

今日のペテルブルク演劇

——古典の演出をめぐる動向——

三好俊介

はじめに

今日のロシア演劇の主要な一翼をなすペテルブルク演劇において、古典戯曲がいかに演出されているのかを、注目すべき実例を取り上げて分析するのが本稿の目的である。

今日、ロシア社会は経済的要因（輸出産品である天然ガス・原油の国際価格高騰を主因とする好況）等により急速に変わりつつあり、特にモスクワ、ペテルブルクにおいてそれは顕著である。市民の所得水準の向上、各種店舗数の急増など、目に見える変化がペテルブルクの街中にも現れてきている。これに対してペテルブルク演劇を担う演出家たちは、実社会の変化から一定の距離を保ちつつ、冷静な視点を市民に提示しえているのか。わけでも、現代社会とは違う視点から物事を見る「古典」において、その本来の機能を発揮させることができているのか。それとも、ペテルブルク演劇における「古典」は、社会の変化に流され俗化するプロセス、ないし社会から取り残され無力化して単なる伝統芸能へと退行するプロセスを辿りつつあるのか。

紙幅の都合上、本稿は分析の対象をいくつかの重要な演出に限定せざるをえず、ペテルブルク演劇全体を網羅する議論とはなりえない。しかし、今日のペテルブルク演劇に関する研究が本邦では稀である以上、とりあえず歩を進めておくべきであり、より広範なペテルブルク演劇の動態把握に向けた基礎的作業として、本稿を記述することとする。¹

本稿の構成は以下の通りである。まず前置きとして、ペテルブルクにおける古典演劇公演の現況を簡単に紹介する。次いで、古典戯曲を清新な解釈でとらえかえす、著名なベテラン演出家二名（レフ・ドージン、ワレリー・フォーキン）による演出各一篇を、現況を代表する優れた演出として詳しく分析する。さらに、今後の潮流について考察すべく、比較的若い演出家（アンドレイ・モグーチー）による“メタ演出的な”（古典を演出する行為そのものについて言及する）一篇を分析する。上記三演出はいずれも、演劇界で高い評価を得ており（ロシアを代表する全国的演劇賞「黄金のマスク賞」を受賞ないしノミネートされた）、しかも最近数年間にわたるロングラン公演を果たしている（2006年3月現在

¹ 演目内容の記述はすべて、筆者がサンクトペテルブルク滞在期間（2002年1月～2004年12月、および2005年10月～2006年3月）に自ら観て記録・記憶した内容に基づく。論の都合上、一部演目については内容に立ち入って記述するので、現地での観劇予定のある場合は注意されたい。

も上演中)。それに加え、筆者自身もそれらを複数回にわたり観劇し、芸術的に高い水準にあることを確認し、今日のペテルブルクを代表する演出に数えうると判断した次第である。

なお、本稿は演劇事情の単なる紹介を目的とはしていないが、今日のペテルブルク演劇全般に関する情報がわが国では極めて限られている現状を考慮し、関連する演劇情報を脚注部分においてかなり詳しく記述した。また、第一章（「ペテルブルクにおける古典演劇の概況」）に関連し、筆者自ら行った演劇関係者へのインタビューの詳細を、稿末（「資料編」）に参考資料として添付した。

1. ペテルブルクにおける古典演劇の概況

個々の演出を分析するに先立ち、まず、今日のペテルブルクにおける古典演劇の全体的状況について簡単に記しておく。統計的データはないため、筆者自身の現地における見聞や聞き取り調査（後述）に基づき、大まかな概観を示すにとどめる。

公演数は少なくなく、演目のバリエーションも幅広い。一例として、代表的ドラマ劇場三か所の最近一か月間（2006年2月）の演目表から、古典の範疇に属すといえる戯曲を拾ってみる。²

ゴーゴリ「検察官」（アレクサンドリンスキー劇場）、A. オストロフスキー「賢人にも抜かりがある」（同）、プーシキン「ボリス・ゴドゥノフ」（ポリショイ・ドラマ劇場）、レールモントフ「仮面舞踏会」（同）、シェークスピア「十二夜」（同）、シラー「メアリー・スチュワート」（同）、チャーホフ「ワーニャ伯父さん」（マールイ・ドラマ劇場）、シェークスピア「冬物語」（同）。

いわゆる大古典とされる戯曲だけでも、これだけの数となる（一か月間の公演実績であり、レパートリー全体ではさらに増える）。³ 外国の作品がやや少ないのは偶然であり、この時期には有力な中堅劇場でかなりの数が上演されていた。⁴ また、戯曲以外にも、小説の

² ペテルブルクで半月に一度発行されている代表的な演劇情報誌 Театральный Петербург（筆者の手元にある最新の刊号）に掲載された公演予告（実際の公演状況は多少の変更がありうる）から、19世紀以前の著名な戯曲を選んでみた。なお、当然のことであるが、ペテルブルクの諸劇場においては、現代演劇（ペトルシェフスカヤ、サドゥール、ウッディ・アレン、さらには三谷幸喜等）や、古典としての格を獲得しつつあるといつてよい20世紀演劇（チャペック、三島由紀夫等）も幅広く上演されている。

³ しかも、アレクサンドリンスキー劇場はこの時期、全般的に公演数を減らしていた（建物修繕のため他の劇場を借りて公演）。

⁴ 2006年2月においては、シェークスピア「ウィンザーの陽気な女房たち」（アキーモフ記念コメディ劇場）、ゴルドーニ「恋人たち」（同）、モリエール「病は気から」（レンソヴィエト劇場）、シェークスピア「テンペスト」（コミサルジェフスカヤ記念劇場）等。

舞台化（例えば、上演時間が8時間近くに及ぶマールイ・ドラマ劇場の大作であるドストエフスキー「悪霊」）も含めれば、劇場において広い意味での古典文学に触れうる機会は、かなり多い。

演出傾向は、斬新な演出とオーソドックスな演出が互いにバランスを保って並立している（少なくとも筆者の観た範囲ではそうであり、また、ペテルブルク演劇全体についても、このバランスが大きく崩れている兆候は見出せない）。上掲の演目（脚注4を含め）の大半を筆者は観ているが、あえて大雑把な区分を試みれば、うち三演目（「検察官」、「冬物語」、「テンペスト」）は演出的意図のため原作の筋を重要な部分で大きく変えている、いわばきわめて斬新な演出であり、二演目（「仮面舞踏会」、「病は気から」）は、筋は変えていないが舞台の雰囲気作りに顕著な斬新さ、今日性がみられ、三演目（「賢人にも……」、「ボリス・ゴドゥノフ」、「ワーニャ伯父さん」）は比較的オーソドックスな（原作の雰囲気を尊重する）演出という印象であった。⁵

上に掲げたような規模の大きな劇場だけではなく、小規模な劇場の公演、学童向けの演劇教室的な公演、さらには、しばしば催される他地域（モスクワや旧ソ連諸国等）の劇団による出張公演も加わり、ペテルブルクの古典演劇は総体として厚みのあるものとなっている。

ペテルブルクの小規模劇場は、アングラ演劇や実験演劇を目指すものもあるが、⁶ そうした傾向が主流を占めるわけではなく、古典の継承に力を入れる劇場は少なくない。筆者

⁵ 「検察官」の演出内容は、本稿で詳しく分析する。他の演出の一部については、概要を拙論「今日のペテルブルク演劇——『時』の容貌——」（『SLAVISTIKA』第20号、東京大学大学院人文社会科学系研究科スラヴ語スラヴ文学研究室、2005年、83～97頁）に記した。なお、ここでいう「オーソドックスな演出」とは、原作戯曲との乖離の度合いが少ないことを意味する。演出技法としての斬新な工夫を含まない、という意味ではない。例えば、ボリショイ・ドラマ劇場でロングラン公演を続けているプーシキン「ボリス・ゴドゥノフ」（テムル・チヘイツェ演出）は、概ね原作の進行や雰囲気を尊重しつつ、ドラマチックな陰影をさらに際立たせる優れた演出となっている。特に、終幕において、ゴドゥノフの子供たちの殺害を民衆が黙して迎える場面では、原作の筋に沿いつつ、きわめて奇抜な演出技法がとられ、「民衆の沈黙」の意味を深く印象づける。

⁶ 例えば、1984年に設立され、様々な劇場を借りて（自前の公演スペースは持たない）、不定期に公演しているワジム・マクシーモフ主宰による演劇ラボラトリー Театральная лаборатория под руководством Вадима Максимова がそうである。同劇団発行のプログラムによれば、ワイルド「サロメ」や世阿弥「景清」等をレパトリーとし、アントナン・アルトー（20世紀前半に活躍したフランスの演劇家）やロシア未来主義、東方世界の演劇の研究をもとに、「音、身振り、言葉」を融合させた衝動によって観客に働きかけることを志向するのだという。筆者の観たストリンドベリ「夢の戯曲」（2005年11月23日）では、通常の台詞一つ一つの後に必ず発せられる、呼びかけるような機械的発声（「アー」、「オー」という類）や、裸身による身体表現など、演劇表現のラジカルな追求がみられた。一般の演劇ガイドには載っていないが、公演日程は劇団ホームページ <http://teatr-labor.narod.ru>（2006年3月現在）で知りうる。筆者はこの劇団の公演は二回訪れたが、観客数はいずれも十数人。彼らの舞台への反応ぶりは、強い共感から当惑まで様々であった。

