

チャイコフスキー記念東京バレエ学校『白鳥の湖』 —『白鳥の湖』ソ連上演史のコンテクストにおける位置づけ¹

斎藤慶子 (早稲田大学大学院生)

In November 17, 1963, at Tokyo Bunka Kaikan, The Tchaikovsky Memorial Tokyo Ballet School performed “Swan Lake” for the first time in Japan (Composed by Tchaikovsky; Directed and choreographed by I. Smirnov and M. Smirnova [based on A. Golsky’s version]). This performance is considered to be the earliest complete performance of “Swan Lake” directly directed by a Soviet’s choreographer in Japan’s ballet history.

In this article, we looked into the performances of “Swan Lake” performed in the Soviet Union during 1950s and ‘60s in the first chapter, and tried to elucidate in what kind of circumstances Smirnov chose his directions of performance. In Chapter 2, we examined the affinity between the styles of A. Golsky’s version and Smirnov’s direction. As a result, we found out that Smirnov’s direction was in conformity with Golsky’s intentions of performance.

The study revealed that Smirnov’s “Swan Lake” excelled others in terms of harmony of the entire performance in the Soviet’s history of “Swan Lake” performances.

チャイコフスキー記念東京バレエ学校（1960－64）の生徒たちは日本にいながらにしてソ連の教師から指導を受け、ソ連のダンサーと共に舞台上がり、ソ連の振付家の演出で公演を行うなどまさにソ連バレエを直接体験する機会に恵まれていた。そこで獲得された経験が、その後継であり今も発展を続けているチャイコフスキー記念東京バレエ団の底力となっている。ただし学校生徒たちが受け取ったものがソ連バレエ史の中ではどのような位置を占めるものだったのかについては未だ検討されてこなかった。本論ではまず以下の事例を検討することで東京バレエ学校事業の一端の再評価を試みたい。

チャイコフスキー記念東京バレエ学校は『白鳥の湖』（作曲：チャイコフスキー、演出・振付：I. スミルノフ、M. スミルノワ [ゴールスキー版に基づく]）を1963年11月17日に東京文化会館で日本初演（一般公開としての初演。実際はその前から労音で公演をしていた²）。この上演は、日本のバレエ史においてソ連の演出家の直接指導を受けて『白鳥の湖』を全幕上演した例として最も早いものとみなされている³。

本論の第1章では1950～60年代のソ連における『白鳥の湖』の上演例を当時の新聞雑誌に掲載された評を元に見ていく。ここではスミルノフの『白鳥の湖』がどのような状況で生まれてきたのかを明らかにすることが目的である。今までのロシアや日本の先行研究⁴ではレニングラード（現サンクト・ペテルブルグ）もしくはモスクワの上演が多く取り上げられてきたが、本論ではソ連圏内の諸共和国の上演にも言及した。スミルノフは1960年にカレリア共和国の首都ベトロザヴォーツクで

東京バレエ学校のものとはほぼ同じ演出の『白鳥の湖』を初演していたため、ソ連の他の上演と比較するときにもベトロザヴォーツクの評を利用して比較することが可能である。

第2章第1節は今では知る人の少ないスミルノフの略歴にあてた。第2節ではスミルノフが最初の3幕を踏襲したアレクサンドル・ゴールスキーの演出の特徴について述べ、スミルノフがゴールスキー版をどの程度採用したかを検証する試みを行った。その際にはロシアの代表的な文献だけでなく最近の成果を含む『白鳥の湖』上演史に関する文献、記事、映像を参考にした。第3節においてはゴールスキーの最初の3幕とアサフ・メッセルレルが創作した4幕目の組み合わせ、ゴールスキーの最初の3幕とスミルノフの4幕目の組み合わせ、それぞれの組み合わせの親和性について分析を行い、スミルノフ版『白鳥の湖』の特徴を明らかにしたい。

本論で用いる述語である「演出」には振付の意味も含まれていることを断っておく。

第1章 50～60年代のソ連における『白鳥の湖』

革命後初期のソ連ではバレエを「ブルジョアの芸術」として糾弾する勢力もあり、その存続は危ぶまれたが、初代教育人民委員のルナチャルスキー⁵の擁護によって存続路線へと向かった。このことはバレエ史研究家スーリツの論文⁶に簡潔に述べられている。またレーニンが繰り返した以下の方針にはバレエも含まれ、政府は積極的にその発展に力を注いだ。

我々は、資本主義が過去から現代へと我々に

遺した素材からただちに社会主義を建造したい
(…)資本主義が遺した全ての文化を取り上げて、そこから社会主義を建設する。全ての科学、技術、知識、芸術を取り上げなければならない⁷。

つまり革命前のバレエが築き上げてきた成果を捨てるのではなく、さらにその上に積み上げていくという方針を選んだのだ。革命後、バレエがソビエト国内においてどれだけ広まったかを端的に表すのが、1950年に出版された『ソビエトのバレエ』に挙げられた数字である。

1917年以前のロシア帝国にはペテルブルグとモスクワにふたつのバレエ劇場があった。ほかの街ではバレエはまったくなかったか、国中を放浪して回る半分アマチュアのようなレベルのダンサーたちのごく小規模なグループが公演を行うのみだった。

ソビエト連邦では1947年以前の時点で31の国立オペラ・バレエ劇場が活動していた。そのうち11はロシア・ソビエト連邦社会主義共和国にあった。今では各々の連邦共和国といくつかの自治共和国でバレエ公演が行われている。

そのほか公演数、観客、学校、職業舞踊手、経験豊かな振付家、バレエ曲を書く作曲家、美術家、バレエ台本作家などの飛躍的な増加を示す数字が列挙されている⁸。

こうしてソ連各地で次々に創立されていったバレエ団が初期に取り組むのは、その土地独自の民俗文化、舞踊文化を取り入れたバレエの創作⁹と、古典バレエの上演だった。古典を踊ることでバレエの動きを習得するという狙いがあった。事典『バレエ』¹⁰に掲載されているソ連諸国の各劇場の歴代レパートリーを参照すると、ほとんどの劇場でバレエ団創立から5年の間に『白鳥の湖』を上演し、またその後も5～10年の間において別の振付家によって演出が更新されていたらしいことがわかる。このような現象はほかの演目と比べて『白鳥の湖』において顕著だった。つまりソ連諸国のバレエの発展過程において『白鳥の湖』は特に重要な位置を占めていたということが言える。

ただし古典を活かすとはいえ、ソ連の文化政策に適合する新しい演出が求められていた。前出の『ソビエトのバレエ』では帝政時代の古典バレエの問題点が次のように挙げられている。

バレエ劇場は実際、たいへん多くの復古的な特徴を持っていた。その遺産には「人形劇的」伝統、うわべの美しさ、華美、視覚的効果と内容の欠乏への傾倒、ほとんどいつもおとぎ話を利用すること、ロシアを題材にしたものがない

こと、一貫した出来事の流れよりもディベルティシメントのもつコンサート性が優先されること、約束事に支配されたクラシック舞踊の抽象性が見られ、このような伝統が非難や激しい反論を呼び起こさないはずがなかった¹¹。

