

フォメンコ演出作品におけるプーシキン ——『エジプトの夜』の考察——

田中まさき

はじめに

演出家ピョートル・フォメンコ（1932年～）の創作活動は、近年、ロシア内外において大いに注目を集めている。現代ロシア演劇の巨匠として、フォメンコ自身の創作活動が高く評価されているだけでなく、彼が演劇大学で育成に携わった演劇人も、例年のようにザラタヤ・マスカ（ゴールデンマスク）賞の受賞候補に上っている。今日のロシア演劇を語る上で、フォメンコや彼の周辺の動向は、避けて通ることができないほどの存在感を示している。

日本の演劇研究においても、フォメンコの名前はしばしば言及されてきた。だが、2002年の「フォメンコ工房」来日公演まで、日本ではこの演出家について一般にはあまり知られることがなかった。その理由として、近年のロシア文化研究では、現代演劇の多様な可能性を紹介することに紙数が割かれる一方で、個々の演出家の創作活動については情報が埋没しがちであり、個別の考察を深めることが困難になっていることが挙げられよう。例えば、岩田貴氏は、ソ連崩壊後の演劇の動向をまとめた「現代ロシア演劇——主流の消失」の中で、フォメンコがヴァフタンゴフ劇場で演出を手がけた『罪なき罪人たち』（1993年）にも触れている。だが、芝居の内容の具体的な分析は少なく、何故この作品が同時期のロシア社会において、他の作品よりも非常に高く評価されたのかという点について、十分に明らかにしてはいない。¹ このような問題意識から出発して、筆者は2002年の拙論において、フォメンコの代表作の一つ『ある完全に幸せな村Одна абсолютно счастливая деревня』（1999年）について、原作テキストとの比較を通じて分析を行うとともに、この演出家の2000年前後の創作全般についても概観した。²

フォメンコ工房は2002年11月、舞台芸術を通じた日露の文化交流の活性化を目的とする『ロシアの舞台芸術』の第1回参加劇場として初来日を果たし、静岡芸術劇場で公演を

¹ 岩田貴「現代ロシア演劇——主流の消失」望月哲男ほか編『現代ロシア文化』国書刊行会、2000年、169-196頁。

² 田中まさき「ピョートル・フォメンコの作品世界の分析：『ある完全に幸せな村』を中心に」『現代文芸研究のフロンティア（Ⅲ）』北海道大学スラブ研究センター、2002年、65-84頁。なお、劇場の詳細についてはホームページ（露語）でも参照することができる。<http://fomenko.theatre.ru/>

行った。この時の上演作品は、Л. トルストイの長編小説による『戦争と平和』と、А. オストロフスキー作『狼と羊』であった。この公演については、水野忠夫氏による劇評³と岩田宏氏の劇評⁴があるが、両者ともに、彼の演出における「原作テキスト」の扱いに関心を寄せている点は注目すべきであろう。実際、本論で見ると、原作テキストの重視はフォメンコ作品の大きな特徴である。

国内での巡業活動のほか、フォメンコ工房はフランスを中心にして、積極的なヨーロッパ公演を行っている。さらに、2002年の日本、2004年のアメリカ（ニューヨーク、リンカーン・センターでの上演）、2006年の中国および南米公演のように、南北アメリカやアジアでの公演も増えている。これらの外国公演に際してフォメンコ工房は、誇るべき現代ロシア文化の代表としての役割を担うことを期待されているようにも見える。とくに2003年2月には、パリ郊外のフォルジェ城に開設されたロシア文化センターの柿落としに、プーチン大統領夫人やロシア大使らの臨席のもと、フォメンコ工房の『戦争と平和』の一部（第3幕『はげ山』）が上演された。⁵ この年の6月、フォメンコは「祖国文化の発展に対する大きな貢献」により、ロシア国家章3等を授与されている。⁶ さらに2005年にはフォメンコは、フランス国内での工房の公演にくわえ、コメディ・フランセーズにおけるオストロフスキー作『森林』（2003年）の演出など、露仏の文化交流への貢献が認められ、フランス政府からレジオンドヌール勲章（コマンドール）を受けた。⁷ 従来からフォメンコ工房は、演劇表現において大胆な実験的模索を続けながらも、その根底において古典尊重の態度を堅持することによって保守的な傾向で特徴付けられ、今日のモスクワ演劇界で国立アカデミー劇場に準ずる位置を占めている。フォメンコ工房の活躍に対する上述のような公の評価からも、この劇場に一種の文化使節的な役割が期待されていることが窺えよう。

本論では、劇場が準備した作品の台本を主な資料として分析し、戯曲として書かれたわけではないプーシキンのテキストが、フォメンコによってどのように舞台作品として昇華されたのかを論じる。⁸ プーシキンの今日的なテキスト理解の一例として、舞台芸術ではフォメンコの演出作品のほか、Ю.リュビーモフの『エヴゲーニイ・オネーギンЕвгений

³ 水野忠夫「人間の二律背反を深めつつ統合する——ピョートル・フォメンコ演出『戦争と平和』『狼と羊』を観て」『演劇人』第12号、2003年4月、90-95頁。

⁴ 『静岡新聞』2002年12月13日夕刊。

⁵ Культура. №26 (7385) 3-9, июля 2003г.

⁶ <http://document.kremlin.ru/doc.asp?ID=018000> (2003年6月17日付け大統領令№684)。

⁷ <http://www.izvestia.ru/news/news97377>

⁸ この台本は未公刊の、劇場の管理下にある資料である。コンピューターでプリントアウトされた、表紙を含めて59頁のテキストで、体裁としてA4の用紙一枚あたり大体30行ほどが印刷されている。筆者は、まだ『エジプトの夜』を自分の目で観劇する機会が得られなかった頃、すでにフォメンコの創作におけるプーシキンのテーマに関心があったことから、演出家から台本テキストを譲り受けたのである。

『オネギン』(2000年)やA.ワシーリエフの『エヴゲーニイ・オネーギン』(2003年に『オネーギンの旅の断章』を中心に、自身3度目の『オネーギン』舞台化に取り組み、2004年静岡での『ロシアの舞台芸術』第2回で上演された)を見るように、ロシア演劇の最先端における試みがある。これらロシアを代表する演出家たちがそれぞれにプーシキンというテーマに取り組む中で、フォメンコのアプローチの独自性はどこにあるのかを探ることは、ロシア演劇全般をめぐる議論にとって有意義であろう。また、フォメンコが『エジプトの夜』の舞台化に取り組んだことによって、これまでの創作史においてプーシキンのテキストが演出家にとってどのように重要な位置を占めているかを明らかにする。⁹ そのことによって、現代ロシア演劇の趨勢の中でこの演出家の堅持する姿勢をも再確認することも出来るだろう。

『エジプトの夜』上演の背景

『エジプトの夜』は、フォメンコの本拠地であるフォメンコ工房で2002年9月に初演を迎え、現在もレパートリー上演されている作品である。舞台化にあたっては、プーシキンによる同名の未完の作品「Египетские ночи (1835)」と、B.ブリューソフによるその補筆(1914-16)にくわえて、プーシキンのそれ以外のテキスト断片(『我々は別荘で晩を過ごした…Мы проводили вечер на даче(1835)』、『別荘の客 Гости съезжались на дачу(1828-30)』など)も取り入れることで、独自の作品世界が構築されている。

フォメンコによる『エジプトの夜』上演の背景を理解するために、まずロシア演劇史における同作品の上演をごく簡単に振り返っておきたい。『エジプトの夜』の舞台化は、ロシア演劇史に複数見受けられる。¹⁰ 1926年にモスクワ芸術座の音楽スタジオでバレエ化さ

⁹ ちなみに2007年春現在、フォメンコはここ数年懸案であったオストロフスキー作『持参金のない娘 Бесприданница』の演出を仕上げるのと平行して、プーシキンを原作とする新作にも取り組んでいる。筆者は「小悲劇 Маленькие трагедии」を中心に、複数のテキストが使用される予定の新作のリハーサルを見学する機会に恵まれ、演出家がテキストをどのように消化し、舞台上で受肉させるかという過程を垣間見ることができた。まだ台本も完成していない段階でのリハーサルでフォメンコは、プーシキンの著作を手元で参照しながら、俳優たちとのやり取りの中から試行錯誤しつつも、時間をかけて舞台上の表現を探していた。推察するに、そうしたリハーサル中に得られた表現や着想を劇場の脚本部 литературовед やアシスタントが記録していき、そこから電子データの形に整理された素材を基に、台本テキストとして磨き上げ完成させた後に、さらに演出を仕上げていくものようである。そのため、フォメンコが「机の前に座っている」状態にある新作のリハーサルは、制作段階としてはまだ初期のものと考えてよいらしい。劇場関係者に聞いたところでは、演出家が作品像を練り直すたびに台本テキストが刻々と変化し、結果的に新しい台本の版が生まれることになるので、現在のように台本データの管理にコンピューターが導入されるまでは、完成稿の把握が物理的に非常に困難であったとのことである。

¹⁰ ただしバレエ作品として有名なM.フォーキン振付の『エジプトの夜 La Nuit d'Egypte』はゴーティエ原作である。Русский балет: Энциклопедия. М., 1997. С.179.

