

今日のペテルブルク演劇

——「時」の容貌——

三好俊介

はじめに¹

ペテルブルクには今日、モスクワの半数弱の劇場が存在し²、「黄金のマスク賞」等の全国的演劇賞を獲得することも珍しくない。現在、本邦で紹介されている「現代ロシア演劇」の多くはモスクワのものだが³、ロシア文化一般と同様、ペテルブルクはロシア演劇の一方の中心地であり、本格的な研究や批評が待たれるところである⁴。

今日のペテルブルク演劇の全体像はその活況ゆえに複雑だが、特徴を一つ挙げれば、舞

¹ 本稿は 2002～2004 年にわたるペテルブルクでの筆者自身の継続的な観劇体験をもとに、今日のペテルブルク演劇にみられる潮流の一端につき考察しようとするものである。なお、本稿の続編として論文「今日のペテルブルク演劇—古典の再生—」を現在準備中である。

² 劇場数は演劇年鑑 *Театральная Россия 2002-2003*. М.: Си-Арт 収録のものだけで、モスクワが約 100 (歌劇場や児童劇場等を除く純然たるドラマ劇場は 60 弱)、ペテルブルク約 40 (同 20 ほど)。

³ 最近のロシアの演劇事情を本邦において継続的に紹介している媒体としては、群像社刊行の情報紙「ロシア文化通信—群—」、同社愛読者通信「ロシア文学を読もう」(同社ホームページ上にウェブ版あり)、阿部事務所発行の情報紙「ロシア演劇」などがあるが、いずれも、来日公演特集という形が多く、来日の機会が近年多い在モスクワの劇団をめぐる記事やレビューが今のところ中心となっている。なお、モスクワを中心とする現代ロシア演劇の潮流を歴史的背景も含め体系的に論じた仕事としては、岩田貴「現代ロシア演劇—主流の消失—」(『現代ロシア文化』国書刊行会、2000 年)がある。岩田論文では、伝統と前衛の二項対立に収束されてきた 20 世紀ロシア演劇に対し、そうした対立を無意味化するような多様性がロシア演劇の新潮流となりつつある旨指摘されており、本稿の筆者もこの「多様性」の記述と分析が今後の現代ロシア演劇研究にとって不可欠と考える。桜井郁子『わが愛のロシア演劇』(影書房、2002 年)には、ペテルブルク「ポリショイ・ドラマ劇場」を率いた故トフストノーゴフ及び、同地「マールイ・ドラマ劇場」に関するやや詳しい記述がある。堀江新二他『ロシア演劇の魅力』(東洋書店ユーラシア・ブックレット、2002 年)はモスクワ演劇を中心に紹介するが、上記「マールイ・ドラマ劇場」に若干ふれている他、N・スタロセーリスカヤによる地方都市(モスクワ・ペテルブルク両首都以外)の演劇事情紹介が興味をひく。

⁴ 近年のペテルブルク演劇に関する本格的な研究・批評としては、地元で刊行された(刊行中の)以下の三つが挙げられる——① *Петербургский театальный журнал*——同名の出版社が 1992 年から刊行している演劇レビュー誌(概ね季刊)。当地の演劇を中心に扱うが、他都市の演劇や、オペラなど舞台芸術一般のレビューも含む。② *Попов Л.В. Единство времени и места*. СПб.: Сеанс, 2002.——1990 年代 10 年間のペテルブルク演劇に関する浩瀚な評論で、記録資料としての価値も高い。主要演目や演劇人について知るにはこの一冊で足りる。著者レオニード・ポポフが最近早世したことが惜まれる。③ *Балтийские сезоны*——同名の出版社が 1999 年から刊行(同年のみはウェブサイト版)する雑誌。ペテルブルクの演劇事情をはじめ、シナリオテキスト、論文など多彩な内容を含む。2004 年現在、通巻 10 号まで刊行済み。

台にペテルブルク的なものを持ちこむ演出（本来の戯曲の中身がこの都市と無関係であろうとも）が目立っている¹。そして、舞台上の「ペテルブルク」は何らかの形で、この都市特有の重苦しいまでに濃厚な「時間」の存在を象徴している。

ペテルブルク中心部は 18～19 世紀の建築が大半を占め、その景観はただちに数百年の時の経過を想起させるが、くわえて様々な時代の建築スタイルがモザイク状に混交する様子²が見る者の時間感覚をさらに鋭敏にする。これに、夏冬が極端な対照をなす北緯 60 度の自然条件が加わる。ことに演劇シーズンの始まる秋口には、猛烈なスピードで昼が短くなってゆくのであり、生粋のペテルブルク市民でさえ漠然とした不安と苛立ちを覚えずにはいない³。

これらの条件からくる特殊なペテルブルク的時間感覚は、演劇にとって避けて通れないテーマとなっている。端的な一例を挙げれば、アレクサンドル・オブラストフ翻案によるゴゴリ「外套」（リテイヌィ劇場小ホール、02年初演）がある。この翻案では原作での時間設定は無視され、年功記章着用の万年九等官であるはずの主人公アカーキー・アカーキエヴィチは青年となって渚の恋を繰り広げ、仕立屋ペトローヴィチは外套を新調するだけでなく、アカーキーの恋人を裏で操り、注文主を翻弄する。リテイヌィ劇場版ペトローヴィチは、個人の運命を自在に左右する全能の人であり、明らかに都市ペテルブルクそのものを象徴している⁴。この「人物」は老獪な奸智と青年の風貌、つまり老いと若さを併せもち、市民（アカーキー）とともに自在に若返るかと思えば、彼を置き去りにして独り老けこんでみせる。住民が到底ついてゆけない身軽さで時を渡り歩く都市。多層的でかつ常にゆらいでいるペテルブルク的時間というものが、この翻案では巧みに表現されている。

