

『牧神の午後』におけるバクストの西欧性

平野恵美子

バクストの東洋

風を受けて翻る衣装、奇妙にくねらせた肢体……。バクストのエスキース中の静止した人物は、時として舞台上の踊り手達よりもっと優雅で豊かな動きを見せる。バクストの、とりわけ東洋を描いたエスキースはあまりに魅力的なので、これらの素晴らしい作品が残っていなければ、今日に至るまであれほど多くの人がバレエ・リュスや伝説的なダンサー、ワツラフ・ニジンスキー（1889–1995）に思いを馳せていましたか、疑つてしまうほどである。

画家レオン・バクストは、ロシアの芸術史における重要性という意味では、美術史に関する著作を残し、エルミタージュ美術館の絵画部長を勤めたアレクサンドル・ベヌア¹に及ばないかもしれない。だが「バレエ・リュスの美術担当」と言えば、バクストはベヌアより知られている。それはバクストもベヌアも自分の得意分野、活動領域を熟知していたからであろう。ベヌアはバレエ・リュスの仕事をしなくとも、過去の芸術に対する愛情と豊かな知識によって、ロシアの劇場や美術館で要職につくことができた。一方バクストは、パリのモードに身を置くことで、その実力をいかんなく発揮した。

1909年、バレエ・リュスが西欧の人々に衝撃を与えたのは、その東洋的エキゾチズムによる。バクストが衣装と装置を手がけた『クレオパトラ』、『シェヘラザード』の強烈な色彩と野蛮なエロチズムが人々を魅了したのだ。だが実はバクストに「ロシア的」な部分はなかった。西欧の人々がバクストの「異教性」を、彼らが抱く「ロシアのイメージ」と同一視したのである。

人々はバクストを「色彩の魔術師」と呼んだ。バクストのエキゾチックな美術には、

¹ 画家アレクサンドル・ベヌア(1870–1960)は、セルゲイ・ディアギレフ(1872–1929)らと結成した芸術世界グループ（バレエ・リュスの前身ともいえる）時代からの主要なプレーンの一人であり、バレエ・リュスでは18世紀的なロマンチックなデザインが持ち味だった。ロシア内外で劇場の仕事に携わったほか、ロシア芸術遺産の保護にも貢献した。

大別すると二つの異なった特色が見られる。一つは『シェヘラザード』、『クレオパトラ』などに代表されるオリエンタリズム、もう一つは『牧神の午後』などのヘレニズム、すなわち古代ギリシアに対する憧れである。オリエントを描いたエスキースには、バクストの本領がいかんなく發揮されており、生き生きとした「動」が感じられる。一方、ギリシアを描く時は、画架に打ち止めようとしたかのような「静」が見られる。バクストを本当に有名にしたのは、オリエンタリズムとプリミティズムだったが、画家が心底、望んでいたのは、古代ギリシア文明の現代芸術における復活であった。その試みの結果をバレエ『牧神の午後』の中に見ることができる。

ところで『クレオパトラ』や『シェヘラザード』のようなバレエは、全く初めて西欧の人々を驚かしたわけではない。バレエ・リュス初公演の前年には、ディアギレフら芸術世界グループの主催で開催されたロシア歌劇祭におけるシャリアピンの『ボリス・ゴドウノフ』によって、パリにロシア・ブームが起きていた¹。人々は「野蛮なロシア人」の到来を十分、期待していた。そしてまた、この「野蛮」というイメージは、画家ギュスターヴ・モロー（1826–1898）らによって広められた東洋趣味と共に西欧、そしてロシアでも、既に一種の流行であった。

この時代、芸術の世界のみならず、例えば心理学などでも、カール・グスタフ・ユング（1875–1961）のような優れた人物が出て、西欧の文明社会で失われた精神について問題を提起し、「象徴」という言葉で表わした。これは「西欧から見た東洋」の発見という考え方につながり、「東洋」を「理性的な西欧の失われた半面」である「野性の象徴」として扱つたものである。そしてこの時代の西欧人にとって、「東洋」や「野性」というイメージの行き着く先に、西欧人の精神的根源といわれる「ギリシア」があったのではないだろうか。

画家バクスト

画家としてのバクストは、どのような人物だったのだろうか。

バクストは1866年、ベラルーシのグロドノでユダヤ人の家庭に生まれ、すぐに一家でペテルブルクに移住した。美術アカデミーでは、マルク・アントコーリスキイ

¹ 芸術世界グループは、ロシア国内における雑誌の発行、美術展覧会の開催で成功を収めた後、パリでロシア美術展（1906年）、続いてロシア音楽祭（1907、1908年）を開いた。これらは西欧で大変な評判を呼び、とりわけ歌手ショードル・シャリアピン（1873–1938）が主演した『ボリス・ゴドウノフ』（ムソルグ斯基作曲、リムスキー＝コルサコフ改訂版）は人々を圧倒し、ディアギレフは翌1909年から始まるバレエ・リュス公演の成功を確信したと思われる。

(1843–1902), パーヴェル・チスチャーコフ (1832–1919) らに師事するが、「ピエタ」(十字架降下後のキリストとこれを囲んで哀悼する人々を描く美術主題の一つ) を課題とする競作でユダヤ農民を描いて不興を買ひ、退学になったという。(おそらく欧米のどの国でもユダヤ人に対して同じだが) ロシア人は、ユダヤ人はユダヤ人としてロシア人と看做さないから、バクストのルーツは画家のアイデンティティに複雑な影響を与えたに違いない。