の知る範囲では、「フォンタンカ青年劇場」Молодежный театр на Фонтанке やその分館である「雨の劇場」Театр Дождей,あるいは「V. マルイシチツキー劇場」Театр В.Малыщицкогоが、A. K.トルストイやチェーホフ等の古典演劇を積極的にレパートリーに取り入れている。特に前二者は、主にハイティーンから20歳代の青年層の強い支持を得ており、小劇場とはいえ影響力は小さくない。⁷ 小規模劇場には演劇情報誌や演劇年鑑に載らないものも多い（上記三劇場は掲載）が、筆者はそのうちの一つ「土曜劇場」Театр «Суббота»について芸術監督へのインタビュー等を行ったので、そうした劇場の雰囲気を知る一助として、本稿末に「資料1」として内容を掲げておく。

学童を古典に親しませることを目的とする演劇教室的な公演は、青年向け劇場（「祝祭劇場——バルトの家」等）で集中的に行われるほか、「アレクサンドリンスキー」や「マーレイ」等の主要劇場でも、マチネ公演の形で時折行われる。

他の地域の劇団による出張公演は、しばしば催される。古典演劇の場合、バルト諸国等、ロシア以外の旧ソ連圏の劇団による出張公演にも注意を払うべきである。なぜなら、ロシア語がかつての公用語からマイノリティーの言語へと転落したこれらの地域の劇場では、民族文化保持の動機により、ロシア本国の一般的劇場ではもはや公開されることが稀な、極めて伝統的な演出形態が継承されている場合があるからだ（出張公演はこうした、忘却されつつある演出が本国へ“還流”する場となりうる）。筆者はこのうち、タリン市に所在するエストニア国立「ロシア劇場」について、芸術監督へのインタビュー等の実地調査を行ったので、詳細を「資料2」として本稿末に掲げておく。

つまり、自らの内的構造と外部からの刺激により、現在のペテルブルク演劇においては、古典を扱う多様な演出が創造、提供される環境が一応整っているといえる。

2. ドージンの「かもめ」新演出 ——今日へと分け入ること——

さて、そうした環境のもとで、距離を置いて現代社会を眺め、時には批判的眼差しを注ぎうる「古典」のメリット（そうした「批判」が現代演劇と比べ、より深く本質的なレベルで行われうるため、政治的・経済的な諸権力からの介入を直ちには招きにくいというメリットをも含め）を発揮する演出は、実際に現れてきているのか。市民をして今日の実社会の動きに簡単には流されない物の見方を保たせしめる——そうした演出が存在しているのか。

この点、まず取り上げたいのは、古典をとおして今日の社会の深層にひそむ問題に鋭く

⁷ 筆者も数回訪れたが、常に満員で、観客の反応も活気あるものだった。演出は奇を衒うものではなく、むしろオーソドックスである印象を受けたが、完成度の高い舞台内容とともに、小劇場の特性である舞台との距離感のなさなどが青年層の共感を呼ぶのかもしれない。

言及する L. ドージン演出、チェーホフ作「かもめ」(マールイ・ドラマ劇場、2001 年初演)である。⁸

演出家レフ・ドージン(1944 年生れ)はロシア演劇界の重鎮で、国際的にも著名であり、マールイ・ドラマ劇場の芸術監督(1983 年～)として長年、ペテルブルク演劇の「顔」の一人となってきた。この「かもめ」は「黄金のマスク賞」作品賞(2002 年)を受賞し、2006 年 3 月現在もマールイ劇場のレパトリーに残っている。演出の形態面における際立った特徴は、次の二点に要約される。

①**登場人物の造形**：「作家志望の青年トレープレフ」を演じるのは中年の俳優であり、表情や動作も人生の機微を知りつくし、疲れと諦めを漂わせる中年男のものである。「その母親の高名な女優アルカージナ」は、奔放で激しい性格の持ち主としてではなく、温和かつ柔和な、どこにでもいそうな女性として、初老の女優により演じられる。それゆえ、この母子のあいだの口論も、異質な個性のぶつかり合いではなく、まるで、長年連れ添った夫婦間の些細な口喧嘩のようである。彼らに限らず、この演出では大半の登場人物が柔和で温厚であり、活力に満ち攻撃的な人物としては演じられない。また、台詞回しが急がず緩やか(これは、登場人物全員に共通する)であるため、口論の場面でさえ舞台上にはしつとりと落ち着いた空気が漂っている。

②**舞台空間の生まれ方**：舞台は終幕まで一貫して、手前(客席側)から奥に向かって高低差のある三つの空間帯(「道」,「池/芝生」,ドーム状構造物の立つ「高台」——これら三つがひな壇状に高くなる)に区分されている。舞台上のこうした空間構成はこの演出独特のものであり、もちろん元の戯曲では指示がない。最低層の客席側は道をなし、客席と並行して舞台の両袖を結ぶこの道を、登場人物たちはしばしば自転車で走りぬけて登場、退場する。自転車をを用いるのは、この演出の特徴の一つである。意外なほど速いそのスピード(両袖が対称的に高い、曲線的な急勾配をなして道が設けられているため)により、舞台の躍動感と場面転換のメリハリが生まれる。舞台の中ほどは、実際に水を張った池であり、場面によっては、水中から芝生がせりあがり陸地になる。舞台奥は高台で、その大半を、裸の鉄骨を組んだドーム状の構造物が覆う。

さて、以上①および②の特徴——すなわち、人々の柔和な性格と段差に富む舞台のかたち——は、劇の進行につれて一つに収斂し、ある状況を作りだす。演出の核心をなすその状況とは、登場人物全員が互いの行動(ときには心理の内奥にいたるまで)をすべて把握し、理解し、しかも共感さえしているらしいという、チェーホフ劇としては風変わりにも

⁸ 2001 年 6 月モスクワで行われた国際演劇オリンピックで初演の後、同年 9 月にペテルブルクで初演。筆者が最後に観たのは 2004 年 10 月 27 日(本文での記述はこの日の公演に基づくが、他の観劇日も内容に特に異同はない)。

思える状況である。よく知られているように、チャーホフの戯曲の大きな特徴は「コミュニケーションの不在」（あるいは、より踏み込んだ浦雅春の形容に従えば「コミュニケーションへの渴き」）⁹にある。しかし、マールイ劇場の舞台は、そうしたチャーホフ戯曲の正統的解釈とは逆に、息苦しいまでに細やかで濃密なコミュニケーションを錯綜させる。そこで呈示されるのは、過剰さゆえに自重に耐えきれず、歪み、崩れてしまったコミュニケーションのありかただ。

例えば、戯曲中に何度もあらわれる男女の密会の場面。秘かな告白を交わすはずの二人は、この演出では、他の登場人物たちに一部始終を見られている。二人きりのようでも、ひな壇状をなす舞台上では別の段に他の登場人物がいて、影のように佇みながら全てを見ている。うだつのあがらぬトレープレフを見限って大都会で女優になろうと決めたザレーチナヤは、モスクワへ発つ人気作家トリゴーリンと密会する（第三幕末）。口づけを交わす二人をトレープレフはじめ、皆が無言で見ている。二年を経て、トレープレフは、夢破れて戻ってきたザレーチナヤと差し向かいで会うことになる（第四幕末）。面会場所は高台にあるドーム状の構造物の中だが、鉄骨を粗く組んだだけのこのドームは、外からの視線を遮ることはない。救いのない会話を交わす二人をほかの登場人物全員が、下方の道から悲しげに、無言で見上げている。

舞台上の段差を横切って、登場人物たちの視線は濃密に交錯する。段差の高低が、人間関係の鬱屈、屈折を強調する。例えば、トリゴーリンの心がアルカージナから若いザレーチナヤに移り始めると（第二幕）、女優の卵にすぎないザレーチナヤは高台から大女優アルカージナに一瞥を投げかけ、大女優も下方から無言で眼差しを返す。見下ろし見上げる高低差が、二人の力関係の逆転をはっきりと示す。ただし、この一瞬の視線の交錯は、真っ向からの衝突には至らない。勝者の視線は敗者のそれを朗らかな慇懃さで受け流し、敗者の視線は勝者のそれを諦めと悲しみでしつとりと包みこんでしまう。諍いの場面でも、登場人物同士の激しい衝突はなく、いくばくかの非難を含んだ“軟らかな接触”で終わる。諍いは尾を引くことなく、すぐに静穏によって呑み込まれる。

アルカージナとトレープレフの口論の場面（第三幕）は、こうした“軟らかな接触”の典型をなす。「このデカダン!」、「守銭奴!」——投げ交わす言葉（戯曲どおりである）こそ激しいが、ドージン演出ではこの際、母子が互いに背を向け、相手を見ることなく、絞り出すようにこれらの言葉を発話する。それゆえに、罵言は相手への攻撃というよりは、絶望ともどかしさからの独り言のような響きを帯びる。

