

『帝室劇場年鑑』と1900年代のペテルブルクにおける バレエのレパトリー

平野 恵美子

0. はじめに

ペテルブルクのマリンスキー劇場の歴史は、1783年にエカテリーナ2世の命により建てられた「石の大劇場（Большой каменный театр）」に遡る。ロシアの西欧的近代化政策の一端として創設されたペテルブルクのボリショイ劇場では、オペラとバレエが上演されたが、当初、その中心はフランスやイタリアものだった。モスクワのボリショイ劇場と同様、ペテルブルクの「町で一番大きな劇場」が現在のように「マリンスキー劇場」になったのは1860年のことで、火事（1859年）による焼失のあと、当時のアレクサンドル2世の皇妃マリヤ・アレクサンドロヴナの名を冠して新たに生まれ変わった。

マリンスキー劇場を始めとする、皇室の財政で運営されていたロシアの劇場は6つあった。マリンスキー劇場の他に、ペテルブルクのアレクサンドリンスキー劇場とミハイロフスキー劇場、モスクワのボリショイ劇場、マールイ劇場、ノーヴィイ劇場である。¹ このうちオペラとバレエの上演は、主にマリンスキー劇場とボリショイ劇場で行われていた。ノーヴィイ劇場ではオペラやバレエの上演も行われることがあったが、その他の劇場では主として演劇（芝居）が上演されていた。

『帝室劇場年鑑（Ежегодник императорских театров）』は上映作品レパトリー等、これらの劇場に関する様々な記録を記した公的出版物として毎年刊行された。² 作品レパトリーの他に、歌手や踊り手のリストなども掲載され、当時の演劇界の詳細を知る大変貴重な資料だが、現在のところロシア国内以外で閲覧するのは大変困難である。今回、筆者はサンクトペテルブルク国立演劇音楽博物館（Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства）の多大な好意と協力を得て、限られた時間の中ではあるが、これを自由に閲覧することができた。³ 今回の論文ではこの『劇場年鑑』について報告すると共に、特に1900年代のペテルブルクにおけるバレエのレパトリー調査

¹ ソ連時代にこれらの劇場は、キーロフ劇場（マリンスキー）、プーシキン記念ドラマ劇場（アレクサンドリンスキー）、ムソルグスキー記念オペラ・バレエ劇場（ミハイロフスキー）と名前を変えたが、ソ連崩壊後は再び、革命前の名前で呼ばれている。

² 以下ロシア語の旧字体は現代ロシア語の文字で代用した。

³ 筆者は2007年8月と2008年5月にペテルブルクに滞在し、同博物館の図書室に通うことができた。

に重点を置いた。1900年代はロシア・バレエ並びにバレエ史全体にとって大変重要な時期である。現在でもクラシック・バレエの代名詞であるマリウス・プティパ（1818-1910）は1903年に引退する（この時、既に80歳を過ぎていたが、終身バレエ・マスターの地位にはあった）。⁴ セルゲイ・ディアギレフ（1872-1929）率いるバレエ・リュスは1909年にパリで西欧初公演を行ったが、ミハイル・フォーキン（1880-1942）、タマーラ・カルサヴィナ（1885-1978）を初めとする主要メンバーの多くは1900年代に帝室劇場でデビューし、プロの舞踊家または振付家としての活動を始めていた。社会的には、1904年に日露戦争があり、また翌1905年にはロシア第一革命（血の日曜日事件）があった。革命の精神的高揚は劇場の若き芸術家達の間にも広まり、フォーキンらは劇場の改革を求めてストライキも行った。⁵ このように歴史的な出来事が劇場の内部にも影響を及ぼし、また新旧の世代交代が起こりつつあった1900年代の帝室劇場で、実際にどのような演目が上演されていたかということについて、具体的にまとめた資料は筆者の知る限りこれまで明らかになっていない。それゆえ『劇場年鑑』に掲載されたレパトリーの記録から実際の状況と傾向を調べることは意味のあるものと考えられる。今回調べた1900年代のマリインスキー劇場とボリショイ劇場で上演されていたバレエ作品のリストとその上演回数は、資料として文末に添付する。

1. 『劇場年鑑』とディアギレフ

バレエ・リュス研究との関連も視野に入れ、主たる資料として使用した『劇場年鑑』とディアギレフについて説明する。先述の通り、『劇場年鑑』はペテルブルクとモスクワにある帝室劇場の事業に関する記録を掲載して毎年発行される、いわば政府の定期刊行物だった。劇場のシーズンは8月末から翌年の5月半ばまでなので、一年分の『劇場年鑑』は、例えば1900-1901年の号であれば、1900年8月末から1901年5月までの内容となる。実際に刊行されたのはさらに翌年の1902年だった。『劇場年鑑』第1号は1890-1891年の号である。

『劇場年鑑』にはペテルブルクとモスクワのそれぞれの都市の各年の次の資料が掲載さ

⁴ 以下人物の生没年は西欧暦で、バレエ作品の上演年月日はロシア暦で表した。またプティパ、ディアギレフ等一般に広く定着していると思われる人物の名称は原則として通例に従った。

⁵ 帝室劇場の踊り手達による当時の活動はカルサヴィナに詳しい。「あのころは至るところで会合が開かれ、学童に至るまで自治、言論の自由、良心の自由、出版の自由といった決議を行っていました。」Karsavina（東野訳）、182頁。以下脚註においては、著者名、あるいは書名とページ数のみを記す。同一著者に2つ以上の文献がある場合には著者のあとに発表年を付して区別した。訳者名が示してある場合は、日本語訳書からの引用である。なお、書誌的事項については、最後の引用文献表を参照されたい。

れている。

Репертуар императорских театров

レパトリー。先述の6つの劇場の各日の公演作品名と切符売上額(?)

Обзор

「ロシア演劇」「オペラ」「バレエ」「フランス演劇」のそれぞれのジャンルごとの上演内容の概要解説

Список пьес, исполненных на сценах Императорских театров

上述のジャンルの上演作品名と上演日を記したリスト

Список артистов Императорских театров

上述のジャンルの「アーティスト」のリスト（「総監督」「監督」等も含む）

Список личного состава служащих по монтажной части

「舞台装置」等の職人のリスト

Список личного состава театрального управления

「支配人」等、運営執行部の役人のリスト

Список личного состава преподавателей и служащих в Императорских театральных училищах

帝室劇場附属学校の教師と職員のリスト（学校附属の教会の司祭と補祭も含まれる）

Императорские театральные училища

帝室劇場附属学校のクラスと生徒数などの詳細および卒業生のリスト

Театрально-литературный комитет при лирекции Императорских театров

帝室劇場指導部附属演劇文芸委員会の記録（委員の名簿と採用された脚本のリスト）

例えば1898-99年の『劇場年鑑』の「運営執行部」のリストを見ると、1881年9月から「帝室劇場支配人」を務めたイワン・フセヴォロジスキー（1835-1909）の名前があり、1899年7月22日にセルгей・ヴォルコンスキー公爵（1860-1937）がこの役職を引き継いでいる。また「附属学校」の項目を見ると、この年、アンナ・パヴロワ（1881-1931）がバレエ学校を卒業したことがわかる。モスクワの「演劇文芸委員会」には、ネミロヴィチ=ダンチェンコ（1858-1943）の名前が見られる。こうした有名な人物の記録や年号は、後世の評伝や自伝からも調べることは可能だが、客観的な資料としては最も一次的で正確と言えるだろう。

バレエ・リュスのプロデューサーとして、また『芸術世界（Мир искусства）』誌（1898-1904）発行と同名の展覧会開催の推進者としてのディアギレフの名声に比べると、帝室劇場における彼の仕事に対する注目度は低い。多少の論評など載っていたものの読み物としては当時あまり面白く無かった『劇場年鑑』に、大胆な刷新を試みたのがディアギ

レフだった。その頃、ディアギレフはロシア芸術史上における大変重要な雑誌『芸術世界』の発行で大きな成功を収めていた。当時の皇室劇場の支配人であったヴォルコンスキー公爵は、『劇場年鑑』編集のために特別にディアギレフを役人として招き入れたのである。もう一つの理由は、ディアギレフ以前に『劇場年鑑』の編集を担当していたモルチャノフなる役人と公爵の折り合いが悪かったからでもある。⁶ 公爵は自伝の中で以下のように述べている。

Этот журнал издавался тем же Молчановым в страшно безвкусном, банальном виде. Когда Дягилев, редактор «Мира Искусства», поступил в дирекцию, Молчанов сам догадался отказаться от редактирования «Ежегодника», предвидя, что он будет передан Дягилеву, и в тайне надеясь, что этот «декадеит» на казенном издании сорвется.

