

## 1. はじめに

1980年代後半のペレストロイカ以降、これまで公然と語られることのなかった亡命文学がロシア国内でも刊行されるようになり、研究もロシア本国で飛躍的に向上して、今では亡命文学はロシア文学史に確固たる位置を占めている。亡命文学はいわば待望久しかった「ロシアへの帰還」を果たしたわけだが、日本では文学以外の諸芸術の本国への帰還については、あまり注目されてこなかったのではないだろうか。

もちろん、文学以外の諸芸術といっても一概に言えるわけではなく、たとえばバレエなら、ディアギレフ率いるバレエ・リュスを研究対象とする人びとは以前から少なくなかったし、近年ではロシア国外でロシア人監督によって制作された映画や、ロシアを離れた音楽家による音楽についても関心を持つ研究者が増えはじめている<sup>1</sup>。「ロシア文化」という概念がロシア国内でも日本でもその意味を広げつつあるのは喜ばしいことだ。

とはいえ、ロシア本国で進む忘れられた在外芸術家の復権・再評価が、日本におけるロシア芸術研究に反映されているかといえば、それには疑問を感じないわけにはいかない。演劇を例にとれば、研究者の関心の中心は依然メイエルホリドを先頭にしたアヴァンギャルド演劇、さらに以前から愛されてきたモスクワ芸術座の旗頭スタニスラフスキー、そして現代演劇などにあり、国外でロシア演劇を根付かせるために苦闘してきた人びとは、ほとんど視野に入っていない。実例を挙げれば、20世紀初頭モスクワで人気を博した小品劇場〈こうもり〉について紹介した論考でも、「小品劇場のその後」という項で触れられているのはソヴィエト時代の小品劇場であり、亡命したニキータ・バリエフを中心にパリで活躍した〈こうもり〉のその後は忘れ去られている<sup>2</sup>。

また亡命ロシア文学研究において語られる「ソ連国内—亡命という二項対立的な図式」<sup>3</sup>が、文学以外の芸術にもあてはまるかどうかの検証も十分とはいえない。こうした観点から本論では演劇を中心に音楽や絵画なども視野に収めながら、在外ロシア芸術家の活動と本国との関係を再検討してみたい。

---

<sup>1</sup> 私たちの科研の研究会でも、2015年6月の研究会と2018年12月の研究会では、小川佐和子・京都大学助教にヴォルコフなど亡命ロシア人映画監督に関する報告をお願いし、2017年2月の研究会では高橋健一郎・札幌大学教授に亡命ロシア人音楽家メトネルに関する講演をお願いしている。

<sup>2</sup> 村田真一「知られざる演劇文化 革命前後のモスクワとペテルブルグの小品劇場」、近藤昌夫他『都市と芸術の「ロシア」』、水声社、2005年、p. 174.

<sup>3</sup> 沼野充義「境界を越えていくロシア・東欧作家たち——比較亡命文学論の試み」、塩川伸明・小松久男・沼野充義（編）『ユーラシア世界2 ディアスポラ論』、東京大学出版会、2012年、p. 33.

## 2. 演劇

さて、諸芸術のなかで、置かれた環境が文学にもっとも近いのは演劇だろう。よく言われることだが、絵画や音楽などは言語を介さない芸術だから、ロシア語を知らなくてもロシア絵画やロシア音楽を理解・鑑賞することは可能だ（オペラのようなものは言語と無縁ではないが）。それに対して、文学はロシア語という言語を離れては存在しえないから、ロシア語を知らずに翻訳だけでプーシキンの詩を味わうことは困難だろう。そして、演劇に関しても同じようなことが言える。ロシアを離れた多くの演劇人がロシア語演劇を異国の地に根付かせようとして成功しなかったもっとも大きな理由は、ロシア語を解する観客の数が限られていたことにあった。

もちろん、例外としてベルリンで成功を収め、ヨーロッパ各地で公演を行ったロシア・キャバレー〈青い鳥〉を忘れてはならないが、その成功の裏には主宰者ヤーコフ・ユージヌイのドイツ語での口上や、パントマイム、音楽の多用など、ロシア語を解さないドイツ人観客に向けた努力があった<sup>4</sup>。これに対して、モスクワ芸術座が得意としたチェーホフの演劇などは、言語に大きな比重が置かれている点で、不利な条件にあったことは否定できない。

まず演劇人の実例として、ここではミハイル・チェーホフ（1891～1955）を取り上げてみよう。作家アントン・チェーホフの甥に当たるミハイル・チェーホフは、1912年モスクワ芸術座に入団した後、その第一スタジオや（改名された）第二モスクワ芸術座などでも俳優として活躍し、スタニスラフスキーから大きな影響を受けた。しかし、1920年代後半から「リアリズムの枠を超えるような想像的な演技」や「ルドルフ・シュタイナーの神智学への関心」<sup>5</sup>などから危険人物視され、逮捕も近いと恐れたミハイルは手元にあった2か月のドイツへの医療ビザを利用して1928年7月に国外に出る（Blackによれば逮捕が予定された前夜に<sup>6</sup>）。まだロシアとロシアでの演劇生活と縁を断ち切る意志はなかった（ただ第二モスクワ芸術座のレパトリーに関しては不満があり、28年3月から退団の希望を表明していた<sup>7</sup>）ミハイルは、教育人民委員ルナチャルスキーに自己弁護の手紙を書くが返事はなく、出国後は亡命者の運命をたどることになる<sup>8</sup>。そして、「西欧やバルト諸国で演出を行い、イギリスのダーティントン・ホールで革新的なカリキュラムをつくり、ハリウッドで

---

<sup>4</sup> 諫早勇一『ロシア人たちのベルリン 革命と大量亡命の時代』、東洋書店、2014年、pp. 192-196.

