

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』を中心にして

田中 まさき

本稿では、モスクワの演出家ピョートル・フォメンコの作品世界について、『ある完全に幸せな村』を中心にして分析する。『ある完全に幸せな村』（以下、『村』と略記する）はフォメンコの代表作であり、現在モスクワのマステルスカヤ・フォメンコにおいて上演中である。この作品は、2000年6月に初演され、翌2001年のザラタヤ・マスカ賞を小劇場部門において受賞した¹。

1. マステルスカヤ・フォメンコについて

劇場の持つ歴史自体はまだ浅く、発展途上にある段階ではあるが、2001年の『村』でのザラタヤ・マスカ受賞に続き、2002年には同賞を『戦争と平和』で連続受賞し、今モスクワで最も注目を集める劇場といっても過言ではない。

この劇場は、ピョートル・フォメンコが教鞭をとるルナチャルスキー名称演劇大学（ГИТИС. 現 РАТИ. Российская Академия Театрального Искусства.）で、彼の指導を受けた学生を中心として1993年に発足し、現在は地下鉄クトゥーゾフスカヤ駅近くに本拠を構えている。『狼と羊』や『チチコフ。死せる魂 第二部』など、一部の作品によっては他の劇場での客演を行っているものの、大半の作品はクトゥーゾフスキー・プロスペクト 30 / 32 番地にある劇場で上演されている。しかしながら、この建物は以前には映画館として使用されていたため、芝居上演に際して必ずしも適当な空間を提供しているとはいえない。白いギリシア風のいくつかの円柱が、かつての映画館のホールを縦に二分しており、上演作品によって二つの小ホールのどちらかが使用されることになる。従って、広さと形という空間上の制約から、この劇場で上演できる芝居は小劇場用の作品にならざるを得ないが、むしろその弱点を補って余りある、密度の濃い劇空間を現出させることに成功し、多くのファンを集めている。

しかし、フォメンコ本来の演出を考察する上で、上演形態によって彼の劇場や作品を区分することにはあまり意味がない。なぜならば、小劇場作品という『村』の形態はあくまで上演ホールの空間上の制限から来ているからである。そのことは、これが元来小劇場用に創作された芝居でありながら、公演先のホールの状況に合わせて演出に手が加えられ、ペテルブルグやフランスのナンシーでの巡業公演においても上演されていることから明らかである²。また、マステルスカヤ以外の劇場においても、フォメンコの演出作品を見るこ

¹ ザラタヤ・マスカとはロシアにおける国家的な演劇フェスティバルである。毎年各地の劇場が参加して、各部門ごとにその年の最優秀作品が決定される。その詳細についてはサイト：<http://www.goldenmask.ru/> を参照されたい。

² 2001年のペテルブルグ巡業公演はアレクサンドリンスキー劇場で上演された。

とができるが、やはりそのそれぞれの劇場において、フォメンコは空間その他の制限をむしろプラスに転化し、その特徴を生かした演出を試みている。

フォメンコの演出作品は、他の劇場に招かれた場合においても、熟練の俳優陣によって丁寧に演じられ、作品としての魅力と高いレベルの緊張感を保つ努力が払われており、一般的に高い評価を受けている。それらの作品との比較においてより際立つのは、マステルスカヤの持つ実験性である。マステルスカヤは劇場としてはまだ歴史も浅く、また演劇大学でフォメンコの指導を受けた卒業生を中心メンバーとすることから、役者の多様性や表現能力という点では老舗劇場のベテラン俳優たちと比べて、まだまだ敵わないという不満は出る。しかしながら、マステルスカヤの魅力は、フォメンコの指導の下、意欲あふれる役者たちの熱意と清冽な魅力、そして役者を縦横に使いこなして試みられるフォメンコの演劇実験の斬新さと演出水準の高さである³。

すでに述べた通り、マステルスカヤは今回テーマとして取り上げた『村』に続き、『戦争と平和』で2002年のザラタヤ・マスカ賞小劇場部門、最優秀演出家（ピョートル・フォメンコ）、最優秀女優（ガリーナ・チューニナ）を受賞している。

また、2002年、マステルスカヤ・フォメンコに対してロシア国家賞が与えられた。

2. ピョートル・フォメンコについて

現在モスクワで最も人気を集める演出家といえるフォメンコは、芸術監督を務めるマステルスカヤ・フォメンコ以外の劇場でも演出を手がけ、これまでも高い評価を受けている。とりわけ、ヴァフタンゴフ劇場での『スペードの女王』（1996年～）や『罪なき罪人たち』⁴（1993年～）は傑作の呼び声が高い。

ピョートル・ナウモヴィッチ・フォメンコは1932年生まれである。55年にモスクワ教育大学を、また61年に演劇大学(ГИТИС)の演出コースを卒業している。その後モスクワ、レニングラード、トビリシの各地や、ポーランド、オーストリア、フランスでも演出を行った。71年からレニングラード・コメディ劇場で演出家として働き、特に77年から81年には同劇場の主任演出家として活動した。また劇場の演出だけでなく、テレビや映画作品も手がけている。81年からモスクワに戻り、演劇大学で教授として教鞭をとっているが、フォメンコのコースで学んだ学生たちから88年入学組を中心として、93年にマステルスカヤ・フォメンコを創設した。98年には同劇場の創設に対してフォメンコはロシア国家賞を受賞している。

マステルスカヤ・フォメンコにおける上演作品を中心に、それ以外の劇場での演出作品をも含めて、彼が手がけてきたレパートリーを見てみると、そこには一つの顕著な傾向が

³ 興味のある方はマステルスカヤ・フォメンコのサイトを参照されたい。

<http://www.theatre.ru/fomenko/>

⁴ 参考文献としてあげた *Русский драматический театр. Энциклопедия*, БРЭ, М., 2001, の表紙を飾っているのが、この作品のスチール写真である。

ある。それは、ロシア文学の古典に重点がおかれているということである。すなわち、マステルスカヤのレパートリーでは、オストロフスキー『狼と羊』、ゴゴリ『チチコフ。死せる魂 第二部』、ツルゲーネフ『村のひと月』、レフ・トルストイ『家庭の幸福』『戦争と平和』、ゴーリキー『野蛮人』、といった具合でロシア古典作品に大きな比重がかけられていることが明らかである⁵。こうした印象は、マヤコフスキー劇場でロングランを続けているトルストイ『文明の果実』やヴァフタンゴフ劇場におけるプーシキンやオストロフスキーへの取り組みを参照することでさらに強められる。たしかに、マステルスカヤの演目が必ずしもロシア古典偏重ばかりでないことは、オリガ・ムーヒナ『ターニャ・ターニャ』などの現代作品や、外国作品についてもシェークスピアやワイルドといった古典だけでなく、イヨネスコやフリルといった現代作家を取り上げていることから分かる⁶。それでも、ロシア古典に対するフォメンコの姿勢が特別なものであることははっきりとしており、筆者自身が行ったフォメンコとのインタビューでも、レパートリーについては、彼自身古典を重要視して取り上げるようにしている、との回答を得た。

ロシア古典の重視というこうした姿勢には、フォメンコ自身の教育的な配慮が感じられる。この配慮は、劇場自体に対するものと、観客に対するものとの二つの方向性を持っているように思われる。

まず、劇場自体に対する配慮について見ると、特にマステルスカヤにおいて顕著に見受けられることであるが、フォメンコは古典に取り組むことを通じて、劇場がどのような方向に進むべきかを教示していると考えることができる。また、古典への取り組みを通じて役者の能力をさらに伸ばそうとする配慮も、ここには見て取ることができる。役者が言葉を扱う上で学ぶべきことを、古典文学という課題を通じて指導しているのである。

