

【書評】

Бродская Г. Ю.

Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишнево садская эпопея.

内田健介

UCHIDA Kensuke

要旨 本論はチェーホフの戯曲『桜の園』とモスクワ芸術座の関係について論じた《Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишнево садская эпопея》がどのような新しい情報を提示しているのか論じていく。これまで1904年にモスクワ芸術座で初演を迎えた『桜の園』は、スタニスラフスキー演出による一個の確立した舞台として捉えられてきた。しかしながら、彼の演出による『桜の園』は長い間モスクワ芸術座のレパートリーにあり続け、ヨーロッパやアメリカなどでも上演された。そうした時代の変化の中で人々の『桜の園』に対する姿勢も、演出も変化していたはずである。本書では『桜の園』が成立する以前から、成立して上演されるまで、そしてそれ以降という『桜の園』の過去、現在、未来が扱われているが、本論ではその中でもこれまで論じられていなかった部分に光を当てた未来の部分に注目した。そこには、ロシアが激しく揺れ動いた20世紀前半という時代だけでなく、その時代の中で揺れ動く『桜の園』に関わる人々の心境の変化が舞台に大きな影響を及ぼしていた。

1. 本書の内容

2000年にモスクワの《Аграф》出版社から刊行された《Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишнево садская эпопея》は、モスクワ芸術座とチェーホフの『桜の園』の関係性について論じた大著である。筆者のガリーナ・ユーリエヴナ・ブローツカヤはモスクワ芸術座博物館、スタニスラフスキーの家博物館、国立歴史博物館、トレチャコフ美術館、バフルーシン記念国立中央演劇博物館、ロシア中央資料保管所、スタニスラフスキーの親類から得られた資料など、数多くの貴重な資料をもとに『桜の園』とスタニスラフスキーをはじめとしたモスクワ芸術座との関係を詳細に明らかにしている。

本書は3章で構成されており、それぞれが『桜の園』の過去、現在、未来に分けられている。第1章の過去では、1898年にモスクワ芸術座で『かもめ』が上演されるまでの期間が扱われ、『桜の園』がチェーホフによって執筆され成立する際にどのようなモチーフを彼が用いたのかについて論じられている。『桜の園』に登場するガーエフとラネーフスカヤの領地は、スタニスラフスキー一家が所有していた領地をモデルとして描いたと言われている。そのため、彼の家族や友人が『桜の園』の登場人物の原型となっていることが、これまで研究者によってたびたび指摘されてきた。しかし、ブローツカヤはそれだけにとどまらず、スタニスラフスキーの家系にまで調査範囲を広げており、第1章第1節はスタニスラフスキー一家の伝記といっても差し支えないほどの情報量である。第2節から第3

節にかけてはモスクワ芸術座のもう一人の創設者、ネミローヴィチ＝ダンチェンコとチェーホフの関係が論じられている。チェーホフの『かもめ』がモスクワ芸術座で上演されるきっかけを作ったのが、彼であった。それ以降、チェーホフとモスクワ芸術座の関係は深まり、『三人姉妹』や『桜の園』はモスクワ芸術座にむけて書かれたものでもあった。次の第2章からは『桜の園』の執筆が始まり、1904年1月14日モスクワ芸術座の初演を迎えるまでが論じられ、そして第3章からは1904年以降のモスクワ芸術座の『桜の園』の上演の歴史が記されている。

本書は、第1章が1巻に収められ、第2章と第3章が2巻に収められており、1巻が287頁、2巻が590頁にも及ぶ大著である。紙幅の限界から、ここでは第3章で焦点を当てて論じられている初演以降の『桜の園』の上演について見ていきたい。第1章、第2章も貴重な資料をふんだんに用いて『桜の園』の成立の歴史について詳細に論じられているが、これまでのチェーホフ研究において第3章で扱われているロシアにおける『桜の園』の動向は、日本ではこれまで完全には明らかにされていなかった部分である。それゆえ、第3章で論じられた1904年以降の『桜の園』の上演とその上演に携わったモスクワ芸術座の人々についてこの書を通じて見ていきたい。