<sup>5</sup> Carnicke, Sharon Marie. *Michael Chekhov's legacy in Soviet Russia: A story about coming home. The Routledge Companion to Michael Chekhov*. London, 2018, p. 191.

<sup>6</sup> Black, Lendley C. *A Portrait of Misha: The Life and Artistic Accomplishments of Michael Alexandrovich Chekhov*. Thesis (Ph.D.) – University of Kansas, University Microfilms International, Ann Arbor, 1987, p. 9.

<sup>7</sup> Михаил Чехов. *Литературное наследие в 2 томах*. Т. 2: Об искусстве актера. Искусство, М., 1986, 495.

<sup>8</sup> Carnicke, p. 192.

映画に出演したり、教えたりして世界的名声を得た後も、亡命中の業績はロシアではほとんど知られることがなかった」<sup>9</sup>という。

この間の活動をもう少し詳しく紹介すると、国外に拠点を移した後、最初演出家マックス・ラインハルトの劇団でドイツ語演劇に参加する<sup>10</sup>と同時に、映画にも出演していた<sup>11</sup>ミハイルは、かつて後述のゲルマノワのグループに資金を提供してくれたチェコスロヴァキアから、シェークスピア劇場創設の誘いを受け、本人も乗り気だったが、この企画は実現しなかったようだ。その後彼は30年10月パリに移って、この地にパントマイムなどを積極的に取り入れて、ロシア語を解さない観客にも理解可能なロシア演劇の劇場をつくろうと奮戦したが<sup>12</sup>、これも挫折する。ミハイル演出の公演は失敗に終わり、酷評された<sup>13</sup>が、そもそも「常設劇場を維持するにはパリのロシア人観客の数は不十分」<sup>14</sup>なことを彼は痛感する。ただ、その後リガからゴゴリの『検察官』上演に招かれ、この地に好感を抱いたミハイルは、ラトヴィアの国立劇場から常任の仕事に誘われると、32年2月パリを捨ててリガに移った。リガの人はロシア語が理解できたからだという<sup>15</sup>（その後ミハイルはリトアニアやエストニア、ポーランドでも公演を行っている<sup>16</sup>）。しかし、34年の政変でこのラトヴィアも離れざるをえなくなると、35年2月からはロシア人俳優たちを率いてアメリカに渡り、ニューヨーク、フィラデルフィア、ボストンで『検察官』などを演じる<sup>17</sup>。さらに同年10月からは、招かれてイギリス南部トットネスのダーティントン・ホールに拠点を移し、ロシア語演劇を上演するとともに、演劇学校をつくって俳優教育にも力を注いだ<sup>18</sup>。ところが、ナチズムの台頭とともに戦争の危機が迫ると、38年12月にはふたたびアメリカ（ニューヨーク近郊）に移って、自分のスタジオとともに演劇活動を再開する。そして、戦争の影響で42年にスタジオを閉鎖せざるをえなくなると、ハリウッドに活動の場を移し、44年からはマイケル・チェーホフとして映画界でも活躍することになる（45年にはヒッチコックの映画『白い恐怖』*Spellbound*のブルロフ博士役でアカデミー賞の助演男優賞にノミネートされている<sup>19</sup>）。体調がすぐれなかった彼の俳優としての活躍は10作ほどにとどまっているが、同時にマリリン・モンロー、ゲイリー・クーパー、グレゴリー・ペックらの著名俳優・女優に演技指導を行ったことは、忘れてはならない事実だろう<sup>20</sup>。

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 193.

<sup>10</sup> Black, p. 10.

<sup>11</sup> Chronology Michael Chekhov: Life and Work. *The Routledge Companion to Michael Chekhov*, p. 404.

<sup>12</sup> Литаврина, Марина. *Русский театральный Париж*. Алетея, СПб., 2003, С. 62-63.

<sup>13</sup> Чехов, Михаил. *Путь актера: Жизнь и встречи*. М., 2007, С. 179.

<sup>14</sup> Там же, С. 181.

<sup>15</sup> Там же, С. 186.

<sup>16</sup> *Литературное наследие*. Т. 2, С. 514-519.

<sup>17</sup> Chronology, p. 404.

<sup>18</sup> Black, p. 12

<sup>19</sup> *Литературное наследие*. Т. 2, С. 531.

<sup>20</sup> Chronology, p. 406.

