあるのかわれわれは分析せねばなりません。われわれは罪のある者を摘発せねばなりません。もし私に罪があるならば、あなたがたは敢然と私を攻撃し、私を罰さねばなりません。われわれはこのように今日の集会を行わねばなりません。われわれは自分たちの欠陥をすべて精力的に摘発せねばなりません。われわれはすべての過ちを指摘し、われわれの過ちを鞭打つべきです。しかしそうした状態にあっても、われわれの集団はまったく健全で優秀で、自分たちの作品を上手に見せることのできる集団だと私は確信しています。私は世論自体が見直しを提起するだろうと確信しています。そうです、同志たちが過ちを自覚し、仕事における再建を心から望んでいるのだから、新しい方向に歩み出し、過去のすべての過ちを帳消しにしたいと望んでいるのだから、世論全体も党も政府もわれわれがこの窮地から脱出できるよう手助けしてくれるものと、私は深く確信しています。

全員：(拍手)

同志リツネル¹³⁾：同志のみなさん、私はフセヴォロド・メイエルホリドの発言に満足できません。メイエルホリドは発言のなかで自分の過ちを的確に批判しませんでしたし〔……〕、劇場をこのような状態に至らしめた事柄を分析しませんでした。すべての問題について「われわれは」と答えてはなりません。一人一人の коммуニストは「われわれは」という語で語ってはなりません。「私は」と言わねばなりません。そのほうがより適切かと思われます。

私の考えでは、フセヴォロド・エミリエヴィチは、プロレタリア文化の問題に関して発言した部分で疑いもなく政治的過ちを犯しています。というのも今では、プロレタリア文化のことを複雑な課題を理解するには至っていない若い文化だとは言えないからです。これは間違っ

ています。プロレタリア文化はあらゆる複雑な課題を理解するまでに成長したのです。(拍手) われわれは今日、ブルジョア社会が夢見ることのできないような高度な文化の手本を有しているのです。(拍手)〔……〕しかしフセヴォロド・エミリエヴィチは、われわれが労働者階級の文化を引き上げねばならないと言います。これは間違っています。文化が成熟し、ソヴィエトの人民にこのような劇場は必要ではなくなった、まさにそれゆえにわれわれの劇場は閉鎖されようとしているのです。このことは心に留め、知っておく必要があります。プロレタリア文化の古典作家たるマクシム・ゴーリキーの作品がわれわれの劇場で上演されなかったのは偶然ではありません。なぜ上演されなかったのでしょうか。〔……〕

同様に『ある生涯』の問題に関しても私は同意できません。間違っています。劇団が内戦史を研究しなかったというのは、もちろん問題のごく一部です。それもわれわれの過ちではありますが、問題はそこにはないのです。われわれ以上にいったい誰がオストロフスキーと強い結びつきをもっているのでしょうか。メイエルホリドはオストロフスキーと知り合いました。俳優のなかにも、彼と知り合いの人が何人かいました。彼の伝記を知り、彼という人間を知りながら、われわれはこの大作の実際と真実にまったくそぐわない芝居を創作してしまったのです。〔……〕この責任はメイエルホリドにあります。〔……〕作業の全体系が失敗だったのです。十月革命20周年記念の舞台という重大事に、果たしてこんな大慌てのいいかげんな対応をしてよいのでしょうか。われわれはこの舞台にどれだけ時間をかけたのでしょうか。人々はこの舞台を何年待ちわびたことでしょうか。それを3週間でつくったのです。楽勝だと思っていたのです。〔……〕われわれは何の準備もせず、自身の過ちを取り除きもせずにこの舞台に取りかかりました。それから、自己批判が抑え込まれたというのは、話させてもらえないということではなくて〔……〕われわれ自身の決定が実行されないということなのです。われわれは、党のわれわれの決定¹⁴⁾を実行したのでしょうか。しませんでした。これが自己批判の抑圧ということなのです。2年前、『鋼鉄はいかに鍛えられたか』の上演を話し合ったとき、『ナターシャ』よりも先に『鋼鉄はいかに鍛えられたか』を上演しようとみなが言ったのに、その決定は実行されませんでした。これが自己批判の抑圧でなくてなんでしょう。〔……〕これはメイエルホリドが世論や党活

12) 『ボリス・ゴドゥノフ』は1936年に舞台稽古が行われたが、完成しなかった。メイエルホリドは新しい劇場施設で劇を完成させるつもりだった。

13) D. G. リツネル (1906-1969)：メイエルホリド演劇学校の副校長。

14) 「〔劇場内の〕党組織の決定」を意味する。

動から遊離しているというシグナルです。同志のみなさん、このような劇場はソヴィエトの人民に必要なしソヴィエト国家には必要ないと集団全体が述べるべきです。私はそう考えますし、そうみなしています。これは無縁の劇場なのです。[……] いかにつらくとも、われわれはみなきちんと自分自身にこう言い聞かせ、この点を摘発すべきです。あそこには自分の過ちを摘発して自分自身について真実を述べることのできる集団がいる、と人々に言ってもらえるように。

同志ゴアリク¹⁵⁾：私は新参者ですから、劇場の過去全体や、メイエルホリドの過去の創作の方向性についてとやかく言いたくはありません。私はただ、この劇場にやってきたときに目についたこと——集団と芸術監督部門全体と党部門との不可解な相互関係——についてのみ話そうと思います。今日こうしてメイエルホリドは3年間ソヴィエト演劇を上演しなかったと非難されています。もちろん彼には罪があります。世論全体がはっきり明確にこれに批判的態度を示しました。[……] しかし私が知りたいのは、集団は一体どこにいたのか、この健全な創作集団は、有能な俳優を数多く抱えていながらなぜ彼を助けられないのか、ということです。なぜこの集団は黙っていたのでしょうか。もしメイエルホリドがソヴィエト演劇を上演しなかったとしたら（一瞬だけこのように仮定してみますが）、なぜこの集団はメイエルホリドを強制してソヴィエト演劇を上演させなかったのでしょうか。党部門はいったいどこにいたのでしょうか。[……] なぜ党部門は全体集会や制作会議を召集してメイエルホリドにそれを要求しなかったのでしょうか。もちろん、メイエルホリドが頑固なのだ、メイエルホリドに反論などできない、反論する者はみな劇場での仕事を失うおそれがある、などと言う人もいるかもしれませんが。しかし私はそんなことは信じません。なぜなら同志のみなさん、われわれは多数であり、メイエルホリドは一人なのですから。[……] 集団は[……] なすべきことをメイエルホリドに強制することができたはずです。[……]

メイエルホリドは、ソヴィエト演劇を上演するかどうか彼の劇場の命運を決するという、また彼の劇場だけでなく、芸術家としての彼自身の命運をも決するのだということを理解していたのでしょうか。当然彼は理解していたと思います。メイエルホリドが『ある生涯』の演出に取り組む様子をわれわれみなが目に見ています。オーバーシューズにコートを着て、とてつもない寒さの

なか、芸術家にとってはひどい条件のもとで、昼夜を問わず仕事をしていました。彼は飛び抜けた存在になるために手を尽くしました。マヤコフスキーのこういう詩が思い起こされます。「飛び抜けて、飛び抜けて、飛び抜けた存在になるのだ……しかし心から飛び抜けることはできない」[「ズボンをはいた雲」より]。メイエルホリドも飛び抜けた存在になれませんでした。なぜでしょうか。偶然でしょうか。いえ、偶然ではありません。[……] 彼は創作活動においてつねに一人きりでした。これは彼のせいでもあり、集団全体のせいでもあります。私はそう思います。[……] ほかにほかに言いたいことがあります。彼は、わが国の労働者階級は若いから作品のこうした繊細さを理解できないと言いました。

同志メイエルホリド：あなたは私を誤解しておられます。

同志ゴアリク：もし私が誤解しているのならば、それはたいへん結構なことです。彼がそう言いたいわけではなかったのなら私はうれしいです。しかし彼はそういう印象を与えてしまったのです。もし彼がそう思っていたとしたら、それは間違っています。

議長：フセヴォロド・エミリエヴィチが釈明したいとのこと。

同志メイエルホリド：同志リツネルと同志ゴアリクは私の言ったことを誤解しています。思い違いがないよう説明せねばなりません。正しく理解してくれた人もいます。隣の人々に尋ねましたが、彼らは正しく理解していました。

私が言ったのはこういうことです。若い階級は権力を手にしたのだから、この若い階級には印象主義や表現主義や象徴主義等々の有害で手の込んだものは一切勧めるわけにいかない、と。若い階級が複雑な芸術を会得できないなどとは、私は決して言っておりません。この階級はもちろんそうしたものを会得できますが、しかし彼らは有害となった過去のものの押しつけから解放される必要があるのです。

同志テメリン¹⁶⁾：同志のみなさん、[……] 私は同志ゴアリクの発言に反論いたします。彼女の発言は間違っていると思います。責任転嫁——これは有害な考え方であり、今は不必要なことです。重要なのはメイエルホリドがどう行ったかではなく、何をつくり何を見せたか、ということなのです。これが大事なのです。メイエルホリドには真の協力者がいなかったということですが、メイエルホリドはそんな人々を求めていたのでしょうか。い

15) G. M. ゴアリク：国立メイエルホリド劇場の女優。

16) A. A. テメリン（1899-1975）：国立メイエルホリド劇場の俳優、撮影技師。

え、求めてはいませんでした。それがすべての原因なのです。同志ゴアリクに参考のため申し上げますが、作業に加わった協力者たち（ツェトネロヴィチ¹⁷⁾たち）は、われわれの劇場では正式には監督にさせてもらえませんでした。[……]

われわれの課題は、この不健全な有機的組織のあらゆる腫瘍や病を切開することです。私はフセヴォロド・エミリエヴィチの発言にたいへん不満です。これは彼のいつもの発言形式なのです。彼は「われわれ」と言い、具体的に「私」とは言いません。これは非常に特徴的なことであり、実に悲しむべきことです。[……] フセヴォロド・エミリエヴィチの発言は間違っています。自分を批判しないこうした態度ではだめなのです。これが彼の犯した主要な過ちです。

そのようなやり方で、この先の展望が多少とも垣間見えるでしょうか。それは不可能です。もし劇場監督であり偉大な巨匠たる人間がそのような問題の立て方をし、なぜ自分が人々に対してそのような態度をとりそのような指導をするのか分析せず、真摯に嘘偽りなくポリシェヴィキらしく分析しようとしないのであれば、この先彼はどうやって仕事をするのだろうかという疑念が湧いてきます。[……] われわれが仕事をしなくなってもう何年になるでしょう。もう4年間仕事をしていないのです。昔の劇をやっているというのは、つまり仕事をしていないということです。つまりわれわれは虚しく時を過ごしてきたのです。これは犯罪的なことです。なぜならば、このような状況では集団の各成員は成長するどころか、素質を損なっていくからです。これは犯罪的です。

党組織と社会組織は注意喚起したのでしょうか。していました。メイエルホリドはそれに応えたのでしょうか。いえ、応えませんでした。[……] なぜ彼は人々を迫害し、人々を憎んだのでしょうか。なぜ彼は人々を攻撃し、踏みつけにしたのでしょうか。[……] 彼は集団に何をしましたでしょうか。劇場のためを思っていた人々、過ちを目にして批判した人々を彼はことごとく厳しく迫害しました。事実でしょうか。事実なのです。人々は個々にあるいは集団で去っていきました。メイエルホリドに対して問題提起したのでしょうか。しました。なぜ彼は反応しなかったのでしょうか。

フセヴォロド・エミリエヴィチ、真摯になり、人々を愛さねばなりません。でもあなたは人を愛していません。それが作品の質に響いてくるのです。人を愛さずに

いてはなりません。

劇場がソヴィエトの現実から遠ざかっている、これは確かでしょうか。これは事実です。われわれはソヴィエトの現実から遠ざかったのです。一番ひどいのは、われわれが集団として成長できなかったことです。集団の生活と仕事を満たしていた雰囲気は、正常ではありませんでした。反社会的な雰囲気だったとさえ言えます。これは今日にはじまったことではなく、もう長いことそういう状態にあったのであり、わが党と政府が我慢強くこれまでこのように鋭く問題提起をしなかったことには、ただただ驚いてしかるべきだったのです。注意喚起はなされましたし、あらゆる手を尽くして改心のチャンスが与えられました。口頭でも書面でも。しかしそれもみな無駄に終わりました。これは何なのでしょう、頑固さでしょうか。[……]

同志スポーチナ¹⁸⁾：[……] 私は創設当初から巨匠とともに長い道のりを歩んできました。ですから私はこの長い創作の道のりを帳消しにしたいはありません。彼は大きな過ちを犯しましたが、しかし大きな成果もあげたと私は思います。しかしながらわれわれが今話すべきことはそのことではありません。われわれは破綻寸前です。そうです、同志のみなさん、われわれはどこまでも真摯に、世論¹⁹⁾は正しいと言わねばなりません。20周年記念というのに骨董品のような1924-26年の演劇を拠り所としている劇場、同時代の現実を反映していない劇場、わが国の生産力の急激な繁栄に歩調を合わせられない劇場、そんな劇場は必要ないし価値もない、世論はこう言っているのです。この点についてはみなが同意すると思います。巨匠が舞台芸術におけるもっとも輝かしい功労者の一人であることはわれわれ誰もが認めることです。しかしわれわれは正直に包み隠さず、彼には指導能力がないと言わねばなりません。同志スターリンは指導者について見事にこう語っています。「大衆の声に耳を傾け、大衆との結びつきを保つこと、無敵のポリシェヴィキ的指導力はここに存する」と。（拍手）そのような指導者の資質をメイエルホリドは有していないのです。彼はこのスターリンの訓示を忘れたのです。メイエルホリドは指導者として大衆との結びつきを保っていませんし、大衆の声に耳を傾けていません。彼は大衆の声に敵対的なのです。[……]

指導者は予見しなければならない、同志スターリンはこう言っています。ポリシェヴィキ的な指導者の地位に

17) P. V. ツェトネロヴィチ (1894-1963)：国立メイエルホリド劇場の監督・実験助手。

18) S. I. スポーチナ (1889-1973)：国立メイエルホリド劇場の女優。

19) ケルジェンツェフの論文が発表されたのち、メイエルホリド劇場はソヴィエト人民にとって「無縁」である、と確言する大量の「手紙」や「勤労者の反応」が新聞紙面を埋め尽したことを指す。

立つ者は、この貴重な資質を備えていなければならないのです。しかし巨匠は予見できませんでした。われわれは予見していたのに、巨匠は自身の政治や路線が何をもたらすか予見できませんでした。スターリンは人々に対する愛と注意深さについて語っています。巨匠はこうしたものとは相容れないのです。先日のキーロフ追悼記念集会で巨匠は、人々に対する注意深さと優しさを訴えていましたが、しかしそうした言葉は愚弄のように聞こえました。というのも彼がそうしたもののからほど遠いことをみな知っているからです。

テメリンの発言に、われわれの集団は反社会的だという箇所がありましたが、これは間違っていると思います。同志ケルジェンツェフの論文では、われわれには今も反社会的雰囲気があると言われていますが、この部分は間違っていると思います。それは遠い昔の話です。今のわれわれ同志たちの基本的中核は真の非黨員ボリシェヴィキであり、これは政治的素養を備え、ボリシェヴィズムを身につけ、すばらしく物事に通じた人々です。これは巨匠が望むならば彼のすばらしい協力者となりえた人々なのです。[……]

同志ウェイランド・ラッド²⁰⁾：もし他の同志のみなさん全員にとって話すのが困難だとしたら、私にとってはそれがどれほど困難か、おわかりいただけると思います。というのも私はひどく不安なのですが、不安なときに私はそれを英語で表したくなるからです。[……]

論文が『ブラウダ』に掲載されたとき、私は他のみなと同様、不安にかられ、すぐに国外のことを考えてしまいました。あちらでは、国外ではどう思っているんだろう、と。なぜ私はそう思ったのでしょうか。われわれは危機的時期にさしかかっています。いたるところに妨害行為やトロツキストが見られます。どれほどの敵がソヴィエト連邦からの立ち退きを余儀なくされたかは、われわれの知るところです。なぜ私がこう考えるかという、メイエルホリドが犯した非難されるべき唯一最大の過ちは、党やソヴィエト連邦に対して「そして」国外のことに関して自分が果たすべき義務を、彼が理解していなかった点にあると思うからです。[……]

外国人はみなメイエルホリドに興味を示しました。こちらにやって来ると彼らはいつもメイエルホリドと対談して 있었습니다。なぜでしょう。彼らがメイエルホリドを愛しているからでしょうか。違います。ソヴィエト連邦を愛しているからでしょうか。違います。彼らは、われわれが間違っていることの証拠を是が非でも探し出そうとしていたのです。そんなときに「……」われ

われはメイエルホリドについて——しかも彼は黨員、ボリシェヴィキなのです——こうした論文を書かざるをえなくなってしまいました。党はもうだいぶ前からメイエルホリドの欠陥を叱っていたはずですが。わが党は警戒を怠らず、なに一つ見逃しませんから。なぜメイエルホリドは長いこと己の過ちや欠陥を正そうとしなかったのでしょうか。なぜなら彼の考えはどこかよそにあり、ここにはなかった、少なくとも完全にはここになかったからです。

メイエルホリドは коммуニストとして監督として感取せねばなりません。しかしメイエルホリドは党にもわれわれにも献身的ではありませんでした。彼はただ一人の人間にのみ献身的だったのです。当然ながらこれはソヴィエト連邦においてあるまじきことです。そもそも一人の人間に対してこのように接することができるということは歓迎します。これは長所です。しかしそれだけでは不十分なのです。そのことで彼を叱責しようとは思いません。しかし物事はもっと広く見なければなりません。まさに国外というものがあるがゆえにです。昨日の新聞で、ある代議員のスピーチを読みました。彼は投票者の信頼に感謝してこう語っていました。「私は大衆のものである」と。われわれの劇場はそれとは逆の状況になってしまいました。メイエルホリドが天才的実験を成し遂げんがために、われわれのほうに彼のものになってしまっていたのです。アメリカでは、私は白人だから食べていいが、黒人は黒いから食べてはならない、と言います。そんな差があってはならないはずですが。近しい人への献身という問題提起だけではだめなのです。われわれは近しい人を愛さねばなりません、ソ連では別の義務もあるのです。[……]

同志グロモフ：「……」これまで発言した同志たちはみな一致して過ちを認め、劇場が窮地に陥っていること、劇場指導部が破綻していることを認めています。しかしこれでは不十分なのです、同志のみなさん！ もっと深い分析が不可欠なのです。まさにそうした点で、私は大いに胸を高鳴らせてフセヴォロド・エミリエヴィチの発言を待っていたのです。

正直に申し上げねばなりません、大半の同志たちとまったく同じように、私も彼の発言には十分満足できませんでした。なぜ満足できなかったかというと、最近起こったこれらのことからわれわれが引き出して一生涯ずっと心に抱えていかねばならない一番肝心なことについて、フセヴォロド・エミリエヴィチが語ってくれなかったからです。多大な経験を積み、分析的知性を備え

20) ウェイランド・ラッド：国立メイエルホリド劇場の俳優。

た彼ならば、われわれが事態を把握するのを助けることもできたはずで。フセヴォロド・エミリエヴィチは自分が犯した過ちを十分分析しませんでしたし、このような悲しい結果をもたらした原因についても十分分析しませんでした。

なかでもフセヴォロド・エミリエヴィチが触れなかった点で、われわれみな驚かされるのは、劇場の活動のあまりの無計画ぶりです。労力の配分がきちんとなされていませんでしたし、レパートリーもありませんでした。この無計画性はわれわれの活動のあらゆる方面に及んでいました。芸術手法にも、俳優や若者の教育方法にも、政治的・社会的な意味での集団全体の教育方法にも影響を与えていました。ですからわれわれの全活動に蔓延したこの無計画性こそ、われわれがこうした状態に至り、指導部が破綻を迎えた主因の一つなのです。

同志のみなさん！われわれの劇場は（特に冗談を言いたいわけではありませんが）「かなわずじまいの夢想と約束と希望の劇場」と呼べるでしょう。

私はこの劇場では新人です²¹⁾。[……]しかし私が劇場ですごした一時期からだけでも、この劇場に非常に特徴的な事実について語ることができます。

この4年間われわれは何を案じてきたのでしょうか。そしてとりわけなぜ集団はしばしば沈黙していたのでしょうか。なぜならこの4年のあいだに、次から次へと無計画に約束や夢が語られましたが、そうしたものが浮かんでは消えるとともに、集団のなかの希望も潰えていったからです。待ち望まれながらも実行に移されなかったものを列挙するとざっとこのようになります。

私は『椿姫』²²⁾が上演された直後に劇場に入り、直近の活動計画についていろいろと訊ねたら、女性もの三部作が上演される予定で、その第一部が『椿姫』なのだと言われました。そしてどうやらヴェーラ・ザスーリチを扱った戯曲²³⁾もすでに企画されているようでした。劇場で三部作が上演されるのか！実に面白いアイデアではないか！と思いましたが……ご存知の通り、三部作は実現しなかったのです！

その後しばらくすると、創作グループをいくつかつくりたいという話が持ち上がりました。イブセンの『幽霊』、『オセロ』、モリエール劇、ギリシア悲劇などが挙っていました。これらの創作グループは仕事を始めてさえたのですが……それも立ち消えてしまいました。その後はレールモントフの『二人の兄弟』をやろうという話が持ち上がりましたが、これも消えました。[……]われわ

れは同志スターリンに『南京虫』を捧げることにしましたが、これも実現しませんでした。プーシキン記念祭に向けて『ボリス・ゴドゥノフ』をやるという約束も実行されませんでしたし、3月8日〔国際女性デー〕のために『ナターシャ』を上演するという約束も実行されませんでした。マケーエフカに支部を開きたいという話もあり、建物の件を急がせてさえいました。[……]フセヴォロド・エミリエヴィチと〔妻で女優の〕ジナイダ・ニコラエヴナはスタジオで積極的に仕事をする（学校を卒業した者たちの面倒を見る）と約束してくれました。しかしそれも果たされませんでした。フセヴォロド・エミリエヴィチはジナイダ・ニコラエヴナ・ライヒと一緒に『幸せ者の保育器』を書くと言っていました。ジェレズノフの『浮浪児』やマルローの戯曲のことなど、もはや言わずもがなです！オレーシャの戯曲もやろうとしていましたし、文化・休息公園の「緑の劇場」で『鋼鉄はいかに鍛えられたか』を上演しようとしてもいましたが、これもうまくいきませんでした。1934年からはレニングラード支部についての話も進んでいました。こうした話があればこれあったのちの今春、活動員集会でたいへん興味深い心躍るような話がいくつも持ち上がり、またも希望がふくらんだのですが、それらは実現すべくもなかったのです。

私は〔当時〕フセヴォロド・エミリエヴィチの約束したことを簡単に書き留めていましたが、それを見ると、計画作成や劇作家の勧誘に積極的に携わるレパートリー班をつくるという約束もなされていました。ほかにも世論との交流をはかる班や、建物を確保する班も構想されていました。さらに、第1回の活動員集会ののち遅くとも2週間以内に2回目の集会を開くという約束もなされていました（しかしその後一度も開かれませんでした）。第1回集会では遅くとも7月1日までには十月革命20周年記念のための芝居台本をつくり、劇団員に披露すると約束されました。われわれは8月にさえ休暇返上でこれに取り組みたいと思っていました。しかし何一つ行われませんでした。[……]

当然のことながらわれわれは、実質的にわれわれの財政的・芸術的破綻をもたらしたこうした事態に関して、フセヴォロド・エミリエヴィチの分析を聞いたかったのですが、フセヴォロド・エミリエヴィチはこれについては何も語りませんでした。これは彼のスピーチにおける大きな欠落部分だと思います。だからといって私は、集団は起こったことすべてに対する責任を負わなくてよ

21) V. A. グロモフは1934年にM. A. チューホフの依頼により国立メイエルホリド劇場に採用された。

22) A. デュマ・フィス『椿姫』の初演は1934年3月19日に行われた。

23) 1933年に国立メイエルホリド劇場が上演を決めたV. M. ヴォリケンシテインの戯曲『ヴェーラ・ザスーリチ』（『その前夜』）のこと。

い、と言いたいわけではありません。私は問題の複雑さをありのままに提示すべきだと思うのです。そうすればわれわれは——集団全体のためにも、個々人が自分のた

めにも——正しく的確な結論を出すことができるでしょう。[……]