次に、観客に対する配慮について見ると、フォメンコにとってロシアの古典作品をいかに提示するかということは、観客の啓蒙という問題と密接に結びついているように思われる。これについては、19世紀以来演劇芸術をめぐる芸術家やインテリゲンツィアたちが意識してきた命題を、フォメンコ自身もまた引継ぎ、責任感を持ってそれに向かっていることの表れとっていいだろう⁷。

また、フォメンコの経歴を広く概観してみると、戯曲を含むロシアの古典文学だけでなく、ロシア演劇における古典にも特別な注意が向けられていることが分かる。ヴァフタンゴフ劇場で彼が手がけた『聖アントニウスの奇蹟』(1999年初演。現在上演されていない)を例にとると、この戯曲の上演史を踏まえて舞台を見れば、そこにはロシア演劇史を自分

⁵ ここで参照しているのは、筆者がモスクワに滞在した1999年から2001年にかけてのレパートリーを基本としている。その後劇場のレパートリーの一部は刷新された。なお、マステルスカヤのレパートリーについては、フォメンコは演出家としてよりむしろ芸術監督としての立場から選考に携わっているものと推察される。

⁶ 劇場のレパートリーにおける国産/外国物の関係については、ソ連時代以来の演劇事情をも踏まえて論考される必要があるだろう(ソ連時代、レパートリーに占める外国作品の比率は定められていた)。

⁷ たとえばスタニスラフスキーは、演劇における演劇性の問題とともに、演劇がもつ啓発的機能を重要視していた。詳しくは、J.ベネディティ(高山図南雄・高橋英子訳)『スタニスラフスキー伝 1863-1938』、晶文社、1997年、44、55-58頁を参照のこと。

自身の手でなぞり直し、現代において再挑戦しようとするフォメンコの姿勢が見て取れる。と言うのは、この戯曲は1906年メイエルホリドによって演出され⁸、エヴゲーニー・ヴァフタンゴフもまた1918年と21年にモスクワ芸術座付属第三研究劇場（ヴァフタンゴフ劇場の前身）で演出したものである⁹。

このように、フォメンコの作品は、観客を魅了する美的な要素だけでなく、その場にいる者に対しての啓発的な要素をも強くもっている。彼の作品の中には、伝統あるロシア文化に対する敬意と、現代人はそれをどう理解することができるかという問いに対する彼なりの答えとがある。それと同時に、フォメンコの作品においては、20世紀にロシア演劇が到達したものを、今後いかに継承し発展させるか、この大きな課題が常に意識されているのである。

3. 『村』について

(1) 原作者について

原作者であるボリス・ポリソヴィッチ・ヴァフチンは、レニングラードで活動していた作家である。1930年にロストフ・ナ・ダヌーに生まれたが、父はジャーナリスト（35年逮捕、37年に処刑されたと推定される）、母は女流作家ヴェーラ・パノーヴァである。ヴァフチンは少年時代、35年以降何ヶ月も、さらにはドイツ軍の占領時代には数年にわたってウクライナのポルタヴァ地方にあるシシャキ村で過ごしたが、後年も何度となくこの地を訪ねている。母パノーヴァによれば、この村は他のどの土地よりもヴァフチンら子供たちにとって大きな役割を演じたそうである。この村の風土や生活から受ける印象が、作家にどのような影響を及ぼしたかを考えるのは、『村』の作品世界を理解する上で重要であろう¹⁰。

成長した彼は、レニングラード大学で中国学を学んだ後、52年からソ連科学アカデミー東洋学研究所レニングラード支部で研究に携わった。50年代初頭から創作活動を始め、短編・中編作品を執筆したが、彼の生前に公式出版されたものはその内わずか3編であった。ヴァフチンは82年にレニングラードで死去している。彼は生前、創作の自由を求めて積極的に発言するなど、非公式な文学活動に参加し、彼の作品の大半は地下出版によって流布した。65年に執筆された『ある完全に幸せな村』は彼の著作の中でも特に好評を博した作品である。この小説は、82年にアーディス社から出版された『2つの中編小説(Две повести)』に収められた¹¹。

筆者はインタビューの機会に原作者についての情報をフォメンコに尋ねてみたところ、

⁸ V.メイエルホリド(諫早勇一他訳)『メイエルホリド・ベストセクション』、作品社、2001年、140-141頁。

⁹ Русский драматический театр. Энциклопедия, БРЭ, М., 2001, стр.76-77.

¹⁰ Русские писатели, XX век. Библиографический словарь. В 2 ч. Ч. 1. А-Л. Под ред. Н. Н. Скатова—М., Просвещение, 1998, стр. 266-268.

¹¹ Казак В. Лексикон русской литературы XX века, М., Культура, 1996, стр.71-72.

フォメンコはヴァフチンと親交があったそうで、フォメンコは当時からこの原作にほれ込み、その舞台化を長年構想してきたことを明かした。フォメンコの経歴を見ると、71年から81年までレニングラード・コメディ劇場で演出家として働いていた時期があるが、その頃にヴァフチンとの接触があったとみていいだろう。

このように、『村』の原作小説は、創作の状況や発表の経緯からして、作品それ自体が背景にソ連時代の複雑な文学事情を持っているだけでなく、また原作者の作品群の中でも特にすぐれたものとして文学的に高い評価を与えられたものであり、またそこには大変に特異な世界観が描かれているという意味において、そのテキストの持つ意味は非常に重要である。本論においては原作小説のテキスト分析よりも、フォメンコの演出が分析の対象として主眼に置かれるものだが、舞台化された作品に関わる範囲において原作小説に触れることとする。

(2) 作品世界の分析

原作小説の概要

まず『村』の原作小説を概観してみると、この中編小説は、断片的でそれぞれに成立している26の章から構成されている。それぞれの章によって分量や語りには変化がつけられることで、各章におけるテキストの個性が与えられているが、そうした章ごとの独立性が全体に寄与することによって、テキストにおける構築の多様性とバランスが生まれている。

また、原作小説は語り的手法において、工夫の凝らされたつくりになっている。例えば、この作品では章によって発話する主体の交代があり、その中では村の住人たち以外にも井戸や案山子、河や大地といった事物も言葉を発する。また、視点が移動するとともに、一人称や三人称を自由に行き来するなど、人称もまた変化を見せる。さらに、語りスタイルの問題は、語られるその内容だけでなく、その事柄の示す意味や語り手の人物造形にも深くかかわっているという点で、特に重要視することができる。また語りスタイルの一つとして、この作品の冒頭で全体が「歌 *песня*」と呼ばれていることは、後述するフォメンコの演出手法とも関わる問題である¹²。このように、独特なテキスト構築とそれに基づいたエピソードの形成、それらの積み重ねのなかで、物語世界が進行していくのである。

次に、粗筋を簡単にまとめるが、大祖国戦争をはさんだ前後の時代を背景に、ソヴィエトの村に暮らす人々の姿と、戦争の無情が描かれる。しっかり者のポリーナは、村の色男ミヘーエフに言い寄られてもなかなか寄せ付けようとしないうばかりか、結ばれても結婚を拒んでいる。望まぬ妊娠をした彼女が祖父に忠告を求めると、祖父は戦争が近づいていることを予言しつつも結婚を勧める。ようやく二人は正式に結婚の契りをかわすが、すぐさまミヘーエフは戦線に召集され、二人は引き離される。ミヘーエフは戦死し、残されたポリーナは生まれた双子の男の子を抱えて辛酸をなめる。戦後、村に送られてきたドイツ人捕虜をポリーナは労働力として家に受け入れることにし、やがて二人の間には双子の女の子も生まれる。かつてのドイツ人捕虜も村人たちに受け入れられるようになる。

¹² プログラムでこの作品は、Этюды мастерской по одноименной повести Бориса Вахтина と紹介されており、Композиция и постановка Петра Фоменко と表記されている。