このように、演出家はもつれた時間の塊としてのペテルブルク（あるいはその一部）とたわむれながら、人がそれとどう折り合いをつけてゆくべきなのかを思索する。本稿では、ペテルブルク的時間の代表的イメージといえる三つのもの——「雪」、「円柱」、「石」——が、様々な演出においていかに扱われているか分析し、今日のペテルブルク演劇の基底にある時間感覚とはどういうものなのか考えてみることにしたい。演目は 2002～2004

¹ これは当地風物を売り物にした観光客向けサービスではない。演劇シーズン（歌劇場以外）は観光客が僅かな冬季である。

² 無人の沼地に出現した後、わずか 300 年の間に首都の栄華をへて古都へと凋落する——成長を急ぎすぎたこの都市ならではの街並みである。

³ 北緯 60 度は日本付近ではサハリン北端の遙か北、オホーツク海対岸に相当。当然、秋の日照時間の短縮ぶりは激しいものがあるが、さらに 10 月末の冬時間への移行が夕方の暗さを一層増強する。

⁴ ペトローヴィチは「ピョートルの子」を意味。ペテルブルクの創建者はピョートル大帝だから、この名は都市ペテルブルクそのものを意味しうる。他方、「（ピョートルの子たる）典型的なペテルブルク市民」のニュアンスもあるが、こちらは小説でのイメージに近い。

年¹、市内主要劇場のレパートリーとして恒常的に上演されていたものに限定する²。

1. 雪（過去への視線）

年間で五か月も雪に覆われるペテルブルクでは、雪は必ずしも好意の対象ではない。いつ果てるともしれず単調に降り続く雪は、よどんだ時間の底に沈んだかのような鬱屈感で人を悩ませる。ニコライ・ピニギン演出、ロナルド・ハーウッド作「衣裳係」（ポリショイ・ドラマ劇場、02年初演）は、この地ならではの雪のイメージに寄り添いながら、大胆な誇張によって効果をねらう。老いた俳優（とその周囲）のコミカルだが鬼気迫る、舞台への執念を描くこの悲喜劇では、老優が息を引き取った終幕の場で、大量の雪塊が一度に落ちてくる。全てはたちまち雪に埋まり、さながら劇場外の現実世界（演劇シーズンは冬なので、たいがい外は雪である）が乱入してきたような感覚のうちに芝居は断ち切られる。老優の執念がいかに醜くとも、その生の最後の輝きは、この単調な現実世界に比べれば遙かに美しかった、と思わせる情景だ。

冬のペテルブルクに住む以上は、この重苦しい毎日と延々と付き合わねばならないのだが、しかし、それは本当に不毛なことなのか。むしろ、余所に住む者には与えられない特権ではないのか。雪の底で時間がよどんでいるというのは実は思い過ごしで、そこには豊穡な時間が息づいているのではないか——このような視点から雪をみて舞台化した演出もあり、以下にあげる最近の二作品がそうである。

タチヤーナ・カザコヴァ演出、ゴルドーニ作「頑固者たち」（レンソヴィエト劇場、94年初演）は、原作こそ三一致の法則にしたがう古典劇だが、演出家は大団円に雪を舞わせることで三一致を解体し、17世紀ベネチアを現代ロシアに接続してみせる。商家の箱入り娘の恋愛騒動をきっかけに、因習を墨守する当主に対して女たちが反旗を翻して屈服させる筋立てだが、演目の要は、強烈な「頑固者」で家父長制や男尊女卑を熱っぽく擁護していたはずの当主が、にわかにくらつき降伏してしまう、そのあまりにも鮮やかな崩れ方にある。老境を迎えた人間の信念などそうは変わらぬはずなのに当主の豹変ぶりが不自然に映らないのは、役づくり（ペテルブルク演劇界を代表する名優セルゲイ・ミギツコと演出家の連携である）が周到であるからだ。思い込みの強そうな顔立ちのなかにも、焦点が定まらず不安げなまなざしに、「頑固者」らしからぬ間の抜けた鼻声——つまり、どこか

¹ 筆者はこの期間、日本国総領事館専門調査員としてペテルブルクに在勤し、継続的に観劇する機会を得た。なお、本稿（脚注も含む）で記述される演目内容や演出技法はすべて、筆者自身が観て記憶したものである。正確を期すため、大半の演目は複数回観ている。

² 論の都合上、一部演目については内容にかなり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。

でほころんでいる印象がある。古い商家に蓄積された因習（その象徴が数十枚もの先代らの肖像画で、舞台上の三方の壁を埋めつくしている）を一身で継承しているのがこの当主なのだが、異様なまでに煮詰まった因習は、生身の人間にはもはや支えきれない。無理からくる精神的なほころびは、身体に滲み出るまでに当主を追いつめ、ふとしたきっかけで一気に決壊してしまう。

そして大団円の雪の場となる。娘の結婚に同意して呆然と微笑む当主をよそに人々は、因習の象徴である壁の肖像画を撤去しはじめる。すると不意に「天窗」が開き、雪が吹き込んでくる。降る雪の中で花嫁が舞う。劇場の外壁を破って雪が吹き込んできたかのような錯覚を誘うのは先述「衣裳係」の終幕と同じだが、この演出にはさらに続きがある。雪の連想によって、舞台空間（17世紀ベネチア）はたちまち客席（現代ロシア）と融合し、こう思われてくるのだ——舞台上に呆然と立ちつくす頑迷な当主は、つい十数年前までここ（客席側）にあったものではないのか。人々を強大な力で抑圧しながら、「因習」を墨守し無理を重ねた挙句、あっけなく崩壊してしまったあの国家のことではないのか。