2. 1904年から『桜の園』はいかに上演されたのか？

さて、本論に入る前に、ロシアにおけるレパートリー公演というシステムについて説明しておく必要がある。そもそも、初演以降の舞台がなぜ問題になるのか、それはこのレパートリーシステムというロシアで採用されている上演形式が一つの大きな要素となっている。日本では短い期間に同じ演目を連続して公演し、その上演期間が終わってしまえば、再びその演目が上演されることはほとんど無い。そのため、その上演期間に見ることが出来なかった芝居は、二度と見ることはできないのである。しかしながら、ロシアではこういった状況におちいることは無い。それは、レパートリーシステムが採用されているためである。レパートリーシステムとは、劇団が15から20ほどの演目を毎日日替わりで上演していく形式である。例えば、チェーホフの『かもめ』を上演した次の日には、シェイクスピアの『リア王』、次の日はゴーゴリの『検察官』というように、ロシアの劇場では毎日異なった（時には新作や人気作品を連続して公演を行う場合もある）演目を劇場では上演しているのである。

このレパートリーシステムを運用していくためには、もちろん劇団が舞台を上演する劇場、そして多くの演目を代わる代わる演じることのできる職業俳優が必要となってくる。その最も成功した例の一つとして挙げられるのが、スタニスラフスキーとネミローヴィチ＝ダンチェンコが率いたモスクワ芸術座であろう。20世紀の前半においてモスクワ芸術座は世界中から目標とされる劇場の一つであった。

1904年に初演を迎えた『桜の園』はもちろんこのレパートリーに加えられ、繰り返し上演された。それは合計で1209回にも及び、50年近い年月を演じられ続けている。しかし、この『桜の園』が1回目から最後にいたるまで、全く同じ舞台であったわけではない。特にロシアは20世紀前半に革命や内戦を経験し、2度の世界大戦があり、権力を持つ人間も様々に変化した。こうした時代の影響をモスクワ芸術座、そして『桜の園』の上演に影

響を与えていたのである。

そして、こうした影響は演じる側だけでなく、『桜の園』を見る観客や批評家も時代から大きな影響を受けていた。首都ペテルブルクでは1905年1月に血の日曜日事件と呼ばれる、デモ隊に対して鎮圧に当たった軍隊が民衆に向けて発砲し多数の死者を出した事件が起こっていた。この事件が一つのきっかけとなりその後ロシアは革命へと向っていく。この事件が起こる以前、ペテルブルクではモスクワ芸術座が1904年4月に遠征公演を行っていた。そして、その後再び1908年にモスクワ芸術座は再びペテルブルクで『桜の園』を上演する。それは1904年の時の上演とほとんど変わっていなかった。しかし、ペテルブルクの人々の反応は1905年の惨劇を経た後では、大きく変わっていたのである。むしろ、モスクワ芸術座の『桜の園』が変化していないことによって、ペテルブルクの観客たちは惨劇が起こる前の日々を思い出し、郷愁と感動を誘ったのである。ただし、こうした観客たちの見方によって、『桜の園』の登場人物たちが自らの人生に苦しみ、その人生を変えようと思っても変えられないことに苦悶しているという主題が忘れられてしまった時期でもあったと筆者のブローツカヤは指摘している。

こうしたモスクワ芸術座の『桜の園』が、観客たちに郷愁を与えたピークの時期が1914年、チェーホフが亡くなってから10年目のモスクワ芸術座の『桜の園』が公演200回を迎えたときだった。1905年の血の日曜日事件だけでなく、その後もロシアは革命によって各地で争乱が起き、人々は傷つき疲れ果てていた。そうした中、争いもない、戦うべき敵もないチェーホフの『桜の園』は静かな優しさの感じられる劇だったのである。『桜の園』でトロフィーモフが辿り着こうとした場所と、ロシアが行き着いた場所は違ってしまっていた。

また、1905年頃からラネーフスカヤを演じたクニッペルの演技が変わったということも、こうしたペテルブルクでの観客たちの印象に繋がったとも考えられる。当時のクニッペルは手紙の中でラネーフスカヤを演じるさいに軽やかに光りと希望で充実していたと記している。しかし、こうした変化したクニッペルの演技をスタニスラフスキーは快く思っていなかった。彼から見ればクニッペルの演技は、時代に流されてしまい混乱した乱雑なものでしかなかったのである。クニッペルが表現していた優しさや軽やかさに対して、スタニスラフスキーは作品の本質を彼女は理解したことがないと厳しく非難している。演出家にとってクニッペルのラネーフスカヤは無意識の産物でしかなかったのである。