劇場以外では、子供の本や『芸術世界』誌のような挿画の仕事をしている。またこうした芸術批評の雑誌や新聞に、論文も寄稿している(『芸術における古典主義の道(Пути классицизма в искусстве)』(1909), 『現代演劇について。劇場ではもはや誰も聴きたがらない、人々は観たがっている(О современном театре. Никто в театре больше не хочет слушать, а хочет видеть)』(1914)等)。これらの論文は、画家の芸術観を知るのには役に立つが、その絵画にも似て、装飾的な言い回しがやたら多く明晰さに欠ける。

タブロー画家としては、明らかにアルノルド・ベックリーン (1827–1901) やフランツ・フォン・シュトゥック (1863–1928) などのドイツ・ロマン主義画家達の影響が見て取れる。またディアギレフやベヌアを描いた肖像画は有名で、これらの人物の性格を良く伝えていると言われる。

ギリシア主題への傾倒は深く、その代表的なものは、『古代の恐怖』(1908) (図 1) である。この作品は、1910 年のブリュッセル国際絵画展で金賞を受賞した。一撃の稻妻の下に崩壊するアトランティス大陸の悲劇を前に、平和の象徴である鳩を抱いて微笑む女神ペプロス像は、バレエ『牧神の午後』のニンフの原型ではないかと思われる。だが画家の本領は、舞台のためのデザインで発揮される。

バクストの手がけた主な作品について

『クレオパトラ』(1909)

異教の神々の像がそびえ立つ神殿と、エジプトの土の匂いのするような色合いはどこか原始的で、18 世紀ロマン主義的なベヌアの『アルミードの館』(1909) とは、全く対象的である。

『シェヘラザード』(1910)

『クレオパトラ』にまして色使いは自由で奔放になり、異国情趣を一層、盛り上げた。サルタンの衣装を見ればわかるが、青色の使い方が抜群である。茶色や黄色を主

体にすると、青色は他のどの色よりも強い印象を残す。

実際の舞台写真と比べてみると、装置は、バクストのエスキースをかなり忠実に再現している。金鎖のようなシャンデリアと、ピンク色の斑点のある濃い緑のカーテンは、舞台上の人物を抑圧するかのように重く垂れ下がっている。茶と青の床の上で、異国の衣装に身を包んだ踊り手達が、狂宴と殺戮の場面を繰り広げ、ニジンスキーは黄金の奴隸を演じる。これだけ多くの色がそれぞれの個性を失わずにひしめきあっているのだから、バクストはまさに色彩を操る天才である。

ただしバクストのデザインは確かに魅力的だが、ともすれば安易な流行で終る危険性を秘めている。流行とは万人に受け入れられ、短い命で終るものである。バクストの色彩は、確かに人の目を釘付けにする。だが永久に人の心を捉える深遠さに欠けている。

ちなみに『シェヘラザード』は、『千夜一夜物語（アラビアン・ナイト）』をもとにしているのだが、「後宮で繰り広げられる狂宴と殺戮」という主題は、ハーレムの虐殺をテーマにしたウジェーヌ・ドラクロワ(1798–1863)の『サルダナバロスの死』(1827)からヒントを得ているに違いない。

『ペリー』(1911), 『青い神』(1912)

この東洋の妖精は、ギュスターヴ・モローも描いているが、バクストのそれは実に優雅な趣きを湛えている。座したまま、不自然なほど大きく前に曲げられた上体は、ドラマチックな効果を出すバロック的な手法である。ミハイル・フォーキン(1880–1942)の振付けで計画されたこのバレエは実現にまでいたらなかつた。だが、安定した三角構図の中に描かれた物憂げな人物は、バクストの異国情趣あふれる作品の中でも、最良のものの一つである。

バレエ作品としては評価が低く、失われてしまった『青い神』についても同様のことがいえる。この浮遊する、人間を超越した存在は、ニジンスキーの魅力を写真より直接的にうつたえる。

『ヒッポリュトス』(1902), 『ナルシス』(1911), 『スパルタのヘレネー』(1912), 『牧神の午後』, 『ダフニスとクロエ』(1913)

画家の最大の関心はギリシアであった。女優兼ダンサーであるイダ・ルビンシュティン(1885–1960)のためにデザインした『スパルタのヘレネー』や、1902年の『ヒッポリュトス』の人物画は、明らかに『牧神の午後』の前段階にある。また、『ナルシ

ス』の背景デザインや、画家自身の作品である1906年の『エリュシオン』(ギリシア神話の死者が暮らす楽園)に見られるような、プリミティヴで混沌とした自然描写は、『牧神の午後』の背景デザインに通じるものがある(図2)。このような自然はポール・ゴーギヤン(1848–1893)の影響を受けていると考えられる。

バクストのギリシア主題では、人物は大きくて混沌とした自然の中に飲み込まれてしまう。自然の中に人物を小さく収めるのは、ギリシア・ローマ神話主題の西欧絵画の伝統的手法である。『牧神の午後』で画家は、舞台を一枚の大きな壁画に見立て、装飾的な画面の一部に人間を配置しようとしたのではないだろうか。

バクストの美術は、時として現実の舞台より素晴らしいのではないかとさえ思われる。だが画家はエスキースを舞台に移す難しさも経験している。1902年に『ヒッポリュトス』を担当した時、バクストは帝室劇場支配人のテリヤーコフスキイに宛てて、「作家が美術家に、舞台の形式や条件に矛盾することによって、互いの不理解が生じることを恐れています」¹と書いている。バクストの不足を補うために、結局、コンスタンチン・コローヴィン(1861–1939)が最終的な修正を行った²。

