

1997/98年シーズンのロシア・ゴールデン・マスク演劇賞について¹

楯岡 求美

ロシア演劇人同盟が主催するロシア・ゴールデン・マスク演劇賞(通称「マスカ」)は²、ロシア演劇人同盟主催の演劇祭である。通常演劇シーズン終盤(2月末から4月初旬ぐらい)の2週間程度にわたって開かれる。ロシア全土を対象とし、オペラ、バレエ、ドラマ、人形劇の各部門について、そのシーズンの初演作品の中から最優秀作品、演出、俳優(男優および女優)、美術などの賞(国家賞)の選考を行っている。ロシアではシーズン・レパトリー制を採用していて、シーズンは9、10月ごろにはじまり、5、6月ごろ幕を閉じ、原則的には毎日上演作品が変わる。ソ連時代のような観劇の伝統は薄れたとはいえ、文字通り老若男女を問わず、劇場に出かけることは身近な楽しみである。この傾向はとりわけ歴史のある地方の劇場に色濃く残っている。

「マスカ」では、各地の演劇人同盟や観客の推薦をもとに選考委員会が100本以上のビデオ審査³や現地派遣による実地審査をし、約30本程度作品を選ぶ。ノミネートされた作品は原則的には3月のフェスティバル期間中にモスクワで上演し、審査委員会が各賞を決定する。例外的に期間外の公演を認めたり⁴、評価の高い作品がモスクワ公演出来ない場合、審査委員の見に出かけたりすることもある⁵。「都市という都市になにかしら賞がある」、また、「見るに値する芝居の数より賞の数のほうが多い」⁶といわれるなかで、歴史は浅いものの、演劇人自身がその専門的な視点から真摯に選ぶ賞として年々重視されてきている⁷。

本稿では、筆者が取材した1997/98年シーズンのゴールデン・マスク演劇賞(「マスカ'98」)のドラマ部門から、特徴的な作品をいくつか取り上げ、論じることとする。これら作品の分析を通してこのシーズンの演劇傾向の一端なりとも明らかにできればと思う⁸。

今年度のゴールデン・マスク演劇賞のノミネート作品では、オムスク、ミヌシンスク、ノヴォシビルスクといったシベリアの都市に本拠地を置く劇団の活躍が目立った。もちろん日本ではまだあまり知られていないというだけで、シベリアは芸術的にも豊かな土壌を有している。シベリアは流刑地として利用されていたが、犯罪者といっても政治犯、つまり反体制知識人たちもまた多く流された。モスクワっ子が「まともな知識人はみんなシベリアに流されてしまったから、モスクワには文化がない」と皮肉をいうことがあるほど。たとえばオムスクはドストエフスキーが流刑にあったところである。またノヴォシビルスクは、学術都市として人口的に建設された都市で、とりわけ文化的に高い水準を保っている。ノヴォシビルスクの俳優が「モスクワで上演する以上にノヴォシビルスクで上演するほうが緊張する。とくに住人には研究者が多く、彼らはいつものどんな出来だか見てやろう、というシニカルな態度で劇場にやってくる。そのような態度に打ち克ち、なおかつ感動させなければならぬのだから」と述べている。ノヴォシビルスクという都市は、モスクワへの出世コースの中継地点として認識されている側面もある。また、ドラマ部門で今年のゴールデン・マスク賞を独占したオムスクに代表されるように、演出家や文芸担当者など

の劇団を指導する立場の人間がロシアやウクライナといったヨーロッパ部から実績を買われて招かれることもあり、優れた演劇の担い手たちが多いことは確かである。

ミヌシンスク・ドラマ劇場はいろいろな意味でユニークな存在である。シベリアの小さな都市、それも、人口7万人の街に110年以上も続く劇場があるということ自体が驚きである。この劇団は演出家から俳優まで、ほとんどが町の出身者か、もしくはこの町を含むクラスノヤルスク州出身者で占められている。「観客である街の住人と劇場とは厚い信頼関係で結ばれている。だから、観客の期待を裏切らないよう、良質の芝居を上演しつづける義務が劇団にはあるのだ」という、演出家A. ペセゴフの言葉が印象的であった。