このような批判の中、『白鳥の湖』もまた模索の道を辿っていた。特にチャイコフスキーの曲と未熟な台本との齟齬が問題視されていた¹²。実験的作品や原点に戻ろうとする試みが繰り返され、部分的には後続の作品に影響を及ぼす成果も得られたものの、全体としては失敗に終わり、キーロフ記念オペラ・バレエ劇場（現マリインスキー劇場）のセルゲーエフ版が例外として挙げられるほかはレパートリーに長く残ることはまれだった。

そんな中、1953年にスタニスラフスキー&ネミロヴィチ＝ダンチェンコ記念国立モスクワ音楽劇場（以下ダンチェンコ劇場）で上演されたブルメイステル演出の『白鳥の湖』はまさにひとつの回答だったといえるだろう。新しい演出、新しい場面の挿入によってより演劇的になり、最初から最後まで首尾一貫した筋にのって舞踊が展開されるように構成したのである。そしてもうひとつ特筆すべきはそれまでの振付家たちがカットしてきた部分を復元して、チャイコフスキーの原曲により近いかたちで上演したことだ。この時の観客の衝撃はたいへんに大きいものがあり、あらゆる新聞雑誌が記事にして取り上げ、ポリショイ劇場内部では是非を巡って討論会も行われた¹³。興味深いことに反応ははっきり分かれた。ポリショイ劇場ダンサーや元ダンサーたちは欠点を指摘しながらもたいへんな喜びを持ってこれを迎え入れた¹⁴のだが、批評家たちは振付家が話の筋を通そうとするあまり演出に走り、音楽と踊りの機能が合っていないことを批判した¹⁵。「『白鳥の湖』はいかに上演すべきか」という、討論会の議題にもなったこの問題はソビエトの振付家たちの創作意欲をかきたてた。ワンスロフは「ブルメイステルの作品の後から『白鳥の湖』の『創造的再解釈』の文字通り流行病がわき起こった¹⁶」と書いている。

そこで1953年からの『白鳥の湖』上演状況を調査し、演出のタイプ別に整理を行った。以下は該当期間中に上演されていたことが確認でき、かつ雑誌記事で内容をうかがい知ることができた例であり、ソ連全土の状況を網羅したものではない。調査対象期間の上限は1969年にグリゴロヴィチが新しい方向性を示す演出を発表する前までとした。それぞれの演出についてもっとも具体的に詳細な情報がより権威ある評論家によって書かれている記事を選び、その抄訳を付記した。オリジナルの演出でなく特記事項のない場合は空白とした。

プティパ&イワノフ版（3幕4場）

レニングラード、キーロフ記念オペラ・バレエ劇場（K. セルゲーエフ、1950） ソビエトの観客の思想的美学的要望に応える演出。今までに上演された様々な演出の長所を残しながらも批判的な視点をもって統合、さらに新しく意味付けた。1幕の1場（王子の3人の友を除く）全て、2幕の多くと3幕のほとんど全てを新しく振りつけた。イワノフのスタイルに忠実。しかし王子とロットバルトの闘いのあとから幸せな結末に至るまでの過程が無駄な休止になってしまっている ¹⁷ 。
レニングラード、マールイ・オペラ劇場（F. ロプホーフ、K. ボヤルスキー、1958） プティパとイワノフにできるだけ忠実に再現した。振付はたいへん優れている。ただし、1895年当時の舞踊技術では音楽のドラマを完全には表現しきれないところがあるのも事実だ。3幕の音楽的に最もドラマティックな場面でも幕が下りてしまっている ¹⁸ 。
ヴォロネジ、ヴォロネジ・オペラ・バレエ劇場（T. ロマノフ、1961） ロマノフは1幕のみ振付、チャイコフスキーの交響曲の音楽とイワノフの振付をよく理解した。現実と非現実の違いを強調するのではなく、すべてを同じロマンティックな雰囲気ですべてを仕上げた。パントマイムのエピソードも舞踊的に処理した ¹⁹ 。
ベルミ、チャイコフスキー記念ベルミ・オペラ・バレエ劇場（M. ガジエフ、1965）

ブルメイステル版（4幕）

スタニスラフスキー&ネミロヴィチ＝ダンチェンコ記念国立モスクワ音楽劇場（V. ブルメイステル、P. グーセフ、1953） グーセフが2幕の振付をよりイワノフの原型に近く復元した。チャイコフスキーによる原曲からそれまで省略されていた曲をいくつか戻した。新しい演出によってそれぞれの幕の役割がはっきりとした。ただし意味上の構想はできていても実際には振付が貧しく役割を果たしきれない曲もある ²⁰ 。
エストニア、「エストニア」（V. ブルメイステル、1954）
チェリャービンスク、グリムカ記念チェリャービンスク・オペラ・バレエ劇場（N. トレグーボフ構成、1956）

ゴールスキー&A. メッセレル版（4幕）

モスクワ、ボリショイ劇場（1937）（1956） 後述
スヴェルドロフスク [現エカテリンブルグ]、ルナチャルスキー記念スヴェルドロフスク・オペラ・バレエ劇場（S. イワノフ指導、1967）
ベラルーシ、ベラルーシ・ボリショイ・オペラ・バレエ劇場（A. メッセレル、1967）

最初の3幕がゴールスキー版で4幕のみオリジナル（4幕）

ベトロザヴォーツク、ベトロザヴォーツク・音楽・ドラマ劇場（I. スミルノフ、1960） 後述
カザフスタン、アバイ記念カザフ・オペラ・バレエ劇場（N. コニユス、1965） 創作した4幕は全体の様式と合っていない。1幕のパントマイムがきちんと仕上げられていないためにパ・ド・トロワ、ワルツ、ポロネーズとの意味上のつながりが壊れた ²¹ 。

プティパ&イワノフ&ブルメイステル プラス振付家オリジナル (4幕)

ノヴォシビルスク, ノヴォシビルスク・オペラ・バレエ劇場 (M. サトゥノフスキー, 1955)
ロットバルトの存在が大きくなった分, 王子も対抗させて肉体的に強い人間像にしたが, チャイコフスキーが想定したのは直接的な意味の力の勝利ではなかっただろう。オディールを別のダンサーに踊らせたことによって単なる三角関係に陥ってしまった。3幕ではオディールがいくつもの民族衣装を着て王子を誘惑するが, 王子の心にはオデットしかいないことが明白な以上, 無意味な演出だ²²。

オリジナル (4幕)

サラトフ, チェルヌイシェフスキー記念サラトフ・オペラ・バレエ劇場 (L. セレプロフスカヤ, 1955)
村娘に恋をする王子。外国の騎士ロットバルトが彼女を白鳥に変えた上, 自分の娘オディールに王子を誘惑させる。湖のほとりでロットバルトに闘い自分の愛を勝ち取る。振付家は原譜を使ったが, 音楽上のドラマトゥルギーへの関心が低い。登場人物やできごとに対して音楽テーマがほとんど合っていない²³。