そんなミハイル・チェーホフについて、1920年代から50年代にかけては、公然と語ることはできなかったが、雪解け以降少しずつ触れられるようになり、1986年にロシア語で最初の作品集が出て以来、本格的な再評価がはじまったという<sup>21</sup>。

さて、国外在住中に彼と接触のあった演劇人にはスタニスラフスキーとメイエルホリドがいる。スタニスラフスキーはミハイルが国外に出た28年にベルリンを訪れ（自伝の注によれば10月<sup>22</sup>だが、『文学遺産』によれば9月<sup>23</sup>）、ラインハルトとミハイルに何度か会っている<sup>24</sup>が、それまでの交友を考えれば当然かもしれない。またメイエルホリドも、妻のライヒとともに同年ベルリンでミハイルに会い、モスクワで一緒に『ハムレット』をやろうと誘って、帰国後も誘いの書簡をくれたというが、自分を「裏切り者」と罵るライヒの言葉に、ミハイルは国外に留まる決意を固めたと記している<sup>25</sup>。

しかし、前述の『文学遺産』に収められた書簡からはまったく違った事実が明らかになる。まず28年9月後半とされるメイエルホリド宛の書簡では、メイエルホリドからの（『ハムレット』の）提案を受けられない理由として、「私の書簡に対する教育人民委員部の返事がまだ来ない」と「もう〔ドイツで〕本格的な芸術活動にかかわっている」ことが挙げられている<sup>26</sup>。さらに30年4月にはメイエルホリド劇場の公演でベルリンに来たメイエルホリド夫妻と会っているし<sup>27</sup>、同年7月の二人に宛てた書簡では、二人に親しく呼びかけた後、メイエルホリド劇場のアメリカ公演に参加できないことを謝っている<sup>28</sup>。さらに同年9月19日の書簡では、パリまで来た夫妻に会えないことを詫びている<sup>29</sup>から、メイエルホリド夫妻との結びつきはけっして切れてはいなかった（なおこの時期国外に滞在していたメイエルホリドは、ミハイル同様「職場放棄」<sup>30</sup>を非難されていたようだ）。

そして、しばらく途切れていた文通は33年2月のリガからの書簡で再開され<sup>31</sup>、34年6月のリガからの書簡では、第二モスクワ芸術座時代の弟子で、29年に国外に出た、俳優でもあり演出家でもあるヴィクトル・グローモフがロシアに帰国するので、ぜひメイエルホリド劇場で使ってほしいと頼んでいる（グローモフは実際にメイエルホリド劇場で38年まで働き、第二次大戦後は映画の世界にも進出しているから、演劇界では珍しい30年代の帰国者の一人だった）<sup>32</sup>。そして、残された最後の書簡（34年8月12日付：同日付でライヒ

---

<sup>21</sup> Carnicke, p. 193.

<sup>22</sup> Чехов, С. 200.

<sup>23</sup> *Литературное наследие*. Т. 2, С. 499.

<sup>24</sup> Чехов, С. 162.

<sup>25</sup> Там же, С. 165.

<sup>26</sup> Михаил Чехов. *Литературное наследие в 2 томах*. Т. 1: Воспоминания. Письма. Искусство, М., 1986, С. 354.

<sup>27</sup> *Литературное наследие*. Т. 2, С. 502.

<sup>28</sup> *Литературное наследие*. Т. 1. С. 390-391.

<sup>29</sup> Там же, С. 393-395.

<sup>30</sup> *Литературное наследие*. Т. 2, С. 499.

<sup>31</sup> *Литературное наследие*. Т. 1, С. 408-409.

<sup>32</sup> Там же, С. 425-426.

に宛てても書簡を書いている) では、グローモフを受け入れてくれたことに感謝するとともに、自分自身は帰国の誘いに応じていないことを詫びている<sup>33</sup>。ミハイル・チャーホフとメイエルホリドの関係は、ミハイルの自伝の記述とは大きく異なって、30年代半ばまでつづいており、メイエルホリドはその間しばしばミハイルに帰国を促していたと推測できる。

(『文学遺産』に残された書簡によれば) ミハイルはスタニスラフスキーとも1930年まで文通があったが、それはチェコスロヴァキア政府に宛てて劇場設立の請願をするのに、推薦者になってほしいという実利的なものだった。残念ながらその計画はチェコスロヴァキア側の財政事情から却下されたが<sup>34</sup>、亡命後2年を経てもミハイルの側が推薦を頼むことができるほど親しい関係がつづいていたことは疑いない。なお、33年1月には連名でスタニスラフスキーの70歳を祝う電報を送っているし<sup>35</sup>、前述のメイエルホリドに宛てた最後の書簡には、スタニスラフスキーからも帰国を勧められているという記述があり、さらに38年1月にもチャーホフ・スタジオの名でスタニスラフスキーに75歳の誕生日を祝う電報を送っているから<sup>36</sup>、亡命した演劇人とソヴィエトの演劇人との個人的な交流は、ミハイル・チャーホフに関するかぎり、30年代半終わりまで断ち切れてはいなかった。

つぎに比較のためにマリア・ゲルマノワ(1885~1940)を取り上げ、まずその生涯について概略を記しておこう。1902年にモスクワ芸術座付属の演劇学校に入った彼女は、04年にアレクセイ・トルストイの『皇帝フォードル・イワノヴィチ』で、モスクワ芸術座の舞台にデビューした。入団当初からネミロヴィチ=ダンチェンコのお気に入りだったゲルマノワは<sup>37</sup>、スタニスラフスキーとは、かならずしも折り合いがよくなかったという<sup>38</sup>。そして、彼女はネミロヴィチ=ダンチェンコ演出の『カラマーゾフの兄弟』(1910-11上演)のグルーシェンカ役で名声を確固たるものにする。