(訳：平松潤奈)

12月23日

同志カヌィシキン²⁴⁾：「……」この記事では、芸術指導部に対する、今回の場合は同志メイエルホリドに対する主要な告発として、彼が舞台にかけろわが国の古典作品が、彼の手で歪曲されているということが指摘されています。確かに、こうした小さな過ちはありました。けれどもそうした過ちはどこに起因するのでしょうか？ もしかすると私は間違っているかもしれませんが、なぜなら私は、言うなれば、芸術にはまったく疎い人間で、私の後に発言される同志のみなさんには、私の言葉を訂正していただけるようお願いしたいのですが、いずれにせよ私が思うのは、ひとつひとつの発明が展開されるべきだということです。例えば、人間はずっと昔に車や機関車を発明しました。発明は本に記録されています。その結果、本を読んだ人々が著者のアイデアを展開・補強しはじめます。科学とはこうして成り立っていくものです。ここから科学の前進がなされるわけです。「……」もしも、ここで言われているような「歪曲」がないなら、すなわち発明者、作者のアイデアを展開も補強もしなければ、科学は氷点に停まってしまうでしょう。技術はこのような道を通りませんでした。技術は、国民一人一人が作者のアイデアを展開し、補強し、そしてそれを実現することを義務づけるという道を通ったのです。今回の場合では、メイエルホリドもこの道を通ったのだと私は思います。なにか小説を読んで、それは自分が考えたものだ、自分の作品であると主張するなど、彼はまったく望んでいなかったでしょう。メイエルホリドは作者のアイデアを盗もうとは思っていなかったのです。小説は小説として残り、それを書いた人の名も残っています。そうではなくて、彼はこのアイデアを展開し、補強し、それを舞台で見せることを望んだのです。そして、上手くいかなかったケースがいくつかあったとしても、それは、私の考えでは、彼に罪があったのではなく、発明家が失敗する際にそうであるように、運が悪かっただけなのです。そんなこともあるじゃないですか。この場合、こんなに苛酷な告発を行なってはならないのではないのでしょうか。

次に、作者のアイデアの洗練と補足に留まらない進歩の歩みが、同じくメイエルホリドによって踏み出されています。舞台それ自体の構成においては、演劇芸術に新風を吹き込むような新しい方法が、彼によってもたらされています。「……」劇場の建物は建設され、完成が近

づいています。おそらく来年の春には完成するのではないのでしょうか。私は、他の同志たちの発言や新聞・雑誌の言説から、この建物が利用されないことになるのではないかと考えています。つまり、巨匠^{マスチエル}が演劇芸術において何か新しいことをこの舞台で示そうとして考案したアイデアは利用されず、秘密は明かされないのではないかと。そしてもしも巨匠に、彼の考えを示す機会が与えられず、劇場が彼のものにならないなら、演劇芸術はこの秘密を知ることもなく、舞台上でそれを目にすることもないでしょう。そしてこの建物に費やされた巨額の資金は、このことによってすでに意図せざる方向へと向かう可能性が出てくるのではないのでしょうか。集会のために作った建物が厩舎になってしまうようなものです。それでは何の意味もありません。

発言をまとめると、次のような結論になります。全ソ芸術問題委員会とわれらの政府に、すべての無秩序に関して、われらの芸術指導部、指導的党労働者たちを、無秩序極まる原則違反を許したこと、劇場をここまでひどい崩壊に導いたことについて断罪し、他方芸術監督には新しい劇場の舞台を活用する可能性を与えるをお願いします。そして、もし新しい劇場の舞台で巨匠のアイデアが失敗するのを目にすることになったなら、「同志メイエルホリド、あなたはもう古い、あなたは自分の役割を終えたのだから、若い人たちに場所を譲ってください」と言うことにしましょう。(拍手)。

同志モローギン²⁵⁾：同志のみなさん、私はこの劇場に入ってから間もなく17年になりますが、毎年、どの集会でも、劇場内でも劇場の外でも、この劇場の最も熱心な信者かつ楽道家として、メイエルホリド劇場の旗印の最も熱心な信者かつ擁護者として発言をしてきました。そして、いつの頃からか（おそらく、みなさんお気づきになられたでしょうが）、この楽道家が楽道家であることをやめ、信者が信者であることをやめてしまったのです。

活動本部では、私はこの春、この壇上で、悲観主義者として公に登録されましたが、それは私が、みなさんも覚えていらっしゃるように、「劇団は生きるべきか死すべきか」というハムレット的問題から発言を始めたからでした。そして、もしもわれわれが生きる能力を証明しないならば、十月革命の偉大な記念日に寄せて、われわれの能力、知識、才能の総力を挙げて素晴らしく、意義のある、偉大な演劇作品を上演しないならば、われわれは死すべきだ！ と、答えてきたのでした。

これに対して、革命20周年のソ連の組織ではそんな

24) F. F. カヌィシキン：国立メイエルホリド劇場の道具係

25) N. K. モローギン（1892-1951）：国立メイエルホリド劇場の俳優

ハムレット的問題は考えられない、ハムレットは悲観主義者で、悲観主義はソヴィエトの国には存在し得ないという反駁がありました。これに対して、「生きるべきか死すべきか」という問題には「生きるべき」というひとつの答えしかないという反駁がありました。そして私もみなさんと同様に、この「生きるべき」に熱い拍手を浴びせたのです。

そして今、私は、われわれ全員と同様、傷つき、消沈して、みなさんの前に立っています、なぜならもはや問題は「生きるべきか死すべきか」にあるのではなく、はるかに深刻な「われわれは生きる権利を持っているのか」という点にあるからです。

同志のみなさん。私はあたかもタールの入った樽に浸されて、それから背広を着せられたかのような気分です。私にはこの背広を脱ぎ、身体を洗いたいという自然の欲望があります。そして劇団員全員に同様の欲望がある、なぜなら劇団員全員がねばっこいタールの樽に浸されたかのように感じているからです。[……]

「無縁の演劇！」「無縁の芸術！」「誰にも必要とされていない演劇！」「反民衆の演劇！」、これは誰のことを言っているのでしょうか？ ひょっとすると、これは夢なののでしょうか？ これはわれわれのことを言っているのです、同志のみなさん！ これは10年前、同じ新聞各紙で、革命の演劇、アヴェンギャルド演劇と呼ばれていたものであり、おそらくそう呼ばれる権利があった、その演劇のことを言っているのです。これは新聞各紙で演劇芸術の最高峰と言われた芝居を生んだ劇団のことを言っているのです。[……]

なぜこんな風に言われているのか？ それはメイエルホリド劇場がメイエルホリド劇場でなくなったからです、なぜならメイエルホリド劇場は、もっと厳しい言い方をしますが、以前そうであったメイエルホリド劇場の対極にあるものになってしまったからです。

演劇は時代によって生きています。演劇は時代のメガフォンです。演劇は、マヤコフスキイの言葉を借りれば「映し出す鏡ではなく、拡大鏡」なのです。

同志のみなさん、われわれは今日何も映し出すことなく、何を拡大することもあります。われわれは偉大な現実からこの壁のなかに閉じこもってしまい、『椿姫』を超えたところにあるものは、いっさい見ることはないのです。

同志マヨーロフ²⁶⁾：[……] メイエルホリドはかつて、俳優は社会活動家でなければならないと、われわれに教

えました。もしも俳優が社会活動家であるならば、演出家と彼の舞台は、ますます大きな社会活動の場であるべきでしょう。今日、この活動は社会主義の素晴らしい建造物を建てるための、真に深いアジェーションであるべきです。(拍手)。

同志のみなさん、戯曲『椿姫』が社会活動であり得るのでしょうか？『椿姫』をもって社会主義を建設することができますでしょうか？ できません。メイエルホリドはそれを理解しなければなりません。彼はポリシェヴィキの流儀で壇上に立ち、己を解剖しなければなりません。彼は何度も壇上に立ちましたが、問題を深く設定することは一度もありませんでした。彼は非常に多くのソヴィエトの芸術家たちの改革にブレーキをかけています。彼の芸術は、芸術家たちのリアリズムへの移行に対するブレーキになりつつあるのです。

メイエルホリドの教えの過ちを、私は12年前に去ったとはいえ、やはり身をもって味わっています。これらの過ちは私の邪魔になっています。私はこのことを、血をもって語っています。メイエルホリドの才能の力は極めて偉大で、極めて感染力が強い。この感染力はソヴィエト芸術にとって危険かつ有害です。

私はメイエルホリド劇場に戻ってきました。それはなぜか？ 戻ってきたのはなぜかと言うと、私は、他の多くの同志たち同様、メイエルホリドが共産主義者の芸術家で、みずからの過ちを認めるだろう、メイエルホリドは抜本的かつ決定的にリアリズムの轍へと方向を転換するだろう、ソヴィエトのテーマ、ソヴィエトの現実、ソヴィエトの戯曲の方を向くようになるだろうと期待していたからでした。私は彼を助ける心づもりがあった、自分の経験から彼を助ける心づもりがあったのです。私はいつも言っていました、「フセヴォロド・エミリエヴィチ、言葉では信じてもらえない、信じてもらえるのはわれわれが見せる作品です」、と。『ある生涯』という芝居は、あなたにとって責任の重いもので、この芝居が芸術家としてのあなたの運命を決め、またあなたが題材とする現実との関係を決定するのだということを念頭に置いておいてください。」と。この芝居は失敗に終わりました。[……]

同志のみなさん、劇場に戻ってみて、私は何を見ることになったでしょう？ 私は稽古を見る機会がありました。みなさんの中には私がここに入った1926年から働いている同志がたくさんいますし、さらにそれ以前からいる人もいます。ここには1923年の段階ですでにこの

26) S. A. マヨーロフ (1903-1973)：メイエルホリドの弟子。1926年から1936年までバクー労働者劇場で演出家を務め、1937年に国立メイエルホリド劇場に復帰した。

劇場にいたという古い同志たちもいます。彼らは何をやっているのか？ 私は何を目にして、何が私を驚かせたのか？ 私は「胸壁」²⁷⁾の場面で、シビリャークが「これが戦争だ」というひとことを言っているのを見ました。そして恐ろしくなりました。[……] 私はいまだにひとつのフレーズを語っているシビリャークを見たのです。「これが戦争だ」——ただそれだけなのです。

これは劇団員育成の仕事が、ここには存在していないことの証です。ここでは人は育たないし、今までも育てこなかった、もしも育っているならば、それは外で育っているものであり、外で育っているなら、その人たちはソ連国家の芸術家と呼ばれる権利を獲得しているということです。

この場合の原因は何か？ 原因はメイエルホリドにとっては俳優が、演劇のさまざまな技術的方法、あるいは演劇の技術的コンポジションのための手段であることです。メイエルホリドは人々の中で起こっているプロセス、深く、複雑で、多面的なプロセスを示すのが苦手です。だから劇場内に、メイエルホリドは演出をしたのだから、それ以外のことはアシスタントがやるのであり、アシスタントにこそ問題がある、という意見があるのは当然なのです。ここに諸悪の根源があり、メイエルホリドは俳優が演劇芸術の根幹であることを計算に入っていないのです。[……]

(訳：上田洋子)

27) 『ある生涯』の一場面。

12月25日

同志グリーンベルク：〈……〉メイエルホリド劇場とその指導者 V. E. メイエルホリドは明らかに破産しています。芸術的にもイデオロギー的にも、破産しています。メイエルホリド劇場は今や明らかにわれわれとは無縁の劇場なのです。この劇場はソヴィエトの現実から消えてしまった。われわれとは何の関係のない内容しか扱っていないこの劇場、その創造の道は、リアリズムに敵対する有害な道なのであります。

同志諸君、もしこの問題にわれわれが、なにがしか歴史的な視点から、歴史的側面に照らしながら接近しなければならぬとするならば、われわれは非常に重要なある状況を思い浮かべなければならぬでしょう。それは、歴史の異なった諸段階において、つまり、衰退期であるとか興隆期であるとかの違いによって、芸術における内容と形式の問題はさまざまな特徴を持っていたということです。内容が形式に、ある段階までやや後れをとっていたとか、逆に、形式が内容に後れをとっていたりするということがあったのです。そして、その時代が衰退の時代である時、つまり、権力の座にいるものたちが死の苦しみを味わっている階級であり、彼らに代わって新たな階級が台頭するに違いないというような時には、この死の苦しみを味わっている階級が、芸術において、つねに前提としてきたのは、形式を称揚する方向であり、内容は形式に遠く及ばないということでありました。なぜなら、内容は、つまり現実、この階級、つまりこの社会的構成体の関心をひかないがゆえに、形式を誇張し、客観的で具体的な現実のかわりに象徴や象徴主義を前面に押し出し、芸術家の個人的で主観的な感覚を客観的な現実の代わりに伝えようとするからです。こうして、印象主義とか都市主義ウルバニズムなどが生まれたのです。その頂点にあるのが、芸術における怠惰主義、不合理主義などでした。

社会がもっとも動揺しうごめいている時期に、興隆の時期に、革命の時期に、われわれは全く逆な現象を体験しています。ある時期、ある歴史的な段階において、形式は内容に追いついていませんでした。なぜなら、内容はあまりにも巨大なものになり、古い諸形式は、この内容をその真の価値の全き深みにまで完全に形象化し、表明する可能性が存在しなかったのです。

だからなのです、同志諸君、もしわれわれがわれわれの革命の最初の数年間を問題にするとして、われわれのプロレタリア革命のまさにこの最初の数年間、芸術の形式は、人類史上に起こったあのもっとも巨大な大変動を完璧には形象化することができなかった。それゆえに、

われわれの芸術は、その年月、アジテーション的な性格を手にすることしかできなかったのです。アジテーション的な影響の形式だけが芸術において力を持っていました。まさに、このような条件のなかで、メイエルホリド劇場は、それなりに名声を博していたのです。というのも、当時、労働者の観客たちは、多くの点で、形式主義フォルマリズムを許容していたし、自分たちにとって有益なものと思っていたものを受け入れていたからなのです。

これはわれわれにとっては遠い昔に踏破しつくされてしまった道程でしかありません。なぜなら、演劇の前線のすべては、まったく遠く彼方の前方へと過ぎ去ってしまっていたからです。芸術の労働者たちとすべての芸術は、全体として、我が党の助けによって、そして、我が党の具体的な指示によって、——〈……〉われわれに古い芸術と形式主義と自然主義などをもたらすプチブル的な政党のすべての病を克服したのです。社会主義リアリズムを手にするためのすべての戦い、創造的な労働は実現されました。なぜならこのスローガンはわれわれの党によって提示されたものだからです。〈……〉こうして、演劇の前線のすべては遠い彼方へと立ち去ってしまいました。われわれの経済、われわれの産業、われわれの文化のすべてとともに。そして、メイエルホリド劇場は孤独の中にとり残されてしまったのです。

メイエルホリド劇場は、誰かが語っていたように、実験的な仕事に携わっていました。しかし、このいわゆる実験室での、実験的な作業は、粗悪な素材を扱っていたし、イデオロギー的にも芸術的にも粗悪な方法で行われていました。〈……〉もし、その存在の最初の数年間に、メイエルホリド劇場が革命的英雄精神、革命的パトス、そして社会道化劇を、形式主義と美学主義の立場から提示しようとしていたとするならば、こうした状態を改めて、前へ前へと前進させていくためには、これらの過ちと病のすべてを冷静に考慮しなければならなかったはずですが、だがこの劇場は正しい道を歩むことなく、お涙ちょうだいの小市民的メロドラマで自らの創造的な道を終えたのです。これが彼らの限界でした。ここに彼らの袋小路がありました。ここにソヴィエト的テーマに対しても、ソヴィエト的素材に対しても立ち向かわなかったというこの劇団の事実があるのです。ここに今日の条件のなかでのこの劇場とその作業の完全な無能性を完璧に示している事実があるのです。〈……〉

これは単なるひとつの誤りではなく、誤りの集積なのです。誤りの集積ということになれば、これはもうすでにひとつのシステムであり、ひとつの世界観にほかなりません。そしてもしわれわれがそのようなかたちで問題を提起しようとするならば、演劇においてそのような状

態を生み出し、創造してきたその原因が何かということに対する正しい、究極的な答えを得ることができるであります。〈……〉検証しなければならないのは、フセヴォロド・エミリエヴィチ（メイエルホリド）が彼独特の主観主義に囚われていたのかどうかということなのです。なぜなら、こうした概念はきわめて理想論的なものであるし、ここからすべての道が始まるからなのです。また、なぜなら、主観主義、個人主義が力を持つところでは、崩壊と破産は避けられようもないからです。〈……〉レーニンによれば、このようなシステムは、大衆の感覚も、思想も、意志も活性化させることはできないのです。

わが党、わが政府は、かなり長い間、演劇に対しては静観してきました。それは問題が偉大なる巨匠、生きた人々に関わっていたからです。しかしながら、演劇は自らのその存在を正当化するために、あらんかぎりのその可能性を創造しなければならなかったのです。

同志ウェイランドはフセヴォロド・エミリエヴィチの独創性について語りました。しかし、その独創性は、芸術家と現実との乖離が始まったところで終わっています。〈……〉独創性について語るとき、それをその具体性のなかで語るのを忘れるべきではありません。独創性というのは、永遠に継続する絶対的なカテゴリーではないのです。事物の根源のすべてはイデオロギー的な問題のなかにあるとわれわれが語るのであるならば、私はここであなた方の関心をフセヴォロド・エミリエヴィチがその最初の発言のなかで語ったあの言明に向けてほしいと思います。〈……〉

速記録にはこう書かれています。「若い階級は、自らの手の中に権力を掌握したあと、この若い階級、つまりプロレタリアートは農民とともに、彼らは、革命に馳せ参じたインテリゲンチヤが持っていたあの文化をいまだ所有できないでいる。この若い階級、それはまだ子供なのです。この子供たちは、われわれインテリゲンチヤたちがすでに踏破してきた道のりをすべて改めて踏破しなおさなければならない。だから、党は、政府は、問題を次のように立てたのです。民衆に必要なのは単純な芸術なのだ、と。」

ここにすべてのことが明らかになっている。なぜなら、権力を掌握した階級の若さについて語っているとすれば、これはひとつの状況についての問題であるけれども、だが、諸君がこの階級は子供にすぎないと語るならば、つまり、そのように極端な定義をここでしようとするなら、ここからは次のような論理的な結論を下す必要が出てくるでしょう。つまり、どのような子供なのかということについてです。ということは、すなわち、

子供のための芸術は、ひき割り小麦の粥と一緒に、あるいは何かやさしく、単純化されたものと一緒に与えられなければならないということなのか。ということは、すなわち、子供は世界文化の頂を手にする能力がないということなのか。〈……〉なぜそうなのか。なぜ、われわれはインテリゲンチヤがすでに辿ってきたあのすべての発展の段階を改めて辿りなおさなければならないのか。

最初に言うておかなければならないことは、インテリゲンチヤが歩んできたこれらすべての発展段階において、そのすべての段階が輝かしいものであったとは到底言えないということです。われわれはインテリゲンチヤの革命的、自己犠牲的な戦いの素晴らしい手本を持っています。しかし、インテリゲンチヤは〈……〉われわれがこれから耐えなければならない多くの病に苦しんでいる。彼らはわれわれに素晴らしいものを何一つ与えることはない。われわれが知っているのは、インテリゲンチヤは世界的な悲しみ、動揺、変動、凋落、誤解などを経験してきたということです。チャールス・ハロルド、ウェルテル、ハムレット、あるいは、我が国の芸術、文化の中で表象されているインテリゲンチヤ、サーニンのような人たちが体験してきた道のりはわれわれには魅力的なものではない。インテリゲンチヤはまことに多くの病を患ってきましたが、そのような病を患う必要はわれわれにはありません。

ふたつ目に言わなければならないのは、このような発展段階のすべてをわれわれが歩み直す必要はないということです。われわれはその前方へと、さらにその先へと行かななければならない。われわれは、インテリゲンチヤ一般が、すなわち、世界文化のすべてが、どのような発展段階を辿ってきたのか注意深く、根底的に研究しなければなりません。これは一大仕事です。だが、この道を辿りなおす必要はわれわれにはない。われわれは自分たちの発展段階をすでに踏破しているのであり、われわれにとって、このことはもう十分なのです。〈……〉

「われわれが立脚しなければならない場所とは、芸術が、若い階級に、明瞭なもの、簡明なものを捧げるというような場所なのです。」——またしても、あの同じ主張です。しかも、強化されています。

それでどのような結論をここから導き出すべきなのでしょう。みなさんはメイエルホリド劇場でわれわれが上演しているものを見ているのでしょうか。それは複雑なものです。若い階級にはもっと単純なものを見せる必要がある。というのも、若い階級はわれわれが提示するものを理解できないから。こんな風に、この事態を理解する必要があるのだろうか。つまり、われわれが提供しているものが、代数学であって〔それは難しすぎるの

で]、若い階級に提供しなければならないものが[それよりもやさしい]算術であるというようなことが。

われわれがこの2、3日にわたって語ってきた事柄の本質をこういうことが明らかにしているのです。〈……〉ここで完璧な姿で図解されているのは、われわれの現実とフセヴォロド・エミリエヴィチ〈……〉の世界感覚、世界観との亀裂・断絶なのです。というのも、こうした言明は、われわれにはまったく無縁のものであるし、党の方針とまったくかわりのない言明だからです。このような言明とともに、なにひとつなすことなどできない。つまり、何一つ上演することもできないし、何一つ創造することもできない。要するに、このような世界観でもって生きていくことはきわめて困難なのです。〈……〉

私は聞きたい。こうした思想を言明する前に、党の構成員にたいしてこのように愚劣な指令を出す前に、なぜ、メイエルホリドはこの問題にかんしてのV・I・レーニンの言明を取り上げようとしなかったのか。レーニンはまさしくはっきりと言っている。「実際、われわれの労働者たち、農民たちは、見世物よりもっと大きな何かに関わっているのだ。」彼らには本物の、偉大な芸術を手にする権利がある。われわれはまさにいまこのレーニンの指令を現実化しつつあるのです。〈……〉

劇場の運命については、どのように問いかけるべきだろうか。この点において、私は普通の論理的な議論の道筋を辿ってきました。今日の状況、つまり、その〈ステータス・クウォー〉を引き受けようとするならば、われわれは芸術的な破産に陥るしかないでしょう。この劇場は自らが存在するための権利を失ってしまったのです。どのような布告も採用されることはないでしょう。何かが救うというようなことがあるだろうか。結局、つまり、どのような決議も必要ないでしょう。

フセヴォロド・エミリエヴィチは語っています。党と政府の手は、社会の意見を支持するためには振り上げられていない、と。しかし、この劇場そのものが、これに対する宣告を下していると私は考えるのです。残されているのはささやかな形式主義性、それ以外にはなにもありません。〈……〉

休憩のあとで

議長：それでは、ただいまより、フセヴォロド・エミリエヴィチ・メイエルホリドが発言します。時間制限はありません。ご着席ください。ご静粛をお願いいたします。

同志メイエルホリド：同志諸君のみなさん、私は同志グリーンベルクの発言を聞きながら、私が言おうとしてい

たことを若干変えなければならないと思いました。私は最後に話そうと思っていたところから始めなければならなくなりました。それは「民衆と芸術」というテーマに関して私が発言した問題から始めなければならないということです。というのは私の言ったことが正確には理解されていないと思えるからです。おそらく、こういうことが起こったのは、私があまりにも問題含みの深刻なテーマに触れたせいでしょう。さらに、私がこの問題に答えるための時間があまりに制限されていたために、この大きなテーマを、つたないものでしかない公式化された表明にしなければならなかった。そして、私の基本的な思想は、自分の思想を表現しようとするときに、不器用極まりない公式的な発言をしてしまったために、まったく理解されていなかった、こうして私が言いたかったことについての誤った理解が生まれてしまったのでした。この会議に立ち会った出版部の代表は、私がこの問題に関して、なにやらあいまいな意味不明のことを言っていたと指摘さえしたし、さらに、私がなにやら誤った概念を提示しているという印象さえ持たらしいのです。しかし、同志が、さらに話を進め、その虚偽の概念がどこにあるのかを問題にし、この点に関しての私の発言を引用しはじめたときに、私は、そうした引用から『イズベスチャ』の同志もまた私が言いたかった考えをちゃんと理解してはいなかったのだということを理解したのです。たぶん、私の話し方に問題があったのでしょう。