解説

『村』における世界観

作品を見て、まず気がつくことは、描かれているものが美しい農村であるにも関わらず、それがどこか違和感を覚えさせるような世界だということである。その原因は、大別して二つの要素によるものと考えられる。すなわち、ロシア文学などで非常になじみの深い伝統的な農村の形象が一方に豊かにありながら、同時にその風景はソヴィエト史のコンテクストに配置された上で観客に提示されるからである。ロシアの伝統的表象とソヴィエト時代の要求する文脈とが、渾然一体となって複雑な世界を作り上げているのがこの作品なのである。それを示す例として、原作小説の最初の部分を引用する。

Начало этой песни, довольно-таки длинной, теряется в веках, но начинается на склоне высокого берега синей реки около этого леса под именно этим небом. Царица-матушка Елизавета Петровна, отменившая смертную казнь и тем (самым) зародившая в нашем отечестве интеллигенцию, повелела двум староверам, Михею и Фоме, здесь поселиться, и они поселились, срубили себе избы, завели жен и детей, дети их размножались, (избы их тоже размножались,) поля расширились, стада выросли. А над всем этим заведением, размножением, расширением и ростом двигалась история по своим железным законам, так что жители сначала были крепостными и земли не имели, потом стали свободными и получили земли в изобилии, после чего они достигли вершины исторического развития и по сей день пребывает в колхозах. Но не про историю тут речь. Сначала про корову.¹³

:(カッコ) で囲った部分は役者のせりふに補足された原作テキストにない部分

: カッコ は劇中では削られた部分¹⁴。

(訳) この歌の始め、かなり長いこの歌の歌いだしは、永い間に消えつつあるが、この森のそばを流れる青い河の高い岸辺に、まさにこの空の下ではじまる。母なる女帝陛下エリザヴェータ・ペトローヴナは、死刑を廃し(まさに)それによって我らが祖国にインテリゲンツィアをうみだしたお方は、二人の旧教徒ミハイとフォーマーをこの地に住ませなさった。彼らは住みつき、自分たちのために家を建て、妻子を連れてきた。その子らは殖え、(家も増え)畑は広がり、家畜が育った。これら全ての慣例や、繁殖、拡大、成長の上に、歴史がその鉄の法則によって動いていた。だから住人たちは、最初は農奴で土地をもっていなかったが、やがて解放されたくさんの土地を受け取り、それから彼らは歴史的発展の頂点にまで達し今日までコルホーズに暮らしている。しかし、ここで話題にするのは歴史のことではない。最初は牝牛についてだ。

¹³ Б. Вахтин«Одна абсолютно счастливая деревня», в кн.: «Две Повести», Ardis, Ann Arbor, 1982, стр.51 (第1章の冒頭)。

¹⁴ なお、劇中の描写に関しては、2001年9月3日に上演された際の記録を元としている。

物語が主として展開する舞台である村について、その来歴を語るテキストが小説の冒頭におかれている。劇中でもこの部分は冒頭におかれ、傍観者的な立場をとる「教師 учитель」によって、まず口火がきられるシーンである。女帝に命ぜられて土地を拓いた旧教徒とその子孫によって繁栄してきた村の姿は、牧歌的な印象を与えるばかりでなく、さらには一種神話的ともいえるような雰囲気をかもし出している。しかしながら、芝居でこの情景は、教師の語りが で区切られた部分にさしかかる直前に、別の人物による台詞の介入によって中断する。原作にある、ソヴィエト時代の現実を暗に示唆するようなテキストが舞台化において略されたことになるが、しかしこの作業によってむしろ、テキストの強烈さが和らぎ、より穏やかで超越的な観点が感じられるようになったのではないと思われる。村の歴史を振り返る教師の語りは、その後にくる「しかし、ここで話題にするのは歴史のことではない。最初は牝牛についてだ。」というポスタノーゴフという人物の台詞によって中断し、話題が転換することで、話は村の過去、もしくは不特定な時空間から現在へと段階が変わる。この次の「牝牛」をめぐるエピソードが展開する時、一旦語りは舞台上の俳優たち全体（なぜならば「村は牝牛に似ている」からである）に拡大し、その際に空間には役者たちの声の響きが広がっていく。その響きは、先ほど教師の語りを中断させたポスタノーゴフを中心に収束して、再度彼に語りを引き継がれると、彼は原作の「隣人との会話」のシークエンスに入っていく。

村におけるソヴィエト的な要素（１）

まず興味深いのは、『村』の世界における、このポスタノーゴフという人物造形で、劇中では片腕のないコミッサールとして登場する。彼は「計画 план」を重要視し（“ Нет, не люблю я, когда человек суется, не по плану живет.”¹⁵）人間がプランに基づいて暮らさずに、ばたばたやっているのは、俺は気に入らない）本来村に息づく素朴な感情とは別のレベルの住人である。ここでの牝牛 корова をめぐる彼と隣人の会話は、神話的であったはずの村にソヴィエトの現実を持ち込んで、その表面上の穏やかさに波紋を引き起こす重要性を担っている。自分の牝牛を持ちたいと願う隣人に向かって、ポスタノーゴフは「十年後、お前は何かをしているか」と唐突に尋ね、「そんなこと答えられない」という返事を受けると「プランを持たない奴が、なんで牝牛なんて要るのだ」と言い放つ。

なお、このように劇中でしばしば言及される「牝牛」の表象は、村と牝牛の組み合わせの意味では常套的でありながら、モチーフとしてまたエイゼンシュテインの『古いものと新しいもの』（1929年）における牝牛と種牛のメタファーのように、ソヴィエト前期における農村近代化の象徴としての役割も担っている。また、牝牛を話題に取り上げるポスタノーゴフが、片腕のないコミッサールとして登場するだけで、すでにある程度のソヴィエト史のコンテキストが参照されるが、まさにこの人物が牝牛をめぐる話題を契機として「計画」を口にすることによって、集団化を経験した後の農村本来の姿がいかなるものであったかが想起されるのである。

冒頭の神話的な村の情景から、物語の進行の現在にいたるまでに経過したはずの時間の

¹⁵ Б. Вахтин«Одна абсолютно счастливая деревня», в кн.: «Две Повести», Ardis, Ann Arbor, 1982, стр.52.

重さは、まずこの人物の姿を通じて測ることができよう。そしてまた集団化の事実、村開拓の発端となった女帝や、ポリーナの祖父が語るナポレオンのエピソード（事実の叙述としてより、語りそれ自体としての要素が強い）内戦後にミヘーエフの父が持ち帰ったという真珠の首飾りをめぐるエピソードなど、村が経験してきた数々の事件を通じて形成されるその歴史の中で、一つの時空列の連続する間に置かれるうちに、事実としてのインパクトを失い、ソヴィエト時代の現実であったものは物語空間の中で変質していく。劇化においては、物語の現在におけるソヴィエト的な要素に対するまなざしは、原作小説におけるそれより和らげられたが、村は事物としての具体性をより失いながらも、大きな物語性をはぐくむ普遍的空間へと変貌をとげている。それによって、生命力としての村自体がより大きな力を持ち、人々全てを惹きつけ、飲み込んでいくような強烈な磁場を発散させ始めるのである。

村の空間性

次に、劇場空間に充足する「場」としての村の魅力について考えてみよう。この作品におけるナイーブな叙情性は、芝居を大きく支配し、魅力を生み出している。畑での野良仕事や洗濯をする女たちの作業風景によって、舞台上に描き出される村の生活はより実体性を増すように、旧来文学などを通じて親しまれてきた、なじみのある農村のイメージがここでもなぞられる。個々の場面において演出の手法は異なるが、娘に言い寄る村の色男や孫に昔話をする祖父などの人間像、やかましい村の動物たち、案山子や井戸など声を持たないはずの事物の擬人化には、一種典型的ともいえる造形がなされている。あるいは野外の逢引や結婚の騒動など、文学的には一般的な題材といっても過言ではない。