革命後ゲルマノワは、政治訴追を受けた夫カリチンスキーとともにモスクワ芸術座を離れてウクライナに逃れていたが、19年たまたま南ロシア・ウクライナでの公演旅行中に内戦に巻き込まれたモスクワ芸術座の一行に招かれて、以後「カチャーロフ・グループ」と呼ばれるこのグループと行動を共にすることになった<sup>39</sup>。

戦火を避けるようにウクライナからグルジアに回った一行は、政情不安のためモスクワに戻れないまま、コンスタンチノーブルを経由して、バルカン半島を北上しながら公演をつづける。しかし22年ベルリンに到着後、一行は分裂の危機を迎えた。帰国の要請を受け

---

<sup>33</sup> Там же, С. 426-429.

<sup>34</sup> Там же, С. 391-392.

<sup>35</sup> Там же, С. 517.

<sup>36</sup> *Литературное наследие*. Т. 2, С. 525.

<sup>37</sup> Инов, Игорь. *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*. Прага, 2003, С. 84.

<sup>38</sup> Литаврина, М.Г. *К портрету «Русской Дузе» (к вопросу о творческой позиции руководителя Пражской группы МХТ М.Н.Германовой)*. *Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами*. Прага, 1995, С. 165.

<sup>39</sup> Инов, С. 43-44.

て本国に帰国するカチャーロフ、クニッペル=チェーホワらとは反対に、ゲルマノワ、マッサリチノフらは国外に留まる道を選んだのだ。ただゲルマノワのこの選択は政治的なものではなく、演劇観に由来するものとされている<sup>40</sup>。

その後、「ロシア行為」と呼ばれる亡命ロシア人への援助をはじめていたチェコスロヴァキア政府から夫とともに招かれたゲルマノワは、他のメンバーを連れて 23 年「モスクワ芸術座プラハ・グループ」を立ち上げ<sup>41</sup>、プラハを拠点にヨーロッパ各地でロシア語演劇を上演することになる<sup>42</sup>。彼らは基本的にはモスクワ芸術座のレパートリーを踏襲していたが、ゲルマノワのイニシアティブでエウリピデスの『王女メディア』のような新作にも取り組んでいる。

しかし、25 年には中心メンバーの一人だったマッサリチノフがブルガリアに去り、翌年からは「ロシア行為」の縮小によって財政危機を迎えた「プラハ・グループ」は、27 年プラハを拠点にした活動を停止させ、ゲルマノワもパリに住まいを移した<sup>43</sup>。翌 28 年、一行はロンドンのガーリック劇場で公演を行ったが、亡命演出家セオドール・コミッサルジェフスキーからは、「現在ガーリック劇場に出演して、〈世界的に有名な〉モスクワ芸術座だと宣伝しているロシア人俳優たちのグループは、モスクワ芸術座唯一の指導理念である K・スタニスラフスキーの演技・演出方法と、ほとんど何の共通点もない」し、モスクワ芸術座には「ロシア国外にいったい支部はない」<sup>44</sup>と激しい非難を浴び、「国外にとどまった私たちも、負けずに伝統には忠実だ」<sup>45</sup>と反論したゲルマノワも、この直後にグループを抜けている。

なお、ゲルマノワの研究者リタヴリナは、彼女が帰国の道を選ばなかった理由を示唆するものとして、つぎのような発言を引いている。「私の人生とは何よりも私の芸術であり、彼の地に帰るには、あまりにもこれを敬いすぎている。現在ロシアででき上がった条件の下では、芸術における本当に生き生きした傾向の存在は不可能だ…」 「ドストエフスキーなしにはロシアの魂もロシアの文化もありえないが、今日のソヴィエト・ロシアではドストエフスキーの上演は禁止されており、チェーホフはめったに来ない、望ましからざる客人だ」<sup>46</sup>と。

その後ゲルマノワは 29 年 1 月パリで、グルジア出身のフランス人俳優・演出家ジョルジ

---

<sup>40</sup> Там же, С. 52.

<sup>41</sup> Германова, М.Н. *Мой ларец* (Публикация И.Соловьевой). *Диаспора: Новые материалы*. Вып. 1. СПб., 2001, С. 59.

<sup>42</sup> Вагапова, Н.М. *Русская режиссура в западной и центральной Европе и на Балканах: Массалитинов, Ракитин, Шаров. Художественная культура русского зарубежья: 1917-1939 (Сборник статей)*. М., 2008, С. 319.

<sup>43</sup> Инов, С. 86-87.

<sup>44</sup> Ostrovsky, Sergei. *Maria Germanova and the Moscow Art Theatre Prague Group*. Senelick, Laurence (ed.) *Wandering Stars: Russian Émigré Theatre, 1905-1940*. Iowa City, 1992, p. 95.

<sup>45</sup> Ibid., p. 96.

<sup>46</sup> Литаврина, *Русский театральный Париж*, С. 88.