れた際には、台本制作にB. ネミロヴィッチ＝ダンチェンコが参加している。¹¹ また、1934年にはA. タイロフがカーメルヌイ劇場で『エジプトの夜』を上演しているが、この時の台本には、プーシキンのテキストに加え、ショーとシェイクスピアのテキストが取り入れられている。¹² 興味深いのは、1936年4月にタイロフがラジオ出演して、この時の演出について振り返っていることである。¹³ そこでタイロフは、劇作 *драматическое произведение* ではなく小説 *роман* にこそ、プーシキンの「途切れることのない天才的な影響力」が凝縮されている、と述べるとともに、『オネーギン』舞台化の構想に言及した。¹⁴ 実際にはこの構想は実現に至らなかったのだが、『オネーギン』の舞台化に先立って『エジプトの夜』が取り上げられていたことは、偶然ではないように思われる。というのは、散文が外枠を形成し、韻文がそこに内包される構造をもつ『エジプトの夜』のテキストを舞台化することと、「詩による長編小説 *роман в стихах*」である『オネーギン』のテキストを舞台化することの間には、韻文の舞台化という問題が通底しているように思われるからである。後に見るように、フォメンコ作品もまた、この問題に正面から取り組んでいる。

次に、フォメンコのプーシキン作品との関わりについて見ておきたい。これまでにも言及してきたように、フォメンコの創作史においては、ロシア文学の古典に対する尊重的な態度が顕著であるが、その中でもプーシキンのテキストの位置づけは特別である。フォメンコが明らかにしているところでは、プーシキンを原作とするものは、演劇大学で学生と製作した『ボリス・ゴドゥノフ』（1984年）、『スペードの女王』（1988年）のほか、テレビ作品として『スペードの女王』（1969年、1985年）、『ベールキン物語』から『その一発』（1979年）・『吹雪』（1982年）・『葬儀屋』（1991年）の映像化もある。そしてフォメンコ作品のうち今日最もよく知られたプーシキン原作の舞台は、ヴァフタンゴフ劇場で上演中の『スペードの女王』（1996年）である。演出家によれば、これは彼にとって『スペードの女王』を原作とする演出の5回目の企画にあたるという。

この作品については、すでに2004年の拙論がある。¹⁵ B.メイエルホリドは、1935年にオペラ『スペードの女王』を演出した際、「どこにプーシキンの息吹はあるのか」という課題を追求し、チャイコフスキーのオペラからプーシキンの言葉を純化して浮かび上がらせ

¹¹ Там же. С.131.

¹² Русский драматический театр: Энциклопедия. М., 2001. С.464.

¹³ プーシキン没後100周年（1937年）に向けて、当時ソ連国内ではプーシキンに対する関心が大いに高まっていた。その背景については、Stephanie Sandler, “The 1937 Pushkin Jubilee as Epic Trauma,” in Kevin M. F. Platt and David Brandenberger, eds., *Epic Revisionism: Russian History and Literature as Stalinist Propaganda* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2006), pp.193-213, 参照。

¹⁴ Сокурова О. Б. Большая проза и русский театр. СПб., 2003. С.116.

¹⁵ Масаки Танака. Где дыхание А. С. Пушкина... // Слово.Грамматика.Речь. Вып.VI. М., 2004. С.204-211.

るために大胆な作品の再構成を行い、独自のプーシキン解釈を舞台上で形にしてみせた。この拙論では、フォメンコも同様の問題提起を行っているとの視点に立ち、単にプーシキンの小説повестьの粗筋を表現するのではなく、プーシキンの言語それ自体を演劇空間に現出させるために、フォメンコがどのような試みを行っているのかを分析した。とくに、原作テキストをめぐるB. ヴィノグラードフの論を参照することによって、テキストの持つ特性が、フォメンコによって舞台上でどのような形を付与されているかを論考した。

1999年のプーシキン生誕200年を契機として、ロシア演劇界では90年代にプーシキン作品についての議論が活発化した。とくに1994年からは、ペテルブルグのプーシキン演劇センターが中心になって、詩人の命日の前後に毎年プスコフでプーシキン演劇祭が開かれている。¹⁶ そこではプーシキンを原作とする舞台が上演されるほか、現代の舞台芸術でプーシキン作品をいかに表現するかをめぐり、演劇関係者とプーシキン研究者との対話も行われている。この演劇祭の2001年までの成果は、資料集としてまとめられている。¹⁷ この中にはフォメンコに関して、関連行事のモスクワでの演劇祭における発言のほか、1999年に雑誌『映画芸術』第6号に載ったインタビューも再録されている。このインタビューの中でフォメンコは、プーシキンに対する特別な思いを次のように語っている。

プーシキンは私を大人びさせもすれば、若くもする。彼と話したり、彼の声を聞いたりできる人間である、と時として感じられることは、なんという幸せであるかを、老年にいたって私は理解し始めた。若さから遠ざかり、人生の終わりに近づくにつれ、自分にとって生きた人間であるプーシキンと交流することからもたらされる幸せな感覚は、鋭敏になる。

ただ概して、プーシキンについて自分は全く何も知らないと思う、生涯を通じて彼に取り組みうとしてきたけれど。そしてきっと、自分の最も真剣な仕事は演劇大学での学生芝居『ボリス・ゴドゥノフ』だろう。

また、このインタビューでフォメンコは、自分は生涯をプーシキンとともに過ごしてきたが、それには文学の先生であった恩師のA. チュッチェヴァ女史(Ф. チュッチェフとE. バラトウインスキーの子孫)の功績が大きかった、とも感謝している。フォメンコの創作における教育的な側面には、モスクワ教育大学を卒業し、教師として働いたという経歴だけでなく、彼自身がよき教育者に恵まれ、文学に深く親しむことができたという個人的な経験もまた、与っているのではないだろうか。

¹⁶ プスコフ郊外にはかつてプーシキンの領地ミハイロフスコエだったプーシキンスキエ・ゴールイ(プーシキンの丘)があり、詩人の墓はこの地にある。また詩人とその作品にゆかりのあるものが整備・公開されている。

¹⁷ Играем Пушкина. Пушкинские театральные фестивали, творческие лаборатории, научные конференции 1994-2001. СПб., 2001.

