

## 公開シンポジウム『ロシア芸術とジャポニズム』 「20世紀西欧芸術のジャンル・ヌーヴォー」要旨

平野 恵美子

\*本稿は、2016年12月4日、東京大学（本郷キャンパス）法文2号館Ⅱ大教室で開かれた公開シンポジウム『ロシア芸術とジャポニズム』での報告「20世紀西欧芸術のジャンル・ヌーヴォー」の要旨に加筆修正したものである。当シンポジウムでは筆者以外に、札幌大学の高橋健一郎教授（「ロシアのモダニズム音楽とジャポニズム」）、SPAC-静岡舞台芸術センター制作部の中野三希子氏（「宮城聡『マハーバーラタ』チーフ演劇祭2015参加報告」）が報告を行ない、早稲田大学の伊東一郎教授がコメンテータを務めた。司会は、東京大学の沼野充義教授が担当した。

本シンポジウムの目的は、19世紀末～20世紀初頭のロシア芸術におけるジャポニズムの影響について検証することである（中野氏には、21世紀の今日に日本で制作された《マハーバーラタ》の受容について、報告してもらった）。当報告者（平野）は「ロシアとジャポニズム」に限定せず、広く「西欧と東洋芸術あるいは、西欧と非西欧、西欧から見たマージナルすなわち周辺・境界の芸術」の影響関係を、バレエ・ダンスなどの舞台芸術を中心に考える。

まずタイトルに用いられている「ジャンル・ヌーヴォー」という言葉について説明する。これは、Garafolaが『ディアギレフのバレエ・リュス (Diaghilev's Ballets Russes)』（1898）という本の中で用いている。偉大な振付家プティパ (Marius Petipa) の、《バヤデルカ》(図1)《ファラオの娘》といった、19世紀の帝国主義・植民地主義的なオリエンタル・バレエに対して、バレエ・リュスの著名な振付家フォーキン (Михаил Фокин) は、東洋などの異文化に対してもっと真摯で誠実な態度を取った。フォーキンは美術館等で東洋の彫刻等を観察し、プティパの次の時代のオリエンタル・バレエ《エジプトの夜》《青い神》(図2)などの作品にその成果を取り入れた。Garafolaは、「フォーキンのエスノグラフィック・メソッドに示されていたのは、人間とその文化における表現方法への多様性への敬意、すなわちこの世で最も良い世界においては多元主義が支配するという信念である。19世紀ロシア・バレエは、その反対に、[ロシア] 帝国と帝国主義者のヴィジョンが強く表れてい

た」と述べて、異国のものも西欧の言語で読み替えるプティパの手法に対し、フォーキンのアプローチを評価した。<sup>1</sup>

だがフォーキンは、そのエスノグラフィック・メソッドを用いて、バレエにおける新しい様式を生み出すにまで至ったのだろうか。ここで、西欧美術史におけるジャポニズムの変遷を例に取って考えてみたい。ジャポニズムの影響を受けた代表的な画家の一人である、ホイッスラー (James Whistler) の「紫とバラ色— 6 つの印のランゲ・ライゼン」(1864) (図3) には、日本風の着物を着た女性と東洋のデザインの壺が描かれている。だがこれは、構図や色彩など様式において、日本のモチーフを西欧式の画面に取り入れただけに過ぎない。「ジャポニズム」を一つの芸術の様式と定義するなら、これはまだ「日本趣味 (ジャポニズリー)」の段階を出ていない。それはモネ (Claude Monet) の「ラ・ジャポネーズ」(1876) についても言えるだろう。だが、「紫とバラ色」から約9年後の、ホイッスラーの「カーライルの肖像」(1873) (図4) は、日本的な具象表現は無いものの、その簡潔で墨絵のような表現にこそ昇華したジャポニズムの新しい様式を見ることができるといふ指摘がある。<sup>2</sup>

バレエ・リュス (1909-1929) の作品には、日本を直接的な主題にしたバレエはない。だが、フォーキンの開いたジャンル・ヌーヴォーがその後、異文化の芸術を自分達の西欧の芸術と融合させ、バレエやダンスの歴史におけるオリエンタリズムの次の段階の新しい様式を生み出したのかどうかという問題について考えたい。これはとりわけ、バレエやダンスは西欧から東洋にもたらされた芸術として語られることが多く、双方向あるいは東洋から西欧への影響を論じることは少ないことから、意義のある議論になると考える。

