

《牧神の午後》(1912) 以前のバレエ・リュスにおける絵画的舞台表象

北原 まり子

In this article, I would like to reveal that the revolutionary two-dimensional staging—‘tableau vivant’—of *L’Après-midi d’un faune* (1912) was actually preceded by other spectacles of the Ballets Russes, which displayed the same type of pictorial stage representation. Their first ballet, *Le Pavillon d’Armide*, showed an animated Gobelins-tableau on stage in 1909. Two years later, Diaghilev launched stage exhibitions of two decorative panels by Valentin Serov and Nicholas Roerich during musical performances. Analysis of these attempts to pictorialize the ballet stage shows us that the *mise en scène* of *Faune* was not newly invented, but could be considered an example of the company’s typical style during that period.

0. 序論

0.1. 研究目的

バレエ・リュスの舞台における絵画的舞台表象と言えば、最も有名なのがワスラフ・ニジンスキー¹の振付けた《牧神の午後 *L’Après-midi d’un faune*》(1912年)であろう。この作品は、「クロード・ドビュッシーの《牧神の午後》への前奏曲にのせてレオン・バクストの舞台装置内で踊られるニジンスキーによる一場 (Tableau chorégraphique de Nijinsky sur le Prélude à l’Après-midi d’un Faune de Claude Debussy, dans le décor de Léon Bakst)」と付され²、また当時の批評にはしばしば「活人画」と表現されたように³、バクストによる背景画⁴を「二番目の舞台袖のライン」⁵に配置してダンサーの演技空間の奥行を制限し、また彼らの運動を平行移動に限定することにより絵画的な効果を狙った舞台演出であった⁶。約十分間のドビュッシーの印象派音楽の演奏を伴った、この徹底した二次元的舞台構成と振付は、舞台における音楽・舞踊・美術の調和を目指したバレエ・リュスの代表的作品の一つとなる。

しかしながら本稿の目的は、この《牧神》の演出の革新性を語ることではない。むしろ、このような二次元的な演出が生まれる動機が、それに先行するバレエ・リュスの諸活動の中にすでにあったことを示し、第一次大戦前のバレエ・リュス初期⁷における舞台表象の絵画化とも言える現象の中に本作品を位置付けようという試みなのである。もちろん、古くから舞台と絵画の関係が深いことは既に様々な研究で明らかにされており⁸、18世紀のノヴェールの舞踊論にも絵画への参照が多く見られる⁹。しかし本稿で中心となるのは、伝統的な「額縁」舞台における演劇的表象と絵画の類似性に関する論ではなく、また美学的分析でもない。絵画の展示、音楽の演奏会、舞踊公演を催していたディアギレフが¹⁰、彼の劇場での「セゾン・

リュス (Saison russe)」興行において具体的にそれらをどのように統合していったのかという過程を明らかにすることである。この初期の舞台表象の絵画化の過程を明らかにすることで、ピカソの絵画をもとに制作された《青汽車》(1924年)のための画幕のような、のちのバレエ・リュスの常套手段となる舞台幕の展示的使用¹¹についてもより理解が深まると考えている。

まず、1907年に創作され1909年にバレエ・リュスの最初の作品として上演された《アルミードの館 *Le Pavillon d’Armide*》を検討することにより、舞台上における画幕 (rideau peint) の使用がバレエ・リュスの最初期から積極的に活用されていたことを明らかにする (本稿 I)。次に、1910年の《シェヘラザード *Schéherazade*》初演によるバクストの舞台装置の絵画的価値の高まり¹²を受けて、ディアギレフが1911年に「舞台上演」した装飾パネル (panneau décoratif) の展示に注目し、それをバレエ・リュスの舞台表象の絵画化の一つの頂点と定め、翌年の《牧神》の舞台演出をその一つのヴァリエーションとして位置づける (本稿 II)。特に、本稿で扱う対象はこれまでのバレエ・リュス研究においてあまり顧みられることがなかったもので、それらの詳細を明らかにする意味でも価値のあるものとなろう。

0.2. 「絵画性」の定義

本稿でキーワードとする「絵画性」については、1910年の『コメディア・イリュストレ』誌に掲載されたバレエ・リュスの演出に関する次の記述より着想を得た。

三年来毎春私たちがなじみ深い来客として歓迎してきたこのロシア人たちにおいてとりわけ私たちが驚かせたものは、彼らが上演する歌劇やバレエの舞台の完璧さだけでなく、彼らの舞台装置の非常に独特の様式、それぞれの場面、それぞれの衣裳のまとまり、それ

ぞれの集団配置における彼らのまったく絵画的な考え方なのである。まずその様式に関して言えば、彼らの簡素化への方針は際立っている。すなわち、「構築物 (constructions)」や複雑な大道具 (praticables), もしくは小道具 (accessoires) などはほとんどない。絵画以外の何ものでもないが、それは巨大で大胆な絵画であって、一枚の背景幕 (toile de fond) や数枚の枠張り (châssis) のみで適切な枠組み (cadre) を創りだすことを可能にし、手の込んだだまし絵 (trompe-l'oeil) というよりはむしろインスピレーション豊かな芸術作品として、劇や舞踊場面の雰囲気さえ創りだしている。¹³