さらに、このインタビューからは、フォメンコによるプーシキン劇化作品に感じられるまなざしが、長年のプーシキン文学への没頭と、その過程で参照することができた文学研究の蓄積によって深められていることも窺える。「プーシキンのどの作品が個人的に最も親しみやすいか」という質問に対して、フォメンコは次のように答えているのである。「最も親しみやすいのは、没入できる作品だ。最近はまだ『ルサルカ』に熱中している（ペテルブルグのプーシキン演劇センターのB. レツェプテルの研究のおかげである）が、多くの人々にとってこの作品は面白くないと思われる。『エジプトの夜』は熱烈に好きだ…。」¹⁸

ではフォメンコは、『スペードの女王』の成功の後、この『エジプトの夜』の演出において、いかなる形で新たな実験を続けているのであろうか。以下、具体的に考察してみることにしよう。

台本の構成

プーシキンの中編小説『エジプトの夜』では、詩人でありペテルブルグのダンディであるチャールスキーを狂言回しとして物語が展開する。彼はイタリア出身の謎めいた即興詩人と知り合い、経済的に困窮している外国人を支援するために即興詩の夕べを開催することを提案する。その詩の夕べにおいて即興のテーマがくじで決められ、即興詩人には「クレオパトラとその情人たち」の題が与えられる。「クレオパトラとの一夜が人間の生命によって購われる」という古代エジプトの題材が、韻文の形をとりながら語られる。プーシキンの原作では、この即興詩の中でクレオパトラによる呼びかけに三人の男が名乗りをあげるところで物語が中断され、それ以降の結末は与えられていない。

原作テキストを構造的に見るならば、まずチャールスキーと彼の暮らすペテルブルグの社交界についての描写が、散文の形で示される。これが、即興詩人の登場する第一の物語の次元を形成している。次に、それとは別の次元として、即興詩人によって語られる二つの韻文がある。一つは、チャールスキーの求めに応じて第2章で披露される、「詩人」をテーマとする韻文である。もう一つは、第3章で朗読される即興詩「クレオパトラとその情人たち」だが、この二つ目の韻文部分は未完のままである。

『エジプトの夜』舞台化にあたって、劇場によって準備された台本を見てみると、8つに区分されるパートの前後に、イントロダクションとエピローグが加わっている。

¹⁸ «Сбились мы. Что делать нам...» [беседу ведет Тамара Сергеева] // Играем Пушкина. С.333.

『エジプトの夜』台本の構成

台本の順序	主に用いられているテキストの概要
イントロダクション「ああ、プーシキン、プーシキン!…」	異なる時代に属するプーシキンの複数の詩
1. 『我々は別荘で晩を過ごした…』	『我々は別荘で…』・『別荘の客』
2. チャールスキーの「閨房 Будуар」	『エジプトの夜』第1章
3. シニョール・ピンデモンティ ¹⁹	『エジプトの夜』第1章ならびに第2章の詩『詩人は行く。その臉をひらきてあれど…』
4. 旅籠。“35号室”	『エジプトの夜』第2章 詩『ピンデモンティより』
5. D公爵夫人の広間。即興詩の夕べ	『オネーギンの旅の断章』 『エジプトの夜』第3章 『我々は別荘で…』 ブリュースフによる『エジプトの夜』第1連
6. 第1の夜“フラヴィオ”	ブリュースフによる『エジプトの夜』第3連
7. 第2の夜“クリトン”	ブリュースフによる『エジプトの夜』第4-5連
8. 第3の夜“私の男の子”	ブリュースフによる『エジプトの夜』第6連
エピローグ 「あなたはクレオパトラの条件をどう思いますか？」	『我々は別荘で…』の舞台設定に回帰する。

フォメンコによる舞台化では、まずイントロダクションでプーシキンの種々の詩が引用され、その響きが劇場内に満ちていく。次に、原作テキストにおけるチャールスキーの登場シーンに先立って、『我々は別荘で…』や『別荘の客』のテキストを援用して、19世紀ペテルブルグのサロンが舞台上に提示される。この二つの作品は、『エジプトの夜』と同様に、プーシキンがローマ時代の物語に取材して創作に取り組んでいた時期のものである。詩人と同時代のペテルブルグに粗筋の端を発しつつ、古代へと舞台が移行する点、また女性と愛の問題が語られる点で、この二つの作品は『エジプトの夜』と共通点を持っている。フォメンコがここでこの二つの作品を援用したのは、物語の外枠となる散文テキストの次元をより充実させるためでもあれば、同時にまた、『エジプトの夜』原作テキスト——その冒頭部ではクレオパトラの名前は出てこない——を補うためでもあっただろう。

¹⁹ プーシキンの原作ではこの即興詩人の名は明らかにされないが、フォメンコによる舞台化では彼にこの名を与えている。プーシキンには、イタリアの詩人ピンデモンテの名を借りた1836年の詩『ピンデモンティより Из Пиндемонти』があり、これは第4場「旅籠。“35号室”」で朗読される。

舞台上に19世紀のペテルブルグ社交界の雰囲気再現されると、ようやく『エジプトの夜』の原作テキストに基づく部分が導入される。原作の大筋に従って、チャールスキーと不思議な即興詩人の出会いから即興詩の夕べへと、フォメンコの舞台も進展していく。即興詩人が朗読を始めるに従って、詩の夕べに集う人々はペテルブルグの社交人から古代エジプトの宮廷人へと変貌していく。そしてクレオパトラは命を代償として一夜の情けを男たちに与えることにし、男たちは契りを得ることでそれぞれに破滅していく。即興詩人が韻文の形式で語るクレオパトラと情人たちの物語は、プーシキンの原作では未完であるため、舞台ではこの部分はブリューソフが補筆したテキストによって決着がつけられる。クレオパトラが誓いを守り、3人の情人たちの最期が語られてこの物語が終結すると、舞台は冒頭のペテルブルグのサロンへと回帰し、改めて愛の問題が問いかげられるところで終わる。

Ю. ロトマンは、プーシキンの『エジプトの夜』の受容史を整理して、二つの観点を提示している。²⁰ 一つはЛ. ルジェフスキーに代表されるもので、クレオパトラと即興詩人という二つの焦点の結びつきに注目する観点である。この第1の観点到即するならば、フォメンコによる舞台化もまた、内容面から大きく二つに分けることが可能であろう。すなわち、前半部分の、ペテルブルグの社交界を舞台として展開する「詩人とは何か、詩はいかに創造されるか」というテーマと、後半部分の、クレオパトラのエピソードに仮託して論じられる、「女性と愛の関係」はどうあるべきかというテーマである。これら二つのテーマの転回点は、中盤の第5場、即興詩の夕べのシーンに置かれている。

Все с нетерпением ожидали начала; наконец в половине осьмого музыканты засуетились, приготовили смычки и заиграли увертюру из Танкреды.

一同は開演をいまや遅しと待ち受けている。やがて七時半になると、楽人たちはさやめきあって、いっせいに弓を手に取り直すと、『タンクレード』の序曲を奏しはじめた。(神西清訳)

という場面は、台本で次のように再現されている(例1)。

例1：即興詩の夕べのシーン²¹

Алексей Иванович:

Алексеи・Иванович:

²⁰ Лотман Ю. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Пушкин. СПб., 1995. С.286-287.

²¹ 劇場台本 С.28. 台本中に取り上げられたプーシキンのテキストは、Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 16 томах. М., 1937-49.と対照し、日本語訳については主に『プーシキン全集』河出書房新社、1972-74年を参照した。また、ブリューソフのテキストについては Валерий Брюсов. Собрание сочинений в 7 томах. Т.3. М., 1974.を参照した。

Все с нетерпением ожидали начала.
Сорохтин:
 Наконец в половине осьмого
 музыканты засуетились, приготовили
 смычки и заиграли увертюру из
 Танкреда.
Все (поют):
 Но уж темнеет вечер синий,
 Пора нам в Оперу скорей:
 Там упоительный Россини,
 Европы баловень - Орфей.
 Не внемля критике суровой,
 Он вечно тот же, вечно новый,
 Он звуки льет - они кипят,
 Они текут, они горят,
 Как поцелуи молодые,
 Все в неге, в пламени любви,
 Как зашипевшего Аи
 Струя и брызги золотые... золотые...
 золотые...
 Но, господа, позволено ль
 С вином равнять do-re-mi-sol?