『牧神の午後』とルーブル・コレクション

バレエ『春の祭典』(1913)が作曲家イーゴリ・ストラヴィンスキー(1882–1971)の夢から生まれたとする定説が長く信じられていたのと同様³、『牧神の午後』についても、その誕生に関する「定説」があった。それは、バクストとニジンスキイがパリにいた時、二人はルーブル美術館で待ち合わせをしたが、バクストは一階のギリシア彫刻の部屋に、ニジンスキイは二階のエジプト美術の部屋にそれぞれいたので会えなかった。しかしながらニジンスキイはその間に、古代の美術品からヒントを得てバレエ『牧神の午後』を着想した、というものである。ラリオーノフがディアギレフから聞いたとされる⁴、この単純明快でわざとらしく思えるエピソードには、当然、疑問を投げかける余地が

¹ 1902年にバクストからテリヤーコフスキイに宛てた手紙。См.: Дж. Э. Боулт (J. E. Bowlt), *Художники русского театра 1889–1930*, М.: Искусство, 1994, с. 32.

² Там же, с. 32

³ ストラヴィンスキーは『自伝』(Igor Stravinsky, *An Autobiography*, New York: Norton, 1936)の中で、『火の鳥』(1910)の作曲中に『春の祭典』のヴィジョンを見たと語っているが、疑わしい。『春の祭典』の誕生に大きく貢献したのは、むしろ画家のニコライ・レーリフ(1874–1947)であることが、Richrad Tarushkinらの研究により、近年、明らかになっている。

⁴ Francoise Reiss, *Nijinsky*, London: A. & C. Black, 1960, p. 102.

ある。そして最近、オルセー美術館の館長ジャン=ミシェル・ネクトゥは、次のような調査結果を発表した。すなわち、1910年秋、ルーブル美術館では、エジプト・コレクションと同時に、カンパーナ・ギャラリーのギリシア陶器のコレクション展が開催されていたので、おそらく実際にルーブル美術館を訪れたニジンスキイは、この展覧会から靈感を得たのではないかと思われる。ネクトゥ氏の主張は、このコレクションに収められた壺絵のポーズが、「牧神の午後」におけるそれとそっくりである、ということから裏付けされる¹。

以上の二つのエピソードについて、いくつかの点に注目したい。まずはつきりしていることは、第一のエピソードにおいて、ニジンスキイが『エジプト』の美術品からヒントを得た、というのはおかしい。バレエ『牧神の午後』は、明らかにギリシアを主題にしているからである。(ただしバレエの、ダンサー達が常に横向きで平面的な、壁画にはりついたような振り付けは、古代エジプト美術のレリーフを思い起こさせないこともない。) だがここではむしろ、このエピソード自体よりも、これを受け入れた人々の方に、問題があるのではないだろうか。いいかえれば、バレエ『牧神の午後』を観た人々がこのエピソードを受け入れるなら、彼らは、ギリシアとエジプトと共に「古代美術」として明確に区別しておらず、ただ「ニジンスキイは古代の美術品からヒントを得て、バレエ『牧神の午後』を創作した」という部分を信じたのである。もう一つ言えるのは、この第一のエピソードと、ネクトゥ氏の調査結果は、大きく食い違うものではないということである。ルーブル美術館でギリシア美術の展覧会が開かれていたのなら、ニジンスキイが行ったかどうかはともかく、画家で、ギリシアに深く傾倒しているバクストがこれを見逃すはずはない。第一のエピソードでも、バクストは確かにギリシア芸術をルーブル美術館に見に行っているのである。さらにバクストのギリシア好みは、『古代の恐怖』でも見たように、1910年以前から始まっている。第一のエピソードでもっともあやしいのは、バクストとニジンスキイが「会えなかつた」とする部分である。これを語ったのがディアギレフというだけで、そこには何かを意図するディレクターの創作の匂いがする。ディアギレフは、ニジンスキイの初振付け作品である『牧神の午後』を、ニジンスキイのオリジナルであると強調したかったのではないだろうか。だがニジンスキイとバクストが共にルーブル美術館に行ったのなら、ニジンスキイが、ギリシアに詳しい画家のバクストに説明を求めなかつたこ

¹ Jean-Michel Nectoux, *Nijinsky: Prelude à L'après-midi D'un Faune*, London: Thames and Hudson, 1990 (Paris: Editions Adam Biro, 1989), p. 20–21.

となどあり得るだろうか。ガラフォラは、『牧神の午後』のオリジナリティはディアギレフかバクストにあるとしている。アーノルド・ハスケル（バレエ・リュスについて著わした最も初期の一人）がそう述べているからであり、ハスケルの話の源はワルター・ヌヴェール(1871–1949)で、ヌヴェールはディアギレフの40年にわたる友人で協力者であるから、というのがガラフォラの主張の根拠である¹。

だが一つ明らかにしておかなければならぬのは、パリに滞在していたニジンスキーやバクストは、誰もがするようにルーブル美術館を訪れただろうし、カンパーナ・ギャラリーのコレクションは、二人（あるいはバレエ・リュスのその他の人々にも）に靈感を与えたかもしれない、しかし、たった一つの展覧会にバレエ『牧神の午後』の源泉を求めるのは間違いだということである。そして『春の祭典』の「定説」と同様に、たった一人の人物にも、原作者の責任を負わせることはできない。既に見てきた通り、バレエ・リュスの最大の特徴は、美術、音楽、舞踊の「総合芸術」なのである。そして『牧神の午後』について言えば、「定説」の主役が誰なのかを見ればわかる通り、画家の影響への注目度が低いように思われる。ゆえにここでは、バクストとギリシアの関係に着目して、『牧神の午後』という作品を考えたい。