モルチャノフによって発行されていたこの雑誌（劇場年鑑）は、恐ろしく無趣味で凡庸だった。『芸術世界』の編集長であるディアギレフが劇場指導部に加わった時、モルチャノフは『劇場年鑑』編集の仕事がディアギレフに引き渡されることを見越して、自らこの仕事を辞退しつつも、この「デカダント」が公的な出版で失敗することを密かに願ったのだった。⁷

結果は、ディアギレフの仕事は非常に高く評価され、ヴォルコンスキー公爵は「ディアギレフの『劇場年鑑』第1号はロシアの出版事業における新世紀 Первый номер Дягилевского «Ежегодника» это эра в русском книжном деле」であるとさえ述べている。⁸ またディアギレフの仲間で画家のアレクサンドル・ベヌア（1870-1960）も『劇場年鑑』の登場は、ディアギレフに対する世論を好意的なものに変える最初の徴候を生み出した。The appearance of the *Annual* produced the first signs of a change of public opinion in favour of Diaghilev.」と記している。⁹

ディアギレフが編集を担当したのは1898-1899年と1899-1900年の第9・10号である。では、ディアギレフが手掛けた前と後で、『劇場年鑑』は実際どのように変わったのか、モルチャノフが担当した1897-1898年の第8号と比較して具体的に見てみる。

『劇場年鑑』には先述のレパトリーヤリストなどの資料の他に、演劇に関する論評や読み物も掲載されている。モルチャノフの第8号にも付録として、演劇評論家としてのベリンスキー（1811-1848）、近年では取り上げられることが少ないが当時は人気のあった作

⁶ Волконский. С.134.

⁷ Там же. С.135. 当時ディアギレフと『芸術世界』のメンバーは、著名な批評家スターソフ（1824-1906）によって「退廃派」と厳しく批判されていた。

⁸ Там же. С.135.

⁹ Benois, p.209.

作曲家のアレクサンドル・セローフ（1820–1871）やエドゥアルド・ナプラーヴニク（1839–1916）らの伝記や評伝、18世紀ロシアの宗教劇やロシア・オペラの歴史に関する文章などが掲載されている。だが啓蒙的な内容が目立ち、深く切り込んだ論評は少ない。また画家で息子でもあるワレンチン・セローフ（1865–1911）の作品を元にした作曲家セローフの版画の肖像画を除けば、挿絵なども凡庸で際立った点は見られない。ディアギレフによって特に大きく変わったのは、この「付録」部分である。論評部分の占める割合が飛躍的に伸びたのだった。第9号では、以前からあった俳優や作曲家等の評伝などの他に、作曲家で評論家としても知られるツェーザリ・キューイー（1835–1918）のオペラ曲について本人による回想などが掲載された。資料として特筆すべきは1828年以降サンクトペテルブルクの帝室劇場で上演されたバレエ作品のリストが上演日、上演回数、主演バレリーナ名付きで添付されていることである。（図1）またラロッシによる「ワルキューレ：リヒャルト・ワーグナーとワグネリズム」やスヴェトロフの「古代舞踊史概論」は、『芸術世界』派のワーグナー好み、古代ギリシャ芸術への傾倒を反映している。挿画も以前よりずっと装飾的になり、装丁的にも内容的にも格調の高い文芸誌になったが、それは明らかに『芸術世界』誌のスタイルを踏襲している。続く第10号は、1750年にフョードル・ヴォルコフ（1729–1763）がヤロスラヴリにロシア初の公的劇場を開いたのを記念する特別号として、いっそう豪華さを増した。また先述のモルチャノフの妻で当時の大女優マリヤ・サヴィナ（1854–1915）の演劇活動25周年と、1756年にヴォルコフの協力を得て女帝エリザヴェータ・ペトローヴナがモスクワ初の公的劇場を開設したことも記念していた。その他、前年に帝室劇場支配人の職を引退し、画家でもあったフセヴォロジスキーの業績に関する文章が掲載された。ベヌアは『アレクサンドリンスキー劇場』の建築に関する論文を寄稿した。¹⁰ 装丁と前年に引退したモルチャノフの肖像画はレフ・バクスト（1866–1924）によるものである。このようにディアギレフと『芸術世界』派の影響力はいっそう増していくかのように思われた。しかし、劇場内部の対立によりディアギレフはわずか2年で帝室劇場の仕事を免職となってしまった。¹¹ だが、ディアギレフ以前と以後で年鑑の内容は大きく変わり、読み物としても資料としても非常にレベルアップした。たとえば翌1900–1901年の11号も、資料編以外に、論評部分だけで3巻から成る付録が付いている。モスクワの俳優に関する評伝が多いが、タイの舞踊団がペテルブルクのミハイロフスキー劇場とアレクサンドリンスキー劇場で公演を行ったことに関する6ページにわたる文章も写真つきで載っている。また前10号のディアギレフによるペテルブルクのバ

¹⁰ ベヌアの祖父も著名な建築家だった。

¹¹ 『劇場年鑑』の成功で自信に満ちていたディアギレフが、ドリーブ作曲のバレエ《シルヴィア》上演の監督権を強硬に求め、結局、辞職を命じられた。Volконский. С.136–137.

レエ上演作品リストに対抗するかのようになり、モスクワにおけるバレエの上演作品リストが掲載された。

もしディアギレフが免職にならずそのまま留まっていたら、帝室劇場におけるバレエの歴史は違ったものになったのだろうか。最初にバレエ・リュスの詳細な歴史を著したバックル (Buckle, Richard) はディアギレフの免職について次のように述べている。

この免職がロシアの劇場全体にたいする痛手であり、西欧にとっては儲けものだったということが、当時、一体だれにわかっただろう？¹²

ディアギレフの免職は帝室劇場にとっては確かに大きな損失だったかもしれない。だがこの事件が無くても彼はいずれ去ったのではないだろうか。ディアギレフのような独創的な人物が帝室劇場に残り、その後も官僚的な仕事に携わるのは難しかったのではないかと推測されるからである。ベヌアもまた次のように述べている。

Had Diaghilef remained on the staff of the Imperial Theatres and we become his chief advisers, the Russian ballet would hardly have achieved its world renown.

もしディアギレフが帝室劇場のスタッフとして残り、我々が彼のチーフ・アドバイザーになっていたなら、バレエ・リュスが世界的名声を獲得するのは困難だっただろう。¹³

2. 1900年代のペテルブルクのバレエのレパートリー

これまで見てきたように、『劇場年鑑』は数々の貴重な一次的資料を含み、また同時代の論評も多く載っている。よって様々な切り口による分析や研究が可能である。だが今回は特に、各年の資料のうち、ペテルブルクのバレエのレパートリーの上演回数を10年分調査して、当時、どのような作品が多く上演されていたかということに注目した。調査結果は、1900-1910年にマリインスキー劇場で上演されたバレエの全作品名を上演回数と共に付録として添付した。ボリショイ劇場に関する同様の表も参考資料として添付した。

多く上演されていたということは、必ずしも作品の人気にはつながらない。上演する側の思惑が大きく絡むであろうし、劇場内部の人々の力関係も影響する。それは現代のバレエの公演でも同じである。よって、上演回数だけで人気を測るのは難しい。だが、少なくとも当時の人々が、どのようなバレエを多く見ていたのかということはわかる。

レパートリーに着目した理由として、最初に述べたように今までそのような統計的資料

¹² Buckle (鈴木訳 上), 68 頁。

¹³ Benois, p.219.