だから、いま私は問題をはっきりさせたいのです。もちろん、このテーマはひじょうに大きなものです。だから、この問題に関して、私が語りたいことすべてを今日語ることはできないでしょう。私はこの問題に関することをいずれ文書で詳細に明らかにすることを誓います。

しかし、今日は、基本的な考えを言うにとどめます。それは私がいま言わなければならないものです。なぜなら、このテーマはきわめて深刻なものであり、きわめて重要なものだからです。そして、さらに重要なことは、それを言うことが必要とされているということです。私が言いたいのは、われわれが芸術を民衆に提示するとき、慎重でなければならないということです。芸術には、退廃芸術、インテリゲンチヤが革命前の時期に堪能し、味わっていたあの芸術、有害な毒が含まれているもの、一言で言えば、《デカダンスの芸術》と名づけることができるものがあります。そうした芸術を民衆に押し付けたり、手渡したりしないようにすることが必要なのです。こうしたことに関する方針をわれわれに提示したのはまさに党と政府であるということを私が語った時、まさにこのような政策を党と政府が自らに引き受けたのだということを私は大胆にも主張していたのです。ひとつ

の例をあげましょう。そうすれば問題はよりはっきりするでしょう。そして、そのとき私の考えはより明瞭になるでしょう。その例は絵画の世界のものです。全ソ美術委員会は広範な大衆のために美術展を準備しています。全ソ美術委員会がまったく正しいのは、レーピン、スリコフ、セローフの作品を展示して、たとえば、ヴルーベリ、チュルリョーニスなどの作品を展示しない、意識的に展示していないということです。わが党とわが政府の芸術領域における政策がどのようなものであるのかを明らかにするために、さらに作品名まで挙げたいとは私は思いません。何故か。何故ならば、われわれがヴルーベリを展示するようになったならば、その絵は権力を手にした若い階級を惑わすことになるだろうし、ヴルーベリのどの作品であれ、それに関して、こここのいったい何が有害なのかを語り、説明し、指摘するために膨大な量の注釈をこの若い階級に与えなければならなくなるからです。注釈など一切しない方がいいのです。単にある程度の期間、ヴルーベリ問題についての議論をしなければその方がいいのです。なぜなら、この潮流の思想の内容を食欲に自らのなかに吸収する有機体の中に、ここで挙げられた画家たちの作品のなかにまぎれもなく存在しているこうした毒が、好むと好まないとにかかわらず、沈潜していくであろうことはありうることだからです。グリーンベルクは、ここでたとえば、次のように言いました。そうです。確かに、民衆には簡明な芸術を提供しなければなりません。しかし、グリーンベルクが簡明な芸術について語りながら、彼はまさにいまひとつの例を出しましたが、それはまったく正しいものでした。まことにシェイクスピアは簡明ではないだろうか、とグリーンベルクは言います。しかし、その次の命題において、彼は誤りを犯します。それはワグナーのことです。ここにこそ問題があります。つまり、われわれはワグナーを上演していない、意図的に上演していないということなのです。実際、思い出してください、我が国の劇場のレパートリーには、かつてはワグナーが入っていました。革命前の時期、劇場のレパートリーのなかで、ワグナーは頻繁に上演されていました。だが、全ソ芸術委員会がある期間ワグナーを削除したのは正しい行動だった、と言うのです。たとえば、どのような作品が上演されたときとりわけわれわれに有害なものになるのでしょうか。たとえば、それは『パルシファル』だということです。しかも、正しい判断だと！ この芸術作品は、有害

だとされ、上演されていません。この男は、私の発言の速記録を、それも校正さえされていないものにぞっと目を通しただけで、私が語った基本的な問題に注意を向けることさえしてない。ある種の芸術作品は民衆に提示する必要はないということです。それは一つには、そうした芸術作品が民衆の趣向を変えてしまうかもしれないからであり、第二には、神秘主義や象徴主義のように、有害で、民衆の意識を朦朧とさせる事物がそうした作品を通して侵入してくるかもしれないからということです。これが私が私の発言のなかで強調しようとした基本的な考えだということです。私が語ったのは、もしこうした宗教的で神秘的な傾向を広めてしまうかもしれないような作品をわれわれが上演したとして、そのとき何がもっとも恐ろしいものかということでした。これが私の基本的な考えだったのです。

おそらくこの混乱は私の発言が拙かったから、あるいはインテリゲンチヤを引き合いに出したから起こったのでしょう。もし速記録の中に、労働者階級がインテリゲンチヤが辿ってきた道のりをふたたび辿り直さなければならないという考えが出ていたとするならば、もちろんそれは正しくない考えです。労働者階級がインテリゲンチヤが辿った同じ道のすべてを辿る必要などまったくありません。これに関しては、同志ムーヒンが私に正しい指示をしてくれて、スハーノフの論文に関するレーニンの発言を私に思い出させてくれました²⁸⁾。昨日、家に帰ってから、私はその巻を見つけ、それを読んだのです。そこでレーニンは、まったく明瞭に、スハーノフに反対しながら、彼の論文を分析し、きわめてはっきりと次のように語ったのです。つまり、文明化は達成されたのだ、と！ 失礼ながら、なぜわれわれは、労働者階級がインテリゲンチヤと同じように文明化されるのを待たなければならないのでしょうか。なぜわれわれにそのことが必要なのでしょう。地主階級を打倒し、新たな体制を創り出したあとで、われわれはこのような文明化の道を待っている必要があるのでしょうか。われわれは社会主義に到達した。インテリゲンチヤが手にしたあの文化をわれわれが手にすることを手をこまねいて待つことなどまったくないのです。

そしてここで、同志グリーンベルクはまったく正しいことを言っています。インテリゲンチヤを、自らの道程を辿り終えたインテリゲンチヤは取り上げる必要すらないと言ったからです。インテリゲンチヤにはふたつのタ

28) その発言のなかで M・G・ムーヒンは、レーニンの文章「われわれの革命について」(N・スハーノフのノートによる)の中から、民衆たちは〈ちゃんとした水準の文化〉を手にすることができる、〈われわれは文明化されているのだという前提〉は間違っていないのだ、彼らは権力を掌握し、搾取者たちを追放したわけだが、そして〈そのあとで、我々以外のほかの民衆たちもそこに向けて動き始めているのだ〉という広く知られた考えを引用した。(レーニン全集、第45巻、381頁)

イブがあります。本物のインテリゲンチヤと、いわゆるインテリゲンチヤというものがあるということです。労働者、農民、インテリゲンチヤというこの三位一体の中に、憲法草案についての同志スターリンの報告のなかに理想的な形で言い表されているあの三位一体の中に入っているインテリゲンチヤがあります。

一方のインテリゲンチヤはこの三位一体の中に入ってしまったために、労働者とコルホーズ員とともに、共産主義へ向かうこのわれわれの行進の道へと入っていく完全な権利を持っていますが、正しくも実際に排除されており、バリケードの向こう側にいる別のインテリゲンチヤも存在するのです。

だから、私が〈インテリゲンチヤ〉というとき、また〈インテリゲンチヤ〉というこの言葉を使ったとき、まさにこの三位一体のなかに入ってきたインテリゲンチヤとは何であるのかを理解しなければならないのです。そして、あの三位一体の中に入ってきたあのインテリゲンチヤの道程を、労働者もコルホーズ員たちも辿りなおす必要などまったくないということなのです。そのようなことはまったく必要ではない。この三位一体のなかに入ってきたあのインテリゲンチヤさえもが、自らの隊列の形を組みなおしたのです。インテリゲンチヤこそが、労働者、農民たちとともに、労働者、コルホーズ員たちとともに、インテリゲンチヤこそが、自らの意識の中で、資本主義的なところから来た負の遺産を克服したのであり、それが自らの意識の中にある有害なものすべてを打ち捨て、この三位一体の中に入ることを彼らに可能にさせたのです。

それでは、これから簡潔な芸術について話します。イズベスチヤ紙からの同志は、私が、私の発言において、われわれの芸術をプリミティヴな水準に限定しようとしているかのように私に指摘しました。

私が〈簡潔な〉と言うとき、私はどのような基準においてであれ、浅薄な単純さの中に転落したいなどとは思っていないということです。そして、私とラップとの長い戦いについて知っている同志たちは、記憶しているでしょう。速記録は残されているし、この時期の新聞に掲載されている私の発言は残っているはずです。なぜなら、ラップとの私の戦いのすべての意味は私が彼らを告発したことにあるのです。彼らは、民衆を図式的な芸術に、プリミティヴィズムに縛りつけていたのです。しかし私はつねに、労働者とコルホーズ員たちは、偉大なる芸術を受け入れるための準備を完璧に終えているし、そして十分にそれができるのだと発言していたのです。

というわけで、私は、どんな基準に照らし合わせても、プリミティヴィズムを呼びかけたことなどないの

です。もしもこのことが速記録に反映されていなかったのだとしたら、もしこのことが多くの人たちに示されたならば、私を知っている人たちに示されたならば、私がそのような浅薄な単純化などしていないということを理解してもらえるでしょう。しかも、簡潔な芸術について語るとき、私はいつも強調してきたし、強調していますが、形式主義についての問題が提起されるのは意味のないことではないし、いったい形式主義とは何かということが分析されないままに、それについて語ってはならないのです。まず絶対に指摘しておかなければならないのは、形式主義にこだわっている芸術家は、過去の重荷を背負っている芸術家たちだということです。この過去のずっしりとした重荷は、われわれインテリゲンチヤは私がこれまで語ってきたこうした歴史的段階のすべてを辿ってきたということ、つまり、象徴主義の流派も、印象主義の流派も、美学主義の流派も、アクメイズムの流派も、未来主義の流派も、そのすべてを通り過ぎてきたのだということの中に存在しているのです。われわれはこの道を歩んできたのです。そして、もちろん、自らの創造の方法の中に、これらの諸潮流に固有の否定的な、特別に否定的な属性を持ち込んでいるのです。

私が象徴主義について語った時、象徴主義においてもっとも危険なものは、象徴主義が宗教的な探求、求神主義 [1905-1907 年の革命の失敗後に生じた反動的宗教哲学] などなどの土壌から生まれ、形成されたといふところにあったのだということをいたずらに強調しようとしたかったからではありません。

私がV・イヴァノフの論文「象徴主義のふたつの根本原理」を引用したのは意味のないことではなかった。いま中等教育機関において、象徴主義が詳細に研究されていますが、象徴主義が研究されているのは、まさにその宗教的、神秘的属性をあからさまにするためだということに触れたのは意味のないことではなかった。我が国の演劇的事象に適用するならば、私が語ったこれらの諸流派の有害な特性は、その刻印を帯びているし、私が喧伝してきた条件演劇は、とりわけ強力に、そうした属性を自らに、疑いもなく貼り付けている。そして、私がそれとともに歩んできた過去の重荷について語った時、私はまさにそのことを検証しようとしていたのであるけれども、もしそのことがただ語られるだけならば、またしてもそれは、一般的なフレーズですませてしまうことになるでしょう。まさしくこういうわけで、私は、非常に大きな仕事との関連において、我々の隊列のなかに当時すでに、条件演劇は災難を救う救世主でなければならない、われわれが大いなる希望を託す救世主でなければならないと考えることに対する懐疑が生まれていなかった

のかどうかということを検証するために、私がその人たちとともに革命へとたどり着いた同志たちの発言を意図的に読み上げたのです。

私はほんとうに小さなグループとともに革命にたどり着いたのです。それはアレクサンドル・ブローク、ヴァレリー・ブリューソフ、ヴラジーミル・マヤコフスキーでした。マヤコフスキーについては、『ソヴィエト芸術』のなかの論文との関係でしゃべることになるでしょう²⁹⁾。だが、いま私はブロークに立ち止りたいと思う。

私はブロークの理論的な発言を読み直すようになりました。というのも、ブロークの異常なまでの真摯さの目撃者は私自身だったからです。しかし、私はブロークの文章のなかに、このきわめて複雑な問題を深く研究・分析するための手助けになるような発言が私に向けられていないかどうか知りたかったのです。そしてまさに今日、いま、私が触れたあのテーマとの関係において、このことについて語るのは時宜にかなったことなのです。そうです、若い階級にとっての芸術についてのことです。

ブロークにはあまり知られていないひとつの小さな論文があります。それがブローク全集に入っているのかどうか私は知りません。私のところにある全集はなんだかぼろぼろになってしまっており、しかも、最近のブローク著作集の刊行は定期的でないからです。それに私はブローク著作集の定期購読者ではないので、本屋でたまたま見つけたときにそれぞれの巻を買い求めることができるだけだということなのです。

ブロークはこの小さな小論文のなかで、「民衆と芸術」というテーマに関する私の発言のなかで私が語ったのと同じことをしゃべっています。私はこの自分の発言の中で指摘しましたが、民衆に何らかの緊張を強要するようなある種の複雑さに満ちた芸術を提供するのはひどく危険なことなのです。それで、ブロークは、きわめて繊細に、そして確信を持って、条件演劇の罪について定式化しています。

私はみなさんにその一部を、その基本的な思想がより

明瞭になるように、少しばかり意図的に省略して読み上げたいと思います。ある一つの作品について語りながら、『レパートリー』と題された自分の著作集（人民教育委員会演劇部門出版、ベトログラードモスクワ、1919年）のなかのひとつの戯曲を批評しながら、彼はこう言っています。「思索が可能になるのは、ただ人々とともにあるときだけだ。〈……〉溢れんばかりに豊かな想像力を要求することなどできないし、それは無益なことだと私は思う。想像力に対する強要というのも想像力をだめにしてしまうだけだ。〈……〉私は自分に想像力が欠いているとは思っていない。しかし、舞台の上や衝立のなかでト書きに書かれていることのすべてを提示するよう要求されたとき、」……この作品のことで「……私はただ呆然とし、それがなんであれ、それを知覚することをやめてしまうであろう。そして、逆に、私が感じ、考え、想像し、描写しはじめるのは、つまり、〈創造〉しはじめるのは、作者や俳優たちとともにであって、そのときはじめて私の集中力は研ぎ澄まされ、それがたとえ才能の恵まれたものであったとしても、狡猾な機知に富む思いつきなどに気を散らされることはないであろう。思うに、現代の芸術家の手法はまったく逆の方向にある、つまり、それは儉約しようということのなかに、もしこういう言い方が許されるならば、芸術作品から芸術を外してしまうということのなかにあるのだ。簡潔で自然なものによって観客をなだめることが必要とされているのだ（「眠りに誘うのが必要とされているのだ」というブロークの言葉を少し変えました）そのあとで、観客の安らいだ想像力を芸術の思いもかけなかった火花によって覚醒するために。ここから現代の芸術家が登場してくる、どのような工房、また潮流にこの芸術家が属しているかは別にして。〈……〉このことについては多くのことを語ることが出来る。だが、それでなくても私は批評の枠を踏み出してしまったということを恐れる。〈……〉作家たちは『大きな作品を完成させた。だが、その作品はまだ演劇にとっては十分で

29) おそらく、1937年12月23日付『ソヴィエト芸術』紙掲載の論文「リアリズムに敵対する芸術」が念頭に置かれているのだろう。この論文の中で匿名の執筆者は次のように書いている。「この演劇史の中で、重要な場所を占めているのは、メイエルホリドとマヤコフスキーの創造的な出会いである。1920年の『ミステリア・ブッフ』、それから完全に新しい条件下での、十年後の『南京虫』と『風呂』。当時は多くのものにとって、マヤコフスキーとメイエルホリドは〈一心同体〉、彼らの芸術における創造的な傾向の本質は基本的に同じであると思われていたし、おそらく、いまでもそう思われているであろう。演劇におけるメイエルホリドは、文学におけるマヤコフスキーと同様、〈左翼〉の革命的芸術である……。だが、ここにこそ、メイエルホリドこそがその犠牲者にならなければならなかったその錯誤があるのである。マヤコフスキーは未来主義とともに文学の世界にやってきた。だが、マヤコフスキーは、未来主義を、ブルジョア芸術の否定という歴史的に形成された形式として辿りながら、真に革命的で、プロレタリア的で、社会主義的な芸術に辿りついたのだ。メイエルホリドの方は、〈左翼〉の虜になってはいたが、実際、芸術におけるきわめて反動的な暴動主義に囚われていたのである。まさに、それゆえに、メイエルホリドは、自分の劇場で政治的に誤った無数の戯曲を上演したのである。彼は、『大地は逆立つ』という舞台を、ファシストの諜報機関のエージェント、恥ずべき裏切り者のトロツキーに捧げたのである。」たったいま、メイエルホリドがその創造の道のそのその始まりから（ポヴァルスカヤ通りのスタジオにおいて）、象徴主義も含め、あらゆる〈主義〉の旗のもとに、リアリズムに対する反乱を執拗に掲げていたということがここでは語られていた。

はない。というのも膨大な資料が与えられたが、それを凌駕する方法がまだ示されていないからだ。』³⁰⁾

すなわち、わが党によって提示された形式主義^{フォルマリズム}についての問題は、まさにこのようなものであり、解決されなければならないものなのです。形式主義を芸術作品から放逐しなければならない。あらゆる方法を使って形式主義を駆逐し、除去しなければならない。観客の想像力を解放するために。観客が自らの主要な関心を芸術作品の大いなる思想的な本質に集中できるように。観客が芸術作品のもっとも秘められたところへ、その核心そのものへと入っていくために。

まことに、いまだに芸術のような顔をして、芸術の世界の中にやってくるもののすべて、それが、芸術作品の本質を理解することから観客を遮断し、遠ざけているのです。

芸術を補完する芸術を装いながら、私が列挙した芸術諸流派が身につけているあの毒を芸術の中に引きずり込むことは簡単なことなのだと私が強調しようとしていた時に、私がなにを言おうとしていたのか皆さんが理解するにはこれまでの話しで十分ではないかと私は思います。そして、『ソヴィエト芸術』紙はマヤコフスキーを未来派と結びつけ、未来派と象徴派とをあたかも敵対的な関係に置くかのような過ちを犯しています。敵対的な関係に置いていない場合でさえも、未来派から出てきたマヤコフスキーは象徴主義の流派から出てきたメイエルホリドよりも芸術に対してあまり害をもたらしていないかのように結論づけていますが、これも誤りです。

問題はこういうことです。つまり、諸流派のこの連鎖のなかから未来派を外すなどということは出来ないということです。なぜなら、第1期の未来派のなかに、われわれは先行する諸流派から受け継がれた一連の特質を見ることが出来るからです。自らの闘いの中で、未来派こそが象徴主義に対するたゆまぬ敵対者でありつづけたけれども、それにもかかわらず、未来派は象徴主義のもつ特性をやはり自らのなかに抱え込んでいたのです。

実際、象徴主義者たちの流派のなかにも、ある時期、諍いがありました。たとえば、ヴァチェスラフ・イワノフとアンドレイ・ペールイのあいだに、あるいはアンドレイ・ペールイとヴァレリー・ブリューソフとのあいだに。このように、象徴主義そのもののなかにも大いなる断絶があったのであり、象徴主義そのもののなかにも象徴主義の手のひらから抜け出したいいわゆる反逆者たちがたくさんいました。象徴主義を代表する人物のひとりであったヴァレリー・ブリューソフが革命に馳せ参じた

少数の芸術家グループの中に混じって、革命の側にやってきたのはこのことによって説明できるのです。象徴主義のなかで活動していた大多数のものたちはそのような行動はとりませんでした。たとえば、ヴァレリー・ブリューソフはわれわれとともにいましたが、ヴァチェスラフ・イワノフはわれわれの反対側にいました。アンドレイ・ペールイははじめ中途半端なかたちでわれわれとともにいました。態度を決めかねるように、不安定な形で。しかし、一年ごとに、彼はどんどんわれわれの側につくようになりました。いまだ断ち切ることのできない過去の巨大な重荷があるにもかかわらずです。

だから、私はこう言いたいのです。つまり、仕切りのある家畜小屋のようなものに人物たちを、あまりに機械的に、そうです、配置するというようなことにはきわめて慎重に振舞わなければならないのだということです。こうしたことをしてはならないのです。なぜなら、象徴主義者たちと闘ってきたマヤコフスキーは、しかしながら、象徴派の一連の詩人たちをきわめて巨大な詩人たちとして認めていたからです。マヤコフスキーは大いなる尊敬の念をこめてアレクサンドル・ブロックに接していたし、ブロックのなかに彼との接点を見出す可能性を彼に与えるであろうものを発見しようとしていたのです。

そしてもし、あなたがブロックの作品『十二』を読めば、この作品のなかでブロックもまたマヤコフスキーの方へと歩んでいったということが分かるでしょう。ブロックが『十二』を書き上げたとき、私がブロックに最初に言ったことは、私が『十二』を読み終えたとき、私がブロックに電話で最初に言ったことは次のようなことでした。「僕は幸せだよ、君が芸術のためにしていることは、マヤコフスキーがしていることと同じことだからね。君は単に形の上でだけ革命に参加したわけではない。君は自分の作品でもって、この革命に対して、さらに大きな、偉大な作品を提供することができるということを示したんだ。」

そのあとに、ブロックのもとに危機が訪れました。その危機がなんであったのかについてはいまだ解明されていません。それはこれまで、かつてあったゴーゴリの危機についてその深みにおいていまだ解明されていないのと全く同じことです。この領域に関してわれわれは多くのことを知っているけれども、われわれがまだ知らないものもたくさんあるのです。

このいわゆる単純さにふたたび立ち戻るとしましょう。それが究極的なかたちで理解されるために、また、私が同志たちを、プリミティヴヘだとか、図式主義ヘだ

30) 引用はフセヴォロド・メイエルホリドとユーリー・ボンジの戯曲『アリヌール』についてのブロックの評からなされている。

とかに呼び寄せたとか、私が労働者階級を軽んじていたとか思われないために。労働者階級は芸術を理解できるのだから。わたしもまた、芸術におけるこの単純さのなかに絶対にとどまる必要があるのです。

同志諸君、単純さというのはじつにさまざまなものなのです。たとえば、ツルゲーネフの単純さ、これも単純さの一つなのです。そして、ゴーゴリの単純さ、これはそれとは別の単純さなのです。それゆえ、芸術において民衆が手にすることができるという単純さの概念について素朴な形でかわりを持つことなどできないのです。《単純な芸術》について語るとき、それと同時に、絶対にわれわれは《複雑な芸術》について語らなければならないのです。なぜなら、ツルゲーネフはとても近づきやすいけれども、ゴーゴリはしばしばきわめて近づきにくいからです。なぜでしょうか。なぜなら、ゴーゴリは自分の思想をツルゲーネフが表現するのとは違った単純さで表現するからです。そして今日に至るまでなおわれわれは、時として、ゴーゴリ作品のなかに、言ってみれば、深く沈潜していかなければならないのです。なぜならば、一読しただけでは、われわれはゴーゴリ作品の深みのすべてを解き明かすことができないからです。この単純さを解説する必要も、表現された理念の本質のすべてを明らかにするために完全にその世界に入り込む必要もあるでしょう。

それほど単純ではなかったのはプーシキンです。われわれが我が国の最初の国民詩人と認めているあのプーシキンです。われわれは異常なまでに単純に表現されているプーシキンの作品をしばしば見出すことになります。だが、この単純さはきわめて特殊なもので、それはものすごく膨大な注釈を要求するものであり、また、彼の世界観を洞察することをわれわれに強いる幾多もの原理を解説することを要求するものなのです。

私自身がこの発言のために許容されていると考えている時間の範囲内では、これらのテーゼについて展開するのはできないと私は思うのです。別の場所で私はこのことをより完全な形で表明しようとするでしょう。

それではこれから、そのためにこそ、われわれがここに集まったテーマの話に移ろうと思います。

ある種の心的外傷^{トラウマ}を背負って、私はあなた方のこの今日の集会に出てきています。ですから、当然のことながら、そうした心的外傷を私が持っていないかのようにしゃべっても、おそらく、どうにもならないでしょう。この心的外傷は、私の誤りに関してわが党と政府の指令が私に提示されているということによって条件づけられているわけではありません。われわれは、わが党の隊列