その後、モスクワでの『桜の園』の上演に対する評価はさらに変化している。1914年頃のモスクワでは初演から既に10年以上の時間が経過し、作品は古くさい「レトロ」と呼ばれてしまう程であった。特に、20世紀前半のロシア演劇界は、社会情勢にも匹敵するほど目まぐるしく変化した時代であった。コミッサルジェフスカヤ、メイエルホリド、タイーロフ、ワフタンゴフといった新しい演劇を提示する演出家が次々と現われ、かつては新しい演劇として捉えられていたモスクワ芸術座も既に立ち位置が変わっていたのである。さらに、『桜の園』を演じる役者も若返りが始まり、繰り返し上演をしていく中でマンネリが生まれ、舞台上の緊張感が薄れてしまった。

こうした状況をスタニスラフスキーは危機と感じ、演じる役者に不満を向けている。そして、その不満は役者たちだけでなく、音響や照明などの裏方にも向けられていた。1917年12月21日の公演で、スタニスラフスキーは第一幕の明け方の場面の照明が全くなって

いなかったと怒りを露わにしている。また、彼がこだわっていた効果音も、音響の緊張感の無さからかつてのものとは程遠いものになってしまった。こうした自分たちで芸術を破壊してしまう行為に彼は絶望している。

そして、『桜の園』を創造する側だけではなく、観客という見る側の質も変化していた。『桜の園』を見る観客席の方も冷え込んでいたのである。1917年5月31日、モスクワ芸術座はシーズン最後の公演として『桜の園』を上演した。このときの観客についてスタニスラフスキーは、酷く騒がしかったと書き残している。彼にとって『桜の園』は静かであればならない。それなのに、観客は騒々しく『三人姉妹』などでは大声で笑い始める観客まで現われる始末だった。こうしたふさわしくない観客を劇場では「避難民の客」と呼んでいた。こうした観客が増えたことと、この『桜の園』でシーズンが終わった5ヶ月後に十月革命が起こったことは決して無関係ではなかった。社会情勢の不安は劇場を訪れる観客にも大きな影響を及ぼしていたのである。

だが、こうした混迷した状況下において、スタニスラフスキーは新しいシーズンに向けて『桜の園』に取り組み始める。こうした混迷した時代において人々を沈める力こそが、チャーホフの作品にはあると彼は考えていたためである。しかしながら、彼が再解釈に基づいて新しく『桜の園』を演出し直したわけではなかった。彼が取りかかったのは、原点への回帰である。まず既に10年以上使って古くなってしまった舞台装置の改修から始まった。頭を垂れ、枝の先が折れた桜の木を新調し、薄汚れてしまった白桃色の花びらを再び明るい色に取り替えた。まさに古くなった『桜の園』をスタニスラフスキーは切り払ったのである。また、彼が不満だった音響や照明も改良が加えられた。こうして蘇った『桜の園』はこれまでと同じようにモスクワ芸術座で上演された。

ところが、こうしたスタニスラフスキーの努力と試みがあったにもかかわらず、若い劇団員たちは既にチャーホフ作品に魅力を感じてはいなかった。革命が起きてから、メイエルホリドやコミッサルジェフスカヤは新しい演劇を観客に提示していた。こうした新しい劇団をモスクワ芸術座の若者たちは羨んでいたことを著者は指摘している。チャーホフ作品に登場する何も出来ないインテリゲンチヤではなく、革命の担い手のような役を若い劇団員たちは演じたかったのである。当時、マヤコフスキーはモスクワ芸術座のチャーホフ劇を「死んでいる」と記している。

こうした『桜の園』の受容がモスクワでは薄れていったなか、1919年の春にカチャーロフやクニッペルはハリコフへ遠征公演に向かった。だが、彼らがこの旅公演からモスクワに戻るまでには3年もの月日が必要となった。遠征先で彼らは赤軍と白軍の内戦に巻き込まれ、モスクワに帰ることは不可能になり行き場を失ってしまったのである。モスクワに戻れないカチャーロフたちは、行き先を転々としながらその先々で公演を行いながらモスクワに帰る方法を模索していた。このときカチャーロフたちは白軍のデニーキン将軍と行動をともしながら公演を行った時期もあった。クニッペルがチャーホフの妹 MARIA に宛てた手紙には、白軍と共に行動したことやチフリスでの旅公演が成功し、むしろモスクワよりも生活が快適だと伝えている内容さえあった。もちろん、こうした彼らが赤軍と敵対する白軍と行動を共にしていたという事実はソ連時代に公にされてこなかった情報である。