ここで指摘されているバレエ・リュスの舞台装置の特徴は次の二点である。まず、伝統的な「イタリア式舞台」に見られる遠近法へのこだわりや、19世紀後半の自然主義演劇に見られる写実性への傾倒のような、劇の背景としての舞台装置ではなく、画家個人の自由な表現に主眼が置かれた「絵画以外の何ものでもない」独立した美的価値を有しているという点である。二点目はより物理的な意味で、彼らの舞台装置が立体的装置ではなく、平面的装置——背景幕、枠張り等——に多くを負っているという点である。本稿では、後者の二次元的な装置に関して、特に絵の描かれた幕やパネルという形態に注目して検証を進める。

I. アレクサンドル・ブノワと画幕——

《アルミードの館》(1907年)

ブノワのバレエ・リュスにおける活動は今日あまり顧みられることがない¹⁴。とりわけ《アルミードの館》は、ブノワによる物語構成と舞台美術に懐古趣味が色濃く、フォーキンの振付も古典バレエの伝統を踏襲していたため、この二人が再び共同した《ペトルーシュカ *Pétrouchka*》に比べると歴史的な重要性が認められて来なかった。しかしながら、絵画化という視点から見ると、本作品は《ペトルーシュカ》及び《牧神の午後》に先行していた作品であったことが伺えるのである。

I.1. 「動き出したゴブラン織り」

《アルミードの館》は1909年にバレエ・リュスの第一回パリ公演で上演される前に、ロシアの帝室劇場バレエ団によって1907年にサンクトペテルブルクのマリンスキー劇場にて初演された。その初演までの創作過程には3つの段階が見られる。まず1901年頃にブノワが台本の制作を始め、彼の依頼を受けたニコライ・チェレプニンにより作曲が開始されるものの、ブノワと帝室劇場支配人ウラジミール・テリャコフスキーの間の不和により上演計画が一時的に頓挫する¹⁵ (第1段

階)。その後、チェレプニンの作曲のみが継続され、1903年に一部が演奏会に出され¹⁶、1906年には「《アルミードの館》、一幕構成の幻想的バレエ (*Le Pavillon d'Armide*, ballet fantastique en un acte) より」と題された組曲形式のオーケストラ用の楽譜が出版される¹⁷ (第2段階)。1905年より振付活動を開始していたマリンスキー劇場のダンサーであったフォーキンは、当時同劇場の指揮者を務めていたチェレプニンのこの曲を偶々コンサートで耳にし、作曲家に舞台化の許可を得、1907年4月に帝室劇場バレエ学校の発表会の一演目としてこれを《ゴブラン織りの蘇生 *L'Animation des Gobelins*》¹⁸と題して発表する (第3段階)。この上演が好評を得、帝室劇場からの依頼を受けて、上演延期等のアクシデントを乗り越えて、1907年11月に《白鳥の湖》の上演後《アルミードの館》として初演された¹⁹。1909年5月のバレエ・リュスでのパリ初演²⁰の際にも若干の修正が加えられたが、サンクトペテルブルクの帝室劇場より1907年に出版された『《アルミードの館》、三場から成るバレエ・パントマイム』と題された台本²¹を公式なものとしてよいであろう。

段階を追って見てみると、そのつど絵画的表象が強められていることが分かる。第1段階では、1834年のテオフィル・ゴーチエの小説『オンファール——古色蒼然物語 *Omphale : histoire rococo*』²²とそこから着想を得たブノワの最初の構想の間に重要な相違が見られる。小説の内容は、ルイ15世時代風に設えられた建物に宿泊することになった主人公が、夜な夜な壁にかかったタピスリーにオンファールの姿で描かれた侯爵夫人の誘惑を受けるといふもので、ブノワの最初の三幕構成の台本²³の第二幕にあたる、肝試しのために離れ家で一夜を過ごす主人公が、そこに掛かっていたタピスリーにアルミードの姿で描かれた侯爵夫人に誘われ、騎士ルネに変身して共に踊るといふ内容のもととなっていることが分かる。ただし、小説では侯爵夫人は単身でタピスリーから抜け出てくるが、バレエ台本ではタピスリー全体が動きだし、その異世界において種々の舞踊が上演されるということになる。つまりここでは、二次元世界からの侵入者の話ではなく、現実世界から異世界への主人公の移動の物語へと変化しているのである²⁴。Järvinenも《アルミードの館》の「動き出したゴブラン織り」と《牧神》の「活人画」との類似性を認め、前者ではダンサーたちは「動き出し」(come to life) 身体や舞台は三次元のものとして扱われているのに対して、後者では二次元のままに留まると指摘している²⁵。