の中にいながらにして、知っているのです。指令は、じつに厳格で、じつに強力な指令は、いってみれば、人間のどんな心理も容赦することなく、もし、党がそれを行うならば、それは正しいものだということをわれわれは知ることになるのです。だから、それがどのような体験であれ、われわれはそれを考察したりしないし、何らかの心的外傷について語ることもないし、語るべきでもないのです。私が語ろうとしているのは幾つかの発言によって私にもたらされたあの心的外傷についてです。私はこうした発言の存在について反対しているわけではありません。私はすでに自分の最初の発言の中で、事実は存在し、それから逃れることはできない、何かすれば、当然、その報いがあるだろう、と言いました。

私は今日、自らにひとつの課題を課すことにしました。それはこれまでここでなされたどの発言にも絶対触れないということですが、それは私がそれらの発言を適当に無視しているからということではありません。私の同志たちによって提示された私の作品に対する大部分の批判はすべて、その表現の方法を指摘しておきますが、誤った形で恣意的に選ばれた発言の方法とか、誤った形で恣意的に選ばれた発言の形式について指摘せざるをえないので、こうしたものすべてを私は無視し、それについて取り上げないことにします。批判については、私はすべてを受け入れます。しかし、心的外傷^{トラウマ}については、まったく、どうあってもしゃべらないわけにはいきません。いま今日にいたって、私があなた方と完全な決裂状態にあるということがはっきりしました。つまり、あなたがたはある領野のひとつの側にいて、私はその領野の別の側にいるということです。こうして、大いなる孤独の状態が生まれたのです。このような孤独の状態にたどり着くことが容易ではないということを私は検証しなければなりません。しかし、にもかかわらず、私が構築しようとしている事業のためには、この孤独の中に、ある程度の時間、滞在することが必要なのです。

党の同志たちは、知っています。最近のわれわれの長時間にわたる会議において（私もこのことを指摘しないわけにはいきません）、私は、わが党組織の若干の腐敗を明らかにするのだとイズベスチヤ紙に書かれているあの決議に反対して、私が提起したあの決議に賛成の投票をしたのは党の構成員のすべてのなかで、私一人だったということが判明したのです。私はわが党組織が高い水準になかったということに対して全面的に責任を取るつもりでいます。私は自分の発言によって自分を有利な方向に導こうなどということを少しもしていません。『イズベスチヤ』紙に書かれていることはすべて自分にもか

かわることです³¹⁾。私の決議について語ることが許されるならば、それは自らをなんらかの高い地位につけようとするためにではまったくないのです。しかし、この会議で、あなたがたが立てたこの問題に関して、私はひとつの提案をしました。しかし、それに賛成したのは私一人だけでした。党組織の最初の決議は次のようなものでした。つまり、「メイエルホリドは支配人の地位を解任されなければならないが、芸術監督としては残らなければならない」というのです。私が提案した考えは次のようなものでした。つまり、「メイエルホリドはディレクターとしても、芸術監督としても、残るべきではない」というものです。

順を追って言う必要があるでしょう。《A》の次には、《B》と言わなければなりません。もし芸術指導部が自らの正しさを釈明できないならば、それが真に社会主義的な作業になるようその作業システムを組織できないならば、もし、劇場のレパートリー政策が正しくないならば、その全責任を負うべきなのは、支配人ではなく、まさに芸術監督の方なのです。なぜなら、芸術監督の手のなかには、支配人よりも遙かに多くの責任ある領域が含まれているからです。支配人の権限のなかには、経済的・制作的・財政的な領域が含まれていますが、芸術監督の権限のなかには、イデオロギー的な戦線が含まれているのです。ここ、その前線において、誤りは許されません。最終的に芸術生産を決定する作業体制、この前線は非難の余地なきものでなければなりません。劇場の顔、これは、単に、経済的・制作的・財政的な領域だけなのではなく（それもまた高度の水準になければならないということは言うまでもないことです）、劇場の顔が現れてくるのは、また、そのレパートリーの中であ

り、そのレパートリーの中にある戯曲の解釈においてであり、その役柄への力の配分の中にあるのです。したがって、そのような力の配分は、芸術生産物の思想的内容が演出家ばかりか俳優もそれに答えなければならないようなあの高みにあるように、舞台上に、どのようなものであれ、歪曲されたものをもたらし可能性を与えないものにしなければならない。そうでないと、俳優たちはただ芝居のなかでの自分の位置だけに答えることになってしまう。俳優たちがその上演のなかで正しく配置されていたとしても、あるいは、正しく、俳優たちに役が振られていたにしても。どんなものであれ、歪曲されたものがここで許容されることになれば、劇場の顔は歪むことになるでしょう。そして、観客は演劇作品を間違ったかたちで受容することになるでしょう。そして、われわれは芸術作品の中に、こうした作品のすべてを破壊することの出来る密輸品が潜入するのを許すことになるのです。

ここ3、4年の間に、ソヴィエト的テーマを扱った作品がこのわれわれの劇場のレパートリーの中になかったというようなことがなぜ起こったのでしょうか。自分たちの作業日誌を見てみると、なんとしてもソヴィエト的テーマの戯曲をレパートリーに入れようという試みがあったということがわかります。毎日のように、誰それとの会合とか、斯く斯く然々の劇作家との会合とかあります。それでもソヴィエト戯曲は上演されなかったのです。上演されたのは、幾分か、自然発生的に現れてきたものでした。

私に要求されているのは事実の検証だけではなく、こうした現象の分析でもあるのでしょから、ここでなにが問題になっているのかを私は言う必要があるでし

31) 1937年12月20日付『イズベスチャ』紙に「墮落した立場」という次のような記事が掲載された（署名はA. B）。
「メイエルホリド劇場において、党組織の集会が開催された。この集会において、同志ケルジェンツェフの論文とその他の記事について議論された。集会は、再三、この劇場の雰囲気における沈滞と停滞のすべてについて討議したが、真にポリシェヴィキ的自己批評というようなものはこれまで通りなかった。

奇妙な立場に立ったのがメイエルホリドだった。メイエルホリドも集会に出てきたが、彼は自らの政治的な誤りを認める代わりに、それらを塗りつぶそうとしたのだ。彼は自分の作品にはイデオロギー的偏向や形式主義者的身振りといったものはないと主張した。こと最後に至って、メイエルホリドは、芸術委員会によって許可されなかったガブリーロヴィチの戯曲『ある生涯』の上演は、〈……〉「十月革命記念日の時期にソヴィエトの劇場で上演されたものになんら見劣りするものではなかった」とさえ言明したのである。メイエルホリドは、彼がおべっかを使ったり、批評を抑圧したりしたことを、そして偽りの政治的、芸術的な路線が彼の劇場を完全な破局へと追いやったということを決して認めたくなかったのだ。〈……〉

党組織はメイエルホリドのデマゴギーに十分な反論を加えなかった。共産党員たちは、用心深くメイエルホリドを批判していた。発言者のだれひとりとして、メイエルホリド劇場はソヴィエト芸術の有機体のなかでの異種体になった、その存在はもはやだれにも必要ではないばかりでなく、単に有害であるのだと認めようする勇気をもたなかった。

メイエルホリドを前にしてのこうした卑屈な態度は、決議へむけて審議するときにとりわけ明瞭に現れた。これから先どうするべきなのかという問題が提示されたとき、すべての共産党員たちが、これまで通りに劇場の芸術監督の地位に留まってほしいと〈懇願〉しはじめたのだ。メイエルホリドを正しい道へと向けようとするあらゆる方法が断たれたということがすべてのソヴィエトの民衆に明らかになった時でも、劇場の共産主義者たちは、メイエルホリドにその活動を続けてほしいと願うことより意味のあることを何も思いつかなかったのだ。この会議は、それゆえ、メイエルホリドをディレクター（支配人）の職責からは外すが、劇場の芸術監督としては残すということを芸術委員会に要請するということを決議した。腐敗した、政治的には根拠のない決定である！〈……〉

言うまでもなく、こうした指摘がなされるよりも数日前に、つまり、生産評議会のまえに、集団は新聞雑誌の指導的発言から明らかに結論を引き出していたのである。

う。ここにもまた誤りがあります。私は知っていますが、ラップと闘いながら、そして、キルション、アフィノゲノフなど、アヴェルバフ派の作家たちの戯曲を取り上げないことによって、われわれは言ってみれば杖を折ってしまった、つまり、彼らの頭を殴りつけ、われわれの劇場に入ってくるのを拒み、これら劇作家のような凡人はみなお断り、といったスローガンを掲げるというようなことが起こったのです。そして、われわれは気づいていました、このことは同志グローモフが正しく定義していましたが、われわれはなにか実現不可能な夢を抱いていたのです。われわれは、ソヴィエト的なテーマ系のなかにはないような戯曲、どの劇場のレパートリーのなかにもないような戯曲がわれわれには必要なのだった、幻想のような世界に入り込んでいたのです。この点において、われわれは大きな誤りを犯したのです。いや、われわれではない、私はもはやここで、今日に至って、《われわれ》とは決して言うべきではない。これからは《私》と言うことにしましょう。私はこの点において誤りを犯しました。もちろん、私にはこうした幻想を作り上げる必要はありませんでした。注目すべき戯曲が存在しない間は、それがまだわれわれのもとに到来していないときは、シェイクスピアのような理想的な高みには届いていないような戯曲に甘んじるべきだったのです。シェイクスピアのようなものは存在しないのですから、平凡な作品を取り上げるべきなのでした。そして、私は知っていますが、こうした正しい道を他の劇場は取ったのです。彼らは不在のシェイクスピアを追いかけてはしなかった。彼らは凡庸な戯曲を取り上げていた。しかし、凡庸であることはある段階においてはやむおえないことなのであり、このような凡庸な戯曲でさえ、今日的な問題に取り組んだ作品として示されるとき、それは緊張を生み出したのです。この点において、私と私の仲間のなかの多くのほかの人たちは、私一人ではありません、おそらく、私は慎重に言葉を選んでしゃべらなければなりません、現実から乖離していたということは紛れもない事実でした。われわれはどうやら、レパートリーの問題を、われわれの非常に大きな文学趣味の観点からのみ解決しようとしてしました。確かに、われわれは、レベルの高い戯曲を分析することができます。われわれはシェイクスピアを研究しつくしたし、プーシキン、シラー、スペイン演劇、古いイギリス演劇なども研

究しましたが、われわれはそうした戯曲を取り上げたくはないのです。ここにこそまさに現実との乖離があったのです。現実がわれわれに告げていたのは、観客席のもっとも切実な要求に答えなければならないということでした。たとえば、ある時期に必要な不可欠だったのは国防のための戯曲であり、別の時期に必要なだったのはコルホーズの現実を扱った戯曲であるということなどです。われわれは劇作術の頂点にまで登りつめることができたおかげで、そのために、われわれはシェイクスピア、プーシキン、ゴーゴリ、ソホヴォ＝コプイリンなどの作品を耽溺できたわけですが、逆に我々はそのことでわれわれは現実を取り逃がしてしまったのです。われわれは自らを動員しなかった。また私は《われわれ》と言っている。私は現実には耳を傾け、台本的には力足らずな素材でしかない作品を取り上げるようにあなた方を仕向けなかった。でもわれわれはこうした力足らずの素材を用いて仕事できたはず。私が言っているのは、『最後の、決定的な』のことです³²⁾。戯曲はいくぶん貧弱なものでした。しかしながらこの戯曲は非常に大きな、そして二倍に増幅された扇動的影響力を有していたのです。二倍というのは、そこではわれわれは一つの芝居で、一度に二つの前線に関わった、仕えたからです。まず、われわれは『最後の、決定的な』によって、ボリショイ劇場を駆り立てた。ヴィシネフスキーはこの作品のなかで、ボリショイ劇場に宛てて、自己批判というかたちで、身の毛もよだつ発言をしました。これがどのような影響を及ぼしたかを見てほしい。これが唯一の影響であったなどとわれわれは言いたくはありません。疑いもなく、ボリショイ劇場の運命に対して別の多くの影響があったし、おそらく、これからさらに考えられないほど多くの影響があるでしょう。しかし、それでもわれわれはまた、言ってみればボリショイ劇場に向けて放たれた砲弾のように、その砲弾のようなものを装填し、この砲弾を撃ちました。その結果、何が起こったか見てほしい。ボリショイ劇場はすでに『アイダ』や『リゴレット』などをそのレパートリーから外しました。われわれはいまや、『静かなドン』、『開かれた処女地』、『戦艦ポチョムキン』を見えています。実際、当時、われわれは『アイダ』や『リゴレット』のような演目しかボリショイ劇場のレパートリーには含まれてないではないかということにせせら笑っていたではありませんか。これが第一のこ

32) ヴィシネフスキーの『最後の、決定的な』は1931年2月7日初演。上演のプロローグで、ボリショイ劇場の昔のオペラ・バレエ演目が、似非伝統的で甘ったるい、ありきたりの形式で、新たな〈社会的要請〉に答えようとする試みであるとして笑いにされていた。舞台上に乱入してきた《本物の》チモフの赤軍兵士たちが、バレエの水兵たちを追放し（明らかに名高い『赤いけしの実』のダンサーたちの動きを模倣している）、「もし明日戦争になるならば」本物の水兵たちはどのようにして祖国のために死んでいくのかについての自分たちの舞台を上演したのであった。

とです。

第二は、『最後の、決定的な』の舞台のその日その日の公演の最後のエピソード「第6哨所」のあとで、われわれはわが祖国を敵から守ろうとする唯一の意志と唯一の思いのなかで、観客席全体を高揚させたではないかということです。われわれは観客席を揺るがした。われわれは観客席に大いなる意志を注ぎ込んだ、われわれは彼らの意志を、彼らの意識を活性化させた。つまり、われわれは、一つの戯曲だけで、二つの点を叩いたのです。ボリショイ劇場が沈滞しているときに、序に言っておきますが、われわれはボリショイ劇場を活性化させたのです。われわれはボリショイ劇場が事態を切り抜ける手助けをしたのですが、われわれ自身がいまや、ソヴィエトのどこかの場所でわれわれの劇場のような劇場がもう一つ出現しないか、その劇場がわれわれを銃で撃ちぬいてくれないか、その劇場がわれわれが立ち直るためにわれわれを活性化させてくれないかと夢見るような状態に陥ってしまったのです。これは恥辱であり、この点においてまず第一に責任を取らなければならないのは私です。しかし、人が自らを鞭打つようにしている時、自らを自己批判的に暴露しているときはいつも、私は自分の胸をやたらと叩いているこうした懺悔する人々は同じ仲間には、100パーセント確実に自分を入れはしないし、何かよりよいものを自分について語るために何か抜け道を残しておこうなどということもしないのです。

私はこうした種類の人間ではありません。エイゼンシュテインのように懺悔した人もいます³³⁾。同じ時期に、オフローブコフも誤りを犯しました³⁴⁾。彼は自分の首を切り落としてくれと叫んだのです。私はこのような類の人間ではありません。私は、誤りに気づいた時には、その状態からの出口を探すのです。私がいましゃべっているのは、あなた方との決裂状態から脱出しようとするためではありません。ちゃんと調べて、容赦してください、せめて守衛として残しておいてくれませんか、と言

うためでもありません。(場内、笑い) 私はこうした部類の人間には属していません。

私はあなた方と決別したとしても、十分な力を自らの中に見出すことでしょう。64歳だとしても、これから1年、あるいは2年、もし必要とあれば3年、いや、5年でさえも、あなた方と別れ、完全な孤立のなかで、自己鍛錬していこうとするでしょう。私はそれでもなお確信しています。2年後、あるいは3年後、私がソヴィエト国家にとって必要になることを。(嵐のような拍手) しかし、それは、またしてもある種の個人主義、ある種の自己中心主義の表れだ、個人主義的な傾向から出てきた自己確信のようなものだ、ここにいる人の誰かがどのように私に言うことが出来るかということに関わるわけではありません。

これから1年、2年、もし必要ならば5年、自己鍛錬していくための、また瑞々しい力でもって、ソヴィエト演劇の仕事にふたたび取り掛かるための、十分な力を自らのうちに見出すであろうと私が語るかぎりにおいて、ここで私が〈孤独〉という言葉を読むことはないのでしょ、というのも、私がこのような力を見出すことが出来るのは、ひとえに、私がボリシェヴィキ党のなかからです。ただそれゆえにこそ、私は自らのうちに力を獲得しているのです。なぜなら、われわれの党は、人々を教化することができる、人々を再武装させることが出来る、われわれの党の一致団結を台無しにしないようにすることができるからです。再鍛練という領野のこの道に入ることによって、私が自己再鍛練するのは、形式主義とか、社会主義リアリズムとか、自然主義とかについて語っているドキュメントのすべての研究に没頭するためだけなのだというものではないのです。いや、そればかりではないのです。私の意識の中にいまだ残存している資本主義的毒素を自らのなかから最終的に駆除するために、それらを再検証しようとしてもいるのです。この作業は単に私のいわゆるシステムの再検証という領域だ

33) 1937年4月17日、『ソヴィエト芸術』紙にエイゼンシュテイン(1898-1948年)の論文「『ページン草原』の誤り」が掲載された。この論文のなかで、エイゼンシュテインは、この映画の上映禁止の理由を〈形式主義的〉で、〈政治的に有害な〉作品であったからだと分析した。エイゼンシュテインは、自らが「現実から乖離していた」ことを認め、自分の中にある〈知識人的個人主義〉、〈自然発生的革命主義〉、そして〈特殊性を飲み込む一般性への偏向〉を批判した。自らの〈誤り〉の〈起因〉について明らかにしようとして、エイゼンシュテインは次のように書いた。「……政治的誤りはひとつの〈不幸〉であり、創造的手法の誤りの帰結であると言うべきだろうか？ もちろんそうではない。創造的手法の誤りの根幹は世界観的秩序の誤りの中にあるのだ。〈……〉私は自分の世界観的誤りを最後まで克服する大きな必要不可欠性と根本的な立て直しとボリシェヴィズムの徹底的な把握の必要不可欠性を痛切に感じている。

34) ここで言及されているのは、モスクワ演劇労働者会議の1936年3月13日のオフローブコフの発言である。そのなかでオフローブコフは、自分の作品のすべてと自分の原則のすべてが完全に間違っていることを認め、そこから直ちに撤退する用意があると声明した。この集会に関する報告のなかで、1936年3月17日付『ソヴィエト芸術』紙は、次のように書いた。「同志オフローブコフは、プチブル的で奇抜な芸術家の心理からいまだ抜けきらないでいたため、『母』、『鉄の流れ』、『壊滅』など、ソヴィエトの作家たちの現実的な作品を上演するにあたって、形式主義的、自然主義的な誤りの道に巻き込まれてしまったということを認めた。」オフローブコフのこうした告白をうけて、メイエルホリドは驚きを込めて次のように指摘した。「この先、彼はどのようにして生きていくのだろうか。自らの栄誉がよって立つすべての基盤から切り離されるとするならば、いったい何をこれからすることができるのだろうか。(メイエルホリド『論文、手紙、発言、集会』第2巻、343頁。)

けにはとどまらず、主に、私の世界観にかかわるすべてを再検討することにまで及ぶことでしょう。

新たに始まった私の新しい人生において、まさにこのような作業を私は担うことになるでしょう。

そして、私がレパートリーの問題に触れながら、私がここで何やら迷走している、何かを見誤っている、何かを見落としている、レパートリーの領域において、必要とされるあの響きを提示していないといった罪をすべて自らに引き受けたとき、私がしなくてはならないのは、ある程度は懺悔しなくてはならないにしても、それでもなおあなた方を前にして自らを正当化するための権利を自らに与えるためになにがしかのことを話さなければならぬでしょう。

1926年、私はソレントのマクシム・ゴーリキーのところにいました。そして、あえてこう言いたいのですが、アレクセイ・マクシーモヴィチ〔訳注：ゴーリキーのこと〕のところへ行って、「あなたなしではソヴィエト的なレパートリーはどうにもならない、あなたなしではソヴィエト的レパートリーはこの重苦しい状況から抜け出すことは難しい。それで、あなたにお願いしたい、アレクセイ・マクシーモヴィチ、ぜひわれわれの劇場のために戯曲を書いてください」と言ったのです。おそらく、私はそのようなことをした最初の人の一人でしょう。

アレクセイ・マクシーモヴィチはその時、次のように答えました。「なぜ私が書かなければならないのですか。私はもう随分たくさん書いてきました。それを上演してください。」

そして、これこそがアレクセイ・マクシーモヴィチの方に私が近づいて行ったときに、私が真摯に行った最初の一步でした。二歩目は、真摯ではないかたちで行われました。それはすでに書かれている一群の戯曲の再検討にすぐに取り掛からなかったことです。しかし、ここで私は言わなければなりませんが、アレクセイ・マクシーモヴィチとコンタクトを取りつづけようという私の試みは、アレクセイ・マクシーモヴィチがモスクワに帰ってきた時にだめになりました。というのは、私とアレクセイ・マクシーモヴィチとのあいだに、アヴェルバフ・グループが立ち上がったからです。彼らは私をアレクセイ・マクシーモヴィチに会わせないようにあらゆる手段を講じたのです。私は何とか会おうとしたのですが、うまくいきませんでした。私は、彼の秘書のクリュチコフによって、彼はのちに人民の敵であることが判明し、アレクセイ・マクシーモヴィチの秘書であるというよりは、むしろアヴェルバフのエージェントであったわけですが、アレクセイ・マクシーモヴィチに会うことを許可されなかったのです。それだけではありません。このグ

ループは、アレクセイ・マクシーモヴィチと会うことを私に許可しなかったばかりか、私とアレクセイ・マクシーモヴィチとを会わせないように全力を尽くしたのであり、またアレクセイ・マクシーモヴィチが改めて書き直した戯曲が、どんなことがあってもわれわれの劇場には届かないようにとあらゆる手段を講じたのです。

さらに言えば、われわれの芝居を見に来てくれるようアレクセイ・マクシーモヴィチを招待したにもかかわらず、『検察官』や『森林』などについての彼の意見を聞くことが私にとっては極めて重要だったからですが、アレクセイ・マクシーモヴィチは、ほかの劇場には顔を出しているにもかかわらず、われわれの劇場にはやってこなかったのです。私は言わなければなりません。またしてもここに、ソヴィエト演劇に大きな打撃を与えたあのグループの動きがあったのです。ぜひにも私がこのことを指摘しなければならないのは、あれやこれやの力のある劇作家を巻き込むことによって、レパートリーを良くしていこうという試み、努力というものがあったということをあなた方に示すためです。しかしながら、このように、こうしたことを何としてでも妨害をしようとする人たちもまたいるのです。私にはそれができたでしょうか。なぜおまえは『どん底』を上演しなかったのか、とあなた方は言うことが出来ます。お分かりですか、劇作家がこうした劇場と関係したくないと思っていると感じたとき、その戯曲が何であれ、その戯曲を上演しようとするのはいささか困難なものなのです。大きすぎる責任を自らに引き受けなければならぬでしょう。劇作家が劇場の創作方法に懐疑的な態度をとったとしたら、とつぜん、その戯曲の上演が拒否されるかもしれません。あなたは自らを、そしてこの劇作家をも危機に晒すことになるでしょう。それゆえ、劇作家のこの懐疑を前にして、彼の戯曲を自分のレパートリーに入れるのを躊躇しようとするでしょう。

これがレパートリーに関する指摘の一つです。もう一度、レパートリーの問題に立ち返りましょう。時折、同志たちは、私に、もっと話を詳しく展開するように要求します。時折、登壇し、4つだとか、3つだとか、5つだとかのテーマ（これ意味不明、訳者）について取り上げたりしますが、そこには「私にはメイエルホリドの発言は満足できない」と言う人たちが常にいるものです。私が登壇して発言するとき、私に分かるのは、なによりもまず「それでもやはり、メイエルホリドはその発言においてわれわれを満足させなかった」と言われるであろうことは絶対明らかなのです。40年間働いてきた人間が、すなわちそれは40年間過ちを犯してきたということですが、そういう人間が自分の発言によって人々を満