本報告は主として以下の3部より成る。

1. 先行研究の紹介をふまえ、ロシアにおける日本芸術の受容の歴史を紹介する。
2. 東洋芸術はどのように受容されたのかという問題を整理する。それにはしばしば「野蛮」「プリミティヴ (原始的)」という形容がされるが、本当に「野蛮」で「原始的」だったのか。また、「素人」演劇にも注目する。
3. 東洋芸術と西欧芸術の出会いが新しい様式を生み出したのか考察する。バレエやダンスで、ホイッスラーの「カーライルの肖像」(1873) のような、「ジャポニズリー」から進化した新しい様式としての「ジャポニズム」の誕生があったのか考える。

---

<sup>1</sup> Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes* (1898; repr., Boston: Da Capo Press, 1998), p. 13.

<sup>2</sup> William Buchanan, "Japanese Influence on Charles Rennie Mackintosh," *Charles Rennie Mackintosh Society. Newsletter. No. 25, Spring 1980. p. 3.*

## 1. ロシアにおける日本芸術の受容の歴史

ロシア人はどのように日本の芸術と出会ったかということについては、上野、福間、大島、斎藤らによって研究が進んで来ている。これらの中にはロシアや西欧の先行研究を踏まえたものもあれば、新しい発見もある。

まず忘れてはならないのは、海軍将校キターエフ（Сергей Китаев）の収集品によって開催されたロシア初の日本美術展覧会（1896 年サンクトペテルブルク、1897 年モスクワ）である。これによって、ロシアの人々は、西欧経由の紹介ではない、日本美術を直接目にする機会ができた。また、日本を何度か訪れたロシア海軍軍楽隊長マフロフスキー（Павел Махровский）は、日本の民謡を採譜してロシアに持ち帰った。斎藤の研究によれば、コニユスはこれを元に最初のジャポニズム（ジャポニズリー）・バレエ《ダイタ（Дайта）》（1896）（図 5）の音楽を作曲した。<sup>3</sup>

この頃、ロシアでは《ダイタ》に続いて、《ミカドの娘（Дочь Микадо）》（1897）、《月から日本へ（Слуны в Японию）》（1900）（かぐや姫を題材にしたパントマイム・バレエ）という日本を題材にした三つのバレエが作られた。特に《ダイタ》と《ミカドの娘》は、美術や音楽などの面で、日本の文化や芸術のモチーフを忠実に取り入れようとした形跡が見られる。それは先述の日本美術展覧会の影響やマフロフスキーの功績が多い。この点において、フォーキンの「ジャンル・ヌーヴォー」的な進歩が感じられるが、それでもまだホイッスラーの「紫とバラ色」のように、モチーフは取り入れたものの、新しい様式の確立に至るほど日本という素材を消化し切れていないように思われる。

この他にも、明治期、ロシアに渡ったサーカス芸人達がいた。彼らの中には、帝室劇場の技術顧問や、スタニスラフスキー（Константин Станиславский）のアドヴァイザーになった日本人もいたことが大島の研究などによってわかっている。<sup>4</sup> こうした大衆演劇芸人の公演等によっても、日本の音楽をロシア人が日本人の演奏から直接、耳にする機会があったと十分考えられる。更には留学生のアマチュア公演等、アーカイヴに資料の残らない様々な影響の可能性も見逃すことはできない。そしてサーカス芸人や芸者のような、「素人」とは呼べないが「高尚」でもない芸術の影響がこの時代、見られることは、当時、民衆芸術の重要性が急速に高まりつつあったことと無関係ではないと思われる。

<sup>3</sup> 斎藤慶子「バレエ『ダイタ』をめぐる日露文化交流」『ロシア文化研究』第 19 号（早稲田大学ロシア文学会）、2012 年、47-63 頁。斎藤「一九世紀末のロシアにおけるジャポニズム—バレエ『ミカドの娘』を例に—」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第 59 輯、2013 年、193-205 頁。

<sup>4</sup> 大島幹雄『明治のサーカス芸人はなぜロシアに消えたのか』祥伝社、2013 年。

無論、日本の芸術文化は直接的な接触が始まるより以前に、西欧を通して入って来たと考えるのが妥当である。福間は、「ロシアでは日本美術の影響と意識、意図されることなしにそのモチーフや様式などが同時代のヨーロッパ美術として受容された」と指摘している。<sup>5</sup> また、日本の美術品や芸能が紹介される場として、繰り返し盛んに行われた万国博覧会や、英仏独に数多くいた留学生の影響も考慮すべきである。彼らは素人ながら自分達の楽しみも含めて、日本の民衆芸術を披露した可能性が大いにある。