が明らかになっていないということ、また筆者はバレエ・リュスの活動に関心があるが、1909年のパリ初公演以前、すなわちロシアの帝室劇場における活動についてはまだまだ研究の余地が残されており、1909年以降と以前のつながりをもっと明らかにしたい。バレエ・リュスのパリ初公演以降の作品のいくつかは彼らのオリジナルだが、《アルミーダの館》(ロシア初演1907年、バレエ・リュス初演1909年)、《クレオパトラ》(1909)(ロシアでは《エジプトの夜》として1908年初演)のように、帝室劇場で上演されていたものもある。たとえバレエ・リュスのオリジナル作品でも、フォーキンやニジンスキーの帝室劇場での活動とバレエ・リュスにおけるそれとが全く切り離された完全に異なるものになるはずもない。むしろ帝室劇場で彼ら関わった、あるいは目にしていた作品にバレエ・リュスの原点や萌芽を見ることが可能ではないだろうか。

『劇場年鑑』の中の「レパートリー (Репертуар императорских театров)」から調べて、1900-1910年の10年間にマリインスキー劇場で上演されたバレエを上演回数の多い順番に10作品並べると、以下のようなになる。ただし全幕上演でない部分的な上演も1回として数えた。()内は10年間の上演回数。作曲家、振付家、初演年等の情報は付録を参照のこと。

- 《せむしの小馬》(47)
- 《眠りの森の美女》(36)
- 《ライモンダ》(35)
- 《白鳥の湖》(35)
- 《ドン・キホーテ (ラマンチャの男)》(31)
- 《パキータ》(30)
- 《バヤデルカ》(29)
- 《フローラのめざめ》(28)
- 《海賊》(26)
- 《くるみ割り人形》(25)

ざっと見るといくつかの目立った特徴にすぐ気がつく。第一に、《フローラのめざめ》を除いて、ほとんどの作品が今日の観客にも馴染みの深いバレエであるということ。100年前のペテルブルクで頻繁に上演されていた作品が、現在よく上演されるクラシック・バレエの作品レパートリーとほとんど変わらないということは、今回、新しい発見であり、驚きでもあった。第二に、プティパは1903年に引退するのだが、40年近くも帝室劇場のバレエ・マスターとして君臨した巨匠の作品は、その引退後も、1900年代のペテルブルクで根強く上演され続けていたことが明らかになった。プティパは、1886-1899年までマ

リンスキー劇場の支配人だったフセヴォロジスキーと折り合いがよく、彼の時代にピョートル・チャイコフスキー（1840-1893）やアレクサンドル・グラズノーフ（1865-1936）の音楽を用いて、『眠りの森の美女』、『バヤデルカ』等、バレエの名作を数多く作った。フセヴォロジスキーの後任として1899年に39歳の若さで帝室劇場支配人となったヴォルコンスキー公爵のことも高く評価しているが、公爵がマチルダ・クシェシンスカヤ（1872-1971）との摩擦でわずか2年後の1901年に辞職を余議なくされると、次に劇場支配人となったウラジーミル・テリャコーフスキー（1861-1924）とはことごとく対立した。プティパの引退を決定づけたのは、後で詳しく述べるように1903年の『魔法の鏡』の上演をめぐるトラブルだった。

プティパは既に80歳を過ぎており、世代交代の時が来ていた、と考えるのは自然かもしれない。だが『劇場年鑑』の記録を見る限り、少なくとも1900年代は、プティパ作品の人気はまだ高く上演回数も圧倒的に多かった。本人が老いたからと言ってその作品までもがたちどころに老い滅びるわけではない。1905年の革命はフォーキンらに劇場の改革を要求する運動を起こさせる等、少しずつ変化をもたらした。だが、ただちに帝室劇場のレパートリーに影響を及ぼしたのではなかった。

最も上演回数の多いバレエが『せむしの小馬』というのは、大変意外な結果だった。『せむしの小馬』は1980年代に当時のレニングラードやモスクワでも新演出で上演されているし、1960年のボリショイ版は有名なバレリーナ、マイヤ・プリセツカヤ（1925-）が王女役を演じ、1961年には映画化もされている。だが『眠りの森の美女』や『白鳥の湖』などと比較すると、他のバレエは現在でもよく上演されるのに対し、『せむしの小馬』が上演される機会をはるかに少ない。

だが実際、このバレエは、1900-1905年、1905-1910年の前半と後半で分けてみても、前半は1位、後半は『白鳥の湖』と並んで3位と常に高い上演回数を維持していた。さらに付け加えると、モスクワにおけるバレエ作品の上演回数も調べてみたが、1900年代の前半、後半ともに、そして10年間通じて最も多く上演されたバレエだった。

『せむしの小馬』の上演回数が圧倒的に多かったのが意外なのは、他にも理由がある。バレエ・リュスが1910年にパリで『火の鳥』を成功させた折、ベヌアはРечь紙に以下のような寄稿をして、『火の鳥』以前にロシアで「ロシア的」なバレエがなかったかのように述べている。

Два года тому назад я в диалоге о балете, помещенном в сборнике статей о театре, изданном «Шиповником», высказал, между прочим, мечту о том, чтобы появилась настоящая «русская (или даже славянская) мифология» в балете. Мне рисовалось это вполне возможным, ибо все элементы для дивной хореографической драмы содержатся как в образной, так и в

«психологической» стороне наших древних былине и сказок.

Чувствовалась, что стоит только отойти от пошлаго трафарета «Конька-Горбунка», стоит только людям влюбленным в нашу древность, поискать способы, как передать ее в наших сценических и музыкальных действиях, как это далось бы само собою.

2年前「シボヴニク」社の演劇に関する論文集の中に収められたバレエについての対話で、¹⁴ 私は、バレエにおける真の「ロシア（あるいはスラヴ）神話」が登場することへの夢を語った。私はこれを全く可能なものとして心に描いていた、というのも、優れた舞踊劇に必要なあらゆる要素は、我々の古いブイリーナと物語の形式の中にも「精神」の中にも保たれているからである。

低俗な紋切り型の《せむしの小馬》と手を切り、我々の古い昔を愛する人々はごく自然にこれを演劇や音楽の世界に移し変える方法を探しさえすればよいと感じられた。¹⁵

2年前の「『シボヴニク』社の演劇に関する論文集」とは、バレエに関する論文を集めて1908年に出版された『演劇：新しい演劇についての本』のことであり、《せむしの小馬》を「低俗な紋切り型」とばつさりと切り捨てている。と同時にこれを古い時代の悪しきバレエの象徴として扱っている。にもかかわらず1900年代当時、上演回数が最も多かった作品は、ロシア民話に題材する《せむしの小馬》だった。

3. 各年の概要

2. で述べたいいくつかの特徴についてより詳しく知るために、『劇場年鑑』の中の「ペテルブルクのバレエ」の「概要解説（Обзор）」を主な資料として用い、各年の状況をさらに見ていく。

この「概要解説」は先述の通り、各年のシーズンのモスクワとペテルブルク各都市のそれぞれのジャンル（「ロシア演劇」「オペラ」「バレエ」「フランス演劇」）の上演内容の詳細が記されている。ロシアのバレエ作品について調べるには『ロシア・バレエ百科事典』が役に立つが、¹⁶ 『劇場年鑑』の「概要解説」は上演日や踊り手の名前等に関するより詳しい情報を提供してくれる。特にその年に初演あるいは新演出で再演されたバレエはあらずじを載せているので、現在では失われてしまった作品の内容を知ることができて大変重宝する。『ロシア・バレエ百科事典』にはあらずじは記載されていない。

なお各年の概要を見ながら、フォーキンやニジンスキーら後のバレエ・リュスで活躍し

¹⁴ Бенуа. 1908.

¹⁵ Бенуа. 1910.

¹⁶ Русский балет. Энциклопедия.