「マスカ」の特色はこのように、日頃首都の観客の目に触れることのない地方劇団の優れた作品を見る機会があること、他の都市の演劇人たちとの交流に恵まれない地方の演劇人たちに交流の場を与えることなどにあるが、残念ながら首都モスクワの受け入れ態勢は万全ではない。モスクワがあらゆる面で常に指導的立場に位置付けられていたソ連時代の弊害なのか、地方の文化に対して不寛容な態度を取ることが多い。97/98年度を受賞者を見ても、人形劇以外の部門ではモスクワ、ペテルブルグがほぼ賞を独占している⁹。首都の唯我独尊と地方との確執というこの傾向は改善すべき点としてすでにモスクワの批評においても指摘されている¹⁰。ペテルブルグはモスクワに対してある種独自の立場を維持し、逆に、モスクワのペテルブルグに対するコンプレックスがペテルブルグの諸劇団に対し、過剰とも思えるほどの高い評価を与える傾向もあるようである。いみじくも、演劇の賞にロシアの都市間の複雑な姿が映し出されている。

以下、今回のフェスティヴァルに見られた大きくわけて二つの傾向に着目したい。これらは、今後のロシア演劇の展開を特徴づけるものと思われる。ひとつはソ連初期という時代を扱った上演であり、もうひとつはソ連崩壊以来、ロシアの演劇レパートリーの主流となっている古典作品の上演である。以下、具体的に上演作品を取り上げ、分析を試みる。

1) 『ブンバラージュ』と『ゾーヤの家』: 等身大の歴史評価

中央ロシア、ヴォルガ河中流域にあるサマーラ市サマルト劇場（サマーラと芸術（アート）掛けた言葉、旧青少年劇場）が上演した『ブンバラージュ』という作品は、ソ連崩壊以降、ソ連につながるものすべてが否定的に捕らえられがちだったロシアから新しい時代の新しい歴史感覚が生まれつつあることを示す作品である。ロシアの作家A. ガイダルのいくつかの小説を題材に革命期の少年を描いた有名な映画をもとにしている。第一次世界大戦に徴兵で前線に送られたひとりの少年が手違いから戦死したことにされ、故郷の村に戻ることも出来ず、放浪しながら革命に目覚めるという話である。ここ数年では革命を全否定する過剰反応から、革命をテーマにした作品はなかばタブー視されていた。

ソ連期ならば、革命に対する態度を尺度に、登場人物たちが肯定的人物か否定的人物かをはっきりと色分けして演じただろう。しかし、演出家A. シャピロは、（第一次大戦の）戦後と革命とが相混ざった混乱期を、ブンバラージュと呼ばれるようやく子供時代を脱したばかりの男の子の視点で構成している。簡単に善悪の区分ができるほど状況は単純ではない。彼が前線で戦っている間に、故郷を含めた世界全体が知らない間にいつのまにか大きく変わってしまったのだ。つまり彼を取り巻くあらゆる状況は、彼にとって親しみのあ

るものようでいて未知のものであり、理解しがたいものである。出会う人ごとに、それが肉親であれ、初対面であれ、信じて良いのか、戦うべき敵なのかどうか、決めかねる。観客も、見なれた懐かしいふるさとと似て非なる故郷をともに体験することになる。

ゴリキー名称モスクワ芸術座（もとは民族友好のためにつくられた巨大な劇場）の非常に大きな舞台の上に、四方を壁で囲んだ、客席を含めたスタジオを組んで上演するというユニークな舞台装置であった。スタジオの両壁際に通路（片側は2階建てになっている）と、に赤、白、緑といったカラフルな色で縞模様に塗られた、客席中央を横切る通路のような舞台で演じられる。中央通路の真ん中部分が正方形に張り出して、少し舞台らしくなっており、ブンバラーシュが前線で乗せられた偵察気球をイメージした籠が吊り下げられている。