足させるのは容易ではありません。40年働いたということは40年間誤りを犯しつづけていたというのですか。それほど長い期間、自己批判的に語るといふことはきわめて困難なことです。それゆえ、率直に言います。あなた方を100パーセント納得させることは私にはできないでしょう。しかし、過去全体の全面的な、しかも徹底的な考察をすることが可能ないま、私は私のいわゆるこの孤独の中でそれをしてしなければならないのです。私はそれをしようと思います。これらすべての誤りに対してそれを根絶やしにしようとしているドキュメントを保存しなければなりません。ここで私はこれらの過ちとその分析の長い道のりをあなた方を前にして描き出すことはできないでしょう。さらにあなた方がほかの典型的な機会に問題にしようとしている若干の衝撃的瞬間を私は取り上げようと思います。

レパートリーの領域において、私はベズィメンスキーの『その一発』を上演したことに³⁵⁾、それから、トレチャコフのような民衆の敵がわれわれの劇場にいたことに関して告訴されました³⁶⁾。われわれは自分の劇場のために少なからずの戯曲を所有していると私は言いたいと思います。ベズィメンスキーは『ブラウダ』の紙面や『イズベスチャ』の紙面に非常にしばしば掲載されています。ベズィメンスキーはわれわれの考えからすれば非難の余地のない行動をとってきました。われわれの劇場のために戯曲を、しかも詩形式において書いてくれたものを、無視することなどわれわれに出来たでしょうか。私は詩形式で書かれた戯曲にいつも惹かれていました。とりわけこの作品がわれわれの集団にとって有用だったのは、この集団が勝手な判断を介入させるという病に随分前から冒されていたからです。私が詩形式の戯曲に向かったのは、舞台のなかに勝手な判断を介入させないためなのです。こうして私は詩形式の戯曲へ向かったのです。おそらく、私もまた見落としていたのです。おそらく、私にも、党のメンバーと同じように、『その一発』のなかに、戯曲の分析の中で指摘されていたあの欠陥を見破る必要があったのです。しかし、この戯曲の上演に手を加えたということについてよく知っている同志諸君、私がこのことを語るのは、藪の中に逃げ隠れて、責任を回避しようとするためではありません。この戯曲を上演したのは若い演出家班で、そのあとで、私がリハーサルで少しだけ手を加えたのです。その修正のためのリハーサル場で、私は今日、『その一

発』の分析のなかで示された罪を見出しました。それらの誤りを分析した後で、私は党の当該機関からこれらの要素はどんなことがあっても駆除しなければならないという課題を受け取りました。私と一緒にリハーサルにいた人には、それが容易な（らざる）変更であることが分かったでしょう。私はこの戯曲に対してかなりの攻撃したので、しばらくの間、ベズィメンスキーとの間に軋轢が生じました。実際には、彼は、この衝突をそれほど悪くないと思っていました。というのは、大いなるモニュメント性を獲得し、うまくできあがっていくという意味において、戯曲が大いなる戯曲に成長していくのを喜んでいたので。彼は、この軋轢を、きわめて病的な形で体験していました。だが、彼が別の期待を持っていたそれらの断片が最大限の攻撃を受けることになったのです。私はこのことをいましゃべっています。当時はそのことを意識していませんでした。当時は、ただ、私と彼との間には、軋轢があるということだけが分かっていた。彼はこの外科手術用のメスに耐えることが出来ませんでした。彼は私が彼をひどく切り刻んでいると思っていました。いま、最近の出来事に照らしてみると、いったい何を彼が恐れていたのかが分かります。私は彼にとってもっとも大切だった戯曲のあの場所に打撃を加えたのです。私が『その一発』を上演した後で、劇場のレパートリーの一環として、トレチャコフの戯曲『吼えろ、中国！』が上演された後で、わが劇場の党組織は、この仕事に関して、クラスノプレセネンスキー地区委員会の前で弁明しました³⁷⁾。もちろん、私も、この劇場の芸術監督、かつ組織責任者として弁明させられました。そのあと、クラスノプレセネンスキー委員会によって、われわれを調査する特別委員会が作られました。この特別委員会と党のクラスノプレセネンスキー委員会全体によって、芸術指導の領域における指令がわれわれ全員に出されました。これが次のようにドキュメントで語られています。「党指導部の領域において……（読む）……劇場の指導部と細胞の事務局は、全ソ連邦共産党（ボリシェヴィキ）中央委員会所属演劇評議会、および第17県党代表者会議の決定を、今後、さらに一層徹底的に実行しなければならない。『その一発』、『吼えろ、中国！』などの精神によって新たな上演作品を製作していくという路線で劇場の仕事を続け、革命的演劇芸術とのより一層の緊密なつながりを構築し、現代の……（読む）……とりわけ現代の階級闘争、西洋、東方などにお

35) A. I. ベズィメンスキーの『その一発』は、メイエルホリドの監修と指導の下、演出家グループ（V. F. ザーイチコフ、S. V. コージコフ、A. E. ニュースチロフ、F. P. ボンダレーンコ）によって上演された。

36) 小説家であり、劇作家でもあるセルゲイ・トレチャコフ（1892-1939年）は、すでにこの時期、弾圧の対象であった。

37) セルゲイ・トレチャコフの『吼えろ、中国！』（演出フョードロフ、監修・校正メイエルホリド）の初日は1926年1月23日。

ける革命的な闘争の運命を反映する新たな文化的価値の創造へとその作業を向けていかなければならない。」

私の上級にある党組織が私に下したこのような指令の後で、ベズィミャンスキーの『その一発』を外したり、作家としてのトレチャコフを度外視したりすることが私に出来たでしょうか。私の記憶に誤りがなければ、『吼えろ、中国！』は、時系列的に言えば、『大地は逆立つ』よりあとに上演されたのですから、それはなおさらのことです。このように、この点に関しては、党のレパートリー政策、つまり、全ソ連邦共産党（ボリシェヴィキ）中央委員会所属演劇評議会のもとでなされたある決定には絶対に従わなければならないということはちゃんと意識されていたのです。

同じような評価をエルドマンの戯曲『委任状』にたいして世論が与えました³⁸⁾。この戯曲が、ある発展段階において、どのような意義を持っていたか覚えているでしょうか。それはわれわれの現実における小市民の役割、社会主義建設を妨害する小市民の役割を暴き出したということです。それゆえ、『委任状』は、発展のある段階において、非常に大きな意味を持っていたし、われわれが信頼しないわけにはいかない一群の人々から高い評価を手に入れたのです。党の上層部からも肯定的な評価を得ました。実は、その後は、『委任状』はどんどん目立たなくなっていきました。そして、レパートリーから取り外されるのが来るのを待っていたのです。というのも、小市民は階級闘争のプロセスのなかで、わが党に攻撃され、どんどん後退し、社会主義を建設するわが国の運命に、もはや何の影響も与えられないようになったからです。そしてついに、戯曲がもはや、所謂アクチュアルではなくなる瞬間が訪れたのです。

並々ならぬ才能を発揮したエルドマンに関してですが（エルドマンの戯曲を見たことがある人なら誰もがそのことを知っています）、われわれは、つまり、ふたたび私は何人かの同志たち、とりわけエルドマンの大的親友だったガーリンの助けを借りて、私はエルドマンの近くにいたこれらの同志たちと一緒に、われわれのために戯曲をもう一つ書いてくれるようせつづくという試みをつづけました。その戯曲が『自殺者』だったのです³⁹⁾。この戯曲は当時アレクセイ・マクシーモヴィチ（ゴーリキー）の手元にありました。そして、アレクセイ・マクシーモヴィチはこの作品について肯定的な評価を下して

いました。大変肯定的な評価だったので、エルドマンは、われわれの側からの評価が100パーセント全面的に良いものではないということを見て取ると、というのは、彼が読んで聞かせていたときに、私と私の同志たちが、これをこのままの形で上演するのは難しい、少し手を入れる必要があると言ったからですが、エルドマンはこの言葉に驚いて、この戯曲に関してはいい評価を得ていたからですが、この戯曲をさらにもう二つの別の劇団に提供してしまったのです。ひとつは、ワフタンゴフのところであり、（ここがこの戯曲にどのように関係したのか私は知りません。おそらくエルドマンは戯曲をそこで読み上げただけであり、劇場とのつながりは生まれなかったのでしょう）、もうひとつはモスクワ芸術座です。この劇場のレパートリーを主導していたマルコフはこのことを知っていたし、しかも、この戯曲がモスクワ芸術座で上演できるよう、この戯曲をわれわれから取り上げようときまざまに努力するようなタイプの人間でした。こうして、三つの劇場がこの戯曲に取り掛からなければならないような事態がある時期まで続いたのです。

私は次のような考えを言明しました。もし、この戯曲が、モスクワ芸術座で上演されることになるのなら、私は芸術座と競合することになるだろう、というのも、ふたつの劇場が同じ戯曲をやることになるのだからと⁴⁰⁾。

しかし、このときわれわれの側からは、きわめて慎重な態度が表明されていたのです。私はこの戯曲への作業に取り掛かっていました。しかし、お金はまだ一文も使っていませんでした。つまり、舞台装置の製作などはまだ発注していなかったのです。私はこうすることに決めました。アレクセイ・マクシーモヴィチが肯定的な評価を加えているにもかかわらず、われわれが誤りを犯さないように、戯曲はしかるべき機関の検閲を絶対に必要としているので、われわれが誤りを犯さないように、というのは、われわれ自身がこの戯曲には修正を施さなければならない部分があると考えていたので、われわれはこの戯曲を中央委員会に提示することに決めたのでした。われわれは中央委員会に書き送りました。もしかしたら、電話で話したのかもしれませんが。よくは覚えていません。要するに、中央委員会に、同志たちを選んでくれないかと頼んだのです。われわれの劇場では、当時、3つの法令が作られていました。中央委員会は、われわれの呼びかけに誠実に応えてくれました。そして、われ

38) エルドマンの『委任状』の初日は、1925年4月20日だった。上演回数は350回を超え、党の上層部の幾人かのメンバーからも肯定的な評価をもらった。たとえば、ニコライ・イワーノヴィチ・ブハーリン（1937年逮捕、38年処刑）は、『委任状』に関するメイエルホリド劇場の評論集のなかに、この作品を讀める文章を残した。このときメイエルホリドが発言を強いられるのが近いことはもはやはっきりしていた。

39) エルドマンの戯曲『自殺者』の稽古は、1931-1932年に行われた。

40) モスクワ芸術座の場合も『自殺者』を上演することは禁止された。

われの党から非常に強力な二人の人物を動員してくれさせましたのです。ラザーリ・モイセーエヴィチ・カガノーヴィチがやってきました。それから、ポストゥイシェフがやってきました。それ以外にも、この検閲の場に、ステツキーがいました⁴¹⁾。ほかに、党のメンバーのだれがいたかは覚えていません。

われわれが幾つかの断片的な場面をやって見せたところ、同志たちは次のように言いました。ラザーリ・モイセーエヴィチはそれを見た後で、私のところにやってきて、こう言ったのです。この戯曲にかかざらわう必要はないね、この戯曲はやめた方がいい。やるべきでもない。もっといい戯曲が見つかるよ。こんなものにかかざらわっていても意味がないよ、と。

それでわれわれは直ちにこの戯曲を葬り去ることにしました。

私はエルドマンについていま話していますが、それはエルドマンもまたわれわれの劇場の立場を何やら危機に晒している劇作家となった人のひとりとして言及されてきたからです。

『吼えろ、中国!』、これについて私は何も言うことがありません。なぜなら、『吼えろ、中国!』は、まったくもうしぶんのない反響があったからです。ただ、序ながらこういうことができると思うのですが、トレチヤコフはいったいどれだけ悪党だったのでしょうか、『吼えろ、中国!』のような戯曲をわれわれに提供して、われわれが彼の本質を見抜けないように、狡猾にもあのような衝立を立てるとは、いったい何たる人民の敵だったのでしょうか。これほどのことをするとはそうとうの悪党に違いない。これは単に、筆舌に尽くしがたいほどのけがらわしいやつ、語るのも恐ろしいほどの、偽装犯、まったくの怪物です。

われわれの劇場がドイツにいったとき、われわれのレパートリーの中には、戯曲『吼えろ、中国!』があった⁴²⁾。それで、実際、『吼えろ、中国!』は、警察の側からも、ドイツの憲兵の側からも、……、実際、ひどく警戒されたのでした。

私はさらにこう言いたくさえあります。ドイツにおけるわれわれの招聘元であったメジュラブポム（万国労働者救援センター）は、いまや、新たな事件に関わってお

り、後方攪乱行動の中にあり、スパイ活動や、偽装工作を行っているように思われるのです⁴³⁾。メジュラブポムで働いていた人たちは、われわれの西ヨーロッパ・ツアーを止めさせようとしていた人たちだったのです。というのは、われわれのレパートリーのなかの重要な切り札が戯曲『吼えろ、中国!』だったからです。おそらく、このことは分析を必要とするでしょう。しかし、われわれはヨーロッパ全域で公演するという契約を交わしていたにもかかわらず、われわれはドイツ、フランス、チェコスロヴァキア、スウェーデン、要するに、大巡業をすることが約束されていたにもかかわらず、メジュラブポムがわれわれとの交渉を突然打ち切ったというのが事実なのです。

われわれの劇場の制作が、ゴリドベルクとかいう人物で、メジュラブポムの方はカーツであったということを皆さんは覚えているでしょう⁴⁴⁾。いま私は幾つかのことを理解しはじめています。ゴリドベルクとカーツは結託していたのです。というのは、カーツはメジュラブポムの管理委員会にも所属していなかったし、メジュラブポムにつけいついていた幹旋業者でしかなく、（はっきり言うことにしましょう）、われわれを一からげに、もしくはばらばらに売った、つまり、単にわれわれを裏切ったのです。二人の人間が示し合わせて、その結果、われわれはフランクフルト・アム・マインに打ち捨てられてしまい、われわれの活動は終わってしまったのです。

おまけに、ゴリドベルクはソ連邦への不帰国者でした。つまり、われわれの制作担当者はソ連に帰ってこなかったのです。『吼えろ、中国!』は、大成功を収めたので、われわれがケルンのスタジアムでこれを上演したときは、俳優たちはやっとの思いでスタジアムにたどり着くことが出来たのでした。というのは、広場全体が歩兵警察部隊によって封鎖されていたからです。この上演が終了したとき、労働者大衆が熱狂し、ただならぬ爆発状態が発生しました。言うておく必要がありますが、この上演のときに優遇されていたのは労働者階級でした。というのは、社会の《上層部》の人たちは、スタジアムで、しかも自転車乗りたちが行き来するような演技場の只中で上演されているこうしたスペクタクルには、近づけなかったからです。このスペクタクルは大成功を収

41) カガノーヴィチ（1893-1991年）、全ソ連邦共産党（ボリシェヴィキ）中央委員会政治局委員、当時は、同モスクワ市・州委員会第1書記。ポストゥイシェフ（1887-1938年）、中央委員会組織局員、全ソ連邦共産党（ボリシェヴィキ）中央委員会書記。ステツキー（1986-1938年）、全ソ連邦共産党（ボリシェヴィキ）中央委員会アジプロ事業部長。

42) 1930年4月、5月、そして6月前半、メイエルホリド劇場は、ドイツにおいて、『森林』、『吼えろ、中国!』、『検察官』、『軍司令官II』、そして、『堂々たるコキユ』を上演した。

43) 万国労働者救援センター（メジュラブポム）は、プロレタリアート連帯の組織。1921年、ベルリンで結成された。1935年、その活動を終える。この組織は連盟「メジュラブポム＝ルーシ」（1928年からはメジュラブポムフィルム）の出資者たちのひとつであった。

44) ゴリドベルクは1928-30年のあいだ、メイエルホリド劇場の制作・財政部長、カーツは、おそらく、メジュラブポムの職員。

め、インターナショナルの合唱で終わりました。ここにおいて、われわれの活動は頓挫したのです。つまり、ゴリドベルクとカーツではなく、別の組織が主導していたならば、われわれは、間違いなくその先へ行けたのです。このようにして、われわれの活動はそこで終焉したのです。

われわれがパリに辿り着いたとき、われわれはやっこのことで上演の許可を得ました。それもただ、なにがしかの人物に斡旋してくれるためにわれわれと一緒に来てくれた劇場のディレクター、ジュヴェーに助けられましたからです⁴⁵⁾。そこでわれわれが提示されたのは次のような条件でした。それは、われわれはあなたがたの上演を許可するが、革命的な戯曲は、『吼えろ、中国！』も、『軍司令官Ⅱ』も、その他のそうしたものも上演することは許可しない、というものでした。あなたがたは、古典は上演できる。それだけだ、というわけです。しかし、このことをわれわれは受け入れたのです。というのも、われわれの全権代表、故ドヴガレフスキーはこれに同意しなければならないと考えていたからです⁴⁶⁾。なぜなら、これらの演目も、ソヴィエト演劇に対する闘いにおいて肯定的な役割を演じているし、ドヴガレフスキーはフランスとソヴィエトとの友好関係を築くために必死になって働いていたからです。

われわれのレパートリーに『善行目録』を入れる必要不可欠性が疑問視されていました⁴⁷⁾。テーマは、この戯曲の中に、存在していたし、そのテーマは、ある期間、必要なものでした。実際、われわれがこれを上演できたのは非常に短い期間でした。当時、動揺するインテリゲンチヤというテーマはまだ考慮に値しないわけではなかったし、このテーマは、当時は、アクチュアルなものでした。

次に話す必要があるのは、『序曲』のことです⁴⁸⁾。この戯曲の上演が何年のことだったのか、いま思い出そうとしています。(33年、という会場からの声)。

そのように、(私はいまここで期限を問題にしようとしているのです)、4年間、われわれの劇場は、ソヴィエトの戯曲をひとつも上演してこなかったと言われると

き、その後、3年間だと言われるようになりましたが、われわれがソヴィエトの戯曲を上演するのをやめた最後の年、それは1933年でした。それは確かです。話さなければならぬのは、『序曲』についてです。この上演の過小評価は、ラップ(RAPP)が、(ラップは、当時、すべての部署、すべての新聞のなかにありました)[訳注：ラップ(RAPP)、ソヴィエトの作家組織、ロシア・プロレタリア作家連盟の略称、理論機関誌として『哨所にて』を発行していた全ソ連邦プロレタリア作家連盟(BAPP、バップ、1924年に結成)の主力部隊として1925年に結成された]、われわれがキルションとアフィノゲノヴァの戯曲を無視したということで、彼らがわれわれに復讐したために、ラップが、メディアで『序曲』のことを一言も言及しなかったから起こったことなのです⁴⁹⁾。しかし、すべての戯曲を黙殺することはできないので、『序曲』のあとに上演された『介入』は好意的に迎え入れられたのでした。『序曲』で何があったのでしょうか⁵⁰⁾。

この戯曲をわれわれが上演したのはドイツでファシスト騒動の起こる前のことでした。つまり、この戯曲は、私の記憶違いでなければ、ドイツにおいてファシスト騒動が起こる1、2週間前にすでに準備されていたのです。われわれのところに視察に来たのはレパートリー総委員会だけでなく、NKID(外務省人民委員会)の代表でもありました。同志リトヴィノフは自分の代理人をここに送りました。彼は戯曲を詳細に検討したあとで(この検閲作業に参加した人のなかには他に、ウマンスキーとシュテイマンもいました)、この戯曲は非常に危険な形でドイツに触れているので、若干、削除する必要があるという声明をわれわれに伝えたのでした⁵¹⁾。この後で、レストランにおける諸諍と嘲笑にかかわる部分はすべて完璧に削除されました。われわれはひじょうに胸が痛みました。とりわけ悲しい思いをしたのは俳優たちでした。しかし、私はこれで行こうと言ったのです。家族を変更することが望ましいとさえ言われました。ドイツ人の家族の代わりにアメリカ人の家族にしろと言うのです。また、場所もドイツ以外の方が望ましいというので

45) ルイ・ジュヴェー(1887-1934年)、フランスの演出家、カルテルのメンバー。メイエルホリドはここでひとつの誤解をしている。モンパルナス劇場のディレクターは、ジュヴェーではなく、カルテルの別の構成員、ガストン・パチ(1885-1952年)であった。

46) ドヴガレフスキー(1885-1934年)、フランスにおけるソヴィエトの全権代表。

47) ユーリー・オレーシャの『善行目録』の初演は、1931年6月4日。

48) Yu・P・ゲルマンの『序曲』は、1933年1月28日に初演。

49) ラップは、1932年4月23日付けの全ソ連邦共産党(ボリシェヴィキ)中央委員会の決議「文学・芸術組織の改組について」によって、根絶された。

50) ワフタンゴフ劇場でのL・スラーヴィンの戯曲の上演のこと。しかしながら、『序曲』は、批評の対象にはまったくならなかった。たとえば、Yu・ユゾフスキーの『演劇と戯曲について』(1982年)の第2巻には、この戯曲に関するメイエルホリドの劇評と彼によって言及された『介入』の劇評が並置されているぐらいである。

51) K・A・ウマンスキー(1902-1945年)、ソヴィエトの外交官、ジャーナリスト。1933-1934年、外務省人民委員部出版課主任。シュテイマン(1866-?年)、外国貿易人民委員部責任研究員。

す。そして、こうして、戯曲が上演されたまさにそのとき、ヒトラーの政変が起こったのです。そのとき、外務省人民委員会がこう言ってきました。われわれはこの戯曲を自由に上演することをあなた方に対して許可する、と。しかし、俳優たちはすでに自分の役にすっかり慣れており、われわれは変更しないことにしました。というのも、観客は、この戯曲を、それがどのようなものとして上演されているのかを、つまり、外務省人民委員会によって行われた削除の痕跡があるものとしてののだということを、ちゃんと把握していたからです。そして、われわれは、この形でさえも、この戯曲は、観客を沸かせ、感染させることが出来るのだということを認めたのです。

何故私はこの話をしているのでしょうか。私がこの話をしているのは、『序曲』が上演されていたとき、そのテーマは、まさに時宜にかなっていたのであり、そこで深刻化しはじめたドイツにおける動きを予測していたということを言うためです。まだファシズムが政権を掌握していなかったにもかかわらず、われわれは猛烈にファシストたちを攻撃していたのです。

1933年以降、衰退が始まりました。

おそらく、このことにはまた、あのような削除があればど執拗に行われはじめたとき、人々の気力が失われてしまったことと関係があるのでしょうか。もしかしたら、これには別の原因もあったかもしれません。1933年以降、なんらかの衰退が始まったということは明らかです。しかし、劇作分野で、私がいろいろな関係を調べてみたところ、われわれが一連の劇作家の多くと関係を取ろうとしていたことを私は見てとることが出来るのです。しかし、われわれが、『最後の、決定的な』のような凡庸な戯曲にはうんざりしていたということはすでに言いました。ドラマトゥルギーは貧弱だし、もっと力強いものが必要とされたのです。『序曲』はもっと激しく攻撃される必要があったのです。初め、私の前にグリピチが演出をし、それから私がやりました。つまり、またしても小説に手を加えたのです。われわれは疲れ切っていました。このような材料を扱うことにうんざりしていたのです。要求のレベルを上げ、度を過ぎて、どうかシェイクスピアを、と叫んだりしたのです。凡庸なものは、われわれは避けるようになりました。ここに、私の考えによれば、ものすごく大きな誤りがあったのです。

私の誤りは、文学の領域での強力な指導者たちを演劇

の世界に引き込むことが出来なかったことにあります。これはもちろん、ものすごく大きな誤りでした。これはおそらくその当時、ヴォロージャ・マヤコフスキーがわれわれの心を捉えていたからでしょう。マヤコフスキーはわれわれにとっては常に、ソヴィエト演劇の最初の日々から、あらゆる会議において、われわれの党の集会においてさえも、つねに、ドラマトゥルギーを組織するのを助けてくれたし、われわれを探求の道へと差し向けてくれたのです。おそらく、私には、マヤコフスキーという人物の中に私が感じていたあのような魅力をほかの人に見出すことが出来なかったのです。もしかしたら、ほかの原因もあったかもしれません。しかし、私は、これが誤りだだと思っているのです。この誤りは、私がラップをひどく恐れていた、私にはラップの人たちに対する病的なまでの恐るべき嫌悪感があったことによっても引き起こされていたのです。私がラップの人たちがわれわれの劇場に侵入してこないように警戒するが必要があったのです。キルシオンとアフィノゲーノフがしばしば舞台を統括しようという問題設定をしていたのだから、それはなおさらのことでした。彼らは、われわれの作品がどこで上演されてもいいと許可するには、すべての舞台を見る必要があると言っていました。このような発言は存在しています。印刷されてもいます。頭の中ででっち上げたものではありません。実際、彼らはふたつの舞台を自由にしようと策をめぐらせました。全面的にはありませんでしたが、ある時期、かなりの程度、モスクワ芸術座といまのレニングラードのプーシキン劇場、つまり、かつてのアレクサンドリンスキー劇場を牛耳っていたのです。そこには、当時、演出家ペトローフがいました⁵²⁾。ペトローフが『恐怖』について、それがシェイクスピアと同じぐらいの熱狂的な反響を呼び起こしたと書いたドキュメントが私のところにはあります。ワフタンゴフのところではどうだったのかを私は知りません。もしかしたら、ここで私は恐れていたのかもしれませんが。のちに私を裏切ることになるものに魅せられることを。われわれはつねにラップの人たちを制止し、入ってこないようにしていました。しかし、彼らは突然、侵入してきたのです。これは私の罪を若干、軽減するものです。しかし、私は、どのくらいかはともかく、その罪を自分から拭い去ろうとは願っていません。