その後、彼らは各地を公演しながらヨーロッパに渡り、1922年によくモスクワに

戻るのだが、このカチャーロフたちの旅の間も『桜の園』が上演されていた。このときの『桜の園』やチューホフ作品に対する観客の反応は、スタニスラフスキーがモスクワで味わっていた否定的な反応とは全く異なっていた。カチャーロフグループの演じた『桜の園』は、各地の観客たちに受け入れられ感動を与えたのである。なぜならば旅先の公演では観客に戦争を避けるためにロシアを離れた人々が多く、カチャーロフたちの公演は彼らにもう一度モスクワ芸術座の舞台に触れられるという懐かしさを感じさせ、『三人姉妹』で姉妹たちが語る「モスクワへ！モスクワへ！」という台詞は彼らの境遇と重なり心を揺さぶったのである。そして、『桜の園』においても領地を失っていくラネーフスカヤたちの境遇は、ロシアを離れて暮らしている人々に強く響いた。カチャーロフたちの演じた作品は、スタニスラフスキーの演出のコピーであり、全く同じものと言ってよかった。しかし、モスクワの観客と地方や国外の観客の反応は全く異なったものだったのである。ブローツカヤは観客無しでは演劇は存在できない、彼らも演劇を共に作り出すことを明らかにしている。

内戦によって2年ものあいだモスクワ芸術座がカチャーロフたちの遠征組と残留したメンバーの2つに別れてしまったことは、劇団に大きな打撃をもたらした。カチャーロフやクニッペルなどの中心的な役者を失ったモスクワ芸術座は、新しい作品を上演しようにも出来なくなってしまったのである。この頃のモスクワ芸術座ではブロークの『薔薇と十字架』の上演を計画していた。だが、この舞台はカチャーロフ無しでは上演することが不可能であった。こうした役者不足により1918年から1920年にかけてモスクワ芸術座では新作を上演することが出来ず、こうした逼迫した状況下でダンチェンコがバイロンの『カイン』を上演する経緯が本書では語られている。だが、この公演は8回しか公演されなかったように上手く行かなかった。

そして、1922年5月21日にカチャーロフの一団がドイツを經由してモスクワに戻ってくる。このときダンチェンコは彼らが安全に国境を越えられるように当局に強く要請しておかげであった。しかし、彼らは祖国に戻って来るなり、ヨーロッパ・アメリカ遠征に旅立つこととなった。革命を経た新しいロシアに、モスクワ芸術座は既に必要なかったのである。

ロシアを追われるようにしてヨーロッパ・アメリカ遠征に出発したモスクワ芸術座だったが、行く先々で彼らの高い演技技術に支えられた舞台は大きなセンセーションを巻き起こした。このことについては多くの書で触れられ研究されている。だが、この書で著者ブローツカヤはそうしたヨーロッパの人々の反応ではなく、そのヨーロッパで暮らすロシア人亡命者たちの反応に焦点を当てている。カチャーロフグループの上演した『桜の園』が深い感慨を与えたように、パリやベルリンでも祖国を離れた人々に感動をもたらしていたのである。

ヨーロッパ、アメリカでの2年間の海外公演からモスクワ芸術座は再びロシアに戻って来たのだが、彼らを取り巻く状況はほとんど変わっていなかった。既に彼らの演劇は過去のものとなっており、モスクワではメイエルホリドの演出した革新的なオストロフスキーの『森』が話題となっていた。こうしたメイエルホリドのような革新的で新しい手法を用いた上演は、スタニスラフスキーには不可能であり、劇場の役者たちにも不可能であった。

そこで、ダンチェンコはスタニスラフスキーに対して、メイエルホリドのような現代的

にアレンジを加えた『桜の園』を上演するように促している。ブローツカヤによればスタニスラフスキーよりもダンチェンコの方が、変化していく新しい時代の傾向に一早く適応していた。こうしたダンチェンコの要請もあったが、それ以前にスタニスラフスキー本人も新たな演出での『桜の園』を再開しようと構想していた（ただし、それは『桜の園』を再解釈しようとするものではなかった）。ところが、古い『桜の園』を新しくしようという試みは遅々として進まず、チャーホフ作品がモスクワ芸術座のレパートリーに戻ることはしばらくなかった。これまで、チャーホフ作品がモスクワ芸術座のレパートリーから外されていた理由には、当局からの上演禁止によるものだったとされてきたが、ブローツカヤはそれより以前にこうした劇場内部の状況や観客たちのチャーホフ作品に対する評価の変化の影響があったことを指摘している。