こうして登場人物それぞれの心理が、互いに響きあい、共鳴する。演出家はその象徴として用いる小道具が、ソーリン家での家庭芝居（第一幕）でトレープレフが響かせる、い

⁹ 浦雅春『チャーホフ』岩波新書、2004年、第三章。

くつかの共鳴体である（チェーホフの戯曲には、この小道具は現れない。木製あるいは金属製で、叩くと音叉のような音を発する。本稿では以下、「音叉」と記す）。第一幕のこの劇中劇（トレープレフの力作であったが、客席に座る母親の酷評により上演途中で打ち切られる家庭芝居）の行われる場所を、演出家ドージン、高台のドームの中に設定している。演ずるザレーチナヤの長いモノログの間、トレープレフは時折、ドームの天井から吊り下げられたいくつかの「音叉」を静かに叩き、柔らかな音が次々と共鳴しては消えてゆく。まさにこの音のように、演目全体を通じ登場人物たちの心理は共鳴しつつけるのだが、それゆえにかえって彼らは互いに制約しあい、動きがとれなくなる。先述したように、終幕近くでトレープレフが最後にザレーチナヤと会うのは、この演出では、劇中劇が行われた場所と同じドームの中になっている。二年前にまさにこの場所で「音叉」の音が共鳴したように、今、かつての恋人同士の心も響き合うのだが、この相互の気遣いで縛りあうがゆえに彼らは先に進めない。途中で打ち切られた家庭芝居と同様、二人の関係もトレープレフの自殺によって断ち切られる。

すなわち、理解と配慮に満ちた対人関係の網に絡まり、人々は身動きがとれず、優しい諦めの境地に身を沈める。これを象徴的に示すのが、アルカージナはじめ一同がカード遊び（ロト）に興じる場面（第四幕）の演出である。舞台上の全員（寝ているソーリンを除き）は、卓に向かうかわりに、静止した自転車にまたがってペダルを漕ぐ（舞台上には客席と向き合って横一列に、人数分の自転車が並んでいる）。各人は台詞を交わしながら時々漕ぐ足を止め、あるいはペースを変える。ただし、飄々とわが道をゆく医師ドールンと実直な領地管理人シャムラーエフだけは、ずっと同じペースで漕ぎ続ける。人間関係の外にいて自らのペースを崩さないこの二人が、他の登場人物における心理の交響、絡み合いを際立たせる役割を果たすのだ。

このように、過剰なコミュニケーションはかえって意思疎通を澁ませ、歪めてゆくのだということに、演出家ドージンは着目し、チェーホフ劇を今日の情報化社会の文脈のなかに再生させた。今日のインターネット文化に代表される、情報の氾濫とそれに伴う肥大化した濃密なコミュニケーションは、舞台上に交錯する眼差しや「音叉」の響きのように、個々人をからめとり、息苦しくさせる。このことは、チェーホフ戯曲で渴望される“等身大で自然な”コミュニケーション、人々を癒し救済するコミュニケーションを、ますます成立しがたくさせる。すなわち、円滑に機能しているように見える今日の人間関係、コミュニケーションのあり方が、実は、奥底では本来の機能を果たしておらず、その意味においては、チェーホフ戯曲の描く「コミュニケーションへの渇き」は今日にあっても些かも解決していない。まさにこの点に、チェーホフ戯曲のもつ今日性の一つがあるといえ、ドージンの演出はそこを突いている。

ドージン演出は芸術作品としての自制を保ち、あからさまに社会批判めいた要素は含ん

でない。しかし、筆者にはやはり、この演出は今日のロシアの大都市における現実（ロシア社会のみの問題でないのは無論だが）を見据えているように思われる。なぜなら、チャーホフ戯曲をこのような含意で再浮上させる演出家が、ロシアにおいて、ドージン以外にも現れ始めているからだ（これは、経済的な急成長のもとで情報化社会へと変貌しつつあるロシア社会に現に、ドージン描くような“コミュニケーションの機能不全”が看取されていることを暗示する）。モスクワで公演されているアンドレイ・コンチャロフスキー演出によるチャーホフ「かもめ」（モスソヴィエト劇場、2004年初演）がそれである。¹⁰ コンチャロフスキー演出では、ドージン演出とは一見対照的に、舞台は明るく活気に満ちている。登場人物たちは楽しげで、悩まず、子供のような無邪気ささえ漂わせる。トレープレフも同様だが、彼の場合、時折あらわれる投げやりな粗暴さが、舞台の進行につれて目立ってくる（例えば、第三幕、自殺未遂の後に母親に甘えるトレープレフは、母親とともに床に寝転がり、無邪気に愛撫しあう。やがて、トレープレフは母親の体の上にもたがり、性行為のようなポーズをとる）。この舞台では、人間関係は浅く平板で、早口（ドージン演出とは逆である）で発せられる台詞は互いに共鳴も反発もせず、さながらプラスチック同士が打ち当たるようにつるつると滑り、すれ違う。トレープレフはこうした滑らかで明るい（まさに今日的な）¹¹ 人間関係の中に欺瞞を見て苛立ち、それゆえ投げやりな諦めへと走る。第四幕で彼はスキップしながら舞台から退場し、拳銃自殺する。舞台の雰囲気こそドージンとは正反対だが、コンチャロフスキー演出が提出する問題意識は、円滑に機能するかにみえる今日のコミュニケーションが実は機能不全だということにあり、その点では、先行するドージン演出と一致し、同調するように見えるのだ。

ドージン演出「かもめ」はこのように、さりげない形で今日における具体的な社会的病理を描出するものだ（その“さりげなさ”が、政治劇化する危険を回避する。一方、観客が演出の含意に気づかない事態を防ぐ機能を、観客の注意を喚起する、自転車や“音叉”といった奇抜な小道具が果たしている）。チャーホフ戯曲で描かれる社会病理を、ドージンは演出上の工夫によって今日の社会病理に対応・接続させている。

3. フォーキンの「検察官」新演出 ——今日から抜け出ること——

¹⁰ モスクワの劇場によるこの舞台を、筆者はペテルブルクでの客演時（2004年10月24日）に観ることができた。チャーホフ没後100年を記念する、著名な映画監督でもある演出家による舞台とあって、会場のペテルブルク音楽院大ホール（1700席）はほぼ満席となった。

¹¹ 舞台の雰囲気全体が、かなり今日性の強いものとなっている。一例を挙げれば、第一幕、ソーリン家の家庭芝居（劇中劇）では、「能」で奏でられるような音楽に合わせ、アニメ漫画を思わせる白い布を被った“化物”が登場し、観客の笑いを誘う。今日のロシアにおける日本アニメのブームを念頭に置いた演出だろう。

V. フォーキンの演出によるゴゴリ作「検察官」(アレクサンドリンスキー劇場, 2002年10月初演)は、今日の社会を注視してその病理を抉り出すドージン演出とはちがひ、むしろ「今日」から一定の距離を保とうとする。対象を射抜くチェーホフの鋭い眼差しを敷衍して、ドージン演出が「今日」というものの本質へと分け入ろうとするのに対し、フォーキン演出は、現実世界に染まらぬ(現実のうちに幻想を見出す)ゴゴリの眼差しをさらに発展させつつ、いかに適度な距離を保ちながら「今日」を眺めるかを大きなテーマとしている。用いる戯曲や演出家の個性によって方法こそ違え、二つの演出はともに、表層的な社会変化に流されず冷静に「今日」を見るよう観客を誘導する点で共通し、それゆえ二演出ともに(あるいは二演出あいまって)、変動する今日のロシア社会に対しインパクトを放っている。

ワレリー・フォーキン(1946年生れ)はドージン同様、今日のロシア演劇界の重鎮的存在である。モスクワの国立メイエルホリド記念センターの創立以来の所長を務める(1991年～現在)が、この「検察官」演出を機にペテルブルクのアレクサンドリンスキー劇場との関係を強め(現在、同劇場のトップである芸術監督を兼任)、ペテルブルク演劇界にも大きな存在感を示すに至っている。「検察官」の舞台は、「黄金のマスク賞」作品賞および美術賞(2004年)を受賞し、2006年3月現在もアレクサンドリンスキー劇場のレパートリーの一部を占める。¹²

フォーキンの演出は、20世紀初頭のメイエルホリドの演出による「検察官」を意識した演出を謳い、様々な実験的試みを打ち出しているが、¹³中でも特に重要なのは、演目冒頭と末尾にゴゴリの戯曲にはない(フォーキンの創作による)小場面が一つずつ付加されている点だ。以下、順にそれらの内容を記す。