た人々がどのように注目されていったかという点にも注意を向けたい。

1900–1901年（第11号）：

プティパは1903年に引退するまで、作品を発表し続けた。例えば前年の1899–1900年には、《アルレキナーダ》《四季》《真珠》《ダミスの苦行》の4つの新作をペテルブルクで初演した（《真珠》は新演出による再演）。¹⁷ しかし1900–1901年のシーズンに新しく初演されたバレエはなかった。「レパートリー（Репертуар императорских театров）」によると、この年、最も上演回数が多かったのは、《くるみ割り人形》の8回で、その次に《せむしの小馬》（7回）、《バヤデルカ》《白鳥の湖》《海賊》《騎兵隊の休止》（各5回）、《カマルゴ》（4回）、《眠りの森の美女》《エスメラルダ》《ライモンダ》《コッペリア》（3回）…等が続く。¹⁸ 《カマルゴ》以外は現在でもスタンダードな作品ばかりである。《バヤデルカ》（1900年12月3日）と《カマルゴ》（1901年1月28日）の二つは新演出で上演された。¹⁹ この二つのバレエはあらすじが掲載されている。伝説的なバレリーナ、マリー・カマルゴ（1710–1770）を主役にした《カマルゴ》は、1901年以降、ペテルブルクでもモスクワでも上演されていないようで、失われてしまったバレエの内容を知ることができて貴重である。これ以外にペテルブルクで取り立てて新しい動きはなかった。しいていえば1900年12月6日モスクワでゴールスキーによる新演出で《ドン・キホーテ：ラ・マンチャの男》が上演されたことである。このゴールスキー版は後の《ドン・キホーテ》の一つの典型となり、またゴールスキーによるプティパ作品の多くの改訂版の先がけとなった。その他には、前年の1899年に帝室劇場の舞踊手となったパヴロワやフォーキン（1898年より）の写真が多く掲載されている。デビューして間もない頃からその才能に注目されていたことが窺える。

なお、ヴォルコンスキー公爵は1901年6月7日、ディアギレフは1901年3月15日に公職を辞したことが「運営執行部役人のリスト」に記されている。

1901–1902年（第12号）：

この年もプティパの新しい作品はなかったが、それでも幾つかの変化が認められる。

¹⁷ 《真珠》のロシア初演は、1896年モスクワのニコライ2世の戴冠記念公演の際。

¹⁸ 「概要解説（Обзор）」と「レパートリー（Репертуар императорских театров）」では上演回数に違いが見られる。これは、「概要解説」は全幕上演のみを数えているためではないかと思われる。「レパートリー」からは全幕上演でない部分的な上演も1回として数えた。

¹⁹ 《バヤデルカ》は1900年12月3日、皇帝付ソリストであるパーヴェル・ゲルト（1844–1917）の舞台生活40周年記念公演に於いて。初演は1877年1月23日マリインスキー劇場。《カマルゴ》は1901年1月28日。初演は1872年12月17日マリインスキー劇場、サン＝ジョルジュ振付。

1902年1月20日、ゴールスキー版《ドン・キホーテ》がペテルブルクで初演され、それ以降、定番となった。プティパは弟子によって改作されたこの作品が全く気に入らず、「(ゴールスキーは)私の作品を盗んでは勝手に新味を盛り込もうとするようになった」と述べて酷評し、また「自分の庇護者(テリャコフスキー)に気に入られようとして別の道を歩んだ」と言って非難している。²⁰しかしながら、プティパと非常に対立したテリャコフスキーは1901年6月より正式に帝室劇場総支配人に任命されたが、ロシア・バレエ史研究家のクラソフスカヤによれば、最初にゴールスキーをモスクワのボリショイ劇場(テリャコフスキーが劇場支配人だった)のバレエ・マスターに任命したのは、ヴォルコンスキー公爵だった。²¹《ドン・キホーテ》は1902年1月27日のエンリコ・チェケッティ(1850-1928)の引退記念公演でも上演された。

この年、ペテルブルクで初演された二つの新作バレエ《シルヴィア》《ジャヴォッタ》は、いずれもプティパの振付によるものではなかった。1902年2月17日、新作バレエ《ジャヴォッタ》(クローゼ台本、サン＝サンス音楽、パーヴェル・ゲルト振付)が初演された。これも現在は失われたバレエの一つで、あらすじが記されている。《ジャヴォッタ》の中の《漁師と真珠 *Le pêcheur et la perle*》というパ・ド・ドゥでカルサヴィナがデビューを果たしたことが記されており、フォーキンと踊る写真が掲載されている。(図2)

また、クシェシンスカヤと並ぶバレリーナ、オリガ・プレオブラジェンスカヤ(1871-1962)のための記念公演として、1901年12月2日に《シルヴィア》(ジュール・バルビエ、メラント台本、ドリブ音楽、レフ・イワーノフ、ゲルト振付)が初演された。ディアギレフが監督権を主張して、帝室劇場の職を辞することになった曰く付きのバレエである。こちらもあらすじが掲載されている。

その他、クシェシンスカヤが《せむしの小馬》の王女役を初めて踊ってことも記されている。《せむしの小馬》はこの年、ペテルブルクでは3回、モスクワでは11回、上演された。《せむしの小馬》はサン＝レオンの振付で1864年に初演されたが、1895年からプティパによる改訂版が上演されるようになった。1901-1902年(第12号)の「モスクワのバレエの概要解説」には《せむしの小馬》写真を多数掲載するとともに(図3)、1864年のペテルブルクでの初演の後、1866年12月1日にモスクワでも初演されたサン＝レオン版の《せむしの小馬》について、B・И・ラジスラフスキーという人が書いた次のような否定的な感想も掲載している。

«...» г. Сен-Леон вздумал написать русский балет из русского сказочного мира, и за сюжетом

²⁰ Petipa (石井訳), 101-102頁。

²¹ Красовская. 1. С.107.

для такого балета он обратился к сказке Ершова «Конек-Горбунок». Это уже первая ошибка. Вместо того, чтобы обратиться к настоящим русским народным сказкам, в которых полне и непосредственнее выразились и характер, и быт, и понимание русского народа, г. Сен-Леон обращается только к более или менее искусной подделке под русскую народную сказку и таким образом, вместо того, чтобы взять материалом для своего произведения настоящее серебро, он берет апплике

〈…〉 Иванушки-Дурачка, каким он является в настоящих народных сказках и даже отчасти в сказке г. Ершова, вовсе не понять г. Сен-Леоном.

〈…〉 незнание г. Сен-Леоном русского сказочного мира и русского настоящего быта видно в его балете почти на каждом шагу, и, если бы оговаривать все промахи балетмейстера в этом отношении, то пришлось бы останавливаться безпрестанно.

[…] サン＝レオン氏はロシア的なバレエをロシア民話の世界から作り出すことを思いつき、そのようなバレエの主題にエルショーフの民話『せむしの小馬』を選んだ。これがそもそもの間違いだった。ロシアの民衆の性格や生活や理解がそのまま一杯に詰まっている本物のロシア民話の代わりに、サン＝レオン氏はロシア民話をもとにしてそこそこに上手く仕立てられたまがい物にのみ着目し、そうすることによって、自分の作品の素材として本物の銀の代わりに銀メッキを選んでいるのだ。

[…] イワンのほかの性格を、本物のロシア民話やエルショーフのお話の中に見られる片鱗さえ、サン＝レオン氏は全く理解していない。

[…] サン＝レオン氏のロシア民話の世界やロシアの民衆の生活に関する無知は、彼のバレエのあらゆる箇所で見られ、この点においてバレエマスターの全ての間違いを非難しようと思えば、枚挙に暇がなくなるだろう。²²

ロシアのバレエの指導者は長い間、サン＝レオン、ジュール・ペロー（1810–1892）、サン＝ジョルジュ、プティパら外国人で占められてきた。上の批判はこうした外国人が「ロシア的」なものを理解できないことに対する不満を述べている。

1902–1903年（第13号）：

いくつかの新作バレエがペテルブルクで初演された。まず1902年12月8日、《泉》（初演：1866年11月12日パリ・オペラ座、ニューイター、サン＝レオン振付、ミンクス、ドリーブ音楽）がロシア初演された。あらすじが掲載されている。

²² Ежегодник. 1901–1902. №12. С.296–300.