しかし、これまでも扱われてきたであろう素材や形象が、ここである種の新鮮さをもって受け取られるのは、人間の情愛や生活とそれを包みこむ自然のコントラストのテーマが文学的な常套でありながら、描き出される像が美しいばかりでなく、それを扱う手法が独特で斬新だからに他ならない。それは、原作小説においては、例えば案山子が恋する男の相談に乗ったり、井戸が口を利いたりする不思議な設定や、あるいは河辺のシーンで目まぐるしい視点の移動が生じるなかで、エピソードの展開する舞台である河自体が存在感を主張するような、作中における自然の位置付けによって、作品全体に濃厚に現れているマジック・リアリスティックな雰囲気はまず挙げられる。また原作のテキストでは20世紀小説らしく、視点や人称の移動の手法には非常に工夫が凝らされている。演出においては、原作のそうした特色を生かしつつ、人間や事物全てを含めた村の存在を、役者たちのアンサンブルによってポリフォニックに描くことで、テキストの魅力を伝え、さらにそれを高める努力がなされている。この、村に生きるものたちと、それを包むように存在している自然の叙情的な対比についてはロシア文学の文脈の中で、また牧歌的でありながらアンビヴァレントに幸福な村の姿を考える上ではさらに20世紀文学の文脈の中で考える必要がある。このように、原作小説においても、演出においてもそこには紛れもない現代的な手法の実験性が試されているにも関わらず、その素材となっているのは美しい農村であり、古典的なモチーフが再現されているのである。

村に見られる伝統的モチーフ

作品における伝統的なロシア的モチーフを考察する上で、例えば、井戸をめぐるエピソードはこの意味で大変興味深い。原作では「はねつるべ式の井戸 Колодец с журавлем」と題された第7章の部分は、まさにこの井戸の視点から村で起こった事件が叙述されていくなかに村の歴史が語られるが、劇化においてもその形式は保たれている。井戸が昔語りするなかで登場するエピソードの一つに、真珠の首飾りをめぐる女たちの争いが描かれる。劇中でも井戸はこの事件の唯一の目撃者として証言し、彼の語りと共に事件が再現される。ミヘーエフの父は内戦時代に真珠の首飾りを手に入れて村に持ち帰り、それを妻に贈ったが、それを受け取ったミヘーエフの母はその由来不明の首飾りを身につけることを拒み、嫌がって自分の妹に押し付けようとする。二人の女は押し問答をした挙句、逆上して首飾りを井戸の中に投げ込んでしまう。ここにはある種の定型が持ち込まれている。すなわちレスコフの短編小説『真珠の首飾り』を見ても分かるように、真珠は貴重品ではあるが元来涙を暗示するもので、贈り物には適しているとは言えない。従って、真珠を贈られた女たちがそのために争って、結局は手放してしまうのは、文学的には一種当然の成り行きであるともいえる。またさらに、争いの種となった真珠がよりによって井戸の中に放り込まれるのは、命の源ともいえる水を与えてくれる井戸に対する不敬が行われることになり、ミヘーエフの父がそれを入手した経緯の不明さが与える禍々しい印象を強めることにもなっている。

村におけるソヴィエト的な要素（2）

この他にも、井戸は人々の暮らしをすぐ傍から見守り、村の生活を代弁するかのよう語りを続けていくが、さらに井戸によって興味深いエピソードが物語られる。それは井戸が耳にした、人々の会話の中に登場することだが、劇の冒頭で村の由来を語った教師が、不思議な本を読んでいるという事実である。彼はその本を誰にも見せようとしないで、表紙を常に『ピオネールスカヤ・プラウダ』で覆っている。ソヴィエト時代に公に読むことのできない本であること、また劇中ではそれを読む教師は空中に吊り下げられた椅子に座るという演出が取られて、つまりは高みから人々の生活を傍観する彼の立場が表現されることから、本は聖書であろうと考えられる。この印象は、「フョードル・ミハイロヴィッチ」という彼の名がドストエフスキーを連想させることによって一層強められる。村に住む数少ないインテリゲンツィアとっていい教師が、人目をはばかりながら聖書を読んでいる姿は、明らかにソヴィエト時代の「完全な幸福」に対する強烈なアンチテーゼとなっている。すなわち表紙を隠された本は、コミッサールであるポスタノーゴフの片腕のない姿やその「計画」発言と並んで、内戦や集団化・宗教弾圧といった、幸福な村の向こう側にあるソヴィエト史の暗い側面を感じさせる。

また、舞台上に再現される村人たちの「幸福」の奥に垣間見える神の不在のテーマは、村の由来でも語られていた、彼らが本来旧教徒の末裔である事実を踏まえれば、その問題性はなおさら大きい。自らの宗教を堅持した彼らの祖先を意識すれば、教会も持たず、神を忘れてしまったかに見える、この村の住人たちの「幸福」ぶりは奇妙であるといえる。さらに、劇中では、村の空間がポリフォニックに再構成され、その中で事物や動物までもが自らの声を持っている状況が現出すれば、そうした存在の間に違和感なく配置される素

朴な村人たちの姿もまた、動物の一種であるかのような、グロテスクな印象さえ生じる。村に展開するモチーフが美しく意識されるほどに、むしろ対照的にそれらが与える印象のグロテスクさや不安さは際立っていく。

このように、この村とそこに暮らす人々の生活は、原作小説では伝統的な農村のイメージを踏まえながら、劇中ではさらにフォメンコの演出による造形の美しさとあいまって、一見牧歌的な調和の中に流れていくかに見える。しかし、それが単なる牧歌で終わらないことは目の光景の美しさにも関わらず、その向こう側には計り知れない闇の部分が秘められているからであり、さらにその闇が昇華され明るい調和の中へ吸収されるかのような不気味さがあるからだ。

戦争の問題

『村』という作品全体から見ると、戦争を扱った部分はむしろ、「幸福な村」とソヴィエト史のかかわりが示すほどスキャンダラスな印象を与えるものではない。むしろ戦争部分については、村の情景の生命感あふれるにぎやかさとは対照的に、戦場の過酷さや不条理、戦時中の困難の様子が淡々と描かれ、そこでは声高でない反戦が語られている。なおこの点では、雪どけ期を経て戦争文学のジャンルが、より人々の感情の深みに近づいた描写を行えるようになったという状況が、65年に書かれた原作小説の背景にあったことも参照すべきであろう。

戦場の不条理を描いたシーンではとりわけ、クロパトキンという兵士についての挿入的なエピソードが印象に残る。彼は上官の命令を忠実に実行したばかりに、最終的には懲罰部隊に送られる羽目になり、そこで戦死してしまう。彼を裁く軍事法廷では、意味のない発砲命令はなぜ出されたのか、指令系統の混乱が追及されると同時に、兵士の名字からクロパトキン将軍との関わりを質して話は大混乱していき、收拾がつかなくなる様子がコミカルに描かれている。しかし会話の迷走振りが引き起こす面白さとは反対に、最終的に法廷では、将校は誤りを犯さないものとされ、クロパトキンに責任をかぶせる非情な判決が下される。クロパトキンの生死を分ける議論と平行して、将校たちによるクロパトキンの名字談義の下らなさ、クロパトキンの硬直気味の返答が与える珍妙な印象が絡み合って、独特のユーモラスな対話のスタイルが見られるが、そのユーモラスさと対話の決着する内容の厳しさは対照的である。

また、戦時中の村では、双子の息子を抱えたポリーナが嘗める苦しみ描かれる。腹をすかせた子供たちを養うため苦心した拳句に、彼女は過酷な労働にも応募しなければならない。銃後の妻の困難を語るポリーナのモノローグは、それ自体として聞く者の共感を呼ぶが、モノローグには、それと同時にヒロインが動作する移動に伴ってスタイルの変化が生じて、面白い効果が生まれてもいる。しかしながら、戦争を扱った部分の主眼は、スタイルを含めた創作上の工夫よりは、やはり戦争によってもたらされた苦しみを描写することであり、その意味では内面的な問題がさらに重要視される。