①冒頭の付加場面(フレスタコーフの“分身”の登場): 地方都市の査察のために、首都ペテルブルクから検察官が派遣される。ところが、市長をはじめ迎える側は、旅籠屋に偶然逗留中の貧しい青年フレスタコーフを検察官と取り違え、度を越した歓待と追従に走る。このようなゴゴリの戯曲の冒頭に、演出家が付け加えた小場面とは次のようなものだ。——幕はまだ上がらないうち、客席から山高帽と燕尾服を着用したフレスタコーフが登場し、舞台上に置かれた椅子に観客に背を向け(幕と向き合い)腰を下ろす。手にしたプログラム(観客のものと同じ)を眺めつつ、このフレスタコーフの“分身”が背筋を伸

¹² 「検察官」公演は一応、メイエルホリドセンターとアレクサンドリンスキー劇場の共催という形をとるが、実際に上演される場は後者。筆者が観たのは2004年12月25日および2005年12月9日。うち二度目はペテルブルク市内「祝祭劇場——バルトの家」での出張公演(アレクサンドリンスキー劇場建物は改修のため閉鎖中)だったが、公演内容に大きな異同はなかった。

¹³ 詳細については、フォーキンの書き込みの記された演出家用の台本、初演前の練習における演出家と俳優のやり取り、舞台装置や俳優の配置図(ミザンスツェーナ)を一冊に収めた浩瀚な資料アレクサンドリンスキー「Ревизор」 Валерия Фокина, СПб.: Балтийские сезоны, 2005を参照。

ばすと、幕が上がる。舞台上は19世紀ロシアの地方都市、市長邸の一室（“分身”は姿を消している）。市長が官吏たちに検察官到来の知らせを告げる（ここから、戯曲に沿う進行となる）。

②演目本体部分（グロテスクと幻想性の強調）：戯曲に沿った演目本体部分では、ゴゴリ戯曲が本来もつグロテスクや幻想性が一層強調される。¹⁴ 演出家はこのために独自の手法を用いる。それは、登場人物の心理や妄想を、物質化・可視化する、つまり物理的に目に見える形で舞台上に出現させる、という手法である。例を以下に下線を付して列挙する（いずれもゴゴリの戯曲にはない）。——自らの権限を誇示するフレスタコーフの話信じ、市長や官吏らはわれ先にと彼に奉仕し、栄達の夢に耽る。フレスタコーフの支配欲、あるいは官吏たちの恐怖と思考停止を表すように、途中から女性を含め登場人物一同が禿頭になる。フレスタコーフ（と彼の従者オーシブ）は最初から禿頭であり、皆（市長一家を除く）がそれに同化するのだ。一同は異様な集団的足取り（怯えた忍び足か、浮かれたスキップにみえる）で、一列となってフレスタコーフにつき従う。観客からよく見える舞台脇のバルコニー状客席に陣取る混声合唱団が、登場人物の心理をなぞるように、歌声を響かせる。この合唱団はさらに、登場人物が共感を期待する台詞を吐くと、大仰な身振りで拍手し「ブラボー」と叫ぶ。首都ペテルブルクの宮殿の一室を模したと思われるセットが舞台上へと降下し（金色の壁と円柱群に彩られ、冬宮の最も特徴ある一室を模したものである）、市長夫妻はセットの一部をなす円柱にセミのようにしがみつぎながら、首都での栄達を夢見る。フレスタコーフが去り、詐欺が暴露され我に返った一同は各々、禿頭状の被り物を脱ぎ、投げ捨てる。栄達の夢とともに、宮殿のセットは吊り上げられて舞台上から消え、円柱の台座だけが残る。その台座上に立った市長が、あの有名な台詞（「俺のことを文士連中が喜劇に仕立て……皆が歯を剥き出して嘲笑い、拍手喝采するだろう。諸君は何を笑っているのだ？ 自分自身のことを笑っているのだぞ」）を発した直後、舞台上の官吏ら一同が無表情かつ大仰な身振りで拍手喝采する。コミカルなこの動作は、「拍手喝采されること」への市長の恐怖、さらに市長の警告（「諸君は……自分自身のことを笑っている」）に対する皆の無関心も、視覚化された形で表現する。——胸中にしまいこまれているはずのものが、目に見える（しかも異様な）形となって、舞台上に次々と現れる。この手法により、舞台は次第に幻想的色彩を濃くし、これらの出来事一切は人々の脳内に沸き起こる妄想であり、実際にはありえない出来事のようにも思われてくる。

③終幕の付加場面（市長らの“分身”の登場）：終幕にも、フォーキン自ら創作した短い一場面を加え、登場人物と似て非なる“分身”（ここでは市長や官吏たちの）を登場

¹⁴ ゴゴリ文学は今日、ソ連時代とは異なり、リアリズム文学ではなく幻想文学の系譜に連なるものとして解釈されることが多くなっているが、この演出も同様である。

させる。——フレスタコーフの正体が判明した直後、本当の検察官到着の一報が届き、一同は無言で舞台上に立ちつくす。この有名な「だんまりの場」でゴーゴリの戯曲は終わる。しかしフォーキンの舞台ではさらに、場面は市長邸の一室へと切り替わり、居並ぶ官吏たちを前に市長が検察官到来を告げる（直後に終演）。つまり、騒動など一切なかったように、第一幕における市長邸の光景（上記①参照）が繰り返される。ただし、この最後の場面は、第一幕の市長邸とは似て非なるものだ。第一幕では普段着姿だった各々は、終幕では職務に応じた衣服（当時の軍服や背広）を着用している。また、第一幕では眠たげな表情で、冗長な話しぶり¹⁵だった市長は、終幕では厳しい表情を崩さず、検察官の到来を早口で、事務的に告げる。官吏らも、姿勢を崩してまどろんでいた第一幕とは対照的に、終幕では直立不動で市長の話を聞いている。

以上がフォーキン演出のおよその構成である。このように、戯曲に基づく「演目本体部分」では幻想性が原作以上に強調され、人々の脳内以外には存在し得ない妄想そのもののような光景が描かれる。一方、前後に付加された小場面は、全く対照的に、いずれもきわめて常識的な光景となっている。フレスタコーフの“分身”は、人々を騙しおおせ大金を得て去っていく悪漢ではなく、ごく普通の市民である（服装、所持品、仕草がそれを明示する——山高帽と燕尾服、客席に入ってくる際のおずおずとした足取り、劇場の豪華な内装を見上げ感嘆する眼差し、わざわざ購入したとおぼしきプログラム、几帳面に背筋を伸ばして開演を待つ仕草）。¹⁶ また、滑稽な大騒ぎを繰り広げる市長や官吏たちであったが、その“分身”たちは、現実の行政機関で目にする官吏の姿とほとんど変わらない（実際、フォーキンの使用した演出家用台本には、終幕の付加場面の箇所に「演目の事務的な始まり!!! (Деловое начало пьесы!!!)」という彼自身の書き込みがある）。¹⁷ 官吏の“分身”たちが軽々しく栄達の夢に狂奔しないであろうことは、その謹厳な表情、規律に服する物腰から明らかである。

このように、グロテスクな妄想・非現実（演目本体）と、秩序や常識の支配する現実社会（前後に付加された小場面）が対置・対照される。各々の登場人物が鏡像のように同じ外見（“分身”）であることが、コントラストをさらに強調する。この極端な対照の結果、醜悪であるはずの演目本体——人々の頭上に食事を吐き出す酔ったフレスタコーフ、自分

¹⁵ 演出台本をみると、戯曲本来の台詞の間にそれ以外の（当たり障りがなく、筋に影響を与えない）台詞が混入され“水増し”されていることがわかる。Александринский «Ревизор» Валерия Фокина 所収の演出台本を参照。

¹⁶ 19世紀ロシアの帝室劇場の観客という風体である。アレクサンドリンスキー劇場（ソビエト時代は「プーシキン・ドラマ劇場」と改称したが、現在は新旧の呼称をともに公式呼称として併用）は、革命以前は帝室劇場という位置づけであり、穏健で富裕な都市住民の社交場としての一面を持った。今日でも、建物外観や舞台・客席は、帝室劇場時代の壮麗な装飾で覆われている。

¹⁷ Александринский «Ревизор» Валерия Фокина. С.319.