やがて、われにかえった当主が家父長権の象徴たる鞭を差し出すと、花婿は戸惑い一つも素直に受け取る。さらに、人々は肖像画の撤去を途中でやめてしまい、半数ほどの絵画はそのまま残される。つまり、かたくなな「因習」はほどよく緩和されて商都ベネチアの良き「伝統」へと転じ、次世代に受け継がれる。舞台上のこうした情景が、ソ連崩壊の余震いまだ完全にはさめやらぬ「北のベネチア」ペテルブルクと二重写しになる。因習に束縛された社会や人格は異様だが、伝統の全否定や過去との断絶もまた異様であるのみか、そんなことはそもそも不可能だ——カザコヴァ¹の演出はそう囁いてみせる。そして、この主張を実践するかのように演出家は、降りやまぬ雪を媒介に、現在と密につながったものとして過去を現前させる²。

雪の中で暮らす時間というのはゆるゆるとして、いつまでも流れずに停滞するようであるが、それは、わたしたちが前ばかり見ているからそう感じるなのであって、振り返ればその流れは滔々と過去の歴史へと通じている。ならば、早足ではなく、過去を咀嚼しながら

¹ カザコヴァは現在、ペテルブルク「アキーモフ記念コメディ劇場」芸術監督。

² 原作の筋立てを何ら変えることなく、しかもきわめてさりげなく、互いに異なった時空間にあるはずの舞台と客席をつなぎあわせてみせるのが、この演出の特徴である。この点、やや強引な感もある（その強引さが舞台に活気を与えているともいうるのだが）のが、同じレンソヴィエト劇場のモリエール「病は気から」（ゲンナジー・トロスチャネツキー演出、98年初演）だ。すなわち、「ブリバチザーツィヤ」（国営企業民営化）や「バウチャー」（民営化の際に国民に分配された企業債券）、「ハイパーインフレ」等、90年代前半の混乱のロシアを生きた人々には馴染みの言葉が台詞の端々に散りばめられ、観客は苦笑しながらも舞台に惹きこまれてゆく。ただし、この手法は舞台の雰囲気原作とはおおよそ異なるものに変えてしまう危険を伴うわけだから、筋が知れ渡っている著名な戯曲にのみ許されるものかもしれない。

ゆっくりと生きればよいではないか——カザコヴァの演出にはこうしたひそやかなメッセージが感じとれる。

とはいえ、悠久なる歴史的時間に浸ることは、「一瞬」の貴重さを忘れることを意味しない。それはむしろ逆であって、永遠と一瞬はまったくの表裏一体だ、と思ひ至らせるのがユーリー・コルドンスキー演出、シャマイ・ゴラン作「消滅」(マールイ・ドラマ劇場小ホール¹、02年初演)だ。この演出の核心をなすのは、歴史を織りなす「大きな時間」を背景に、個々の人生を形成する「一瞬」をくっきりと浮かび上がらせる作業にほかならない。

ホロコーストからパレスチナ戦争にいたる歴史の荒波に翻弄される一人のユダヤ人をめぐるこの悲劇は、意表をつくトリックで始まる。来場した観客はまず、収容所の写真やジェノサイドの描画等が並ぶ「展示会」へと通される。種明かしは控えるが、きわめて素朴かつ精巧な仕掛けによってこの「展示会」は突如、舞台空間にオーバーラップした後、すぐに消えうせる(展示物すべてが全く動かぬまま舞台上へと転位し、消失する)。虚空を埋めるように芝居が始まり、初老のユダヤ人男性の追憶に沿ってフラッシュバック状に様々な時代が不規則に繋ぎ合わされてゆく。消えうせた「展示会」とはまるで異なる光景だ。というのも、「展示会」は事象がなだらかに結合する歴史的時間軸にそって過去をかえりみていたのに、演目本体は、互いに無関係な(いくら繋ぎ合わせても決して「歴史」にはならない)一瞬一瞬のよせ集めとして人生を描き出すからだ。

この対比をさらに強調しつつ、二種類の雪の場が使い分けられる。芝居は、暗く雪に閉ざされたポーランドでの幼年時代から始まる。猛烈な吹雪はペテルブルクの雪に似て、いつやむとも知れぬ重苦しさだ。続いて、めまぐるしく様々な局面が挿入される。吹雪の中からやってくるナチの小隊。窓の錠戸が開くと、外は移住先エルサレムの照りつける日差し。窓が開くたびに追憶も交替し、約束の地までの旅も挿入される——キプロスの波止場で出会った同郷の女、懐かしいポーランド語の響き、息子の誕生。窓外は再び金色のエル

¹ ペテルブルク「マールイ・ドラマ劇場」(本稿では以下、「マールイ劇場」と略記)は1983年より名演出家の誉れ高いレフ・ドージンに率いられ、当地演劇界の牽引役となっている。現在のレパトリーには、チェーホフ「かもめ」(レフ・ドージン演出)など演出の斬新さがきわだつ舞台のほか、アブラーモフ「兄弟姉妹」(89年の来日公演とほぼ同じ懐かしいキャストである)やドストエフスキー「悪霊」など上演時間が8時間近い大作も含まれる。全国演劇賞「黄金のマスク賞」での実績も好調で、例えば本稿本文でとりあげる「冬物語」や上記「かもめ」は最優秀作品賞、本文でとりあげる「チェヴェンゲール」は最優秀演出賞を受賞。劇場建物は20世紀初頭には「芸術キャバレー」で(パリを中心に欧州各国で最新文化の発信源となった芸術キャバレーは、帝都ペテルブルクでも20軒近くを数えた)、後に入居したマールイ劇場もその自由で創造的な気風を継承している。マールイ劇場小舞台では99年以来、芸術キャバレーの雰囲気再現した「レストラン、レストラン—キャバレー芝居」と題する軽演劇が上演中。舞台にくわえ、客席も往時さながらに改装され、観客はシャンパンを片手にゾシチェンコのコミック寸劇等をオムニバスで楽しむことができる。