ユ・ピトエフの劇場に出演して、『三人姉妹』のオリガ役をフランス語で演じ、ついでニューヨークの実験劇場で演出家・教育者として働いて、英語で『三人姉妹』のマーシャ役も務めたが、評判ははかばかしくなかったようだ<sup>47</sup>。ふたたびパリに戻ったゲルマノワは、33年から34年にかけて毎日のように『罪と罰』を演じて<sup>48</sup>、ロシア語演劇への執念を見せたが、晩年は視力まで失ったまま40年にパリで亡くなった。かつての同僚たちがフランス語演劇に移るのを目にしながらか、「私はあまりにもロシア的で、ロシア的な演技しかできない」<sup>49</sup>とロシア語演劇にこだわりつづけたゲルマノワの悲劇は、亡命演劇人の前に立ちはだかる言語という壁を浮かび上らせてくれる。

さて、1922年にベルリンで帰国を拒否したゲルマノワは、そこで亡命者の道を選ぶことを決意したのだろうか。Мнемозина 第2号には22年10月以降に彼女が恩師ともいえるネミロヴィチ＝ダンチェンコに宛てた13通の書簡が収められているが（それ以前の書簡も3通収められている）、編者のマクシモワも指摘するように、「20年代半ばまで彼女は帰国の可能性を排除してはいなかった<sup>50</sup>」。22年夏、ヨーロッパ・アメリカを巡る公演旅行に出かける前にベルリンに立ち寄ったスタニスラフスキーに同行の希望を伝えながら冷たく断られ、「のけ者にされた女」（1922.10.14<sup>51</sup>）と自嘲的に語ったゲルマノワは、モスクワに帰ってまた一緒に演劇をやろうというネミロヴィチ＝ダンチェンコの呼びかけには「まだ帰りたくない」（1923.3.25<sup>52</sup>）と答えるしかなかったが、24年11月にプラハで催された彼女の女優活動20年を祝う会には、モスクワのネミロヴィチ＝ダンチェンコに招待状を送っているし、20年代半ばにプラハで会ったこともあるというから、恩師との交流は途絶えていなかった<sup>53</sup>。

Мнемозина 第2号に収められた最後から2番目に当たるロンドンからの書簡は、ゲルマノワが「プラハ・グループ」から抜けようとする28年、グループが「モスクワ芸術座」を名乗ることへの批判がソ連で高まっていることに配慮して、亡命中に加わったメンバーはモスクワ芸術座とは無関係だとの書付をイギリスのメディアに渡したにかかわっており、グループに対する彼女の気持ちの微妙な変化を反映している（1928.4.14<sup>54</sup>）。そして、最後の書簡は37年にパリを訪れたネミロヴィチ＝ダンチェンコに、ぜひ会いたいと願うものだが（1937.7.29<sup>55</sup>）、ネミロヴィチ＝ダンチェンコは「ДорМН [親愛なるマリア・ニコ

---

<sup>47</sup> Там же, С. 89.

<sup>48</sup> Германова, С. 70.

<sup>49</sup> Там же, С. 69.

<sup>50</sup> Максимова, В.А. «Невозвращенка». Письма М.Н. Германовой. Мнемозина: Исторический альманах. Выпуск 2. М., 2000, С. 153.

<sup>51</sup> Письма М.Н. Германовой Вл.И. Немировичу-Данченко. Мнемозина. Выпуск 2, С. 168.

<sup>52</sup> Там же, С. 174.

<sup>53</sup> Максимова, С. 154.

<sup>54</sup> Письма М.Н. Германовой, С. 178, 188.

<sup>55</sup> Там же, С. 178.

ラエヴナ]私たちは会うわけにはいかない」と答えるばかりだった<sup>56</sup>。3年後ゲルマノワは、孤独な亡命者として異国の地で生涯を終える。

なお、ソ連時代ゲルマノワは、モスクワ芸術座プラハ・グループを立ち上げたために（モスクワ芸術座を名乗ったことを含めて）非難され、1938年にモスクワ芸術座創設40周年を記念して刊行された『イラストと文書に見るモスクワ芸術座』でも、1978年に創設80周年を祝って刊行された『ゴリキー記念モスクワ芸術座：劇団80周年に寄せて』でも、その名を抹殺されていたが、1987年ようやく芸術座のロビーに写真が掲げられて復権が実現したという<sup>57</sup>。

以上モスクワ芸術座にその名前を残すほどの実績を積みながら、国外での演劇活動の道を選んだ（選ばざるをえなかった）二人の演劇人の国外での活動を紹介したが、ともにドイツ、フランス、イギリス、アメリカなどさまざまな国を巡って、ドイツ語、フランス語、英語などさまざまな言語でチェーホフ、ドストエフスキー、ゴーゴリなどを演じながらも、基本的にはロシア語演劇にこだわりつづけたという意味で、亡命ロシア人芸術家と呼ぶことができるだろう。二人は国外に出た後も、ミハイルはスタニスラフスキー、メイエルホリド、ゲルマノワはネミロヴィチ＝ダンチェンコという、以前から世話になった演出家たちと個人的にコンタクトを取り合い、彼らから帰国を促されてもいたが、結局祖国の地を踏むことはなかった。そして、二人とも長くロシアの演劇史から抹殺されていたが、ペレストロイカ以降本国でも再評価がはじまっているという点で共通している。