モロトフ [現ベルミ], モロトフ・オペラ・バレエ劇場 (O. タラソフ, 1956)
チャイコフスキーの原譜を使用した。1幕で素朴な乙女オデットと王子は恋に落ちる。ロットバルトがオデットを白鳥に変える。2幕の曲は不思議な湖のほとりで素晴らしい乙女に愛を誓うというおとぎ話がつロマンティックで詩的な雰囲気の魅力があるが, この演出では世俗的な具体性を帯びてしまう²⁴。

スヴェルドロフスク (G. ヤズヴィンスキー, 1960)
1幕はパントマイムで描かれる世俗的なエピソードとフェンシングの場面が多過ぎる。2幕の大半を占めるオリジナルの振付は舞踊言語に乏しく, ダンサーたちの配置も恣意的で過度に単純化されている。最後の幕で王子は魔法使いをフェンシングの剣で貫く。善と悪のシンボリックな闘いが低俗な決闘に取って代わった²⁵。

ウズベキスタン, ナヴォイ記念ウズベキスタン・ポリショイ・オペラ・バレエ劇場 (A. クズネツォフ, 1964)
今までプログラムを見ないとわからなかった事情がわかるように台本を新たにした。王子の教師が悪い魔法使いに変身させられた姫のことを語る。王子は狩りに行くのではなく, 解放しに行く。王子とオデットのデュエットの間に魔法使いが石からオディールを誕生させる。バレエ団全体の大成功²⁶。

上記のうち地方都市で上演を行ったのはモスクワやレニングラードから派遣された振付家たちだった。つまり彼らは中央で上演された演出も知った上で自らの演出法を選んだということをお断りしておく。

セルゲーエフ版, ブルメイステル版はそれぞれに批判された部分もあったが, 今日まで上演され続けており定番の地位を獲得したと言って良いだろう。ノヴォシビルスクの例のように, 今までの演出の良いところをまとめれば良いという考えでは舞踊様式の不一致の問題が持ち上がった。オリジナルの演出を試みた振付家たちは元の台本の未熟さを克服しようとしたが, 筋の首尾一貫性, できごとの真実らしさを目指したあまり詩的情緒や舞踊表現の貧困を招きがちだった。いずれも10年以内に別の演出に代わっている。スミルノフが選んだのはゴールスキー版を3幕まで利用し, 4幕目を自ら創作するという方法だった。

第2章

第1節 イーゴリ・スミルノフ

(Игорь Валентинович Смирнов, 1926 – 1989) 略歴

東京バレエ学校への初めての招聘教師スラミフィ・メッセレルとアレクセイ・ワルラーモフはポリショイ劇場, ポリショイ劇場附属舞踊学校(現モスクワ国立舞踊アカデミー)で教師としての実績があり, 東京バレエ学校生徒もおおいに心酔するところだったが, それに比較してスミルノフの指導への評価は低い²⁷。ここではあまり知られていないスミルノフの経歴について簡単に紹介したい²⁸。

ポリショイ劇場附属舞踊学校を1944年に卒業。その後すぐモスクワ音楽院のオペラ・スタジオで振付家として働き始める。ルナチャルスキー記念国立舞台芸術大学(通称ギチスGITIS, 現ロシア舞台芸術大学)の振付科の第一期生としてザハロフに師事, 1951年に卒業した。ポリショイ劇場バレエ団の当時唯一の振付家研修生としてオペラの中の舞踊場面の振付やバレエ作品のソリストのリハーサルを担当した²⁹。1958年からはペトロザ

ヴォーツクにあるカレリア共和国音楽劇場で主要振付家として多くの作品を創作、上演し、バレエ団設立から1967年まで断続的ながらその発展に貢献した。現地の民族舞踊の研究を良くし、自著『カレリアは踊る³⁰』にその成果が記されている。そのほかソ連各地の劇場で自作を上演、1960-61年にはダンチェンコ劇場で首席振付家を務めた。チャイコフスキー記念東京バレエ学校では1963年5月30日から1964年2月9日まで働いた。1967年から20年以上の長きにわたってモスクワ国立文化芸術大学の舞踊学科学科長を勤め、国策によって奨励されたアマチュアの芸術活動を促進する目的で設立されたこの大学で舞踊団の指導者を育てた³¹。

ワルラーモフ、メッセレルらとの大きな違いといえば、ダンサーとしての舞台経験がなかったことだろう。それでも彼は舞踊のプロフェッショナルの教育は受けており、ソ連の舞踊文化の発展に貢献した人物だった。

彼が初めて『白鳥の湖』を上演したのは1960年2月18日、カレリア共和国音楽劇場でのことだった³²。もともとあったドラマ劇場に、モスクワ、レニングラード、ベルミのバレエ学校卒業生たちが加わってバレエ団が設立されたのが1958年。『白鳥の湖』は団員たちにとって初めての古典作品だった。スミルノフは、プティパとイワノフによって振付された部分を含むゴールスキーのリダクションを3幕まで採用し、失われたゴールスキーの4幕目を最初の3幕と同じ様式で自ら振りつけた。ゴールスキー版を選んだのは「先行する『白鳥の湖』の数々の演出の優れた要素全てを採り入れている³³」と本人が考えたからである。スミルノフ自身がギチスの授業でそれを学んだ可能性が高い上に、ペトロザヴォーツクでのリハーサルにもボリショイ劇場バレエ団ソリストで妻のマルガリータ・スミルノワが指導に来ていたことから、ゴールスキー版の再現性もある程度高かったことが推察される。この劇場では1994年まで34年にわたってスミルノフ版『白鳥の湖』が上演された。前出の『カレリアは踊る』中のスミルノフ本人の言葉によれば、東京バレエ学校に振付ける際にも「東京バレエ団 [学校：論者注] の能力を考慮に入れて」という括弧書きは付きながらも「同じ演出をした³⁴」ということである。本論の後半では東京バレエ学校の演出がほぼ同じものであったということを前提に、当時のソ連での評価について見ていきたい。

第2節 アレクサンドル・ゴールスキー

(Александр Алексеевич Горский, 1871-1924) の『白鳥の湖』とスミルノフの選択

「ゴールスキー版」といって想像するのは何だろうか。1966年には「『白鳥の湖』の模範として認められたリダクションではないにせよ、もっとも優れたリダクションのうちのひとつ³⁵」と評されていた。実はゴールスキーは1901年から何度も『白鳥の湖』の演出に取り組んでいた。現在ではベリヤーエワ、ビャゾフキナ、コナエフの共同調査³⁶によりゴールスキーが行った数々のリダクションにおける変更点はかなり明らかになってきたのでその成果を交えながら、ここでは主にデミードフのモノグラフ³⁷を元に時系列を追ってみたい。