サレム。銃声、幼い息子と銃撃戦の真似事に興じる主人公。撃ち返す息子は瞬時に青年になっている。ロックンロールにあわせて戦場で腰をくねらせ戦う息子。ライフル銃がギターがわりだ。炸裂する地雷。下半身の機能を失った息子を前に、主人公は幼年時代の幻にとりつかれる。またもや猛烈な吹雪、ナチの行進曲、ガス室に送られる両親。錯乱する主人公を息子の恋人が制止するが、絶望ゆえの癒しあいの果てに二人は関係をもつ。抱かれる女が腕を突き上げると枕が裂け、夥しい数の羽毛が舞い、やがて羽は雪へと変わる。それは先程までの重苦しい吹雪とは違う羽毛の軽さで舞い、作品タイトル「消滅」に呼応する儚げな軽さによって、主人公の破滅（直後にガス自殺する）を予告する。舞台はにわかに幻想性を帯び、それまでの情景がリアルだっただけに、急に舞台が遠くなったかのような（あるいは、いわゆる透明な「第四の壁」が出現したかのような）錯覚さえ呼び起こす。だが、その遠さゆえに尚更いとおしい光景だ。舞台との心理的距離はこの場合、舞台上のものへの愛惜をかきたてる。

羽毛の雪は、一瞬で消えてしまう生の断末魔の躍動を象徴するが、それがくっきりと浮かび上がるのは吹雪（歴史的時間を象徴する）が背景としてあるからだ。それは、「展示会」が演目本体を見事に引き立てたのと同じ原理である。永続する時間を意識するからこそ、そこに欠けている「一瞬」に敏感になる——コルドンスキーの演出¹はこうした時間と人の関係を念頭におくが、それはまさにペテルブルクの感性だともいえる。冬のペテルブルクで人々は短い夏を待ち焦がれるが、それは木々の緑や陽光を求めるからだけではない。雪降りやまぬこの地の冬の永続性を強く感じるがゆえに、そこに全く欠けている、一瞬の躍動を求めていとおしむのだ。

雪のペテルブルクを背景に人と時間との関わりを描き出すカザコヴァとコルドンスキーの演出は、それぞれ違う視点に立ちあはするが、基本的な志向には同じものがある。つまり、雪に閉ざされた単調な毎日を、過去への想像力をかきたて、生を豊かにする好機としてみている。この厳しい自然環境を「舞台化」する演出家は、時の流れに無頓着なまま日々の雑事にかまけがちな現代にあって、過去から悠久とつらなる時間を感じつつ（コルドンスキーの説くように、それは「一瞬」の価値を知ることでもある）、急がず生きることの意義について語る。彼らのごく「地方的」な演出が、高度の普遍性をもつのはそのためである。

¹ マールイ劇場発行の演目パンフレットによれば、戯曲の原作者ゴランは1933年ポーランド生まれのユダヤ人で、第二次大戦中に故国を追われ、シベリア抑留などを経て47年、建国直前のイスラエルに移住。イスラエル作家協会の会長を何度も務めるなど同国文学界の重鎮との由。ただし、今回のマールイ版は原作をそのまま舞台化したわけではなく、彼の小説数編のモチーフを再構成したとのことであり、演出・脚本担当のコルドンスキーの裁量を強く反映したものになっている。

2. 円柱（過去と現在）

雪と同様にペテルブルクの光景と時間的特性を規定するのは、都市中心部の大半を占める 18～19 世紀建造の宮殿、寺院、官庁であり、また、必ずといってよいほどそれらの壁面を飾るグレコ・ローマ風円柱の柱列である。円柱はその垂直方向の直線性と水平方向の曲線性によって、まっすぐに伸びる計画的街路と丸みをおびたバロックやロココ式の建築装飾が向き合う都市の輪郭そのものを象徴する。また、この都市がピョートルやエカテリーナの時代と今なお結びついていることを不断に主張する。

ただし、この物体が想起させるのは、雪の場合より生々しく不穏で、いかがわしくさえある「時間」だ。遠くギリシアの古典美を範として 18 世紀にこの地に導入された円柱はまた、市内に散在する 20 世紀の社会主義建築（いわゆるスターリン・アンピール）の構成要素でもある。さらに、それらの表面をひとしく、建都三百年祭（2003 年 5 月）前後に塗られた真新しいペンキが覆う。その有様は、諸々の時代が層状に堆積したカクテルさながらだ。過去から滔々とたゆたう時の流れを象徴するものが雪だとすれば、円柱はそうした時の流れが、次々と立ち現れる「現在」と激しくぶつかり合った軌跡なのであり、実際、以下にあげる三演出はいずれもこうしたイメージのもとに円柱を利用している。

テムル・チヘイツェ演出、レールモントフ作「仮面舞踏会」（ポリショイ・ドラマ劇場、03 年初演）。不貞への疑念に狂った主人公アルベーンが舞踏会場で妻に毒入りアイスを勧める場面では、舞台中央に深紅の円柱（犯罪や狂気、血などを象徴するのか）が一本下りてくる。妻が死ぬ場になると今度は白い円柱（蒼白な死に顔、全てが終わった虚脱感などと呼応するか）が下りてくる。白ずくめの葬儀の場でも、棺の枕頭には紅の柱が立っている。無実の妻を殺めたと知ってアルベーンが呆然となると、逆光で円柱は黒に染まる。

初演の時期が重なることもあり、不自然な原色で塗られた円柱は、建都三百年祭前に街じゅうで行われた建物の改装工事を連想させる。工事によって、くすんでうらさびれた感さえあった街の光景はたしかに一新されたが、ペンキを塗り直しただけで内実が変わったわけではないから、どこか不自然なもの、外観と内実の齟齬といったものがある。演出家チヘイツェの用いる円柱は、おそらくこの現実の街並みに想をとって、塗料の色ばかり目立ち、内実を感じさせない。現在（ペンキの被膜）が過去（円柱本体）を圧倒していて、この失われた均衡が生むいかがわしく浮薄な雰囲気、舞台上で展開する賭博や陰謀、狂気を際立たせている。