西欧人の手による『牧神の午後』の系譜

新古典主義で再び注目される以前より、古代ギリシア文明（ヘレニズム）は、聖書を主題とするヘブライズムと並んで、ヨーロッパ芸術の精神的基盤であった。『オイディップス』、『オルフェウスとエウリュディケ』、『ダフニスとクロエ』……、何と多くのギリシアを主題とした演劇が上演され続けてきたことか。ギリシアという主題は、作家、画家、音楽家、舞踊家、ジャンルを問わず、何故これほどまで西洋のあらゆる芸術家の心を捉えてやまないのだろうか？

『牧神の午後』はその全くの好例である。ステファヌ・マラルメ（1842–1898）が詩を書き（1876）（エドゥアール・マネ（1832–1883）が挿画を書いていた）、クロード・ドビュッシー（1862–1918）が作曲し（『牧神の午後への前奏曲』）、ニジンスキーとバクストが舞台にした。

『牧神の午後』を最初に創造したのは、フランスの象徴主義の代表詩人ステファヌ・マラルメである。ネクトゥ氏によると、詩人は「時代の潮流にたがわず、劇場で有名

¹ Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York: Da Capo Press, 1998 (1989), p. 52.

になることを夢見ていた。」¹彼は最初、二人のニンフを追いかけるが、結局、逃げられてしまう牧神の物語を構想した。これはマラルメの全くのオリジナルではない。イタリアの詩人ジョバンニ・グアリーニ（1538–1612）の牧神劇『忠実な羊飼い（Il Pastor Fido）』（1589）の一場面にも見られる、西欧の伝統的な幕間狂言である。ニンフのコリスカはサテュロス（パン=牧神と同一視される）に捕まって不実を責められる。だがサチュロスがコリスカの髪をしっかりと掴んでいたにもかかわらず、まんまと逃げられてしまう。サチュロスは悪態をつく。「お前の様子と言葉は偽物だった。しかしお前の髪まで偽物だとは。」この主題はバロックやロココ絵画でもよく描かれ、しばしばニンフはサチュロスの手にかつらを残して逃げて行く。かつらをベールに置き換えれば、バレエ『牧神の午後』との関連は明らかである。西欧の芸術に詳しいディアギレフやバクストはおそらくこの話を知っていたに違いない。

『牧神の午後』とエロティシズム、プリミティズム、モダニズム

ギリシアの壺絵を写し取ったようなニジンスキイの振付けについて、ガラフォラは、演出家フセヴォロド・メイエルホリド（1874–1940）の「静的演劇」との関連を指摘している。バレエ・リュスの活動に先立って行われた、女優ヴェラ・コミサルジェフスカヤ（1864–1910）の劇場のための仕事（1906）、イダ・ルビンシュテインの『サロメ』（1908）等、バクストとメイエルホリドの舞台における共同作業を指摘した上でガラフォラは、メイエルホリドの作品における、二次元性、様式化された姿勢、遠近法による舞台、非人格化された演技の様式、全体化するデザイン、そしてゆっくりとして、「意義的」な動き、これらは全てメイエルホリドの「静的演劇」の原理を『牧神の午後』の舞台に移し換えたものだと述べている²。

『牧神の午後』は、バレエの最後に牧神がニンフの残していくベールで自慰行為をするという、当時はまだほとんどタブーであった直接的な性の表現で、大変な物議をかもした。ガラフォラはまた、ニジンスキイのディアギレフや一般の女性に対する個人的な性に関わる態度についても言及している³。牧神は性欲を象徴するものであり、バレエ『牧神の午後』が性を描いた作品であることは明らかである。ところで「性」=エロス（eros）とは、ギリシア語の「死（thanatos）」に対立する概念であり、「性」

¹ Nectoux, *Op. cit.*, p. 7.

² Garafola, *Op. cit.*, p. 54.

³ *Ibid.*, pp. 56–57.

を描くということは、「生」を表現することにもつながる。ガラフォラは、このバレエに次のような解釈を加えている。

多くの場合と同様に、処女小説「牧神の午後」は思春期の性の目覚めを描いた作品である。口実はマラルメの有名なモノローグから来ている。牧神は、遠くにニンフ達の群れを見た、あるいは見たと思っている。牧神は彼女達を追いかけ、これを逃し、そして記憶一果たしてあれはただの夢だったのか？ 一肉欲、官能的情熱、満たされぬ欲望を蘇らせる。詩の最もあからさまな要点のみが、バレエの中に残っている。牧神、彼の夢想に現れるニンフ達、エロティックな倦怠感。詩は夢と現実の境界線を不明瞭にしているが、バレエはエロティックなテーマを生き生きした経験として表わしている。……（中略）……

性の表現が高度に様式化された舞台の上では、ニジンスキーの言語の直接性は衝撃だった。技巧や装飾を排して、彼の動きは、原始的偶像（a primitive idol）の裸でむき出しの形をもって、その主題をさらけ出した。演劇の舞台でなら、そのような動きはメイエルホリドにバレエ・マスターの称号をもたらした。ダンスの舞台では、バレエの従来の約束事に対する戦線布告となつた。実際、「牧神の午後」の8分間の中に、ニジンスキーは、フォーキンによって始められた革命を完成する、モダン・バレエ（ballet modernism）の要素を詰め込んだのである¹。