一同は開演をいまや遅しと待ち受けている。
 ソロフチン：
 やがて七時半になると、楽人たちはさやめきた
 って、いっせいに弓を手に取り直すと、『タンク
 レード』の序曲を奏しはじめた。
 全員（歌う）：
 しかしもう青い夕暮れが暗くなる。
 我等はオペラへ急ぐ時。
 あそこには、心とろかすロッシーニ、
 ヨーロッパの寵児なるオルペウスが待っている。
 きびしい批評に耳傾けず、
 彼は永久に変わらない、永久に新しい。
 彼はメロディーを注ぐ——それは沸き立つ、
 それは流れる、それは燃え立つ、
 若々しいキスさながらに。
 すべてこれ逸楽の中、愛の焰のなかにある、
 シューシューと泡立ち始めた
 三鞭酒の流れと黄金の飛沫さながらに…黄金の
 …黄金の…
 だが諸君、ド、レ、ミ、ソと
 ワインを等しくするのは許されるのか？
 (小澤政雄訳)²²

フォメンコの演出ではここで、俳優たちが舞台上に並んで合唱するように、テキストを朗読していく。ロッシーニのオペラのメロディに合わせて発声されるのは『オネーギンの旅の断章』からのテキストである。『エヴゲーニイ・オネーギン』についてのロトマンのコメントを参照すると、『オネーギンの旅の断章』に登場するロッシーニは、実際に詩人がオデッサに滞在していた際にその音楽を耳にしたものだそうである。²³ フォメンコの演出では、共通するこの音楽の要素が持つ聴覚的な刺激を契機として、『オネーギン』と

²² この部分については、プーシキン（小澤政雄訳）『完訳エヴゲーニイ・オネーギン』群像社、1996年、312-313頁に拠った。

²³ Лотман Ю. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. // Пушкин. С.743.

『エジプトの夜』という二つの作品の軌跡が交錯することが表現されている。そこでは、二つの要素が衝突することの表現に、明らかに力点がおかれている。さらにこの力点は、芝居構成の前半部と後半部の交代にも働きかけているように見える。劇空間の自由な変容は、フォメンコの演出によく見られる効果的な手法のひとつであるが、流れの中に大きな転換が生じると、談論が交わされていた19世紀ペテルブルグのサロンは、すみやかに古代エジプトの宮廷へと変転し、物語と登場人物は滑らかに次の次元に移行していく。

ロトマンが提示する『エジプトの夜』のもう一つの観点は、Ф. ドストエフスキーが提唱し、A. アフマートヴァも与した意見である。²⁴ それによれば、この作品の主眼は、エジプトとペテルブルグという、精神的に死を迎えつつある二つの世界の相似（パラレル）にこそあり、その点でこの作品は完成しているとみなすことができる。この第2の観点に即してフォメンコの舞台を検討してみるならば、『別荘の客』のジナイーダ・ヴォーリスカヤを中心とする登場人物たちの変化の中に、同様の相似を見出すことができる。冷笑的で真実が見失われがちなペテルブルグのサロンで本物の愛に飢えるヴォーリスカヤは、即興詩人の韻文によって古代のクレオパトラへと変身する。散文の次元から韻文の次元への登場人物のこの滑らかな移行は、二つの異なる世界が平行して存在するような印象を与える。台本を見ると、この場面移行の際に彼女は「ヴォーリスカヤ＝クレオパトラ」と指示されており、一人の人間の中に二つの人物が共存し、瞬間的に別々の人格が発現する趣向になっている。このこともまた、二つの次元の同時進行という印象を裏書きするものである。

ここで重要なことは、二つの世界の移動を円滑にする上で、詩人が大きな役割を果たしていることである。これは、フォメンコの舞台において、「詩人とクレオパトラ」という第一の観点と、「ペテルブルグとエジプト」という第二の観点が、密接に結び付けられていることを意味する。先に見たように、ヴォーリスカヤやその他の登場人物がペテルブルグからエジプトへ移行する際に、その根拠を与えるのは即興詩人の語りである。韻文を用いることで詩人は、古代エジプトの物語の輪郭を際立たせ、その劇中劇としての性格を強化する。劇中劇としての性格が強まれば、むしろペテルブルグからエジプトへの登場人物たちの人格の変化は、より抵抗を減じることになる。エジプトの物語がもつ劇中劇の印象は、詩人がクレオパトラの登場に際して産婆役を務めたり、プロンプターとなって彼女の台詞や行動を人形劇のように規定したりすることで、いっそう強められる。

²⁴ ドストエフスキー研究においてもプーシキンは一つのテーマ性を形成している。作家はプーシキンの著作の中でも『エジプトの夜』を特に好み、高く評価していた。研究者のコマローヴィッチは、『エジプトの夜』におけるクレオパトラの形象とドストエフスキーの長編小説に登場する退廃的なモチーフとの結びつきを指摘している。Комарович В. Достоевский и «Египетские ночи» Пушкина // Пушкин и его современники. Вып. XXIX-XXX. Пг., 1918. С.36-48.

もっともロシア国内でのこの作品の劇評を概観すると、『エジプトの夜』の舞台化という企画自体は肯定的にとらえられるものの、そこには温度差が見られる。とくにプーシキンのテキストの比率が高いペテルブルグのシーンは、ほぼ好意的に評価されるのに対し、古代エジプトのシーンの周囲には喜劇的な要素が指摘され、これをどう扱うかについての批評家の困惑が感じられる。²⁵ しかし、そうした困惑をもたらす要因は、エロスのテーマを扱う俳優たちのコミカルな演技だけではなく、エジプトのシーンが展開する際の舞台上の構造にもあるように考えられる。エジプトのエピソードを再現するために、舞台の上にもう一段別の舞台が設けられるのだが、これはイタリア喜劇における劇中劇を連想させるものである。さらに、即興詩人、チャールスキー、フォメンコによって擬人化された『たわごと』と『うわさ』という二人の詩のミュージズ、この4人組が、やはりイタリア喜劇における道化のように、劇中劇であるエジプトの物語の内外を自由に行き来する。その結果エジプトの場面は、喜劇の小舞台として突出し、芝居全体から見れば半ば分離した部分にさえなっているのである。

批評家の間で作品の評価が分かれている一つの理由は、この舞台の構成が、『エジプトの夜』に対する第一の観点と第二の観点の、いずれによっても理解が可能であることによると考えられる。作品をいずれの観点から見るかによって、演出上の個々の場面表現をどう評価するかは大きく違ってくるからである。

以上が、フォメンコの『エジプトの夜』における、台本の構成の特徴である。次に、そのテキストの内容を見よう。

詩人とは何か

まず、台本テキストの冒頭部分にあるイントロダクションを見たい(例2)。²⁶ 原作の粗筋が第1場以降で展開されるのに先立って、イントロダクションではプーシキンの詩のテキストのモザイクが提示されている。

例2：—イントロダクション「ああ、プーシキン、プーシキン！」より

—Графиня К. и Княгиня Д. исполняют
вокализ на мотив романса «Певец».

Чарский:

——伯爵令嬢Kと公爵夫人Dがロマンス『うたびと』の
モチーフの小曲を歌っている

チャールスキー:

²⁵ 例えば *Каминская Н.* Алгебра вдохновения – «Египтские ночи». Мастерская Петра Фоменко // *Культура*. №39 (7346). 26.9 - 2.10.2002. や *Максимова В.* Поэт идет... «Египетские ночи» в Мастерской Петра Фоменко // *Независимая газета* 27 09 2002. など。

²⁶ 劇場台本 C.2-3. 台本の原文には個々の詩の出典は記載されていない。

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шопот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...
Смысла я в тебе ищу...
Смысла я в тебе...

Сорохтин (вздыхая):

Ах, Пушкин, Пушкин!

Графиня К. и Княгиня Д.: (продолжают
петь)

Слыхали ль вы за рощей глас ночной
Певца любви, певца своей печали...

Алексей Иванович:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце
просит —

Летят за днями дни, и каждый час
уносит

Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем

Предполагаем жить, и глядь — как раз

わたしは眠れない 灯もすっかり消え
あたりをくまなく 闇と やりきれない眠りがおおっ
ている。
ただ 時計の音ばかりが単調に
わたしのそばに聞こえている。
運命の老婆のかたこと
眠っている真夜中のおののき
かけめぐるねずみのみが生命のあかし……
なぜ おまえはわたしの心をさわがすのか?
なにを おまえはいわんとするのか ものういささや
きよ?
なじりのことばか それとも
わたしのついやした一日の不平の声か?
おまえは わたしからなにが欲しいのか?
招いているのか 予言しているのか?
わたしは おまえを理解したい,
わたしは おまえのことばの意味を さがし求める…
わたしは おまえのことばの意味を さがし求める…
わたしは おまえのことばの意味を…

『夜 眠れぬときにかかれた詩』(草鹿外吉訳) 第 1-15
行

ソロフチン (ため息をつきながら) :

ああ, プーシキン, プーシキン!