これとは逆に、グリゴリー・コズロフ演出、オストロフスキー作「森林」（リテイヌイ劇場、99 年初演）は円柱のイメージに託し、現在と過去との祝祭的均衡を描き出す。林地売却をめぐる壮大な騙し合いを描くこの演目は 19 世紀ロシア喜劇の名作とされ、今日でもしばしば上演されるが、リテイヌイ劇場版に特徴的なのは、舞台上に常に立ち並ぶ十

数本の褐色の円柱だ。それらは場面によって、田舎の貴族屋敷を飾る柱となり、あるいは屋敷の周囲に広がる樹木ともなる。一本だけ台座から外れてかしいでいるものがある（切り倒された樹木のようにも、屋敷の乱脈を象徴するようにも見える）、空いた台座に登場人物が腰をかけるたびに芝居は新たな展開へと動き出す。つまり、折れた柱が物語生成の場となっている。

シンメトリックに屹立する円柱群は、ロシアの片田舎に累々と堆積した過去の重みを象徴するようだが、登場人物らのエネルギーは押しつぶされずに、シンメトリーのわずかなゆらぎへと奔流のように集中してドラマを生み、「現在」をつくってゆく。結果として、舞台上において過去と現在は激しくぶつかり合いながらも、一方が他方を圧することなく均衡する。そこには、都市ペテルブルクのあるべき理想像がそれとなく投影されているとも解しうるだろう。

単純な「現在一過去」の対立図式には収まらない微妙な含意をもつのが、グリゴリー・ジチャトコフスキー演出、ラシーヌ作「フェードル」（ボリショイ・ドラマ劇場、2000年初演）における円柱のイメージだ。舞台上には金網製の円筒がいくつか倒されていて、開演と同時に数人の黒子そのまま勢いよく転がし始める。目の細かい金網で編まれた円筒は、照明の具合によって光の束のように輝くかと思えば、水のように透明にもなる。黒子たちの巧みな誘導によって互いにぶつらず舞台上を往復する円筒は、寄せては返す波さながらだ。円筒は横たわって波となる（たとえば、奸計をもって救おうとした女主人フェードルに裏切られ海中に身を投じる乳母エノーヌは、黒布に覆われた円筒に優雅な所作で腰かけて闇に消えてゆく）一方で、芝居の後半部では、直立して後景に退き柱列となる場面が多くなる。ピアノ線に吊られて宙に浮き、乏しい光の中でぼんやりと輝くので、何か抽象的なものを思わせる。

周知のように、このラシーヌの大古典は情念劇であり、継子イポリートへの王妃フェードルの禁断の慕情、テゼー王のわが子への嫉妬と憤怒、ついには王子イポリートを死に追いやるフェードルの保身の衝動といった、様々な抑え難い情念が絡み合う筋立てとなっている。芝居が進むにつれてもつれゆく情念を、規則正しい柱列をなす円筒群は冷厳と見下ろすかのように、登場人物たちはその間を縫いながら、跳ねて舞うような、あるいは水流に翻弄されるような様式化された動作で登・退場する。あらいがたい運命、さらには情念に対置される理性など、柱列が象徴するものは様々なのだろうが、その一方で、舞台上の時間を規定する機能をも担っている。打ち寄せる波音は激情に身を任せる者の聴覚にも、時計の針音のように淡々と時の流れを刻んでゆく。刻まれる「時」はやがて波間から柱列となって立ち上がり、登場人物たちの背後に常にあつて、少しずつ彼らを破局へと押し流してゆく。イポリートの非業の死が伝えられると、柱は全て舞台の奥に転がされて消え、かわりに黒子たちが舞台上に横たわる。時間はそこで止まり、静寂の中でフェード

ルが罪を告白し自殺をとげる。元の戯曲ではこの後、亡き息子の恋人アリシーを養女に迎えるテゼー王の宣言、つまり失われた時の修復を示唆する台詞があるが、ジチャトコフスキーの演出では省かれていて、時の進行は不可逆だという悲劇的な印象が、終幕後の余韻をなす。

この舞台での円柱は無色透明で光や水に似ているから、折れたりはずれず、人の営みから超然として時を刻んでいるのだが、唯一その表面に「現在」が蔭をおとすのがイポリートとアリシーの別れの場だ。はからずも王位継承のライバルとなった恋人アリシーに玉座を譲るためにイポリートが異郷へ去ると、円筒のうちの一本が黒子によって縦に支えられ、底面の縁を支点に、わずかにかしいでコマのように激しく回転する。雪が舞いはじめ、アリシーは愛する者への追憶に耽りつつ、回転する柱にもたれるように舞う。それはさながら、追憶の力によって進行を押しとどめられた「時」が、きりもみ状態で一点に静止している様を思わせる。その瞬間にのみ、「時」は登場人物たちのものになる。ただし、痛々しいまでの至福と陶酔に満ちた場はすぐに終わり、舞台奥の暗闇にはたちまち柱列が浮き上がり、またもや無機的なる時が刻まれた。

以上の三演目ではみな、円柱に託して現在と過去のせめぎ合いが描出されるが、生臭い現在にスリリングなまでに近寄ってみせる「仮面舞踏会」から、人間存在を超越する無機的な時間の中にぬくもりある現在がほんの僅か顔をのぞかせる「フェードル」まで、スタンスは様々だ。ただし、筆者の観ることができた範囲でいえば、今日のペテルブルク演劇における有力な傾向の一つは、このうちの「フェードル」的なものによって形成されている。すなわち、時の酷薄さを認めながらもなお、そうした「時」が人々のうえに何か救済に似たものをもたらしうると考える志向である。前項でみた雪の演出（「頑固者たち」、「消滅」）も、広い意味ではこの流れの上にある（雪に閉ざされ重くよどんだ時間をポジティブなものとして解釈しなおすのだから）。「フェードル」では回転する円柱によって、つかの間の救済が表現された。もちろん、「森林」や「仮面舞踏会」のように志向が異なる演出もあるわけであり、この多様性にこそペテルブルク演劇の活力が体现されているのだが、本稿では以下、「フェードル」的方向に絞って見てゆく。