1903年2月16日には《人形の精》(1888年ウィーン初演, ロシア初演は1897年於モスクワ・ボリショイ劇場)が, ニコライとセルゲイのレガート兄弟の新演出, バクストの音楽でペテルブルク初演された。ペテルブルクの上演で注目すべき点は, バクストが担当した美術である。バクストは舞台美術家として高い評価を受け, この方面で多くの仕事をできるようになるが, 帝室劇場で実際に手掛けた作品は少ない。あらずじと共に多くの写真が掲載されている。

最も大きな事件は, 1903年2月9日, プティパ自身の記念公演で初演された《魔法の鏡》(プーシキン, グリム童話原作, プティパ振付, コレシチェンコ音楽, ゴロヴィン美術)である。このバレエについて『劇場年鑑』では多くを述べていない。1904-1905年(第15号)の「モスクワのバレエの概要解説」であらずじとアレクサンドル・ゴロヴィーン(1863-1930)の舞台美術の写真を掲載している。

プティパによれば彼の嫌っていた「デカダン」派の画家ゴロヴィーンによる美術やテリャーコフスキーの夫人による衣装や小道具は失敗で, 観客にもはなはだ不評だった。²³《魔法の鏡》は1902-1903年, 1903-1904年, 1904-1905年の3シーズンの間に合計でわずか4回上演されただけで, ペテルブルクではその後上演されることはなかった。²⁴ プティパの娘でマリンスキー劇場のバレリーナでもあったマリア・プティパ(1857-1930)の回想によれば, この失敗のショックで彼女の父親は神経に大きなショックを受け, 脳出血をおこしたあげく半身不随になってしまい, 劇場の仕事を再開することはもうできなくなった。プティパは引退する。²⁵《魔法の鏡》の失敗の原因が本当にどこにあったのか, 今日, 論じるのは難しい。バレエは消滅してしまったからである。だがプティパの言うようにゴロヴィーン美術にあったと考えるのは間違いである。バクスト同様, ゴロヴィーンも舞台美術家として高い評価を受け, 多くの仕事を手掛けるようになる。古い世代のプティパにはゴロヴィーン美術の新しさが理解できなかったようだ。

1903年4月13日, 前の帝室劇場総支配人フセヴォロジスキーのための記念公演が行われ, 《眠りの森の美女》が上演された。フセヴォロジスキー, プティパ, チャイコフスキーの時代の最も成功した作品であり, この3人の功績が讃えられた。それはとりもなおさず, 彼らの時代が過去のものになりつつあることを示している。

1903-1904年(第14号):

1903年12月7日, 《ナイヤードと漁師》がアレクサンドル・シリャーエフの新演出に

²³ Petipa (石井訳), 103-106頁。

²⁴ モスクワではゴールスキーによる新演出で1905年に初演され, 1909-1910年のシーズンが終わるまでに, 全幕ではない部分的な上演も含めると合計28回上演された。

²⁵ Petipa (石井訳), 144-145頁。

よって再演された（1843年、ロンドン初演、ペロー振付。1892年、プティパによる新演出で再演、プーニ音楽）。『劇場年鑑』によると、シリャーエフは1903年9月1日に第2バレエマスターに任命された。この年、第2バレエマスターは、短期間に任命された外国人1名の他にはシリャーエフだけで、第1バレエマスターとしては、終身バレエマスターで実際は引退したプティパの名前が見られるのみであるから、シリャーエフが事実上の第1バレエマスターだった。

その他のニュースとして、12月4日に《魔法の鏡》が再演されたとある。

また、1904年2月4日にクシェシンスカヤの引退記念公演が行われたが、実際は「客演アーティスト」としてすぐに復帰した。

マリア・プティパ、プレオブラジェンスカヤ、ゲルトらの肖像写真が掲載されているが、『劇場年鑑』からはこの年のペテルブルクのバレエについて特筆すべきものはない。

モスクワでは1903年11月16日に《金の魚》（1866年初演、サン＝レオン振付）というバレエがゴールスキーによる新演出で再演された。プーシキン原作の数少ない「ロシア的」な主題の作品であり、ゴロヴィーンと並んで新しい時代の舞台美術家であるコンスタンチン・コロヴィン（1861-1939）が美術を担当した。

1904-1905年（第15号）：

ペテルブルクでは《眠りの森の美女》、《ライモンダ》、《フローラのめざめ》、《ジゼル》、《せむしの小馬》等、スタンダードな上演レパートリーが目につく。《真珠》《海賊》《パキータ》《コッペリア》の再演以外は際立ったものは特にない。

1904年12月12日、第2バレエマスター（事実上は第1）、シリャーエフのための記念公演が行われ、《分かれ道で》（アルムス＝ヘイメル作曲、シリャーエフ振付）というバレエが初演された。このバレエはこの年に4回上演されただけで消滅してしまった。

1905年4月20日、帝室劇場附属学校の生徒達によって、元帝室劇場のバレリーナで帝室劇場附属学校の教師であるクラウディヤ・クリチェフスカヤ（1861-1923）の振付で、《パリの市場》（1859年初演、プーニ作曲、プティパ振付）というバレエが1回だけ上演された。これもどのようなバレエだったのか今ではわからないが、出演者の名前の中にまだ帝室劇場附属学校の生徒だったニジンスキーと妹のプロニスラワ・ニジンスカ（1891-1972）の名前が見られることに注目したい。そして同時に上演された《アーキスとガラテア》（1753年ウィーン初演、1764年ロシア初演）という古いバレエの改作で、フォーキンが初めて振付を手がけた。

モスクワでは1905年2月13日に《魔法の鏡》がゴールスキーによって初演された。

プティパが引退した後、フォーキン、ニジンスキーが脚光を浴びるようになるまで、

1903–1905年のペテルブルクのバレエ界は一種の停滞期のようなものである。

1905–1906年（第16号）：

レパトリーに取り立てて特筆すべきはないものの、プティパが引退した後、フォーキンが振付家として少しずつ頭角を現していく。またニジンスキーが正式なデビュー前から注目され始めていた。

1906年4月9日、帝室劇場附属学校による公演で、再びクリチュエフスカヤが《庭師王子》（原作：アンデルセン、音楽：ダヴィードフ）を、フォーキンが《真夏の夜の夢》（マリア・プティパ主演、メンデルスゾーン音楽）を振付けた。出演者の中に再びニジンスキー、ニジンスカからの名前が見られる。この時の公演について『ペテルブルク紙（Петербургский листок）』に掲載された新聞記事がある。まだ帝室劇場附属学校の生徒だったが、ニジンスキーは既に大きな注目を集めている。

В балете особенно отличились воспитанница г-ж Шолларь (Эльга) и воспитанник г. Нижинский (принц Лангфруа), выступившие в главных ролях. <...> Прекрасным партнером ее был столь-же юный танцовщик г. Нижинский, вызывавший всеобщий восторг зрителей необыкновенною легкостью и законченностью своей техники, которая у него находится, по-видимому, на высоте хореографических требований.

バレエ（《庭師王子》）においてとりわけ際立っていたのが、主役を務めた生徒のジョッラル（エリガ役）とニジンスキー（ラングフル王子）だった。[...]（ジョッラルの）素晴らしい相手役を務めたのは同じく若い舞踊手のニジンスキーで、自分の高い舞踊への要求の中にあると見える類い稀な軽やかさと完璧なテクニックで観客全員を歓喜せしめたのである。²⁶

『ロシア・バレエ百科事典』やフォーキンの自伝によれば、²⁷ 前日の4月8日にも《ぶどう》というバレエをフォーキンが振付けているが、これに関する記載は見当たらなかった。『劇場年鑑』の「レパトリー」には《ぶどう》の上演があったことが記されている。

各日の公演記録を見ると、モスクワでは1905年10月14–26日と、12月7–25日まで全く公演が行われていない。『劇場年鑑』には何も書かれていないが、1905年はロシア第一革命（血の日曜日事件）の起きた年であり、帝室劇場内でも劇場の改革を要求する集会が頻繁に開かれていた。こうした中、舞踊手達の要求と劇場側との板挟みになって、1905年10月19日、舞踊手で教師でもあったセルゲイ・レガート（1875–1905）が自殺した。

²⁶ ПЛ. 12.04.1906. №99.

²⁷ Michel Fokine.