1901年の時点ではゴールスキーの仕事はプティパ、イワノフの演出の「編集」の枠内に収まるものだったという。ただしこの時に新たに振りつけられた2幕の3羽の白鳥の踊りと3幕のスペインの踊りは後続の作品にも採用されていった。そして1906年、1912年、1916/17年のシーズン(火事後の復元)と再演出を重ねるうちにペテルブルグの演出とはかなり違ったものになった。1920年にネミロヴィチ=ダンチェンコと共作した独自の実験的演出は出演者にも観客にも受け入れられず大失敗に終わる。最終幕でオディールが発狂するというこの演出についてはデミードフの著作に詳しい³⁸。ただし失敗ではあったが後の作品に及ぼした影響は無視できないものがある。まず道化を登場させたのはこの演出が初めてのことで、やがてマリインスキー劇場でも道化を採用するようになった。そして王子とオデットが死後の世界で結ばれるというのではなく、生き残るという幸せな結末を迎えることになったのもこの演出が初めてだった。スーリツは結末の変更には当時の政府によるプロパガンダが影響していると述べている。

ゴリーキーとルナチャルスキーは1919年に[芸術全般における：論者注]メロドラマの繁栄を支持した。メロドラマは極めて素人の観客でも概して理解することができる。その中では思想はあからさまに表され、性格付けは断定的で(作者は自分の好意と反感を直接表明する)、作品設定が情感のはっきりとした発露を可能にする。

このメロドラマのプロパガンダがバレエ劇場の実践にも影響したのは疑いない。〈…〉『白鳥の湖』がオブティミスティックな結末になったのはまさにこの時期のことだった³⁹。

つまりハッピー・エンドは観客に善の勝利とい

うテーマを明白に提示するもっともわかりやすい形だったのだ。これ以降、勧善懲悪のテーマを明確に打ち出しているかどうかが後続の『白鳥の湖』の批評の中でひとつの大きな指標となって行った。上掲の各劇場の批評にもその傾向ははっきりと見て取れた。

評判の悪かった1920年版を取り下げ、以前の演出に戻ったのは1922年のことだ。1923年からは結末部分がハッピー・エンドに変更された。

ゴールスキーの死後、1937年には3幕までをゴールスキーに踏襲（エヴゲニヤ・ドーリンスカヤが復元）しながらアサフ・メッセレルが4幕を新たに振付けた。ゴールスキーの4幕が失われてしまっていたためだった。この時からフィナーレでロットバルトの片翼を王子がもぎ取るという演出が定着する。

次の段階として、ベリヤーエワらの調査によれば、ポリショイ劇場バレエ団のロンドン公演を前に、2つの新しい演出が上演された。ひとつは1956年6月30日に初演され、グーセフ、ワルラーモフ、メッセレル、ラドゥンスキー、ウラノワが演出に取り組んだが上演は1度きりで、ポリショイ劇場幹部によって却下された。もう一方は同年8月31日初演、メッセレルとラドゥンスキーの共作で新演出が生み出された。ロンドン公演へ行ったのはこの演出である。2つとも程度の差はあれゴールスキー版に依拠している。

しかし結局はロンドン公演へ行かずにもスクワに残った者たちが37年のゴールスキー&メッセレル版を復元したものが1975年まで⁴⁰継続して上演された。実際のところこの頃にはゴールスキー独特の演出というのはかなり失われていたとデミードフは述べている。また、60年代初頭には2幕目をイワノフ版で上演するようになった。このように一口に「ゴールスキー版」といっても時代とともに非常に多くの段階を踏み、様々な様相を呈していたことがわかる。

スマイルノフ夫妻がペトロザヴォーツクで上演したのは1960年であるから、ゴールスキー&メッセレルの56年版か、もしくは37年の復元版を参考している可能性が高い。そこで、残っている映像や資料を元にスマイルノフらがどれだけゴールスキーに依拠したものか調べるために特に舞踊部分を抽出して比較を行うことにした。マイム部分は変動の可能性が高くまた参考にしたロシアの1957年の映像では映っていない場面が多いため検討から外した。ゴールスキー&メッセレル版の全幕の記録映像は調べた限りでは残されていないか、公開されていない可能性があり、一方東京バレエ団でも現在に至るまでには部分的な改作が行われ、すでに誰がいつどこをどう変えたかというのは追跡が困難になっている。比較するうえで制約が多

くなるのは不可避であることを断っておきたい。使用した資料は以下である。

映像：

- ・「チャイコフスキー『白鳥の湖』（プリセツカヤ出演）1957年撮影、ゴールスキー振付（プティパ、イワノフに基づく）80分
- ・「上野水香&ジョゼ・マルティネズ『白鳥の湖』（東京バレエ団）2006年7月撮影、プティパ、イワノフ、ゴールスキー、スマイルノフ振付、146分
- ・「ミハイロフスキー劇場 チャイコフスキー『白鳥の湖』エカテリーナ・ボルチェンコ」2012年、ParaClassicsによるインターネットLIVE配信、ミハイル・メッセレル演出（プティパ、イワノフ、ゴールスキー、アサフ・メッセレル振付）、126分

資料：

- ・*Беляева Е, Вязовкина В, Конаев С.* Сравнительная таблица постановок «Лебединого озера»: 1578 представлений прошлого с 1877 года на сцене Большого театра
ベリヤーエワらによるポリショイ劇場における『白鳥の湖』演出比較表
- ・プログラム「東京バレエ学校公演『白鳥の湖』」1963年11月17日、東京文化会館大ホール

【表1を参照】ゴールスキーとスマイルノフを平行に見ると、スマイルノフがほとんどゴールスキーに従っていることがこれで改めて確認された。さらにゴールスキーの列のみに注目すると次のようなことがわかる。

- 1幕→全てオリジナル
- 2幕→イワノフ、ワガノフの踏襲を部分的に含む。
- 3幕→3曲（仮面の踊り、花嫁の踊り、スペイン）
以外はプティパ&イワノフを踏襲。

ところでこの節の冒頭に、ゴールスキー版が「『白鳥の湖』の模範として認められたリダクションではないにせよ、もっとも優れたリダクションのうちのひとつ⁴¹」という評価を得たことを記したが、「模範として認められたリダクションではない」のはゴールスキーの演出方針とその処理に原因があったと考えられる。

以下はデミードフからの引用である。1幕について書かれたものだが、ゴールスキーの様々な作品における演出方針を言い当てたものとして、長くなるが引用したい。

群衆場面を創作しながら、ゴールスキーは演劇の演出法を利用した。つまり登場人物たちの個々のグループを個性化しようとした。話の筋

【表1 ゴールスキーの演出とスマルノフの選択】

×は映像がカットされている曲

△は映像が一部カットされている曲

注：ソリストの振付は踊り手個人の裁量に任されている部分もあるのでおおよその動きの類似性をもって同一とみなす。
 () 内の年号はベリヤーエワらの比較表を参照してゴールスキーによる振付の成立年を書き入れた。もちろん時代とともに変わっていった可能性は非常に高い。

スマルノフの列における「ゴールスキー」はゴールスキーのオリジナル振付を採用したもの。「ゴールスキーに従う」は先人の振付を踏襲したゴールスキーの選択に従った、という意味。