なお、「フェードル」の演出には、自らが単なる外国戯曲の紹介ではなく、ペテルブルク演劇の土壌に有機的に根をおろし、その潮流に連なるものなのだという主張がみてとれる。たとえば、主役級のテゼー、イポリートらの装束は士官短剣¹をさげた近代の海軍将官のものであり（旧海軍省²から放射状に街路がのびる海軍都市ならではのイメージャリー

¹ 金色の細長い鞘に収められ士官の正装の一部をなす海軍士官短剣（露語では кортик）は今日のロシア海軍においても軍人の魂とされ、みだりに海軍関係者以外の手に渡らぬよう管理されている。

² 現在はナヒーモフ海軍技術学校で、金色の尖塔は街のシンボル。現在のペテルブルクはバルト艦隊母港の地位こそカリーニングラードに譲ったが、沖合クロンシュタット要塞や艦船ドックを擁す

だ)、舞台上に一列に並ぶ褐色の立方体ブロックは、ネヴァ川や運河を縁取る花崗岩を連想させる。

3. 生長する石の街

現在のペテルブルク演劇界で抜きんできた権威と影響力をもつのは「ポリショイ・ドラマ劇場」、「アレクサンドリンスキー劇場」、「マールイ・ドラマ劇場」の三本柱だ¹。とはいえ、「ポリショイ」を除く後二者は正統的アカデミズムにそれほど忠実ではない²。帝室劇場時代から演目の出来不出来の差が激しいことで知られる「アレクサンドリンスキー」³は今日でも正統、前衛、ともすれば俗っぽさの間を行き来し、「マールイ」は斬新な演出が多いことを特徴とする。このことはつまり、影響力とフリーハンドを併せもつこの二劇場が、当地演劇の新潮流を作り出すうえで比較的有利な立場にあることを示している。

まさにこの二つの劇場において、都市の主要建材である「石」——それはまた、都市名そのもの（「^{ペテル}石^{ブルク}の街」）が含意する物質でもある——と「時間」を絡めた演出が試みられているのは注目してよい。それらの演出に共通するものは、今日のペテルブルク演劇における一つの傾向として定着しているとみなしうるが、これがまさに先述「フェードル」的志向をとっている。

デクラン・ドネラン演出、シェークスピア作「冬物語」（マールイ劇場、97年初演）は、原作の祝祭的気分に穏当なユーモアをまぶした佳作であるかのように、終幕直前まで装っている。たとえば、羊飼いの凄まじい訛りは笑いを誘い、ロシア語方言の豊饒さで楽しませる。羊の毛刈り祭が、気の抜けたコルホーズの秋祭に置きかわっているのもご愛敬で、

る他、街なかで水兵服の技術学校生を見かけることも多く、いまなお海軍の街としての容貌を保つ。

¹ この他にも「コミサルジェフスカヤ記念劇場」、「レンソヴィエト劇場」、「アキーモフ記念コメディ劇場」、「リテイヌイ劇場」などがあり、いずれも伝統と規模、ハイレベルな公演水準を誇る劇場である（なお、本稿で言及する「劇場」はみな専属劇団を擁する）。さらに、小劇場的なものや、非公営の小劇団が続く。なお、消長の激しい非公営「小劇団」のペテルブルクでの現況は *Рубинштейн А.Я., Фохт-Бабушкин Ю.У. (отв. ред.) Экономические основы культурной деятельности (в 3-х томах). СПб.: Алетейя, 2002. Т.1 (Рынок культурных услуг: публика театра 90-х годов). С.309-318* に詳しい。同書によれば、政治的自由化の進んだ80年代末に登場するやたちまち約200団体を数えた同市内の小劇団は、90年代初めには4分の1に淘汰され、現在では市内で活発に公演を行っているのは30劇団ほどだという。

² 伝説的演劇人トフストノーゴフの名を冠する「ポリショイ・ドラマ劇場」は、ペテルブルクでは最も正統的な演劇の殿堂という趣だが、本稿でも取り上げたように、斬新な演出も時折みられる。

³ 帝室劇場という位置づけゆえに、ハイレベルの演劇愛好家と社交目的の富裕名士という二つの相容れない客層を抱え込んでいたためである。メイエルホリドの活躍の場として知られる一方、徒らに保守的ないし俗受けを狙う演出も多かった。Русский драматический театр конца 19-начала 20 вв. М.: ГИТИС, 2000. С.152-162 を参照。なお、「アレクサンドリンスキー」は帝政時代の名であり、ソ連時代は「プーシキン・ドラマ劇場」と改称していたが、現在は両者を併用している。

この劇場が時折見せる機知と悪戯がまたはじまったかと思わせる。やがて舞台は大団円を迎え、死んだはずの王妃ハーマイオニの「石像」が披露される。後ろ姿の「石像」は動きだし、登場人物一同は歓声をあげる（原作はここで終りだ）。ところが、不意に皆は表情をこわばらせ、恐怖に打ちのめされる。振り向いたハーマイオニの容貌はゆがんだまま凍りついて動かず、常人のそれではない。続いて、亡き王子（父王の理不尽ゆえの心痛で彼が急死したのが、王妃の隠棲のきっかけであった）の幻影が登場し、立ちつくす一同の顔をのぞいて回る。若い女の姿をした「時」が現れ、優しく、しかし悲しげに微笑みつつ、幼子の手を取り退場して幕となる。