ただアメリカに移ってロシア語を捨て、映画という別のジャンルで成功したミハイル・チェーホフと、フランス語演劇の女優になることも映画女優になることも潔しとせず、ロシア語演劇にこだわりつづけて挫折したゲルマノワとは対照的な運命をたどったといえるだろう。

### 3. 音楽

つぎに話を音楽に移すと、在外ロシアの音楽家としては、ストラヴィンスキー、ラフマニノフらメジャーな名前も浮かぶが、ここでは作家のウラジーミル・ナボコフのいとこ（伯父の息子）ニコライ・ナボコフ（1903～78）を取り上げてみよう。1919年作家ナボコフとほぼ時を同じくしてクリミアから出国したニコライは、ドイツで音楽教育を受け、叔父たちがベルリンで刊行していた新聞『舵』に音楽評を掲載していたが<sup>58</sup>、本格的に音楽活動を開始するのは1923年パリに移ってからだった。『ワイマル日記』（1918-37）で知られる多才な外交官ハリー・ケスラーの知遇を得て、「真に才能ある若き巨人」とまで評されたニコ

---

<sup>56</sup> Там же, С. 188.

<sup>57</sup> Германова, С. 43.

<sup>58</sup> Набоков, Николай. *Багаж: Мемуары русского космополита* (перевод кн. Nikolai Nabokov. *Bagázh. Memoirs of Russian Cosmopolitan*). СПб., 2003, С. 129.

ライは<sup>59</sup>、彼を通じてディアギレフに認められ（1926年6月1日のケスラーの日記にはニコライ、ディアギレフと同席したことが記されている<sup>60</sup>）、1928年6月にはロモノーソフの頌詩（オード）に取材したバレエ『オード』の作曲を担当する（振付はマシーン、舞台装置はチェリシチェフ）。

『オード』はバレエ・リュスの定期的なレパートリーに入れてもらえず、ニコライには不満だったが、翌年ディアギレフが亡くなり、バレエ・リュスとの関係は途絶えてしまう。ただ彼は交友関係が広がったようで、音楽家ではストラヴィンスキーやプロコフィエフと親交を結んだほか、アメリカ人作曲家ジョージ・ガーシュウィンとも交友があった<sup>61</sup>。ここではプロコフィエフとのかかわりから音楽家とソ連の問題を考えてみたい。

すでに1927年からロモノーソフのテキストを基にバレエ音楽『オード』を作曲中の新進作曲家ニコライ・ナボコフに注目していた<sup>62</sup>プロコフィエフは、1930年5月にソ連の作曲家ボリス・アサフィエフに宛てた書簡では、「ナボコフのシンフォニーはとても成功していて、『オード』以降彼が大きな進歩をなし遂げたことがうかがえるだろう」<sup>63</sup>と述べて、その才能を讃えていた。

当時プロコフィエフは、*Nicolas Nabokov: A Life in Freedom and Music* の著者 Giroud によれば、1925年に設立され、亡命芸術家の帰国推進を担当していた ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей) なる組織のターゲットになっており（ストラヴィンスキーでは失敗したという）、1927年には祖国に招待され、31年までには祖国への帰国を真剣に考えはじめていたようだ<sup>64</sup>。一方、そのプロコフィエフと親しかったニコライも、故郷に帰ることを真剣に考えていたらしく、1931年9月にプロコフィエフに宛てた手紙には、「もし音楽家でなければ、ソ連へ急いだと思う」と書かれている<sup>65</sup>。しかし、Giroud によれば、力点は後半にあるのではなく前半にあるという。つまり、ソ連の音楽状況を考えるとき、音楽家である自分には帰国は考えられないというのがニコライの考えだと Giroud は解している<sup>66</sup>。

実際 Giroud は、ベルギーの詩人ジョゼ・ブリュイルによるニコライのインタビューを引いているが、そこでニコライはこう述べる。

「私は新ロシアの未来を強く信じているが、まだ音楽以外にかかわらなければならない

<sup>59</sup> ハリー・ケスラー『ワイマル日記』下（松本道介訳）、富山房、1994年、495ページ。

<sup>60</sup> 同上、491-492ページ。なお、Harlow Robinson によれば、プロコフィエフはニコライとディアギレフの間に romantic attraction を見ていたという。cf. *Selected Letters of Sergei Prokofiev*. (Translated, edited, and with an introduction by Harlow Robinson), Northeastern UP, Boston, p. 270.

<sup>61</sup> Giroud, Vincent. *Nicolas Nabokov: A Life in Freedom and Music*. Oxford, 2015, p. 56.

<sup>62</sup> cf. *Selected Letters of Sergei Prokofiev*, p. 269.

<sup>63</sup> Ibid., p. 119.

<sup>64</sup> Giroud, pp. 100-101. 結局プロコフィエフは1936年ソ連に帰国する。サフキーナ『プロコフィエフ その作品と生涯』（広瀬信雄訳）、新読書社、2007年、132ページ。

<sup>65</sup> Giroud, p. 100.

<sup>66</sup> Ibid.