第2段階のチェレプニンの楽譜では、三角関係と恋敵の計略が描かれるブノワの最初の台本の第一幕と、婚約者との舞踏会の場面にアルミードの

霊が現れ主人公を死に至らせる第三幕が含まれず、第二幕を興味本位でアルミードの館に忍び込んだ青年を主人公にした一幕物のバレエとして修正している。構成は、作曲家によって「演奏時に切り離してはいけない」と指示されている最初の三曲——〈序奏と第一場面l'introduction et Scène première〉〈クーラント：時の踊りCourantes. Danse des heures〉〈ゴブラン織りが動き出す場面La Scène d'animation du gobelin〉——と、「切り離された諸場面」として自由な順序で演奏を許されているその他の曲から成る。第3段階はフォーキンによる舞台化で、生徒の発表会であれば全幕バレエではなく組曲形式で上演した方がよいというチェレプニンの助言により²⁶、1906年の楽譜よりもさらに省略した内容で振付られた。この上演の内容をニジンスカの記述から推測すると、主役の「侯爵」役でニジンスキーがアルミード役のパーヴェル・ゲルトの娘と踊ったとある²⁷ので、ここでは「人間」の主人公は登場せずに、純粹にタピスリー内の異世界の場面のみが上演されたと推測できよう。「グラン・パ・ダクシオンGrand Pas d'action」「道化の踊りDanse des bouffons」は1907年の決定版でも登場する曲で、特に後者は男性ダンサーのアクロバティックな舞踊でパリでも人気を博すことになる。

1.2. ガーゼ幕と画幕の使用

マリインスキー劇場での上演は生徒の発表会とは異なり、全幕バレエとしての上演計画が再始動することになる。しかし、ブノワの最初の三幕構成の台本は一幕三場構成へと短縮されることとなり²⁸、チェレプニンを通じて当時パリに滞在していたブノワが台本の見直しと舞台美術を担当するため呼び寄せられた。二つの世界を行き来する物語が全一幕に短縮されたことにより、ブノワには演出上の工夫が求められることとなる。

私が解決すべき主要な問題は、ゴブラン織りの壁龕が観客の目で劇の筋が求めているように各構成部分へと徐々に分解されて消え去り、最終的に、ゴブラン織りの中心グループ、すなわち侍女たちに囲まれた美しいアルミードのみが視界にとどまるようにするにはどうすればよいか、ということであった。²⁹

ブノワがどのようにしてこの舞台効果を実現したかについては、ニジンスカの回想がある。

ブノワは一枚の背景幕をゴブラン織りのタピスリーに見えるように描き、クシェシンスカヤの写真からアルミードの顔を転写し、パーヴェル・ゲルトの写真から恋人ルネの顔を転写した。その絵の前に吊るされた一枚の薄い

ガーゼの紗幕がその絵にタピスリーの趣を与えた。ダンサーたちはそのガーゼ幕の後ろに並べられ、ブノワによって注意深くタピスリーの人物形象たちと同様のポーズと集団を作るよう指導されたので、彼らは本当にそれらの人物たちが生命を得たかのように見えることとなった。ブノワは舞台照明も指揮した。³⁰

つまりブノワは、舞台上の絵画-タピスリーの背景幕と実際のダンサーの外観を近づけることによって、描かれた二次元の世界が動きだし、三次元の世界へと展開する舞台演出を実現したのであった。実はガーゼ幕の使用に関しては、フォーキンがすでに先行する生徒の発表会で使用したとされるが³¹、本稿で重要なのは画幕の使用の方である。画幕を用いて動き出す絵画の効果を得る着想自体は、それほど画期的なものではないだろう。しかし、単なる背景幕としてではなく、劇の筋——現実世界と幻想世界への往来——に直接介入し劇中の人物が転写された画幕の使用は、より複雑な劇世界を提示してみせた《ペトルーシュカ》にも引き継がれることになる。

《ペトルーシュカ》における「特別な幕」は、《アルミードの館》とは異なり舞台前方で使用された。この幕に関する初演翌年の上演プログラムの解説は次のようなものである。

この話の筋は1830年頃のサントペテルブルクの海軍広場で展開する。劇場のいつもの幕の他に、これらの滑稽劇の諸場面のための特別な一枚の幕がある。この幕は、雲の上にとっかりと座る悠々とした外観のいかさま師を表している。いつもの幕は、音楽の演奏が始まるとすぐに上がり、上演の終わりに下げられる。特別な幕の方はというと、少し遅れて上がり、それぞれの場の合間に下げられる。³²

この「いかさま師 (charlatan)」は、エンリコ・チェケッティによって実際に演じられる人形芝居小屋の興行主であり、ここでも《アルミードの館》と同様に、幕に描かれた人物形象と活きた登場人物が舞台表象の中で混在している。しかしここでは動き出す無機的な存在として中心に置かれているのは操り人形であり、場面転換に上げ下げされる画幕はむしろ彼らが展開する劇中劇の構造の一部を担う。《アルミードの館》と同様に、ブノワは《ペトルーシュカ》においても場面転換の問題を解決するために画幕を使用したのだが、その使用は劇的内容にまで影響を与えるもので、演技と真実、生と死の境界を曖昧にすることで人間存在の危うさと悲哀に迫る劇的表象に成功したのであっ

た。

II. 装飾パネルの展示の試み（1911年）と舞台表象の絵画化の極まり——《シェヘラザード》

《ケルジェネツの戦いLa Bataille de Kerjenetz》

バレエ・リュスの活動においてディアギレフが音楽演奏に最も重きをおいていたことは、1907年のパリ・オペラ座でのロシア音楽のコンサートや翌年のオペラ《ボリス・ゴドノフBoris Godounov》の上演を成功させたことから分かる。実際、複数のバレエやオペラの場面を組み合わせて構成されていたバレエ・リュスのプログラムには、純粋な音楽の演奏が組み入れられることも多く、美術と融合してスペクタクルを構成することもあった。このことはバックルも指摘している。