伯爵令嬢Kと公爵夫人D (歌い続けている) :

聞いたことがありますか 茂みの彼方の夜の声を
愛のうたびと おのが悲しみのうたびとの?

『うたびと』(草鹿外吉訳) 第 1-2 行

アレクセイ・イヴァーノヴィッチ:

時がきた わが友よ 時が! 心はやすらぎを求め

日は日についでとびすぎ 刻一刻が生活の一片を

はぎとっていく。けれど おまえとわたしはふたりで

生きることを考えている。それでもきっと じきに死を

迎えることだろう。

『時がきた わが友よ 時が! 心はやすらぎを求め』

— умрем...	(草鹿外吉訳) 第 1-4 行
<i>Вершнев:</i>	ヴェルシネフ:
Не пугай нас, милый друг,	私たちを脅かすな, 親友よ
Гроба близким новосельем:	墓に落ち着くのは間近いと
Право, нам таким бездельем	確かに, 私たちにはそのようにのらくらと
Заниматься не досуг.	しているひまはない
	『クリフツォフに』 第 1-4 行
<i>Чарский:</i>	チャールスキー:
Не досуг...	ひまはない...
<i>Вершнев:</i>	ヴェルシネフ:
Не досуг...	ひまはない...
<i>Сорохтин (вздохая):</i>	ソロフチン (ため息をつきながら):
Ах, Пушкин, пушкин!	ああ, プーシキン, プーシキン!
<i>Графиня К. и Княгиня Д.:</i> (продолжают петь)	伯爵令嬢 <i>K</i> と公爵夫人 <i>D</i> (歌い続けている):
Когда поля в час утренний молчали...	朝のひととき 野原がものいわぬころ...
	『うたびと』 第 3 行
<i>Вольская:</i>	ヴォーリスカヤ:
Поговорим о странностях любви	愛の不可思議について語ろう
Не смыслю я другого разговора.	これ以外の話は私にはわからぬ
В те дни, когда от огненного взора	炎のような眼差しのため, 血のなかに
Мы чувствуем волнение...	波の立ち騒ぐのを覚える時に...
	『天使ガブリエルの歌』 (川端香男里訳) 第 101-104 行
<i>Сорохтин (вздохая):</i>	ソロフチン (ため息をつきながら):
Ах, Пушкин, пушкин!	ああ, プーシキン, プーシキン!
<i>Графиня К.:</i>	伯爵令嬢 <i>K</i> :
Подруга думы праздной,	無為の物思いの伴侶
Чернильница моя;	私のインクつぼ
Свой век разнообразный	一生の時のさまざまを
Тобой украсил я.	私はお前で彩った。
В минуты вдохновенья	靈感のとき
К тебе я прибегал	私はお前に駆け寄った
И Музу призывал	そして詩の女神 (ミューズ) を呼びよせた
На пир воображенья...	空想の宴に...

A-a, a-a, a-a-a...	アアー, アアー, アアーア… 『私のインクつぼに』第1-4行, 第13-16行
Княгиня Д.:	公爵夫人D:
Черноокая Россети	黒き瞳のロセット
В самовластной красоте	絶対の美しさで
Все сердца пленила эти,	全ての心をとりにした
Те, те, те и те, те, те.	あれもこれもそれも 『子らよ, まあ御覧なさい』第5-8行
Графиня К. и Княгиня Д.: (продолжают петь)	伯爵令嬢Kと公爵夫人D (歌い続けている):
Свирели звук унылый и просто-о-ой...	葦笛の うち沈んだすみきったひびきを…
A-a, a-a, a-a-a-a	アア, アア, アアーアア…
Сорохтин:	『うたびと』第4行
Мы проводили вечер на даче у Княгини Д. Разговор коснулся как-то до м-ме de Staël...	ソロフチン: 我々はD公爵夫人の別荘で晩を過ごした。話題はいつしかスタール夫人におよんだ…

ここで引用されているのは、『夜 眠れぬときにかかれた詩 Стихи сочиненные ночью во время бессонницы (1830)』、『うたびと Певец (1816)』、『時がきた わが友よ 時が! Пора, мой друг, пора! (1834)』、『クリフツォフに Кривцову (1817)』、『天使ガブリエルの歌 Гавриилиада (1821)』、『私のインクつぼに К моей чернильце (1821)』、『子らよ, まあ御覧なさい Полюбуйтесь же вы, дети... (1835)』といった、異なる時代に書かれたプーシキンによる韻文テキストからの断片である。

フォメンコによるプーシキンの舞台化の先行例である『スペードの女王』と、このイントロダクションを比較すると、非常に興味深い。『スペードの女王』の冒頭においてフォメンコは、「スペードの女王は悪しき下心をしめす。『新板かるた占い』に始まる原文テキストに取り掛かる前に、いったん舞台上に『スペードの女王』の作品世界を象徴的に現出させる試みを行っている。すなわち、舞台中心に置かれた緑色の巨大なカードテーブルの周辺に、俳優たちが登場し、原文テキストから個別に割りふられた台詞を同時多発的に発声することで、芝居が開始される。はじめのうちは混乱して聞こえるそうしたざわめきの重なりは、次第に一体化し、ポリフォニックな空間が発生する。その後、エピグラフから始まるプーシキンの本文があらためて導入される。

それでは、『エジプトの夜』ではどうだろうか。イントロダクションとして冒頭部に置

かれた、さまざまな時代に属するプーシキンの韻文の断片は、登場人物の設定に深く結びついており（例えば創作に呻吟するチャールスキーは、プーシキンが靈感を求めて夜を過ごす詩を朗する）、それ以降にも物語が展開していく中で、たびたび断続的に登場してくる。それら副次的なテキストの介在は、『エジプトの夜』本来のテキストに属すべき内容と相互に関連しあい、舞台上に発展する物語世界を深化させる。また内容面からだけでなく、形式や韻律といった側面からも、テキスト断片がそれぞれに持つ固有の性質が互いに影響を及ぼしあうことによって、予定調和に逸脱を持ち込み、全体の構造を複雑化させている（例えば伯爵令嬢Kと公爵令嬢Dに割り振られた詩の韻律が異なる上、そこにさらに両者のデュエットによるロマンスのメロディが重なる）。

しかしながら、この冒頭部を『スペードの女王』と比較してみると、テキストの組み合わせによるハイブリッドなパート形成という手法に近似性が感じられるものの、結果においてもたらされる印象は異なっている。

ヴァフタンゴフ劇場の『スペードの女王』においては、一斉に発せられる役者たちの台詞は、一つ一つの声としては内容を持っているにも関わらず、複合する総体の中からは個々を聞き分けることができないまま、次第に脈絡をもたないカオティックな音として受け取られていく中で、有機的な全体が浮上してくる。そこでこの冒頭部はポリフォニーを意識した実験といえる。その一方で本編におけるプーシキンのテキストの扱いを見ると、むしろその舞台上での再現は、一つの純粋な完成体としての原作テキストから、さらに作者の息吹を抽出しようとするかのように、テキストの絞込みが行われている。先に紹介した1999年のインタビューでも、フォメンコは次のように述べている。

『スペードの女王』は私が一生回帰し続ける仕事である。テレビで、劇場で、パリのコンセルバトワールでフランスの学生とも仕事をした。私の『スペードの女王』は全て、プーシキンの中編小説の全六部を時として一本調子に読み通す *монотонное прочтение* 試みだった。²⁷

他方、『エジプトの夜』の冒頭を考える際に参考になると思われるのが、次の発言である。1999年12月にモスクワで開かれた演劇祭「プーシキンの舞台 *Пушкинские сцены*」におけるシンポジウムで、フォメンコは、自分の教え子たちが携わったプーシキン原作の舞台についてコメントして、こう述べている。

もし古典の感覚について、言葉への慎重さ、音楽への慎重さ、詩の形の思想について語るなら、プーシキンは全てを結びつけ、時には作品にフィルハーモニーのニュアンス *филармонический оттенок* を与える。

²⁷ Игруем Пушкина. С. 334.