物語はおとぎばなしの冒険譚ように進む。主人公の少年がかつての恋人にこがれ、時に敵から逃げ回り、友と出会い（後に友を殺され）、人々との出会いのなかで成長していく姿が、女たちの歌い踊る民謡や民族舞踏を交えながら演じられる。なかでも赤毛の軍人に「赤毛のクラウン」のイメージが重ねられていたり、強盗団の女首領が魔女のようなイメージをもっていたり、対岸に別れて立つ登場人物どおしがタバコや外套の受け渡しに客席を使うなど、道化芝居的手法を応用している。このような民衆芸能の表現手法を使うことで、主人公を体制によって作られた英雄ではなく、ごく普通の少年として描くことに成功している。その結果、その時代のうねりに巻き込まれ、ごくあたりまえの人間として生きたいように生きることをひとびとに許さない時代において、どうやって生きるか、という問題を、観客たちも少年と分かち合うことになる。革命を絶対的基準としてすべてを正偽に分けたソ連的解釈の伝統も、革命と名のつくものを全否定しようとした90年代半ばまでの単純な歴史観も振りきり、身軽な立場で歴史を自然体で見なおし、より普遍的な歴史の枠組みを提示する作品になっている。

政治的なステレオタイプを排し、革命直後の時代の空気を再現しようという新しい試みはノヴォシビルスク市からノミネートされた『ゾーヤの家』(M. ブルガーコフ原作)のO. ルィプキンの演出にもみられた。スターリンの粛清が吹き荒れ始めたころの1920年代モスクワで、ゾーヤという女性がファッション・アトリエを開き、大切なマンションや、社会の変化についていけず無気力になってしまった恋人を権力から守ろうとする話を、当時のモードと芸術で表現している。ヒロインのゾーヤは日本で言えばまさに「モガ」と呼ばれたショートカットのアクティヴな女性で、ココ・シャネル風の働く女性のためのファッションに身を包み、アトリエのホステスたちは画家エルテが描くアール・デコ調のドレスで登場する。当時のソヴィエトで活発だったアヴァンギャルド芸術もふんだんに取り入れられ（装置は構成主義的な色彩が濃い）、当時の風俗としてコムソモールの集団体操や、労働用ユニフォーム（プロズオジェージュダ）も取り入れられている。ゾーヤの元の恋人で彼女の仕事のパートナーにもぐりこむ男が白塗りの道化やコメディア・デラルテ風の人物を思い起こさせる造詣だったり、中国人の洗濯屋たち（実はスパイ）がカリカチュアのきいた道化であったり、最後にゾーヤの家に踏み込んでくる得体の知れない黒服の人物たち（もちろん権力側の人間が暗示される）がアル・カポネ配下の、しかしコミカルな味付けのギャング風だったり、ピカレスク仕立てでもある。風刺の利いた笑いのある演出だが、ソ連的なものへの単純な軽蔑や嘲笑は感じられない。当時の社会を再現・批判するのでは

なく、20年代の作品を20年代の芸術様式で表現し、当時の美学に注目する。虚構を重層化し、ステレオタイプの政治性（反体制作品というレッテル）をはずし、当時の芸術感覚にあらわれる世界観を再構築してみせようという試みなのである。

これらの作品の登場は、ソ連という時代にコンプレックス抜きで素直に向き合うことの出きる新しい世代の出現を象徴しているのではないだろうか。

ちなみに、サマーラ市長はモスクワ市長とともに、今回、演劇振興功労者としてゴールデン・マスク特別賞を受賞している。社会状態が不安定な激動の時代においても、出きる限り芸術（とりわけ演劇）振興に公的援助を与えようと努力する姿勢は、ある種ソ連的であっても、良き伝統としてこれからも残されていくことを期待したい。

2) 『かもめ』、『生ける屍』、そして『桜の園』：古典の現代性

受賞作品のペテルブルグ・マールイ・ドラマ劇場の『名前のない戯曲』もチェーホフの『プラトーフ』の改題であることに象徴されるように、作品賞にノミネートされた11作品中、6作品（内、4作品がチェーホフ）が革命以前の古典であり、現代の作品は俳優部門のみのノミネートとなったイングマール・ベルイマン作の『稽古のあとで』（これも海外の作品）のみである。表面的には混乱したロシアの社会状況の中で古典作品への回帰が続くように見えるが、同じ古典作品の上演でも、演出の面で新しい方向性がみられる。