ディアギレフが戦前、音楽作品の「伴奏」のために、いかに絵画を発注していたのかを見てきた。ブノワによる《ペトルーシュカ》のための前面幕は暗転幕としての役も担った。1911年（1910年ではなく）に、《シェヘラザード》の長い「序曲」の間、観客の目の前にはセローフの「ペルシアの細密画」幕が掛けられた。しかし、幕間曲として演奏されたリムスキーの《ケルジェネツの戦い》には、レーリヒによって、その演目のためだけに描かれた画幕が用いられた。³³

第一章のブノワの例で見たように、画家による画幕はすでにバレエ・リュスの舞台において意識的に使用されていたが、あくまでバレエやオペラの舞台装置としての役割という域を出たものではなかった。巨大な装飾パネルを音楽演奏中舞台上に展示するという1911年の試みは、舞台装置から独立した純粋な美術作品として提示された「舞台美術」であったと見なすことが可能である。しかし一方でこれらの画に、演奏される音楽の内容を反映した劇的内容と人物形象が共に表象されている³⁴という点で、同じ一夜のプログラムに上演されるバレエ——音楽に伴われ「活きた人物形象＝ダンサー」によって劇的場면을提示するスペクタクル——と親近性を保っている。事実、《牧神》においては、この装飾パネル上に描かれた人物形象とバレエにおけるダンサーの間のような存在として、二次元的な身体が発明されたのである。

この装飾パネルの計画は1911年2月18日のディアギレフから当時のシャトレ座支配人ガブリエル・アストリユクへ宛てた電報に現れる。そこでは、フランツ・リストの生誕100年に合わせていくつもの音楽演奏が予定され、その一つが《オルフェOrphée》で、バクストの巨大な装飾幕の前で幕間に演奏されるとある³⁵。3月の半ばに『ゴ

ロワ』紙と『フィガロ』紙に掲載された来シーズンのプログラムには「リストの交響詩《オルフェ》はレオン・バクストによる全く新しいジャンルの装飾パネルの前で演奏される（le poème symphonique de Liszt, *Orphée*, joué devant un panneau décoratif d'un genre tout nouveau signé Léon Bakst）」と記されている³⁶。しかしながら、3月末に再び『ゴロワ』紙に発表された演目表からはリストの作品が一扫され、代わりにリムスキー＝コルサコフの歌劇『見えざる都キエージと聖女フェブローニャの物語』第三幕の間奏曲《ケルジェネツの戦い》が現れる³⁷。実際、1911年の演目はシーズンを迎える前に種々の変更があり、予定されていた《牧神》は2月に《薔薇の精Le Spectre de la rose》に変更³⁸、《青神Le Dieu bleu》《ラ・ペリLa Péri》も上演を見送られた。最終的に1911年のパリ・シーズンの第二プログラム（6月13～17日）³⁹は、《ペトルーシュカ》《薔薇の精》《ケルジェネツの戦い》⁴⁰《シェヘラザード》の四本立てであった。上述したように、この《シェヘラザード》の再演も装飾パネルを展示するという同様のスペクタクルを舞踊に先行する序曲の時に提示した⁴¹。この装飾パネルを依頼されたのは画家ワレンチン・セローフで、ディアギレフの最も尊敬していた友人の一人であった。

これらの装飾パネルの企画が具体的に一体いつディアギレフによって着想されたのかを知るのには難しい。セローフに関しては、ディアギレフが彼に1910年の秋に依頼したとボリス・コフノが後に記しており⁴²、また最初のデザインはすでに1910年に完成している⁴³ことから、1910年のシーズン後には正式な企画として固まっていたと言えよう。ただし、この装飾パネルは単独の演目として企図されたのではなく1910年に初演されあたりをとった《シェヘラザード》の再上演に際して、その序曲に提示されるためであった。一方レーリヒの装飾パネルは、《ケルジェネツの戦い》の演目自体が、上述したようにバクストの《オルフェ》の装飾パネルの企画が頓挫する1911年3月末に予定される演目リストの中に出現しており、依頼の時期や経緯に関する疑問は残るものの、1921年に出版された著作でプロパートは「装飾幕もしくはパネルは1910年に、リムスキー＝コルサコフの《ケルジェネツの戦い》のオーケストラ演奏の間に用いられるために制作された」と記している（Propert, 1921, pp.31-32）。バレエ・リュスと親しかったリーヴェンは、レーリヒによる1909年の《ポロヴェツ人の踊りDances polovtsiennes》の舞台装置の成功が、1910年にディアギレフが彼に装飾パネルを依頼するきっかけとなったと推測している⁴⁴。《ポロヴェツ人の踊り》の舞台装置は、バクストの《クレオパトラ》と同様に、平面を生

かすことで広大な景色を表象することに成功していた⁴⁵。その後レーリヒの《ケルジェネツ》の装飾パネルは、「ディアギレフの幸福な思い付きにより」《ポロヴェツ人の踊り》に先行する《ポロヴェツ人の行進*Marche Polovtsienne*》の演奏中に用いられるようになったという⁴⁶。つまり、独立した演目としての装飾パネルの展示は一シーズンのみでレパートリー化することはなかったのである。プロバートによれば、セロフの序曲に用いられた装飾パネルも1913年以降は見られなくなったという⁴⁷。