私にとって、今日の誤りはいくつかの美点より貴重である。なぜか？なぜなら、私を見るところそこには勇気があるからだ。ゆっくりとした読みを行い、詩に没入し、詩の書かれたり書かれなかったりした規則を解明する、プーシキンの詩の発話や、思想と韻律、イントネーションの調和などの相互関係を解明する勇気だ。²⁸

ここでフォメンコが使っている「フィルハーモニーの」という形容詞は、ギリシャ語由来の「愛する фил」と「ハーモニー（調和）」という二つの語の要素の結合からできたものである。『エジプトの夜』の冒頭における、断片の集成の中での詩の言葉の響きあいという着想は、「ハーモニー」に注意を向ける演出家の姿勢から発していると考えられるのではないだろうか。物語の途中から出現する即興詩人を除く、7人の登場人物たちが、舞台上に指定されたそれぞれの場所から、割り振られたテキストを順々に発声していく。その際、『スピードの女王』では俳優の音がカオティックに響いたのに対して、『エジプトの夜』では、プーシキンの韻文から採られた断片は、シンフォニーとしての総体の中で個性を埋没させることがない。それぞれの部分は、引用されてきた断片として、テキストの分量の多寡に関わらず、回帰する出典作品との結びつきを維持し、原文全体を想起させる。そうして各部分の韻文は、断片でありながら一個の成分として独立し、異なる次元に再編されるテキスト全体の中で本来の個性を発揮するとともに、その余韻は舞台空間に漂い、遍在し続ける。かくして、イントロダクションで再構成されているそれぞれの韻文は、異なる性質を持つ断片同士として互いに混じりあうことのないまま、放射されるまばゆい光のスペクトルの多様さを表現し、そのことによってプリズムとしての巨大な詩人像を暗示しているのである。

実際、フォメンコの『エジプトの夜』の世界観において、「詩人とは何か」という問題が重視されていることは、舞台化においてプーシキンの詩『ピンデモンティより』が引かれていることを見ても、明らかである。原作の第2章で、チャールスキーの与える題「詩人は己れが歌の主題を自ら選ぶ。俗衆はその靈感を左右するの権なし」に応じて披露される即興詩「詩人は行く。その臉はひらきてあれど…」は、台本では第3場の即興詩人の登場場面に置かれている。テキストの差し替えによって生じる台本上の空白を埋め合わせるように、第4場でその代わりとして『ピンデモンティより』が挿入されている。「権力にも大衆にもよることなく、ただ己れのためだけに務めを果たし、喜びをもたらす」ことをうたったこの詩は、「詩人は行く…」と呼応することによって、『エジプトの夜』の作品世界の再現を、より豊饒なものにしている。このようにフォメンコの『エジプトの夜』の、特に前半部では、プーシキンのテキスト断片が燦爛とちりばめられる中、その基盤に「詩

²⁸ Играем Пушкина. С. 314.

人とは何か」, 「詩を詩として成立せしめる要素は何か」という問題が提示され, 詩の言葉の力を推進力にしながら, 断片の集合から, 調和する一体のしなやかで緻密な世界が構築されていく。この「詩を詩として成立せしめる要素は何か」という問題について, 次により詳しく見ることにしよう。

詩の言葉の問題

フォメンコは『スペードの女王』において, プーシキンの散文テキストの舞台化に大きな実績を収めているが, 『エジプトの夜』ではテキストへのアプローチの試みはさらに複雑化している。そこでは, 散文テキストを役者の台詞に再構成するという従来のアプローチにくわえて, 散文テキストが形成する枠組みの中で, 韻文のテキストを入れ子状に展開させるという試みがなされているのである。これは, テキストの潜在能力と, テキスト断片がそれぞれに持つ性質の違いを露呈させるという, これまでの彼の試みの継続であるといえよう。こうした試みの中でフォメンコは, 「散文と韻文の違いはどこにあるのか, 韻文を成立させる要素とは何か」という問題に取り組んでいるといえる。

具体的に見よう。例3として挙げたテキストは, 劇場台本の第2場「チャールスキーの『閨房』」の一部である。このパートが対応しているプーシキンのテキストは, こうなっている。

Чарский употреблял всевозможные старания, чтобы сгладить с себя несносное прозвище. Он избегал общества своей братьи литераторов, и предпочитал им светских людей, даже самых пустых. Разговор его был самый пошлый и никогда не касался литературы.

何とかしてこの詩人とか作者とかいう厄介千万な通り名から逃れたいものと, チャールスキーは百方手をつくしていた。文学者仲間のつきあいを敬遠して, むしろ好んで俗人と交際した。相手がどんなに下らぬ男でも, あえて我慢をしたのである。また彼の話すことといたら実に俗なことばかりで, 決して文学には触れなかった。(神西清訳。ただし一部手を加えた)

この部分が, 台本では大きく膨らまされ, 興味深い展開を示す。

例3: チャールスキーの「閨房」より²⁹

«Молва»:

Каких только стараний мы не употребляли чтобы сгладить с себя эти несносное

「うわさ」:

なんとかして厄介千万な通り名から逃れたいものと, 私たちが尽くなかった手はない, この詩人とか

²⁹ 劇場台本. C. 14.

<p>прозвища: «литератор», «сочинитель», «стихотворец»!...</p> <p>«Такая дрянь»:</p> <p>Он поэт, он поэт!...А-а, а-а, а-а-а...</p> <p>«Молва»:</p> <p>Нет! Мы избегаем общества этой братии литераторов, да?...</p> <p>«Такая дрянь»:</p> <p>Он стихотворец, он писатель, он сочинитель, он поэт!...» А-а, а-а, а-а-а...</p> <p>«Такая дрянь» и Чарский:</p> <p>Подруга думы праздной, Чернильница моя; Мой век разнообраза...</p> <p>Чарский:</p> <p>А где моя чернильца?</p> <p>«Такая дрянь»:</p> <p>Чернильца!..</p> <p>«Такая дрянь» и Чарский:</p> <p>Свой век разнообразный Тобой украсил я...</p> <p>А-а, а-а, а-а-а...</p> <p>«Молва»:</p> <p>Нет-нет-нет, мы избегаем общества этой братии литераторов, мы предпочитаем им светских людей...</p> <p>«Такая дрянь»:</p> <p>Светских людей... Даже самых пустых?...</p> <p>«Молва»:</p> <p>Даже самых пустых!...</p> <p>Те, те, те и те, те, те...</p> <p>Те, те, те и те, те, те...</p> <p>Полюбуйтесь же вы, дети,</p>	<p>作者とか詩人だとかいう！…</p> <p>「たわごと」:</p> <p>彼は詩人よ, 詩人よ! アアー, アアー, アアーア...</p> <p>「うわさ」:</p> <p>いえ! 私たちは文学者仲間の付き合いを敬遠して るわね?</p> <p>「たわごと」:</p> <p>彼は, 詩作者, 作家, 物書き, 詩人! …アアー, ア アー, アアーア…</p> <p>「たわごと」とチャールスキー:</p> <p>無為の物思いの伴侶 私のインクつぼ さまざまな一生…</p> <p>チャールスキー:</p> <p>僕のインクつぼはどこだ?</p> <p>「たわごと」:</p> <p>インクつぼよ! …</p> <p>「たわごと」とチャールスキー:</p> <p>さまざまな一生を 私はお前で彩った。 アアー, アアー, アアーア…</p> <p>「うわさ」:</p> <p>いえいえいえ, 私たちは文学者仲間の付き合いを敬 遠して, むしろ好んで俗人と交際しているの。</p> <p>「たわごと」:</p> <p>俗人と…相手がどんなに下らぬ男でも?</p> <p>「うわさ」:</p> <p>どんなに下らぬ男でも! あれもこれもそれも… あれもこれもそれも… 子らよ, まあ御覧なさい</p>
---	--

Как в сердечной простоте Длинный Фирс играет в эти, Те, те, те и те, те, те... «Молва» и Чарский: Длинный Фирс играет в эти, Те, те, те и те, те, те... «Такая дрянь»: «Светские люди»... Разговор их самый пошлый, никогда не касается литературы! «Молва»: Те, те, те и те, те, те...	まるでお人よしのよう のっぽのフィルスが遊んでいる あれもこれもそれも… 「うわさ」とチャールスキー: のっぽのフィルスが遊んでいる あれもこれもそれも… 「たわごと」: 俗人…彼らの話すことと云ったら実に俗なことば かりで、決して文学には触れないわ! 「うわさ」: あれもこれもそれも…
---	--