この時期のバレエの停滞には、革命、日露戦争等の混乱が影響を及ぼした可能性も考えられる。

1906–1907年（第17号）：

いくつかの新しいバレエが上演された。

まず1906年12月10日、コールド・バレエのための慈善公演で、《長靴を履いた猫》（ペロー原作、N.レガート振付、ミハイロフ音楽、ラムビンによる新舞台装置）が初演された。しかしこのバレエは2回上演されたのみで消滅してしまった。

1907年2月10日、オリガ・アレクサンドロヴナ大公女の援助による「虐待児童保護協会」の記念公演で、フォーキン振付の2つのバレエが初演された。《ショパニアーナ》と《エウニカ》である。それぞれのバレエの構成と配役が説明されている。《エウニカ》はシェンキェヴィッチの『クオ・ヴァディス』をバレエ化したもので、パヴロワの衣装はバクストによる。《エウニカ》はあらすじが掲載されている。

2月11日の『ペテルブルク新聞（Петербургский газета）』は、両方の作品が成功を収めたとして次のように評価している。

В «Шопениане» А. П. Павлова появляется в костюме Тальони. Наша «воздушная» балерина совершенно верно схватила весь стиль знаменитой танцовщицы, начиная с костюма с длинными тюниками, как тогда носили, и кончая прической. Иллюзия получилась полная: точно сама Тальони ожила в одной из старинных гравюр.

Оба балета имели большой успех, В «Эвнике» понравились танцы: «трех египтянок» (Седова, Рутковская и Обухова), вариации М. Ф. Кшесинской и А. П. Павловой и поэтический «танец семи покрывал», грациозно исполненный А. П. Павловой. Кордебалет был составлен из самых лучших танцовщиц и исполнил все ансамбли с оживлением, не похожим на скуку казенных спектаклей.

《ショパニアーナ》でパヴロワは、タリオーニのコスチュームで登場する。我々の「空気のような」バレリーナは、当時着用されていたような長いチュニックのコスチュームから始まって、髪型に至るまで、偉大なバレリーナのスタイルを完璧に正しく身につけた。それは完全な錯覚を引き起こす物であった。まさにタリオーニ自身が、古い絵画の一つから抜け出て蘇ったのである。

バレエは両方とも大きな成功を収めた。《エウニカ》では次のダンスが好評だった。《3人のエジプト娘》（セドワ、ルトコフスカヤ、オブホワ）、クシェシンスカヤとパヴロワによるヴァリアシオンで詩的な《7つのヴェールの踊り》—パヴロワが優雅に舞った。コールドバレエは最良の舞踊手から編成され、型にはまった演目の退屈さとは無縁に、全てのアンサンブルを生

き生きと踊った。²⁸

《ショパニアーナ》については1908-1909年の『劇場年鑑』第19号でも詳しく述べられている。

«Шопениана» -балетная сюита из произведений Шопена, претворенных в танцы. Длинные тюники танцовщиц эпохи Тальони и несложные классические танцы переносят зрителя в те времена, когда пластикой и грацией интересовалась больше, чем хореографической виртуозностью последнего периода итальянской школы. Благородно опрошенные танцы с их гармоничной цельностью и пластической грацией произвели на зрителей впечатленные нового, неиспытанного, очарованыя.

《ショパニアーナ》は舞踊の形に変容させたショパンの作品から成るバレエ組曲である。タリオーニの時代の踊り手の長いチュニックと複雑ではない古典舞踊が、イタリア派のような最近の舞踊技巧よりも、調和のとれた身のこなしや優雅さがもっと重んじられた時代へと観客を誘う。全体的な調和と造形的な優雅さを伴う崇高な舞踊の簡素化は、新しく初めて体験するような恍惚感を観客にもたらした。²⁹

マリー・タリオーニ（1804-1884）はロマンチック・バレエの代名詞のような存在で、初めてポワントで立ったバレリーナとされる。その軽やかさから「空気の精」にたとえられた。《バヤデルカ》《ファラオの娘》のような異国趣味の作品が流行り、短いチュチュを着てイタリア派的な舞踊のテクニックが重視された時代に、フォーキンはいわばネオ・ロマンチズムの作品を発表したのだった。

一方、《エウニカ》ではパヴロワはアクテ役を演じ、《7つのヴェールの踊り》という踊りが好評を博した。後にバレエ・リュスの《クレオパトラ》の中で評判になった《7つのヴェールの踊り》は《エウニカ》から転用されたのかもしれない。

《エウニカ》は失われてしまったが、《ショパニアーナ》はその後も現在まで踊り続けられるフォーキンの最初の傑作となった。

1907-1908年（第18号）：

この年から正式に帝室劇場のソリストとなったニジンスキーの活躍ぶりが、既にベテランの域に入った感のあるパヴロワ、カルサヴィナらの多くの写真と共に伝えられ、翌1909年からのバレエ・リュスの大成功を予感させる。（図4）

²⁸ ПГ. 11.02.1907. №41.

²⁹ Ежегодник. 1908-1909. №19. С.119.

1907年10月28日、1906年に帝室劇場附属学校の生徒のために作られた《庭師王子》が初めて帝室劇場のレパートリーとして、《無益な用心》と共に初演された。《庭師王子》はアンデルセンの童話を下敷きにしており、あらすじが掲載されている。しかし1回上演されたのみでバレエは失われてしまった。最大のニュースは、帝室劇場のソリストとなったばかりのニジンスキーが大ベテラン、クシェシンスカヤの相手役の「庭師王子」に大抜てきされたことである。

11月11日、マリア・プティパの引退記念公演が催された。本来は前年に行われるはずだったが、休暇を取っていたため延期されたと記されている。父親であるマリウス・プティパが振付けた《青いダリヤ》で1875年にデビューしたこのバレリーナの記念公演には、クシェシンスカヤ、プレオブラジェンスカヤ、トレフィローワ、パヴロワ、ゲルトら、錚々たるメンバーが出演した。このような偉大な踊り手達の中で、ニジンスキーは再びクシェシンスカヤの相手役を務めた。マリア・プティパ、クシェシンスカヤ、プレオブラジェンスカヤらは、フォーキン達よりひと回り上の舞踊手である。彼女達に代わって、パヴロワ、カルサヴィナ、ニジンスキーら若手が帝室劇場の中心になりつつあった。

11月25日、フォーキンの代表作の一つで、1909年のバレエ・リュスのパリ初公演時にも上演された《アルミーダの館》(台本・美術：ベヌア、振付：フォーキン、音楽：チェレプニーン)が初演された。あらすじが掲載されている。アルミーダ役をパヴロワ、リナルド役をゲルト、その他、キャシト、エゴロワ、カルサヴィナらが出演し、ニジンスキーはアルミーダの奴隷の役を演じた。

12月16日、《赤い花》(アクサーコフ原作、マルジェツキ台本、ハルトマン音楽、ニコライ・レガート振付、コロヴィン美術と衣装)が初演された。クシェシンスカヤ、ゲルト、パヴロワ、プレオブラジェンスカヤ、トレフィローワ、フォーキン、キャシト、ボルム、マルジェツキらが出演した。あらすじが掲載されている。《せむしの小馬》、《魔法の鏡》と並んで、1900年代に上演された数少ない「ロシア的」主題のバレエである。

後のバレエ・リュスの人々の回想とは異なって、意外なことに《アルミーダの館》は初演時の評判が悪かった。幾つかの新聞批評がある。『ペテルブルク紙』には次のように書かれた。

«Павильон Армиды» после чуть ли не пятидесяти репетиций предстал наконец на суд пред петербургской публикой.

Много толков предшествовало постановке этого балета, ожидалось от него нечто необыкновенное, нечто экстраординарное.

На самом деле гора родила мышь.

<...>

Это было сплошное недоразумение: ни одного красиваго рас, ни одной красивой ласкающей глаз группы.

Все банально, все аляповато, все грубо... ни намека на художественный вкус балетмейстера.

Даже такая талантливая балерина, как г-жа Павлова, и та ничего не могла сделать. Несмотря на все старания артистки, из того незначительнаго материала, который был в ея распоряжении, ничего не выходило.