## 2. 日本の芸術はロシアでどのように受容されたか？

この問題について、川上貞奴（1871-1946）と並んで、西欧で公演を行ない日本の芸能を広めたことで知られる花子（1868-1945）（図 6）を例にあげて考えてみたい。

サバネーエフ（Леонид Сабанеев）は、スクリャービン（Александр Скрябин）についての回想の中で、花子の演奏を聞いた時のことを次のように語っている。

花子は夜遅くに到着し、私達は夜中の 1 時近くまで彼女の演奏を聴いた。[...] この日本女性の音楽は、本質的にも演奏においても、ひどく単純な「即物」音楽だった。とりわけ彼女自身がそのような風で、恐ろしく原始的で自身の原始性に弱り切っていった。[...] 「だがなぜ彼らはあれほどまで原始的なのか？」<sup>6</sup>

花子を始め日本の音楽や美術について評価する時、当時、しばしば「プリミティヴ（原始的）」「野蛮」という言葉が用いられた。それは日本に限らず、非西欧の芸術について語る時も同じだった。例えば万国博覧会に出演したついでにロシアの帝室劇場で公演したシャムの舞踊団について、『帝室劇場年鑑（Ежегодник императорских театров）』には次のように記されている。

シャムのバレエは、我々の西欧の言葉の意味における舞踊芸術とは全くかけ離れている。それは、どちらかというところ、古典古代の意味におけるマイム劇、つまり、作品の舞踊部分が、芝居の内面の意味と密接に結びついており、幕の進行と分かれることなく絡み合い、いわば、芝居から自然に流れ出て、踊りを舞うような舞台演劇である。古代ギリシアの舞踊と同様に未

<sup>5</sup> 福間加容「20 世紀初頭のロシアにおける日本美術の受容—ジャポニズムの意味—」『「スラヴ・ユーラシア学の構築」研究報告集 第 21 号：スラヴ・ユーラシアにおける東西文化の対話と対抗 I』（北海道大学スラブ研究センター）2007 年、73 頁。

<sup>6</sup> Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. 1924. М., 2000. С. 201.

だ、独自の独立した芸術に分化しておらず、それゆえ、シャム人達には、今日に至るまで、マイム劇の一部から成るただ一つの演劇しか創られていないのだ。<sup>7</sup>

「原始」と言っても、必ずしも蔑視的な意味で用いられるのではなく、東洋の芸術は、しばしば古代ギリシア文明と同等の価値で、異質であると同時に憧れを持って論じられた。古代ギリシアは西欧文明の根源であり、多くの芸術家がこれに魅せられていた。そのうちの一人である初期バレエ・リュスで活躍した画家のバクスト（Леон Бакст）は、当時発掘されたばかりのクレタ文明について、次のように述べている

この我々に近い芸術〔クレタ芸術〕には、プラクシテレスの彫刻を施されたこれ以上はない完璧さや、パルテノンのほぼ完成された美はない。

クレタ文化は、その先には抽象と洗練しかない、特別な高さにまでは決して至っていない。それゆえこの文化は、その未完成さによって、新しい芸術により近く、同じ種類に属する。<sup>8</sup>

同じような評価は、西欧における後のバレエ・リュスについてもなされた。西欧の人々はバレエ・リュスに熱狂したが、「原始的」「野蛮」「未開」という言葉が賞讃の代わりに用いられた。そしてバレエ・リュスのロシア人達は、この言葉の持つ価値を上手く利用したのではないかと思われるが、これについては後で述べる。

日本美術の受容に立ち返ってみると、上野は、「西洋の文化的伝統の周辺国であるロシアのネオプリミティヴィズムの画家たちがナショナリズムに基づき前近代の自らを東洋とみなして東洋と同一化し、ロシアのプリミティヴ美術の源泉を東洋に見出すことで、西洋に対して優位に立とうとした」と指摘している。<sup>9</sup> すなわち「東洋」とは、「前近代」「プリミティヴ（原始的）」である故、それを自分達の側に引き寄せることによって、ロシアが西欧に対抗する力になり得るという解釈である。