だが、戦争と関連して、この作品の「幸福な」村における神の不在の問題よりも、世俗的でありながら、ショッキングな問題性を提示するのは、作中で戦争未亡人とドイツ人捕虜との結びつきが描かれ、またそれが融和的に村の一部となっていくシーンである。二人の間には双子の女の子が生まれ、村人たちに受け入れられたドイツ人捕虜はフランツ・カ

ルロヴィッチと呼ばれるまでになる。村での物語がいかに美しかろうとも、大祖国戦争という文脈を踏まえれば、この部分はきわめて特異な印象を観客に与える。

しかしながら、あえていえば、ここにいたって、別の側面からの明らかな異常さが加わったことによって、それまでに「幸福な」村の姿がはらんでいた異常さが、総体として最後により強烈な形を持って、再び浮かび上がってくるとも考えられるだろう。戦争が終わってから、村は再び幸福に満ちた空間なのであり、圧倒的な磁場を持って、全てのものをひきつけ、幸せにしていくのである。

備考

2001年春、フォメンコが演劇大学で指導していた学生たちによる卒業公演で、プラトーフの短編小説『フロー』が劇化・上演された。

今回の『村』劇化と、プラトーフへの関心の表れが時期的に続いたということは、フォメンコの活動史において着目すべき事柄であると思われる。古典を重視するというこれまでの彼の傾向から見て、ヴァフチンもプラトーフも20世紀の、しかもソヴィエト作家であるという点で突出した印象を与えるからである¹⁶。このことから従来、古典に対する取り組みを使命としてきたフォメンコが、近年になって自らの生きてきた時代を映す作品を集中的に取り上げるようになった、ということがいえる。

そうであれば『村』については、長年の構想をようやく実現させたという意味で、フォメンコ自身の創作の方向性や、演出家としての内面的な問題との関連で論じられるべきであるのはもちろんのこと、同時にまたソヴィエト時代の文学・演劇のもつ文脈や、さらにはペレストロイカ以降のロシア演劇における歴史認識をめぐる動向をも参照して、論じられる必要があるだろう。

しかし何よりも特筆すべきは、著者との会話で「老人は急がなければならない。休んでいる暇はない」と言ったフォメンコによって『村』の劇化が実現したことであり、このことはフォメンコにとって『村』という作品の持つ重要性を何にもまして明らかにしているであろう。

4. フォメンコの演出の問題と『村』の舞台化

ここでは、『村』の舞台化について分析を試みるとともに、フォメンコの演出手法について触れる。フォメンコによって散文作品が舞台化される際の一般的な傾向を考えると共に、『村』の独自性を取り上げる。さらに、『村』を中心として、演出家として高い評価を受ける彼の演出上の特徴について触れる。

¹⁶ 『フロー』上演後、筆者がフォメンコにインタビューした折に、これら二つの劇化作品が与える近似的な印象をめぐって尋ねてみたところ、原作者ヴァフチンがプラトーフの作品を好んでいた、というエピソードを聞いた。従って、『村』における様々な形象や世界観について分析する際には、プラトーフの作品世界もまた一つの手がかりを与えてくれるかもしれない。

(1) 原作テキストの問題

まず、何よりもフォメンコの手がける舞台については、個々の作品における、原作テキストへのアプローチに特色がある。彼の演出レパートリーにおける、古典の尊重のテーマはすでに述べてきたが、テキストの観点からそれらをもう少し詳しく見てみよう。

フォメンコの手がける演出レパートリーの中には、マステルスカヤ・フォメンコにおける『チチコフ』、『村』、『家庭の幸福』、『戦争と平和』など、戯曲ではなく散文作品を原作として舞台化したものが目に付く。原作テキストの持つ性質の違いが、演出においてどのような影響を持つかを考えてみる。

フォメンコの作品を見た後に残る印象は、演出における原作テキストへのアプローチの忠実さである。戯曲でないテキストを舞台化するには、様々な手法があるが、フォメンコの作品の場合特に鮮やかなのは、原文テキストの生かし方である。例えば、散文の舞台化を試みる場合、原作の粗筋の再現をすることもそのアプローチの一つとすることができる。この場合、一個の芸術作品として成り立っている文学テキストを、舞台上に別の形で提示することはほとんど不可能であり、粗筋を借りた全く別の作品が出来上がる。文学と演劇という異なるジャンルでは、作品同士が同じ粗筋を共有しても、結果として全く別個の存在となるのは当然のことであるが、概して原作に則って作られたものが原作を超えるのは非常に難しい。これに対してフォメンコの作品では、原文の尊重をすることで、原作テキストの優位を明らかにしながらも、部分ごとの緊密感と全体としての構成力によって、原作世界の忠実な再現ばかりでなく、独自の劇空間を生み出そうとしている。

散文の舞台化の例1 ヴァフタンゴフ劇場「スペードの女王」

例えば、こうした姿勢を示す例として、ヴァフタンゴフ劇場の『スペードの女王』を見てみよう。この芝居は1996年3月に初演されて以来、劇場を代表する作品の一つとなっている。

『村』と同様に、『スペードの女王』も原文がそのままになぞられ、俳優たちの口を通じて語られる。舞台の冒頭を再現してみよう。

(開演)

舞台上で俳優たちは劇中の台詞をそれぞれ口にしている。ざわめきと混乱した状況
劇中の演奏を担当する音楽家たちの音合わせ。俳優たちが静まっていく。
鐘の音を合図に、ギターの伴奏とあわせて再度俳優たちが歌いながら登場

(台詞)

「悪しき下心」(擬人化されている): スペードの女王。スペードの女王は悪しき下心をしめす。『新板かるた占い』。

俳優たち唱和して: お天気の わるい日は / 皆の衆 / 寄り合って / 五十から 穴かしこ / 百両と / 場を張った / 当たったり 外したり / 白墨で / するしたり / お天気のわるい日の / 皆々の / 稼ぎはこれ

俳優1：ある日のこと、近衛の騎兵士官ナルームフのところに、かるたの寄り合いがあった。さすが長い冬の夜も知らぬ間に過ぎて、明け方になった。朝の五時近く夜食の卓を囲んだ。

俳優2：勝った者は大いに食欲を見せたが、

俳優3：でない者は茫然として、空っぽの皿に対していた。

複数：(口々に)シャンパン酒が...(ざわめきになる)¹⁷

このあと、原作中の会話が進行する。

このように、プーシキンの原作テキストは劇化において、役者たちに割り振られた台詞の一部として組み込まれていくことによって、前面に押し出され、非常な存在感を放っている。ここでは、原作の粗筋が表現されたり、原文の意味内容が再現されたりするだけでなく、テキストの持っている豊かさ自体が新しい形をとって表現されている。すなわち、誰もが知っている『スペードの女王』を扱うにあたって、まず原文テキストが最重要視されたのである。そして、『スペードの女王』において、原作テキストの遵守が意識されながらも、この作品が単なる朗読劇にもならないのは、様々な方法を使ってテキストを生かす工夫がなされているからである。

例えば、3枚のカードのエピソードを語るトムスキーの語りは原文ではモノログであるが、舞台上では彼の語りに従って、登場人物たちはその場でさらに扮装を重ねて、公爵夫人の若い日のエピソードを劇中劇風に再現する。またあるいは、公爵夫人の命令に従ってリーザが朗読させられるテキストは、それ自体が『スペードの女王』からの引用になっていて、その朗読の中に彼女自身の生活がモノロジカルに語られる。さらには、原作では各章の冒頭に掲げられているエピグラフも、一言一句なぞり再現されることで、一見して舞台に混乱をもたらすようでありながら、物語の展開を推進させる原動力の一種として機能していく。