この場面では、次のような実験的表現が見受けられる。すでに述べたように、芝居冒頭部でそれぞれの俳優に割り振られた韻文は、それぞれの人物造形と内容面で呼応していた。それがここでは、登場人物を象徴していたテキストは元の人格を乗っ取って、人間から抽象概念の擬人化へ、という変貌をもたらしている。具体的には、イントロダクションで『私のインクつぼに』のテキストを朗読していた伯爵令嬢Kは「そのようなたわごと *Такая дрянь*」へ、『子らよ、まあ御覧なさい』のテキストが割り振られていた公爵夫人Dは「うわさ *Молва*」へと変化している。すなわち、物語の登場人物であったものは、それぞれが担当していた韻文テキストに導かれるように、血肉を伴う人間としての外見を脱ぎ捨て、プーシキンの言葉の擬人化へと変貌するのである。

ヴァフタンゴフ劇場の『スペードの女王』における「悪意ある下心 *Тайная недоброжелательность*」の擬人化によって、すでに演出家は、原作テキストの裏側で物語の流れに大きく作用する概念を、俳優の器の中に血肉化し、主題の展開にとっての論理的な基調を確立する手法を用い、成功している。『エジプトの夜』ではその試みはさらに推し進められている。つまり、擬人化される概念が帰順する、それぞれのテキストに備わる独特の韻が、言葉の意味内容を離れてもなお、律動として独自性を保ち、主題の次なる展開のために推進力を発する様子が表現されているのである。さらに、簡明な文章の中にさりげなく描かれている『エジプトの夜』の主人公の性格の複雑さを表現するにあたって、二つの概念を代表する韻律を競わせる趣向が用いられているが、これは Ю.トウイニャーノフによる次のような指摘を連想させる。

統一されたリズムを持つ語群をきわだたせる傾向は、ある系列の統一原則が他の系列の統一原則へ従属する場合に現われる詩句の固有性を明らかにした。この場合、詩句は統一ではなく

て複雑な相互作用の体系として現われ、比喩的に言えば、諸要因の友好関係としてではなく、闘争として、詩句は現われたのである。詩句の固有性はまさにこの相互作用の領域にあり、相互作用の基礎となるのは構成にたいしてもつリズムの役割と、別の系列にある要因を変形するリズムの役割であることが明らかになった。（『詩的言語とはなにか』第1部3. 聴覚にかんする文献学より）³⁰

チャールスキーが靈感をそう名づけたことに由来する「たわごと」は、『私のインクつぼに』のリズムで、彼の詩作に対する純朴な憧れを鼓舞する。一方「うわさ」は、ペテルブルグのダンディとしてのチャールスキーのシニズムと呼応して、『子らよ、まあ御覧なさい』の持つ別種のリズムによって彼を支配しようとする。この二つの擬人化は舞台上に、チャールスキーをはさんで互いに争う二人の女神ともいうべき姿をとって登場する。彼らはそれぞれが持つ固有のリズムによってチャールスキーを感化し、自分の側の世界に彼を取り込もうとする。ここでは二つの魅力的な女性的形象の間で右往左往する優柔不断な人物として、主人公がユーモラスに造形され、しかも芝居として非常に魅力的な場面が出来上がっている。それと同時にまた、詩の韻律によって特徴付けられる二つの個性が、アンビヴァレントな内面を抱えた主人公を別々の方向へと引き裂こうとすることによって、対立する構図が形成され、詩の韻律の持つ強靱な影響力が表現されてもいる。

「クレオパトラ」のテーマ展開

次に、後半部でクレオパトラに仮託される「女性と愛」のテーマの展開について見てみよう。第5場の詩の夕べで、募ったくじの結果、即興詩人は「クレオパトラと彼女の情人たち」の即興を開始する。このとき、彼の朗詠に合わせて舞台立ては古代エジプトへと推移し、劇中劇のような形でクレオパトラのエピソードが再現される。そのとき、即興詩人に加え、チャールスキーと「たわごと」、「うわさ」の四人組は、イタリア喜劇の道化の役回りを演じるかのように、サロンの人々を劇中劇の登場人物に仕立て上げ、エピソードが進行する際の介添えを行い、物語を見守る。しかし、前半に展開した、「詩とは何か」をめぐるパートの内容的・構造的な濃密さと比べると、この「女性と愛」をめぐるパートには、明らかな落差が感じられる。

その原因の第一として、台本のテキスト構成手法に見られる変化が考えられる。第5場の部分は、『我々は別荘で…』からの断片を、プーシキンとブリューソフの『エジプトの

³⁰ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. // Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С.41. (執筆は1924年。) 日本語訳はユーリー・トゥイニャーノフ（水野忠夫・大西祥子訳）『詩的言語とはなにか ロシア・フォルマリズムの詩的理論』せりか書房、1985年、27頁。

夜』の韻文部分に組み合わせており、そこに見られる工夫はまだ精巧である。しかし、第6・7・8場と続く、クレオパトラの三つの夜それぞれのパートでは、結局ブリューソフの『エジプトの夜』から採られた韻文がその大半を占めている。前半部分における「フィルハーモニーのように」多様なテキストが共鳴しあう工夫の後では、この部分は一層に個性に乏しく、次第に単調な印象を強めていく。また、台本作成上のテキストの処理も、内容として破綻はないものの、量の制限を目的にするような省略が中心であり、プーシキンのテキストに対するようなまなごしの深化は感じられない。結果として、出典がブリューソフの韻文に帰属する部分の舞台化は、原作テキストが換骨奪胎されて観客の前に新しい次元をもたらすようなものとは言いがたい。

これはブリューソフのテキスト自体にかなりの程度まで還元される問題である。B.ジルムンスキーはブリューソフによる『エジプトの夜』を分析し、次のように指摘している。

ブリューソフは詩的構築のためにプーシキンから表面的なものをわずかに拝借したにすぎない。そのわずかなものを彼は自分の芸術の形式的な法則に隷属させ、自分流に利用している。『クレオパトラ』のテーマを彼は、喜びと苦しみ、官能的な快楽と苦痛、情熱と死を結びつけるエロティックなバラードのテーマとして理解した。これによって、『エジプトの夜』は我々にすでになじみのある『バラード』とテーマ的に深く近似するものとなった。(『ヴァレリー・ブリューソフとプーシキンの遺産』より)³¹

そもそも、先に言及したドストエフスキーの主張にあるように、死に向かいつつある二つの世界の相似を描く点に作品の主眼があったとすれば、プーシキンの『エジプトの夜』はすでに完成しているとみなすことも可能であった。それでもなお執筆されたブリューソフの補完テキストについて、ジルムンスキーは、プーシキンのテキストからのその質的乖離を指摘している。ブリューソフのテキスト自体がプーシキンのそれとは異なる属性を持っていた以上、これを部分的に借用して一体の構造物を復元し、演劇空間に新しい世界を創造しようとするフォメンコの試みには、始めから無理があった。もちろん二人の作者のテキストの性質の違いは、散文と韻文の違いのように、劇中劇の導入によってむしろ生かされる、という考えも可能であろう。しかし実際には、二人のテキストの性質の違いによって、演出家が提示しようとした作品像と舞台上の表現には齟齬が生じている。ブリューソフの代替テキストによって完成される、劇中劇の舞台で進行するクレオパトラのエピソードが、喜劇を志向し、民衆的な笑いを誘おうとするほど、ブリューソフのテキストの表面的な傾向とあいまって、プーシキンのテキストとの乖離は進み、作品の世界観は形骸化

³¹ Жирмунский В. М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина // Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С.272. (執筆は1916-22年。)