① ミヌシンスク・ドラマ劇場『かもめ』（チェーホフ原作）

シベリアの小さな町、ミヌシンスクからきた『かもめ』（A. ペセゴフ演出）には、戯曲の場所設定が小さな田舎町からさらに馬車を走らせた遠隔の地にある村での出来事だったことをあらためて認識させられる。都会という外の世界はあまりにも遠い。登場人物たちは、自己の感情を吐露することへのためらい、はにかむようにやっと発する言葉の一つ一つを、自ら確認するように丁寧に、そしてとても静かに語る。

この静けさの中に、叙情的に疎外感や孤独が表現されていく。言葉が誠実に発せられるにもかかわらず、朴訥に語られる言葉はなかなか相手に届かない。トレープレフは、彼をひそかに慕うマーシャを見ることさえしないし、トレープレフの情熱的な愛情とニーナの都会への憧れは最初からすれ違う。言葉は受け手を失ったまま、不寛容さ、理解しあえない悲しさとなって漂い、舞台空間を埋めていく。

舞台中央に腰の高さほどの方丈形の仮設舞台がつくられている。一幕でトレープレフが自作の芝居を上演するために作らせた舞台だが、芝居の全幕を通して、舞台中央に存在しつづける。モノローグや自ら思いを主張しようとするなど、いわばその人物にスポットライトがあたるようなとき、登場人物たちはこの小舞台にのぼり、まるで劇中劇のようにその感情を、モノローグを演じるのである¹¹。舞台に上げられてしまったセリフは相手に理解されることはなく、演じられる言葉として、鑑賞の対象となってしまう。しかし、そこにわざとらしさはない。彼らは自らの思いを注意深く誠実に言語化しようとする。誠実であるほど理解されない悲しみが強まる。

② オムスク・ドラマ劇場『生ける屍』（原作レフ・トルストイ）

オムスク劇場は1998年3月の来日公演の際、俳優のアンサンブルのロシア演劇の正

統派的な美しさが話題になったが、『生ける屍』の舞台でこのアンサンブルが描き出すのは、社会や因習・伝統という目に見えないもの、すなわち、そのときに生きていた人々を絡め取る時間や空間である。

ロシア演劇においては、登場人物を生き生きと描き出し、その「性格 character」とその心理を的確に表現することであった。スタニスラフスキー以降とりわけ、その傾向は強い。ビオメハニカという独自の俳優訓練法を編み出し、20世紀演劇の前衛をひた走ったマイエルホリドもまた、社会的状況に規定される性格を軸に、さまざまな関係性を描こうと腐心した。映画ではあるが、モンタージュという特異な手法を完成させたエイゼンシュテインでさえ『イヴァン雷帝』において、多用な手法を応用しつつ、やはり雷帝の性格を描くべく工夫をこらしている。このような中において、ペトロフの演出は特異な手法といえるかもしれない。

もちろん、各登場人物の性格付けはあって、社会的な慣習などに縛られるのを嫌ってジプシーたちの自由な天地を求め、妻と友の愛を尊重して身を引こうとするフェージャ、あくまで夫に対して貞淑であろうとするリーザ、リーザへの愛のためにはどこまでも自己犠牲を厭わないヴィクトルなど、トルストイの定めた対照的な性格設定は遵守されつつ、しかし、強調されるのは、どのような人間であれ、なぜこれほどまでに因習や伝統といった社会的なものに押しつぶされ、苦しまなければならないのか、という普遍化された、しかしあくまで個人的な痛みや悲しみである。