このように、一つの原作テキストの再現においても、それぞれの部分の性質にあわせて様々な対処がなされており、舞台化の緩急の点でも、表現の面白さの点でも作品をより魅力的に仕上げている。しかし、そうした表現の多様さは常に原文テキストを伴うものであり、その根底に一貫して感じられるのは、原文に対する忠実さである。一般的に言って時間や空間の問題は、一つの作品を単純に別の芸術形態に引き写しすることを不可能にしているが、『スペードの女王』はそのことを踏まえた上で、演劇におけるプーシキンの作品世界の再構築に挑戦している。フォメンコやヴァフタンゴフ劇場の俳優たちの視点を通して、観客にもたらされる『スペードの女王』の世界は、原作テキストに忠実であると同時に、独自の作品観を伴って、作品をどう捉えるかと言う意味で、観客に一つの解を提示している。しかも、それ自体一個の作品として、詩情豊かに表現されたこの世界が、舞台としての魅力に富んでいることは言うまでもない。

¹⁷ A. プーシキン(神西清訳)『スペードの女王・ベールキン物語』、岩波文庫、1967年、6-8頁を参照した。

散文の舞台化の例2 マステルスカヤ・フォメンコにおけるトルストイの舞台化

このように、フォメンコの演出において散文作品がいかんして舞台化されるかについて、96年舞台化作品の『スペードの女王』を例にあげて概観してみたが、『スペードの女王』の成功以来、近年特に散文を原作とする舞台が多くみられる。しかし、『スペードの女王』の成功を踏まえて、同じ手法がそれぞれのテキストに応用されているというよりは、やはりそれぞれのテキストの性質に合わせた演出プランの選択が感じ取られる。例えば、マステルスカヤ・フォメンコの『家庭の幸福』と『戦争と平和』を比較してみよう。前者のプレミアは2000年9月、後者は2001年2月に行われた、ごく最近の舞台化作品である。両方とも原作者はレフ・トルストイであって、この作者に対するフォメンコの関心の高さがうかがわれるが、舞台化においては異なるアプローチが取られている。

() 『家庭の幸福』

『家庭の幸福』は同名の中編小説を原作として、舞台化された芝居の上演時間は、1回の幕間をはさんで2時間程度である。結婚を契機として起こる若い女性の生活の変化と、その中で変転する彼女の内面を扱ったこの作品は、ヒロインを舞台の基点とする世界として舞台上に再現され、総体としてはモノロジカルな芝居として成立している。全ての情報は彼女の感覚を通して観客に提示されるため、実際の出演者は総勢5人とかかなり少なくなっているものの、かえって個人の内面世界の境界が感じられて、リアルであるともいえる。彼女が感じ、理解する範囲のものが鮮やかに描かれるほどに、観客は彼女の個人的な世界を覗き込み、彼女が経験したことを彼女の目を通して追体験していくかのような錯覚を得ることになる。それはまた同時に、ヒロインの感じる孤独や混乱を共有し共感することでもある。

() 『戦争と平和』

対照的に『戦争と平和』は有名な長編小説を原作とするが、副題に『小説の始まり начало романа』とあるように、原作小説で言えば第一巻第一部にあたる部分がこの舞台化の大部を占めている。2回の幕間をはさみ、上演に約4時間を要するこの舞台では、主として原作の「平和」部分が描かれ、アンドレイが父公爵の領地である禿山を出立していくところで劇は終わる。

この劇化において最も目に付くのはその登場人物たちの多彩さで、役者が何役もこなしながら、人間関係の複雑な相関が描かれていく。それらの個性の多彩さをみると、この劇化においてより観客の意識に残るのは、個々の内面描写の掘り下げよりも、人間社会の多様さの表現である。そのことは例えば、一幕目の終わりに、役者たちが凝固した姿勢のままマネキン人形のように片付けられていくという演出や、白い円柱や布を背景として陰影にとんだ影絵のような表現がとられるという演出によって、個性のグロテスクな物体化という印象が得られることによっても強められる。さらに、こうした個性同士の交流が、ペテルブルグやモスクワの社交界の描写だけでなく、わびしい禿山の描写においても、公爵の拒絶的な態度によって逆説的に表される。また、孤独に見える公爵令嬢マリヤでさえも友人との文通によってこうした対話に参加しているといえる。したがって、個性の多様さを基として、さらにそうした個々の登場人物たちが一つの世界に共在するバランスを描くことが、この舞台化の主眼の一つなのではないかと考えられる。

あえて言えば、ここで取られたアプローチは、ダイアローグを中心としつつ、社会を多

元的に描き出そうとする試みであり、『家庭の幸福』において取られたものとは全く方向性の異なるものである。かくして、同じ原作者の作品においても、フォメンコの取り組み方は作品テキストの性質や内容によってそれぞれに異にしているといえる。

『村』における原作テキストの実験性と舞台化の例 1

このように、散文作品の舞台化の実態を概観してきたが、『村』の舞台化に際して、原作テキストが及ぼした影響について考えてみよう。すでに述べたように、『村』には20世紀のロシア小説としての文学的な特色があるが、それらの特色が舞台化においてどのように生かされたかを分析する。

例として河辺のシーンを取り上げる。河で水浴びをするポリーナをミヘーエフが口説く場面である。原作小説では河の描写とその冷たい水に身を浸すポリーナの内的独白とが絡み合う中に、ミヘーエフの呼びかけが乱入し、三者の視点が混乱していくところにテキストの面白みがある。そして、視点の移動を大きな特徴とするこの章の終わりでは、それら全てが一体になる工夫が用いられている。

- Полина, - говорю я. - Ты пойми меня правильно, Полина.
- Не могу я понять тебя правильно, - говорю я и плачу, и трясет меня от слез и от злости, и я прижимаюсь к нему, чтобы не дрожать.

Река бежит, шуршит, журчит своей дорогой, не поднимая на нас глаза, и я обнимаю его, а я обнимаю ее, и я говорю ей шепотом, а я плачу ему шепотом, ох уж этот Михеев и ох уж этот Полина и ох уже эта река.¹⁸

「ポリーナ。俺は言う 俺をちゃんと分かってくれよ、ポリーナ」

「あんたをちゃんと分かるなんてできない」 あたしは言って泣く。涙が出るのと憎いのとでガタガタ震える。震えないようにあたしは彼にしがみつく。

河は流れる。せせらぎ、さらさらと元の道すじをたどっていく、俺たちには目を上げないで。あたしは彼を抱く。俺は彼女を抱く。俺は彼女にささやく。あたしは彼の耳元で忍び泣く。ミヘーエフは、ポリーナは、河は。

『村』の舞台化では、この部分は最後のささやきの順序が一部入れ替えられて二人の役者の掛け合いになるように変更が加えられているほかは、文字通りこのテキスト通りの台詞となって語られる。このように、原文では実験的な要素が提示されていて、それによって古典的でもある作品世界の持つ自然観やシンボルが、現代的に表現されている。このテキストがそのままに舞台上の役者同士の掛け合いになれば、一見牧歌的な男女のやり取りに見えてもおかしくはない。しかし、農村風の恋愛風景としてみるには、このテキストの再現はあまりにも不自然で奇抜である。特に終盤の代名詞の使い方や、動詞の示す状況から考えれば、一人称の叙述が視点を交互に代えながら並んでいるに過ぎない。このシーンが情熱的に演じられるほど、役者が自分の腕の中にいる人間を「彼」「彼女」と呼ぶ距離感

¹⁸ Б. Вахтин«Одна абсолютно счастливая деревня», в кн.: «Две Повести», Ardis, Ann Arbor, 1982, стр.55.