する。そのため結果的には、『エジプトの夜』というこの舞台化自体が、まるでパロディのような形での結末を企図していたかのような、誤った印象を与えてしまっている。

後半部のはらむ問題点を考えるために、さらに、登場人物たちが別の人格へと変貌し、エピソードを再現する演出について、『スペードの女王』における伯爵夫人の若き日のエピソード例と比較してみよう。『スペードの女王』では、散文テキストがそれぞれの形象に割り振られる時、その中でもトムスキーによる語りが、全体に統一感をもたらす役目を果たしていた。トムスキーを演じるB.ザズーリンは、『罪無き罪人たち』でのコミカルな「二枚目」や『聖アントニウスの奇跡』でのいかがわしい聖職者など、フォメンコ作品で印象的な役を演じている。彼は表現力豊かな声の持ち主で、ヴァフタンゴフ劇場での出演のほか、朗読を得意にすることでも知られるが³² 劇場のプログラムによれば、彼は『スペードの女王』台本の作成にも関与している。すなわち、『スペードの女王』において作品世界を支える語りは、アカデミー劇場の俳優ならではの朗読の技術の確かさ、朗読をライフワークにする読み手の読解の深さに裏打ちされて機能しているのである。

『エジプトの夜』でそれに対応すべきものは、K.バダーロフが演じる即興詩人であり、彼の発する韻文のもつリズムあるいは規則性そのものとなろう。しかしながら、『スペードの女王』での語り手と比較してしまうと、その表現には不満を禁じえない。『エジプトの夜』の即興詩人は、パガニーニのメロディが暗示するように悪魔的な側面を持ちつつ、同時に韻文を創作する天才であるため、この登場人物を表現することは俳優にとって困難な課題ではあろう。近年のモスクワ演劇全般に目立つ傾向であるが、フォメンコ工房でも年少の世代を中心に、自然ぶった早口の台詞回しが多い。そうした場合、乱れた滑舌で性急に言葉が積み重ねられるために、折角の美しい言葉の余韻もかき消される。これでは観客は、フォメンコの内面で流れているだろう音楽を早回しで聞かされるようなもので、俳優が言葉に対する配慮がおろそかにするのでは、台本テキストに備わった喚起力も十分に発揮することはできない。残念ながらバダーロフの即興詩人も、表現力と語りに対する注意に欠けているために、彼の生み出す韻文はその響きにおいても内容の表現においても演出家の要求を満たしているようには見受けられない。さらに『エジプトの夜』で即興詩人が果たすべき機能は、実際にはもう一人の詩人チャールスキー・「たわごと」・「うわさ」など複数の登場人物にも分割されているため、全体を統一する原理が弱められている。また、テキストが部分に分割されるときに、全体を下支えするはずの詩人をめぐると問題意識が希薄となったことで、明らかに論理の混乱が生じている。例えば、語られるべき対象であるはずのクレオパトラが、自らサロンの客を三人の男に見立てるというシーンがあるが、

³² Ануфриева А. Виктор Зозулин // Театр имени Евг. Вахтангова / Ред.-сост. Б. М. Поюровский. Звезды московской сцены. М., 2001. С.105-106.

これは本来ならば詩人が果たすべき語りの機能を侵食しているといえるであろう。このように語りの構造に弱体化が見られる結果、エジプトの場面は、イタリア喜劇のような形式がもたらす混乱の感覚とは別に、作品として未整理で未熟な印象を残す。

また、芝居の前半部で展開する議論を踏まえるならば、そこでの追究の結果発見された、詩の言葉そのものもつ潜在力が、後半部分においても重視されなくてはならない。しかし、後半部では言葉の音響的な影響力は弱まり、演劇空間でのテキストの再現にあたっては、そこに書かれた意味内容の視覚的表現に大きく依存するような手法が用いられ、聴覚的には単調になってしまっている。例えば將軍を表現するのに、兜に模した鉢を役者にかぶらせる演出が見られるが、たとえこのシーンの基調が民衆的な喜劇の感覚であるにせよ、このような即物的なモノの対置は、フォメンコの従来演出手法の水準からすれば、あまりに即物的で稚拙に見える。もっともブリューソフに関するトゥイニャーノフの次のような指摘を念頭に置けば、ブリューソフに依存するパートにおいて、モノへの具体的な代替によってテキストの異化を行う試みは、妥当であるのかもしれない。

明白なあらすじ（ファエブラ）のもとで、ブリューソフのバラードはプロットの外に置かれる。それは絵画や、彫像群のように静的なものである。プロットの発展から『一瞬』が切り取られ、全てのプロットの運動はこの『一瞬』の不動性におかれる。これによってブリューソフのほとんど全ての物語詩はモノローグの様相を持つ。これによって我々は彼の『物語詩』と非物語詩の間の明快な違いを見出さない。（『ヴァレリー・ブリューソフ』より）³³

今日フォメンコ工房の隆盛以前には、予算などの物質的な制約によったのだろうが、簡素な小道具の効果的な活用や衣裳の再活用など智慧を絞った工夫が凝らされ、その中から『ある完全に幸せな村』における金属板（戦場の騒乱とそこにいる兵士の恐怖の表現）の例など、冴え渡った表現が創出されたのであった。今世紀に入って、『戦争と平和』の巨大幕など、資金の余裕を感じさせる贅沢な道具が登場し始め、『エジプトの夜』においても特別に製作された衣裳や小道具が目につく。しかしそうした豪華な装飾も、考え抜かれた世界観の下に演出家の手を経て再配置されることがなければ、むしろ硬直的で空虚な印象を強めるばかりである。

いずれにしても、後半部分の「クレオパトラ」の場面については、プーシキンに負う前半部分とは内容的・質的落差が大きい。それは、上述のような台本テキストの性質に多く起因していると思われる。

³³ Тынянов Ю. Н. Валерий Брюсов. 1924. в кн.: «Проблема стихотворного языка. Статьи». М.: Советский писатель, 1965. С.276. (執筆は1924年。)

結び

フォメンコの『エジプトの夜』は、彼の演出作品の中で傑作と呼ぶことは難しい。しかしながら、テキストとしての台本は、演出上の機能不全をもたらした要因を当初から含みつつも、それと同時に演出家の志向した舞台の完成予想図を示している。演劇作品を台本によって評価することはできないが、そこには演出家自身がその創作の歴史の中で一貫して目指してきた高い目標を見て取ることができる。また、そのテキストは、詩の言葉を具現化する今日の試みの一例としても、興味深い素材を提供しているのである。

Язык А. С. Пушкина в постановке П. Фоменко «Египетские ночи»

ТАНАКА Масаки

Эта статья посвящена анализу особенностей подхода режиссёра к авторскому тексту в постановке «Египетские ночи» (Мастерская Фоменко, 2002 г.).

Пётр Наумович Фоменко — замечательный представитель современного русского театра, творчество которого тяготеет к русской классике. Оригинальность театральных приёмов режиссёра и глубина проникновения в авторский текст при «переводе» его в театральное пространство позволяют зрителям по-новому взглянуть на литературный источник. В репертуаре П. Фоменко большое место занимают инсценировки произведений А.С. Пушкина. Значительного успеха мастер добился в постановке «Пиковой дамы» (Театр им. Вахтангова, 1996 г.). А «Египетские ночи» в Мастерской Петра Фоменко стали новым шагом на пути поисков методов театральных реконструкций пушкинских произведений.

В тексте «Египетских ночей» А.С. Пушкина наблюдается своеобразная двухслойная структура: внешняя прозаическая часть, включающая эпизод из жизни светского общества

XIX века, обрамляет внутреннюю – легенду, связанную с историей Древнего Египта, рассказываемую *поэтом*-импровизатором. По сравнению с предыдущими постановками режиссёр поставил перед собой более сложную задачу, так как в этом спектакле единое сценическое пространство создаётся из очень разных текстов, не только прозаических, но и стихотворных. К тому же режиссёр старается найти ответы на вопросы, возникающие в связи с «незавершённой» повести, используя материалы одноимённого произведения В. Брюсова.

Один из главных вопросов в этой инсценировке — что такое стихотворный язык. Выразительное чтение актёров постепенно наполняет зал стихийной, на первый взгляд, но чарующей полифонической атмосферой поэзии А.С. Пушкина. С помощью полного силы стихотворного языка А.С. Пушкина режиссёр с первой минуты спектакля создаёт в зрительном зале иное измерение. Такая находка П. Фоменко стала возможной только благодаря тонкости его восприятия текста и чёткости творческого мировоззрения режиссёра.