つまり、王妃はわが子を失った悲しみで廃人となっていたのであり、原作とは正反対のこの展開（終幕前の一分間にすぎないが）が演出の要をなす。本来この戯曲は、取り返しがつかぬような過ち（リオンティーズ王は罰としていったんは家族と忠臣を全て失った）さえ贖い、過去を回復してみせる、「時」の奇跡的な力を描くものであった。対して、この演出では、起きてしまった出来事は「石像」にたがねで刻まれたようにいつまでも残る。「時」はそれを拭い去りはしないし、そんな力もない。ただ、既述「フェードル」の場合と同様、ほんの僅かだが人の悲しみに歩調をあわせてくれる（王子の亡霊、すなわち忌まわしい記憶を連れ去ってくれる）。峻厳かつ冷淡な中にかすかな優しさを漂わせる「時」のイメージは、あるいは、この都市が苛烈な戦災を経験したことからくるのかもしれない¹。時がたてば全て癒されると信じるには、この都市が払った犠牲は大きすぎ、石造りの街の随所に犠牲の記憶は刻まれている。

超然として彼方にあるようで、その実、ふと気づけば寄り添ってきている「時」——マールイ劇場はこのテーマをレフ・ドージンおよびオレグ・セナートフ演出、プラトーフ作「チェヴェンゲール」(99年初演)²でも取り上げ、しかもそのクライマックスはやはり「石の場」である。南露ステップのただなかの小都市チェヴェンゲールの住人たちがロシア革命に呼応して樹立する、閉鎖的かつ奇想天外な「ユートピア」社会。登場人物たちは世界の存在意義といった哲学的議論にふけるのだが、基礎的教養を欠きあまりにも純粋な者ばかりだから、吐かれる言葉は現実ばなれしている。言葉は何かを構築しようとするそばから崩れ落ち、舞台中央を仕切る巨大パネルにはじかれるように虚空をさまよう。つづいて、原作同様、物語全体の端緒となる出来事、つまり漁師の入水自殺の場面となるが、演目のすべてはその際の彼の言葉に集約されている。「人間は全てこれからだが、魚は閉じている」——漁師はこう言って魚に見惚れ、舞台前方の池に沈んでゆく。内向きに閉じ

¹ 第二次大戦時のレニングラード包囲戦におけるロシア側死者は、軍民計 130~150 万人とされる。

² ペテルブルクでの初演(99年9月)に先立ち、同年2月にワイマールでの客演で初演されている。なお、プラトーフの原作は複雑な筋と数百名にのぼる登場人物を有する小説であり、劇場版はむろん抜粋である。

たものに彼は魅せられたのだ。この後、一同は「社会主義人類ソヴィエト」の樹立を宣言し、農作業のように淡々と異分子を虐殺して、未来へと開かれた空間へと歩みだす（彼らの言葉によれば「空間を虚ろにする」）のだが、実際はそうした行動や思考様式は常に内向きで、過去に向かっている（その最たるものが、死んだ赤ん坊を「 Kommunismusの力」で蘇生させようとする儀式での「この子の外側は死んでいるが内部はまだ生きている」という台詞だ）。

何かを活発に生産しているかにみえながら、ただ自らの元々のエネルギーを食い潰して存続している——未来のないこの閉鎖社会を支える危ういバランスは、モスクワからの闖入者の出現によってたちまち崩壊し、一同はそれぞれ人の頭大の石を抱えて入水する。ややあって、池の中から金網がせりあがると、石だけが並んでいる（これが、演出上の最大の特徴だ）。何の変哲もない石なのだが、よく見れば各々どことなく人のような表情がある。チェヴェンゲールの人々の顔から憑きものが落ちればこうなるかと思われるような、静かで温かい表情だ。皮肉にも、新時代を求めて彼らが悪戦苦闘していた間には未来などなかったのに、その望みが絶たれてはじめて時が流れだし、未来（もはや彼らが目指していた「未来」ではないにせよ）が出現したかのようだ。「時」はこうして、水中に沈んだ人々の魂を遅ればせながら慰める。

マールイ劇場が「石の時間」を再三とりあげるのは、石の街ペテルブルクへの敬意ゆえというよりは、石というものが元々、当地演劇人の多くが抱く「時」のイメージと相通じるものを持っているからだ。粗い表面に刻まれた幾筋もの傷跡は、拭い去れない過去を象徴する。冷たさのなかに温かみを漂わせる石の外貌は、峻厳なうちにも優しい表情をのぞかせる「時」の姿と重なり合う。ここで指摘しておきたいのは、こうした「時」のイメージは、物事一切へのある見方を前提にしているということだ。つまり、人間は時に対して圧倒的に下位にある。人は過去に学ぶ。現在にあって惑い苦しみ、まれに「時」から救いの手を差し伸べてもらう。そして、未来の生成には関与しない。未来は人の意志にかかわらず勝手に生成してゆくものだから、人は未来を作ろうなどと思い上がるべきではない——こうした、ある意味での謙虚さや優しさをもって、観客をも含めペテルブルク演劇人の多くが物事をみているように筆者には思われるのだ。

アレクサンドリンスキー劇場の問題作、アレクサンドル・ガリービン演出、ゴーゴリ作「結婚」（98年初演）が一部批評家からの厳しい批判¹にもかかわらず、今日にいたるまでロングラン公演を継続し続けているのは、その証しだともいえる。この演出は小説家ゴーゴ

¹ ペテルブルクの演劇レビュー誌 *Петербургский театральный журнал* № 18-19. 1999 は、98-99年シーズンの演目に関し評論家へのアンケートを掲載している。「結婚」は二名が「最良」、二名が「最悪」で評価が割れた。