「原始的」という言葉は、西欧文明を優位に考えた場合、文字通り、本当に技術が無く遅れており、原始的（プリミティヴ）で幼稚だという場合もあるだろう。だが、逆説的だが、それゆえに西欧の芸術と対立または補完するものと考えられたのである。

日本美術を例に取ってその受容の変遷を見ると、最初、ロシア人は異文化の芸術を理解できなかった。福間はその態度が年代を経るにつれ、少しずつ変化していったと次のよう

<sup>7</sup> Сиамский балет // Ежегодник императорских театров. Сезон 1900-1901 гг. СПб., 1902, С. 296.

<sup>8</sup> Бакст, Леон. «Пути классицизма в искусстве» // Апполон. 1909. № 3. С. 52

<sup>9</sup> (福間の要約による) 福間加容「20世紀初頭のロシアにおける日本美術の受容」(前注5参照) 74頁。(上野理恵『ジャポニズムから見たロシア美術(ユーラシア・ブックレット No. 76)』東洋書店, 2005年。)

に述べている。

(1896年日本美術展)「ヨーロッパ美術を長年、中心の文化として手本としてきたロシアでは、日本美術は滑稽で幼稚な絵にしか見えず、ヨーロッパでの日本美術の高い評価は、一般にはにわかには受け入れがたかった。」

(1906年)「しかし、ヨーロッパですでに評価が確立していた日本美術を嘲笑することは、ロシア人の後進性と無知のせいだとされ、ヨーロッパ人と同じまなざしで日本美術を鑑賞するよう、グラバーリは啓蒙を行なった」

(日露戦争の頃)「ロシア象徴主義新世代の思想により、日本美術は未来の高次の芸術へと導く神秘的洞察の志向の芸術だと看做された。同時に、同じく新世代の象徴主義論によって、日本美術はヨーロッパの芸術に精神性で劣る『子ども』の芸術であり、日本美術が再生する可能性はないとされた」<sup>10</sup>

既に一定の評価を得ていた西欧に倣ったということに加え、日本美術は、「理性的思考の外」「感情で反応」「(西欧の) 合理主義や唯物主義の概念的特徴を退けた」という点で評価された。<sup>11</sup> だが、「原始的」「野蛮」であることに価値が置かれたため、技のある芸術であっても、実際以上に「原始的」「野蛮」と規定されたのではないかという問題についても触れておきたい。

既に述べたように、19世紀から20世紀の変わり目には、東洋演劇と「古代ギリシア」が同等の価値をもってさかんに論じられた。そして当時の古代ギリシア熱を代表する舞踊家として、米国人「舞踊家」イサドラ・ダンカン (Isadora Duncan) がいる。

報告者は当初、なぜ19世紀末～20世紀初頭の舞台芸術で、ダンカン、イダ・ルビンシテイン (Ида Рубинштейн)、ウダイ・シャンカール (Uday Shankar) ら (川上貞奴や花子をここに加えてもよい) のような、職業的舞踊家となるべく訓練を受けていないとされる、いわば「素人」舞踊家達が、あれほど影響力を持っていたのか、ということに疑問に思っていた (それは美術における「アール・ブリュット」「マージナル・アート」なども同様である)。その受容については、象徴主義思想のコンテクスト (文明的な西欧に「対抗する」、またはそれを「補完する」原始的な東洋＝ロシア) の中で説明することが可能だし、そうされて来たし、それを否定するものではない。だが、「なぜ素人がプロに影響を与えたのか？」ではなく、「彼らの技は本当は素人ではなかったのではないか？」というパラダイム・シフトを行ない、その上で新たな説明を付け加えなければならないと、考えてい

---

<sup>10</sup> 同上、84-85頁。

<sup>11</sup> 同上、81頁。

る。

彼らは「素人」ではなかったかもしれないが、世間や時代が「素人」「野蛮」「原始的」であることに価値を見出していたので、そのようなレッテルを貼られ、彼ら自身、時に沈黙の被告となり、時に共犯者となったのではないだろうか。先述のバレエ・リュスは、《ポロヴェツ人の踊り》《シェヘラザード》などのオリエンタル・バレエで、「野蛮な東洋人」を演じ、演じていた彼ら自身が西欧の観客に「野蛮な東洋人」と同一視されるというパラドックスがあったが、無論、彼らが野蛮な東洋人でないことは、彼ら自身も、また西欧の観客も理解していたはずである。だが「野蛮」で「原始的」であることが、成功と人気の必須条件だったのだ。