モダニズムがプリミティヴィズムと深い関係にあることは、古代ギリシアへの回帰を唱ったイサドラ・ダンカン（1877–1927）が、モダン・ダンスの母と看做されていることなどからも明らかである。古代ギリシアの理性は、18世紀の新古典主義においては、ロココ文化に見られるような貴族の乱れた性やその後の混乱した社会情勢を律する、新しい世の中の規範となつた。産業革命の後、機械化が進み、高度に発展した19世紀文明社会においては、古代ギリシアは西欧が失った原始性（プリミティヴィティ）に回帰するための依りどころとなつたのである。

ところで何故、『牧神の午後』はギリシアを舞台にしたのだろう。何故ギリシアはいつも、西欧人の心をこれほど捉えるのか。ギリシアは「西欧の根源」と言われるが、この時代、西欧の「失われた部分」、すなわち「理性」や「文明」に対立する概念として、「野性」、「原始」といったものが、東洋と同じく、古代ギリシアにも求められたのではないだろうか。半人半獣の牧神は、理性と野性を統合する格好の象徴だったのでだろうか。

¹ *Ibid.*, p. 56.

古代ギリシアとイサドラ・ダンカン

この時代の舞踊と古代ギリシアに対する憧れを論じる時、絶対に忘れてはならない人物がいる。モダン・ダンスの創始者といわれる、アメリカ人舞踊家イサドラ・ダンカンである。多くの画家がダンカンを描いており、バクストもまたその一人だが、ダンカンのギリシア風の衣装、自由な動きは、『ナルシス』のエスキースに明らかにその影響を残している。

タマーラ・カルサヴィナ(1885–1978)の『劇場通り』と並んで、バレリーナの優れた人格と舞踊に対する愛情に満ちて書かれた『バレエの魅力』の中で、マーゴ・フォンテインは、ダンカンについて次のように述べている。

イサドラ・ダンカンのような一種独特の人間というものは、突然この世に現れるように私には思えます。ダンカンの場合はちょうどタイミングがよかつたので、世間にも受け入れられ、非常に目立つ存在となつともいえましょう。これが20年早かつたり、20年遅かつたりしたならば、世間はダンカンのメッセージに無関心だったかもしれませんし、ダンカン自身、別の方で自己表現し、コミュニケーションをはからうとしたかもしれないのです¹。

カルサヴィナやフォンテインも指摘しているが²、正当な舞踊教育らしい教育は受けていないダンカンの踊りは、ペテルブルクの帝室舞踊学校のような場所で高度なテクニックを習得したバレエ・ダンサーなどに比べれば、ひどく稚拙なものだったに違いない。それでも「バレエ学校の稽古は拷問部屋のリンチのよう」と大胆にも言ってのけたダンカンの思想は、当時の人々に広く受け入れられたのである。

ダンカンは「人間本来の自然に帰ること」を提唱して、身体を締め付ける衣装を嫌い、ギリシア風の柔らかいチュニックを身につけ、自由勝手に即興で踊ってみせた。1904年よりロシアでも公演を行ったダンカンは、ディアギレフやバクストらとも会っている。ダンカンの自由な手の動きは、フォーキンの振付けに影響を与えたといわれるが、ニジンスキイの舞踊は、次の三つの点でダンカンにひどく似通っている。

一つは伝統的なバレエの規則を極端に嫌い、従来のステップやポジションを否定し

¹ マーゴ・フォンテイン著、湯河京子訳、『バレエの魅力』、東京：新書館、1986、125ページ (Dame Margot Fonteyn, *The Magic of Dance*, London: BBC Publications, 1979)。

² タマーラ・カルサヴィナ著、東野雅子訳、『劇場通り』、東京：新書館、1993、196–197ページ (Tamara Karsavina, *Theatre Street*, London, Heinemann, 1930, 1948)；フォンテイン、前掲書131ページ。

て、現代舞踊の開拓者となつたこと。これは『春の祭典』でニジンスキイが行つたことである。

もう一つは、古代ギリシアから靈感を得て、壺絵やフレスコ画の中にあるような動きを自らの舞踊に取り入れたこと。

そして最後にダンカンもニジンスキイも厳密な意味で「西欧」人ではなかつたこと。彼らの舞踊は「非西欧」の地から西欧に、「西欧」の精神的根源をもたらした。

1878年にサン・フランシスコで生まれたダンカンは、1899年にヨーロッパに渡り、ロンドンの大英博物館で古代ギリシア芸術をスケッチしていた。またドイツの美術史家ヨハン・ヴィンケルマン（1717–1768）の著作を読んで感銘を受けた。1904年、ギリシアへの想いが長じて、一家でアテネに移り住み、そこで古代の自然の生活に戻るユートピアの建設まで計画する。パルテノン神殿の調和の取れた均整美に感嘆しながら、しかし ダンカンの舞踊は、18世紀の新古典主義のような、万人に共通した美の規範や模範様式に頼るものではなかつた。彼女の古代ギリシアの解釈は、理性よりも野性に重きが置かれ、そこに生き生きとした生の躍動美を求めた点が新しく、かつ時代にマッチしたのである。

バクスト『芸術における古典主義の道』

ベヌアはとりわけ 18世紀の芸術に心を魅かれていたが、バクストは『芸術世界』グループの画家達の、そしてバレエ・リュスのメンバーの誰よりもギリシアに傾倒していた。1907年にバクストは、画家ワレンチン・セローフ(1865–1911)（彼もまたギリシア的主題に魅了されていた。『エウロパの略奪』(1910) は有名）と共にギリシアを訪れ、アテネ、クレタ、テーバイ、ミケーナイ、デルフォイ、オリンポスを旅する。バクストはこの旅の印象を次のように書き綴っている。