開演前から幕の中央に仮面をつけた巨大な布の人形がはみ出している。幕が左右に開くと、この天井から床まで届く布製の人形が三体、舞台にぶら下がっている。人形は湾曲したレールを滑るように動き回り、まるで意思があるかのように、ときに人々を押しつぶすばかりに追いかけて、時に舞台を重苦しく狭める。人形が舞台から取り払われ、広々とした空間が開けるのは、野営地である草原（原作ではある一室）でジプシーたちが歌い、踊り、フェージャがつかの間、自由を幻想する場面と、リーザに与えられたつかの間の幸せな第二の結婚生活、そして終幕、フェージャがピストルで意志の弱さゆえに引き起こした騒ぎに終止符を打つ場面である。ジプシーたちが歌う場面では、どこまでも続く草原の空を思わせる、澄んだ青い光が舞台を覆う。

ジプシーたちの歌と踊りはノスタルジックにたつぷりと続く。歌にのって、穏やかさ、自由さ、解放的な気分がたゆたうように客席へと漂ってくる。決してジプシーのステレオタイプなはでさや騒々しいようなにぎやかさはない。ゆったりと、しみじみと人はだれでも自然体のままでいればいいというかのように、ささやき声のコーラスが空気をかすかに振動させてさざなみのように広がり、次第に客席へ、劇場全体へと漂い、広がっていくのである。歌に伴う踊りもまた、躍動的な踊りというよりは、地を滑るようというべきだろう。舞台下手奥に黒い塊と見えた一群がかなたから聞こえるかのようなかすかな歌声に合わせて滑るように舞台全体に広がる。歌が次第に大きくなるとともに、踊りも大きくなっていく。黒い衣装を広げると、折りたたまれた袖やスカートの襞の下から赤い色が現れるようになっていて、踊り手たちが両手を広げると黒い衣装の下から蝶の羽のような赤い袖が、ドレスの裾を翻すと赤い襞が広がる。巨大な人形に押し込められた薄暗い屋敷の場面の後に演じられるだけに、布で覆われた陰鬱な室内空間とさわやかな青空の広がる明るい空間とのコントラストは衝撃的でさえある。もはや、フェージャにどのような前歴が

あるのか、彼個人の性格に倫理上問題があるのか、などといった性格的な要素というのは、この空間のコントラストの前に消えてしまう。誰しも人間らしく生きるためにはこれだけの自由な空間が必要なのだ。

ここで示されるジプシーたちの自由とは、喜びや悲しみといった感情はそのひと個人のものであり、枠にはめられず、逃避でもなく、かといって抑圧に対する大袈裟な抵抗でもなく、あるがままに、等身大の感情表現をしてもよいということなのである。

フェージャを非難するリーザの母も、世間体に絡めとられ因習の抑圧に苦しむ小さな存在でしかない。時に監視するように時に追いたてるように巨大な布の人形が彼女の歩く後を追いかけていく。ペトロフの演出では、彼女はエゴイストでも単なるフェージャのアンタゴニストでもない。リーザとの結婚に頑強に反対するヴィクトルの母も‘しきたりの権化’ではない。描かれる人間関係は単純な対立図式に還元されはしない。ここでは誰もが善良であり、その身を犠牲にしてまでも真剣に相手を思いやるのだが、因習やしきたり、偶然や運命というもののくもの巣（屋敷の部屋壁を表す布も人形もほこりをかぶったような色をしている）にからめとられ、誰もが同じく出口のない理不尽な苦しみにもがく。

フェージャの最初の死（実は狂言自殺で、のちにそれが発覚して再び苦しののだが）によってヴィクトルとの愛を自ら認めることができたリーザが白いドレスを身にまとい、緑の輝く初夏の陽気につかの間、喜びを感じる場面では、ジプシーたちの歌の場面ともに数少ない明るく広々とした空間が舞台上に現われる。空間的な解放感は、リーザが自分の感情を取り戻した充足感とパラレルになっている。