の娘と彼の情交を垣間見て円柱に抱きつき狂喜する市長夫妻、等々——が、何か美しいもの、暖かいものであるような印象さえ生まれる。たとえ醜悪であろうとその光景は、秩序の支配する現実世界とは違い、刺激と活気に溢れている。

しかも注意深く見れば、終幕の“現実的な”付加場面（上記③）において、“分身”たちは冷厳な表情のうちにかすかな苦渋の影を浮かべ、非現実への憧憬を露にしている。¹⁸市長は眉根を寄せ、あえいで搾り出すような声で、「検察官到来」の通知を読み上げる。その台詞自体は事務的で単調だが、表情や口調が、彼の内心に渦巻く葛藤を示す——刺激と希望にみちた非現実（演目本体のような）に憧れつつ彼は、その憧れに身を任せれば破滅だということも知っている（フレスタコフに騙される演目本体の結末のように）。それゆえ彼は、首都から遠く離れて草原の中に取り残された田舎町の市長として人生を終える現実を受け入れ、努めて事務的に振舞うのだ。彼の前に居並ぶ官吏たちは、この心理的葛藤を察し（それは官吏たち自身の葛藤でもある）、厳しく暗い表情と直立不動の姿勢によって、市長への深い共感と敬意を表している。

「終幕の付加場面」は「演目本体」に対し、いかなる関係にあるのか。フォーキンはこれを明示していないので、観客各々が想像するしかない。「付加場面」はフレスタコフに騙された直後の市長らの姿を描いているのか——それならば彼らは、妄想にとりつかれ愚行を働いた苦い教訓を踏まえ、新たな困難（本当の検察官の到来）に冷静に立ち向かおうとしているのだ。¹⁹あるいは、「演目本体」は妄想そのもの（検察官到来を知った市長の脳裏を一瞬よぎった栄達の妄想）を描出したものであり、実在したこととして描かれているのは「付加場面」のみなのかもしれない——その場合は、「付加場面」は、我に返った市長が事務的に検察官受け入れの準備にとりかかる様子である。

いずれにせよ、終幕の付加場面に至って、にわかに登場人物が人間味を帯びてくる。それまで、人物は意図的に戯画化され（禿頭、集团的足取り等）、あたかもマネキンか幻のように描かれてきた。しかし、終幕における市長らは、その心理的葛藤ゆえに生身の人間

¹⁸ フォーキンは、「分身」というテーマに魅せられたかのように、2005年、ドストエフスキー作「分身」の新演出を自ら制作し（但し、アレクサンドル・ザヴィヤロフとの共同演出）、アレクサンドリンスキー劇場のレパートリーに加えた。筆者の観た舞台（2006年2月21日。会場は、既述「祝祭劇場——バルトの家」）では、俳優の集团的な動きや、客席（バルコニー席）からの舞台への介入等、「検察官」での演出手法が受け継がれ、幻想との戯れを印象付けるものとなっていた。ただし、筆者はこの新演出「分身」においては、そうした戯れのもつ意味（「検察官」では鮮明であった）を理解するには至らなかった（観劇回数が一回のみであったからかもしれない）。

¹⁹ アレクサンドリンスキー劇場でのフォーキンの部下にあたる演劇学者アレクサンドル・チェプーロフ（現在、同劇場の「学術・創作事業担当劇場長代理」を務めるが、演目プログラムに掲載の「検察官」制作スタッフには入っていない）は、そのような解釈を示している（Александринский «Ревизор» Валерия Фокина. С.320）。ただし、実際に公演を観て判断する限り、それが唯一可能な解釈というわけではない。

の息づかいを感じさせる。夢みる力がありながら現実を選択するという決断、地に足のついた現実感覚によって、彼らは観客の共感を誘うのだ。

このような演出の流れは一見不可解であるが、要するにフォーキン^{フォーキン}は登場人物を、観客一人ひとりの姿として描いているのだ。日々の仕事を終えてきた観客は、まだ日常の現実意識が向いたまま、すぐには劇場の雰囲気^{雰囲気}に馴染まないものだ。落ち着かないがゆえ、椅子の上でことさら背筋を伸ばしたり、天井の装飾画を見やったりしている。すると、観客のそうした仕草をなぞりつつフレスタコーフ^{フレスタコーフ}が客席から舞台上へ向かい（冒頭の付加場面）、観客の意識を自らとともに舞台へと導く。演目本体が始まり、観客はフレスタコーフとともに、幻想の世界に遊ぶ。無秩序で自由な世界とは、なんと心地よいことか。だが、フレスタコーフは観客を置き去りにし、幻想とともに駅馬車で駆け去ってゆく（第四幕末尾）。明日もまた現実世界を生きねばならぬ観客は、彼と共に行くわけにはいかないのだ。導き手を失いさまよう観客の意識は、第二の主役である市長に向かう。そして、観客は彼の姿（終幕の付加場面）に、夢想することを知りつつ現実を生きてゆくべき自分自身の姿を見出すのだ。

フォーキンの演出はこうして、観る者に対し、自らを取り巻く現実との距離のとり方を提案する。現実から目を背けず、かつ、現実には染まらないこと。夢へと逃げず、かつ、夢を忘れないこと。——今日的な事象を直接扱ってはいないにも関わらず、フォーキン演出「検察官」は、政治的・経済的に単一の価値観へと疾駆しかねない様相をも窺わせる今日のロシア社会にあって、人々に時宜を得た指針と警告を発している。

4. モグーチーの「PRO トゥーランドット」——今後の展望——

ドージン、フォーキンによる古典戯曲の演出二篇とともに、日々の事象に流されず今日を冷静な眼差しでとらえかえす「古典」の特性を生かすことに成功しており、それゆえ、ペテルブルク演劇を好ましい方向——今日のロシア社会に圧殺されず、社会の変化とわたり合ってゆける方向——へと導くものとして評価できる。

では、今後ペテルブルク演劇において、この方向性は維持されるのか。第一章で概観したような古典演劇上演の厚い基盤を生かしつつ、ベテラン演出家に続く世代によって、今日を鋭く見据える演出が生み出されてゆくのか。また、観客の中にそれを支持し期待する心理は醸成されているのか。判断を下すのはまだ早すぎるとしても、現時点での動きを示唆する事象として、A. モグーチー演出、「PRO トゥーランドット」^{プロ}（「^{ブリュート・コメディアンタ}コメディアン^{の安息地}」劇場、2004年2月初演）の出現に注目し、本稿を締めくくることとしたい。この演目それ自体は古典のパロディーなので、厳密には古典戯曲とはいえないが、古典を演出する意味について言及するような、一種の“メタ演出”が行われている

る。しかもペテルブルク市民（特に青年層）の強い支持を受け、興行的にも大きな成功を収めており、²⁰ 演出の方向性は、市民が今後のペテルブルク演劇に求めるものとある程度重なっていると思われる。

演出家アンドレイ・モグーチーは、「形式劇場」Формальный театр（ペテルブルク）を芸術監督として率い、長くペテルブルクの前衛演劇の騎手として一部で知られていたが、最近「黄金のマスク賞」を始めとする数々の受賞によって、全国的に知名度の高い存在となりつつある。この「PRO トゥーランドット」は、「黄金のマスク賞」（2005年）の作品賞・演出家賞にノミネートされた。²¹

演目名（「～の代用品」を意味する英語の接頭辞「PRO-」を冠する）の示すように、この演目は「トゥーランドット」の名をもつ複数の舞台芸術をパロディー化したナンセンス劇である（事実上モグーチー自身の創造したオリジナル作品である）。パロディーの対象は、イタリアの劇作家カルロ・ゴッツィの古典戯曲（1762）、さらにこの戯曲をもとに生み出された二作品、すなわち、20世紀ロシア演劇の名作とされるヴァフタンゴフ演出の舞台（1922初演）²² とプッチーニの著名なオペラ（1926）である。ただし、パロディー化されるのは、それらにとどまらない。以下に、舞台の進行順にパロディーの対象を列挙してみる。

①ゴッツィの古典戯曲：劇場内で当日販売されるプログラムの表紙には、演目名の脇に「ゴッツィの戯曲に基づく」と記載されている。しかし、それをうのみにしてはならないことは、同じプログラムに記載された配役表がすでに示している。配役表では、主役以外のほぼ全員に「宦官」の肩書きが付されるが、彼らの大半は舞台上で「宦官」を演じはせず、プログラムの記載内容は、実際の舞台内容と一致しない。このプログラム自体、本来あるべきプログラムの「代用品」ないし「パロディー」である。²³ 実際、舞台の内容がその大枠以外、ゴッツィの古典戯曲と全く違うものであることは、以下にも記すとおりである。

②プッチーニのオペラ：荘厳な照明と効果音のもと、舞台はプッチーニのオペラ冒頭を思わせる厳粛な情景で始まり、中国宮廷の皇女トゥーランドットに求婚した挑戦者が、応

²⁰ 筆者の観た二回の公演（2005年11月10日、同年12月8日）とも、初演から二年近く経過したにも関わらず、約170席の、他の演目では必ずしも埋まらない「コメディアン」の安息地」劇場客席は満席となった（早々とチケットが完売し、購入できなかった公演日もあった）。

²¹ 受賞には至らなかった（受賞は、カラフ役を演じた俳優アレクサンドル・ロニスに対する審査員特別賞）。なお、公演場所である「コメディアン」の安息地」劇場は現在、劇場建物と管理部門、レパートリーのみを常備するのみで、演出家や俳優など専属の劇団を持たない。五年ほど前に、「国立劇場では初めて」完全契約制に移行したという（「コメディアン」の安息地」劇場のホームページによる）。