の不自然さが目立ってくる。

確かに、文学的な実験性が試みられていても、舞台上で演劇作品という異なる形態をとれば、そこで語られるテキストの個性は逆に視覚的な表現の影に隠れてしまう危険性もあるだろうが、『村』の舞台化ではこうしたテキスト上の特長を、演出上の工夫によって別の形でも際立たせる努力がなされている。例えば、河のシーンにおいては、テキストの特長として、人称によって示される視点の移動のほかに、恋人たちを取り巻く自然（河）の存在感が重要であったが、この場合は、河のシンボルとしての長い白布の用い方（同じ白布はやがてポリーナの妊娠のシンボルに変わる）によって、二人の接近は叙情的でありながら、きわめて象徴的に処理され、また本文で描写されていた河のイメージを喚起する効果を上げている。

『村』における原作テキストの実験性と舞台化の例 2

さらに、文学手法上興味深い原文を、効果的に舞台化するための試みの例として、もう一つ列車のシーンも興味深い。戦時中に工場へ働きに出るヒロインが列車に乗るシーンで、原作テキストでは彼女のモノローグで語られる。双子を抱えて疲弊しきった彼女が、生活の苦勞を振り返っているが、彼女の乗っている列車のリズムによって彼女の思考が次第に散漫になっていく様子が描写される。テキストでは、彼女が「列車」という単語を繰り返すことにより、列車のゆるる単調なリズムと、彼女の意識が分断・解体されていく様子とが同時に描写されている。舞台化でも、ヒロインの苦悩の表現もさることながら、この列車シーンの再現は秀逸である。役者によって作られる小道具を利用した列車の模擬音が、シーンのテンポを作っていく。その音の単調なリズムにあわせて、ヒロイン役の女優が、腰から下を他の役者たち（「列車」と口々につぶやいている）に支えられながら、大きく前後に体を揺らす。そのことによって、満員列車の中で揺られている彼女の苦しさとその内面の孤独が表現される。彼女はぐらぐらと揺れ動きながら、モノローグを続けていくが、合間合間にはさまれる「列車」という単語によって、脈絡が混乱していく。このシーンを支配するものは、列車の刻む単調なリズムであって、このとき彼女の語りの内容は原作テキストに則っているものの、原文そのままではなく、むしろその意味内容がリズムにあわせて語られていくことに力点がある。このシーンは、ヒロインの微妙な感情表現と、役者たちの連携によってダイナミックに表現される列車の描写の対比が際立ち、そのどちらについても注目すべきシーンとなっている。

このように、『村』の舞台化においては、他の散文の舞台化においても見られるようなテキストを尊重する傾向が顕著であるが、その一方で、その作品世界を再構築する作業を通じて『村』の原作自体が持つ文学的な実験性が、その特質を強調しながら浮かび上がってくる。また、文学作品として高い芸術性を持った原作を舞台化する際には、その作品世界の再現を目指すにあたり、原作世界の正確な再現を意識しながら演劇における実験性も追求される。かくして、題材として取り上げられる原作世界の豊かさだけでなく、舞台化それ自体の緊密な構築力、また原作に対する解釈の深さなどを伴って、あらゆる側面からフォメンコ作品は観客をとらえる魅力を放ち、そうした力によって、見る者を再び原作テキストへと向かわせるのである。

備考

演出の傾向における違いは、戯曲と散文の違いによっても生じていることについて、一言触れておきたい。全般的に見られるフォメンコのテキスト重視の姿勢は特筆されるべき問題であるが、芝居の台本を戯曲とするか、散文の舞台化を行うかによって、原作テキストへのアプローチは方向性を変えている。

すなわち、概して散文が舞台化される場合には、原文の重視が基本となり、文や文章のバランスにおいて原文の一言一句を大切にしている傾向がある。しかしながら、原作が戯曲の場合には、舞台化において、単に台本のテキストの刈り込みだけではなく、役者の発案と思われる台詞をそのままにする場合があり、例えばヴァフタンゴフ劇場の『罪なき罪人たち』やマステルスカヤ・フォメンコの『狼と羊』などでは、そこから受ける印象は伝統的なオストロフスキー劇とは異なっている。ただし、この場合については、より演劇的な側面から分析を行う必要があるだろう。つまり、戯曲の台詞や対話を改変してしまうことによって、かえって、演ずる側の自主的な物語の維持・展開能力が問われることになる。そうすると原文のもつ言葉の構成力に頼らずに、戯曲の持つ演劇的な対話のバランスを再現することが必要となり、アドリブを入れることによって観客との間合いや演技はより難しくなることが予想される。この点においては、マステルスカヤ・フォメンコの俳優は大劇場での上演経験が不足しがちなところから、ヴァフタンゴフ劇場などのベテラン俳優たちから多くを学ぶ必要があるだろう。

備考

フォメンコが取り上げるテキストを分析するにあたって、そこにおける語りの要素を重要視しなければならない必要性は、マステルスカヤ・フォメンコの新作『エジプトの夜』（2002年7月21日初演）をみても明らかである。劇場が提示する情報によれば、これはプーシキンの『エジプトの夜』をベースとして、プーシキンのその他の断片的な散文作品と詩作、それからブリューソフの詩を合わせて舞台化されたものである。ヴァフタンゴフ劇場の『スペードの女王』の成功をみても、フォメンコによるプーシキンへの取り組みは大変高い関心と呼ぶが、特に『エジプトの夜』は内容において、即興詩人が課題を得て、語り始めるといふ多層的な語りの構造を持つ点で、また原作として挙げられているその他の作品も語りの特徴をもっていることから、従来のフォメンコの創作の課題を継続的に扱っているとみなすことができるだろう。また『エジプトの夜』では詩人の語る物語が韻文の形態をとっている点で、プーシキンの言葉の美しさをどう扱うのかという言語の問題は重大である。これらの問題を踏まえて、フォメンコの演出をさらに分析するについては、上演される演劇作品としての分析を行うほかに、原作の文学作品が選ばれた際の原作者やテキストの選択、さらに原作テキストの解釈など、文学の領域の課題が残るであろう。

(2) フォメンコ作品の演出上の傾向

では次に、フォメンコが演出を手がける際によく見られる手法について簡単にその傾向をまとめ、フォメンコの他の演出作品と共通に見られる要素と、『村』の独自性について比較を試みる。

カーテンの使い方 空気感と重力

フォメンコが手がける演出には、しばしば柔らかい布素材が登場する。特徴的に用いられる例としては『ターニャ・ターニャ』『罪なき罪人たち』『聖アントニウスの奇蹟』などが挙げられる。カーテンのように吊り下げられた大き目の布は、境界を示すものとして、また一定の広がりをもった面積として、さらに役者が絡む柔らかい素材の小道具として機能するほかに、フォメンコの芝居に重要な空気感を表現するものとして印象を残す。大きくふわりと広がった軽やかさや優しさ、束ねて放られる勢いの鋭さなど、布は用いられ方によって様々なイメージを与える。

『村』においては、カーテンのような小道具は見当たらない代わりに、軍用外套や河に見立てられた長い白い布がカーテンに準ずるような形で用いられている。ただし、これらの布素材は、カーテンの使用に見られるような軽やかさをもたらしているというより、具体的な象徴としてまず機能し、ついで柔らかく変幻する小道具として活用されている。従来カーテンが担っていた空気感の表現とはあまり結びついていない。

さらに、空気感の問題については、その軽やかさの印象はフォメンコ作品の大きな特色の一つになっている。例えば『狼と羊』におけるハンモックのように、カーテン以外にも吊り下げられる小道具があり、従来それは重力を感じさせない軽やかさと結びつくものであった。『村』においても、天井からぶら下げられたネットやそこから垂れ下がったロープ、教師役の役者が座る空中の椅子といった似た例が見られるが、この場合は重量を感じさせながらもバランスが保たれている点で、新しい傾向である。これらの分析には『村』において顕著な、騒々しさを伴う荒々しい力強さの表現に感じられる、下方への志向の強力な印象を踏まえる必要がある。これまでの軽やかさとは異なる、一種の重量感や重力の感覚、にも関わらずそれに縛られずに解放されている奇妙なバランスが、『村』における独特の世界観に大いに貢献している。