スタニスラフスキーによる新しい『桜の園』は1924年のシーズンに広告が打たれたものの結局上演されず、ようやくレパートリーに戻ったのは1927年のシーズンの終わり頃であった。1926年にはロシアでスタニスラフスキーの『芸術の中の我が人生』が出版され、その中では彼が『桜の園』の演出の上演に向う歴史が明らかにされており、また新しい『桜の園』の構想についても語られている。だが、この1927年のシーズンで再びレパートリーに加えられた『桜の園』には変化が無かったと著者ブローツカヤは指摘している。これまでと同じくクニッペルやモスクヴィン、レオニードフなどの古い世代の役者に重点が置かれ、劇場の広告にもドラマ『桜の園』と書かれていた。『桜の園』のジャンルについてはチャーホフが喜劇だと主張し続けたことは有名で、未だに悲劇喜劇論争は続いているが、ここでスタニスラフスキーは悲劇でも喜劇でもなく、「チャーホフのドラマ」として上演したのである。だが、こうした変化の無い『桜の園』に対して、左翼の批評家からは批判が噴出している。

しかし、再びレパートリーに復活した『桜の園』に全く変化が無いわけではなかった。ガーエフやラネーフスカヤなどの古い世代に変更はなかったが、ドゥニャーシャを中心とした三人が若い役者に変更され、それに伴い彼らの性格も変化したのである。特にドゥニャーシャはお嬢様という扱いだっただけの初演から、新しいミハイロフスカヤやアンドロフスカヤのドゥニャーシャは愚かな田舎の娘に変化した。そして、第2幕でのドゥニャーシャを巡るヤーシャとエピホードフの3人のやり取りは、これまで以上に演技が強調して演出がなされた。スタニスラフスキーはメイエルホリドのようなグロテスクでも戯画でも曲芸でもなく、誇張という方法をとって『桜の園』を新調したのである。

1933年1月25日、モスクワ芸術座の『桜の園』はついに600回公演を迎える。だが既に70歳近いスタニスラフスキーはこの舞台に立っていなかった。その次の1934年にはモスクワ芸術座によるものではない、喜劇であることを追い求めた『桜の園』がシーモノフスタジオで上演され話題を呼んだ。演出をしたのはローバノフという若い演出家で、1904年の時にシャルロッタを演じたムラトワのクラスの生徒であった人物である。この舞台はローバノフの解釈によってファルス（笑劇）として上演され、登場人物の行動が茶化された笑いに満ちた舞台となった。

こうした動きの中、モスクワ芸術座における『桜の園』も徐々に変化していった。しかし、それは喜劇としての『桜の園』を上演しようと試みたためではなく、新しく配役された役者たちの役に対するアプローチが変化していったためであった。例えば、トロフィー

モフ役のオルロフはこれまで演じられていたトロフィーモフ像と自らの理解の違いから悩んでいたが、クニッペルから助言を受け、力強い信念と自らの真実を持つ新しいトロフィーモフを作り上げた。また、長い間ラネーフスカヤを演じていたクニッペルの演技も、これまでは涙を流す場面が多く、彼女の悲壮感が示されていたのに対し、この頃の彼女の演技はかつての涙の演技以上に笑う演技が多くなされるものへと変化していた。

モスクワ芸術座の『桜の園』は初演の上演時には、スタニスラフスキーによる演出が根底にあったものの、それ以降、参加した役者たちが望み、可能な表現を用いることで徐々に変化していったのである。そして、スタニスラフスキー自身もそうした『桜の園』の変化を甘んじて受け入れていた。

1943年7月28日にモスクワ芸術座の『桜の園』は900回公演に達した。だが、既にスタニスラフスキーとダンチェンコはこの世を去り、長年ラネーフスカヤを務めたクニッペルも1941年の1月で舞台を降りていた。既に1904年の初演に携わった人間で生き残っているのは、クニッペルとリーリナ、モスクヴィンとカチャーロフの4人になっていた。モスクワ芸術座の一つの時代が終わり、『桜の園』の最後の1ページがめくられたのだとブローツカヤはこのモスクワ芸術座の『桜の園』の歴史を締めくくっている。

このブローツカヤの書を読んだことで考えさせられたことは、スタニスラフスキーを始めとしたモスクワ芸術座の人々が生きた人間であったということであった。それは当然のことではあるが、これまでの研究では彼らを芸術家という一つの固着した見方によって分析されたことで様々な部分が削ぎ落とされてしまったように思われる。そうした削ぎ落とされてしまった欠片をブローツカヤは一つ一つ丁寧に拾い集め、スタニスラフスキーやオリガ・クニッペル、ネミローヴィチ＝ダンチェンコなどが、時代の中で苦しみ悩み生き抜いたことを、『桜の園』という作品を通じて彼らが熱を持った人間であったことをこの書を通じて改めて伝えてくれている。