《牧神》と前年のこれらの装飾パネルの試みとの関係性をはかる上で重要なのは、上述したように1911年の独立した装飾パネル展示の演目が本来バクストの作品を予定していたという事である。ニジンスカによれば、《牧神》の創作の依頼をニジンスキーが受けたのは彼がディアギレフと過ごした1910年のヴァカンス中であった。兄妹は1910-1911年の冬に自宅で振付を始め⁴⁸、バックルによれば、1911年の初めにディアギレフとバクストにその成果を披露したという⁴⁹。しかし上述したように、同年2月には《牧神》は《薔薇の精》に代えられてシーズンの演目から外され、その一週間後に発表された来シーズンの演目リストに《オルフェ》に用いられるバクストの装飾パネルの展示が現れる。《牧神》の絵画的な舞台演出がいつ発案されたのかは分からないが、1910年の秋から1911年のシーズンにかけて、絵画自体を舞台上に展示する試みがバレエ・リュスの計画の中で俄かに浮上してきていたことは確かである。

また、《牧神》は十分間ほどの既存の「前奏曲」に振付けられ、間奏曲や序曲を利用したこれらの試みとの類似性も否定できない。スヘイエンはこの《牧神》の上演が、既存の知られた音楽を用いることで経済的な損失が少なく、また短い曲であることから仮にニジンスキーの演出が失敗したとしても、「悪評は長続きしないだろうし、レパートリーから削ってしまったも、他の作品で埋め合わせる必要がない」⁵⁰ものだったとしている。上演上の戦略から見ても、上演形態としても、《牧神》は音楽演奏に伴われた装飾パネルの展示とバレエの中間的な作品であったと言えるのではないか。

結論

本稿では、今まで関連付けられることの少なかった様々な画家によるバレエ・リュス初期の舞台装置の間に絵画的舞台表象という視点を導入することで、ある関連性を明らかにした。その際、バレエの上演とは一見異なる形式のスペクタクルとしてバレエ研究では顧みられることのほとんどなかった1911年の舞台上での装飾パネル展示の試みに注目することで、1909年のバレエ・リュスの

最初の作品《アルミードの館》から、《ペトルーシュカ》、そして1912年の《牧神の午後》に至るある一貫した特徴を明らかにすることが出来たのではないだろうか。バレエ・リュスの活動には実に多くの「作者たち」が関わり、様々な美学的傾向が詰め込まれているため、そこからまとまった特徴を引出すのは困難である。しかし、個々の作品の分析と共に、それらが「一晚の出し物」としてどのように機能したのかを考慮に入れることにより、新たな側面を発見できる可能性をここに提示した。本稿では、紙幅が限られるため振付の問題にまで立ち入ることはできなかったが、絵画化した舞台表象の中で創作を行う振付家の活動に関しても考察を進める予定である。

引用文献

- Benois, Alexandre, *Reminiscences of the Russian Ballet*, London: Putnam, 1947 (1941).
- Boll, André, *Du décor de théâtre: ses tendances modernes*, Paris: E. Chiron, 1926.
- Buckle, Richard, *Nijinsky*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1971.
- (intro. by), *Costumes and Curtains from the Diaghilev and de Basil Ballets*, New York: The Viking Press, 1972.
- , *Diaghilev*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1979.
- バックル, リチャード『ディアギレフ——ロシア・バレエ団とその時代』鈴木晶訳, 東京: リプロポート, 上巻 (1983年); 下巻 (1984年)。
- (intro. by), *Alexandre Benois, 1870-1960: Drawings for the Ballet*, London: Hazlitt, Gooden & Fox, 1980.
- Decter, Jaqueline, *Messenger of Beauty: the Life and Visionary Art of Nicholas Roerich*, Vermont: Park Street Press, 1997 (1989).
- Fokine, Michel, *Fokine: Memories of a Ballet Master*, Vitale Fokine (trans. by) and Anatole Chujoy (edit. by), London: Constable, 1961.
- , *Против течения: воспоминания балетмейстера: статьи, письма*, Ленинград: Искусство, 1962.
- Guest, Ann Hutchinson and Claudia Jeschke, *Nijinsky's Faune restored: a study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score*, Philadelphia: Gordon & Breach, 1991.
- Kochno, Boris, *Diaghilev et les ballets russes*, Paris: Arthème Fayard, 1973.
- Larionov, Michel, *Diaghilev et les Ballets Russes*, Paris: Bibliothèque des Arts, 1970.
- Lieven, Prince Peter, *The Birth of Ballets-Russes*, L. Zarine (trans. by), London: George Allen & Unwin, 1956 (1936).