	曲 (場面)	ゴールスキー	スマルノフ
1幕	No. 2 Valse (農民のワルツ)	△ プティバ版と1幕の曲順が異なる。振付もオリジナル (1901年)	ゴールスキー
	No. 4 Pas de trois (バ・ド・トロワ)	△ 王子と同年齢の者たち。オリジナル (1901)	ゴールスキー
	No. 8 Danse des coupes (ポロネーズ)	オリジナル (1901)	ゴールスキー
2幕	No. 10 Scène (ロットバルトの登場)	白鳥6羽を従えて登場	基本的にゴールスキー版だが白鳥たちは出ない
	No. 11 Scène (オデットの登場)	△ 闖入者の登場に驚いた白鳥たちが王子を囲み、去っていく。オデットが身上を語る場面はワガノフ版 (1933) を採用	ゴールスキーに従う。ただし白鳥たちは登場しない
	No. 12 Scène (白鳥たち (コール・ド・バレエ [群舞の意。以下コール・ド]) の登場)	× 「アシンメトリー、動きの図形は散らばった形、白鳥たちの配置は自然的である」 (1912)	おそらくゴールスキー 6人が一連りになって四方から順に出てくる。並び方は左右非対称。1912年版の描写を想起させる。
	No. 13 Danses des cygnes I (ワルツ)	オリジナル。基本的にコール・ドは両脇に二列ずつ並ぶ。大きな白鳥と小さな白鳥は中心の空間で踊る。最後は3人を中心に、それぞれ別々のポーズをとったグループが囲む。	ゴールスキー
	No. 13 Danses des cygnes V (オデットと王子のアダジオ)	オデットと王子はワガノフ編集のイワノフ版。コール・ドの動きのみオリジナル。コール・ドと、大きな白鳥&小さな白鳥は別の動きをする。配置替えが多い。曲の盛り上がりとともに動きの幅が大きくなり、群舞でも高いテルプシオンや高いエカルテを用いる	ゴールスキーに従う
	No. 13 Danses des cygnes IV (小さな白鳥)	オリジナル。6羽。曲の途中でつないだ腕を離して散らばり、最後にまたつなぐ (1901)	イワノフ 4羽
	No. 13 Danses des cygnes III (大きな白鳥)	× 3羽 (1901)	ゴールスキー
	No. 13 Danses des cygnes II (オデットのヴァリアシオン)	△ イワノフ版採用	ゴールスキーに従う
	No. 13 Danses des cygnes VIIと No. 14 Scène (コダ)	△ No. 13の終わりでコール・ドと共にオデットも一度退場の後、単独で王子の元に戻る	基本はゴールスキーだが、最後の部分はセルゲエフ版に類似している (No. 14 Scèneの冒頭も全員が舞台上にしばし残る)
	3幕	No. 16 Danses du corps de ballet et des nains	× オリジナル 「仮面の踊りに道化が加わる」 (1920)
No. 22 Danse napolitaine		△ ヴェネツィア (1912年は舞踊学校生徒のみだったが1937年に大人のペア1組が入った) イワノフ版採用	チャルダッシュ (曲順の入れ替え) ゴールスキーに従う [初期はナポリターナ]
No. 20 Danse hongroise. Czardas		△ チャルダッシュ プティバ版採用	ナポリターナ (曲順の入れ替え) 基本はゴールスキーに従うが道化も加わる [初期はチャルダッシュ]
No. 23 Mazurka		△ マズルカ イワノフ版採用	マズルカ (2006年の映像では振付前半がイワノフのものと異なる) ゴールスキーに従う
No. 18 Scène		△ 花嫁のワルツ (1912) 6人それぞれにソロ・パートがある。オリジナル	ゴールスキー
No. 21 Danses espagnyole		スペイン (1901) オリジナル	ゴールスキー
No. 5 Pas de deux I No. 5 Pas de deux II Op. 72, No. 12 (チャイコフスキー、ピアノのための18の小品より、ドリゴ編曲) No. 5 Pas de deux IV		王子と黒鳥のバ・ド・ドゥ プティバ版採用	ゴールスキーに従う

によって求められる特定の心理的課題をそれぞれに設定し、性格描写的で世俗的なミザンセーヌを思いついた。〈…〉

ゴールスキーによって創作された群衆場面は造形描写的要素が勝った〈…〉。プティパのバレエ作品に特有のアカデミックで規則正しく左右対称的なコール・ド・バレエの配置を崩しながら、ゴールスキーは群衆構成のための新しい表現力豊かなラインを探求した。性質から言って左右非対称的で、変に凝って屈曲し、不穏なダイナミックさがある構成は静よりも動、調和よりも緊迫のイメージを生み、それと同時に古典主義の振付家に特徴的な幾何学的かつ儀礼的で具体性を離れた構成よりも、世俗的で真実らしい構成を目指した⁴²。

上をまとめると、ゴールスキーの作品では個性化、個別化

アシンメトリー

自然さ、真実らしさ

の3つの要素が重要な意味を持ったことが分かる。そうして構成された1幕にはデミードフのように「踊りの力を過小評価している⁴³」という意見や、ワンスロフのように「高揚した祝祭的できごと(王子の成人)を日常的で世俗的なもの(貴族と農婦のピクニックとお遊び)に変え」「グラン・ワルツを『地上化』し、ポロネーズを音楽に反しておどけてパロディーのように解釈する」のは「間違っただけの傾向⁴⁴」であるという非難が浴びせられた。

それでも1幕はオリジナルで統一性が保たれていたが、一番の批判を受けたのは2幕の演出だった。【表1】を見ると「アシンメトリー」「別々のポーズをとったグループ」「別の動き」「自然さ」といった言葉が見受けられ、1幕と同じ方針で演出されたことがわかる。問題は例えばアダジオに見られるように、イワノフの規則的で整然とした様式と、ゴールスキーの印象主義的なラインを混在させたところに敗因があったのだ。

イワノフの振付と新たに創作された部分の不調和は2幕の最初から最後まで感じられた。ゴールスキーは様式を混ぜ、印象主義的な色彩とイントネーションを導入し、明白できっちりとした図形をぼやかせ、真のドラマ性の錯覚を呼び起こすだけのひどく興奮して緊迫したせわしない構成にとって代えた⁴⁵。

評判の悪いこの2幕は、ボリショイ劇場では1960年代初頭にイワノフ版に入れ替えられた。最近になって(2009年9月)ミハイロフスキー劇場でゴールスキー&メッセレル版がミハイル・メッセレルによって再振付された際にもやはり2幕は

多くの部分においてイワノフ版が選ばれた。そのような中で東京バレエ学校に引き続いて東京バレエ団が約50年にわたってレパートリーの中にゴールスキー&スミルノフ版を持ち続けたのには理由があるに違いない。そこで、次の項ではゴールスキーの3幕までと、メッセレル、スミルノフの4幕のそれぞれの親和性を群舞に注目して調査することにした。

第3節 メッセレル版とスミルノフ版の比較

比較にあたってはふたたび上記の映像を参考にし、特にコール・ド・バレエのみが踊る曲〔両演出とも4幕の冒頭に上演される〕に注目して比較検討を行った。コール・ドに注目するのは、ゴールスキーの作風の特徴が上に見たとおり群舞の処理にあるからである。