バレエのような特殊な技術が必要とされる舞踊とは異なるものの、例えばダンカンの継承者達は、次のように述べている。

イサドラの訓練を受けるダンサーたちは「誰にでもできる動きのプロセス」を踊るのだが、その動きというのは決して誰にでも簡単にできるものではなかった。もし彼女たちが訓練を受けずにその動きを踊っても、観ている人々に美的満足を与えることはできないだろう。[...] ダンカン・トレーニングを受けたダンサーたちでさえイサドラの「自然な」動きを正しく表現するのが難しいことは、どこかのダンカン・ダンスのクラスに出てみれば分かる。<sup>12</sup>

イサドラ・ダンカンにはテクニックのないダンサーだった、「天才的なディレクタント（芸術を素人の道楽でやる人）」だった、と多くの人が思っています。舞踊技法に関する基本知識を一切持ち合わせていなかった、と言われたりもしています。それまでなかった、まったく新しいものを創り出したものの、実際の踊り方を見れば彼女が「アマチュア」だったのは明らかだった、と言うのです。[...] 新しい、確固としたテクニックの体系を築かずに、それまでなかった、まったく新しいものなど創り出せませんでした。」<sup>13</sup>

『シフォンの布が2メートルあれば、私だって同じことができる』と言う女性たちの声を私は何度も耳にしてきました。[...] こういう人たちは、ただの2メートルのシフォンの布以外は何も持っていないのです。」<sup>14</sup>

<sup>12</sup> フレドリカ・ブレア（鈴木万理子訳）『踊るヴィーナス—イサドラ・ダンカンの生涯』PARCO出版局、1990年、56頁。

<sup>13</sup> イルマ・ダンカン（松代尚子・西光寺直子訳）『イサドラ・ダンカンの舞踊テクニック』IDHSJ、2009年、xi-xii。

<sup>14</sup> 同上、34頁。

実際、今日踊られているダンカン・ダンスは、バレエのような複雑な技術は無いものの、だからと言って、何の身体的訓練も受けていない者が踊れるような類のものではない。このことは民俗芸能などにも通じる。また、ダンカンは技術面以外でも、舞踊のために作られていない曲で踊る、裸足で踊る、等、既存概念を壊すことで、フォーキンなど高尚な芸術の担い手達に大きな影響を与えた。フォーキンは帝室劇場とバレエ・リュスで《ショピニアーナ》(ロシア以外では《レ・シルフィード》というタイトルで知られることが多い)というバレエを創ったが、バレエのために作られたわけではないショパンの曲で踊るということを、フォーキン以前にダンカンは行なっている。ダンカンは1904年にロシアで最初の公演を行ない、バクストやフォーキンを始め、多くの芸術家に衝撃を与えた。

### 3. バレエにおける「新しい様式」は生まれたのか？

ロシアでは、既に述べて来たように、「原始的」であるということに価値が置かれた。当初、東洋の芸術が「原始的」な芸術として、古代ギリシアの文化と並び、新しい芸術のインスピレーションの源となることが期待された。しかしそれは、大きな結実を見なかった。最初に紹介した三つのジャポニズム・バレエ(《ダイタ》、《ミカドの娘》、《月から日本へ》)を見ても、これらの作品は「ジャポニズリー」の領域を出ていないように思える。バレエ・リュス作品の《東洋人 (Les Orientales)》(1910)は、単なるディヴェルティスマンだった。バレエ・リュスの著名なバレリーナで、後に自身のバレエ団を結成して世界中で公演したパヴロワは、1922年にインド、中国などを含むアジア公演の一環として日本にも訪れた。この時の公演は、パヴロワが日本に初の本格的なバレエをもたらしたという側面から語られることが多いが、六代目尾上菊五郎と交流するなど、彼女自身も東洋舞踊の影響を受けた。翌1923年にはロンドンのコヴェント・ガーデンで、シャンカールと共にインド舞踊を、またパヴロワ自身も日本娘に扮して、《かっぱれ》など日本の舞踊を踊った。(図7)だが写真などから判断する限り、これもまた日本のモチーフを取り入れただけのジャポニズリー・バレエに過ぎないように見える。