1933年以降のこうした4年間を見るに、上演されたものには、『椿姫』、『知恵は悲し』、チャーホフ劇があ

52) N・V・ペトローフ (1890-1964年)、サンクト・ペテルブルクのキャバレーでのメイエルホリドのかつての盟友、メイエルホリドのイデオロギー的な敵対者、A・N・アフィノゲーノフの『恐怖』についての劇評を書いただけでなく、1931年には、それを、レニングラード・アカデミー・ドラマ劇場で上演している。

り⁵³⁾、着手されたままになっているのは、『ボリス・ゴドゥノフ』、『ナターシャ』、『南京虫』⁵⁴⁾、そして『ある生涯』です。このリストを見て、われわれに分かることといえば、一方に、実現されたものがあり、もう一方において、実現されなかったもの、着手もされなかったものがあるということです。にもかかわらず、『ナターシャ』と『ある生涯』を準備されないままに終わったということは出来ません。これらの戯曲はかなりの準備がなされていたので、これらの戯曲に関しては、不十分なところをすべて手直するためのもっと大きな努力がなされたならば、もちろん、1937年のレパートリー演目に入っていたに違いありません。『南京虫』については、私はそう思っていない。『南京虫』の失敗は、すぐに決定的なものになったからです。戯曲の素材、それについてのなすべき作業はすべてフェヴラリスキーの手のもとにあり、そして、彼はこの仕事を最後まで成し遂げようとする試みをすべて放棄してしまっていたからです。われわれは、フェヴラリスキーがこの劇作の仕事を仕上げてくれるであろうと考え、稽古に入ってきたのです。というのも、彼がよく名前も知っている次のような人たち、アセーエフ、キルサーノフ、ブリークたちとのあいだにはちゃんとした取り決めさえできていたのですから。われわれは、戯曲の素材はちょうどいい時期に届くだろうと考え、稽古に入りました。しかし、その後で、つまり、戯曲の素材は間に合わない、それどころか見通しさえついていないということが分かり、この作品を慌てて外しました。われわれが慌てたのは、この舞台をわれわれはヨシフ・ヴィッサリオノヴィチ（スターリン）に捧げたいと思っていたからです。この戯曲をヨシフ・ヴィッサリオノヴィチに捧げた後で、それを月足らずの、仕事途中の未完成の状態で見せるわけにはいきませんでした。役に立たない武器を手にして前進するよりは、撤退した方がいいのです。私はこの判断は誤りではなかったと考えています。このような仕事に許可を出さなければもっとよかったです。しかし、あした形で上演しなかったのも悪くはなかったのです。この時期に、われわれの劇場は『スペードの女王』を

上演しました⁵⁵⁾。私がこのことに触れるのは、レパートリーを問題にした後、この短い報告において許されている範囲内で、創作方法の検討に移りたいからです。これらの作品における形式主義の問題について取り上げることにしてしまおう。そこから私は話しはじめたのです。なぜ私は、最後の4年間について話しているのでしょうか。過去へと入っていくためには、毎日、3-4時間ずつもらえとしても、一週間は話しつづける必要があると、すでに私は言いました。私はいまこの期間の最後の時期に触れようと思います。ここは最も注目に値するところになるでしょう。というのは、『クレチンスキーの婚礼』の時以降、メイエルホリド劇場はリアリズムの道に入ったからです⁵⁶⁾。このことは、私の仕事への批評を携えてこの場所に登場した発言者でさえもが幾人かですが認めていました。彼らは、『クレチンスキーの婚礼』、これはリアリズム演劇である、と断定しなければならなかったのです。まったく同じことが『椿姫』についても語られています。あなた方だけではなく、観客もそう言っています。同じように、観客たちもあなたがたと一緒に『クレチンスキーの婚礼』についてもしゃべっているのです。しかし、メイエルホリド劇場の存在した期間のもう少し先まで見てみる事ができるでしょうか。『クレチンスキーの婚礼』と『椿姫』のなかに見られるこれらの要素は、全面的にはリアリズム的な舞台として作られたわけではないそれ以前のわれわれの作品の中にもありました。万一の用心ためにそれらを挙げておきましょう。私がこのことをしゃべるのは、あなたがたが、今後、別の演出家とリアリズム演劇に取り掛かるとき、このことを、こうした諸要素は『クレチンスキーの婚礼』の時期の一群の上演作品のなかにすでに存在していたと考慮することができるためです。まず挙げたいのは、『最後の、決定的な』、最後のエピソード、哨所のエピソードです。この断片は完全にリアリズム的です。あるいは、『カルメン』、セットは様式的ですが、演技自体は厳密にリアリズムです⁵⁷⁾。

この問題に触れたのですから、われわれがリアリズムの道に入った後の形式主義的偏向の検証へと移行するた

53) グリゴエードフによる『知恵は悲し』（原作名は『知恵の悲しみ』）の第二ヴァージョンの初日は1935年9月25日。『33回の失神』（チェーホフのヴォードヴィル『記念祭』、『熊』、『結婚申し込み』による構成作品）の初日は、1934年3月25日。

54) マヤコフスキーの『南京虫』の新しい上演は（『幻想的コメディ』というタイトルのもとで）1936年の前半に稽古が行われた。その作業が中止に至ったのは、新しいテキストの作成が困難を極め、遅々として進まなかったからであった。そこに参加していたのは、メイエルホリド、A・V・フェヴラリスキーであり、また彼らによってコンサルタントとして招聘されていたN・V・アセーエフ、L・Yu・ブリーク、O・M・ブリーク、V・A・カタニャンたちだった。『南京虫』のこの改作作業についての詳細については、メイエルホリド、『論文、書簡、発言、集会』第2巻、362-366頁、『メイエルホリドの創造遺産』、モスクワ、1978年、281-290頁、参照。

55) チャイコフスキーの『スペードの女王』は、メイエルホリドによって、別の劇場で、つまり、レニングラード国立アカデミー・マールイ・オペラ劇場で上演された（初日は1935年1月25日）。

56) A・V・スホヴォ＝コバイリンの『クレチンスキーの婚礼』の初日は、1933年4月14日。

57) 『カルメン』は、『最後の、決定的な』の舞台のエピソードのひとつ。

めに、この領域へのささやかな探索旅行をしてみましょう。ここで私に対して、舞台装置と俳優の演技が乖離しているというような言葉が投げかけられました。私は確信していますが、私の創作活動の最後の期間を分析している誰も見落としていることですが、このような誤りに同志マヨーロフさえ陥っていたのです（これは俳優に関することです）。私は確信しています。舞台装置に関して、われわれはある時期まで、構成主義にかたくなに依拠していたにもかかわらず、例に、『クレチンスキーの婚礼』を取り上げましょう、構成主義への幻滅は比較的早くやってきましたが、それにもかかわらず、私は俳優との自分の作業において、いつもリアリズムの足で立っていました。

私はもっと多くのことを話せます。単に逆説的に響くようなこともしゃべることが出来ます。しかし、その確信について発言するより前に、私は私の仕事の同僚イーゴリ・ウラジーミロヴィチ・イリインスキーとこの問題に関して意見が同じでした。『堂々たるコキュ』は、舞台の上で革命前の時代の風習を図解することを一切やめた、また一切の舞台装飾と手を切った典型的に様式的・制約的なスペクタクルであったにもかかわらず、役柄の解釈は徹底的にリアリズムであったのだと私は主張したのです⁵⁸⁾。コンスタンチン・セルゲーエヴィチ・スタニスラフスキーの用語を借りるならば、これは体験に触れているのです。装置にこのように取り巻かれているにもかかわらず、また様式的・制約的衣装にもかかわらず、役はすべてリアリズムで作上げられました。私はこの逆説をイーゴリ・ウラジーミロヴィチにあらかじめほめかしておいたのです。イーゴリ・ウラジーミロヴィチは手を止めると呆然となりました。というのは、自分がしなければならないこと、つまり、ある断片から別の断片への心理的移行を配分しなければならないという構想を思い出したからです。これがリアリズムの基礎です。つまり、俳優も演出家も、人物造形によって思考するものであり、それがリアリズムだったのです。

ここで、どなたかが、『タレールキンの死』をひどく

罵りました⁵⁹⁾。これを不良品だと確信しているのです。私も不良品であることは認めます。しかし、それにもかかわらず、私は確信していますし、上演の直後にも言ったことですが、この戯曲をめちゃめちゃにしまったなんてなんと残念なことだろうと思うのです。この戯曲を誰よりも駄目にしてしまったのは、ロトチェンコの装置とスチーパーノワの衣装だったと言わなければなりません⁶⁰⁾。この舞台上演は、人物造型という意味では、厳密にリアリズム的であったのです。

あなたの方のもとを去りつつ、私は偉大なる喜びとともに、ある事実を断言しようと思います。それは私がリアリズム演劇への讃歌を歌っているという事実です。そして、私はあなた方、強固な集団に対する讃歌を歌っています。それがどのような指導者であれ、リアリズム演劇の新たな演出家に指導されているあなた方の運命に対して私が心安らかでいられるという意味において。彼があなた方とともに姿を消すということはないでしょう。なぜなら、あなた方は私との作業の中で、また俳優たちとの作業の中で育っていったからです。あなた方は、社会主義リアリズムの路線に沿ったソヴィエト演劇の注目すべき、見事な市民になるでしょう。私はこのことを深く確信しています。そして、私がここにいるのも意味のないことではないのでしょうか。私がセレブリャニコワから受けたあの大きな不快感にもかかわらず。もし彼女がリアリズムを基礎にした学校で教育を受けていたのだとしたら、彼女は、入団試験で、『椿姫』のパントマイムのシーンを演じるように言われたにもかかわらず、もちろん、われわれの劇場によって駄目されるようなことはないし、依然として彼女は、強固なリアリズムの足で立ちつづけることでしょう⁶¹⁾。

こうした道を辿っていくことは、あなた方にとっては有害ではなかったでしょう。しかし、有害なのは次のようなことです。つまり、私が実験者であること、私が舞台の改革の領域において発明家の役割を追及するものだということです。ここに私の不幸があります。罪ではありません。同志カヌイシキンの言葉を引用すれば、私は

58) クロムランクの『堂々たるコキュ』の舞台で（初日は1922年4月25日）、I・V・イリインスキーは、主役の製粉屋ブルーノを演じた。

59) 国立メイエルホリド劇場の女優N・I・セレブリャニコワ（1899-1976年）は、その発言の中で、1922年11月24日に初日を迎えたA・V・スホヴォ＝コプイリンの戯曲『タレールキンの死』の舞台、これは「純粹な形式主義だ」と語った。

60) この舞台の美術はスチーパーノワだけであった。メイエルホリドが、『タレールキンの死』の舞台装置作成に、彼女の夫ロトチェンコも加わっていたと語っているのは、誤りである。

61) N・I・セレブリャニコワは自分の発言において回想した。「……私がメイエルホリドの工房の試験を受けに来た時、私はすでに学校のようなものに通っていました。（……）私はもう2年近くワフタンゴフのスタジオに通っていたのです。スタニスラフスキーの講義には半年通っていました。私はすでに役につくことが出来るようになっていました。私はなにがしかのものをメイエルホリドの工房にもたすことが出来ました。私は試験に落ちましたが、それは私が役になりきる体験の演技をしたからでした。当時そうしたことは必要とされていなかったのです。当時は、別のことが、力強い声とか、律動的な動きとか、パントマイムなどです。試験で私に与えられた課題は、『椿姫』全体をひとつのパントマイムで表現することでした。それもパートナーなしで。それで私は落ちてしまったのです」。

観客の目の前で実験を行っていたということです。この点に関しては、スタニスラフスキーとコミサルジェフスカヤが幾度となく語っていました。私も自分の本の中で、観客席では決して実験すべきではないと、このことを指摘しました。しかし、私は自分のなかの発明家の資質を殺すことが出来なかったのです。わが国に舞台作品を提供している劇場のネットワークに参入することを強いられつつ、私は参入するというこの不可避性を避けることが出来なかったのです。しかし、自らのなかのこの実験癖を抑えることもできませんでした。それで、舞台に出ると、私は、もちろんのこと、わがソヴィエト演劇が社会主義リアリズムを身につける方向へと向かう歩みにブレーキをかけたのです。

私は自らの前に次のような問いを立てました。もし私が俳優の心理物理学を堅牢なリアリズムの線路の上に直ちに築いていたならば、もし私が舞台形式の多様な種類の変化を、またさまざまな芸術手法を観客に提示するのに時間を割いていなかったならば、そして、『堂々たるコキュ』とか『タレールキンの死』とか、これらの作品を直ちに作っていたならば、それは作ることが出来たし、というのも、いま私はそれは可能だったと考えているのです、そのときは、もちろん、われわれは演劇を今よりももっと早く社会主義リアリズムへと近づけることができたでしょう。

もちろん、客観的には、われわれはブレーキをかけつけていました。ああ、もしわれわれが俳優の演技の新たな原理のすべてをリアリズムによって組み立てることが出来たらなんと素晴らしいことでしょうか。そのとき、われわれはモスクワ芸術座団員の列に加わることが出来るでしょう。いわば、われわれはスタニスラフスキー・システムの補遺を提示できるわけです。そして、概して、必要とされているのは、私とコンスタンチン・セルゲーエヴィチ（スタニスラフスキー）が対極にあるという馬鹿げたたわごとで話を終えることです。『ソヴィエト芸術』は、またしてもこのテーマを取り上げようとしています⁶²⁾。これは正しくありません。われわれはお互いに補完し合う二つのシステムなのです。コンスタンチン・セルゲーエヴィチは、……「マイニンゲン？」……から、彼のシステムの中に入ってきた多くのものを自分のシステムにおいては拒否しました。私ははじめは自分の活動の中で拒否していたもの、コンスタンチ

ン・セルゲーエヴィチから受け取らなかったものの多くを自分のシステムの中に取り入れました。

私はコンスタンチン・セルゲーエヴィチ（スタニスラフスキー）と意見を交換していました。実際に会って。私は、夏、コンスタンチン・セルゲーエヴィチの家にいました⁶³⁾。われわれは3時間一緒に過ごしましたが、この3時間で明らかになったことは、事の本質を理解している人がこれらのシステムについて科学研究の作業を進めるならば、この二つのシステムは統合を見出すだろうということでした。

あなたがたのもとを立ち去った後、私は人類のために死んでゆくということはないでしょう。私は、逆に、人類のために生きていくでしょう。私は私の仕事について、本質において一連の指摘をしてくれた人たちに感謝をしたいと思います。私はこうした指摘を少しも否定しはしません。私はそれらを全面的に受け入れます。わたしにそれらを100パーセントすべて受け入れることが出来ないとしたら、それは私がそれを望んでいないからではなく、ただ、それが出来ないからです。

新しい演劇文化に対する私の参加に関して、あなた方には私はそれを望んでいないなどとたわごとを言う人の目には唾を吐きかけるべきです。いつでも私は望んでいます。私がそれをしていないならば、それは出来ないからです。ともかくわれわれの舞台芸術を身につけるのは非常に困難な事なのです。私は40年間舞台で仕事をしてきましたが、それでもまだ知らないことがたくさんあると言わなければなりません。西側で書かれている膨大な数の本から制約によって隔絶されているのだからなおさらです。唯美主義者とか繊細優美な作家とかの本のことではありません。いや、そうではなく、向こうには大きな労働者組織が出来ています。彼らの経験を私はまだ知りません。アメリカのことも、西欧のことも、東方のことも、中国のことも、スペインのことも。向こうでは、出来たのです、人類の意識の大きな変動と結びつく形で、若い革命的な作家たちの大きなグループが現れたのです。われわれはまだそれらのことを知りません……。それゆえ、自分の部屋に座ったままで、ただ方針だけを変えるなどということはきわめて困難なことなのです。

もちろん、幾度か西欧に出かけることが出来たのは、大変な助けになりました。とりわけフランスがそうです。フランスで私は左翼演劇の前衛のグループと近づき

62) 1937年12月23日付『ソヴィエト芸術』紙に掲載された論文「リアリズムに敵対する芸術」において、またしても、メイエルホリドとスタニスラフスキーの方法の敵対的關係へと《世論》の関心が喚起された。この論文の執筆者は、匿名であることを願ったうえで、次のように断言した。「スタニスラフスキーとメイエルホリドの道は再び分かれた（ボヴァルスカーヤのスタジオの後で）、そして今度は完全に反対方向に、しかも永遠に」。

63) メイエルホリドは1937年8月、バルヴィーホ村のスタニスラフスキーの家に滞在していた。

になる喜びに恵まれました。これは単なる左翼演劇ではありませんでした⁶⁴⁾。美学的にも左翼だったのです。これらの人たちのすべてがすぐにも人民戦線〔訳注：1935年8月結成〕に入りました。私は彼らからどのように彼らが芝居を作っているのかについての幾つかのメモを受け取りました。さらに、私は彼らの舞台を見ました。それからプラハで、ブリアンが大きなことをしています⁶⁵⁾。彼は色々なことで私を助けてくれます。しかし、これだけでは不十分です。毎日毎日、どんどん新しい情報を受け取る必要があるのです。演劇の問題を議論している外国の新聞を読む必要があります。私は、この意味で、武装の仕方が力不足でした。ここでははっきり言うておく必要がありますが、このことを達成するためには、これに対してもう少し時間を割く必要があったのだということです。

同志ムーヒンがなるべく早く終われと合図しています。

同志ムーヒン：休憩を取ったらどうでしょうか？

同志メイエルホリド： 休憩にするのは、やめてください。私の思考の流れが途切れてしまいます。私は若き同志ラヴェンスキーフに非常に感謝しています⁶⁶⁾。彼は俳優との私の仕事の問題を、非常に正しい形で私に提起してくれました。非常に《才能豊かな》(同志ラヴェンスキーフはこう言ったと思います) 見せ方をしたとしても、それが俳優に伝わらないようなことがどのようにして起こりうるのかと問うたのです。正しい形で、ラヴェンスキーフは、私の前に問題を提起してくれたのです。私がいわゆる演出プランの構成に夢中になっていたとして、そして、俳優に必要なのは単に示して見せるということだけではなく、むしろ、その見せ方を必要不可欠なものにさせる内的世界全体を語ることであるときに、いわば構成のこの部分を見無視しているというようなことはないのかということです。確かに、この点において、私は間違っていました。自分自身を正当化するなら、テンポがつねに性急でありすぎたということです。そのことはわれわれの劇場に特徴的なことでした。われわれが長い

時間をかけて作り上げていった『査察官』は例外ですが、われわれのレパートリーの他の戯曲は時間をかけずにすぐに舞台に作り上げられていたのです⁶⁷⁾。戯曲『大地は逆立つ』を上演したのは私ではありません。それを上演したのはロイチェルです⁶⁸⁾。私が呼ばれたのは2週間だけでした。私はこの舞台の責任を取らないというわけではありません。この時期、私は何かほかの戯曲に取り掛かっていました。『森林』とか、革命劇場での仕事とか⁶⁹⁾。私は仕事から遠ざけられていました。いや、違います。そうではありません。『森林』は、『吼えろ、中国！』と同じ時期でした。そしてこれは『リュウリ湖』と同じ時期でした⁷⁰⁾。私は革命劇場の仕事に追われ、自分の劇場にいる時間がなかったのです。私は、2週間、印象主義者のように仕事をしました。絵筆を使ってさっと描き上げましたが、その意味を説明する時間は持たなかったのです。たとえば、『委任状』ですが、おそらくこれは一晩で作り上げられました。これは私のシステムとは原理的に違います。つまり、俳優に、内的本質のすべてを説明しようとしていなかったのです。これは単なる状況です。もちろん、M・M・コーレネフとともに実現されたもっとも注目値する作品『ボリス・ゴドゥノフ』に目を向けるならば、われわれが登場人物たちの内面世界を実に詳細に吟味していたかが分かります⁷¹⁾。楽曲のすべてがこの内的世界の詳細な研究に準拠すべきものとさせられていました。内的世界はすべて歴史的現実の研究を基礎に、そして俳優の演技にあらゆる必要不可欠な性格を組み込むことを基礎に作り上げられていました。だからわれわれが言葉を無視したという非難が生まれたのです。これは作り話です。最初の時期、われわれは実際にとりわけ動きを中心に作業を進めていました。というのは革命前の時期に、演劇はあまり動きを重視してこなかったからです。この欠陥を埋めることが必要でした。それから、われわれは行き過ぎに陥ったことに気づいたのです。われわれは動きの世界にひどく入り込みすぎたので、言葉を無視するようになったのでした。その後で、言葉はわれわれには絶対必要なものになりました。言葉の素材にもっとも敏感なコーレネフは

64) メイエルホリドは、ギヨーム・アポリネール、ジャン・コクトー、ダリウス・ミヨー、フェルナン・レジェ、ルイ・ジュヴェー、ガストン・パティなど、フランスの前衛の幾多の活動家たちと友達になったり、あるいは深い顔見知りとなった。この目録は増やし、追加しさらにずっと長いものにすることが出来る。

65) E・F・ブリアン (1904-1959年)、チェコスロヴァキアの演出家、作曲家、劇作家、そしてプラハの劇団『D-34』の主宰者。

66) B・I・ラヴェンスキーフ (1914-1980年)、1935-37年の間、メイエルホリド劇場の演出助手。

67) メイエルホリド演出の『査察官』の初日は、1926年12月9日、舞台の制作のためには年以上がかけられた。

68) 演出家N・B・ロイチェル (1890-1966年) は、1924年の『D.E.』の戯曲と上演の過程に参加していたが、『大地は逆立つ』には参加していない。いずれにせよ、これは、メイエルホリドが(セルゲイ・トレチャコフと共同で)演出したのである。

69) アレクサンドル・ニコラーエヴィチ・オストロフスキーの『森林』は、1924年1月19日、はじめて観衆の前で上演された。

70) A・M・ファイコの『リュウリ湖』の革命劇場での初日は、1923年5月15日。

71) M・M・コーレネフ (1889-1980年)、国立メイエルホリド劇場の演出家。

これを承認できるでしょう。『査察官』以来、言葉崇拜はわれわれにとって避けられないものとなったと私が言ったとしても、それは誤りではないでしょう。私たちのところで、ゲチエ、インキジノフ、そして、主に、ズロービンが仕事をしていた時期がありました⁷²⁾。それからわれわれは言葉を研究するようになり、学校を改組したのです。言葉の研究の作業にとりかかっていた朗読者たちの関心を引きつけるようになったのは、われわれの前にこうした問題が提示されるようになった状況は、何によって説明できるかということでした。その問題はそれほど簡単なことではありませんでした。その説明にはそれなりの長所もあり、また短所もありました。

『椿姫』、『知恵の悲しみ』〔訳注：メイエルホリドはグリボエドフの戯曲『知恵の悲しみ』を演出するとき、タイトルを『知恵は悲し』に変えているが、ここでの発言では、その上演作品のタイトルを原作通り『知恵の悲しみ』と語ることがしばしばあった、その場合、本訳では、『知恵の悲しみ』と原作の定訳通りに訳してある〕、チャーホフに始まる最後の時期の一群の舞台について語るとき、次のように自分に問わなければなりません。どのような欠陥が、最も目につくようなものとしてここにあるのか、と。その欠陥は、われわれのなかのこの形式主義的性格を示しており、それはわれわれがそれを携えてソヴィエト演劇のなかにやってきたこの過去の重荷なのでした。