まず、メッセレルが4幕のために選択した曲目を並べる。

No. 26 セース、曲のカットあり。

No. 27 小さな白鳥たちの踊り、曲のカットあり
〔映像は踊りの一部カットのためミハイロフスキー劇場版を参照〕

No. 28 セース

No. 29 フィナーレのセース、冒頭のみ

No. 19 パ・ド・シス練習番号33-35。〔映像では踊りの前半カットのためミハイロフスキー劇場版参照〕

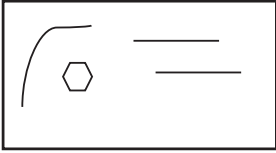



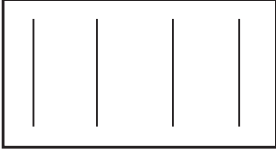
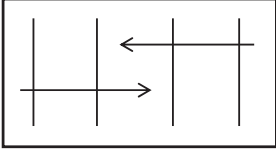
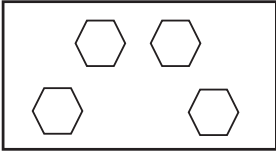

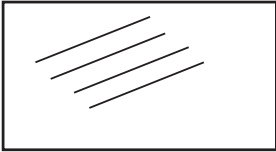
No. 29 続きから終結まで

【表2を参照】

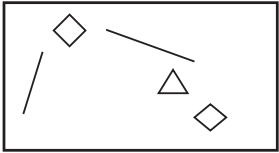
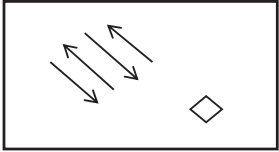
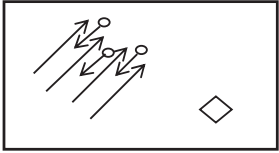
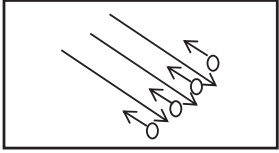
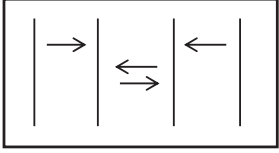
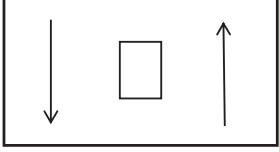
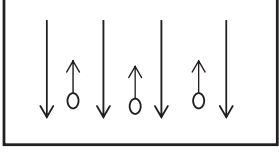

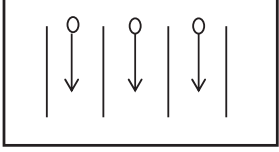
まず曲についてだが、メッセレルは先行するゴールスキー版の中では使われてこなかった「No.27 小さな白鳥たちの踊り」を採用した。ただし、華やかなクライマックス部分をカットしたために終始PianoとPianissimoで静かな旋律が奏でられ、どうしても平坦な印象を免れない。王子の裏切りとオデットの悲しみをまだ知る前の、平常の白鳥たちの姿を描写したのかもしれないが、意志の主張はなく、ぼんやりとした「背景」としてのコール・ドの存在が感じられる。

配置図を見ると単純で、またダンサーたちも定位置に留まることが多く動きに乏しい。この後、No. 28の練習番号13で駆け込んでくるオデットを慰める際にも白鳥たちはハの字の配置から動かない。No.19のオデットと王子のデュエットでも、基本的にコの字型隊列、もしくは全員が長方形を埋めるように整列した形を崩さない。メッセレルはどちらかという革命前の単純な幾何学的配置に傾倒していたことがわかる。そして同時にわかるのはドラマを語る役割をもつばら主要人物に負わせていたことだ。例えば4幕のうちで最も激しく不穏な雰囲気をもつ通称「嵐」(No. 28練習番号14)の場面にもそれが表れている。この時

【表2】メッセレル演出 コール・ド・バレエ No. 27

曲番	練習番号		配置図
No. 26 Scène	4 (これより前の映像はカット)	幕開け。ハーブに合わせてグループごとに軽く羽ばたくように腕をゆらし、立ち上がる。	
No. 27 Danses des petits cygnes	5 Moderato A	移動。 (移動のためだけの移動なので特に図形はない)	
	A'	全員が同じ方向を向いて少し歩く。最初は奥へ、次に舞台前に向かって。	
	A piano pianissimo	パ・ド・ブーレに似た歩みで移動。	
	6 (映像ではカットされているためミハイロフスキー劇場版を参照) B piano	オーボエのソロ。定位置でテルプシヨンとアラベスク、パ・ド・ブーレ。	
	B (ミハイロフスキー) piano	二列が組みになって横方向に交差する。	
	7～9の終わり近くまで曲のカット。		
	9の終わり (ミハイロフスキー) A piano pianissimo	輪の内側に向かってアラベスクとポール・ド・ブラ。	
	10 コーダ piano	ほぼ定位置で足踏み。	
		1列目が横たわり、2列目は座り、3列目は片足ブリエ、4列目は脚を伸ばして立っている。	

【表3】 スミルノフ演出 コール・ド・バレエ No. 19

曲番	練習番号		配置図
No. 25 Entr' acte		幕が閉じている	
No. 26 Scène	4 (これより前はカット)	幕開け。ハーブに合わせて、薄暗闇の中から白鳥たちがグループごとに照らされて順に浮かび上がる	
No. 19 Pas de six	33 Andante con moto A	オーボエとファゴットの掛け合い。 移動。歩行, アラベスク (ア・テール), パ・ド・ブーレが主な動き。	
	B	3人が列の間を抜ける。	
	A	4人が列の間を抜ける。	
	34 C piano	2回目のDに向かって楽器の数が多くなる。 各列が独立して横方向に交差する。全員でアラベスクをする	
	D forte	両脇と中心グループに分かれる。 両脇はアラベスク。中心は座ったり、立ってその場でアラベスク。高低の差が出てくる。	
	C mezzo forte	3人が列の間を通り、列にいる者は前から順に座る。ジャンプが現れる。ソッテ・アラベスク。	
	D fortissimo	3人は上手に退場。列の者は後ろから順に立ち上がってパ・ド・ブーレ, 全員でアントルラッセ。	
	35 コーダ piano	クラリネットのソロからフルートのソロへとつながれていく。 列は座り, その間を戻ってきた3人がパ・ド・ブーレで進む。	

には白鳥たちは一斉に飛び立ち[舞台から退場し]、舞台上には逃げるオデットとそれを捉えようとするロットバルトのみが残る。観客の注意は主要人物のみに注がれる。ここにも表れているようにメッセレルはコール・ドに意思や個性を持たせることは考えていなかったようで、あくまで役を前面に押し出す方法を探ったのである。

次にスミルノフが選んだ曲目を並べる。

- No. 25 間奏曲
- No. 26 セーヌ (情景), 曲の冒頭カット
- No. 19 パ・ド・シス小節番号33-35
- No. 28 セーヌ
- No. 29 フィナーレのセーヌ