何と多くの新しい印象！ その大変な意外さは、私がペテルブルクから持つて來た英雄の古代ギリシアに対する先入観を、全てひっくり返してしまつた。何もかももう一度解釈し、整理し直し、新しく分類しなければならない。……（中略）…… 私達は互いにふざけ合つてゐたが、調和と友情に包まれ、熱心にスケッチし、ギリシア神話を表現する現代的手法を模索してゐた。……（中略）…… 私たちは何もかもできうる限り、ホメロスに近い古代のようにしたかった¹。

¹ Irina Pruzhan, *Leon Bakst, Set and Costume Designs, Book Illustrations, Paintings and Graphic*

この時、バクストを魅了したのは、本当に彼がその眼で見たギリシアだったのだろうか？　バクストは 1891 年にイタリアのルガーノを旅行した際にも、その明るい印象を「突然、古代のギリシアかローマにいるかのように感じた」¹と書き記している。ロシア人にとって、あるいは北のヨーロッパ人にとって、南の国はそんなにも眩い光で満ちているのだろうか。

このバクストのギリシア旅行は、18 世紀ヨーロッパの「グランド・ツアーア」を思い出させる。1738 年に始まったヘルクラネウムと 1748 年に着手されたポンペイの発掘は、人々に古代への関心と情熱をいや応なしに煽り立て、憧れの果てに、貴族の子弟達は次々と見学旅行へ出かけた。これはルネッサンスの巨匠達の作品を鑑賞し学んでいただけの時代と違って、直接、ギリシア、ローマの文化に関心の眼を向けた新古典主義の始まりであった。さらにこの時代に、新古典主義を支える理論も現れた。ヴィンケルマンによる『ギリシア芸術模倣論 (Gedanken Über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst)』(1755)，『古代美術史 (Geschichte der Kunst des Altertums)』(1764) 等である。ヴィンケルマンは、著作の中で、時代や民族の差を越えて万人に共通する美の「理想」を説き、この「理想美」を完全な形で表わしたものはギリシアの古代芸術であるから、芸術家達は全てギリシア芸術を手本としなければならないと主張した。

全く同様の主張を、バクストは『芸術における古典主義の道』の中で述べている。

我々の嗜好、我々の流行は、ゆっくりと、しかし着実に、毎年より一層力強く、一断固として、付け加えるが、一我々を古代芸術思想の道へ立ち戻らせている²。

しかしバクストは新古典主義の騎手と看做された画家ジャック＝ルイ・ダヴィッド (1748–1825) を、次のように批判している。

直情的に思考していた人間、ダヴィドなかにさえ、最も強く反映しているのは、前 5~4 世紀のギリシア彫刻だけを唯一の美の形式として認める、先天的認識がもたらす欠点である。

18 世紀の古びて気取った流派の、古典主義による刷新への道は、ダヴィッドによって不

Works, London: Penguin Books, 1988, p. 219–220 (Leningrad, Auroa Art Publishers, 1986).

¹ バクストからベヌア宛てた手紙 (Pruzhan, *Ibid.*, p. 214)。

² Бакст, ‘Пути классицизма в искусстве,’ Аполлон, № 2, 1909, с. 83 (Slavistic Printings and Reprintings 199/1, The Hague-Paris: Mouton, 1971).

成功裡に、そして重要なことは、偽善的に選択された。

深い溝を背後に顧りみず、彼は愚かにも命綱を切り落として過去と決別し、ギリシアの天才の華麗な花を、己れの異邦人の手によって、ただ、無邪気にもぎ取り、これを、そのような変容に対する準備は全く整っていなかったフランスの土壤に、移植しようとした¹。

それではロシアの土壤でユダヤ人の手によって摘まれた、ギリシアの花はどうであったのか？

バクストはこの論文の中で、ダヴィッドの新古典主義に続くロマン主義、写実主義、印象派等、19世紀の芸術についても、不十分な試みであったとして、否定的見解を述べている。こうした批判は、古典主義を基盤とした理論に依れば、当然のことである。ロマン主義は、新古典主義に対する反動から生まれたのであるから。「芸術の発展においては常に、指向的な昨日のジャンルというのは、最も憎むべきものであり、昨日の流行は、最もつまらなく、うんざりするものである。」²というバクストの言葉は、芸術の主流がいつもその前の時代の主流を否定して生れてくるものであることを、よく言い表わしている。そしてバクストの時代には、印象派という流行が既に「つまらないもの」になりつつあった。印象派の感覚主義、現実主義に対する一つの反動が、絵画における象徴主義であった。

古代ギリシアへの憧れは、西欧芸術における一貫した伝統である。だが、とりわけバクストとその仲間達はギリシアに魅了されていた。バクストが論文を寄せた雑誌の名前はギリシア神話の太陽神『アポロン（Аполлон）』（1909–1917）であるし、ロシア象徴派の牙城となったのは、雑誌『金羊毛（Золотое руно）』（1906–1909）で、これはイアソンとアルゴ船の乗組員の物語にちなんでいる。彼らの時代には、ギリシアをどのように捉えていたのだろうか。

18世紀のポンペイやヘルクラネウム同様、バクストの時代にも、ドイツのシュリーマンのトロイア遺跡、イギリスのエヴァンズによるクレタ文明の発見等、古代ギリシアの遺跡の発掘があり³、大きな話題を呼んだ。バクストは、クレタ文明について、次のように述べている。

¹ Там же, p. 68.