²² 大演出家ヴァフタンゴフの遺作となった「トゥーランドット姫」。モスクワのヴァフタンゴフ劇場では、往時とはやや変わった形ではあるが、今日でも上演されている。

²³ 俳優名などがロシア文字とローマ字の奇妙な混交で記されていることも、それを印象づける。

諾の条件として課された謎を解きえずに、彼女の命令により処刑される。しかし、開演から十分程度のこの時点で、二人の「宦官」が仮面を脱いで現代風の毛糸帽やサングラスを着用し、観客に向かい「大体、これで終わりだ」と宣言する。「でも、これでは少なすぎるので」と彼らは言葉を継ぎ、以後はこの二人に、処刑されたばかりの求婚者が加わり、宦官という存在をめぐる哲学的議論が始まる（「宦官に子供はいるのか」、「動物や虫にもいるのだから、当然いるさ」といった類の、「トゥーランドット」本来の筋からは離れた雑談である）。

③**ヴァフタンゴフの演出**：演目の恐らく過半を占めるこうした雑談や歌（アメリカン・ポップミュージック）、ギターやサックスの演奏の合間に、“ついでに”という趣で「トゥーランドット」本来の筋が進行する。筋が中盤のクライマックスにさしかかる（カラフ皇子が姫の謎を解き、いったん勝利する）と、登場人物一同が舞台上に置かれたテレビを囲み、ヴァフタンゴフ演出「トゥーランドット姫」の公演ビデオを鑑賞しはじめる。ビデオ映像は年代がかった白黒のものであり、画面内の俳優たちはヴァフタンゴフ演出の特徴である、お伽の国を思わせる衣装をまとい、陽気な歌声をあげつつ踊っている。現代風の衣服（体型を露わに示すものもある）を着用したモグーチー演出の俳優たちは何の反応も示さず、無表情・無言のまま、じっと画面を見ている。そこで唯一の幕間となる。

④**現代風俗、今日的事象**：偶発的な発生を装う観客参加型の幕間劇を経て、²⁴ 演目後半となる。すると、それまでも舞台にあらわれていた現代風俗が、上記①～③の古典（とその演出）のパロディー化と歩調を合わせるように、滑稽な様相を濃くして描かれ始める。ついには、①～④（古典と現代）が等しくパロディー化され、混ぜ合わされる。すなわち、舞台は次のように進行する——皇帝とトゥーランドットの、きわめてありきたりの（今日のテレビドラマによくみられる）父娘の葛藤が展開する。父に対する娘の意地が幸いし、愛情とは無関係にカラフ皇子（原作とは逆に、弱気で優しい、現代風の若者）はトゥーランドットと結ばれる。「愛の勝利」を歌いあげるブッチーニ「トゥーランドット」の有名なメロディが響き、マント状の大仰な衣装に着替えた俳優たちが、誇張された動作、古めかしいロシア語の発音によって、オペラの大団円をきわめて古典的スタイルで再現する。この光景にかぶさるように（マントの上に）、ハリウッド映画さながら The End の文字が客席後方の映写機から映写される。ポップ音楽に合わせて俳優たち（今日のロシアにおいて“国民的支持”を集める政治家の名の入った、選挙運動用らしき T シャツに着替えた者もいる）がカーテンコールに現れ、観客に笑顔を振りまき終演となる（この演出では、カ

²⁴ 幕間劇をはじめ、アドリブ的な場面が頻出するのがこの舞台の特徴だが、それら全てが、実は演出の段階で綿密に計算され脚本化されているのは明らかである（筆者の観た二回の公演とも、これらの“アドリブ”はほとんど同じ内容であった）。幕間劇に加わる観客はサクラではないが、大体同じやりとりになるよう俳優側がそれとなく誘導している。

カーテンコールも演目の重要な一部をなす)。

このように演出家モグーチーは、ゴッツィの古典戯曲やその諸演出（ヴァフタンゴフの芝居、プッチーニのオペラ）のいずれにも没入することなく、等しい距離をおいて各々を眺め、対等に滑稽化する。さらに、今日の風俗の諸要素（毛糸帽、ポップミュージック、テレビドラマ的な家族間の葛藤、米国の大衆文化²⁵、選挙用 T シャツ）をそこに混合し、同様に滑稽化してみせる。すなわち、古典（とその諸演出）の上に注がれたのと同じ突き放した眼差しが、そのまま「今日」にも向けられる。

観客もまた、演出家のこの眼差しを共有することとなる。古典戯曲という母体から様々な演出が生まれては、古びて滑稽化する——モグーチーは自らの舞台上でこのプロセスを描出する。観客は僅か数時間のうちに、古典作品の諸演出に次々と出会い、上述のごとくそれらが醜く老いて滑稽化する姿をパノラマのように鳥瞰する。そして、その際の自らの視線——日常生活では怠りがちな、対象から距離をおいた眼差し——を変えることなく、パノラマ中に時折姿を見せる「今日」を眺めるよう誘導される。そこで観客は、「今日」もまた十分に滑稽であることを見、そこにひそやかに進行する老い、来るべきその老醜に気づかされるのだ。この舞台は、古典戯曲とその諸演出の新陳代謝のありさまを、凝縮されたイメージとして観客の前に描き出し、このイメージを“視力矯正用具”のように用いつつ、表層ではなく本質において「今日」の現実社会を見るためのトレーニングを観客に対して課すものとなっている。

「今日」の老醜を超えていかなる未来を拓くべきなのか。モグーチーはカーテンコールでの鼓舞するような音楽、さらには俳優たちの屈託の無い笑顔とともに、観客の背を押し、この問題をめぐる思考の中へと送り出す。²⁶ 俳優たちのコミカルな、仮面のように内実を感じさせない笑顔²⁷ は、舞台上にはヒントが用意されていないことを物語る。「PRO トゥーランドット」は、観客に“視力”のトレーニングを提供する場であり、その視力で何を見ていかに考えるか——今日なるものと具体的にいかに付き合っていくか——までは教示しない。その探求は、観客各々に委ねられる。

古典戯曲やその諸演出をパロディー化するモグーチーは、しかし、それらが無用のものとして嘲笑してはいない。古典という母体が存在し、そこから次々と演出（解釈）が生ま

²⁵ 今日のロシアへの急速なアメリカ文化の流入を念頭に置くのだろう。

²⁶ カーテンコールで俳優の一人によって着用された選挙運動用 T シャツは、今日あるいは未来についての思考を観客に促す装置の一つ、という位置づけだろう。なお、筆者の二度目の観劇日には、この T シャツは用いられなかった。やはりクレームが寄せられるのだろうか（T シャツが、上記のようなドラマトゥルギー上の技法として用いられたのは明らかであり、特定の政治家への支持・不支持を表明するものとは考えられない。観客の大半にもそれは伝わったはずなのだ）。

²⁷ ペテルブルクにおける他の喜劇のカーテンコールに比べても、不自然なほど明るさ・屈託無さの際立つ表情であり、演出上の指示によるものだろう。

れては、やがて古びて交代してゆく——そうしたプロセスこそ自然なものだと彼はみなしている。観客としてこの新旧交代のプロセスを注視し、様々な物の見方（とその相互の交響、闘争、交代）に触れ続ける人々は、単一の絶対的な価値観などありえないことを深く認識し、今日の現実をも複眼的な眼差しで見ることができよう——モグーチー演出はこうした考え方の上にたち、古典演劇の様々な演出を観続けることの意義を説くものとなっている。

そして、モグーチーのこの舞台を訪れる多数の市民たちは究極において、こうした一種リベラルな彼の姿勢を支持していると思われる。この社会的欲求が存在する限り、ペテルブルク演劇は遠からず、ドージンやフォーキンら巨匠たちを“古びさせる”だけの力をもつ新たな演出ないし演出家を生み出すだろう。

結び

以上、本稿では三つの演出をとりあげ、今日のペテルブルクにおける古典戯曲の演出をめぐる動向を追った。これらの演出をみる限り、この都市において「古典」は単に数多く公演されるだけでなく、実際に生きて機能し、現実社会へのインパクトを保持している——すなわち、近年顕著なロシア社会の変動には流されず、冷静に現実を見る姿勢を保っているようである（現在のペテルブルク演劇の骨格を支えるベテラン演出家ドージン、フォーキンはそうした方向性を堅持している。また、次代を担う若手の有力演出家モグーチーはさらに踏み込み、そうした方向性の意義を直接観客に訴えかけているが、この舞台が興行的に大きな成功をみていることから、観客大衆も「古典」が上述のごとき機能を果たし続けることを支持し、期待していることが窺える）。

この潮流が何らかの理由で絶たれない限り、²⁸ ペテルブルク演劇は常に、斬新かつ優れた古典の新演出を生む可能性をもち、また、そうした演出が社会的影響を及ぼしてゆくことも考えられる。わが国ではモスクワ演劇のみに脚光があたりがちであるが、今後とも他