もっとも特徴的なのは『33の失神』と名づけられた舞台です。改訂がひじょうに簡単にいった『熊』は例外でした、これはスミルノフが歌うロマンスを削除しただけですから、すべてが古いリアリズム的な平面に残されました⁷³⁾。しかし、二つの戯曲、『記念祭』と『結婚申し込み』、これは形式的な基礎に基づいた典型的に実験的な演劇でした。それゆえ、これは何の役にも立たない舞台で、やめにしなければならなかったのです。

またしてもここで私の実験者的特質について語られています。私は本質において実験者です。私はいつも通気口を探しています、何かの上に、この自分のいわゆる試そうという経験が築かれているのです。過ちはそのテストを私が人前でやるということです。

ルネサンスの画家たちが自分の工房でどのように作業をしていたか思い起こしてください。ミケランジェロは一度も、自分のエスキースや準備段階の作品を誰にも見せませんでした。彼はそれらを保存したりも、破棄したりもしました。単に、切り刻んだり破棄したりした画家

たちもいました。

これは私の罪と言うよりは、私の不幸です。次のようなことは、戦いを挑みつつ、実験を続けていくという私の本質をなすものです。リズムの問題を再検討する、舞台の配置の問題を再検討する、戯曲の使用の領域においてあれやこれやの状況を再検討する、舞台の作用のさまざまな要素に観客がどう反応しているか、観客席を研究する、こうしたことすべてが私の中で沸き立っているのです。そして、もし5年後でさえ、私があなた方のところに来れば、これらのすべてが私の中でそのときもまだ沸き立っていることでしょう。もし、あなた方のところにやってくることができたならば、これがより良い帰結ということになるでしょう。なぜか。非常に簡単なことです。パール・エクサランス (Par excellence) に実験者であるような芸術家にとって、つまり、実験者の性格が強い、そうした芸術家にとっての理想的な結論だということです。このような芸術家に必要なのは、専門家のための、演劇人のための、閉ざされた小さな実験室を持つことなのです。

このような実験のための実験室の典型は、形式主義の時期に、自然発生的に生まれました。私は専門家たちをそこに招き、専門家たちの前で色々なことをしました。しかし、誤算だったのは、ラボラトリウムのメンバーたちが受動的鑑賞者の立場をとったということでした。もしこれが本物のラボラトリウムだったならば、私は制止され、次のように言われるというような形で私は作業を進めたでしょう。「確かに、あなたの見せ方は見事です。しかし、恐れ良いますが、なぜそうなったのか説明してくれませんか。」という具合に。

このようなタイプの実験室はアメリカの心理学者のところに存在します。実験心理学の諸問題はなぜあのような高い水準にあるのでしょうか。なぜ、それらの問題が厳密に学問的な基礎の上で解決されているのでしょうか。なぜなら、実験者=心理学者たちは、ある種の実験室を持っていて、そこで、彼らは観客席に対する彼らのあらゆる種類の反応と作用を研究しつつ、反応それ自体の本質を研究しているのです。そして、どのようにそれが観客に作用するか、反応の観点から観客を研究しているのです。

この注目すべき話は、象徴主義者のひとり、マクシミリアン・ヴォローシンの論文の一つから引いてきたものですが、これによれば、そこにある実験的なラボラトリウムでは、聴衆のメンバーが座っていて、それは心理学

72) A・F・ゲチエ (1894-1937年) は拳闘の教師。V・I・インキジノフ (1895-?)、および、Z・P・ズロービン (1901-1965年) はメイエルホリド演劇学校でのビオメハニカの教師。

73) スミルノフ役は、N・I・ボゴリユーボフが演じた。

者たちなのですが、次のような形で観察力を研究していたのです。舞台にふたりの人間が駆け込んでできます。いや、3人です。ひとり白、もうひとり黒。そのうちのひとりが3人目を銃で撃つのです。ふたりが同時に3人目を撃つ。あるいは、より正確に言えば、撃つのはひとりですが、ふたりとも撃っているような振りをしているのです。（それが正確にどういうものであったか、よくは覚えていません。）要するに、銃は撃たれ、それから質問が出されるのです。撃ったのは誰か、白い方か、黒い方か。そしてこのとき、誤解の数々が始まるのです。

実際、こうした実験が行われました。こうした閉じた実験室には観客はいません。ここにはオペラグラスをもった観客は入れませんし、こうした実験を見てもいません。こうした実験は、後に、ある種の努力を払って外に持ち出され、さまざまな観客に提供されます。

コンスタンチン・セルゲーエヴィチ（スタニスラフスキー）のやり方は正しい、彼は実験室のなかで作業を進めているのだと私は思います。彼にはスタジオがあって、そこで自分のためというよりは、それを見るためにやってくる人たちのためにその作業をしています。

もし、『知恵の悲しみ』上演の第1版を第2版と比べるならば、第1版から玉突き室の場面がなくなり、また酒場の場面がなくなっているのが分かります⁷⁴⁾。つまり、こうした形式主義的な要素を克服しようとする作業がなされたのです。最終版でわれわれはやはりふたつの典型的な修正を行いました。ソフィアとリーザのショールを持っている場面と持っていない場面です。ショールを持った場面をわれわれは典型的に形式主義的なものと認め、修正によってそれを克服したのです。

最後の作品、『ナターシャ』と『ある生涯』に関していうと、『ナターシャ』は全面的にリアリズムの路線に沿った芝居であったと私は確信しています。この戯曲にあった欠陥については前回話したので、繰り返しません。

『ある生涯』において、舞台に侵入していた誤りは、政治的なものも技術的なものも、すべてが修正可能でした。われわれはその作業をやり終えていました。

それゆえ、この舞台を上演することはわれわれには許されなかったと語っている人たちは人々を迷わしていると思ふのです。

初め、『ナターシャ』に許可を与えなかったリトフスキーは、私の説明とセイフーリナの説明を聞いた後で、

許可を出しました⁷⁵⁾。確かに彼はこのドキュメントを文書として残していませんが、しかし、彼はこのことを裏づけてくれるでしょう。彼はわれわれに仕事を許可するサインをくれませんでした、にもかかわらず、彼は、どうぞ仕事を続けてくださいと言ったし、ここにある欠陥については、あなたが行う、あなたが自身と考えている修正をすればいい、また一部に関しては、われわれがあなた方に提案する修正をすればいい、という意味において、われわれは合意していたのです。

ですから、これは禁止されたものではありません。それで今日、われわれは知ったのですが、スタッフスキーがトビリシへ発つ前に、セイフーリナに、『ナターシャ』への許可が下りると伝えたのです⁷⁶⁾。私はこのことに関してスタッフスキーと話すことは出来ませんでした。私は彼と会っていません。しかし、彼に話して、頼むつもりです。彼がセイフーリナに告げたことに依拠して。それでセイフーリナがわれわれの冊子をトビリシに持っていきました。この冊子を読んでもらうためです。

『ある生涯』。率直に言わなければなりません。われわれの主要な誤りは、そしてとりわけ私の誤りは（すみません、私はいつも《われわれ》と言っていますが、《われわれ》ということばを《私》に置き換えてください、もし間違っていたら）、この仕事に取り掛かるのがあまりにも遅すぎたということです。もちろん、6月には無理でした。7月、あるいは5月でもできませんでした。10月の日々に戯曲を上演すると約束するための素材がまだ手元になかったからです。もちろん、これは巨大な誤りでした。これは自らの固有の力に対する過大評価でした。そのように振る舞ってはならなかったのです。私はこれに対して然るべき叱責を受けなければならないでしょう。

私はここで政治的性格の誤りについては一言もしゃべっていません。なぜなら、これらの誤りについて、私は然るべき党組織を前で弁明することになるでしょうから。ですから、そのことについてしゃべる必要はまったくないでしょう。戯曲『ある生涯』に政治的誤りが存在していたということを、この戯曲の最初の版の検証に呼ばれていた演出家と演出家でないものたちのグループの仕事がわれわれに提示しました。このグループは戯曲『ある生涯』の欠陥を提示したのです。私も演出に際してこの過ちを見逃してしまいました。というのは私は俳優との仕事、演出、劇の素材に関する仕事にあまりに

74) メイエルホリドが、彼の創作方法が形式主義からはまったくほど遠いものだということを証明するために、彼自身が始めた名高い一連の公開稽古のことが言及されている。

75) O・S・リトフスキー（1900-1943年）、1930-1937年の期間、レパートリー委員会の議長だった。

76) V・P・スタスキー（1900-1943年）、作家、この時期、作家同盟書記。

も没頭しすぎていたからです。しかし、すでに舞台上に上演されている芝居にも誤りがあるといわなければなりません。たとえば、ヴィルターの戯曲『大地』にも一群の過ちがあります。それらはその上演のあと、それを観客の前で審査されたとき明らかになっていました。[N・E・ヴィルターの戯曲『大地』は、1937年、モスクワ芸術座で上演された。同じとき、この劇作家はメイエルホリド劇場にもそれを差し出していた] ヴィルターは私に言いました。私はこの戯曲に取り掛かっているけれど、最後の幕は別の形で上演されることになるでしょう、と。

私は同志ラッドに大変感謝しています。彼は私の人間関係について問題にしてくれたのです。今日のその発言で提起してくれました。前回の集会で、誰かが、追従者たちの名前を挙げたらどうかと提起したのとまったく同じように、私もまた私との関係が良くなかった人々の名前が挙げられることを望んでいるということを。私が驚いたのは、そうした人たちの名前をひとりとして耳にしなかったということです。私が願うのは、せめて一組、あるいは10人、20人、名前を挙げてほしいということです。私が人間にもとる形で、昔風に言えば、主人のように接したという人たち、つまり、私が迫害したり、抑圧したり、抹殺したりしたという人たちの名前を。もしかしたら、あなたがたは将来こうした人たちの名前を挙げるかもしれません。なぜなら、まったく根拠のない形でいま語るわけにはいきませんからね。(全員沈黙)

私は速記録を読みました。ほとんどすべての人が私の人間関係について触れているのに、誰一人、具体的には語っていないのです。私が人々を抑圧してきたと根拠もないのに言うのは、おかしいのではないのでしょうか、同志諸君。具体的に名前を挙げてください。(全員沈黙)

ここでは、多くのことが語られ、私が先鋭部分の提案のほとんどを遂行してこなかったということになっています。おそらく、私は提案の大部分を遂行しなかったでしょう。しかし、あなた方が、私が受け入れた組織化された施策を見ることになれば、私は責任逃れをするためにこういうことを言っているわけではないことがわかるでしょう。私は確信をもって言いたい。もし遂行されていないと言うならば、いったい何パーセント、遂行さ

れていないのか。もし私が以前われわれの劇場を去った人を、劇場の人員を強化するために呼び戻そうとしたというのなら、確かに私はそれをしました。強固な労働者たちを招聘することによって演出家集団を強化しようとしたことに関してならば、また同じように私はそれをしました。しかし、私の罪、もしくは、より正確には、不幸は、マヨールフに対して私が抱いていたものが、期待はずれに終わったということです。彼がやってくるのが遅すぎたのです。最初に、モスクワに向かっているという彼の電報が届きました。ところが、分かったことは、もっと遅れるということを知ってもらいたいということで彼はやってきたということでした。それが延び延びになり、それから何度も、まったく、2度、3度、やって来る日は、どんどん延び延びになりました。そして、結局、彼は、戯曲『ある生涯』を準備するグループのなかには参加しなかったのです。こうした事態が、この戯曲を作り上げていくときに、同志ツェットゥネロヴィチを招聘せざるを得なくさせたのです。もし、マヨールフが予定通りの日に来ていたならば、彼は『ある生涯』の仕事だけでなく、機材を合理化する仕事にも関わっていたでしょうし、私と一緒に、演出家集団などなどを点検していたでしょう。われわれはすべての仕事を一緒にしていたでしょう。というわけで、私はここで難しい状況に立ち至ったわけです。

さて、なにを制作するかということに関してですが、もちろん、私は罪のおおよそを引き受けるつもりでいます。しかし、とんでもないことに、ここで私は聞くことになったのです。同志エゴロフが、長々と引用しながら発言したのでした⁷⁷⁾。しかし、彼はこの作品に関して自分が何をしたのかについて何も語りませんでした。この時、私は、芸術座に俳優としていた時のことを思い出しました。作品の制作を一気に引き受けていたのはアレクサンドロフとかいう人でした⁷⁸⁾。彼は単なる演出助手でしかありませんでしたが、それでも彼はすべての制作を一気に引き受けていて、われわれはスタニスラフスキー、あるいはネミーロヴィチ=ダンチェンコに何かを聞くことなど一切できないのです。われわれは、われわれを取り仕切っているのがアレクサンドロフであるということを知っていました。彼は遅れがでないようにして

77) 国立メイエルホリド劇場の演出家で作者のP・エゴロフは、『無縁な劇場』が出現してくるにあたってのさまざまな予兆とその論文掲載についての彼の発言のなかで、『ボリシェヴィキ』誌(1937年、第4号)の編集部原稿から文章を引用している。「メイエルホリド劇場はここ数年、ソヴィエト的なテーマ群からは別のところにとり残されたまま。ソヴィエトの作家たちとソヴィエトの戯曲は彼のレパートリーからは抜け落ちている。こうした現実から撤退していることこそ、あのいわゆる有害な政治的立場に他ならないのだが、それがこの劇場と芸術の領域における党の一般的な路線との断絶・乖離を予兆しているのだ。この立場は、あきらかに、その劇場とメイエルホリドとを完全な瓦解へと導くものである。〈……〉 実際、この劇場はいまソヴィエトの戯曲に取り掛かっている。しかし、それからなにが生まれるのかはまだわかってはいない。この劇場はあまりにも道を踏み外してしまっているものであり、上演が実現するかどうかは疑わしい。

78) N・G・アレクサンドロフ(1870-1930年)、モスクワ芸術座の演出助手、俳優、演出家。

いましたし、すべてがちゃんとしているように計らいましたし、それぞれの俳優の立場が保障されるようにしていました。彼は制作を見事にこなしていました。彼は制作者の鏡だったのです。おまけに彼は、合図の銅鑼を鳴らしたり、幕を下ろしたりするだけでなく、くまなく目配りをして、俳優にとって、大道具、備品、舞台道具などが万全であるようにしていたのです。私がどうだったかという、そこまでは頼ってはいなかったのです。私は恐れていました、突然、アレクサンドロフが、私に必要な小道具をくれなかったらどうなるかと。それで、いつも自分で、確認しようとしていました。とりわけこのことが問題になったのは、『寂しき人々』の第5幕です⁷⁹⁾。その場面で、私が拳銃を使うシーンがありました。彼は、私がある必要な瞬間にそれを取り出せるように、然るべき場所に拳銃を置いていなければなりません。私はいつも、5幕の前と、2幕と3幕の間に、毎回、確かめていたのです。ちゃんと拳銃は置かれているだろうか。小道具の山の中に埋もれていて、そこからうまく取り出せないなどということがないだろうかと思って、しかし、私がそれを確かめるためにそこに近づいていくと、そのたびに、私はアレクサンドロフと鼻と鼻を突き合わせるようになったのです。私が確かめに行っているということを彼は気づいていたのです。そして、自分もそれをするのが義務だと考えていたのです。その後、私は、彼との親しげな会話の中で彼にこう言いました。すべてはちゃんとしていると完全に思っているけれども、でも習慣的にチェックしにいつしてしまうのです、と。

ここで、同志エゴロフは自分自身について何も語りませんでした。ここに登壇したすべての人たちの欠陥は誰もが自分の欠陥について語らなかったということです。とういわけで、誰ひとり自分自身の欠陥について語ることはないような世界では、私はあらゆる欠陥が私の身に降りかかるということからくる大いなる重荷を背負って立ち去るしかありません。

私は多くのことに罪があります。このことを私は懺悔します。資料を検討したうえで、これからの私の仕事において、どこで仕事をしようと、どんな条件で仕事をしようと、こうした過ちを繰り返さないように、私はあらゆる手段を講じるでしょう。しかし、自分たちをよく見てください。われわれのなかに怠け者はいないでしょう

か。われわれのなかに、給料を受け取っておきながら、彼らに依頼されている領域での責任を果たさないような人間がいないでしょうか。そしてもしわれわれがここに自分の仕事に対する大いなる批評的、かつ自己批評的評価を携えてやってきたのであれば、それぞれが個別的に登壇し、その自らの欠陥について語らなければならないでしょう。ここでは素晴らしい発言をテメリンはしました。彼は私に面と向かって多くの真実を語ってくれました。私はそれをよく覚えています。しかし、なぜテメリンは自分自身については一言もしゃべらないのでしょうか。なぜ彼はこのような人生にたどり着いたのかをしゃべらなかったのでしょうか。この人は劇場での地位のために戦い、主役を狙ってがんばっている俳優です。彼がたどり着いた人生というのは、ラヴェンスキーフが『知恵の悲しみ』において彼が創り出した醜態の数々について彼、テメリンに語ることを余儀なくさせるようなものでした⁸⁰⁾。どのような評価を彼に観客は与えているでしょう。観客はチケット売り場から跳び去り、ほとんどお金を返せと言わんばかりです。制作部が私に聞いてきたことは、これらの舞台を別のもっと、もっと価値のあるものに変える必要があるのではないかということでした。それはこれらの舞台にテメリンが出ていたからです。私はそのことの評価には立ち入りません。私にはいまこの瞬間にあなたがたを評価する権利を与えられていません。(それは正しいじゃないか、という声)。しかし、私は俳優としての彼らの前に、なぜ、彼は皆に聞こえるように表明しないのかとか、なぜ彼が戯曲の中で武装した状態で登場してこないのかというような問いを立てませんでした。私はテメリンの技能をあまり貶めたくはありません。彼が『ある生涯』でうまく演じているとき、私は彼が舞台に持ち込むことになるエネルギーとイニシアチヴとを彼にこうやるようにと示して見せています。私がテメリンを選んだのはたまたまです。ほかの人を指名することもできました。私は単にどちらがいいか決めたくなかったのです。

スヴェールドリンのことを私は嫌っているのだ、という指摘に関して、私は訂正しておきたいと思います。同志ロッド、あなたは軽率でした。スヴェールドリンを私は耐えられないのだとあなたは言いました⁸¹⁾。イリインスキーと役を作っていたとき、そして、イリインスキーの代わりにスヴェールドリンが出てきたとき、私に

79) ゲアハルト・ハウプトマンの戯曲『寂しき人々』によるモスクワ芸術座の舞台(1899年12月16日初日)において、メイエルホリドはヨハンネス・フォッケルトの役を演じた。

80) B・I・ラヴェンスキーフはこの会議で一度もA・A・テメリンについて言及していない。おそらく、何か別のエピソードを問題にしているのであろう。

81) ウェイランド・ラッドが、この集会における自らのふたつの発言において、メイエルホリドはメイエルホリド劇場の俳優L・N・スヴェールドリン(1901-1969年)を〈耐えられない〉のだと言った、というような事実などまったくない。

は大きな困難がありました⁸²⁾。長い間、私は彼の演技が耐えられなかった。というのは私の目から見ると、それがイリインスキーの演技とあまりにも違って見えたからです。そのあとで、役割が一変しました。イリインスキーが演ずるのをやめ、多くのものを失いました。だが、スヴェールドリンは演じつづけ、ものすごく力をつけていったので、私は彼を認め、そして受け入れたのです。しかし、私にこうしたことを押し付けしないでください。さもないと私は立ち去りがたくなります。スヴェールドリンが速記録を読んで、メイエルホリドは彼を耐えることができないのだということが彼に分かってしまうと思わなければなりませんから。

芸術というのは概して非常に困難な仕事です。誰だったかが私のことを非難しました。私はある俳優に惚れ込むということがよくあるが、でもやがて冷たくなるということです。どんな芸術家であれ、別の俳優ではなくてある俳優に惚れ込んでしまうということから、イメージによって思考する創造者にとって絶対不可欠なこの要請から、あなた方は、この芸術家を、解放することは決してできないでしょう。このことを、芸術家が克服すべき何らかの誤りとするのは決してできません。覚えていますが、ミケランジェロは、彼が彫刻のなかに込めようとしたある稀有の構想を実現するために、ピサにまで出向いて行って、まさにこの作品のためにこそ彼にとっては必要であったほかならぬその大理石の塊を探し出したのです。ほかのものではなく、ほかならぬまさにこの大理石の塊を探し出そうというこうした探索は、岸辺から、あるいは、彼がその大理石の塊を見つけたある場所から、それを、おそらくは背中に担いで運んでいくようミケランジェロに強いたのです。この大理石の塊は自分で運ばなければならなかった、なぜならほかの運搬手段はなかったからです。そして、この老人は、その重さに苦しめられながらも、この大理石を運んで行ったのです。なぜなら、この大理石の塊だけが彼の秘められた夢に答えることが出来たからです。

このことをスローガンのようなものに変える必要はありません。その作品の制作プロセスのなかで、われわれの理念を体現しているある人物がいたとき、われわれ芸術家が、その人物に惚れ込むというのはすばらしいことです。それゆえ、私は、女優ジナイダ・ライヒに対する私の態度に関して私に向けられている批判を断固として退けないわけにはいきません。私が彼女を鼯員にして

いるのは彼女が私の妻だからなのだという主張は、小市民的で、通俗的な見方です。そうではないのです。私が鼯員にしているのは、彼女のなかの女優性なのです。『椿姫』での彼女の役において、膨大な作業を現代の観客に向けて提示している女優 上演舞台における彼女の中の女優なのです。個人的には彼女に対して冷たく接している同志たちでさえ、そのような同志たちでさえ、彼女がこの役の中では大いなる高みに達していると評価しないわけにはいかなかったのです。それ故、私の願いは、女優としてのジナイダ・ライヒに対する私の関係と、友人としての、妻としての彼女に対する私の関係とをごっちゃにしないで欲しいということです。そうでないとあなた方はすべての人に対して方向性を見失うこととなります。あなた方はみな、ジナイダ・ニコラエヴナ[ライヒ]に対してそのように振る舞うことで、われわれの方向性を見失っているのです。彼女の演技の素晴らしさは、ただ観客席全体によって認められているだけでなく、俳優の演技を評価する一連の人たちの多くによっても認められています。昨日、彼女を拒絶し、彼女はまだ準備不足で、未熟だけれども、彼女には才能がある、まだ技術を十分身につけていないが、このことに関しては徐々に解消されるだろうと言っていた人たちでさえそうです。だが、このように素朴にこのことに関係するわけにはいきません。私はあえて、私が俳優に惚れ込むという観点からこのことをしゃべっているのです。そのようなレベルにおいて、私はフォードルの役を演じたときのサモイロフにも惚れ込んでいます⁸³⁾。実際、まだ彼は自分の仕事を終えていません。私は確信しています。そして声を大にして言いたいと思います。この人はまったく完全に稀有の才能を持っているのです。そして私が本当に残念だと思っているのは、彼の演技に取り組みはじめたあと、ある状況によって、私が彼との作業を最後まで進めることが出来なくなってしまったことです。もちろん、彼は偉大なる特質を提示しています。現代の多くの俳優が完全に失ってしまったあの特質です。その特質とは、モチャーロフ的な激情です。その特質は、いまの舞台では極めてまれにしか出現しません。私はしばしば冷たい演技術を目にします。それは冷ややかに構想されたプログラムを遂行していくものです。セリフに激情するこの才能、熱くなり、独特の形で呆然自失となり、おまけに、そうなるためのテクニックも持っていない。いったいどうして、このような、彼の中にあるモチャーロフ

82) ここで問題になっているのは、おそらく、『森林』におけるアルカーシュカの演技であろう。この舞台にL・N・スヴェールドリンは1935年10月に採用された。

83) L・N・セイフーリナの戯曲『ナターシャ』の登場人物が念頭に置かれている。この役の稽古をしていたのがE・V・サモイロフであった。

的な原理に、そのような彼に、私が惚れ込まないでいられるでしょうか。私は彼に惚れ込んでいるし、最後まで彼とやっていくつもりです。そのあとで冷ややかさがやって来るかも知れませんが。そうです、同志諸君。そして、ある瞬間が訪れるかもしれません。演出家はるか先の高度な高みを進んでいるのに、それに対する答えがないというようなそうした段階です。これは冷ややかさを意味しません。これは、先に進むために別の俳優に変えなければいけないということの意味しているのです。