り役が常に舞台上にいて登場人物に指示出しのような仕草をするメタ演劇的手法で知られるが、さらに、事件の現場であるペテルブルク市内の家屋の造りもきわめて特徴的である。壁面や床はおろか、ソファや椅子といった小道具にいたるまで獣毛様のものがびっしりとはりつき、屋敷全体が一匹の生きた怪物にみえる。あたかも、石の街ペテルブルクが人知の及ばぬ時間によって生長し、怪物的な生命をもつにいたったかのである。そこに漲るグロテスクで妖しい生命力は、舞台を観葉植物で埋めて話題となったマヤコフスキー劇場（モスクワ）版「結婚」の健康的でみずみずしい生命力とは対極にある¹が、異様なうちにも美しく活力に満ちている。人の手のおよばぬところで生み出されてゆく未来、勝手に育ってゆく都市ペテルブルク——それが一見奇怪なものであるとしても、演出家は美しさと芸術性を認め、許容する。このおおらかさこそが、ペテルブルク演劇の活力を支えているのかもしれない。

結び

以上、最新のペテルブルク演劇について演出面を中心に、時間の捉え方をみてきたわけだが、その多くには、おそらくは過酷な歴史や自然条件の反映として、時間に対する独特の「謙虚さ」がうかがえる。峻厳な容貌のうちにも優しさを秘めたものとして時はイメージされる。そうした「時」の前に人は無力である。過去は拭い去れないし、未来は人の手の届かないところにある。人がなすべきことは、むやみに未来をデザインすることではなく、過去の教訓に学び、物事が自然に進んでゆくよう配慮することだ——少なくとも一群のペテルブルク演劇は、このようなスタンスに立っている。

こうした姿勢は倫理的には穏やかといえるのかもしれないが、芸術的には極めてラジカルな実験へと昇華することがある。その一例が、アレクサンドル・モルフォフ演出、シェークスピア作「テンペスト」（コミサルジェフスカヤ記念劇場、98年初演）であり、時の力の前に演劇自体が否定されかねない状況を示してみせ、全国の演劇界に衝撃を与えた²。

¹ ゴーゴリ「結婚」という演目はロシアでは昔から人気があり、様々な演出で上演されている。現在ペテルブルクではセルゲイ・フェドトフ演出（「コメディアン¹の安息地」劇場、03年初演）が上演中で、引き出しが自然に開くなどオカルト的要素によりゴーゴリ一流のグロテスクを強調している。また、モスクワでは（筆者はペテルブルク客演時に観ている）、ロマン・コザク演出（チューホフ記念モスクワ芸術座、97年初演）やセルゲイ・アルツィバーシェフ演出（マヤコフスキー劇場、02年初演）が上演中である。モスクワ芸術座版は洗練された軽みを持ち味とする（終幕はその象徴で、登場人物の一人が文字通りふわふわと宙を舞い、空に消えてゆく）。マヤコフスキー劇場版は舞台上を観葉植物でうめつくし、みずみずしいゴーゴリを演出して意表をつく（後期ゴーゴリはシニカルで乾いているものという固定観念は見事に覆される）。

² 演出のモルフォフはブルガリア人。マールィ劇場「冬物語」のドネラン（英国人）のように、非ロシア人の活躍も目立っている。

三好俊介

この演目では、舞台前方中央に大型のメトロノーム様の物体があり、劇の進行中は止まっている。筋の進行は最初こそ普通だが、次第に異様さ（テレビのバラエティーショーかともみまがうばかりの下品さ、幼稚性）が目立ち始め、最後には全てが無意味となる（父親プロスペローからの娘の自立が、一切を空虚で無力なフィクションとして否定する。芝居そのものが実は、父親が娘に語る教訓物語なのだが、もはや親から自立している娘は終幕で、そんなおとぎ話は無意味だとして拒絶する）。劇が無意味となったとたんメトロノームが動きだし、時が刻まれはじめる。こうして時の存在は演劇そのものの意義さえ揺るがし問い返そうとするが、その問いかけ自体が鮮烈な芸術的インパクトとして観客を驚嘆させる。

このように、ペテルブルク演劇における時間感覚は一見穏当なうちにも、見方を変えればきわめてラジカルな一面がある。その点だけから言っても、この地の演劇はロシア演劇全体に今後とも少なからぬ刺激を与えてゆくはずである。

Театральный Петербург сегодня : Город и театры, создающие время

МИЁСИ Сюнсукэ

Хотя сегодняшний Петербург, наряду с Москвой, является центром русского театрального искусства, тем не менее в Японии очень редко освещаются последние достижения театров северной столицы. Эта статья имеет своей целью познакомить читателя с новейшей ситуацией в петербургском театральном искусстве, анализируя его немаловажное значение, а именно уникальный взгляд на течение времени. Анализ основан на реальных впечатлениях от спектаклей, просмотренных автором в период 2002 – 04 гг.

Общей особенностью многих из этих спектаклей можно назвать то, что на сцене появляются вещи, символизирующие временной характер Петербурга. Со сложной историей создания города и своеобразными природными условиями Петербург сохраняет на себе отпечатки времени. Режиссеры показывают сложную структуру времени и представляют свои мысли о взаимоотношениях между человеком и временем.

В данной статье мы, анализируя вышеуказанное, особо уделили внимание таким символам на сцене, как снег, колонны, камень. В образе снега режиссеры выражают взгляд на прошедшее, а колонны часто метафорически выражают столкновение настоящего с прошлым. Глубокие мысли о прошлом обеспечивают пронизательный, чуть гротескный, но плодотворный взгляд на будущее, что выражено в образе камня.

Доказывая это, мы постарались живо описать главные мысли и приемы лучших спектаклей таких петербургских театров, как «Большой драматический», «Александринский», «Малый драматический», «Ленсовета», «Литейный», «Комиссаржевской» и т.д..