幕切れに裁判所の衆人観衆のいる中でフェージャが自殺する場面は原作の設定と異なり、ペトロフの演出では彼の自殺にだれも立ち会うことはない。彼はただ独りですべての責任を取らなければならない。幕が開くとフェージャが上手のプロスツェニウム（舞台前ぎりぎり）にいる。ピストルを持った彼はただひとり広い舞台に取り残される。空っぽの舞台が明るければ明るいほど、彼は弱く小さく見え、その孤独は研ぎ澄まされていく。ピストルを胸に当て、ためらいの時間が流れる。舞台の中央まで、実行しようとする理性と恐怖という感情との間をものがきながら這いずっていく。そして銃声。フェージャがゆっくり体を起こし、「大丈夫、なんでもない」とつぶやくが、次の瞬間、ばたきと倒れる。静かに幕が閉まる。

この間、銃声以外、音は一切聞こえない。原作で示されるようなフェージャの死に動揺し、悲しむリーザの愁嘆場もない。フェージャの死には説明も結末も一切与えられず、そのままひとつの事件として観客に投げ出され、観客は「死」という不可逆な時間の流れを体験することになる。

演出家の視線は、ちょうどベンダース監督の『ベルリン・天使の詩』の天使の視線と比較しうる。個人を取り巻く環境は複雑で、誰もが善意であるにもかかわらず、互いに苦しめあわなければならない。強固だったはずのソヴィエト・イデオロギーがいつも簡単に崩壊した現在、単純に権力や体制を批判すれば済む時代は過ぎてしまった。個人を抑圧していたはずの体制が崩壊してみれば、個人をとりまく状況が不透明になった分、解放どころか、かえって抑圧は強まっている。

チャーホフやトルストイをはじめとする古典演目が好まれて上演されるのも、個人をとりまくこのような状況が19世紀末から20世紀初頭のロシア帝国末期の脱中心化され

た社会状況と比較できることにあるのかもしれない。

③ スタニスラフスキーの家の近くの劇場『桜の園』（チェーホフ原作）

ユーリー・ボグレブニチコが演出した『桜の園』は、『かもめ』『三人姉妹』につづき、チェーホフ劇三作目にあたる。彼の演出は、ヨーロッパ、特にフランスでは高い評価を得ているにもかかわらず、不思議とモスクワでは知名度や評価が必ずしも定まっていないのは、彼もまた性格や心理ではなく、時空間を表現する演出家だからであろう。ただし、ペトロフと違い、彼の表現する時空間はもはや広がりや長さといった尺度を持たない。彼のチェーホフを見ていると、不思議なことに、まるで戯曲が「ベケット以降」に書かれたかのような錯覚に陥る。彼の作品は赤錆に覆われた鉄板、もしくは白塗りのレンガの壁に囲まれたごく狭い空間（客席に接する境界線から4歩も下がれば壁にぶつかってしまう）で演じられる。登場人物たちのほとんどは、ソヴィエト時代の軍用外套や、収容所での作業着を思わせるぼろぼろの衣装をまとっている。そこから政治性、社会批判を読み取るのはたやすいが、重要なのは、そのような、極限まで単調で無感情な生活が彼らにとっては「日常」だったということである（もちろん、日本において猛烈社員だけがすべてではなかったように、ソ連においても、多様な生活はあったわけで、あくまでその社会のひとつの側面に過ぎないことはいうまでもない）。

個人の感情表現（特に激しい表現）が剥奪され、他人に認識されることによるのみ自分を認識することができた『かもめ』¹²からさらにすすんで、『桜の園』では、よりベケット的な、死の時さえも超越し、他人に記憶を語ってもらうことによるのみ、自分たちが存在していたであろう過去を思い出そうとしている。

従来のチェーホフ演出では、『かもめ』では登場人物たちは報われない愛を互いにぶつけ合いながらも相手と理解しあおうとし、『桜の園』では、互いの言葉に耳をかたむけていられないほど他人に無関心で、自分の抱える悲しみに夢中である。しかし、この図式がボグレブニチコの演出では逆転してしまう。彼の『かもめ』では、みな自分の愛やアイデンティティの探求に夢中で、他人の感情に配慮するゆとりはない。舞台にも白い砂が敷き詰められ、激した感情に襲われた人物は下手の隅に置かれた物置のような小部屋に閉じ込められるという、殺伐とした人間関係が描き出される。ところが、『桜の園』では、登場する者たちはみな過去と惜別する死者のようなのだ。