【表3を参照】

ダンサーたちの動きをとっても、音楽をとっても、後半に行くほど高まってきて、これから白鳥たちを待ち受けているできごとを予感させるかのようである。白鳥たちにもドラマ上の役割を担わせようとするスミルノフの姿勢が明白だ。配置図を見るとメッセレルのものとは比べて明らかにヴァリエーションに富み、また動きも感じられる。「アシンメトリー」「個別化」といったゴールスキーの演出の特徴がはっきりと見て取れる。

この後のNo. 28練習番号13で、ロットバルトに向かってコール・ドとオデットが揃って許しを乞う場面にも同じ趣旨の工夫が見られる。オーケストラの中で同じフレーズをクラリネットが音程を変えて2回→ファゴット→オーボエと引き継いでいくのにシンクロして、4列に整列したダンサーたちが1列ずつ懇願のジェスチャーをする。続いて第1、第2ヴァイオリンが同じフレーズを繰り返す。まずオデットが、そして次に全員で同じようなジェスチャーをする。はじめに白鳥たちが個別の存在であることを示し、最後には運命共同体であることを表す。

また、ゴールスキーの演出の描写的特徴もスミルノフはつかんでいる。No. 28練習番号14の「嵐」の場面では、大太鼓がとどろき弦楽器がうなりをあげる中、ピッコロ、第1、第2フルートが同時に短いモチーフを鋭く発する度に白鳥役のダンサーたちが順番にソッテ・アラバスクをして飛び去る。その様子はまるで、暗闇の中を逃げ惑う白鳥たちが稲光に照らされて一瞬姿が浮かび上がり、続いて散っていくかのように見える。自然描写の例といって良いだろう。このようにスミルノフの振付はゴールスキーの最初の3幕と親和性が高いことがわかった。

ただしここでひとつ断っておきたいのは、2006年の東京バレエ団の映像とカレリア共和国劇場の公演評を比べると、スミルノフの振付から変更された部分があるということだ。終幕で東京バレエ

団のダンサーたちがとるのは左右対称的な配置だが、当時のソ連の批評文を読むと、スミルノフのオリジナルでは最後までやはりアシンメトリーだったことがわかる。

その踊りが「白鳥の湖」のさざ波のようにも見える左右非対称的に配置されたコール・ド・バレエに囲まれて、アポフェオーズでオデットが現れる。観客が目の前にするのは高潔と愛、幸福のシンボルとして光り輝き頭上高くにそびえるオデットである。バレリーナはアラバスクで立ちながらまるで空中に飛翔しているかのようだ。ジークフリードの役者は彼女を支えるが、コール・ド・バレエがそのリフトを「偽装」しているの、オデットのポーズと動きから受ける印象はたいへん強くなる⁴⁶。

いつ変わったのかわからないが、東京バレエ団では舞台前面の王子とオデットを中心にする半円で、左右対称的配置になっている。ところが元の振付には演出上の工夫も込められていた。

ロットバルトは空中の高い位置からジークフリードに向かってオデットを投げる。王子の腕に倒れ込んだオデットは死んでいるが、チャイコフスキーの音楽の最後のフレーズから光を得たように生き返る。

〈…〉ロットバルトの頑丈な腕の中でもがくオデットと、王子に支えられて空高くアラバスクで飛翔するオデット。この簡潔な対置に音楽のコントラストとその演劇的意味が表現されている⁴⁷。

東京バレエ団の演出ではオデットは床の上でアラバスクをするのみなので、ここはスミルノフの当初の構想から外れたと言って良いだろう。また左右対称であるという点においてゴールスキーの作風よりは革命前のバレエ・スタイルに近いとみなすこともできる。

ベトロザヴォーツクでの上演に対する記事は批評を次のようにまとめている。

4幕の現代性はその振付の簡潔性にある。無駄な動きはなく、どんな役のどんな動きでも作品の命題に集約される。それぞれの踊りに意義がある。なぜならそこには瑣末なものや偶然のもの、単に装飾的なものは何もないからなのだ。感情や出来事をシンプルにわかりやすく、雄々しくも美しく表現している⁴⁸。

理解のしやすさは演出に支えられている。それぞれの踊りに明確な意味や機能、イメージをもた

せたこと、またそれらの様式の一致が、観客に主題をよりわかりやすく届けるために最大の力を発揮したことは想像に難くない。

終わりに

本論では第1章にて50～60年代のソ連における『白鳥の湖』上演例を調べ、スミルノフがいかなる状況の中で自分の選択を行ったのかをあきらかにしようと試みた。第2章ではゴールスキー版とスミルノフ演出の比較をする他、メッセレルとスミルノフの4幕目の演出を分析し、ゴールスキー版との親和性を調査した。結果、スミルノフの演出はゴールスキーの演出の方針に法っていることがわかった。多く行われた新演出の中でも様式の調和に成功した例は少ない。ペトロザヴォーツクの劇場のレパートリーに34年間存在していたという事実からも当時の『白鳥の湖』上演状況に鑑みてスミルノフ版が優れていたことがわかる。そもそもゴールスキーが振付けた2幕に問題があったとは言え、ゴールスキー版とスミルノフ演出の全体としての稀有な調和が、長年上演され続けることを可能にした一因だとみなすことができるだろう。東京バレエ学校が日本で初めてソ連から指導者を招聘して全幕を行うにあたってスミルノフ版が伝えられたのは順当であったと言えるだろう。またそれだからこそ東京バレエ団のレパートリーを約50年にわたって飾り続けえたのだろう。今後は東京バレエ学校の『白鳥の湖』が日本でのように受け入れられたかについても研究を続けていきたい。

¹ 本論は日露青年交流センターの2013年度若手研究者等フェローシップの助成を受けたものである。
² 『ひびき：東京勤労者音楽協議会機関誌』1963年10月号、No. 121、7頁。
同誌1963年11月号、No. 122、7頁。貴重な資料は古典舞踊研究者の赤尾雄人氏に提供していただいた。
³ 『日本洋舞史年表Ⅰ（1900-1959）』（日本芸術文化振興会新国立劇場情報センター、2003年）『日本洋舞史年表Ⅱ（1960-1969）』（日本芸術文化振興会新国立劇場情報センター、2005年）を参照。
⁴ 日本でも『白鳥の湖』については盛んに研究が行われてきた。以下はその一部である。
赤尾雄人『これがロシア・バレエだ！』（新書館、2010年）
福田一雄『バレエの情景』（音楽之友社、1984年）
森田稔『永遠の「白鳥の湖」：チャイコフスキーとバレエ音楽』（新書館、1999年）
森田稔『新チャイコフスキー考』（日本放送協会出版、1993年）
小山佳予子『日本のバレエ団の違いによる作品構成の分析—『白鳥の湖』の比較考察』『日本女子体育大学紀要』（1997年、通号27、61-70頁と1998年、「日本のバレエ団の違いによる動きの分析—『白鳥の湖』の比較考察（通号28）、159-168頁）
市川雅「アレクサンドル・ゴールスキー：時代の結