- Järvinen, Hanna, "Dancing without Space: On Nijinsky's 'L'Après-midi d'un Faune' (1912)," *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 27, No. 1 (Summer, 2009), pp. 28-64.
- Nectoux, Jean-Michel (dir. par), *L'Après-midi d'un Faune: Mallarmé, Debussy, Nijinsky*, Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1989.
- Nijinska, Bronislava, *Early Memoirs*, Irina Nijinska and Jean Rawlinson (trans. et ed. by). Boston: Faber and Faber, 1981.
- Polunin, Vladimir, *The Continental Method of Scene Painting*, London: Dance Books, 1980 (1927).
- Propert, W. A., *The Russian Ballet in Western Europe, 1909-1920*, London: John Lane, 1921.
- Scheijen, Sjeng, *Diaghilev: A Life*, Jene Hedley-Prôle and S. J. Leinbach (trans. by), New York: Oxford University Press, 2010 (2009).
スヘイエン, シェング『ディアギレフ——芸術に捧げた生涯』鈴木晶訳, 東京: みすず書房, 2012年。
- Schouvaloff, Alexander, *Léon Bakst: The theatre art*, London: Philip Wilson, 1991.
- Wiley, Roland John, *A Century of Russian Ballet*, New York: Oxford University Press, 1990.
- ゴーチエ, テオフィル「オンフェール——古色蒼然物語」『或る夜のクレオパトラ』田邊貞之助訳, 東京: 齋藤書店, 1948年。

1 本稿における人名、作品名の日本語表記は鈴木（スヘイエン、2012）に倣った。

2 *Programme officiel des Ballets russes, Théâtre du Châtelet, mai-juin 1912, troisième spectacle, 29 et 31 mai, 1er et 3 juin 1912*, Paris: M. de Brunoff, 1912. [フランス国会図書館蔵]

3 例えば『コメディア・イリュストレ』誌の「『牧神の午後』特集号」での表記等（*Comœdia illustré*, Paris: Comœdia illustré, 15 juin, 1912）。

4 興味深いことに当時の上演プログラムには、『牧神』に関しても「バクストによるパネルと衣裳 (Panneau et Costumes de L. BAKST)」と記載されている（注2参照）。セローフの《シェヘラザード》のための「装飾パネル」に関しては、1968年7月17日に開かれたバレエ・リュスの歴史的なオークションに出品されており、カタログには「幕」と記され、10.5m×13mの画布に描かれたテンペラ画であったことが分かる（Buckle, 1972, p.21）。因みに、ピカソの《青汽車》の画幕は10m×11mの油絵なのでほぼ同種の作品と言える。装飾パネルの当時の「上演」の詳細は分からないが、舞踊を伴わない舞台前方に設置された幕のことを当時のバレエ・リュスでは特別にそう呼んだとも推測できる。

バクストによる《牧神》の画幕は、戦時下に物資が不足する中、その他の幕と共に新たな舞台装置へと「再利用」されてしまった（Polunin, 1980, p.46）。バレエ・リュスではその後、1922年の再演時にはピカソのデザインによる背景幕を、1927年末以降はさらに別の背景幕を新たに採用した（Nectoux, 1989, p.47）。一方、セローフの「装飾パネル」に関しては、使用も「再利用」もされず保管され続けた。ポルーニンがその事を質問した際、ディアギレフは「どうしてあれをあちこちに引っ張り出すことができる？あれはすごい価値のあるものなのだ」（Polunin, 1980, p.60）と答えたという。

5 Buckle, 1971, p.238.

6 ニジンスキーによる舞台装置の説明書き（Guest, 1991, pp.13-16）によれば、舞台に敷かれたマットの色は、前舞台の部分は黒で、その他の部分は緑とされ、また最初に舞台前方にギリシャ装飾によって飾り付けられた枠のような幕が掛けられるとされる。このニジンスキーの「制作ノート」の英訳者の注釈によれば上記二つの舞台演出は今日行われていないとされるが、絵画的な外観を強調するには効果的な構成要素であったと思われる。

7 本稿で対象とする時期は《牧神》以前、すなわち1909-1912年である。「初期」は、振付家という視点からはニジンスキーやフォーキンが去り、レオニード・マシガンが入団する1913-1914年が境となり、舞台美術の視点からは、例えばミハイル・ラリオノフは1914年を転換点としている。彼によれば、ブノワやバクストといったロシア時代の「旧友たち」と疎遠になってゆく1914年よりディアギレフはバレエ及び舞台装置の「現代化」のための軌道修正を行い、ロシアの前衛芸術家であったラリオノフやナタリヤ・ゴンチャロフ、「外国人」であるパブロ・ピカソ、ジョルジュ・ブラック、アンドレ・ドラン、ジュアン・グリ、マリー・ローランサン、マックス・エルンストといった20世紀初頭を代表する造形美術の新運動の代表者たちを招き入れた——「キュビズム・バレエ」とされる《パレードParade》(1917)に代表される。さらに、1925年以降は、ロシア構成主義に合わせた「非常に現代的なバレエ」を上演した——《鋼鉄の踊りLe Pas d'acier》(ゲオルギー・ヤクーロフ, 1927)、《牝猫La Chatte》(ナウム・ガボ、アントン・ペヴスナー, 1927)。ラリオノフは、バレエ・リュスの「真の」現代化が始まったのは1914年以降で、それがさらに強められたのがこの最後の時期と

している（Larionov, 1970, pp.11-12）。

本稿で扱う1914年以前のバレエ・リュスの舞台は、前衛的というよりは、調和的特徴によって注目されていたと言える。それぞれの画家の個性が表れた舞台背景幕と、同じ画家によってデザインされた衣裳を着たダンサーの動きは、舞台上に劇的な一枚の絵画を実現したのである。アンドレ・ボルはバレエ・リュス末期に、この調和的な初期の舞台を懐かしみ、「前衛的」な舞台を嘆きながら次のように記している。「しかしながら初期のバレエの見事な均衡、初期の舞台装置の味わいや感性を懐かしむことも許されよう、これらはもはや最近の作品における立方体の行き過ぎ（les outrances cubiques）においては再び見出すことはないのである」（Boll, 1926, p.59）。

8 例えばフランスでは次のような論考が最近出版されていることから、舞台と絵画の関係に対する関心が高いことがうかがえる。Pierre Franz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1998; Emmanuelle Héning (éd. par), *La scène comme tableau*, Poitiers: la licorne, 2004; et Guy Gogeval (dir. par), *De la scène au tableau: David, Füssli, Klimt, Moreau, Lautrec, Degas, Vuillard...*, Paris: Skira Flammarion, 2009.