ラネーフスカヤをはじめ、しばしば登場人物たちは舞台上に登場すると客席に背を向けて座り、観客と共に舞台上のやり取りをしみじみと聞いている。はるか昔に起きたはずのことをゆっくり思い出そうとするかのように。けれども、桜の園の売却と同時に彼らは姿を消し、朱色の衣装を着けた「赤い登場人物たち」が今度は入れ替わり立ち代り役を演じ始める。複数の赤いラネーフスカヤが替わりばんこにセリフを暗誦してみせる。彼ら朱色の服のラネーフスカヤたちは、ときにワーリャにもなり、アーニャにもなり、「桜の園」を手に入れたことでロパーヒンが失ったってしまったものへの後悔の念を嘲笑するかのようになり、演ずる。すべての遊戯が終わってみな退場し、最後にひとり取り残されたはずのフィールスもまた本棚の中に入り、桜の園の新しい持ち主、ロパーヒンだけが残される。すべては、過去を失い、独り残されたロパーヒンの回想だったかのようなのである。

語られる記憶を追体験することで、かつてあったはずの過去という世界モデルのシミ

ュレーションを繰り返そうとするが、記憶があいまい過ぎて、世界の再構築は失敗する。残されたのは徹底的な孤独である。人とのつながりどころか、記憶すら不確かであり、時間の流れや空間さえあいまいになる。すべてが失われて、残されたのは純化され、研ぎ澄まされた孤独感（すべてが消えた空虚さ・真空）のみである。

結論にかえて

本論で取り上げた古典三作品の演出にみられる共通点は「穏やかさ」と「淋しさ」、つまり、人間の孤独と真摯に向き合うまなざしである。ミヌシンスクの『かもめ』の俳優たちのゆっくりとした動きと、ポグレブニチコの『桜の園』の動きを削ぎ落とした演出とは、写実性と抽象性において両極ではあるが、ペトロフの『生ける屍』もあわせて、静けさと穏やかさのなかに淋しさが透かし彫りのように浮かび上がる点で共通している。劇中の人物たちは孤独と向き合うことで、感覚を、それがいかに悲しく、苦しくつらいものであっても、取り戻すことに成功しているのだろう。

その意味では、これら古典作品とは反対に華やいだ明るさとリズムカルに様式化された動きで際立つにもかかわらず、ソヴィエト期の二作品も、個人と時代との関わりという視点は共通する。全体の中の個人ではなく、あくまで個人の感覚に焦点が当てられているのがこのシーズンの傾向だったといっても構わないだろう。

以上のような個人の感情や感覚に注目する作品と対照的だったのが、ユージン・オニール原作の『運命のみなしごたちの月（邦題：廃者の月）』である。

モスクワで演劇活動をはじめた若手演出家クリム（本名クリメンコ）がペテルブルグのリチェイニー劇場で演出した作品であり、批評家賞をとったことで、彼はいわばモスクワに‘凱旋’したわけだ。ペレストロイカ全盛期の80年代末に演劇人同盟がモスクワの若手演劇人たちを援助し、スタジオ活動を奨励したことがあるのだが、彼はその中でもっとも注目されていた演出家のひとりである¹³。

モスソヴィエト劇場の大きな舞台上に、通常の客席と向かい合わせになるようにコの字型にベンチを置いて客席を作り、その内側の空間で演じられた。飲んだくれの父親が、若いとはいえないが地主で俳優でもある男と自分の娘を結婚させようと画策する過程で、父と娘、金持ちの男と娘とが精神的に葛藤しながらもつかの間理解しあうという抒情的な小品だが、クリムの演出では言葉も俳優の身体も意味を削ぎ落とされてしまう。

大きめの石がところどころに置かれた砂地に電話ボックスがある廃墟のような舞台に、青白い照明が当てられる。ベンチの客席からは、客のいない空っぽの客席が見え、その広々とした感じが、まるで生命のいない月面を思わせる。「月光に照らされた月面」という、すでに舞台装置が二重の虚構性を作り上げている。芝居が始まると男たちが巨大な木製のコンパスでいたるところ測量する。点在する人間までの距離も測り、人間関係までもが数値に換算されていくかのようだ。