音楽の使い方 芝居における音

『罪なき罪人たち』や『聖アントニウスの奇蹟』など、フォメンコの演出には古いロマンスやシャンソンのようなメロディーが登場することが多い。また『文明の果実』ではトルストイが作曲したというワルツを劇中に流して、さらに『スペードの女王』では公爵夫人にチャイコフスキーの同名オペラにおける「『追想』のアリア」を口ずさませ、音楽の側面から作品世界をさらに補強する試みを行っている。

『村』においても懐古調のメロディーがいくつか用いられる。第一の例はポリーナやミヘエフがその登場と共にしばしば歌う歌で、これは劇進行のアクセントとして機能している。第二の例は『リリー・マルレーン』で、舞台の終盤にドイツ人捕虜が村人たちに聞かせるレコードは、フォメンコの演出における従来の懐メロの使用を踏襲するかのよう、劇の終わりまで延々と流される。

このように、『村』においてもこれまでと同様に、懐古調の音楽やタンゴが劇中に使用されているが、それ以外に農村風の歌が用いられているところが『村』の独特な点である。すなわちロシアの農村を描く上で登場した民謡調のメロディーが、従来見られなかったような、声を緊張させる歌い方をもたらしている。

また、最近では音楽にあわせてダンスを同時に併用する演出がよく見られ、演劇大学にお

ける学生たちの卒業公演『フロー』でのタンゴ、また『家庭の幸福』においても様式化された踊りの挿入は、かなり実験的な要素を感じさせる。すなわち、ここで試みられているのは、舞台劇全般において歌や踊りの要素とドラマがいかに共存すべきかという問題への取り組みであり、最近の作品におけるダンスの使用はその模索が行われている過程として見ることもできる。

また、音楽を効果音の一つとして考えたときに、フォメンコの演出における全般的な音の用い方には注意すべきである。例えば「虫の音」は『村』の劇中でも効果音として登場するが、『家庭の幸福』においては、ドラマの展開に重要な役割を果たす。ヒロインが未来の夫と急速に接近するシーンでは、鳥の鳴き声や虫の羽音が登場し、場面情景を説明的に描き出す一端を担っている。しかし虫の羽音は、それを追い払おうとしたヒロインがバランスを崩し倒れかかって、男性の腕に抱きかかえられる一連のシーンの意味的な裏付けを行いもする。このように、物語が積み重ねられていく際に、音を含めた舞台上のあらゆる要素がその構築の中に組み込まれ、複雑に舞台上のリアリティを作り出していくのである。他にも、『文明の果実』における室内のささやき声や居眠りの寝息の音など、非常に微妙な音が指定されながら、それが次のシークエンスを準備する必然、また舞台構築の一部として不可欠な要素となっている例がある。彼の演出においてしばしば、音はそうした細心の配慮をもって生かされるだけでなく、その音の持つ性質によって観客の想像力をより喚起させたり、またはその集中力を高めたりするのも大いに役立っている。

水の使い方 具体と抽象

具体と抽象の使い分けの例として、近年演出の中で実際に水を使用しているケースが目につく。具体的な小道具としては『ターニャ・ターニャ』などにも登場していたが、『聖アントニウスの奇蹟』での掃除婦と濡れ雑巾の組み合わせでは、フォメンコ演出の特色である軽やかな空気感とは正反対の、生理的な質感が表現され、掃除婦というヒロインのキャラクター設定を説明する以上の機能を果たしていた。さらに『フロー』でも、ヒロインの肉感性を暗示するほか、彼女の内的な高ぶりと混乱を表すのに、原作の中から特に床洗いの動作が選ばれていた。

しかし『村』では、たらいやバケツに入った水をはね散らかすなどして、水が荒々しく演技の中に用いられることはあっても、具体的に河を表現する場合には水ではなく白い布が登場する。すなわちここでは、事物をそれ自体で示しているというより、具体と抽象の効果的な組み合わせの例が示されていると考えられる。

フォメンコの演出において、際立って目につくのは、何よりもその実験性であり、それは大胆な簡略化や抽象化において認められる。特に『村』における戦場のシーン（金属板をたわませることによって戦場の砲撃音が表現される）や列車のシーンなどにおいてなされた実験的な表現は、シンプルでありながら非常に説得力のあるものである。ただし、ドイツ人は一人しか登場しないにも関わらず、見るものが戦場の情景に引きずり込まれるのは、抽象化された戦場の描写がなされると同時に、その中に置かれたドイツ人のおびえがリアルな感情として描かれるからである。また、列車に乗り込む直前のシーンで、生活苦のヒロインが長靴の中から取り出すジャガイモには本物が用いられ、ジャガイモを手に入れることで罪に問われかねない彼女の恐れが迫真的に演じられるが、これもこの次に続く

列車シーンの簡略化された表現とは対照的である。

空間の使い方

フォメンコの演出には独特の場面の構成力が見られる。つまり舞台のコンポジションが美しく構築され、かつそれが演技のダイナミズムの中でどの時点においても緊張感を失わない点で傑出している。また、演出において俳優を客席に下ろす、あるいは客席の配置を演出プランの中に組み込むことで、客席と舞台の間の境界を変形させる試みは、他の演出家にもしばしば見られる実験的な手法の一つであるが、フォメンコの演出において特筆すべきは、それが奇抜な実験にとどまらず、彼一流の構築力の中で、より大きな段階の空間の充実に結実していく点である。

例えば、『文明の果実』で行われる白熱した議論のシーンを見よう。自説を力説しながら役者は客席へ下り、外のホールへ出て外周を経て中へと戻ってくる。理論の滑稽さ、力むおかしみ、議論の空転振りが強調されるというだけでも面白いシーンだが、空間の使い方に関しては、かなりたてる役者が舞台を下りることで境界が変化するという点以上の効果がここにはある。つまり、どの状況下でも話しつづける役者の声は、その移動していく位置によって微妙に変化して、役者と観客が集っている劇場空間全体の広がりや間接的に表現している。同様の例は、『罪なき罪人たち』でヒロインの女友達が訪ねてやってくる声が、下のホール（ベールイ・ザール）から響いてくるシーンでも見受けられる。

『村』においては、劇場の空間的な制限もあって、変則的な客席の配置がなされている（長いホールの両端に向かい合うように客席のひな壇が設けられ、中央に主要な舞台が置かれる）が、それを補う演出プランが選択され、役者の配置や巧妙な場面展開などによって、本来感じるはずの空間上の弱点を感じさせない。むしろ、『村』においては、劇場の狭さを観客との距離の近さに転化して工夫する中で、時間と空間の混在において強い構築力が発揮されている¹⁹。

*このように、『村』においては、具体的な描写の部分と大胆な簡略化・抽象化の部分が効果的に組み合わせられ、また舞台空間として芝居のテンポを保ちながら、全ての要素を全体の構造へと構築していくフォメンコ演出の特徴がよく現れている。原作に由来する内容的な複雑さ、また演劇的な構築としての複雑さを持ちながら、作品としての単純な美しさによっても観客をひきつけることに成功した点で、『村』はフォメンコの現在を代表する作品である。

¹⁹ ただし、フォメンコ自身は雑誌のインタビューの中で、理想とする劇場の規模を客席数が300～600程度のもので答えている。また、劇場とスタジオの違いは実験 *эксперимент* にあるとしながらも、実験自体についての議論が行なわれすぎれば実験には意味がなくなる、実験とは新しい空間性の開発を通して目指される俳優と観客間の新たな関係の探求でもある、と述べている。ちなみにこのインタビューは、『村』のプレミアの直後に行われたものである。Афиша, №13(33), 3-16 июля 2000, стр.22.