²⁸ 予期しがたい事情により、演劇環境が深刻な影響を蒙る可能性はないわけではない。例えば、劇場にとっての安定的収入源である公的補助金（主要劇場でも大半は、補助金の助けて運営されているのが現状である）は、様々な事情が絡み、確実に保障されているわけではない。2005年秋には、ペテルブルク市内の劇場のいくつかを管轄するレニングラード州当局が、補助金の大幅削減を打ち出す騒ぎがあり、テレビニュースをはじめ地元マスコミに大きく取り上げられた。ペテルブルク市と、その周囲に広がるレニングラード州は現在、別個かつ同格の自治体（「連邦構成主体」）として分離しており、市域内に対して州当局は不干渉だが、劇場についてはソビエト時代からの経緯により例外的に、ペテルブルク市内のいくつかの劇場——リテイヌイ劇場、ワシリー島風刺劇場等——がレニングラード州当局の管轄の下に残っている。上記騒動は、この管轄上の矛盾に起因し、管轄地外にあるペテルブルク市内の劇場のために予算を組むことをレニングラード州当局が渋ったものだった。

地域の演劇同様、ペテルブルク演劇の動きを注視してゆくべきと考える。

資料編

—特色ある劇場の踏査記録（インタビュー、および劇場紹介・観劇記録）— 29

資料1. 土曜劇場 Театр «Суббота»

(1) スミルノフ=ネスヴィツキー芸術監督へのインタビュー（要旨）³⁰

実施概要：2005年11月16日（短時間）。場所はペテルブルク市内「科学アカデミー付属芸術史研究所」。質問者は三好俊介。

——劇団の発足経緯は？

1969年に自ら設立した。当時も今も、メンバーは若者主体である。設立にあたっては、ソ連におけるロックグループの活動開始に象徴される、改革を待ち望む当時の社会的雰囲気の後押しされた。³¹ 偶然前を通りかかった工場敷地の門扉の隙間に、笑い戯れる青年たちの姿を目にしたことが、劇団設立を決意させた直接のきっかけであった。

——劇団の特色について。

リベラルな小劇団だが所謂アングラ劇団的な志向はなく、正統的な演技訓練に基づく舞台を目指してきた。この点が評価され、1994年には「国立劇場」государственный театрのステータスが行政当局から付与され、アマチュアからプロ劇団へと昇格した。

——公演の実施状況は？

自前の劇場ホールを持ち公演を行っている。数年前に、より利便性の高い場所を求めて市内の他の場所から移転した。小規模の劇団であり、俳優たちは低収入で頑張っている。貴君も本来なら無料で招待したいが、入場料を頂くことにする。

(2) 劇場概要

ペテルブルク市内の小規模劇団の一タイプをなすものとして、調査を行った。特筆しておきたいのは、演劇ガイドにも載らない小規模劇団であるにもかかわらず、スタッフや俳

²⁹ この「資料編」の本稿での位置づけについては、本編（「はじめに」および「第一章」）を参照。

³⁰ 同氏は現在、科学アカデミー芸術史研究所（在ペテルブルク）の教授（副所長）職にもある。会議前で多忙にも関わらず、時間を割いていただいた同氏、および仲介の労をとっていただいた同研究所アリピン・コネーチヌイ教授に謝意を表す。

³¹ モスクワやレニングラードでロックグループが最初に結成されたのは、1960年代半ばとされる。なお、ほぼ同じ時期（1964年）には、フルシチョフが失脚し「雪解け」が終わっている。

優に極めて高い士気が保たれ（小額の入場料を筆者に請求するスミルノフ＝ネスヴィツキー氏の最後の言葉は、プロとしての矜持を示すものだろう）、厳格なディシプリンに基づく公演がなされていた点である。「リベラル」を目指しつつも「アンガラ」を厳しく退け、堅実な舞台づくりをする氏の姿勢は、大劇場にも共通する、ペテルブルク演劇の主流に連なるものといえる。時間的制約のためインタビューできた内容は少なかったが、ペテルブルク演劇の裾野の広さを示す一例として、ここに掲げた。

「土曜」劇場は、現在も芸術監督を務めるユーリー・スミルノフ＝ネスヴィツキー氏により、1969年に設立。自前の劇場スペース（席数約50）を持つ。公演は原則として週末のみとなっている。

所在地は、市街中心部からやや離れたズヴェネゴロツカヤ通り30番地。数年前、より利便性の高い場所を求めて現在の場所に移転したとのことだが、新しい場所も集客に有利とはいえない（地下鉄駅から相当歩かねばならないのは、演劇シーズンである冬のペテルブルクの寒さを考えれば、大きなハンディである）。住宅地の只中にひっそりと立つ、アパートの下層部分が劇場となっている。客席は舞台に向かって横長である（奥行きがない）ため、観客は至近距離から舞台に接することになり、視線を動かさないと舞台全体を一望できない。したがって観客数の少なさは、かなり高いレベルにある公演内容そのものよりも、主に資金的制約による立地、建物、広告面の悪条件に起因すると思われる（宣伝らしい宣伝をほとんどせず、集客が主として口コミによるものである以上、通常20数人という観客数は、むしろかなり多いと言うべきだろう）。

劇場職員によれば、所属俳優は現在16名。アマチュア劇団時代は入れ替わりが激しく、経験を踏み台に映画界に進出してゆく人が多かったが、プロ劇団となって以降は顔ぶれが固定してきているとのことである。国外での出張公演の実績もあり、ロビーにはその際の写真が飾られていた。

（3）観劇内容とその印象

筆者の観たブーニン作「ミーチャの恋」（ユーリー・スミルノフ＝ネスヴィツキー演出）は、20世紀の古典とよべるブーニンのいくつかの小説を合わせて再構成した舞台であったが（観劇日は2005年11月26日）、ブーニン小説の基調をなすノスタルジーをシンボリックに表現する（床にはセピア色の写真が散りばめられ、時の流れを象徴するかのような帯状の長い白布が、写真の間を川のようにうねる）一方、他の小道具（木戸、室内の調度類）は自然主義的なリアルさであり、突出した特徴を避けるバランスのとれた舞台を目指すものと思われた。

また、スミルノフ＝ネスヴィツキー氏自身の原作・演出による「窓、街路、扉の隙間」

Окна, улицы, подворотни (2005年初演)には、彼が「土曜劇場」を創設した際の記憶(インタビュー部分を参照)を再現したものだという。筆者の観た舞台(同年11月27日)では、当時のワシリー島(ペテルブルクの主要地区の一つをなし、大学等の文教地区と、労働者のベッドタウンとしての機能を果たす)の工場地区がリアルに再現され、都市の中下層階級や農村出身の青年たちの、惑いと活気に満ちた生活が描かれていた。そうした環境が、当時の新しい演劇を生む一つの契機になったことは、注目に値しよう。

現在も若手が多くを占める俳優たちの演技は、自然で抑制がきき、明らかに厳しい訓練を経ていた。筆者が訪れた二回の公演とも、スミルノフ=ネスヴィツキー氏が客席の最前列に座り、厳しい表情で舞台に目を注いだ(恐らく毎回そうなのであろう)。氏は筆者に対し、「未完成なので、あまり厳しく見ないでほしい」と語ったが、それだけ、舞台に対する彼自身の要求は厳しいということである。観客は十代の若者が主体だが、舞台への反応は静かな中にも好意的なものであった。

資料2. エストニア国立「ロシア劇場」 Vene teater

(1) トマン芸術監督、およびデミヤノフ支配人、ルスマン事務局長へのインタビュー(要旨)³²

実施概要：2004年11月18日(小一時間)。場所は同劇場(タリン市)芸術監督室。質問者は三好俊介。

——レパートリーはどんなものか？

トマン芸術監督：ドストエフスキーやオストロフスキー、チャーホフ等、ロシアの戯曲を中心に、ロシア語での公演を行っている。³³チャーホフなどに比べれば人気は劣るが、フォンヴィージン「親がかり」も、ロシア演劇の源流としてレパートリーに入れている。

³² リハーサル前で多忙ななかインタビューに応じて下さったトマン氏、経営状況等を話して頂いたデミヤノフ氏、インタビューのコーディネートの労をとられたうえ劇場内を案内頂いたルスマン氏に謝意を表す。

³³ 「ロシア劇場」発行の公演日程表(2004年10~11月)にある11演目のうち、ロシアものは古典3作品(フォンヴィージン「親がかり」、ドストエフスキー「白痴」、チャーホフ「イワーノフ」)、現代劇1作品(ナデジダ・プトゥシキナ「ブラボー、ローレンシア」)の計4作品。他はフランスものの2作品(ピエール・シェスノ作、エリック=エマニュエル・シュミット作)、ユダヤもの1作品(アイザック B. シンガー作)、その他1作品(デビッド・ジョージ作)、子供向け2演目(赤ずきん、ミニサーカス)である。非ロシアものが意外に多いようだが、D. ジョージの作品はペテルブルク生まれの女流作家ルー・アンドレアス・サロメ(ザロメともいう。ニーチェやリルケ、フロイトとの交友で知られる)を描いたものであるし、また、演出や脚本を在ロシアの演劇人が担当している演目(シンガーおよびシュミットの作品)も含むことを考えれば、やはりロシアとの関わりが濃厚なレパートリーといえる。