² Бакст, ‘Пути классицизма в искусстве,’ Аполлон, № 3, 1909, с. 46 (Slavistic Printings and Reprintings 199/2, The Hague-Paris: Mouton, 1971).

³ シュリーマンは1870年以降、トロイア・ミケーネ地方を、エヴァンズは1900年以降、クノッソス宮殿後（クレタ文明）を発掘した。

これ（クレタ文明）は、予想外の勇気、半無意識の大胆な決断、軽やかさ、輝かしい勝利、生命のわくわくするような様式で満ち満ちた方面への、エジプトとカルデア藝術からの特異な屈折である。

クレタ藝術は、激昂した馬のふさふさとして強い匂いを發するたてがみに見事にしがみつく裸の若者の、常軌を逸した勇氣ある疾走のように、大胆でまばゆい。

この我々に近い藝術には、プラクシテリ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、新しい藝術により近く、同じ種類に属する。すなわちそこには人間の努力と笑顔があふれ出ているのだ¹。

18世紀の新古典主義では、完璧なフォルムといった、美の規範が古代ギリシアに求められた。だがバクストやダンカンの時代には、もはやそういった「完璧さ」というものを古代ギリシアに期待していない。西欧で失われつつあった「未完成」の中にある人間らしさ、躍動感、生命のほとばしりを感じたようとしていた。この意味において、バクストの中ではプリミティヴィズム、オリエンタリズム、ギリシアは同義語であった。これは18世紀の、理性が重んじられ、安定しているが冷たく、硬直したギリシアの対極に位置するものである。バクストが求めていたのは、もっとプリミティヴで、明るく健康的なギリシアであったことが、次の言葉からうかがえる。

芸術家の夢は、均整のとれた身体、あふれんばかりの健康を求めており、藝術家達の新しい世代にとって、サロメよりヘーベー〔ギリシア神話の青春の女神〕に近いならば、それに先立つ世代、すなわち愚痴っぽく神經質で、輝きのない、自分達の祖先の貧血や心氣症の報いを受けた人々の世代を、責めるか、いっそ、祝福してやるがよい。英雄達が健康で輝き、最も強い印象を呼び起こさなければならない時はいつも、パラス神〔アテネ〕が助けに現れ、更にユリシーズの瞳の高さと美と輝きを讃美する「オデュッセイア」、「イーリアス」のような、藝術のギリシア的理窟である、太陽、スポーツ、舞踊、筋肉を愛さずにはいられようか²。

バクストがギリシアに求めた、この明るく、健康的な躍動感は、『ナルシス』のエスキースに描かれた人物に良く表われている（図3）。

¹ Бакст, ‘Пути классицизма в искусстве,’ Аполлон, № 3, с. 51–52.

² Там же, с. 50.

ニジンスキイーが『牧神の午後』について妹のプロニスラヴァ・ニジンスカ（1891-1972）に、「ギリシアよりむしろアッシリアに近いものになるかもしれない。」と語ったのも、よりプリミティヴなものを創作したいという意図があったからではないだろうか。19世紀末から20世紀初頭の象徴派の考え方では、西欧の失われた野性を原始世界に求め、その拠り所の一つが古代ギリシアであった。こうした観点から見ると、人間の理性、完璧なフォルムといった美の規範を、古代ギリシア芸術にあてはめようとする18世紀の新古典主義のやり方が、バクストの言う「誤った土壤への移植」ということになるのである。

雑誌『アポロン』に二号にわたって掲載されたバクストの論文は、画家のスタンスがロシアではなく、西欧にあったことを示している。ギリシア芸術に傾倒し、ここに美の基準を求めようとする態度は、西欧芸術の規範に全く忠実であろうとするものである。そしてダンカンの思想に見られるように、ギリシアに「完璧さ」ではなく「未完成の野性」を求めようとしたのは、当時の西欧芸術の全体的な傾向であった。バクストが舞台においても、ギリシアを表現したいと思ったのは当然の成り行きである。しかしバクストが美術を担当したイダ・ルビンシュテインやニジンスキイーによって表わされたギリシアを見た「西欧人」は、「非西欧人」である彼ら自身を、「未開の野蛮人」と同一視していたのではないだろうか。そしてこのことに、バクスト、ディアギレフ、ニジンスキイーらは気づいていたのだろうか。

1909年から1912年のバレエ・リュスによる初演作品(資料)

(A=ベヌア、B=バクストが脚本、舞台装置、衣装のいずれかを担当したもの)

1909	アルミードの館 (A) イーゴリ公 (レーリフ) 饗宴 (AB) レ・シルフィード (A) クレオパトラ (B)
1910	カルナヴァル (B) シェヘラザード (AB) ジゼル (A)

- | | |
|------|-------------------|
| | 火の鳥 (B) |
| | オリエンタル (東洋人達) (B) |
| 1911 | 薔薇の精 (B) |
| | ナルシス (B) |
| | サドコ (B) |
| | ペトルーシュカ (A) |
| | 白鳥の湖 |
| 1912 | 青い神 (B) |
| | タマール (B) |
| | 牧神の午後 (B) |
| | ダフニスとクロエ (B) |

**«Последованный отдых фавна» — Истоки западно-европейской
духовности привезенные Л. Бакстом**

Эмико ХИРАНО

Большой отклик вызвало посещение Парижа Русского Балета Дягилева в 1909 г. Про это явление часто говорят, что дикий «экзотизм» русских захватил души людей в современной Европе, где после гражданской и промышленной революций «дикость» исчезла.