9 Jean-Georges Noverre, *Lettre sur la Danse, et sur les Ballets*, Lyon: Chez Aimé Delaroché, 1760. また次のような論考もある。森立子「絵画と舞踊——ノヴェールにおける絵画のメタファーをめぐって」『舞踊学』第24号, 2001年, 1-16頁; Flavia Pappacena, «Le 'tableau en mouvement' de Jean-Georges Noverre (1754-1758)», *La Fabrique du théâtre: Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris: Desjonquères, 2010: pp.389-398.

10 ディアギレフのパリにおける活動は、ロシア絵画展(1906)、ロシア音楽演奏会(1907)、ロシア歌劇上演(1908)が、1909年のバレエ興行開始に先行している。

11 Jim Fowler, "Front Cloths," *Diaghilev and the Golden Age of The Ballets russes 1909-1929*, London: V&A, 2010: pp.120-121.

12 《シェヘラザード》の舞台美術の下絵はパリ装飾美術館に買い取られ(Scheijen, 2010, p.202; スヘイエン, 2012, p.198), 1911年のパリ・シーズン後に舞台美術を中心としたバクストの作品展が開催された。カタログからは当シーズンでは延期された《青神》《ラベリ》の下絵も展出されていたことが分かる（Jean-Louis Vaudoyer (intro. by), *Exposition des oeuvres de L. Bakst*, du 6 juillet au 15 octobre, 1911, Musée des Arts Décoratifs. [フランス国立図書館蔵]）。

13 Mill Cissan, «Les Saisons russes à l'Opéra. Danseurs et danseuses de Russie», *Comœdia Illustré*, 15 juin 1910. 特に訳本の典拠の記載のない場合、本稿の欧文の訳は執筆者によるものである。ブノワを個人的に知っていたリーヴェンはそのことを憂いている（Lieven, 1956, p.9）。

14 この最初期の創作段階に関してはブノワの回想録の「A Ballet of My Own」の章（Benois, 1947, pp.224-227）に詳しい。

15 Wiley, 2007, p.422.

16 Nikolai Tchérépnine, *Suite pour grand Orchestre tirée du Ballet «Le Pavillon d'Armide» de N. Tschérépnine, op.29*, Leipzig: M. P. Belaïeff, 1906. この楽譜に記されたチェレブニンによる解説には、1905年8月21日と付されている。

18 Nijinska, 1981, p.182.

19 この上演に関してはブノワの回想録の「Triumph of Le Pavillon d'Armide」（Benois, 1947, pp.261-266）の章に詳しい。

20 スヘイエンのディアギレフ伝において、1906年の

ディアギレフの計画にすでに、その他のバレエやオペラ——《イーゴリ公》《ブスコフの娘》《ライモンダ》——に混ざって、《アルミードの館》への言及があることが指摘されている。(Scheijen, 2010, p.468; スハイエン, 2012, 原注p.29)。

²¹ Wiley, 1990, pp.425-428.

²² 本稿では既存の訳を使用(田邊, 1948)。1834年2月に雑誌に掲載されたときの題名は「*OMPHALE OU LA TAPISSERIE AMOUREUSE : HISTOIRE ROCCOCO*」であった(*Journal des gens du monde*, Tome I, No.9, Paris: Auguste Mie. [フランス国立図書館蔵])。

²³ Wiley, 1990, pp.422-423.

²⁴ 例えば小説では、オンファールはタピスリーの外に出た時も絵画的な性質を失っていないようであることが、次の場面の彼女の描写に記されている。

そして、「左様なら、また明日」と言つて、後しごりに壁へもどつていつた。裏を見せたくなかつたに違ひない。(田邊, 1948, p.208)

²⁵ Järvinen, 2009, p.38.

²⁶ Fokine, 1961, p.106.

²⁷ Nijinska, 1981, p.182.

²⁸ Fokine, 1961, pp.107-108. 1962年にロシアで出版されたフォーキンの自伝には、この時期にフォーキンが帝室劇場副支配人クルペンスキーにあてた、《アルミードの館》の場面構成変更に関する手紙が収録されている(Fokine, 1962, p.476)。

²⁹ Benois, 1947, p.244.

³⁰ Nijinska, 1981, p.203.