現在はドストエフスキーの「白痴」が看板になっており、各地での客演にもこれをもってゆくことが多い。ソ連時代と違い、演目に党派色はない。（「地元エストニアで書かれたロシア語戯曲はレパートリーに入っているのか？」との筆者の質問に対し）そもそも、エストニアのロシア系住民は劇作家を輩出していないので、そうした戯曲は存在しない。なお、当劇場はエストニア演劇も上演することがあるが、数は多くない。その背景には、特に最近ではエストニア語の戯曲があまり書かれていないという事情がある。

——演出手法に特徴はあるのか？

トマン氏： この劇場の使命は、エストニア在住の若いロシア系住民たちに自らの「根」としてのロシア文化を継承させること、さらには、エストニア系住民にロシア文化を紹介することにある。したがって、モスクワやペテルブルクで最近流行しているような、実験性の強い演出は行わず、古典的な演出技法を採っている。例えば、18世紀に書かれた戯曲であれば、18世紀当時の衣服を復刻した舞台衣装を用いている。劇場が200もあるモスクワなら、斬新な演出を色々試みても観客には選択の自由があるが、当地ではそうはいかない。

公演はロシア語なので、エストニア語を母語とする観客には、イヤホンガイドによる同時通訳サービスを提供している。エストニア系住民も特に高齢者はロシア語をよく理解するが、それでもチェーホフ劇のロシア語を十分に聴き取るだけの語学レベルにはないことが多い。

——経営状況は？

トマン氏： 財務状況は厳しく、特に建物の維持費に苦労した。「ロシア劇場」では運営費の80%がエストニア政府からの補助によるものであり、独自収益では20%がまかなえるにすぎない。首都にあるこの劇場はまだよいほうで、地方の劇場は入場料が安いので、さらに厳しいのではないかと。当劇場ではエストニア政府から補助を得て、創立以来初めとなる劇場建物の大規模な改修を、現在行っている。建物をまる一シーズンにわたり閉鎖し、他の場所を借りて公演することになっており不便だが、従来の劇場設備があまりにも旧式だったため仕方がない。例えば、舞台装置にしても今日ではコンピューター制御のものが開発されているが、当劇場ではこれまで、コンピューターどころか全て手動という有様だった。

ルスマン事務局長： 改修によって小ぶりのオーケストラ・ピットもできるので、今後は、近年とくに需要の高まっているミュージカルも上演可能になる。

——公演の実施状況は？

デミヤノフ支配人： 一シーズンのうち半分はタリン市で公演し、残りは国内各地（東部のナルヴァ市などロシア語人口の多い都市や、学術文化都市として重要なタルトゥ市など）や国外で客演している。観客数は年間7万人程で、内訳は年金生活者40%、青年層

20%、児童20%（以上はいずれもロシア系住民）、全年齢層を合わせたエストニア系住民10%である。

——劇場が抱える問題点とその対策は？

トマン氏： 演目が古典中心であることや俳優の高齢化により、若年層の観客動員数が伸び悩んでいる。そこで現在、若手俳優12名を在モスクワの名門劇場「モスクワ芸術座」付属演劇学校に派遣し、4年間の研修を受けさせている（当劇場で2年間修行させた後、モスクワに送り出した）。一人あたり年額6000ドルの授業料は我々の劇場が負担している。2年後には彼らが戻って舞台に立ち、さらに、改修完了後の劇場ではミュージカルも上演できるから、若い観客も呼べるようになるだろう。ロシア文化の継承普及を使命とする当劇場にとって、若年層の観客をつかむことは極めて重要だ。

——今後の運営方針は？

トマン氏： 絵画展やミュージカル、文学作品朗読会など、活動内容を多様化させ、「ロシア文化会館」的な存在となれればと願う。

——ペテルブルクとの関わりは？

トマン氏： ペテルブルクの「祝祭劇場—バルトの家」では、毎年4月頃に一週間にわたり国際演劇祭が行われており、当劇場も参加している。この演劇祭はバルト諸国を含む旧ソ連諸国の劇団を対象にしている。³⁴

(2) 劇場概要

旧ソ連諸国に存在するロシア語劇団の一つとして、調査を試みた。

エストニア国立「ロシア劇場」（タリン市）は、約半世紀の歴史をもち、十か所あるエストニア国立の劇場のうち唯一、ロシア語での公演を行っている（十か所の国立劇場の内訳は、首都タリンに六劇場、他はタルトゥ、パルヌ、ヴィリヤンディ、ラクヴェレ各市の一つずつ）。³⁵ なお、ロシア語公演を行う劇団としては、プロとしての「国立ロシア劇場」のほかに、アマチュア（セミプロ）の「青年ロシア劇場」がタリン市内に存在する。

ロシア語を母語とする者の社会的マイノリティーへの転落という現実の中、³⁶ この劇場は、正統的なロシア古典文化を次世代に伝えることを第一義としつつ、そのための経営戦略（若年層に最近人気の高いミュージカルの採用や、若いスタッフの養成など）をしたた

³⁴ 「CIS・バルト諸国ロシア劇場国際演劇祭——ロシアでの出会い」（1998年以降毎春開催）。

³⁵ トマン芸術監督、デミヤノフ支配人談。

³⁶ 周知のように、バルト諸国ではソ連崩壊後、ロシア語は公用語としての地位を失った。エストニアでも若い世代（特に20歳以下）のロシア語離れが著しいという。ただし、最近では経済面において、好景気に沸くロシアからの投資が盛んになっており、ロシア語離れも底を打つのではないかと、という見通しを筆者に述べるタリン市民も複数あった。

かに打ち出しているといえる。エストニア政府との関係も良好（建物改修の補助金を獲得している）とみえ、今後の活動の充実が期待される。

所在地はタリン市中心部ヴァバドゥゼ広場（タリン市庁舎の隣）。財政難を補うテナントということか建物の一部はカジノ等になっているが、入り口は別である。ルスマン事務局長によれば、建物は1926年に映画館として建てられ、短期間オペラ座に転用された（戦災でオペラ座が焼けたため）後、「ロシア劇場」となった。風格ある大ホールその他、四方の壁に鏡を配す小ホール「鏡の間」があり小規模の公演やリハーサルに用いられている。

（3）観劇内容とその印象

筆者は、18世紀ロシア演劇の大古典、フォンヴィージン作「親がかり」（スヴェトラナ・クラスマン演出、1998年初演）³⁷を観劇した。トマン芸術監督の談話にもあった通り、奇抜さを避けた極めて正統的と思われる舞台であり、衣装は18世紀に実際に用いられた衣服を復刻したものであった。俳優の視線の力や細かい表情の動きに重点が置かれ、ミザンスツェーナ舞台配置も古典的であった。観客は課外授業の一環らしい学童を中心に、一般客も含め50人程度。少女私語をした学童一人は、たちまち劇場職員に外に連れ出されていた（近年のロシア本国の劇場では考えられないことである）。観劇態度が良好なのはそのためもあったのだろうが、大半の学童たちは舞台にひきこまれ楽しんでいるように見えた。

今日、こうした古典戯曲の“正統”と呼びうる演出に接する機会は、ロシア本国では必ずしも多くはない。だが、さらに、そのような舞台を観客が素直に楽しむという、いわば、古典と観客との“素朴で幸福な関係”は、今日のロシアでは稀といえる（ペテルブルク市内の劇場での演劇教室的な古典劇公演に筆者は何度か足を運んだが、特に客席の雰囲気はタリンとは相当違うものだった）。

この「ロシア劇場」がロシア本国での出張公演に際して、自らの貴重な財産である“観客との関係性”をも、俳優の眼差しや口調により一部なりとも伝えることができるならば——つまり、ロシアの観客に一種の感化を及ぼすことができるならば、この劇場は今日のロシア演劇界に独自のインパクトをもたらさよう。

³⁷ 観劇日は2004年11月18日。会場はタリン市内「教員会館」（「ロシア劇場」の建物が修繕中であったため）。使用言語はロシア語。

Театральный Петербург сегодня : Постановки классических драматических произведений

МИЁСИ Сюнсуке

Как сегодня в петербургских драматических театрах режиссируются классические пьесы?

В результате резкого экономического развития всей России наблюдаются и в Петербурге заметные изменения по материальной стороне жизни. В таких условиях крайне важно посмотреть на повседневную жизнь хладнокровными, критическими взглядами и увидеть сущность вещей за поверхностными изменениями. А помогает ли в этом населению драматический театр, традиционно составляющий основу культурной жизни города? В особенности классические драматические произведения могут освободить зрителей от узко сегодняшних взглядов и направить их внимание на всеобщее. Режиссеры успешно создают такие постановки, в каких максимально проявлено это достоинство классики?

Эта статья имеет своей целью анализировать именно с вышеуказанной точки зрения последние достижения драматических театров северной столицы, которые в Японии очень редко освещаются. Анализ основан на реальных впечатлениях от спектаклей, просмотренных автором в период 2002–06 гг.

В начале статьи представлен краткий обзор общего состояния постановок классических пьес в Петербурге, а потом подробно анализируются три выдающиеся постановки: «Ревизор» в постановке Валерия Фокина, «Чайка» в постановке Льва Додина и «PRO Турандот» в постановке Андрея Могучего.