節点』『ダンスマガジン』所収（新書館、1993年1月）92-95頁。
鈴木晶「白鳥の湖』『ダンスマガジン』所収（新書館、1993年1月）98-101頁。
「白鳥の湖大事典』『ダンスマガジン』所収（新書館、1994年10月）20-48頁。上村くにこ、遠藤真由美、小町直美、長野由紀、藤原順、松澤慶信、三浦雅士が寄稿している。
⁵ Луначарский Анатолий Васильевич (1875 – 1933)
⁶ Суриц Е.Я. Начало пути: Балет Москвы и Ленинграда в 1917 – 1927 годах // Советский балетный театр 1917 – 1967 / ред. В.М. Красовская. – М.:Искусство, 1976. С. 9 – 10.
⁷ Ленин В.И. Сочинения. Изд. 4-е, т. 29. С. 51 – 52.
⁸ Слонимский Ю.И. Советский балет. – М.;Л.:Искусство, 1950. С. 310 – 311.
⁹ «Национальный балет»[「民族バレエ」と呼ばれたジャンルの広がり]の経緯については拙稿を参照。斎藤藤子「ソ連時代の民族バレエのコンテクストにおける『まりも』」『演劇映像学2013』2014年3月、57-70頁。
¹⁰ Балет: Энциклопедия. / Гл. ред. Ю.Н. Григорович. – М.:Советская энциклопедия, 1981. С. 624.
¹¹ Слонимский Ю. Советский балет. С. 44.
¹² Богданов-Березовский В.М. «Лебединое озеро»: Новый спектакль Театра оперы и балета имени С.М. Кирова // Вечерний Ленинград. 1950. 3 апреля (№79) С.3.
¹³ Захаров Р.В. Как мы должны ставить «Лебединое озеро»? : Итоги дискуссии в коллективе балета // Советский артист. 1954. 27 января (№4) С.4.
¹⁴ Семенова М.Т. Лебединое озеро // Известия. 1953. 17 мая (№116) С.3.
Лепешинская О.В. Традиции и новаторство // Правда. 1953. 21мая (№141) С. 3.
Моисеев И.А. Творческое отношение к балетной классике // Советская музыка. 1953. №8. С. 49 – 52
¹⁵ Спадавецкая А.Э. Талантливый спектакль // Вечерняя Москва. 1953. 9 мая (№108) С. 3
Львов-Анохин Б.А. Успех творческих исканий // Огонек. 1953. №29. С.26 – 27
Суриц Е.Я. По Чайковскому: О новой постановке «Лебединого озера» // Театр. 1953. №8. С. 49 – 62.
¹⁶ Ванслов В.В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. –М.:Искусство. 1968. С. 138.
¹⁷ Богданов-Березовский В. С. 3.
¹⁸ Евлахов О. Лебединое озеро : Новая постановка в малом оперном театре // Ленинградская правда. 1958. 28 ноября (№279) С.4.
¹⁹ Эльши Н.И. Воронежский музыкальный // Советская музыка. 1962. №11. С.77 – 78.
²⁰ Суриц Е. По Чайковскому: О новой постановке “Лебединого озера”. С. 49 – 62.
²¹ Степанов О. Творить новое // Советская музыка. 1966. №9. С. 87.
²² Сокольский М.М. Новосибирск – Москва – Новосибирск // Театр. 1955. №11. С. 96 – 98.
²³ Добрынина Е.А. Классика в саратовской опере // Советская музыка. 1956. №12. С. 83 – 84.
²⁴ Обозреватель. Газетное обозрение // Театр. 1957. №6. С. 97.
²⁵ Эльши Н.И. Поиски хореографической образности // Советская культура. 1962. №87. С. 3
²⁶ Мейлих Е.И. Семиург – птица счастья // Ленинградская правда. 1966. 3 сентября (№207) С. 3.
²⁷ チャイコフスキー記念東京バレエ学校元生徒及び関係者へのインタビューより。スミルノフに関しては漆原宏樹、北原秀晃、木村公香、小林満理子 [通訳]、清水史子 [通訳]、鈴木光代、山本成夫 [写真家] の各氏にご協力いただいた。

28 基本情報は次に従った。バレエ: Энциклопедия. С. 471.
 Игорь Смирнов // Советский балет / Гл. ред. Р.С. Лапури. 1990. №2. С. 60.
 29 Фарманянц Е.К., Дорохин В. Первые удачи // Советский артист. 1953. 6 мая (№18) С. 3.
 30 Смирнов И.В. ...танцует Карелия. – Петрозаводск: Калерия, 1977. С. 160.
 31 Смирнов И.В. Искусство балетмейстера: Учебное пособие для студентов культурно-просветительских вузов культуры и искусств. – М.:Просвещение, 1986. С.3.
 32 Карелия N 16 (2031) за 16 февраля 2010 года. <http://www.gov.karelia.ru/Karelia/2031/index.html#17> (2015年3月21日閲覧)
 33 Смирнов И. ...танцует Карелия. С. 67.
 34 Смирнов И. ...танцует Карелия. С. 68.
 35 Рославлева Н.П. Гастроли Свердловского театра оперы и балета: 2, На балетных спектаклях // Музыкальная жизнь. 1966. №20. С. 6.
 36 Беляева Е, Вязовкина В, Конаев С. Сравнительная таблица постановок «Лебединого озера»: 1578 представлений прошлого с 1877 года на сцене Большого театра // Большой театр. №8. ноябрь-декабрь 2002 года. С. 12 – 13.
 1877年の初演からボリショイ劇場で行われた全ての演出についての比較表。デミードフ, クラソフス

カヤ, スーリツのモノグラフとメッセレルの回想録, ボリショイ劇場の博物館とビデオ・スタジオでの調査結果を表にまとめたもの。
 37 Демидов А.П. «Лебединое озеро». – М.:Искусство, 1985. с. 366.
 38 Демидов А. С. 241.
 39 Суриц Е. Начало пути: Балет Москвы и Ленинграда в 1917 – 1927 годах // Советский балетный театр. 1917 – 1967. С. 25.
 40 ベリヤーエワらの比較表では69年までとなっているが、ボリショイ劇場が2004年に刊行した『白鳥の湖』ブックレットには1975年6月15日に最後の上演が行われたことが記載されている。69年にグリゴロヴィチの新演出版が発表された後も古い演出がボリショイ劇場のダンサーたちによってクレムリン大会宮殿で上演され続けていたことはボリショイ劇場バレエ団元ソリストのニコライ・フォードロフ氏 (バレエ団在籍1970年 – 1990年) も記憶している。
 41 Рославлева Н. С. 6.
 42 Демидов А. С. 225.
 43 Там же.
 44 Ванслов В. С. 137.
 45 Демидов А. С. 231.
 46 Илупина А.М. «Лебединое озеро» // Театр. №7. 1960. С. 106.
 47 Илупина А. С. 105.
 48 Илупина А. С. 106.



ペトロザヴォーツク版 アポフェオース