《アルミーダの館》は50回近いリハーサルを重ねた後、ようやくペテルブルクの観衆の審判を受けることとなった。

このバレエの上演に先がけて様々な噂話が飛び交い、何か普通とは異なるもの、特別なものが期待された。

だが蓋を開けてみると、「大山鳴動して鼠一匹」だった。

[...]

それは限りなく続く思い違いだった。美しいパは一つもなく、群舞の美しく愛おしい視線も全くなかった。

何もかも平凡で、何もかも劣悪、何もかも粗野...、バレエマスターの芸術的センスの片鱗も見られない。

才能あるパヴロワ嬢のようなバレリーナでさえも、どうすることもできなかった。アーティストとして全熱意を注いでも、彼女に割り当てられたそのようなちっぽけな素材からは、何も生み出すことができなかった。³⁰

やや保守的ではあるが、『ペテルブルク新聞』も同様の論調である。

Впрочем, стоило-ли копыа ломать из-за новаго хореографическаго детища г. Бенуа?

Тут все есть –и черти, привидения, негры, цветы, тени... все и даже хореографический обмен, потому что балет, т. е. то чистое, благородное искусство, на котором воспитана публика Мариинскаго театра, находится в безвестном отсутствии. Казенный театр обязан поддерживать традиции изящнаго; он не должен вводить раскол в сферу эстетики, имеющей свои незыблемые законы. Г. Бенуа оказался не только раскольником, но прямо революционером эс-эром, которому ломка стараго составляет его догмат.

しかし、ベヌア氏の新しい舞踊作品から熱心に論じるに値するものはあるだろうか?

悪魔、幽霊、黒人、花、影...そこには何でもある。全ては舞踊によるペテンですらある。な

³⁰ ПЛ. 26.11.1907. №325.

ぜならバレエ、すなわちマリインスキー劇場の観衆が育った清らかで崇高な芸術が、すっかり所在不明になってしまったからである。国営の劇場は優美な伝統を支持する義務がある。自らの堅固な掟を持つこうした劇場は、美的世界の分離派に加わってはならない。ベヌア氏は分離派であるばかりか、古い物の破壊が自らの基本原理とするまさに革命的エスエル党（社会革命党）員であることを露呈した。³¹

《赤い花》と《アルミーダの館》は、共にこのシーズンに6回ずつ上演された。いずれのバレエも現在では失われてしまった。《赤い花》というバレエがあったこと自体、知っている人は少ないのではないだろうか。しかしバレエ・リュスの成功により、《アルミーダの館》はその名前を歴史にとどめた。初演で酷評された《アルミーダの館》をパリに持って行って成功させたのは、ディアギレフの力である。その頃、ディアギレフと帝室劇場の関係は良好ではなかったため、パリ公演の際、舞台装置や衣装を借りることができず、全て作り直した可能性がある。³²

その他のニュースとして、キャシトとカルサヴィナが第2舞踊手から第1舞踊手に昇進したこと、また私的な上演においてフォーキンがパヴロワのために《瀕死の白鳥》を、カルサヴィナのために《アッシリアのダンス》を振付けたことを伝えている。《瀕死の白鳥》は今日まで伝わる美しい作品である。

《アルミーダの館》の不評を除けば、後のバレエ・リュスの主要メンバーが出揃い、特にニジンスキーはデビューと同時に大きな注目を集めた。『劇場年鑑』は、「この年、劇場附属学校を卒業した9人の男性舞踊手と6人の女性舞踊手のうち、特にニジンスキーは古典舞踊手として傑出している〈...〉из театрального училища 9 танцовщиц и 6 танцовщиков, из которых особенно выделяются г. Нижинский, классический танцовщик」と述べている。³³

1908–1909年（第19号）：

1909年2月19日：《アルミーダの館》、《ショパニアーナ》と共に《エジプトの夜》が初演された。『劇場年鑑』には、次のように記されている。

Балеты эти поставлены г. Фокиным и имели большой успех. Это две чрезвычайно стильные картины: одна («Шопениана») — эпохи 30 годов, другая («Египетские ночи») — эпохи египетского востока.〈...〉

³¹ ПГ. 26.11.1907. №325.

³² Санкт-Петербургский музей музыкального искусства. Интервью с директором музея. Этот музей был использован Мариинским театром для хранения костюмов, а также костюмов, использованных Фокиным за рубежом, которые были переданы его потомкам.

³³ Ежегодник. 1907–1908. №18. С. 105.

«Египетские ночи» покойного композитора Аренского, в постановке г. Фокина, представляют собою картинку востока, полную колорита, выдержанного стиля и настроения. Танцы стилизованы в духе египетских и греческих барельефов. Г-жа Павлова, исполнявшая главную роль, имела большой успех и в своих декоративно-колоритных танцах и в своей драматической игре, в сцене отравления Амуна Клеопатрой.

これらのバレエの振付はフォーキンによるもので、大きな成功を収めた。それぞれのバレエは非常に独自の様式がある。すなわち《ショパニアーナ》は1830年代を、《エジプトの夜》は東洋のエジプトを舞台にしている。[…]

亡くなった作曲家アレンスキーとフォーキン氏の振付による《エジプトの夜》は、確かな生活様式と雰囲気をつたえた色彩感にあふれる東洋の情景を表している。舞踊は、エジプトとギリシアの浮彫りの精神の中に様式化されている。主役を踊ったパヴロワ嬢は、クレオパトラによるアムーンの毒殺の場面で、自らの装飾的で色彩豊かな踊りにおいても演劇的表現においても、大成功を収めた。³⁴

フォーキン振付の《エジプトの夜》《ショパニアーナ》《エウニカ》《アルミーダの館》はその後、しばしばトリプル・ビルとして組み合わせて上演されることが多かった。

この年は他に、1909年4月8日のネコヤナギの日曜日（復活祭一週間前の日曜日、キリストのイェルサレム入城を祝うが、ロシアでは棕櫚の木が育たないのでネコヤナギで代用する）に、フォーキンは再びクリチェフスカヤと共に帝室劇場附属舞踊学校の生徒のために小品を作った。クリチェフスカヤは《テティスの冒険》という古いバレエから《テティスとペレス》を、フォーキンはチャイコフスキーの音楽を用いて《四季》を振付けた。これはグラズノフの曲を用いたプティパの《四季》とは異なる作品である。『劇場年鑑』には「《舞踊幻想》（《四季》）は、チャイコフスキーの優雅ないくつかの小品に舞踊的解釈を与えるという素晴らしいアイデアを思いついたフォーキンによってその音楽に振付けられた」と書かれている。³⁵ 実際にどのようなバレエだったのかはわからないが、《アルミーダの館》《エジプトの夜》のような「物語バレエ」の他に、フォーキンはこの《四季》や《ショパニアーナ》のような純粋に舞踊的表現に重きを置いた、20世紀の偉大な振付家ジョージ・バランシン（1904–1983）の「抽象バレエ」にも通じるような新しい作品を既に振付けていた。

この年もっとも多く上演されたバレエは全てフォーキンの振付けによるものである。
《エジプトの夜》《ショパニアーナ》（各6回）

³⁴ Ежегодник. 1908–1909. №19. С. 119.

³⁵ Ежегодник. 1909–1910. №20. С. 121.