ロシア人は結局、「原始的」なものを自分達のルーツに求めたのではないだろうか。19世紀末、ネオナショナリズム芸術を担った画家達は素朴な農民芸術に注目した。それはアブラムツェヴォで調査・研究・実験が進められ、ポレーノワ(Едена Поленова)やビリービン(Иван Билибин)らの手によって高尚な芸術にまで高められた。更にコロヴィン(Константин Коровин)やゴロヴィーン(Александр Головин)らによって、帝室劇場にまで到達した。バレエでは、ロシアの民話や民衆芸術に根ざした作品はなかなか発展しなかったが、バレエ・リュスの《火の鳥》(1909)は、そのパイオニアとなった。そして更に、



想像上の「原始」のロシアを舞台にした《春の祭典》(1913)は、ニジンスキー (Вацлав Нижинский) のこれまでのバレエの常識を覆すような振付によって、モダン・バレエの扉を開いた画期的な作品として記憶されている。

《春の祭典》と同じ 1913 年にシェフチェンコ (Александр Шевченко) の『ネオプリミティヴィズム』宣言が出されたが、ネオプリミティヴィズム—「新原始主義」—は、バレエ・リュスのパリ初公演以前より、ロシア・アヴァンギャルド芸術を席卷していた。バレエは、舞踊・音楽・美術の総合芸術とされる。最初期のバレエ・リュスは、フォーキンの振付、ベヌア (Александр Бенуа) やバクストラ「芸術世界 (Мир искусства)」派の画家達を起用した点で、皇室劇場のプティパ振付のバレエとは一線を画していたが、音楽面ではまだ前時代的だった。それが《火の鳥》でストラヴィンスキー (Игорь Стравинский) の曲を用いて、初めて 20 世紀的な特色を帯びた。フォーキンとニジンスキーの振付も革新的だったが、美術の面で《火の鳥》も《春の祭典》もまだ具象的で、象徴主義の画家達の手によるものだった。オペラ《金鶏》は、マーモントフの私立オペラでビリービンの美術によって、1909 年に初演されたが、フォーキンの振付による 1914 年のバレエ・リュス版は、ゴンチャローワ (Наталья Гончарова) の美術で初演された。この時、初めて、ロシア・アヴァンギャルドの画家がバレエの美術を手がけた。<sup>15</sup> バレエ・リュスはその後も前衛的な実験を続けたが、ロシア農民の風習を題材にして、ゴンチャローワが美術を、ストラヴィンスキーが音楽を担当し、ニジンスカ (Бронислава Нижинска) が振付けた、1923 年の《結婚》(図 8)こそ、高度に様式化され抽象的で、成功した新しい様式のバレエと言えるのではないだろうか。革新の鍵となったのは、ネオプリミティヴィズムであり、日本舞踊やジャポニズリー・バレエは、バレエの様式に変革をもたらすほど大きなインパクトを与えなかったように見える。だが、ゴンチャローワ、そしてその夫のラリオノフ (Михаил Ларионов) ら未来派の画家達が、未来派として東洋や日本の美術に大きな関心を抱いていたことを顧みると、間接的な影響が無かったとは言い切れない。

最後に、その後の東洋芸術の影響と今日の成果について簡単に私見を述べておきたい。東洋演劇は、エヴレイノフ (Николай Евреинов)、スタニスラフスキー、メイエルホリド

<sup>15</sup> とはいえ、ベヌアやバクストのような「芸術世界」派の画家達と、ゴンチャローワやその夫のラリオノフのようなアヴァンギャルド初期の画家達は、2 つの異なる流派の境目の画家達が常にそうであるように、矛盾することなく共存していた。Bowlit によれば (多くの画家達が亡命した 1920 年代以降も)「装飾性、挿画の巧みさ、描線による表現、回顧的な主題といった、芸術世界派の精神は死なず、ソ連と亡命地の両方で生き延びた。」1920 年代の亡命ロシア人画家達の基盤となったのは、ベルリン (最終号はパリ) で出版された総合文化雑誌『火の鳥 (Жар-Птица)』(1921-26) だった。この雑誌は、ブノワやビリービンなど元祖「芸術世界」派の画家達の作品だけではなく、ゴンチャローワやラリオノフら新しい画家達にも公平に光を当てた。(John E. Bowlit, *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art" Group*. (Newtonville: Oriental Research Partners, 1979), pp. 130-131.)