Деятели Русского Балета Дягилева были «западниками», но в Европе их не считали представителями «европейской школы». То, что принес в Европу из России Дягилев с компанией, было для этих русских тоже «Востоком», но их самих европейцы считали «дикарями с Востока».

Исполнивший роль получеловека-полузверя фавна Нижинский помог укрепить впечатление о Русском Балете Дягилева, как о «дикарях с Востока».

Несмотря на такую «дикость», этот балет «Последованный отдых фавна» во

многом под большим влиянием Бакста основывается на традиционном западноевропейском сюжете из Эллады.

Бакст, которого высоко ценили за сздание таких «экзотичных» и «восточных» постановок; как «Клеопатра» или «Шехелазада», на самом деле сильно склонялся к Греции, как мифологическому источнику западноевропейской культуры.

Но в его время ожидали от «Эллады» не такую «рассудительность», как неоклассицизм в 18-ом веке, а жаждали более «здравую» и «близкую к природе» Элладу такую, как представлялась американской танцовщицей Айседорой Дункан, которая тоже увлекалась античным искусством, кай Бакст.

Такое восприятие Эллады, т. е. «возвращение к античной натуре» открыло путь к модерну после примитивизма в истории балета.

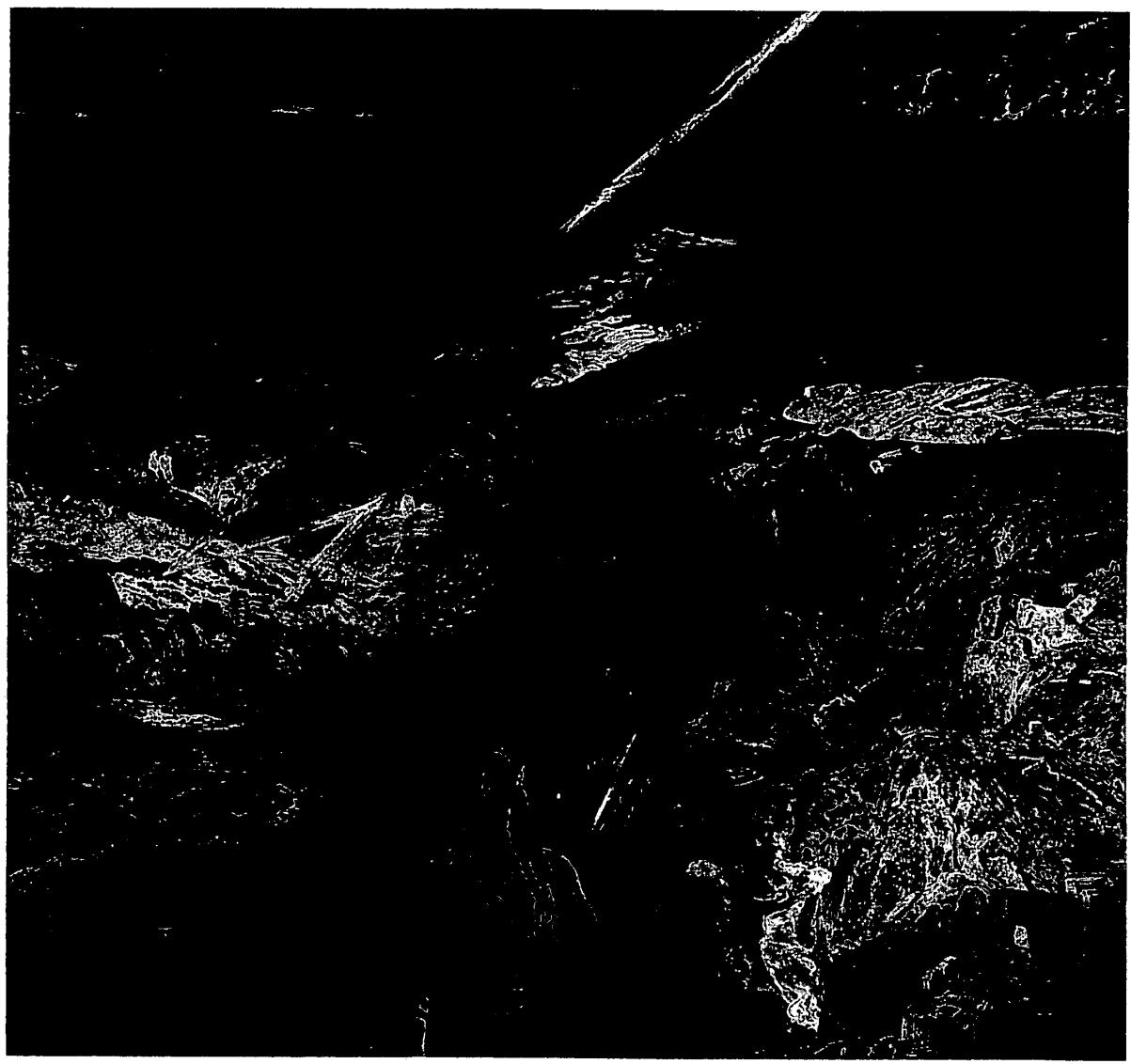


図1 古代の恐怖 1908
Древний ужас (*Terror Antiquus*)
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



図2 牧神の午後 1912(?) (*バレエの初演は1913年)

Set design for *L'Après-midi d'un Faune*

Musée National d'Art Moderne, Paris



図3 ナルシス 1911
Costume design for Narcisse
The Stravinsky-Diaghilev Foundation, Venice