《アルミーダの館》(5回)

《エウニカ》(4回)

《テティスとペレス》と《四季》も、各1回ずつ上演された。回数は「レパートリー(Репертуаримператорских театров)」の記録による。

この年までにフォーキンは振付家としての地位を確立したといえる。

このシーズンの終了後、フォーキン、ニジンスキー、パヴロワ、カルサヴィナらはディアギレフと共に、バレエ・リュスのパリ初公演に参加した。

1909–1910年(第20号)：

1909年11月29日、プレオブラジェンスカヤの引退記念公演があり、レガートによる新演出で《タリスマン》(1889年初演、プティパ振付)が上演された。実際は帝室劇場附属バレリーナから契約舞踊手になっただけである。

1910年1月24日はトレフィローワの引退記念公演があり、《白鳥の湖》、《ライモンダ》等が上演された。

1910年4月11日のネコヤナギの日曜日には、帝室劇場附属学校通常試験バレエ演目として、クリチェフスカヤによる新演出で、《幻想の島》(レフ・イワノフ演出、シェッフエル音楽)と《春の夢》(ドリゴ音楽)の2つの新作が上演された。

「レパートリー(Репертуаримператорских театров)」の記録に従えば、この年、もっとも多く上演されたバレエは以下である。

《タリスマン》(6回)

《白鳥の湖》《眠りの森の美女》《せむしの小馬》(各5回)

《バヤデルカ》《人形の精》(各4回)

《ライモンダ》《パキータ》《ドン・キホーテ》《ショパニアーナ》《胡桃割り人形》《エウニカ》《アルミーダの館》(各3回)

バレエ作品として特に目新しいものはなかったが、1909年9月22日、オペラ《イーゴリ公》でフォーキンは振付けた《ポロヴェツ人の踊り》がペテルブルクで初演され評判になった。これは1909年5月19日にバレエ・リュスによって、パリで先に初演された。

前年のオフ・シーズンにバレエ・リュスの西欧初公演に参加したためか、この年はフォーキンの目立った活躍は見られない。

1909年10月29日、フセヴォロジスキーが逝去する。チャイコフスキー、プティパの時代を象徴する人物である。後を追うようにプティパが1910年7月1日、この世を去った。

4. まとめ

『帝室劇場年鑑』に基づき、1900–1910年の10年間の、ペテルブルクにおけるバレエの上演レパートリーを調べたところ、いくつかの事実が明らかになった。

まず、ほとんどの作品が今日の観客にも馴染みの深いバレエであり、100年前のペテルブルクで頻繁に上演されていた作品が、現在よく上演されるクラシック・バレエの作品レパートリーとほとんど変わらないことがわかった。

第二に、プティパは1903年に引退するのだが、40年近くも帝室劇場のバレエ・マスターとして君臨した巨匠の作品は、その引退後も、1900年代のペテルブルクで根強く上演され続けていたことが明らかになった。

そして最も上演回数が多いバレエは《せむしの小馬》だった。これは意外な結果だった。《眠りの森の美女》や《白鳥の湖》などと比較すると、これらのバレエは現在でもよく上演されるのに対し、《せむしの小馬》が上演される機会ははるかに少ない。またベヌアによると、《せむしの小馬》は「低俗な紋切り型」のまがいもののバレエだった。

1900–1910年の10年間を上演作品レパートリーを中心に各シーズンごとに見ていくと、いくつかのことがわかった。

プティパは1903年まで作品を発表し続けたが、1890年代の終わりから1903年の引退までの間に発表した作品は、もはや生き長らえなかった。人気を保ったのは19世紀に振付けられた昔の作品ばかりである。フォーキンが振付家として頭角を表す1907年頃まで帝室劇場からこれといった作品は生まれず、いわば停滞期にあった。新しいバレエがいくつも初演されたが、その多くは失われてしまった。ベヌアは「ロシア的」な主題のバレエがなかったかのように述べているが、《魔法の鏡》、《赤い花》という作品が発表された。しかしいずれも消滅してしまった。《せむしの小馬》だけが後世に残ったが、サン＝レオンが振付け、初演した当初は、外国人が「ロシア的」なものを理解できないという批判もあった。《魔法の鏡》、《赤い花》を始め、《カマルゴ》、《ジャヴオッタ》、《泉》、《庭師王子》等失われてしまい、『ロシア・バレエ百科事典』にも名前しかとどめていないバレエのあらすじ等詳しい情報を、『劇場年鑑』から知ることができる。またフォーキンの失われたバレエ《エウニカ》に《7つのヴェールの踊り》という踊りがあることがわかった。

1900年代は世代交代の時期だった。プティパの後にフォーキンが振付家としての地位を確立した。また、クシェシンスカヤ、プレオブラジェンスカヤ、マリア・プティパら、フォーキン達よりひと回り上の舞踊手達が形の上だけにしても「引退公演」を行い、パヴロワ、カルサヴィナ、ニジンスキーらが帝室劇場の中心的な舞踊手となった。

平野 恵美子

引用文献：

- Benois, Alexandre. *Reminiscences of th Russian Ballet*. Trans. by Mar Britnieva. London: Putnam, 1941.
- Buckle, Richard. *Diaghilev*. London-New York: Atheneum, 1979. 『ディアギレフ：ロシア・バレエ団とその時代 上・下』鈴木晶訳，リプロポート，1983–1984年。
- Fokine, Michel. *Memoirs of a Ballet Master*. Trans. by Vitale Fokine, ed. Anatole Chujoy (Boston: Little Brown, 1961).
- Karsavina, Tamara. *Theatre Street*. 1948. 『劇場通り』東野雅子訳，新書館，1993年。
- Petipa, Marius. *Memoires*. 『マリウス・プティパ自伝』石井洋二郎訳，新書館，1993年。
- Бенуа А. Беседа о балете // Театр: книга о новом театре. СПб: Шиповник, 1908.
- Бенуа А. Художественныя письма: Русские спектакли в Париже «Жар-птица» // Речь 18 (31) Июля, 1910.
- Волконский Кн. С. Мои воспоминания: родина. München: Медный всадник, 1923.
- Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. 1–2. Л.: Искусство, 1971–1972.
- Русский балет. Энциклопедия. М.: Согласие, 1997.
- Ежегодник императорских театров. 1900–1910. (脚注では Ежегодник.)
- Петербургская газета. (脚注では ПГ. 発行年月日はロシア暦。文中では『ペテルブルク新聞』とした。)
- Петербургский листок. (脚注では ПЛ. 発行年月日はロシア暦。文中では『ペテルブルク紙』とした。)

«Ежегодник императорских театров» и балетные репертуары Петербурга в 1900-х годах.

ХИРАНО Эмико

«Ежегодник императорских театров» — русское периодическое издание, выпускавшееся Дирекцией Императорских театров в Петербурге с 1892 по 1915 гг. Ежегодник содержал обширный справочно-фактологический материал. В нём публиковались

сведения о репертуаре Императорских театров Петербурга и Москвы (с изложением содержания и сценической истории пьес, указанием дат исполнения и т. п.), данные об актерах, информация о деятельности Театрально-литературного комитета, хроника.

1900-ые годы были важным периодом в истории русского и мирового балета. Так в 1903 году знаменитый балетмейстер Мариус Петипа (1818–1910) покинул Императорские театры, а такие как известный хореограф Михаил Фокин (1880–1942) и чудесная балерина Тамара Карсавина (1885–1978), участвовавшие в русских сезонах Дягилева в Париже, дебютировали и начали свою деятельность в Мариинском театре. Базируясь на материалах «Ежегодника», было проведено исследование балетных репертуаров Мариинского театра в период с 1900 по 1910 гг, когда проходила смена поколений, и установлены некоторые интересные факты.

Во-первых, примечательно то, что многие балетные постановки того времени остались популярными и в наши дни. Яркие примеры тому — «Лебединое озеро» и «Спящая красавица». Таким образом, видно, что репертуар практически не изменился за последние 100 лет.

Во-вторых, произведения Петипа, являвшегося главным балетмейстером Императорских театрах на протяжении более 30 лет, еще прочно оставались в репертуаре Петербурга 1900-ых годов даже после его ухода в 1903. А вот новые работы периода с конца 1890-ых годов по 1903 г. на сцене долго не продержались. Популярность имели лишь старые постановки XIX века. До появления нового балетмейстера в лице Фокина в 1907 г. Мариинский театр каких-либо значительных произведений не сделал и, можно сказать, пребывал в застое.

В третьих, неожиданно оказалась, что наибольшее количество постановок за балетом «Конёк-Горбунок». И это несмотря на то, что Александр Бенуа (1870–1960) определял его как “пошлый трафарет”, полагая, что не существовало настоящего русского балета до «Жар-Птицы» из русских сезонов Дягилева 1910 года. Кроме «Конька-Горбунка» были и другие балетные произведения на тему России — «Волшебное зеркало», «Аленький цветочек», но они скоро исчезли со сцены.