しかし、彼らが退場し、残された者たちのセリフが始まるや、状況は一変する。セリフはささやく、というより、つぶやき似て、相手までも届かず、意味の聞き取れない言葉を垂れ流すように登場人物たちは間断なく、しゃべりつづける。過剰な言葉は意味を失い、人々は時間を（皮肉な表現を使えば3時間という上演時間を）消費するためだけに音と化した言葉を吐き散らしながら砂地をさまよい歩きつづける。すべては重力を失い、月面上

を漂うかのようだ。地に下りることも、自己の感情を捕まえることもできない。地方で上演される『かもめ』や『生ける屍』が自己の感覚を再確認し、孤独であることの「実感」を再び獲得しようとする過程であるのと対照的に、ペテルブルグという大都会のポストモダンの状況がそのまま舞台上に出現し、ただただ時間が消費されるしかないのかもしれない。

(1999年4月記、2003年4月改訂)

1 本稿は『西洋比較演劇研究会会報』第22号(1999年5月、pp.41-45.)掲載された文章に加筆したものである。

2 ただし、初回1994年のみ、試行段階としてモスクワの劇団に限られていた。

3 現在、選考資料としてあつめられるビデオをもとに、ロシア演劇のビデオ図書館を計画中とのことである。参考：ゴールデン・マスク選考委員会委員長A. スメリャンスキーの談話。『演劇生活』誌「ゴールデン・マスク特集号」、1997年、11-12号、p.19。(但し、2003年4月現在、これらビデオが公開されたという情報はない)

4 今回のゴールデン・マスク賞の開催期間は2月25日から3月9日までだが、マリンスキー劇場は2月上旬にモスクワのポリショイ劇場で公演を行った。

5 レフ・ドージン率いるサンクトペテルブルグ・マールイ・ドラマ劇場は5月にモスクワ公演(チェーホフ国際演劇フェスティバルへの参加)を予定していたため、審査委員会がペテルブルグに出かけていった。結果的にはドージンが演出および作品賞を受賞し、逆にモスクワの観客が見られない作品が受賞することへの不満も出されている。

6 A. スメリャンスキーの談話。『モスクワの観察者』誌、モスクワ、1998年、No.1、p.58。

7 その年の初演作品から選考するので、各年によって、レベルにばらつきがある。

8 残念ながら、注3の理由で、注4で触れたドージンの作品『名前のない戯曲』は作品賞受賞作であるにも関わらず、割愛せざるをえない。この年のノミネート作品に関する詳細は、<http://www.theatre.ru/maska/1998/index.html#drama> にある。

9 美術部門を受賞したのは地方劇団(サマーラのサマルト劇場の芝居『ブンバラージュ』)とペルミのチャイコフスキー記念オペラ・バレエ劇場のオペラ『スペードの女王』だが、これらはいずれもモスクワで活躍する人気舞台美術家ユーリー・ハリコフが手がけたものである。

10 『演劇生活』誌ゴールデン・マスク演劇特集号、モスクワ、1997年、11-12号、pp.32-39。

11 後述のポグレブニチコ演出『かもめ』(1989年初演)では、同様の自己を劇化するセリフの際、登場人物が舞台隅にあるブリキの物置小屋に閉じこめられる。激しい感情の吐露が続く間、他の登場人物は舞台上でその感情の嵐が過ぎるのを困ったように待つ。ポグレブニチコ演出の『かもめ』の上演分析については、拙論「ポグレブニチコ演出チェーホフの『かもめ』について」、SLAVISTIKA XⅢ、東京大学スラブ語スラブ文学研究室年報、1998年、p.238-243.参照のこと。

12 『かもめ』演出については前出、注10の論文を参照。

13 「クリメンコ工房」については岩田貴『街頭のスペクタクル』未来社、1994年、p.247-256参照のこと。