ことが多すぎる。1920年のドイツ人のように、ロシアは世界から切り離されてきた。プロレタリア作曲家のグループはいまプロコフィエフに敵対するキャンペーンを行っている。だが、彼らは何を産み出したというのか？」(1933年)と。さらに、自分がショスタコーヴィチについて知っているのは、ゴゴリの『鼻』(1930)だけだとも語っている<sup>67</sup>。亡命者となったニコライ・ナボコフにとって、ロシアは懐かしい故郷だが、ソ連の音楽状況に身を投げようとは思わない、というのが当時の本音だったのだろう。

なお、ソ連の芸術家との接触という点では、1930年6月、プロコフィエフとニコライがソ連から来たメイエルホリドと会食した<sup>68</sup>という事実は興味深い。ミハイル・チェーホフの例を併せて考えると、メイエルホリドが何かの企画を持ち出して、プロコフィエフに帰国を促した可能性も考えられよう。さらに、この席にはピョートル・スフチンスキーというかつてユーラシア主義者だった音楽家も同席しており、彼は32年にソ連のビザを申請して拒否されながらも、37年にみずからソ連を訪れている。しかし、結局彼は帰国の道は選ばなかった。こうした事実を考えると、在外音楽家たちにとって1930年代はじめの時代は、水面下でいろいろな接触が行われ、音楽家たちも帰国をめぐる揺れていた時代だったといえるかもしれない。

33年にパリのシャンゼリゼ劇場で上演したオラトリオ『ヨブ』が不評だった<sup>69</sup>ニコライ・ナボコフは、同年アメリカに移住して、大学・音楽院などで音楽教育に携わりながら活動を広げ、39年アメリカ国籍を取得すると、ニコラス・ナボコフの名でオペラ『ラスプーチンの最期』(1959)、バレエ『ドン・キホーテ』(1965)をはじめ、数多くの声楽曲、器楽曲を作曲して名を挙げ、78年ニューヨークで亡くなっている。ミハイル・チェーホフ同様、ヨーロッパからアメリカに渡って新天地で成功した亡命芸術家の一人と言えるだろう。

#### 4. 絵画

最後に絵画に話を移すと、これについてはすでにいろいろな場で論じてきた。たとえば、拙稿「「エコール・ド・パリ」に見られる文化の共生—マレーヴナー」(2016)は、第一次大戦前から「エコール・ド・パリ」に集ったシャガールやスーチンなどのロシア帝国出身者と、モディリアーニ、リベラなど他国の出身者、さらにはエレンブルグやヴォローシンの帰国者との交流を描きながら、「帰属意識」や「集团的記憶」、「芸術家組織」をキーワードにして、ここに「在外(亡命)ロシア芸術」を見てとろうとするものだった<sup>70</sup>。そして、中心として取り上げたマレーヴナ(本名マリヤ・ヴォロヴィヨワ＝ステベリスカヤ：1892-1984)も、ロシア国内ではほとんど知られることがない画家だったのに、2004年に

<sup>67</sup> Ibid.

<sup>68</sup> Ibid., p. 98.

<sup>69</sup> ケスラー前掲書、759-760 ページ。

<sup>70</sup> 諫早勇一「「エコール・ド・パリ」に見られる文化の共生—マレーヴナー」、科学研究費補助金研究成果報告書「20世紀前半の在外ロシア文化研究」、2016年、16-25 ページ。

トレチャコフ美術館で個展が開かれ、同年 *Моя жизнь с художниками «Улья»* (ラ・リュエシュの芸術家とのわが人生) と題した回想が刊行されてから再評価がはじまり、著名なオークションにも作品が出品されるようになった画家だから、ペレストロイカ以降ロシアへの帰還を果たした芸術家の一人と言えるだろう。

さて、絵画はこれまでの拙著・拙論でも触れてきたように、ソ連時代において、文学はもとよりその他の諸芸術に比べても、「鉄のカーテン」の存在感が比較的薄い芸術だった。たとえば拙著『ロシア人たちのベルリン 革命と大量亡命の時代』(2014)にはこう書かれている。

『ロシア芸術家の亡命：1917～1939年』を著したセヴェリュヒンによれば、当時「物質的保証ができない弱みからか、ソヴィエト政権は、出国を妨げないばかりか、学習、教授、美術館事業の研究、展覧会の開催などの理由による無期限の出張を容認」しており、「多くの文学者や学者、反政府的な政党の関係者にとって、国外への出国はきわめて困難だったのに対し、何人かの芸術家は、教育人民委員ルナチャルスキーのアドバイスや個人的な働きかけによって国を離れる」ことができたという。さらに、1922年には数多くの思想家や文学者が国外追放になったにもかかわらず、「国外に強制送還された芸術家は見当たらない」し、「西欧に移住した芸術家もソヴィエトの展覧会に出展しつづけた」。「実際、ソ連時代には亡命作家の研究はほとんど禁じられ、亡命文学の存在そのものさえ否定されていた(中略)ことを考えれば、ソ連時代でも、国外に暮らすベヌア、ドブジンスキー、ラリオノフらに関する研究書が刊行され、「ロシア人亡命者の芸術生活を好意的に描き出した論文も公刊されていた」という亡命美術の実情には驚くほかない<sup>71</sup>と。