私が残念に思っているのは、ここでは仕事に対するいわゆる^{スケプチズム}懷疑主義についてひとことも語られなかったことです。私はこれをもう私と一緒に働いている私の同志たちへの要望としてしゃべっています。芸術においてもっとも恐るべきもの、それは懷疑主義です。私は『ナターシャ』や『ある生涯』の作業の中でそれと直面しました。このことについて、ここでないにしても、どこかの集会において、同志クダライがすでにしゃべっています。同志たち全員のなかに仕事に対する懷疑主義があります、芸術において、信じることなくどこかへ近づいていくことはできないのです。しかし、これは犯罪的なスパイ＝後方攪乱者、もっとも恐るべき人物トロツキー、裏切り者^ユトロツキーの犯罪的な失策でした。彼もまた単独的にしか勝利していない国家の社会主義建設のテーマに対して懷疑的にかかわったのでした。懷疑主義は、同志諸君、これは反革命の最初の胎児、その起源なのです。懷疑主義、これは人類のもっとも恐るべき毒を育む土壤なのです。私ははっきりと言わなければなりません、同志諸君、そのような懷疑主義が存在していたのです。そのようなものはなかったと私に証明することが出来る人はだれもいないでしょう。『ナターシャ』において、この懷疑主義は、壁新聞を貫いていました。『ナターシャ』のころ、壁新聞をやっていた編集者が俗物に変わり、ロビーで女優ジナイダ・ライヒのことは聞き耳を立てるようになっていたということです。しかし、『ナターシャ』おける高度に政治的な意義についての記事はどこに書かれていたでしょうか。一連の政治的なテーマの上演を実現するための支援はどこがするのでしょうか。コルホーズをテーマにした作品を駆動するような力はどこにあるのでしょうか。(拍手)。2、3日、劇場での上演を中断し、コルホーズに出かけて行ってそれを上演したらどうかというような呼びかけをしたどのような壁新聞があったでしょうか。そうした呼びかけはどこにあったでしょうか？こうした呼びかけはなかったのです。そして、懷疑主義は、犯罪的な懷疑主義は、われわれの仕事を威嚇することを助けたのですし、われわれの作品の質を貶めようとしていたのです。こうした懷疑主義ときっぱりと永遠に

手を切ろう、と私はあなた方に提案したいのです。

問題はここにあるのだということは、私にとっては隠しようもないことなのです。それゆえ、『ナターシャ』という戯曲が選ばれたのは、その主役がジナイダ・ライヒだからだというように問題を立てるのは許しがたいことです。

セイフーリナは私に言いました。彼女は確かに請け合っていますが、彼女はこう言ったのです。マクシム・ゴリキーの家では、夕べの会がよく開かれていたのですが、ある時、その会に、ヨシフ・ヴィッサリオノヴィチ・スターリンがきていたのです。そして、スターリンは、彼女の方に近づいていって、なぜあなたは、セイフーリナ、芝居のために書かないのですか、と言ったのです。私は、2度、3度、あなたの『ヴィリネーヤ』を見ました、そして大変気に入りました。あなたは絶対に女性についての戯曲を書くべきです。

このように、最初の一撃はスターリンによってなされたのです。セイフーリナがこのことをジナイダ・ニコラエヴナ（ライヒ）に語った時、われわれは女性3部作を構想していたのです。3部作の第1部は、ブルジュア世界の女性、マルガリータ・ゴーチエ、『椿姫』でした。移行期にあたる第2の戯曲をわれわれはヴェーラ・ザスーリチに捧げたいと思っていましたが、職員一同がヴォリケンシュテインの戯曲に批判的だったのです。それでわれわれは別の戯曲を探しはじめました。そして、スターリンの言葉に応答する計画を立て、こう言ったのです。われわれは3部作を構想しているので、この作品にはジナイダ・ライヒが出なくてはならない、そういう戯曲が必要なのだ、と。

この戯曲の主人公はナターシャだととりあえずなら言えるのでしょうか。しかし、そこには女性の主人公は存在しません。フェチャーニヤの役はナターシャの役よりも遙かによく書かれています。だから、同志チェルノワは新人です。私が彼女にこの戯曲を見せたとき、「フェチャーニヤって、何て素晴らしい役なんだろう」と彼女は言いました。女優は誰でもいつでも、ナターシャではなく、フェチャーニヤをやりたいと思いました。そこには何よりも素晴らしい瞬間があります。それは第3場、フォードルとの場面です。ほかの場面は、どうにもならない空虚のようなものだと言いたいぐらいです。

さて、多くの人たちが私に数々の惨状を語りましたが、いまさら何をという感じです。彼らは私のさまざまな欠点をあげつらい酷評し、どれくらい批評とともに登壇しましたが、しかし、あのとき彼らはいったいどこにいたのか私は聞きたい。私は聞きたい、一人もいなかったではないですか。もし、彼らがみな、私が溺れているの

を見ていたのだとしたら、その危機的な状態から私を引きずり出すために、溺れている私になぜ誰一人として手を差し伸べてくれなかったのか。もし人が、特質の中に黒い色彩がまったく足りないというようなことを言うならば、そのように批評するこれらの人々はいったいどこにいたのですか、彼らは以前いったいどこにいたのか、なぜ作業過程のなかにながら私に親愛なる救いの手を差し伸べてくれなかったのか。

それでもやはり、私の疲れ、私の年齢を考慮する必要があったでしょう。実際、青年男女なのです、わが国では。なぜ、党は青年男女をその激しい熱情とともに引き寄せているのでしょうか、なぜ、最高会議の選挙でこれほど多くの青年男女を目にするのでしょうか。なぜ、フォードロフは女性コムソーム員なのか、なぜ、党は呼びかけるのか、なぜなら、青年男女には熱情があるからです。

私を助けようとしなかったあの同志たち、彼らは懐疑主義者です。彼らが身につけているのは腐敗のしるし、墮落のしるしです……。 (拍手) そうした人たちは、害敵が自分自身のためだけに何かを徴収するのに似て、そのような類の人間なのです。若い情熱に訴えなければなりません！

もし老いたるメイエルホリドが尻込みしているのを見たならば、青年男女を呼び寄せ、この若者に青春の若き血を流し込んでもらい、独特な形の輸血をしなければならぬのです！ この作業において、誰一人私を助けてくれませんでした。このことに関して私は党と政府に関して少しばかり不満があります。

同志グローモフは空中楼阁の世界の特徴を正しく描き出しました。それは湯水のような膨大な提案と莫大な湯水のような発意とともにここで建設されていたのに、しかし、それがいまだに完成していないというのです。問題を立てたこと自体はまったく正しいけれども、しかし、彼は、メイエルホリド自身が、あまりにさまざまな提案を、無数の戯曲の名前を、湯水のような提案を送り出してくるある種独特の豊穡の角になってしまった、そしてそこから狂いがはじまったのだ、というように問題を立てました。同志グローモフの発言からはそのような結論が必要だったのでしょうか。しかし、これは間違っていると私は言いたいのです。私は全く逆のことを言うことが出来ます。

いいですか、本当に、この国のスタハーノフ運動は、何か上からのこのことに関する指令があったから始まったとでもいうのでしょうか。そんなことはありません！

スタハーノフ運動、これは大衆の中から発達してきた運動なのです。スタハーノフは指令によってでもなく、何らかの指示、組織された施策に基づいてではなく、鉱坑に出向き、この国が必要としている石炭の供給のためのノルマを果たし、さらに超過達成したのです。彼はこのことを自主的に成し遂げたのです。

レパートリー作業班が存在し、また新しい課題を担う作業班が存在し、さらに制作作業班などなどが存在していた、とグローモフは言いました。これらの作業班のなかで、これらの作業班の創設に責任がある人々の中に本当にいつも私がいたとでもいうのでしょうか。そんなことはありません！ 私がこの領域において、レパートリー作業班において、主導権を明け渡したことに對して私は感謝されなければならなかったでしょう。それで、このレパートリー作業班に加わっているとみなされていた人たちはどこにいたのでしょうか。彼らには作業班を招集する時間がなかったのでしょうか。

グローモフには私が彼を個人的に非難したいなどと考えてもらいたくありません。この作業班は、紙挟みのなかに入っている戯曲を自分の手に取り、われわれの本棚に放置されている戯曲を探し出し、不必要なものは捨て、必要なものは上演しなければならなかったのです。この作業班は、劇作家たちとコンタクトを取り、これらの劇作家たちがわれわれの劇場、われわれの劇場の構成員たち、われわれの俳優たちを惚れ込むようにしなければならなかったのです。そうすれば劇作家たちは燃え上がっただろうし、われわれの劇場のためにもっとエネルギーを使って作品を書くようになったらということ私は深く確信しています。

同志セルゲーエフ……、これらの発言の中から私に取り上げようと思うのはこれからのあなたの方の仕事のなかであなたの方に役に立つようなものだけにします。間違った情報を流してはいけないと私は思うのです。間違った情報は生産を瓦解させてしまうし、とりわけ壁新聞の編集者は厳密に検証された事実を使用する必要があり、あとで間違っていたということになるような情報を提供すべきではありません。

彼は地区委員会でディレクター職に関する問題があり、私が拒否したそうだ、と言いました。地区委員会でこのような問題は立てられなかったし、私もなにひとつ拒否していません。モスソヴィエト（勤労者代表モスクワ市ソヴィエト）芸術管理事業部の新しいディレクターについてペリロフスキーが問題にしました⁸⁴⁾。われわれ

84) N・A・ペリロフスキー（？ -1974年）、1931年はメイエルホリド劇場の支配人、1937年はモスクワ市芸術管理事業部で働いていた。

の作品製作の場から、私はその仕事を信頼していた同志ニーコノフを奪われたくなかったので、私は拒否しました。ニーコノフは、生産現場において全力で支えなければならない真の人間なのです。(拍手) ですから、私は自分のディレクター職をただ科学アカデミー会員たちが言うところの〈オノリス・カウザ(名誉職)〉としてのみ続けていたのです。なぜなら、M・S・ニーコノフが来てからは、私は事実上、ディレクターではなかったからです。私は彼に財政、経営、制作部門すべてを任せました。この人物は、この部署で工夫を凝らしただけでなく、二つの戯曲、『ナターシャ』と『ある生涯』の上演に関して、上演の部門でもいろいろな仕事をしていたのです。この人とは一緒にいなければならないと私は思っています。彼は病弱であり、休息が必要です。でも、われわれの作品には彼が必要なのです。ペリロフスキーが新しいディレクターについて問題にしたとき、これはニーコノフの解任を意味するのではないかと私はひどく驚きました。というのも、ペリロフスキーはそれと一緒に、ニーコノフは若くて、頼りにならない、歳も25歳だしとかいったことを私に信じさせようとしていたからです。ニーコノフはそのときロストフにいました。私はロストフには行きませんでした。私とM・S・ニーコノフと一緒に追い出されることを恐れたからです。それで私は〈名誉職〉としてのこのディレクター職を引き受けたのです。実際は、私は単なる名誉職だったわけではありません。M・S(ニーコノフ)が病気のとき、私は彼の手伝いをしました。でも私は自分のエネルギーをそこにはつぎ込みませんでした。ときどきわたしのところにチートフがやってきて、会計官が要求する書類に署名をさせたり、印鑑を押させたりしました。ところがこのとき、セルゲーエフが、ディレクター職から彼を解任するという決議があったにもかかわらず、彼は同意しなかった、それを望まなかったという絵図を描いたのです。

いまここで、非党員たちを前にして、ショロモフとバシーロフの辞職に関して、あたかも党を離れたいという意向があったかのように言及されています⁸⁵⁾。これは正しくありません。この問題に矛盾がないとするならば、それは、地区委員会書記の同志ペルシドが代表を務めていた党の地区委員会が、ブレハーノフ的な立場か非ブレハーノフ的な立場かについての検討において、バシーロフとメイエルホリドとの間に確執が起こったとしても、どんな噂も立たないだろうと正確に理解していたような意味においてです。私にはなにやら有害なブレハーノフ的な概念が存在するといつも彼が誰かに証明したがって

いたというところに彼は舵を切ったのです。地区委員会はこの問題は作品においてではなく、それとは切り離して解決されを考えていました。バシーロフの辞職は地区委員会と矛盾しないのです。

そのように語ることはできません。党組織からいろいろな同志たちが離れていくということはよくあることです。いまこうして、ロマショーフは数日あとには去っていくのです。党員たちが去っていくこともありえます。彼はここで働きたくないのです。彼はさらに成長するためにもっとたくさんの利益になる仕事に鞍替えするので、彼はそのために転身するのです。

私はこの演説の初めのところで、あらかじめあなたがたを前にして、そして、すべての人たちを前にして、今日の発言だけでは私の言いたいことをすべて言い尽くすことは出来ないと言っておきました。それはまったく明らかなことです。一連の問題に対してもっと深く触れる必要があります。そのためには時間が必要です。このためには、私が受けた心的外傷からの少しばかりの休息が必要です。ある程度の均衡と安らぎが必要です。——言うところの、いわゆる、脳を活性化させるためにです。こうしたことすべてができたあとで、私は一連の問題を詳細に検討し、出版するために執筆しようと思います。そこで私が言い足りなかったことすべてが語られることになるでしょう。[訳注：ここで想定されているような長大な文書はいまのところ発見されていない。存在するかどうか不明である]

もし、私に、小さなメモのようなもので、私の発言に対する一連の質問で私が答えていなかったものについて書き送ってくれるなら、私はその同志たちにもものすごく感謝するでしょう。ご存知のように、講演ではその場にメモ用紙があります。ですから、みなさん、今後皆さんと連絡がとれるようなメモを私にください。私がこうするのは、明日、この劇場が閉鎖された場合のためです。もし、この劇場がしばらく仕事を続けることになるならば、私は船長としてみなさんとともにいるでしょう。私は『クレチンスキーの結婚』のリハーサルの日を、演出家として私が艦橋に立つために、明日に決めました。もし劇場が閉鎖されることになれば、私は一時的にあなた方と一緒にいれないことになります。皆さんにお願いします。問題提起に触れたメモを私に送ってください。それをあなた方がするのは、私のためではなく、この国全体、この社会全体のためなのです。昨日の夕方、同志ニーコノフと同志ラヴェンスキーフはそうした問題を私に書き送ってくれました。私は、私の発言が〈個人主義

85) N・A・バシーロフ(1907-1960年)、——1934-36年、メイエルホリド劇場の演出助手。

者〉メイエルホリドではなく、演劇大衆を代表していたことを願っています。同志シチューキンは、正しい形で、私に一連の問題を提示しました。それに対して、私は、この発言のなかで答えるつもりです⁸⁶⁾。私はこれらの問題を分析し、検討しようとしています。私が答えることの出来ないこれらの問題から私は身をかわしているつもりというか、あるいは、そうしたことは何もわからない、あるいはちゃんと武装できていないと言いたいと思う。こうした質問が私に提示されたということに私はいずれ触れることになるでしょう。

ですから、私はあなたの方の前で発言することを避け、ソヴィエト社会全体を前にして発言することができたのです。そのようにすることは可能だったでしょう。

だが、それでもやはり、私は、御覧の通り、やってきました。とても疲れていたにもかかわらず、気分があまりすぐれないにもかかわらずです。私が来たのはなぜでしょうか、それは幸いにもカヌィシキンの発言を聞くことが出来たからです。彼の発言にはまったく驚かされました。彼の言葉には芸術家としての私に対する評価に関して稀にみる真実が響いていました。同志クドライは、まことに正しいことに、カヌィシキンが単に不注意から言い間違えたとは私には思えたカヌィシキンの発言の不正確な部分を修正しました。ある目的のために建てられた建物を馬小屋に変えることはできないと彼は言ったのです。党と政府はそのような誤りを犯すことは決してできないと、同志クドライは正しくも言いました。このことは、すなわち、われわれの党の高度の文化を、われわれの政府の高度の文化を疑問視しているということです。しかし、ここで言われていることは、人間は言い誤ることがあるということなのだとは私は思います。私は、非常に責任のある集会においてさえも、自分に対しては、そのような言い間違い、あるいは誇張した表現を許しています。さ

まざまな人々に打撃を与え、その顔を泥で塗ったウラジーミル・マヤコフスキーのいろいろな誇張表現を思い出してください。なぜなら、彼の発言の仕方の中にあっただけは、そのような誇張表現だったからです。そのような誇張表現はカヌィシキンの性格の中にはありません。しかし、彼は、単に言い間違えることは出来たのです。カヌィシキンにこの問題に関して、それを本当に嫌疑にかけたと思う気があったのか、私は聞きたいと思います。

私は、この声において、その発見に対する権利保持者としての芸術家を認めるように、カヌィシキンがそうであるように……、(このあたり、聞き取り不明) 私は自分の発言をユーリー・オレーシャの言葉によって終えたいと思います。「労働者諸君、今になって初めて私は、君の勇気と偉大さを、学問の明るい空に向けられている君の顔を理解することが出来る。」

全員：(拍手)

メイエルホリドの発言のあと、編集委員会のメンバーが選出され (O・N・アブドゥーロフ、M・S・ニコノフ、S・A・マヨーロフ、V・E・メイエルホリド、M・G・ムーヒン)、集会は、この委員会に、決議のテキストの作成をゆだねた。決議は、これほどまでに長引いた審議のことを考慮して、近日中に採択されることが決定された。評決かなされたのかどうかは不明であるが、しかし、最終日の速記録にはこのドキュメントの二つのバリエーションが保存されている。以下にあるのが、そのうちのひとつである。

国立メイエルホリド劇場の劇団員全体集会の決議

(1937年12月17日付『プラウダ』紙に掲載された同志ケルジェンツェフの論文「無縁の劇場」に関する討議)

86) 1937年付『ソヴィエト芸術』紙において、すべてがメイエルホリドへの〈批判〉に宛てられている第4面において、ソヴィエト連邦人民芸術家B・V・シチューキンの「メイエルホリドへの公開質問状」を掲載した。そのなかで、シチューキンは巨匠に対して次のような質問をしている。「どのようにして起こりえたのですか、ソヴィエトの世代の才能ある俳優と演出家たちを少なからず育ててきたあなたが、〈……〉、たえず、あそこまで軽率なたちで、彼らを自分の劇場から〈解雇〉し、ついには、メイエルホリド劇場の最良の俳優たちのすべてを浪費してしまうというようなことが。」

あなたは、フセヴォロド・エミーリエヴィチ (メイエルホリド)、ソヴィエトのレパートリーのために戦った最初の人たちの一人です。あなたは、ソヴィエト的な演劇芸術を〈認めること〉を願わなかった当時のより保守的な劇場に対して積極的に戦っていたかのようにみえました。いったいどのようにして起こりえたのでしょうか、この数年間において、全ソ連邦芸術委員会が禁止せざるをえなかったような政治的に欠陥のある上演を除くならば、ソヴィエトの劇場のすべてのなかで、唯一、あなたによって指導されているこの劇場だけが、そのレパートリーのなかにソヴィエトの戯曲がなかったなどということが。

どのように起こりえたのですか、共産党員であるあなたが、党のための作品をひとつも作っていないというようなことが。なぜ起こりえたのですか、一連の舞台作品の作者であるあなたが、〈……〉、われわれのソヴィエトの現実を中傷するなどということが?!

どのように起こったのですか、リアリズム芸術の影響力を理解しているあなたが、〈……〉、あなたの演劇活動のソヴィエト時代の20年間のすべてにわたって、形式主義への隷属状態から解放されえなかったなどということが。〈……〉

あなたはあなたの最良の俳優たちを失いました。あなたはわれわれの観客たちの心を動かすような理想的な作品をひとつも創り出すことができませんでした。あなたは、最終的に、ソヴィエトの観客そのものを失いました。だからあなたの指導している劇場は正当にもいま人民にとって不必要で無縁の劇場と呼ばれているのです。いったい何があなた自身に残されているのですか、フセヴォロド・エミーリエヴィチ (メイエルホリド)? 〈……〉」。

国立メイエルホリド劇場の劇団員全体集会は、1937年12月17日付『プラウダ』紙に掲載された同志ケルジェンツェフの論文「無縁の劇場」について討議した結果、次のように考える。

1. 同志ケルジェンツェフの論文は、この劇場の過去、および現在の仕事に対する正しい政治的評価を与えており、またこの劇場が思想的、政治的な破産に立ち至った根源と原因とをボリシェヴィキ的に明らかにしている。
2. 劇場の指導者フセヴォロド・メイエルホリドは、党の、そしてソヴィエトの諸組織、その出版部門、さらには劇団そのものから、ソヴィエト的テーマ系の舞台をリアリズム的解釈において上演する方向へと決定的に転換しなければならないと、再三指摘されていたにもかかわらず、こうした指示に無責任に対応し、自らの創造作品において形式主義的誤りを修正せず、自らの創造手法をボリシェヴィキ的批評に晒させなかった。フセヴォロド・メイエルホリドはこの3年間、新作レパートリーの計画はなしのままであった。最良のソヴィエトの劇作家たちを劇場に招聘しなかった。俳優と演出家たちの創造的成長のための条件を創らなかった。しばしば彼らを失い、集団の創造的成長を刺激しなかった。劇場の作業の改革に関する一連の価値ある提言が与えられた1937年の5月の演劇活動のあと、メイエルホリドはこの作業に取り掛かったが、最後まで完遂しなかった。劇場の作業の改革に関する生産会議、党の専門諸機関によって以前なされた諸決定に関して、メイエルホリドは、それらに対して、自己批評の抑圧、情実的な関係、おべっかといった環境を創り出すだけで、遂行することはなかった。同志ケルジェンツェフの論文「無縁の劇場」の討議において、メイエルホリドは自分の発言において、自らの誤りについての詳細な批評を行わなかった。また、社会主義文化建設における労働者階級の役割の理解に関する誤りを容認した。
3. 最近4年間、ソヴィエト的テーマの舞台をひとつも提示することなく、一連のソヴィエト的戯曲を拒否することで、この劇場は自らをソヴィエトの現実から隔離し、ソヴィエト文化の開花の嵐のような成長の中に加わることもなく、ソヴィエト社会、およびソヴィエトの出版界によって、正当にも、ソヴィエトの観客には無縁の劇場と認定されたのである。

4. 十月社会主義革命の20周年に向けて準備されていた、オストロフスキーの小説『鋼鉄はいかに鍛えられたか』をもとにした戯曲『ある生涯』の全ソ連邦芸術委員会を前にしての上演は、正当にも、全ソ連邦芸術委員会によって、ここでは正しく深い思想的な普遍化の代わりに、オストロフスキーの小説の個々の出来事が純粹に外的に描写されているというように、劇作家と演出家による偽りの形式主義的、かつ自然主義的手法をともなった、政治的に正しくない仕事としてなされているという評価が下された。国内戦の時期の典型的な性格、プロレタリアートの革命的な闘いにおけるプロレタリア的オブティミズムとヒロイズムの反映がこの戯曲にはひとつもないのだ。
5. 全体集会は、劇場の党組織は、それに対応する党、そしてソヴィエトの組織を前にして、劇場のあらゆる作業の根本的、かつ決定的な改革を提起し、実行することができなかったとみなした。
6. 労働組合基層（地方）組織は、劇場の状況を知りつつも、生産者評議会を開催しなかった。労働規律のための闘いもしなかった。上演予定の作品に対する準備作業も行われなかったし、劇場の労働者たちのまわりで政治的、教育的な配慮もなされなかった。
7. 今年の12月17日、メディアによって、そして、ソヴィエトの世論によって、また『プラウダ』紙に掲載されたケルジェンツェフの論文によって提起された問題——ソヴィエトの観客にとってこのような劇場は必要かという問いに対して、全体集会は、「このような劇場はソヴィエトの観客には不要である」と断固として答えた。

集団の今後の運命に関する問題の決定に関しては、全体集会は、一連のソヴィエト的なりアリズム演劇を上演できる新たな演劇組織を創造するための基礎になるべき高度に訓練された創造的、技術的要員の集団を構成していくことを要請している。

ここに訳出したものは、V・シチェルバコーフにより翻刻されたメイエルホリドに関するメイエルホリド劇場での全体集会の速記録とそれに対するシチェルバコーフによる詳細な注釈である。この速記録、および注釈によって、1938年前後のソヴィエト演劇に何が起こっていたのかを、われわれは深く知ることが出来るであろう。（訳者一同）