(Всеволод Мейерхольд) , 最近ではブルック (Peter Brook) らの演出に影響を与えた。また、シャンカールとパヴロワのような東洋と西欧の舞踊家のコラボレーションの伝統は、ゴパル (Ram Gopal) とマルコワ (Alicia Markova) , カーン (Akram Kahn) とギエム (Sylvie Guillem) らに引き継がれた。とりわけカーンとギエムの《聖なる怪物》は単なる異国趣味に決して陥らず、カーンのインド古典舞踊とバレエが見事に融合した傑作となった。バレエにおいては、ゴレイゾフスキー (Касьян Горейзовский) を始め、ベジャール (Maurice Béjart) の「レダ」や「ザ・カブキ」, キリアン (Jiří Kylián) の「かぐや姫」など、日本をモチーフにした作品が絶え間なく作られている。だが比較的評価の高い「ザ・カブキ」は、ジャポニズリー・バレエのように思える。また、東京バレエ団「まりも」のようにソ連から振付家を招き、日本人の手によって日本的な主題で創られたバレエや、日本的なテーマに回帰した石田種生 (1929-2012) のような例もある。報告者は、日本的な主題のバレエを全て観たわけではないので、断定的な意見を述べるのは控えるが、武満徹 (1930-96) の音楽でキリアンが振付けた「ドリームタイム」は、枯山水の庭のようなシンプルな美術、抽象的な表現などで、禅の美を具現したバレエのように思われた。

☆資料を快く提供して下さった、メアリー佐野、菅原弘美、高橋健一郎、Людмила Ермаковаの各氏 (敬称略) に御礼申し上げます。

☆この研究は、JSPS 科研費 25370160 の助成を受けている。



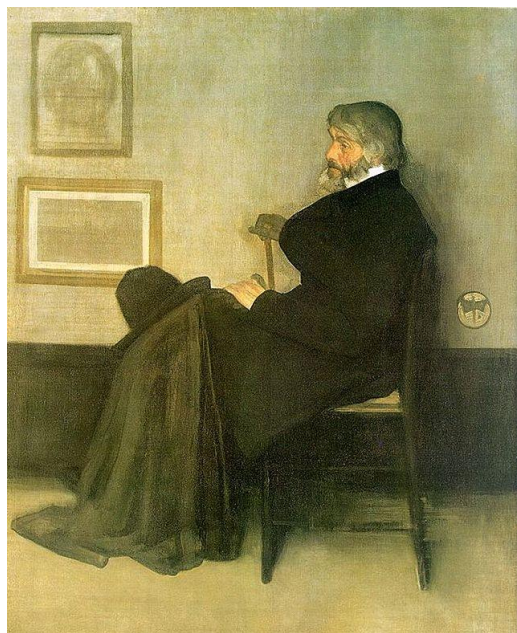
1. 《バヤデルカ》



2. 《青い神》



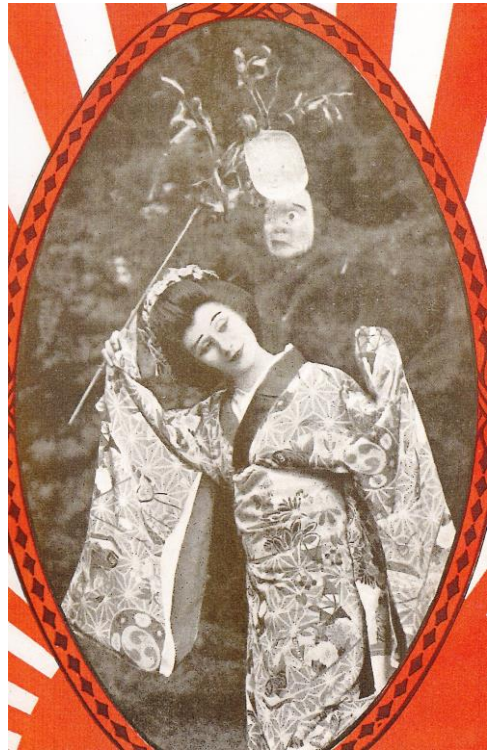
3. 「紫とバラ色—6つの印のランゲ・ライゼン」



4. 「カーライルの肖像」



5. 《ダイタ》



6. アンナ・パヴロワ



7. 《結婚》