さらに絵画に関しては、出国だけでなく帰国もけっして特殊な例でなかったとされており、亡命芸術家に関する浩瀚な著書を著したアンドレイ・トルストイも、1920年代にはじまった故国への帰国の動きが、30年代にはいっそう強まったことを指摘している<sup>72</sup>。ルナチャルスキーの尽力などによって「出張」名目で出国した芸術家たちが、つぎつぎと帰国して来て、その中には、民話のイラスト画家として名高いイワン・ビリーピン(1936年帰国)、1928年に国立モスクワ・ユダヤ劇場のヨーロッパ公演に同行したまま帰国しなかった「アフマートワの肖像画」(1914)で名高いナタン・アリトマン(35年帰国)をはじめ、アヴァンギャルド・グループ「ダイヤのジャック」に属していたヴィクトル・バルト(36年帰国)やロベルト・ファリク(37年帰国)なども含まれていた。また、シャーツキフによれば、「彼らのうち誰一人として[帰国後]弾圧を受けたものはいなかった」し、「ロシアへの帰国後、こうした芸術家たちは自分たちにとって自然な道、すなわち自作の彫塑的特質、および創作の哲学的内実ともいえるような特質の深化と刷新の道を前進しつづけた」<sup>73</sup>という。

71 諫早勇一『ロシア人たちのベルリン 革命と大量亡命の時代』、122ページ。

72 Толстой, Андрей. *Художники русской эмиграции*. М., 2005, С. 292.

73 Шатских, А.С. *Парижские школа как «филиал» русского искусства*. В кн.

そして、私自身もこのシャツキフの言葉をこれまで鵜呑みにしてきたのだが、エレンブルグの回想記やアンドレイ・トルストイの著書を読みなおすと、それがかなり大ざっぱな意見だったことがわかる。

ファリクに関して、彼とパリで知り合ったエレンブルグは言う。「1946年か47年に、ファリクは「形式主義者」のレッテルを貼られた。「作品は展示されなくなった。金は底をつき、生きながらにして葬られたに等しかった。だが、彼は創作をつづけていた」。そして1954年になってから「ようやくいまになって、セザンヌが本当に理解できるまでに成長できたように思う」と語っていた<sup>74</sup>と。

また、アンドレイ・トルストイもこう述べている。「パリ時代は、疑いもなく、それでもとも高かった教育者ファリクの権威を高めた。しかし、ソ連への帰国後、彼が教育のために招かれたのは戦時中、しかも疎開地のサマルカンドに招かれた時だけだった」<sup>75</sup>と。

祖国と国外を隔てる壁を超えることは、1930年代でも、画家や彫刻家といった芸術家にとって困難なことではなかった。しかし、粛清されはしなかったにせよ、帰国後自由な創作生活が保証されたかどうかは一概には言えないようだ。これまで見てきた演劇や音楽の例とは違って、絵画に携わる芸術家たちははるかに恵まれた立場にあったが、その内実についてはもう少し検討が必要だろう。

## 5. 終わりに

「亡命」というと、ロシア革命とつづく内戦の時代に起きた大量出国を連想しがちだが、ここで扱った芸術家たちの出国は（ニコライ・ナボコフを例外に）それとは状況を異にしている。マレーヴナは第一次大戦前の1912年にパリに来て、その後帰らなかった「非帰国者」だし、ゲルマノワは国外での公演の後、22年に一旦帰国を拒否したが、それは「亡命」を決心したためではなかった。ミハイル・チェーホフも28年に逮捕の危険から逃れるために出国したものの、同じく「亡命」を意図してのことではなかった。そして、ファリクは28年に「出張」でパリに赴き、37年に「出張」を終えて帰国している。「在外ロシア芸術家」と題した理由はここにある。

また、ゲルマノワもミハイル・チェーホフも本国の人びとと長く連絡を取り合い、しばしば帰国を促されていたように、国外に出た芸術家とソ連国内の芸術家とのつながりはかならずしも途絶えてはいなかった。しかし、あくまでもそれは個人的なレベルにとどまっていた、公式な研究のレベルでは彼らは国を棄てた存在しない者たちであり、彼らについて論じることが可能になるには、ペレストロイカを待たなければならなかった。その一方で、水面下では在外芸術家たちの帰国をめぐる動きはつづいていたが、絵画に関してはそ

---

*Наследие российской эмиграции 1917-1940.* Книга 2, М., 1994, С. 342.

<sup>74</sup> Эренбург, Илья. *Люди, годы, жизнь: Воспоминания в 3 томах.* Т. 2. Советский писатель, М., 1990, С. 66-67.

<sup>75</sup> Толстой, С. 306.

れがよりあからさまな形で現れていたともいえるだろう。

本論はロシア本国で1980年の後半以降進んでいる在外芸術家の復権・再評価を紹介して、作家や詩人たちとその他の芸術家との立場の違いを明らかにすることをめざしたものだが、絵画についての記述やゲルマノワについての記述は、これまで筆者がさまざまな場で書いてきたことを踏襲している。なお、ミハイル・チェーホフに関する記述は、論文執筆のために資料集めをはじめた段階で、この論考の元になった、東大駒場で開催されたロシア史研究会での報告「革命と在外ロシアの芸術家たち」(2017年10月14日)にいくつかの誤りがあることを発見したので、その内容を大きく修正していることを記しておきたい。