³¹ この記述は、「この生徒の発表会には特別な舞台装置は用いられなかった」(Nijinska, 1981, p.183)と言うニジンスカの記述とやや矛盾するが、次に引用する。

このバレエは大規模な一団によって始まる。魔法使いのアルミードが、仰々しい側近たちと奴隷の一群に囲まれて、自身の豪華な庭園に座っている。一枚のタピスリーの趣である(その集団全体の前に吊り下げられた一枚のガーゼ幕。私はゴブラン織りのタピスリーという錯覚を起こそうと意図し、その表面は灰色と黄色がかった色調のまだら模様の上に青と紫色の鮮明な斑点を支配色とした。このガーゼ幕の後ろから私が照明をあてると、この幕は見えなくなり、視界に映らずに引き上げることが出来た)。色彩が活気づき、ゴブラン織りの表面に「刺繍された」人物たちが活き返る。一団は舞踊へと散らばってゆく。(Fokine, 1961, pp.106-107)

³² *Programme officiel des Ballets russes, Théâtre du Châtelet, les 20, 22, 24 et 25 mai 1912*, Paris: M. de Brunoff, 1912. [フランス国立図書館蔵]。1911年初演時の上演プログラムの作品解説には、この幕に関する説明は含まれていない。

³³ Buckle, 1979, p.327. 執筆者訳。参考: バックル, 1984, p.61。

³⁴ レーリヒの装飾パネルは、リムスキー=コルサコフの音楽が表すキリスト教軍とタタール軍の間の戦闘の場面を描いたもので(Dicter, 1997, p.46 [図])、セローフの装飾パネルは《シェヘラザード》の登場人物である王兄弟の狩りの場面を描いている(注42参照)。

³⁵ Buckle, 1971, pp.170-171.

³⁶ *Le Gaulois*, 15 mars, 1911; *Le Figaro*, 16 mars, 1911.

³⁷ *Le Gaulois*, 29 mars, 1911.

³⁸ Buckle, 1971, p.165. 1911年2月10日のディアギレフからアストリュクへの電報。

³⁹ *Programme officiel des Ballets russes, Théâtre du Châtelet, 13 et 15-17 juin 1911*, Paris: M. de Brunoff, 1911. [フランス国立図書館蔵]

⁴⁰ 作品解説には「N.レーリヒ氏の装飾パネルの前で演奏される(Exécuté devant un panneau décoratif de M. N. ROERICH)」とある。注38参照。

⁴¹ 作品解説には「前奏曲はV.セローフ氏による装飾パネルの前で演奏されることになる(Le prélude sera exécuté devant un panneau décoratif de M. V. SÉROV)」とある。注38参照。

⁴² Kochno, 1973, p.42.

⁴³ セローフによる《シェヘラザード》の装飾パネルのための下絵にはいくつかのヴァージョンがある。実際に「上演」されたもの(Buckle, 1972, p.20)に最も近いのは、モスクワの国立トレチャコフ美術館に所蔵されたガッシュ画である。Ann Kodicek, *Diaghilev: Creator of the Ballets Russes*, London: Lund Humphries, 1996, p.99; Ф. Я. Сыркина, *Русское театральное-декорационное искусство*, Москва: Искусство, 1978; Militza Pozharskaya, *The art of the Ballets Russes: the Russian seasons in Paris, 1908-1929*, New York: Abbeville, 1990, p.59; John E. Bowlt (dir. par), *Étonne-moi!: Serge Diaghilev et les Ballets Russes*, Milan: Skira, 2009, p.133.

⁴⁴ Lieven, 1956, p.162.

⁴⁵ プノフは《ポロヴェツ人の踊り》について、「レーリヒは両袖幕のない全景として舞台装置をつくり出した」と記している(Benois, 1947, p.299)。また、バクストの《クレオパトラ》の舞台装置にはパノラマ式舞台背景幕(cyclorama)が用いられた(Schouvaloff, 1991, p.237)。

⁴⁶ Propert, 1921, p.32. この行進曲は、1910年のプログラムでは、舞踊組曲《饗宴》の九曲目に音楽演奏として入れられ、フィナーレの十曲目が《ポロヴェツ人の踊り》となっている(*Programme officiel de la saison russe à l'Opéra, 7 et 9 juin 1910*, Paris: Comœdia illustré, 1910. [フランス国会図書館蔵])。

⁴⁷ Propert, 1921, p.29. コフノはこのセローフの装飾パネルが1914年までは舞台上で見せられていたと記しているが(Kochno, 1973, p.42)、バックルは1911年までの使用であったとしている(Buckle, 1972, p.21)。レーリヒのパネル画に関しては、その後モスクワのカザン駅に飾られたという記述が散見される。Елена Яковлеваによれば、『ケルジェネツの戦い』の画案は、1915年にカザン駅によって、前年に制作されたレーリヒの『カザン征服』の画案と共に、買い取られた。この絵は新建築のカザン駅の玄関ホールに巨大なスケールで実現される予定であったが、第一次大戦や革命の混乱で計画は打ち切られた(*Театральное-декорационное искусство НКРериха*, Самара: Агни, 1996: p.45)。この時新たに制作された画案は1933年に損傷したとあるが、レーリヒ自身が1940年に、バレエ・リュスの1911年の公演を思い出して、「この最初のパネル画はどこにあるのだ?」と自問している(Nicholas Roerich, *Листы дневника*, Vol.2 (1936-1941), Москва: Международный Центр Рерихов, 1995: p.378)。

⁴⁸ Nijinska, 1981, p.315.

⁴⁹ Buckle, 1971, p.164.

⁵⁰ Scheijen, 2010, p.240; スハイエン, 2012, p.235.